
مصنوعیت در نظریه نهادی هنر*

منصوره مصیبی**

تاریخ دریافت: ۹۴/۵/۱۵

تاریخ پذیرش: ۹۴/۸/۲۱

چکیده

جرج دیکي، نظریه نهادی هنر را بر اساس دو شرط لازم ضابطه بندی می‌کند که بر روی هم برای شکل‌گیری اثر هنری لازمند. شرط اول تعریف در روایات گوناگون نظریه، بدون تغییر بیان می‌دارد که اثر هنری در درجه اول و قبل از هر چیز باید شیئی مصنوع باشد. دیکي این ویژگی ناموده و غیر قراردادی در تعریف خود را به عنوان نقطه آغاز استدلال در برابر ضدذات‌گرایانی از جمله وایتس به کار می‌برد، و اینگونه مصنوعیت را به عنوان خصیصه ذاتی هنر برمی‌شمارد. دیکي علاوه بر حفظ معنای سنتی مصنوع که با صنعت و ساخت و تغییر در ماده مورد استفاده پیوند دارد، معنایی متفاوت از مصنوع را می‌پرواند که با شکل معاصر و پیشرو هنر سازگاری بیشتری یابد. او در روایات اولیه آن را به واسطه مفهوم اعطای شأن مصنوعیت از جانب شخصی به نیابت از عالم هنر توضیح می‌دهد و در روایت نهایی با مفهوم استفاده از یک مدیوم به منظوری خاص و در بستر عالم هنر. منتقدان با وجود انتقادات فراوان بر مفاهیم به کار رفته در تعاریف نهادی، استدلال او در اثبات مصنوعیت به عنوان یکی از شروط هنر را در شکست رویکرد ذات‌گرا و احیای علاقه به تعریف هنر موثر می‌دانند.

کلیدواژه‌ها: جرج دیکي، نظریه نهادی هنر، مصنوعیت، عالم هنر، غیر ذات‌گرایان

**این مقاله برگرفته از رساله کارشناسی ارشد در رشته فلسفه هنر با عنوان «بررسی دیدگاه دیکي در باب تعریف هنر با تکیه بر نظریه نهادی او» است.

مقدمه

جرج دیکي، نظریه‌نهادی را به عنوان امکانی در ارائه تعریفی ذاتی از هنر مطرح ساخت. نظریات او در بستر فکری نوعی شک‌گرایی شکل گرفت که به واسطه آرای فیلسوفانی موسوم به نوویتگنشتاینیان بر زمانه حاکم بود، و بر طبق آن هر نوع تعریف ذاتی از هنر ناممکن دانسته می‌شد. دیکي تعریف نهادی خود را به منزله انتقاد بر این رویکرد ضدذات و به واسطه اثبات مصنوعیت به عنوان یکی از شروط لازم هنر پیش می‌برد. اینگونه او از طرفی یکی از شروط تعریفی هنر را ارائه داده و تعریف نهادی خود را شکل می‌بخشد و از طرف دیگر، آرای غیرذات‌گرایان را به تحلیل برده و بر امکان تعریف از هنر بر حسب شروط لازم و کافی پای می‌فشارد. بنابراین او استدلالی از دل نظریات این فیلسوفان بخصوص وایتس، آغاز کرده و به واسطه توسعه نظریاتشان رویکردی را در برابر آن‌ها پیش می‌برد.

دیکي رویکرد نهادی را به دلیل عقیده بر مصنوع بودن آثار هنری، بازگشتی به روش سنتی نظریه‌پردازی هنر می‌داند. اما به منظور در برگیری آثار مناقشه‌برانگیز معاصر از جمله هنر دادا و حاضر-آماده‌ها که به نظر حاصل تلاش انسان نیستند، او مفهومی متفاوت از مصنوع را شکل می‌دهد که در روایات اولیه به واسطه مفهوم «اعطای شأن مصنوعیت» آن را معرفی می‌سازد. در روایت نهایی با حفظ معنای کلی شیئی مصنوع، اعطای شأن مصنوعیت را اشتباه تشخیص داده و این محدوده متفاوت و مسئله‌ساز خلق هنری را به واسطه مفهوم «استفاده از یک مدیوم به منظور خاص و در بستر معینی (بستر عالم هنر)» توضیح می‌دهد.

در مقاله حاضر در ابتدا بر بستر فکری اشاره می‌شود که آرای دیکي در آن شکل گرفت و از آن متأثر گشت، و سپس به تلقی دیکي از مصنوعیت در روایات اولیه و روایت نهایی او می‌پردازم.

استدلال در برابر ضدذات‌گرایان

جرج دیکي در زمانه‌ای بر امکان تعریفی جامع از هنر پای فشارد که برای سال‌ها نوعی شک بر این امکان سایه افکنده بود. این شک‌گرایی اواسط قرن بیستم

متأثر از آرای ویتگنشتاین و برخی فیلسوفان دیگر زبان بود و پیروان آن را «نوویتگنشتاینیان»^۱ نامیدند. وایتس از پیروان این دیدگاه، معتقد بود که ناکارآمدی تعاریف قبلی، عدم امکان ارائه موفقیت‌آمیز یک تعریف واقعی از هنر بر اساس شروط لازم و کافی را اثبات می‌کند. اما از آنجا که تشخیص مفهوم هنر و مصادیق آن با شکل‌گیری شکل‌های گوناگون و پیشرو هنر، بیشتر از هر زمان احساس می‌شود، برای این تشخیص راهی ارائه می‌دهد. این راه بر اساس روشن ساختن مفهوم هنر و توصیف شرایطی است که تحت آن‌ها به درستی موارد مرتبط با مفهوم هنر را به کار می‌بریم. بدین منظور او دو استدلال را پیش می‌کشد: «استدلال مشابهت خانوادگی» و «استدلال مفهوم باز هنر».

با استدلال مشابهت خانوادگی وایتس بیان می‌کند که «ما با نگرستن در آثار هنری خصوصیات مشترکی در آن‌ها نمی‌یابیم، بلکه تنها مجموعه‌ای از تشابهات را خواهیم یافت. بنابراین برای فهمیدن آنکه هنر چیست، به ذات نهفته نیاز نداریم؛ بلکه تنها باید تشخیص و توضیح دهیم که بر اساس این تشابهات چه چیزی را هنر می‌نامیم.» (Weitz, 1956: 15)

این شیوه تشخیص هنر را «اسلوب مشابهت خانوادگی» می‌نامند. در این روش از آنجا که تعریفی ذاتی از هنر ناممکن است، در عوض، آثار هنری را بر مبنای مشابهتشان با آثار هنری نمونه تشخیص می‌دهیم. اثر جدید از برخی جهات، شباهت‌هایی با پاره‌ای از سرمشق‌هایمان دارد و از برخی جهات دیگر شباهت‌هایی با سرمشق‌های دیگر.

در نظر وایتس، تشابه اساسی این مفاهیم «باز بودن» آن‌هاست. یک مفهوم باز است، هنگامی که شرایط کاربرد آن قابل اصلاح و تغییر باشد. استدلال مفهوم باز هنر بیان می‌دارد که نظریات سنتی با ارائه شروط لازم و کافی، مفهوم هنر را همچون مفهومی بسته در نظر می‌گرفتند، حال آنکه به کارگیری آن آشکار می‌سازد که «هنر مفهومی باز» است. «همواره ممکن است که موارد جدیدی را هنرمندان و یا طبیعت پیش‌بینی یا ایجاد کنند، و این موارد تازه مستلزم آن است که شخص تصمیم گیرد تا مفهوم قدیمی را تعمیم

درست به جستجوی شباهت‌ها نپرداختند. راه حل مندلباوم آن است که در عوض توجه بر شباهت‌ها و ویژگی‌های آشکار و ظاهری باید به دنبال صفات نا آشکار و نانموده^۲ «نظیر صفات ژنتیکی در مثال خانواده» بود. بدین شکل یافتن ماهیت ذاتی هنر در این صفات نسبی و نانموده، نامحتمل نخواهد بود. (Mandelbaum, 1965: 222)

دیکی در این بستر عرضه نظریات خود را آغاز نمود. او در طی دوران نظریه‌پردازی خود، چهار تعریف نهادی از اثر هنری را عرضه کرد. سه تعریف اول را به دلیل در برداشتن عناصر و مفاهیم مشابه، «روایات اولیه» و تعریف آخر را «روایت نهایی» نظریه نهادی هنر می‌نامد. روایات اولیه شکل کامل و جامع خود را ۱۹۷۴ در کتاب هنر و زیبایی‌شناسی یافتند. بر طبق آن، تعریف اثر هنری اینگونه ارائه می‌شود:

«اثر هنری در معنای تبویبی آن عبارت است از ۱. یک مصنوع؛ ۲. که برخی از جنبه‌های آن موجب می‌شود شخص یا اشخاصی به نیابت از سوی نهاد خاصی (عالم هنر) شأن نمایندگی برای ارزیابی را بدان اعطا کنند.» (Dickie, 1974: 34)

برای دیکی هم رای با فیلسوفان سنتی، اثر هنری در درجه اول و قبل از هر چیز باید شیئی مصنوع باشد. او تلاش دارد تا با ارائه مصنوعیت به عنوان شرطی از تعریف هنر، از طرفی تعریف نهادی خود را پیش برده و از طرف دیگر با شکست ایده غیر ذات‌گرایان مبنی بر عدم وجود هر شرط تعریف کننده برای هنر از جمله مصنوعیت، بر امکان تعریف هنر تأکید ورزد.

مصنوعیت در روایات اولیه

دیکی مصنوعیت^۳ را شرط اثر هنری بودن یک شیئی می‌داند. این ویژگی مشترک میان تعریفات اوست، و دیکی از آن تحت «جنس»^۴ یا شرط لازم تعریف خود گفتگو می‌کند. از نظر او، اثر هنری باید مصنوع باشد و نه شیئی طبیعی. او رویکرد نهادی خود را به دلیل عقیده بر مصنوع بودن آثار هنری، بازگشتی به روش سنتی نظریه‌پردازی هنر می‌داند. اما همه مصنوعات، هر مصنوعات هنری نیستند. دیکی در شرط دوم خود، میان

داده یا کنار گذارده و یا مفهوم جدیدی ابداع کند. پس برهان آن است که همین ویژگی گسترش یابنده و غافلگیر کننده هنر و تحولات و آفرینش‌های بدیع آن، وجود هر مجموعه‌ای از خصوصیات تعریف کننده را غیر ممکن می‌سازد.» (Ibid:15-16)

بر این اساس وایتس تمام ویژگی‌هایی که توسط نظریات سنتی به عنوان پیش شرط هنر ارائه شده بود را رد می‌کند. از جمله ویژگی به ظاهر بدیهی که فیلسوفان سنتی بر آن اتفاق نظر داشتند؛ یعنی مصنوعیت. انتقاداتی که بر آرای نووینگنشتاینیان وارد آمد پیشرفت آن‌ها را متوقف و مسیر تعریف هنر را دوباره هموار ساخت. دیکی از جمله این منتقدین بود که بنا بر نظر کارول «رویکرد شباهت خانوادگی / مفهوم باز را با نظریات نوع نهادی خود به تحلیل برد.» (Carroll, 2001: 75)

دیکی عقیده دارد این فیلسوفان در شک بر نظریات سنتی برحق بودند، اما، هنگامی که به دلیل شکست این نظریات، کل پروژه تعریف بر اساس شروط لازم و کافی را منتهی به شکست دانستند، به مسیر اشتباهی رفتند. چراکه از نظر او، می‌توان تعریفی از هنر ارائه داد اگر در جای مناسب به دنبال این ویژگی‌ها گشت و آن، توجه بر خصوصیات نانموده و ناآشکار در عوض توجه بر خصوصیات آشکار و بیرونی آثار هنری ست. دیکی این دیدگاه را از نقدی حاصل می‌کند که پیشتر توسط مندلباوم بر اسلوب شباهت خانوادگی صورت گرفته بود. در این اسلوب از مفهوم شباهت خانوادگی صحبت می‌شود، اما آن چنان که مندلباوم به درستی اشاره دارد، شباهت خانوادگی مستلزم وجود یک نسبت زیستی و ژنی میان اعضا است و در نبود این نسبت، ما تنها می‌توانیم از شباهت محض صحبت کنیم و نه از شباهت خانوادگی. بنابراین آنچه تفاوت میان معنای دقیق و استعاره‌ای مفهوم شباهت خانوادگی را می‌سازد، وجود یک نسبت ژنی میان اعضاست. به عقیده مندلباوم، پیروان این رویکرد در برقراری این تفاوت موفق عمل نکردند و هر شباهتی را مورد نظر داشتند. به همین علت، آن‌ها از جمله وایتس نتوانستند یک ویژگی ذاتی برای هنر بیابند، چرا که در مکان درست و با شیوه‌ای

مصنوعات هنری و غیر هنری تفاوت می‌گذارد. مصنوعی هنری است، که در بستر نهادینه عالم هنر مورد درک و ارزیابی قرار گیرد.

نقطه آغاز استدلال دیکي برای اثبات مصنوعیت به عنوان شرطی از تعریف هنر، آن بخش از نظریات وایتس است که از آن تحت نام «استدلال تعمیم‌بخشی»^۵ و «استدلال ناظر بر تبویب»^۶ یاد می‌کند. و او در پایان بررسی هر کدام از این استدلال‌ها به مصنوعیت به عنوان یکی از شروط هنر می‌رسد.

وایتس در «استدلال تعمیم‌بخشی» میان مفهوم کلی هنر و زیرمفاهیم گوناگون هنر از قبیل رمان، تراژدی و... تفاوت می‌گذارد. او سپس اشاره می‌کند زیرمفهوم رمان باز است؛ بدین معنی که اعضای زیر طبقه رمان‌ها هیچ خصیصه تعریفی ذاتی یا مشترکی ندارند، و این نتیجه را در مورد زیرمفاهیم دیگر هنر نیز صحیح می‌داند. اما دیکي این ادعای وایتس که در ادامه بدون بحث بیشتر نتیجه می‌گیرد، «مفهوم کلی هنر نیز باز است» را بی اساس می‌داند. از نظر دیکي:

«تمام یا بخشی از زیرمفاهیم هنر ممکن است باز باشند و با این وجود مفهوم کلی هنر بسته باشد. بدین معنا که ممکن است تمام یا بخشی از زیرمفاهیم هنر شرایط لازم و کافی را دارا نباشند، و در عین حال اثر هنری که کلیت تمام زیر مفاهیم آن است، بتواند بر حسب شرایط لازم و کافی تعریف شود... هیچ چیز از رابطه کل بسته / گونه‌های باز ممانعت نمی‌کند.» (Dickie, 1974: 21-2)

برای مثال، تراژدی‌ها (به عنوان یک زیر مجموعه) ممکن است خصیصه مشترکی نداشته باشند تا آن‌ها را از کمدی‌ها در محدوده هنر جدا سازد. اما حتی اگر این چنین باشد، تمام تراژدی‌ها و آثار هنری (به عنوان کل) حداقل یک ویژگی مشترک دارند که کارهای هنری را از غیر هنری متمایز می‌سازد، و این ویژگی، مصنوعیت است.

وایتس در «استدلال ناظر بر تبویب» بیان می‌کند که به منظور تشخیص درست مفاهیم هنری بایستی میان کاربردهای گوناگون اصطلاحات هنری تفاوت گذاریم. «ما معمولاً هنر را تحت دو معنای توصیفی

(صندلی) و ارزشی (خوب) به کار می‌بریم. گاه می‌گوییم، این اثر هنری است تا چیزی را توضیح دهیم و گاه می‌گوییم تا چیزی را ارزش‌گذاری کنیم.» (Weitz, 1956: 16) اما برای وایتس معنای اساسی، «معنای توصیفی» اثر هنری است. بنظر او، با وجود آنکه هیچ شرط لازم و کافی برای تعریف هنر وجود ندارد، اما ویژگی‌هایی وجود دارند، به عنوان «معیارهای شناخت» که در این مواقع به کار می‌آیند. ما به واسطه این معیارهای شناخت که توسط نظریات سنتی هنر ارائه شده‌اند، اثری را توصیف می‌کنیم؛ مثلاً ساخته شده همچون یک مصنوع و یا به واسطه توانایی یا تخیل انسان. اما استدلال اصلی وایتس آن است که ما گاه این قبیل گزاره‌ها را نیز به کار می‌بریم، «این تکه چوب، قطعه مجسمه‌ای زیباست»، و از آنجا که این گفته‌ها منطقی‌اند، پس غیر مصنوعاتی مانند یک تکه چوب نیز کارهای هنری‌اند؛ به عبارتی به منظور قرارگیری در طبقه آثار هنری، گاه لازم نیست که شیئی یک مصنوع (ساخته شده بوسیله انسان) باشد. بدین ترتیب ویژگی‌های ارائه شده به واسطه تعاریف سنتی هنر، نمی‌توانند تعریف‌کننده اثر هنری باشند، بلکه بایستی مفهوم هنر را آنچنان باز در نظر گیریم که تمام کاربردهای آن (از جمله کاربرد گزاره در مورد تکه چوب را) در برگردد.

دیکي با ارجاع به تفاوت‌گذاری وایتس میان دو معنای اثر هنری، سعی در زیر سؤال بردن ادعای او دارد. به نظر او وایتس اظهار نظر در مورد تکه چوب (به عنوان یک غیر مصنوع) را همچون یک گزاره توصیفی در نظر گرفته، حال آنکه در واقع یک گزاره ارزشی است. انتقاد دیکي در برابر این استدلال بیان می‌دارد، اگر آنچنانکه وایتس اشاره دارد، بیشتر از یک معنا و کاربرد از اثر هنری وجود دارد، پس اظهار نظر در مورد تکه چوب (به عنوان یک غیر مصنوع) آنچه وایتس قصد اثبات آن را دارد، ثابت نمی‌کند. زیرا او در ابتدا باید اثبات کند که مجسمه در جمله مورد پرسش، در «معنای تبویبی» (همان معنای توصیفی وایتس) به کار رفته است. کاری که انجام نمی‌دهد. حال آنکه به محض آنکه این تفاوت برقرار شود، مشخص می‌شود که «مجسمه» در جمله

اکنون مشخص شد که، بنابر نظریه نهادی، اثر هنری باید شیئی مصنوع باشد. دیکی در روایات اولیه نظریه نهادی دو معنا برای شیئی مصنوع ذکر می‌کند: معنای اول، تعریف رایج فرهنگ لغتی آن است؛ یعنی شیئی که توسط انسان ساخته می‌شود، مخصوصاً با در نظر داشتن استفاده بعدی از آن. این معنا از شیئی مصنوع با صنعت (ساخت استادانه) و تغییراتی در ماده مورد استفاده هنرمند حاصل می‌آید. علاوه بر آن شیئی مصنوع نیازی ندارد که شیئی مادی باشد. به عنوان مثال، اشعار و اجراها شیئی مادی نیستند، با این وجود، شیئی مصنوع‌اند. پس در اینجا معنای آزادی از شیئی مصنوع را باید در نظر داشت.

معنای دوم، تحت مفهوم اعطای شأن مصنوعیت بیان می‌شود. دیکی این معنای متفاوت شیئی مصنوع را طی توضیح مفهوم نهادی عالم هنر می‌پروراند. او به هنگام توضیح آثار نامتعارف هنر دادا و به خصوص حاضر-آماده‌ها، نقش اعطای شأن را در آن‌ها پررنگ می‌گرداند. از نظر او هنرمند «شأن موردی برای ارزیابی بودن» را به اثرش می‌بخشد؛ به عبارتی او این شأن را به اثر خود می‌بخشد که به منزلهٔ یک مصنوع مورد ارزیابی قرار گیرد، و ما به واسطه این اعطای شأن است که اثری را به منزلهٔ اثر هنری درک می‌کنیم، حتی اگر آثار جدل‌آمیزی همچون آثار هنر دادا باشند. اما این آثار هنوز هم میزانی از فعالیت و کوشش انسانی، هر چند کم را دارا هستند. دیکی در مرحله بعد، حتی فراتر از این رفته و به آثاری در عالم هنر می‌پردازد که به نظر حاصل فعالیت هنرمند نیستند، اما همچنان شرط مصنوعیت را برای آن‌ها قائل است. او از این هنر نامتعارف در کتاب هنر و زیبایی‌شناسی اینگونه می‌گوید:

مثال‌های دادا و پیشرفت‌های امروزی مشابه آن که ماهیت نهادین هنر را به مرکز توجه کشانند، سوآلی را پیش می‌کشد. اگر دوشان می‌تواند مصنوعاتی از قبیل آبریزگاه و پاروی برف رویی را به اثر هنری تبدیل سازد، چرا اشیاء طبیعی مانند یک تکه چوب نتوانند آثار هنری در معنای تبویبی قلمداد شوند؟ شاید بتوانند اگر هر کدام از این اعمال بر آن‌ها رخ دهد. یک راه آن است که شخص شیئی طبیعی را بردارد، به خانه برد و بر دیوار

وایتس، در معنای ارزشی به کار رفته است. در نظر دیکی، «معنای توصیفی اثر هنری، هنگام این پرسش که، آیا اثر هنری می‌تواند تعریف شود؟ مورد بحث است. کاربرد توصیفی اثر هنری معلوم می‌دارد که آیا چیزی به طبقه خاصی از مصنوعات تعلق دارد؟ حال آنکه معنای ارزشی می‌تواند در مورد مصنوعات به اندازه غیر مصنوعات به کار رود.» (Dickie, 1969: 253) دیکی سپس فراتر رفته و در کنار دو معنای وایتس، معنای سومی از اثر هنری پیشنهاد می‌دهد که برای مواردی از قبیل «تکه چوب» (موارد غیرمصنوع) کاربرد دارد. استدلال او بدین گونه است:

یک نمونه اثر هنری، برای مثال، پرنده در قفس برانکوزی با یک تکه چوب که بسیار شبیه آن به نظر می‌رسد را در نظر بگیرید. می‌توان در مورد تکه چوب گفت، «اثر هنری است»، به علت ویژگی‌های مشترک بسیاری که با قطعه برانکوزی دارد؛ یعنی تکه چوب هنر است، به علت شباهتش با برخی نمونه آثار هنری پیشین. در اینجا مسیر حرکت ما از آثار هنری سرمشق (مصنوع) به «هنر غیرمصنوع» است. بنابراین یک معنای مبنا و سرمشق‌وار از آثار هنری (همان معنای تبویبی) و یک معنای ثانویه و مشتق وجود دارد، که مواردی از قبیل تکه چوب را شامل می‌شود. وایتس به طریقی در گفتن آنکه «تکه چوب هنر است»، بر حق بود، اما این نتیجه‌گیری او نادرست بود که مصنوعیت برای (معنای مبنایی یا تبویبی) هنر غیر لازم است. (Dickie, 1974: 24-5)

بنابر استنباط دیکی از استدلال وایتس حداقل سه معنای متفاوت از اثر هنری وجود دارد. معنای مبنایی یا تبویبی هنر، معنای ثانویه یا مشتق هنر و معنای ارزشی. و گزاره مورد نظر وایتس در معنای ارزشی و مشتق به کار رفته است. معنای مشتق، هنگامی کاربرد می‌یابد که تکه چوب پاره‌ای خصایص را با اثر هنری سرمشق مشترک باشد و معنای ارزشی، اگر خصایص مشترک، توسط گوینده، ارزشمند تشخیص داده شوند. دیکی، اینگونه در برابر استدلال وایتس نتیجه می‌گیرد که «مصنوعیت» یک شرط لازم معنای مبنایی یا تبویبی هنر است.

بیاویزد. راه دیگر آن است که شخص شیئی طبیعی را بردارد و در یک نمایشگاه وارد سازد... اشیاء طبیعی که اثر هنری به معنای تبویبی اند، بدون استفاده از ابزار پذیرای مصنوعیت^۴ می گردند. یعنی مصنوعیت بر آنان اعطا می شود تا آنکه اعمال شود. این بدین معناست که اشیاء طبیعی که آثار هنری محسوب می شوند، مصنوعیتشان را در همان زمانی کسب می کنند که شأن موردی برای ارزیابی به آن ها اعطا می شود... بنابراین اگر چه مصنوعیت و موردی برای ارزیابی چیزهای مشابهی نیستند، با این وجود، ویژگی هایی اند که ممکن است در یک زمان حاصل شوند.» (Dickie, 1974: 44-5)

بر این اساس از نظر دیکه، اگر کسی صرفاً موضوع مورد نظرش را قاب بندی یا فهرست کند و یا اثر پیش ساخته ای را به منظور نمایش ارائه کند و یا حتی به موضوع مورد نظرش اشاره کند (چنانچه دوشان در مورد ساختمان وول ورث در منهن چین کرد)، باز هم حکم شیئی مصنوع را دارد. به عبارتی فقط اشیاء ساخته شده به طرق سنتی نیستند که شرط شیئیت مصنوع را برآورده می سازند. دیکه برای این قبیل موارد عبارت «اعطای شأن مصنوعیت» را به کار می برد.

مورد دیگری که دیکه تحت عنوان شیئی مصنوع از آن صحبت می کند، مورد نقاشی های شامپانزه ای به نام بتسی است (به طور کلی آثار ایجاد شده به واسطه حیوانات که بنظر درکی از مفهوم هنر ندارند). دیکه اول بار در مقاله «تعریف هنر» این مثال را پیش کشیده و می گوید: «اگر نقاشی های بتسی در عوض باغ وحش در نمایشگاه نقاشی و یا موزه ای هنری نمایش داده شوند، اثر هنری تلقی می شوند. به دلیل آنکه هر چیز وابسته به بستر نهادی است که در آن قرار دارد.» (Dickie, 1969: 256) اما مشکل این بحث آن بود که در این صورت آیا بتسی را باید به عنوان یک هنرمند دید؟

او در کتاب هنر و زیبایی شناسی برای اجتناب از این مفهوم می نویسد، «نامیدن تولیدات بتسی همچون نقاشی، به این معنا نیست که آن ها را همچون آثار هنری مورد پیش داوری قرار دهیم. بلکه تنها بدین دلیل که کلمه ای برای ارجاع به این تولیدات لازم است، آن ها را اینگونه می نامیم. این پرسش که آیا نقاشی های بتسی

هنرند، بستگی دارد به آنچه با آن ها انجام می شود. اگر نقاشی ها در موزه تاریخ طبیعی نمایش داده شوند، آثار هنری نخواهند بود. اما اگر همان نقاشی ها در موزه هنر نمایش داده شوند، هنرند. این نقاشی ها هنر خواهند بود، اگر گرداننده موزه هنر، خواهان نمایش آن ها همچون آثار هنری باشد. ابستر نهادی که شیئی در آن قرار می گیرد، تأثیر بسزایی بر آن دارد. یک بستر نهادی مناسب اعطای شأن هنر است و دیگری نیست.» (Dickie, 1974: 45-6)

اما دیکه همچنان تأکید دارد که نقاشی های بتسی حتی اگر در یک موزه هنر نمایش داده شوند، نقاشی های یک حیوان باقی می ماند و نباید به عنوان اثر هنری به او نسبت داده شوند. زیرا بتسی قادر نیست خودش را همچون عضو عالم هنر درک کرده و بنابراین نمی تواند شأن مناسبی را اعطا کند؛ اما انسان ها قادر به عمل اعطای شأن هستند. در این مورد مثالی، گرداننده موزه، مسئول اعطای شأن خواهد بود. البته دیکه این استدلال را در مورد تولیدات انسان های ابتدایی نیز می پذیرد که بدون درکی از مفهوم هنر به خلق مصنوعات، دست می زنند. بنابراین دیکه در توسعه مفهوم مصنوعیت نقش نیت مندی انسان را پررنگ می سازد. چرا که هنر را مفهومی می داند که نیت مندی بشری را درگیر می سازد. بدین معنا شخص آگاه از مفهوم هنر، می تواند شأن هنر را بر اشیاء طبیعی و یا بر تولیدات حیوان ها و یا انسان های ابتدایی اعطا کند. پس در دیدگاه دیکه شأن معنایی بی طرفانه دارد که توسط اعضای عالم هنر اعطا می شود، و به سادگی همچون تلقی هنرمند از یک شیئی به طریقی خاص یا قرار دادن یک شیئی در یک نمایشگاه است، به منظور آنکه موردی برای ارزیابی باشد. بنابراین انگاشتن چیزی همچون اثر هنری، تنها حاصل طریقی است که آن اثر را مورد توجه قرار می دهیم و نه خصایص ذاتی آن اثر و یا صفات زیبایی شناسانه اش. این نیت و تلقی خاص بشری است که شیئی را به مرتبه مصنوعی قابل ارزیابی ارتقا می دهد. اینگونه هنر بودگی امری نسبی خواهد بود. نسبتی میان شیئی مصنوع و بستر نهادینه ای که در آن قرار دارد.

مصنوعیت در روایت نهایی

با انتقادات فراوانی که بر مفاهیم مطرح شده در روایت اولیه تعریف نهادی صورت می‌گیرد، دیکی در ۱۹۸۴ روایت نهایی خود از این نظریه را در کتاب حلقه هنری اینگونه ارائه می‌دهد.

«اثر هنری به معنای تبویبی عبارت است از: ۱. یک شیئی مصنوع؛ ۲. که برای ارائه به مخاطبان عالم هنر خلق شده است.»^۹

ویژگی تعاریفات اولیه دیکی، تمرکز او بر توضیح و تبیین شرط دوم تعریف و نادیده گرفتن شرط مصنوعیت است. منتقدان این ویژگی را موجب عدم تعادل میان شروط هنر دانسته‌اند که منظور دیکی از آنچه به واسطه مصنوع مورد نظر دارد را روشن نمی‌سازد. روشن‌سازی دیدگاه دیکی درباره مصنوع مهم است، از آنجا که او می‌خواهد شروط لازم و کافی را برای تعریف اثر هنری فراهم آورد. «اگر او نتواند ما را راضی کند که مصنوعیت یک شرط لازم تعریف است، بقیه طرح او بیهوده خواهد بود و بر عکس اگر ما را راضی به این امر سازد، یک قدم بزرگ در تعریف هنر بر اساس شروط لازم و کافی برداشته است، و این در برابر ادعای کسانی است که معتقد به تعریف هنر به این شیوه نیستند.» (wieand, 1985: 80) پس او در تعریف نهایی، به روشنی سعی در توضیح طبیعت اشیا مصنوع به منزله جنس آثار هنری دارد. دیکی علت کم توجهی به این شرط در روایات اولیه را بدیهی انگاشتن آن و علاقه بیشتر به شرط دوم می‌داند، شرطی که در روایت نهایی اشتباه تشخیص داده و کنار می‌گذارد.

از نتایج این عدم توجه، این بود که دو شرط نسبت نزدیکی با هم برقرار نکردند و مصنوعیت کم اهمیت‌تر تلقی شد. در نسخه جدید اما هر دو بخش بطور تنگاتنگی به هم پیوسته‌اند. از نتایج دیگر، این نتیجه‌گیری، دیکی بود که مصنوعیت چیزی است که می‌تواند به همان میزان که کسب شود، اعطا شود. دیکی در روایت نهایی، این برداشت را تصحیح کرده و چشمه و موارد مشابه را همچون مصنوعات هنرمندان و نتیجه کار کمیته آنان تلقی می‌کند.

برای دیدگاه نهادی دیکی، بحث کار کمیته (حداقل

کوشش) با وجود امکان جدل‌آمیز بودن، دارای چند فایده اساسی است؛ اول، همچون عامل محدود کننده در عضویت طبقه آثار هنری عمل می‌کند. عاملی که کمبود آن در نسخه اول مشهود بود، بنابراین بر طبق روایت جدید، هر چیزی نمی‌تواند اثر هنری تلقی شود. دوم، فایده دیگر تأکید بر مصنوعیت، توقف استفاده از عبارت «اعطای شأن موردی برای ارزیابی» در این نسخه است. در دیدگاه جدید «کار انجام شده به منظور خلق شیئی مصنوع در بستر نهادی عالم هنر است که آن را اثری هنری می‌سازد.» (Dickie, 1984: 12) بنابراین احتیاجی به اعطای شأن از هیچ نوع نیست. خواه اعطای شأن نمایندگی برای ارزیابی و خواه اعطای شأن مصنوعیت. بلکه استفاده خلاقانه از یک واسطه^{۱۰} آن را به مرتبه اثر هنری ارتقا می‌دهد.

دیکی در روایت نهایی نیز استدلال خود در مصنوعیت را با نقد استدلال پیروان رویکرد «مفهوم نو» آغاز می‌کند. نامی که دیکی برای آن دسته از فیلسوفان که به مخالفت با امکان تعریف هنر بر آمدند، از جمله وایتس برگزیده است. دیکی در دو مرحله برابر وایتس واکنش نشان می‌دهد. مرحله اول، استدلال مصنوعیت و مرحله دوم، استدلالی بر اساس تمایزگذاری میان معناهای گوناگون اثر هنری.

استدلال اول، اشاره شد که پیروان رویکرد «مفهوم نو» معتقدند که اعضای طبقه هنر ویژگی مشترکی را دارا نیستند، بلکه تنها دارای شباهت‌هایی با دیگر آثار هنری هستند؛ بطوریکه هر عضو، به بعضی اعضا دیگر شبیه است. آنان به این روش در پی تأکید بر ویژگی باز مفهوم هنرنند. پیروان این رویکرد، حتی مصنوعیت که فلسفه هنر شرط بدیهی تعریف هنر در نظر می‌گرفت، به عنوان ویژگی مشترک آثار هنری، نمی‌پذیرند.

در نظر دیکی، این ویژگی رویکرد مفهوم نو، سیر قهقهه‌رایی نامحدودی را موجب می‌شود، بدین شکل که در انتها، اساساً هیچ اثر هنری وجود نخواهد داشت. بر طبق این دیدگاه، اعضای طبقه آثار هنری، مشابه اثر هنری ساخته شده پیشین^{۱۱} هستند، و همین شباهت مورد نیاز به اثر پیشین، بروز اشکال می‌کند. زیرا اینگونه هیچ راهی وجود ندارد تا این سیر قهقهه‌رایی را متوقف

ساخت. بنابراین چگونه می‌توان آثار هنری اولیه‌ای را توضیح داد که بدون این پیشینه شکل گرفته‌اند. پس این رویکرد نیاز دارد تا به روشی این سیر قهقرایی بی‌انتهای را متوقف ساخته و چیزی را مستقل از شباهت به اثر هنری پیش از خود، هنر تلقی کند. این اثر هنری متوقف کننده، می‌تواند به اثر هنری پیشین شبیه باشد، اما موجودیت آن نباید وابسته به این شباهت باشد. در این حالت، نظریه مفهوم نو هنر، یک نظریه دو گانه است که به پیشنهاد دیکمی باید دو راه هنر محسوب شدن چیزی را در نظر گیرد. اول، شباهت به اثر ساخته شده پیشین و بنابراین هنر نامیده شدن آن، که این نوع هنر را «هنر تشابهی» می‌نامد. و دوم، راه‌های دیگری مستقل از شباهت به اثر ساخته شده پیشین، که آن را «هنر غیرتشابهی» می‌نامد.

نظریه مفهوم نو در مورد هنر غیرتشابهی توضیحی نداده است. اما دیکمی ماهیت «هنر غیرتشابهی» را از نظریه رسمی مفهوم نو اینگونه استنباط می‌کند: «اول، هنر غیرتشابهی مبنای نظریه (نظریه مفهوم نو) است (به این صورت که) - هنر تشابهی نمی‌تواند وجود داشته باشد، مگر آنکه در ابتدا هنر غیرتشابهی وجود داشته باشد - دوم، بر طبق نظریه مفهوم نو، مجموعه آثار هنری شامل دو زیر مجموعه مجزا هستند، که یکی (هنر غیرتشابهی) پایه‌ای تر از دیگری (هنر تشابهی) است.» (Dickie, 1983: 48) دیکمی معتقد است که با اینکه نمی‌توان از خلال نظرات مفهوم نو این امر را اثبات کرد، اما اگر استنباط او را در پیش گیریم به این نتیجه می‌رسیم که «هنر مصنوع» تنها مدعی واقعی هنر غیرتشابهی است. منظور او از «هنر مصنوع»، آثاری است که به علت تشابه به اشیاء دیگر هنر نیستند، بلکه به علت طریقی که بوجود آمده‌اند، هنرند. که این مجموعه اشیاء هنر غیرتشابهی، سرچشمه هنر تشابهی می‌باشند و اعضای این مجموعه می‌توانند سیر قهقرایی را متوقف سازند.

بنابراین نظریه مفهوم نو در نسخه جدید پیشنهادی دیکمی نیز دوگانه است، و دو راه هنر تلقی شدن را می‌پذیرد. اول، زیر طبقه «هنر تشابهی» که در آن هر عضو به دلیل مشابهت با اثر ساخته شده پیشین، هنر

است. و دوم، زیر طبقه «هنر مصنوع» (هنر غیر تشابهی) که اعضای آن به علت مصنوع بودن، هنر تلقی می‌شوند. که این همان طبقه آشنای قدیمی نقاشی‌ها، شعرها و از این قبیل است، که به طرق سنتی گوناگون شکل گرفته‌اند.

در دیدگاه دیکمی، «هنر مصنوع» حاصل فعالیت ساختن است و «هنر تشابهی» حاصل نوع دیگر فعالیت که توجه بر شباهت‌هاست. بنابراین هر دو فعالیت به اندازه کافی متفاوتند که فیلسوفان بتوانند بر هنر مصنوع بدون آوردن نامی از هنر تشابهی تمرکز کنند. یعنی آن‌ها می‌توانند فلسفه هنر را به شکل سنتی دنبال کنند، حال آنکه نمی‌توان همچون پیروان رویکرد مفهوم نو بر هنر تشابهی بدون توجه بر هنر مصنوع به عنوان هسته اساسی آن تمرکز کرد. و نتیجه می‌گیرد:

«حتی اگر کسی با زیف و وایتس موافق باشد که هر دو هنر مصنوع و تشابهی اصطلاحاً هنرند، چرا این مطلب باید فیلسوفان را متقاعد سازد تا از علاقه مرسوم خود به نظریه پردازی در مورد آنچه در واقع هنر مصنوع است، جلوگیری به عمل آورند؟... و این حقیقت که گروهی دیگر از موضوعات هستند که به طریقی، توسط تشابهات از گروه موضوعاتی که آن‌ها به طور مرسوم به آن علاقمندند، مشتق گشته‌اند، دلیلی نیست تا فیلسوفان هنر را از فعالیت‌های مرسومشان منصرف سازد. این فعالیت‌های مرسوم تلاش برای توصیف درست ماهیت ساخت هنر مصنوع و در نتیجه ماهیت اشیاء ساخته شده است. مصنوعیت در واقع یک ویژگی «ذاتی»، علاقه فیلسوفان به کارهای هنری است.» (Ibid: 48-9)

استدلال دوم، در مرحله بعد دیکمی برای پیش برد استدلال خود در برابر رویکرد مفهوم نو، به معنای هنر و اثر هنری می‌پردازد. وایتس معتقد به وجود دو معنای توصیفی و ارزشی از هنر و اثر هنری بود. انتقاد دیکمی اشاره دارد که وایتس (با وجود ذکر دو معنای متفاوت) میان معناهای گوناگون هنر و اثر هنری تفاوت قائل نمی‌شود، و تمام کاربردهای این واژه‌ها را به یکسان حقیقی و درست در نظر می‌گیرد. برای مثال شخصی شیئی (یک تکه چوب) را به علت مشابهت با آثار

هنر می‌تواند بعضی اشیاء معنای ارزشی را شامل شود. دیکي ادعا دارد که با متمایز ساختن محدوده‌های متفاوت معنایی، نشان می‌دهد که وایتس هنگامی که تنها یک معنا از هنر و اثر هنری را در نظر داشته، در اشتباه بوده است. بنابراین برای درک درست مفهوم هنر و اثر هنری باید میان معناهاى متفاوت اثر هنری تفاوت قائل شد. باید مشخص ساخت، آیا شیئی یک مصنوع هنر توصیفی است یا غیرمصنوع هنر توصیفی و یا تنها هنر ارزشی است؟ در این حال کاربردی بروز می‌یابد که نظریات وایتس اجازه آن را نمی‌داد؛ یعنی می‌توانیم میان کاربرد استعاری و کاربرد واقعی و حقیقی اثر هنری و هنر تفاوت قائل شویم. در اینحال می‌بینیم که کاربرد استعاری از کاربرد واقعی مشتق شده است، و آن کاربردی که حقیقی و مبناست، کاربرد هنر و اثر هنری در معنای «هنر مصنوع توصیفی» است.

تفاوت میان کاربرد معنای واقعی و معنای استعاری اشیاء در تشخیص هنری بودن آن‌ها اساسی است. مثلاً اثر رامبراند، غروب خورشید و یک ماشین را در نظر بگیرید. اثر رامبراند در بالای طبقه مصنوعات هنر توصیفی قرار دارد. در مورد غروب می‌گوییم که شبیه برخی ویژگی‌های ارزشمند برخی آثار هنری در معنای هنر مصنوع توصیفی است (یعنی مصنوع نیست، اما از برخی جهات شبیه مصنوعات هنری است) و در مورد ماشین می‌توان گفت که این ماشین (همچون برخی مصنوعات هنر توصیفی)، در ظاهر زیباست و یا خوش ساخت است. (یعنی مصنوع است اما به لحاظ هنرمندانه ساخته نشده است). بنابراین ما با ارجاع به «هنر مصنوع توصیفی» می‌توانیم کاربردهای گوناگون استفاده از واژه‌های هنری را بشناسیم.

صناعت سنتی^{۱۵} برای مصنوع هنری توصیفی تلقی شدن لازم و ضروری است و این معنا، یعنی «هنر مصنوع توصیفی» برای کاربردهای دیگر، یعنی کاربردهای «هنر غیرمصنوع توصیفی» و «هنر ارزشی» مبنا و اساسی است. صحبت از «هنر غیرمصنوع توصیفی» به این معناست که شیئی شبیه اثر هنری ساخته شده پیشین است. حال این اثر ساخته شده پیشین می‌تواند یک مصنوع هنر توصیفی باشد یا غیرمصنوع هنر توصیفی

هنری دیگر (مجسمه‌ای از مور)، اثر هنری می‌نامد. در این حال آن شیئی اثر هنری خواهد بود، حتی اگر شخص دیگری نظری بر خلاف آن داشته باشد. بدین ترتیب در رویکرد «مفهوم نو» میان کاربرد استعاری و حقیقی اثر هنری، نمی‌توان تفاوتی قائل شد، که این امر قضاوت‌های متضاد و مخالف در مورد هنر را بطور مساوی بر حق در نظر گرفته و هر نوع عدم توافقی را غیرممکن می‌سازد. در این حال هر چیزی می‌تواند بدون هیچ محدودیتی و تنها به صرف قضاوت شخصی فرد، هنر تلقی شود. برای دیکي اما، معناهای بیشتری وجود دارد.^{۱۶} در حلقه هنری، بر اساس معیار دوجهبی که به وایتس نسبت می‌دهد، (الف) صنعت سنتی (ب) شباهت به آثار پیشین، این معناها را اینگونه مشخص می‌سازد:

در معنای توصیفی مورد نظر وایتس، برخی آثار هنری که بر اساس شباهت هنر محسوب گشته‌اند با شیوه صنعت سنتی ساخته شده‌اند. دیکي این دسته از آثار را «مصنوعات هنر توصیفی»^{۱۷} می‌نامد. در برابر برخی آثار هنری در معنای توصیفی مصنوع نیستند، که آنها را «غیر مصنوعات هنر توصیفی»^{۱۸} می‌نامد. البته بعضی غیرمصنوعات هنر توصیفی ممکن است مصنوع باشند، اما از آنجا که با شیوه صنعت سنتی ساخته نشده‌اند، مصنوع هنری نیستند. برای نمونه یک ماشین می‌تواند غیر مصنوع هنر توصیفی باشد، زیرا با وجود آنکه مصنوع است اما صنعت سنتی در آن نقشی ندارد. اما اکثر اعضای این دسته، غیرمصنوعاتی‌اند که بر اساس شباهت، هنر تلقی شده‌اند؛ برای مثال تکه چوب کنار دریا و یا صدف‌ها. هر دو این معانی توصیفی، معنای ارزشی را درگیر نمی‌سازند. معنای ارزشی در مورد اشیائی کاربرد می‌یابد، که مشابه اثر ساخته شده پیشینی‌اند، که به طریقی ارزشمند تشخیص داده شده‌اند، و این امر که آیا این آثار با صنعت ساخته شده‌اند یا خیر، به معنای ارزشی آن‌ها نامربوط است. اینگونه شخص می‌تواند از معنای ارزشی اثر رامبراند یا یک ماشین یا غروب خورشید صحبت کند. پس تمایز مصنوع / غیرمصنوع، در محدوده ارزشی به کار نمی‌رود. طبقه هنر مصنوع توصیفی، با طبقه‌ای که دیکي از آن تحت نام «هنر مصنوع» نام می‌برد، برابر است که این

تکه چوب به سادگی، تنها جابه جا شده است. در مورد دیگر شخص چوب را با چاقویی به شکل نیزه در می‌آورد. در این حال، یک مورد آشکار هر چند ناپخته مصنوع داریم: شیئی که تغییر یافته است تا برای هدفی مناسب شود. این مورد کاملاً با شکل فرهنگ لغتی مصنوع مناسب است: شیئی که به واسطه انسان ساخته می‌شود، مخصوصاً با در نظر داشتن استفاده بعدی آن. اکنون موردی را در نظر بگیرید که در میان دو مورد بالا قرار می‌گیرد. شخصی چوبی را برداشته و بدون تغییر با آن سوراخی حفر کند و یا با تکان آن سعی در ترساندن سگی کند. چوب با توجه به استفاده‌ای که از آن می‌شود، به وسیله یا سلاح تبدیل شده است. در این حالت، چوب با نیت قبلی ساخته نشده و نیز به هیچ طریقی نیز تغییر نیافته است (آنچنانکه در مورد نیزه). بنابراین اگر چوب تغییری نیافته، دقیقاً چه چیزی ساخته شده است؟ در مورد نیزه، یک شیئی ترکیبی ساخته شده است: چوبی که تراشیده شده تا برای استفاده به عنوان نیزه مناسب شود. در مورد آخر نیز یک شیئی ترکیبی ساخته شده: چوبی که به عنوان یک وسیله یا سلاح استفاده می‌شود. در هیچ کدام از این موارد، چوب به تنهایی شیئی مصنوع نیست. بلکه شیئی مصنوع، چوبی است که به روشی خاص دستکاری و استفاده می‌شود. تکه چوب به تنهایی (بدون تغییر و استفاده) یک شیئی ساده است، اما تکه چوبی که به روشی تغییر یافته یا مورد استفاده قرار گرفته، یک شیئی ترکیبی و در نتیجه مصنوع است. بنابراین نه تنها حداقل تغییر در یک شیئی طبیعی به منظور خاصی (برای مثال تغییر چوب به نیزه) بلکه صرف استفاده از یک شیئی به منظور و هدف خاصی (برای مثال استفاده از چوب به عنوان وسیله یا سلاح) آن را یک مصنوع می‌سازد. در مرحله بعد، دیکی از ما می‌خواهد تکه چوب را در زمینه عالم هنر در نظر بگیریم. «اکنون چوبی را در نظر بگیرید که به واسطه شخص آشنا به عالم هنر، برداشته می‌شود؛ این شخص آن را به خانه برده و بدون تغییر بر دیوار آویزان می‌کند، با این نیت که مشخصه‌ای مشابه خصیصه یک نقاشی را بنماید. در اینجا، چوب به منزله واسطه‌ای هنری و در بستر عالم هنر استفاده شده است. بنابراین بخشی از یک شیئی

دیگری؛ که اگر غیرمصنوع باشد، باید سلسله‌ای را دنبال کند تا به یک مصنوع هنر توصیفی برسد. و در مورد معنای ارزشی می‌گوییم که اثر، یک مصنوع هنر توصیفی خوب است، و یا (اگر یک مصنوع هنر توصیفی نیست) می‌گوییم که کیفیات ارزشی مشابه با یک مصنوع هنر توصیفی را داراست.

دیکی به واسطه این استدلال، بر مصنوعیت به عنوان یکی از شروط تعریف هنر تأکید می‌ورزد. اما در نسخه نهایی منظور دیکی از اصطلاح «مصنوع» چه می‌باشد؟ چه تغییراتی از برداشت او از این مفهوم بوجود آمده است؟

از جمله انتقادات اساسی که متوجه روایات اولیه بود، بیان می‌داشت که اصطلاحات رسمی تعریف، مانند مفاهیم اعطای شأن و یا عمل به نیابت از نهادی خاص، با کنش غیر رسمی خلق هنری سازگار نیست. دیکی در روایت نهایی، با پذیرش این انتقادات، مفاهیم رسمی به کار رفته در این تعاریف از جمله مفهوم «اعطای شأن مصنوعیت» را برداشتی اشتباه تشخیص داده است و تأکید دارد که شیئی مصنوع حتماً باید به طریقی ساخته شود. بدین ترتیب در روایت نهایی به کارگیری مفهوم «اعطای شأن مصنوعیت» را متوقف می‌سازد. او در هنر و زیبایی‌شناسی، در بارزترین مثال خود در توضیح این مفهوم عقیده داشت که «یک راه اعطای شأن مصنوعیت آن است که شخصی شیئی طبیعی را بردارد، به خانه برد و بر دیوار بیاویزد.» (Dickie, 1974: 44) اکنون این برداشت را اشتباه تشخیص داده و عقیده دارد، «برداشتن و آویختن و کنش‌های مشابه آن، راه‌های رسیدن به (و نه اعطای) مصنوعیت است.» (Dickie, 1984: 44) او در حلقه هنری سعی می‌کند که به واسطه همین موقعیت مثالی اشتباه خود را تصحیح کند. بر این اساس از ما می‌خواهد مواردی مثالی را در نظر بگیریم که در آن‌ها تکه‌ای چوب نقشی اساسی و مرکزی را بازی می‌کند، در تمامی این موارد به دنبال آنیم که آیا در این میان چیزی ساخته شده است؟ این موقعیت‌های مثالی بدین شرح‌اند: شخصی چوبی را برداشته و به قسمت دیگر ساحل می‌برد تا سر راه نباشد. در این حال هیچ ادعایی مبنی بر آنکه چوب یک مصنوع گشته است، وجود ندارد. بلکه

اما دیکي در حلقه هنری، دیگر این اعتقاد را در مورد کاربست «نامیدن» ندارد، او اثر دیل^{۱۶} را مثال می‌زند، که به صخره‌ای اشاره کرد و گفت: «این هنر است». از نظر دیکي، در اینجا چیزی به واسطه اشاره کردن و نامیدن، ساخته نشده است، صخره‌ها نه تغییر کرده‌اند و نه استفاده شده‌اند؛ پس هنر نیستند. (Dickie, 1984: 46)

بنابراین از نظر دیکي در مواردی از قبیل تکه چوب و چشمه، ما شاهد حدود مصنوعیت هستیم. چوب و چشمه به سادگی و تنها با مسامحه «مصنوع»‌اند. میان چشمه و مورد دیل فاصله‌ای وجود دارد؛ فاصله‌ای که خط فاصل میان مصنوع و غیرمصنوع است. بدین گونه دیکي، مورد مسئله‌ساز چشمه در آرای خود را که مورد سؤال منتقدانش بود، در مرز نگه می‌دارد.

از جمله انتقاداتی که بر روایت اولیه صورت گرفت، کمبود عامل محدودکننده در این تعاریف، از جمله در بحث مصنوعیت است. به عنوان نمونه، انتقاد کوهن بیان می‌دارد که نمی‌توان به صرف قرارگیری هر شیئی مصنوعی در بستر نهادینه هنر، آن را اثر هنری در نظر گرفت. بلکه باید حداقل زمینه و قابلیت ارزیابی برای اشیاء قایل بود تا بتوان آن‌ها را به عنوان اثر هنری در نظر گرفت.

«مسئله در مورد چیزهایی که نمی‌توانند ارزیابی شوند، به چه صورت است؟ مثلاً پونز معمولی، پاکت‌های ارزان، چنگال‌های پلاستیکی، چنین چیزهایی مصنوعاتند که نمی‌توانند شرط دوم دیکي را برآورده سازند (نمی‌توانند مورد ارزیابی قرار گیرند.)» (Cohen, 192: 1973) بر این اساس، کوهن چشمه دوشان را اثر هنری نمی‌داند. چرا که حاقل ویژگی‌های لازم برای نامزدی ارزیابی را دارا نیست.

شولتز نیز عقیده دارد که در دیدگاه دیکي، هر مصنوعی می‌تواند نامزد ارزیابی باشد. نقد شولتز بیان می‌دارد که این امر، اساساً هنر را تصادفی می‌سازد، بطوریکه گویی همه اشیاء ایژه‌های هنری‌اند. حال آنکه در نظر شولتز، نامعقول و بی معنی است که ادیب سوفوکل، درخت کاجی کهن، قضیه‌ای ریاضی و کنشی محبت‌آمیز، همگی بتوانند اثر هنری باشند. (Schultz, 1978: 438)

ترکیبی پیچیده‌تر می‌شود. این شیئی ترکیبی «یعنی؛ چوبی که به عنوان واسطه‌ای هنری مورد استفاده قرار گرفته، «یک مصنوع نظام عالم هنر است.» (Dickie, 1984: 45) به عبارتی تکه چوب به تنهایی مصنوع نیست، بلکه تکه چوب به منزله اثر هنری و یا به تعبیر ویاند «نمایش تکه چوب» (Wieand, 1985: 80) اثر هنری است.

اگر تکه چوب بدون این بستر برداشته و آویخته می‌شد، جزئی از شیئی پیچیده ترکیبی نمی‌شد، و دلیلی نبود تا آن را مصنوع تلقی کنیم. (برای مثال اگر شخصی تکه چوب را برداشته و آویزان کند، بدین منظور که سر راه نباشد.) بنابراین هنر یافته، هنر دادا و نظایر آن در نتیجه استفاده هنرمندان از اشیاء یافت شده، پیش ساخته و غیره به منزله ابزار و مصالح عالم هنر، واجد حداقل مصنوعیت هنری می‌باشند. از این رو آبریزگاه - مورد استفاده - همچون - چشمه، مشابه، چوب - مورد استفاده - همچون - واسطه هنری، بخشی از نظام عالم هنر می‌شود. بنابراین در نسخه نهایی، در عوض اعطای شأن مصنوعیت، حداقل تغییر در یک شیئی و یا استفاده از آن به منظور خاصی، برای مصنوع تلقی شدن، ضروری است. و هنگامی که این تغییر و استفاده در بستر عالم هنر باشد، آن مصنوع، یک مصنوع هنری خواهد بود. اکنون به تعبیر دیکي «مصنوعیت چیزی نیست که بتوان اعطا کرد... بلکه خصلتی است که باید به نحوی حاصل شود.» (Dickie, 2001: 80)

یکی از موارد دیگری که در هنر و زیبایی‌شناسی از آن به عنوان عاملی برای هنر محسوب شدن و در نتیجه اعطای شأن مصنوعیت در زمینه عالم هنر یاد می‌شود کاربست «نامیدن آثار هنری» است. دیکي در آنجا می‌نویسد: «این عمل (نامیدن آثار هنری) بر شأن هنری آثار تأکید کرده و بر آن گواهی می‌دهد. یک شیئی ممکن است، شأن هنری را حتی بدون «نامیدن» نیز کسب کند؛ اما دادن عنوان به آن آشکار می‌سازد که کار هنری است. عنوان به طرق گوناگونی کاربرد دارد. همچون کمکی برای فهم اثر هنری یا همچون راه مناسب تشخیص آن. بنابراین هر عنوانی» - حتی عنوان «بی عنوان» - یک نشان شأن هنری است.» (Dickie, 1974: 38-39)

تلقی شود.

دیویس عقیده دارد که در دیدگاه جدید دیکی در حلقه هنری، نوع اول مصنوعیت مورد نظر است و نه نوع دوم با اهمیت فرهنگی. در دیدگاه دیکی نوع الف مصنوع می‌تواند از طریق استفاده چیزی به منزله اثر هنری حاصل شود. بنابراین تکه چوب در نتیجه استفاده از آن به منزله اثری هنری، مصنوع نوع الف می‌شود، یعنی همچون یک ابژه پیچیده. اما نقد دیویس اشاره دارد که، بر طبق ویژگی مصنوع نوع الف، شرح دیکی شکست می‌خورد. زیرا نمی‌توان چیزی را براساس استفاده از آن همچون مصنوع نوع الف، مصنوع نوع الف ساخت. شیئی می‌تواند همچون بیل استفاده شود، اما این بدان معنا نیست که آن شیئی، بیل است. اگر فروشنده‌ای بخواهد تکه چوبی را در عوض بیل بفروشد، ادعای او را نمی‌توان پذیرفت. برای ساختن چیزی در معنای مصنوع نوع الف، باید بر آن کار کرد؛ نه آنکه فقط بر مبنای استفاده از آن همچون نوع خاصی از مصنوع، آن را شیئی مصنوع تلقی کرد. (Davies, 1991: 120-129)

نتیجه

نظریه نهادی دیکی مورد توجه و انتقادات فراوان قرار گرفت. این امر نشانگر اهمیت این نظریه است. منتقدان بخصوص در برابر اصطلاحات و مفاهیم به کار رفته در این تعاریفات واکنش نشان دادند، از جمله مفهوم اعطای شأن مصنوعیت. به نظر آن‌ها، این اصطلاح رسمی نمی‌تواند بیانگر کنش نهاد غیررسمی عالم هنر باشد. با این وجود شرط مصنوعیت مورد پذیرش منتقدان قرار گرفت و آن‌ها بخصوص استدلال‌ات دیکی در برابر وایتس را قابل قبول و محکم تشخیص دادند. خود دیکی با وجود بدیهی انگاشتن این ویژگی سنتی آثار هنری، به دلیل برقراری تعادل میان شروط تعریف خود و نیز توضیح هنر معاصر و مثال‌های مناقشه برانگیز آن، به مقدار قابل ملاحظه‌ای به ویژگی مصنوع بودن آثار هنری پرداخته و به تلقی جدیدی از این مفهوم رسید. او شرط مصنوعیت را نه تنها به عنوان یکی از شروط تعریفی خود، بلکه به منزله استدلالی در برابر عدم امکان

دیکی در روایت نهایی، با در نظر گرفتن این انتقادات، کار کمینه در خلق هنری را همچون یک عامل محدودکننده در عضویت طبقه آثار هنری مطرح می‌سازد؛ چیزی که در روایات اولیه دچار کمبود بود. بنابراین بر طبق روایت جدید، هر چیزی نمی‌تواند هنر باشد. بلکه حداقل تلاش و تغییر بر ابژه به همراه قرارگیری آن در بستر نهادینه مناسب، آن ابژه را اثر هنری می‌سازد. برداشت دیکی از مصنوعیت در نسخه نهایی نیز مورد انتقاداتی واقع شد؛ از جمله آن‌ها، نقد دیویس در تعاریف هنر است که عقیده دارد، دیکی در روایت نهایی، به فهم جدیدی از مفهوم مصنوعیت رسید، او تفاوت دیدگاه‌های دیکی در دو روایت اولیه و نهایی را اینگونه بیان می‌کند:

«در ابتدا (روایات اولیه) او فهمید خالق هنر می‌تواند تشکیلات عالم هنر را به کار برد، حتی بدون محول کردن کاری به آن تا انجام دهد. اما بعدتر در حلقه هنری به این نتیجه می‌رسد که خالق هنر ممکن است از تشکیلات عالم هنر سود برد، اما موفقیتی در خلق اثر هنری حاصل نکند. اکنون برای او هیچ تلاش صرفی در اعطای شأن هنر بدون در نظر گرفتن اثر هنری، موفقیت‌آمیز باشد. بنابراین او اعطای شأن هنر به یک کوه با نامیدن آن را انکار می‌کند. و در عوض مفهوم اعطای شأن هنر از حاصل نمودن^{۱۷} شأن هنر سخن می‌گوید.»

دیویس دو معنا برای مصنوع ذکر می‌کند. الف): معنای اولیه شیئی مصنوع، یعنی ابژه‌ای که به واسطه کار کردن بر آن، تغییر یافته است، که در تضاد با حالت طبیعی‌اش ظاهر می‌شود. ب): معنای دیگر مصنوع، یعنی ابژه‌ای که برای اعضای یک فرهنگ معنا دارد، چیزی که ما را به تاویل و تفسیر می‌خواند، در برابر معنای روشن و صرف آن. ایده ضمنی معنای اول، ساختن از طریق دستکاری مستقیم موارد مادی است؛ یعنی مصنوع باید برخی خصوصیات مادی را داشته باشد. در برابر در معنای دوم، یعنی در اهمیت اجتماعی یک مصنوع، احتیاجی به تغییر ویژگی‌های فیزیکی آن نیست؛ برای مثال توسط اعضای جامعه به یک کوه، اهمیت مذهبی اعطا می‌شود، تا همچون خانه خدایان

13. Descriptive art artifacts
14. Descriptive art non artifacts
15. Traditionally crafted
16. Dail
17. achieving

کتابنامه

- Dickie George, (1974) *Art and the Aesthetics*
 _____, (1984) *The Art Circle*
 _____, (2001) *Art and Valu*
 _____, (1983) *The New Institutional Theory Of Art aesthetics and the philosophy of Art*
 _____, (1969) *Defining Art, American Philosophical Quarterly, Vol. 6, No. 3*
 Definitions of art, (1991) Stephen Davies
 Morris Weitz, (1956) *The role of theory in aesthetics aesthetics and the philosophy of Art*
 Maurice Mandelbaum, (1965) *Family resemblances and generalizations concerning the Art* , American Philosophical Quarterly, Vol. 2, No. 3
 Jeffrey Wieand, (1985), *Reviewed Work: The Art Circle by George Dickie, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 44, No. 1*
 Cohen, Ted, (1973), "The Possibility Art", *The Philiosophical Review, vol. 82, No.1.*
 Schuitz, Robert, (1978), "Does Aesthetics Have Anything to Do eith Art" *The Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol, 44, No.1.*

تعریف هنر مطرح ساخت، و به خوبی از دل نظریات وایتس و با بسط آن‌ها، استدلالی در برابر او پیش گرفت که نظریات غیرذات‌گرایانی چون وایتس را به تحلیل برد. نقش دیکی را می‌توان هم به عنوان فیلسوفی در نظر گرفت که تعریفی از هنر ارائه داد و هم علاقه به تعریف هنر را دوباره احیا کرد، و آن را به واسطه استدلال مصنوعیت به انجام رساند.

دیکی ویژگی بدیهی نظریات سنتی هنر را به واسطه مفاهیم بکر خود آنچنان پرداخت که توانست به آسانی با شکل پیشرو هنر زمانه هماهنگ شود. مثال‌های او که از میان آثار هنری معاصر انتخاب شده، گویای این امر است. بدین سان دیکی نظریه‌ای پرداخت که بر بستر نهادینه شیئی مصنوع به منزله اثر هنری تأکید داشت تا ویژگی‌های ظاهری، ادراکی و زیباشناسانه آن مصنوع.

پی‌نوشت

1. Neo-Wittgensteinism
2. Unexhibited properties
3. Artfactuality
4. genus
5. Generalization argument
6. Classification argument
۷. معنای تبویبی هنر، تمام اعضای طبقه آثار هنری اعم از عالی، متوسط و یا بد را در بر می‌گیرد. به عبارتی، این معنا مبنای ارزشی ندارد.
8. artifactualized
9. A work of art is an artifact of a kind created to be preasented to an artworld public
10. medium
11. Prior established work of art
۱۲. دیکی در روایات اولیه سه معنا از هنر و اثر هنری را به وایتس نسبت داد: ۱. معنای تبویبی که در مورد آثار هنری از قبیل مونالیزا به کار می‌رود. ۲. معنای ارزشی به هنگامی به کار می‌رود که خصایص شیئی ارزشمند تشخیص داده شوند. ۳. معنای مشتق، هنگامی به کار می‌رود که شیئی پاره‌ای خصایص را با اثر هنری مشترک باشد. (Dickie, 1974: 37-38)