

نلسون گودمن: مسئله وجودشناسانه ارزش هنر

علی اکبر احمدی افرمجان^۱

(نویسنده مسئول)

احمد رحمانیان^۲

چکیده

این مقاله به بررسی مسئله وجودشناسانه ارزش هنر در فلسفه نلسون گودمن می‌پردازد، به عبارت دیگر، این مسئله که 'طبق نظریه شناخت‌گرایی گودمن، روابط میان ویژگی‌های (های) ارزشمند یک اثر هنری با خود آن اثر از چه نوع است؛ در وهله اول، از طریق بررسی (۱) انواع روابط میان ویژگی‌های ارزشمند اشیاء با خود آن‌ها، (۲) انواع روابط میان ویژگی‌های ارزشمند آثار هنری با خود آثار، و (۳) موضع گودمن درباره مسئله دستوری ارزش هنر، مقدمات حل مسئله فوق را فراهم می‌کند. و در وهله بعد، معلوم می‌سازد که گرچه گودمن در مسئله دستوری ارزش هنر یک شناخت‌گرا شمرده می‌شود، و موضع شناخت‌گرایی در مسئله وجودشناسانه، یک موضع ضدذات‌گرایانه است، اما چنین نیست که ضدذات‌گرایی او دقیقاً واجد همان مؤلفه‌هایی باشد که شناخت‌گرایی بدانها قائل است. گودمن، در این باور که ارزش شناختی اسناد شده به هنر، (۱) متکثر است و (۲) خاص هنر نیست، با شناخت‌گرایی هم‌قول است. اما در این که این ارزش (۳) میان همه آثار هنری مشترک است و (۴) رابطه میان آن با خود آثار از نوع درونی است با شناخت‌گرایی اختلاف دارد. با این حال، این اختلاف که گودمن را به موضع ذات‌گرایی نزدیک می‌کند سبب عدول وی از موضع ضدذات‌گرایی نمی‌شود، زیرا هرچند به اشتراک ارزش شناختی در میان همه آثار هنری قائل است، اما این ارزش مشترک را خاص هنر نمی‌داند.

واژگان کلیدی: ارزش، مسئله وجودشناسانه، ذات‌گرایی، ضدذات‌گرایی، شناخت-گرایی.

*. دانشیار دانشگاه علامه طباطبائی، a.a.ahmadi.a@gmail.com

** دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشگاه علامه طباطبائی، ahmad.rahmanian@gmail.com

[تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۹/۰۵؛ تاریخ تایید: ۱۳۹۲/۱۱/۰۲]

مقدمه

مسئله «ارزش هنر» از اصلی‌ترین سرفصل‌های زیبایی‌شناسی تحلیلی شمرده می‌شود. این مسئله خود طیف گسترده‌ای از مسائل جزئی‌تر را در بر می‌گیرد که می‌توان آن‌ها را ذیل مسائل دستوری^۱، وجودشناسانه^۲، و فرا-زیبایی‌شناسانه^۳ طبقه‌بندی کرد. این مسائل، به ترتیب، عبارت‌اند از این‌که: چه ویژگی یا ویژگی‌هایی از حیث هنری ارزشمند تلقی می‌شوند؛ رابطه میان این ویژگی (ها) با خود آثار هنری از چه نوع است؛ و احکام مربوط به ارزش هنری از چه نوع است. این مقاله می‌کوشد تا به یک مسئله تاکنون حل‌نشده درباره زیبایی‌شناسی گودمن پاسخ دهد؛ یعنی مسئله وجودشناسانه ارزش هنر، و از این طریق، فهم دقیق‌تری از نظریه شناخت‌گرایی وی ارائه کند. بنابراین، مسئله اصلی مقاله عبارت است از این که در فلسفه گودمن، روابط میان ویژگی (های) ارزشمند یک اثر هنری با خود آن اثر چگونه و از چه نوع تعیین شده است. به منظور حل مسئله اخیر، در وهله اول چند مسئله مقدماتی که هریک از آن‌ها موضوع یکی از بخش‌های مقاله است، مورد بررسی قرار می‌گیرد؛ روابط میان ویژگی‌های ارزشمند یک چیز با خود آن چیز از چه نوعی می‌تواند باشد؛ روابط میان ویژگی‌های ارزشمند یک اثر هنری با خود آن اثر از چه نوعی می‌تواند باشد؛ و طبق گودمن، ویژگی (های) ارزشمند یک اثر هنری چیست.

۱. مسئله وجودشناسانه ارزش

مسئله وجودشناسانه درباره ارزش^۴ به انواع روابط میان ویژگی‌های ارزشمند یک چیز با خود آن چیز می‌پردازد. در بحث‌های فلسفی مربوط به ارزش‌شناسی^۵، عبارت «انواع ارزش» هم در مورد «انواع ویژگی‌های ارزشمند چیزها» و هم در مورد «انواع روابط میان این ویژگی‌ها با خود چیزها» به کار رفته است، که این به نوبه خود ابهاماتی را موجب شده است. در این مقاله به منظور جلوگیری از خلط این دو معنا، عبارت «انواع ارزش»، طبق روال معمول، برای معنای اول حفظ شده و عبارت «انواع روابط ارزش» به مورد دوم اختصاص داده شده است. در بحث‌های فلسفه اخلاق و زیبایی‌شناسی درباره مسئله ارزش، انواع روابط ارزشی اغلب به دوگانه «درونی/ابزاری»^۶ محدود شده یا تقلیل یافته است. به طوری که، مشخصاً در زیبایی‌شناسی، این دوگانه سبب شده است که مسئله وجودشناسانه ارزش هنری به طور معمول بدین صورت طرح شود: رابطه ویژگی‌های ارزشمند آثار هنری با خود آثار رابطه ای درونی است یا ابزاری؟

اما، چنان که سی. کورسگارد به درستی تشخیص داده است، دوگانه مرسوم «درونی/ابزاری» نتیجه خلط دو تمایزگذاری متفاوت درباره «انواع روابط ارزشی» است، که این امر بحث درباره مسئله وجودشناسانه ارزش را تا حدی دشوار ساخته است. در واقع، ارزش درونی و ارزش ابزاری نمی‌توانند یک دوگانه منسجم بسازند. به عبارت دیگر، «درونی» و «ابزاری» به منزله دو نوع رابطه ارزشی در تقابل با هم قرار نمی‌گیرند. این دو نوع رابطه به دو تمایز مجزا؛ یعنی تمایزهای «درونی/ایرونی»^۷ و «غایی/ابزار»^۸ تعلق دارند. طبق تعریف معمول، «چیزی واجد ارزش ابزاری است، اگر به خاطر چیز دیگری ارزش

گذاشته شود، و چیزی واجد ارزش درونی است، اگر به خاطر خودش ارزش گذاشته شود. اما این معنایی نیست که حقیقتاً از ارزش درونی مراد می‌شود. بلکه چیزی واجد ارزش درونی است، [فقط] اگر ارزش را در خودش داشته باشد» (Korsgaard, 2000: 250). شاید پول و لذت، به ترتیب مثال‌های مناسبی برای ارزش ابزاری و درونی باشند. ارزش بیرونی و ارزش غایی نیز می‌توانند طبق تعاریف فوق تعریف شوند: چیزی واجد ارزش بیرونی است، اگر آن ارزش را در خودش نداشته باشد؛ و چیزی دارای ارزش غایی است، اگر به خاطر خودش ارزش گذاشته شود. بنابراین، دوگانه‌های فوق حاصل تمایزگذاری‌هایی با مبناهای متفاوت هستند: «مبنای تمایزگذاری ارزش درونی/بیرونی موقعیت یا منشأ ارزش است و مبنای تمایز غایی/ابزاری نحوه‌ای که ما چیزی را ارزش می‌گذاریم» (ibid).

با این حال، کنار هم قرار دادن ارزش درونی و ارزش ابزاری ریشه در دیدگاهی دارد که مطابق آن دوگانه‌های فوق اینهمان انگاشته می‌شوند. طبق این دیدگاه، (۱) ارزش‌های غایی - چیزهایی که به منزله غایت، ارزشمند هستند - با ارزش‌های درونی برابرند. (۲) ارزش‌های ابزاری - چیزهایی که به منزله وسیله، ارزشمند هستند - با ارزش‌های بیرونی برابرند. مورد (۱)، می‌تواند به دو شیوه متفاوت تعبیر شود: اول این که، هر چیزی که آن را به خاطر خودش ارزش می‌گذاریم در نتیجه دارای ارزش درونی است. این تعبیر یک تعبیر سوپزکتیو، هم در معنای نسبی در مورد یک شخص واحد و هم نسبی در مورد اشخاص مختلف، تلقی می‌شود؛ یعنی یک شخص ممکن است در شرایط مختلف چیزهای مختلفی را به خاطر خود آن چیز ارزش گذارد و نیز اشخاص مختلف ممکن است چیزهای مختلفی را به خاطر خود آن چیز ارزش گذارند. دوم این که آن چیزهایی که ارزش درونی دارند، یا خود غایت هستند یا باید به عنوان غایت در نظر گرفته شوند. طبق تعبیر اخیر، که یک تعبیر ایزکتیو است، چیزهای دارای ارزش واجد یک وصف جزئی هستند که ادراک آن وصف موجب تصدیق ارزش آن چیز است.

مورد (۲) نیز نتایج مهمی در پی دارد. این که چیزی ارزش خود را در خود دارد بدین معنا نیز هست که در هر شرایطی ارزش خود را داراست. بر همین اساس، می‌توان در تدقیق تعریف ارزش بیرونی گفت: چیزی دارای ارزش بیرونی است، فقط اگر در هر شرایطی دارای ارزش نباشد یا فقط اگر در بعضی شرایط دارای ارزش باشد. به عبارت دیگر، اشیائی دارای ارزش بیرونی اند که ارزش آن‌ها ناشی از یا وابسته به شرایط باشد. حال اگر ارزش بیرونی اینهمان با ارزش ابزاری باشد، آنگاه هر چیزی که ارزش بیرونی دارد، یعنی فقط در بعضی شرایط دارای ارزش است، ابزار یا وسیله شمرده می‌شود. این تعبیر غالباً ملازم با این ایده بوده است که غایت (یا خیر نهایی)، خوشایندی (لذت) یا نوعی تجربه است. اما، اگر اینهمانی بیرونی و ابزاری را نپذیریم، آنگاه جایی برای بعضی انواع دیگر ارزش‌های بیرونی باز خواهیم کرد؛ یعنی انواعی از ارزش که بیرونی بوده اما ابزاری نباشد. «ارزش مشارکتی»^۱ سی. آی. لوئیس از این نوع است (Lewis, 1946: 397, 433). به هر ترتیب، تحلیل فوق درباره انواع روابط ارزشی امکان می‌دهد تا به طور دقیق‌تری درباره‌ی مسائل مربوط به ارزش بحث شود.

۲. مسئله وجودشناسانه ارزش هنر

حال، مسئله این است که در زیبایی شناسی «رابطه‌ی ارزشی»؛ یعنی رابطه‌ی میان ویژگی (های) ارزشمند آثار هنری با خود آثار، از چه نوعی است؟ در مسئله‌ی دستوری ارزش هنر انواع متعددی از ارزش، نظیر ارزش زیبایی شناسانه، شناختی، اخلاقی، عاطفی، تاریخی، اقتصادی و غیره به آثار هنری نسبت داده شده است. یک ارزش یا ویژگی ارزشمند - هرچه که باشد - خود تا حدی نوع رابطه اش را با آثار هنری تعیین می‌کند. مثلاً رابطه‌ی ارزش اقتصادی یک اثر هنری با خود اثر نمی‌تواند جز از نوع ارزش بیرونی باشد. از این رو، می‌توان از طریق بررسی یک نظریه‌ی دستوری تعیین کرد که رابطه‌ی میان ارزشی که آن نظریه به آثار هنری نسبت می‌دهد با خود آثار از چه نوع است، یا به عبارت دیگر تعیین کرد که موضع آن نظریه در خصوص مسئله وجودشناسانه چیست. با این حال، به مسئله وجودشناسانه به طور مستقل از نظریه‌های دستوری نیز پرداخته می‌شود.

در زیبایی شناسی تحلیلی، در خصوص مسئله وجودشناسانه ارزش هنر، علاوه بر ویژگی‌هایی که پیش‌تر به رابطه‌ی میان ارزش و آنچه واجد ارزش است نسبت داده شد؛ یعنی، ویژگی‌های دوگانه‌ی درونی/بیرونی و ابزاری/غایی، به بعضی ویژگی‌های دیگر نیز اشاره شده است (Stecker, 2010: 222). این ویژگی‌ها را می‌توان بدین صورت تقریر کرد: ارزش هنری (۱) یا منفرد^{۱۱} است یا متکثر^{۱۲}، (۲) یا خاص^{۱۳} آثار هنری است یا چنین نیست، و (۳) یا مشترک^{۱۴} میان همه آثار هنری است یا چنین نیست. طبق حساب احتمالات، به نظر می‌رسد که با دهها پاسخ ممکن به مسئله وجودشناسانه ارزش هنر روبرو باشیم. اما در واقع، چنین نیست که بتوان از میان هر دوگانه‌ی فوق یک ویژگی را برگزید و از جمع آن‌ها پاسخ منسجمی درباره‌ی مسئله وجودشناسانه حاصل کرد. بعضی از ویژگی‌های فوق با یکدیگر قابل جمع نیستند. مثلاً نمی‌توان ارزش هنری را همزمان هم خاص آثار هنری و هم بیرونی دانست. پاسخ‌های ممکن به دو صورت کلی موسوم به «ذات‌گرایی»^{۱۵} و «ضد-ذات‌گرایی»^{۱۶} تقلیل یافته است. بحث‌های زیبایی شناسی تحلیلی در خصوص مسئله وجودشناسانه به طور معمول در چارچوب مناقشه‌ی میان این دو دیدگاه متعارض صورت پذیرفته است.

ذات‌گرایی به دیدگاهی اطلاق می‌شود که در آن، «ارزش هنری (۱) یک نوع ارزش منفرد است. [یعنی] یک چیز واحد است که ما آن را ارزش می‌گذاریم آنگاه که چیزی را به مثابه هنر تلقی می‌کنیم [نه چیزهای متعدد]. (۲) خاص آثار هنری است. [یعنی] هیچ چیز دیگری [غیر از آثار هنری] واجد آن نیست. (۳) میان همه آثاری که به منزله هنر ارزش گذاشته شده اند مشترک است [نه بعضی از آن‌ها]. (۴) به طور درونی ارزشمند است» (ibid). چنان که از فقرات فوق برمی‌آید، ذات‌گرایی در صدد است تا ارزش هنری را در یک وصف ذاتی یا معرف هنر بیابد و از این رو تشخیص ارزش هنری را به طور پیشینی ممکن بداند. به عبارت دیگر، طبق ذات‌گرایی، فهم این که هنر چیست متضمن فهم ارزش هنر است. تقریرهای مختلف ذات‌گرایی، بنا به اقتضا، بعضی یا همه احکام فوق را تأیید می‌کنند.

در مقابل، ضد-ذات‌گرایی تقریباً همه‌ی احکام فوق را رد می‌کند. طبق ضد-ذات‌گرایی، «(۱) ارزش هنری عبارت است از اوصاف ارزشمند [متکثر]ی که هنرمندان می‌کوشند در آثار هنری بگنجانند و مخاطبان در آن بجویند [نه یک وصف منفرد]». (۲) اوصاف ارزشمند هنری ممکن است خاص هنر باشند، اما چنین نیست که ضرورتاً این‌گونه باشد. (۳) اوصاف ارزشمند هنری ممکن است در میان همه‌ی هنرها یا آثار هنری مشترک باشد، اما چنین نیست که ضرورتاً این‌گونه باشد. ممکن است بعضی ارزش‌های هنری وجود داشته باشند که هرگز در بعضی صورت‌های هنری یافت نشوند. (۴) رابطه‌ی میان ارزش هنری آثار هنری با خود آثار یک رابطه‌ی ابزاری است» (ibid). بدین ترتیب، طبق فقرات فوق، قول به فهم پیشینی ارزش هنری انکار می‌شود و هیچ میزان تأمل در مفهوم هنر نمی‌تواند تشخیص دهد که کدام ارزش (ها) هنری است.

بیش‌تر اختلافات در تقریرهای مختلف ذات‌گرایی و ضد-ذات‌گرایی به فقره (۴) از فقرات فوق مربوط می‌شود. در واقع، هر تقریری از ذات‌گرایی درونی بودن ارزش هنر را تصدیق می‌کند، اما بعضی قائل به ابزاری بودن هستند و بعضی قائل به غایی بودن آن هستند. عموم ذات‌گراها و همه‌ی ضد-ذات‌گراها بر ابزاری بودن ارزش هنر تأکید کرده‌اند، زیرا آنچه به طور معمول ارزش غایی به آن اسناد شده است هویتی غیرفیزیکی است؛ یعنی بعضی ایده‌ها مثل سعادت یا بعضی حالات ذهنی (یا تجربه‌ها) مثل آرامش و لذت. علاوه بر این، در مسئله‌ی «وجودشناسی هنر» در زیبایی‌شناسی تحلیلی، مصنوع^{۱۷} بودن، یک فرض مسلم در هر تعریفی از اثر هنری است و «برای منظوری [یا غایتی] ساخته شدن» (Hilpinen, 1992: 156) نیز به طور معمول به منزله‌ی یک شرط در تعریف مصنوع وارد شده است. با این همه، بعضی از ذات‌گراها معمولاً با اسناد به این که ارزش یک اثر هنری یکتا و جانشین‌ناپذیر است، آن را دارای ارزش غایی می‌دانند (Budd, 1995: 105)، زیرا این ارزش در اوصاف زیبایی‌شناسانه اثر هنری یا در تجربه‌ی ای است که به وجود می‌آورد، و این اوصاف و تجربه‌ها در مورد هر اثری منحصر به فرد است. اما از این استدلال حتی اگر بشود جانشین‌ناپذیری هر اثری را نتیجه گرفت، این که آن اثر بخاطر خودش ارزش گذاشته می‌شود نتیجه نمی‌شود، زیرا یکتایی و جانشین‌ناپذیری نه شرط کافی و نه حتی شرط لازم برای غایت بودن یک چیز است. همچنین، هر تقریری از ضد-ذات‌گرایی، ابزاری بودن ارزش هنر را تصدیق می‌کند، اما بعضی قائل به بیرونی بودن آن و بعضی قائل به درونی بودن آن هستند. ولی در هر صورت، چنین نیست که بیرونی یا درونی بودن نتواند قابل جمع با ابزاری بودن باشد.

با این حال، معنای دیگری از درونی بودن ارزش هنر طرح شده است که مغایر با هیچ‌یک از تقریرهای فوق به نظر نمی‌رسد، حتی تقریرهایی که ارزش هنر را ابزاری و بیرونی می‌دانند. به این معنای درونی بودن، در اینجا، به عنوان معنای دوم درونی بودن اشاره می‌شود. هرچند که آثار هنری هویت‌اتی مصنوع و در نتیجه دارای ارزش ابزاری هستند، اما می‌توان مدعی تمایزی میان نوع ارزش ابزاری آثار هنری از دیگر هویت‌ات مصنوع شد (Davies, 1994: 319; Levinson, 1996: 127; Kieran, 2005: 216). بعضی از اشیاء مصنوع چنان هستند که در آن‌ها رابطه‌ی میان وسیله و هدف رابطه‌ی بیرونی است و هر چیز

دیگری مانند پول، می‌تواند به عنوان یک وسیله آن هدف را برآورده کند. در مقابل، بعضی دیگر چنان هستند که در آن‌ها رابطه میان وسیله و هدف رابطه ای درونی است و هیچ چیز دیگری مانند لذت ورزش یا یک گفتگوی دوستانه نمی‌تواند به عنوان یک وسیله، آن هدف را برآورده کند. ارزش آثار هنری نیز از این نوع است (Kieran, 2005: 216). دقیقاً این که ارزش یا هدف یک اثر هنری فقط از طریق خود آن‌ها می‌تواند برآورده شود، سبب طرح مؤلفه جانشین‌ناپذیری از جانب بعضی از ذات‌گراها و نیز قول به غایی بودن ارزش هنر شده است. بدین ترتیب، درونی بودن در معنای اول نسبت به مفهوم کلی هنر (یا مجموعه هر آنچه بتواند اثر هنری باشد) لحاظ شده است، حال آن که در معنای دوم نسبت به یک اثر هنری جزئی.

۳. گودمن: مسئله دستوری ارزش هنر

اظهارات گودمن درباره مسئله ارزش هنر به کلی معطوف به مسئله دستوری است و به جای ارزش هنر ذیل عنوان یا سرفصل «شایستگی زیبایی شناسانه»^{۱۸} ایراد شده است. بعضی از این اظهارات صورت سلبی و بعضی صورت ایجابی دارند؛ یعنی پاسخ‌هایی هستند به این دو مسئله که چه چیزی نمی‌تواند معیار شایستگی زیبایی شناسانه، یا به منزله ویژگی ارزشمند هنری، شمرده شود، و این که چه چیزی معیار شایستگی زیبایی شناسانه است. در خصوص مسئله اول، گودمن، در واقع می‌کوشد تا دو تقریر اصلی نظریه ای که امروزه موسوم به نظریه دستوری ارزش زیبایی شناسانه است را رد کند. طبق این نظریه، ارزش هنری آثار اینهمان با ارزش زیبایی شناسانه آن‌ها است و از این رو هر نوع ارزش دیگری خارج از محدوده ارزش هنری آثار تعبیر می‌شود. در بعضی از تقریرهای این نظریه، ارزش هنری با داشتن اوصاف زیبایی شناسانه، مثل زیبایی، برابر گرفته می‌شود (Sibley, 2006, 104-119; Goldman, 1995, 191) و در بعضی با برآوردن تجربه یا لذت زیبایی شناسانه (Beardsley, 1958, 502-512) و در بعضی با برآوردن تجربه یا لذت زیبایی شناسانه (Anderson, 2000, 65-93). گودمن ادله ای در رد هر دو تقریر ارائه می‌کند، که بررسی آنها خارج از موضوع این مقاله است. از سوی دیگر، وی با اذعان به این که شایستگی [یا ارزش] به طور کلی به کارکرد و هدف مربوط است (Goodman, 1968, 256)، ارزش یک چیز را نتیجه کارآمدی آن چیز در انجام کارکردش معرفی می‌کند. و از آنجا که «اثر هنری یک یا چند فقره کارکرد ارجاعی خاص را انجام می‌دهد» (ibid)، صورت دیگری به مسئله دستوری ارزش هنر می‌دهد این است که چه چیزی کارکردهای ارجاعی هنرها، یا به طور کلی هر نوع نمادپردازی^{۱۹} را «کارآمد می‌سازد، یا این نمادپردازی در خدمت چه چیزی است؟ در خصوص این صورت جدید مسئله دستوری نیز ادله‌ای در رد سه تقریر معمول مطرح می‌کند که مطابق آن‌ها به ترتیب، [تقویت] عمل‌گری^{۲۰}، ناگزیری^{۲۱} و سودمندی ارتباطی^{۲۲} را به عنوان هدف یا کارکرد هنر به منزله یک عمل نمادپردازانه معرفی می‌کند.

در نهایت، خود در پاسخ به مسئله‌ی اخیر اذعان می‌کند که در نمادپردازی «هدف اولیه، خود شناخت است» (ibid, 258)، و اموری که پیش‌تر به عنوان هدف بدان اشاره شد فرع بر و تابع شناخت هستند: «آنچه ناگزیر است میل به دانستن است، آنچه لذت می‌بخشد اکتشاف است، و خود ارتباط نسبت به دریافت و فرمول‌بندی چیزی که بناست موضوع ارتباط باشد امری ثانویه شمرده می‌شود. عمل‌گری، لذت، ناگزیری و سودمندی ارتباطی همگی وابسته به شناخت هستند» (ibid). از این رو، (۱) ارزش یا شایستگی هنری یک اثر حاصل کارآمدی شناختی^{۳۳} آن در مقام یک نماد^{۳۴} است، و (۲) هر عمل نمادپردازانه ای از این طریق که چگونه و تا چه اندازه هدف شناختی خود را برآورده است داوری می‌شود یا به عبارت دقیق‌تر، «از طریق دقت تشخیص‌هایش و توانایی اشاراتش»؛ از طریق روشی که در به چنگ آوردن، جستجو کردن، و شکل بخشیدن به جهان اعمال می‌کند؛ از طریق این که چه‌طور تحلیل می‌کند، دسته‌بندی می‌کند؛ نظم می‌بخشد و سامان می‌دهد؛ از طریق این که چه‌طور در ساختن، درست به کار بردن، حفظ و تغییر شکل معرفت سهیم است»^{۳۵} (ibid). پویایی و دوام ذوق نیز بر همین اساس قابل تبیین است. یک اثر هنری که روزی شاهکار انگاشته می‌شد ممکن است بعد از گذشت سالیان همچنان شاهکار باقی بماند، مثل «کوارتت زهی شماره ۱۴ در ر مینور: دوشیزه و مرگ» (۱۸۲۴) فرانتس شوبرت یا فیلم «روشنایی‌های شهر» (۱۹۳۱) چارلی چاپلین یا به اثری خام‌دستانه تنزل یابد، مثل فیلم «بیگانه» (۱۹۷۹) ری‌دلی اسکات. «شاهکار هنری» نمادی است که با تغییر شیوه‌های کارکرد نمادی هنرها همچنان از حیث شناختی کارآمد می‌ماند.

به هر ترتیب، این تلقی نظریه‌دستوری گودمن را به عنوان یک نظریه‌شناخت‌گرایانه معرفی می‌کند. شناخت‌گرایی^{۳۶} به موضعی در مسئله ارزش هنر اطلاق می‌شود که طبق آن (۱) هنر می‌تواند معرفت‌بخش باشد و (۲) ارزش معرفتی یک اثر مرتبط با ارزش هنری آن است. در مقابل، ضدشناخت‌گرایی به موضعی اطلاق می‌شود که هر دو ادعای فوق یا فقط ادعای دوم را رد می‌کند. در چارچوب مسئله ارزش هنر، مسائل دستوری و مسائل وجودشناسانه ارزش هنر، به ترتیب، حول دو ادعای فوق طرح شده‌اند. مسئله دستوری خود به دو مسئله‌ی جزئی‌تر تقسیم می‌شود که یکی به نوع محتوای معرفتی که از طریق هنر حاصل می‌شود مربوط می‌شود و دیگری به این که آیا نوعی از صدق که خاص هنر باشد و نوعی روش حصول (یا توجیه) معرفت که خاص هنر باشد وجود دارد. در اینجا، به اقتضای موضوع مقاله صرفاً به موضع گودمن در مسئله محتوا اشاره می‌شود.

در خصوص پاسخ گودمن به مسئله محتوا، مقتضی است نظریه‌وی درباره معرفت با تلقی معمول معرفت مقایسه شود. در معرفت‌شناسی تحلیلی، (۱) موضوع معرفت، باور است؛ یعنی نوعی حالت ذهنی که اولاً محتوای گزاره‌ای یا زبانی دارد و ثانیاً صدق و کذب پذیر است. از این رو، این نوع معرفت شناسی محدود به معرفت گزاره‌ای است. (۲) معرفت گزاره‌ای در مقام یک حالت ذهنی از نوعی اطلاق (یا مطلق بودن) برخوردار است و نمی‌تواند نسبی باشد، یا می‌توان گفت، در مقام یک وصف یا محمول، متواطی است. به عبارت دیگر، شخص S یا به گزاره P معرفت دارد یا به گزاره P معرفت ندارد. این معرفت، کل باور یا گزاره P را دربرمی‌گیرد. (۳) معرفت گزاره‌ای متضمن صدق است. به عبارت دیگر،

اگر شخص S به گزاره P معرفت داشته باشد، آنگاه P صادق است. و (۴) معرفت گزاره ای متضمن توجیه است. به عبارت دیگر، اگر شخص S به گزاره P معرفت داشته باشد، آنگاه توجیهی معرفتی برای باور به P دارد.

اما، معرفت شناسی گودمن به جای معرفت گزاره ای، فهم^{۲۷} را موضوع خود قرار می‌دهد. این جابجایی موضوع صرفاً نوعی جابجایی اصطلاحات نیست. طبق این معرفت شناسی، (۱) موضوع فهم نه فقط گزاره، بلکه هر آن چیزی است که یک نماد باشد، یعنی هر آن چیزی که ارجاع کند. از آنجا که گودمن در مسئله معنا قائل به نظریه ارجاع و مصداق گراست، فهم متضمن تشخیص رابطه نماد با چیزی است که نماد به آن ارجاع می‌کند. این که یک نماد به چه چیزی ارجاع می‌کند بسته به آن نظام نمادی ای است که نماد به آن تعلق دارد: «ارجاع یک اصطلاح [یا نماد] وابسته به کاربردش در یک جمله منفرد یا در یک جمله در یک متن نیست، بلکه وابسته به نقش آن در یک زبان [یا نظام نمادی] است» (Elgin, 1983: 9). در واقع، چنین نیست که نزد گودمن دامنه معرفت از معرفت گزاره ای (یا مفهومی) به انواع معرفت مهارتی (یا عملی)^{۲۸} و معرفت به منزله آشنایی^{۲۹} گسترش یابد، بلکه دامنه معرفت مفهومی زبانی به معرفت مفهومی غیرزبانی یا به عبارت دیگر معرفت نمادی بسط می‌یابد. (۲) فهم، بر عکس معرفت گزاره ای، فاقد اطلاق است و می‌تواند نسبی باشد. به عبارت دیگر، ممکن است که شخص S هم به P فهم داشته باشد هم به P فهم نداشته باشد. ممکن است فهم، کل P را یا P را از همه جهات دربرنگیرد. از این رو، می‌توان گزاره‌های «P را کاملاً می‌فهمم» یا «P را اکنون بهتر می‌فهمم» به کار برد. (۳) فهم متضمن صدق نیست؛ به عبارت دیگر، اگر شخص S به P فهم داشته باشد، آنگاه چنین نیست که P ضرورتاً صادق است. از این رو، می‌توان باورهای کاذب را فهمید، اما نمی‌توان به یک گزاره کاذب معرفت داشت. و (۴) فهم متضمن توجیه نیست؛ به عبارت دیگر، اگر شخص S به P فهم داشته باشد، آنگاه چنین نیست که ضرورتاً توجیهی معرفتی برای باور به P دارد. این فقره تابع فقره قبلی است، زیرا اگر استلزامی به صدق نباشد، استلزامی به توجیه نیز نخواهد بود. بنابراین، نظریه معرفت گودمن بیش‌تر به سنت هرمنوتیک نزدیک است تا به سنت تحلیلی. معرفتی که از طریق آثار هنری، به منزله نمادها، می‌توان حاصل کرد نیز از همین نوع است.^{۳۰}

۴. گودمن: مسئله وجودشناسانه ارزش هنر

حال می‌توان بر پایه تحلیل‌هایی که در بخش ۲ و ۳ صورت گرفت موضع ناگفته گودمن را درباره مسئله وجودشناسانه ارزش هنر نتیجه‌گیری کرد. گودمن، در وهله اول، به موضع ضد-ذات‌گرایی تعلق دارد. وی، در واقع، یکی از جدی‌ترین مدافعان نومیالیسم در دوره‌ی معاصر شمرده می‌شود. در ۱۹۵۶، یک نظریه نومیالیسم بر پایه اصل امساک^{۳۱} در رد نظریه مجموعه‌ها طرح می‌کند و به چیزی جز هویات فردی جزئی امکان نمی‌دهد. این نومیالیسم سخت‌گیرانه در تعیین مواضع و طرح نظریه‌های وی در معرفت شناسی و زیبایی شناسی نیز نقش قاطعی می‌یابد. به هر ترتیب، ضد-ذات‌گرایی گودمن در مسئله

وجودشناسانه ارزش هنر پیش از هر چیز نتیجه نومیالیسم اوست. اما، باید به طور دقیق مشخص کرد که ضد-ذات‌گرایی وی در مسئله وجودشناسانه دارای چه مؤلفه‌هایی است. بدین منظور، در اینجا موضع گودمن در خصوص هریک از مؤلفه‌های مسئله وجودشناسانه را که در بخش ۲ بدان اشاره شد به طور مجزا در مقایسه با موضع عام شناخت‌گرایی که اساسا یک موضع ضد-ذات‌گرایانه است - چراکه قائلان به این نظریه متفقا از امکان، نه ضرورت، معرفت بخش بودن هنر سخن گفته‌اند^{۳۳}: (Walsh, 1969: 91; Novitz, 1987:133; Currie, 1998: 164) مورد بررسی قرار می‌گیرد.

(۱) درباره منفرد یا متکثر بودن ارزش یا ویژگی ارزشمند هنری، موضع گودمن از یک جهت به شناخت‌گرایی و از جهت دیگر به ذات‌گرایی شباهت دارد. وی، همچون شناخت‌گرایی، شناخت را یگانه ارزش ممکن آثار هنری نمی‌داند بلکه به کثرت انواع ارزش‌های هنری باور دارد. اما از آنجا که همه انواع ارزش‌های دیگر را به ارزش شناختی تحویل می‌برد؛ یعنی این که هر نوع ارزش دیگری را فرع بر شناخت (یا فهم) و در خدمت آن قرار می‌دهد، به موضع ذات‌گرایی نزدیک می‌شود. حال آن که شناخت‌گرایی میان ارزش‌های ممکن متکثر به هیچ یک برتری نمی‌دهد، یا به عبارت دیگر یکی را اصل و دیگری را فرع نمی‌شمرد.

(۲) به این مسئله که آیا آنچه به منزله ارزش هنری تشخیص داده شده خاص هنر است یا چنین نیست؛ یعنی فقط هنر می‌تواند آن را فراهم کند یا غیر هنر نیز می‌تواند، ذات‌گرایی شق اول را می‌پذیرد. در میان شناخت‌گراها، بعضی آن نوع شناختی را که از طریق هنر حاصل می‌شود خاص هنر دانسته‌اند و بعضی خاص هنر ندانسته‌اند. گودمن به دسته دوم تعلق دارد، چراکه، طبق نظریه نظام‌های نمادی او، ویژگی‌های نمادی ای که در آثار هنری وجود دارد می‌تواند به همان صورت در نمادهای غیرهنری نیز وجود داشته باشد - ویژگی‌هایی چون تراکم نحوی، انباشتگی نحوی، تراکم معنایی و غیره. از این رو، نمادهای غیرهنری نیز می‌توانند کارکرد ارجاعی خود را به همان صورتی انجام دهند که آثار هنری انجام می‌دهند.

(۳) در این مسئله که آیا آنچه به منزله ارزش هنری تشخیص داده شده میان همه آثار هنری مشترک است، گودمن از موضع معمول شناخت‌گرایی فاصله می‌گیرد. گودمن از این جهت که از انواع متعدد کارکردهای شناختی در آثار هنری سخن می‌گوید به موضع ضد-ذات‌گرایانه‌ی شناخت‌گرایی نزدیک می‌شود. طبق شناخت‌گرایی گودمن، بعضی از انواع کارکردهای شناختی ممکن است در بعضی از انواع هنری ظاهر نشوند یا به عبارت دیگر، آثار هنری به طرق مختلفی کارکرد شناختی خود را انجام دهند. مثلا آثار موسیقی نمی‌توانند از طریق دلالت و آثار ادبی نمی‌توانند از طریق تمثیل واقعی عمل کنند. اما همچون ذات‌گرایی، این انواع متکثر کارکردهای شناختی را میان همه آثار هنری مشترک می‌داند؛ یعنی هر آن چیزی که بتواند اثر هنری باشد به طور قطع از طریق یک یا چند فقره از این کارکردهای شناختی عمل می‌کند، هرچند آن‌ها را خاص هنر نمی‌داند.

(۴) درباره این که آیا نوع رابطه ارزش هنری با خود آثار اولادرونی یا بیرونی و ثانیاً غایی یا ابزاری است، در بخش ۲ به موضع ذات‌گرایی اشاره شد. ذات‌گرایی این رابطه را اولادرونی می‌داند (در هر دو

معنایی که شرح داده شد) و ثانیاً بعضی آن را ابزاری و بعضی غایی تعبیر می‌کنند. در خصوص ابزاری یا غایی بودن رابطه ارزشی فوق، گودمن، همچون شناخت‌گرایی، آن را ابزاری می‌داند. اما، در خصوص درونی یا بیرونی بودن، موضع وی تاحدی متفاوت از موضع شناخت‌گرایی است. شناخت‌گرایی این رابطه را اگرچه، در معنای دوم، درونی تلقی می‌کند، اما در معنای اول آن را بیرونی می‌داند، زیرا طبق شناخت‌گرایی، آثار هنری در هر شرایطی واجد ارزش شناختی نیستند؛ به عبارت دیگر، فقط بعضی از آثار هنری این قابلیت را دارند که معرفت ببخشند و حتی بعضی از انواع هنری مثل موسیقی، و آثاری که در این انواع به وجود می‌آید به کلی خارج از حوزه شناخت ارزش گذاری می‌شود. گودمن این رابطه را درونی، هم در معنای اول هم در معنای دوم، تلقی می‌کند، زیرا، طبق نظریه وی، آثار هنری در هر شرایطی واجد این ارزش شناختی هستند. این امر از مؤلفه ۳ نیز قابل استنتاج است. از این جهت، وی به ذات‌گرایی نزدیک می‌شود، اما در نهایت، به این موضع در نمی‌آید، زیرا این ارزش مشترک را خاص هنر نمی‌داند. مهم‌ترین تفاوت گودمن با موضع ضد-ذات‌گرایانه شناخت‌گرایی نیز در همین (مؤلفه) است؛ یعنی در این که گودمن، بر خلاف شناخت‌گرایی، ارزش شناختی آثار هنری را با ارزش هنری آن‌ها اینهمان می‌گیرد و از این رو آن را برای هنر درونی می‌سازد.

نتیجه گیری

اگرچه نلسون گودمن در مسئله دستوری ارزش هنر یک شناخت‌گرا شمرده می‌شود و موضع شناخت‌گرایی در مسئله وجودشناسانه موضعی ضد-ذات‌گرایانه است، اما چنین نیست که ضد-ذات‌گرایی او دقیقاً واجد همان مؤلفه‌هایی باشد که شناخت‌گرایی بدانها قائل است. گودمن، در این باور که ارزش شناختی هنر، متکثر است و خاص هنر نیست با شناخت‌گرایی هم‌قول است. اما در این که این ارزش میان همه آثار هنری مشترک است و رابطه میان آن با خود آثار از نوع درونی است با شناخت‌گرایی اختلاف دارد. با این حال، این اختلاف که گاه گودمن را به موضع ذات‌گرایی نزدیک می‌کند سبب عدول وی از موضع ضد-ذات‌گرایی نمی‌شود، زیرا هرچند به اشتراک ارزش شناختی میان همه آثار هنری قائل است، اما این ارزش مشترک را خاص هنر نمی‌داند.

پی‌نوشت‌ها

1. normative
2. ontological
3. meta-aesthetic
4. value
5. axiology
6. intrinsic
7. instrumental
8. extrinsic

9. final
10. contributory value
11. singular
12. plural
13. unique
14. common
15. essentialism
16. anti-essentialism
17. artifact
18. aesthetic merit
19. symbolization
20. practicality
21. compulsion
22. communicative utility
23. cognitive efficacy

۲۴. گودمن، در ۱۹۶۸، یک نظریه درباره نظام‌های نمادی وضع می‌کند و در آن ساخت نحوی و معناشناسانه مشترک همه نظام‌های نمادی اعم از زبان‌ها و هنرها را مورد بررسی قرار می‌دهد. طبق این نظریه، هر یک از هنرها یک نظام نمادی با ویژگی‌های نحوی و معنایی خاص و یک اثر هنری به منزله یک نماد مرکب تلقی می‌شود، همان طور که یک گزاره یک نماد مرکب متعلق به نظام نمادی زبان.

۲۵. معنای دقیق‌تر این اظهارات کمی بعد روشن می‌شود.

26. cognitivism
27. understanding
28. ability knowledge
29. acquaintance knowledge

۳۰. اجمالا باید اذعان کرد که گودمن، در مسئله صدق، (۱) قائل به نوعی انسجام‌گرایی تکثرگرایانه است؛ یعنی نه به یک به یک نظام باور (یا روایت) یگانه (و ممتاز) از واقعیت که گزاره‌ها باید با آن سازگار باشند، بلکه به نظام‌های متعدد باور دارد و (۲) صدق را به گزاره‌های زبانی محدود نمی‌کند، بلکه هر نوع نماد غیرزبانی، از جمله آثار هنری را صدق و کذب پذیر می‌داند.

31. lex parsimoniae, the principle of parsimony

۳۲. در فقرات ۱ تا ۴، وجوه ضد-ذات‌گرایانه نظریه شناخت‌گرایی به طور جزئی‌تر مورد اشاره قرار می‌گیرد.

فهرست منابع

Anderson, J. (2000). "Aesthetic Concepts of Art". in Carroll, N. (ed.) 'Theories of Art Today'. U.S.: University of Wisconsin Press, pp. 65-92.

- Beardsley, M. (1958) .*Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. Indianapolis, Cambridge: Hackett Publishing Inc.
- Budd, M. (1995) .*Values of Art: Pictures, Poetry, and Music*. U.K.: Penguin Press.
- Currie, G., (1998) .*Realism Character and the Value of Fiction*. in Levinson, J., (ed.) .*Aesthetics and Ethics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Davies, S., (1994) .”The Evaluation of Musicin”. Alperson, P. (ed.), *What is Music?*, Pennsylvania State University Press, 307-25.
- Dickie, G. (1988) .*Evaluating Art*. U.S.: Temple University Press.
- Elgin, C. Z. (1983) .*With Reference to Reference*. U.S.: Hackett.
- _____. (2009) .*Nelson Goodman*. in Davies, S. & others, ‘A Companion to Aesthetics’, U.S.: Blackwell Publishing.
- Goldman, A. (1995) .*Aesthetic Value*. U.S.: Westview Press.
- Goodman, N. (1955) .*Fact, Fiction, and Forecast*. Cambridge: MA Harvard University Press.
- _____. (1968) . *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company.
- Hilpinen, R. (1993) . “Authors and Artifacts”, *Proceedings of the Aristotelean Society*, 93: 155-178.
- Kieran, M. . (2005) .*Value of Art*. in Gaut, B. and Lopes, D. The Routledge Companion to Aesthetics, Taylor & Francis e-Library.
- Korsgaard, C. (2000) .*Creating the Kingdom of Ends*. U.S.: Cambridge University Press.
- Levinson, J. (1996). *The Pleasure of Aesthetics Philosophical Essays* . Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Lewis, C. (1946) .*An Analysis of Knowledge and Valuation*. U.S.:The Open Court Publishing Company.
- Novitz, D., (1987).*Knowledge, Fiction, and Imagination*. Philadelphia: Temple University Press.
- Sibley, F. (2006). *Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press.
- Stecker, R. (2010) .*Aesthetics and the Philosophy of Art: An Introduction*.U.S.: Rowman & Littlefield Publishers Inc.
- Walsh, D., (1969) .*Literature and Knowledge*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.