**The Quarterly Journal of**
*Western Philosophy*
Vol. 3, No. 1 (Issue 9), April 2024
Print ISSN: 2821-1146
Online ISSN: 2821-1154

# Richard Wollheim's Project Regarding the Ontology of the Work of Art Based on the Concept of Type/Token

Hoda Refahi[1], Ali Moradkhani[2],* Majid Parvanehpour[3]

*1 PhD Stuent, Philosophy of Art, North Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.*
*2 Associate Professor, Department of Philosophy, Islamic Azad University, North Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.*
*3 Assistant Professor, Art Studies, Academy of Art, Tehran, Iran.*

**Article Info**

**Article type:**
**Research Article**

**Received:**
**2024/07/31**
**Accepted:**
**2024/08/15**

**ABSTRACT**

The concept of "type/token" and the understanding of an artwork based on such an ontological framework in analytical aesthetics arises from the distinction between types of artworks and their media. Richard Wollheim, by rejecting the hypothesis of the artwork as a physical object and proposing the idea of type/token, examines the mode of being of the artwork in such a way as to include arts such as music or literature, which lack a material object, within his purview. In this context, two distinct ontological strategies are presented: on the one hand, artworks are defined as having an abstract and general existence of the type category; on the other hand, artworks are interpreted as concrete cultural manifestations of the token category. Wollheim argues that the nature of artworks can be interpreted based on the degree of sharing and transmission of features between general entities (types) and their elements (tokens). This research employs a descriptive-analytical method, and data collection has been conducted through a library-based approach.

**Keywords**: Ontology of Work of Art, Richard Wollheim, Type/Token, Analytic Aesthetics.

**Cite this article:** Refahi, Hoda; Moradkhani, Ali & Parvanehpour, Majid (2024). Richard Wollheim's Project Regarding the Ontology of the Work of Art Based on the Concept of Type/Token. *The Quarterly Journal of Western Philosophy*. Vol. 3, No. 1, pp. 51-66.
DOI: 10.30479/wp.2024.20687.1102
© The Author(s).
**Publisher**: Imam Khomeini International University

* Corresponding Author; **E-mail:** dr.moradkhani@yahoo.com

**فصلنامه علمی**
**فلسفه غرب**
سال سوم، شماره اول (پیاپی ۹)، بهار ۱۴۰۳
شاپا چاپی: ۱۱۶۴_۲۸۲۱
شاپا الکترونیک: ۱۱۵۴_۲۸۲۱

# طرح ریچارد ولهایم دربارهٔ هستی‌شناسی اثر هنری بر اساس مفهوم نوع/مصداق

**هدی رفاهی[۱]، علی مرادخانی[۲]،* مجید پروانه‌پور[۳]**

۱ دانشجوی دکتری فلسفه هنر، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
۲ دانشیار گروه فلسفه، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
۳ استادیار پژوهشکده هنر، فرهنگستان هنر، تهران، ایران.

**اطلاعات مقاله**

**نوع مقاله:**
**مقاله پژوهشی**

**دریافت:**
**۱۴۰۳/۵/۱**
**پذیرش:**
**۱۴۰۳/۵/۲۵**

**چکیده**

ریچارد ولهایم (۲۰۰۳-۱۹۲۳)، فیلسوف بریتانیایی، با رد فرضیهٔ اثر هنری به‌مثابه ابژه‌ای مادی، و با طرح مفهوم «نوع/مصداق»، نحوهٔ هستی اثر هنری را تحلیل کرده تا بتواند هنرهایی همچون موسیقی یا ادبیات که فاقد ابژه‌ای مادی هستند را نیز در حوزهٔ نظر خود وارد کند. در این میان، دو راهبرد هستی‌شناسانهٔ متمایز نیز در این بحث مطرح است؛ از سویی، آثار هنری را واجد نحوی هستی انتزاعی و کلی و از سنخ نوع تعریف می‌کنند، از دیگر سوی، آثار هنری را به‌مثابه جزئیات ظهوریافتهٔ فرهنگی و از سنخ مصادیق تفسیر می‌نمایند. ولهایم مدعی که می‌توان چیستی آثار هنری را مبتنی بر میزان اشتراک و انتقال ویژگی‌ها میان موجودیت و هویات کلی (نوع) و مؤلفه‌هایشان (مصداق‌ها) تفسیر کرد.

**کلمات کلیدی**: هستی‌شناسی اثر هنری، ریچارد ولهایم، نوع/مصداق، زیبایی‌شناسی تحلیلی.

**استناد:** رفاهی، هدی؛ مرادخانی، علی؛ پروانه‌پور، مجید (۱۴۰۳). «طرح ریچارد ولهایم دربارهٔ هستی‌شناسی اثر هنری بر اساس مفهوم نوع/مصداق». *فصلنامه علمی فلسفه غرب*. سال سوم، شماره اول (پیاپی ۹)، ص۶۶_۵۱.

DOI: 10.30479/wp.2024.20687.1102

ناشر: دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره) حق مؤلف © نویسندگان.

* نویسندهٔ مسئول؛ نشانی پست الکترونیک: dr.moradkhani@yahoo.com

**مقدمه‌ای بر هستی‌شناسی اثر هنری**

هستی‌شناسی (ontology) به بررسی ماهیت اشیاء، انواع موجودات و شرایط وجود آنها می‌پردازد و به پرسش‌هایی از این قبیل پاسخ می‌دهد که آیا جهان عبارت از کلیات است یا همه چیزهایی که وجود دارند، امور جزئی هستند؟ آیا همه چیزهایی که «وجود» دارند، عینی (خارجی) هستند، یا وجود می‌تواند گاهی عینی و گاهی ذهنی باشد؟ اکنون پرسش این‌است: آیا آثار هنری در ذات خود، نوعی خاص از اشیاء هستند، یا مفهوم انتزاعی هنر است که چیزهای معمولی را در مرزهای خود به‌عنوان آثار هنری تعریف می‌کند؟ همچنین می‌توان در چارچوب مباحث هستی‌شناسی هنر، این پرسش را مطرح کرد که آیا همهٔ آثار هنری مادی هستند یا تنها برخی از آنها ویژگی مادی بودن را دارند؟ و حسب این پرسش، چگونه هنرهای تجسمی و بصری را، با این توضیح که بخشی از آنها ساختاری و بخشی تاریخی است، تعریف کنیم؟ بخش ساختاری معطوف به صورت اوصاف، تصویری است که گودمن آنها را ویژگی‌های بصری (pictorial properties) می‌نامد و بخش تاریخی را نیز می‌توان در هویت اثر مشخص کرد. البته در اینکه می‌بایست به هویت هنرمند نظر کرد یا زمان و مکان تکوین اثر هنری، اختلاف نظر وجود دارد. در این میان، ساختارگرایان بر شرایط تاریخی تأکید دارند و ضدساختارگرایان، بر اوصاف ظاهری قابل رؤیت خود اثر (Currie, 2014: 4025).

باری، تعریف نیاز به کلیت دارد و رسیدن به امر کلی در کثرت آثار هنری منحصر به فرد، مقدور نیست، مگر با طرد عوامل متعدد (مصداق‌ها) و تحصیل همسانی کثرات (نوع‌ها). بنابراین، تعریف همواره با نوعی حذف جزئیات و طرد امور پیش‌بینی‌ناپذیر توأم است. بر این اساس، هستی‌شناسی هنر نیز همواره دارای نوعی تنش و خودنفی‌کنندگی است، زیرا از سویی برای رسیدن به تعریف، در پی ارتقاء دانش نظری و صورت‌بندی‌های انتزاعی است، و از سویی دیگر، خاص و یگانه بودن آثار هنری را مابه‌الامتیاز آن می‌گیرد؛ گویی در عین حال که می‌خواهد تعریفی کلی از هنر عرضه کند، با عدم تعیّن در تعریف آن نیز موافقت می‌کند.ریشه‌های معاصر این قبیل مباحث در هستی‌شناسی هنر، به فلسفه تحلیلی و متعاقب آن، به زیبایی‌شناسی تحلیلی بازمی‌گردد. زیبایی‌شناسی یا همان دانش امور حسانی (aesthetics)، عقل بازمانده از ادراک هنر را پشت سر گذاشته و با پدید آوردن نوعی علم یا منطق انضمامی، دانشی جداگانه فراهم می‌آورد که همراهی کلیات عقل و جزئیات حس را در خود دارد. تقسیم‌بندی‌های هستی‌شناختی آثار هنری، امکانی فراهم می‌کند که بر طبق آنها بتوان آثار هنری را در زمینه‌ای فلسفی ادراک و وصف کرد.

پرسش از ماهیت آثار هنری به‌طور خاص با این مسئله مرتبط است که چگونه این آثار، هم در جهان تجربی (عینی) و هم در جهان فرهنگی‌ـتاریخی، وجود و حضور دارند؟ هستی‌شناسی تحلیلی هنر که شاخه‌ای از زیبایی‌شناسی معاصر است، نشان می‌دهد که آثار هنری چگونه می‌توانند به‌عنوان اشیائی مادی

با ویژگی‌های قصدی (intentional) ـهمچون ویژگی‌های بازنمایانه (representational) یا بیان‌گرانه (expressive)ـ مورد چون‌وچرا قرار گیرند. مسئله اصلی این‌است که آیا آثار هنری را می‌توان واقعی دانست؟ چنانکه پدیده‌های فیزیکی یا بیولوژیک واقعی هستند. آیا ویژگی‌های قصدی همچون بازنمایی یا بیانگری، به‌قدر ویژگی‌های فیزیکی، واقعی تلقی می‌شوند؟ پاسخ به این پرسش‌ها نظریه‌های بنیادینی در سنت زیبایی‌شناسی تحلیلی فراهم آورده است (Margolis, 2014: 4015-4016).

جوزف مارگولیس، ذیل مدخل «هستی‌شناسی هنر» در *دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی آکسفورد*، چهار رویکرد را در مواجهه با پرسش از چیستی هنر در زیبایی‌شناسی تحلیلی برمی‌شمارد. رویکرد اول متعلق است به نلسون گودمن است که بخش عمدهٔ آن در کتاب *زبان‌های هنر* (Goodman, 1976) مطرح شده است. گودمن در بحث کارکرد نشانه‌شناختی (semiotic function) اشاره می‌کند که ابزارها و اهداف هنر، تمایز چندان روشنی با علم و تجربه روزمره ندارند و آثار هنری به‌عنوان اشیاء، زمانی در گفتار انتقادی پذیرفته می‌شوند که به‌جای انتساب اوصاف ذاتی، کارکردهای نشانه‌شناختی را به خود اختصاص دهند. درواقع، گودمن پرسش «هنر چیست؟» را به «چه زمانی یک چیز هنر است؟» تغییر می‌دهد. او تلاش پوزیتیویستی برای تشخیص معنادار از بی‌معنا، و امکان راستی‌آزمایی درست/ نادرست را شکست خورده می‌داند. به‌نظر گودمن، آثار هنری از نمادها ساخته شده‌اند و به‌همین دلیل تفسیر آنها در نظامی از نمادها روی می‌دهد؛ به عبارت دیگر، تفسیر آثار هنری به‌مثابه شناخت آنهاست.

رویکرد دوم از آن آرتور دانتو (Arthur Danto) است که تعریف متعارف هنر مبتنی بر اوصاف صوری، بیانی یا زیبایی‌شناختی را به‌کناری نهاد و هنر را اساساً در ساحت نهادی بررسی کرد.

در رویکرد سوم، کندال والتون مدعی است که تلقی چیزهایی واقعی به‌عنوان آثار هنری، اساساً به‌واسطهٔ خیال‌پردازی (Make-believe) روی می‌دهد. او استدلال می‌کند که بازنمایی‌های هنری وسایلی در بازی‌های خیال‌پردازانه هستند، و یک بازنمایی تجویز می‌کند که چیزهایی خاص را تخیل کنیم (Walton, 1990).

درنهایت، رویکرد ریچارد ولهایم مطرح می‌شود که حسب آن، آثار هنری یا دست‌کم اغلب آنها را ابژه‌هایی معرفی می‌کند که ممکن است ویژگی‌های قصدی، ذاتاً به آنها نسبت داده شود و درنهایت نحوهٔ وجود آنها را با دو اصطلاح نوع و مصداق (type and token) تبیین می‌کند. باید در راهی باریک گام نهاد که بین افراط در ذهنی کردن تحلیل هنر یا تأکید بیش از اندازه بر دریافت‌های حسی در هستی‌شناسی هنر، تعادلی حاصل شود. نقد جدی وارد بر نظریه‌های هنر این‌است که ارزیابی آثار هنری در مسئلهٔ کلی یا جزئی بودن، یگانه یا چندگانه بودن، عینی یا ذهنی بودن، قادر به تبیین بسیاری از انواع هنرها یا رسانه‌هایشان نبوده و آنها را از دایرهٔ شمول تعاریف خود بیرون می‌نهند. برای مثال، نظریه‌هایی که هنر را عبارت از تأکید بر حیث وجود مادی شئ هنری می‌دانند، از تبیین هنرهایی چون موسیقی یا ادبیات بازمی‌مانند؛ یا نظریه‌های مبتنی بر هنر به‌مثابه بازنمای،ی برای هنرهای غیربازنمایانه کاربردی نخواهند داشت.

ولهایم نخست از عرضهٔ تعریفی منطقی برای چیستی هنر پرهیز می‌کرد و با ضدنظریه‌گرایی خاص خود، بحران تعریف هنر را به هستی‌شناسی‌ای مبتنی بر تشخیص اثر هنری تغییر داد. سپس، با ترسیم معیاری تازه بر اساس اصطلاح نوع/مصداق، تمایز میان آثار هنری را در ماهیات کلی و عمومی‌شان صورت‌بندی کرد.

مسئلهٔ مقاله حاضر یافتن این نقدها در نظریه‌های فلسفه تحلیلی هنر و توضیح پاسخی است که ولهایم به آنها داده است. از میان رویکردهای مذکور، و بعضی دیگر که در زمینهٔ زیبایی‌شناسی تحلیلی مطرح شده‌اند، آنچه در مقالهٔ حاضر تبیین خواهد شد دو راهبرد هستی‌شناختی متمایز در آراء ولترستورف و مارگولیس است تا به‌قدر وسع، بتوان از مجرای تبیین آنها راهی به اندیشه ریچارد ولهایم یافت. روش این تحقیق کیفی، توصیفی‌ـتحلیلی است و گردآوری داده‌ها به‌روش کتابخانه‌ای صورت گرفته است.

در گذشته پژوهش‌هایی در حوزهٔ هستی‌شناسی اثر هنری، شأن خاص هنر در ذهن و زندگی انسان، چیستی هنر و چگونگی وجود اثر هنری، انجام شده است. ذیل مدخل «هستی‌شناسی هنر» در *دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی* آکسفورد (Margolis, 2014)، مباحث هستی‌شناسانهٔ مبسوطی دربار، آثار هنری معطوف به ویژگی‌های ظاهری و همچنین هم‌سو با ویژگی‌های قصدی هنر آمده است؛ پرسش این‌است که آیا این ویژگی‌ها و خصلت‌ها، همان معنای واقع‌گرایانه‌ای را افاده می‌کنند که در سایر ابژه‌ها، مثلاً فیزیکی، افاده می‌کنند؟ محققان معتقدند پاسخ چنین پرسش‌هایی را می‌توان در نظریه‌های بنیادین هنر در سنت زیبایی‌شناسی تحلیلی (که ریچارد ولهایم نیز یکی از صاحب‌نظران آن سنت است) یافت.

ذیل مدخل «تاریخ هستی‌شناسی هنر» *دانشنامهٔ فلسفه استنفورد* (لیوینگستون، ۱۳۹۶) نیز آمده است که پرسش‌های محوری در هستی‌شناسی هنر از قرن نوزدهم به بعد مطرح شده، و به توضیح تأملات محققانی می‌پردازد که به‌اجمال یا تفصیل، با نظر به رسانه‌های مختلف هنری، اظهار نظری در باب هستی‌شناسی اثر هنری کرده‌اند. در این میان، به آراء ولهایم در بحث منحصر به فرد بودن اثر هنری، یگانه‌انگاری اثر هنری، و نیز تمایز میان نوع و مصداق در آثار هنری، اشاره شده است.

اما در آثار فارسی‌زبان، منابع چندانی دربارهٔ اندیشه ولهایم و هستی‌شناسی اثر هنری در دست نیست؛ در عین حال، مشابهت‌هایی هر چند غیرمستقیم، بلحاظ مضمون یا از نظر روش تحقیق، در حوزهٔ پدیدارشناسی دیدن در برخی آثار مشهود است (ابوالقاسمی، ۱۳۹۵؛ احمدی افرمجانی و رحمانیان، ۱۳۹۵؛ خاتمی، ۱۳۸۵؛ سوانه، ۱۳۸۸؛ مارگولیس، ۱۳۸۸).

**هنر و ابژه‌هایش**

ریچارد ولهایم (۲۰۰۳ـ۱۹۲۳)ک فیلسوف بریتانیایی، در حوزهٔ زیبایی‌شناسی تحلیلی، دو ایدهٔ اصلی در تاریخ فلسفهٔ هنر را بررسی کرده است: یکی، مطالعهٔ هنر به‌مثابه رسانه هنری، و دیگری، مطالعهٔ هنر به‌مثابه بیان فردی هنرمند. او در نهایت نیز هیچ‌یک از این دو ایده را به‌تنهایی کافی ندیده و بر همراهی

توأمان آنها تأکید می‌کند. ولهایم کتاب *هنر و ابژه‌هایش* (*Art and its objects*, 1980) را در حالی نوشت که نظریه‌های زیبایی‌شناسی بسیاری سعی در عرضهٔ تعریفی از هنر داشتند، درحالی‌که وی کوشید چرخشی در بنیاد این پرسش دیرینه ایجاد کند (Herwitz, 2014: 5638). تلقی ولهایم از مفهوم هنر، پیچیده و چندوجهی است و اساساً رهیافت معیار در راستای عرضهٔ تعریفی از هنر را نابسنده می‌داند. مالکوم باد در مقاله‌ای دربارهٔ ولهایم، ماهیت و جوهر نگاه هستی‌شناسانه وی را استوار بر سه مدعای او می‌داند: نخست اینکه، هویت یک اثر هنری با تاریخ خلق آن تعیین می‌شود، زیرا ولهایم هنر را پدیده‌ای ذاتاً تاریخی می‌داند. دوم، او مدعی است تمایزی بنیادین میان آثار هنری که منفرد و یگانه (individual) هستند و آثار هنری که از سنخ نوع‌اند (type)، وجود دارد. سوم اینکه، وی می‌گوید هر اثری که دارای فرم هنری مشابه است، به همان دسته و مقوله (category) تعلق دارد (Budd, 2012: 182).

ولهایم تنشی را میان انواع هنر و رسانه‌هایشان از یک‌سو، و نظر کردن بر آثار هنری به‌طور کلی، برای یافتن ویژگی‌های مشترکشان، از سوی دیگر، تشخیص می‌دهد. او مدعی است می‌توان در گام نخست، تعاریف و توصیفات جزئی را منظور نظر کرد تا قدر مشترک احتمالی میان آثار هنری بدست آید و در نتیجه راه به تعاریف کلی باز شود؛ به‌عبارت دیگر، می‌توان کار را با نوعی هم‌پوشانی آغاز کرد، یعنی به پرسش از «چیستی اثر هنری» از منظر چیزهایی که به آنها لفظ هنر اطلاق می‌شود، پاسخ داد. اثر هنری عبارت‌است از یک شعر، یک نقاشی، قطعه‌ای موسیقی، یک مجسمه یا یک رمان و... . پس می‌توان پرسید: شعر چیست؟ نقاشی چیست؟ قطعه‌ای موسیقی، مجسمه، داستان چیستند؟ و دیگر بار، به ویژگی‌های جزئی و مشترک هر کدام از این گروه‌ـآثار توجه کنیم، یعنی برای مثال، چیزی در تمامی نقاشی‌ها بیابیم و از آن قدر مشترک، به تعریف نقاشی برسیم. اما ولهایم این رویه را به‌سختی ممکن می‌داند و راهی خلاف بررسی‌های جزئی را در پیش می‌گیرد و به جای انتظار برای بروز این مقادیر مشترک جزئی تا برآمدن پاسخی کلی، بر تجربه‌ای پیشینی در ما تأکید می‌کند؛ به این معنا که ما همگی از پیش در درون خویش تجربه‌ای از درک آثار هنری داریم و در اغلب موارد، می‌توانیم هنر بودن یک چیز را تشخیص دهیم.

ولهایم تأکید دارد که تمایزی بسیار مهم میان پرسش از چیستی هنر و پرسش از آنچه میان انواع هنرها یا آثار هنری مختلف مشترک است، وجود دارد. در همین راستا، نخستین فرضی که مطرح می‌کند این‌است که اگر بخواهیم آنچه هنر است را بازشناسیم و تشخیص دهیم، باید اثر هنری را چیزی از سنخ ابژه‌ها (چیزها) بدانیم. ولهایم این فرض را «فرضیهٔ ابژهٔ مادی» (physical-object hypothesis) می‌نامد (Wollheim, 1980: 3). ابژه‌های هنری به‌وضوح خود را به افکار، ادوار تاریخی، سبک‌ها و مانند آن، پیوند می‌زنند و قول به اینکه آثار هنری ابژه‌هایی مادی هستند، با بسیاری از مفاهیم سنتی هنر مطابقت دارد.

ولهایم در مقالهٔ تکمیلی سوم کتاب خود، تمایزی را میان ابژه‌های مادی و ابژهٔ زیباشناختی (aesthetic object) مطرح می‌کند و فرض می‌گیرد که به‌ازای هر اثر هنری (که ابژه‌ای مادی است)، یک ابژه

زیباشناختی همسان با آن وجود دارد. تأمل در زمینهٔ تاریخی آن ابژه نشان می‌دهد که اگر ویژگی‌های صوری و مادی را از آن ابژه حذف کنیم، آنچه باقی می‌ماند پیوستاری از مجموعه ویژگی‌های تاریخی است. ویژگی‌های متعیّن مادی در طول زمان تغییر می‌کنند (به‌طور مثال، رنگ محو می‌شود، مجسمه فرسوده می‌شود و...) اما در مقابل، ابژه زیباشناختی که حامل ویژگی‌های متعیّن تاریخی‌ـفرهنگی است، از فرسودگی و محو شدن در امان است (Ibid: 119-120).

ولهایم نقدهایی را بر این تمایز وارد می‌کند؛ از جمله اینکه: تشخیص ویژگی‌های زیباشناختی و غیرزیباشناختی چندان میسر نیست. همچنین، او این بحث را منحصر به هنرهایی می‌داند که ابژه‌ای مادی دارند و تشخیص ویژگی‌های زیباشناختی آنها تنها از طریق نگریستن صورت می‌پذیرد. ولهایم چنین محدودیتی را از دلایل نابسندگی تبیینی فرضیه ابژه مادی برمی‌شمارد. او هنرهایی را که ابژه‌های مادی قابل قبولی دارند (همچون نقاشی یا مجسمه‌سازی)، از هنرهایی که ابژه‌های مادی متعارفی ندارند (همچون موسیقی و ادبیات)، متمایز می‌کند، اما همان‌قدر که در راستای حفظ فرضیهٔ ابژهٔ مادی می‌کوشد، آن را به بوتهٔ نقد نیز می‌کشد و از قضا، مناقشه در این فرضیه بیشتر دربارهٔ آثار هنری‌ای است که ابژهٔ مادی در معنای متعارف دارند.

«در فراسوی این قطعیت، هنرهای مختلفی هستند که سرکشانه، جزئی و مشخص باقی می‌مانند. این امر بیانگر آن‌است که برساختن خواست سنتی [به تعریف هنر] هرگز خطا نبوده، بلکه به کلیت خود رضایت نمی‌دهد» (Ibid: 2). قطعیتی که ولهایم از آن سخن می‌گوید، همان تعریف کلی متعارف، قابل درک و قطعی است که به‌شکلی سنتی در تاریخ هنر مطرح می‌شود و هنرها را به‌شکل حقیقتی معنادار، طبقه‌بندی شده و در دسترس فهم قرار می‌دهد. این فرض سنتی، البته قرن‌هاست که با پدید آمدن هنر مدرن، به تعلیق درآمده است. در فلسفهٔ هنرهای معاصر، مسئله حتی بغرنج‌تر از تعریف هنر است، چراکه انواع نوپدیدی از هنرها و رسانه‌ها، همواره پرسش از چیستی هنر را پیش می‌کشند. اسوالد هنفلینگ در کتاب *چیستی هنر*، ویژگی برجستهٔ مفهوم هنر را همانا تعریف‌ناپذیری و اختلاف نظر در آن می‌داند:

> برجستگی خاص مفهوم هنر در این‌است که تصورات راه‌یافته به درون، آنگاه در تعارض با یکدیگر قرار می‌گیرند، نه‌تنها درباره اینکه هنر چیست، بلکه درباره اینکه هنر چه باید باشد، و نیز چه چیز در خصوص هنر درخور اهمیت است و کدام یک از فعالیت‌های مورد بحث را باید واجد برترین ارزش دانست، نیز به بازتاب نگرش‌های متضاد می‌انجامد. (هنفلینگ، ۱۴۰۱: ۵)

تعریف منطقی از هنر با شروط لازم و کافی، تعریفی است که در پی کشف ذات هنر است؛ شرط لازم

یعنی هر چیز که هنر باشد باید ویژگی x را داشته باشد، و شرط کافی به این معناست که هر چیزی که ویژگی x را داشته باشد، می‌بایست هنر باشد. آن هنگام که هنر به شکلی جامع و مانع تعریف می‌شود، یعنی حد و مرزی برای آن تعیین و تثبیت می‌شود، با کنش و ذهنیت خلاق هنرمند که در جهت برگذشتن از همان مرزهاست، دچار تناقض می‌شود. بنابراین، همواره تنشی در مسئلهٔ تعریف هنر وجود دارد. اما راهی دیگر نیز برای پاسخ دادن به پرسش «هنر چیست؟» یا «آثار هنری چیستند؟» وجود دارد و آن این است که تعریف را کنار گذاشته و تشخیص را جایگزین کنیم (یعنی identification را به‌جای definition بنشانیم) و پرسش را به «چگونه می‌توان اثر هنری را تشخیص داد؟» تغییر دهیم. گویی تنها با نگریستن به آثار هنری و مواجهه با ابژه‌ها می‌توان در مورد ادراک آنها توافق کرد، نه با بحث و تحلیل صرف. ولهایم می‌خواهد در تقابل با ذات‌گرایی (Essentialism) در نظریهٔ هنر، رویکردی دیگر از سنخ تشخیص و شناخت اثر هنری ترسیم کند.

برای اینکه تعریف ذات‌گرایانه از اثر هنری بهتر تبیین شود، باید بار دیگر این پرسش را مطرح کنیم که آیا آثار هنری فی‌نفسه، دارای نوعی خاص از ویژگی‌ها هستند که این ذات (essence) می‌تواند چیزهای معمولی را به آثار هنری تبدیل کند؟ آیا با در نظر گرفتن یا شناختن آن ذات، می‌توان هنر بودن یک چیز را تشخیص داد؟ اگر اینچنین است، تعریف و تشخیص اثر هنری ممکن و در دسترس خواهد بود. اما ولهایم باور دارد که نمی‌توان آثار هنری را به سنخ‌های مشخص تقسیم و صورت‌بندی کرد، زیرا تفاوت‌های آشکاری میان گروه‌های مختلف آثار هنری وجود دارد. حتی آثار هنری هم‌گروه نیز هستی‌ای نظیر یکدیگر ندارند.

کوشش ولهایم برای حفظ و اثبات فرضیه ابژهٔ مادی، ناکام می‌ماند و درنهایت پرسش «آیا آثار هنری ابژه‌های مادی هستند؟» را به دو صورت و از دو وجهه نظر توضیح می‌دهد. اگر تأکید بر حیث مادی اثر هنری باشد، گویی از ساختار اثر هنری و اینکه از چه چیز ساخته شده است، یا حتی از مادی یا ذهنی بودن آن پرسیده‌ایم. اگر تأکید را بر ابژه بودن اثر هنری بگذاریم، گویی معیارهای هویت و تشخّص آن را در نظر داشته‌ایم؛ یعنی پرسیده‌ایم که آثار هنری به‌مثابه ابژه‌ها چیستند؟ آیا کلیاتی هستند که مصادیقی از آنها وجود دارد؟ یا دسته‌هایی هستند که دارای اعضای جزئی هستند؟ اساساً ابژه‌های هنری، کلی (universal) هستند یا جزئی (particular)؟ ولهایم نهایتاً این دو گروه از پرسش‌های متافیزیکی و منطقی را در یک پرسش خلاصه می‌کند: «چه نوع چیزی اثر هنری است؟» (What kind of thing a work of art is?) (Wollheim, 1980: 23). او بررسی مسئلهٔ حیات فیزیکی آثار هنری را در زیبایی‌شناسی به برشمردن ویژگی‌های ذاتی آنها ترجیح می‌دهد.

> اثر هنری ویژگی‌هایی دارد که با ویژگی‌های آشکار یک ابژه مادی در تضاد است و از سویی دیگر، اثر هنری ویژگی‌هایی دارد که هیچ ابژه مادی

نمی‌تواند دارای آن باشد. در هیچ‌یک از این حالات اثر هنری نمی‌تواند صرفاً ابژه‌ای مادی باشد. (Ibid: 8)

در کاخ پیتی (Pitti Palace)، یک بوم ۸۵ در ۶۴ سانتی‌متری، با عنوان دوناولاتا،[1] وجود دارد و نیز در موزهٔ ملی فلورانس، قطعه مرمری به بلندی ۲۰۹ سانتی‌متر با عنوان سَنت جورج.[2] طبیعتاً می‌توان آنها را ابژه‌های مادی تلقی کرد. اما دربارهٔ سنت جورج می‌گوییم زندگی در آن جریان دارد (به نقل از وازاری)، در عین حال که قطعه‌ای سنگ مرمر است؛ دربارهٔ دوناولاتا می‌گوییم فخیم و والامرتبه است (به‌نقل از ولفلین)، درحالی‌که احتمالاً یک تکه پارچه رنگ شده در کاخ پیتی، نمی‌تواند دارای چنین خصوصیاتی باشد. بنابراین، دوناولاتا نمی‌تواند تنها تکه‌ای بوم باشد (Ibid). این ناسازگاری میان آثار هنری و ابژه‌های مادی صرف، درنهایت فرضیهٔ ابژهٔ مادی را منسوخ می‌کند.

**مفهوم نوع/مصداق**

در منطق صوری، ماهیت یا چیستی یک چیز، درواقع نوع آن چیز یا مجموعه ذاتیات آن است. به‌عبارت دیگر، «نوع تمام حقیقت افراد است، یعنی هم، ذاتیات افراد را بیان می‌کند و به این جهت گاهی هم آن را چنین تعریف می‌کنند که نوع، آن کلی است که تمام حقیقت افراد است»[3] (خوانساری، ۱۳۹۵: ۷۰). اما نوع و مصداق را در تبیین فلسفه تحلیلی معاصر باید فارغ از دلالت‌های معمول منطقی آنها و فقط به‌عنوان اصطلاح در نظر آوریم. نوع، امر انتزاعی و واحد است و مصداق، صورت عینی و انضمامی آن.

نوع و مصداق را چارلز سندرس پیرس در زبان‌شناسی، اوایل قرن بیستم و در مقاله خود با عنوان «پیش‌درآمدی بر دفاعیه‌ای از پراگماتیسم»، با ذکر مثالی از یک صفحه متن مکتوب به‌کار برد. ما به‌طور طبیعی در هر صفحه از یک متن، تعدادی کلمات تکراری می‌بینیم، در عین حال که می‌دانیم از آن کلمه (که ممکن است ده‌ها بار تکرار شده باشد) فقط یکی در زبان وجود دارد و آن هم وجودی نامشهود و غیر عینی دارد، زیرا یک چیز یا رویدادی منفرد نیست. «این کلمه وجود ندارد، بلکه فقط چیزهایی را که وجود دارند تعیین می‌کند و آن را معنادار می‌سازد» (Peirce, 1906: 506). پیرس آن را نوع می‌نامد. همچنین کاربرد آن کلمه مذکور را در شکلی منفرد، به‌طوری‌که در زمان و مکانی منحصر به‌فرد قرار گرفته باشد، و معنایش را تنها در همان رخداد بیاید، مصداق می‌نامد. بنابراین، خود کلمات، نوع هستند، و کاربرد بی‌شمار زمانی‌ـمکانی (spatiotemporal) آنها، مصادیق آن نوع محسوب می‌شوند. وقتی تکرار کلمه‌ای را در نوشتار یا گفتار مشاهده می‌کنیم، روشن است که آن کلمات تکراری، یکسان نیستند و هرکدام در موقعیت کاربردی و معنایی منحصر به خود قرار دارند. «برای اینکه یک نوع به‌کار رود، باید در مصداقی تجسم یابد، به‌طوری‌که مصداقی از آن نوع را برسازد و به موضوعی که نوع تعیین می‌کند، اشاره کند»[4] (Ibid).

بازتاب تأثیر ایدهٔ پیرس بر ولهایم، در زیبایی‌شناسی، به‌ویژه در بحث هستی‌شناسی اثر هنری او ظاهر

شده است. ولهایم با اقتباس از نوع/مصداق پیرس، تمایز میان خود آثار هنری به‌عنوان نوع، تجسم و تجسد مادی یا اجراها و نسخه‌های روگرفت متعدد از آنها را به‌عنوان مصادیق مطرح کرد. نوع هیچ قطعه جزئی و انضمامی مشخص نیست، و به این معنا شأن هستی‌شناختی ویژه‌ای دارد و نمی‌توان آن را به هیچ‌یک از مصداق‌های جزئی فروکاست. برای مثال، اجراهای متعدد از یک اپرا، از اجرای سال‌ها پیش گرفته تا اجرای همین امشب، با زبان‌ها و شکل‌ها و کارگردان‌های متفاوت، همگی مصداق‌ها و نمونه‌های نوع آن اپرا هستند و نسبت منطقی خاصی میانشان برقرار است. البته ممکن است اجراها و مصادیق یک نوع اثر هنری، آنچنان منحصر به‌فرد باشد که خود شأنی نمونه‌وار بیابد. ولهایم معتقد است هر بحثی دربارهٔ بازنمایی یا فرانمایی، ضرورتاً بر تمایزات هستی‌شناختی، نظیر تمایز بین انواع و مصادیق، مبتنی است تا بتواند تفاوت میان رسانه‌های هنری مختلف (همچون تمایز میان موسیقی با نقاشی به‌لحاظ ابژگی و مادیت) را تبیین کند.

امتداد یک اثر هنری در طول تاریخ، توسط بی‌شمار هنرمند و بی‌شمار نسخه‌های تکرار شده از آثار هنری، نشان می‌دهد که «لحظهٔ به انجام رساندن» در چنین ساحتی وجود ندارد. یکی از مثال‌های ولهایم، رمان *اولیس* (*Olysses*) است که وی مدعی است شناسایی *اولیس* به‌وسیله نسخهٔ مادی (یا ابژهٔ فیزیکی) آن، مهمل است و این مناقشه را طرح می‌کند که «اگر بگوییم *اولیس* همان نسخهٔ رونوشت متعلق به من است، آشکارا خطاست. با این حال، ابژه‌ای مادی وجود دارد که شناسایی به‌وسیلهٔ آن، کاملاً صحیح است و اگرچه رونوشت نامیده نمی‌شود، اما دقیقا مشابه نسخه رونوشت من است. این ابژه همان نسخهٔ دست‌نوشتهٔ مؤلف است؛ به‌بیان دیگر، همان نسخه‌ای از *اولیس* است که جویس در زمان خلق این اثر، با خط خود نوشته بود» (Wollheim, 1980: 5). آیا میان دست‌نوشته مؤلف، از یک‌سو و محتوای نوشته، از سوی دیگر، ارتباطی وجود دارد؟ به‌عبارت دیگر، آیا میان نسخه‌های فیزیکی بی‌شمار از کتاب و آنچه مؤلف تنها برای یک‌بار «به انجام رسانده است» ارتباطی وجود دارد؟ آیا اگر منتقدی بخواهد *اولیس* را نقد کند، لزوماً باید نسخهٔ دست‌نوشتهٔ جویس را بخواند؟ یا حتی اگر فرض کنیم که تمامی نسخه‌های آن از بین برود، آیا باید بگوییم که رمان *اولیس* از بین رفته است؟ *اولیس* حقیقی کدام است؟ آنچه جویس نوشته است یا نسخهٔ روگرفتی که در دست ماست؟

نسخه‌های متنوعی از *اولیس* ـاعم از نسخه‌های چاپ شده در سال‌های مختلف، یا حتی ترجمه‌های آن به زبان‌های دیگرـ همگی می‌گویند *اولیس* هستند نه چیزی دیگر. ولهایم معتقد که می‌توان رونوشت‌ها یا اجراهای گوناگون یا نسخه‌های منحصر به فرد از یک اثر هنری را در یک مفهوم نشاند و در نسبت و ارتباطی خاص با یکدیگر قرار داد.

**دو راهبرد (استراتژی) هستی‌شناختی؛ مارگولیس و ولترستورف**

تعریف و شناخت آثار هنری به‌نحوی دقیق و روشن، با طبقه‌بندی‌ها و صورت‌بندی‌های هنرها بر

اساس نوع، رسانه یا محتوایشان، کاملاً منطبق نیست. همهٔ آثار هنری که به یک نوع مربوط می‌شوند، یکسان پدید نمی‌آیند. حتی می‌توان آثار هنری از یک نوع را نه از منشأ علّی آن، بلکه بر اساس صرفاً صورت ظاهر آنها، از وجه یگانه یا چندگانه بودن، از هم متمایز کرد. هرچند هنرها تن به تعریف کلی و ضروری نمی‌دهند، اما باید بنیاد اصلی شیوه‌های ادراک و توصیفشان از مجرای صورت‌بندی هستی‌شناسانهٔ آنها تبیین شود. اگر آثار هنری را از وجه هستی‌شناختی بنگریم و همچنین در امتداد بحث نوع/مصداق (و در پیوند با آن بحث کلی/ جزئی) بمانیم، با دو استراتژی هستی‌شناسانه متمایز در فلسفهٔ تحلیلی روبرو خواهیم بود. یکی از این رویکردها را نیکولاس وُلترستورف (Nicholas Wolterstorff) بسط داد که مدعی است آثار هنری دارای هستی‌ای انتزاعی و کلی هستند. در دیگر سوی، جوزف مارگولیس است که آثار هنری را به‌مثابه جزئیات ظهور فرهنگی تفسیر می‌کند (Margolis, 2014: 4018).

هر دوی این راهبردها و نظریه‌ها، بر وجود ویژگی‌های قصدی در آثار هنری تأکید دارند، اما هم ولترستورف در توجیه واقع‌گرایانهٔ کلیات انتزاعی و هم مارگولیس برای عرضه شکلی کلی از واقع‌گرایی فرهنگی، با دشواری مواجه‌اند. «ولترستورف معتقد است انواع یا کلیات، نیازی به رخ دادن و فعلیت یافتن ندارند، یعنی ممکن است نمونه‌هایی موجود نباشند، درحالی‌که مارگولیس استدلال می‌کند که هیچ نقش شناختی مختص کلیات در هیچ‌جا وجود ندارد، هیچ نیازی به آن کلیات نیست و انتساب‌های کلی تنها می‌تواند چیزی شبیه به اشکال زندگی نزد ویتگنشتاین، سُنت هابه نزد گادامر، یا اپیستمه‌های فوکویی تبیین شود» (Ibid).

هستهٔ اصلی این دو نوع دیدگاه، از کوشش برای هماهنگ‌سازی و مطابقت مفهومی هستی‌شناسی آثار هنری با جایگاه‌های توصیفی، تفسیری و ارزش‌یابی در هنرها شکل می‌گیرد. نسبت دادن ویژگی‌ها به آثار هنری، این پیش‌فرض را در خود دارد که آثار هنری دارای ماهیتی مناسب برای تحصل و تشخص، فعلیت‌یابی و بازشناسایی هستند و ابهام و اختلاف نظر در نظریه‌های مذکور، زمانی پیدا می‌شود که این ویژگی‌های عینی و انتساب‌های جزئی، با تعاریف کلی و انتزاعی ناسازگار جلوه می‌کند.

مارگولیس معتقد است یک اثر هنری تنها زمانی که خود را در معرض دید یا ادراک ما قرار می‌دهد، به تصویری ادراکی تحول می‌یابد؛ یعنی «فعلیت ادراک شدهٔ یک اثر هنری، تمام وجود آن است» (Idem, 1958: 30). پرسش بنیادین مارگولیس، چیستی (identity) اثر هنری است، بنابراین، به‌جای اینکه در پی تعریفی از هنر باشد، می‌خواهد مشاهدات خود را از ویژگی‌های رسانه‌های هنری بیان کند و این شیوه را در فراچنگ آوردن هویت اثر هنری، بیشتر نتیجه‌بخش می‌داند تا عرضهٔ یک تعریف از آن. او می‌پرسد: «چه چیزی باعث قوام و تشخّص آثار هنری چنانکه هستند، شود؟» و معتقد است ویژگی‌هایی در آثار هنری مشخص و معین وجود دارند که قادرند آنها را از سایر اشیاء دیگر متفاوت جلوه دهند (Idem, 1959: 37).[۵]

مارگولیس مدعی است همواره نمی‌توان آثار هنری را به یک شیوه شناسایی کرد، و معیارهایی متنوع در کاربرد هنجاری آنها وجود دارد. اما ایدهٔ وی این‌است که اثر هنری نمونه‌ای است با ویژگی‌هایی محصل و مشخص، نه نوعی انتزاعی و کلی. می‌توان به یک نظام مادی (physical system) که به‌عنوان رسانه هنری به‌کار می‌رود اشاره کرد، اما این ساختار مادی هنوز یک اثر هنری نیست. «دلالت بر یک اثر هنری باید به‌معنای دلالت بر یک شیء مادی یا اشیائی که بتوانند به‌عنوان رسانه هنری تفسیر شوند، صورت گیرد» (Ibid).

از دیگر سوی، ولترستورف نیز همین پرسش را مطرح کرده که آیا می‌توان همهٔ آثار هنری را در موقعیت هستی‌شناختی یکسانی قرار داد؟ مبنای تحلیل ولترستورف از تمایز میان «اثر-اجرا» (performance-work) و «اثر هنری» (work of art) آغاز می‌شود. «اثر-اجراها» همان آثار هنری‌اند که قابل اجرا هستند ( work of art can be performed)، کلی‌اند و می‌توانند اجراهای متعددی داشته باشند، اما وضعیت هستی‌شناختی به‌شدت پیچیده و گیج‌کننده‌ای دارند، زیرا یک رخداد مشخص نیستند که بتوان به‌روشنی از ادراک آن سخن گفت. اما «آثار هنری» که همان اجراها (performances) و رویدادهای خاص و جزئی هستند، وضعیت روشنی دارند. آنها در زمان و مکانی مشخص رخ می‌دهند، و آغاز و انجامی معین دارند ( Wolterstorff, 1975: 116). در هنرهای غیراجرایی، همچون نقاشی یا مجسمه‌سازی یا چاپ، که مبتنی بر وجود ابژه‌ای مادی هستند نیز همین تمایز میان «اثر-ابژه» (object-work) و «اثر هنری» برقرار است؛ «اثر-ابژه»، کلی است و «آثار هنری» همان نمونه‌ها، قالب‌گیری‌ها و تکثیر نسخه‌های چاپی‌اند که مصادیق جزئی آن کلی‌ها محسوب می‌شوند (Ibid: 117). ولترستورف مدعی است اثر-ابژه‌ها و اثر-اجراها، نوع هستند و نمونه‌ها و مصادیق آنها، اجراها و ابژه‌های آنها؛ درنتیجه «آثار هنری از سنخ نوع‌اند» (Ibid: 126).

**امر کلی و مؤلفه‌هایش در نظر ولهایم**

چنانکه ذکر شد، ولهایم ابتدا فرضیهٔ اثر هنری به‌مثابه ابژه‌ای مادی را طرح و تبیین کرد و سپس با رد این فرضیه و در تقابل با آن، مسئله نوع/مصداق را به‌میان کشید تا بتواند نحوهٔ وجود اثر هنری را بررسی کند، به‌طوری‌که هنرهایی همچون موسیقی یا ادبیات، که فاقد ابژه‌ای مادی هستند، را نیز در حوزهٔ نظر خود وارد کند. درواقع ولهایم طرح فلسفی خود را به‌بهای کنار نهادن و طرد برخی هنرها و رسانه‌هایشان، استحکام نمی‌بخشد، بلکه دایرهٔ نظر خود را با اقتباس از برخی ایده‌ها، بسط می‌دهد. همچنین مفهوم نوع و مصداق که ولهایم برای ترسیم شأن هستی‌شناختی اثر هنری به‌کار می‌برد، به تمایز میان کلی و جزئی نیز پیوسته است. پرسشی که می‌تواند در طرح این ایده پیش آید، این‌است که آیا نوع همان کلی است؟ آیا نوع نیز همانند کلی در تقابل با امر جزئی است؟

ولهایم برای حل چنین مشکلی یک صورت‌بندی تازه را برای درک نسبت میان نوع/مصداق و همچنین

کلی/ جزئی، بدست می‌دهد. به‌سختی می‌توان تصور کرد که کلیات بتوانند مستقل از جزئیات، وجودی از آن خود داشته باشند. به‌فرض وجود کلیات، این پرسش پیش می‌آید که آیا آثار هنری کلی‌اند یا جزئی؟ ولهایم خاطر نشان می‌کند که این‌گونه مواجهه با آثار هنری، به نتایجی گنگ و گیج‌کننده منجر می‌شود، به‌طوری‌که در ایدهٔ مارگولیس، فعلیت جزئی و مادی اثر هنری دیده شد، و در ایدهٔ ولترستورف، نوع‌های کلی و انتزاعی مورد توجه قرار گرفت. از این منظر، آثار هنری را از وجه مادی یا ذهنی بودنشان، به موجودیت‌هایی مختلف تقسیم می‌کند؛ یعنی آثار هنری را با موجودیت‌های ذهنی‌شان یکسان بینگاریم (همچون کروچه و کالینگوود) یا با موجودیت‌های مادی‌شان (فرضیه ابژه مادی). او اینهمانی اثر هنری را با هر یک از این سویه‌های ذهنی یا مادی (خارجی) به‌تنهایی، نابسنده می‌داند.

ولهایم مفهوم نوع/مصداق را با تمایز میان سه نوع از چیزها ترسیم می‌کند و ارتباط آنها را نیز بر اساس مقیاس «نزدیکی» (intimacy) یا «درونی بودن» (intrinsicality) می‌سنجد (Wollheim, 1980: 50).

ـ «دسته»ها (class) که ناهمگون‌ترین یا بیرونی‌ترین ارتباط را با اعضای خود دارد؛ یعنی اعضایی که صرفاً گرد هم جمع شده‌اند تا دسته‌ای را بسازند.

ـ «کلی»ها که نسبت به دسته‌ها، ارتباطی بنیادی‌تر با مثال‌های خود دارند، زیرا می‌توان هر یک از کلی‌ها را در مثال‌هایشان مشاهده کرد.

ـ «نوع»ها (type) که بیشترین ارتباط درونی و بنیادی را با مصادیق خود دارند (بیشتر از دسته‌ها و کلی‌ها)، زیرا نه‌تنها در تمامی مصادیق حاضرند، بلکه آن زمان که دربارهٔ نوع‌ها سخن می‌گوییم، گویی مصداقی هستند، گرچه به‌نحوی خاص‌تر و برجسته‌تر.[۶]

ولهایم دسته‌ها، کلی‌ها و نوع‌ها را «موجودیت‌های کلی» (general entity) و اعضای دسته، مثال‌های کلی و مصادیق نوع را «مؤلفه‌ها» (elements) می‌نامد. چیستی اثر هنری باید مبتنی بر روش‌ها یا روابطی که میان این موجودیت‌های کلی و مؤلفه‌هایشان در چنین صورت‌بندی طرح شده، تحلیل شود. معیار پیچیده و فنی ولهایم برای گستره‌ای از دسته‌ها تا نوع‌ها، میزان اشتراک و انتقال ویژگی‌ها میان موجودیت‌های کلی و مؤلفه‌هایشان است؛ در یک‌سوی این گستره، دسته‌ها قرار دارند و در سر دیگر آن، نوع‌ها هستند که دارای بیشترین میزان اشتراک و انتقال ویژگی‌ها هستند. ولهایم انتقال و اشتراک ویژگی‌ها را این‌چنین تبیین می‌کند: وقتی A ویژگی f را دارد، و B ویژگی f را دارد، A و B در ویژگی f مشترکند، اما هنگامی‌که A ویژگی f را دارد «به‌واسطهٔ اینکه» B ویژگی f را دارد، و برعکس، یعنی ویژگی f میان A و B منتقل شده است (Ibid: 51). سمت‌وسوی این انتقال برای ولهایم اهمیتی ندارد، یعنی موجودیت‌های کلی می‌توانند ویژگی‌های مؤلفه‌هایشان را انتقال دهند و برعکس. اما بیشترین میزان این انتقال و اشتراک در نوع‌ها و مصادیقشان یافت می‌شود.

ابتنای شرح ولهایم از وضعیت هستی‌شناختی اثر هنری بر تمایزی است که میان نوع‌ها و کلی‌ها

می‌گذارد. تمایز میان آثار هنری در نوع آنهاست، نه در درجه‌ای از تفاوت میان دو موجودیت کلی. «اگر ولهایم موفق نمی‌شد انتقال ویژگی‌ها را به‌عنوان تمایز اساسی میان کلی و نوع نشان دهد، می‌بایست آثار هنری را به‌عنوان امر کلی پیشنهاد می‌داد» (Bachrach, 1973: 110). اما با این اوصاف، نقدهایی نیز بر ایدهٔ ولهایم وارد است. باکراخ معتقد است ولهایم نمی‌تواند به‌درستی همهٔ مصادیق شرح خود را نشان دهد و تعریف خود از نوع و تمایز آن با کلی را در ابهام باقی می‌گذارد (Ibid). ولترستورف نیز پیشنهاد ولهایم در مورد تمایزنوع/مصداق را نقد کرده و معتقد است نظریهٔ ولهایم بینشی اندک دربارهٔ رابطهٔ تمایز میان انواع و مصادیقشان، در اختیار می‌گذارد، به‌طوری‌که مثلاً، معیار تشخیص مصادیق خطا و نابسنده از یک نوع، در قیاس با مصادیق صحیح و صادق، بدست داده نمی‌شود.

**نتیجه**

در مبحث هستی‌شناسی اثر هنری، نظریه‌پردازان و فیلسوفان هنر، هر کدام با رهیافت خود، پاسخی متفاوت به چیستی اثر هنری داده‌اند. زیبایی‌شناسی تحلیلی به‌عنوان شاخه‌ای از فلسفهٔ هنر، به تجزیه و تحلیل مفاهیمی می‌پردازد که آفرینش هنری و نظرورزی دربارهٔ آن را امکان‌پذیر می‌سازد، و در نحوهٔ «وجود» اثر هنری و انواع رسانه‌هایشان تأمل می‌کند. ریچارد ولهایم در حوزهٔ زیبایی‌شناسی سنت تحلیلی، پاسخی نو به پرسش از چیستی اثر هنری از منظر هستی‌شناختی داده است. پاسخ او ناظر به نابسندگی‌های نظریه‌های زیبایی‌شناسانه‌ای است که در زمانهٔ او (دهه ۱۹۶۰) در باب ماهیت هنر مورد توجه بوده است. پذیرش ویژگی‌های قصدی و منحصر به‌فرد اثر هنری، باید با این حقیقت همراه باشد که موضوع هستی‌شناسی اثر هنری، منطقی نسبی‌گرایانه را اقتضا می‌کند؛ منطقی که مطابق بر ارزش‌های تفسیری مبتنی بر ادعاهای دوگانهٔ حقیقی-غیرحقیقی نباشد. نظریهٔ هنر معاصر نیازمند منطق چندارزشی، نامتقارن و به‌دور از صدق و کذب است.

می‌توان دو طرح متمایز اما مکمل را در اینجا لحاظ کرد. اول اینکه، نوع چیزی که اثر هنری است، مشخص شود. دوم، رابطه‌ای که این نوع چیزها باید با ما داشته باشند تا آثار هنری محسوب شوند، باید مشخص گردد. به هر حال، در مواجهه با کثرت انواع مختلف آثار هنری، چه امیدی وجود دارد که به پرسش از چیستی اثر هنری، پاسخی کاملاً نهایی و قطعی داده شود؟ مطمئناً، یک پاسخ کلی به‌سادگی تفاوت بین انواع متکثر و منحصر به‌فرد را می‌پوشاند، مگر اینکه به‌طرز ناامیدکننده‌ای مبهم باشد. ولهایم می‌کوشد با طرح نظرگاه خود و پرهیز از یک‌سونگری در اندیشه‌اش، گونه‌ای از حیات آثار هنری را به‌دور از این ابهام ترسیم کند. او از کلیت انتزاعی غیر قابل ادراک فاصله گرفته و اثر هنری را به‌مثابه چیزی قابل درک تبیین می‌کند؛ یعنی ادراک چیزهای جزئی با ویژگی‌های متکثرشان. اما از سوی دیگر، در جزئی و خاص بودگی اثر هنری هم باقی نمی‌ماند، تا نهایتاً بتواند راهی برای تشخیص آن نیز در فراسوی آثار

متعیّن هنری بیابد. او با استفاده از مفهوم نوع/مصداق و ویژگی‌های زیباشناسانه‌ای که میان انواع و مصداق‌هایشان به اشتراک گذاشته شده یا منتقل می‌شوند، به پرسش از چیستی اثر هنری پاسخ می‌دهد. شرح ولهایم از انواع و مصادیق، این رجحان را بر دیگر نظریه‌های تحلیلی دارد که می‌تواند وضعیت منطقی هنرهایی چون موسیقی، ادبیات، شعر، چاپ و مانند آنها ـکه یا ابژه‌ای مادی ندارند یا هستی چندگانه و متعدد دارندـ را نیز تبیین کند؛ همانطور که در مورد هنرهای متعارفی همچون نقاشی و مجسمه‌سازی، چنین می‌کند.

## یادداشت‌ها

۱. Donna Velata؛ پرتره زنی با سرپوش، اثر رافائل، ۱۵۱۶ میلادی.

۲. St George؛ مجسمه مرمرین اثر دوناتلو که در سال‌های ۱۴۱۷ـ۱۴۱۵ به سفارش یکی از اصناف فلورانس، برای تزئین طاقچه خارجی یک کلیسا ساخته شده است.

۳. به تمایز میان «نوع» و «کلی» بعداً اشاره خواهد شد.

۴. کلمهٔ «است» در هر صفحه از یک متن، بارها تکرار می‌شود اما فقط یک کلمه «است» در زبان فارسی وجود دارد. کلمه «است» نوع است و کاربرد بی‌شمار آن در همین صفحات و سطور، که یگانه و منحصر به فرد رخ می‌دهند و هر بار به‌فراخور کاربرد و جایگاهشان، به معنای نوع خود اشاره می‌کند، مصداق‌های آن «است» هستند.

۵. مارگولیس معتقد است اطلاق لفظ اثر هنری بر یک شیء، عبارتی گنگ و نارساست، زیرا باید ساختاری مادی باشد که به‌مثابه رسانه‌ای هنری به‌کار رود؛ یعنی تنها آن زمان که رسانه‌ای مادی را از مجرای حواس‌مان درک کنیم، می‌توانیم بگوییم طرحی زیباشناسانه مطابق با آن اثر را از طریق تخیل خود درک کرده‌ایم.

۶. مثالی که ولهایم برای ایضاح طرح خود آورده، عبارت‌است از: دستهٔ چیزهای سرخ (red things)، سرخی به عنوان امر کلی (redness)، و پرچم سرخ به‌عنوان نوعی خاصی از ابژه‌ها (red flag) (Wollheim, 1980: 50).

## منابع

ابوالقاسمی، محمدرضا (۱۳۹۵) «هستی‌شناسی موسیقی و اثر ادبی از دیدگاه رومن اینگاردن»، حکمت و فلسفه، سال ۱۲، شمارهٔ ۴، ص۲۲ـ۷.

احمدی افرمجانی، علی‌اکبر؛ رحمانیان، احمد (۱۳۹۵) «نلسون گودمن؛ مسئله وجودشناسانهٔ ارزش هنر»، حکمت و فلسفه، سال ۱۲، شمارهٔ ۳، ص۴۰ـ۲۹.

خاتمی، محمود (۱۳۸۵) «ابژه زیبایی‌شناسیک»، پژوهشنامه علوم انسانی، شمارهٔ ۵۰، ص۱۲ـ۱.

خوانساری، محمد (۱۳۹۵) دوره مختصر منطق صوری، تهران: دانشگاه تهران.

سوانه، پیر (۱۳۸۸) «جستارها؛ پدیدارشناسی و هستی‌شناسی اثر هنری»، ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، زیباشناخت، شمارهٔ ۲۰، ص۲۸۰ـ۲۶۱.

لیوینگستون، پیزلی (۱۳۹۶) دانشنامه فلسفه استنفورد؛ تاریخ هستی شناسی هنر، ترجمهٔ ابراهیم لطفی، تهران: ققنوش.

مارگولیس، جوزف (۱۳۸۸) «خصلت غریب هستی‌شناسی اثر هنری»، ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور، زیباشناخت، شمارهٔ ۲۱، ص۲۱۶_۲۰۷.

هنفلینگ، اسوالد (۱۴۰۱) چیستی هنر، ترجمهٔ علی رامین، تهران: هرمس.

Bachrach, Jay E. (1973) "Richard Wollheim and the Work of Art", *Journal of Aesthetics and Criticism*, vol. 32, no. 1, pp. 108-111.

Budd, Malcolm (2012) "Richard Wollheim", *Aesthetics: the Key Thinkers*, ed. by Alessandro Giovannelli, Continuum International Publishing Group.

Currie, Gregory (2014) "Analytic Ontology", *Encyclopedia of Aesthetics*, ed. by Michael Kelly, Oxford University Press.

Goodman, Nelson (1976) *Languages of Art; an Approach to a theory of Symbols*, Hackett Publishing.

Herwitz, Daniel (2014) "Richard Wollheim", *Encyclopedia of Aesthetics*, ed. by Michael Kelly, Oxford University Press.

Margolis, Joseph (1958) "The Mode of Existence of Work of Art", *The Review of Metaphysics*, vol. 12, no.1 , pp. 26-34.

------ (1959) "The Identity of Work of Art", *Mind*, New Series, vol. 68, no. 269, pp. 34-50.

------ (2014) "Ontology of Art", *Encyclopedia of Aesthetics*, ed. by Michael Kelly, Oxford University Press.

Peirce, Charles Sanders (1906) "Prolegomena to an Apology for Pragmatism", *The Monist*, vol. 16, no. 4.

Walton, Kendall (1980) *Art and its Objects*, Cambridge University Press.

------ (1990) *Mimesis as Make-believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Harvard University Press.

Woterstorff, Nicholas (1975) "Toward an Ontology of Work of Art", *Noûs*, vol. 9, no. 2, pp. 115-142.