

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ



ترجمه متون برگزیده علوم انسانی

Beyond aesthetics: Philosophical essays

Author: Carroll, Noël

Source: Carroll, Noël. Beyond aesthetics: Philosophical essays. Cambridge University Press, ۲۰۰۱.

گزارش تفصیلی کتاب

ورای زیبایی شناسی: جستارهای فلسفی

فصل دوم: هنر، تاریخ، و روایت

نویسنده: نوئل کرول

ترجمه و تلخیص: مهدی شمس

مجموعه ترجمان، تلاشی برای ترجمه متون برگزیده علوم انسانی است. ترجمه صداهایی که کمتر شنیده شده‌اند و اندیشه‌هایی که مهجور، اما بدیع و راهگشایند. هدف ما، غنا بخشیدن به تفکر انتقادی و گفتگویی است، برای همراهی با ما، متن‌های مناسبی را که می‌شناسید، پیشنهاد دهید، یا در ترجمه آن‌ها با ترجمان همراه شوید. پست الکترونیکی ترجمان: info@tarjomaan.com

حق انتشار جزء یا تمام متن، برای مؤسسه ترجمان محفوظ است

ISSN: ۲۳۴۵-۲۸۲x



مقاله اول: هنر، کاربست، و روایت

(Art, Practice, and Narrative)

۱. طرح مسئله و مشخص کردن مسیر تحقیق

هدف این مقاله تلاش برای تغییر یکی از مهم‌ترین پرسش‌های زیبایی‌شناسی فلسفی است، اینکه، هنر چیست؟ پاسخ من به طور خلاصه این است که هنر بودن یا نبودن یک شیء (یا اجرا) بسته به این دارد که آیا آن شیء می‌تواند در سنت در حال بسط هنر به صورت درست قرار داده شود یا نه.

این مقاله در زمینه فلسفه هنر آنگونه که در سنت انگلیسی-آمریکایی بسط یافته، نوشته شده است. در این سنت نظریات زیادی برای پاسخ به این پرسش عرضه شده است که هر یک کاستی‌های خودش را دارد. از میان آنها این سه نظر به طور خاص تأثیرگذار بوده‌اند: **الف. ذات‌گرایی مرحله اول.**

چهره‌هایی مانند بل، کروچه، کالینگوود، تولستوی، و لنگر با این رویکرد مرتبط هستند. آنها در پی ارائه تعاریف واقعی هستند که در پی مشخص کردن خصوصیات شناسای اشیاء هنری هستند. یعنی از این تعاریف برای قراردادن اشیاء در حیطه هنر و غیر هنر استفاده می‌شود. فرم دالنگر، عاطفه یا شهود پالوده، ظرفیت برانگیختن تجربه زیبایی‌شناسانه، فرم‌ها یا احساسات، و غیره، نامزدهای خصوصیت شناسای آثار هنری هستند.

ب. رویکرد مفهوم باز.

این دیدگاه آنطور که موريس ویتس آنرا بسط داده، به نوشته‌های ضد-ذات‌گرایانه ویتگنشتان دوم مربوط است. ویتس بر ضد هر گونه ذات‌گرایی مرحله اول، انکار می‌کند که هنر بتواند به وسیله شروط لازم و کافی تعریف شود. تعاریف محکوم به شکست هستند، زیرا هنر قلمرویی نوآوری و بدعت و اصالت است. از طرف دیگر، عضویت در طبقه آثار هنری بر اساس شباهت خانوادگی انجام می‌شود.



پ. نظریه نهادی هنر.

جورج دیکی مصنوعاتی را هنر می‌داند که با یک فرآیند درست نهادی تولید شده باشند، یعنی از طرف شخص یا اشخاصی از جانب جهان هنر عنوان اثر هنری به آنها اطلاق شده باشد. نظریه دیکی را می‌توان به‌عنوان *ذات‌گرایی مرحله دوم* در نظر گرفت، زیرا یک تعریف واقعی به ما ارائه می‌دهد. البته این نظریه در را به روی نوآوری نمی‌بندد و از این نظر پاسخ مناسبی به نگرانی رقبای ویتگنشتاینی خود می‌دهد.

نظر من درباره هنر به‌عنوان یک کاربرت فرهنگی می‌کوشد تا از مشکلات نظریه پردازان قبلی اجتناب کند. این نظر در را به روی نوآوری هنری نمی‌بندد و در عین حال به فرآیندهای تولیدکننده هنر توجه می‌کند. این نظر از بعضی جهات شبیه رویکرد نهادی است؛ اگرچه من ادعا نمی‌کنم که هنر یک نهاد است، اما فقط این مشاهده کمتر بلندپروازانه را مطرح می‌کنم که هنر یک کاربرت فرهنگی است.

۲. توضیحاتی درباره هنر به‌عنوان یک کاربرت

رسم، سنت و سابقه، عناصر لاینفک یک کاربرت هنری هستند. اما لازم نیست کاربرت‌های فرهنگی پایا باشند. آنها نیازمند انعطاف در طول زمان هستند تا در شرایط متغیر، خود را حفظ کنند. کاربرت‌ها پایداری می‌کنند و متحمل تغییرات می‌شوند، درحالی‌که همان کاربرت قبلی هستند. کاربرت‌ها این کار را با استفاده خلاقانه از سنت انجام می‌دهند، یا به بیان دیگر، کاربرت‌ها حاوی وسایلی هستند که دگرذیسی عقلانی آن کاربرت را ممکن می‌سازند، وسایلی مانند شیوه‌های مختلف تعقل و تبیین.

هنر یک کاربرت عمومی است و هنرمند و مخاطب به منظور موفقیت عمومی - یعنی به منظور اینکه بیننده یک اثر را بفهمد - باید در یک چارچوب اساسی ارتباط، با هم مشترک باشند. هنرمند نیاز دارد تا محدودیت‌های سنت را بشناسد، به طوری که فعالیت او آن سنت را تغییر دهد، نه اینکه به آن پایان دهد، و مخاطب نیاز دارد تا شیوه‌های توسعه آن سنت را بشناسد، نه تنها به خاطر اینکه اثر هنرمند را بفهمد، بلکه برای اینکه آن اثر را به‌عنوان یک توسعه درون آن سنت بفهمد. در اینجا این پرسش مطرح می‌شود که ما چگونه آثار هنری را شناسایی می‌کنیم. یعنی همانطور که کاربرت فرهنگی هنر خودش را بازتولید و دگرگون می‌کند، سازندگان و مخاطبان نیازمند



راه‌هایی برای شناسایی اشیاء تولید شده جدید به‌عنوان اثر هنری هستند. این پرسش در زمان ما به‌طور خاص به‌خاطر هنر آوانگارد در کانون توجه قرار گرفته است. اما در طول تاریخ هنر نیز این پرسش برای هنر یک مشکل بوده است، زیرا هنر به‌خود-دگرگونی تمایل دارد.

من فکر می‌کنم که ما برای شناسایی آثار هنری از راهبردهای عقلانی استفاده می‌کنیم، نه از قوانینی که برای مثال ذات‌گرایی مرحله اول مطرح می‌کند.^۱ بهترین راه برای اینکه شما را قانع کنم که چنین راهبردهایی وجود دارند، این است که توجه شما را به بعضی از آنها جلب کنم. سه راهبرد فوراً به ذهن می‌رسند. هنگامی که با یک شیء جدید مواجه می‌شویم، ممکن است استدلال کنیم که آن شیء یک اثر هنری است، زیرا آن شیء تکرار، تشدید، یا ردیه آثاری است که قبلاً تعلق آنها به سنت تأیید شده است. ما در هر یک از این موارد با توجه به نیاز کاربست فرهنگی برای بازتولید خودش، شیء جدید را به آثار هنری گذشته مرتبط می‌کنیم، اما سرشت این ارتباط در هر راهبرد متفاوت است.

۱-۲. **تکرار.** ساده‌ترین صورت استدلال خاطر نشان کردن این است که شیء مورد سؤال تکرار فرم‌ها، شکل‌ها، و زمینه‌های هنر قبلی است. شناسایی چیزی به‌عنوان اثر هنری در چنین مواردی، نیازمند نشان دادن طریقه این است که اثر متأخر، فرم، قراردادها، و تأثیرات آثار قبلی را تکرار می‌کند. اما تکرار به معنای نسخه‌برداری دقیق از آثار قبلی نیست. کپی‌برداری دقیق یک اثر دزدی هنری محسوب می‌شود.

۲-۲. **تشدید.** در شناسایی آثار جدید به‌عنوان هنر، تشدید نقش مهمی را در الگوی مسئله/راه‌حل در تاریخ هنر ایفا می‌کند. یک فرم یا ژانر با یک مسئله درگیر است، و آثار متأخر به حل مسائلی می‌پردازند که کارورزان قبلی را آزار می‌داده است. تاریخ نقاشی غربی آنطور که در کتاب هنر و توهم^۲ گامبریج نوشته شده است شاید نمونه بارز این رویکرد باشد. در گزارش گامبریج، انشعاب‌های سبکی

^۱ راهبرد در اینجا ترجمه واژه strategy است و در مقابل قانون قرار گرفته که ترجمه واژه rule است. تقابل این دو به این معناست که قوانین دارای کلیت و ضرورت هستند اما راهبردها به فراخور موقعیت‌های مختلف تغییر می‌کنند.

^۲ Art and Illusion



کارهای متأخر، به طور مداوم در ارتباط با سنت‌های تصویری قبلی نشان داده شده‌اند، به این صورت که اثر متأخر تکنیک‌های جدیدی را برای متحقق ساختن هدف قبلی یعنی «تسخیر واقعیت» معرفی می‌کند.

۲-۳. **ردیه.** یک شیء وقتی به عنوان ردیه بر سنت قبلی مطرح می‌شود که نه تنها از پیشینیان خود متفاوت باشد، بلکه به یک معنا در مقابل یا بر ضد یک پروژه سابق قابل تفسیر باشد. برای شناسایی یک شیء جدید به عنوان هنر از این طریق باید دقیقاً نشان داده شود که کدام جنبه‌های آن شیء سنت را رد می‌کنند. به علاوه، تاریخ و سنت حاوی اطلاعاتی هستند که تعیین‌کننده محدوده یک ردیه در یک زمان مفروض می‌باشند.

کاربست فرهنگی هنر خود را از طریق تشدید و ردیه دگرگون می‌سازد. اما لازم است بر این نکته تأکید شود که یک ردیه هنری، گسست کامل با گذشته نیست. برعکس، ردیه معمولاً از راه‌های متعددی با سنت در ارتباط است، و به همین خاطر است که ما قادریم آنرا داخل کاربرت فرهنگی هنر ببینیم.

۳. چگونگی ارتباط یک اثر هنری انقلابی (ردیه) با سنت

اولاً، ردیه هنری چون خودش را در تضاد با کاربرت‌های موجود مطرح می‌کند، در ارتباط ساختاری با سنت باقی می‌ماند. شیئی که ردیه شمرده می‌شود یک مخلوق بیگانه غیر قابل توضیح نیست. آن شیء، به معنای هگلی آن، سلب‌گرایش‌های مشخصی در سنت است و هر چقدر هم که بدیع باشد در گفتگو با پیشینیان خود باقی می‌ماند. دوم، جالب است به این ارتباط ویژه دیگری که ردیه‌ها با گذشته دارند توجه کنیم. معمولاً ردیه‌های هنری سبک‌ها و ارزش‌های اجداد بلاواسطه خود را طرد می‌کنند، و اغلب ادعای خویشاوندی با نمونه‌هایی در سنت را دارند که از نظر زمانی دورتر هستند. مثلاً «بیان‌گرایان»^۳ آلمانی، درحالی‌که محدودیت‌های پروژه واقع‌گرا را محکوم می‌کردند، به بیان‌گرایی نقاشی‌های قرون وسطایی مانند «گرون‌والد»^۴ ارجاع می‌دادند تا بدین وسیله شکل‌های غیرطبیعی نقاشی‌های خود را توجیه کنند.

^۳ Expressionists

^۴ Grünewald



ذکر مواردی از این نوع آسان است. در دهه شصت، رمان‌نویس‌های جاه‌طلب آمریکایی، واقع‌گرایی روانشناسانه حاکم بر بسیاری از داستان‌های بعد از جنگ را به نفع داستان‌های ماجراجویانه گمیک که شخصیت‌ها در آنها تیپ بودند، رد کردند. اما این طرد واقع‌گرایی روانشناسانه همراه با توجه به این نکته انجام شد که چنین فرم‌هایی در سنت قبلی یعنی سنت پیکارسک^۵ موجود بوده‌اند. به همین ترتیب معمارهای پست مدرن، مانند ونتوری^۶، جایگاه خود را فقط با رد سنت مدرن چهره‌هایی مانند «لو کوربوزیه»^۷ بسط ندادند، بلکه به مناظر شهری ونیزی رنسانس نیز ارجاع می‌دادند. نکته‌ای که این مثالها برای ما تصویر می‌کند این است که حتی در انقلاب‌های هنری، گسست از سنت به هیچ وجه کامل نیست. واضح است که اگر نتوان هیچ ارتباطی میان یک اثر و کاربست مربوطه یافت، هیچ دلیلی وجود ندارد که آن اثر را هنر بنامیم. اشیاء جدید از طریق تاریخ‌های هنر به‌عنوان آثار هنری شناسایی می‌شوند، نه از طریق نظریه‌های هنر.

۴. شناسایی کاربست هنر با روایت، نه با تعریف

اگر پرسش از چیستی هنر را مربوط به راهبردهای درونی کاربست هنر بدانیم، هنوز پرسش از خود کاربست هنر باقی می‌ماند. به عبارت دیگر، اگر ما تقاضا برای عرضه گزارشی درباره طبیعت ذاتی اثر هنری را به سوی این پرسش منحرف کنیم که نوآوری در کاربست هنری چگونه انجام می‌شود، به سرعت از ما پرسیده می‌شود که شرایطی که کاربست فرهنگی هنر را از دیگر کاربست‌های فرهنگی متمایز می‌سازند چه هستند؟

من پیشنهاد می‌کنم که کاربست هنر لازم نیست به وسیله شروط لازم و کافی مشخص شود. می‌توان به جای توسل به یک تعریف ذاتی، کاربست فرهنگی هنر را به وسیله روایت توضیح داد. هویت هنر یک هویت تاریخی است. ممکن است کسی تلاش کند هویت یک

^۵ Picaresque

داستانی ماجراجویانه که پیرنگ ضعیفی دارد و قهرمان آن شخص نادرست اما جذابی است.

^۶ Venturi

^۷ Le Corbusier



ملت را با ارائه شروط لازم و کافی مشخص کند. اما روایت تاریخی وحدت چنین ماهیتی را به بهترین وجه توضیح می‌دهد، روایتی که نشان دهد گذشته و اکنون آن ماهیت یکپارچه هستند. اگرچه که تفاوت‌های بین هنر و یک ملت واضح هستند، به طور مشابهی کاربری فرهنگی هنر ذاتاً تاریخی است.

رویکرد تاریخی یا روایی به کاربری فرهنگی هنر، در بحث ما از چند راهبرد اصلی برای شناسایی اشیاء جدید به‌عنوان اثر هنری نیز از پیش حضور داشت. زیرا تکرار، تشدید، و ردیه‌ها آشکارا چارچوب‌های روایی هستند. آنها فرم‌ها یا ژانرهای داستانی هستند، که می‌بایست با جزئیات مربوط به گرایش‌ها و جنبش‌های هنری پر شوند.

برای مثال آنچه که «رقص مدرن اولیه»^۸ نامیده می‌شود، درون کاربری هنر به‌عنوان ردیه‌ای بر باله اروپایی شناخته می‌شود، در حالی که امپرسیونیسم در نقاشی می‌تواند به‌عنوان تشدید پروژۀ واقع‌گرا در هنرهای زیبا دیده شود. در این روایت‌ها به روی نقد باز است. گزارش‌های آنها می‌بایست بر اساس شواهد باشد. آنها می‌بایست همانطور که از نظر تاریخی درخور تأمل هستند، دقیق نیز باشند و توصیف آنها از اشیاء تحت بررسی باید شایسته و مقتضی باشد.

۵. طرح دو ایراد اساسی و پاسخ به آنها

چنین روایت‌هایی وحدت درون کاربری هنر و یکپارچگی آنها آشکار می‌کنند. البته پیش‌فرض این فعالیت روایی این است که ما باید با این فرض شروع کنیم که می‌دانیم بعضی از اشیاء هنر هستند، همچنین مشخصه‌های آشکار آن اشیاء را می‌دانیم. بعد از اینکه این فرض معقول تثبیت شد، می‌توان از این نقطه مفروض در تاریخ هنر به سوی جلو و عقب حرکت کنیم، تا وحدت و یکپارچگی این کاربری را در گذشته و حال نشان دهیم.

با این وجود، در اینجا ممکن است اعتراض شود که آنچه می‌تواند نشان داده شود، در بهترین حالت وحدت برخی قسمت‌های کاربری هنر است نه وحدت این کاربری به‌عنوان یک کل. اما من به‌لحاظ نظری هیچ دلیلی نمی‌بینم که چرا یک رویکرد روایی در این مورد

^۸ Early Modern Dance



محکوم به شکست باشد. بدون شک، یک روایت از تمامی مراحل در تاریخ کاربست هنر یک پروژه بسیار دشوار و شاید خسته کننده خواهد بود، زیرا با یک مسیر طولانی از تکرار مواجه خواهیم بود.

صحبت از ردیابی وحدت کاربست هنر در گذشته، پرسش از منشأ این کاربست را نیز مطرح می کند، و بنابراین پرسش از خلوص این کاربست مطرح می شود. با ردیابی توسعه این کاربست متوجه می شویم که آن کاملاً از کاربست های فرهنگی دیگر مجزا نیست. به خصوص، به طور گسترده ای باور بر این است که کاربست هایی که ما هنر می دانیم، از دغدغه های مذهبی سر برآورده است. اما این توصیف بیش از حد ساده به نظر می رسد. کاربست ها در توده ای از فعالیت ها شکل می گیرند که اغلب از قلمروهای فرهنگی از پیش موجود قرض گرفته شده یا مشتق شده اند. هنگامی که کارورزان خود-آگاه می شوند و وارد یک گفتگوی خود-تفسیرگر درباره آغاز یک سنت می شوند، روابط درونی بین این فعالیت ها پالوده تر می شوند.

وقتی قصدمان مشخص کردن مرزهای یک سنت است، توصیف ما از معقول بودن آن سنت به سوی ملاحظاتی درباره کارکرد تمایل دارد. اما وقتی که فعالیت های مرکزی و اشیاء مربوطه در آن سنت جایگاه خود را یافتند، فرآیند شناسایی اشیاء جدید برای قرار گرفتن در سنت به وسیله روایت هایی انجام می شود که جزئیات آنها بیان گر وحدت تاریخی آن کاربست است.

۶. نتیجه گیری

من اساساً با در نظر گرفتن هنر به عنوان یک کاربست فرهنگی، روایت ها را به عنوان وسیله اصلی شناسایی آثار هنری و توصیف سازگاری جهان هنر در نظر گرفته ام. در طرف مقابل، تمایل به حل اینگونه مسائل با مطرح کردن شروط لازم و کافی تعریف کننده قرار دارد. اما من مدافع چیزی بوده ام که می توان آنرا روایت گرایی در مقابل ذات گرایی نامید.



مقاله دوم: شناسایی هنر

(Identifying Art)

۱. طرح مسئله و مشخص کردن مسیر تحقیق

من به عنوان دانشجوی جورج دیکی، به شدت از بهره‌بخشی‌های او به فلسفه هنر متأثر بوده‌ام. معتقدم که نقدهای او از مفاهیم ادراک زیبایی‌شناسانه، تجربه زیبایی‌شناسانه، و غیره اساساً درست هستند و مرزهای مهمی را برای نظریه‌های هنر رسم کرده‌اند. انکار تجربه زیبایی‌شناسانه توسط جورج دیکی فضا را برای نظریه نهادی هنر که خودش مطرح کرده بود، آماده کرد. او به طور مؤثری رقیبش یعنی نظریه‌های زیبایی‌شناسانه را از زمین خارج کرد و همچنین با موفقیت رویکرد شباهت خانوادگی و باز بودن مفهوم هنر را با مباحثات جدلی خود به نفع نظریه نهادی هنر از بین برد. به نظریه او ایرادات زیادی گرفته شده است، اما تأکید او بر زمینه اجتماعی کمک عظیمی به فلسفه هنر است. من در کار خودم در رابطه با نظریه نهادی هنر تشکیک کرده‌ام. بحث من این است که هنر نه از طریق تعاریف، چه نهادی باشند و چه غیر از آن، بلکه از طریق روایت‌ها شناسایی می‌شود. مقاله حاضر تلاشی است برای توضیحات بیشتر درباره رویکرد روایی، که من در مسئله شناسایی هنر جانب آنرا گرفته‌ام.

۲. سه معنای متفاوت پرسش «هنر چیست؟»

یکی از پرسش‌های مرکزی در فلسفه تحلیلی قرن بیستم، به‌خصوص در نیمه دوم قرن بیستم این بوده که «هنر چیست؟». و حتی در نیمه دوم قرن بیستم نظریه پردازهای شناخته شده‌ای مانند نلسون گودمن و کندال والتون این مسئله را چندان سودمند نمی‌دانند. در واقع مونرو بیردزلی در رساله منحصراً به فردش «زیبایی‌شناسی»، به خود زحمت پرداختن به آنرا به عنوان یک مسئله مرکزی نمی‌دهد. در هر حال ادبیات شکل گرفته در فلسفه هنر نشان می‌دهد که این پرسش در فلسفه تحلیلی مهم بوده است، حتی اگر بپذیریم که توانمان را می‌بایست در جای پرثمرتری صرف می‌کردیم.

پرسش «هنر چیست؟» می‌تواند در زمان‌های متفاوت نمایشگر تقاضا برای اطلاعات متفاوتی باشد.

اول، چگونه احراز می‌کنیم که یک شیء یا اجرا یک اثر هنری است؟ اتفاقی نیست که نظریه‌پردازان هنر در قرن بیستم، یعنی عصر آوانگارد، این چنین نسبت به این پرسش حساس شده‌اند. چرا که به نظر می‌رسد نظریه در اینجا از علایق عملی ناشی شده باشد: یعنی با توجه به تولیدات غیرعادی هنر آوانگارد.

همچنین غیرعادی نیست که در این دوره نظریه نهادی جورج دیکی ظهور می‌کند، که اگر هیچ کاربرد دیگری نداشته باشد، کاملاً مناسب توضیح کارهای داد/ و میراث آن است.

دوم، «هنر چیست؟» ممکن است پرسش از این باشد که آیا هنر ذات یا شرط ضروری مهمی دارد؟ منظورم از ذات، مشخصه یا مشخصات کلی آثار هنری هستند که نشان‌دادن آنها سودمند است اما فقط محدود به آثار هنری نیستند. وقتی که افلاطون و ارسطو موافقت می‌کنند که شعر و نقاشی تقلید هستند، اگرچه چنین مشخصه‌ای علاوه بر هنر در بازی‌های کودکانه و ادا در آوردن نیز یافت می‌شد، به چنین ذاتی اشاره می‌کنند. به این معنا ذات می‌تواند یک شرط ضروری باشد، و به نظر من نظریه هنر قبل از عصر آوانگارد در درجه اول درگیر یافتن چنین شرط‌هایی بود، به خصوص وقتی که این شرط‌ها روشنگر کاربست‌های هنری باشند.

سوم، هنر چیست؟ می‌تواند به عنوان تقاضایی برای یک تعریف واقعی بر اساس شروط لازم و کافی در نظر گرفته شود. موریس ویتس نظریه‌های هنر را تلاشی برای چنین پاسخی به پرسش فوق می‌داند، و در همین راستای نظریه نوویتگنشتاینی خود را مطرح می‌کند.

این سه مسئله - آیا روش موثقی برای شناسایی هنر هست؟ آیا هنر ذات دارد؟ و آیا هنر یک تعریف واقعی دارد؟ - پرسش‌های اساسی‌ای هستند که با پرسیدن سؤال «هنر چیست؟» می‌توانند مطرح شوند. رویای فلسفه این است که به هر سه پرسش جواب مثبت بدهد، به صورتی که هر جواب مثبت شرایط را برای جواب مثبت بعدی فراهم کند. اما ممکن است دلیلی برای این فرض وجود نداشته باشد که جواب‌ها باید مکمل هم باشند، در واقع ممکن است که آنها کاملاً از یکدیگر مجزا باشند.

برای مثال ممکن است، مانند ویتس، انکار کنیم که هنر یک تعریف واقعی داشته باشد، و همچنین انکار کنیم که آثار هنری در یک مشخصه کلی یا ذات با هم مشترک هستند، اما استدلال کنیم که ما هنوز دارای روش‌های موثقی برای شناسایی چیزی به عنوان یک اثر هنری هستیم. البته کاندیدای پیشرو برای روش موثق شناسایی هنر، از نظر نوویتگنشتاینی‌ها شباهت خانوادگی بود. در واقع این تنها

جایگزین برای تعریف است که تا به حال در ادبیات بحث دیده می‌شود، اگرچه طرح من این است که روایت را به‌عنوان یک جایگزین دیگر معرفی کنم.

از رویکرد شباهت خانوادگی انتقاد شده که مفهوم خانوادگی در آن در واقع هیچ کاری انجام نمی‌دهد. و با توجه به تعلقات دیگر بیشتر نوویت‌گشتایی‌های رادیکال، این مسئله اصلاً اتفاقی نیست. زیرا اگر معیاری برای شباهت خانوادگی وجود داشته باشد، لازم می‌آید تا نوویت‌گشتایی‌ها حداقل اقرار کنند که هنر دارای شروط لازم است، و آنها حاضر به چنین اقراری نیستند. یعنی حاضر به پذیرش یک امر ذاتی برای هنر نیستند. علاوه بر عدم کفایت شباهت خانوادگی، نظریه‌پردازان متوجه این موضوع شدند که بر خلاف نظر ویتس، تعریف هنر اگر درست چارچوب بندی شود، لازم نیست مانعی در برابر خلاقیت هنری باشد. و این مطلب مشوقی شد برای بازگشت به رویای یک تعریف شناسا از هنر که بر مبنای شروط لازم و کافی باشد. مثال بارز این مسئله نظریه نهادی دیکی است.

۳. نظریه نهادی و مشکلات آن

جدیدترین نسخه نظریه نهادی را جورج دیکی در رساله‌ای با نام «دایره هنر»^۹ مطرح کرده است. هسته نظریه او این تعریف است که «یک اثر هنری چیزی است که جهت ارائه به یک جمهور جهان هنری خلق شده است». این تعریف با چهار تعریفی که در ادامه می‌آید توضیح داده شده است: «جمهور یک دسته از اشخاص هستند که اعضای آن تا حدی آماده فهم شیئی هستند که برایشان ارائه شده است». «نظام جهان هنری چارچوبی است برای ارائه یک اثر هنری به وسیله هنرمند برای یک جمهور جهان هنری». «هنرمند شخصی است که با فهم خودش در ساختن یک اثر هنری مشارکت می‌کند». و «جهان هنر تمامیت همه نظام‌های جهان هنری است». اولین چیزی که در مورد این تعریف به ذهن می‌رسد دوری بودن آن است، از آن جهت که مفهوم اثر هنری ماده را برای تعریف هنرمند فراهم کرده است، در حالیکه مفهوم هنرمند نیز که در تعریف نظام جهان هنری پیش فرض گرفته شده، پایه را برای شناسایی جمهور جهان هنری مهیا کرده است، که خود مفهوم اثر هنری وابسته به آن است. البته این دوری بودن خبر جدیدی نیست و خود دیکی نیز توجه ما را به آن جلب می‌کند و استدلال می‌کند که مفهوم هنر، مثل دیگر مفاهیم فرهنگی منحنی است. اگرچه شاید به جای گفتن اینکه مفهوم هنر

^۹ Art circle



نیازمند یک نوع خاص از تعریف منحنی است، بهتر باشد اذعان کنیم که این صورتبندی دوباره از نظریه نهادی در واقع هدف ارائه یک تعریف واقعی از هنر را رها کرده است.

به علاوه، به نظر من پرسش واقعی این است که بپرسیم آیا نظریه نهادی هنر، واقعاً یک نظریه هنر است. چرا که تعریف‌های منحنی اگرچه در نقاط حساسی واژه هنر را ذکر می‌کنند اما به راحتی می‌توانند با نام‌های کاربردهای ارتباطی دیگری مثل فلسفه پر شوند. مثلاً می‌توان گفت که «یک اثر فلسفی مباحثه‌ای است که برای ارائه به یک جمهور فلسفی خلق شده است» در حالی که دیگر قضایای منحنی را نیز جوری توضیح دهیم که ساختارشان از جهت کارکرد شبیه به جهان هنر و نظام‌های آن باشد.

من در ارتباط با این پرسش که آیا هنر می‌تواند با یک تعریف واقعی توصیف شود، لادری هستم. اما نه تنها تلاش‌های جورج دیکی در این مورد ناکام ماند، در بخش‌های بعدی این مقاله نشان خواهم داد که کوشش‌های اخیر «جرالد لوینسون»^{۱۰} و آرتور دانتو نیز به شدت مشکل‌دار هستند. البته معلوم است که این شکست‌ها ثابت نمی‌کنند که هیچ تعریف ذاتی از هنر وجود ندارد. اما چون معتقدم ما واقعاً نیاز به چنین تعریفی نداریم، لادری بودن ما با اضطراب و پریشانی نیست. زیرا این پرسش که آیا هنر می‌تواند تعریف شود یک مسئله «آکادمیک» به معنای قوی کلمه است، زیرا آثار هنری می‌توانند از راه‌های دیگری شناسایی شوند.

۴. روایت و شناسایی

بزرگترین نسخه‌های نظریه هنر مصادف با دوره‌ای در تاریخ هنر غربی هستند که نشانگر بیشترین تغییرات و نوآوری‌ها است. بیشترین تغییرات در زمانی اتفاق افتاد که پیش از این آنرا عصر آوانگارد نامیدم. مباحثات جدلی فلسفه تحلیلی هنر در مقابل هنر آوانگارد مطرح شدند. نظریه‌های کلایو بل و کالینگوود دفاعیه‌های از ظهور کاربردهای آوانگارد هستند - یکی از طرف نوامپرسیونیسم و دیگری از طرف فن شعر مدرنیستی جویس، اشتاین، و الیوت. نظریه رقص «سوزان لنگر»^{۱۱} را نیز می‌توان حاشیه‌ای دانست بر زیبایی شناسی رقص مدرن. و به نظر می‌رسد مقبول افتادن نظریه نوویتگنشتاینی نیز به خاطر داخل کردن ایده‌های آوانگارد در مفهوم ما از هنر باشد. همچنین

^{۱۰} Jerrold Levinson

^{۱۱} Susanne K. Langer

نظریه نهادی دیکی در نسخه اولیه‌اش انگار که دادا را به‌عنوان فرم اصلی کاربست هنری فرض می‌گیرد. آرتور دانتو در پایان مقاله‌اش با نام «آخرین اثر هنری: آثار هنری و اشیاء واقعی» می‌پرسد که آیا مقاله او خودش یک اثر هنری آوانگارد دیگر نیست. به‌علاوه پیوند نظریه هنر و توسعه کاربست آوانگارد بیرون از فلسفه تحلیلی نیز مشخص است. فرمالیسم روسی بسیار به شعر فوتوریستی روسیه نزدیک بود. درحالی‌که مقالات تأثیرگذار بارت و فوکو درباره مرگ مؤلف آرمان‌های^{۱۲} مدرنیستی نویسنده‌هایی مانند بکت را به‌عنوان شرط همه نوشته‌ها در نظر می‌گیرد.

تطابق میان توسعه نظریه‌های هنر و توسعه آوانگار سرنخی از هدف نظریه هنر به ما می‌دهد. در واقع پرسش «هنر چیست؟» که به وسیله نظریه پردازان هنر در عصر آوانگارد مطرح شده است، پرسش از این بوده که چگونه نوآوری‌ها را در سلسله کاربست‌های هنری جای دهیم. یعنی بنا به تفسیر من از تاریخ نظریه هنر، وظیفه فلسفه هنر تحلیلی مدرن این بوده که ابزارهایی برای شناسایی تولیدات انقلابی آوانگارد به‌عنوان اثر هنری تولید کند.

برای مواجهه با این تردید که الف یک اثر هنری نیست، مدافع الف باید نشان دهد که الف چگونه از کاربست‌های شناخته‌شده و نحوه‌های تفکر، عمل، تصمیم‌گیری، و غیره‌ای که در آن کاربست آشنا هستند، بر آمده است. این امر نیازمند گفتن داستانی درباره اثر مورد نظر است: یعنی، یک روایت تاریخی از اینکه چگونه الف به‌عنوان یک واکنش معقول به یک موقعیت هنری-تاریخی تولید شده است. موقعیتی که درباره وضعیت هنری آن اتفاق نظری وجود داشته باشد. در رابطه با یک اثر هنری مورد بحث کاری که ما می‌کوشیم تا انجام دهیم این است که آنرا درون یک سنت قرار دهیم و به این ترتیب آنرا معقول سازیم. این داستان می‌تواند به وسیله منتقد مطرح شود و یا اینکه خود هنرمند آنرا بیان یا منتشر کند، شاید به شکل یک مانیفست یا مصاحبه. واضح است که در این روش فرض بر این است که آثاری وجود دارند که بر سر هنر بودن آنها اتفاق نظر داریم. این درست است اما به معنای دوری بودن رویکرد روایی نیست. چراکه دوری بودن عیبی است که متوجه تعاریف واقعی است، و رویکرد روایی برای شناسایی هنر مستلزم تعاریف نیست، روایت‌ها تعریف نیستند.

^{۱۲} Ideals



به علاوه، نه تنها رویکرد روایی فرض می‌گیرد که ما مثال‌هایی از هنر و کاربردهای وابسته به آنرا می‌شناسیم، بلکه رقبای این رویکرد نیز چنین امری را فرض می‌گیرند. واضح است که رویکرد شهابت خانوادگی نیز وقتی که می‌گوید ما می‌توانیم دسته‌ای از آثار هنری نمونه‌ای را مشخص کنیم چنین فرضی دارد. تعریف گراها نیز باید در کل قبول کنند که ما از هنر و کاربردهای مرکزی آن یک دانش مرکزی داریم، تا پس از بتوانند نظریه‌های خود را چارچوب‌بندی کنند و مثال‌های نقض را ارزیابی کنند.

اما این پرسش هنوز باقی مانده که آیا هنر هیچ مشخصه ذاتی یا کلی‌ای دارد؟ من معتقدم که بیش از یک مشخصه ذاتی یا کلی دارد، اما برای مقاصد این بحث کافی است نشان دهیم که هنر حداقل یک مشخصه ذاتی دارد و آن تاریخی بودن است. در تولید آثار هنری هنرمند همیشه در گفتگو با استادش باقی می‌ماند. گاهی کار او را تکرار می‌کند، گاهی تقویت می‌کند، گاهی درباره دستاوردهای او معادله می‌کند. اما در هر صورت هنرمند همیشه در حال بسط سنت است، حتی هنرمندانی که قسمت‌های زیادی از سنت را رد می‌کنند، این کار را به منظور بازگرداندن سنت به مسیر درستش از دید خود هنرمند انجام می‌دهند.

بدون تاریخ هنر، هیچ کاربردهای هنری‌ای آنگونه که ما می‌شناسیم وجود نمی‌داشت، و امکان فهم و لذت بردن از آثار هنری هم وجود نداشت. به این معنا تاریخ یک شرط لازم برای هنر است، و بنابراین هنر حداقل یک مشخصه ذاتی دارد. در اینجا بهتر است کمی به توصیف و برشمردن ویژگی‌های این روایت‌ها پردازیم.

۵. ویژگی‌های روایت‌های شناسا

اولین و شاید واضح‌ترین چیز درباره این روایت‌ها این است که چون آنها تاریخی هستند، داستانی نیستند، موظف هستند که سیر زمانی وقایع را به صورت درست و دقیق گزارش کنند. این روایت باید یک نقش توضیح‌دهنده داشته باشد، توضیح اینکه چگونه اثر مورد بحث به آثار هنری شناخته‌شده قبلی پیوند می‌خورد. پس می‌دانیم که این روایت کجا تمام می‌شود. این روایت باید با ارائه آن اثر یا اجرای مورد بحث تمام شود. نقطه آغازین این روایت صحنه را برای نشان دادن زمینه تاریخی بحث آماده می‌کند. در رابطه با اینکه چقدر در تاریخ هنر باید به عقب برویم تا مخاطب‌مان را قانع کنیم ممکن است ملاحظات پراگماتیک وجود داشته باشد. اگرچه از هر جا که روایت را شروع کنیم باید روایت‌مان بر مبنای روابط تاریخی واقعی مثل علیت و تأثیر باشد.

اما میانه روایت را چه چیزی تشکیل می‌دهد؟ میانه روایت با تصویر کردن فهمی که هنرمند از بافت و زمینه خودش دارد آغاز می‌شود. و با تصدیق اینکه هنرمند تصمیم گرفته تا به نحوی در آن زمینه تغییر ایجاد کند، ادامه می‌یابد. سپس باید نشان دهیم که چگونه انتخاب ابزارها توسط هنرمند برای دستیابی به هدفش در زمینه تاریخی بحث معنا پیدا می‌کند. ادعای من این است که اگر بتوان با یک روایت تاریخی نشان داد که اثر مورد بحث نتیجه انتخاب‌ها و کنش‌های مناسب و عقلانی هستند، آنگاه آن شیء یا اجرا یک اثر هنری است. پس:

الف یک روایت شناسا است تنها اگر الف (۱) گزارشی دقیق و (۲) با ترتیب زمانی از یک مجموعه رویدادها و وضعیت امور^{۱۳} باشد که (۳) درباره یک موضوع یکپارچه (عموماً تولید یک اثر مورد بحث) هستند که (۴) آغاز و گره‌افکنی و پایانی داشته باشد درحالی‌که (۵) پایان به‌عنوان پیامد آغاز و گره‌افکنی توضیح داده شده باشد، و درحالی‌که (۶) آغاز متضمن توصیف یک زمینه تاریخی هنری به رسمیت شناخته شده آغازگر باشد، و (۷) گره‌افکنی متضمن ردیابی اتخاذ یک مجموعه از کنش‌ها و بدیل‌ها به‌عنوان وسایل مناسبی برای رسیدن به یک هدف باشد، که توسط شخصی که به ارزیابی معقولی از زمینه تاریخی هنری رسیده باشد به گونه‌ای که او مصمم شده باشد آنرا بر اساس مقاصد قابل تشخیص و زنده کاربست مورد نظر تغییر دهد (یا دوباره به کار گیرد).

در نظریه این داستان‌ها خیلی پیچیده به نظر می‌رسند، اما در عمل اینگونه نیست. می‌توانیم روایت‌های تاریخی را علاوه بر شناسایی آثار هنری در مورد جنبش‌های هنری نیز به کار بندیم.^{۱۴}

۶. لوینسون و دانتو

نظریه من از جهت تأکید بر تاریخ هنر تنها نیست. اما یک تفاوت آشکار میان رویکرد روایی و نظریه‌های جرال د لوینسون و آرتور دانتو این است که آنها تعریفی باقی می‌مانند.

^{۱۳} State of affairs

^{۱۴} در اینجا کرول چند مثال جالب و روشنگر برای روایت‌های شناسا بیان می‌کند که متأسفانه مجال پرداختن به آنها در این حجم کم نیست اما در مقاله بعدی مثالها بیشتری ذکر خواهد شد.

۱-۶. روش لوینسون که خودش آشکارا آنرا تعریف تاریخی هنر می‌نامد، ادعا می‌کند که الف شیئی است که در زمان ز، شخصی با داشتن حق مالکیت مناسب روی الف، با جدیت قصد می‌کند که الف را یک اثر هنری لحاظ کند. یعنی، در هر یک از راه‌هایی لحاظ کند که اشیائی که در محدوده «آثار هنری» پیش از زمان ز هستند به درستی (یا به طور استاندارد) لحاظ شده‌اند.^{۱۵}

نظریه لوینسون دو شرط لازم را شامل می‌شود که کافی نیز هستند. شرط مالکیت و شرط قصد. به نظر می‌رسد شرط مالکیت نسبت به هنر بودن یک شیء بی ربط باشد. مسائل قانونی از وضعیت هنری اشیاء مستقل هستند. در حقیقت صورت‌هایی از هنر، مانند گرافیتی، غیرقانونی هستند. یعنی لازم است تا گرافیتی روی اشیائی مانند واگن‌های مترو یا دیوارها کشیده شوند که هنرمند هیچ حق مالکیتی نسبت به آنها ندارد. هدف لوینسون از گذاشتن این شرط منع برخی انواع هنرهای مفهومی از وارد شدن به حیطه هنر است. چراکه صرفاً با نوشتن اینکه مخاطب باید به کجا نگاه کند-آنطور که در هنرهای مفهومی متداول است- نمی‌توان «مرلین مونرو»^{۱۵} یا «ساختمان امپایر استیت»^{۱۶} یا یک برش از زندگی خانواده‌ای در محله «کوینز»^{۱۷} را به هنر تبدیل کرد.

نقص دیگر این نظریه این است که اگرچه لوینسون از روش خودش به‌عنوان تعریف تاریخی هنر صحبت می‌کند، اما در واقع نظریه‌اش بسیار غیرتاریخی است. زیرا در تعریف او جایی برای منسوخ‌شدن تاریخی ملاحظات هنری وجود ندارد. او ملاحظات هنری را غیرتاریخی و جاودان می‌داند. اما ملاحظات تاریخی و نحوه‌های قدردانی و درک آثار هنری نیز می‌توانند منسوخ شوند. مثلاً عرضه یک اثر برای فروکش کردن خشم خدایان در گذشته شیوه درستی بوده است، اما اکنون یک روش منسوخ شده است.

۲-۶. نظریه دانتو رقیب دیگر رویکرد روایی است، چراکه در آن هم تاریخ هنر نقش مهمی را در شناسایی آثار هنری بازی می‌کند. اما نظریه دانتو نیز مانند نظریه لوینسون، از رویکرد روایی متفاوت است، چراکه تعریف را وسیله موثقی برای شناسایی هنر می‌داند. از نظر دانتو چیزی اثر هنری است که (۱) درباره چیزی باشد (۲) که درباره آن روش یا دیدگاهی را مطرح کند (یعنی اثر دارای سبک

^{۱۵} Marilyn Monroe

^{۱۶} Empire State Building

^{۱۷} Queens

باشد) (۳) به وسیله حذف‌های استعاری که (۴) وابسته به ماده‌ای از زمینه جهان هنری تاریخی-نظری باشد (این ماده معمولاً نظریه‌های هنر هستند)، که (۵) مخاطب را درگیر تفسیر استعاره‌هایی کند که به وسیله اثر ارائه شده‌اند.^{□□}

این یک نظریه به شدت پیچیده هنر است، و نمی‌توان حق آنرا در یک یا دو صفحه ادا کرد. اما در نظر اول این نظریه بیش از حد مانع به نظر می‌رسد. البته برخی از رقص پاها^{۱۸}، مانند کارهای «هانی کولز»^{۱۹} هنر محسوب می‌شوند، اما درباره هیچ چیز نیستند و استعاره‌ای را هم درباره چیزی مطرح نمی‌کنند و نیازمند تفسیر هم نیستند. به علاوه، دریافت آنها به تاریخ هنر، به معنای محدود کلمه یعنی نظریه‌های هنر، بستگی ندارد. یعنی جایی که دانتو پیشنهاد می‌کند آثار هنری را به وسیله ارتباط آنها با نظریه‌های هنر قبلی شناسایی کنیم، من فکر می‌کنم کافی است تا داستانی درباره ارتباط آثار هنری مورد بحث با زمینه هنری قبلی بگوییم. تأکید دانتو بر اهمیت زمینه تاریخی هنری، یک بینش ارزشمند است. در واقع همین بینش است که من را به تفکرات خودم درباره نقش روایت تاریخی در شناسایی هنر رهنمون شد. اما به نظر می‌رسد خیلی از شروط دیگری که دانتو اضافه می‌کند، نظریه او را بیش از حد مانع می‌سازند.

۷. نتیجه‌گیری

در مقاله حاضر بیان کردم که پرسش «هنر چیست؟» می‌تواند درخواست برای انواع متفاوتی از اطلاعات باشد. می‌تواند پرسش از این باشد که آیا روش موثقی برای شناسایی و استقرار چیزی به‌عنوان هنر هست یا خیر؛ آیا هنر مشخصه‌های ذاتی و عام دارد؛ آیا یک تعریف واقعی یا ذاتی از هنر وجود دارد. به علاوه ادعا کردم که در واقع پروژه اصلی نظریه‌های فلسفی هنر در عصر آوانگارد، بر سر مسئله شناسایی و استقرار تولیدات غیرمنتظره آوانگارد به‌عنوان اثر هنری بوده است. من پیشنهاد کردم که روایت‌های شناسا روش موثقی برای تعیین وضعیت هنری آثار مورد بحث در اختیار ما می‌نهند. فراهم کردن چنین روایت‌هایی برای آثار هنری مورد بحث شرط کافی‌ای را برای هنر بودن در اختیار ما می‌نهد و در این مورد نیازی نیست تا نگران دوری بودن باشیم، چراکه ما از شناسایی هنر صحبت می‌کنیم، نه از تعریف آن.

^{۱۸} tap dancing

^{۱۹} Honey Coles



گزارش تفصیلی کتاب ورای زیبایی شناسی: جستارهای فلسفی

نوشته نونل کرول

ترجمه و تلخیص مهدی شمس

با پرسیدن سؤال «هنر چیست؟» این سه مسئله می‌توانند مطرح شوند. 1- آیا روش موثقی برای شناسایی هنر هست؟ 2- آیا هنر ذات دارد؟ و 3- آیا هنر یک تعریف واقعی دارد؟ رویای فلسفه این است که به هر سه پرسش جواب مثبت بدهد، به صورتی که هر جواب مثبت زمینه را برای جواب مثبت بعدی فراهم کند. کرول صریحاً اعلام میکند که چنین رویایی در سر ندارد.

جواب کرول به این پرسش نیز مثبت است و به نظر او هنر بیش از یک خصوصیت ذاتی دارد و یکی از آنها تاریخی بودن آن است. در اینجا خصوصیت ذاتی به معنای شرط لازم گرفته شده است و نه شرط لازم و کافی.

کرول در رابطه با پرسش دوم لادری است و تأکید میکند که چون روش موثقی برای شناسایی هنر ارائه داده مسئله تعریف برای او صرفاً یک مسئله آکادمیک خواهد بود و در واقع اهمیت چندانی نخواهد داشت.

جواب کرول به پرسش اول مثبت است و روش پیشنهادی او استفاده از روایت‌های شناسا است که عینیت خود را از تاریخ هنر میگیرند.



مقاله سوم: روایت‌های تاریخی و فلسفه هنر

(Historical Narratives and the Philosophy of Art)

۱. آماده کردن صحنه:

فلسفه هنر در جهان انگلیسی‌زبان پی‌درپی تلاش کرده تا طبیعت هنر را از یک دیدگاه غیرتاریخی توصیف کند.^{۲۰} با نگاهی نزدیک‌تر به شیوه‌ای که فلاسفه متأخر به صورت دیالکتیکی نظراتشان را در مقابل نظرات متقدم بنا کرده‌اند، در می‌یابیم که فلسفه‌های هنر رقیب بی‌تردید تلاش کرده‌اند تا با تحولات جدیدتر در کاربست هنر که در فلسفه‌های هنر قبلی جایی نداشت، سازش کنند. برای مثال، چنانکه مشهور است، کلایو بل در انکار نظریه‌های تقلیدی هنر و دفاع از فرمالیسم انگیزه‌اش را از آگاهی‌اش مبنی بر شکست مفهومی رویکردهای قبلی به هنر در مشخص کردن جایگاه نو-امپرسیونیسم گرفته بود. فلسفه هنر کالینگوود می‌کوشد تا فضایی برای بوطیقای البوت، پاوند، و استاین^{۲۱} باز کند. درحالی‌که نظریه‌های جورج دیکی و آرتور دانتو در فرآیند جدی گرفتن دادا ظهور کردند.

^{۲۰} از آنجایی که کرول در یادداشت‌ها اعلام می‌کند این بحث را به طور طولانی‌تری در مقاله «روایت‌های شناسا» مطرح کرده است، سعی شده است تا در این مقاله مثالهای تاریخی‌ای که او در تأیید بحث خود می‌آورد بیشتر از دیگر بحث‌ها مورد توجه قرار گیرند و ترجمه شوند.

^{۲۱} poetics of Eliot, Joyce, Pound, and Stein

واژه بوطیقا را می‌توان به فن شعر نیز ترجمه کرد، و مقصود از آن کلیه‌گزینه‌های ادبی است که یک ادیب در اثر خود به کار می‌گیرد.



استفن دیویس^{۲۲} در کتاب اخیر خود، «تعاریف هنر»^{۲۳}، تمایزی را میان تعاریف کارکردی^{۲۴} و رویه‌ای^{۲۵} هنر رسم می‌کند. تعاریف کارکردی تلاش می‌کنند تا هنر را بر حسب کارکرد یا اهمیتی که دارد-مانند تولید تجربه زیبایی‌شناسانه- تعریف کنند، اما نظریه‌های رویه‌ای اشیاء را به خاطر اینکه به وسیله رویه‌های خاصی به‌عنوان هنر معرفی شده‌اند، به‌عنوان اثر هنری شناسایی می‌کند. نظریه زیبایی‌شناسانه مونرو بیزدلی ماهرانه‌ترین نظریه کارکردی هنر است، درحالی‌که نظریه نهادی جورج دیکی مثال مهمی از رویکرد رویه‌ای به هنر است. دیویس خودش خاطر نشان می‌کند که نظریه‌های رویه‌ای هنر نسبت به نظریه‌های کارکردی هنر برتری دارند، چراکه کاربست هنر از ابداع کارکردهای هنر جدا شده است. واضح است که نمی‌توان درباره هنر ضدزیبایی‌شناسانه بر حسب تولید تجربه زیبایی‌شناسانه نظریه‌پردازی کرد.

البته مقصود من از گریززدن به تمایز دیویس این نیست که به نفع تعاریف رویه‌ای هنر استدلال کنم. بلکه گزارش دیویس را به این منظور ذکر کردم تا از حدس تاریخی خودم پشتیبانی کنم که نیروی محرکه پشت فلسفه هنر برای حداقل یک قرن-قرنی که به طور اتفاقی عصر آوانگارد نامیده نشده است- نوآوری‌های تکان‌دهنده هنر مدرن بوده است. یعنی در قرن بیستم است که مسئله شناسایی هنر اجتناب‌ناپذیر می‌شود.

راه‌حلی که من برای مسئله شناسایی هنر پیشنهاد می‌کنم، جایگزینی است برای رویکرد تعریفی. درحالی‌که رویکرد تعریفی فرض می‌گیرد که ما هنر- از جمله، به طور خاص هنر آوانگارد- را با تعاریف واقعی شناسایی می‌کنیم که از شروط لازم و کافی تشکیل شده‌اند، من پیشنهاد می‌کنم که یک نظر بدیل قدرتمند این است که ما آثار را با روایت‌های تاریخی به‌عنوان اثر هنری شناسایی می‌کنیم و این روایت‌ها اثر مورد بحث را به طریقی به تاریخ هنر ارتباط می‌دهند که نشان دهد دگرگونی‌های مورد بحث، بخشی از انواع در حال

^{۲۲} Stephen Davies

^{۲۳} Definitions of Art

^{۲۴} functional

^{۲۵} procedural



تکامل هنر هستند. من این داستان‌ها را «روایت‌های شناسا» می‌نامم و هدف این مقاله تحلیل این روایت‌ها است. و اگر گزارشی که از روایت‌های شناسا خواهد آمد قانع‌کننده باشد، دیگر نیازی به پرسش از تعریف واقعی هنر نخواهد بود.

۲. نقش روایت‌های شناسا

مسئله چستی هنر در موقعیت‌هایی بروز می‌کند که شیئی به‌عنوان اثر هنری به مردم ارائه می‌شود که انتظارات آنها از هنر را برآورده نمی‌سازد، و بنابراین آنها را گیج می‌کند. فردی ممکن است بگوید: «این هنر نیست؛ یک بچه هم می‌تواند این کار را انجام دهد.» برای مثال «جولز رنارد»^{۲۶} در واکنش به اولین اجرای «ابو روا»^{۲۷} اثر «آلفرد جری»^{۲۸} نوشت: «اگر فردا جری نویسد که همه اینها یک شوخی بود، کار او تمام است.»^{□□□} چنین عصبانیت‌هایی نشان‌دهنده عدم باور به این است که اثر مورد بحث هنر است. و مسئولیت اثبات بر عهده کسانی است که اثر جدید را هنر می‌دانند.

چگونه باید با این چالش روبرو شد؟ عموماً طرفدار هنر بودن اثر مورد بحث آنرا با گفتن یک داستان به کار بست تولید هنر در گذشته ربط می‌دهد. وقتی مردم و/یا برخی از منتقدان برجسته منکر اثر متفاوتی مانند ابو روا می‌شوند، این امر نتیجه ناتوانی آنها در قراردادن اثر مورد بحث در آن زمینه هنری است که از پیش با آن آشنا هستند. مشکل آنها این است که چگونه «جایگاه» اثر را مشخص کنند. و اینجا مسئله فهم تاریخی مطرح است.

هر قدر بیشتر درباره تاریخ یک اثر بدانیم - درباره سنتی که اثر از آن برآمده - «سریع‌تر» «جایگاه» اثر مورد بحثی را که برای اولین بار می‌شنویم، می‌خوانیم، یا می‌بینیم مشخص می‌کنیم؛ وقتی که جایگاه آنرا مشخص کردیم، می‌دانیم که دنبال چه چیزی بگردیم، و اثر

^{۲۶} Jules Renard

^{۲۷} Ubu roi

^{۲۸} Alfred Jarry



سریع‌تر برایمان درک‌پذیر می‌شود.^{□□} برای مثال وقتی شروع به فهم رمان «موظف به خشونت»^۱ اثر «یامبو اولوگوئم»^۲ می‌کنیم که جایگاه آن اثر به‌لحاظ تاریخی به‌عنوان واکنشی در برابر «چیزها تباه می‌شوند»^۳ اثر «چینا و آچه»^۴ و «بچه آفریقایی»^۵ اثر «کامارا لای»^۶ مشخص شود.^۷ وقتی با یک پاستیژ^۸ پست‌مدرن مانند «بت پرستی ۱۹۸۴»^۹ اثر «رانی کاترون»^{۱۰} -نقاشی‌ای از یک «اسمرف»^{۱۱} با اندازه‌ای اندازه‌ای غیرمعمول که در مقابل شمایل‌های فرهنگی پوسترمانند «جان وین»^{۱۲} و «الویس پریسلی»^{۱۳} خودش را کش می‌دهد - مواجه

^۱ Le Devoir de violence

^۲ Yambo Ouologuem

^۳ Things Fall Apart

^۴ Chinua Achebe

^۵ L'Enfant noir (The African Child, also published under the title The Dark Child)

^۶ Camara Laye

^۷ هر سه نویسنده آفریقایی هستند و در سه رمانی که ذکر شد به مشکلات آفریقایی‌ها می‌پردازند.

^۸ Pastiche

یک اثر هنری که تقلیدی از سبک یک اثر، هنرمند یا دوره دیگر است، و معمولاً اثری التقاطی است.

^۹ ۱۹۸۴ Idolatry

^{۱۰} Ronnie Cutrone

^{۱۱} Smurf

موجوداتی آبی رنگ که در انیمیشن‌ها و فیلم‌های زیادی ظاهر شده‌اند، رجوع شود به تصویر «بت پرستی»

^{۱۲} John Wayne

^{۱۳} Elvis Presley

می‌شویم، فردی ممکن است وسوسه شود تا هنر بودن اثر را انکار کند و آنرا یک وسیله تزئینی برای دیوار اتاق نوجوانان بداند. اما وقتی که پیوند آن با مفهوم انتقاد مشخص شد، این اثر را می‌توان در سنتی درک‌پذیر در جهان هنر قرار داد. گفته می‌شود نقاشی‌های کوبیست‌ها سنجش شرایط نقاشی هستند، سنجش‌هایی که با اذعان به صاف بودن تصویر مسطح پیش می‌روند، درحالی‌که بوم‌های بزرگ بعدی توسط «پولاک»^۱ بر حسب ژست خودنگر مشابهی توضیح داده می‌شوند که به موجب آن خط و رنگ آشکارا به‌عنوان عناصر اساسی نقاشی بسط داده شده‌اند. در ادامه، مینی‌مالیست‌هایی که بعد از نسل پولاک آمدند، قلمرو سنجش را وسیع‌تر کردند، و آثاری ساختند که ساختارشان به قصد تبدیل مخاطب به یک پدیدارشناس مبتدی طراحی شده بود، از این طریق که خودآگاهانه روی نحوه‌هایی که نقاشی یا مجسمه شکل داده شده بود و توجه مخاطب را هدایت می‌نمود، تأمل می‌کردند. اسم بازی هنوز سنجش بود اما درحالی‌که موضوع سنجش برای پولاک خود نقاشی بود، موضوع نقاشی برای مینی‌مالیست‌ها شرایط ادراک تصویری و تجسمی بود.

ظهور آنچه که در صحنه گالری‌ها پست‌مدرنیسم خوانده می‌شوند، نشان‌دهنده جهشی از اصطلاح پدیدارشناسی به نشانه‌شناسی و پس‌اساختارگرایی است. از این به بعد عناصر اساسی نقاشی به جای خط و رنگ، نشانه‌ها بودند.

نشانه‌ها موضوع سنجش شدند و وظیفه هنرمند پست‌مدرن سنجش نشانه‌ها شد، به‌خصوص نشانه‌ها و نمادهای فرهنگ مدرن. بنابراین تفکری که بت‌پرستی برآمده از آن است، این است که با جلب کردن توجه ما به اسمرف‌ها، جان وین، و الویس پریسلی، تأمل مخاطب درباره وضعیت نشانه‌ها و چرخش آنها در فرهنگ ما را تقویت کند. کاترون با نمایش دادن اسمرف‌ها، با همان اهمیتی که پولاک خط و رنگ را نمایش می‌دهد، مخاطب را دعوت می‌کند تا به فرآیند آن نوع از سنجش که هنرمند در ساختن یک اثر درگیر آن است، داخل شود. ما با نشان دادن اینکه بت‌پرستی متعلق به یک سنت هنری متداوم است، از طریق یک روایت تاریخی از نوعی که در بالا ذکر شد، شواهدی به دست دادیم که آن یک اثر هنری است، نه یک پوستر دیواری بچه‌گانه. این روایت نشان‌داد که بت‌پرستی، هنر خوب است، اما برای شروع، یک دلیل برای قبول ادعای هنر بودن آن اثر فراهم کرد.

^۱ Pollack

مثال دیگری از نقش روایت تاریخی در مشخص کردن جایگاه دگرگونی‌های هنری را می‌توان در مفهوم آشنایی زدایی که توسط فرمالیست‌های روسی معرفی شد و «ساختارگرایان پراگ»^۱ از آن بهره بردند، یافت.

«رومن یا کوبسن»^۲ به مخاطبانی که بی‌نظمی^۳ شعر چک معاصر آن زمان گیج‌شان می‌کرد، نشان داد که شعر چک همیشه از چند عنصر از جمله ریتم، ترتیب هجاها، و وحدت آهنگین، تشکیل شده است - اما در دوره‌های مختلف این عناصر در درجات متفاوتی از اهمیت قرار گرفته‌اند.^۴ در قرن چهاردهم، ریتم حکم‌فرما بود، اما در در شعر واقع‌گرای چک در قرن نوزدهم اهمیتش را به الگوهای هجایی داد. سپس تحت فشار نوآوری‌های قرن بیستم، وحدت آهنگین بیشترین اهمیت را یافت. تأکید بر وحدت آهنگین از سنت درک‌پذیر شعر چک با دغدغه‌های هنری درک‌پذیر برآمد، فشار برای نوآوری و متفاوت بودن. چالش‌های شکاکانه در رابطه با هنر بودن شعر نو با گفتن داستانی از توسعه و نمو آن توسط فرآیندهای سرراست هنری از کاربردهای شعری موردقبول، پاسخ داده می‌شود.

امروزه متداول شده که روایت‌های شناسا قبل از چالش‌های شکاکانه، بسط داده می‌شوند. یعنی انگار که روایت‌های شناسا در حمله پیش‌دستی می‌کنند. مانیفست‌های هنری، مصاحبه‌ها، یادداشت‌های نقدی، سخنرانی‌ها، داستان جایگاه یک کار جدید در سنت در حال تکامل را می‌گویند و آن داستان توسط مجلات، آگهی‌های گالری‌ها، نشست‌ها، کاتالوگ‌ها، و غیره - قبل از اثر یا همراه با آن - برای عموم منتشر می‌شود.

یک روایت‌های شناسا از طریق یک گزارش تاریخی، هنر بودن یک اثر را با نسبت دادن آن به کاربردهای هنری موردقبول تصدیق می‌کند. از این نظر، این رویه نیازمند این است که توافقی درباره برخی اشیاء و کاربردهای هنری در گذشته وجود داشته باشد. یعنی ما باید بپذیریم که برخی اشیاء و کاربردها را می‌شناسیم که هنر شمرده می‌شوند.

^۱ Prague Structuralists

^۲ Roman Jakobson

^۳ arrhythmia



ممکن است این امر برای کسانی که رویکرد روایی را با رویکرد تعریفی اشتباه می‌گیرند، مسئله‌دار به نظر برسد؛ آنها ممکن است نگران باشند که این روش دوری است. اگرچه، دوری بودن برای تعاریف مشکل‌ساز است، روایت‌ها مشکل دوری بودن ندارند. برای مثال این امر دوری نیست که رپ‌خوانی را نسخه‌ی درک‌پذیری از فرم‌های سنتی اجرای آفریقایی-آمریکایی بدانیم و استدلال کنیم که رپ‌خوانی برآمده از فرآیند تکامل مداومی از کاربست‌هایی مانند «دازنز»^۱ و «توست»^۲ هستند.

به‌علاوه باید خاطر نشان شود که هیچ رویه‌ای برای شناسایی هنر نمی‌تواند بدون باور قبلی به اینکه برخی اشیاء و اجراها هنر هستند، به کار خود ادامه دهد. تعاریف هم نیازمند توافق بر سر موردهای سرراستی از هنر هستند، درحالی‌که برای مثال‌های نقض نیز معرفت به اینکه چه چیزی هنر هست یا نیست، ضروری است. به همین شکل رویکرد شباهت‌خانوادگی نیز نیازمند این است که با موردهای نمونه‌ای شروع کنیم و آنها را اساس و بنیان تطابق آثار جدید با آثار قبلی قرار دهیم. بنابراین، از آن جهت که رویکرد روایی معتقد است ما برخی اشیاء و اجراها و کاربست‌های قبلی را می‌شناسیم که هنر محسوب می‌شوند، فرضی غیرمعمولی که رویکردهای رقیب برای شناسایی هنر، آن فرض را نداشته باشند، نکرده است.

۳. ساختار روایت‌های شناسا

در مورد ابوبو روا یک روایت شناسا بیان می‌کند که جری نه تنها با زبان زشتش، بلکه از طریق تصویر بچگانه کمیک از ترور سیاسی به تئاتر بورژوا توهین می‌کند. در واقع بسیاری از گزینش‌های سبکی، ساختاری، و موضوعی ابوبو روا را می‌توان به‌عنوان جزء لاینفک تلاشی حساب‌شده برای هتک حرمت سوداگری دانست. به‌علاوه، این توهین صرفاً به منظور متحیر کردن نیست، بلکه به منظور

^۱ The Dozens

تبادل کلمات توهین آمیز میان سیاهپوستان آمریکایی.

^۲ The Toast جملاتی که پیش از نوشیدن باده به امید سلامتی یا موفقیت فرد یا افرادی یا تحقق امید و آرزوهای گفته می‌شود.



مواجه کردن مخاطب تئاتر واقعیت‌گریز^۱ با نظری دربارهٔ طبیعت انسانی است که چنین تئاتری سرکوب کرده است. یعنی دربارهٔ جنبهٔ فرومایه، غریزی، و تاریک‌تر نوع بشر که فروید بعداً آنرا کنکاش می‌کند. اگرچه بسیاری از تصمیم‌های جری هدفشان به چالش کشیدن تئاتر بورژوا بود، در عین حال، روایتی از تولید/بوروا به این نیز توجه خواهد کرد که بسیاری از گزینش‌های دیگر برای تقابل با تئاتر واقع‌گرا انجام شده بود. این گزینه‌های سبکی و ساختاری اغلب مبتنی بر گسترش ابزارهای انتزاعی (بر خلاف ابزارهای واقع‌گرا یا واقعی) به منظور تشویق تماشاچی به بکارگرفتن تخیلش بودند.

ما تجویز نمی‌کنیم که هنرمند باید صادق باشند، پیش‌فرض‌های روانشناسانهٔ جری دربارهٔ واقع‌گرایی و تخیل ممکن است اشتباه باشند. اما فقط نیاز داریم که تفکر جری و گزینش‌های او در زمینهٔ مربوطه درک‌پذیر باشند. مسئلهٔ صدق در رابطه با روایت‌های شناسا فقط وقتی ظهور می‌کند که سراغ ارزشیابی فرضیه‌های راوی برویم. یعنی اگر روایت شناسای ما قرار است موفق باشد، باید حدس‌های ما دربارهٔ باورهای که منجر به ساخت/بوروا شده، دقیق باشند.

بنابراین وقتی با این اتهام مواجه می‌شویم که اوبوروا یک شوخی است، از آن نمایش با گفتن داستانی دربارهٔ اینکه چگونه راهبردهای سبکی غیرمعمول آن از یک وضعیت هنری موردقبول بروز کرده، دفاع می‌کنیم. برای مثال می‌گوییم که جری درمواجه با تئاتر بورژوا از یک طرف و تئاتر واقع‌گرا از طرف دیگر، از اولی به خاطر واقعیت‌گریزی شیرین آن و از دومی به خاطر انکار تخیل، انتقاد می‌کند؛

^۱ Escapist

تمایل به فرار از واقعیت با درگیر شدن در سرگرمی و فانتزی.



جری به منظور جبران این محدودیت‌ها گروتسک^۱ و تقلید هجوآمیز را به‌عنوان پادزهری برای سانتی‌مانتالیسم بورژوا انتخاب می‌کند و همچنین از ابزارهای انتزاعی و ضدواقعی استفاده می‌کند تا تخیل مخاطب را تحریک کند.^۲

۴. چند ایراد

۴-۱. استفان دیویس در کتاب «تعاریف هنر» معتقد است که اگر تفسیر با یک توصیف درست از اثر سازگار باشد و اگر با باورهای ما برای تفسیر آثار هنری هماهنگ باشد، تفسیر یک اثر هنری مشروع است - حتی اگر آن تفسیر با تفسیری که بر اساس قصد مؤلف انجام شده است، اختلاف داشته باشد.

چرا؟ زیرا طبق نظر دیویس هنر هدفی دارد - یعنی حداکثر کردن علاقه زیبایی‌شناسانه (یا داشتن غنی‌ترین تجربه ممکن از آثار هنری) - و این هدف با تفاسیر قراردادی^۳ و نه با تفاسیر قصدی^۴ به نحو احسن حاصل می‌شود. در واقع وقتی که یک تفسیر قراردادی و یک تفسیر قصدی رقیب هم هستند و اولی نویدبخش تجربه زیبایی‌شناسانه غنی‌تری است، همیشه بر تفسیر قصدی ترجیح دارد. دو نکته در رابطه با بحث دیویس علیه استفاده از مقاصد مؤلف در شناسایی هنر باید ذکر شود. اول اینکه به‌لحاظ منطقی ممکن است کسی از طریق شناسایی قصد هنرمند برای هنر بودن یک شیء استدلال بیاورد اما قصد هنرمند را به تفسیر بی‌ربط بداند. لوینسن در هر دو مورد قصدگرا است، اما ممکن کسی در موضوع شناسایی هنر قصدگرا نباشد اما در رویکردش به تفسیر نا-قصدگرا باشد.

^۱ grotesque

امری تناسب و مضحک.

^۲ در ادامه، کرول فرمول‌بندی روایت‌های شناسا را ذکر می‌کند که در مقاله قبلی، قسمت پنجم، تحت عنوان «ویژگی‌های عبارت‌های شناسا» به آن پرداخته شد و به همین دلیل در این مقاله به مثالهای آن اکتفا شده است.

^۳ conventional

^۴ intentional



دوم، من مشکوکم که آیا ادعای دیویس مبنی بر اینکه هنر هدفی دارد- حداکثر کردن علقه‌های زیبایی‌شناسانه- درست باشد، طوریکه تفسیر قراردادی همیشه بر تفسیر قصدی ترجیح داشته باشد. در حال حاضر تفاسیری از فیلم‌های درجه دو، مانند «نقشه ۹ از فضا»^۱ اثر «اد وود»^۲، وجود دارند که تدوین شلخته و لغزش‌های روایی آنرا طوری تفسیر می‌کنند که انگار ژست‌های تخریبی آوانگارد بوده‌اند، و هدفشان و ساختن^۳ تکنیک‌های تدوین کلاسیک سینمای هالیوودی است. اما در واقع این فیلم به این دلیل به این نحو دیده می‌شود که یک بهره‌برداری عجولانه سرپایی است، که به آسانی و با بودجه ناکافی ساخته شده است.

بر اساس معاهده‌های نقد فیلم معاصر، گزارش مدرن آوانگارد از این فیلم مقدور است، و تفسیر فیلم به طوری که هر اشتباهی در سبک فیلم یک ژست فرارونده باشد، بدون شک آنرا جذاب‌تر می‌سازد. اما این تفسیر با مقاصد وود سازگار نیست. و من می‌گویم که همه

^۱ Plan ۹ from Outer Space

^۲ Ed Wood

یکی از بدترین کارگردان‌های مشهور تاریخ سینما است که اشتباهات فنی زیادی در فیلم‌های او دیده می‌شود و تیم برتون نیز فیلمی را با نام او و برگرفته از زندگی و فیلم‌های او با بازی جانی دپ کارگردانی کرده است.

^۳ Deconstructig

deconstruction، از دو جزء ساخته می‌شود: یکی پیشوندِ de و دیگر construction یا construct. آنرا به موارد زیر نیز ترجمه کرده‌اند: بُن‌فکنی، شالوده‌شکنی، ساختارشکنی، ساخت‌گشایی، و واسازی. معادل «واساخت» را دوست محققم مجید مرادی در ترجمه کتاب «واساخت تاریخ» پیشنهاد کرده است. این معادل برخلاف واسازی ترکیب اصلی این اصطلاح را حفظ می‌کند. «ساخت» در ترکیب «واساخت» می‌تواند دلالت‌گر بر دو وجه باشد؛ نخست آن که به معنای مفعولی پیشوند «وا» در زبان فارسی معنایی فاعلی می‌دهد که در این مورد امتیازی بر «سازی» ندارد و دوم آن که بر متعلق و مفعول «وا» یعنی «ساختار/ساخت» نیز دلالت می‌کند، که در این مورد بر «سازی» برتری دارد. به علاوه در کلماتی مانند «deconstructive»، «deconstructivist»، و «deconstructing» معادل‌های «واساختی»، «واساخت‌گرا» و «واساختن» را در اختیار مترجم می‌گذارد که آشکارا بر «واسازنده»، «واسازی‌گرا» و «واسازی‌کردن» برتری دارند. برای اطلاع بیشتر درباره این انتخاب رجوع کنید به مقدمه مترجم در واساخت تاریخ، نوشته آلن مانزلو، ترجمه مجید مرادی، پژوهشکده تاریخ اسلام.

موافق هستند که اگرچه تفسیر مدرنیستی فیلم در قراردادهای نقد فیلم مقدور است، چنین نقدی نباید تأیید شود، زیرا این باور غیرمعقول است که وود قصد داشته است، نقشه^۱ ۹ از فضا نمونه‌ای از فراروی مدرنیستی باشد.

البته فیلم‌سازهایی مانند «لویز بونوئل»^۱ و دیگر فراواقعیت‌گراها^۲ وجود داشتند که می‌توانسته‌اند در دهه ۱۹۵۰ فیلم‌های فرارونده از نوعی که به وود نسبت داده می‌شود، بسازند. اما با توجه به آنچه که ما از وود می‌دانیم، نسبت‌دادن چنین مقاصدی به او عجیب است. بنابراین من معتقدم در این مورد ما تفسیر قصدی را به تفسیر قراردادی ترجیح می‌دهیم.

۴-۲. ممکن است کسی نگران این باشد که با روایت‌های شناسا می‌توان از هنر بودن چیزها یا اجراهایی دفاع کرد که هنر نیستند. مثلاً مشهور است که «ون گوک»^۳ بعد از یک دعوا با گوگن گوش خود را برید. فرض کنید که گفتگوی آنها درباره مسائل هنری بود. و فرض کنید که ون گوک به این منظور به خودش آسیب رساند که ناامیدی خودش را نسبت به آن بحث نشان دهد. در واقع بگذارید تا جایی پیش برویم که تصور کنیم که ون گوک به این منظور به خودش آسیب رساند که ایمان خود به باورهای هنری‌اش را در مقابل نقد گوگن نشان دهد. اگر فرض کنیم همه اینها امور واقعی باشند، آیا نمی‌توان یک روایت شناسا از نوعی که قبلاً بحث آن رفت مطرح کرد که از این ادعا حمایت کند که گوش بریده ون گوک هنر است. دلیل اینکه بسیاری از ما اعطای مقام هنر به گوش ون گوک امتناع می‌کنیم، می‌تواند به‌عنوان نقطه قوت روایت‌های شناسا در نظر گرفته شود. دلیل اینکه گوش ون گوک را هنر نمی‌دانیم این نیست که گوش او محصول خود-سلاخی است. در نیمه دوم قرن بیستم تحت ژانر هنر اجرایی^۴ هنری وجود دارد که اغلب «هنر بدنی»^۵ خوانده می‌شود. مثال‌هایی از آثار هنری وجود دارند که اگرچه نفرت‌انگیز، خود-مخرب، تهوع آور، و غیراخلاقی هستند، جایگاه

^۱ Luis Buñuel

^۲ surrealists

^۳ van Gogh

^۴ performance Art

^۵ Body Art



قابل درک اما اسفناکی در عرصه معاصر هنرها دارند- که از این میان بدنام‌ترین آنها خود-اخته کردن و حشمتناک «رودلف شوارکولگر» است.^۱ آنچه رودلف شوارکولگر در دسترس داشت که ون گوگ نداشت، چارچوبی قابل درک بود که خود-سلاخی در آن بتواند به‌عنوان هنر عرضه شود. کنش ون گوگ خارج از هر نظام جهان-هنری اتفاق افتاد، درحالی‌که خود-سلاخی شوارکولگر در ژانری که تازه جا افتاده بود تقریباً حرکتی قابل پیش‌بینی بود.

در بسیاری از موارد، دشواری کمی در مشخص کردن این داریم که یک اثر در نظام جهان-هنری درک‌پذیری هست یا نه. هیچکس با این مخالفت نمی‌کند که شعر، اپرا، رمان، و غیره نظام‌های جهان-هنری برای ارائه هنرها هستند. اگرچه ممکن است مواردی باشند که در مورد کاربست آنها برای ارائه هنر عدم توافق وجود داشته باشد. بنابراین پرسشی که با آن مواجه می‌شویم این است که چگونه تعیین کنیم کاربستی که در مورد توانایی آن برای ارائه هنر توافقی وجود ندارد، یک نظام جهان-هنری برای ارائه هنر است؟ در اینجا فکر می‌کنم که موثق‌ترین روش باز هم روایت است.

اکنون نظام‌های جهان-هنری برای ارائه هنر-مانند عکاسی، سینما، هنر اجرایی، و غیره- مرتباً در حال سر بر آوردن هستند. اما این نظام‌ها از ناکجا سر بر نمی‌آورند. آنها توسط کارورزان‌شان و از طریق فرآیند خودآگاهی از تفکر و برساختن از نظام‌ها و کاربست‌های هنری قبلی تکامل یافته‌اند.

^۱ Rudolf Schwardkolger

بنظر می‌رسد که کرول نیز مانند دانتو، و بیشتر کسانی که در چهل سال گذشته با این قصه مواجه شده‌اند، تحت تأثیر تفاسیر نادرستی منتقدانی مانند هیوس (Hughes) از هنر بدنی و به‌خصوص کار شواتز کولگر، این شایعه را باور کرده است. اما واقعیت این است که در عکس‌هایی که بعد از مرگ شواتز کولگر به خاطر سقوط از بالکن آپارتمانش در ۲۹ سالگی به نمایش درآمده و منجر به چنین شایعه‌ای شده، هیچ آسیب بدنی‌ای به خود او یا دیگران نرسیده است. برای اطلاع بیشتر از تاریخ چنین اسطوره‌هایی رجوع کنید به:

Susan Jarosi, "The Image of the Artist in Performance Art: The Case of Rudolf Schwarzkogler", Sztuka i Dokumentacja, nr ۸ (۲۰۱۳)



برای مثال، عکاس‌هایی مانند «ادوارد استایکن»^۱ تلاش کردند تا با گرفتن عکس‌هایی که به همان اهداف و مقام هنر نقاشی دست یافته بود، رسانه خود را به‌عنوان یک هنر موردقبول مطرح کنند. او درباره «آبگیر یخ‌زده»^۲ خودش مینویسد: «تصویر، اگر بتوانیم آنرا تصویر بنامیم، از حجمی از زمین خاکستری روشن، با چهار یا پنج رگه خاکستری روی آن تشکیل شده است... در میان هنرمندان در رنگهای روغنی و آبرنگ، امپرسیونیست‌ها اگر نه همه جزئیات را، بیشتر آنها را از تصویر خود بیرون می‌گذارند، زیرا هنرمند معتقد است... که مخاطبان می‌توانند این جزئیات را بسیار بهتر از آنکه او بتواند تصویر کند، تأمین کنند... آنچه که درباره آبرنگ یا رنگ روغن درست است، درباره عکس نیز صحیح است.»^{□□}

مثال دیگر هنر مفهومی است که با انکار شیء هنری به‌عنوان یک فیتیش یا بت که جنبه مصرفی دارد، ظهور کرد- از این طریق که به طور مؤثری چیزی برای فروش به نظام بازار گالری ندهد. نیازی به گفتن ندارد، که این عدم همدلی با کالا کردن هنر، قبلاً در اواخر قرن نوزدهم یک دیدگاه مشهور بود.

۳-۴. بالاخره ممکن است اعتراض شود که رویکرد روایی برای شناسایی هنر در واقع فلسفی نیست و فلسفه هنر را به تاریخ هنر فرومی‌کاهد- اتهامی که برخی به هگل نیز زده‌اند. ممکن است درست باشد که- در تضاد با تعریف گراها- متافیزیک دغدغه من نباشد اما معرفت‌شناسی- یا نوعی از معرفت‌شناسی طبیعی شده^۳- دغدغه من هست، و این بدون شک فلسفی است.

^۱ Edward Steichen

^۲ The Frost-Covered Pool

^۳ naturalized epistemology

اشاره به دیدگاه کوااین درباره معرفت‌شناسی و استفاده از علوم دیگر در آن است.



مقاله چهارم: درباره نسبت روایی

(On the Narrative Connection)

۱. طرح مسئله و مشخص کردن مسیر تحقیق

روایت موضوعی است که علائق به آن در علوم انسانی و علوم اجتماعی در حال افزایش است. حتی فیلسوفانی مانند «رورتی»^۱ و «مک‌این‌تایر»^۲، اغلب در مقابل چیزی که آنرا نظریه می‌خوانند، روایت را مطرح کرده‌اند. اگرچه مفهوم روایت به طور مکرر در بسیاری از بحث‌ها در دانشگاه مطرح می‌شود، اغلب تعریف نمی‌شود. هدف این مقاله بسط دادنِ توصیفی از مفهوم متدوال ما از روایت بر اساس یکی از مؤلفه‌های اساسی آن است.

البته روایت‌ها در اندازه‌ها و شکل‌های بسیار مختلفی به وجود می‌آیند. برای مثال روایت تاریخی می‌تواند فرم‌های توضیحی متفاوتی، از جمله نه تنها روایت، بلکه استدلال و تبیین، را نیز در هم بیامیزد. همچنین، یک رمان می‌تواند علاوه بر مؤلفه‌های خاص روایت حاوی عناصر اظهار نظر، توصیف، و تزئین باشد. هدف این مقاله تعریف حوزه‌ای به این گستردگی نیست. هدف من بسیار فروتنانه‌تر است. من می‌کوشم آنچه را «نسبت روایی» می‌نامم تعریف کنم. نسبت روایی یک مشخصه ذاتی برای هر چیزی است که می‌خواهیم آنرا روایت بنامیم. بنابراین به توصیفی از نسبت روایی نیاز داریم.

^۱ Richard Rorty

^۲ Alastair MacIntyre

۲. تعریف نسبت روایی

اولین قدم در تعریف نسبت روایی در نظر گرفتن قلمروی دقیق آن است. امیدوارم که در این بحثی نباشد که قلمرو نسبت روایی رویدادها و وضعیت امور است. اما عبارت «پیرزنی بود که در یک کفش زندگی می کرد» علی رغم اینکه وضعیتی از امور را توصیف می کند، یک روایت نیست. چرا نیست؟ زیرا روایتها حاوی بیش از یک رویداد و/یا وضعیت امور هستند. اما عبارت «پیرزنی بود که در یک کفش زندگی می کرد که خیلی کوچک بود، بنابراین او رفت دنبال یک پوتین بگردد» بیشتر شبیه یک روایت است. آیا جملاتی که در ادامه می آید یک روایت است؟ «تاتارها روسیه را شکست دادند، سقراط شوکران را نوشید، نوئل کرول اولین رایانه اش را خرید، جکی چان موفق ترین فیلم اش را ساخت، و دایناسورها منقرض شدند.» آیا این یک روایت است؟ فکر می کنم که تقریباً همه موافق باشند که این یک روایت نیست. چرا نیست؟ چون درباره چهار موضوع غیرمرتبط است. پس روایت باید حداقل یک موضوع یکپارچه داشته باشد، اگرچه ممکن است که موضوعات بیشتر باشند.

حالا مثال دیگری را بررسی می کنیم: «رئیس جمهور با مشاورش صحبت کرد؛ رئیس جمهور یک تکه پنیر خورد؛ رئیس جمهور دوید؛ رئیس جمهور برای گزارشگرها دست تکان داد.» این گفتمان^۱ حاوی بیش از یک رویداد است و موضوع واحدی هم دارد، یعنی فعالیت های رئیس جمهور. اما بگذارید بگویم که این هم یک روایت نیست. چرا؟ چون ترتیب زمانی ندارد. یک روایت صرفاً مجموعه ای از رویدادهای درهم و برهم نیست، بلکه یک روایت حداقل زنجیره ای از رویدادها است، و «زنجیره» به ترتیب زمانی اشاره می کند. البته این به معنای آن نیست که ترتیب زمانی باید صریحاً بیان شود. مخاطب می تواند با توجه به زمینه و دانشی که دارد، یک ترتیب زمانی واضح از یک مثال استنتاج کند.

^۱ discourse

وقتی که ترتیب زمانی با یک موضوع واحد همراه شود، ساختاری پیچیده‌تر از «گاهنامه»^۱ خواهیم داشت که آنرا «شرح الوقایع»^۲ می‌نامند. بدون شک شرح الوقایع‌ها پیچیده‌تر از گاهنامه‌ها هستند، اما آیا شرح الوقایع‌ها روایت‌های کامل هستند؟ حدس من این است که نیستند. فکر می‌کنم که اگر بگویم که «از خواب بیدار شدم، سپس لباس پوشیدم، سپس به کلاس رفتم»، مردم موافق باشند که این یک روایت کامل نیست. چه نسبتی بین رویدادها و/یا وضعیت امور در یک روایت کامل وجود دارد؟ یک گزینه محبوب علیت است. این کاملاً معقول به نظر می‌رسد زیرا روایت‌ها معمولاً تغییرات را در وضعیت امور نمایش می‌دهند و تغییر اشاره به فرآیند علی دارد. کرون، آنتیگونه را اعدام کرد؛ در نتیجه پسرش مرتکب خودکشی شد، که باعث شد زنش خودکشی کند، و به همین دلیل، کرون اندوهناک است.» این یک روایت است. یک موضوع واحد دارد، یعنی کرون، و آشکارا ترتیب زمانی دارد. اما علاوه بر ترتیب زمانی، رویدادها از نظر علی نیز پیوند دارند.

اما برخلاف مثال بالا بسیاری از روایت‌ها زنجیره‌ای از پیوندهای علی نیستند. ما می‌خوانیم که یک دزد وارد بانک می‌شود؛ در صحنه بعدی او از بانک خارج می‌شود، پلیسی که بعداً می‌فهمیم او را زیر نظر داشته، دستگیرش می‌کند. رویداد اول متضمن رویداد دوم نبود. با اینحال، این یک روایت است: «دزد وارد بانک شد تا دزدی کند، اما نهایتاً، هنگامی که از بانک بیرون آمد، توسط پلیس دستگیر شد»، اما اگر دقیق صحبت کنیم، رویداد نخست علت کاملاً تعیین‌بخش رویداد دوم نیست.

اما می‌توان گفت که رویداد متقدم در یک روایت *حداقل* شرط لازم رویداد متأخر است. در مثال دزدی بانک، اگر دزد از بانک دزدی نکرده بود، با یکسان بودن بقیه شرایط، توسط پلیسی که او را زیر نظر داشت دستگیر نمی‌شد. دزدی شرط لازم علی دستگیر شدن او بود. به علاوه، رویدادها یا وضعیت امور متقدم می‌توانند صرفاً به یک شرط علی بهره‌بخشی کنند. این مشخصه آخر برای این افزوده شده که بسیاری از توصیفات یک روایت ممکن است خودشان شرط لازم علی برای آنچه که اتفاق خواهد افتاد، نباشند، اما فقط عناصری از یک شرط لازم علی باشند. مثلاً، ممکن است به ما گفته شود که شخصیتی در یک محله فرودست به دنیا آمد. بعداً به ما گفته می‌شود

^۱ annal

^۲ chronicle



که او رئیس جمهور ایالات متحده شد. در اینجا محل فرودست تولد رئیس جمهور، خودش شرط لازمی برای ریاست جمهوری او نیست، اما به پیش نهادن چنین شرطی بهره‌بخشی می‌کند، زیرا رئیس جمهور شدن مستلزم این است که کاندیدا یک شهروند آمریکایی باشد. بسیاری از جزئیاتی که در روایت‌ها با آنها مواجه می‌شویم از همین نوع هستند؛ آنها خودشان سازنده شرایط لازم علی برای رویدادهای بعدی نیستند، اما به توصیف چنین شرایطی بهره‌بخشی می‌کنند.

شاید یک ملاحظه مرتبط، به نفع دیدگاه من درباره روایت این باشد که روایت صورت متدوالی از شرح دادن است. در گفتارهای روزمره، ما از روایت‌ها برای بیان اینکه چگونه چیزها اتفاق افتادند و چرا برخی شرایط مهم بودند، استفاده می‌کنیم. روایت قادر است این نقش را ایفا کند زیرا شبکه‌های علی را پیگیری می‌کند. منطبق نقل کردن رویدادهای متقدم در جریان یک روایت شرح‌دهنده، این است که آن رویدادها نقشی در علت‌شناسی^۱ رویدادهایی که قصد شرح دادن آنها را داریم بازی می‌کنند. بنابراین از آنجایی که روایت‌ها شرح‌دهنده هستند، به نظر مقتضی درست می‌رسد که روایت با علیت مربوط باشد، و نه فقط با توالی زمانی.

۳. برخی ایرادات

۳-۱. ایراد اول.

این ایراد به دیدگاه من با یک مثال نقض بیان می‌شود. فرض کنید داستانی را می‌شنویم که از نوعی است که آنرا روایتی کامل و درست می‌دانیم، حداقل تا آخرین سطر داستان. اما سپس آخرین سطر داستان می‌گوید که همه چیز در جهان ممکن روی داد که هیچ علتی در کار نیست، بلکه فقط تصادف‌ها وجود دارند. در جهان این داستان هیچ شرایط ضروری علی‌ای وجود ندارد.

این مثالی مبتکرانه است. اما من می‌خواهم که دل به دریا بزنم و بگویم که این یک روایت نیست. تا همان جمله پایانی شبیه به یک روایت بود، اما پس از آن مشخص شد که نیست. آیا این ادعای من صرفاً دلخواهی یا مصادره به مطلوب است؟ فکر می‌کنم نه.

^۱ etiology



ممکن است جذابیت این مثال نقض این باشد که کسی فکر کند که حکایتی که گفته شد نوعی از داستان است، و ادعای من در مورد داستان نبودن آن، صرفاً جزمی^۱ باشد. اگرچه، من هم می‌توانم موافقت کنم که آن یک داستان است، اما بر اساس گزارش من، این داستان صرفاً یک شرح‌الوقایع است و روایت در معنای کامل آن نیست. در ابتدا فکر می‌کردیم که یک روایت است اما در پایان آن متوجه شدیم که یک شرح‌الوقایع است. بنابراین انکار روایت بودن آن داستان، به آن عجیبی یا ضدشهودی^۲ که در ابتدا به نظر می‌رسید، نیست.

۲-۳. ایراد دوم.

اساتید ادبیات یا سینما متمایل به بدگمانی نسبت به توصیف من از روایت هستند زیرا آنها اغلب با روایت‌های مدرنیست یا آوانگارد درگیر هستند. اینها اغلب ضدروایت^۳‌هایی هستند، مانند «سلطان ترسوی دزدهای دریایی»^۴ اثر «کتی اکِر»^۵، که طراحی شده‌اند تا نسبت‌های متداول روایت را مختل کنند یا واژگون سازند. این گونه کاربست‌ها با توصیف من همخوانی ندارند، زیرا آنها صریحاً قصد دارند تا مفهوم معیار از روایت را نقض کنند. اما در این معنا، این کاربست‌ها باید خودشان چیزی مانند مفهوم متداول روایت را پیش فرض بگیرند تا بتوانند آنرا نفی کنند. این کاربست‌ها وجودی وابسته^۶ به مفهوم متداول روایت دارند.

^۱ dogmatic

^۲ counterintuitive

^۳ antinarrative

^۴ Pussy King of the Pirates

^۵ Kathy Acker

^۶ parasitic



۳-۳. ایراد سوم.

پیکارسک^۱ ژانر دیگری است که منتقدان ادبی آنرا مثال نقضی بر نظریه‌های من می‌دانند. اما هیچ یک از پیکارسک‌های مشهور به کلی تهی از نسبت‌های روایی نیستند. کنش‌ها و رویدادهای درون یک فصل، آنچه را من نسبت روایی نامیده‌ام عرضه می‌کنند، سوای اینکه، اگر نه همیشه، اغلب میان خود فصل‌ها نیز نسبت روایی برقرار است. بنابراین پیکارسک‌ها نیز اگرچه ممکن است نسبت به ژانرهایی مانند ژانر کلاسیک کارآگاهی^۲ معمایی یا یک تریلر^۲ (هیجان‌انگیز) نسبت‌های روایی کمتری داشته باشند، اما دارای تعدادی نسبت روایی هستند.

۴. دریافت روایت

حالا که نمایی کلی از یک نظریه درباره نسبت روایی درست داریم و برخی ایرادها را نیز به آن بررسی کردیم، این پرسش مطرح می‌شود که آیا این نظریه می‌تواند چیزی به فهم ما از دریافت روایت اضافه کند. من فکر می‌کنم که می‌تواند. دریافت یک روایت مستلزم دنبال کردن آن است.

به صورت سلبی می‌توان گفت که در دنبال کردن یک روایت، هنگامیکه نوبت به رویدادهای متأخر می‌رسد عدم سردرگمی، اهمیت دارد. به صورت ایجابی نیز، در دنبال کردن یک روایت مسئله این است که تشخیصی از مسیر روایت داشته باشیم، و هنگامیکه در روایت رویدادهای قبلی به رویدادهای بعدی می‌پیوندند، دریافتی از معقول بودن یا مناسب بودن آنها داشته باشیم. این رویدادها را می‌توان با این فرضیه که رویدادهای قبلی در یک روایت حداقل شرایط لازم علی برای رویدادهای بعدی در داستان هستند، توضیح داد.

^۱ Picaresque

داستانی ماجراجویانه که پیرنگ ضعیفی دارد و قهرمان آن شخص نادرست اما جذابی است.

^۲ Thriller

داستان‌های هیجان‌انگیزی هستند که معمولاً درباره جنایت یا ماجراهای جاسوسی هستند.



گزارش تفصیلی کتاب ورای زیبایی شناسی: جستارهای فلسفی

ترجمه و تلخیص مهدی شمس

نوشته نونل کررول

به علاوه وقتی رویدادهای پایانی به نظرمان معقول یا مناسب می آیند، به این خاطر است که با دریافت ما از آنچه که با فرض رویدادهای قبلی ممکن است، همخوانی دارند. این به معنای آن نیست که ما نمی توانیم با رویدادهای پایانی یک روایت متحیر شویم. در فیلم «مظنونین همیشگی»^۱ هنگامی که متوجه شدم مجرم چه کسی است متحیر شدم. اما وقتی مجرم شناخته شد، متوجه شدم که علی رغم اینکه من آن امکان خاص را جستجو نکرده بودم، او در حیطة امکان‌هایی که در صحنه‌های قبلی فیلم باز شده بودند، قرار می گیرد.

^۱ The Usual Suspects



مقاله پنجم: تفسیر، تاریخ، و روایت

(Interpretation, History, and Narrative)

۱. مقدمه: روایت‌های تاریخی به‌عنوان قصه‌ها^۱ و استعاره‌ها

اکنون، یکی از نظرات تکرار شونده در فلسفه تاریخ این است که نوشته تاریخی تفسیری است و یک شکل اصلی که این تفسیر در غالب آن بیان می‌شود روایت است. به‌علاوه طبق این رویکرد تصور می‌شود که روایت، لاجرم دارای عنصری غیرواقعی و تخیلی^۲ است، یعنی طرح، و از این جهت گفته می‌شود که کار مورخ روایی بیشتر مانند نویسنده تخیلی است. نتیجه این امر به‌لحاظ فلسفی این است که روایت‌های تاریخی، از آن جهت که تفسیرهای روایی هستند، باید بر حسب نوعی از معیارهای صدق ارزیابی شوند که مناسب آثار ادبی است. و یک نتیجه فرعی این است که فهم ما از تفسیر تاریخی می‌تواند از ادبیات یا تحلیل گفتمان^۳ سود ببرد.

^۱ fictions

^۲ Fictional

بنا به اقتضای این مقاله گاهی این واژه «غیرواقعی و تخیلی» ترجمه شد، اما در جاهای دیگر صرفاً از معادل «تخیلی» برای آن استفاده شده است.

^۳ discourse



این موضع که شاید پیش از این نیچه از آن استقبال کرده بود^۱، در درجات مختلفی توسط «رولان بارت»^۱ و «لوئیس مینک»^۲ عرضه شده است؛ «هایدن وایت»^۳ مفصل تر از همه این موضع را بسط داده است؛ و این موضع در میان مورخان، منتقدان ادبی، و فیلسوف‌های تاریخ ادامه یافته است.

برای وایت نوشته‌های تاریخی از جهات متعدد و مجزایی که به هم مربوط نیز هستند، تفسیری هستند. استدلال تاریخی نیازمند گزینش پارادیم است؛ دوم، یک تحقیق تاریخی نیازمند گزینش یک نظرگاه ایدئولوژیک است؛ و همچنین روایت تاریخی خودش محتاج به گزینش یک ساختارِ طرحی خاص است، که مرتبط است با آن مجازهای گفتمانی^۴ که نوشتار متن را «شکل می‌دهند»^۵.

تقریباً می‌توان گفت که، وایت گفتمان تاریخی را با تفسیر و تفسیر تاریخی را با روایی کردن شناسایی می‌کند. یک روایت تاریخی بازنمایی شفاف یا روگرفت زنجیره‌ای از رویدادهای گذشته نیست. روایت مستلزم انتخاب رویدادها در شواهد ضبط شده است. مورخ روایت خود را پیدا یا کشف نمی‌کند؛ او روایت را می‌سازد. این فرآیند ساختن مستلزم تحریف و تحمیل ساختارهای طرحی (از جمله رومانس، تراژدی، کمدی، و هجو^۵) بر زنجیره رویدادهای گذشته است. ساختارهای طرحی که به لحاظ فرهنگی برای مورخ موجود هستند، ذاتاً تخیلی هستند. آنها صرفاً خنثی نیستند، بلکه قالب‌هایی فرمال هستند که رویدادها در آنها نمایش داده شده‌اند. وایت موضع خود را به طور موجزی چنین خلاصه می‌کند:

طرح‌ریزی رویدادهای واقعی به‌عنوان یک داستان از نوعی خاصی (یا به‌عنوان ترکیبی از داستان‌ها از نوعی خاص) مجازی کردن این رویدادهاست. زیرا داستان‌ها زیسته نمی‌شوند؛ چیزی به نام داستان «واقعی» وجود ندارد. داستان‌ها کشف نمی‌شوند، بلکه گفته یا نوشته

^۱ Roland Barthes

^۲ Louis Mink

^۳ Hayden White

^۴ Discursive tropes

^۵ Satire

می‌شوند. و مفهوم داستان «واقعی» یک تناقض لفظی است. همه داستان‌ها قصه هستند، یعنی البته می‌توانند به معنایی استعاری «واقعی» باشند و به معنایی که هر یک از صنایع لفظی می‌توانند واقعی باشند. اما این به اندازه کافی واقعی است؟^{□□}

وایت برخلاف تحلیل پل ریکور^۱ از وایت، به کلی تمایز میان قصه و نوشته تاریخی را محو نمی‌کند. نوشته تاریخی به رویدادهای گذشته ارجاع می‌دهد و آن ارجاعات باید بر اساس شواهد ضبط‌شده، قابل پشتیبانی باشند. روایت‌های تاریخی، برخلاف نوشته‌های تخیلی، به خاطر این نیازمندی به شواهد می‌توانند بر حسب یک معیار واقعی برای صدق ارزیابی شوند. اما روایت‌های تاریخی علاوه بر این معیار صدق، باید بر اساس معیار دیگری نیز ارزش‌یابی شوند، معیاری که با روایت‌های داستانی مشترک است - به عبارت دیگر: شایستگی استعاری.

۲. استدلال‌های وایت

ایده اصلی وایت این است که تفسیر تاریخی از آن جهت که مستلزم روایت است، بر زنجیره رویدادهای گذشته تحمیل می‌شود. سازگاری‌ای که یک روایت برای زنجیره رویدادها تأمین می‌کند یک جعل تخیلی است. علی‌رغم ادعاهای برخی فیلسوفان تاریخ مانند هگل، مجموعه رویدادهای تاریخی سازگار نیستند؛ بلکه رویدادهای تاریخی صرفاً از طریق تلاش‌های روایی مورخان، شکلی سازگار می‌یابند.

وایت می‌کوشد تا با مجموعه گسترده‌ای از ملاحظات از جمله کلمات قصار^۲، تضادها، و تحلیل‌هایی از طبیعت روایت از نظر خودش پشتیبانی کند. شعار مرکزی وایت که اغلب تکرار شده است و لوئیس مینک نیز در این شعار با او مشترک است، این است که زندگی‌ها زیسته می‌شوند و داستان‌ها نقل می‌شوند. زندگی ما به صورت بسته‌های داستانی نیستند، ما با نگاه به گذشته از طریق تلاش تخیلی،

^۱ Paul Ricoeur

^۲ Slogans

مثلاً وایت از این شعار یا کلمه قصار استفاده می‌کند که «داستان‌ها نقل می‌شوند و زیسته نمی‌شوند».



داستان‌هایی را درباره زندگی‌هایمان جعل می‌کنیم. «بنابراین، تاریخ‌ها فقط درباره رویدادها نیستند، بلکه درباره مجموعه نسبت‌های ممکنه که این رویدادها مجسم می‌کنند نیز هستند. اما این مجموعه نسبت‌ها حال در خود رویدادها نیستند؛ آنها فقط در ذهن مورخانی که درباره آنها تفکر می‌کنند، وجود دارند.»^۱

در توضیح نظر وایت می‌توان گفت که رویدادها از آن جهت که زیسته شده‌اند، معنایی ندارند. آنها فقط توسط یک کارکرد در یک روایت معنادار می‌شوند. مثلاً اینکه نبرد استالینگراد نقطه چرخش جنگ جهانی دوم بود، این اهمیت را با نقطه اوج بودن در یک طرح روایی درباره جنگ جهانی دوم به دست می‌آورد. نبرد استالینگراد، از آن جهت که یک رویداد است، هیچ معنایی ندارد؛ و درواقع می‌تواند در داستان‌های دیگری معنای متفاوتی داشته باشد. (مثلاً در یک تاریخ معماری، اهمیت این نبرد می‌تواند این باشد که منجر به خرابی ساختمان‌های مهمی شد.)

معقول بودن روایت شرایط خودش را دارد. سازگاری روایی نیازمند مشخصه‌هایی مانند شروع، میانه، و پایان است - و به‌خصوص پایان در معنای فنی آن یعنی خاتمه^۱. اما وایت فکر می‌کند که آشکار است که رویدادها به صورت خاتمه یافته از جریان تاریخ بیرون نمی‌آیند. خاتمه محصول سازگاری روایی است. بنابراین سازگاری روایی، یک تحمیل بر گذشته تاریخی است.

۳. مقاومت در مقابل ساختارگرایی وایت

طبق نظر وایت، زندگی‌ها زیسته می‌شوند و داستان‌ها گفته می‌شوند. نتیجه مفروض این امر آن است که چون روایت‌های تاریخی زندگی‌های گذشته را به شکل داستانی بازنمایی می‌کنند، آنها با آنچه که در گذشته وجود داشته مطابق نیستند، و بنابراین تخیلی هستند. این نتیجه کاملاً الزام‌آور نیست. زیرا ما اغلب - اگر نه برای تمام زندگی‌مان، حداقل برای فصل‌های مهمی از آن - به وسیله گفتن یا تصور کردن داستان‌هایی برای خودمان طرح میریزیم، و سپس به دنبال عملی کردن این طرح‌ها می‌رویم. یعنی زندگی‌ها می‌توانند داستان

^۱ Closure

مقصود از خاتمه، سرانجام وقایع داستانی است، جایی که سیر وقایع به سرانجام می‌رسد و می‌توان روایت را پایان یافته دانست.

شوند؛ در واقع شاخه‌ای از روانشناسی وجود دارد که این ایده را فرضیه پژوهش خود قرار داده است^۱. در نتیجه درون برخی از فصل‌های زندگی داستان‌هایی وجود دارند، که توسط عامل‌های تاریخی نقشه‌ریزی شده‌اند، و این داستان‌ها تأثیر علی در گذشته دارند و می‌توانند توسط مورخان کشف و مکتوب شوند. بنابراین از آنجایی که تضاد بین زندگی‌ها و داستان‌ها کاملاً مانع نیست، این نتیجه که هر روایت تاریخی باید تخیلی باشد، بدون استثنا نیست.

البته این آن مشکلی نیست که دوگانگی زندگی/داستان قرار است مطرح کند. زیرا مورخان صرفاً زندگی‌نامه‌نویسانی نیستند که در جستجوی داستان‌های زندگی باشند. تضاد بین زندگی و داستان برای توجه ذهن به این ایده مطرح شده که روایت‌های تاریخی در گذشته یافته یا کشف نشده‌اند، بلکه ساخته یا جعل شده‌اند. اما مفهوم جعل^۱ در اینجا کمی فریب‌دهنده و مساعد ابهام است.

روایت‌ها صورت‌هایی از بازنمایی هستند، و این درست است که مورخ‌ها آنطور که کسی ممکن است یک عکس، یا تصویر یا فیلم گمشده را پیدا کند، به دنبال یافتن بازنمایی‌ها نمی‌روند. عکس‌ها و فیلم‌ها ساخته شده‌اند (جعل شده‌اند) و یافته نشده‌اند. می‌توانیم بگوییم که زندگی‌ها زندگی شده‌اند و فیلم‌های خانگی^۲ جعل شده‌اند. اما این مستلزم آن نیست که یک فیلم خام نمی‌تواند گذشته را ضبط کند یا اطلاعات دقیقی درباره آن بدهد. روایت‌ها می‌توانند معرفت دقیقی از گذشته برحسب انواعی از مشخصه‌هایی که دنبال می‌کنند، فراهم آورند، یعنی مؤلفه‌های جریان رویدادها، که عبارتند از: شرایط زمینه‌ای، علت‌ها و معلول‌ها، همینطور زمینه اجتماعی، منطبق موقعیت‌ها، ملاحظات عملی، و کنش‌هایی که از پس یکدیگر می‌آیند.

برای مثال در سوم جولای ۱۹۸۹ دادگاه عالی ایالات متحده رأی را اعلام کرد مبنی بر اینکه مسئولیت قانون‌گذاری برای دسترس‌پذیری سقط‌جنین به صلاح‌دید هر ایالت محول می‌شود. این تصمیم، از جهات مهمی، نتیجه پیروزی دولت «ریگان»^۳ در منصوب کردن

^۱ invention

^۲ مقصود فیلم‌هایی هستند که خود افراد خانواده در مناسبت‌های مختلف تهیه کرده‌اند و تکه‌ای از زندگی‌شان را در آن ضبط کرده‌اند.

^۳ Reagan

مجموعه‌ای از قضات محافظه‌کار همفکر در دادگاه عالی بود. منصوب کردن آن قاضی‌ها، از جمله «او کانر»^۱ و «سکالیا»^۲، در زمینه اعتراض به لیبرالیسم گذشته دادگاه عالی، بخشی از یک فرآیند واقعی تاریخی بود، یک جریان رویدادها، که در سوم جولای ۱۹۸۹ به اوج رسید.

این به معنای گفتن آن نیست که رأی دادگاه نتایج بیشتری نخواهد داشت، و همینطور اینکه این اوج گرفتن آخرین موفقیت ریگان در تغییر مسیر دادگاه است. مورخانی که با مستقر کردن این رأی‌ها و نصب کردن‌ها در زمینه اجتماعی‌شان، آنها را دنبال می‌کنند، چیزی را می‌سازند، چیزی که ممکن است برای تکمیل نیازمند تخیل باشد- یعنی یک بازنمایی تاریخی. اما دلیلی وجود ندارد تا فرض کنیم که چنین بازنمایی‌های تاریخی لزوماً ساختگی یا جعلی هستند، مگر اینکه به دلیلی که هنوز معلوم نشده، جریان رویدادها را از وجودشناسی خود بیرون بگذاریم. به علاوه اگر جریان رویدادها به لحاظ وجودشناسانه پذیرفتنی باشند، آنگاه آنها می‌توانند کشف و بازنمایی شوند. مثال نقض من به این خاطر که تا این حد بر ایده تأثیر ملاحظات و تصمیم‌ها در دنبال کردن کنش‌ها تکیه کرده است، ممکن است در معرض این ایراد باشد که پایبندی مورخان به بازآفرینی نظرگاه، عامل‌های تاریخی را پیش فرض گرفته است. اما به خاطر دو دلیل مرتبط به هم انتقاد خواهد شد که این پیش فرض مشکل‌دار است. اول، اینکه مورخان صرفاً به روایت رویدادها برحسب اینکه چگونه عامل‌ها آنها را دیده‌اند، نمی‌پردازند، و [دوم] حتی اگر مورخان به این امر متمایل باشند، نباید منحصرأ با این مسئله مشغول باشند، زیرا اغلب (تقریباً همیشه؟) پیامدهای ناخواسته ملاحظات و تصمیم‌های افراد است که برای ما بیشترین اهمیت را دارند.

اما در رابطه با این ایرادها دو تذکر لازم است. اول، اگر جریان‌هایی از رویدادها باشند که ناشی از ملاحظات یک عامل یا فاعل باشند، این کافی خواهد بود که نشان دهیم این ادعا که داستان‌ها هرگز یافته و کشف نمی‌شوند، در یک معنا، نمی‌تواند کاملاً جامع باشد. اما نکته دوم و مهم‌تر این است که در صحبت از جریان رویدادها، ما به این پایبند نیستیم که آنها را صرفاً برحسب مقاصد اصلی عاملی که

^۱ O'Connor

^۲ Scalia



با آنها درگیر است، بیان کنیم. ممکن است جریانی از رویدادها مستلزم تلاشی ناموفق باشد، مانند نامزد کردن «بُرك»^۱ برای دادگاه عالی توسط ریگان. یا اینکه ممکن است فعالیت‌های تأملی عامل، مستلزم محاسبه اشتباه باشند. این امر مورخان را به روشن‌سازی شرایطی فرا می‌خواند که منجر به خطا رفتن آن تلاش شد. اینکه «استدلال ناظر به عمل»^۲ و کاربرد آن در عمل، برخی از عناصری را فراهم می‌آورد که جریانی از رویدادها را به هم می‌چسباند، به هیچ وجه دلالت بر این ندارد که بازنمایی جریان رویدادها، زنجیره‌ای از «قیاس‌های ناظر به عمل»^۳ موفق خواهد بود. اینکه فعالیت‌های تأملی ناظر به عمل تا اندازه‌ای به هم پیوستگی روایت‌های رویدادهای انسانی را تأمین می‌کنند، ما را در شکلی از قصدگرایی تاریخی حبس نمی‌کند، و همچنین مانع از بحث هستنده‌های گروهی مانند دولت‌ها یا طبقه‌ها نمی‌شود. □□□

یک رویداد واحد می‌تواند بخشی از جریان‌های مختلف رویدادها باشد، و بنابراین می‌تواند در داستان‌های مختلفی بازنمایی شود. اما این امر که رویدادهای مختلف می‌توانند در داستانهای مختلف نقش داشته باشند، به هیچ وجه نشان‌دهنده این نیست که آن داستان‌ها تخیلی هستند.

به زبان هایدن وایت، وقتی یک رویداد مفروض در روایت‌های مختلفی مستقر شود، نیازمند معناهای مختلفی خواهد بود و اینکه رویدادها این معناهای مختلف را دارند، نشان می‌دهد که آنها تحمیلی و بنابراین تخیلی هستند. اما در اینجا صحبت از معنا ممکن است گمراه کننده باشد. رویدادها اهمیت‌های مختلفی در جریان‌های مختلف رویدادها دارند. این صرفاً یعنی یک رویداد واحد می‌تواند نقش‌های مختلفی در زنجیره‌های علی مختلفی بازی کند و به معنای این نیست که معنایی به رویداد تحمیل شده است. به همین نحو، آن رویداد می‌تواند در داستان‌های مختلفی اتفاق بیفتد، زیرا آن داستان‌های مختلف جریان‌های مختلف رویدادهای هم‌پوشان را دنبال می‌کنند. □□□□

^۱ Bork

^۲ practical reasoning

^۳ practical syllogisms



وایت روایت‌های تاریخی پر شده از معنا را در تضاد با کپی‌های گذشته قرار می‌دهد. روایت تاریخی، نیازمند گزینش است و کپی گذشته نیست، بنابراین تخیلی است. این تضاد به نظر تحمیلی می‌رسد؛ به‌خصوص ارجاع دیداری به کپی‌ها و آینه‌ها اجباری و اضافی است، و فاش‌کننده‌ی مانده‌های تجربه‌گرایی در تفکر وایت است. واضح است که روایت‌های تاریخی تصاویر آینه‌ای گذشته نیستند. اما چرا باید این امر که آنها تصویر نیستند، بر تخیلی و غیرواقعی بودن آنها دلالت داشته باشد.

به نظر می‌رسد وایت می‌خواهد مورخ‌ها را با یک دوراهی روبرو کند. یا روایت‌های تاریخی کپی‌های گذشته هستند یا واقعی نیستند. راه برخورد با این دو راهی این است که آنرا رد کنیم - اینکه بگوییم که روایت‌های تاریخی کپی‌های گذشته به معنای آینه‌ای آن نیستند، و در واقع، نباید هم باشند، و در عین حال بگوییم که این امر باعث تخیلی شدن آنها نمی‌شود.

ما باید به شهود خود مبنی بر اینکه روایت‌های تاریخی می‌توانند صادق باشند، پایبند بمانیم، این انتظار را رها کنیم که این امر بر حسب دیدگاه ساده‌لوحانه‌ای درباره‌ی تطابق با گذشته به‌عنوان یک کل، قابل توضیح باشد، و الگوهای جایگزین را جستجو کنیم. وایت، در عمل، به معیار تطابق تجربه‌گرا معتقد است. از این جهت، به‌طور غریبی، مشخص می‌شود که او یک تجربه‌گرای پنهانی است - که پیش فرض می‌گیرد هر چیزی که با معیار تطابق همخوانی نکند تخیلی است. □□□

بدون شک یک همسویی میان راهبرد وایت در اینجا و راهبرد بسیاری از «واساخت‌گرایان»^۱ وجود دارد. وقتی که آنها بر اساس اینکه هیچ زبانی آیینۀ مطلق جهان نیست، متوجه شکست برخی از نظریات درباره‌ی زبان می‌شوند، به جای اینکه گمان ببرند که این انتظار که یک زبان بتواند جهان را مطلقاً بازتاب دهد، از ابتدا یک اشتباه نظری بوده، و باید به دنبال دیدگاه بهتری درباره‌ی نحوه‌ای که یک زبان به صورت عینی الزام‌آور است، باشند، نتیجه می‌گیرند که معنا یک ساخت دلبخواهی^۲ است که تا بی‌نهایت در حال نوسان است. یعنی آنها در بندگی یک نظریه‌ی بد درباره‌ی زبان باقی می‌مانند، و آنرا به کار می‌گیرند تا شکاکیت خود را تحریک کنند، و در عین حال موافقت می‌کنند که هیچ زبانی با این آرمان‌گرایی همخوانی ندارد. این همانند استدلال کردن به این است که یا وجود دارای یک معنای مطلق

^۱ deconstructionists

^۲ arbitrary



است که توسط خدا برای آن مقدر شده، یا اینکه هیچ معنایی ندارد؛ چون خدا وجود ندارد، پس معنایی هم وجود ندارد. این نحوه از تفکر این فرض خداورا را پذیرفته که فقط چیزی مانند خدا می تواند منشأ معنا باشد. وقتی که این فرضیه که خدا وجود ندارد تصدیق شد، یک بدیل می تواند این باشد که به دنبال منشأهای دیگر معنا باشیم. به طور مشابه، وقتی که وایت بر این اساس که روایت تاریخی المثنی کامل گذشته نیست، آنرا به قلمروی قصه می برد، به طور تلویحی در اردوگاه همان تجربه گرایانی قرار می گیرد که آشکارا می خواهد از آنها جدا شود.

اینجا مجال مرور همه استدلالهایی نیست که طراحی شده اند تا نشان دهند نیازی نیست گزینش در روایت های تاریخی از نظر معرفت شناسانه مشکل دار باشد. برخی مورخان ممکن است رویدادهایی را انتخاب کنند که به انحاء مشکوکی برجسته شده باشند، اما رویه هایی برای اطمینان از اینکه فرآیندهای گزینش به کار گرفته شده توسط یک مورخ پرسش برانگیز هستند یا نه، وجود دارند. یعنی مورخ ممکن است به خاطر رویه های جهت دار بازنمایی های تحریف شده ای از گذشته داشته باشد، اما این فقط می تواند نشان دهد که توجه گزینشی یک مورخ، ممکن است تحریف کننده باشد، نه اینکه خود گزینش بالذات مشکل دار باشد. اگر چنین بود، یافته های علمی نیز به خاطر اینکه گزینشی هستند، باید تخیلی می بودند.

خود وایت ممکن است تحت تأثیر استدلال آخر ما قرار نگیرد. زیرا ظاهراً دیدگاه ساختار گرایانه / قرارداد گرایانه درباره علم را پذیرفته است. بنابراین به نظر می رسد او با تشبیه روایت های تاریخی به نظریات علمی، آنگونه که توسط ساختار گراها تفسیر شده، به نظریه خودش مطمئن تر می شود. وایت فرض می گیرد که نظریه های علمی بر اساس داده های مشاهده ای ساخته شده اند، و آن داده ها خودشان گرانبار از نظریه ها هستند. به همین نحو وقتی که روایت ها در زمینه هایی قرار گیرند که داده های مربوطه بتوانند داستان های دیگری را نیز حمایت کنند، او رویدادهای روایی را گرانبار از داستان می داند. بنابراین اگر پذیرش یک نظریه علمی قراردادی باشد، آنگاه روایت های تاریخی نیز با توجه به شباهتی که به نظریه های علمی دارند، به همان اندازه قراردادی هستند. سازمان گزینشی ای که روایت ها به داده ها می دهند، با واقعیت تطابق ندارد، بلکه یک جعل است که در رویه های قراردادی گزینش شکل گرفته است.

مشکل عظیمی که در این تقریر از فلسفه علم وجود دارد، این است که فرض می‌گیرد که اشاره به این امور درباره نظریه پردازی علمی توسط ساختارگراها مستلزم ضدواقع گرایی^۱ است. اما پرونده محکمی برای سازگاری واقع گرایی علمی با این امور در فلسفه علم، که ساختارگرایان بر آنها تکیه می‌کنند، موجود است،^۲ بنابراین راه هر گونه تلاش ساده‌اندیشانه برای استنتاج ضدواقع گرایی تاریخی در رابطه با روایت‌ها با شروع از ضدواقع گرایی در رابطه با نظریه‌های علمی، بسته می‌شود. یعنی، رویه‌های گزینشی و طبیعت استنباطی^۲ هستند. ما را ملزم به ضدواقع گرایی نمی‌کند؛ ما را وادار نمی‌کند تا انکار کنیم که نظریه‌های علمی تقریباً درست هستند.

همچنین، گزارش‌های روایی ما ممکن است در پرتو رویدادهای بعدی بازبینی شوند؛ این نشان نمی‌دهد که روایت‌های تاریخی داستانی و غیرواقعی هستند، بلکه فقط نشان می‌دهد که همیشه داستان‌های بیشتری برای گفتن وجود دارند. به علاوه اینکه برخی روایت‌های تاریخی ممکن است توسط روایت‌های بهتری جایگزین شوند نشان نمیدهد که روایت قبلی تخیلی بوده است، همانطور که اصلاح یک نظریه علمی تقریباً درست با جزئیات بیشتر (مثلاً نظریه اتمی که با توصیف ذرات زیراتمی تقویت شده است) نشان نمی‌دهد که حالا دیدگاه‌های قبلی باید طبق معیار صدق متفاوتی ارزشیابی شوند.

به نظر می‌رسد که وایت فرض می‌گیرد نسبتی دوطرفه میان کاربرد تخیل و قصه وجود دارد. اما این فرض فاسد است. در بسیاری از نظرات درباره تخیل، مثلاً نظر کانت، قوه تخیل در ادراک ما نقش ایفا می‌کند، اما ادراک من از خانه‌ام به هیچ وجه تخیلی و غیرواقعی نیست.

به نظر می‌رسد وایت مانند مفسران بی‌شمار پسا ساختارگرا، باور دارد که اینکه هیچ تفسیر مطلق، یا به عبارتی هیچ حرف آخری، در رابطه با الف وجود ندارد، باید ما را وادار کند تا از اسناد صدق به یک تفسیر از الف خودداری کنیم. نیازی به گفتن ندارد که این در

^۱ antirealism

^۲ Inferred

مقصود از استنباط نتیجه گرفتن از روی شواهد و با گمانه زنی است، و در مقابل استنتاج قیاسی قرار می‌گیرد که مقصود از آن نتیجه گرفتن از گزاره‌های صریح است.

رابطه با نقد ادبی نیز استدلال خوبی نیست. گفتن اینکه یک تفسیر ادبی درست خواهد بود اگر و تنها اگر تنها گزارش قابل قبول از یک متن باشد، مزخرف است؛ صدق یک تفسیر ادبی با نشان دادن اینکه تفسیر دیگری از آن ممکن است، انکار نمی شود. اما مهم است که در اینجا دو استدلال بسیار متفاوت را از یکدیگر جدا کنیم: اولی می گوید که صدق به این خاطر به تفاسیر قابل اطلاق نیست که همیشه تفاسیر قابل قبول متعددی از الف موجود هستند؛ دومی می گوید که صدق به این خاطر به تفاسیر قابل اطلاق نیست که همیشه، حداقل در نظر، تفاسیر متعددی که به یکسان قابل قبول اما ناسازگار هستند، از الف موجود هستند. نظر اول بر پایه این واضح گویی است که هیچ تفسیر مطلق از الف نمی تواند وجود داشته باشد. اما از این واضح گویی لازم نمی آید که تفاسیر متعددی مختلف از الف نمی توانند درست باشند. برای مثال اینکه رمان «۱۹۸۴» دربارهٔ توتالیاریسم (تمامیت گرایی) است و اینکه دربارهٔ استالین گرایی است، هر دو درست هستند. فشار ترک مسئلهٔ صدق در رابطه با تفاسیر، تنها وقتی احساس می شود که بتوان استدلال کرد که همیشه با تفاسیر متعدد ناسازگار مواجه هستیم.

علاوه بر اینها، لازم است که یک روایت تاریخی بسنده، و در واقع یک گزارش تاریخی بسنده از هر نوعی که باشد، کار بیشتری از صرف بیان حقایق انجام دهد. (در واقع، یک گزارش تاریخی می تواند فقط حاوی گزاره‌های صادق باشد و با اینحال غیر قابل قبول در نظر گرفته شود^[۱]). این گزارش همچنین باید معیارهای مختلفی عینیت را نیز برآورده سازد. برای مثال، یک روایت تاریخی باید جامع باشد؛ و همهٔ آن رویدادهایی را پوشش دهد که تحقیق‌های قبلی به موضوعی که مورخ در پی روشن سازی آن است، مرتبط دانسته‌اند.^[۲]

۷. نتیجه گیری

وایت و پیروان او تفسیر تاریخی را از آن جهت که متکی بر روایت‌هاست، تخیلی می دانند. این امر ناشی از باور آنها به این است که روایت به معنای دقیق کلمه، تخیلی است. اما نه ملاحظات فلسفی و نه برندهای تجربی‌ای که به نفع این نظرات بسط داده شده، به نظر قانع کننده نمی رسد. به نظر می رسد فروکاهش همهٔ روایت‌ها به مقام قصه، طریقی ناامید کننده و خودشکن باشد، که توانایی ادا کردن حق مطلب را در رابطه با جنبهٔ ادبی تاریخ نویسی ندارد.



پانوشت:

- See Jerrold Levinson, “Defining Art Historically” and “Refining Art Historically,” in his *Music, Art & Metaphysics* (Ithaca: Cornell University Press, ۱۹۹۰). p. ۱۵.
- I have derived this interpretation of Danto’s theory from his book *The Transfiguration of the Commonplace*.
- I have derived this interpretation of Danto’s theory from his book *The Transfiguration of the Commonplace*.
- R.A. Sharpe, *Contemporary Aesthetics: A Philosophical Analysis* (New York: St. Martin’s Press, ۱۹۸۳), p. ۱۷۱.
- Roman Jakobson, “The Dominant,” in *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, eds. Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska (University of Michigan Press, ۱۹۷۸), p. ۸۳.
- Quoted in Beaumont Newhall’s *The History of Photography* (New York: The Museum of Modern Art, ۱۹۶۴), p. ۱۰۶.
- See Friedrich Nietzsche, *On the Advantage and Disadvantage of History for Life*, translated by Peter Preuss (Indianapolis, IN: Hackett Publishing Company, ۱۹۸۰).
- See White, “Interpretation in History,” in *Tropics*, pp. ۵۱–۸۰.
- White, “Figuring the Nature of Times Deceased,” p. ۲۷.
- White, “The Historical Text as Literary Artifact,” in *Tropics*, p. ۴.
- See Roger Schank and R. P. Abelson, *Scripts, Plans, Goals and Understanding* (Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, ۱۹۷۷).
- For an expansion of these points, see Frederick A. Olafson, *The Dialectic of Action: A Philosophical Interpretation of History and the Humanities* (Chicago: University of Chicago Press, ۱۹۷۹). In his *Time, Narrative, and History* (Bloomington,



IN: Indiana University Press, ۱۹۸۶), David Carr attempts to defend the notion of “real stories” with reference to corporate entities like nations in terms of the shared myths that serve in practical deliberations. For my objections to this way of confronting historical constructivism, see my article-review of Carr’s book in *History and Theory*, vol. XXVII, no. ۳, ۱۹۸۸

□□□ The idea of significance here is derived from Arthur Danto, *Knowledge and Narration* (New York: Columbia University Press, ۱۹۸۵).

□□□ In his reliance on the “copy” standard of truth, one suspects that White is endorsing the myth of the Ideal

□□ See, for example, Richard N. Boyd, “The Current Status of Scientific Realism,” in *Scientific Realism*, edited by Jarrett Leplin (Berkeley, CA: University of California Press, ۱۹۸۴), pp. ۴۱–۸۲.

□□□ See J. L. Gorman, *The Expression of Historical Knowledge* (Edinburgh: Edinburgh University Press, ۱۹۸۲), ch.۳. See also, J. L. Gorman, “Objectivity and Truth in History,” in *Inquiry*, ۱۷ (۱۹۷۴), ۳۷۳–۹۷.

□□□□ See C. Behan McCullagh, “The Truth of Historical Narratives,” *History and Theory*, Beiheft ۲۶ (۱۹۸۷), ۳۳–۴۰.