پژوهشی در مضمون سیستم در رویکرد دومینیک مک‌آیور لوپس: جستاری تصویرمحور

چکیده

این جستار، مضمون *سیستم تصویری* را از بطن نظریه‌های لوپس ابداع، و نمودهای متفاوتش را معرفی می‌کند. لذا این مضمون، نظر لوپس نیست، بلکه تفسیر نویسندگان و بخشی است از طرح گسترده‌تر تعیین جایگاه تصویر در آثار مکتوب وی. ادبیات پژوهش نشان می‌دهد رویکردهای پیشین عمدتاً راجع به سیستم‌های بازنمایی، و حوزه‌های هنر و غیرهنر است. لذا رویکرد نگارندگان به آرای یک فیلسوف معاصر فعال در فلسفه‌ی تحلیلی و تمرکز خاص ایشان بر مضمون سیستم، حاوی نوآوری و حاکی از افق‌های جدید در طرح بحث است. داده‌ها برگرفته از آثار متعدد لوپس و اندیشمندان هم‌سلک اوست. روش تحقیق· تحلیلی، و روش گردآوری داده‌ها کتابخانه‌ای است. سؤال این است که: نمودهای سیستماتیک آرای لوپس چیست‌اند و چگونه‌اند؟ فرضیات این است که این نمودها اولاً برخی بر محور تصویر و برخی فراتر از حوزه‌ی تصویر اما به آن اطلاق‌پذیرند، و ثانیاً در دو سطح کلاسیک و مترقی‌اند. بنا بر یافته‌ها این نمودها عبارت‌اند از: سیستم بازشناسی؛ آموزندگی و کارایی سیستمی؛ اشکال هنری در مقام سیستم؛ ژانر و سبک در مقام سیستم؛ ارزش تصویری سیستمی؛ درک سیستم‌محور؛ انتقال داوری عاملان انسانی بر پایه‌ی درک سیستم‌محور محقق‌شده در سیستم اجتماعی؛ سیستم‌های نظریه‌پردازی. همچنین بنا بر یافته‌ها، این نمودها در مضمون کلاسیکِ سیستم· مبتنی بر مخاطب، و در مضمون مترقیِ سیستم مبتنی بر عاملیت است که شامل مخاطب و فراتر از آن است.

واژه‌های کلیدی

مضامین سیستمی، بازنمایی تصویری، گونه‌های درکی، عاملیت، مخاطب، اشکال هنری

آماده انتشار هنرهای زیبا

مقدمه

این جستار به این می‌پردازد که وقتی تمرکز بر جایگاه تصویر در رویکرد دومینیک مک‌آیور لوپس استْ لفظ **سیستم** چگونه تعریف‌پذیر است. لذا خود لوپس تعریفی تحت عنوان **تعریف سیستم** ندارد و به شکل واضح بیان نکرده است که توجهی به چنین مضمونی دارد، بلکه مضمون سیستمْ برآمده از تفسیر نگارندگان از کلیت آثار مکتوب وی است. درواقع وجوه و نمودهای متفاوت مضمون سیستم و اساساً ماهیت این مضمون، ابداعی و برآمده از خوانش نگارندگان از آثار مکتوب لوپس است. منظور نگارندگان از سیستمْ مجموعه‌عناصری است که بنا بر روابط مابینشانْ در قالب یک پیکره و ساختار تعریف‌پذیرند. این برداشتی تعمداً گسترده از مضمون سیستم در آرای لوپس است، چراکه ازنظر نگارندگان، تعاریف گوناگونی از سیستم را می‌توان از آرای وی استخراج کرد. بخش اول جستار نشان می‌دهد که بازنمایی تصویری، چطور در چارچوب سیستم موجودیت دارد. بخش دوم روشن می‌کند که تصاویر چگونه در بستر سیستم می‌توانند آموزنده باشند. بخش سوم در سه بخش فرعی متمرکز بر شکل هنری است که بخش اول شکل هنری را در مقام گونه‌ی درکی شرح می‌دهد، بخش دومْ روابط سیستمی شکل هنری را روشن می‌کند، و بخش سوم تنیدگی شکل هنری و ژانر را. در بخش چهارم نشان می‌دهیم که ارزش و ارزشیابی اصولاً در بافتار سیستم محقق می‌شوند. بخش پنجم عمل درک را عملی نسبی معرفی می‌کند. بخش ششم بر داوری زیباشناختی به‌منزله‌ی امری تجربی متمرکز است که در بافتار سیستم محقق و منتقل می‌شود. بخش هفتم نشان می‌دهد که چگونه چارچوب پیشنهادی لوپس برای نظریه‌پردازیْ حاکی از جابجایی بین سطوح سیستم‌هاست. درنهایت در بخش آخر نشان می‌دهیم که خود مضمون سیستم، با تمامی نمودهایی که در بخش‌های این جستار به آن‌ها پرداخته خواهد شد، چگونه در دو سطح شرح‌پذیر است. تمامی بخش‌های مذکور در بالا، حاصل خوانش، تحلیل، تفسیر، تعبیر، و غور و تفکر نگارندگان در آثار لوپس است؛ مضاف بر اینکه کل مضمون سیستم، یکی از وجوهی است که نشان‌دهنده‌ی جایگاه تصویر در کل آثار مکتوب لوپس است.

روش‌شناسی

این جستار مبتنی است بر تفسیر و تحلیل آرای لوپس با هدف شرح مضمون سیستم در پژوهش‌های وی. ساختار این پژوهش با تأکید و تمرکز بر نظریات وی راجع به تصویر شکل گرفته است، اما هم‌زمان نشان از آن دارد که بخشی از این نظریات اختصاصاً راجع به تصویرند و برخی علاوه بر چیزهای دیگرْ به تصویر نیز تعمیم‌پذیرند. بااینکه نگارش متن با نظر به جایگاه تصویر در رویکرد بلندمدت لوپس انجام شده است، اختصاصاً مبتنی است بر شرح مضمون سیستم، و به جایگاه تصویر در رویکرد بلندمدت وی نپرداخته است، بلکه برای شرح مضمون سیستمْ امر تصویری را مبنا قرار داده است. منابع استفاده‌شده برای نگارش این جستار شامل شماری از کتب و مقالات لوپس و معدودی از مهم‌ترین افرادی است که عموماً در رسته‌ی فلسفه‌ی تحلیلی قلم زده‌اند. مطالعه‌ی کل آثار مکتوب لوپس، تفسیر و استخراج وجوه متفاوت مشخص‌کننده‌ی جایگاه تصویر در آثار وی، و نهایتاً طبقه‌بندی و بیان نمودهای متفاوت مضمون سیستم به‌عنوان یکی از وجوه مشخص‌کننده‌ی جایگاه تصویر در آثار او، کلیت روند طی شده برای تنظیم و نگارش جستار حاضر بوده است. لذا کلیت روش‌شناسی این پژوهش، مبتنی بر این گفته‌ی کلیدی است که مضمون سیستم حاصل مطالعه‌ی نگارندگان در مطالعات لوپس است، نه حاصل مطالعه‌ی خود لوپس.

پیشینه

اغلب پژوهش‌های پیشین مربوط به این جستارْ به دو دسته تقسیم‌پذیرند. دسته‌ی اول راجع به سیستم‌های بازنمایی است که شامل تصویر و هم‌زمان فراتر از آن‌اند. خود این دسته چند دسته‌ی فرعی دارد. دسته‌ی فرعی اول محمل نظریه‌هایی است که بر سر مواجهات شخصی یا غیرشخصی با اثر جدل دارند. از دید کندال والتون[1](Walton, 1990) آثار هنری ابزارهایی‌اند برای وانمودسازی تقریباً شخصی مخاطبشان؛

درست همان‌طور که کودکان وانمود می‌کنند اسباب‌بازی‌هایشان چیزی را بازنمایی می‌کنند و به شکل خیالی وارد جهان بازنمودی اسباب‌بازی‌هایشان می‌شوند، مخاطب اثر هنری نیز از طریق اثر وانمود می‌کند که اثرْ جهانی را بازنمایی می‌کند؛ مخاطب یک مشغولیت خیالی وانمودین به اثر دارد و عواطف او حین تجربه‌ی اثرْ نه واقعی، بلکه وانمودین است. نلسون گودمن[۲](Goodman, 1968)، از دیدگاهی غیرشخصی، آثار هنری را سیستم‌هایی نمادین می‌داند که بازنمایی در آن‌ها نه مبتنی بر شباهت، که مبتنی است بر سیستم‌های نمادین در مقام زبان. از دید او زبان هر هنر قواعد و ساختارهای خودش را دارد و معانی را از طریق یک سیستم نمادین ساختارمند منتقل می‌کند. سوزان لنگر[۳] (Langer, 1953)، با رویکردی نزدیک به گودمن، تمامی اشکال هنری را در خدمت بیان نمادین احساسات می‌داند و از این طریق نمادگرایی بازنمودین[۴]را به آثار هنری نسبت می‌دهد و هر شکل هنری را دارای منطق نمادین خودش می‌داند.

دسته‌ی فرعی دوم میثاق‌ها[۵]را محوریت داده یا حتی از آن‌ها فراتر می‌روند. ازنظر ارنست گامبریچ[۶](Gombrich, 1960) بازنماییْ هم از طریق ادراک و هم از طریق میثاق‌هایی شکل می‌گیرد که انسان‌ها به‌عنوان قاعده به آن‌ها پایبندند و در هر جماعتی از انسان‌ها شکل بخصوصی دارند. ازاین‌رو بازنمایی هنری مبتنی است بر چارچوب‌هایی ذهنی که هنرمندان و مخاطبینْ برای تفسیر آثارْ به آن‌ها متوسل می‌شوند. این چارچوب‌ها بر این مبنا تغییر می‌کنند که بین یک جماعت در یک زمانهْ چه چیزی ازنظر فرهنگی فهم‌پذیر و ازنظر روانشناسی مؤثر است و چه چیزی چنین نیست. خود لوپس (Lopes, 1996) و رابرت هاپکینز[۷](Hopkins, 1998) میثاق را لحاظ می‌کنند اما از آن فراتر رفته و به بحث بازشناسی[۸]می‌رسند. لوپس نظریه‌هایی را نقد می‌کند که یا تصویر را چیزی کاملاً محاکاتی و روگرفتی از واقعیت می‌دانند، و یا آن را تماماً میثاقی و مبتنی بر نمادهایی قابل‌آموزش می‌دانند. از دید او تفسیر انسان از تصویرْ بنا بر توانمندی او در بازشناسی سوژه در تصویر است، نه بنا بر قوانین ثابت بازنمایی. هاپکینز، در دیدگاهی نزدیک به لوپس و هم‌زمان متفاوت از او، طبیعت بازنمایی و نحوه‌ی فهم تصویر را بر مبنای بازشناسی سوژه‌ی ترسیم‌شده در تصویر می‌داند اما هم‌زمان بر آگاه بودن به سطح دوبعدی تصویر تأکید می‌کند که یک تجربه‌ی تصویری دولایه است که در آن ادراک مستقیم و تفسیر خیالی مخاطبْ ترکیب می‌شوند.

دسته‌ی فرعی سوم، عنصر فرهنگ را در بازنمایی وارد یا از آن خارج می‌کند. هانس بلتینگ[۹](Belting, 1990) نقش تصاویر را در تاریخ مذهبی و فرهنگی مطالعه می‌کند، سیر تغییر از تصاویر مقدس به تصاویر دنیوی را رسم می‌کند، نشان می‌دهد که نگرش‌های فرهنگیْ نحوه‌ی خلق، درک، و ارزشیابی تصاویر را تغییر می‌داده‌اند، و معتقد است مباحث الهیاتی، شمایل‌شکنی و ظهور اومانیسمْ جایگاه تصاویر را متحول کرده و منجر شده‌اند به ظهور هنر به‌عنوان یک حوزه‌ی مستقل. جیمز الکینز[۱۰](Elkins, 1994) در بحثی محدود به پرسپکتیو، آن را نه صرفاً روشی فنی برای بازنمایی فضا که یک ساختار عمیقاً فرهنگی و شاعرانه می‌داند که منعکس‌کننده‌ی ایده‌های تاریخی و فلسفی است و آنچه به آن شکل می‌دهد عبارت است از مواثیق هنری، باورهای ایدئولوژیک، و پنداشته‌ای متافیزیکی راجع به اینکه انسان‌ها جهان را چگونه می‌بینند. برخلاف این دو تن، جان هیمن[۱۱](Hyman, 2006) دیدگاهی غیرفرهنگی و ابژکتیو به بازنمایی دارد و معتقد است ادراک اثر هنری و بازنمایی محقق‌شده در اثرْ مبتنی است بر واقعیت ابژکتیو، نه تجربه‌ی سوبژکتیو یا تفسیر نمادین یا فرهنگی. او دیدن را فرایندی شناختی می‌داند که ریشه در جهان فیزیکی دارد و معتقد است که فهمِ رنگ، فرم، و عمق آثار هنریْ تحت لوای اصول ابژکتیو است، نه شرایط شخصی یا فرهنگی.

اما دسته‌ی کلی دوم ملغمه‌ای است از نظریه‌هایی راجع به سیستم‌های حوزه‌ی هنر که گاه محدود به یک شکل هنری‌اند، گاه راجع به طبقه‌بندی، طبیعت، و تفسیر هنرند، گاه راجع به تعامل هنر با حوزه‌های دیگر، و گاه راجع به مرزهای هنر و ناهنر. ریچارد ولهایم[۱۲] (Wollheim, 1987) به شکل هنری نقاشی محدود است به‌منزله‌ی چیزی که بیانگر محتوای عمیق روان‌شناختی و عاطفی است. ولهایم متمرکز بر تعاملی بین هنرمند، اثر هنری، و مخاطب است و نقاشی را راهی برای ارتباط می‌داند، نه صرفاً روشی برای بازنمایی تصویری. نوئل

کرول[۳](Carroll, 1999) بحث را به طبیعت هنر، تفسیر اثر، تجربه‌ی زیباشناختی، و انواع ارزشیابی هنری می‌کشاند و تفسیر و تعریف خود هنر را مبتنی بر اهداف و کارکردهایش می‌داند؛ مثلاً اینکه هنر در خدمت مشغولیت عاطفی، برقراری ارتباط، و بیانگری فرهنگی است. از دید او هنر یک مشخصه‌ی منفرد ندارد، بلکه طبیعتی پیوسته متحول دارد که به بافتارهای متعدد غیرهنری بستگی دارد. ولهایم (Wollheim, 1980) در رویکردی نزدیک به کرول، کل آثار هنری را نه ابژه‌های فیزیکی که چیزهایی می‌داند که باید در بافتارهای فرهنگی و تاریخی تفسیرشان کرد. لری شاینر[۴](Shiner, 2001) با دیدی انتقادی نشان می‌دهد که چطور عصر روشنگری مرزی میان هنر والای خلاقانه، اندیشمندانه، و عمیق در یک سو و هنر کاربردی نازل در سوی دیگر رسم کرد و این‌طور هنرهای زیبای غربی و مدرن را از مابقی سنت‌ها و نیز از زندگی روزمره متمایز کرد؛ روندی که با یاری موزه‌ها، دانشگاه‌ها، و منتقدین غربیْ بر نخبه‌گرایی در تولید و مصرف هنر افزود. گوردون گراهام[۵](Graham, 2006) نیز تمایز بین هنر والا و هنر نازل را نقد می‌کند و نشان می‌دهد که چطور هنر با بافتارهای اجتماعی، سیاسی، فرهنگی، و تجربه‌ی انسانی برهم‌کنش دارد. از دید توماس ای. وارتنبرگ[۶](Wartenberg, 2002) نیز نیروهای فرهنگی و نهادیْ طی زمان به هنر شکل می‌دهند و باید راجع به چیستی هنر و نقش آن در زندگی بازنگری کرد و از حدومرزهای سنتی فراتر رفت. نستور گارسیا کانکلینی[۷](Canclini, 2014) از تعامل هنر با رسانه‌های جمعی، فضاهای شهری، و فرهنگ مصرف‌کننده می‌گوید که مرزهای بین هنر، سیاست، و فعالیت اجتماعی را محو می‌کند، و نیز معتقد است که هنر چیزی است سیال که به حوزه‌های دیگر واکنش نشان می‌دهد.

وجه تمایز جستار حاضر این است که اولاً فقط بر نظریه‌های یک اندیشمند متمرکز شده است، نه بر مضامین دو دسته‌ی کلی مذکور در نظریات اندیشمندان متعدد. ثانیاً این جستار مضامین پراکنده در دو دسته‌ی مذکور را در چارچوب نظریه‌های لوپس روشن‌تر کرده است. ثالثاً با تمرکزش بر مضمون سیستم در دیدگاه لوپس و نیز با تأکیدش بر امر تصویریْ به ایده‌ها و تقسیم‌بندی‌های جزءنگرانه‌تری نیز دسته یافته است.

مبانی نظری: تعریف نمودها و سطوح سیستم و محوریت مخاطب بنا بر تحلیل و تفسیر رویکرد لوپس

۱. بازنمایی سیستمی

اولین نمود سیستم در مباحث لوپس (Lopes, 1996: 127-135; 1999) را باید در تعریف وی از سیستم‌های بازنمودی تصویری[۸]جست که شامل بازنمایی رنگی نیز هستند و همگی مبتنی‌اند بر ترسیم.[۹]به نظر لوپس ترسیم بدین دلیل از دیگر انواع بازنمایی متفاوت است که ازنظر وجهیْ ساختارمند است؛ سیستم‌های ترسیم[۱۰]ازنظر انواع وجوهی که معمولاً از سوژه‌ها عرضه می‌کنندْ از هم متمایزند و در هر سیستم ترسیمْ انواع بخصوصی از ویژگی‌های سوژه بازنمایی می‌شوند یا نمی‌شوند. برخی از این سیستم‌ها قوانینی دارند که مشخص می‌کنند سوژه‌ی سه‌بعدی چگونه باید بر سطح دوبعدی تصویر منتقل شود، و برخی دیگر قوانین روشنی ندارند، اما تصاویری که به این سیستم‌ها شکل می‌دهندْ انواع بخصوصی از ویژگی‌ها را به قیمت بازنمایی نشدن مابقی ویژگی‌ها بازنمایی می‌کنند. بدین معنا، هر سیستم تصویریْ به طریقه‌ی بخصوصی گزینشگر است. تفاوت‌های وجهی سیستم‌ها مبتنی‌اند بر دلایل صوری، بازنمودی، و روان‌شناختی هر گروه از انسان‌ها برای استفاده از سیستم‌ها. در هر بافتار بخصوص انسانی، بنا بر اهداف تصویری عاملان انسانی، برخی از سیستم‌ها بر دیگر سیستم‌ها ارجح‌اند، و درنتیجه انتخاب سیستم‌ها معمولاً نه دلخواهانه بلکه منطقی و معطوف به الزام و هدف جمعی است.

سطح بازنمایی تصویریْ سطحی درون‌سیستمی است؛ بازنمایی تصاویر در هر سیستم تصویریْ بنا بر اهداف و نیازهای عاملان انسانی دخیل در آن سیستم است. از کلیت آرای لوپس در این سطح درون‌سیستمی چنین برمی‌آید که گرچه خالقان تصاویر می‌توانند به نحوی از انحا به سیستم‌های تصویری جدید شکل دهند، آنچه به تحقق سیستم‌های جدید رسمیت می‌دهدْ در درجه‌ی نخستْ جامعه‌ی مخاطب است که با این تصاویرْ در بافتار سیستم‌های تصویری مواجه می‌شود و آن‌ها را درک می‌کند. بااینکه بازنمایی سیستمیْ متضمن خلق سیستمی است، به شکل ویژه متضمن مواجهه‌ی سیستمی است که خود مواجهه‌ی سیستمی، علاوه بر اینکه مواجهات انفرادی ادراک‌محور مخاطب با تصویر را در بطن

دارد، شامل مواجهه با تصویر در مقام عضوی از یک سیستم است. بدین معنا، مواجهه‌ی سیستمی حاکی از این است که مواجهه‌ی تصویری علاوه بر اینکه پیرو توانمندهای شخصی است، پیرو هنجارمندی‌های آن سیستمی که تصویرْ عضوی از آن است.

۲. آموزندگی سیستمی

نمود دیگر سیستم در آرای لوپسْ حاکی از نقش تصویر در مقام چیزی است که وقتی درون شاکله‌ی یک سیستم قرار می‌گیرد می‌تواند آموزنده باشد. ایده‌های لوپس راجع به کارایی و آموزندگی تصویر غالباً در بطن دو بحث مطرح شده‌اند. بنا بر بحث اول (Lopes, 1995) که بحثی راجع به واقع‌گرایی تصویری است و در جایی دیگر (Lopes, 2006) نیز با محوریت سبک‌های هنری ادامه یافته است، تصاویر می‌توانند به انحای متفاوت واقع‌گرا یا غیرواقع‌گرا باشند؛ لوپس بر نوعی از واقع‌گرایی تأکید می‌کند که مختص به تصویر است و وجه تمایز آنْ اهمیت معرفت‌شناختی[۲]آن است. سیستم‌های متفاوتْ متشکل از تصاویری‌اند که ازنظر بازنمایی وجوه سوژه‌ها و درنتیجه ازنظر آموزندگی فرق دارند. بدین معنا، واقع‌گرایی تصویریْ میزان آموزندگی تصویر در یک بافتار را منعکس نمی‌کند، بلکه آموزندگی مناسب[۳]تصویر در آن بافتار را منعکس می‌کند. آموزندگی مناسب یعنی انتقال اطلاعاتی که مناسب اهداف مطرح در آن بافتار است. بدین معنا، واقع‌گرا بودن تصاویرْ به بافتارهای فرهنگی، تاریخی، و کارکردی‌ای که تصاویر در آن‌ها استفاده می‌شوند بستگی دارد و از همین رو تصاویری که واقع‌گرا پنداشته می‌شوندْ متنوع‌اند. سیستم‌های جدید بازنمایی تصویری بدین دلیل جانشین سیستم‌های استاندارد قبلی می‌شوند که سیستم‌های قدیمی نمی‌توانند اطلاعات موردنیاز عاملان انسانی دخیل را منتقل کنند. لذا لوپس واقع‌گرایی را ویژگی ساده‌ی تصاویر منفرد[۴]نمی‌داند، بلکه آن را در نسبتش با بافتار و آموزندگی تصویر تعریف می‌کند.

بحث دوم (Lopes, 2009b) راجع است به نقش ویژه‌ی تصویر در آموزندگی علمی. به نظر لوپس در علوم گوناگونْ انواع گوناگون تصویر استفاده می‌شود و تصاویر علمی از سه جهت فرق دارند: نوع تصویر (طراحی، عکس، دیاگرام، و...)؛ کار تصویرپردازانه (ارائه‌ی داده‌ها، بازنمایی فرضیات، و...)؛ و بافتار استفاده از تصویر (علم، موضوع، ژورنال، خطابه، و...). هر تصویر علمیْ از جهاتی واقع‌گرا و گزینشگر است و بر همین مبنا طریقه‌ی استفاده‌ی خاصی دارد. هر نوع تصویری که برای انجام یک کار تصویرپردازانه‌ی علمی استفاده می‌شودْ باید بنا بر معیارهای همان علمْ آموزنده باشد و کیفیت معرفت‌شناختی تصاویرْ هم به واقع‌گرایی بخصوص آن‌ها بستگی دارد و هم به گزینشگری بخصوصشان در بازنمایی وجوه سوژه‌ها.

برآیند اصلی استدلال‌های لوپس حول این دو مبحث این است که آموزندگی سیستم‌های تصویری مجدداً بر دو عامل انسانی دخیل در سیستم تصویری تأکید می‌کند؛ خالق و مخاطب. از گفته‌های لوپس برداشت می‌شود که تصاویر، در دل سیستم‌های تصویری که امکان خوانش‌های تصویری قاعده‌مند خالقان تصویر از سوژه را می‌دهند، به‌ویژه می‌بایست برای مخاطب آموزنده باشند. اما از بین مخاطب و خالق، تأکید لوپس بر مخاطبْ پررنگ‌تر است. وقتی حرف از آموزندگی تصویری مبتنی بر واقع‌گرایی نسبی تصویر استْ مخاطب اصل و محور نظریه‌پردازی لوپس است.

۳. شکل هنری

۳-۱. شکل هنری در مقام گونه‌ی درکی

یکی از اساسی‌ترین ایده‌های لوپس راجع به تصویرْ که از طرفی یکی از عناصر شالوده‌ای سیستماتیک بودن رویکرد اوست و از طرف دیگر به‌تنهایی نوعی از سیستم را به ما معرفی می‌کند ایده‌ای است تحت عنوان **گونه‌ی درکی**[۵]که لوپس (e.g. Lopes, 2014: ch. 7) مباحثی را بنا بر آن پیش می‌برد که چند شاخه‌ی فرعی دارند. ژانرها، سبک‌ها، سنت‌ها، مجموعه‌آثار هر هنرمند، و نیز ترکیبات ممکن این مواردْ

من‌جمله گونه‌های درکی هنری‌اند. اما شکل هنریْ[۲۶]یک گونه‌ی درکی مهم است. اشکال هنریْ هنرهایی‌اند که وجود دارند یا می‌توانند با فراهم شدن بسترهای لازمْ وجود داشته باشند، و برخلاف شماری از دیگر گونه‌های درکی هنریْ تا حدودی از طریق مدیوم‌هایشان متمایز می‌شوند؛ یک مدیومْ اولاً وسیله‌ای است که باید آن را در درک یک اثر به‌منزله‌ی موفقیت یک خالقْ لحاظ کرد. هر اثرْ مدیومی بخصوص دارد و گونه‌ی درکی‌ای که یک اثر به آن تعلق داردْ گونه‌ای است متشکل از آثاری که دارای آن مدیوم بخصوص‌اند. همچنین مدیومْ ترکیبی است از منبع و فن. یک منبع می‌تواند مثل سنگ یا چوب مادی باشد، یا مثل زبان نمادین باشد، یا حتی رخدادی چون نواختن یک نُت و حرکت یک بازیگر باشد. منابع، تا وقتی خالق با استفاده از فنونْ کاری با آن‌ها نکند، خنثی می‌مانند. فنونْ روش‌های کار کردن با منبع‌اند. منبعی مثل کاغذْ به کار بردن فنون متفاوتی چون چاپ، طراحی، و نوشتن موسیقی یا شعر را ممکن می‌کند. خالق می‌تواند در کار با منابع متفاوتْ از یک فن واحد استفاده کند؛ مثلاً طراحی می‌تواند با ابزارهای گوناگون انجام شود. لذا هر مدیومْ یک منبع فنی است: مدیوم = منبع + فن. اما یک شکل هنری فقط یک عدد مدیوم ندارد، بلکه شکل هنریْ سیستمی است که تا حدودی از طریق یک پروفایل مدیومی[۲۷]متمایز می‌شود که اولاً مجموعه‌ای بخصوص از منابع فنی است، ثانیاً خودش نوعی گونه‌ی درکی و لذا نوعی سیستم است، و ثالثاً برخی از مدیوم‌های موجود در آنْ در پروفایل مدیومی برخی دیگر از اشکال هنری نیز موجودند؛ مثلاً کاغذ جزو پروفایل مدیومی عکاسی و نقاشی است.

مجدداً آنچه از دید لوپس در بحث شکل هنری و گونه‌ی درکی، هر دو در مقام سیستم، محوریت داردْ عمل درک است؛ به‌ویژه درک مخاطب اثر. مخاطبْ آثارِ ذیل یک گونه‌ی درکی هنری یا غیرهنری را تا حدی ازنظر پروفایل مدیومی‌شان با یکدیگر مقایسه می‌کند و درنتیجه تا حدی از این طریق درکشان می‌کند. مثلاً نقاشی‌ها را تا حدی از این طریق درک می‌کند که آن‌ها را ازنظر بهره‌مندی‌شان از مدیوم ترسیم با هم مقایسه می‌کند، از این نظر که مدیوم ترسیم در خلق هر یک از نقاشی‌ها می‌تواند شکلی بخصوص به خود بگیرد و از این طریق می‌تواند در درک نقاشی‌ها در دسته‌های مختلف نقاشانه دخیل شود. یک نقاشی واحد را می‌توان بنا بر معیارهایی دیگر، و ذیل دسته‌هایی دیگر، نیز درک کرد، اما مهم این است که درک نقاشی‌ها تا حدی می‌تواند بنا بر پروفایل مدیومی شکل هنری نقاشی باشد که شامل ترسیم نیز هست. اشکال هنری در مقام گونه‌های هنری درکیْ درواقع نمایانگر سیستم‌هایی‌اند که آنچه تا حدی موجب سیستماتیک بودنشان است پروفایل مدیومی‌شان است که در درک جامعه‌ی مخاطب محوریت دارد، بااینکه محدود به مخاطب نیست.

۳-۲. روابط سیستمی شکل هنری

هر شکل هنری در مقام گونه‌ی درکی و لذا در مقام سیستمْ با دیگر انواع سیستم روابطی دارد، و این طبیعتاً راجع به اشکال هنری تصویری نیز صدق می‌کند. از برخی مباحث (Lopes, 2007b) پیداست که شکل هنریْ با سیستم‌های فرهنگی–اجتماعی رابطه دارد که هر دو با هستی‌شناسی‌های هنر رابطه دارند. لوپس قایل به تکثرگرایی فرهنگی[۲۸]است، بدین معنا که هستی‌شناسی‌های متفاوتی از هر شکل هنری وجود دارد، چون درک صحیح هر شکل هنریْ در فرهنگ‌های متفاوت فرق دارد. پروفایل مدیومی هر هنر نیز، همچون خودِ شکل هنری، نوعی از سیستم است، و لوپس (Lopes, 2007a) رابطه‌ی متقابلی بین این دو برقرار می‌کند که بنا بر آنْ از طرفی یک شکل هنریْ یک گونه است و ویژگی‌هایی دارد که مشخص می‌کنند کدام مدیوم‌ها برای خلق آثار متعلق به آن استفاده می‌شوند، و از طرف دیگر هر شکل هنری تا حدی از طریق مدیوم‌های استفاده‌شده برای خلق این آثار تعریف می‌شود. لوپس معتقد است که درک یک اثرْ هم بستگی به این دارد که در چه شکل هنری‌ای سنجیده شود و هم بستگی به مدیوم‌های آن اثر دارد که متقابلاً شکل هنری‌اش را مشخص می‌کنند. علاوه بر این، وی (Ibid) قایل به رابطه‌ای بین شکل هنری و ژانر است مبتنی بر اینکه اشکال هنری متفاوت می‌توانند ذیل یک ژانر واحد بگنجند؛ اما گویی قطعیتی در این مورد وجود ندارد. از آرای لوپس (Herrington & Lopes, 2019; Walsh & Lopes, 2009) برداشت می‌شود که رابطه‌ی شکل هنری و ژانر می‌تواند وجوه فرهنگی و سیاسی نیز به خود بگیرد، یا حتی سبک‌های هنری نیز ازنظری (Lopes, 2014: 133) وارد این بازی خواهند شد و روابطی پیچیده‌تر بین ژانر، سبک، و شکل هنری برقرار خواهد شد. تعمیق در گفته‌های لوپس به این می‌رسد که نمی‌توان

رابطه‌ای طبقاتی یا حتی قطعی بین سیستم‌های ژانری، سبکی، و شکل هنری رسم کرد؛ اساساً تعاریف متفاوتی از سبک، ژانر، و شکل هنری مطرح شده است و نمی‌توان با قطعیت گفت کدام‌یک از این‌ها ذیل دیگری است، اما می‌توان گفت که قطعاً روابطی متعدد و ممکن بین این‌ها وجود دارد.

۳-۳. تنیدگی ژانر و شکل هنری

اولاً ژانر، سبک، و شکل هنری در بحث لوپس نمونه‌هایی از گونه‌های درکی و لذا نمونه‌هایی از سیستم‌اند، و ثانیاً ازاین‌بینْ لوپس بیشترین تمرکز را بر اشکال هنری در مقام گونه‌های درکی و لذا بر اشکال هنری در مقام سیستم دارد؛ حتی وقتی‌که مباحثش راجع به ژانر یا سبک‌اند. دو بحث لوپس(Laetz & Lopes, 2008; lopes, 2001) حاکی از نوعی تنیدگی بین ژانر و شکل هنری است؛ حتی با وجود نسبی بودن روابط سیستم‌ها. لوپس (Laetz & Lopes, 2008) در بحث نخست بر ژانر فیلم متمرکز است و طبیعتاً حوزه‌ی بحث را از تصاویر ایستا به تصاویر متحرک بسط می‌دهد، و بحث دوم ویْ (lopes, 2001) بر اساس رویکردی زیباشناختی به نقاشی در مقام یک شکل هنری پیش می‌رود و مبتنی است بر اینکه مادامی‌که ژانرهای نقاشی وجود دارندْ زیباشناسی نقاشی هم می‌تواند یک زیباشناسی واحد نباشد.

از این دو بحث برمی‌آید که مخاطب فقط در صورتی می‌تواند ارزش یک اثر را به‌درستی داوری کند که دریابد باید ذیل کدام ژانر داوری‌اش کند. مفاهیم ژانرها همچون هنجارهایی عمل می‌کنند که خالقان و مخاطبین پایبند به هر ژانرْ باید آن‌ها را به ترتیب در خلق و درک اثر لحاظ کنند. بدین معنا مفاهیم ژانرها توقعات، اهداف، و اعمال خالق و مخاطب را تحت لوای خود دارند. یک نکته این است که تنظیم رابطه‌ی بین خالق و مخاطب می‌تواند حالت زیباشناختی نیز بگیرد. نکته‌ی دیگر این است که هم خالق و هم مخاطب باید پیرو دو اصل باشند. اصل اول این است که باید برداشت صحیحی از ماهیت هر ژانر داشته باشند؛ اصل دوم این است که باید ژانر صحیح را درست تشخیص دهند. هرکدام از این دو اصل برای خالق و مخاطب حالت‌های خاص خودشان را دارند. مخاطب می‌تواند ژانر مقصود خالق را نادیده بگیرد، یا اینکه راجع به آن بی‌اطلاع باشد، و ازاین‌رو اثر را در هر ژانر دیگری که می‌خواهد درک کند. وقتی چنین اتفاقی بیفتدْ او اثر را دارای ویژگی‌هایی خواهد یافت که اثر، در ژانر مقصودِ خالق، فاقدشان است؛ این ویژگی‌ها می‌توانند زیباشناختی نیز باشند. ویژگی‌هایی به تعیین و تعریف یک ژانر کمک می‌کنند که در تفسیر مخاطبین آثار آن ژانر و نیز تصمیماتشان در قبال آن آثار دخیل باشند. به عبارتی، بااینکه می‌توان مختصات نقش خالقان در ژانرها را گاه به شکل ضمنی و گاه صراحتاً از گفته‌های لوپس استخراج کرد، نهایتاً او در تشخیص و تعریف هویت یک ژانرْ اولویت را به مخاطب و لذا به عمل درک می‌دهد، نه به خالق و عمل خلق. گفته‌ای دیگر که مهر تأیید بر این برداشتمان می‌زند این است که هستی‌شناسی صحیح ژانر نیز باید منعکس‌کننده‌ی نقشی باشد که ژانر در درک مخاطب ایفا می‌کند. از دید لوپسْ جایگاه مخاطب حتی اهمیت خود ژانر را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

٤. ارزش سیستمی

در رویکرد لوپسْ ارزش اساساً در بافتار سیستم محقق می‌شود، و لذا یکی از نمودهای سیستمْ نمود ارزشیابانه است. لوپس (Lopes, 2011; 2014: ch. 5) بر ارزش زیباشناختی تصویر در شکل هنری در مقام سیستم هنری متمرکز است و معتقد است که هیچ ارزش اختصاصاً هنری‌ای وجود ندارد، بلکه فقط با ارزش‌های زیباشناختیِ متفاوتِ محقق شده از طریق آثار هنریِ متعلق به اشکالِ هنری طرفیم. او بحث را به دسته‌های هنری معطوف می‌کند و می‌گوید اثر هنریْ هرگز در دسته‌ای درک نمی‌شود که دربردارنده‌ی تمامی آثار هنری باشد، و همیشه با حذف سیستماتیک شماری از آثار هنری از دایره‌ی درکی‌مان طرفیم. همچنین هر دسته‌ی هنریْ ویژگی‌های غیرزیباشناختی ادراک‌پذیر[۲۹] استاندارد، ضداستاندارد؛[۳۰] و متغیر[۳۱] دارد. ویژگی‌های استانداردْ برای عضویت در آن دسته لازم‌اند، ویژگی‌های ضداستانداردْ از عضویت در آن دسته ممانعت می‌کنند، و ویژگی‌های متغیرْ تفاوتی در عضویت در آن دسته ایجاد نمی‌کنند. علاوه بر این‌ها، موفقیت هنرمند نیز در ارزشیابی سیستمی لحاظ می‌شود؛ ارزش یک اثر هنری به‌منزله‌ی اثری متعلق به یک شکل هنریْ از حیثی عبارت است از ارزش آن اثر به‌منزله‌ی محصول موفقیت در خلق آثار هنری متعلق به آن شکل هنری. این موفقیتْ موفقیتی است در مضمون بخشیدن به ماده؛ یعنی موفقیت در بار

کردن یا حمل کردن معنا بر مواد خنثای خام خاص آن شکل هنری. ازنظر لوپس موفقیت هنریْ همیشه عبارت است موفقیت در خلق اثری متعلق به یک شکل هنری، نه موفقیت در خلق اثر هنری به شکل کلی. همچنین لوپس منکر کنش یا سنت خلق هنر است؛ هر چه هستْ کنش یا سنت خلق آثار متعلق به اشکال هنری است. لذا ارزش هنری یک اثرْ عبارت است از ارزش زیباشناختی آن به‌منزله‌ی یک تصویر، آهنگ، ملودرام، و امثال این‌ها؛ یعنی عبارت است از ارزش زیباشناختی آن به‌منزله‌ی اثری متعلق به یک شکل هنری. این گفته‌ها بدین معنا نیست که یک اثر را باید همیشه در دسته‌های هنری آشنا یا تثبیت‌شده درک کرد.

لوپس (Lopes, 2018b) بر ارزش تصویر در کنش‌های تصویری[۳۲]در مقام سیستم‌های اجتماعی متمرکز است. ارزش تصویریْ فقط یک مزیت ترسیمی نیست، بلکه یک مزیت ترسیمیْ درون یک بافتار اجتماعی است. لوپس از رژیم‌های تصویری[۳۳]بحث می‌کند و معتقد است که تمامی ارزش‌های تصویریْ در بطن ارزش ترسیمی‌اند و تصاویرِ درونِ رژیم‌های تصویری متفاوتْ راه‌های متفاوتی برای محقق کردن ارزش ترسیمی‌اند. هنجارهای سازنده‌ی کنش‌های خلق تصویر[۳۴]درتاً منتشر یا ذکر می‌شوند اما عاملان جهان تصویرْ بر سر هنجارها توافق‌نظر دارند و ارزش‌های تصویری نیز تحت تأثیر این هنجارها هستند. لذا هر گونه‌ی ارزش تصویری[۳۵]عبارت است از یک کنش اجتماعی با محوریت مدیوم ترسیم. کنش‌های تصویریْ کنش‌های ترسیمیِ اجتماعیِ خلق و درک تصویرند، اما نقش تجربه‌ی مخاطب از یک تصویر به‌منزله‌ی یک بازنمایی سوژهْ در آن‌ها به‌وضوح برجسته است و حتی معیارهای خلق را هدایت می‌کند. مخاطب، در مقام یک عامل انسانی اجتماعی، از طرفی دارای مجموعه‌ای از وظایف درکی متفاوت در کنش‌های تصویری است، و از طرف دیگرْ در انجام این وظایفْ بر توانمندی‌های شخصی شناختی–معرفتی–درکی‌اش متکی است که به او امکان می‌دهد روابط تصویر–سوژه را درک کند. همین توانمندی‌های شخصی، به‌علاوه‌ی دیگر اختیارات مخاطب که لوپس نیز امکانشان را می‌دهد، مخاطب را قادر می‌کند که در چنین وضعیتیْ تصویری را که خالق طبق یک هنجار و با یک قصد خلق کرده استْ ذیل دسته‌بندی‌ای که خودش قصد دارد، حتی یک دسته‌بندی آنی خودساخته، درک کند. این مخاطب است که تا حد زیادیْ هم ارزش‌های تصویر، من‌جمله ارزش‌های زیباشناختی تصویر، را مشخص می‌کند و هم هنجارهای کنش‌های خلق و درک تصویر به او ارجاع دارند و میل به خواسته‌های او دارند، حتی وقتی این خواسته‌ها را به چالش می‌کشند تا خواسته‌هایی دیگر در او ایجاد کنند. مخاطب تا حد زیادی در تعیین هنجارهای کنش‌های هنری تصویری ترسیم‌محور، و همچنین در تعیین ارزش‌های محقق شده پیرو این هنجارها، ذی‌مدخل است؛ و نهایتاً هر مخاطب منفرد، در مقام عضوی از جامعه‌ی مخاطب، از طرفی در این ذی‌مدخل بودن سهیم است، از طرف دیگر تحت تأثیر این نقش مشارکتی مخاطبین است، و از طرفی اختیارات و توانمندی‌های انفرادی خویش را در دسته‌بندی‌های درکی و همچنین در خود عمل درک دارد.

۵. نسبیت درک صحیح

اساساً در رویکرد کلی لوپس عمل ارزشیابیْ بخشی است از عمل کلی‌تر درک که عملی است هم‌زمان انفرادی و سیستمی. درک، داوری، و ارزشیابی تصاویر اساساً درون انواع سیستم‌های تصویری محقق می‌شوند و متقابلاً خود سیستم‌ها را محقق می‌کنند. اما لوپس (Lopes, 2008b; 2014: ch. 8) وادارمان می‌کند به تفکر راجع به اینکه چه درکی درک صحیح است. از دید وی درک صحیح را هم باید در درک انفرادی مخاطب جست و هم در درک سیستم‌محورش. وی بر عمل درک درون کنش‌ها متمرکز می‌شود و می‌گوید مخاطب باید کنش هنری مربوط به اثر را در مقام یک کنش درکیْ درست تشخیص دهد. گفتیم که قوانین سازنده کنش درکی الزاماً نه به‌وضوح بلکه گاه به شکل ضمنی در آن بازنمایی می‌شوند و قوانین ضمنی عبارت‌اند از نظم و ترتیبی در رفتار عاملان شرکت‌کننده در کنش که در بهترین حالت به‌عنوان پیروی آن‌ها از قوانین کنش شرح داده می‌شود. نظریه‌ای که راجع به یک هنر مطرح می‌شود می‌تواند نشان‌دهنده‌ی قوانین بخصوصی باشد که سازنده‌ی آن هنر در مقام یک کنش‌اند، آن‌هم بدون اینکه این نظریهْ قوانین سازنده‌ی هنرها به‌منزله‌ی یک کل را شرح دهد. حال داوری‌های ما گاهی بدین دلیل اشتباه‌اند که درک ناکافی‌مان ناشی از عدم آگاهی از گونه‌ی صحیح اثر است، و گاهی بدین دلیل که درک ناکافی‌مان ناشی از عدم آگاهی از طبیعت یک گونه است. می‌توان چیزها را در گونه‌های دلخواه درک کرد و ویژگی‌هایی از آن‌ها را تجربه کرد که فقط در آن

گونه‌ها دارای آن‌ها می‌شوند؛ مثلاً می‌توان نقاشی را به‌منزله‌ی عکس و عکس را به‌منزله‌ی نقاشی درک کرد؛ از دید لوپس گاهی اوقات درک چیزها در گونه‌های دیگرْ بخشی از درک تاموتمامشان در گونه‌ی خودشان است و حتی گاهی اگر یک چیز را در گونه‌ی صحیحش درک کنیمْ بسیاری از مزیت‌ها را از دست می‌دهیم. لذا درک چیزها در گونه‌ها می‌تواند تعمدی و سودمندانه باشد.

لوپس در درجه‌ی اول بر درک صحیح آثار در بافتار کنش‌های هنری متمرکز است، حتی وقتی این درک با نگاهی به کنش‌های غیرهنری محقق می‌شود. همه‌ی شروطی که او برای درک صحیح مطرح می‌کند، در بافتار آرای او به شکل کلی، کمابیش منطقی به نظر می‌رسد، اما مسئله این است که برآورده شدن قطعی این شروط و لذا خود این امر جای تأمل دارد که درک صحیحْ یک ایده‌ی نظری قطعی است یا نسبی. نگاه لوپس (esp. Lopes, 2014, 2016, 2018a) حاکی از این است که وی ندرتاً جانب‌دار ایده‌های نظری قطعی است، و بیش از آن خواستار برقراری دیالوگ راجع به موضوعات مختلف است. لذا احتمالش بیشتر است که ایده‌ی درک صحیح نیز ایده‌ای نسبی باشد. درواقع حتی نوعی قطبیت در گفته‌های لوپس حس می‌شود. او از طرفی می‌گوید باید آثار را در گونه‌های صحیحشان درک کنیم و همچنین باید فهم درستی از طبیعت گونه‌ها داشته باشیم، و از طرف دیگر می‌گوید می‌توانیم آثار را در گونه‌هایی که می‌خواهیم درک کنیم و ویژگی‌هایی را در آن‌ها بیابیم که فقط پیرو درک شدن در آن گونه‌ها دارای آن می‌شوند. لذا نتیجه تقریباً غیرقطعی باقی است، اما درکل ازنظر او فهم غلط طبیعت گونه‌ها نکوهیده است، فهم صحیح طبیعت گونه‌ها لازم است، و درک آثار در گونه‌های متفاوتْ مجاز است. اما طبیعت گونه‌ها را چطور باید تشخیص داد؟ لوپس باورهای اساسی کاملاً دقیق و مشخص راجع به طبیعت گونه‌ها را الزامی نمی‌داند، بلکه صرفاً باورهای ناهمخوان با طبیعت گونه‌ها را منع می‌کند. ولی این چیزی را مشخص نمی‌کند غیرازاینکه رسیدن به فهم صحیح طبیعت گونه‌ها امری است مستلزم پژوهش و لذا وابسته به نظریه‌پردازی. ازآنجاکه درک یک اثر در شماری از گونه‌ها می‌تواند سودمندانه و بخشی از درک تاموتمام آن اثر در گونه‌ای باشد که گونه‌ی صحیح پنداشته می‌شود، و نیز ازآنجاکه طبیعت گونه‌ها پیوسته مستلزم پژوهش‌های تجربی است، درک صحیحْ نه امری قطعی، بلکه امری نسبی است. و ازآنجاکه درک صحیحْ داوری یا ارزشیابی صحیح را در پی دارد، داوری یا ارزشیابی صحیح نیز امری نسبی است.

٦. داوری زیباشناختی: تحقق و انتقال

تا اینجا می‌دانیم که بنا بر آرای لوپسْ درک زیباشناختی شامل داوری زیباشناختی است که عبارت است از نسبت دادن ارزش زیباشناختی به چیزها. همچنین می‌دانیم که درک و مشتقاتشْ در پیکره‌ی سیستم تعریف‌پذیرند. لوپس (Lopes, 2009a; 2014: ch. 9) با رویکردی زیباشناختی ایده‌هایی جالب‌توجه راجع به داوری و انحای انتقال آن بین عاملان زیباشناختی در مقام عاملان سیستم‌های اجتماعی مطرح کرده است. ازنظر او داوری ما می‌تواند بنا بر معیارهایی متفاوت باشد؛ من‌جمله تجربه‌های رودررو، اطلاعاتی که از دیگران به ما می‌رسد، و به‌ویژه تصاویر که ابزارهای مهمی برای انتقال اطلاعات چیزها، من‌جمله اطلاعاتی راجع به کیفیات زیباشناختی چیزها، هستند. ما معمولاً بنا بر تصاویر چیزها راجع به چیزها داوری‌های زیباشناختی می‌کنیم و نیز بر اساس این داوری‌ها عمل می‌کنیم. لوپس می‌گوید باورهای ادراکی، مثلاً این باور که یک چیز به چه رنگ است، از طریق واژه‌ها و جملات نیز انتقال‌پذیرند، اما داوری‌های زیباشناختی، مثلاً این داوری که یک مکان زیباست، در درجه‌ی اول و به شکل معمولْ نه از طریق واژه‌ها بلکه از طریق تصاویر انتقال‌پذیرند. لوپس وضعیتی را شرح می‌دهد که شخص در آن آنچه را به شکل تجربی داوری کرده است، مثلاً اینکه یک مکان زیباست، از طریق نشان دادن تصویری از آن مکان به شخص دیگر منتقل می‌کند. در چنین وضعیتی، تجربه‌ی شخص دوم از این تصویرْ حالتی است که دارای همان نوع محتوایی است که داوری زیباشناختی تجربی شخص اول داراست. لذا درک زیباشناختیْ اساساً طبیعت تجربی دارد و بدین معنا شامل یک داوری زیباشناختی تجربی است که اولاً معمولاً ناشی از تفسیر و دسته‌بندی است و ثانیاً می‌تواند بین عاملان زیباشناختی، من‌جمله عاملانی که در کنش‌های تصویری دخیل‌اند، منتقل شود. ناگفته نماند که از دید لوپس شماری از متون، من‌جمله برخی آثار ادبی، می‌توانند همچون تصاویرْ داوری‌های زیباشناختی تجربی را منتقل کنند؛ بسیاری از ما بنا بر ویژگی‌های معنایی یا عروضی چنین متونیْ داوری‌های زیباشناختی تجربی همسانی از آن‌ها داریم.

از مباحث لوپس چنین برداشت می‌شود که تحقق و انتقال داوری زیباشناختیْ از چند جهت خاصیت سیستمی دارد. راجع به تحقق این داوری باید گفت که بااینکه کیفیت غالب تصویر حین داوری زیباشناختی آنْ کیفیت معرفت‌شناختی‌اش است، داوری زیباشناختی تجربی یک تصویر محقق نمی‌شود مگر از طریق درک آن تصویر درون یک یا چند گونه‌ی درکی. می‌دانیم که گونه‌های درکیْ وابستگی‌هایی الزامی به بافتارهای فرهنگی و اجتماعی دارند؛ لذا مخاطبین متعلق به جوامع و فرهنگ‌های متفاوتْ الزاماً درکی همسان از تصاویر واحد در گونه‌های درکی واحد ندارند. پس درک تصاویر درون گونه‌های درکی در مقام سیستم‌ها در یک سو، و درک تصاویر درون سیستم‌های فرهنگی و اجتماعی در مقام سیستم‌های اندیشه‌ای یا دیدگاهی در سوی دیگر، برهم‌کنش دارند. این برهم‌کنش به معنای برهم‌کنش دو مجموعه‌سیستم متمایز و درعین‌حال درهم‌تنیده است که هرکدام متشکل از سیستم‌های فرعی متفاوت است؛ بدین معنا که مجموعه‌سیستم درکیْ متشکل از انواع گونه‌های درکی است، و مجموعه‌سیستم فرهنگی و اجتماعی متشکل از انواع فرهنگ‌ها و اجتماعات بشری. سیستم‌های ذهنی–درکی اشخاص ماهیتاً متفاوت‌اند و این تفاوت می‌تواند باعث شود که تصاویر را نیز به انحایی به نسبت متفاوت از یکدیگر درک، تجربه، و خلق کنند. همچنین سیستم‌های ذهنی–درکیْ هم‌زمان خاصیتی انفرادی و اجتماعی دارند؛ هر شخصْ هم‌زمان یک شخص و یک شخص متعلق به یک فرهنگ بخصوص است.

افزون بر تحقق داوری زیباشناختی، انتقال این داوری نیز امری سیستمی است و می‌تواند به شکل نسبی درون–سیستمی یا برون–سیستمی باشد؛ بدین معنا که داوری زیباشناختی تجربی می‌تواند بین عاملان یک یا چندین سیستم درکی منتقل شود. این سیستم‌های درکیْ از سیستم‌های زیباشناختی و هنری گرفته تا سیستم‌های اجتماعی، فرهنگی، و سیاسی را شامل می‌شود. تصاویر می‌توانند در گونه‌های درکی و نیز در کنش‌های درکی گوناگون درک و داوری شوند و این داوری خاصیتی انتقالی دارد. با توجه به بحث دیگر لوپس (e.g. Lopes, 2018a) احتمال انتقال داوری‌های زیباشناختی بین اعضای یک کنش درکیْ بیش از احتمال انتقالش بین اعضای کنش‌های گوناگون است. به‌علاوه، انتقال داوری بین عاملان شرکت‌کننده در کنش‌هایی که ازنظر معیارهای سازنده به یکدیگر نزدیک‌اند، نسبت به عاملان کنش‌هایی که از این نظر از یکدیگر دورند، راحت‌تر است. وقتی یک عامل درک‌کنندهْ تصویری را در یک سیستم درکی درک و راجع به آن به شکل تجربی داوری زیباشناختی می‌کند، تحقق داوری‌اش مبتنی است بر درک هم‌زمان شخصی و سیستمی‌اش، و سیستم بدین معنا شامل انواع سیستم‌های اجتماعی، فرهنگی، کنش‌ها، گونه‌های درکی، و امثال این‌هاست. همچنین انتقال داوری از یک شخص در مقام عامل درک‌کنندهْ به شخصی دیگر در مقام عامل درک‌کنندهْ مبتنی بر سیستم‌های مذکور است. لذا داوری زیباشناختی تجربیْ هم به شکل سیستمی محقق می‌شود و هم به شکل سیستمی منتقل.

درک، ارزشیابی، داوری، و انتقال داوری قاعدتاً باید خالقان، مخاطبان، خریداران، فروشندگان، ویراستاران، مجموعه‌داران و دیگر عاملان کنش‌های تصویری را به یک میزان شامل شود. لوپس هم ادعایی راجع به این ندارد که عاملانی بخصوصْ این اعمال را انجام می‌دهند. اما در عمل، نظریه‌های لوپس راجع به موضوعات مذکور به‌وضوح حاکی از این است که وی مخاطب تصویر را عامل محوری محسوب کرده است. خود لوپس (personal correspondence) نیز با این گفته که بخش اعظم پژوهش‌هایی که تاکنون راجع به تصویر انجام شده استْ متمرکز بر مخاطب و درک او بوده استْ این برداشت را تائید می‌کند. در بخش بعدی شرح می‌دهیم که چارچوبی که لوپس برای نظریه‌پردازی در جهان هنر پیشنهاد می‌دهد چگونه حاکی از نمودی دیگر از سیستم است که مجدداً مخاطب را مرکز بحث قرار می‌دهد؛ اما این بار حین نظریه‌پردازی در جهان هنر.

۷. سیستم نظریه‌پردازی

چارچوبی که لوپس (Lopes, 2008a; 2014: chs. 2-3, 6, 10) برای نظریه‌پردازی در حوزه‌ی هنر بسط می‌دهد چارچوبی است سیستماتیک که حاکی از نوعی انتقال سطح در نظریه‌پردازی است. او به شکل متمایز درباره‌ی نظریه‌پردازی راجع به تصویر سخن نمی‌گوید، بلکه نظریه‌پردازی راجع به هنرهای آوانگارد را هدف دارد، اما هنرهای تجسمی، و به‌ویژه هنرهای تصویری، در این بحث جایگاه مهمی دارند.

لوپس بین دو دسته نظریه فرق اساسی قایل است: نظریه‌ای که تمامی هنرها را به‌منزله‌ی یک کلْ از تمامی غیرهنرها به‌منزله‌ی یک کل متمایز می‌کند (نظریه‌ی هنرها)[۳۶] در یک طرف، و نظریه‌هایی که هرکدام راجع به یک شکل هنری مطرح می‌شود (نظریه‌های هنری)[۳۷] در طرف دیگر. او معتقد است که نظریه‌پردازان دوران مدرن متقدمْ در پی نظریه‌ی هنرها بودند و نظریه‌پردازان اخیر در پی نظریه‌های هنری‌اند. به اعتقاد لوپس، نظریه‌های هنری دوران اخیرْ مبتنی‌اند بر شهودهایی متفاوت راجع به آثار معمایی[۳۸] و نیز مبتنی‌اند بر معیارهایی متفاوت برای انتخاب نظریه، و این‌ها فقط راه به یک بن‌بست دیالکتیکی می‌برد که باید از آن گریخت. آثار آوانگارد ازاین‌رو موجب سردرگمی مفهومی و نظری‌اند که هم می‌توانند مفهوم هنر، مفهوم هنرها، و مفهوم یک شکل هنری بخصوص را به چالش بکشند و هم نظریه‌ی هنر؛[۳۹] نظریه‌ی هنرها، و نظریه‌ی یک شکل هنری بخصوص را. شاید چالش آثار هنری معمایی که عموماً آثار آوانگاردند این باشد که نمی‌دانیم، یا مفهومی از این نداریم، که این آثار جزو کدام شکل هنری‌اند یا اینکه بنا بر چه اصولی باید به‌منزله‌ی آثار متعلق به یک شکل هنریْ درک و داوری‌شان کنیم. حتی شاید این چالش ناشی از این باشد که نمی‌دانیم اگر این آثار هنرندْ آنگاه چیست که چیزی را به اثری متعلق به یک شکل هنری مبدل می‌کند. توصیه‌ی لوپس این است که نظریه‌پردازی راجع به هنرْ از سطح نظریه‌های اثرمحور که هر یک می‌گوید چیست که هر چیز را به اثری هنری تبدیل می‌کندْ به دو سطح دیگر جابه‌جا شود: اولاً به سطح نظریه‌های اشکال هنری که هرکدام می‌گوید چیست که یک چیز را به اثری متعلق به یک شکل هنری تبدیل می‌کند؛ و ثانیاً به سطح نظریه‌های هنرها که هرکدام می‌گوید چیست که یک کنش را به کنشی هنری تبدیل می‌کند یا به عبارتی چیست که هنرها را به‌منزله‌ی یک کلْ از غیرهنرها به‌منزله‌ی یک کلْ متمایز می‌کند.

این تغییر سطح در نظریه‌پردازی درواقع جابه‌جایی بین انواعی از سیستم است. به شکل مشهود با سه نوع سیستم نظریه‌پردازی راجع به هنر مواجهیم. سیستم اولْ نظریه‌پردازی اثرمحور است؛ سیستم دومْ نظریه‌پردازی راجع به هنرها به‌منزله‌ی یک کل؛ و سیستم سومْ نظریه‌پردازی راجع به هر شکل هنری به شکل متمایز. لذا نظریه‌پردازی راجع به آثار تصویری می‌تواند در این سطوح محقق و جابه‌جا شود؛ لوپس اولویت را به سیستم سوم می‌دهد. هنر معاصر پیوسته شاهد تولد آثار آوانگارد جدید در مقام آثار معمایی است و از دید لوپسْ جهان هنر میل می‌کند به نظریه‌های متکثر راجع به اشکال هنری فزاینده. ازیک‌طرف آثار معمایی موجب شکل‌گیری نظریه‌های جدیدی راجع به اشکال هنری در مقام کنش‌های هنری‌اند که این نظریه‌ها این کنش‌ها را با نظم و ترتیب استدلالی خود بازنمایی و احتمالاً از این طریق توجیهشان می‌کنند، و از طرف دیگرْ نظریه‌ها می‌توانند طی زمان پیشرفت یا تغییر کنند و از این طریق موجب پیشرفت یا تغییر کنش‌های مربوط شوند. همچنین ارتباط بین آثار معمایی و نظریه‌های اشکال هنریْ یک‌به‌یک نیست. یک یا چند نظریه می‌توانند یک اثر معمایی را در اشکال هنری گوناگون جای دهند. لذا یک اثر معمایی واحد می‌تواند بنا بر نظریه‌های متنوع و درون اشکال هنری متنوعْ دارای مناسبت‌های سیستمی متنوع باشد. به‌علاوه، ظهور آثار معمایی باعث برقراری روابطی جدید بین شماری از سیستم‌های هنری می‌شود، و شکل‌گیری هر شکل هنری جدید در مقام یک سیستم جدید، به سیستم‌های هنری شکل‌گرفته‌ی قبلی و به این بستگی دارد که چه اَعمالی از قبل هنر محسوب شده‌اند. آثار معمایی حاکی از این‌اند که جایگاه هنری اَعمال متفاوتْ به تفاوت‌ها و شباهت‌هایی ارجاعمان می‌دهند که فقط بین زیرمجموعه‌های هنرها برقرارند؛ ازاین‌رو مفهوم سیستماتیک یکپارچه‌ای از هنرها نمی‌تواند وجود داشته باشد، بلکه با مفاهیم سیستماتیک متکثر نسبی‌ای از هنرها مواجهیم. در سطحی وسیع‌تر، می‌توان هرکدام از اشکال هنری را در قلمرو وسیع‌تر اَعمال غیرهنری یا اعمال هنری متفاوت دید که تمامی آن‌ها لزوماً هنرهایی نیستند که بتوانند در یک خانواده جای گیرند. لذا آثار معماییْ موجب مطالعه‌ی سیستم‌های هنری و غیرهنری به‌موازات یکدیگر و برقراری روابطی بین این دو نوع سیستم می‌شوند که نهایتاً می‌تواند به درک بهتر هردو منجر شود.

تمامی تلاش لوپس در شرح سیستم‌های نظریه‌پردازیْ معطوف است به یافتن سیستمی که بتوان آثار معمایی را در آن جای داد. از دید او مورخین هنر یک دسته‌ی هنری مشخص را تعریف کرده‌اند که گویی بسیاری از چیزهایی را که در ظاهر امرْ آثار معمایی‌اند و لذا در ظاهر امر متعلق به هیچ شکل هنری‌ای نیستندْ در خود جای می‌دهد. ازنظر لوپس این دسته که یک شکل هنری است **هنر مفهومی** نام دارد و به نظر

می‌رسد به قدر کافی تثبیت‌شده هست که متون انتقادی آن را بتوان در قالب قانون گردآوری کرد. البته لوپس راجع به اینکه هر اثر معمایی یک اثر هنری مفهومی است یا نه نظر قطعی نمی‌دهد، اما تأکید می‌کند که هنر مفهومیْ حول این امر شکل گرفت که هنرمندانی قصد کردند آثاری خلق کنند که در هیچ دسته‌ی هنری نگنجند. لذا بسیاری از ویژگی‌های آثار آوانگاردی که در ظاهر امرْ آثاری‌اند که در هیچ کنش هنری نمی‌گنجندْ بنا بر این فرضیه شرح داده می‌شوند که آن‌ها آثار هنری مفهومی‌اند. هرچند این بدین معنا نیست که همگی آثار معماییْ آثار هنری مفهومی‌اند. توصیه‌ی لوپس این است که باید آثار معمایی را این‌گونه جدی بگیریم که بکوشیم نظریه‌هایی جدید راجع به هنرها، خصوصاً هنرهای آوانگارد، مطرح کنیم. بدین معنا، آثار آوانگاردْ مستلزم نظریه‌هایی راجع به اشکال هنری جدیدند. لذا نظریه‌پردازی راجع به سیستم‌های هنری جدید یا پیشرو امری است مستمر، بی‌انتها، و پویا. درنتیجه سطوح نظریه‌پردازی جهان هنر نیز طبیعتاً مستمر، بی‌انتها، و پویاست.

۸. نمودهای سیستم در حوزه‌ی تصویر

بحثمان تا اینجای جستار حاضر، معطوف بوده است به تفسیر نظریه‌های متعدد لوپس در فلسفه‌ی هنر و زیباشناسی؛ آن‌هم به قصد استخراج و شرح نمودهای متعدد مضمون سیستم در آرای وی. بااینکه خود نظریه‌های مذکور به شکل جزئی محل بحثمان نبوده است، اصلی‌ترین ایده‌های مطرح در آن‌ها که در تعیین جایگاه تصویر در آرای لوپس کمک کننده است، به کار رفت، و نهایتاً نمودهای متعدد سیستم و مهم‌ترین وجوه هر یک از این نمودها استخراج و معرفی شد؛ شمای کلی این نمودها و وجوه فرعی آن‌ها در جدول ۱ فهرست شده است.

بازنمایی سیستمی		مبتنی بودن بر ترسیم / بازنمایی و عدم بازنمایی انواع بخصوصی از ویژگی‌ها / گزینشگری/ تفاوت‌های وجهی مبتنی بر دلایل صوری، بازنمودی، و روان‌شناختی / انتخاب منطقی و معطوف به الزام و هدف جمعی / درون‌سیستمی بودن سطح بازنمایی تصویری/ سیستم‌های جدید با اولویت جامعه‌ی مخاطب / مواجهه‌ی تصویری، پیرو توانمندهای شخصی و هنجارمندی سیستمی.
آموزندگی سیستمی		آموزندگی در شاکله‌ی سیستم / تفاوت سیستم‌ها در بازنمایی و آموزندگی / آموزندگی مناسب مبتنی بر اطلاعات مناسب/ واقع‌گرایی وابسته به بافتار و آموزندگی / کیفیت معرفت‌شناختی–علمی وابسته به واقع‌گرایی و گزینشگری / محوریت مخاطب در آموزندگی.
شکل هنری	در مقام گونه‌ی درکی	تمایز از طریق پروفایل مدیومی / پروفایل مدیومی، نمود فرعی سیستم / محوریت عمل درک مخاطب / محوریت پروفایل مدیومی در درک مخاطب.
	روابط سیستمی	تنیدگی با سیستم‌های فرهنگی–اجتماعی و هستی‌شناسی‌های هنر / رابطه‌ی متقابل شکل هنری و پروفایل مدیومی به‌منزله‌ی مبنای درک / روابط نسبی ژانر، سبک، و شکل هنری.
	تنیدگی ژانر و شکل هنری	ژانر، سبک، و شکل هنری، نمونه‌ی گونه‌های درکی و سیستم / تنیدگی ژانر و شکل هنری / توقعات، اهداف، و اعمال خالق و مخاطب تحت لوای ژانر / درک معیار، درگرو ماهیت و تشخیص ژانر / اولویت درک مخاطب.
ارزش سیستمی		تحقق ارزش در سیستم/ عدم ارزش اختصاصاً هنری / وجود ارزش‌های زیباشناختی در اشکال هنری / حتمیت حذف سیستماتیک از دایره‌ی درکی/ وابستگی ارزش سیستمی به موفقیت در شکل هنری نه در هنر / ارزش هنری، ارزش زیباشناختی سیستماتیک / اولویت مخاطب در تعیین هنجارها و ارزش‌های سیستم‌های ترسیم‌محور.
نسبیت درک صحیح		تحقق متقابل درک، داوری، ارزشیابی و سیستم / نسبیت درک و داوری صحیح / نکوهیدگی فهم غلط طبیعت گونه‌ها / الزام فهم صحیح طبیعت گونه‌ها / مجوز درک آثار در گونه‌های متفاوت / طبیعت گونه‌ها درگرو پژوهش و نظریه‌پردازی / درک متعدد، تعمدی، سودمندانه، و تکمیلی در گونه‌ها، بخشی از درک تاموتمام در گونه‌ی صحیح.

داوری زیباشناختی: تحقق و انتقال	انتقال داوری‌های زیباشناختی از طریق تصاویر / طبیعت تجربی درک زیباشناختی / درک زیباشناختی، شامل داوری زیباشناختی تجربی / داوری زیباشناختی تجربی، ناشی از تفسیر و دسته‌بندی / داوری زیباشناختی تجربی، مبتنی بر درکِ گونه‌محور / برهم‌کنش سیستمی درک گونه محور و درک فرهنگی–اجتماعی / درک، تجربه، و خلق، مبتنی بر سیستم‌های ذهنی/ سیستم‌های ذهنی–درکیْ هم‌زمان انفرادی و اجتماعی‌اند/ نسبیت درون–سیستمی و برون–سیستمی انتقال داوری زیباشناختی / سیستم‌های درکی، شامل سیستم‌های زیباشناختی، هنری، اجتماعی، فرهنگی، و سیاسی / انتقال داوری زیباشناختی، بستگی دارد به آشنایی اعضا و معیارهای کنش‌ها/ تحقق و انتقال سیستمی داوری زیباشناختی تجربی.
سیستم نظریه‌پردازی	چارچوب سیستماتیک نظریه‌پردازی / اولویت نظریه‌ی هنرها در دوران مدرن متقدم / اولویت نظریه‌های هنری در دوران معاصر / آثار معمایی و معیارهای نظری، موجب بن‌بست دیالکتیکی / جابجایی از نظریه‌های اثرمحور، به دو سطح نظریه‌های اشکال هنری و نظریه‌های هنرها / تغییر سطح نظری به‌منزله‌ی جابه‌جایی سیستمی / اولویت سیستم نظریه‌پردازی متمایز شکل هنری / ارتباط آثار معمایی و نظریه‌های اشکال هنری، یک‌به‌یک نیست/ عدم مفهوم سیستماتیک هنرها / وجود مفاهیم سیستماتیک متکثر نسبی هنرها /آثار معمایی، موجب روابط سیستم‌های هنری و غیرهنری و درک بهتر هردو / عضویت احتمالی آثار معمایی در هنر مفهومی / استمرار و پویایی سطوح نظریه‌پردازی سیستم‌های هنری.

جدول ۱. نمودهای متفاوت سیستم در حوزه‌ی تصویر و مهم‌ترین وجوه هر نمود، بنا بر تحلیل نظریات متعدد لوپس در زیباشناسی و فلسفه‌ی هنر.

۹. محوریت مخاطب

در تمامی نمودهای سیستم، شاهد محوریت مخاطبیم. سطوح نظریه‌پردازی که لوپس قایل به آن‌هاست درواقع شامل تمامی مباحث بخش‌های پیشین این جستارند و انتظار می‌رود که به یک میزان تمامی عاملان انسانی را لحاظ کنند؛ و در ظاهر امر نیز چنین به نظر می‌رسد. اما خوانش دقیق‌تر دیدگاه لوپس حاکی از این است که حتی در این سطوح نظریه‌پردازی هم مخاطب اولویت دارد. چارچوب پیشنهادی لوپس برای نظریه‌پردازی مبتنی است بر الزام پیش‌آمده توسط آثار آوانگارد که از دید یک مخاطبْ آثاری معمایی‌اند و بازنمایی تصویری، آموزندگی تصویر، اشکال هنری و غیرهنری تصویری و روابطشان، و نیز ارزشیابی، درک، و داوری تصویر و انتقال را از اساس به پرسش می‌گیرند. هنرمندان آوانگارد معیارها را به چالش می‌کشند و مسلماً این چالش مخاطبی دارد. مخاطب عامْ این آثار را گیج‌کننده می‌یابد، اما مخاطب خاص که شامل نظریه‌پردازان است می‌کوشد با نظریه با این آثار مواجه شده و تعریف و تفسیرشان کند. حتی اگر نظریه‌پرداز را مخاطب محسوب نکنیم، بخش اعظمی از تلاش نظریه‌پردازْ حل کردن معمای پیش‌آمده برای مخاطب است. لذا گویی نظریه‌ها ابزارهایی کمکی‌اند برای هدایت مواجهه‌ی مخاطب با اثری که تا حدی برای به سؤال کشیدن معیارهای خود مخاطب خلق شده است.

۱۰. سطوح کلاسیک و مترقی سیستم

ناگفته نماند که تعبیر پیشین از جایگاه مخاطب در رویکرد لوپس مادامی معتبر است که تمرکز بر خود مضمون سیستم باشد، نوعی مضمون که گویی خاصیتی کلاسیک یا سنتی دارد، و بخش قابل‌توجهی از آثار لوپس چنین تعبیری را می‌طلبد. اما یک گام فراتر از این، در پژوهش‌های اخیر لوپس (esp. Lopes, 2018a, 2024) شاهد تأکید بسیار و تشریح گسترده‌ی نقش عاملان انسانی در مقام عاملان اجتماعی هستیم که گاه رنگی از علوم اجتماعی می‌گیرد و گاه علوم سیاسی. مادامی‌که در محدوده‌ی کلاسیک سیستم در دیدگاه لوپس باقی بمانیمْ مخاطب، خصوصاً مخاطب عام یا عادی، محور است، اما وقتی بحث عاملیت در دیدگاه لوپس زنده‌تر می‌شودْ گویی نوعی ارتقا در خود مضمون سیستم رخ می‌دهد. شرح این ارتقا را به پژوهشی دیگر موکول می‌کنیم، چون عاملیت انسانی جزئیاتی دارد که شرحشان ضروری است، اما عجالتاً کافی است که بدانیم مضمون کلاسیک سیستم در دیدگاه لوپسْ مبتنی است بر سیستم‌هایی که گویی تا حدی از قبل موجودند و عاملان به قصد عضویت واردشان می‌شوند و نسبتاً سخت‌تر قادر به تغییرشان هستند، اما در سطحی که تمرکز تام بر عاملیت انسانی یا انسان عامل استْ

مضمون سیستمْ یک مضمون بازتر و فعال‌تر خواهد بود و این بار این عاملان انسانی در مقام یک کل درهم‌تنیده‌اند که در روندی تقریباً معکوس به سیستم‌های کانونی و غیرکانونی شکل می‌دهند و آزادانه‌تر بینشان سیر می‌کند. در مضمون کلاسیک سیستمْ یک عامل از همه مهم‌تر است، یعنی مخاطب، و در مضمون مترقی و وسیع‌تر سیستمْ تمامی عاملان با یکدیگر برابرند و اساساً بودنشان در قید یکدیگر است. لذا گویی عاملیت یک مضمون یا مقام قوی‌تر و بالادستی مخاطب است که مضمون سیستم در نگاه لوپس را تغییر می‌دهد.

نتیجه‌گیری

بنا بر یافته‌ها، در رویکرد لوپس شاهد نمودهای متفاوتی از مضمون سیستم هستیم که برخی بیشتر بر محور تصویرند، و برخی در سطوحی گسترده‌تر از حوزه‌ی تصویر تعریف‌پذیرند، اما تماماً به این حوزه اطلاق‌پذیرند: نمودهای سیستم در آرای لوپس شامل این موارد است: سیستم بازشناسی؛ آموزندگی و کارایی سیستمی تصویر؛ تجسم سیستم در کالبد شکل هنری؛ ژانرها و سبک‌ها در مقام سیستم، و ارتباط متنوعشان با دیگر انواع سیستم؛ ارزش تصویری سیستمی؛ درک سیستم‌محور؛ انتقال داوری بین شماری از عاملان انسانی که مبتنی است بر درک سیستم-محور محقق‌شده درون سیستمی اجتماعی که متشکل است از درک‌کنندگان در مقام داوران؛ سطوحی از سیستم‌های نظریه‌پردازی در جهان هنر که در سطحی گسترده‌تر و بنیادی‌تر، شرح‌پذیر است. به‌علاوه، این نمودها در دو سطح کلاسیک و مترقی جلوه می‌کنند. همچنین این نمودها در مضمون کلاسیک سیستم مبتنی بر مخاطب، و در مضمون مترقی سیستم مبتنی بر عاملیت‌اند که خود عاملیت شامل مخاطب اما فراتر از آن است.

منابع

Belting, H. (1990). *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*. University of Chicago Press.

Canclini, N. G. (2014). *Art Beyond Itself: Anthropology for a Society Without a Story Line*. Duke University Press.

Carroll, N. (1999 .(*Philosophy of Art: A contemporary Introduction*. Routledge .

Elkins, J. (1994). *The Poetics of Perspective*. Cornell University Press.

Gombrich, E. (1960). *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Hackett.

Goodman, N .(۱۹٦۸) .*Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Hackett Publishing Company.

Graham, G. (2006). *Philosophy of the Arts: An Introduction to Aesthetics*. Routledge.

Herrington, S., & Lopes, D. M. (2019). Neo-picturesque. In *Philosophical Perspectives on Ruins, Monuments, and Memorials* (pp. 133-146). Routledge.

Hopkins, R. (1998). *Picture, Image and Experience: A Philosophical Inquiry*. Cambridge University Press.

Hyman, J. (2006). *The Objective Eye: Color, Form, and Reality in the Theory of Art*. University of Chicago Press.

Laetz, B., & Lopes, D. M. (2008). Genre. In *The Routledge companion to philosophy and film* (pp. 152-161). Routledge.

Langer, S. K. (1953). *Feeling and Form: A Theory of Art* (Vol. 3). Routledge and Kegan Paul London.

Lopes, D. (1995). Pictorial Realism. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 53*(3), 277-285.

Lopes, D. (2006). The Special and General Theory of Realism: Reply to Abell, Armstrong, and McMahon. *Contemporary Aesthetics (Journal Archive), 4*(1), 2.۳

Lopes, D. M. (1996). *Understanding Pictures*. Clarendon Press.

Lopes, D. M. (1999). Pictorial Color: Aesthetics and Cognitive Science. *Philosophical Psychology, 12*(4), 415-428.

lopes, D. M. (2001). Painting. In B. Gaut & D. M. Lopes (Eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics* (pp. 491-502). Routledge.
Lopes, D. M. (2007a). Conceptual Art Is Not What It Seems. In P. Goldie & E. Schellekens (Eds.), *Philosophy and Conceptual Art* (pp. 238-256). Oxford: Oxford University Press.
Lopes, D. M. (2007b). Shikinen Sengu and the Ontology of Architecture in Japan. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 65*(1), 77-84.
Lopes, D. M. (2008a). Nobody Needs a Theory of Art. *Journal of Philosophy, 105*(3), 109-127.
Lopes, D. M. (2008b). True Appreciation. In S. Walden (Ed.), *Photography and Philosophy: New Essays on the Pencil of Nature* (pp. 210-230). Blackwell.
Lopes, D. M. (2009a). Aesthetic Acquaintance. *Modern Schoolman, 86*(3-4), 267-281.
Lopes, D. M. (2009b). Drawing in a Social Science: Lithic Illustration. *Perspectives on Science, 17*(1), 5-25.
Lopes, D. M. (2011). The Myth of (Non-aesthetic) Artistic Value. *The Philosophical Quarterly, 61*(244), 518-536.
Lopes, D. M. (2014). *Beyond Art*. Oxford University Press.
Lopes, D. M. (2016). *Four Arts of Photography: An Essay in Philosophy*. John Wiley & Sons.
Lopes, D. M. (2018a). *Being for Beauty: Aesthetic Agency and Value*. Oxford University Press.
Lopes, D. M. (2018b). Pictures: Their Power in Practice. In J. Pelletier & A. Voltolini (Eds.) ,*The Pleasure of Pictures* (pp. 36-51). Routledge.
Lopes, D. M. (2024). *Aesthetic Injustice*. Oxford University Press.
Shiner, L. (2001). *The Invention of Art: a Cultural History*. University of Chicago Press.
Walsh, A. N., & Lopes, D. M. (2009). Objects of Appropriation. In J. O. Young & C. G. Brunk (Eds.), *The Ethics of Cultural Appropriation* (pp. 211-234). Wiley–Blackwell.
Walton, K. L. (1990). *Mimesis as Make-believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Harvard University Press.
Wartenberg, T. E. (2002). The Nature of Art: An Anthology.
Wollheim, R. (1980). *Art and Its Objects*. Cambridge University Press.
Wollheim, R. (1987). *Painting as an Art*. Princeton University Press.

پی‌نوشت‌ها

[1] Kendall Walton
[2] Nelson Goodman
[3] Susanne Langer
[4] presentational symbolism
[5] conventions
[6] Ernst Gombrich
[7] Robert Hopkins
[8] recognition
[9] Hans Belting
[10] James Elkins
[11] John Hyman
[12] Richard Wollheim
[13] Noël Carroll
[14] Larry Shiner
[15] Gordon Graham
[16] Thomas E. Wartenberg

[1] Néstor García Canclini
[1] pictorial representational systems
[1] depiction
[2] aspectually
[2] depiction systems
[2] epistemic import
[2] appropriate informativeness
[2] individual pictures
[2] appreciative kind
[2] art form
[2] medium profile
[2] cultural pluralism
[2] perceptible non-aesthetic properties
[3] contra-standard
[3] variable
[3] pictorial practices
[3] pictorial regimes
[3] picture-making practices
[3] pictorial value kind
[3] theory of the arts
[3] theories of art

[۳۸] hard cases = puzzle cases؛ آثاری که نظریه‌های پیش از خود راجع به معیارهای متفاوت هنر بودن یا هنر نبودن چیزها را به چالش می‌کشند و موجب نظریه‌های جدید می‌شوند. این اصطلاح در رویکرد لوپس، در درجه‌ی نخست به آثار هنری آوانگارد دوران معاصر رجوع دارد که نهایتاً از نگاه وی در دسته‌ی هنر مفهومی قرار می‌گیرند. چشمه (Fountain)، اثر مارسل دوشان (Marcel Duchump)، و *جعبه‌های بریلو* (Brillo Boxes)، اثر اندی وارهول (Andy Warhol)، دو مثال مشهور از نمونه‌های متعدد این آثارند.

[3] art theory
[4] agency

A Study in the System Theme in Dominic McIver Lopes's Approach: A Picture-based Essay

This essay introduces the notion of the *system* as developed through an interpretation of Dominic McIver Lopes's theories and presents its different manifestations. Accordingly, this notion is not Lopes's own explicitly formulated view, but rather the authors' interpretation and part of a broader project to determine the place of the image in his writings. The research literature shows that previous approaches have mainly addressed systems of representation and the domains of art and non-art. The authors' focus on the views of a contemporary philosopher working in analytic philosophy, together with their particular emphasis on the notion of system, therefore constitutes a novel approach and opens new horizons for the discussion. The data are drawn from several works by Lopes and from selected thinkers within the same intellectual tradition. The research method is analytical, and data were collected through library research. The central question is: What are the systematic manifestations of Lopes's views, and how can they be characterized? The hypotheses are, first, that some manifestations center on the image, whereas others extend beyond the domain of the image while remaining applicable to it; and second, that they operate at two levels, classical and progressive. The findings identify the following manifestations: systems of recognition; systemic instructiveness and efficacy; artistic forms as systems; genre

and style as systems; systemic pictorial value; system-oriented perception; the transmission of human agents' judgments on the basis of system-oriented perception realized within a social system; and systems of theorizing. These manifestations can further be understood through a classical conception of system centered on the audience and a progressive conception centered on agency, which encompasses the audience and extends beyond it. This essay examines how the term *system* can be defined when the focus is on the place of the image in Lopes's approach. Lopes himself does not provide an explicit definition of system, nor does he clearly state that he is developing such a notion. Rather, the notion of system emerges from the authors' interpretation of his published writings as a whole. Its different aspects and manifestations, as well as its fundamental character, are therefore interpretive constructions derived from the authors' reading of Lopes. By *system*, the authors mean a set of elements that, through the relations among them, can be identified as a structured whole. This deliberately broad conception is adopted because various understandings of system can be extracted from Lopes's views. The first section shows how pictorial representation exists within a systemic framework. The second explains how images can be instructive within such a framework. The third, divided into three subsections, focuses on artistic form: the first describes artistic form as a perceptual kind; the second clarifies its systemic relations; and the third examines the interrelation between artistic form and genre. The fourth section shows that value and evaluation are realized within a systemic context. The fifth presents perception as a relational act. The sixth focuses on aesthetic judgment as an experiential phenomenon realized and transmitted within a system. The seventh shows how Lopes's framework for theorizing entails movement between different levels of systems. Finally, the last section explains how the notion of system itself, together with its manifestations discussed throughout the essay, can be understood at two levels. The study is based on an interpretation and analysis of Lopes's views, with the aim of explicating the notion of system in his research. Its structure emphasizes his theories of images while demonstrating that some of these theories concern images specifically, whereas others, although addressing broader matters, can also be applied to images. Although the essay is informed by the place of the image in Lopes's long-term approach, it does not attempt to explain that place as a whole. Instead, the pictorial domain serves as the basis for explicating the notion of system. The sources include a number of Lopes's books and articles, together with selected major thinkers generally associated with analytic philosophy. The overall procedure consisted of studying Lopes's published writings, interpreting and extracting the different aspects that determine the place of the image in his work, and finally classifying and articulating the manifestations of system as one dimension through which that place can be understood. Thus, the methodology rests on a key claim: the notion of system presented here is the result of the authors' study, interpretation, and analysis of Lopes's work, rather than a notion explicitly defined or presented by Lopes himself. This distinction is methodologically important because it prevents the essay from attributing to Lopes a terminology or theoretical architecture that he does not endorse. The argument instead reconstructs a systematic pattern across his writings and uses that reconstruction as an interpretive framework for examining images, perception, value, artistic practice, agency, and theorizing. In this sense, system functions as a concept introduced by the authors rather than as a quotation from Lopes.

Keywords: Systemic Themes, Pictorial Representation, Appreciative Kinds, Agency, Audience, Art Forms