Basic Western Studies, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 16, No. 1, Spring and Summer 2025, 171-197
https://www.doi.org/10.30465/os.2025.50981.2023

Art as a Form of Life:

The Influence of the Later Wittgenstein on the Meaning of Richard Wollheim's Ontology of Art Work

Hoda Refahi*, Ali Moradkhani**
Majid Parvanehpour***

Abstract

The overarching aim of Richard Wollheim (1923–2003) in his philosophy of art is to open new horizons in understanding the work of art. Influenced by Ludwig Wittgenstein (1889–1951) and adopting an anti-essentialist approach, Wollheim formulated the idea of "art as a form of life," replacing the futile attempt to define art with an alternative framework in which artworks are understood based on a range of possibilities. This article examines Wollheim's response to the ontological question of the artwork and its relation to Wittgenstein's concept of "form of life". Wollheim's response is multifaceted: it distances itself from an incomprehensible abstract universality while simultaneously elucidating the work of Art as an intelligible entity characterized by multiplicity. In this view, the mode of being of the artwork is not determined by constraints but by its infinite possibilities and contextual situations. This study employs a descriptive-analytical method, with data collection conducted through library research.

Keywords: Richard wollheim, Ontology of Work of Art, Analytic Aesthetics, Form of Life.

* PhD Candidate in Philosophy of Arts, Islamic Azad University North Tehran Branch, Tehran, Iran, hodarefahi@gmail.com
** Associate Professor, Philosophy Department, Islamic Azad University North Tehran Branch, Tehran, Iran (Corresponding Author), dr.moradkhani@yahoo.com
*** Assistant Professor, Art studies, Academy of Art, Tehran, Iran, parvanehpourmajid@gmail.com
Date received: 24/02/2025, Date of acceptance: 22/05/2025

Introduction

This article investigates Richard Wollheim's ontological conception of the artwork, focusing on how his view is shaped by the later philosophy of Ludwig Wittgenstein and, in particular, by the notion of 'form of life'. The central aim is to understand how Wollheim replaces the philosophical quest for an essential definition of art with a model grounded in recognition, possibility, and contextual understanding. Both Wittgenstein and Wollheim critique essentialism: they challenge the assumption that artworks share a single defining property, and instead emphasize heterogeneity, linguistic and cultural practices, and the multiplicity of responses artworks invite. Wollheim's project is an attempt to expand the horizon of how artworks are understood by resisting the metaphysical desire to capture the essence of art. Thus, the article develops an interpretive pathway from Wittgenstein's reflections on language, meaning, and the rejection of overarching theories to Wollheim's reconceptualization of the being of the artwork as something rooted in practices, expectations, and forms of life.

Material and Method

The study employs a 'descriptive–analytical methodology', using a close reading of primary and secondary philosophical sources. Its method parallels Wittgenstein's own anti-theoretical approach: instead of constructing new definitions, it clarifies how concepts function within their linguistic and cultural contexts. The data is gathered through library-based research, beginning with an overview of analytic aesthetics and its historical shift from logical analysis toward more culturally embedded forms of conceptual investigation.

The textual body based on Wollheim' book 'Art and its Objects' and later essays in which he elaborates his views on artistic intention, perception, and the ontology of work of art.

The conceptual method proceeds in three steps:

1. 'Reconstruction of analytic aesthetics'—examining how twentieth-century philosophers moved from essentialist definitions of art to anti-essentialist or family-resemblance models.
2. 'Interpretation of Wittgenstein's impact' showing how his critique of theory, emphasis on use, and the notion of form of life destabilize classical metaphysical accounts of art.

3. ‘Analytical assessment of Wollheim’s ontology’—exploring how Wollheim transforms Wittgensteinian ideas into a framework where artworks are understood not through definitions but through possibilities, practices, and modes of recognition.

Discussion and Result

Wittgenstein’s later philosophy undermines the hope for a definitive theory of art by rejecting the idea that linguistic or conceptual categories possess a unified essence. His notion of ‘family resemblance’ suggests that what we call “art” consists of overlapping similarities rather than a single core property. More fundamentally, the idea of ‘form of life’ indicates that meaning emerges from human practices rather than from abstract metaphysical structures. These insights form the background for Wollheim’s aesthetic theory.

Wollheim argues that the persistent failure of philosophers to define art reveals not an intellectual shortcoming but a structural impossibility. Instead of asking ‘what art is?’, he suggests that philosophy should investigate how we ‘recognize’ something as art. Recognition, unlike definition, is sensitive to history, practice, and perceptual engagement. For Wollheim, artworks are neither pure physical objects nor purely mental events; they are intentional, historically embedded objects whose mode of existence is realized only through interpretation and perception.

Two major implications emerge from Wollheim’s adaptation of Wittgenstein. First, the artwork cannot be reduced to internal mental states (as in Croce or Collingwood), because artistic intention must be externally instantiated in a medium. Without such externalization, the artwork remains inchoate. Second, the artwork cannot be understood solely from the artist’s standpoint; the viewer’s informed perception is equally constitutive. Wollheim calls this perceptual engagement “seeing-in,” a concept that captures the interplay between the material object and the imaginative capacities of the observer.

Wollheim’s ontology thus becomes a theory of ‘open-ended possibilities’: artworks do not occupy a fixed ontological category but reside within a dynamic field shaped by cultural practices, historical conditions, and perceptual responses. This reflects Wittgenstein’s claim that ‘forms of life’ are not rigid structures but flowing patterns of human activity. As such, artworks belong to no strict essence; they are intelligible only through their participation in forms of life.

A key result of this analysis is that art cannot be governed by a universal rulebook similar to the grammar of language. While languages can exhibit ungrammaticality, art lacks an equivalent notion of "aesthetic incorrectness." The boundaries of art are historically contingent and continually renegotiated. Thus, Wollheim's view supports a historically sensitive aesthetic that rejects timeless categorical definitions.

Conclusion

The article concludes that Wollheim, drawing deeply from Wittgenstein's later philosophy, provides a compelling alternative to essentialist ontology in aesthetics. By foregrounding recognition, practice, and historically shaped perceptual capacities, he reframes the question "What is art?" into an inquiry about how artworks acquire meaning within forms of life. Art, in this perspective, is neither a closed category nor a metaphysical kind; it is an open domain structured by possibilities rather than necessities. Wollheim's synthesis preserves the philosophical rigor of analytic aesthetics while freeing it from the limitations of theory-building. Ultimately, the ontology of art he proposes clarifies that artworks exist not through fixed definitions but through the infinite possibilities generated by human practices, cultural contexts, and modes of seeing.

Bibliography

Escoubas, Eliane (2022). *L'Esthatique* (Mohamadreza Abolghasemi Trans.). Tehran: Gilgamesh Publishing. (In Persian)

Brrett, Cyril (2020). *Lecture & Conversations on Aesthetics* (Davood Ajorloo Trans.). Tehran: Elm Publishing. (In Persian)

Keith S. Donnellan (1995). *Analytic Philosophy and Language Philosophy* (Morad Farhadpour & Shapour Etemad Trans.). Arghanoon Journal. No.7&8. Autumn & Winter, 39-68. (In Persian)

Dibaj, Seyed Mousa (1998). *Philosophy, Language, Existence*. Nameye falsafe Journal. No.3 spring & summer, 5-22. (In Persian)

Dickie, George (2007). *Art & Value* (Abolfazl Moslemi Trans.). Zibashenakht Journal. No.7 Winter, 179-206. (In Persian)

Carroll, Noel (2015). *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction* (Parisa Sadeghieh Trans.). Payam Emrouz Publishing. (In Persian)

Kishik, David (2022). *Wittgenstein's Form of Life* (Adel Mashayekhi Trans.). Negah Publishing. (In Persian)

Guyer, Paul (2016). *The Routledge Companion to Twentieth Century Philosophy* (Pedram Heydari Trans.). Qoqnoos Publishing. (In Persian)

Glock, Hans-Johann (2010). *A Wittgenstein Dictionary* (Homayoun Kakasoltani Trans.). Game no Publishing. (In Persian)

Lawn, Chris (2016). *Wittgenstein and Gadamer: Toward a postanalytic philosophy of Language* (Morteza Abedinifard Trans.). Ketabe Parse Publishing. (In Persian)

Warburton, Nigel (2022). *The Art Question* (Mahtab Kalantari Trans.). Ney Publishing. (In Persian)

Wittgenstein, Ludwig (2019). *Tractatus logico-philosophicus* (Malek Hosseini Trans.). Hermes Publishing. (In Persian)

Hartnack, Justus (1972). *Wittgenstein* (Manuchehr Bozorgmehr Trans.). Kharazmi Publishing. (In Persian)

Hanfling, O. (2016). *Wittgenstein's Views on Language, Art, and Humanity* in *Wittgenstein; Theory and Art* (Farzan Sojudi Trans.). Farhangestane Honar Publishing. (In Persian)

Ahlberg, Lars-olof, (1993), "The Nature and Limits of Analytic Aesthetics", British journal of aesthetics, Vol.33, No.1

Gier, Nicholas f. (1980), "Wittgenstein and Forms of Life", Philosophy of the Social Sciences, Vol. 10, issue 3, pp. 241-258

Moyal-Sharrock, Daniele, (2015), "Wittgenstein on Form of Life, Patterns of Life and Ways of Living", Nordic Wittgenstein Review Special Issue 2015

Shusterman, Richard, (1989), Analytic Aesthetics, BasilBlackwell pub.

Wollheim, Richard (1980), Art and its Objects, Cambridge university press

Wollheim, Richard (1984), "Art, Interpretation, and the Creative Process", New Literary History, Vol. 15, No. 2, Interrelation of Interpretation and Creation (Winter, 1984), pp. 241-253

غرب‌شناسی بنیادی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ پژوهشی)، سال ۱۶، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۴

هنر به مثابهٔ شکل زندگی؛
تأثیر ویتگنشتاین متأخر بر معنای هستی‌شناسی اثر هنری نزد ریچارد ولهایم

هدی رفاهی*

علی مرادخانی، مجید پروانه‌پور*****

چکیده

غایت کلی ریچارد ولهایم (۲۰۰۳-۱۹۲۳) در فلسفه هنر خویش، گشودن افق‌های تازه در فهم اثر هنری است. وی با تأثیر از ویتگنشتاین (۱۹۵۱-۱۸۸۹) و با رویکردی ضدذات‌گرایانه، ایدهٔ «هنر به مثابه شکل زندگی» را طرح کرد و ناامیدی عرضه تعریفی از هنر را با وضعیتی جایگزین کرد که حسب آن آثار هنری مبتنی بر گستره‌ای از امکان‌ها درک می‌شوند. آنچه مورد توجه مقاله و نتیجهٔ آن است، تحلیل پاسخ ولهایم به پرسش از هستیِ اثر هنری و نسبت آن پاسخ با مفهوم ویتگنشتاینیِ «شکل زندگی» است؛ پاسخی چند سویه که هم از کلیت انتزاعی غیر قابل درک فاصله دارد و هم اثر هنری را به مثابه چیزی قابل فهم با ویژگی‌هایی متکثر تبیین می‌کند، به نحوی که هستی اثر هنری نه مبتنی بر محدودیت‌ها، بلکه مبتنی بر امکان‌ها و موقعیت‌های بی‌نهایت آن تعین می یابد. روش این تحقیق، توصیفی-تحلیلی است و گردآوری داده‌های آن به روش کتابخانه‌ای صورت گرفته است.

کلیدواژه‌ها: ریچارد ولهایم، هستی‌شناسی اثر هنری، زیبایی‌شناسی تحلیلی، شکل زندگی.

* دانشجوی دکترای فلسفهٔ هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال، تهران، ایران، hodarefahi@gmail.com

** دانشیار گروه فلسفه، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)، dr.moradkhani@yahoo.com

*** استادیار، مطالعات هنر، فرهنگستان هنر، تهران، ایران، parvanehpourmajid@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۲/۰۶، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۳/۰۱

۱. مقدمه

۱.۱ نگاهی به زیبایی‌شناسی تحلیلی

مسئله اصلی در سنت فلسفه تحلیلی چگونگی ایضاح مفاهیم در زبان است. اگر با نظری انتقادی به فلسفه تحلیلی بنگریم، خواهیم دید که توجه به مسئله زبان، گویی فیلسوفان تحلیلی را خارج از مسائل فلسفه کلاسیک قرار می‌دهد. در حالی که افلاطون و ارسطو، فلاسفه قرون وسطی و تجربه‌گرایان انگلیسی، همگی به نحوی به زبان پرداخته‌اند اما اختلاف نظر این گرایش‌های فلسفی تنها بر سر نقش زبان است نه خود آن (نک. دانلان، ۱۳۷۴: ۴۵). می‌توان گفت زبان، نه صرفاً به مثابه ابزار ارتباط، بلکه موضوع تأمل و تحقیق کل فلسفه قرن بیستم اعم از تحلیلی و قاره‌ای بوده است. با وجود چنین وحدت نظری در مباحث این سنت فلسفی، فلاسفه و گرایش‌های فکری پیرو آن در اهداف و روش‌ها با یکدیگر و حتی با نیای خود یعنی فلسفه تجربه‌گرا نیز متفاوت و چه بسا مخالفند[1]. میراث روش تحلیلی طی گذشت زمان دیگر نه صرفاً به معنای تجزیه و تحلیل عناصر پیچیده و مرکب به امور بسیط، بلکه معنایی زمینه‌ای، روزمره و شاید فرهنگی به خود می‌گیرد. در سایه این تحول فلسفه تحلیلی که تا این اواخر امتداد علم تلقی می‌شد از علوم منطقی- طبیعی فاصله گرفته و به علوم انسانی و زمینه‌های زبانی- فرهنگی آن نزدیک‌تر شده است. به رغم این رویکردهای متنوع و بدون تلاش برای یکپارچه‌سازی گرایش‌های فلسفه تحلیلی، متون تازه‌ای طی دهه‌های ۵۰ تا ۶۰ م[2] انتشار می‌یابد که تأثیر مهمی نیز بر مسائل زیبایی‌شناسی به جای می‌نهد و نشان می‌دهد که توجه به معنا و تحلیل صوری مسائل، مانع از بسط و گسترش گرایش‌های مختلف فلسفه تحلیلی نشده است. با مروری گذرا بر ویژگی‌های کلی فلسفه تحلیلی زمینه‌ای فراهم می‌شود تا از مجرای آن به نظریه‌هایی درباره زیبایی‌شناسی تحلیلی راه یابیم.

اگر دو برداشت متفاوت از «تحلیل» را در نظر آوریم، یکی به معنای تجزیه یک مفهوم به اجزای اساسی آن با برشمردن شروط لازم و کافی، و دیگر به معنای روشن کردن مفاهیم مبهم و مشکل‌آفرین بدون تعریف تقلیلی از آن، می‌توان چنین نتیجه گرفت که تحلیل مفاهیم در زیبایی‌شناسی بر کارکرد و معنای دوم استوار است. شاید بتوان استدلال کرد که زیبایی‌شناسی تحلیلی تنها پس از تکامل این رویکرد بنیاد گذاشته شده است (Shusterman, 1989: 7).

اگرچه نظریه‌پردازی در موضوع زیبایی‌شناسی ریشه‌هایی بس کهن دارد اما تکوین آن به عنوان رشته‌ای مدرن در قرن هجدهم آغاز و از هم‌آمیزی حوزه‌های مختلفی همچون «امر محسوس»، «امر زیبا»، «تأمل درباره پیدایش اثر هنری» و غیره امتداد یافته است. تکوین زیبایی‌شناسی از تلاقی فلسفه تجربه‌گرا به عنوان خاستگاه آن و فلسفه آلمانی به عنوان محل رشد و نظریه‌پردازی آن، سه مرحله را از سر گذرانده است: علم امر محسوس، علم امر زیبا و علم امر هنری (ن.ک اسکوبا، ۱۴۰۱: ۹). در این سیر باومگارتن با بنیاد نهادن علم امر محسوس (استتیک) در پی اعاده حیثیت از ادارک حسی در برابر شناخت عقلی بود. دیری نگذشت که کانت موضوع زیبایی‌شناسی را از امر محسوس به داوری ذوقی درباره امر زیبا تغییر داد و پس از آن هگل کوشید تا هم جانب امر محسوس را بگیرد و هنر را تجلی حسی ایده بنامد و هم از سوی دیگر زیبایی هنری را در برابر زیبایی طبیعی مورد نظر قرار دهد. گویی زیبایی‌شناسی در این روند دیالکتیکی تا پیش از قرن بیستم تلاشی است برای پدید آوردن وحدتی بنیادی و از میان برداشتن تفاوت میان هنرها در پس عبارات کلی و ذات‌گرایانه. سردرگمی زیبایی‌شناسی سنتی ناشی از این فرض است که هنرها جوهر مشترکی دارند و زیبایی‌شناسی می‌تواند آن جوهر را کشف و به عنوان معیاری برای سنجش اثر هنری به کار برد. اما در زیبایی‌شناسی تحلیلی قرن بیستم تمایزهای میان هنرها و رسانه‌هایشان مورد توجه قرار گرفته است و شاید همین نگاه ضدذات‌گرایانه در تعریف هنر و تلاش برای وضوح و تمیز هنرها از طریق توجه ویژه به زبان، رایج‌ترین وصف زیبایی‌شناسی تحلیلی باشد. در واقع زیبایی‌شناسی تحلیلی خود را درگیر وضوح و پالایش مفاهیم هنر می‌کند به طوری که نه بیانیه‌ای تازه در هنر عرضه می‌کند و نه معیارهای ارزیابی هنر را زیر و رو می‌کند. در نتیجه ابتدا به دنبال توضیحی منطقی و منظم از هنر با عنایت به ایضاح مفاهیم در زبان بوده است.

اما

> از اوایل دهه ۱۹۶۰ برخی فیلسوفان متعلق به سنت تحلیلی سعی کردند تا مسائل مربوط به طبیعت و ماهیت هنر را به وسیله نظریاتی حل و فصل کنند که تا حدی متکی بر مفاهیم مربوط به بافت فرهنگی –و نه روانشناختی– بود. آثار این فیلسوفان از چند ویژگی شاخص برخوردار است: نخست آنکه آنها مفاهیم روانشناختی ماخوذ در تعریف هنر را به علت ناکافی و نامناسب بودن کنار گذاشتند. دوم آنکه تلاش کردند تا برخی از جنبه‌های ویژه معرف هنر را بر حسب بافت فرهنگی اثر هنری توصیف

کنند، هرچند ممکن بود به وضوح چنین ایده‌هایی را به عنوان مفاهیم فرهنگی تلقی نکنند (دیکی، ۱۳۸۶: ۱۸۲).

به این ترتیب نظریه‌های جدید به صراحت از نظریه‌های پیشین فاصله گرفتند. گویی خوش‌بینی اولیه زیبایی‌شناسی تحلیلی جای خود را به خود آگاهی از محدودیت‌ها و مشکلاتش داد. اما یکی از مسائل اساسی زیبایی‌شناسی تحلیلی این است که تنها به توصیف مفهوم هنر می‌پردازد و نه ارزیابی و ارزش‌گذاری آن. غفلت از زمینه‌های اجتماعی–تاریخی هنر در آرای برخی از نظریه‌پردازان این حوزه، زیبایی‌شناسی تحلیلی را به دیدگاهی انتزاعی و غیرتاریخی نزدیک می‌کند. ویتگنشتاین، ولهایم و دانتو این تلقی را نقد کرده و زمینهٔ تاریخی را به تحلیل‌های زیباشناسانه خود افزودند (ن.ک Ahlberg, 1993). لذا زیبایی‌شناسی تحلیلی می‌خواهد به جای طرح پرسش «هنر چیست؟» این پرسش را بنشاند که «مفهوم هنر چگونه مفهومی است؟» به عبارت دیگر پژوهش در این حوزه متمرکز شد بر تبیین ارتباط و نسبت میان کاربرد مفاهیم و شرایطی که آن مفاهیم را می‌توان در آن به کار برد. ویتگنشتاین به عنوان یکی از فیلسوفان اثرگذار بر تکوین فلسفه تحلیلی، اگرچه در باب هنر تأملات اندکی دارد و زیبایی‌شناسی موضوع اصلی تفکر وی نبوده است اما نقش و تأثیر آن خصوصاً در آرای فیلسوفانی با عنوان «نوویتگنشتاینی‌ها» قابل تأمل است. ولهایم مهم‌ترین مفاهیم فلسفه هنر خود را بر تأملات ویتگنشتاین دراین حوزه بنا کرد و برای طرح نظر خود از بسیاری مفاهیم و اصطلاحات وی بهره برد. از این رو برای فهم زمینه‌مندِ ایدهٔ ویتگنشتاینیِ «هنر به مثابه شکل زندگی» در نزد ولهایم، می‌بایست نگاهی مختصر بر نتایج آرای ویتگنشتاین در زیبایی‌شناسی و فلسفه هنر داشته باشیم.

۲.۱ ویتگنشتاین و نتایج آرای او در هنر

فهم فلسفه ویتگنشتاین به حق دشوار است، هم از آن رو که شیوه بیانش معماگونه و صورت نوشتارش نیز فقره فقره و گسسته است، و هم به جهت تحول بنیادینی که در اندیشه‌اش رخ داده و پیوستگی مضامین اندیشه‌اش را به مخاطره انداخته است. علی‌رغم اینکه آنچه در *رسالهٔ منطقی–فلسفی*(دوره متقدم) رشته بود در *پژوهش‌های فلسفی* (دوره متأخر) پنبه کرده است، اما مضمون کلی نظریاتش همواره بیان ساختمان و حدود فکر انسانی از طریق بررسی ساختمان و حدود زبان است (هارتناک، ۱۳۵۱: ۶). به بیان دیگر

می‌توان گفت درون‌مایه و وجه پیوستهٔ اندیشه ویتگنشتاین مسئلهٔ معنا است و آنچه باعث شکاف میان اندیشه‌اش می‌شود انحاء متفاوت پاسخی است که به این مسئله می‌دهد.

ویتگنشتاین باور داشت که آنچه همواره در تاریخ متافیزیک سبب بحران بوده است، نه حقیقتاً یک بحران بلکه تنها نامفهومی و ابهام در معنای زبان بوده و چنانچه ساختار زبان روشن و صریح و منطقی تحلیل شود، دیگر لازم نیست که پاسخی برای پرسش‌های متافیزیکی فلسفه بیاندیشیم، زیرا پرسش از اصل و اساس منحل خواهد شد (ن.ک دیباج، ۱۳۷۷: ۱۰). اما ویتگنشتاین در دوران دوم اندیشه‌اش این فرض را به کناری نهاد و معنای واژه‌ها را بر اساس کاربردشان در موقعیتی معین لحاظ کرد. از این جهت سویه‌ای ضد کل‌گرایی و ضد نظریه‌پردازی در اندیشه وی آشکار می‌شود تا بیشتر به سمت بررسی زبان در زندگی روزمره و رخدادهای منحصربه فرد آن توجه کند.

> در مورد نظریه‌های علمی و دیگر نظریه‌ها، معمول آن است که قانون یا اصلی کلی مطرح شود تا با ارجاع به آن بتوان پدیده‌های متعددی را تبیین کرد؛ برعکس ویتگنشتاین [متأخر] توجه ما را به امر خاص آنطور که در زندگی و زبان انسان دیده می‌شود جلب می‌کند (هنفلینگ، ۱۳۹۵: ۱۱۹).

ویتگنشتاین باور به ساختاری واحد و کلی را برای زبان که بتوان ترکیب‌های منطقی و مشترک از آن نتیجه گرفت از دست می‌دهد و به جای آن ادعا می‌کند که زبان ماهیت واحدی ندارد و آنچه میان زبان‌ها مشترک به نظر می‌رسد تنها شباهتی خانوادگی‌است. «شباهت زبان‌ها به واسطه ماهیت مشترک واحد آنها نیست، بلکه علاقه آنها به یکدیگر، مثل شباهت بازی‌ها مختلف با یکدیگر، یا شباهت میان افراد خانواده است» (هارتناک، ۱۳۵۱: ۸). بازتاب ایده شباهت خانوادگی در هنر را می‌توان از زمینه‌های رویکرد ضدذات‌گرایی در تعریف هنر دانست؛ هنر ماهیت واحدی ندارد و آنچه میان هنرها مشترک به نظر می‌رسد تنها شباهتی خانوادگی میان رسانه‌های مختلف هنری است.

فلسفه ویتگنشتاین می‌خواهد حدود و ساختار آنچه می‌توان گفت را ترسیم نماید. به این معنا هدف ویتگنشتاین به مفهوم «نقد» نزد کانت نیز شباهت دارد. همانطور که نقد در فلسفه کانت به معنای تحلیل و تعیینِ حدود و ثغور عقل و شناخت است، ویتگنشتاین نیز می‌کوشد تا حدود زبان را آشکار کند. از نظر ویتگنشتاین ماهیت مسائل فلسفی، تجربی و عینی نیستند بلکه درباره اموری از جنس معنا هستند[۳]. بنابراین نحوه مواجهه با آنها می‌بایست با روش‌های علوم طبیعی–آنچنان که راسل روشی علمی برای فلسفه را تجویز

می‌کرد- متفاوت باشد. همانطور که در فقرات ۴.۱۱۱ و ۴.۱۱۲ *رساله منطقی-فلسفی* اشاره می‌کند «فلسفه یکی از علوم طبیعی نیست».

> غرض فلسفه روشن‌سازی منطقی فکرهاست. فلسفه آموزه نیست، بلکه فعالیت است. اثر فلسفی ذاتاً متشکل از توضیحات است. نتیجه فلسفه «گزارهٔ فلسفی» نیست، بلکه روشن شدن گزاره‌هاست. فلسفه قرار است فکرها را -که بی فلسفه گویی تار و مبهم‌اند- روشن سازد و حد و مرز دقیق نهد (ویتگنشتاین، ۱۳۹۸: ۵۸).

البته که در *پژوهش‌های فلسفی* در این نظریه‌پردازی برای معنا و فروکاستن زبان به یک نظام منطقیِ معناساز بازنگری می‌کند. همانطور که نیاز به تعریف صوری و کلی از زبان برای ادراکِ معنای سخن در نظر ویتگنشتاین نفی شد، در تحولات زیبایی‌شناسی انگلیسی- آمریکایی قرن بیستم نیز چنین نگاهی در درک و فهم هنر و اثر هنری پدیدار گشت؛ درست همان زمان که میل به تعریف هنر با افزایش چشمگیر تکثر سبک‌ها و مکاتب هنری و رسانه‌های نامعمول و متنوع و هنرمندان آوانگارد شدت گرفت تا از بروز هرج و مرج و نابسامانی در عالم هنر جلوگیری کند. اما اغلب این کوشش‌ها با شکست مواجه شد و این پرسش مطرح شد که چگونه می‌توان سرشت هنر را در تعریفی گنجاند و آثار هنری را با آن تعریف ذاتی سازگار کرد؟

اینچنین گروهی از فلاسفه با عنوان نوویتگنشتاینی‌ها ظهور کرده و با اقتباس از ایدهٔ شباهت خانوادگی ویتگنشتاین، به جای قرار دادن همه عناصر متکثر مفهوم هنر ذیل یک تعریف کلی و ثابت، آن را در مشابهتی زنجیروار تصویر کردند. از همین رو جستجو برای بدست دادن تعریفی مشخص از مفهوم هنر نیز بی‌فایده می‌نمود، زیرا دیگر می‌شد میان رسانه‌های مختلف هنری و آثار متعدد و متکثر آن بدون نیاز به طرد تمایزها و همسان‌سازیِ تحمیلی و تصنعی در مسیر تعریف هنر، شباهتی خانوادگی را تشخیص داد و تمامی آثارِ هنری را با تفاوت‌هایشان در نظر آورد. «سرراست‌ترین جنبه زیبایی‌شناسی ویتگنشتاین استفاده‌اش از ایدهٔ شباهت خانوادگی است. او نیاز به تعریف تحلیلی اصطلاحات زیبایی‌شناسی همچون «زیبا»، «هنری» یا «اثر هنری» را نمی‌پذیرد و به طور ضمنی می‌گوید که چنین اصطلاحاتی، مفاهیمی واجد شباهت خانوادگی هستند» (گلاک، ۱۳۸۸: ۵۳).

این باور که هنر را نمی‌توان تعریف کرد، باور و موضعی فلسفی در مواجهه با دشواری تشخیص هنر از غیر هنر است، زیرا با ظهور هنر آوانگارد، دیگر تکیه بر اصول و قواعد پیشین مقدور نبود.

نوویتگنشتاین‌گراها بر این باور بودند که فلسفه هنر تاکنون مسیری اشتباه را طی کرده است. زیرا فلاسفه هنر در تمام این مدت تلاش کرده‌اند تا هنر را به شکلی بنیادین تعریف کنند. آنها مخالفتی با روشی که به ما در تشخیص هنر کمک کند نداشتند، اما این روش را معادل با ساختن چارچوبی برای هنر نمی‌دانستند که با تعریف آن محقق شود. آنها با پیروی از ویتگنشتاین ادعا کردند روشی که به ما در تشخیص هنر کمک می‌کند روش شباهت خانوادگی است (کارول، ۱۳۹۴: ۳۲۶).

حال پرسش این است که روش «شباهت خانوادگی» ویتگنشتاین چگونه تشخیص هنر را فراهم می‌آورد؟ از آن رو که تعریفی از هنر در دست نیست و همواره با آثار هنری نوپدیدی مواجه می‌شویم می‌توانیم این آثار را با توجه به شباهت‌هایی که با دیگر آثار هنری در تاریخ دارند تشخیص دهیم. قطعاً این شباهت دقیق و کامل نیست و تناظر همواره برقرار نیست، و این درست همان ویژگی نبوغ‌آمیز ایده شباهت خانوادگی است؛ دیدن شباهت‌های جزئی در انباشتِ زنجیرهٔ شباهت‌ها. این زنجیره شباهت‌ها که از قضا دارای جوانب مختلفی هم هستند، مجموعهٔ محدود و واحدی محسوب نمی‌شوند، بلکه تنها می‌بایست پیوندهایی جزئی‌ای میان برخی از جنبه‌های شباهت‌گونه آن یافت تا بتوان هر امر نوپدیدی را در بستری از پیوندها، ارجاعات و شباهت‌ها تشخیص داد. البته در این میان به کاربردن رویکرد نوویتگنشتاینی در تشخیص اثر هنری، از یک سو تماشاگر یا فیلسوف هنر را در تشخیص هنر راهبری می‌کند، و از دیگر سو نیز می‌بایست چگونگی به کار بردن مفهوم هنر در عمل را نشان دهد. تشخیص هنر از غیر هنر، بخش جدایی‌ناپذیر کنش‌های هنری ما به شمار می‌رود. اثر هنری بودن یک شیء تعیین می‌کند که چگونه باید نسبت به آن واکنش نشان داد. اگر راهی برای صورت‌بندی ابژه‌های هنری از غیر هنری وجود نداشته باشد، آنگاه واکنش‌های زیباشناختی ما نسبت به آثار بی‌معنا خواهد شد.

تا پیش از عصر مدرن، مردم واکنش‌های متناسبی در برابر آثار هنری از خود نشان می‌دادند. آنها می‌دانستند که ابژه‌ای که در برابرشان قرار گرفته مستلزم تفسیر است یا نه. اما پس از انقلاب‌های هنری و ظهور آوانگاردیسم، این عمل به عملی مناقشه‌برانگیز بدل شد (همان: ۳۲۴).

رویکرد نوویتگنشتاینی‌ها که مبتنی بر مفهوم شباهت خانوادگی استوار شد، امکان تشخیص هنر را بدون تکیه بر هیچ ویژگی مشترک و ضروری در آثار هنری فراهم می‌آورد، و همچنین به نحوی با رویکرد موریس ویتس (Morris Weitz) و طرح نظریه‌اش از

مفهوم بازِ هنر در پیوند است. نیز می‌توان ریچارد ولهایم را نوویتگنشتاینی بدانیم، زیرا در بازسازیِ رویکردهای ضدنظریه‌گرایانه ویتگنشتاینی در فلسفه هنر نقشی بسیار مهم ایفا کرده است. ولهایم بارها در مباحث متعددی متأثر از مفاهیم ویتگنشتاین بوده است تا در سایه این تأثیر، به ترسیم طرح خود در هستی‌شناسی اثر هنری برسد. از مفهوم «دیدن-در» (Seeing-in) تا ایده شباهت خانوادگی، و نهایتاً نیز مفهوم شکل زندگی که دستاورد هستی‌شناسانه او درباره اثر هنری است. ولهایم نیز بحث خود را با مسئله دشواری تعریف هنر و بی‌سرانجامی آن آغاز می‌کند و می‌کوشد تا «تشخیص» را به جای «تعریف منطقی» بنشاند تا نهایتاً اثر هنری را مبتنی بر امکان‌های بی‌نهایت همچون «شکل‌های زندگی» تبیین کند.

۲. ولهایم و مسئلهٔ تعریف و تشخیص اثر هنری

همچون ویتگنشتاین که با تغییر رویکرد خود در دوران متأخرش در جستجوی بازی زبانی‌ای بود که حکم زیباشناختی یا تشخیص اثر هنری در آن معنا بیابد، ولهایم نیز نظر خود را معطوف بر تشخیص اثر هنری کرد. او تحمیلِ ایجاد تعریفِ مفاهیم کلی را کنار گذاشت و تأملات خود را بر امکان‌های جزئی و متکثر آثار هنری بنا کرد، چنان که ویتگنشتاین نیز نظر سوی کاربردهای متنوع واژگان کرده بود. ولهایم توانست رأی ویتگنشتاین را در فلسفه هنر خود بسط دهد تا مخالفت رویکرد ویتگنشتاینی با تصور ذات‌گرایانه در هنر و به بیان دیگر مخالفت با هر نظریهٔ کلی برای فهم هنر را استنباط کند. ویتگنشتاین در درسگفتارهای خود درباره زیبایی‌شناسی می‌گوید:

> بین امور زیبا ذات مشترکی به نام زیبایی وجود ندارد؛ این صرفا واژهٔ زیبا است که در شرایط و موقعیت‌های متنوع به کار گرفته می‌شود و به همین دلیل این تصور غلط در ما پدید می‌آید که در همه امور زیبا، بهره‌ای از آن ذات ثابت و مشترک وجود دارد (بَرِت، ۱۳۹۹: ۱۵، همچنین ن.ک عابدینی فرد، ۱۳۸۹، ۱۸).

از نظر ویتگنشتاین نمی‌توان برای فهم اثر هنری نظریه‌ای برساخت زیرا ادراک اثر خارج از خود اثر شکل نمی‌گیرد و دستیابی به سرشت حقیقی هنر امری ناممکن است. توصیف ولهایم از هنر به مثابه شکلی از زندگی نیز دلالت‌های موازی با این معنا دارد.

ارزش و یگانگی هنر از دیرباز بیش از هر خصلت دیگر به این بوده است که می‌تواند احساساتی را در ما برانگیزد. البته گاهی همین ویژگی بنیادین بلای جان هنر نیز بوده است

چنان که در نظر افلاطون چنین بود. چگونه می‌توان احساسی انسانی را به ابژه‌ای نسبت داد؟ در یک سو ویژگی‌های یک شیء خاص انعکاس احساسی هستند و از دیگر سو این احساسات خاص ناشی از برخی حالات درونی ماست. چگونه نام یک موقعیت یا حالت درونی در ابژه‌هایی فرانهاده می‌شود؟ اگر فرض بگیریم میان اثر هنری که این عامل احساسی را در خود نهاده و برانگیختن آن احساسات در مخاطب رابطه‌ای علت و معلولی[۴] برقرار است، آنگاه می‌توان پیش‌بینی کرد که چرا همواره کوششی برای تدوین قواعد زیباشناختی برقرار بوده است، همچون چیزی که ارسطو در نظر داشت، یعنی تدوین دستورالعملی برای اثرگذاری احساسی مناسب در مخاطب. وحدت بخشیدن به اموری که ظاهراً متفاوت هستند اما در پس خود اشتراکاتی دارند، بی‌درنگ یک اصل بنیادین را بر پا می‌کند تا ذات یا جوهرهٔ مشترکی را برای شناخت آن پدیده‌های متفاوت برسازد و این خصلت نظریه است. اما ایده ویتگنشتاین و متعاقب آن ایدهٔ ولهایم، مقاومت در برابر چنین کوششی بود. ویتگنشتاین نه به فرم، بلکه به موقعیتِ فرم توجه دارد و در فلسفه به سوی استنباطی غیرنظری پیش می‌رود. اگرچه ویتگنشتاین در باب هنر و زیبایی شناسی اثر مستقلی ندارد، اما به تحقیق در معیارهای درک زیباشناختی از امر زیبا پرداخته است که در یادداشت‌های دانشجویانش که بعداً تحت عنوان درسگفتارهایی درباره زیباشناسی[۵] منتشر شده قابل ملاحظه است لذا می‌توان آنچه را درباره هنر و فهم آن مطرح کرده بازسازی کرد چنانکه ولهایم چنین کرده است. مواجهه ویتگنشتاین با اثر هنری به نحوی ذاتی و ثابت نیست، بلکه او پیرو همان روش ضدنظری‌اش، احساساتِ حاصل از آثار هنری را منحصر به فرد و یگانه می‌پندارد. او در توصیف موقعیت خویش پس از دیدن یک مینوئت[۶] می‌گوید: «اگر من یک مینوئت را تحسین کنم، نمی‌توانم بگویم یکی دیگر پخش کن، این هم همان کار را می‌کند. این همان نیست» (بَرِت، ۱۳۹۹: ۹۲).

پی‌آیندِ ضد نظریه بودن اندیشه ویتگنشتاین، نقد زیبایی‌شناسی کلاسیک و همچنین تقابل با ایدهٔ اساسیِ آن یعنی میل به تعریف ماهوی هنر است. هنر در قرن بیستم آنچنان دستخوش دگرگونی شد که به نظر می‌رسد از تمامی پیوندهای بنیادینی که با گذشته خود داشته گسسته است و این گسست عرصه‌ای گسترده‌تر را برای نظریه‌پردازی درباره هنر فراهم آورده است. بعضی از فلاسفه تحلیلی و نظریه‌پردازان این سنت فکری پرسش‌هایی درباره «نحوهٔ هستی اثر هنری» مطرح کرده‌اند، اما طرح این پرسش‌ها بدان سبب که نمی‌تواند به همه وجوه وجودی اثر هنری پاسخ دهد ناکام می‌ماند. اکنون پرسش این است

آیا آثار هنری فی حد ذاته نوع خاصی از اشیاء هستند، یا مفهومِ انتزاعیِ هنر است که چیزهای معمولی را در مرزهای خود به عنوان آثار هنری تعریف می‌کند؟ کثرت معانی و تعاریف منسوب به اثر هنری به نوعی بحران و سرگشتگی در تعریف می‌انجامد و نهایتاً رأی صائب آن است که گویی هنر تن به تعریف نمی‌دهد. نایجل واربرتون معتقد است که پرسش به ظاهر ساده از چیستی هنر را نمی‌توان به سادگی پاسخ گفت: «چیستی هنر بیشتر شایستهٔ واکنشی فلسفی است تا هنری. اما این به آن معنا نیست که فلسفه پاسخ ساده‌ای برای آن دارد» (واربرتون، ۱۴۰۱: ۱۲)

خصوصاً در عصر حاضر که امکان خلق آثار هنری نو به نو، معیارها و پیش‌داوری‌های معمول و متعارف گذشته را به پرسش فرا می‌خواند، تعریف هنر ناممکن به نظر می‌رسد. مرزی را که با زایش هر اثر هنری فرو می‌ریزد و از نو استوار می‌شود به سختی می‌توان صورت‌بندی کرد. نقد جدی وارد بر نظریه‌های هنر این است که ارزیابی آثار هنری در مسئله کلی یا جزئی بودن، یگانه یا چندگانه بودن، عینی یا ذهنی بودن، قادر به تبیین بسیاری از انواع هنرها یا رسانه‌هایشان نبوده و آنها را از دایره شمول تعاریف خود بیرون می‌نهند. برای مثال نظریه‌هایی که هنر را عبارت از تأکید بر حیث وجود مادیِ شئ هنری می‌دانند، از تبیین هنرهایی چون موسیقی یا ادبیات بازمی‌مانند، یا نظریه‌های مبتنی برهنر به مثابه بازنمایی برای هنرهای غیربازنمایانه وجه اطلاقی نخواهند داشت.

غایت کلی ولهایم در فلسفه هنر خویش، پیشبرد و ارتقای فهم اثر هنری است. سرآغاز کار وی نقدِ خطاهای روش‌شناختیِ نظریات هنری است که میلی فلسفی برای تعریفِ ذات هنر داشته‌اند. همچنین با اشاره به مسئله حیاتِ فیزیکی اثر هنری، آن را در نسبت با مفهوم نوع/ نمونه تبیین می‌کند. به این معنا که آثار هنری به مثابه چیزی آفریده و حادث، و هم در شکلی معیارگونه و جاودان تبیین می‌شوند؛ به بیان دیگر یک اثر هنری امری انضمامی است که می‌توان در هر زمان مصادیق جزئی و مادی‌اش را فراتر از شکل کلی و نوعی آن به چنگ آورد. در این شرایط است که هنرمند فعلیت آن امر کلی را محقق می‌سازد و تماشاگر نیز با ادراکی همساز با اثر آن را به عنوان اثر هنری می‌شناسد و از ابژه‌های دیگر متمایز می‌کند. ولهایم در نهایت با تأثیر از ویتگنشتاین، نگاه هستی‌شناختی خود را با ایدهٔ «هنر به مثابه شکل زندگی» تکمیل کرده و ناامیدی عرضهٔ تعریفی از هنر را با وضعیتی جایگزین می‌کند که حسب آن آثار هنری فارغ از مرزها و تعاریف، تنها مبتنی بر گستره‌ای از امکان‌ها درک و فهم می‌شوند. ولهایم پرسش اساسی «آثار هنری به چه معنا یا چه نحو وجود

دارند؟» را تبیین می‌کند و پاسخ تازه‌ای به پرسش از هستیِ اثر هنری می‌دهد؛ پاسخی که حاصل طرح و نقدِ نابسندگی‌های نظریه‌های مطرح در زمانهٔ وی (دهه ۱۹۶۰) در باب ماهیت هنر است. ولهایم نخست از عرضه تعریفی منطقی برای چیستی هنر پرهیز می‌کند و با ضدنظریه‌گرایی خاص خود، بحرانِ تعریف هنر را به هستی‌شناسی‌ای مبتنی بر تشخیصِ اثر هنری تغییر می‌دهد. سرانجام نیز طَرح خود را با ایدهٔ هنر به مثابه شکل زندگی به مقصود می‌رساند.

۳. نسبت ولهایم با ویتگنشتاین و شکل‌گیری ایدهٔ هنر به‌مثابهٔ «شکل زندگی»

اگرچه مفهوم «شکل زندگی[۷]» (Form of life) تنها هفت بار در آثار منتشر شدهٔ ویتگنشتاین آمده[۸]، آن هم به نحوی نه چندان روشن، اما یکی از مهم‌ترین مفاهیم در فلسفه متأخر او به شمار می‌رود. ابهامی که توأم با این مفهوم است سبب شده تا تفاسیر مختلفی ازآن بیان شود، از تفسیرهای مبتنی بر بازی زبانی گرفته تا دیدگاهای فرهنگی-تاریخی. خصوصاً این ابهام و پیچیدگی زمانی بیشتر می‌شود که می‌بینیم این اصطلاح هم به صورت مفرد به کار رفته و هم گاهی به صورت جمع «شکل‌های زندگی». «شکل زندگی» با سایر مفاهیم و تعابیر ویتگنشتاینی دیگر همچون «بازی زبانی» (Language-game)، «الگوهای زندگی» (Patterns of life)، «راه‌های زندگی» (Ways of living) یا «واقعیت‌های زندگی» (Facts of living) درآمیخته یا حتی با آنها اشتباه گرفته شده است، و گرایش به ادغام این مفاهیم از آن روست که همگی آنها به نوعی مفاهیم چارچوبی هستند(Moyal-Sharrock, 2015: 21).

شکل زندگی زمینه لازم برای بیان معنا را برای زبان فراهم می‌آورد، گویی معنای یک گزاره در کاربرد آن است، وکاربردها در بازی‌های زبانی جای گرفته‌اند و بازی‌های زبانی نیز به نوبه خود در شکل‌های زندگی. بنابراین خواهیم دید که زبان و فرهنگ از ویژگی‌های ذاتی شکل زندگی هستند و انسان ضرورتاً در بافت تاریخی-فرهنگی و در نقش مشارکت‌کننده در شکل‌های زندگی قرار دارد.

> مفهوم شکل زندگی نباید به عنوان یک نظریه ناظر بر امر واقع (factual) که به واقعیت‌های بیولوژیکی، روان‌شناختی یا فرهنگی خاصی می‌پردازد در نظر گرفته شود. اشکال زندگی چارچوب‌های رسمی هستند که ساختن جامعه و فرهنگ را ممکن می‌کنند، اما نمی‌توانند نظریه اجتماعی‌ای را پشتیبانی کنند. شکل زندگی به هیچ پرسش «چرا» پاسخی نمی‌دهد، آنها هیچگونه قدرت توضیحی ندارند [...] ویتگنشتاین به

> معنای زندگی و مفاهیمی که ما به کار می‌بریم توجه دارد نه به علل یا وضعیت هستی‌شناختی آنها (Gier, 1980: 257).

ویتگنشتاین ابتدا کوشید تا *رساله منطقی-فلسفی* خود را بر اساس درک خود از ایدهٔ «شکل» استوار کند. راسل نشانه‌ها (یا شکل‌ها) را با منطقی که بر معنایشان حاکم است و در طبقه‌بندی یا در تعریف کردن آنها تبیین می‌کند، اما ویتگنشتاین یک شکل را چیزی قابل تعریف نمی‌داند، زیرا باور دارد که اگر یک واژه معنایی داشته باشد، این معنا از بیرون و از طریق یک تعریف یا صورت‌بندیِ تحمیلی به وجود نمی‌آید. وی سپس مدعی شد که یک واژه به تنهایی و بیرون از هر زمینه‌ای نمی‌تواند معنایی داشته باشد؛ «فقط امور واقع‌اند که می‌توانند معنایی را بیان کنند، مجموعه‌ای از نام‌ها نمی‌توانند» (کیشیک، ۱۴۰۱: ۵۴). گرچه یک شکل زندگی را هرگز نمی‌توان تعریف یا تجسم کرد، اما می‌توان وضعیتی را تصور کرد که در آن زندگی فارغ از طبقه‌بندی و تعاریف و تنها مبتنی برگستره‌ای از امکان‌ها (یا شکل‌ها) است، از آن روست که مضمون اصلی اندیشه ویتگنشتاین متأخر را«خلاقیت در زبان و تنوع بی‌پایانش» دانسته‌اند (لان، ۱۳۹۵: ۱۶). از نظر ویتگنشتاین «شکل/ فرم» نه محدوده‌ای از تعیّن‌ها، بلکه امکان‌هایی است که بی‌نهایت‌اند. شکل زندگی نه صورت منطقی یا اخلاقی از زندگی، بلکه شرط استعلاییِ (به معنای کانتی) زندگی است، که می‌بایست در آن زیست.

> یک شکل زندگی عبارت است از آنچه در آن مشارکت داریم، نه آنچه با آن تطابق پیدا می‌کنیم [...] یک شکل زندگی نه ایستاست نه جاودان، بلکه جریانیست از زندگی. آنچه به یک زندگی شکل می‌بخشد، شیوه‌ای است که ما توانش‌هایش را به کار می‌گیریم و امکان‌هایش را تحقق می‌بخشیم (کیشیک، ۱۴۰۱: ۱۰۸).

بنابراین یک شکل، یک چیز نیست، بلکه امکان چیزهاست. یک مفهوم صوری است که ما را قادر می‌سازد تا از دورنِ خود شکل به آن بنگریم بدون اینکه به تعریف یا طبقه‌بندی نیازی داشته باشیم. دیوید کیشیک (David Kishik) معتقد است که زبان و زندگی دارای شکل‌اند و غیرممکن است که از شکل‌شان جدا شوند، و اگر بخواهیم زندگی را تنها به ابژه‌ها یا امور عینی‌اش و زبان را تنها به واژگان و دستور زبانش فروبکاهیم، آنها را از معنا تهی کرده‌ایم. «زندگی را نه می‌توان یک ابژه تلقی کرد نه یک ساختار [...] شکل زندگی نیز نه به منزلهٔ شیء خاص، بلکه به منزلهٔ امکان مشارکت یک زندگی در وضعیت‌های امور فهمیده خواهد شد» (همان: ۳۷).

حتی نمی‌توان با قطعیت گفت که چه چیزی بخشی از یک شکل زندگی است و چه چیزی نیست، زیرا این امر مستلزم این است که بیرون از امکان‌های زندگی بایستیم. همچنین سخن گفتن درباره هنر و اثر هنری نیز چنین است که نمی‌توان بیرون از آن ایستاد و با رویکرد متافیزیکی که همواره در تلاش است تا بنیادی برای هنر وضع کند به آن نگریست. نگریستن به هنر و اندیشیدن به چیستی آن نحوی وضعیتِ واقع‌گرایِ ضدنظریه‌ای را می‌طلبد تا در پی ارزیابیِ بی‌وقفه و مداوم آثار هنری باشد.

«شکل زندگی به طور عمده شرایط رسمی، الگوهای بافته‌شده در زندگی ما هستند که جهانی معنادار را ممکن می‌سازند. آنها معادل‌های شرایط وجودی کانت (یا همان شرایط امکان تجربه کانتی) هستند» (Gier, 1980: 257).

اکنون می‌توان گفت آثار هنری را نیز تنها می‌توان در زمینه/ کاربردشان فهمید. آنها گونه‌ای فضای معین دارند و هر بار با خلق اثر هنری رخدادی شکل می‌گیرد، رخدادی که بی‌خانمان نیست، معلق و بی‌زمان و مکان نیست، در خلاء نیست. در این صورت می‌توان استنباط کرد که هنر، از جنس امکان‌های بی‌نهایت است و اثر هنری به مثابه شکلی از زندگی است. آنچنان که ولهایم نیز در نهایت با چنین استنباطی، طرح فلسفه خود را تکمیل کرد و استدلال کرد که «هنر شکلی از زندگی است متشکل از کردارها و انتظاراتی خاص که مبنای آن هم هنرمند است و هم مخاطب» (گایر، ۱۳۹۵: ۷۹). برای آنکه مفهوم شکل زندگی ویتگنشتاین ما را در امکان‌های بی‌نهایت سرگردان نکند، می‌بایست میان همه این امکان‌ها، به سوی آنچه واقعاً در جهان رخ می‌دهد روی آوریم. مقصود ولهایم نیز همین خلاصی از وسوسهٔ رسیدن به تعریف کلی و رفتن به سوی هستیِ متعیّن آثار هنری است. ولهایم از ما می‌خواهد کثرت آثار هنری به رسمیت بشناسیم و از تقلیل آن به امر کلیِ هنر دست بکشیم.

ویتگنشتاین در مقابل دو دیدگاه سنتی درباره زبان می‌ایستد؛ دیدگاه اول زبان را کاملاً مستقل از تجربه تعریف می‌کند و دیدگاه دوم آن را در پیوستگی دائمی با تجربه می‌داند. ویتگنشتاین مدعی است که هر دو دیدگاه بر خطاست و از آن روست که به قصد نفی این دو دیدگاه زبانی، مفهوم «شکل زندگی» را برمی‌سازد (ن.ک به Wollheim, 1980: 69-70). نخستین دریافت ولهایم از همین رویکرد ویتگنشتاین آغاز می‌شود. ولهایم مدعی است که نباید تصور کنیم چیزی به نام انگیزه یا قصد هنری مستقل و پیش از نهادهای زمینه‌ای هنر وجود دارد. یعنی هنر فارغ از زمینه‌های عینی و تجربی‌اش امری ناممکن است. اگرچه قصد

هنرمند در خلق اثر هنری نقشی بنیادین دارد، اما این قصد امری خودبنیاد و مستقل از زمینه‌های عینی نیست. اگر اغراض هنرمند به شکلی خود بنیاد در نظر گرفته شود، می‌بایست آن را در چارچوب ذهن هنرمند محدود دانست و این با استنباط ولهایم از مفهوم شکل زندگی در تقابل است. اثر هنری نه محدوده‌ای از تعیّن‌ها، بلکه امکان‌هایی است که حد یقف ندارد همچون شکل زندگی. بنابراین نمی‌توان آن را امری فروبسته در ذهن و فارغ از نهادهای هنری دانست.

دومین دریافت و استدلال ولهایم در طرح ایدهٔ هنر به مثابه شکلی از زندگی این است که اگر فرض کنیم برای هر اثر هنری نیتی یا انگیزهٔ زیباشناختی خاصی وجود دارد که هم توجیه کننده آن اثر است و هم می‌توان آن را مستقل از اثر شناسایی کرد، به راه خطا رفته‌ایم. ولهایم در استدلال دوم باز به سراغ نظریه مثالی/ ایدئال (نظریات کروچه و کالینگوود) رفته و بار دیگر تأکید می‌کند که نمی‌توان اثر هنری را بدون نیاز به تحقق بیرونی (externalization) و نمودار ساختن آن در رسانه‌ای هنری، تام و تمام نامید. یعنی دستاوردهای هنرمند مستقل از تحقق بیرونی و خارجیت یافتن آن شکوفا نخواهد شد. هنرمند تنها به واسطه زندگیِ درونی خود هنرمند نیست، زیرا آن ذهنیت درونی به طور محدود و تنها به واسطهٔ خودِ هنرمند است که قابل شناخت است، بنابراین استدلالی که مفهوم شکل زندگی را پیش می‌کشد از این نیاز به آشکارگی و خارجیت یافتن هنر برمی‌آید. «تصوّر هنرمندی که ذهنش مملو از شهودهاست، اما ممکن است هیچ رسانه‌ای برای نمودارساختن آنها نشناسد، همچون متفکری است که ذهنش پر از ایده‌هاست اما هیچ زبان یا رسانه‌ای برای بیان آن [ایده‌ها] ندارد» (Wollheim, 1980: 76). ولهایم تصوّر هنرمند کروچه‌ای را که فهم اثر هنری را منحصر به فهم ایدهٔ آن اثر به نزد هنرمند می‌داند به کلی رد می‌کند، زیرا بیان و ابراز را یکی از مهم‌ترین وجوه تمایزبخش میان هنر و دیگر مقولات می‌داند و همچنین نیاز به مخاطب را از ارکان اساسی اثر هنری می‌شمارد. مدعی است که یک هنرمند نمی‌تواند صرفاً برای خودش اثری خلق کند. اگر زبانی داشته باشیم که بتوانیم آن را درون ذهن خود به کار ببریم، قطعاً می‌توانیم –و می‌بایست بتوانیم– آن را در نمودار ساختن اثر نیز به کار ببریم. «قیاس درست درباره هنرمند کروچه‌ای–کالینگوودی، اندیشمندی نیست که رسانه‌ای برای اندیشیدن دارد اما آن را تنها برای خود به کار می‌برد، بلکه اندیشمندی است که [گویی] هیچ رسانه‌ای برای اندیشیدن ندارد، که به نظر من این مهمل است» (ibid).[۹]

هنرمند از لذت «ارضای بی‌واسطهٔ خیال‌پردازی» که ظاهراً برای خویش است روی می‌گرداند تا دیگران را در چنین لذتی شریک کند. گویی تمام هنر استوار بر چنین روی‌گردانی است. ولهایم اشاره می‌کند که این روی‌گردانی در هنر دو بار رخ می‌دهد: «نخست در مواجههٔ هنرمند با رسانه‌اش، و بار دوم در مواجههٔ هنرمند با مخاطبش» (ibid: 77). هنرمند در هر دو مورد آن را به عنوان الزاماتِ نمودار ساختن آنچه در ذهن دارد به عنوان چیزی مستقل از خود می‌پذیرد و از لذت خیال‌پردازانهٔ فردی و ذهنی آن روی می‌گرداند. به زعم ولهایم این ویژگی سبب حس فقدان و حرمانی است که در هنر رخ می‌دهد اما به سبب عظمت دستاوردی که می‌آفریند هنرمند از آن چشم می‌پوشد.

ولهایم تا اینجای کار با دو استدلال از ایدهٔ هنر به مثابه شکل زندگی دفاع می‌کند اما در هر دو استدلال تنها از جانب هنرمند بحث می‌کند. پس از آن توجه خود را بر موقعیت تماشاگر معطوف می‌کند و استدلال‌های خود را از جانب مخاطب پیش می‌برد و یک کارکرد متمایز از تماشاگر را بررسی می‌کند. اگرچه معتقد است که هر دو این جوانب با یکدیگر هم‌پوشانی دارند و همین هم‌پوشانی است که به ایدهٔ شکل زندگی اعتبار می‌دهد. همانگونه که شخصی عالم به زبانی نسبت به کلماتِ آن واکنش نشان می‌دهد و این واکنش نسبت به فردی که عالم به آن زبان نیست متفاوت است، مخاطب هنر نیز درباره درک اثر هنری چنین است و شناخت و آگاهی او نسبت به هنر سبب می‌شود که واکنشی مناسب با دیدن اثر هنری داشته باشد. نظریات گوناگونی درباره معرفت‌شناسی اثر هنری شکل گرفته‌اند که بخش بزرگی از زیبایی‌شناسی را نیز صورت داده‌اند، اما ولهایم آنها را دچار تعارضات درونی می‌داند. اومی‌کوشد تا واژهٔ «فهم» (understand) را در مواجهه با هنر، با ذکر دو نکته به درستی بررسی کند (ibid: 79): اولاً برای اینکه بتوان از فهم هنر سخن گفت باید نوعی هماهنگی یا تطابق میان فعالیت هنرمند و واکنش مخاطب وجود داشته باشد. علی‌رغم اینکه این تطابق در گسترهٔ هنر هرگز کامل بدست نمی‌آید زیرا همواره تماشاگر چیزی فراتر از قصد هنرمند درک می‌کند و هنرمند نیز همواره قصدی فراتر از آنچه تماشاگر درک می‌کند در ذهن وزبان دارد. به علاوه دقیقاً مشخص نیست که ارجاع این تطابق به لحظهٔ خلقِ اثر است یا اینکه کافی است تنها با نوع آثاری که خلق کرده است هماهنگی داشته باشد. آیا درک تماشاگر باید معطوف بر قصدهای تاریخی هنرمند باشد، یا می‌بایست چیزی عمومی‌تر و ایدئال‌تر باشد؟ ولهایم این عدم قطعیت‌ها در درک هنر را می‌پذیرد و به حساب می‌آورد. ثانیاً ممکن است در فهم هنر چیزهایی به مثابه اثر هنری بررسی شوند که تا پیش

از آن اثر هنری نبوده‌اند یا به عکس، آثار هنری که بعداً در لحظه‌ای تاریخی اعتبار هنری‌شان از بین رفته باشد. آیا درک ما از این آثار در لحظه‌ای که هنر محسوب می‌شدند و لحظه‌ای که اعتبار هنری از آنها سلب شده یکسان است؟ اینچنین ولهایم توجه ما را به این نکته جلب می‌کند که چنین قطعیتی در نگرش تماشاگر به اثر هنری نیز وجود ندارد. ویژگی‌های یک اثر هنری نمی‌تواند به وضوح مرزبندی شود، لذا تماشاگر باید اثر را پیوسته و مدام هدفِ التفات و توجه خود قرار دهد.

مفهوم هنر به مثابه شکل زندگی بر قیاس میان هنر و زبان استوار شده اما محدودیت‌هایی نیز دارد که بر آن تحمیل می‌شود. ممکن است در این خصوص بر نظر ولهایم نقدی وارد کرد مبنی بر اینکه قیاس میان هنر و زبان به دلیل تمایز عملکردی که این دو با یکدیگر دارند خطاست؛ عملکرد زبان برقراری ارتباط میان ایده‌هاست و عملکرد هنر چیزی کاملاً متفاوت است، از بیان احساسات گرفته تا بازنمایی و مانند آن. ولهایم عملکردی را که برای انتقال ایده‌هاست تصویر ناکاملی از زبان می‌داند و به پیروی از ویتگنشتاین معتقد است زبان کاربردهای متنوعی دارد. محدودیت دیگر ایدهٔ ولهایم این است که برخی از انواع آثار هنری خود از سنخ زبان هستند، همچون شعر و نمایشنامه و رمان. گویی این انواع هنری خود بخشی از زبان هستند و در این صورت آیا می‌توان گفت به طور همزمان هم شبیه ساختار زبانی هستند و هم اجزایی از آن ساختار؟ ولهایم این محدودیت را بی‌پاسخ می‌گذارد. «آیا درک یک شعر یا رمان معنای خاصی دارد که فراتر از درک کلمات، عبارات یا جملاتی است که در آن وجود دارد؟ اما همچنان تصمیم‌گیری برای چگونگی پاسخ به این پرسش نامشخص است» (ibid: 92).

محدودیت عمومی‌تری که بر قیاس میان هنر و زبان اعمال می‌شود و بر گسترهٔ هنرها نیز اثرگذار است، حد بالایی از مدارا یا تحمل (tolerance or permissibility) در هنر است. روشن است که اگرچه آثار هنری ممکن است بی‌معنی شوند، اما ساختن مجموعه‌ای از قوانین یا یک نظریه که بتوان به آن استناد کرد و این بی‌معنی بودن را نشان داد غیرممکن است[۱۰]. مفهومی برای توصیف انحراف در حوزه هنر نداریم که مشابه و متناظر با نادرستی دستوری یا بی‌معنایی در زبان باشد.

ولهایم در بندهای پایانی کتاب *هنر و ابژه‌هایش* می‌کوشد تا طریق شناخت اثر هنری را فارغ از هر دستور زبان یا قاعده‌ای، تنها در شکل تاریخی آن معرفی کند. او تحولات دستور زبانی را تحولات مجاز یا معتبر دانسته و آن را از تحولات لازم برای یک نظریه هنر که با

بستری تاریخی هم‌خوانی دارد متمایز می‌کند. «آثار هنری قابل شناسایی تاریخی هستند نه مثالی/ایدئالی» (ibid: 95). ولهایم افق این ایده را در ساخت قواعدی می‌داند که بر اساس تحولات تاریخی تدوین شده که نه تنها تمام آثار هنری را در بینامتنیتی مدام در برمی‌گیرد، بلکه بینشی درباره چگونگی شکل‌گیری این تحولات حاصل می‌آورد. آیا می‌توان به صورت‌بندی این قواعد دست یافت؟ به نظر می‌رسد که دگرگونی‌های هنر معاصر فراتر و گسترده‌تر از تغییرات سبک‌شناختی است که تاریخ‌نگاران هنر به آن پرداخته‌اند. هنرمند فارغ از اینکه در هر دوره‌ای مفهوم هنر به یک یا چند نظریه تعلق داشته که حتی ممکن است از آن مباحث نظری هم بی‌خبر بوده باشد، اثری تحت مفهوم هنر خلق می‌کند، بنابراین روشن است که هنرمند در نظریه یا برای نظریه کار نمی‌کند. حتی اگر بتوان چارچوبی برای شناسایی اثر هنری فراهم آورد، به این معنا نیست که مخاطب بتواند به طور دقیق اثری را در زمینه تاریخی آن درک کند.

کار نظریه‌پردازی این است که با مسلم فرض کردن یک اصل بنیادینِ مشترک میان مجموعه‌ای از پدیده‌های ناهمگون و متفاوت، آنها را ذیل عنوان یا تعریفی صورت‌بندی کرده و به شکل امر واحدی هماهنگ درآورد تا بتواند ماهیت یا رفتار پدیده‌های متفاوت را تبیین کند. نظریه، پراکندگی را به وحدت، و ناهمگونی را به یک اصل مشترکِ معیّن تبدیل می‌کند.

> مسئله فقط به کارگیری یک مفهوم، به شیوه‌ای کم و بیش صحیح نیست؛ بحث بر سر توانایی شرح دادن با واژه‌های کلی است. یک تعریف کلی جوهر هنر را دقیقا مشخص می‌کند و بر آن ویژگی مشترکی انگشت می‌گذارد که آثار هنری را «هنر» می‌کند نه چیز دیگر (واربرتون، ۱۴۰۱: ۷۶).

فلسفهٔ هنر ولهایم به مثابه نوعی مقابله با این رویکرد نظری به هنر، مفهومی از نقد را پیش می‌نهد که به جای تحقیق موشکافانه در روش، غایت نقد را فهم یا فراچنگ آوردن معنای اثر هنری در فرآیندی ادراکی می‌داند. به نظر ولهایم دو تفسیر از معنای اثر هنری وجود دارد که هر کدام به دو راهبرد جداگانه می‌انجامد: در یک تفسیر، معنا از طریق اندیشیدن به چیزی که مقید به اثر هنری است حاصل می‌شود؛ بنابراین معنا «کشف» می‌شود. در تفسیر دیگر معنا چیزی است که به وسیلهٔ نقد و سپس تحمیل آن به اثر هنری «ساخته» می‌شود. در تفسیر اول معنا حاصل فرآیندی خلاق و اصیل است و در تفسیر دوم ریشه در فرآیندی خودمختار دارد (Wollheim, 1984: 243).

ولهایم معتقد است زمانی که حقیقت‌های کلی و باورها و قرادادهای مرسوم در هنر پذیرفته می‌شوند، گویی راه ناقد برای پی‌جویی معنا در اثر هنری بسته می‌شود. نقد و ادراک اثر هنری از آنجا که مستقیماً به گنجینهٔ شناختی ناقد/مخاطب پیوسته است، فعالیتی نامحدود و تکاملی است. هر ناقد/مخاطب با توجه به اینکه چه آثاری در تاریخ هنر دیده یا چه ملاحظاتی درباره هنر درک کرده است می‌تواند میان بینامتنیتی به درازای عمر هنر، نقش خود را در مواجهه با درون/برون اثر به پیش ببرد. در نظر ولهایم فهم اثر هنری نه استنتاجی منطقی از مقدمات معیّن، بلکه فعالیتی ادراکی (Activity of Perception) است؛ «فهمی از سنخ آشناییِ دیرینه با هنر، نه صرفاً [بر پایهٔ] توصیف آن» (ibid: 252)

۴. نتیجه‌گیری

چنانکه ذکر شد، ولهایم در سنت فلسفه تحلیلی و با تأثیر از برخی مفاهیم کلیدی ویتگنشتاین، در نظر خود درباره هستی‌شناسی اثر هنری بازنگری کرد و ایده‌های نوپدیدی را طرح نمود. او کوشید تا پاسخی تازه به پرسش از نحوه هستی اثر هنری بیابد، تا هم نابسندگی‌های نظریات پیشین را نقد کند و هم چاره‌ای برای یأس و ناکامی در تعریف ذات‌گرایانه از هنر بیاندیشد. ولهایم ماهیت اثر هنری را هم از منظر اغراض و مقاصد هنرمند و هم از جانب ادراک و نحوهٔ دیدن خاص مخاطب بررسی کرد تا طرح هستی‌شناسانهٔ خود را مبتنی بر این بنیادها استوار سازد. او نحوهٔ مواجهه با آثار هنری معاصر را نیازمند منطق چندارزشی، نامتقارن و به دور از احکام ناظر بر صدق/کذب دانسته وکوشید تا با طرح نظر خود از یک‌سویگی در اندیشه‌اش بپرهیزد. او از کلیتِ انتزاعیِ غیر قابل ادراک فاصله گرفته و اثر هنری را به مثابه چیزی قابل درک و فهم تبیین می‌کند؛ یعنی فهم و ادراک چیزهای جزئی با ویژگی‌های متکثرشان، اما از سوی دیگر در ساحت جزئی و خاص اثر هنری هم باقی نمی‌ماند تا نهایتاً بتواند راهی برای تشخیص آن نیز در فراسوی آثار خاص و جزیی هنری بیابد و سرانجام فرم‌های هنری را نه به مثابه امور متعیّن و قابل تعریف، بلکه به عنوان امکان‌های بی‌نهایت همچون شکل‌های زندگی تبیین می‌کند. مفاهیم ویتگنشتاینیِ مورد استفاده ولهایم «طریق» تأملاتِ وی است نه «موضوعیتِ» آن. گویی مفاهیم ویتگنشتاینی همچون روحی بر فرازِ فلسفه هنر ولهایم در گشت و گذار است. ولهایم با طرح و بازتفسیرِ برخی مفاهیم ویتگنشتاین، فلسفه‌ورزی درباره هنر را از مجرای اختلافات و تمایزات ناشی

از نظریه‌پردازی‌های گذشته ممکن می‌سازد اما این بازاندیشی و اقتباس، مفاهیم را دگرگون کرده و معنایی نو می‌سازد.

در پایان می‌توان نتایج هستی‌شناختی ولهایم را در ادراک آثار هنری –خصوصاً هنر معاصر– به روشنی دریافت. همانطور که ولهایم نیز اذعان می‌کند، هنر تن به تعریف نمی‌دهد و از نظمی بیرونی و منطقی پیروی نمی‌کند. هر تعریف جامع و مانع از اثر هنری امری ناممکن می‌نماید و به مثابه تقلیل نافرجام اثر به تجربه‌ای مطلق و یک‌سویه است که یا از آنِ هنرمند است یا از آن مخاطب که در هر صورت نیز با کنار گذاشتن نمونه‌های ناهم‌خوان برای یکدستیِ شرح هنر، شناختی ناقص به بار خواهد آورد. در هر مواجهه با کنشی خلاقانه، می‌توان شکستن و یا جابجا شدن مرزهای هنر را مشاهده کرد. می‌توان نحوه هستی اثر هنری را نه بر اساس محدودیت ها، بلکه بر امکان‌ها و موقعیت‌ها شناخت.

پی‌نوشت‌ها

۱. به طور مثال می‌توان به تمایز میان نحله کمبریجی و آکسفوردی فلسفه تحلیلی اشاره کرد. فیلسوفان کمبریج همچون راسل (Bertrand Russell) و ویتگنشتاین (Ludwig Wittgenstein) متقدم، زبان و منطق را اساس پژوهش‌های خویش در نظر گرفتند، حالَ آنکه فیلسوفان آکسفوردی همچون رایل (Gilbert Ryle) و آستین (J. L. Austin)در دوره فکری پس از جنگ هر دوی این بنیادها را کنار گذاشتند، یعنی هم از سلطه منطق خارج شدند و هم از رویکرد فرمالیستی در زبان دور شده و به زبان معمولی روی آوردند. کمبریجی‌ها معتقد بودند تنها منطق می‌تواند ساختار واقعی زبان را آشکار سازد در نتیجه زبان متعارف و معمولی امری گمراه‌کننده است. در عین حال میان این دو گرایش برهم‌کنش‌ها و تحولاتی نیز وجود دارد، همچون ویتگنشتاین در دوره دوم اندیشه خود که گویی به نحله آکسفوردی و حتی فلسفه قاره‌ای نزدیک‌تر است و مدعی است که «تلاش برای محصور کردن زبان در قالب نظامی صوری به معنای تحریف نحوه عمل زبان» است (نک. دانلان، ۱۳۷۴: ۴۸)

۲. از جمله *پژوهش‌های فلسفی* ویتگنشتاین

۳. به عبارت دیگر فلسفه با معنا (meaning) و مفهوم (sense) سر و کار دارد و علوم تجربی با صدق/کذب (true/false)

۴. برای مثال ار دیدگاه‌هایی که هنر را مبتنی بر رابطه علّی تعریف می‌کنند می‌توان به کلایو بِل و نظریه فرم معنادار آن اشاره کرد، زیرا بِل معتقد است که کارکرد هنر اساساً تولید احساساتِ معینی در مخاطب است و میان آن احساسات برانگیخته شده و فرم‌های معناداری که آن احساسات را برانگیخته‌اند رابطه ضروری و علّی برقرار است.

۵. *درسگفتارهایی درباره زیباشناسی* در کلاس‌های خصوصی کمبریج در تابستان ۱۹۳۸ برای گروه اندکی از دانشجویانش ارائه شده است و در دوران پس از مرگ ویتگنشتاین انتشار یافته است.

۶. Menuet نوعی رقص عامیانه فرانسوی

۷. (Lebensform) در تفسیری دیگر از این مفهوم می‌توان آن را «شیوه زندگی» نیز نامید.

۸. *پژوهش‌های فلسفی* بندهای ۱۹، ۲۳، ۲۴۱، قطعه‌هایی درباره فلسفه روانشناسی(بخش دوم *پژوهش‌های فلسفی*) در صفحات ۱۷۴ و ۲۲۶، *سخنرانی‌هایی درباره باور دینی* صفحه ۵۸، و *درباره یقین* بندهای ۳۵۹ و ۳۵۸. این اصطلاح چندین بار دیگر نیز در نوشته‌های منتشر نشده ویتگنشتاین ذکر شده است.

۹. ولهایم مثالی از مقایسه فروید میان هنرمند و بیمار عصبی می‌آورد تا به مسئلهٔ شخصیت هنرمند آنچنان که منظور نظرش است نزدیک شود. ولهایم اشاره می‌کند که فروید هم هنرمند و هم بیمار عصبی را افرادی می‌داند که تحت فشار برخی از غرایز شدید، از واقعیت روی‌گردان هستند و بخش بزرگی از زندگی‌شان را در جهان خیالی خود می‌گذرانند. اما ولهایم ذکر میکند که تفاوت هنرمند با بیمار این است که هنرمند موفق می‌شود راهی برای بازگشت به واقعیت بیابد و حالت توهم(Illusion) برایش تنها نقطه‌ای است برای شروع خلق اثر هنری و برخلاف بیمار از ماندن در حالت توهم‌گونه می‌پرهیزد (ن.ک Wollheim, 1980).

۱۰. البته در زبان نیز ابهام‌های معنایی وجود دارد اما زبان به میزان بسیار کمتری نسبت به هنر در واکنش به ابهام تحمل نشان می‌دهد.

کتاب‌نامه

اسکوبا، الیان (۱۴۰۱)، *زیباشناسی*، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، نشر گیلگمش

بَرِت، سیریل؛ گری هگبرگ (۱۳۹۹)، *بازی با زیبا؛ درسگفتارهای ویتگنشتاین درباره زیباشناسی*، گردآوری و ترجمه داوود آجرلو، نشر علم

دانلان، ک.س. (۱۳۷۴)، «فلسفه تحلیلی و فلسفه زبان»، ترجمه مراد فرهادپور و شاپور اعتماد، نشریه ارغنون، پاییز و زمستان شماره ۷ و ۸، صفحات ۳۹ تا ۶۸

دیباج، سید موسی (۱۳۷۷)، «فلسفه، زبان، وجود»، نشریه نامه فلسفه، شماره ۳، بهار و تابستان ۱۳۷۷، صفحات ۲۲-۵

دیکی، جورج (۱۳۸۶)، «پیشینه تاریخی فلسفه هنر»، ترجمه ابوالفضل مسلمی، نشریه زیباشناخت، شماره ۱۷ زمستان ۸۶، صفحات ۱۷۹ تا ۲۰۶

کارول، نوئل (۱۳۹۴)، *درآمدی معاصر بر فلسفه هنر*، ترجمه پریسا صادقیه، نشر پیام امروز

کیشیک، دیوید (۱۴۰۱)، *مفهوم شکل زندگی نزد ویتگنشتاین*، ترجمه عادل مشایخی، نشر نگاه

گایر، پل (۱۳۹۵)، *زیبایی‌شناسی در قرن بیستم*، ترجمه پدرام حیدری، نشر ققنوس
گلاک، هانس یوهان (۱۳۸۹)، *فرهنگ اصطلاحات ویتگنشتاین*، ترجمه همایون کاکاسلطانی، نشر گام نو
لان، کریس (۱۳۹۵)، *ویتگنشتاین و گادامر؛ به سوی فلسفه پساتحلیلی*، ترجمه مرتضی عابدینی فرد، نشر کتاب پارسه
وابرتون، نایجل (۱۴۰۱)، *چیستی هنر*، ترجمه مهتاب کلانتری، نشر نی
ویتگنشتاین، لودویگ (۱۳۹۸)، *رسالهٔ منطقی-فلسفی*، ترجمه مالک حسینی، نشر هرمس و کرگدن
هارتناک، یوستوس (۱۳۵۱)، *ویتگنشتاین*، ترجمه منوچهر بزرگمهر، نشر خوارزمی
هنفلینگ، اسوالد (۱۳۹۵)، «دیدگاه‌های ویتگنشتاین در باب زبان، هنر و انسانیت» در *ویتگنشتاین، نظریه و هنر*، ترجمه فرزان سجودی، نشر فرهنگستان هنر

Ahlberg, Lars-olof, (1993), "The Nature and Limits of Analytic Aesthetics", British journal of aesthetics, Vol.33, No.1

Gier, Nicholas f. (1980), "Wittgenstein and Forms of Life", Philosophy of the Social Sciences, Vol. 10, issue 3, pp. 241-258

Moyal-Sharrock, Daniele, (2015), "Wittgenstein on Form of Life, Patterns of Life and Ways of Living", Nordic Wittgenstein Review Special Issue 2015

Shusterman, Richard, (1989), *Analytic Aesthetics*, BasilBlackwell pub.

Wollheim, Richard (1980), *Art and its Objects*, Cambridge university press

Wollheim, Richard (1984), "Art, Interpretation, and the Creative Process", New Literary History, Vol. 15, No. 2, Interrelation of Interpretation and Creation (Winter, 1984), pp. 241-253