تبیین مفهوم ذوق از دیدگاه هیوم در افق نظریهٔ نهادی هنر

محسن ساربان‌نژاد*
نادر شایگان‌فر**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۲/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۳/۲۴

چکیده

تأمّلاتِ دیوید هیوم در باب زیباشناسی و معیارِ ذوق و نیز فلسفهٔ هنر جرج دیکی که در قالب نظریهٔ نهادی هنر ارائه شده، هر دو بر خاستگاهی اجتماعی و جامعه‌شناختی استوارند. از دیدگاه هیوم ملاکِ صحت و اِتقانِ احکام زیباشناسانه، حُکمِ عامِ داورانی است که بنا به برائت از نقص در قوّهٔ ذوق در همهٔ شرایط صادق و صحیح است. نظریهٔ نهادی هنر با عطفِ نظر به لزومِ بازتعریفِ مرزِ مُفارقِ هنر از ناهنر در میانهٔ قرن بیستم ارائه شد. نظریه‌ای که بر اساس آن، اعطایِ شأن هنر به شیئی مصنوع، از سوی شخص یا اشخاصی صورت می‌گیرد که به نیابت از عالَمِ هنر در مقام نهادی اجتماعی عمل می‌کنند و داوری ایشان در اعطای شأن به شیءِ مصنوع، در جهت ارزیابی یا ارج‌گذاری به مثابهٔ اثر هنری نسبت به آرای دیگر، به دلیل ارتباط مستمر با عالَم هنر و سلامتِ قوّهٔ ذوق، قبول عام یافته و واجد مرجعیّت است. درنتیجه پرسش اصلی تحقیق این است که از طریق چه سازوکاری شرط لازم و کافی برای صحتِ احکامِ ذوقی و ارزش‌گذاریِ آثار هنری از یک سو، و تعریفِ هنر از طریقِ تمیزِ هنر از غیرِ هنر از سوی دیگر، از جانب «داوران حقیقی» و افراد «ذی‌صلاح» تأمین و تضمین می‌شود؟ این پژوهش که با استفاده از روش تطبیقی به انجام رسیده و داده‌های آن به شیوهٔ کتابخانه‌ای گردآوری شده است، ابتدا به مطالعهٔ مفهوم حُکمِ ذوقی می‌پردازد، سپس نسبتِ زیباشناسیِ هیوم و نظریهٔ نهادی هنر را می‌سنجد.

کلیدواژه‌ها: ذوق، زیبایی، دیوید هیوم، جرج دیکی، عالَم هنر، نظریهٔ نهادی

*. دانشجوی دکتری رشتهٔ پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: sarebannejad@ut.ac.ir

**. دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
Email: n.shayganfar@aui.ac.ir

مقدمه

اصطلاح «زیباشناسی» در طول قرن هجدهم وارد دایرهٔ اصطلاحات فلسفی شد و از آن زمان تاکنون برای اشاره به نوعی ابژه، داوری، رویکرد، تجربه و ارزش به کار گرفته شده است. نظریه‌های زیباشناختی نیز اغلب در نسبت با پرسش‌هایی مختص به یکی از این کاربردها از یکدیگر متمایز شده‌اند. بدون شک خاستگاهِ مفهومِ امر زیباشناختی مفهومِ «ذوق» است. نظریهٔ قرن هجدهمیِ ذوق تا حدی عاملی برای تعدیل ظهور عقل‌گراییِ دکارتی، به‌خصوص در کاربست آن دربارهٔ زیبایی بود (شلی، ۱۴۰۱: ۲۱۱ـ۲۱۲). بر اساس نگرشِ عقل‌گرایانه، داوری‌های ناظر به زیبایی، داوری‌هایی عقلانی است؛ به بیان دیگر، حُکم به زیبایی چیزی بر استدلال یا استدلالهایی عقلی استوار است و چنین براهینی غالباً متضمّن استنتاج بر اساس اصول یا کاربست مفاهیم است.

در تقابل با این عقل‌گراییِ افراطی و حتّی صورت‌بندی‌های معتدل‌ترِ آن، فیلسوفان بریتانیایی که عمدتاً به نگرشی تجربه‌گرایانه پایبند بودند، باب نظریه‌پردازی دربارهٔ «ذوق» را گشودند. بر اساس ایدهٔ بنیادیِ نظریاتی از این دست که شاید بتوان «بی‌واسطگی»[1] را خصیصهٔ اساسیِ آن‌ها دانست، داوری‌های ناظر به زیبایی در بادیِ امر به واسطهٔ استنتاج از اصول یا کاربست مفاهیم صورت نمی‌گیرند، بلکه احکامِ مترتّب بر این قضاوت‌ها را باید کاملاً حسّی دانست. به بیان دیگر، از راه استدلال عقلی نمی‌توان زیباییِ چیزی را نتیجه گرفت یا به آن پی برد، بلکه این مسئله ادراکی کاملاً «ذوقی» است.

دیوید هیوم[2]، فیلسوف اسکاتلندیِ سدهٔ هجدهم، با دقّت نظر در تفاوت میان درک ابژه به قصد داوری دربارهٔ آن، و عملِ داوری پس از درکِ ابژهٔ مورد نظر، معتقد بود که درکِ ساختار چیزی در قالب و با کمکِ مفاهیم صورت می‌گیرد امّا در عین حال بر کارکردِ «حسِّ درونی» که حسِّ انعکاسی یا حسِّ ثانویه[3] نیز نامیده می‌شود تأکید داشت که بر خلاف حواسِّ پنجگانهٔ «بیرونی» یا «بی‌واسطه»[4]، حسّی است که برای دریافت و ادراک متعلَّقش به عملکردها و فعالیّت‌های قوّه یا قوای ذهنیِ دیگر وابسته است (Hume, 1985a: 13–15). درنتیجه، به دلیل پیچیدگیِ ساختارِ بسیاری از اعیان زیبا، عقل در ادراک آن‌ها قطعاً نقشی بی‌بدیل ایفا می‌کند؛ با این توضیح که ادراک ماهیّت یا ساختار یک ابژه را با ادراک زیباییِ آن نباید خلط کرد. بر اساس همین تفکیک بود که هیوم با قاطعیّت اعلام کرد که زیبایی کیفیّتی در خود ابژه نیست و صرفاً در ذهن یا به بیان دقیق‌تر در احساس سوژه وجود دارد (Hume, 1985b:230).

هیوم برای تبیین هرچه دقیق‌تر این دیدگاه به حکایتی از رمان مشهور دن‌کیشوت[5] اثر سروانتس[6] متوسّل می‌شود. این حکایت، ناظر به جایگاه حسّاس و ویژهٔ افرادی است که می‌توان آن‌ها را بنا به دقّت نظر در داوری که خود وابسته به عملکرد بی‌نقص قوّهٔ ذوق است، «کارشناس» نامید و هرچند ممکن است میان احکام و قضاوت‌های ایشان اختلافی وجود داشته باشد، اظهار نظر آن‌ها بر نوعی از عینیّت مبتنی است. به همین دلیل حتّی در دوران‌های بسیار متمدن افرادی که لایق عنوان داور حقیقی باشند بسیار نادرند، زیرا تنها داشتنِ حسّی قوی همراه با احساسی لطیف که با ممارست پخته‌تر ـ شود و با قدرتِ تحلیل و قیاس کمال ـ یابد و از جمیع پیش‌داوری‌ها عاری شود، می‌تواند متنقد را شایستهٔ تبدیل‌شدن به چنین شخصیّت والایی کند. هیوم حکم مشترک این افراد در هر زمان و مکانی را معیار حقیقیِ ذوق و زیبایی می‌دانست (Hume, 1985a:241). با این توصیف، دو معیار برای ذوق وجود دارد: از یک سو در قضاوت و احکام داورانی که بی‌وقفه می‌کوشند از سلامت قوّهٔ ذوقِ خود محافظت و بر بهبود عملکرد آن ممارست کنند و، از سوی دیگر، در نقطهٔ برایند تمام داوری‌ها، یعنی تقریباً همهٔ آن‌چیزهایی که در تمام زمان‌ها و مکان‌ها برای انسان‌ها خوشایند و لذّت‌بخش بوده‌اند. رویکرد هیوم جایگاه زیباشناسی در قرن هجدهم را به‌وضوح هرچه تمام‌تر به تصویر می‌کشد: جایی در میانهٔ سوبژکتیویسم و کلیّت (سوانه، ۱۵۶:۱۴۰۱). میراثی بس گران‌بها که امانوئل کانت[7] را از خواب جزمیّت بیدار کرد و یک بار دیگر بر پیوند دیرینهٔ میان زیبایی و هنر مهر تأکید نهاد. پیوندی که تا اوایل

قرن بیستم مستحکم و پابرجا ماند.

امّا دهه‌های آغازینِ قرن بیستم را باید طلیعهٔ دوران اغتشاش در معنا و مفهومِ هنر دانست. شرایطی که از یک سو تأمّلات فلسفی در باب هنر و زیبایی را مجاب می‌کرد بیش از هر چیز در تمیزِ میان هنر از ناهنر بکوشند و از سوی دیگر، عامل ظهور «نظریهٔ نهادی»[۸] در عرصهٔ جامعه‌شناسی هنر شد. در این نظریه، مبنای پذیرش یک شیءِ مصنوع، به‌منزلهٔ اثر هنری، اعطایِ شأن از سوی داورانی بود که به نیابت از «عالَم هنر»[۹] به مثابهٔ نهادی اجتماعی عمل می‌کردند. در این نظریه، آثار هنری در زمینه‌ای کاملاً اجتماعی و با قطع و تفکیک از شخصیّتِ هنرمند و نیز ساختارهایِ درونیِ اثر هنری مورد توجّه و تعریف قرار می‌گرفتند و اساساً به همین دلیل بود که در نیمهٔ دوم قرن بیستم تحقیقات جامعه‌شناختی هنر بر فلسفهٔ هنر ارجحیّتی تمام و کمال یافت و به ظهور یکی از نظریه‌های اصلیِ جامعه‌شناسی هنر، یعنی نظریهٔ نهادی، منتهی شد (بلخاری‌قهی، ۵۶:۱۳۹۵).

بر اساس همین شرایط پیچیده که محصولِ صعوبتِ روزافزون تشخیص هنر بود، مفهوم و اهمیّتِ قضاوت و داوری در باب مصنوعاتی که دعوی هنر دارند بیش از پیش نمایان شد و راه‌حلّ این مسئله یافتن تعریفی صریح از هنر بود. زیرا به دلیل ظهور آثاری که ذیل هیچ یک از نظریّاتِ ذات‌گرای گذشته قرار نمی‌گرفتند و به دلیل رویکردهای ضمنی و تا حدودی مبهم که تا پیش از میانهٔ قرن بیستم ارائه شده بودند، تشخیصِ اثر هنری عملاً غیرممکن شده بود. درنتیجه ارائهٔ تعریفی چنان صریح و شفاف که بتواند هر مثالی را در بر بگیرد یکی از مقتضیّات مهمِّ زمانهٔ خود بود. رسالتی که تمام نظریّاتِ بیانی، فرمالیسم، نئوفرمالیسم و نظریهٔ زیباشناسانهٔ هنر در انجام آن ناکام مانده بودند.

بنابراین، تحقیق در مفهوم قضاوت و داوری و جایگاه افرادی که صلاحیّت اعطای عنوان هنر به اشیاء را داشته و دارند، از اهمیّت بسیاری برخوردار است. بر همین اساس است که در طلیعهٔ تأمّلات نظری و فلسفی هنر، مفاهیم درک و قضاوت در باب آثار و مصنوعات هنری، در کنارِ تأمّل در کم و کیفِ خلقِ این آثار واجد اهمیّت فراوانی است و بر جایگاه ویژهٔ مخاطب ـ اعم از مخاطب خاص و عام ـ به‌عنوان یکی از ارکان تشکیل‌دهندهٔ مفهوم هنر در کنار هنرمند و اثر هنری، تأکیدی مضاعف می‌کند.

روش پژوهش

پژوهش، با استفاده از روش تطبیقی و با اتکاء به داده‌هایی که از طریق منابع کتابخانه‌ای گردآوری شده‌اند، به انجام رسیده است. در علوم اجتماعی و علوم انسانی، «پژوهش تطبیقی» اصطلاحی است که به‌طور گسترده برای توصیفِ مطالعات جوامع، کشورها، فرهنگ‌ها، سیستم‌ها، نهادها، ساختارهای اجتماعی و تغییرات در طول زمان و مکان به کار می‌رود، یعنی زمانی که این روش با هدف استفاده از ابزارهای تحقیقاتی یکسان برای مقایسهٔ سیستماتیک مظاهر، پدیده‌ها در بیش از یک محیط فرهنگی، اجتماعی، زمانی یا مکانی به کار گرفته می‌شود (Hantrais, 2009:2).

پیشینهٔ پژوهش

جست‌وجو در پایگاه‌هایِ داده‌هایِ علمیِ داخلی و خارجی هیچ‌گونه پژوهشِ مشابهی را نشان نمی‌دهد. مقالهٔ «ارزیابی نظریهٔ دیوید هیوم در خصوص زیبایی و ذوق»، فصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی *نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی*، شمارهٔ ۵، بهار و تابستان ۱۳۸۹، مقالهٔ «معیار ذوق و اختلافات ذوقی در اندیشهٔ هیوم»، دوفصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی *حکمت و فلسفه*، سال هفتم، شمارهٔ دوم، تابستان ۱۳۹۰ و نیز مقالهٔ «دیدگاه هیوم در باب زیبایی»، دوفصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی *پژوهش‌های فلسفی*، سال ۵۳، پاییز و زمستان ۱۳۸۹، از جمله پژوهش‌های صورت ـ گرفته در باب زیباشناسیِ هیوم هستند که «سوبژکتیویسمِ زیباشناختی» از دیدگاه هیوم را می‌توان فصل مشترک آن‌ها دانست. مقالهٔ «مصنوعیّت در نظریهٔ نهادی هنر»، فصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی *کیمیای هنر*، سال چهارم، شمارهٔ ۱۶، پاییز ۱۳۹۴، به تشریح مفهومِ شیءِ مصنوع در نظریهٔ نهادی پرداخته است. مقالهٔ «نقدِ مفاهیم بنیادین نظریهٔ نهادین هنر، جورج دیکی: «ماهیت اثر هنری»، «شیء مصنوع»،

«جهان هنر»»، دوفصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، شمارهٔ ۶، پاییز و تابستان ۱۳۹۷، مفاهیم مندرج در عنوان مقاله را مورد تحلیل قرار داده است.

داوری زیباشناسانه و احکام ذوقی

زیباشناسیِ خلق و زیباشناسیِ درک، دو شاخهٔ بسیار عام در تاریخ تأمّلات زیباشناسی فلسفی بوده‌اند. نخستین بار احتمالاً این ارسطو بوده است که با طرح مبحث کاتارسیس[۱۰] توجّهی ویژه به مقولهٔ درک اثر و دخیل کردن مخاطب در مطالعات زیباشناسی نشان داد. با این توضیح که این درک لزوماً به قضاوت و داوری در باب اثر و صدور احکام زیباشناختی منتهی نمی‌شد، امّا در جای خود برای واکنش و تجربهٔ مخاطب از این درک، اهمیّت فراوانی قائل بود.

پیشینهٔ «قضاوت» و «داوری» دربارهٔ آثار هنری به طلیعهٔ دوران تأمّلات نظری و فلسفی پیرامون هنر و زیبایی بازمی‌گردد. بدون شک افلاطون را باید بانی این جریان دانست. هرچند هنرها نه به خودیِ خود بلکه بنا به تأثیری که بر انسان و جامعه می‌گذاشتند مورد توجّه وی بودند و این دقیقاً بدان معناست که افلاطون را باید از سردمداران رویکردهای «هنجاری»[۱۱] به هنر بدانیم که معتقد بود مصنوعات بشری می‌توانند واجد یا فاقدِ «ارزش» باشند.

هرچند هنر به معنای امروزی کلمه که ریشه در اشتقاقی دارد که در قرن هجدهم میان هنرهای زیبا و هنرهای کاربردی رخ داد، در یونان باستان موضوعیّتی نداشت و آنچه امروزه تحت عنوان هنرهای زیبا شناخته می‌شوند؛ مانند معماری، موسیقی، نقاشی و پیکره‌تراشی نزد افلاطون متعلّق به طبقهٔ عام‌تری بودند که عنوان تخنه[۱۲] (صناعت) بر آن‌ها گذاشته شده بود (Beardsley, 1972:19)، امّا با این همه افلاطون منتقد هنر دوران خود بود؛ بدین معنا که خود را واجد و صاحب صلاحیّت برای قضاوت در باب ارزش و به‌خصوص ارزش معرفتیِ این مصنوعات می‌دانست، نه زیبایی یا زشتی آن‌ها زیرا در فلسفهٔ افلاطون، زیبایی به تمام و کمال متعلّقِ معقولات بود، نه مصنوعات. البته این بدان معنا نیست که افلاطون منکر وجود مصنوعات زیبا بود بلکه وی از یک طرف زیبایی را کیفیتی عینی در اشیاء می‌انگاشت و از طرف دیگر، مُدرِک این خصیصه را عقل می‌دانست، نه حواس.

کتاب‌های دوم، سوم و دهم جمهوری[۱۳] چکیده و عصارهٔ مواضع افلاطون در باب «ممیزی» و «داوریِ» آثار هنری است. قطعات مرتبط با زیباشناسی در کتاب‌های دوم و سوم به اقتضای بحث در بابِ تربیت اولیهٔ پاسداران، یعنی طبقهٔ حاکمِ دولت‌شهر، مطرح می‌شوند. پاسدارانی که درنهایت به دو طبقهٔ حاکمان واقعی و سربازان محافظ آن تقسیم می‌شود، امّا در مراحل اولیّه، جملگی تربیت یکسانی می‌بینند. کتاب‌های دوم و سوم جمهوری، شرح خصایصی از مصنوعات هنری است که هم می‌توانند مفید باشند و هم مضر و افلاطون این را وظیفهٔ خود می‌داند که با قضاوت دربارهٔ محتوای مفید یا مضر این آثار، حاکمان و پاسداران یوتوپیا[۱۴] را از گزند آسیب آن‌ها حفظ کند. کتاب دهم جمهوری، شعر را و، به نحو اعم، هنرهای مبتنی بر بازنمایی (مانند نقاشی و مثال مشهور تخت‌خواب) را از دو جهت ابتدا نقد و سپس طرد می‌کند؛ هم به‌عنوان یکی از سرچشمه‌های توهّم و باورهای کاذب، هم به‌عنوان نیرویی پرتوان که قادر است روان انسان را با القای احساسات و نگرش‌های مخرب، به تباهی کشد و فاسد کند (Stecker, 2012:13).

زیباشناسی در طول قرون وسطی نسبت به مسائل کلامی و فلسفی که در کانون تأمّلات الهی‌دانان این دوران قرار داشت، از نقشی حاشیه‌ای برخوردار بود، امّا میراثی به غایت گران‌بها برای تفکّر مدرن به جا گذاشت. این تحقیقات، آرای فلسفیِ دوران باستان را حفظ کردند و واسطهٔ انتقال آن‌ها به جهان مدرن شدند، که اگر چنین نمی‌کردند ای بسا امروزه اثری از فلسفه و زیباشناسی در دورهٔ باستان بر جای نمانده بود (Garfag-nini, 2012:46). این حقیقتی انکارناپذیر است و در آن شکی نیز راه ندارد که دوران مدرن در قرون وسطی ریشه دارد. در طی این دورهٔ زمانی بود که برخی از مسائل که همچنان بر نوع نگرش ما به انسان و جهان تأثیرگذارند، به ظهور رسیدند.

با تولّد و گسترش اومانیسمِ پسادکارتی که در قالب

تبدیل گزارهٔ «جهان، آن‌گونه که هست» به «جهان، آن‌گونه که منِ اندیشنده درک می‌کند» رخ داد، اصول موضوعهٔ هنر نیز دستخوش تغییرات بنیادین شد. تحوّلاتی که بنا به موضوعیّت و مرکزیّتِ سوژهٔ انسانی، گفتمان مسلّط هنر و زیباشناسی در دورهٔ کلاسیک یعنی تقلید و محاکات را به تلاش‌هایی در جهت کشف مبنای روان‌شناختیِ پدیدارهای زیباشناختی بدل کرد: «ذوق»، «تخیّل» و «بیان». در این تغییر گفتمان، رویکردهای زیباشناسانه بیش از آنکه تغییر کنند، نقض شدند. پیش از آغاز عصر خودمختاری هنرهای زیبا و زیباشناسی فلسفی در نیمهٔ دوم قرن هجدهم که زمینه را برای تأمّلات جدی پیرامون مفهوم ذوق نیز فراهم کرد، نخستین بارقه‌های سوبژکتیویسم در زیباشناسی، در اندیشه‌های اسپینوزا و لایبنیتس، قابل مشاهده است. اسپینوزا[۱۵] در سال ۱۶۷۴ در نامه‌ای به هوگو باکسِل نوشت: «زیبایی کیفیتی در شیء مورد نظر نیست بلکه حالت کسی است که به زیبایی می‌اندیشد» (سوانه، ۱۵۴:۱۴۰۱). لایبنیتس[۱۶] نیز معتقد بود که ما هیچ‌گونه معرفت عقلی از زیبایی نداریم. البته این بدان معنا نیست که ما اصلاً دارای معرفتی از زیبایی نیستیم. معرفت ما از زیبایی مبتنی بر «ذوق» است. قوّهٔ ذوق متکفّلِ بحث در باب زیبایی یک شیء معیّن است، هرچند نمی‌تواند تبیین کند که چرا زیباست. لایبنیتس سخت بر این باور پای می‌فشرد که ذوق چیزی شبیه غریزه است (Tatarkiewicz, 2011:150). بینش‌های از این دست زمینه‌ساز جایگزینی ذوق به جای عقل در ادراک زیباشناسانه و احکام مبتنی بر آن شدند. تحوّلی بنیادی که سبب شد، زیباشناسیِ کلاسیکِ به یادگار مانده از دورهٔ باستان که بر مقولهٔ زیباییِ فی‌نفسه استوار بود، کنار گذاشته و درنهایت شکل سوبژکتیوِ حکمِ ذوقی مدوّن شود. بدون شک این چرخش از نوعِ بینشِ مدرن‌ها خبر می‌داد. در حالی که اثر هنری از دید قدما چونان عالم صغیری در نظر گرفته می‌شد؛ بدین معنا که بیرون از اثر و در عالم کبیر یک معیار ابژکتیو یا جوهری برای زیبایی وجود داشت، اثر هنری از دید مدرن‌ها صرفاً بر بنیاد سوبژکتیویته معنا می‌یافت و برای معاصران، به بیان ناب فردیّت مبدّل شد. این نگرشِ اساساً جزئی و فردی به‌هیچ‌رو دیگر نمی‌خواست خود را همچون آینه‌ای بازتاب‌دهندهٔ جهان جلوه‌گر کند بلکه می‌کوشد، آفرینش‌گر یک جهان باشد (Ferry, 1994:8).

دیوید هیوم و امانوئل کانت، دو فیلسوف برجستهٔ قرن هجدهم که دنبال‌کنندهٔ ثمراتِ اومانیسمِ پا گرفته در قرون شانزدهم و هفدهم در حوزهٔ زیباشناسی بودند، داوری زیباشناختی را مصداقی از حکم ذوقی می‌دانستند و بر دو ویژگی اساسیِ حکم ذوقی پافشاری می‌کردند؛ نخست آنکه داوری زیباشناختی از اساس به واکنشی حسّی به یک ابژه منوط است و دوم آنکه قواعد یا اصول در این داوری‌ها نقش چندانی نداشتند. همین دو ویژگی است که از یک سو تفاوت دیدگاه و ذائقهٔ افراد را در فرهنگ‌های مختلف توجیه می‌کند و از سوی دیگر «لذّت» را به جزءِ ذاتیِ تجربه‌ای که مبنای داوری زیباشناختی است، بدل می‌کند (Kant, 2001:89). به بیان دیگر، سوژه در صدور احکام ذوقی، راوی تجربهٔ زیباشناختیِ خود است. امّا از جهاتی دیگر، اختلاف نظرهایی نیز بین هیوم و کانت وجود داشت. از دیدگاه کانت، هیوم از تبیین و توجیه سویهٔ «هنجاری» داوری زیباشناختی غفلت کرده است. در تمام احکام ذوقی از آنجا که واکنش سوژه متناسب با ابژه است، سایر افراد هم باید با آن موافق باشند، امّا هیوم به این مسئله باور نداشت. درمقابل، کانت بر این باور بود که این مطالبه برای همهٔ افراد بدون استثناء صادق است. از نظر کانت، هیوم صرفاً نوعی تبیین علّیِ روان‌شناختی ارائه کرده بود از این که چرا ما درعمل، داوریِ «منتقدان» را تصدیق می‌کنیم، ولی اینکه چرا «باید» تصدیق کنیم؛ پرسشی بود که هیوم آن را بدون پاسخ رها کرده بود (Gardner, 2002:235).

همزمان با تحوّل نظریهٔ انتقادی، جریان دیگری از پژوهش‌های زیباشناختی پی گرفته شد که نظریه‌پردازان آن غالباً فیلسوفانِ متعهّد به سنّت آمپریستی فرانسیس بیکن[۱۷] بودند و کانون این تأمّلات و تحوّلات، بریتانیای نیمهٔ اول قرن هجدهم بود. در میانهٔ همین بازهٔ زمانی بود که نخستین رسالهٔ واقعی در باب زیباشناسی در جهان جدیدِ آن روزگار با نام تحقیق در خصوص زیبایی، نظم، هماهنگی و طرح[۱۸] که خود بخش نخست از کتاب

تحقیقی در خاستگاه تصورات ما از زیبایی و فضیلت[۱۹] بود در ۱۷۲۵ یعنی درست یک سال پس از تولّد کانت به قلم فرانسیس هاچیسون[۲۰] به رشتهٔ تحریر درآمد؛ هرچند پیش از هاچیسون، جوزف آدیسون[۲۱] با نگارش مقالاتی دربارهٔ لذّت زیباشناختی، ذوق را استعداد تشخیص آن سه کیفیتی در نظر گرفت که «لَذّات تخیّل» یعنی عظمت (والایی)، غرابت (تازگی) و زیبایی[۲۲] را به وجود می‌آورند. ادراک این کیفیات مقداری لذّت بسیار خاص و یکدست ایجاد می‌کند (Beardsley, 1972:26). هاچیسون برای اجتناب از فروغلتیدن به مهلکه‌ای که پیش‌تر عقل‌گرایانِ پیرو دکارت به آن گرفتار شده بودند، پرسش از منشأ لذّتِ زیباشناختی را به شکلی دقیق‌تر به دو پرسش جزئی بدل کرد: منبع لذّت زیبایی در وجود ما چیست؟ و منبع این لذّت در اشیاء کدام است؟ در پاسخ به پرسش اول، «حسّ درونی» را دلیل لذّت از زیباییِ اشیاء دانست و پرسش دوم را این‌گونه پاسخ داد که اشیای زیبا به موجب «وحدت در کثرت»[۲۳] برای ما لذّت ایجاد می‌کنند (Shel-ley, 2013:37).

امّا در این میان تأثیر اندیشه‌های جان لاک[۲۴] نیز قابل چشم‌پوشی نیست؛ آرایی که بعدها هیوم را نیز تحت تأثیر قرار داد. به عقیدهٔ لاک منبع تمامی تصوّرات که او آن‌ها را موادِ خامِ شناسایی در نظر می‌گرفت، چیزی جز تجربه نیست. در ادراک تجربی، تصورات ما از دو منبع نشأت می‌گیرند. یک منبع شامل اعیان خارجی است که لاک آن را دریافت حسّی می‌نامد و معتقد است تصورات برآمده از این منبع وابسته به حواس ظاهری هستند. این منبع همان چیزی است که هاچیسون آن را «حسِّ بیرونی» می‌نامید. منبع دیگر، قوالب درون ذهن یا به تعبیر دیگر عملکردهای خود ذهن است که لاک آن را «تأمّل» نام نهاد و معتقد بود تصورات برآمده از این منبع از عملکرد ذهن ناشی می‌شود. در جریان تأمّل، ذهن معطوف به خود است. به عقیدهٔ لاک، تأمّل آن‌قدر به ادراک و دریافت حسّی شبیه و نزدیک است که می‌توانیم به‌درستی آن را «حسِّ درونی» بنامیم (Locke, 1998:105). هاچیسون چارچوب معرفت‌شناختی لاک را می‌پذیرد امّا به حسّ درونی به‌عنوان انگارهٔ شناختیِ تأمّل باور ندارد. برای او حسّ درونی قوّه‌ای فطری است و زمانی که حواس بیرونی ویژگی‌های معیّنی را ادراک می‌کنند با لذّت یا اَلَم به آن‌ها واکنش نشان می‌دهد. بنابراین حسّ درونی از نظر هاچیسون قوّه‌ای شناختی نیست بلکه قوّهٔ ذهنیِ انفعالی یا واکنشی است که عملکرد آن تولید لذّت یا اَلَم است. مهم‌ترین هدفی که هاچیسون در تأمّلات زیباشناسی فلسفی، به اذعان خودش، دنبال می‌کرد «نشان‌دادن این حقیقت بود که سرشتِ بشری نسبت به مسئلهٔ فضیلت بی‌تفاوت رها نشده است» (Hutcheson, 1973:25)، با این توضیح که او زیباشناسی فلسفی و ذوق را مقدمه‌ای در جهت طرح و تثبیت نظریهٔ اخلاقی‌اش می‌دانست. در هر صورت، آنچه هاچیسون «محسوس در درون وجود» می‌نامد مقوله‌ای کاملاً زیباشناختی است و بر همین اساس است که می‌توان وی را بانی زیباشناسی فلسفی مدرن دانست.

در اثنای تأمّلاتِ نظری و فلسفی، از تحوّلاتی که در متن «تاریخ هنر» به وقوع پیوست هم نباید غافل شد. اگر نه مهم‌ترین، یکی از مهم‌ترینِ این تحوّلات، تولّدِ نخستین «سالوُن»های هنری است که به روی عموم افراد جامعه گشوده شد. سالوُن‌های روشنفکری در سدهٔ هفدهم در فرانسه پدید آمدند. اُتِل دُ رامبویه ـ که در ۱۶۶۷ بنیاد نهاده شد ـ مشهورترینِ این‌گونه سالوُن‌ها بود. این سالوُن، هرساله آثار اعضای آکادمی سلطنتیِ نقاشی و مجسمه‌سازی را به نمایش می‌گذاشت. پس از انقلاب ۱۷۸۹ فرانسه، درهای سالوُن به روی تمام هنرمندان گشوده شد. در معنای رایج‌تر، سالوُن، به کارنماهای رسمی سالانه در پاریس اطلاق می‌شد. در سدهٔ نوزدهم، سالوُن زیر نظر هنرمندان آکادمیک، و تحت حمایت دولت اداره می‌شد و هرگونه نوآوری را مردود می‌دانست. در راستای مبارزه با همین تنگ‌نظری‌ها و ممیزی‌های دولتی و آکادمیک بود که سالوُن مردودها، شامل آثار مردودشده در سالوُن رسمی و در پی اعتراض شدید گروهی از مردودها، به دستور ناپلئون سوم در سال ۱۸۶۳ در پاریس برپا شد. بدین ترتیب آثار هنرمندانی چون ادوارد مانه[۲۵]، هانری فانتَن لاتور[۲۶]، پل سزان[۲۷] و کَمیل پیسارو[۲۸] در معرض دید عموم قرار گرفت. پردهٔ ناهار در چمنزار[۲۹] اثر مانه

جنجالی را برانگیخت که به تعطیلی نمایشگاه انجامید. برخی از مورّخان و منتقدان هنر، برپاییِ سالوُنِ مردودها را سرآغاز تاریخ نقاشی مدرن می‌دانند (پاکباز، ۱۳۹۵، ۲:۸۱۰). به روایتی دیگر، سالوُن در اصل بخشی از موزهٔ لوور بود که آثار هنری در آن به نمایش در می‌آمد اما از سال ۱۷۲۵ به نمایشگاه‌هایی اطلاق شد که در پاریس برای عموم برگزار می‌شد. از این زمان بود که آثار هنری از دایرهٔ محدود سفارش‌دهندگان خارج و در معرض دید طبقهٔ بورژوا قرار گرفتند. بنابراین، از یک طرف مسئلهٔ حکم ذوقی در قرن هجدهم با مفهوم «فضای عمومی» به معنای خاص کلمه پیوند خورد و از طرف دیگر همچنان که فیلسوف و منتقد هنر آمریکایی، آرتور دانتو[۳۰]، در مقالهٔ بسیار مهم خود، «عالَم هنر» گوشزد می‌کند، مطاله و اشراف به تاریخ هنر پیش‌درآمدی بر مطالعات نظری و فلسفی هنر است.می‌کند (Danto, 1964:581).

داوران حقیقی در زیباشناسی هیوم

هیوم پیش از نگارش مقالهٔ «در باب معیار ذوق»[۳۱]، در رسالهٔ *تحقیق در اصول اخلاق*[۳۲] به این نکته اشاره کرده بود که «زیبایی کیفیّتی در یک عین نیست، بلکه احساسی است که توسّط یک عین در ذهنی با یک ساختار کاملاً مشخّص تولید می‌شود» (Hume, 1985a:110). او در همین رساله تلاش کرد تا دریابد کدام ویژگی‌های «صوریِ» عین باعث ادراک لذّت و اَلَم در ذهن می‌شود و سوژه را بر آن می‌دارد تا حکم به زیبایی آن عین کند. فرانسیس هاچیسون که به حق باید او را برجسته‌ترین و شاخص‌ترین سلف دیوید هیوم در سنّت زیباشناسی بریتانیایی بنامیم، چنین صورتی را «وحدت درون کثرت» نام‌گذاری کرده بود (Hutcheson, 2008:29).

بر خلاف سوبژکتیویسمِ محض هاچیسون، هیوم معتقد بود که داوری زیباشناختی نه کیفیّت‌های زیباشناختیِ نهفته در ذات ابژه را آشکار می‌کند و نه صرفاً گزارش‌دهندهٔ تجارب سوژه است. اگر قرار باشد ابژه‌ای دارای کیفیتی زیباشناختی باشد باید قابلیّت این را داشته باشد که واکنش به‌خصوصی را در سوژه ایجاد کند (Gardner, 2002:234). به علاوه محتمل است که هیوم تحت تأثیر بحث «کیفیّات ثانویهٔ» جان لاک که معتقد بود زیبایی، توانایی یک عین بر حسب صورتش برای ایجاد واکنشی لذّت‌بخش در انسان است به این تقریر و دیدگاه رسیده باشد که «زیبایی، کیفیتی در خود اشیاء نیست، بلکه فقط «احساسی» است در ذهن کسی که بدان می‌اندیشد و هر ذهنی زیبایی متفاوتی را ادراک می‌کند» (Hume, 1985b:230). لاک بر آن بود که تصوّراتِ ناشی از آنچه او «کیفیّات اولیهٔ» اشیاء می‌خواند (مانند امتداد و شکل)، اطلاعات دقیق و قابل اعتمادی از کیفیّاتی که دلیل آن‌ها هستند، در اختیار ما می‌گذارند. سایر تصوّراتِ ناشی از آنچه او «کیفیّات ثانویهٔ» اشیاء می‌نامد (مانند رنگ و طعم)، همانند کیفیّات ایجادکنندهٔ آن‌ها نیستند و در واقع ما را وادار می‌کنند تا ویژگی‌هایی را به اشیای مختلف نسبت دهیم که به‌صورت ابژکتیو یا عینی واجد آن‌ها نیستند (Norton, 2008:29).

هیوم به‌طورمطلق در پی مخالفت با موضع‌گیریِ سوبژکتیو جان لاک، در باب کیفیّات ثانویه، نیست امّا در عین حال سخت بر این موضع پای می‌فشارد که صحت نظر لاک و وجود معیار ذوق مانعه‌الجمع نیستند. زیرا بدون معیار ذوق، چنانچه صدق و کذب احکام زیباشناختی از یک طرف منوط به وجود کیفیتی به نام زیبایی در عین و از طرف دیگر وابسته به لذّتی باشد که ذهن را در مواجهه با اشیاء بر انگیزد، همهٔ احکام زیباشناسانه صادق خواهند بود و حکم تمامی اذواق به‌طور یکسان صحیح است.

از دیدگاه هیوم، سازوکار ذوق بر دو رکن استوار می‌شود؛ ادراک و احساس (عاطفه). در مرحلهٔ ادراک که مرحلهٔ نخست است، سوژه کیفیّات عینی اشیاء را درمی‌یابد و در مرحلهٔ عاطفه، احساس لذّت و اَلَم ناشی از ادراک آن کیفیّات دریافت می‌شود. دریافت و صدور احکام ذوقی مستلزم سپری‌کردن هر دو مرحله است؛ درنتیجه اختلاف در احکام نیز معطوف به یکی از این دو مرحله خواهد بود. تا آنجا که اختلاف احکام به مرحلهٔ عاطفه مربوط باشد هیوم می‌پذیرد که «هیچ جایی برای ترجیح یکی بر دیگری وجود ندارد» (Hume, 1985b:244). اما اگر اختلاف در احکام ذوقی در تفاوت‌های ادراکی ریشه داشته باشند، حکم ذوقی تابع معیار است زیرا

ترجیح یک ادراک بر ادراک دیگر، تابع قواعد است. ادراکات تا آنجا که قادر به تشخیص اختلافات جزئیِ اشیاء و اعیان یا ناتوان از آن باشند، معتبر (درست) یا غیرمعتبر (نادرست) هستند و این دقیقاً به معنای توجّه به همان معیاری است که جان لاک آن را به‌کلّی کنار گذاشته بود: «عینیّت».

جای شک نیست و اساساً تردیدی در این مسئله وجود ندارد که اذواق گوناگونی در جهان وجود دارند امّا پرسش اساسی هیوم این است که چگونه «همین هومر که دو هزار سال پیش آتن و روم را خشنود ساخت، همچنان پاریس و لندن را به تحسین وا می‌دارد؟» (Hume, 1985b:244). پرسشی که هدف از طرح آن، تحصیل چنین نتیجه‌ای است که آثار این بزرگان واجد کیفیّاتی هستند که ذهن بنا بر ساختار خود، از درک آن‌ها لذّت می‌برد. «اصول ذوق» یا «قواعد هنر» همان همان ساختارها و قواعدی هستند که ذهن بنا به ماهیّت خود، در مواجهه با برخی کیفیّات، احساس لذّت یا اَلَم می‌کند. پس تا آنجا که ذهن مطابق اصول ذوق عمل کند، تفاوت در احکام زیباشناسانه معلول اختلافات ادراکی هستند؛ درنتیجه زیباشناسی و داوری ذوقی نزد هیوم را باید تابع یک «نظام عِلّی» دانست. چنانچه سوژه‌ای نتواند از اثر یا آثاری که واجد کیفیّاتی هستند که بالطبع باید ایجاد لذّت کنند، خشنود شود اِشکال نه از آن آثار است و نه از اصول ذوق بلکه «بعضی صور و کیفیّات خاص، بنا بر ساختار اولیّه و درونی خود، برای التذاذ منظور شده‌اند، و اگر در هر نمونهٔ خاصّی تأثیر خود را از دست بدهند، اِشکال ناشی از عیب و نقص در عضو یا اندام ماست» (Hume, 1985b:233). او فهرستی از پنج نقص را که مانع محظوظ شدن سوژه از آثاری که «ذاتاً» برای ایجاد لذّت خلق شده‌اند، به این ترتیب ارائه می‌کند: فقدان لطافت طبع؛ فقدان عقل سلیم؛ ضعف تجربه؛ ضعف در مقایسه؛ پیش‌داوری.

افرادِ مصون از این عیوب همان کسانی هستند که پاسخ عاطفیِ آن‌ها به آثار هنری ناشی از ادراک آرمانی این آثار است. هیوم از این افراد با نام «داوران حقیقی» یاد می‌کند و نتیجه می‌گیرد که «رأی این قبیل افراد، هرکجا که باشند، معیار صحیح ذوق، زیبایی و ارزش اثر هنری است» (Hume, 1985b:241) و یا به تعبیر کانت حکم این افراد نه حکمی عمومی بلکه حکمی جهان‌شمول است. علاوه بر نواقص پنج‌گانهٔ مذکور، هیوم به دو عامل اشاره می‌کند که نقص نیستند اما می‌توانند موجب بروز اختلاف در احکام ذوقی شوند: «مزاج‌های گوناگون افراد» و «رفتارها و عقاید خاص مربوط به اعصار و فرهنگ‌های مختلف». به دلیل وجود همین تفاوت‌ها که هیوم آن‌ها را «عادّی» می‌انگارد، فقط هنگامی می‌توانیم معیاری برای ذوق داشته باشیم که «داوران واقعی» یک حکم عام[۳۳] صادر کنند. عمومیّتِ حکم این داوران بدان معناست که حکمی وجود دارد که هر سوژهٔ دلخواهی، بدون توجّه به زمینهٔ فرهنگی، می‌تواند آن را صادر کند. بدین ترتیب، حکم داوران حقیقی، حکمی برآمده از اصول ذوق است و متعلّق به تمام انسان‌ها. شاید با عطف نظر به همین دیدگاه بود که کانت در تحلیل کمی حکم زیباشناختی مدعی شد احکام ذوقی توافقی کلّی را مطالبه می‌کنند.

البته از نظر هیوم منتقدانِ نسبتاً اندکی وجود دارند که «قواعد هنر» در آن‌ها مرتباً در کار است؛ قواعدی که از آثاری «نمونه‌وار»[۳۴] استخراج شده‌اند. چندان دور از ذهن نیست که کانت در دقیقهٔ سوم از *نقد قوهٔ حکم*[۳۵] یعنی تحلیل حکم ذوقی بر حسب نسبت غایاتی که در آن‌ها ملاحظه می‌شوند و در ذیل بحث در مورد «در باب ایده‌آل زیبایی»، آنجا که تصریح می‌کند «بعضی از محصولات ذوق را به‌عنوان «نمونه‌وار» لحاظ می‌کنیم» (Kant, 2001:116)، به همین دیدگاه هیوم التفات داشته باشد. منتقدانی که هیوم در نظر داشته، ویژگی‌هایی عینی دارند که از لحاظ زیباشناختی ارزشمند هستند و به‌طور منظّم باعث واکنش لذّت‌بخش می‌شوند. بنابراین، احکام چنین منتقدانی شکل‌دهندهٔ معیار راستین ذوق خواهد بود. اذواق یا احکام زیباشناختی را که با احکام این منتقدان مغایر باشد، با طیب خاطر می‌توان نادیده گرفت و کنار گذاشت. درنتیجه «هیوم ذوق را عامل ارزش‌گذاری آثار هنری براساس احساس لذّتی می‌دانست که پس از مواجهه با این آثار در ذهن ناظر ایجاد می‌شود و معیار این لذّت نیز اجماع مجموعه‌ای از داوران فرهیخته بر آثاری بود که بیشترین توجّه و والاترین

میزان تحسین و تمجید را به خود جلب کرده بودند» (بلخاری‌قهی، ۱۸۹:۱۴۰۰).

در کل به نظر می‌رسد که تلاش هیوم در جست‌وجوبرای یافتن معیار ذوق درنهایت به جست‌وجویی برای یافتن منتقدان خوب بدل می‌شود. ممارست در هنری خاص که منتقد قصدِ داوری و قضاوت دربارهٔ آن را دارد، در کنار بررسی و تأمّلِ مداوم در نوع خاصی از زیبایی است که توانایی قضاوت صحیح را در منتقد افزایش می‌دهد. آن منتقدِ آرمانیِ که منظور نظر هیوم است، باید تعداد وسیعی از آثار هنری را به قدری مقایسه کرده باشد که نسبت به طیف گسترده‌ای از امکاناتی که ممکن است بر نوع خاصی از هنر مترتب باشد، آگاهی لازم را به دست آورده باشد. چنین داورانی در کنار برخورداری از اذواقی که در اثر ممارست به قدر کفایت تقویت و تثبیت شده‌اند، هرگز نباید نسبت به موضوعی که قرار است قضاوت شود، تعصّب و پیش‌داوری داشته باشند زیرا «تعصّب و پیش‌داوری مخلِّ قوّهٔ فاهمه و قضاوت صحیح است و قوای عقلانی را از حرکت باز می‌دارد» (Hume, 1985b: 239-240). البته نباید از نظر دور داشت که هیوم هرگز پرسشی دربارهٔ خوب بودن، بد بودن یا حتّی عالی بودنِ آثار هنری مطرح نمی‌کند؛ همان دیدگاهی که تحت عنوان قضاوت هنجاری شناخته می‌شود. تمرکزِ او صرفاً بر ویژگی‌های ارزشمند و نقایص خاصِّ آثار هنری است. در حالی که اهتمام هاچیسون و کانت بر چیزی است که آثار هنری و اعیان طبیعی را زیبا می‌کند، توجّه هیوم به صورت تمام و کمال بر زیبایی‌ها و نقایصی است که در آثار هنری یافت می‌شوند. هاچیسون و کانت در تلاش برای کشف ویژگیِ منفرد و منحصربه‌فردی بودند که عین را زیبا می‌ساخت، ولی ظاهراً هیوم چالش‌های چنین تلاشی را دریافته بود و سعی کرد از گرفتار شدن در چنین مخمصه‌ای اجتناب کند (Dickie, 1996:135).

نظریهٔ نهادی هنر واعطای شأنِ هنری

نیمهٔ اول قرن بیستم، عصر اِشباعِ عالَم هنر از «ایسم»ها و مهم‌تر از آن دوران زیبایی‌زدایی کردن از هنر است. عصری که در آن زیباشناسی سنّتی نه طرد، بلکه تقبیح می‌شد. ریشهٔ این تحوّلات را باید در سال‌های پایانی قرن نوزدهم جست. زمانی که نخستین بارقه‌های «آوانگاردیسم» در هنر پیدا شد. آوانگاردهایی که بنا به رسالت صَعب و سنگینی که بر دوش خود احساس می‌کردند، دست به انقلابی در ابداع فرم‌های هنری زدند و تنها دغدغه یا به بیان دقیق‌تر ترسشان بازگشت به گذشته بود. این روند تا پایان قرن نوزدهم به شکلی مسالمت‌آمیز دنبال می‌شد، امّا با ورود به قرن بیستم خشونت نیز چاشنی کار آوانگاردها شد. در میان رخدادهایی که سبب ظهور نوعی اغتشاش در عالَم هنر شد، جنگ جهانی اول جایگاه منحصربه‌فردی داشت. رویدادی تلخ که روی زشت و کریهِ تمدّنِ متّکی به صنعت و تکنولوژی را به جامعهٔ بشری و به‌خصوص هنرمندان نشان داد و بازتاب آن در عالَم هنر سبب نَه خلق، بلکهٔ ارائهٔ آثاری از سوی هنرمندان پیش‌رو شد که بیشتر به نوعی هَجو یا به بیان دقیق‌تر به نوعی دشنام می‌ماندند تا اثر هنری. ظهورِ «حاضر و آماده»های[۳۶] مارسل دوشان[۳۷] و ارسال آبریزگاه منزلش با عنوان «چشمه»[۳۸] به تالارِ نمایشگاهیِ [Grand Central Palace] در سال ۱۹۱۷ و به‌عنوان یک اثر هنری، لزوم یک بازبینیِ عمیق در مطالعات نظری هنر را به فیلسوفان هنر گوش‌زد کرد و پرسشِ «هنرمند چه چیزی را خلق می‌کند؟» را به پرسشِ «هنرمند چه چیزی را هنر می‌داند یا می‌نامد؟» بدل کرد. مارسل دوشان با ارائهٔ چنین آثاری پرچم استقلالِ هنر از کیفیاتِ زیباشناختی را که برای قرن‌ها مباشرتیِ گسست‌ناپذیر با هنر داشتند برافراشت و در توجیه این اقدام خود به‌صراحت گفت که «فرهنگ و دینی که چنین نتایجی [جنگ جهانی] درپی داشته باشد، هنرش هم چیزی جز یک آبریزگاه مردانه نخواهد بود» (Demos, 2012:222).

تغییرات عمیق و شگرفی که در هنر و عناصر وابسته به آن رخ داد، نتیجهٔ اقدامات انقلابی دوشان بود. بدون شک مهم‌ترینِ این تغییرات، حذفِ زیبایی به‌عنوان عنصر ذاتی هنر بود. هدف دوشان از ارائهٔ حاضر و آماده‌هایش این بود که در مقام یک هنرمند آوانگارد، مقتضیات هنر عصر خود را با رساترین شکل ممکن به گوش جهان هنر برساند که زیبایی، شرط لازم، ضروری

و ذاتی هنر نیست. او درواقع با ارائهٔ آبریزگاه منزلش به نمایشگاه، درست یک سال قبل از جنگ جهانی اول، دست به هجوی فرهنگی زد تا فجایع برخاسته از جنگ را به نقد بکشاند و اعلام کند فرهنگ و تمدّنی که آبستن بلایای خانمان‌سوزی چون جنگ جهانی است، با هر چیزی می‌تواند نسبت داشته باشد، جز زیبایی. دانتو در مقالهٔ «هنر، فلسفه و فلسفهٔ هنر» در همین رابطه می‌نویسد:

درحقیقت اهتمام فلسفهٔ هنر بر آن بوده است که از مفهوم هنر «زیبایی‌شناسی زدایی» کند. مارسل دوشان، هنرمندِ بسیار ژرف‌اندیش‌تر از وارهول، اشیای پیش‌پاافتاده را به سبب نداشتن ویژگی‌های زیبایی‌شناختی به نمایش گذاشت؛ اشیایی از قبیل شانه و گیرهٔ کلاه و از همه معروف‌تر، تلمبهٔ دستشویی. او دربارهٔ جنجال‌برانگیزترین اثرش به نام چشمه می‌نویسد: «حظّ زیبایی‌شناختی دام خطرناکی است که باید از آن پرهیز کرد». همّ و غمّ دوشان دقیقاً در جهت روشن‌ساختن این نکته بود که هنر فعالیتی اندیشمندانه است ـ دغدغه‌ای تعقّلی، نه چیزی که صرفاً حواس و عواطف را درگیر خود کند (دانتو، ۱۲۷:۱۳۸۳).

در چنین فضایی که هنر سمت و سویی به شدت جامعه‌شناختی به خود گرفته بود و به آیینهٔ تمام‌نمای وقایع و رخدادهای اجتماعی که از دل آن‌ها سر برآورده بدل شده بود، نظریه‌های هنر نیز باید بر مبنای مقتضیاتی دیگر طرح و ارائه می‌شدند. نظریاتی که برخلاف گذشته، مساعی خود را صَرف تعیینِ حدود و مرزهای عالَم هنر کرده بودند و از چرخشی در بنیان‌های فلسفی هنر خبر می‌دادند که بر مبنای آن، پرسشِ «هنر چیست؟» جای خود را به پرسشِ «چه چیزی هنر دانسته می‌شود؟» داده بود. در پاسخ به پرسش دوم بود که «نظریهٔ نهادی» به‌عنوان نظریه‌ای پیش‌رو، در اوایل دههٔ هفتاد قرن بیستم از سوی جرج دیکی[۳۹] ارائه شد. طیف وسیع و متنوّعِ انواع مختلف هنر از یک سو، و آفرینش‌های رنگارنگِ هنرمندان آوانگارد که از مکتب رومانتی‌سیسم به بعد، دغدغه‌ای جز تخطّی از اصول تثبیت‌شدهٔ هنر نداشتند؛ از سوی دیگر، نخستین چالشی را که پیش روی دیکی، درست مثل تمام دیگر فیلسوفان هنر سدهٔ بیستم نهاد، مسئلهٔ تعریف هنر بود. به بیان دیگر در سدهٔ بیستم وسعتِ تنوّعِ آثار به حدی رسید که تشخیص هنر از ناهنر را به یک ضرورت بدل کرده بود. گویی تا پیش از این دوران، دست‌اندرکاران هنر به پشتوانهٔ فاهمه‌ای مشترک و هرچند تبیین‌نشده به‌راحتی و به اتفاق آراء، قادر به تمیز هنر از ناهنر بودند. ضرورتِ تشخیص جایگاه هنری اشیاء را کاربست‌های هنری گوش‌زد می‌کردند. این‌که شیئی اثری هنری باشد، معلوم می‌کند که واکنش زیباشناسانه، منتقدانه و تفسیرگرایانهٔ مخاطبان خاص و عام به آن چگونه باید باشد. درنتیجه در چنین شرایطی وجود تعریفی شفاف و روشن که جامعِ افراد و مانعِ اغیار باشد چنان ضروری بود که در صورتِ فقدانِ آن، تمام بنایِ کاربست‌هایِ هنری فرو می‌ریخت. امّا چالشی که فیلسوفان هنر را نسبت به تلاش برای یافتن چنین تعریفی مردد و ناامید می‌کرد، شکست تلاش‌های گذشته برای یافتن تعریفی برای هنر بود. چه تضمینی وجود داشت که تلاش‌های جدید هم به همان سرنوشت دچار نشوند؟ پرسش‌هایی از این دست که چرا همواره نظریه‌های هنر به شکست انجامیده‌اند، به پاسخِ فلسفیِ عمیقی منتهی شد؛ مبنی بر اینکه هنر لزوماً تعریف‌ناپذیر است.

فیلسوفانی که از تعریف‌ناپذیر بودن هنر جانبداری می‌کردند، غالباً تحت تأثیر دیدگاه‌های فلسفیِ ویتگنشتاین[۴۰] به‌ویژه در کتاب *پژوهش‌های فلسفی*[۴۱] بودند و به همین دلیل به نو ویتگنشتاینی‌ها[۴۲] معروف شدند. آنان معتقد بودند که فلسفهٔ هنر تا روزگار ایشان در مسیر غلطی حرکت کرده است. این خطا درواقع همان کوشش برای تعریف ماهویِ هنر، یعنی بر اساس شروط لازم و کافی، بود. آن‌ها منکر این نبودند که به روشی برای تشخیص هنر نیاز داریم، امّا به شدّت بر این موضع پافشاری می‌کردند که این روشِ درست، ارائهٔ یک تعریف و سپس کاربرد آن دربارهٔ مصادیق نیست. آنان به تبعیّت از ویتگنشتاین، بر این عقیده بودند که آن‌چه تبعیّت از آن لازم است، روشی است که آن را «اسلوب شباهت‌های خانوادگی»[۴۳] می‌نامیدند (کارول، ۳۲۸:۱۳۹۲). بسیاری از مفاهیمْ فاقد تعاریفی مبتنی بر شروط لازم و کافی هستند ولی بر پایهٔ شباهت، نه

ضوابط کلّی، بر مصادیق جزئی قابل اطلاق‌اند. از نظر نو ویتگنشتاینی‌ها، هنر نیز یکی از همین مفاهیم است. البته نباید از نظر دور داشت که منظور از شباهت خانوادگی در جهان هنر، شباهت‌های صِرف یا تشابهاتِ محضِ خصوصیات نیست، بلکه منظور به‌اصطلاح تعلّق به نوعی خزانهٔ ژنتیکیِ واحد است؛ با این توضیح که آثار هنری محصول ژن‌ها نیستند. آن‌ها منشأ اجتماعی دارند، نه زیست‌شناختی.

انتقادی که برخی از منتقدانِ نظریهٔ شباهت‌های خانوادگی، بر این نظریه وارد می‌دانستند آن بود که شاید برای کشف این شباهت‌ها کاری بیش از دقت‌کردن و دیدن لازم باشد، زیرا ای بسا ویژگی‌هایی وجود داشته باشد که برای کشف و نمایان‌ساختن آن به نوعی بینش و تأمّل فلسفی نیاز داشته باشیم. مشابهِ همین رویکرد، با این توضیح و توجیه، در هنر به کار گرفته شد که چه بسا «ویژگیِ غیرآشکاری» وجود داشته باشد که فقط آثار هنری در آن اشتراک داشته باشند. جرج دیکی با بیانی کاملاً سوبژکتیو مدّعی شد آن‌چه از چیزی، اثر هنری می‌سازد، کیفیّتِ خاصی نیست که بتوان درون اثر مشاهده کرد بلکه شأن خاصی است که «عالَم هنر» برای آن قائل می‌شود (Hanfling, 1992:20). پیش از دیکی، دانتو مدعی شده بود که چیزی را به‌صورت هنر دیدن، نیازمند چیزی است که چشم نمی‌تواند ببیند یا تشخیص دهد و آن عالَم هنر است.

تمامیِ این مباحث خبر از تحوّلی بسیار مهم در تلاش برای دستیابی به تعریفی از هنر، مطابق با مقتضیات هنر سدهٔ بیستم می‌داد. تحوّلاتی که به یکی از مهم‌ترین نظریّات هنر در قرن بیستم، یعنی «نظریهٔ نهادی» انجامید. صورت اولیّهٔ این نظریه را آرتور دانتو در مقالهٔ «عالم هنر» مطرح کرد ولی شکل متعارف آن را جرج دیکی در سال ۱۹۷۴، یعنی ده سال بعد صورت‌بندی کرد. براساس همین صورت‌بندی:

اثر هنری به معنای رده‌شناختی (یا تبوییِ) آن (۱) یک شیء مصنوع و (۲) و مجموعه‌ای از جنبه‌ها و حالات است که به اعتبار آن‌ها، شخص یا اشخاصی که از طرف نهاد اجتماعیِ معیّنی (عالَم هنر) عمل می‌کنند، به آن شأن نامزد شدن برای ارج‌گذاری هنری اعطا کنند (Dickie, 2001:53).

دیکی با پذیرش ابهاماتی که دربارهٔ مفهوم عالَم هنر می‌توانست وجود داشته باشد و واقعاً هم وجود داشت، مدعی بود که به‌هرحال «عالَم هنر، کار خود را در سطح عملکرد متداول پیش می‌برد و این عملکرد تعریف‌کنندهٔ یک نهاد اجتماعی است» (Dickie, 1974: 35–36). دراین تعریف، دلیل به کار بردن کلمهٔ «رده‌شناختی» این است که بر استقلالِ تعریف، از هرگونه بارِ ارزشی تأکید شود؛ پرسش دیکیِ این بود که «هنر چیست؟» و نه «هنر خوب چیست؟» به بیان دیگر، از نظر دیکی کلمهٔ هنر را می‌توان به معنایی کاملاً خنثی و بدون هرگونه بار ارزشی و هنجاری به کار گرفت و خود او نیز چنین معنایی را در نظر داشت. «شیءِ مصنوع»[۴۴] در این تعریف، واجد دلالتی بسیار عام است؛ به شکلی که بر هر نوع کار و کوشش انسانی به هر میزان، ولو بسیار اندک اطلاق می‌شود. بر این اساس، چنانچه شیءِ پیش‌ساخته‌ای ـ مانند حاضر و آماده‌های دوشان ـ به‌منظور نمایش ارائه شده باشد، شیءِ مصنوع است؛ حتّی اگر هنرمند صرفاً به موضوعی که در نظر دارد اشاره و عنوان اثر هنری را بر آن اطلاق کند. اکثر قریب به اتّفاق منتقدان و نظریه‌پردازانِ هنر بر شرط شیءِ مصنوع برای اثر هنری اتّفاق نظر دارند. امّا شرط دوم این تعریف است که می‌تواند به مثابهٔ نقطهٔ اشتراکی با زیباشناسی هیوم لحاظ شود. بر اساس این شرط، اثر هنری آن چیزی است که شأنی یافته باشد که بر مبنای آن ارزیابی و نقد شود و این شأن را شخص یا اشخاص و یا به بیان دقیق‌تر «داورانی» به نمایندگی از عالَم هنر بدان اعطا کنند و آن را به‌عنوان اثر هنری به رسمیّت بشناسند (کارول، ۱۳۹۲:۳۵۶). قطعاً اعطای چنین شأنی بیان‌گر متابعت از روال و روندی خاص است و به همین دلیل است که نظریهٔ نهادی ذیل نظریات «روندی» دسته‌بندی می‌شود.

برخی منتقدان معتقد بودند تعریف نهادی به‌عنوان شرط کافی برای هنر از قابلیّت‌های اقناعیِ کافی برخوردار نیست، زیرا می‌توان هنر بودنِ چیزی را ـ علی‌رغم عرضهٔ آن برای ستایش‌شدن ـ انکار کرد یا دست‌کم دربارهٔ آن سؤال کرد. امّا با این‌همه، استدلالِ

کلیدی و بنیادیِ نظریهٔ نهادی این است که آثار هنری ـ به‌خصوص آثار بحث‌برانگیزی مانند جعبه‌های صابون بریلو[۴۵] اثر اندی وارهول[۴۶] یا حاضر و آماده‌های دوشان ـ اگر تنها «داوران ذیصلاح» در عالَم هنر آن‌ها را بپذیرند، اثر هنری خواهد بود. دانتو نیز در مقالهٔ «عالَم هنر» تأکید داشت: «از آنجا که هر تعریفی از هنر باید جعبه‌های بریلو را در شمول خود قرار دهد، بنابراین مسلّم است که چنین تعریفی نمی‌تواند از بررسی و سنجیدن آثار هنری، اعم از سنّتی و موجود، برساخته شود» (Danto, 1983:vii). دانتو تعریف هنر و اطلاق عنوان هنر، صرفاً با استناد به تجارب صوری و زیباشناختی را، رد می‌کند. با این استدلال که چنین روش‌هایی پاسخ‌گوی تبیینِ تمایزات میان جعبه‌های بریلوی اندی وارهول و آن‌هایی که در قفسهٔ فروشگاه‌ها چیده شده‌اند نیستند. درست در همین‌جاست که نظریهٔ نهادی در مقام تقریر و حمایت از آرای دانتو مدعی می‌شود، مهم‌ترین برهانی که بر هنر بودنِ چنین اشیائی قابل اقامه است، رجوع و استناد به قضاوتِ داورانی است که چنین آثاری را از طریق نمایش‌دادن (توسط مدیران گالری‌ها) و انتشار (توسط ناشران) برای ارج‌گذاری یا ستایش‌شدن، عرضه می‌کنند. این نه‌تنها بخشی از مفهوم هنر است، در عین حال هستهٔ اصلی نظریهٔ نهادی است که در آن مرجعیّت قضاوت و داوری از آنِ کسانی است که رأیِ تمامی افراد عادّی را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. این قضاوت، به تعبیر هیوم، تا جایی اعتبار دارد که تمام آرای دیگر را در برابر آنان، با طیب خاطر می‌توان نادیده گرفت. بنابراین، براساس نظریهٔ نهادی، مخالفتِ افرادی خارج از عالَم هنر با قضاوت و داوریِ اهالیِ این نهاد اجتماعی (نهاد هنر) کاملاً ناموجّه است. با این وجود، این نکتهٔ بسیار کلیدی همچنان باید محل تأمّل باشد که مدعایِ اصلی نظریهٔ نهادی این نیست که اثری بعد از آنکه به‌عنوان هنر، نامزد ارج‌گذاری شد به هنر «تبدیل می‌شود»، بلکه این است که قضاوتِ کارشناسان و داوران، به دلیل مرجعیّتِ نهادی به هدفِ صحتْ نه‌تنها نزدیک، که نزدیک‌ترین و از هر رأی و قضاوت دیگری معتبرتر است (Hanfling, 1992:32).

نظریهٔ نهادی برای تأکید بر غفلت نکردن از این نکته که هنرمندان آثار هنری را خلق می‌کنند؛ متذکّر می‌شود، وجود تعدادی از افراد برای تشکیل نهاد اجتماعی عالَم هنر ضروری است. ولی تنها یک شخص کافی است تا به نیابت از عالَم هنر یا در مقام عامل آن عمل کند و شأن نامزدی را به ابژهٔ مفروض برای درک شدن به منزلهٔ اثری هنری اعطا کند. بسیاری از آثار هنری را جز اشخاصی که آن‌ها را خلق می‌کنند هرگز کسی ندیده است. با این وجود، آن‌ها باز هم اثر هنری محسوب می‌شوند. این شأن را ممکن است شخص واحدی که اثری مصنوع را نامزد درک‌شدن به‌منزلهٔ اثر هنری در نظر می‌گیرد، بدان اثر ببخشد. البته چیزی مانع از آن نمی‌شود که گروهی از اشخاص این شأن را اعطا کنند، ولی معمولاً این شأن از جانب شخصی واحد، یعنی از جانب هنرمندی اعطا می‌شود که این مصنوع را خلق کرده است. به بیان دیگر، شخص هنرمند واجد صلاحیّتی تام و تمام برای اعطای شأن نامزدی برای ستایش شدن در مقام اثر هنری به مصنوع خود است. این بدان معناست که شأن نامزدی برای درک و تحسین به مثابهٔ مصنوعی هنری، به مجرّد خلق شدن به دست شخص هنرمند به ابژه اعطا می‌شود. این تأکید به این دلیل است که اولاً شأن هنرمندان در مقام خالقان اثر، از یک طرف خدشه‌دار نشود و از طرف دیگر تصویری روشن‌تر از اعضای نهاد هنر ارائه شود تا بر جایگاه هنرمندان و خالقانِ آثار، در این نهاد اجتماعی، صحه گذاشته شود. ثانیاً آثاری که هیچ‌گاه در معرض درک مخاطبان و منتقدان قرار نمی‌گیرند، از دایرهٔ شمول نظریهٔ نهادی بیرون نمانند. این به‌صورت دقیق نقطهٔ تفاوت نظریهٔ نهادی با زیباشناسی هیوم است، نه تعارض این دو با هم. در زیباشناسی هیوم چندان مشخّص نیست که آیا داوران حقیقی خود نیز در خلق آثار دستی بر آتش دارند یا خیر و از طرف دیگر هنرمندانی که هیوم با ذکر نام، آن‌ها را گرامی می‌دارد آیا خود نیز در زمرهٔ داوران حقیقی قرار می‌گیرند؟ به بیان روشن‌تر فقط آثاری در شمول زیباشناسی هیوم جای می‌گیرند که عرضه و درک شده‌اند.

برخلاف نظریه‌های مربوط به نگرش زیباشناختی، نظریه‌های نهادی، به زعم ریچارد ولهایم[۴۷]، بیش از هر

چیز به پرسش «هنر چیست؟» تمایل نشان می‌دهند. البته در تعریف نهادی هنر هیچ سخنی از ماهیّت تجربهٔ زیباشناختی به میان نمی‌آید؛ همچنان‌که رویکرد آن به مسئلهٔ ارزش زیباشناختی نیز آشکار نیست؛ هرچند شاید با توجّه به اعطای ارزش زیباشناختی به آثار هنری از جانب افرادی با جایگاه مناسبِ اجتماعی بتوان در این باب نیز سخن گفت (Wolff, 1993:79). به بیان دیگر دیکی این پرسش را بی‌پاسخ رها می‌کند که آیا اعطای شأن نامزدی برای تحسین‌شدن به‌عنوان یک اثر هنری، نتیجهٔ تجربهٔ زیباشناسانهٔ داوران و اعضای نهاد هنر است؟ البته نادیده‌گرفتن این پرسش و پرسش‌هایی از این دست چندان هم شگفت‌آور نیست زیرا اساساً دغدغهٔ دیکی «تعریف هنر» و کشفِ وجه اشتراکی است که تمام آثار هنری بنا به بهره‌مندی از این ذات مشترک مستحق دریافت عنوان هنر می‌شوند. این در حالی است که زیباشناسی هیوم برآمده از رویکردی روان‌شناسانه به هنر است که از همان آغاز عصر روشنگری مدام بر اهمیّت آن افزوده می‌شد و تجربهٔ زیباشناختی را در کانون تأملات زیباشناسی فلسفی قرار می‌داد.

نتیجه‌گیری

دیوید هیوم و جرج دیکی هر دو از مدافعان رویکرد سوبژکتیو در قضاوت و داوری در باب مصنوعات بشری و آثار هنری بودند. هیوم در جست‌وجوی بنیان‌هایی که واکنش‌های زیباشناختی سوژه را برمی‌انگیخت، از ایدهٔ وجودِ معیار برای احکام ذوقی جانبداری می‌کرد و به صحیح یا غلط بودن این احکام باور داشت. توجّه توأمان به جعل و وضعِ معیار برای احکام زیباشناسانه و ارزش‌گذاریِ آثارِ هنری بدان دلیل بود که زندگی و اندیشه‌ورزیِ هیوم مربوط به عصر و زمانه‌ای بود که میان هنر و زیبایی پیوندی ناگسستنی و بسیار دیرینه وجود داشت. امّا در طلیعهٔ قرن بیستم و ظهور جریانی قدرتمند، با هنرمندانی نظیر مارسل دوشان که نخستین و شاید تنها رسالت خود را زیبایی‌زدایی کردن از هنر می‌دانستند، ضرورت بازتعریفِ حدود عالَم هنر به منظور تفکیک اثری هنری از مصنوعی غیرهنری که به مقولهٔ تعریفِ هنر نیز اهتمام ویژه‌ای داشت، بیش از پیش احساس شد. به مقتضای فضای فلسفی و هنری همین دوران بود که نظریهٔ نهادی هنر را جرج دیکی با بذل توجه به مؤلّفه‌هایِ زیباشناسیِ تحلیلی ارائه کرد. دیدگاهی که بر آن بود آنچه مصنوعی را اثر هنری می‌سازد، کیفیّتِ خاصّی نیست که بتوان درون اثر مشاهده کرد بلکه شأنِ خاصّی است که از سوی داورانی که به نیابت از عالَم هنر قضاوت می‌کنند، بدان اعطا می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1. Immediacy
2. David Hume (1711 – 1776)
3. “internal” or “reflex” or “secondary” senses
4. “external” or “direct” senses
5. Don Quixote
6. Miguel de Cervantes
7. Immanuel Kant (1724 – 1804)
8. Institutional Theory of Art
9. The Artworld
10. κάθαρσις
11. normative
12. τέχνη
13. Republic
14. Utopia
15. Baruch Spinoza (1632 – 1677)
16. Gottfried Wilhelm Leibniz (1646 – 1716)
17. Baconian tradition of empiricism
18. An Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony, Design
19. An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue
20. Francis Hutcheson (1694 – 1746)
21. Joseph Addison (1672 – 1719)
22. “the pleasures of the imagination,” greatness (that is, sublimity), uncommonness (novelty), and beauty.
23. uniformity amidst variety
24. John Locke (1632 – 1704)
25. Édouard Manet (1832 – 1883)
26. Henri Fantin-Latour (1836 – 1904)
27. Paul Cézanne (1839 – 1906)

28. Camille Pissarro (1830 – 1903)
29. Le Déjeuner sur l'herbe
30. Arthur Danto (1924 – 2013)
31. Of the Standard of Taste
32. An Enquiry Concerning the Principles of Morals
33. verdict
34. Examplary
35. Critique of the Power of Judgment
36. ready-mades
37. Marcel Duchamp (1887 – 1968)
38. Fountain
39. George Dickie (1926 – 2020)
40. Ludwig Wittgenstein (1889 – 1951)
41. Philosophical Investigations
42. Neo-Wittgensteinian
43. The method of family resemblances
44. artifact
45. Brillo Box
46. Andy Warhol (1928 – 1987)
47. Richard Wollheim (1923 – 2003)

کتاب‌نامه

بلخاری قهی، حسن (۱۴۰۰). *در باب زیبایی (زیبایی‌شناسی در حکمت اسلامی و فلسفهٔ غربی)*. تهران: دانشگاه تهران.

بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۵). *جامعه‌شناسی اخلاقی هنر*. تهران: سورهٔ مهر.

پاکباز، رویین (۱۳۹۵). *دایرةالمعارف هنر* (۳ جلد)، تهران: فرهنگ معاصر.

دانتو، آرتور (۱۳۸۳). *هنر، فلسفه، فلسفهٔ هنر*. ترجمهٔ سیما ذوالفقاری، فصلنامهٔ خیال، (۹).

سوانه، پیر (۱۴۰۱). *مبانی زیباشناسی*. ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.

شپرد، آن (۱۴۰۰). *مبانی فلسفهٔ هنر*، ترجمهٔ علی رامین، تهران: علمی و فرهنگی.

شلی، جیمز (۱۴۰۱). *مفهوم امر زیباشناختی*. ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، در دانشنامهٔ فلسفهٔ استنفورد، (جلد ۵: زیبایی‌شناسی). سرپرست و ویراستار مجموعه: مسعود علیا. تهران: ققنوس.

کارول، نوئل (۱۳۹۲). *درآمدی بر فلسفهٔ هنر*. ترجمهٔ صالح طباطبایی، تهران: فرهنگستان هنر.

Beardsley, Monroe (1972). History of Aesthetics. in *The Encyclopedia of Philosophy* (4 Volumes), Paul Edwards (eds.), London: Macmillan.

Danto, Arthur (1964). The Artworld. in *The Journal of Philosophy.* 61 (19). American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting. 571-584.

Danto, Arthur (1983). *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Massachusetts: Harvard University Press.

Demos, T. J (2012). *The Exiles of Marcel Duchamp.* Massachusetts: MIT Press.

Dickie, George (1974). *Art and the aesthetic: An institutional analysis.* New York: Cornell University Press.

Dickie, George (2001). *Art and Value*, London: Wiley-Blackwell.

Dickie, George (1996). *The Century of Taste: The Philosophical Odyssey of Taste in the Eighteenth Century*, Oxford: Oxford University Press.

Ferry, Luc (1994). *Homo Aestheticus: The*

Hutcheson, Francis (1973). *An Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony, Design*. Peter Kivy (eds), New York: Springer.

Kant, Immanuel (2001). *Critique of the Power of Judgment,* trans: Paul Guyer, Eric Matthews, Cambridge: Cambridge University Press.

Locke, John (1998). *An Essay Concerning Human Understanding*. Roger Woolhouse (eds), London: Penguin Classics.

Norton, David (2008). An introduction to Hume's thought. in *The Cambridge Companion to Hume,* Cambridge: Cambridge University Pres.

Shelley, James (2013). Empiricism: Hutcheson and Hume. in *The Routledge Companion to Aesthetics*. Berys Gaut & Dominic McIver Lopes (eds), London: Routledge.

Stecker, Robert (2012). Plato. in *Aesthetics: The Key Thinkers*, Alessandro Giovannelli (eds), New York: Continuum.

Tatarkiewicz, Władysław (2011). *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics*, New York: Springer.

Wolff, Janet (1993). *Aesthetics and the Sociology of Art*. London: Palgrave.

Invention of Taste in the Democratic Age. Trans: Robert de Loaiza, Chicago: University of Chicago Press.

Gardner, Sebastian (2002). Aesthetics. in *The Blackwell Companion to Philosophy.* New Jersey: Blackwell Publishing.

Garfagnini, Gian Carlo (2012). Medieval Aesthetics. in Aesthetics: *The Key Thinkers,* Alessandro Giovannelli (eds). New York: Continuum.

Hanfling, Oswald (1992) *Philosophical Aesthetics: An Introduction*. London: Wiley-Blackwell.

Hantrais, Linda (2009). *International Comparative Research: Theory, Methods and Practice*, New York: Red Globe Press.

Hume, David (1985a). *An Enquiry Concerning the Principles of Morals*, New York: Prometheus.

Hume, David (1985b). Of the Standard of Taste. in *Essays: Moral, Political, and Literary*, Eugene F. Miller (eds). Indianapolis: Liberty Fund.

Hutcheson, Francis (2008). *An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue,* Wolfgang Leidhold (eds), Indianapolis: Liberty Fund.