# درآمدی بر تاریخ مفهوم ذوق

دابنی تانسند و کارولین کورسمایر
مشیت علایی

اهمیت «ذوق» به‌منزله‌ی مفهومی نظری با ظهور زیبایی‌شناسی جدید در قرن هجدهم مرتبط است. ذوق سبب شد تا الگوی فلاسفه‌ی تجربی، که بر پایه‌ی حواس استوار بود، به حوزه‌ی نقد و شناخت زیبایی و هنر نیز تسری یابد. ذوق راهی فرا رو نهاد که از طریق آن شخصی‌بودن و بی‌واسطگی ذهنی عکس‌العمل‌های زیباشناختی را در امر داوری تبیین می‌کرد. اهمیت این مفهوم در سده‌ی هجدهم به خاستگاه‌های آن ارزش خاصی می‌بخشد. تاریخ‌های معمول زیبایی‌شناسی قدمت این مفهوم را تا جریان موسوم به اطوارگرایی (منریسم) در قرن هفدهم دنبال می‌کنند. با این وصف، ریشه‌های مقوله‌ی ذوق از آن عمیق‌ترند: نویسندگانی که در دوره‌ی رنسانس به هنر و نظریه‌ی هنر پرداخته بودند این مفهوم را در قالب جدید آن پیش‌بینی و به تحولات آتی آن کمک کردند.

ارسطو برای حواس به‌مثابه خاستگاه داوری و حکمت اهمیت بسیار قائل بود. به‌زعم او، حس عنصری است بی‌واسطه، که به‌نوبه‌ی خود به حافظه راه می‌برد. حافظه به تجربه امکان وقوع می‌دهد، و تجربه نیز به قضاوت می‌انجامد. در متافیزیک (مابعدالطبیعه)، بینائی را مقدم بر دیگر حواس می‌داند، اما در رساله‌ی در نفس اولویت را از آن لامسه و داشتن آن را شرط لازم موجودات ذی شعور می‌شمارد. به‌عقیده‌ی ارسطو، لامسه اساس ذائقه است زیرا چیزی را می‌توان به ذائقه دریافت که زبان آن را لمس کرده باشد. براین اساس و نظر به استدلال ارسطو، می‌توان گفت هیچ‌یک از حواس از بلاواسطگی و قوه‌ی تمییز ذائقه برخوردار نیستند.

ذائقه فقط در صورتی به یک مفهوم زیباشناختی کاملاً نظری درمی‌آمد که تجربه‌گرایی سده‌های هفدهم

و هجدهم جایگزین مقولات کلی افلاطون و ارسطو شود. با این همه، پیش از سده‌ی هفدهم نیز این مباحث مطرح بودند. اومبرتو اکو، در هنر و زیبایی در قرون وسطی (ص. ۱۱۰) به نقل از توماس آکویناس (ملخّص الاهیات: شرح بر در نفس ارسطو)، از تجربه‌گرایی فزاینده‌ی اواخر قرون وسطی یاد کرده است. اما هنر آن دوران بر تقدم صور متعالی، که شمایل‌نگاری سنتی تجلی آن بود، تأکید داشت. در دوره‌ی رنسانس است که با ظهور بیان فردیت هنرمند و، در کنار بیان این فردیت، با اتکاء فزاینده‌ی هنرمند به عوامل شخصی و نتیجتاً نظریه‌ی ذوق روبه‌رو هستیم.

لئون تاتیستا آلبرتی (۱۴۷۲-۱۴۰۴) نخستین کسی بود که استعاره‌ی ذائقه را در ارتباط با قضاوت هنری به کار برد. با این حال، وی ذائقه را عنصری منفی می‌دانست که مخل قواعد هنری است. قول لئوناردو داوینچی (۱۵۱۹-۱۴۲۵) نیز درخصوص ارتباط حواس و قضاوت از وضوح لازم برخوردار نیست. حواس و ممارست مهم‌اند، اما ابزار تقلید و محاکات‌اند، و خود مستقلاً منشاء شناخت و معرفت نیستند. بخش عمده‌ی مباحث مربوط به حواس در دوره‌ی اوج رنسانس هنوز صبغه‌ی ارسطویی داشت زیرا حواس را فرع بر قضاوت، که فعالیتی عالی‌تر بود، به شمار می‌آوردند.

در اواخر سده‌ی شانزدهم نویسندگان ایتالیایی در گفت‌وگو از هنر و نقاشی به ارتباط مستقیم ذوق (ذائقه) و ظرافت طبع پرداختند. هم‌زمان با اهمیت یافتن فردیت و قدرت بیان هنرمند، ذوق به‌صورت شاخصه‌ی هنرمند و ابزار تبدیل حسیات او به شکلی از بیان درآمد. قائل شدن به چنین اهمیتی، در قیاس با آراء آلبرتی و لئوناردو که ذوق را وسیله‌ی تقلید هنری می‌دیدند، جایگاه متفاوتی برای آن تحصیل کرد. از نتایج این تحول اهمیتی بود که مفهوم توهم کسب کرد. در هنر کلاسیک، توهم حکم میوه‌ی ممنوعه را داشت، که همواره هنرمند را از نزدیک شدن به آن برحذر می‌داشتند ــ چیزی فریبنده که در عین حال نشان می‌دهد حواس قابل اعتماد نیستند. در قرن شانزدهم توهم و مهارت از منظر متفاوتی محل توجه واقع شدند. در عصر کلاسیک توهم را قابلیت فریفتن مخاطب می‌دانستند و در این زمینه حکایاتی هم نقل شده است، نظیر حکایت هنرمندی به نام زوکسیس که پرندگان میوه‌های نقاشی‌اش را حقیقی پنداشته، بر آنها نوک می‌زدند. در دوران رنسانس قصد فریفتن نبود، بلکه خود حواس مطمح نظر بودند، مگر آن‌که بیننده خود از توهم محظوظ شود. برای نمونه، سابا دی کاستیلیونه (۱۵۵۴-۱۴۸۵) توهم حاصل از تزئین اثر هنری و قضاوت هنری را با یکدیگر مرتبط می‌دانست، و نظریه‌ی هنر تدریجاً متوجه شناخت و قضاوتی شد که ذوق و خواسته را به هم می‌پیوندد. خواسته یا تمنا از مشتهیات جسم است، نیازی است که باید ارضا شود، و چیزی را که می‌طلبیم یا تمنا می‌کنیم نتیجه‌ی ذوق یا ذائقه است. ارضای تمنیات فردی از طریق طرح صورت می‌گیرد که یکی از وجوه اطوارگرایی (منریسم) است. در این مرحله از تاریخ اروپا همه‌ی عناصر یک نظریه‌ی ذوق، سوای به کارگیری صریح استعاره‌ی ذائقه، به چشم می‌خورد.

پائولو پینو، هنرمند ونیزی، در رساله‌ی گفت‌وگو در باب نقاشی (۱۵۴۸) میان حس و سبک چنین تفاوت می‌گذارد که علاقه به رنگ در ارتقاء حواس تأثیر می‌گذارد، اما سبک حاصل بیان فردی است. به‌عقیده‌ی پینو، رنگ منعکس‌کننده‌ی مهارت نقاش و مایه‌ی افتخار کسانی است که در به کارگیری آن استادند. این حکم اساس مقایسه‌ی نقاشان به‌اعتبار سبک آنهاست. تعریف پینو از جذابیت، به‌منزله‌ی چیزی التذاذآور همچون

طعم، پایه‌ی داوری را بر ذوق و ذائقه می‌گذارد. واژه‌ی «وضوح» یا «روشنی» که در تعریف آکویناس یکی از شرایط سه‌گانه‌ی زیبایی (یک‌پارچگی، توازن، وضوح) را تشکیل می‌دهد، جای خود را به بیان فردی داد. تأکید بر سبک به‌مثابه بازتاب فردیت گامی مهم در شکل‌گیری مفهوم ذوق بود. لودویکو دولچه در رساله‌ای (۱۵۵۷) با ارائه‌ی نمونه‌ی جالبی دخالت بیان فردی را در نگرش انتقادی نشان داده است. او با برتر دانستن رافائل در قیاس بامیکل‌آنژ به طرح عاملی «توصیف‌نشدنی» می‌پردازد که موجد التذاذ بیننده‌ی اثر هنری است. این عامل «توصیف‌نشدنی» مستلزم بی‌واسطگی حسیات است، زیرا نمی‌توان به آن صورت‌بندی مدوّنی بخشید. *این عامل بی‌آن‌که به چیزی جز تماس متسقیم وابسته باشد منشاء لذت است.* به این ترتیب، نظریه‌ی کلاسیک هنر که تأکید را بر قواعد و صور عقلانی می‌گذاشت، با مسئله‌ای روبه‌رو شد. لذت تنها اصلی است که عمل می‌کند و آن عامل «توصیف‌نشدنی» فقط در دسترس حواس است. حسیات منشأ و ابزار داوری‌اند. پس بار دیگر به تماس، حس و قیاس ذوق و ذائقه برمی‌خوریم.

دولچه همچنین جای «اطوار» را مشخص می‌کند. به‌زعم او، «اطوار» چیزی است منفی؛ گونه‌ای تصنع یا سبک‌زدگی که موجب می‌شود موضوع فرع اطوار و تحت‌الشعاع صناعت‌پردازی نقاش قرار گیرد. اما «اطوار» ریشه در «نوعی» فردیت دارد، چنان که می‌توان گفت این‌گونه از فردیت اگر نه در هنرمند، در موضوع اثر او ریشه دارد. معنای مثبت این واژه بر آزادی و اختیاری تأکید می‌ورزد که نقاش با فردیت خود در آن غرق می‌شود، و به این ترتیب سبک خود را، که حاکی از ذوق سلیم اوست، تحول می‌بخشد. مفهوم مثبت فردیت یا اطوار را می‌توان در کتاب زندگی نقاشان (۱۵۵۰) جورجو واساری دید. واساری در این کتاب پنج دستاورد را برمی‌شمارد که سیر تحولات نقاشی مدیون آنهاست. قاعده، نظم، تناسب، طرح و اطوار یا فردیت. او در دنباله‌ی بحث خود، اطوار یا فردیت را عبارت از گزینش اجزاء می‌داند. هرچند تعریف فوق اطوار را نوعی آرمان‌پردازی متصنّعانه قلمداد می‌کند، در عین حال آن را با سبکی همانند می‌داند که به هنرمند حجیت و اقتدار می‌بخشد. اطوار و سبک و فردیت، و همچنین نقش زیبا، بدون قدرت انتخاب وجود ندارد. به این ترتیب، هنرمندان در پی دست‌یافتن به سبکی هستند که جزئیات و دقایق بیش‌تر، و تصویری جامع‌تر از امر آرمانی را در قالبی ملموس عرضه کنند. هرچه این دقایق بیش‌تر و تصویر جامع‌تر، بهتر. شرح و بسط حرکتی مثبت است. مهم‌تر از همه، امر متصنّع حاصل قضاوت نقاشان پیشرو است. واساری این سبک جدید را به‌مثابه حرکتی بالاتر از سادگی جوتو تلقی می‌کند.

ذوق با ماهیتِ کاملاً شخصیِ صورتِ جدیدِ قضاوت تناظر دارد. نمونه‌ی چشم‌گیر این مورد را واساری در توصیف یاکوپو پونتورمو ذکر می‌کند. پونتورمو هرچه را که دلش می‌خواست و برای هر که می‌خواست نقاشی می‌کرد. چنین رفتاری که امروزه نوعاً و مشخصاً متعلق به نقاشان است به نظر واساری غیرمتعارف و نامأنوس می‌نمود و حقیقتاً فقط از فردی با غرابت‌های پونتورمو برمی‌آمد، که سال‌ها در را به روی همه بست و خود را به آفریدن اثری سرگرم کرد ــ فرسک یا نقاشی‌های دیواری معبد سان‌لورنتسو ــ که جمله‌ی معاصرینش از دیدن آن گیج شدند. ارزیابی واساری از آن اثر، که در قرن هجدهم روی آن را پوشانده بودند، منبعث از قضاوت فردی است. چیزی تا این حد منحصر به فرد را فقط با ملاک عکس‌العمل فردی که آن را می‌بیند می‌توان ارزیابی کرد. جذبه‌ای که در این حال به بیننده دست می‌دهد (که احتمالاً در مورد پونتورمو

چنین بوده) از نگاه منتقد عصر رنسانس نشانه‌ی جنون بوده است.

اطوارگرایی تقدم و تأخر حواس را، چنان‌که منظور نظر نویسندگان دوره‌ی کلاسیک بود، رعایت می‌کرد و فقط بر موارد متفاوتی تأکید می‌ورزید. از جمله اصول اطوارگرایی آن بود که ترکیب اشکالی که موجد زیبایی بودند باید از تقلید محض طبیعت و حتی تکیه بر آرمان‌پردازی فراتر رود. به این ترتیب، آنچه شاخ و برگ و تصنع و حتی تعریف به نظر می‌آمد، از اصول اساسی اطوارگرایان بود که بر طبق آن زیبایی موجود در اثر هنری را نمی‌توان در طبیعت یافت. جووانی باتیستا آرمنینی نیز در رساله‌ی در باب احکام نقاشی (۱۵۸۷-۱۵۸۶) بر نظریه‌ی سنتی تقلید و توهم شرط دیگری افزود: «چنانچه زوکسیس از سبکی شخصی و منحصر به فرد و نیز سعی و پشتکار برخوردار نمی‌بود، هیچ‌گاه موفق نمی‌شد میان اجزاء منفرد و زیبایی که از شمار کثیری از دختران جوان برگرفته بود توازن ایجاد کند.» (ص. ۱۶۰). آرمنینی با مرتبط دانستن سبک و فرد نظریه‌ی اطوارگرایی و ذوق را به هم پیوند می‌دهد، کسی که از اطوار یا سبکی یگانه، منحصر به فرد، شخصی و به دور از تقلید برخوردار است می‌تواند با درآمیختن آن عناصر از تقلید محض فراتر رود، همچون کسی که با بهره‌مندی از عقل سلیم حواس گوناگون را درهم آمیخته، ادراک حسی واحدی پدید می‌آورد. اطوار منحصر به فردی که آرمنینی از آن نام می‌برد اطوار را با حس هم‌ذات می‌داند. سبک همان نقش مهم و ساختاری عقل سلیم را ایفا می‌کند. از آنجا که نویسندگان دوران کلاسیک ذائقه را بهترین وجه قیاس برای بیان ذوق می‌دانستند، نویسندگان عصر رنسانس نیز با تأسی به آنها داشتن ذوق را با داشتن سبک اطوارگرایانه یکسان می‌پنداشتند. اگر چنین سبکی، یا پاسخ به آن، غریزی است، در این صورت نه‌تنها اطوار و ذوق با یکدیگر مرتبط‌اند، بلکه ذوق می‌تواند بی‌درنگ عمل کرده، حتی سهم بیش‌تری از ویژگی‌های حسی منشاء تجربی خود داشته باشد.

عملکرد اولیه‌ی چنین قضاوتی ثمربخش بود. حرکت نهایی در جهت استفاده‌ی استعاری از ذوق به‌مثابه اصطلاحی انتقادی و زیباشناختی را می‌توان در نویسندگان جریان اطوارگرایی یافت که به رابطه‌ی میان ذوق و داوری تصریح دارند. فدریکو تسوکارو در رساله‌ی اندیشه‌ی نقاشی، پیکرتراشی و معماری (۱۶۰۷) می‌نویسد: «شکوه چیزی است لطیف و دل‌انگیز که نگاه را جذب و ذائقه را اقناع می‌کند... و تماماً بر قضاوت صحیح و ذوق سلیم متکی است» (به‌نقل از بلانت، ص. ۱۴۶). تسوکارو «شکوه» را ــ که کیفیتی اساساً زیباشناختی است ــ با قوه‌ی بینایی، و قضاوت صحیح را صراحتاً با ذائقه ــ که حس نازل‌تری است ــ مرتبط دانسته و نظریه‌ی ارسطویی حس را به شیوه‌ای متفاوت احیا کرده است.

نویسندگان دوران رنسانس و قرن هفدهم آشکارا تعمیم استعاره‌ی «ذائقه» را، که در آثار ارسطو وجود نداشت اما سنت بلاغی دوران کلاسیک به آن پرداخته بود، روا می‌دانستند. ارنست رُبرت کورتیوس و بندتو کروچه هر دو سیسرون و کوئینتیلیان را منابع نویسندگان قرن هفدهم در موضوع «ذوق» به‌منزله‌ی اصطلاحی هنری دانسته‌اند (کورتیوس، ص. ۲۹۶؛ کروچه، ص. ۱۹۳). مثلاً کوئینتیلیان می‌گوید: «تعلیم قضاوت همان‌قدر ناممکن است که تعلیم قوای ذائقه و شامه» (فصل ششم، بند پنجم، ۲-۱). اما با آن‌که چنین مقایسه‌ای تلویحاً صورت گرفته است، از سیاق کلام کوئینتیلیان چنین برمی‌آید که ذائقه و شامه در نظر او همان مقامی را دارند که نزد ارسطو داشته‌اند ــ حواسی که در قیاس با اعمال ذهنی نظیر تخیل، حافظه و عقل،

مقام نازل‌تری دارند. روشن نیست که آیا سیسرون یا کوئینتیلیان قادر بودند عنصر مستقیم و محسوسی را که بعدها باب شد به‌کار گیرند. «ذوق» فقط زمانی که بار انتقادی و نظری یافت به‌صورت اصطلاحی انتقادی درآمد که هم هنجاری و هم فردی بود.

آخرین تلاش در راستای همانندسازی ذوق و «اطوار» در قرن هفدهم صورت پذیرفت. بالتازار گراسیان (۱۶۵۸-۱۶۰۱) را عموماً بانی اصلی این تحول انتقادی دانسته‌اند، اما پیش از آن نیز نویسندگانی همچون تسوکارو و آرمنینی مفهوم ذوق را در معنای مربوط با آن به کار برده بودند. تلقی گراسیان از ذوق در حکم چیزی بود که فرد می‌تواند مستقل از عقل آن را تحصیل و تقلید کند. از این جهت، خصلت حسی بودن آن امری بدیهی انگاشته می‌شد. به بیان استعاری، ذوق شکلی از قضاوت و تمییز است و ارتباط مستقیم با مفهوم «تیزهوشی» یا «ذکاوت» گراسیان دارد که اساساً اصلی احتیاط‌آمیز و مصلحت‌گرایانه است. معرفت در این معنا، مقام عالی‌تر شناخت ارسطویی نیست، بلکه صرفاً عمل به چیزی است که مقبول خواهد افتاد. مراد گراسیان آن نیست که پیروزی از آن ذوق مبتذل خواهد بود، بلکه آشکارا غرضش آن است که کسی نمی‌خواهد با دیگران فرق داشته باشد. ذوق نازل همان ذوق غریب و نامتعارف است.

تامس هابز (۱۶۷۹-۱۵۸۸) تقریباً معاصر گراسیان بود و اصطلاح «ذوق» را مثل او به‌کار می‌برد، اما در مقایسه با او از عواقب اخلاقی چنین کاربردی چندان خشنود نبود. هابز، هنگام گفت‌وگو از کسانی که به بهای نادیده گرفتن علم از فلسفه‌ی مدرسی حمایت می‌کنند، آنها را متهم می‌کند که فقط به ذوق یا ذائقه‌ی خود متکی‌اند.

> اینان قواعد معین‌کننده‌ی صواب و ناصواب را بر پایه‌ی حب و بغض خود وضع می‌کنند، که نتیجتاً از آنجا که ذوق دامنه‌ای بسیار متنوع و گسترده دارد، بر سر هیچ چیز وفاق عام حاصل نمی‌شود. در این حال، فرد (اگر جرأت کند) آنچه را موافق طبع و دلخواه بیابد به زیان جامعه انجام می‌دهد. (لویاتان، بخش ۴، فصل ۶).

هابز و گراسیان هر دو اهمیت ذوق را به‌مثابه حس بدیهی می‌انگارند. حس برای آن که به حکمی هنجاری تبدیل شود، به‌صورت اصطلاحی انتقادی درآمد. ذوق سلیم و ناسلیم شیوه‌های ستایش و نکوهش‌اند.

«ذوق» در اواخر قرن هفدهم، به‌ویژه در فرانسه و انگلیس، سریعاً به واژگان انتقادی پیوست و عنصر اصلی اطوارگرایی را که کیفیت شخصی و مصلحت‌گرایانه بود در خود حفظ کرد. برای نمونه، دومینیک بوئور در «گفت‌وگوهای آریستو و اوژن» (۱۶۷۱)، ذوق را در رابطه با مردان به کار می‌برد که چیزی «وصف‌نشدنی» دارند. پس از جان لاک (۱۷۰۴-۱۶۳۲)، مفهوم ذوق جایگاه ویژه‌ای در فلسفه‌ی تجربه‌گرایان یافت. آنتونی اشلی کوپر، اِرل شفتسبری (۱۷۱۳-۱۶۷۱) و فرانسیس هاچسون (۱۷۴۶-۱۶۹۴) هر سه، با تکیه بر تصور لاک از محدودبودن معرفت به اندیشه، کوشیدند داوری اخلاقی و زیباشناختی را امری فردی جلوه دهند. اگر معرفت به‌زعم تجربیون، تماماً متوقف بر اندیشه است و اگر اندیشه خود حاصل تجربه‌ی فردی است، پس موافق استدلال ایشان اندیشه‌ی زیباشناختی خود باید حسی زیباشناختی بسیار شبیه حس ذائقه باشد. زیبایی شاید اسماً موضوع چنان اندیشه‌ای باشد، اما ذوق تنها

حسی است که موجد داوری هنری است.

بـه‌علاوه، ذوق یکـی از احسـاسات است. لرد شـفتسبری، هـاچسن و مـهم‌تر از هـمه دیـوید هـیوم (۱۷۷۶-۱۷۱۱) احساس ذوق را به‌صورت یکی از مقوله‌های عمده‌ی زیبایی‌شناسی درآوردند. ذوق همان لذت ذهنی است که از چیز خوب نصیب انسان می‌شود. دو کتاب خصلت‌های انسان، آداب، عـقاید، زمـانه (۱۷۱۱)، اثر لرد شفتسبری و تأملات انتقادی در باب شعر و نقاشی (۱۷۱۹) از آبه ژان ـ باتیست دوبو به ماهیت بلامنازع این لذت و نحوه‌ی تربیت و تعمیق و نیز تبیین آن می‌پردازند. مفروض نخست این استدلال خود لذت است، و سرچشمه‌ی آن چیزی است که همچون حسی تجربی عمل می‌کند تا بدان حد کـه عـمل آن طبیعی و خودبه‌خود می‌شود. «حس درونی» به‌هیچ وجه حس ششم یا هفتم نیست که مشروط به هیچ شرطی نباشد، بلکه فشار الگوی فلسفه‌ی تجربی سبب می‌شود که به حواس بیرونی بسیار نزدیک‌تر باشد تا به عقل سلیم ارسطویی یا حس درونی آگوستینی و دیگر فیلسوفان قرون وسطایی که آن را قوه‌ای وحدت‌بخش و ممیزه می‌دانستند. به این ترتیب، پیداست در جریانی که ذوق را نوعی احساس به شمار می‌آورد ذوق با اصل لذت‌جویی موجود در طبیعت انسان همانندی پیدا می‌کند.

از سوی دیگر، ذوق به تنهایی محل اعتماد نیست. به‌زعم لرد شفتسبری و دیگر هواداران جریان یاد شده، زیبایی‌شناسی به مسئله‌ی آموزشی ذوق و مقیدکردن آن تبدیل می‌شود، و این مسئله بـه‌راسـتی دشـوار و لاینحل است، زیرا قیاس ذوق با ذائقه حاکی از آن است که هرچند ممکن است ذائقه یا سلیقه‌ی فرد تغییر کند، در وقوع بلاواسطه‌ی آن نمی‌توان تردید کرد. راه حل‌های ارائه شده به تقویت قوه‌ی تمییز و تعمیق ظرافت و باریک‌بینی نظر دارند. کام حساس‌تر و قوه‌ی ادراک ظریف‌تر چیزی است که مـطلوب ذائـقه است، امـا در تحلیل نهایی، توضیح مرجّح دانستن چنین لذاتی کار آسانی نیست. لرد شفتسبری به ارزش‌هـای مـاندگار متوسل می‌شود و از این راه ذوق سلیم را تبیین می‌کند، زیرا به‌زعم او، ذوق مآلاً با فـضیلت مـلائمت دارد. هاچسن موضعی تجربی‌تر دارد و توضیح این قضیه را در ادراک نظم و هدف جست‌وجو می‌کند. هر دو بر این عقیده‌اند که ذوق با خیرخواهی مرتبط است و هنگامی که فرد فضیلت‌های جمعی و گروهی را تشخیص دهد از لذات بیشتری برخوردار می‌شود. ذوق‌های نازل‌تر و ذوق‌هایی که ارضـاء تـمنیات فـردی را مـقدم می‌دارند، در قیاس با ذائقه‌هایی که خیرخواهی و فضیلت‌های ماندگار و جمعی را منشاء لذت می‌شمارند، از ادراک والا و لذت حقیقی هر دو بی‌بهره‌اند.

هیوم و دوبو بیش از شفتسبری و هاچسن به استقلال کامل قوه‌ی ذوق باور دارند. از نظر دوبو، مخاطب زیبایی اشتباه نمی‌کند. مسائلی که برای دوبو مطرح‌اند این است که چگونه می‌توان ذوق را تبیین و پیش‌بینی کرد به‌نحوی که بتوان با ملاحظه‌ی دیگران و آینده‌نگری پـربار و خـلاق بـود. او در تـوضیحات خـود بـه مقایسه‌های مفصل و مشروح علت‌های قومی و حتی اقلیمی می‌پردازد. هیوم، عواطف و احساسات را واجد اعتباری شناخت‌شناسانه می‌داند، و به این ترتیب، در مقایسه بـا دوبـو،بـه مسـئله‌ی ذوق عـمق بـیش‌تری می‌بخشد. در اتکاء تجربی همه‌جانبه بر ادارک و اندیشه، ذوق یکی از عناصر دخـیل است. ذوق بـه‌معنای اخص، مقرون به دلیل است، و بر چیزی دلالت می‌کند ــ چنان که نظم و قاعده‌ی پاسخ‌های زیباشناختی و اخلاقی را نشان می‌دهد. هیوم نیز مانند لرد شفتسبری ذوق و شخصیت را با یکدیگر مرتبط می‌داند. با این

تفاوت که شخصیت در نظر هیوم، مستقل از تجلی آن در صور ثابت کنش‌های زیباشناختی و اخلاقی معنا ندارد. آنگاه که در مورد ذوق به قضاوت می‌نشینیم، در حقیقت در خصوص هویت پایداری قضاوت می‌کنیم که از طریق فضیلت و رجحان زیباشناختی آشکار می‌شود. به این ترتیب، هیوم نظامی اخلاقی و زیباشناختی برپایه‌ی احساس و ذوق بنا می‌کند.

جریان فوق، که ذوق را در حکم یکی از احساسات قلمداد می‌کرد، به نظر سایر تجربیون و همچنین اغلب منتقدان نئوکلاسیک و فیلسوفان متأله بیش از حد ذهنی و لذت‌گرایانه می‌آمد. لرد شفتسبری و دیوید هیوم را در عداد برنارد ماندویل قرار دادند که در منظومه‌ی حکایت زنبورهای عسل (۱۷۲۹-۱۷۱۴) به دفاع از فایده و لذت حاصل از اعمال رذیلانه پرداخته است. با این همه، اصطلاح ذوق حتی در نزد زیباشناسان محافظه‌کار نیز جایگاه مهمی یافت. تجربه، بر پایه‌ی الگوهای علمی و تجربی جدید، جایگزین اشکال نوافلاطونی زیبایی شد. ذوق، بسته به انطباق یا تعارض آن با قواعد هنری، با صفات خوب یا بد (سلیم یا ناسلیم) توصیف می‌شد. از این رو جاشوا رینولدز (۱۷۹۲-۱۷۲۳) اظهار می‌دارد که نقاشی باید با قواعدی مطابقت داشته باشد که نقاشان به تجربه در جریان تاریخ و با مطالعه‌ی آثار نقاشان بزرگ آموخته‌اند. زیبایی شاید آن چیزی باشد که به حس درمی‌آید، اما کل دستگاه زیباشناختی به کندوکاوی تجربی و شبه علمی در قواعد هنر تبدیل می‌شود که باید با ذوق سازگار باشد. ذوق نشانه‌ی انسان فرهیخته و خبره است. همان‌گونه که یکی از بستگان هیوم به‌نام هنری هوم، لرد کیمس، در عناصر نقد (۱۷۶۲) گفته است: «مگر نه آن که ما از کج‌ذوقی و خوش‌ذوقی سخن می‌گوییم؟... چیزی که عام و جهان‌شمول است باید از طبیعت برخاسته باشد. اگر ما به آن خاستگاه دست پیدا کنیم، دیگر ملاک سنجش ذوق آمیخته به رمز و راز نخواهد بود» (ج ۲، ص. ۳۸۳).

براین اساس، هر دو جریان عمده‌ی مفهوم ذوق در قرن هجدهم منشاء تجربی دارند. زیبایی‌شناسی خردگرا به شیوه‌ی آلگزاندر باوم‌گارتن (۱۷۶۲-۱۷۱۴) چندان به حال ذوق مفید نبودند. ولتر (۱۷۷۸-۱۶۹۴) هر دو جریان را در فرهنگ فلسفی خود منعکس کرده است. او از سویی ذوق را در حکم گونه‌ای حس تعریف می‌کند و از سوی دیگر، در این تعریف چیزی جز مقایسه دیده نمی‌شود. ذوق سلیم زیبایی واقعی را درک می‌کند. در تحلیل نهایی، ذوق گونه‌ای منش قومی یا فرهنگی است که باید طی زمان و با دخالت طبیعت متحول شود. «بی‌تردید، ذوق سلیم و ذوق نازل هر دو وجود دارند، هرچند انسان‌ها به‌لحاظ عقاید و آداب و رسوم با یکدیگر متفاوت‌اند. بهترین ذوق در هر یک از رشته‌های تربیتی تقلید طبیعت با تمام نیرو، وفادار به اصل، و حفظ شکوه آن است» (ولتر، صص. ۴۹-۴۸). دنی دیده‌رو (۱۷۸۴-۱۷۱۳) نیز با او هم‌عقیده بود که «ذوق قابلیتی است که با ممارست حاصل می‌شود، قابلیت تمییز حقیقت یا خوبی، همچنین تمییز شرایطی که حقیقت یا خوبی را زیبا جلوه می‌دهد، و بالاخره قابلیت تأثیرپذیری آنی و شدید از آن شرایط» (ص. ۱۶۷). تجربه‌گرایی هیوم در قیاس با نگرش دیده‌رو بسیار اساسی‌تر است، اما هر دو از روح واحدی برخوردارند.

در اواخر قرن هجدهم، دو مسئله در مباحث مربوط به ذوق اهمیت داشت. نخست آن‌که چگونه می‌توان از «امر توصیف‌نشدنی» نظریه‌پردازان اولیه‌ی این بحث فراتر رفت. برای آن که بتوان به ذوق نظم و انسجام

بخشید، باید آن را با اصول روان‌شناختی اساسی‌تری پیوند داد، و جریان غالب در روان‌شناسی آن زمان تداعی‌گرایی بود. از منظر تداعی‌گرایی، ذوق حاصل تداعی از حواس بیرونی است. الکساندر جرارد در **تحقیق در ذوق** (۱۷۵۹)، عملکرد ذوق را به قوه‌ی تخیل نسبت می‌داد، و این خود حرکت مهمی بود؛ زیرا به جای آن که ذوق را پاسخ حسی منفعلی به شمار آورد، آن را نوعی از بیان محسوب می‌داشت. سرانجام، امانوئل کانت (۱۸۰۴-۱۷۲۴)، در **نقد داوری** (۱۷۹۰) ذوق را پاسخ به شهود خالص برپایه‌ی تخیل آزاد تعریف کرد.

دومین مسئله‌ی مبرم آن بود که ملاک و معیار سنجش ذوق کدام است. هیوم طی مثال مشهوری دو مورد بسیار واضح را مقابل هم قرار داده و گفته است: «مسائل ذوقی جای بحث ندارند، اما نمی‌توان حق را به کسی داد که اُگیلبای را بر میلتون ترجیح می‌دهد.» کانت این پارادکس را به تنازع موجود در ذوق تبدیل کرد و اظهار داشت که ذوق امری است نفسانی و وجدانی، اما حوزه‌ی داوری آن شمول عام دارد. به‌عقیده‌ی هیوم ملاک سنجش ذوق را نه در خودِ قوه‌ی ذوق، که در شخصیت دارنده‌ی آن باید جست. دیگران، همچون لردکیمس و جرارد، بر این عقیده بودند که ذوق مقوله‌ای قانون‌مند است مشروط بر آن که بتوان قوانین حاکم بر آن را کشف کرد. و سرانجام کانت با این استدلال که «شهود یا ادراکِ خالی از غرض در عین نفسانی‌بودن جهان‌شمول است»، بحث را به حوزه‌ی جدیدی کشاند که سبب شد در قرن نوزدهم ذوق جای خود را به قسمی از تجربه دهد. پس، آنچه جای ملاک ذوق را گرفت گونه‌ی متفاوتی از تجربه بود که صرفاً زیباشناسانه و فراتر از جدل‌های انتقادی بود.

در اواخر قرن هجدهم، عوامل متعددی در کاهش اهمیت ذوق مؤثر بودند. تعداد حواس زیباشناسانه افزایش یافت. زمانی که آرچیبالد آلیسون رساله‌ی **تحقیق در ماهیت و اصول ذوق** (۱۷۹۰) را نوشت هر یک از مُسندات زیباشناختی حس جداگانه‌ای را می‌طلبید: حس شکوه، حس برازندگی، و غیره. حس، به مفهوم منفعل و لاکی آن، جای خود را به ذهنی فعال، پوینده و متخیّل سپرد که قوای خود را از طریق فعالیت‌های زیباشناختی نشان می‌دهد و از آن فعالیت‌ها لذت می‌برد زیرا از این راه است که به شناخت خود دست می‌یابد.

کانت در **نقد داوری**، علاوه‌بر جمع‌بندی نظریه‌های ذوق، نوعی از شهود را جایگزین ادراک زیباشناختی می‌کند که نه‌فقط اساس زیبایی، بلکه مبنای همه‌ی قضاوت‌های نظری و عملی را تشکیل می‌دهد. ذوق اهمیت و مرکزیت خود را در زیبایی‌شناسی با تلفیق قضاوت و ادراک بازیافت. کانت میان دو نوع حکم فرق می‌گذارد: حکم آمیخته به نفع و حکم بی‌طرفانه. داوری نوع دوم، که از اغراض و شوائب خالی است، به دور از ملاحظات عملی و نظری علم و اخلاق است. به این ترتیب، حکمی که سودمندی بر آن مترتب باشد جایی در زیبایی‌شناسی ندارد. در عوض، حکم بی‌طرفانه که تدریجاً در قرن هجدهم واجد اهمیت زیباشناختی شده بود، جایگزین حکمی می‌شود که ناظر به غرض است. ذوق وسیله‌ای است که به کمک آن می‌توان پاسخ زیباشناسانه و بی‌طرفانه داد، اما نبوغ قابلیت آفرینش چیزهای زیباست. جرارد و دیگران قبلاً واژه‌ی «نبوغ» را به‌همین معنی به کار برده بودند. نتیجتاً، تخیل و نبوغ تبیین‌کننده‌ی دو نقش ذوق‌اند. کار تخیل آفریدن و بازآفرینی است. نبوغ، به گفته‌ی ساموئل تیلور کالریج، شکل ابتدایی تخیل را به کار می‌اندازد و سپس آنچه را

نبوغ آفریده است می‌توان به‌کمک بازتولید تخیلی در مخاطبین آثار هنری و هنرمندان کم‌مایه‌تر بازآفرینی کرد.

پس از کانت، متفکران ایده‌آلیست به شیوه‌های دیگر کوشیدند ماهیت امر زیبا را توضیح دهند، که حاصل آن اخلال در وحدت ذوق و داوری بود. برای نمونه، جان راسکین در نقاشان مدرن (۱۸۴۳) میان ذوق و حکم فرق قائل بود. به‌زعم او، ذوق قابلیت محظوظ شدن از آثار واقعی هنر است، حال آن که حکم یا داوری قابلیت دیگری است. تشخیص اثر هنری حقیقی دیگر به ذوق بستگی ندارد، بلکه چنین مهمی در حیطه‌ی کار حساسیت فرهیخته است. در نیمه‌ی قرن بیستم، مقوله‌ی ذوق بار دیگر موقتاً مطرح شد زیرا آن را موضوعی قانون‌مند و دارای نقش نظری تلقی نمی‌کردند. در این حال، ذوق را مقابل جریانی قرار می‌دادند که فیلسوفان، متأثر از لودویگ ویتگنشتاین، در تعریف خود از هنر به آن ایراد می‌گرفتند. با این همه، تلقی آنها به‌مراتب محدودتر از تلقی نظریه‌پردازان تجربی قرن‌های هفدهم و هجدهم بود.

نظریه‌های ذوق در قرن هجدهم با هدف پاسخ‌گویی به دو پرسش ساخته و پرداخته شدند: نخست آن که «ماهیت زیبایی و دیگر ویژگی‌های زیباشناختی چیست؟» و دیگر آن که «چگونه ادراکی سبب می‌شود چیزی را زیبا قلمداد کنیم؟» ارزیابی زیباشناختی «حکم ذوق» نام گرفت و «آدم صاحب‌ذوق» کسی بود که در قبال زیبایی طبیعت و هنر، هر دو، عکس‌العمل نشان دهد. دلیل آن که ذوق در فضای فلسفی «عصر روشنگری» به مسئله‌ای جدی تبدیل شد آن بود که موافق آموزه‌های تجربه‌گرایان، «زیبایی» مقوله‌ای عینی نیست، بلکه بر التذاذ فرد ادراک‌کننده دلالت می‌کند. با این حال، همانند پنداشتن زیبایی و لذت نیز این شبهه را پیش می‌آورد که زیبایی همان التذاذ آمیخته به غرابت‌های فردی است، اما از طرفی احکام مربوط به زیبایی محل مناقشات جدی بوده‌اند و از این رو نمی‌توان آنها را حاصل تفنن محض دانست. نظریه‌پردازان قرن هجدهم به دنبال ملاکی برای ذوق بودند تا لذت زیباشناختی فردی و راه ارزیابی اشیاء یا آثار پدیدآورنده‌ی آن لذت را با هم آشتی دهد.

از حدود قرن شانزدهم به بعد، «ذوق» حکم استعاره‌ی انتخاب ارزیابی زیباشناختی را داشته، زیرا نشان‌دهنده‌ی حس لذت بی‌واسطه‌ی زیباشناختی بوده است. اما با آن که لذت خوردن و لذت زیباشناختی از جهت نیاز به تجربه‌ی شخصی و دست اول برای قضاوت به یکدیگر شبیه‌اند، تفاوت‌های قابل ملاحظه‌ای نیز دارند. اختلاف سلیقه بر سر طعم غذا امری است شخصی و هیچ نیاز مبرمی ما را ناگزیر از پذیرش ملاکی برای تغییر سلیقه نمی‌کند، حال آن که لذت حاصل از هنر و زیباشناسی از اهمیتی معادل احکام اخلاقی برخوردارند و نیازمند قبول دیگران. در حقیقت، بسیاری از متفکران عصر روشنگری ادراکات زیباشناختی و اخلاقی را بسیار نزدیک به هم می‌دانستند و زیبایی را در حکم تجلی خوبی و امور خیر به شمار می‌آوردند.

فیلسوفانی همچون فرانسیس هاچسون، دیوید هیوم و امانوئل کانت نظریه‌هایی در این باب ساخته و پرداخته کردند که بر مفهوم طبع مشترک انسان‌ها استوار بودند، بدین معنا که احکام ناظر به ارزش‌های زیباشناختی بر نوع خاصی از لذت دلالت می‌کنند که همه‌ی انسان‌ها در آن سهیم‌اند.

نظام‌های فلسفی این سه‌تن، به‌رغم تفاوت محسوس میان آنها، بر سر این موضوع توافق داشتند که لذت را باید از تمنیات منفصل کرد، یعنی همان چیزی که به بی‌طرفی یا عدم دخالت اغراض شخصی شهرت یافته

است. نفع، یا به عبارت دقیق‌تر نفع شخصی، مانع از توافق بر سر مسائل زیباشناختی می‌شود چراکه در نفع شخصی پای اغراض و خواسته‌های فردی به میان می‌آید. از این رو، عدم نفع شخصی در احکام ذوقی و زیباشناختی به‌لحاظ فلسفی حائز اهمیت است زیرا قضاوت‌هایی را سبب می‌شود که در آن‌ها از لذات مشترک میان همه‌ی انسان‌ها سخن به میان می‌آید. به همین دلیل باید تصریح کرد که تصدیقات زیباشناختی از دیگر داوری‌ها ــ از جمله احکام دایر به ملاحظات شخصی و منفعت‌طلبانه ــ متمایز است، چراکه این ملاحظات به‌اقتضای زمینه‌ای فردی و فرهنگی تغییر می‌کنند. حکم یا داروی ذوق را هنگامی «ناب» یا بی‌طرفانه می‌خوانیم که لذت حاصل از شیئی زیبا به شائبه‌ی اغراض و تمنیات فردی آمیخته نباشد. ذوق در این معنا توان یا قابلیتی است که به برکت آن می‌توان کیفیات و وجوه دل‌انگیز هنر و طبیعت را تمییز داد. به این ترتیب، ذوق سلیم از سویی ویژگی افرادی است که از فرهیختگی و ظرافت طبع برخوردارند، و از سوی دیگر، بر خصلت و منشی استوار است که همگان در آن شریک‌اند. فیلسوفان قرن هجدهم در نظریاتی که پیرامون ذوق ساخته و پرداخته کردند مبانی زیبایی‌شناسی نوین را بنا نهادند. اینان در توضیح ادراک کیفیات زیباشناختی حساسیت خاصی را در مفروضات خود لحاظ می‌کردند که در قرن بیستم نیز مورد توجه بسیاری از صاحب‌نظران قرار گرفت. چنان که می‌توان تأثیر آن را در مقاله‌ی تأثیرگذار «نظریه‌ی معاصر کیفیات زیباشناختی: مفاهیم زیباشناختی» به‌قلم فرانک سیبلی دید.

در نیمه‌ی دوم قرن بیستم، شاهد آن بودیم که نقد هنر روی خوش به مقوله‌ی ذوق نشان نداد، و مسئله‌ی «طبع مشترک انسان‌ها» را نیز با شک و تردید می‌نگریست. در همین راستا، پرسش‌های تأمل‌برانگیزی با هدف درهم ریختن مفروضات پیشین مطرح شدند، نظیر آن که فیلسوفان مزبور در نظریه‌ی «طبایع انسانی» خود به چه نوع ادراک کننده یا «مدرکی» نظر داشتند؟ بستر تحولات اجتماعی ذوق کدام است؟ چه رابطه‌ای میان فاعل ادراک و شیئی زیبا یا اثر هنری وجود دارد؟

منتقدان نظریه‌های عصر روشنگری کوشیده‌اند توجه ما را به چیزی معطوف دارند که به‌عقیده‌ی آنها نوعی محافظه‌کاری پنهان در مفهوم ذوق است. به‌زعم آنها، صاحب‌ذوقی که بالمرّه از چیزهایی لذت می‌برد که قرن‌ها دیگران از آن لذت برده‌اند نمونه‌ی بارز محافظه‌کاری است، زیرا چنین شخصی به جمعی از صاحبان ذوق می‌پیوندد که به‌نحو مشکوکی با صاحبان زر و زور و نخبگان جوامع اروپایی مرتبط‌اند. به این ترتیب، مقوله‌ی ملاک یا معیار همگنی یا جهان‌شمول ذوق در اصل چیزی جز تحمیل خواسته‌ها و تمایلات قومی و طبقاتی نیست.

جامعه‌شناسان کوشیده‌اند فلسفه‌ها و نظریه‌های ذوق را با عنایت به بستر تاریخی تحولات این نظریه‌ها تحلیل کنند. قرن هجدهم در اروپا شاهد قدرت گرفتن بورژوازی و رواج آرمان‌های دموکراتیک بود. در چنین فضایی، طبقه‌ی متوسط تازه به قدرت رسیده برای خود نقش فعالی قائل بود که به او امکان می‌داد برکنار از دخالت مراجع قدرت خود را به‌لحاظ سیاسی و اخلاقی سامان دهد. نظریه‌های ذوق در آن زمان برای بسیاری جذاب بودند، زیرا مدعی بودند که انسان از قابلیتی جهان‌شمول برای درک زیبایی برخوردار است که توان هنرپذیری او را افزایش می‌دهد، و آن را از آموزه‌های جمع کوچکی از نخبگان فراتر می‌برد. با این وصف اعمال سلیقه و ذوق به طبقه‌ای تعلق دارد که به‌سبب برخورداری از رفاه و فراغت امکان تربیت و

تهذیب آن را می‌یابد، و به قوه‌ی ادراک ظریف‌تر و پیچیده‌تری مجهز می‌شود. جهان‌شمول بودن ذوق در این معنا پایه و اساسی ندارد، ذوق در حقیقت مؤید ملاک‌های هنری پذیرفته‌شده‌ای است که سبب تحکیم و استمرار سلطه‌ی فرهنگی نخبگان شده است. این واقعیت که بسیاری از مردم بر عقاید زیباشناختی زمان خود صحه می‌گذارند، این پدیده را پنهان می‌دارد. میشل فوکو نشان داده است که اعمال قدرت فقط از سوی قدرت‌مداران جامعه صورت نمی‌گیرد، بلکه زمانی که افراد جامعه ارزش‌هایی را جذب و در رفتار روزمره‌ی اجتماعی خود به‌کار می‌بندند بیش‌ترین نمود قدرت آشکار می‌شود. ذوق نیز مورد مشابهی دارد: آنچه ظاهراً تجلی طبایع مشترک میان انسان‌ها به نظر می‌آید، در حقیقت پذیرش ارزش‌هایی است که با گرته‌برداری از امتیازات اجتماعی بر آنها صحه می‌گذارند. مفهوم زیبایی و ذوقیاتی که ظاهراً منعکس‌کننده‌ی تمایلات مشترک میان انسان‌هاست، به خودگردانی این طبقه از شهروندان شکل می‌بخشد. پژوهش‌گرانی همچون تری‌ایگلتون و جانت ولف تحلیل‌هایی از نظریات ذوق ارائه داده‌اند که در آنها علائق فلسفی را از منظر مقتضیات اجتماعی اروپای نوین نگریسته‌اند. متفکرانی که با تأکید بر زمینه‌ی تاریخی تحولات زیبایی‌شناسی به این مسئله پرداخته‌اند چنین نتیجه گرفته‌اند که ذوق در مقایسه با قدرت بعضی از طبقات و اقوام در انتخاب مصنوعات فرهنگی ارتباط کم‌تری با طبیعت مشترک انسانی دارد، و طبقات یا اقوام مسلط هنرها یا مصنوعاتی راکه به فرهنگ‌های بیگانه تعلق دارند، یا آفریده‌ی عوام‌اند و با موازین ذوق نخبگان مغایرت دارند، تحقیر می‌کنند و مردود می‌شمارند.

پیر بوردیو، جامعه‌شناس فرانسوی، در کتاب تمایزات: نقد اجتماعی حکم ذوق (۱۹۸۴)، به انتقادی کوبنده از مقوله‌ی ذوق دست می‌زند. او همچنین نظر متفکرین اولیه‌ی دوران نوین، دایر به یکسان دانستن و همگون‌بودن معیار ذوق و داوری را به‌شدت مورد حمله قرار داده، آن را پوششی برای پنهان‌داشتن سلطه‌طلبی طبقه‌ی حاکم می‌داند که می‌کوشد از طریق آن ارزش‌هایی نظیر سلطه و سلطه‌پذیری را طبیعی و بدیهی جلوه دهد. هدف انتقاد او مشخصاً کانت است که بیش از دیگران در جدا دانستن لذت زیباشناختی ناب از منافع و ملاحظات شخصی مؤثر بوده است. به‌عقیده‌ی بوردیو، فلسفه‌ی هنری کانت، به جای فراهم آوردن بستری برای دست‌یابی به لذت زیباشناختی جهان‌شمول و برگذشتن از اختلافات فردی، لذتی را تجویز می‌کند که به‌خلاف بی‌طرفیِ ادعایی آن، کاملاً صبغه‌ی تاریخی دارد و خصلت متأملانه، نظری و انتزاعی آن متعلق به طبقه‌ی مرفهی است که از اوقات فراغت بهره‌مند است.

بوردیو با ارائه انبوهی از داده‌ها درخصوص قشرهای مختلف جامعه‌ی فرانسه چنین نتیجه می‌گیرد که «ذوق سلیم» یا «خوش‌سلیقگی» در هنر، مد، یا غذا همان ذوق و سلیقه‌ی طبقه‌ی بورژوازی است، و تقریباً هیچ‌گاه با سلیقه‌ی طبقات فرودست تناسبی ندارد. نظریه‌های قرن هجدهم بر تمایز میان دو نوع ذائقه تأکید داشتند: ذائقه‌ی زیباشناختی که مستلزم داشتن اتفاق نظر است، و ذائقه یا حس چشایی که سلیقه‌ی فردی در آن رعایت می‌شود. با این همه، به‌زعم بوردیو، این دو نوع ذائقه با یکدیگر قابل قیاس‌اند. غذای گوشتی و ثقیل‌الهضم برای کسی که فعالیت بدنی دارد غذایی سالم و گوارا محسوب می‌شود، اما از نظر یک متخصص تغذیه غذای خوبی به حساب نمی‌آید. به‌همین منوال، التذاذ از موسیقی کلاسیک حاکی از ذوق نخبگانی فرهنگی است که به‌لحاظ اجتماعی قدرت تعیین ذوق سلیم یا سلیقه‌ی خوب را دارند. ارزش‌ها نیروهای

تأثیرگذار ناپیدای مادی و فرهنگی‌اند که بیش‌وکم به قلمرو ناهشیار فرد تعلق دارند و لاجرم نوع لذات او را معین می‌کنند. مفهوم ذوق یا سلیقه‌ی استاندارد تصور باطلی است که هدف آن نامربوط دانستن تمایزات طبقاتی با آرمان‌های زیباشناختی است. قائل‌شدن به وجود ملاکی همگانی برای ذوق نامربوط بودن تمایزات طبقاتی به آن آرمان‌ها را ثابت نمی‌کند، بلکه فقط آنها را نادیده می‌گیرد.

در هم ریختن تمایز دوگونه‌ی ذائقه ــ چشایی و زیباشناختی ــ به‌لحاظ فلسفی تأمل‌برانگیز است، زیرا بار دیگر توجه را به آن استدلال قدیمی جلب می‌کند که هرچند ذائقه‌ی غذایی برای انسان، سوای تغذیه، اهمیت چندانی ندارد، ذائقه‌ی محصولات فرهنگی نظیر آثار هنری حائز اهمیت است و بر سر آن بحث درمی‌گیرد و باید راه حلی برای آن جست. طعام در نظریات یا فلسفه‌های زیباشناختی جای مهمی نداشته است، بعضاً به این دلیل که حس ذائقه حسی است «جسمانی»، در برابر حواسی نظیر بینایی و شنوایی که با «محسوس» خود فاصله دارند. موافق نگرشی دیرپا در فلسفه، فقط حواسی که با محسوسات فاصله دارند به فرد امکان می‌دهند به شناخت یا معرفت «عینی» دست یابد. از این منظر، حواسی همچون ذائقه، شامه، و حتی لامسه نفسانیات محض‌اند و توجه فرد را به درون او منعطف می‌سازند، و علاوه بر آن لذاتی را که جسمانی یا حیوانی محض‌اند برای او تحصیل می‌کنند، و بیم افراط نیز می‌رود، چنان که ارسطو نیز در فلسفه‌ی اخلاق خود به آن اشاره کرده است. جریان فلسفی اواخر قرن بیستم، با تکیه بر اهمیت جسم و نقش آن در شناخت و داوری، بار دیگر زمینه‌ی ارزیابی جدی غذا و حس ذائقه را از منظری فلسفی پیش کشیده است.

نه‌فقط طبقه‌ی اجتماعی، که جنسیت نیز، در شکل‌گیری ذوق یا ذائقه‌ی هنر مؤثرند. «انسان با ذوق» کسی است که تا حدودی از قدرت اجتماعی برخوردار است و این قدرت را در ارزیابی جهان برای التذاذ زیباشناختی خود به کار می‌گیرد. به‌لحاظ نظری، زن صاحب‌ذوق نیز در چنین وضعیتی قرار دارد. با این وصف، موقعیت اجتماعی زن موقعیت متفاوتی است. زنان همواره نماد زیبایی بوده‌اند و بدین جهت هم فاعل ادراک‌اند، هم موضوع ادراک. نویسندگان فمینیست «موضوع بی‌طرفانه» فرد صاحب ذوق را مورد تحلیل قرار داده، گفته‌اند که بُعد یا فاصله‌ی زیباشناختی لازم برای درک زیبایی عاملی است بازدارنده که زن را به‌مثابه شیئی زیبا قلمداد می‌کند. این نکته در برخی از آثار هنری بصری کاملاً مشهود است. برای درک زیبایی اثری همچون ونوس روکبای چه موضعی را باید برای نگریستن اتخاذ کرد؟ قطعاً برای ارزیابی زیباشناسانه آن باید از دخالت ملاحظات و مشتهیات نفسانی جلوگیری کرد. اما هرگونه حکمی، هرچند بی‌طرفانه، بر پایه‌ی ملاحظات جسمانی صورت می‌گیرد، و به این ترتیب می‌توان دید که بی‌طرفیِ ادعایی کانت مشاهده‌گر را از دخالت جنسیت مصون نمی‌گذارد. تحلیل‌های مشابهی نیز در خصوص شناخت هنر اقوام بدوی، هنر اقوام بیگانه و هنرهایی که به مضامین غریب و نامأنوس پرداخته‌اند ارائه شده است.

در مجادلات میان نگرش جانب‌دارانه‌ی فلسفه‌ی کهن و دیدگاه انتقادی جامعه‌شناسی کنونی بر سر مسئله‌ی ذوق، اعتبار بسیاری از مفاهیم فلسفی به خطر افتاده است. در این راستا، منتقدان فمینیست مسائل بسیار مهمی را درخصوص روان‌شناسی ادراک و ساختار اجتماعی دیدگاه‌های زیباشناختی مطرح کرده‌اند. حتی اگر بپذیریم که مفاهیم سنتی ذوق قربانی مقولاتی چون جنسیت، طبقه، یا تعصبات قومی شده و در

پوششی از جهان‌شمول بودن عرضه شده‌اند، تحلیل‌های فرهنگی هنوز به پرسش‌های قدیم فلسفی پاسخ قانع‌کننده‌ای نداده‌اند. هنگام ارزیابی این موضوعات باید پرسش‌هایی چند را مطمح نظر قرار داد. نظریه‌های ذوق محصول چه شرایط تاریخی بوده‌اند و این شرایط تا چه حد در صورت‌بندی مسائل فلسفی و ملاک‌های ذوق اهمیت دارند؟ جنسیت، طبقه و عوامل قومی چه‌مقدار در شناخت هنری مؤثرند و آیا چنین عوامل تأثیرگذاری در کار آزادی تخیل و قضاوت بی‌طرفانه اخلال می‌کنند؟ و سرانجام آن که، نظریات مربوط به ذوق چه مسائل فلسفی را مد نظر دارند؟ می‌توان اهمیت بستر تاریخی و ناممکن بودن التذاذ بی‌طرفانه را پذیرفت، اما نمی‌توان مسئله و پرسش‌های مربوط به کیفیات زیباشناختی و ملاک داوری را نادیده گرفت.

## منابع


1. Aristotle, *The Basic Works of Aristotle,* Ed. Richard Mckeon (New York: 1941).
2. Armenini, Giovanni Battista. *One the True Precepts of the Art of Painting*. Ed.and trans Edward J. Olszewski (New York: 1977).
3. Blunt Anthony. *Artistic Theory in Italy: 1450-1600* (Oxford, 1940).
4. Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Trans. Richard Nice (Cambridge, Mass. 1984).
5. Cooper, Anthony Ashley, Earl of Shaftsbury. *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*. Ed. John M. Robertson (Indianapolis. 1964).
6. Croce, Benedetto. *Aesthetic* Trans. Douglas Ainslie (New York: 1922).
7. Curtius, Ernest Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Trans. Willard R. Trask (New York: 1953).
8. Diderot, Denis. "Essay on Painting" (1765). *Diderot's Selected Writings*, Ed. Lester G. Crocker, Trans. Derek Coltman, pp. 161-168 (New York: 1966).
9. Du Bos, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719). (Paris, 1993).
10. Eagleton, Terry. *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford/Cambridge: 1990).
11. Eco, Umberto. *Art and Beauty in the Middle Ages.* Trans, Hugh Bredin (New Haven: 1986).
12. Gerard, Alexander. *An Essay on Taste* (1759). (Gainesville: 1963).
13. Gracian, Balthasar. *The Art of Worldly Wisdom.* Trans. Joseph Jacobs (New York: 1945).
14. Hobbes, Thomas. *Leviathan*. Ed. Edwin Curley. (IndianaPolis: 1994).
15. Home, Henry, Lord Kames. *Elements of Criticism.* (1762) 2 Vols. (Boston: 1796).
16. Hume, David. "Of the Standard of Taste" *Essays: Moral, Political, and Leterary*. Ed. Eugene F. Miller, pp. 226-249 (Indianapolis: 1987).
17. Hutcheson, Francis. *An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue,* (London: 1725).
18. Kant, Immanuel. *The Critique of Judgment*. Trans. Werner S. Pluhar (Indianapolis: 1987).
19. Kivy, Peter. "Recent Scholarship and the British Tradition: A Logic of Taste -- the First Fifty years." *Aesthetics: A Critical Introduction*. Ed. George Dickie, Richard Sclafani and Ronald Ribin, pp. 254-268 (New York: 1989).
20. Klein, Robert. "Judgment and Taste in Cinquecento Art Theory." *Form and Meaning: Essays on the Renaissance and Modern Art.* Trans. Madeline Jay and Leon Wieseltier, pp. 161-169 (New York: 1979).
21. Klein, Robert, and Henri Zerner. Eds. *Italian Art: 1500-1600 -- Sources and Documents* (Englewood

Cliffs, N.J., 1966).

22. Mattick, Paul, Jr., Ed. *Eighteenth Century Aesthetic and the Reconstruction of Art* (New York: 1989).

23. Pollock, Griselda. *Avant-Garde Gambits: 1888-1893 -- Gender and the Color of Art History* (London/New York: 1993).

24. Quintilian. *Institutio Oratoria*. 4 vol. Trnas. H.E. Butler. (Cambridge, Mass., 1958-1960).

25. Sibley, Frank. "A Contemporary Theory of Aesthetic Qualities: Aestheic Concepts". *Philosophical Review,* 68.4 (1959), pp. 431-440.

26. Voltaire. *A Philosophical Dictionary. The Works of Voltaire.* 7 vol. Trnas. William F. Fleming (New York: 1951).

27. Wolff, Janet. *The Social Production of Art* (New York: 1993).

28. Woodmansee, Martha. *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics* (New York: 1994).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی