دانشنامهٔ فلسفهٔ استنفورد (۵)

زیبایی‌شناسی

این کتاب ترجمه‌ای است از:

The Definition of Art/Thomas Adajian, Oct 9, 2012

Beauty/Crispin Sartwell, Sep 4, 2012

Conceptual Art/Elisabeth Schellekens, Jun 7, 2007

Artifact/Risto Hilpinen, Oct 11, 2011

Aesthetics of the Everyday/Yuriko Saito, Sep 30, 2015

The Concept of the Aesthetic/James Shelley, Sep12, 2013

Aesthetic Judgment/Nick Zangwill, Aug 26, 2014

History of the Ontology of Art/Paisley Livingston, May 6, 2013

The Philosophy of Music/Andrew Kania, Jul 13, 2012

Philosophy of Film/Thomas Wartenberg, Jul 30, 2015

Philosophy of Digital Art/Katherine Thomson-Jones, Feb 23, 2015

Existentialist Aesthetics/Jean-Philippe Deranty, 2009

Feminist Aesthetics/Carolyn Korsmeyer, Nov 7, 2012

Goodman's Aesthetics/Alessandro Giovannelli, May 27, 2010

The Stanford Encyclopedia of Philosophy

این مجموعه با کسب اجازه از گردانندگان دانشنامهٔ
فلسفهٔ استنفورد (SEP) منتشر می‌شود.

عنوان و نام پدیدآور: زیبایی‌شناسی/ نویسندگان تامس آداجیان... [و دیگران]؛ مترجمان فائزه جعفریان... [و دیگران].
مشخصات نشر: تهران: ققنوس، ۱۴۰۱.
مشخصات ظاهری: ۶۸۰ ص.
فروست: دانشنامهٔ فلسفهٔ استنفورد/ سرپرست و ویراستار مجموعه مسعود علیا؛ ۵.
شابک: ۹۷۸_۶۲۲_۰۴_۰۴۶۳_۷
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: کتاب حاضر ترجمهٔ مقالاتی از دایرةالمعارف «Stanford encyclopedia of philosophy» است.
یادداشت: نویسندگان تامس آداجیان، الیزابت شلکنز، ریستو هیلپینن، یوریکو سایتو، جیمز شلی...
یادداشت: مترجمان فائزه جعفریان، بیتا شمسینی، کاوه بهبهانی، محمدرضا ابوالقاسمی، ابراهیم لطفی، گلنار نریمانی، هدی ندایی‌فر، نوشین شاهنده.
یادداشت: کتابنامه.
موضوع: زیبایی‌شناسی
موضوع: Aesthetics
موضوع: هنر ــ فلسفه
موضوع: Art--Philosophy
شناسهٔ افزوده: آداجیان، تامس
شناسهٔ افزوده: Adajian, Thomas
شناسهٔ افزوده: جعفریان، فائزه، ۱۳۶۲ ـ، مترجم
شناسهٔ افزوده: علیا، مسعود، ۱۳۵۴ ـ، ویراستار
رده‌بندی کنگره: BH ۳۹
رده‌بندی دیویی: ۱۱۱/۸۵
شمارهٔ کتاب‌شناسی ملی: ۸۹۲۸۹۴۹

دانشنامهٔ فلسفهٔ استنفورد (۵)

زیبایی‌شناسی

سرپرست و ویراستار مجموعه:
مسعود علیا

نویسندگان:
تامس آداجیان، کریسپین سارتول، الیزابت شلکنز، ریستو هیلپینن، یوریکو سایتو، جیمز شلی، نیک زنگویل، پیزلی لیوینگستون، اندرو کنیا، تامس وارتنبرگ، کاترین تامسون-جونز، ژان-فیلیپ درانتی، کرولین کورسمایر، آلساندرو جووانلّی

مترجمان:
فائزه جعفریان، بیتا شمسینی، کاوه بهبهانی، محمدرضا ابوالقاسمی، ابراهیم لطفی، گلنار نریمانی، هدی ندایی‌فر، نوشین شاهنده

انتشارات ققنوس
تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری،
شمارهٔ ۱۱۱، تلفن ۴۰ ۸۶ ۴۰ ۶۶
ویرایش، آماده‌سازی و امور فنی:
تحریریهٔ انتشارات ققنوس
* * *
دانشنامهٔ فلسفهٔ استنفورد (۵)
سرپرست و ویراستار مجموعه:
مسعود علیا

زیبایی‌شناسی
نویسندگان: تامس آداجیان، کریسپین سارتوِل، الیزابت شلکنز، ریستو هیلپینن، یوریکو سایتو، جیمز شلی، نیک زنگویل، پیزلی لیوینگستون، اندرو کَنیا، تامس وارتنبرگ، کاترین تامسون‌ـجونز، ژان‌ـفیلیپ درانتی، کرولین کورسمایر، آلساندرو جووانلّی
مترجمان: فائزه جعفریان، بیتا شمسینی، کاوه بهبهانی، محمدرضا ابوالقاسمی، ابراهیم لطفی، گلنار نریمانی، هدی ندایی‌فر، نوشین شاهنده
چاپ اول
۱۱۰۰ نسخه
۱۴۰۱
چاپ پارمیدا
حق چاپ محفوظ است
شابک: ۷ ـ ۰۴۶۳ ـ ۰۴ ـ ۶۲۲ ـ ۹۷۸
ISBN: 978 - 622 - 04 - 0463 - 7
www.qoqnoos.ir
Printed in Iran

فهرست

تعریف هنر
تامس آداجیان / فائزه جعفریان

[درآمد] ۱۳
۱. الزامات تعریف هنر ۱۵
۲. تعاریف سنتی ۱۷
۳. شک‌باوری دربارهٔ تعاریف ۲۱
۴. تعاریف معاصر ۲۹
۵. نتیجه‌گیری ۴۱

کتابنامه ۴۳

زیبایی
کریسپین سارتوِل / فائزه جعفریان

[درآمد] ۴۹
۱. عینیت و ذهنیت ۵۱
۲. برداشت‌های فلسفی از زیبایی ۶۵

کتابنامه ۸۳

هنر مفهومی
الیزابت شِلکِنز / بیتا شمسینی

[درآمد] ۸۷

۱. هنر مفهومی چیست؟ ۸۹
۲. فلسفهٔ هنر مفهومی چیست؟ ۹۷
۳. پنج درونمایهٔ فلسفی ۹۹
۴. مسائل دیگر ۱۱۷

کتابنامه ۱۲۱

دست‌ساخته

ریستو هیلپینن / بیتا شمسینی

[درآمد] ۱۲۵
۱. در باب مفهوم دست‌ساخته ۱۲۷
۲. دست‌ساخته، اثر، و هستی‌شناسی دست‌ساخته‌ها ۱۳۱
۳. ساختن اشیا: کنش تولیدی ۱۳۵
۴. قصد تولیدی ۱۳۹
۵. در باب توصیف و ارزیابی دست‌ساخته‌ها ۱۴۳
۶. آثار هنری ۱۴۹

کتابنامه ۱۵۱

زیبایی‌شناسی امر روزمره

یوریکو سایتو / کاوه بهبهانی

[درآمد] ۱۵۷
۱. تاریخچهٔ اخیر بحث ۱۶۱
۲. «روزمره» و «زیبایی‌شناسی» در زیبایی‌شناسی روزمره ۱۶۵
۳. آشنایی‌زدایی از امر آشنا ۱۷۱
۴. زیبایی‌شناسی منفی ۱۷۵
۵. کیفیت‌های زیبایی‌شناختی روزمره ۱۷۹

۶. زیبایی‌شناسی حال و هوا و زیبایی‌شناسی اجتماعی ۱۸۳
۷. زیبایی‌شناسی عمل‌مدار ۱۸۷
۸. محو کردن مرز میان هنر و زندگی ۱۹۱
۹. اهمیت زیبایی‌شناسی روزمره ۱۹۳
۱۰. نتیجه‌گیری ۱۹۷

کتابنامه ۱۹۹

مفهوم امر زیبایی‌شناختی
جیمز شلی / محمدرضا ابوالقاسمی

[درآمد] ۲۰۹
۱. مفهوم ذوق ۲۱۱
۲. مفهوم امر زیبایی‌شناختی ۲۱۹

کتابنامه ۲۴۵

داوری زیبایی‌شناختی
نیک زنگویل / محمدرضا ابوالقاسمی

[درآمد] ۲۵۱
۱. داوری ذوقی ۲۵۳
۲. سایر مؤلفه‌های داوری‌های زیبایی‌شناختی ۲۶۵
۳. مفهوم امر زیبایی‌شناختی ۲۷۷

کتابنامه ۲۸۹

تاریخ هستی‌شناسی هنر
پِیزلی لیوینگستون / ابراهیم لطفی

[درآمد] ۲۹۵

۱. آیا آثار هنری وجود دارند؟ ۲۹۷
۲. یگانه‌انگاری و رقیبان آن ۳۰۹
۳. چه نوع چیزهایی آثار هنری‌اند؟ ۳۲۳
۴. طرحی از نظریه‌های هستی‌شناختی ۳۳۹

کتابنامه ۳۴۳

فلسفهٔ موسیقی

اندرو کَنیا /گلنار نریمانی

[درآمد] ۳۵۷
۱. موسیقی چیست؟ ۳۵۹
۲. هستی‌شناسی موسیقی ۳۶۵
۳. موسیقی و عواطف ۳۷۹
۴. فهم موسیقی ۳۹۷
۵. موسیقی و ارزش ۴۰۳

کتابنامه ۴۰۹

فلسفهٔ فیلم

تامس وارتنبرگ /گلنار نریمانی

[درآمد] ۴۱۹
۱. ایدهٔ فلسفهٔ فیلم ۴۲۱
۲. ماهیت فیلم ۴۲۷
۳. فیلم و شأن مؤلف ۴۳۱
۴. درگیری عاطفی ۴۳۵
۵. روایت فیلم ۴۳۹
۶. فیلم و جامعه ۴۴۳
۷. فیلم به‌مثابهٔ فلسفه ۴۴۷

۸. نتایج و چشم‌انداز ۴۵۱
کتابنامه ۴۵۳

فلسفهٔ هنر دیجیتال

کاترین تامسون‌ـجونز /گلنار نریمانی

[درآمد] ۴۵۹
۱. هنر دیجیتال چیست؟ ۴۶۱
۲. تصاویر دیجیتال ۴۷۵
۳. ارج‌شناسی آثار هنری در رسانه‌های دیجیتال ۴۸۳
کتابنامه ۴۹۱

زیبایی‌شناسی اگزیستانسیالیستی

ژان‌ـفیلیپ درانتی /هدی ندایی‌فر

[درآمد] ۴۹۵
۱. بنیان‌های متافیزیکی زیبایی‌شناسی اگزیستانسیالیستی ۴۹۹
۲. هستهٔ پدیدارشناسانهٔ زیبایی‌شناسی اگزیستانسیالیستی ۵۰۱
۳. هنر به مثابهٔ آشکارسازی جهان ۵۰۵
۴. هنر به مثابهٔ بیان اختیار انسان ۵۰۷
۵. هنر و پوچی ۵۱۳
۶. هستی‌شناسی اثر هنری ۵۱۷
۷. نظریهٔ بیان ۵۲۳
۸. هنرمند ۵۲۹
۹. مخاطب ۵۳۳
۱۰. «نظام هنرها» از منظری اگزیستانسیالیستی ۵۳۵
کتابنامه ۵۵۱

زیبایی‌شناسی فمینیستی
کرولین کورسمایر / نوشین شاهنده

[درآمد] ۵۵۹
۱. هنر و هنرمندان: پس‌زمینهٔ تاریخی ۵۶۱
۲. خلاقیت و نبوغ ۵۶۹
۳. مقولات زیبایی‌شناختی و نقدهای فمینیستی ۵۷۷
۴. شیوهٔ عمل فمینیستی و مفهوم هنر ۵۸۷
۵. بدن در هنر و فلسفه ۵۹۳
۶. زیبایی‌شناسی و زندگی روزمره ۶۰۱
۷. نتیجه‌گیری ۶۰۳

کتابنامه ۶۰۵

زیبایی‌شناسی گودمن
الساندرو جووانلّی / هدی ندایی‌فر

[درآمد] ۶۱۵
۱. خلاصهٔ احوال ۶۱۷
۲. دسته‌بندی و برساختن جهان‌ها ۶۱۹
۳. نظریهٔ نظام‌های نمادین در زبان‌های هنر ۶۲۳
۴. از زبان‌های هنر تا مفهوم‌پردازی‌های تازه: نگاه‌های نو به موضوعات زیبایی‌شناختی ۶۳۳

کتابنامه ۶۵۷
نمایه ۶۶۹

تعریف هنر

تامس آداجیان

ترجمهٔ فائزه جعفریان

[درآمد]

تعریف هنر موضوعی بحث‌انگیز در فلسفهٔ معاصر است. همچنین، این‌که آیا می‌توان تعریفی از هنر به دست داد یا خیر محل مناقشه بوده، و مسئلهٔ فایدهٔ فلسفی تعریف هنر نیز مورد بحث بوده است.

تعاریف معاصر به دو گونهٔ اصلی تقسیم می‌شوند. گونهٔ مشخصاً مدرن و عرف‌گرایانهٔ[1] تعریف بر ویژگی‌های نهادی هنر تمرکز دارد و بر نحوهٔ تغییر هنر در طول زمان تأکید می‌کند؛ همین‌طور بر آثار مدرنی که گویی از تمام هنرهای سنتی از اساس می‌گسلند و نیز بر ویژگی‌های ربطی[2] آثار هنری که به مناسبات آثار هنری با تاریخ هنر، ژانرهای هنری و نظایر این‌ها وابسته‌اند. گونهٔ کمتر عرف‌گرایانهٔ تعریف معاصر، از مفهوم گسترده‌تر و سنتی‌تر ویژگی‌های زیبایی‌شناختی استفاده می‌کند که دربردارندهٔ چیزی بیش از ویژگی‌های ربطی هنر است، و بر خصوصیات هنری همه‌فرهنگی[3] و تراتاریخی[4] هنر تمرکز دارد.

1. conventionalist 2. relational 3. pan-cultural 4. trans-historical

۱
الزامات تعریف هنر

هر تعریفی از هنر باید با واقعیت‌های مسلم زیر مطابقت داشته باشد: (۱) اشیایی (از جنس مصنوعات یا اجراها) که سازندگانشان از روی قصد، میزان قابل توجهی از کشش زیبایی‌شناختی به آن‌ها بخشیده‌اند و غالباً از کشش زیبایی‌شناختی اشیای روزمره فراتر می‌روند تقریباً در هر فرهنگ انسانیِ شناخته‌شده‌ای وجود دارند؛ (۲) چنین اشیایی، و سنت‌هایی که به آن‌ها اختصاص دارند، ممکن است به دست انواع غیرانسانی به وجود آیند و شاید در جهان‌های ممکن دیگر نیز وجود داشته باشند؛ (۳) چنین اشیایی گاهی کاربردهای غیرزیبایی‌شناختی ــ آیینی، دینی یا تبلیغاتی ــ دارند و گاهی ندارند؛ (۴) به گواهی سنت، آثار هنری چنان‌اند که سازندگانشان از روی قصد به آن‌ها ویژگی‌هایی ــ معمولاً ادراکی ــ می‌بخشند، و دارای میزان قابل توجهی از کشش زیبایی‌شناختی هستند که اغلب از کششِ زیبایی‌شناختیِ اغلب اشیای روزمره فراتر می‌رود؛ (۵) هنر، با این برداشتی که از آن به دست داده شد، تاریخ پیچیده‌ای دارد: ژانرها و قالب‌های جدید هنری گسترش می‌یابند، معیارهای ذوق متحول می‌شوند، و برداشت‌های موجود از ویژگی‌های زیبایی‌شناختی و تجربهٔ زیبایی‌شناختی دگرگون می‌شوند؛ (۶) در برخی از فرهنگ‌ها، ولی نه همهٔ آن‌ها، نهادهایی وجود دارند که تمرکز آن‌ها بر مصنوعات و اجراهایی است که واجد میزان زیادی از کشش زیبایی‌شناختی‌اند و هیچ‌گونه کاربرد عملی، آیینی یا مذهبی ندارند؛ (۷) چنین نهادهایی گهگاه اشیایی را که ظاهراً فاقد کشش زیبایی‌شناختی‌اند با اشیایی که دارای میزان زیادی از کشش زیبایی‌شناختی‌اند در یک طبقه قرار می‌دهند؛ (۸) علاوه بر آثار هنری، چیزهای زیادی هستند که معمولاً

پدیده‌هایی واجد ویژگی‌های زیبایی‌شناختی توصیف می‌شوند ــ برای مثال، چیزهای طبیعی (غروب آفتاب، مناظر، گل‌ها، سایه‌ها)، انسان‌ها، و چیزهای انتزاعی (نظریه‌ها، برهان‌ها).

از میان این واقعیت‌ها، در برخی از تعاریف هنر مواردی مورد تأکید قرار می‌گیرند که به ویژگی‌های فرهنگی و تاریخی هنر مربوط می‌شوند. سایر تعاریف هنر به تبیین آن واقعیت‌هایی اولویت می‌دهند که جهان‌شمولی هنر و پیوستگی آن به سایر پدیده‌های زیبایی‌شناختی را منعکس می‌کنند.

دو الزام کلی‌تر نیز برای تعاریف هنر وجود دارد. اول این‌که اگر فرض کنیم پذیرش این‌که چیزی توضیح‌ناپذیر است عموماً باید آخرین راه چارهٔ فلسفی باشد، و نیز با فرض اهمیت مسئلهٔ کفایت مصداقی،[1] باید از تعاریف فهرست‌وار یا برشمارنده،[2] در صورت امکان، اجتناب کرد. تعاریف برشمارنده از آن‌جا که فاقد اصولی هستند که توضیح دهند چرا فلان چیز در فهرست قرار گرفته است، آشکارا، در مورد معرَّف‌ها[3]یی که تغییر می‌کنند قابل اطلاق نیستند و هیچ سرنخی برای یافتن مورد بعدی یا مورد عام به دست نمی‌دهند (برای مثال، تعریف تارسکی[4] از حقیقت معمولاً به عنوان تعریفی غیرروشنگر مورد نقد قرار می‌گیرد، زیرا متکی بر تعریفی فهرست‌وار از دلالت اولیه است؛ بنگرید به Devitt 2001; Davidson 2005). دوم این‌که با فرض مبهم بودن بیشتر طبقات بیرون از ریاضیات، و این‌که وجود موارد بینابینی مشخصهٔ طبقات مبهم است، تعاریفی که طبقهٔ آثار هنری را واجد موارد بینابینی می‌شمارند بر تعاریفی که این کار را نمی‌کنند ارجحیت دارند (Davies 1991 & 2006; Stecker 2005).

این‌که آیا هیچ تعریفی از هنر پاسخگوی این واقعیت‌ها خواهد بود و این الزامات را رعایت خواهد کرد یا نه، یا این‌که آیا توان این کارها را دارد یا خیر، پرسش‌های مهمی در فلسفهٔ هنر است.

---

1. extensional adequacy 2. enumerative 3. definienda 4. [Alfred] Tarski

۲
تعاریف سنتی

تعاریف سنتی، حداقل آن‌گونه که معمولاً در بحث‌های امروزی دربارهٔ تعریف هنر تصویر می‌شوند، برای آثار هنری یک نوع ویژگی واحد قائل می‌شوند. ویژگی‌های رایج عبارت‌اند از ویژگی‌های بازنمایانه،[1] ویژگی‌های بیانگرانه[2] و ویژگی‌های فرمی. بنابراین، تعاریفی بازنمایانه یا محاکاتی،[3] بیانگرانه و فرمالیستی وجود دارند که مشخصهٔ آثار هنری را به ترتیب داشتن ویژگی‌های بازنمایانه، بیانگرانه و فرمی می‌دانند. یافتن خطای این تعاریف ساده کار دشواری نیست. برای مثال، دارا بودن ویژگی‌های بیانگرانه، بازنمایانه و فرمی نمی‌تواند شرط کافی باشد، زیرا بدیهی است که کتابچه‌های آموزشی بازنمایانه‌اند اما معمولاً در دستهٔ آثار هنری قرار نمی‌گیرند؛ صورت‌ها و ایما و اشاره‌های انسانی ویژگی‌هایی بیانگرانه دارند بی‌آن‌که آثاری هنری باشند؛ و اشیای طبیعی و مصنوعاتی که با معمولی‌ترین مقاصد کاربردی تولید می‌شوند هر دو دارای ویژگی‌های فرمی هستند اما آثاری هنری به حساب نمی‌آیند.

اما سهولت مردود شمردن این تعاریف یادآور این حقیقت است که تعاریف سنتی هنر خودبسنده نیستند. هر یک از این تعاریف پیوندهای (گوناگون) نزدیک و پیچیده‌ای با دیگر بخش‌های عمیقاً درهم‌تنیدهٔ نظام خویش دارند ــ معرفت‌شناسی،[4] هستی‌شناسی،[5] نظریهٔ ارزش، فلسفهٔ ذهن و... . به همین دلیل، هم دشوار و هم تا حدی گمراه‌کننده است که این تعاریف را از بافت خود بیرون بکشیم

1. representational 2. expressive 3. mimetic 4. epistemology
5. ontology

و به‌تنهایی مورد بررسی قرار دهیم. دو نمونه از تعاریف تأثیرگذار در تاریخ که از زبان فیلسوفانی بزرگ مطرح شده‌اند برای نشان دادن این امر کافی خواهد بود. تعریف اول از آنِ افلاطون است که در جمهوری[1] و آثاری دیگر، هنر را بازنمایانه یا محاکاتی می‌داند (که گاهی به «تقلیدی»[2] نیز ترجمه می‌شود). آثار هنری از لحاظ هستی‌شناختی وابسته به اشیای مادی معمولی و در مرتبه‌ای فروتر از آن‌ها هستند، و این اشیا نیز از لحاظ هستی‌شناختی وابسته به واقعی‌ترین امور، یعنی صور [یا مُثُل] غیرمادی، اند و فروتر از آن‌ها قرار می‌گیرند. آثار هنری، که در سطح ادراکی دریافت می‌شوند، تنها نمودی از نمود [یا روگرفتی از روگرفتِ] آنچه به‌راستی واقعی است ارائه می‌دهند. در نتیجه، نه تجربهٔ هنری می‌تواند موجب معرفت شود و نه سازندگان آثار هنری بر اساس معرفت عمل می‌کنند. از آن‌جا که آثار هنری با بخش فروتر و بی‌ثبات نفس سر و کار دارند، هنر باید خادم واقعیات اخلاقی باشد که به همراه حقیقت، از حیث متافیزیکی، بنیادی‌تر و، بنابراین، برای آدمی مهم‌تر از زیبایی هستند. زیبایی از نظر افلاطون، قلمرو خاص هنرها نیست، و در حقیقت، مفهوم زیبایی نزد او بسیار گسترده و متافیزیکی است: صورتی [یا مثالی] از زیبایی وجود دارد که ما می‌توانیم شناختی غیرادراکی از آن داشته باشیم، اما این صورت بیشتر به آنچه از جنس اروس است[3] مربوط می‌شود تا به هنر (بنگرید به Janaway [1998] و مدخل **دیدگاه افلاطون دربارهٔ بلاغت و شعر**). تعریف دوم از آنِ کانت است که گرچه تعریفی از هنر به دست می‌دهد، به دلایل مربوط به ساختار نظام فکری‌اش بیشتر دغدغهٔ داوری زیبایی‌شناختی[4] دارد تا تعریف هنر. او هنر را چنین تعریف می‌کند: «نوعی بازنمایی که فی‌نفسه غایی است و، هرچند بدون غایت است، موجب پرورش نیروهای ذهنی برای ارتباط اجتماعی می‌شود» (Kant, ***Critique of Judgment***, Guyer translation, section 44). این تعریف، وقتی کاملاً تشریح شود، واجد عناصر بازنمایانه، فرمالیستی و بیانگرانه است. این تعریف که از لحاظ مفهومی در بحث بسیار گسترده‌تر داوری زیبایی‌شناختی و

1. *Republic* 2. imitative 3. the erotic 4. aesthetic judgment

غایت‌شناسی[1] جای می‌گیرد، بخشی نسبتاً کوچک از ساختار فلسفی بسیار بلندپروازانه‌ای است که، چنان‌که مشهور است، می‌کوشد روابط میان معرفت علمی، اخلاق و ایمان دینی را توضیح دهد و تبیین کند (بنگرید به مدخل **زیبایی‌شناسی و غایت‌شناسی کانت**). برای آگاهی از مطالعات مربوط به تعاریف تأثیرگذار هنر، که از نظام‌های فلسفی پیچیدهٔ خود جدایی‌ناپذیرند، برای مثال، بنگرید به مدخل‌های **زیبایی‌شناسی آلمانی در قرن هجدهم**، **آرتور شوپنهاور**، **فریدریش نیچه** و **زیبایی‌شناسی دیویی**.

1. teleology

۳
شک‌باوری دربارهٔ تعاریف

شک‌باوری دربارهٔ امکان و ارزش تعریف هنر از دههٔ ۱۹۵۰ به بعد بخش مهمی از مبحث زیبایی‌شناسی بوده و گرچه تأثیر آن فروکش کرده است، تردید دربارهٔ کل طرح تعریف هنر همچنان ادامه دارد (بنگرید به بخش ۴ در ادامه و همچنین Kivy 1997 & Walton 2007).

دستهٔ رایجی از استدلال‌ها، که از ملاحظات مشهور ویتگنشتاین دربارهٔ بازی‌ها (Wittgenstein 1953) الهام می‌گیرند، بر آن‌اند که پدیده‌های هنری، به حسب ماهیت خود، به قدری متنوع‌اند که نمی‌توانند پذیرای آن یکپارچگی و وحدتی شوند که تعریفی رضایت‌بخش در پی آن است، یا این‌که تعریف هنر، اگر وجود داشته باشد، تأثیر خفقان‌آوری بر خلاقیت هنرمندانه دارد. نمونه‌ای از این گرایش استدلال مفهوم گشودهٔ[1] وایتس[2] است: هر مفهومی در صورتی گشوده است که بتوان موردی را تصور کرد که لازم بیاورد تصمیم بگیریم که کاربرد آن مفهوم را گسترش دهیم تا آن مورد را پوشش دهد، یا باب آن مفهوم را ببندیم و مفهوم جدیدی خلق کنیم که برای این مورد جدید به کار بیاید؛ همهٔ مفاهیم گشوده تعریف‌ناپذیرند، و مواردی وجود دارند که به اقتضای آن‌ها باید تصمیم گرفت که آیا مفهوم هنر را برای در بر گرفتن آن‌ها گسترش دهیم یا باب آن را ببندیم. بنابراین، هنر تعریف‌ناپذیر است (Weitz 1956). در برابر این استدلال ادعا شده است که تغییر، به طور کلی، حفظ هویت در طول زمان را نفی نمی‌کند، و تصمیم‌گیری دربارهٔ گسترش دادن دامنهٔ مفاهیم می‌تواند قاعده‌مند باشد نه بی‌حساب و کتاب، و هیچ چیز

1. *Open Concept Argument* 2. [Morris] Weitz

مانع از آن نمی‌شود که تعریفی از هنر الزامی جدید را در خود جای دهد.

نوع دوم استدلال، که امروزه نسبت به دوران اوج شکل خاصی از ویتگنشتاین‌گرایی[1] افراطی رواج کمتری دارد، تأکید می‌کند که مفاهیمی که خمیرهٔ اغلب تعاریف هنر را تشکیل می‌دهند (بیانگری، فرم) در آن نظریات فلسفی کلی جای گرفته‌اند که معرفت‌شناسی و متافیزیک سنتی را در خود جای می‌دهند. اما از آن‌جا که معرفت‌شناسی و متافیزیک سنتی نمونه‌های نخستینِ زبانی هستند که به تعطیلات آشفتگی مفهومی رفته است،[2] تعاریف هنر نیز در همان آشفتگی‌های مفهومی فلسفهٔ سنتی سهیم‌اند (تیلمن[3]).

نوع سوم استدلال، که صبغهٔ تاریخی بیشتری نسبت به نوع اول دارد، از پژوهش تأثیرگذار یک مورخ فلسفه به نام پل کریستلر[4] آغاز می‌شود، که در آن استدلال می‌کند که «نظام مدرن هنرهای پنجگانهٔ اصلی [نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری، شعر و موسیقی][5] که شالودهٔ کل زیبایی‌شناسی مدرن را تشکیل می‌دهد... خاستگاه نسبتاً متأخری دارد و تا قرن هجدهم شکل قطعی و مشخصی به خود نمی‌گیرد، گرچه بسیاری از مؤلفه‌های آن به تفکر دوران باستان، قرون وسطی و رنسانس برمی‌گردند.» از آن‌جا که این فهرست هنرهای پنجگانه تا حدی دلبخواهانه است، از آن‌جا که حتی این پنج هنر ماهیت مشترک واحدی ندارند، بلکه در بهترین حالت تنها به واسطهٔ چند ویژگی متداخل وحدت یافته‌اند، و از آن‌جا که شمار قالب‌های هنری از قرن هجدهم به این سو افزایش یافته است، می‌توان اندیشهٔ کریستلر را حاکی از آن دانست که مفهوم ما از هنر با مفهوم هنر در قرن هجدهم متفاوت است. بنا بر واقعیت تاریخی، هیچ معرَف[6] ثابتی برای تعریف هنر وجود ندارد.

بنا بر چهارمین نوع استدلال، تعریفی از هنر که شروط منفرداً لازم و مشترکاً

---

1. Wittgensteinianism

۲. اشاره به جملهٔ مشهور ویتگنشتاین به این مضمون که مسائل فلسفی وقتی پیش می‌آیند که زبان به مرخصی یا تعطیلات می‌رود. ــم.

3. Tilghman 4. Paul Kristeller

۵. افزودهٔ نویسنده. ــم.

6. definiendum

کافی را برای آن‌که چیزی اثر هنری باشد بیان می‌دارد احتمالاً تنها زمانی قابل کشف است که علم شناختی[1] این اندیشه را که انسان‌ها چیزها را بر حسب شروط لازم و کافی طبقه‌بندی می‌کنند موجه سازد. اما ــ استدلال این‌گونه ادامه می‌یابد ــ در واقع، علم شناختی بر این باور است که ساختار مفاهیم نحوهٔ طبقه‌بندی چیزها به دست انسان را منعکس می‌کند ــ کاری که با توجه به شباهت آن‌ها با الگوهای اصلی[2] (یا نمونه‌ها) انجام می‌گیرد و نه بر حسب شروط لازم و کافی. بنابراین، جستجوی تعریفی از هنر که بیانگر شروط منفرداً لازم و مشترکاً کافی باشد ره به گمراهی می‌سپرد و احتمالاً موفق نخواهد بود (Dean 2003). در مقابل، استدلال شده است که نظریه‌های روان‌شناختی در باب مفاهیم مانند نظریهٔ الگوی اصلی و خویشاوندانش در بهترین حالت قادرند نه شرحی از طبقه‌بندی‌های صحیح پدیده‌های خارج از حیطهٔ روان‌شناسی، بلکه صرفاً شرحی از این امر به دست دهند که چگونه انسان‌ها در واقعیت چیزها را طبقه‌بندی می‌کنند، و این‌که نظریهٔ الگوی اصلی و سایر نظریه‌های روان‌شناختی در باب مفاهیم، حتی اگر مناسب باشند، در حال حاضر به قدری مناقشه‌برانگیزند که نمی‌توان از آن‌ها نتایج فلسفیِ بنیادینی بیرون کشید (Rey 1983; Adajian 2005).

پنجمین نوع استدلال نتیجه می‌گیرد که تعریف کردن هنر، از لحاظ فلسفی غیرضروری است، بر این اساس که مسئلهٔ تعریف هنر به دو مسئلهٔ ساده‌تر تقلیل می‌یابد: مسئلهٔ شرح هر قالب هنری مجزا و مسئلهٔ تعریف چیستی قالب هنری. به این معنا که با فرض وجود تعاریفی دربارهٔ قالب‌های هنری مجزا و تعریفی از چیستی قالب هنری، و نیز با این فرض اساسی که هر اثر هنری به قالب هنری‌ای تعلق دارد، تعریف هنر از دور خارج می‌شود: x اثر هنری است اگر و تنها اگر x اثری در فعالیت P باشد و P نیز یکی از قالب‌های هنری باشد (Lopes 2008). در این نگرش، هر اثر هنری‌ای به قالب هنری‌ای تعلق دارد، زیرا هر اثر هنری‌ای یا به قالب هنری از پیش موجودی متعلق است یا پیشگام قالب هنری جدیدی است. از این ادعای کلیدی که هر اثر هنری‌ای که به هیچ قالب هنری موجودی تعلق ندارد

1. cognitive science 2. prototypes

پیشگام قالب هنری جدیدی است می‌توان بر این اساس دفاع کرد که به همان دلیلی که می‌گوییم اثری که به هیچ قالب هنری موجودی تعلق ندارد اثری هنری است، می‌توانیم بگوییم این اثر پیشگام قالب هنری جدیدی است. در پاسخ گفته شده که ممکن است فعالیتی به این دلیل که هیچ اثر هنری‌ای به آن تعلق ندارد قالبی هنری نباشد و پرسش از این‌که آیا چیزی به قالبی هنری تعلق دارد یا نه فقط به این دلیل مطرح می‌شود که برای در نظر گرفتن آن چیز به عنوان اثر هنری دلیلی مقدم وجود دارد. بنابراین، برای تعیین این‌که آیا عملی قالب هنری محسوب می‌شود یا نه، لازم است مشخص کنیم که عناصر آن عمل، اثر هنری هستند. از این رو، به نظر می‌رسد هنر از لحاظ مفهومی مقدم بر قالب‌های هنری است. به نظر می‌آید تبیین قالب هنری پیچیدهٔ مورد تحلیل[1] مستلزم تحلیل هر یک از مؤلفه‌های آن است ــ هم جنبهٔ هنری بودن آن هم جنبهٔ قالب [یا فرم] بودن آن (Adajian 2012).

ششمین نوع اعتراض، طرح تعریف هنر را تحت این عنوان که نمودی ناآگاهانه (و مغشوش) از ایدئولوژی‌ای زیان‌بخش است رد می‌کند. بنا بر این نگرش، جستجوی تعریف هنر بر این پیش‌فرض اشتباه مبتنی است که مفهوم امر زیبایی‌شناختی[2] مفهومی معتبر است. اما از آن‌جا که مفهوم امر زیبایی‌شناختی ضرورتاً مشتمل بر مفهوم به همان میزان شکست‌خوردهٔ بی‌علاقگی[3] است، به‌کارگیری آن این توهم را پیش می‌آورد که واقعی‌ترین جنبهٔ چیزها را می‌توان و می‌باید بدون توجه به شرایط اجتماعی و اقتصادی تولیدشان درک کرد یا مورد تأمل قرار داد. در نتیجه، تعاریف هنر به شکلی کاذب شأن و اعتباری هستی‌شناختی به پدیده‌های اجتماعی می‌بخشند که به‌واقع، اگر از منظری درست‌تر بنگریم، احتمالاً تغییر و نقادی اجتماعی دقیقی طلب می‌کنند. کارکرد واقعی آن‌ها ایدئولوژیک است، نه فلسفی (Eagleton 1990).

هفتمین استدلال علیه تعریف هنر، با ته‌رنگی هنجاری که روان‌شناسی‌گرایانه است و نه سیاسی-اجتماعی، این واقعیت را که هیچ اجماع فلسفی‌ای در مورد تعریف هنر وجود ندارد دلیلی بر آن می‌داند که هیچ‌گونه مفهوم واحدی از هنر در

1. analysandum 2. the aesthetic 3. disinterestedness

کار نیست. هرچه باشد، مفاهیم هنر، مانند سایر مفاهیم، باید برای هدفی (یا هدف‌هایی) به کار روند که بیشترین کارایی را در مورد آن‌ها دارند. اما همهٔ مفاهیم هنر به یک درجه از کفایت به کار همهٔ اهداف نمی‌آیند. بنابراین، همهٔ مفاهیم هنر نباید برای اهداف یکسانی استفاده شوند. تنها زمانی باید تعریفی از هنر به دست داد که مفهوم واحدی از هنر وجود داشته باشد که به کار همهٔ اهداف گوناگون آن بیاید ــ اهداف تاریخی، عرفی، زیبایی‌شناختی، ارج‌شناسانه،[1] ارتباطی و غیره. بنابراین، از آن‌جا که هیچ کاربردِ مستقل از هدفی برای مفهوم هنر وجود ندارد، هنر نباید تعریف شود (Mag Uidhir & Magnus 2011؛ مقایسه کنید با Meskin 2008). در پاسخ، گفته‌اند همچنان باید توضیح دهیم که چه چیزی مفاهیم گوناگون هنر را مفاهیم هنر می‌سازد، و این امر باب امکان اشتراکات مهمی را باز می‌گذارد. این واقعیت (اگر واقعیت باشد) که مفاهیم گوناگون هنر برای اهداف گوناگونی به کار می‌روند خود دال بر آن نیست که آن‌ها به شیوه‌هایی نظام‌مند و منظم به یکدیگر مرتبط نیستند. ارتباط میان (مثلاً) مفهوم تاریخی هنر و مفهوم ارج‌شناسانهٔ آن ارتباطی تصادفی و غیرنظام‌مند مانند ارتباط میان شیر آب و شیر جنگل نیست، بلکه چیزی شبیه به ارتباط میان سالم بودن سقراط و سالم بودن رژیم غذایی سقراط است. به عبارت دیگر، روشن نیست که کثرتی از مفاهیم هنر وجود داشته باشد که ترکیبی درهم و غیرنظام‌مند را تشکیل دهد. شاید مفهوم واحدی از هنر وجود داشته باشد با جنبه‌های مختلفی که به روشی منظم با هم گره خورده‌اند، یا کثرتی از مفاهیم که وحدتی تشکیل می‌دهند چون یکی از آن‌ها هسته است و بقیه به آن وابسته‌اند، اما نه برعکس (این آخری نمونه‌ای است از همنامی [یا اشتراک لفظیِ] وابسته به هسته،[2] بنگرید به مدخل **ارسطو**، بخش مربوط به ذات‌گرایی و همنامی). تکثر[3] به‌تنهایی مستلزم کثرت‌گرایی[4] نیست.

۱.۳. برخی اخلاف

فیلسوفانِ متأثر از خرده‌گیری‌های ویتگنشتاینیِ معتدل که پیش‌تر مورد بحث قرار

1. appreciative 2. core-dependent homonymy 3. multiplicity 4. pluralism

گرفت هنر را بر حسب شباهت خانوادگی[1] شرح کرده‌اند، و با توجه به این‌که به نظر می‌رسد این شرح‌ها تعریف نیستند، چه‌بسا بررسی آن‌ها در این‌جا مفید باشد. دو نوع نگرشِ ناظر به شباهت خانوادگی مورد ملاحظه قرار خواهد گرفت: روایت شباهت ـ به ـ یک ـ الگو،[2] و روایت خوشه‌ای.[3]

بر اساس روایت شباهت ـ به ـ یک ـ الگو، چیزی اثر هنری است، یا به عنوان اثر هنری قابل شناسایی است، که مستقیماً به برخی آثار هنری الگووار که غالبِ ــ ولی نه لزوماً همهٔ ــ ویژگی‌های نوعیِ هنر را دارند شبیه باشد (شرط «قابل شناسایی بودن» به این منظور در نظر گرفته می‌شود که نگرش ناظر به شباهت خانوادگی را به چیزی معرفت‌شناختی‌تر از تعریف بدل سازد، گرچه روشن نیست که آیا این امر به‌راستی از هر گونه التزام به دعاوی ایجابی دربارهٔ ذات هنر اجتناب می‌کند یا نه). در مقابلِ این نگرش گفته می‌شود از آن‌جا که شباهت چیزها به یکدیگر مطلق نیست، بلکه تنها از جهت یا جهاتی است، این شرح یا بیش از حد پردامنه است، زیرا هر چیزی از جهت یا جهاتی به چیز دیگری شباهت دارد، یا، اگر نوع شباهت مشخص شده باشد، در حکم تعریف است، زیرا شباهت از آن جهت، یا شرط لازم یا شرط کافی برای اثر هنری بودن خواهد بود. علاوه بر این، نگرش ناظر به شباهت خانوادگی پرسش‌هایی دربارهٔ عضویت و وحدت طبقهٔ آثار هنری الگووار برمی‌انگیزد. اگر این شرح هیچ تبیینی به دست ندهد که چرا تنها بعضی چیزها در فهرست آثار الگووار قرار می‌گیرند، به نظر می‌رسد که از حیث تبیین ناکامل است. اما اگر شامل اصلی حاکم بر عضویت [یا قرار گرفتن] در فهرست باشد، یا اگر برای تدوین آن فهرست نیاز به کارشناسی باشد، در آن صورت به نظر می‌رسد این اصل، یا هر خصوصیتی که در داوری‌های کارشناسان دنبال می‌شود، حاکی از انجام دادن کار فلسفی است.

روایت خوشه‌ای از نگرش ناظر به شباهت خانوادگی مورد دفاع شماری از فلاسفه قرار گرفته است (Gaut 2000; Dutton 2006; Dissanyake 1990). این روایت معمولاً فهرستی از ویژگی‌ها به دست می‌دهد که البته هیچ‌یک از آن‌ها شرط

1. family resemblance 2. resemblance-to-a-paradigm 3. cluster

لازم برای اثر هنری بودن نیستند اما مشترکاً شروط کافی برای آن‌اند، و این فهرست به گونه‌ای است که حداقل یک زیرمجموعهٔ مناسب از آن برای اثر هنری بودن کافی است. فهرست‌های ارائه‌شده متفاوت هستند، ولی به میزان زیادی هم‌پوشانی دارند. یکی از آن‌ها بدین قرار است: (۱) دارا بودن ویژگی‌های زیبایی‌شناختی مشخص؛ (۲) بیانگر عواطف بودن؛ (۳) چالش‌برانگیز بودن از حیث فکری؛ (۴) پیچیده و منسجم بودن از حیث فرمی؛ (۵) دارا بودن ظرفیت انتقال معانی پیچیده؛ (۶) به تصویر کشیدن منظری فردی؛ (۷) اصیل بودن؛ (۸) قرار داشتن در زمرهٔ مصنوعات یا اجراهایی که محصول سطح بالایی از مهارت هستند؛ (۹) تعلق داشتن به قالب هنری‌ای که تثبیت شده باشد؛ (۱۰) محصولِ قصدِ ساخت اثر هنری بودن (Gaut 2000). شرح خوشه‌ای به چندین دلیل مورد نقد قرار گرفته است. اول این‌که با توجه به ساختار منطقی‌اش، در حقیقت چیزی نیست جز ترکیب فصلی[1] طولانی، پیچیده و در عین حال محدودی که دشوار می‌توان فهمید چرا تعریف نیست (Davies 2006). دوم این‌که اگر فهرست ویژگی‌ها ناکامل باشد، چنان‌که برخی از نظریه‌پردازان شرح خوشه‌ای معتقدند، در این صورت به توجیه یا اصلی برای بسط دادنش نیاز خواهد بود. سوم این‌که اندراج نهمین ویژگی در فهرست، یعنی تعلق داشتن به قالب هنری‌ای که تثبیت شده باشد، ظاهراً به جای آن‌که پاسخی به مسئلهٔ تعریف باشد، خودْ این مسئله را برمی‌انگیزد. و در آخر شایان ذکر است که گرچه نظریه‌پردازان شرح خوشه‌ای بر آنچه ماهیت ناهمگن طبقهٔ آثار هنری می‌انگارند تأکید می‌کنند، اما معمولاً با نظمی شگفت‌آور تلویحاً به اصل وحدت‌بخشی توسل می‌جویند که ویژگی‌هایی را که تحت عنوان مواردی غیرتعریفی به دست می‌دهند یکپارچه می‌سازد. برای مثال، یکی از نظریه‌پردازان شرح خوشه‌ای، فهرستی بسیار شبیه به فهرستی که پیش‌تر ذکر شد به دست می‌دهد (که شامل ویژگی‌های بازنمایانه، بیانگری، خلاقیت، نمایش سطح بالایی از مهارت، و تعلق داشتن به قالب هنری‌ای که تثبیت شده باشد می‌شود)، اما ویژگی‌های زیبایی‌شناختی را حذف می‌کند آن هم به این دلیل که ترکیب موارد دیگر در

1. disjunction

فهرست است که، به همراه تجربهٔ اثر هنری، دقیقاً ویژگی‌های زیبایی‌شناختی اثر را تشکیل می‌دهد (Dutton 2006). گات، که فهرست او پیش‌تر ذکر شد، ویژگی‌های زیبایی‌شناختی را به عنوان موردی مجزا در فهرست جای می‌دهد، اما تفسیری بسیار محدود از آن‌ها به دست می‌دهد: تفاوت میان این شیوه‌های صورت‌بندی نگرش خوشه‌ای بیشتر صوری و ظاهری به نظر می‌رسد. یکی از نظریه‌پردازان متقدم نگرش خوشه‌ای آثار هنری را تنها آن چیزهایی تعریف می‌کند که به نمونه‌ای از قالبی هنری تعلق داشته باشند، و فهرستی از هفت ویژگی به دست می‌دهد که همگی آن‌ها در کنار هم برای به چنگ آوردن هستهٔ آنچه قالب هنری را تشکیل می‌دهد منظور شده‌اند، گرچه هیچ‌کدام نه لازم هستند و نه کافی؛ او سپس ادعا می‌کند که داشتن ارزش زیبایی‌شناختی (از همان نوع که در کوه‌ها، غروب خورشید و قضایای ریاضی وجود دارد) «غایت هنر است» (Bond 1975).

۴

تعاریف معاصر

تعاریف هنر می‌کوشند از دو نوع متفاوت از امور واقع سر درآورند: هنر دارای ویژگی‌های فرهنگی مهمی است که به لحاظ تاریخی اموری ممکن [و غیرضروری]اند، و نیز مسلماً واجد مشخصه‌های تراتاریخی و ترافرهنگی‌ای است که به هستهٔ زیبایی‌شناختی نسبتاً ثابتی اشاره دارند (البته نظریه‌پردازانی که هنر را ابداع اروپای قرن هجدهم می‌دانند این نحوهٔ مطرح کردن موضوع را سوگیرانه می‌دانند آن هم بر این اساس که چیزهایی که بیرون از آن نهاد فرهنگی مشخص تولید می‌شوند در دامنهٔ مصداق «هنر» قرار نمی‌گیرند و، از این رو، به طرح تعریف هنر ارتباطی ندارند (Shiner 2001). روشن نیست که آیا مفهوم هنر آن‌قدر دقیق هست که بتواند این حد از اطمینان را دربارهٔ آنچه در دامنهٔ مصداق مورد ادعایش قرار می‌گیرد توجیه کند یا نه). تعاریف عرف‌گرایانه[1] ویژگی‌های فرهنگی هنر را از حیث تبیینی بنیادین می‌دانند و می‌کوشند تا پدیده‌ها ــ هنر انقلابی مدرن، پیوند سنتی نزدیک هنر با امر زیبایی‌شناختی، امکان سنت‌های هنری خودآیین و... ــ را از منظری اجتماعی/تاریخی تفسیر کنند. تعاریف غیرعرف‌گرایانه یا «کارکردگرایانه»[2] این نظام تبیینی را وارونه می‌کنند، و مفهومی مانند امر زیبایی‌شناختی (یا مفهومی هم‌خانواده با آن مانند امر فرمی[3] یا امر بیانی) را مبنا قرار می‌دهند و می‌کوشند پدیده‌ها را با کارِ بیشتر بر روی آن مفهوم، و شاید با بسط آن به ویژگی‌های غیرادراکی، شرح دهند.

1. conventionalist 2. functionalist 3. the formal

۱.۴. تعاریف عرف‌گرایانه: نهادی و تاریخی

تعاریف عرف‌گرایانه ارتباط ذاتی هنر با ویژگی‌های زیبایی‌شناختی یا فرمی یا بیانی یا هر نوع ویژگی‌ای را که تعاریف سنتی ذاتیِ هنر می‌دانند رد می‌کنند. این تعاریف قویاً تحت تأثیر ظهور آثار هنری‌ای در قرن بیستم بوده‌اند که به نظر می‌رسد از اساس با همهٔ آثار هنری پیشین تفاوت دارند. آثار پیشتاز [یا آوانگارد]ی مانند «حاضر آماده»[1]های مارسل دوشان[2] ــ اشیای روزمرهٔ تغییرنیافته‌ای مانند پاروی برف (پیشاپیش بازوی شکسته)[3] و جابطری ــ آثار مفهومی‌ای مانند همهٔ چیزهایی که می‌دانم اما در این لحظه به آن‌ها نمی‌اندیشم ــ ۱:۳۶ بعدازظهر؛ ۱۵ ژوئن ۱۹۶۹[4] اثر رابرت بری،[5] و قطعهٔ ۴ دقیقه و ۳۳ ثانیه[6] اثر جان کیج،[7] از نظر بسیاری از فلاسفه فاقد ویژگی‌های سنتی هنر هستند یا حتی به نحوی از انحا این ویژگی‌ها را رد می‌کنند: علقهٔ زیبایی‌شناختی مورد نظر، مصنوع بودن، و حتی ادراک‌پذیری. تعاریف عرف‌گرایانه همچنین عمیقاً متأثر از آثار شماری از فلاسفهٔ تاریخ‌نگر بوده‌اند که پیدایش و گسترش ایده‌های مدرن هنرهای زیبا، هنرهای منفرد، اثر هنری، و امر زیبایی‌شناختی را ثبت و مستند کرده‌اند (کریستلر، شاینر،[8] کرول،[9] گر،[10] کیوی[11]).

تعاریف عرف‌گرایانه به دو نوع تقسیم می‌شوند، نهادی و تاریخی. عرف‌گرایی نهادگرایانه،[12] یا نهادگرایی، که نگرشی ناظر به همزمانی[13] است، معمولاً بر این باور است که اثر هنری شیئی مصنوع است که به دست هنرمندی خلق شده تا پیش روی نوعی جهان هنر[14] ارائه شود (Dickie 1984). عرف‌گرایی تاریخی، که نگرشی ناظر به درزمانی[15] است، معتقد است که آثار هنری ضرورتاً با مجموعه‌ای از آثار هنری پیشین ارتباطی تاریخِ‌هنری دارند.

---

1. ready-made 2. Marcel Duchamp 3. *In Advance of the Broken Arm*
4. *All the things I know but of which I am not at the moment thinking_1:36 PM; June 15, 1969* 5. Robert Barry 6. *4′ 33″* 7. John Cage 8. Shiner
9. Carroll 10. Goehr 11. Kivy 12. institutionalist 13. synchronic
14. art world 15. diachronic