

مارک جانسون

زیبایی‌شناسی معنا و اندیشه ریشه‌های جسمانی فلسفه، علم، اخلاق و هنر

جهان‌شاه میرزا بیگی



زیبایی‌شناسی معنا و اندیشه

ریشه‌های جسمانی فلسفه، علم،

اخلاق و هنر

مارک جانسون

زیبایی‌شناسی معنا و اندیشه
ریشه‌های جسمانی فلسفه، علم، اخلاق و هنر

ترجمه‌ی

جهانشاه میرزاییگی



This is a Persian translation of
*The Aesthetics of Meaning and Thought
the bodily roots of philosophy
science, morality, and art*
by Mark Johnson

The University of Chicago Press, Ltd., London, 2018
Translated by Jahānshāh Mirzābeigi
Āgāh Publishing House, Tehran, 2020
info@agahbookshop.ir

سرشناسه: جانسون، مارک، ۱۹۴۹ - م.
Johnson, Mark

عنوان و نام پدیدآور: زیبایی‌شناسی معنا و اندیشه: ریشه‌های جسمانی فلسفه، علم، اخلاق و هنر / مارک جانسون: ترجمه‌ی جهان‌شاه میرزاییگی.
مشخصات نشر: تهران: نشر آگاه، ۱۳۹۹.
مشخصات ظاهری: ۳۸۰ ص. ۵/۱۴ × ۲۱/۵ س. م.
شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۴۱۶-۰۱۸-۹

وضعیت فهرست‌نویسی: فیا

یادداشت: عنوان اصلی: The Aesthetics of Meaning and Thought the bodily roots of philosophy science, morality, and art

موضوع: زیبایی‌شناسی (Aesthetics)

موضوع: معنی (فلسفه) (Meaning (Philosophy))

موضوع: تجربه (Experience)

موضوع: پراگماتیسم (Pragmatism)

موضوع: فلسفه و علم شناخت (Philosophy and cognitive science)

موضوع: اخلاق (Ethics)

شناسه‌ی افزوده: میرزاییگی، جهان‌شاه، ۱۳۲۷ - مترجم

رده‌بندی کنگره: BH۳۹

رده‌بندی دیویی: ۱۱۱/۸۵

شماره‌ی کتابشناسی ملی: ۷۳۶۹۶۸۴



مارک جانسون

زیبایی‌شناسی معنا و اندیشه

ریشه‌های جسمانی فلسفه، علم، اخلاق و هنر

ترجمه‌ی جهان‌شاه میرزاییگی

چاپ یکم ترجمه‌ی فارسی: زمستان ۱۳۹۹، آماده‌سازی و نظارت بر چاپ: دفتر نشر آگاه

(آماده‌سازی و صفحه‌آرایی: سمیه حسینی)

چاپ و صحافی: فرهنگ بان

شمارگان: ۵۵۰ نسخه

همه‌ی حقوق چاپ و نشر این کتاب محفوظ است.

انتشارات آگاه

خیابان انقلاب، بین منیری جاوید و ۱۲ فروردین، شماره‌ی ۱۳۴۰. تهران ۱۳۱۴۶

فروش اینترنتی: www.agahbookshop.ir

قیمت: ۷۵,۰۰۰ تومان

فهرست

۷	مقدمه: زیبایی شناسی زندگی جسمانی
۴۳	قسمت یکم: فلسفه و علم
۴۹	فصل یکم: عمل گرایی، علوم شناختی، و ذهن جسمانی
۸۵	فصل دوم: دین فلسفه به استعاره
۱۱۵	فصل سوم: تجربه‌ی زبان: در عمل گرایی زبانی چه چیزی کم است؟
۱۳۷	فصل چهارم: حفظ عمل گرایی در نور و عمل گرایی
۱۶۳	فصل پنجم: ارزش های استعاره - مبنا در مدل های علمی
۱۸۹	قسمت دوم: اخلاق و قانون
۱۹۳	فصل ششم: علوم شناختی و اخلاقیات
۲۲۱	فصل هفتم: تخیل اخلاقی
۲۴۵	فصل هشتم: ذهن، استعاره، قانون
۲۷۵	قسمت سوم: هنر و زیبایی شناسی زندگی
۲۷۹	فصل نهم: هویت، معنای جسمانی، و هنر
۳۰۹	فصل دهم: ایده‌ی بزرگ زیبایی شناسی دیویی
۳۳۳	فصل یازدهم: معنای جسمانی معماری
۳۵۵	فصل دوازدهم: بر سر فلسفه، اخلاق، و هنر چه می‌آید؟
۳۵۹	یادداشت‌ها
۳۵۹	منابع

مقدمه



زیبایی‌شناسی زندگی جسمانی

نیاز به زیبایی‌شناسی فهم و معنای انسان

ما انسان‌ها جانورانی هستیم — کاملاً پیچیده، ناگزیر جسمانی، ذاتاً اجتماعی، و گاهی حتی تیزهوش — که از طریق روابط جاری با محیط‌های پیرامون خود مشغول زندگی هستیم، به اطراف حرکت می‌کنیم و وجود داریم. به معنای دقیق کلمه، ما یک رابطه‌ی اندرونی-احشایی^۱، عاطفی، و کیفی با جهان داریم. معنا، در نتیجه‌ی ماهیت جسمانی ما، از طریق الگوها، تصاویر، مفاهیم، کیفیت‌ها، عواطف و احساساتی تشکیل می‌شود که اساس تجربه، اندیشه، و زبان ما را پایه‌ریزی می‌کنند. من استدلال خواهم کرد که این رابطه‌ی اندرونی با معنی قلمرو ویژه‌ی زیبایی‌شناسی است. در نتیجه، ابعاد زیبایی‌شناسی هسته‌ی اصلی وجود ما را شکل می‌دهد.

متأسفانه، بخش عمده‌ی نظریه‌ی زیبایی‌شناسی سنتی بیش‌تر این فرایندهای زیبایی‌شناسی عمیقاً جسمانی را نادیده گرفته است. نوعاً فرض می‌شود که تجربه را می‌توان به انواع متمایز تقسیم کرد (اخلاقی، سیاسی، اقتصادی، مذهبی، زیبایی‌شناسی، و جز این‌ها)، که در آن هر نوع از بقیه مجزاست و سرشت منحصربه‌فرد خود را دارد. در این صورت، نظریه‌ی زیبایی‌شناسی سنتی، با تجزیه‌ی تجربه به این انواع مجزا بر شرایط امکان برای این به اصطلاح «تجارب زیبایی‌شناسی» و موقعیت شناختی آن‌ها،

و بر «قضاوت‌های زیبایی‌شناسی» به ظاهر مناسب برای «اجسام زیبایی‌شناسی» تمرکز می‌کند. رشته‌هایی که در قرن بیستم به عنوان زیبایی‌شناسی فلسفه و هنر معروف شدند عمدتاً خود را به تعریف هنر، نظریه‌های زیبایی، تلاش‌هایی برای تبیین قضاوت‌های «زیبایی‌شناسانه»، و توصیف‌هایی در این باره که چگونه تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه با دیگر اشکال تجربه متفاوت است سرگرم ساختند. وقتی «زیبایی‌شناسی» بخش‌بخشی شد و به یک نوع تجربه‌ی احساس - پایه‌ی یگانه کاهش یافت، تأثیرات فراگیر آن در همه‌ی رویدادهای زندگی روزمره‌ی ما تقریباً به طور کامل نادیده گرفته شد.

من، به پیروی از جان دیویی ([۱۹۳۴] ۱۹۸۷)، ادعا می‌کنم که لازم است این دیدگاه کاملاً محدود، پاره‌پاره، و کاهش‌گرا را تعالی ببخشیم تا نشان دهیم زیبایی‌شناسی صرفاً موضوع وضع نظریه برای چیزی که تجربه‌ی زیبایی‌شناختی گفته می‌شود نیست، بلکه در عوض به طور وسیع بسط می‌یابد تا همه‌ی فرایندهایی را در بر بگیرد که ما توسط آن‌ها از رهگذر ادراک، جنبش بدنی، و تخیل معنا تشکیل می‌دهیم. به بیان دیگر، همه‌ی تجارب با معنا تجربه‌ی زیبایی‌شناسی است. در این کتاب، بنابراین، من استدلالی را برای بسط دامنه‌ی زیبایی‌شناسی به شناخت نقش مرکزی معنای جسمانی در این باره هدایت می‌کنم که ما چگونه می‌فهمیم، چگونه استدلال، و چگونه ارتباط برقرار می‌کنیم. از این رو هنرها نمونه‌هایی از اجراهای کاملاً عمیق و غنی معنا هستند، و بنابراین بینش عمیقی در فرایندهای عام معناسازی به ما می‌دهند، فرایندهایی که زیربنای نظام‌های مفهومی و نهادها و رسم‌های فرهنگی ما قرار می‌گیرند. انسان‌ها هومو زیبایی‌شناختی هستند - بنده‌ی نیازهای جسمانی^۱، که به واسطه‌ی ابعاد زیبایی‌شناختی تجربه و فهم، زندگی می‌کنند، می‌اندیشند، و رفتار می‌کنند.

از دیدگاه شناخت جسمانی، مشاهده‌ی این که جنبه‌های زیبایی‌شناختی تجربه به ذهن، معنی، و اندیشه می‌انجامد امکان‌پذیر می‌شود. دیدگاهی از معنی که مطرح می‌شود ابعاد جسمانی، عاطفی، و تخیلی برهم‌کنش‌های ما با محیط را

برجسته می‌سازد، ابعادی که راه‌های درک جهان و استدلال درباره‌ی آن را برای ما شکل می‌دهند. وقتی ما آن‌چه «زیبایی‌شناسی معنا و فهم» نامیده می‌شود را تکوین بخشیدیم، آن‌گاه منابع لازم برای کاوش این موضوع را در اختیار خواهیم داشت که معنا به مفهوم واقعی چگونه در گستره‌ی وسیعی از هنرها و رفتارهای بیانی و ارتباطی (مثلاً نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری، موسیقی، رقص، اجرای نمایشنامه‌های تئاتر، و مناسک) عمل می‌کند. آن‌چه مطرح می‌شود دیدگاهی از انسان به‌عنوان موجودی زیبایی‌شناس، و معنا‌ساز است که به منظور سر درآوردن از جهان و هدایت خود در آن، از عمیق‌ترین فرایندهای حسی، حرکتی، و عاطفی بهره‌برداری می‌کند (الکساندر ۲۰۱۳). یک چنین کاوشی در باب شناخت جسمانی باید معنای دم‌به‌دم تازه‌شده و تعمیق‌یافته برای استعاره‌ی عمیق «هنر زندگی» فراهم سازد.

از رویکرد زیبایی‌شناختی شناخت جسمانی نتیجه می‌شود که خلاق‌ترین دست‌آوردهای اندیشه‌ی ما موضوع فهم زیبایی‌شناسی هستند. اگر این‌گونه باشد، آن‌گاه تمامی نظام‌های مفهومی و صورت‌های برهم‌کنش نمادی ما، مثل تصویرها، طرح‌واره‌های جسمانی، عواطف، احساسات، و استعاره‌ها در ساختارهای معنی جسمانی ریشه دارند (لیکاف و جانسون ۱۹۹۹؛ م. جانسون ۲۰۱۷). در نتیجه، مقاله‌های جمع‌آوری‌شده در این کتاب روشن می‌سازند که منظور از گفتن این‌که معنی و اندیشه فرایندهای زیبایی‌شناسی جسمانی هستند چیست، و آن‌گاه برخی از راه‌هایی را می‌کاوند که این ابعاد عمیق معنا در رشته‌های زیر عمل می‌کنند: فلسفه، علم، اخلاقیات، حقوق، و انواع هنرها. خلاصه، من نقش مرکزی مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی را در معنا‌سازی و فهم انسان مورد تأکید قرار می‌دهم.

با این حال، برای این منظور، باید ابتدا زیبایی‌شناسی را از داخل سطل آشغال‌های فلسفی‌ای پیدا کنیم که به داخل آن‌ها پرت شده است، مخصوصاً در نتیجه‌ی دیدگاه‌های عصر روشن‌گری درباره‌ی سرشت ذهنی تجربه‌ی زیبایی‌شناسی. تحلیل کوتاه و گزینشی من درباره‌ی کوچک‌شماری و محدودسازی ابعاد زیبایی‌شناسی تجربه‌ی آن‌ها راه را برای بازیابی زیبایی‌شناسی هموار می‌سازد، اما حالا از دیدگاه شناخت جسمانی ذهن، اندیشه، و زبان فهمیده می‌شوند. با این حال، چون دیدگاه

جسمانی برخی مفاهیم عمیقاً جاافتاده‌ی ذهن و زبان را به چالش می‌کشد، ابتدا باید آن گروه از فرض‌های مشکل‌زا را تحلیل کنیم که در سنت‌های فکری غرب به نادیده‌نگاری جسم و زیبایی‌شناسی منجر شده‌اند.

نظریه‌ی عامیانه‌ی ذهن و خرد نا-جسمانی

این ایده‌ی نادرست که ملاحظاتِ زیبایی‌شناسی عمدتاً به این‌که ما چگونه مفهوم‌سازی و استدلال می‌کنیم بی‌ربط است مبتنی بر مفهوم عمیقاً ریشه‌دار اما به‌شدت نادرستِ ذهن و خرد نا-جسمانی است. این مدل آن‌چه به نظریه‌ی عامیانه معروف است را تشکیل می‌دهد: یک دسته از فرض‌های مربوط که زیربنای ایده‌ها، ارزش‌ها، نهادها، و رفتارهای فرهنگی قرار می‌گیرد. در بیش‌تر موارد، این فرض‌ها را موضوعِ شعورِ متعارف می‌دانند، و از این‌رو یک هاله‌ی حقیقتِ بدیهی به خود می‌گیرند. به بیان ساده‌تر، نظریه‌ی عامیانه‌ای که من نقد خواهم کرد ادعا می‌کند که (۱) انسان‌ها به واسطه‌ی ظرفیت‌های عقلانی منحصربه‌فردند؛ (۲) خرد به صورتِ ریشه‌ای با عاطفه و احساس فرق دارد؛ (۳) هنر و تجربه‌ی زیبایی‌شناسی احساس - بنیاد، و از همین‌رو ذهنی هستند؛ و بنابراین، (۴) زیبایی‌شناسی هیچ ربطی به خرد ندارد؛ در ادامه توضیح مفصل‌تر این ادعاها را می‌خوانید:

نظریه‌ی عامیانه‌ی ذهن و اندیشه‌ی ناجسمانی

۱. انسان‌ها اساساً موجوداتِ عقلانی هستند. انسان‌ها از لحاظِ داشتنِ ظرفیتِ عقلانی (ازجمله زبان) در میانِ سایرِ موجوداتِ منحصربه‌فردند، ظرفیتی که از هر فرایندِ جسمانی فراتر می‌رود، و مستقل از آن است.
۲. انواعِ مجزایی از تجربه وجود دارد. فرض می‌شود که همه‌ی تجاربِ انسانی به انواعِ کارکردها و نقش‌های مجزا تقسیم می‌شود. به‌عنوانِ مثال، ادعا می‌شود که انواعِ تجربه‌های ادراکی، تخیلی، اخلاقی، سیاسی، اقتصادی، مذهبی، زیبایی‌شناسی، و فنی، هر کدام با سرشتِ یگانه و اشکالِ هم‌بسته‌ی قضاوتِ مخصوص به خود وجود دارد.

۳. ذهن متشکل است از قوای متفاوت. «ذهن» یک کلکسیون یک پارچه از قوا یا توانایی‌های مستقل است، که هر کدام نقش خاص و متفاوتی اجرا می‌کند. یک فهرست نوعی از توانایی‌ها، دست‌کم، عبارت است از حس لامسه، احساس، فهم، تخیل، و اراده. از زمان روشن‌گری، این فرض جاافتاده است که هر نوع متمایزی از تجربه را می‌توان به‌عنوان محصول یک رابطه‌ی خاص و یگانه از یک یا چند قوه تبیین کرد. برای مثال، قضاوت‌های زیبایی‌شناسانه را مبتنی بر احساس می‌دانستند، در حالی که قضاوت‌های نظری در علوم محصول توانایی ما برای دریافت تأثیرهای حسی (حس لامسه)، تشکیل مفاهیم (فهم)، و استخراج استنباط بر پایه‌ی آن مفاهیم (استدلال) هستند.

۴. اندیشه مفهومی و گزاره‌ای است. از دیدگاه روان‌شناسی قوای ذهنی عصر روشن‌گری، اندیشه شامل ترکیب مفاهیم (به‌عنوان محصولات فهم) به قضاوت‌های گزاره‌ای (با ساختار نهاد - گزاره) است. مفاهیم یا حاصل تجربه‌ی ادراکی هستند، یا نوعی بازنمایی صوری ذاتی. در این صورت، تفکر، در درون بافت تولید دانش، به دست‌کاری‌های فکری مفاهیم و قضایا کاهش می‌یابد. اندیشه (یا شناخت) از این‌رو این‌گونه تصور می‌شود که از طریق ساختارهای گزاره‌ای زبان - گونه عمل می‌کند، و خرد توانایی ما برای ردیابی روابط در میان قضایای مختلف (بر اساس اصول منطق) است. تنها نقش بدن تهیه‌ی محتوی ادراکی برای برخی از مفاهیم ما و محیط واسط برای کنش در جهان است.

۵. تفکر و احساس اساساً متفاوت‌اند. تفکر یک فرایند شناختی، مفهومی، گزاره‌ای است، که ساختار آن توسط مشخصه‌های ذاتی فهم و خرد انسان داده می‌شود. احساس یک فرایند حسی - جسمانی و غیرشناختی است. در نتیجه، تفکر فرایند احساسی نیست، هرچند گاهی ممکن است به احساسات منجر بشود.

۶. احساسات ذهنی و غیرشناختی هستند. حالت‌های احساسی اختلال‌های بدنی هستند که هیچ‌گونه بُعد «شناختی» یا مفهومی ندارند (سواى این واقعیت که ما دارای مفاهیمی برای نامیدن احساسات خود هستیم). به بیان دقیق‌تر، هیچ نقشی در تحصیل دانش مفهومی ایفا نمی‌کنند. احساسات همواره وابسته به یک موجود جسمانی هستند که احساس را، به‌عنوان یک حالت ذهنی، تجربه می‌کند.

۷. مفاهیم لفظی هستند و با نظریه‌ی کلاسیک تعریف می‌شوند. مفاهیمی که ما با آن‌ها استدلال و از دنیای خود دانش کسب می‌کنیم باید لفظی باشند؛ یعنی، با شرایط لازم و کافی تعریف شوند که می‌توانند بر اجسام، رویدادها، ویژگی‌ها، و روابط مستقل از ذهن نگاشته شوند. در غیر این صورت، ما هرگز نمی‌توانیم به دانش عینی از جهان خود دسترسی پیدا کنیم.

۸. خرد نا - جسمانی است. قوه‌ی خرد توان ما برای تمیز روابط انتزاعی میان مفاهیم و قضایایی است که تشکیل می‌دهند. خرد توانایی جهانی انسان برای عملیات صوری و منطقی است، و به این مفهوم متعالی و فراتر از جسم در نظر گرفته می‌شود.

۹. زیبایی‌شناسی ذهنی و نسبی یا رابطه‌ای است. زیبایی‌شناسی، که متعلق به حس‌های احساس شده و ارزیابی‌های احساس - مبنا از زیبایی هنری و طبیعی دانسته می‌شود، نمی‌تواند موضوع قضاوت شناختی یا دانش باشد. از این رو قضاوت زیبایی‌شناسی موضوع «سلیقه» است، نه نتیجه‌ی ساختارهای مفهومی یا شناختی. در نتیجه، قضاوت زیبایی‌شناسی هیچ دانشی به دست نمی‌دهند.

این مجموعه از دیدگاه‌های مربوط اندیشه را نا - جسمانی معرفی می‌کنند، به این معنا که ساختارهای فهم و استدلال عملیات صوری‌ای هستند که تحت تأثیر احساسات و عواطف جسمانی قرار نمی‌گیرند. این «نظریه‌ی عامیانه‌ی ذهن و اندیشه‌ی نا - جسمانی» ظریف‌ترین و دقیق‌ترین بیان خود را در فلسفه‌ی روشن‌گری دریافت می‌کند، اما تا به امروز مسلط باقی مانده است، به‌خصوص در مدل‌های محاسباتی عامیانه‌ی ذهن، که عملیات ذهن را دست‌کاری‌های صوری الگوریتمی نمادهای بی‌معنا می‌دانند، نمادهایی که به‌ظاهر زبان اندیشه را تشکیل می‌دهند (برای توصیف و نقد این دیدگاه، نک. لیکاف و جانسون ۱۹۹۹).

نادیده انگاری زیبایی‌شناسی

نظریه‌ی عامیانه‌ی ذهن و اندیشه‌ی نا - جسمانی گرایش دارد دست در دست نظریه‌ی عامیانه‌ی مرتبطی پیش برود که بر اساس آن ابعاد زیبایی‌شناسی تجربه کاملاً ذهنی و بنابراین کاملاً جدا از دانش ماست، همان دانشی که قوه تولید

می‌کند. این حواله‌کردن زیبایی‌شناسی به پس‌کرانه‌های فلسفه به‌خصوص از زمان ظهور مفهوم فلسفه - به - عنوان - نظریه‌ی - دانش در عصر روشن‌گری رایج و مسلط بوده است. اگر شما، به پیروی از ایمانوئل کانت ([۱۷۸۱] ۱۹۶۸، [۱۹۸۵] ۱۹۹۳، [۱۷۹۰] ۱۹۸۷)، کار فلسفه را تبیین این نکته بدانید که چگونه انواع مختلف قضاوت‌ها امکان‌پذیر می‌شود - به‌خصوص آن‌هایی که شناختی هستند و دانش تولید می‌کنند - وسوسه خواهید شد که هر چیزی را که به نظریه‌ی دانش کمک نمی‌رساند حقیر بشمارید. وسوسه خواهید شد که فرض کنید کنش‌های اولیه‌ی ما، در مقام موجوداتی عقلانی، سازنده و توجیه‌کننده‌ی دعوی‌های دانش هستند.

کانت یکی از مشهورترین هواداران این دیدگاه است، که شناخت را از صورت‌های زیبایی‌شناسی قضاوت برتر می‌داند. کانت وظیفه‌ی آن چیزی که «نقد فلسفه‌ی» خود می‌داند را فراهم‌سازی تبیینی برای ماهیت، شرایط امکان، و حدود انواع مختلف قضاوت تعریف می‌کند. کانت و بسیاری دیگر از فیلسوفان عصر روشن‌گری دل‌نگران پرسش‌هایی در این باره بودند که دانش چگونه امکان‌پذیر و چگونه در تجربه راستی‌آزمایی می‌شود. ریچارد رورتی (۱۹۷۹) کانت را به‌درستی متهم می‌کند که، فلسفه‌ی او، از رهگذر تمرکز انحصاری بر شرایط شناخت برای امکان برخی انواع قضاوت دانش تولید - کن، یک «فلسفه‌ی مبتنی بر معرفت‌شناسی»^۱ است. هر آن‌چه «شناختی» نبود نسبت به وظیفه‌ی اولیه‌ی ذهن، یعنی تفکر، استدلال، و کسب دانش کمابیش بی‌ربط تلقی می‌شد. نتیجه حواله‌کردن تجربه و قضاوت زیبایی‌شناسی به موقعیت ذهنی و غیرشناختی است، آن‌گونه که به صراحت بیان می‌دارد.

نظریه‌ی عامیانه‌ی زیبایی‌شناسی در موقعیت ذهنی

۱. احساسات جسمانی‌اند؛ مفاهیم ذهنی‌اند. عاطفه و احساسات حالت‌های اختلال در بدن ما هستند. اندیشه، چون مفهومی است، مبتنی بر فهم و استدلال است، که توانایی‌های مشترک و عام ذهن هستند.
۲. احساسات ذهنی‌اند. چون احساسات و عواطف حالت‌های بدن هستند وابسته به شخصی هستند که آن‌ها را تجربه می‌کند. من فقط می‌توانم احساسات

خودم و شما احساساتِ خودت را تجربه کنید. از این‌رو احساساتِ حالت‌های ذهنی هستند؛ نمی‌توانند اساسی برای فهم و دانش (عینی) مشترک تشکیل بدهند.

۳. قضاوت‌های شناختی مفهومی‌اند؛ قضاوت‌های زیبایی‌شناسی مبتنی بر احساسات هستند. قضاوت‌های شناختی عملیاتی بر روی مفاهیم (و قضایا) هستند، که ساختارهای ذهنی‌اند. قضاوت‌های زیبایی‌شناسی (به‌عنوانِ حالت‌های بدنی) مبتنی بر احساسات هستند. اولی به دانش و دومی به پاسخ‌های احساسی خوشنودی یا ناخوشنودی منجر می‌شود.

۴. ابعادِ زیبایی‌شناسی صرفاً ذهنی‌اند. تجربه و قضاوتِ زیبایی‌شناسی، چون مبتنی بر احساسات‌اند، ذهنی و بنابراین به صورتِ بنیادی با کنش‌های دانستن و استدلال متفاوت‌اند. در نتیجه، جنبه‌های زیبایی‌شناختی تجربه وقتی به موضوع تولید دانش می‌پردازیم، بی‌ربط می‌شوند. حتا اگر، آن‌گونه که کانت ([۱۷۹۰] ۱۹۸۷) اصرار می‌ورزید، قضاوت‌های بازتابیِ زیبایی‌شناسی سلیقه‌ای ادعای اعتبارِ جهانی داشته باشند، کنش‌های دانستن تشکیل نمی‌دهند چون مبتنی بر مفاهیم معین نیستند.

اگر شما دیدگاهِ ناچسمانیِ ذهن را آن‌گونه که در بالا مطرح شد بپذیرید — مخصوصاً به صورتی که از روزگار اوج شکوفایی‌اش در عصرِ روشن‌گری متحول شده است — هرگونه نقشی را برای احساسات در فهم و استدلال انکار خواهید کرد. اگر به اشتباه فرض کنید که زیبایی‌شناسی منحصرأ بر حالت‌های بدنی غیرشناختی تمرکز می‌کند، و اگر فکر کنید که تمامی دانش محاسباتی و گزاره‌ای است، آن‌گاه هیچ جایگاهی برای احساسات و عواطف در قضاوت‌های شناختی ما نخواهید یافت. در این صورت، زیبایی‌شناسی را مربوط به اتفاقاتی می‌دانید که وقتی فهم و استدلال به مرخصی می‌روند و ذهن را برای رویاپردازی‌های تخیل و احساسات تنها می‌گذارند روی می‌دهد، بدون این‌که قیدوبندهای عقلانی دخالت بکنند.

می‌خواهم تبعیدِ زیبایی‌شناسی به نواحیِ دوردستِ تجربه و شناختِ انسان را. به این دلیل که لیاقتِ تکالیفِ والای فهم و دانش را ندارد، کمی عمیق‌تر بکاوم. اگر، آن‌گونه که من استدلال خواهم کرد، زیبایی‌شناسی اساساً به این موضوع مربوط می‌شود که ما چگونه می‌توانیم تجربه‌ی بامعنا داشته باشیم، آن‌گاه این پرسش پیش

می‌آید که چرا این نکته بر فیلسوفان در بیش‌تر تاریخ فلسفه‌ی غرب پنهان مانده است. چرا مردم مایل‌اند این‌گونه فکر کنند که زیبایی‌شناسی منحصرأ مربوط به هنر و به اصطلاح تجربه‌ی زیبایی‌شناسی است، که هر دو را موضوع‌های ذهنی ذوق و سلیقه می‌دانند؟

من پیشنهاد می‌کنم که پاسخ این پرسش را می‌توان در دیدگاهی از ذهن، معنی، و اندیشه یافت که در خلال عصر روشن‌گری در اروپا، زمانی که رشته‌ی فلسفی زیبایی‌شناسی برای اولین بار پدید آمد، قوام پیدا کرد. خلاصه کنیم: (۱) تصور بر این بود که ذهن انسان از یک مجموعه قوا یا توان مستقل تشکیل شده است (برای مثال، حس لامسه، احساسات، عاطفه، تخیل، فهم، خرد، اراده) که، در ترکیب‌های مختلف، به انواع خاصی از قضاوت منجر می‌شوند که ما به عمل می‌آوریم. (۲) قضاوت‌های زیبایی‌شناسی عمدتاً مبتنی هستند بر قوای ادراک، احساسات، و تخیل، در حالی که قضاوت‌های دانش بر ظرفیت‌های مفهومی و استدلال استوارند. (۳) احساسات حالت‌های جسمانی غیرشناختی و خصوصی هستند. (۴) احساسات، چون غیرشناختی هستند، به معنا، فهم، یا استدلال کمکی نمی‌کنند. (۵) چون فلسفه، عمدتاً به عنوان یک پروژه‌ی معرفت‌شناسی در ارتباط با طبیعت، امکان، و حدود مرزهای دانش انسان به صورت خیلی بسته تعریف شده بود، به جزء تحلیل انواع حالت‌های احساسی و قضاوت‌های انسان، هیچ جایگاه جدی‌ای در درون فلسفه برای هر نوع زیبایی‌شناسی وجود نداشت.

دیدگاهی که من هم‌اکنون خلاصه کردم بیان رسا و کاملاً مفصل خود را در فلسفه‌ی هنر قرن هیجدهم پیدا کرد. کاربرد امروز اصطلاح زیبایی‌شناسی (Aesthetics) نوعاً به Aesthetica الکساندر باومگارتن (۱۷۵۰-۱۷۵۸) برمی‌گردد، که در آن او زیبایی‌شناسی را تحقیقی در ماهیت سلیقه — حس زیبایی ما — تعریف می‌کند و آن را موضوع احساس جسمانی در نظر می‌گیرد، نه فعالیت هوش یا خرد. ایمانوئل کانت ([۱۷۹۰] ۱۹۸۷، ۲۰۳)، در نقد قوه‌ی قضاوت (حکم) خود، مفهوم مشابهی برای زیبایی‌شناسی به کار می‌برد و قضاوت زیبایی‌شناسی را احساس — مبنا و بنابراین ذهنی تعریف می‌کند. چون هیچ مفهومی از زیبایی‌شناسی در شکل‌گیری دیدگاه‌های معاصر ما نافذتر از رویکرد کانت نبوده است، توصیف

رویکرد او به این منظور که چگونه به «به حاشیه‌رانی» و «ذهنی‌سازی» زیبایی‌شناسی منجر شده بسیار مفید است. با روان‌شناسی قوای ذهنی که در بالا توصیف شد، کانت «مشکل» قضاوت زیبایی‌شناسی (مخصوصاً قضاوت‌های زیبایی و والایی در طبیعت و هنر) را این‌گونه تعریف می‌کند که چگونه قضاوت‌های مبتنی بر احساسات، با این همه، می‌توانند مدعی اعتبار جهانی باشند.

کانت بررسی خود در مورد قضاوت زیبایی‌شناسی را در دل پروژه‌ی وسیع‌تری قرار داد که در حال تبیین این موضوع بود که چگونه برخی انواع قضاوت‌های ذهنی ممکن هستند. کانت، در *نقد خرد ناب* خود (۱۷۸۱) عمدتاً بر شرایط امکان قضاوت‌های نظری در علوم طبیعی تمرکز می‌کند (مخصوصاً در قالب قوانین علی و جهانی طبیعت). او استدلال می‌کند که قضاوت‌های نظری یک طبیعت علی - جبرگرا می‌توانند عینی و جهانی - مشترک (یعنی، انتقال‌پذیر) باشند، دقیقاً به این دلیل که مبتنی بر مفاهیم جهانی (مثل مفهوم علیت) هستند.

با داشتن یک اساس به ظاهر تثبیت‌شده برای جهانی‌بودن و عینی‌بودن قضاوت‌های علمی، کانت سپس به قضاوت‌های اخلاقی می‌پردازد، که مفهوم آزادی زیربنای انتخاب اخلاقی را پیش‌فرض می‌گیرند. در *نقد خرد عملی* خود (۱۷۸۷)، تلاش می‌کند اعتبار جهانی و پیوند غیرشرطی اصول اخلاقی، نیز مبتنی بر مفاهیم، را تبیین کند، اما این بار مفاهیم مستخرج از فقط خرد عملی ناب هستند (نه نظری).

در بخش نخست *نقد قضاوت* (یا حکم) (۱۷۹۰)، این پرسش را مطرح می‌سازد که چگونه قضاوت نوع سوم - قضاوت ذوق یا سلیقه در باب زیبایی در طبیعت و هنر - ممکن است. مشکل این‌جاست که قضاوت‌های ذوق به ظاهر ریشه در احساسات دارند، در حالی که کانت نوعاً انتظار دارد که اعتبار جهانی هر قضاوت مبتنی بر یک مفهوم مشترک باشد. در نتیجه، به نظر می‌رسد که قضاوت‌های زیبایی‌شناسی غیرشناختی احساسات - مبنا هرگز نمی‌توانند مدعی اعتبار جهانی باشند. و، با این حال، او با سرسختی تمام تأیید می‌کند که این قضاوت‌ها یک چنین ادعایی دارند! او اصرار می‌ورزد که وقتی می‌گوییم چیزی زیباست، ما با قضاوت خود موافقت دیگران را «تقاضا» می‌کنیم ولو این‌که فاقد یک مفهوم جهانی هستیم

که این موافقت را زمینه‌دار بسازد.^۱ در این صورت چگونه ممکن است یک قضاوت همزمان زیبایی‌شناختی (احساسات - مبنا و غیر مفهومی) و جهانی معتبر باشد؟ وقتی کانت نقد سوم خود را با این ادعا شروع کرد که «هر قضاوت ذوق - سلیقه قضاوت شناختی و بنابراین قضاوت منطقی نیست بلکه زیبایی‌شناختی است، یعنی شالوده‌ی آن نمی‌تواند غیر از ذهنی چیز دیگری باشد» ([۱۷۹۰] ۱۹۸۷؛ ایرانی‌ها اصل‌اند)، قالب واقعی ریخته شد. زیبایی‌شناسی به صورت محدود به عنوان تحقیق در باب طبیعت، امکان، و حدود مرز قضاوت سلیقه (یعنی، قضاوت زیبایی در طبیعت و هنر) و همین‌طور قضاوت‌های والایی^۲ تعریف شد، که فکر می‌کردند هر دو مبتنی بر احساسات ذهنی هستند، حتا اگر ظاهراً تا حدودی دعوی اعتبار جهانی داشتند. چون کانت احساسات - ذهنی - را وابسته به بدن افرادی می‌دانست که آن احساسات را تجربه می‌کنند، نمی‌توانست آن را به عنوان عامل زمینه‌ساز اعتبار ادعایی قضاوت سلیقه به کار ببرد. کانت، با این استدلال که قضاوت‌های زیبایی‌شناسی سلیقه در واقع ریشه در احساسات ندارند، یا معلول آن‌ها نیستند، بلکه در عوض مبتنی بر تعامل هماهنگی بین تخیل و فهم‌اند که نظم و ترتیب غیر اجباری یا طبیعی در تجربه‌ی برخی اجسام یا رویدادها توسط ما را تشکیل می‌دهند، بیهوده تلاش می‌کرد این مشکل بزرگ را حل کند (کانت [۱۷۹۰] ۱۹۸۷ بخش ۹). احساسات درگیر در تجربه و قضاوت زیبایی‌شناسی، از این‌رو، اثرهای ثانوی در نظر گرفته می‌شوند؛ یعنی، زمینه یا علت قضاوت سلیقه نیستند، بلکه صرفاً آگاهی یا هشیاری احساس‌شده‌ی ما (به عنوان اثر) نسبت به هماهنگی تعامل قوای شناختی (یعنی، تخیل و فهم) هستند که اساس قضاوت است.^(۱)

یک جنبه‌ی کاملاً پرنفوذ فلسفه‌ی هنر کانت صورت‌گرایی اوست. چه چیزی در ادراک ما از یک جسم وجود دارد که زمینه‌ساز احساس ما از زیبایی آن می‌شود؟ و ادعا می‌کند که پاسخ باید ویژگی‌های صوری آن باشد، چون ماده یا محتوای جسم صرفاً تجربی است و بنابراین نمی‌تواند اساس یک قضاوت واقعاً درست جهانی باشد (م. جانسون ۱۹۷۹). فرض زیربنایی این است که در حالی که

محتوای مادی هر قضاوت ادراکی نمی‌تواند اعتبار جهانی را تضمین کند، ما همه می‌توانیم، با این حال، ویژگی‌های صوری جسم را به همین ترتیب تجربه کنیم، چون فضا و مکان صورت‌های خالص شهود حسی ما هستند که میان همه‌ی انسان‌ها مشترک‌اند. نکته‌ای که باید در این جا بر آن تأکید شود این است که قضاوت خالص سلیقه فقط بر مشخصه‌های صوری جسم تمرکز می‌کند و هرگونه رابطه‌ی مستقیم با امور عملی و تجربی زندگی روزمره را کنار می‌گذارد. همان‌گونه که در ادامه خواهیم دید، ما در این جا اساس جدایی هنر از تجارب عادی روزمره‌ی جهان را می‌بینیم که، به گونه‌ای مشاگردانگیز، برای نظریه‌ی زیبایی‌شناسی بعدی نقش تعیین‌کننده دارد.

در این جا هیچ نیازی به پیچیدگی‌ها و جنگولک‌بازی‌های ذهنی توصیف صاف و ساده‌ی کانت وجود ندارد. کانت هرگز این باورش را که فقط مفاهیم مشترک می‌توانند زمینه‌ساز اعتبار جهانی یک قضاوت باشند ترک نکرد، و به همین دلیل با احضار آن چه «مفهوم نامعین» برای زمینه‌سازی قضاوت ذوق و سلیقه می‌نامد، دست به یک شعبده‌بازی فلسفی می‌زند. اما، این تلاش برای عقلانی‌سازی قضاوت‌های ذوق و سلیقه نمی‌تواند آن‌ها را از ذهنی‌بودن نجات دهد.^(۲) روان‌شناسی قوای ذهنی سفت و سخت کانت شکاف پرنشدنی بین احساسات و اندیشه، مفهوم و ادراک، عاطفه و خرد، تخیل و دانش، اعطای هر نقش مهمی به زیبایی‌شناسی در بطن یک زندگی اخلاقی و معنادار انسانی را بر او ناممکن ساخت، ولو این‌که او بخش‌های مهمی از نقد قضاوت را دقیقاً به استدلال همین ادعا اختصاص داد.^(۳)

هدف من در این جا ورود به جدل در باب تعبیر درست نظریه‌ی زیبایی‌شناسی کانت نیست. بلکه، صرفاً می‌خواهم توجه بدهم که میراث کانت در فلسفه‌ی هنر و قضاوت زیبایی‌شناسی آن چیزی است که هانس - جورج گادامر آن را «ذهنی‌سازی زیبایی‌شناختی در نقد کانتی» می‌نامد (۱۹۷۵، ۳۹)؛ چون بعد کانت مسئله‌ی

قضاوتِ زیبایی‌شناسی به این صورت درآمد که یک قضاوت که «صرفاً ذهنی» — مبتنی بر احساسات — است چگونه می‌تواند دعوی جهانی بودن داشته باشد.

اثر تعیین‌کننده‌ی دیگر توصیفِ قضاوت‌های زیبایی‌شناسی سلیقه‌ی کانت این دیدگاه است که به منظور تجربه‌ی ویژگی‌های صرفاً صوری که جهانی بودنِ قضاوتِ زیبایی‌شناسی بر روی آن پایه‌ریزی می‌شود، باید هر نوع توجه و علاقه‌ی عملی به جسمی که تجربه می‌شود را کنار بگذاریم. عبارتِ خودِ کانت «خوشنودی بی‌غرضانه»^۱ است و منظور او این است که ما فقط به صورت (و هماهنگی‌ای که در ذهن ما تولید می‌کند) توجه کنیم نه به هرگونه میل، یا علاقه‌ی عملی، به خودِ جسم. هرچند کانت را نباید برای این موضوع کاملاً شمتات کرد، یک میراثِ نامیمونِ اصرارِ او بر بی‌علاقگی [به عینیتِ جسم] این ایده‌ی نادرست بوده است که درکِ خالص و کاملِ زیبایی طبیعی و هنری مستلزم تعلیقِ هر گونه درگیری عملی‌ای است که ما ممکن است با جسم داشته باشیم، به‌گونه‌ای که بتوانیم منحصرراً بر تعاملِ ویژگی‌های صوری‌ای تمرکز کنیم که اعتبارِ جهانیِ قضاوتِ سلیقه^(۲) را ممکن می‌سازند. البته، کانت نمی‌گوید که ما نمی‌توانیم در ادراکِ زیبایی‌شناسی خود به جسم علاقه‌ی عملی نداشته باشیم، فقط هرگز نباید اجازه بدهیم که بین جسم و علایقِ ما، عواطفِ زندگی ما، یا هدف‌های حیاتی ما رابطه‌ای برقرار شود که اساسِ قضاوتِ خالصِ سلیقه قرار بگیرد. و او اصرار می‌ورزد که فقط یک قضاوتِ «خالص» و بی‌غرضانه می‌تواند ادعای اعتبارِ جهانی را حمایت کند.

متأسفانه بسیاری فیلسوفانِ بعدی هنر به همین آیینِ قضاوتِ «خالص» و بی‌غرضانه و آنچه آن را «نگرشِ زیبایی‌شناسی» به‌عنوانِ کلیدِ تجربه‌ی درستِ یک اثرِ هنری می‌نامند چسبیدند. ایده‌ی پایه این است که اگر فقط ما درگیری عملی در امورِ زندگی روزمره را کنار بگذاریم می‌توانیم زیباییِ طبیعت، یا یک جسمِ هنری را به صورتِ خالص، جهانی و متعالی آن تجربه کنیم. این یک حرکتِ به لحاظِ تاریخی مهم است، چون تجربه‌ی زیبایی‌شناسی را بالاتر و آن‌سوتر از دغدغه‌های عملی زندگی روزمره قرار می‌دهد. از این‌جا تا جمله‌ی قصارِ اُسکار وایلد که ارزشِ

هنر دقیقاً در این ویژگی آن نهفته است که هیچ رابطه‌ای با زندگی روزمره نداشته باشد فقط یک گام کوتاه فاصله است.^(۵)

ایده‌ی خوشنودی بی‌غرضانه‌ی کانت در نظریه‌ی هنر کلاسیک به نهایتِ پوچی کشیده شد، او به صورت مسخره‌ای اظهار فضل می‌کند که: «چون، برای درکِ یک اثرِ هنری ما نباید هیچ چیز از زندگی را با خود همراه داشته باشیم، نه دانشی از ایده‌ها و امور آن نه هیچ آشنایی‌ای با عواطف آن. هنر ما را از جهانِ فعالیت‌های بشری به جهانِ والای زیبایی‌شناسی می‌برد. برای یک لحظه ما از علایقِ انسانی جدا می‌شویم؛ از جریانِ زندگی به سوی بالا کشیده می‌شویم» (پل [۱۹۱۴] ۱۹۵۸، ۲۷). در این جا هرگونه ارتباطِ هنر با امورِ عملی زندگی کاملاً قطع می‌شود، در یک قلمرو خارجِ زندگی می‌کند که کاملاً فراتر از واقع‌بودگی حادثِ تاریخی ما در جهان است. طرفدارِ متمدن و مرفه این دیدگاه، که به قلمروِ متعالی صورتِ بالا می‌رود، هیچ نیازی ندارد به ریخت‌وپاش‌ها، نابسامانی‌ها، و بلا تکلیفی‌های زندگی روزمره نیم‌نگاهی بیندازد. نمی‌توانم به این طنزِ روزگار توجه نکنم که پل این دیدگاه کمالِ متعالی و خلاصی از امورِ زندگی روزمره را در زمانی مطرح می‌سازد — گویی هنر یک واقعیتِ دیگر جهانی است که می‌تواند ما را به فراتر از زندگی روزمره بالا ببرد — که بریتانیا در حالِ غوطه‌ور شدن در یک جنگِ خونین و فاجعه‌بار است. نمی‌توان پل را این‌گونه تصور نکرد که دارد در تاریکی سوت می‌زند. کنارهم‌گذاریِ قلمروِ فراطبیعی زیبایی بی‌زمان (یا «صورتِ معنا دار»^۱) پل و تراژدی زشتِ جنگِ مدرن که در سرتاسرِ جهان شعله‌ور می‌شد نمی‌تواند بیش از این متناقض باشد. چنین مفهومِ دگرجهانی و متعالی‌ای از هنر نیز نمی‌تواند بیش از این با معنای زندگی روزمره فاصله بگیرد. به جرئت می‌گویم که ارزشِ هنر برای شاعرانِ جنگِ جهانی اول، مثلِ زیگفرد ساسون و ویلفرد اوون، که قتلِ عامِ غیرقابلِ باور و کشتار و وحشتناک درِ سنگرها را دیده‌اند، فرار به یک قلمرو امن در جهانِ دگر نیست، بلکه وابسته است به زیباییِ عشق، فداکاری، شجاعت، و مراقبتی که [سربازان] در میانه‌ی وحشتی که آن‌ها را فراگرفته بود از خود به نمایش می‌گذاشتند.

ادوارد بولاخ، که درست دو سال قبل [از جنگ] (۱۹۱۲) از ما می‌خواهد اگر می‌خواهیم به یک ارزیابی عینی برای زیبایی‌شناسی برسیم باید از زندگی عادی جدا شویم را هم نمی‌بخشیم. «جهان‌بینی زیبایی‌شناختی» بولاخ مستلزم «گذاشتن پدیده، به اصطلاح، خارج از خویشتن واقعی و عملی ماست؛ یعنی با اجازه دادن به پدیده که از بافت نیازها و هدف‌های شخصی ما خارج باشد — خلاصه، با نگرستن به آن به صورت عینی، آن‌گونه که غالباً گفته می‌شود» (ریدلی و نیل ۱۹۹۵، ۲۹۸-۲۹۹). این‌جا نیز ما به یک جسم زیبایی‌شناختی خالص، درخشان، و متعالی باور داریم که فقط می‌تواند با جداشدن از زندگی روزمره‌ی ما و اوج گرفتن از سطح آن دسترس‌پذیر شود.

اعتراف می‌کنم که نمی‌توانم حیرت نکنم: وقتی ما پدیده را خارج از خویشتن واقعی و عملی خود قرار می‌دهیم، چه کسی قرار است آن را تجربه و معنای آن را درک کند؟ من یکی دوست دارم «خویشتن واقعی» خودم معنا و مفهوم پدیده را درک کند، نه خویشتن غیر واقعی‌ام! اگر یک اثر هنری از خویشتن ما و از واقع‌بودگی جسم و جان در جهان جدا شود، چگونه می‌تواند اصلاً معنا داشته باشد؟ جورج دیکی (۱۹۷۴) مدت‌ها پیش نظریه‌های گرایش زیبایی‌شناسانه را به اصطلاح لت و پار کرد، بنابراین شاید لازم نباشد ما در این‌جا این اسب مرده را دوباره شلاق بزنیم. اما هنوز خود را از یوغ ظالمانه‌ی دیدگاهی رها نساخته‌ایم که هنر را، ضمن استخراج از معنای اندرونی — احشایی امور عادی زندگی روزمره و سپس تصویر بر نوعی قلمرو به ظاهر ابدی خلسه‌آور زیبایی‌شناسی بی‌زمان، با زندگی روزمره بی‌ربط می‌سازد. آن‌گونه که تولستوی ([۱۸۹۶] ۱۹۶۰) با حرارت استدلال می‌کند، هنر و زیبایی‌شناسی غالباً به بازی خانوادگی آن‌هایی تبدیل شده است که استطاعت کافی موزه‌ها، کنسرت‌ها، و نمایش‌ها را دارند، آن‌ها که سپس برتری ابدی دست‌آورد‌های هنری خود را به رخ می‌کشند، در حالی که هیچ ارتباط واقعی‌ای با زندگی روزمره و افراد عادی ندارند.

هرچند بی‌تردید استثناهایی در مورد این نوع کوچک‌شماری زیبایی‌شناختی وجود دارد، زیبایی‌شناسی نفوذ و سلطه‌ی خود را عمدتاً از روزگارِ کانت تا دوران شکوفایی فلسفه‌ی تحلیلی اوایل و اواسط قرن بیستم حفظ کرد. در توصیف فشارِ شدیدی که تفکرِ نگرشِ زیبایی‌شناسی بر نظریه‌ی هنر اعمال کرده است، من ارزش‌گذاریِ رمانتیکِ قرنِ نوزدهم هنر، به‌عنوانِ کلیدِ زیباییِ روح گم‌شده یا بیگانه‌شده‌ی انسان، را نادیده نمی‌گیرم. شاعران، رمان‌نویسان، آهنگ‌سازان، و نقاشانِ رمانتیک این احساسِ عمیق را نسبت به هنر داشتند که می‌تواند دوباره ما را، به شیوه‌ای مذهبی‌گونه، به ماهیتِ شفابخشی وصل کند که جامعه‌ی مدرنِ صنعتی ما را از آن جدا ساخته بود. برای آن‌ها، هنر، به عمیق‌ترین شیوه، برای زندگی روزمره‌ی ما مهم است. در واقع، این باورِ رمانتیک که هنر معنای وجودِ ما را فاش می‌سازد دیدگاهی را که من می‌خواهم در این جا مطرح سازم پیش می‌اندازد.

با این همه، این جنبشِ رمانتیک نیز غالباً مجموعه‌ی دوگانی‌های معرف را فرض گرفت (یعنی، ذهن / بدن، شناخت / عاطفه، تفکر / احساس، دانش / تخیل) که سرچشمه‌ی مشکل بود و فقط نیمه‌ی پایین هر کدام را برکشید و بر روی نیمه‌ی بالا قرار داد (یعنی، بدن / ذهن، عاطفه / شناخت، ...). بدون این که بر این دوگانی متافیزیکی بنیادی به‌طورِ اساسی فایق آید. به بیانِ دیگر، تمایلی در این باره وجود داشت که از احساسات و هیجانات به زیانِ خرد ستایش به عمل آید، بدون تشخیصِ این نکته که خودِ خرد به‌شدت وابسته به احساسات و تمایلات است. علی‌رغمِ این تمایل برای برجسته‌سازیِ احساسات و تمایلات، رمانتیک‌ها به‌درستی هنرها را ضرورت بنیادی برای زندگی‌ای می‌دانستند که با معنا و موفق است.

متأسفانه، این تمایلاتِ رمانتیک در جریانِ یورشِ نوگرایی در اوایلِ قرنِ بیستم نتوانست دوام بیاورد. بیش‌ترِ آن‌چه در دورانِ رمانتیک خوب بود با نظریاتی از نوگرایی نزدیک‌تر به دیدگاهِ روشن‌گری جایگزین شد که توسطِ کانت به‌خوبی بیان شده بود. برای مشاهده‌ی بازگشت به دیدگاه‌های زیرِ نفوذِ کانت، با عناوینِ زیر، کافی است گزیده‌های زیبایی‌شناختی قرنِ بیستم را فقط ورق بزنیم: تجربه‌ی زیبایی‌شناختی، نگرشِ زیبایی‌شناختی، قضاوتِ زیبایی‌شناختی، تعریفِ هنر، و موقعیتِ شناختی هنرهای مختلف، که با اشاره‌ای گذرا به بافتِ اجتماعیِ نهادیِ هنر دنبال شده است.

به عنوان شاهدی بر این تحقیر زیبایی‌شناسی، فقط کافی است نوشته‌های بلندآوازه‌ترین فیلسوفان تحلیلی قرن اخیر را دنبال کنیم تا بینیم چگونه به صورت منظم آن را نادیده گرفته یا خوار شمرده‌اند. جست‌وجوی یک تحلیل جدی از زیبایی‌شناسی در آثار فیلسوفان زیر بیهوده است: گوتلب فرگه، رودولف کارناب، برتراند راسل، کارل همپل، جی. ال. آستین، ویلارد فن اورمان کواین، دونالد دیویدسون، جان سِرل، ارنست ناگل، هیلاری پوتنام، گروهی از چهره‌های کم‌تر برجسته در سنت فلسفی انگلیسی-آمریکایی. حتی یادداشت‌های پراکنده‌ی ویتگنشتاین در باب هنر و زیبایی‌شناسی، زیبایی‌شناسی را به مرکز صحنه بازنگردانده است. در میان فیلسوفان تحلیلی شناخته‌شده، فقط نلسون گودمن زیبایی‌شناسی را جدی گرفته است. آن هم فقط در درون نظریه‌ی نام‌گرای نشانه‌ها و زبان. به جرت می‌گویم که می‌توان کتاب‌های زبان هنر یا شیوه‌های ساختن جهان گودمن را تا به آخر خواند بدون این‌که حتی یک‌بار با مفاهیم جسم، معنی جسمانی، یا احساسات با معنا برخورد کرد. در محافل فلسفی، به اصطلاح، «تحلیلی»، نبود اشاره‌ی مهمی به هنر یا زیبایی‌شناسی در نوشته‌ها هرگز برای یک فیلسوف کمبود یا نارسایی محسوب نشده است. وانگهی، آن دسته از فیلسوفان پرورش‌یافته در دامان رویکرد تحلیلی که زیبایی‌شناسی را مورد تاخت و تاز قرار دادند، تمایل داشتند که به این موضوع در درون محدوده‌های تعیین‌شده توسط هیوم، کانت، و هگل، و در مواردی ارسطو نزدیک شوند. در این صورت، جای تعجب نیست که، وقتی موضوع معروف به زیبایی‌شناسی و فلسفه‌ی هنر در دهه‌ی ۱۹۶۰ در ایالات متحد و انگلستان به صورت یک رشته‌ی فلسفی مجزا تحکیم یافت، عمدتاً زیر نفوذ آن دسته از فیلسوفان تحلیلی قرار گرفت که علاقه‌مند به پرسش‌هایی درباره‌ی ماهیت مفهوم هنر بودند: این‌که آیا هنر قابل تعریف است یا نه، آیا قضاوت‌های ذوق و سلیقه می‌توانند ادعای جهانی بودن داشته باشند یا نه، و آیا هنر رابطه‌ای با اخلاقیات دارد یا نه. یک نگاه سریع به بخش عنوان‌ها در هر گلچینی از زیبایی‌شناسی، تا این اواخر، غیبت نسبی موارد زیر را آشکار می‌سازد: هر گونه تأییدی نسبت به زیبایی‌شناسی به طوری که به انسان بودن ما ربط داشته باشد، چگونه معنا می‌سازیم و آن را تجربه می‌کنیم، و چگونه باید زندگی کنیم.

جان دیویی، در برخورد با این به حاشیه‌رانی فرهنگی زیبایی‌شناسی، و تا حدی برای خنثاسازی آن‌چه او جداسازی هنر از زندگی می‌دانست، مخصوصاً اخراج هنر از موزه‌ها، جایی که آثار هنری از قرار به اجسام ابدی ادراک زیبایی‌شناسی ناب تبدیل می‌شوند، کتاب *هنر به عنوان تجربه* (۱۹۳۴) را نوشت. بر اساس دیدگاهی که او به چالش می‌کشید، موزه هنر به لوحی تبدیل می‌شود که در آن با اصرار از ما خواسته می‌شود دغدغه‌های این - جهانی را کنار بگذاریم و به نوعی زیبایی متعالی، دلالت، یا حقیقت بپردازیم. او به درستی در مقابل گرایشی استناد که فراگیری هنر در همه‌ی جنبه‌های زندگی روزمره را نادیده می‌گرفت - گرایشی که با این دیدگاه تقویت می‌شد که آثار هنری ما را به فراتر از امور روز - به روز وجود برمی‌کشد.

به پیروی از دیویی، من از زیبایی‌شناسی جسمانی و وجود این جهانی حمایت می‌کنم. این دیدگاه هنر را مستقیماً در بطن زندگی روزمره قرار می‌دهد و زیبایی‌شناسی را به همه‌ی مؤلفه‌های تجربی معنای انسانی مربوط می‌داند، نه صرفاً به هنر و به اصطلاح اجسام «زیبایی شناختی». بنابراین از این به بعد فرض خواهم کرد که هر اثر هنری، یا هر جسم یا رویداد، فقط تا آن جا ارزش مند و بامعناست که مرا آن‌گونه که در این جهان ساکن هستم تحت تأثیر قرار بدهد. وقتی بر این که چگونه به این ترتیب تحت قرار می‌گیریم تمرکز کنیم، آن‌گاه نقش مرکزی ابعاد زیبایی‌شناسی را در همه‌ی جنبه‌های زندگی خود به روشنی تشخیص می‌دهیم.

ابعاد زیبایی‌شناسی موجودات جسمانی زنده

گفتن این که انسان‌ها جانوران اجتماعی و جسمانی پیچیده‌ای هستند معادل این است که بگوییم کانون تجربه، معنا، اندیشه، ارزش‌گذاری، و کنش یک توالی از برهم‌کنش‌های موجود - محیط در جریان است. دیویی (۱۹۲۵) [۱۹۸۱] برای بیان برهم‌کنش عمیق و پیچیده‌ی بدنی، بین شخصی، و ابعاد فرهنگی فردیت ما، اصطلاح همراه با خط تیردی کوتاه «بدن - ذهن» را ترجیح می‌دهد. بدن و ذهن واقعیت‌های مجزا نیستند، بلکه جنبه‌ها یا ابعاد فرایند برهم‌کنش موجود - محیط هستند که در آن موجود و محیط به هم مرتبط، به هم وابسته، و به هم قابل تعریف‌اند. در نتیجه، معنا در فرایندهای برهم‌کنش موجود - محیط پدید می‌آید که متقابلاً ما و جهان ما را