کلیات

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

امر زیبایی‌شناختی

آلن گلدمن
ترجمه‌ی ابوالفضل مسلمی

چکیده
مفهوم امر زیبایی‌شناختی در طی دو قرن اخیر بسط و گسترش یافته است و نه‌تنها احکام زیبایی‌شناختی بلکه ویژگی، رویکرد و تجربه‌ی زیبایی‌شناختی را نیز دربر می‌گیرد. نویسنده‌ی مقاله سعی می‌کند تا این مفاهیم را نه براساس یکدیگر، بلکه به‌طور مستقل تعریف کند. وی در بررسی ویژگی‌های زیبایی‌شناختی، نظرات سیبلی، کوهن و بردزلی را مطرح می‌کند. به نظر سیبلی توصیف آثار هنری برحسب ویژگی‌های غیر زیبایی‌شناختی مستلزم توصیف آنها برحسب ویژگی‌های زیبایی‌شناختی نیست زیرا ویژگی‌های زیبایی‌شناختی نیازمند ذوق سوژه‌اند. اما کوهن بر آن است که ما برای استعمال درست اصطلاحات زیبایی‌شناختی واقعاً نیازی به ذوق نداریم. بردزلی به جنبه‌ی دیگری از ویژگی‌های زیبایی‌شناختی توجه می‌کند و آنها را نه‌تنها ربطی که نسبی نیز می‌داند. نویسنده در ادامه‌ی مقاله توجه خود را به «تجربه‌ی زیبایی‌شناختی» و «رویکرد زیبایی‌شناختی» معطوف می‌کند و دیدگاه‌های مختلف را در این موارد مورد بررسی قرار می‌دهد.
کلیدواژه‌ها: امر زیبایی‌شناختی، ویژگی‌های زیبایی‌شناختی، تجربه‌ی زیبایی‌شناختی، رویکرد زیبایی‌شناختی، ذوق، سوژه، تجربه‌ی یکپارچه و کامل.

اصطلاح «استتیک» برای اولین‌بار در قرن هیجدهم توسط الکساندر باومگارتن فیلسوف به کار رفت تا به شناختی که به‌واسطه‌ی حواس به دست می‌آید، یعنی شناخت حسی، اشاره کند. وی بعدها آن را برای ارجاع به درکی از زیبایی، به‌ویژه در هنر، که به‌واسطه‌ی حواس حاصل می‌شود به کار برد. هنگامی که کانت این واژه را برای احکام زیبایی در هنر و طبیعت به کار گرفت، استعمال آن را تداوم بخشید. این مفهوم در دوره‌ی اخیر باز هم بسط و

گسترش بیشتری یافت و نه‌تنها احکام و ارزیابی‌ها بلکه ویژگی‌ها، رویکردها، تجربه و لذت یا ارزش را نیز توصیف می‌کند و کاربرد آن به زیبایی صرف محدود نمی‌شود. [از این رو] قلمرو امر زیبایی‌شناختی گسترده‌تر از قلمرو آثار هنری‌ای است که به‌لحاظ زیبایی‌شناختی خوشایند و دلپذیرند. ما می‌توانیم طبیعت را نیز به‌لحاظ زیبایی‌شناختی تجربه کنیم اما فهم ماهیت چنین تجربه‌ای و ویژگی‌هایی که دارد ما را به مسیری طولانی می‌کشاند تا دریابیم که چگونه آثار هنری را ارزیابی می‌کنیم و چرا آنها را ارزش‌مند می‌دانیم. این بحث در ابتدا به ویژگی‌ها و تجربه‌ی زیبایی‌شناختی تمرکز می‌کند و این امر را مد نظر قرار می‌دهد که آیا یک رویکرد خاص با درک چنین ویژگی‌هایی یا ایجاد چنین تجربه‌ای سروکار دارد یا خیر.

مفاهیم «رویکرد زیبایی‌شناختی»، «ویژگی‌های زیبایی‌شناختی» و «تجربه‌ی زیبایی‌شناختی» برحسب یکدیگر تعریف می‌شوند. برای مثال ما می‌توانیم این رویکرد را به‌عنوان چیزی که برای درک ویژگی‌ها یا خلق تجربه ضروری است یا متضمن آن است تعریف کنیم. ما این تجربه را به‌عنوان چیزی که حاصل درک این ویژگی‌های زیبایی‌شناختی است یا به‌مثابه هدف این رویکرد تعریف می‌کنیم. این ویژگی‌ها نیز می‌توانند به‌عنوان محتواهای تجربه یا اهداف این رویکرد تعریف شوند. البته بسیار سودمند خواهد بود که از این دور نسبتاً کوچک اجتناب کنیم. ما می‌توانیم با اساسی تلقی کردن یکی از این مفاهیم یا با تعریف یکی از آنها، مستقل از دیگری، از این دور بپرهیزیم. من برای اهدافی که برای این بحث در نظر گرفته‌ام، تا جایی که ممکن است از تعریف هر مفهوم بر اساس مفهوم دیگر اجتناب می‌کنم. تعریف این مفاهیم برحسب یکدیگر باعث می‌شود که ترتیب معرفی آنها چندان مهم نباشد. من با چیزی شروع می‌کنم که گرچه در میان آثار و نوشته‌های معاصر بیشترین اعتراض و مخالفت‌ها را برانگیخته است اما به‌طور بسیار گسترده مورد استفاده بوده است: منظور من مفهوم «ویژگی‌های زیبایی‌شناختی» است.

ویژگی‌های زیبایی‌شناختی

مهم‌ترین بحثی که اخیراً صورت گرفته است بحثی است که در مقاله‌ی معروف فرانک سیبلی در ۱۹۵۹ مطرح شده است. در حالی که سیبلی اساساً درباره‌ی کاربرد اصطلاحات یا مفاهیم زیبایی‌شناختی سخن به میان می‌آورد گاهی اوقات درمورد ویژگی‌ها به‌صورت بسیار عام سخن می‌گوید. وی از همان ابتدا تعریفی برای این اصطلاحات یا مفاهیم ارائه نمی‌دهد بلکه فهرستی را فراهم می‌کند که ظاهراً برای نشان‌دادن دامنه‌ی این مفهوم برگزیده است. فهرست وی شامل هماهنگی، آرامش، قدرت‌مندی، دلپذیری، پراحساسی، گیرایی و جلب‌کنندگی است. وی تصور می‌کند که با دست‌یابی به این فهرست، که به‌راحتی می‌توانیم

آن را بسط و گسترش دهیم، فهمی را از مفهوم کلی یک ویژگی زیبایی‌شناختی نشان می‌دهد. در واقع به نظر می‌رسد که ما می‌توانیم چنین کنیم. برای مثال ساخت و پرداخت غیردقیق (مانند هماهنگی) یک ویژگی صوری است، خشم (مانند آرامش) یک ویژگی عاطفی است، غمگینی (نظیر قدرت‌مندی) یک ویژگی تداعی‌کننده است، قشنگی (همانند دلپذیری) یک ویژگی صوری عمدتاً ارزشی است، و پویایی (مانند گیرایی) یک ویژگی ادراکی مرتبه‌ی دوم است. اگر ما بتوانیم این فهرست را به چنین شیوه‌ای گسترش دهیم و ویژگی‌های دیگر آثار هنری نظیر قرمزبودن، مستطیل‌بودن یا دوام‌آوردن طی ۲ ساعت را کنار بگذاریم آنگاه به نظر می‌رسد که می‌توانیم ویژگی‌های زیبایی‌شناختی را از ویژگی‌های دیگر متمایز کنیم.

پس برای فیلسوف تحلیلی پرسش بدین‌گونه مطرح می‌شود: چگونه تمام این ویژگی‌های مشترک، اگر چنین ویژگی‌هایی اصلاً وجود داشته باشند، می‌توانند ما را یاری کنند تا آنها را به‌عنوان ویژگی‌های زیبایی‌شناختی طبقه‌بندی، و از دیگر ویژگی‌ها تفکیک کنیم.

نکته‌ی اصلی که سیبلی در این فهرست و در این مقاله مطرح می‌کند، این است که توصیف آثار هنری برحسب ویژگی‌های غیرزیبایی‌شناختی مستلزم توصیف آنها برحسب ویژگی‌های زیبایی‌شناختی نیست، هرچند که می‌توان به‌واسطه‌ی ذکر ویژگی‌های غیرزیبایی‌شناختی به‌شیوه‌ای که سیبلی ظاهراً بیان می‌کند دلایلی را برای توصیف‌های دوم [توصیف برحسب ویژگی‌های زیبایی‌شناختی] ارائه کرد. این امر که یک نقاشی دارای رنگ زرد و خطوط منحنی است موجب نمی‌شود که این نقاشی گیرا و جذاب شود، هرچند که می‌توان برای تأیید این ادعا که «این نقاشی گیرا و جذاب است» به این ویژگی‌های نقاشی اشاره کرد. طبق نظر سیبلی، دلیل نیاز به این ایجاب و نیز خصلت اصلی ویژگی‌های زیبایی‌شناختی، این است که گزینش چنین ویژگی‌هایی برخلاف ویژگی‌هایی مانند قرمزی یا مستطیل‌بودن که تنها به دید مناسب نیاز دارند، نیازمند ذوق سوژه‌اند. افرادی که دارای دید کاملاً مناسبی هستند هنگامی که نتوانند پرتو رنگ سبز یا خطوط منحنی را در نقاشی ببینند نقاشی را گیرا، جذاب و روشن نخواهند دانست. سیبلی این نقایص را به فقدان ذوق نسبت می‌دهد (اما نه به‌معنای متعارف که ذوق، ارزیابی‌ها یا ارزش‌های زیبایی‌شناختی افراد ممکن است متفاوت باشند).

مقاله‌ی وی باعث ایجاد چند واکنش شکاکی شد که کامل‌ترین آن متعلق به تد کوهن (۱۹۷۳) است. کوهن خاطرنشان می‌کند که تعریف سیبلی از ویژگی‌های زیبایی‌شناختی، از آن جهت که صحت چنین ویژگی‌هایی را مبتنی بر ذوق می‌داند، پیشاپیش بدین معناست که

در ویژگی‌های غیر زیبایی‌شناختی، شرایط مناسبی نمی‌تواند وجود داشته باشد. هر استدلال دیگری غیر ضروری خواهد بود زیرا این موضع تنها بنابه تعریف اثبات می‌شود. سپس کوهن اظهار می‌کند که ما واقعاً نیازمند ذوق نیستیم تا اصطلاحات زیبایی‌شناختی را به‌درستی به کار ببریم. هرکسی می‌تواند نمونه‌ای روشن از یک بیت جذاب را از متضاد آن یا آهنگی اندوهگین را از آهنگ نشاط‌آور متمایز کند. در نهایت، وی تمایز صرف میان ویژگی‌های زیبایی‌شناختی و غیر زیبایی‌شناختی را عمدتاً به‌واسطه‌ی ایجاد مجموعه‌ای از اصطلاحات نظیر «تازگی»، «قدرت‌مندی»، «عظمت»، «خطی» و «آرامش» به پرسش می‌گیرد، اصطلاحاتی که ما تردید داریم آنها را به‌طور قطعی به مقوله‌ای دیگر نسبت دهیم.

با این حال، این نکته تعیین‌کننده و قطعی نیست. چنین چیزی فقط نشان می‌دهد که بسیاری از اصطلاحات می‌توانند، برحسب زمینه‌ی کاربردشان و با توجه به ابژه‌هایی که این اصطلاحات برای آنها به کار می‌رود، ویژگی‌های زیبایی‌شناختی یا غیر زیبایی‌شناختی را جدا کنند. این امر دیگر مقوله‌ی ویژگی‌های زیبایی‌شناختی را به پرسش می‌گیرد، به‌همان اندازه‌ای که این واقعیت را به پرسش می‌گیرد: اگر واژه‌ی «علاقه و تمایل» بتواند به ابژه‌ی اقتصادی و ابژه‌ی غیراقتصادی اشاره کند آنگاه آشکار می‌شود که ابژه‌های اقتصادی وجود ندارند یا این که قلمرو اقتصاد، قلمروی نیست که به‌خوبی مشخص شده باشد. هنگامی که اصطلاح «قدرت‌مندی» برای یک لوکوموتیو به کار می‌رود به‌طور کلی به ویژگی غیر زیبایی‌شناختی اشاره می‌کند، اما هنگامی که برای سمفونی سوم بتهوون یا سمفونی پنجم ماهلر به کار می‌رود به یک ویژگی زیبایی‌شناختی اشاره می‌کند. هنگامی که اصطلاح «عظمت» برای یک استاد انگلیسی به کار می‌رود کلاً بر یک ویژگی غیر زیبایی‌شناختی دلالت می‌کند، اما هنگامی که درمورد فیلمی از کن راسل به کار می‌رود بر یک ویژگی زیبایی‌شناختی دلالت می‌کند. به‌همین ترتیب است وقتی اصطلاح تازگی به یک سرباز یا یک نمایش نسبت داده می‌شود. همچنین هنگامی که اصطلاح «خطی» درمورد یک معادله یا نقاشی انتزاعی به کار می‌رود یا هنگامی که اصطلاح «آرام» را به یک چرت یا یک موومان آرام یک قطعه موسیقی مجلسی نسبت می‌دهیم همین امر صادق است. این واقعیت که شهودهای ما در این موارد روشن و آشکارند از اهمیت بالایی برخوردار است، اما این واقعیت که این اصطلاحات می‌توانند برای هر دوِ این ویژگی‌ها به کار روند مهم نیست.

در واقع کوهن می‌پذیرد که اصطلاح «زیبایی‌شناختی» بااهمیت است و همچنین می‌پذیرد که این اصطلاح، استعمال‌های معتبری دارد و بدین‌ترتیب به نظر می‌رسد که وی باید قبول داشته باشد که استفاده از آن می‌تواند تمایز معناداری را میان امر زیبایی‌شناختی و امر غیر زیبایی‌شناختی ایجاد کند. اگر این تمایز، تمایزی میان انواع ویژگی‌ها نباشد آنگاه

مایل خواهیم بود که بدانیم این تمایز از چه نوعی است. برای مثال، چگونه می‌توانیم میان ابژه‌ها تمایز بگذاریم بدون این که ویژگی‌های آنها را تفکیک کنیم؟ کوهن ادعا می‌کند که این تمایز، حتی اگر پذیرفته شود، برای هرگونه نظریه‌ای درباره‌ی هنر یا هر توصیفی درباره‌ی شیوه‌های درک آن، سودمند نخواهد بود. اما توصیف مناسبِ ماهیتِ ویژگی‌های زیبایی‌شناختی برای نظریه‌ی ارزیابی زیبایی‌شناختی مهم است، اگر برای مثال، این توصیف به یک مؤلفه‌ی تقلیل‌ناپذیر ذوق سوبژکتیو متوسل شود. البته کوهن می‌تواند این را انکار کند که ما هنر را بنابه دلایل زیبایی‌شناختی ارزش‌مند می‌دانیم، اما دلایل بیشتری وجود دارد که به‌واسطه‌ی آنها می‌توانیم نامعقول بودن این ادعا را رفع کنیم. این تمایز همچنین به شیوه‌ای کاملاً متعارف برای متمایزکردن شیوه‌ی درک و فهم آثار هنری سودمند است. درک کیفیات زیبایی‌شناختی یک نقاشی کاملاً متفاوت از ذکر ویژگی‌های فیزیکی درونی آن یا ویژگی‌های اقتصادی آن (برای مثال، بها یا ارزش آن در بازار) است.

با توجه به اولین نکته‌ی کوهن، چندان مهم نیست که انکار شرایط کافی از سوی سیبلی فاقد یک استدلال تعیین‌کننده باشد مشروط بر این که آنچه وی پیشنهاد می‌کند توصیف و شرح نحوه‌ی استعمال این کلمات یا ماهیت این ویژگی‌ها به‌گونه‌ای اختلاف برانگیز نباشد. نمونه‌هایی از قبیل نقاشی با رنگ‌های تیره و خطوط منحنی نشان‌دهنده‌ی فقدان التزام بدون هیچ استدلال اضافی است. با وجود این، سیبلی که در تعریف خود از ویژگی‌های زیبایی‌شناختی، به ذوق متوسل می‌شود مورد حمله‌ی کوهن قرار می‌گیرد و از این لحاظ کاملاً حق با کوهن است. این به‌معنای توسل نامعتبر به قوه‌ی خاصی از شهود اخلاقی است که برای فهم ویژگی‌های اخلاقی غیر عادی و «غیر طبیعی» به کار می‌رود. ویژگی‌های زیبایی‌شناختی صرفاً غیر عادی خواهند بود اگر فهم یا درک آنها نیازمند قوه‌ی خاصی باشد که فراتر از حواس متعارف‌مان است.

با وجود این، حتی در اینجا نیز بهره‌ای از حقیقت در توصیف سیبلی از ویژگی‌های زیبایی‌شناختی وجود دارد. این امر درست است که بسیاری از این ویژگی‌ها قبل از این که بتوانند در آثار هنری گوناگون درک شوند نیازمند آموزش سوژه‌اند. ما نمی‌توانیم جذابیت و گیرایی یک قطعه یا پرده از کوارتت هایدن را بدون قرار گرفتن در معرض این نوع موسیقی دریابیم. این نیز صادق است که ذوق (به‌همان معنای متعارفی که افراد ذوق‌های متفاوتی دارند و در ارزیابی خودشان از آثار هنری متفاوت‌اند) بر ویژگی‌هایی تأثیر می‌گذارد که درک می‌شوند و به آثار گوناگون نسبت داده می‌شوند. آنچه برای یک منتقد عمیق است برای دیگری احساس‌برانگیز است؛ آنچه برای یک منتقد، پرشور و پرهیجان یا قدرت‌مند به نظر می‌رسد برای دیگری ناخوشایند، گستاخانه یا ناهنجار است. این اختلافات حتی در میان اکثر

منتقدان آگاه نیز ممکن است رخ دهد، و می‌دهد. این اختلافات بدین معنا نیست که اگر فرد مثلاً آگاه نباشد یا بی‌توجه باشد اطلاق ویژگی‌های زیبایی‌شناختی نمی‌تواند اشتباه باشد. محدودیت‌های چنین اختلافاتی، یعنی این حقیقت که یک منتقد می‌تواند آنچه را که دیگری عمیق می‌یابد، احساس‌برانگیز بیابد و نه نشاط‌آور، دلالت بر این دارد که این ویژگی‌ها یک مؤلفه‌ی ابژکتیو دارند. اما اختلاف‌ها مبین این است که آنها نیز متضمن پاسخی از جانب سوژه‌ها هستند و این که آنها در واقع ویژگی‌های ربطی‌اند و اطلاق آنها می‌بایست برای منتقدان واجد صلاحیت یا ایده‌آلی که دارای ذوق به‌معنای متعارف هستند، نسبی باشند. بنابراین، ویژگی‌های زیبایی‌شناختی باید برحسب پاسخ‌های مشترک سوژه‌های واجد صلاحیت که به ویژگی‌های درونی (معمولاً صوری) ابژه‌ها تمایل دارند تحلیل شود.

البته ویژگی‌های ربطی دیگری از این نوع وجود دارند. بنابراین، ما نیاز به علائم ممیز دیگری از ویژگی‌های زیبایی‌شناختی داریم. مونرو بردزلی (۱۹۸۱) با تعیین و تمایز دیگری از ویژگی‌های زیبایی‌شناختی، به نظر می‌رسد که به‌درستی گام برداشته است زیرا ادعا می‌کند که این ویژگی‌ها مستقیماً در ارزیابی‌ها و ارزش‌های آثار هنری تأثیر دارند. از آنجا که وی ارزش زیبایی‌شناختی را برحسب تولید تجربه‌ی زیبایی‌شناختی مشخص می‌کند پس آشکار است که اگر در اینجا از وی پیروی کنیم به محدودیت‌هایی می‌رسیم که در تعریف ویژگی‌های زیبایی‌شناختی (مستقل از توسل به تجربه‌ی زیبایی‌شناختی) وجود دارند. اگر در اینجا نتوانیم توسل به ارزش و تجربه را حذف کنیم آنگاه چنین چیزی تبیین می‌کند که چرا ویژگی‌های زیبایی‌شناختی نه‌تنها ربطی، بلکه نسبی نیز هستند. از آنجا که سوژه‌ها تجربه‌ی متفاوتی از همین آثار دارند و در ارزیابی‌های خود متفاوت‌اند، ویژگی‌های غیرزیبایی‌شناختی اولیه باید ویژگی‌های زیبایی‌شناختی متفاوتی را در رابطه با این سوژه‌ها ایجاد کنند.

این که چرا ادراک این ویژگی‌ها دارای ارزش ایجابی یا سلبی است خود پرسشی مهم است. برخی از این ویژگی‌ها مانند جذابیت یا ناهنجار بودن می‌توانند وقتی که ذاتاً درک می‌شوند باعث ایجاد لذت و خوشی یا ناخوشی (ازجمله یک پاسخ ایجابی و سلبی) شوند. ویژگی‌های دیگر تنها وقتی ارزش را به وجود می‌آورند که از طریق همکنشی‌ها و روابط میان ویژگی‌های اساسی صوری، در تجربه‌ی کلی این آثار ترکیب شوند. حتی ویژگی‌هایی که به‌طور کلی شامل پاسخ‌های ایجابی و سلبی در خودشان هستند معمولاً چنین کاری را انجام نمی‌دهند؛ بدین ترتیب همه‌ی این‌ها می‌تواند وابسته به زمینه و بافتی گسترده‌تر باشد. واقعیت فوق و نیز این حقیقت که ویژگی‌های پایه‌ای مشابه می‌توانند ویژگی‌های زیبایی‌شناختی متفاوتی را بسته به ناظران متفاوت ایجاد کنند بدین معناست که اصولی نمی‌توانند وجود داشته باشند که ویژگی‌های اولی را به دومی پیوند دهند؛ بنابراین، هیچ

اصولی برای ایجاد آثار هنری مفید وجود ندارد. نه‌تنها شرایط کافی برای ویژگی‌های زیبایی‌شناختی در ویژگی‌های غیرزیبایی‌شناختی وجود ندارند بلکه اولی حتی در دومی اختلال ایجاد می‌کند. همین ویژگی‌های ابژکتیو، پاسخ‌ها یا تجارب متفاوت و بدین‌ترتیب ویژگی‌های زیبایی‌شناختی متفاوت را برای ناظران متفاوت ایجاد می‌کنند. خود این ادعا به‌معنای نفی مداخله است. برای فهم بهتر ماهیت ویژگی‌های زیبایی‌شناختی و سهم آنها در ارزش زیبایی‌شناختی ما باید به ماهیت تجربه‌ی زیبایی‌شناختی بازگردیم.

تجربه‌ی زیبایی‌شناختی

کانت بر احکام زیبایی‌شناختی زیبایی ــ و نه صراحتاً بر تجربه‌ی زیبایی‌شناختی ــ تمرکز می‌کند، اما تبیین وی از مبانی چنین احکامی (از آن جهت که مبتنی بر لذتی هستند که ناشی از بازی آزادانه و هارمونی محسوس تخیل و فهم است) در وهله‌ی نخست بیان می‌کند که تجربه ــ یعنی تجربه‌ی لذت و هارمونی سوبژکتیو در حضور یک ابژه ــ برای حکم زیبایی‌شناختی مناسب، محوری است. دوم این که، این بدین معناست که عامل هدایت‌کننده‌ی چنین تجربه‌ای در کارکرد قوای ما نهفته است که متقابلاً سازگارند. می‌توان تأکید بر تجربه را با این ادعای کانت تقویت کرد که هیچ استدلال یا توسلی به اصول نمی‌تواند ما را متقاعد کند که یک ابژه بدون درک بی‌واسطه‌اش زیبا است. اگرچه کانت بر هارمونی محسوس قوای شناختی ما در ادراک ابژه تأکید می‌کند، ما می‌توانیم در پرتو تأکید هنر مدرن به بیان‌پذیری، پرورش قابلیت‌های احساسی و عاطفی خودمان، یعنی قوه‌ی عاطفی خودمان را بدان اضافه کنیم. نشانه و شاخص چنین تجربه‌ی زیبایی‌شناختی‌ای، پرورش کامل تمام قابلیت‌های حسی، شناختی و عاطفی‌مان در درک آثار هنری است.

به‌محض این که دریابیم که زیبایی و کیفیات زیبایی‌شناختی دیگر صرفاً ویژگی‌های درونی خود ابژه‌ها نیستند بلکه اساساً دربردارنده‌ی پاسخ‌هایی از جانب سوژه‌هایی هستند که ادراک‌کننده، شناساننده و احساس‌کننده هستند، تمرکز بر تجربه تبدیل به امری طبیعی، و حتی اجتناب‌ناپذیر می‌شود. این موضوع، در نظریه‌های زیبایی‌شناختی اخیر تبدیل به موضوعی محوری شده، و مورد توجه انحصاری زیبایی‌شناسی دیویی قرار گرفته است. دیویی (۱۹۵۸) دو ویژگی اساسی را به تجربه‌ی زیبایی‌شناختی نسبت می‌دهد که به نظر وی نه‌تنها در درک آثار هنری، بلکه در رابطه با طبیعت و در زندگی روزمره رخ می‌دهد. اولین ویژگی، وحدت و کمال است که هم‌زمان تجربه‌ی نامنظم را به‌گونه‌ای دیگر به یک تجربه تبدیل می‌کنند: «چیزی که یک تجربه را به‌عنوان تجربه‌ی زیبایی‌شناختی متمایز می‌کند دگرگون کردن پایداری، کشمکش و هیجانات (که ذاتاً وسوسه‌هایی برای تغییر جهت

هستند) به‌نحوی است که در نهایت ادغام، و به‌طور رضایت‌بخشی ترکیب شوند.» این ویژگی مشابه تبیین ارسطو از شکل مطلوب در تراژدی است از آن جهت که درمورد هر مؤلفه از این لحاظ که تجربه شده است احساس ضرورت (و شگفتی) وجود دارد که نمی‌توان بدون آسیب رساندن به کل، آن را حذف کرد. دیویی این احساس وحدت یا احساس تعلق را از ابژه به تجربه‌ی ابژه منتقل می‌کند. ویژگی دومی که دیویی آن را به تجربه‌ی زیبایی‌شناختی نسبت می‌دهد به تبیین کانت از شرایط تعامل رضایت‌بخش قوای ما بازمی‌گردد: « وقتی که تجربه، تجربه‌ی زیبایی‌شناختی باشد، چشم و دست صرفاً ابزاری هستند که کل موجودات زنده که کاملاً متحرک و فعال‌اند به‌واسطه‌ی آنها فعالیت می‌کنند.

همان‌طور که ذکر شد محور و کانون نظریه‌ی بردزلی نیز تجربه‌ی زیبایی‌شناختی است. وی ویژگی مورد نظر دیویی را تنها با برخی اصلاحات و پیوست‌ها می‌پذیرد. اول این که بردزلی خاطرنشان می‌سازد که تجربه‌ی زیبایی‌شناختی تحت تأثیر ابژه‌ای پدیداری است که توجه بدان معطوف می‌شود. وی تأکید می‌کند که ابژه، پدیداری است و ما همواره به این توجه داریم که ابژه برای ما چگونه نمایان می‌شود. در اینجا یک رابطه‌ی تنگاتنگی میان سوژه و ابژه قرار دارد. چنین چیزی ما را به این نقطه می‌رساند که ویژگی‌های زیبایی‌شناختی در تجربه‌ی ناظران، از آن جهت که آنها به ویژگی‌های صوری ابژکتیو آثار واکنش نشان می‌دهند، ربطی‌اند و خود را آشکار می‌سازند. چیزی که برای بردزلی و نیز برای دیویی از اهمیت فوق‌العاده‌ای برخوردار است این است که تجربه‌ی زیبایی‌شناختی را به‌عنوان تجربه‌ی عمیق یا شدید توصیف می‌کند. منظور وی کاملاً روشن نیست: چنین چیزی تا حدی می‌تواند به‌معنای طرد آشفتگی خاطر یا همهمه باشد. اما سخن بردزلی می‌تواند موضوع دومی را نیز آشکار کند که می‌توان آن را از کانت تا دیویی پی‌گیری کرد، یعنی: تعامل کامل تمام قابلیت‌های ذهنی ما که شدت و عمق احساس شده درمورد تجربه را ایجاد می‌کند.

جرج دیکی و ادی زماک حملات شکاکی صریحی علیه این تبیین‌ها از تجربه‌ی زیبایی‌شناختی انجام داده‌اند. دیکی (۱۹۶۵) این پرسش را مطرح می‌کند که آیا تجربه می‌تواند مانند یک اثر هنری کامل یا یک‌پارچه باشد، و آیا انسجام در تجربه معیاری برای ارزیابی است یا خیر. معمولاً ما نمی‌گوییم که تجربه، کامل یا یک‌پارچه است و دیکی بر آن است که چنین کاری صرفاً باعث خلط ادراک با ابژه‌ی ادراک می‌شود. دیدن یا گوش فرا دادن به یک اثر یک‌پارچه به‌معنای برخورداری از دیدن یا گوش فرادادن یک‌پارچه نیست. ما گاهی از تجربه‌ی منسجم سخن می‌گوییم اما تقریباً هر تجربه‌ای، به این معنا منسجم است به جز وقتی که فرد دیوانه یا شاید خیال‌باف باشد و چنین تجربه‌ی منسجمی هیچ معیاری

برای ارزش عرضه نمی‌کند.

زماک (۱۹۹۷) می‌افزاید که حتی اگر ما بتوانیم به مفهوم تجربه‌ی کامل معنایی ببخشیم، تجربه‌ی آثار هنری مناسب را به این شیوه توصیف نمی‌کنیم، زیرا چنین تجربه‌ای نوعاً تعاملات اولیه‌ای را با آثار مشابه ایجاد می‌کند و با رنگ‌آمیزی تعاملات بعدی که با آثار هنری و ابژه‌های دیگر دارد در حافظه منعکس می‌شود. طبق نظر زماک، تجربه‌ی یک اثر همان تأثیراتی است که بر ما دارد و هیچ تأثیری وجود ندارد که حتی برای آثار برجسته مشترک باشد، یعنی: برخی از این آثار ما را به هیجان می‌آورند و برخی دیگر تأثیر آرامش‌بخشی دارند؛ برخی ما را تسلی می‌دهند و برخی دیگر ما را افسرده می‌سازند و غیره. دیویی و بردزلی تجربه‌ی زیبایی‌شناختی را با اصطلاحات صرفاً ایجابی توصیف می‌کنند، اما زماک اشاره می‌کند که ما ویژگی‌های زیبایی‌شناختی سلبی را نیز تجربه می‌کنیم ــ [به‌عنوان مثال] ناخوشایندی، غم‌انگیزی و غیره ــ به‌طوری که ویژگی آنها بیش از حد محدود است و دارای تقدم منطقی نادرست میان تجربه‌ی زیبایی‌شناختی و ویژگی زیبایی‌شناختی هستند. ما باید اولی را برحسب دومی تحلیل کنیم و نه برعکس.

اجازه بدهید تا این بحث را در کانون تجربه‌ی زیبایی‌شناختی قرار دهیم. اول این که به نظر می‌رسد بردزلی معنای کاملاً مناسبی را از مفهوم تجربه‌ی یکپارچه یا کامل ارائه می‌دهد. وی این مفهوم را برحسب پیش‌بینی‌هایی آشکار می‌سازد که به‌واسطه‌ی آثار بعدی به وجود آمده‌اند. آهنگ‌ها و کادانس‌های نهایی اکثر موومان‌های سمفونیک، نمونه‌های روشنی را فراهم می‌آورند. در اینجا مسئله‌ی وضوح و روشنی اصلاً مطرح نیست و ملاحظات زماک درباره‌ی تجربه‌ی قبلی و تأثیرات بعدی آن بر این ویژگی تأثیر نمی‌گذارد. اما دو پرسش باقی می‌ماند: اول این که، اگر چنین تجربه‌ای صرفاً از آثار یک‌پارچه ناشی شده باشد ما می‌توانیم به جای این که ارزیابی‌ای را مورد پرسش قرار دهیم که برحسب ویژگی این اثر صورت گرفته است ارزیابی براساس خصلت تجربه را مورد تردید قرار دهیم. دوم این که، در هنر معاصر و به‌ویژه در موسیقی، بسیاری از آثار عمدتاً غیریک‌پارچه وجود دارند که می‌توانند از این لحاظ بهتر باشند یا حداقل بدتر نباشند. حتی در موسیقی مدرن، سمفونی‌های پیچیده‌ی ماهلر به‌خاطر غیر یک‌پارچگی‌شان، در ارتباط با بسیاری از آثار کلاسیک به‌گونه‌ی بهتری مورد قضاوت قرار گرفته‌اند.

با وجود این، با توجه به تکرار ویژگی‌ها در آثار و تجربه‌هایی که درمورد آنها صورت می‌گیرد، مشاهده می‌کنیم که دلیل مستقلی برای تمرکز بر تجربه‌ی زیبایی‌شناختی وجود دارد. اگرچه وحدت می‌تواند به‌معنایی در یک اثر و در تجربه‌ی آن وجود داشته باشد دلیل اصلی برای ترسیم این تمایز، در تفاوت همیشگی میان ویژگی‌های تجربه (که ویژگی‌های

ابژکتیو مسبب آنها هستند) و خود ویژگی‌های ابژکتیو نهفته است. حرکت از آکورد دومینانت به آکورد نت اول در موسیقی نوعاً به‌عنوان انتظار یا کشمکشی تلقی می‌شود که برآورده و حل می‌شود. هرچند که کشمکش دقیقاً نه در نت‌ها بلکه در پاسخ‌های ما به آنها وجود دارد حتی یک توصیف صوری از این اثر باید به این کشمکش اشاره کند. دقیقاً ناتوانی ما برای تمایز میان امر صوری و امر بیان‌گر در تجربه است که حدود تعامل ما را با چنین آثاری نشان می‌دهد. در نقاشی نیز، ویژگی‌های ابژکتیو این آثار می‌توانند در تجربه تأثیراتی داشته باشند، تأثیراتی که نه‌تنها آنها را تکرار می‌کنند بلکه در نسبت با آنها شگفت‌انگیزند. مستطیل‌های نسبتاً ساده، بزرگ و نامشخص در نقاشی‌های روکو به‌عنوان جنبه‌های پیچیده و مبهمی تجربه می‌شوند که می‌توانند دارای یک تأثیر ادراکی یأس‌آور و در عین حال تأثیر ادراکی آرامش‌بخش باشند. در پرتو چنین رابطه‌ای میان ویژگی‌های ابژکتیو آثار و تجربه‌ی زیبایی‌شناختی که آنها به وجود می‌آورند، دلیل مناسبی برای تأکید بر این تمایز، و تمرکز بر دومی به‌عنوان اساسی برای ارزیابی زیبایی‌شناختی وجود دارد.

توصیف دیویی و بردزلی از تجربه‌ی زیبایی‌شناختی در واژگان صرفاً ایجابی با شیوه‌ی زبانی بسیار کلی متناسب و هماهنگ است. اصطلاح «زیبایی‌شناختی» مانند «اثر هنری» اغلب به‌عنوان یک اصطلاح محترمانه یا اصطلاحی که دارای ارزش مثبت است به کار می‌رود. از آنجا که آثار هنری نوعاً به‌عنوان آثاری در نظر گرفته می‌شوند که تجربه‌ی ارزش‌مندی را فراهم می‌کنند پس حداقل در برخی زمینه‌ها این اصطلاح را درمورد ابژه‌هایی به کار می‌بریم که از عهده‌ی برآورده ساختن این قصد و هدف برمی‌آیند. همچنین از آنجا که اصطلاح «زیبایی‌شناختی» در ابتدا (اما نه به‌طور انحصاری) در زمینه‌ی ادراک آثار هنری به کار می‌رود طبیعی است که این اصطلاح را برای تجربه‌ای به کار ببریم که ارزش‌مند است، به‌همان شیوه‌ای که ما ویژگی‌های زیبایی‌شناختی را به‌عنوان ویژگی‌هایی تلقی می‌کنیم که در ارزش‌های مثبت یا منفی آثار هنری تأثیر دارند.

برخی از انتقادهایی که از توصیف ایجابی دیویی و بردزلی از تجربه‌ی زیبایی‌شناختی صورت گرفته است در این برهان قابل مشاهده‌اند: چنین نیست که هر تجربه‌ای از این نوع به‌درستی به‌عنوان تجربه‌ی یک‌پارچه یا کامل قلمداد شود. بهتر این بود که دیویی و بردزلی بر جنبه‌ی دیگری از توصیف خود، که صراحتاً از توصیف ضمنی کانت از تجربه‌ی زیبایی‌شناختی اخذ شده بود، تمرکز می‌کردند، یعنی بر «تعامل کامل قوای ذهنی ما (قوای ادراکی، شناختی و عاطفی) و شور و هیجان محسوس تجربه‌ای که به وجود می‌آید.» همه‌ی آثار هنری بزرگ ــ شورانگیز یا غم‌انگیز، شوق‌انگیز یا آرامش‌بخش ــ ما را به این شیوه درگیر می‌کنند و ارزشی که باید از چنین تجربه‌ای اخذ شود برحسب تمام اشکال متنوع

هنری به دست می‌آید که ممکن است از لحاظ درجه‌ی بیان‌پذیری، معنای شناختی و چالش ادراکی و غیره متفاوت باشند. نه‌تنها تجربه‌ی ادراکی آثار هنری، حواس را متحد می‌کند ــ مثلاً به نظر می‌رسد که نقاشی‌ها کیفیات لامسه‌ای دارند و نت‌های موسیقی به‌عنوان نت‌هایی شاد یا غم‌انگیز، آرام یا کسل‌کننده توصیف می‌شوند ــ بلکه ما در آنها، کیفیات بیان‌گر و معانی نمادین و نیز کیفیات ادراکی عادی را درک می‌کنیم. تعامل کامل قوای سوبژکتیو ما با تمرکز بر ویژگی‌هایی نمودی، بیان‌گر، نمادین و ویژگی‌های صوری در ارتباط است که دارای نظم بالاتری هستند به‌طوری که اینها با ویژگی‌های صوری و حسی اساسی هم‌کنشی دارند و از آنها ناشی می‌شوند. وقتی که ما به‌لحاظ زیبایی‌شناختی، ابژه‌ها و نه آثار هنری (از قبیل محیط زیست طبیعی) را درک می‌کنیم بار دیگر از حواس متعدد استفاده می‌کنیم و کاملاً به ویژگی‌های حسی و صوری و نیز به ابژه‌های طبیعی یا مناظری که بیان‌گر، شورانگیز یا طاقت‌فرسا، شکوه‌مند یا ظریف‌اند معطوف می‌شویم.

در حالی که هدف هنر ممکن است لذت به‌معنای محدود نباشد، [اما] این خرسندی، تازگی و روشنگری است که چنین تجربه‌ی کاملی آنها را مهیا می‌کند. هنر بزرگ، عقل و نیز قوای ادراکی و عاطفی ما را مورد چالش قرار می‌دهد. مواجهه با همه‌ی این چالش‌ها به‌طور هم‌زمان به‌معنای تجربه‌کردن به‌لحاظ زیبایی‌شناختی است.

رویکرد زیبایی‌شناختی

از قرن هیجدهم تاکنون، بحث دراین باره ادامه داشته است که «آیا یک رویکرد خاص با درک ابژه‌های زیبایی‌شناختی یا ویژگی‌های زیبایی‌شناختی سروکار دارد یا نه؟». پیش‌تر این رویکرد اساساً برای حکم یا ارزیابی زیبایی‌شناختی خاص ضروری تلقی می‌شد اما بعدها چیزی مورد توجه قرار گرفت که برای ایجاد تجربه‌ی زیبایی‌شناختی ضروری بود. از همان ابتدا شاخص و نشانه‌ی رویکرد زیبایی‌شناختی، بی‌غرضی تلقی می‌شد. این مفهوم به شیوه‌های گوناگون تعریف شده است، و معنای متعارف آن خارج از زیبایی‌شناسی ــ عدم تعصب یا بی‌غرضی و بی‌طرفی در حکم یا در نزاع‌ها ــ کاربرد اندکی برای حکم زیبایی‌شناختی و حتی برای تجربه‌ی زیبایی شناختی دارد. معنای رایج آن در زیبایی‌شناسی، عدم علاقه به استفاده‌ی عملی از ابژه زیبایی‌شناختی است. ما تمایل داریم تا ابژه را به‌عنوان یک ابژه‌ی تأمل صرف و ویژگی‌های پدیداری آن را صرفاً به‌خاطر درک آنها مورد توجه قرار دهیم. ما باید تجربه‌ی ادراکی را به‌خاطر خودش بخواهیم نه این که برای استفاده‌ی دیگری در مسائل عملی‌مان در پی آن باشیم.

کانت (۱۹۸۷) به این ایده دست یافته بود. وی می‌گوید که به‌منظور [وضع] حکم

زیبایی‌شناختی، ما به وجود ابژه توجه نمی‌کنیم بلکه فقط به نمود آن توجه می‌کنیم. ما هیچ توجه و تمایلی به خود ابژه، بدان سبب که در مقابل نمودش قرار می‌گیرد، و بدین ترتیب هیچ توجه و علاقه‌ای به استفاده از آن فراتر از تأمل نداریم. اگرچه چنین مطلبی می‌تواند تفسیر نامناسبی از نظر کانت باشد اما مفهوم تأمل می‌تواند نشان‌دهنده‌ی جنبه‌ی منفعلانه‌ی سوژه باشد زیرا سوژه به‌نحو منفعل ابژه را از آن جهت درک می‌کند که خودش را در نگاه ما نمایان می‌سازد. این نظر مسلماً ادراک بسیار فعالانه‌ای را که در ارتباط با ادراک زیبایی‌شناختی است و نیز پیش‌بینی و تغییر تجربه در تحولات موسیقی، الگوهای صوری در هنر بصری یا ساختار روایی در ادبیات را به‌نحو نامناسبی به تصویر می‌کشد.

جرئوم اشتولینتس (۱۹۶۰) بر این جنبه‌ی فعالانه‌ی رویکرد زیبایی‌شناختی تأکید می‌کند. به نظر وی، رویکرد همواره براساس اهدافی که دارد قادر به هدایت فعالانه‌ی ادراک است. ما در رویکرد هنجاری و عملی، چیزی را درمی‌یابیم که فراتر از خود ادراک به اهداف‌مان مربوط می‌شود. در قیاس با آن، درک زیبایی‌شناختی بی‌غرضانه است. هدف ادراک زیبایی‌شناختی، طبقه‌بندی ابژه یا داوری درباره‌ی آن نیست بلکه لذت از خود تجربه و درک ابژه، مجزا از امور دیگر است. ادوارد بلوث (۱۹۱۲) مفهوم بی‌طرفی عاطفی را به مفهوم بی‌غرضی اضافه می‌کند. برای درک مناسب یک نمایش‌نامه‌ی تراژیک ما باید کاملاً بی‌طرف باشیم و نباید برای مداخله در عملی که در صحنه اتفاق می‌افتد وسوسه شویم؛ برای درک زیبایی‌شناختی توفان دریا ما باید بی‌طرف باشیم و نباید به ترسی دچار شویم که به اعمال مخاطره‌آمیز بینجامد.

توصیف بلوث از رویکرد زیبایی‌شناختی به‌آسانی مورد انتقاد قرار می‌گیرد. وقتی ما در یک تراژدی گریه می‌کنیم، یا به‌خاطر ترس از مشاهده‌ی یک فیلم ترسناک از جا می‌پریم، یا در طرح یک داستان پیچیده فرو می‌رویم و محو می‌شویم، نمی‌توانیم بی‌طرف باشیم اگرچه می‌توانیم کیفیات زیبایی‌شناختی این آثار را به کامل‌ترین شکل درک کنیم. فقدان درگیری و التزام عاطفی، دلیلی برای این نیست که ما نباید در اجرای تراژدی مداخله نکنیم. اگر چه ما از عواقب مه یا توفان می‌ترسیم، می‌توانیم کیفیات زیبایی‌شناختی آنها را درک کنیم، هر چند که این درست است که ترس از آنها می‌تواند ما را از درک زیبایی‌شناختی آنها دور کند.

علاوه بر دیگران، دیکی و زماک درباره‌ی مفهوم «بی‌غرضی» از آن رو که به‌نحو گوناکون تفسیر می‌شود، تردیدهایی جدی را مطرح می‌کنند. زماک (۱۹۹۷) استدلال می‌کند که توجه و علاقه‌ی زیبایی‌شناختی به ابژه‌ها صرفاً توجه و علاقه‌ای است در میان علائقِ ممکن دیگر، و توجه و علاقه‌ای ممکن است خودخواهانه باشد که هدفش لذت خود فرد است. این علاقه و توجه را «بی‌غرضی» نامیدن در بهترین حالت گمراه‌کننده است. برخلاف

توصیف کانت، ما بـه وجـود واقـعی ابـژه‌هایی کـه بـه‌لحاظ زیـبایی‌شناختی درک مـی‌کنیم علاقه‌مندیم. ما از اجرای یک اپرا به‌طور یکسان لذت نخواهیم برد اگر بدانیم که خوانندگان اپرا تنها به‌خاطر ضبط برنامه، لب‌خوانی می‌کنند یا اگر صرفاً [در حـال تـماشای] تـصاویر زنده‌ی آنها باشیم، همچنین اگر اعضای یک ارکستر سمفونیک بی‌سروصدا با نت‌هایی که توسط کامپیوتر ایجاد شده‌اند حرکت کنند. بازتولید یک نقاشی همانند یک نقاشی اصیل بر ما تأثیر نمی‌گذارد، حتی اگر به‌طور خارق‌العاده‌ای از آن تمایزناپذیر باشد.

دیکی (۱۹۶۴) ادعا می‌کند که مفهوم بی‌غرضی نشان مـی‌دهد کـه انگـیزه‌ی درک بـا شیوه‌ی درک خلط شده، و نیز نشان می‌دهد که توجه به خود ابژه‌ی زیبایی‌شناختی مطالبه شده است. این که کدام انگیزه فرد را برمی‌انگیزاند تا به ابژه بنگرد ممکن است با نـحوه‌ی درک فرد از ابژه بی‌ارتباط باشد، [برای مثال] یک منقد می‌تواند در ابتدا برانگیخته شود تـا نقد و بررسی خود را به نگارش درآورد و از این طریق امرار معاش کند، اما بعد ممکن است به‌خاطر همین انگیزه به کیفیات زیبایی‌شناختیِ اجرای ارکسـتر تـوجه دقـیقی بکـند. آنـچه نظریه‌پردازان این رویکرد «ادراک بی‌غرضانه» می‌نامند واقعاً رویکرد یـا شـیوه‌ی مـتفاوتی برای درک‌کردن یا توجه‌کردن نیست بلکه رهایی از آشفتگی خاطر به‌واسطه‌ی روابط فردی، ترس، گرفتاری‌های اقتصادی، خیال‌پردازی‌ها و غیره است.

با توجه به ادعای اشتولینتس مبنی بر این که ادراک زیبایی‌شناختی به ابژه‌ای مجزا از امورِ دیگر معطوف است، کندال واکتون (۱۹۷۰) و آرتور دانتو (۱۹۸۱) به‌طور مستدل بیان می‌کنند: «چگونگی طبقه‌بندی یک ابژه و نـحوه‌ی هـماهنگی آن بـا روایت تـاریخی هـنر به‌شدت بر کیفیات زیبایی‌شناختی‌ای که فرد تصور می‌کند این اثر هنری باید داشـته بـاشد تأثیر می‌گذارد. آنچه در یک سبک، آشکار، بدیع یا جذاب و گیرا است در سبک دیگر چنین نیست. شناخت زمینه و بافت تاریخی یک اثر ــ ازجمله طبقه‌بندی مـناسب آن ــ نـیازمند درک مناسب از کیفیات زیبایی‌شناختی آن اثر است. کنار گذاشتن و نادیده‌گـرفتن زمـینه و بافت مسائل عملیِ برخی از آثار، مانع درک زیبایی‌شناختی مناسب آنها می‌شود. بسیاری از هنرهای معاصر، بازتاب‌دهنده‌ی فنون و موضوعاتی هستند که به عصر تکنولوژی و تولید انبوه و نیز به جنبه‌های عادی و عملی زندگی در این عصر مربوطاند. نادیده گـرفتن بـافت زندگی عملی باعث از دست رفتن امتیاز و ویژگی این آثار مـی‌شود. هـنرهای پـیشین نـیز می‌توانند در بافت عملی یا عینی محدودتر خود بهتر درک شوند. مشارکت در مراسم مذهبی و انجام این مراسم در یک کلیسای جامع می‌تواند تجربه‌ی زیبایی‌شناختی این بنا را ارتقاء بخشد، نه این که چنین تجربه‌ای را آشفته سازد.»

علی‌رغم این انتقادها، در تبیین سنتی از رویکرد زیبایی‌شناختی بهره‌ای از حقیقت وجود

دارد. این یک حقیقت است که درک متعارف مجذوب این مراسم و کنش عملی می‌شود و در آن نقشی ایفا می‌کند که به‌طور متعارف توجه را به جنبه‌هایی از ابژه‌ها برمی‌انگیزاند که برای درک زیبایی‌شناختی آنها ناکافی‌اند. چنین نیست که توجه دقیق به آثار هنری یا ابژه‌های دیگر، همه‌ی آن چیزی باشد که در درک زیبایی‌شناختی آنها وجود دارد. دانشمندان به داده‌های تجربی خود، سرمایه‌گذاران به معاملات سهام، و بازیکنانی که در بیس‌بال به توپ ضربه می‌زنند نسبت به پرتاپ توپ توجه دقیقی دارند اما هیچ‌یک از این موارد متضمن درک زیبایی‌شناختی نیست. چنان که پیش‌تر ذکر شد، ویژگی‌های زیبایی‌شناختی‌ای که فرد به آنها توجه می‌کند صرفاً ویژگی‌های ابژکتیو این آثار نیستند بلکه ویژگی‌های ربطی‌ای هستند که تقریباً ناشی از پاسخ‌های فرد هستند، هنگامی که کاملاً درگیر ابژه‌ی زیبایی‌شناختی می‌شود. تعامل و درگیری کامل به‌معنای توجه ادراکی دقیق به جنبه‌های صوری و روابط درونی پیچیده در ساختار ابژه نیست بلکه درک شناخت‌گرایانه‌ی روابط بیرونی و تاریخی‌ای را دربر دارد که تجربه‌ی زیبایی‌شناختی فرد را آشکار می‌سازند و باید تابع کیفیات بیان‌گری باشد که از طریق این هم‌کنشی ظاهر و نمایان می‌شوند. شناختی که می‌تواند تجربه‌ی فرد را از یک اثر آشکار سازد شامل شناخت مقاصد، فنون و رویکردهای هنرمند و نیز راه حل‌های وی برای حل مسائل و غیره است. چنین شناختی فقط وقتی به‌لحاظ زیبایی‌شناختی مناسب است که تجربه‌ی فرد را از اثر هنری آشکار سازد.

چنین تعامل و التزامی معمولاً تاحدی اختیاری است و این حقیقتی است که در این ادعای نظریه‌پرداز رویکرد زیبایی‌شناختی نهفته است که: ما می‌توانیم این رویکرد به ابژه را بپذیریم یا نپذیریم، و پذیرفتن یا نپذیرفتن آن بر نحوه‌ی تجربه‌ی ما از ابژه تأثیر می‌گذارد. با وجود این، چنین نیست که هر ابژه‌ای درک زیبایی‌شناختی را ایجاد کرده باشد یا بدان ارزش دهد. تلاش برای پذیرفتن یک رویکرد زیبایی‌شناختی یا تمایل به تعامل کامل با یک ابژه، شرط کافی برای موفقیت آن، یعنی ایجاد تجربه‌ی زیبایی‌شناختی، نیست. چنین چیزی ضروری نیست: گاهی اوقات ما صرفاً با کیفیات زیبایی‌شناختی یک اثر هنری یا منظره‌ی طبیعی مواجه می‌شویم، اگر چه درگیری، تعامل و التزام درجه‌بندی دارد و درک کامل یک اثر هنری معمولاً نیازمند آمادگی شناختی بیشتری در ارتباط با چیزی است که این تصویر «مواجه بودن» مطرح می‌کند.

وقتی کاملاً درگیر درک یک اثر هستیم غالباً توهمی از وارد شدن به یک جهان دیگر داریم. ما در تجربه‌ی زیبایی‌شناختی، در جهانِ اثر مربوطه گم می‌شویم. این حقیقت در این ادعا نهفته است که رویکرد زیبایی‌شناختی، ما را از جهان مربوط به مسائل عملی‌مان رها و جدا می‌کند. چنین نیست که ما به وجود آن یا روابط آن با ابژه‌های دیگر بی‌توجه و بی‌علاقه

باشیم زیرا این روابط بر نمود ابژه یا تجربه‌ی ما از آن تأثیرگذار هستند. اما برکناری از مسائل عملی متعارف‌مان، هم علت نوعی (تئاترهای تاریک، موزه‌ها و سالن‌های آرام کنسرت، صندلی راحتی اتاق مطالعه) و هم معلول نوعی تجربه‌ی زیبایی‌شناختی است. رهایی از چنین توجهاتی و وارد شدن به جهان‌های دیگر، حتی به‌طور موقت و استعاره‌ای، بخش اصلیِ ارزش تجربه‌ی زیبایی‌شناختی است. این که آیا ما امر ادراکی و فعالیت شناختی و قابلیت پذیرش مؤثری که چنین تجربه‌ای را به وجود می‌آورد یک رویکرد خاص می‌نامیم صرفاً یک مسئله‌ی کلامی است.

* این مقاله، ترجمه‌ای است از:

Goldman, Alan. (2001). "The Aesthetic" in: The Routledge Companion to Aesthetics, Berys Gaut andDomonic Mclver Lopes, pp. 181-192.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی