The Quarterly Journal of
PHILOSOPHICAL INVESTIGATIONS
University of Tabriz

Vol. 16/ Issue: 38/ Spring 2022

A Reflection on the Relationship between Art and Life in Dewey's Thought
(based on the concept of experience)

Abdollah Amini
Assistant Professor of Educational Science Department, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran. aminiphilosophy2021@uok.ac.ir

Abstract

Dewey's book "Art as Experience", can be considered as a manifesto of pragmatist aesthetics, in which Dewey uses the insights of Darwinian theory of evolution and his pragmatist principles through focusing on the concept of "experience" and aesthetic experience, to bring art back to the everyday life of human beings in today's world. Although, Dewey's view of experience in its general sense, as an interaction between human and his/her environment, has a Darwinian basis, but as Dewey's analysis shows, especially in his describing about the aesthetic experience, the concept of experience goes beyond the Darwinian conception and takes cultural and social dimensions. In this article, meanwhile reviewing the meaning of experience in Dewey's thinking and the relationship between aesthetic experience and the experience in its general sense, we try to show the connection between art and life by relying on Dewey's views in "Art as Experience". In addition, we attempt to demonstrate, most of the examples that Dewey cites as the basis of aesthetic experiences are positive life experiences, and by doing so, he unintentionality ignores negative experiences and reduces the circle of aesthetic experience to pleasant experiences.

Keywords: Experience in the general sense, Aesthetic experience, Art and life, Art as experience, John Dewey.

Type of Article: **Original Research**
Received date: **2021.12.24** Accepted date: **2022.1.26**
DOI: **10.22034/jpiut.2022.49573.3092**
Journal ISSN (print): **2251-7960** ISSN (online): **2423-4419**
Journal Homepage: **www.philosophy.tabrizu.ac.ir**

1. The Scope of the Concept of Experience

For Dewey, experience is a general concept that includes all organism interactions with its environment. Most commentators consider the concept of experience (in general sense) as a central concept of Dewey's philosophy. The importance of this concept in Dewey's philosophical project is such that some have said that understanding the whole project depends on how to reconstructs the concept of experience. Due to his pragmatic approach, Dewey has an "empiricist" view of experience and its origins, although his approach is not necessarily the same as that of classical empiricists. In his book, "Experience and Nature", Dewey discussed about experience and its relationship to nature and life for the first time. About experience and nature's association, he says: "Experience is not a veil that shuts man off from nature; it is a means of penetrating continually further into the heart of nature." (Dewey, 1925: iii). In "Education and Democracy", in a section entitled "The Nature of Experience," he considers two aspects of experience: a passive aspect and an active on; both of them are inextricably linked (Ibid, 2001: 145). What Dewey means by the concept of experience, is not an immediate or "instantaneous" experience that has only a psychological aspect, but is a continuous, contextual, and historical thing that leads to the evolution of the "self" at every stage: "An experience is a product … of continuous and cumulative interaction of an organic self with the world." (Ibid, 1980: 220). Dewey's conception of experience encompasses both types of experience, *erlebnis* and *erfahrung*, because both of them are examples of human interaction with the environment.

2. Aesthetic Experience: "Experience in its Entirety"

Experience in Dewey's thought, has several levels that the aesthetic experience is one of the highest and unique level of its. In Dewey's own words, "for esthetic experience is experience in its integrity." (Ibid: 274). The difference between an aesthetic experience and a normal, immature and everyday experience is not an intrinsic difference, but it is a qualitative

difference. The ordinary experience is the base of the aesthetic experience, and the later comes from the former.

The creation of artworks by human is the reason why he/his acts on a higher, more complex and "consciously" level. Due to the wide implication of aesthetic experience in Dewey's thought, it can be said that he goes back to the Greek general conception of *tachne* or *Poesis*. An angler, for example, who is deeply engaged in fishing, and as long as he experiences and lives it with all his being, even if he eventually eats his catch, still has something of an aesthetic experience and pleasure while hooking and fishing. According to him, "it is this degree of completeness of living in the experience of making and perceiving that makes the difference between what is fine or esthetic in art and what is not." (Ibid: 26).

3. Separation of Artworks from the Context of Life

Dewey's claim is that works of art, despite having an external reality, have suffered a terrible fate, they have been separated from their primary context and functions, and nowadays, they have been transferred to museums and galleries. This is one of the important themes of "Art as Experience". By emphasizing on the role of circumstances that were involved in the creation of artworks at a particular time, Dewey considers the experience and understanding of those works to be subject to the historical context of the audience. He does not necessarily limit the "meaning" of artworks to aesthetic pleasure or mere theoretical knowledge about them. For understanding the meaning of artworks, He suggests that it is better to dismiss them as works of art at first and then we should return to the context and "normal conditions of experience." This attitude towards art and artworks reflects the insight that "art, to a great degree, is life." (McMlellend, 2005: 55).

The aesthetic dignity of an artwork related to the past is that it "becomes an experience for a human being." (Dewey, 1980: 4). Dewey's emphasis on the concept of experience in association with the environment or context of life is aligned with the goal of re-discussing

works of art in relation to human's social life, and criticizing the reduction of aesthetic experience to mere "aesthetic pleasure."

4. Signification of the Aesthetic

Unlike Hegelian aesthetics, Dewey does not necessarily limit aesthetic experience to "artistic beauty," and even unlike Kantian aesthetics, considers the significance of "the beautiful" to go far beyond what is commonly referred to as a beautiful object. Since that he opposes with any separation of art from life, hence he seeks "artwork" and aesthetic experience in the midst of ordinary experiences. For example, "The intelligent mechanic engaged in his job, interested in doing well and finding satisfaction in his handiwork, caring for his material and tools with genuine affection, is artistically engaged." (Dewey, 1980: 5). A close look at all of examples that Dewey cites in "Art as an Experience", it is reveals that all of them are the pleasurable and positive experiences of life, and he didn't pay attention to the negative experiences of life, while they are the main part of "raw" experiences of everyday life.

5. Conclusion

If we accept this thesis that "the actual work of art is what the product does with and in experience" (Ibid: 3), then all experiences, whether pleasurable experiences or horrific and negative ones, can contain an element of aesthetic experience, and they have ability to be represented in the form of an artistic work. Therefore, alongside the pleasant everyday experiences, as a basis of aesthetic experience, negative and unpleasant experiences of life can also be used as a basis of aesthetic experience.

References

- Alexander, Thomas (2016) "Dewey's Philosophy of Art and Aesthetic Experience", *Artizein: arts and Teaching Journal*, Vol. 2, Open SIVG: 59-67.
- Dewey, John (1925) *Experience and Nature*, London: George Allen & Unwin, LTD.
- Dewey, John (1980) *Art as Experience*, New York: A Wideview/ Perigee Book
- McClelland, Kenneth A. (2005) "John Dewey: Aesthetic Experience and Artful Conduct", *Education and Culture*, 21(2): 44-62.
- Shusterman, Richard (1391/2012) "Pragmatism: Dewey", *The Rutledge Companion to Aesthetics*, c2001, Editors Berys Gaut and Dominic Lopes, trans. Manuchehr Snei Darrabidi et al., 5th edition, Tehran: Farhangestane Honar. (in Persian)

مجله علمی پژوهش‌های فلسفی دانشگاه تبریز
سال ۱۶/ شماره ۳۸/ بهار ۱۴۰۱

تأملی بر رابطهٔ هنر با زندگی در تفکر دیویی
(با تکیه بر مفهوم تجربه)

عبدالله امینی
استادیار گروه علوم تربیتی، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران.
aminiphilosophy2021@uok.ac.ir

چکیده

کتاب «هنر به‌منزلهٔ تجربه» اثر دیویی را می‌توان به‌عنوان مانیفیست زیباشناسی پراگماتیستی قلمداد کرد که در آن دیویی با بهره‌گیری از بصیرت‌های نظریهٔ تکامل داروینی و اصول پراگماتیستی خود، کوشش می‌کند که با توسل به مفهوم «تجربه» و پیوند تجربهٔ زیباشناختی با آن، باردیگر هنر را به ساحت زندگی واقعی و روزمرهٔ آدمیان در جهان کنونی بازگرداند. گرچه برداشت دیویی از مفهوم تجربه در معنای عام آن، به‌عنوان تعامل میان انسان با محیطش، بنیادی داروینی دارد، ولی چنان‌که از تحلیل‌هایش خصوصاً در تشریح تجربهٔ زیباشناختی برمی‌آید، دلالت مفهوم تجربه فراتر از صرف برداشتی داروینی می‌رود و ابعاد فرهنگی و اجتماعی به خود می‌گیرد. در نوشتار حاضر ما ضمن مرور دلالت مفهوم تجربه در تفکر دیویی و نسبت تجربهٔ زیباشناختی با مفهوم تجربه در معنای عام آن، با استناد به کتاب «هنر به‌منزلهٔ تجربه» می‌کوشیم نشان دهیم که چرا عمدهٔ مثال‌هایی که دیویی به‌عنوان مبنای تجربه‌های زیباشناختی ذکر می‌کند جزء تجربه‌های مثبت زندگی هستند و آیا دلیل غلفت او از تجربه‌های منفی و دهشتناکِ حیات به مبانی پراگماتیستی و داروینیِ فلسفه‌اش او بازمی‌گردد یا ممکن است دلایل دیگری داشته باشد. مطابق آنچه از فحوای کتاب مذکور دیویی برمی‌آید، بخش عمدهٔ این غفلت به مبانیِ پراگماتیستی او بازمی‌گردد. هرچند از برخی عبارات دیویی زمینه برای اشاره به تجربه‌های منفی استنباط می‌شود، گرچه او به‌صراحت به مصادیق آن اشاره نکرده است.

کلید واژه‌ها: جان دیویی، تجربه در معنای عام، تجربهٔ زیباشناختی، هنر و زندگی، هنر به‌منزلهٔ تجربه.

نوع مقاله: **علمی- پژوهشی**
تاریخ دریافت: **۱۴۰۰/۱۰/۳** تاریخ پذیرش: **۱۴۰۰/۱۱/۶**

مقدمه

جان دیویی (۱۹۵۲-۱۸۵۹) را معمولاً به‌عنوان یکی از نمایندگان اصلی و کلاسیک مکتب فلسفیِ پراگماتیسم (در کنار پرس و ویلیام جیمز) معرفی می‌کنند که در بیشتر حوزه‌های مربوط به علوم انسانی قلم زده و آثار متعددی به یادگار گذشته است. گرچه دیویی همواره ویلیام جیمز را به‌عنوان پدر معنوی و قهرمان فکری خود معرفی می‌کند،[۱] ولی گسترهٔ موضوعات و آثار او دال بر این است که او از آنچه جیمز مدنظر داشت بسی فراتر رفته و طرح الگوهای نوین در حوزه‌هایی چون آموزش و پرورش و هنر و زیباشناسی شاهدی بر این مدعاست. از این نظر، از میان فیلسوفان پراگماتیست چه‌بسا دیویی مهمترین چهره باشد که علاوه بر سایر مسائل به حوزه‌ی هنر و زیباشناسی نیز اهتمام ویژه داشته است و اثری مستقل تحت عنوان «هنر به‌منزلهٔ تجربه» (Art as experience) در این زمینه دارد که در آن سعی نموده تا از منظر پراگماتیستیِ خاص خود، ابعاد مختلف حوزهٔ فلسفهٔ هنر و زیباشناسی با محوریت نسبت هنر با تجربه، کار هنری، هنر و تمدن، بیانگری در هنر، ماده و فرم آثار هنری، نقد و ادراک هنری و ... را واکاوی کند. در ارتباط با اهمیت کتاب مذکور کافی است که به اظهارنظر ریچارد شوسترمن، شارح آثار و اندیشه‌های دیویی، اشاره کنیم که می‌گوید در زیباشناسی انگلیسی - آمریکایی هیچ اثری وجود ندارد که بتوان از حیث گستردگی قلمرو موضوعی، استدلال‌های جامع و بیان نافذ با کتاب «هنر به‌منزلهٔ تجربه» اثر دیویی برابری کند[۲] و آن را نمایندهٔ «زیباشناسی پراگماتیستی» می‌داند (شوسترمن، ۱۳۹۱: ۷۵؛ Shusterman, 2000: 13). روی‌هم‌رفته، می‌توان گفت که کتاب دیویی مانیفیست پراگماتیست‌ها در حوزهٔ هنر و زیبایی است؛ عمدهٔ بحث‌های نوشتار حاضر بر پایه‌ی همین کتاب است و حول محور مباحث مطرح در آن می‌چرخد.

برای فهم بهتر نگرش دیویی در خصوص هنر و تجربهٔ زیباشناسی از یک‌سو و نسبت آن با زندگی از دیگرسو، اشاره به برخی نکات در خصوص چارچوب فکری و فلسفی دیویی ضرورت دارد. به‌طور کلی، نظریهٔ تکامل داروین و فلسفهٔ دیالکتیکی و کل‌گرایانهٔ هگل را به‌مثابه دو خاستگاه اصلی مؤثر بر تفکر دیویی معرفی می‌کنند؛[۳] بر این مبنا که او اندیشهٔ آن دو را «ضددوگانه‌انگارانهٔ واحدی» می‌پنداشت (رورتی، ۱۳۸۶: ۷۶).[۴] هرچند بایستی توجه داشت که دیویی نگرش متافیزیکیِ

هگلی و رویکرد ذات‌گرایانهٔ فلسفهٔ کلاسیک را کنار می‌گذارد و بیشتر در چارچوبی طبیعت‌گرایانه و با مبنایی تجربه‌محور نگرش کل‌گرایانه و یکپارچهٔ هگلی را جهت تبیین حیات آدمی و تحول آن بکار می‌گیرد. تبیین او از مقولهٔ هنر، تجربهٔ زیباشناسی، کار هنری، کارکرد هنر و آثار هنری در حیات و تمدن بشری را نیز بایستی در این بستر خوانش کرد. دیویی در کتاب مهم «تجربه و طبیعت» (*Experience and nature*) روش «طبیعت‌گرایی تجربی» مورد استفادهٔ خود در خصوص مسائل مختلف و از آن جمله در عرصهٔ هنر را به‌عنوان «تنها روش مناسب» برای رویارویی با سرگشتگی‌ها، ناسازگاری‌ها، شکاف‌ها و آشفتگی‌هایی می‌داند که در جهان مدرن و درنتیجهٔ دستاوردهای علم مدرن، هم در حوزهٔ فردی و هر در حوزهٔ اجتماعی، دامن‌گیر بشر مدرن شده است (Dewey, 1925: ii). به تأسی از یکی از مفسران، کل پروژهٔ فکری دیویی را می‌توان در راستای پاسخ به این پرسش بنیادی تلقی کرد که اگر نظریهٔ تکامل داروین در خصوص فرایند تحول حیات به‌طور عام و از آن میان حیات فیزیولوژیک و روحی آدمی درست باشد، آنگاه چه مسائلی می‌بایستی در حوزهٔ فلسفه تحول یا تغییر پیدا کند؟ (Ruoppa, 2019: 60).

در رابطه با تلقی دیویی از هنر و زیبایی با محوریت مفهوم تجربه (و به‌ویژه تجربهٔ زیباشناختی) و دلالت‌های معرفتی آن در داخل پژوهش‌هایی صورت گرفته است که در ادامه به مهمترین آنها به‌نحو خلاصه و موضع هریک اشاره خواهیم کرد:

امینی در رساله «بررسی تطبیقی مبانی پست‌مدرنیسم با نظریات هنر جان دیویی» (۱۳۸۸) به تبیین و تطبیق نقاط مشترک نظریات دیویی با مؤلفه‌های محوری پست‌مدرنیسم از جمله تکثرگرایی، تأثیر زمینهٔ فرهنگی در دریافت مخاطب اثر هنری، ضدیت با نخبه‌گرایی، نزدیکی هنر به زندگی روزمره و ... پرداخته است. بنواری‌نژاد و اصغری (۱۳۹۶) با واکاوی مفهوم تجربه نزد دیویی به نحوهٔ «ادغام» تاریخ گرایی هگلی و طبیعت گرایی داروینی پرداخته و نشان داده‌اند که چرا و چگونه دیویی با تکیه بر نگرش تاریخ‌گرایانهٔ هگلی به توصیفی طبیعت‌گرایانه از تجربه می‌رسد. نویسندگان مقالهٔ «تحلیلی بر نظریهٔ زیباشناختی جان دیویی» (۱۳۹۳) تلاش کرده‌اند که اهمیت «تجربهٔ زیباشناختی» را به‌عنوان الگویی اثرگذار برای مسائل تربیتی نشان دهند. محور مقالهٔ حسین‌زاده و شریف‌زاده (۱۳۹۷) بر پایهٔ توصیف و تبیین الگوی «زیباشناسی همگانی» جان

دیویی با تکیه بر مفهوم طبیعت/ محیط و پیوند آن با زیباشناسی محیطی معاصر می‌چرخد، بر اساس این پیش‌فرض که دیویی مفاهیم مربوط به زیباشناسی را از جریان غالب سوبژکتیو یا ابژکتیو به تجربهٔ تعاملیِ انسان با محیط زندگی برگرداند. گل‌محمدی و مصطفوی در مقالهٔ خودشان (۱۳۹۷) درصددند که به «پراکنده‌گویی‌ها»ی دیویی در کتاب «هنر به‌منزلهٔ تجربه» سامان ببخشند و طبق اظهارات خود دیویی در کتاب مذکور به دسته‌بندی انواع تجربه و به‌ویژه تجربهٔ زیباشناختی اهتمام می‌ورزند. دو محقق اخیر در مقالهٔ دیگری (۱۳۹۹) بر پایهٔ آثار رچارد شوسترمن به صورت‌بندی مؤلفه‌های اساسی زیباشناسی پراگماتیستیِ دیویی در مقابل زیباشناسی تحلیلی پرداخته‌اند.[۵] انصاری و شایگان‌فر (۱۳۹۸) به همانندی‌هایی میان معرفت‌شناسی دیویی و رهیافت هرمنوتیکی دیلتای پرداخته‌اند و عامل این پیوند و نقطهٔ اشتراک را در مفهوم تجربه ردیابی کرده‌اند.

از آنجا که پژوهش‌های فوق هرکدام در پرداختن به زیباشناسی دیویی کم‌وبیش غایت متفاوتی را دنبال می‌کنند، نوشتار فعلی با روش اسنادی و کتابخانه‌ای و با تکیه بر تحلیل محتوای کتاب «هنر به‌منزلهٔ تجربه» و برخی دیگر از آثار دیویی در رابطه با مفهوم تجربه به‌معنای عام و تجربهٔ زیباشناختی دنبال غایتی بیرون از خود متن جهت مقایسه یا ارزیابی نظریات دیویی با مکاتب و نظریات دیگر نیست، بلکه با عنایت به برخی از گزاره‌ها و استدلال‌های خود دیویی درصدد اثبات این مدعاست که دیویی علی‌رغم بسط دلالت مفهوم تجربه و به‌تبع آن تجربهٔ زیباشناختی، در عمل بیشتر به آن مثال‌هایی متوسل شده است که شامل تجربه‌های مثبت زندگی می‌شود و تجربه‌های منفی، دهشتناک، تابوها و ممنوعه‌ها در متن دیویی غایب است. پرسش‌هایی که چارچوب کلی این نوشتار را تشکل می‌دهد به قرار ذیل است: آیا بر اساس برداشتی که دیویی از مفهوم تجربه دارد، تجربه‌های منفی زندگی بخشی سازنده از آن هستند و در صورت مثبت بودن پاسخ، نسبت آنها با تجربهٔ زیباشناختی چگونه است؟ به علاوه، چرا دیویی در متن کتاب «هنر به‌منزلهٔ تجربه» از ذکر تجربه‌های منفی حیات به‌عنوان مصادیقی برای تجربهٔ «بکر» و زیباشناختی غافل شده است؟ آیا این غفلت ناشی از مبانی «ابزارانگارانه» و پراگماتیستی فلسفهٔ اوست یا دلیل دیگری دارد؟ و نهایتاً اینکه آیا می‌توان بر پایهٔ برخی از عبارات دیویی، زمینهٔ نظری برای طرح تجربه‌های منفی حیات فراهم کرد؟

گسترهٔ مفهوم تجربه

اگر فلسفهٔ وجودی مکتب پراگماتیسم را واکنشِ علیه هرگونه فلسفهٔ ایدئالیستی، عقلانی و «افلاطون‌باوری» (Platonism) و محض بدانیم که سعی می‌کنند سرزندگی و جنبش حیات را در قالب مجموعه‌ای از مفاهیم انتزاعی و استدلال‌های کلی بریزند و بدین طریق سیالیت آن را بی‌اثر کنند، آنگاه توسل دیویی به مفهوم تجربه مصداقی روشن از این واکنش است. بیشتر مفسران مفهوم تجربه در معنای عام آن را هستهٔ مرکزی و مفهوم محوریِ فلسفهٔ دیویی می‌دانند.[۶] یکی از مفسران بر این اساس که دیویی سرشت تجربه را محصول شرایط ذاتی حیات می‌داند، تلقی او از تجربه را با تعبیر «طبیعی‌سازی تجربه» (naturalization of experience) توصیف می‌کند (Ruoppa, 2019: 62). اهمیت مفهوم تجربه در پروژهٔ فلسفی و فکری دیویی تا بدان حد است که به باور برخی، فهم کل این پروژه در گرو فهم نحوهٔ بازسازی مفهوم تجربه از سوی اوست (McClellend, 2005: 44).

یکی از مفسران بر این باور است که دیویی در مراحل اولیهٔ تفکر جدی خود دنبال مکتبی فلسفی بود که بر پایهٔ آن بتوان حق تجربه و سرشاری آن را در حیات آدمی در حد کمال ادا کرد و در آغاز آن را در فلسفهٔ ایدئالیستی هگل یافت (Alexander, 2016: 59-60). دیویی بنا بر مشی پراگماتیستی خود، به تجربه و خاستگاه آن نگرشی «تجربه‌گرایانه» دارد، گرچه لزوماً رویکرد او به آنچه تجربه‌گرایان کلاسیکی چون جان لاک، برکلی یا هیوم در چارچوب شناخت‌شناسیِ صرف (جهت تعیین خاستگاه شناخت آدمی) مدنظر داشتند، محدود نمی‌شود. تعامل شناختی آدمی با طبیعت تنها یکی از ابعاد و سطوح تجربه است؛ به سخن دیگر شناخت یا کشف یک عامل تنها نقش واسطه‌ای در فرایند تجربه دارد و لذا تصویری کلی از آن فراهم نمی‌کند. دیویی تجربه را به صرف ادراک حسی تقلیل نمی‌دهد و آنچه درصدد تبیین فلسفی‌اش است نوعی تأثیر و تأثر متقابل میان انسان و محیط او با رویکردی داروینی است (انصاری و شایگان‌فر، ۱۳۹۸: ۳۴). به‌علاوه، تجربه‌گرایان کلاسیک تقابل حس و عقل یا تجربه و عقل را پیش‌فرض گرفته بودند و دعوای آنها با عقل‌گرایانی چون دکارت، اسپینوزا و لایب‌نیتس در خصوص خاستگاه معرفت آدمی بود، اما دیویی از اساس با این نوع تقابل‌های فلسفی سرِ ناسازگاری دارد.

البته تجربه بماهو تجربه برای دیویی دغدغه نیست تا به سبک فیلسوفان کلاسیک به شناخت و «تعریف» ماهیت و خاستگاه آن بپردازد، بلکه طبق اصل پراگماتیکیِ جیمزی، اهمیت تجربه و به‌طور کلی معرفت آدمی برای او در این است که ابزاری است در خدمت خود زندگی و از آنجا که آنچه بیش از همه با این زندگی در ارتباط و در خدمت آن است، تجربه در معنای عامِ آن است؛ لذا اهمیت مفهوم تجربه و مراتب مختلف آن نزد دیویی از اینجا برمی‌خیزد. گویی دیویی در اهتمام مضاعف به مفهوم تجربه به‌عنوان ابزار تعامل با محیط زندگی این توصیهٔ استاد خود، ویلیام جیمز، در کتاب «پراگماتیسم» را بسیار جدی گرفته است: «از نظر پراگماتیسم تنها آزمون حقیقت محتمل این است که باید چیزی باشد که ما را بهتر هدایت کند، چیزی که بهتر از همه با هر جزء زندگی جور درآید و با مجموعه مقتضیات تجربه بدون حذف چیزی از آن تلفیق شود.» (جیمز، ۱۳۷۰: ۶۱). برخی از مفسران بر اساس اظهارات جسته و گریختهٔ دیویی در مورد انواع تجربه در کتاب «هنر به‌منزلهٔ تجربه» دست‌کم سه دسته تجربه را از همدیگر تفکیک کرده‌اند: تجربهٔ طبیعی/ عادی، تجربهٔ واحد/ خام و تجربهٔ زیباشناسانه (بنگرید به: گل‌محمدی و مصطفوی، ۱۳۹۷: ۲۴۹ و بعد).[۷] میان این سه نوع تجربه ارتباطی خطی برقرار است، به این معنا که تجربهٔ طبیعی شرط لازم تجربهٔ واحد و آن دو به‌نوبهٔ خود شرط لازم تجربهٔ زیباشناختی هستند. به بیان دیگر، این‌ها سه تجربهٔ متمایز و متعارض نیستند، بلکه در واقع تجربهٔ زیباشناختی به‌عنوان مثال، همان تجربهٔ طبیعی یا واحد است منتهی در حالت سرشاری، پرشوری، عالی، ژرف و کاملش. حتی می‌توان پا را فراتر گذاشت و گفت که برداشت دیویی از تجربه، هر دو نوع تجربه‌ای را که از زمان دیلتای در سنت قاره‌ای مدنظر بوده، یعنی تجربهٔ زیسته (erlebnis) و تجربهٔ جمعی یا نظری (erfahrung)، به یک اندازه دربرمی‌گیرد، چونکه هر دو بیانگر تعامل انسان با محیطش است اما در دو سطح متمایز. هرچند بر مبنای مثال‌هایی که دیویی می‌زند او نیز همانند دیلتای بیشتر بر «تجربهٔ زیسته» به‌عنوان تجربهٔ پیشاتأملی، پیشااستدلالی و بی‌واسطه تمرکز می‌کند.

دیویی به‌نحو جدی نخستین‌بار در کتاب «تجربه و طبیعت» به واکاوی تجربه و نسبت آن با طبیعت و زندگی پرداخت و ابعاد مختلف تجربه را در حوزه‌های گوناگون حیات و اندیشهٔ آدمی مورد بحث و بررسی قرار داد. دیویی در این کتاب در مورد تجربه و نسبت آن با طبیعت (محیط یا زندگی)

می‌گوید: «تجربه نقابی نیست که همچون مانعی میان انسان و طبیعت عمل کند؛ بلکه وسیله‌ای است که به‌طور فزاینده و پیوسته به کانون آن نفوذ می‌کند.» (Dewey, 1925: iii). نکتهٔ مهم در تلقی دیویی از مفهوم تجربه، توجه به ابعاد دوگانه‌ای است که برای تجربه به‌مثابه تعامل متقابل میان انسان و محیط قائل است. او در کتاب «آموزش و پرورش و دموکراسی» (*Education and Democracy*) در بخشی تحت عنوان «سرشت تجربه»، تجربه را دارای دو وجه می‌داند که البته هر دو بُعد به‌نحو ویژه‌ای با همدیگر پیوند دارند: یک وجه منفعل، که ما متحمل آن می‌شویم، و یک وجه فعال، که گونه‌ای جد و جهد و کنشگری است. «وقتی چیزی را تجربه می‌کنیم بر روی آن عملی انجام می‌دهیم، با آن کاری می‌کنیم؛ سپس از تبعات آن رنج [و یا لذت] می‌بریم یا متحمل آنها می‌شویم. ما با شیء کاری انجام می‌دهیم و سپس شیء به‌نوبهٔ خود با ما کاری انجام می‌دهد. مقصود از ارتباط تنگاتنگ و ویژه همین است.» (Dewey, 2001: 145).[۸] از نظر دیویی، این دو بُعدِ تجربه سرشاری، سودمندی و ارزش تجربه را توأمان تعیین می‌کنند.

به‌علاوه، آنچه دیویی از مفهوم تجربه قصد می‌کند، تجربه‌ای بی‌واسطه یا شهودی «آنی» نیست که تنها سویه‌ای روانشناسانه و فردی داشته باشد، بلکه امری پیوسته، مستمر، بافتاری و تاریخمند است که در هر مرحله به تکامل «خود» می‌انجامد: «تجربه محصولِ ... تکامل پیوسته و فزایندهٔ خودی انداموار با جهان است» (دیویی، ۱۳۹۳: ۳۲۹). حتی می‌توان گفت که توسل دیویی به ابعاد هرمنوتیکیِ نسبت تجربهٔ زیباشناختی با محیط در کتاب «هنر به‌منزلهٔ تجربه»، به‌تعبیر خودش بدیلی است برای گریز از «سنگواره‌های روانشناختی» موجود در نظریه‌های روانشناختی. او با گره‌زدن تجربه در معنای عام آن با محیط یا بافتی که موجود زنده (انسان) در آن می‌زید و تعامل می‌کند، در پی آن است که از رویکرد صرفاً روانشناسانه، ایدئالیستی و همچنین سوبژکتیویستی در خصوص هنر و تجربهٔ زیباشناختی بپرهیزد. گرچه مبنای دیویی در واکاوی مفهوم تجربه و دلالت آن پراگماتیستی و مبتنی بر بصیرت تکاملی داروینی است، اما تحلیل‌های او از این زمینهٔ علمیِ صرف بسی فراتر می‌رود و ابعاد اجتماعی، فرهنگی و تاریخی این تجربه بر بعد زیستیِ صرف آن ارجحیت پیدا می‌کند و به آن چیزی بیشتر نزدیک می‌شود که به «داروینیسم اجتماعی» معروف

است. در فقرهٔ ذیل این جهش دلالت تجربه از بُعد زیستیِ صرف به ابعاد فرهنگی، اجتماعی و تاریخی به‌خوبی نمایان است:

> «حکایت تجربه حکایت تعامل موجود زنده با محیط خویش است که علاوه بر اینکه فیزیکی است بشری هم هست و علاوه بر اینکه شامل دوروبرمان می‌شود مواد و مطالب سنت و نهادها را هم دربر می‌گیرد. موجود زنده از طریق ساختار نظری و اکتسابیِ خودش نیروهایی را با خود به‌همراه دارد که در این تعامل نقش ایفا می‌کنند.» (دیویی، ۱۳۹۳: ۳۶۶).

در این فقره مراتب تجربه از سطح امور فیزیکی و نیازهای حیوانی و اولیهٔ آدمی تا تجربه‌های مشترک و والای آدمیان که تاریخ و فرهنگ مبتنی بر آنهاست، به‌نحوی بیان شده است. تجربه‌ی هنری و زیباشناختی نیز یکی از این مراتب است که با توجه به مباحث پیش‌گفته هم‌اینک زمینه برای پرداختن به آن فراهم شده است و این محور بحث بخش بعدی خواهد بود.

تجربهٔ زیباشناختی: «تجربه در تمامیت آن»

همان‌طور که در بخش پیشین گذشت، تجربه نزد دیویی مفهومی عام است که شامل کلیهٔ تعاملات موجود زنده با محیط خودش است، منتهی سطوحی از تجربهٔ آدمی فراتر از صرف رفع نیازهای اولیه و زیستی یا حیوانی می‌رود، خاستگاهی عقلانی و دلالتی اجتماعی و فرهنگی دارد. بر این اساس، تجربه نزد دیویی مراتبی دارد که تجربهٔ زیباشناختی و ادراک هنری یکی از مراتب والای آن است. کافی است به برخی از اظهارنظرهای دیویی در مورد غنا و ارزش هنر و تجربهٔ زیباشناختی توجه کنیم: «تجربهٔ زیباشناختی تجربه در تمامیت خویش است.» (دیویی، ۱۳۹۳: ۴۰۶)؛ هنر «مستقیم‌ترین و کامل‌ترین تجلیِ موجود تجربه *بماهو* تجربه است.» (همان: ۹–۴۳۸) و هنر «مؤثرترین شکل انتقال و ارتباط» است (همان: ۴۲۴). بدین‌ترتیب، هنر و زیبایی برای دیویی سطحی والا از «تجربهٔ زندگی» را دارد که عامل پیوند انسان با محیطش است. همان‌گونه که بیشتر مفسران اذعان کرده‌اند، دیویی با هر نوع فاصله و جدایی هنر از زندگی، طبیعت و محیط مخالف بود (بنگرید به: حسین‌زاده و شریف‌زاده، ۱۳۹۷: ۵۶). دیویی همانند برخی از متفکران معاصر

از جمله هایدگر، گادامر و خصوصاً آدورنو و ... در جهان لبریز از شکاف‌ها، تضادها و موانع، توانش ویژه‌ای در عرصهٔ هنر و زیباشناختی می‌بیند که می‌تواند این موانع ارتباطی را کنار زند و خلأها را پُر کند و تجربهٔ مشترکی برای آدمیان جهت ارتباط بیشتر فراهم سازد. چنانکه در مورد کارکرد ارتباطی آثار هنری می‌گوید: «در نهایت، آثار هنری یگانه رسانه‌های انتقال و ارتباطِ تام و تمام و بدون مانع انسان با انسان هستند که می‌توانند در جهانی پُر از شکاف‌ها و حصارهایی که اشتراک تجربه را محدود می‌سازند تحقق پیدا کنند.» (دیویی، ۱۳۹۳: ۷۰). این نگرش نسبت به هنر و آثار هنری ناظر بر این بصیرت است که «هنر عین زندگی است.» (McMlellend, 2005: 55). بدین ترتیب، نگرش دیویی به هنر و تجربهٔ زیباشناختی همسو با جنبش «هنر برای هنر»، نگرش فرمالیستی و یا حتی چیزی از جنس الگوی «لذت عاری از علاقهٔ» (disinterestedness) کانتی هم نیست؛ او هنر را تافته‌ای جدابافته از خود زندگی و روند سرزندهٔ آن نمی‌داند و حتی تجربهٔ هنری که در قالب آثار هنری نمود پیدا کرده را «تجربه در تمامیت آن» می‌داند.

با این وصف، بهتر است که ابتدا نسبت تجربهٔ زیباشناختی را با تجربهٔ عادی بررسی کنیم. همان‌طور که از بحث‌های پیشین ما قابل استنباط است، تفاوت تجربهٔ زیباشناختی با تجربهٔ عادی و روزمره تفاوت جوهری نیست که به دو مقولهٔ متمایز مربوط باشند، بلکه تفاوت آنها کیفی است– تفاوت در میزان سرشاری و پروپیمان‌بودن است. تجربهٔ عادی زمینهٔ تجربهٔ زیباشناختی را فراهم می‌کند و تجربهٔ اخیر از دل تجربهٔ پیشین سر برمی‌آورد. به همین جهت دیویی در مقابل نظریه‌هایی که هنر را به ساحت امر قدسی و «معنوی» ارتقا می‌بخشند و آن را بسیار دور از دسترس تجربهٔ آدمیان قرار می‌دهند یا اینکه در عوض آن را به سطح امر صرفاً «مادی» و مبتذل پایین می‌آورند، تلاش می‌کند که سرشت هنر و تجربهٔ زیباشناختی را در تجربه‌های انضمامی‌ای بیابد که عموماً از آن غفلت شده است. هدف غایی دیویی در اتخاذ چنین موضعی این است که بار دیگر ارتباط هنر با زندگی را برقرار سازد.

اگر با این فرض دیویی هم‌صدا باشیم که کیفیت هنری یا تجربهٔ زیباشناختی ناگزیر ریشه در «تجربه‌های عادی» و انضمامیِ زندگی روزمرهٔ آدمیان دارد، آنگاه بلافاصله این پرسش مطرح می‌شود که: پس چرا از یک‌سو توضیح کیفیت امر زیباشناختی همواره دشوار بوده تا بدانجا که

موجب تشتت بسیاری در میان صاحب‌نظران شده است و از دیگرسو، مردم عادی نیز در نهایت هنر و آثار هنری را چونان نگریسته‌اند که گویی از «اقلیمی بیگانه» وارد عرصهٔ تجربه و حیات آنها شده است؟ به باور دیویی، پاسخ این پرسش مستلزم توضیح دلالت مفهوم «تجربهٔ عادی» و درک درست سرشت آن است. او برای توضیح این مفهوم در گام نخست دست به دامن اصل تنازع برای بقا در نظریهٔ تکامل داروین می‌شود. اما چنانکه متن دیویی نشان می‌دهد، دلالت مفهوم تجربه از صرف نگرشی تکاملی و زیستی در معنای داروینی آن بسی فراتر می‌رود و به‌ویژه تجربهٔ زیباشناختی حاوی ویژگی‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی است که تنها با توسل به اصل تنازع برای بقا قابل تبیین نیست. در اینکه تجربه در تمام سطوح آن چیزی منفک از «شرایط ذاتی» حیات نیست، بلکه انسان به‌عنوان یک موجود زنده همواره در محیط و شرایطی خاص زندگی می‌کند و نحوهٔ بودنِ او در محیط به شیوهٔ تعامل و درگیری دوسویه است، دیویی گویی الگوی «در- جهان- بودنِ» هایدگری را به زبان زیست‌شناسی تکاملیِ داروینی ترجمه می‌کند. توجه دیویی به زندگی روزمره و نسبت انسان معمولی با جهان پیرامونش سبب شده که برخی از فلسفهٔ او به‌عنوان «فلسفهٔ تجربهٔ روزمره» یاد کنند (بنگرید به: انصاری و همکاران، ۱۳۹۳: ۵۲). بر طبق الگوی داروینی- شوپنهاوریِ دیویی، انسان نیز همانند سایر موجوداتِ زنده برای تداوم حیات خود نیازمند این است که در تعامل با محیط نیازهای خود را سازگار کند، این روند گاهی از راه سازش رخ می‌دهد و گاه با دفاع و گاهی هم از طریق غلبه و سرکوب. به‌تعبیر خود دیویی، «هر نیازی، نظیر عطش هوای تازه یا گرسنگی، فقدانی است که بر نبودِ لااقل موقتِ سازگاری کافی با محیط دلالت می‌کند. اما نیاز نوعی خواست هم هست، نوعی روی آوردن به محیط برای جبران آن فقدان و برقراری مجدد سازگاری از راه ایجاد موازنه‌ای دست‌کم موقت.» (دیویی، ۱۳۹۳: ۲۷).

حال با عنایت به مباحث فوق، پرسش بعدی این است که بصیرت‌های زیست‌شناختی مذکور در رابطه با رفتار و تجربهٔ آدمی در زندگی روزمره با محوریت انطباق خواست‌ها و نیازهای او با محیط، چه ارتباطی با عرصهٔ هنر و تجربهٔ زیباشناختی دارد؟ پاسخ پرسش ساده است، زیرا همان‌گونه که گفتیم، نطفهٔ خلق آثار هنری و تجربهٔ زیباشناختی در همین فرایند تجربه‌ها و انطباق نیازهای آدمی با محیط بسته می‌شود، منتهی آنچه اینجا رفتار آدمی را هدایت می‌کند صرف «خواست کور» (به

تعبیر شوپنهاور) یا رفتار غریزی حیوانی نیست، بلکه خلق آثار هنری از سوی انسان دلیل بر این است که او در سطحی برتر و پیچیده‌تر و مهمتر اینکه «از روی آگاهی» عمل می‌کند. هنرمند مواد و نیروهای طبیعت را در سطحی عالی به‌منظور گسترش و غنای زندگی خویش بکار می‌گیرد و با بهره‌گیری از قوه‌ی خیال خود و برهم‌زدن عادت مألوف و نگرش رایجِ انسان‌های دیگر به جهان یا اشیاء پیرامونشان، امکان دیگری را برای بهتر دیدن و جور دیگر دیدن اشیا و جهان فراهم می‌کند. این‌گونه هنر در خدمت ارتقای سطح زندگی آدمیان قرار می‌گیرد و نقش بازی می‌کند. لذا می‌توان گفت، اوج هماهنگی و تعامل معنادار و «هشیارانهٔ» آدمی با محیط پیرامونش در خلق آثار هنری رخ می‌دهد. دیویی در قطعهٔ زیر ارتباط وثیق میان تجربه در معنای عام آن و تجربه یا ادراک زیباشناختی را بیان می‌کند که به نقل آن می‌ارزد:

> «تجربه به درجه‌ای که تجربه است سرزندگی و نیروی حیاتیِ اوج‌گرفته است، و به‌جای دلالت بر محبوس بودن در چاردیواری احساسات و عواطف شخصی، دال بر مراودهٔ فعالانه و هوشیارانه با جهان است. تجربه در اوج خویش بر همتافتگی و درهم‌تنیدگی خود (self) و جهان اعیان و رویدادها دلالت می‌کند، و به‌جای آن‌که دال بر تسلیم‌شدن در برابر هوس و بی‌نظمی باشد، نمونهٔ منحصربه‌فردی است از ثباتی که نه از جنس رکود بلکه چرخه‌وار و بالنده است. تجربه از آن‌جا که تحقق و به بارنشستن موجود زنده در تقلاها و دستیابی‌هایش در جهان چیزهاست، هنری است در نطفه، و حتی در اشکال ابتدایی‌اش نویدبخش آن ادراک سرورآمیزی است که همانا تجربهٔ زیباشناختی است.» (همان: ۳۵).

با این تلقی از هنر و تجربهٔ زیباشناختی در رابطه با خود زندگی و درگیری و فربه‌شدن آنچه او «خود» می‌خواند، می‌بینیم که هنر و تجربهٔ هنری نزد دیویی معنایی بسیار گسترده‌تر از آنچه طبق معمول برای حوزهٔ هنر تعریف می‌شود، پیدا می‌کند و به تجربهٔ خود زندگی در همهٔ سطوح آن گره می‌خورد که لزوماً هم به شخص هنرمند در معنای رایج آن محدود نمی‌شود.[۹] بر این مبنا، آفرینش هنرمندانه و تجربهٔ زیباشناختی در حوزه‌های دیگر حیات از جمله سیاست، اخلاق، علم و ... رخ

می‌دهد. به‌نوعی می‌توان گفت، درک دیویی از هنر در اینجا به تلقی عام یونانیان از دلالت *تخنه* و یا حتی *پوئسیس* (ساختن و ایجاد کردن در معنای عام) بازمی‌گردد. دیویی در این رابطه از تجربه‌های عادیِ روزمره‌ای یاد می‌کند که ما طبق معمول آنها را جزء تجربه‌های زیباشناسانه یا «کار» هنری نمی‌دانیم، اما به باور او، از آنجا که حاوی تجربهٔ سرشار و «ناب» هستند، واجد بُعدی هنری و زیباشناختی‌اند. به‌عنوان مثال، از نظر دیویی، ماهیگیری که عمیقاً سرگرم ماهیگیری است و مادامی که این کار را با تمام وجود تجربه می‌کند و می‌زیَد، حتی اگر صیدش را هم در نهایت تناول بکند، باز چیزی از تجربه و لذت زیباشناختی در حین قلاب انداختن و صید کردن او کم نمی‌کند. به باور او «همین درجه از کمال‌یافتگی زندگی در تجربهٔ ساختن و ادراک کردن است که آنچه را در هنر، زیبا یا زیباشناختی است از آنچه این‌گونه نیست متفاوت می‌سازد.» (همان: ۴۶). حال اگر شرایط به گونه‌ای باشد که عمل ساختن یا ادراک کردن (که تعبیری دیگر از همان مفهوم تجربه هستند) حاوی سرشاری تجربه و فربهیِ خود حیات نباشد، آنگاه حاصل آن ویژگی زیباشناختی نخواهد داشت. البته از برخی اظهارنظرهای دیویی برمی‌آید، همان‌گونه که یکی از مفسران نیز تذکر داده است (McClelland, 2005: 45)، که دیویی نمی‌خواهد بگوید هر کسی در هر سطحی هنرمند است و همگان از حیث ذوق زیباشناختی و آفرینش و نبوغ هنری در یک سطح هستند و میان آثار هنری و غیرهنری هیچ تمایز آشکاری وجود ندارد، بلکه آنچه او بیشتر قصد بیان آن را دارد این است که آثار هنری نمونهٔ اعلای تجربهٔ آدمی هستند که چراغ راه ما می‌شوند تا بتوانیم به‌نحو بنیادی تجربه‌ای سرشار از جهان‌مان داشته باشیم و آن را ازنو بنیاد نهیم.

گسترهٔ دلالت امر زیباشناختی

همان‌طور که از مباحث قبلی برمی‌آید، دیویی برخلاف زیباشناسی هگلی، تجربهٔ زیباشناختی را لزوماً به «زیبایی هنری» محدود نمی‌کند و حتی برخلاف زیباشناسی کانتی، دلالت «امر زیبا» را بسی فراتر از آن چیزی لحاظ می‌کند که طبق روال شایع به اشیاء و آثار زیبا، اعم از طبیعی و هنری، اطلاق می‌شود. دیویی در ابتدای کتاب «هنر به‌منزلهٔ تجربه» به‌شیوهٔ پدیدارشناختی پیشنهاد می‌کند که برای درک امر زیباشناختی «باید در آغاز به سراغ حالت بکر و دست‌نخوردهٔ آن رفت؛ به سراغ رویدادها و صحنه‌هایی که چشم و گوش هشیار انسان را به خود جلب می‌کنند و علاقه‌اش

را هنگام نگریستن و گوش‌دادن برمی‌انگیزند و مایهٔ حظ و التذاذ او می‌شوند.» (دیویی، ۱۳۹۳: ۱۴-۱۳). با اندکی دقت در زندگی روزمرهٔ یک فرد معمولی طیف وسیعی از صحنه‌ها، رویدادها و تجربه‌هایی می‌یابیم که مایهٔ «حظ و التذاذ» او می‌شوند و علاقهٔ او را برمی‌انگیزند.

بر اساس این رویکرد نسبت به رابطهٔ «امر زیباشناختی» با حیات روزمرهٔ آدمیان، به‌نحوی مرز نخبه‌گرایانهٔ قاطع میان هنر و سایر حوزه‌های دیگر کمرنگ می‌شود و گویی میان هنرمند در معنای شایع آن با فرد عادی چندان تفاوت ساختاری و بنیادینی وجود ندارد. البته این نگرش به همان اندازه که می‌تواند نقدی بر تصور نخبه‌گرایانه و «موزه‌ای» از هنر و آثار هنری باشد، می‌تواند موجبات نقدهای اساسی دیگری را فراهم کند مبنی بر اینکه بالأخره وجه ممیزهٔ هنر و آثار هنری در چیست؟ هنرمند «راستین» کیست و او واجد چه چیزی است که افراد دیگر نمی‌توانند مثل او نگاهی متفاوت به جهان و امکان‌های آن داشته باشند، یا چرا او می‌تواند چیزی را به شکلی زیبا خلق کند که حاوی دلالت یا بصیرت خاصی است؟

البته دیویی در بخش‌هایی از کتاب خود به وجوه ممیزهٔ آثار هنری با توسل به مفاهیمی چون فرم، بیان، بازنمایی، ماده و ... اشاره می‌کند، منتهی در بخش‌های آغازین کتاب، آنچه را در بخش‌های بعدی رشته است به‌نوعی پنبه می‌کند. چون او مبنا را بر مخالفت با هرگونه انفکاک هنر و تجربهٔ زیباشناختی از تجربه‌های عادی حیات روزمره قرار داده است، لذا در لابلای تجربه‌های عادی نیز دنبال «کار هنری» و تجربهٔ زیباشناختی می‌گردد. به‌عنوان مثال، «مکانیک باهوشی که سرگرم کار خویش است و میل دارد کارش را خوب انجام دهد و از کارِ دستی‌اش رضایت خاطر پیدا کند و با علاقهٔ راستینی به مواد و وسایلش توجه دارد سرگرم کاری هنری است.» (همان: ۱۵-۱۴).[۱۰] گرچه آنچه دیویی بیشتر مدنظر دارد «تجربه‌های فی‌نفسه لذت‌بخش» روزمره است نه هر نوع تجربهٔ ناشیانه، عاری از درگیری و فاقد دقت و بی‌رمق. او در مثال فوق به‌نحو ضمنی میان تجربهٔ اصیل و کار مکانیک حرفه‌ای و مکانیک ناوارد یا سمبل‌کار تفاوت می‌گذارد و لذا مشارکت و درگیری فعالانه و مناسب در حین انجام یا تجربهٔ یک کار را مؤلفه‌ای اساسی می‌داند. این جنبهٔ درگیری و مشارکت جدی و فعالانه در حین تجربه (حتی اگر تجربهٔ عادی روزمره هم باشد)، در

فقرهٔ زیر به‌خوبی نمایان است که به نقل کل آن می‌ارزد (خصوصاً که در آن دیویی به تجربه‌ها و تصویرهای سرزندهٔ متنوع حیات به‌شیوه‌ای دراماتیک اشاره می‌کند):[۱۱]

> منظره‌هایی که توجه مردم را نسبت به خود برمی‌انگیزند- ماشین آتش‌نشانی که شتابان می‌گذرد؛ ماشین‌هایی که حفره‌های عظیمی در زمین ایجاد می‌کنند؛ بندبازی که از برج کلیسا بالا می‌رود؛ و افرادی که در ارتفاع بالا روی شاه‌تیرها می‌نشینند و تیرهای آتشین را می‌اندازند و می‌گیرند. سرچشمه‌های هنر در تجربهٔ بشری را کسی درمی‌یابد که می‌بیند جاذبهٔ پرتنش بازیکن بیسبال چگونه جمعیت تماشاگر را تحت تأثیر قرار می‌دهد؛ کسی که به سرخوشی خانم خانه در مراقبت از گل‌ها و گیاهانش و به علاقهٔ مشتاقانهٔ همسر او به مواظبت از قطعه زمین چمنکاری‌شدهٔ جلوی خانه، به شور و شوق تماشای شعله‌های جهنده و زغال‌هایی که خرد می‌شوند، توجه می‌کند. اگر از این افراد بپرسید که چرا این کارها را می‌کنند، بی‌شک پاسخ‌های معقولی خواهند داد. کسی که هیزم سوزان را زیر و رو می‌کند خواهد گفت که این کار را به‌خاطر بهتر ساختن آتش انجام می‌دهد؛ ولی او در عین حال محسور آن نمایش رنگارنگ دگرگونی و تبدیل می‌شود که پیش چشمش اجرا می‌گردد و خود در عالمِ خیال در آن شرکت می‌کند. او ناظری بی‌احساس و خونسرد نمی‌ماند. (همان: ۱۴)

نکتهٔ قابل تأمل در خصوص قطعهٔ فوق، و موارد متعدد مشابه آن در کتاب دیویی، این است که او عمدهٔ مثال‌هایی که از تجربهٔ روزمرهٔ آدمیان در شرایط مختلف می‌زند، تنها از میان تجربه‌های مثبت و خوشایند زندگی به‌عنوان سرچشمه‌های تجربهٔ زیباشناختی و هنری یاد می‌کند و به‌عکس، از تجربه‌های هول‌انگیز (یا حتی آنچه کانت ذیل مفهوم «امر والا» می‌گنجاند) یا تجربه‌های منفی و دردآور حیات از جمله تجربهٔ قتل، جنگ و خونریزی، تجاوزها، بزهکاری‌ها، هنجارشکنی‌ها، خودکشی‌ها، بیماری‌های طاقت‌فرسا، تجربهٔ رنج‌آور نزدیک شدن به تابوها و ممنوعه‌های یک فرهنگ سخنی به میان نمی‌آورد.[۱۲] در حالی که مطابق الگویی که پیش‌تر از خود دیویی ذکر شد،

این موارد نیز به معنای دقیق کلمه بخشی از تجربه‌های روزمرهٔ آدمیان را شکل می‌دهند و چه‌بسا مصداق همان «تجربه‌های بکر و دست‌نخوردهٔ زندگی» باشند. اینجا گویی دیویی به‌رغم ضدیت ظاهری‌اش با تقابل‌های رایج فلسفی به‌نوعی تقابلی اساسی (تقابل میان زشت/ زیبا و یا لذت/ رنج) را پیش‌فرض می‌گیرد و آن را مبنای تقسیم‌بندی میان تجربه‌های زندگی قرار می‌دهد. مگر نه این است که تجربه‌های هول‌انگیز و رنج‌آور هم از این حیث که «تجربه» هستند وجه اشتراکی با تجربه‌های لذت‌بخش دارند، پس آیا جواز این را داریم که تجربه‌های اولی را لزوماً ملازم با زشتی و عدم لذت همراه کنیم و آنها را دایرهٔ تجربه‌های زیباشناختی کنار بگذاریم؟ آنگاه کدام حوزه از معارف بشری بایستی زمینه را برای بحث از این نوع تجربه‌های به‌حاشیه رانده شده فراهم کند؟ مگر نه این است که برخی از هنرمندان بزرگ، آثار هنری خود را به بازنمایی تجربه‌های هول‌انگیز، تابوها و ممنوعه‌ها و در کل وجه تاریک فرهنگ و حیات آدمی اختصاص داده‌اند. اگر این دسته از تجربه‌ها را «تجربه»های واقعی و «بکر» حیات آدمی قلمداد کنیم، آنگاه نگرشی که در هنر و زیباشناسی نتواند جایی برای آنها باز کند، گویی بخشی از حیات و غنای آن را نادیده گرفته و بُعد تاریک تجربه‌های آدمی را انکار کرده است.[۱۳]

اگر این مبنای دیویی را بپذیریم که کار هنریِ بالفعل «آن کاری است که محصول با تجربه و در تجربه می‌کند» (همان: ۱۱)، آنگاه تمامی تجربه‌ها خواه تجربه‌های لذت‌بخش زندگی خواه تجربه‌های هول‌انگیز و تابوها و ممنوعه‌ها نیز می‌توانند جزء تجربه‌ی زیباشناختی باشند و قابلیت این را دارند که در قالب کار هنری بازنمایی شوند. هرچند دیویی همچون مورد فوق گاهی آنچه را با یک دست داده بود با دست دیگرش پس می‌گیرد، در هر صورت بر این باور است که وجه منحصربه‌فرد تجربه زیباشناختی یا «هنر به‌منزلهٔ تجربه» در به‌هم‌آمیزی و یکپارچگی امور به‌ظاهر متضاد در دل تجربه‌ای واحد و هیأتی نوین است که معنا و دلالت دیگری پیدا می‌کنند. لذا او با بازگرداندن هنر به بطن خود زندگی و تجربه‌های اصیل و بکر آن به‌عنوان بدیلی می‌نگرد، جهت فراروی از تقابل‌های مشهور فلسفی.[۱۴] او بیش از آنکه مرز قاطع آنها را برجسته کند به‌شیوه‌ای هگلی سعی در یکپارچه‌سازی و ترکیب آنها دارد.[۱۵] به همین جهت هنر را عامل مهارکننده‌ی منحصربه‌فردی می‌داند در مقابل «ماجراجویی‌های تخیلی فلسفه» (همان: ۴۳۹). همان‌گونه که در

بخش بعدی نشان خواهیم داد، می‌تون با توجه به متن خود دیویی و مبانی او چندین امکان را برای اهمال صورت گرفته در نظر گرفت.

دلایل غفلت دیویی از توجه به تجربه‌های منفی

در این بخش با توجه به مبانی فکری دیویی و اظهارنظر برخی از مفسرانش به دلایل ممکنِ غفلت دیویی از توجه به تجربه‌های منفی به‌عنوان زمینه‌ای برای تجربهٔ زیباشناختی و نیز طرح امکان نسبت میان این دو خواهیم پرداخت.

برخی از مفسران، یکی از اساسی‌ترین ویژگی‌های زیباشناسی دیویی را «طبیعت‌گرایی» آن می‌دانند (شوسترمن، ۱۳۹۱: ۷۵)؛ مقصود از طبیعت‌گرایی هم نزد دیویی این است که او کلیت حیات آدمی را همچون مسأله یا مسائلی می‌نگرد که قابل حل است (Ruoppa, 2019: 72). به سخن دیگر، کل تلاش دیویی در کتاب «هنر به‌منزلهٔ تجربه» وقف این شده است که به‌شیوهٔ پدیدارشناسانه (از نوع مرلوپونتی آن) بنیان‌های هنر و تجربهٔ زیباشناختی را بر پایهٔ نیازهای طبیعی یا زیستی و نیز ساختار و فعالیت‌های ارگانیسم انسان استوار سازد (شوسترمن، ۱۳۹۱: ۷۵). حال اگر این اصل داروینیِ دیویی را بپذیریم که تجربهٔ زیباشناختی در نیازهای طبیعی و زیستی آدمی به‌عنوان یک موجود زنده ریشه دارد و نیز اگر نقش هنر نزد دیویی این است که به ارگانیسم به‌مثابه یک کل در راستای ارضای نیازهای خود آن کمک کند (یعنی هنر کارکردی ابزاری در جهت حل تنش‌ها و ارضای نیازهای ارگانیسم دارد)، آنگاه رویارویی با تجربه‌های منفی حیات و حل و فصل آنها به‌شیوهٔ زیباشناسانه قاعدتاً بخشی از چارچوب و نقش هنر و زیباشناسی خواهد بود. در نتیجه، رویکرد ابزارگرایانه و پراگماتیستی دیویی ایجاب می‌کند که تجربه‌های منفی، که بدون تردید بخش مهمی از مراوده‌ها و تجربیات آدمیان در حیات روزمره را تشکیل می‌دهد، نیز مبنایی برای تجربه‌های زیباشناختی باشد. چون همان‌گونه که پیش‌تر گفتیم، هنر نزد دیویی دلالتی فراگیر دارد؛ هنر در کلیهٔ شیوه‌هایی که انسان‌ها در زندگی روزمره به زندگی‌شان معنا و ارزش می‌بخشند، نمود پیدا می‌کند (Alexander, 2016: 64). بر این مبنا، فرهنگ‌ها در تعیین مرز امور ممنوعه و تابوها نوعی معنا و ارزش را به زندگی خود می‌بخشند و لذا این نوع ارزش‌گذاری‌های نمادین نمی‌تواند بیرون از قلمرو مفهومی هنر و تجربهٔ هنری باشد. دیویی اذعان می‌کند که «خود روندهای

زیستن پیشاپیش حاکی از هنر است» (دیویی، ۱۳۹۳: ۴۳)؛ از آنجا که تجربه‌های منفی و امور ممنوعه هم بخشی از «روندهای زیستنِ» انسان‌هاست، لذا به راحتی نمی‌توان آن را بیرون از چارچوب هنر گذاشت.

از سوی دیگر، همان‌گونه که یکی از مفسران اذعان می‌کند (شایگان‌فر، ۱۳۸۵)، بایستی نگرش دیویی به هنر را همواره در چارچوب تفکر پراگماتیستی او مدنظر قرار داد، به این معنا که او از حیث نتایج و کارکرد عملی به هنر و آثار هنری می‌نگرد. بر اساس نگاه ابزاری و پراگماتیستی مذکور، تجربهٔ هنری و زیباشناختی گاه می‌تواند یک رنج یا تجربهٔ منفی را به شکلی زیبا بازنمایی کند یا زمینه‌ای فراهم کند که فرد بتواند با بهره‌گیری از امکانات هنری و تجربهٔ زیباشناختی تجربهٔ هولناک و دردآور زندگی را آسان‌تر تحمل نماید. درست مثل آن چیزی که شوپنهاور از هنر انتظار دارد؛ به این معنا که «تأمل زیباشناختی» (aesthetic contemplation) می‌تواند گریزگاهی شود برای رهایی موقّت از شر اراده و خواست‌ها و نیازهای بی‌پایان آن. هرچند بایستی توجه داشت که دیویی برخلاف شوپنهاور نگرشی بدبینانه نسبت به نظام هستی ندارد.

به هر حال، اگر هنر با افزایش «تجربه‌های بی‌واسطه» در وجود ما سبب این شود که نیرو تحرک بیشتری به ما برای دستیابی به اهداف و ارضای بیشتر نیازهایمان ببخشد، آنگاه چرا نتواند بخشی از آن تجربه‌های بی‌واسطه را در مواجهه با تجربه‌های هولناکِ حیات به ما ارزانی دارد.

دیویی در تحلیل ابعاد تجربه به‌معنای عام (هم تجربهٔ مثبت و هم منفی) آنجا که در بحث تعامل موجود زنده با محیط خود به‌عنوان اساس تجربه می‌پردازد، به صراحت می‌پذیرد که حاصل این مراوده لزوماً یک‌سویه، فعال، مثبت و پیشرونده نیست، بلکه گاهی پیامد این تعامل رنج، مشقت و به‌طور کلی تجربه‌ای منفی و پسرونده است. چنانکه در یک لحظه ما در حال تجربهٔ کامیابی، شکوفای و سرزندگی هستیم و در لحظه‌ای دیگر دستخوش رنج و مشقت و ناملایمت‌های زندگی از قبیل گرسنگی، رنج از دست دادن عزیزان، صحنه‌های تصادف، طوفان و سیل می‌شویم (Alexander, 2016: 64). از این منظر، حیات بشری مملو از «مخاطره» است و کل تلاش بشر در بستر حیات، تقلایی است برای رسیدن به تعادل. حال اگر زندگی پرمخاطره است و بیشتر مواقع زندگی ما در در حالت عدم تعادل قرار دارد، آیا نبایستی آن موقعیت‌های عدم تعادل و

تجربه‌های پرمخاطره را جزء تجربه‌های اصیل حیات و از آن مهمتر مصادیقی برای تجربهٔ زیباشناختی قلمداد کنیم؟

اکنون با توجه به آنچه آمد، می‌توان با تکیه بر مبانی نظری دیویی در کتاب «هنر به‌منزلهٔ تجربه» به دلایل احتمالی و چرایی غفلت دیویی از تجربه‌های منفی به‌عنوان مصادیقی برای تجربهٔ زیباشناختی خواهیم پرداخت.

با توجه به الگویی که دیویی در فصل اول کتابش، در مورد مواجههٔ «بدنمندانهٔ» (embodied) موجود زنده با محیط خود دارد، یعنی الگوی «هماهنگی بنیادین» (دیویی، ۱۳۹۳: ۳۲) که همچون یک ایدهٔ استعلاییِ کانتی عمل می‌کند، به نظر می‌رسد که این انگاره در جهانی که مملو از گسست‌ها و استمرارهای توأمان است، بر چارچوب کلی تحلیل‌های دیویی در باب انواع تجربه سایه افکنده است؛ تا جایی که می‌گوید «لحظهٔ گذر از آشفتگی به هماهنگی شدیدترین شکل زندگی است» (همان: ۳۱). شاید بر این مبنا، بتوان مسأله را بدین شیوه توجیه کرد که چون نزد دیویی اصل بر هماهنگی است، لذا تجربه‌های منفی، که بیشتر در آنها سراسیمگی، آشفتگی، و ناهماهنگی و عدم همنوایی موج می‌زند، کمتر محل تمرکز او بوده است. اما با تأمل در برخی مواضع اساسی دیگر دیویی در نسبت با سنت رایج متافیزیک غربی باز امکان دیگری را می‌توان متصور شد. دیویی در مواقعی بنا به اقتضای بحث، به‌ویژه در فصل دوم کتاب خود، با نگاهی نیچه‌وار ضمن در افتادن با تقابل‌هایی چون جسم/ روح، پست/ والا، تمایلات شهوانی/ تمایلات روحی یا معنوی (که در تاریخ فلسفه عموماً یکی از پایه‌های این تقابل‌ها بر دیگری برتری نهاده شده است)، بنیان این خوارشماری را از پی می‌زند و آنها را بخشی جدایی‌ناپذیر از حیات بشری و نیازهای روزمرهٔ او می‌داند. با عنایت به عبارات ذیل و اذعان به اینکه «مشخصهٔ زندگی نهادی نوع بشر، فقدان سازمان‌یافتگی و انتظام است» (همان: ۳۷–۳۸) می‌توان استنباط کرد که دیویی به‌نحو ضمنی در مبانی فکری خود جایی برای تجربه‌های منفی و سویهٔ تاریک حیات باز کرده، گرچه به مصادیق آنها تصریح نکرده است:

> چرا پیوند دادن امور برتر و آرمانیِ تجربه با ریشه‌های حیاتیِ پایه غالباً خیانت به سرشت آن‌ها و انکار ارزش آن‌ها تلقی می‌شود؟ چرا هنگامی که

> دستاوردهای والای هنر زیبا به زندگی مشترک- زندگی‌ای که در آن با همهٔ موجودات زندهٔ دیگر شریکیم- ربط داده می‌شوند، احساس بیزاری پیش می‌آید؟ چرا تصور می‌شود که زندگی امری است مربوط به امیال پست، یا در بهترین حالت مربوط به احساسات زمخت، و در آستانهٔ تنزل از بهترین حالتش به سطح شهوت و درنده‌خویی خشونت‌بار؟ برای این‌که پاسخ کاملی به این پرسش[ها] دهیم، لازم است تاریخی از اخلاق بنویسیم که نشان دهد چه شرایطی باعث خوارشماری جسم، هراس از حواس و تقابل تن و روح شده‌اند (همان: ۳۷).

شاید یکی دیگر از دلایلی که دیویی در کتاب «هنر به‌منزلهٔ تجربه» مصادیقی از تجربه‌های منفی حیات را ذکر نمی‌کند و عموماً از تجربه‌های مثبت زندگی به‌عنوان مبنای تجربهٔ زیباشناختی یاد کرده، این بوده باشد که او بنا به رویکرد ابزارگرایانه و پراگماتیستی فلسفهٔ خود (که در سرشت خود نگاهی خوش‌بینانه به جهان است)، از پیش فرض گرفته که تجربهٔ زیباشناختی لزوماً تجربه‌ای لذت‌بخش است و لذا تنها تجربه‌های لذت‌بخش و مثبت زندگی را ذیل آن قرار داده و آنچه را که «در خدمت بهبود روندهای زندگی روزمره» (همان: ۱۶) و ارضای نیازهای طبیعی و زیستی آدمی نبوده، نادیده گرفته است. در فصل‌های اول و دوم کتاب وی، می‌توان دلالت‌هایی در پشتیبانی از این موضع یافت. تأکید دیویی بر «تجربه‌های فی‌نفسه لذت‌بخش» و نیز رویدادها و منظره‌هایی که «علاقهٔ» ما را برمی‌انگیزند و «مایهٔ حظ و التذاذ» ما می‌شوند (همان: ۱۴-۱۳) مصداقی برای تأیید این مدعاست.

با توجه به دلالت‌هایی از این دست، در نهایت می‌توان گفت که دلایل احتمالی عدم تمرکز دیویی در متن کتاب «هنر به‌منزلهٔ تجربه» بر تجربه‌های منفیِ حیات به‌مثابه زمینه‌ای برای تجربهٔ زیباشناختی یکی به مبنای پراگماتیستی و ابزارانگارانهٔ فلسفهٔ او بازمی‌گردد که اصل را بر هماهنگی و تعادل حیات موجود زندگی قرار می‌دهد و تجربهٔ زیباشناختی را ملازم با تجربه‌های مثبت و لذت‌بخش قرار داده است. دومین دلیل چه‌بسا ناشی از این باشد که از آن‌جا که کتاب مذکور در اصل سلسله درسگفتار بوده، احتمال این می‌رود که دیویی در اثنای بحث و حتی در بازبینی از یاد

برده که از تجربه‌های منفی ذکری به میان بیاورد وگرنه همان‌طور که عبارات فوق‌الذکر به‌نحو ضمنی نشان می‌دهد، می‌توان به لحاظ کلی زمینه برای تجربه‌های منفی در کتاب دیویی باز کرد.

نتیجه‌گیری

چنان‌که گذشت، مفهوم تجربه هستهٔ مرکزی اندیشهٔ دیویی است. با توجه به اینکه دیویی جوهر تجربه را در تعامل موجود زنده و به‌طور خاص انسان با محیطش می‌داند، آنگاه تجربه را نبایستی چیزی بیرون از مرزهای خود حیات درنظر گرفت، بلکه به‌تعبیری، محصول شرایط اساسی آن است. به‌علاوه، گسترهٔ تعامل انسان با محیط که دیویی از آن تعبیر به تجربه می‌کند، به صرف رفع نیازها و حوائج اولیهٔ حیوانی آدمی محدود نمی‌شود، بلکه در سطوحی بالاتر ابعادی انسانی، عقلانی و از این‌رو سیاسی و اجتماعی به خود می‌گیرد. بر این مبناست که دیویی از سطوح والا و سرشارِ تجربه سخن به میان می‌آورد و تجربهٔ زیباشناختی را تداوم تجربهٔ عادی می‌داند که البته از حیث آگاهانه و پروپیمان بودن در سطحی بالاتر قرار دارد و وقتی به هیأت آثار هنری جلوه‌گر می‌شود، «معانی» خاصی را به مخاطب مخابره می‌کنند.

حال برپایهٔ این پیش‌فرض که تجربهٔ زیباشناختی استمرار همان تجارب معمولی در حالت پُربارتر آن و حاوی عنصر تاریخی است، آنگاه هنر و آثار هنری را نمی‌توان اموری منفک از خود زندگی لحاظ کرد، بلکه بیانگر نیازها، دغدغه‌ها و شرایط حاکم بر هر دورهٔ تاریخی است. حال اگر تجربهٔ زیباشناختی در سطحی عالی بیانگر خود زندگی و برآمده از ابعاد و زمینه‌های گوناگون آن است، آنگاه تمامی تجربه‌ها اعم از تجربه‌های مسرّت‌بخش و مثبت و تجارب دهشتناک و منفی حیات، توأمان به یک اندازه قابلیت این را دارند که به‌عنوان مبنایی برای تجربهٔ زیباشناختی و آفرینش هنری قرار بگیرند. اگر ویژگی بنیادین هر تجربه‌ای، به‌ویژه تجربهٔ زیباشناختی، را «کیفیت نافذ» (pervasive) آن بدانیم که امری کیفی، بی‌واسطه، بدنمندانه و پیشاتأملی است که به مفاهیم نظری و ساحت استدلالی (discursive) قابل تحویل یا توصیف نیست (Kenneth, 2005: 46-47)؛ آنگاه تجربه‌های منفی، از جمله تجربهٔ سرقت، قتل، بیماری، تجربه‌های نزدیک به مرگ و حتی تجربه نزدیک شدن به تابوها نیز واجد این «کیفیت نافذ» (با همهٔ ویژگی‌های مذکور) هستند که جزء مقوم و مرحلهٔ آغازین تعامل میان موجود زنده با محیط طبیعی و اجتماعی خودش است.

اما از آنجا که دیویی بر پایهٔ فلسفهٔ پراگماتیستیِ خودش، اصل «هماهنگی بنیادین» را در تحلیل نقش تجربه‌ها و از آن جمله تجربهٔ زیباشناختی مبنا قرار می‌دهد، و به جهت اینکه تجربه‌های منفی، علی‌رغم «بکر»بودنشان، با ناهماهنگی و عدم تعادل ملازمند، چندان مورد توجه دیویی قرار نگرفته‌اند. درنتیجه، به نظر می‌رسد که میان تلقی جهانمشول دیویی از مفهوم تجربه و اصل هماهنگی او ناسازگاری وجود دارد و این ناسازگاری هم کم‌وبیش در لابلای عبارات او خودنمایی می‌کند. به همین جهت است که او گاه‌گاهی از گسست‌ها و شکاف‌های حیات سخن به میان می‌آورد، اما در نهایت استمرار و تعادل آدمی را در از سر گذراندن این گسست‌ها و رسیدن به هماهنگی می‌داند. به‌طور کلی، خوانندهٔ متن دیویی با یک موقعیت پروبلماتیک سروکار دارد، از سویی با عباراتی در متن دیویی مواجه می‌شود که زمینه نظری برای گنجاندن تجربه‌های منفی به‌عنوان مبنایی برای تجربهٔ زیباشناسانه در کل نظام فکری او را فراهم می‌سازند و از سوی دیگر هر چه در متن دیویی غور می‌کند مصادیق و مثال‌هایی از این دست را نمی‌یابد.

پی‌نوشت‌ها

۱. دیویی نیز به‌نوبهٔ خودش نقش قهرمان فکری را برای ریچارد رورتی بازی می‌کند؛ رورتی از او به‌عنوان «قهرمان اصلی فلسفیِ من» یاد می‌کند (رورتی، ۱۳۸۶: ۱۳) و به‌صراحت می‌گوید: «فیلسوفی که او را بیش از همه می‌ستایم، و باید خودم را بیش از همه شاگرد او بدانم، جان دیویی است» (همان، ۲۰).

۲. برخی از مفسران از جمله (گل‌محمدی و مصطفوی، ۱۳۹۷: ۲۴۸) از روی شتابزدگی، نحوهٔ ارائهٔ مطالب مربوط به هنر و تجربهٔ زیباشناسی در کتاب «هنر به‌منزلهٔ تجربه» از سوی دیویی را «پراکنده» و «مبهم» می‌دانند. این در حالی است که برخلاف برداشت شتابزدهٔ آنها، با اندکی دقت در نحوهٔ ارائهٔ مطالب و تحلیل‌های صورت گرفته در آن، نظم، دقت، گستردگی، وضوح و اشراف نویسنده بر چارچوب کلی موضوع برای خواننده آشکار می‌شود.

۳. انصاری و شایگان‌فر «دو ویژگی بنیادینِ» فلسفهٔ دیویی را تلقی هگلی از جامعه و مقولهٔ پیشرفت از یک جهت و نیز نظریهٔ تکامل داروینی از جهت دیگر می‌دانند (انصاری و شایگان‌فر، ۱۳۹۸: ۳۲). برای آگاهی بیشتر در باب نحوهٔ «ادغام تاریخ‌گراییِ هگلی با طبیعت‌گراییِ داروینی در برداشت جان دیویی از تجربه» به‌طور خاص بنگرید به: (بنواری‌نژاد و اصغری، ۱۳۹۶: ۳۷-۲۳).

۴. البته بایستی توجه داشت، همان‌گونه که برخی از مفسران از جمله رورتی گوشزد کرده‌اند (بنگرید به: رورتی، ۱۳۸۶: ۷۶)، دیویی تنها آن بخش‌هایی از اندیشهٔ هگل را اخذ و حفظ کرد که بتوان آن را بر مبنای

آموزه‌های داروین سازش داد و حتی می‌توان گفت که دیویی و در کل پراگماتیست‌ها، هگل را در خوانش مارکسی آن، یعنی بر پایهٔ تز یازدهم («تغییر» جهان به‌جای «تفسیر» آن) می‌فهمیدند یا تفسیر می‌کردند.

۵. در همین رابطه (پورحسینی و همکاران، ۱۳۹۳) نیز بر مبنای کتاب «هنر به‌منزلهٔ تجربه» مؤلفه‌های کلی و اساسی زیباشناسی دیویی را در قالب ده مؤلفه مشخص و دلالت‌های آن را در حوزهٔ تربیتی تبیین کرده‌اند.

۶. بنگرید به: (امینی ۱۳۸۸: ۹۱) و نیز: (Alexander, 2016: 63).

۷. یکی دیگر از مفسران، بر پایهٔ سه مؤلفهٔ احساس، سرزندگی و ادراک، تمایز دیویی میان انواع تجربه را در قالب تجربهٔ اولیه و ثانویه یا تجربهٔ روزمره (خام یا جزئی) و تجربهٔ کامل (تجربهٔ زیباشناختی به‌عنوان مصداقی از آن) مورد بررسی قرار می‌دهد (Hohr, 2013: 25-38).

۸. دیویی در کتاب «هنر به‌منزلهٔ تجربه» بیانی مشابه همین در مورد تجربه دارد: «اما روند زیستن روندی پیوسته است؛ پیوستگی‌اش از این‌روست که روندِ دائماً تجدیدشونده‌ای از اثر کردن بر محیط و اثر پذیرفتن از آن است همراه با برقراری روابطی بین آنچه می‌کنیم و آنچه دستخوش آن می‌شویم. ... جهانی که تجربه‌اش کرده‌ایم جزء لاینفکی از خود (self) می‌گردد- خودی که در تجربهٔ بعدی اثر می‌کند و اثر می‌پذیرد.» (دیویی، ۱۳۹۳: ۵۹-۵۸).

۹. دیویی تا آنجا پیش می‌رود که الگو یا سرچشمه‌های تجربهٔ زیباشناختی را در رفتار حیوانات ردیابی می‌کند؛ با این توجیه که آنها نیز سرشار از زندگی در اینجا و اکنون هستند، بی آنکه دغدغهٔ خاطر گذشته یا تشویش آینده را داشته باشند (بنگرید به: دیویی، ۱۳۹۳: ۳۴). بحث در رابطه با اینکه اگر مفهوم هنر و تجربهٔ زیباشناختی را بسیار گسترده‌تر از درک معمولی ما از هنر و آثار هنری بگیریم و ادراک هنری را به همه یا دست‌کم به بخش اعظم تجربه‌های روزانه‌ی آدمیان سرایت دهیم، آنگاه چگونه مرز میان هنر و دیگر حوزه‌ها و یا تفاوت میان هنرمند و فرد عادی را با چه معیاری می‌توان از همدیگر تفکیک کرد، در این مقال نمی‌گنجد. این منظر دیویی را می‌توان ذیل رویکرد «زیباشناختی‌کردن زندگی روزمره» گنجاند.

۱۰. البته در نقل کامل قطعهٔ فوق، علاوه بر دلایل یادشده، نویسنده قصد دیگری را دنبال می‌کند که در جهت تأیید موضع کلی مقاله است و تشریح آن بعد از عبارات دیویی می‌آید.

۱۱. برای آگاهی از تفاوت میان محصول یا اثر هنری (مثل مجسمه، تابلو نقاشی، بنای تاریخی و ...) که امری فیزیکی و بی‌تحرک است، با کار هنری که امری بالفعل است و توسط هنرمند یا مخاطب، فعالانه و به‌نحو سرزنده تجربه می‌شود، بنگرید به: (دیویی، ۱۳۹۳: ۲۵۰).

۱۲. البته دیویی به نحو گذرا یکبار از گزارش روزنامه‌ها در باب «آدم‌کش‌ها و شاهکارهای سارقان» سخن به میان می‌آورد که «هنرهایی» هستند که برای فرد «میانه‌حال» مصادیق هنر به‌حساب نمی‌آیند (دیویی، ۱۳۹۳: ۱۵).

[۱۳] هرچند دیویی در فرازی از کتاب خود که به‌نحو گذرا به طغیان هنرمند در برابر حد و مرزهایی که عرف و سنت برایش تعیین کرده، می‌پردازد و این شورش را جزء ضروری کار هنری می‌داند، به‌نوعی راه را برای پرداختن هنرمند به امور «پیشِ پاافتاده» باز می‌کند. سپس به نظر تولستوی در این زمینه گریز می‌زند و در نهایت در باب محدودیت‌هایی که از جانب اخلاق بر هنر تحمیل می‌گردد، سخن به میان می‌آورد (دیویی، ۱۳۹۳: ۴-۲۸۳). به‌رغم تأکید دیویی بر شورش و طغیان هنرمند علیه وضع موجود، در متن کتاب او مصداقی آشکار برای این نوع شورش نمی‌بینیم.

[۱۴] ریچارد رورتی تقابل‌های فلسفی مشهوری چون واقعیت/نمود، ماده/ذهن، ساخته/یافته، حسی/عقلی، مطلق/نسبی، جوهر/عرض، ذهنی/عینی، طبیعت/فرهنگ و... را «جوجه‌های همزاد و آشیان دوگانه‌انگاری‌ها» می‌خواند که برآمده از موضع افلاطون‌گرایی» است (رورتی، ۱۳۸۶: ۱۳ و ۱۰۱).

[۱۵] چنان‌که در این رابطه می‌گوید: «در هنر به‌منزلهٔ تجربه، فعلیت و امکان یا حیث ایدئال (ideality)، نو و کهنه، مادهٔ عینی و واکنش شخصی، جزئی و کلی، سطح و عمیق، و حس و معنا با هم یکپارچه می‌شوند...» (دیویی، ۱۳۹۳: ۴۳۹).

منابع

- امینی، نیلوفر (۱۳۸۸) *بررسی تطبیقی مبانی پست مدرنیسم با نظریات هنری جان دیویی*، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنرهای کاربردی دانشگاه تهران.
- انصاری، مریم؛ نصرآبادی، حسنعلی بختیار؛ لیاقت‌دار، محمدجواد: باقری، خسرو (۱۳۹۳) «تحلیلی بر نظریه تجربه زیبایی‌شناسی جان دیویی» *پژوهش در برنامه ریزی درسی*، ۱۱(۴۱): ۵۱-۶۲.
- انصاری، مهناز؛ شایگان‌فر، نادر (۱۳۹۸) «تبیین نسبت معرفت‌شناسی ابزارانگارانه جان دیویی و رهیافت هرمنوتیکی»، *شناخت*، ۱۱(۸۱): ۲۹-۴۸.
- بنواری‌نژاد، مجتبی؛ اصغری، محمد (۱۳۹۶) «ادغام تاریخ‌گرایی هگلی با طبیعت‌گرایی داروینی در برداشت جان دیویی از تجربه»، *شناخت*، ۱۰(۷۶): ۲۳-۳۷.
- پورحسینی، محمد؛ سجادی، سیدمهدی: ایمانی، محسن (۱۳۹۳) «تبیین دلالت‌های دیدگاه جان دیویی در خصوص هنر و زیبایی‌شناسی برای فرایند تدریس و یادگیری» *فصلنامه پژوهش در یادگیری آموزشگاهی و مجازی*، ۲(۷): ۸۳-۱۰۰.
- جیمز، ویلیام (۱۳۷۰) *پراگماتیسم*، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران: انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.
- حسین‌زاده، مصطفی؛ شریف‌زاده، محمدرضا (۱۳۹۷) «شناخت و تبیین الگوی زیبایی‌شناسی همگانی (طبیعت – محیط) بر اساس آرای جان دیویی و نسبت آن با زیبایی شناسی محیطی معاصر»، *شناخت*، ۷۸: ۵۱-۷۴.

- دیویی، جان (۱۳۹۳) *هنر به منزله تجربه*، ترجمه مسعود علیا، چاپ دوم، تهران: ققنوس.
- رورتی، ریچارد (۱۳۸۶) *فلسفه و امید اجتماعی*، ترجمه عبدالحسین آذرنگ و نگار نادری، تهران: نشر نی.
- شایگان‌فر، نادر (۱۳۸۵) «رویکرد فلسفی جان دیویی به هنر»، *همشهری آنلاین*، https://www.hamshahrionline.ir/news/7192/
- شوسترمن، ریچارد (۱۳۸۹) «پراگماتیسم: دیویی»، *دانشنامه زیبایی‌شناسی*، ترجمه منوچهر صانعی دره‌بیدی و دیگران، صص ۷۵-۸۱، تهران: مؤسسه تالیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».
- گلمحمدی، سعیده؛ مصطفوی شمس‌الملوک (۱۳۹۷) «تبیین نحوه دگردیسی تجربه عام زیسته و طبیعی به تجربه زیباشناختی در اندیشه دیویی»، *شناخت*، ۱۱(۷۸): ۲۴۷-۲۷۴.
- گلمحمدی، سعیده؛ مصطفوی شمس‌الملوک (۱۳۹۹) «شناخت شناسی زیبایی از منظر پراگماتیسم در تقابل با زیباشناسی تحلیلی» *پژوهش‌های معرفت‌شناختی*، ۱۹: ۱۵۷-۱۷۵.
- Alexander, Thomas (2016) "Dewey's Philosophy of Art and Aesthetic Experience", *Artizein: arts and Teaching Journal*, Vol. 2, Open SIVG: 59-67.
- Dewey, John (1925) *Experience and Nature*, London: George Allen & Unwin, LTD.
- Dewey, John (2001) *Education and Democracy*, A Penn State Electronic Classics Series Publication, Pennsylvania State University.
- Dewey, John (1980) *Art as Experience*, New York: A Wideview/ Perigee Book.
- Hohr, Hansjörg (2013) "The Concept of Experience by John Dewey Revisited: Conceiving, Feeling and 'enliving'", *Studies in Philosophy and Education*, 32: 25-38.
- McClelland, Kenneth A. (2005) "John Dewey: Aesthetic Experience and Artful Conduct", *Education and Culture*, 21(2): 44-62.
- Ruoppa, Raine (2019) "John Dewe's Theory of Aesthetic Experience: Bridging the Gap between Arts and Sciences", *Open Philosophy*, Vol. 2: 59-74.
- Shusterman, Richard (2000) Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art, 2nd ed. Rowman & Littlefield Publishers.