How to Cite This Article: Pazouki, Sh.; Al-Saadouni, S. K. J.; Mahmoudi Tabrizi, S. H. (2026). From Absolute Spirit to the Lived Body: A Critical Analysis of the Idealist System of Hegel's Philosophy of Art in Light of Shusterman's Theory of Somaesthetics. *Kimiya-ye-Honar*, 14(57): 21-41.

From Absolute Spirit to the Lived Body: A Critical Analysis of the Idealist System of Hegel's Philosophy of Art in Light of Shusterman's Theory of Somaesthetics

Shahab Pazouki*

Suhaila Kadhim Jasim Al-Saadouni**

Seyed Hirad Mahmoudi Tabrizi***

Received: 01.11.2025

Accepted: 18.04.2026

Abstract

Hegel's philosophy of art, as one of the most systematic and influential aesthetic theories of the modern period, is grounded in a profoundly idealist framework in which art is understood as the first stage in the manifestation of Absolute Spirit. Despite this systematic position, the Hegelian account of art has long been subject to various critiques. Among these, Richard Shusterman's theory of somaesthetics, with its emphasis on the lived body and practical experience, presents a significant challenge to the idealist foundations of Hegel's philosopy of art. The main problem addressed in this article is to examine how Hegel's idealist system is criticized from the perspective of somaesthetics and to clarify the implications of this confrontation for contemporary aesthetics. The research adopts an analytical-comparative method based on library research. Accordingly, the study first explicates the fundamental principles of Hegel's philosophy of art and then examines the main components of Shusterman's somaesthetics. It subsequently identifies and analyzes the principal axes of Shusterman's critique of Hegel's view. The findings of the study indicate that Shusterman challenges the idealist foundations of Hegel along several key dimensions: the restriction of aesthetics to a "philosophy of fine arts" rather than a broader theory of aesthetic perception and experience; the neglect of the body and somatic experience in the explanation of art; the subordination of sense and materiality to concept and idea; the reinforcement of the pleasure/meaning dichotomy and the marginalization of aesthetic pleasure; the continuation of a Platonic attitude that diminishes the status of art in comparison with religion and philosophy; and the construction of a historical and hierarchical schema of the arts grounded in the duality of idea and matter. The overall outcome of these critiques is the articulation of an alternative horizon for contemporary aesthetics-one in which aesthetics is understood as a philosophy grounded in the lived body, practical experience, and everyday life. Within this framework, beauty is no longer confined to the domain of high art, and everyday aesthetic experiences are also recognized as legitimate objects of aesthetic reflection. Consequently, rather than placing exclusive emphasis on "thinking beautifully," this perspective foregrounds the ideal of "living beautifully."

Key words: lived body, aesthetic experience, somaesthetics, Absolute Spirit, Richard Shusterman, Hegel.

* Assistant Professor ,Theory and Art Criticism Department, Research Institute of Arts, Affiliated with Iraninan Academy of Art, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email :sh.pazouki@aria.ac.ir

** Instructor, Departmenet of Art Education, College of Fine Arts, Almustaqbal University, Babylon-Hilla, Iraq. Email : suhaila.kadhim.jasim@uomus.edu.iq

*** M.A. in Art Studies, Sooreh International University, Tehran, Iran. Email :hiradmt@gmail.com

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-31]

[DOI: 10.22034/14.57.2]

ارجاع به مقاله: پازوکی، ش.؛ السعدونی، س. ک. ج.؛ محمودی‌تبریزی ، س. ه. (۱۴۰۴). از روح مطلق تا بدن زیسته: تحلیل انتقادی دستگاه ایدئالیستی فلسفهٔ هنر هگل در پرتو نظریهٔ تن‌زیبایی‌شناسی شوسترمن. کیمیای هنر، ۱۴(۵۷): ۲۱-۴۱.

از روح مطلق تا بدن زیسته:
تحلیل انتقادی دستگاه ایدئالیستی فلسفهٔ هنر هگل در پرتو نظریهٔ تن‌زیبایی‌شناسی شوسترمن

شهاب پازوکی*
سهیله کاظم جاسم السعدونی**
سیدهیراد محمودی‌تبریزی***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۸/۱۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۱/۲۹

چکیده

فلسفهٔ هنر هگل، به‌عنوان یکی از منسجم‌ترین و اثرگذارترین نظریه‌های هنری دوران مدرن، بر دستگاهی عمیقاً ایدئالیستی استوار است که در آن هنر به‌منزلهٔ نخستین مرتبهٔ تجلی «روح مطلق» فهم می‌شود. با وجود این جایگاه نظام‌مند، روایت هگلی از هنر همواره با نقدهای گوناگونی روبه‌رو بوده است. در این میان، تن‌زیبایی‌شناسی ریچارد شوسترمن با تأکید بر بدن زیسته و تجربهٔ عملی، یکی از چالش‌های مهم در برابر بنیان‌های ایدئالیستی فلسفهٔ هنر هگل را طرح می‌کند. مسئلهٔ اصلی این مقاله بررسی چگونگی نقد دستگاه ایدئالیستی هگل ازسوی تن‌زیبایی‌شناسی و تبیین پیامدهای این مواجهه برای زیبایی‌شناسی معاصر است. روش تحقیق، تحلیلی ـ تطبیقی و مبتنی‌بر مطالعهٔ کتابخانه‌ای است. براین‌اساس، ابتدا مبانی فلسفهٔ هنر هگل تبیین می‌شود و سپس مؤلفه‌های اصلی تن‌زیبایی‌شناسی شوسترمن بررسی می‌گردد؛ در ادامه نیز محورهای اصلی نقد او بر دیدگاه هگل استخراج و تحلیل می‌شود. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که شوسترمن بنیان‌های ایدئالیستی هگل را در چند محور اساسی به چالش می‌کشد: محدودسازی موضوع زیبایی‌شناسی به «فلسفهٔ هنرهای زیبا» به‌جای نظریه‌ای دربارهٔ ادراک و تجربهٔ زیبایی؛ غفلت از بدن و تجربهٔ تنانه در تبیین هنر؛ فرودست‌انگاری حس و مادیت در برابر مفهوم و ایده؛ تقویت دوگانهٔ لذت/معنا و تقلیل لذت زیبایی‌شناختی به امری حاشیه‌ای؛ استمرار نگرش افلاطونی در فروکاستن جایگاه هنر در مقایسه با دین و فلسفه؛ و ترسیم طرحی تاریخی و سلسله‌مراتبی از هنرها بر پایهٔ دوگانهٔ ایده/ماده. برآیند این نقدها ترسیم افقی بدیل برای زیبایی‌شناسی معاصر است؛ افقی که در آن زیبایی‌شناسی به‌مثابه فلسفه‌ای مبتنی‌بر بدن زیسته، تجربهٔ عملی و زندگی روزمره فهم می‌شود. در این چارچوب، زیبایی از انحصار هنرهای والا خارج شده و تجربه‌های زیباشناختی روزمره نیز در قلمرو آن قرار می‌گیرند؛ ازاین‌رو، به‌جای تأکید صرف بر «زیبا اندیشیدن»، ایدهٔ «زیبا زیستن» در مرکز توجه قرار می‌گیرد.

واژه‌های کلیدی: بدن زیسته، تجربهٔ زیبایی‌شناختی، تن‌زیبایی‌شناسی، روح مطلق، ریچارد شوسترمن، هگل.

* استادیار گروه پژوهشی نظریه و نقد هنر، پژوهشکدهٔ هنر، فرهنگستان هنر، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول). Email : sh.pazouki@aria.ac.ir
** مربی، گروه آموزش هنر، دانشکدهٔ هنرهای زیبا، دانشگاه المستقبل، بابل، عراق. Email : suhaila.kadhim.jasim@uomus.edu.iq
*** کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه بین‌المللی سوره، تهران، ایران. Email : hiradmt@gmail.com

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-31]

[DOI: 10.22034/14.57.2]

۱. مقدمه

هگل[۱] در تحولات فلسفهٔ هنر نقشی جریان‌ساز ایفا کرده و سهمی تعیین‌کننده در شکل‌گیری مباحث زیبایی‌شناسی مدرن داشته است. در طول سده‌های نوزدهم و بیستم، اندیشه‌های او هم الهام‌بخش جریان‌های فلسفی گوناگون بوده و هم موضوع نقدها و مناقشه‌های گسترده‌ای قرار گرفته است. فلسفهٔ هنر هگل، به‌مثابهٔ نظامی نظری در جست‌وجوی ایدئال‌های هنری، او را در جایگاه یکی از مهم‌ترین فیلسوفان هنر مدرن قرار می‌دهد؛ جایگاهی که درعین‌حال با طرح دیدگاه‌هایی انتقادی نسبت به سرنوشت هنر در جهان مدرن همراه است.

هگل در چارچوب دستگاه نظام‌مند فلسفهٔ خود کوشید هنر را در بستری تاریخی و دیالکتیکی[۲] تبیین کند؛ بستری که در آن «روح مطلق»[۳] از طریق صورت‌های مادی و حسی متجلی می‌شود (Hegel, 1988, pp. 92-94). از دیدگاه او، هنر زمانی واجد ارزش است که بتواند امکان ظهور امر مطلق[۴] را فراهم آورد (Hegel, 1988, p. 102). بااین‌حال، هگل در عین تأکید بر چنین جایگاهی برای هنر، از «پایان هنر» نیز سخن می‌گوید؛ زیرا به باور او هنر در قیاس با دین و سپس فلسفه دیگر توانایی بنیادین خود را برای بیان حقیقت از دست داده و نمی‌تواند همچون گذشته حامل عالی‌ترین مضامین روحانی باشد (Hegel, 1988, pp. 101-104).

با وجود نفوذ گستردهٔ ایدئالیسم هگلی در سنت فلسفی پس از او، فلسفهٔ وی در سدهٔ بیستم با نقدهای متعددی روبه‌رو شد (Speight, 2008, p. 378). بندتو کروچه[۵] (۱۴۰۲) هگل را به سبب رویکرد صلب و سلسله‌مراتبی‌اش مورد انتقاد قرار داد. تئودور آدورنو[۶] (۲۰۰۷) نیز با طرح «دیالکتیک منفی»[۷] در برابر دیالکتیک هگلی موضع گرفت. در سوی دیگر، جان دیویی[۸] (۱۳۹۱) با تأکید بر ریشه‌های زیستی و بدنی تجربهٔ انسانی، سرچشمهٔ زندگی ذهنی و روحانی را در فیزیولوژی و رفتار بدنی جست‌وجو کرد. هانس ـ گئورگ گادامر[۹] (۱۹۹۰) نیز با تأکید بر گشایش معنای اثر هنری در افق زمان حال، قرائتی هرمنوتیکی از تجربهٔ هنر ارائه داد. افزون‌بر این، آرتور دانتو[۱۰] (۲۰۰۲) پایان هنر را نه به معنای توقف مطلق آن، بلکه به منزلهٔ فروپاشی روایت‌های کلان هنری و گذار به مرحلهٔ تازه‌ای از تاریخ هنر تفسیر کرد. بدین‌ترتیب، بسیاری از متفکران معاصر، در عین تأثیرپذیری از هگل، به‌گونه‌ای مستقیم یا غیرمستقیم در برابر برخی وجوه دستگاه فلسفی او موضع انتقادی اتخاذ کرده‌اند.

یکی از دلایل این واکنش‌ها را می‌توان در رویکرد دوگانه و تاحدی متناقض هگل به هنر جست‌وجو کرد. او از یک سو هنر را عرصه‌ای خودبنیاد و آزاد می‌داند که ازطریق آن جامع‌ترین حقایق روح آشکار می‌شوند (Hegel, 1988, pp. 99-100)، اما ازسوی‌دیگر این خودبنیادی در چارچوب نظام فلسفی او پایدار نمی‌ماند و هنر در نهایت در مرتبه‌ای فروتر از دین و فلسفه قرار می‌گیرد (Hegel, 1988, pp. 101-104).

در چنین بستری، ظهور تن‌زیبایی‌شناسی[۱۱] توسط ریچارد شوسترمن[۱۲] در دههٔ پایانی سدهٔ بیستم را می‌توان نقطه‌عطفی در طرح مواضع انتقادی علیه بنیان‌های ایدئالیستی و نخبه‌گرایانهٔ فلسفهٔ هگل دانست. تن‌زیبایی‌شناسی یکی از مهم‌ترین رویکردهای معاصر در نقد متافیزیک‌گرایی و ساختار صلب فلسفهٔ هنر هگل به شمار می‌آید.[۱۳] بااین‌حال، این نظریه صرفاً واکنشی به فلسفهٔ هگل نیست، بلکه طرحی نظری برای بازاندیشی در کل سنت متافیزیکی غرب محسوب می‌شود و می‌کوشد زیبایی‌شناسی را بر پایهٔ تجربهٔ زیسته و ابعاد عملی زندگی انسانی بازتعریف کند. از این منظر، موضع ضدهگلی شوسترمن فقط حملهٔ به یک نظریهٔ تاریخی نیست، بلکه متوجه بازتولید نفوذ هگل در فلسفهٔ هنر توسط فیلسوفانی چون دانتو است (Shusterman, 2012a, p. 127). این رویکرد شوسترمن بخشی از پروژه‌ای گسترده‌تر برای بازسازی زیبایی‌شناسی در افق معاصر است.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-31]

[DOI: 10.22034/14.57.2]

تن‌زیبایی‌شناسی در بستری شکل گرفته که حول مسئلهٔ دیرپای ذهن ـ بدن[۱۴] در فلسفهٔ غرب سامان یافته است. این رویکرد، برخلاف بسیاری از سنت‌های فلسفی پیشین که به دوگانه‌انگاری ذهن و بدن گرایش داشتند، بر پیوند و موازنهٔ این دو تأکید کرده و نسبت به متافیزیک ایده[۱۵] موضعی انتقادی اتخاذ می‌کند. در این چارچوب، بدن و نقش بنیادین آن در ادراک و تجربهٔ زیبایی‌شناختی در کانون توجه قرار می‌گیرد. شوسترمن با بهره‌گیری از مفهوم «بدن زیسته»[۱۶]، تجربهٔ زیبایی‌شناختی را نه صرفاً امری ذهنی، بلکه فرایندی تنانه و زیسته می‌داند. از نظر او، هر نظریه‌ای که بدن و نقش آن را در آفرینش و ادراک هنر نادیده بگیرد، نمی‌تواند تبیینی کامل از تجربهٔ زیبایی‌شناختی ارائه دهد.

اهمیت این بحث ازآن‌روست که تقابل میان فلسفهٔ هنر هگل و تن‌زیبایی‌شناسی شوسترمن صرفاً یک مقایسهٔ تاریخی میان دو متفکر نیست؛ بلکه ما را به قلب یکی از مسائل بنیادی زیبایی‌شناسی معاصر، یعنی بازاندیشی در جایگاه بدن، تجربهٔ زیسته[۱۷] و زندگی روزمره در هنر، هدایت می‌کند. از این منظر، نقد شوسترمن بر سنت هگلی نشانه‌ای از دگرگونی گسترده‌تری در زیبایی‌شناسی معاصر است؛ یعنی «چرخش از چرخش مفهومی[۱۸] به چرخش تنانه[۱۹]». مقالهٔ حاضر تلاشی است برای فهم این دگرگونی و بررسی نحوهٔ مواجههٔ تن‌زیبایی‌شناسی با بنیان‌های ایدئالیستی فلسفهٔ هنر هگل. براین‌اساس، پژوهش حاضر حول دو پرسش اصلی سامان یافته است:

۱. تن‌زیبایی‌شناسی چگونه بنیان‌های ایدئالیستی فلسفهٔ هنر هگل را به چالش می‌کشد؟

۲. موضع ضدهگلی تن‌زیبایی‌شناسی چه دستاوردهایی برای زیبایی‌شناسی معاصر به همراه داشته است؟

۲ـ پیشینهٔ پژوهش

در ایران تاکنون پژوهشی که به‌صورت مستقیم به مواجههٔ تن‌زیبایی‌شناسی با فلسفهٔ هنر هگل پرداخته باشد، منتشر نشده است. باتوجه‌به نوپایی و عمر نسبتاً کوتاه این رویکرد فلسفی، مطالعات اندکی دربارهٔ بنیان‌ها و مواضع نظری آن صورت گرفته است. شهاب پازوکی در مقالهٔ «مطالعهٔ پیامدهای اشاعهٔ تن‌زیبایی‌شناسی و رویکردهای معرف آن در تئاتر معاصر» (۱۴۰۴)، ضمن معرفی فلسفهٔ تن‌زیبایی‌شناسی، به بررسی تأثیرات کاربردی این رویکرد در تئاتر معاصر پرداخته است. همچنین شهاب پازوکی و علی تقوی در مقالهٔ «نسبت تن‌زیبایی‌شناسی شوسترمن با زیبایی‌شناسی باومگارتن و پیامدهای آن برای زیبایی‌شناسی معاصر» (۱۴۰۳)، خوانش پراگماتیستی شوسترمن از پروژهٔ زیبایی‌شناسی باومگارتن[20] را تحلیل کرده‌اند. حجت گودرزی و همکاران نیز در مقالهٔ «تحلیل تجربهٔ زیبایی‌شناسی تن‌بنیاد شوسترمن در پرتو آراء اسپینوزا و لایب‌نیتز» (۱۴۰۰)، ریشه‌ها و مبانی این فلسفه را در اندیشه‌های فلسفی اسپینوزا[۲۱] و لایب‌نیتز[۲۲] بررسی کرده‌اند.

در کنار این پژوهش‌ها، مطالعات بسیاری دربارهٔ فلسفهٔ هنر هگل و تأثیرات آن بر فیلسوفان سدهٔ بیستم نگاشته شده است که به‌سبب گستردگی، همهٔ آن‌ها در اینجا قابل ذکر نیست. بااین‌حال، درزمینهٔ خوانش‌های معاصر از اندیشه‌های هنری هگل، می‌توان به چند پژوهش اشاره کرد. مهرناز مدقالچی در مقالهٔ «تطبیق مفهوم مرگ هنر با تأکید بر آرای هگل، دانتو و بلتینگ» (۱۴۰۳)، زمینه‌های الهام دانتو و هانس بلتینگ[۲۳] از مفهوم «مرگ هنر» هگل را بررسی کرده است. اصغر واعظی و پروین ایزدی، در مقالهٔ «واکاوی مؤلفه‌های دیالکتیک افلاطون و هگل در هرمنوتیک فلسفی گادامر» (۱۴۰۳)، نشان داده‌اند که چگونه گادامر با بهره‌گیری از مفاهیم دیالکتیکی افلاطون و هگل و فراروی از آن‌ها، چارچوبی نوین برای فهم و تفسیر فلسفی ارائه می‌کند. مجتبی بنواری‌نژاد و

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-31]

[DOI: 10.22034/14.57.2]

محمد اصغری در مقالهٔ «ادغام تاریخ‌گرایی هگلی با طبیعت‌گرایی داروینی در برداشت جان دیویی از تجربه» (۱۳۹۶)، خوانش پراگماتیستی دیویی از تاریخ‌گرایی[۲۴] هگل را در قالب صورت‌بندی مفهومی از «تجربه» تبیین کرده‌اند. مهدی کردنوغانی نیز در مقالهٔ «دیوهای واقعی هگل یا دیوهای خیالی گامبریچ؟ (شرح و بررسی نقدهای گامبریچ بر استتیک و تاریخ هنر هگلی)» (۱۳۹۵)، به بررسی انتقادات ارنست گامبریچ[۲۵] از زیبایی‌شناسی و تاریخ هنر هگل پرداخته و تفسیرهای او را مورد ارزیابی قرار داده است.

۳ـ بنیان‌های فلسفهٔ هنر هگل

هگل بحث از هنر را هرگز جدا از دستگاه کلی فلسفهٔ خویش طرح نمی‌کند، بلکه آن را در نسبت با مفاهیم بنیادینی چون روح، ایده و تاریخ صورت‌بندی می‌کند. زیبایی‌شناسی او در متن نظام ایدئالیسم مطلق قرار دارد؛ نظامی که در آن واقعیت حقیقی نه جهان تجربی بیرونی، بلکه روحِ خودآگاه است. از نظر هگل، «آنچه بالفعل و واقعی است، نه امور به‌اصطلاح واقعی، بلکه ایدئال است؛ و ایدئال عبارت است از وحدت مفهوم و واقعیت، یا در هنر، وحدت معنا و شکل» (Hegel, 1988, p. ix). همین وحدت، یعنی «ایده»، بنیان تبیین هنر و زیبایی در فلسفهٔ او را تشکیل می‌دهد.

در این دستگاه، روح واقعیتی است که در بستر تاریخ و از خلال تعارض‌هایش به خودآگاهی می‌رسد. انسان هنگامی به خودآگاهی به‌مثابهٔ روح دست می‌یابد که در تولیدات روحانی خویش و در نسبت با دیگری، خود را بازشناسد. این فرایند در سطحی عالی‌تر در مفهوم «روح مطلق» صورت‌بندی می‌شود؛ جایی که هنر، دین و فلسفه سه شیوهٔ اصلی تحقق و خودآگاهی روح مطلق‌اند. هگل تصریح می‌کند که حقیقت نهایی را «روح نامتناهی و مطلق» تعیین می‌کند و «حقیقت روح متناهی، روح مطلق است» (Hegel, 1988, pp. 92–93). از این منظر، «قلمرو هنرهای زیبا، قلمرو روح مطلق است» و هنر در نخستین و بی‌واسطه‌ترین سطح، ارضای روح مطلق را ممکن می‌سازد (Hegel, 1988, pp. 94, 102).

بااین‌همه، هنر تنها یکی از مراحل خودآگاهی روح مطلق است و در خط‌سیر صعودی روح از حس به مفهوم، سرانجام جای خود را به دین و سپس فلسفه می‌دهد. این منطق در درس‌گفتارهای هگل با نقد اصطلاح «زیبایی‌شناسی» آشکار می‌شود. او این عنوان را، به‌سبب پیوندش با معنای باومگارتنیِ «علم دریافت حسی»[۲۶]، ناکافی می‌داند و به‌جای آن از «فلسفهٔ هنر»[۲۷] یا «فلسفهٔ هنرهای زیبا» سخن می‌گوید[۲۸] ؛ زیرا موضوع اصلی نه احساسات و واکنش‌های حسی، بلکه «ایده» در صورت هنری است (Hegel, 1988, p. 1). بدین‌ترتیب، فلسفهٔ هنر بخشی از فلسفهٔ روح می‌شود؛ در مرتبه‌ای که روح مطلق حقیقت خود را در عنصر حسی عینیت می‌بخشد.

از همین رو، هگل از تقلیل زیبایی‌شناسی به بررسی تجربی ذوق، لذت یا احساس فاصله می‌گیرد. مسئلهٔ اصلی برای او «مفهوم هنر» و ضرورت درونی آن در خودگشایی روح مطلق است. هنر مرحله‌ای ضروری در حرکت روح از حس به مفهوم به شمار می‌آید: روح نخست در عنصر حسی ظاهر می‌شود، در دین به‌صورت بازنمایی درمی‌آید و در فلسفه به‌صورت مفهوم ناب به خودآگاهی می‌رسد.

در این افق، زیبایی هنری «حضور حسی ایده» است. اثر هنری در موقعیتی میانی میان حس محض و اندیشهٔ ایدئال قرار دارد (Hegel, 1988, p. 38). عنصر حسی در هنر نباید صرفاً ماده خام باشد، بلکه باید به‌صورت «ظاهر» یا «نمودِ آزادشدهٔ مادیت» جلوه کند (Hegel, 1988, p. 38). ازاین‌رو، حسیّت در هنر تنها زمانی واجد ارزش زیبایی‌شناختی است که حامل ایده شود. این تلقی به

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-31]

[DOI: 10.22034/14.57.2]

محدودشدن حواس هنری نیز می‌انجامد: هگل تنها بینایی و شنوایی را برای هنر شایسته می‌داند، زیرا حواس دیگر، مانند بویایی، چشایی و لامسه، بیش‌ازحد با مادیت بی‌واسطه درگیرند (Hegel, 1988, pp. 38-39).

هگل همچنین تلقی فروکاهنده از هنر را نقد می‌کند؛ تلقی‌ای که آن را صرفاً «تفنن گذرا»، «سرگرمی» یا «وسیله‌ای وابسته به اغراض بیرونی» می‌داند و بدین‌ترتیب آن را به مرتبه‌ای خدمتگزار فرو می‌کاهد (Hegel, 1988, pp. 4-5, 7). در برابر این دیدگاه، او از هنری سخن می‌گوید که «در غایت و وسیله» آزاد است و تنها در این وضعیت می‌تواند به وظیفهٔ عالی خود، یعنی تجسم امر الهی و عمیق‌ترین حقایق روح، دست یابد (Hegel, 1988, pp. 7-8). از همین رو هگل تأکید می‌کند که زیبایی هنری «زادهٔ روح» است و ازاین‌حیث بر زیبایی طبیعی برتری دارد؛ زیرا هنر قادر است ایدهٔ الهی را در قالبی محسوس متجلی سازد (Hegel, 1988, pp. 2, 29-30).

هدف هنر در این دستگاه آشکارساختن حقیقت در صورت محسوس است. هنر شیوه‌ای از تجلی ایده است که نه به‌شکل مفهوم فلسفی و نه در قالب بازنمایی دینی، بلکه در قالب تصویر و صدا تحقق می‌یابد. بااین‌حال، تقدم هنر در این سلسله‌مراتب به معنای برتری نهایی آن نیست. هگل تأکید می‌کند که هنر به‌دلیل وابستگی‌اش به عنصر حسی، درنهایت در مرتبه‌ای فروتر از دین و فلسفه قرار می‌گیرد. محدودیت هنر در آن است که باید ایده را در عنصری متناهی و محدود نشان دهد. در بحث «منفیت مطلق بی‌نهایت»[۲۹]، هگل توضیح می‌دهد که ایده ازطریق نفی خود به امر متناهی بدل می‌شود و سپس کلیت را در آن بازتولید می‌کند؛ حرکتی دیالکتیکی که امکان هنر را فراهم می‌آورد، اما هم‌زمان نشان می‌دهد که هنر نمی‌تواند تمامی حقیقت روح را در صورت حسی دربرگیرد (Hegel, 1988, p. 68).

این منطق درونی در سیر تاریخی هنر نیز نمود می‌یابد. هگل سه فرم بنیادین هنر را از یکدیگر متمایز می‌کند: نمادین[۳۰]، کلاسیک[۳۱] و رمانتیک[۳۲]. در فرم نمادین، ایده هنوز تعین روشنی نیافته و شکل حسی قادر به بیان کامل آن نیست؛ ازاین‌رو میان ایده و شکل نوعی عدم‌تناسب پایدار باقی می‌ماند و هنر در قالب‌هایی عظیم، همچون معماری‌های باشکوه، در جست‌وجوی بیان ایده است (Hegel, 1988, p. 76). در فرم کلاسیک، این ناهماهنگی برطرف می‌شود و ایده در شکلی متناسب با ذات خود تجسم می‌یابد؛ مرحله‌ای که هگل آن را «تجسم آزاد و بسندهٔ ایده در شکلی متناسب با ذات آن» می‌نامد (Hegel, 1988, p. 77). بااین‌حال، در فرم رمانتیک بار دیگر این وحدت گسسته می‌شود، زیرا درونیّت آزاد روح از ظرفیت بیان حسی فراتر می‌رود و ذهنیت بر مادیت غلبه می‌یابد (Hegel, 1988, p. 79). بدین‌ترتیب، این سه فرم بیانگر سه نسبت متفاوت میان ایده و شکل در تاریخ هنرند (Hegel, 1988, pp. 79-80).

به نظر هگل، هنر رمانتیک آخرین مرحلهٔ تحول تاریخی هنر است. هرچند این مرحله بیانگر تعالی هنر است، اما دیگر نمی‌تواند حقیقت مطلق را به‌طور کامل عرضه کند (Rapp, 2000, p. 14). از همین رو هگل از «پایان هنر» سخن می‌گوید؛ نه به معنای توقف تولید آثار هنری، بلکه به معنای پایان نقش بنیادین هنر در آشکارسازی حقیقت. این دیدگاه با تاریخ‌انگاری فلسفهٔ او پیوند دارد که براساس آن هنر اکنون «امری متعلق به گذشته» است و دیگر عالی‌ترین مسیر وصول به حقیقت به شمار نمی‌آید (Etter, 2000, p. 35; Hegel, 1988, p. 10). در این وضعیت، وظیفهٔ آشکارسازی حقیقت بیش‌ازپیش به فلسفه واگذار می‌شود، هرچند هنر همچنان به‌عنوان پدیده‌ای فرهنگی و زیباشناختی در جهان مدرن ادامه می‌یابد (James, 2009, pp. 73-77).

همین منطق صعود از حس به مفهوم در طبقه‌بندی هنرهای خاص نیز دیده می‌شود. هگل میان هنرهای بصری، شامل معماری، مجسمه‌سازی و نقاشی، و هنرهای صوتی، یعنی موسیقی و شعر، تمایز می‌گذارد (Hegel, 1988, p. 17). سپس این

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-31]

[DOI: 10.22034/14.57.2]

هنرها را براساس میزان وابستگی به مادیت و کار فنی مرتب می‌کند: معماری و مجسمه‌سازی بیشترین وابستگی را دارند، نقاشی و موسیقی در مرتبه‌ای میانی قرار می‌گیرند و شعر کمترین وابستگی را به مادیت نشان می‌دهد (Hegel, 1988, p. 27). در پیوند با فرم‌های سه‌گانهٔ هنر، معماری با فرم نمادین مرتبط است (Hegel, 1988, pp. 83-84)، مجسمه‌سازی بیانگر فرم کلاسیک است و نقاشی، موسیقی و شعر به قلمرو هنر رمانتیک تعلق دارند (Hegel, 1988, p. 87). در این سلسله‌مراتب، حرکت از معماری به شعر بازتاب همان مسیر کلی صعود از حس به مفهوم است: معماری با مادهٔ بیرونی آغاز می‌شود، مجسمه‌سازی ایده را در پیکر انسانی متجسم می‌کند، نقاشی و موسیقی مادیت را کاهش داده و فضای درونی را گسترش می‌دهند، و شعر که نزدیک‌ترین هنر به تفکر است، هنر را تا آستانهٔ فلسفه پیش می‌برد.

۴ـ بنیان‌های تن‌زیبایی‌شناسی شوسترمن

شوسترمن در پاسخ به محدودیت‌های زیبایی‌شناسی مدرن، فلسفهٔ «تن‌زیبایی‌شناسی» را به‌عنوان رویکردی تازه مطرح کرد. این نظریه برخلاف سنت‌های ایدئالیستی که ذهن را محور اصلی تجربهٔ زیبایی می‌دانستند، بر نقش بنیادین تن در ادراک، آگاهی و تجربه تأکید دارد. تن‌زیبایی‌شناسی پیوندی خلاق میان ذهن، بدن و تجربهٔ زیبایی برقرار می‌کند و زمینه‌ای می‌سازد تا هنر و سایر فعالیت‌های انسانی از منظری زیست‌تجربی فهم شوند.

واژهٔ «تن (سوما)» در این نظریه نقشی محوری دارد و به بدن زنده در تمامی ابعاد آن اشاره می‌کند. شوسترمن برای پرهیز از دلالت‌های منفی واژهٔ «بدن» ـ همچون تقابل با ذهن یا فروکاهیدن به جسمانیت ـ واژهٔ سوما را برگزید (Shusterman, 2020, p. 246). سوما هم‌زمان ابژه‌ای در جهان و سوژه‌ای در ادراک جهان است (Shusterman, 2018, p. 8). او میان «بدن» به‌مثابه شیء زیستی و «سوما» به‌مثابه بدن زیسته و آگاه تمایز می‌گذارد و یادآور می‌شود که فلسفهٔ غرب اغلب بدن را ابزار عقل و موضوع نگاه دانسته است. درحالی‌که سوما بدنِ ادراک‌گر، حساس و تربیت‌پذیر است؛ بستری برای معنا، آگاهی و شناخت. این نگرش در تقابل با فلسفه‌های ذهن‌محور قرار دارد.

موضع اصلی تن‌زیبایی‌شناسی علیه متافیزیک ایدئالیستی غرب شکل می‌گیرد؛ سنتی که بدن را همواره در برابر ذهن و در مرتبه‌ای فروتر نشانده است. در منطق دوگانه‌انگاری ذهن/بدن، ذهن می‌تواند دلالت بر روحی با قدرتی جاودانه و پاکی‌ای الهی داشته باشد، حال‌آنکه بدن ـ که از پیش به‌سبب آسیب‌پذیری، گناه و محدودیت (نه‌فقط به‌خاطر پیری و مرگ‌پذیری‌اش، بلکه به‌سبب مرزهای مکانی و ویژگی‌های شخصی خود) عمیقاً با بارهای منفی خودآگاهی و خودکاوی پیوند خورده است ـ می‌تواند به‌عنوان حامل همهٔ دلالت‌های منفیِ خودآگاهی نادیده گرفته شود (Shusterman, 2012a, p. 74). از افلاطون در فایدون[۳۳] که تن را «زندان» و «دام» روح خواند (افلاطون، ۱۳۶۶)، تا فیلسوفان مدرن چون هورکهایمر[۳۴] و آدورنو که این نگاه منفی را تداوم بخشیدند (Adorno, Horkheimer & 1986, pp. 232-233)، بدن همواره حامل ارزش‌های منفی چون فناپذیری، ناپایداری و میل مادی بوده و برای اثبات برتری روح به کار رفته است.

تن‌زیبایی‌شناسی از سنت‌های فلسفی گوناگون تأثیر پذیرفته و نوعی بازآمیزی خلاق میان ایده‌های کهن و نو محسوب می‌شود (Shusterman, 2012b, p. 105). نخست، از ایدهٔ باستانی «فلسفه به‌مثابه هنر زیستن» الهام می‌گیرد؛ مفهومی یونانی و شرقی که فلسفه را جست‌وجوی خرد برای داشتن زندگی نیکو و آگاهانه می‌دانست. شوسترمن با تکیه بر این سنت، فلسفه را به پرسش از «چگونگی زیستن» بازمی‌گرداند؛ فلسفه‌ای سقراطی که بهبود خود از رهگذر آگاهی تنانه را جوهر خرد می‌داند (Shusterman,

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-31]
[DOI: 10.22034/14.57.2]

2020, p. 246). دوم، از زیبایی‌شناسی پراگماتیستی[۳۵] ویلیام جیمز[۳۶] و جان دیویی بهره می‌گیرد؛ رویکردی که آفرینش و فهم هنر را وابسته به قابلیت‌های تنانه می‌داند. از دید آن‌ها، ادراک هنری نه صرفاً ذهنی بلکه محصول حواس و عواطفی است که در بدن ریشه دارند (Shusterman, 2018, p. 2). سوم، سنت‌های بدنی شرقی و روش‌های روان‌تنی مدرن ـ که بر تمرکز، کنترل و پیوند ذهن و بدن تأکید دارند ـ نیز پایه‌های عملی این نظریه‌اند.

تن‌زیبایی‌شناسی را می‌توان چنین تعریف کرد: مطالعه‌ای انتقادی و پرورشی دربارهٔ بدن زنده به‌مثابهٔ کانون ادراک حسی و ابزاری برای خلاقیت و خودبهبودی (Shusterman, 1999, p. 302). این حوزه هم نظریه‌پردازی فلسفی و هم تجربهٔ عملی بدنی را دربرمی‌گیرد. هدف آن، غنی‌سازی دانش نظری از بدن و ارتقای تجربهٔ زیستهٔ آن در ادراک و عمل است (Shusterman, 2020, p. 245). اصل بنیادین این فلسفه آن است که ادراکات حسی و کیفیت زندگی از راه پرورش توانایی‌های بدنی بهبودپذیر هستند. برای این منظور، تن‌زیبایی‌شناسی مجموعه‌ای از روش‌ها و تمرین‌های فیزیکی و ذهنی را پیشنهاد می‌کند (Shusterman, 2018, pp. 1-2).

او تن‌زیبایی‌شناسی را در سه لایهٔ مکمل صورت‌بندی کرده است: ۱) لایهٔ تحلیلی ـ در این سطح، تن به‌عنوان پدیدهٔ فرهنگی، تاریخی و فلسفی تحلیل می‌شود و در کنار مباحث زیستی، روان‌شناختی و انسان‌شناختی، شناختی ژرف از بدن در بافت دانش انسانی ممکن می‌گردد؛ ۲) لایهٔ عمل‌گرایانه ـ هدف این بخش طراحی و ارزیابی روش‌های عملی برای پرورش آگاهی بدنی و بهبود تجربهٔ زیبایی‌شناختی زندگی است. این لایه رویکردی انتقادی و هنجاری دارد و در پی اصلاح شیوه‌های تربیت بدن و ارتقای آگاهی تنانه است؛ ۳) لایهٔ کاربردی ـ بر فعالیت‌ها و تمرین‌های بدن‌محور تمرکز دارد: ورزش، مراقبه، تمرین‌های مبتنی‌بر تن‌آگاهی و دیگر تکنیک‌هایی که حساسیت و حضور بدن را در زندگی روزمره افزایش می‌دهند (Shusterman, 2012c, pp. 16-18).

شوسترمن شکل‌گیری فلسفهٔ خود را پاسخی به دو نقیصه در پژوهش‌های معاصر می‌داند: نخست، فقدان چارچوبی فراگیر و منسجم برای یکپارچه‌سازی گفتمان‌های گوناگون دربارهٔ بدن؛ دوم، فقدان گرایشی عملی و پراگماتیستی که به افراد امکان دهد از روش‌های بدنی منظم برای بهبود آگاهی تنانه و کیفیت زیست خود استفاده کنند (Shusterman, 2020, pp. 245-246). بدین‌ترتیب، تن‌زیبایی‌شناسی تنها به عمق‌بخشی به تأملات نظری نمی‌پردازد، بلکه مشارکت فعال بدن در زندگی و دانش را احیا می‌کند.

درنتیجه، این فلسفه نه صرفاً نقدِ به‌حاشیه‌راندن بدن در تاریخ تفکر غرب، بلکه پروژه‌ای عملی، فرهنگی و اخلاقی است. تن‌زیبایی‌شناسی بدن را از مقام ابژه‌ای منفعل بیرون می‌آورد و آن را به سوژه‌ای فعال، خلاق و بنیادین برای تجربه و شناخت بدل می‌کند. در این چشم‌انداز، زیبایی دیگر صرف ادراک ذهنی نیست؛ بلکه کیفیتی زیسته و تنانه است که انسان از راه آگاهی تنانه و پرورش حواس، آن را می‌آفریند و در زندگی روزمره محقق می‌سازد.

۵ـ نقد شوسترمن بر فلسفهٔ هنر هگل

شوسترمن برای به‌پرسش‌کشیدن جریان غالب در سنت زیبایی‌شناسی غربی، نقدهایی جدی بر فلسفهٔ هنر هگل وارد می‌کند. هدف پروژهٔ تن‌زیبایی‌شناسی او اصلاح کج‌روی‌هایی است که زیر سلطهٔ خردگرایی عصر روشنگری شکل گرفت؛ روندی که ابتدا در اندیشهٔ باومگارتن با غفلت از بدن آغاز شد و سپس در سنت ایدئالیسم، به‌ویژه نزد هگل، به فرودست‌انگاری بدن و تحقیر لذت

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-31]

[DOI: 10.22034/14.57.2]

زیبایی‌شناختی انجامید. این نگرش بر زیبایی‌شناسی سده‌های نوزدهم و بیستم اثر گذاشت و به کم‌رنگ‌ترشدن بحث بدن در زیبایی‌شناسی مدرن انجامید (Shusterman, 2012a, p. 2). ازاین‌رو نقد شوسترمن بر هگل صرفاً مخالفت نظری با یک فیلسوف منفرد نیست، بلکه تلاشی برای به‌چالش‌کشیدن یکی از شاهراه‌های اصلی تحول زیبایی‌شناسی مدرن است. در ادامه، ابعاد اصلی این نقد در چند سرفصل مشخص طبقه‌بندی و تحلیل می‌شود.

۱-۵. جابه‌جایی موضوع زیبایی‌شناسی از «ادراک» به «فلسفهٔ هنرهای زیبا»

ریچارد شوسترمن رویکرد هگل به زیبایی‌شناسی را به‌سبب محدودکردن این رشته به «فلسفهٔ هنرهای زیبا» نقد می‌کند. به‌نظر او هگل با بازتعریف زیبایی‌شناسی نه به‌عنوان مطالعهٔ ادراک و تجربهٔ حسی، بلکه به‌عنوان بررسی فلسفی هنرهای زیبا و ایده‌هایی که هنر بیان می‌کند، تمرکز این حوزه را از تجربهٔ ادراکی و لذت حسی به سطح مفهومی و نظری منتقل کرد (Shusterman, 2012b, p. 106). به‌زعم او می‌توان حرکت بنیادین زیبایی‌شناسی هگلی را چنین دید: «انتقال جوهرهٔ زیبایی‌شناسی به آن‌سوی مرزهای تجربهٔ حسی و غیرمفهومی و جهت‌دهی آن به‌سوی ایدهٔ هنر به‌عنوان حامل برترین حقایق روحانی» (Shusterman, 2012a, p. 129). بنابراین زیبایی‌شناسی از قلمرو ادراک به قلمرو مفهوم منتقل می‌شود و به پژوهشی نظری دربارهٔ ماهیت هنر بدل می‌گردد (Shusterman, 2012b, p. 107). به‌زعم وی زیبایی‌شناسی دیگر علمِ باومگارتینیِ ادراک نیست، بلکه به «علم هنر» تبدیل می‌شود؛ پروژه‌ای نه برای افزایش «لذتِ آنیِ ما» یا «برانگیختنِ تولید هنری»، بلکه برای‌اینکه به‌طور علمی مشخص کند «هنر چیست» (Shusterman, 2012a, p. 2). شوسترمن استدلال می‌کند که این «پارادایم هگلیِ فلسفهٔ هنرهای زیبا» در سدهٔ بیستم نیز تأثیر مسلطی داشته و باعث شده زیبایی‌شناسی بیش‌ازحد به مسائلی مانند تعریف هنر، هستی‌شناسی اثر هنری و منطق نقد هنری محدود شود، درحالی‌که تجربهٔ زیبایی‌شناختی بسیار گسترده‌تر از این مباحث است (Shusterman, 2012b, p. 109). از نظر او، این یک خطای مهم در سنت هگلی است؛ خط فکری‌ای که بعدها در سنت فلسفهٔ تحلیلی نیز استمرار یافت؛ سنتی که با وجود فاصلهٔ اولیه از هگل، در نهایت درگیر همین مسئلهٔ تعریف هنر شد (Shusterman, 2012a, p. 2). بااین‌حال، به نظر او، زیبایی‌شناسی معاصر درحال عبور از این محدودیت است و می‌کوشد این رشته را از «حبس در هنرهای زیبا» ـ که میراث سنت هگلی است ـ رها سازد (Shusterman, 2012b, pp. 109, 119).

این چرخش، افق زیبایی‌شناسی هگلی را به‌شدت محدود ساخت. شوسترمن در کتاب زیبایی‌شناسی پراگماتیستی[۳۷] (۲۰۰۰) استدلال می‌کند که سنت غالب زیبایی‌شناسی فلسفی، به‌ویژه تحت‌تأثیر میراث هگلی، دامنهٔ توجه خود را به‌طور نامتناسبی بر «هنرهای والا» یا هنرهای زیبا متمرکز کرده و در نتیجه بخش گسترده‌ای از تجربه‌های زیباشناختی را نادیده گرفته است. به نظر او در این سنت، هنر عمدتاً براساس الگوی هنرهای کلاسیک اروپایی تعریف شده و همین امر سبب شده بسیاری از اشکال هنری برخاسته از فرهنگ عامه و زندگی روزمره از پیش فاقد شأن فلسفی یا ارزش زیبایی‌شناختی تلقی شوند. شوسترمن نشان می‌دهد که این سلسله‌مراتب ارزشی ریشه در نگرشی دارد که هنر را عرصهٔ بیان حقیقتی والا و معنوی می‌داند و بنابراین آثاری را معتبر می‌شمارد که با معیارهای سنتیِ تأمل نظری، عمق معنایی و پیچیدگی فرمی سازگار باشند. پیامد چنین رویکردی به‌حاشیه‌راندەشدن گونه‌هایی از هنر است که در بستر فرهنگ عامه شکل گرفته‌اند و بیش از آنکه در چارچوب نهادهای رسمی هنر تعریف شوند، در تجربهٔ زیستهٔ مخاطبان و فرهنگ روزمره معنا می‌یابند. ازاین‌رو شوسترمن در این کتاب می‌کوشد با بازگشت به سنت پراگماتیستی ـ به‌ویژه اندیشهٔ جان دیویی دربارهٔ پیوند هنر و تجربه ـ دامنهٔ زیبایی‌شناسی را گسترش دهد و نشان دهد که اشکالی از هنر مانند موسیقی جاز نیز

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-31]
[DOI: 10.22034/14.57.2]

می‌توانند واجد پیچیدگی هنری، خلاقیت فرهنگی و ارزش زیباشناختی باشند. دفاع او از این گونه‌های هنری صرفاً حمایت از فرهنگ عامه نیست، بلکه تلاشی نظری برای به‌چالش‌کشیدن افق محدود و نخبه‌گرای زیبایی‌شناسی سنتی است؛ افقی که به‌زعم شوسترمن تا حد زیادی از دستگاه مفهومی هگلی و سلسله‌مراتب ارزش‌گذاری آن بر هنرها به ارث رسیده است (Shusterman, 2000a).

بااین‌حال دربارهٔ نقد شوسترمن بر هگل باید به نکاتی توجه کرد. شوسترمن در افق معاصر دغدغهٔ احیای زیست‌جهان و بازگرداندن لذت و تجربهٔ روزمره به مرکز هنر را دارد، درحالی‌که هگل در بستر فلسفهٔ مدرن مسئلهٔ جایگاه هنر در مسیر خودآگاهی را دنبال می‌کرد. در این چارچوب تأکید هگل بر حکم دلفی[۳۸] بازتاب همین منطق است؛ خودشناسی نه شناخت ویژگی‌های فردی، بلکه شناخت روح یا ذهن به‌عنوان حقیقت بنیادی انسان است. از این منظر، تاریخ نیز فرایند تدریجی آشکارگی روح و حرکت آن از آگاهی ابتدایی به‌سوی خودآگاهی آزاد تلقی می‌شود (Shusterman, 2012a, p. 74). اگر این تفاوت در زمینه‌ها نادیده گرفته شود، نقد شوسترمن ناگزیر رنگی از آناکرونیسم[۳۹] (نابهنگامی تاریخی) می‌گیرد. او هگل را با معیارهای معاصر و یافته‌های جدید دربارهٔ ظرفیت‌های ادراکی بدن داوری می‌کند، درحالی‌که هگل در بستر تاریخی خود و تحت‌تأثیر ایدئالیسم آلمانی، هنر را در پیوند با حقیقت مطلق و تعالی روح می‌فهمید. از این منظر، برخی محدودیت‌های هگل نسبت به بدن و ادراک حسی را می‌توان نه صرفاً بی‌اعتنایی به تجربهٔ زیسته، بلکه پاسخی به مسائل فلسفی زمانهٔ او دانست.

۲ـ۵ـ غفلت از بدن در زیبایی‌شناسی

در نقد شوسترمن در مقالهٔ «بدن و هنرها: ضرورت تن‌زیبایی‌شناسی»[۴۰] (۲۰۱۲)، هگل بیش از هر فیلسوف دیگری ـ حتی بیش از کانت[۴۱] ـ «دشمن بدن» و چهره‌ای شاخص در طرد بدن از زیبایی‌شناسی معرفی می‌شود (Shusterman, 2012c, p. 10). شوسترمن این امر را نتیجهٔ ایدئالیسم بلندپروازانهٔ هگل می‌داند. در این رویکرد، ارزش هنر نه در پیوند آن با بدن، حواس یا تجربه‌های زیسته، بلکه در ظرفیت آن برای آشکارسازی حقایق کلی روح تعیین می‌شود. در نظام فکری هگل، امور مبتنی‌بر لذت حسی یا تجربهٔ بدنی به مرتبه‌ای فروتر و حتی غیرضروری تنزل می‌یابد و سرانجام چنین هنری فعالیتی گذرا در خدمت سرگرمی تلقی می‌شود (Shusterman, 2012c, p.11).

شوسترمن نشان می‌دهد که در فلسفهٔ هنر هگل، تجربه‌های حسی از اصالت تهی شده و تنها به‌عنوان ابزار یا مرحلهٔ مقدماتی نیل به حقیقت معنا پیدا می‌کنند. هگل آزادی هنر را نه در رهایی حواس، بلکه در فاصله‌گیری از امر محسوس و حرکت به‌سوی حقیقت روحانی می‌داند. چنین نگرشی به بریدن پیوند هنر از بستر بدنی و تجربی آن می‌انجامد و هنر را به عرصه‌ای منتقل می‌کند که در آن بدن واسطه‌ای گذراست؛ واسطه‌ای که حتی می‌تواند در مواردی مزاحم حقیقت باشد. بسط این منطق ایدئالیستی را می‌توان در هنر مفهومی مشاهده کرد، برای نمونه سول لویت[۴۲] تمام ارزش هنر را بر مفهوم بنا می‌کند و فعالیت فیزیکی هنری را «اجرایی بی‌اهمیت»[۴۳] می‌خواند که باید به صنعت‌گران سپرده شود (Davies, 2004, p. 35).

شوسترمن با تکیه بر چنین خوانشی نتیجه می‌گیرد که نگاه ایدئالیستی هگل تجربهٔ هنری را از غنای جسمانی و تنوع حسی تهی کرده و آن را به فعالیتی انتزاعی فرو می‌کاهد. در مقابل، از دیدگاه تن‌زیبایی‌شناسی، تجربهٔ هنری اساساً در بدن و ازطریق حواس رخ می‌دهد و نادیده‌گرفتن آن به معنای محروم‌سازی هنر از یکی از بنیادی‌ترین منابع معناست. براساس استدلال او، بدن بنیادی‌تر از هر

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-31]
[DOI: 10.22034/14.57.2]

ابزار هنری است، زیرا هم ابزار نخستین آفرینش هنر است و هم رسانهٔ ضروری ادراک آن. بنابراین اگر بدن «ابزارِ ابزارها»[۴۴] است، زیبایی‌شناسی باید به پرورش آگاهانهٔ توانایی‌های بدنی بپردازد؛ هم مهارت‌های عملی و هم گونه‌های آگاهی تنانه که به اصلاح این مهارت‌ها کمک می‌کنند (Shusterman, 2012c, p. 10).

بااین‌حال ارزیابی شوسترمن از مواجههٔ هگل با بدن تا حدی اغراق‌آمیز است. هگل در نظام فلسفی خود نه بدن را تحقیر کرده و نه آن را دشمن روح دانسته است؛ بلکه بنیاد اندیشهٔ او بر اولویت روح استوار است و بدن به‌طور طبیعی جایگاهی ثانوی و ابزاری پیدا می‌کند. ازسوی‌دیگر، خوانش شوسترمن تاحدی یک‌سویه است؛ زیرا هگل، هرچند بدن را فرع بر ایده می‌داند، اما تصریح می‌کند که هیچ ایده‌ای بدون تجسد مادی نمی‌تواند هنر باشد. از این منظر، فلسفهٔ هنر هگل نه انکار محض بدن، بلکه فرودست‌انگاری آن در فرایند تجلی ایده است.

۳ـ۵ـ جایگاه فرودست هنر در مقایسه با دین و فلسفه

براساس نقد شوسترمن، هگل با وجود ادعای استقلال برای هنر، در عمل آن را به حوزه‌ای تابع و فرودست دین و فلسفه فرو می‌کاهد. هگل هنر را مرحلهٔ گذرا در مسیر صعود آگاهی به حقیقت مطلق می‌بیند؛ حقیقتی که در مرتبهٔ میانی در دین و در مرتبهٔ نهایی در فلسفه متجلی می‌شود (Shusterman, 2012c, pp. 10–11). از نظر او، هنر صرفاً ابزاری برای جست‌وجوی همان حقیقت روحانی است که پیش‌تر در قالب دین مسیحی و فلسفهٔ ایدئالیستی به اوج خود رسیده و ازاین‌رو دیگر نمی‌تواند پاسخ‌گوی نیازهای روحانی انسان باشد، درنتیجه به «چیزی متعلق به گذشته» بدل می‌شود.

بنابراین، هنر در نظام هگلی از خودبسندگی تهی می‌شود و به ابزاری در خدمت مفاهیمی چون «روح»، «خرد» و «حقیقت مطلق» تقلیل می‌یابد. پیوند هنر با تجربهٔ زیسته، لذت حسی و بدن قطع می‌شود و جای خود را به کارکردی معرفتی و انتزاعی می‌دهد؛ امری که شوسترمن آن را مانعی برای درک اصیل تجربهٔ هنری می‌داند. برای تأکید بر اهمیت تجربهٔ زیستی، شوسترمن تمثیلی آینده‌نگرانه از دو مخاطب هنری ارائه می‌دهد: نخست، انسانی که از مشاهدهٔ اثر هنری هیجان‌زده و متأثر می‌شود؛ دوم، سایبرگی[۴۵] که هیچ کیفیت حسی ندارد و تنها داده‌های ادراکی را به‌صورت مکانیکی تحلیل می‌کند. اگرچه سایبرگ می‌تواند تفسیرهای منطقی ارائه دهد، اما از درک واقعی هنر ناتوان است؛ زیرا تجربهٔ هنری چیزی بیش از پردازش انتزاعی نشانه‌هاست و در احساس، چشیدن و زیستن معنا تحقق می‌یابد (Shusterman, 2000b, pp. 30–31).

در سطح و عمق: دیالکتیک نقد و فرهنگ[۴۶] (۲۰۰۲) شوسترمن نقدی چندبُعدی بر میراث هگلی در فلسفهٔ هنر عرضه می‌کند. او نشان می‌دهد تداوم الگوی هگلیِ «عمق در برابر سطح» نه‌تنها نگاه ما به هنر، بلکه شیوهٔ ارزش‌گذاری تجربهٔ زیباشناختی را به انحراف کشیده است. هگل الگویی پدید آورد که در آن تجربهٔ هنری صرفاً تکاپویی برای کشف معنایی نهفته تلقی می‌شود نه خودِ عرصه معنا. این رویکرد، به بنیانی هرمنوتیکی برای نقد مدرن تبدیل شد، کشف معنای پنهان جای مواجههٔ حسی و بدن‌مند با اثر را گرفت و ارزش هنر در نسبتش با «حقیقت روحانی» یا «عمق فلسفی» سنجیده شد. شوسترمن استدلال می‌کند این گرایش نقد هنری را به نخبگانی محدود ساخته که دسترسی به زبان تفسیر «عمیق» دارند و درنتیجه سطح ـ یعنی قلمرو تجربهٔ زیسته و بدن ـ به ناحق بی‌ارزش شد. در برابر این دوگانهٔ عمق و سطح، او خواستار بازشناسی ارزش‌های محسوس، تنانه و زیسته است؛ زیرا در همین سطح است که هنر دوباره با زیست انسان و پویایی فرهنگی پیوند می‌خورد (Shusterman, 2002).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-31]

[DOI: 10.22034/14.57.2]

در فلسفهٔ تن‌زیبایی‌شناسی، شوسترمن بر حفظ خودبنیادی هنر و پیوند آن با ریشه‌های تجربی تأکید می‌کند. هنر نباید مرحلهٔ گذرا در مسیر دین یا فلسفه باشد، بلکه باید حوزه‌ای مستقل و دارای ارزش ذاتی تلقی شود. این خودبنیادی ازطریق ارتباط زنده و فعال هنر با عناصر بدنی، ادراکی و زیستی معنا می‌یابد. اگر بخواهیم هنر را از پایان‌یافتگی به معنای هگلی آن برهانیم، باید آن را در پیوند با احساس و تجربهٔ زیسته نگاه داریم. زیبایی‌شناسی نیز تنها زمانی می‌تواند به‌طور معنادار از «علم هنر» سخن بگوید که به بدن، حواس و تجربهٔ زندهٔ مخاطب گره بخورد.

در جمع‌بندی نقد شوسترمن، استقلال هنر در دستگاه هگل بیش از آنکه واقعی باشد، ظاهری است؛ زیرا هنر به مرتبه‌ای فرودست در برابر دین و فلسفه تنزل می‌یابد. بازیابی جایگاه واقعی هنر تنها با پذیرش خودبنیادی آن ممکن است؛ خودبنیادی‌ای که در تأیید و گسترش تجربه‌های زیستی و حسی معنا می‌یابد. بدین‌سان، هنر زمانی می‌تواند تأثیر راستین خود را بازیابد که از قید وابستگی متافیزیکی رها شود و به‌عنوان عرصه‌ای زنده برای تجربه و معنازیستی انسان شناخته گردد.

۴ـ۵ـ تقویت دوگانهٔ لذت و معنا

شوسترمن در نقد ایدئالیسم هگلی تصریح می‌کند که هگل با بنیان‌گذاری فلسفه‌ای مدرن، لذت را به‌مثابه «دشمن هنر راستین» معرفی کرد و بدین‌ترتیب پیوند دیرین میان لذت و هنر را گسست؛ پیوندی که در سنت کلاسیک با بدن‌مندی و تجربهٔ حسی معنا می‌یافت. در نظام فکری هگل، مفهوم‌گرایی و تعالی روحانی چنان جایگاهی می‌یابد که نهادهای هنری مدرن ــ همچون موزه‌ها، گالری‌ها و سالن‌های کنسرت ــ به فضاهایی «روحانی» بدل می‌شوند که در جامعهٔ سکولار نقشی مشابه کلیساها ایفا می‌کنند. در چنین فضایی، مخاطبان باید با حالتی رسمی و جدی به تماشای آثار بنشینند و هرگونه ابراز احساسات، شادمانی یا لذت جسمانی رفتاری نابهنجار تلقی می‌شود (Shusterman, 2012c, p. 11). به باور شوسترمن، این دگرگونی فرهنگی موجب شد هنرهایی که هگل آن‌ها را «پست» می‌نامید، به‌سبب فقدان چنین شأن و تقدسی، مشروعیت و اهمیت خود را از دست بدهند. بدین‌ترتیب، تقدس‌بخشی به هنر همراه با ایجاد تمایزهای سلسله‌مراتبی میان هنرهای «والا» و «پست»، در واقع بازتولید همان تفکیک سنتی میان امر مقدس و نامقدس در حوزهٔ دین است؛ تفکیکی که درنهایت طیف گسترده‌ای از مقولات زیبایی‌شناختی، ازجمله لذت، را به حاشیه راند.

شوسترمن این اصل بنیادین در فلسفهٔ هنر هگل ــ یعنی طرد لذت و تقلیل آن به امری فرودست ــ را به چالش می‌کشد. ازنظر او، لذت نه‌تنها فاقد معنا نیست بلکه می‌تواند بستری غنی برای تولید معنا، تجربهٔ قدسی و شکل‌گیری نظام‌های ارزشی باشد. هگل با فروکاستن تجربهٔ هنری به دانایی روحانی و نفی آنچه «لذت آنی» می‌نامید، نه‌تنها بدن بلکه کل عرصهٔ پیچیده و خلاق لذت را از قلمرو زیبایی‌شناسی کنار گذاشت. در مقابل، شوسترمن بر تنوع و گستردگی تجربهٔ لذت تأکید می‌کند؛ گستردگی‌ای که در زبان و فرهنگ‌های گوناگون در واژگان متعددی بازتاب یافته است. فهرست واژگانی مرتبط با لذت نشان می‌دهد که تجربهٔ لذت نه امری یک‌دست و سطحی، بلکه واقعیتی چندلایه و متکثر است که هم در بدن و هم در ذهن ریشه دارد:

«درحالی‌که نظریه‌پردازان لذت، از دیرباز دو قطب افراطی آن ــ از شور و اشتیاق شهوانی[۴۷] تا شادی‌های روحانی و قدسی[۴۸] ــ را در برابر یکدیگر قرار داده‌اند، در میان این دو سر طیف، واژگان پرشماری برای بیان حالات و کیفیات متنوع لذت وجود دارد: خوشی،

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-31]
[DOI: 10.22034/14.57.2]

رضایت، خشنودی، سرور، شادکامی، مطبوع‌بودن، سرگرمی، طرب، وجد، شعف، نشاط، لذت‌بردن، انبساط، تفریح، هیجان، شادی، و ...» (Shusterman, 2012c, pp. 11-12).

از دیدگاه شوسترمن، پیش‌فرض سنت ایدئالیستی مبنی‌بر سطحی‌بودن لذت نادرست است؛ زیرا لذت می‌تواند به همان اندازه ژرف و معنادار باشد که حقیقت یا تأمل فلسفی. او استدلال می‌کند که اگر هنر در جهان مدرن دیگر حامل «حقیقت مطلق» تلقی نمی‌شود، می‌توان به لذت هنری بازگشت؛ نه به‌مثابهٔ تسلیم در برابر ابتذال، بلکه به‌عنوان بازشناسی بخشی اصیل از تجربهٔ هنری که قادر است جایگزینی معتبر برای منطق‌گرایی متافیزیکی فراهم آورد (Shusterman, 2012c, p. 11).

شوسترمن همچنین یکی دیگر از پیش‌فرض‌های مهم سنت ایدئالیستی را به چالش می‌کشد: تقابل میان لذت و معنا. به نظر او، این تقابل حاصل برداشتی تقلیل‌گرایانه است که لذت را به احساس‌های آنی و بی‌ارتباط با فعالیت‌های معنادار فرو می‌کاهد. برای رد این تلقی، او به اندیشهٔ ارسطو رجوع می‌کند که لذت را بخشی جدایی‌ناپذیر از «فعالیت» می‌داند؛ لذت در دل کنش تحقق می‌یابد و معنا پیدا می‌کند، نه بیرون از آن. از این منظر، تجربهٔ لذت در هنر نه مانعی در برابر فهم اثر است و نه عامل تحریف آن، بلکه می‌تواند افق‌های تازه‌ای برای درک ژرف‌تر اثر هنری بگشاید (Shusterman, 2012c, p. 11).

این دیدگاه در تقابل با جریان پساهگلی قرار می‌گیرد که در اندیشه‌های فیلسوفانی چون هایدگر[۴۹] و آدورنو ادامه یافت. این متفکران در تلاش برای قدسی‌سازی هنر، آن را از قلمرو لذت و تجربهٔ زیسته دور کردند و بدین‌ترتیب بخش مهمی از غنای تجربهٔ زیبایی‌شناختی را کنار گذاشتند. نگرانی مشترک در این سنت آن است که لذت مانع ادراک اثر هنری شود؛ نگرانی‌ای که در سخن مشهور آدورنو چنین بازتاب یافته است: «هرچه کمتر هنر را بفهمیم، بیشتر از آن لذت می‌بریم و برعکس» (Adorno, 1984, p. 19). شوسترمن در برابر این خط فکری از بازگشت به لذت دفاع می‌کند و آن را نه مانعی برای تفکر، بلکه عاملی برای تمرکز، تعمق و دریافت عمیق‌تر اثر می‌داند. این درک از پیوند لذت و فهم در سخنان تی. اس. الیوت[۵۰] نیز بازتاب یافته است؛ آنجا که می‌گوید درک شعر و لذت‌بردن از آن دو امر جدایی‌ناپذیرند و هریک شرط تحقق کامل دیگری است (Eliot, 1957, p. 115).

۵-۵. مرحلهٔ سه‌گانهٔ هنرها

مرحلهٔ سه‌گانهٔ هنر در فلسفهٔ هگل در نگاه نخست چارچوبی سامان‌مند برای فهم تحول تاریخی هنر به نظر می‌رسد. حتی به‌زعم شوسترمن می‌توان انقلاب‌های پیش‌روندهٔ مدرنیته در صورت‌ها و سبک‌های هنری را نیز در همان روح هگلی حرکت پویا دید که با مواجهه با مرزها و غلبه بر آن‌ها پیش می‌رود (Shusterman, 2012a, p. 129). هرچند شوسترمن این را به‌عنوان یک الگوی مهم برای فهم هنر مدرن می‌پذیرد، اما هم‌زمان نشان می‌دهد که این الگو، اگر بیش از حد مطلق شود، می‌تواند هنر را فقط به «تاریخ پیشرفت مفهومی» تقلیل دهد. در پرتو نقد شوسترمن می‌توان این الگو را دستگاهی محدود دانست که بیش از آنکه تاریخ هنر را عیناً توضیح دهد، بر دوگانهٔ روح/بدن و ایده/ماده استوار است. در این طرح، بدن و مادیت همواره مرتبه‌ای فروتر از روح و ایده دارند: در هنر کلاسیک، فرم بدنی تنها تا جایی ارزشمند است که حامل مفهومی متعالی باشد؛ و در هنر رمانتیک همین ارزش نسبی نیز رنگ می‌بازد و بدن جای خود را به بیان ذهنی و روحانی می‌سپارد (Shusterman, 2012c, p. 13).

شوسترمن هرچند به‌طور مستقیم بر مرحلهٔ سه‌گانهٔ هنرها مکث نمی‌کند، اما از منظر تن‌زیبایی‌شناسی می‌توان این روایت تاریخی را نگرشی صلب دانست. در این الگو، هنر در روندی خطی مادهٔ محسوس را تدریجاً با روح آشتی می‌دهد و در نقطه‌ای خاص به کمال

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-31]
[DOI: 10.22034/14.57.2]

می‌رسد؛ نقطه‌ای که پس از آن نقش هنر پایان‌یافته تلقی می‌شود و میدان برای دین و فلسفه گشوده می‌شود. چنین روایتی هنر را به مقطعی تاریخی و ازپیش‌تمام‌شده فرو می‌کاهد و امکان‌های نوین خلاقیت و تجربه‌های معاصر را نادیده می‌گیرد. شوسترمن در کتاب زیستن در مقام اجرا: بدیل‌های زیبایی‌شناختی برای غایات هنر[۵۱] (۲۰۰۰) با نقد نظریهٔ پایان هنر در سنت هگلی، از هنرهای زنده و اجرایی مانند جاز، رقص و پرفورمنس دفاع می‌کند و معتقد است چشم‌انداز هگل نسبت به پایان نقش تاریخی هنر، ظرفیت‌های هنر معاصر را نادیده می‌گذارد (Shusterman, 2000b).

به بیان دقیق‌تر، هگل هنر را نه عرصه‌ای زنده و گشوده برای آفرینش و تجربه، بلکه یادگاری باستانی می‌بیند که تنها در چارچوب مفاهیم انتزاعی قابل تحلیل است. روایت کل‌نگر و خطی او با تعیین آغاز، اوج و پایان برای تاریخ هنر، تنوع، گسست، انقطاع و تجربه‌های بدیل را حذف می‌کند و جریان‌های بدنمند، حسی و زیستهٔ هنر را از متن فلسفهٔ هنر بیرون می‌راند. ازاین‌رو، نقد شوسترمن تنها ناظر به جنبهٔ تاریخی نیست، بلکه بنیان‌های هستی‌شناختی فلسفهٔ هگل را نیز هدف می‌گیرد؛ زیرا فلسفهٔ هنر هگل به‌جای بازتاب‌دادن جهان واقعی هنر، آن را مطابق منطق نظام خود بازسازی می‌کند و در این بازسازی، بسیاری از تجربه‌های نوین هنری بیرون از قلمرو هنر قرار می‌گیرند.

ازسوی‌دیگر، طرح سه‌گانهٔ هنرها به تقویت دوگانهٔ «تن/جان» دامن می‌زند؛ همان دوگانه‌ای که تن‌زیبایی‌شناسی با آن درگیر است. رابرت ویکس در مقالهٔ «نظری اجمالی بر زیبایی‌شناسی هگل» (۱۴۰۳) نیز به‌نحوی بر این مدعا صحه می‌گذارد. او می‌نویسد هگل هنر را نشانهٔ حرکت فرهنگ به‌سوی شیوه‌ای درونی‌تر از بیان می‌داند؛ حرکتی که مستلزم نوعی فاصله‌گرفتن از خود و تجربهٔ مستقیم است. ویکس براین‌اساس پرسشی کلی مطرح می‌کند: در روند رشد یک تمدن، گذار از شیوه‌های حس‌بنیاد بیان ــ که در هنر و دیگر تجربه‌های زیسته حضور دارند ــ به شیوه‌های مفهومی و انتزاعی در چه مرحله‌ای رخ می‌دهد؟ ویکس برای توضیح این گذار به تغییر تاریخی از جهان‌بینی یونانی به جهان‌بینی مسیحی/رواقی اشاره می‌کند. از نظر او این تحول زمانی پدیدار می‌شود که تلقی رایج از انسان از «خودِ یکپارچهٔ شخصی» ــ مبتنی‌بر هماهنگی روان و تن ــ به تصویری دوگانه از انسان تغییر کند. در این تصور تازه، انسان «تن/جان» یا «ماده/ذهن» فهمیده می‌شود و بر جدایی بنیادین میان این دو تأکید می‌گردد (ویکس، ۱۴۰۳، ص. ۳۸۷).

۶ـ۵ـ نظام سلسله‌مراتبی هنرها

شوسترمن صورت‌بندی هگل از سلسله‌مراتب هنرها را ساختاری مبتنی‌بر بدن‌هراسی و تحقیر تجربهٔ بدنی می‌داند. ازنظر او بدن نه مانعی در برابر معنا، بلکه سرچشمه و بستر آن است؛ زیرا تجربهٔ هنری همواره تنانه است و حتی انتزاعی‌ترین هنرها نیز بدون تکیه بر حواس و بدن فهم‌پذیر نیستند. ازاین‌رو، سلسله‌مراتب هنرها باید نه براساس فاصله‌گرفتن از بدن، بلکه بر مبنای کیفیت تعامل بدن با اثر و عمق تجربهٔ زیستهٔ مخاطب بازاندیشی شود. در این چارچوب، هنرهایی که مشارکت حسی و بدنی بیشتری برمی‌انگیزند، نه‌تنها پست‌تر نیستند، بلکه می‌توانند تجربه‌ای ژرف‌تر و غنی‌تر از معنا فراهم کنند.

شوسترمن می‌کوشد نشان دهد که در همهٔ هنرها، چه آن‌هایی که هگل در مرتبهٔ بالاتر قرار می‌دهد و چه آن‌هایی که در مرتبهٔ پایین‌تر، بدن نه‌تنها حذف‌ناشدنی، بلکه بنیادین است. برای نمونه، در معماری ـ که نزد هگل پایین‌ترین هنر به شمار می‌آید ـ بدن منبع اصلی ایده‌های تقارن و تناسب است. او با استناد به اندیشهٔ ویتروویوس[۵۲] تأکید می‌کند که تناسبات معماری از نسبت اندام‌های بدن انسان الهام گرفته‌اند؛ به‌گونه‌ای که بدون درک بدن، تجربهٔ فضایی و زیبایی‌شناختی معماری ناممکن می‌شود. ادراک جهت‌ها،

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-31]
[DOI: 10.22034/14.57.2]

حجم، تعادل و مقاومت در برابر گرانش نیز بر پایهٔ تجربهٔ تنانه شکل می‌گیرد و بدن ابزار اصلی دریافت فضا و رابطهٔ انسان با محیط ساخته‌شده است (Shusterman, 2012c, pp. 13-14).

در مجسمه‌سازی نیز روح در قالب بدن متجسد می‌شود و دریافت این تجسد ناگزیر از تجربهٔ بدن است. فرم بدنی مجسمه هم در سطح آفرینش و هم در سطح ادراک مخاطب با بدن پیوند دارد. در نقاشی نیز که هگل آن را رها از فضای سه‌بعدی می‌داند، شوسترمن یادآور می‌شود که تجربهٔ دیداری به‌تنهایی کفایت نمی‌کند؛ زیرا درک بافت، عمق و ریتم نقاشی با حرکت بدن، لامسه و حتی حس تعادل همراه است. ازاین‌رو ترکیب‌بندی خطوط و احجام نه صرفاً دیداری بلکه زیسته و بدن‌مند است (Shusterman, 2012c, p. 14).

در زمینهٔ موسیقی نیز شوسترمن برخلاف هگل بدن را عنصر جدایی‌ناپذیر تجربهٔ هنری می‌داند. از لحظهٔ تولید صدا توسط نوازنده تا واکنش‌های حسی و حرکتی شنونده، بدن در همه سطوح دخالت دارد. حتی فیلسوفانی چون ویتگنشتاین[۵۳] به تجربه‌های بدنی ناخودآگاه ـ مانند فشار دندان‌ها هنگام تصور موسیقی ـ اشاره کرده‌اند و نشان داده‌اند که ادراک موسیقی صرفاً ذهنی نیست، بلکه پیوندی عمیق با بدن دارد. افزون‌بر این، ریتم موسیقی با ضربان قلب، الگوهای تنفس و فرایندهای فیزیولوژیک ارتباط دارد و ازاین‌رو تجربهٔ شنیدن موسیقی نیز ماهیتی تنانه می‌یابد (Shusterman, 2012c, p. 15).

در شعر نیز ـ که نزد هگل عالی‌ترین هنر است ـ شوسترمن نشان می‌دهد تجربهٔ شعری فراتر از دلالت‌های زبانی است. بدن هم در تولید صدا و هم در دریافت آن نقشی بنیادین دارد. خواندن و شنیدن شعر تجربهٔ زبانی صرف نیست، بلکه تجربه‌ای تنانه و عاطفی است که می‌تواند با واکنش‌هایی مانند مورمورشدن پوست، بغض یا جاری‌شدن اشک همراه شود (Shusterman, 2012c, pp. 15-16). برای برخی شاعران این احساسات بسیار ملموس است؛ چنان‌که آلفرد ادوارد هاوسمان[۵۴] شعر را بیش از آنکه هنری فکری بداند، هنری فیزیکی توصیف می‌کند (Housman, 1933, pp. 46-47).

شوسترمن نشان می‌دهد که رده‌بندی تاریخی/طبقه‌بندی هنر در اندیشهٔ هگل محدود به سدهٔ نوزدهم است و هنرهای مدرن، مثلاً عکاسی، در آن موقعیت روشنی ندارند (Shusterman, 2012a, p. 239). او همچنین یادآور می‌شود که رقص در طبقه‌بندی هنرهای هگل اساساً فاقد جایگاه است؛ امری که ازنظر او نشان‌دهندهٔ بی‌اعتنایی سنت ایدئالیستی به بدن است. به باور او، در رقص بدن اجراگر نه‌تنها ابزار تولید اثر، بلکه بخشی از خود اثر هنری است و ازاین‌رو مرز میان ابزار و غایت در آن از میان می‌رود. این هنر دلیلی است بر این مدعا که تجربهٔ زیبایی‌شناختی ماهیتی عمیقاً بدنی دارد و نمی‌توان آن را صرفاً به قلمرو ذهن یا روح فروکاست (Shusterman, 2012c, p. 18).

بر پایهٔ نقد شوسترمن، نظام سلسله‌مراتبی هنر هگل بر بنیانی دوگانه‌انگارانه استوار است که ایده را بر بدن ترجیح می‌دهد و با کم‌رنگ‌کردن تجربهٔ حسی، هنر را به ساحتی انتزاعی فرو می‌کاهد. در مقابل، او با تأکید بر نقش محوری بدن در همهٔ اشکال هنری، ضرورت بازاندیشی در نسبت میان هنرها را یادآور می‌شود؛ بازاندیشی‌ای که هنر را نه در قالب نظام بستهٔ معنایی، بلکه در افق گشودهٔ تجربه‌های زیستهٔ انسانی درک می‌کند.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-31]

[DOI: 10.22034/14.57.2]

۶ـ پیامدهای نقد شوسترمن بر فلسفهٔ هنر هگل

پیامدهای نقد شوسترمن بر زیبایی‌شناسی سنتی و فلسفهٔ هنر هگل، به‌ویژه در چارچوب پروژهٔ تن‌زیبایی‌شناسی، فراتر از بازتعریف جایگاه بدن در نظریهٔ هنر است و تغییراتی در شیوه‌های ادراک، تجربه و تولید هنر ایجاد می‌کند. این تغییرات تأثیراتی بر نظریهٔ هنر، زیبایی‌شناسی و حتی زندگی روزمره انسان برجای می‌گذارد.

یکی از پیامدهای اساسی این رویکرد، بازتعریف زیبایی‌شناسی به‌مثابه فلسفه‌ای مبتنی‌بر تجربهٔ بدنی است. برخلاف فلسفهٔ هنر هگل که ادراک هنری را گذار از ماده به ایده می‌داند و مخاطب را به دریافت معنا در سطحی متعالی فرامی‌خواند، تن‌زیبایی‌شناسی تجربهٔ هنری را امری تنانه تلقی می‌کند. ازاین‌رو به تحلیل ذهنی آثار محدود نمی‌شود، بلکه به فلسفهٔ زیستن و بدن‌مندشدن تجربه‌ها گره می‌خورد. این تحول، ادراک هنری را از تأمل عقلانی به عرصه‌ای چندحسی منتقل می‌کند؛ همان‌طورکه شوسترمن می‌گوید: درک زیبایی‌های حسیِ هنر ریشهٔ تنانه دارد؛ نه فقط چون ادراک حسی از بدن می‌گذرد، بلکه زیرا ارزش‌های عاطفیِ هنر وقتی تجربه می‌شوند که تنانه ادراک شوند (Shusterman, 2012c, p. 18).

پیامد مهم دیگر، فروپاشی ساختارهای سلسله‌مراتبی و نخبه‌گرایانهٔ هنر است. برخلاف هگل که شعر را به‌سبب خلوص مفهومی در رأس و هنرهای مادی چون معماری یا مجسمه‌سازی را در پایین‌ترین سطح قرار می‌دهد، شوسترمن هر هنری را معتبر می‌داند، مشروط بر آنکه تجربهٔ زیباشناختی معناداری را ازطریق تن فراهم آورد. این نگرش مرز سنتی میان هنر والا و هنر روزمره را از میان برمی‌دارد و هنرهایی را که با بدن، حرکت، فضا و حس سروکار دارند و در زیبایی‌شناسی سنتی در حاشیه بودند، در دایرهٔ هنر قرار می‌دهد. پیکرهٔ روبه‌رشد نظریات زیبایی‌شناسی روزمره و هنر عامه‌پسند نیز نشانهٔ رهایی این حوزه از سلطهٔ فرهنگ انحصاری هنرهای زیباست. شوسترمن در زیبایی‌شناسی پراگماتیستی (۲۰۰۰) یادآور می‌شود که تن‌زیبایی‌شناسی امکان می‌دهد زیبایی‌شناسی کثرت‌گرا عمل کند و هم هنرهای زیبا و هم شیوه‌های زیبایی‌شناسی روزمره و هنر عامه‌پسند را در بر گیرد (Shusterman, 2000a).

پیامد دیگر تن‌زیبایی‌شناسی، گشودگی زیبایی‌شناسی به زندگی روزمره است. نقد شوسترمن بر فلسفهٔ هنر هگل نشان می‌دهد زیبایی‌شناسی نباید فقط در حصار مفاهیم انتزاعی و آنچه هگل «علم هنر» می‌نامد باقی بماند، بلکه باید با تجربهٔ زیستهٔ واقعی پیوند یابد. درحالی‌که فلسفه‌های کلاسیک هنر، مانند نظام هگلی، به تحلیل‌های نظری و ساختارهای مفهومی تکیه دارند، رویکرد تن‌زیبایی‌شناسی می‌کوشد مباحث نظری را به زمینه‌های عملی وارد کند. چنین دیدگاهی زیبایی‌شناسی را به حوزه‌ای پویا بدل می‌کند که افزون‌بر تحلیل، جنبه‌های کاربردی و عملی را نیز شامل می‌شود. این گسترش دامنه، هنر را از جایگاه نخبه‌گرایانه و محدود به محافل آکادمیک خارج کرده و آن را به امری قابل‌تجربه برای همگان تبدیل می‌کند.

بدین‌ترتیب، نقد شوسترمن بر هگل تلاشی برای بازتعریف فلسفهٔ هنر است؛ تلاشی که زیبایی را از برج عاج نظریه به میدان زندگی واقعی فرود می‌آورد و آن را در پیوند با بدن، حس و عمل قرار می‌دهد. در نظام هگل، زیبایی در قلمرو هنر والا، تاریخ و ایدهٔ متعالی تحقق می‌یابد؛ اما در رویکرد شوسترمن، زیبایی در فعالیت‌های روزمره مانند راه‌رفتن، تنفس، آشپزی، یوگا، لمس و مراقبه نیز نمود دارد. از این منظر، زیبایی دیگر محدود به فلسفهٔ هنر نیست، بلکه به فلسفهٔ زیستن بدل می‌شود.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-31]

[DOI: 10.22034/14.57.2]

۷ـ نتیجه‌گیری

این مقاله با مقایسهٔ فلسفهٔ هنر هگل و تن‌زیبایی‌شناسی ریچارد شوسترمن (جدول ۱) می‌کوشد نشان دهد که تقابل این دو رویکرد صرفاً اختلافی در تفسیر هنر نیست، بلکه بازتاب دو افق فلسفی متفاوت دربارهٔ ماهیت هنر، هدف زیبایی‌شناسی، نسبت ایده و بدن، ذهن و تجربه، و نسبت هنر و زندگی است. پرسش اصلی آن است که تن‌زیبایی‌شناسی چگونه بنیان‌های ایدئالیستی فلسفهٔ هنر هگل را به چالش می‌کشد و این مواجهه چه دستاوردهایی برای زیبایی‌شناسی معاصر دارد.

در بخش نخست، مقاله به تبیین بنیان‌های فلسفهٔ هنر هگل می‌پردازد. هگل در نظام دیالکتیکی خود، هنر را یکی از شیوه‌های ظهور «روح مطلق» می‌داند؛ عرصه‌ای که در آن ایده در قالب شکل‌های حسی و مادی متجلی می‌شود. بااین‌حال، وابستگی هنر به عنصر حسی سبب می‌شود که ازنظر هگل، هنر در مقایسه با دین و سپس فلسفه در مرتبه‌ای پایین‌تر قرار گیرد. در سلسله‌مراتب تجلی روح، هنر نخستین سطح خودآشکارسازی حقیقت است، درحالی‌که فلسفه مرتبهٔ نهایی آن به شمار می‌آید. در همین چارچوب، هگل با طرح سه فرم تاریخی هنر ـ نمادین، کلاسیک و رمانتیک ـ تحول هنر را براساس نسبت میان ایده و شکل توضیح می‌دهد؛ روندی که درنهایت به طرح مفهوم «پایان هنر» می‌انجامد. همچنین در طبقه‌بندی هنرها، حرکت از معماری و مجسمه‌سازی به نقاشی، موسیقی و شعر بازتاب همان منطق صعود از حس به‌سوی مفهوم است.

در برابر این رویکرد ایدئالیستی، تن‌زیبایی‌شناسی شوسترمن قرار دارد که در بستر نقد دوگانه‌انگاری ذهن و بدن در سنت فلسفی غرب شکل گرفته است. شوسترمن با طرح مفهوم «سوما»، بدن را به‌عنوان بدن زیسته، آگاه و تربیت‌پذیر در مرکز تجربهٔ زیبایی‌شناختی قرار می‌دهد. ازنظر او تجربهٔ هنری پیش از آنکه امری ذهنی یا مفهومی باشد، فرایندی تنانه و زیسته است که در بستر ادراکات بدنی، احساسات و کنش‌های عملی تحقق می‌یابد. تن‌زیبایی‌شناسی در این چارچوب سه سطح به‌هم‌پیوسته دارد: سطح تحلیلی که بدن را در ابعاد فلسفی و فرهنگی بررسی می‌کند، سطح عمل‌گرایانه که به ارزیابی و بهبود شیوه‌های آگاهی بدنی می‌پردازد، و سطح کاربردی که در قالب تمرین‌ها و تکنیک‌های تن‌آگاهی در زندگی روزمره تحقق می‌یابد. بدین‌ترتیب، این رویکرد می‌کوشد پیوند میان نظریه، عمل و شیوهٔ زیستن را برقرار کند.

مقاله نشان می‌دهد که نقد شوسترمن بر فلسفهٔ هنر هگل در قالب محورهای انتقادی مشخصی سامان می‌یابد. این نقدها عمدتاً متوجه بنیان‌های ایدئالیستی دستگاه هگلی‌اند: از جمله غفلت از بدن در تبیین تجربهٔ هنری، فرودست‌انگاری حس و مادیت در برابر ایده و مفهوم، تقلیل لذت زیبایی‌شناختی به امری حاشیه‌ای، استمرار نگاه تحقیرآمیز سنت افلاطونی به هنر و فرودست‌انگاری آن در مقایسه با دین و فلسفه، و نیز صورت‌بندی تاریخ هنر و طبقه‌بندی هنرها در قالب طرحی تکاملی و سلسله‌مراتبی مبتنی‌بر دوگانهٔ ایده و ماده. افزون‌بر این، یکی از محورهای مهم نقد شوسترمن آن است که هگل موضوع زیبایی‌شناسی را از معنای گستردهٔ آن به‌مثابه نظریه‌ای دربارهٔ ادراک حسی و تجربهٔ زیباشناختی، به «فلسفهٔ هنرهای زیبا» فرو می‌کاهد و افق زیبایی‌شناسی را به قلمرویی محدود و نخبه‌گرایانه تقلیل می‌دهد. از منظر شوسترمن، این محدودسازی سبب می‌شود ابعاد گستردهٔ تجربهٔ زیباشناختی در زندگی روزمره و در بدن زیستهٔ انسان نادیده گرفته شود.

درنهایت، مقاله نتیجه می‌گیرد که تن‌زیبایی‌شناسی شوسترمن با بازگرداندن بدن و تجربهٔ زیسته به مرکز زیبایی‌شناسی، چشم‌اندازی تازه برای فهم هنر فراهم می‌کند. در این چشم‌انداز، زیبایی‌شناسی دیگر صرفاً نظریه‌ای دربارهٔ هنرهای والا نیست، بلکه فلسفه‌ای دربارهٔ کیفیت تجربهٔ زیسته و شیوهٔ زیستن انسان است. ازاین‌رو، گذار از «روح مطلق» به «بدن زیسته»، گذار از زیبایی‌شناسی نظری به زیبایی‌شناسی زندگی است؛ گذاری که می‌کوشد «زیبا زیستن» را به جای صرفاً «زیبا اندیشیدن» بنشاند.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-31]

[DOI: 10.22034/14.57.2]

جدول ۱: مقایسهٔ فلسفهٔ هنر هگل و تن‌زیبایی‌شناسی شوسترمن (منبع: نگارندگان)

تن‌زیبایی‌شناسی شوسترمن	فلسفهٔ هنر هگل	محور مقایسه
مرکز تجربه و شناخت	در مرتبه‌ای پایین‌تر از ذهن/روح	**جایگاه بدن**
در پیوند با تجربهٔ بدنی و زیسته	به‌مثابه تجلی روح و ایده	**ماهیت هنر**
تأکید بر تجربهٔ حسی و تنانه	تقدم مفهوم بر حس	**نسبت حس و مفهوم**
بهبود تجربهٔ زیسته و آگاهی بدنی	فهم چیستی هنر و حقیقت روحانی	**هدف زیبایی‌شناسی**
امر بنیادین در تجربهٔ زیبایی‌شناختی	در تقابل با معنا	**جایگاه لذت**
در متن زندگی روزمره	در چارچوبی فلسفی ـ تاریخی	**نسبت هنر و زندگی**
انتقادی، تجربی و عملی	ایدئالیستی، نخبه‌گرا و نظام‌مند	**رویکرد نظری**

پی‌نوشت‌ها

1 Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831)

۲ dialectics: این مفهوم در فلسفهٔ هگل به‌طور خاص به‌عنوان روشی برای درک تحول و تکامل عقل و آگاهی به کار رفته است. دیالکتیک فلسفهٔ هگل عبارت بود از انتزاعی که در هنگام رویارویی دو نیروی متضاد در وقایع تاریخی و رویدادهای تعیین‌کننده در تاریخ به وجود می‌آمد. به‌زعم وی، دیالکتیک، هم‌نهادهٔ مقابل‌ها یا ضدهاست. هر مفهوم که دربارهٔ آن می‌اندیشیم، در آغاز، محدودیت‌های خود را نشان می‌دهد و به ضد یا مقابل خود یا به نفی خود تحول می‌یابد (لاوین، ۱۳۸۶، ص. ۲۷۵).

۳ *absoluten Geist* (Absolute Spirit): روح مطلق ازنظر هگل نقطهٔ اوج و هدف نهایی روند دیالکتیکی تاریخ است. روح در طول تاریخ در مراحل مراحل فردی، عینی (هنر، دین و فلسفه) و امر مطلق خود در نهایت به خودآگاهی کامل و آزادی مطلق دست می‌یابد.

4 The absoloute

5 Benedetto Croce (1866-1952)

6 Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno (1903 - 1969)

۷ Negative Dialectic: برخلاف دیالکتیک هگلی که به دنبال «سنتز» و رسیدن به یک نتیجهٔ قطعی است، دیالکتیک منفی آدورنو از حل تضادها سر باز می‌زند و بر ناهمخوانی‌ها و تناقض‌های حل‌نشدهٔ جامعه تأکید دارد.

8 John Dewey (1859-1952)

9 Gadamer (1900-2002)

10 Arthur Danto (1924-2013)

11 somaesthetics

12 Richard Shusterman (1949-)

۱۳ شوسترمن در برخی از آثار خود کم‌وبیش به فلسفهٔ هنر هگل پرداخته و آن را به چالش کشیده است. ازجملهٔ این آثار می‌توان به زیبایی‌شناسی پراگماتیستی: زیستن زیبایی و بازاندیشی هنر (۲۰۰۰)، سطح و عمق: دیالکتیک نقد و فرهنگ (۲۰۰۲)، «بدن و هنرها: ضرورت تن‌زیبایی‌شناسی» (۲۰۱۲)، «بازگشت به آینده: زیبایی‌شناسی امروز» (۲۰۱۲)، اندیشیدن از خلال بدن؛ مقالاتی در زمینهٔ تن‌زیبایی‌شناسی (۲۰۱۲) اشاره کرد.

14 mind-body problem

15 idea

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-31]

[DOI: 10.22034/14.57.2]

16 lived body

17 lived experience

18 conceptual turn

19 somatic turn

20 Baumgarten (1714–1762)

21 Spinoza (1632–1677)

22 Leibniz (1946–1716)

23 Hans Belting (1935–2023)

24 historicism

25 Ernst Hans Josef Gombrich (1909–2001)

26 science of sensation

27 Philosophy of Art

28 Philosophy of Fine Art

29 infinite absolute negativity

30 symbolic

31 classical

32 romantic

33 *Phaedo*

34 Max Horkheimer (1895–1973)

35 Pragmatist aesthetics

36 William James (1842–1910)

37 *Pragmatist Aesthetics*: *Living Beauty, Rethinking Art*

38 Delphic maxim

39 anachronism

40 Body and the Arts : The Need for Somaesthetics

41 Kant (1724–1804)

42 Sol LeWitt (1928–2007)

43 perfunctory execution

٤٤ instrument of instruments: بدن به‌مثابه ابزاری بنیادی که کارکرد و به‌کارگیریِ همهٔ ابزارهای دیگر (ابزارهای هنری و ابزارهای ادراک) به آن وابسته است.

45 Cyborg

46 Surface and Depth : Dialectics of Criticism and Culture

47 voluptuousness (voluptas)

48 gaudium

49 Martin Heidegger (1889–1976)

50 T. S. Eliot (1888–1965)

51 *Performing Live*: *Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*

52 Vitruvius (c. 80–70 BC–c. 15BC)

53 Ludwig Josef Johann Wittgenstein (1889–1951)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-31]

[DOI: 10.22034/14.57.2]

54 Alfred Edward Housman (1859–1936)

کتابنامه

افلاطون. (۱۳۶۶). دورهٔ آثار افلاطون. (ترجمهٔ م.ح. لطفی و ر. کاویانی)، (چ. ۲؛ ج. ۱ و ۲). خوارزمی.

بنواری‌نژاد، م. و م. اصغری. (۱۳۹۶). ادغام تاریخ‌گرایی هگلی با طبیعت‌گرایی داروینی در برداشت جان دیویی از تجربه، دوفصلنامهٔ فلسفی شناخت، ۱۰(۱)، ۲۳ ـ ۳۷.

پازوکی، ش. (۱۴۰۴). مطالعهٔ پیامدهای اشاعهٔ تن‌زیبایی‌شناسی و رویکردهای معرف آن در تئاتر معاصر، فصلنامهٔ تئاتر، ۱۲(۱)، ۶۳ ـ ۸۰. https://doi.org/10.22034/theater.2025.495170.1108

پازوکی، ش. و ع. تقوی. (۱۴۰۳). نسبت «تن‌زیبایی‌شناسی» شوسترمن با «زیبایی‌شناسی» باومگارتن و پیامدهای آن برای زیبایی‌شناسی معاصر، فصلنامهٔ کیمیای هنر، ۱۳(۵۳)، ۵۹ ـ ۷۸. https://doi.org/10.22034/13.53.59

دیویی، ج. (۱۳۹۱). هنر به‌منزلهٔ تجربه (ترجمهٔ م. علیا). ققنوس.

کردنوغانی، م. (۱۳۹۵). دیوهای واقعی هگل یا دیوهای خیالی گامبریچ؟ (شرح و بررسی نقدهای گامبریچ بر استتیک و تاریخ هنر هگلی)، کیمیای هنر، ۵(۱۹)، ۲۳ ـ ۴۱.

کروچه، ب. (۱۴۰۲). در فلسفهٔ هگل چه چیز زنده و چه چیز مرده است. (ترجمهٔ ب. اصلاح‌پذیر). گویش نو.

گودرزی، ح و ح. اردلانی و م. شریف‌زاده. (۱۴۰۰). تحلیل تجربهٔ زیبایی‌شناسی تن‌بنیاد شوسترمان در پرتو آراء اسپینوزا و لایب‌نیتز. مطالعات ادبیات تطبیقی، ۱۵(۵۸)، ۵۷۵ ـ ۵۹۲.

https://doi.org/ 10.30495/clq.2021.683773

لاوین، ت. ز. (۱۳۸۶). فلسفه برای همه: از سقراط تا سارتر. (ترجمهٔ پ. بابایی)، (چ. ۳). انتشارات نگاه.

مدقالچی، م. (۱۴۰۳). تطبیق مفهوم مرگ هنر با تأکید بر آرای هگل، دانتو و بلتینگ. فصلنامهٔ مطالعات عالی هنر، ٤(۵)، ۹۳ ـ ۱۰۴.

واعظی، ا و پ. ایزدی. (۱۴۰۳). واکاوی مؤلفه‌های دیالکتیک افلاطون و هگل در هرمنوتیک فلسفی گادامر. فلسفه، ۲۲(۲)، ۲۱۳ ـ ۲۴۱. https://doi.org/10.22059/jop.2025.384728.1006859

ویکس، ر. (۱۴۰۳). نظری اجمالی به زیبایی‌شناسی هگل. مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی (صص. ۳۵۵ ـ ۳۹۱). انتشارات نگاه.

Adorno, T. W. (1984). *Aesthetic Theory*. Routledge.

Adorno, T. w. (2007). *Negative Dialectics*. (A. B. Ashton, Trans). Continuum.

Danto, A. C. (2002). *The End of Art*: *A Philosophical Defense*. Wesleyan University.

Davies, D. (2004). *Art as Performance*. Blackwell Publishing

Eliot, T. S. (1957). The Frontiers of Criticism. In *Of Poetry and Poets*. Faber.

Etter, B. K. (2000). Hegel's Aesthetic and the Possibility of Art Criticism. In *Hegel and Aesthetics* (W. Maker, Ed). sunny Press.

Gadamer, H. G. (1990). *Truth and Method*. (J.Wensheimer and D. Marshall, Trans). Continuum.

Hegel, G. W. F. (1988). *Aesthetic*: *Lectures on Fine Arts*, (T .M. Knox, trans; V :1). Oxford University Press.

Horkheimer, M., Adorno, T. (1986). *Dialectic of Enlightenment*. Continuum.

Housman, A. E. (1933). *The Name and Nature of Poetry*. Cambridge UP.

James, D. (2009). *Art, Myth, and Society in Hegel s Aesthetics*. British Library Press.

Rapp, C. (2000). Hegel's Concept of the Dissolution of Art, *Hegel and Aesthetics* (W. Maker, Ed, pp. 13–31). sunny Press.

Shusterman, R. (1999). Somaesthetics: A Disciplinary Proposal. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57(3), 299–313.

Shusterman, R. (2000a). *Pragmatist Aesthetics*: *Living Beauty, Rethinking Art*. Rowman & Littlefield.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-31]

[DOI: 10.22034/14.57.2]

Shusterman, R. (2000b). *Performing Live*: *Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*. Cornell University Press.

Shusterman, R. (2002). *Surface and Depth*: *Dialectics of Criticism and Culture*. Cornell University Press.

Shusterman, R. (2012a). *Thinking Through the Body*: *Essays in Somaesthetics*. Cambridge University Press.

Shusterman, R. (2012b). Back to the Future: Aesthetics Today. *The Nordic Journal of Aesthetics*, *43*(23), 104-124.

Shusterman, R. (2012c). Body and the Arts: The Need for Somaesthetics. *Diogenes*, *59*(1-2), 7-20. https://doi: 10.1177/0392192112469159

Shusterman, R. (Ed.). (2018). *Aesthetic Experience and Somaesthetics* (Vol. 1). Brill.

Shusterman, R. (2020). Somaesthetics in Context. *Kinesiology Review*, 9, 245-253. https://doi.org/10.1123/kr.2020-0019

Speight, A. (2008). Hegel and Aesthetics. In *The Practice and "Pastness" of Art, Hegel and Nineteen-Century Philosophy*, (F. C. Beiser, Ed). Cambridge University Press.

COPYRIGHTS

Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Kimiya-ye-Honar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-05-31]

[DOI: 10.22034/14.57.2]