

## نقش قوه خیال در پدیدارشناسی ادراک زیبایی شناختی از دیدگاه میکل دوفرن مطالعه موردی: نقاشی شارل هشتم

فاطمه بنویدی\*

دکتری فلسفه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم تحقیقات، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۹/۲، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/۴/۸)

### چکیده

ادراک زیبایی شناختی از جمله مباحث بحث برانگیز در حوزه زیبایی شناسی جدید است که میکل دوفرن از یک منظر خاص پدیدارشناختی به بیان آن مبادرت ورزیده است. به باور وی، اثر هنری ساختاری را برای ابژه زیبایی شناختی فراهم می کند که مهم ترین تمایز بین این دو در ادراک است. در این مقاله تلاش می شود این تمایز را مشخص کرده و فرایند ادراک زیبایی شناختی و نقش قوه خیال از دیدگاه دوفرن نشان داده شود. دوفرن سه مرحله برای ادراک زیبایی شناختی قائل شده است. مرحله نخست حضور است که در آن از مرلوپونتی تأثیر پذیرفته است. در مرحله دوم، یعنی خیال از سارتر تأثیر پذیرفته، و سرانجام در مرحله سوم، یعنی تأمل و احساس متأثر از کانت است. از نظر وی، تماشگر اثر هنری در ادراک اثر هنری باید این سه ساحت را همزمان درک کند. در این جستار کوتاه، با روش توصیفی و تحلیلی، مرحله دوم بررسی می شود. همچنین به تأثیری که دوفرن از سارتر گرفته، اشاره خواهد شد. در پایان، دوفرن نتیجه می گیرد که خیال یک مرحله از ادراک است و به غفلت سارتر از ادراک به خاطر خیال و عواطف اعتراض می کند و این غفلت را باعث و بانی سوء تفسیر سارتر از تجربه زیبایی شناختی می داند.

### واژه های کلیدی

سارتر، میکل دوفرن، خیال، ادراک زیبایی شناختی، نقاشی شارل هشتم.

## مقدمه

موضوع «به طرف یک زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی: طرح انتقادی درباره فلسفه زیبایی‌شناسی میکل دوفرن با ارجاع خاص به نظریه ادبیات» که در سال ۱۹۷۸ توسط ریچارد آلن برگ نوشته شده است. نویسنده رساله سعی کرده است آرای دوفرن و رومن اینگاردن را در تحلیل آثار ادبی به کار ببرد. رساله دوم، با موضوع «حیث‌التفاتی: یک تحقیق درباره پدیدارشناسی زیبایی‌شناسی میکل دوفرن» که در سال ۱۹۸۲ توسط کاترین ویتمن<sup>۳</sup> نوشته شده است. که نویسنده مسئله حیث‌التفاتی و تجربه زیبایی‌شناختی را مطرح کرده است و تلاش نموده به تحلیل آثار هنری هم بپردازد. رساله سوم، با موضوع «ادراک زیبایی‌شناختی در پدیدارشناسی تجربه زیبایی‌شناختی میکل دوفرن: یک نقد پدیدارشناختی» در سال ۱۹۹۰ توسط مک ماکان<sup>۴</sup> نوشته شده است. این رساله به طور مشخص به نظریه ادراک زیبایی‌شناختی دوفرن اشاره کرده است. این نویسنده، پروژه دوفرن را از آخر به اول بررسی کرده و مسائلی که دوفرن خیلی مختصر به آن پرداخته را بیشتر شرح داده است. همان طور که ملاحظه می‌کنید در زمینه ادراک حسی و همچنین دوفرن مقالات و کتاب‌هایی نوشته شده است اما به طور مشخص کسی به نقش خیال نپرداخته است. نگارنده مقاله بر آن است که با توجه به اینکه اندیشه دوفرن گسترده و در ایران ناشناخته است، یک قسمت کوچک از کل پروژه دوفرن را توضیح دهد. در این راستا ذیل یک سؤال اصلی اینکه نقش قوه خیال در ادراک زیبایی‌شناختی چیست؟<sup>۵</sup> مستخرج از پروژه دوفرن و پاسخ‌دهی به این سؤال، آرای دوفرن معرفی، تحلیل و بررسی شده است.

اگر در اینجا اهمیت و ضرورت شناخت رویکرد پدیدارشناختی را مفروض بگیریم، یکی از مفاهیم کلیدی فلسفه هنر که پدیدارشناسان ناگزیرند به آن توجه کنند، بحث درباره ادراک هنری و تجربه زیبایی‌شناختی است. در این زمینه فیلسوفان و پژوهشگران غربی تحقیقات بسیاری کرده و کتاب‌ها و مقالات بسیاری نوشته‌اند. با این حال این مسئله در کشور ما موضوعی ناشناخته است و تاکنون در قالب یک پژوهش مبسوط به بررسی پدیدارشناسی ادراک زیبایی‌شناختی از دیدگاه دوفرن چندان اشاره نشده است و اگر هم نامی از دوفرن برده شده است، در قالب نوشته‌ها و مقالات پراکنده‌ای بوده که البته در این مقاله به آنها نیز اشاره شده است. مقاله نشان می‌دهد دوفرن برخلاف سایر متفکرین و فیلسوفان پدیدارشناس، جزء معدود کسانی است که از منظر پدیدارشناسی کلاسیک با هنر مواجه شده است. همچنین با اینکه دوفرن از فیلسوفان همدوره خود تأثیر گرفته از آنها فراتر رفته است.

آنچه مقاله سعی دارد به آن بپردازد این است که «چگونه ادراک زیبایی‌شناختی صورت می‌گیرد و نقش قوه خیال در این ادراک چیست؟» در ادامه قبل از اینکه وارد بحث ادراک شویم لازم است توضیح مختصری راجع به تمایز ابژه زیبایی‌شناختی و اثر هنری از منظر دوفرن ارائه شود.

براساس سه دلیل دوفرن به ابژه زیبایی‌شناختی می‌پردازد:

پدیدارشناسی ابتدا به مثابه یک رویکرد یا روش عام فلسفی شناخته شده و عمدتاً با آثار هوسرل ظهور یافت. سپس، روش‌های پدیدارشناختی به تدریج در مطالعات هنری به کار گرفته شدند و به این ترتیب، شاکله پدیدارشناسی هنر شکل گرفت. «پدیدارشناسی هنر»، مدعی کشف حقیقت است. مقام پدیدارشناس هنر در بهترین حالت، مقام گشایش و بازآموزی نگریستن به جهان است. هدف پدیدارشناس هنر، نه بررسی و تحلیل تک تک آثار هنرمندان، بلکه به وجهی کلی و عام، نگریستن به هنر و روش هنری هنرمند و آن چیزی است که هنر او (هنرمند) مکشوف می‌کند. از همین منظر، میکل دوفرن، فیلسوف پدیدارشناس فرانسوی، نگاهی پدیدارشناختی به هنر داشته است.<sup>۱</sup> در واقع، او با طرح پروژه پدیدارشناختی خود در هنر، از میان دو حوزه کلاسیک و غیرکلاسیک پدیدارشناسی، در زمره پدیدارشناسان کلاسیک قرار می‌گیرد که به مسائل عمده‌ای نظیر وضع سوژه، ابژه و ادراک حسی زیبایی‌شناختی می‌پردازد. به این تعبیر، از مفاهیم، مبانی و اصول پدیدارشناسی هوسرل بهره می‌گیرد و با آن سازگار است. برخلاف دسته غیرکلاسیک، با وجود نظر داشتن به پدیدارشناسی هوسرل، از آن و آرمان‌های آن درمی‌گذرد و با فضای هرمنوتیک و پست مدرن نزدیک می‌شود (خاتمی، ۱۳۸۳، ۲۸).

یکی از مهم‌ترین مسائلی که دوفرن در کتاب خویش مطرح می‌کند، مسئله ادراک زیبایی‌شناختی است. این کتاب یکی از قابل توجه‌ترین رویدادها در تاریخ فلسفه مدرن و همچنین دومین اثر مفصل به زبان فرانسه است که عنوان «پدیدارشناسی» دارد، و از این لحاظ تنها پدیدارشناسی ادراک مرلوپونتی بر آن مقدم است. قبل از دوفرن، بحث ادراک یکی از مباحث میان فیلسوفان و حتی روان‌شناسان بوده است. امروزه ادراک حسی از موضوعات روبه‌رشد پژوهش‌های مربوط به متافیزیک، معرفت‌شناسی و فلسفه ذهن است. در این زمینه دوفرن مقاله‌ای درباره مقاله «چشم و ذهن» مرلوپونتی نوشته است. مرلوپونتی معتقد است که «ابژه زیبایی‌شناختی ذاتاً به ادراک حسی درمی‌آید» (Merleau-ponty, 1962, 1&2). از نظر دوفرن، این ابژه حقیقت خود را تنها از طریق حضور آشکار می‌کند. مرلوپونتی این حضور را بدنی می‌داند و دوفرن در این باره به او نظر دارد. همچنین مقاله‌ای با عنوان «حیث‌التفاتی و زیبایی‌شناسی» نوشته که در آنجا بحث هوسرل و مرلوپونتی را بیان می‌کند و معتقد است که نظر مرلوپونتی ریشه در نظریه‌ای دارد که هوسرل در ایده‌ها ارائه کرده است. مقاله‌ای دیگر با عنوان «خیالی» نوشته است که در این مقاله به نظرات سارتر اشاره کرده و در عین حال دیدگاه خود را بیان کرده است. از جمله پدیدارشناسان معاصر که بر روی دوفرن کار کرده، ادوارد کسیمی<sup>۲</sup> است. او دو کتاب دوفرن را از زبان فرانسه به انگلیسی برگردانده و مقالاتی در این زمینه نوشته که در فهرست منابع ذکر شده است. همچنین پایان‌نامه‌های زیادی به زبان فرانسه و انگلیسی نوشته شده است که نگارنده به سه رساله انگلیسی که به طور مشخص بر دوفرن متمرکزند، اشاره می‌کند. رساله اول، با

مبنایی برای حضور تحکم‌آمیز این ابژه نیز هست. به نظر می‌رسد، از آنجایی که ابژه زیبایی‌شناختی شامل حس و جهان ذاتی است، می‌توان گفت ابژه زیبایی‌شناختی ترکیب فی‌نفسه با لِنفسه است، مسئله‌ای که سارتر در هستی و نیستی بیان کرده است (Sar-1966, 328-329/617-625).

از نظر سارتر انسان نمی‌خواهد صرفاً شیء باشد، یعنی نمی‌خواهد یک فی‌نفسه محض باشد. طرح بنیادین او این است که در عین حال که به مثابه یک آگاهی لِنفسه است، مانند یک شیء فی‌نفسه بشود. یعنی مانند یک شیء مشخص و متعین، همچون انسان آزاد و رها و همچون روح آگاه و هوشیار باشد. سارتر در هستی و نیستی می‌گوید: «آن به مثابه وجودی است که آنچه نیست هست و آنچه هست نیست، لِنفسه (برای‌خود) طرح اندازی می‌کند تا آنچه هست بشود. آن به مثابه آگاهی‌ای است که خواهان داشتن نفوذناپذیری و توپیری نامحدود فی‌نفسه (در‌خود) است. آن به مثابه فقدان فی‌نفسه (در‌خود) است و به مثابه وجودی است که دائماً از امکان می‌گریزد و دارای واقعیتی است که می‌خواهد خودبنیاد باشد» (Ibid, 723).

براساس آنچه تاکنون مطرح شد می‌توان گفت: ابژه زیبایی‌شناختی تنها فی‌نفسه - لِنفسه نیست بلکه فی‌نفسه - لِنفسه - لَغیره است. ابژه زیبایی‌شناختی به منظور درک وجود دارد و از طریق تماشاگر درک می‌شود. ابژه زیبایی‌شناختی نه ایده‌آل و نه ابژه التفاتی است. بلکه به اعتقاد دوفرن ابژه زیبایی‌شناختی، «هستی شیء حسی است که تنها در ادراک تحقق می‌یابد» (Dufrenne, 1973, 218). بنابراین ابژه زیبایی‌شناختی نیاز دارد که آن را درک کنیم. ابژه زیبایی‌شناختی تنها در آگاهی تماشاگر کامل شده است و به منظور کامل کردن آن تماشاگر نمی‌تواند منفعل بماند: به اعتقاد دوفرن: «هنر تأمل محض نیست. ما باید فعالانه درگیر خود ابژه شویم» (Ibid, 56-231-232).

از این رو، تجربه زیبایی‌شناختی همیشه باقی است و تنها صورت تجربه ادراکی است. در این تئوری، فرایند درک از طریق سه مرحله انجام می‌شود: (۱) در مرحله حضور، درک همان‌گونه که مرلوپونتی توصیف می‌کند، اتفاق می‌افتد: کلی، پیش‌تأملی و در بدن ما (Merleau-Ponty, 1962, 223). اینجا است که ما نیروی غیرقابل انکاری را برای حس و عرضه کردن خودمان برای این نیرو از طریق بدن تجربه می‌کنیم. (۲) باز نمود و خیال؛ در این مرحله ادراک تمایل دارد، تا صور مفاهیم تازه پدید آمده از حضور درک شده را در اشخاص و رویدادهای قابل تمییز به صورت مادی مجسم سازد. تخیل در عملکرد متعالی‌اش به حوزه‌های زمانی و مکانی هجوم می‌آورد حوزه‌هایی که در آن این امکان وجود دارد که ابژه‌ها و حالت‌های خاص به عنوان باز نمود در عملی که معنای تجربی می‌دهد، آشکار شود. از نظر دوفرن، مهم فعالیت است نه خیال، که نقش مرکزی (محوری) در تجربه زیبایی‌شناختی دارد. باز نمود ابژه زیبایی‌شناختی تاحدی کاملاً روشن است. بنابراین، «اثر هنری واقعی ما را به بهای یک خیال فعال همراه می‌کند» (Dufrenne, 1973, 333-336). (۳) مرحله آخر، تأمل و احساس است که این تأمل می‌تواند همدلانه و تاحدی ابژکتیو باشد؛ که بیشتر مرتبط به حس است تا ادراک. چنین تأملی احساس را

(۱) ابژه زیبایی‌شناختی نسبت به تجربه زیبایی‌شناختی قابل دسترس‌تر است و درک خود را از جهان کل ارائه می‌کند. (۲) روش پدیدارشناختی در مواجهه با ابژه و مفهوم تجربه نسبت به تجربه حاصل از عمل، می‌پردازد. از این رو، «تجزیه و تحلیل التفاتی» به طور طبیعی پس از رهاکردن تحلیل نوئماتیک (محتوای اندیشه) برای مرحله بعدی، تمایل دارد که با تحلیل نوئتیک (عمل اندیشیدن) آغاز کند. (۳) دوفرن دیدگاه تماشاگران را فرض می‌گیرد و آنچه را تجربه تماشاگر دقیقاً شیء زیبا می‌داند، نسبت به توجه بیرونی او در درجه اول اهمیت قرار می‌دهد (Dufrenne, 1973, xxiii). به نظر می‌رسد، اگر دوفرن از هنرمند شروع می‌کرد، در پایان باید به جای محصول بر عمل آفرینش تأکید می‌کرد. اما خطری در تأکید بر فعالیت هنرمند وجود دارد و آن اینکه ما را به مکتب روانکاوی می‌برد مکتبی که هوسرل به آن معترض بود. اینکه چگونه دوفرن ابژه زیبایی‌شناختی را محدود و مشخص می‌کند. یکی از راه‌های تمایز آن از اثر هنری است. این دو اثر هنری و ابژه زیبایی‌شناختی با هم یکی نیستند. اثر هنری در طول زمان ساختاری برای ابژه زیبایی‌شناختی است. اثر هنری وابسته به تجربه نیست، در حالی که ابژه زیبایی‌شناختی تنها به واسطه تماشاگر تجربه می‌شود. اثر هنری می‌تواند برای اهداف دیگری استفاده شود. با این حال، اثر هنری ابژه زیبایی‌شناختی می‌شود و به عنوان شیء زیبا درک می‌شود. ابژه زیبایی‌شناختی، اثر هنری قابل درک است زیرا به خاطر خود درک می‌شود. در مجموع، دوفرن معتقد است ابژه زیبایی‌شناختی و اثر هنری در ادراک زیبایی‌شناختی متمایز هستند<sup>۵</sup> (نک بنویدی، ۱۳۹۲، ۱۰۳-۹۱).

دومین تمایز اثر هنری از ابژه زیبایی‌شناختی هنگامی آشکار می‌شود که ما ویژگی مادی آثار را بررسی کنیم. هر اثر هنری به مادی نیاز دارد. مواد با یکدیگر ترکیب می‌شوند و اساس اثر را می‌سازند. اما در تجربه اثر، ما مواد را بررسی نمی‌کنیم. بلکه به موضوع اثر توجه می‌کنیم تا جایی که به صورت‌های خاص تغییر می‌کند و به واسطه عناصر اعم از رنگ یا سنگ ساخته می‌شوند. در مجموع، در درک زیبایی اثر، ما مستقیماً ماده را بررسی نمی‌کنیم، بلکه آنچه دوفرن، حسی (امر محسوس) می‌نامد دقیقاً موضوع اثر است. هنگامی که زیبایی درک می‌شود، حس برای تشکیل ابژه زیبایی‌شناختی به کار می‌رود - ابژه‌ای که می‌تواند به عنوان «یکی شدن عناصر حسی» تعریف شود - (Ibid, 13). از نظر دوفرن، ابژه زیبایی‌شناختی از طریق ارتقا حس، «تقدس حس» و «تمایز شدن شکوه حس» تشکیل می‌شود (Ibid, 86).

بنابراین، دوفرن ثابت می‌کند «حس» یکی از مؤلفه‌های محکم در هنر است و اساساً ذات ابژه زیبایی‌شناختی است. او نتیجه می‌گیرد که، ابژه زیبایی‌شناختی همانند یک شبه سوژه است زیرا خود یک جهان مشخص را بیان می‌کند. همچنین، همانند شبه سوژه، ابژه زیبایی‌شناختی می‌تواند به عنوان هستی منحصر به فرد خود بررسی شود، روشی که سارتر لِنفسه نامید. اما این طرح در صورت‌هایی از حس باقی می‌ماند. به عبارت دیگر، حس که به خودی خود (فی‌نفسه) خصوصیت ابژه زیبایی‌شناختی را تشکیل می‌دهد،

تحلیلی است و برای گردآوری اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای و براساس مطالعات مکتوب و نظری و با مطالعه منابع داخلی و خارجی، دیدگاه‌های دوفرن را مورد تحلیل قرار داده‌ایم. روش تجزیه و تحلیل اطلاعات به صورت کیفی و براساس رویکرد پدیدارشناسی انجام می‌گیرد.

حمایت و ارتباط دیالکتیکی با آن را آغاز می‌کند.<sup>۷</sup> در این فرایند است که ادراک زیبایی‌شناختی صورت می‌گیرد. لازم به ذکر است که از نظر دوفرن، یک تماشاگر اثر هنری باید در ادراک اثر هنری این سه ساحت را همزمان درک کند.<sup>۸</sup> نگارنده در این مقاله سعی دارد مرحله دوم ادراک را توضیح دهد. روش تحقیق توصیفی-

## قوة خیال

عام و ادراک هنری به وجه خاص تلقی کرد<sup>۱</sup>: به باور دوفرن، «ادراک زیبایی‌شناختی مستلزم چیز خاصی است که با بدن و حواسش زنده است اما اصلش در خیال استعلایی یافت می‌شود» (Ibid,359). بر این اساس، قوه خیال یکی از مراحل ادراک است و برای توسعه‌دادن و تحرک بخشیدن به نمود ایجاد نشده است. قوه خیال، باز نمود را با حالت‌های شناخت آشکار، زنده نگه می‌دارد که در تجربه زنده قبلاً ساخته شده است. به بیان دقیق‌تر، خیال یک نقش دوگانه بازی می‌کند. از یک طرف، شناخت را آماده می‌کند و از طرف دیگر، آنچه را از طریق تجربه در چیزی مرئی بررسی شده است، تغییر می‌دهد و باطن آن را متصور می‌سازد.

به اعتقاد دوفرن، در آستانه باز نمود ما باید خیال را به عنوان ریشه مکان و زمان قرار دهیم، که به ساختار ماتقدم همه پدیده‌ها شکل می‌دهد. اما خیال می‌تواند این کارکرد را فرض کند تنها اگر ذهن قبلاً آماده سنتز باشد. بنابراین، خیال به ما کمک می‌کند بینیم تنها به این دلیل که آن می‌تواند یکی کند. این نکته زمانی آشکارتر می‌شود که ما از خیال استعلایی به خیال تجربی حرکت می‌کنیم. همانطور که می‌بینیم، این همکاری‌ها ناشی از فعالیت بدن بر روی طرحی از تجربه زنده هستند. این نشان می‌دهد که خیال همانند یک قوه سنتز، می‌تواند به عنوان مزیت (توانایی) بدن دیده شود و بنابراین استعلایی همان جسمانی است. از این رو، خیال هم طبیعی و هم ذهنی است و در آن تضاد ساختاری شرایط بشری نشان داده می‌شود.

## نقش خیال در ادراک زیبایی‌شناختی

دوفرن معتقد است گرچه خیال هم برای ظهور و هم غنای ادراک ضروری است، اما نقش خیال در ادراک زیبایی‌شناختی کم اهمیت‌تر است. به اعتقاد دوفرن؛ «کارکرد خیال مشابه آنچه رویکرد «استعلایی» می‌نامیم، فرض می‌شود» (Dufrenne, 1973, 358). در واقع، ابژه زیبایی‌شناختی باید در یک فاصله مناسب و نه صرفاً زنده در مجاورت حضور درک شود. در هر صورت روشن است که ابژه زیبایی‌شناختی، بیش از ابژه‌های دیگر، باید یک منظره برای ما شود. رفتار ما این ضرورت را نشان می‌دهد، مانند شنونده در کنسرت که از هر نظر خود را بزرگ می‌دارد. در چنین هماهنگی ما یک بار دیگر طبیعت دوجنبه‌ای خیال را می‌بینیم، که در بدن وجود دارد و با این حال آن بیش از یک بدن است. از این نظر خود بدن این جدایی را تقلید می‌کند. ساختار ابژه، بدن را به همکاری با

در مرحله حضور به اعتقاد دوفرن، ادراک حسی کاملاً محدود به مرحله‌ای از «میرپیشاتأملی» نیست. ذهن نمی‌تواند ادراک را از بدن نتیجه بگیرد، بلکه تغییر دائمی بین «میرتأملی» و «امرغیرتأملی» می‌تواند حداقل مشاهده و توصیف شود. در هر صورت، تأمل درباره می‌اندیشم ما را به فراخواندن یک عامل استعلایی جدید یعنی خیال مجبور می‌کند. تصویر، بین حضور جسمانی (جایی که ابژه تجربه شده است) و اندیشه (جایی که ایده شده است)، قرار دارد و اجازه می‌دهد ابژه آشکار شده و به عنوان امر باز نمود شده حاضر شود.<sup>۹</sup> قوه خیال تاحدی ارتباط بین ذهن و بدن را ایجاد می‌کند. حتی اگر قوه خیال توانایی نشان دادن و ساختن داشته باشد می‌دانیم که ریشه در بدن دارد. اینجا مرحله حضور را رد نمی‌کنیم. باید در نظر داشته باشیم که شناخت ناقص یا ناکامل نیز در حضور باز نمود قرار می‌گیرد. در نتیجه، بدن در مرحله بالاتر غایب نیست و باز نمود وارث تجربیات بدن است. با این حال، بدن هم آماده برای باز نمود است. به اعتقاد دوفرن، «باز نمود چیزی باز نمود زمانی-مکانی آن چیز است. چیز بودن چیزی در گرو زمانی-مکانی بودن آن است» (Dufrenne, 1973, 346).

اگر این مطلب را این‌گونه تفسیر کنیم، ظهور باز نمود با جهش مکان و زمان اتفاق می‌افتد. از سوی دیگر، زمانی-مکانی بودن چیزی ریشه در خیال دارد. به نظر می‌رسد دوفرن در موافقت با کانت، این جهش را به قوه خیال استعلایی نسبت می‌دهد. به اعتقاد کانت، باز نمود به معنی آن عمل یا اندیشه‌ای است که فاعل شناسایی درباره خودش اعمال می‌کند. زمان و مکان عناصر بنیادین چنین باز نمودی هستند و شرایط تجربه را فراهم می‌آورند. زمان و مکان که اساس صوری ادراک حسی ما هستند، شروطی هستند که هر چیزی تنها در صورت بر آورده کردن آن می‌تواند موضوع شناسایی حواس ما قرار بگیرد. اما از دیدگاه دوفرن، خیال گاه به صفت تجربی متصف می‌شود و گاه به صفت استعلایی (Ibid, 357). قوه خیال تجربی نمودها را به صورت ابژه در می‌آورد. در قوه خیال استعلایی، شرط آن است که اصلاً نمود تجربی ممکن باشد. بنابراین خیال استعلایی امکان باز نمود را بیان می‌کند، اما معنی دار بودن یک باز نمود به خیال تجربی بازمی‌گردد. خیال در صفت استعلایی خود ملاحظه می‌کند که «داده‌ای» هست، یعنی امکان تحقق باز نمود را لحاظ می‌کند ولی خیال در صفت تجربی معنی داشتن این داده را نشان می‌دهد. بدین ترتیب، خیال هم خاستگاه زمان-مکان است و هم باز نمود معنی. بنابراین خیال را می‌باید ریشه هر گونه ادراک حسی به وجه

آن جهان همچون امری واقعی نمایان می‌شود. به بیان دیگر، اثر هنری ما را از جهان زندگی هر روزمان به دنیایی خیالی می‌برد و آنجا واقعیت‌هایی تازه می‌سازد و فهمی نو از واقعیت را پدید می‌آورد. در این باره سارتر معتقد است، خیال، طریق اندیشیدن ما به چیزهایی است که در زمان و مکان غایب‌اند. ما برای خود تصاویری می‌آفرینیم که در ویژگی‌هایی با ابژه غایب شریک‌اند. اثر هنری زمان و مکان ندارد، با ابزار مادی خود یکی نیست، تصویر یا خیالی در ذهن آفریننده خود هم نیست، زیرا واقعیت مادی یافته و موضوع ارتباط‌های انسانی شده است. واقعی است اما دنیایش خیالی است. امری خیالی است که ما را وادار می‌کند از دنیای هر روزه واقعی کنده شویم و از چشم‌انداز دنیایی دیگر به آن بنگریم. در پایان کتاب *خیالی* سارتر گفته است که «آگاهی‌ای که توانایی خیال‌پروری نداشته باشد، حتی بیش از آگاهی‌ای که قدرت اندیشیدن نداشته باشد، غیرقابل تصور است. خیال، زمینه طرح اندازی‌های انسان است. ساحتی است که فرد را از تاریخ بیرون می‌برد» (Sartre, 1966, 246).

دوم، به جای فراتر رفتن از داده شده، خیال باید همیشه برگردد و از این طریق در آن نابود شود (Dufrenne, 1973, 360). ابژه بازنمود شده از طریق افزایش دادن و نه فراتر رفتن از داده آشکار می‌شود. نمود نهایتاً نمود خود است. معنای نمود تنها در نمود خود آشکار شده و این معنا به نمود یک نیاز درونی می‌دهد که یکبار معقول می‌شود. به عبارت دیگر، ابژه بازنمود شده مستقیماً از طریق نمود آشکار شده است. خیال همیشه امکان دید — دیدن معنا در نمود نه بیرون از آن را فراهم می‌کند.

به نظر نگارنده، این دو دلیل، هر دو از واقعیت اولیه‌ای گرفته شده اینکه ابژه زیبایی‌شناختی چیزی را نشان می‌دهد. باید گفت این خیال است که کلیت معنی‌دار ابژه را نشان می‌دهد و اینجا دوفرن با کانت موافق است که کلیت در احاطه مکان و زمان درک می‌شود و برای تشبیت ابژه بازنمود شده، کل درک از طریق خیال اتفاق می‌افتد.

بعضی مثال‌ها ممکن است به روشن کردن این تفسیر کمک کند. دوفرن برای روشن شدن مطلبش به مثال سارتر از نقاشی شارل هشتم اشاره می‌کند و برای اینکه تفاوتش را با سارتر نشان دهد، به تفاوت هنرهای مکانی و زمانی می‌پردازد.

### مطالعه موردی: نقاشی شارل هشتم

به نظر دوفرن، ابر بر روی بوم باران را نشان نمی‌دهد. زیرا ابژه «ابر» تنها بازنمود شده است و خودانگیزگی خیال اجازه می‌دهد این امکان افزایش یابد. همچنین هنگامی که من به موسیقی گوش می‌دهم رؤیای من در شنیدن موسیقی به درک من کمک می‌کند. به این دلیل است که دوفرن نمی‌تواند با سارتر درباره «ابژه زیبایی‌شناختی شارل هشتم» موافق باشد. زیرا سارتر معتقد است اثر هنری امری غیرواقعی است (Sartre, 1966, 211-217). وقتی به تصویر شارل هشتم نگاه می‌کنیم، می‌دانیم که این شارل هشتم

ابژه دعوت می‌کند و در عین حال روشی است که بدن در ارتباط با ابژه گسترش می‌یابد. اندازه‌گیری، شماره‌گذاری یا قبولی زمان از طریق نظم‌دادن مکان به ما اجازه می‌دهد با ابژه در یک نوع از هم‌زمانی مرتبط شویم، در حالی که خود را از آن جدا می‌کنیم، اندیشه ما هنوز به یک اندازه تسلط بر آن را ادامه می‌دهد (نک بنویدی، ۱۳۹۲، ۱۰۳-۹۱).

چنین به نظر می‌رسد که، پارادوکس ادراک زیبایی‌شناختی در تمام مراحل بین بینندگان و بازیکنان یکی است هر دو تأمل و شرکت می‌کنند. اما این مشارکت در مرحله بعدی ادراک یعنی احساس، کامل نیست. به عنوان مثال، نگرش تماشاگر در تئاتر با نگرش مؤمن و ملحد در یک جشن مذهبی فرق دارد. از نظر مؤمن، هر ژست مراسم یک معنی دارد. از نظر ملحد، تمسخر تنها پاسخ مناسب است. در تجربه زیبایی‌شناختی، تماشاگر باید به اندازه کافی علاقمند به دنبال کردن منظره باشد اما نه به اندازه پذیرفتن آن. تماشاگر ممکن است بر شخصیت‌ها در یک رمان یا نمایشنامه تأکید کند، اما نه به اندازه یکی شدن با آنها. در مجموع، ادراک زیبایی‌شناختی نیازمند یک جداسازی خاص است که از طریق بدن و معنای آن زنده است و خیال استعلائی یک توانایی برای ایجاد کردن این فاصله است. در مقابل، خیال تجربی که درک عادی را کامل می‌کند و به آن روح می‌بخشد، از طریق ادراک زیبایی‌شناختی بیشتر سرکوب می‌شود تا برانگیخته. اینکه چرا این‌گونه است، به نظر دوفرن، پاسخ کوتاه است زیرا منظره فراهم شده از طریق ابژه زیبایی‌شناختی خودکفا است و به تقویت نیاز ندارد (Dufrenne, 1973, 359). به عبارت واضح‌تر، خیال درک را افزایش می‌دهد اما نیاز ندارد آن را توسعه دهد. به اعتقاد دوفرن، اول از همه، ابژه زیبایی‌شناختی معنای اولیه را اخذ می‌کند. همان‌طور که می‌دانید ابژه در تلقی معمول چیزی حاضر و واقعی است که هیچ کنشی از گذشته ما را فرامی‌خواند. اما پروژه‌های خیال ممکن است بر این تلقی خط بطلان بکشند. اما ابژه بازنمود شده از طریق ابژه زیبایی‌شناختی صرفاً یک بازنمود است، که تنها از طریق نمود و به منظور دلالت بر این ابژه وجود دارد. به علاوه، درک یک ابژه توسط درک معمولی انجام می‌گیرد یعنی، در جهانی از ابژه‌های بیرونی که در آن عمل خود را آشکار می‌کند. به عنوان مثال، هنگامی که من یک چراغ را روی میز درک می‌کنم، من آن را درک می‌کنم به عنوان یک امکان روشن کننده کاغذ که من می‌نویسم. با این حال، ابژه بازنمود شده از طریق هنر به چیزی بیرونی اشاره می‌کند. ابژه بازنمود شده در جهان نیست بلکه یک جهان می‌سازد که درونی برای خود است. البته به عنوان یک شیء، یک نقاشی در یک گالری یا یک نمایش در یک تئاتر، ابژه زیبایی‌شناختی در جهان وجود دارد. با این حال می‌دانیم که آن به جدایی خود از جهان تا ساختن یک جهان جدا تمایل دارد و آنچه آن را جدا می‌کند، دقیقاً واقعیتی است که جهان دیگر را آشکار می‌کند. در اینجا خیال به درک جهان دیگر نه کنترل جهان واقعی هدایت شده است. به نظر می‌رسد، اثر هنری آفریننده جهان ویژه خویش است. فقط در

لذت زیبایی‌شناختی، خیلی پیش از آنکه معطوف به نقاشی واقعی باشد، در خدمت تشکیل یا برساختن امرخیالی به میانجی بوم، واقعی است» (Sartre, 1966, 246). این امر منشأ و سرچشمه مفهوم مشهور بی‌غرض بودن تجربه زیبایی‌شناختی است. به همین دلیل است که از نظر سارتر، کانت توانست بگوید مهم نیست که موضوع زیبایی، آنگاه که به منزله امری زیبا تجربه می‌شود، از واقعیتی عینی برخوردار باشد یا نباشد. آنچه رخ می‌دهد بر ساخته شدن و درک موضوع زیبایی‌شناختی از سوی یک آگاهی متخیل است که آن موضوع را به منزله امری غیرواقعی برمی‌نهد (Ibid). براین اساس می‌توان نتیجه گرفت که از نظر سارتر، امرواقعی هرگز زیبا نیست. زیبایی ارزشی است که فقط بر امرخیالی اعمال و اطلاق شدنی است و معنایش نفی جهان در ساختار اساسی و ذاتی آن است. اما از نظر دوفرن «در تجربه زیبایی‌شناختی خیال تنها همکاری کردن با درک را در برمی‌گیرد، نه به عنوان همکاری با یک تصویر» (Dufrenne, 1973, 362). به عبارت دیگر از نظر سارتر، درخصوص شارل هشتم همانند یک هستی تاریخی، من بیرون از اثر برمی‌گردد و نقاشی را بررسی می‌کنم گویی آن یک عکس بود همانند یک آنالوگ که حضور غایب را فرامی‌خواند. ممکن است که پرتره نقاشی این باور را به وجود بیاورد که هنرمند صرفاً در جهت ایجاد شباهت با شخص سفارش‌دهنده اثرش را به وجود آورده است، اما اگر نقاش به درستی یک هنرمند بود او چیزی کاملاً متفاوت از خواسته مشتری‌اش را همراهی می‌کرد که هدف اثر نبود بلکه موقعیت آن بود. در این صورت، پرتره حقیقتی در معنای دیگر خواهد داشت، حقیقت یک آفرینش [هنری] است و نه یک بازتولید. هنگامی که یک اثر هنری عکس است، آن دیگر به طور ضمنی به یک مدل برنمی‌گردد گویی نشانه خیال است. غیرقابل انکار است که یک عکس، همانند یک پرتره، همیشه یک عکس است، همانطور که ابر سیاه سنگین همیشه با باران است. اما در تجربه زیبایی‌شناختی ابژه عکس نمود را دربرگرفته است و نیاز به خیال نیست که این ابژه ضمنی را بسازد یا به آن وجود شبه مستقل از وجود خیالی بدهد. ابژه بازنمود شده تنها به عنوان معنای نمود وجود دارد و در ادراک زیبایی‌شناختی آن هیچ وجودی بیرون از نمود ندارد. دوفرن برای اینکه تفاوتش را با سارتر نشان دهد، بین هنرهای زمانی و مکانی تفاوت قائل می‌شود.

## هنرهای مکانی

ابژه‌های مجسمه‌سازی و معماری که خودشان را در سه بُعد مکانی متجلی می‌کنند، به نظر می‌رسد که به خیال برای گشودن مکان از طریق چشم‌انداز آینده نیاز دارند و ابژه را در فراوانی بیش از یک نمود بی‌شکل درک کنند. دوفرن سؤالی را مطرح می‌کند؛ آیا ما از طریق رخ دادن به تجربه حضور از طریق خیال، یک معبد یا یک مجسمه را درک نمی‌کنیم همانطور که ما یک خانه یا یک مکعب را درک می‌کنیم؟ قطعاً. با این حال اینجا خیال در بازبینی کنترل شده است (Ibid, 363). چنانچه این مطلب را

یک موضوع یا یک ابژه است، ولی مسلماً نه موضوعی همچون تابلو و بوم که ابژه‌های واقعی نقاشی‌اند. تا زمانی که بوم و قاب را برای خودشان مشاهده می‌کنیم، موضوع یا ابژه زیبایی‌شناختی یعنی «شارل هشتم» ظاهر نخواهد شد. نه بدان سبب که تابلو آن را پنهان کرده است، بلکه این موضوع زیبایی‌شناختی نمی‌تواند خود را به یک آگاهی مدرک بنماید. این موضوع در لحظه‌ای نمایان خواهد شد که آگاهی، با تحمل تغییری ریشه‌ای که در آن جهان نفی می‌شود، خود به آگاهی متخیل تبدیل شود. به عبارتی، شارل هشتم روی بوم ضرورتاً همبسته کنش قصدی یک آگاهی متخیل است و از آنجا که این شارل هشتم، تا زمانی که بر سطح بوم درک می‌شود امری غیرواقعی است، دقیقاً همین موضوع تحسین‌های زیبایی‌شناختی ما است (هم اوست که ما را تکان می‌دهد، اوست که با قدرت، شکوه و هوشمندی نقاشی شده است) و به سوی این نکته هدایت می‌شویم که در یک نقاشی، موضوع زیبایی‌شناختی امری غیرواقعی است. از نظر سارتر، هنرمند امرخیالی را به واقعی تبدیل نمی‌کند (Sartre, 1992). اما آنچه واقعی است ضربات قلم مو، چسبندگی بوم، زبری بوم و جلایی است که بر سطح رنگ‌ها پخش شده است. اما ابژه یا موضوع زیبایی‌شناختی متشکل از اینها نیست. آنچه «زیبا» است چیزی است که نمی‌تواند به منزله امری مدرک تجربه شود و بنا به ماهیتش چیزی خارج از جهان است. واقعیت آن است که هنرمند به هیچ وجه تصویر ذهنی خویش را تحقق نبخشیده، بلکه او صرفاً نوعی آنالوگ یا همتای مادی ساخته است که هر کسی می‌تواند با نگریستن بدان، تصویر یا ایماژ مربوطه را درک کند. اما تصویری که از این طریق همتایی خارجی کسب کرده است، یک تصویر باقی می‌ماند. چیزی به نام تحقق امرخیالی در کار نیست و سخن گفتن از عینیت یافتن آن هم ممکن نیست. ضربات قلم مو، به خودی خود معنایی ندارد هر ضربه‌ای در متن همراه با یک کل ترکیبی غیرواقعی عرضه می‌شود و هدف هنرمند، ساختن یک کل بود، کلی متشکل از رنگ‌هایی واقعی که آن امرغیرواقعی را قادر می‌ساخت خود را متجلی سازد. از این رو، نقاشی باید به مثابه شیء مادی تصور شود که هرازگاهی یعنی هر زمان که تماشاگر نگرشی تخیلی اتخاذ می‌کند، میزبان امری غیرواقعی می‌شود که خود دقیقاً همان موضوع نقاشی شده است. به اعتقاد سارتر، نقاشی یک آنالوگ است. با این فرق که آنچه اینک خود را به میانجی آن آشکار می‌کند، مجموعه‌ای غیرواقعی از اشیای جدید است؛ مجموعه‌ای از اشیای موضوعاتی که آنها را هرگز ندیده‌ام و نخواهم دید، هر چند این امر موجب نمی‌شود تا کمتر غیرواقعی باشند، موضوعاتی که نه در نقاشی و نه در هیچ جایی از جهان وجود دارند، ولی خود را به وسیله بوم آشکار می‌کنند و به لطف نوعی فرایند، حلول بوم را از آن خود می‌کنند و ترکیب‌بندی همین موضوعات غیرواقعی است که ما عنوان زیبا را به آنها اطلاق می‌کنیم. به اعتقاد سارتر؛ «لذت زیبایی‌شناختی امری واقعی است، اما این لذت به طور فی‌نفسه و برای خود تجربه و درک نمی‌شود، چنانچه گویی این لذت محصول رنگ واقعی است: مسئله اصلی، شیوه درک و فهم امرغیرواقعی است، از این رو

رمان آشکار می‌شود. عمق جهانی که در آن او گسترش می‌یابد، باید فرم یک حضور باشد و این حضور از طریق خیال پذیرفته و تأیید شود، همانطور که در درک مرئی است. سارتر در اینجا این نکته را بیان می‌کند که «ما ندرتا زمانی که رمان می‌خوانیم خیال می‌کنیم. خواننده خودش را آماده می‌کند تا یک جهان بی‌عیب را کشف کند که نه تنها ادراک نشده است بلکه جهان تصاویر ذهنی هم نیست» (Sartre, 1966, 82). سارتر این جهان را بررسی می‌کند و به شناخت امرخیالی ربط می‌دهد. اما دوفرن ترجیح می‌دهد بگوید که آن پیش فرض واقعی و تصاویر گسترش نیافته‌ای است که در درک ساخته شد. پس دقیقاً نقش خیال در این پروسه چیست؟ کارکرد خیال بیش از یک حافظه‌ضمنی که گذشته را نگه می‌دارد، بدون تحمیل کردن آن به ما درک می‌شود و ما را به معنای آینده بدون پیش‌بینی واقعی آن قادر می‌کند آرزو این نظر آنجا آینده‌ای برای ابژه باز نمود شده نیست، به جز آینده دریافت آن. همچنین ما در موسیقی یک عبارت خاص را درک و تأمل می‌کنیم تنها اگر زمینه آن عبارت درونی باشد. در مجموع، همه هنرها که در آن ادراک است، خیال به عنوان حافظه عمل می‌کند. اما لازم به ذکر است که زمان اثر هنری زمان معمولی نیست که خیال به حافظه‌ها یا پروژه‌ها روح دهد و اینکه همان فعالیت را ایجاد نمی‌کند. حتی اگر زمان اثر یک ساختار منطقی خاص دارد، آن کاملاً واقعی در مقابل زمان ابژکتیو نیست. زمان خواندن یا شنیدن از یک زمان وسیع جدا شده و طرد شده است، همانطور که یک نقاشی روی دیوار آشکار شد. هنگامی که من تنها زمان اثر را می‌خوانم برای من وجود دارد. هنگامی که من با اثر پیوسته‌ام، زمان ابژکتیو همراه با جهان ابژکتیو ناپدید می‌شود.

در مجموع، زمان اثر، خیال یا فهم من را به عنوان عمل زمان عادی من جلب نمی‌کند. به اعتقاد دوفرن، «زمان اثر به سختی می‌تواند مدت<sup>۱۱</sup> نامیده شود» (Dufrenne, 1973, 366). زمان اثر بیشتر همانند حضور محض دریافت است، اما نمی‌توانیم آن را جدا کنیم. اگر زمان اثر در آینده است، خود منحصربه‌فرد، نامتحمل و حلولی برای حضور است. بنابراین، وحدت اثر به خاطر بافت بسیار متراکم و مستحکم‌اش در آینده بعد زمانی را عمیق تر نشان می‌دهد. پروژه‌های آینده من و امیدهای من که به طور طبیعی خیال را به فراتر رفتن از مرزهای اثر تحریک می‌کنند، اینجا ارتباطی ندارد. ما به ابژه زیبایی‌شناختی توجه نمی‌کنیم اگر خیال ما محتوای اثر را به عالم معمولی درباره زمان ابژکتیو تغییر دهد. گذشته‌ای که آمده تا معنا را به اکنون بدهد در عمق تجربه تماشاگر ساخته یا جستجو نشده است. این گذشته به نحو بی‌واسطه در اثر عرضه شده است. به جای پیش‌بینی کردن، خیال نیاز دارد تنها رشته‌ای از متن را بدون از دست دادن خود در جستجوی دلالت‌های بیرونی دنبال کند. اثر فراتر می‌رود هنگامی که با خیال در مرزهای اثر محدود است و این مانع جزئیات بعدی می‌شود مگر اینکه تنها اهمیت چنین جزئیاتی را نشان دهد. البته، یک اثر داده شده ممکن است بی‌نهایت خودانگیخته به تحلیل تأملی باشد. در این صورت، خیال دیگر اینجا عملی نیست، اثر دیگر به عنوان ابژه زیبایی‌شناختی

این گونه تفسیر کنیم، من به معبد مرتبط نمی‌شوم همان طور که من به خانه مرتبط می‌شوم. من در آن زندگی نمی‌کنم یا وارد آن برای یافتن میز یا تخت نمی‌شوم. یا کاخ که در آن ملکه زندگی می‌کند یک کاخ برای ملکه نیست. یا شخصی که وارد یک کلیسا برای پرستش می‌شود، دیگر در کلیسا وجود ندارد. البته، علی‌رغم خودش، او ممکن است حساس به شکوه ساختمان، استقامت ستون‌های آن، ارتفاع طاق‌ها و منعکس کردن توانایی باشد. اینجا تماشاگر به بازیگر تبدیل می‌شود. کلیسا او را در عالم جذب کرده، به او در افتادن متناسب با در معبد، باز کردن راهروها و حرکت دسته‌ها اطمینان می‌دهد. بنابراین، تماشاگر درگیر می‌شود و این دیگر مواجهه با ابژه زیبایی‌شناختی نیست بلکه، از طریق شرکت کردن، ابژه زیبایی‌شناختی خودش، عنصری از یک آیین می‌شود. به عبارت دیگر، از یک طرف تماشاگر بخشی از آیین را می‌پذیرد، از طرف دیگر، بازیگر می‌شود و از طریق این ارتباط دوسویه بیان می‌کند. اما ابژه زیبایی‌شناختی، یک تماشاگر محض را که ایمان ندارد، یا به عبارتی، کسی که تنها با چشم‌هایش ایمان دارد را تحت تأثیر قرار می‌دهد. چنین تماشاگری از کلیسا استفاده نمی‌کند. یعنی، هنگامی که او وارد کلیسا می‌شود، او خود را در آیین‌های مرسوم درگیر نمی‌کند. او برای دیدن وارد می‌شود. ملاقات او زنجیره‌ای منفصل از لحظه‌های حاضر را قوام خواهد بخشید. در این نوع از بررسی‌ها، آینده قابل تصور به معنای دقیق کلمه وجود ندارد، نه تنها به این دلیل که هر نگاه یک منظره جدید را آشکار خواهد کرد، بلکه هر نگاه خودکفا است و با دیگران از طریق تداوم عمل مرتبط نمی‌شود.

## هنرهای زمانی

به نظر دوفرن، هنرهای زمانی در اولین نگاه به خاطر نیاز به فعالیت قوام‌بخش دیده می‌شوند تا: الف) زمان را با نگاه‌داشتن ماندگاری گذشته در حال تنظیم کند: و ب) تداوم را به ابژه‌های باز نمود شده ارائه کند (Ibid, 364). به عبارتی، یک نقاشی می‌تواند خود را در یک مشاهده یگانه آشکار کند، اما یک سونات و یک رمان خود را تنها به صورت توالی آشکار می‌کنند؛ تأمل هر دو [نقاش، سونات] گذشته و آینده را در برمی‌گیرد. هنگامی که من با یک نقاشی مواجه می‌شوم، آن کنجکاو می‌شود من را متقاعد کرد صرفاً برای دانستن اینکه موضوع شارل هشتم است. همانطور که پرتره او قبل از من است، من نیاز ندارم باور کنم که او خود آنجا، مغرورانه حاضر در شخص است. شارل هشتم در ابهام باقی می‌ماند به عنوان یک امکان غیرواقعی که ادراک را به خود مشغول می‌کند. او تنها به دلیل رنگ‌ها حاضر است و در هیچ روشی او به تاریخ جهان اشاره ندارد، حتی اگر او نهایتاً مرتبط با آن باشد. حقیقت شارل هشتم که من را به طرز زیبایی‌شناختی‌ای ربط می‌دهد، حاضر در پرتره است و این شارل هشتم برای خودش کافی است. اما اگر شارل هشتم قهرمان یک رمان بود، من اطلاعات بیشتری درباره او نیاز داشتم، اطلاعاتی که برای ذهن من حاضر خواهد بود که او در

بررسی نمی‌شود. اثر هنری ناب ما را به هزینۀ خیال زنده نگه داشت، از آنجا که فاهمه و ادامهٔ اثر به حضور ذهن و معنای آن نیازمند است، ادراک زیبایی‌شناختی نیازمند نوعی دریافت نیست که ما به ادراک مبهم و نامفهوم قلمرو روزمرگی عرضه کنیم.

به نظر دوفرن دو اعتراض ممکن است در این دیدگاه مطرح شود که در تمام هنرها به کار برده خواهد شد. اول به مسئله ابهام در ادراک زیبایی‌شناختی مربوط می‌شود (Ibid,366). برای مثال، یک نقاشی ممکن است مبهم باشد. با این فرض نکته اینجا است که غلبۀ ما بر ابهام از طریق جداکردن طرح درست از یک ابژه باز نمود شده ممکن نیست، گویی ما یک الگوی پنهانی را در پازل جستجو می‌کنیم. آنجا نیازی به تفسیر تازه یا دوباره نظم دادن به نمودهایی که با ما ارائه شده نیست. به عبارتی، ما درک می‌کنیم تنها آنچه را که درک می‌کنیم. به عنوان مثال، هنگامی که سزان یک بطری کج و معوج را نقاشی می‌کند، ما [شکل] درست آن را درخواست نمی‌کنیم. هنگامی که رنوا<sup>۱۲</sup> موی یک زن را به طور نامحسوسی در پس زمینه‌هایش از نقاشی‌اش ناپدید می‌سازد، ما دقیقاً نیاز نداریم بدانیم که این مو در کجا به پایان می‌رسد، حس نمی‌کنیم لازم است موهایش را شانه کنیم.

بلکه دوفرن معتقد است که «کار واقعی خیال در تجربهٔ زیبایی‌شناختی این است که این ابژه باز نمود شده را به لحاظ پدیداری (در نمودش) درک می‌کند بدون اینکه (یک شباهت به شمار بیاید) آن واقعی‌تر یا یک واقعیت منحصر به فرد در نظر گرفته شود» (Ibid). به عنوان مثال، ما نقاشی یکدست سیاه را در نقاشی آب رنگ دافی<sup>۱۳</sup> یا در خطوط حکاکی رامبراند به منزله مقومات خیال در نظر نمی‌گیریم. آنها با تصاویر یک کتابی که درباره ورزش‌های سوئدی است، قابل مقایسه نیستند. این (ورزش‌ها) پیامدهای کاربردی دارند و به خودی خود ارزشمند نیستند. برعکس، ابژهٔ زیبایی‌شناختی تحسین می‌شود از آن جهت که آن بی‌حد و مرزی خیال را ندارد.

اعتراض دوم بر این حقیقت بنیان شده است که خود اثر هم به نظر می‌رسد ما را به تکمیل اثر دعوت می‌کند، هنگامی که توهمات حساب شده وارد عمل می‌شود (Ibid,367). همین مسئله در تئاتر مطرح می‌شود، زمانی که فاصله به نویسنده اجازه می‌دهد مکان و زمان را مرتب کند. یا حتی در موسیقی، یک گوش ورزیده می‌تواند گسست ناگهانی را همان طور که دوست دارد، درک کند، وقتی تغییر ناگهانی از مدلاسیون به وجود می‌آید. این برای نقاشی هم صادق است. این اعتراض یا عدم توافق که به صورت مشاهدات خود را نشان می‌دهد، چندین اظهار نظر را در پی دارد. نخست می‌دانیم که تمام هنرها به جزئیات مشخصی نیاز دارند: مثل مراحل متوالی حکاکی رامبراند. اما هنر نمی‌تواند خود را در جزئیات درگیر کند. اصل این است که هنرمند چه چیز در نظر دارد و چه چیزی می‌خواهد بگوید. از این رو مشخص می‌سازد آن چیزی را که به منزلهٔ چیز بسیار جزئی قابل برداشتن یا حذف کردن است (البته آنچه برای یک هنرمند جزئی یا پیش پا افتاده است برای دیگری می‌تواند چنین نباشد. مثل وان ایک<sup>۱۴</sup> که توجه به جزئیات نامعین

آفرینش اثر هنری را در نظر داشته است). اما این حذف کردن یا برچیدن جزئیات هیچ برچیدنی را بر بیننده تحمیل نمی‌کند. زیرا آنچه حذف شده به هیچ وجه در نظر او نمی‌آید. البته این حذف‌ها تأسف بار است اگر کسی بیندارد که هنر قرار است شرح کاملی از واقعیت ارائه دهد، گویی ارزش پرتره در دشواری ترسیم آن است و چین و چروک‌هایی که بر صورت انسانی که تصویرش را می‌کشند پرتره را ارزشمند می‌کنند، یا ارزش رقص از طریق بازتولید ژست خاصی از انسان. آنچه هنرمند فدا می‌کند واقعی نیست بلکه هدف‌هایی است که نگاهش را توانمند ساخته و خلوص آفرینشش را تغییر می‌دهد. به اعتقاد دوفرن، «اگر ما اصول یقینی درباب گذشته هنرمند را نپذیریم به هنرمند خیانت کرده‌ایم» (Ibid,368). زیرا در غیر این صورت نگاه ما دوباره در ناخالصی‌ها اثری را جستجو می‌کند که قبلاً پاک شده است.

اما "هنرهای روایی" از حذف استفاده می‌کند که به نظر می‌رسد نیازمند تداوم ساختن است. اینجا دو نوع از حذف باید مشخص شود. در نمونهٔ اول، حذف به چیزی که اتفاق افتاده دلالت دارد. این می‌تواند یک زمان آزاد و خالی باشد که ما را باز می‌دارد از اینکه تصور کنیم چه چیز می‌تواند این شکاف را پر کند، برای مثال پانزده سال زندگی فردیک را در سال‌های تحصیلی در فلورن. چیزی بیشتر در موارد این چنینی نمی‌توان درک کرد مگر غیاب محض رویدادها، اتفاقات دلگیرکننده و فعالیتی پوچ. حتی اگر بگوییم این نسبتاً توصیفی است ما به این موضوع بازمی‌گردیم. در مورد نوع دوم حذف، ما باید دوباره یک تداوم بسازیم، زیرا چیزی دارد اتفاق می‌افتد که برای مرحله‌ای از داستان مهم است. بنابراین خودمان سؤال می‌کنیم دربارهٔ آنچه دارد اتفاق می‌افتد. به درستی می‌دانیم آنچه اتفاق افتاده ما به تصور کردن آن نیاز نداریم، از آنجا که آن به ما نشان داده شده است. در تئاتر، حذف اجتناب‌ناپذیر است. نه تنها باید نمایشنامه‌نویس صحنه‌های دلالت و موقعیت‌های برتر را انتخاب کند، بلکه برای مدتی این درام به حال تعلیق درمی‌آید. می‌توان تنها درام را در این وقفه حفظ کرد به مثابه یک رویداد واقعی که فقط می‌تواند در پرده رخ دهد. اما حتی در این مورد نیاز داریم تا بدانیم یک رویداد ساختگی یا نمایش با این کار بیان شده است بدون اینکه در مورد روال این کار نظری داشته باشیم یا ریتم رویدادهای آن را آهسته کنیم.

ممکن است مجموعه‌ای از حذف‌ها با دقت اتفاق بیافتد [از طریق طراحی پرده روی وقایع خاص، یا از طریق خودداری کردن از اطلاعات ضروری] نویسنده ما را در یک وضعیت نامطمئن دربارهٔ محتوای نمایشنامه و نیز چهرهٔ شخصیت‌ها رها می‌کند. آیا ما باید او را به خیانت به اعتمادمان متهم کنیم مثل سارتر که فاکنر را متهم می‌کند؟ این اتهام به جاست اگر حذف ابزار طراحی شده باشد تا ما را در یک داستان پلیسی فریب بدهد. اما اگر حذف درست و به جا انجام شده است، این روانه شده است تا تصدیق کند نسخه معینی از عالم را که نویسنده بر خواننده تحمیل کرده است زیرا او خودش را با یک تاکتیک بیانی بر خواننده تحمیل کرده است. در این مورد باید بپذیریم سردرگمی



که آن را درک می‌کنم به جای آنکه ساده و راحت ببینم. بوم نقاشی نشان می‌دهد که ابژه یک حضور انکارناپذیر دارد در حالی که روایت هیچ نیازی به شناختی مطلق ندارد، بلکه نیاز به یک توضیح منطقی معین دارد، بدون اینکه ما را سردرگم کند. همچنین در روایت، طرح باید یک نظم معینی را تحقق بخشد مگر اینکه اساساً بخواهد بی‌ربط باشد.

در پایان، دوفرن به این نتیجه می‌رسد که، سارتر از ادراک به خاطر خیال غفلت می‌کند. زیرا به نظر دوفرن، در ادراک معمولی، خیال یک مقدمه برای فهمیدن است. اما تأمل بر ابژه درک شده متعاقباً افزایش می‌یابد و این تأمل می‌تواند در احساس مستقیم از طریق یک حرکت که مشخصه تجربه زیبایی شناختی است، برگردد.

و رضایت خویش را از پیچش‌های روایی یا شگفت‌زدگی به واسطه رفتار کاراکترها چنانکه انگار پیش از این موجودات عجیب و غریبی بودیم. به عنوان مثال، نگرش ما مملو از حیرت و شگفتی خواهد بود قبل از ترندهای پیکاسو یا قبل از اشکال شیطنی بوش. به محض اینکه من سعی کنم تا این تصاویر هیولایی را تحلیل روانکاوانه کنم یا سعی کنم نمادهای کیمیایی را در وزغی که در حال حمل یک تخم مرغ است، در بلوط توخالی یا ماهی در حال پرواز در نقاشی بوش ببینم آن ابژه زیبایی شناختی دیگر جلوه خود را از دست می‌دهد و من دیگر حساس نخواهم بود به آنچه که قصد شده تا در من ایجاد شود (حتی اگر نویسنده و مؤلف این را در نظر نگرفته باشد)، آنگاه من مدعی هستم

## نتیجه

یکی می‌کند. یعنی قبل از شناخت به یک چیز، ما تصویری از آن را در ذهن داریم و این کار قوه خیال است. لازم به ذکر است که از نظر او تصویر در آگاهی ما نیست بلکه روشی است که در آن آگاهی خود را بر ابژه می‌گشاید. در حالی که سارتر معتقد است، تصاویر خیالی گونه‌ای خاص از آگاهی است. یک کنش است و نه یک چیز. ابژه به طرف آگاهی نمی‌آید بلکه آگاهی به طرف ابژه می‌آید. از نظر سارتر، خیال با ادراک مخالفت می‌کند. سارتر رابطه خیال با ادراک را رابطه جادو با تکنیک می‌داند. تصاویر خیالی از نظر سارتر رابطه میان آگاهی و ابژه هستند. ما آگاهی خیالی از ابژه داریم. اما به نظر دوفرن، خیال به ما کمک می‌کند که زوایای پنهان اثر برای ما آشکار شود تا به درک کامل برسیم. دوفرن کارکرد خیال را استعلایی می‌داند و معتقد است که خیال استعلایی فاصله بین ابژه و بدن ایجاد می‌کند و خیال تجربی از طریق ادراک زیبایی شناختی سرکوب می‌شود. زیرا ابژه زیبایی شناختی خود کفا است.

در مجموع، نقش خیال برای سارتر از ادراک هم مهم‌تر است و برای او ادراک توسط خیال انجام می‌گیرد اما برای دوفرن ادراک کامل که همان ادراک زیبایی شناختی است در مرحله آخر ادراک یعنی تأمل و احساس می‌باشد. زیرا دوفرن معتقد است، احساسی که از عمق درک سوژه ناشی می‌شود، اجازه می‌دهد به تماشاگر به عمق ابژه زیبایی شناختی پاسخ دهد، یعنی بیان جهان. پس از طریق احساس ما نحوه بیان ذاتی ابژه زیبایی شناختی را پیوند می‌دهیم. دوفرن نتیجه می‌گیرد که اوج ادراک زیبایی شناختی در احساس پیدا می‌شود که نحوه بیان اثر را آشکار می‌کند. او نتیجه می‌گیرد که احساس باطن ابژه را با باطن سوژه یکی می‌کند. احساس دوباره حرکت به طرف سوژه است و به همین دلیل است که دوفرن از ابتدا بحث را روی تماشاگر می‌گذارد. ابژه زیبایی شناختی به تنهایی برای خودش معتبر نیست و وابسته به تماشاگر است نه فقط برای مشاهده بلکه برای بناکردن هر نحوه بیانی. در نتیجه برای دست یافتن به ادراک زیبایی شناختی، تماشاگر باید فعال باشد تا بتواند به عمق ابژه زیبایی شناختی و بیان آن دست یابد.

همان طور که ملاحظه شد میکِل دوفرن با رویکرد پدیدارشناسی به ادراک زیبایی شناختی می‌پردازد. هدف او بررسی تک‌تک آثار هنری نیست بلکه به طور کلی به فرایند ادراک در تماشاگر اثر هنری توجه می‌کند. همچنین نشان می‌دهد که تماشاگر چگونه می‌تواند به ادراک زیبایی شناختی دست پیدا کند و به بیان دیگر به جهان اثر دست بیابد. از این رو است که ابتدا به تمایز ابژه زیبایی شناختی و اثر هنری می‌پردازد.

دوفرن ضمن اینکه وجوه تمایزی را میان اثر هنری و ابژه زیبایی شناختی معرفی می‌کند، مهم‌ترین تمایز بین این دو را در «ادراک» می‌داند. او مؤلفه‌های ابژه زیبایی شناختی را «حس» و «معنا یا مفهوم» برمی‌شمرد و معتقد است که امر محسوس علاوه بر اینکه یکی از مؤلفه‌های هنر است، ذات ابژه زیبایی شناختی را تشکیل می‌دهد. همین مؤلفه در فرایند ادراک نقش مهمی ایفا می‌کند. با این تفاوت که تأمل در احساسی که ما در مرحله اول یعنی حضور با آن مواجه هستیم وجود ندارد اما احساسی که در مرحله آخر ادراک با آن مواجه هستیم همراه با تأمل است. زیرا او برای احساس یک کارکرد نئوتیک قائل می‌شود تا از این طریق بتواند به یکی از اهدافش که یگانگی سوژه و ابژه است برسد. شاید آنچه دوفرن را از مرلپونتی و سارتر فراتر می‌برد، همین قائل شدن به یک نوع فرایند دیالکتیکی برای ادراک است. او در نهایت ابژه زیبایی شناختی را مانند یک شبه سوژه در نظر می‌گیرد. زیرا یک جهان مشخص را بیان می‌کند و تماشاگر در فرایند ادراک باید بتواند این جهان را درک کند. از این رو، سه مرحله برای ادراک قائل می‌شود: (۱) حضور (۲) بازنمود و خیال (۳) تأمل و احساس.

در این مقاله به مرحله دوم یعنی نقش بازنمود و خیال پرداخته شد. از نظر دوفرن، یک تماشاگر اثر هنری باید در ادراک اثر هنری این سه ساحت را همزمان درک کند. دوفرن در این مرحله متأثر از سارتر می‌باشد اما تفاوت‌هایی بین آنها وجود دارد. دوفرن معتقد است، قوه خیال به درک و شناخت ما کمک می‌کند، او هم مانند کانت خیال را نوعی واسطه می‌داند. همچنین شناخت را با تصویر

## پی‌نوشت‌ها

## فهرست منابع

بنویدی، فاطمه (۱۳۹۲)، میکال دوفرن: یک نگاه پدیدارشناختی به اپرای تریستان و ایزولده اثر واگنر، *دوفصلنامه علمی و پژوهشی نامه هنرهای نمایشی و موسیقی*، شماره ۶، صص ۱۰۳-۹۱.

خاتمی، محمود (۱۳۸۳)، *اشاره‌ای به زیبایی‌شناسی از منظر پدیدارشناسی*، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر.

Bachelard G (1969), *The Poetics of Space*, trans Maria.Jolas, Beacon Press, Boston.

Berleant A (1970), *The Aesthetic Field: A Phenomenology of Aesthetic Experience*, Springfield Press.

Csey, Edward S (1974), Toward a Phenomenology of Imagination, *Journal of the British Society for Phenomenology*, Philosophy and Phenomenological Research, 31 (June), 475-490.

Csey, Edward S (1975), The Role of Imagination in Art, Proceedings of the Seventh International Congress of Aesthetics, *Journal of the British Society for Phenomenology*, 5 (1), 3-19.

Csey, Edward S (1977), *Imagining and Remembering*, Review of Metaphysics.

Csey, Edward S (2009), Phenomenological Aesthetics in *Encyclopedia of Phenomenology*, ed. Lester Embree.

Dewey J (1958), *Art as Experience*, New York.

Dufrenne, Mikel (1973), *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, Trans, E. S. Casey, Northwestern University Press, Evanston.

Dufrenne, Mikel (1987), *In The Presence of the Sensuous*, trans. Edward Csey, Printed in the United States of America.

Dufrenne, Mikel (2009), *In Encyclopedia of Phenomenology*. Ed. Lester Embree.

Gadamer, H.G (2004), *Truth and Method*, trans.

G.Weinsheimer & D.G. Marshall, New York.

Husserl E (1960), *Cartesian Meditations*, trans.D. Carins, the Hauge.

Merleau- Ponty (1962), *Phenomenology of Perception*, Trans by Colin Smith. New York: Humanities Press.

Michael, Mitias (1998), *Encyclopedia of Aesthetics*, Editor, M. Kelly, v1, Oxford University Press.

Sartre, Jean-Paul (1966), *The Psychology of Imagination*, Translated by Bernard Frechtman, Washington Square Press, New York.

Walton K (1991), *Mimesis as Make- Believe*, Cambridge.

Csey, Edward S (1971), *Imagination: Imagining and the Image*, Philosophy and Phenomenological Research, Proceedings of the Seventh International Congress of Aesthetics.

Sartre, Jean-Paul (1992), *The Cambridge Companion to Sartre*, Cambridge University Press.

۱ میکال دوفرن از مهم‌ترین چهره‌های پدیدارشناسی هنر است. کتاب حجیم او با عنوان *پدیدارشناسی تجربه زیبایی‌شناختی (Phenomenologie de l'expérience esthétique (The Phenomenology of Aesthetic Experience))* در حوزه زیبایی‌شناسی تحولی بنیادی ایجاد کرده، تحولی که با کتاب در باب شعر (Le Poétique (the poetic)) ادامه یافته و شکل گرفته است. دوفرن بی‌تردید از آثار موریتس گایگر (Moritz Geiger (1880-1937)) و تأکید وی بر تجربه لذت زیبایی‌شناختی در روانشناسی پدیدارشناختی، رومن اینگاردن ((Roman Ingarden (1893-1970)) و تأکید وی بر نقش افعال التفاتی در شکل‌گیری اثر هنری آگاهی کافی داشته است؛ و آثار سارتر و مرلوپونتی را به خوبی خوانده است. آنچه باعث جدایی دوفرن از هوسرل می‌شود، مخالفتش با ایدئالیسم پدیدارشناختی است، که حق مطلب را درباره ذات ادراک و درباره ادراک ما از دیگران ادا نمی‌کند. او از همان ابتدا به روشنی مشخص می‌کند که نمی‌خواهد عیناً پا جای پای هوسرل بگذارد، بلکه می‌خواهد پدیدارشناسی را به معنایی بفهمد که سارتر و مرلوپونتی این اصطلاح را در فرانسه بکار بردند، یعنی به صورت «توصیفی که ذاتی را نشان می‌دهد که خود به صورت معنایی در پدیدار، حلول کرده است» (Michael, 1998, 77). دوفرن هم داستان با آنها درصدد است که سوژه استعلایی را «طبیعی» کند و آگاهی بشری متجسد را به جای آن بنشاند. یعنی دیگر وجود من صرفاً مانند یک سوژه استعلایی یا فعال نامتشخص نیست، بلکه مانند یک سوژه ملموس در تماس با جهان واقعی است.

2 Edward S.Casey.

3 Joan Catherine Whitman.

4 Ian McMackon.

۵ برخی از پدیدارشناسان نظیر اینگاردن میان ابژه زیبایی‌شناختی و اثر هنری همچنان تمایز می‌نهند و امکان هرگونه تعریفی را برای ابژه زیبایی‌شناختی برحسب اثر هنری منتفی می‌کنند. برای اطلاعات بیشتر نک:

Ingarden, Roman (1973), *Literary Work Of Art*, Trans by George G. Grabowicz. Evanston, Ill, Northwestern University Press, 61-64.

6 Sensuous.

۷ دوفرن هم در بحث ادراک زیبایی‌شناختی همانند هگل فهم و ادراک را نوعی ترکیب می‌داند نه بازسازی. یعنی به نوعی رابطه دیالکتیکی بین تز، آنتی‌تز و سنتز قائل است. تز = حضور، آنتی‌تز = خیال و بازنمود، سنتز = احساس. لازم به ذکر است که دوفرن با اینکه تحت تأثیر هیدگر بوده است اما دور او دور هرمنوتیکی نیست. در مورد فهمیدن همین مسئله را هیدگر و گادامر به تبع هگل، اشاره کرده‌اند. برای اطلاعات بیشتر رک: Gadamer, *Truth and Method*: 236-241.

۸ این نظر از دیدگاه فلاسفه پراگماتیست و تحلیلی نیز فراتر می‌رود و با آن متفاوت است. به عنوان مثال دیویی دو ویژگی برای ادراک و تجربه زیبایی‌شناختی قائل است: ۱. وحدت و کمال که به تجربه خصلت زیبایی‌شناختی می‌دهد و ۲. بهره‌مندی از همه قوا که به واسطه آنها موجود فعال می‌شود. نک: Dewey J. (1958), *Art as Experience*, New York.

Berleant A. (1970), *The Aesthetic Field: A Phenomenology of Aesthetic Experience*, Springfield.

۹ نسبت خیال با بازنمود اثر هنری در هنرهای بازنمودی نظیر نقاشی، سینما و داستان بارز است. هنر بازنمودی امکان ظهور خیال را فراهم می‌کند در این باره نک: Walton K. (1991), *Mimesis as Make- Believe*, Cambridge.

۱۰ اما سارتر خلاف این نظر را دارد. نک: *Psychology of Imagination*: 130

tion: 130 همچنین نک به بحث قابل تأمل باشلار در

Bachelard G., *The Poetics of Space*, trans.M.Jolas, 1961

11 Duration.

12 Renoir.

13 Dufy.

14 Jan van Eyck (1395-1941).