دو فصلنامهٔ فلسفی شناخت، «ص۶۹-۱۰۶»
پژوهشنامهٔ علوم انسانی: شمارهٔ ۷۰/۱
بهار و تابستان ۱۳۹۳، *Knowledge, No.70/1*.

پدیدارشناسی ادراک زیبایی‌شناختی از دیدگاه میکل دوفرن

فاطمه بنویدی*

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۹/۱۰
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۳/۲

چکیده

ادراک زیبایی‌شناختی از جمله مباحث بحث‌برانگیز در حوزهٔ زیبایی‌شناسی جدید است که میکل دوفرن از یک منظر خاص پدیدارشناختی به بیان آن مبادرت ورزیده است. به باور وی، اثر هنری ساختاری را برای ابژهٔ زیبایی‌شناختی فراهم می‌کند که مهم‌ترین تمایز بین این دو در ادراک است. در این مقاله تلاش داریم این تمایز را مشخص کرده و فرایند ادراک زیبایی‌شناختی را نشان دهیم. دوفرن سه مرحله برای ادراک زیبایی‌شناختی قائل شده است. مرحلهٔ نخست حضور است که درک همان‌گونه که مرلوپونتی توصیف می‌کند، اتفاق می‌افتد؛ کلی، پیشاتأملی و در بدن ما. مرحلهٔ دوم، بازنمود و خیال؛ متأثر از سارتر است. 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. مرحلهٔ سوم، تأمل و احساس متأثر از کانت است. این تأمل می‌تواند همدلانه و تاحدی ابژکتیو باشد، که بیشتر مرتبط به حس است تا ادراک. در این فرایند است که ادراک زیبایی‌شناختی صورت می‌گیرد. از نظر وی، تماشاگر اثر هنری در ادراک اثر هنری باید این سه ساحت را همزمان درک کند. دوفرن در مرحلهٔ پایانی ادراک، یعنی احساس، یگانگی سوژه و ابژه را نشان داده است. در این جستار کوتاه، با روش توصیفی و تحلیلی سعی داریم این مراحل را بررسی کنیم.

واژگان کلیدی: پدیدارشناسی، ادراک زیبایی‌شناختی، حضور، خیال، تأمل، میکل دوفرن.

---

*دانش آموخته مقطع دکتری رشته فلسفهٔ هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم تحقیقات تهران. آدرس الکترونیک:
Fateme_benvidi@yahoo.com

مقدمه

پدیدارشناسی ابتدا به مثابهٔ یک رویکرد یا روش عام فلسفی شناخته شده و عمدتاً با آثار هوسرل ظهور یافت. سپس، روش‌های پدیدارشناختی به تدریج در مطالعات هنری به‌کار گرفته شدند و به این ترتیب، شاکلهٔ پدیدارشناسی هنر شکل گرفت. «پدیدارشناسی هنر»، مدعی کشف حقیقت است. مقام پدیدارشناس هنر در بهترین حالت، مقام گشایش و بازآموزیِ 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 و کتاب حجیم او با عنوان *پدیدارشناسیِ تجربهٔ زیبایی‌شناختی* در حوزهٔ زیبایی‌شناسی تحولی بنیادی ایجاد کرده است، تحولی که با کتاب در *باب شعر* ادامه یافته و شکل گرفته است.

دوفرن بی‌تردید از آثار موریتس گایگر و تأکید وی بر تجربهٔ لذت زیبایی‌شناختی در روانشناسی پدیدارشناختی، رومن اینگاردن 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 مایهٔ جدایی دوفرن از هوسرل می‌شود، مخالفت او با ایدئالیسم پدیدارشناختی است،که حق مطلب را دربارهٔ ذات ادراک و دربارهٔ 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 به‌کار بردند، یعنی به صورت «توصیفی که ذاتی را نشانه می‌رود که خود به صورت معنایی در پدیدار، حلول کرده است.»[1]

دوفرن هم‌داستان با آنها درصدد است که سوژهٔ استعلایی را «طبیعی» کند و آگاهی بشری متجسد را به جای آن بنشاند. یعنی دیگر وجود من صرفاً مانند یک سوژهٔ استعلایی یا فعال نامتشخص نیست، بلکه مانند یک سوژهٔ ملموس در تماس با جهان واقعی است. در واقع، او با طرح پروژهٔ پدیدارشناختی خود در هنر، از میان دو حوزهٔ کلاسیک و غیرکلاسیکِ پدیدارشناسی، در زمرهٔ پدیدارشناسان کلاسیک قرار می‌گیرد که به مسائل عمده‌ای نظیر وضع سوژه، ابژه و ادراک حسی زیبایی‌شناختی می‌پردازد. به این تعبیر،

1. Michael 1998:77

از مفاهیم، مبانی و اصول پدیدارشناسی هوسرل بهره می‌گیرد و با آن سازگار است. برخلاف دستهٔ غیرکلاسیک، با وجود نظر داشتن به پدیدارشناسی هوسرل، از آن و آرمان‌های آن درمی‌گذرد و به فضای هرمنوتیک و پست مدرن نزدیک می‌شود[۱].

یکی از مهم‌ترین مسائلی که دوفرن در کتاب خویش مطرح می‌کند، مسألهٔ ادراک زیبایی‌شناختی است که کتاب او تحت همین عنوان، یکی از قابل توجه‌ترین رویدادها در تاریخ فلسفهٔ مدرن و همچنین دومین اثر مفصل به زبان فرانسه است که عنوان «پدیدارشناسی» دارد، و از این لحاظ تنها *پدیدارشناسی ادارک* 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 رو به رشد پژوهش‌های مربوط به متافیزیک، معرفت‌شناسی و فلسفهٔ ذهن است. در این زمینه دوفرن مقاله‌ای دربارهٔ مقالهٔ «چشم و ذهن» مرلوپونتی نوشته است. مرلوپونتی معتقد است که «ابژهٔ زیبایی‌شناختی ذاتاً به ادراک حسی درمی‌آید.»[۲] 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. همچنین پایان‌نامه‌ای با عنوان «*ادراک زیبایی‌شناختی در پدیدارشناسیِ تجربهٔ زیبایی‌شناختی: یک نقد پدیدارشناختی*» که ایان مک ماکان در سال ۱۹۹۰ نوشته است، این رساله به طور مشخص به نظریهٔ ادراک زیبایی‌شناختی دوفرن اشاره کرده است.

آنچه مقاله سعی دارد به آن بپردازد اینکه «چگونه ادراک زیبایی‌شناختی صورت می‌گیرد و این ادراک با ادراک معمولی چه فرقی دارد؟» در ادامه قبل از اینکه وارد بحث ادراک شویم لازم می‌دانم توضیح مختصری راجع به تمایز ابژهٔ زیبایی‌شناختی و اثر هنری از منظر دوفرن بدهم.

تفاوت ابژهٔ زیبایی‌شناختی و اثر هنری

دوفرن بر اساس سه دلیل، به ابژهٔ زیبایی‌شناختی می‌پردازد: ۱) ابژهٔ زیبایی‌شناختی نسبت به تجربهٔ زیبایی‌شناختی قابل دسترس‌تر است و درک خود را از جهان کل ارائه می‌کند.

۱. خاتمی ۱۳۸۳: ۲۸

2. Merleau-ponty 1962:1-2

۲) روش پدیدارشناختی در مواجهه با ابژه و مفهوم تجربه نسبت به تجربهٔ حاصل از عمل، می‌پردازد. از این رو، «تجزیه و تحلیل التفاتی» به طور طبیعی پس از رهاکردن تحلیل نوئماتیک (محتوای اندیشه) برای مرحلهٔ بعدی، تمایل دارد که با تحلیل نوئتیک (عمل اندیشیدن) آغاز کند. ۳)دوفرن دیدگاه تماشاگران را فرض می‌گیرد و آنچه را تجربهٔ تماشاگر دقیقاً شیء زیبا می‌داند، نسبت به توجه بیرونی او در درجه اول اهمیت قرار می‌دهد[۱]. 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 ابژهٔ زیبایی‌شناختی را محدود و مشخص می‌کند، یکی از راه‌ها تمایز آن از اثر هنری است. این دو [اثر هنری و ابژهٔ زیبایی‌شناختی] با هم یکی نیستند. اثر هنری در طول زمان ساختاری برای ابژهٔ زیبایی‌شناختی است. اثر هنری وابسته به تجربه نیست، درحالی‌که ابژهٔ زیبایی‌شناختی تنها به‌واسطه تماشاگر تجربه می‌شود. اثر هنری می‌تواند برای اهداف دیگری استفاده شود. با این حال، اثر هنری ابژهٔ زیبایی‌شناختی می‌شود و به عنوان شیء زیبا درک می‌شود. ابژهٔ زیبایی‌شناختی، اثر هنری قابل درک است زیرا به خاطر خود درک می‌شود. در مجموع، دوفرن معتقد است ابژهٔ زیبایی‌شناختی و اثر هنری در ادراک زیبایی‌شناختی متمایز هستند.[۲]

دومین تمایز اثر هنری از ابژهٔ زیبایی‌شناختی هنگامی آشکار می‌شود که ما ویژگی مادی آثار را بررسی کنیم. هر اثر هنری به موادی نیاز دارد. مواد با یکدیگر ترکیب می‌شوند و اساس اثر را می‌سازند. اما در تجربهٔ اثر، ما مواد را بررسی نمی‌کنیم. بلکه به موضوع اثر توجه می‌کنیم تا جایی‌که به صورت‌های خاص تغییر می‌کند و به واسطهٔ عناصر اعم از رنگ یا سنگ ساخته می‌شوند. در مجموع، در درک زیبایی اثر، ما مستقیماً ماده را بررسی نمی‌کنیم، بلکه آنچه دوفرن حسی[۳] (امرمحسوس) می‌نامد دقیقاً موضوع اثر است. هنگامی‌که زیبایی درک می‌شود، حس برای تشکیل ابژهٔ زیبایی‌شناختی به‌کار

---

1. Dufrenne, 1973: Xxiii.

همچنین نگاه کنید به: .Dufrenne 1964: 113-122

۲. برخی از پدیدارشناسان نظیر اینگاردن میان ابژهٔ زیبایی‌شناختی و اثر هنری همچنان تمایز می‌نهند و امکان هرگونه تعریفی را برای ابژهٔ زیبایی‌شناختی برحسب اثر هنری منتفی می‌کنند. برای اطلاعات بیشتر نگاه کنید به:

Ingarden1973: 61-64

3. sensuous

می‌رود ــ ابژه‌ای که می‌تواند به عنوان «یکی‌شدن عناصر حسی» تعریف شود[1]. از نظر دوفرن، ابژهٔ زیبایی‌شناختی از طریق ارتقای حس، «تقدس حس» و «نمایان‌شدن شکوه حس» تشکیل می‌شود[2].

بنابراین، احساس برای ابژهٔ زیبایی‌شناختی و به عبارتی برای ظاهرشدن اثر هنری ضروری است:

«وجود اثر هنری تنها از طریق حضور حس به دست می‌آید، که به ما اجازه می‌دهد آن را به عنوان ابژهٔ زیبایی‌شناختی درک کنیم.»[3]

با این همه، «حس» تنها مؤلفهٔ ابژهٔ زیبایی‌شناختی نیست. مؤلفهٔ مهم دیگر، «معنا یا مفهوم» است. باید گفته شود ابژهٔ زیبایی‌شناختی صرفاً یک ابژهٔ دلالت‌گر نیست. بلکه کاملاً معنی‌دار است در واقع، پُر از معنی است. با این حال، در تجربهٔ زیبایی‌شناختی، ابژهٔ زیبایی‌شناختی نقش متفاوتی را بازی می‌کند. در زمینهٔ عمل یا شناخت، احساس ما را مجذوب خود می‌کند و ساختار درونی‌اش را نشان می‌دهد. بنابراین، معنی در هنر نه معدوم و نه متعالی است. بلکه معنی درونی در حس است و بسیار سازمان‌یافته وجود دارد. با این حال، معنی به طور واضح قابل بیان‌کردن نیست، از این نظر معنی پایان‌ناپذیر است. حتی اندیشهٔ پایان‌ناپذیری کاملاً درونی در حس باقی می‌ماند. از این جهت کل معنیِ ابژهٔ زیبایی‌شناختی به حس داده می‌شود؛ هیچ کدام از اینها فراتر و بیرون از حس وجود ندارند. دوفرن ثابت می‌کند «حس» یکی از مؤلفه‌های محکم در هنر است و اساساً ذات ابژهٔ زیبایی‌شناختی است.

او نتیجه می‌گیرد که، ابژهٔ زیبایی‌شناختی همانند یک شبه سوژه است زیرا خود یک جهان مشخص را بیان می‌کند، و زمان و مکان درونی آن هستند. یعنی همچنان که سوژه عالم خود را زمانی مکانی می‌یابد، عالم ابژهٔ هنری زمانی مکانی است. از این رو دوفرن، از عالم اثر هنری با تعبیر «عالم بیان شده» یاد می‌کند. همین «عالم بیان شده» سومین ویژگی ابژهٔ زیبایی‌شناختی است. همچنین، همانند شبه سوژه، ابژهٔ زیبایی‌شناختی می‌تواند به عنوان هستی منحصربه‌فرد خود بررسی شود؛ روشی که سارتر لنفسه نامید. اما این طرح در صورت‌هایی از حس باقی می‌ماند. به عبارت دیگر، حس که به خودی خود (فی‌نفسه) خصوصیت ابژهٔ زیبایی‌شناختی را تشکیل میدهد، مبنایی برای حضور تحکم‌آمیز این ابژه نیز هست. به نظر می‌رسد، از آنجایی‌که ابژهٔ زیبایی‌شناختی شامل

1.Dufrenne: 973:13 2. Ibid: 86 3. Ibid: 44

حس و جهان ذاتی است، می‌توان گفت ابژهٔ زیبایی‌شناختی ترکیب فی‌نفسه با لنفسه است، مسأله‌ای که سارتر در هستی و نیستی بیان کرده است[1].

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 مثابهٔ یک آگاهی لنفسه 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 مثابهٔ وجودی است که آنچه نیست هست و آنچه هست نیست، لنفسه (برای‌خود) طرح‌اندازی می‌کند تا آنچه هست بشود. آن به مثابه آگاهی‌ای است که خواهانِ داشتن نفوذناپذیری و توُپُری نامحدود فی‌نفسه (درخود) است. آن به‌مثابهٔ فقدان فی‌نفسه (درخود) است و به‌مثابهٔ وجودی است که دائماً از امکان می‌گریزد و دارای واقعیتی است که می‌خواهد خودبنیاد باشد.»[2]

براساس آنچه تاکنون مطرح کردیم می‌توانیم بگوییم: ابژهٔ زیبایی‌شناختی تنها فی‌نفسه– لنفسه نیست بلکه فی‌نفسه– لنفسه– لغیره است. ابژهٔ زیبایی‌شناختی به منظور درک وجود دارد و از طریق تماشاگر درک می‌شود. ابژهٔ زیبایی‌شناختی نه ایدئال و نه ابژهٔ التفاتی است. بلکه به اعتقاد دوفرن ابژهٔ زیبایی‌شناختی «هستی شیء حسی است که تنها در ادراک تحقق می‌یابد».[3] بنابراین ابژهٔ زیبایی‌شناختی نیاز دارد که آن را درک کنیم. ابژهٔ زیبایی‌شناختی تنها در آگاهی تماشاگر کامل شده است و به منظور کامل‌کردن آن تماشگر نمیتواند منفعل بماند: «هنر تأمل محض نیست. ما باید فعالانه درگیر خود ابژه شویم».[4]

از این رو، تجربهٔ زیبایی‌شناختی همیشه باقی است و تنها صورت تجربهٔ ادراکی است. در این تئوری، فرایند درک از طریق سه مرحله انجام می‌شود: ۱) در مرحلهٔ حضور، درک همان‌گونه که مرلوپونتی توصیف می‌کند، اتفاق می‌افتد: کلی، پیشاتأملی و در بدن ما.[5] اینجا است که ما نیروی غیرقابل انکاری را برای حس و عرضه‌کردن خودمان برای این نیرو از طریق بدن تجربه می‌کنیم. ۲) بازنمود 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

1. Sartre1956: 328-329/617-625
2. Ibid: 723
3. Dufrenne 1973: 218
4. Ibid: 56-231-232
5. Merleau-Ponty 1962: 223

هجوم می‌آورد حوزه‌هایی که در آن این امکان وجود دارد که ابژه‌ها و حالت‌های خاص به عنوان بازنمود در عملی که معنای تجربی می‌دهد آشکار شود. از نظر دوفرن، مهم فعالیت است نه خیال، که نقش مرکزی (محوری) در تجربهٔ زیبایی‌شناختی دارد. بازنمودِ ابژهٔ زیبایی‌شناختی تاحدی کاملاً روشن است. بنابراین، «اثر هنری واقعی ما را به بهای یک خیال فعال همراه می‌کند».[۱] ۳) مرحلهٔ 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 حمایت و به ارتباط دیالکتیکی با آن آغاز می‌کند.[۲] در این فرایند است که ادراک زیبایی‌شناختی صورت می‌گیرد. از طریق احساس است که ابژهٔ زیبایی‌شناختی قابل درک می‌شود. این ادراک چطور ممکن است؟ احساسی که از عمق درک سوژه ناشی می‌شود، اجازه می‌دهد به تماشاگر به عمق ابژهٔ زیبایی‌شناختی پاسخ دهد، یعنی بیان جهان. پس از طریق احساس ما نحوهٔ بیان ذاتی ابژهٔ زیبایی‌شناختی را پیوند می‌دهیم. دوفرن نتیجه می‌گیرد که اوج ادراک زیبایی‌شناختی در احساس پیدا می‌شود که نحوهٔ بیان اثر را آشکار می‌کند.

با مفهوم احساس ما به ایستگاه آخر می‌رسیم، یعنی حرکت به طرف سوژه. که با بیان‌کردن یعنی صورت نهایی ابژهٔ زیبایی‌شناختی مطابقت دارد. از این رو، احساس دقیقاً شامل برداشت بیان ابژهٔ زیبایی‌شناختی می‌شود و آکنده از طنین این بیان است. در این مقام، احساس مرحلهٔ نهایی در تکمیل ابژهٔ زیبایی‌شناختی تماشاگر است: «تجربهٔ زیبایی‌شناختی در احساس به خوانش بیان منجر می‌شود»[۳]. بدین ترتیب، این شبیه این دیدگاه است که آزادی ابژهٔ زیبایی‌شناختی در پایین‌ترین سطح خود است. از این رو، این ابژه وابسته به تماشاگر است نه فقط برای مشاهده بلکه برای بناکردن هر نحوهٔ بیانی. به بیان دیگر، «ابژهٔ زیبایی‌شناختی به تنهایی برای خود معتبر نیست؛ آن احساس را شکل می‌دهد که به طور همزمان ابژه و فراتر از آن است[۴] ». این احساس همیشه احساس کسی

---

1. Dufrenne 1973: 333-336

۲. دوفرن هم در بحث ادراک زیبایی‌شناختی همانند هگل فهم و ادراک را نوعی ترکیب می داند نه بازسازی. یعنی به نوعی رابطهٔ دیالکتیکی بین تز، آنتی تز و سنتز قائل است. تز = حضور، آنتي تز = 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 مسأله را هیدگر و گادامر به تبع هگل، اشاره کرده اند. برای اطلاعات بیشتر نگاه کنید به:

Gadamer 2000: 236-241

3. Dufrenne 1973: 437 4. Ibid: 521

است؛ آن شکل یافته یا شخصی نیست، بلکه بیان عمیقِ سوژهٔ انسانی است. بنابراین، احساس به تنهایی سوژهٔ انسانی است که در سوژهٔ زیبایی‌شناختی حاضر می‌شود. این نوع دقیق حضور با دو روش اتفاق می‌افتد؛ اول، هنرمند در ابژه حاضر است. او آفریننده است نه به عنوان شخص بلکه به عنوان کسی که جهان را بیان می‌کند و هستی را می‌آورد.[۱] دوم، تماشاگر در ابژهٔ زیبایی‌شناختی به خوبی حاضر می‌شود و از طریق مطالعهٔ بیان و کشیدن منابع احساس خود، خود را در بیان جهان درگیر می‌کند و با عمق ابژه یکی می‌شود. او نمی‌تواند خود را به عنوان تماشاگر بی‌احساس وانمود کند. پس یک تماشاگر اثر هنری هم باید در ادراک اثر هنری این سه ساحت را همزمان درک کند.[۲] در ادامه به بررسی این سه مرحله ادراک می‌پردازیم.

۱- حضور

حضور در اینجا نخست حضور حسی است. حضور من به عنوان بدن، و آگاهی هنری من همچون ادراکی از جانب بدن من است. اثر هنری در برابر بدن من است و بدن من آن را همچون چیزی که در ساحت حضور او قرار دارد، ادراک می‌کند. بنابراین معنای اثر هنری در وهلهٔ اول همانا حضور خود اثر هنری برای «من» است. آنچه در اینجا اتفاق می‌افتد نیازی به ساخت و بافت عقلانی ندارد. در این مرحله اثر هنری از حیث محسوس بودنش، حضور ظهور دارد. یعنی تجربه‌ای بی‌واسطه که در آن تمایز میان سوژه و ابژه نیست.

در واقع، این مرحله معادل مرحله‌ای است که در پدیدارشناسی اگزیستانسیالیستی از آن به عنوان مرحلهٔ پیشاتأملی[۳] یاد می‌شود. شاید در بین پدیدارشناسان اگزیستانسیالیست هیچ‌کس به اندازهٔ مرلوپونتی این مرحله را مورد تجزیه و تحلیل پدیدارشناختی قرار نداده است. در دیدگاه مرلوپونتی، ابژه‌ها اول برای ذهن و اندیشه حضور ندارند، بلکه نخست برای بدن من حاضرند. کشف‌کردن ابژه همانند حل‌کردن یک معما یا یک نمونه از

1. Ibid: 196

۲.این نظر از دیدگاه فلاسفهٔ پراگماتیست و تحلیلی نیز فراتر می‌رود و با آن متفاوت است. به عنوان مثال دیویی دو ویژگی برای ادراک و تجربهٔ زیبایی‌شناختی قائل است: ۱. وحدت و کمال که به تجربه خصلت زیبایی‌شناختی می دهد و ۲. بهره‌مندی از همه قوا که به واسطهٔ آنها موجود فعال می‌شود. نک:

Dewey: 1958

Berleant: 1970

3. Pre- reflective

هویت‌های پنهان نیست. بلکه، ابژه‌ای که من درک می‌کنم برای بدن من آشکارشده است تا جایی‌که بدن من خود من است و آمادهٔ تجربه‌کردن جهان است.[۱] بنابراین بدن من ابژهٔ معمولی نیست که خود را تنها با عمل شناختن آشکارکند. اکنون ابژه‌ها در درجهٔ اول برای اندیشه من وجود ندارند بلکه برای بدن ما هستند. اگر شیء رازی برای من ندارد، به این دلیل است که شیء مرحله‌ای با من است، یا به عبارتی، من از طریق بدنم مرحله‌ای با آن هستم. بدن من قدرتی بالاتر از اشیا دارد، از آنجا که بر آنها حکمرانی می‌کند و با این حال خود را به آنها می‌گشاید. به بیان دیگر، بدن من یک شاخه بیرون از اشیا است و آماده ثبت حضور یا غیاب‌شان است.

بنابراین، در مرحلهٔ حضور هر چیزی«داده» است، چیزی شناخته شده نیست. در این مرحله، دلالت، از طریق بدن در همکاری با جهان تجربه شده است. ابژه دیده می‌شود و چیزی می‌گوید، همان‌طورکه سنگینیِ خاص هوا به ملوان تندباد را نشان می‌دهد، یا زیروبمِ صدای گوش خراش، حالت عصبانیت را نشان می‌دهد. با این حال، از یک طرف، ابژه اینَ اشیا را به خودی خود بدون نشان‌دادن بازنمود هر چیز دیگری بیان می‌کند. از طرف دیگر، ابژه به ما می‌گوید بدن‌مان بدون اینکه از طریق بازنمود چیزی را استخراج کند، عمل عقلانیت را به جای عمل بدن جایگزین می‌کند. بنابراین، ما در جهان هستیم با تشکیل کلیت سوژه- ابژه که در آن سوژه و ابژه قابل شناسایی نیستند.[۲]

---

۱. چند نکته دربارهٔ ادراک از دیدگاه مرلوپونتی: نکتهٔ اول: به اعتقاد مرلوپونتی، ادراک رویداد یا حالتی در ذهن یا مغز نیست بلکه کل رابطهٔ بدنی موجود زنده با محیط خویش است. نتیجه اینکه بدن را نمی‌توان صرفاً یک حلقهٔ علّی صرف در زنجیره‌ای از رویدادها دانست که منتهی به تجربهٔ ادراکی می‌شود. به جای آن، بدن مقوم ادراک است، که اساسی‌ترین افق آن چیزی است که مرلوپونتی به پیروی از هیدگر، «در جهان بودن» ما می‌نامد. نکتهٔ دوم: اینکه ادراک دقیقاً از آن رو که پدیدار بدنی است ذاتاً متناهی و نظرگاهی است. مرلوپونتی می‌گوید: بدن من «نظرگاه من به روی جهان» است. این نظرگاه متکی بر ساختارها و قابلیت‌های بدن است. من تنها از طریق در جهان بودن می‌توانم نظرگاهی به روی جهان داشته باشم. می‌توانم محیط را ادراک کنم که قادرم در آن سکنی بگزینم. تلقی ادراک به صورت در جهانی بودنی که صبغهٔ بدنی دارد مخالفت اساسی با تمایزگذاری‌های سنتی میان سوژه و ابژه است. ادراک پدیداری بدنی است، بدن وابسته به نظرگاه است، و نظرگاه از خود خمیرهٔ جهان سر برمی‌آورد: «بدن من تنها از آن رو می‌بیند که خود بخشی است از امر دیدارپذیر که این بدن در آن می‌شکفد»(تیلور ۱۳۹۰:۱۷-۱۹). حاصل آنکه ادراک اساسی‌ترین حالت در جهان بودن ماست، و بدن سوژهٔ نهایی و پایدار همهٔ نظرگاه‌هایی است که علی الاصول در دسترس ما قراردارند. ما به واسطهٔ داشتن بدن است که جهانی داریم: «بدن لنگرگاه ما در جهان است» (همان: ۲۸).

۲. به نظر مرلوپونتی سوبژکتیویته هیئت «جدایی‌ناپذیری از جهان» را پیدا می‌کند. در واقع، جهان چیزی جز میدان تجربهٔ ما نیست، و ما چیزی جز نظرگاهی از آن نیستیم. به عبارت دیگر، درونی و بیرونی، سوبژکتیو و ابژکتیو، از هم جدایی‌ناپذیرند. «جهان به تمامی در ماست، و من به تمامی برون از خویشم» (تیلور ۱۳۹۰: ۳۰). ما «حضور»ی هستیم

به نظر می‌رسد، نظریهٔ ادراک نمی‌تواند در مرحلهٔ حضور باقی بماند. این نظریه راهی برای ادراک می‌گشاید که توسط بدن با عقلانیتِ آگاه [یعنی ادراکی که همراه با تأمل است]، احیا می‌شود و در سطح بازنمود اجرا می‌شود. با این حال، ادراک در حضور شروع می‌شود و دقیقاً تجربهٔ زیبایی‌شناختی است که این را تأیید می‌کند.

همان طورکه در مقدمه گفتیم، ابژهٔ زیبایی‌شناختی حس را ستایش می‌کند و همهٔ معنی آن در حس داده شده است. از این‌رو بعداً باید پاسخگو به بدن باشد. بنابراین ابژهٔ زیبایی‌شناختی اول خود را به بدن آشکار می‌کند و بی‌واسطه بدن را به ارتباط نیروهایی دعوت می‌کند. به جای سازگاری بدن با ابژه، این ابژه است که با بدن سازگار می‌شود. سازماندهی طرح حس نه تنها به درخشندگی و والایی بلکه به توانایی برای متقاعدکردن بدن تلاش می‌کند. در درجهٔ اول بدن ما است که از طریق ریتم حرکت کرده و طنین با هارمونی دارد. از طریق بدن است که ابژهٔ زیبایی‌شناختی اول به منظور گذر از بالقوه به عمل فرض شده است و همچنین از طریق بدن است که یک وحدت دربارهٔ ابژهٔ زیبایی‌شناختی وجود دارد، به ویژه در مورد آثار ترکیبی، مانند اپرا یا باله، که چندین حس در یکی به‌کار می‌رود. وحدتی که در ابژه است، می‌تواند درک شود تنها اگر کثرت حس اول در یک بخش دستگاه حسی جمع شود. بدن همواره نظام هم ارزش‌ها و تغییر وضعیت‌های درون را تا پیش از این بنیان می‌نهاده است. بدن زنده است و قبل از هرگونه کثرتی از وحدت برخوردار است و به وحدت هم دسترسی دارد. ابژهٔ زیبایی‌شناختی برای این بدن حضور دارد. اثر هنری با بدن زنده ادراک می‌شود و معنی می‌یابد. به اعتقاد دوفرن اگر «ایدهٔ لذت زیبایی‌شناختی معنایی داشته باشد، برحسب لذتی است که بدن ادراک کرده است».[1]

بنابراین، از منظر پدیدارشناسی، حضورِ ابژهٔ زیبایی‌شناختی برای بدن لازم است. معنا، از آن حیث که در امرمحسوس نهفته است، خود باید بدن را نیز متحول کند، بدین معنی که مرتبهٔ بدن را از مرحلهٔ حسی با خود فراتر کشد. معنا می‌تواند از طریق احساس و تأمل خوانده شود تنها اگر اول از طریق بدن درک و تجربه شده باشد. با این حال، خوانش بیان در رابطه با بدن قراردادی فرض می‌شود. من نمی‌توانم یک شعر را درک کنم هنگامی‌که من به خودم اجازه می‌دهم از کلمات و از ریتمش بگذرم. در واقع، تنها برای مرحله‌ای که کلمات فهمیده شده باشند، ریتم به خودی خود درک می‌شود. اما برعکس، معنیِ کلمه حداقل کلمهٔ

«در متن جهان»، نه اینکه صرفاً آن طورکه هیدگر می‌گفت، در جهان باشیم.

1. Dufrenne 1973: 339

شعری تنها به روش پژواک فهمیده شده و برانگیخته می‌شود و حرکت را در من موجب می‌شود. تجربهٔ دلالت از طریق تجربهٔ حسی اتفاق می‌افتد از این طریق که کلمه از دهان بیان می‌شود یا توسط گوش، شنیده می‌شود. از این رو، بدن همیشه مرتبط با ادراک است.

دوفرن معتقد است که چون این مرحله فرامی‌رسد، ادراک هنری از ساحت بدن به معنی متداول فراتر می‌رود. تلاقی اثر هنری و بدن من نخستین مرحلهٔ ادراک هنری است؛ آنچه اثر هنری باز می‌نماید از پیش حاضر بوده است. چون اگر بدن قدرت ادراک دارد، پیشاپیش هم معنی و هم امرمحسوس را با هم یکجا دارد. امرمحسوس به عنوان وجه محسوس یک چیز حاصل شده است و نخستین حرکت ادراک حسی، ادراک‌کردن یک ابژه است، خواه این ابژه واقعی باشد (مثل گلدان یا یک ساختمان) یا بازنمود شده باشد (مانند موضوع نقاشی، گفتن داستان از طریق رمان). اما بدن برای این عمل ادراک کافی نیست و بیش از پیش آشکار می‌شود که ما نه می‌توانیم در مرحلهٔ حضور باقی بمانیم و نه می‌توانیم یک نظریهٔ کلی ادراک بدهیم.

ابتدا به نظر می‌رسد، تأکید بر ادراک زیبایی‌شناختی، دوفرن را به مرلوپونتی نزدیک‌تر می‌کند که معمولاً موضع کلی‌اش را می‌پذیرد. همان طورکه دیدیم، دوفرن در علاقهٔ مرلوپونتی به نظریهٔ گشتالت و بهره‌گیری‌اش از این نظریه و نیز استفادهٔ او از فلسفهٔ ارگانیسم گلدشتاین شریک است. آنجایی‌که دوفرن می‌خواهد از مرلوپونتی فراتررود در تأکید بیشتر بر «حقیقت» عینیِ عینِ مدرَک، یعنی خودآیینی و استقلال آن در رابطه‌اش با عمل ادراک، است. علاوه بر این، دوفرن تلاش می‌کند از حقوق ادراک «تأملی» و حقوق عنصر مفهومی در شناخت به این عنوان که افزوده‌ای اساسی به ادراکِ صرفاً پیشاتأملی است دفاع کند. به این طریقدوفرن پایه‌های اولویت ادراک را سست می‌کند و از این راه می‌کوشد مبنای [ادراک] مرلوپونتی را وسعت ببخشد.[۱]

۲-بازنمود و قوهٔ خیال

همان طورکه در بحث حضور گفته شد، ادراک حسی کاملاً محدود به مرحله‌ای از «امرپیشاتأملی» نیست. ذهن نمی‌تواند ادراک را از بدن نتیجه بگیرد، بلکه تغییر دائمی بین «امرتأملی» و «امرغیرتأملی» می‌تواند حداقل مشاهده و توصیف شود. در هر صورت، تأمل دربارهٔ می‌اندیشم ما را به فراخواندن یک عامل استعلایی جدید یعنی خیال مجبور

۱.اسپیگلبرگ۱۳۹۱: ۸۸۰

می‌کند. تصویر، بین حضور جسمانی (جایی‌که ابژه تجربه شده است) و اندیشه (جایی‌که ایده شده است)، قرار دارد و اجازه می‌دهد ابژه آشکار شده و به عنوان امر بازنمود شده حاضر شود.[۱] قوهٔ خیال تاحدی ارتباط بین ذهن و بدن را ایجاد می‌کند. حتی اگر قوهٔ خیال توانایی نشان‌دادن و ساختن داشته باشد می‌دانیم که ریشه در بدن دارد. اینجا مرحلهٔ حضور را رد نمی‌کنیم. باید در نظر داشته باشم که شناخت ناقص یا ناکامل نیز در حضورِ بازنمود قرار می‌گیرد. در نتیجه، بدن، غایب در مرحلهٔ بالاتر نیست و بازنمود، وارث تجربیات بدن است. با این حال، بدن هم آماده برای بازنمود است. به اعتقاد دوفرن، «بازنمودِ چیزی بازنمود زمانی- مکانی آن چیز است. چیزبودن چیزی در گرو زمانی- مکانی‌بودن آن است».[۲]

اگر این مطلب را این‌گونه تفسیر کنیم، ظهور بازنمود با جهش مکان و زمان اتفاق می‌افتد. از سوی دیگر زمانی- مکانی‌بودن چیزی ریشه در خیال دارد. به نظر می‌رسد دوفرن در موافقت با کانت، این جهش را به قوهٔ خیال استعلایی نسبت می‌دهد. اما خیال گاه به صفت تجربی متصف می‌شود و گاه به صفت استعلایی.[۳] قوهٔ خیال تجربی نمودها را به صورت ابژه درمی‌آورد. در قوهٔ خیال استعلایی، شرط آن است که اصلاً نمود تجربی ممکن باشد. بنابراین خیال استعلایی امکان بازنمود را بیان می‌کند، اما معنی‌دار بودن یک بازنمود به خیال تجربی بازمی‌گردد. خیال در صفت استعلایی خود ملاحظه می‌کند که «داده‌ای» هست، یعنی امکان تحقق بازنمود 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 بازنمود معنی. بنابراین خیال را می‌باید ریشهٔ هر گونه ادراک حسی به وجه عام و ادراک هنری به وجه خاص تلقی کرد[٤]: به باور دوفرن، «ادراک زیبایی‌شناختی مستلزم چیز خاصی است که با بدن و حواسش زنده است اما اصلش در خیال استعلایی یافت می‌شود».[۵]

بر این اساس، قوهٔ خیال یکی از مراحل ادراک است و برای توسعه‌دادن و تحرک بخشیدن به نمود ایجاد نشده است. قوهٔ خیال، بازنمود را با حالت‌های شناختِ آشکار،

---

۱. نسبت خیال با بازنمودِ اثر هنری در هنرهای بازنمودی نظیر نقاشی، سینما و داستان بارز است. هنر بازنمودی امکان ظهور خیال را فراهم می کند در این باره نک: Walton1991.

2. Dufrenne 1973: 346

3.Dufrenne 1973: 357

٤. اما سارتر خلاف این نظر را دارد. نگاه کنید به: Sartre 1966: 130

همچنین نگاه کنید به بحث قابل تأمل باشلار در:Bachelad: 1961.

5. Dufrenne, 1973:359

زنده نگه می‌دارد که در تجربهٔ 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 می سازد.

در نمونهٔ اول، ما باید شناخت را به عنوان جنبه‌ای از خیال بررسی کنیم. از این نظر شناخت یک حالت واقعی از تصویر است. خیال، شناختی را برای بازنمود آماده می‌کند. دوفرن در این زمینه به هیوم اشاره می‌کند.[۱] زیرا از نظر هیوم خیال با فرم همکاری می‌کند و آن را قوام می‌بخشد و ما را قادر می‌سازد ابژه را بشناسیم. اما از نظر دوفرن، تنها مشکل تحلیل هیوم این است که حس، پیش داوری ما را تحت تأثیر قرار می‌دهد. همکاری به عنوان یک مثالِ مکانیکی آشکار می‌شود. همچنین سنتز از طریق عادت به دست آمده و از پیش تعیین نشده یا از طریق یک فعالیت استعلایی، سازمان نیافته است و هنوز تاحدی ساختگی باقی می‌ماند. بنابراین از طریق بدن‌مان، یک مرحله با ابژه هستیم یعنی، اندیشه بدون درک کامل آن. ما آگاهی را با ابژه بررسی می‌کنیم که جایگزین عمل اندیشیدن نمی‌شود. چنین به نظر می‌رسد که، دوفرن تنها با هیوم در لفظ موافق است. زیرا ما عادت تفسیرکردن را به عنوان یک روش مکانیکی به ایده‌ها ربط می‌دهیم. تاحدودی، ما عادت را به عنوان وسیله‌ای برای شرط درونی و برتری یک ابژهٔ جسمانی تصور می‌کنیم. بنابراین، اگر خیال حالتی از شناخت را آماده می‌کند آن را به پایان نمی‌رساند، بلکه به عنوان مرحلهٔ بعدی از یک تجربهٔ قبلی از طریق بدن بر مرحلهٔ حضور پیش قدم می‌شود.[۲]

پس کارکرد اساسی خیال تغییر این تجربه در چیزی مرئی است، یعنی ایجاد موقعیت برای بازنمود است. ما می‌توانیم بگوییم که بازنمود باعث می‌شود تا ما به آن فکرکنیم. موضوع مهم همیشه تغییر از حضور به بازنمود است. در هر دو مرحلهٔ خیال تجربی و استعلایی، خیال نیرویی است که برای نمود تلاش می‌کند. خیال تجربی این حوزه را محقق می‌کند و بدون کثرت داده‌ها انجام می‌شود. در عوض تصویرها صورت یک «شبه داده» هستند. این تصاویر، دقیقاً تصاویر مرئی نیستند. با این حال، آنها ما را به سمت دیده‌شدن هدایت می‌کنند. از این نظر ما باید درک کنیم که حالت‌های شناخت ضمنی با خیال، نمود حاکم را جستجو می‌کنند که نه ادراکی و نه مفهومی هستند. آنها در یک فرم ماتقدم وجود دارند که می‌توانند به یک بازنمود ضمیمه شوند.

---

۱. برای اطلاعات بیشتر نگاه کنید به: هیوم ۱۳۸۵.

2. Dufrenne 1973: 350

هنگامی‌که ما حالت‌های شناخت را درک می‌کنیم، این حالت‌ها و اطلاعات اضافی بیرون از تصویر، باعث شناخت ما نمی‌شوند بلکه باعث آشکارشدن بیشتر متن می‌شوند. این نزدیکی شناخت به درک شده کار قوهٔ خیال است، بنابراین، از این نظر شناخت باید با اصطلاح «تصویر» یکی شود. به عنوان مثال، اگر من می‌دانم که برف سرد است، من می‌توانم تجربهٔ این سردی را محقق کنم، اما هنگامی‌که من برف را می‌بینم، آن سردی به من بدون تحت تأثیر قراردادن من به این فعلیت بخشیدن آشکار می‌شود. اول، این به این معنی است، که سردی از طریق تأثیری که متمرکز خواهد شد شناخته شده نیست. شناخت قبل از سردی ساخته شده است. این نوع از حضور بی‌واسطه، یعنی «تصویر» سردی که با درک برف همراه است، غیرمفهومی و غیرحسی است. در اینجا شناخت ضمنی من به انتزاعی تغییرکرده است و حضور واقعی به چیزی حسی اشاره شده و نه کاملاً داده شده است. دوم، سردی می‌تواند پیش‌بینی شده باشد تنها به این دلیل که قبلاً شناخته شده است. هنگامی‌که حافظه فرمی از تصویر دارد، خاطره را پیش‌بینی می‌کند. نهایتاً، تصویر به ادراک در تداوم ابژه متصل است. تصویر یک تکه‌ای از تجهیزات ذهنی در آگاهی نیست بلکه روشی است که در آن آگاهی خود را بر ابژه می‌گشاید، و حاکی از عمقی در خود به عنوان کارکرد شناخت ضمنی آن است.[1] به عقیدهٔ سارتر، «تصاویر ذهنی یا امور خیالی در آگاهی نیستند و نمی‌توانند باشند. تصویر خیالی گونه‌ای خاص از آگاهی است. یک کنش است و نه یک چیز».[2] ابژه‌ها به طرف آگاهی ما نمی‌آیند بلکه آگاهی ماست که به سوی ابژه‌ها می‌رود.

در مجموع، آنچه ادراک هنری را قوام می‌بخشد همین خیال است که بنا به گفتهٔ سارتر نوع برتر آگاهی در حوزهٔ هنر است. سارتر برای خیال به وجه عام خصوصیاتی را ذکر کرده که تأیید این نکتهٔ اخیر است. از نظر او صورت خیالی چهار ویژگی دارد: الف) اینکه صورت خیالی یک آگاهی است زیرا همانند ادراک حسی دارای ابژه و متعلق مخصوص خویش است.[3] ب) شبه مشاهده‌ای است. در خیال مشاهده است اما مشاهده‌ای که چیزی نمی‌آموزد.[4] ج) آگاهی خیالی موضوع خود را همچون امری عدمی وضع می‌کند زیرا موضوع آگاهی خیالی در خارج نیست. خیال ابژه خود را همچون یک صورت خیالی

1.Dufrenne1987: 348
2. Sartre, 1966:161-162
3. Ibid: 4
4. Ibid: 9

وضع می‌کند «یعنی به شیوه‌ای که شیوهٔ آگاهی ادراک حسی نیست».[1] د) اینکه قوهٔ خیال خودمختاری و استقلال دارد زیرا بنا به همهٔ ویژگی‌های قبلی قوهٔ خیال نیازی به تبعیت ندارد منفصل می‌شود و شیوهٔ خویش را پیش می‌گیرد و به بازتولید و بازنمود آنچه دارد می‌پردازد. این ویژگی‌ها از نظر سارتر امکان می‌دهد تا صورت خیالی را همچون یک «رویکرد کارکردی »[2] توصیف کنیم[3] و به این سؤال پاسخ دهیم که «کارکرد خیال یک بهره از ذات آگاهی است یا آنکه باید آن را قوام‌بخش ساختار آن ذات توصیف کرد»[4]. وی در نهایت به این پرسش این‌گونه پاسخ می‌دهد که آگاهی از آن حیث که تخیل می‌کند و خیال‌پرداز است خود خیال است، یعنی خیال بهره‌ای از ذات آگاهی نیست بلکه «کل آگاهی است از آن حیث که تحقق آزادی خویش است»[5]. لذا خیال همچون یک ویژگی عرضی برای آگاهی ظاهر نمی‌شود بلکه شرط ذات آگاهی است[6]. در عین حال قوهٔ خیال از آن حیث که شرط میل و خود استعلایی است در ادراک هنری و تجربهٔ زیبایی‌شناختی نقش عمده‌ای دارد.

به اعتقاد دوفرن، در آستانهٔ بازنمود ما باید خیال را به عنوان ریشهٔ مکان و زمان قرار دهیم، که به ساختارِ ماتقدم همهٔ پدیده‌ها شکل می‌دهد. اما خیال می‌تواند این کارکرد را فرض کند تنها اگر ذهن قبلاً آماده سنتز باشد. بنابراین خیال به ما کمک می‌کند ببینیم تنها به این دلیل که آن می‌تواند یکی کند. این نکته زمانی آشکارتر می‌شود که ما از خیال استعلایی به خیال تجربی حرکت می‌کنیم. همان‌طورکه می‌بینیم، این همکاری‌ها ناشی از فعالیت بدن بر روی طرحی از تجربهٔ زنده هستند. این نشان می‌دهد که خیال همانند یک قوهٔ 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.

در پایان، دوفرن معتقد است که سارتر از ادراک به خاطر خیال غفلت می‌کند. زیرا برای دوفرن، در ادراک معمولی، خیال یک مقدمه برای فهمیدن است. اما تأمل بر ابژهٔ درک شده افزایش می‌یابد و می‌تواند در احساس مستقیم از طریق یک حرکت که مشخصهٔ تجربهٔ زیبایی‌شناختی است، برگردد. در ادامه نشان می‌دهیم چگونه پروسه ادراک عمل می‌کند.

---

1. Ibid: 11
2. functional attitude
3. Ibid: 16
4. Ibid: 207
5. Ibid: 216
6. Ibid: 219

۳-تأمل و احساس

در این مرحله دوفرن بحث خود را با کانت شروع می‌کند اما با کانت تمام نمی‌شود. همان طورکه گفته شد، منظور از مرحلهٔ حضور وقتی است که هنوز به معنی دست پیدا نکرده‌ایم. مرحلهٔ دوم، بازنمود در جمع‌بندی است که بعد از حضور رخ می‌دهد که مکانیزم آن را کانت توضیح داده و دوفرن هم استفاده کرده است.[۱]

ما از طریق دو قوهٔ خیال و فاهمه از حضور به بازنمود می‌رسیم. خیال ماده را آماده می‌کند و به آن نظم می‌دهد. از این طریق حضور به بازنمود تبدیل می‌شود و نگاه ما دقیق‌تر می‌شود. به عبارت دیگر، همانگونه که ادراک زیبایی‌شناختی، خیال را کنترل می‌کند، بنابراین طبیعی است که ادراک [غیرزیبایی‌شناختی] نیز خود را از آن دور نگه دارد. خیال عبور از حضور به بازنمود را تحت تأثیر قرار می‌دهد. اما می‌توان بازنمود را از خیالی که مدام سعی دارد خود را به آن بچسباند پاک کرد؛ این امر صرفاً با کنترل نفوذ فاهمه امکان‌پذیر است. اکنون به نظر می‌آید بین خیال، که باعث به وجود آمدن بازنمود می‌شود و فاهمه که قوهٔ داوری را به‌کار می‌گیرد، همان فاصله‌ای وجود دارد که بین حضور و بازنمود است. علت این است که نخست: به نظر می‌آید که نقش فاهمه اصلاح خیال است. تا آنجا که خیال به خاطر قابلیتش برای آشفتگی مورد شک و ظن قرار دارد، پیوستگی درک شده و خیالی نباید هیچگاه کامل شود. اندیشیدن به ادراکِ حاصل شده باعث بازیابی اعتماد به نفس و نگاه دقیق‌تر و همچنین کشف دلالت‌های جدید می‌شود. به عنوان مثال، برای اندیشیدن به یک شب پر ستاره، صحنهٔ یک جنایت یا یک نقاشی، لازم است که به عمق منظره بنگریم. همچنین، تأمل فلسفی به قدرتی اولیه از تفکر بازمی‌گردد که در افکار زنده از پیش موجود بوده است. بنابراین، تا اینجا می‌توانیم بگوییم: اندیشیدن یعنی مهارکردن خیال، خیالی که در منشأ تجربهٔ زنده وجود دارد و نیز رهاکردن تعهداتی که بین جهان و خودم ایجاد می‌کنم. به این ترتیب به اصلی دست می‌یابیم که منطقی و منجمد است. زیرا تجربه‌کردن (انسجام بین دو) ابژه در خیال و فکرکردن (به ارتباطی ضروری) از طریق فاهمه، یکسان نیستند. به نظر می‌رسد، باید پذیرفت اگر فاهمه نبود خیال به یک چیز خیال‌بافانه تبدیل می‌شد که هیچ عینیتی نداشت. به بیان روشن‌تر، اگر فاهمه نبود تمام ادراک‌های ما به فانتزی تبدیل می‌شد. چگونه است که درک ما به جهان فانتزی تمام عیار

---

۱. چون ما در اینجا قصد نداریم کانت را توضیح دهیم، تنها به تأثیری که دوفرن از او گرفته است اشاره می‌کنیم.

تبدیل نمی‌شود. یعنی چگونه است که ما درکی از جهان ابژکتیویته پیدا می‌کنیم؟ به اعتقاد دوفرن، از طریق نقش فاهمه این ابژکتیویته ایجاد می‌شود.

اما برعکس، فاهمه بدون خیال هیچ کاری نمی‌تواند انجام دهد. شناخت بدون بازآفرینی[1](بازتولید) نمی‌تواند مؤثر باشد. و آنچه در مرحلهٔ استعلایی صادق است، جایی است که سنتز وحدت‌بخش ثابت می‌کند مفهوم ابژه صرفاً به کمک سنتز مولد[2](بازآورانه/ بازسازانه) امکان‌پذیر است؛ سنتزی که فقط به بازنمودها انسجام می‌بخشد. بنابراین اگر قرار است فاهمه به طبیعت نظم دهد، خیال باید در ابتدا جهانی را از طریق نفوذ و تسلطاش ارائه کند تا بتواند شیء را که مدلول نشانه است به آن ملحق کند. تنها در این صورت است که تأمل می‌تواند دلالت را تأیید کند.

با این حال به محض اینکه خیال شکل بگیرد، فاهمه نیز رخ می‌دهد. زیرا هر زمان که ابهام حضور بر طرف شود، این امکان برای سوژه (که ابژه‌ها را تشخیص داده و خود را از آنها متمایزکرده) فراهم می‌شود تا خود را همزمان به صورت رابطه‌ای از خود به خود به واسطهٔ آنچه کانت آن را خودانفعالی[3] می‌نامد ــ توصیف کند؛ و به این ترتیب مانند وحدت حرکت، که براساس آن خود را از ابژه‌ها جداکرده و به خویشتن خود بازگردد. این رابطه از خود به خود، سوژه را به صورت واحدی از ادراک شکل می‌دهد. از طریق این فرایند خودسالاری[4] مجدد است که سوژه از پراکندگی تجربهٔ زنده رهایی می‌یابد، جایی‌که آن تجربه صرفاً یک اندیشه است و نه هستی اندیشنده، به عبارتی، بازتاب صدا است و نه خود صدا. و ابژه به نوبهٔ خود، تنها ابژه است به عنوان همبستهٔ این وحدت سوژه. ابژه یعنی وحدت نمودها که نقش استحکام بخش را دارد و به نمودها یگانگی می‌بخشد و ابژه‌ها را به صورت یک ماهیت قابل فهم به یکدیگر متصل می‌کند. به نظر کانت، فاهمه به عنوان عضوی از یگانگی دریافت[5] [ادراک صرف][6] تغییر دائمی نمودها را سرکوب می‌کند و تأییدی بر ضرورت آن وحدت محتمل تداعی‌ها را که تجربهٔ زنده القا می‌کند، به وحدت ضروری تبدیل می‌کند. فاهمه مادامی که از خود آگاه است و قاعده‌ای را به خود انگیختگی تداعی‌هایش تحمیل می‌کند، خیال است. فاهمه «قوهٔ قاعده‌هاست»[7] ، قوه‌هایی که

1. reproduction
2. reproductive
3. self-affection
4. self-repossession
5. apperception
6. Kant 1986:166a
7. faculty of rules

ابژهٔ بازنمود شده از طریق آنها تبدیل به ابژه‌ای می‌شود برای «من می‌اندیشم».

به طورکلی، بین خیال و فاهمه همان رابطهٔ مبهمی وجود دارد که بین حضور و خیال وجود داشت. طبیعت و ذهن، مدام سعی دارند خود را درون ما متحد و متمایز سازند. ما سعی نمی‌کنیم یگانه باشیم، حتی زمانی‌که سعی می‌کنیم با جدایی انداختن بین خودمان بر خود غلبه کنیم. و دیالکتیک‌های گسیختگی که برای متفکربودن ارائه می‌کنیم، ما را به سطحی ذهنی می‌برد بدون اینکه وحدت ما را از بین ببرد. به نظر می‌رسد اینجا دوفرن می‌خواهد رابطهٔ زمانی بین خیال و فاهمه را مطرح کند. آیا اول خیال داده می‌دهد و بعد فاهمه نظم می‌دهد؟ یا هر دو با هم اتفاق می‌افتد؟ او تحت تأثیر کانت می‌گوید: هر دو با هم اتفاق می‌افتد. نقش خیال بین حضور و بازنمود بین خیال و فاهمه هم است. مسألهٔ همزمانی یعنی ما با جهان مواجه می‌شویم داده‌ها را می‌گیریم بعد فاهمه به اینها شکل می‌دهد. به نظر می‌رسد دو کار است اما همان که ما می‌گیریم را نظم می‌دهیم. هم وحدت است هم دوگانگی. هیچ فاصلهٔ زمانی وجود ندارد. خیال، حضورها را به شکل بازنمودی از طریق فاهمه دریافت می‌کند، این را دیالکتیک گسیختگی می‌نامد. به بیان روشن تر، در هر درک هم یک چیز و هم دو چیز وجود دارد. در هر حالت ما خود را در حالت وحدت می‌یابیم، این وحدت را دیالکتیک گسیختگی می‌نامند.

در هر صورت، فرایند ادراک بی‌شک از طریق نظم‌دادن به خیال پیش می‌رود، که به خودی خود همیشه خطر به بیراهه رفتن وجود دارد. چنانچه خیال به آنچه داده شده قوت ببخشد، فاهمه دقت و انسجام خود را تضمین می‌کند و به خیال عینیتی می‌بخشد که نخستین ویژگی آن فاصله‌ای است که برای ابژه آن را رعایت می‌کنیم؛ و دومین ویژگی آن ضرورت است[1]، که براساس آن این ابژه را به صورت یک ابژهٔ واحد در یک جهان واحد در نظر گرفتیم. به این طریق، قلمروی تجربه آشکار می‌شود، حتی اگر پیشرفت فرایند ادراک نیازمند غلبهٔ دائمی بر انحرافات خیال باشد. خطر همیشه وجود دارد. زیرا ادراک باید مدام خود را با تجربهٔ حضور زنده کند، به این ترتیب درون خود عنصری از فناپذیری و ابهام را پنهان می‌کند و نمی‌تواند آن را خنثی کند مگر اینکه فرایند ادراک را متوقف کند. اما همچنان این حقیقت وجود دارد، تا جایی‌که ادراک در میان این محدودیت‌ها و انگیزهٔ فاهمه، ادامه یافته و پالوده می‌شود، سلطه و تسلط ما را بر نمودها و دلالت‌ها افزایش می‌دهد. در مجموع، چون خیال و فاهمه به هم پیوسته است، همیشه یک عنصر پیش بینی‌ناپذیر در

1. Dufrenne1973:370

فرایند ادراک وجود دارد. به همین دلیل یا باید فرایند ادراک را متوقف کنیم یا باید بپذیریم که در این فرایند عنصر خیال که پیش بینی‌ناپذیر است وجود دارد. در نهایت ما می‌دانیم که به آن دو ویژگی ضرورت و عینیت می‌رسیم.

اما این فعالیت فاهمه، اندیشه را به پایان نمی‌برد. (یکی از بحث‌هایی که کانت مطرح می‌کند راجع به قوهٔ داوری ایجابی و قوهٔ تأملی است) از نظر کانت، ممکن است بگوییم که فاهمه تنها قوهٔ داوری ایجابی را به کار می‌گیرد. حال اینکه قوهٔ داوری ایجابی به هیچ عنوان قوهٔ داوری کامل نیست. لازم به ذکر است که، این نوع قوهٔ داوری آن نوع قوهٔ داوری‌ای نیست که نقد قوهٔ حکم مجزا کرده تا بتواند ماتقدم مناسب و شایسته خود را متمایز سازد. قوهٔ داوری ایجابی فعالیت عقلی است که به کمک آن مقوله‌ها عملکرد خود را در معمولی‌ترین نوع ادراک، بدیهی می‌دانند. به این ترتیب:

> *«قوهٔ داوری ایجابی براساس قوانین استعلایی کلی تصمیم می‌گیرد، قوانینی که به فاهمه مجهز شده‌اند و امر تبعی[1] هستند؛ این قانون یک ماتقدم مشخص می‌کند، و نیازی ندارد که قانونی را برای هدایت خود به کار بگیرد، قانونی که به آن توانایی بدهد تا ذره‌ای در طبیعت را تابعی از جهان بداند».*[2]

به این ترتیب کانت به مسئلهٔ تابعیت اشاره می‌کند: چگونه اتفاق می‌افتد که، آنچه به طور تجربی داده شده است و با توجه به قوانین کلی طبیعت، تصادفی است، «و فاهمه بی‌هیچ شکی آن را در اختیار دارد»،[3] در مقابلِ ضرورت فرمال شناخت و عمل تسلیم شود؟ ما باید «انطباق طبیعت در قوه‌های شناختیِ خود را مسلم بدانیم»[4]، توافقی که اصل و اساس آن در استنتاج استعلایی یافت می‌شود (جایی‌که به نظر می‌رسد وابستگی تجربی پدیده‌ها پیامد وابستگی استعلایی آنها باشد) اما تأیید را فقط در نقد قوهٔ حکم می‌توان یافت، جایی‌که اصول قوهٔ داوری تصدیق می‌کند که قوهٔ داوری این توافق را به عنوان اصل ماتقدم برای استفادهٔ خود می‌پذیرد. به عبارت دیگر، استنتاج استعلایی امکان یک امر داده شده را تأیید می‌کند، و نقد قوهٔ حکم ضرورت بدیهی دانستن مطابقت این داده با ضرورت ماتقدم را تأیید می‌کند، این امر اثبات اصلی از وحدت کثرت را که با وحدت ترکیبیِ دریافت انطباق دارد امکان‌پذیر می‌سازد. این داوری تأملی است که دربارهٔ امکان تابعیت تصمیم می‌گیرد. این امر به این دلیل است که تا آنجا که به اختیارات استعلایی آن مربوط است، داوری

1.subsumptive
2.Kant, 1986:18
3. Ibid,24
4.Ibid,25.

تأملی باید از قوهٔ داوری ایجابی متمایز شود. با این حال داوری تأملی به واسطهٔ داوری ایجابی برانگیخته می‌شود. این دو نوع قوهٔ داوری با هم رابطهٔ تقابلی ندارند، زیرا در قوهٔ داوری ایجابی اصل ماتقدم مربوط به فاهمهٔ محض است که کلی و همگانی است و دغدغهٔ آن صرفاً «امکان طبیعت» است؛ در حالی‌که در داوری تأملی آنچه کلی و همگانی است، یک قانون کلی است در مقابل قوانین خاص. اما قانون کلی داوری تأملی همچنان تجربی است، به این ترتیب، به اندازهٔ فاهمهٔ ما محتمل و ممکن است[1]، زیرا معمولاً دغدغهٔ آن «امکان طبیعت» نیست بلکه دغدغه‌اش قابل فهم بودن طبیعتی است که به طور تجربی داده شده است. در هر حال دو نوع قوهٔ داوری ماهیتاً مکمل یکدیگرند. تابعیت، تأمل را طلب می‌کند و از طریق تأمل است که می توان از خود سؤال پرسید و اطمینان یافت از اینکه ابژهٔ قابل فهم می‌تواند به واسطهٔ همراهی با عناصری از شناخت جایگاه خود را در جهان پیدا کند. تأمل، به طور خلاصه تأمل به امکان قوهٔ داوری ایجابی است. به عبارت واضح‌تر و روشن‌تر، کانت می‌گوید: «کار فاهمه تعین‌بخشی خیال است ولی برای داوری‌کردن یک داوری ایجابی امکان‌پذیر نیست».[2] به عبارت دیگر، زیبایی مقید از جمله زیبایی خانه مفهوم کمال را پیش فرض می‌گیرد و این حکم زیبایی‌شناختی نیست. تابعیت مثل حکم منطقی است. فاهمه به طبیعت برمی‌گردد یعنی حکم‌های غیرزیبایی‌شناختی. ما یک پدیده را در طبیعت درک می‌کنیم، به نظر تصادفی می‌رسد، اما این تابع و پیرو قانون کلی فیزیک است. یعنی امری که در طبیعت ظاهراً تصادفی به نظر می‌رسد، در ضرورت‌های فرمالِ دانش مجبور است از آن تبعیت کند. زیرا در آن حکم زیبایی‌شناختی و تأملی نیست. احکام طبیعت هرچه تصادفی باشند تابع ضرورت فرمال هستند که علم آنها است مثل علم شیمی یا فیزیک. اما در زیبایی‌شناسی، مسألهٔ تأیید یا توقع تأیید را داریم. یعنی من منتظر نیستم که تو تأیید کنی که سقوط این جسم براساس فرمول نیوتن است اما من منتظرم تأیید کنی که این زیبا است. حکم زیبایی‌شناختی از یک طرف ضرورت فرمال تبعی را کم دارد، از طرف دیگر انتظار تأیید یا توقع تصدیق است. در حکم تأملی وقتی می‌گوییم این زیباست تا به کلیت و ضرورت نرسد مفروض است، در حالی که در حکم شناختی این‌گونه نیست. کانت اصرار دارد بگوید که در منشأ این دو حکم با هم تفاوت دارند. حکم تأملی نسبی نیست، زیرا در حکم تأملی هم به ضرورت و کلیت و به یک ایجابی می‌رسیم. از این جهت هر دو حکم عین هم هستند ضرورت را می‌طلبند و عنصر ایجاب و ضرورت در هر دو حکم است.

1. Ibid:18
2. Ibid:136

لازم به ذکر است، دوفرن نیازی ندارد که همان مسیری را که کانت در مفهوم تأمل پیموده است، دنبال کند. زیرا تأمل در نگرش کانت، گرایش بازگشت استعلایی را برمی‌گزیند، در حالی‌که سوژه خود را به خود ارجاع می‌دهد همان‌گونه که به استعدادش برای ترویج قوانین طبیعت ارجاع می‌دهد و نیز به تمایلش برای به کارگرفتن این استعداد. زمان سوژه دغدغهٔ ما خواهد بود که بر ابژهٔ درک شده فائق آمده است و به جای اینکه در خود منعکس شود، در این ابژه بازتاب پیدا می‌کند. با این حال از نظر دوفرن، کانت مسیر را روشن می‌کند. کانت در اولین قدم ما را به سوی این ایده هدایت می‌کند که فعالیت فاهمه نه صرفاً تجلی داوری است و نه تغییر ناگهانی[1] و غایی ادراک. علاوه بر این، کانت دو موضوع مهم مطرح می‌کند، که دوفرن را به آستانه احساس هدایت می‌کند. از یک سو با مواجه‌شدن با ابژه ما قادر خواهیم بود عمیق‌تر از زمانی‌که قوهٔ داوری ایجابی در جریان است درگیر باشیم. از سوی دیگر، در این وضعیت نسبت به زمانی‌که قوام‌بخش فعالیت می‌کند، پیوند عمیق‌تری با ابژه وجود دارد.

بنابراین، درون قوهٔ داوری ایجابی، قدرت ایجاب از خود بی‌اطلاع است. «من می‌اندیشم» باید قادر باشد تا با بازنمودهای من همراه شود؛ اما در حقیقت من از تعیین قانون برای طبیعت ناآگاه هستم و من صرفاً یک ماتأخر و ضرورت و واقعیت یک ماتقدم را کشف می‌کنم. در مقایسه، نمی‌توانم فراموش کنم که در داوری تأملی، وحدت کثرت را مفروض می‌پندارم «اگرچه [این اصل] برای ما ناشناخته است».[2] در اینجا من «گویی که»، ابژکتیویته‌ای را مفروض می‌دانم که علامت سوبژکتیویتهٔ آن را نمی‌توانم نادیده بگیرم، و همزمان از یک ابتکار عمل تمام عیار آگاه هستم. دیگر ابژه را موجودیتی بی‌نیاز از اثبات که از خود ناشی شده باشد، نمی‌دانم؛ آن را بررسی می‌کنم و زیر سؤال می‌برم. از ابژه انتظار دارم تا به برخی از فرضیه‌هایی که مطرح کرده‌ام پاسخ بدهد. به نظر نگارنده، دوفرن از اینجا به بعد از کانت فاصله می‌گیرد: کانت در حکم تأملی انتظار تصدیق دیگران را دارد. دوفرن می‌گوید در حکم زیبایی‌شناسی خودآگاهی وجود دارد و تأمل مستلزم خودآگاهی است. و به این دلیل است که من انتظار تصدیق دیگران را دارم. زیرا من با خودم و جهان واقعی درگیر شدم و دوباره به خودم برمی‌گردم. دوفرن از خود کانت این نتیجه را گرفته است و ضدکانتی نیست. کانت دنبال اثبات مطابقت سوژه با ابژه است. اما مسألهٔ دوفرن صرفاً مطابقت سوژه با ابژه نیست بلکه می‌خواهد با شخص «خود» که در این جهان هست

1. peripety
2 . Ibid

ارتباط برقرارکند. این برگشت به خود ما را به احساس می‌رساند.

از فاهمه تا احساس

به این ترتیب چنانچه تأمل مستلزم خودآگاهی باشد، به این دلیل است که من خود را به چالش کشیده‌ام و این امر نه تنها به این معناست که من از خودم می‌پرسم: «آیا قانونی که ادعا می‌کنم می‌توان در طبیعت یافت، پذیرفتنی است؟» بلکه همچنین به این معنا است که من خود را در بحثی که مطرح کرده‌ام درگیر می‌کنم. گویی که این کار مطلقاً وظیفهٔ من بوده است. وجود من صرفاً مانند یک سوژهٔ استعلایی یا فعال نامتشخص نیست، بلکه مانند یک سوژهٔ ملموس در تماس با جهان واقعی است. به این ترتیب است که فهم همانند یک پیروزی فردی می‌ماند. این به این معنا است که من در تأملِ خود گرفتارم و به محض اینکه به جای کناره‌گیری، با مشارکت ابراز وجود کنم، خود را گرفتار می‌کنم. همان طور که گفته شد، ابراز وجودکردن، عمل بنیادی است که سوژه به کمک آن خود را به صورت وحدتِ دریافت در حضور یک ابژه به وجود می‌آورد. اما آنچه اهمیت دارد این است که شخص خود را با تمامیت خود آشکار کند، تمام هویت خود را درگیرکند. علاوه بر این، با کمک داوری تأملی تفاهم عمیق‌تری با ابژه خواهیم داشت تا با قوهٔ داوری ایجابی.[1] این وابستگی بین طبیعت و خود من، نه تنها در تأمل مشاهده می‌شود بلکه در نوعی پیوند بین ابژه و خودم نیز تجربه می‌شود، به خصوص در تجربهٔ زیبایی‌شناختی. و این پیوند شیوه‌ای برای دسترسی به احساس فراهم می‌کند. شاید مخاطب فکر کند دوفرن دوباره به احساسی برمی‌گردد که در مرحله اول با آن مواجه بوده است در حالی‌که این‌گونه نیست. چرا که دوفرن معتقد است، احساس صرفاً بازگشت به حضور نیست؛ به سه دلیل. نخست، ابژهٔ احساس منحصربه فرد (بی مانند)[2] است.[3] به زبان ساده، احساس نشان می‌دهد که درونی است. احساس ما را به بُعد دیگری از داده می‌برد. این احساس تنها حالت یا وجهی از هستی سوژه نیست؛ بلکه وجهی از هستی سوژه است که با وجهی از هستی در ابژه مطابقت دارد. بنابراین احساس، چیزی درون من است که با کیفیت خاصی از ابژه در ارتباط است، و ابژه به کمک آن می‌تواند پیوند نزدیک خود را آشکار سازد. احساس، هستی را نه تنها به صورت واقعیت بلکه به صورت عمق نشان می‌دهد. هستی به صورتی

1. Dufrenne1973:375
2. peculiar
3. Ibid: 376

غیر از آنچه هست و به صورت مبهم و غیرقابل فهم ظاهر می‌شود، نه تنها به دلیل اینکه همیشه می‌توانم بازنمودها را جایگزین یکدیگرکنم یا آنها را به هم پیوند دهم، بلکه به این دلیل که من چیزی درون هستی یافته‌ام که هر بازنمود را همانند هر عملی خنثی می‌کند.

دوم اینکه، احساس با بیان تلویحی نگرش جدیدی از سوی سوژه، خود را از حضور متمایز می‌کند.[1] به نظر می‌رسد، من باید خود را با آنچه احساس به من می‌نمایاند وفق دهم و به این ترتیب عمق آن را با خود هماهنگ می‌کنم. زیرا این بحث ربطی به گسترش «داشتن» من ندارد بلکه به گوش‌دادن یک پیام مربوط است. به این دلیل است که از طریق احساس، خود من هستم که مورد سؤال قرار می‌گیرم. خواه توانایی داشتن را داشته باشم یا نه، احساس یک خود-آزمایی شکل خواهد داد و معیاری برای صحت من ارائه خواهد کرد. تمامی آنچه در احساس محقق می‌شود ناشی از مفهوم تعالی جستن (استعلا) است.

و در نهایت به این دلیل است که، احساس با مفروض دانستن اینکه بازنمود تحلیل رفته و منصرف شده است از بازنمود فراتر می‌رود و خود را از حضور متمایز می‌کند.[2] باید گفته شود که می‌توان بدون گذر از مرحلهٔ بازنمود و تأمل به احساس دست یافت. همان‌گونه که حرکت از حضور به بازنمود منطقی نبود، در مورد حرکت از بازنمود به احساس نیز همین‌گونه است. احساس صرفاً مسیر دیگری است که ممکن است ادراک پیش بگیرد. براساس خودبه خودی بودن آگاهی و محصور و محدود به هر نوع ایجاب منطقی بودن، ما بین ادراک و احساس در نوسان هستیم. اما احساس تنها در دو صورت خود را به طورکامل تحقق می‌بخشد. نخست، خیال باید متوقف شود،[3] تا جایی‌که ما را درون یک مرحلهٔ منحصربه فرد و هم تراز با بازنمود مستقرکند و پیوند دهد. اما به این معنا نیست که ما باید از ادراک نمودها دست بکشیم. بلکه به این معنا است که خیال یا حتی فاهمه نباید ما را به حوزهٔ دلالت‌های مطلقاً ابژکتیو بکشاند، چیزی که صرفاً به اثبات قدرت یا بی‌تفاوتی ما کمک می‌کند. دیگر اینکه در آن باید ضرورتاً به عنوان یک حرکت هستی‌شناختی نامیده شود[4]، ما نیاز داریم خود را در معرض واقعیتی قرار دهیم که باید اصالتاً از اعماق هستی‌مان آن را تجربه کنیم و نیز از کنترل خود بر نمودها دست برداریم. تجربهٔ زیبایی‌شناختی به ما نشان خواهد داد که احساس، در متعالی‌ترین صورت خود، امر بی‌واسطه‌ای است که به عنوان میانجی عمل می‌کند. این امر تنها

1. Ibid:377
2. Dufrenne 1978: 175
3. Ibid
4.Dufrenne 1973: 378 3

به این دلیل نیست که در مرحلهٔ بازنمود عمل می‌کند بلکه به این خاطر است که نوعی تأمل در احساس وجود دارد که احساس از طریق آن می‌تواند به طورکامل تحقق یابد و در ارتباط با احساس نقشی را مشابه نقش بازنمود درخصوص حضور، بازی می‌کند. عنصر بی‌واسطه در احساس، که مشابه و نه دقیقاً مانند عنصر مطابقت در حضور است، در تمامیت خود احساس نیست. احساس اصیل بی‌واسطگی جدیدی است. به این ترتیب، دوفرن به این نتیجه می‌رسد که، «احساس دارای عملکرد نوئتیک (عمل ذهنی) است و جهانی را آشکار می‌سازد».[1]

به جز نمود، که فاهمه خود را محدود به سازمان‌دهی و تفسیر آن می‌کند، آنچه در واقع احساس با انجام عملکرد نوئتیک خود به دنبال آن است، «بیان» است. لازم به یادآوری است که دوفرن بین بیان و نمود در خصوص محتوای خاص آنها و شیوه‌ای که به این محتواها اختصاص داده شده‌اند، فرق می‌گذارد. نخست با توجه به محتوا، نمود، شناخت یک ابژه و بیان شناخت یک سوژه یا شبه سوژه را به وجود می‌آورد. نمود یک نشانه است، در حالی‌که بیان نشانه را برای ما تبدیل به حالت[2] می‌کند.[3] یک شیء نمی‌تواند به صورت یک نشانه عمل کند، زیرا شیء صرفاً همانی است که می‌نماید. یک شیء هیچ چیزی را پنهان نمی‌کند و دیالکتیک درون و بیرون را شروع نمی‌کند. مطمئناً یک شیء جنبه‌های پنهانی دارد اما این جنبه‌ها صرفاً برای من پنهانی هستند و همواره می‌توانم به شیوه‌ای این جنبه‌ها را کشف کنم. ممکن است کسی بگوید که یک شیء حریم درونی خود را حفظ می‌کند و ورود به آن صرفاً با آسیب همراه است. به نظر می‌رسد، یک شیء نیازی به ساختن نشانه ندارد، زیرا خود هم اکنون صد در صد یک نشانه است. نیازی ندارد خود را نمودار کند زیرا خود کاملاً ظاهری است. از سوی دیگر، بیان به عنوان قابلیتی برای انتشار و بیرون فرستادن نشانه‌ها و ظاهرنمودن خود اصالتاً متعلق به یک سوژه است[4]. در مجموع، بیان آشکارسازی خود است، به این دلیل ساده که باعث می‌شود که ما عملاً آن چیزی باشیم که بیان شده است. بیان درونی را دقیقاً در شکل بیرونی خلق می‌کند و صرفاً با برانگیخته شدن آن، بقا درونی امکان‌پذیر است.

همه چیز در بیان خلاصه می‌شود و آنچه بیان شده بلافاصله به من عرضه می‌شود. من می‌توانم صرفاً به آنچه بیان انجام می‌دهد بازگردم، به منظور اینکه خود را بیشتر در

1. Ibid: 379
2. gesture
3. Ibid 380
4. Ibid: 382

معرض آنچه بیان شده است قرار دهم و به آن اجازه دهم که صحبت کند. کافی است که به تأمل اجازهٔ عمل بدهیم و نیز بی‌واسطهٔ احساس را از بی واسطهٔ حضور متمایز کنیم. از این زاویه، احساس ممکن است ادعا کند که مالک یک دیالکتیک است. بدین ترتیب، تجربهٔ زیبایی‌شناختی در این خصوص ما را آگاه خواهد ساخت، زیرا در آنجاست که احساس، همان‌گونه که ما توصیف‌اش کردیم، کارکرد نوئتیک خود را به بهترین شکل آشکارخواهد ساخت. در این مرحله فرق کانت بادوفرن مشخص می‌شود، اینکه دوفرن قدمی اضافه برمی‌دارد و دوباره به حس بازمی‌گردد و نشان می‌دهد که چگونه سوژه و ابژه در احساس با هم به یگانگی می‌رسند. در ادامه دوفرن برای اینکه کارکرد نوئتیک احساس را نشان دهد دو گونه تأمل را از هم متمایز می‌کند.

احساس و عمق[1] ابژهٔ زیبایی‌شناختی

ابتدا گونه‌ای از تأمل وجود دارد که درباب ساختار ابژهٔ زیبایی‌شناختی است و سپس گونه‌ای دیگر نیز موجود است که در باب احساسِ ابژهٔ بازنمود شده می‌باشد.[2] به عنوان مثال، بررسی‌کردن هنر نحو و نگارش یک نویسنده نه همانند تأمل در مورد عالم به تصویرکشیده شده توسط خود است و نه همانند تأمل در مورد ساختار اثر موسیقیدان است که احساساتمان را با اثر او بیان می‌کنیم و نه همچنین مانند تکنیک‌های تصویری یک نقاش است که ممکن است به مقابله با محیط استناد کند. تأمل در ساختار ابژهٔ زیبایی‌شناختی مشابه فعالیت قوام‌بخشی است. این‌گونه از تأمل ابژه را توسط مجزاکردن از خود، توصیف می‌کند به این معنا که ممکن است در معرض بررسی انتقادی باشد. به عبارت دیگر، برای آشکارکردن رازهای ساختار ابژهٔ زیبایی‌شناختی، به چگونگی ساخته‌شدن آن توجه کردم و بر آن نظارت کردم. دیگر ابژه‌ای وجود ندارد که مرا در معرض پرسش قرار دهد، بلکه بیشتر ابژه‌ای موجود است که توسط ساختن پروسه و نتایج آن تولید شده که می‌توانم دوباره آن را بنیان و تقدیرکنم، یعنی ابژه‌ای که به واسطهٔ حرکات خودم آنها را در معرض پرسش قرار می‌دهم. بنابراین از طریق جایگزین نمودن درک تحلیلی برای درک کل، خود را از اثر جدا می‌کنم. تأمل همیشه به گونه‌ای به پی‌بردن

---

۱. مفهوم «عمق» در اینجا به معنی اگزیستانسیالیستی به‌کار می‌رود و نه به معنی معرفتی. بنابراین با ضمیرناخودآگاه و پنهانی متفاوت است.

2. Ibid: 388

به عمق مطالب دلالت دارد. اما در این مورد بیشتر از آنکه برای دستیابی به رابطه‌ای نزدیک بپردازد، به تجزیه و متلاشی‌شدن ابژه می‌پردازد.

گونه دوم تأمل به محتوا برمی‌گردد. تأمل در محتوا حرکت از نمود به سوی ابژهٔ بازنمود شده است و نهایتاً آنچه که اثر گفته شده می‌تواند به گونه‌ای دیگر بیان کند و ظهور محتوا به فرم از گسترش رابطهٔ نمود و ابژه جلوگیری می‌کند.[1] بنابراین چنین تأملی به سرعت از گونه‌ای تأمل که هدفش شرح نیست بلکه تفسیر است پیشی می‌گیرد. این نوع دوم تأمل، ابژهٔ زیبایی‌شناختی را به عنوان شیء در طبیعت در نظر می‌گیرد که معنایش در محتوای پیشین و پسین خود یافت می‌شود. به عنوان مثال، معنای ابر به باران بستگی دارد. بارانی که پیام‌آور است. تفسیر همیشه آشکارشدن مفهوم ضمنی است. اکنون، همان‌طورکه معنای ابژهٔ زیبایی‌شناختی نمی‌تواند بعد از آن بیاید، از آنجا که ابژه معرف چیزی نیست، معنا باید در آنچه که مقدم است یافت شود. بنابراین تأمل به پرسش از پیدایش معنا برمی‌گردد. هنگامی‌که پیدایش معنا به طور منطقی بررسی می‌شود، تحقیق و تفحص در برگیرندهٔ روشی است که آن معنا از اظهاراتی خاص یا عقایدی بارز نشأت می‌گیرد.

بنابراین، برای نتیجه داشتن تأمل، برای ساختن مجدد آن و جانشین‌کردن خود به آفریننده‌اش باید از اثر جدا شویم. این نوع تأمل ما را به تماس با ابژهٔ زیبایی‌شناختی هدایت خواهد کرد. لازم به ذکر است که در اینجا دوفرن از کانت تأثیر گرفته است. همان‌طورکه کانت بین داوری تأملی و ایجابی تمایز قائل است، ممکن است بین تأملی که ما را از ابژه جدا می‌کند و تأملی که ما را به ابژه می‌پیوندد تفاوت باشد. ما صرفاً جدایی فرم از تأمل را در اثر دیدیم و همچنین محدودیت‌هایش را مشاهده کردیم. حتی تحلیل ساختار برای ما آشکار شد تا از محدودیت‌های تأمل ناخوشایند و مخالف عبورکنیم. اما درک معنی گونه‌ای دیگر از تأمل را پیش فرض می‌گیرد. گونه‌ای تأمل که باید از ابتدا اتخاذ کنیم و آن نگرشی جدید به ابژه است. ما به وسیلهٔ داوری تأملی درگیر شده‌ایم و چنین تأملی به آنچه من هستم و به رابطه‌ای که با ابژه معرفی می‌شود بستگی دارد. به وسیلهٔ تأمل ذاتی من به جای فرستادن خود به حوزهٔ داوری، به کار مشغول می‌شوم و به اثر اجازه می‌دهم تا معنای خود را در من جای دهد. من دیگر ابژه را به عنوان چیزی که باید از طریق نمودش شناخته شود در نظر نمی‌گیرم همانند تأمل انتقادی یعنی جایی‌که نمود هیچ ارزشی ندارد و به تنهایی نشانگر چیزی نیست، بلکه بیشتر به عنوان چیزی در نظر می‌گیرم که مستقیماً

1. Ibid: 391

و به خودی خود معنی می‌دهد، حتی اگر قادر نباشم معنایش را به عنوان شبه سوژه احاطه کنم و این شیء به طور پنهانی به بیان برمی‌گردد، دوفرن این نوع تأمل را که تأمل همدلانه[1] است به احساس منتهی می‌کند.

تأمل همدلانه در مورد ابژهٔ زیبایی‌شناختی ادامه مییابد. می‌توانیم ببینیم که تا چه حد به احساس نزدیک است، به چیزی که حرکت می‌کند و به موجب آن ترغیب می‌شود. چنین تأملی یک باور و قصد پر شور و معتبر از طریقی است که من خود را با ابژه توسط جسمانی‌کردن (هم ماهیتی) خود با ابژه لبریز می‌کنم. از این رو، ابژه با نزدیک‌شدن مشخص می‌شود و شناخت من توسط آمیختن بی‌اندازه درون خودم عمیق‌تر می‌شود. مثلاً سؤالی که پرسیدم چرا این قلم خاص، این خط ملودی یا آن تزیین خاص اکنون به پاسخ می‌رسد. دیگر از طریق کشف علت بیرونی به اثر پاسخ داده نمی‌شود بلکه از طریق احساس نیاز درونی به اثر پاسخ داده می‌شود. این نیاز تا جایی است که به نیازی که ما در خود تجربه می‌کنیم متشابه است و دوفرن آن را اگزیستانسیال (وجودی) می‌نامد، و آن هنگامی است که حس می‌کنیم با توسعهٔ وجودمان به داوری یا انتخابی خاص عازم هستیم.

اما به نظر دوفرن نکته‌ای وجود دارد این است که، ادراک زیبایی‌شناختی باید با محدودیت‌هایش موافق باشد. به دو دلیل، ادراک زیبایی‌شناختی نباید ظهور «خودکفایی» را در اثر رد کند: ۱ـ زیرا «خودکفایی» نیاز اثر است همان‌گونه که هست و آن طورکه ممکن است باشد و ۲ـ این نیاز برای اثر درونی است.[2] برای درک اثر باید مطمئن بود که چیزی مخالف آنچه هست نمی‌تواند باشد. این اطمینان زمانی به دست می‌آید که اثر چنان در ذهن ما فرورفته که ما اجازهٔ گسترش می‌دهیم و کشف این نزدیکی با اثر بیرون از معنی جستجو خواهد شد، و این خواسته را [جستجوی معنا] به خودی خود در خودمان تصدیق می‌کنیم. زیرا تکرار نیاز وجودی (اگزیستانسیالی) از بیرون تشخیص داده نمی‌شود یا تجربه نمی‌شود مگر در درون خودم، تا جایی‌که من قادر به بازکردن دریچهٔ خود به این نیاز هستم. چنین چیزی نیاز ابژهٔ زیبایی‌شناختی است که باید به طور همزمان در خودم تشخیص دهم. این نیاز به طریقی بیرونی بر روی تمام اشیای مادی عمل می‌کند. نیازی است که به موجب آن ابژهٔ زیبایی‌شناختی خود را به عنوان چیزی کامل و ثابت جای می‌دهد و تصدیق می‌کند و صرفاً سوژه‌ای برای قانون خودش است، قانونی که به نوبهٔ خود به ابژه گونه‌ای از کیفیت پایان‌ناپذیربودن می‌دهد. به عبارتی، پایان ناپذیربودن کیفیت

1. sympathetic
2. Ibid: 396

هر ابژهٔ درک شده است.

در ادامه دوفرن به این نتیجه می‌رسد که، ابژهٔ زیبایی‌شناختی عمق دارد و عمق آن مانند عمق فیزیکی قابل اندازه‌گیری نیست بلکه فراتر از اندازه‌گیری است. عمق ابژهٔ زیبایی‌شناختی اگر بخواهیم آن را به درستی درک کنیم، باید خودمان را تغییر دهیم. عمق ابژهٔ زیبایی‌شناختی با عمق وجودی اندازه‌گیری می‌شود که ما را به سوی خودش دعوت می‌کند. عمق ابژهٔ زیبایی‌شناختی با عمق وجود ما ارتباطی تنگاتنگ دارد. به نظر می‌رسد، این ارتباط نزدیک ویژگی گونه‌ای از احساس است که در آن احساس به تجربهٔ زیبایی‌شناختی منتهی می‌شود. دوفرن معتقد است که «ما در واقع عمق اشیا را در تصویر عمق انسان تجربه می‌کنیم».[1] به عنوان مثال، ما مجذوب جنگل بزرگ یا دریاچه‌ای عمیق می‌شویم زیرا بر ما تأثیری می‌گذارد گویی حقایقی برای کشف وجود دارند. عمق داشتن در هر چیزی بدین معنی در گرو آن است که تجربهٔ انسان بدان دست یافته باشد. اثر هنری در قبال تجربهٔ ناظر خود شکفته می‌شود و عمق خویش را به تجربهٔ انسان وامی‌نهد. از این رو عمق آن، همان عمق احساس انسان است. زیرا «عمق» چیزی نیست مگر حیات درونی. عمق آدمی «به معنی وجودی است که واجد یک حیات درونی است».[2] احساس درونی آدمی واجد این نوع عمق است. از این رو در احساس هنری آنچه ناظر یا خود هنرمند با آن سروکار دارد همین حیات درونی است که عمق خود ناظر یا هنرمند است: «احساس زیبایی شناختی عمق دارد نه فقط به دلیل آنکه ما را وحدت می‌بخشد بلکه به دلیل آنکه ما را به تعمق وامی دارد».[3] احساس هنری ما را با اثر هنری یکی می‌کند و همزمان درون ما را به سوی اثر هنری می‌گشاید؛ یعنی می‌گذارد اثر هنری که در برابر من شکوفا شده است خویش و عمق خویش را، به درون من انتقال دهد. به همین دلیل «عمق احساس زیبایی‌شناختی را باید برحسب آنچه در ابژه کشف کرده، اندازه گرفت».[4] بنابراین عمق ابژهٔ زیبایی‌شناختی هم با عمق احساس زیبایی‌شناختی تعمیم می‌یابد. آنچه اجازه ظهور این عمق را می‌دهد همانا احساس هنری و زیبایی‌شناختی ما است. اما درک و ترتیب و تفسیر آن از عهده احساس مذکور خارج است و احساس، عمق را برملا و ظاهر می‌کند ولی بیان آن برای احساس ممکن نیست؛ این تأمل است که آن را بیان می‌کند.

---

1. Ibid: 367-393
2. Ibid: 404
3. Ibid: 405
4. Ibid: 407

تأمل و احساس در ادراک زیبایی شناختی

به نظر می‌رسد، همان طورکه ابژهٔ زیبایی‌شناختی براساس نحوهٔ بیانش تشخیص داده می‌شود، احساساتی که در شرح و بیان آن انباشته می‌شوند لحظه‌ای تعیین‌کننده را شکل می‌دهند. البته منطق حقیقی برای نشان‌دادن این لحظه در ادراک زیبایی‌شناختی وجود ندارد، زیرا من همیشه می‌توانم ابژه را رد کنم و احساس را در خودم سرکوب کنم. ادراک، عملی است که به آزادی شخصی من بستگی دارد.

به طور کلی، در ادراک زیبایی‌شناختی نمی‌توان داوری را به خاطر احساس حذف کرد زیرا یک نوسان ادراکی بین احساس و تأمل وجود دارد. همان طورکه دیدیم، تأمل خود را در روند ادراک ابژه خسته می‌کند و به احساس باز می‌گردد. محدودیت تأمل این است که ابژه را به عنوان چیزی در دور دست نگاه می‌دارد و آن را به سطحی از عینیت می‌کشاند. اما به نظر دوفرن محدودیت‌هایی برای احساس نیز وجود دارد. اول تأمل احساس را در بر می‌گیرد. دوم، احساس، شعور و آگاهی خودش را دارد و چنان عمل می‌کند که این آگاهی را از نزدیکی با تأمل به دست بیاورد که به موجب آن ابتدا آماده شده و سپس تأیید شود. سوم، همیشه خطر گم‌کردن احساس در ابژه و بازگشت به واقعیت عینی حال وجود دارد. چهارم، احساس می‌تواند کارکردی نئوتیک داشته باشد که تاحدی موجب پیروزی‌اش بر تأمل می‌شود. از طرفی، احساس باید به سطحی از حضور غیرتأملی ساده و محض بازگردانده شود یعنی به آنچه که شناخت نیست[1].

با این حال، ابژهٔ زیبایی‌شناختی باید شناخته شود و به یک معنا احساس باید بر آن غلبه کند. در فرایند ادراک شاید فکر کنیم که تأمل بیشتر از آنکه باعث احساس شود، احساس را بی‌اثر می‌کند و از کار می‌اندازد. در حالی‌که عقل و ادراک مرکزهای آنها غنی است. حقیقت این است که بیان به سرعت معنای عاطفی را پیشنهاد می‌دهد. به بیان دیگر، احساس در یک چشم به هم‌زدن خود را با ابژه نشان می‌دهد، به عبارتی، احساس در تماس نخست ما با ابژه ظاهر می‌شود و در روش خود عقلانی است. به باور دوفرن، در ما نیرویی وجود دارد که از کل تجربه پیشی می‌گیرد. نیرویی که از بیان رمزگشایی می‌کند، درست همانند شناخت ماتقدم از مقوله‌های عاطفی [در اینجا دوفرن تحت تأثیر مقوله‌های کانتی است. اما تفاوتی بین آنها وجود دارد]. کانت نشان داده بود که باید به من یک دریافت حسی داده شود، و همچنین قبل از اینکه مکان بتواند بر من ظاهر شود قادر به کشیدن خطی صاف

1. Ibid: 416

باشم. اما دوفرن معتقد است که نیازی به دریافت حسی نیست زیرا این مقوله‌ها در ما به صورت ماتقدم وجود دارند. به عبارت دیگر، این توانایی باید در درون من شناخته شود و ابژهٔ بیانی باید آشکارا به من داده شود قبل از اینکه بیان بتواند ظاهر و درک شود. در نتیجه، این دو شرط به هم می‌پیوندند، زیرا بدن من باید به ابژه نزدیک شود پیش از آنکه ابژه بتواند به عنوان امری بیانی ظاهر شود. معنا کاملاً درک نمی‌شود مگر اینکه بدن من با نشانه‌اش هماهنگ باشد. بنابراین، ابژهٔ زیبایی‌شناختی این حضور زنده شرطی برای احساس است و تا قبل از اینکه بر بدن عرضه شود خود را احساس نمی‌کند. همچنین ابژه باید بیانگر چیزی باشد. جسمانی‌بودن در ابژه وجود دارد اما چیزی بیش از شرطی برای ادراک آگاهی و احساس نیست. هنگامی که ابژه به ما عرضه می‌شود و هنگامی که خودمان در وضعیت آماده باش هستیم، احساس آنی و سریع است، اما دوباره ابژه باید به ما عرضه شود. به عبارت روشن‌تر، برای مرحلهٔ اول ادراک ، ابژه هم باید به بدن ما عرضه شود هم بیانگر باشد.

بنابراین، آغازی برای ادراک و نوعی تماس اولیه با ابژه وجود دارد که معمولاً به نظر می‌رسد ابژه از لحظهٔ نخست خود را نشان می‌دهد اما این آغازی مطلق نیست. ما با مجموعه‌ای کلی از تجربیات گذشته به سوی ابژه می‌رویم که فرهنگ عمومیِ ما را شکل می‌دهد. به عنوان مثال، اثر هنری قطعاً برای رهبر ارکستر جدی است زیرا او کسی است که ساختار و معنای اثر را از بین تعداد بی‌شماری از متون در یک متن درک می‌کند، اما سخت بتوان نگاه او را تازه دانست. آنچه در شنیدن یک اثر موسیقایی برای اولین بار به من عرضه می‌شود چیزی بیشتر از صوت صدا است، درست همانند ساختمان که ممکن است در نگاه نخست کلاف سردرگم به نظر آید. تا اینجا من خود را با محدودیت‌های ابژه تطبیق داده‌ام و بدن من همدست آن است. چشم و گوش من تردید می‌کند و به بیراهه می‌رود. آنها آهنگ ابژه را ادامه نمی‌دهند، ردیف‌ها و قافیه‌ها را تشخیص می‌دهند یا ساختارش را درک می‌کنند. به عبارتی، ابژه هنوز شکل نگرفته و بیانی نیست. با این همه شخص خواهد گفت که حتی این ادراک تازه کار و بی‌تجربه مستعد گونه‌ای بیان است. هر بازنمود، حتی بازنمود ابژه‌هایی که روزانه استفاده می‌کنیم، احساس را با کیفیتی عاطفی احاطه می‌کند و ابژه ما را به سوی ظاهری بیانی سوق می‌دهد. به عنوان مثال، آنچه ابتدا در شب کشف می‌کنم خوف و هراس شب است و آنچه در گل کشف می‌کنم زیبایی آن و آنچه در ماشین کشف می‌کنم قدرت و غرش است. بنابراین ادراک اولیه‌ای که من از ابژهٔ زیبایی‌شناختی

دارم تحریف و سردرگم نشده، بلکه پیشاپیش ویژگی احساس است. بنابراین ادراک چندان نزدیک به حضور توصیف شده است که کلیت ابژه- سوژه نمی‌تواند از بین برود، و ما نمی‌توانیم بگوییم که این مرحله ادراک نیست. اما می‌دانیم که چنین واقعیت ابژکتیوی هنوز قابل قبول نیست، زیرا واقعیت ابژکتیوی که توسط نمود مبهم ابژه بیدارشده، احساس است. گرچه این احساس به گونه‌ای واضح و آشکار است که به کل احساس ضمیمه می‌شود و این احساس است که کاملاً به عمق می‌رود و به طور ناقص از نمود نامشخصِ ابژه یاری می‌گیرد و ما را عمیقاً جلب نمی‌کند زیرا ما کاملاً فراخوانده نشده‌ایم. به طور کلی، ما پیش از برخورد با ابژه چنان ساکتیم که گویی شخصی را ملاقات کردیم شخصی که هنوز با او آشنا نیستیم [همان طورکه در صفحات قبل گفته شد احساسی که در مرحله حضور است با احساس در مرحله سوم ادراک فرق دارد].

بنابراین، احساسِ بی‌واسطه کلِ احساس نیست. احساسِ واقعی باید به دست آید، صرفاً به این دلیل که ادراک لزوماً به تدریج حاصل می‌شود. ابژهٔ زیبایی شناختی باید کاملاً عرضه شود، اما در ابتدا کاملاً عرضه نمی‌شود. ابژهٔ زیبایی شناختی برخلاف ادعایش برای موجود بودن، برای ادراکات ناقص موجود نیست. این وظیفهٔ تأمل انتقادی خواهد بود که این نوع ادراک را ارتقا دهد. اساساً هر تأملی در عظمت ادراک سهم بسزایی دارد، زیرا اگر حضورِ ابژهٔ زیبایی شناختی را درک نکنیم پس، هدف تأمل چیست.

همان‌طورکه گفته شد، پیش از آنکه این ابژه برای احساس نمایان باشد، برطبق ویژگی معلومش باید برای بدن نمایان باشد و برطبق ویژگی بازنمودی‌اش باید برای عقل نمایان باشد، جایی‌که فرم و محتوا به عنوان یک وحدت درک می شوند. اکنون ما چگونه می‌توانیم باعث شویم تا چشمان‌مان بهتر ببیند، گوش‌هایمان بهتر بشنوند و بدن‌مان بیش از آنکه خود را در آشفتگی تأثیرات غیرقطعی گم کنند، خودشان با ابژه ارتباط برقرارکنند. ابتدا بدن ما آهنگ و ساختار ابژه را درک می‌کند. بدن پیش از آنکه بتواند تشخیص دهد و خود را با ابژه منطبق کند، باید حالات دستیابی به ابژه را پیدا کند. ابژه باید تجزیه شود، نقاط ارجاع بررسی شوند، موضوعات آنها برجسته شود و نهایتاً باید نظمی پدیدار شود و از سردرگمی اولیه، ساختاری به دست آید. به عبارت دیگر، بدن باید نشان بدهد که چگونه اثر ساخته شده است. چنین دستورالعملی همیشه به معقول بودن اثر منجر می‌شود یعنی به نمایش و ترتیب اعضایش. در این صورت، شعر غزلی می‌شود که مطابق با طرح های فرمال خاص وابسته به تاریخ‌اش سروده می‌شود. نمایش به تراژدیِ پنج حرکتی برمی‌گردد که

دارای مقدمه و نتیجهٔ اخلاقی است. در مجموع، ما یاد می‌گیریم که ابژهٔ زیبایی شناختی را دقیقاً توسط چنین تجربیات کاملاً ادیبانه‌ای در تحلیل درک کنیم. هنگامی که خود را در برابر یک ابژه تازه می‌یابیم وضعیت متفاوت می شود. خواه مقداری مشخص از شناخت قبلی درک ما از آن را فراهم کرده و ما را به وسیلهٔ حدسِ پیش بینی که هست در نظرگرفته باشد، خواه ما بدانیم که آیا این اثر سبکی خاص دارد یا از مکتبی خاص است، و خواه بدانیم که عناصر و ویژگی خاصی دارد و از همه مهم‌تر بدانیم که تحت شرایط خاص یا با قصد خاصی سروده شده است. این عملکرد انتقادی به سرعت به سوی ادراک عمومی گام برمی‌دارد و موقعیت خود را با این ادراک به درستی تشخیص می‌دهد. این انتقادات صرفاً برای داوری در مورد ابژهٔ زیبایی‌شناختی نیست بلکه برای راحت‌کردن دستیابی ما به آن است. بنابراین، ادراک ما نیاز به تأمل دارد و بدن ما در پی راهنمایی این شناخت انتقادی است.

با این حال، ابژهٔ زیبایی‌شناختی هنوز آنجا است. اما زمینهٔ ادراک ما رشد می‌یابد و سازمان یافته‌تر می‌شود. فرمهایی که در ابژه شکل می‌گیرند با هم فرم را تشکیل می‌دهند و واضح‌تر و پرمعنی‌تر هستند. آنها اعضای یک ارگانیسم هستند که توسط هوش ما فهمیده شده‌اند. بنابراین، ما واقعاً چیزی را درک نمی‌کنیم مگر آنکه پیشاپیش مقدمات آشنایی با آن را فراهم کرده باشیم. در نتیجه، تأمل است که حتی در سطح رفتار بدنی می‌تواند ادراک را فراهم کند. همهٔ اینها قادر به بهبود و افزایش ادراک هستند و همچنین قادر به آماده شدن برای احساس هستند که به موجب آن ادراک کامل شده و عاری از عیب و نقص گردیده است.

برای اینکه فرایند ادراک در احساس به اوج خود برسد این وظیفه انسان است. بعد از این مراحل، آنچه اتفاق می‌افتد دیگر نفوذ نسبت به خود اثر نیست. بلکه نفوذی به جهان ابژهٔ زیبایی‌شناختی است. به عبارتی، نفوذ به جهانی است که از خود بروز می‌دهد. به عنوان مثال، پس از آنکه بر شعری از نیما تأمل می‌کنیم و آن را در معرض تحلیل گرامری قرار می‌دهیم، اصطلاحات آن را تفسیرکرده و موضوع‌اش را می‌سازیم. حتی اگر به صورت نیمه آگاهانه باید به خود بگوییم که آنچه نیما در شعرش بیان کرده، جهان متعالی در میانهٔ راه بین رؤیا و ادراک است. جایی که همهٔ حاشیه‌های واقعیت در موج تمایل خسته و ناگواری از حساسیت افتاده‌اند و از طغیان دست کشیده‌اند. سپس اگر تمایل به بیانِ کیفیت جهان نیما داشته باشیم، می‌توانیم به همه آنچه از تأمل قبلی‌ام یادگرفته‌ایم

بازگردیم. اما در این بازگشت این شناخت توسط «احساس» روشن خواهد شد و کیفیت‌اش را آشکار خواهد ساخت. یعنی هر آنچه در کشفیات ابتدایی به آنها دست یافته شده، اکنون توسط احساس فراخوانده شده است تا به عنوان شاهد آن عمل کند.

به طور کلی، همهٔ عناصر در جهان بازنمود شدهٔ اثر، همانند قهرمان‌ها یا ترتیب نوشتن یک رمان یا موضوع نقاشی می‌توانند یاری بخواهند تا به جهان بیان شده جسم دهند و از این رو معنایی تازه به دست آورند. آنها دیگر ابژه‌هایی نیستند که قوام‌بخش معنای اثرِ ساخته شده باشند بلکه درصدد نمایش کیفیت آن هستند. بیش از آنکه اثر از طریق آنها کشف شود، آنها هستند که از طریق اثر کشف می‌شوند. به عنوان مثال، دیگر طاق نوک تیز که مشخصه سبک گوتیک در معماری است، وجود ندارد، بلکه گوتیک‌هایی وجود دارند که به منظور بیان جهان گوتیکی خاص که در ارتباط با ماست خلق می‌شوند. در نتیجه، هر چیزی که توسط نگرش انتقادی به دست آوردیم، ارزشمند می‌ماند. بنابراین، تأمل در خدمت احساس است و توسط احساس برانگیخته شده است. دیگر وظیفهٔ ما دانستن تکنیک‌ها و تاریخ نیست که تولید اثر را توضیح می‌دهند بلکه در عوض وظیفهٔ ما فهم این مطلب است که اثر چگونه گویا و بیانی است. بنابراین، دوباره با تأمل همدلانه‌ای مواجه می‌شویم که درصدد گرفتن اثر از درون است و نه از بیرون. از این رو، برای فهم آن چیزی که قبلاً درک شده و تقسیم کردن آنچه به عنوان واحد به احساس داده شده است، سؤالاتی از سوی تأمل مطرح می‌شود، که صرفاً جهت انگیزش احساس مطرح شده‌اند. تنها کاربرد آنها مشخص نمودن عمق احساس است. بنابراین تأمل همدلانه همیشه از طرف احساس برای ما الهام بخش می‌شود. احساس برای مطمئن شدن از خود از چنین تأملی استفاده می‌کند و در تلاش برای در ارتباط بودن با خودش، خود را توجیه می‌کند. تأمل چیزی را از آنچه که قبلاً از نمودش به دست آورده‌ایم، از دست نمی‌دهد و حالا دیگر به مرحله‌ای از شناخت نسبتاً جسمانی قدم گذاشته است. زیرا قبل از اثر ما باید خود را راحت احساس کنیم، اما از هم اکنون اثر و خودمان برابر خواهیم بود و مجبور نخواهیم بود تا بیان پنهان در اثر را نشان دهیم، بلکه مجبور به نشان‌دادن عمق آن خواهیم بود.

اکنون متوجه خواهید شد حرکت از نگرش انتقادی به احساس، یک نوسان آسان نیست. تأمل روشی را برای احساس آماده و سپس احساس را روشن و واضح می‌کند. از طرف دیگر، احساس ابتدا برای تأمل جالب به نظر می‌رسد و بعداً تأمل را هدایت می‌کند. این تغییر بین تأمل و احساس یک پیشرفت دیالکتیکی است. ممکن است ما فکر کنیم که احساس آن

چیزی باشد که در مرحله حضور با آن مواجه بودیم و یا اینکه همهٔ ادراک از احساس شروع شود، این تا جایی ممکن است صحیح باشد که ما ابتدا فرم‌ها را ادراک می‌کنیم. ما هرگز نمی‌توانیم مطمئن باشیم که تأمل در انصراف و کناره‌گیری تسلیم خواهد شد. گرچه تأمل در فرم سخت‌تر است ولی امکان‌پذیر است. تأمل با غیاب سوژه اغلب بیشتر از آنکه منصرف شود، برانگیخته می‌شود. در نهایت ابژهٔ زیبایی‌شناختی به عنوان چیزی که رمزگشایی شده توجه ما را جلب می‌کند. از طرف دیگر، اگر تأمل قادر به پیداکردن موضوعی برای کار خود نباشد، از موقعیت خود کناره‌گیری می‌کند و احساس که جایگزین تأمل می‌شود غیرقطعی و سردرگم خواهد بود. اما «تأمل» نمود را نظم و سامان می‌دهد و همچنین برای ابژهٔ زیبایی‌شناختی بیشترین فرصت را فراهم می‌کند تا ما را حرکت دهد. احساس ناشی شده از آن، فهم ما را مستعد نفوذ به مرکز ابژه خواهد کرد. ابژه‌ای که دیگر حضورِ مبهم نیست بلکه حقیقتی واضح و صریح است که اگر ما هرچه بیشتر با عناصری که از آن سرچشمه گرفته است آشنا شویم بیان آن بهتر درک خواهد شد.

در نهایت گونه‌ای تأمل که پیرو احساس است از تأملی که بر احساس پیشی می‌گیرد متفاوت است. احساس به تأمل غنا می‌بخشد و به ابژه منجر می‌شود و از آنجا که از فاصلهٔ دور ابژه را دربردارد مدام تمایل به سردرگم‌کردن خود دارد. در این هنگام اثر فقط به خاطر خودش درک می‌شود، پس ممکن است ابژهٔ زیبایی‌شناختی در آن ظاهر شود. بنابراین همهٔ قسمت‌های اثر در دریافت بیان و در توزیع آن برای رسیدن به تأثیری کلی همکاری می‌کنند.

بنابراین، تجربهٔ زیبایی‌شناختی بدون اینکه ارزش تأمل را نادیده بگیرد به احساس منجر خواهد شد. ابژهٔ زیبایی‌شناختی در تغییر این دو فعالیت [تأمل و احساس] قرارگرفته است. اما چطور ممکن است که از یک فعالیت به فعالیتی دیگر برود؟ از ادراکی منظم و متفکر به تأملی رود که اجباری و وجدآمیز است؟ همان طور که گفته شد، این به خودانگیختگیِ سوژه برمی‌گردد. یعنی، سوژه اگر از بدن بودن باز نایستد، بدنی است که همیشه برای ابژه حاضر است و به موجب آن باعث شناخت جسمانی شده و از این طریق نزدیکی‌اش با ابژه عمیق‌تر می‌شود. این جذابیتِ خود ابژهٔ زیبایی‌شناختی است که هم تأمل را جویا می‌شود (زیرا به حد کافی منطقی و مستقل ظاهر می‌شود تا ادعایی بر شناخت ابژکتیو بکند) و هم جویای احساس است (زیرا خود را در چنین شناختی به تحلیل می‌برد و خواهان ارتباطی صمیمی‌تر است). ابژهٔ زیبایی‌شناختی قابل اعتماد، منظم و دور است و

با وجود این همچنان صمیمی و فریبنده است و به صورت احساسی حرکت می‌کند. هر کدام از این دو جنبه مدام به دیگر ارجاع می‌شود. به همین دلیل است که تکامل ابژهٔ زیبایی شناختی مانند ابژهٔ «شبه سوژه» است.

نتیجه‌گیری

همان طورکه ملاحظه شد میکل دوفرن با رویکرد پدیدارشناسی به ادراک زیبایی‌شناختی می‌پردازد. هدف او بررسی تک تک آثار هنری نیست بلکه به طورکلی 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 ابژهٔ زیبایی شناختی و اثر هنری می‌پردازد.

دوفرن ضمن اینکه وجوه تمایزی را میان اثر هنری و ابژهٔ 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 ابژهٔ زیبایی شناختی را تشکیل می‌دهد. همین مؤلفه در فرایند ادراک یعنی 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 مرلوپونتی و سارتر فراتر می‌برد همین قائل شدن به یک نوع فرایند دیالکتیکی برای ادراک است. او در نهایت ابژهٔ 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 مرحله اول، تماشاگر به صورت کلی و پیشاتأملی و توسط بدن با ابژه روبه رو می‌شود. مرحله دوم، بازنمود و خیال، در این مرحله بدن غایب نیست بلکه تماشاگر سعی می‌کند صورت‌هایی که در مرحله اول گرفته شده آنها را توسط خیال به صورت مادی مجسم کند. دوفرن معتقد است خیال به عنوان یک فعالیت نقش مرکزی در تجربهٔ زیبایی‌شناختی دارد. او خیال را به عنوان یکی از مراحل ادراک می‌داند. مرحله سوم، تأمل

و احساس، که منظور او تأمل همدلانه است که تا حدی ابژکتیو است و ما را بیشتر مرتبط با حس می‌کند. ما در مرحله سوم به محتوای ابژه توجه می‌کنیم زیرا احساس همراه با تأمل است. و به عبارتی یک نوسانی بین احساس و تامل وجود دارد زیرا تأمل احساس را حمایت می‌کند.

به همین دلیل است که دعوی دوفرن این است که فرایند ادراک یک فرایند دیالکتیکی رو به پیشرفت است. این احساس از عمق درک سوژه ناشی می‌شود و باعث می‌شود که تماشاگر به عمق ابژهٔ زیباییشناختی یعنی بیان جهان دست یابد. دوفرن نتیجه می‌گیرد که اوج ادراک زیبایی‌شناختی در احساس پیدا می‌شود و نحوهٔ 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. ابژهٔ زیبایی‌شناختی به تنهایی برای خودش معتبر نیست او وابسته به تماشاگر است نه فقط برای مشاهده بلکه برای بناکردن هر نحوهٔ بیانی. در نتیجه برای دست یافتن به ادراک زیبایی‌شناختی تماشاگر باید فعال باشد تا بتواند به عمق ابژهٔ زیبایی‌شناختی و بیان آن دست یابد. ■

فهرست منابع:

تیلور، کارمن. ***مرلوپونتی***. ترجمه مسعود علیا. چاپ اول. تهران، نشر ققنوس۱۳۹۰.

اسپیگلبرگ، هربرت. ***جنبش پدیدارشناسی درآمدی تاریخی***. ترجمه مسعود علیا، تهران، نشر مینوی خرد ۱۳۹۱.

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

هیوم، دیوید. ***درباب معیار ذوق و تراژدی***. ترجمه علی سلمانی. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر ۱۳۸۵.

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

Dewey, J. Art as Experience. New York, 1958.

Dufrenne, Mikel ***In The Presence of The Sensuous: Essay in Aesthetics***. Ed, Mark S.Roberts and Dennis Gallagher. Humanities Press International,Inc, 1987.

_____, ***In Encyclopedia of Phenomenology***. Ed. Lester Embree 2009.

_____, ***The Phenomenology of Aesthetic Experience***. Trans. E. S. Casey. Evanston: Norhtwestern University Press, 1973.

_____, "The Aesthetic Object and the Technical Object". ***Journal of Aesthetics and Art Criticism*** 23 (1):113-122, 1964.

Gadamer, ***Truth and Method***. Second Revised Edition Translation revised by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall. Continuum New York, 2000.

MaMackon, Ian. Aesthetic Perdeption in Mikel Dufrenne Phenomenology of Aesthetic Experience ***A Phenomenological Critique.*** Nestleton Station, Canada1990.

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

Michael,Mitias. ***Encyclopedia of Aesthetics***. Editor, M. Kelly, v1, Oxford University

Press, 1998.

Kant, ***Critique of Judgment***, tran.J.R.Meredith, Oxford, 1986.

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

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

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

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