



نشر ۱۱۹

---

# پدیدارشناسی تجربه زیبایی شناختی

گزارش و ملاحظات

---

میکل دوفرن

---

برگردان: فاطمه بنویدی

---

نقدهای  
بهنگام

# پدیدارشناسی تجربهٔ زیبایی شناختی

[گزارش و ملاحظات]

میکل دو فرن

برگردان:

فاطمه بنویدی

دبیر مجموعه

(نقدهای بهنگام)

و سروراستار:

محمد میلانی

اندیشه



شورا

عنوان و نام پدیدآور: پدیدارشناسی تجربه زیبایی شناختی: گزارش و ملاحظات  
میکل دوفرن؛ برگردان فاطمه بنویدی.  
مشخصات نشر: تهران: نشر ورا، ۱۳۹۶.  
مشخصات ظاهری: ۳۲۰ ص؛ ۱۴×۲۱×۵ س.م.  
یادداشت: عنوان اصلی: The Phenomenology of Aesthetic Experience  
موضوع: زیبایی‌شناسی  
موضوع: Aesthetics  
موضوع: هنرها -- فلسفه  
موضوع: Arts -- Philosophy  
شابک: ۹-۹۳۷۲۷-۹۶۰۰-۶۷۸  
شماره کتابشناسی ملی: ۴۵۹۸۲۱۷  
رده بندی دیویی: ۱۱۱/۰۸۵  
رده بندی کنگره: ۱۳۹۶/د۹/ب۴ BH۳۹  
سرشناسه: دوفرن، میکل، ۱۹۱۰ - م. Dufrenne, Mikel  
شناسه افزوده: بنویدی، فاطمه، مهر جم  
وضعیت فهرست نویسی: جی.یا. \*

از مجموعه «نقدهای بهنگام»

### پدیدارشناسی تجربه زیبایی شناختی

نویسنده: میکل دوفرن  
برگردان: فاطمه بنویدی  
ویراستار: اعظم فتحی  
دبیر مجموعه و سر ویراستار: محمد میلانی  
مدیر امور هنری: رضا حیرانی  
صفحه آرایی: امیر حسین ذوالقدر  
ناشر: نشر ورا  
امور چاپ: دقت  
نوبت چاپ: اول: ۱۳۹۶  
تیراژ: ۵۰۰ نسخه  
شابک: ۹-۹۳۷۲۷-۹۶۰۰-۶۷۸

#### دفتر انتشارات:

تهران، خیابان کارگر شمالی، نرسیده به بلوار کشاورز، بن بست کیتی، پلاک ۶

تلفن: ۰۱۳۴۳ ۶۶۹۰

varabookpub@gmail.com

حق چاپ محفوظ است



نشر ورا

## فهرست

۷	مقدمه دبیر مجموعه .....
۹	مقدمه .....
۲۱	فصل اول: پدیدارشناسی ابژه زیبایی شناختی .....
۳۷	۱-۱. شرط اول: اثر و اجرای آن .....
۳۷	۱-۱-۱. هنرهایی که در آنها اجراکننده، آفریننده نیست .....
۴۱	۱-۱-۲. هنرهایی که در آنها اجراکننده، آفریننده است .....
۴۵	۲-۱. شرط دوم: اثر و عمومیت آن (اثر و تأثیر آن بر عموم) .....
۴۶	۱-۲-۱. اثر از تماشاگر چه انتظاری دارد؟ .....
۴۷	۱-۲-۱-۱. اجراکننده .....
۵۱	۱-۲-۱-۲. مشاهده‌ای .....
۵۶	۲-۲-۱. دستاورد اثر برای تماشاگر چیست؟ .....
۵۶	۱-۲-۲-۱. ذوق .....
۵۹	۲-۲-۲-۱. قوام‌بخشی عموم .....
۶۷	۳-۱. ویژگی ابژه زیبایی شناختی در میان ابژه‌های دیگر .....
۶۸	۱-۳-۱. ابژه زیبایی شناختی و وجود زنده .....
۶۹	۲-۳-۱. ابژه زیبایی شناختی و ابژه طبیعی .....
۶۹	۱-۲-۳-۱. ابژه طبیعی و ابژه مصرفی .....
۷۲	۲-۲-۳-۱. ابژه زیبایی شناختی و طبیعت .....
۷۴	۳-۳-۱. ابژه زیبایی شناختی و ابژه مصرفی .....
۷۵	۱-۳-۳-۱. سودمندی .....
۷۷	۲-۳-۳-۱. حضور آفریننده .....
۸۰	۳-۳-۳-۱. سبک .....
۸۸	۴-۳-۱. ابژه زیبایی شناختی و ابژه دلالتگر .....
۹۶	۴-۱. فرم چیست؟ .....
۱۰۲	۵-۱. ابژه زیبایی شناختی و جهان .....
۱۰۴	۱-۵-۱. ابژه زیبایی شناختی در مکان .....
۱۰۸	۲-۵-۱. ابژه زیبایی شناختی در زمان .....
۱۱۳	۳-۵-۱. جهان ابژه زیبایی شناختی .....
۱۱۴	۴-۵-۱. جهان بازنمود شده .....
۱۱۷	۵-۵-۱. جهان بیان شده .....

۱۲۳	..... ۶-۵-۱. ارتباط جهان بازنمودشده و جهان بیان شده
۱۲۶	..... ۷-۵-۱. جهان ابژکتیو و جهان ابژه زیبایی شناختی
۱۲۹	..... ۶-۱. هستی ابژه زیبایی شناختی
۱۳۰	..... ۱-۶-۱. سارتر
۱۳۹	..... ۲-۶-۱. رومن اینگاردن
۱۴۳	..... ۳-۶-۱. بوریس دو شلوزه
۱۴۶	..... ۴-۶-۱. کنراد
۱۵۱	..... <b>فصل دوم: پدیدارشناسی ادراک زیبایی شناختی</b>
۱۵۴	..... ۱. مرحله حضور
۱۶۰	..... ۲. مرحله بازنمود و قوه خیال
۱۶۷	..... ۱-۲-۲. ادراک و خیال
۱۷۳	..... ۲-۲-۲. نقش خیال در ادراک زیبایی شناختی
۱۸۳	..... ۳. تأمل و احساس
۱۹۱	..... ۱-۲-۳. از فاهمه تا احساس
۱۹۶	..... ۲-۲-۳. نمود و بیان
۲۰۳	..... ۴. احساس و عمق ابژه زیبایی شناختی
۲۰۴	..... ۱-۲-۴. دو گونه تأمل (انتقادی و غیرانتقادی)
۲۱۵	..... ۲-۲-۴. احساس به عنوان هستی در عمق
۲۲۱	..... ۳-۲-۴. عمق ابژه زیبایی شناختی
۲۲۸	..... ۵. تأمل و احساس در ادراک زیبایی شناختی
۲۴۱	..... <b>فصل سوم: پایه گذاری علم زیبایی شناسی</b>
۲۴۵	..... ۳-۱. ایده ماتقدم عاطفی
۲۵۶	..... ۳-۲. ماتقدم به عنوان جهان شناسی و وجودی (اگزیستانسیال)
۲۶۸	..... ۳-۳. معنای ماتقدم حضور و بازنمود
۲۷۲	..... ۴-۴. شناخت ماتقدم متعلق به ماتقدم عاطفی و امکان زیبایی شناسی محض
۲۷۲	..... ۴-۳-۱. مقولات عاطفی
۲۸۳	..... ۴-۳-۲. اعتبار مقولات عاطفی
۲۹۳	..... ۴-۳-۳. امکان زیبایی شناسی محض
۳۰۱	..... <b>مؤخره</b>
۳۰۵	..... <b>فهرست منابع</b>
۳۰۷	..... منابع انگلیسی
۳۱۵	..... نمایه

## مقدمه دبیر مجموعه

نقد نوعی شناخت است. گونه‌ای رهیافت به درک مفاهیم. مفاهیمی که به الزام ذاتی زندگی بشر امروز شده‌اند. مراتب این شناخت از آن جهت متفاوت از سایر شناخت‌ها است که در پس خود معرفت می‌آفریند. معرفتی ورای شناخت‌ها و ابزارهای شناختی که بشر با آنها سرو کار دارد. از این روی نقد نه تنها می‌تواند هدف باشد بلکه با توسل به آن آدمی آفاق جدیدی از علوم، معرفت‌ها و مبانی بنیادی هر امری را قادر به کشف است. این کشف خصلت بشر مدرن باید باشد. بشر مدرنی که اگر به قوه ادراک انتقادی دست پیدا کند جهانی بس بسیار انسانی را خلق می‌کند. خلقی که از مفاهیم آغاز و به درک بی‌واسطه هستی می‌انجامد. نقد بی‌شک نوید سعادت‌ی نوین را برای انسان به همراه دارد. انسانی که در میان گذشته‌اش با آن میراث غنی از فکر و کشف و ایمان و آینده‌اش با آن همه پرسش و تمنایی که از اکنون برای رسیدن به آن دارد. از این جهت نقد تنها سلاح شناختی است که ما را به زندگی و سعادت انسانی امیدوار می‌کند و از انسان بودن ما معنا و حضوری متعالی خلق می‌کند. مجموعه مطالعات جانب غربی، «نقدهای بهنگام» به دنبال شناخت آفاق نقد

فکری و فلسفی است. نقادی میراثی از دین، هنر، فلسفه و آنچیزی که در ذیل این مفاهیم معنا دارند و از گذشته و اکنون ما به جای خواهند ماند. نقدهای بهنگام در زمانه‌ای در حال رشد و تکامل است که بیش از هر دوره‌ای خلاء نقادی ناب در جامعه فکری و معرفتی ایرانی به چشم می‌خورد. از منظر اگرچه مدعای عظمت ندارد اما تمام تلاش این مجموعه و دست‌انداکارانش بر این است که فکر و ساحت تفکر ایرانی را به سمت معنا و معنا پژوهشی سوق بدهد. امید آنکه تلاش‌هایی از این جنس و همسو با این معیار بتوانند سویه ارزشمند تفکر که همانا نقد متکامل و هدفمند است را از سر ضرورت و نیاز، بهنگام به مشتاقان و پژوهشگوان در ساحت تفکر ایرانی؛ معرفی کنند.

دبیر مجموعه کتاب‌های «نقدهای بهنگام» و سرویراستار

محمد میلانی

## مقدمه

پدیدارشناسی یکی از روش‌های تحلیل، تفسیر و تبیین هنر و آثار هنری است. این روش ابتدا به‌مثابه رویکرد یا روش عام فلسفی و عمدتاً با آثار هوسرل ظهور یافت و پس از آن، روش‌های پدیدارشناختی به تدریج در مطالعات هنری به کار گرفته شد؛ به این ترتیب، شاکله پدیدارشناسی هنر شکل گرفت. پدیدارشناسی در قلمرو هنر در سه ساحت مطرح شده است:

نخست، «پدیدارشناسی هنرها» است که به بررسی این امر می‌پردازد که چگونه هنرها در طول تاریخ پدیدار می‌شوند. در این زمینه بیش از همه می‌توان از هگل یاد کرد. دوم، «پدیدارشناسی هنری» است. در اینجا اولویت هنر بر پدیدارشناسی در میان است. این وجه از پدیدارشناسی، روش پدیدارشناسی را کاشف حقیقت نمی‌داند؛ بلکه مبین آن می‌شمارد. سوم، «پدیدارشناسی هنر» که مدعی کشف حقیقت است. مقام پدیدارشناس هنر در بهترین حالت، مقام گشایش و بازآموزی نگرستن به جهان است. آنچه در این کتاب بحث می‌شود، پدیدارشناسی در وجه سوم است. هدف پدیدارشناس هنر نه بررسی



و تحلیل تک‌تک آثار هنرمندان، بلکه به وجهی کلی و عام، نگرستن به هنر و روش هنری هنرمند و آن چیزی است که هنر او (هنرمند) مکشوف می‌کند. پدیدارشناسی می‌کوشد اثر هنری را به‌خودی‌خود و بدون ارجاع به عوالم دیگر تفسیر کند و وقتی در حوزه زیبایی‌شناسی به‌کار گرفته می‌شود، به شرایط ادراک حسی و به وجود اثر هنری می‌پردازد. در این راستا، پدیدارشناسی از ادعاهای اثبات‌ناپذیر دربارهٔ اثر دست می‌کشد و به حقیقت یا آنچه واقعاً می‌توان دربارهٔ اثر هنری فی حد ذاته مطرح کرد، نزدیک‌تر می‌شود. هدف پدیدارشناس داورى یا ارزش‌گذاری اثر هنری نیست؛ بلکه حس کردن و فهمیدن اثر اولویت دارد. تجربهٔ زیبایی‌شناختی به اثر هنری محدود نمی‌شود؛ بلکه هدف بازگشت به معنای اولیه، یعنی ادراک حسی و درک بهتر اثر هنری است در این زمینه مرلوپونتی معتقد است کار هنرمند مقدم بر تجربه به سیستمی از ایده‌ها وابسته نیست؛ بلکه به شکل مؤخر بر تجربه، سیستم ادراک حسی ما را گسترش می‌دهد. اثر هنری چون به جسم ما نزدیک است، ما را به جسم خودمان بازمی‌گرداند. پدیدارشناس باید فضاهای تهی و دست‌نخورده و سکوت‌ها را بکاود. از همین منظر، میکِل دوفرِن (۱۹۱۰-۱۹۹۵م)، فیلسوف پدیدارشناس فرانسوی، نگاهی پدیدارشناختی به هنر داشته است. دوفرِن روش پدیدارشناسی تحویلی هوسرل را با ظرافت خاصی به تجربهٔ زیبایی‌شناختی اطلاق می‌کند. او می‌کوشد تا پدیدارشناسی را در حوزهٔ هنر و زیبایی‌شناسی به کار ببرد، از آن حیث که به توصیف یک ذات در پدیده می‌پردازد و موجب ظهور پدیده در آگاهی می‌شود.

درواقع، او با طرح پدیدارشناختی خود در هنر، از میان دو حوزهٔ کلاسیک و غیرکلاسیک پدیدارشناسی، در زمرهٔ پدیدارشناسان کلاسیک قرار می‌گیرد که به مسائل عمده‌ای نظیر وضع سوژه، ابژه و ادراک حسی زیبایی‌شناختی می‌پردازند. به این تعبیر، از مفاهیم، مبانی و اصول پدیدارشناسی هوسرل بهره

می‌گیرد و با آن سازگار است؛ برخلاف دسته غیر کلاسیک که با وجود نظر داشتن به پدیدارشناسی هوسرل، از آن و آرمان‌هایش درمی‌گذرد و به فضای هرمنوتیک و پست‌مدرن نزدیک می‌شود.<sup>۱</sup>

میکل دوفرن از مهم‌ترین شخصیت‌های پدیدارشناسی کلاسیک هنر است. کتاب مفصل او با عنوان *پدیدارشناسی تجربه زیبایی‌شناختی*<sup>۲</sup> در حوزه زیبایی‌شناسی تحولی بنیادین ایجاد کرد؛ این تحول با کتاب *دریاب شعر*<sup>۳</sup> گسترش و تکامل یافت. این کتاب در سال ۱۹۵۳ م منتشر شد. این سال‌ها هم‌زمان بود با ظهور کتاب *هستی و نیستی سارتر* (۱۹۴۳)، حرکت سریع کتاب *ایجاد ارزش‌ها* اثر ریموند پولینز (۱۹۴۴)، *پدیدارشناسی ادراک مرلوپوتنی* (۱۹۴۵)، *مرئی و نامرئی* (۱۹۴۸)، *آزادی و طبیعت پل ریکور* (۱۹۵۰) و *راز وجود اثر مارسل* (۱۹۵۱). این فهرست مهمی از دستاوردهای دورانی کوتاه است که در وضعیت سخت اشغال آلمان شروع شده است. ایجاد چنین مجموعه شاه‌کارهایی باعث شد فرانسه مرکز جدیدی برای جنبش پدیدارشناسی شود. با مرگ هوسرل، پایه‌گذار جنبش، در ۱۹۳۸ م، و با جدایی هیدگر از این جنبش در سراسر جنگ آلمان، این دهه را می‌توان نه فقط به‌عنوان تثبیت پدیدارشناسی فرانسه، بلکه به‌مثابه دوره طلایی بررسی کرد. رساله دوفرن که در سوربون عرضه شده است، نه تنها ویژگی دوران طلایی در فلسفه فرانسوی را مورد بررسی قرار می‌دهد؛ بلکه کوشش‌های چهارساله در حوزه خاص پدیدارشناسی زیبایی‌شناختی را هم واکاوی می‌کند. البته طی این سال‌ها فعالیت پدیدارشناسی در حوزه هنر آزمایشی بوده و پدیدارشناسی چندان معطوف به هنر نبوده است. هوسرل نیز نگاه پدیدارشناسی به هنر را مدنظر قرار نمی‌دهد. از این رو مهم‌ترین هدف

۱. محمود خاتمی، اشاره ای به زیباشناسی از منظر پدیدارشناسی. تهران: انتشارات فرهنگستان

هنر، ص ۱۸

2. *Phenomenologie de L'expérience Esthétique* (The Phenomenology of Aesthetic Experience)

3. *Le Poétique* (the Poetic)

دوفرن استفاده از تقلیل پدیدارشناسی، اظهارات و زبان هوسرل به‌عنوان طرح کلی برای ویژگی مرکزی تجربه زیبایی‌شناختی است. او سعی می‌کند نشان دهد پدیدارشناسی روشی مناسب برای درک تجربه زیبایی‌شناختی است. در همین زمینه، به غیر از این رساله که درباره زیبایی‌شناسی است، مجموعه‌ای از سخن‌رانی‌های دوفرن در قالب کتابی با عنوان *حضور امر حسی*<sup>۱</sup> (۱۹۸۷) منتشر شده است.

بی‌تردید، دوفرن از آثار موریتس گایگر<sup>۲</sup> و تأکید وی بر تجربه لذت زیبایی‌شناختی در روان‌شناسی پدیدارشناختی، و رومن اینگاردن<sup>۳</sup> و تأکید او بر نقش افعال التفاتی در شکل‌گیری اثر هنری آگاهی کافی داشته و آثار سارتر و مرلوپونتی را به‌خوبی خوانده بوده است. او از همان ابتدا به‌روشنی مشخص می‌کند که نمی‌خواهد عیناً یا جای پای هوسرل بگذارد؛ بلکه بر آن است تا پدیدارشناسی را به معنایی بفهمد که سارتر و مرلوپونتی این اصطلاح را در محیط فرانسه استفاده کرده‌اند؛ یعنی به‌صورت «توصیفی که ذاتی را نشانه می‌رود که خود به‌صورت معنایی در پدیدار، حلول کرده است»<sup>۴</sup>. دوفرن هم‌داستان با آن‌ها، درصدد است سوژه استعلایی را «طبیعی» کند و آگاهی بشری متجسد را به‌جای آن بنشانند. با این حال، او می‌خواهد دریافت هگلی از پدیدارشناسی را کنار بگذارد.<sup>۵</sup>

آنچه مایه جدایی دوفرن از هوسرل می‌شود، مخالفتش با ایدئالیسم پدیدارشناختی است که حق مطلب را درباره ذات ادراک و ادراک ما از دیگران ادا نمی‌کند. دوفرن با آرای هیدگر در موضوعاتی که با مباحث زیبایی‌شناختی

1. *In the Presence of the Sensuous*

2. Moritz Geiger (1880-1937)

3. Roman Ingarden (1893-1970)

4. Michael, Mitias, *Encyclopedia of Aesthetics*, Ed. M. Kelly, Vol. 1, Oxford University Press, 1998, P. 77.

۵. هربرت اسپینگلبرگ، درآمدی تاریخی جنبش پدیدارشناسی، ترجمه مسعود علیا، ج ۲، تهران: مینوی خرد، ۱۳۹۱، ص ۸۸۰

ربط دارند و به خصوص در تفسیر نهایی او از اهمیت هستی‌شناختی تجربه زیبایی‌شناختی به عنوان نوعی انکشاف هستی، هم‌داستان است. این به آن معنا نیست که دوفرن موضع فلسفی هیدگر را سراسر می‌پذیرد. او بی‌آنکه صراحتاً به پدیدارشناسی هرمنوتیکی هیدگر اشاره کند، می‌کوشد آن مقدار از آن را جذب کند که با کار توصیفی‌تر خودش سازگار است. در مورد تأثیر دوفرن از سارتر و مرلوپونتی باید گفت او نه تنها هستی‌شناسی کلی سارتر را نمی‌پذیرد؛ بلکه به غفلت وی از ادراک به سبب خیال و عواطف نیز اعتراض می‌کند و این غفلت را باعث و بانی سوء تفسیر سارتر از تجربه زیبایی‌شناختی می‌داند. تأکید بر ادراک زیبایی‌شناختی، دوفرن را به مرلوپونتی نزدیک‌تر می‌کند و معمولاً موضع کلی‌اش را می‌پذیرد. دوفرن همچنین در علاقه مرلوپونتی به نظریه گشتالت و بهره‌گیری‌اش از این نظریه و نیز استفاده او از فلسفه ارگانسیم گلدشتاین شریک است. آنجایی که دوفرن می‌خواهد از مرلوپونتی فراتر رود، بر «حقیقت» عینی شیء مدرک، یعنی خودآیینی و استقلال مدرک در رابطه‌اش با عمل ادراک، بیشتر تأکید می‌کند. علاوه بر این، دوفرن تلاش می‌کند از حقوق ادراک «تأملی» و حقوق عنصر مفهومی در شناخت دفاع کند؛ به این دلیل که افزوده‌ای اساسی به ادراک صرفاً پیشاتأملی است. از این طریق، دوفرن پایه‌های اولویت ادراک را سست می‌کند و می‌کوشد مبنای مرلوپونتی را وسعت بخشد.<sup>۱</sup> به‌طور خلاصه، کتاب مهم دوفرن با عنوان پدیدارشناسی تجربه زیبایی‌شناختی از دو موضوع اصلی تشکیل شده است: نخست، ابژه زیبایی‌شناختی را مورد بحث و تحلیل پدیدارشناختی قرار می‌دهد؛ دوم، نظریه‌ای درباره تجربه زیبایی‌شناختی بیان می‌کند. به اعتقاد دوفرن، تجربه زیبایی‌شناختی با احساس اولیه و بنیادی زیبایی‌شناختی تطابق کامل دارد. در احساس زیبایی‌شناختی آنچه به وسیله حواس ادراک می‌شود، خودش را به شکل یک تجربه زیسته عرضه

می‌کند. فلسفه باید بکوشد صورتی عقلانی به این تجربه ببخشد. رابطه سوزه با اثر هنری سرمنشأ پیدایش کل تجربه زیبایی‌شناختی است. منظور دوفرن از این تجربه، تجربه تماشاگر است، نه آفریننده اثر هنری؛ زیرا تجربه تماشاگر است که به درک اثر هنری می‌انجامد؛ ولی آفریننده اثر هنری نوعی ادراک درونی و حسی دارد که اساساً به روان‌شناسی شخصی هنرمند برمی‌گردد. فرق این تجربه با تجربه‌های دیگر این است که در تجربه زیبایی‌شناختی تأمل وجود دارد و مطلوب بالذات است؛ یعنی ما به منظور چیزی دیگر به آن وارد نمی‌شویم. برای مثال، این نوع تأمل با تأمل ما برای جست‌وجوی شماره تلفن در دفترچه تلفن فرق دارد: ما در آن کار به خاطر خودش لذت نمی‌بریم؛ بلکه به‌شتاب از آن می‌گذریم تا به نتیجه مورد نظر برسیم؛ اما در تجربه زیبایی‌شناختی لذت ما بالذات است. این تجربه نیازمند اعمال قوای خلاقه ذهن است. این تجربه ما را به معرفت، بصیرت و استحاله می‌برد. تجربه زیبایی‌شناختی بُعد مهمی از تجربه هنر است؛ ولی کل ابعاد آن نیست. همچنین، او می‌کوشد از راه بحث درباب ادراک حسی، ماهیت تجربه زیبایی‌شناختی را تبیین کند و در این بحث از موضع سارتر- که بر قوه خیال تأکید می‌کند- دور شود و به مرلوپونتی- که ادراک حسی را محور قرار می‌دهد- نزدیک شود. با این حال، در بحث از ابژه مدرک و ارتباط آن با ادراک، با مرلوپونتی نیز اختلاف نظر دارد.

همچنین، دوفرن درباب امکان علم زیبایی‌شناسی محض بحث کرده است؛ ایده‌ای که کانت در نقد تجربه زیبایی‌شناختی از آن سخن می‌گوید. کانت می‌کوشد تا از طریق نقد قوه حکم، اصول حاکم بر صدور حکم در حوزه زیبایی‌شناسی را استخراج کند و در این راه سعی می‌کند به ریشه‌های ماتقدم حکم زیبایی‌شناختی رجوع کند. اما دوفرن کوشیده است تا دستاورد کانت را بسط دهد. به همین منظور، از «ماتقدم عاطفی»<sup>۱</sup> آغاز می‌کند که ایده اصلی آن متعلق به کانت است؛ آن‌گاه می‌کوشد برای این ماتقدم وجوهی قائل شود

1. affective a priori

و بدین منظور، از یک سو آن را به حضور<sup>۱</sup> و باز نمود<sup>۲</sup> نسبت می‌دهد و از سوی دیگر برای آن دو وجه عالمی جهان‌شناختی<sup>۳</sup> و وجودی<sup>۴</sup> قائل می‌شود. این‌گونه بسط دادنِ عنصر ماتقدم عاطفی به او امکان می‌دهد که میان شناخت و احساس درونی رابطه‌ای برقرار کند که قابل صورت‌بندی باشد. با اتخاذ همین شیوه است که وی پرسش از امکان یک زیبایی‌شناسی محض را مطرح می‌کند. از نظر دوفرن، این زیبایی‌شناسی به یقین همچون یک علم ممکن است. لازم است ذکر شود که قبل از دوفرن کسانی بوده‌اند که دغدغهٔ تأسیس علم زیبایی‌شناسی را داشته‌اند. مهم‌ترین نمایندهٔ این جریان که امروزه تأسیس علم زیبایی‌شناسی را به او نسبت می‌دهند، بامگارتن است. تلقی او آن است که با تأمل عقلانی در امر زیبا می‌توان مابعدالطبیعهٔ امر زیبا را همچون علم بنا نهاد. همچنین، سوپژکتیویسم تجربی انگلستان، جان لاک، هیوم و ادموند برک، کوشیدند تبیینی نظام‌مند از امور زیبایی‌شناختی با راه‌یافت تجربی به دست دهند. در این میان کانت با روش نقادانهٔ مخصوص خود، به ردِ زیبایی‌شناسی به‌مثابهٔ علم می‌پردازد و فقط نقد زیبایی‌شناسی، یعنی معرفت‌شناسی آن را امکان‌پذیر می‌داند. کانت به روشنی در نقد قوهٔ حکم بیان می‌کند که «نه علمی از زیبا، بلکه فقط نقد آن و نه علم زیبا، بلکه فقط هنر زیبا وجود دارد».<sup>۵</sup> اما دوفرن می‌خواهد ثابت کند که ما علمی از زیبا داریم.

به‌طور کلی، مباحث دوفرن در زیبایی‌شناسی بر تقابلی استوار است که او میان ابژهٔ زیبایی‌شناختی و تجربهٔ زیبایی‌شناختی قائل می‌شود؛ به همین دلیل، بخش اول کتابش به ابژهٔ زیبایی‌شناختی و بخش دوم به تجربهٔ زیبایی‌شناختی اختصاص یافته است. دوفرن بر آن است که تقابل آن دو از نوع تضایف است

- 
1. presence
  2. representation
  3. cosmological
  4. existensial

۵. ایمانوئل کانت، نقد قوهٔ حکم، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان، تهران: نشر نی، ۱۳۸۳.

و نمی‌توان یکی را از دیگری جدا کرد. از نظر او، تجربه زیبایی‌شناختی به زیبایی‌قوام می‌دهد و هرچند در ذهنیت مشترک انسان‌ها اثره زیبایی‌شناختی مستقل تلقی می‌شود، این آگاهی است که به آن قوام و شکل می‌دهد؛ به همین علت، دوفرن هرگونه نسبت‌انگاری را در حوزه زیبایی‌شناسی طرد می‌کند. در مجموع، دوفرن در پی آن است که اولاً محتوای تجربه هنری را بررسی کند و ثانیاً به توصیف ارتباط پدیدارهای هنری با یکدیگر بپردازد تا از این طریق به روابط درونی و ذاتی آن‌ها پی ببرد و درنهایت، به کشف یک ماهیت و ذات وحدانی در ورای پدیدارهای هنری برای هنر نائل شود.

با وجود گستردگی کتاب پدیدارشناسی تجربه زیبایی‌شناختی، پرسش‌های بسیاری در آن بی‌پاسخ مانده است؛ مثلاً آیا زیبایی‌شناسی محض، یعنی نظام کلی مقوله‌های زیبایی‌شناسی می‌تواند تألیف شده باشد؟ اگرچه دوفرن آشکارا این امکان معقول (منطقی) را - از آنجا که مبنای بازشناسایی تأثیرات ماتقدم است - بررسی می‌کند، او موضعی مشخص در برابر این مسئله نمی‌گیرد؛ در عوض، موقعیتی بین باور در واقعیت مقوله‌های زیبایی‌شناسی ثابت‌شده و واگذاری برای ویژگی پیش‌بینی‌نشده هنر را برمی‌گزیند. او از گزاره‌هایی دفاع می‌کند که ماتقدم تنها در ماتأخر آشکار می‌شود.

اگرچه پدیدارشناسی به سؤال‌هایی از این دست پاسخی نمی‌دهد، اما این اثر حاوی جایگاهی برای دیدگاه‌های مؤثری است که دوفرن در نوشته‌هایش بارها بر آن‌ها تأکید کرده بود. در واقع، این پرسش‌ها مشکلات زیادی را مطرح می‌کند: چگونه ماتقدم آشکار می‌شود؟ چه کسی یا چه چیزی آشکار می‌کند و چه کسی و چه چیزی آشکار می‌شود؟ دوفرن به چنین سؤال‌های مهمی پاسخ می‌دهد که اغلب در پدیدارشناسی بی‌پاسخ رها شده هستند. او در این زمینه کتاب دیگری با عنوان مفهوم ماتقدم<sup>۱</sup> نوشته است که در آن به‌طور نظام‌مند ماتقدم را مورد بررسی قرار می‌دهد.

1. The Notion of the Priori (1966)

بنابراین از دیدگاه دوفرن، تجربه زیبایی شناختی سه اصل اساسی دارد:  
 ۱. ابژه زیبایی شناختی؛ ۲. ادراک زیبایی شناختی؛ ۳. وحدت سوژه و ابژه. در کتاب پیش رو به این سه مسئله پرداخته می شود. نویسنده به طور کلی درصدد پاسخ دادن به این پرسش هاست:

۱. از نظر دوفرن، تجربه زیبایی شناختی چه ویژگی هایی دارد؟  
 ۲. در نظر دوفرن، نسبت خیال زیبایی شناختی با تجربه زیبایی شناختی چگونه است؟

۳. آیا از نظر دوفرن زیبایی شناسی علم است؟  
 در پاسخ به این سؤال ها می توان گفت سوژه هنری، ابژه هنری و ادراک حسی از ویژگی های تجربه زیبایی شناختی است؛ خیال نقش قوام بخشی برای تجربه زیبایی شناختی قائل است؛ میکِل دوفرن در پی پایه گذاری علم برای زیبایی شناسی است.

بر این اساس، کتاب به سه فصل تقسیم شده است: فصل اول درباره «پدیدارشناسی ابژه زیبایی شناختی» بحث می کند. در این فصل ویژگی ها و جایگاه ابژه زیبایی شناختی در میان ابژه های دیگر و جهان ابژه زیبایی شناختی به تفصیل بازگو شده است. عنوان فصل دوم «پدیدارشناسی ادراک زیبایی شناختی» است. دوفرن مراحل ادراک را به سه مرحله «حضور»، «بازنمود و خیال» و «تأمل و احساس» تقسیم می کند. در این فصل، آرای مرلوپونتی، سارتر، کانت و هیدگر و در خلال آن اندیشه های دوفرن مطرح شده است. فصل سوم به «تأسیس علم زیبایی شناسی» اختصاص دارد. در این فصل بیان می شود که دوفرن از ماتقدم کانت استفاده می کند و می کوشد فهرستی از مقولات عاطفی تعیین کند. هرچند موفق نمی شود، به زیبایی شناسی به عنوان علم یقین دارد. همچنین، در این فصل نشان داده می شود که دوفرن متأثر از هیدگر، از پدیدارشناسی به هستی شناسی می رود و سعی می کند از طریق احساس و جنبه استعلایی ماتقدم بر دوگانگی



سوژه و ابژه غلبه کند. لازم به ذکر است که در هر سه فصل بیشتر به گفته‌های خود دوفرن استناد شده است و هر جا لازم بوده، شرح و به مثال‌های بومی اشاره شده است.

از دلایلی که نگارنده میکل دوفرن و رویکرد پدیدارشناسی به هنر را انتخاب کرده، این است که 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 انجام داده و کتاب‌ها و مقالات زیادی نوشته‌اند. به هر حال، این مسئله در کشور ما موضوعی ناشناخته است و نگارنده تا آنجا که تحقیق و بررسی کرده، تاکنون در قالب پژوهشی مبسوط، محققان به تجربه زیبایی‌شناختی با رویکرد پدیدارشناسی از منظر میکل دوفرن نپرداخته‌اند و اگر هم نامی از دوفرن برده شده، در قالب نوشته‌ها و مقالات پراکنده‌ای بوده که البته در این کتاب به آن‌ها نیز اشاره شده است. کتاب حاضر نشان می‌دهد که دوفرن برخلاف سایر متفکران و فیلسوفان پدیدارشناس، جزء معدود کسانی است که از این منظر با هنر مواجه شده و به تجزیه و تحلیل آثار هنری از دیدگاه پدیدارشناسی کلاسیک پرداخته است. همچنین، تحلیل‌های دوفرن از آنجا که عمدتاً معطوف به هنر است، می‌تواند در فلسفه هنر برای محققان و دانشجویان دستاوردهایی داشته باشد.

همچنین با وجود گذشت سال‌ها از وضع واژه زیبایی‌شناسی، سؤالات بسیاری در این زمینه همچنان بی‌پاسخ مانده یا پاسخ قطعی به آن‌ها داده نشده است؛ از جمله ماهیت و ساختار تجربه زیبایی‌شناختی و مسائل عمده‌ای نظیر وضع سوژه، ابژه و ادراک حسی زیبایی‌شناسی. در این کتاب به این مسائل پرداخته می‌شود. همچنین، نویسنده مهم‌ترین کتاب دوفرن یعنی پدیدارشناسی تجربه زیبایی‌شناختی را اساس کار خود قرار داده و سعی کرده است این اثر را گزارش داده و مهم‌ترین مسائل مطرح در این کتاب را بیان کند. نگارنده بر

خود واجب می‌داند تا قدردان استادانی باشد که در طی سال‌های تحصیل از آن‌ها بسیار آموخته است؛ بدین منظور از استادان گران‌قدر و دوستان فرهیخته دکتر محمود خاتمی، دکتر علی محمدولی و اکرم بخشی و محمد میلانی تشکر می‌کند.

فاطمه بنویدی

تابستان ۱۳۹۶

## فصل اول: پدیدارشناسی ابژه زیبایی شناختی

دو فرن تحقیق در مورد تجربه زیبایی شناختی را به سمت اندیشه تماشاگر درباره ابژه زیبایی شناختی هدایت می‌کند؛ زیرا تجربه زیبایی شناختی با مراجعه به شیئی که مورد تجربه قرار می‌گیرد و آن را ابژه زیبایی شناختی می‌گوییم، تعریف می‌شود. اما برای اینکه این شیء را در جای خود قرار دهیم و تعریف کنیم، نمی‌توانیم به اثر هنری متوسل شویم و از آن کمک بگیریم؛ به این دلیل که تنها از طریق فعالیت هنرمند قابل تشخیص و دارای هویت است. ابژه زیبایی شناختی را می‌توان به خودی خود فقط به عنوان لازمه تجربه زیبایی شناختی تعریف کرد. بنابراین، ما در یک دایره گیر افتاده‌ایم که باید ابژه زیبایی شناختی را با رجوع به تجربه زیبایی شناختی و تجربه زیبایی شناختی را از طریق و با مراجعه به ابژه زیبایی شناختی تعریف کنیم. درون این دایره است که تمام مسئله ارتباط سوژه-ابژه پیدا می‌شود. چنین دایره‌ای نیز در پدیدارشناسی وجود دارد که از آن در تعریف حیث التفاتی و در تشریح وابستگی متقابل

نوئسیس (اندیشگی) و نوئما (اندیشه‌یاب) استفاده می‌شود.<sup>۱</sup> دوفرن برای نشان دادن جایگاه ابژه زیبایی‌شناختی، ابتدا به تمایز آن از اثر هنری می‌پردازد و سپس براساس روش پدیدارشناسی و تحت تأثیر اپوخه هوسرل یک اپرا از واگنر را تحلیل می‌کند؛ سپس تمایز ابژه زیبایی‌شناختی از ابژه‌های دیگر را مطرح می‌کند. همچنین، به بحث زمان و مکان اشاره می‌کند و نشان می‌دهد که مکان و زمان برای ابژه زیبایی‌شناختی درونی است و این ویژگی ابژه زیبایی‌شناختی را شبه‌سوژه می‌سازد؛ زیرا از یک سو ویژگی شیء بودن خود را حفظ می‌کند و از سوی دیگر بیش از یک شیء است. از این رو، این ابژه جهانی مختص به خود را دارد و در نهایت، قائل به هستی‌شناسی برای ابژه زیبایی‌شناختی است. در این فصل به این مطالب می‌پردازیم.

دوفرن براساس سه دلیل به ابژه زیبایی‌شناختی می‌پردازد: ۱. ابژه زیبایی‌شناختی در مقایسه با تجربه زیبایی‌شناختی، در دست‌رس‌تر است و درک خود را از جهان کل بیان می‌کند. ۲. بهتر است که روش پدیدارشناختی به‌جای تحلیل نوئماتیک (محتوای اندیشه)، مشغول ابژه یا محتوای تجربه باشد و در مراحل بعدی به تحلیل نوئتیک (عمل اندیشیدن و نیز هم‌بسته‌های آن) بپردازد. ۳. دوفرن دیدگاه تماشاگر را فرض می‌گیرد و آنچه را تجربه تماشاگر دقیقاً شیء زیبا می‌داند، بر توجه بیرونی او اولویت می‌دهد.<sup>۲</sup> به‌نظر می‌رسد اگر دوفرن هنرمند را مرکز توجه خود قرار می‌داد، در پایان بر عمل آفرینش تأکید می‌کرد، نه بر محصول آن. اما از یک سو، در تأکید بر فعالیت هنرمند خطری وجود دارد و آن این است که ما را به مکتب روان‌کاوی ای می‌برد

1. Mikel Dufrenne, "Intentionality and Aesthetics", In *The Presence of the Sensuous*, translate Mark S. Robert and Dennis Gallegher, Printed in the United of America, 1987.

2. Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, Trans. Edward S. Casey, Northwestern University Press Evanston, 1973, Xxiii.

همچنین نگاه کنید به:

Mikel Dufrenne, "The Aesthetic Object and the Technical Object", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, No. 23 (1), 1964, Pp. 113- 122.

که هوسرل به آن اعتراض کرد و ممکن است با بازخواندن و پرداختن به پس‌زمینه‌های تاریخی و روان‌شناسی آفرینش به بیراهه افتد؛ از سوی دیگر، با محدود کردن تجربه زیبایی‌شناختی به تجربه هنرمند، مطالعه فرایند خلاقه به تأکید بر ویژگی‌های مشخصی از این تجربه گرایش دارد.

چگونه دوفرن ابژه زیبایی‌شناختی را محدود و مشخص می‌کند؟ ۱. یکی از پاسخ‌ها به این پرسش، تمایز آن از اثر هنری است. ۲. ابژه زیبایی‌شناختی و اثر هنری با هم یکی نیستند؛ زیرا اثر هنری بخشی از ابژه را اشغال می‌کند. ۳. اثر هنری در طول زمان، ساختاری برای ابژه زیبایی‌شناختی فراهم می‌کند. ۴. اثر هنری وابسته به تجربه نیست؛ درحالی که ابژه زیبایی‌شناختی را فقط تماشاگر تجربه می‌کند. ۵. از این جهت که تجربه زیبایی‌شناختی قصد ابژه را می‌کند، هر دو (اثر هنری و ابژه زیبایی‌شناسی) یکی هستند. ۶. تفاوت آن‌ها به شکل شیء ایدئال و شیء حقیقی نیست. ۷. ابژه زیبایی‌شناختی درون آگاهی است؛ اما اثر هنری خارج از آگاهی است و شبی در میان اثیاسیت؛ با این حال، اثر هنری فقط زمانی موجود است که به یک آگاهی ارجاع شود. ۸. هر دو در نوئما (محتوای اندیشه) یکی هستند و از جهت نوئیس (عمل اندیشیدن) فرق دارند. ۹. اثر هنری ممکن است به‌طور زیبایی‌شناختی درک نشود، مثل زمانی که در تئاتر هستیم، اما حواسمان نیست؛ اما ابژه زیبایی‌شناختی به‌صورت زیبایی‌شناختی باید درک شود. ۱۱. ابژه زیبایی‌شناختی اثری هنری است که به‌عنوان اثر هنری درک می‌شود؛ یعنی اثری هنری که در آگاهی تماشاگر تحقق می‌یابد. ۱۲. ابژه زیبایی‌شناختی اثری هنری است که وقتی درک می‌شود، راهی برای وضعیت هستی‌شناسی‌اش فراهم می‌شود. ۱۳. درک زیبایی‌شناختی، ابژه زیبایی‌شناختی را کامل می‌کند؛ اما آن را خلق نمی‌کند. ۱۴. ما از اثر هنری آغاز می‌کنیم؛ اما بدون اینکه در چهارچوب اثر محدود بمانیم، اثر هنری ما را به ابژه زیبایی‌شناختی می‌رساند. ۱۵. ابژه زیبایی‌شناختی و اثر هنری از هم متمایزند؛

از این نظر که درک زیبایی‌شناختی باید به اثر هنری پیوندد تا ابژه پدیدار شود. ۱۶. اثر هنری را هم می‌توان به‌عنوان شیء عادی در نظر گرفت و هم به‌عنوان ابژه قابل درک آن را از اشیای دیگر متمایز کرد. ۱۷. اثر هنری می‌تواند ابژه درک زیبایی‌شناختی باشد؛ برای مثال نقاشی روی دیوار برای رهگذر شیء است، برای دوست‌دار هنر ابژه زیبایی‌شناختی است و برای متخصص هر دوی این‌هاست. در درک زیبایی‌شناختی، نوعی دیالکتیک وجود دارد و همین امر تفاوتش با درک معمولی است. منظور این نیست که درک معمولی نادرست است و تنها درک زیبایی‌شناختی درست است؛ بلکه درک غیرزیبایی‌شناختی به هستی زیبایی‌شناسی کمک می‌کند. ۱۸. اثر هنری برای هدف‌های غیر استفاده می‌شود؛ با این حال، اثر هنری ابژه زیبایی‌شناختی شده، به‌مثابه شیء زیبا درک می‌شود. ۱۹. ابژه زیبایی‌شناختی اثر هنری به‌خودی‌خود قابل درک است. ۲۰. ابژه زیبایی‌شناختی و اثر هنری در ادراک زیبایی‌شناختی از هم متمایزند؛ زیرا ادراک زیبایی‌شناختی نوعی ثبت و ضبط منفعلانهٔ زمینهٔ ادراکی نیست. روشن است که این ابژه برای ظهور خود، نیازمند واکنش خاص تماشاگر است که در فصل دوم آن را توضیح می‌دهیم. ۲۱. ابژه زیبایی‌شناختی شبه‌سوژه<sup>۲</sup> است؛ زیرا از یک سو ویژگی شیء بودن خود را حفظ می‌کند و از سوی دیگر بیش از یک شیء است. ۲۲. در نتیجه همهٔ چیزهایی که در مورد اثر هنری می‌گوییم، دربارهٔ ابژه زیبایی‌شناختی صادق است و به‌نظر می‌رسد هر دو با هم پیوند دارند. اما مهم است که آن‌ها را در دو مسئله جدا کنیم: یکی اینکه وقتی می‌خواهیم درک زیبایی‌شناختی را بررسی کنیم، لازمهٔ آن فقط ابژه زیبایی‌شناختی است و دیگر

---

۱. برخی پدیدارشناسان نظیر رومن اینگاردن میان ابژه زیبایی‌شناختی و اثر هنری تمایز می‌نهند و امکان هرگونه تعریفی را برای ابژه زیبایی‌شناختی برحسب اثر هنری متفی می‌کنند. برای اطلاعات بیشتر نگاه کنید به:

Roman Ingarden, *The Literary Work of Art*, Trans. George G. Grabowicz, Northwestern University Press, 1973, Pp. 61- 64.

2. quasi subject

اینکه وقتی ساختارهای ابژکتیو اثر هنری را بررسی می‌کنیم، به‌نوعی درک کردن ابژه را متوقف می‌سازیم تا آن را به‌عنوان موقعیتی برای درک کردن مطالعه کنیم و بدین وسیله در درون خود شیء درخواستی برای درک زیبایی‌شناختی را آشکار می‌کنیم. ۲۳. تمایز دیگر اثر هنری از ابژه زیبایی‌شناختی هنگامی آشکار می‌شود که ویژگی مادی آثار را بررسی کنیم. هر اثر هنری به مادی نیاز دارد که با یکدیگر ترکیب می‌شوند و این مواد مبنای اثر را شکل می‌دهند. اما در تجربه اثر، مواد را بررسی نمی‌کنیم؛ بلکه به موضوع اثر توجه می‌کنیم؛ تا جایی که اثر به صورت‌های خاص تغییر می‌کند و به‌واسطه عناصر، اعم از رنگ یا سنگ ساخته می‌شود. ۲۴. بنابراین، در درک زیبایی اثر، مستقیماً ماده را بررسی نمی‌کنیم؛ بلکه آنچه دوفرن حسی<sup>۱</sup> (امر محسوس) می‌نامد، دقیقاً موضوع اثر است. هنگامی که زیبایی درک می‌شود، حس ابژه زیبایی‌شناختی را تشکیل می‌دهد؛ این ابژه ممکن است «یکی شدن عناصر حسی» تعریف شود.<sup>۲</sup> از نظر دوفرن، ابژه زیبایی‌شناختی از راه ارتقای حس تشکیل می‌شود و «نقدس حس» و «نمایان شدن شکوه حس» را نشان می‌دهد.<sup>۳</sup> همچنین، دوفرن بین «حس

---

۱. Sensuous: le sensible اصطلاحی محوری و بنیادی در اثر حاضر است. برای دوفرن، این اصطلاح اشاره و لحنی کانتی دارد و این به‌سبب اشتقاق آن از-sensibi- (Sinnlichkeit به زبان آلمانی) است که کانت با «فهم و درک» مخالفت می‌کند. در عین حال، دوفرن می‌خواهد بر شخصیت و خصوصیت بسیار ادراکی تجربه زیبایی‌شناختی به‌نوعی از درک و دریافت که نزدیک به کلمه انگلیسی sensuous (حسی) است، تأکید کند. از آنجایی که کلمه عاقلانه (sensible) در انگلیسی اشارات ضمنی همراه‌کننده‌ای دارد، تصمیم گرفتیم از «حسی» (sensuous) و گاهی به‌ندرت از «محسوس و قابل درک» (perceptible) به‌عنوان فرم‌های صفتی و «حسی» (sensuous) و (به‌ندرت) «عنصر حسی» (the sensuous element) به‌عنوان فرم‌های اسمی برای این اصطلاح مشکل استفاده کنیم

(Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, p. XLVIII).

2. Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, P. 13.

3. Ibid, P. 86.

حیوانی»<sup>۱</sup> که در درک معمولی با آن مواجه می‌شویم و «حس زیبایی‌شناختی»<sup>۲</sup> که منحصر به ابژه زیبایی‌شناختی است، تمایز می‌گذارد؛ زیرا حس حیوانی به ترکیبات نارسای حسی تقلیل یافته است.

بنابراین، احساسات برای ابژه زیبایی‌شناختی و به عبارتی برای ظاهر شدن اثر هنری ضروری است. «وجود اثر هنری تنها از طریق حضور حس به دست می‌آید که به ما اجازه می‌دهد آن را به عنوان ابژه زیبایی‌شناختی درک کنیم»<sup>۳</sup>. ۲۵. با این همه، حس تنها مؤلفه ابژه زیبایی‌شناختی نیست؛ بلکه مؤلفه مهم دیگر، معنا یا مفهوم است و این معنا به طور درونی در حس است. ابژه زیبایی‌شناختی صرفاً ابژه دلالتگر نیست؛ بلکه کاملاً معنادار است و در واقع، پُر از معناست.<sup>۴</sup> با این حال، در تجربه زیبایی‌شناختی، ابژه زیبایی‌شناختی نقشی متفاوت دارد. به این معنا که در زمینه عمل یا شناخت، احساس ما را مجذوب خود می‌کند و ساختار درونی‌اش را نشان می‌دهد. بنابراین، معنا در هنر نه معدوم است و نه متعالی؛ بلکه معنای درونی و اولیه اثر در حس به طور سازمان یافته وجود دارد؛ زیرا نخست از طریق حس با اثر ارتباط برقرار می‌کنیم. با این حال، معنا به طور واضح بیان‌کردنی نیست؛ پس معنا از این نظر، پایان‌ناپذیر است. حتی

1. brute sensuousness
2. aesthetic sensuousness
3. Ibid, P. 44.

همچنین نگاه کنید به:

Eugene F. Kaelin, Mikel Dufrenne, Ed. Mark S. Roberts & Dennis Gallagher, "Review of In the Presence of the Sensuous, Essays in Aesthetics", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Winter, 1990, Vol. 48, No. 1, Pp. 93- 94.

۴. در اینجا لازم است گفته شود دوفرن در تمایز بین امر صرفاً دلالتگر و امر بامعنا، به آنچه امروزه در نشانه‌شناسی مورد نظر است، توجه نکرده است. به شکلی ساده، برای دوفرن اثر هنری چیزی بیشتر از نشانه‌های قراردادی صرف (مثل تابلوی چراغ قرمز در رانندگی) است. به همین منوال (برای مثال) اسکلت روی پرچم دزدان دریایی هم دلالتگر است و هم بامعنا (اسکلت مرگ را بازنمایی می‌کند). از نظر دوفرن، اثر هنری شبیه به دومی است.



اندیشه پایان‌ناپذیری به‌طور کاملاً درونی در حس باقی می‌ماند. از این جهت، کل معنای اثره زیبایی‌شناختی به حس داده می‌شود و هیچ‌کدام از این‌ها فراتر از حس وجود ندارد. دوفرن ثابت می‌کند که حس یکی از مؤلفه‌های اساسی در هنر است و اساساً ذات اثره زیبایی‌شناختی است.<sup>۱</sup> ۲۶. مکان و زمان برای اثره زیبایی‌شناختی درونی هستند؛ زیرا سازمان دادن امر محسوس به‌وسیله شاکله مکانی و زمانی - مفهومی که کانت مطرح کرد- در ترکیب و صورت ظاهر هنر، برای هنر معین شده است.<sup>۲</sup> اما هر هنری مکان را از راه‌های خاص تصرف می‌کند؛ همان‌طور که هر هنری ذاتاً زمانی است؛ به همین دلیل دوفرن می‌کوشد نشان دهد تمایز سنتی بین هنرهای زمانی و مکانی کاملاً گمراه‌کننده است. به باور او، در همه هنرها زمان و مکان حضور دارد و این دو با یکدیگر به‌طور دائمی مرتبط‌اند. ۲۷. نتیجه مستقیم این مکانمندی زمان و زمانمندی مکان به اثره زیبایی‌شناختی در شبه‌سوژه برمی‌گردد و این ارتباط در جهان اثره زیبایی‌شناختی ادامه پیدا می‌کند. این جهان بیشتر شبیه به فضا است تا همانند جهان ابرکتیو که انباشته از ماهیات و وقایع مجزاست. بنابراین از نظر دوفرن، زمان و مکان در اثره زیبایی‌شناختی درونی‌اند و به‌واسطه آن فرض شده‌اند. این همان چیزی است که اثره را به شبه‌سوژه دارای جهان مشخص تبدیل می‌کند که در پی بیان جهان است که جهان را بیان می‌کند. ۲۸. یکی از ویژگی‌های اثره زیبایی‌شناختی داشتن جهان است که در بحث‌های بعدی بیشتر به آن می‌پردازیم.

۱. تأکید دوفرن بر حس، تأثیر او را از مرلوپونتسی نشان می‌دهد. دوفرن در کتاب حضور امر حسی مقاله‌ای با عنوان «چشم و ذهن» نوشته که در آن، کاملاً تأثیرش از مرلوپونتسی مشهود است.

۲. برای آگاهی بیشتر نگاه کنید به:

Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, Trans. K. Smith, New York: St. Martin's Press, 1995.

مارتین هیدگر، هستی و زمان، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران: نشر نی، ۱۳۹۳.