«به نام خدا»

۶

آذر ودی ماه ۱۳۸۶

پژوهشنامه فرهنگستان هنر

ویژه نقد پدیدارشناسی هنر

پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر
دو ماهنامه، سال اول، شماره ششم
آذر و دی ۸۶
شاپا: ISSN ۱۷۳۵-۷۸۹۶
دارای اعتبار علمی پژوهشی از نظر
فرهنگستانهای چهارگانه جمهوری اسلامی ایران
صاحب امتیاز: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران
مدیر مسئول: بهمن نامور مطلق
دبیرتحریریه: منیژه کنگرانی
دبیر بخش موضوعی این شماره: دکتر بهمن پازوکی
اعضای هیئت تحریریه:
دکتر حسن بلخاری، دکتر شهرام پازوکی
دکتر پروین پرتوی، استاد مهدی حسینی
دکتر زهرا رهنورد، دکتر فرزان سجودی
دکتر بهمن نامور مطلق
با تشکر از: دکتر امیرعلی نجومیان، علیرضا اسماعیلی
فاطمه بنویدی
مترجم و ویراستار خلاصه انگلیسی: محسن فخری
کاوه سجودی

طراح نشانه و جلد: جواد پویان
مدیر هنری: سهراب کلهرنیا
ویراستار: جلیل قاسمی
مسئول هماهنگی: ونوس وحدت
لیتوگرافی: فرایند گویا
چاپخانه: شاد رنگ

نشانی دفتر مجله: تهران، خیابان فلسطین جنوبی، خیابان لقمان‌الدوله ادهم، بن‌بست بوذرجمهر، پلاک ۲۳
فرهنگستان هنر (ساختمان مرکزی)
تلفن: ۴- ۶۶۹۵۱۶۵۰
نمابر: ۶۶۹۵۱۶۵۵- ۶۶۹۵۱۶۶۳
نشانی سایت اینترنتی:
www.honar.ac.ir/pajoheshnameh
پست الکترونیکی دبیر: kangarani@honar.ac.ir

نشانی انتشارات فرهنگستان هنر:
خیابان ولی عصر بالاتر از تقاطع امام خمینی(ره)
نبش برادران شهید حسن سخنور شماره ۱۵
تلفن: ۶۶۴۸۵۸۶۸ نمابر: ۶۶۴۸۵۸۶۹

• پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر به صورت دوماهنامه و در زمینه های مختلف پژوهش هنر، مطالعات و پژوهش های میان رشته ای هنر و... منتشر می شود.

• مقالهٔ تالیفی باید به یکی از نشانی های زیر ارسال شود:

۱. Pajoheshnameh@honar.ac.ir

۲. تهران، خیابان فلسطین جنوبی، خیابان لقمان‌الدوله ادهم، بن‌بست بوذرجمهر، پلاک ۲۳ فرهنگستان هنر(ساختمان مرکزی)، حوزهٔ معاونت پژوهشی، دفتر پژوهشنامه

کوته نوشت ها و نشانه ها (راهنمای مطالعهٔ مقاله)

پ: صفحه پشت (در نسخه خطی / عکسی) • ج: جلد
چ: چاپ • ح: حدود • حک : حکومت
ر: صفحه رو (در نسخه خطی / عکسی) • ر- پ: صفحه رو و پشت (در نسخه خطی/ عکسی)
س: سطر • ش: شماره (قبل از عدد)؛ هجری شمسی (بعد از عدد) • ص/صص: صفحه / صفحات
(ص) : صلوات ا... علیه و آله • (ع): علیه السلام،علیها السلام،علیهما السلام، علیهم السلام • ف: فوت
قس: قیاس کنید با • ق: قمری (بعد از عدد) • ق م: قبل از میلاد مسیح (بعد از عدد) • گ: برگ • م. : مترجم
م: میلادی (بعد از عدد) • نک: نگاه کنید به / رجوع کنید به • و: ولادت (تولد) • و. : ویراستار همان: همان مؤلف، همان اثر (در حاشیه، در ارجاع مکرر به اثری که نشانی آن بلافاصله در قبل آمده باشد) همان جا : همان مولف، همان اثر، همان جلد، همان صفحه (در حاشیه، در ارجاع مکرر به اثری که نشانی آن بلافاصله در قبل آمده باشد). • / : یا
[ ] : مشخص کننده اضافات مؤلف یا مترجم یا ویراستار به متن منقول (اعم از تالیف و ترجمه و تصحیح)
{ } : مشخص کننده اضافات مؤلف یا مترجم یا مصحح اول در مطالب نقل در نقل.
و بعد / صفحات بعد: ff • و بعد / صفحه بعد: f • به نظارت ویراستار(ان) : ed./eds • قبل از میلاد: .B.C
همان مؤلف، همان اثر (در حاشیه، در ارجاع مکرر به اثری که نشانی آن بلافاصله در قبل آمده باشد) : ibid
شماره های : .nos • شماره : .no
ترجمه : transl • صفحه رو : .r • صفحات : .pp • صفحه : .p
جلدهای : .vols • جلد: .vol صفحه پشت: .v
به نقل از: cited in • فصل: ch.

توضیحات :

• سنه هایی که با اعداد ترتیبی می آید و با خط فارق (/) از هم جدا می شود به ترتیب، مربوط به تاریخ های هجری قمری و میلادی است؛ مثلا «قرن نهم / پانزدهم»، یعنی قرن نهم هجری قمری،که تقریباً مقارن با قرن پانزدهم میلادی است.

فهرست

سرآغاز ۵

بخش اول : اصول و مبانی نقد و پژوهش هنری

نظریه‌های انسان‌شناسی هنر؛ نقدی تاریخی- تفسیری / دکتر ناصر فکوهی ۷

انسان در برابر تصویر خویش / دکتر میشل کوکه ۲۵

بخش دوم: نقدنامه

پیش درآمد ۴۸

هنر مدرن، نیست‌انگاری وتقدیر هنر / دکتر محمود خاتمی ۵۳

پدیدارشناسی هوسرل و نقاشی معاصر / دکتر بهمن پازوکی ۶۹

نقد پدیدارشناختی و مطالعات تطبیقی هنر / دکتر پروین پرتوی ۸۵

پدیدارشناسی تخیل نزد باشلار / دکتر بهمن نامورمطلق ۱۰۳

پدیدارشناسی هنر؛ رویکرد یا روش؟ / دکتر حمید کشمیرشکن ۱۱۷

سرآغاز

این شماره از پژوهشنامه نیز همانند شماره‌های پیشین دارای دو بخش کلی پژوهشنامه و نقدنامه است. بخش نخست با دو مقاله به هنر و مردم شناسی می‌پردازد. باید گفت که مردم‌شناسی و هنر ارتباط تنگاتنگی با هم دارند و مردم‌شناسیِ هنر یکی از شاخه‌های مهم میان‌رشته‌ای محسوب می‌شود. در این قسمت دو مقاله ارائه شده است. امیدواریم در آینده شماره‌ای را به نقد مردم‌شناسانهٔ هنر و روشهای آن اختصاص دهیم.

بخش دوم یا نقدنامه، به یکی از نقدهای بسیار مهم یعنی نقد پدیدارشناسی می‌پردازد. پدیدارشناسی در ایران موضوع ناشناخته‌ای نیست، اما اغلب کم یا بد شناخته شده و به یک یا دو قاعدهٔ آن اکتفاء شده است و بسیاری از پژوهشهای دانشگاهی عنوان پدیدارشناسی به خود گرفته‌اند. به‌طورکلی پاره‌ای از محققان تردید دارند که پدیدارشناسی یک روش نقد است و همواره آن‌را یک نظریهٔ فلسفی برای اندیشیدن یا نگریستن به هستی قلمداد کرده‌اند. همچنین لازم است اضافه شود پدیدارشناسی دارای گسترهٔ بسیار وسیع و وجوه متعددی است که بررسی آنها در یک شماره یا حتی دهها شماره نیز میسر نیست. در اینجا فقط به برخی از جنبه‌های پدیدارشناسی هنر و نقد پدیدارشناسانهٔ هنر بسنده شده است. این بخش شامل پنج مقاله است که فقط به بخشی از مباحث دربارهٔ پدیدارشناسی می‌پردازد بی‌شک، بررسی گسترده‌تر مستلزم اختصاص شماره‌های دیگری به این موضوع می‌باشد که امید است پژوهشنامهٔ هنر بتواند پس از بررسی گذرای مهم‌ترین رویکردهای نقد به تکمیل پاره‌ای از آنها همچون نقد پدیدارشناسانه پرداخته و این مباحث را کامل‌تر کند.

اصول و مبانی
نقد و پژوهش هنری

بخش اول

نظریه‌های انسان‌شناسی هنر
نقـدی تاریخی ـ تفسـیری

دکـتـر نـاصـر فکوهی
دانشیار گروه انسان‌شناسی
دانشـکدهٔ علـوم اجـتـماعی
دانـــشـــگاه تـــهـــران
fakouhi@yahoo.com

تاریخ دریافـت مقاله: ۸۶/۳/۱۵
تاریخ پذیـرش نهایی: ۸۶/۵/۳۰

چکیده

شناخت پدیدهٔ هنر در انسان‌شناسی پیشینه‌ای دیرین و طولانی دارد و به قرن نوزده میلادی می‌رسد، اما حتی در قرون قبلی نیز می‌توان ریشه‌های عمیق‌تری را در گردآوریهای مردم نگارانهٔ غیر حرفه‌ای، در قالب ورود اشیاء و ساخته‌های «مردمان دوردست» و مستعمرات اروپایی که به شکل گرفتن نخستین موزه‌های مردم‌شناسی اروپایی انجامید، در این رشته یافت. با این وصف، کتاب فرانتس بوآس[1] با عنوان هنر بدوی در این زمینه نقطهٔ عطفی بود که با گرایشهای تطوری پیشین گسست ایجاد کرد و بحث تقابل «فرهنگ متعالی» در معنای ویکتوریایی آن را با «فرهنگ بدوی» در معنای تایلوری آن پشت سر گذاشت. بعدها، ریموند فیرث[2] در حوزهٔ اقیانوسیه کارِ بوآس را که عمدتاً بر بومیان آمریکا متمرکز بود، در چارچوب انسان‌شناسی کارکردی بریتانیا ادامه داد و حوزهٔ انسان‌شناسی هنر به این ترتیب توانست پایه‌های اولیهٔ نظری خود را بیابد. آفریقا شناسان فرانسوی و بریتانیایی نیز از یک سو و اقیانوسیه‌شناسان از سوی دیگر در همین راه پیش رفتند. به این ترتیب، رویکرد تقابل‌گرای هنر بدوی/ هنر غربی از یک سو و رویکرد موزه‌نگارانه از سوی دیگر، رفته رفته جای خود را به رویکردهای تحلیلی - زیباشناختی جدیدی در انسان‌شناسی هنر دادند که راه این رشته را اندک اندک و با کندی گشودند.

در نوشتار پیش روی پس از نگاهی به این پیشینهٔ تاریخی، نظریه‌های انسان‌شناسی هنر در چندین شاخه از جمله تطورگرایی، کارکردگرایی، ساختارگرایی و همچنین نظریات جدیدتر نمادین و تفسیری مورد بررسی قرار می‌گیرد و با توجه به این بحث چشم‌اندازهایی برای این شاخه در ایران ارائه خواهد شد.

واژگان کلیدی:

انسان‌شناسی هنر، زیباشناسی، فرهنگ بدوی، فرهنگ متعالی، موزه‌نگاری، نظریه‌های هنر، هنر بدوی.

I. Frantz Boas

II. Raymond Firth

مقدمه

اگر امروز نظری به ادبیات تخصصی انسان‌شناسی بیندازیم، خیلی زود درمی‌یابیم که لااقل در کشورهایی که این علم در آنها به بالاترین حد شکوفایی خود رسیده است و به ویژه در ایالات متحده، انسان‌شناسی هنر دیگر در موقعیتی که شاید هنوز تا بیست سال پیش در آن قرار داشت، جای ندارد و از شاخه‌ای تک افتاده و مبهم که ناچار بود دائماً موقعیت خود را نسبت به تاریخ هنر، نقد ادبی و موزه‌نگاری توجیه کند، خارج شده است و کتابها و نوشته‌های تخصصی بیش از پیش در این مورد می‌توانند مورد استناد قرار بگیرند (Layton 1991/ Morphy & Perkins, 2006).

با این وصف شاید بتوان گفت که هنوز با موقعیتی که این شاخه از انسان‌شناسی فرهنگی بتواند تعریفی جامع و مورد اجماع یافته باشد، فاصله زیادی داریم. بنابراین، نخستین مشکلی که برای بحث در این حوزه با آن مواجه می‌شویم، تعریف ناپذیری یا دست کم پیچیدگی و ابهام در تعریف این رشته است (Sparshott, 1997, pp. 239-240). این مشکل خود دلایل زیادی دارد که در زیر به برخی از آنها اشاره می‌کنیم:

نخستین دلیل آن است که انسان‌شناسی هنر عمدتاً و عموماً به صورتی سلبی و نه ایجابی تعریف شده است. انسان‌شناسانی که حسب علاقه یا الزامات میدان تحقیق خود به این رشته کشیده می‌شدند، قاعدتاً و با سرعت ناچار می‌شدند که تفاوت خود را با چندین رشتهٔ دیگر روشن کنند و این لزوماً کاری ساده نبود و هنوز هم ساده نیست. مهم‌ترین شاخه‌های علمی که انسان‌شناسی در رابطه با آنها در موقعیت شکننده‌ای قرار دارند، عبارت‌اند از: تاریخ هنر، نقد هنر و نظریه‌های ادبی، زیباشناسی، نشانه‌شناسی و سرانجام جامعه‌شناسی هنر. ما نیز بحث خود را با روشن کردن نسبی این تفاوتها شروع می‌کنیم:

تاریخ هنر شاخه‌ای است که از روشهای اسنادی یا باستان‌شناختی استفاده می‌کند و در حوزهٔ خاصی از کار خود به پهنه‌های مردمان موسوم به «بدوی» یا شرق‌شناسی پرداخته است. تاریخ هنر همواره کمابیش از نظریه‌های تطوری یا اشاعه‌ای تأثیر پذیرفته و بر آن بوده است که نسبت شاخه‌های مختلف هنری را با

یکدیگـر و یا نسـبت اشـکال گوناگون تظاهر یـک هنر را در رابطـه‌ای تاریخی یا جغرافیایی توضیـح دهد (لینتن، ۱۳۸۲ / آرناسـون، ۱۳۸۳ / Faure, 1985). همیـن امـر تاریخ هنر را خواه ناخواه به سـوی نوعی صوری‌گرایی کشـانده است که تأکید خود را بر شـکلها و تغییر شکلها قرار می‌دهـد و به این ترتیب، رفته‌رفتـه از چارچوبهای اجتماعی، فرهنگی، سیاسی، اقتصادی و... که می‌توانند این شـکلها را توجیه کـرده و روابط آنها را با شـکلهای دیگر نشـان دهند، غافل می‌شود یا اصولاً بنابر تخصص خـود نیازی بـه آن نمی‌بیند که به آنها بپـردازد. در واقع در ایـن شـاخه بیش‌تر اهمیت در آن اسـت کـه چگونگی حرکـت یک شـکل را بر یک پهنهٔ سـرزمینی یا یک محور تاریخی نشـان داده و بیش‌تر از آن به اثبات رسانند و به همین دلیل نیز تخصص در اینجا بر «اصالتی» تأکید دارد که چندان مورد توجه انسان‌شناسـان نیسـت؛ «اصالت» و «ناب» بودن شـیئی هنری که در پی اثبات «ریشـه‌دار» بودن این شیئی است، بیش‌تر دغدغه‌ای مربوط به تاریخ هنر اسـت تا انسان‌شناسـانی که بیش‌تر بـه آمیختگی و غیـر ناب بودن پدیده‌های فرهنگـی در هر وضعیتی باور دارنـد تا به امکان انفراد و انفـکاک آنها در ظروف زمانی یا مکانی از یکدیگر.

در نظریه‌هـای نقد هنری و ادبـی نیز ما هر چه بیش‌تر به سوی بهره‌گیری از نوعی بازتابندگی می‌رویم که رابطه‌ای خـاص را میـان منتقد هنری و آن شـیء نشـان می‌دهد: منتقـد خود را آزاد می‌گذارد که به «داوری» هنر بپردازد و بـدون آنکـه لزوماً قصـد طبقه‌بندی و داوری ارزشـی داشـته باشـد، این کار را بر اسـاس نوعی ارزش‌گذاری شـخصی مبتنی بـر حـس «زیباشناسـانه» خـود انجام می‌دهد (بارت، ۱۳۸۴). در واقع در این شـاخه ما بیش از پیش به سـوی داوریهای زیباشناسانه می‌رویم و به این رویکرد نزدیک می‌شـویم که چندان از رویکردی فلسفی نسـبت به هنر نیز دور نیسـت. در فلسـفهٔ یونان باستان که الگوهای زیباشناسـانهٔ خود را به شکل گسترده‌ای تا امروز تداوم بخشـیده و با انتقال آنها به اروپا و از طریق اروپا به کل جهان، جهان‌شمول کرده است، زیباشناسی امری هندسـی بود که قابل مشـاهده و حتی اندازه‌گیری می‌نمـود و هم از این رو، زیباشناسـی حاصـل کار یک متخصص می‌نمود که با «مقایسـه» شیء موجود و شیء آرمانی میزان نزدیکی اولی را به دومی مشـخص کرده و بر این اساس، دست به یک سلسله مراتبی کردن ارزشی بزند (Stephan, 1999). شکی نیست که زیباشناسی و نقد هنری جدید چنین کاری را با چنین صراحتی لااقل در قرن بیستم انجام نداده است و آخرین داوریها از این دست در قرن نوزده و در دیدگاههای ویکتوریایی نسبت به فرهنگ و هنـر دیده می‌شـد. اما با این وصف کمتـر می‌توان در نقد ادبی شـاهد حضور پر رنگ‌تر مؤلف نسـبت به شیء هنری نبود. به عبارت دیگر، نقد هنری و زیباشناسـی به نوعی مشاهده‌گر را به جای موضوع مشاهده می‌نشاند یا موضوع مشاهده را بار دیگر از خلال چشمان مشاهده‌گر بازآفرینـی می‌کند تا به پدیده‌ای برسـد که هر چند ممکن است «تفسـیری» پر ارزش از آن شـیء هنری باشد، اما بدون شـک، در فاصلهٔ شـناختی قابل توجهی نسـبت به

آن قرار دارد. این همان چیزی است که انسان‌شناسان با عنوان تفاوت «امیک» (رویکرد درونی) و «اتیک» (رویکرد بیرونی) در رابطه با موضوع مورد مطالعه نقد می‌کنند (فکوهی، ۱۳۸۲، صص ۲۲۷-۲۲۶) و بر آن تأکید دارند که رابطهٔ فرهنگ غربی با سایر فرهنگها رابطه‌ای سلطه‌آمیز بوده است که در آن تلاش شده است رویکرد اتیک به صورت رویکردی امیک در بومیان درونی شود (Preziosi, 1982, pp. 320-325/ Silver, 1979, pp. 267-270).
نشانه‌شناسی و جامعه‌شناسی هنر از بسیاری جهات نزدیکی بسیار بیشتری به انسان‌شناسی هنر دارند، زیرا هر دو تلاش می‌کنند که از چارچوبهای صرفاً صوری خارج شده و «پیرامون» معناشناسانه (در مورد نشانه‌شناسی) یا اجتماعی (در مورد جامعه‌شناسی) را در بررسی شیء هنری مورد توجه قرار دهند (Bourdieu, 1965, 1966, 1979). با این وصف، جهان‌شمول‌گرایی در هر دوی این شاخه‌ها امری است که انسان‌شناسی هنر نمی‌تواند به سادگی بپذیرد. چه نشانه‌شناسی و چه جامعه‌شناسی به صورتی شاید بتوان گفت «طبیعی» گرایش بدان دارند که مقوله‌های خود را از جنسی جهان‌شمول بدانند و کمتر آنها را درون دستگاههای شناختی خاص‌گرا در مفهوم فرهنگی این کلمه جای می‌دهند. این شکل ویژه از تقلیل‌گرایی برای این علوم تا اندازهٔ زیادی ناگزیر می‌نماید؛ تعدد بی‌نهایت نشانه‌ها و روابط اجتماعی سبب می‌شود که تحلیل آنها در ابعاد کلان نیازمند تقلیل دادن آنها در دستگاههای شناختی کلان باشد، چه در غیر این صورت اصل موضوع یعنی اعتبار رویکرد نشانه‌شناختی یا جامعه‌شناختی زیر سؤال می‌رود. طبعاً در هر دو مورد نیز بیش‌تر روند گرایشها مطرح می‌شوند تا موقعیتهای خاصی که انسان‌شناسان به آنها می‌پردازند و امکان تعمیم یافتگی نتایج در هر دوی آنها بیش‌تر از انسان‌شناسی است که بنا بر تعریف، واحد تحلیل خود را مطالعهٔ موردی و در نهایت مطالعهٔ تطبیقی (بین دو یا چند مورد) قرار می‌دهد و تلاش می‌کند تا حد امکان از تعمیم نتایج خود بپرهیزد.
اما مشکل دیگری نیز در تعریف و مرزبندی انسان‌شناسی هنر وجود دارد و آن رابطه‌ای است که می‌توان و یا باید میان دو بُعد زیباشناختی و کارکردی در پدیدهٔ هنری قائل شد. این امر ما را به یک پرسش اساسی می‌کشاند و آن اینکه آیا اصولاً می‌توان از یک پدیدهٔ هنری سخن گفت؟ آیا واقعاً امر زیبا وجود دارد؟ یا زیبایی اصل در اندیشه‌ای یونانی، اما جهان‌شمول شده است که تلاش دارد لزوماً میان کارکردها یا ضرورتهای اندامی، کالبدی، زیستی، جهانی و استعلایی رابطه‌ای معنادار بیابد؟ آیا پدیده‌هایی چون «تقارن»، «هندسه»، «هم‌گرایی» و «هماهنگی» «رنگها»، «توازن»، «چشم‌انداز» را باید پدیده‌هایی واقعی دانست که دارای جهان‌شمولی هستند؟ و در نتیجه باید در پی یافتن ذاتی انسانی در هنر بود؟ (Severi, 2000 / Rubin, 1984 / Einstein, 1986) یا برعکس باید آنها را صرفاً حاصل استقرار یک رویکرد فرهنگی بر جهان در قالب ترکیب رویکردهای یونانی-رومی از یک سو و یهودی-مسیحایی از سوی دیگر

به شمار آورد که سپس تلاش کرده‌اند این مفاهیم را مقوله‌هایی جهان‌شمول تعریف کنند. در چنین حالتی زیبایی مفهوم خود را از دست می‌دهد یا باید به گرد هم آمدن گروهی از عواطف (لذتهای حسی یا عاطفی و ذهنی) تقلیل یابد و هر شیئی که چنین توانایی را در خود داشته باشد، به یک شیء هنری تعبیر شود. در قالب دوم، در حقیقت ما هر چه بیشتر حوزهٔ زیبایی به مثابهٔ امری خدایی را ترک کرده و به زیبایی به عنوان امری انسانی و کارکردی می‌رسیم و بنابراین، می‌توانیم از «هنر آشپزی»، «هنر معاشرت و دوستیابی» و... سخن بگوییم. در این صورت، آیا نباید هر چه بیش‌تر از نظریات مبتنی بر اصالت و ناب بودگی هنری فاصله گرفته و به نظریات مبتنی بر تکثر فرهنگی (Amselle, 2001/ Journet, 2002) پیش برویم؟ آیا باید ساختهای «امر زیبا» را با مفاهیم بیولوژیک از جمله ژنتیک (Wilson ,1987) یا نظریهٔ «فرهنگی- عصبی» (Ackmann, 1999) نزدیک کرد؟ شکی نیست که هر یک از این نظریات بر پایهٔ گروهی از مشاهدات و واقعیات استوارند که نمی‌توان آنها را به صورت پیشینی رد کرد. برای نمونه چگونه می‌تواند رابطه‌ای میان تقارن کالبدی اجزای بدن موجودات زنده و به خصوص انسان یا طیفهای طبیعی رنگها و ... ازیک سو و پدید آمدن روابط زیباشناسانه در همین حوزه‌ها نباشد؟ چگونه می‌توان اصل توازن را که می‌تواند به صورت کاملاً روشنی در قالبی بیولوژیک تعریف شود، با اصل تقارن صوری در هنر در رابطه ندانست؟ اما مسئله بر سر چیز دیگری است و آن نگاه خاص انسان‌شناسی است که تمام این مقوله‌ها را درون دستگاههای شناختی، فرهنگی و زبانی قابل تفسیر می‌داند و حاضر نیست بپذیرد که می‌توان میان زبانها و دستگاههای شناختی مختلف روابطی فرا انسانی برقرار کرد. در واقع، اگر نقطهٔ عزیمت خود را (همچون انسان‌شناسان)، انسان قرار دهیم، نمی‌توانیم حتی بدون آنکه نافی مشترکات بیولوژیک در انسانها (و میان آنها و حیوانات) باشیم، اصل اساسی ایجاد روابط پیچیدهٔ میان انسان و محیط وی (چه محیط انسانی و چه محیط غیر انسانی، چه محیط واقعی و چه محیط مجازی، چه دریافتهای حسی بیرونی و چه بازنمودهای تحلیلی درونی) را نادیده بگیریم و به هر سو بخش قابل ملاحظه‌ای از تحلیل خود را در رابطه با شیء هنری به سمت یک رویکرد خاص گرایانه نبریم.

مشکل سوم در تعریف هنر در قالب انسان‌شناسی، مشکلی است که انسان‌شناسی با تاریخ خود دارد. در نظریات کلاسیک انسان‌شناسی این تقسیم، کار کاملاً پذیرفته‌ای بود که هنر را می‌توان بر اساس جوامع انسانی به «هنر متعالی» (در جوامع اروپایی صنعتی)، «هنر شرقی» (در جوامع متمدن غیر اروپایی) و «هنر بدوی» (در جوامع موسوم به بدوی) تقسیم کرد. انسان‌شناسان البته از زمان تایلور[1] در *«فرهنگ ابتدایی»*[2] (۱۸۷۱) بر این نکته تأکید داشتند که

1. E.B.Tylor
2. *The Primitive Culture*

فرهنگ، خاصِ جوامع متمدن نیست و باید از مترادف بودن این دو واژهٔ تمدن و فرهنگ و منطق حاصل از آن خارج شویم. با وجود این همین انسان‌شناسان ترجیح می‌دادند بررسی هنر در جوامع غربی و جوامع شرقی را به تاریخ‌دانان و جامعه‌شناسان و شرق‌شناسان واگذارند و خود راه پهنه‌های به اصطلاح بدوی را پیش بگیرند و بر هنر آنها یا آن چیزی که اروپاییان به آن هنر می‌گفتند را، در آن جوامع مطالعه کنند. البته این تقسیم به خودی خود گویای نوعی شیوهٔ تفکر بود که تقسیم کار اولیه (و تقسیم جوامع در قالب اولیهٔ آن) را به رسمیت می‌شمرد. بدین ترتیب بود که انسان‌شناسی هنر به صورتی ناگزیر وارد راهی شد که عمدتاً آن را به موزه‌نگاری و موزه‌شناسی رساند و از تحلیل پدیدهٔ هنری در قالبهای واقعی اجتماعی و فرهنگی آن خارج کرد. در حالی که همین امروز نمی‌توان گفت که تا چه اندازه دفاع از مفهوم «موزه» یعنی خارج کردن اشیاء از چارچوبهای واقعی و زیست شدهٔ آنها و قرار دادنشان در چارچوبهای تصنعی و محافظت شده یعنی در واقع وارد کردن آنها در یک حوزهٔ قدرت نهادینه شده، می‌تواند به وسیلهٔ انسان‌شناسان قابل توجیه باشد (Jones, 1993, pp. 201-220). بسیاری از این انسان‌شناسان امروز می‌پذیرند که تصمیم‌گیری دربارهٔ اینکه چه چیزی به موزه‌ها تعلق دارد و چه چیزی به حیات واقعی انسانها (ولو آنکه قرار گرفتن این چیز در حیات واقعی آن را تخریب کند) متعلق به همان کسانی است که از آن چیزها استفاده می‌کنند و نیازی به آن نمی‌بینند که دربارهٔ این مصرف و ساخت اشیائی که جزئی از زندگی‌شان است، به انسان‌شناسان، موزه‌شناسان، تاریخ‌دانان یا منتقدان هنری یا هر کس دیگری توضیح دهند و به خصوص از آن نفرت دارند که اشیاء زندگی روزمره‌شان و گاه خود آنها در قالب مجسمه‌هایی مضحک همچون جانورانی در قفس قرار گرفته و دیگران به آنها بنگرند و از آنها فیلم و عکس بگیرند.

دقیقاً از همین نقطه به مشکل اساسی دیگری می‌رسیم که شکلی درون حوزهٔ انسان‌شناسی است. در حالی که انسان‌شناسان در شاخه‌های مختلف درحال زیر پا گذاشتن تعمدی مرزبندیهای فوق هستند و دیگر حاضر نیستند بپذیرند که پدیدهٔ انسانی را باید بر اساس تقسیم‌بندیهایی که تمدن اروپایی با اتکا بر ساخت قدرت و توزیع جهانی آن به تحقق رسانده است، انجام داد، هنوز هم انسان‌شناسان هنر تمایل دارند که در پی «هنر ناب» و «اصالتی بومی» به دور افتاده‌ترین نقاط جهان سفر کنند و از «هنر» مردمانی دفاع کنند که خود اغلب باور به داشتن چنین هنری ندارند و آن را چیزی جز بخشی از زندگی خود نمی‌دانند. آیا نمی‌توان به نام اخلاق انسان‌شناسی در حفظ میراث فرهنگی از این رویکرد دفاع کرد؟ پاسخ به این سؤال کار ساده‌ای نیست و نیازمند آن است که ما ابتدا نظریات مختلف انسان‌شناسی را در رابطه با هنر بررسی کنیم، کاری که هدف اصلی این مقاله نیز بوده است.

پایه‌های نظری مفهوم هنر

با توجه به اینکه معنای ریشه‌ای واژهٔ هنر یونانی (که به ناچار و به دلیل جهانی شدن از خلال تمدن یونانی، یهودی و مسیحایی) یعنی ars اصل قرار گرفته، ما با مفهومی دوگانه سر و کار داریم؛ نخست قابلیت عملی- فنّاورانهٔ انسان به ساخت و ایجاد اشیاء و دوم قابلیت ذهنی انسان به ایجاد نظم ادراکی و بازنمایی درون ذهنی برای شناخت منطقی اشیاء و جهان بیرونی و پدیده‌های آن و بازآفرینی مادی و معنایی آنها در اشکال بیانی مختلف. از این دیدگاه این تعریف را می‌توان ارائه داد: انسان‌شناسیِ هنر علمی است که هدف خود را مطالعهٔ روابط میان دو جنبهٔ فنّاورانه- ساختی از یک سو و شناختی- معنایی- بازنمودی اشیاء و پدیده‌های بیرونی از سوی دیگر، در قالبهای بیانی زیر قرار داده است.

- تجسمی (تولید و بازتولید اشیاء)؛
- معماری (تولید و بازتولید فنّاورانه، اجتماعی و ذهنی فضاهای سازمان یافتهٔ واقعی یا مجازی)؛
- تصویری (تولید و بازتولید اشکال دیداری واقعی و مجازی)؛
- موسیقیایی(تولید و بازتولید اشکال صوتی واقعی و مجازی)؛
- ادبی (تولید و بازتولید اشکال زبانی ـ ادبی).

هر یک از این شاخه‌ها امروز به ایجاد مکاتب متعددی منجر شده است که البته لزوماً نام انسان‌شناسی هنر را بر خود نمی‌گذارند. مثالهای بارزی در این زمینه وجود دارد که شاید مشخص‌ترین آنها به انسان‌شناسی تصویری، انسان‌شناسی موسیقی و انسان‌شناسی معماری مربوط شود. در نخستین مثال، فیلم و عکس اتنوگرافیک[3] اصولاً خود را کاملاً مستقل شناخته و سالها از زمانی که حتی مطرح‌ترین نام در این زمینه یعنی ژان روش[4] معتقد بود که این شاخه باید در خدمت تحلیل انسان‌شناختی قرار بگیرد، می‌گذرد. امروز این فیلم‌سازان که لزوماً نیازی حتی بدان نمی‌بینند که از نام انسان‌شناس برای خود استفاده کنند، بیان سینمایی یا مستند را به بیانی کامل بدل کرده‌اند که نیازی به توضیح اضافی و تحلیل تصاویر ارائه شده نمی‌بینند، زیرا بر آن هستند که در ترکیب و مونتاژ و تدوین انجام شده، سخن خود را به زبان آورده و وظیفهٔ تحلیل‌گرانه و توصیفی خود را به اجرا گذارند. در حوزهٔ موسیقی، اتنوموزیکولوژی[5] چندان تمایلی در خود نمی‌بیند که موسیقی‌شناسی را رها کند و خود را در چارچوبهای انسان‌شناسی هنر تعریف کند. هر چند اتنوموزیکولوگها هر چه بیش‌تر بدان تمایل دارند که پدیدهٔ صدا را از پدیدهٔ هارمونی جدا کنند و هر نوع صدایی را به گونه‌ای نوعی موسیقی بپندارند که در حوزهٔ تحلیلی آنها قرار می‌گیرد، اما لزوماً هر نوع صدایی را صدای هنری نمی‌دانند که بتوان با آن به مثابهٔ شیئی زیباشناسانه برخورد کرد. انسان‌شناسان فضا نیز هر چند به زیباشناسی و نشانه‌شناسی

3. ethnographic photo
4. Jean Rouch
5. ethnomusicology

اهمیت بسیار زیادی می‌دهند، هنوز بر آن هستند که مسئلهٔ عمدهٔ آنها به پیروی از هانری لوفوبور[6]، چگونگی تولید و بازتولید اجتماعی فضاست و نه ارزش‌گذاری و داوری دربارهٔ فضای تولید شده به مثابهٔ یک شیء هنری حتی با رویکردی کارکردی. در نظریه‌های ادبی نیز انسان‌شناسی ادبیات به پیروی از اندیشمندانی چون بوردیو[7] و همچنین نظریه‌های ارتباطی در پی دستیابی به روابط درون‌متنی و برون‌متنی است و از مفهوم زیباشناختی هنر فراتر می‌رود. در نتیجه، نباید چندان شگفت زده شد که انسان‌شناسان هنر بیش‌تر خود را در اشیاء هنری به مفهوم اشیاء تجسمی محصور کرده‌اند که این مشکل را در بر دارد که بار دیگر آنها را به سوی موزه‌نگاری و موزه‌شناسی پیش می‌برد، به خصوص که بالاترین بودجه‌های تحقیقاتی در این زمینه به وسیلهٔ موزه‌هایی ارائه می‌شود که بیش‌تر دغدغهٔ «تماشایی کردن» هر چه بیش‌تر موزهٔ خود را دارند و بنابراین به نحو متناقضی گرایشهای «بیگانه‌گرایانه» را نسبت به هنر غیر اروپایی افزایش می‌دهند و آن را از هنر به معنای هنر متعالی که خود آن را تعریف کرده‌اند، جدا می‌کنند. در این مفهوم افتتاح اخیر موزه ویژه‌ای در پاریس (موزه که دو برانله)[8] را می‌توان به صورتهای متفاوتی ارزیابی کرد: آیا جدا کردن اشیاء مردمان موسوم به «بدوی» در یک موزهٔ خاص از اشیاء تمدنهای غربی و شرقی که همراه با یکدیگر در موزهٔ دیگری جمع شده‌اند (موزهٔ لوور) گویای به رسمیت شناختن متأخر اما دوباره‌ای بر تقسیم‌بندی قرن نوزدهمی دربارهٔ هنر نیست؟ برای پاسخ به این پرسش می‌توانیم تا اندازه‌ای به تاریخ شکل‌گیری نظریه‌ها بازگردیم.

تاریخ شکل‌گیری نظریه‌ها

تاریخ انسان‌شناسی هنر پیش از هر چیز با تاریخ موزه‌شناختی انطباق دارد، به عبارتی، ورود اشیاء بیگانه[9] به وسیلهٔ بازرگانان، میسیونرها، مسافران یا ماجراجویان با آغاز گسترش سرزمینهای استعماری اروپا (آمریکا، آفریقا، اقیانوسیه و آسیا) از طریق غارت سیستماتیک یا خریدهای نابرابر، انباشت موزه‌های اروپایی با شکل‌گیری شاخه‌ای از تاریخ هنر و تاریخ تمدن در رابطه با این بیگانه‌گرایی با حمایت دربارها و اشرافیت اروپایی (بوربونهای فرانسه، مدیچیهای ایتالیا، هابسبورگهای آلمان و اتریش...): «تالار اشیاء غریب»[10] که می‌توان آن را از لحاظ غنای تاریخی با «تالار هنرمندان وحشی» (فوویسم) مقایسه کرد. برخی از این نمونه‌ها عبارت‌اند از: جواهرات آزتک، معماری پیش کلمبیایی مایاها و آزتکها، مجسمه‌های عاجی و چوبی آفریقایی، معماری باستان مصر و ایران، هنرهای دستی ایرانی (قالی) و ظروف و ساخته‌های چینی (فکوهی، ۱۳۸۵).

این آثار در سال ۱۸۵۱ برای نخستین بار در چارچوب نمایشگاه بین‌المللی لندن به نمایش در آمدند. در همین رابطه می‌توان به نخستین

6. Henri Lefebvre
7. P. Bourdieu
8. Musée du Quais de Branley
9. exotic
10. Wunderkammern

نظریه‌پردازان هنر بدوی به ویژه سیمپر[11] (۱۸۵۳) (Severi, 2000, pp.81-85) و همان‌گونه که گفتیم، به کار مهم تایلور «*فرهنگ ابتدایی*» (۱۸۷۱) اشاره کرد که با فاصلهٔ نسبتاً زیادی با کار بوآس[12]، «*هنر ابتدایی*»[13] (۱۹۲۷) تداوم یافتند. سیمپر در کار خود به هنر بدوی رسمیت بخشیده و آن را در چارچوبی زیباشناسانه قرار داده بود. تایلور نیز همین کار را در مجموعهٔ بزرگ‌تری با مفهوم «فرهنگ بدوی» انجام داده بود، اما بوآس به ویژه هر چند از نظریه‌ای تطوری حرکت کرده بود، با مطرح کردن دو شکل بازنمود مستقیم هنری (تصویر بازنمایی شده از خلال تصویر دیداری) و بازنمود غیر مستقیم هنری (تصویر بازنمایی شده از خلال باز تفسیر ذهنی در دستگاه شناختی مغزی) حرکت نظری پر اهمیتی ایجاد کرد. سیمپر و بوآس هنر را به مثابهٔ امری ذاتی در انسان می‌پندارند که میان دو معنای واژهٔ هنر در چارچوب فرهنگی خاص رابطه ایجاد می‌کند.

در این میان این نکته اهمیت زیادی دارد که به‌رغم «بیگانه‌گرایی» گاه توهین‌آمیزی که می‌توان در برخی از نظریه‌پردازیهای قرن نوزدهمی دربارهٔ هنر مردمان موسوم به «ابتدایی» یافت، نباید فراموش کرد که این نظریه‌پردازیها کمتر از دو قرن پس از آن صورت می‌گرفت که نخستین اروپاییانی که با «هنرهای» غیر اروپایی در کشورهای موسوم به بدوی (برای مثال در آمریکای پیش کلمبیایی) روبه‌رو شده بودند، آنها را «محصولات شیطانی» ارزیابی کرده و بزرگ‌ترین دغدغه‌شان آن بود که در کوتاه‌ترین زمان ممکن تمام ساخته‌های طلایی و نقره‌ای را که گویای ظرافتی بسیار پیچیده در ذهنیت هنری این مردمان بود، در کوره‌های آتش خود ذوب کرده و به صورت طلا و نقرهٔ خام روانه بازارهای اروپایی کنند یا مجسمه‌های بزرگ سنگی بومیان را در هم شکسته و آنجا که نمی‌توانستند، آنها را در زیر خاک مدفون کنند. جالب است که غربیهایی که طالبان را به دلیل منفجر کردن مجسمهٔ کهن بودایی در کوههای افغانستان «وحشیان ابله» خطاب می‌کردند (که در این مورد البته حق داشتند)، بسیار زود در حافظهٔ تاریخی‌شان از یاد می‌بردند یا با تزویر از یادآوردی آن خودداری می‌کردند که خود این عمل را صدها و هزاران بار با مجسمه‌های پر ارزش پیش کلمبیایی در آمریکای مرکزی و جنوبی انجام دادند و برای این کار مجوز رسمی خود را نیز از کلیسای کاتولیک دریافت کرده و باز هم درست همچون طالبان این آثار هنری را در مقولهٔ «بت» طبقه‌بندی کرده بودند (فکوهی، ۱۳۸۴، صص ۸۹-۸۶).

نظریه‌های معاصر انسان‌شناسی هنر

در نظریه‌های انسان‌شناسی هنر عموماً با یک دوگرایی در رابطه با هنر روبه‌رو هستیم:

- هنر به مثابهٔ شکل
- هنر به مثابهٔ کارکرد

انسان‌شناسان عموماً به گرایش دوم تمایل داشته‌اند، هر چند در کار برخی از آنها تا امروز این دو جنبه با

11. Simper
12. Boas
13. *Primitive Art*

یکدیگر تلفیق شده‌اند. با این وصف، نظریه‌های اصلی را می‌توان در شاخه‌های زیر برشمرد:

شاخه‌های نظری انسان‌شناسی هنر

۱. **تطورگرایی:** در این شاخه تأکید بر رشد قدرت (ذاتی) فنّاورانه و زیباشناسانهٔ انسان در فرایند عمومی تطور با پذیرش اصل سلسله مراتبی و مرحله‌ای شدن این رشد (Boas, 1955) یا با عدم پذیرش آنها (Harris, 1979 / Steward, 1955 & 1977) است. هر چند تطورگرایی در انسان‌شناسی به طور کلی از یک تطورگرایی تک خطی و بسیار صوری بیش‌تر به سوی یک نوتطورگرایی چند خطی حرکت کرده است که در آن بیش از آنکه تلاش شود روابط میان اشکال مختلف یک هنر روی یک خط زمانی بررسی شود، به موضوع روابط محیط شناختی شکل‌گیری آن هنر پرداخته شده است، اما دیدگاه تطوری به هر روی، دیدگاهی است که دیر یا زود ناچار به سوی سلسله مراتبی کردن پدیدهٔ هنری و نفی اشکال ترکیبی و «غیر اصیل» در هنر پیش رود و این به هیچ رو با سرنوشت واقعی هنر در جهان معاصر و در تاریخ شکل‌گیری هنرها سر سازش ندارد.

۲. **کارکردگرایی:** در این مکتب تأکید عمده بر ارزش عملی «اثر هنری» با حاشیه‌ای کردن ارزش زیباشناسانهٔ آن است: سازمان دادن به فضا (معماری)، ساخت اشیاء (ظروف، خوراک، پوشش و تزئینات)، ایجاد ریتمهای کاری فراغتی (موسیقی) و ... در این موارد می‌توان به نظریه‌پردازانی چون فیرث (۱۹۵۷)، فورژ[14] (۱۹۷۳) و... اشاره کرد. گروه اخیر «امر زیبا» را هدف هنر ندانسته، بلکه هدف آن را رسیدن به تألیفی میان دو جنبهٔ فنّاورانه و بازنمودی هنر می‌داند تا به ویژه بتواند مقولات بیان غیر کلامی را در کارکردی ارتباطی به وجود بیاورد. نظریه کارکردی در هنر نسبت به تطورگرایی از آیندهٔ نسبتاً بهتری برخوردار بود، زیرا توانست خود را با تغییرات عظیمی که در قرن بیستم در حوزه‌های هنر صورت گرفت و با تعمیم یافتن پدیدهٔ هنری در همه ابعاد و جنبه‌های زندگی انسانها منطبق کند. معماری لوکوربوزیه[15] شاید یکی از بهترین مثالها در این مورد باشد، اما ورود اشیاء تزئینی و تجسمی در زندگی روزمرهٔ انسانها در شهرهای جدید، ورود گرافیسم در همهٔ ابعاد رسانه‌ای و به کارگیری گستردهٔ آن برای نشانه‌شناسیهای کاربردی و استفاده از زیباشناسی در شکل دادن به شهرها (در کالبد کلان یا در اجزای آنها) و... همگی مثالهایی هستند که کارکردگرایی توانسته است خود را به مثابهٔ نظریه‌ای بسیار توانمندتر در تحلیل و در دست گرفتن پدیدهٔ هنری مطرح کند. هر چند که این نظریه در توضیح بسیاری از جنبه‌های پدیدهٔ هنر نیز ناتوان است، برای مثال در جنبه‌های تفسیری، ذهنی، نمادین و... که هنر خود را به صورت اسرارآمیزی با ابعاد شناختی و خاص‌گرایانهٔ فرهنگها در می‌آمیزد.

14. Forge
15. Lecorbusier

۳. ساختارگرایی: در این مکتب بازتولید ساختارهای ذهنی دوگرایانهٔ مادی (بالا / پایین، چپ / راست، خشک / تر، پخته / خام، روشن/ تاریک و...) یا غیر مادی (خداوند / شیطان، زیبایی/ زشتی، خوبی/ بدی و...) در ساختارهای مادی- ذهنی هنری و در قالبهای واقعی یا نمادین و اسطوره‌ای (Lévy-Strauss, 1953 & 1973) مشاهده می‌شود. استروس در تحلیل هنرهای بومی در بخشی از پهنه‌های فرهنگی مربوط به مردمان موسوم به ابتدایی (آمریکای جنوبی) در این زمینه موفقیتهای زیادی به دست آورده است و شاید هیچ کتاب کلاسیکی تأثیر دو جلد *«انسان‌شناسی ساختاری»* او و همچنین کتاب چند جلدی *«اسطوره شناسیها»*ی او را نداشته باشد. اما ایرادی که می‌توان بر کار او گرفت، این است که به‌رغم آنکه دائماً از قصد خود به عدم تعمیم دهی به یافته‌ها و نتیجه‌گیریهای تفسیری و در نتیجه کاملاً ذهنی‌اش، دربارهٔ هنرهای بومی سخن می‌گوید، عملاً آنها را وارد یک دستگاه کاملاً تحلیلی و جهان‌شمول می‌کند که در حوزه‌های بسیار متفاوت همچون غذا، مسکن، نظام خویشاوندی، نظام اقتصادی و مبادله، اسطوره‌شناسی و... همواره از مقوله‌های روش‌شناختی یکسانی برای ایجاد رابطه با واقعیت حرکت می‌کند و این مسئله خاص‌گرایی جوامع را تا حد زیادی زیر سؤال می‌برد.

۴. نمادگرایی: در این رویکرد نظری بازنمایی رابطهٔ دستگاه حسی با جهان بیرونی از خلال دستگاه نمادساز زبان در شکل کلامی (ادبیات، اسطوره‌ها، روایات، فولکلور و...) و غیر کلامی (نمایش، رقص، مناسک و ...) (Douglas, 1966 & 1970 / Turner, 1969) مطرح است. مشکلی که از ابتدا در این رویکرد دیده می‌شد و هنوز هم پا برجاست، آن است که در نهایت نمی‌توان ادعا کرد که آنچه کسانی چون ترنر و داگلاس بررسی و تحلیل می‌کنند، به‌رغم شکل ظاهری‌اش (رقص، موسیقی، نمایش و...) پدیده‌هایی هنری باشد. لااقل می‌توان گفت برای خود آنها و در دستگاه تحلیلی‌شان چنین نیست، بلکه بیشتر به پدیده‌هایی دینی یا مناسکی می‌مانند و با همین عنوان نیز درک و تحلیل می‌شوند. داگلاس به ویژه مسئلهٔ مناسک و هنرها را به نظریهٔ عمومی خود که به پاکی و ناپاکی مربوط می‌شود، ارتباط می‌دهد و این مقولات را در ردهٔ سازوکارهای ایجاد پاکی یا از میان بردن ناپاکی می‌بیند. در حالی‌که ترنر بیشتر با بازسازی و تأکید بر نظریات وان جنپ[۱۶] مراحل گذار آنها را سازوکارهایی برای عبور از یک مرحله به مرحلهٔ دیگر با کم‌ترین هزینهٔ اجتماعی می‌پندارد. لذا، این مسئله به صورت جدی مطرح است که آیا با نمادین دیدن پدیدهٔ هنری این خطر ما را تهدید نمی‌کند که ابعاد زیباشناسانهٔ آن را به کلی نادیده گرفته یا کنار بگذاریم؟

16. Van Gennep

رویکردهای جدید نظری در انسان‌شناسی هنر

۱. رویکرد جامعه - انسان‌شناختی بوردیو (Bourdieu, 1965 & 1966 & 1979): در این نظریه بوردیو بیش از هر چیز بر نسبی کردن و مشروط ساختن زیباشناسی یا تخریب آن برخلاف رویکرد کانتی بنا بر موقعیت اجتماعی و جمع سرمایه‌های مصرف کنندهٔ هنری (سرمایه‌های اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی ...)، میدان و رقابتهای آن از جمله میدان هنری (هنرمندان، گالری‌داران، مسئولان هنری، تجار هنری و ...)، مصرف هنر به مثابهٔ ابزار تمایز فرهنگی و اجتماعی و برای مبادلهٔ سرمایه‌های دیگر تأکید دارد. هنر میدانی همچون سایر میدانهای اجتماعی را تشکیل می‌دهد و زیباشناسی هنری بنا بر الزامات این میدان عمل می‌کند. به این ترتیب، بوردیو بر آن است که زیبایی به صورت اجتماعی و در ظروف زمانی/ مکانی خاصی تولید شده یا از میان می‌رود و این روند براساس منافع عمدتاً مادی‌ای انجام می‌گیرد که کنشگران اجتماعی برای رسیدن به امتیازات بیش‌تر یا برای حفظ امتیازات موجود دارند. تمایز در واقع تمایزی است نشانه‌شناختی که شیء هنری را دستمایه‌ای برای ایجاد مرزبندی میان گروههای اجتماعی می‌کند. مسئله تنها بر سر آن است که چگونه این مرزبندیها به داوریهایی از سر زیباشناسی و داوریهای شخصی قلمداد شوند و بتوان آنها را در کنشگران اجتماعی به صورتی ناخودآگاه چنان درونی کرد که خود به خود بدانها پایبند شده و از آنها تبعیت کنند و بدین ترتیب، در رفتارهای زیباشناسانهٔ خود نظام اجتماعی را تولید و بازتولید کرده و چرخه‌ای را که بوردیو ساختارهای ساختاردهنده و ساختارمند می‌نامد، دائماً تداوم بخشند. قدرت حاکم از طریق میدان هنری و میدانهای رسانه‌ای به باور بوردیو ابزارهای بسیار زیادی برای این کار در اختیار دارد که شاید مهم‌ترین آنها تلویزیون و رادیو و موزه‌ها باشند. این ابزارها از طریق رابطهٔ خاصی که با اشیای هنری (یا اشیائی که دقیقاً هنری تعریف نمی‌شوند) ایجاد می‌کنند، تمایزهای لازم را در جامعه پدید آورده و به گروههای اجتماعی نشان می‌دهند که کدام انتخاب برای هر یک از آنها مناسب است.

۲. رویکرد نقد تاریخی انسان‌شناسی ـ شرق‌شناسی (Said, 1978 / Asad, 1973): در این رویکرد بررسی تاریخی-انتقادی موضوع هنر و شیء هنری به مثابهٔ ابزار اصلی جهانی شدن مقولات فکری غربی و بازسازی جهان بر اساس این مقولات، نقش بازنماییهای نمادین هنری، ادبی، نمایشی، در ایجاد دوگانهٔ غرب/ غیر غرب[17] مورد توجه است. رومانتیسم قرن نوزده به باور سعید در واقع توانست نه تنها فرایند ملت‌سازی اروپایی را تکمیل کند، بلکه در عین حال تفاوتهای این اروپا را در حوزهٔ زیباشناسی و هنر با غیر غربیها (که برآنها نام شرقی می‌گذاشت) نیز روشن نماید. در اینجا به نحوی پیچیده نه با نفی مطلق زیبایی، بلکه

17. the west and the rest

با به رسمیت پذیرفته‌شدن زیبایی در قالب یک «زیبایی بیگانه» سر و کار داریم: آنچه یک چیز را زیبا می‌کند، تفاوتی است که آن چیز با آنچه ما در همان مقوله زیبا تعریف کرده‌ایم، دارد. برای مثال آنچه یک مجسمهٔ آفریقایی یا یک شعر پارسی را زیبا می‌کند، در تفاوتهای اساسی، ساختاری، زبانی، شناختی، نمادین و اجتماعی است که با همان مقوله در غرب دارند. این رویکرد در واقع زیباشناسی را همچون زبان‌شناسی، موزه‌نگاری و نقد ادبی ابزاری می‌داند که خواسته و ناخواسته، آگاهانه یا نا آگاهانه پروژهٔ استعماری را پیش می‌برد زیرا این رشته‌ها براین دیدگاه بودند که «غرابت» شرق آن را زیبا می‌کند و از این راه «شرق» را ابداع کرده و «غرب» را نیز به عنوان نقطهٔ مقابل آن می‌آفرینند و این خود سلسله مراتبی ایجاد می‌کنند که می‌توانند روابط هرمنوتیک را تا امروز تداوم بخشند و سرسختانه‌ترین رفتارها و پرخاش جویانه‌ترین رویکردها را به مثابهٔ رویکردهایی «انسان دوستانه» نشان دهند.

۳. رویکرد نقد جهانی شدن و ضد جهانی شدن در چارچوب نظریه‌های فرهنگ‌گرایی، تکثر فرهنگی، آمیزش فرهنگی یا نقد این نظریات با تأکید بر نقش هنر، مقولات و اشیاء هنری و بیان هنری در این مجموعه (Appadurai, 1996, pp. 295-301). در این رویکرد بیش از هرچیز یکجانبه‌نگری در تأثیرگذاری «غرب» بر «شرق» نفی می‌شود. هر چند که نفی این یکجانبه‌گرایی به هیچ رو به معنای نفی استعمار و سیاستهای غیر انسانی آن نیست. در واقع مسئله بر سر آن است که با وارد تماس شدن فرهنگهای غربی در سطح جهانی با فرهنگهای غیرغربی همان‌گونه که تأثیر آنها بر شرق آغاز می‌شود، آنها نیز فرهنگ غرب را دگرگون می‌کنند. این امر در حوزهٔ هنر کاملاً مشهود است. برای مثال تاریخ نقاشی اروپایی همزمان با ورود گستردهٔ اروپاییان به کشورهای مستعمره با گرایشهایی همچون بدوی‌گرایی، آفریقاگرایی و... کاملاً متحول می‌شود و اشکالی چون کوبیسم، اکسپرسیونیسم، فوتوریسم و حتی امپرسیونیسم را علاوه بر دلایل درونی نمی‌توان خارج از این روابط بیرونی تحلیل کرد.

۴. رویکردهای نشانه‌شناختی- تفسیری از هنر، بارت (فکوهی، ۱۳۸۴ / Lyotard, 1979 & 1988 & 1993 / Baudrillard, 1981 & 1995 & 1999 / Foucault, 1975 & 1963 & 1969 / Lacan, 1966 / Devereux, 1977) در زمینهٔ هنر هر چند با اعتراض تعداد زیادی از انسان‌شناسان روبه‌رو هستند، امروز قابل نادیده انگاشتن نیستند. در این رویکردها ما به صورت بارز از حوزه بررسی شیء هنری به مثابه شیئی هنری خارج می‌شویم و آن را گاه به صورتی کاملاً دلبخواهی به مثابهٔ هر پدیده‌ای در نظر می‌گیریم که به استدلالهای فلسفی، روان‌شناختی و تفسیری ما کمک کند. تفسیر بارت از ژاپن در *امپراتوری نشانه ها* یکی از بهترین مواردی است که این امر را نشان می‌دهد. در این کتاب بارت در واقع همان‌گونه که خود می‌گوید، کشوری خیالی می‌آفریند و چندان دغدغه‌ای ندارد که این کشور خیالی با ژاپن در واقعیتهای کنونی یا گذشته‌اش هماهنگی یا

انطباق داشته باشد (فکوهی، ۱۳۸۵). ژاپنِ بارت در واقع صرفاً ژاپن خود اوست. شاید همین را بتوان دربارهٔ کار بودریار دربارهٔ *آمریکا* (Baudrillard, 1988) نیز گفت که کشوری بر اساس نظریات خود می‌آفریند که البته نمی‌توان تصورات او را کاملاً باطل دانست، اما مسلماً به عنوان یک انسان‌شناس باید بر برونی (اتیک) بودن کامل آنها انگشت گذاشت و بر اینکه این توصیف بیش از آنکه خواسته باشد چیزی را، از جمله هنری را توصیف کند، در پی تبیین نظریه‌ای است که شاید پیش از این مشاهده شکل گرفته و مشاهده‌گر در موضوع مورد مشاهده صرفاً در پی تأیید آن است.

نتیجه‌گیری

با توجه به آنچه گفته شد و در چارچوب یک نتیجه‌گیری موقت که موقت بودن آن بیش از هر چیز حاصل شکنندگی چارچوبهای نظری و مطالعات میدانی انجام گرفته در این حوزه تا حال حاضر است، می‌توان بر نکات زیر تأکید کرد:

۱. ارائهٔ تعریف دقیق و روشن و مورد اجماع از انسان‌شناسی هنر مشروط به تداوم نظریه‌پردازی و کار تحلیلی برای رسیدن به معنایی مورد اجماع دربارهٔ «امر زیبا» و «امر کارکردی» و رابطهٔ این دو و همچنین روشن شدن نظری، بحث سختی است که اکنون در حوزهٔ جهانی شدن و مفهوم تکثر و آمیزش فرهنگی وجود دارد. بنابراین، در حال حاضر این تعریف بسیار نسبی و مبهم و در حوزه‌های محدودی قابل ارائه است.

۲. نقد نظریه‌های انسان‌شناسی هنر باید همراه با نقد تاریخ انسان‌شناسی و نقشی که انسان‌شناسان هنر در شکل‌گیری بیگانه‌گرایی در رابطه با هنر مردمان «دیگر» داشته‌اند انجام بگیرد.

۳. از لحاظ روش‌شناسی، رسیدن به اجماع کاری باز هم مشکل‌تر است که نیاز به تعیین حوزه، جامعه و دوره خاص دارد و خاص‌گرایی در این میان غالب‌تر به نظر می‌رسد.

۴. نقد موزه‌نگاری و موزه‌شناسی در این میان در رابطه با تاریخ انسان‌شناسی و رابطه انسان‌شناسیهای مرکزی (کشورهای استعمارگر پیشین) و انسان‌شناسیهای

حاشـیه‌ای (کشـورهای مسـتعمره پیشـین) باید بتواند به تجدیـد اساسـی در نظریه‌ها و روشـها در این حوزه بینجامد.

۵. در زمینـهٔ حضور اجتماعی هنر، به نظر می‌رسـد که بایـد راهی بـرای گریز از بیگانه‌گرایـی (در همهٔ زمینه‌ها از فیلم و هنرهای تجسـمی گرفته تا ادبیات و شعر و ...) یافت و در عین حال اسـتراتژی‌ای پیش گرفت که این امر سـبب کاهش امکانات عملی، حفظ و تداوم بخشـیدن به آثار هنری نشود.

۶. بازگشت به مفهوم کارکردی هنر، یعنی باز گشتن هنر بـه معنایی غیر غربی از آن، بنـا بر جوامع مختلف ظاهراً یکی از راههایی است که انسان‌شناسان می‌توانند در این زمینه پیشنهاد کنند.

۷. رابطهٔ هنر و فن می‌تواند بااسـتفاده از انسان‌شناسی هنـر نه تنها به اسـتفاده از شـناخت فناوریهای هنری به مثابهٔ راهی برای شـناخت فرهنگها بینجامد، که هنر را از خلال فنـاوری ترویـج داده و از چارچوبهای روزمرگی و زندگـی رایـج و اشـیاء آن اسـتفاده کـرده و به نوعی زیباشناسی روزمرگی دست یابد.

۸. درک تنوع و تفاوت و پذیرش نسبی‌گرایی در مفهوم و درک از زیبایـی دارای تبعات زیادی در عرصه و عرضه هنـر اسـت. از جملـه خـروج از الگوهای از پیـش تعیین شـدهٔ پدیـده زیبایی در عرصه‌های هنـری و امکان دادن بـه شـکوفایی هنری در همـهٔ زمینه‌ها و با برخاسـتن از سرچشـمه‌هایی بسیار متنوع و گوناگون. مسئله پیش از هر چیز توانایی در مدیریت این تفاوت به مثابه مشخصهٔ اصلی جهان کنونی است.

۹. نشانه‌شناسـی هنـری راه خـود را می‌توانـد از خلال انسان‌شناسی هنری بیابد. زبان نشانه‌ها، زبانی شناختی است که انسان‌شناسی به دلیل بین رشته‌ای بودن و درک بالایی که از پذیرش «دیگری» دارد، می‌تواند به کاربردی کردن آن کمک کند.

منابع

آرناسون، هـ.هـ. (۱۳۸۳)، *تاریخ هنر مدرن*، ترجمه مصطفی اسلامیه، آگه، تهران.

بارت، رولان. (۱۳۸۴)، *امپراتوری نشانه‌ها*، ترجمهٔ ناصر فکوهی، نشر نی، تهران.

فکوهی، ناصر. (۱۳۸۴)، نگاهی انسان شناختی به امپراطوری نشانه‌های بارت، مجله خیال، شماره ۱۶، زمستان.

ـــــــــــــ. (۱۳۸۵)، انسان شناسی هنر: از بدوی‌گرایی تا هنر مدرن، مجلهٔ خیال، شماره ۱۷، بهار.

ـــــــــــــ. (۱۳۸۲)، *تاریخ اندیشه و نظریه‌های انسان‌شناختی*، نشر نی، تهران.

لینتن، ن.(۱۳۸۲)، *هنر مدرن*، ترجمهٔ علی رامین، نشر نی، تهران.

Appadurai, A. (1990), “Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy”, in *Theory, Culture and Society*.

_____, (1996), *Modernity at Large, Cultural Dimensions of Globalization*, London & Minneapolis, University of Minnesota.

Ackmann, P. (1999), “La langue Naturelle des Emotions”, in, *Magazine des sciences Humaines*, no. 96, Juilet.

Amselle, J. L. (2001), *Anthropologie des Universalites des Cultures*, Paris, Flammarion.

Asad, T., (1973), *Anthropology and Colonial Encounter*, Atlantic Highlands, Humanities Press.

Baudrillard, J. (1981), *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée.

_____. (1988), *L’Amerique*, paris, Livre de Poche.

_____. (1995), *Fragments*, Paris, Galilée.

_____. (1999), “Modernité”, in *Encyclopédie Universalis*, cd-rom.

Boas, F. (1955)(1927), *Primitive Art*, New York, Dover.

Bourdieu, P.& J.C. Passeron, (1970), *La Reproduction*, Paris, Minuit.

Bourdieu, P. (1965) et al. , *Un Art moye*, essai sur les usages de la photographie, Paris, Minuit.

_____. (1966), *L’Amour de l’art*, les musees et leur publics, Paris, Minuit.

_____. (1979), *La Disticnction*, Paris, Minuit.

_____. (1968) et Passeron, J.C., *Le Métier du sociologue*, Paris, Mouton, Bordas.

Devereux, G. (1977, 1970), *Essais d’ethnopsychiatrie générale*, Paris, Gallimard, Tel.

Douglas, M. (1966), *Purity and Danger*, Harmondsworth, Penguin Books.

_____. (1970), *National Symbols: Explorations in Cosmology*, Harmondsworth, Penguin Books.

Einstein, C. (1986), “La sculpture negre“ in *Qu’est-ce que la sculpture moderne?*, Cathalogue de l’exposition, Paris, Centre Georges Pompidou.

Faure, E. (1985), *Histoire de l’Art*, Paris, Folio, Denöel.

Firth, R. (1957), *Man and Culture*, An Evaluation of the Work of B. Malinowski, London, Routledge and Kegan Paul.

منابع

Forge, A., (ed.), (1973), *Primitive Art and Society*, Londres-New York, Oxford University Press
Foucault, M. (1969), *Archéologie du savoir*, Paris, PUF.
_____. (1975), *Surveiller et punir*, naissance de la prison, Paris, PUF.
_____. (1963), *Naissance de la clinique*, une archéologie du regard médical, Paris, PUF.
Harris, M. (1979), *Cultural Materialism*, *The Struggle for a science of Culture*, New York, Random House.
Jones, A.L., (1993), Exploding Canons: The Anthropology of Museums, in, *Annual review of Anthropology*.
Journet, Nicolas(ed.), (2002) , *La Culture, de l'universel a particulier*, Paris, ed.des Sciences Humaines.
Lacan, J. (1966), *Ecrits*, Paris, Seuil.
Layton, R. (1991), *The Anthropology of Art*, Cambridge, Cambridge University Press.
Lévy-Strauss, C. (1953, 1973), *Anthropologie structurale*, I et II, Paris, Plon.
Lyotard, J.F. (1979), *La Condition postmoderne*, rapport sur le savoir, paris, Minuit.
_____. (1988), *L'Inhumaine, causerie sur le temps*, Paris, Galilée.
_____. (1993), *Moralités postmodernes*, Paris, Galilée.
Morphy, H., Perkins, M.(eds.), (2006), *The Anthropology of Art*, A Reader, London,Blackwell Publishig.
Preziosi, Donald. (1982) "Constru(ct)ing the Origin of Art," *Art Journal*, vol.42, issue 4.
Rouch, J. (2003), *Cine-Ethnography*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press.
Rubin, W.(ed.), (1984), *Primitivism in XXth Century Art*, New York, Museum of Modern Art.
Said, E. (1978), *L'Orientalism*, Paris, Le Seuil.
Semper, G. (1983), "London lecture: November 11, 1983, " in, *Res-Anthropology and Aesthetics*, 6, "London lecture :December 1983", in Res-Anthropology and Aesthetics, 9.
Severi, C. (2000,1991), "Art, anthropologie de l", in, Bonte, Izard, Dictionnaire de l'ethnoloie et de l'anthropologie, Paris,PUF.
Silver, Harry R. (1979) "Ethnoart," *Annual Review of Anthropology*, vol. 8.
Sparshott, Francis. (1997) "Art and Anthropology," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 55, no. 3.
Stephan, L. (1999) "Ethno-esthetique," *Encyclopedie Universalis* (CD).
Steward, J. (1955), *Theory of Cultural Change*, Urbanan, University of Illinois Press.
_____, et al., (eds. 1977, Evolution and Ecology: Essays on Social transformation, Urbana, University of Illinois Press.
Turner, V. (1969), *The Ritual Process*, Chicago, Aldine.
Tylor, E.B. (1871), *Primitive Culture.* London.
Wilson , O. (1987,1976), *Sociobiology*, Harvard University Press.

انســان در برابر تصویر خویش

دکتر میشل کوکه
اســتاد و پـژوهـشـگر آزمایـشـگاه
انسان‌شناسی اجتماعی کلژدو فرانس
mcoquet@ivry.cnrs.fr
مترجم: دکتر ناصر فکوهی

تاریخ دریافـت مقاله: ۸۶/۴/۲۸
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۶/۷/۱۳

چکیده

در جوامع آفریقای غربی، رابطه‌ای تنگاتنگ میان دنیای زندگان و دنیای نیاکانی وجود دارد که از طریق روابط مناسکی بی‌شماری تأمین می‌شود. این رابطه به زندگان امکان می‌دهد که بتوانند گذار به دنیای دیگر را از جمله از خلال گروهی از ابزارهای تجسمی و آنچه برای ما «هنری» تعریف می‌شود، درک کرده و بپذیرند. مجسمه‌هایی که در محرابهای مقدس گذارده می‌شدند و نیاکان را نمایندگی می‌کردند، برخی از این ابزار بودند که امروزه پرتره‌های عکاسی شده از افراد جایگزین آنها شده‌اند. تصویر انسان در این مجسمه‌ها و اکنون در این پرتره‌ها به نوعی رابطه‌ای است با یک «جفت» مقدس که بنا بر باور این مردمان، در این جهان انسان را تا هنگام مرگ همراهی می‌کند و پس از مرگ و مدتی جدایی، بار دیگر به او می پیوندد. در این زمان است که می‌توان گفت فرد از جهان زندگان به جهان مردگان راه یافته و به یک نیا، بدل شده است. در این نوشتار نویسنده این موقعیت را با ذکر مصادیق آن در آفریقای غربی تشریح کرده و آن را در یک بیان تجسمی یعنی مجسمه‌سازی و عکاسی مورد تحلیل قرار می‌دهد.

واژگان کلیدی:
آفریقای غربی، انسان‌شناسی دینی، انسان‌شناسی هنر، عکاسی، کیشهای نیاکانی و هنر آفریقا.

جوامع آفریقایی مجسمه‌های کوچکی با الگوی انسان یا جانوران می‌سازند و در کیشهای خود از آنها استفاده می‌کنند. در این مقاله ما صرفاً به تحلیل گروه نخست، یعنی مجسمه‌های انسانی، می‌پردازیم. این مجسمه‌ها تقریباً همان مسیری را طی می‌کنند که از ابتدای بشریت در جوامع گوناگون با آن روبه‌رو بوده‌ایم. بنا بر مطالعات باستان شناختی، تولید تصاویر انسانی در فضای اجتماعی پیش از هر چیز با انگیزه‌ای اعتقادی و مناسکی انجام گرفته است. بدین ترتیب، به نظر می‌رسد که بازنمودهای انسان شکل‌گرایانه پیش از هر کارکردی، اشیائی بوده‌اند که برای محرابها و معابد ساخته می‌شدند. در واقع، ساختن بازنمودی از انسان، عملی مهم و غیر متعارف به شمار می‌آید. این عمل در هر فرهنگی به پرسشهای زیادی دربارهٔ ماهیت هستی‌شناسانهٔ تصویر و پیوندهای آن با الگویی که بازنمایی‌اش می‌کند، دامن می‌زند. تحلیل واژه‌شناسانهٔ image در زبان فرانسه و دیگر زبانهای اروپایی، گویای تاریخ پیچیدهٔ مصارف و معانی‌ای است که از دورترین دوران تا امروز به ما رسیده‌اند: در رم باستان، imago به نقابی از جنس موم اطلاق می‌شد که بر روی صورت فرد درگذشته، قالبگیری می‌کردند و سپس در خانهٔ خانوادگی او نگه‌داری می‌شد. در طول مراسم خاک‌سپاری اشراف، بازیگرانی استخدام می‌شدند که این نقابها را بر صورت خود می‌زدند. در حرکتی واحد، imago هم به فرد درگذشته اشاره داشت و هم به نقابی که بر صورت او قالبگیری شده بود و این نقاب به گونه‌ای، «جفت»ی مادیت یافته از او به شمار می‌آمد که این معنا را مدیون شباهت عینی فن تولیدی بود که در آن به کار رفته بود. در طول مراسم عزاداری، شباهت نیاکان با نقابهای خاک‌سپاری «ضمانتی بودند بر نوعی حضور خیالی آنها» [در مراسم] (Belting, 2007, p. 106).

در کارکرد آفریقایی از بازنمودهای انسان شکل‌انگارانه نیز با پرسشهای زیادی سر و کار داریم که ما را به مفهوم imago می‌رساند. ماهیت تصویری که یک چهرهٔ مردانه، زنانه یا یک ایزد را، بازنمایی

می‌کند، چیست؟ به عبارت دیگر، به چه دلیل باید این تصویر را یک تصویر دانست؟ پاسخ به این پرسشها، بنا بر فرهنگها و ادیان متفاوت‌اند، زیرا اغلب خادمان کیشها هستند، که در گذشته، نظریه‌های مربوط به تصویر انسان شکل‌گرایانه را تبیین کرده‌اند و در این راه بر آن بوده‌اند که بر استفاده از این امر و تفسیر آن اشراف داشته باشند.

تصویر الگو

آفریقای منطقهٔ جنوب صحرا (آفریقای سیاه) عرصه‌ای بسیار گسترده و فراخ است و فرهنگهای آن بسیار متنوع و فراوان‌اند. بنابراین، آنچه را در این مقاله عنوان می‌شود نمی‌توان شامل تمام این فرهنگها قلمداد کرد. استدلالهای ما عمدتاً شامل جوامعی می‌شود که زبان‌شناسان و مردم‌شناسان از آنها با عنوان جوامع مندایی-ولتایی[1] نام می‌برند و در مناطق درونی آفریقای غربی در قلب بیشه‌ها و در فاصلهٔ مرزهای چندین کشور (مالی، بورکینا فاسو، گینه، شمال غنا، ساحل عاج، توگو و بنین) قرار می‌گیرند و بیشتر آن جوامع کشاورز هستند؛ جایی که هنوز اسلام و مسیحیت گسترش نیافته‌اند. این جوامع از کیشهای سنتی خود پیروی می‌کنند که در آنها مفاهیم و تقویم به صورتی تنگاتنگ با فعالیت کشاورزی گره خورده است. در منطقهٔ بیشه‌ها، مهم‌ترین محصولی که کشت می‌شود، ارزن است. دو فصل اصلی در این منطقه وجود دارد: فصل باران که با بذر پاشی آغاز شده و با کار بر روی زمین تقدس می‌یابد و فصل طولانی‌تر و خشکی که بیش‌تر به استراحت و فعالیتهای متراکم مناسکی می‌گذرد.

این کشاورزان همواره مجسمه‌های کوچکی از جنس چوب یا ترکیبهایی از مس می‌ساخته‌اند که الگوهایی باستانی را تداعی و تجدید می‌کنند. هنر نقاشی و طراحی در اینجا کمتر تجسمی و بیشتر هندسی است؛ بر این نکته نیز باید تأکید کرد که بازنمودهای موجودات زنده، چه انسان و چه جانوران بیشتر در قالبهای حجمی و نه در اشکال سطحی ساخته می‌شوند. در مورد نخست، سه بُعدی بودن امکان می‌دهد که بتوان این ساخته‌ها را با الگوی اصلی‌شان مقایسه کرد و این امر به هدف اولیه که ایجاد شباهت است، کمک بیش‌تری می‌کند. بسیاری از این اشیاء امروزه به موزه‌های اروپایی و آمریکایی تعلق دارند یا در مجموعه‌های خصوصی نگه‌داری می‌شوند. میراث هنری خاص این کیشها (اعم از مجسمه‌ها، نقابها، برنامه‌های نمایشی مناسکی، موسیقی، رقصها) را باید دارای غنای تجسمی و زیباشناسانهٔ بالایی‌دانست.

پندارهٔ یک آفرینندهٔ واحد اما اغلب دور دست در بسیاری از جوامع ایجاد اشتراک می‌کند. در واقع، فعالیت دینی مردم یک جامعهٔ

1. mandé-voltaïques

خـاص نیز بیش‌تـر از آنکه صرفـاً به خـود آن جامعه تعلق داشـته باشـد، پای نیروهای بسـیاری را به میان مـی‌آورد که بـاور بر تأثیرگـذاری آنها بـر جهان و بر انسـانهایی است که تلاش می‌کنند این تأثیرات را کنترل کننـد. در قـرن نوزدهم در اروپای غربی آتشـهایی که در جشـن یحیای مقـدس تعمید دهنـده در روز ۲۴ ماه ژوئـن (روز انقـلاب تابسـتانی) بر پا می‌شـدند دارای فضیلتهـای بی‌شـماری بـه حسـاب می‌آمدنـد؛ پریدن از روی شـعلهٔ ایـن آتشـها سـبب می‌شـد کـه جوانان مطمئـن باشـند بارور خواهنـد بود. به همـان دلیل نیز سـربازان از روی بقایـای آتـش عبـور می‌کردنـد و خاکسـترها را در مـزارع می‌پاشـیدند تـا انگلهـا را از میان ببرد.

به چنیـن نیروهایی، نامهایی داده می‌شـد، محرابهایی برایشـان در نظر می‌گرفتنـد و مکانهایی که باور بر آن بود که در آنجا زندگـی می‌کنند؛ برای نمونه در جنگل، در یـک درخت، در یک چشـمه، یـک دریاچه، یک غار، درون یـک جانور، یا در تصاویر و... . گاه نیز به آنها چهرهٔ انسـانی داده می‌شـد. برای نمونه قدیسـینی در مذهـب کاتولیک که بـرای معالجهٔ یک بیمـاری، به ثمر رسیدن یک باروری، خوش فرجام بودن یک سفر و... به آنها رجوع می شد.

به هر روی تنوع و پیچیدگی اندیشه‌ها و باورهای دینی به هر شکلی بود، ساخت و استفاده از اشیاء این کیشها در میان کارکردهای دیگرشان، همواره این کارکرد را هم داشـتند کـه حضور یک قدیس، یـک نیا، یک روح یا یک خدای مشـترک در یک جهان اسطوره‌ای را تضمین کنند. اما این اشـیاء در واقع بیش از آنکه خدا یا نیاکان را نمایندگـی کنند، بـه مصرف پشـتیبانی تصویری از خیال و یادآوری نظمی در جهان می‌رسـیدند.

با مجسـمه‌های کوچک روسـتایی که در محرابها قرار داده می‌شـدند نیز این هدف دنبال نمی‌شد که اشخاص واقعـی بازنمایـی شـوند، بلکـه بازنمود شـخصیتهای اسـطوره‌ای، بنیانگـذاران روسـتا، تبـار، خانـدان، جامعـه‌ای مخفی یا یـک کیش هدف بود. بـرای نمونه، وجـود ایـن شـخصیتها، همچـون در بیش‌تـر مـوارد مربوط به قدیسـین مسـیحی، خارج از روایتهای فردی مشـاهده نمی‌شـد. در بسـیاری از جوامع دوردسـت، چـه آفریقایی چه غیـر آفریقایی، در واقع فکر سـاختن اشـکال تجسـمی از موجودات زنده، فکـری نفرت‌آور تلقی می‌شـد. در حقیقـت باور بر آن بـود که پرتره‌ای که از یک فرد ترسـیم می‌شـود، به صورتی محسوس الگویـی از آن فرد به حسـاب آمـده و او را درموقعیت خطرناکـی قـرار می‌دهـد، زیرا یـک شـخصیت دوقلو برایش می‌سـازد. تنها شـیطان بود که بـه دلیل ماهیت تقریبـاً خدایـی‌اش شـامل ایـن قاعـده نمی‌شـد و حتی برعکـس مجسـمه‌های شـیطان نسـبتاً متعـدد بودند. بنابرایـن، ترجیح داده می‌شـد که شـخصیتهایی برای سـاخت آثـار تجسـمی انتخـاب شـوند کـه موجودیت واقعی‌شـان مفروض باشد و دور بودن تبارشناسانه و زمانی‌شـان آنها را به شخصیتهای مقدس نزدیک کرده و به همان میزان نیز بر قدرت حمایت‌کننده و دخالت‌گر

آنها در موقعیت زندگان مؤثر باشد.

باید توجه داشت جوامعی که در اینجا از آنها سخن می‌گوییم، همچنین جوامعی بدون نوشتار هستند. حتی امروز در این جوامع امر شفاهی، ابزار اصلی انتقال دانشهای سنتی و ادبیاتی است که پیش از رواج نوشتار در آنها وجود داشته است. به همین دلیل، الوهیت، پادشاه یا نیاکان نمی‌توانند خود را از خلال واژگان نوشته شده باز نمایند، بلکه از خلال تصویر یا گفتار (تلفظ نام) است که انسانها به آنها حضور می‌دهند.

مجسمه‌های آفریقایی که کوچک‌تر از کالبد انسانی هستند (بزرگ‌ترین آنها به ندرت ارتفاعی بیش از یک متر دارند) از مردان و زنان بالغ الگو می‌گیرند که ایستاده یا نشسته، حالتی به خود گرفته‌اند که در آن شکل رودررویی و حالت تقدس‌گونهٔ برجسته‌ای دیده می‌شود. چنین تصاویری را می‌توان نزد دوگونها[2] و بامباراها[3] (مالی)، موسیها[4] و لوبیها[5] (بورکینا فاسو) و باز هم در مناطق جنوبی‌تر نزد سه‌نوفوها[6] یا بائوله‌ها[7] (ساحل عاج)... مشاهده نمود. این مجسمه‌ها تصویری از نمونه‌های آغازین افرادی را با بلوغ فیزیکی و اجتماعی کامل ارائه می‌دهند. یکی از مجسمه‌ها بر عنصر زنانگی پربار و آیندهٔ روشن دختر جوان تأکید دارد که همانا مادر شدن و تحقق بخشیدن به بازتولید زیستی است؛

تصویر ۱ : مجسمهٔ بنیانگذار طایفه که نوعی دوجنسی محسوس را نشان می‌دهد.
قوم موسی، بورکینا فاسو.
ارتفاع: ۹۵ سانتی‌متر، چوب. مجموعه خصوصی.

مجسمه‌ای از یک مرد با ریش گویای کامل بودن سن پختگی است. قربانیهای کالبدی بر تعلق داشتن به این یا آن طبقهٔ اجتماعی یا سنّی تأکید دارند. بنابراین، در الزاماتی که هر یک از اعضای این طبقات بر دوش دارند؛ آرایشها، جواهرات و نشانه‌ها نقش مشابهی را ایفا می‌کنند که افراد دیگر بلافاصله می‌توانند آنها را تشخیص دهند (تصاویر ۱تا۵).

در معابد مجسمه‌ها به گونه‌ای قرار داده شده‌اند که رو در روی مؤمنان

2. Dogon
3. Bambara
4. Mossi
5. Lobi
6. Sénoufo
7. Baoulé

تصویر ۲ (چپ) : مجسمهٔ مرد در حال کشیدن چپق؛ نماد موقعیت بلوغ.
قوم لوبی، بورکینا فاسو.
ارتفاع: ۹۶ سانتی‌متر. چوب. موزه موسسه هنر فرایبور.
تصویر۳ (راست): مجسمهٔ دختر جوان که از طریق کالبدش قابل تشخیص است.
قوم بامبارا، مالی.
ارتفاع: ۶۵ سانتی‌متر. چوب. پاریس موزهٔ داپر.

تصویر ۴ (چپ) : مجسمهٔ بنیانگذار اسطوره ای یکی از کیشها، همراه با تزئینات آیینی‌اش: کلاه، نیزه، خنجر، جایگاه. قوم بامباراماللی.
ارتفاع: ۹۰ سانتی‌متر. چوب. نیویورک، موزه هنر متروپولیتن.
تصویر۵(راست): مجسمهٔ بنیانگذار اسطوره ای یک کیش، همراه با دو عنصر تزئینی آیینی، کلاه و خنجر. قوم بامباراماللی
ارتفاع: ۱۱۰ سانتی‌متر. چوب. نیویورک، موزه هنر متروپولیتن.

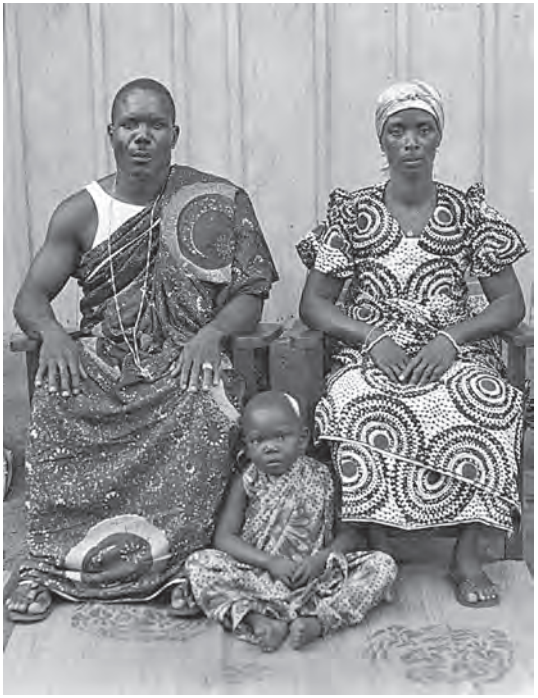
قرار گیرند. چنین چیدمانی اتفاقی نیست، بلکه فرد مؤمن را وا می‌دارد که با امر قدسی وارد کنش متقابل شود. خدمتگزاران کیش، رؤسای طایفه‌ها، افراد مقدس یا افراد روستایی ساده‌ای که مایل باشند، می‌توانند آرزویی بکنند. برای نمونه شفای کسی را بخواهند، همه چیز رودرروی آنها قرار می‌گیرد تا بتوانند اعمال خود را انجام دهند و تقاضاهای خود را خطاب به خدایان یا نیاکان ارائه دهند.

محرابهایی که مجسمه‌ها را بر آنها قرار می‌دهند، عموماً با نقطهٔ بنیانگذاری یک تبار انطباق دارند. حرکت از این نقطه، از یک روستا یا از مکانی که در آن یک قدرت فوق طبیعی ظاهر شده است، آغاز می‌شود و بنیانگذار تبار یا کیش را نشان می‌دهد. این نقاط همچنین گویای ریشه داشتن این تبارها در سرزمینی هستند که در آن مجسمه‌ها دیده می‌شود.

مشخصات ویژهٔ این گونه مجسمه‌ها امروز در عکسهای پرتره‌ای دیده می‌شوند. مردم روستاها و شهرها امروزه در موارد مختلف از عکاسی استفاده

تصاویر ۶ و ۷ : دو عکس اثر ژوزف موییس آگبویلو (Joseph Moïse Agbojelou) در بنین. فاصلهٔ سالهای ۱۹۳۰ و ۱۹۵۰. مرد لباسی گلدوزی شده و گران بها به تن دارد و گردنبندی طلایی بر گردن و همچنین یک کیف گلدوزی شده با نخهای طلایی که این عناصر موقعیت او را به عنوان یک شخصیت مهم نشان می‌دهد.

می‌کنند. برای نمونه صدور کارت شناسایی موقعیتی را فراهم می‌کند که افراد نزد عکاس بروند. حتی در مناطق روستایی دیگر کمتر کسی پیدا می‌شود که کارت شناسایی نداشته باشد. با این وصف، عکس شخصی در این حالت بیش‌تر جنبهٔ اداری دارد. جوانان دوست دارند که برای عکس‌برداری از خود به صورت گروهی، دو نفر یا بیش‌تر، دختران یا پسران با هم، نزد عکاس بروند. در این حالت، عکس نوعی رابطهٔ دوستی را ثبت می‌کند. یک زوج جوان در مراسم عروسی یا در جشن تولد نخستین فرزند خود، باز هم در مقابل دوربین قرار می‌گیرند. بنابراین، افراد برای آن از خود عکس می‌گیرند که یک واقعه را ثبت کنند یا بر قدرت یک رابطه صحه بگذارند. اما رفتن نزد عکاس می‌تواند انگیزه‌های دیگری هم داشته باشد؛ به دست آوردن تصویری از خود که شایستگی یک زندگی احترام‌انگیز را نشان می‌دهد. چنین عکسهایی که به نوعی به صحنه‌پردازی شخصیت اجتماعی افراد اختصاص دارند، برای مراسم به خاک‌سپاری به کار می‌روند و عموماً پس از این مراسم به فراموشی سپرده می‌شوند. مردان و زنان با زیباترین لباسهایشان، ایستاده یا نشسته، با چهره‌هایی بی‌تفاوت و مقدس‌گونه از خود عکس می‌گیرند (تصاویر ۶ تا ۸). در این عکسها تلاش شده است که افراد از طریق اداهای مشابه و نشانه‌های اجتماعی که به نمایش می‌گذارند، به همان مجسمه‌های نیاکان بنیانگذاری شبیه شوند که تمایل دارند. بدین‌ترتیب، مجسمه‌ها و پرتره‌های عکاسی شده به نوعی همزیستی در فضای اجتماعی و دینی می‌رسند. اما برای آنکه موقعیت این مجسمه‌ها را بهتر درک کنیم، یعنی رابطهٔ میان آنها و آنچه را بازنمایی می‌کنند، بهتر بفهمیم، لازم است که آنها را در رابطه با سایر بازنمودهایی قرار دهیم که در همان کیشها با آنها برخورد می‌کنند. البته نه بازنمودهایی از نیاکان اسطوره‌ای، بلکه نیاکان انسانی که در جایگاه تبارشناسی دودمانی افراد قرار می‌گیرند.



تصویر ۸ : یک زوج و پسرشان.
باسام بزرگ (Grand-Bassam) ساحل عاج.
عکس از دانیل اتومو آمیچیا (Daniel Attoumo Amichia) ۱۹۵۰.

بیان تبارشناسی از خلال صحنه‌پردازی جوهره‌ها

این‌گونه از بازنماییها در محرابها قرار داده نمی‌شوند، بلکه در واقع کالبد خود محراب را می‌سازند که از عناصری ساخته شده که فاقد شکل بوده یا شکلی صرفاً طرح‌واره دارند. این گونه محرابها که به صورت تنگاتنگی با افراد درگذشته پیوند دارند و از اجزائی بسیار پراکنده ساخته می‌شوند که با خاک به هم پیوند خورده‌اند: کاسه‌های سفالی، سنگها، گلوله‌ها و قطعات گلی، شاخه‌ها، مجسمه‌های تراشیدهٔ بسیار زمخت. در زیر به دو نمونه اشاره می‌کنیم:

محرابهای داگرا[8] (بورکینا فاسو) از تکه‌ها و شاخه‌های تراشیده شدهٔ راست تشکیل شده‌اند و به صورت افقی کنار دیوار معبد در کنار شاخه‌های دیگری که شکل چنگک مانند دارند، قرار می‌گیرند. این چنگکها که با داس اندکی بر آنها کار می‌شود، به شکل یک تخت شاهی به نظر می‌آیند که دسته نداشته و در انتهای آن چیزی شبیه به یک سر دیده می‌شود. در حالی که به نظر می‌رسد، در بخش چنگک مانند دو پا دیده شود که در میان آنها چیزی شبیه به یک زائده قرار گرفته است. گرد هم آمدن این تکه‌ها که به صورتهای مختلف بریده شده‌اند و مشخصهٔ انسان شکل‌گرایانهٔ آنها چندان آشکار نیست، یک تودهٔ بی‌شکل به وجود می‌آورد. محرابهای نیاکان دوگون (مالی) با کنار هم قرار گرفتن ظروف سفالی و برخی از اشیاء دیگر ساخته می‌شوند. برای نمونه کاسه‌هایی که درون سفالها قرار داده می‌شود، تکه‌های چوبی و فلزی نوک تیز که درون زمین فرو رفته‌اند، اشیاء ریز همچون عصا، شاخه‌هایی که نوک آنها شبیه به سر آدمهاست یا نردبانهایی شبیه

8. Dagara

تصویر ۹ (بالا): محراب نیاکان دودمان که از انباشت سفالها ساخته شده است.
قوم دوگون مالی.
عکس از مارسل گریول (Marcel Griaule) ۱۹۳۵.
تصویر ۱۰(پایین): محراب نیاکان دودمانی که ازگنبدهای گلی ساخته شده است.
قوم باتالامیبا (Batammaliba) شمال توگو.
عکس از لوک پکه (Luc Pecquet) ۱۹۸۹.

به نردبانهایی که به بام خانه‌ها می‌رسند. تعداد سفالها و سایر اشیاء در نسبتی مشخص با تعداد درگذشتگان هر دودمان قرار دارد، زیرا هر شیئی که بر محراب قرار گرفته است، به یاد یکی از این درگذشتگان بوده است. (تصویر ۹).

مشخصهٔ غیر تجسمی و ترکیبی این محرابها، خود حاصل نه تنها ناهمگنی مواد مورد استفاده برای ساختن آنها بوده است، بلکه به دلیل بقایایی است که از هدایا و قربانیهای نثار شده بر جای مانده‌اند: خون، پرهای گوناگون، پوست، بازمانده‌های غلات. این ترکیبهای انباشته شده را البته نمی‌توان تنها تجسمهایی از درگذشتگان به شمار آورد، بلکه به دلیل اهداف مناسکی‌شان باید آنها را دارای مشارکتی فعال در تبدیل درگذشتگان به نیاکان دودمان دانست. بدین‌ترتیب، بازنمودهای مادی‌ای که ساخته شده بی‌ترکیب‌اند و جای جسد در حال تجزیه را می‌گیرند. در واقع این محرابها شاهدی هستند بر آنکه زندگان تعهد کنند پیوند خود را با مردگانشان نگسلند. (تصویر ۱۰).

زندگان چگونه و با چه اهدافی درگذشتگان خود را به نیاکان دودمانی تبدیل می‌کنند؟

باید دانست که تمام مردگان به نیاکان بدل نمی‌شوند. معمولاً میان مردگان عادی و مردگانی که از زمان زندگی دارای وظایف خاص بوده‌اند (برای مثال در نقش رئیس دودمان یا رئیس خانه قرار داشته‌اند، یا به بالاترین سطوح از پاگشایی مثلاً به مقام شکارچی یا جنگجوی بزرگ رسیده‌اند) تفاوت وجود دارد. در مورد مردگان عادی، عزاداری با یک مراسم جمعی خاتمه می‌پذیرد، اما برای مردگان استثنایی، مراسم خاصی به طور شخصی برگزار می‌شد تا آنها را به نیاکان تبدیل کند و محرابهایی مشخص شود که نام ایشان بر آنها گذاشته شود و برایشان مراسم قربانی

و تقدیم هدایایی انجام شود. بدین‌ترتیب، موقعیت آنها در جهان دیگر شبیه به موقعیت آنها در سلسله مراتب اجتماعی این جهان خواهد بود و در پشت آنها، مجموعه‌ای از مردگان ناشناس قرار می‌گیرند. نام مردگانی که به نیاکان بدل می‌شوند، به یاد مانده و هنگام عبادات اعضای دودمان در مقابل محراب بر زبان آورده می‌شود. در حالی که نام مردگان عادی به تدریج به فراموشی سپرده می‌شود.

پیوند میان جهان زندگان و جهان نیاکان، تنها زمانی قطع می‌شود که فرزندانی برای تداوم بخشیدن به کیش آنها بر جای نمانده باشند. این پیوندی حیاتی به شمار می‌آید. در واقع، در اینجا ما از جوامعی سخن می‌گوییم که در آنها فرایند زایش فقط زمانی امکان پذیر دانسته می‌شود که بازتولید زندگان بتواند از خلال نیاکانشان انجام شود. جهان دیگر تنها جهان مردگان نیست، بلکه جهانی است که اصولی اساسی در شکل‌گیری کودکان در بطن مادرانشان نیز تعیین می‌شوند.

این پنداره که کودک نوزاد اصل حیاتی را از یکی از نیاکان به ارث می‌برد، یکی از کلیدهای راه گشای درک مفهوم شخص نزد این بومیان است. میان نسل نیاکان درگذشته و نسل زندگان، عناصری حیاتی در گردش‌اند که تداوم را تضمین می‌کنند. به باور دوگونها، روح فرد درگذشته برای آنکه بتواند به جهان نیاکان راه یابد، باید در میان نسل بعدی خود، کسی را داشته باشد که بهتر است فرزند او باشد و در طول سفرش در دنیای دیگر ضامن رسیدگی به او در جهان زندگان باشد. برای نیای درگذشته و کسی که در خدمت اوست، نام یکسانی به کار می‌رود و فرد اخیر اغلب بسیار زود و گاه حتی پیش از آنکه به دنیا بیاید، تعیین می‌شود. خدمتگزار یک فرد درگذشته بخشی از انرژی حیاتی خود را صرف او کرده و باید گروهی از اعمال مشخص را انجام بدهد. برای مثال باید هدایایی را نثار محراب فرد درگذشته کند. بدین‌ترتیب، متوفی برخی از مشخصات فیزیکی خود را برای بازمانده اش باقی می‌گذارد.

در مورد ترکیبهای انباشته شده، محرابها، نوعی بازنمود عددی از جمعیت نیاکانی را که بازماندگانشان کیشی را برای آنها انجام می‌دهند، نشان می‌دهند. بدین‌ترتیب، افزوده شدن تدریجی برخی از عناصر (چنگکها، عصاها، سنگها، سفالها و ...) که هر کدام از آنها نشانه‌ای برای یکی از درگذشتگانی است که به یک نیا تبدیل شده‌اند، محراب را رفته رفته بزرگ‌تر می‌کند؛ به صورتی که اندازه و ابعاد آن نسبت مستقیمی با طول زمانی دارد که آن تبار بنیانگذاری شده و همچنین تعداد متوفیانی که در آنجا نمایندگی می‌شوند. به هرحال، نوع محراب هر چه باشد، پیوند میان مردگان و زندگان نه بر تداوم در شکلها، همچون مورد مجسمه‌ها، بلکه بر اشتراک مادی از طریق حضور همیشگی خاکی انجام می‌گیرد که مادهٔ خام و اولیهٔ محراب را می‌سازد.

درک بومی از این پیوند جوهری میان زندگان و

مـردگان صرفاً بر این پنداره که هر زایشـی به وسـیلهٔ نیاکان «فرسـتاده» شـده اسـت، قـرار نمی‌گیـرد. این پنـداره همچنیـن بر این اعتقاد اسـتوار اسـت که خاک مـادهٔ آغازین کیهان و بنابراین، کالبد انسانهاسـت. لذا باروری انسـانها همواره بستگی به حسـن نیت نیاکان دارد. در نتیجـه ایـن محرابها و رفت و آمد و نثار هدیه بـه نیاکان امـکان آن را فراهم می‌کند که یک پیوسـتگی مادی میان تودهٔ خاک، گونه‌ای از بازماندهٔ اجزای کالبد درگذشـتگان و بقایایی که در جوهر اشـیاء (شاخه‌ها، چنگکهـا و سـنگها) راه یافته‌انـد، برقـرار شـود. ایـن تداوم به وسـیلهٔ مرطوب کردن دائم محراب با پاشیدن مایعات مقدس بر روی آن نیز تقویت می‌شـود.

«جفت»، تصویری سرگردان

تصاویـر انسـان شـکل‌انگارانه از الگوهـا (بنیانگـذارن اسـطوره‌ای) که بر اسـاس شـباهت با انسـانها ساخته می‌شوند، «تصاویر» اشیاء و خاکهای انباشـته شده که گویای تـداوم جوهریـن دیگـری هسـتند (محرابهایی که زندگان در آنها درگذشتگان خود را به نیاکان تبدیـل می‌کنند) دو شـیوهٔ بازنمایی متناقض به شـمار می‌آیند که یکی تجسـمی و دیگری غیر تجسمی اسـت. با این وصف، این دو شـیوه مکمل یکدیگرند که در ایـن پهنـهٔ فرهنگی بـرای تأکید بـر «موجودیتها»ی بنیانگـذاران اسـطوره‌ای و نیـاکان تبـاری خود، برای انجام کیش خاصی به کار می‌روند. مشـخصهٔ متناقض این تصاویر ما را به یک پرسـش می‌کشاند: مجسمه‌ها الگوی خود را از موجودات انسـانی می‌گیرند، هر چند به ایـن الگوهـا شـکل همسـانی نمی‌دهنـد. محرابهای انباشـته شده از مواد و اشیاء بی‌شـکل نیز هیچ چیزی کـه به شـکل انسـانی شـباهت داشـته باشـد، عرضه نمی‌کننـد، بلکـه مکانهایی هسـتند کـه در آنهـا فرایند تغییر شـکل یـک مرده، کـه کالبدش اکنون بـه تعدادی اسـتخوان تقلیل یافته اسـت، به صورت یـک نیای غیر قابل بازنمایی، نشان داده می‌شوند. این دو «تصویر»، تصویـر دیگری را نیز به ما القاء می‌کنند که پیش از این فقـط به یـک بازنمایی ذهنـی مربوط می‌شـد، اما اندک مدتی اسـت که به یک بازنمایی در قالب عکس، یا نوعی «جفت»، تبدیل شده است. درک ماهیت بازنمایی انسان در آفریقا ضرورتاً ما را به سـوی تأمل در دیدگاه‌های بومی دربارهٔ مفهوم شـخص می‌کشـاند.

برخـی از زبانهـای آفریقای غربی واژهٔ یکسـانی برای نامیدن پدیده‌ای که مردم‌شناسان آن را یکی از عناصر شـکل‌دهندهٔ شـخص می‌دانند، دارند. این عنصر همان چیزی اسـت که در سایهٔ شـخص، در انعکاس تصویر او در آب یـا در یـک آینه یـا در موجودی کـه از کالبد بیمـار جدا می‌شـود و پـس از مرگ وی بـه گردش در می‌آیـد و جادوگر یا هر کس دیگری می‌تواند بر آن اثر مثبت یا منفی داشته باشد، دیده می‌شود. همین واژه یا یکی از مشتقات آن می‌تواند برای نامیدن، تبارشناختی و تصویر (چه عکس باشـد چه نقاشـی و چه تصویری تجسـمی و مجسـمه) به‌کار رود. اسـتفاده از این واژه صرفاً جنبهٔ تمثیلی ندارد، بلکه به مجموعه‌ای از کنشـها

و رفتارها بر می‌گردد که ریشــه در واقعیت دارند.
انعـکاس به کســی که بــه آن بــر می‌گــردد، تصویری «شــبیه» ارائه می‌دهــد اما نه شــباهتی از منظر دیداری (بــرای نمونه انعکاس تصویر در آب اغلب مغشــوش و تیره است)، بلکه شــباهتی که به ارتباط شاخصی میان آن و آنچــه نمایندگی‌اش می‌کند، مربوط می‌شــود. در واقــع، مــا انعکاســی (یا ســایه‌ای) نداریم کــه به نوعی محیــط و کالبــد یــک موجودیت محســوس را پوشــش ندهــد. اعتقاد به جفتهای ســرگردان که بــه موجوداتی خطرناک برای انســانها تبدیل شــده‌اند، یعنی مردگانی که مراســم به خاک‌ســپاری آنها به خوبی انجام نشــده اســت تــا انــدازه‌ای بــر این بــاور اســتوار هســتند که رابطه‌ای هستی‌شناســانه و اجتناب ناپذیر جفت یا سایه را بــه کالبد مــادی‌اش پیوند می‌دهد، زیــرا آن جفت به مثابــهٔ یکی از اشــکال ظهور کالبد مادی ســاخته شــده است. پیشــگویان از این خاصیت استفاده می‌کنند تا از تصویر منعکس شــده در آب چیزهایــی را بخوانند. در نظــر آنهــا و همچنین اغلب به باور کســانی کــه به آنها مراجعــه می‌کنند، این تصویر انســان را به یک واقعیت دیگر رهنمون می‌شــود. پیوند واقعیت محسوس جهان قابل رؤیت زندگان با این تصویر، به رابطه‌ای شــباهت دارد. هر ســایه و انعکاسی را با مادیتی که آن را تولید کرده است، یعنی با چیزی که آنها، از خــلال تصویر و حضور، جفتش هســتند، پیوند می‌دهد.
این عناصر تشــکیل‌دهنده شــخص انسان که بر اساس آنها نوعی تکثر اصول روحانی، به وجود می‌آید، در تمام جوامع انسانی وجود داشته‌اند. در یونــان باســتان، تصاویر خواب، ســایه، یک ظهور فراطبیعی و روح[9] پدیده‌هایی بودند که به گونهٔ یکسانی درک می‌شــدند: «بدین‌ترتیــب، دربــارهٔ ایــن پدیده‌هــا می‌توان به مثابــهٔ یک مقولهٔ حقیقتاً روان‌شناســانه، از مقولهٔ بدل، ســخن گفت، شــدیده‌ای که سازمان یافتگی ذهنــی متفاوتی از ذهــن ما را ایجــاب می‌کند. یک بدل، چیزی کامــلاً متفاوت از یک تصویر اســت. این چیز را نمی‌توان یک شــیء «طبیعی» دانست، اما یک محصول ذهنی نیز نیســت و همچنیــن نمی‌توان گفت کــه تقلیدی از یک شــیء واقعی یا توهمــی در روح یا آفریده‌ای به دســت اندیشــه اســت. جفت، واقعیتی بیرون از سوژه اســت، امــا حتــی در ظهور خــود بــه دلیل مشــخصهٔ غریب خود نســبت به پدیده‌های آشنا و محیط متعارف زندگی، خــود را مشــخص می‌کند. ایــن موجودیت در آنِ واحــد در دو بُعــد عمــل می‌کنــد: در زمــان حضور خود را بــه مثابهٔ چیزی که به اینجا تعلق ندارد، نشــان می‌دهد. گویی به جایی فراتر از دسترس ما تعلق دارد» (Vernant, 1965, p. 70).
این تعریف از جفت در یونان، در آفریقا نیز کاربردپذیر است. اما اگر جفت در واقع یک تصویر نباشد، می‌توان آن را از خلال یک تصویر به دســت آورد و آن همــان پرتــرهٔ عکاســی شده است.
جفــت یکی از عناصر تشــکیل‌دهندهٔ

9. psyché

شـخص اسـت که اغلب خود را به زنـدگان می‌نمایاند. دربارهٔ این موجودیـت توصیفهای زیادی وجود دارد. برای مثال می‌گویند که او سـخن نمی‌گوید و چشمانش را بلنـد نمی‌کنـد. در زمانـی کـه تمامیت و همبسـتگی عناصر تشـکیل دهندهٔ شخص به شدت بر هم ریخته و به فروپاشـی تهدید می‌شـوند، انتظار می‌رود که جفت خود را از شـخص جدا کرده و هسـتی خودمختاری را آغـاز کند. مـرگ مهم‌ترین حادثه‌ای اسـت که می‌تواند این جدایی را ایجاد کند. مرگ سـبب فروپاشی تمامیت جوهر پیچیده‌ای می‌شـود که شـخص را می‌سازد. یک فرد بیمار، بسـیار سـالخورده یا در حال مرگ، شاهد نخسـتین اشـکال این فروپاشـی در خود است: اجزای روحی او شـروع بـه جدا شـدن از او می‌کننـد. جفت، سـایه یا روح نخسـتین موجودیتهایی است که کالبد را اندکـی پیش از مرگ، ترک می‌کننـد. برخی از قبایل نیز معتقدنـد کـه این ترک کردن چندین سـال پیش از مرگ اتفـاق می‌افتد، بـرای نمونـه دوگونها (مالـی) و لوبیها (بورکینا فاسـو). احسـاس پیشـاپیش مـرگ اغلب در فـرد بیمـار رفتارهایی را ایجاد می‌کنـد: او جامه‌هایش را از تـن می‌کنـد و بـر خـاک می‌خوابد؛ گیسـوانش را آشـفته می‌کنـد و بدن برهنـه و پوشـیده از خاک خود را بـه دیگران نشـان می‌دهـد. در برابـر از میان رفتن ناگهانـی شـخصیت روحـی فـرد، تصویر کالبدی برجسـته می‌شـود کـه درون خاک فرو می‌رود، خاکی که از آن برخاسـته و سرنوشـتش نابود شـدن در آن اسـت. مـردم اعتقاد دارنـد که بدل و روحهـای فرد مـرده (چون باور بر آن اسـت که هر فردی چندین روح دارد) مدتی بر سر محراب می‌آیند و در آنجا می‌نوشـند و می‌خورند تا زمانی که سـفر آنها بـه جهان مردگان به پایان رسـد، یعنی تبدیل به نیاکان شـوند. در واقـع، پـس از مـرگ بیولوژیـک، عناصـر مختلـف تشـکیل‌دهندهٔ شـخص (جفت، سـایه، نیروی حیات، نفس، روح و هوش) چندان از جنازه و سپس از بقایای او دور نمی‌شـوند. آنها به خانهٔ متوفی وابسـته می‌ماننـد و تنها زمانی که عزاداری به پایان می‌رسـد، یعنی چند هفته یا چند ماه یا سـال بعد است که به جهان دیگر سفر می‌کنند.

مـرگ بی‌شـک، دراماتیک‌ترین واقعه در حیات انسـان اسـت. اما وقایـع دیگـری نیز هسـتند که ممکن اسـت پی‌آمدهای مشـابهی داشـته باشـند. برای مثـال آنچه در ایـن اظهـار نظـر از بیندوتـه‌دا[10] از بورکینا فاسـو بـه صـورت کامـلاً صریـح می‌خوانیـم: «توو[11](جفت) با شـخصی که بخشـی از اوسـت، زندگـی می‌کند، اما اغلـب پیـش از او عمـل می‌کنـد. وقتی من پیـش پدرم برمی‌گـردم، او یک یا دو روز اسـت که آنجاسـت. اگر تصادفـی در جاده اتفـاق بیفتد، یعنی مـن هم حادثه‌ای بـا خودرو خود خواهم داشـت. تووی مـن پیش از من بـا زنـی کـه من شـب به سـراغش مـی‌روم، ملاقات می‌کنـد. تووهای ما پیـش از مـا بـا یکدیگر همسـاز می‌شـوند. همین‌طـور می‌گویند که

10. Binduté Da
11. tuh

تـووی یـک نفر، وقتـی او خیلـی بترسـد، از وجودش خـارج می‌شـود: بدین‌ترتیب، شـخص بـه ظاهر همان شـخص سابق است، اما در واقع یک قالب توخالی بیش نیسـت. از این رو ممکن است دیوانه شود یا به یک آدم احمـق یا لال تبدیل شـود و بمیـرد. به همیـن دلیل هم نباید بچه‌های کوچک را که خیلی زود وحشت می‌کنند، بترسـانیم» (Fiéloux, 1993, p. 221). در اینجا ما بر دو موقعیـت از آنچـه بیندوته بـه آنها اشـاره می‌کند، تأکیـد می‌کنیم؛ دو موقعیتی که سـبب آن می‌شـوند که جفـت به صورتـی زودرس کالبد را ترک کند: سـفر و تـرس. سـفر همان‌گونه کـه همهٔ مـا تجربـه کرده‌ایم، چـه در زمانی کـه بـه نقطـه‌ای بسـیار دور از جایگاه اصلی‌مـان می‌رویم و چه زمانی کـه به موطن خود باز می‌گردیم، لحظه‌ای از زندگی اسـت که طی آن با نوعی گسسـت درونی روبه‌رو می‌شـویم: تـرک کردن برای رفتـن، یعنی خود را جدا کردن، یعنی پشـت سـر خود خاطـرات و عزیزانـی را بر جای گذاشـتن؛ ترک کردن بـرای بازآمدن، یعنی بازیافتن مکانهایی آشـنا و پربار از خاطـرات بسـتگانی که به فاصلهٔ جغرافیایی مسـافر را برایشـان تقریباً به یـک بیگانه تبدیـل کرده بود. در آفریقا، مردم این احسـاس موقت «گسست» یا «جدایی» را کـه همراه با عزیمت فرد می‌آیـد، به مثابهٔ نوعی جدا شدن جفت از او می‌دانند. برخی دیگر از حالات درونی نیـز همین تفسـیر را در پی دارد. برای مثال غم غربت، شـگفتی، آرزو، عشـق - کـه به اصطـلاح فرانسـویها عقـل را از انسـان می‌رباید- یا تـرس، از چنین حالاتی هسـتند. کودکان کم سن و سـال در برابر ترس بسیار شکننده‌اند زیرا عاطفه‌ای که این وضعیت در آنها ایجاد می‌کند ممکن اسـت توازن روحی هنـوز ظریف آنها را بـر هم زده و از دیدگاه آفریقایی به صورتی بازگشـت ناپذیر سبب جدا شدن بدل از آنها شود، بدلی که سپس برای همیشـه همچـون در مورد دیوانگان، سـرگردان خواهدشـد.

پرترهٔ عکاسی به مثابهٔ حضوری تصویری برای حفظ انسجام شخص

به نظـر می‌رسـد کـه پرترهٔ عکاسـی بـه شـکلی صریـح همچون مقولـه‌ای از انعکاس اندیشـیده شـود، یعنی سایه یـا بدلی از شـخص، هر چند کـه بـا آنهـا کامـلاً انطبـاق نداشته باشد.

بسـیاری از عکاسـان غنایی دوربین خود را «دسـتگاه شـکار سـایه» و نگاتیـو عکسـها را «شـبح مـرگ» (Wendl, 1998, p. 151) می‌نامند. اعتقاد بر این اسـت که عکس گرفتن از خود سبب می‌شود که نیروی حیاتی فرد عکاسی شده ضعیف شود. یک زن باردار از ترس آنکـه چنین حادثه‌ای بلایی بر سـر کودکـی که در بطن خود دارد، نیاورد، هرگز برای عکس‌برداری نمی‌رود. گاه نیز عکاس به تمایلات و سـلیقه‌های مشـتریان خود پاسـخ مثبت می‌دهد و با اسـتفاده از هنـر مونتاژ روی یک عکس دو پرترهٔ یکسـان از شـخص واحدی را کنار هم می‌گذارد؛ یا شاهد آن هستیم که دوستان یا زوجها به اَشـکال دو یا چند نفره عکس می‌گیرند و برای چنین

عکس‌برداری‌ای ممکن است لباسهای یکسانی نیز بپوشند یا ژست یکسانی را جلوی دوربین بگیرند، به صورتی که به ظاهر به جفتهای یکدیگر تبدیل شوند. روشنایی شدید، با از میان بردن سایه‌ها عموماً به شکلی همگن در عکس توزیع می‌شود، به گونه‌ای که این فکر را تقویت کند که کسی که در یک عکس به مثابهٔ بدل یا بازتاب شخص دیگری ظاهر شده است، نتواندخودسایه‌ای‌داشته‌باشد.

در برخی موارد، پس از یک مرگ، وقتی که بدل سرگردان تهدید کننده می‌شود، پرترهٔ عکاسی شده متوفی می‌تواند مورد استفادهٔ خاصی قرار بگیرد. در جنوب غنا، بنا بر سنت امروزه پس از دوره‌ای که بلافاصله پس از مرگ ملکه مادر آشانتی[12] از راه می‌رسد، زنان از همهٔ طبقات اجتماعی، با شتاب به عکاسیها می‌روند و از خود در قالب «ملکهٔ مادر» عکس می‌گیرند و برای این کار از آرایش و تزئینات و پارچه خاصی نیز استفاده می‌کنند، اما اشتباه است اگر در این کار صرفاً نوعی هوا و هوس زنانه را ببینیم. در واقع مادر یک آسانته‌نه[13] یا سلطان آشانتی، نقش بسیار مهمی دارد: از آنجا که نظام مورقی مادر تبار است، مادر پادشاهی را به پسر خود منتقل می‌کند که با خورشید یکی پنداشته می‌شود. خود مادر نیز به ماه تشبیه می‌شد و در کارهای سلطان مشارکت داشت و مادر همه به شمار می‌آمد. در واقع، مادر همراه با پسرش زوجی را می‌سازند که پادشاهی را نمایندگی می‌کند. بدین‌ترتیب، مرگ مادر موجب نوعی آشفتگی می‌گردد زیرا به صورت فیزیکی و نمادین قدرت پادشاهی را ناقص می‌کند و یکی از دو عنصر اصلی این قدرت را از میان می‌برد. زنان با عکس گرفتن از خود در شکل و شمایل ملکه مادر تلاش نمی‌کنند که جای فرد از دست رفته را بگیرند، بلکه برعکس، سعی می‌کنند بازنماییهایی از اقتدار و حاکمیت بسازند تا ضایعهٔ از دست رفتن ملکه را، از طریق شکوفایی یکبارهٔ این تصاویر، جبران کنند. با این عکسها همچنین تلاش می‌شود که با این موقعیت که دارای تهدیدی بالقوه به حساب می‌آید، مقابله شود. در حقیقت، در مدت زمانی که بدل ملکه از کالبد او جدا شده، اما هنوز به جهان مردگان نپیوسته است، در میان زندگان حضور دارد و ممکن است برای آنها خطرناک باشد. پرترهٔ عکاسی، مشخصات یک شخص زنده را ثابت می‌کند؛ رابطه‌ای که این شخص و جفتش را به یکدیگر پیوند می‌دهد، از نوع ذهنی است. از همان نوعی که شخص را به بازتاب یا سایه و بدلش می‌پیوندد. همه چیز بدین‌ترتیب گویای آن است که تکثیر تصاویر از چنین رابطه‌ای از طریق به کار بردن یک ابزار مصنوعی ـ زیرا عکسها تصویر واقعی ملکه را باز نمی‌آفرینند ـ سبب خواهد شد که تا پایان یافتن دورهٔ عزاداری، پیوند اصلی حفظ شده و از خطری که امکان دارد به وسیلهٔ بدل ملکه برای جدا کردن بدل کسی از کالبدش اتفاق بیفتد،

12. Ashanti
13. Asantehene

جلوگیری شود.

پـروژهٔ مشـابهی در ایـن زمینـه بـر تولیـد پرتره‌های عکاسـی از دو قلوها نزد یوروباهـا[14] در نیجریه، تأکید دارد. در میـان این قوم رسـم بود کـه وقتی یکی از دو قلوها در سنین پایین می‌مرد، مجسمه‌ای از جنس چوب میساختند که به آن ایبه‌جی[15] می‌گفتند و آن را بر محراب قـرار می‌دادنـد و قلویی که زنده مانده بود، بایسـتی تا پایان عمر کیش قلوی درگذشته را پیش بگیرد. امروزه این مجسـمه جای خـود را به یک عکس داده اسـت که بـه کمـک مونتاژ و احتمـالاً مدتها پس از مـرگ یکی از قلوها سـاخته می‌شود. بدین‌ترتیب، دو پرتره از قلویی کـه زنده مانده اسـت، گرفته می‌شـود، یکـی از این دو او را نشـان می‌دهـد و دیگری قلوی دیگـر را نمایندگی می‌کنـد و بنـا بر جنسـیت آن قلو می‌تواند با لباسـها و آرایش متفاوتی گرفته شـود. سـپس دو پرتره را کنار هـم مونتاژ می‌کنند و به نظر می‌رسـد کـه هر دو قلوی زنـده و «مرده» کنار هم نشسـته باشـند (تصویر ۱۱). بدین‌ترتیـب، بـه جـای مجسـمه از همیـن عکـس در مراسـم مناسکی استفاده شده و آن را بر روی محراب می‌گذارند. گاه نیز دیده شـده که اگر هر دو قلو بمیرند و فرصتی برای عکس‌برداری وجود نداشـته باشد، دو مجسـمه به صورت متعارف سـاخته می‌شـوند و پس از عکس‌بـرداری از آنهـا، عکـس روی محـراب گذاشـته می‌شـود (Sprague, 1978, p. 57).

مجسـمه یا عکس یکی از قلوها، در

تصویـر ۱۱: مونتـاژ چند عکـس در کنار هم که دختر جوانی را نشـان می‌دهند که با دو عکسِ دیگر از خود او در لباس پسران احاطه شده است، عکسهایی که بازنمودی از برادران دو قلویش هستند که در سنین پایین درگذشته‌اند. نیجریه، ۱۹۷۵.
عکاس، ناشناس. تاسکون، دانشگاه آریزونا مرکز عکاسی خلاق.

ایـن حالـت همان نقشـی را دارد که هر پرترهٔ عکاسـی شـده‌ای زمانی کـه در کنار یک جسـد قـرار می‌گیرد، دارد؛ یعنـی بـه معنـای انسـجام کالبـدی اسـت که از عناصـر متفاوت حیاتی تشـکیل شـده اسـت (همچون سـایه، نفس، روح و ...) که مرگ سـبب گسیختگی از آنها شـده اسـت. رابطهٔ میان دو قلوی زنده با مجسمه یـا عکس قلوی مـرده را نیز باید به همیـن ترتیب درک کرد. واژه ایجیره[16] یعنی «دوتایی که یکی هسـتند» هم که یوروباها بـرای نامیدن این دو قلوها به کار می‌برند همیـن امـر را روشـن می‌کنـد. این واژه منشـأ خـود را از ایـن مفهـوم می‌گیـرد که هـر انسـانی دارای یک اصـل روحی اسـت که در آسـمانها

14. Yoruba
15. Ibeji
16. ejire

خانـه دارد و او بـا آن به صـورت ذاتی پیونـد دارد و همیـن اصل اسـت کـه کنشـهای او را در زمیـن تعیین می‌کنـد. در نتیجـه زوجـی کـه دو قلوها می‌سـازند نه دو کالبد شـکل گرفته از دو انسـان بـا دو اصل روحی متفـاوت، بلکـه یـک انسـان در نظـر گرفتـه می‌شـود کـه از هنـگام تولد بـا اصل روحـی خود همراه اسـت (Hammersley Houlberg, 1973, p. 23). بنابرایـن، اگر یکی از دو قلوها بمیرد، ساختن یک مجسمه یا تهیهٔ یک عکس ضرورتی اساسـی می‌یابد، زیـرا تنها به این شـرط می‌توان تمامیت فیزیکی دو قلوها را حفظ کرد و از مرگ قلوی دیگر جلوگیری نمود.

بـه همین صـورت امـروز، والدیـن پرتره‌هایـی را که متوفـی در زمـان حیـات در کنار جسـد گرفته اسـت، بـه نمایش می‌گذارنـد. در آفریقای غربـی، که در آنجا مراسـم تدفیـن در دو مرحله انجام می‌شـود (به خاک سـپاری و به پایان بردن عزاداری) پرتره‌ها در روزی که عزاداری تمام می‌شـود، نیز ظاهر می‌شوند. در این هنـگام پرتره را معمولاً در کنار اشـیائی از متوفی قرار می‌دهنـد که باید همان روز از بین بروند. این به نمایش گذاشتن نیز بیش‌تر از آنکه به قصد نشان دادن مدرکی از زنده و سـالم بودن پیشـین متوفی باشـد، به معنای انسـجام کالبدی او با عناصر روحی است. بدین مفهوم کـه به‌رغم جدا شـدن این عناصـر از کالبـد آنها هنوز آنجا حضور دارند. این نکته قابل تأمل اسـت که پس از به پایان رسـیدن مراسـم عزاداری این عکسها اغلب به فراموشـی سپرده شده و خوراک موریانه‌ها می‌شوند.

در این زمان عموماً پذیرفته می‌شـود که «شـخص» که پیـش از ایـن فـردی زنده و سـپس متوفی را تـا هنگام پایان یافتن مراسـم عزاداری می‌سـاخته است، پس از گرد هم آمدن عناصر تشـکیل‌دهنده‌اش (نقش، روحها، هوش، سـایه، جفت، نیروی حیاتـی، نام و...) که پس از مرگ از یکدیگر جدا شـده بودند، دیگر وجود ندارد.

نشانه و آیینه

همان‌گونه که گفتیـم، عکس هنگام مرگ به این دلیل اسـتفاده می‌شود کـه تصویر شـخصی را که نشـان می‌دهـد، معـادل بـدل او گرفتـه می‌شـود، همچون بازتابی در آب. دوسـتان و نزدیکانش او را در آن عکس «باز می‌شناسـند». در واقع، اگر پرترهٔ عکاسـی بـه عنوان عکس این یا آن فرد شـناخته می‌شـود، دلیل پیـش از هـر چیـز آن اسـت که فرد عکاسـی شـده در عکس ژسـتها و نشـانه‌های مجسـمهٔ خـود را گرفته و لباسهایش به سادگی به وسیلهٔ اقوامش قابل شناسایی هسـتند؛ نوع شـال و پیراهن، کلاه و عمامه، گردن‌بند، انگشتریها و .... بازشناسی به شناسایی خطوط چهره مربوط نمی‌شـود. بنابراین معادله‌ای که میان پرتره و جفت شـخص بر قـرار می‌شـود، کمتر بـر فرایندی از بازشناسـی [فیزیکی] قرار دارد تا بر اسـاس شناسایی ژسـتها (که البته باید توجه داشت که کیفیت عکسها نیز اغلب امکان نمی‌دهد صورت کسـی را که عکاسـی شده اسـت، تشـخیص بدهنـد). این همـان نـوع از رابطه‌ای اسـت که میان جفت و اصل کالبدی‌اش (کسـی که از او

عکاسی شده است) برقرار می‌کند، یعنی رابطه‌ای از نوع نشانه‌ای که واقعیت خود را از این طریق بنیان می‌گذارد. دنیای واقعی یعنی جهان کالبدهای مادی که در اینجا ارائه شده است، تنها در نشانه‌هایی که ایجاد می‌کند، وجود دارد، نشانه‌هایی که گویای محسوس بودنش هستند. در جوامع آفریقایی مورد بحث ما، دائماً با تولید نشانه‌هایی سر و کار داریم که در پی بنیان‌گذاری هستی جهان واقعی و بازتاباندن آثار کنشهایی هستند که در آن انجام می‌گیرد. انسانها در پی بازتولید و تراکم دادن به این الگوی تجربی از طریق تصاویری هستند که تولید می‌کنند، و این ساخت از هرگونه استعلایی پرهیز می‌کند.

این الگوی رابطهٔ نشانه‌ای همچنین برای درک و بازنمایی همسازی میان جهان زندگان و جهان نیاکان و ارواح، به مثابهٔ بازتابی از جهان نخست، نیز فعال می‌شود. تصاویر بنیانگذاران اسطوره‌ای صفات خاص انسانی را با این هدف به نمایش می‌گذارند: به بیان درآوردن و نشان دادن مشخصهٔ گسست‌ناپذیر پیوندی که میان اعضای یک طایفه با بنیانگذارش دارند یا پیروان یک کیش نسبت به بنیانگذارش.

در پایان، نمونه‌ای نهایی ارائه می‌دهیم که به خوانندگان امکان می‌دهد باز هم بهتر درک کنند چگونه این رابطه نشانه‌ای یا نظری با جهان دیگر از خلال تصاویر ایجاد می‌شود.

مجسمه‌های چوبی تراشیده شده بائوله‌های[17] ساحل عاج (به ویژه نمونه‌های قدیم آنها) در غرب بسیار مورد توجه هستند، زیرا ظرافت زیادی در ساخت آنها به کار رفته است. اغلب این مجسمه‌ها برای آن ساخته شده‌اند که مردان و زنانی را که بائوله‌ها به «جهان دیگر» متعلق می‌دانند، نمایندگی کنند. این جهان را بولولو[18] می‌نامند و این همان جهانی است که متوفیان پس از مرگ به آنجا می‌روند و روح نوزادان در آنجا قرار دارد. هر زن و هر مردی در تمام مدت زندگی‌اش به موجودیتی از جنس مقابل که در بولولو زندگی می‌کند، پیوستگی تنگاتنگی دارد. این موجودیت بنا بر آنکه مرد یا زن باشد، بولولو بیان[19] یا بولولوبیا[20] به معنی «شوهر» و «همسر جهان دیگر» نامیده می‌شود. در بعضی از موارد وقتی هنگام ورود به دوران بلوغ مسئله‌ای پیش می‌آید، برای مثال نازایی، این امر عموماً به حسادت زوج بولولو نسبت به زوج این جهانی مربوط می‌شود، خداوند دستور می‌دهد که مجسمه‌ای ساخته شود؛ در واقع دخالت «همسران» جهان دیگر در زندگی انسانها همان قدر به مسائلی چون زایندگی و ازدواج مربوط می‌شود که به اموری چون موفقیت در کارهای حرفه‌ای و تحصیلات. در این حال، وظیفهٔ مجسمه‌ساز آن است که مجسمه‌ای به حدی زیبا بسازد که همسر آن جهانی از آن خوشش بیاید، اما در این مورد هم مجسمه‌های قدیم، امروزه با مجسمه‌های دیگری جایگزین شده‌اند که در آنها جای مشخصات اجتماعی شدن پیشین به مشخصات جدیدی داده شده

17. Baoulé
18. blolo

است. به جای آرایشهای قدیم، امروزه آرایشهای مد شهری را می‌بینیم و به جای زخم زدنهای کالبدی قدیم، لباسهای رنگارنگ و تزئینات مدرنی را که البته با دقت زیادی سعی به تقلید از اشکال قدیم دارد. (تصاویر ۱۲و۱۳).

هر کس که دارای یک مجسمه بولولو بشود با این مجسمه و با موجودی که این مجسمه نمایندهٔ آن است، رابطه‌ای صمیمی و تعهدآمیز پیدا می‌کند؛ یعنی باید به صورت مرتب برای او غذا و پول نثار کند و به خصوص یک شب در هفته را به او اختصاص دهد و همسر وی نیز باید این الزام را بپذیرد. نزدیکی پیوند میان یک بائوله با این همسر آن جهانی ـ چه در ژستهای متعددی که باید از طریق آنها رابطه‌اش را با مجسمه نشان دهد و چه از طریق کلماتی که برای صحبت کردن با او به کار می‌گیرد و نحوه‌ای که به این رابطه اشاره می‌کند ـ بیان می‌شود. یکی از افرادی که در این موقعیت قرار داشت، می‌گفت: «آن زن در خانهٔ ماست... او همسر من است [...] او چیزی است که باید پنهان باشد. چیزی که در بیرون [این جهان قابل رؤیت] قرار دارد، او چیزی است که من به پدرم نشان می‌دهم. [و می‌گویم:] «این همسر من است». دیگری را پنهان می‌کنم. او برای من خوشبختی به همراه می‌آورد، و همین خوشبختی است که من به دیگری [به همسر زمینی‌ام] که اینجاست می‌دهم». در نتیجه برای بائوله‌ها، یک وجود از جنس مخالف در کنارشان زندگی می‌کند، در واقعیت دیگری که در برخی از موارد قابل رؤیت می‌شود، برای مثال در هنگام خواب یا در چشم بعضی از افراد که‌قدرت‌دیدن‌آنهاراداارند.

تصویر ۱۲ (چپ): مجسمهٔ مردی در لباس غربی با یک کلاه نظامی. سالهای ۱۹۵۰.
قوم سه‌نوفو، ساحل عاج.
ارتفاع ۳۷ سانتی‌متر. پاریس.
تصویر ۱۳ (راست): مجسمهٔ مردی در لباس غربی به سبک شهرنشینان. سالهای ۱۹۵۰.
قوم لوبی، ساحل عاج. ارتفاع ۴۰ سانتی متر. مجموعه خصوصی.

تصویری که به یک مجسمه تبدیل شده است، نقش رابط را میان موجودیت بولولو و همسر زمینی او بازی می‌کند، نه فقط از طریق تظاهرات مناسکی یعنی اینکه باید به او غذا بدهد،

19. blolo bian
20. blolo bla

لباس بپوشـاند و او را بشـوید، گویی موجودی زمینی اسـت، بلکـه از طریـق ترکیبی که از جهـان قابل رؤیت وام گرفته اسـت، یعنی شـکلها و رنگهایش که براساس بهترینها تعیین می‌شـوند. مرد (یـا زن) جهان دیگر که انسـان در رؤیاهایش با او آشـنا می‌شود و همسر این جهانـی باید بیاموزد که با وی زندگی کند و او هم اغلب می‌تواند نسـبت به او حسـادت بورزد؛ بدین‌ترتیب در یک مجسـمه در قالـب یک همسـر آرمانـی در می‌آید. ایـن امر نیز نه فقط از طریق شـکل ظاهـری او، که باید منطبـق بـر زیباتریـن الگوهای موجـود باشـد، انجام می‌گیـرد، بلکـه همچنیـن از طریق لباسـهایش صورت می‌گیـرد کـه در مـورد مجسـمه‌های مردانـه بایـد با الگوهـای دارای حیثیـت بالای اجتماعی انطباق داشـته باشـند: تجار، فوتبالیستها، پلیسـها، رزمندگان قدیمی و... هر مجسـمه‌ای نقش رابطی را دارد که موجودیتی با مشـخصات قابل تغییر بیرونی را با شخصی برقرار می‌کنـد کـه بـه همـراه او یـک زوج جدایـی ناپذیـر را تشـکیل می‌دهند، همان انـدازه جدایی‌ناپذیر که در نزد یوروباهـا هر موجود انسـانی را بـا اصل روحی‌اش و هـر قلویی را با قلوی دیگرش و هر شـیئی را در جهان واقعـی با سـایه‌اش پیوند می‌دهـد. تولید یک شـباهت تمثـال‌وار بدین‌ترتیـب به راهـی تبدیل می‌شـود برای بیـان در قالبـی تجسـمی، راهی برای تکمیـل کردن در قالبی متافیزیـک، راهی برای آنکه دو روی یک واقعیت به صورتی دوگانه دریافت شـوند.

در جوامـع آفریقایی، تقلید دقیق برخـی از عناصر امر واقعـی برای نمونـه آنچه می‌توان در مجسـمه‌ها یا در پرتره‌هـای عکاسـی مشـاهده کـرد، کمتـر از آنکه در پـی بازتولید وفادارانـهٔ این واقعیت باشـند، در پی آن هسـتند که با جهان غیر مادی، جهان مردگان، نیاکان و ارواح، رابطه‌ای گسست‌ناپذیر همچون رابطهٔ یک سایه با منشـأ آن ایجـاد کنند. تصاویـری همچون بازتاب و سـایه کـه در پدیده‌هـای طبیعـی مشـاهده می‌شـوند، الگویـی تجربـی از رابطـه‌ای نشـانه‌ای ارائـه می‌دهند کـه در باورهـای ذهنـی آفریقایـی دربارهٔ «شـخص» مفهوم پذیرفته‌اند.

منابع

Belting, Hans. (2004), *Pour une anthropologie des images*, Gallimard, Le temps des images.

_____. (2007), *La vraie image*, Gallimard, Le temps des images.

Coquet, Michèle. (2005), «Les voies multiples de la ressemblance - Effigies cultuelles et portraits photographiques africains», dans *Les cultures à l'œuvre - Rencontres en art*, sous la direction de Michèle Coquet, Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini, Paris, Biro Editeur et Editions de la Maison des sciences de l'homme.

Coquet, Michèle & Houseman, Michael. (2006), « Le corps et ses doubles », *Qu'est-ce qu'un corps ? Afrique de l'Ouest/Europe occidentale/Nouvelle-Guinée/Amazonie*, sous la direction de Stéphane Breton, Michèle Coquet, Michael Houseman, Jean-Marie Schaeffer, Anne-Christine Taylor, Eduardo Viveiros de Castro, Musée du quai Branly, Flammarion.

Dieterlen, Germaine (ed.). (1981), *La notion de personne en Afrique noire*, Paris, CNRS.

Fiéloux, Michèle. (1993), *Biwanté - Récit autobiographique d'un Lobi du Burkina Faso*, Paris, Karthala.

Hammersley Houlberg, Marilyn. (1973), «Ibeji Images of the Yoruba», *African Arts*.

Mauss, Marcel. (1980) 1950, « Une catégorie de l'esprit humain : la notion de personne, celle de 'moi '», *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF.

Sprague, Stephen F. (1978), «Yoruba Photography : How the Yoruba See Themselves», *African Arts*.

Vernant, Jean-Pierre. (1965), « La catégorie psychologique du double », *Mythes et pensée chez les Grecs II*, Paris, Maspero.

Wendl, Tobias. (1998), «Portraits et décors au Ghana», *Anthologie de la photographie africaine et de l'Océan Indien*, Revue noire, Paris.

نقدنامه

نقد پدیدارشناسی هنر

بخش دوم

نقد پدیدارشناسی هنر و ادبیات

پدیدارشناسی یکی از عمده‌ترین و بانفوذترین جریانات فلسفی قرن بیستم است که تأثیرات ژرفی بر انسان‌شناسی، هرمنوتیک، هنر و نقد ادبی بر جای گذارده است. گرچه پدیدارشناسیِ مورد بحث ما به اندیشه و آثار هوسرل بازمی‌گردد، اما واژهٔ پدیدارشناسی مدتها پیش توسط لمبرت و همزمان با کانت مورد استفاده قرار گرفته بود. هر چند هگل در کتاب معروف خود، *پدیدارشناسی روح* از این واژه استفاده می‌کند ولی به‌نظر می‌رسد که آنچه وی از آن مراد می‌کند با آنچه هوسرل مد نظر دارد تفاوت داشته باشد. با این حال، پدیدارشناسی به عنوان روش اصلی فلسفه با نام هوسرل گره خورده است، زیرا او برای نخستین بار از پدیدارشناسی برای عنوان یک نظام فلسفی به خصوص به عنوان روشی فلسفی استفاده کرد و حتی پدیدارشناسی را عینِ فلسفه تصور کرد. در واقع، تا حد زیادی نیز همین‌گونه شد؛ یعنی تاریخ فلسفه در قرن بیستم تقریباً همان تاریخ پدیدارشناسی بود، زیرا این جریان توانست به مدت یک قرن کانون جدی‌ترین مباحث فلسفی گردد. تعداد گرایشهای گوناگونی که از این فلسفه برخاسته‌اند، مانند پدیدارشناسی هرمنوتیک، پدیدارشناسی مادی، پدیدارشناسی تکوینی، پدیدارشناسی

اگزیستانسیل، پدیدارشناسی دینی، پدیدارشناسی هنر و پدیدارشناسی اخلاق بسیار زیاد و شاید غیر قابل احصا می‌باشد. وجه اشتراک تمام این جریانات از یک طرف بدبینی نسبت به ساخته- بافته‌های نظری ایدئالیسم و نوکانتی‌یان و از طرف دیگر مخالفت با به‌کارگیری و اِعمال روشهای علوم طبیعی در مورد مسائل فلسفی بود. در این مقدمه به چهار جریان اشاره می‌شود که بیش‌تر مورد توجه پژوهشنامه بوده‌اند و این بدان معنا نیست که هر چهار جریان از جریانات اصلی بوده و تقسیم‌بندی ارائه شده در اینجا کامل است.

نخستین جریان به خود هوسرل و پیروان وفادارش مربوط می‌شود. برخی از آراء هوسرل به عنوان سنگ بنای اولیهٔ پدیدارشناسی نقطهٔ مشترک تمام پدیدارشناسیها محسوب می‌گردد. هوسرل شاهد بحران علم و فلسفه در اواخر قرن نوزدهم و سلطهٔ پوزیتیویسم و اُبژکتیویسم بود. با نظریات پوزیتیویستها، ذهنیت به حاشیه رانده شد؛ ذهنیتی که در جهان انسانی نقش غیر قابل انکاری را ایفاء می‌کرد. هوسرل برای رهایی از دوگانه‌های سوبژکتیویته و اوبژکتیویته کوشید تا طرحی نو درافکند و به شناختی واقعی‌تر از هستی و انسان نائل آید. او بایستی دوباره همان کاری را آغاز می‌کرد؛ که متفکری بزرگ پس از یک بحران فلسفی انجام می‌دهد و نمایندهٔ آنها همانا دکارت است. برنانتو تأثیر زیادی در شکل‌گیری اندیشهٔ شاگردش داشت. چنان‌که نخستین عناصر پدیدارشناسی را در اختیار او قرار داد. هوسرل با شعار «به‌سوی خود اشیاء» و به تعلیق درآوردن احکام صادره از موضع طبیعی، پدیدارشناسی و اصول آن را تدوین کرد و در گذر زمان به تصحیح و تکمیل آن پرداخت. همکاران و پیروان هوسرل همچون مورتیس گیگر، رومن اینگاردن، مارتین هایدگر و امانوئل لویناس هر کدام به نوعی به تداوم و اصلاح پدیدارشناسی هوسرل پرداختند. پدیدارشناسی هوسرل با نام پدیدارشناسی استعلایی نیز شناخته شده است.

گرچه برخی به هوسرل وفادارتر ماندند، اما بعضی دیگر همانند هایدگر دگرگونیهایی اساسی در پدیدارشناسی ایجاد کردند تا آنجایی که پدیدارشناسی خیلی زود دارای دو جریان اصلی هوسرلی و هایدگری گردید که در یکی شناخت‌شناسی و در دیگری هستی‌شناسی از اهمیت بیشتری برخوردار هستند. هایدگر ضمن حفظ ارتباط خود با پدیدارشناسی، اصلاحات اساسی در اصول هوسرل پدید آورد. او برخلاف هوسرل تأکید بسیاری بر خودِ وجود داشت. به‌طوری که او پدیدارشناسی را همچون روش کشف وجود، نحوهٔ دستیابی و تعیین آنچه که موضوع

وجودشناسی است، تعریف می‌کند. نزد هایدگر وجودشناسی تنها در مقام پدیدارشناسی ممکن می‌باشد. البته این توجه به وجود از سوی هایدگر موجب شد تا برخی سوء تفاهمات در شاخهٔ فرانسوی پدیدارشناسی به ویژه از سوی سارتر پیش آید. پدیدارشناسی هایدگری توانست نظر شخصیتهای زیادی را به سوی خود جلب کند و به همین دلیل هم بر تعداد کسانی که به آن اقبال نشان دادند و نیز جریاناتی که از آن متأثر می‌شدند، افزوده شد. پدیدارشناسی اگزیستاسیالیستی سارتر و مرلوپونتی، هرمنوتیکِ گادامر و پل ریکور، دریافت زیبایی‌شناسی یاوس و برخی دیگر بیش‌تر با تأثیرپذیری مستقیم یا گاهی غیر مستقیم از پدیدارشناسی هایدگر شکل گرفتند. تفکر هایدگر حداقل به مدت نیم قرن (در طول نیمهٔ دوم قرن بیستم) بر قارهٔ اروپا حاکم بوده است. در آلمان گادامر و در فرانسه پل ریکور با ابتناء به افکار هایدگر در باب هرمنوتیک تغییرات اساسی در پدیدارشناسی به‌وجود آوردند، به‌طوری که نگرش و نقد هرمنوتیک که از اندیشه‌های هایدگر برخاست، تغییرات اساسی در پدیدارشناسی ایجاد کرد تا آنجا که اساسی‌ترین اصول پدیدارشناسی همچون کنار گذاردن پیش‌داشتها را نفی کرد. این گسست تا آنجا پیش رفت که هرمنوتیک در مقابل پدیدارشناسی قرار گرفت و از آن جدا شد. در این گرایش تاریخ فلسفه عین فلسفه تلقی شد و سنتی که دکارت طلایه‌دار آن بود و هوسرل بر آن بسیار تأکید می‌ورزید مورد انکار قرار گرفت. در واقع، بدین سان هرمنوتیک نه فقط در مقابل اندیشه‌های هوسرل، بلکه در مقابل کل مدرنیته و عناصر آن همچون زیبایی‌شناسی قرار می‌گیرد.

جریانات نیمه مستقل یا جریانی را که ما جریان سومش می‌نامیم، همچون پدیدارشناسی باشلاری را می توان به این دو جریان اصلی افزود. باشلار تلاش فراوانی کرد تا به پدیدارشناسی تخیل و رؤیا بپردازد و در این قلمرو از پیشگامان محسوب می‌شود. او راه نوینی را در پدیدارشناسی گشود که در حوزهٔ نقد و تحلیل آثار ادبی و هنری کاربرد فراوانی یافت. پدیدارشناسی نیز به نوبهٔ خود به این فیلسوفِ علم امکان داد تا بتواند نه فقط از قواعد پوزیتیویسم رهایی یابد، بلکه حتی از قوانین علیّ روانشناسی به ویژه روانشناسی فروید نیز فراتر رود. بنابراین، تصاویر تخیلی به عنوان سرچشمه‌ای که خود سرچشمه‌ای علیّ ندارند، مورد توجه قرار گرفت. به عبارت دیگر، باشلار با پدیدارشناسی، توانست برای تصاویر ادبی و هنری یک جایگاه کانونی تصور کند و این تصاویر را از معلول بودن عوامل اجتماعی و روانی به علت آنها دگرگون نماید. این شاخهٔ پدیدارشناسی بر حلقهٔ ژنو و نقد مضمونی تأثیرات فراوانی نهاد و جریان نوینی را در

حوزهٔ نقد ادبی و هنری خلق کرد و متعاقب آن آثار متعددی در مورد تخیل و مضامین ژرف ادبی و هنری نگاشته شد.

اندیشـمندانی همچون کربن نیز از چندین جریان همچون هایدگری و باشـلاری به طور همزمان بهره جستند. چنان‌که اگر بخواهیم ضلع چهارمی نیز متصور شویم، می‌توانیم به پدیدارشناسی حکمی کربن اشـاره کنیم؛ پدیدارشناسی‌ای که اجازه می‌دهد به هستی‌شناسی تخیل و عالم خیال پرداخته شـود. هستی‌شناسی هایدگری و تخیل‌شناسی باشلاری به طور همزمان در شکل‌گیری پدیدارشناسـی حِکمی کربنی نقش ایفاء کرده‌اند. کربن که جای آن در این مجموعه بسـیار خالی است، نخستین مترجم هایدگر به زبان فرانسه تلقی می‌گردد و همچنین ارتباط تنگاتنگی با باشلار داشـته است. آثاری همچون *«تخیل خلاق در صوفیسم ابن عربی»* حاصل چنین نگرش و تحلیلی است.

شـمار کسـانی که به پدیدارشناسـی پرداخته‌اند یا از پدیدارشناسی برای نقد اسـتفاده کرده‌اند، بسـیار زیاد اسـت. با وجود ایـن، هنوز تأثیـرات عمیق و گسـتردهٔ نظریه و نقد پدیدارشناسـی در حـوزهٔ هنـر به ویژه ادبیات چنان که باید و شـاید، مـورد مطالعه و مداقه قرار نگرفته اسـت. اغلب جریانات و شـخصیتهای یاد شـده به نوعی با شـدت یا ضعف به موضوع ادبیات و هنر هم پرداخته‌اند. بنیانگذاران پدیدارشناسـی همچون هوسـرل و هایدگر پـاره‌ای از مطالب خود را به بررسی و مطالعهٔ آثار هنری اختصاص داده‌اند. فریتس کافمن و مایکل دوفران از پدیدارشناسان اولیـه بـه طور جدی به هنر و زیبایی‌شناسـی پرداخته و آثاری را در این زمینه منتشـر کرده‌اند. برخی از افراد همچون مرلوپونتی یا باشلار نیز یک یا چندین اثر خود را به موضوع هنر و ادبیات اختصاص داده‌اند. کتابها و آثار بسیاری نیز از سوی محققان در خصوص هنر و پدیدارشناسی به طور کلی یا یک شـاخهٔ هنری همانند سینما به‌طور اختصاصی به چاپ رسیده که بیانگر وجود تحقیقـات گسـترده در این مورد اسـت. در نتیجه هنـر و پدیدارشناسـی دارای رابطه‌ای تنگاتنگ هسـتند. چنان‌که پدیدارشناسی روشی مناسب برای بسیاری از محققان به منظور مطالعهٔ هنر و ادبیات معرفی گردیده و به‌کار گرفته شده است.

نقدنامهٔ این شماره شامل پنج مقاله در خصوص پدیدارشناسی و هنر است. مقالهٔ نخست با عنوان «هنر مدرن، نیسـت انگاری و تقدیر هنر» به درآمدی بر مباحث دیگر می‌ماند که به هنر مدرن نزد پدیدارشناسـان و به ویژه پدیدارشناسان هنر می‌پردازد. دومین مقالهٔ این بخش «پدیدارشناسی

هوسـرل و نقاشـی معاصر» به همانندی میان پدیدارشناسی و هنر و نیز جستجوی برون رفتی از بحران انسـان مدرن می‌پردازد و می‌کوشد تا اصول مشـترکی را که میان پدیدارشناسی و بعضی از شاخه‌های نقاشی معاصر وجود دارد نشان دهد. مقالهٔ سوم به نقد پدیدارشناسی و مطالعات تطبیقی هنر می‌پردازد و نویسنده تلاش دارد تا توانایی‌ها و تجربیات پدیدارشناسی را در حوزهٔ نقد هنری بیان کند و قابلیتهای پدیدارشناسـی در مطالعات تطبیقی هنر را نشـان دهد. مقالهٔ چهارم به پدیدارشناسـی تخیلی نزد باشلار می‌پردازد و می‌خواهد جریان کمتر شـناخته شـده و نیمه مسـتقل این نوع پدیدارشناسـی را توصیف و تحلیل کند. مقالهٔ پایانی نظر مؤلف در خصوص نقد نبودنِ پدیدارشناسی است.

چنان‌که ملاحظه می‌شود، این مجموعه یک دست نیست و موضوعات آنها گوناگون هستند، زیرا کوشیده اسـت تا چندین صدای متفـاوت به طور همزمان در چنین مجموعهٔ کوچکی امکان بروز یابند. امید اسـت در شـماره‌های دیگر به این موضوع پرداخته و این مجموعه تکمیل تر شـود. در پایان لازم اسـت از دبیر علمی محترم این شمارهٔ نقد نامه، آقای دکتر بهمن پازوکی به دلیل همکاری صمیمانه‌ای که با این نشریه داشته‌اند، قدردانی شود.

پژوهشنامه

هنر مدرن، نیست‌انگاری و تقدیر هنر

دکتر محمود خاتمی
استاد دانشگاه تهران
khatam@ut.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۸۶/۴/۲۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۶/۶/۳۰

چکیده

بحث دربارهٔ هنر مدرن نزد پدیدارشناسان هنر بسیار چالش‌انگیز بوده است. از آن زمان که هگل با رهیافت خاص خود به تحلیل پدیدارشناسانهٔ هنر مدرن پرداخت و به شیوه و معنای مورد نظر خویش پایان آن را اعلام نمود، تاکنون همواره نکته‌گیریهای ژرفش، اندیشمندان پس از اورا به تأمل واداشته است. این مقاله متضمن اشاراتی است به بعضی از مهم‌ترین ویژگیهای هنر مدرن و مباحثی چند در لوازم آن به‌ویژه با تأکید بر تحلیل پدیدارشناسانهٔ هگل و آن‌گاه تلقی چالش‌آمیز برخی از بزرگان فلسفهٔ پس ازاو در این باب.

واژگان کلیدی:

هنر مدرن، نیست‌انگاری، پدیدارشناسی هنر، زیبایی‌شناسی، پایان هنر.

هنر مدرن

هنـر دوران مـدرن انتزاعی اسـت؛ به ایـن معنی که در ایـن دوران هنر از بسـتر کارکردهـای اجتماعی جدا افتاده است. این جدایی، این انتزاعی بـودن، بی‌گمـان اصلی‌ترین ویژگی هنـر مدرن بوده اسـت. این جدایـی که در طلیعـهٔ دوران مـدرن رخ داد و به خودآگاهی در نظریهٔ زیبایی‌شناسـی آلمانی در نیمهٔ دوم قرن هجدهم منجر شد، غالباً به عنوان ویژگـی بنیادین هنر مدرن تلقی شـده اسـت. در واقع، از موسیقی که به گمان هگل این ویژگی نخست در آن ظهور کرد تا نقاشی و ادبیات و حتی معماری در این فرایند انتزاعی شـدند. ایـن هنـر انتزاعی، بـه معنی هگلی، صـورت مدرنیتـه اسـت؛ انتزاعی بودن سـیرت هنر مدرن را برملا می‌کند؛ هنری که در آن تمایز میـان اثر و عالم هنری از میـان می‌رود و مقصود هنرمند و همـت او در سـاختن ابژه‌های واقعی خلاصه می‌شـود (Danto, 1981, p. 87).

در میانـهٔ قـرن هجدهـم، در هنـر رمانتیـک ویژگـی بازنمایـی هنر که عالـم ابژکتیو را باز می‌نمـود، به بیان سـوبژکتیویته تبدیل شد؛ در این دوره «قدرتهای بازنما... شـیوهٔ آشـکار شـدن ما از طریق بیان آنچه ما هسـتیم، شـدند. ... ایـن انقـلاب بیانگـر، قـدرت شـاعرانهٔ مدرن قـدرت تخیل خـلاّق تعریف می‌کنـد و تعالی می‌بخشـد» (Taylor, 1989, p. 198 & ch. 21, pp. 368-390). این بازگشـت از بیرون به درون سـوژه ریشه‌ای است، و بـا نوعی تعلیق و انتـزاع از عالم ابژکتیو همراه اسـت. این دسـتاورد هنر مدرن، البته به طبقهٔ خاصی از جامعه اختصاص نداشـته، بلکه یک روح کلی در آن زمانه بوده و روشـنفکران دوران مـدرن را هم از خـود متأثر کرده است.

هگل ریشـهٔ این دگرگونی را در خود ـ فهمی[1] ما می‌یابد. ما خود را «سـوژه‌هایی آزاد می‌دانیـم، یعنی موجوداتی که حیاتشـان به این شـرط معنـی دارد که بـا انتخابهای آزاد شـکل گرفته باشـد.» «حـق خاص سـوژه ... یا به تعبیـر دیگر، حق آزادی سـوبژکتیو، نقطـهٔ کانونـی تفـاوت میـان دوران قدیم و مدرن اسـت. این حق، به نحو نامتناهـی، در مسـیحیت بیان شـده

1. self-understanding

است؛ و این [حق] اصل کلی و بالفعل صورت مدرن عالم گردیده است» (Hegel, 1991, p.151).

در دوران قدیم، چنان‌که در *جمهوری* افلاطون ملاحظه می‌کنیم، «آزادی سوبژکتیو هنوز شناخته نشده و تحقق نیافته است، زیرا افراد هنوز وظایف خود را از طریق تکالیفی که مراجع و قدرتهای اجتماعی به آنها محول می‌کنند، می‌شناسند. اما آزادی سوبژکتیو که باید مورد احترام باشد، مستلزم آزادی انتخاب از سوی افراد است» (Ibid, p. 151). از این‌رو «یک من می‌خواهم، باید توسط خود انسان در مورد آنچه می‌خواهد، انجام دهد و تصمیم گیرد، اظهار شود. این من می‌خواهم، تفاوت بزرگ میان عالم قدیم و عالم مدرن را می‌سازد» (Ibid, p. 321). و بدین ترتیب «اصل عالم مدرن به نحو گسترده عبارت است از: آزادی سوبژکتیویته» (Ibid, p. 312).

خلاصهٔ مضمون سخن هگل، آن است که در عالم قدیم قدما و اسلاف ما امور را با فرهنگ و اسطوره‌هایی که به میراث برده بودند، تفسیر و توجیه می‌کردند. در حالی که در دوران مدرن انسانها حیاتِ فردیِ خود را آن طور که می‌خواهند، می‌سازند؛ حتی وقتی در دوران مدرن میراث و سنتهای اجتماعی و فرهنگی مورد توجه قرار می‌گیرند، باز هم انتخاب افراد در آنها نقش اصلی را ایفا می‌کند. به نظر هگل برای دوران مدرن «این پرسش که امر فردی به کدام دولت خاص تعلق دارد، متأثر است از تمایل طبیعی، تولد و شرایط فرد؛ ولو آنچه در نهایت و به نحو ذاتی تعیّن می‌یابد، همان حالت باور سوبژکتیو ارادهٔ آزاد و تمایل به حق خاصّ خویش است که فرد (براساس آن) شایستگی و شرف خود را در مطابقت با این حیطه می‌یابد» (Ibid, pp. 237-238).

برای هگل، احترام به حق آزادی فردی علاوه بر آنکه فصل خاصّ وممیز دوران مدرن است، نظم و نظام عالم مدرن را فراتر از نظم و نظام عالم قدیم می‌نهد و از این‌رو هماهنگی انتخابهای فردی سوبژکتیو و نظم اجتماعی ابژکتیو را ممکن می‌سازد. احترام به حق آزادی فردی و سوبژکتیو شرط لازمی است برای دوران مدرن، ولی شرط کافی نیست، چون به خودی خود نمی‌تواند حیات ما را معنا بخشد. معنی حیات و محتوای آن از طریق انتخاب آزادانهٔ ما حاصل می‌شود، اما آزادی سوبژکتیو به تنهایی نمی‌تواند انتخابهایی جزئی برای ما فراهم کند. این انتخابهای جزئی ما از سوبژکتیویتهٔ فردی انتزاعی حاصل می‌شوند، یعنی از بستر اجتماعی ابژکتیوی که از پیش موجود، و حاوی اعمال و نهادهای لازم و کافی برای آزادی تاریخی است: «تعینّات ارادهٔ فرد مستلزم یک وجود ابژکتیو از طریق دولت است و تنها از طریق دولت است که این تعیّنات به فعلیت و حقیقت می‌رسند. دولت یک پیش شرط محض برای دستیابی به اهداف جزئی و رفاه است» (Ibid, p. 285).

به نظر هگل عالم ما عالمی است که در آن «ذات زندگی اخلاقی یعنی عدالت و آزادی عقلانی آن پیشاپیش فعلیت یافته و در صورت یک برنامهٔ قانونی (حقوق) محفوظ شده است، به طوری‌که اکنون هم فی‌نفسه و هم در عالم خارجی، این برنامه به عنوان یک

ضـرورت غیر قابـل انعطـاف، مسـتقل از افـراد جزئی و ویژگیهـا و ذهنیـات شـخصی آنهـا موجـود اسـت» (Hegel, 1975, p. 182). درچنیـن حـالـی «حیطـهٔ شـکل بخشـیهای ایـده‌آل نـوع خیلـی محدودی اسـت، زیـرا قلمروهـای آن حیطـهٔ آزاد بـرای اسـتقلال جزئـی باقی‌مانـده عِـدّه و عـدّهٔ کوچـک اسـت» (Ibid, p. 193).

هـگل از یک خطر ویـژه در مدرنیته یاد می‌کند و آن اصل «اتمی شـدن» است. این خطر عبارت است از اینکه آزادی سـوبژکتیو خـود ـ فهمی مـا را مصادره می‌کنـد؛ یعنی این حقّ مسـلّم ولـی انتزاعی مـا را دلمشـغول می‌کند و انتخابهـای جزئـی، موردی و خارجی مـا را همچون حدّ و حـدود آزادی نامتناهی وضع می‌کند. دوران مدرن این خطر را دارد که علاقه و دفاع از آزادی سوبژکتیو، به این نکتـه منجر می‌شـود که ما نتوانیـم آن آزادی را محقق و ابژکتیـو کنیم و در نتیجه نتوانیم به حیات با معنی دسـت یابیـم (Tocqueville, 1969, p. 508). بـه نظـر هگل این خطـر در زمان خـود او در دوران ترور انقلاب فرانسـه به اوج رسـیده بود. او می‌نویسد: «اراده این امکان مطلق منتـزع بودن از هر تعیّنی را داشـت... اگر اراده خود را به این نحو تعیّن بخشـد ... آزادی سـلبی می‌شـود.» و «اگر این (آزادی سـلبی) به فعلیت برسـد، در حوزهٔ سیاسـت و دیـن ... کل نظـم اجتماعی موجود را تباه می‌کنـد و تمام افراد را حذف می‌نمایـد» (Hegel, 1991, p. 38). اما جدا از حوزهٔ سیاسـی، نتایج آن حتـی برای فرد هـم خطرناک و مصیبت‌بار اسـت، چون در این صـورت، فرد یک وجود بی‌معنی می‌شـود: «یک اراده کـه ... تنها کلـی انتزاعی را طلب می‌کنـد، هیچ چیز[2] را می‌طلبـد و لـذا اصلاً اراده نیسـت. آن امـر جزئی که اراده می‌طلبـد، یـک حدّ (و محدودیت) اسـت، زیرا اراده بـرای اراده بـودن بایـد به نحـوی خود را محـدود کند» (Ibid, p. 40). بـه نظر هگل «یـک اراده که در مورد «هیچ چیز» تصمیـم می‌گیرد، یـک ارادهٔ واقعی نیسـت ... دلیل چنیـن بی‌تصمیمی می‌تواند یک احسـاس خیلـی تلطیف شـده باشـد که می‌داند برای تعیّن بخشیدن به چیزی ... حدی برای خود وضع می‌کند» (Ibid, p. 47).

وجـه دیگری از تمایل بـه انتزاعی کردن هنـر در دوران مـدرن را به نظر هگل می‌تـوان در ویژگی درونی کردن[3] یافـت. درونی کردن یعنـی دور شـدن از بازنمایی عالم خارجـی و پرداختن بـه بیان حالات درونی سـوژه. این دور شـدن از بازنمایـی عالـم خارجـی مسـتلزم دوری از هرگونـه واقعیـت انضمامی و تعیّن مـوردی در خارج از ذهـن سـوژه اسـت. به نظر هـگل، این درونـی کردن مشخصهٔ هنر رومانتیک مدرن است:

«محتـوای واقعـی هنر رمانتیـک درونگرایی مطلق اسـت: و صـورت متناظـر آن سـوبژکتیویتهٔ روحـی با دسـتیابی آن به اسـتقلال و آزادی اسـت. این محتوای ذاتاً نامتناهی و مطلقاً کلی همانا سـلب مطلق هـر چیز جزئی است، یعنی وحدت بسیط با خود که هر گونه روابط خارجی را طرد کرده است» (Hegel, 1975, p. 519).

2. nothing
3. interiorization

و این نیست مگر به‌خاطر وظیفه‌ای که در دوران مدرن بر دوش هنر نهاده شده است:

«وظیفهٔ مدرن هنر عبارت است از تأمل[4] ... نه استمثال درون در جسمانیت خارجی، بلکه برعکس، واپس کشیدن امر درونی به درون خودش؛ یعنی آگاهی روحی از خدا در فرد. امر طبیعی به‌خودی خود تکافوی محتوا و صورت نمی‌کند ... برعکس این شخص فرد واقعی در حیات درونی خویش است که ارزش نامتناهی، تحصیل می‌کند، چون او فی‌نفسه تنها مراحل ازلی حقیقت مطلق را که تنها به عنوان روح فعلیت دارد، محقق می‌نماید» (Ibid, p. 520).

همان‌طور که اصل مسیحی سوبژکتیویتهٔ آزاد می‌بایست از خلال فرایندهای تاریخی نظیر اصلاح طلبی پروتستانتی و انقلاب کبیر فرانسه عبور می‌کرد تا فعلیت اجتماعی به‌دست آورد، همین طور درون‌گرایی رمانتیک محتوای هنر می‌بایستی به سر حدّ افراط می‌رسید. طلیعهٔ این افراط در اواخر قرن هجدهم ظاهر شد؛ یعنی آن زمان که در هنر شعر شاهد رخ بر تافتن از بازنمایی و تصویر کردن عالم خارج در اشعاریم و در عوض شکوفایی بیان حالات درونی ذهن و روح را در قالب شعر می‌بینیم. در پی این، موسیقی هم به بیان عالم درون می‌پردازد و سرانجام این موسیقی است که مشخص‌ترین هنر دوران رمانتیک می‌شود که در آن درون‌گرایی به غایت افراد ظهور می‌کند:

«درون ...بیانی است اساساً بدون هیچ‌گونه خارجیت؛ آن (درون) نامرئی است و چنان‌که باید و شاید تنها یک ادراک از خویش است» (Ibid, pp. 527-528).

این ویژگی هنر مدرن، این رخ برتافتن از عالم خارج و دامن کشیدن به درون سوژه، هنرهای متنوع و متعدد را از کارکردهای اجتماعی سنتی منتزع می‌کند. این ویژگی چنان‌که هگل نتیجه می‌گیرد، به نحو عمیقی ریشه در غلبهٔ سوژه‌ای دارد که به نحو نامتناهی آزاد است و هر تعیّن متناهی را خود وضع می‌کند و به این طریق به حیات خویش محتوا می‌دهد. این کارکرد هنر مدرن است که به لحاظ همین ویژگی سوبژکتیو خود می‌خواهد به انسان مدرن نشان دهد که کیست و محتوای زندگی او چیست و خود ـ فهمی او تا چه پایه است.

بدین‌سان، به نظر هگل، هنرمند دوران مدرن خود را (و نه عالم خارج مستقل از خویش را) در سوژهٔ اصلی هنرش می‌سازد و در این ساختن، عالم را همچون تجربهٔ خویش، و همچون وضع ارادهٔ خود فرامی‌نهد. هنر انتزاعی تصویر کاملی است از سوبژکتیویته‌ای که به نحو نامتناهی آزاد است؛ سوبژکتیویته‌ای که از هر تعیّن محدود کننده‌ای در می‌گذرد و به تمامیت نامتناهی معطوف است.

تلاش هنرمند مدرن آن است که خود را همچون آزادی سوبژکتیو وضع کند و خود را در یک عالم اجتماعی ابژکتیو بیابد؛ هنرمدرن این وضعیت را آینه‌وار برمی‌تابد، چرا که هنر مدرن این

4. contemplation

سـوبژکتیویته آزاد و نامتناهـی را در باطن خویش دارد و در عیـن آنکه بـه هرچه بخواهد توجـه می‌کند، ولی به هیچ چیز تعهدی ندارد. به رأی هگل، باید سـوبژکتیویته و ابژکتیویتـه را آشـتی‌داد. این آشـتی از نظر خود هگل در برداشـتن حایل میان آن دو است و از این رو سوژه، مطلق می‌شـود، اما این کار نه از عهدهٔ هنر، که ازفلسـفه برمی‌آید که لوگوس به تمام وکمال در آن سلطه دارد.

از نظر هگل، هنر ابزار ناقص معرفت و بازنماسـت. تکیهٔ هنـر بـه زیبایی اسـت و «زیبایی راهی اسـت ویژه برای اظهـار و باز نمودن امر حقیقـی»؛ و لذا باید آن را با تفکر مفهومی (بـه معنی هگلی) فهمید (Ibid, p. 91). از این رو برای او فلسـفه در دوران مدرن حـرف آخر را می‌زند و نه هنر. (۱)

این نتیجه‌گیری از آن روست که هگل چون شلینگ[5]، هنر را متعلق به سـاحت احسـاس و خیال می‌داند و لذا آن را امکانـی می‌داند، امّا برخلاف او، این ویژگی را نقطهٔ قوت هنـر نمی‌دانـد. هنر تنهـا از آن حیث نزد هگل ارزشـمند اسـت که گونه‌ای «بیـان آزادی» و «امرالوهی» اسـت. از این حیث هنر عبارت اسـت از «ظهـور صورت معقول از خویـش و تنزل تا سـاحت حـس» (Ibid, p. 12). زیبایی در ایـن حال «شـکلی» از همان صورت عقلانی اسـت که هم جزئی اسـت و هم کلی، نامتناهـی؛ امّا برای هنر قابل تحصیل نیست. لذا هنر ناقص است.

تنها فلسـفه اسـت کـه می‌توانـد این نقـص هنر را رفع کند و امکان هنر را بـه ضرورت مبدل نماید و تحقیق در باب زیبایی‌شناسـی را میسر سازد. هنر، از این دیدگاه، مرحله‌ای اسـت انتقالی که توجیه کامل آن با منطق میسر اسـت. لذا هـگل می‌گوید که صورت عقلانـی هنر به نحو لمّی حاصل می‌شود (Ibid, p. 24).

در عین حال، هنر از یک فعالیت روحانی نشـئت می‌گیرد و تقلیـد را کنار می‌نهد (Winfield, 1991, pp. 1-3) تقلید احسـاس را برمی‌انگیزد، ولی نمی‌تواند غایت هنر باشد. ذوق هم برای تولید هنر کافی نیسـت، زیرا ذوق سطحی اسـت و معنی هنـر را برنمی‌تابد. نقص اصلـی ذوق این اسـت که محدود بـه امر خارجـی، یعنی امر محسـوس اسـت و لـذا ذات هنر را نمی‌نمایاند. هگل بر آن اسـت که هنـر میانهٔ حس و عقل اسـت و از ایـن رو نمی‌تواند وجه خارجی را از خویش بزداید و وابسـتگی خویش را از دو حس بنیادین هنر یعنی شـنوایی و بینایی نادیده گیرد؛ با این همه هگل می‌گوید: «در تولید هنری جوانب روحانی و حسی باید یکی باشند» (Hegel, 1975, p. 39). این وحدت معلول زیبایی اسـت. خود زیبایی قائم به ذات اسـت و به اصطلاح هگل یک ایده اسـت. لذا کلیّت یـک اثر هنری هم قائم به ذات است. امر زیبا قابل تعمیم نیست و روحانیت و حیـث عقلانی به نحـو تام بر آن حکومـت نمی‌کند و از این رو هنر حقیقت را با کاسـتی باز می‌نماید. این حقیقت کـه هنـر بازمی‌نمایـد، عبارت اسـت از آشـتی آزادی با طبیعت خارجی، و گرچه این آشـتی از سـوبژکتیو بهره‌منـد اسـت، امّـا طبیعـت پای هنـر را به محسـوس و خارج بند می‌کند.

5. Schilling

بدیـن ترتیب، هگل زیبایی‌شناسـی را همچون علم هنر با تردیـد می‌نگرد، زیرا هنر دیگر عالی‌ترین ایده‌آلهای ما را بیـان و ظاهـر نمی‌کند و لذا سـوبژکتیویته محض در آن تحقـق نمی‌یابـد و به همین دلیـل هنر نهایتـاً نمی‌تواند با عقلانیت مطلق جمع شـود و لذا حرفی برای آینده ندارد: امر زیبا، ایده‌ای اسـت که سـنت آن را فرانهاده اسـت و مـدرن نیسـت و به همیـن دلیل هنـر «چیـزی مربوط به گذشته است» .(Ibid, p. 11 & pp. 9, ff. 50)

دیلتـای، هـر چنـد کـه از هـگل میـراث می‌بـرد، (Dilthy, 1954) امـا ایـن سـخن او را برنمی‌تابد: «هنر مدرن هر چند ریشه در سنت دارد، ولی هنری مربوط به گذشـته نیسـت» (Dilthey, 1985, p. 54). هنر مربوط به گذشته به نحوی از تحلیل روان‌شناسانه سر برمی‌آورد، امـا بنیـاد روان‌شناسـانه، مسـتلزم آن ذات والامندِ هنر نیسـت. به‌خصـوص که هنر اگـر بر پایهٔ روان‌شناسـی (خواه روان‌شناسـی اثر هنری یا روان‌شناسـی فرهنگی به وجه عام) بنا شود، ویژگی تجربی در آن و بر آن غلبه می‌کنـد. دیلتای از تعالی و والامندیِ هنر سـخن می‌گوید و هنر را «فراسـوی نسبتهای مکانیکی» می‌داند (Ibid, p. 108). امـا تعالی هنـر در نظر او فـراروی از آنچه اکنون هسـت، نیسـت، چـون بدین معنـی بسـیاری از معارف و مهارتهـای بشـری تعالی دارنـد. تعالی هنـر در همین نهفته اسـت که ذات خود را از تجربه تفکیک می‌کنـد و تجربـه را همچون امـر داده شـده در خدمـت خویـش درمـی‌آورد. هنرمند ایـن مهارت را همچون یک احساس، که گاه از آن به ذوق و گاه به حس هنری تعبیر می‌شـود، در خویش می‌یابد، واقعیتی که از طریـق این احسـاس در مهار هنرمند می‌آیـد، اثر تجربهٔ زیبایی‌شناسانه اسـت؛ تجربه‌ای که همهٔ عناصر واقعیت را به معنی هرمنوتیکی دربردارد (Gadamer, 2004, pp. 345-355 & 53-69). از ایـن‌رو، میان هنر و واقعیت یک نوع تشابه و تماثل وجود دارد و نه تعالی.

دیلتای با این تلقی، هنر را در حوزهٔ علوم و معارف روحی قرار می‌دهد. هنر کماً و کیفاً با سایر جوانب حیات تفاوت دارد. در این نسـبت کمّی و کیفی، هنر به سـوبژکتیویتهٔ درونـی تعلق می‌یابد و نـه به مطلق (به معنی ایدئالیسـم آلمانی). بدین سـان، هنر در ذات خویش یک تجربهٔ زندهٔ فردی اسـت (وجه سوبژکتیو هنر)، اما از طریق عمومیت بخشـیدن به ابژهٔ خویش در سـوبژکتیویته[6] بشـری این تجربه را ابژکتیو می‌کنـد (Dilthy, 1985, p.170). با این همـه، از نظر دیلتـای، هیچ قاعدهٔ مطلقی در هنر نیسـت. قواعـد نامتعیـن واز حیثـی قائم به خواسـت هنرمندند و آگاهانـه؛ گاه نیز خلاقیت ناآگاهانه و ناخواسـته اسـت. بنابرایـن، هنـر حد وسـط میان یـک متناهی زنـده، یک تجربهٔ زنده فردی اسـت با حیطـهٔ نامتناهی و ناخودآگاه یعنی ظهور مطلق. مطلق‌انـگاری به تنهایی نمی‌تواند هنر را تمکیـن کند، چون مطلق‌انگاری، به نظر دیلتای، مفهوم زیبایـی را نفـی می‌کند. اگـر زیبایی مطلق وجود داشـت، می‌بایسـت یک صـورت مطلـق و قواعد ثابـت برای هنر ثابت می‌شد. به همین دلیل است

6. intersubjectivity

کـه دیلتای هنـر را از عطف به گذشـته به سـاحت آینده می‌کشـد و بدین سـان، در دامن هرمنوتیـک او زیبایی، یعنی همان مفهوم بنیادین زیبایی‌شناسی به چیزی تبدیل می‌شـود که در خـود زندگی و حیات هسـت و بنابراین، زیبایی در ساحت حیات پویا و روان است. از این‌رو «هر برداشـتی از زیبایی که مطلقاً معتبر باشـد» رد می‌شـود (Ibid, p. 128). برای دیلتای هنر در یک قالب سـه وجهی تعیّن می‌یابد، تاریخ، روان‌شناسـی و انسان‌شناسـی (یا همان حیـات). دیلتای با رها کردن پایـگاه مابعدالطبیعی هنـر، تجربهٔ زندهٔ هنـری را از نظر تاریخی وا می‌رسـد (Ibid, p. 188).

از طـرح دیلتای نهایتاً می‌توان نتیجه گرفت که اولاً هنر نه کاملاً سـوبژکتیو اسـت و نه کاملاً ابژکتیو. هرچند او در پاره‌ای موارد وجه روان‌شناسـانه و لذا سـوبژکتیو هنر را وا می‌رسـد، ولی تجربهٔ زندهٔ فردی هنرمند را ابژکتیو می‌داند، و ثانیاً، مدرن بودن هنر از نظر دیلتای با بی‌بنیاد کردن زیبایی متافیزیکی ملازمت دارد.

این هر دو نتیجه، گرچه برای پدیدارشناسـی هنر در آغاز قرن بیسـتم دستاوردی بی‌باکانه محسوب گردیده و از آن بهرهٔ بسیار برده‌اند، امّا در عین حال، تبعات ناخواسته‌ای هم به همراه داشته است. اول آنکه این برداشت مدرن از زیبایی گرچه از یک سو ویژگی مدرن را تمکین می‌کند، اما به نوعی نومینالیسـم[7] در هنر مدرن انجامیده اسـت. هنری کـه در آن زیبایی بنیاد متافیزیکی خود را از دسـت می‌دهد، معنی هنر را درونی می‌کند و به «هنر، هنر اسـت» می‌انجامد. هنر در این حال، از هنرمند این تلقی را دارد که در اثر هنری خود، تجربهٔ فردی خویش را عینیت بخشد و ابداع هنری صرفاً همین است. دیگر هنر تقلید چیزی و برای چیزی نیسـت؛ نه میمیک و نه میسـتیک. بنابراین، هنر همواره حقیقت است و هر چند به لحاظ تحلیل پدیده‌ای اجتماعی است و در کنش ارتباطی ظهور می‌کند، امّا همواره از وحدتی برخوردار اسـت که هیچ چیز فراسـوی آن قرار نمی‌گیرد. لذا با زیبایی یا حقیقت نمی‌توان از آن فراتر رفت، چـون این هر دو در درون هنرند نه فراسـوی آن. محتوای هنر، هنر است. این سخن مالارمه[8] که به دگاس[9] می‌نویسد: «با ایده‌ها نیست که شـعر می‌سرایی، بلکه با کلمات است» (Paul Vallery, 1975, 2:1208). اشاره‌ای به همین وضعیت هنـر دارد. کلمـه در این بیـان او حاوی همـهٔ ابژکتیویته اسـت. به همین دلیل ابژکتیویته چه به معنی کلاسـیک و چه به معنـی کانتی کلمه در هنر مـدرن از میان می‌رود. ابژکتیویتـه در هنر مـدرن از وضعیت هستی‌شناسـانه، و شناخت‌شناسـانه به وضعیت معنی‌شناسـانه رسـیده اسـت. ابـژه دیگر نـه وجـود دارد و نـه متعلـق معرفت اسـت؛ بنابرایـن، هیـچ مبنایی بـرای آن جـز تعیّن خود هنر نیسـت. این نومینالیسـم البته حقیقت را از هنر سلب نمی‌کنـد، برعکـس آن را در درون هنـر می‌نهد، چنان‌که زیبایـی را نیـز درونـی هنر می‌کنـد. امّا نـه حقیقت و نه زیبایـی جنبـهٔ هستی‌شناسـانه یـا معرفت‌شناسـانه ندارند. هنر تنها از حیث معنی‌شناسـانه حقیقـت دارد و حقیقت را اظهار می‌کند.

7. nominalism
8. S. Mallarme
9. E. Degas

نیست انگاری[10] و تقدیر هنر

نومینالیسم چون آن حیث وجودی یا معرفتی را از معنی سلب می‌کند و بدین‌سان معنی تعیّن خود را از دست می‌دهد، حقیقت و زیبایی با صورتی از نیست‌انگاری روبرو می‌شوند.[11] هنر مدرن در ذات خود نیست‌انگار است. نیچه از این حیث هنر مدرن به روشنی پرده برمی‌دارد. هنر مدرن هنری است که حقیقت را از حیث وجودی و معرفتی تهی کرده است. با این همه، هنر مدرن همچنان به حیات خود ادامه داده است. حقیقت هنر باز هم در شکل سوبژکتیویته ظهور می‌کند.[12] نومینالیسم زیبایی‌شناسانه صورت نهاییِ نیست‌انگاری هنری را باز می‌نماید و حقیقت هنر را به یک وحدت معنی‌شناسانه تبدیل می‌کند و نه در هستی و واقعیتی فراسو (Heidegger, 1991, vol. 4).

اینکه هنر از حقیقت، به معنی وجودی و معرفتی، تهی شده است، از آن است که بنیاد متافیزیکی خود را در قرن نوزدهم از دست داد و جایگزین مناسبی برای آن نیافت. سوژه از هنر حذف شد و همراه با آن هم معنی تعیّن خود را از دست داد. نیچه که می‌خواست با انسان والا از این دام بگریزد، نتوانست مطلوب خود را چنان‌که با شور و سرمستی بیان می‌کرد، جایگزین سوژهٔ متافیزیکی کند. تقریر نیچه از انسان والا در برابر انسانی که اکنون می‌زید، مشوش است. گاه آن را از لحاظ کمّی متمایز نموده و گاهی از جهت کیفی. از نظر او انسان نتیجهٔ بی‌معنایی و یقینهای از دست رفته و محتوم بیهودگی است. برعکس، انسان والا که هنوز ظهور نکرده، چون در آینده ظهور کند، همراه خود خدایان مدرن، بازگشت جاودان و لذا اسطوره‌های نوین دارد. خود انسان والا اسطوره‌ای است با سرنوشتی تازه.

بی‌معنایی حاکم بر انسانی که می‌زید، یک نیست‌انگاری محض را در همهٔ زمینه‌ها (از سیاست تا هنر؛ از اندیشه تا وجود) باز می‌نمایاند. هنر حقیقت را از دست داده است، زیرا حقیقت خود نیز معنی متعین ندارد.[13] از نظر نیچه از حقیقت تا تلقی سطح پایین و مسیحی وجود دارد و یک تلقی مثبت و فوق انسانی. این تلقی فوق انسانی که با انسان والا همراه است، حقیقت را به هنر ارزانی می‌کند، زیرا این انسان با چنین هنری می‌زید.[14] به نظر نیچه یکی از وجوه مورد حیات همین هنر است و امتیاز این هنر (خواه به شکل تراژدی و خواه به شکل موسیقی) آن است که منبع هر ارزش و الهامی است؛ و تنها ساحتی است که در آن نظم، سبک و وحدت جایگاه واقعی می‌یابند. «هنر به عنوان جریان ناقض نیست‌انگاری باید اثر بنیادی برای تأسیس معیارها وارزشهای جدد وضع کند» (Ibid, vol. 1, p. 126). اگر قرار باشد که انسان والا ظهور کند و خواست او معنی‌بخش باشد، هیچ قالبی غیر از این هنر او و خواست

10. nihilism

۱۱. برای تحلیلی از نیهیلیسم خصوصاً در ارتباط با هنر نک:
Vattimo, 1988, ch.1, p.19ff; ch.7, pp.113ff; ch.10, pp.164ff

۱۲. نیچه در جایی اعتراف کرده است که نسبت حقیقت و هنر از همان آغاز تفکر برایش مهم و مطرح بوده است- از همان کتاب *زایش تراژدی*. نک: Heidegger, 1991, vol. I, p.74

۱۳. نزد نیچه این باور که حقیقت به معنی تطابق سوژه و ابژه در هنر پذیرفته باشد، صورتی از نیست‌انگاری انفعالی است و این‌گونه حقیقت به غایت مخرب است. نک: Nietsche, 1968, p. 435

او را تمکین نمی‌کند. انسان والا نیست‌انگاری را رفع می‌کند و همراه با آن پایان اومانیسم را نیز رقم می‌زند و این افسون مدرن را کنار می‌گذارد که انسان یک غایت فی‌نفسه و هدف نهایی توسعهٔ تاریخ است. نیروهای ظاهری و باطنی انسان را یا به ناظر تبدیل می‌کنند یا به موجودی بی‌هدف که هیچ‌گونه الگوی اخلاقی یا رفتاری ندارد. از انسان چیزی برون نمی‌تراود، مگر عواطف عوامانه و اخلاق مسیحی. اگر هنر بر این پایه از تراوشهای انسان استوار باشد، براساس آن عالمی منسجم و مرتبط با سنت که عقلانیت مدرن آن را تحکیم می‌کند، بنا می‌شود. نیچه این هنر فرومایه را برنمی‌تابد. چنین هنری اصلاً عالمی را قوام نمی‌دهد. در نظر نیچه هنر و حیات فراسوی هر پرسش و خیر و شری است. اگر پرسشهای نیست‌انگاری جّدی باشد، یک بدبینی همه جانبه حاصل می‌شود که نیچه را به دلمشغولیهای روان‌شناسانه می‌کشاند. هایدگر می‌گوید: «تأمل نیچه درباب زیبایی‌شناسانه است» (Ibid, p.129). اما اهمیت کشف نیچه را باید در جای دیگری جست: نیست‌انگاری پاسخی است به استحالهٔ جوهریت[۱۵] و عینیت[۱۶]؛ یعنی استحالهٔ متافیزیکی خواست قدرت. «بدبینی همچون صورت اولیهٔ نیست‌انگاری» (Nietsche, *The Will to Power*, 1968, p. 11). ظهور می‌کند. بدبینی یک حالت روانی است و نه یک مفهوم مربوط به ارزشها. بدبینی تمامیت نیست انگاری نیست. «بدبینی با هنر حداقلی (هنر سطح پائین) رفع می‌شود، امّا برای رفع نیست‌انگاری به هنر والا و درکی عمیق از حیات نیاز است. بدبینی تنها یک اماره و همتای ذوق سوبژکتیو در حوزه اخلاق و زیبایی‌شناسی است. امّا نیچه به لحاظ روش نیست‌انگاری را بر بدبینی مقدم می‌کند، چون نیست‌انگاری فراتر از آن می‌رود و مرگ زیبایی (اروس) و نیز جدایی نمود از واقعیت را اعلام می‌دارد (Ibid, p. 12). در اینجا بحث نیچه بر سر ارزش حیات، وضع ارزشها و پاسخ منفی است که نیست‌انگاری در حوزهٔ شناخت، اخلاق و زیبایی‌شناسی می‌دهد.

نیست‌انگاری یک «مرحلهٔ انتقالی آسیب‌شناسانه» (Ibid, p. 17) است. نیچه از نیست‌انگاری نمی‌گریزد، بلکه آن را همچون ابزاری برای تخریب آنچه از قبل بی‌معنایی‌اش ثابت شده (یعنی اعتقاد به خدا، حقیقت و امر زیبا) به‌کار می‌برد. در این به‌کار بردن است که نیچه به تفسیر کامل ارزشها دست می‌یازد. نیست‌انگاری از این حیث فعّال است. راه برون شد در همین جاست. می‌توان در نیست‌انگاری یک اصلاح یافت، چون در فهم و استفاده از آن، آن را به شکل ایجابی و تأییدی درمی‌آوریم. راه مقابل، یعنی راه نفی و انکار، نشان‌دهندهٔ شکست کامل است. چون اگر نیست‌انگاری ظهور نمی‌کرد، غلبه کردن بر آن نیز برای ما میّسر نبود. از این حیث نیچه نیست‌انگاری را متعلق خود هشیاری می‌داند. با این همه «نیست‌انگاری در حال

۱۴. آدورنو این ارتباط میان والایی و حقیقت را با تلقی مثبت ارزیابی می‌کند. نک: Adorno, 1984.
15. substantiality
16. objectivity

گسترش است و هیچ نتیجهٔ قطعی در مورد آن نمی توان گرفت» (Vattimo, 1988, p. 19).

اگر در ساحت تفکر مفهومی، متافیزیک و فلسفهٔ متداول باشیم، نخواهیم توانست نیست‌انگاری را که با غفلت از هستی ملازمت تام دارد، درک و رفع کرد. بدیهی است که نیست‌انگاری ذاتی هستی نیست، بلکه خارج عارض آن است. حال اگر هنر ساحتی باشد که در آن هستی جلوه می‌کند، پس نیست‌انگاری نمی‌تواند ذاتی هنر باشد. اما هنر نمی‌تواند با تکیه بر سنت و تاریخمندی از کمند نیست‌انگاری درگذرد؛ هیچ قانون و قاعده‌ای برای گریز هنر از نیست‌انگاری نیست و هنر همین قاعده‌نامندی[17] است، که میان متافیزیک نیهلیستی و هستی فرا آمده است. بازگشت به تاریخ و سنت راه رهایی از نیست‌انگاری نیست، بلکه تنها ممکن است نیست‌انگاری را به تعویق افکند. با این همه، هنر همچون هر تلاش دیگری که انسان متناهی دارد، از محدودیت برخوردار است و لذا وجهی سلبی نیز به ملازمت در آن مدخلیت می‌یابد. از قضا، همین وجه سلبی است که هنر را مستعد قبول ساختارها و معانی تفسیر پذیر می‌نماید، اما هنر، بدین معنی که مرسوم است، نمی‌تواند از حقیقت عالم پرده بردارد. از این‌رو، نزد کسانی چون هایدگر، هنر پیشین نیست و از پیش معنایی برای عالم در نمی‌افکند. هنر در کار هنری خود را تسلیم عالم می‌کند. بدین‌سان، هنر در تنهایی انسان ریشه دارد، و از یک نظر، فرا آمد اراده است[18]. بدون تناهی که سلب ایجاب است، هنر قابل تصور نیست، زیرا توجیه متافیزیکی هنر ممکن نیست.

توجیه متافیزیکی یک تفکر است که موجودات را ابژکتیو می‌کند؛ این‌گونه تفکر در پی‌آمدهای آن، به‌جای اندیشیدن هستی شناسانه، به هستومندها می‌پردازد و در پی تعیّن معنی و شناخت آنهاست. از این رو، ما درون نیست‌انگاری به‌سر می‌بریم و از آن خارج نمی‌شویم. نیست‌انگاری در این حال هنر را از هرگونه شکوفایی حقیقت و زیبایی محروم می‌کند. در برابر، نیست‌انگاری ناشی از اندیشیدن به هستی که با نیست‌انگاری فعال خواست قدرت، مقابل است، معطوف به فراسوی هرگونه هدف و معنی از پیش متعیّنی است. در اندیشیدن به هستی، هستی معنی دارد، امّا این معنی شناخت‌شناسانه یا معنی‌شناسانه نیست. بدین ترتیب، نیست‌انگاری بین تفکر متافیزیکی و تفکر هستی دَوَران دارد. نیست‌انگاری ناشی از تاریخ هستی و نتیجهٔ تفکر متافیزیکی است که در آن از هستی و تمایز هستی‌شناسانه غفلت شده است. لوازم این غفلت دامن زیبایی‌شناسانه و هنر را هم آلوده است. به نظر هایدگر، نیست‌انگاری شاید یک حالت روانی بوده باشد که به یک نیست‌انگاری جوهری تبدیل گردیده و در بطن متافیزیک غرب (کل تاریخ غرب) قرار گرفته و به تدریج آن را انکار کرده است. از نظر هایدگر، صورت

17. anomaly, هایدگر این تعبیر را نه فقط در آثار متأخر خود، که در آثار اولیهٔ خود هم. به‌کار برده است. نک: Heidegger, 1995, p. 71

۱۸. در بخش اول از کتاب نیچه هایدگر به تفسیر خواست قدرت همچون هنر می‌پردازد. ارادهٔ نیهیلیسم را نفی می‌کند، ولی خود نیهلیستیک است. اراده از (با) نیهیلیسم می‌آغازد. این برای هنر یک پیش شرط است.

مدرنی از آن نیست‌انگاری در کار نیچه ظهور می‌کند که می‌اندیشد «متافیزیک به شکل خواست قدرت می‌کوشد بر نیست‌انگاری غلبه کند». خواست قدرت یعنی آمیختگی هستی و ارزش. نیست‌انگاری برون ریز،[19] که با ارزشهای مدرن پیوند دارد، می‌تواند تأثیری را که هنر والا برما دارد، تبیین کند. (Heidegger, 1991, vol. IV, p. 223) نزد هایدگر، والایی از یک امکان (امکان تجربهٔ قابل هنر) پرده برمی‌دارد.

بدین ترتیب، ابتلاء به نیست‌انگاری ضرورت پرداختن به هنر و نفی اندیشهٔ پایان هنر را ایجاب کرده است. هنر نمی‌تواند تجدید عهد با مدینهٔ فاضله و تراژدی باشد؛ این دو لزوماً هیچ‌کدام با امر زیبا که زیبایی‌شناسی درگیر آن است، نسبتی ندارند. پس اهمیت امر زیبا برای دوران مدرن در چیست؟ اگر امر زیبا افسانه‌ای است که، به رأی هگل، تاریخ بشر آن را پایان یافته تلقی کرده، باید آن را صرفاً یک حد و مرز تلقی کرد؛ هنر انتزاعی که صورت اصلی مدرنیته است، با این حد و مرز معلوم می‌شود. نیست‌انگاری با این مرز پایان می‌گیرد؛ اگر امر زیبا چنین مرزی باشد، آن‌گاه جایی برای هنر باقی می‌ماند که خود را از سلطهٔ سنت جدا کند. از این حیث امر زیبا همچنان اهمیت دارد، زیرا احیای اعماق درک انسان از خویش همچون تاریخ و فرهنگ به آن بستگی دارد. (۲)

هایدگر دربارهٔ «هستی آیندهٔ امر گذشته» می‌گوید: «امر گذشته که همچون تاریخمندی اصیل تجربه شده، چیزی نیست مگر آنچه گذشته است. آن چیز است که من بارها به آن بازمی‌گردم» (Heidegger, 1995, p. 19).

هنر به فرهنگ می‌پردازد و از این‌رو در خود فرنسیس یا حکمت عملی را می‌پروراند. (۳) اینکه در دوران معاصر، دفاع نیچه از اسطوره بدین پایه گرامی داشته می‌شود، (Nietzsche, 1968, p. 135) خود نشان‌دهندهٔ آن است که هنر همچنان جایگاه ویژهٔ خود را در فرهنگ انسانی حفظ کرده است و در سخن از پایان هنر باید دوباره تأمل کرد. (Rorty, 1991, p. 110).

هایدگر به درستی تحلیل کرده است که منظور از پایان هنر، نه آن است که هنر جایگاه خود را در فرهنگ بشری از دست داده باشد، بلکه منظور، آن‌طور که هگل گفته است، پایان هنر بزرگ است، یعنی هنری که بتواند روح، امر مقدس یا فرهنگ کامل بشری را در قالب خود باز نمایاند. (Heidegger, 1991, p. 15) پس سخن هگل ملازمتی با توقف تولیدات هنری ندارد. هگل می‌اندیشید که هنر «باتفوق تولید شخصی هنرمند بر هر گونه محتوا و صورت پایان می‌پذیرد». (Hegel, 1975, p. 576) این مرحله‌ای از پیشرفت هنر در زمان هگل بوده است. امّا بر هنر امروزین «دیگر شرایط حاصل از شکل خاص محتوا و صورت که از قبل به نحو درونی پیشاپیش تعیّن داشته باشد، غلبه ندارد، بلکه کاملاً در حیطهٔ قدرت و انتخاب خودش هم موضوع و هم طریق عرضهٔ آن را حفظ می‌کند» (Ibid, p. 602). «این باور گسترده امروز که هنرمند چیزی را فراتر از

19. ecstatis

سـایرین می‌بیند ...، دلالـت به همین معنای مـدرن دارد» (Taylor, 1989, p. 22).

اما حتی اگر عالی‌ترین علایق بشـر به نحو دیگری اظهار گردد، باز هم کارهـای زیادی برای هنرمند باقی می‌ماند کـه انجام دهد: «این ظهور و فعالیت انسـانیت با اهمیت و توسعهٔ بی‌پایان همه جانبه‌اش ... اکنون می‌تواند محتوای مطلق هنر ما را قوام دهد.» (Hegel, 1975, p. 487).

دانتـو تأکید هگل بر اینکه فلسـفه وظیفه هنـر را به عهده می‌گیرد، چنان تأویل می‌کند که جایگاه هنر همچنان حفظ شـود: «تاریخ هنر به طریقی به پایان رسـیده اسـت ... به ایـن معنی که به صورتی از آگاهی نسـبت بـه خود گذر کرده اسـت و باز به طریقی فلسـفهٔ خودش شـده است» (Danto, 1981, p. vii).

واین سرنوشت مقدر هنر در دوران مدرن بوده است:

«مسئلهٔ فلسفی وضعیت آن (هنر) به ذات خود هنر تبدیل شده اسـت، به طوری که فلسفهٔ هنر به‌جای آنکه خارج از موضوع قـرار گیـرد و آن را از چشـم‌اندازی خارجـی و خطاب کند، برعکس، ... درونی سوژه شده است. امروزه تلاشی پیوسته و مکرّر لازم اسـت تا بتوان هنر را از فلسفه‌اش تمییز داد ... هنر ... به خود آگاهی تبدیل شـده اسـت. آگاهی هنـر از هنر بودن هنر ... آثار هنری به تمرینهایی در فلسـفهٔ هنر تبدیل شده‌اند» (Ibid, p. 56 & Danto, *The End of Art*, pp. 81-115).

پی‌نوشت

(۱). با این همه، همان‌طور که گادامر می‌گوید، هرچند نقش فلسفه در درک آنچه هنر باز می‌نماید، انکار ناپذیر است، امّا هنر همچنان جایگاه خود را در زندگی ما حفظ می‌کند، زیرا «انفعالات بشر نمی‌توانند محکوم تجویزات کلی عقل باشند»؛ (Gadamer, 2004, p.23) به نظر او، عرف عقلا، آن‌گونه که در زندگی عادی مشاهده می‌شود «به نحو گسترده‌ای با «حکم» تشخیص می‌یابد. تفاوت میان احمق و عاقل این است که احمق فاقد قوهٔ حکم است ... آن (حکمها) را نمی‌توان به درجهٔ عالم آموخت، بلکه باید آن را مورد به مورد عمل کرد. (Ibid, pp. 29-50) و به علاوه «هم ذوق و هم حکم هر دو ارزیابی ابژه‌اند در مقایسه با یک کل، برای مشاهدهٔ اینکه آیا با چیز دیگری تناسب دارد یا نه ... این نوع حس آشکارا هر کجا یک کل مورد نظر باشد، مورد احتیاج است ... لذا ذوق به هیچ وجه محدود نیست به اینکه در طبیعت و هنر چه چیزی زیباست... حکم لازم است تا از مصداق (و موارد) انضمامی ارزیابی درستی صورت گیرد ... آن (حکم) همواره یک پرسش است از چیزی» (Ibid, pp. 36-37).

(۲). بدیهی است که نه متافیزیک و نه فلسفه آن‌گونه که در سنت مدرنیته دوام یافته راه گریز نیست. چون نیهیلیسم فلسفه و هنر هر دو را به یکسان بی‌اعتبار کرده است. هایدگر برای گریز از این مهلکه به سوی تکنولوژی می‌رود. به نظر او ظهور هستی درفراروی از تکنولوژی است و لذا فهم و فروکاویدن تکنولوژی اولین گام به سوی هنر است. هم تکنولوژی و هم هنر صور انکشاف و تقدیرند. هنر با تقدیر برابر است. این لازمهٔ آن چیزی است که «امر حقیقی را در امر زیبا داخل می‌کند»، امّا ریشهٔ آن به عنوان تخنه باید ما را آگاه کند که انکشاف هنر در خطر است (Heidegger, 1977 p. 35). با این همه، هر اثر و کار هنری همواره وضعیت رخداد گونه‌اش را حفظ می‌کند.

(۳). از زمان کانت هنر و زیبایی‌شناسی استقلال یافتند. گادامر به پیروی از هایدگر و برخلاف کانت و اکثر پیروان او این استقلال را نمی‌پذیرد. به نظر او این استقلال تنها به ضرر هنر نبوده، بلکه به همین میزان اخلاق و سیاست هم از این جدایی متضرر شده‌اند و معارف بشری و به وجه عام توصیهٔ عملی خود را به عنوان یک محتوای فرهنگی از دست داده‌اند. نک: (Gadamer, 2004)

منابع

Adorno T. (1984), *Aesthetic Theory,* trans. C. Lenhardt, London.
Danto, A.C. (1981), *Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Cambridge.
_____. (1986), "The End of Art" in *The Philosophical Disenfranchisment of Art*, new York.
Dilthey W. (1954), *The Essence of Philosophy,* trans. S. A. Emery & W.T. Emery, Chapelhill.
_____. (1985), "The Three Epochs Of Modern Aestheics and its Present Task" trans. M. Neville, in *Poetry and Experience, Selected Works,* eds. R.A. Makkreel and F. Rodi, Vol5, Princton.
_____. (1985), "The Imagination of the Poets: Elements for a Poetics" trans. L. Agousta and R. A. Makkreel, in *Poetry and Experience, Selected Works,* eds. R.A. Makkreel and F. -Rodi, Vol5, Princton.
Gadamer H. G. (2004),*Truth and Method*, trans. G.Weinsheimer& D.G. Marshall, New York.
_____. (1998), *Aesthetics and Hermeneutics, in Philosophical Hermeneutics*, trans. &ed. D.E. Linge, Berkeley.
Heidegger M. (1950), *Holderlin and the Essence of Poetry,* trans. D.Scott in *Existance and Being* , ed. W. Brock, Chicago.
_____. (1971), *Petry, Language, Thought*, trans. A.Hofstadter, New York.
_____. (1977), *Basic Writings*, trans. & ed. Kerll, New York.
_____. (1977), *Question Concening Technology and Other Essays*, trans. W. Lovitt, New York.
_____. (1991), *Nietzsche*, trans. D. F. Krell, Sanfrancisco.
_____. (1995), *Being and Time* , trans. Mcquarrie and Robinson, London.
_____. (1995), *'The Essence of Truth'* in *Basic Writings*, trans. Krell.
Hegel. (1971), *Philosophy of Mind*, trans. Wallace and Mille, Oxford.
_____. (1975), *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, trans. T.M.Knox, Oxford.
_____. (1991), *Elements of the Philosophy of Right,* ed. A. Wood, tr. K, B., Nisbet, Cambridge.
Nietzsche. (1968), *The Birth of Tragedy in Basic Writings,* trans., W. Kaufmann, New York.
_____. (1968), *The Will to Power*, ed & trans. W. Kaufmann and R. J. Hollingdale, New York.
Rorty R. (1991), *Philosophical Papers* vol 1, Cambridge.
Schilling F. (1967), *On the Aesthetic Education of Man*, trans., E. M. Wilkinson and L.A. Willoughby, Oxford.
_____. (1978), *System of Transcendental Idealism,* trans., P. Heat, Charlotesville.
_____. (1989), *The Philosophy of Art*, trans. D. W. Stott, Minneapolis.
Taylor C. (1989), *Sources of the Self: The Making of Modern Self*, Cambridge .
_____. (1976), *Hegel*, Cambridge.
Tocqueville. (1969), *Democracy in America,* trans. G. Lawrence New York.
Vattimo G. (1988), *The End of Modernity*, trans. J.R.Snyder, Baltimore.
Vallery, Paul. (1975), *Oeuvres*, Paris.
Winfield, R.D. (1991), *Systematic Aesthetics*, Florida U.P.

پدیدارشناسی هوسرل و نقاشی معاصر

دکتر بهمن پازوکی
عضو هیئت علمی موسسهٔ
پژوهشی حکمت و فلسفه
bahmanpazouki@googlemail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۸۶/۶/۱۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۶/۸/۲۴

چکیده

نهضت پدیدارشناسی در فلسفه همچون نخستین شاخه‌های هنر مدرن به دنبال یافتن راههایی برای غلبه بر بحران پدید آمده در علوم در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم بود. در این راه این هر دو جریان در پی یافتن قشرهای جدیدی از وجود عینی و ذهنی بوده‌اند که تا آن زمان از دید چشمان کسانی که صرفاً نظاره‌گر واقعیت تجربی بوده‌اند، پنهان مانده بود. سعی ایشان بیش‌تر معطوف به بسط و گسترش دامنهٔ واقعیت تجربی از راه کشف ابعاد جدیدی از امر واقع بود و به هیچ‌وجه خواهان جایگزینی واقعیت تجربی با واقعیت عالی‌تری نبوده‌اند. آنها منتقد سرسخت مذهب اصالت طبیعت و مذهب اصالت تاریخ بوده‌اند و از آن حیث که این دو نحله نتایج علمی به دست آمده از علوم تجربی را مطلق تلقی می‌کردند و در عین‌حال، مدعی شناخت تام و کمال واقعیت بوده‌اند، ایراد می‌گرفته‌اند. وجه مشترک دیگر پدیدارشناسی و نقاشی مدرن در چرخشی است که این هر دو به سمت امر عینی و واقعیت تام انجام می‌دهند. به نظر ایشان دیگر نباید در پی کشف واقعیت به نحو غیرمستقیم یعنی به واسطهٔ تصاویر و سمبلها بود، بلکه باید آن‌را آن‌گونه که آن خود را نشان می‌دهد، دریافت.

واژگان کلیدی:

پدیدارشناسی، هنر مدرن، مذهب اصالت طبیعت، مذهب اصالت تاریخ، واقعیت فی‌نفسه، هنر برای هنر.

نهضت پدیدارشناسی در فلسفه تقریباً همزمان با نخستین شاخه‌های هنر آوانگارد در قرن بیستم به‌وجود آمد. درست همچون هنر و سایر حوزه‌های فرهنگی، پدیدارشناسی نیز خود به شیوه‌ای خاص پاسخی به فضای فکری حاکم در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم بود. در آن زمان آن‌گونه که گادامر گزارش می‌دهد، شعار افول غرب در همه جا شنیده می‌شد. پیشنهادها و طرحهای فلسفی زیادی نیز دربارهٔ راه نجات غرب عنوان شده بود که از آن‌جمله می‌توان از اشتفان گئورگه[1]، شاعر آلمانی و غزل‌سرای صاحب سبک سمبولیسم و رمانتیک جدید، ماکس وبر[2]، کارل مارکس[3] و کیرکگارد[4] نام برد. پدیدارشناسی نیز در پی یافتن راههای خروج از بحرانی بود که علوم جدید و به‌طور کل انسان اروپایی بدان مبتلا شده بودند؛ بحرانی که به نظر هوسرل نتیجه‌اش جز رواج شکاکیت، نسبیت‌انگاری ونیست‌انگاری نمی‌توانست باشد. بدین سبب وی در پی یافتن پاسخی به این پرسش بود که چگونه علوم جدید علی‌رغمِ تحولات عظیم به‌وجود آمده با چنین بحرانی که در عین حال بحران بشر اروپایی است، روبه‌رو شده‌اند؟ به نظر هوسرل پدیدارشناسی استعلایی تنها راه گذر از این بحران‌است.

اما این مقاله، آن‌گونه که از عنوانش پیداست، قصد بازنگری تفصیلی تحلیلهای هوسرل در باب «بحران» علوم و بشر اروپایی را ندارد، بلکه فقط آن جنبه از مبانی کلی فکری پدیدارشناسی را مد نظر دارد که با بعضی از سبکهای نقاشی قرن بیستم مشابهت‌دارند.

تأثیری که شعار «به‌سوی خود چیزها»[5] به معنای فرا رفتن از هرگونه نظریه در آن زمان بر دانشجویان جوان رشتهٔ فلسفه گذاشته بود، بی‌شباهت به تأثیر مطالبات نقاشی

1. Stefan George (1868 - 1933)
2. Max Weber (1864 - 1920)
3. Karl Marx (1818 - 1883)
4. Søren Kierkegaard (1813 - 1855)
5. zu den Sachen selbst

سبک فضای آزاد[6] اواسط قرن نوزدهم نبود. تحلیلها و تأملات هوسرل در باب استتیک[7] را می‌توان به دو دسته تقسیم نمود، دستهٔ اول آراء و افکار وی دربارهٔ استتیک به معنای عام و وسیع آن یعنی علم ادراک حسی است که در میان آثار منتشر شده و نشدهٔ او جایگاه وسیعی دارند، اما در زمینهٔ استتیک به معنای خاص زیباشناسی یا فلسفهٔ هنر، به‌نظر می‌رسد که هوسرل آن‌را به جد نگرفته باشد و آن‌گونه که به‌طور مثال افلاطون، ارسطو و هگل بدان پرداخته‌اند، مد نظر قرار نداده باشد. به‌طور کلی، باید گفت که علاقهٔ هوسرل حتی در آنجا که از آثار هنری یاد می‌کند، در درجهٔ اول معطوف به اَشکال اساسی آگاهی است تا بحث دربارهٔ نحوهٔ آزمون زیباشناختی (استتیک) همچون موضعی جدا از آگاهی در کنار موضع پدیدارشناسانه یا بحث دربارهٔ فراشد هنرمندانه در ایجاد اثر هنری. این‌گونه به نظر می‌رسد که اشارات هوسرل در نوشته‌هایش به بعضی از آثار هنری از جمله تابلوهای نقاشی، چاپهای چوبی و مسی، از حیث تاریخ هنر اهمیت چندانی نداشته باشند و بیش‌تر در حکم نمونه و مثالی برای بیان و اثبات بعضی از استدلالهای خودش به‌کار گرفته شده باشند. از این رو، توجه در این نوشتار بیش‌تر معطوف به غایات و مقاصد مشترک میان پدیدارشناسی هوسرل و نقاشی آوانگارد است تا بررسی آرای هوسرل درباب ادراک حسی.

پدیدارشناسی را اغلب متهم ساخته‌اند به اینکه در راه رسیدن به ساختارهای ذاتی از عالم سلب واقعیت کرده است. این ادعا از آن جهت نمی‌تواند درست باشد که پدیدارشناسی اصلاً به پژوهش درباب واقعیات منفرد، اشخاص، اشیاء و جریانات نمی‌پردازد، بلکه در پی کشف آن‌دسته از قشرهای جدید از وجود عینی و ذهنی است که تاکنون از دید چشم کسانی‌که صرفاً نظاره‌گر واقعیات تجربیِ‌اند، پنهان مانده بود.

حتی می‌توان گفت که هوسرل آنجا که سعی در تعلیق تأثیر اعتقاد به عالم را دارد، قصد تخریب واقعیت را ندارد، بلکه می‌خواهد نشان دهد که این اعتقاد صرفاً اعتقاد است و علم نیست و از همین‌رو، نسبی است و از حقانیت نسبی برخوردار است. پدیدارشناسی به‌دنبال جایگزینی واقعیت تجربی و محصل با واقعیتی عالی‌تر نیست، بلکه در پی بسط و گسترش دامنهٔ آن از طریق کشف ابعاد جدیدی از امر واقع است.

رویارویی پدیدارشناسی و هنر

درست در همین سعی برای وسعت بخشیدن به واقعیت محصل است که پدیدارشناسی و هنر با یکدیگر روبه‌رو می‌شوند. اولین وجه مشترک این دو مقابله با برداشت و تبیینی است که در قرن نوزدهم از واقعیت

6. plein air
7. Ästhetik

وجـود دارد؛ یعنـی مقابله با مذهب اصالـت طبیعت[8] و مذهـب اصالـت تاریخ[9]. هـر دو به مخالفـت با موضع جزمـی این دو نحلـه، با سوبژکتیویسـم آنهـا که راه را بـر دسـتیابی اصیل بـه حوزه‌های وجـود می‌بندد، با تفکـر منفعت‌طلبانهٔ آنها کـه منجر به تمرکز بر روی ارزشهای مادی می‌شود و سـرانجام با پایمال نمودن هرگونه غایت اخلاقی ـ عملی جهانشـمول برخاسـتند.

در فلسـفه اگـر چه ادعای دسـتیابی به شـناخت مطلق واقعیت تا پایان قرن نوزدهم همچنان پا برجا بود، اما از آنجا که سیسـتمهای فلسـفی در ایـن زمان دیگر از حیث امکان متقاعد سـازی منشأ اثر نبودند، نحله‌هایی همچـون مذهـب اصالـت طبیعـت (طبیعت‌انـگاری) و مذهب اصالـت تاریخ (تاریخ‌انگاری) جـای آنها را در اقامـهٔ ایـن ادعا پر کردنـد. هر دو جریـان نتایج علمی به‌دست آمده از طریق علوم تجربی را که در بعضی از حوزه‌هـای واقعیت نیز معتبر بودنـد، مطلق می‌گرفتند و خود نیز مدعی شـناخت تام و کامل واقعیت بودنـد. هوسـرل در کتـاب *فلسـفه همچـون علـم متقـن*، طبیعت‌انـگاری و تاریخ‌انـگاری را ایدئولوژی می‌نامد و آنهـا را رد می‌کنـد. به‌عقیـدهٔ وی، طبیعت‌انـگاری فقـط قائـل به وجود طبیعی اسـت کـه آن‌را نیز مطابق معیارهای واقعیت محصل از طریق آزمونهای تجربی محـک می‌زنـد. قائلیـن به اصالـت تاریـخ نیـز فقـط بـــه وجـود روح اصـالـت می‌بخشـند و اعتبـار عینی آن‌را نیز بـا ریختن طرحی سـاختگی و نسـبی‌انگارانه از توالی دوران تاریخی از بین می‌برند. هوسـرل برخلاف ایـن دو مکتب فکری و همچنیـن برخلاف سیسـتم تهی از معنای ایدئالیسـم و در مخالفـت با پاره‌پاره شـدن پروژه‌های انجام شـده توسـط علـوم منفـرده و تجربی و مفاهیـم غیر واضح آنهـا در پی یافتن قاعـده و بنیانی مقاوم برای فلسـفهٔ متقـن در مقـام ریاضیـات کلی[10] اسـت. وظیفـه چنین فلسـفه‌ای اعتبار بخشـیدن به مفاهیـم بنیادین و علمی ازطریق روشـن‌سـاختن سـرمنشـأ آنهااسـت.

بـه مـوازات پدیدارشناسـی، همان‌گونـه کـه آمـد، هنرمنـدان ایـن دوره نیز بـه مقابله با ایـن دو جریان برخاسـتند. بعضـی از آنهـا بـا اشـاره به شـکنندگی واقعیـت اجتماعـی خواهـان درکـی عمیق‌تـر از عالم واقع هسـتند. ون‌گـوگ[11] و گُوگن[12] در صـدد از میان برداشـتن لایه‌هایی بودند که در طول تاریخ و توسـط فرهنـگ اروپایـی میـان واقعیـت و آزمـون حیاتی آن به‌وجود آمده بود. ادوار مونک[13] بر آن بود تا نقاب از چهرهٔ جامعه بردارد و تراژدی هستی انسانی را که در زیر آن پنهان شـده، آشکار سـازد. امپرسیونیستهای متأخـر از قبیـل ژرژ سـورا[14] و پُـل سـینیاک[15] سـعی در نزدیک‌سـازی هـر چه بیش‌تر تصویـر و واقعیت بـه یکدیگـر بـا اتـکاء بـه دسـتاوردهای جدیـد در حوزهٔ فیزیک و فیزیولوژی

8. Naturalismus
9. Historizismus
10. mathesis universalis
11. Vincent van Gogh (1853 - 1890)
12. Paul Gauguin (1848 - 1903)
13. Edvard Munch (1863 - 1944)
14. Georges Seurat (1859 - 1891)
15. Paul Signac (1863 - 1935)

داشتند. اعتقاد به وظیفهٔ هنر در تقلید از طبیعت همان‌قدر شکننده شده بود که اعتماد به واقعیت اجتماعی.

در مخالفت با گرایش طبیعت‌انگاری به تقلید از واقعیت و بازآفرینی آن در نقاشی، تلاش می‌شد که فعل نمایش و آنچه به نمایش درآمده را همواره به یکدیگر نزدیک کنند. این‌بار دیگر نه تصویر واقعیت، که خود آن مقصود و مورد نظر بوده، خواه آن واقعیت طبیعت باشد، خواه ابعاد جدیدی از امر واقعی کلی. می‌توان گفت که نقاشی در پایان دههٔ اول این قرن به نقطه‌ای از اوج این تقریب به واقعیت دست یافت.

در پدیدارشناسی نیز دغدغهٔ اصلی نقد برداشتی از آگاهی بود که براساس آن آگاهی واقعیت را به تصویر می‌کشد. اگر آگاهی این‌گونه توصیف شود، باید گفت که نتیجهٔ آن جز مضاعف شدن واقعیت، یک‌بار به صورت واقعیت فی‌نفسه و یک‌بار به شکل واقعیت مصور، نخواهد بود. حال سؤال این است که ارتباط و نسبت این دو حوزه با یکدیگر چگونه خواهد بود؟ این نظریه درست در مقابل آن نسبتی قرار می‌گیرد که پدیدارشناسی آن‌را حیث التفاتی آگاهی می‌نامد. آگاهی مطابق نظر پدیدارشناسان همواره آگاهی به چیزی است. به اعتقاد ماکس شِلِر[16] ـ از دیگر پدیدارشناسان هم‌دوره هوسرل ـ ما «در تمام ادراکات و تصورات از اشیاء و حوادث در درجهٔ اول به خود آنها و نه تصاویر صرف از آنها یا بعضاً به بازتابی از آنها پی می‌بریم» (Scheler, 1977, p. 189).

بدین ترتیب، می‌توان گفت که وجه مشترک پدیدارشناسی و نقاشی عصر جدید در چرخشی است که این هر دو به سمت امر عینی و واقعیت تام انجام می‌دهند. واقعیت دیگر نباید غیرمستقیم و به‌واسطهٔ تصویر، سمبل، فرمول و مفاهیم منتج پدیدار گردد، بلکه باید آن‌را همچون عین خود دریافت نمود. این همان ادراک فارق از سمبل است که برای شلر معنای پدیدارشناسی است.

واقعیت فی نفسه

اما این نفس واقعیت یا واقعیت فی‌نفسه چیست؟ به‌عبارت دیگر، باید پرسید که نقد طبیعت‌انگاری و تاریخ‌انگاری چگونه باید باشد که ما از طریق آن راهی به واقعیت فی‌نفسه پیدا کنیم؟ این نقد باید در درجهٔ اول متوجه ادعای طبیعت‌انگاری نسبت به مطلق بودن نتایج خود باشد و با یافتن اصول متقنی که محدود به گروهها و حوزه‌های فرهنگی خاصی نمی‌شود، باید در قدم بعدی در مقابله با نگرش نسبی‌انگارانهٔ مذهب اصالت تاریخ بپردازد.

16. Max Scheler (1874 - 1928)

بنابراین مقصود از این نقد اتّخاذ مواضعی کاملاً مخالف با طبیعت‌انگاری و تاریخ‌انگاری نبود، بلکه رد ادعاهای بی‌پایهٔ ایشان و گشودن راههای نوینی به واقعیت با مضامین جدید بود. در این راه اما جستجو برای دستیابی به سرآغازینگی[17] تنها یکی از انحاء نزدیکی به واقعیت بود.

پرسش هوسرل هم از سرمنشأ مضامین معنایی[18] اگر چه به درک اصیل و بلاواسطهٔ واقعیت از طریق آزمونی بسیط و مبتنی بر ادراک حسی نظر دارد، به‌طوری که بتوان نشان داد چگونه فعل آگاهی[19] ریشه در بداهت بلاواسطهٔ آزمون بسیط دارد، اما همانگونه که گفته شد، این پرسش از منشأ برای هوسرل تنها راه ورود و دستیابی به واقعیت نیست، بلکه وی با گسترش مفهوم شهود[20] که ورای ادراک حسی است، راه جدیدی در این باب می‌گشاید. به‌نظر وی نه تنها متعلق ادراک حسی، بلکه هر شیئی علی‌الاصول دارای شأن[21] ویژه‌ای است که آن‌را قادر می‌سازد تا در یک شهود بلاواسطه داده شود[22]. واقعیت که باید بلاواسطه به ادراک درآید، دیگر واقعیت مدرک به ادراک حسی نیست، بلکه در برگیرندهٔ تمام سطوح هستی است که می‌توانند به نحوی اصیل[23] و عین خود به ادراک درآیند.

این مسئله را هوسرل در اصل‌الاصول خود به این نحو توضیح می‌دهد «که هر شهودی که به‌نحوهٔ اصیلی دهنده[24] است یک منبع حقیقیِ شناخت است و تمام آنچه که خود را در «شهود» به نحوهٔ اصیل (به اصطلاح در واقعیت مجسم خود) نشان می‌دهد، باید به‌عنوان آن‌چیزی که دادار خود[25] است به همان صورت نیز پذیرفته شود، اما تنها در همان محدوده‌ای که آن در آنها دادار خود است».
(Husserl, 1950, III, 1, p. 51)

بنابراین، واقعیت از نظر پدیدارشناسی کلیتی بسته و همجنس[26] نیست، بلکه واقعیتی است که یک‌بار به آگاهی، یک‌بار به تصور و بار دیگر به تجربه در می‌آید، یا به جان آزموده و گاهی نیز حتی ارزش‌گذاری می‌شود. تنها وقتی می‌توان به این واقعیت علم یافت که آن به‌نحوی به آگاهی ما داده شده[27] باشد. بدین‌سان آگاهی به معنی وسیع کلمه، نقطهٔ تلاقی ظهور کلیت واقعیت است که خود را به‌عینه اما به‌صورتهای گوناگون نشان می‌دهد. پدیدارشناسی به دنبال رسیدن به این صور گوناگون واقعیت است، از آن حیث که آنها به آگاهی داده شده‌اند. این انحناء آگاهی را که در آنها امر واقع داده شده است، نباید همچون باورهای ذهنی اشخاص یا گروههای خاصی نسبی و اعتباری تلقی کرد. وظیفهٔ پدیدارشناسی در اصل تحقیق در ساختار ماتقدم آگاهی در کلیت محض آن است. در پدیدارشناسی راههای متفاوت ورود به واقعیت را

17. Ursprünglichkeit
18. Sinngehalt
19. Bewusstseinsakt
20. Anschauung
21. Modus
22. gegeben sein
23. original
24. gebende
۲۵. «دادار خود» را معادل عبارت es gibt sich آورده‌ام. این کلمه مرکب از ریشه «دا» به معنی دادن و آفریدن است که با پسوند «تار» به علامت فاعلی همراه شده است.
26. homogen
27. gegeben

مواضـع[۲۸] می‌نامنـد. هر حـوزه‌ای از واقعیـت جامع از پیـش خود موضع مناسـب بـا خود را طلـب می‌کند تا بتوانـد همان‌گونـه که هسـت، یعنی در هسـتی خاص خـود بـه ادراک درآیـد. بنابراین، با یـک موضع خاص نمی‌توان سـراغ حوزه‌هـای مختلف واقعیـت رفت. یکی از وظایف موضع پدیدارشناسـانه این است که محتوا، وسـعت و حـدود تمـام مواضـع ممکن برای انسـان را تعییـن کند. مذهـب اصالـت طبیعت و مذهـب اصالت تاریـخ هیچ‌گونه شـناختی نسـبت به وسـعت معنایی مبانی شـناختی خود ندارند، به‌طوری‌که همواره از این مبانـی تخطـی کـرده و از آنهـا می‌گذرنـد.

واقعیت در نقاشی

درست مشابه مباحث هوسرل در پرسـش از واقعیت، در نقاشی نیز این سـؤال مطرح شـد که از آنچه در تابلو به نمایش آمده اسـت چه چیـزی همچـون خـود آن چیـز و به‌عینه آنجا هسـت؟ به‌نظر می‌رسد که آنچه در مرحلهٔ اول به‌صـورت واقعی داده شـده، چیـزی جز فضای نقاشـانهٔ صرف یعنـی بازی متقابـل صورتها و رنگها نباشد. این پرسـش از نحوهٔ وجودی خاص نقاشی را کاندینسـکی به‌طور نمونه در کتاب خود به نام *درباره امر عقلانی در هنر* در سال ۱۹۱۱ مطـرح می‌کند. وی از جزمیـت مذهـب اصالت طبیعـت انتقـاد می‌کنـد و آن را بـه کـوری متهـم می‌سـازد. کاندینسـکی در این کتاب طرحی از تصور غایت‌انگارانه[۲۹] نقاشـی می‌افکند که طی آن وجود خود را مکشـوف می‌سازد و به خویشـتنِ خویش می‌رسد. مذهب اصالت طبیعت تنها مرحله‌ای از این تطور اسـت و بایـد از آن گذشـت. او امـا بـرای تفوق بـر جزمیت ایـن نحلـهٔ فکری برخلاف بعضی از سـبکهای نقاشـی آن دوره بـه روش انتزاع روی نیاورد، بلکه معتقد بود که بـرای دسـتیابی به‌نحـوهٔ وجودی خاص نقاشـی، هنرمنـد باید از آزادی کامل برخوردار باشـد. هنرمند «می‌توانـد از هـر صورتـی برای بیـان اسـتفاده کند» (Kandinsky, 1952, p. 8). ملاک و میزان این آزادی نیـز اصل ضرورت درونی[۳۰] اسـت که خـود مبتنی بر طنیـن درونی[۳۱] اسـت. طنیـن محض صـورت و رنگ باید فـارغ از هر آنچه جسـمانی، مـادی و غیرخودی است، آشـکار گردد. اثر هنری که حامل معانی باشد، نمی‌توانـد از عهدهٔ این وظیفه به‌نحـوهٔ خاصی برآید. اثر هنری هر چه بیش‌تر از سـازه‌های صوری واقعیت طبیعی استفاده کند، بیش‌تر با این خطر مواجه می‌شود که واقعیت را مضاعف سـازد؛ یک‌بار همچون تنظیمی نقاشـانه از اشـکال و رنگ و بار دیگر همچون پیوندی معنایی که اشـاره به واقعیت طبیعی دارد. در نقاشـی طبیعت‌انگارانـه نه از خود واقعیـت طبیعـی خبـری هسـت، زیـرا این نقاشـی تنهـا بازتـاب و روگرفتـی از آن است و نه از واقعیت

28. Einstellungen
29. teleologisch
30. Prinzip der inneren Notwendigkeit
31. innerer Klang

منقـوش، زیـرا آن در زیر کلیتـی معنایـی از واقعیتی دفن شـده اسـت که به گمان هنرمند آمده اسـت. قصد کاندینسـکی پاکسازی نقاشی از شـبه واقعیات است، یعنی واقعیتی با معانی ظنی و گمانی.

کشف حوزه‌های جدیدی از واقعیت

هم هنـر و هم پدیدارشناسـی هر دو در پی کشف حوزه‌هایی از واقعیت‌انـد کـه در مقایسـه بـا واقعیـت تجربـی غیرقابـل دسترسی هسـتند. از همین‌رو نبایـد واقعیـت تجربـی را به‌عنوان ملاک مطلـق گرفت، همان‌گونه که در هنر نیز نبایـد معنای انتزاع را در تقابل یـا نفی امور انضمامی و طبیعت‌گونـه دانسـت. کشـف امور عینـی و راههای دستیابی به آنها یکی از امکانات پدیدارشناسی در هنر و مقابله با تحریفهای سوبژکتیویسـتی واقعیت اسـت. به‌همین دلیل هوسـرل پدیدارشناسـی را پوزیتیویسم واقعی می‌نامد، زیرا برخلاف پوزیتیویسـم مرسوم نه تنهـا برای یافته‌های مبتنی بر مشـاهدات تجربی حق و اعتبـاری قائل اسـت، بلکـه هر آنچـه را در تمام انحاء شـهود بدیهـی داده می‌شـود، همچون خـودِ آن و نه مفهـوم یـا تصویـر و تصـوری از آن می‌پذیـرد.

کوبیسـم نیـز به پرسـش از نحـوهٔ وجـودی خاص نقاشـی می‌پـردازد، امـا سـعی خـود را معطوف به کشـف نسـبت حقیقـی بـا واقعیـت مکانی و نزدیکی به اشـیاء در مـکان می‌کند. ژرژ بـراک[32] می‌نویسـد: «مـکان مرئـی اشـیاء را از یکدیگر جدا می‌سازد. مکان ملموس ما را از اشیاء جدا می‌سـازد» (Braque, 1953, p. 27). بـا انحلال واقعیت مدرک به ادراک حسـی و لایه لایه کردن آن کوبیسـم بُعد سـومی را وارد نقاشـی می‌کند که از سطح گذشته و در نقاشـی رسـمی تنهـا بـا ابـزار پرسـپکتیوی به نمایش درمی‌آید. پیکاسـو به‌طور مثال می‌خواست که تضاد بین شـیء سـه بُعدی در واقعیت مکانی و شیء دو بعـدی در نقاشـی را از میـان بـردارد. وی معتقد اسـت که در یک تابلوی رافائل یافتـن فاصله بین نوک دماغ تا دهان ممکن نیست. از همین‌رو، او می‌خواست تـا تابلوهایی بکشـد، که این کار در آنها ممکن باشـد. نقاشی کوبیسم دوگانگی بین عالم درون و عالم برون و همراه با آن مقام ویژه‌ای را که تماشـاگر در مواجه بـا اشـیاء دارد، از بین می‌بـرد. واقعیـت مکانی دیگر بازتابـی در نگاه سـوبژکتیو- پرسـپکتیوی تماشـاگر نـدارد، تماشـاگری که در برابـر اثر هنـری موضعی محکـم اتخاذ می‌کنـد. به‌طوری کـه آن واقعیت مکانی حـول این موضـع و در نسـبتهای پرسـپکتیوی با آن به‌عنـوان نقطهٔ ثقل قرار گرفته اسـت. فاصلهٔ بین ناظر و منظور یعنی تماشـاگر و آنچه به تماشا درمی‌آید را تنها می‌توان در تماشـاگر از بیـن برد تا آنجا که قرب به شـیء و مکان مطابق با

32. Georges Braque

حـواس و آگاهی گردد. به سـخن دیگر، باید قادر بود تـا واقعیت مکانی را همچـون واقعیتی که به ادراک در می‌آید، به نمایش درآوریم.

البتـه همـهٔ جریانهـای هنـری واقعیـت را بـه کمـک مضامینـی که هنرمنـد یافته اسـت، بازمی‌نمایاند، اما کوبیسـم سـعی دارد که عـلاوه بر آن، به‌وسـیلهٔ هنر این اصل را کـه واقعیت همان واقعیت[33] مُدرَک اسـت، موضـوع کار خود قـرار دهد تـا بدین ترتیب، نسـبتِ موجود بین تماشـاگر و آنچه به تماشـا در می‌آید، در مرکـز ثقل توجـه قرار گیرد و آن نسـبتی کـه فرد در زندگی روزمره با شیء و مکان دارد و غالباً بدان توجه نمی‌شود، واضح و روشـن گردد. برای محقّق نمودن دوبارهٔ اشـیاء باید به نسـبتی که ما بـا آنها داریم، پی برد. براک می‌گوید: «بیایید اشـیاء را فراموش کنیم و فقط مناسـبات را ملاحظه کنیم». (Ibid, p. 41)

دانیـال هنری کان وایلر[34] از دوسـتان قدیمی پیکاسـو و از صاحبان معروف گالری، تلاشـهای کوبیسـم در نقاشـی را بسـیار نزدیک به فلسفهٔ اسـتعلایی کانت و نئوکانتیها می‌داند. به نظر وی آنچه نقاشی کوبیسم به بیان در می‌آورد، همان چیزی اسـت که کانت در حکم دسـتاورد آگاهـی به اثبات رسـانده بـود، یعنی متحد نمـودن و تألیـف کثـرات داده شـده به قوهٔ شـهود در یک شـیء واحـد. البته کان وایلـر در ایـن نظریـه بـه انـدازهٔ آرنولـد گِلن[35] (یکی از برجسـته‌ترین جامعه‌شناسـان فلسفی آلمان) تندروی نکرده اسـت. گِلن معتقد بود که کانتانیسم در اصل سـبب پیدایش کوبیسـم و نقاشی مفهومی[36] شده اسـت. نقاشـان کوبیسـم همـواره معتـرض این‌گونه فرضیـات بوده‌اند، به‌طوری که پیکاسـو می‌گفت: «آن زمـان که مـا کوبیسـم را کشـف کردیم، اصـلاً قصد نداشـتیم که کوبیسم را کشـف کنیم. ما تنها قصد بیان درونیات خود را داشـتیم» (Picasso, 1954, p. 36).

کوبیسم و پدیدارشناسی

بـا توجـه بـه آنچـه گفتـه شـد، اکنـون باید این پرسـش را مطرح کـرد که آیـا میـان آثار کوبیسـم و پـدیدارشـناسـی اسـتعلایی مشـابهاتی وجـود دارد یـا نـه؟ کوشـش کوبیسـم در درجهٔ اول معطوف به بازنمایی واقعیت مکانی از طریق ترسیم وجود مُدرَک[37] آن بود؛ به گونه‌ای که کوبیسـم همزمان بـا واقعیت مکانی، به خـودِ ایـن نحوهٔ وجـودی نیـز می‌پردازد. بـه عبارت دیگـر، کوبیسـم در نمایش واقعیت مکانـی از تعاریف محتوایـی کـه وجـه مکانی بـودن[38] یکی از آنهاسـت، اسـتفاده نمی‌کند. از آن جایی وجـود مُدرَک یا مدرک بودن خود مکانی نیست، می‌توان واقعیت را در وجود مُدرَک آن متناسب با ابزار نقاشـی ترسـیم نمـود. بنابراین نقاشـی به سـبک کوبیسـم حـوزه‌ای را در معـرض دید قـرار می‌دهد

33. aufgefaßt
34. Daniel-Henry Kahnweiler (1884 - 1979)
35. Arnold Gehlen (1904 - 1976)
36. peinture conceptuelle
37. Wahrgenommensein
38. Räumlichkeit

که در آن واقعیت و نمایش[39] همانند هستند. این حوزه که ورای دوگانگی سوبژکتیویته و عالم ابژه‌ها قرار دارد، قلمرو ویژه‌ای از علائم و نشانه‌هاست، البته نه به معنایی که کانت از علامت و نشانه مراد می‌کرد، یعنی صورتهای شهود درونی بلکه مضامینی مستقل و مادی که در آن انسان و واقعیت رو در روی یکدیگر قرار می‌گیرند. پدیدارشناسی نیز در پی یافتن پاسخی به‌نحوهٔ مطابقت تصورات آگاهی ما با اشیاء عالم خارج نیست. هوسرل در درس‌گفتارهای خود در باب تأسیس[40] شیء و مکان در تابستان سال ۱۹۰۷ می‌نویسد: «ما مانند کانت به‌دنبال یافتن مبنای نسبت آنچه ما در خود تصور می‌نامیم، با یک شیء فی‌نفسه موجود نیستیم» (Husserl, XIV,1973, p. 139). پدیدارشناسی از طرح هر گونه پرسشی که مربوط به عالم خارج باشد یا عالمی فی‌نفسه و جدا از آگاهی اجتناب دارد. با عدم طرح این‌گونه سؤالات امکان طرح پرسشهایی از نوع متافیزیک مرسوم نیز منتفی خواهد بود. در واقع آنچه پدیدارشناسی دنبال می‌کند، همان چیزی است که ما بعد از این اجتناب با آن روبه‌رو هستیم؛ یعنی جریان آگاهی استعلایی همراه با آزمونهای حیاتی ـ التفاتی و متناظر با آن پدیدارهایی که در این آزمونها داده شده‌اند. در این قلمرو آگاهی استعلایی برای هوسرل در سه معنا شکل می‌گیرد:

۱) معنای آنچه هست؛

۲) معنای عالمی خارج از آگاهی به‌عنوان امری فی‌نفسه و جدا از آگاهی؛

۳) معنای «من در مقام انسانی تجربی».

کُلاژ[41] و عالم واقع

در کوبیسم نیز به نوبهٔ خود سعی می‌شود که به‌طور کاملاً بنیادین دست از عادت دیدن معمولی برداشته شود، تا بدان حد که نقاشیهای این سبک در بیننده‌ای که عادت به دیدن تصاویر و اشکالی طبیعی دارد، واکنشی منفی ایجاد می‌کند. یکی از روشهای سبک کوبیسم در نمایش واقعیت چسباندن بریده‌های کاغذی مختلف از قبیل کاغذ دیواری و روزنامه بر روی بوم نقاشی بود که به کاغذهای چسبانیده[42] معروف شده‌اند. این روش نخستین بار در سال ۱۹۱۲ توسط براک و پیکاسو ابداع شد و بعدها با اضافه نمودن شیشه، پارچه و سایر اشیائی که نمایندهٔ فرهنگِ شهرنشینی بودند به کُلاژ معروف گردید. این دو با قرار دادن این قطعات یا تکه پاره‌های پارچه و بریده‌های کاغذ بر روی بوم نقاشی در واقع آنها را از آن محیطی که قبلاً در آن قرار داشتند و با آن در ارتباط بودند، جدا نمودند و آنان را

39. Darstellung
40. Konstituieren
41. collage
42. papiers collés

همچو سازه‌هایی[۴۳] مستقل و صرفاً برای خود تبدیل می‌کردند. با این عمل، اما این قطعات همچنان همان چیزی که در عالم واقع بودند، یعنی صفحه‌ای از روزنامه، تکه‌ای از لباس مستعمل باقی می‌ماندند و بدین‌سان، نحوهٔ وجودی دوگانه پیدا می‌کردند. از آنجایی که کوبیسم نسبت بین انسان و شیء رابه نمایش می‌گذارد، با جداسازی این قطعات از حیطهٔ به هم پیوسته فواید و مقاصد آنها و قرار دادنشان بر روی تابلوهای نقاشی در عین حال سبک زندگی انسان را با توجه به مقاصد عملی‌اش آشکار می‌سازد، آن هم از طریق حذف به هم پیوستگی کاربردی آنها.

کشف گسترهٔ پیوند و ارتباط اشیاء از حیث مقصد و کاربردشان و همچنین ویژگیهای سوبژکتیو آنها در پدیدارشناسی نیز دارای اهمیت است. به‌طوری که هم در تحلیلهای هوسرل در خصوص نحوهٔ تأسیس اشیای طبیعت و اشیای فرهنگ و هم در تحلیلهای هایدگر در باب ابزار در «هستی و زمان»، می‌توان رد پای آن را پی گرفت. به نظر هوسرل جوهرهای فاقد معنا به واسطهٔ عملکرد سوبژکتیویتهٔ استعلایی معنادار می‌شوند: «یک شیء واحد، مثلاً یک قطعه کاغذ، می‌تواند محمولهای نامتجانسی[۴۴] داشته باشد، یک‌بار محمول فیزیکی و بار دیگر محمولهایی که نظر به جنبهٔ مصرفی شیء دارند، مثلاً و به‌طور خاص محمولهایی که کلمهٔ اسکناس صد مارکی به آن دلالت دارد.» (Husserl,1986, XXV, p. 324). اشیاء «فی‌نفسه» نه فیزیکی هستند و نه اسکناس صد مارکی، بلکه «به مدد افعال سوبژه معطوف به آنها به چنین معانی دست می‌یابند» (Ibid, p. 325). با رجوع به همین سوبژکتیویتهٔ استعلایی که مؤسس معنی است، دو مسئله آشکار می‌گردد؛ اول قشرهای متعدد معنایی که در طول تاریخ بر روی هم انباشته شده‌اند و دیگر آن قوای سوبژکتیویته‌ای که ما را در فهم سیر وجود تاریخی انسان یاری می‌رسانند.

هنر برای هنر

با توجه به آنچه آمد، می‌شود گفت که انفصال اشیاء از پیوندشان با عالم روزمره کوششی بود برای مقابله با اصل جزمی نگاهِ ماتریالیستی و ناتورالیستی به عالم که در اشیاء و آثار هنری در درجهٔ اول وجه مصرفی آنها را مد نظر قرار می‌داد. اما اکنون پرسشی که مطرح می‌شود، این است که آیا این انفصال اشیاء از ارتباطات غائی‌اشان با عالم به معنای فاصله گرفتن آنها از تمام غایات زندگی نیست؟ آیا این انفصال به نوعی خروج از عالم و نزدیکی تدریجی به عدم نیست؟ در جواب باید گفت که منفک ساختن اشیاء از بستر مصرفی و غائی‌اشان به معنای حذف ارتباط و نسبت آنها

۴۳. کلمهٔ Gebilde اسم جمع کلمهٔ Bild است که در اصل به معنای تصویر عکس، شکل و نقش است، چون این واژه با فعل Bilden به معنای ساختن، پرداختن، به‌وجود آوردن همراه است، ترجمهٔ آن نیز باید همواره این دو جنبهٔ معنایی را در نظر داشته باشد.

44. heterogen

بـا زندگـی عملی نیسـت. اصطـلاح «محـض»[45] که هم هنرمنـدان و هم پدیدارشناسـی هوسـرل آن را به‌کار می‌برنـد بـه معنای خود بـودن عینی[46] اسـت و به آن فلسفهٔ هنری که قائل به «هنر برای هنر» است، ارتباطی ندارد. برای کاندینسـکی به‌طـور نمونه چنین درکی از هنر تنها آن روی نگاه ماتریالیسـتی به عالم است. وی می‌گوید: «در دورانی که روح انسـان به‌واسطهٔ عقاید ماتریالیسـتی و ایمـان به کوششـهای عملی صرف به منگـی و بی‌توجهی دچار می‌شـود، ایـن فکر به‌وجود می‌آید که هنر «محض» برای مقاصد خاصی به انسـان داده نشده است، بلکه هنر تنها برای هنر[47] وجود دارد» (Kandinsky, 1952, p. 134).

در واقـع، آثار هنری با انفصال از عالـم معین مقاصد و مصارف خود اسـت که معنا پیدا می‌کنند؛ معنایی که در مقایسـه با همین عوالم متناهی، «کلی» یا به عبارت دیگـر، نامتناهـی اسـت. آثـاری کـه به‌واسـطهٔ مکان و زمـان از یکدیگـر جدا بودنـد، بدین‌گونه بـه یکدیگر نزدیک می‌شوند و با این نزدیکی نیز وجه مشترک آنها مشـهود می‌گردد. کاندینسـکی ادامه می‌دهد: «آن‌گاه انسـان متوجه می‌شـود کـه چگونه سـتونی چوبین و ناشیانه طراحی شـده در یک معبد سرخپوستان کاملاً بـه همـان روحـی زنـده اسـت که یک اثـر همچنان «مدرنِ معاصـر» (Ibid, p. 80). نشانه‌های این‌گونه تفکر را می‌تـوان به خوبی در سـالنامه‌های جنبـش «سـوارکار آبی»[48] مشـاهده کـرد، زیـرا در آنها تصاویـر هنر عامـی در کنار آثار پیکاسـو یا نقاشـیهای کودکان در کنـار مینیاتورهای قدیـم آلمانـی به چاپ می‌رسـیدند. البته بایـد گفت که وقتـی در اینجـا از انفصـال صحبت می‌شـود، منظور صرفاً قطع اشـاراتی اسـت که آثار هنری به مصارف عملـی خود دارنـد و نه قطع تعلقشـان به بسـتر عملی زندگـی به‌طور کل. اصولاً هنرمنـدان این جنبش برای آثار هنـری وظیفه‌ای عملی در زندگی قائل هسـتند که محدود بـه حوزه‌های معینی از زندگی نیز نمی‌شـود، بلکـه حـوزهٔ تأثیراتشـان بـه رفتاری کلـی در زندگی تعمیم یافته اسـت.

وظیفهٔ فلسفه و هنر

فلسـفه و هنـر قصـد آن را ندارند که همچـون حوزه‌های ویژه‌ای از زندگی عمل کرده و صرفاً سـخنی در بـاب کلیـت حیـات بـه زبـان آورنـد، بلکه آنها خـود را بالذات همچـون کارکردهـای[49] زندگـی درک می‌کننـد تا بِدان حد که مبدل شـدن زندگی به یک زندگـی حقیقی را موکـول به این کارکردهـا می‌دانند. برای هوسـرل فلسـفه صورت منحصر به فرد زندگی عملـی اسـت کـه در مقـام «رفتـار نظـری» خود را از تمـام علائـق ممکـن عملی آزاد مـی‌سـازد. تـوجـه فلسـفه به حقیقت صرفاً به

45. rein
46. objektives Selbstsein
47. l`art pour l`art
48. Der Blaue Reiter
49. Funktionen

خاطـر حقیقت بـه هیچ‌وجه به معنـای عملی که به خود بسـنده کند، نیسـت. علاقه عملی فلسـفه عبارت اسـت از: تأثیرگـذاری بر رفتـار با قطع سـایر علائق عملی. حتـی موضع پدیدارشناسـانه نیز آنجا کـه خود را از موضع طبیعی نسـبت به عالم و حیات دور می‌سـازد، سـد راه پرداختـن بـه زندگـی نیسـت، بلکـه برعکس پدیدارشناسـی بـا محـدود نمـودن موضـع طبیعـی، زندگـی را بـه آنچه فی‌نفسـه اسـت، مبدل می‌سـازد. هوسـرل این معنای کامل از زندگـی را در مفهوم عقل می‌یابد.

هنـر جدید نیـز تفسـیرهای مختلفـی از فراشـد تطور شـکلهای حیات در کلیاتش ارائه می‌دهد. کاندینسـکی و موندریـان[50] این فراشـد را غایتمند تفسـیر می‌کنند. کاندینسـکی در این راه بیشـتر تحولی را مد نظر دارد کـه به خودی خـود به سـوی غایت خویش کـه همان شـأن روحی پیدا کردن[51] رو به افزایش زندگی اسـت، طی مسـیر می‌کند. وظیفه هنرمند سـرعت بخشیدن به این فراشـد از طریق ظاهر سـاختن ویژگی هنر مطابق اصل ضرورت درونی اسـت. از آن جایی این فراشـد بـه هنر محدود نمی‌شـود، بلکه واقعیـت امر معنوی را به‌طـور کل در بر می‌گیرد، می‌تـوان گفت که هنرمند با آثارش در این تغییر شکل دادنهـا بـه کلیـت حیـات مشارکت دارد.

تراژدی حیات

بـه نظـر موندریـان هنـر نیـز کاربـردی از حیـات اسـت کـه زندگی توسـط آن خود را متحقق می‌سـازد. بـه عقیـدهٔ وی «هنر و زندگـی یک چیـز هسـتند». غایت مشـترک زندگی و هنـر برای وی ایجـاد هماهنگی بیـن «امر فردی» و «امر کلی» اسـت، زیـرا اگر چه این هر دو همواره از قبل در کنار یکدیگر قـرار دارنـد، امـا در حالـت تعادل بـه سـر نمی‌برند. تسـلط مؤلفـهٔ فـردی باعـث می‌شـود کـه زندگی هم سـوبژکتیو شود و هم گردشی سـاده‌لوحانه به سمت خارج پیـدا کند، یعنی به وجودی خـارج از خود مبدل گردد. این وضـع نیز خود بنیـان خصوصیت تراژیک زندگی را می‌گذارد تا امر تراژیک سـببی برای پیدایشِ هنـر گـردد. موندریـان می‌نویسـد: «تراژیـک بـودن حیـات منجر بـه فعالیتهـای هنـرمندانـه مـی‌شـود» (Mondrian, 1974, p. 8). تـا بدین‌سـان بلکـه بتوان کیفیت تراژیک را مرتفع ساخت. بنابراین هنر، آن گونه که تاریخش نشـان می‌دهد، خود هر چه بیش‌تر مقهور وجه تراژیک می‌شـود، به‌گونه‌ای کـه تنها بعد از تقلیل نفـوذ این وجه اسـت که، هنر امکان بازگشـت به خود را می‌یابد. هـر چه بیش‌تر از نفـوذ حـوزهٔ تراژیـک حیات کاسـته می‌شد، هنر به خلوص بیشـتری دست می‌یافـت. البته در طی این

50. Piet Mondrian (1872 - 1944)
51. Vergeistigung

راه بایـد که بیش‌تـر به ویژگـی خاص هنـر یعنی هنر شـکل‌دهنده توجه نمود تا هنـر توصیف‌گر که واقعیت را به‌صورت غـیرمسـتقیم بـــازگـــو می‌نماید. هنر جدیـد بـه نظر موندریـان قادر اسـت که با برداشـتن حدود این قوهٔ شـاکلهٔ انفـرادی راه را برای ورود امر کلـی باز کند و از این طریـق میان این دو مؤلفه توازن برقـرار کند. البته هماهنگـی مورد نظر موندریان میان فـرد و کل را، از آن جایی که هنر جدید نیز کاملاً فارغ از خصوصیـت تراژیـک حیات نیسـت، تنهـا می‌توان همچون ایده‌ای (به معنای کانتی آن) فهمید که در افقی دور قـرار دارد. بـه نظر موندریان چـون خصوصیت تراژیک حیات محرک هنر اسـت، هنر ریشـه در حیات دارد و از همیـن منبع نیز به معنـای آنچه بدان موظف می‌گردد، (رهایی از چنگال امر تراژیک) پی می‌برد.

اگر برای موندریان وجه تراژیک حیات محرک پیدایش هنر است، برای هوسرل این مشاهدهٔ خویشتنِ خویش و مشاهدهٔ عالم اسـت که باعث ایجاد فلسفه می‌گردد. ایـن مشـاهده کـه از ویژگیهـای حیات طبیعی اسـت، بعضاً توسط بعضی از علائق ویژهٔ انسانی به انحراف کشـیده می‌شـود. کاربرد فلسـفه بـرای زندگی وادار کـردن آن در دسـتیابی به «مسـئولیت همـواره بیدار نسبت به خود» اسـت، اما کاربرد فلسفه برای بشریت «ایجاد خودآگاهی کلی و کاملاً عقلانی بشریت است تا از طریق آن بشریت به راه بشریت واقعی آورده شود» (Husserl, 1954, VII, p. 204 ff).

منابع

Braque, Georges. (1953), *Der Tag und die Nacht*. Aus den Aufzeichnungen 1917-1852, Zürich.

Fellmann, Ferdinand. (1982), *Phänomenologie und Expressionismus*, Freiburg/München..

Gehlen, Arnold. (1960), *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Farnkfurt a.M./ Bonn.

Husserl, Edmund. (1950), *Gesammelte Werke (Husserliana = Hua)*. Den Haag,

_____. (1950), Bd. I: *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*. Hrsg. von S.Strasser.

_____. (1950), Bd. III: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Erstes Buch. Hrsg. von W.Biemel.

_____. Bd. (1954), VII: *Erste Philosophie (1923/24)*. Erster Teil. Kritische Ideengeschichte. Hrsg. von R.Boehm.

_____. Bd. (1973), XIV: *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*. Texte aus dem Nachlaß. Zweiter Teil: 1921-1928. Hrsg. von I.Kern.

_____. Bd. (1986), XXV: *Aufsätze und Vorträge (1911-1921)*. Hrsg. von Th.Nenon und H.R.Sepp. 1986

Kahnweiler, Daniel-Henry. (1958), *Der Weg zum Kubismus*. Stuttgart.

Kandinsky, Wassily. und Marc, Franz. (1987), Hrsg. Von, Der Blaue Reiter, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München/Zürich, 6.Aufl.

Kandinsky, Wassliy. (1952), *Über das Geistige in der Kunst*.

Mondrian, Piet. (1974), *Neue Gestaltung. Neoplastizismus, Nieuwe Beelding*, Mainz/Berlin.

Picasso, Pablo. (1954), *Wort und Bekenntnis. Die gesammelten Zeugnisse und Dichtungen*, Zürich.

Scheler, Max. (1977), *Gesammelte Werke*. Bd. 9. Bern/München.

نقد پدیدارشناختی و مطالعات تطبیقی هنر

دکتر پروین پرتوی
استادیار گروه شهرسازی،
دانشکده معماری و
شهرسازی، دانشگاه هنر تهران
p.partovi@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۸۶/۳/۹
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۶/۷/۱۴

چکیده

تجزیه و تحلیل تطبیقی دارای سابقه‌ای طولانی در رشته‌ها و مباحث گوناگون علمی، فلسفی و هنری است. یکی از مهم‌ترین چالشها در این نوع مطالعه، انتخاب رویکرد و روش‌شناسی مناسب برای انجام تحقیق است.

در دهه‌های گذشته در حوزهٔ مطالعات علوم انسانی و هنر، گرایش فزاینده‌ای برای استفاده از رویکرد تحقیق کیفی وجود داشته و یکی از دلایل اصلی آن ناتوانی «رویکرد کمیّ» در نیل به معنا و ماهیت پدیدهٔ مورد بررسی بوده است.

در این مقاله ضمن بیان ویژگیهای هر یک از دو رویکرد یاد شده به اجمال، کارآیی پدیدارشناسی به عنوان یکی از روشهای زیرمجموعهٔ رویکرد کیفی با تأکید بر آرای ادموند هوسرل[۱] و مارتین هایدگر[۲]، در پژوهشهای هنری، به بحث گذارده شده است.

نتیجهٔ بررسی نشان‌دهندهٔ توان قابل ملاحظهٔ نقد پدیدارشناسانه در بررسی و مطالعهٔ آثار هنری است. تلاش پدیدارشناسی برای یافتن وجوه اشتراک، تداوم، الگو و نظم زیربنایی و بازگشت به خود اشیاء می‌تواند پژوهش هنر را به سمت یافتن سرچشمه‌های معانی و فرهنگهای گوناگون سوق دهد. ضمن آنکه بررسی وجوه افتراق و گوناگونیها نیز امکان تلاقی افقهای متنوع فرهنگی را فراهم آورده و به آفرینش معانی جدید مدد می‌رساند.

واژگان کلیدی:

تحقیق کیفی[۳]، تحقیق کمی[۴]، تجزیه و تحلیل تطبیقی، نقد پدیدارشناختی.

I . Husserl
II. Heidegger
III . qualitative research
IV. quantitative research

مقدمه

یکی از مهم‌ترین چالشهای فراروی محققـان و دانشـجویان حوزه‌های گوناگـون مطالعات تطبیقی، انتخاب رویکرد و روش‌شناسـی مناسـب، برای مطالعه اسـت. ارتباط تنگاتنگ هنـر با ابعاد کیفـی و معنوی زندگی انسـانها از طرفی و ناتوانی آن دسـته از رویکردها و روشها که تحت عنوان «روش علمـی» و «دیـدگاه پوزیتیویسـتی» طبقه‌بنـدی می‌شوند، در نیل به معانی و ابعـاد کیفـی پدیده‌هـا از سـوی دیگر موجـب بروز رویکردهـا و روشـهای نوینی چون رمانتیسیسـم، اگزیستانسیالیسـم، نشانه‌شناسـی، سـاختارگرایی، پساساختارگرایی، پدیدارشناسی و ... گردیده است. در این مقاله، سـعی بر آن است تا ضمن ارائهٔ شرحی مجمل از رویکردهـای کمّـی و کیفی در تحقیـق، کارآیی روش پدیدارشناسـی به عنوان یکی از روشـهای زیرمجموعهٔ تحقیق کیفی، با تأکید بر آرای ادموند هوسـرل و مارتین هایدگر، در پژوهشهای هنری، به بحث گذارده شود.

۱. تجزیه و تحلیل تطبیقی[1]: تجزیه و تحلیل داده‌های به دسـت آمده از موقعیتها، گروهها یـا آثار گوناگون که به یک دورهٔ زمانی مشابه تعلق دارند و همچنین داده‌های به دسـت آمده از موقعیتها، گروهها یا آثار مشـابه در طول یـک دورهٔ تاریخی به منظور نیل به شـباهتها و تفاوتها، در حوزهٔ مطالعـات تطبیقی قرار می‌گیـرد. رویهٔ تحقیق بسیار شـبیه به روش «مقایسهٔ دائمی»[2]است؛ روشی که به عنـوان بخش اصلی در «نظریهٔ زمینه‌ای»[3]به‌کار گرفته می‌شـود. در این روش داده‌های جدید به طور مستمر با داده‌های جمع‌آوری شـدهٔ قبلی مقایسه می‌شوند. هدف از ایـن کار آزمـون دیدگاههـای شـکل گرفته در مسـیر پژوهش اسـت که می‌توانـد تحقیق را در جهـات جدید و پرثمری قرار دهد.

در تطبیـق دو اثـر هنری، روابطی چـون: تأثیر و توارد، تشـابه یـا تفـاوت، بخشـی یـا کلـی، درون‌فرهنگـی و برون‌فرهنگـی، در زمانی و هم‌زمانی و درون‌نشانه‌ای و برون‌نشانه‌ای متصور است.

1. comparative analysis
2. constant comparison
3. grounded theory

۲. روشهای مطالعات تطبیقی : مطالعات تطبیقی را می‌توان با دو رویکرد تحقیق کمّی و کیفی انجام داد.

الف . تحقیق کمی

این رویکرد مبتنی بر پذیرش مفروضاتی از قبیل : عینیت[۴]، علیت، قطعیت[۵]، تقلیل‌گرایی[۶]، قابلیت تکرار[۷]، قابلیت پیش‌بینی، و انجام آزمایشها و مشاهده‌های تجربی / عددی[۸] است.

شاید بتوان مطالعات تطبیقی آثار هنری را در گامهای اول با مفروضات فوق آغاز نمود، کما اینکه مطالعات کرونولوژیکی هنر تطبیقی در بسیاری از موارد با تقلیل‌گرایی توأم بوده است، اما آنچه در انتهای این مسیر، هنوز نامکشوف باقی می‌ماند، پی بردن به کلیت و معنای پدیدهٔ مورد بررسی است. معنا، آن «کلیت زیبای از دست رفته» که بحران شناخت‌شناسی معاصر را رقم زده است. «کانگیم، کوهن، فیرابند، فوکو و شماری از متفکران امروزی تاریخ علم نشان داده‌اند که «تک معنایی» در قلمرو سخن علمی نیز جز آرمان و خیالی بیش نیست» (بابک احمدی،۱۳۷۷،ص۴۸).

ب. تحقیق کیفی

در حالی‌که پژوهشگران هنگام انتخاب رویکرد کمّی، ملزم به استفاده از روشهای تجربی/ عددی، انجام محاسبه‌های گوناگون و پذیرش قاطعیتهای علّی بوده و درصدد پیش‌بینی و تعمیم یافته‌های خویش هستند، تحقیق کیفی نظرگاه متفاوتی را برای آنان رقم زده و به آنها کمک می‌کند با کمترین تکیه بر یافته‌هایی که از طریق رویه‌های آماری و سایر ابزارهای کمّی به دست می‌آیند، بیش از هر چیز در پی تنویر[۹] و تفهّم[۱۰] باشند.

باید توجه داشت که تحقیق کمّی در مقابل تحقیق کیفی قرار ندارد (Patton, 1990). از «پارادایم انتخاب‌ها»[۱۱] حمایت می‌کند و از وابستگی شدید به هر یک از رویکردهای یاد شده، احتراز نموده و استفادهٔ مؤثر و بجا از هر دو رویکرد تحقیق کمّی و کیفی را در پروژه‌های تحقیقاتی توصیه می‌کند. معمولاً هر گاه محقق به این نتیجه برسد که مقیاسهای کمّی نمی‌توانند به نحو مناسبی پدیدهٔ مورد نظر را توصیف یا تأویل نمایند، بهتر است از رویکرد کیفی استفاده نماید.

۳. گوناگونی روشهای کیفی

در این رابطه می‌توان به مباحث زیر اشاره کرد: (Boeree, 1998)

الف . از نظر منابع کسب داده‌ها

۱. تجربهٔ بلافصل خودِ محقق

۲. تجربهٔ دیگران:

_ سخنان یا نوشته‌های آنها؛

_ فرآورده‌های آنها از قبیل آثار هنری، تکنولوژی و...؛

_ سایر رفتارهای آنها.

ب . از نظر جهت گیری محقق

۱. جهت‌گیری گذشته نگر: بررسی داده‌هایی که نتایج

4. objectivity
5. certitudity
6. reductionism
7. repeatability
8. empirical
9. illumination
10 . understanding
11. paradigm of choices

زندگانی گذشته هستند (نظیر کالاهای مصنوع دست بشر یا ادبیات)؛

۲. جهت‌گیری حال‌نگر: مشاهدهٔ توأم با درون‌بینی آنچه اکنون در حال رخ دادن است؛

۳. جهت‌گیری آینده‌نگر: ایجاد شرایطی برای تولید داده‌های جدید (مثل انجام یک مصاحبه یا یک پروژه).

ج. از نظر روشهای گوناگون به کاربردن و مدیریت داده‌ها

۱. تجزیه و تحلیل ملایم[۱۲]، مثل تجزیه و تحلیل ساختاری[۱۳]؛

۲. تجزیه و تحلیل گرم[۱۴] که در آن تجزیه و تحلیل داده‌ها با نوعی «همدلی و احساس یگانگی»[۱۵]همراه است (مثل روشهای پدیدارشناسی و هرمنوتیک).

۴. رویکردهای تحقیق کیفی

- قوم‌نگاری[۱۶]، نظریهٔ زمینه‌ای و پدیدارشناسی[۱۷] از عمده‌ترین رویکردهای تحقیق کیفی می‌باشند.

همچنین تحقیقات تاریخی، فلسفی و مبتنی بر نظریهٔ اجتماعی و انتقادی[۱۸]نیز با بهره‌گیری از تحقیق کیفی انجام می‌شوند. هر یک از رویکردهای فوق بر یک جهت‌گیری فلسفی خاص مبتنی هستند که به نوبهٔ خود تفسیر و تأویل داده‌ها را تحت تأثیر قرار می‌دهد. به طور کلی، در مطالعات کیفی، منطق نتیجه‌گیری و استنتاج، بر اساس مشاهدهٔ مستقیم و تطبیقی، نیل به بصیرت و بینش و طبقه‌بندی مجدد[۱۹]داده‌ها قرار دارد. در نهایت، تحقیق کیفی حوزهٔ دانش ما را از طریق تطبیق و مقایسهٔ اطلاعات با سایر موارد، مورد بازنگری یا ابطال قرار می‌دهد.

۵. روش پدیدارشناسی

پدیدارشناسی، مطالعهٔ «ساختارهای آگاهی» است، آن‌گونه که از دیدگاه اول شخص (سوژه)، تجربه می‌شود. ساختار مرکزی تجربه، در این رویکرد، «حیث التفاتی»[۲۰]نامیده شده است. حیث التفاتی به این معناست که تجربه همواره معطوف به چیزی است که به لحاظ محتوایی یا معنایی مورد توجه یا التفات شخص تجربه‌کننده بوده است. اینگاردن[۲۱] این ویژگی را چنین بیان می‌کند: «همهٔ تجربه‌های پدیدارشناختی ـ مثل تجربه‌های زیبایی‌شناختی ـ دارای یک فرآیند مرکب و هم نهاده[۲۲]هستند که از مراحلی متنوع، و شرح و بسطی شاخص و ویژه برخوردار بوده و بسیاری از عناصر ناهمگن[۲۳]را در برمی‌گیرند.» (Van Manen, 1990)

در اینجا، تجربهٔ پدیدارشناختی نه در معنای محدود به حواس ظاهری نظیر شنیدن، دیدن و ...، بلکه از نظر محتوایی، بسیار عمیق‌تر و غنی‌تر از این نوع تجربه، قلمداد می‌شود، تجربه‌ای که مبتنی بر زیست جهان[۲۴] تجربه‌کننده است.

باید توجه داشت که بسیاری چیزها ممکن است در دنیا وجود داشته باشند که علی‌رغم آنکه آنها را مشاهده می‌کنیم و با آنها

12. cool
13. structural analysis
14. warm
15. empathy
16. ethnography
17 . phenomenology
18 . critical social theory
19. reclassification
20. intentionality
21. Ingarden
22. composite
23. heterogeneous
24. life - world

سـر و کار داریم، اما آنها را تجربـه نمی‌کنیم (تجربه به معنای زندگی کردن در آنها و با آنها).

حـال این پرسـش مطرح می‌شـود کـه چگونـه می‌توان بـه بررسـی و مطالعـهٔ «تجربـهٔ آگاهی»[25] پرداخـت؟ پدیدارشناسان سه روش متمایز را به کار می‌برند.

۱. توصیـف نوعـی از تجربه که پیشـینه‌ای از آن وجود دارد. از این رو هوسـرل و مرلوپونتی[26] از توصیف ناب و خالص تجربهٔ زیسته[27] سخن می‌گفتند.

۲. تفسـیر تجربـه از طریـق مرتبط نمودن آن با اشـکال مرتبط زمینه‌ای که در آن رخ داده است. در اینجا هایدگر و پیروان او از هرمنوتیک کمک می‌گیرند: هنر تأویل[28] در یک زمینه، به‌خصـوص زمینهٔ اجتماعی، فرهنگی و زبان شناختی.

۳. تجزیه و تحلیل شکل و فرم یک نوع تجربه.

در چنین تجزیه و تحلیل توصیفی/تأویلی از تجربه، غالباً محقق متوجه می‌شـود که در حال تجزیه و تحلیل اشکال آشنای آگاهی است، تجربهٔ آگاهانه دربارهٔ این یا آن. از این رو «حیث التفاتی» ساختار مهم و اصلی هر تجربه‌ای محسوب می‌شود.

پدیدارشناسـی مـا را به تجزیـه و تحلیل شـرایط امکان وقـوع و تحقق پذیری حیـث التفاتی رهنمون می‌سـازد، شـرایطی کـه در بردارندهٔ مهارتهـای حرکتی، عادات، فعالیتهـای اجتماعی و غالباً زبان می‌باشند.

نقد پدیدارشناختی مبتنی بر نگرشـی کل‌نگر[29] بوده و به‌خصوص از دیدگاه شاگردان هوسرل (و نه خود او) دارای ویژگیهای زیر است:

- یک واقعیت واحد وجود ندارد؛
- واقعیـت متکی بر ادراکاتی اسـت که هم از شـخصی به شـخصی دیگر و هم در طول زندگی یک شـخص، تغییر می‌کند؛
- دانسـته‌های مـا صرفاً در یـک موقعیت یـا زمینه داده شده[30]، واجد معنا هستند.

فرایند استدلالی در این نوع تحقیق، شامل قراردادن اجزا درکنـار هم برای نیل به کلیتهاسـت. در این فرایند اسـت که معنا حاصل می‌شـود. از آنجا که ادراکات افراد با هم متفاوت اسـت، امکان نیل به معانی زیـادی وجود دارد. ایـن فرایند اسـتدلالی از طریق شـکل‌گیری «گشـتالتها» فهمیدنی است. مفهوم «گشتالت» با رویکرد کل‌نگر دارای اشـتراکاتی اسـت و بر این باور مبتنی اسـت که شناخت یـک پدیدهٔ خاص می‌توانـد در زنجیـره‌ای از ایده‌های به هم مرتبط سـازماندهی شود. در دیدگاه پدیدارشناسی، حقیقت تفسـیر و تأویلی از تجربهٔ مورد بررسـی است و هر چه تأویل انجام شـده با تأویل دیگران وجوه اشتراک بیشتری داشته باشد، پدیدهٔ مورد بررسی بیشتر حقیقی به‌نظر خواهد آمد، گر چه همین ویژگی نیز امری موقتی و تابع زمان و فرهنگ است.

در بسـیاری از مـوارد، تحقیقـات مبتنـی بـر روش پدیدارشناسـی، کاملاً جنبهٔ اکتشـافی داشـته و تمامـی

25. conscious experience
26. Merleau-Ponty
27. lived experience
۲۸. فرآیند تأویل شبیه جستجوی بازجویانه و کارآگاهانه است، به منظور یافتن کلیدهای رمز (clues) ونیل به حقایق و رفع حجاب از معانی چند لایه‌ای یک پدیده و شناخت این معانی به شیوه‌ای بسیار عمیق‌تر.
29. holistic
30. given situation

تلاش محقق در راستای یافتن سرچشمه‌های معانی قرار می‌گیـرد و از این روسـت که اغلب از پدیدارشناسـی به عنوان «علم سرچشمه‌ها»[31] یاد می‌شود.

در این فرایند، پدیدارشناس فرض را بر این می‌گذارد که نمی‌دانـد چه چیز را نمی‌داند. بنابراین، تحقیق خود را بر گستره‌ای مشحون از جسـتجو و اکتشاف قرار می‌دهد. به همین اعتبار اسـت که نمی‌توان از ابتدای تحقیق روش و رویـه‌ای قطعی را اتخاذ نمود، بلکه لازم اسـت در فراز و نشیبهای گوناگون رخ نمودنهای پدیدهٔ مورد بررسی، همچون خوانش یک شعر ناب، هر لحظه دگرگون شده و خود را به جریانی که پدیده بر ما می‌نمایاند، سپارد.

«....همانـند آنچه یک حکیم چینی دربـارهٔ پروازِ پروانه گفته اسـت: پروانه بر اساس یک طرح و قصد قبلی پرواز نمی‌کنـد، بلکـه از روی ایـن گل بر می‌خیـزد و روی گل دیگری می‌نشـیند. هیـچ‌گاه تصمیم نمی‌گیـرد که از چه سمتی پرواز کند، بلکه همراه باد به این سمت و آن سمت می‌رود» (ریخته گران، ۱۳۸۲، ص۱۴۵).

همین ویژگی است که ممکن است محققِ مطالعاتِ تطبیقی هنـر را وا دارد که متن مورد بررسـی خویش را بارها و بارهـا مرور نمایـد، از زوایای گوناگون بـه آن بنگرد و تابع یک رونـد خطی در مطالعهٔ خویش نباشـد، جریانی سـیال از روشها و نگرشها کـه در نـگاه هوسـرلی بـا عبـور از مصادیـق و پیـش دانسـته‌ها و نیـل به معنـی و ماهیـت پدیـده که به فرازی اسـتعلایی رسـیده اسـت، ممکن می‌گردد و با نگاه هایدگری، در چرخه‌ای که از تعامل و بر هم کنشـی پیش‌داشـتها و پیـش فرضهای ما و آنچه وام‌دارِ سـنت، فرهنگ و تاریخ اسـت، با افقهای حاصل از تجربهٔ زیستهٔ ناب از پدیدهٔ مورد بررسـی سـیلان می‌یابد و در نهایت بـه آمیزهٔ افقهای گوناگون می‌انجامـد و حقیقت و معنای پدیدهٔ مورد بررسـی در وجه اگزیستانسیال آن، خود را به آنچه «توافق بین ذهن‌ها»[32] نامیده شده، می‌سپارد.

گرچه بدین‌گونه پدیدارشناسـی، خود به دریچه‌ای برای دیـدن دنیا از منظرهـای گوناگون بدل می‌گـردد، اما در نهایـت نوعی وفـاق جمعی مبنـی بر «بازگشـت به خود اشیاء»[33] پل ارتباطی همهٔ این نگرشها می‌گردد.

در این میان، خود محقق به عنوان یک پدیدارشـناس نیز باید دسـت از عـادات علمی خویش بشـوید و از منظری دیگر به جهان بنگرد.

ذهن خلاّق، نقّاد و پویا همراه با صبر و از خودگذشـتگی و شـاید بیـش از هر چیز صداقت نسـبت بـه آنچه در او نظر کرده و در پی یافتن سرچشـمه‌های معانیِ آن است، از الزامـات ورود بـه ایـن عرصـه محسـوب می‌شـود؛ بسـیارند شاعران، نقاشـان، معماران، موسـیقیدانان و سـایر اصحـاب ادب و هنر که چون پرنـده‌ای که بی‌خبر از نتهای موسیقی ولی آشنا بـا رمـز و راز دل خویـش نغمه می‌سراید، توانسته‌اند بـا پدیده‌های عالم هسـتی، ارتباطـی بی‌واسـطه و

31. science of beginnings
32. intersubjectivity
33. return to the things themselves

تجربه‌ای زنده، و بلافصل برقرار سازند و از این ره آثاری جاودان بیافرینند و در این رهگذر، هر آن‌که بخواهد با عالمی که آنها برپا کرده‌اند، تقرب حاصل نماید، از منظر پدیدارشناسی، راهی ندارد جز آنکه بگذارد این عالم به شیوه‌ای سیال و اکتشافی بر او آشکار شود. این ویژگی گادامر را بر آن می‌دارد که در کتاب *«حقیقت و روش»*، راه نیل به معنی پدیده‌ها را از راه طرفداران نحلهٔ علمی جدا نماید و بده و بستان مداومی کل و جزء، بستر و فرهنگ و پیشینه با متن مورد بررسی را در روندی چرخه‌ای و پویا جایگزین نماید.

نیاز اصلی در طی این مسیر، «شناخت متأملانه»[34] است؛ شناختی همراه با حساسیت، شهود، همدلی، حسِ یگانگی و دیدی چند بُعدی و همه جانبه همراه با صداقت و صراحت.[35]

«سبک تجزیه و تحلیل رایج علمی، به دلیل تکیه بر تقلیل‌گرایی، از ایجاد دیدی فراگیر و چند جانبه از کلیت پدیدهٔ مورد بررسی ناتوان است و در فرایند مطالعه، ارتباطهای درون ساختاری را نادیده می‌انگارد و اجزای حاصل از بررسی را چونان موجودیتهایی جدا از هم و بدون هیچ تعلق و بده و بستانی، به پاره‌هایی از واقعیت، تنزل می‌دهد» (Giorgi, 1985). در مطالعات تطبیقی هنر، باید در پی شناسایی ارتباطات درون ساختاری بود؛ ارتباطاتی که بیش از آنکه مبنای علّی داشته باشند، بر دیالکتیکی پویا مبتنی هستند. در طی این مسیر نمی‌توان روشی قطعی اتخاذ نمود، بلکه به تعداد سبکهای پدیدارشناسی، روشِ پدیدارشناسی وجود دارد: از روش استعلایی هوسرل تا پدیدارشناسی هرمنوتیکی هایدگر، ریکور و گادامر و پدیدارشناسی اگزیستانسیال مرلوپونتی، شوتز و.....، اما علی‌رغم این گوناگونیها، می‌توان مواردی چون ارتباط دست اول[36] و مستقیم با پدیده، تجربهٔ بی‌واسطه[37] و مشاهدهٔ دقیق را از ملزومات روش پدیدارشناسی دانست.

ادبیات، شعر، بیوگرافی و هنر منابع غنی «تجارب زیسته» هستند. ما با کمک زبان، شناخت خود از یک پدیده را آغاز می‌کنیم. لذا پدیدارشناسان برفهم ریشه‌های واژگان و فرایند نوشتن به مثابهٔ منبعی برای دریافت معانی، تأکید زیادی دارند. در این میان، گرچه روشهای گوناگونی برای تجزیه و تحلیل اطلاعات، مورد استفاده قرار می‌گیرد، ولی همهٔ آنها در عصاره گرفتن از اطلاعات به منظور نیل به ماهیت و معنای پدیدهٔ مورد بررسی، اشتراک دارند. در صورتی‌که به روشها و تکنیکهای بررسی بیش از حد لزوم بها داده شود، این خطر وجود خواهد داشت که مانند بسیاری از تحقیقات پوزیتیویستی، هدف مطالعه تحت تأثیر روشها قرار گیرد، به نحوی که در نهایت پدیدهٔ مورد بررسی به چیزی غیر از آنچه واقعاً هست، تغییر و تقلیل پیدا کند. «دیدن بی وقفه و توأم با حس همدلی

34. reflective understanding
35. openness
36. first hand
37. immediate experience

پدیـده همراه با زمینه‌ای که پدیده خود را در آن گسـتره می‌نمایاند، هدف اصلی مطالعات پدیدارشـناختی اسـت. چنیـن شـیوه‌ای از بررسـی مسـتلزم توجـه[38]، از خود گذشتگی[39] و اعتماد[40] است.» (Stefanovic, 1994)

اسـتراوس و کـوربیـن (strauss & corbin, 1990) بـه خصوصیتـی در محقـق اشـاره می‌کننـد کـه به آن «حساسـیت تئوریکی» می‌گویند؛ ویژگـی‌ای که می‌توان از طریق آن، مهـارت و آمادگی محقق را برای انجام یک تحقیق کیفی پدیدارشناسـانه ارزیابی نمود. حساسـیت تئوریکی نشان‌دهندهٔ باریک‌بینیها و نکته‌سنجیهای محقق اسـت و میزان بصیرت و توان معنی بخشـیدن به داده‌ها و ظرفیت فهمیدن و شـناختن پدیده‌ها و توانمندی تفاوت قائل شـدن بین امور مناسـب و نامناسب اسـت. از نظر آنان، حساسـیت تئوریکی با روشـهایی چـون احاطه بر ادبیات تخصصی و تجارب حرفه‌ای و شـخصی افزایش می‌یابد. و البته بدیهی اسـت که چنین نگرشی شرط لازم و ضروری برای امکان ورود به حوزهٔ نقد است.

۶. چالشها در مطالعات تطبیقی

در نگاه پدیدارشناسـی هرمنوتیک به آثـار هنری، آنچه هـدف اصلی محقق قرار می‌گیرد، امکان ظهور و حضور عالمی اسـت کـه اثر هنری آن‌را بر پا مـی‌دارد و در عین حـال بـه اختفـا می‌بـرد.

پدیدارشـناس در مقـام انکشاف است، اما انکشاف چـه چیـزی؟ ایـن عالـم از چـه جنـس و ویژگـی‌ای برخوردار است؟ در هنگام مقایسهٔ دو اثر هنری که متعلق بـه دو دورهٔ زمانی مختلف هسـتند، نحوهٔ گشـایش این عالمهـا چگونه خواهد بود؟ آیا شـناخت آنچه مبنای خلق اثر هنری قرار می‌گیرد یا گرفته است، هدف اصلی است؟ آیا چنین شناختی ممکن اسـت؟ «در تمدن مشرق زمین، تا گذشـته‌ای نه چنـدان دور، عرفان و حکمت مبنای همهٔ هنرها بوده است و هنرمند کسی بوده که به مرتبهٔ شهود می‌رسـید. آنچه هندیها آن را دیانا می‌گویند و چینیها آن را چن می‌نامنـد» (ریخته‌گـران، ۱۳۸۲، ص۱۶۸)، حالتی از قرب و حضور بی‌واسـطهٔ عالم، حالت شـهودِ هندسهٔ پنهـان عالـم، مقامی که شـخص حقیقت و ذات اشـیاء را می‌بیند، دریافتِ خالی بزرگ: خلاء و خلوت و خاموشی، هیچ بودن و سکوت.

چشم دل باز کن که جان بینی
آنچه نادیدنی است آن بینی

آیا فهم معنای اثر هنری هنرمندی که پس از نیل به حقیقت اشـیاء به خلق اثر هنری نائل شـده اسـت، صرف‌نظر از شـناختِ مبانی حکمی و عرفانی و متافیزیکی آن هنرمند یا عصر او، ممکن خواهد بود؟

گادامـر در پاسـخ بـه ایـن پرسـش، حـاضـر کـردن ایـن احـوال را در اوضـاع کنـونـی پاسـخ مسـئله می‌دانـد، امـا چگونـه چنین

38. care
39. dedication
40. trust

امری ممکن است؟ در حالی که می‌دانیم بدون ظهورِ عالمِ نهفتــه در اثر هنری در آگاهی ما، اساسـاً امـکان تطبیق وجود نخواهد داشت.

اسـپیگلبرگ می‌گوید: «پدیدارشناسـی در سـکوت آغاز می‌شود» (Spiegelberg, 1969).

امـا این سـکوت از چه جنسـی اسـت؟ هایدگـر از «تفکر مراقبـه‌ای»[41] سـخن می‌گویـد و آن‌را در مقابـل «تفکـر محاسبه‌گر»[42] قرار می‌دهد. تفکری که عجولانه، سطحی و تک بُعدی نیست، تفکری که به دنبال غور و تعمق و نیل به کلیت پدیده‌هاست، کلیتی که در دنیای شتابزدهٔ امروزی نه تنها در ارتباط با فهم معنای آثار هنری، بلکه در ارتباط با درک معنای زندگانی خودمان نیز به فراموشی سپرده شده است: «مادام که چیزی چیز را همان می‌گیریم که در ادراک حسـی می‌آید، چیز هرگز بـه غایت قرب نمی‌آید» (هایدگر، ۱۳۷۹، ص۱۲). از طرف دیگر، شـتاب تغییرات از یک سـو و تغییر نگرشِ انسانِ معاصر از سوی دیگر، موجب فروریختن پایه‌های هنر سـنتی شـده، «در حالی کـه هنر سـنتی مقامی بـوده که تشـخص و فردیتها همه قربانی می‌شـده تـا ودایع و مواریث فرهنگـی یک قوم و حوالـت تاریخی آن به ظهور برسـد، بنـای هنر معاصر (غربی) بر نبوغ و ابتکار شـخصی قرار می‌گیرد» (ریخته گـران، ۱۳۸۲، ص ۱۶۱).

پـس ما هنـگام تطبیـق آثار هنـری، بـا عوالـم متعددی روبه‌رو هسـتیم. بر اساس پدیدارشناسـی هرمنوتیک، رمز گشایی این آثار می‌تواند به مدد بازشناسی مواریث فرهنگـی و سـنت و عالمی باشـد کـه این آثـار در آن به منصهٔ ظهور رسـیده‌اند. هایدگر در این ارتباط می‌گوید: «یـک اثر هنری بزرگ، یک فرهنگ کامل را در جهت تأیید حقیقت بنیادین خویـش جمع می‌آورد و لذا با این معیار، ملاحظه می‌شـود که هنر در دوران مدرنیته، مرده است» (هایدگر، ۱۳۷۹، ص۲۰۳). همانطور که قبلاً بیان گردید، از دیدگاه پدیدارشناسـی هرمنوتیک، حقیقت واحدی وجود ندارد، بلکه حقیقت تابع مکان، زمان و فرهنگ است. حال پرسـش این است که آیا در مطالعات تطبیقی آثار هنری، در پـی آن هسـتیم که حقیقت و معنای آثـار را از دیدگاه خود و در زمان و مکان و شـرایط خود دریابیم، یا آنکه در پـی آن هسـتیم که حقیقت ظاهر شـده‌ای را که بیانگر زمان خود اسـت، باز شناسـیم؟ هایدگـر در این ارتباط پرسـش سـخت‌تری را مطرح می‌کند: «گمان می‌برند که از رهگذر بررسـی تطبیقی کارهای هنری پیش دسـت (و موجـود) بـر می‌توانیم گرفت که هنر چیسـت؟ اما اگر از پیش ندانیم که هنر چیسـت، چگونه اطمینان توانیم یافت که بنای چنین بررسی و مقایسه‌ای را در عمل بر کارهای هنری نهاده‌ایم؟ (همان، ص۵۲).

از نظـر هایدگر ذات هنر که هم کار هنری بر آن اسـتوار اسـت و هـم هـنرمـند عبـارت اسـت از: خـود را ـ در ـ کار ـ نشاندنِ حقیقت. (همـان، ص۱۰۱) و لـذا در کار هنـری، حقیقت موجود

41. meditative thinking
42. calculative thinking

خود را در کار نشانده است. مثالهای معروف هایدگر در مورد نقاشی «کفشهای زن روستایی» ون گوگ و بنای یک معبد یونانی، به دلیل ایضاح همین مطلب است و اینکه کار بودن یعنی عالمی را برافراشتن و به حضور آوردن و کار ما به عنوان پدیدارشناس آن است که خود را پیش نقاشیِ ون گوگ آوریم، آن‌گونه که حجابها کنار زده شود و حقیقت اثر و ناپوشیدگی آن بر ما عیان شود و این جز به مددِ زدودن و بر طرف کردن هر آنچه دیدهٔ ذات بین را به خطا می‌اندازد، مقدور نخواهد شد. مهم‌ترین پیام هایدگر برای نیل به این معنا در این جملات تبلور می‌یابد:

«بگذاریم آنچه خود را نشان می‌دهد، چنان‌که خود را نشان می‌دهد، به خودِ آن دیده شود». (به نقل از مک کواری، ۱۳۷۶)

از نظر هایدگر تأویل همیشه بر اساس فهمی پیشین صورت می‌پذیرد: «ما قبل از آنکه بتوانیم تأویل کنیم، باید نوعی چهارچوب مرجع داشته باشیم. این امر را می‌توان شیوهٔ خاصی از دیدن و تصور کردن پدیدارها نامید» (همان)، اما این چهارچوب مرجع چگونه شکل می‌گیرد؟ نقش زبان، تاریخ و فرهنگ در اینجا نقشی اساسی و بنیادین است.

جهان زیستهٔ ما بیش از هر چیز از این سه عامل تأثیر می‌پذیرد و نشو و نما می‌یابد، و این جهان زیستهٔ مشترک انسانهاست که امکان تفاهم بین ذهنی آنها را رقم می‌زند. «رد و بدل افکار و تجارب فضایی در بین دو انسان منوط به وجود بسترها و زمینه‌های مشترک است» (براتی، ۱۳۸۲، ص ۳۱).

زبان و فرهنگ و تاریخ، دریچه‌هایی هستند که ما از میان آنها به دنیا می‌نگریم و به آن معنی می‌دهیم و آن‌را تأویل می‌کنیم. پس مواجههٔ ما با آثار هنری دورانی که تاریخ و فرهنگ متفاوتی را رقم می‌زده است، بدون امکانِ انتقال به ساحت و عالم زیستهٔ انسانهای آن دوران صورت می‌گیرد و اگر هم انکشافی رخ دهد و نهفته‌های اثر آشکار شود، تبیین و توصیف ما به عنوان یک پدیدارشناس صرفاً از منظر کنونی ممکن خواهد بود. گر چه سعی در آشنا شدن با زمانهٔ اثر نیز نظرگاههای متفاوتی را بر روی ما خواهد گشود و چه بسا در پی آمیزش این نگرشها، نیل به معنای اثر (در زمان، مکان و فرهنگ کنونی ما) تحقق پذیرد. «... به هر صورت، معنی اثر نه تنها به ترکیب شکل رسمی درونی آن، بلکه به رابطه‌اش با زندگی گذشته و حال بشر نیز بستگی دارد» (ماگروئر، ۱۳۸۰)

در واقع هر پدیده‌ای معنای خود را در یک متن یا جهان عامه[۴۳] شکل می‌بخشد. هایدگر در ورای تقسیمات چهارگانهٔ ارسطو در باب علیت به کلیت ابزاری و تأثیر آن بر پدیده‌ها و به عبارتی، به رابطهٔ رفت و برگشتی جزء و کل توجه ویژه‌ای دارد. تجارب را نمی‌توان از زمینه‌ها و متنهای

43. public world

آنهـا جـدا کرد. جدا کردن یـک تجربه یا رفتـار از متن و زمینه‌اش، معنای آن‌را تغییر می‌دهد و حتی آن را بی‌معنا می‌سازد.

آثار هنری انعکاسـی از پاسـخها و نگرشهای ناخودآگاه فرهنگی انسـانها به جهان هسـتند. لذا بیـش از تمرکز بر ویژگیهـای خالـق اثـر، باید به بررسـی ابعـاد گوناگون زیسـت ـ جهـان او پرداخـت. «همیشـه آنچـه مـا انجام می‌دهیـم، بیش از آنچه قصد داریم، یا می‌توانیم بفهمیم، دارای معنـی و مفهوم اسـت. به همین دلیـل تکثّر معانی بی‌پایان، ممکن و حتی اجتناب ناپذیر اسـت که سـایرین بتواننـد در فنـون و آثار، مفاهیمـی را بیابند که در زمانِ ساخت آنها مشخص نبوده است» (همان، ص ۱۸).

به این ترتیب، ملاحظه می‌شـود که تأویل اساسـاً نوعی فهم تاریخی است، زیرا فرهنگها همیشه در گذار و انتقالی پویا به سر می‌برند.

شـاید لازم باشـد که در مطالعـات و نقد آثـار هنری، ما بیش از هر کاری سـعی نماییم زیست ـ جهان هنرمند را بشناسـیم تا بتوانیم با آن مفاهمه برقرار کنیم. زیست ـ جهان همان «تجربهٔ زندهٔ زیستی و درونی» است که در ما وجود دارد. از این منظر، عالم، معلوم حضوری ماسـت و در ما زیسـته می‌شود. هدف این است که، اجزای پاره پـارهٔ هنر، وحدتی دوباره بیابنـد. در این رهگذر، ضمن تأکیـد بر ضرورت اتخـاذ موضعی شناخت‌شناسـانه یا هستی‌شناسـانهٔ مناسـب برای انجام صحیـح مطالعه و انتخاب روش‌شناسـی مناسب، باید مراقب بود که فلسفه و نگرشهای گوناگون خود به حجاب تبدیل نشوند.

جمع بندی

در این مقاله سـعی گردید با تکیه بر چهارچوب نظری پدیدارشناسـی و با این پیش فرض که پدیدارشناسی هـم نظریـه و هـم روش شناسـی است، رهیافتی برای انجام مطالعات تطبیقـی هنـر ارائـه گـردد. این در حالی اسـت که برخـی از متفکران امـکان کاربرد تفکر و روش پدیدارشناسـی به‌خصـوص از نوع اسـتعلایی آن را که به «ادموند هوسـرل» اختصاص دارد، در تحقیقات گوناگـون نفی می‌کننـد و بر این اصـرار دارند که حوزهٔ پدیدارشناسـی اسـتعلایی را در اندیشـه‌ورزی صِـرف محـدود نماینـد. گرچه اصرار و پافشـاری هوسـرل بر فـراروی از دریافتهـای برگرفتـه از مصادیـق جزئـی و نیـل به فرازهای اسـتعلایی، امـکان عینیت بخشـیدن به اندیشـه‌های او در فرایند تحقیق را دشـوار می‌نماید، اما در دهه‌هـای گذشـته تحقیقـات بسـیاری در حوزه‌های گوناگـون علوم و هنرهـا، با تکیه بـر آرای وی صورت پذیرفته اسـت. اینکـه این تحقیقات تا چه اندازه توانسـته اسـت اصالت نظریـات هوسـرل را پاس بدارد یـا تا چه اندازه از آن فاصله گرفته است، موضوع مباحثات زیادی بوده اسـت. برخی این تحقیقات را به اتهام شبهه در فهم اصول پدیدارشناسـی هوسـرلی و مشـتبه نمودن آن با «روان شناسـی ذاتی» مورد انتقاد قرار می‌دهند و برخی دیگر به دلیل تلاشی که طی این فرایند برای دوری جستن از پیشداوریها و ذهنیتهای پیشین و مواجههٔ بی‌واسطه با خودِ اشیاء و توجه به همهٔ ابعاد و طیفهای کاملی از پدیدهٔ

مورد بررسی صورت می‌گیرد، آن را یک روش‌شناسی بسیار مناسب در حوزهٔ تحقیقاتی که در پی نیل به ماهیت و معنای پدیده‌ها به شیوه‌ای کیفی هستند، می‌دانند.

از جمله پدیدارشناسان مطرح در گروه دوم می‌توان از افرادی چون کلارک ماستیک، هربرت اسپیگلبرگ و دُن آیدی[۴۴] نام برد. ماستیک در کتاب *روش تحقیق پدیدارشناسانه* (۱۹۹۴)، هربرت اسپیگلبرگ در کتاب *اقدام پدیدارشناسی* (۱۹۷۵) و دُن آیدی در کتاب *پدیدارشناسی تجربی* (۱۹۸۶)، تلاش نموده‌اند که به شیوه‌ای ملموس و کاربردی و با بهره‌گیری از اصول پدیدارشناسی استعلایی، نحوهٔ انجام تحقیق در حوزه‌های گوناگون را بیان دارند. در طی این مسیر، پیش فرضهای اصلی با بهره‌گیری از نظریات هوسرل و به نقل از دُن آیدی(Ihde,1986) عبارت‌اند از:

۱. نگاه دقیق به اشیاء آن‌گونه که بر ما ظاهر می‌شوند؛

۲. «اپوخه»[۴۵] یا تحلیل پدیدارشناختی به معنی صرف‌نظر کردن از روشهای معمول مشاهده و کنار گذاشتن باورها و فرضهای رایج[۴۶]؛

۳. «توصیف» پدیده و نه «توضیح» آن، زیرا توضیح منوط به قضاوت است و باید تا زمانی که کلیهٔ مدارک و شواهد جمع‌آوری نشده‌اند، به تعویق افتد.

۴. «هم تراز کردن»[۴۷] پدیده‌ها، به این معنی که باید در ابتدای بررسی کلیهٔ شواهد و مدارک مربوط به پدیدهٔ مورد نظر، بدون هیچ تفاوتی و هم ارزش دیده شوند. این نگرش مانع آن می‌شود که محقق وجهی از پدیده را واقعی‌تر از وجه دیگر آن بپندارد و به طور خلاصه به معنای آن است که بگذاریم پدیدهٔ مورد بررسی طیف کاملی از ظهور و حضور خود را به ما نشان دهد.

از نظر دُن آیدی، قواعد فوق، در برگیرندهٔ سطح اول تحقیق پدیدارشناسانه هستند. در سطح دوم تحقیق، با توجه به بستر آماده شده در سطح اول، امکان توجه به ذات و ماهیت پدیده فراهم می‌آید یا به عبارتی، امکان جستجو برای یافتن اشکال ساختاری یا ثابتها[۴۸]. از این رو پنجمین قاعده را می‌توان چنین بیان نمود:

۵. جویای اشکال ساختاری یا ویژگیهای ثابت و تغییر ناپذیر پدیدهٔ مورد بررسی باشید.

در این مرحله «الگوهای تکرار شونده» حائز اهمیت بسیار هستند و باید به‌طور دقیق مورد کندوکاو قرار بگیرند. هوسرل، روش مناسب برای انجام این مرحله را «دگرگونیها و تغییرات تخیلی»[۴۹] نامیده است. در واقع، انجام «تغییرات آزاد»[۵۰] که در یک روش سیستماتیک به کار گرفته می‌شود، قلب روش پدیدارشناسی استعلایی محسوب می‌شود. اکنون برای تحقق هدف نهایی هوسرل، لازم است که همهٔ قواعد هرمنوتیکیِ یاد شده به یک سطح استعلایی انتقال یابند، یعنی تلاش برای نیل به ساختار اصلی تجربه صرف‌نظر از موارد و مصادیق جزئی. از دیدگاه

44. Don Ihde
45. epoche
۴۶. تأویل پدیدار شناختی، هیچیک از حقایق علمی را انکار نمی‌کند، بلکه موقتاً از آن‌ها صرف‌نظر می‌کند، آن‌ها را در پرانتز قرار می‌دهد تا امکان بررسی همه جانبه و بی‌طرفانه حاصل آید.
47. horizontalization
48 . structural features or invariants
49 . fanyasy variation
50. free variations

هوسرل، حیث التفاتی، این ساختار اصلی محسوب می‌شود، زیرا همهٔ تجربه‌ها بر مبنای آن تحقق می‌یابند و همهٔ پدیده‌ها به موجب آن بر ما ظاهر می‌گردند.

خاصیتی که هوسرل آن‌را «رابطهٔ پیشینی»[51] می‌خواند و آن را زمینه‌ای می‌داند که کلیهٔ سطوح پیش گفته، به مدد آن تحقق می‌یابد. در طی این مسیر، پدیدارشناسی به ما کمک می‌کند که به دنیایی که قبل از انتزاعها و مفهوم سازیهای ما وجود دارد، دست یابیم، به عالم حیات، آن‌گونه که به وسیلهٔ انسانها، زیست شده است.

موریس مرلوپونتی در پیشگفتار کتاب *پدیدار شناسی ادراک* (۱۹۶۲)، ضمن تعریف پدیدارشناسی به عنوان مطالعهٔ ماهیتها و پرسش از معنای اشیاء، خاطر نشان می‌سازد که تحقیق پدیدارشناختی، به اندازهٔ کار هنرمندانی چون بالزاک، پروست، والری و سزان توأم با دقت، و دشواری است، زیرا پدیدارشناسی از ما می‌خواهد که بیاموزیم چگونه به جهان نگاه کنیم، زمانی که آن را در تجربهٔ بلاواسطهٔ خود می‌یابیم و همین نگرش را در مورد آگاهی و درک معنی جهان آن‌گونه که به ذهن متبادر می‌شود، می‌طلبد.

دکتر محمدرضا ریخته‌گران نیز در این ارتباط می‌گوید: «تفکر حصولی و انتزاعی، سرانجام به نحله‌هایی مثل پدیدارشناسی رسید و به جایی رسید که همهٔ تئوریها و مفاهیم را باید به دور بریزیم و به آنچه در این لحظه در وجود خودمان آزمون می‌کنیم، یعنی به ادراک زنده و حضوری و بی واسطهٔ خودمان و بنابر اصطلاحی که هوسرل وضع کرد به (Erlebnis)، یعنی تجربهٔ مستقیم و زنده‌ای که در ما جریان پیدا می‌کند، روی آوریم. پدیدارشناسی هیچ نیست، جز توصیف این حضور در این لحظه» (ریخته‌گران، ۱۳۸۲)

یکی از مهم‌ترین انتقاداتی که از ناحیهٔ شاگردان و پیروان هوسرل بر او و روش پیشنهادی‌اش وارد شده، عدم امکان حضور محقق در فرایند تحقیق به عنوان فردی عاری از هرگونه پیش نگرش و فارغ از همهٔ دانسته‌ها، باورها و ارزشهاست.

گادامر در این ارتباط می‌گوید: «هدف روشنفکرانهٔ حذف همهٔ پیشداوریها، خود یک پیشداوری است» (cited in Lye,2003) و از نظر برخی دیگر همچون هایدگر و مرلوپونتی، مهم‌ترین دستاورد اصلی «اپوخه» این بوده که «اپوخه» غیر ممکن است و تأویل امری مداوم، انفکاک‌ناپذیر و غیر قابل چشم‌پوشی است که حتی در انجام فرایندهای ذهنی و کاملاً انتزاعی مثل حل یک مسئله ریاضی نیز، اجتناب‌ناپذیر است.

از این دیدگاه انسان حتی در ساده‌ترین امور زندگی روزمرهٔ خویش نیز دائم در حال تفسیر و تأویل امور است و در چرخه‌ای مداوم از پیشداشتها، پیش نگرشها و پیش‌فرضهای خود قرار دارد که در جریانی پویا و سیال هر لحظه دگرگون شده

51. correlation - apriori

و بـا یافته‌ها و داده‌های جدید، انطبـاق می‌یابد. در واقع توجه به «تاریخی‌مندی»[52] ، «زمان‌مندی»[53] «عالم‌داری»[54] انسـان از مهم‌تریـن وجـوه تمایـز پدیدارشناسـان پس از هوسـرل بـا او محسـوب می‌شـود کـه بـا رویکردی نسـبتاً متفاوت، وجوه دیگری از پدیدارشناسـی را تحت عنـوان «پدیدارشناسـی هرمنوتیـک» و «پدیدارشناسـی اگزیستانسـیال» رقم می‌زند و طبعـاً رهیافتی متفاوت با روش هوسـرلی را در انجـام تحقیقـات پدیدارشـناختی پیـش رو می‌نهد. برخی از اصـول و معیارهای توصیف هرمنوتیکـی و پدیدارشناسـانه بر اسـاس ایـن رهیافت عبارت‌اند از: (Lye, 2003)

۱. ما در عالم و در تاریخ، زندگی می‌کنیم. لذا همهٔ معانی در ارتبـاط بـا وجـودی تاریخـی، خاص و واقعـی قرار دارند.

۲. هسـتی ما بـه عنوان هسـتومندها[55] شـامل؛ موقعیت ما، ابزارهای در دسـترس ما کـه از طریق آنها در جهان مداخله می‌کنیم و آن را بیان می‌کنیم و پیش فهم‌های[56] ما از عالم می‌باشد.

۳. مـا از طریـق علائـم و نشـانه‌های مشـترک عرفی و آشـنا[57]، در واقعیت سهیم هستیم و نمی‌توانیم با واقعیت کس دیگری سـهیم شویم، مگر از طریق یا باواسطهٔ عالم سمبلیک خود یا به عبارتی، از طریق نوعی متن[58]، متنی که خـود دارای یک زمینه[59] یا حتی چندین زمینه است.

۴. بـرای فهـم یـک پدیده، لازم اسـت محقـق دارای پیش فهم باشـد، یـک دیدگاه و نوعی چشمداشت و زمینه‌گرایی و این همان چیزی است که چرخهٔ هرمنوتیکی، نامیده شـده اسـت. در واقع، فرد فقط می‌تواند چیزی را بشناسد که برای شناختنش آماده شده باشد. چرخهٔ هرمنوتیکی، بسته نبوده، بلکه به دلیل ماهیت سـمبلیک و ژرف‌اندیش هستی ما، چرخه‌ای باز و پویاست.

گادامـر در کتـاب *حقیقت و روش*، نحـوهٔ مواجههٔ «پیش داشت» با «متن» را چنین توصیف می‌نماید:

«مـا صرفـاً می‌توانیـم یک متـن را بـا انتظـارات خاص خـود، قرائت نماییم. ایـن انتظارات خـاص در برگیرندهٔ پیش ـ داشـتهای ما هسـتند، ضمـن آنکه بایـد دائماً این پیش ـ داشـتها را در برابر یافته‌های جدیدی که فراراه ما قرار می‌گیرند، مرور نموده و مورد بازنگری قرار دهیم. در ایـن فراینـد، طرحهای جدیـد از معنـای متن حاصل می‌گردد» (cited in Lye, 2003)

ایـن فراینـد دائمی طـرح افکنی معانـی جدیـد، مبتنی بر جریانـی از فهـم و تأویل قـرار دارد و تأویل‌کننـده باید بـرای نیل به فهمی کامل از پدیدهٔ مورد بررسـی، نه تنها در گفتگو و دیالوگی مسـتمر با متن قرار داشـته باشـد، بلکـه باید ضمن طی این مسـیر، به طور تلویحی منشـاء و اعتبار[60] پیـش- معناهای[61] خود را نیز آزمون نماید.

۵. گرچـه شـخص فقط می‌توانـد دنیـا را از منظـر پیش ـ دانسـته‌های خـود

52. historicity
53. temporality
54. worldliness
55. beinges
56. foreunderstanding
57. common signs
58. text
59. context
60. validity
61. fore - meanig

بشناسد، اما عالم زیست او نیز به عنوان پدیده‌ای واقعی، موجب بازنگری دائمی در این پیش- دانسته‌ها می‌شود و لذا تجربهٔ هرمنوتیکی، در واقع تجربهٔ مواجهه با جنبه‌های زبان شناختی[62]، تاریخی و زمینه‌ای پدیدهٔ مورد بررسی است. این تجربه بیش از آنکه یک فرآیند عقلایی باشد، فرایندی است چرخه‌ای، مشحون از بازنگری و اصلاح پیش- فهم‌ها.

۶. آنچه در برگیرندهٔ واقعیتهای ماست، یعنی عالم سمبلیک ما، دارای حد یا افقی است که ماورای آن برای ما قابل دیدن نیست.

متن نیز به نوبهٔ خود به عنوان یک ساختار سمبلیک، از افقهای خاص خود برخوردار است؛ مجموعه‌ای از باورها، ارزشها و دانشهای مندرج در عالمی که متن در آن به منصهٔ ظهور رسیده است، این گوناگونی افقها، نقطهٔ کانونی مشکل تأویل تاریخی و فرهنگی است.

۷. متن از زمینهٔ اصلی خود جدا شده و در جریان بررسی، در یک «زمینهٔ بیگانه» قرار می‌گیرد. در این حالت، هیچ امکانی برای بازیافت معنای اصیل و اولیهٔ متن وجود ندارد. گادامر در این ارتباط می‌گوید: «ایدهٔ نیل به خوانش اولیهٔ متن و از این ره امکان دریافت یک معنای تاریخی برای متن، لبریز از نوعی آرمان گرایی آزمون نشده است».

۸. افق دید تأویل گر با افق موجود در متن تلاقی می‌کند، خواننده متن را با چهارچوبهای ارجاعی خود می‌خواند. در حالی‌که با متن و افقهای موجود در زمانِ خلقِ آن در می‌آمیزد و لذا خوانشِ متن با خودِ متن و تاریخی‌مندی آن، گره می‌خورد، در طی این فرایند هیچ خوانشی وجود ندارد، مگر خوانشی تاریخی و هیچ معنای ایستا و آرمانی‌ای وجود ندارد، مگر یک معنای اگزیستانسیال: فهم تاریخی تأویل گر از یک متن تاریخی به مثابهٔ یک فرهنگ.

۹. متن، سبک[63] نویسنده را همراه با راز و رمزهای فردی او، فهم خودآگاه یا ناخودآگاه او از عالم و نحوهٔ جهت‌گیری او نسبت به آن و در معنای وسیع آن از دیدگاه پدیدارشناسی، حیث التفاتی او را تجسم می‌بخشد. در اینجا، به طور اجتناب‌ناپذیری، سبک خالق اثر و سایر خصوصیات وجودی او رنگ و صبغهٔ فرهنگی دارد. لذا معنا و دلالت[64] نیز یک نوع فراخوان فرهنگی تجربه محسوب می‌شود.

۱۰. عملکرد فرم آن است که متن را برای امکان برقراری دیالوگ آن مفتوح می‌دارد. فرم، روشِ ساختار بخشی به جهانِ سمبلیک است، همین تعریف در مورد ژانر[65] و سایر مقوله‌های مرکزی که دارای سمبلها و ارتباطهای متمایز هستند، نیز صدق می‌کند. با پیروی از این تعریف، شکل‌بندی و ترکیب متن عبارت است از: فرم، تاریخ، تجربهٔ خوانش و تعمق و تأمل تأویل کننده.

با مداقه در اصول فوق و با بازگشت به تعریفی که از «تجزیه و تحلیل تطبیقی» در

62. linguistic
63. style
64. signification
65. genre

ابتدای مقاله ارائه گردیده و همچنین با یادآوری روابطی که در تطبیق دو اثر هنری قابل لحاظ است، می‌توان نتیجه گرفت که روش پدیدارشناسی از توانِ قابلِ ملاحظه‌ای برای به کارگیری در مطالعات تطبیقی برخوردار است. بررسی تأثیر و توارد، تشابه یا تفاوت، ویژگیهای درون‌فرهنگی یا برون‌فرهنگی، ملاحظات در زمانی و همزمانی، درون‌نشانه‌ای و برون‌نشانه‌ای، روابط جزء و کل و... همگی در روش پدیدارشناسی مندرج می‌باشند و به بهترین نحو در پدیدارشناسی هرمنوتیک نمود پیدا می‌کنند. علاوه بر این، هم ِ پدیدارشناسی بر یافتن وجوه اشتراک، تداوم، الگو و نظم زیربنایی و تلاش برای بازگشت به خود اشیاء، می‌تواند مطالعات تطبیقی هنر را علاوه بر موارد پیش گفته، به سمت یافتن سرچشمه‌های معانی در فرهنگهای گوناگون سوق دهد. ضمن آنکه بررسی وجوه افتراق و گوناگونیها نیز امکانِ تلاقیِ افقهای متنوع فرهنگی را فراهم آورده و به آفرینش معانی جدید مدد می‌رساند.

منابع

احمدی، بابک. (۱۳۷۷)، *آفرینش و آزادی، جستارهای هرمنوتیک و زیبایی شناسی*، چاپ سوم، تهران، نشر مرکز.

براتی، ناصر.(۱۳۸۲)، بازشناسی مفهوم خانه در زبان فارسی و فرهنگ ایرانی، فصلنامهٔ خیال، شماره ۸.

ریخته‌گران، محمدرضا. (۱۳۸۲)، *مقالاتی دربارهٔ پدیدارشناسی، هنر، مدرنیته*، تهران، نشر ساقی.

ماگروئر، روبرت. (۱۳۸۰)، *تفسیر محیط به روشهای سنتی، ساختارزدایی و هرمنوتیک*، ترجمهٔ دکتر منوچهر طبیبیان، چاپ اول، تهران، مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

مک کواری، جان. (۱۳۷۶)، *مارتین هایدگر*، ترجمهٔ محمدسعید حنایی کاشانی، تهران، گروس.

هایدگر، مارتین. (۱۳۷۹)، *سرآغاز کار هنری*، ترجمهٔ ضیاء شهابی، تهران، انتشارات هرمس.

Beoree, George. (1998), *Qualitative Methods: Part one*. Shippensburg University.

Giorgi, A. (Ed.). (1985), **"**Phenomenology and Psychological Research**"**. Pittsburgh, Duquesne University Press.

Ihde, Don. (1986), "Experimental Phenomenology, An Introduction". Albany, State University of New York Press.

Lye, John, (2003), *Some Principles of Phenomenological Hermeneutics* , URL,
http : // www . brocku. Ca/English/courses/4f70 ph, html.

Merleau – Ponty,M. (1962), *The Phenomenology of Perception***,** New York. Humanities Press.

Patton, Michael Quinn. (1990), "Qualitative Evaluation and Research Methods". (2nd ed.). Newbury park, CA : sage.

Spiegelberg, Herbert. (1969), *The Phenomenological Movement*, 2 vols. The hague . Netherlands, Martinus Nijhoff.

Stefanovic , Ingrid – Leman. (1994), *What is Phenomenology?* Brock Review, vol.3, No.1.

Strauss, A.L. , & Corbin, J. (1990), "Basics of Qualitative Reseach : Grounded Theory Procedures and Techniques" . Newbury park , CA : sage.

Van Manen , Max. (1990), "Researching Lived Experience: Human Science for an Action Sensitive Pedagogy". Buffalo. SUNY press.

پدیدارشناسی تخیل نزد باشلار

دکتر بهمن نامور مطلق
عضو هیئت علمی فرهنگستان هنر
bnmotlagh@yahoo.fr

تاریخ دریافت مقاله: ۸۶/۵/۲۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۶/۸/۱۱

چکیده

گاستون باشلار که او را اصلاحگر نقد ادبی در قرن بیستم می‌دانند، علاوه بر پیشا بنیانگذار نقد مضمونی، به عنوان بنیانگذار نقد تخیلی شناخته شده است. همچنین می‌توان او را منتقدی پدیدارشناس قلمداد کرد. روش پدیدارشناسی نزد باشلار به تدریج وبه مرور زمان گسترش می‌یابد. چنان‌که دورهٔ دوم نقد باشلاری را می‌توان دورهٔ غلبهٔ روش پدیدارشناسی خواند. البته پدیدارشناسی باشلاری از جهاتی با پدیدارشناسیهای دیگر به ویژه پدیدارشناسیهای دوران خود (پدیدارشناسی شناخت‌شناسانهٔ هوسرلی و پدیدارشناسی هستی‌شناسانهٔ هایدگری) متفاوت است، زیرا پدیدار شناسی باشلار هم از نظر پیکرهٔ مطالعاتی، هم از نظر هدف و روش با دیگران متمایز است. این نوشتار ضمن توصیف پدیدارشناسی باشلاری و تبیین ویژگیهای آن (به خصوص جایگاه تخیل و تصویر) بر اصالت پدیدارشناسی تخیل باشلار تأکید خواهد نمود.

واژگان کلیدی:
پدیدار شناسی، تخیل، روش نقد، باشلار.

گاستون باشلار یکی از تأثیرگذارترین چهره‌های نقد معاصر محسوب می‌شود. چنان‌که او را بنیانگذار یکی از مهم‌ترین نقدهای قرن بیستم یعنی نقد مضمونی نیز دانسته‌اند، اما کاربرد پدیدارشناسی نزدگاستون باشلار و توجهی که بدان دارد، موجب گردیده که او نیز در زمرهٔ منتقدان پدیدارشناسی به حساب آید. به ویژه اینکه چنین توجه و کاربردی با گذشت زمان گسترش می‌یابد. به سخن دیگر، روانکاوی که در مراحل نخست مطالعات او حضور چشمگیر و گسترده‌ای داشت، رفته‌رفته کم‌رنگ‌تر می‌شود و جای خود را به پدیدارشناسی می‌دهد. در واقع، نقد مضمونی و حلقه‌های وابسته به آن که همچون حلقهٔ ژنو با نظریات گاستون باشلار است با پدیدارشناسی مرتبط و عجین می‌شوند. در این خصوص می‌توان گفت که باشلار هم از نقد پدیدارشناسی بهره می‌برد و هم موجب می‌شود طیف گسترده‌ای از منتقدین نیز به سوی این نقد در ادبیات و هنر سوق راه یابند.

لازم است یادآوری شود که باشلار خود دارای خاستگاهی علمی و فلسفی بود، اما بعدها به پژوهش در حوزهٔ تخیل، رؤیاپردازی و در نتیجه ادبیات بیش‌تر علاقه‌مند گردید و به دلیل همین مطالعات گستردهٔ ادبی شناخته شد. نقش این محقق بزرگ در نظریه و نقد چنان گسترده است که نیاز به بحثی مستقل و مفصل دارد.[1] به همین دلیل در اینجا به آن قسمت از نقدش که با پدیدارشناسی مرتبط می‌شود، بسنده می‌گردد.

پدیدارشناسی باشلاری نزد منتقدان

پیش از بحث دربارهٔ پدیدارشناسی باشلاری، مناسب است توضیح داده شود که باشلار کمتر به عنوان یک پدیدارشناس مورد بررسی مستقل قرار گرفته است. به همین دلیل برای جلوگیری از این سوء تفاهم که اطلاق روش پدیدارشناسی مختص مؤلف این مقاله است ضروری به نظر می‌رسد تا به برخی از پژوهشگرانی که به این جنبهٔ باشلاری توجه نموده‌اند، اشاراتی کوتاه داشته باشیم.

ونسان ترین[2] نخستین محققی است که اثری مستقل را به نقد باشلاری و

۱ . برای آشنایی بیش تر با نقد تخیلی باشلار رجوع شود به مقالهٔ «باشلار بنیانگذار نقد تخیلی» در پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر، شمارهٔ ۳، خرداد و تیر ۱۳۸۶.

2. Vincent Therrien

تأثیـر آن در عرصهٔ نقد ادبی اختصاص داده اسـت. او در کتاب *انقلاب گاستون باشلار در نقد ادبی* به انواع نقدهایی که باشلار در پژوهشـهای خود استفاده کرده است، اشاره می‌کنـد. او ضمن بررسـی نقـد سـاختارگرایانه و تحلیل آهنگین نزد باشلار، به نقد پدیدارشناسی می‌رسد. وی برای مطالعات باشـلار قائل بـه دو مرحله نقد پدیدارشناسـانه اسـت. چنان‌کـه فصـل هفتـم کتاب بـا عنـوان «دو روش پدیدارشناسـانهٔ باشـلاری» به همین موضـوع اختصاص یافته اسـت. در مرحلهٔ نخسـت، پدیدارشناسـی باشلاری به علم و قانون علیت آن وابسـته اسـت. تریـن این مرحله را چنین تشـریح می‌کند: «نخستین این نقدها به توصیف (بیان دیگر پدیدارشناسانه) پدیده‌های علمی بسیار نزدیک اسـت» (Therrien, 1970, p. 329) . در این مرحله باشلار هنوز تعلقات خود به علم و فلسفهٔ علم را حفظ کرده است، اما او در مرحلهٔ دوم می‌کوشـد تا حد امکان از قانون علیت رهایـی یابـد و خوانش اثر ادبـی را بـه‌دور از قانون علیت مورد بررسـی و مداقـه قرار دهد. در نظـر او تصویر ادبی از قوانیـن علیّت علمی تبعیت نمی‌کنـد و غیرمنتظره بروز می‌یابـد. تریـن در این خصـوص می‌افزایـد: «نمونه‌های پدیدارشناسـان به انـدازهٔ کافـی موجب هویدایـی درجات التفات نمی‌شوند؛ آنها بسیار «صوری» و «عقلانی» هستند. بنابرایـن، نظریهٔ عین‌پردازی فاقد اصـول ارزیابی التفاتی و مادی اسـت، نظریه‌ای کـه صور و نه نیـرو را عینی می‌کنـد. در عین حال باید التفات صـوری، التفات پویایی و التفات مادی بـرای درک ابژه در نیرو، اسـتحکام و مادهٔ آن یعنی کلیتش گرد آیند. عالم به همان اندازه که آیینهٔ عصر ماست، بازتاب نیروی ما نیز می‌باشد.» (Ibid, p. 332) بنابرایـن، پدیدارشناسـی در دیـدگاه ایـن باشلارشـناس، همواره در روش نقد باشـلار وجود داشته، اما شدت و نوع آن متفاوت بوده است.

«مرکز مطالعات گاسـتون باشـلار» نیز که به طور پیوسته و منظم به مطالعهٔ آثار و شـخصیت باشـلار می‌پردازد و مجلـه‌ای را نیز منتشـر می‌کند، هشـتمین شـمارهٔ مجلهٔ خود را به موضوع «باشـلار و پدیدارشناسـی» اختصاص داده اسـت. این شماره که شامل دوازده مقاله در خصوص باشـلار و پدیدارشناسی است، به مسائل گوناگون مرتبط با پدیدارشناسـی باشلاری پرداخته اسـت. در این مقالات همچنین به مطالعهٔ مقایسـه‌ای پدیدارشناسی باشلاری با هوسرل، سـارتر، مرلوپونتی، کربن و برخی دیگر پرداخته شـده اسـت. همچنین برنارد برسـوتی[3] کتابی بـا عنوان *باشـلار، منتقد هوسـرل* را در سـال ۲۰۰۲ چاپ نموده و در آن نقد باشلاری در حوزهٔ شناخت‌شناسی و پدیدارشناسی را بررسی کرده اسـت. همچنین ادوارد اس. کاسی[4] کتابی با عنـوان *تخیل، مطالعهٔ پدیدارشناسـانه* تألیـف نموده و در آن ضمـن برشـمردن تعـدادی از پیشاپدیدارشناسـان و پدیدارشناسـان و ذکـر آرای آنهـا به تخیل باشـلار نیز اشاره‌ای گذرا داشته است.

در میان کشورهای شرقی نیز به دلیل ارتبـاط خاصی کـه نظریات باشـلار با تخیل شـرقی دارد، توجـه برخی از پژوهشگران به آن جلب گردیده است.

3. Bernard Barsotti
4. Edward S.Casey

به طور مثال می‌توان به نوریمیشی اوزاکاب[5] اشاره کرد که مقالاتی چند دربارهٔ پدیدارشناسی باشلاری نگاشته است.

سیر تطور پدیدارشناسی در آثار باشلاری

در سطور پیشین به پدیدارشناسی باشلاری در نظر منتقدان اشاره شد. حال در این مجال بهتر است به طور مستقیم و بر اساس خود آثار باشلار، به مطالعهٔ چگونگی و میزان حضور و همچنین سیر تطور پدیدارشناسی در اندیشه و آثار او بپردازیم. پیش‌تر گفته شد که منتقدان سیر تطور و تحول نظریات و روشهای باشلار نیز همانند بیش‌تر منتقدان قابل مشاهده است. بررسی تاریخچهٔ نقد نزد باشلار بیانگر تحولات سریع و عمیق آن در دیدگاه این متفکر است که به نوبهٔ خود نشان‌دهندهٔ ذهن فعال و اندیشهٔ منطقی و نظام‌مند اوست. در اینجا کوشش می‌شود نگاهی به تکوین و سیر تطور پدیدارشناسی در آثار و آراء باشلار افکنده شود. بر همین اساس، روش نقد باشلار از دیدگاه ارتباطش با پدیدارشناسی به سه دورهٔ اصلی قابل تقسیم است: نقد عناصری، بوطیقای فضا و بوطیقای رؤیاپردازی. بی شک، چنان‌که می‌خواستیم با رویکرد و نظری دیگر به سیر تطور روش نقد نزد باشلار بپردازیم، این تقسیم‌بندی می‌توانست متفاوت باشد. در اینجا کوشش می‌شود به اختصار به این دوره‌های روش‌شناختی باشلار به ویژه دو دورهٔ دوم و سوم آن اشاره شود.

دورهٔ نقد عناصری: نقد پیشاپدیدارشناسی

آغاز نگارش آثار باشلار به پیش از این دوره یعنی سالهای دههٔ چهل قرن بیستم برمی‌گردد، اما او به عنوان یک منتقد مؤلف با این دوره شناخته می‌شود و به همین دلیل در اینجا به پیش از این دوره پرداخته نمی‌شود. این دوره به طور دقیق از تاریخ ۱۹۳۸ با نخستین کتاب *روانکاوی آتش*[6] در خصوص چهار عنصر شروع می‌شود و تا ۱۹۶۰ یعنی نوشتن کتاب *خاک و رؤیاپردازی آرامش*[7] ادامه دارد. در فاصلهٔ میان دو اثری که از آنها یاد شد، نویسنده در سال ۱۹۴۲ *آب و رؤیاها*[8] و نیز *هوا و خیالها*[9] و در سال ۱۹۴۷ کتاب دیگری از خاک یعنی *خاک و رؤیاپردازیهای اراده*[10] را منتشر کرد. مجموعهٔ این آثار پنج کتاب است. او در این دوره دو کتاب دیگر نیز که به این مجموعه مرتبط نمی‌شود، نوشته است. باشلار با نگارش این آثار مسیر نوینی را در نقد ارائه داد و بسیاری از محققان پس از او نیز با همین روش به تحقیق پرداخته‌اند. در این دوره و به خصوص در آثار نخستین، نقد باشلاری بیش‌تر متأثر از روانکاوی است و پدیدارشناسی در این دوره حضور چشم‌گیر و تعیین کننده‌ای نداشته است. با این حال زمینه‌های آن به خوبی در نوع برخورد و مطالعهٔ نقد عناصری فراهم آمده و گاهی نیز مستقیماً بدان اشاره شده است. به طور مثال در آخرین فصل کتاب *آب و رؤیاها* نکاتی دربارهٔ پدیدارشناسی مشاهده می‌شود.

بوطیقای فضا : چرخش به سوی نقد پدیدارشناسی

5. Norimichi Osakabe
6. *La psychanalyse du feu*
7. *La poétique de la rêverie*
8. *L'eau et les rêves*
9. *L'air et les songes*
10. *La terre et les rêveries de la volonté*

یکـی از مهم‌تریـن و تأثیرگذارترین آثار باشـلار *بوطیقای فضا*ســت که دربارهٔ تخیل مکان و فضا نوشته شده است. این اثر که در سال ۱۹۵۷ منتشر شد، از نظر موضوع مورد بحث ما نیز بسـیار حائز اهمیت اسـت زیرا *بوطیقای فضا* تحولی در نقد و باعث تمایل بیش از پیش نویسـنده به نقد پدیدارشناسی محسوب می‌شـود. باشلار کتاب *بوطیقای فضا* را این چنین آغاز می‌کند: «فیلسوفی که تمام تفکرش در ارتبـاط بـا مضامیـن بنیادین علوم شـکل گرفتـه و با صراحت ممکن خردگرایی فعال و خردگرایی شکوفای علم معاصر را دنبال کرده اسـت، چنان‌که قصد داشـته باشد مسـائل ارائه شده به وسیلهٔ تخیل شـعری را مطالعه کند، بایـد دانش خود را فراموش کند و تمام عادات پژوهشـهای فلسـفی را کنـار بگـذارد. در اینجا، گذشـتهٔ فرهنگی مهم نیسـت و پیوندها و سـاختهای فکری حاصل از تلاشهای بی‌وقفـه و نیـز کوششـهای هفتگـی و ماهانـه تأثیرگذار نیستند» (Bachelard, 1957, p. 1).

چنان‌که ملاحظه می‌شـود، باشـلار در نخسـتین عبارات اثر خود همزمان دو مسـئله را مطرح می‌کند؛ نخسـت این جمله به خود او به عنوان فیلسوف علم ارجاع داده می‌شود و در واقع این جمله حدیث نفس یعنی خطاب به خود است و راهی که بایسـتی برای مطالعهٔ این اثـر در پیش بگیرد. دوم اینکـه این عمل خود یکی از اصول پدیدارشناسـی نیز محسوب می‌گردد؛ یعنی اصل نخستین پدیدارشناسی که بر تعلیق داده‌های پیشین برای یک مطالعهٔ پدیدارشناسانه استوار است.

باشـلار خـود به چرخشـی کـه در روش تحقیقـش انجام گرفتـه، واقـف اسـت و می‌داند که مخاطب آشـنا بـا آثار گذشـتهٔ او دچـار تعجب خواهد شـد. به همیـن دلیل خود پیشاپیش این پرسش را در اثرش مطرح می‌کند و می‌گوید: «شـاید پرسـیده شـود چرا با دگرگونـی دیدگاه پیشـین، هم‌اکنون ما در جستجوی تعریف پدیدارشناسانهٔ تصاویر برآمده‌ایم. در پژوهشـهای پیشـین دربارهٔ تخیل، ما قصد داشـتیم تا آنجا که عینیت ممکن می‌کند، خود را در مقابل چهار عنصر، چهار اصل کیهان‌شناسی ذوقی قرار دهیم» (Ibid, p. 3). چنان‌که مشـاهده می‌شود، باشلار در اینجا اذعان دارد که پژوهشهایش تا پیش از کتاب *بوطیقای فضا* در محدوده‌های عینیت‌گرایی بوده است. چنین روشی برای وفـادار ماندن به عینیـت، ملاحظـات و احتیاطهای خاصِ خود را دارد. پس از آن رفته‌رفته باشـلار متوجه می‌شـود کـه همین ملاحظات و احتیاطها خـود مانعی برای پژوهش ژرف در مورد تصاویر شـعری و هنری می‌شـود، زیرا این تصاویر دارای سرشـتهای متفاوتی هسـتند. او کوشید تا بتوانـد از این موانع بگذرد و به همین دلیل به‌تدریج بیش‌تر به سـوی پدیدارشناسی سـوق پیدا کرد. چنان‌که در ادامه می‌نویسـد: «پـس به نظـر ما می‌رسـد که ایـن تراذهنیت تصویـر در ذات خود نمی‌تواند فقط بـا عادات منابع عینی درک شـود. فقط پدیدارشناسـی (توجه به آغاز تصویر در آگاهی فردی) اسـت که می‌تواند ما را در بازسـازی ذهنیت تصاویر و تعیین گسـتره، نیرو و معنای ترامتنیت تصویر یـاری رسـاند. تمام این ذهنیتهـا نمی‌توانند یـک بار برای همیشه تعیین و مشخص شوند. در نتیجه تصویر شعری اساساً دگرگون شـدنی است نه مقوم» (Ibid, p. 2). تأکید

باشلار بر انحصاری بودن روش پدیدارشناسی برای مطالعهٔ تصویر شعری بسیار با اهمیت است، زیرا این پدیدارشناسی یا بخشی از آن است که می‌تواند به ویژگی اصیل شعر دست یابد و تقدم تصویر خیالی را حتی بر تفکر و اندیشه آشکار سازد: «*برای تعیین درست آن چیزی که می‌تواند یک پدیدارشناسی تصویر خیالی باشد و برای تعیین و تبیین اینکه تصویر خیالی بر تفکر تقدم دارد، باید گفت که شعر پیش از اینکه پدیدارشناسی ذهن باشد، پدیدارشناسی روح است*» (Ibid, p. 4).

مقدمهٔ *بوطیقای فضا* سپهر نوینی را فراروی مطالعات باشلاری در عرصهٔ تصویر می‌گشاید که دستاوردهای بدیعی را در عرصهٔ پژوهش در مورد تخیل و تصویر خیالی به دنبال دارد. متن کتاب نیز متأثر از همین نگرش جدید است. چنان‌که فضا و عناصر فضایی با چنین نگاه نویی در کتاب مطالعه و بررسی می‌شود. این کتاب با فصل «پدیدارشناسی گِردی» پایان می‌یابد. باشلار در این فصل، به پدیدهٔ گرد و دایره از نظرگاه تصویری که شاعران، هنرمندان و فلاسفه ارائه داده‌اند، می‌پردازد.

بوطیقای رؤیاپردازی: تبیین پدیدارشناسی تخیل

همانطوری‌که باشلار در کتاب *بوطیقای مکان* وعده داده بود، در *بوطیقای رؤیا* پیش از هر چیز و در مقدمه به سراغ بحث پدیدارشناسی و روش نقد پدیدارشناسی می‌رود و بحث نسبتاً مفصلی دربارهٔ پدیدارشناسی انجام می‌دهد. او نخستین سطور مقدمه را چنین شروع می‌کند: «در یک کتاب تازه به منظور تکمیل کتابهای پیشین مرتبط با تخیل شاعرانه، ما کوشش کردیم بهره‌ای را که روش پدیدارشناسی برای چنین پژوهشهایی دارد نشان دهیم. به‌دنبال اصول پدیدارشناسی، موضوع روشن کردن آگاهی یک فاعل شناسای حیرت زده از تصاویر شعری بود. این کسب آگاهی، که پدیدارشناسی مدرن می‌خواهد به تمام پدیده‌های روانی منتسب نماید، به نظر ما ارزش سوبژکتیو پایداری را به تصاویری می‌بخشد که بیش‌تر دارای یک ابژکتیویتهٔ تردیدآمیز و یک ابژکتیویته ناپایدار است» (Bachelard, 1960, p. 1).

در اینجا باشلار بر ارزشهای ذهنی تصاویر خیالی تأکید می‌ورزد و پدیدارشناسی را برای مطالعهٔ چنین تصاویری مناسب می‌پندارد، زیرا موضوع باشلار نیز همانند بیش‌تر پدیدارشناسان به ویژه پدیدارشناسان اولیه همانا شناخت‌شناسی و اپیستمولوژی است. اما آنچه باشلار را متفاوت می‌کند، پیکرهٔ مطالعات او یعنی تأکیدش بر تصاویر تخیلی است. بنابراین، پدیدارشناسی از نظر باشلار روش مناسبی برای مطالعهٔ موضوع اصلی او یعنی تصاویر شاعرانه است. چنان‌که در ادامه می‌نویسد: «*با کوشش برای بازگشت نظام‌مند به خود و التزام به یک تلاش روشن برای کسب آگاهی در خصوص یک تصویر داده شده توسط یک شاعر، روش پدیدارشناسانه ما را به مسیری رهنمون می‌شود که بکوشیم تا با آگاهی خلاقانهٔ شاعر ارتباط برقرار کنیم*» (Ibid).

او سپس همانند اثر پیشین خود به طرح پرسش و مسئلهٔ اصلی می‌پردازد و از طرف خوانندهٔ کارشناس طرح می‌پرسد: «چرا کتابی در خصوص رؤیاپردازی با یک دستگاه سنگین فلسفی همانند پدیدارشناسی نوشته می‌شود؟» و از سوی پدیدارشناس نیز پرسش می‌کند: «چرا مادهٔ بسیار سیالی

همچون تصاویر را برای نشـان دادن اصول پدیدارشناسی باید انتخاب کرد؟» (Ibid, p. 2). چنان‌که ملاحظه می‌شود، در اینجا مؤلف به علت و چگونگی روابط تصویرشناسی و پدیدارشناسی می‌پردازد.

باشـلار ارتباط میان پدیدارشناسـی و رؤیاپـردازی را ویژه می‌پندارد، به خصوص هنگامی که با شناخت دنیای واقعی مقایسه می‌شـود. او رابطهٔ پدیدارشناسی و رؤیاپردازی را بـه نوعـی متقابل تصور می‌کند و می‌نویسـد: «شـناخت عالم واقعی تحقیقات پدیدارشناسانهٔ پیچیده‌ای را می‌طلبد. عوالـم رؤیایی، عوالم رؤیاپردازی شـدهٔ روزانـه، در بیداری کامل، به پدیدارشناسـی حقیقتاً بدوی منجر می‌شـود، و این چنین به ذهن ما خطور کرد که با رؤیاپردازی اسـت که بایـد پدیدارشناسـی را آموخـت» (Ibid, p. 13). این رابطهٔ متقابل میان پدیدارشناسـی و تخیل تـا آنجا پیش می‌رود که احسـاس می‌شـود پدیدارشناسـی برای خـود و برای خودشناسی به تخیل و رؤیاپردازی نیاز دارد.

در این کتاب باشلار می‌کوشـد تا رابطهٔ پدیدارشناسی و تخیل‌شناسـی را تبیین کند. از نظر او این رابطه دوسویه و دوطرفـه اسـت، زیـرا نه فقـط تصویرشناسـی خیالی و تخیل‌شناسـی نیازمنـد روش پدیدارشناسـی اسـت و پدیدارشناسی بهترین روش برای مطالعه تصاویر خیالی به حساب می‌آید، بلکه تصویرشناسی نیز بهترین پیکرهٔ مطالعاتـی برای پدیدارشناسـی تلقی می‌گـردد. چنان‌که پدیدارشناسـی در هیچ موضوعی همانند تصویرشناسی به حقیقت خود نزدیک نمی‌شود.

در نتیجه می‌توان گفت اگر دورهٔ نقد عناصری، دورهٔ تسلط روانکاوی بود و پدیدارشناسی حضور کم رنگی داشت، در مقابل دورهٔ بوطیقای فضا دوره‌ای اسـت که پدیدارشناسی فعـال و کانون نقد باشـلاری می‌گـردد. همچنیـن اگر در بوطیقـای فضـا، پدیدارشناسـی به عنـوان روشـی برای مطالعهٔ تصویر خیالی و تخیل مورد توجه قرار می‌گیرد، در بوطیقای رؤیاپردازی باشلار به رابطهٔ دو سویهٔ میان روش و پیکرهٔ مطالعاتی و وابستگی دوجانبهٔ آنها اشاره می‌کند.

ویژگیهای پدیدارشناسی باشلاری

پدیدارشناسـی از فلسفه‌هایی است که امکان گرایشها و نظریات گوناگون و متفاوت را میسر می‌کند. به همین دلیل، گرایشـها و خوانشهای بسیار متفاوتـی از پدیدارشناسـی ارائـه شده است. باشـلار نیز از این قاعده مسـتثنی نیسـت. به ویژه اینکه او خـود از متفکران حوزهٔ تخیل اسـت و نگرش و گرایش خاصی به پدیدارشناسـی دارد. باشلار پدیدارشناسـی را بهترین روش برای مطالعهٔ تخیل و رؤیاپردازی می‌داند. او خود در این مورد می نویسد: «خلاصـه اینکه برای تعیین سرشـت رؤیاپردازی مناسـب اسـت به خود رؤیاپردازی بازگردیم، و دقیقاً پدیدارشناسی اسـت که تمایـز میان رؤیـا و رؤیاپردازی می‌تواند روشـن شـود» (Ibid, p.10). در اینجـا به برخـی ویژگیهای روش باشـلاری که موجب تمایز او از بسـیاری پدیدارشناسـان می‌گردد، پرداخته شود.

روش پدیدارشناسی باشلار دارای ویژگیهایی است که آن‌را از جهاتی به دیگر پدیدارشناسیها مرتبط و از جهاتی نیز متمایز می‌کند. در اینجا به تمایزات روش پدیدارشناسـی باشلاری

بیشـتر تأکید می‌شـود. البته ایـن تمایز به صـورت مطلق نیست؛ یعنی به این معنی نیست که فقط باشلار دارای چنین ویژگیهایی است، بلکه بدین معنی است که یا باشلار خود طراح این ویژگی بوده یا اینکه در این رابطه تأثیر جدی گذارده است. حال بهتر است به چندین ویژگی پدیدارشناسی باشلاری که آن را از بسیاری دیگر متفاوت می‌کند، اشاره شود:

نخسـت، موضوع‌شناسـی؛ پدیدارشناسـی باشـلاری با توجه به پیکرهٔ مطالعاتی آن از دیگر پدیدارشناسیها متمایز می‌شـود. باشـلار بیش از دیگر منتقدان بر تخیل به طور کلی و تخیل ادبی به ویژه بدون اینکه تخیل هنری به معنای خاص آن‌را فراموش کند، پرداخته اسـت. از همین روسـت که باشلار از پدیدارشناسی خود به عنوان «پدیدارشناسی تخیـل» و به طور خاص «پدیدارشناسـی تخیـل فعال» یاد می‌کند. نویسـندهٔ کتـاب *بوطیقای رؤیاپـردازی* توجه خود را بیـش از پیـش معطوف نیرو و کنـش خلاقیت در تخیل می‌کنـد. او در مبحـث رابطهٔ عالم تخیـل و عالم واقعی به ویژه برای شـاعران که از قدرت خلاقیت بالایی برخوردارند، اهمیـت زیادی بـرای عالم تخیـل قائل می‌شـود و به ویژه معتقد است که در لحظات رؤیاپردازی این عالم تخیل است کـه عالم واقعـی را در بر می‌گیرد. چنان‌کـه می‌گوید: «در زندگی یک شـاعر لحظاتی وجود دارد کـه رؤیاپردازی خود واقعیت را شبیه‌سازی می‌کند. بنابراین، آن‌چیزی که دریافت می‌کند، شبیه‌سازی شده است. عالم واقعـی توسـط عالـم تخیلـی هضم می‌شـود. شـلی[11] گزاره‌ای حقیقی از پدیدارشناسـی را به مـا ارائه می‌دهد هنگامی که می‌گوید تخیل قادر اسـت، «برای ما آن چیزی را کـه می‌بینیم، خلق کند». با پیروی از شـلی و شـاعران، پدیدارشناسـی دریافت باید جای خود را به پدیدارشناسی تخیـل خـلاق بسـپارد» (Ibid, p. 12). چنان‌کـه ملاحظه می‌شود، باشلار بیش از اینکه بر دریافت پدیده‌های واقعی تأکید کند، پدیدارشناسـی صور خیالی را مورد تأکید قرار می‌دهـد، صوری که توسـط شـاعران و هنرمنـدانِ مؤلف خلـق می‌شـود. در چنین وضعیتی برای مطالعهٔ شـعر و هنر، پدیدارشناسـی دریافت کم رنگ می‌شـود و باشـلار پیشـنهاد می‌کند که جای خود را به پدیدارشناسـی خلق، پدیدارشناسی تخیل و پدیدارشناسی تخیل خلاق بدهد. بی فایده نخواهد بود اگر اضافه کنیم که پدیدارشناسـی تخیل موضوع انحصاری گاسـتون باشـلار محسوب نمی‌شود، بلکه برخی دیگر به ویژه ژان‌پل سـارتر نیز به تخیل توجه زیادی داشـته‌اند امـا مفهوم و جایگاه تخیل نـزد این دو با یکدیگر متفاوت است که به آن اشاره خواهد شد.

دوم، هدف‌شناسـی؛ پدیدارشناسـی هوسـرلی در نظـر دارد به شـناخت پدیـده نائل آیـد. پدیده حـد فاصل میان حقیقـت و غیرحقیقـت اسـت. بر همیـن اسـاس، آگاهی یعنـی آگاهی به چیزی یـا پدیده‌ای. بنابرایـن، تصویر در پدیدارشناسـی هوسـرلی و بسـیاری دیگر برای شناخت پدیده اسـت؛ پدیده‌ای که تصویـر آن‌را ارائه می‌دهد. چون شـناخت نمی‌توانـد پدیـده را در خود بگیرد، شناخت یعنی دریافت تصویر پدیـده. در نتیجه تصویر خیالی برای هوسرل به‌معنای امکان شناخت پدیده

11. Shelley

است، اما پدیدارشناسی باشلاری در نظر دارد به شناخت خود تصویر بپردازد. برای باشلار آگاهی یعنی آگاهی به تصویر و توجه و التفات به خود تصویر. تصویر از نظر باشلار به سبب خودش اهمیت دارد. تصویر نمایندهٔ چیزی یا پدیده‌ای نیست، بلکه نمایندهٔ خودش است. نوریمیشی اوزاکاب در مقالهٔ «گاستون باشلار، از روانکاوی تا پدیدارشناسی» در مورد آگاهی نزد باشلار می‌نویسد: «این موضوع مهم است که توجه شود آگاهی فقط به تصاویر شاعرانه مربوط می‌شود. به بیان دیگر، تمام آگاهی، آگاهی به یک چیز چنان‌که هوسرل بیان می‌کند، نیست، بلکه بیش‌تر آگاهی نسبت به تصویر شاعرانه است» (Osakabe, 1981, p. 117).

چنان‌که ملاحظه می‌شود، پدیدارشناسی باشلاری پیش از اینکه پدیدارشناسی باشد، تصویرشناسی است. آنچه در پدیدارشناسی توجه باشلار را جلب می‌کند، موضوع یا هدف آن نیست، بلکه بیش‌تر روش آن است. همچنین باشلار ادعای شناخت‌شناسی یا هستی‌شناسی آن‌گونه که جریان هوسرلی و هایدگری مدعی آن‌هستند را ندارد. او برای مطالعات پدیدارشناسی خود محدودهٔ خیال را انتخاب کرده است. هدف او آگاهی نسبت به خیال، آفرینش و هستی خیال است. در یک بررسی معکوس نیز می‌توان گفت ادعای شناخت‌شناسی و هستی‌شناسی کامل هوسرلی و هایدگری بدون در نظر گرفتن تصویرشناسی یا خیال‌شناسی باشلاری نمی‌تواند درست باشد.

سوم، روش‌شناسی؛ پدیدارشناسی باشلاری از نظر روش‌شناسی دارای ویژگیهایی است که موجب می‌گردد به برخی از نظریات مرتبط شود و به طور جدی در مقابل برخی دیگر قرار گیرد. روش پدیدارشناسی باشلاری به شدت در مقابل روشهای علّی ایستادگی می‌کند و روابط علّی را برای پدیده‌های تخیلی انکار می‌کند. این موضوع به این معنا نیست که همهٔ منتقدان پدیدارشناس به روابط علّی معتقدند، اما بسیاری بر این باورند و باشلار این گونه روابط را انکار می‌کند. این باور و نگرش باشلار نه فقط او را از برخی پدیدارشناسان، بلکه نوع کلیت روانشناسی به ویژه نوع فرویدی آن متمایز و جدا می‌نماید. مهم‌ترین ویژگی نقد پدیدارشناسی تخیلی ارائه شده به‌وسیلهٔ باشلار، از انکار رابطهٔ علّی فلسفی و روانشناسی است که همواره رواج داشته است. بنابراین، پدیدارشناسی از نظر باشلار روش مناسبی برای مطالعهٔ موضوع اصلی او یعنی تصاویر شاعرانه است. چنان‌که در ادامه می‌نویسد: «*با کوشش برای بازگشت نظام‌مند به خود و التزام به یک تلاش روشن برای کسب آگاهی در خصوص یک تصویر داده شده توسط یک شاعر، روش پدیدارشناسانه ما را به مسیری رهنمون می‌شود که بکوشیم تا با آگاهی خلاقانهٔ شاعر ارتباط برقرار کنیم*» (Bachelard, 1960, p. 1).

چهارم؛ فاعل شناسا؛ این ویژگی به فاعل شناسا یا سوژهٔ باشلاری مربوط می‌شود، زیرا چنانچه هوسرل با پدیدارشناسی به شناخت‌شناسی و هایدگر با آن به هستی‌شناسی می‌پردازد، باشلار با پدیدارشناسی به تخیل‌شناسی مشغول می‌شود. همین امر موجب می‌شود تا فاعل شناسای باشلاری نیز از فاعل شناسای هوسرلی متفاوت شود. چنان‌که مارگولن در کتاب خود

با عنوان *باشلار* می‌نویسد: «*فاعل شناسای باشلاری که تصور و تخیل می‌کند، به فاعل شناسای دکارتی و هوسرلی که تأمل می‌کند (یا کوژتیو را تجربه می‌کند) پشت می‌نماید*» (Margolin, 1974, p. 58).

اما فاعل باشلاری خود را از فاعل دیگران که منفعل هستند، جدا می‌کند. باشلار برای توضیح وضعیت خاص خواب و رؤیا می‌گوید، کسی که خواب و رؤیای خود را تعریف می‌کند، چنان از رؤیای خویش سخن می‌گوید که گویی چیزی بیگانه است و آن را از خود متمایز می‌کند. کسی که خواب خویش را تعریف می‌کند، از آن متعجب و به عنوان یک واقع از آن خشنود است. گویی یک خواب به سراغش آمده است. در خواب شبانه خواب بیننده منفعل است. به همین دلیل کسی که خواب را دیده و کسی که خواب را حکایت می‌کند، از یکدیگر قابل تمایزند. او در این خصوص با صراحت می‌نویسد: «*به طور حتم فاعلی که حکایت می‌کند و فاعلی که رؤیا دیده است هویت یکسانی ندارند. روشنگری خاص پدیدارشناسی رؤیای شبانگاهی، مسئلهٔ دشواری است. بی‌شک عناصری برای حل این مسئله وجود خواهد داشت اگر ما روان‌شناسی و به دنبال آن پدیدارشناسی رؤیاپردازی را بیش‌تر گسترش دهیم*» (Bachelard, 1960, p. 11).

بنابراین، فاعل باشلاری میان دو گونهٔ دیگر قرار می‌گیرد. از یک سو در مقابل فاعل هوسرلی که فاعلی صرفاً شناختی و زیر سلطهٔ کامل عقل است. دیگری رؤیا و خوابی که در آن فاعل به طور کامل منفعل و زیر سلطهٔ هجوم تصورات است. فاعل باشلاری فاعلی شناسا و خیال‌پرداز است.

پنجم، مخاطب‌شناسی و ارتباط او با متن؛ روش پدیدارشناسی فقط بر پیکرهٔ مطالعاتی تأثیر نمی‌گذارد، بلکه بر درک اثر نزد مخاطب و منتقد نیز تأثیرات عمیق و گسترده‌ای می‌گذارد. «در ارتباط با به‌کارگیری روش پدیدارشناسانه در بررسی تصاویر شاعرانه، به‌نظر می‌رسد که ما به طور خودکار در تحلیل روانکاوانه قرار گرفته‌ایم و اینکه با یک آگاهی روشن می‌توانیم دل‌مشغولیهای قدیم فرهنگ روانکاوانه را بازپس بزنیم. ما به عنوان پدیدارشناس، احساس می‌کنیم از مراجع خود رها شده‌ایم؛ مراجعی که ذائقهٔ ادبی را به عاداتها تغییر می‌دهند. به واسطهٔ امتیاز داده شده به لحظه [خلق تصویر] از سوی پدیدارشناسی، ما همگی در آستانهٔ تصاویر نوینی قرار گرفته‌ایم که شاعر به ما ارائه می‌کند. تصویر خیالی در ما حاضر بود، حاضر در نهان ما، و از تمام گذشته‌ای که ذهن شاعر می‌توانست آن‌را آماده کرده باشد» (Ibid, p. 3). باشلار میان اصالت نخستین، کونیت، فعلیت و روزآمدی تصاویر، یک موضوع را جستجو می‌کند و آن نفی روابط علّی و شبکهٔ علت و معلول تصاویر خیالی در شعر و هنر است. باشلار با پدیدارشناسی می‌خواهد نگاه با طراوت و تازه‌ای را که همواره به خیال داشته است، به طور نظام‌مند و فلسفی حفظ کند.

تصویر خیالی و شاعرانه تصویری است که شاعر در اختیار ما قرار می‌دهد؛ تصویری که هیچ کس دیگری نتوانسته آن را خلق کند. همان‌طوری که هیچ‌گاه دیگری نیز خلق نخواهد شد، زیرا یک بار خلق شده است. «پدیدارشناسی تصویر از ما می‌خواهد در تخیل خلاق شرکت فعال داشته باشیم، زیرا هدف هر پدیدارشناسی حاضر کردن کسب آگاهی،

در زمانی بسیار گسترده است. پس باید نتیجه گرفت که در خصوص ویژگیهای تخیل پدیدارشناسی منفعل وجود ندارد. فراتر از کج فهمی‌ای که اغلب رایج است، یادآوری می‌کنیم که پدیدارشناسی توصیف تجربی پدیده‌ها نیست» (Ibid, p. 4). بی‌مناسبت نیست که یادآوری شود برای باشلار شعر همواره تصویری ناب و دست اول است و به همین دلیل او می‌کوشد تا برخی شاخصها را معرفی نماید تا شعر اصیل از اشعاری که بر پایهٔ تصاویر گذشته استوار شده و از تصاویر غیر اصیل استفاده می‌کند، تمییز داده شود. به همین دلیل دایرهٔ شاعران نزد باشلار به میزان زیادی تنگ‌تر ومحدودتر از آن است که به طور عمومی شناخته شده‌اند.

ششم، چگونگی نگارش نقد است؛ چنان‌که نوشته‌های باشلار با بسیاری از دیگر پدیدارشناسان متفاوت است. این تفاوت هم در بخش بلاغی و درون متنی است و هم در بخش فرامتنی و نحوهٔ ارتباط میان منتقد و نقد و کاربرد ضمایر گوناگون در نقد. به همین دلیل بسیاری نگارش باشلاری را که بعد از او توسط منتقدان مضمونی ادامه یافت، ادبیاتی بر ادبیاتی دیگر قلمداد کرده‌اند.

پدیدارشناسی هنر نزد باشلار

مناسب است به وضعیت پدیدارشناسی هنر و تخیل هنری نزد باشلار نیز اشاره شود. برای توضیح جایگاه و دامنهٔ مطالعات پدیدارشناسی هنر، یادآوری دست کم دو نکته ضروری به نظر می‌رسد؛ نخست اینکه نمی‌توان منکر شد که پیکرهٔ اصلی مطالعات باشلار شعر است، زیرا باشلار ناب‌ترین و بدیع‌ترین تصاویر را در اشعار اصیل شاعران و در نظام کلامی جستجو می‌کند و نسبت به دیگر هنرها آشنایی کمتری دارد. دیگر اینکه باشلار بیش از اینکه بر این یا آن هنر (کلامی یا غیرکلامی) تأکید کند، بر خود تخیل تأکید می‌ورزد و دستاورد پژوهشهای خود را به دیگر هنرها نیز قابل تعمیم می‌داند، زیرا همهٔ اینها دارای سرشتی واحدند. به همین دلیل است که از ارائهٔ مثالهای هنری هر چند اندک پرهیز نمی‌کند. به منظور تکمیل مطالب بالا می‌توان اضافه کرد که باشلار نسبت به هنرها به ویژه نقاشی بی‌توجه نبوده است. او بارها در بررسی پدیدارشناسی تخیل به هنر و هنرمندان نیز اشاره می‌کند. به طور مثال باشلار برای بررسی بیش‌تر پدیدارشناسی تخیل از شعر به نقاشی مراجعه می‌کند و می‌گوید: «در حوزهٔ نقاشی جایی‌که تحقق آن به نظر می‌رسد مستلزم تصمیماتی است که از ذهن بر می‌خیزد، تصمیماتی که جزو التزامات عالم دریافت قرار می‌گیرد، پدیدارشناسی روح می‌تواند نخستین بروز و فعالیت یک اثر را هویدا کند» (Bachelard, 1957, p. 5). در نتیجه نه فقط هنر نزد باشلار در زمرهٔ شاخه‌های تخیلی همچون شعر قرار می‌گیرد و به عنوان یک دلیل مورد استفاده قرار می‌گیرد، بلکه تأکید اصلی مؤلف بر تمایز روح از ذهن است و نقش پدیدارشناسی در چنین بررسی و پژوهشی برجسته‌تر می‌شود. نویسنده برای نمونه به نوشتار و درآمدی که رنه هویق بر نمایشگاه ژرژ راول نوشته است، ارجاع می‌دهد. او می‌گوید: «اوراق رنه هویق این نظر ما را تأیید می‌کند که معنایی ویژه در سخن از پدیدارشناسی روح وجود

دارد» (Ibid). او همچنین در فصل پایانی *بوطیقای فضا*، هنگامی که می‌خواهد به بررسی و مطالعهٔ «پدیدارشناسی گِردی» بپردازد، در کنار یک فیلسوف یعنی یاسپرس[۱۲]، یک شاعر (لافونتن)[۱۳]، یک نویسنده (بوسکه)[۱۴] و یک هنرمند نقاش ونگوگ[۱۵] را قرار می‌دهد می‌گوید: «زندگی احتمالا گرد است» (Ibid, p. 208). باشلار این گفتهٔ ونگوگ را با سه نفر دیگر برای مطالعهٔ پدیدارشناسی گردی مورد استفاده قرار می‌دهد.

اشارات پدیدارشناسی هنر نزد باشلار به چند مثال یاد شده محدود نمی‌شود، بلکه بسیار بیش‌تر است، ولی برای انتقال مفاهیمی که مورد توجه این نوشتار است، به همین مختصر بسنده می‌گردد. بنابراین، هنر نیز در کنار ادبیات پیکرهٔ واحدی را برای مطالعات باشلاری شکل می‌دهند.

نتیجه

پدیدارشناسی تخیل موضوع اصلی مطالعات پدیدارشناسانهٔ باشلار محسوب می‌گردد. گرچه این موضوع مورد توجه برخی دیگر همچون ژان پل سارتر نیز بوده، اما چنان‌که ملاحظه شد نگرش و مطالعهٔ باشلار از گونه‌ای دیگر است.

پدیدارشناسی برای باشلار بیش از هر چیز یک روش تحقیقاتی است؛ روشی که اجازه می‌دهد تا او بهتر از هر روش دیگری بتواند به درک و معرفت موضوع اصلی خود یعنی تخیل و عناصر تخیلی و رسانه‌های آن به ویژه ادبیات و هنر بپردازد. پدیدارشناسی برای باشلار این امکان را فراهم می‌آورد تا بتواند از پیش‌داوریهایی که صدها سال بر فلسفه و فرهنگ غربی سیطره داشته و موجب شده‌اند تا تخیل از صحنهٔ زندگی معرفتی حذف شود، رهایی یابد. این رهایی نیز موجب می‌شود تا او صورت خیالی را آنچنان‌که هست، به عنوان یک پدیدهٔ ناب و خالص به روش علمی و نظام‌مند مورد مطالعه قرار دهد.

همچنین بهتر است تأکید شود که پدیدارشناسی در مطالعات باشلاری دارای یک روند تقریباً رو به رشد است، زیرا به مرور زمان بر ارزش و کاربرد آن افزوده می‌شود. مهم‌تر اینکه باشلار به طور کلی فیلسوفی خودآموز است و به آسانی در قالبهای گوناگون فلسفی جای نمی‌گیرد. به همین دلیل پدیدارشناسی باشلار دارای ویژگیهای خاص خود است. چنان‌که او را تا حد یک پدیدارشناس و حتی فیلسوفی غیر متعارف پیش می‌برد. تأکید باشلار بر تخیل موجب شده که پدیدارشناسی او را «پدیدارشناسی تخیل» بنامند، نامی که خود او نیز از آن استفاده می‌کند.

با توجه به مطالب بالا، می‌توان گفت که هوسرل، هایدگر و باشلار در یک مثلث شناخت‌شناسی، هستی‌شناسی و خیال‌شناسی قرار دارند. باشلار به خیال‌شناسی یا تصویرشناسی هویتی مستقل داد و برای آنها منزلتی همانند شناخت‌شناسی و هستی‌شناسی قائل شد. از نظر ما این مهم‌ترین دستاورد باشلار با پدیدارشناسی و برای پدیدارشناسی است.

12. Jaspers
13. La Fontaine
14. Bosquet
15. Van Gogh

منابع

Bachelard, Gaston. (1938), *La psychanalyse du feu*, Gallimard.

_____. (1940), *La philosophie du non*, Quadrige.

_____. (1942), *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Librairie Jose Corti, Paris.

_____. (1943), *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Librairie Jose Corti. Paris.

_____. (1946), *La Terre et les rêveries de revos*, Librairie Jose Corti, Paris.

_____. (1947), *La Terre et les rêveries de la volonté*. Librairie Jose Corti, Paris.

_____. (1957), *La poétique de l'espace*, P.U.F.

_____. (1960), *La poétique de la rêverie*. P.U.F.

_____. (1961), *La flamme d'une chandelle.* P.U.F.

Barsotti, Bernard. (2002), *Bachelard, critique de Husserl : aux racines de la fracture épistémologie-Phénoménologie*, L'Harmattan, Paris.

Casey, Edward S. (2000), *Imagining, a phenomenological study*, Indiana University Press.

Margolin, Jean-Claude. (1974), *Bachelard*, Seuil.

Mansuy, Michel. (1967), *Gaston Bachelard et les éléments*, Librairie Jose Corti. Paris.

Osakabe, Norimichi. (1981), *Gaston Bachelard, De la psychanalyse a la phenomenologie*, In Etudes de Langue et Litterature Francaise. No 38.

Therrien, Vincent. (1970), *La révolution et Gaston Bachelard en critique littéraire*. Ses fondements, ses techniques, sa portée. Du nouvel esprit scientifique à un nouvel esprit littéraire. Editions Klincksieck. Paris.

پدیدارشناسی هنر؛ رویکرد یا روش؟

دکتر حمید کشمیرشکن
عضو هیئت علمی ـ پژوهشی دانشکدهٔ
شرق‌شناسی دانشگاه آکسفورد
hamidkeshmershekan@orinst.ox.ac.uk

تاریخ دریافت مقاله: ۸۶/۶/۱۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۶/۷/۲۵

چکیده

این نوشتار بر آن است تا با بررسی مفهوم پدیدارشناسی بر اساس آنچه مرلو-پونتی معنی می‌کند، پدیدارشناسی را به‌عنوان اعتقادی به شرح دقیق چیزها، همان‌گونه که آن چیزها خود را در تجربهٔ ما از آنها نشان می‌دهند، تا یک «روش»، معنی نماید. این مقاله همچنین به بحث در این باره می‌پردازد که اگر چه تأثیر مستقیم پدیدارشناسی بر تاریخ هنر و تحلیل و نقد هنری محدود بوده، اما هم پدیدارشناسی و هم هرمنوتیک پدیدارشناسانه که اغلب به‌عنوان یک جنبش پذیرفته شده است تا یک روش، نقش قابل توجهی در فراهم آوردن زمینه برای بسیاری از گرایشها که به طور معمول تحت عنوان «تاریخ هنر نوین» نام‌گذاری می‌شوند، ایفا کرده است. بدین ترتیب، پدیدارشناسی کمابیش راه بسیار فراگیری از درک اینکه یک ابژه چه «گونه‌ای» از چیز است، و نتیجهٔ آن در این سطح از کلیت ضرورتاً ضد روش‌شناسانه، اگر ضد نظریه‌ای نباشد، خواهد بود. بدین معنی تأویل پدیدارشناسانه به توصیف باز می‌گردد، و شاید نهایتاً به‌عنوان توصیف شناخته می‌شود. از یک منظر تأویل پدیدارشناسانه جهت‌گیری مداوم به سوی فرمالیسم است، و ممکن است این دیدگاه را مطرح کند که این ادراک حسی از پدیدارشناسی، آن را به‌عنوان ارتباط با پنداشت معنی می‌کند تا یک روش.

واژگان کلیدی:

پدیدارشناسی، تاریخ هنر، نقد هنری، درک استعلایی، هرمنوتیک پدیدارشناسانه، ادراک حسی، تأویل، ادراکات روش‌شناسی، فرمالیسم.

*. بخش عمده‌ای از مطالب این مقاله از کتاب (Melville, 1998, pp. 143-154) گرفته شده است. برای جزییات بیشتر ر.ک: فهرست منابع.

پدیدار شناسی از توصیف تا تأویل

کار آغازین و عمدهٔ مرلو- پونتی[1] (۱) یعنی *پدیدارشناسی و ادراک حسی*[2] با ترسیم فعلی فراگیر که عنوان کتاب وی بر آن صحه می‌گذارد، آغاز می‌شود:

«پدیدارشناسی چیست؟ ممکن است عجیب به‌نظر برسد که این پرسش نیم قرن پس از اولین آثار [ادموند] هوسرل[3] *هنوز پرسیده می‌شود. در حقیقت، به هیچ وجه به این پرسش پاسخی داده نشده است. پدیدارشناسی مطالعهٔ جوهره‌ها (ذاتها)*[4]*ست؛ و بر این اساس، تمامی مسائل (مشکلات) تعاریف ارائه شده برای این جوهره‌ها، برای مثال به جوهرهٔ ادراک حسی یا جوهرهٔ آگاهی*[5] *منتهی می‌شود، اما پدیدارشناسی همچنین فلسفه‌ای است که جوهره‌ها را به وجود*[6] *برمی‌گرداند، و انتظار رسیدن به فهمی از انسان و جهان، از هر نقطهٔ آغاز، غیر از «حقیقی بودن»*[7] *آنها ندارد. این فلسفه‌ای استعلایی یا اشراقی*[8] *است که اظهار نظرهای قطعی را که از نگرش طبیعی*[9] *برای فهم بهتر آنها ناشی می‌شود، به حال تعلیق در می‌آورد، اما همچنین فلسفه‌ای است که برای آن جهان همواره «قبلاً در آنجا»*[10]*ست، قبل از آنکه تفکر به‌عنوان حضوری سلب نشدنی و لاینفک*[11] *آغاز شود؛ و تمامی کوشش آن برای تمرکز بر دستیابی دوباره به یک تماس مستقیم و ابتدایی*[12] *با جهان و برقراری ارتباط آن تماس با وضعیتی فلسفی است. این جستجو برای فلسفه‌ای است که «دانشی موشکافانه»*[13]*خواهد بود، اما همچنین روایتی از فضا، زمان و جهان آن گونه که در آنها «زندگی» می‌کنیم، ارائه می‌دهد. پدیدارشناسی تلاش می‌کند تا توصیفی مستقیم از تجربه، آنچنان که هست، ارائه کند، بدون مهم شمردن ریشهٔ فلسفی و تشریحهای سببی*[14] *که ممکن است یک دانشمند، مورخ یا جامعه‌شناس بتواند ارائه دهد»* (Merleau-Ponty, 1962, p. vii).[15]

در اینجا مرلو- پونتی گونه‌ای تعریف معین از فعل پدیدارشناسانه را تشریح و ارائه می‌کند. در این مورد این شرح با هر شرح مشابه یا تعاریفی که ممکن است از نوشته‌های هوسرل (فیلسوفی که اصطلاح «پدیدارشناسی»

1. Mauric Merleau – Ponty
2. *The phenomenology of Perception*
3 . Edmund Husserl
4. essences
5. consciousness
6. existence
7. facticity
8. transcendental
9 . natural attitude
10. already there
11. inalienable presence
12. primitive
13. rigorous science

اولیـن بار بـا نام وی رقـم می‌خورد) به‌عنـوان نامی برای روش توصیـف دقیـق و کامل چیزها آن‌گونـه که برای ما ظاهر می‌شـوند، بسـیار متفاوت اسـت. چنیـن مطالبی براسـاس باورهـای هوسـرلی[16] بـه حرکت پـس و پیشِ پارادوکسـها و تناقضات ممکن کـه توصیف مرلو- پونتی بیان می‌کند، چندان اهمیتی نمی‌دهد و به شـکلی فعال و پویـا برای حل یا توصیف چنین ایده‌ای به نفع دیدگاههای واضح و موشـکافانهٔ روش یا رویه[17] عمل می‌کند. به‌طور مسلّم بخش عمدهٔ نوشـته‌های هوسرل فقط شامل چنین کوششی برای شفاف‌سازی و وضوح است تا پرداختن به محصـول واقعی تحلیل آن رویه‌ها، برای امکان‌پذیر کردن آنها.

در واقـع، هر یـک از تضادهای مرلو- پونتی، به اسـتثنای آخریـن آنها را به‌طور مسـتقیم نمی‌توان در نوشـته‌های هوسـرل یافـت، بلکـه ترجیحـاً در جایی بین هوسـرل و مارتیـن هایدگر[18] (کـه اصطلاحـات نقل قولـی «حقیقی»، «قبلاً در آنجا» و «زیسـتن»[19] را می‌تـوان از او به یاد آورد) قرار می‌گیـرد. بنابراین، مرلو- پونتـی در حقیقت، روایتی از پدیدارشناسـی را هم به عنوان یـک طرح و هم به مثابهٔ دریافـت آن طرح ارائـه می‌کند؛ روایتی از پدیدارشناسـی به‌عنـوان یک حرکت یا جریان[20] تا سلسـله‌ای از رویه‌ها[21] یـا برنامه‌هایـی کـه یـا از آنها نشـئت می‌گیرد یا زیر مجـموعـه‌ای از آنـهاسـت. همان‌گونـه کـه در صفحـهٔ بعد می‌گوید: «*پدیدارشناسی می‌تواند به‌عنوان یک روش یا شیوهٔ اندیشیدن- که به‌عنوان یک جریـان وجود دارد- قبل از آنکـه به یک آگاهی کامل از خود به عنوان یک فلسـفه برسـد، مورد اسـتفاده قرار گرفته و شناخته شود*» (Ibid).

قـوّت ویژهٔ چنیـن رویکردی بـه طور واضح این اسـت که اجازه می‌دهد فرد با کوشـش برای فهـم باور بودن واقعی و نامتعـارف، عملـی را آغاز کنـد که از بسـیاری جهات نامشخص به‌نظر می‌رسـد. پروژهٔ فراگیر هوسرل، مانند معاصـرش گوتلیب فـرگ[22]، در جسـتجوی زمینه‌ای غیر روان‌شناسـانه[23] برای فلسـفه بود. او تصـور می‌کرد که چنیـن زمینـه‌ای می‌تواند در تشـریح نزدیـک و تحلیلِ نه ابژه‌ها[24] به‌طور مسـتقل و نه سـوژه‌ها[25] بـه خودی خود، بلکه ابژه‌ها همان‌گونه که در مکان‌شان ظاهر می‌شوند (در خودآگاه) یافت شود. برای این منظور هوسرل از معلمش، کارل برنتانو[26]، پافشاری زیاد بر ساختار آگاهانهٔ خودآگاه را فرا می‌گیرد. در اینجا «آگاهی» حاکی از آن است که هیچ خودآگاهی نیسـت که بر یک چیز آگاه نباشد، و اینکه این «یک چیز» به هر صورت جزء لاینفک خودآگاه بودن است. به همیـن ترتیب، ابژه‌هایـی وجود ندارند، مگـر آنکه آنها ابژه‌های آگاهی، خاص و به‌گونهٔ جوهری دایرهٔ المعارفی[27] باشـند. پروژهٔ فلسفهٔ پدیدارشناسـی به گونه‌ای است که شـبکه‌ها (هـم‌بسـتـها)ی مخصوصی را - که چیزهای جهـان را می‌سـازد قبـل از آنکه ما آنها را از آن شبکه‌ها منتـزع کنیـم - برای تجسـم

14. causal explanations

۱۵. این متن را همچنین می‌توان در کتاب (Kocklemans, 1994)یافت که نوشته‌های مهمی را دربارهٔ سنت پدیدارشناسی ارائه می‌دهد. برای جزییات بیشتر ر.ک: فهرست منابع.

16. Husserlian statements
17. procedure
18. Martin Heidegger
19. live
20. movement
21. procedures
22. Gottlieb Frege
23. non-psychological
24. objects

چیزی مانند مواجههٔ یک وجود مستقل و خودآگاهی ازلی[۲۸] با یک چیز به همان اندازه مستقل و ازلی، تشریح کند. این مفهوم که به هوسرل نسبت داده می‌شود، برای فهم آنچه به منظور درک یک مکعب به عنوان مکعب است، معنی می‌یابد تا آنکه با تعجب وتردید، به آن نگاه شود. برای مثال چگونه می‌توانیم بفهمیم که این یک مکعب است؟ یا تردید داشته باشیم که آیا آن طرفِ سویه‌هایی که در حال حاضر به طرف ماست (و دیده می‌شود)، جوانب دیگری که نمی‌بینیم، وجود دارند؟ یا آیا به طورکلی قادر به این درک هستیم؟ سؤالات متأخر آنهایی هستند که فقط پس از آنکه ادراک حقیقی آن مکعب حاصل گردد، و اگر به عنوان یک مسئلهٔ اولیه در نظر گرفته شوند، آن ادراک مرموز و مبهم عرضه خواهد شد. هوسرل تصور می‌کرد (و البته هدف ادراکات روش‌شناسانه و متدولوژیک او تضمین شرایط این تجسم بود) که این تشریح دقیق از چیزها (مانند مکعبها، فهم یا آگاهی زمان) در امتداد یک سری از تعلیقها[۲۹] (یا دسته‌بندیهای دایرهٔ المعارف هوسرل) بر رویکردهای قراردادی[۳۰] ما به سمت خود و به سمت علایق قبلی خود پدیده‌ها به نفع ظاهر سادهٔ آنها (بنابراین، شعار مشهور پدیدارشناسانه «خود آن اشیاء به خودی خود»[۳۱]) متکی است.

اگر هوسرل، دست کم در بیش‌ترین بخش کارش، بر ابعاد این تفکر، که خود می‌تواند گونه‌ای فهرست نمودن فرمهای عینی را تداعی کند، تأکید می‌کند و اینکه این فرمها به صورت فوق طبیعی (استعلایی) در رابطه با سر و کار ما- به طور آشکار طبیعی‌تر- با چیزها دریافت می‌شود، این برای شاگرد سرکش او، مارتین هایدگر، بر جای ماند تا این پروژهٔ ذاتاً ایدئالیستی (آرمانی) را به پافشاری بر راههایی سوق داد که در آن هیچ خودآگاهی را نمی‌توان از کارگزاری‌اش (محل قرارگیری‌اش) در یک جهت خاص و سنت (و البته مرلو-پونتی بدن را نیز به آن اضافه می‌کند) منتزع کرد. بنابراین تعبیر، رؤیای هوسرل برای دانش دقیق ذاتها تهی است؛ آنچه از آن باقی می‌ماند، کاری است که توصیف نیست، بلکه بیش‌تر به تأویلی از ظاهر یا نمایش چیزها - همان‌گونه که هستند - نزدیک است. بنابراین، روش پدیدارشناسی هایدگر خیلی زود راه را به‌سوی هستی‌شناسی[۳۲] (توضیح طریقی که چیزها به‌طور کم و بیش هستند) و هرمنوتیک می‌گشاید:

«بنابراین، پدیدارشناسی یعنی اجازه دادن آنچه خود را نشان می‌دهد تا به‌واسطهٔ خودش- درست به همان طریقی که یک چیز خودش را از طریق خودش نشان می‌دهد- دیده شود ... پدیدارشناسی راهی است برای دسترسی به آنچه قرار است موضوع هستی‌شناسی باشد، و راهی است برای بخشیدن حساسیت بیانگر به آن. هستی‌شناسی تنها از طریق پدیدارشناسی، ممکن است... فلسفهٔ هستی‌شناسی، پدیدارشناسانهٔ جمعی است و از هرمنوتیک «بودن»[۳۳] که به‌عنوان تحلیلی از وجود

25. subjects
26. Karl Brentano
27. encyclopedic
28. preexisting consciousness
29. epochés / reductions
30. imposed attitudes
31. to the things themselves
32. ontology
33. dasein

مسیری راهنما برای تمامی پرسشهای فلسفی از جایی که آن ناشی می‌شود و به آنچه به آن باز می‌گردد، خارج می شود».
(Heidegger, 1962, pp. 58-62)

دازاین (بودن) اصطلاح هایدگر برای گونه‌ای از بودنِ ما انسانهاست؛ بودنهایی که پرسشی دربارهٔ بودن، یا همان‌گونه که هایدگر بحث می‌کند، ضرورتاً و دقیقاً به‌عنوان همان شکل از مقیمان آن در جهان است. بنابراین، دازاین، که در برخی موارد در زبان انگلیسی به‌عنوان «وجودِ آنجایی»[۳۴] برگردان می‌شود، انسان را هم به‌عنوان رابطه‌ای با آنچه هایدگر، بودن (ابژهٔ مرکزی کار فلسفی‌اش) می‌نامد و هم به عنوان بودنی که همواره در جهان و چیزها و اجرای آن گسترش می‌یابد، و هم وجود[۳۵] (واژهٔ دیگری از هایدگر) آن سوی خود در ابژه‌ها و روابطی که شکل آگاهی او هستند، نام‌گذاری می‌کند. بنابراین، دازاین بازخوانی، ریشه‌سازی (بنیاد سازی) یا تأویل هایدگری «مقصودِ»[۳۶] هوسرل است. مرلو- پونتی این مفهوم را در زمینهٔ مورد علاقهٔ خود چنین خلاصه می‌کند:

«ادراک حسی، علمی از جهان نیست، حتی یک فعل نیز نیست، بلکه جذب آگاهانهٔ یک موقعیت است، پس‌زمینه‌ای است که با آن همهٔ اعمال قابل تشخیص، و پیش‌انگاشت می‌گردند. جهان ابژه‌ای مانند آنچه من قانون ساختن آن را در مالکیت خود دارم نیست، بلکه مجموعه‌ای طبیعی و زمینه‌ای برای تمامی افکار و ادراکات حسی آشکار من است. بنابراین، تنها «ساکن» آن «انسان درونی»[۳۷] نیست، یا به طور واضح‌تر انسان درونی وجود ندارد، انسان در جهان است و تنها در این جهان خود را می‌شناسد». (Merleau-Ponty, 1962, pp. x-xi)

بنابراین، آنچه از پدیدارشناسی می‌توان فهمید، این است که پدیدارشناسی کمتر یک روش[۳۸] است تا اعتقاد به شرح دقیق چیزها، همان‌گونه که خود را در تجربهٔ ما از آنها نشان می‌دهند. چنین شرحی راه را به شکلی پراهمیت به سوی تأویل زمینه‌ها، متفاوت با آنچه در تاریخ هنر قراردادی که حقانیت خود را از طریق ایده‌های عینی که مرلو-پونتی به طور آشکار مردود می‌شمارد جستجو می‌کند، می‌گشاید.

پدیدارشناسی و آثار آن

در حالی‌که تأثیر مستقیم پدیدارشناسی بر تاریخ هنر و تحلیل و نقد هنری کاملاً محدود بوده، هم پدیدارشناسی و هم هرمنوتیک پدیدارشناسانه که بیشتر به‌عنوان یک جنبش پذیرفته شده است تا یک روش، نقش قابل توجهی در فراهم آوردن زمینه برای بسیاری از گرایشها که به طور معمول تحت عنوان «تاریخ هنر نوین»[۳۹](اگر چه نه دقیقاً) نام‌گذاری می‌شوند، ایفا کرده است. پیش از ورود به بحث مصادیق تاریخ هنر، شاید اشاره‌ای حداقل به برخی از این تحولات مفید باشد.

قطعاً اولین و عمومی‌ترینِ

34. there being
35. ex-sisting
36. intentionality
37. inner man
38. method
39. new art history

این موارد، گرایش رو به رشـدی است که باور دارد تمامی توصیفهـا گونـه‌ای تأویل هسـتند و بنابرایـن، تأویل ذاتاً بی‌انتهاسـت؛ یعنـی برهیـچ واقعیـت عمیق‌تـری متکی نیسـت. گونه‌هایـی متنـوع از تفکـر در سـالهای اخیر با هم ادغام گشـته‌اند تا این موضوع را قوت ببخشـند؛ و در میان سرشـناس‌ترین آنهـا، می‌توان به نوشـتهٔ به‌هنگام پـل ریکور[40] با عنـوان *«هرمنوتیک پندار»*[41]؛ *«استراتژیهای تأویل‌گرایانه»* که از همه مهم‌تر از سوی مارکس[42]، فروید[43] و همچنین نیچه[44] مورد استفاده قرار گرفت _ اشاره کرد. در بطـن دورهٔ معاصـر نیز با رویکردهایی بسـیار متنوع از نـو عمل‌گرایی[45] تـا سیاسـت اقلیت‌گرایـی[46] معاصر متجلی می‌شـود که در هر یک از این موارد (به اسـتثنای عمل‌گرایی) در صدد است که زمینه‌ها (بسترها)ی نوین و غیر عمدی (بدون قصدی)[47] خـود را برای تأویل بیابد. در ادامهٔ گونه‌های هرمنوتیک کـه از مارتین هایدگر تا هانس جـرج گادامر[48]، ریکـور و دیگران تولید می‌شـوند، همگی بـرای رهایی تأویل از تعلق به پنداشـتهای قصد مؤلف[49]، زمینه یا بسـتر قابل مرزبندی و تحدید شده و ثابت تلاش نموده‌اند.

همچنین می‌توان به تغییر جهت پرسشـهایی دربارهٔ عمل ادراک حسی، به‌طور خاص - ولی نه منحصراً - در رابطه با مطالعات ادبی اشـاره کـرد. در اینجا دوباره زنجیـره‌ای از عوامـل نقـش ایفـا می‌کننـد: جهت‌گیـری رتوریکال (بیانی)[50]، نو ارسـطوییهای شیکاگو[51]، رویکردهای متنوع روانکاوی[52]، نشانه‌هایی از مکتب مارکسیسم فرانکفورت[53] و نظریـهٔ ادراک حسـی[54] مکتـب کنسـتانز[55] (ولفگانـگ ایـزر[56]، هانس روبرت جـاس[57]) با ارجاعات آشـکارش به پدیدارشناسـی وهمچنین تأکید اصلـی بر تأویل به‌عنوان عملـی که بـا بـه‌کار بـردن تأثیـرات تاریخی به وسـیلهٔ شاگردان هایدگر، مانند گادامر قرار داشت.

گذشـته از این موارد بسیار عمومی، جهت‌گیری و باز هم جهت‌گیری، گونه‌های خاص‌تری از تأثیرات پدیدار شناسانه وجود دارند که باید به آنها اشـاره شـود. پدیدارشناسـی نقـش مهمـی در پدیـداری دیدگاههـای بازنگرانـهٔ تاریخ علم در دهـهٔ ۱۹۶۰ ایفا نمود. پیوند آشـکار آن را از طریق الکساندر کویره[58] مورخ دانش فرانسوی، می‌توان یافت که اثرش هم بر سـنت فرانسوی (به وسـیلهٔ جورج کانگیلم[59] و میشـل فوکو[60]) و هم به طور نسـبی بـر حرکتهایی در آمریـکا که بیشـتر از همه به تی اس کن[61] مرتبط اسـت، تأثیر می‌گذارد. اگر چه حضور اولیهٔ گاسـتون باشـلار[62] در آمریکا بیشـتر به عنوان یک نظریه‌پرداز معنی نمادین مطرح بود، ولی او به این سـنت فرانسـوی متعلق اسـت. پدیدارشناسی اصول که او شاید بدان سبب شهرت زیادی دارد، از بسـیاری جهات یک تفاوتِ خانـه‌زاد (محلی) بود، اما به سرعت به سوی سـنت پدیدارشناسانهٔ فراگیرتری جذب شد. شـکل‌گیری این سنت از آن جهـت بسـیار

40. Paul Ricoeur
41. *The Hermeneutics of Suspicion*
42. Carl Marx
43. Sigmund Freud
44. Friedrich Wilhelm Nietzsche
45. neo-pragmatism
46. minoritarian politics
47. counter-intentional
48. Hans – Georg Gadamer
49. authorial intention
50. rhetorical
51. Chicago neo-Aristotelians
52. psychoanalytic
53. Frankfurt School Marxism
54. reception theory
55. Constanz School

مؤثـر بود که به طـور خاص با آنچه فرد ممکن اسـت به عنـوان یک پس‌زمینـهٔ عمیق معنی کـه در ادراک ما از آن چیزها قرار داده شـده اسـت تشـریح کند، مرتبط بود. در ایـالات متحده، تمامی این مباحـث گوناگون بخش مهمی از جریان متدولوژی و نظری فراگیری هسـتند که بسیاری از جنبه‌هـای جهـان هنـر و علـوم انسـانی را در میانه و پایـان دهـهٔ ۱۹۶۰ ترسـیم می‌کنند و به نظر می‌رسـد به نسبت زیادی در گستره‌ای از مواضعی که اکنون «نظریه»[۶۳] نامیده می‌شود، تبلور یافته است.

مطالعـات ادبی دهۀ ۱۹۶۰ همچنین شـاهد پدیداری مکتب پدیدارشناسانهٔ پر نفوذی در نقد ادبی بود که کانون آن در ژنو قرار داشت. منتقدانی چون جورج پولت[۶۴]، ژان (خوان) ستارینسکی[۶۵] و ژان ـ پیر ریشارد[۶۶] نقش خود را به عنوان کسانی که پویاییهای درونی و منطق زیستهٔ «جهان تخیلی» یک نویسـنده را می‌یابند (ریشارد)، یا در یک فرمول‌بندیِ کمتـر پدیدارشناسـانه، در فاصلـهٔ باطنـی کـه حضور نویسنده را برای خودش تعریف می‌کند (پولت)، ایفا نمودند. ایـن مکتب نه تنهـا مجموعه‌ای متنـوع از مدلها برای فهم وابستگی پدیدارشناسی به مطالعات ادبی ارائه نمود، بلکه تأثیر مهمی بر رشد متعاقب آن در مطالعات ادبی فرانسه و نیز ایالات متحده گذاشـت. به طور آشـکار بخشـهایی از جذابیتهـای آثـار مکتـب ژنـو[۶۷] برای متخصصان ادبیات آمریکای شمالی بر پایهٔ سازگاری نسبی تأکیدی که این مکتب بر مقصود به‌عنوان بُعدی از یک اثر داشت و تأکیدی مشـابه که در نقد نو[۶۸] نیز وجود داشت، اسـتوار بود. در حالی‌که توسعهٔ مشابه و نیرومندی را در روال متـداول تاریخ هنـر نمی‌توان یافت، ولی شـاید مهم باشـد که بدانیم نمونه‌های متنوعـی ـ که در بخش بعدی دربـارهٔ آن صحبت خواهد شـد ـ در رابطـهٔ نزدیکی با نقد فرمالیسـتی کلمنت گرینبـرگ[۶۹] ـ کـه نزدیکیهایی با آثار منتقدان ادبی نقد نو را نشان می‌دهد ـ قرار می‌گیرد.

پدیدارشناسی، تاریخ هنر و نقد هنری

میانهٔ دهـه ۱۹۶۰ زمانی بحرانی برای نقـد فرمالیسـتیِ غالـب، همـراه با ادعاهایی برای هنر آمریکایی بعد از جنگ جهانی دوم بود که روایتی از این بحران بر پیدایی هنر مینمالیستی[۷۰] استوار بود. در حالی که این مسائل اکنون با مباحث گوناگونی که دربارهٔ تقدم، اسـتقلال و ... مطرح است، دچار مشکل می‌شود، ولی واضح است که تا میانهٔ دهۀ ۶۰ آنت مایکلسـن[۷۱] (که در جلسـات سخنرانی و بحـث مرلو- پونتـی در پاریس شـرکت کرده بـود و به نظر می‌رسـد اولین کسـی است که در نوشـته‌هایش به او مراجعـه می‌کند)، مایکل فریـد[۷۲] (۲) و روزالیند کراس[۷۳] (۳) همگـی به این نتیجه رسـیدند که بـرای گفتگو دربارهٔ ادعاهـای هنـر جدیـد، اقـتبـاس و سـازگاری بـا بـرخـی ارجاعـات پـدیدارشناسـی مرلـو- پونتـی ضروری اسـت.

56. Wolfgang Iser
57. Hans – Robert Jauss
58. Alexendre Koyré
59. Georges Canguilhem
60. Michel Foucault
61. T.S. Kuhn
62. Guston Bachelard
63. theory
64. Georges Poulet
65. Jean Starobinski
66. Jean Pierre Richard
67. Geneva School
68. new criticism
69. Clement Greenberg
70. minimalism
71. Annette Michelson

در نمونه‌هـای فریـد و کراس این ارجـاع بخش عمده‌ای از اصـول برای آثار تئوریک و نگارش تاریخ هنر پس از خود را تشکیل می‌دهد.

در بافت تاریخی، موقعیت کراس به‌عنوان کسی که به‌طور مسـتقیم ضد ایده‌های گرینبرگ است، ظاهر می‌شود. در حالـی که تفـاوت فرید بـا گرینبرگ به طور مؤثر توسـط پنداشت مشترکشان دربارهٔ گرایشهای مشخص، پوشیده می‌شـود. در یک بازنگری منصفانه، به‌نظر می‌رسـد که بگوییم کراس و فرید هر دو به شکلی واضح با فرسودگی اهمیـت بیش از حد گرینبرگ بـه موضوع دید بصری[۷۴] به عنوان معیار اساسـی قضـاوت فرضی هنر مدرنیسـتی پیـکار کردند، و هـر دو به کار مرلو-پونتـی به دلیل درک اسـتعلایی از ادراک حسی به‌عنوان فعالیتی که در آن یک موضـوع به طور کامل مجسـم گردیده اسـت و نمی‌تواند فقـط به یک دید انتزاعی کاهـش یابد، علاقه‌مند بودند. در این صورت، به نظر می‌رسد پدیدارشناسی مرلو-پونتی و به طور قطع تأکید پدیدارشناسـانه بر درک چیزها آن‌گونه کـه هسـتند راه را بـرای تداوم توجـه ذاتاً فرمالیسـتی به خصوصیت ویژهٔ یک اثر ارائه می‌کند، در حالی که به طور قابـل ملاحظه‌ای راه را برای فهم روابط ممکن آن توجه نیز هموار می‌کند.

در آن سـوی ایـن توافـق، مسـئلهٔ مراجعـهٔ آن دو بـه مرلو-پونتـی و فهـم آنان از علایـق اساسـی او بـا هـم متفـاوت می‌شـود. به‌طور کلی، به‌نظر می‌رسـد ارجـاع فرید، از همـه مهم‌تر، به‌کار زیباشناسـانهٔ مرلو-پونتی باشد؛ در حالی‌که ارجاع کراس به روایتِ عمومی‌تر مرلو-پونتی از تجسـم است. به‌عبارت دیگر، بـرای کـراس مرلو-پونتی کمک می‌کند تـا راهی را از طریق زیبایی‌شناسـی و تنهـا خصوصیت تصویری[۷۵] اسـتخراج کنیم، در حالی‌که برای فریـد مرلو-پونتی راهی عمیق‌تر را برای شناخت آن چیزها ارائه می‌کند. نمونه‌ای از نوشـته‌های کـراس در تحلیـل وی از اثـری از ریچارد سِـرا[۷۶] هنرمند مینیمالیست آمریکایـی (ت.ش.۱) گویای این مطلب است:

«زمانی که خوانندگان آمریکایی با «پدیدارشناسی ادراک حسی»

تصویر ۱ : ریچارد سرا، «دگرگونی» (نمایی از تپهٔ شرقی تورونتو)، ۷۲-۱۹۷۰، بتون، شش بخش، ۲۵۰.۷۷ میلیمتر، کینگ سیتی، اونتاریو.

72. Michael Fried
73. Rosalind Krauss
74. opticality
75. pictorial
76. Richard Serra

مواجه شدند، افقهای زیبایی‌شناسی آنان به وسیلهٔ باوری بر ضرورت هنر انتزاعی[77] تجدید سازمان یافته بود. نسل مینیمالیستها که از هنر انتزاعی همراه با پس زمینهٔ میراث حل ناشدهٔ جکسن پولاک[78]، بارنت نیومن[79] و کلایفورد ستیل[80] آگاه می‌شد، این تأثیر را به‌عنوان ندایی به سمت هنر فیگوراتیو[81] تفسیر نکرد. برای مینیمالیستها علاقهٔ پدیدارشناسی به طوری روشن بر فرضیهٔ آنان یعنی «تجربهٔ پیشاعینی»[82] که تمامی ادراک حسی را مبنای کار خود قرار می‌دهد و تضمین می‌کند که حتی در شکل انتزاعی‌اش همواره و از پیش معنی دار است- استوار می‌باشد ... «دگرگونی»[83] اثر سِرا البته به «پدیدارشناسی ادراک حسی» به‌عنوان منبع متصل نمی‌شود؛ به‌جای آن ایده‌هایی که به وسیلهٔ مرلو-پونتی گسترش یافته بود، به طور فراگیر توسط نسل اول هنرمندان مینیمالیست پذیرفته شده بود و انگاشتهای دونالد جاد[84] و روبرت موریس[85] را-که: مجسمه بهتر است مسئولیت آنچه را قبلاً، در ایدئالیسم (آرمانگرایی) سابقش، سعی می‌کرد پنهان کند، بپذیرد- تحت تأثیر قرار داد. در استفاده از پرسپکتیوها، که اکنون مینیمالیسم شیء را بر پایهٔ آن قرار می‌دهد، هندسه‌های انتزاعی به طور دائمی به تعریف دوباره یک تصور مکانی می‌پردازند. در مقابل چنین پس‌زمینه‌ای است که سِرا به آرایش و تنظیم دگرگونی، که در آن یک اثر به عنوان افقی دو سویه توسط دو انسان از دور ادراک می‌شود، دست می‌یابد»

(Melville, 1998, p. 148).

«دگرگونی» بر اساس این دریافت اثری است که از طریق واقعیت پدیدارشناسانهٔ تجسم دیده می‌شود، نه از طریق واقعیتهای بصری یا به‌طور دقیق‌تر واقعیتهای بصری که مبنای آن ساختار است (واقعیتهای دو فرد که تلاش می‌کنند از نگاه یکدیگر مخفی نشوند، درحالی که در امتداد یک زمین شیب‌دار حرکت می‌کنند). بنابراین، نمی‌تواند از ویژگی افراد در حال حرکت و آن زمینی که روی آن حرکت می‌کنند، جدا شود. این اثر را نمی‌توان فهمید یا به‌طور کامل شرح داد، مگر اینکه واکنش عمیق آن به اشکال پدیدارشناسانه در نظر گرفته شود؛ واکنشی که شاید زمانی به خوبی قابل فهم باشد که نگاهی به گرایش واضح سِرا در «دگرگونی» به محدوده‌های افقی دید دو سویه (متقابل) داشته باشیم؛ همراه با نقش اصطلاح «افق»[86] که ترجیحاً اصطلاحی استعاری در پدیدارشناسی است، یعنی به‌عنوان راهی که برای نشان دادن یا رساندن مفهوم قرارگیری هر چیزی در میان زمینهٔ (بافت) در بردارندهٔ بیش‌تر تجربه مورد استفاده قرار می‌گیرد.

در مقابل، مایکل فرید پدیدارشناسی را ابتدا به‌عنوان راهی برای داوری دربارهٔ یک اثر به‌عنوان یک ابژه برای تجربه، در نظر می‌گیرد. برخی از دیدگاههای وی در مورد کار مکعب مینیمالیستی مجسمه‌ساز آمریکایی تونی اسمیت[87] به‌نام «مردن»[88] (ت.ش.۲) چنین است:

«در اینجا دوباره تجربهٔ دور شدن (فاصله گرفتن) به وسیلهٔ بحث دربارهٔ اثر هنری به‌نظر حیاتی و پر اهمیت می‌رسد: بیننده خود می‌داند

77. abstraction
78. Jackson Pollock
79. Barnett Newman
80. Clyfford Still
81. figuration
82. pre-objective experience
83. Shift
84. Donald Judd
85. Robert Moris
86. horizon
87. Tony Smith
88. Die

کـه در رابطه‌ای نامعلوم و بـاز (غیر ایجابـی) به‌عنوان موضوع بـا آن شـیء آرام بـر روی دیـوار یـا روی زمین قـرار می‌گیرد. در واقـع، دور شـدن به وسـیلهٔ چنین اشـیایی بـه عقیدهٔ من کامـلاً بی‌شـباهت بـه دور یا احاطه شـدن به وسـیلهٔ حضور آرام (خامـوش) فـرد دیگـری نیسـت، بلکـه تجربـهٔ یافتن یا ملاقـات تصادفی چنین اشـیایی بـه طور غیر منتظـره (برای مثـال در اتاقهایی نسـبتاً تاریک) می‌تواند درسـت بدین طریق تاحـد زیادی، گـر چه به شـکلی گـذرا، نگران کننده باشـد» (Ibid, p. 150).

آنچـه در اینجا فرید قصد بیـان آن را دارد، ارائهٔ روایتی از آن شـیء به‌عنـوان عینیتـی تجربـی اسـت. ادعـای بزرگ‌تـر این دیدگاه این اسـت که اگر روایـت او به‌طور حتـم به اندازهٔ کافی تجربه این عینیت (ابژه) را ارائه کند، این به طور مشـخص و معلوم تجربه‌ای نیسـت که فرد از اثـر هنری می‌کند. بنابراین، پنداشـت انتقادی به‌طور مستقیم در روایت تجربی قرار می‌گیرد. شاید یک جنبه از توصیـف فریـد از این اثر شایسـته اشـارهٔ دقیق‌تری باشـد: او ایـن جنبه، یعنی تـو خالی بـودن را به‌عنوان یکی از ویژگیهای اساسـی «مردن» (و یقیناً بسـیاری از آثار مینیمالیسـت) در نظر می‌گیرد. برای فهم فرید مهم اسـت که بپذیریم این ادعا زمانی که حتی متوجه شویم اثـر مـردن اسـمیت در واقعیـت تجربی حقیقـی‌اش تو خالی نیسـت، بلکه تو پُر اسـت، مخدوش نخواهد شـد. آنچه مهم اسـت، این اسـت که این اثر خود را در تجربهٔ فرد از آن به‌عنوان یک شـیء میان تهی ارائه می‌کند. به همین صورت، توصیف فرید از آن به عنوان شـیء میان

تصویر۲ : تونی اسمیت، «مردن»، ۱۹۶۲، فولاد، ۱۸،۶ - ۱۸،۶- ۱۸،۶ سانتیمتر، نسخهٔ شمارهٔ ۳، مجموعهٔ خصوصی، نیویورک.

تهی، از جزئیات معینی از سـاختار آن که ممکن اسـت بـرای نشـان دادن این واقعیت به‌کار برده شـده باشـد، پیـروی نمی‌کنـد. تجربهٔ تهـی بودنش زمینـه و پایه‌ای اسـت که براساس آن ممکن اسـت خصیصه‌های معین آن، ارزش بررسی داشته باشند.

ایـن البته بدین معنی اسـت که اثر به عنـوان چیزی در نظـر گرفته شـود کـه ویژگی تثبیت شـده‌ای خـارج از تجربه ندارد و بنابراین، مشـخصه‌های آن ممکن اسـت بـه خوبی تغییر کنند، همان‌گونه که تجربهٔ (مشـخصهٔ) آن تغییـر می‌کنـد. بنابرایـن فرید در مقایسـه‌ای دیگر این‌گونه ادعا می‌کند:

«ممکن است فردی بگوید رابطهٔ بین پولاک و لوئیس[89] از جهت انگاشتهای تأثیر و سبک بیش از حد عمیق است. آشنایی با کار لوئیس تنها تجربهٔ فرد از هنر پولاک را نمی‌آراید، بلکه آنقدر بدان نزدیک می‌شود که آن را تعیین (مشخص) می‌کند. نقاشیهای لوئیس چیزی بیش از مورد تأکید قرار دادن یا خاطر نشان کردن جنبه‌هایی از بومهای پولاک انجام می‌دهند، به شکلی که در غیر این صورت، ممکن نبود فرد آنها را دریابد. حس مهمی وجود دارد که در آن نقاشیهای لوئیس آن جنبه‌ها را همراه با تردید خلق می‌کند، که در آن به جنبه‌هایی از هنر پولاک اهمیت می‌دهد و در غیر این صورت، نمی‌توانست به‌عنوان یک مسئلهٔ مهم تجربه شود، یا به عنوان چیزی که مفهومی ویژه را داراست، مطرح گردد. در همین زمان این حقیقتی است که نقاشیهای پولاک، و نه نقاشیهای برخی دیگر از نقاشان، آثاری هستند که نقاشیهای لوئیس به آنها از این طریق معنی می‌بخشد و بر نیرومندی دستاورد پولاک دلالت دارد. و بدین شکل این معنا بخشیدن را می‌سازد که به صورت رازگشایی آنچه قبلاً از برخی جهات وجود داشته است به‌نظر می‌رسد» (Ibid, p. 152).

معقول به‌نظر می‌رسد که بگوییم در این متن فرید روایتی از کار لوئیس را ارائه می‌کند تا جایی که کار لوئیس خود ثبت یا تفسیر یک تجربه از کار پولاک است، و همان طور که در روایت فرید از «مردن» تونی اسمیت ملاحظه شد، ورود به آن چیز، به‌طور مستقیم بدون تجربهٔ آن نه تنها ممکن نیست، بلکه مشخصه‌هایی دارد که تنها از طریق آن تجربه معنی می‌یابد. برای این مورخ هنر (فرید)، کار لوئیس، تجربهٔ معین پولاک را با ایجاد مشخصه‌هایی در آن امکان‌پذیر می‌کند، که امکان وجود این اتفاق برای همان نقاشی در شرح دیگری نیست.

مثال دوم به‌طور واضح پیچیده‌تر از اولی است و آوردن آن در اینجا به روشن شدن سه مشخصهٔ قابل ملاحظهٔ پدیدارشناسی ـ آنچنان که فرید مطرح می‌کند ـ کمک می‌کند. اولین مشخصهٔ آن این است که خط مرزی بین «توصیف»[90] و «تأویل»[91] وضوح بسیار کمی دارد. زمانی که آن را این‌گونه در نظر بگیریم یک ابژه از نگاه پدیدارشناسانه (یعنی همواره چیزی بر پایهٔ آگاهی و به‌دست آمده از تجربه) همواره تعمدی (خود خواسته) است. دومین مشخصه، تأکید بر عمدی بودن رابطهٔ بین منتقد یا مورخ هنر و آنچه فرد ممکن است آن را «اثر به‌خودی خود»[92] بنامد، تغییر می‌دهد. زمانی که یک ابژه تنها به عنوان یک داده و همواره در تجربه درک شود، دیگر نمی‌توانیم سوژه (و بنابراین «ذهنی»[93]) و ابژه (و بنابراین «عینیت»[94]) را ـ به طریقی که ممکن است ترجیح یک «تاریخ هنر علمی»[95]تر باشد ـ از هم جدا کنیم؛ و سومین بدان معناست که رشته‌ای که مورخ هنر در آن مشغول است، خود کاملاً واقعی (نه تخیلی) است. بنابراین، فعالیت مورخ هنر نمی‌تواند به‌عنوان کشف، بازسازی یا برون‌دادی از چیزی باشد که

89. Morris Louis
90. description
91. interpretation
92. the work itself
93. subjective
94. objectivity
95. scientific art history

ممکن است به‌عنوان گمراهی یا فراموشی واقعی یا تحول و دگرگونی، در نظرگرفته شود؛ در عوض کار وی خود بخشی از آن فرایندهاست.

کراس و فرید هر یک جذابیتهای خود را البته به طریقی کاملاً متفاوت و با پایانی متمایز به پدیدارشناسی افزودند. این تفاوتها به‌طور آشکار در دوره‌های مختلف کاری آنها (شاید بیشتر در آثار تاریخ هنر آنها از دهۀ ۱۹۶۰) بازتاب داشته است. کراس به‌طور روز افزون بر مواضع ضد زیبایی‌شناسانه[۹۶] دوشامپ[۹۷] و سوررئالیسم[۹۸] تمرکز می‌کند و همان‌گونه که به‌نظر می‌رسد، روابط (مناسبات) روایت‌گونۀ دید بصری نوپای گرینبرگی را به چالش می‌کشد، و فرید در مورد تأویل و تفسیر دوبارۀ شخصیتهای مرکزی در سنت گرینبرگی (ابتدا دیدروت[۹۹] و سپس کوربه[۱۰۰] و مانه[۱۰۱]) کار می‌کند تا اینکه موجبات آن را دوباره مورد بررسی و تحلیل قرار دهد.

در هر دو مورد با گسترش قابل توجهی در حوزۀ تئوری و چرخشی خاص‌تر به سمت تئوری فرانسوی (هم رولان بارت[۱۰۲] و هم ژاک لاکان[۱۰۳] شاید به‌طوری خاص برای کراس اهمیت داشته‌اند و به همین صورت ژاک دریدا[۱۰۴] برای فرید) مواجه هستیم. جاذبه‌های پدیدارشناسانه نقش نسبتاً مهمی در شکل‌گیری رشتۀ مورد نظر آنها در کارهای متأخر ایفا نموده است: ارجاعات فرید به مرلو-پونتی با تمرکز به بررسی گوستاو کوربه متمایل است، بدین صورت که مشکل اساسی کوربه، آن‌گونه که فرید در اثرش مطرح می‌کند، مسئلۀ تجسم یا نمایاندن خودش است و ارجاعات اخیر کراس به مرلو-پونتی به همین صورت اکنون به یک زمان تاریخی ویژه اشاره دارد.

نتیجه

بدین معنی، فرید و کراس پدیدارشناسی را به عنوان یک روش جذب نمی‌کنند، بلکه در هر دو مورد این اولین قدم در تغییر و تحول در رشته‌ای است که آنها خود را به‌عنوان کسانی که در حال ایفای نقش هستند، در نظر می‌گیرند. به همین دلیل دشوار است تا پدیدارشناسی را به‌عنوان روشی که فرد ممکن است در آن متبحر شود، در نظر بگیریم و آن‌را برای یک سلسله از ابژه‌ها مورد استفاده قرار دهیم؛ پدیدارشناسی کمابیش راه بسیار فراگیر و استنباطی از درک اینکه یک ابژه چه گونه‌ای از چیز است، و نتیجۀ آن در این سطح از کلیت ضرورتاً ضد روش‌شناسانه[۱۰۵]، اگر ضد نظریه‌ای[۱۰۶] نباشد، خواهد بود.

اگر در اینجا بر طریقی که در آن توصیف پدیدارشناسانه به یک عمل تأویلی نامحدودتر به‌طور تاریخی راه پیدا کرده است، تأکید شد، بدین دلیل است که به همان اندازه به نظر مهم می‌آید که تأویل در این نوع اندیشیدن نه به عنوان راهی برای دستیابی به معنای چیزی، بلکه به‌عنوان راهی برای نمایش آنکه

96 . anti-aesthetic
97. Marcel Duchamp
98. surrealism
99. Denis Diderot
100. Gustave Courbet
101. Édouard Manet
102. Ronald Barthes
103 . Jacques Lacan
104. Jacques Derrida
105. anti-methodological
106. anti-theoretical

آن چیـز «چه» یـا «چگونه» اسـت، مطرح می‌شـود. بدین معنی تأویل پدیدارشناسـانه بـه توصیف باز می‌گردد، و شـاید نهایتاً به‌عنوان توصیف شـناخته می‌شـود. از یک منظر، تأویل پدیدارشناسـانه جهت‌گیری مداوم به سـوی فرمالیسـم اسـت، و ممکن اسـت این عقیده را مطرح کند کـه چنین ادراک حسـی از پدیدارشناسـی، آن را به‌عنوان داشـتن رابطه با پنداشـت[۱۰۷] معنی می‌کند تـا یک روش. اینکه کـراس و فرید به یک نحو همواره هم به‌عنوان مورخ هنر و هم منتقد می‌نویسـند، این نکته را مطرح می‌کند که در انتهـا هر دو خود را بـرای ارائه روایتی ـ نه از آنچه یک ابژه جدای از تجربهٔ آن ابژه اسـت و نه آن معانی که چنین ابژه‌ای ممکن اسـت تصور شـود، در بـر دارد، ـ نزدیک‌تر مانند روابط پیوسـتهای آن آماده سـاختند. می‌توان گفت این مرحله‌ای اسـت کـه در آن پدیدارشناسـی ـ به مفهوم گسـترده و وسیعی که در اینجا مطرح شد ـ شیوه یا روال موجود تاریخ هنر و نقد را که با راههای معمول و رایجش در تجزیـه کردن «معنـی» و «روش» مقاومـت می‌کند، به چالش می‌کشد.

107. judgment

پی‌نوشت

(۱). موریس مرلو-پونتی (۱۹۶۱-۱۹۰۸) مسئولیت بازخوانی مفاهیم پدیدارشناسی ادراک حسی هم راستا با روایت نومارکسیستی دربارهٔ زمینه‌های دانش و تجربه را پذیرفت. درپدیدارشناسی وی، ادراک حسی ترکیبی از زبان با آگاهی شخصی را در بر می‌گیرد. وی سپس درآثار بعدی‌اش برمحدودیتهای مفاهیم فلسفی زمانی که فرد با تجربه بصری سر وکار دارد تأکید کرد. نوشته‌های او برای نوشته‌های نسل جوان منتقدان مدرنیست در طول دههٔ ۱۹۶۰ و اوایل دههٔ ۱۹۷۰ به‌طور خاص مایکل فرید و روزالیند کراس از اهمیت خاصی برخورداربود.

(۲). مایکل فرید (۱۹۳۹) یکی از منتقدان و مورخان هنر آمریکایی است که ازحیث روش به کلمنت گرینبرگ درابتدای دههٔ ۱۹۶۰ نزدیک است. او نقد گرینبرگ را به‌عنوان منبع و نمونهٔ روش‌شناسانهٔ خود و همچنین نظریه‌پردازی مدرنیسم وی را به‌عنوان منبعی مشخص برای خروج و استفاده در آثار خود مورد استفاده قرارداد. آنچه برای فرید مهم بود، اینکه ضرورت‌گرایی روایت گرینبرگ از مدرنیسم وگسترش آن را به گونه‌ای بهبود بخشد. مشارکت مشخص وی در تمرکز و تأکیدش بر ویژگی خاص تأثیرات نقاشی و مجسمه‌سازی بر بیننده و بنابراین، تعریف دوبارهٔ «ملاحظات موقعیت تماشاگر» درنقد مدرنیستی بوده است. با این تغییر در تمرکز، پرسش ارزش‌گذاری در انواع خاص هنر مدرنیستی دوباره تدوین و چارچوب‌بندی می‌شود و بنابراین، مدخل جدیدی را برای بحث و پرسش دربارهٔ ارتباط بین اثر تجسمی و بینندگان که به‌طور تاریخی مطرح بوده است، باز می‌کند. بر اساس فرض فرید این سرشت تاریخی هنر مدرنیستی است که استفاده از روش صوری نقد را موجه می‌نماید.

(۳). روزالیند کراس (۱۹۴۰) هم زمان با فرید و همراه با او دردانشگاه هاروارد برای معرفی نقد مدرنیستی کلمنت گرینبرگ به محیط رسمی‌تر آکادمیک و همچنین توسعه دادن و پیچیده‌ترکردن بنیادی مفروضات آن نقد در ابتدای دههٔ ۱۹۷۰ نقش مؤثری ایفا نموده است. اگرفرید اساساً نقد معاصربرای تاریخ هنررا رها کرد، کراس به گونه‌ای فزاینده به دلیل ناتوانی آشکار گرینبرگ در توضیح آنچه شاید جذاب‌ترین و نافذترین هنر روز بود، دچارتردید شد. بنابراین، دست به عمومیت بخشیدن به ایدهٔ حساسیت خود ـ انتقادی مدرنیستی «وسیع‌تر»ی زد که الگوی محصور شدهٔ گرینبرگی را به نوعی زیر پا می‌گذاشت. درانتهای دههٔ ۱۹۷۰ در حالی که از تئوری فرانسوی معاصر متأثر می‌گردد، حتی مفهومی از تندباد پست مدرنیزم را ـ به عنوان وضعیتی که اکنون تحت آن هنر و نقد هنری تولید می‌شد - به کار خود متصل می‌کند.

Block, N. & Flanagan, O. & Güzeldere, G. (eds.). (1997), *The Nature of Consciusness*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
Brough, J. B. (1988), 'Art and Artworld: Some Ideas for a Husserlian Aesthetic', *Edmund Husserl and the Phenomenological Tradition*, ed. R. Sokolowski, Washington DC, Catholic University of America Press.
Chalmers, D. (ed.) (2002), *Philosophy of Mind: Classical and Contemporary Readings*. Oxford and New York: Oxford University Press.
Dreyfus, H., with Hall, H. (eds.) (1982), *Husserl, Intentionality and Cognitive Science*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
Frank, E. (1988 Autumn), 'Farewell to Athene: The Collected Greenberg', *Salmagundi, lxxx*.
Harrison, C. (1986), 'Expression and Exhaustion: Art and Criticism in the Sixties: Part I', *Artscribe, lvi*.
Heidegger, M. (1962), *Being and Time*, Trans. by John Macquarrie and Edward Robinson, New York, Harper & Row, From the German original of 1927.
_____.(1982), *The Basic Problems of Phenomenology*. Trans. by Albert Hofstadter, Bloomington: Indiana University Press, From the German original of 1975. The text of a lecture course in 1927.
Husserl, E. (1963), *Ideas: A General Introduction to Pure Phenomenology*. Trans. W. R. Boyce Gibson. New York, Collier Books, From the German original of 1913, originally titled *Ideas pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy*, First Book. Newly translated with the full title by Fred Kersten. Dordrecht and Boston: Kluwer Academic Publishers, 1983. Known as *Ideas* I.
_____.(1989), *Ideas pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy*, Second Book. Trans. Richard Rojcewicz and AndrŽ Schuwer. Dordrecht and Boston, Kluwer Academic Publishers,. From the German original unpublished manuscript of 1912, revised 1915, 1928. Known as *Ideas* II.
_____.(2001), *Logical Investigations*. Vols. One and Two, Trans. J. N. Findlay. Ed. with translation corrections and with a new Introduction by Dermot Moran. With a new Preface by Michael Dummett. London and New York, Routledge, A new and revised edition of the original English translation by J. N. Findlay. London: Routledge & Kegan Paul, 1970. From the Second Edition of the German. First edition, 1900-01; second edition, 1913, 1920.
_____.(2001), *The Shorter Logical Investigations*, London and New York, Routledge.
Kaelin, E. F., (1962), *An Existentialist Aesthetic: the theories of Sartre and Merleau-Ponty*, Madison, University of Wisconsin Press.
Klein, R. (1979), *Form and Meaning: essays on Renaissance and modern art*, trans. Madeline Jay and Leon Wieseltier; foreword by Henri Zerner, New York, Viking Press.

منابع

Kocklemans, J. (1994), *Edmund Husserl's Phenomenology*, West Lafayette, Ind., Purdue University Press.
Kramer, H. (1962), ‘A Critic on the Side of History’, *Art Magazine*, xxxvii/1.
Krauss, R. (1986), *The Originality of the Avant-garde and other Modernist Myths*, Cambridge, London, MIT Press.
_____. (1992), ‘Some Husserlian Comments on Depiction and Art’, *American Catalogue of Philosophy*, Q., lxvi/2.
Kuspit, D. (1984), *The Critic is Artist: The Intentionality of Art*, Ann Arbor, Mich., UMI Research Press.
Madison, G. B. (1981), *The Phenomenology of Merleau-Ponty: A Search for the Limits of Consciousness*, foreword by Paul Ricoeur, Athens, Ohio University Press.
Melville, S. (1998) “ Phenomenology and the Limits of Hermeneutics”, *The Subject of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives*, eds. Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly, Keith Moxey, Cambridge [England] ; New York, Cambridge University Press.
Merleau-Ponty, M. (1962), *Phenomenology of Perception*, Trans. Colin smith, London, Routledge and Kegam Paul, From the French original of 1945.
Mohanty, J. N. (1989), *Transcendental Phenomenology: An Analytic Accoun*t. Oxford and Cambridge, Massachusetts, Basil Blackwell.
Moran, D. (2000), *Introduction to Phenomenology*. London and New York, Routledge.
Olafson, F. (1987), *Heidegger and the Philosophy of Mind*, New Haven, London, Yale University Press.
Orton, F. & Pollock, G., (1981), ‘Avant-gardes and Partisans Reviewed’, *Art History*, iv/3.
Smith, D. W. and McIntyre, R., (1982), *Husserl and Intentionality: a Study of Mind, Meaning, and Language*. Dordrecht and Boston, D. Reidel Publishing Company (now Kluwer Academic Publishers),
Tillim, S. (1987), ‘Criticism and Culture or Greenberg’s Doubt’, *Art in America*, lxxv/5.

Figure 9 (en haut). Autel d'ancêtres lignagers constitués d'une accumulation de poteries. Ethnie dogon, Mali. Photographie de Marcel Griaule, 1935.

Figure 10. Autel d'ancêtres lignagers figurés par les petits cônes de terre. Ethnie batammaliba, Nord-Togo. Photographie de Luc Pecquet, 1989.

Figure 11. Montage photographique présentant une jeune fille encadrée de deux portraits d'elle-même habillée en garçon, figurant ses deux frères jumeaux morts en bas-âge. Nigeria, 1975. Photographe inconnu. Tucson, université d'Arizona, Center for Creative Photography.

Figure 12 (à gauche). Statue d'homme vêtu à l'occidentale et arborant un béret militaire. Années 1950. Ethnie sénoufo, Côte-d'Ivoire. H. 37 cm. Paris, collection K.P.

Figure 13. Statue d'homme vêtu à l'occidentale à la mode des villes. Années 1950. Ethnie lobi, Côte-d'Ivoire. H. 40 cm. Collection privée.

Figure 4 (à gauche). Statue du fondateur mythique d'un culte figuré avec ses attributs cérémoniels –bonnet, lance, coutelas, chaise. Ethnie bambara, Mali. H. 90 cm. Bois. New York, The Metropolitan Museum of Art. Inv. 1983.600 ab.

Figure 5. Statue du fondateur mythique d'un culte figuré avec deux de ses attributs cérémoniels, le bonnet et le coutelas. Ethnie bambara, Mali. H. 110 cm. Bois. New York, The Metropolitan Museum of Art. Inv.1979.206.132.

Figures 6, 7. Deux photographies prises par Joseph Moïse Agbojelou au Bénin, entre 1930 et 1950. L'homme porte une robe brodée de prix, un pendentif en or et un bonnet brodé de fils dorés qui indiquent son statut d'homme important. Collection Revue noire.

Figure 8. Un couple et leur fils. Grand-Bassam, Côte-d'Ivoire. Photographie de Daniel Attoumo Amichia, années 1950. Collection Revue noire.

ILLUSTRATIONS

Figure 1. Statue de fondateur de clan à l'hermaphrodisme prononcé présentant un sexe et une barbe d'homme et une poitrine de femme. Ethnie mossi, Burkina Faso. H. : 95 cm.Bois. Collection privée.

Figure 2 (à gauche). Statue d'homme fumant une pipe, emblème de la condition d'adulte. Ethnie lobi, Burkina Faso. H. : 96 cm. Bois. Fribourg-en-Brisgau, Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft, Inv. 5-30.

Figure 3. Statue de jeune fille reconnaissable à la forme en obus donnée à sa poitrine. Son torse est recouvert de dessins figurant des scarifications corporelles. Ethnie bambara, Mali. H. : 65 cm. Bois. Paris, musée Dapper. Inv. 0254.

BIBLIOGRAPHIE

BELTING, Hans 2004. *Pour une anthropologie des images,* Gallimard, Le temps des images.

-2007. *La vraie image,* Gallimard, Le temps des images.

COQUET Michèle 2005. «Les voies multiples de la ressemblance - Effigies cultuelles et portraits photographiques africains», dans *Les cultures à l'œuvre - Rencontres en art*, sous la direction de Michèle Coquet, Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini, Paris, Biro Editeur et Editions de la Maison des sciences de l'homme : 295-317.

COQUET, Michèle et HOUSEMAN, Michael 2006. « Le corps et ses doubles », *Qu'est-ce qu'un corps ? Afrique de l'Ouest/Europe occidentale/Nouvelle-Guinée/Amazonie*, sous la direction de Stéphane Breton, Michèle Coquet, Michael Houseman, Jean-Marie Schaeffer, Anne-Christine Taylor, Eduardo Viveiros de Castro, Musée du quai Branly, Flammarion : 25-57.

DIETERLEN, Germaine (ed.) 1981. *La notion de personne en Afrique noire,* Paris, CNRS.

FIELOUX, Michèle 1993. *Biwanté - Récit autobiographique d'un Lobi du Burkina Faso,* Paris, Karthala.

HAMMERSLEY HOULBERG, Marilyn, 1973. «Ibeji Images of the Yoruba», *African Arts,* 7, 1 : 20-27.

MAUSS, Marcel 1980 (1950). « Une catégorie de l'esprit humain : la notion de personne, celle de 'moi '», *Sociologie et anthropologie,* Paris, PUF.

SPRAGUE, Stephen F. 1978. «Yoruba Photography : How the Yoruba See Themselves», *African Arts* 12 (1) : 52-59.

VERNANT, Jean-Pierre 1965. « La catégorie psychologique du double », *Mythes et pensée chez les Grecs II*, Paris, Maspero : 65-78.

WENDL, Tobias, 1998. «Portraits et décors au Ghana», *Anthologie de la photographie africaine et de l'Océan Indien*, Revue noire, Paris : 142-155.

ancien combattant... Chaque statuette joue un rôle d'intermédiaire entre une entité qui se manifeste sous des dehors changeants et une personne qui forme avec cette dernière un couple aussi indéfectible que celui unissant, chez les Yoruba, tout être humain à son principe spirituel, tout jumeau à son jumeau, et tout objet du monde réel à son reflet ou à son ombre. La production d'une ressemblance iconique serait ainsi la voie choisie pour exprimer, sur un mode plastique, la complémentarité, saisie sur un plan métaphysique, des deux faces d'une réalité perçue comme dédoublée.

Dans les sociétés africaines, l'imitation pointilleuse de certains éléments du réel, telle que l'on peut l'observer dans la statuaire ou le portrait photographique, vise moins à reproduire fidèlement celui-ci qu'à instaurer avec le monde immatériel, des défunts, des ancêtres et des esprits, une relation d'indissociabilité comparable à celle du reflet avec sa source. Les images telles que le reflet et l'ombre, données par les phénomènes naturels, offrent un modèle empirique de relation indicielle que les théories africaines de la personne ont conceptualisée.

dans la vie des hommes concerne en fait tant les questions de fécondité et de mariage que celles touchant à la réussite dans les affaires ou les études. Le sculpteur a pour tâche de confectionner et de peindre une effigie aussi belle que possible afin qu'elle plaise à l'entité de l'au-delà. Les effigies de style ancien ont été remplacées aujourd'hui par d'autres comportant en lieu et place des attributs de la socialisation d'antan ceux de maintenant : aux coiffures traditionnelles ont été substituées d'autres à la mode des villes et aux scarifications corporelles des vêtements colorés et les accessoires de la modernité souvent imités avec une grande exactitude (figures 12 et 13).

Toute personne entrant en possession d'une effigie *blolo* instaure avec celle-ci et avec l'être qu'elle représente une relation intime et obligée. Elle doit régulièrement lui offrir de la nourriture et de l'argent et surtout lui réserver une nuit par semaine, une contrainte que le conjoint humain est tenu de respecter. L'étroitesse du lien qui unit un Baoulé à ce compagnon de l'autre monde s'exprime tant par les nombreux gestes d'attention qu'il manifeste à l'égard de l'effigie, par les paroles qu'il choisit pour lui parler que par la manière dont il évoque ce lien lui-même. Commentaire d'un intéressé : « Elle est dans la maison...C'est ma femme [...]. Elle est quelque chose qui doit être caché. Celle qui est ici dehors [dans le monde visible], c'est celle que je montre à mon père. 'Voici ma femme'. L'autre, je la cache. Elle m'apporte du bonheur. Et c'est ce bonheur que je donne à l'autre [à mon épouse terrestre] qui est ici ». Pour les Baoulé vit donc à leurs côtés un être de sexe opposé, dans cette autre réalité qui n'est rendue visible qu'en certaines occasions comme le rêve, ou qu'à certains individus doués de voyance.

L'image sculptée assure la médiation entre l'entité du *blolo* et son conjoint terrestre, non seulement par l'entremise de manipulations ritualisées, puisqu'elle est nourrie, habillée et lavée comme s'il s'agissait d'un être humain, mais aussi par sa configuration empruntant au monde visible ses formes et ses couleurs, traitées cependant sur le mode superlatif de l'idéal. L'homme (ou la femme) de l'au-delà que l'on rencontre dans les rêves, avec lequel le conjoint d'ici-bas doit apprendre à vivre, dont il est souvent, et à son tour, jaloux, est ainsi figuré par le sculpteur sous l'aspect de l'époux parfait, non seulement par sa morphologie répondant aux canons esthétiques en vigueur, mais aussi par sa tenue vestimentaire qui révèle, pour les effigies masculines, quelques modèles socialement valorisés : homme d'affaires, footballeur, policier,

reconnaissance ne concerne pas les traits du visage. L'équivalence posée entre le portrait et le double de la personne s'appuie donc moins sur un processus de reconnaissance qui demeure hypothétique – la qualité de la photographie ne permet pas toujours que l'on y reconnaisse celui qui s'y est fait photographié- que sur le postulat que la photographie, exactement comme le double, entretient avec sa source –le sujet photographié- une relation de type indiciel qui fonde son authenticité. Le monde réel, celui des corps matériels, qui est donné, n'existe qu'en ce qu'il produit des indices, preuves de sa tangibilité. Dans les sociétés africaines dont nous parlons, on fait continuellement appel aux indices pour, en retour, fonder l'existence du monde réel et infléchir les effets des actions que l'on y conduit. Les hommes s'évertuent à reproduire et à intensifier, par le truchement des images qu'ils fabriquent, ce modèle empirique de relation. Cette construction se passe de toute transcendance.

Ce modèle de relation indicielle est activé également pour comprendre et représenter l'articulation entre le monde des vivants et celui des ancêtres et des esprits, conçu comme le reflet de ce monde-ci. Les effigies de fondateurs mythiques exhibent des attributs propres aux humains dans ce but : exprimer et donner à voir le caractère insécable du lien qui unit les membres d'un clan à son fondateur, ou les adeptes d'un culte au fondateur de ce dernier.

Je donnerai pour finir un dernier exemple qui permettra au lecteur de mieux saisir comment est vécue, par l'intermédiaire de l'image, cette relation indicielle, ou spéculaire, à l'autre monde.

Les effigies de bois sculpté des Baoulé de Côte-d'Ivoire (les exemplaires anciens en particulier) sont très appréciées en Occident pour la finesse de leur travail de sculpture. La plupart de ces statuettes sont taillées afin de représenter ceux que les Baoulé nomment les hommes ou les femmes de l'»autre monde», ou *blolo*, que rejoignent les défunts après leur mort et où demeurent les esprits des nouveaux-nés. Chaque femme et chaque homme restent intimement liés leur vie durant à une entité de sexe opposé résidant dans ce *blolo*, appelée, selon qu'elle est homme ou femme, *blolo bian*, ou *blolo bla*, littéralement «époux» et «épouse de l'autre monde». Dans certains cas, lorsqu'un problème survient à l'entrée dans l'âge adulte, tel que la stérilité dont la cause est en général imputée à la jalousie éprouvée par l'époux du *blolo* envers le conjoint terrestre, le devin ordonne la fabrication d'une figurine ; l'intervention des «époux» de l'au-delà

ou photographique de son jumeau mort. Le terme *ejire* signifiant «deux qui sont un», également employé par les Yoruba pour désigner les jumeaux, éclairera mon propos. Il tire son origine d'une conception de la personne qui veut que chaque homme possède un principe spirituel siégeant dans le ciel auquel il est intrinsèquement lié et qui reproduit les actions mêmes qu'il commet sur terre. La paire que forment les jumeaux est alors conçue comme étant composée non pas de deux êtres humains doublés de deux principes spirituels, mais d'un être humain qu'accompagne dans la naissance son propre principe spirituel (Hammersley Houlberg 1973 : 23). En cas de décès de l'un des jumeaux, la réalisation d'une statuette ou d'une photo deviendrait alors essentielle à la préservation d'un couple dont l'intégrité physique doit nécessairement être préservée au risque d'entraîner la mort du survivant.

De la même manière aujourd'hui, la parenté expose les portraits que le défunt s'est fait réalisé de son vivant au côté de la dépouille. En Afrique occidentale, où les funérailles ont lieu en deux temps –enterrement et lever de deuil-, les portraits réapparaissent le jour où l'on célèbre la fin du deuil : ils sont alors posés à côté des objets du mort destinés souvent à être détruits ce jour-là. Ces expositions visent moins à évoquer le mort par un document le montrant vivant et en bonne santé qu'à signifier la cohésion d'un corps dont les principes spirituels, bien que détachés de celui-ci, sont encore présents. Il est révélateur qu'après la levée de deuil, ces photographies soient négligées et finissent souvent mangées par les termites. A ce moment-là en effet, il est communément admis que la « personne » que formaient le vivant puis le défunt jusqu'à la levée de deuil, définies par l'assemblage de ses composantes (souffle, âme(s), intelligence, ombre, double, force vitale, nom…), un assemblage aux liens distendus après le décès, n'existe plus.

L'indice et le miroir

La photographie est utilisée au moment du décès, nous l'avons dit, parce que l'image de la personne qu'elle figure est considérée comme équivalente à son double, à la manière du reflet dans l'eau. Ses amis, ses proches l'y « reconnaissent ». En réalité, si le portrait est identifié comme celui de tel ou tel, c'est avant tout parce que la personne photographiée y arbore les signes de son statut et des vêtements aisément identifiables par ses proches : types de pagne ou de robe, chapeau et turban, colliers et bagues, etc. La

par leur intervention à engendrer des représentations de l'autorité et de la souveraineté à l'instant même où celles-ci se trouvent diminuées, et à combler cette vacance par une profusion soudaine d'images. La réalisation de ces portraits photographiques est également une manière de réponse à une situation vécue comme potentiellement dangereuse alors que le double de la défunte, détaché de son support corporel mais n'ayant pas encore rejoint définitivement le monde des morts, demeure présent parmi les hommes. Le portrait photographique fixe les traits d'une personne vivante : la relation qui unit l'une à l'autre est d'ordre spéculaire, de même que celle qui l'unit à son reflet, à son ombre ou à son double. Tout se passerait alors comme si la démultiplication iconique de cette relation tentait, par l'intermédiaire d'un artifice -les photos ne reproduisant pas le visage réel de la reine-, de préserver jusqu'à l'achèvement des rites funéraires, cette unité que compose tout être humain vivant avec son double et que la mort s'apprête à défaire.

Un projet comparable soutiendrait la production des portraits photographiques de jumeaux chez les Yoruba (Nigéria). Ceux-ci, lorsqu'un jumeau meurt en bas âge, font fabriquer une statuette de bois, nommée *ibeji*, destinée à être déposée sur un autel, où le jumeau resté vivant devra, sa vie durant, rendre un culte à son jumeau mort. Cette statuette peut désormais être remplacée par une photographie réalisée à l'aide d'un montage, éventuellement bien après la mort de l'enfant. Deux portraits du même jumeau resté vivant sont effectués, l'un le représentant, l'autre le figurant habillé et coiffé selon le sexe du petit disparu. Les deux portraits sont ensuite réunis dans une même composition ; grâce à l'illusion opérée par le montage, les deux jumeaux, le vivant et le « mort », semblent siéger côte à côte (figure 11). C'est alors la photo qui assiste aux rites en lieu et place de la figurine et qui est placée sur l'autel destiné à cet usage. Parfois, lorsque les deux jumeaux viennent à mourir et qu'aucune photo ni montage n'ont pu être réalisés à temps, le couple de statuettes normalement sculptées pour un tel événement est lui-même photographié et exposé (Sprague 1978 : 57).

La statuette ou la photo de jumeau jouerait dans ce cas un rôle similaire à celui que remplirait tout portrait photographique lorsqu'il est exposé aux côtés de la dépouille : signifier la cohésion d'un corps, composé de différents principes vitaux (tels que l'ombre, le souffle, le double, l'esprit, etc.), que la mort vient rompre. C'est ainsi qu'il faut penser la relation qui unit le jumeau demeuré vivant à l'image sculptée

Le portrait photographique comme ce qui, par la présence visuelle de l'image, maintient la cohésion de la personne

Le portrait photographique paraît explicitement pensé comme relevant de la catégorie du reflet, de l'ombre ou du double bien que n'en étant pas non plus complètement l'équivalent.

Beaucoup de photographes ghanéens appellent leur appareil-photo «machine-attrape-ombre» et les négatifs «fantôme de mort» (Wendl 1998 : 151). Se faire prendre en photo, dit-on, peut entraîner l'affaiblissement des forces vitales de la personne dont on tire le portrait. Une femme enceinte n'ira pas chez le photographe de peur qu'un tel accident n'arrive à l'enfant qu'elle porte. Il arrive par ailleurs que le photographe, répondant aux désirs et aux goûts de ses clients, recoure à l'art du montage pour proposer sur la même image deux portraits identiques de la même personne ; ou bien encore que des ami(e)s ou des co-épouses se fassent photographier par paires en portant éventuellement le même costume ou en adoptant la même pose, de sorte à paraître le double l'un ou l'une de l'autre. Abolissant les ombres, l'éclairage intense est souvent réparti de manière homogène, comme si ce qui était déjà perçu comme le double ou le reflet d'une personne ne pouvait à son tour faire de l'ombre.

Dans certains cas, à la suite d'un décès lorsque le double errant devient menaçant, le portrait photographique du défunt peut faire l'objet d'usages particuliers. Au sud du Ghana, la tradition veut désormais que, durant la période succédant immédiatement à la mort d'une reine mère ashanti, les femmes, toutes classes sociales confondues, se précipitent pour se faire photographier en «reine mère», arborant pour l'occasion les parures et les tissus propres à ce titre. Il serait erroné de voir dans ce geste la seule expression d'une quelconque frivolité féminine. En effet, la mère d'un *asantehene*, ou souverain ashanti, joue un rôle considérable : le système de succession étant matrilinéaire, elle transmet la royauté à son fils, assimilé au soleil. Comparée quant à elle à l'astre lunaire, elle l'assiste dans ses fonctions et est considérée comme la mère de tous. Au vrai, elle compose avec son fils un couple en lequel s'incarne la royauté. Sa disparition suscite alors un trouble d'autant plus grand qu'elle ampute, physiquement et symboliquement, le pouvoir royal de l'une de ses deux composantes. En se faisant tirer le portrait habillées en « reines », les femmes ne tenteraient pas de prêter un visage de substitution à la disparue : elles contribueraient plutôt

leur voyage vers le pays des défunts et leur transformation en ancêtre. Après la mort biologique, en effet, les différents constituants (double, ombre, force vitale, souffle, âme, intelligence) ne s'éloignent pas du cadavre puis de ses restes. Ils demeurent attachés à la maison du défunt et ce n'est que lors de la levée de deuil, quelques semaines, mois ou années plus tard, qu'ils rejoignent l'au-delà.

La mort est évidemment l'événement le plus dramatique de l'existence. D'autres sont cependant susceptibles d'avoir des conséquences comparables. Ce dont témoigne le commentaire suivant de Binduté Da, du Burkina Faso, très explicite. « Le *tuh* (double) vit avec la personne dont il fait partie, mais il agit le plus souvent, avant elle. Quand je reviens chez mon père, il s'y trouve déjà depuis un jour ou deux. S'il a eu un accident sur la route, j'aurai un accident de voiture. Mon *tuh* me précède auprès de la femme que je rencontre la nuit. Nos *tuh* s'accordent avant nous. On dit aussi que le *tuh* quitte le corps d'une personne quand il est très effrayé : en apparence, la personne est la même, mais c'est devenu une enveloppe vide. Elle finira par devenir folle, idiote ou muette et mourra. Pour cette raison, il ne faut pas effrayer les très jeunes enfants qui, si vite, prennent peur » (Fiéloux 1993 : 221). Je retiendrai plus particulièrement deux des circonstances citées par Binduté qui provoquent un détachement prématuré du double, le voyage et la peur. Le voyage, que l'on parte loin de chez soi ou que, venant de loin, on retourne chez soi, est un moment de l'existence qui provoque -chacun en a fait l'expérience- une sorte de déchirement intérieur : quitter pour partir, c'est se séparer, c'est laisser derrière soi des souvenirs et des êtres chers ; partir pour revenir, c'est retrouver des lieux connus chargés de mémoire et des parents alors que la distance créée par l'éloignement géographique a rendu le voyageur presque semblable à un étranger. En Afrique, on explicite ce sentiment temporaire de « déchirement », ou de « décentrement », qu'accompagne le départ, comme étant provoqué par le détachement du double. D'autres états intérieurs appellent la même interprétation tels que la nostalgie, l'émerveillement, le désir, l'amour -qui, comme le dit l'expression française, fait perdre la raison- ou la peur. Les très jeunes enfants sont particulièrement vulnérables à la peur car l'émotion que celle-ci provoque en eux est susceptible de rompre leur équilibre psychique encore fragile, c'est-à-dire, d'un point de vue africain, de détacher irrémédiablement leur double, et de le rendre à tout jamais vaguant, comme pour les fous.

En Grèce ancienne, les images du rêve, l'ombre, une apparition surnaturelle, l'âme (*psuché*) sont des phénomènes appréhendés de la même façon par l'esprit : « Aussi est-on en droit de parler à leur sujet d'une véritable catégorie psychologique, la catégorie du double, qui suppose une organisation mentale différente de la nôtre. Un double est tout autre chose qu'une image. Il n'est pas un objet « naturel », mais il n'est pas non plus un produit mental : ni une imitation d'un objet réel, ni une illusion de l'esprit, ni une création de la pensée. Le double est une réalité extérieure au sujet mais qui, dans son apparence même, s'oppose par son caractère insolite aux objets familiers, au décor ordinaire de la vie. Il joue sur deux plans contrastés à la fois : dans le moment où il se montre présent il se révèle comme n'étant pas d'ici, comme appartenant à un inaccessible ailleurs » (Vernant, 1965 : 70). Cette définition du double en Grèce est applicable à l'Afrique. Mais si le double n'est en effet pas une image, il peut cependant être capté par l'image : le portrait photographique joue ce rôle.

Le double est l'une des composantes de la personne qui se manifesterait le plus fréquemment aux vivants. Les descriptions abondent pour le dépeindre. On dit de lui par exemple qu'il ne parle pas et qu'il garde les yeux baissés. Lorsque l'intégrité et la solidarité des composantes de la personne se trouvent fortement bouleversées, voire menacées de dissociation, le double est censé se détacher et mener une existence autonome. La mort est l'événement par excellence qui provoque cette désintégration. Elle entraîne la décomposition de la totalité substantielle complexe qui constitue la personne. Un individu malade, très âgé ou mourant subit une première forme de décomposition : ses constituants spirituels commencent à se détacher. Le double, l'ombre ou l'âme sont les premiers à quitter le corps, quelque temps avant le décès, même plusieurs années avant selon les Dogon (Mali) et les Lobi (Burkina Faso). Le pressentiment d'une mort prochaine entraîne souvent des comportements particuliers de la part du malade : il se dévêt et se couche à même le sol ; les cheveux décoiffés, il offre aux regards la nudité de son corps couvert de poussière. À la délitescence de la personne spirituelle répond l'image d'un corps déjà pris dans la gangue terreuse d'où il vient et où il est destiné à se dissoudre. On dit du double et des âmes du mort, car chaque individu peut en avoir plusieurs, qu'ils viennent s'abreuver et se nourrir sur les autels le temps que durent

ait forme humaine mais sont le lieu où est rendu visible le processus de la transformation d'un mort, au corps désormais réduit à des ossements, en un ancêtre non représentable. Ces deux « images » en appellent une autre, relevant autrefois de la seule représentation mentale et depuis peu de la représentation photographique, celle du double. Comprendre la nature de la représentation de l'humain en Afrique nécessite d'interroger les théories locales de la personne.

Certaines langues de l'Afrique occidentale emploient le même terme pour désigner ce que les ethnologues classent parmi les composantes de la personne, à savoir l'ombre, le reflet dans l'eau ou dans un miroir, ou encore le double qui se détache du corps malade et qui erre après la mort, sur lesquels le thérapeute, le sorcier ou tout simplement autrui sont susceptibles d'agir à des fins bénéfiques ou maléfiques. Ce même terme, ou l'un de ses dérivés, peut être employé pour nommer, de manière générique, l'image, qu'elle soit photographique, peinte, modelée ou sculptée. Ces usages ne relèvent pas de la simple métaphore. Ils sont relayés par une constellation d'actes et de comportements qui les enracinent dans le réel.

Le reflet propose à celui qui s'y regarde, une image «ressemblante», non pas tant d'un point de vue visuel (le reflet dans l'eau par exemple est souvent troublé et obscurci) mais plutôt pour la position indicielle qu'il occupe par rapport à la chose qu'il reflète. Il n'existe pas en effet de reflet (ou d'ombre) qui ne recouvre les contours et la silhouette d'une existence tangible quelle qu'elle soit. Les croyances relatives aux doubles errants, devenus dangereux pour les hommes, de défunts dont les funérailles n'ont pu être accomplies, reposent, en partie, sur la certitude qu'un lien ontologique mais non pas indéfectible, unit à son support matériel le double ou le reflet, celui-ci étant conçu comme une des manifestations de celui-là. Les devins exploitent cette propriété en lisant dans l'image réfléchie par l'eau. Pour eux, comme pour leurs clients, il est communément admis que cette image ouvre sur une autre réalité, mitoyenne de la réalité tangible du monde visible des vivants, entretenant avec cette dernière un rapport comparable à celui qui unit toute ombre et tout reflet à la chose matérielle qu'ils reproduisent, c'est-à-dire à la chose dont ils redoublent, par l'image, la présence.

Ces conceptions relatives aux composantes de la personne humaine, selon lesquelles elle serait constituée d'une pluralité de principes spirituels, ont été partagées par toutes les sociétés humaines.

population d'ancêtres auxquels les vivants rendent un culte. L'addition progressive d'éléments (fourche, bâton, pierre, poteries…), dont chacun est le signe d'un mort devenu ancêtre, fait grossir l'autel, de sorte que sa masse est proportionnelle à la durée écoulée depuis la fondation du lignage et au nombre de ses membres défunts. Quel que soit le type d'autel, le lien entre morts et vivants ne repose pas sur une permanence des formes, comme dans le cas de la statuaire, mais sur une communauté matérielle évoquée par l'omniprésence de la terre qui constitue la matière de base de l'autel.

La compréhension autochtone de ce lien substantiel entre les vivants et les morts ne repose pas seulement sur l'idée que toute naissance est « envoyée » par les ancêtres. Elle s'appuie aussi sur l'idée que la terre constitue la matière originelle de l'univers, par conséquent celle des corps humains, et que sa fertilité dépend toujours du bon vouloir des ancêtres. Ces autels et le va-et-vient des vivants venant honorer leurs défunts d'une libation permettent d'établir une continuité matérielle entre la masse de terre, sorte de reliquaire de fragments corporels desséchés, et les supports matériels des puissances ancestrales que sont les branches, les rameaux fourchus et les pierres d'autel. Cette continuité est d'ailleurs entretenue par une humidification régulière, produite par le versement sur l'autel de liquides sacrificiels.

Le double, image vaguante

Images anthropomorphes de modèles d'un côté -les fondateurs mythiques- conçus sur le mode d'une ressemblance avec les humains, « images » d'objets et de terre accumulés signifiant une continuité substantielle de l'autre –les autels où les vivants transforment leurs défunts en ancêtres-, voici deux modes de représentations contradictoires, l'un figuratif, l'autre non, et pourtant complémentaires, adoptés par les sociétés de cette aire culturelle pour rendre compte de ces « existences » que sont pour eux les fondateurs mythiques et leurs ancêtres généalogiques, auxquelles ils rendent des cultes distincts. Le caractère contradictoire de ces images appelle une interrogation : la statuaire prend pour modèle les êtres humains mais ne les figure pas. Les autels composés d'amas d'objets aux contours changeants ne proposent rien qui

ou le chef de maison, ou ont atteint les derniers degrés de l'initiation, ou encore ont connu un destin hors du commun, tel un grand guerrier ou un grand chasseur. Pour les morts ordinaires, le deuil est levé par une cérémonie collective. Pour les morts exceptionnels, des funérailles personnelles les transforment en ancêtres à qui l'on construit des autels sur lesquels on offre en leur nom des victimes sacrificielles et des libations. Leur position dans l'au-delà est identique à celle qu'ils occupaient dans la hiérarchie sociale : derrière eux se rangent l'ensemble des défunts anonymes. Les noms des morts devenus ancêtres sont mémorisés et prononcés dans les prières que les membres du lignage énoncent devant l'autel. Les noms des défunts ordinaires seront progressivement oubliés.

Entre le monde des vivants et celui des ancêtres, le lien ne se rompt que lorsqu'il n'y a plus de descendance pour leur rendre un culte sur les autels. Ce lien est considéré comme vital. En effet, dans les sociétés dont il est question ici, la naissance s'inscrit dans un processus où la reproduction des vivants n'est possible que parce qu'ils ont des ancêtres. L'autre monde n'est pas seulement celui où demeurent les défunts, mais aussi celui d'où viennent certains principes essentiels à la formation des enfants dans le ventre de leurs mères.

L'idée selon laquelle le nouveau-né hériterait du principe vital d'un ancêtre constitue l'une des clefs de voûte des conceptions autochtones de la personne : entre la génération des ascendants défunts et celle des vivants circulent des constituants vitaux assurant leur continuité. Selon les Dogon, pour qu'elle puisse rejoindre le monde des ancêtres, l'âme du défunt doit avoir parmi ses descendants un répondant, souvent un enfant, qui sera choisi pour l'abreuver le temps de son voyage dans l'au-delà. Le même terme désigne l'ancêtre défunt et son répondant, lequel est identifié très tôt, parfois avant sa conception. Le répondant d'un mort détient une part de son énergie vitale et doit s'acquitter d'obligations précises, lui offrir par exemple des libations sur l'autel des ancêtres. Le défunt lègue aussi à son répondant certaines particularités physiques.

Dans le cas des compositions cumulatives, les autels offrent une représentation numérique d'une

composés d'éléments d'où la figuration est absente ou réduite à l'état d'esquisse. Étroitement associés à des défunts, ces autels sont composés d'éléments disparates liés par de la terre : petites poteries, pierres, boules et blocs de terre, branchages, figurines grossièrement taillées. Voici deux exemples.

Les autels dagara (Burkina Faso) sont faits de bouts de branches taillés droit et posés verticalement contre le mur du sanctuaire, à côté d'autres en forme de fourche. Légèrement retravaillés à l'herminette, ces fourches évoquent un tronc sans bras à l'extrémité duquel on devine une ébauche de tête, tandis que la partie fourchue figure des jambes entre lesquelles pend quelquefois un sexe masculin. La réunion de ces bouts de bois de taille variable, dont le caractère anthropomorphe est peu lisible, produit une masse désordonnée. Les autels d'ancêtres dogon (Mali) sont constitués de poteries juxtaposées auxquelles viennent s'ajouter de nombreux autres objets : des petites coupes déposées à l'intérieur des poteries, des morceaux de bois fourchus et des crochets de fer plantés dans le sol, des objets miniatures tels des bâtons de marche, des branches dont l'extrémité fait penser à une tête humaine ou des échelles semblables à celles menant au toit des maisons. La quantité de poteries et autres objets est proportionnelle au nombre de morts du lignage, chaque objet ayant été déposé sur l'autel en l'honneur d'un défunt (figure 9).

Le caractère non figuratif et composite de ces autels résulte non seulement de l'hétérogénéité des matériaux utilisés, mais aussi des résidus d'offrandes et de libations qu'ils reçoivent : sang, plumes, poils, bouillie de céréales. Ces compositions cumulatives ne sont pas de simples figurations des défunts. Par les attentions rituelles dont elles sont l'objet, elles participent activement à la transformation des morts en ancêtres lignagers. Représentations matérielles à la fois fabriquées et indifférenciées, prenant le relais du cadavre décomposé, ces autels attestent l'engagement des vivants à ne pas desserrer le lien qui les relie à leurs morts (figure 10).

Comment les vivants transforment-ils leurs morts en ancêtres lignagers et à quelles fins ?

Tous les morts ne deviennent pas des ancêtres. Une distinction est souvent faite entre les morts ordinaires et ceux qui, de leur vivant, ont été investis de charges particulières, comme le doyen de lignage

partant de là, d'un village, ou au lieu de la révélation d'un culte par une puissance surnaturelle : figurant le fondateur de la lignée ou du culte, elles marquent l'ancrage de l'une ou de l'autre dans un territoire. Chacune de ces sculptures est donc indissociable d'un lieu. On peut même dire qu'elles sont l'expression visible d'un lien invisible entre un lignage, ou un culte, et un territoire.

Les caractéristiques propres à cette statuaire se retrouvent aujourd'hui dans le portrait photographique. Les gens des campagnes comme ceux des villes recourent désormais à la photographie en différentes occasions. Se procurer une carte d'identité en est une qui nécessite un déplacement chez le photographe. Même en milieu rural, rares sont ceux qui ne possèdent pas ce document ; cependant, la photo d'identité sert avant tout un objectif administratif. Les jeunes aiment à aller se faire prendre en photo, en général en groupe, de deux ou plus, entre filles ou entre garçons. La photo, dans ce cas-là, fixe par l'image une relation d'amitié. Lors du mariage, ou de la naissance de leur premier enfant, le jeune couple pose également devant l'objectif. On se fait donc photographier pour commémorer un événement ou célébrer la force d'un lien. Mais la visite chez le photographe peut être encore motivée par une autre intention : acquérir une image de soi qui exalte la dignité d'une vie respectable. Ces photos-là, conçues comme des mises en scène de la personne sociale, vont être exposées au moment des funérailles puis souvent oubliées une fois finie la période de deuil. Hommes et femmes se font photographiés face à l'objectif, vêtus de leurs plus beaux habits, debout ou assis, le visage impassible, dans une position hiératique (figures 6 à 8). Ils s'y montrent semblables, par leur pose et les emblèmes de statut social qu'ils exhibent, aux fondateurs figurés dans la statuaire auxquels ils cherchent à ressembler. Sculptures et portraits photographiques coexistent donc dans un même espace social et cultuel. Afin de mieux saisir le statut de ces images, ce qui les lie et ce qu'elles représentent pour leurs utilisateurs, il convient de les mettre en relation avec d'autres représentations auxquelles ceux-ci ont recours dans les cultes rendus, non pas à des ancêtres mythiques, mais à des ancêtres humains ayant leur place dans la généalogie lignagère.

L'expression de la filiation par une scénographie des substances

Ces représentations ne sont pas érigées sur les autels : elles constituent le corps même d'autels

dans la situation délicate d'être dédoublée. Seul le roi, compte tenu de sa nature presque divine, n'est pas concerné par cette règle, bien au contraire : les figurations de souverains sont relativement nombreuses. On préfère donc figurer des personnages à l'existence hypothétique dont l'éloignement généalogique et temporel les rapproche d'êtres divins et accroît d'autant leur pouvoir de protection et d'intervention auprès des vivants.

Les sociétés dont nous parlons sont également sans tradition d'écriture. L'oralité, aujourd'hui encore, demeure le mode de transmission privilégié des savoirs traditionnels et d'une littérature ayant précédé l'usage de l'écrit. La divinité, le roi ou l'ancêtre ne peuvent alors se rendre visibles par le mot écrit. C'est par l'image ou la parole –la prononciation du nom- que les hommes leur confèrent une présence.

Inférieures à la taille humaine (les plus grandes dépassent rarement un mètre), les sculptures africaines prennent comme modèles des hommes et des femmes adultes, debout ou assis, le corps saisi dans une attitude où prévalent la frontalité et un hiératisme marqué : on les trouve chez les Dogon et les Bambara (Mali), chez les Mossi ou les Lobi (Burkina Faso) et plus au sud chez les Sénoufo ou les Baoulé (Côte-d'Ivoire)... Elles offrent des images archétypes d'individus à la maturité physique et sociale accomplie : une statue à la poitrine protubérante exprime la féminité riche de promesses de la jeune fille, une maternité, l'accomplissement de la reproduction biologique, une statue d'homme barbu, la plénitude de l'âge mûr. Les scarifications corporelles indiquent l'appartenance à telles classe sociale ou classe d'âge, et par conséquent les obligations incombant à ses membres ; les coiffures, parures et emblèmes jouent un rôle identique immédiatement compréhensible par les intéressés (figures 1 à 5).

Dans les sanctuaires, les sculptures sont placées de manière à être face au consultant. Le choix d'une telle disposition n'est pas le fruit du hasard : elle incite ce dernier à s'engager dans l'interaction avec le divin. Desservants de culte, chefs de lignage, devins,… ou simples villageois désirant faire une requête, à des fins thérapeutiques en particulier, tous se placent face à elles pour effectuer leurs libations et adresser leur demande aux instances sollicitées.

Les autels où elles sont installées correspondent en général au lieu de fondation d'une lignée, et

ce point à celui de leur modèle ce qui est une condition nécessaire à l'effet recherché de ressemblance. Beaucoup de ces objets appartiennent aujourd'hui aux musées d'ethnographie européens et américains ou se trouvent dans des collections privées. Le patrimoine artistique propre à ces cultes –statuaire, masques, scénographie rituelle, musique, danses- est d'une grande richesse plastique et esthétique.

L'idée d'un créateur unique mais souvent lointain est partagée par nombre de sociétés humaines. L'activité religieuse populaire concerne souvent, en réalité, moins celui-ci que les multiples forces agissant sur le monde et les hommes et dont ceux-ci tentent de contrôler les effets. Au XIXè siècle en Europe occidentale, les feux de la fête de Saint-Jean le Baptiste, allumés le 24 juin, date du solstice d'été, étaient investis de toutes sortes de vertus : sauter au-dessus des flammes assurait aux jeunes gens la fécondité. Pour les mêmes raisons, on faisait marcher les troupeaux dans les braises et les tisons étaient recueillis pour écarter des jardins les parasites.

A ces forces, on donne des noms, des autels ou des lieux où elles sont censées résider -forêt, arbre, source, lac, grotte, rocher, animal, images... On les gratifie aussi d'une figure humaine : les saints du culte catholique que l'on allait prier pour soigner un mal de gorge, quérir une grossesse, s'assurer du bon déroulement d'un voyage... en sont un exemple.

Quelles que soient la diversité et la complexité des pensées et des croyances religieuses, la fabrication et la manipulation d'objets cultuels ont, entre autres fonctions, celle de rendre réelle et sensible la présence du saint, de l'ancêtre, de l'esprit ou du dieu et commun à tous un même univers mythique. Plus qu'ils ne représentent le dieu ou l'ancêtre, ces objets sont avant tout un support visuellement partagé pour soutenir l'imaginaire et remémorer l'ordre du monde.

La statuaire cultuelle villageoise, déposée sur les autels des sanctuaires, ne représente pas des personnes réelles mais des personnages mythiques, fondateurs de village, de lignée, de dynastie, de société secrète ou de culte. Leur existence réelle, comme celle de la plupart des saints chrétiens par exemple, est loin d'être assurée en dehors des récits qu'ont élaborés les hommes. Dans nombre de sociétés exotiques, qu'elles soient ou non africaines, on répugne en effet à réaliser des figurations de personnes vivantes : le portrait est vu comme une image reproduisant de manière sensible son modèle et mettant ainsi la personne

cette occasion. Dans un même mouvement, l'*imago* désignait à la fois le défunt et le masque qui avait été moulé sur son visage, double matérialisé de celui-ci, signifié par la ressemblance objective que lui assurait la technique de l'empreinte. Au cours des cérémonies funéraires, la ressemblance avec les ancêtres de leurs masques funéraires « se chargeait de leur présence fictive » (Belting 2007 : 106).

Nous retrouverons dans les usages africains des représentations anthropomorphes nombre des questions qui travaillent la notion romaine d'*imago.* Quelle est la nature de l'image qui reproduit la figure d'un homme, d'une femme, d'une divinité ? ou autrement dit, de quoi cette image est-elle l'image ? Les réponses selon les cultures et les religions ont varié. Car ce sont souvent les clercs, desservants des cultes, qui ont, dans le passé, élaboré des théories de l'image anthropomorphe, cherchant ainsi à en maîtriser l'usage et l'interprétation profanes.

L'image du modèle

L'Afrique subsaharienne est vaste et les cultures qu'elle abrite nombreuses et variées. Mon propos ne peut donc les concerner toutes. Je le recentrerai sur des sociétés que les linguistes et les ethnologues désignent comme mandé-voltaïques et qui se trouvent dans l'hinterland de l'Afrique occidentale au cœur de la région des savanes, à l'intérieur des frontières de plusieurs Etats, Mali, Burkina Faso, Guinée, le nord du Ghana, de la Côte-d'Ivoire, du Togo et du Bénin. Il s'agit de sociétés composées pour la majorité d'entre elles d'agriculteurs. Là où ne se sont pas encore implantées les religions musulmane ou chrétienne, ceux-ci continuent à pratiquer des cultes traditionnels dont la conception et le calendrier sont étroitement liés à l'activité agricole. Dans la région des savanes, la principale céréale cultivée est le mil. Deux grandes saisons y alternent : la saison des pluies, commençant avec les semailles et consacrée aux travaux de la terre, et la longue saison sèche, période de relative oisiveté et d'intense activité rituelle.

Ces agriculteurs ont produit et fabriquent toujours une statuaire en bois ou en alliage cuivreux perpétuant des modèles anciens. L'art de la peinture et du dessin est davantage marqué par le non figuratif et le géométrique ; le fait que les représentations du vivant, être humain et animal, soient plutôt réalisées en volume et non en plan doit être souligné. La tridimensionnalité leur confère un corps comparable sur

A des fins cultuelles, les sociétés africaines produisent des figurations de l'être humain ainsi que de l'animal ; je ne m'intéresserai ici qu'aux premières. Ce faisant, elles suivent une voie semblable à celle qu'ont empruntée la plupart des sociétés humaines depuis que l'humanité existe. Si l'on en croit ce que nous a révélé l'archéologie des mondes anciens, la production des images dans l'espace social a d'abord été motivée par des raisons cultuelles et rituelles. Les représentations anthropomorphes semblent ainsi avoir eu, avant toute autre fonction, celle d'être des objets destinés aux sanctuaires ou aux temples. En effet, l'acte consistant à réaliser une reproduction imagée de l'homme n'est pas quelconque. Il a donné lieu, dans chaque culture, à de nombreuses interrogations sur la nature ontologique de l'image et sur le rapport qui lie celui ou celle qu'elle figure avec son modèle. L'analyse étymologique du terme « image », tel qu'il existe dans la langue française et dans d'autres langues européennes, révèle l'histoire complexe des usages et des significations qui l'ont porté jusqu'à nous : dans la Rome antique, l'*imago* désigne le masque de cire que l'on moule sur la face du défunt, et qui est ensuite gardé dans la maison de famille. Lors des funérailles d'aristocrates, ces masques mortuaires étaient portés par des acteurs que l'on embauchait pour

L’homme face à son image et ce qu’il y voit

Michèle Coquet
(CNRS)
mcoquet@ivry.cnrs.fr

Phenomenology of Art: Approach or Method?

Hamid Keshmirshekan, Ph.D.
Research Member of the Faculty of Oriental Studies, Oxford University

This article aims at introducing phenomenology, based on Maurice Merleau-Ponty's account, as less "method" than a commitment to the careful description of things as they show themselves in our experience of them. It also argues that although the direct influence of phenomenology on art history has been limited, both phenomenology and phenomenological hermeneutics, conceived more nearly as a movement than method, have played a considerable role in preparing the ground for many of the tendencies that are frequently (loosely) assimilated under the rubric of "new art history". In this sense, phenomenology is more nearly a highly general and consequential way of understanding what kind of thing an object is, and its outcome, at this level of generality, is essentially anti-methodological, if not anti-theoretical. Hence, phenomenological interpretation returns to, and perhaps is only finally justified as, description. This is, in a sense, its continuing orientation to formalism, and this may suggest that such a reception of phenomenology understands it as having a relation to judgment rather than to method.

Keywords:
Phenomenology, History of arts, Criticism of arts, Phenomenological hermeneutics, Sensitive perception, Methodological perception, Formalism.

Phenomenology of Imagination according to Bachelard

Bahman Namvar Motlagh, Ph.D.
Research Member of the Iranian Academy of Arts

Gaston Bachelard who is known as the reformer of literary criticism in the 20th century is also known as the founder of thematic criticism as well as the founder of the criticism of imagination. Some consider him as a phenomenological critic, because in the second phase of Bachelardian criticism, phenomenology is dominant. It must be mentioned that Bachelard's phenomenology is different from that of others, especially his contemporaries (Husserl' epistemological phenomenology and Heidegger's ontological phenomenology) in its corpus of study as well as in its goal and methodology. In this article, Bachelard's phenomenology is described and its features are represented (especially the place of imagination and imagery), emphasizing the originality of Bachelard's phenomenology of imagination.

Key words:
Phenomenology, Imagery, Method of criticism, Bachelard.

Phenomenological Criticism and Comparative Study of Art

Parvin Partovi, Ph.D.
Member of the Department of Urban Planning,
Faculty of Urban Planning and Architecture, Arts University, Tehran

Comparative analysis has a long background in various scientific, philosophical and artistic fields. One of the most important challenges in this kind of study is the selection of the appropriate approach and methodology to do researches.

In previous decades, in humanistic and artistic studies, because of the inability of "quantitative research" to find meaning and essence of every phenomenon, there was an increasing tendency toward qualitative research. In this article, in addition to a brief mentioning of the features of the aforementioned approaches, the functionality of phenomenology as one of the methods of qualitative approach will be discussed, emphasizing Husserl and Heidegger's ideas in art researches.

The result of research will show the potential of phenomenological criticism to analyze and study artistic works. Phenomenology attempts to find common points, continuity, substructure order and pattern and the return to the object itself will lead the art research to find the origins of meaning and various cultures. Moreover, the study of differences and varieties will provide the meeting point between various cultural horizons and will help to create new meanings.

Key words:
Qualitative research, Quantitative research, Comparative analysis, Phenomenological criticism.

Phenomenology of Husserl and Contemporary Painting

Bahman Pazouki, Ph.D.

Research Member of the Iranian Institute of Philosophy, Tehran

Phenomenology, like the first modern art schools, was to find some ways to overcome the emerging crisis in science in the late 19th century and the early 20th century. In this way, these two new movements were trying to find some new layers of objective and subjective reality hidden from those eyes accustomed to the empirical reality. In fact, they were trying to expand and develop the range of empirical reality through discovering new dimensions of reality and they did not want to replace empirical reality with another superior reality. They have toughly criticized naturalism and historicism because these two approaches have considered scientific results of empirical sciences as absolute while they have claimed to recognize reality completely and absolutely. The common side of phenomenology and modern painting is their tendency to objectivity and absolute reality. They believe that reality must not be discovered indirectly, through images and symbols. Instead, it must also be perceived directly in a way that it manifests itself.

Key words:

Phenomenology, Modern arts, Naturalism, Historicism, Absolute reality, Art for art's sake.

Modern Art, Nihilism, and Art's Destiny

Mahmoud Khatami , Ph.D.
Member of the Philosophy Department, Tehran University

Discussing modern art has been very challenging for the phenomenologists. Since Hegel analyzed modern art under the light of phenomenology through his particular method and put an end to it through his own meaning and style, many thinkers after him have continuously been studying his deep thoughts. This article includes some of the most significant features of the modern art and some discussions about it, emphasizing Hegel's phenomenological analysis and then considers some challenging interpretations by the greatest philosophers after him in this field.

Key words:
Modern arts, Nihilism, Phenomenology, Aesthetics, End of art.

Man against His Image

Michèle Coquet, Ph. D.
Member of the Research Institute of Social Anthropology, Collège de France

In western African societies, there is a close relationship between the world of the living and the world of ancestors which is provided through infinite ritual relationships. This relationship makes it possible for the living to perceive and accept transition to the other world through representational tools which are defined as "artistic" for us. Sculptures which are placed in holy altars and are representations of ancestors can be considered as some of these tools. Today, photographic portraits replace these tools. The image of human being in sculptures and today in portraits can be considered as a kind of relationship with a holy "couple" which in these people's beliefs accompany human beings till their death and will rejoin them after their death and the period of separation. It can be stated that in this period human beings move from the world of the living to the world of the dead and become ancestors. In this article, the author describes this situation, mentioning its instances in western Africa and analyzes this situation in representational forms, sculpture and photography.

Key words:
Western Africa, Religious anthropology, Anthropology of art, Photography, Ancestors' religion, African art.

Anthropological Theories of Art, Interpretive–Historical Criticism

Naser Fakouhi, Ph.D.

Member of the Department of Anthropology, Faculty of Social Sciences, Tehran University

Study of art has a long and old record in anthropology which can be traced back to the 19th century. Although it has deeper roots in the collections by unprofessional people in the previous centuries in the form of the "ancient" and colonial objects and handcrafts which led to the formation of the first anthropology museums in Europe. Therefore, Franz Boas's *Primitive Art* can be considered as a turning point in this filed which made a revolution in previous approaches and rejected the discussion of the opposition of "high culture" in its Victorian significance against "primitive culture". Then, Raymond Firth continued Boas's studies which were focused on American natives in Australia. This was the time when anthropology of arts found its theoretical bases. British and French researchers studying Africa on the one hand and those who study Australia on the other progressed in this way. Accordingly, the binary oppositional approaches of primitive arts vs. western arts on the one hand and museum approaches on the other were gradually replaced with the analytical–aesthetic approaches in the anthropology of arts.

In this article, after reviewing this historical background, anthropological theories of arts will be studied in various branches including evolutionism, functionalism and structuralism as well as more modern symbolic and interpretive theories. Then, some perspectives of this field of study in Iran will be presented.

Key words:

Anthropology of arts, Aesthetics, Primitive culture, High culture, Art theories, Primitive arts.

Preface

This issue of Pazhouhesh Nameh like other issues published during last year consists of two sections: Research and Naghdnameh. The first section including two articles studies art and anthropology. It is worth mentioning that art and anthropology have a very close relation and affinity and the anthropology of art is one the main interdisciplinary majors. It is hoped that an issue of Pazhouhesh Nameh will be wholly dedicated to the anthropology of art and its approaches in near future.

The second section of this issue, Naghdnameh, deals with phenomenology which is one of the major critical approaches. Phenomenology in Iran is not an unknown issue, but it has been often misunderstood or even barley understood. Generally speaking some researches doubt whether phenomenology can be considered as a method of criticism. They commonly regard it as a philosophical theory by which one can contemplate the existence and the surrounding world. It should be mentioned that phenomenology has a wide scope and it is surely impossible to study it in one or even some issues. That is why this issue studies only some aspects of phenomenology. But it is hope that we will come back over this approach after we has had a review of the most major critical approaches.

Contents

First Section:

Naser Fakouhi / Anthropological Theories of Art, Interpretive–Historical Criticism

Michèle Coquet / Man against His Image

Second Section:

Mahmoud Khatami / Modern Art, Nihilism, and Art's Destiny

Bahman Pazouki / Phenomenology of Husserl and Contemporary Painting

Parvin Partovi / Phenomenological Criticism and Comparative Study of Art

Bahman Namvar Motlagh / Phenomenology of Imagination according to Bachelard

Hamid Keshmirshekan / Phenomenology of Art: Approach or Method?

Pazhouhesh Nameh-e
Farhangestan-e Honar
Research Journal of the Iranian Academy of Arts
(Special Issue on Phenomenological Criticism of Art)

Volume 1, No.6, Dec. & Jan. 2007/2008
ISSN 1735-7896
Licence Holder: The Iranian Academy of Arts

Editorial Director: Bahman Namvar Motlagh
Editor-in Chief: Manijeh Kangarani
Guest Editor: Bahman Pazouki
Editorial Board: Hasan Bolkhari, Shahram Pazouki, Parvin Partovi, Mehdi Hosaini Zahra Rahnavard, Farzan Sojoodi Bahman Namvar Motlagh

With thanks to: Amir Ali Nojoumian
Ali Reza Esmaeili, Fateme Benvidi

Logo Designer: Javad Pouyan
Graphic Designer: Sohrab Kalhornia
Editor: J. Ghasemi
Translator & Editor: Mohsen Fakhri
Kaveh Sojoodi

Address: Iranian Academy of Arts, No. 23,
Loghman-e-Adham St., Felestin St., Tehran

Tel: (+98 21) 66951650-54
Fax: (+98 21) 66951663-66951655

Web Site: www.honar.ac.ir/pajoheshnameh
Email: kangarani@honar.ac.ir

6
Dec. & Jan. 2007 / 2008

Pazhouhesh Nameh-e Farhangestan-e Honar

Research Journal of the Iranian Academy of Arts

Special Issue on
Phenomenological Criticism of Art