

اثر هنری در مقام یک جور ساختار آگاهی مقدمه‌ای پدیدارشناختی درباره چیستی امر هنری*

حمیدملک‌زاده^۱، شقایق محمدزاده‌خواجه^۲

^۱دکتری تخصصی علوم سیاسی (اندیشه سیاسی)، دانشکده حقوق و علوم سیاسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
^۲دانشجوی کارشناسی ارشد هنرهای تجسمی (نقاشی)، گروه نقاشی، مؤسسه آموزش عالی غیرانتفاعی سپهر اصفهان، اصفهان، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۹/۱۰، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۱۰/۲۵)

چکیده

مسأله اساسی در پدیدارشناسی استعلایی ادmond هوسرل، در همه دوره‌های تفکری که به او نسبت داده‌اند، بحث درباره بنیان یقینی دانش است. پژوهش حاضر تلاشی برای به کار بردن آنچه ادmond هوسرل از دانش یقینی افاده کرده بود به اعتبار امر هنری است. از آنجایی که هر بحثی درباره پدیدارشناسی استعلایی به یک معنا بحث درباره نحوه دادگی چیزها به عنوان هستی‌هایی بدنمند، برای سوپژکتیویته، و بیناسوپژکتیویته‌های به لحاظ بدنی موقعیت یافته در جهان است، هدف ما در این پژوهش مشخص کردن رابطه میان این دادگی بدنمند و موقعیت یابی بدنی با اثر هنری، و از این طریق ارائه فهمی پدیدارشناسانه از چیستی اثر هنری متناسب با پدیدارشناسی استعلایی ادmond هوسرل است. ما برای این کار از طریق گرد آوردن مجموعه‌ای از داده‌های ممکن در ادبیات فلسفی ادوند هوسرل، و برخی از مفسران، هدف خودمان را دنبال کرده‌ایم. در این راه، برای تبیین چیستی اثر هنری به عنوان محتوای یک جور رابطه پدیدارشناختی میان هنرمند و هستی مادی اثر هنری از روشی توصیفی-تحلیلی استفاده شده است. براساس نتایج بدست آمده، اثر هنری یک جور حاضرسازی روی‌آوردی جهان در یک جور روی‌آوردگی هنرمندانه است. به طوری که هر اثر هنری یک جور حاضر سازی روی‌آوردی بدنمند جهان است آنطور که در تجربه روی‌آوردی هنرمند دیده شده است. این در مغایرت کامل با تئوری‌های بازنمایی قرار می‌گیرد.

واژه‌های کلیدی

بدن، بدنمندی، اثر هنری، تجربه روی‌آوردی، پدیدارشناسی هنر.

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۷۳۴۷۲۵۲، نمابر: ۰۳۱-۵۲۲۳۳۳۲۴، E-mail: hmalekzade@ut.ac.ir

مقدمه

در اینجا به معلوم کردن آن چیزی اختصاص دارد که از آن به عنوان اثر هنری یاد می‌کنیم. ما اینکار را برای معلوم کردن آن نقطه آغازینی که بنا داریم به اعتبارش نامعلومی مفاهیمی که در ادامه این رساله با آنها مواجه خواهیم شد را به آشارگی در بیاوریم، انجام خواهیم داد. قبل از هر چیز، و در ابتدای این مسیر باید این مسأله را به طور صریح یادآور بشویم که کار ما یک جور مطالعه تأملی درباره هنر و چپستی امر هنری است. این تأکید، که در ادامه این نوشته برای خواننده روشن تر خواهد شد، بخاطر این است که قبل از هر چیز معلوم کرده باشیم که اثر هنری همواره چیزی بیش از تأملات تئوریکی است که درباره آن، و تنها پس از اتفاق افتادنش، درباره آن صورت گرفته، یا بعد از این صورت می‌گیرد. در واقع، با گفتن این عبارت بنا دارم این نکته را برای خوانندگانم مشخص کنم که بنای من در این رساله ارائه دادند روایتی شخصی از چپستی اثر هنری برای فراهم آوردن امکان مطالعه آن است. من این روایت شخصی را به هیچ عنوان به عنوان الگویی پیش‌بینی برای هنر به طور عام و نقاشی به طور خاص، در نظر نیاورده‌ام که بر پایه آن، می‌شود به تولید اثر هنری دست زد. به بیان دیگر، آنچه در این فصل نوشته و در طول این مقاله می‌خوانید یک جور شیوه درک و مواجهه با اثر هنری، نه دفترچه راهنمایی برای تولید آن باید در نظر گرفته شود. دفترچه راهنمایی که براساس آن، یا برپایه الگوهای پیشنهادی موجود در آن می‌شود اثری هنری را تولید کرد.

بعد از یادآوری این نکته اساسی، و قبل از وارد شدن به مطالبی که برای این مقاله در نظر گرفته‌ام، لازم است تا بحثی مقدماتی را درباره یکی از مهم ترین مفاهیمی که هر نوشته‌ای درباره هنر با آن دست به گریبان است بیاورم: بحث درباره مفهوم بازنمایی^۱.

اثر هنری یک جور بیانیه شخصی است که هنرمند از خلال آن چیزی را که تجربه کرده است برای مخاطبانش بیان می‌کند. این شیوه دیدن همراه با یک جور قضاوت نیاندیشیده درباره جهانی است که هنرمند تجربه کرده است. اگر این مسأله را در نظر بگیریم آنگاه محیط پیرامونی هنرمند را باید مهم‌ترین عامل انگیزش او در تولید اثر هنری به حساب بیاوریم. سینما، موسیقی، تئاتر، ادبیات، نقاشی و هنرهای تجسمی، در کنار دیگر رسانه‌های هنری شناخته شده در نهایت تجربه هنرمند از جهان پیرامونی‌اش را وساطت می‌کنند. فارغ از این که اثر هنری تحت علائق انتقادی، ناتورالیستی یا براساس باورهای مبتنی بر اهمیت هنر برای هنر تولید شده باشد، اثری است که به طور بنیادینی تحت تأثیر عناصر واقعی موجود در جهان پیرامونی هنرمند تولید شده و شامل این عناصر می‌شود. برای همین است که می‌بینیم پای مطالعاتی درباره آثار هنری به پژوهش‌های مردم‌شناسانه، سیاسی، باستان‌شناختی و مطالعاتی از این دست باز شده است. چرا که هر اثر هنری، جدای از عناصر فنی صرف و تکنیک‌های هنری موجود در یک شاخه خاص از هنر، بر شیوه‌های زندگی، روش‌های مختلف سامان دادن به جهان، ارزش‌های عمومی اجتماعی و اخلاقی نیز دلالت دارد. نقاشی، مانند همه هنرهای دیگر از این قاعده مستثنی نیست. اگر یک تابلوی نقاشی را به عنوان روایت نقاش از جهان پیرامونش در نظر بیاوریم ناگزیر خواهیم دید که این روایت تا حد بسیار زیادی تحت تأثیر جهانی است که نقاش درون آن زندگی می‌کند. با توجه به همه اینها طبیعی خواهد بود اگر انتظار داشته باشیم که یک اثر هنری، به طور عام، و یک تابلوی نقاشی به طور خاص، عناصری اساسی از جهانی که هنرمند درون آن زندگی می‌کند را با خود حمل کند. آنطور که از عنوان فصل حاضر بر می‌آید بنای ما

بازنمایی

تبيين، شرح‌دادن (این کار بساختند و نشان‌ها بدادند زن در حال رقعتی نبشت و حال باز نمود. در تاریخ بیهقی چ ادیب، ۲۳۱) تا جایی که به واژه‌شناسی‌های لغت نامه‌ای مربوط می‌شود «بازنمایی از نظر لغت‌شناسی، ریشه‌ای رومی دارد. واژه‌های انگلیسی representation و to represent از طریق نسخه قدیمی فرانسوی واژه‌های لاتین *repraesentatio* و *repraesentare* ریشه می‌گیرند. لغت‌نامه آکسفورد لاتین برخی از معانی اصلی این واژگان را گرد آورده است:

۱. پرداختی که به صورت پول آماده شده است؛
۲. به طور شخصی نشان دادن یا باز نمودن، مخصوصاً وقتی کسی را نشان می‌دهند یا او را در مقابل کسی قرار می‌دهد؛
۳. عمل حاضرسازی چیزی برای ذهن؛
۴. تصویر، شباهت یا دوباره حاضرسازی در هنر (Vieira, 2009).

با این وجود بازنمایی، و بازنمایی کردن، فراتر از آنچه در ادبیات روزمره مورد استفاده قرار می‌گیرد، یک مفهوم مورد استفاده قرار

براساس آنچه در لغت‌نامه وبستر ذیل مدخل بازنمایی آمده است، بازنمایی عبارت از فعل یا کنش بازنمایاندن؛ یا وضعیت بازنمایانده شدن است. در همین لغت‌نامه و ذیل مدخل بازنمایاندن^۲ اینطور آورده شده است که: بازنمایاندن به نمایش درآوردن یا به تصویر کشیدن، در هنر، و معادل واژه نمایش دادن^۳ است. براساس همین فرهنگ واژگان بازنمایی لغتی است که از قرن ۱۸م میلادی مورد استفاده انگلیسی زبانان قرار گرفته است.

بازنمایی، و اشکال دیگر آن مانند باز نمودن، در زبان فارسی به معانی مختلفی به کار رفته‌اند. مطابق با لغت‌نامه دهخدا، بازنمایی به معانی زیر مورد استفاده فارسی‌زبانان قرار گرفته است: نشان دادن و ارائه کردن (آخون یحیی) همچنان می‌جوشید تا کشنده یحیی را باز نمودند، او را بکشت، ساکن گشت؛ در مجمل‌التواریخ و القصص؛ وانمود کردن (ناصحان وی باز نموده بودند که غور و غایت این حدیث بزرگست. در تاریخ بیهقی)؛ بیان کردن (ناظم‌الاطباء). توضیح کردن،

در مقام ممسیس دلالت دارند. در این قرائت تازه بازنمایی به مثابه ممسیس به چیزی از پیش موجود بسته است. یعنی بازنمایی، بازنمایی چیزی از پیش موجود است آن‌طور که آن چیز در خود وجود دارد. براساس این قرائت عمل بازنمایی عین کپی کردن است. رونویسی از نسخه اصلی. در این شیوه از مواجه آن چه که اهمیت دارد نه عمل بازنمایی بلکه چیز بازنمایانده شده است. یا چنان‌که می‌شود گفت، عمل بازنمایی، نسخه‌برداری از یک روی چیز بازنمایی شونده در مقام نسخه اصلی و معیار برای سنجیدن عمل بازنمایی است. این معنایی ندارد جز این که بگوییم «بازنمایی به چیزی متصل است که از پیش موجود است» چیزی که از قبل به‌طور عینی «در بیرون»، در جهان وجود دارد؛ در این نظرگاه اصالت با چیز بازنمایانده شده است؛ چیزی که نه تنها از اولویت برخوردار است بلکه بر نسخه بازنمایانده‌شده‌اش برتری دارد؛ همان‌طور که یک نسخه اصلی بر نسخه کپی‌شده‌اش برتری دارد. نسخه کپی‌شده چیزی نسخه‌ای دست دوم است: چیزی نیست جز تصویری سرهم بندی‌شده» (Vieira, 2009, 235).

در این معنا بازنمایی رابطه‌ای یک-طرفه است. رابطه‌ای که از سمت چیز بازنمایی‌شونده به سمت بازنمایی جریان دارد. می‌بینیم که در چنین رابطه‌ای مسأله اصلی «مطابقت» تام و تمام نسخه بازنمایی‌شده با چیز بازنمایی‌شونده است.

علی‌رغم این همه برای ما بازنمایی عملی خلاقانه است. چیزی از جنس پوئیسس که با معنا ارتباط دارد. به بیان بهتر بازنمایی برای ما بیشتر چیزی شبیه به فهمی است که هایدگر در جریان تفسیرش از استعاره غار افلاطون ارائه داده است. بازنمایی در این فهم، آشکارگی است. آشکارگی چیز در شیوه مواجه بازنمایی‌کننده، هنرمند، آن چیز. به معنای بهتر بازنمایی آشکارگی چیز است در افق امکانی شخص بازنمایی‌کننده. یعنی حاضرسازی چیز است آن‌طور که شخص بازنمایی‌کننده آن را می‌بیند، یا اگر دقیق‌تر بگوییم آن‌طور که او آن را تجربه می‌کند. بدین ترتیب بازنمایی اولاً کپی‌برداری از یک نسخه از پیش موجود نیست، بلکه حاضرسازی محتوای تجربه است آن‌طور که در افق امکانی تجربه‌کننده آشکار شده است. بنابراین عمل بازنمایی از اهمیت برخوردار است. عمل بازنمایی در این رساله کنش هنری است. محتوای این کنش چیزی را که به آن اثر هنری می‌گوییم تولید می‌کند.

به بیان دیگر بازنمایی کردن یعنی آشکارکردن چیز آن‌طور که در افق امکانی یک بیننده، در اینجا یعنی هنرمند، دیده می‌شود. چنین فهمی از هنر و مسأله هنری ریشه در قرائت‌هایی پدیدارشناختی از کار هنری، در مقام محصول یک جور تجربه هنرمندانه است. قرائتی که با پدیدارشناسی استعلایی ادوند هوسرل در ابتدای قرن بیست و یکم آغاز شده و در جریان مطالعات اخلاف او به قرن بیست و یکم راه پیدا کرده است. مارتین هایدگر، ژان پل سارتر، مورس-مرلوپونتی و دیگر پدیدارشناسان اگزیستانسیالیست هر کدام به نحوی زمینه‌های تئوریک لازم برای غنای هر چه بیشتر این ادبیات را فراهم آورده‌اند. من در ادامه در کنار روشن‌نمودن وجوهی از شیوه خاص مواجه این دسته اخیر از مطالعات پدیدارشناسانه درباره هنر، در این باره بحث خواهیم کرد که اولاً چطور می‌توان از پدیدارشناسی برای به انجام

گرفته در فلسفه است. بحث درباره مفهوم بازنمایی به‌طور مشخص به فلسفه در یونان باستان باز می‌گردد. در یونان باستان، و به‌طور خاص برای افلاطون، بازنمایی یک جور نسخه‌برداری از روی مُثُل است. به بیان بهتر بازنمایی نسبت مشخصی با مسأله حقیقت دارد. از آنجایی، مثلاً در استعاره غار (نگاه کنید به افلاطون، ۱۳۸۳). امکان دسترسی بی‌واسطه به صورت حقیقی چیزها در جهان وجود ندارد، حقیقت صرفاً می‌تواند بازنمایی ایده‌ها برای روحی که از تربیت مناسب برخوردار است به حساب بیاید. آن رسانه‌ای که در افلاطون به بازنمایی حقیقی ایده‌ها دست رسی دارد فلسفه است. برای او هنر یک جور بازنمایی بازنمایی‌هاست. نسخه‌ای از حقیقت که به وسیله دو رسانه پیش از خود وساطت شده است. بر همین اساس است که در افلاطون هنر دورترین رسانه از حقیقت است. رسانه‌ای که تنها تحت شرایطی خاص و در مقام یک جور ابزار برای تمرین حقیقت در دولت ایده‌آلش راه پیدا می‌کند. این فهم از بازنمایی هم در برخی از مفسران غربی فلسفه و هم در ترجمه‌های فارسی موجود در میان فارسی‌زبانان، به تقلید برگردانده شده است. این معنایی ندارد جز این که بگوییم فلسفه تقلید دست اول از ایده‌ها و هنر تقلید این تقلید است. نتیجه چنین فهمی از بازنمایی در افلاطون بخش مهمی از تاریخ هنر را تحت تأثیر خود قرار داده است. براساس این فهم هنر عبارتست از تقلید نموده‌ها؛ و اگر هر چیزی، اعم از طبیعت و جهان ساخته شده به دست بشر بازنمایی، یا هستی وساطت شده، جهانی باشد که انسان امکان دسترسی بی‌واسطه به آن را ندارد، آنگاه هنر به تقلید یا نمونه برداری عین به عین این نموده‌ها یا بازنمایی‌ها به حساب خواهد آمد. براساس چنین فهمی از بازنمایی، درحالی‌تنها بازنمایی‌های وساطت شده هستی حقیقی در دسترس هنرمندان او تنها باید از روی این طبیعت بازنمایی‌شده در نسخه‌های واسطه‌شده حقیقت یک جور نسخه «مطابق» با بازنمایی اصیل ارائه بدهد. به بیان بهتر در چنین قرائتی، هنر به فن، تخنه، تقلیل داده می‌شود. فن تقلید کردن، یا کپی‌برداری از روی نسخه‌های وساطت‌شده حقیقت، یا حقیقت واقعی چیزها به‌طوری که امکان تشخیص نسخه بازنمایی‌شده از نسخه اصلی حقیقت را از مخاطب سلب می‌کند. چنان‌که می‌شود از این تعبیر فهمید «بازنمایی، حتی وقتی در مقام یک لغت ناب در نظر گرفته شود، به‌طور ذاتی مبهم است. این واژه به‌طور هم‌زمان بر یک حضور و یک غیاب دلالت می‌کند: حضوری که از هستی باز-نمایانده‌شده سر برمی‌آورد و غیابی که از ضرورت باز-نمایی شدن نشأت می‌گیرد» (Vieira & Runciman, 2008, 5). همین بازی حضور و غیاب است که پیوند میان پوئیسس و تخنه در فهم افلاطونی از هنر را ممکن می‌سازد. پیوندی که به وسیله ممسیس ممکن می‌شود. بیان روشن‌تر آنچه در اینجا مورد نظر ماست را می‌شود این‌طور آورد که: بازنمایی در هنر، حاضرسازی، یا بیان حقیقت وساطت‌شده است با نسخه برداری از روی آن. بازنمایی، فن (تخنه) حاضرسازی امر حاضرشدنی (پوئیسس) از طریق نسخه‌برداری از روی حقیقت بازنمایی‌شده است (ممسیس). با این وجود دو قرائت متفاوت از بازنمایی در سنت غربی وجود دارد که یکی از آنها بر بازنمایی در مقام پوئیسس و دیگری بر بازنمایی

درباره این مفهوم نگاه کنید به (Husserl, 2006, 33) و (Husserl, 2008, 114).

آنچه تا اینجا درباره چیز و دادگی آن در تجربه روی آوردی آگاهی - به بیان دیگر چیز در مقام محتوای روی آوردی تجربه روی آوردی آگاهی - به آن اشاره کردیم باید برای ما معلوم کرده باشد که بحث درباره هستی‌شناسی در پدیدارشناسی استعلایی هوسرل از عناصری مانند «آگاهی تجربه‌کننده»، «تجربه روی آوردی»^۵، «روی آورد»^۶ و «روی آوردگی»^۷ تشکیل شده است؛ و این تنها یک قدم تا گفتن این مسأله فاصله دارد که «پدیدارشناسی چه در صورت‌های استعلایی و چه در صورت‌های وجودی آن، در مفهومی که از جهان ارائه می‌دهد انسان محور است» (Russell Keat, 1991, 227). بدین ترتیب چیز بودن چیز به مسائلی مربوط می‌شود که می‌توانیم درباره روی آوردگی بیان کنیم. یا به بیان بهتر، پرسش درباره هستی‌شناسی هنر، پرسش درباره آن تجربه روی آوردی‌ای است که چیز را به‌عنوان اثری هنری حاضر می‌سازد. به بیان دیگر، بحث در هستی‌شناسی هنر چیزی نیست جز هنر بحث درباره تجربه روی آوردی حاضر ساز آگاهی که چیز درون آن به‌عنوان اثری هنری حاضر ساخته می‌شود.

بدون اینکه بخواهیم بحث حاضر را به روشن‌سازی مفاهیم هوسرلی اختصاص بدهیم، نویسنده امیدوار است که خواننده با حداقلی از دانش درباره این مفاهیم سراغ نوشته‌اش آمده باشد، باید این مسأله را نیز متذکر شویم که «پدیدارشناسی در حوزه پژوهش‌اش به اندیشه‌های شخصی نمی‌پردازد، بلکه به نحوه‌های آشکارگی که به‌طور بیناسوبژکتیو دسترس‌پذیر هستند، توجه دارد» (زهاوی، ۱۳۹۲، ۱۳۲). این بیناسوبژکتیو بودن دادگی چیزها، در رویکردی طبیعی^۸ اتفاق می‌افتد.^۹ براین اساس چیز، عبارتست از چیز خاص حاضر سازی شده در یک تجربه روی آوردی آگاهی هربار که این روی آوردگی در رویکردی طبیعی اتفاق افتاده باشد.

رویکرد طبیعی شامل شیوه‌های پیشاعلمی برساختن جهان در مقام طبیعتی است که هر دانش و کنش مقوله‌ای روی آوردی خاصی بر روی آن بنیان گذاشته می‌شود. این خود-دادگی پیشاعلمی استعلایی در زیست-جهان بینا-سوبژکتیو همان مبنای یقینی دانش است که هوسرل در سراسر نظام فکری‌اش به دنبال آشکار سازی آن بوده است. درست بر همین اساس است که می‌بینیم «در پدیدارشناسی برساختن»^{۱۰} ابژه مقوله‌ای به‌معنای به‌روشنایی در آوردن آن، مفصل‌بندی کردن آن، به تماشا در آوردن آن^{۱۱} و محقق کردن حقیقت آن است» (Sokolovski, 2000, 92).

یکی دیگر از مفاهیم‌هایی که برای بحث درباره هستی‌شناسی هنر از ادبیات هوسرل به کار می‌آید مفهوم ناحیه یا منطقه^{۱۲} است. هربار یک چیز، یا مجموعه‌ای از چیزها، در تجربه روی آوردی یک بیناسوبژکتیویته، و برای ایشان، به‌عنوان این چیز خاص داده شود، یک منطقه یا ناحیه تقویم شده است. زهر منطقه/ ناحیه عبارت است از یک ساحت خاص از پدیداری جهان تحت روی آوردی مشخص. به بیان روشن‌تر، «انتولوژی مادیتز (منطقه‌ای) ساختارهای ذاتی‌ای را که متعلق به منطقه داده شده یا نوعی از ابژه است مورد پژوهش قرار می‌دهد و

رسانیدن هدف‌های پیش‌بینی‌شده در این مقاله استفاده کرد و ثانیاً معلوم خواهیم نمود که چرا پدیدارشناسی استعلایی هوسرل را به‌عنوان هسته مرکزی مباحثی که ارائه می‌کنم انتخاب کرده‌ام. من، همه این کارها را از طریق بحث درباره چیستی اثر هنری در یک نظرگاه پدیدارشناسانه انجام خواهیم داد.

درباره چیستی اثر هنری

بحث درباره چیستی اثر هنری به‌طور مشخص بحثی درباره هستی‌شناسی هنر و در این معنا درباره «حقیقت اثر هنری در سرشت حقیقی‌اش» (هایدگر، ۱۳۸۹، ۱۴۸-۱۵۲) است.

به همین اعتبار هر بحثی درباره چیستی اثر هنری ناگزیر سلبه‌ای فلسفی پیدا خواهد کرد. البته نباید این طور تصور کرد که برای اینکه اثری هنری تولید شود، هنرمند ناگزیر باید دانشی فلسفی درباره چیزی که ممکن است ما در اینجا به‌عنوان هستی‌شناسی اثر هنری ارائه می‌کنیم برخوردار باشد. نتیجه‌ای که نهایتاً ما در این نوشتار بدست خواهیم آورد، صرفاً دانشی تأملی درباره چیستی اثر هنری است که بیش از هر چیز به کار فهم آن، و یا مواجهه اندیشه‌ورزانه با آن می‌آید.

گفتیم که بحث درباره چیستی اثر هنری، بحثی در چارچوب هستی‌شناسی هنر است. همین‌طور پیش‌تر مشخص کردیم بنا داریم چیستی اثر هنری را در یک منظر پدیدارشناسانه مورد مطالعه قرار بدهیم. برای همین است که قبل از هر چیز باید مشخص کرده باشیم که منظور ما از «مطالعه پدیدارشناسانه هستی‌شناسی هنر» چیست؛ ما این کار را با روشن کردن چیستی فهمان از پدیدارشناسی انجام خواهیم داد. مسیر ما در پرداختن به فهمی که از هستی‌شناسی اثر هنری داریم بر این پیش فرض اولیه استوار شده است که «تا وقتی که بر در نظر گرفتن هنر به‌عنوان یک ابژه اصرار کنیم، از فهم طبیعت آن باز می‌مانیم» (Maitland, 1975, 189). بر همین اساس سعی خواهیم کرد تا نشان بدهیم چطور اثر هنری را باید به‌عنوان چیزی بیش از صرف یک ابژه به حساب آورد.

پدیدارشناسی به‌طور کلی «مطالعه درباره شیوه‌های نسبت پیدا کردن ما با جهان و چیزهای درون آن است» (Heinamaa, 2003, 13). یا اگر دقیق‌تر گفته باشیم، پدیدارشناسی در مقام یک روش اندیشیدن درباره جهان، عبارت از مطالعه درباره نحوه دادگی چیزها در آگاهی و از خلال تجربه‌های روی آوردی متعلق به آگاهی است. بدین ترتیب «دامنه پدیدارشناسی گستره تجربه‌هاست» (اسمیت، ۱۳۹۳، ۱۹). هر بحثی درباره هستی‌شناسی از یک منظر پدیدارشناسانه، برای اینکه معنایی داشته باشد باید به آن دسته از تجربه‌های روی آوردی و محتوای روی آوردی این تجربه‌ها بپردازد که چیز مورد نظر، به اعتبار قرار گرفتن در افق آنها، به‌طور بالفعل حاضر شده یا از امکان حاضر سازی برخوردار گردیده است. این معنایی ندارد جز اینکه بگوییم یک چیز^{۱۳} عبارت از هستی‌ای برساخته شده در تجربه روی آوردی آگاهی، یا به بیان دقیق‌تر یک هستی حاضر شده در تجربه روی آوردی آگاهی به‌عنوان این چیز خاص است (برای مطالعه دقیق‌تر

روی‌آودی مبتنی بر رویکرد طبیعی هنرمند داده شده، نیستند، آنگاه باید این مسأله را نیز بپذیریم که «بژه روی‌آودی ادراک من-فنجان درست همانطور که درون ادراک من داده شده است-بدین ترتیب به اعتبار رابطه‌اش با افق‌ای که درون آن داده شده؛ تقویم شده است؛ تنها درون این افق است که چیزی که هست به حساب می‌آید» (Crowell, 2011, 36).

بنابراین، و برای به پایان بردن این بخش ابتدایی از نوشته‌مان می‌توانیم اینطور بگوییم که امر هنری عبارتست از امری که درون آن چیز، جهان و چیزهایی که درون آن قرار دارند، تحت روی‌آوردهای غیرتأملی هنرمند و درون تجربه روی‌آودی‌اش داده شده و در یکی از مدیوم‌های هنری-اعم از بوم، مجسمه یا هر مدیوم دیگری- به هستی پا می‌گذارد. تنها در این تعبیر است که هنر از آن وجه حقیقت‌نمایی خاص مورد نظر هایدگر برخوردار می‌شود.

وجهی که براساس آن «هنر، و هنرهای تجسمی به‌طور خاص، به‌طور یگانه‌ای برای یاری‌رساندن به ما برای فهم اشتغال ادراکیمان با جهان مناسب است» (Wrathall, 2011, 12)؛ یا اگر دقیق‌تر بگوییم هنری عین اشتغال ادراکیمان با جهان پیرامونی ما، یا یک جور به آشکارگی درآوردن همین اشتغال، نه از طریق بازنمایی، بلکه از مجرای رهاکردنش از کنش‌های تأملی خاصی است که این جهان را از طبیعت خودش خارج کرد و به چیزی بیرون از ما، چیزی به هستی در آمده در ذیل علم، انواع علوم انسانی و طبیعی پوزیتیو، تبدیل کرده است. این فهم از هستی‌شناسی هنر، مطالعه پدیدارشناختی، «به‌طور خاصگاهی تأملی درباره مفاهیم نیست، بلکه تأملی پیرامون تجربه است؛ یا به عبارت دیگر، تأملی درباره «روی‌آوردگی» تجربه، «محتوای-معنایی» آن-شیوه‌ای که چیزهای خودشان را درمقام چیزی نشان می‌دهند- است (Crowell, 2011, 35).

فهم پدیدارشناسانه از اثر هنری

فهم پدیدارشناسانه از یک اثر هنری، هم پیوند منطقی آن تعریفی است که سعی کردیم در بالا از چیستی امر هنری ارائه دهیم. براساس آنچه در بخش قبل آوردیم، «آشکارگی که برای اثر هنری ضرورت دارد، تنها درون و در خلال آبجکتیویته مادی ممکن می‌شود، بدین ترتیب در هر اشتغالی که با اثر هنری، همه آنچه باید مورد توجه قرار بگیرد در آبجکتیویته اثر هنری آنطور که هست است» (Malpas, 2011, 69).

آبجکتیویته اثر همان حیثیت هستی‌شناختی آن است. آبجکتیویته اثر هنری در تعریفی که مد نظر ماست محتوای کنش روی‌آوردی، یا تجربه روی‌آوردی هنرمند است. مجموعه‌ای از دقایق پیوسته با یکدیگر یک جور وحدت آبجکتیو را ایجاد می‌کنند. وحدتی آبجکتیو که به اعتبار آن جهان، درون و به اعتبار اثر هنری تقویم می‌شود. هر تلاشی برای فهم یک اثر هنری در این تعریف تلاشی برای حاضر سازی عناصر تشکیل‌دهنده تجربه هنرمند مطابق با آن چیزی است که درون خود اثر قابل نشان دادن است. گفتن این مسأله ممکن است نوشته ما را با این مخاطره مواجه سازد که فهم پدیدارشناسانه اثر

تلاش می‌کند به تعیین آن چیزی بپردازد که درستی همراه با ضرورت را برای هر بخشی از منطقه مزبور به بار می‌آورد» (زهاوی، ۱۳۹۲، ۱۰۳). آنچه بر زیست-جهان-ی‌عنی افق امکانی یک بیناسوبژکتیویته با نهادهای مادی و روانی خاص خودش- حاکم است رویکرد طبیعی است. هربار کنش‌های مقوله‌ای، آن دسته از کنش‌های تأملی که تحت روی‌آوردگی‌های خاص یک ساحت تأملی چیزها را در مقام بژه‌های آن ساحت حاضر می‌سازند، به حاضرسازی جهان داده‌شده در رویکرد طبیعی بپردازند، آنچه نهایتاً به دست می‌آید، یعنی جهان به‌عنوان بژه آن روی‌آوردگی تأملی خاص، یک جور هستی‌شناسی منطقه‌ای را تشکیل خواهد که در پیوند با تجربه تأملی آگاهی از جهان داده شده در رویکرد طبیعی تحت روی‌آوردگی‌های مختص به آن ناحیه قرار دارد. اهمیت این بحث هستی‌شناسی هنر در اینجا است که برای ما چند مسأله را معلم می‌کند: اولاً، هنر چیزی مربوط به رویکرد طبیعی است. یعنی با چیزها آنطور که در بدهت طبیعی‌شان در تجربه‌های روی‌آوردی پیشا-تأملی بیناسوبژکتیویشان داده شده‌اند سروکار دارد. یعنی با چیز آنطور که در پدیدارشناسی استعلایی فهمیده شده است. بر این اساس و برخلاف آنچه در رئالیسم و فلسفه‌های موافق یا مخالف با آن آمده است هنر از جنس بازنمایی نیست. پذیرفتن این مسأله معنایی ندارد جز تصدیق آنچه مرلو-پونتی به‌طور دقیق‌تری بیان کرده است. برای او «چیزی که هنری می‌تواند به آن دست پیدا کند اما علم از انجام آن ناتوان است-آنچه فلسفه غیر-پدیدارشناسانه اغلب نادیده می‌انگارد- جهان حس‌شدنی و گشوده است، آنگونه که در زندگی ما و برای بدنمان وجود دارد» (Merleau-Ponty, 1964, 57). دوماً اثر هنری تقویم‌گر جهانی خود بسنده است که به اعتبار نسبت‌هایی که صرفاً درون خود اثر، و در میان عناصر مادی آن وجود دارند، از هستی برخوردار می‌شود، یعنی آبجکتیویته خاص خودش را پیدا می‌کند. بدین ترتیب «هر اثر هنری‌ای از آبجکتیویته مادی خاصی برخوردار است» (Malpas, 2011, 54) که به هنر امکان را می‌دهد تا به «حالت خودتفنین‌گری^{۱۲} از حقیقت» (Crowell, 2011, 41) تبدیل شود. در واقع هنر یک جور آشکارسازی، یا تقویم جهان در تجربه روی‌آوردی هنرمند است به اعتبار نسبتی که بدن او، چشم‌ها دست‌ها و وضعیت‌هایی که بدن زیسته او با جهان برقرار کرده است. برای همین است که می‌بینیم یک راه میانه برای پاسخ‌دادن به پرسش از هستی‌شناسی هنر، پرداختن به کاری است که هنر انجام می‌دهد. به بیان دیگر، برای اینکه بتوانیم پاسخی برای «چیستی اثر هنری» پیدا کنیم، شاید بهتر باشد که قبل از هر چیز به این مسأله بپردازیم که «هنر، دقیقاً چه کاری انجام می‌دهد». پاول کلی^{۱۳} پاسخی روشن‌گر برای ما ارائه می‌کند؛ از نظر او «هنر امر قابل مشاهده^{۱۴} را بازتولید نمی‌کند، بلکه آن را می‌سازد» (Wrathall, 2011, 17). سوماً، هنر، اصولاً چیزی زمینه‌ای است. یعنی یک هستی در پیوند با افق‌های امکانی بیناسوبژکتیوی است که به پدیداری آن امکان بخشیده‌اند. این مسأله سوم را باید در پیوند با نکاتی که پیش‌تر بیان کرده بودیم در نظر بیاوریم. اگر این مسأله را پذیرفته باشیم که هنر، و اثر هنری، چیزی جز یک جور تقویم پیشا-تأملی جهان آنطور که در تجربه

در جهان بودنمان را به حرکت وا می‌دارند صرف نظر کرده‌ایم» (Wrathall, 2011, 19). بدین ترتیب فهمیدن یک اثر هنری، درست مانند خودش، و جریان تولیدش، درون رویکرد طبیعی اتفاق می‌افتد. و این بیش از هر چیز دیگری به این خاطر است که «نسبت میان آبجکتیویته اثر هنری، که عبارتست از هستی مادی آن در مقام یک ابژه، و طبیعتش به‌عنوان یک اثر هنری، نسبت میان دو چیز متفاوت نیست-تنها اثر هنری است که وجود دارد، و اثر هنری در آبجکتیویته مادی‌اش داده شده است» (Malpas, 2011, 71).

بدن و بدنمندی در اثر هنری

بحث درباره بدن، یکی از مباحث اساسی در هر شکلی از مطالعه پدیدارشناسانه مبتنی بر پدیدارشناسی استعلایی ادموند هوسرل است. در پدیدارشناسی ادموند هوسرل یک تمایز اساسی میان آنچه معمولاً از بدن فهم می‌کنند با بدن، در مقام آلت ادراک وجود دارد. تمایزی که روشن شدن آن برای ما حیاتی است. در هوسرل ما با دو صورت‌بندی از بدن مواجه هستیم. یکی از این صورت‌بندی‌ها را با اصطلاح لاشه^{۱۸} و دیگری را با کلمه بدن زیسته، نامیده‌اند.

لاشه اصطلاحی است که برای بدن، وقتی موضوع علوم طبیعی پوزیتیو باشد مورد استفاده قرار می‌گیرد. لاشه، جسم در مقام عین بیرونی است. چیزی که می‌توانیم آن را به‌عنوان یک هستی خود بسنده انتزاعش کرده، آن را بدون اینکه خللی در جهان ایجاد شود مورد دستکاری قرار بدهیم.

در قرن هجدهم دانشمندان و پزشکان اسکلت آدمی را تعیین جنس کردند؛ این مسأله زمینه‌ساز انجام مطالعات بیشتری درباره زنان و مردان به‌اعتبار داده‌های زیست‌شناختی مربوط به لاشه‌هایشان گردید. دیگر این اندام جنسی نبود که به یک بدن ویژگی‌های جنسی می‌داد بلکه این بدن‌ها بودند که تر یا بدن بودند؛ در همه اجزایشان، در استخوان‌ها، ماهیچه‌ها، و هر چیز دیگری که به یک لاشه مربوط می‌شود. کار تا جایی پیش رفت که هر چیز زنانه‌ای، از جمله ویژگی‌های فیزیکی مانند صدا، آن‌چه از آن با عنوان ظرافت زنانه یاد می‌کردند، شکل خاص پستان‌ها و هر چیز دیگری که می‌شد به‌عنوان چیزی مربوط به زنان شناسایی کرد، از جمله حالت‌های روانی مانند محبت، مهر مادرانگی و هر چیز دیگری مانند این، را به تخمدان‌ها نسبت دادند. زن عبارت بود از موجودی که عملکردهای ویژه تخمدان‌ها ساخته بود. این مسأله درباره مردان، درست به اندازه زنان، صادق بود. «از قدیم بیضه‌ها را با جنس مردان، عمر دراز و شجاعت مربوط می‌دانستند (آدرشورن، ۱۳۹۱، ۲۹)».

این باورهای دانشمندان و پزشکان هم بر باورهای عمومی موجود در جامعه درباره زنان و مردان دلالت می‌کرد و هم به آن‌ها نیرو می‌بخشید.^{۱۹} این چیزکردن بدن، یا به عبارت دقیق تر لاشه‌انگاشتن آن، بر یک جور واقعی‌گرایی علمی بنیان دارد که ضمن از میان بردن همه اشکال تمایز موجود یا ممکن در میان انسان‌ها، آنها را به موجوداتی نوعی تبدیل می‌کرد. انسان، در مقام ابژه قابل مشاهده و مطالعه‌شدنی بدین ترتیب به لاشه تبدیل شد (برای مطالعه درباره

هنری را می‌شود ذیل شکلی از تحلیل روانشناسانه، یعنی تحلیل انگیزه‌ها و محرک‌های روانی هنرمند که به‌طور ویژه‌ای در اثرش نمادپردازی شده‌اند، قرار داد. براساس این کج فهمی آشکار اثر هنری خود تقنینی^{۱۶} به آن نسبت داده شده در بخش پیشین را از داده و به ابزاری برای بازنمایی وضعیت یا حالت‌های روانی یک نفر نقاش، مجسمه‌ساز یا هنرمند دیگری با مدیوم خاص خودش، تبدیل می‌گردد. نادرستی این برداشت وقتی روشن‌تر می‌شود که این مسأله اساسی درباره روی‌آوردنگی خاص هنرمند را یادآوری کرده باشیم که «روی‌آوردهای هنرمند تنها تا جایی که درون خود اثر بیان شده یا در سراسر آن مشهود باشند است که موضوعیت دارند» (Malpas, 2011, 70).

این معنایی ندارد جز گفتن این مسأله که اثر هنری عبارت است از وحدتی آبجکتیو که به اعتبار روی‌آوردنگی خاص هنرمند به تقویم جهان پیرامونی او، و ما، مبادرت می‌ورزد. هیچ چیزی در بیرون از این وحدت آبجکتیو وجود ندارد. همه معانی معلوم یا ناپیدای آن به اعتبار نسبتی که درون اثر و میان عناصر به‌کاررفته برای تولید آن وجود دارد، یا می‌تواند نشان داده شود، وجود دارد. بنابراین فهمیدن اثر هنری به معنای حاضر سازی عناصر اساسی تجربه روی‌آوردی هنرمند به آن صورتی است که در اثر او، و تنها درون این اثر، قابل مشاهده است. در این فرآیند، فهمیدن اثر هنری یک جور فرآیند توصیفی مبتنی بر نشان دادن پیوندهای روی‌آوردی موجود در اثر است. این کار باید به روشن شدن معنای چیزی که در اثر مورد مطالعه وجود دارد، بر مبنای آنچه در هستی مادی آن قابل مشاهده است بپردازد؛ چرا که یک اثر هنری بیش از هر چیز یک جور به نمایش درآوردن است، اما نه به نمایش درآوردن چیزی بیرون یا جدای از اثر حضور دارد، بلکه به نمایش درآوردن جهان‌آطور که در تجربه روی‌آوردی هنرمند داده شده است.^{۱۷} در بخش پیشین معلوم کرده بودیم که «هنرمند توانایی خاصی را پرورش می‌دهد، پس: توانایی یادگیری نگاه کردن به جهان به شکلی که او را قادر می‌سازد تا معانی [موجود] در جهان را تمییز دهد» (Wrathall, 2011)؛ و با توجه به چیزی که در اینجا درباره فهمیدن اثر هنری آورده‌ایم، باید معلوم شده باشد که این فرآیند باید یک جور حاضرسازی آن شکل از نگاه کردن و تمیز معانی در افق امکانی آگاهی‌ای است که با اثر هنری مواجه شده است. یا اگر بتوانیم اینطور بگوییم، دیدن چیز پدیدار شده در اثر به آن صورتی است که اگر مشاهده‌کننده در- آنجا، یعنی به جای هنرمند بودن، آن چیز در افق آگاهی‌اش پدیدار می‌شد.

در تعریف اولیه‌ای که از چستی امر هنری ارائه کرده بودیم، معلوم ساختیم که چرا نباید گفت که نگاه هنرمند به «یک جور مشاهده نظری» تجهیز شده است. و این معنایی نداشت جز اینکه بگوییم هنر به جهان پیشا-تأملی، و تقویم پیشا-نظری جهان، در مقام مبنای هر اندیشه تأملی، تعلق دارد. و این به این خاطر بود که براساس کلیات پدیدارشناختی مورد نظرمان، «وقتی به چیزها به شکلی نگاه کنیم که به ما امکان ساختن گزاره‌ها و صورت‌های حکم درباره‌شان را می‌دهد، وجوهی از جهان را که حالت پیشا-تأملی، پیشا-آگاهانه،

تجربه می‌کنیم» (Husserl, 1978, 25).

در این نظرگاه بدن نه صرفاً یک چیز مشاهده‌شدنی مادی، که نقطه عزیمت ایگو نسبت به جهان است. یا آنطور که هوسرل می‌گوید، «آلت ادراک» (Husserl, 2000, 74) است. وقتی می‌گوییم که بدن زیسته آلت ادراک است منظورمان این است که اولاً فاعل مُدرک به اعتبار آن در جهان تحدید شده و به اعتبار این مکان‌یابی فیزیکی جهان برای او حاضر می‌شود. در این زمینه «هوسرل اشاره می‌کند که هرکس بدن خودش را به‌عنوان چیزی متعلق به «طبیعت برای من» تجربه می‌کند. از خلال این بدن است که هرکس می‌تواند «طبیعت» را درک کند یا بر روی آن عملی انجام دهد» (Russell Keat, 1991, 213). بنابراین ما «می‌توانیم با بدن زنده به‌عنوان کارگزاری هدف‌مند و معنادار، اشخاص، به معنای هوسرلی آن، برخورد کنیم» (Heinamaa, 2003, 26).

این اما تنها بدن، آنطور که برای ایگو/هنرمند ممکن است متصور شویم نیست که اهمیت بحث درباره بدن را برای ما پیش آورده است. یک مسأله اساسی دیگر، که در اینجا ضرورت پرداختن به بحث پیرامون بدن و بدنمندی را ایجاد کرده این واقعیت هوسرلی است که «هر هستی به صورت چیزی جایگاه خودش را در مکان-جهان دارد، در ارتباط با همه هستی‌های به صورت چیز دیگر است و در بنیان قابل جایگزینی است. چیز به اعتبار امتداد جسمانی/بدنیش، که به ذاتی و به‌طور شایسته‌ای مناسب اوست، و به وسیله آن می‌تواند جایش را در جهان تغییر بدهد، می‌تواند در مکان حرکت کند» (Husserl, 2000, 31).

یعنی هر چیز برای اینکه وجود داشته باشد باید از بدن برخوردار باشد. به معنای دقیق‌تر بدن تحدید واقعی است؛ و به همین اعتبار است که می‌توانیم بگوییم تحدیدی برای همه تحدیدهای دیگر است. یا اگر بخواهیم دقیق‌تر بگوییم، بدن، و نسبت‌هایی که با پیرامونش برقرار می‌کند محتوای نهایی هر تجربه روی‌آوردی را تشکیل می‌دهند.

کارکردهای ارائه چنین فهمی از بدن و نتایجی که از آن حاصل شده است نگاه کنید به (Husserl, 1973, 331-4) بدین ترتیب «لاشه بدن در معنای هندسی یا فیزیکی آن است» (Husserl, 1978, 50). هوسرل این مفهوم را اینطور توضیح می‌دهد که: گالیه از سوزه‌ها در مقام اشخاصی که یک زندگی شخصی را اداره می‌کنند انتزاع می‌کند؛ او از همه چیزهایی که بر شکلی روحانی‌اند انتزاع می‌کند، از همه کیفیات فرهنگی متصل به عمل انسانی. نتیجه این انتزاع چیزهایی که به‌طور ناب بدن هستند خواهد بود؛ این لاشه‌ها در مقام ابراه‌های انضمامی واقعی تشکیل‌دهنده جهان موضوعات پژوهش در نظر گرفته می‌شوند (Husserl, 1978, 60).

بنابراین باید معلوم شده باشد که لاشه، چیزی نیست جز بدن انسان در مقام موضوع یک مطالعه علمی تحت روی‌آوردگی‌های برآمده از علم جدید. اما این همه آن چیزی نیست که هوسرل درباره بدن نگاشته است. این مفهوم انتزاعی و چیزشده از بدن وقتی به مطالعه‌ای پدیدارشناختی وارد شده باشیم مفهوم نامتکافی است. وجه دوم تمایز پدیدارشناسانه درباره بدن را باید ذیل عنوان بدن زیسته مورد مطالعه قرار داد. در این روایت دوم از بدن در ادبیات هوسرل، «بدن یک "چیز" مرده، به‌عنوان یک *res extensa* نیست، بدن یک جور سازش‌کردن^{۲۰} است-شیوه‌ایست که خود، خودش را سازش می‌دهد»^{۲۱} (Russon, 1997, 59).

بدن زیسته^{۲۲} در ادبیات هوسرل به‌عنوان «شرط امکان روی‌آوردگی امکانی» (زهاوی، ۱۳۹۲، ۲۰۶) فهمیده می‌شود. این یعنی بدن، یک هستی محسوس در پیوند با جهان پیرامونی ایگو است که جهان به اعتبار نسبتی که با آن برقرار می‌کند پدیدار می‌گردد. این یعنی که ما «در جهان پیرامونی‌ای که از طریق روی‌آورد داده شده، با معطوف کردن انتزاعی نگاهمان به صرف اشکال مکانی-زمانی، "بدن‌ها"- نه بدن‌های هندسی ایده آلی بلکه مشخصاً آن بدن‌هایی که که به همراه محتوایی که محتوای حقیقی تجربه به‌حساب می‌آیند- را

نتیجه

هنرمند، اثر هنری و نسبت میان این دو

بحث مختصری که درباره بدن و بدنمندی در بالا ارائه کردیم ما را به بحث پیرامون رابطه میان هنرمند و اثر هنری هدایت کرده است. براساس همه آنچه تا اینجا آوردیم باید مشخص شده باشد که اثر هنری چیزی نیست جز محتوای یک جور تجربه روی‌آوردی از جهان که جهان را آنطور که هنرمند «دیده است» پدیدار می‌نماید. این پدیداری جهان در افق امکانی هنرمند یک جور پدیداری مشروط به بدن است. یک جور «سمت‌دهی دوباره به جهان» آنطور که به حاضر شدن جهان به شیوه تازه‌ای منتهی می‌شود.

از این قرار است که می‌گوییم اثر هنری یک جور دعوت، دعوتی از سوی هنرمند برای به شکل دیگری دیدن، است. در این روایت هنرمند فاعل این دیدن و مواجهه ما با اثر هنری در واقع یک جور حاضرسازی آن شکل خاص از دیدن، یا دوباره به سمت جهان روی‌آوردن است. به بیان روشن‌تر، هر اثر هنری گزارشی از یک

جور موضع‌داشتن خاص هنرمند، یعنی مکانمندبودن او، در جهان طبیعی^{۲۳} است؛ موضع‌داشتنی که چگونگی آشکارگی جهان برای هنرمند را در مقابل ما قرار می‌دهد. یک جور فراخوانی به «این طور دیدن جهان» است. دیدن، گویی که در-آنجا، یعنی در جایی که هنرمند موضع گرفته است، قرار گرفته‌اید. این در آنجا-موضع گرفتن هنرمند البته، نسبت مشخصی با موضع بدنی او در جهان و در نسبت با جهان پیرامونی او دارد. این رابطه میان هنرمند و اثر هنری را می‌توان براساس رابطه میان بدن زیسته، موقعیتی که نسبت به جهان دارد و البته وابستگی محتوای تجربه روی‌آوردی‌اش با مجموعه اینها در اندیشه ادموند هوسرل توضیح داد. بر این اساس است که می‌بینیم، هر اثر هنری گزارشی از نسبتی است که هنرمند به اعتبار وضعیت بدنی‌اش در جهان با محیط پیرامونی‌اش برقرار کرده است. این همان نسبتی است که محتوای تجربه روی‌آوردی هنرمند را تشکیل می‌دهد. ما در بخش ابتدایی مقاله حاضر چنین نسبتی را آبجکتیویته هنر

است که می‌توانیم وجه تمایز مهمی میان هر نوع از مطالعه درباره هنر با مطالعه‌ای پدیدارشناسانه را شناسایی کنیم. براساس آنچه در شیوه‌های دیگر از مطالعه امر هنری مشاهده می‌کنیم، این مسأله بیش از هر جای دیگری در مطالعه رئالیستی اثر هنری قابل شناسایی است، بخش مهمی از پژوهش ما باید به شناخت دقیق چیزی که در مدیوم‌های هنری بیان شده معطوف باشد. این مسأله حتی درباره مطالعه پیرامون گرایش‌های ضد رئالیستی از هنر صادق است. فرض بدن‌های از ریخت‌افتاده و همه تلاش‌های دیگر از شورش علیه رئالیسم، بر این پیش فرض متافیزیکی استوار هستند که چیز از ریخت نیفتاده، یا هنجاری پیشینی وجود دارد که تخطی از آن وجه ممیز یک نحله هنری خاص یا گونه‌های متفاوتی از شورش علیه رئالیسم به حساب می‌آیند. با این وجود در یک مطالعه پدیدارشناسانه، تمرکز ما باید بر شناسایی نسبت‌های موجود در آبجکتیویته اثر هنری برای یاد آوری، یا دوباره حاضرسازی، روی آورد اولیه هنرمند، آنطور که در خود اثر حاضر است قرار داده شود. نتیجه نهایی این کار به صدا درآوردن آن وحدت روان-تنی‌ای خواهد بود که درون اثر، در مقام محتوای تجربه روی آوردی هنرمند، و در روابط بدنی میان عناصر تشکیل دهنده اثر وجود دارد.

نامیدیم. تلاش کردیم تا به این مسأله نهایی برسیم که اثر هنری یک جور فراخوانی برای حاضر سازی وضعیت‌های بدنی خاص هنرمند در موضع‌مندی بدنی خاصی است که به آشکارشدن جهان به نحوی خاص در تجربه روی آوردی‌اش منتهی شده است. به بیان روشن‌تر، یک اثر هنری روایتی از جهان است آنطور که برای یک آگاهی خاص، یعنی هنرمند، در تجربه‌ای روی آوردی از جهان حاضر شده است. گزارشی از یک شکل خاص از «دیدن جهان» است که نباید آن را به‌عنوان بازنمایی جهان موجود بلکه به‌عنوان تقویم پدیدارشناختی جهان از منظر هنرمند به حساب آورد.

اگر بخواهیم آنچه ما را به پرداختن به این مسأله، یعنی رابطه میان هنرمند و اثر هنری، وا داشته بود را به بیانی ساده تر بیاوریم باید اینطور بگوییم که براساس رابطه مورد نظر ما، اثر هنری نهایتاً نه بازنمایی دقیق و عالمانه جهان، بلکه خود جهان، آن‌گونه که به اعتبار موضع‌گیری خاص هنرمند برای او داده شده است را شامل می‌شود. به بیان فنی‌تر، جهان در اثر هنری بازنمایانده، یا کپی‌برداری نشده، بلکه در «هستی مادی» اثر هنری داده شده است. یعنی اینطور نیست که ما با جهان، به‌عنوان نمونه اصلی، و اثر هنری در مقام نسخه کپی‌برداری شده از آن روبه باشیم، بلکه این تنها اثری هنری است که در «آبجکتیویته مادی‌اش» به ما داده شده است. براساس همین رابطه

پی‌نوشت‌ها

علیا، مترجم)، تهران: ققنوس.
افلاطون (۱۳۸۳)، جمهوری (نسخه سوم). (م. ح. لطفی، مترجم)، تهران: شرکت سهامی (خاص) انتشارات خوارزمی.
زهاوی، د. (۱۳۹۲)، پدیدارشناسی هوسرل. (م. ص. واقفی، مترجم)، تهران: روزبهان.

هایدگر، م. (۱۳۸۹)، منشاء اثر هنری In م. هایدگر، شعر، زبان و اندیشه رهایی، د. ع. منوچهری. (Trans: 103-186)، تهران: انتشارات مولا.

Crowell, S. (2011). *Phenomenology and Aesthetics; or Why Art Matters*. In J. D. Parry (Ed.), *Art and Phenomenology*. (pp. 31-53). New York: Routledge.

Heinamaa, S. (2003). *Toward a Phenomenology of Sexual Difference: Husserl, Merleau-Ponty, Beauvoir*. New York: Rowman & Littlefield Publishers.

Husserl, E. (1978). *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology: An Introduction to Phenomenological Philosophy*. (D. Carr, Trans.) The Hague: Northwestern University Press.

Husserl, E. (1973). *Experience and Judgment*. (J. S. Ameriks, Trans.) London: Routledge & Kegan Paul.

Husserl, E. (2000). *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy: Second Book Studies in the Phenomenology of Constitution* (Vol. 2). (A. S. Rojcewicz, Trans.) Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.

Husserl, E. (2006). *The Basic Problems of Phenomenology: From the Lectures, Winter Semester, 1910-1911*.

1. Representation.
2. Representing.
3. Depict.
4. Thing.
5. Intentional Experience.
6. Intention.
7. Intentionality.
8. Natural Attitude.

۹. هوسرل مفهوم رویکرد طبیعی را در دو جا و به معانی متفاوت به‌کار برده است. یکی برای نامیدن رویکرد علمی حاکم بر علوم طبیعی و دیگری برای نامیدن رویکرد غیر علمی حاکم بر تقویم بیناسوبژکتیو جهان آنطور که در تجربه‌های غیرتأملی ممکن یا فعال در یک بیناسوبژکتیویته اتفاق می‌افتد. ما در اینجا به معنای دوم است که از آن استفاده کرده‌ایم.

10. To Bring It Forth.
11. Region.
12. Autonomous.
13. Paul Klee.
14. The Visible.
15. Makes It.
16. Aautonomy.

۱۷. برای این مسأله نگاه کنید به (Sokolowski, 2008, 7).

18. Korper

۱۹. اطلاعات مربوط به این بخش از (آدرشورن، ۱۳۹۱، ۲۵-۷۱) استخراج شده‌اند.

20. Comportment.
21. Comports Itself.
22. Lived Body.

۲۳. یعنی جهان پیشا-علمی و غیر-تأملی.

فهرست منابع

آدرشورن، ن. (۱۳۹۱)، *آن‌سوی پیکر طبیعی: دیرین‌شناسی هورمون‌ها و جنسیت (پ. قاسمیان، Trans.)*، تهران: شیراره.
اسمیت، د. و. (۱۳۹۳)، *دانشنامه فلسفی استنفورد: پدیدارشناسی*. (م.

rosis, and the Elements of Everyday Life. New York: State University of New York.

Sokolovski, R. (2000). *Introduction to Phenomenology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Sokolowski, R. (2008). *Phenomenology of the Human Person*. United State of America: Cambridge University Press.

Vieira, M. B. (2009). *The Elements of Representation in Hobbes: Aesthetics, Theatre, Law, and Theology in the Construction of Hobbes's Theory of the State*. Leiden. Boston: Brill.

Vieira, M. B., & Runciman, D. (2008). *Representation*. Cambridge: Polity Press.

Wrathall, M. (2011). the Phenomenological Relevance of Art. In J. D. Parry (Ed.), *Art and Phenomenology*. (pp. 9-30). New York: Routledge.

(I. F. Hart, Trans.) Dordrecht: Springer.

Husserl, E. (2008). *On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time (1893–1917)*. (J. B. Brough, Trans.), Dordrecht, Kluwer Academic Publishers: Kluwer Academic Publishers.

Maitland, J. (1975). Identity Ontology and Works of Art. *Southwestern Journal of Philosophy*, 6, pp.186-96.

Malpas, J. (2011). Objectivity and Self-Disclosedness: the Phenomenological Working of Art. In J. D. Parry (Ed.), *Art and Phenomenology* (pp. 54-76). New York: Routledge.

Merleau-Ponty, M. (1964). Eye and Mind. In J. M. Edie (Ed.), *the Primacy of Perception*. Evanstone: north western university press.

Russell Keat, J. H. (1991). *Understanding Phenomenology*. Oxford: Basil Blackwell.

Russon, J. (2003). *Human Experience: Philosophy, Neu-*

The Artwork as a Structure of Consciousness: An Introduction on “What Art Is?”

Hamid Malekzadeh^{*1}, Shaghayegh Mohammadzadeh Khajeh²

¹ Ph.D in Political Science (Political Theory), Law and Political Science Department, University of Tehran, Tehran, Iran.

² Master Student of Visual Art (Painting), Painting Department of Sepehr, Art University, Tehran, Iran.

(Received 1 Dec 2018, Accepted 15 Jan 2019)

When we are talking about artwork, what are we talking about? Is the meaning of art as a kind of accurate representation of the world as realists may believe it, or are we talking about extrapolation to human psychological states that, as an artist, evaporates from its psychological state? Each of these questions will inevitably lead us to believe in a form of representation of something original and pre-existing. Whether the world, whether nature and society, or the psychological state of the artist - fears, frustrations, love, hatred, and other psychological situations. In this paper, we have tried to illustrate how some of the phenomenological concepts of Edmund Husserl's literature show how the artwork is a form of representing the meaning of the world, as it has been given in the artist's intentional and none-reflective experience. To do this we have tried to provide a proper definition of the concepts we have in Husserl. meanwhile, we tried to establish the proportions that are necessary to achieve the goal of our research. Our basic questions are about the work of art, body and its relationship with the work of art and its perception, as well as the fundamental relationship between the artist and the work of art. We devoted ourselves to trying to demonstrate the artistic nature of art in general and artwork in particular. We tried to enlighten the relationship between the artwork as an object and the objectivity of art-between what the objectivity of art is, and what, as it may be, in the realist approach of art, the artwork as an object is. We also examined the importance of the artist's intentional experiences during the creation of artwork. We also tried to illustrate the importance of the artist's relation to the world around him in virtue of his living-body, both in the production of artwork and in understanding it. Our attempt to demonstrate the attachment of artwork to a natural approach has also examined the relationship between truth claims and art in a phenomenological reading. This, of course, is only a preliminary

attempt to move towards a formulation by which we might be able to find new possible truth foundations in art and artworks. We are totally writing against representationalism in an understanding of art, be it a positive approach to representation or a negative one. We proceed toward our research by some prepositions; such as Art is something autonomous which is not bound to any scientific approaches; Arti is not A representation of something it creates the world; by such a creation art provides a non-scientific foundation for human conversation as a tool for improving the world as an inter-subjective world shared in our inter-bodily existence. We also decided to apply Husserlian Conceptions in regard to prepare an answer for anti-foundationalist accounts of art which totally deform what we know as Art and reduce Art to a kind of self-expression of a soloistic Subject which they call an artist. It is of course just an introductory essay.

Keywords

Body, Embodiment, Artwork, Intentional Experience, the Phenomenology of Art.

*Corresponding Author: Tel: (+98-912) 7347252, Fax: (+98-31) 52233324, E-mail: hmalekzade@ut.ac.ir