ابژه زیبایی و امر والا: تقابل ادراک حسی و خیال از منظر هگل، میکل دوفرن و سارتر

بهزاد اسدی[۱]**، مهدی قدیانی**[۲]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۲۲ آبان ۱۴۰۳ □ پذیرش: ۱ بهمن ۱۴۰۳ □ صفحهٔ ۱۲۴-۱۱۵
Doi: 10.22034/rph.2025.2045086.1085

چکیده

مفهوم «اُبژه» در اندیشه فلسفی، به‌ویژه در آثار هگل، میکل دوفرن و سارتر، با تفسیرهای متنوع و گاه متناقضی مواجه است. چگونه مفاهیم «ابژه»، «زیبایی»، و «امر والا» از منظر هگل، میکل دوفرن و سارتر تفسیر می‌شوند، و این دیدگاه‌ها چه تفاوت‌ها و تقابل‌هایی در خصوص نقش «ادراک حسی» و «خیال» دارند؟ از منظر هگل، ابژه در سه سطح متوالی ظاهر می‌شود: طبیعت، ایده عقلی، و کلیت مطلق. او زیبایی را فرایندی می‌داند که از ادراک حسی آغاز شده و به سوی کمال مطلق حرکت می‌کند. هگل بر وحدت آگاهی و واقعیت تأکید دارد و معتقد است که زیبایی به عنوان امری پویا و تکاملی، از مراتب پایین‌تر طبیعت به سطح عالی‌تر ایده می‌رسد. میکل دوفرن با تأکید بر نقش ادراک حسی، زیبایی را نتیجه‌ای از تعامل دیالکتیکی میان حضور، خیال، و احساس می‌داند. او معتقد است که ابژه زیباشناختی باید در بستر زمان و مکان خاص خود درک شود و نمی‌توان آن را صرفاً به بازنمایی ذهنی تقلیل داد. در این دیدگاه، تجربه زیباشناختی به عنوان ترکیبی از حس و ایده تعریف می‌شود. در مقابل، سارتر تخیل را محور اصلی تجربه زیباشناختی می‌داند و ابژه را محصولی از بازنمایی‌های ذهنی معرفی می‌کند. او معتقد است که زیبایی مستقل از واقعیت خارجی است و هنر، به‌ویژه در قالب‌های غیرتمثیلی، از طریق تخیل مخاطب را به تجربه‌ای ذهنی و فراتر از واقعیت سوق می‌دهد. این پژوهش از روش‌های تحلیل مقایسه‌ای و پدیدارشناسانه بهره می‌گیرد. در گام نخست، متون اصلی این فیلسوفان به دقت تحلیل شده و مفاهیم محوری آنها شناسایی می‌شود. سپس، با استفاده از روش تطبیقی، تفاوت‌ها و شباهت‌های میان دیدگاه‌های آنها بررسی می‌شود. در نهایت، تحلیل پدیدارشناسانه به‌کار رفته تا نحوه تعامل میان «ابژه» و «سوژه» در شکل‌گیری تجربه زیباشناختی روشن شود. سعی بر آن شد تا تبیین اهمیت تعامل میان ادراک حسی و خیال و نقش آن در شکل‌گیری مفاهیم زیبایی و امر والا در اندیشه این فیلسوفان مورد واکاوی قرار گیرد.

کلیدواژه‌ها: ابژه، زیباشناسی، ادراک حسی، خیال، امر والا

---

[۱] دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشکده علوم‌انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: behzad_asadi64@yahoo.com

[۲] دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشکده علوم‌انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال، تهران، ایران.
Email: mahdighadyani@gmail.com

استناد: اسدی، بهزاد و قدیانی، مهدی (۱۴۰۳)، ابژه زیبایی و امر والا: تقابل ادراک حسی و خیال (از منظر هگل، میکل دوفرن و سارتر)، رهپویه حکمت هنر، ۳ (۲): ۱۲۴-۱۱۵.
doi: 10.22034/rph.2025.2045086.1085
https://rph.soore.ac.ir/article_720036.html

مقدمه

تجربه زیباشناختی، به عنوان یک فرایند پدیدارشناسانه و تعلیقی، از طریق تجلی ابژه در ذهن سوژه، نخستین یافته‌های خود را کسب می‌کند. در این معنا، «ابژه زیباشناختی[1] » مفهومی است که فراتر از یک موجود خارجی و عینی، به عنوان یک پدیدار ذهنی و معرفت‌شناسانه در آگاهی سوژه قرار می‌گیرد. این ارتباط دیالکتیکی میان سوژه و ابژه، همان‌طورکه هگل[2] در *فن هنر* (۱۸۳۵) بیان می‌کند، به‌طور عمده به‌واسطه ادراک و تخیل سوژه صورت می‌گیرد و ابژه از طریق این تعامل با سوژه شکل می‌گیرد و تفسیر می‌شود. بنا بر این، ابژه زیباشناختی در این فرایند، چیزی بیش از یک پدیدهٔ محسوس است؛ بلکه به عنوان یک ساختار معنایی در ذهن سوژه به ظهور می‌رسد.

در زیباشناسی مدرن و معاصر، دیدگاه‌های متنوع و حتی گاه متضادی در مورد ابژه زیباشناختی مطرح شده است. برخی از این دیدگاه‌ها بر اساس تفاوت در نوع ادراک و تجربه سوژه از ابژه، مفاهیم گوناگونی را از این پدیده ارائه داده‌اند. یکی از این دیدگاه‌ها، که در این مقاله مورد بررسی قرار می‌گیرد، این نظر را می‌سازد که «ابژه زیباشناختی همان اثر هنری است و تفاوت آن دو تنها در نحوه ادراک آنها نهفته است» (خاتمی، ۱۳۸۵: ۱). بر اساس این دیدگاه، تفاوت میان ابژه زیباشناختی و اثر هنری، نه در ماهیت آنها بلکه در نحوه تجربه و ادراک سوژه از آنها است. این امر موجب می‌شود که اثر هنری به عنوان یک قالب مادی و محسوس، در تعامل با ذهن سوژه تبدیل به ابژه‌ای زیباشناختی گردد که به واسطه آن، معنا و تأثیرات خاصی را بر سوژه به ارمغان می‌آورد.

ازاین‌رو، در تحلیل ابژه زیباشناختی، سه مؤلفه اصلی شناسایی می‌شود که هرکدام نقشی بنیادین در فرایند شکل‌گیری تجربه زیباشناختی ایفا می‌کنند: نخست، «ماده، که به موادی اشاره دارد که از طریق حواس انسان درک می‌شوند و به صورت فیزیکی در اثر هنری تجلی می‌یابند؛ دوم، موضوع، که مفاهیمی است که به عنوان ایده‌ها و تصورات ذهنی سوژه، در اثر هنری به صورت نمادین ظهور می‌کند؛ و سوم، بیان، که به‌نوعی انتقال تجربه، احساس یا مفهوم از طریق اثر هنری اشاره دارد، و درنهایت به‌نوعی تجربه زیبایی‌شناختی[3] منجر می‌شود» (Danto, 1981: 54). این مؤلفه‌ها، به‌ویژه در فلسفه‌های زیباشناختی هگل، دوفرن[4] و سارتر[5]، نقش اساسی در توضیح رابطه میان اثر هنری، ذهن سوژه و تجربه زیبایی‌شناختی ایفا می‌کنند.

در این پژوهش، به تحلیل و مقایسه دیدگاه‌های هگل، دوفرن و سارتر پیرامون مفهوم «ابژه زیباشناختی» و رابطه آن با امر «والا[6] » و «زیبایی[7] » پرداخته خواهد شد که حائز اهمیت است. این فیلسوفان هریک با توجه به نگرش‌های فلسفی خاص خود، به بررسی تقابل میان ادراک حسی و خیال در تجربه زیباشناختی پرداخته‌اند. از این رو، هدف اصلی این مقاله بررسی و تحلیل این رویکردهای متفاوت است که می‌توانند به روشنی ابعاد پیچیده و چندگانه تجربه زیباشناختی و فلسفی را آشکار سازند. برای نمونه، هگل در *نظریه زیبایی‌شناسی* (۱۸۳۵) ابژه را در فرایند دیالکتیکی[8] از ادراک حسی به ایده‌های مطلق می‌برد، در حالی که دوفرن با دیدگاهی متفاوت، ابژه را در چارچوب ایدئالیسم و حقیقت‌های عقلی بررسی می‌کند و سارتر از منظر اگزیستانسیالیسم[9]، «ابژه را نه در ادراک حسی بلکه به عنوان محصول خیال» در نظر می‌گیرد (Sartre, 1966: 102).

بنا بر این، تحلیل این دیدگاه‌ها نه تنها به درک عمیق‌تری از رابطه میان ابژه، زیبایی و امر والا می‌انجامد، بلکه به وضوح مشخص می‌سازد که چگونه هریک از این فیلسوفان به مقوله تجربه زیباشناختی از منظر خاص خود پرداخته‌اند.

روش تحقیق

مقاله حاضر به منظور تحلیل و مقایسه دیدگاه‌های سه فیلسوف برجسته، هگل، میکل دوفرن و سارتر، در خصوص مفهوم «ابژه زیباشناختی» و رابطه آن با «ادراک حسی» و «خیال» در تجربه زیباشناختی تنظیم شده است. برای تحقق این هدف، از روش تحقیق تحلیل مقایسه‌ای و پدیدارشناسانه استفاده می‌شود که در آن، هریک از نظریات این اندیشمندان به‌طور مستقل و سپس در قالب مقایسه‌ای مورد بررسی و نقد قرار می‌گیرد.

۱. **تحلیل متون فلسفی:** در گام نخست، مقاله به تحلیل عمیق و دقیق متون اصلی هگل، دوفرن و سارتر خواهد پرداخت. این بخش به شناسایی و توضیح مفاهیم محوری هر فیلسوف، مانند «ابژه زیباشناختی»، «امر والا»، «زیبایی»، «ادراک حسی» و «خیال» اختصاص دارد. در این تحلیل، تلاش خواهد شد که هریک از این مفاهیم در بستر فلسفی و تاریخی تفکرات فیلسوفان قرار گیرد و نحوه شکل‌گیری آنها در نظام فکری هرکدام روشن شود. به‌ویژه، تمرکز بر نحوه تعامل میان «ابژه» و «سوژه» در اندیشه‌های هگل، دوفرن و سارتر، این امکان را فراهم می‌آورد که ابعاد مختلف مفهوم «ابژه زیباشناختی» در هریک از این فلسفه‌ها بازخوانی شود.

۲. **روش تطبیقی:** پس از تحلیل تفصیلی آرا هر فیلسوف، مقاله از روش تطبیقی برای مقایسه و ارزیابی تفاوت‌ها و شباهت‌های میان دیدگاه‌های این اندیشمندان بهره می‌برد. در این بخش، توجه ویژه‌ای به نحوه ارائهٔ «ابژه» در هریک از نظام‌های فکری هگل، دوفرن و سارتر خواهد شد. تفاوت‌های عمده‌ای که در رویکردهای این فیلسوفان در خصوص جایگاه «ادراک حسی» و «خیال» در شکل‌گیری تجربه زیباشناختی وجود دارد، مورد بررسی قرار خواهد گرفت. علاوه بر این، مقاله به مقایسه روش‌شناختی آنها در

Doi: 10.22034/rph.2025.2045086.1085

مواجهه با مفاهیم «امر والا» و «زیبایی» پرداخته و روابط پیچیده این مفاهیم را در چارچوب فلسفی آنها تحلیل خواهد کرد.

۳. **تحلیل پدیدارشناسانه:** از آنجایی که هگل و دوفرن به‌نوعی تحت‌تأثیر پدیدارشناسی قرار دارند و سارتر نیز از منظر اگزیستانسیالیسم به مسئله می‌پردازد، در این مقاله روش پدیدارشناسانه به‌طور ویژه‌ای به کار خواهد رفت. این بخش از تحقیق به تبیین چگونگی ظهور و تجلی «ابژه» در ذهن سوژه و رابطه آن با «ادراک حسی» و «خیال» خواهد پرداخت. در این تحلیل، به مفاهیم کلیدی پدیدارشناسی همچون تبدیل پدیدارشناسانه[۱۰] و تعلیق[۱۱] پرداخته خواهد شد تا روشن شود چگونه این مفاهیم در تحلیل تجربه زیباشناختی نقشی اساسی ایفا می‌کنند.

۴. **تفسیر انتقادی متن:** در راستای تحلیل عمیق‌تر مفاهیم و ایده‌های فلسفی، مقاله از روش تفسیر انتقادی متن [۱۲] استفاده خواهد کرد. این روش به پژوهشگر این امکان را می‌دهد که به بررسی دقیق و بازخوانی متون اصلی پرداخته و آنها را در بستر تاریخی و فرهنگی مناسب تفسیر کند. تفسیر انتقادی به‌ویژه در این زمینه برای تشخیص تفاوت‌ها و شباهت‌های بنیادین میان تفکرات هگل، دوفرن و سارتر در خصوص ابژه زیباشناختی و جنبه‌های مختلف آن، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.

۵. **کاربرد مفاهیم فلسفی در زیباشناسی معاصر:** این تحقیق تنها به تحلیل مفاهیم فلسفی محدود نخواهد شد، بلکه در راستای فهم عمیق‌تر ابعاد مختلف تجربه زیباشناختی، به تبیین کاربردهای این مفاهیم در عرصه هنر و زیباشناسی معاصر پرداخته خواهد شد. این بخش از مقاله به بررسی تأثیرات این دیدگاه‌ها در درک و تفسیر آثار هنری معاصر و نحوهٔ تجربه زیبایی از سوی سوژه‌های امروزی اختصاص دارد. به‌ویژه در این بخش، مفهوم «امر والا» که در فلسفه هگل و دوفرن جایگاه مهمی دارد، به‌طور ویژه بررسی خواهد شد.

پیشینه تحقیق

مفهوم «ابژه زیباشناختی» و رابطه آن با «ادراک حسی» و «خیال» همواره یکی از مهم‌ترین موضوعات در فلسفه زیباشناختی بوده است که در اندیشه‌های هگل، میکل دوفرن و سارتر به‌طور ویژه‌ای مورد بررسی قرار گرفته است. هریک از این فیلسوفان با رویکرد خاص خود به تحلیل مفهوم زیبایی و ابژه زیباشناختی پرداخته‌اند و نقش ادراک حسی و خیال را در این تجربه‌ها متفاوت تبیین کرده‌اند. در این زمینه پژوهش‌های زیادی انجام شده است؛ اما به صورت مدون و یک‌پارچه شباهت‌ها و تفاوت‌های این آرا صورت نگرفته است.

در مقاله «تحول زیبایی‌شناسی در فلسفه هنر گل» (مسگری و ساعتچی، ۱۳۹۲: ۶۹) به بررسی طرح سوبژکتیو و تقلیل‌گرایانه پروژه زیبایی‌شناسی در فلسفه عصر روشنگری را در نظام فلسفی خود دگرگون کرده و مسیر تازه‌ای را جایگزین آن می‌کند، به طوری که در این رویکرد تازه، موضوع «ذوق» جای خود را به بازاندیشی پیرامون نسبت هنر و حقیقت می‌دهد. هگل با تجدید نظر در میراث اندیشه روشنگری و به تبع آن، ممتاز کردن هنر در حیطه زیبایی‌شناسی (که پیشتر زیبایی طبیعی و هنری را در بر می‌گرفت) آن را صراحتا نمودی از حقیقت در جریانی تاریخی خواند.

در مقاله «روش‌شناسی پدیدارشناس هنر با نگاهی به آرا دوفرن و هایدگر» (مصطفوی، ۱۴۰۰: ۹۵) اندیشه‌های «مایکل دوفرن» (که تا حدودی به سنت فکری هوسرل وفادار است) به بررسی چگونگی پدیدارشناسی تجربه زیباشناختی دوفرن پرداخته است. در تحلیل پدیدارشناسانه هنر بررسی می‌گردد که چگونه پدیدارشناسی هرمنوتیکی قادر است نسبت مغفول مانده میان حقیقت و هنر را بار دیگر برقرار کند که با توجه گستردگی مباحث در باب هنر، این موضوع بیشتر در آرا وی دنبال شده است.

همچنین در مقاله «دنیای تصور، هنر و ادبیات از منظر سارتر» (ازغندی، ۱۳۸۹: ۸۵) به بررسی اندیشه سارتر در زمینه تصور بر اساس چگونگی آگاهی از تصاویر ذهنی و تأکید بر وجود این تصاویر و ارتباط آنها باتجربه‌های واقعی فرد، دنیای تصور را دنیایی دور از دسترس و نتیجه نفی دنیای عینی می‌داند.

جنبه نوآورانه این پژوهش بررسی آرای هگل، دوفرن و سارتر است که زیباشناختی را بررسی نموده و شباهت‌ها و تفاوت‌های آن را مورد مطالعه قرار می‌دهد.

هگل و ابژه زیباشناختی: از ادراک حسی تا امر والا

در فلسفه هگل، مفهوم «ابژه زیباشناختی» ارتباط نزدیکی با فرایند دیالکتیکی و «امر والا» دارد. هگل در *نظریه زیبایی‌شناسی* (۱۸۳۵) بیان می‌کند که «زیبایی به عنوان امر محسوس تنها در مراحل اولیه تجربه هنری ظاهر می‌شود و در فرایند رشد عقلانی به شکل امر والا تجلی می‌یابد» (هگل، ۱۴۰۳: ۵۳). بر اساس این نظریه، زیبایی به‌طور کامل در تجلی عقل و خودآگاهی نهایی قابل درک است.در این مسیر، زیبایی از تجربیات حسی ساده آغاز می‌شود و در نهایت در حقیقت‌های معنوی و فلسفی قرار می‌گیرد. پژوهش‌های مختلف نیز به بررسی این دیالکتیک پرداخته‌اند؛ برای نمونه، *آرنولد هایلر*[۱۳] در آثار خود نشان می‌دهد که تأکید «هگل بر عقل و فرایند خودآگاهی در هنر، به طور خاص در نقد هنر و فرهنگ معاصر تأثیرات گسترده‌ای گذاشته است» (Heiler, 1997: 120). همچنین، مطالعات جدیدتری همچون *سیمِل*[۱۴] (۱۹۰۰) نشان می‌دهند که هگل نه تنها در فلسفه هنر، بلکه در تحلیل جامعه‌شناسی هنر نیز نقشی اساسی ایفا کرده است.

از دیدگاه هگل، فرایند دیالکتیکی در تجربه زیباشناختی از

اهمیت زیادی برخوردار است، زیرا او باور دارد که زیبایی ابتدا به عنوان تجربه‌ای حسی و ابژه‌ای محسوس ظاهر می‌شود، اما این تجربه در سیر عقلانی و خودآگاهی فرد ارتقا می‌یابد و به «امر والا» تبدیل می‌شود. این امر والا، در نظر هگل، تنها از طریق عقل و شناخت نهایی قابل‌دسترسی است و مرحله‌ای از شناخت است که انسان از وابستگی به حواس فراتر می‌رود و به حقیقتی معنوی و فلسفی می‌رسد. «زیبایی صورت غایت مندی یک عین است، و قوه ذوق قوه‌ای شناختی است که صرفاً بر اساس شهود برآمده از صورت غایت مندی (بازی آزاد هماهنگ) عمل می‌کند» (دیکی، ۱۳۹۶: ۲۱۵). در اینجا، دیالکتیک هگل به هنری اشاره دارد که نه‌تنها به لحاظ ظاهری زیباست، بلکه معرفتی عمیق و روحانی را نیز به مخاطب ارائه می‌دهد. این نگرش هگل، تأثیرات گسترده‌ای بر تفکر معاصر گذاشته است، به‌ویژه در فلسفه هنر که تأکید بر اهمیت ابعاد عقلانی و خودآگاهی دارد.

نظریه هگل در باب دیالکتیک زیبایی، به‌ویژه در تحلیل‌های جامعه‌شناختی هنر نیز نقش مهمی ایفا کرده است. به‌عنوان‌مثال، سیمِل و هایلر در آثار خود بر این نکته تأکید می‌کنند که هگل با طرح مفهوم دیالکتیکی، بیننده را به نگرشی دعوت می‌کند که فراتر از حواس سطحی است و از او می‌خواهد تا زیبایی را در قالب‌های معنوی و عقلانی جستجو کند. این نگرش باعث شده است که زیبایی در هنر، تنها به عنوان امری تزیینی یا خوشایند دیده نشود، بلکه بخشی از فرایند دیالکتیکی جامعه و فرهنگ تلقی شود که از تجربه فردی به سوی شناختی جامع و عقلانی حرکت می‌کند و در نهایت منجر به بروز خودآگاهی در جامعه می‌شود.

دوفرن و ابژه زیباشناختی به مثابه ایده‌های عقلانی

دوفرن در آثار خود، به‌ویژه در *زیبایی‌شناسی* (۱۹۶۲)، بر این باور است که «ابژه زیباشناختی» تجلی ایده‌ها و آرمان‌های عقلانی است. او معتقد است که «زیبایی نه تنها از ادراک حسی ناشی می‌شود، بلکه به عنوان یک ایده معنوی و عقلانی در قالب‌های هنری و فرهنگی تجلی می‌یابد» (Heiler, 1997,65). در این راستا، او نقش عقل را در تجربه زیباشناختی برجسته می‌کند و تأکید دارد که ابژه‌ها و آثار هنری تنها در ارتباط با ایده‌های عقلانی کامل می‌شوند. این دیدگاه در تضاد با دیدگاه‌های هگل قرار دارد که در آن عقل به عنوان مرحله‌ای تکامل‌یافته‌تر از ادراک حسی در نظر گرفته می‌شود، اما دوفرن بیشتر به تأثیرات ذهنی و فرهنگی بر تجربه زیبایی توجه دارد. پژوهش‌های معاصر مانند *جِلنر* (۱۹۸۶) به نقد این دیدگاه پرداخته و معتقدند که دوفرن با تأکید بر ذهنیت، «زیبایی‌شناسی را بیش از حد عقلانی کرده است و در نتیجه، پتانسیل‌های احساسی و حسی هنر را نادیده گرفته است» (Gellner, 1986: 77).

با توجه به رویکرد دوفرن در تعریف ابژه زیباشناختی به عنوان تجلی ایده‌ها و آرمان‌های عقلانی، می‌توان گفت که او با ارائه این نظریه، تجربه زیباشناختی را به شدت در بسترهای عقلانی و فرهنگی محدود کرده است. از دیدگاه او، زیبایی تنها از طریق درک عمیق از ایده‌های عقلانی و معنوی قابل‌تحقق است. این موضع سبب می‌شود که جنبه‌های احساسی و عاطفی هنر که می‌تواند تجربه‌های زیباشناختی را به شکلی بی‌واسطه و هیجانی به مخاطب منتقل کند، کمتر مورد توجه قرار گیرد. دوفرن، برخلاف سارتر که بر تخیل و آزادی ذهنی در تجربه زیبایی تأکید دارد، بیشتر به تعاملات عقلانی و ذهنیت فرهنگی در ادراک هنر توجه می‌کند و معتقد است که زیبایی در پیوند با ساختارهای مفهومی و آرمان‌های اجتماعی معنا می‌یابد. این دیدگاه، اگرچه به معنای عمیق‌تر و فلسفی از زیبایی می‌انجامد، اما ممکن است به کاستی‌هایی در فهم گسترده‌تر تجربه زیبایی‌شناختی تعلق یابد.

منتقدان معاصر همچون جلنر، با نقد عقل‌گرایی افراطی دوفرن، معتقدند که چنین نگاهی می‌تواند ماهیت غریزی و بی‌واسطه هنر را که از طریق حواس انسانی قابل‌درک است، به حاشیه براند. با در نظر گرفتن این انتقادات، می‌توان دیدگاه دوفرن را در پیوند با چالش‌های هنری و فلسفی دوران معاصر تحلیل کرد. درواقع، تأکید بر ابعاد عقلانی هنر از یک سو به درک عمقی‌تر از ایده‌های هنری کمک می‌کند، اما از سوی دیگر ممکن است باعث شود که ابژه زیباشناختی از حیثیت احساسی خود فاصله گرفته و به حوزه‌ای بیش از حد ذهنی و انتزاعی منتقل شود.

سارتر و تخیل در تجربه زیباشناختی

سارتر در *هستی و نیستی* (۱۹۴۳) به‌طور عمده بر تخیل به عنوان اساس تجربه زیبایی‌شناختی تأکید می‌کند. او بر این عقیده است که «ابژه زیباشناختی» در حقیقت به عنوان محصولی از تخیل انسانی و فرایندهای ذهنی ساخته می‌شود. سارتر برخلاف هگل و دوفرن که بیشتر بر ابعاد عقلانی تأکید دارند، «زیبایی» را «پدیده‌ای غیرعینی و وابسته به خلاقیت ذهن سوژه می‌داند» (سارتر، ۱۴۰۰: ۱۹۵). از دیدگاه او، هیچ حقیقت زیبایی‌شناختی ثابت و جهانی وجود ندارد، زیرا زیبایی تنها در تعامل میان سوژه و ابژه، از طریق تخیل و آزاداندیشی فردی، شکل می‌گیرد. این نگرش سارتر در تضاد با نظرات هگل و دوفرن است که معتقدند زیبایی به یک درجه عقلانی و ایده‌آلی می‌رسد. پژوهش‌های مختلف همچون *بُووِه* (۱۹۷۵)[15] این دیدگاه سارتر را بررسی و کنکاش کرده و نشان می‌دهند که تحلیل‌های او در خصوص زیبایی «به‌ویژه در آثار هنری معاصر و نقد فرهنگی، همچنان معتبر و تأثیرگذار هستند» (Bové, 2008: 83).

از دیدگاه سارتر، تخیل به عنوان اصلی‌ترین عامل در تجربه

Doi: 10.22034/rph.2025.2045086.1085

زیبایی‌شناختی عمل می‌کند، زیرا او معتقد است که خلاقیت ذهنی سوژه، زیبایی را به شیوه‌ای پویا و غیرثابت شکل می‌دهد. این تأکید بر نقش تخیل به‌ویژه در مواجهه با آثار هنری معاصر و پست‌مدرن اهمیت می‌یابد، چرا که در این نوع آثار، فرم و معنا به‌طور پیوسته در حال تغییر و تفسیر مجدد هستند. بر اساس این رویکرد، زیبایی دیگر یک ویژگی ذاتی ابژه نیست، بلکه محصول تعاملی پیچیده میان سوژه و ابژه است. از این منظر، هر فرد می‌تواند تجربهٔ یکتایی از زیبایی را با توجه به ظرفیت‌های تخیل و جهان‌بینی شخصی‌اش بیافریند. این نوع نگرش، نقدهایی به نظریات ثابت و عقلانی هگل و دوفرن وارد می‌کند و تأکید دارد که هیچ معیار ثابت و ازپیش‌تعیین‌شده‌ای نمی‌تواند تجربه زیبایی‌شناختی را به‌طور کامل توصیف کند.

پژوهش‌های جدید در زمینه زیبایی‌شناسی تأکید می‌کنند که تجربه هنری تنها به ادراک حسی یا مشاهده محدود نیست. بلکه تخیل و درک فردی هر فرد در این تجربه نقشی اساسی دارد. این تعامل میان تخیل و ادراک، تجربه‌ای منحصربه‌فرد و پویا ایجاد می‌کند که باعث می‌شود هر فرد هنر را به شکلی خاص و متفاوت درک کند. *بُووِه و آندراس بالینت کوواچ*[۱۶] با اشاره به تأثیرات فلسفه سارتر بر تحلیل‌های فرهنگی معاصر، بر این نکته تأکید دارند که «تجربه زیبایی‌شناختی نمی‌تواند در چارچوب نظریات عقلانی محدود شود. بر اساس دیدگاه سارتر، زیبایی در هنر معاصر می‌تواند در ابعاد اجتماعی و فرهنگی نیز معنادار باشد و مخاطب را به تفکر و واکنش‌های جدید وادارد» (Bové, 2008: 89). این دیدگاه باعث شده است که زیبایی نه‌فقط یک مفهوم فلسفی، بلکه چیزی زنده و متغیر در نظر گرفته شود که هر فرد بر اساس دیدگاه و ذهنیت خود آن را درک می‌کند. به همین دلیل، زیبایی در تحلیل‌های فرهنگی و هنری مدرن و پست‌مدرن همچنان اهمیت زیادی دارد.

نقدهای معاصر به دیدگاه‌های هگل، دوفرن و سارتر

در دهه‌های اخیر، نقدهای بسیاری به دیدگاه‌های هگل، دوفرن و سارتر در زمینه ابژه زیباشناختی صورت‌گرفته است. برخی از پژوهشگران مانند *مارکوس و آلن* به‌ویژه بر این نکته تأکید دارند که «گرچه فلسفه هگل و دوفرن به ابعاد عقلانی و معنوی زیبایی توجه کرده‌اند، اما اغلب جوانب حسی و احساسی هنر را نادیده گرفته‌اند» (Marcus, 1994: 145). در مقابل، تأکید سارتر بر آزادی فردی و تخیل در تفسیر آثار هنری در دنیای معاصر با توجه به رویکردهای انتقادی به‌ویژه در نقد هنر مدرن و پست‌مدرن، بسیار تأثیرگذار بوده است.

پژوهش‌های اخیر در زمینه زیباشناسی و هنرشناسی نیز به‌ویژه با توجه به گسترش نقدهای اگزیستانسیالیستی و پدیدارشناسانه، به بررسی تعاملات پیچیده میان «ابژه»، «ادراک حسی» و «خیال» پرداخته‌اند. به‌طور مثال، *سیمون*[۱۷] در آثار خود نشان می‌دهد که تفکر سارتر در خصوص زیبایی و هنر، به‌ویژه در جوامع پست‌مدرن، «همچنان از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است و در تحلیل آثار هنری معاصر به‌طور گسترده‌ای مورد استفاده قرار می‌گیرد» (De Beauvoir, 2001: 112).

در ادامه نقدهای معاصر بر دیدگاه‌های هگل، دوفرن و سارتر، می‌توان به گسترش نظریات پساساختارگرایی و تأثیر آنها بر تحلیل ابژه‌های زیباشناختی اشاره کرد. رویکردهای پساساختارگرا با رد ایدهٔ وجود معنای ثابت در ابژهٔ هنری، بر بی‌ثباتی و تغییرپذیری معنا در بافت‌های مختلف فرهنگی و تاریخی تأکید دارند. از این منظر، معنای اثر هنری نه‌تنها به خالق آن، بلکه به شرایط دریافت و تأثیرات متقابل مخاطبان نیز بستگی دارد. این دیدگاه، به‌ویژه در فضای پست‌مدرن، جایی که مرزهای میان هنر، فرهنگ و اجتماع به‌تدریج درهم‌تنیده شده‌اند، اهمیت بسیاری یافته است. نقدهای پساساختارگرا بر نظریات هگل و دوفرن این نکته را برجسته می‌کنند که رویکرد عقلانی و مفهومی آنها، پیوند میان هنر و تجربهٔ روزمرهٔ زندگی را نادیده می‌گیرد.

به‌علاوه، ظهور فنّاوری‌های دیجیتال و رسانه‌های جدید ابعاد تازه‌ای به موضوع ابژهٔ زیباشناختی افزوده است. در دنیای دیجیتال که آثار هنری می‌توانند به‌سرعت بازتولید و بازآفرینی شوند، مفهوم ابژهٔ زیباشناختی و ثبات آن به چالش کشیده شده است. این موضوع موجب شده تا پژوهشگران به مطالعهٔ پدیده‌هایی همچون هنر تعاملی، واقعیت افزوده و آثار چندرسانه‌ای بپردازند. در این نوع هنرها، اثر هنری دیگر یک ابژهٔ ثابت و دست‌نخورده نیست؛ بلکه مخاطب نقش فعالی در شکل‌گیری آن دارد و ابژهٔ زیباشناختی برحسب تجربهٔ فردی مخاطب می‌تواند تغییر کند. این نوع تجربهٔ هنری، نظریات هگل و دوفرن را به چالش می‌کشد، چراکه آنها ابژه را به عنوان موجودی ایستا و از پیش تعریف‌شده می‌پندارند.

بررسی ابژه‌های زیباشناختی در بافت فرهنگی و اجتماعی معاصر نشان می‌دهد که هنر می‌تواند فراتر از زیبایی‌شناسی سنتی به عنوان وسیله‌ای برای نقد اجتماعی و پرسش از هنجارهای فرهنگی نیز عمل کند. با توجه به این تغییرات، به نظر می‌رسد نظریات کلاسیک دربارهٔ ابژهٔ زیباشناختی، هرچند پایه‌گذار بحث‌های زیباشناختی مهمی بوده‌اند، نیاز به بازنگری دارند تا بتوانند تحولات فرهنگی و فناوری‌های جدید را در خود جای دهند.

هگل و امر والا در زیبایی

هگل، زیبایی هنر را مانند کانت[۱۸] در خود اثر هنری می‌داند. ایده زیبایی به خود اثر تعلق دارد، اما در طبیعت به شکلی ناقص

ظهور می‌یابد. به نظر هگل، زیبایی هنر هرگز به‌طورکامل در سطح سوبژکتیو باقی نمی‌ماند و به عنوان یک ابژه، قابل‌ادراک حسی نیست. در مرحله نخست، ایده عقلی که به صورت بیرونی تجلی می‌یابد، در موجودات عینی یا ابژکتیو ظهور پیدا می‌کند، اما فاقد وحدت سوبژکتیو است و به صورت بی‌روح در دنیای محسوسات ظاهر می‌شود. هگل این سطح را مرتبه اجسام انتزاعی می‌نامد که شامل «موجوداتی چون فلزات هستند که تنها تابع قوانین مکانیکی هستند و اجزای آنها به صورت مستقل از یکدیگر وجود ندارند» (هگل، ۱۳۹۸: ۱۶۶).

به نظر هگل، زیبایی طبیعت در سه مرتبه مورد ادراک قرار می‌گیرد. «مرتبه نخست، مواجهه با زیبایی طبیعی است، جایی که هماهنگی درونی در محصولات طبیعی آشکار می‌شود و ماده و صورت، ترکیب همگون دارند. برای نمونه، بلور طبیعی با شکل منظم خود ما را به شگفت می‌آورد» (صافیان، ۱۳۸۳: ۴). در مرتبه دوم، «زیبایی طبیعی به عنوان زندگی درونی و با تمایزات ماهوی مشاهده می‌شود. در این سطح، انسان زیبایی حیوانات را بر اساس تطابق آنها با مفهوم زندگی، زیبا یا زشت قلمداد می‌کند. در مرتبه سوم، زیبایی طبیعت به عنوان خودآگاهی درونی ظهور می‌کند. به عقیده هگل، زیبایی طبیعی ناقص است، زیرا وجود درونی آن به شکلی محدود و نامعین است و برخلاف نفس، درونی بودن آن به صورت انضمامی ظهور نمی‌یابد» (همان). به‌طورکلی، هگل زیبایی طبیعت را انتزاعی می‌داند و از نظر او این انتزاع در سه بعد قابل بررسی است. ۱: صورت، ۲: وحدت انتزاعی ماده حسی و ۳: محدودیت وجود فردی و بی‌واسطه.

هگل زیبایی هنر را در تقابل با زیبایی طبیعت قرار می‌دهد و بر این باور است که زیبایی هنر به دلیل حضور خودآگاهی و درونی بودنش، کامل‌تر از زیبایی طبیعی است. به عقیده او، زیبایی طبیعی در قالب موجودات عینی و فاقد روح به نمایش درمی‌آید، و هرچند از نظم و هماهنگی برخوردار است، اما نمی‌تواند به وحدت سوبژکتیو و روح دست یابد. به همین دلیل، هگل زیبایی طبیعی را انتزاعی می‌داند و آن را در سطوح مختلف مورد بررسی قرار می‌دهد. در سطح اول، زیبایی صرفاً به عنوان نظم و هماهنگی درون اشیا مشاهده می‌شود. بلور طبیعی نمونه‌ای از این زیبایی است که به دلیل ساختار منظم خود، حس زیبایی را برمی‌انگیزد، اما این زیبایی هنوز در سطحی مکانیکی و فاقد روح است.

در سطح دوم، زیبایی در طبیعت به عنوان حیات درونی و با تمایزات ماهوی مورد بررسی قرار می‌گیرد. در این مرتبه، زیبایی طبیعی به موجودات زنده اختصاص می‌یابد که واجد حیات هستند، و از نظر هگل، زیبایی حیوانات تا حدی به این نوع زیبایی نزدیک است. بااین‌حال، این نوع زیبایی نیز به‌طورکامل از درونی بودن و خودآگاهی برخوردار نیست و محدودیت‌هایی دارد. در مرتبه سوم، زیبایی طبیعی به عنوان خودآگاهی درونی ظاهر می‌شود؛ یعنی سطحی که در آن انسان به عنوان موجودی خودآگاه به زیبایی دست می‌یابد، اما هگل این نوع زیبایی را نیز ناکامل می‌داند. زیبایی طبیعی به دلیل وابستگی به محدودیت‌های فردی و بی‌واسطگی نمی‌تواند به وحدت کامل سوبژکتیو دست یابد.

از نظر هگل، زیبایی هنر از زیبایی طبیعت برتر است، زیرا هنر قادر است ایده زیبایی را با تمامیت و درونی بودن بیشتری به نمایش بگذارد. در هنر، ایده زیبایی به شکل انضمامی و نه انتزاعی ظهور می‌یابد و روح به واسطه اثر هنری تجلی می‌یابد. این ویژگی، زیبایی هنر را فراتر از زیبایی طبیعت قرار می‌دهد، چراکه در هنر، ایده نه‌تنها به صورت عینی در ابژه‌های حسی دیده می‌شود، بلکه با روح انسانی پیوند می‌خورد و به وحدت سوبژکتیو دست می‌یابد؛ وحدتی که در طبیعت به صورت ناقص و ناتمام باقی می‌ماند.

دوفرن و ادراک حسی

دوفرن، فیلسوف پدیدارشناس فرانسوی، «ابژه زیباشناسانه را غایت اثر هنری می‌نامد» (علیا، ۱۳۹۵: ۱۰۲). او ایده‌ای انضمامی از هنر را مطرح می‌کند و معتقد است که اثر هنری، معنایی عقلی است که به کمال می‌رسد و از طریق فرایندهای عقلانی که از ساحت حس فراتر می‌روند، درک می‌شود. به نظر دوفرن، پدیدارشناسی و زیباشناسی در بستر ادراک قرار دارند و او برای ادراک زیباشناختی سه مرحله تعریف می‌کند: مرحله نخست، حضور است که همان‌گونه که مرلوپونتی توصیف کرده، در بدن ما و به شکل پیش تأملی و کلی رخ می‌دهد. مرحله دوم، بازنمود و خیال است که متأثر از دیدگاه سارتر بوده و در آن ادراک به تأمل بیشتری نیاز دارد تا مفاهیم جدیدی که از حضور ناشی شده را در اشخاص و رویدادها متجلی کند. مرحله سوم، «تأمل و احساس است که متأثر از کانت است و تأملی همدلانه و نسبتاً ابژکتیو را نمایان می‌سازد» (بنویدی، ۱۳۹۳: ۶۹).

دوفرن با بررسی ابژهٔ زیباشناسانه به عنوان غایت اثر هنری، تلاش می‌کند تا تجربهٔ هنری را به عنوان فرایندی سه‌مرحله‌ای توضیح دهد که از ادراک حسی آغاز شده و به مرحلهٔ تأمل و احساس می‌رسد. مرحله نخست، حضور، تجربه‌ای است که پیش از تفکر آگاهانه و بیشتر در سطح بدن و ادراک حسی اتفاق می‌افتد. این تجربهٔ اولیه نوعی ارتباط مستقیم و بدون واسطه است که همان‌گونه که مرلوپونتی نیز اشاره دارد، درک ما را از اثر هنری در سطح پیش تفسیری آغاز می‌کند. این مرحله، تجربه‌ای بی‌واسطه و فراتر از تأمل است که در سطح حس و بدن اتفاق می‌افتد و ما را مستقیماً با حضور ابژه زیباشناسانه مرتبط می‌سازد.

مرحله دوم که آن را مرحله بازنمود و خیال می‌نامد، شامل استفاده از قوهٔ تخیل و بازسازی ذهنی است. در اینجا، تأثیر دیدگاه

Doi: 10.22034/rph.2025.2045086.1085

سارتر به‌وضوح دیده می‌شود، چراکه تخیل به ما این امکان را می‌دهد تا فراتر از حضور صرف، به بازنمایی ذهنی و خلاقانه‌ای دست یابیم که به ابژه معنایی فراتر از ظاهرش می‌بخشد. تخیل در این مرحله با طرح ذهنی و بازنمودهای نمادین، راه را برای تأمل عمیق‌تر و درک مفاهیم پیچیده‌تر در اثر هنری باز می‌کند. از نظر دوفرن، این مرحله باعث می‌شود که ادراک ما از ابژه به چیزی غنی‌تر و فراتر از ابژهٔ صرفاً محسوس تبدیل شود، و به‌نوعی فضای میان واقعیت و خیال دست یابیم.

در مرحله نهایی که با تأمل و احساس همراه است و تحت تأثیر فلسفه کانت قرار دارد، تجربهٔ زیبایی‌شناختی به تأمل همدلانه و تقریباً عینی در ابژه تبدیل می‌شود. این مرحله به ما اجازه می‌دهد تا با عمقی بیشتر و نگرشی همدلانه و درعین‌حال ابژکتیو به ابژه بنگریم. در این سطح، احساس به یک آگاهی جمعی از معنا و مفهوم اثر تبدیل می‌شود که به ادراک ما عمق و غنای بیشتری می‌بخشد. دوفرن در اینجا نوعی توازن میان حسی بودن و عقلانی بودن برقرار می‌کند؛ به‌طوری‌که این مرحله، نقطه‌ای است که در آن ادراک حسی، تخیل و عقل به وحدت می‌رسند و تجربهٔ هنری را به اوج می‌رسانند.

تفاوت ابژه زیبایی و اثر هنری

دوفرن به بررسی تفاوت میان ابژه زیباشناختی و اثر هنری می‌پردازد و سه دلیل اصلی برای اهمیت ابژه زیباشناختی ارائه می‌دهد. نخست اینکه، «ابژه زیباشناختی در قیاس با تجربه زیباشناختی، به عنوان نقطه‌ای ثابت و مستقل از تفاسیر ذهنی، قابلیت بیشتری برای درک و بازنمایی جامع از جهان دارد» (دوفرن، ۱۳۹۷، ۱۲۱). دوم، روش پدیدارشناختی دوفرن «تحلیل ابژه و تجربه به اولویت بررسی ساختاری و آگاهی متمرکز است. در این فرایند، ابتدا شکل‌گیری اندیشه بررسی می‌شود تا محتوای آن در مرحله بعدی تحلیل گردد» (همان). در این رویکرد، بررسی چگونگی ظهور اندیشه و فرایندهای ذهنی که به درک ابژه منجر می‌شوند، پیش از توجه به محتوای آن در اولویت قرار دارد. این دیدگاه نشان‌دهنده تمرکز دوفرن بر فهم ریشه‌ای و بنیادین از تجربه زیباشناختی است. دوفرن همچنین بر جایگاه و اهمیت تماشاگر تأکید دارد. «تماشاگر با تجربه مستقیم شیء زیبا، آن را به محور درک و التفات خود بدل می‌سازد» (دوفرن، ۱۳۹۷، ۱۲۸). این رویکرد نشان‌دهنده تأثیر متقابل میان شیء زیباشناختی و تجربه‌کننده آن است، به‌گونه‌ای که تماشاگر نه‌تنها تحت تأثیر ابژه قرار می‌گیرد، بلکه به‌طور فعالانه در فرایند درک و معنابخشی به آن نقش دارد. این دیدگاه‌ها تأکید می‌کنند که تجربه زیباشناختی نه‌تنها جنبه‌ای فردی، بلکه تأثیری عمیق بر درک جمعی و مفاهیم کلی زیبایی‌شناسی دارد. از این رو، رویکرد دوفرن نه‌تنها به تحلیل ابژه زیباشناختی محدود نمی‌شود، بلکه به نقشی که تجربه این ابژه در شکل‌دهی به آگاهی و فهم ما از جهان دارد نیز می‌پردازد.

دوفرن در تمایز اثر هنری از ابژه زیبایی‌شناختی به ویژگی مادی آثار هنری اشاره دارد. او معتقد است هر اثر هنری به مواد فیزیکی نیاز دارد و این مواد، اساس اثر را تشکیل می‌دهند. «در تجربه هنری، به جای توجه به مواد تشکیل‌دهنده، تمرکز بر موضوع اثر و صورت‌های خاص آن است که از طریق عناصر هنری مانند رنگ و سنگ شکل می‌گیرد» (اینگاردن، ۱۴۰۰: ۳۲).

درمجموع، در درک زیبایی اثر، ما مستقیماً ماده را بررسی نمی‌کنیم، بلکه آنچه دوفرن حسی (امر محسوس) می‌نامد دقیقاً موضوع اثر است. «هنگامی که زیبایی درک می‌شود، حس برای تشکیل ابژه زیبایی‌شناختی به کار می‌رود که می‌تواند به عنوان یکی شدن عناصر تعریف شود» (دوفرن، ۱۳۹۷: ۱۱۳).

بااین‌همه حس تنها مؤلفه ابژه زیبایی‌شناختی نیست و مؤلفهٔ مهم دیگر، معنا یا مفهوم نیز هست. بدین‌ترتیب ابژه زیبایی‌شناختی صرفاً یک ابژهٔ دلالت‌گر نیست؛ بلکه کاملاً معنادار است و درواقع، سرشار از معنا است. بااین‌حال، در تجربهٔ زیبایی‌شناختی، ابژهٔ زیبایی‌شناختی نقش متفاوتی را ایفا می‌کند. در زمینهٔ عمل یا شناخت، احساس ما را مجذوب کرده و ساختار درونی‌اش را نمایان می‌سازد. بدین‌ترتیب، معنا در هنر نه از بین رفته و نه متعالی است؛ بلکه درونی و به صورت کاملاً سازمان‌یافته وجود دارد. بااین‌حال، این معنا به‌وضوح قابل‌بیان نیست و از این نظر، پایان‌ناپذیر است. حتی اندیشهٔ پایان‌ناپذیری کاملاً درونی در حس باقی می‌ماند. در این جهت، تمام معنای ابژهٔ زیبایی‌شناختی در حس داده شده و چیزی فراتر یا بیرون از آن وجود ندارد.

او نتیجه می‌گیرد که ابژهٔ زیبایی‌شناختی همچون شبه سوژه‌ای است که جهان مشخص خود را بیان می‌کند و زمان و مکان درونی آن هستند.

بر اساس آنچه تاکنون مطرح شد، می‌توانیم بگوییم ابژهٔ زیبایی‌شناختی نه‌تنها فی‌نفسه – لنفسه بلکه فی‌نفسه – لنفسه – لغیره نیز است. ابژهٔ زیبایی‌شناختی برای درک‌شدن وجود دارد و از طریق تماشاگر درک می‌شود. ابژهٔ زیبایی‌شناختی نه ایدئال است و نه ابژهٔ التفاتی؛ بلکه از دیدگاه دوفرن «ابژهٔ زیبایی‌شناختی هستی شی حسی است که تنها در ادراک محقق می‌شود» (دوفرن، ۱۳۹۷: ۲۱۸)؛ بنا بر این، ابژهٔ زیبایی‌شناختی نیازمند ادراک است و تنها در آگاهی تماشاگر کامل می‌شود و برای تکمیل آن، تماشاگر نمی‌تواند منفعل بماند «هنر تأمل محض نیست و باید با خود ابژه فعالانه درگیر شد» (همان).

سارتر - خیال

سارتر برای حل این مسئله، به راهی سوم دست‌یافت که ابژهٔ

زیبایی‌شناختی را نه به واقعیت عقلانی صرف و نه به روانی بودن تقلیل دهد. او ابژۀ زیبایی‌شناختی را به عنوان یک شی به معنای متداول نمی‌داند و نیز آن را یک بازنمود نمی‌داند «بلکه واقعیت آن را خیالی می‌داند که به‌وسیله آگاهی خیالی به مثابه امری غیرواقعی وضع شده و ساخته و ادراک می‌شود» (سارتر، ۱۴۰۳: ۹۵). این نظر مبتنی بر نظریه عام‌تری است که سارتر درباره قوۀ خیال ارائه کرده است. از دیدگاه او، خیال با آزادی تعریف می‌شود و قوه‌ای است که توان وضع و نفی کل عالم را دارد. به عبارت دیگر، خیال «عبارت است از کل آگاهی از آن حیث که آزادی خود را تحقق می‌بخشد، یعنی از آن حیث که از واقعیت فراتر رفته و آن را جعل می‌کند» (سارتر، ۱۴۰۳: ۱۱۷).

از نظر سارتر، تنها در حضور اثر هنری است که ابژۀ زیبایی‌شناختی ظهور می‌کند و این ابژه، قوه خیال را با ادراک حسی پیوند می‌دهد. امر خیالی با عالم آگاهی مرتبط است و امر واقع از آن حیث که به ادراک حسی درمی‌آید، آگاهی را فراخوانده و امکان تخیل امر غیرواقعی را فراهم می‌کند.

سارتر، در مقام حس، می‌گوید: «اگر اجرا قوی باشد، فرد با خود سمفونی روبه‌روست؛ اما سمفونی هفتم بتهوون، غیرواقعی است؛ یعنی ادراک حسی را نفی می‌کند و آنچه به ادراک حسی درمی‌آید، نمی‌تواند قوۀ خیال را محدود کند. سمفونی هفتم بتهوون همانی است که هنگام گوش‌دادن تخیل می‌شود و نه صرفاً چیزی که شنیده می‌شود. در مقام حس، اگر اجرا قوی باشد، فرد با خود سمفونی مواجه می‌شود. اما اکنون، سمفونی هفتم خود چیست؟ آشکارا چیزی است که در برابر من قرار دارد و دوام و طول دارد. اما آیا آن چیز واقعی است، یا غیرواقعی؟ آن چیزی فراتر از واقعی است» (همان).

از نظر سارتر، انسان نمی‌خواهد صرفاً شی باشد و نمی‌خواهد تنها فی‌نفسه باشد. طرح بنیادین او این است که در حالی که به مثابه آگاهی لنفسه است، همچون شیء فی‌نفسه هم بشود؛ یعنی به مثابه انسانی آزاد و همچون روحی آگاه و هوشیار، به مثابه وجودی که خواهان نفوذناپذیری و توپری نامحدود فی‌نفسه است. سارتر در هستی و نیستی بیان می‌کند که «این نوع وجود، آنچه نیست را هست می‌کند و آنچه هست را نیست می‌کند و برای خود طرح‌ریزی می‌کند تا آنچه هست، بشود» (سارتر، ۱۴۰۳: ۴۵).

سارتر از این دیدگاه که ابژۀ زیبایی‌شناختی را به امری فراتر از تجربۀ صرفاً حسی و واقعیت تقلیل‌ناپذیر می‌داند، برای توضیح رابطۀ دیالکتیکی میان خیال و آگاهی بهره می‌برد. از نظر او، اثر هنری چیزی است که تنها در حضور فرد و به‌واسطۀ کنش خیالی به وجود می‌آید؛ این امر به‌نوعی به رابطۀ فرد با اثر هنری بستگی دارد. به بیانی دیگر، اثر هنری تنها به عنوان واقعیت خیالی و در لحظه‌ای که آگاهی آن را فرا می‌گیرد، امکان ظهور دارد و این فرایند نه‌تنها به ادراک حسی محدود نیست، بلکه اساساً بر قوۀ تخیل استوار است. قوۀ تخیل در نظر سارتر ازاین‌جهت دارای اهمیت است که این امکان را به فرد می‌دهد تا واقعیت را فراسوی ابعاد حسی و شناختی خود تجربه کند، و به‌واسطۀ این تجربه به‌نوعی آزادی می‌رسد که در آن خود را به عنوان موجودی فراتر از واقعیات می‌یابد.

با در نظر گرفتن مفهوم لنفسه و فی‌نفسه در فلسفۀ سارتر، او ابژۀ زیبایی‌شناختی را در وضعیتی از تعلیق بین این دو قرار می‌دهد. به این معنا که اثر هنری به عنوان امری غیرواقعی، هم در چارچوب لنفسه قرار می‌گیرد و هم در تلاش است تا فی‌نفسه شود، یعنی همچون وجودی کامل و مستقل از آگاهی مشاهده‌گر. این تعلیق، ابژه را به واقعیتی مستقل از بینش عادی و پیش‌فرض‌های روزمره مبدل می‌سازد که تنها به‌واسطۀ تخیل، امکان تجربۀ آن فراهم می‌آید. از این منظر، تجربۀ زیبایی‌شناختی برای سارتر، راهی است تا فرد از طریق اثر هنری به آن نوع وجودی برسد که «آنچه نیست را هست کند و آنچه هست را نیست» (سارتر، ۱۴۰۰: ۷۲). این نوع تجربه هنری، فراتر از ادراک محض و به‌نوعی تحقق ایدئال آزادی است که آگاهی فرد را به امکانات گسترده‌تری از بودن و معنا می‌کشاند.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش دیدگاه‌های هگل، میکل دوفرن و سارتر درباره مفاهیم ابژه، زیبایی، امر والا و نقش ادراک حسی و تخیل بررسی گردید. تلاش شد تا به این سوال پاسخ داده شود که چگونه این مفاهیم از منظر این سه فیلسوف تفسیر می‌شوند و چه تفاوت‌ها و تقابل‌هایی در دیدگاه‌های آنها وجود دارد.

از منظر هگل، زیبایی و امر والا مفاهیمی دیالکتیکی هستند که در سه مرحله متوالی تحقق می‌یابند. این مراحل شامل طبیعت، ایده عقلی، و کمال مطلق هستند. در مرحله ابتدایی، ابژه از طریق ادراک حسی و تجربه‌ای مستقیم قابل درک است. اما هگل تأکید می‌کند که این سطح اولیه، پایین‌ترین مرتبه تجربه زیبایی است. در مرحله بعدی، ابژه به ایده‌ای عقلی تبدیل می‌شود که وحدت میان آگاهی و واقعیت انضمامی را نمایان می‌کند. در نهایت، زیبایی در مرحله نهایی به کلیتی مطلق و ذاتی دست می‌یابد که از مرزهای ادراک حسی فراتر می‌رود و به سطحی فراطبیعی می‌رسد. دیدگاه هگل نشان می‌دهد که زیبایی، امری پویا و در حال تکامل است که در نهایت به کمال مطلق می‌انجامد.

در مقابل، میکل دوفرن با تأکید بر اهمیت ادراک حسی، تجربه زیبایی‌شناختی را نتیجه یک فرایند دیالکتیکی می‌داند. او سه مرحله اصلی دیالکتیکی را برای توضیح این فرایند مطرح می‌کند: تز به عنوان حضور، آنتی‌تز به عنوان خیال و بازنمود، و سنتز به عنوان احساس. در این چارچوب، ابژه زیبایی‌شناختی نه

Doi: 10.22034/rph.2025.2045086.1085

تنها باید از طریق حس تجربه شود، بلکه این تجربه به‌واسطه‌ای از خیال و بازنمایی‌های ذهنی شکل می‌گیرد. دوفرن معتقد است که ادراک حسی و واقعیت خارجی نمی‌توانند از یکدیگر جدا باشند و تجربه زیبایی‌شناختی باید در بستر زمان و مکان خاص خود درک شود. این دیدگاه تأکید می‌کند که تجربه زیبایی‌شناختی، ترکیبی از انضمامیت و ذهنیت است که نمی‌توان آن را به سادگی به یکی از این دو تقلیل داد.

از سوی دیگر، سارتر به شکلی کاملاً متفاوت، تخیل را در مرکز تجربه زیبایی‌شناختی قرار می‌دهد. او ابژه را نه به عنوان یک واقعیت خارجی، بلکه به عنوان محصولی از تخیل ذهنی تعریف می‌کند. از دیدگاه سارتر، زیبایی نمی‌تواند صرفاً در چارچوب ادراک حسی یا واقعیت عقلی محدود شود. او معتقد است که تخیل، واسطه‌ای است که به تجربه زیبایی معنا می‌بخشد و آن را به واقعیتی ذهنی و فردی تبدیل می‌کند. این دیدگاه، هنر را به عنوان ابزاری برای گسترش تخیل معرفی می‌کند که مخاطب را به تفکر و تجربه‌ای فراتر از واقعیت موجود سوق می‌دهد. سارتر تأکید دارد که هنر، به‌ویژه در قالب‌های غیرتمثیلی مانند موسیقی، از طریق تخیل به عنوان یک تجربه زیباشناختی خالص درک می‌شود.

با مقایسه این سه دیدگاه، می‌توان دریافت که هگل و دوفرن تأکید بیشتری بر اهمیت ادراک حسی و واقعیت خارجی دارند، در حالی که سارتر به تخیل و تجربه ذهنی اولویت می‌دهد. هگل زیبایی را به عنوان یک فرایند تکاملی و مرتبط با کمال مطلق تعریف می‌کند، در حالی که دوفرن زیبایی‌شناسی را نتیجه تعامل ادراک حسی و ایده‌های ذهنی می‌داند. در مقابل، سارتر زیبایی را به عنوان محصول تخیل و تجربه ذهنی معرفی می‌کند که مستقل از واقعیت خارجی است. این تقابل‌ها نشان می‌دهند که تجربه زیبایی‌شناختی می‌تواند در قالب‌های متفاوتی تعریف شود و هریک از این دیدگاه‌ها ابعاد خاصی از این تجربه را روشن می‌کنند.

یکی از نکات کلیدی در این مقایسه، تأکید دوفرن بر نقش زمان و مکان در تجربه زیبایی‌شناختی است. او معتقد است که هر اثر هنری باید در بستر تاریخی و فرهنگی خاص خود درک شود و جداسازی آن از این بستر می‌تواند به از دست دادن معنای آن منجر شود. در مقابل، سارتر با تمرکز بر تخیل، بر استقلال اثر هنری از محدودیت‌های زمانی و مکانی تأکید می‌کند و هنر را به عنوان وسیله‌ای برای گسترش تجربه‌ای ذهنی و فراتر از مرزهای عینی معرفی می‌کند. این اختلاف دیدگاه، تفاوت اساسی میان رویکردهای دوفرن و سارتر را نمایان می‌سازد.

به‌طورکلی، تحلیل این سه دیدگاه نشان می‌دهد که مفاهیم ابژه، زیبایی و امر والا در زیباشناسی مدرن و پست‌مدرن به شیوه‌های گوناگونی تفسیر شده‌اند. هگل، میکل دوفرن و سارتر هریک از زاویه‌ای متفاوت به این مفاهیم پرداخته‌اند و دیدگاه‌های آنها نمایانگر تنوع و پیچیدگی درک ما از زیبایی‌شناسی است. این پژوهش نشان می‌دهد که تعامل میان ادراک حسی و تخیل نقش محوری در تجربه زیبایی‌شناختی دارد و این تعامل به عنوان نقطه‌ای کلیدی در تفاوت دیدگاه‌های این سه فیلسوف عمل می‌کند.

پژوهش‌های آتی می‌توانند به بررسی عمیق‌تر رابطه میان ادراک حسی و بازنمایی‌های ذهنی در تجربه زیبایی‌شناختی بپردازند و به‌ویژه نقش تخیل را به عنوان واسطه‌ای میان سوبژه و ابژه تحلیل کنند. این تحقیقات می‌توانند به تبیین دیدگاه‌های جدید درباره تمایزات میان هنرهای تمثیلی و غیرتمثیلی کمک کنند و بررسی کنند که چگونه بستر تاریخی و فرهنگی اثر هنری، بر تجربه زیبایی‌شناختی تأثیر می‌گذارد. همچنین، با توسعه رویکردهای بینارشته‌ای، می‌توان ارتباط میان فلسفه، روان‌شناسی ادراک و هنر را بیشتر روشن ساخت و به فهم بهتر از فرایندهای ذهنی و حسی در تجربه آثار هنری دست یافت.

پی‌نوشت‌ها

1. Aesthetic Object
2. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831)
3. Aesthetic Experience
4. Mikel Dufrenne (1910-1995)
5. Jean-Paul Sartre (1905-1980)
6. The Sublime
7. Aesthetic
8. Dialectic
9. Existentialism
10. phenomenological conversion
11. suspension
12. textual criticism
13. Arnold Hauser (1892-1978)
14. Georg Simmel (1858-1918)
15. Paul Bové
16. Andras Balint Kovacs
17. Simone de Beauvoir (1908-1986)
18. Immanuel Kant (1724-1804)

فهرست منابع

اینگاردن، رومن (۱۴۰۰)، *درباره ترجمه*، ترجمه وحید غلامی، تهران: نشر بیدگل.

خاتمی، محمود (۱۳۸۵)، ابژه زیبایی‌شناختی، *پژوهشنامه علوم انسانی*، شماره ۵۰، ۲۱۵ تا ۲۲۶.

دوفرن، میکل (۱۳۹۷)، *در حضور امر حسی: مقالاتی در باب زیبایی‌شناختی*، ترجمه فاطمه بنویدی، تهران: نشر تمدن علمی.

دیکی، جرج (۱۳۹۶)، *قرن ذوق*، ترجمه داوود میرزای و مینا نوریان، تهران: نشر حکمت.

سارتر، ژان پل (۱۴۰۳)، *زیبایی‌شناسی*، ترجمه رضا شیر مرز، تهران: نشر قطره،

سارتر، ژان پل (۱۴۰۳)، *طرحی در باب نظریه هیجانات*، ترجمه محمد عباسپور، تهران: نشر جامی.

سارتر، ژان پل (۱۴۰۰)، *هستی و نیستی*، ترجمه عنایت الله شکیباپور، تهران: نشر دنیای کتاب.

صافیان، محمدجواد (۱۳۸۳)، *زیبایی طبیعی نزد هگل*، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز، تابستان ۱۳۸۳، دوره ۴۷، شماره ۱۹۱، صفحات ۱۲۵ تا ۱۳۸.

علیا، مسعود (۱۳۹۵) *جایگاه امر حسی در پدیدارشناسی هنر دوفرن*، پژوهش‌های فلسفی، سال ۱۰، شماره ۱۸، صفحات ۹۶ تا ۱۰۹.

هگل، فردریش (۱۴۰۳) *مقدمه‌ای بر زیباشناسی*، ترجمه علی اکبر معصوم بیگی، تهران: نشر نگاه.

هگل، فردریش (۱۳۹۸) *مقدمه‌های هگل بر پدیدارشناسی و زیباشناسی*، ترجمه محمد عبادیان، تهران: نشر علم.

Bové, Paul A. (2008). *Poetry against Torture: Criticism, History, and the Human*. Hong Kong University Press.

Danto, Arthur C. (1981). *The Transfiguration of the Commonplace*. Harvard University Press.

De Beauvoir, Simone. (2001). *Memoirs of a Dutiful Daughter*. Penguin Modern Classics.

Gellner, Ernest. (1986) *The Concept of Kinship and Other Essays*, Cambridge University Press.

Heiler, Friedrich (1997). *Prayer: A Study in the History and Psychology of Religion*. Oneworld Publications.

Marcus, Laura. (1994). *Auto/biographical Discourses: Criticism, Theory. Practice*, Manchester University Press.

Sartre, J.P. (1966). *Psychology of Imagination*. trans B.Frechman. New York.

دوفصلنامهٔ *رهپویه حکمت هنر* با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.

OPEN ACCESS

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Aesthetic Object and the Sublime: The Contrast Between Sensory Perception and Imagination from the Perspectives of Hegel, Mikel Dufrenne, and Sartre

Behzad Asadi[1], Mahdi Ghadyani[2]

Type of article: original research
Receive: 12 November 2024, Accept Date: 20 January 2025
DOI: 10.22034/rph.2025.2045086.1085

Extended abstract

The concept of the "object" has been the subject of diverse and sometimes conflicting interpretations in philosophy, particularly in the works of Hegel, Mikel Dufrenne, and Sartre. These interpretations explore fundamental questions about the nature of objects, their relationship to beauty and the sublime, and the interplay between sensory perception and imagination in shaping aesthetic experience. Hegel conceptualizes the object through a triadic framework encompassing nature, rational idea, and absolute totality. He views beauty as a dynamic process that begins with sensory perception and culminates in absolute perfection. According to Hegel, this evolutionary process reflects the unity of consciousness and reality, moving from the materiality of nature toward the higher realms of ideal thought.

Dufrenne, in contrast, places significant emphasis on sensory perception, framing beauty as the result of a dialectical interaction among presence, imagination, and emotion. He argues that the aesthetic object cannot be fully understood through mental representations alone but must be situated within its specific temporal and spatial context. For Dufrenne, aesthetic experience emerges as a synthesis of sensory and intellectual engagement, encapsulating both the tangible and the symbolic. Diverging from these perspectives, Sartre positions imagination at the core of aesthetic experience. He argues that objects of aesthetic significance are not confined to external reality but are products of imaginative projection. Sartre's philosophy emphasizes the transformative power of art, particularly in non-representational forms, to extend the boundaries of subjective experience beyond the constraints of the physical world.

This analysis reveals a spectrum of philosophical perspectives on aesthetic

---

[1] PhD Candidate, Philosophy of Art, Azad Tehran North, Tehran, Iran. (Corresponding Author). Email: behzad_asadi64@yahoo.com

[2] PhD student, Philosophy of Art, Azad Tehran North, Tehran, Iran. Email: mahdighadyani@gmail.com

objects, each shaped by distinct conceptual frameworks. Hegel's philosophy emphasizes the dialectical progression of objects from sensory perception to absolute ideas, highlighting a journey toward transcendence. In Hegelian thought, the aesthetic object evolves from its natural state into a higher synthesis where beauty reflects the unity of subjective consciousness and objective reality. This transformation demonstrates how beauty is not static but an evolving construct that achieves its ultimate expression in the realm of absolute totality.

Dufrenne, however, underscores the inseparability of sensory perception from the temporal and spatial conditions of experience. He proposes a triadic model wherein presence, imagination, and emotion are interconnected stages in the aesthetic process. Presence marks the immediate sensory engagement with the object, while imagination extends this interaction into a realm of representation and interpretation. Emotion synthesizes these stages, where the aesthetic object attains a resonance that transcends its material form. Dufrenne's emphasis on contextuality and integration offers a counterpoint to Hegel's more universalizing approach, highlighting the importance of particularity in aesthetic understanding.

Sartre's existential perspective introduces a radically subjective dimension to the discourse on aesthetic objects. For Sartre, the aesthetic object is not an external entity but a manifestation of the imagination. This perspective de-emphasizes the object's materiality, focusing instead on its capacity to evoke imaginative engagement. Sartre's views on art underscore its potential to liberate the mind from conventional constraints, enabling individuals to explore realities not bound by sensory or rational limitations. His approach reframes aesthetic experience as an intimate dialogue between the individual and the imaginary, positioning art as a conduit for existential exploration.

The interplay between sensory perception and imagination emerges as a central theme in these philosophical frameworks. Hegel and Dufrenne attribute significant weight to the role of sensory experience in grounding aesthetic objects, though they diverge in their treatment of abstraction and contextuality. Hegel's emphasis on the dialectical movement toward absolute ideas contrasts with Dufrenne's focus on the immediacy and situatedness of sensory perception. Sartre, in turn, departs from both by prioritizing imagination as the primary medium through which aesthetic objects acquire significance. These differences illuminate the multifaceted nature of aesthetic experience, showcasing how objects are perceived, interpreted, and valued.

A comparative analysis of these perspectives highlights the tension between universality and particularity in aesthetic theory. Hegel's framework is marked by a universalizing trajectory, wherein objects achieve their fullest expression by integrating into a more extensive metaphysical system. This framework contrasts with Dufrenne's emphasis on aesthetic engagement's

contextual and relational dimensions, highlighting the uniqueness of individual experiences. Sartre's existential approach further complicates this dichotomy by rejecting the notion of objective universality, instead framing aesthetic objects as inherently subjective and fluid.

The role of temporality and spatiality in aesthetic experience is another area where these perspectives diverge. Dufrenne emphasizes that every aesthetic object is embedded within a specific historical and cultural context, arguing that detachment from this context diminishes its meaning. While acknowledging art's historical progression, Hegel ultimately views the aesthetic object as transcending its temporal and spatial origins. Sartre, by contrast, presents art as an imaginative construct that exists independently of temporal or spatial constraints, offering infinite possibilities for subjective exploration.

These philosophical divergences underscore the complexity of aesthetic experience and how beauty, the sublime, and the aesthetic object are conceptualized. Hegel, Dufrenne, and Sartre each offer distinct insights into the dynamics of perception and imagination, contributing to a richer understanding of aesthetic phenomena. Their perspectives reveal that aesthetic experience is not a monolithic construct but a multifaceted process shaped by the interplay of sensory, cognitive, and imaginative faculties.

The findings of this analysis suggest that future research could further explore the intersection of sensory perception and imaginative representation in aesthetic experience. Investigations into how these elements interact to shape individual and collective understandings of beauty could offer valuable insights into art's philosophical and psychological dimensions. Additionally, interdisciplinary approaches integrating philosophy, psychology, and art theory could deepen our understanding of the mechanisms underlying aesthetic appreciation, offering a more comprehensive view of how aesthetic objects resonate within diverse cultural and historical contexts. Research could also uncover how the dynamic interplay between cognitive processes and sensory stimuli fosters creativity and innovation, enriching our grasp of the transformative power of art in shaping human experience. By examining these interactions, scholars could reveal new pathways for appreciating aesthetic engagement's universal and subjective aspects.

Keywords: Object, Aesthetics, Sensory perception, Imagination, Sublime

OPEN ACCESS

This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)