Journal of Philosophical Investigations
Print ISSN: 2251-7960 Online ISSN: 2423-4419
Homepage: https://philosophy.tabrizu.ac.ir

# Productive Imagination in Painting from Ricoeur's Point of View

**Mohammad Sadegh Gheysari**[1] | **Amir Maziar**[2]

[1] Corresponding Author, MA of Art Research Field, Tehran University of Art, Iran. Email: M.S.Gheisari@Gmail.Com
[2] Assistant Professor of Theories & Art Studies Department, Tehran University of Art, Iran. Email: maziar1356@gmail.com

## Article Info

**Article type:**
Research Article

**Article history:**
Received 8 Desember 2021
Received in revised from 23 July 2022
Accepted 8 August 2022
Published online 13 August 2023

**Keywords**:
Ricoeur, imagination, productive imagination, iconic augmentation, fiction, painting

## ABSTRACT

The study of imagination has always had a significant role in the study of art and aesthetics. And imagination plays a central role in Ricoeur's philosophical system; a subject that has received less attention. It was Ricoeur's goal to bring the productive aspect of imagination back to the main text of philosophy, by presenting a critical reading of the history of philosophy. By using Emanuel Kant's imagination analysis, Ricoeur revived the various dimensions of imagination in the field of perception, to achieve a comprehensive theory of productive imagination. This paper attempts to address the importance of painting as a work of art and its relevance to reality, by studying the path taken by Ricoeur to present a theory of productive imagination. In this regard, explaining the role of Iconic Augmentation, which is one of the latent characteristics of the productive aspect of imagination, better defines the action present in the image and the dialectical position of language and image. Ultimately, painting, as a fictional work that its idea's reference is not merely a representation, becomes more real as its imaginativeness increases. The result is a new approach to describe the nature of painting as a work of art.

**Cite this article**: Gheysari, M. S. & Maziar, A. (2023). Productive Imagination in Painting from Ricoeur's Point of View. *Journal of Philosophical Investigations*, 17(43), 436-451. https//doi.org/10.22034/JPIUT.2022.49320.3072

© The Author(s).
Publisher: University of Tabriz.
https//doi.org/ 10.22034/JPIUT.2022.49320.3072

## Extended Abstract

### Introduction

In order to restore the marginalized concept of imagination to the ontological level, Ricoeur embarked on a critical approach in reading the history of the philosophy of imagination. He sought to uncover hidden truths and shed light on the profound significance of imagination through a meticulous exploration of its historical development. Our discussion in this article is focused on the field of his poetic imagination, and the purpose of this article is to investigate the role of Ricoeur's theory of productive imagination in the field of artwork (painting). The linguistic features hidden in the painting are explained as well as the connection of a fiction as a work of art with the reality. Ricoeur recognized the significance of Kant's perspective on the role of imagination and, leveraging its insights, he expanded upon Kant's concept of productive imagination to further his own objectives. Kant's main problem with the reproductive of imagination is the violation of the common physical world, meaning that this reproductive function will only lead to the solipsistic world. The main question is how is this possible? What is beyond the reproductive imagination? He introduces another issue related to the connection between experience and consciousness. Specifically, he explores whether mental content is solely regulated by the reproductive imagination, which would result in experience being reduced to a mere sequence of successive states of consciousness. Ultimately, Kant describes creative imagination as a non-rule-governed process that enables us to construct fresh schemas within our own experiences, thereby opening up the potential for generating novel meanings through unique patterns. Ricoeur finds significance in Kant's interpretation by emphasizing the active role of imagination in shaping our experiences. This understanding is crucial in Ricoeur's concept of imagination, as he views the growing capacity and potency of human imagination through its productive nature. According to Ricoeur and Kant, the notion of "naked creativity" is nonsensical. Imagination is not a “formless power,” because creativity always involves forms (Ricoeur, 6.112). Imagination is always enmeshed with “language, structures, and patterns” (Ricoeur,6.117).

### Fiction as a work

Ricoeur's analysis of productive imagination as a fiction encounters two fundamental challenges. first of all, he must show what it means to have a fictional form without a real reference? Then show how this image has the ability to change reality. The next challenge is whether the reference of imagination can be a reproductive imagination itself? To what extent is it possible to open new insights about reality through fiction? And finally, Ricoeur's emphasis on imagination as a work, the theme that images lead to action only when they are "productive imagination". But in a way, the main goal is summed up in this question, how can a fiction be effective in reconstructing the imagination and thus changing the reality? Ricoeur's response can be succinctly summarized in the notion that only imagination has the power to shape a world and generate a work.

Ricoeur takes the discussion to the level of language processing to give it an ontological position; Drawing upon Bachelard's insights on poetic imagination, Ricoeur introduces linguistic applications to address the issue of the image not being a mere reflection of perception within poetic imagination. The specific process of producing images is the same as being reflected in language. These images have two main components: 1) free images that show the reproductive and simulating aspect of imagination, or in other words, they are observed before speaking and 2) bound images that are the reproductive aspect and they include the generator of imagination, or in other words, they speak before being seen (Geniusas, 2014,14).

In general, within the realm of language, the verbal possesses a quasi-visual nature. This means that a metaphor is not simply a mental image, but rather a representation of meaning through an image. Ricoeur's exploration revolves around the integration of imagination with experience, language, and concept. In this context, he argues that imaginary representation, as per Marcus Hester's interpretation of Wittgenstein, is iconic or iconographic. In other words, productive imagination functions as a form of representation or depiction, where its iconography relies on a particular mode of observation. With these explanations, the main question, which was about what the image is, and the next question, how a fiction changes reality, remain.

## The act of the image in the productive imagination

The concept of Iconic Augmentation, derived from François Dagognet, holds significant importance in Ricoeur's discussion. Ricoeur aimed to demonstrate the role of images in his theory of productive imagination. In Dagognet's theory, the images created by artists are not only valuable but also possess a heightened sense of reality, as they contribute to the enrichment and evolution of reality. Ricoeur seeks to establish a similar notion in his theory of imagination, emphasizing the augmentation of reality. In essence, an icon is to language what a schema is to concept. Ricoeur suggests that through iconization, we uncover new relationships between objects, highlighting the creative aspect of the icon. This creative aspect is particularly evident in works of art, such as paintings, which Ricoeur emphasizes and explores in his writings.

## Productive imagination as a painting

Due to the prevailing traditional analysis in history, which has predominantly focused on the reproductive aspect and viewed the imaginary primarily through the lens of images, the connection between the imaginary and the picture has remained unquestioned. Consequently, the unity of imagination is found in its cognitive and poetic functions, and it can be argued that the more imaginative a work of fiction is, the greater its ontological impact (Ricoeur, 19,15). By assigning one of the lectures to painting, he tried to present another media that has a non-linguistic nature in the place of a creative work of fiction; This indicates that he did not consider language-based imagination to be the only form of creative imagination, and in the scope of his theory, he also considered non-linguistic forms of imagination. His decision to incorporate painting in his lectures was driven by his desire to explore how iconographic devices can facilitate the creation of

meaningful references. When it comes to painting, we encounter a material medium that conveys the narrative of fiction. This is where the most potent form of productive imagination emerges. Generally, painting serves as a representation of reality, operating within the framework of mimesis. However, it goes beyond mere imitation and becomes a creative presentation of reality.

## Conclusion

In the course of evolution of Ricoeur's view, we saw that by passing through the first stages (appearance of creativity in a material medium) and the second stage (augment of reality), the last and most important stage of explaining the concept of productive imagination centered on the act of " Iconic Augmentation " is accompanied by a contradiction. This means that the more imaginary the work, the closer it is to reality. This contradiction also applies to painting, which means that when a work is not figurative, it should be the most representative in its style; The more imaginary or abstract, the more real. That is, only an image is capable of displaying a world that has no reference in reality, and a painting is the main model of this imaginary power for transformation, because when the image is not derived from any real reference, it provides the possibility for fiction that be derived from the production reference.

پژوهش‌های فلسفی
شاپا چاپی: ۷۹۶۰-۲۲۵۱ شاپا الکترونیکی: ۴۴۱۹-۲۴۲۳
Homepage: https://philosophy.tabrizu.ac.ir
Journal of Philosophical Investigations

# تخیل تولیدی در نقاشی از نگاه ریکور

**محمد صادق قیصری** ✉[۱] | **امیر مازیار**[۲]

[۱] (نویسنده مسئول)، دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر، دانشگاه هنر تهران، ایران. رایانامه: m.s.gheisari@gmail.com
[۲] استادیار گروه مطالعات عالی نظری، دانشگاه هنر تهران، ایران. رایانامه: maziar1356@gmail.com

**اطلاعات مقاله**

**نوع مقاله:** مقاله پژوهشی

**تاریخ دریافت:** ۱۴۰۰/۰۹/۱۷
**تاریخ بازنگری:** ۱۴۰۱/۰۵/۰۱
**تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۱/۰۵/۱۷
**تاریخ انتشار:** ۱۴۰۲/۰۵/۲۲

**کلیدواژه‌ها:**
ریکور، تخیل، تخیل تولیدی، افزونگی شمایلی، برساختهٔ خیالی، نقاشی.

**چکیده**

مطالعهٔ تخیل همواره در حوزهٔ هنر و زیبایی‌شناسی دارای اهمیت خاصی بوده و این امر در نظام فلسفی ریکور نقشی محوری ایفا می‌کند که مطالعهٔ مجزای این بخش از فلسفهٔ او کمتر مورد توجه قرار گرفته است. ریکور با ارائهٔ یک خوانش انتقادی از تاریخ فلسفه سعی داشت تا جنبه‌های زایا و تولیدی تخیل را مجدد به متن اصلی فلسفه بازگرداند، هدفی که او با استعانت از تحلیل تخیل نزد کانت ابعاد گستردهٔ آن را در حوزهٔ ادراک بازیابی کرد تا به یک نظریهٔ جامع از تخیل تولیدی دست یابد. در این مقاله تلاش شده با بررسی مسیری که ریکور برای ارائهٔ یک نظریهٔ تخیل تولیدی طی کرده، به اهمیت مقولهٔ اثر بودگیِ نقاشی و ارتباط آن با امر حقیقی پرداخته شود. در همین راستا با تبیین نقش مفهوم افزونگی شمایلی که یکی از شاخصه‌های نهفته در بعد خلاق و تولیدی تخیل به شمار می‌رود، کنشِ موجود در تصویر و هم‌چنین موقعیت دیالکتیکی بین زبان و تصویر بهتر مشخص می‌شود. در نهایت نتیجه آن که نقاشی به مثابهٔ یک برساختهٔ تخیل تولیدی گویی هرچه خیالی‌تر یعنی مرجع ایدهٔ آن صرفاً یک ابژهٔ بازنمودی نباشد، حقیقی‌تر است. پیامدی که می‌تواند برای تبیین ماهیت اثر هنری (نقاشی) رویکرد تازه‌ای را پیش روی ما قرار دهد.

**استناد:** قیصری، محمدصادق و مازیار، امیر. (۱۴۰۲). تخیل تولیدی در نقاشی از نگاه ریکور، *پژوهش‌های فلسفی*، ۱۷(۴۳)، ۴۳۶-۴۵۱.
https//doi.org/10.22034/JPIUT.2022.49320.3072

ناشر: دانشگاه تبریز.

© نویسندگان.

## مقدمه

ریکور در راستای تلاش برای بازگرداندن مفهوم به حاشیه رانده شدهٔ تخیل به سطح هستی‌شناسانه، رویکردی انتقادی را در خوانشِ تاریخ فلسفهٔ تخیل فرا گرفت. چالش اصلی در نگاه او، محدودکننده در نظر گرفتن تخیل بود، بدین معنا که هر «امر خیالی» از یک الگوی تصویری در ادراک تشکیل شده است. این الگو به نحوی بیانگر آن است که ابژه پیش روی ما قرار دارد و صورت خیالی[1] رونوشتی از آن است. در نتیجه نسخه‌ای ضعیف‌تر از ابژهٔ حقیقی در نظر گرفته می‌شود و تبعاً ارزش این تصویر یا صورت خیالی کمتر از ابژه یا شیء حقیقی است؛ یک بازتولید یا محاکات محسوب می‌شود. به‌طور کلی او دو سویهٔ اصلی برای ارائهٔ نگاه انتقادی‌اش به فلسفهٔ تخیل را مدنظر قرار می‌دهد، سویهٔ نخست، تخیل تحت تابعیت عقل و حوزهٔ مفهوم‌پردازی قرار می‌گیرد و در سویهٔ دوم، تخیل از قید و بند واقعیت رها می‌شود و هم‌ارز با سایر قوای نفس می‌گیرد (اخگر، ۱۳۹۹، ۹۸–۹۹). این طرح ریزی، مبنای رویکرد او به تخیل را شکل می‌دهد و همواره در مسیر قوام بخشیدن به وجه تولیدی یا آفرینندهٔ تخیل گام بر می‌دارد. مسیری که تقابل میان تخیل تولیدی و تخیل بازتولیدی را به هستهٔ مرکزی خوانش آن بدل می‌سازد. در نهایت، هدف او دست‌یابی به یک نظریهٔ تخیل تولیدی است که آن را ذیل چهار دستهٔ تخیل اجتماعی، معرفتی، شاعرانه و دینی صورت‌بندی می‌کند (جنیوساس، ۲۰۱۴، ۱)[2]. بحث ما در این مقاله معطوف به حوزهٔ حوزهٔ تخیل شاعرانه اوست و هدف این نوشتار، بررسی نقش نظریهٔ تخیل تولیدی ریکور در ساحت اثر هنری (نقاشی) است لذا همراه با مسیری که ریکور برای رسیدن به نظریهٔ تخیل تولیدی طی می‌کند، هم جنبه‌های زبانیِ نهفته در نقاشی تبیین می‌شود هم ارتباط یک برساختهٔ خیالی به مثابهٔ اثر هنری با امر حقیقی. نحوهٔ ارتباط تخیل و نقاشی، مقوله‌ای است که به شکل تفکیک شده در آثار ریکور به روشنی بیان نشده اما در خلال درس‌گفتارهای تخیل[3] و بعضی آثارش به طور مشخص از نقاشی برای تبیین وجوه غیر زبانی نظریه‌اش استفاده کرده و از همین‌رو مطالعهٔ این بخش از آرای او که کمتر مورد توجه واقع شده، می‌تواند برای تبیین بهتر رابطهٔ بین اثر هنری و تخیل کارساز واقع شود.

## پیشینهٔ تحقیق

بیشتر مطالعات صورت گرفته پیرامون اندیشهٔ ریکور مربوط به حوزهٔ نقد ادبی و سنت هرمنوتیکی او بوده که محور اصلی این مطالعات، اثر مهم ریکور یعنی زمان و روایت بوده است. مطالعهٔ تخیل از نگاه او به‌خصوص تخیل دینی و شاعرانه کمتر مورد توجه واقع شده و این در حالی‌است که نزد شارحان او بر اهمیت تخیل در نظام فلسفی‌اش تأکید شده است (به‌طور مثال شرح ریچارد کِرنی از هرمنوتیک تخیل ریکور). از جمله مطالعاتی که به‌طور اخص تخیل از نگاه ریکور را مورد مداقه قرار داده‌اند می‌توان به مقالهٔ «تخیل در اندیشهٔ

---

[1] Image

[2] این دسته‌بندی از سوی جورج تیلور تبیین شده و در مقاله سالیوس جِنیوساس با عنوان «Between Phenomenology and Hermeneutics: Paul Ricoeur's Philosophy of Imagination» با تطبیق و بیان ویژگی‌های این دسته‌بندی مواجه هستیم.

[3] این درسگفتارها که در دانشگاه شیکاگو ارائه شده‌اند توسط پروفسور جورج تیلور (استاد بازنشستهٔ دانشگاه پیتزبورگ امریکا که ویراستار این مجموعه از درسگفتارهای پل ریکور بوده) در اختیار نگارندهٔ این مقاله قرار گرفته است. لازم به ذکر است این درسگفتارها هنوز منتشر نشده‌اند (کتابی با این عنوان با ویراستاری جورج تیلور در آستانهٔ چاپ است و توسط نگارنده در حال ترجمه است).

ریکور و ملاصدرا» اثر محمدکاظم علمی و اکرم برکاتی اشاره کرد که تطبیق تخیل از نگاه ریکور و ملاصدرا را مدنظر داشته و در بخش تبیین نگاه ریکور به دو جنبهٔ مهم تخیل تولیدی نزد ریکور، یعنی جنبهٔ شبه‌حسی و جنبه شبه‌زبانی تأکید شده است و در انتها ماهیت تخیل نزد او جزء سازندهٔ ادراک معرفی می‌شود که این نتیجه‌گیری میزان اهمیت سنخ تخیل در اندیشهٔ ریکور را نشان می‌دهد. هم‌چنین فصل دوم کتاب *فانی و باقی* اثر مجید اخگر با عنوان «تخیل: از هستی‌شناسی فردی تا معرفت‌شناسی فرهنگی»، تخیل نزد ریکور (به خصوص خوانش ریچارد کرنی از سنخ مخیلهٔ اجتماعی) را محور بحث خود قرار داده تا به نوعی دریچه‌ای تازه برای مطالعهٔ نقاشی ایرانی که همواره نگاه غالب برای تفسیر ماهیت خیالین آن، تخیل سنت‌گرایانانه بوده، ارائه کند.

## ریکور و تاریخ تخیل در فلسفه

ریکور در آغاز با یک خوانش انتقادی از تاریخ کلاسیک فلسفه، نظریه‌ها و رویکردهای غالب در این زمینه را از دستهٔ بازتولیدی[1] قلمداد می‌کند. در اصل ریکور وجود نوعی تقابل کاذب بین قوهٔ خیال و ادراک را عامل موثر در به بیراهه رفتن اکثر تأملات در باب تخیل و نقش آن در فلسفه می‌داند. تفکیک بین تخیل تولیدی و بازتولیدی به طور آشکار در آثار ارسطو یا سنت فلسفهٔ یونانی مطرح نشده اما در فلسفهٔ مدرن دارای اهمیت خاصی می‌شود، به‌خصوص با کانت که به نحوی تخیل به متن اصلی فلسفه باز می‌گردد. به طور کلی از دید او سه علت شاخصی که به ناکامیِ نظریه‌های بازتولیدی تخیل منجر می‌شود بدین قرار است: ۱. اعتماد به یک مرجع حقیقی ۲. تحریف در ارائهٔ مظاهر جهان پیرامون ۳. محصور ساختن صورت خیال در یک چارچوب بسته (جنیوساس، ۲۰۱۴، ۳). نظریهٔ بازتولیدی بر این مبناست که هر صورت خیالی، اشاره به ابژه‌ای دارد که وجود حقیقی ندارد، بنابراین خود به نحوی همواره مشتق از چیز دیگری است و قائم به ذات نیست؛ ولی با وجود این رویکردهای اغلب منفی به تخیل، در نحلهٔ تجربه‌گرا، هیوم سعی داشت با آن‌چه واقعی‌تر است یعنی دریافت حسی آغار کند تا دو گزاره‌ی اصلی را نتیجه بگیرد: اول استخراج تصویر و خیال از *تجربه*، دوم عملکرد *واسطه‌گون* تخیل. او با تبیین قدرت اتصال تخیل، تلاش می‌کرد به نوعی ماهیت ایده‌های انتزاعی را کشف کند. برای هیوم تخیل، تجربه‌های جدا از هم را به یک دیگر متصل می‌کند. پس این‌جا خیال دیگر صرفاً رونوشتی از یک نسخه واقعی نیست بلکه شکل آزادانه‌تری از طرح بین گذشته و آینده است. این حرکت و سیر آزادانه‌تر تخیل، فضای کافی را برای کنش خلاقانهٔ برساختهٔ خیالی[2] باز می‌کند (در ادامه به ماهیت برساختهٔ خیالی اشاره می‌شود). این تلقی هیوم در برابر نگاه ارسطویی که تخیل را یک واسطهٔ پایدار می‌دانست قابل توجه است، این‌جا نوعی جنبش و حرکت را شاهد هستیم (تیلور، ۲۰۲۰)[3]. در سنت آلمانی هم قبل از کانت بحث پیرامون تخیل شکل می‌گیرد[4] ولی تمایز به شکل نظام‌مند میان تخیل تولیدی و بازتولیدی توسط کانت مطرح می‌شود.

---

[1] Reproductive

[2] Fiction

[3] بخش‌هایی از متن درس‌گفتارهای تخیل ریکور به همراه مقدمه کتابی با همین عنوان (منتشر نشده) توسط جورج تیلور در اختیار نگارنده قرار گرفته، از همین رو ارجاعات به این متون فاقد شماره صفحه است.

[4] در سنت آلمانی پیش از کانت، ابتدا کریستن ولف از نقش تخیل سخن رانده است. نزد او، تخیل عمل بازنمایی تصاویری را انجام می‌دهد که در ابتدا برای ادراک حسی ظهور یافته‌اند و لذا همواره خروجی، تصویری کِدرتر از دریافت حسی است. این تمایز بین تخیل تولیدی و بازتولیدی برای بومگارتن هم مسئله می‌شود. نکته‌ای که برای او اهمیت

## اهمیت رویکرد کانت به تخیل

ریکور نگاه کانت به کارکرد تخیل را پر اهمیت می‌دانست و با استعانت از او مفهوم تخیل خلاق کانتی را بسط داد تا بتواند برای پیشبرد اهدافش به کار گیرد. با واکاوی در محدودهٔ پروژهٔ انتقادی کانت، چهار مرحلهٔ تکوین رویکرد کانت به سنخ تخیل بدین قرار است: الف) بازتولیدی ب) تولیدی ج) شاکله‌مندی د) عملکرد خلاق تخیل در قوهٔ حکم تأملی (جانسون، ۱۹۸۷، ۱۴۷)[۱]. در وجه بازآفرینیِ تخیل، کانت با استفاده از همان تفسیر تجربه‌گرایانه آن را به صورت قوه‌ای ارائه می‌کند که تصاویر (یا دریافت‌های حسی) متحد تشکیل می‌دهد و تصاویر گذشته را در حافظه به یاد می‌آورد تا بلکه یک تجربهٔ واحد را در پی داشته باشد. کانت وجود این قواعد تجربی را برای تداعی این بازنمایی‌ها پذیرفته بود اما استدلال کرد که اصول تجربی به تنهایی، مطلقاً توانایی توجیه امکان تجربهٔ ابژکتیو را ندارند، به نوعی گویی تجربهٔ ما از اشیاء و اجسامِ همگانی، منوط به تبعیت از قوانین طبیعی جهان است (جانسون، ۱۹۸۷، ۱۴۷). پس بدین نحو، بازنمایی‌هایی که تداعی شده از سوی ذهن روان‌شناختی هستند، امکان وجود یک جهان عینی مشترک را سلب می‌کنند زیرا توسط تخیل تولیدی هر یک از ما فقط توان داشتن واقعیت‌های ساختاریافتهٔ شخصی خود را خواهیم داشت. از همین‌رو کانت استدلال کرد از آن جا که در طبیعت علمی وجود دارد که قوانین عام را می‌یابد پس ضرورت وجود یک کارکرد هم‌نهادی از تخیل که نه تنها بازتولیدی (و سوبژکتیو) بلکه استعلایی و تولیدی باشد، احساس می‌شود. همان طور که اشاره شد، معضل اصلی کانت در مواجه با بازتولیدی بودن تخیل، نقض جهان فیزیکی مشترک است، بدین معنا که این کارکرد بازتولیدی، صرفاً جهان سولیپستیک (=خودمدار[۲]) را در پی خواهد داشت. پرسش اصلی اینجا است که چگونه چنین امری ممکن است؟ چه چیزی ورای تخیل بازتولیدی وجود دارد؟ کانت مشکل دیگر این جنبهٔ بازتولیدی را رابطهٔ بین *تجربه* و *آگاهی* معرفی می‌کند یعنی اگر لزوماً محتوای ذهنی فقط توسط تخیل بازتولیدی تنظیم شود، در این صورت تجربه فقط به شکل یک سری حالات متوالی و پی در پی از آگاهی تبدیل می‌گردد (=آگاهی‌های از پیش داده شده). ولی آن چه او مدعی است، لزوم وجود یک وحدت آگاهی است که مبنای عینیت در تجربه است (=وحدت استعلایی).

در مورد *شاکله‌مندیِ*[۳] ساختار تخیل، از آن جا که آگاهی فرد یک ساختاری دارد که بر تمامی تجربه‌هایی که نسبت به آن آگاهی وجود دارد، تحمیل می‌شود پس برای آن که ابژه‌ای برای فرد موضوع تجربه قرار گیرد، باید برخی شرایط که از اجزای ماهیت آگاهی هستند را به چنگ آورد. کارکرد شاکله‌ساز، تخیل را که در واقع به مثابهٔ یک واسطه بین ادراک‌های انتزاعی و محتواهای حسی است، برای مفهوم سازیِ دریافت‌ها ممکن می‌سازد (جانسون، ۱۹۸۷، ۱۴۷). تخیل، شکلواره یا شاکلهٔ لازم برای هر مفهوم را به صورت تصویر یا

---

می‌یابد، نوعی عمل شناخت تبیینی است، یعنی تخیل همواره باید به شناخت تبیینِ ادراک‌های حسی بپردازد. به سخن دیگر، در این تفسیر نقش تخیل تولیدی، تبیین دریافتِ حسی‌ای است که دیگر حاضر نیست و وجود ندارد. این در حالی است که تخیل بازتولیدی حس پیشینی‌ای را که قبلاً تبیین شده را مجدد تبیین می‌کند. پس تخیل در یک بازسازی فعال، همواره در حال تبیین کردن و شفاف سازیِ تصورات و احساسات دریافتی گذشته است و به عبارتی «هر آن چه در خیال حاضر است، از پیش در حواس وجود داشته است» (بومگارتن، متافیزیک، بند ۵۵۹).

[۱] برای مطالعه بیشتر در مورد تخیل در نگاه کانت، نک. (مارک جانسون، بدن در ذهن، فصل ۶ به سوی نظریه تخیل، ۱۹۸۷.)

[۲] Solipstic

[3] Schematism

صورت‌خیالی ارائه می‌دهد که نباید آن را با تصویر حسّانی برابر دانست؛ شاکله‌ها نه مفهوم‌اند نه ادراک بلکه پایی در جهان مفاهیم و پایی در جهان ادراک دارند یا به تعبیر کانت «قواعدی برای ترکیب و تألیف تخیل‌اند» (کورنر، ۱۳۹۴، ۲۰۴– ۲۰۵).

در نهایت آن چه کانت از آن به عنوان تخیل خلاق یاد می‌کند به مثابه‌ی یک *فعالیت آزادِ ناقاعده‌مند*[1] است که از طریق آن به ساختار جدیدی در تجربه خود دست می‌یابیم و امکان آفرینش معنای جدید توسط الگوهای بدیع برای ما فراهم می‌شود. مسئلهٔ بحث برانگیز نظریهٔ کانت به نظر نوعی شکاف میان کارکرد خلاق از یک سو و کارکردهای تولیدی و بازتولیدی هم‌چنین شاکله‌ساز را عیان می‌کند. نقطهٔ اشتراک آن‌ها همان نظم و انتظام ساخت‌مندِ بازنمایی‌های ذهنی است که منجر به ایجاد واحدهای معنادار در درون تجربهٔ ما می‌شوند ولی گویا این آزادی تخیل خلاق که همراه با آفرینش تازگی است، بر حسب کارکردهای خودانگیخته و منظم تولیدی و بازتولیدی توجیه‌پذیر نمی‌شود.

## تخیل؛ بازی آزاد یا قاعده‌مند

آن چه برای ریکور در تفسیر کانت اهمیت پیدا می‌کند، نقش فعالی است که تخیل در تجربه ایفا می‌کند. به تعبیر او:

> هیچ کس قبل از کانت پیرامونِ کارکرد تخیل در شکل دادن به جهان تجربی ما تأمل نکرده بود (ریکور، ۵: ۹۲).

این نکته‌ای کلیدی در فهم مفهوم تخیل نزد ریکور است زیرا برای او توانایی و قدرت فزایندهٔ تخیل انسان در وجه تولیدی آن ظاهر می‌شود. طبق بهره‌گیری از کانت، تخیل تولیدی، یک عملکرد ترکیبی است که به هیچ وجه جایگزین ادراک نیست، بلکه عملیاتی منسجم برای درک کردن است؛ ولی آن‌چه ریکور نزد کانت مفقود شده می‌داند به نوعی عقب‌نشینیِ کانت از پیش‌بینی خود، در این مورد که تخیل تولیدی ممکن است مقدم بر ادراک باشد، می‌داند یعنی خود منشاء (مولد) لحاظ شود. تخیل «ممکن است، منبع یا قالبِ فاهمه و ادراک باشد» (ریکور، ۵: ۹۰). نتیجتاً برای ریکور و کانت گویی «خلاقیت آشکار» معنا ندارد؛ تخیل یک قدرت فاقد فرم نیست زیرا خلاقیت همیشه دارای فرم است، تخیل همواره با زبان، ساختارها و الگوها در کنکاش و هم‌آمیزی است (تیلور، ۲۰۲۰، ۵). ریکور سپس با روی آوردن به نقد قوهٔ حکم، «بازیِ آزاد تخیل» را به عنوان رشتهٔ هادی تحلیل خود مطرح می‌کند. در این جا معضل تخیل نزد کانت معطوف به رقابت بین *قاعده* و *بازی* است. زیرا در نقد اول، قدرتِ بازی آزاد تخیلی، تابع نظام قواعدی است که شامل فاهمه می‌شود، در صورتی که در نقد سوم، این سخن از بازی آزاد است که به مرکز بحث می‌آید. به طرز آشکاری نمود این «قدرت سرکش» بازی آزاد را شاید بتوان در تجربهٔ امر والا مثال زد. ولی ریکور و کانت هر دو بر آن‌اند که تمرکز صرف به قدرتِ بازی آزادِ تخیلی، اشتباه است و هم چنان باید قائل به وجود رقابت بین بازی و قاعده (که همواره در تداوم است) باشیم. مطابق با خوانش جانسون از بخش آخر و مبهم تفسیر کانت، تخیل خلاق یک فعالیت آزادِ ناقاعده‌مند است که به‌واسطهٔ آن می‌توانیم الگوهای جدید را برای خلق معنای تازه و نو مجدد قالب‌ریزی کنیم (جانسون، ۱۹۸۷، ۲۵۹). این بازیِ آزاد، فضای تخیل را برای به وجود آوردن یک برساختهٔ خیالی مهیا

[1] Non-rule-governed

می‌کند. دوم آن که مشخصاً با یک خلاقیت آشکار روبه‌رو نیستیم، یک قوۀ فاقد فرم، بلکه با حرکتی ساختارمند، این جنبۀ خلاقه به دنبال آفرینش فُرم می‌رود. در نهایت ریکور با یاری جستن از گادامر، به نقد دورنی سازیِ کانت از زیبایی‌شناسی و تحویل آن به یک نظام سوبژکتیو می‌پردازد. رویکردی که گویی بازسازی وحدت نظریۀ تخیل، که کانت بین کارکردهای شناختی و زیبایی‌شناختی تقسیم کرده را مدنظر داشته تا به نحوی پیامدهای هستی‌شناسانۀ تخیل را نشان دهد.

## برساختۀ خیالی به مثابۀ اثر

تحلیل ریکور از تخیل تولیدی به مثابۀ یک برساختۀ خیالی یا *fiction* ، با دو چالش اساسی روبه‌رو است: در ابتدا باید نشان دهد داشتن صورت خیالی بدون وجود یک مرجع واقعی (ابژۀ حقیقی) به چه معناست؟ سپس نشان دهد این صورت خیالی به چه نحوی توانایی تغییر واقعیت را در خود داراست؟ بهتر است چالش‌هایی که تا بدین جا تخیل بازتولیدی با آن‌ها روبه‌رو بود را مرور کنیم؛ اولین چالش این که آیا پیشینی بودن مرجع خیالی یک امر حتمی است؟ یا این که نه، امکان حصول آن از نیستی وجود دارد. چالش بعدی آن که آیا مرجع تخیل می‌تواند خود یک تخیل بازتولیدی باشد؟ تا چه حد توانایی گشودن بینش‌های جدید راجع به واقعیت از طریق برساختۀ خیالی وجود دارد؟ و در آخر تأکید ریکور به تخیل به مثابۀ *اثر*[1]، این مضمون که تصاویر فقط هنگامی به *عمل* و *کنش* منجر می‌شوند که «تخیل تولیدی» باشند. اما به نوعی هدف اصلی در این سؤال خلاصه می‌شود که یک برساختۀ خیالی چگونه می‌تواند در بازسازی تخیل و در نتیجه تغییر امر حقیقی کارساز باشد؟ پاسخ ریکور شاید در یک کلام خلاصه شود که «فقط تخیل می‌تواند جهان خلق کند، اثر خلق کند» (ریکور، ۱۹۷۹، ۱۴۰). سیری که تلقی کلاسیک از تخیل (تخیل به مثابۀ تصویر) را کنار می‌زند و ما را به سمت مفهوم تخیل به مثابۀ اثر سوق می‌دهد. با رجوع به ریشۀ لغت *fiction* به افعال *fictio* ، *facere* می‌رسیم که معنای خلق کردن را تداعی می‌کنند. امر برساخته‌ای که جهان منحصر خویش را توسط جنبۀ زایا و تولیدی تخیل خلق می‌کند، فقط منوط به امور غیر حقیقی نیست بلکه منجر به افزونگی مظاهر واقعیت هم می‌شود. این رویکرد مانع از تحلیلی می‌شود که همیشه در تلاش است برساختۀ خیالی را به یک *توهم*[2] تقلیل دهد. برای تحقق این امر ابتدا باید نظریۀ تخیل را که بیشتر معطوف به صورت خیال شاعرانه بود را به سمت نمادهای *غیرکلامی* بسط دهیم تا اثربودگیِ خیال که در پی دست‌یابی به آن هستیم در سطح وسیع‌تری دنبال شود. صورت خیال برای ریکور یک انطباع ضعیف نیست بلکه یک معنای در حال تکوین است و این معنا با زبان نسبتی وجودی پیدا می‌کند؛ یعنی با توجه به دو جنبۀ شبه‌دیداری و شبه‌زبانی تخیل می‌شود از کارکرد تصویریِ تخیل سخن گفت (علمی و برکاتی، ۱۳۹۴).

## ساحت زبانیِ تخیل تولیدی

[1] Work

[2] Illusion

ریکور بحث را به سطح زبان و زایش در سطح زبان می‌کشد تا آن مرتبهٔ هستی‌شناسانه را برای آن قائل گردد؛ او با بهره‌وری از بحث باشلار در باب تخیل شاعرانه[۱]، برخی کاربردهای زبانی را به پیش می‌آورد تا این معضل که تصویر سایه‌ای از ادراک نباشد در تخیل شاعرانه حل شود. فرایند خاص تولید صورت‌های خیالی، به نحوی همان به انعکاس درآمدن در زبان است. این صورت‌های خیالی دارای دو مؤلفهٔ اصلی می‌شوند: ۱) *خیال‌های آزاد*[۲] که وجه بازتولیدی و محاکاتیِ تخیل را ظاهر می‌سازند یا به عبارتی، قبل از به سخن درآمدن مشاهده می‌شوند و ۲) *خیال‌های مقید*[۳] که وجه تولیدی و مولد تخیل را شامل می‌شوند یا به عبارتی قبل از دیده شدن به سخن در می‌آیند (جنیوساس، ۲۰۱۴، ۱۴). این تلقی نشان می‌دهد، ساحت زبانیِ تخیل است که جنبهٔ زایای تخیل را برای بسط دادن افق غیرواقعیِ آن حائز اهمیت می‌کند. گویی قرابتی میان خیال‌ها با کلمات برقرار می‌شود و آن‌ها میل به بیان کردن خود دارند. در اصل این تخیل است که سوژهٔ تجربی را قادر می‌سازد چنین جهانِ غیر واقعی‌ای خلق کند. در چنین چارچوب محدودی، سوژهٔ تجربی نه تنها می‌تواند دست به خلق *استعاره*‌های جدید بزند بلکه توانایی آزمایش ایده‌های نو و ارزش‌های جدید را دارد (جنیوساس، ۲۰۱۴، ۱۴). هم‌چنین ارتباط بین ظرفیت‌های تولیدی *زبان* و ظرفیت‌های تولیدی *تخیل* که دو حالت خلاق هستند بهتر تبیین می‌گردد. مطابق بحثی که ریکور در نظریهٔ استعاره مطرح می‌کند، هدف این‌جا امکان بررسی انتقال مقولهٔ تصویر از حوزهٔ *ادراک* به حوزهٔ *زبان* است. در اصل حرکتی است از زبان به تصویر که توسط رویه‌های استعاری شکل می‌گیرد. مطابق آن عملی که در نقد ادبی اغلب شاهد هستیم یعنی برای درک استعاره‌های نویسنده در اصل در جست‌وجوی صورت‌های خیال او هستیم و خیال‌ها را می‌خوانیم[۴] (ریکور، ۷: ۱۶). عنصر کلامی در ساحت زبان شبه تصویری است یعنی استعاره صرفاً تصویری ذهنی از چیزی نیست، بلکه گویی نمایش *معنا* از طریق *تصویر* است، به عبارتی «خواندن معنا در تصاویر، دیدن معنایی است که تصویر توصیف می‌کند» (۱۹۷۹، ۱۳۴، نقل قول ریکور از ویتگنشتاین). ریکور در تلاش است تا دریابد تخیل چگونه با تجربه، زبان و مفهوم ادغام می‌شود و در همین راستا با استعانت از خوانش مارکوس هستر[۵] از ویتگنشتاین مدعی است که بازنماییِ خیالی، آیکونیک[۶] یا شمایلی است[۷]. یعنی تخیل تولیدی نوعی نمایش دادن یا به‌تصویر کشیدن است که شمایلی بودنش، منوط به نوعی مشاهده است. و در این قسمت است که صورت خیال شاعرانه و غیرشاعرانه هر دو ذیل یک مجموعهٔ وسیع‌تر یعنی عملکرد شمایلی قرار می‌گیرند. از طرفی اینجا بیش از آن که تخیل مربوط به حوزهٔ ادراک باشد مربوط به خلاقیت زبانی است. ماهیت شمایل، درک ما از صورت خیال خلاقانه را قوام می‌بخشد و به نوعی این صورت خلاق را از حوزهٔ ادراک به تصویر زبان منتقل می‌سازد؛ شمایل محصول زبان است، عملکرد زبان تصویری می‌شود و «فقط زمانی که زبان خلاق باشد، تصویر خلق می‌شود» (ریکور، ۱۹۷۴، ۱۱۰). شمایل هم خود را در یک اثر خلاق ظاهر می‌سازد. در حقیقت این‌جا به نحوی با یک الگوی معناشناسانه

[1] Poetic

[2] Free images

[3] Bound images

[۴] ریکور این جمله را منطبق با کلام باشلار نوشته است.

[5] Marcus B. Hester

[6] Iconic

[۷] هرچند که ریکور برای نگاه ویتگنشتاین هم محدودیت قائل است چراکه مثال‌های او را محدود به تصاویر بازتولیدی است.

از تخیل تولیدی مواجه هستیم که پیوند جدیدی میان استعاره و تخیل را در پی دارد و نتیجه آن‌که زبان و تصویر در یک موقعیت دیالکتیکی قرار می‌گیرند. قدرتی که فرد را قادر می‌سازد عملکرد استعاری زبان را درک کند چیزی جز تخیل تولیدی نیست؛ اما رابطهٔ بین زبان و تصویر تا وقتی که ما خیال را به مثابهٔ یک تصویر ذهنی، تقلید یا رونوشت از یک ابژهٔ غائب قلمداد کنیم، بی‌نتیجه باقی می‌ماند. این مسئله به محض درک این نکته که صورتِ شمایلی از طریق زبان ایجاد شده باشد حل می‌گردد (ریکور، ۱۹۷۹، ۱۴۸). در اصل آن‌چه برای ریکور مسئله است همین به تصویر کشیدن صورت‌های خیال است که سعی دارد هستی‌شناسی بالقوهٔ تخیل را توسعه دهد. با این توضیحات هم‌چنان پرسش اصلی که در مورد چیستی صورت خیال بود و مسئله بعدی که یک برساختهٔ خیالی چگونه واقعیت را دگرگون می‌سازد، باقی است؛ مسائلی که پاسخ به آن‌ها منوط به تبیین‌شدن بخش مهم بحث ریکور، یعنی افزونگی شمایلی است که در نهایت منجر به افزونگی واقعیت می‌شود.

## کنشِ تصویر در تخیل تولیدی

افزونگی شمایلی[۱] که مفهومی برگرفته از فرانسوا داگونیه[۲] است برای ریکور ارزش محوری در بحث‌اش دارد، چراکه ریکور سعی داشت کنشِ تصویر خیالی‌ای که در اثر حاضر است را در طرح‌ریزیِ نظریهٔ تخیلِ تولیدی‌اش اثبات کند[۳]. داگونیه دقیقاً برخلاف سنت افلاطونی گام برمی‌دارد. همان سنتی که تصاویر خلق شده توسط هنرمند را دارای اعتبار کمتری نسبت به واقعیت می‌داند، رونوشت یا تقلید از یک نسخهٔ واقعی همواره سایه‌ای از سایه است. به‌طور خلاصه در نظریهٔ داگونیه، تصاویر خلق شده توسط هنرمند ارزش کمتری نسبت به نسخهٔ واقعی ندارند بلکه حتی واقعی‌تر هم هستند، زیرا منجر به افزونگی و توسعهٔ واقعیت می‌شوند. همان مقوله‌ای که ریکور در تلاش است به نحوی آن را در نظریهٔ تخیل اثبات کند، یعنی افزونگی امر واقعی[۴]؛ امّا علت استفاده از واژهٔ «شمایل» در همگنی این جنبه از صورت خیال با ساحت زبان است؛ در واقع شمایل یا آیکون برای زبان آن چیزی است که شاکله برای مفهوم است. شمایل عملکرد شاکله‌مند حملِ استعاری را صورت می‌دهد، ولی معضلی که شاکله با آن روبه‌رو بود یعنی این که نمی‌تواند طرح کلیِ صورت خیالی خاصی باشد همچنان پابرجاست. این امر گرچه پذیرفتنی است امّا می‌توان درک کرد که شاکله چگونه در صورت خیال به نمایش در می‌آید. مطابق با مسیری که کانت در نظریه‌ی شاکله‌مندی گشود؛ یعنی «روش کلیِ مخیله برای ایجاد صورتی خیالی برای یک مفهوم» (نقل قول کورنر از کانت، ۱۳۹۴، ۲۰۵). در اصل شاکلهٔ یک مفهوم با خود مفهوم و تصویر و شمایل آن فرق دارد. در شاکله بین جز زبانی و غیرزبانی، یا جز منطقی و محسوس، ارتباط برقرار می‌گردد. برای پیشبرد این امر باید پیش‌فرض اصلی یعنی خوانش روانشناسیِ کلاسیک از تخیل را کنار گذاشت زیرا این خوانش، پایبندی به الگوی تصویر ذهنی را به عنوان یک اصل پیشینی پذیرفته است در حالیکه برای ما مسئله دقیقاً حول همین چیستیِ تصویر یا صورت خیالی شکل می‌گیرد. این تصویر ذهنی هیچ مرجعی غیر از

---

[1] Iconic Augmentation

[2] François Dagognet

[۳] ریکور در مقاله "function of fiction in shaping of reality" به شکلی مبسوط با ارائه مثال‌هایی از عالم هنر پیوند بین واقعیت و اثر هنری را نشان می‌دهد.

[۴] داگونیه با استفاده از واژگان قانون دوم ترمودینامیک روند آنتروپیک تصاویر سایه‌دار را شرح می‌دهد که هم‌ارز با برابرسازی انرژی‌هاست. او به نحوی به دنبال کاهش تنش در روند ادراک است (ریکور، ۷ و ۸).

نسخهٔ واقعی‌ای که آن را ثبت کرده ندارد. دقیقاً وجه تمایز تصویر ذهنی با یک برساختهٔ خیالی در همین مقوله‌ی *ارجاع* است، برساخته به دلیل ارجاع به یک مرجع تولیدی، توانایی تغییر واقعیت را داراست، هم مبدع است و هم کاشف (ریکور، ۱۹۷۹، ۱۲۳). ولی شاید این تناقض مرکزی در نظریهٔ تخیل باشد زیرا طبق آن فقط تصویری قادر به نمایش یک جهان است که در اصل هیچ مرجع حقیقی‌ای در جهان خارج ندارد. به نحوی مربوط به دلالت‌های زبانی است که ذیل تخیل تولیدی تعریف می‌شود. شمایلی بودن، ارتباط درونی ما بین امر *زبان‌شناسانه* و امر *بصری* را پیش روی ما قرار می‌دهد. ریکور در «قاعدهٔ استعاره»، کارکرد استعاره را مانند شمایل در نظر می‌گیرد و زمینه‌های آغازین این بحث را آن‌جا مطرح می‌سازد. در شمایل زبانی همانند خصیصهٔ شمایلیِ استعاره، خاستگاه هر دو زبانی است نه یک بازنمایی فیزیکی (تیلور، ۲۰۱۵، ۲۲) نکتهٔ حائز اهمیّت این‌جا تفاوت بین شمایل و تصویرِ یک چیز غائب است؛ یعنی شمایل شباهت‌هایی را ارائه می‌دهد که هنوز گفته و شنیده نشده‌اند، قوهٔ ادراک ما در هر ارتباط جدیدی که با شمایل برقرار می‌کند، آن‌چه که شمایل به تصویر در می‌آورد یا توصیف می‌کند را درک می‌کند، در نهایت می‌توان گفت روابط جدیدی را که بین چیزها کشف می‌کنیم، شمایل‌گون[1] می‌سازیم (ریکور، ۲۰۱۶، ۱۵). این تلقی ما را به جنبهٔ خلاقانهٔ شمایل ارجاع می‌دهد. جنبهٔ خلاقانه‌ای که منجر به آفرینش *اثر* می‌شود. مصداق بارز این جنبه اثر هنری (این‌جا نقاشی) است که برای ریکور هم بسیار حائز اهمیت می‌شود و در آثارش با اشاره به آثار هنری این مسئله را نشان داده است. او به دقت و با ذکر جزئیات از آثار ونگوک یا پیکاسو سعی می‌کند ابعاد مختلف تخیل تولیدی در نقاشی را روشن سازد.

## تخیل تولیدی به مثابهٔ نقاشی

همان‌طور که شاهد بودیم، شاخص‌ترین بحث تا بدین‌جا مربوط به تأکیدی است که ریکور بر روی *اثربودگی* تخیل تولیدی می‌کند. خلاق بودن تخیل منوط به کنشگری و در کاربودنِ صور خیال است. از آن‌جا که تحلیل سنتی غالب در تاریخ همواره با تکیه بر وجه‌ی تقلیدی، بیشتر تمایل داشته تا از لحاظ تصویری به امر خیالی نظر داشته باشد، نحوهٔ ارتباط بین *امر خیالی* و *تصویر*[2] مورد پرسش مجدد قرار نگرفته است. از آن‌رو وحدت تخیل در کارکردهای معرفتی و شاعرانهٔ آن نهفته است و می‌توان گفت هرچه برساختهٔ خیالی، خیالی‌تر باشد، تاثیرات هستی‌شناسانهٔ بیشتری خواهد داشت (ریکور، ۱۵: ۱۹). البته این امر را می‌توان پاسخی به چالش فلسفهٔ خیال ریکور هم دانست، چراکه برای مثال پدیدارشناسی تأکید بر ماهیتِ دگرگون‌ساز تخیل دارد در حالی‌که هرمنوتیک تأکیدش بر تقدم زبان است و این شاید اعلام وجود یک تنش آشتی‌ناپذیر در آرای ریکور باشد (بین تأملات پدیدارشناختی و هرمنوتیکی او از تخیل)؛ امّا او با اختصاص دادن یکی از درس‌گفتارها به نقاشی سعی کرد رسانه دیگری که ماهیتی غیرزبانی هم دارد را در جایگاه یک اثر خیالیِ خلاق ارائه کند؛ این امر بیان‌گر آن است که او تخیل مبتنی بر زبان را به هیچ وجه تنها شکل تخیل خلاق نمی‌دانست و در گسترهٔ نظریه‌اش جایگاهی برای اشکال غیرزبانی تخیل هم قائل بوده است.

---

[1] Iconize

[2] Picture

نقاشی برای ریکور به عنوان یک مجموعهٔ استعاری، اثر یا محصول اندیشه است. هدف ریکور از انتخاب نقاشی در درس‌گفتارها، با توجه به آن‌چه خود اذعان داشته، پیدا کردن راهی برای دست‌یابی به مرجع تولیدی از طریق اسباب **آیکونوگرافیک** یا **شمایل‌نگارانه** است. همان رویکرد شمایل‌گون که در بخش قبل از آن سخن رفت. باز مسئلهٔ چیستیِ صورت خیالی به میان می‌آید. به زعم ریکور، تصویر نقطهٔ مناسبی برای مبدأ کار قرار گرفتن نیست، زیرا در تصویر با یک *اثر* طرف نیستیم. در این قسمت از کلام اوست که یک حرکت و سیر مهم را شاهد هستیم، حرکت از تصویر به اثر. ماهیت نقاشی متفاوت است با آن‌چه در عکاسی روزمره رخ می‌دهد (که صرفاً بر ثبت و تقلید استوار است). همانند نقدی که بودلر به عکاسی داشت[۱] و آن را به دلیل دوری از غایت هنر یعنی دوری عکاسی از عدم گسست واقعیت، خطرناک می‌دانست که این نگاه ما را بیشتر با نقش تخیل تولیدی یا زایا و تخیل بازتولیدی یا تقلیدی در چیستی هنر آشنا می‌سازد. هم‌چنین این نظر بودلر پیرامون عکاسی، راه را برای تعمیم دادن این نگرش به امر غیرزبانی مانند نقاشی هموارتر ساخت زیرا نمایان‌گر آن است که بررسی تخیل تولیدی همراه با عناصر سازنده‌اش دیگر نه تنها برای شعر و نثر بلکه برای هنر تجسمی هم ضرورت دارد. برای ریکور هم، نقاشی یک *اثر خیالی* است و باید بین آن و یک تصویر که صرفاً ثبت دقیقی از چیزی است، تفاوت قائل شد. هرچند که در بعضی سنت‌های نقاشی، آن‌ها یک بازنمایی رئالیستی از طبیعت هستند (پرتره، منظره، ...). در آن‌ها عنصر فیگوراتیو یکی از شاخصه‌های تصویر است ولی آن‌چه اهمیت دارد *اثر* بودن نقاشی است. این تلقی مشابه فرایندی است که ریکور در تلاش بود تبیین کند که استعارهٔ درون یک شعر را اثر بداند و مصداق این حرف قیاس‌های متعددی است که بین اثر و استعاره انجام داده است. او از طریق مفهوم اثربودگی مشخص می‌کند مقولاتی وجود دارند که صرفاً ساحت زبانی ندارند امّا به نوعی مربوط به تخنه می‌شوند (ریکور، ۹: ۱۷). در زبان هم باید اثری خلق شود که بر مبنای اصول خاصی مانند فرم و ساختار باشد. از طرفی قواعد و چارچوب‌های کلی در زبان به‌صورت سبک ادبی ظاهر می‌شوند. در نقاشی هم این اتفاق با ظهور سبک‌های مختلف می‌افتد. هرچند درست است که نحوهٔ ساخت شیء هنری متفاوت با اثری است که در ساحت زبان خلق می‌شود، امّا *ساخته* می‌شود و این دقیقا همان مفهومی است که برای ریکور اهمیت دارد؛ اثربودگی[۲].

در پدیدارشناسیِ تخیل خلاق، اولین قدم شکستن سنت تصویر ذهنی است چرا که می‌خواهیم خود را در جایگاه مخاطب در برابر اثر خیالی قرار بدهیم، این همان دقیقه‌ای است که یک اثر مکتوب و نقاشی دارای مسئله‌ای مشابه می‌شوند. مشابه بحثی که افلاطون مطرح ساخت، نقد او به نوشتن، نقد به نقاشی هم بود زیرا او علائم بیرونی نوشتن را با ضربه‌های قلم، خطوط و تکه‌های رنگ مقایسه می‌کرد. نوشتن و نقاشی کردن به‌طور مشترک کارِ انتقال فرآیند خلاقانه به یک حامل بیرونی را انجام می‌دهند، آن‌چه که افلاطون علائم بیرونی می‌نامید (ریکور، ۹: ۱۷). در مورد نقاشی با یک رسانهٔ[۳] مادی مواجه هستیم که پیام برساختهٔ خیالی را حمل می‌کند. این مفهومِ واسطهٔ مادی یا رسانه، مطابق با آن‌چه افلاطون «علائم بیرونی» نامیده بود، اکنون با عنوان «اثر» پیوند می‌خورد. این تلقی دیگر

---

[۱] بودلر عکاسی‌ای را مورد حمله قرار می‌داد که صرفا یک بازتولید از طبیعت باشد و آن را تهدیدی برای هنر می‌دانست:
Charles Baudelaire, The Mirror of Art: Critical Studies, trans. and ed. J. Mayne Phaidon Press, 1955, 230.

[۲] البته ریکور در باب زیبایی‌شناسی اثر از مفهوم یکه‌گی و رابطهٔ میان پذیرش و آفرینش آن هم سخن رانده است. در این خصوص نک. (زبان و هنر، مقالات گادامر و ریکور، ترجمهٔ مهدی فیضی، نشر شب‌خیز).

[3] Medium

این برساخته یا اثر خیالی را به مثابهٔ یک *سایه* نمی‌پذیرد چرا که برون‌سازیِ فرایند تخیل، ایده یا مفهوم را خارج از خود قرار می‌دهد. این برون‌سازی که از بعد خلاقانه آغاز می‌شود، افزونگی واقعیت را در پی خواهد داشت. این‌جاست که سنت تصویر به مثابهٔ سایه نقض می‌شود[۱]. ریکور افزونگی واقعیت را فقط مرتبط با وجود یک واسطهٔ مادی نمی‌داند بلکه وجود یک الفبای ساختاری را هم لحاظ می‌کند. داگونیه سیر تاریخی نقاشی را با روند تاریخی خلق مجموعهٔ الفبایی برای دلالت‌های زبانی مقایسه می‌کند و طبق این رویکرد ظرفیت نهفته در یک الفبا برای بیان‌گری از طریق تعداد محدودی واحد از هم گسسته با قدرت ترکیبِ غنی، می‌تواند به رسانهٔ نقاشی منتقل شود (ریکور، ۱۱: ۱۷) به نظر می‌آید آن‌چه ریکور فرایند اختصار نامیده، شرط افزونگیِ توان زایش و خلق حاصل از مجموعهٔ محدودی از واحدهای گسسته است که قابلیت ترکیب شدن را هم داراست. با همین روش می‌توان تمام سیر تطور نقاشی را با سیر تطور حروف الفبا از منظر اختصار، تمایز و توان آفرینش مرتبط دانست. از همین‌رو ممکن است از *الفبای* یک نقاش صحبت کنیم. هنرمند با خلق یک اثر، می‌خواهد جهان را در شبکه‌ای از نشانه‌ها و دلالت‌های تلخیص یافته به تصرف خویش دربیاورد (ریکور، ۱۱: ۱۷). با وجود این، انکار تفاوت‌های اساسی بین اثر زبانی و غیرزبانی هدف بحث ریکور نیست چراکه او با اشاره به بحث گودمن[۲] به وجود تفاوت بین نقاشی و نوشتن اشاره‌هایی دارد. آن‌چه که برای ریکور نزد گودمن حائز اهمیت می‌شود این است که نمادهای زبانی و غیرزبانی را در یک چارچوب مشترک ارائه می‌کند، تفاوت‌های آشکار بین نمادهای متراکم نقاشی و نمادهای گسسته زبان، هر دو تحت عملکرد کلی *نمادین* قرار می‌گیرند.

## نقاشی و امر حقیقی

ریکور با ذکر چند مثال از تاریخ نقاشی و بحث پیرامون ارزش‌گذاری رنگ‌ها، این مقایسه با فرایند مخفف‌سازی الفبا را شرح می‌دهد. برای او طلایی رنگ بودن آسمان در اغلب نقاشی‌های بیزانسی و مغایرت آن با واقعیت محل پرسش است. هم‌چنین در نگاهش تسخیر کردن ارزش توصیفی رنگ نزد امپرسیونیست‌ها بسیار مهم است. به طور مثال غالب بودن رنگ آبی در اثر «مرد گیتارنواز» پیکاسو به زعم او بیان‌گر غم زندگی است و در آن از آسمان آبی خبری نیست بلکه این مرد نوازنده است که آبی کشیده شده است. این اثر پیکاسو با انتقال مخاطب به جهانی خیالی، رابطهٔ ادراکی او را با دنیای واقعی دگرگون می‌سازد؛ رنگ‌ها و منظره‌های درون نقاشی درک و دریافت ما از جهان را دگرگون می‌سازد و چیزهایی که می‌بینیم تا حد زیادی با تخیل تصویر شده‌اند (جنیوساس، ۲۰۱۴: ۱۱۱). ما این‌جا با قدرتمندانه‌ترین وجه تخیل تولیدی مواجه هستیم. به طور کلی نقاشی رونوشتی است از واقعیت که تحت شرایط و ضوابط کنشِ واسطهٔ میمسیس صورت می‌پذیرد. همانند خلق تراژدی توسط واسطهٔ میمسیس که با یک پلات یا طرح کلی اداره می‌شود. رونوشت دیگر صرفاً یک تقلید نیست بلکه یک ارائهٔ *خلاقانه* از آن است. قاب دور یک نقاشی بیشتر نمایان‌گر محصور بودن آن است در حالی‌که واقعیت،

---

[۱] به سخن دیگر: این برون‌سازی توسط یک واسطه یا رسانه مادی یعنی ابژه هنری صورت می‌گیرد، در نتیجه حالا بیرون از ماست.

[2] Nelson Goodman

[۳] فصل ۴ کتاب *زبان‌های هنر* اثر گودمن، ۱۹۷۶.

واجد افزونگیِ بی‌کران است. تصویر محصور شده در قاب که قسمت محدودی از فضا(دیوار) را اشغال می‌کند، خود جهان بی‌کرانی را پیش روی مخاطب قرار می‌دهد.

## نتیجه

در سیر تحول نگاه ریکور شاهد بودیم با عبور از مراحل اول (نمایان شدن خلاقیت در یک واسطهٔ مادی که این خود یک الگوی جایگزین برای تصویر ذهنی محسوب می‌شود) و دوم (افزونگی واقعیت توسط الفبای هنری)، آخرین و مهم‌ترین مرحلهٔ تبیین مفهوم تخیل تولیدی با محوریت کنشِ «افزونگی شمایلی»، با یک تناقض همراه است. بدین معنا که هرچه اثر، خیالی‌تر باشد، به هستهٔ واقعیت نزدیک‌تر می‌شود. به عبارتی آن هستی‌شناسیِ مرتبهٔ دومی که به دنبال کشف آن بودیم یک هستی‌شناسی انضمامی نیست بلکه هستی‌شناسی‌ای است که توسط خود صورت خیالی به ظهور درآمده زیرا هیچ مرجع واقعی و حقیقی‌ای ندارد. در مورد نقاشی هم این تناقض صدق می‌کند یعنی هنگامی که یک اثر فیگوراتیو نیست، باید بازنمایانه‌ترین حالت در سبک خود باشد؛ هرچه خیالی‌تر یا انتزاعی‌تر پس حقیقی‌تر. یعنی فقط تصویری قادر به نمایش در آوردن یک جهان است که در واقعیت مرجعی ندارد و یک نقاشی الگوی اصلی این قدرت خیالی برای دگرگونی را داراست چراکه وقتی تصویر از هیچ مرجع حقیقی‌ای مشتق نشده، این امکان را برای برساختهٔ خیالی فراهم می‌آورد که از مرجع دیگری، مرجع تولیدی مشتق شود. پاسخی که می‌توان در مقابل این تناقض داد به این صورت است که در نقاشی کیفیات غیرأبژکتیوِ واقعیت به تصویر در می‌آیند. پس آیا نمی‌توان نتیجه گرفت که دقیقاً هنگامی که نقاشی غیر فیگوراتیو است کاملاً یک امر خیالی است؟ و سپس بدین سان ما را به سمت جنبه‌هایی از روش زیست در این جهان که از قضا غیرفیگوراتیو هستند هدایت می‌کند. پس بر اساس آرای ریکور، هر اثر تنوعی خیالین است که به نوعی از ارتباط با جهان پیرامون مربوط می‌شود و ما را قادر می‌سازد تا جهان را به گونه‌ای دیگر ببینیم. چشم‌انداز ما از جهان را تقویت می‌کند. در نقاشی ما با چیزی جز یک ایده مواجه نیستیم، لذا اگر ساحت هستی‌شناسانه‌ای وجود داشته باشد، کشف آن منوط به شناخت همین ایده است.

## References


Akhgar, M. (2019). *Transient and Permanent*, Bidgol Publishing. (In persian).

Cocking, J.M. (2005). *Imagination a Study in the History of Ideas*, Routledge, Taylor & Francis e-Library.

Duncanson-Hales, C. J. (2017). *Dread Hermeneutics: Bob Marley, Paul Ricœur and the Productive Imagination*, Black Theology.

Elmi Sola, M. K. & Barakati, S. A. (2014). Ricoeur and Mulla Sadra on Imagination, 6(1), 67-94. (in Persian)

Geniusas, S. (2015). *Between Phenomenology and Hermeneutics: Paul Ricoeur's Philosophy of Imagination*, Hum Stud, 38, 223–241.

Geniusas, S. (2016). *Against the Sartrean Background: Ricoeur's Lectures on Imagination, Research in Phenomenology*. 46 (1), 98-116, Brill.

Johnson, M. (1987*). The body in the mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason.* University of Chicago Press.

Kearney, R. (1999). *Poetics of Modernity: toward a hermeneutic imagination*, Humanity Books.

Ricoeur, P. & Henry I. V. (2000). *Identifying Selfhood: Imagination, Narrative, and Hermeneutics in the Thought of Paul Ricœur,* State University of New York Press.

Ricoeur, P. (1979). The function of fiction in shaping reality, *Man and World*, Vol. 12, 123–141.

Ricoeur, P. (1981). *Hermeneutics and the Human Sciences*, ed. & trans. J. B. Thompson, Cambridge University Press,

Ricoeur, P. (2019). *Art and Language*, translated by M. Faizi, Shabkhiz Publishing, (in Persian).

Schwartz, S. (1983). Hermeneutics and the Productive Imagination: Paul Ricoeur in the 1970s, *The Journal of Religion*, 63(3), 290-300.