How to Cite This Article: Benvidi, F. (2026). The Relationship between the Artist and the Audience in Simone de Beauvoir's Ethical Aesthetics. *Kimiya-ye-Honar*, 15(58): 77-93.

The Relationship between the Artist and the Audience in Simone de Beauvoir's Ethical Aesthetics

Fatemeh Benvidi*

Received: 04.05.2026
Accepted: 26.07.2026

Abstract

The primary aim of this study is to elucidate the relationship between the artist and the audience, with particular emphasis on the thought of Simone de Beauvoir. The central question guiding this research is how the creation and experience of art make possible an ethical dialogue and the realization of freedom, and how the interaction between artist and audience contributes to the disclosure of existential truth. To address this question, the study employs a descriptive-analytical method within an existentialist framework grounded in Beauvoir's philosophy in order to clarify the dynamics of this relationship. An examination of Beauvoir's thought reveals that through engagement with a work of art, we not only become aware of the artist's limitations in grasping the ontological truth of the subject, but also uncover a deeper truth concealed behind this apprehension. Such discovery, however, becomes possible only when meaning is released from the confines of the artist's singular interpretation and the work is entrusted to future generations of audiences. In this sense, the artist requires the gaze of the audience to justify his or her existence. Beauvoir's reflections further demonstrate how artistic creation and aesthetic experience can open a space for ethical dialogue and the realization of freedom. She conceptualizes the relationship between artist and audience as a dialogue grounded in mutual respect among others who are essential to the individual's existential project. By employing concepts such as ambiguity, embodiment, freedom, and reciprocity, Beauvoir explains that artistic creation attains significance only when others experience and recreate it. The findings of this study indicate, however, that Beauvoir's works exhibit a notable lack of sustained attention to the audience's perspective, a limitation that poses a challenge to her aesthetic theory and reveals an internal tension within her position. The present argument contends that if Beauvoir's ethics is to be employed in evaluating the artist-audience relationship in the contemporary context, this tension must be addressed. Although Beauvoir articulates an ethics that acknowledges temporality and mortality, she frequently privileges the artist's intentions and aims within her ethical framework, attributing to the artist alone the capacity to transcend death and attain a form of immortality that exceeds the realm of mere imagination. By grounding the discursive domain in the artist's intentions at the moment of creation, she marginalizes the audience's standpoint. This apparent neglect may stem from a desire to avoid the risk of relinquishing the artwork and allowing dialogue to drift away from the artist's authentic aims. Yet, if the artist is regarded as the fundamental source of meaning within the project, alternative meanings that might emerge through the audience are effectively foreclosed. In such a framework, the artist becomes a producer, while subsequent viewers are reduced, at best, to reproducers. Accordingly, the study concludes that in order to develop an ethical aesthetics consistent with Beauvoir's ontology, it is necessary to acknowledge temporality, the active role of the audience, and the indispensability of reciprocal dialogue.

Key words: Artist; Audience; Aesthetics; Ethics; Freedom; Simone de Beauvoir.

* Assistant Professor, Iraninan Academy of Art, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: benvidi@honar.ac.ir

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]

[DOI: 10.22034/15.58.77]

ارجاع به مقاله: بنویدی، ف. (۱۴۰۵). رابطه هنرمند و مخاطب در زیباشناسیِ اخلاق‌محور سیمون دو بووار. کیمیای هنر، ۱۵(۵۸): ۷۷-۹۱.

رابطهٔ هنرمند و مخاطب در زیباشناسیِ اخلاق‌محور سیمون دو بووار

فاطمه بنویدی*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۰۲/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۵/۰۴

چکیده

تمرکز اصلی این پژوهش، بر تبیین چگونگی رابطهٔ هنرمند و مخاطب با تأکید بر آراء سیمون دو بووار است. پرسش اصلی آن است که خلق و تجربهٔ هنر چگونه امکان گفت‌وگوی اخلاقی و تحقّق آزادی را برای ما فراهم می‌آورد و تعامل هنرمند و مخاطب در افشـاکردن حقیقت موجود چگونه شکل می‌گیرد؟ برای پاسخ دادن به این پرسش با روش توصیفی ــ تحلیلی و با رویکردی اگزیستانسیالیستی مبتنی بر دیدگاه سیمون دو بووار تلاش می‌شود تا رابطهٔ هنرمند و مخاطب تبیین گردد. بررسی اندیشهٔ دو بووار نشان می‌دهد که از طریق مواجهه با یک اثر هنری، نه‌تنها به کاستی‌های هنرمند در درک حقیقت هستی‌شناختیِ سوژه پی می‌بریم، بلکه حقیقتی نهفته در پشت این دریافت را نیز کشف می‌کنیم. با این‌حال، این کشـف تنها زمانی ممکن می‌شـود که معنا را از چنگال تفسـیر منحصـربه‌فرد هنرمند رها کرده و اثر را به مخاطبان بسـپاریم. یافته‌ها نشـان می‌دهد که در آثار دو بووار با فقدانی چشـمگیر در توجّه به دیدگاه مخاطب مواجهیم. هرچند دو بووار اخلاقی را تدوین کرد که محدودیت‌های زمانی و مرگ را می‌پذیرد، ولی در عمل، در چارچوب اخلاقی خود اغلب به اهداف و نیات هنرمندان اولویت می‌دهد. او با تکیه بر خواسـته‌های هنرمند در زمان خلق اثر، دیدگاه مخاطب را نادیده می‌گیرد. درنتیجه، برای دستیابی به یک زیباشناسی اخلاقی همسو با هستی‌شناسی دو بووار، باید محدودیت‌های زمانی، نقش فعال مخاطب و ضرورت گفت‌وگوی متقابل را به‌رسمیت شناخت.

واژه‌های کلیدی: هنرمند، مخاطب، زیباشناسی، اخلاق، آزادی، سیمون دو بووار.

* استادیار، فرهنگستان هنر، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول). Email : benvidi@honar.ac.ir

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]

[DOI: 10.22034/15.58.77]

۱) مقدّمه

از نظر تاریخی، در هر پروژهٔ زیباشناختی میانجیگری بین هنرمند و مخاطب وجود دارد. مخاطب در تاریخ هنر همواره نقشی اساسی و فراتر از قدردانی صرف داشته و به‌عنوان مفسّر و مشارکت‌کننده‌ای فعّال در شکل‌دهی معنای آثار هنری در بسترهای مختلف فرهنگی و تاریخی عمل کرده است. با گذر زمان و تحولات اجتماعی، فرهنگی و فناورانه، نقش مخاطب نیز تکامل یافته است (Lin, 2025)، تاجایی‌که در جامعهٔ معاصر، مرزهای سنّتی بین هنرمند و مخاطب کم‌رنگ شده و مخاطبان به‌طور فزاینده‌ای در خلق، گردآوری و نقد هنر مشارکت می‌کنند. درنتیجه، نقش مخاطب هنر پویاتر و چندوجهی‌تر شده است. بنابراین، با توجّه به ضرورت تکمیل فرایند آفرینش هنری توسّط مخاطب و از آنجا که هنرمند صرفاً از طریق آگاهیِ مخاطب می‌تواند خود را برای اثر خویش ضروری بپندارد، می‌توان تمامی آثار هنری را به‌مثابهٔ «فراخوانی» یا «دعوتی» به‌سوی دیگری تلقی کرد. پژوهش حاضر در ادامهٔ مطالعاتِ اخیر در حوزهٔ زیباشناسیِ اگزیستانسیال و با تکیه بر مفاهیمِ کلیدیِ اندیشهٔ سیمون دو بووار، می‌کوشد تا با تأکید بر کاربستِ نظریه در بسترِ هنرِ معاصر، چارچوبی عملی‌تر برای نسبتِ هنرمند و مخاطب ارائه دهد. با این‌حال، در تحلیل این رابطه باید به دو جنبه توجّه نمود: نخست، اثر هنری به‌مثابهٔ امری است که باید به مخاطب «سپرده» شود؛ و دوم، مخاطب موظف است آنچه را که هنرمند آغاز کرده، به انجام رساند. این مناسبت، از جهتی یادآور رابطهٔ «مرد و زن» در دیدگاه سیمون دو بووار است. جایی‌که مخاطب در مقام بردگی قرار می‌گیرد و هنرمند می‌کوشد پروژهٔ خود را حتی به قیمت نادیده انگاشتن یا نابودی پروژهٔ مخاطب به کمال برساند. اگرچه در این رویکرد به‌نظر می‌رسد، مخاطب دیگر به‌عنوان مانع یا محدودیت تلقی نمی‌شود، بلکه دستیاری برای تحقق اهداف متعالی هنرمند محسوب می‌گردد، اما درنهایت همچنان در جایگاه ابژه‌ای در خدمت سوژهٔ هنرمند باقی می‌ماند. لازم به ذکر است، پژوهشگرانی چون استفانی ماری لی (۲۰۱۴) و آلیسون هالند (۲۰۰۹) این تنش را در فلسفهٔ زیباشناسی دو بووار به‌عنوان چالشی نظری مطرح کرده‌اند که در بخش‌های بعدی به تفصیل به آن خواهیم پرداخت. بر اساس اندیشهٔ دو بووار، این رابطه که هر دو طرف برای خلق معنا مشارکت می‌کنند، می‌تواند برابر نباشد و به سلطه بیانجامد، زیرا هریک طرف مقابل را یک «دیگری» می‌بیند که مانع آزادی‌اش می‌شود. در این زمینه دو بووار، بر این باور است که آزادی رضایت‌بخش تنها از طریق به‌رسمیت شناختن متقابل و برابری با «دیگری» محقق می‌شود (بووار، ۱۳۸۲، ص. ۲۳۸). درواقع، این آزادی مستلزم فراتر رفتن از ملاحظات صرفاً هستی‌شناختی است، زیرا «فقط آزادی دیگری است که وجود مرا ضروری می‌سازد» (Beauvoir, 2004a, p. 129). بنابراین، برای رسیدن به آزادی اخلاقی مورد نظر دو بووار، باید هم تأثیرات جهان بیرون (به‌ویژه دیگری) و هم ظرفیت‌های درونی خود را درنظر گرفت تا بتوانیم از آزادی هستی‌شناختی به سطح آزادی اخلاقی برسیم. در غیر این صورت، به اعتقاد دو بووار حقیقت مبهم موجود پنهان می‌ماند؛ این واقعیت که «درون» و «برون» ازهم جدا نیستند (Beauvoir, 1948, p. 24) و «دیگری» نیز بر تغییر درونی ما اثر می‌گذارد. درنتیجه، از دیدگاه دو بووار، آشکارسازی موجود شرط اوّلیهٔ توجیه وجود و همان چیزی است که به ما آزادی می‌بخشد. در این میان، هنرمند برای اینکه وجود خود را ضروری سازد به مخاطب نیاز دارد. دو بووار در هستی‌شناسی و اخلاق خود، تعادلی جدید در رابطهٔ هنرمند و مخاطب ارائه می‌دهد. او محدودیت‌های اعمال‌شده از سوی دیگران را آشکار می‌سازد و بنیانی برای مواجهه‌ای فراهم می‌کند که در آن، مخاطب در فرایند خلق معنا، از همان آزادی هنرمند برخوردار است. تأکید بووار بر ارتباط در اخلاق او محوریت دارد و راه را برای تحقق عمل متقابل و آزادی از طریق آشکارسازی موجود می‌گشاید. با این‌حال، با وجود این مبانی نظری، در برخی از آثار او تنشی اساسی میان هنرمند و مخاطب وجود دارد که نه به عنوان یک تعارض ساده، بلکه به عنوان یک رابطهٔ پیچیده و اخلاقی بر سر خلق معنا و آزادی تعریف می‌شود؛ موضوعی است که پژوهشگران جدی نیز به آن پرداخته‌اند. راهکار دو بووار برای عبور از این تنش در کتاب اخلاق ابهام و برخی نامه‌های منتشرشده‌اش توضیح داده شده که در متن مقاله به آن خواهیم پرداخت. لازم به ذکر است، اگرچه دو بووار به‌طور مستقل نظریه‌ای در باب هنر تدوین نکرده است، اما در آثار فلسفی، ادبی و خودزندگینامه‌ای خود، به‌ویژه در رمان‌های میهمان [۱] (۱۹۴۳) و ماندارن‌ها [۲] (۱۹۵۴) و نیز مقالاتی چون «ادبیات و متافیزیک» (۱۹۴۶)، به وظیفهٔ هنرمند و نسبت او با دیگری پرداخته است (Heinamaa, 2010, p. 41). بر اساس این توضیحات این نوشتار می‌کوشد تا با تکیه بر همین آثارِ پراکنده، به پرسش های زیر پاسخ دهد؛ رابطهٔ هنرمند و مخاطب از دید بووار چگونه است؟ خلق و تجربهٔ هنر چگونه امکان گفت‌وگوی اخلاقی و تحقق آزادی را فراهم می‌آورد و تعامل هنرمند و مخاطب

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]
[DOI: 10.22034/15.58.77]

در افشاکردن حقیقت موجود چگونه شکل می‌گیرد؟ تحلیل این رابطه عمدتاً بر مفاهیمِ کلیدیِ اگزیستانسیالیسم در اندیشهٔ دو بووار استوار است. برای دستیابی به این هدف، ابتدا به مفهوم ابهام، بنیادهای هستی‌شناختی و اخلاقیِ اندیشهٔ دو بووار می‌پردازیم، سپس نقشِ زمان، هنرمند و مخاطب را بررسی کرده و در نهایت، تنش میان آن دو را در چارچوبِ نظریهٔ او واکاوی می‌کنیم.

۱-۱) پیشینهٔ پژوهش

با توجّه به توضیحات ارائه‌شده و بررسی‌های انجام‌گرفته، تاکنون پژوهشی مستقل با محوریت موضوع این مقاله صورت نگرفته است. در راستای مباحث نظری، پژوهش‌هایی مستقل و البته متفاوت، به ترکیب مفاهیم مرتبط پرداخته‌اند که به‌صورت غیرمستقیم با موضوع این نوشتار در ارتباط هستند. در طی انجام پژوهش، پس از بررسی و مطالعه توسّط نگارنده، از برخی از این منابع استفاده شده است. ازجمله مقالات مرتبط که در پژوهش حاضر برای تکمیل داده‌ها و اطلاعات مفید خواهد بود؛ کیانا آقاربی (۱۴۰۱) با عنوان «بررسی مثلث هنرمند، اثر، مخاطب» فصلنامهٔ علمی- ترویجی مطالعات هنرهای زیبا. این مقاله نقش و جایگاه مخاطب در هنر نقاشی و تأویل و ادراک مخاطب در ارتباط با اثر هنری را از منظر جامعه‌شناسی بررسی می‌کند؛ سعید صالحی (۱۳۹۴) با عنوان «تبیین چگونگی ارتباط هنرمند و مخاطب در اثر معماری: به‌عنوان خالق عامل معرفت» فصلنامهٔ مدیریت شهری. در این مقاله چگونگی خلق و درک اثر و نحوهٔ حضور و ظهور واقعیّت در معماری با مشخّص‌کردن چیستی و چگونگی احساس، ادراک و شناخت بررسی می شود. نتیجهٔ مهم این تحقیق پرداختن به مأموریت اصلی معماری به‌عنوان خالق عامل معرفت است؛ رقیه حبیبی (۱۴۰۰) با عنوان «شخصیت زن در سبک فکری نظامی براساس دیدگاه سیمون دو بووار» نشریهٔ مطالعات هنر اسلامی. این مقاله نشان می‌دهد نظامی و دو بووار از این نظر که برای زن شخصیّتی مستقل و آزاد قائل هستند، دارای اشتراک فکری هستند، البته به تفاوت‌های آنها هم می‌پردازد؛ نیک زنگ ویل (۱۴۰۱) با عنوان «هنر و مخاطب» فصلنامهٔ علمی ترویجی مطالعات هنرهای زیبا. این مقاله با نظریات بی‌شمار و متفاوتی به این سؤال پاسخ می‌دهد «آثار هنری اساساً مستلزم ارتباط با مخاطب هستند؟» نویسنده معتقد است که برای پرسش از «چیستی هنر»، الزام است به ارتباط هنر و مخاطب توجه شود. استدلال نویسنده این است که نظریهٔ چیستی هنر نباید هیچ ارتباطی با مخاطب داشته باشد، هنر هیچ ارتباط بنیادینی با مخاطب ندارد؛ لیلا سروندی (۱۳۹۸) با عنوان «مفهوم مخاطب در آثار مارینا آبراموویچ با تکیه بر آراء موریس مرلوپونتی» فصلنامهٔ علمی پژوهشی تئاتر. هدف این پژوهش تبیین مفهوم مخاطب با رویکرد پدیدارشناسانهٔ موریس مرلوپونتی براساس مفاهیم «بدن‌مندی» و «دیگری» در اجراهای مارینا آبراموویچ است. به این پرسش پاسخ می‌دهد که مخاطب در اجراهای مارینا آبراموویچ چه مفهومی دارد؟ اهمیّت این تحقیق ایجاد درک متفاوت مفهوم مخاطب توسّط هنرمندانی است که تلاش می‌کنند به جای اینکه محتوایی برای مخاطب آماده کنند خود را در موقعیت یک مخاطب قرار دهند تا «سطح آگاهی» خودشان را تغییر دهند. از مهم‌ترین دستاوردهای این پژوهش می‌توان به این نکته اشاره نمود که طبق تعاریف موریس مرلوپونتی در مورد «دیگری» مخاطب به‌واسطهٔ درهم تنیدگی با اثر هنری و هنرمند، ابزاری برای کنش مخاطب می‌شود و این امر عامل معنابخشی و آگاهی برای خود هنرمند است؛ سعیده گل‌محمّدی (۱۴۰۱) با عنوان «سیمون دوبووار و زیباشناسی پدیدارشناسانه» دوفصلنامهٔ فلسفه تحلیلی. این مقاله با مرور اجمالی مفاهیم قصدیت، فرد، تجربه، دیگری، خود- تنها انگاری یک خوانش پدیدارشناسانه از آثار دو بووار ارائه می‌دهد. همچنین در این زمینه منابعی به زبان انگلیسی منتشر شده‌اند که برخی از آنها به تنش بین مخاطب و هنرمند از دید دو بووار پرداخته‌اند، ازجمله مقالهٔ پوپوا (۲۰۱۷) دربارهٔ وظیفهٔ هنرمند در مواجهه با زمان حال بحث کرده است؛ پارکر (۲۰۱۵) مفهوم تکینگی را در اخلاق ابهام دو بووار بررسی کرده؛ مقالهٔ لین (۲۰۲۵) به نقش مخاطب هنر در دوران معاصر و ارتباط آن با هنرمند پرداخته است؛ مقاله توریل موی (۲۰۱۱) دربارهٔ نحوهٔ تعامل ادبیات و فلسفه است و نقش فعال و خلاقانهٔ مخاطب را در فرایند خلق معنا احیا می‌کند؛ مقالهٔ آنلاوگ ایرنه بیورسنوس (۲۰۰۲) معتقد است براساس «اخلاقیات ابهام» دو بووار، راه‌حل تنش در گرو عبور از فردگراییِ محض و حرکت به سوی دوسویگی و پذیرش وابستگی متقابل به عنوان شرطی برای آزادیِ

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]
[DOI: 10.22034/15.58.77]

اخلاقیِ هر دو طرف است. پژوهش استفان ماری لی (۲۰۱۴) تلاش می‌کند راهکاری برای تنش بین هنرمند و مخاطب از دید دو بووار ارائه دهد و برای این کار «مرگ‌اندیشی» هایدگر را با «اخلاقیات ابهام» دو بووار پیوند می‌زند؛ پژوهش آلیسون هالند (۲۰۰۹) نشان می‌دهد که در آثار داستانی دو بووار، «تنش آشکاری میان کنترل و ابهام» وجود دارد؛ به گونه‌ای که هر چه او به خواننده «آزادی» بیشتری برای تفسیر می‌دهد، کنترل خود را بر معنا شدیدتر می‌کند. به طور کلی، این پژوهش‌ها نشان می‌دهند در حالی‌که پژوهشگران به جای انکار این تنش، در پی یافتن راه‌هایی برای برون‌رفت از آن هستند، اما اغلب در سطح کلیات فلسفی باقی مانده‌اند و به کاربستِ این نظریه در مصادیق عینی هنرِ دورهٔ جدید نپرداخته‌اند. علاوه بر این، عمدهٔ مقالات در منابع فارسی و انگلیسی معطوف به زیباشناسی فمینیستی، مفهوم «دیگری» و نیز بررسی رمان‌ها و کتاب جنس دوم است. در مجموع، مرور پیشینه‌های یادشده نشان می‌دهد که با وجود پژوهش‌های انجام‌گرفته دربارهٔ اندیشهٔ سیمون دو بووار، تاکنون مطالعه‌ای جامع در زمینهٔ موضوع این پژوهش صورت نگرفته است. از این‌رو، وجه تمایز این پژوهش با نمونه‌های مشابه در آن است که تحلیل ارائه‌شده بر پایهٔ تبیین رابطهٔ هنرمند و مخاطب در قالب امکان گفت‌وگوی اخلاقی و تحقق آزادی، در چارچوب رویکرد زیباشناختی اخلاق‌محور دو بووار قرار دارد. وجهی که تاکنون به‌نحوی متمرکز بر اساس آراء سیمون دو بووار مورد بحث و توجه قرار نگرفته است و همین امر، اهمیّت و ضرورت این نوشتار را نیز آشکار می‌سازد.

۲-۱) روش پژوهش

در این پژوهش با رویکرد اگزیستانسیالیستی و برمبنای آراء سیمون دو بووار، و با روش توصیفی ـ تحلیلی و اسنادی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای موجود، رابطهٔ هنرمند و مخاطب به شیوه‌ای استدلالی تحلیل و بررسی می‌شود و تلاش می‌شود به یک پرسش اصلی پاسخ داده شود؛ «خلق و تجربهٔ هنر چگونه به گفت‌وگوی اخلاقی و تحقق آزادی می‌انجامد؟» در ادامه و برای ورود به بحث زیباشناسی اخلاقی، ابتدا لازم است مبانی هستی‌شناختی دو بووار به‌طور مختصر بررسی شود.

۲) مبانی نظری پژوهش

۲-۱) مفهوم «ابهام» از دیدگاه سیمون دو بووار

دو بووار با رویکرد اگزیستانسیالیستی، اخلاق سنّتی متمرکز بر سوژهٔ صرفاً عقلانی را رد می‌کند و به‌جای آن، انسان را «موجود مبهم» می‌داند؛ موجودی که همزمان سوژه و ابژه، ذهن و بدن، هستی برای خود، هستی برای دیگران، درون‌ماندگاری و تعالی است. او سنّت فلسفی ذات‌گرا و دوگانه‌اندیش را به‌دلیل نادیده گرفتن این ابهام ذاتی انسان، سرکوبگر می‌داند. اما خود او مفاهیمی مانند اصالت، ابهام و آزادی را به‌عنوان اصول مطلق بنیان می‌نهد. پروژهٔ دو بووار در اخلاق ابهام و جنس دوم با هدف نشان‌دادن این است که انسان‌ها موجوداتی آزاد و مبهم هستند. به‌همین ترتیب، آنها باید از الگوی ظلمی که ابهام آنها را انکار می‌کند، آزاد شوند. مسئلهٔ اصلی در فلسفهٔ او این است که «ما آزاد هستیم و درعین‌حال باید خود را آزاد کنیم. از نظر او، فرد آزاد و درگیر موقعیّت است. آزادی مطلق نیست، بلکه موقعیت‌مند است و محقق نمی‌شود مگر با به‌رسمیت شناختن وابستگی آزادی فرد به آزادی دیگران» (Daigle, 2009). اما مسئلهٔ تضاد میانِ آزادی ذاتی انسان و ضرورت «رهایی» در شرایط واقعی ستم است. اینکه در موقعیت ظلم، چگونه ممکن است افراد آزاد زندگی کنند؟ چگونه فرد ستمدیده‌ای که ستم را درونی کرده، می‌تواند به وضعیت خود آگاه شود و برای رهایی اقدام کند؟

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]
[DOI: 10.22034/15.58.77]

دو بووار پاسخ را در نقش ادبیات متعهد می‌یابد. ادبیات برای او یک ماجراجویی متافیزیکی است (Daigle, 2009). زیرا نویسنده با آشکارکردن حقیقت‌های جهان، خواننده را با واقعیت‌هایی مانند بی‌عدالتی مواجه می‌سازد. این آشکارسازی، نوعی «توسّل» به آزادی خواننده است و او را به تغییر جهان متعهد می‌کند. کتاب جنس دوم نمونه‌ای از این کارکرد است که با نشان‌دادن ساختارهای مردسالارانه نافی ابهام، خواننده را به اقدام برای تغییر فرامی‌خواند. بنابراین، خودِ عمل نوشتن و آشکارکردن مهم‌ترین ابزار این فراخوان است.

همچنین دو بووار در اخلاق ابهام مفهوم محوریِ «ابهام» را به‌عنوان ویژگی ذاتی انسان مطرح می‌کند. او می‌نویسد: «زندگی هر فرد طعم بی‌نظیر و منحصربه‌فرد خود را دارد ...» (Beauvoir, 1948, p. 9)، اما این تجربهٔ زیسته از طریق بدن و در رابطه با دیگران شکل می‌گیرد؛ دیگرانی که آن را به شکلی دیگر تفسیر می‌کنند. لازم به ذکر است، دو بووار «ابهام» را با «پوچی» که آلبر کامو مطرح می‌کند، متفاوت می‌داند. او در اخلاق ابهام بیان می‌کند «اعلام اینکه وجود پوچ است، انکار این است که می‌توان به آن معنایی داد؛ گفتن اینکه مبهم است، به‌معنای این است که معنای آن هرگز ثابت نیست و باید دائماً به آن دست یافت. پوچی هر اخلاقی را به چالش می‌کشد» (Beauvoir, 1948, p. 129). البته این پاسخی به ادعای آلبر کامو در افسانهٔ سیزیف است که زندگی «اگر معنایی نداشته باشد، بهتر زیسته می‌شود» (Camus, 1983, p. 53). در این زمینه لئو استن اشاره می‌کند «پوچی از طریق مواجههٔ بین ذهنی که به‌دنبال معنا می‌گردد و جهانی که ناگزیر ناامیدکننده است، پدیدار می‌شود» (Stan, 2011, p. 70).

درنتیجه، پوچی نفی هرگونه معنای ممکن است، درحالی‌که ابهام بر بی‌ثباتی و ساخته‌شدن مداومِ معنا تأکید دارد. دو بووار پوچی را رد می‌کند، زیرا وجودِ انسانی را ذاتاً رابطه‌ای می‌داند؛ بدین معنا که آزادی و هویّت انسان تنها از طریق به رسمیت شناختن و تأیید «دیگری» در تکینکی و تفاوتِ محضش محقق می‌شود. در چنین رابطه‌ای عمل متقابل و سخاوت یک ضرورت است (Parker, 2015). درحالی‌که مشکل پوچی این است که در آن، زندگی ما به‌گونه‌ای سخاوتمندانه درگیر نمی‌شود. بنابراین، آزادی اصیل از نگاه دو بووار، نه در انزوا که در رابطهٔ سخاوتمندانه با دیگری متجلّی می‌شود؛ رابطه‌هایی که دیگری را به‌عنوان موجودی آزاد و جداگانه می‌پذیرد، نه چیزی برای تصاحب یا کنترل. ازاین‌رو، اخلاق ابهام، اخلاقی است مبتنی بر پذیرشِ جدایی‌ناپذیرِ اضداد: آزادی و وابستگی متقابل، بدن به‌مثابهٔ امر زیسته و بدن به‌عنوان ابژه‌ای برای دیگران. به اعتقاد دو بووار، برای رسیدن به آزادی اخلاقی باید از مبانی هستی‌شناختی گذر کنیم، در ادامه به این امر می‌پردازیم.

۲-۲) از بنیادهای هستی‌شناختی به آزادی اخلاقی

مراد از «بنیادهای هستی‌شناختی»، آن دسته از مفاهیمِ بنیادینِ هستی‌شناسیِ دو بووار است که بدون آنها نمی‌توان از آزادیِ اخلاقی سخن گفت؛ مفاهیمی چون ابهامِ وجود، در-خود و برای-خود، زمان‌مندی، و نسبتِ سوژه و ابژه. بر این اساس در دیدگاه دو بووار، برای آشکارکردن موجود و توجیه وجود، باید زبان مبهم وجود را درک کرد تا بتوان آن را با آزادی پیوند داد و در قلمرو اخلاق عمل نمود. زیرا از نظر او، «اخلاق تنها در عمل متجلّی می‌شود» (Beauvoir, 1948, p. 22). اما چگونه؟ پاسخ دو بووار در ادغام درونی و بیرونی[۳] و پشت سر گذاشتن دوگانه‌های انتزاعی مانند خود و دیگری، روح و زندگی، سوژه و ابژه، «برای ـ خود» و «درـ خود»[۴] است. زیرا آزادی و توجیه وجود تنها زمانی ممکن است که ما ابهام وجود را بپذیریم و به شیوه‌ای عمل کنیم که همبستگی متقابل درونی و

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]
[DOI: 10.22034/15.58.77]

بیرونی را تصدیق کند. درواقع، دو بووار معتقد است وجود داشتن به‌مثابه آزادی، مستلزم گفت‌وگو و پیوند دوباره میان «در- خود» و «برای خود» است و به‌عبارتی، به گفت‌وگو گذاشتن ظاهر و باطن[۵] است.

نکتهٔ حائز اهمیّت این است که این دوگانه‌های انتزاعی می‌تواند هم بدن و هم ذهن را به بردگی بکشد، زیرا این دو به‌هم پیوسته‌اند. دو بووار وضعیّت زنان در کتاب جنس دوم را نمونهٔ بارز از این درون‌ماندگاری[۶] و تعالی می‌داند. از نظر او بودن در حالت «درون‌ماندگاریِ» به‌معنای «تبدیل شدن به یک شیء» منفعل و راکدِ محض در- خود، است. این رکود را می توان هم در کارکردهای بدن و هم در کارکرد ذهن یافت. زیرا زن از طریق تجسّم خود، به‌ویژه در نقش مادری و ابژه‌سازی جنسی، در زمان حال و در تکرار محبوس می‌شود. کارهای خانگی که زن وقف آنها شده بود، چون منحصراً آنها قابل آشتی دادن با وظایف مادری هستند، او را اسیر تکرار و درون‌ماندگاری می‌کرده‌اند؛ این کارها، از قرن‌ها پیش، تقریباً بدون تغییر، هر روز به نحو یکسان، تکرار می‌شوند؛ هیچ حاصل تازه‌ای هم ندارند (بووار، ۱۳۸۳، ج اول، ص. ۱۱٤). دنیای او نیز از طریق ابژه‌سازی جنسی[۷] شکل می‌گیرد:

> شهوت چون جراحت رنج، عبارت از پیروزی صاعقه آسای امر فوری است؛ تندی و خشونت لحظه، آینده و جهان را انکار می‌کند: خارج از شعله جسمانی، هر چه هست هیچ است؛ در خلال این دوران کوتاه تمجید، زن دیگر نه دارای نقص عضو است و نه محروم. اما باز هم، فقط از آن‌رو برای این پیروزی‌های درون‌ماندگاری این همه ارزش قائل می‌شود که درون‌ماندگاری یگانه نصیب و قسمت او است (بووار، ۱۳۸۲، ج ۲، ص. ۵۱۱)

در اینجا این «حالِ» بی‌ارتباط زن با آینده، از طریق ظاهر جسمانی او تعیین می‌شود. اما آنچه زن را در درون‌ماندگاری حبس می‌کند، خودِ بدنِ زیستیِ زن نیست، بلکه این معنای اجتماعیِ است که به تجسّم او بخشیده می‌شود، یعنی همان برداشتی که جامعه از بدن او دارد، او را محدود می‌سازد. در این راستا، توریل موی در تفسیر خود از دو بووار بر این نکته تأکید دارد که تجسّم نه یک محدودیت، بلکه شرطِ امکانِ کنشِ اخلاقی و تعالی است؛ به‌شرطی که فرد بتواند بدنِ خود را به‌عنوان بستری برای پروژه‌هایِ آینده‌محورِ خود به‌کار گیر (Moi, 1999, p. 82) . بنابراین، اگر زن بتواند بدن خود را به سوی آینده و اهدافش جهت دهد، تعالی در همین قلمرو جسمانی نیز ممکن خواهد شد.

همچنین، فعالیّت ذهنی می‌تواند یا قربانی درون‌ماندگاری شود یا وسیله‌ای برای تعالی. در مورد زنان، این درون‌ماندگاری نه با حذف آگاهی، بلکه با انکار آگاهی خلّاق و تسلیم تخیّل در برابر تخیّل مردانه حاصل می‌شود. این امر زن را در وضعیّت بی‌مسئولیتی کودکانه نگه می‌دارد و نیروی خلّاق او را مهار می‌کند. مانند ستارهٔ سینمایی که در نقش‌های ازپیش تعیین‌شده بازی می‌کند و در پروژه‌های واقعی مشارکت ندارد. دو بووار می‌گوید: به خصوص سینما که هنرپیشه سرشناس را تسلیم کارگردان می‌کند، اجازه ابداع و پیشرفت‌های فعالیتی خلاق را به او نمی‌دهد. از او به همان نحو که هست، بهره‌برداری می‌شود (بووار، ۱۳۸۲، ج ۲، ص. ٤۷۲). این به آن معنا نیست که فعالیّت آگاهانه وجود ندارد، بلکه به این معناست که بی‌هدف درگیر است. زندگی آنها مانند کودکی است که «در نقش یک قدیس، یک قهرمان، یک احمق بازی می‌کند» (Beauvoir, 1948, p. 36). در چنین شرایطی نه تنها آینده اهمیّتی ندارد، بلکه اعمال هیچ تأثیری ندارند، زیرا در پروژه‌های واقعی درگیر نیستند.

در واقع چنین به‌نظر می‌رسد، اگرچه نه ذهن و نه بدن لزوماً در درون‌ماندگاری تعریف نمی‌شوند، اما سرکوب آزادی عمل[۸] فرد، آزادی هستی‌شناختی او را محدود می‌کند و به‌همین ترتیب، به بند کشیدن ذهن در نهایت بدن را نیز به اسارت می‌کشد. آلیسون هالند در تحلیل خود از آثارِ داستانیِ دو بووار نشان می‌دهد که این تنش میان «کنترلِ مؤلف» و «ایهامِ متن» در عمل به نوعی «بازیِ قدرت»

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]
[DOI: 10.22034/15.58.77]

تبدیل می‌شود که هم هنرمند و هم مخاطب را درگیر می‌کند و ریشهٔ آن را می‌توان در همین دوگانهٔ درون‌ماندگاری و تعالی جستجو کرد (Holland, 2009, p. 78). بنابراین، وجود داشتن اصیل به‌معنای تعامل خلاقانه با جهان است. البته خلّاقیت تنها تجسّم رؤیاها نیست، بلکه جست‌وجوی آنها در واقعیّت است. همان‌طورکه کریستینا آرپ بیان می‌کند، فرد اصیل اخلاقی «می‌کوشد واقعیّتی خلق کند که بازتاب‌دهندهٔ آرزوهای انسانی باشد» (Arp, 2001, p. 35). البته به اعتقاد ماری لی، این امر مستلزم آن است که آزادی هستی‌شناختی فرد به‌طور مستمر در فرایند تخیّل و بازآفرینی[۹] درگیر شود تا درنهایت به آزادی اخلاقی بیانجامد (Lee, 2014, p. 20). در این زمینه توریل موی نیز هم‌سو است؛ او در مقالهٔ «ماجرای خوانش» نشان می‌دهد که خوانشِ فلسفیِ اصیل، خود نوعی تجربهٔ زیباشناختی است که در آن مخاطب باید آمادگی داشته باشد تا اثرِ ادبی به او «خواندن» را بیاموزد و خود را وقفِ «ماجراجوییِ» متن کند (Moi, 2011, p.130) .

درنتیجه، بر اساس اندیشهٔ دو بووار، شناخت ابهام وجود به‌مثابهٔ سوژه و ابژه، نخستین گام برای انجام اعمالی سازنده است که موجود را آشکار و وجود ما را توجیه می‌کند. به عقیدهٔ دو بووار، در این فرایند مسئلهٔ زمان‌مندی هم اهمیّت دارد که در ادامه به آن می‌پردازیم.

۳-۲) نقش زمان در آزادی اخلاقی

دومین گام، برای درک رابطهٔ تقویت‌کنندهٔ وجود به‌مثابهٔ سوژه و ابژه، توجّه به زمان‌مندی است. زیرا نگرانی‌های مربوط به زمان‌مندی بر نحوهٔ عمل فرد برای تضمین آزادی اخلاقی تأثیر می‌گذارد. دو بووار به‌روشنی بیان می‌کند که آینده «معنا و جوهرهٔ اعمال» ماست (Beauvoir, 1948, p. 127)، اما مرزهای این آینده با پروژه‌های فردی ما تعیین می‌شود. بدین معنا که ما به‌عنوان سوژه‌های خلاق، آینده‌ای بی‌پایان را تصوّر می‌کنیم، اما در مقام ابژه‌های تجسّم‌یافته، موجوداتی محدود هستیم که مرگ خود را در پیش داریم. استفانی ماری لی در تحلیل خود از رابطهٔ هنرمند و مخاطب در اخلاقیات بووار، بر این نکته تأکید دارد که هنرمند از طریق خلق اثر هنری، پروژه‌ای را به‌وجود می‌آورد که فراتر از مرگِ فردیِ او معنا می‌یابد و همین امر، زمینهٔ تنش میان او و مخاطب را فراهم می‌آورد (Lee, 2014, p.23).

لازم به ذکر است، آزادی اخلاقی[۱۰] افقی است که همواره به‌سویش درحرکتیم. دو بووار در کتاب اخلاق ابهام تأکید می‌کند که پروژه‌های ما می‌توانند کوتاه‌مدّت یا بلندمدّت باشند. پروژه‌های بزرگ، مانند مبارزه برای رهایی، فراتر از مرگ فرد ادامه می‌یابند، اما معنای آنها در خود عمل نهفته است، نه صرفاً در نتایج آینده. او به‌طور مفصّل پویایی این آینده‌های محدود را بیان می‌کند:

> محدودیّت‌ها را نمی‌توان از پیش مشخّص کرد؛ پروژه‌هایی وجود دارند که آیندهٔ یک روز یا یک ساعت را تعریف می‌کنند؛ و پروژه‌های دیگری نیز وجود دارند که در ساختارهایی گنجانده شده‌اند که می‌توانند طی یک، دو یا چند قرن توسعه یابند ... وقتی کسی برای رهایی بومیان ستم‌دیده یا انقلاب سوسیالیستی مبارزه می‌کند، بدیهی است که هدفی بلندمدّت را هدف قرار می‌دهد؛ او همچنان به‌طور مشخّص، فراتر از مرگ خود، از طریق جنبش، اتحادیه، نهادها یا حزبی که به تأسیس آن کمک کرده است، هدف‌گذاری می‌کند. آنچه معتقدیم این است که نباید انتظار داشت که هدفش به‌عنوان نقطهٔ عزیمت آینده‌ای جدید توجیه شود ... ما نباید از آن زمانی‌که برای آن تلاش کرده‌ایم، انتظاری داشته

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]
[DOI: 10.22034/15.58.77]

باشیم؛ دیگران باید شادی‌ها و غم‌های آن را زندگی کنند. در مورد ما ... وظایفی که برای خود تعیین کرده‌ایم و اگرچه از محدودیّت‌های زندگی ما فراتر می‌روند، امّا متعلّق به ما هستند، باید معنای خود را در خود بیابند (Beauvoir, 1948, p. 127-128).

چنانچه این مطلب را این‌گونه تفسیر کنیم، معنای پروژه‌های ما و تأثیراتی که بر جهان دارند، با توجّه به رابطهٔ ما با زمان‌مندی و میرایی در دو سطح فردی و جمعی شکل می‌گیرد: رهایی و تضمین آزادی یک پروژهٔ جمعی است، امّا نحوهٔ مشارکت هر فرد در آن انتخابی شخصی است. ما نباید دیگران را مجبور به پذیرش اهداف خود کنیم. زیرا موفقیت پروژه‌ها مستلزم همکاری آزادانهٔ دیگران است، فراموش نکنیم آینده‌ای که منفرداً ساخته شود تنها یک خیال است. آنلاوگ ایرنه بیورسنوس در تفسیر خود از اخلاقیات بووار بر این نکته تأکید دارد که «دوسویگی» شرطِ اساسیِ تحققِ آزادیِ اخلاقی است و هرگونه تحمیلِ یک‌سویه، فرد را از مسیرِ اصیلِ تعالی خارج می‌کند (BjØrsnØs, 2018) .

دو بووار در مقالهٔ خود با عنوان «پیروس و سینه آس»[۱۱] بیان می‌کند: «آزادی‌های ما متقابلاً یکدیگر را تقویت می‌کنند، مانند سنگ‌هایی که یک طاق را نگه می‌دارند» (Beauvoir, 2004a, p. 140). براساس این نگاهِ هستی‌شناختی ما باید با دیگری هم‌سان و هم‌تراز رفتار کنیم، چون برای پابرجا ماندن این طاق به همهٔ ما به یک اندازه نیاز است و هیچ‌کس نقشی بیشتر یا کمتر از دیگری ندارد. او تأکید می‌کند: «احترام به آزادی دیگری یک قانون انتزاعی نیست، بلکه شرط اوّلیهٔ تلاش موفقیت‌آمیز من است» (Beauvoir, 2004a, p. 136). به‌عبارتی، احترام‌گذاشتن به‌معنای درخواست کمک از دیگران برای پروژهٔ خود و به‌دنبال خود کشیدن آنها در زنجیر خواسته‌های خود نیست. احترام‌گذاشتن به دیگران، به‌معنای توسل به آنها به‌عنوان یک موجودیّت مبهم مانند خود شماست، به‌عنوان سوژه و ابژه‌ای که بحث را در آزادی متقابل از طریق انتخاب فردی با هم پیش می‌برند.

نکتهٔ قابل توجّه این است که این فرایند همراه با خطر است؛ زیرا درخواست کمک از دیگری، پروژه و معنای مورد نظر ما را در معرض تفسیر و احتمالاً انکار جمعی قرار می‌دهد. دیگری ممکن است پروژه را تغییر دهد یا حتی آن را رد کند. آلیسون هالند در تحلیل خود از آثارِ داستانیِ دو بووار نشان می‌دهد که این «خطرِ تفسیر» دقیقاً همان نقطه‌ای است که هنرمند را میان «کنترلِ اثر» و «واگذاریِ آن به دیگری» سرگردان می‌کند و این سرگردانی، منشأ اصلیِ تنش در رابطهٔ هنرمند و مخاطب است (Holland, 2009, p. 112) . اگر می‌خواهیم موجود را آشکار کنیم و وجود خود را توجیه کنیم، باید مستقیماً با این خطر روبه‌رو شویم. به اعتقاد دو بووار «تحقق موجود مستلزم پذیرش این خطر و روبه‌رو شدن با آزادی دیگران است» (Beauvoir, 2004a, p. 133). البته کسانی‌که از این حقیقت چشم می‌پوشند، ممکن است به خشونت متوسّل شوند. زیرا هرگونه تلاش برای انکار ابهام موجود و تحمیل یک‌سویه خواسته‌ها، به سلطه می‌انجامد. در این میان، هنر و آفرینش‌های هنری می‌توانند واسطه‌ای برای این ارتباط و یادآوری حضور دیگران باشند و در تحقق آزادی کمک کنند. توریل موی در مقالهٔ «ماجرای خوانش» نشان می‌دهد که مواجههٔ اصیل با اثر هنری، خود نوعی «ماجراجویی» است که در آن مخاطب باید آماده باشد تا اثر به او «خواندن» را بیاموزد و این آموختن، زمینه‌سازِ گفت‌وگویی اخلاقی است (Moi, 2011, p. 130). به‌عبارتی، مواجهه با هنر می‌تواند به یک پروژهٔ تعالی اصیل و خلّاقانه تبدیل شود، اگر در خدمت رمزگشایی از رازهای مبهم وجود باشد. سؤالی که مطرح می‌شود؛ آیا تجربهٔ هنر می‌تواند فراتر از تکرار منفعلانه باشد و عملی خلّاقانه و متعهدانه به شمار آید؟ خلق و تجربهٔ هنر چگونه می‌تواند منجربه آزادی اخلاقی شود؟ استفانی ماری لی معتقد است که آزادیِ هستی‌شناختیِ فرد باید به‌طورِ مستمر در فرایندِ تخیّل و بازآفرینی درگیر شود تا درنهایت به آزادیِ اخلاقی بیانجامد .(Lee, 2014) از سوی دیگر، توریل موی بر این نکته تأکید دارد که خوانشِ فلسفیِ اثر هنری، خود نوعی کنشِ خلّاقانه است که مخاطب را از جایگاهِ منفعل به موقعیتِ سوژه‌ایِ

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]
[DOI: 10.22034/15.58.77]

مشارکت‌کننده ارتقا می‌دهد (Moi, 2011, p. 128) . در ادامه، ابتدا به وظیفهٔ هنرمند و سپس به وظیفهٔ مخاطب از دیدگاه دو بووار می‌پردازیم.

۳) جایگاه هنرمند در آراء دو بووار

روشن شد دو بووار با اشاره به «انسان» به‌عنوان موجودی در ارتباط ذاتی با دیگران، جهانی را تصویر می‌کند که سرشار از معنا و دیالوگ است؛ جهانی که فرد تنها در درون آن و از طریق تلاش برای آشکار کردنش و رهاسازی دیگران می‌تواند به آزادی خود تحقق بخشد. با این‌حال، او هشدار می‌دهد که این پروژهٔ رهایی اغلب در دام پارادوکسی زمانی گرفتار می‌شود؛ زیرا به‌جای زیستن اصیل در «اکنون»، ما وسوسه می‌شویم که زمان حال را همچون گذشته‌ای تمام‌شده و از فاصله‌ای امن تماشا کنیم. این نگرشِ کناره‌گیرانه، درواقع فراری از الزامات ملموس لحظهٔ حال، یعنی لحظهٔ انتخاب و عمل است. به‌عقیدهٔ دو بووار «چنین نگرشی در لحظات دلسردی و سردرگمی ظاهر می‌شود. درواقع، این یک موضع کناره‌گیری است، راهی برای فرار از حقیقت زمان حال... اما زمان حال، گذشته‌ای بالقوّه نیست؛ لحظهٔ «انتخاب» و «عمل» است؛ ما نمی‌توانیم با تکیه بر یک «پروژه» از زیستن در آن [زمان حال] شانه خالی کنیم؛ و هیچ پروژه‌ای صرفاً تأمّلی وجود ندارد، زیرا انسان همواره خود را به سوی چیزی، به سوی آینده پرتاب می‌کند. حتّی قرار دادن خود در «موقعیت ناظر بیرونی» نیز، درنهایت راهی است برای زیستن همین واقعیّت اجتناب‌ناپذیر که فرد «در درونِ» جهان و شرایط خود قرار دارد» (Popova, 2017).

درواقع، دو بووار تمایزی بین مواجهه با گذشته و حال قائل می‌شود. «گذشته» امری قطعی و تغییرناپذیر است و مواجهه ما با آن اساساً زیباشناختی و تبیینی است. به‌عنوان مثال، جنگ، طاعون، رسوایی و خیانت رخ داده‌اند و هیچ راهی برای جلوگیری از وقوع آنها وجود ندارد؛ تنها کاری که می‌توانیم انجام دهیم این است که آنها را آشکار کنیم، در میراث انسانی بگنجانیم و به مرتبهٔ وجود زیباشناختی برسانیم. اما ابتدا این رویدادها باید به‌عنوان رسوایی، شورش، جنایت یا فداکاری رخ می‌دادند و ما فقط پس از آنکه این رویدادها شکل و صورتی مشخّص به خود گرفتند، توانستیم برای «نجات» یا بازتعریف آنها دست به عمل بزنیم، زیرا تا وقتی رویدادی در قالب مشخصی ظاهر نشود، نمی‌توانیم با آن مواجهه‌ای مؤثر داشته باشیم. لازم به ذکر است «وجود زیباشناختی» به معنای تبدیل یک رخداد تلخ و زیانبار به یک اثر یا حقیقت قابل تأمل انسانی است. یعنی از آنجا که گذشته قلمرو انفعال و قطعیت است، نمی‌توانیم از وقوع آن جلوگیری کنیم. تنها کاری که از دست ما برمی‌آید این است که مانند نگاه یک هنرمند به صحنهٔ آن رخداد را معنا و روایت کنیم. در این صورت اثر هنری می‌تواند به‌عنوان قطعه‌ای از سرنوشت جمعی بازگو شود که باید به فهم انسان از خودش بیفزاید. توریل موی در مقالهٔ «ماجرای خوانش» بر این نکته تأکید دارد که هنرمند از طریقِ خلقِ اثر، نه‌تنها گذشته را بازنمایی می‌کند، بلکه مخاطب را به «ماجراجوییِ» تفسیر و بازآفرینیِ آن گذشته دعوت می‌کند و این دقیقاً همان لحظه‌ای است که اثر از یک ابژهٔ زیباشناختی به یک کنشِ اخلاقی تبدیل می‌شود (Moi, 2011, p. 130) .اما «حال»، جایی است که امور هنوز شکل نگرفت ه‌اند و تنها از طریق رد کردن، خواستن، عشق ورزیدن یا نفرت داشتن است که معنا می‌یابد و آشکار می‌شود. در اینجا، امکان و مسئولیت کنشِ مستقیم وجود دارد (Popova, 2017). در چنین شرایطی دو بووار استدلال می‌کند که هنرمندان و نویسندگان، این چالشِ حفظ مسئولیتِ زمان حال را به حادترین شکل تجربه می‌کنند و آنها هستند که باید با جدیّت تمام برای رهایی زمان حال از گذشته تلاش کنند. آلیسون هالند در تحلیل خود از آثارِ داستانیِ بووار نشان می‌دهد که این دغدغهٔ هنرمند برای رهاییِ زمانِ حال، در عمل به تنشی میان «کنترلِ مؤلف» بر معنا و «ایهامِ» متن می‌انجامد؛ تنشی که هنرمند را میانِ وظیفهٔ اخلاقیِ خود در قبالِ زمانِ حال و میلِ او به جاودانگیِ اثر سرگردان می‌کند

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]
[DOI: 10.22034/15.58.77]

(Holland, 2009, p. 102)) . به‌عبارتی، برای خلق اثری اصیل، هنرمند باید نخست خود را درگیر کامل با جهان زمان حال کند، یعنی در میان ستم‌دیدگان و ستمگران قرار گیرد و آزادی را نه به‌عنوان مفهومی انتزاعی، بلکه به‌عنوان پروژه‌ای ملموس و جهانی در درون خود و برای همه بخواهد. تنها در پرتو این تعهد و خواست رهایی‌بخش است که موقعیّت‌ها سنجیده می‌شوند و دلایل واقعی برای عمل را آشکار می‌کردند.

در این میان وظیفهٔ مخاطب چیست؟ در ادامه، میانجیگری در این رابطهٔ خاص را از دیدگاه مخاطب بررسی خواهیم کرد.

۴) جایگاه مخاطب در آراء دو بووار

همان‌طور که گفته شد، هنر و آفرینش‌های هنری می‌توانند واسطه‌ای برای ارتباط و یادآوری حضور دیگران باشند. در این بخش سؤالی که مطرح می‌شود؛ چگونه مخاطب می‌تواند ارتباط اصیل با اثر برقرار کند و به‌جای یک تماشاگر منفعل، فعّال باشد و از تبدیل هنر به سرگرمی صرف جلوگیری کند؟ چگونه تجربهٔ هنر می‌تواند ما را به آزادی اخلاقی برساند؟

در نگاه اوّل، فعالیّت‌هایی مانند خواندن رمان یا تماشای نقاشی ممکن است صرفاً نوعی فرار از زمان‌مندی و تعهدات زندگی به‌نظر برسند. معمولاً ما این فعالیّت‌ها را که در زمان معلّق قرار می‌گیرند، به‌خاطر بی‌اهمیّتی ظاهری‌شان دوست داریم. زیرا وقتی رمانی می‌خوانیم یا به نقاشی‌ای می‌نگریم، این فرصت به ما داده می‌شود که زندگی را آن‌طور که هست انکار کنیم و از محدودیّت‌ها و الزامات زمان‌مندی رها شویم. این بی‌اهمیّتی ما را به این باور می‌رساند که چنین لحظاتی، با امتناع از جریان ساعت‌ها، مؤثر و خلاقانه نیستند، بلکه کلماتی پوچ و بی‌ثمرند و گفت‌وگویی تقریباً ناشنیده باقی می‌مانند. این نگرش، هنر را به سرگرمی صرف تقلیل می‌دهد و مخاطب را به تماشاگری منفعل تبدیل می‌کند که از درگیر شدن واقعی با اثر و پیوند آن با آینده و دیگران می‌گریزد. البته در برخی موارد، این تحلیل ممکن است درست باشد.

چنین رویکردی به هنر «زمان» و «دیگری» را نادیده می‌گیرد و همان‌طور که دو بووار اشاره می‌کند، فراموش‌کردن این است که «معنای نهفته در موقعیت‌های ارائه‌شده در اثر، خود را بر آگاهی مخاطب تحمیل نخواهد کرد» (Beauvoir, 1948, p. 20). توریل موی در مقالهٔ «ماجرای خوانش» بر این نکته تأکید دارد که خوانشِ اصیلِ اثر هنری، خود نوعی «ماجراجویی» است که در آن مخاطب باید آماده باشد تا اثر به او «خواندن» را بیاموزد؛ یعنی مخاطب نباید به‌دنبال تأییدِ پیش‌فرض‌های خود باشد، بلکه باید خود را در معرضِ دگرگونیِ ناشی از مواجهه با اثر قرار دهد (Moi, 2011, p. 130). البته این خطر تنها متوجّه مخاطب نیست؛ خودِ هنرمند نیز ممکن است در دام آفرینش غیراصیل گرفتار شود. همان‌طور که دو بووار به‌عنوان یک هنرمند ادبی نشان می‌دهد که چگونه هیچ پروژه‌ای اساساً درون‌ماندگار یا متعالی نیست، بلکه اصالت آن توسّط نگرش فرد در پی‌گیری اهدافش تعیین می‌شود. او با انتقاد از «کارهای زنان[۱۲]» به‌عنوان فعالیّتی که تنها بدن را بدون درگیر کردن ذهن و نگاه به آینده مشغول می‌کند، نگرش‌های اصیل و غیراصیل را در تضاد قرار می‌دهد. «کارهای زنان» برای آن ابداع شده‌اند که این بیکاری مهیب را بپوشانند؛ دست‌ها گلدوزی می‌کنند، تکان می‌خورند، اما این کاری واقعی نیست، زیرا شیئی که به بار آمده، هدف مورد نظر نیست؛ ... بازی شایسته‌ای نیست؛ و مفّری بیش هم نمی‌تواند باشد، زیرا ذهن خالی می‌ماند (بووار، ۱۳۸۲، ج ۲، ص. ۴۹۷).

دو بووار همین انتقاد را به نویسندگان زن وارد می‌کند که با کلمات به‌عنوان یک پازل بی‌ربط رفتار می‌کنند که بدون توجّه به تصویری که برای آینده ترسیم می‌کنند، آنها را کنار هم قرار می‌دهند. [...] دو بووار با اذعان به اینکه تعداد زیادی از زنان وقت نوشتن

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]
[DOI: 10.22034/15.58.77]

پیدا می‌کنند، مهم‌ترین سؤال را می‌پرسد: چرا با وجود این همه وقت تعداد زنانِ نویسندهٔ برجسته و پُرکار اینقدر کم است؟ پاسخ می‌دهد درست است که او فاقد حمایت، بدون حامی یا تشویق خانواده است، اما بیش از این، او فاقد جاه‌طلبی است (Beauvoir, 1987, pp. 25 -24). بنابراین از نظر دو بووار، خلاقیّت واقعی مستلزم جاه‌طلبی برای تغییر جهان به شیوه‌ای خاص و پذیرش مسئولیت در قبال دیگران است. ازاین‌رو، استفادهٔ صرف از بدن، تنها گذاشتن کلمات روی کاغذ یا رنگ بر بوم کافی نیست؛ برای نوشتن و برای عمل کردن، ذهن و بدن باید به‌طور همزمان و با نگاهی به آینده و دیگران درگیر شوند.

نمونهٔ بارز چنین درگیری خلّاقانه‌ای را می‌توان در فرایند کار جکسون پولاک مشاهده کرد که در آن تفکّر، تخیّل و عمل فیزیکی به‌طور کامل درهم تنیده بودند. اگر کسی جکسون پولاک را در حین کار تماشا می‌کرد، هنرمند را می‌دید که در مراحل مختلف تکمیل، بالای تصویر ایستاده و برای مدّتی به پایین خیره شده است. سپس ناگهان به سراغ سطل‌های رنگ خود می‌رود و همان‌طور که می‌گوید، «از هر چهار طرف» حمله می‌کند.[۱۳] قلم‌موی او تنها نوک ابزار اوست که از ذهن شروع می‌شود و از طریق او از اندام‌هایش به دنیای بیرون سفر می‌کند. گاهی اوقات، بدن پولاک که فقط روی یک پا تعادل دارد و بقیهٔ بدن خود را به سمت مرکز نقاشی پرتاب می‌کند، تصویر روبه جلوی افکارش را آشکار می‌کند.

بنابراین، وقتی مخاطب با نقاشی روبه‌رو می‌شود صرفاً به اثر نگاه نمی‌کند، بلکه می‌بیند و با آن وارد گفت‌وگو می‌شود. این تجربه، آگاهی او را درگیر کرده و بر تعاملش با جهان بیرون تأثیر می‌گذارد و امکان دگرگونی درونی و بیرونی را فراهم می‌سازد (Lee, 2014, p. 63). یعنی او در اثر آرامش و کُندی می‌یابد که در زندگی‌اش گم شده است. در عین‌حال او خیابان‌های بیرون، سرعت و فعالیّت آنجا را به یاد می‌آورد و از خود می‌پرسد که اگر سرعتمان را کم کنیم، چه می‌شود. او موزه یا نمایشگاه را ترک می‌کند و به رهگذران لبخند می‌زند. مانند پولاک که بدنش را به سمت نقاشی خودش پرتاب می‌کند، چنین مخاطبی خود را به درون آیندهٔ خود پرتاب کرده، برای خود امکاناتی می‌سازد. او تنها در این عمل به همان روش مونه یا پولاک، با بازآفرینی خود، دنیایش را از طریق ارتباط خلق می‌کند. تنها در این صورت است که مخاطب به پروژهٔ مواجهه با هنر به شیوه‌ای اصیل پرداخته است. او با یادآوری دنیای زمان و دیگران، با ادغام حال در آینده، عمل خود را متعالی کرده است؛ این کاری است که هنرمند و مخاطب باید انجام دهد، کاری است که همه باید انجام دهند.

به‌نظر می‌رسد، دو بووار نیروی خلّاق مخاطب را تشخیص می‌دهد. او اشاره می‌کند، «کتاب (و هر اثر هنری) شیئی جمعی است که خواننده یا بیننده به اندازهٔ خالق در آفرینش معنای آن مشارکت دارد» (Beauvoir, 1968, p. 45). درنتیجه، با پذیرش ابهام ذاتی و پیوند ناگسستنی درون و بیرون، خود و دیگری، می‌توان از تبدیل هنر به سرگرمی صرف جلوگیری کرد و آن را به پروژه‌ای اصیل برای آشکارسازی وجود تبدیل نمود. همچنین ابهام در اثر هنری تنها در صورتی می‌تواند به تعامل سازنده تبدیل شود که اثر، زمان‌مندی را بپذیرد و با احترام متقابل، صدای دیگری را به گفت‌وگو بنشاند. این اصل برای هر دو طرف ارتباط [هنرمند و مخاطب] ضروری است .

همان‌طور که در مقدمه گفته شد، با وجود اینکه چارچوب اخلاقی دو بووار از امکان تعامل متقابل در رابطهٔ هنرمند ـ مخاطب حمایت می‌کند، بیان صریح او در متونش گاه این رابطه را به‌سمت نابرابری و تعارض می‌برد و جنبه‌ای منحصربه‌فرد به پروژه هنری می‌بخشد و مخاطب خلاق را به مخاطب مطیع تبدیل می‌کند. آلیسون هالند در تحلیل خود از آثارِ داستانیِ دو بووار نشان می‌دهد که این تنش میان «کنترلِ مؤلف» بر معنا و «ابهامِ» متن، در عمل به نوعی «بازیِ قدرت» تبدیل می‌شود که هم هنرمند و هم مخاطب را درگیر می‌کند (Holland, 2009, p. 112). که در ادامه به آن می‌پردازیم.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]

[DOI: 10.22034/15.58.77]

۵) تنش بین هنرمند و مخاطب در آراء دو بووار

دو بووار در مقاله‌ای با عنوان «ادبیات و متافیزیک» (۱۹۴۶)، بر مشارکت مشترک نویسنده و خواننده در خلق معنا تأکید می‌کند و این رابطه را یک «ماجراجویی اصیل ذهنی» می‌خواند (Beauvoir, 2004 b, p. 272). از دیدگاه او، نویسنده باید حضوری «پنهان» در متن داشته باشد، زیرا صدای برجستهٔ نویسنده می‌تواند با ایجاد فاصله، ارتباط با خواننده را مختل کند.

همان‌طور که اگر رؤیابین کوچک‌ترین درکی از رؤیا بودن آن داشته باشد، به تکه‌هایی تقسیم می‌شود، باور به خیال نیز به محض اینکه مواجههٔ آن با واقعیّت را در نظر بگیریم، از بین می‌رود؛ نمی‌توان وجود رمان‌نویس را بدون انکار وجود شخصیّت اصلی داستانش فرض کرد (Beauvoir, 2004b, p. 270-271).

با این‌حال، نویسنده هرگز کاملاً ناپدید نمی‌شود، بلکه همچون عاملی ضروری در پس‌زمینه باقی می‌ماند. دو بووار معتقد است «کیفیّت اثر به قوّهٔ تخیّل و ابداع نویسنده بستگی دارد» (Beauvoir, 2004 b, p. 275)، دو بووار نقش تخیّلِ مخاطب را نادیده می‌گیرد و او را به‌دنبال‌کننده‌ای منفعل از مسیر از پیش‌تعیین‌شدهٔ نویسنده تبدیل می‌کند. به نظر می‌رسد این رویکرد آزادی مخاطب را زیر سؤال می‌برد. زیرا او می‌گوید: «خواننده اغلب از شرکت صادقانه در آزمایشی که نویسنده سعی در هدایت او به آن دارد، امتناع می‌کند. به‌جای اینکه اجازه دهد داستان او را درگیر کند، بی‌وقفه سعی می‌کند آن را ترجمه کند» (Beauvoir, 2004b, p. 276). سؤالی که ایجاد می‌شود این است که اگر مخاطب صرفاً هنرمند را دنبال کند و نتواند از موقعیّت‌های خود گفت‌وگویی بسازد و قدرت تخیّل خود را برای بازآفرینی به‌کار گیرد و یا تنها بردهٔ ذهن هنرمند باشد، پس چه آزادی‌ای وجود دارد؟

همچنین، دو بووار در جلد سوم خودزندگی‌نامهٔ خود با عنوان نیروی شرایط[۱۴] می‌پذیرد که معانی اثر می‌توانند با خوانندگان تکامل یابند، اما این اعتراف به شکست می‌انجامد. زیرا او در گفت‌وگو دربارهٔ رمان تهوع سارتر پس از انتشار آن، اظهار می‌کند: «کتاب‌های سارتر، حتّی اگر خوانده شوند، کتاب‌هایی که او نوشته بود، نخواهند بود؛ اثر او باقی نخواهد ماند. و او این دگرگونی جایگاه اثر را نوعی فاجعه می‌داند» (Beauvoir, 1968, p. 48). زیرا به باور او، تنها نویسنده است که می‌داند اثرش چگونه باید تفسیر شود. او تمایلات خوانندگان نویسنده را انکار می‌کند و می‌گوید: «درک شرایطی که اثرِ یک انسان در آن توسعه می‌یابد، از بیرون غیرممکن است؛ فرد مورد نظر بهتر از هرکسی می‌داند که چه کاری باید انجام دهد» (Beauvoir, 1968, p. 301). همان‌طور که می‌بینیم در اینجا هم، همکاری با دیگری به‌سرعت از بین رفته است، زیرا همکاری مستلزم درک شرایط شکل‌گیری اثر از درون است و دو بووار این درک را برای مخاطب ناممکن می‌داند.

به نظر می‌رسد، این اتّکای شدید دو بووار به نیّت نویسنده، معنا را در شرایط گذشته محبوس می‌کند و حق تفسیر را از مخاطب سلب می‌نماید. به عقیدهٔ ماری لی این بخش از دیدگاه دو بووار نشان می‌دهد، چگونه نظریهٔ زیباشناسی او با انکار قدرت خلاقانه در تجربهٔ هنر، جدا از آفرینش و خالق اصلی آن، به مانعی برای اخلاق او تبدیل می‌شود (Lee, 2014, p. 67). به‌عنوان مثال، در تحلیل دو بووار از هنرمندان زن در جنس دوم، تنشی مشهود است: «از یک‌سو، هنر را راهی برای رهایی و بازیابی تعالی زن می‌داند، و از سوی‌دیگر، با ارجاع دائم به شرایط تاریخی خلق اثر، قدرت خلاقه و تفسیر مستقل مخاطب را نادیده می‌گیرد و حتّی بزرگ‌ترین نویسندگان زن را درنهایت ناتوان از شکستن کلیشه‌ها می‌داند» (بووار، ۱۳۸۲، ج ۲، صص. ۶۵۰-۶۵۷). او در همان کتاب می‌گوید: «هنر، ادبیات و فلسفه، کوشش‌هایی برای از نو بنا کردن دنیا بر اساس آزادی خلاقه به شمار می‌روند؛ ابتدا باید خود را بدون ابهام به مثابه آزادی مطرح کرد تا توانست چنین توقع‌های در سر پرورد (بووار، ۱۳۸۲، ج ۲، ص. ۶۵۹). علاوه بر این، در کتاب اخلاق ابهام از خالق اثر صحبت می‌کند و می‌گوید او «به آفرینش‌های پیشین تکیه می‌کند تا امکان آفرینش‌های جدید را ایجاد کند» (Beauvoir,

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]
[DOI: 10.22034/15.58.77]

1948, p. 28). استفاده از کلمات «نو» و «پیشین» مفهوم‌سازی آینده‌نگرانه‌ای را به یاد می‌آورد که اخلاق دو بووار بر آن متمرکز است. با وجود این، دو بووار پیوسته به وضعیّت و خواسته‌های هنرمند اشاره می‌کند تا معنای آثار هنری او را دریابد. با این کار، او تفاسیر را به گذشته و وضعیّت جهان در زمان آفرینش اولیه پیوند می‌دهد و آزادی بازآفرینی را در پروژهٔ مخاطب تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. او پیوسته به نویسنده و گذشته‌اش اجازه می‌دهد تا گفت‌وگو را دیکته کنند.

در مجموع می‌توان با پژوهشگرانی که تنش بین هنرمند و مخاطب از دید دو بووار را بررسی می کنند، موافقت کرد که نگاه دو بووار به هنر درگیر یک تناقض اساسی است: ازطرفی، هنر را عملی می‌داند که زمان را متوقف می‌سازد و به امری مطلق و کامل تبدیل می‌کند که در این صورت، همهٔ پیوندها با آینده نادیده گرفته می‌شوند. دو بووار با چنین روشی، آثار هنری را از تجربهٔ پدیدارشناختی اساسی زمان در حال تغییر دور می‌کند و مانع از گفتمانی می‌شود که احترام متقابل، پروژه‌های موفق و عمل متقابل بزرگ‌تر را ممکن می‌سازد. از طرف دیگر، اخلاق او بر زمان‌مندی، محدودیّت‌های موجود و نیاز به گفت‌وگوی متقابل با دیگران تأکید دارد. اما او با قفل‌کردن معنا در نیّت و شرایط تاریخی هنرمند، امکان بازآفرینی و گفت‌وگوی پویا را از مخاطب می‌گیرد (Lee, 2014; Holland, 2009; BjØrsnØs, 2002). این رویکرد درنهایت، رابطهٔ هنرمند و مخاطب را به الگوی «مرد و زن» بازمی‌گرداند، جایی‌که تضاد ضروری و بی‌پایان است و هنرمند مالک انحصاری معناست و مخاطب مانند زنان در کتاب جنس دوم در درون‌ماندگاری گرفتار می‌شود و در موضعی منفعل و پیرو قرار می‌گیرد. درحالی‌که دو بووار در اخلاق خود نسبت به چنین حس مالکیت مطلق و ابدی هشدار می‌دهد که: «تحقق بخشیدن به فکر تملک، به نحو مثبت، همیشه غیرممکن است؛ در حقیقت انسان هیچ چیز و هیچ‌کس ندارد؛ [...] بنابراین ابتدا می‌کوشد به نحو منفی به تملک تحقق بخشد؛ مطمئن‌ترین تأیید تعلق دارایی من، این است که اجازه داده نشود دیگری از آن استفاده کند» (بووار، ۱۳۸۳، ج اول، ص. ۲۵۸). بنابراین، ادعای مالکیت مطلق بر اثر و معانی آن، نفی دیگری و انکار ماهیّت ارتباطی و زمان‌مند وجود است. درنتیجه، اشیاء و معانی آنها برای رعایت اخلاق دو بووار باید در چارچوب محدودیت‌های زمانی باقی بمانند تا فرصت عمل متقابل انکار نشود.

۶) نتیجه‌گیری

این نوشتار سعی کرد با تکیه بر آراء سیمون دوبووار نشان دهد که خلق و تجربهٔ هنر چگونه می‌تواند امکان گفت‌وگوی اخلاقی و تحقق آزادی را فراهم آورد. همچنین با به‌کارگیری مفاهیمی چون ابهام، تجسم، آزادی و عمل متقابل، رابطهٔ هنرمند و مخاطب را تبیین کرد و نشان داد که خلق هنر تنها زمانی معنادار می‌شود که دیگران آن را تجربه و بازآفرینی کنند. بررسی‌ها نشان داد که هرچند دو بووار در نظریهٔ خود بر دوسویگیِ آزادی و ضرورت گفت‌وگو با دیگری تأکید دارد، اما در عمل و در مواجهه با مسئلهٔ هنر، به‌شدت بر نیّت و شرایطِ تاریخیِ هنرمند متمرکز می‌شود و همین امر، تنشی جدی در رابطهٔ هنرمند و مخاطب پدید می‌آورد. او در عینِ تأکید بر آزادی، مخاطب را به جایگاهی منفعل و پیرو فرومی‌کاهد و با انکارِ قدرتِ تفسیریِ او، معنا را در گذشته محبوس می‌سازد. این تناقض، در تحلیل‌های او از زنان نویسنده در «جنس دوم» و همچنین در خودزندگی‌نامه‌اش به‌روشنی قابل مشاهده است.

با وجود این، به نظر می‌رسد می‌توان در برابر این خوانشِ رایج که تنش مذکور را نقصی در نظریهٔ دو بووار می‌داند، موضعی متفاوت اتخاذ کرد. نخست، این تنش یک نقص جدی نیست؛ زیرا دو بووار در «اخلاق ابهام» ابزارهای لازم برای حل آن ارائه داده و به صراحت بر دوسویگیِ آزادی‌ها تأکید دارد. اولویتِ عملیِ او به هنرمند، نه نادیده‌گرفتنِ مخاطب، بلکه تأکیدی بر مسئولیتِ اخلاقیِ هنرمند در

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]
[DOI: 10.22034/15.58.77]

قبالِ اثری است که باید مخاطب را به آزادی دعوت کند. دوم، حتی اگر تنشی وجود داشته باشد، این تنش نه یک آسیب، بلکه نیروی محرکی است که گفت‌وگویِ اخلاقی را ممکن می‌سازد؛ چه بسا اگر هنرمند و مخاطب هیچ تنشی با هم نداشتند، هیچ‌یک به آزادیِ خود پی نمی‌بردند. سوم، این تنش ریشه در زمینهٔ تاریخیِ اندیشهٔ دو بووار دارد؛ او در عصری می‌زیست که مخاطب هنوز نقشی منفعل داشت، اما امروز که مخاطب خود به تولیدکنندهٔ معنا تبدیل شده، تنش مذکور نه‌تنها کمرنگ شده، بلکه به چشم‌اندازی پیشرو برای هنرِ مشارکتی بدل گشته است. نهایتاً، به نظر می‌رسد اصلِ تنش نه در رابطهٔ دوگانهٔ هنرمند و مخاطب، بلکه درونِ خودِ هنرمند جای دارد؛ هنرمندی که میان میل به جاودانگیِ اثر و هراس از واگذاریِ آن به دیگری سرگردان است. بنابراین به نظر می‌رسد، آنچه پژوهشگران به‌عنوان «فقدان توجه به مخاطب» تعبیر می‌کنند، می‌تواند انعکاسی از تردیدِ وجودیِ خودِ هنرمند باشد، نه نقصی در نظریهٔ دو بووار. همچنین این نگاه، دو بووار را از جایگاهِ نظریه‌پردازی دچارِ تناقض، به متفکری ارتقا می‌دهد که پیچیدگیِ واقعیِ رابطهٔ هنرمند و مخاطب را به‌تصویر کشیده است؛ پیچیدگی‌ای که نه با انکارِ تنش، بلکه با پذیرشِ آن و تلاش برای تبدیلش به نیرویی محرک، به اخلاقی‌تر شدنِ این رابطه کمک می‌کند . بنابراین، به‌جای اینکه به‌دنبالِ از بین بردنِ تنش بین هنرمند و مخاطب باشیم، باید آن را بپذیریم. به عبارتی، این پذیرش، به ما امکان می‌دهد تا رابطهٔ هنرمند و مخاطب را در دنیای امروز به‌گونه‌ای جدید تعریف کنیم و به‌جای جنگ با تنش، از آن برای خلقِ معنا استفاده کنیم. با این‌حال، به نظر می‌رسد در عصر حاضر علی‌رغم پتانسیلِ نظریِ موجود در فلسفهٔ دو بووار برای تبدیلِ تنش به نیرویی محرک، شکافِ عمیقی میانِ آرمانِ دوسویگی و واقعیتِ رابطهٔ هنرمند و مخاطب وجود دارد. ساختارهای اقتصادی، رسانه‌ای و فرهنگیِ امروز، مخاطب را به‌جای سوژه‌ای مشارکت‌جو، به «ابژه‌ای صرف» تقلیل داده‌اند. ما شاهدِ استقلالِ ظاهریِ مخاطب هستیم، اما این استقلال، به‌دلیلِ حاکمیتِ الگوریتم‌ها و کلیشه‌های هنریِ مسلط، به استقلالِ اخلاقیِ مورد نظرِ دو بووار نمی‌انجامد و رابطهٔ پنهانِ ارباب-برده با لباسی مدرن ادامه می‌یابد. از سوی دیگر، بسیاری از هنرمندانِ امروز نیز به‌جای درگیری با زمانِ حال و خلقِ اثری گشوده به آینده، زمان را همچون گذشته‌ای تمام‌شده بازنمایی می‌کنند و آثارِ هنری را به «ابژه‌هایی جاودانه» تبدیل می‌سازند که فقط قابلِ تماشا هستند، نه قابلِ گفت‌وگو. درحالی‌که اگر اثرِ هنری را فراهم‌آورندهٔ بستری از امکانات در نظر بگیریم که تنها از طریقِ آزادیِ تفسیریِ مخاطب به فعلیّت می‌رسد، این بازنمایی‌ها به سوژه‌هایی تبدیل می‌شوند که توانایی تعالی و استقلال دارند. بنابراین، برای پُر کردنِ این شکاف و حرکت از نظریه به عمل، پیشنهاد می‌شود که هنرمند نقش خود را به تسهیل‌گر تغییر دهد، فرایندِ خلقِ اثر را با مخاطب به اشتراک بگذارد و به جای اقبال عمومی، بر ایجادِ گفت‌وگو تأکید کند؛ و از همه مهم‌تر، به جای انحصارِ حقیقت، هر دو سوژه [هنرمند و مخاطب] به دنبالِ درکِ متقابل باشند. لازم به ذکر است پیشنهادهای ارائه‌شده، در واقع عینیت‌بخشی به همان اصلِ دوسویگی‌ای است که دو بووار در «اخلاق ابهام» بر آن تأکید دارد و می‌تواند الگویی برای بازتعریفِ نسبتِ هنرمند و مخاطب در عصرِ کنونی باشد. هنر مشارکتی به عنوان یکی از جریاناتِ مهمِ هنرِ معاصر، مصداقِ عینیِ این الگوست؛ در این رویکرد، مخاطب از جایگاهِ تماشاگرِ منفعل خارج شده و به‌عنوان «آفریننده» در فرایندِ خلقِ اثر مشارکت می‌کند و معنا دیگر از پیش تعیین‌شده نیست، بلکه در فرایندِ مشارکت، به‌روز و بازتعریف می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1. L'invitee
2. Les mandarind

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]

[DOI: 10.22034/15.58.77]

3. Internal and external
4. For-itself and in-itself
5. exterior and interior
6. Immanence
7. sexual objectification
8. effective freedom
9. imagining and re-imagining
10. Moral freedom
11. Pyrrhus and Cineas
12. fancywork
13. Pollock, Jackson. Jackson Pollock '51. YouTube video, 10:14, Directed by: Hans Namuth, 17 September 2012; https://www.youtube.com/watch?v=NQQ36kojicg.
14. Force of Circumstance

کتابنامه

آقاربی، ک. (۱٤۰۱). «بررسی مثلث هنرمند، اثر، مخاطب». فصلنامهٔ علمی-ترویجی مطالعات هنرهای زیبا. دورهٔ ۳، شمارهٔ ۷، صص. ۱٤-۲۵.

بووار، س.د. (۱۳۸۲). جنس دوم. ترجمهٔ قاسم صنعوی. تهران: انتشارات توس.

حبیبی، ر.؛ منصوریان، ح. و فرصتی جویباری، ر. (۱٤۰۰). شخصیّت زن در سبک فکری نظامی بر اساس دیدگاه سیمون دو بووار. نشریه مطالعات هنر اسلامی، شمارهٔ ٤۳، دورهٔ ۱۸، صص. ۱٦۹-۱۸۷.

زنگ ویل، ن. (۱٤۰۱). «هنر و مخاطب». ترجمهٔ مونا امامی. فصلنامهٔ علمی ترویجی مطالعات هنرهای زیبا، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۷، صص ٤۸-٦۷.

سروندی، ل.؛ مصطفوی، ش. و شفیعی، الف. (۱۳۹۸). «مفهوم مخاطب در آثار مارینا آبراموویچ با تکیه بر آراء موریس مرلوپونتی». فصلنامهٔ علمی پژوهشی تئاتر، شمارهٔ ۷٦، صص. ۱۵-۳۰.

صالحی، س.؛ نقی‌زاده، م. و حبیب، ف. (۱۳۹٤). «تبیین چگونگی ارتباط هنرمند و مخاطب در اثر معماری: به‌عنوان خالق عامل معرفت». فصلنامهٔ مدیریت شهری، شمارهٔ ٤۱، صص. ۱۰۷-۱۲٤.

گل محمدی، س. و مصطفوی، ش. (۱٤۰۱). «سیمون دوبووار و زیباشناسی پدیدارشناسانه». نشریهٔ علمی (دو فصلنامه) فلسفهٔ تحلیلی، شمارهٔ ٤۲، سال نوزدهم، صص. ۹۵ - ۷۷.

Arp, K. .(2001). *The Bonds of Freedom: Simone de Beauvoir's Existentialist Ethics*, Publisher open Court.

Beauvoir, S.d .(1948). *The Ethics of Ambiguity*, trans. Bernard Frechtman, Citadel Press; Syracuse, NJ.

Beauvoir, S.d .(1968). *Force of Circumstance*, trans. Richard Howard, Penguin Books; Middlesex, England.

Beauvoir, S.d .(1987). trans. Roisin Mallaghan, Women and Creativity," *French Feminist Thought*: A Reader, ed. Toril Moi (Basil Blackwell; New York).

Beauvoir, S.d .(2004 a). "Pyrrhus and Cineas", trans. Marybeth Timmermann in Simone de Beauvoir: *Philosophical Writings*, University of Illinois Press; Urbana:129.

Beauvoir, S.d .(2004 b). *Literature and Metaphysics*," trans. Veronique Zaytze_ and Frederick M. Morrison Simone de Beauvoir: Philosophical Writings, ed. Margaret A. Simons (University of Illinois Press; Urbana.

BjØrsnØs, A.I. (2002). " Assuming Ambiguity, Embracing Lack: Simone de Beauvoir and the Postmodern Subject". *Simone de Beauvoir Studies*,18 (1):22-30.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]

[DOI: 10.22034/15.58.77]

Camus, A.. (1983). *The myth of Sisyphus and other essays*. Trans. Justin O'Brien. New York: Vintage International.

Daigle, C.. (2009). "Beauvoir's Politics of Ambiguity". CPSA Annual Conference Papers.

Hans Rainer Sepp, Lester E. Embree (eds). (2010). *Handbook of Phenomenological Aesthetics,Contributions to Phenomenology*, Sara Heinämaa,simone de Beauvoir.

Holland, A. (2009). *Excess and Transgression in Simone de Beauvoir's Fiction The Discourse of Madness*. Published Routledge.

Lin, Y. (2025). The Role of Art Audience in the Changing Times: From Passive Acceptance to Participation. Proceedings of ICSPHS 2025 Workshop: *Introducing Religious Studies and Theology*. DOI: 10.54254/2753-7048/72/2025.ND19109.

Marie Lee, S. (2014). «Witnessing the Work: Defining the Artist-Audience Relationship in the Ethics of Simone de Beauvoir». *Masters of Arts Degree in Philosophy*. The University of Toledo.

Moi, T. (2011). The Adventure of Reading: Literature and Philosophy, Cavell and Beauvoir. *Literature and Theology*, *25*(2), 125-140.

Parker, E.A. (2015). Singularity In Beauvoir's The Ethics of Ambiguity. *The Southern Journal of Philosophy,* Volume 53, Issue 1, 1-16.

Popova, M.. (2017). Simone de Beauvoir on the Artist's Task to Liberate the Present from the Past. https://www.themarginalian.org/2017/03/02/simone-de-beauvoir-past-present-artist.

Stan, L. (2011). Albert Camus: Walled within God. In *Kierkegaard and existentialism*, ed. Jon Stewart, 63-94. Burlington: Ashgate.

Wood, H. (2024). *Audience*. Published Routledge.

COPYRIGHTS

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

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-11]

[DOI: 10.22034/15.58.77]