حکمت و فلسفه
سال دوازدهم، شماره چهارم، زمستان ۱۳۹۵، صص ۲۲-۷

Hekmat va Falsafeh
(Wisdom and Philosophy)
Vol. 12, No. 4, Winter 2017

هستی‌شناسی موسیقی و اثر ادبی از دیدگاه رومن اینگاردن

محمدرضا ابوالقاسمی *

چکیده

رومن اینگاردن بنیان‌گذار هستی‌شناسی هنر است. او با رویکردی پدیدارشناختی و تحت‌تأثیر آموزه‌های فلسفی هوسرل کوشید نشان دهد که اثر هنری و ابژهٔ زیباشناختی دو موجودیت متفاوتند. اثر هنری شیء‌ای مانند سایر اشیای واقعی است، درحالی‌که ابژهٔ زیباشناختی ماهیتی قصدی دارد و با کنش‌های آگاهی و در ذهن مخاطب قوام می‌یابد. آثار موسیقی کلاسیک هستی‌شناسی یگانه‌ای دارند. از یک‌سو اثر موسیقایی همان پارتیتوری است که آهنگساز آن را تصنیف کرده است و از سوی دیگر، این اثر در هر بار اجرا هستی متفاوتی پیدا می‌کند. هستی اثر ادبی نیز لایه‌لایه است و اثر به درجات مختلف در هر یک از این لایه‌ها متحقق می‌شود. به اعتقاد اینگاردن هر اثر هنری فضاهای نامتعین و نامشخصی دارد که مخاطب طی تجربهٔ زیباشناختی آن‌ها را تکمیل می‌کند. مخاطب با پر کردن این فضاها به اثر هنری یک هستی انضمامی می‌بخشد. بنابراین، درک اثر هنری مستلزم مشارکت فعال مخاطب است و اثر در رویکردی بیناسوبژکتیو تقویم می‌شود.

واژگان کلیدی: *رومن اینگاردن، هستی‌شناسی، پدیدارشناسی، موسیقی، اثر ادبی.*

---

*. استادیار علوم هنر دانشگاه تهران، تهران، ایران. mr.abolghassemi@ut.ac.ir
[تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۲/۲۸؛ تاریخ تایید:۱۳۹۶/۰۱/۲۳]

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

رومن اینگاردن (۱۸۹۳ـ۱۹۷۰) را پدر زیباشناسی پدیدارشناختی می‌دانند. دیدگاه‌های جذاب او دربارهٔ پدیدارشناسی و هستی‌شناسی آثار هنری چهرهٔ متمایزی در میان سایر فیلسوفان هم روزگارش به وی بخشیده است. از میان آثار این فیلسوف لهستانی که شاگرد ادموند هوسرل بود و سال‌های متمادی با وی مراوده داشت، می‌توان به *اثر ادبی هنری، پژوهشی درباب مرزهای هستی‌شناسی، منطق و نظریهٔ ادبیات*[۱] (۱۹۳۱ [۱۹۷۳])، *شناخت اثر هنری ادبی*[۲] (۱۹۶۸ [۱۹۷۳]) و *هستی‌شناسی اثر هنری، اثر موسیقایی، تصویر، معماری و فیلم*[۳] (۱۹۶۲ [۱۹۸۹]) اشاره کرد. او مطالعات زیباشناختی را روش مناسبی برای تحلیل سایر مسائل کلی فلسفه می‌دانست و می‌کوشید به کمک آن برای مباحثات پدیدارشناختی و پرسش‌های هستی‌شناختی استدلال عرضه کند (Tatarkiewicz, 1971: 471). در این مقاله فقط به آراء اینگاردن دربارهٔ موسیقی و ادبیات پرداخته شده است چرا که طرح دیدگاه‌های او درباب هستی‌شناسی تصویر، معماری و فیلم از حدود این مقاله فراتر می‌رود و لازم است که هر یک جداگانه و مستقل و مجزا بررسی شوند.

اینگاردن گرچه شاگرد هوسرل بود، ایدئالیسم استعلایی اندیشه‌های متأخر استادش (از زمان انتشار *ایده‌ها* به بعد) را رد می‌کرد.[۴] اینگاردن به آثار هنری توجه داشت و معتقد بود این آثار به قلمرو واقعیت تعلق دارند و به قلمرو ایده آل. به باور او آثار هنری ابژه‌هایی کاملا متعین و خودآیین نیستند و برای هستی یافتن، به کنش‌های نیت‌مندانه قصدی خالقان و مخاطبانشان وابسته‌اند و به این ترتیب، ابژهٔ قصدی[۵] به حساب می‌آیند. بنابراین، او در آثار متعددش نشان می‌دهد که اثر هنری نسبتی با رئالیته یا ایدئالیته ندارد و موضوع پژوهش‌های زیباشناختی در حقیقت انتانسیونالیتهٔ ابژه‌های هنری است. اینگاردن اثر هنری را یک «ابژهٔ قصدی بیناسوبژکتیو»[۶] (Ingarden, 1973b: 14) می‌داند که خاستگاهش کنش‌های آگاهی خالق اثر است. این کنش‌ها در اثر هنری یا سایر نمودهای مادی مندرج شده‌اند و در آگاهی مخاطب دوباره جان می‌گیرند. با این حال، اثر هنری به روان‌شناسی مؤلف یا مخاطب تقلیل‌پذیر نیست. اثر هنری تاریخی دارد که به فراسوی آگاهی خالق یا مخاطب راه می‌برد. لذا این آثار صرفا ساختهٔ تخیل یا پرداختهٔ تصور نیستند و حیاتی بیناسوبژکتیو دارند. اینگاردن به‌جای ایدئالیسم استعلایی هوسرل بر هستی‌شناسی متمرکز می‌شود. اثر ادبی خصوصا گسترهٔ پهناوری برای گذار اینگاردن از ایدئالیسم به‌سوی هستی‌شناسی است. با این همه، او همچنان وامدار مفاهیم پدیدارشناسی هوسرل است. برای نمونه، مفهوم «عینیت‌بخشی» یا «تعین‌بخشی» یادآور «قابلیت تقویمی آگاهی نزد هوسرل است و ابژهٔ قصدی نیز همان ویژگی‌های ابژهٔ نوئماتیک را داراست» (Potocki, 2013: 6).

به اعتقاد اینگاردن اثر هنری ادبی «به‌لحاظ انتیک نحوهٔ وجودی نامستقل»[۷] دارد (Ingarden, 1973a: 362)، یعنی اثر نه مستقل و خودآیین است و نه کاملا به آگاهی مؤلف و مخاطب متکی، بلکه به‌شکل پارادوکسی بر هر دوی آن‌ها مبتنی است و البته از آن‌ها فراتر می‌رود. او همچنین بین ابژهٔ مادی صرف و اثر هنری تمایز می‌گذارد و هر دو را متمایز می‌کند از آنچه «عینیت‌یافتگی» یا «تعین‌یافتگی»[۸]

Archive of SID

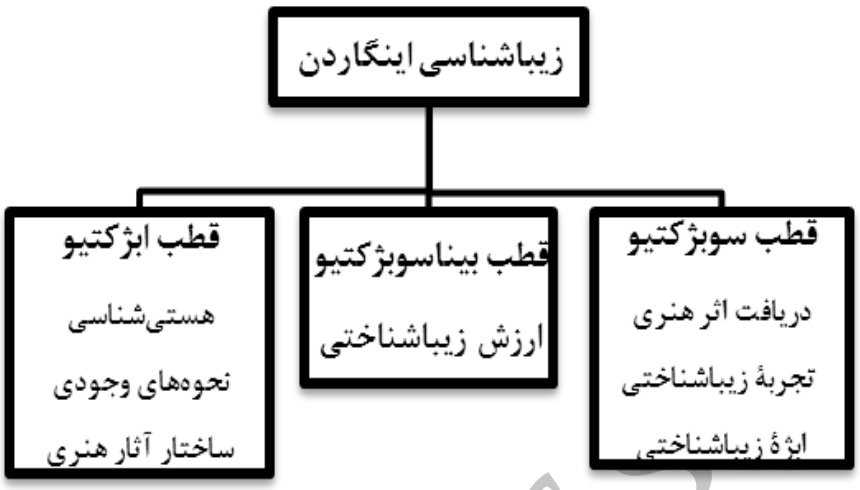
www.SID.ir

ابژهٔ زیباشناختی می‌نامد. لذا صرفا اثر هنری تعین‌یافته، ابژهٔ زیباشناختی حقیقی است. اثر هنری اساسا فضاهای نامتعین بسیاری دارد و در واقع یک «شاکلهٔ شماتیک»[۹] است و زمانی که مخاطب آن را درک و دریافت می‌کند به اصطلاح کامل می‌شود. به بیان دیگر، اثر هنری صرفا طی روند ادراک زیباشناختی تکمیل و در نهایت، به یک ابژهٔ زیباشناختی مبدل می‌شود. طرح این مفهوم را یکی از «مهم‌ترین دستاوردهای زیباشناسی اینگاردن» می‌دانند (Szczepanska, 1989: 30). بنابراین، در زیباشناسی اینگاردن با دو موجودیت مواجهیم: ۱. اثر هنری به‌مثابهٔ یک شاکلهٔ شماتیک و قصدی؛ ۲. ابژهٔ زیباشناختی که طی روند تجربه و ادراک زیباشناختی تقویم می‌شود. به باور اینگاردن هر اثر هنری تشکیل شده است از لایه‌های متعدد. این لایه‌ها در کنار یکدیگر ساختار کل اثر را شکل می‌دهند.

برای درک بهتر کلیت زیباشناسی اینگاردن از دو طرح مدد گرفته‌ایم. طرح اول نشان می‌دهد که چگونه می‌توان مباحث وی را ذیل سه دسته گنجاند. در واقع، مساعی فکری او را می‌توان ذیل سه قطب سوبژکتیو و ابژکتیو و بیناسوبژکتیو جای داد. اینگاردن هیچ‌گاه به سوبژکتیویسم زیباشناختی مقید نبود و می‌کوشید حد فاصل بین دو شاخهٔ اصلی زیباشناسی تاریخی (سوبژکتیویسم و ابژکتیویسم زیباشناختی) را بیابد. پدیدارشناسی هوسرل و مفهوم بیناسوبژکتیویته زمینهٔ مساعدی برای طرح این شاخهٔ سوم در مباحث زیباشناسی بود. طرح دوم نشانگر دستاورد منحصربه‌فرد اینگاردن در بحث ماهیت هستی‌شناختی اثر هنری است. اثر هنری چیزی همچون سایر چیزها است و از حیث انتیک با سایر اشیاء و اعیان تفاوتی ندارد. اما چون آفریننده‌ای و زمینه‌ای فرهنگی دارد، نمی‌توان آن را شیئی معمولی در نظر گرفت. ویژگی بارز اثر هنری *قصدیت* آن است، بدین معنا که از کنش‌های آگاهی آفریننده سرچشمه می‌گیرد و با کنش‌های آگاهی مخاطب پیوند می‌یابد؛ پس اثر هنری ابژه‌ای قصدی است. اثر هنری آن‌گاه به ابژهٔ زیباشناختی مبدل می‌شود که ساختار آن متعین شود. به بیان دیگر، چرخهٔ ادراک زیباشناختی کامل نمی‌شود مگر زمانی که مخاطب به فضاهای نامتعین شاکلهٔ شماتیک اثر تعین ببخشد. در واقع، اینگاردن در این‌جا نظریهٔ دریافت اثر هنری را بسط می‌دهد و تعین‌یافتگی را ویژگی بارز این نظریه می‌داند. گفتنی است که این رویکرد بر هانس روبرت یاس و ولفگانگ آیزر تأثیر چشمگیری داشته است (Gniazdowski, 2010: 168). همچنین نقش مهم مخاطب در تعین‌بخشیدن به اثر هنری با «فهم مشارکتی»[۱۰] نزد رودولف بولتمان (۱۸۸۴ـ۱۹۷۶) نیز قابل قیاس است. بحث اینگاردن درباب بیناسوبژکتیویتهٔ اثر هنری عمدتا ناظر به بحث ارزش‌های زیباشناختی است. او می‌کوشد که نشان دهد ارزشیابی و تفسیر اثر هنری به ساختار ابژکتیو قالب‌های مختلف هنری وابسته است. لذا نمی‌توان ارزش اثر را صرفا از حالات سوبژکتیو مخاطب استخراج کرد. از این منظر، افکار او تاحدودی به رئالیسم زیباشناختی نزدیک است. در واقع، اینگاردن بر این باور است که هرگونه ادراک زیباشناختی ضرورتا مبتنی بر ساختار شماتیک اثر هنری است. به بیان دیگر، ارکان و عناصر بالفعل این ساختار (قطب ابژکتیو) است که زمینهٔ لذت زیباشناختی (قطب سوبژکتیو) را فراهم می‌آورد. پس بنا بر تعبیر پدیدارشناسان، لذت زیباشناختی متضایف ابژهٔ زیباشناختی است.

Archive of SID

www.SID.ir



طرح ۱

طرح ۲

Archive of SID

۱. هستی شناسی اثر هنری

پرسش اساسی هستی‌شناسی هنر سهل ممتنع است: «اثر هنری چیست؟» هستی اثر هنری ویژگی‌های منحصربه‌فردی دارد و فیلسوفان را بر آن داشته تا در ماهیت آن کند و کاو کنند. اینگاردن از جملهٔ نخستین کسانی است که به این پرسش اساسی پرداخته و آثار پرباری در این باب نوشته است. جالب آن‌که آراء و افکار او نزد فیلسوفان تحلیلی هنر نیز با استقبال روبه‌رو شده (Limido-Heulot, 2013: 10) اینگاردن در قطب سوبژکتیو بحث می‌کند که اثر هنری چگونه به‌واسطهٔ دریافت نزد

www.SID.ir

مخاطبان از ابژه‌های معمول زندگی روزمره متمایز و به «ابژهٔ زیباشناختی» مبدل می‌شود. قطب ابژکتیو زیباشناسی اینگاردن یکی از پربارترین افادات او است و ظرایف هستی‌شناختی هنرهای مختلف (موسیقی، ادبیات، نقاشی و معماری) را به بحث می‌گذارد و نحوه‌های وجودی هر یک را شرح می‌دهد. زیباشناسی از دید اینگاردن عبارت است: از تلاقی یا مشارکت بین هنرمند یا مخاطب و یک ابژهٔ بخصوص؛ یعنی اثر هنری، که طی آن اثر هنری در قالب یک ابژهٔ زیباشناختی به ظهور می‌رسد و هنرمند و مخاطب و منتقد به تجربهٔ زیباشناختی دست می‌یابند. مجموعهٔ مساعی این سه گروه به تعیین و تشخیص ارزش‌های هنری و زیباشناختی منتهی می‌شود. البته از دید وی بین آفریننده و مخاطب شکافی وجود ندارد، زیرا مخاطب در نهایت باید اثر مفروض را نزد خودش بازآفرینی کند و به کنش‌های خلاق هنرمند نزدیک و خود به «هم‌آفرینندهٔ»[۱۱] اثر مبدل شود. اینگاردن می‌گوید اثر هنری گرچه ابژه‌ای مادی همچون سایر ابژه‌های جهان است، ویژگی منحصربه‌فردی دارد که در ابژه‌های معمول یافت نمی‌شود. اثر هنری به‌لحاظ هستی‌شناختی هم خودآیین است و هم دگرآیین؛ یعنی به‌لحاظ انتیک از آفریننده و مخاطبش مستقل است. اما درک و دریافت آن وابسته به کنش‌های آگاهی آفریننده و مخاطبان است. پس نباید آن را به یک ابژهٔ مادی صرف فروکاست.

بحث اینگاردن درباب هستی‌شناسی هنر بر مفهوم «قصدیت» متمرکز است. به باور او هر اثر هنری یک «ابژهٔ قصدی» است. به بیان دیگر، نحوهٔ وجودی[۱۲] اثر هنری قصدی است. در واقع اینگاردن به چهار نحوهٔ وجودی باور دارد: مطلق، رئال، ایدئال و قصدی. هستی مطلق منوط و مشروط به غیر نیست و خداوند مثال آن است. هستی رئال اگرچه وجودی مستقل دارد، اما پیدایشش علتی خارجی مانند تمامی اشیا جهان مادی می‌خواهد. هستی ایدئال متعلق است به پدیده‌های ذهنی که در جهان خارج وجود عینی ندارند. هستی قصدی حالتی بینابین دارد، بدین معنا که اگرچه به‌لحاظ انتیک مستقل است در و با کنش‌های آگاهی ساخته می‌شود. ابژهٔ زیباشناختی چنین سرشتی دارد؛ یعنی به‌خودی‌خود صرفا یک شیء مادی است و تنها به‌واسطهٔ کنش‌های آگاهی است که *وجه زیباشناختی* پیدا می‌کند. به اعتقاد اینگاردن اثر هنری فی‌نفسه چیزی نیست مگر مادهٔ شکل‌یافته (الوان و اشکال و اصوات و احجار) و صرفا بنیانی مادی برای ظهور ابژهٔ زیباشناختی است. پس آگاهی قصدی مخاطب است که مثلا ترکیب خطوط و رنگ‌های روی بوم را *همچون* یک چهره بازآفرینی می‌کند. گری آیزمینگر (Iseminger, 1973: 417) استدلال هستی‌شناختی اینگاردن را چنین صورت‌بندی کرده است:

۱. تجاربی زیباشناختی وجود دارند که از «ادراکات شناختی»، «ادراکات صرف حسی» و «ادراکات علمی متفاوتند»؛

۲. هر تجربه‌ای ابژه‌ای دارد؛

۳. ابژهٔ یک تجربهٔ زیباشناختی با هیچ ابژهٔ واقعی دیگری این‌همان نیست؛

۴. بنابراین، ابژه‌هایی زیباشناختی وجود دارند متمایز از ابژه‌های واقعی؛

تمایز هستی‌شناختی بین ابژهٔ معمولی و ابژهٔ زیباشناختی انتقادهایی برانگیخته است. منتقدان اینگاردن می‌گویند برای کسب یک تجربهٔ زیباشناختی نیازی نیست که ابژه‌ای را ذیل دو مقولهٔ متمایز بگنجانیم.

Archive of SID

www.SID.ir

بلکه کافی است ابژهٔ X را *به‌منزلهٔ* ابژهٔ زیباشناختی در نظر بگیریم. در این حالت، هر ابژه‌ای این قابلیت را خواهد داشت تا *به‌نحو زیباشناختی* ارزشیابی شود. (Pouivet, 2013: 67-69). بنابراین، می‌توان ابژهٔ واحدی را به *دو شیوه* توصیف کرد. استدلال منتقدان مبتنی است بر این واقعیت که خصوصیات زیباشناختی ضرورتا بر خصوصیات غیرزیباشناختی عارض می‌شوند، لذا تفکیک این خصوصیات طی ادراک زیباشناختی عملا ناممکن است.

۱-۱. هستی‌شناسی اثر موسیقایی

اینگاردن در بحث از هستی‌شناسی موسیقی می‌گوید «باید برای اثر موسیقایی جایگاه یک ابژهٔ قصدی محض را قائل شویم. این واقعیت که اثر موسیقایی، به‌منزلهٔ متضایف پارتیتور، یک شاکلهٔ شماتیک است و به صور گوناگون امکان تحقق دارد، تأییدی بر این جایگاه است» (Ingarden, 1989: 117). سپس نتیجه می‌گیرد:

> مسلما چیزهای واقعی به‌شکل خودآیین[۱۳] وجود دارند و از خصایصی برخوردارند کاملا مستقل از این‌که ما انسان‌هایی که در زندگی عملی بی‌واسطه با آن‌ها در ارتباطیم، چگونه درکشان می‌کنیم. بالعکس، آثار موسیقایی به‌مثابهٔ عینیت‌یافتگی‌های زیباشناختی بیناسوبژکتیو[۱۴] صرفا به لطف کنش قصدی، خواه کنش‌های خلاقهٔ آهنگساز یا دستورات راهنمای پارتیتور، وجود می‌یابند. به این ترتیب، آثار موسیقایی به‌شکل دگرآیین[۱۵] وجود دارند و با توجه به خصوصیاتشان، در تحلیل نهایی وابسته‌اند به مفهوم بیناسوبژکتیوی که به تدریج از اثر شکل می‌گیرد (Ibid. 119).

پس از آن‌که این مفهوم به‌تدریج شکل گرفت، بین اهالی موسیقی به رسمیت شناخته می‌شود و راه و روش اجرای موسیقی را معین می‌کند. با این همه، نوازندگان چیره‌دست این قابلیت را دارند که خود شیوهٔ نوینی را بنیان بگذارند و راه‌های جدیدی را بگشایند و در نتیجه، اهالی موسیقی و شنوندگان را با خود همراه کنند. به این ترتیب، ابژهٔ موسیقایی بیناسوبژکتیو شکل می‌گیرد. اینگاردن در بررسی هستی‌شناسی موسیقی بین اثر موسیقایی و اجراهای آن تمایز می‌گذارد و آن‌ها را دو وجه متمایز اثر می‌داند.گاه پیش می‌آید که کیفیات اثر در اجراها متحقق نمی‌شود و اجراها نیز گاه چیزی فراتر از اثر موسیقایی را به مخاطبان عرضه می‌کنند (Ibid. 7). بارزترین تمایز اثر موسیقایی و اجرای آن این است که اجرا در «زمان بیناسوبژکتیو عینی» به ظهور می‌رسد و شروع و پایانی دارد. لذا هر اجرا، بنابر ماهیتش، یگانه و متفاوت از سایر اجراهاست. به‌علاوه، اجرای موسیقایی، ماهیتی صوتی (آکوستیک) دارد و نتیجهٔ کنش‌های نوازندگان روی سازهاست. اجرای موسیقی به‌لحاظ عینی و پدیدارشناختی در مکانی مشخص واقع می‌شود، به‌نحوی که شنونده با تغییر مکان در محل اجرا (مکان بیناسوبژکتیو) اصوات بالنسبه متفاوتی را خواهد شنید. شنیدن موسیقی ادراکی متواتر و متسلسل است، لذا با تغییراتی در توجه و تمرکز

Archive of SID

www.SID.ir

مخاطب ادراک موسیقایی او نیز دستخوش تغییر خواهد شد و از همین‌رو، شاید اجرایی واضح یا مبهم به گوش برسد. روشن است که هیچ دو اجرایی شبیه هم نخواهد بود زیرا نوازندگان برای تغییر ضرباهنگ و تأکیدهایی موسیقایی مختارند و همین ویژگی است که سبب می‌شود اجراهای مختلفی را از یک قطعهٔ واحد بشنویم و هر یک را متفاوت و گاه منحصربه‌فرد بیابیم. روی‌هم‌رفته، هر اجرا موجودیت مستقل و متمایزی دارد (Ibid. 8-10).

ویژگی‌های هستی‌شناختی اثر موسیقایی (پارتیتور) سبب می‌شود آن را از اجراهای آن متمایز کنیم. اینگاردن توضیح می‌دهد که اثر موسیقایی به لحاظ انتیک ماندگار و زمانمند است؛ یعنی پس از تصنیف ماندگار می‌شود و زمان‌ها و مکان‌ها و فرهنگ‌های مختلف را درمی‌نوردد، حال آن‌که اجرای زنده پس از خاتمه دیگر وجود ندارد (مگر صورت ضبط شدهٔ آن). پس اثر موسیقایی موجودیتی «فرازمان»[۱۶] است (Ibid. 37). اما اگرچه اثر موسیقایی «ایدئال» نیست (یعنی در زمان و مکانی واقعی تصنیف شده است) نمی‌توان آن را موجودیتی «رئال» در نظر گرفت زیرا مثلا بخش‌های مختلف آن همزمان و بدون تسلسل و مستقل از هم وجود دارند؛ اینگاردن این ویژگی را «ساختار شبه‌زمانی»[۱۷] می‌نامد که با زمان بیناسوبژکتیو اجرا نسبتی ندارد. اجرای اثر موسیقایی سبب می‌شود شنوندگان آن را مستقیم و بی‌واسطه بشنوند، حال آن‌که درک علائم پارتیتور برای عامهٔ مردم ناممکن است. اثر موسیقایی بی‌مکان است؛ یعنی تا زمانی که اجرا نشود دقیقا معلوم نیست کجاست. قدر مسلم این‌که برگه‌های پارتیتور در مکان واقعند، اما خود اثر خیر. پارتیتور پدیده‌ای صوتی (آکوستیک) نیست و چه‌بسا بتوان آن را اثری خاموش دانست. لذا «در *محتوای حقیقی* اثر موسیقایی؛ نشانه‌ها یا عناصری وجود ندارد که مشخص کند اثر در مکانی معین و فضایی واقعی واقع شده است» (Ibid. 36).

هر اثر موسیقایی موجودیتی واحد و یگانه است؛ یعنی مثلا از سمفونی یکم برامس فقط یک پارتیتور اصیل وجود دارد درحالی‌که اجراهای آن متکثر است. اثر موسیقایی تا زمانی که به اجرا درنیاید متعین نمی‌شود. آهنگسازان گاه بسیاری از ظرایف اجرا را به نوازندگان می‌سپارند و صرفا به اشاراتی مثل تند، کند، بلند و مانند آن بسنده می‌کنند و تفسیر آن را به عهدهٔ نوازنده می‌گذارند (Ibid. 10-15). اینگاردن نتیجه می‌گیرد که اثر موسیقایی «استقلال انتیک» ندارد و هستی یافتنش منوط به اجرای صوتی آن است، درحالی‌که اثر ادبی به‌لحاظ انتیک خودآیین و مستقل است (Ibid. 18). اما وابستگی انتیک یک‌چیز است و استقلال انتولوژیک چیز دیگر. تمامی آثار هنری به نحوی از انحا با جهان پیرامونشان پیوند هستی‌شناختی عینی دارند: کاتدارل رنس جا و مکان و فضای معین و مشخصی را اشغال کرده و *مونالیزا* درون قابی به دیوار موزهٔ لوور آویخته است؛ *آنا کارنینا* در هزاران نسخه به زبان‌های مختلف منتشر شده و درون قفسه‌هاست. اما اثر موسیقایی چنین پیوندی با جهان پیرامونش ندارد و به یک تعبیر، هیچ‌جا نیست. لذا «اثر موسیقایی ناب (موسیقی مطلق) فاقد این پیوند مادی و چیزگون[۱۸] با جهان واقعی است» (Ibid. 46). اینگاردن در نهایت نتیجه می‌گیرد که اثر موسیقایی در قالب پارتیتور «نه ابژه‌ای واقعی، بلکه یک ابژهٔ قصدی محض است که وجودش از کنش‌های خلاقانهٔ آهنگساز و بنیان انتیکش از پارتیتور سرچشمه می‌گیرد» (Ibid. 90-91).

Archive of SID

www.SID.ir

واقعیت آن است که ماهیت اثر موسیقایی هیچ‌گاه کاملا و تماما مشخص نخواهد شد. اولا، تحولات فنی سازها و پیشرفت‌های آکوستیک مکان‌های اجرا پیوسته تحقق اثر اولیه را دگرگون می‌کنند. مثلا ما نمی‌دانیم اگر شوپن به پیانوهای امروزی دسترسی داشت، تغییری در آثارش ایجاد می‌کرد یا نه. به بیان دیگر، اجرای ایدئال یک اثر موسیقایی همواره دور از دسترس است و به این ترتیب، ایدئال زیباشناختی آن هیچ‌گاه محقق نمی‌شود. خصوصا در موسیقی ارکسترال، کمال زیباشناختی عملا دست‌نیافتنی است زیرا همیشه این امکان هست که نوازندگان مختلف و سازهای متنوع حد اعلای تکنیکی و صوتی خود را به منصهٔ ظهور نرسانند. در نتیجه «عملا نمی‌دانیم کدام یک از اجراهای بالفعل یک اثر را صورت آرمانی آن در نظر بگیریم». لذا هیچ‌گاه به یک اثر موسیقایی «به‌مثابهٔ ابژهٔ زیباشناختی آرمانی در کمال مطلقش» دست نخواهیم یافت (Ibid. 108). یگانه راه‌حل این است که اجراهای مختلف از یک اثر واحد را مقایسه کنیم و بهترین را برگزینیم.

جو زمانه و وجود هنرمندان برجسته همواره بر اجرای آثار موسیقایی تأثیر می‌گذارند. مثلا در ابتدای قرن بیستم و تحت‌تأثیر حال و هوای نورومانتیک، آثار شوپن را با شور عاطفی و احساسی فزون‌تری اجرا می‌کردند. مرجعیت مطلق موسیقایی هربرت فن کارایان (۱۹۰۸ـ۱۹۸۹)، در مقام مشهورترین رهبر ارکستر قرن بیستم و قدرتمندترین چهرهٔ موسیقی کلاسیک، سبب شده است که اجراهای او را نمونهٔ اعلای کیفیت موسیقایی بدانند و این در حالی است که کارایان از روش شخصی مشخص و متمایزی پیروی می‌کرد که الزاما همگان بر سر آن توافق نداشتند. با وجود این، از دید بسیاری *سمفونی چهارم* چایکوفسکی در لا مینور یعنی اجرایی از این اثر به رهبری کارایان. اما اینگاردن به‌درستی خاطرنشان می‌کند که هیچ اجرایی «تمامی امکان‌هایی را که پارتیتور مجال می‌دهد به منصهٔ ظهور نمی‌رساند» (Ibid. 110). افزون بر این، هر دورانی چنین وانمود می‌کند که در اجرای آثار موسیقی بهترین است و از همین‌رو، اجراهای آن دوران را با خود اثر این‌همان می‌انگارد. نتیجتا اثر موسیقایی «در زمان تاریخی دگرگون می‌شود» (Ibid. 117). چه‌بسا اشکال کنند که معیار اجرای یک اثر همانی است که خود آهنگساز اجرا یا رهبری می‌کند. اینگاردن در پاسخ می‌گوید علاوه بر این‌که ما عملا به چنین اجراهایی از آهنگسازان دسترسی نداریم، هر یک از آن‌ها بارها آثار خودشان را اجرا می‌کردند (شوپن، موتسارت) و گزینش یکی از این اجراها به‌عنوان تحقق زیباشناختی آرمانی اثر، اگر نگوییم ناممکن، به‌غایت دشوار است. به‌علاوه، ممکن است آهنگساز اجراهای متعدد کاملی را محقق کند اما هر اجرا «ویژگی‌های یگانه و منحصربه‌فردی متفاوت از سایر اجراها داشته باشد» (Ibid. 112). از سوی دیگر، وقتی آهنگساز اثر را تصنیف می‌کند تنها یک صورت ممکن از اجرای اثر را در ذهن دارد؛ اما فضاهای نامتعین پارتیتور زمینه‌ای را فراهم می‌کند تا اثر در هربار اجرا صورت متفاوتی پیدا کند و حتی از آنچه مصنف در ذهن داشته است فراتر رود. لذا اجراهایی که تحت نظارت آهنگساز صورت می‌پذیرد «نه یگانه اجرای آن اثر است و نه الزاما کامل‌ترینشان» (Ibid. 121). جالب آن‌که فنون جدید ضبط و تکثیر آثار موسیقایی دسترسی ما به اثر اصل را تسهیل نمی‌کنند بلکه صرفا یک صورت ممکن از اجرای اثر را در اختیار ما می‌گذارند، حتی اگر این اجرا با نظارت آهنگساز اجرا و ضبط شده باشد. گرچه ممکن است این اجرای

Archive of SID

www.SID.ir

تحت نظارت آهنگساز اهمیت تاریخی داشته باشد، «برای نظریهٔ فلسفی اثر موسیقایی اهمیتی ثانویه دارد» (Ibid. 121).

۱-۲. هستی‌شناسی اثر ادبی

اینگاردن در *اثر ادبی هنری* بحث خود را با این پرسش آغاز می‌کند که اثر ادبی چگونه چیزی است؟ به بیان دیگر، آیا باید اثر ادبی را ماهیتی رئال دانست یا ایدئال؟ اگر *فاوست* گوته را در نظر بگیریم، متوجه می‌شویم که این اثر در زمان و مکانی مشخص به‌وجود آمده است. همیشه این امکان هست که مؤلف یا ناشر در اثر اولیه تغییراتی بدهد، بخش‌هایی را کوتاه یا حذف کند، بخش‌های دیگری را بدان بیفزاید، کلماتی را تغییر دهد، فصل‌هایی را جابه‌جا کند و مانند آن. اما *فاوست* تسلسلی از جملات است و به همین سبب، ابژه‌ای ایدئال به حساب می‌آید. نکته آن‌جاست که اثر ادبی برخلاف موجودیت‌های ایدئال، مثلا عدد پنج، مثلثی مفروض، سرخی، سفیدی و غیره، واقعا وجود دارد و ملموس و عینی است. اینگاردن نشان می‌دهد که اثر ادبی نه ماهیتی روان‌شناختی است و نه موجودیتی خیالی (Ingarden, 1973a: 12-19). از سوی دیگر، ضروری است که بین مؤلف و اثر تفکیک قائل شویم. اگرچه اثر، نتیجهٔ تجربیات مؤلف و نمود جهان تصورات و احساسات و عواطف او در قالب سبکی مشخص است، «مؤلف و اثرش دو ابژهٔ نامتجانس‌اند» (Ibid. 22). به بیان دیگر، اثر ادبی به‌لحاظ انتیک یک ابژهٔ خودآیین است. اینگاردن از رنگین‌کمان مثال می‌زند و می‌گوید رنگین‌کمان بیرون از سوژهٔ مدرک وجود دارد اما به‌لحاظ انتیک فاقد هستی مستقل است، یعنی کسی نمی‌تواند خصوصیات انتیک یک ابژهٔ مستقل (میز و درخت و گربه و مانند آن) را به رنگین‌کمان منتسب کند. اثر ادبی نیز چنین ویژگی‌ای دارد. هم هست و هم نیست: کتاب روی میز *ژرمینال* است و امیل زولا آن را در ۱۸۸۵ نوشته و هزاران نسخه به زبان‌های گوناگون از آن منتشر شده است. اما اگر بپرسیم اتین لانتیه، قهرمان رمان، اکنون کجاست و چه می‌کند؟ ناگزیر باید بگوییم نه او و نه سایر شخصیت‌ها و رویدادهای رمان وجود خارجی ندارند.

هستی‌شناسی ابژهٔ زیباشناختی به «نظریهٔ لایه‌بندی»[۱۹] می‌انجامد که بر اساس آن اثر ادبی یک «شاکلهٔ لایه‌لایه»[۲۰] است (Ibid. 29). ترکیب این لایه‌هاست که در نهایت به شکل‌گیری «هارمونی چندصدایی»[۲۱] اثر ادبی منتهی می‌شود. افزون بر این، هر یک از این لایه‌ها محمل کیفیات زیباشناختی متفاوتی است. اینگاردن برای اثر ادبی چهار لایه در نظر می‌گیرد. این لایه‌ها به ترتیب عبارتند از: واژگان ملفوظ، معنای واژگان، وجوه شماتیک[۲۲] و عینیت‌های بازنمودی[۲۳]. هر اثر ادبی تشکیل شده است از تسلسل واژگان (ملفوظ یا مکتوب) به‌نحوی که این لایه «برای تجربه‌کردن و تقویم اثر ادبی اساسی و ضروری است» (Mitscherling, 1996: 132)؛ خواننده معنای این واژگان را درمی‌یابد و بر اساس سبک و شیوهٔ نویسنده، جهان و اشیای توصیف‌شده در اثر را در ذهن و ضمیر خویش بازآفرینی می‌کند. مثلا اقتباس سینمایی یک اثر ادبی این لایه‌بندی چهارگانه را به کار می‌گیرد و در قالب تصویر بازنمایی می‌کند. این لایه‌های چهارگانه در نحوهٔ چینش واژگان (لایهٔ اول)، شیوهٔ آفرینش مفاهیم و مضامین

Archive of SID

www.SID.ir

(لایهٔ دوم)، توصیف و ترسیم شخصیت‌ها و صحنه‌ها و رویدادها (لایهٔ سوم) و طرح‌ریزی پیرنگ و روایت (لایهٔ چهارم) هویدا می‌شود. البته اینگاردن خاطرنشان می‌کند که این لایه‌ها در یک اثر ادبی به یک «وحدت ارگانیک» می‌رسند و در یکدیگر ادغام می‌شوند. آنچه که معمولا حس یا حال‌وهوای اثر نامیده می‌شود از لایهٔ سوم ریشه می‌گیرد، بدین معنا که وقتی اثری را تراژیک، طنزآمیز، ژرف، پراحساس و مانند آن می‌نامیم، در واقع به ویژگی‌های لایهٔ سوم اشاره می‌کنیم. اینگاردن این ویژگی‌ها را «کیفیات متافیزیکی»[۲۴] اثر ادبی می‌نامد.

نظریهٔ لایه‌بندی نهایتا به شیوهٔ ارزشیابی و ارزشگذاری آثار هنری نیز تسری می‌یابد. در واقع این امکان هست که منتقد با بررسی تک‌تک این لایه از ارائهٔ حکمی کلی درباب اثر خودداری کند و ارزش‌ها (یا ضعف‌های) هر یک از آن‌ها را مجزا به بحث بگذارد. این شیوه را می‌توان راه گریزی از سوبژکتیویسم حکم ذوقی و بن‌بست‌های نظری آن دانست. چه‌بسا افراد با لایه‌های مختلف یک اثر ارتباط برقرار کنند و یکی از آن‌ها را با ذوق خود متناسب بیابند. مثلا ممکن است کسی رمان *دل تاریکی* (۱۸۹۹) اثر جوزف کنراد را با معیار لایه‌های اول و دوم موفق و جذاب ارزشیابی کند و نگاه انتقادی کنراد به امپریالیسم و استثمار و نژادپرستی را بپسندد، اما شیوه و سبک ادبی و لحن مطنطن آن (لایه‌های سوم و چهارم) را نپسندد. پس این‌قدر هست که این رمان، از نظر او، از برخی جهات موفق و از جهاتی دیگر ناموفق است. اینگاردن می‌گوید این ساختار لایه‌لایه آنقدر بدیهی است که از چشم منتقدان و مفسران ادبی پنهان مانده است. اما «تنها تحلیل جزءبه‌جزء هر یک از این لایه‌ها و پیوند بین آن‌هاست که می‌تواند تشخص ساختار اثر ادبی را هویدا کند» (Ingarden, 1973a: 33). در نتیجه راه برون‌رفتی برای دوقطبی فرم[۲۵] و محتوا[۲۶] جز تحلیل لایه‌های اثر ادبی وجود ندارد.

تعین‌یافتگی اثر ادبی فرایندی متفاوت از دریافت‌های سوبژکتیو و حالات روانی خواننده است. مواجهه با اثر ادبی مستلزم کنش‌های متعدد آگاهی است. ساختار پیچیده و چندلایهٔ این آثار عاملی است که سبب می‌شود سطوح مختلف ادراکی با یکدیگر وارد تعامل شوند. نخست باید واژگان ملفوظ یا مکتوب ادراک شوند، سپس کنش‌های شناختی معانی این واژگان را دریافت کنند و، سرانجام، شخصیت‌ها و رویدادها در متخیله پدیدار شوند (طرح ۳).

طرح۳

Archive of SID

www.SID.ir

در واقع، پیچیدگی‌های ادراکی اثر ادبی سبب می‌شود اگویی که اثر را تجربه می‌کند همزمان در سطوح مختلف ادراکی درگیر باشد و احتمالا نتواند به‌طور متساوی بر تمامی ارکان این فهم همه‌جانبه متمرکز شود. از همین‌رو است که لایه‌های مختلف اثر ادبی هیچ‌گاه کاملا و تماما ادراک نمی‌شوند و خواننده همواره با «کاستی ادراکی» مواجه است. پس صرفا می‌توان هر اثر ادبی را تاحدی ادراک کرد (Ibid. 334). اینگاردن با نگاه به مفهوم «اپوخه» نزد هوسرل، توضیح می‌دهد که خواننده هنگام خواندن اثر ادبی «انگار نسبت به کنش‌ها و رویدادهای جهان واقعی نابینا و ناشنوا می‌شود» (Ibid. 335). از همین‌رو است که وقتی کتابی را به دست می‌گیریم، دنبال مکانی آرام و ساکت و خلوت و راحت می‌گردیم، گویی می‌خواهیم از این جهان روزمره جدا و در جهان ادبی شناور شویم. نباید از یاد برد که تعین‌بخشیدن به اثر هنری تالی ادراک آن است و نه بالعکس. مثال رنگین‌کمان بار دیگر راهگشاست: ما باید در موقعیت و موضعی خاص قرار بگیریم تا بتوانیم این پدیده را ادراک کنیم. نسبت ما با اثر ادبی نیز چنین حالتی دارد؛ یعنی برای تعین‌بخشیدن به شاکلهٔ شماتیک آن ضرورتا باید ادراک درستی از آن داشته باشیم. در واقع، اثر ادبی صرفا درون ذهن مخاطب ساخته نمی‌شود. خواننده هیچ‌گاه به ذهن خود رجوع نمی‌کند تا ببیند اثری که در دست دارد چگونه ساخته شده است، بلکه اثر در فضای بین وجود انتیک و کنش‌های قصدی خواننده شکل می‌گیرد و متعین می‌شود. در واقع، کلیت اثر در چنین فضای بینابینی شکل می‌گیرد: اشیاء و شخصیت‌های رمان «واقعی»اند، اما نه از آن نوع واقعیتی که در اعیان و افراد جهان اطرافمان می‌بینیم. رویدادهای آن «نفس‌گیرند» اما نه مانند رویدادهای واقعی جهان. روایت‌های آن «حقیقی» و ملموسند اما تماما در متخیله آغاز می‌شوند و به فرجام می‌رسند. این همان عاملی است که سبب می‌شود از کیفیات زیباشناختی ارزشمند آثار ادبی لذت ببریم. ادبیات «آن بهجت یگانه‌ای را به ما می‌دهد که امور واقعی حتی زیباترینشان نمی‌توانند آن را در ما برانگیزند» (Ibid. 342). اینگاردن *اثر ادبی هنری* را با ستایشی پرشور از ادبیات به پایان می‌برد که خواندنش خالی از لطف نیست

> اثر ادبی یک اعجاز حقیقی است. وجود دارد، زندگی می‌کند و بر ما تأثیر می‌گذارد، زندگانی ما را به غایت غنا می‌بخشد، اوقات ما را از بهجت و شعف سرشار می‌کند و رخصت می‌دهد تا به ژرفنای هستی رسوخ کنیم و با وجود این، صرفا یک شاکلهٔ انتیک دگرآیین است که از حیث خودآیینی انتیک، هیچ[۳۷] است. اگر بخواهیم آن را به‌شکل نظری ادراک کنیم، پیچیدگی و وجوه متعددی را نشانمان می‌دهد که به‌دشواری می‌توان آن‌ها را فهمید؛ با این حال، حین تجربهٔ زیباشناختی یکپارچه و یگانه در برابر ماست و مجال می‌دهد تا این ساختار پیچیده طی این تجربه پیش چشمانمان بدرخشد. وجود اثر ادبی از حیث انتیک دگرآیین است و لذا کاملا منفعل به‌نظر می‌رسد و در برابر تمامی مداخلات ما بی‌دفاع است؛ با این همه، به‌واسطهٔ تعین‌یافتگی‌هایش زندگی ما را عمیقا دگرگون می‌کند، آن را وسعت می‌بخشد، به فراسوی هستی سطحی هر روزه برمی‌کشد و درخششی دلربا بدان می‌بخشد. اثر ادبی یک «هیچ» است و با وجود این، جهانی شگفت و شگرف است . حتی اگر به لطف ما به‌وجود آید و دیر پاید (Ibid. 373).

Archive of SID

www.SID.ir

۲. فضاهای نامتعین

تفاوت هستی‌شناختی ابژه‌های واقعی و آثار هنری در چیست؟ به باور اینگاردن، «فضاهای نامتعین»[۲۸] مهم‌ترین ویژگی هستی‌شناختی آثار هنری است. از آنجا که اثر هنری ابژه‌ای قصدی است و در آگاهی مخاطب تقویم می‌شود، پس ضرورتا با اشیاء و ابژه‌های جهان متفاوت است. آثار هنری هستی ناکاملی دارند و کاملا متعین نیستند. گرچه غالبا برخی از وجوه اشیای معمول جهان بر ما ناشناخته است، مواجههٔ هرروزهٔ ما نشان می‌دهد که ما آن‌ها را به‌قدر کفایت؛ یعنی برای برآوردن نیازهایمان می‌شناسیم و به کارشان می‌گیریم. اما آثار هنری بداهت خود را نهان می‌دارند و مخاطب را به مشارکت فعال فرا می‌خوانند. به بیان دیگر، هر اثر هنری اصیلی فضاهای نامتعینی دارد که صرفا با و در آگاهی مخاطب تعین می‌یابند. مخاطب، به اصطلاح، این فضاهای خالی را *پر می‌کند* و به این ترتیب آن را *بازمی‌آفریند*. واقع امر آن است که معیار سنجش توفیق اثر هنری در این رویکرد همانا میزان و مقدار این فضاهای نامتعین و نحوهٔ تنظیم آن‌هاست. اگر اثری هیچ فضای نامتعینی باقی نگذارد، در واقع پیشاپیش راه مشارکت مخاطب را مسدود کرده است. آثار کیچ معمولا چنین خصوصیتی دارند، یعنی برای تسهیل کار مخاطب و خوشایند او هیچ چیزی را ناگفته باقی نمی‌گذارند. اما این پری نه‌تنها بر ارزش اثر نمی‌افزاید بلکه آن را به محصولی سهل‌الوصول و سطحی مبدل می‌کند. البته اینگاردن خاطرنشان می‌کند که مخاطب بدوا از این فضاهای نامتعین آگاه نمی‌شود زیرا اشیا و ابژه‌ها به رسم معمول در اثر شرح و وصف می‌شوند. صرفا پس از تأملی آگاهانه درباب ویژگی‌های آن‌هاست که درمی‌یابیم ناگفته‌های بسیاری پشت آن‌ها نهان شده است و این‌چنین، مخاطب «معمولا به *فراسوی* آنچه در متن عرضه شده است می‌رود» (Ibid. 252). در واقع در این‌جا با نوعی «ابهام زیباشناختی» مواجهیم که یا عالما و عامدا از سوی خالق اثر تدارک دیده شده، یا بنابر دلایلی مختلف (تاریخی، فرهنگی، اجتماعی) به کلیت اثر رسوخ کرده است.

یکی از جذابیت‌های هر تجربهٔ زیباشناختی مشخصا عبارت است از: تلاش برای پرکردن خانه‌ها و حفره‌های خالی یا، به تعبیر اینگاردن، فضاهای نامتعین آثار هنری. تفاوت بین ابژهٔ رئال و ابژهٔ قصدی (اثر هنری) یکبار دیگر در این‌جا آشکار می‌شود. ابژهٔ رئال کاملا متعین و جایگاهش مشخص است. اما واقعیت آن است که وقتی قرار باشد همین ابژه مثلا در اثری ادبی حضور یابد، توصیف کامل تمام وجوه آن مستلزم جملات بیشماری و عملا غیرممکن است. پس نویسنده ناگزیر به توصیفاتی محدود بسنده می‌کند و بازآفرینی کامل آن را به عهدهٔ خواننده می‌گذارد. گفتنی است که اینگاردن بحث فضاهای نامتعین را به هستی‌شناسی اثر هنری پیوند می‌زند. تصور معمول ما بر این است که آثار هنری (*مونالیزا*، *جنایت و مکافات*، *سمفونی ۴۰* موتسارت و غیره) آثاری واحد و تکمیل شده‌اند. اینگاردن اما با طرح مفهوم تعین‌بخشیدن این تلقی مرسوم را دگرگون می‌کند. *جنایت و مکافات*، به مثابهٔ اثر هنری، ابژه‌ای یگانه و تمام شده است و به مثابهٔ ابژهٔ زیباشناختی، هر بار که خواننده‌ای در هرگوشه از جهان و به هر زبانی که آن را بخواند، متعین می‌شود و خواننده بسیاری از اجزاء و عناصر آن را در متخیلهٔ خویش

Archive of SID

www.SID.ir

بازآفرینی می‌کند. در واقع، اثر در فرایندهای تعین‌بخش «بیان می‌شود و گسترش می‌یابد» (Ibid. 337). اینگاردن با تمایز بین این دو سطح، اثر هنری را به موجودیتی همواره زنده و نوشونده مبدل کرده است. حتی هربار که *سمفونی ۴۰* موتسارت را گوش می‌کنیم، بسته به حالات ذهنی و احوالات روانی خود آن را متفاوت می‌یابیم و پویایی موسیقایی آن را با حس و حالی متفاوت درک می‌کنیم. افزون بر این، هیچ کس نمی‌تواند ادعا کند که اثری را کاملا فهمیده است. همیشه این احتمال هست که مخاطب بنا بر دلایل گوناگون برخی از وجوه اثر مورد نظرش را درنیابد: «فقط تا اندازه‌ای می‌توان اثر را به‌درستی فهمید» (Ibid. 334).

آثار ادبی اگرچه در شرح و توصیف شخصیت‌ها و رویدادها توانایی منحصربه‌فردی دارند، به‌واسطهٔ پهنهٔ وسیع مضمون‌هایشان هیچ‌گاه کاملا متعین نمی‌شوند. مخاطب در هربار خوانش این آثار مجال می‌یابد تا یک ساختار کلامی را به اثری ادبی مبدل کند. مثلا وقتی در *برادران کارامازوف* می‌خوانیم «الیوشا به منزل پدرش آمده بود» درمی‌یابیم که خصایص و خصوصیات کنش جاری در این جمله نامعلوم و نامتعین است. ما نمی‌دانیم الیوشا چرا و چگونه به خانهٔ پدرش آمده بود؛ اما با آگاهی افزون‌تر می‌توانیم فضاهای نامتعین آن را تکمیل کنیم. مثلا اگر بدانیم الیوشا روس است می‌توانیم شکل و شمایل او را در ذهن مجسم کنیم؛ اگر بدانیم از چه طبقهٔ اجتماعی است، چه‌بسا بتوانیم خانهٔ پدرش را در ذهن بازآفرینی کنیم؛ اگر بدانیم الیوشا در چه دورهٔ تاریخی می‌زیسته است، می‌توانیم فضای پیرامون او، پوشش و نحوهٔ سخن گفتنش را تصور کنیم. این‌ها نکاتی است که یا در آثار ادبی بدان‌ها پرداخته نمی‌شود یا همهٔ جزئیات آن در اختیار خواننده قرار نمی‌گیرد. توصیف جزئی همه چیز در آثار ادبی و هنری، اگر نگوییم ناممکن، دست‌کم نقض غرض و نافی نقش خواننده و مخاطب است. به این ترتیب، تعین‌بخشیدن‌ها «جزئی از اثر نیست بلکه اثر بدان‌ها مجال می‌دهد» (Ibid. 337).

نتیجه‌گیری

هستی‌شناسی اثر هنری به چیستی قالب‌های مختلف هنری و نحوهٔ وجودی هر یک از آن‌ها می‌پردازد. هستی‌شناسی اثر هنری با آثار پیشگام اینگاردن به یکی از مباحث مهم زیباشناسی مبدل شد. او با استفاده از مفاهیم مطرح در پدیدارشناسی هوسرل اثبات کرد که اثر هنری ابژه‌ای قصدی است و در آگاهی مخاطبان تقویم می‌شود. مساعی فکری اینگاردن معطوف به یافتن راهی برای گذار از تقابل سوبژکتیویسم و ابژکتیویسم در زیباشناسی فلسفی است. به اعتقاد او اثر هنری خصلتی بیناسوبژکتیو دارد و مبنای ارزشیابی اثر همین است. هستی‌شناسی موسیقی و اثر ادبی از جمله دستاوردهای مهم اینگاردن برای زیباشناسی قرن بیستم است که بر هستی‌شناسی تحلیلی معاصر نیز تأثیر گذاشته است. اینگاردن می‌گوید که اثر موسیقایی کلاسیک نحوه‌های وجودی متکثری دارد؛ یعنی پارتیتور و اجراهای آن هر یک وجهی از هستی‌شناسی موسیقی را قوام می‌بخشد. بنا بر همین ویژگی، اثر موسیقایی ایدئال دست‌نیافتنی است زیرا هر اجرا ویژگی‌های منحصربه‌فردی دارد که ضرورتا در سایر اجراها دیده نمی‌شود.

Archive of SID

www.SID.ir

هستی‌شناسی اثر ادبی نیز لایه‌لایه است و اثر ادبی از ترکیب و تلفیق این لایه‌های مختلف قوام می‌یابد. آثار هنری به‌طور کلی فضاهای نامتعینی دارند که صرفا با مشارکت مخاطب تکمیل می‌شوند. در واقع، موارد غیریقینی اثر هنری طی فرایند خوانش مشخص و انضمامی می‌شوند و این فرایند محصول کنش‌های قصدی آگاهی است.

پی‌نوشت‌ها

1.*The Literary Work of Art. An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature*

2. *The Cognition of the Literary Work of Art*

3. *Ontology of the Work of Art. The Musical Work, The Picture, The Architectural Wrok, The Film*

۴. هدف هوسرل در پژوهش‌های منطقی (۱۹۰۰/۱۹۰۱) توصیف ذوات چیزها از طریق تحویل پدیدارشناختی بود. از زمان انتشار ایده‌ها (۱۹۱۳) فلسفهٔ هوسرل تا حدودی به یک چرخش ایدئالیستی یا استعلایی گرایش یافت. برداشت اینگاردن این بود که هوسرل در این روش جهان را به چیزی ساخته‌وپرداختهٔ آگاهی تقلیل می‌دهد. به بیان دیگر، از دید هوسرل واقعیت دیگر خودآیین نیست و ذات مطلقی وجود ندارد و هرچه هست در آگاهی است (نگاه کنید به ایده‌ها §۵۰). اینگاردن این تقلیل جهان به ابژه‌های آگاهی را نمی‌پذیرفت و معتقد بود جهان و آگاهی دو موجودیت مستقل و خودآیین هستند. هوسرل جهان را صرفا ابژه‌ای قصدی در نظر می‌گرفت درحالی‌که اینگاردن جهان را موجودیتی واقعی (رئال) می‌دانست. اینگاردن کوشید با تحلیل اثر ادبی نشان دهد که بین ادبیات در مقام یک ابژهٔ قصدی و اثر مکتوب ادبی تفاوت‌های چشمگیری وجود دارد و این دو به یکدیگر تحویل‌پذیر نیستند.

5. intentional object (intentionale Gegenstand)
6. intersubjective intentional object
7. ontically heteronomous mode of existence
8. concretization (Konkretisierung / Konkretion)
9. schematic formation (schematischen Gestalt)
10. teilnehmendes Verstehen
11. co-creator
12. mode of existence (Seinsweise)
13. Autonomously
14. intersubjective aesthetic objectivities
15. Heteronomously
16. Supratemporal
17. quasi-temporal structure
18. Objectual
19. stratified theory

Archive of SID

www.SID.ir

20. mehrschichtiges Gebilde
21. polyphonic harmony
22. schematized aspect
23. represented objectivities
24. metaphysical qualities
25. Gestalt
26. Gehalt
27. ein Nichts
28. areas of indeterminacy (Unbestimmtheitstellen)

فهرست منابع

Gniazdowski, Andrzej. (2010). "Roman Ingarden", *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, eds. Hans Rainer Sepp, L. Embree, Dordrecht: Springer.

Ingarden, Roman. (1973a). ***The Literary Work of Art. An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature,*** translated by George G. Grabowicz, Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

Ingarden, Roman. (1973b). ***The Cognition of the Literary Work of Art***, translated by Ruth Ann Crowley and Kenneth R. Olson, Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

Ingarden, Roman. (1989). ***Ontology of the Work of Art. The Musical Work, The Picture, The Architectural Wrok, The Film***, translated by Raymond Meyer with John T. Goldthwait, Athens, Ohio: Ohio University Press.

Iseminger, Gary. (1973). «Roman Ingarden and the Aesthetic Object», *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 33, No. 3, pp. 417-420.

Limido-Heulot, Patricia. (2013). ***Roman Ingarden***, Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Mitscherling, Jeff. (1997). ***Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics***, Ottawa: University of Ottawa Press.

Potocki, Christophe. (2013). «Introduction», ***Roman Ingarden : ontologie, esthétique, fiction*,** sld. J.-M. Schaeffer, Paris: Editions des archives contemporaines.

Pouivet, Roger. (2013). "Défendre l'ontologie de l'art avec Ingarden", ***Roman Ingarden : ontologie, esthétique, fiction***, sld. J.-M. Schaeffer, Paris: Editions des archives contemporaines.

Archive of SID

www.SID.ir

Szczepanska, Anita. (1989). "The Structure of Artworks", ***On the Aesthetics of Roman Ingarden Interpretations and Assessments***, Kluwer, Bohdan Dziemidok, Peter McCormick (eds.), Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.

Tatarkiewicz, Władysław. (1971). "Roman Ingarden, 1893-1970", ***Philosophy and Phenomenological Research***, Vol. 31, No. 3, (Mar., 1971), pp. 460-462.

Archive of SID

www.SID.ir