Archive of SID

The Relationship Between Schematization and Concretization in Ingarden's Phenomenological Aesthetics

Mohammadamin Khalilian[1], Masoud Olia[2*], ShamsAlmolouk Mostafavi[3]

1.Department of Philosophy of Art, Faculty of Law, Theology and Political Sciences, Science and Research Branch of Islamic Azad University, Tehran, Iran.

2. Department of Philosophy of Art, Faculty of Theoretical sciences and Art High Studies, Art University, Tehran, Iran.

3. Department of Philosophy, Faculty of Human Sciences, North Branch of Islamic Azad University, Tehran, Iran.

Abstract

Roman Ingarden is a crucial figure in phenomenological Aesthetics. Generally, his phenomenological studies are in the realm of Aesthetics. He believes that the work of art has a peculiar mode of being. Based on his viewpoint, the work of art is not a wholly determined and autonomous object, and its being depends upon the intentional acts of the creator and the reader. In fact, the work of art is "an intersubjective intentional object" of which the musical work is one of the best example. This article considers the relation of two fundamentally phenomenological terms: Schematization and Concretization. Based on these terms and step by step, we show that the work of art as an intentional object has schematic and incomplete structure and by its concretizations changes into aesthetic object. A Work of art is not a closed cognitive structure manifested by the reader. It is an "open entity" the meaning of which arises from its concretizations. Thus, a work of art is an eternally alive and novel entity.

Key words: phenomenological aesthetics, musical work, intentional object, concretization, schematization, points of indeterminacy, incompleteness

* masoud.olia@gmail.com

www.SID.ir

Archive of SID

متافیزیک
سال یازدهم، شماره ۲۸، پاییز و زمستان ۱۳۹۸
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۲/۲۵ بازنگری: ۱۳۹۸/۰۷/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۷/۲۲
صص: ۱۲-۱

نسبت طرح‌واره‌سازی و انضمامی‌سازی در زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی اینگاردن

محمدامین خلیلیان[۱]، مسعود علیا[۲]، شمس‌الملوک مصطفوی[۳]

۱. دانش‌آموختهٔ دکتری گروه فلسفه هنر، دانشکده حقوق، الاهیات و علوم سیاسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم تحقیقات، تهران، ایران.
m.amin.khalilian@gmail.com
۲. استادیار گروه فلسفه هنر، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران
masoud.olia@gmail.com
۳. دانشیار گروه فلسفه، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران شمال، تهران، ایران.
Sh_mostafavi@yahoo.com

چکیده

رومن اینگاردن یکی از نمایندگان برجستهٔ زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی است. اینگاردن بنیان پدیدارشناسی خود را بر زیبایی‌شناسی استوار می‌کند. او برای اثر هنری، موجودیتی متفاوت قائل است. آثار هنری به‌باورِ او ابژه‌هایی متعیّن و خودآیین نیستند و برای هستی‌یافتن به کنش‌های قصدی خالق و مخاطبانشان وابسته‌اند. اثر هنری «ابژهٔ قصدی بین‌الاذهانی» به حساب می‌آید و اثر موسیقایی یکی از بهترین مصادیق ابژهٔ قصدی محسوب می‌شود. این مقاله از رهگذر بررسی دو مفهوم اساسی طرح‌واره‌سازی و انضمامی‌سازی، گام‌به‌گام نشان می‌دهد که در نظر اینگاردن این ابژهٔ قصدی ساختاری طرح‌واره و ناتمام دارد که با امکان انضمامیت‌یافتن، به ابژهٔ زیباشناختی مبدل می‌شود. اثر هنری ساختار معناشناختی بسته‌ای نیست که مخاطب آشکار کند؛ بلکه موجودیتی گشوده است که معنای آن از میان انضمامیت‌یابی‌های متنوع برمی‌آید. بدین‌سان، اینگاردن با طرح این تمایزات هستی‌شناسانه، اثر هنری را به موجودیتی همواره زنده و نوشونده تبدیل می‌کند.

واژگان کلیدی: زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی، اثر موسیقایی، ابژهٔ قصدی، انضمامی‌سازی، طرح‌واره‌سازی، نقاط عدمِ‌تعیّن، ناتمام‌بودگی

*نویسنده مسئول f masoud.olia@gmail.com

Copyright©2019, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they can't change it in any way or use it commercially
DOI: 10.22108/mph.2019.115699.1146

۱. مقالهٔ حاضر برگرفته از رسالهٔ دکتری است.

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

رومن اینگاردن (۱۹۷۰-۱۸۹۳) پدیدارشناس، هستی‌شناس و زیبایی‌شناس لهستانی است. او یکی از برجسته‌ترین شاگردان ادموند هوسرل است و در کنار دیگر پدیدارشناسان و متفکران برجستهٔ حلقهٔ گوتینگن جای می‌گیرد. بیشتر محققان حوزهٔ پدیدارشناسی او را پدیدارشناسی واقع‌گرا معرفی می‌کنند که قسمت عمدهٔ عمر خود را صرف تقابل با چیزی کرد که چرخش هوسرلی، ایدئالیسم استعلایی می‌نامید. به‌عبارتِ دیگر، اینگاردن در تقابل با ایدئالیسم استعلایی هوسرل، به‌دنبالِ بنیان‌نهادن جهان واقعیِ مستقل از آگاهی بود و در راستای همین هدف بود که وضعیت هستی‌شناختی چالش‌برانگیز آثار هنری، جایگاه ویژه‌ای برای اینگاردن پیدا کرد. همین نکته باعث شد که اینگاردن مطالعات هستی‌شناختی گسترده‌ای در حوزه‌های مختلف هنری به‌منظورِ مشخص‌کردن راه‌حل‌های ممکن برای معضل رئالیسم/ایدئالیسم انجام دهد و اولین اثر برجستهٔ خود *اثر هنری ادبی* را در پرتو این مسئلهٔ کلی، یعنی تقابل دوگانهٔ رئالیسم/ایدئالیسم، به نگارش درآورد. با این حال، شهرت اصلی اینگاردن به‌واسطهٔ همین تفکرات عمیق در حوزهٔ زیبایی‌شناسی و به‌خصوص تحلیل‌های هستی‌شناختی اثر هنری است. در این باره بحث‌های اینگاردن دربارهٔ نحوهٔ وجود ابژه‌های داستانی نیز، گرچه ربط مستقیمی به پژوهش حاضر ندارد، بسیار قابل تأمل است (نک. غلامی‌فرد، ۱۳۹۸: ۲۳۱-۲۵٤). به‌باورِ امی تامسن، نگرش‌های فلسفی اینگاردن دربارهٔ ویژگی‌های هستی‌شناختی اثر هنری و بررسیِ‌شان و جایگاه ارزش زیبایی‌شناختی آثار هنری، او را بنیان‌گذار زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی کرده است (Thomasson, 2016: 1).

برای اینگاردن دو پرسش بنیادین وجود دارد که باید پیش از هر بحثی دربارهٔ روش‌شناسی متناسب با مطالعهٔ اثر هنری به آنها پاسخ دهد: ۱) به چه طریق ابژهٔ شناخت در اثر هنری ساختار می‌یابد؟ و ۲) چگونه شناخت ما از اثر هنری اتفاق می‌افتد و این شناخت ما را به چه سمتی سوق می‌دهد؟

اینگاردن تلاش می‌کند به پرسش اول در رسالهٔ *اثر هنری ادبی* پاسخ دهد و پاسخ پرسش دوم را در رسالهٔ *شناخت اثر هنری ادبی* دنبال می‌کند. با اتکا بر زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی اینگاردن بالاخص باور او به اینکه همبستگی محکمی بین ابژهٔ شناخت و نحوه‌ای که آن ابژه شناخته می‌شود وجود دارد، این دو اثر تکمیل‌کنندهٔ یکدیگر هستند. درواقع دربارهٔ این آثار می‌توان گفت رسالهٔ اول به تحقیق در وجه ناظر بر متعلق اندیشه یا وجه نوئماتیک[1] اثر هنری ادبی می‌پردازد؛ درحالی که رسالهٔ دوم بر وجه ناظر بر فعل اندیشه یا وجه نوئتیک[2] آن تمرکز دارد (Gniazdowski, 2010: 167).

در این مقاله تلاش می‌شود با توجه به بنیان‌های نظریهٔ زیبایی‌شناسی اینگاردن نسبت دو مفهوم ویژهٔ طرح‌واره‌سازی[3] و انضمامی‌سازی[4] به‌یاریِ مثال‌های برگرفته از اثر موسیقایی بررسی شود. این بررسی بر محور بخش‌های زیر شکل می‌گیرد: در ابتدا ماهیت قصدی و ساختار طرح‌واره‌ای[5] اثر هنری تحلیل می‌شود. درواقع هدف اصلی در این بخش نشان‌دادن ناتمام‌بودگی[6] معناشناختی و هستی‌شناختی اثر هنری است. این ناتمام‌بودگی به دو دلیل، مهم تلقی می‌شود: ۱) با اتکا به این ناتمام‌بودگی، اثر هنری نیازمند

[1]. noematic
[2]. noetic
[3]. schematization
[4]. concretization
[5]. schematic
[6]. incompleteness

www.SID.ir

Archive of SID

مشارکت مخاطب (مثلاً اجراکننده و شنوندهٔ اثر موسیقایی) برای تکمیل آن به‌منزلهٔ یک کل واحد است. ۲) عطف به ماهیت این ناتمام‌بودگی، اثر هنری می‌تواند پذیرای تفاسیر متنوعی شود که همگی آنها بالقوه به یک اندازه پذیرفتنی هستند. ازسوی دیگر، اثر هنری به‌مثابهٔ ابژهٔ قصدی نه قابل‌تقلیل به وضعیت روان‌شناختی هنرمند یا مخاطب است و نه می‌توان اثر را به رسانهٔ فیزیکی حامل آن به‌مثابهٔ محمل ساختار ثابت و دسترس‌پذیرَش تقلیل داد.

اثر هنری به‌مثابهٔ ابژهٔ قصدی محض

اینگاردن تحقیقات خود دربارهٔ شأن وجودی اثر هنری ادبی را با این پرسش آغاز می‌کند: «اثر ادبی را در میان کدام نوع از ابژه‌ها باید گنجاند؛ ابژه‌های واقعی یا ابژه‌های ایدئال؟» (Ingarden, 1973a: 9). تحلیل‌های اینگاردن نشان می‌دهند که آثار هنری نه در زمرهٔ ابژه‌های واقعی‌اند و نه در زمرهٔ ابژه‌های ایدئال. آثار ادبی و توسعاً آثار هنری نمی‌توانند در جایگاه ابژه‌های ایدئال قرار بگیرند؛ زیرا برخلافِ ابژه‌های ایدئال زمان‌مند[1] هستند. هر اثر هنری که به وجود می‌آید، ممکن است در زمان مشخصی حیاتش متوقف و نابود شود. بنابراین آثار هنری حیات و عمر[2] دارند. در خلالِ این حیات، اثر هنری ممکن است در معرض دگرگونی‌هایی قرار گیرد؛ به‌طورِ مثال، تغییرات ویرایشی و نوشتاری در آثار موسیقایی. بسیاری از نت‌نوشت‌های برجای‌مانده از آثار برجستهٔ دوران مختلف هنری گذشته وحتی حال حاضر به‌واسطهٔ نحوهٔ اجرا و تنظیم‌های متنوع دچار دگرگونی‌های جزئی در ساختار خود می‌شوند. اضافه بر این نکات، اگر خودمختاری و استقلال از هر کنش شناختی ویژگی‌ای از ابژه‌های واقعی و ایدئال محسوب شوند، اثر هنری از این ویژگی سهمی ندارد و به این معنا نمی‌تواند خودمختار باشد. چنان که در ادامه می‌آید، منشأ وجودی اثر هنری در کنش خلاق آفرینندهٔ اثر قرار می‌گیرد و به این معنا اثر هنری ابژه‌ای دگرآیین[3] است. ازسوی دیگر، اثر هنری ویژگی‌هایی دارد که آن را از ابژه‌های واقعی متمایز می‌کند. مثلاً اگر تمامی نسخه‌های مکتوب یا ضبط‌شدهٔ شعری از بین رود، هنوز نمی‌توان گفت که آن شعر از بین رفته است. پس حال باید دید اثر هنری چه نوع ابژه‌ای است. اینگاردن برای حل این مسئله تلاش می‌کند آثار هنری ازجمله اثر ادبی را به‌منزلهٔ «ابژهٔ قصدی (التفاتی) محض»[4] تعریف کند. «اثر ادبی ساختار قصدی محضی است که منشأ وجودی‌اش در کنش‌های خلاقانهٔ آگاهی پدیدآورنده و ساختار فیزیکی یا متنی خود اثر است» (Ingarden, 1973b: 14).

اینگاردن پیش از هرچیزی با مشخص‌کردن هویت اثر هنری به‌منزلهٔ ابژهٔ قصدی محض، پاره‌ای از مسائل و اختلافاتی را از میان برمی‌دارد که نگرش‌های روان‌شناختی و فرمال به اثر هنری مسبب پیدایش آنها بوده‌اند. بنابر دریافت اینگاردن، اثر هنری نه صرفاً قابلِ‌تقلیل به ساختار اثر است ـ به‌طور مثال در موسیقی، نشانه‌ها، نت‌نوشت، ملودی، زیری و بمی، رنگ صدایی و...ـ نه صرفاً قابلِ‌تقلیل به تجربهٔ روانی (ذهنی) مؤلف، اجراکننده و مخاطب اثر. این نکته حائز اهمیت است که اینگاردن زمانی چنین موضعی دربارهٔ ماهیت اثر هنری می‌گیرد که

[1]. temporal
[2]. lifespan
[3]. heteronomous
[4]. purely intentional object

www.SID.ir

Archive of SID

روان‌شناسی‌گرایی[1] و فیزیکالیسم[2] دو نظریهٔ مسلط شناخته می‌شدند. به هر روی، اثر هنری نمی‌تواند به ساختار فیزیکی‌اش تقلیل یابد؛ چرا که از یک سو وجودش وابسته به کنش آگاهانهٔ پدیدآورنده است و ازسوی دیگر تحقق[3] آن به‌منزلهٔ ابژهٔ زیبایی‌شناختی وابسته به کنش آگاهانهٔ مخاطب است. به‌محضِ آنکه اثر هنری به‌منزلهٔ ابژهٔ قصدی برساخته می‌شود، از آگاهی طرح‌افکن[4] پدیدآورنده فراتر می‌رود. به این ترتیب، اثر هنری صبغه‌ای بین‌الاذهانی دارد (Ingarden, 1973b: 14).

اینگاردن با متمایزکردن اثر هنری از نیات پدیدآورندهٔ اثر، یکی از نخستین مخالفان آن نوع از نقد است که اثر هنری را در پرتو نیات پدیدآورنده شرح و تفسیر می‌کند. این موضع برای خوانندگان معاصری که با رهیافت‌های نظری فرمالیسم، نقد نو و واسازی یا نظریه‌های مخاطب‌محور[5] آشنا هستند بیگانه نیست (نک. Newton, 1988: 74-80). اثر هنری به‌منزلهٔ ابژهٔ دیگرآیین برساخته می‌شود. به این معنا که نیازمند کنش‌های قصدی پدیدآورنده است تا به وجود آید و هم‌زمان وجودش منفک از وضعیت‌های روانی اوست. با این حال، ممکن است در بسیاری از آثار هنری بین اثر و پدیدآورنده‌اش ارتباط نزدیکی دیده شود. این ارتباط ازطریق تاریخ‌نگاری هنر و شرح حال هنرمندان بیان می‌شود. علاوه‌بر این، کیفیات و ساختار اثر ممکن است وابسته به کیفیات روانی، استعداد، احساسات یا دیدگاه اخلاقی یا ایدئولوژیک پدیدآورنده باشد. در چنین موردی، اثر هنری را می‌توان به‌منزلهٔ بیانی از این کیفیات درک و دریافت کرد. چنین ارتباط‌هایی ممکن است برای حوزه‌هایی چون مطالعات تاریخی و فرهنگی مهم تلقی شود؛ اما این کیفیات در اثر هنری به‌منزلهٔ اثر هنری هیچ چیزِ مهمی را بیان نمی‌کنند. درواقع، این کیفیات را نمی‌توان کیفیات ذاتی اثر به‌منزلهٔ اثر هنری دانست. بنابراین «پدیدآورنده با همهٔ فرازونشیب‌هایش یعنی تجربه‌ها و وضعیت‌های روان‌شناختی‌اش کاملاً بیرون از قلمرو اثر هنری قرار می‌گیرد» (Ingarden, 1973b: 22). صرف‌نظرکردن از وضعیت‌های روان‌شناختی و نیت‌مندانهٔ پدیدآورنده در قلمرو تفسیر، گامی مهم در نظریهٔ اینگاردن محسوب می‌شود که گام دیگری نیز با خود به‌همراه می‌آورد. این گام شامل به‌آزمون‌گذاشتن درک و دریافت‌های متناسب به‌واسطهٔ مخاطب اثر بدون درنظرگرفتن قصد و نیات وضعیت روانی پدیدآورنده است. در این رویکرد، اینگاردن به جای تمرکز بر تفسیر حاصل از ارتباط بین اثر و پدیدآورنده، جایگزینی ارتباط بین اثر و مخاطب را برجسته می‌سازد. این چرخش تمهیدکنندهٔ نظریه‌هایی است که به ارتباط اثر-مخاطب[6] توجه دارند و مخاطب‌محورند.

در اینجا باید اشاره شود که اینگاردن بین ابژه‌های «قصدی محض»[7] و ابژه‌های «قصدی عرضی»[8] تمایز قائل می‌شود. بنابر باور اینگاردن، منشأ وجودی ابژهٔ قصدی محض، عملی از اعمال آگاهی است؛ در حالی که ابژهٔ قصدی عرضی وجودش خودآیین است و تحققش منوط به قصد نیست. گل سرخی که من در باغ ادراک می‌کنم، ابژه‌ای قصدی است؛ این ابژهٔ قصدی به ادراک من درمی‌آید؛ اما وجودش وابسته به عمل آگاهی من نیست؛ بنابراین قصدیت مربوط به آن

[1]. psychologism
[2]. physicalism
[3]. realization
[4]. projecting
[5]. reader response theories
[6]. work-reader
[7]. purely intentional
[8]. also intentional

www.SID.ir

Archive of SID

عرضی است نه ذاتی. درمقابل، اثر هنری ازجمله اثر موسیقایی ابژهٔ قصدی محض است؛ به این معنا که به‌ضرورت و به‌شکلِ ذاتی هدف کنش قصدی واقع می‌شود. بنابر این تعبیر، هدف قصد واقع‌شدن کنش‌های خلاقانهٔ پدیدآورنده نمی‌تواند در اثر عرضی و تصادفی تلقی گردد؛ بنابراین کنش‌های خلاقانهٔ پدیدآور به‌شکلِ ذاتی، قصدی تلقی می‌شوند. اینگاردن در ادامهٔ بحث دربارهٔ انواع قصدیت محض مدعی می‌شود که ابژه‌های قصدی محض به دو گروه تقسیم می‌شوند: «ابژه‌های قصدی محض اصلی» و «ابژه‌های قصدی محض اشتقاقی» (Ingarden, 1973a: 117-125). براساسِ این دسته‌بندی اینگاردن، اثر هنری یک ابژهٔ قصدی محض اصلی است؛ بنابر آنچه پیش‌تر اشاره شد، این‌گونه از ابژه‌ها وجودشان در گرو کنش‌های خلاقانهٔ پدیدآورنده است. با این حال، مثلاً ابژه‌های ادبی‌ای را که در یک اثر هنری ادبی ارائه می‌شوند، می‌توان ابژه‌های قصدی محض اشتقاقی نیز تلقی کرد. به‌تعبیرِ دیگر، آنها وجود و ذاتشان در گرو لایهٔ معناشناختی اثر است که از واحدهای متنوعی همچون کلمات، جملات، جملات ترکیبی و... تشکیل شده است. درنهایت اثر هنری، در نظر اینگاردن، ابژهٔ قصدی محض است. مهم‌ترین نکته در اینجا آن است که ابژه‌های هنری و وضع امور[1] قصدی نیازمند کنش آگاهانهٔ مخاطب‌اند تا پدیدار شوند یا به‌زبانِ اینگاردن به عینیت برسند.

طرح‌واره‌سازی، ناتمام‌بودگی و عدمِ‌تعیّن

در اینجا می‌توان بر نتایج ویژگی قصدی آثار هنری براساسِ رابطهٔ بین اثر هنری و مخاطب متمرکز شد. ابژه‌های قصدی همانند ابژه‌های واقعی به‌شکلِ کاملی تعیّن نمی‌یابند؛ درنتیجه اثر هنری شامل نقاط متنوعی از عدمِ‌تعیّن[2] است که نیازمند کنش‌های سازندهٔ مخاطب به‌منظورِ پرکردن این نقاط است. بنابراین برای اینگاردن اثر هنری ساختار طرح‌واره[3] دارد. حال باید دید منظور اینگاردن چیست زمانی که می‌گوید: «ساختار اثر به‌ضرورت طرح‌واره است»؟ این ساختار طرح‌واره برای مخاطب اثر هنری چه نتایجی به‌همراه دارد؟ این نتایج چه تأثیری در خوانش و ارائهٔ نهایی اثر دارد؟ برای پاسخ به این پرسش‌ها ابتدا باید درک و دریافت اینگاردن از طرح‌واره‌سازی[4] با جزئیات بیشتری توضیح داده شود و سپس به مواجههٔ مخاطب با این ساختار و پیامدهای آن پرداخته شود.

اینگاردن مدعی است اثر هنری به‌طورِ کامل متعیّن نمی‌شود. اثر هنری شامل حفره‌ها یا نقاط خالی‌ای است که باید مخاطب یا اجراکننده آنها را پر کند. اینگاردن در کتاب *شناخت اثر هنری ادبی* بر این باور است که «حداقل بعضی از لایه‌های اثر و به‌طورِ خاص لایهٔ عینی آن، رشته‌ای از نقاط عدمِ‌تعیّن[5] را شامل می‌شوند» (Ingarden, 1973b: 50). ازنظر اینگاردن این ویژگی عرضی نیست؛ بلکه خصیصهٔ ذاتی و ضروری اثر هنری شناخته می‌شود و ریشه در محدودیت ساختاری و ماهیت قصدی خود اثر دارد. برای مثال، اثر موسیقایی یا نت‌نوشت آنچنان که ما درکش می‌کنیم، از سطوح متنوع واحدهای معنایی مشخص همچون نت، ریتم، عبارت‌های ملودیک، هارمونی، رنگ صدایی و... تشکیل شده است. ابژه‌ها و وضع امور در اثر هنری به‌واسطهٔ ویژگی‌های

[1]. state of affairs

[2]. indeterminacy
[3]. schematic
[4]. schematization
[5]. places of indeterminacy

www.SID.ir

Archive of SID

نامحدود و همواره متغیر تعیّن می‌یابند و این ویژگی‌ها به‌عنوانِ عناصر معنایی مرتبط با واحدهای معنایی ارائه می‌شوند. به‌عبارتِ دیگر، عدمِ‌توازن بنیادین در چیزهایی که در اثر هنری نمود می‌یابند و عناصر معنایی بازنمایی‌شده در اثر هنری وجود دارد و این عدمِ‌توازن منجر به شکل‌گیری ساختار طرح‌وارهٔ اثر می‌شود. اینگاردن در *شناخت اثر هنری ادبی* این‌گونه اشاره می‌کند: غیرممکن است که روشن و جامع بتوان کثرت نامتناهی تعیّن‌های ابژه‌های منفردی را که در اثر به نمایش درآمده‌اند، با تعدادی متناهی از کلمات یا جملات مقرر کرد (Ingarden, 1973b: 51). یا به‌تعبیری موسیقایی، با صرف اتکا به نت‌نوشت، ارکستراسیون و دینامیک‌های صدایی، نمی‌توان به تمامی یک اثر موسیقایی تعیّن بخشید. درنهایت باید اذعان کرد که اثر هنری همواره واجد ناتمام‌بودگی[1] ذاتی است. در عین حال، این ساختار طرح‌واره به مخاطب اثر، آزادیِ عمل می‌دهد که به روش‌های متنوع ممکن، به اثر انضمامیت[2] ببخشد. به‌تعبیرِ دیگر، این ناتمام‌بودگی اثر ماهیت سازنده[3] دارد. اینگاردن در نامه‌ای به جان فیزر[4] به رابطهٔ ساختار طرح‌وارهٔ اثر و ویژگی قصدی آن این‌گونه اشاره می‌کند: «ابژه‌های قصدی محض که به‌واسطهٔ ابزارهای زبانی و کنش‌های آگاهانه نمودار می‌شوند، به‌ضرورتْ قلمروی از عدم‌تعیّن را در محتوای خود دارند» (Ingarden, 1970: 541). از این قرار، ناتمام‌بودگی اثر هنری نه امری معرفت‌شناختی، بلکه امری هستی‌شناختی است. وضعیت مشابهی برای ابژه‌های قصدی اشتقاقی نیز صدق می‌کند. بنابراین می‌توان گفت ابژه‌هایی که در اثر هنری نمودار می‌شوند به‌معنایی هستی‌شناختی، ناتمام هستند.

بری اسمیت به‌روشنی تمایز بین ناتمام‌بودگی معرفت‌شناختی و هستی‌شناختی را با کمک‌گرفتن از اصطلاح «دسترسی» توصیف می‌کند (Smith, 1979: 379). او این‌گونه اظهار می‌کند که ما دسترسی مستقیم و بی‌واسطه‌ای به انسان معاصر از میان انواع متنوعی از برخوردهای فیزیکی داریم. ازسوی دیگر، به انسان‌های اولیه و پیشین دسترسی‌های ضعیف‌تری داریم. به‌واقع، دسترسی ما تنها از میان یادآوری‌ها، گزارش‌های جراید و مستندات تاریخی و... صورت می‌گیرد. شناخت و ادراک ما از آنها وابسته به داده‌های محدود حاصل از چنین ابزارهای اطلاع‌رسانی است؛ درنتیجه این شناخت و ادراک همیشه ناتمام است. این ناتمام‌بودگی در ماهیت خود معرفت‌شناختی است. زمانی که به آثار هنری همچون آثار موسیقایی می‌رسیم به آنها نیز دسترسی ناتمامی داریم. با این حال، می‌توانیم آنها را به‌واسطهٔ تعیّن‌هایی که توسط اجرا به اثر داده[5] می‌شود دردَسترس قرار دهیم. درواقع، به‌واسطهٔ ساختار طرح‌وارهٔ خود اثر هنری، شناخت ما از ویژگی‌های اثر ناتمام باقی می‌ماند. این ناتمام‌بودگی، در تقابل با ناتمام‌بودگی شناخت ما از شخصیت‌ها و رویدادهای تاریخی، نوعی ناتمام‌بودگی درون ذاتی است. این ناتمام‌بودگی به‌واسطهٔ خصوصیت ابژه‌های قصدی پدید می‌آید. به‌عبارتِ دیگر، ویژگی چالش‌برانگیز دسترسی ما به ابژه‌های هنری نمی‌تواند نشئت‌گرفته از ناتمام‌بودگی معرفت‌شناختی باشد. به این معنا، ابژه‌های واقعی یعنی ابژه‌هایی که وجود دارند و در گذشته وجود داشته‌اند، نمی‌توانند از منظری

[1]. incompleteness
[2]. concretization
[3]. productive
[4]. John Fizer
[5]. given

www.SID.ir

Archive of SID

هستی‌شناختی ناتمام باشند. به‌بیانِ رنه ولِک هر ابژهٔ واقعی به‌طورِ کامل متعیّن می‌شود و در تجربهٔ این ابژه ما همیشه شاهد کشف عینیت‌های جدیدی هستیم (Wellek, 1981: 60). بنابراین اگر صحبت از ناتمام‌بودگی ابژهٔ واقعی می‌شود، این ناتمام‌بودگی فقط می‌تواند منشأ معرفت‌شناختی داشته باشد؛ در حالی که ناتمام‌بودگی ابژه‌های هنری نوعی ناتمام‌بودگی هستی‌شناختی است که ذاتی وجود این ابژه‌هاست. البته باید در اینجا به این نکته اشاره شود که ساختار طرح‌واره، در اثر هنری درون ذاتی است و به این اعتبار وجود این ساختار اجتناب‌ناپذیر است؛ اما مرتبه یا درجهٔ طرح‌وارگی اثر در آثار هنریِ متفاوت فرق می‌کند. این تمایز درجه ممکن است در نتیجهٔ تمایزات سبکی و ساختاری بین آثار مختلف باشد. درواقع این بدان معناست که می‌توان از نوعی طرح‌واره‌سازی عمدی[1] نیز که خالق اثر به‌خاطرِ ساختار هنری اثرش یا به‌منزلهٔ شگردی برای کاربرد نوعی تکنیک هنری قصد می‌کند سخن به میان آورد. به‌طورِ مثال در برخی آثار مدرنیستی ساختار طرح‌واره اثر به‌شدت متحول می‌شود و با تأکید بر نوعی طرح‌واره‌سازی عامدانهٔ مبهم که منجر به افزایش نقاط عدمِ‌تعیّن در اثر می‌شود، چرخشی در پارادایم تفسیر اثر نیز رخ می‌دهد. اینگاردن این نوع از طرح‌واره‌سازی را به‌منزلهٔ نوعی تکنیک می‌پذیرد؛ اما این امر درنهایت موضوع مهمی در نگرش او دربارهٔ ماهیت اثر هنری تلقی نمی‌شود.

مخاطب و انضمامی‌سازی

حال با مشخص‌شدن بنیان‌های هستی‌شناختی، ساختار و ماهیت طرح‌وارهٔ اثر هنری، نباید از نقش مخاطب اثر در ادراک ماهیت این ساختار غفلت کرد. ساختار طرح‌وارهٔ اثر که شامل نقاط عدم‌تعیّن است، مخاطب خود را به درک این جهان به نمایش درآمده فرامی‌خواند، به این منظور که خوانش اثر در کامل‌ترین شکل ممکن خود مقداری از بخش‌های نامتعیّن را از بین ببرد. فرایند پرکردن شکاف‌ها و تعیّن‌بخشیدن به بخش‌های نامتعیّن همان چیزی است که اینگاردن آن را «انضمامی‌سازی»[2] اثر می‌نامد. خواهیم دید که اثر هنری به روی انضمامیت‌های متنوعی گشوده است که همهٔ آنها بالقوه ارزش برابری دارند. ازنظر اینگاردن به لطف فرایند انضمامی‌سازی، مخاطب در عمل خوانش به نقش دریافت‌کنندهٔ غیرفعال محدود نمی‌شود و این عمل خوانش او به‌منزلهٔ همکاری فعال با خالق اثری خلق‌شده تلقی می‌شود. علاوه‌بر این، امکان‌پذیری انضمامی‌سازی‌های متنوع اجازه می‌دهد که مخاطب از نوعی آزادی برخوردار باشد؛ به این معنا که او مجبور نیست به درک اثر به‌شیوه‌ای از پیش تعیین‌شده بپردازد.

حال باید دید جزئیات این انضمامی‌سازی شامل چه چیزهایی می‌شوند. بنابر باور اینگاردن، انضمامی‌سازی فرایندی است که طی عمل خوانش اثر رخ می‌دهد؛ زمانی که مخاطب به‌شکلِ مشروط به «پرکردن» بخش‌های متنوعی از نقاط عدمِ‌تعیّن اثر، به‌واسطهٔ ابتکار عمل و خلاقیت فردی خود می‌پردازد. این خلاقیت با استفاده از عناصر ممکنی است که از میان عناصر بی‌شمار انتخاب شده‌اند: «مخاطب به خواندن "بین سطرها" می‌پردازد و به‌شکلی غیراختیاری بسیاری از وجوه عینیت‌های به نمایش درآمده اما متعیّن‌نشده در خود متن اثر را تکمیل می‌کند؛ آن هم ازطریق فهم "کاملاً مشخصی" از

[1]. deliberate schematization

[2]. concretization

www.SID.ir

Archive of SID

جملات و به‌طور خاص ازطریق اسامی ظاهرشده در آنها. من این تعیّن‌پذیری تکمیل‌کننده را "انضمامی‌سازی" ابژه‌های به نمایش درآمده می‌نامم. در فرایند انضمامی‌سازی، کنش خلاقانهٔ مشترک مخاطب وارد عمل می‌شود» (Ingarden, 1973b: 53).

همان‌طور که اشاره شده است، می‌توان این‌گونه استنباط کرد که تمایزاتی بین انضمامی‌سازی‌های یک اثر واحد با مخاطب‌های متفاوت یا حتی مخاطب واحد با خوانش‌های متفاوت وجود دارد . باید به این نکته اشاره کرد که اگرچه این انضمامی‌سازی‌های ممکن اثر با لایه‌های اثر محدود می‌شوند، باز می‌توان از انضمامی‌سازی‌های متنوع در میان این محدودیت‌ها صحبت کرد. باید دو منبع مهم را در انضمامی‌سازی در نظر گرفت: ظرفیت مخاطب و ماهیت ناتمام شناخت. منظور از ظرفیت مخاطب چیزی مستقل از وضعیت یا نگرشی نیست که در آن او خود را در بزنگاه عمل خوانش می‌یابد؛ به طور مثال نوازنده‌ای که بدون هیچ تجربه‌ای اثری موسیقایی را اجرا می‌کند. بنابراین انضمامی‌سازی‌ها تمایزاتی از خود در اعصار مختلف تاریخ هنر نشان می‌دهند. در این باره اینگاردن می‌گوید: ما می‌توانیم از «حیات» یک اثر در اعصار گوناگون سخن بگوییم آن هم «به‌منزلهٔ فرایندی تاریخی که در آن استمرار وجودی و هویت اثر باوجودِ همهٔ تغییرات حفظ می‌شوند» (Ingarden, 1973b: 55). مخاطب در کنش انضمامی‌سازی‌اش امکانات بالقوه و متعیّن‌ساختن نقاط عدمِ‌تعیّن را فقط به‌شکلِ جزئی فعال می‌کند. غیرممکن است که حتی با بهترین قصدیت‌ها تمامی نقاط عدمِ‌تعیّن در اثر را از بین ببریم (ibid, 241)؛ مثلاً در موسیقی کلاسیک غربی اجراهای بسیار متفاوتی از آثار آهنگسازان برجستهٔ دوران کلاسیک و رمانتیک ضبط شده است که هریک چالش‌های زیادی را برای ظرفیت‌های اجرایی و امکانات تعیّن‌پذیری این آثار و فهم آنها رقم زده‌اند. این امر حتی در آثار موسیقی‌دانان معاصر نیز مشاهده می‌شود. به‌باورِ اینگاردن، تنوع انضمامی‌سازی‌های ممکن اثر می‌تواند سوق‌دهندهٔ اثر به‌سوی ابژه‌های زیبایی‌شناختی گوناگون به‌منزلهٔ فراورده‌هایی از فرایند انضمامی‌سازی باشد.

پس از اینگاردن، بسیاری از فلاسفه و نظریه‌پردازان ازجمله فلاسفهٔ سنت تحلیلی به ماهیت ناتمام اثر هنری توجه کرده‌اند. به‌طورِ مثال، نوئل کرول دربارهٔ ساختار ناتمام‌بودگی اثر هنری این‌گونه اظهارِنظر می‌کند: به‌خوبی می‌دانیم روایت‌ها می‌توانند همه‌نوع پیش‌فرضی را شکل دهند؛ پس وظیفهٔ خواننده، بیننده و شنونده است که این پیش‌فرض‌ها را عیان سازد. «ماهیت روایت به‌طورِ ذاتی ناتمام است. هر روایتی سازندهٔ تعداد نامشخصی از پیش‌فرض‌هاست که مخاطب باید آنها را از دل متن بیرون بکشد... نویسندگان همیشه در افق انتظاری[1] می‌نویسند که مخاطبان بتوانند آنچه را ناگفته مانده است به‌درستی عیان سازند... هیچ هنرمندی نمی‌تواند همه‌چیز را دربارهٔ موضوعی که می‌خواهد روایت کند، به‌طورِ کامل عیان سازد» (Carroll, 2003: 280).

به‌نظرِ کرول، نقاط عدمِ‌تعیّن متن به‌واسطهٔ افق انتظار تحدید می‌شوند. آنچه مد نظر کرول است، می‌تواند شامل گسترهٔ وسیعی از دلالت‌ها باشد که شاید به‌راحتی استنتاج نشوند. این برداشت با فهم اینگاردن از طرح‌واره‌سازی هم‌سو است؛ اما محدودیت‌هایی هم دارد. به این معنا که افق انتظار مخاطبان بیش از آن چیزی است که اینگاردن از نقاط

[1]. expectation

www.SID.ir

Archive of SID

عدمِ‌تعیّن مراد می‌کند. برای اینگاردن چیزی را که تا حدودی روشن و بیانگر در متن اثر ذکر نشده باشد، به‌ضرورت نمی‌توان نقطهٔ عدمِ‌تعیّن تلقی کرد. مثلاً در سنت‌های مختلف نگارش موسیقی و به‌طورِ خاص‌تر در سنت کلاسیک غربی تندا، شدت، جمله‌بندی و حالت بیانی اجرای اثر در ارتباط با ریتم درونی اثر مشخص می‌شود. همچنین در موسیقی کلاسیک غربی انتخاب میزان‌بندی و دیرند نت‌ها ازسوی آهنگساز و اجراگر اثر با اجزای ساختاری اثر همچون ساختار ملودیک می‌تواند تعیّن یابد. این مفاهیم در نت‌نوشت به‌روشنی ذکر نمی‌شوند؛ اما به‌راحتی به‌منزلهٔ مفاهیم مشخص و قابلِ‌فهم از تعیّنات داده‌شده[1] به متن اثر موسیقایی استنتاج می‌شوند. به‌گفتهٔ اینگاردن، این مفاهیم به‌اندازه‌ای خودپیدا[2] به نظر می‌رسند که نیازی به ذکرشدن آنها نیست (Ingarden, 1973b: 243). هرچه در درون اثر ناگفته می‌ماند، نمی‌تواند در زمرهٔ نقاط عدمِ‌تعیّن تلقی شود. آنچه به‌منزلهٔ نقاط عدمِ‌تعیّن نزد اینگاردن مد نظر قرار می‌گیرد، حفره‌ها یا شکاف‌هایی در اثر است که بیان نمی‌شوند و یا بر عناصر تعیّن‌یافته‌ای که به اثر داده شده است دلالت ندارند. پس افق انتظار، قلمرو وسیع‌تر و مبهم‌تری نسبت به نقاط عدمِ‌تعیّن اثر است. اینگاردن که به‌خوبی متوجه است آثار موسیقایی از تمامی جهات به‌طورِ کامل و تک‌معنا متعیّن نیستند، بین خود اثر به‌منزلهٔ موجودی تغییرناپذیر و دگرسازی‌ها یا به‌تعبیرِ دیگر انضمامی‌سازی‌های اثر تفاوت قائل است (Benson, 2003: 85). او برای توضیح تفاوت اثر با آنچه در اجرا شنیده می‌شود، از اصطلاح «دامنهٔ بی‌ربطی»[3] استفاده می‌کند. اینگاردن با این مفهوم می‌خواهد بگوید حدود اثر موسیقایی تا اندازه‌ای انعطاف‌پذیر است و برخی از دگرسازی‌های اجرایی هیچ ربطی به هویت اثر ندارند؛ زیرا خود اثر ورای دگرسازی‌ها دست‌نخورده می‌ماند (Ingarden, 1989: 12). بنابراین اینگاردن تندا و شدت را نه متعلق به دامنهٔ بی‌ربطی بلکه متعلق به خود اثر می‌داند (Benson, 2003: 87). حاصل اینکه فهم اینگاردن از انضمامی‌سازی، قدرت خلاقانهٔ چشم‌گیری به مخاطب یا اجراکنندهٔ اثر می‌بخشد. همچنین توجه به این قدرت خلاقانه، الهام‌بخش فلاسفهٔ معاصر دیگری ازجمله بروس الیس بنسن نیز بوده است. او از این دستاورد اینگاردن در طرح مدل پدیدارشناسانهٔ خود دربارهٔ ماهیت بداهه‌پردازانهٔ موسیقی بسیار سود برده است (نک. Benson, 2003: x).

حال ممکن است این سؤال مطرح شود که: اگر انضمامی‌سازی اثر کاملاً وابسته به کنش‌های سوبژکتیو اجراگر یا مخاطب است، هویت اثر در نظریهٔ اینگاردن چگونه مد نظر قرار می‌گیرد؟ پاسخ این پرسش در تمایز مفهوم اثر هنری به‌منزلهٔ «ابژهٔ هنری»[4] و اثر انضمامیت یافته است که اینگاردن آن را «ابژهٔ زیبایی‌شناختی»[5] می‌نامد. این تمایز در سه شیوهٔ مرتبط رویکرد به اثر هنری منشأ دارد. اینگاردن همواره تأکید می‌کند که نگرش متناسب مخاطب اثر برای درک اثر هنری، نگرش زیبایی‌شناختی است؛ به این معنا که او باید اثر هنری را با رویکردی زیبایی‌شناختی عینیت ببخشد. با این حال، کاملاً مشخص است که ادراک زیبایی‌شناختی اثر تنها راه ادراک آن نیست. می‌توان از شیوه‌های متفاوت دیگر نیز صحبت کرد. مورخ هنری می‌تواند اثر هنری را

[1]. given
[2]. self-evident
[3]. irrelevance Sphere
[4]. artistic object
[5]. aesthetic object

www.SID.ir

Archive of SID

برای رسیدن به نکاتی دربارهٔ نحوهٔ زندگی آفرینندهٔ اثر مورد خوانش قرار دهد یا زبان‌شناس تمرکز خود را بر لایه‌های زبان‌شناختی اثر بگذارد؛ به این منظور که ساختار زبان‌شناختی اثر را کشف کند یا خوانندهٔ معمولی که صرفاً برای تفریح یا مشغولیت به ادراک اثر می‌پردازد. اینگاردن بسیاری از این شیوه‌های ممکن مواجه با اثر را خارج از حوزهٔ کاری خود می‌داند و تأکید می‌کند که این شیوه‌های ادراک اثر هنری نامتناسب با کارکرد ذاتی اثرند که ابژهٔ زیبایی‌شناختی را برمی‌سازد. کارکردهای دیگری که می‌توانند نسبتی با اثر هنری داشته باشند، همچون کارکردهای جامعه‌شناختی، روان‌شناختی و مطالعات فرهنگی درنهایت کارکردهای ثانوی اثرند.

اینگاردن به‌طورِ مشخصی دو نوع شناخت ناظر به اثر هنری را بررسی می‌کند که تفاوتشان در قصدیتی است که عمل خوانش را شکل می‌دهد. اولین نوع، رویکرد «زیبایی‌شناختی» است که در آن هدف عمل خوانش این است که به تحقق نوعی انضمامی‌سازی زیبایی‌شناختی بینجامد، بدین منظور که از اثر به‌طرزِ زیبایی‌شناختی لذت ببریم و در آن تأمل کنیم (Ingarden, 1973b: 170). دومین نوع، رویکرد «تحقیقی یا شناختی محض» است که هدفش ایجاد دانش عینی از خود اثر یا صور انضمامی‌سازی زیبایی‌شناختی اثر است. رویکرد تحقیقی به دو شیوه انجام می‌گیرد: نگرش پیشازیبایی‌شناختی[1] و تأملی ـزیبایی‌شناختی. شیوهٔ خوانش پیشازیبایی‌شناختی به تحقیق در ساختار طرح‌وارهٔ اثر، یعنی خود اثر، می‌پردازد؛ در حالی که شیوهٔ دوم در انضمامی‌سازی اثر در تجربهٔ زیبایی‌شناختی به تحقیق می‌پردازد.

این تمایزات به اینگاردن امکان تفکیک ابژهٔ هنری و ابژهٔ زیباشناختی را به‌منزلهٔ نتایج دو کنش متفاوت داده است. ابژهٔ هنری ازطریق نوعی بازسازی[2] پیشازیبایی‌شناختی ساخته می‌شود؛ در حالی که ابژهٔ زیبایی‌شناختی محصول انضمامی‌سازی زیبایی‌شناختی است. تمایز این اصطلاحات در نظریهٔ فلسفی اینگاردن خالی از فایده نیست. منظور اینگاردن از بازسازی، ادراک خلاقانهٔ اثر ازسوی مخاطب یا اجراکننده در تأمل پیشازیبایی‌شناختی است. این وضعیت پیشازیبایی‌شناختی مورد محدودکننده‌ای از «انضمامی‌سازی» اثر را شکل می‌دهد که در آن تمامی نقاط عدمِ‌تعیّن و همهٔ بالقوگی‌های اثر همچنان در خود اثر پابرجا می‌مانند؛ به این معنا که نه آنها پر می‌شوند و نه کاملاً تحقق پیدا می‌کنند (Ingarden, 1973a: 337). این تمایز درنهایت به اینگاردن در نظرورزی در تفاوت ارزش هنری و ارزش زیبایی‌شناختی به‌منزلهٔ موجودیت‌هایی متفاوت کمک می‌کند. به‌علاوه، چنین تمایزاتی در برساخت اثر هنری به‌منزلهٔ ابژه‌ای بین‌الاذهانی[3] یاری‌دهنده است. بنابراین می‌توان گفت که هر انضمامی‌سازی محصول تجربهٔ ویژه‌ای از خوانش ویژه متعلق به سوژه‌ای ویژه است. آنجا که رویکرد پیشازیبایی‌شناختی ارزش بالقوگی‌ها و نقاط عدمِ‌تعیّن در اثر را نمود می‌بخشد، نگرش تأملی‌ـزیبایی‌شناختی عمدتاً دل‌مشغول ارزش زیبایی‌شناختی انضمامی‌سازی‌های منفرد و تجربه‌های زیبایی‌شناختی متنوع است. آنچه در اینجا مهم است، تأکید بر این است که تنها به‌لطفِ ساختار طرح‌وارهٔ اثر هنری است که امکان چنین تمایزاتی بین گونه‌های مختلف رویکرد میسر می‌شود. تنها زمانی می‌توان از

[1]. pre-aesthetic

[2]. reconstruction

[3]. intersubjective

www.SID.ir

Archive of SID

ابژهٔ هنری کـه متمـایز از ابـژهٔ زیبایی‌شـناختی اسـت، سخن گفت که بتوان فرض کرد بدون پرکـردن نقـاط عدمِ‌تعیّن و تحقـق بالقوگی‌هـای اثـر می‌تـوان بـه آن نزدیک شد.

نتیجه‌گیری

همان‌طور که دیده شد، اینگـاردن بـا تعریـف اثـر هنری به‌منزلهٔ ابژه‌ای طرح‌واره کـه نیازمنـد کنش‌هـای خودآگاهانهٔ مخاطب اثر بـه‌منظور انضمامی‌سـازی اثـر اسـت، خیلـی پیش‌تـر از به‌ظهوررِسـیدن نظریـه‌های مخاطب‌محور، نقش اجتناب‌ناپذیر مخاطـب اثـر را در شکل‌گیری اثر هنری نشان می‌دهد. با توجه به ماهیت قصدی ابژه‌هایی که در اثر هنری بـه نمـایش گذاشـته می‌شوند و همچنین سـاختار طـرح‌واره و لایـه‌ای اثـر هنری، مخاطب به خالق ابـژهٔ زیبایی‌شـناختی به‌منزلـهٔ محصول نهایی ادراک زیبایی‌شناختی اثر هنـری مبـدل می‌شود. همچنین این پژوهش دریافت که اثـر هنـری نوعی ساختار معناشناختی بسته با معنای ثابت نیسـت که مخاطب آن را آشکار کند. درمقابل باید گفـت اثـر هنری، موجودیتی گشوده است که ساختار تعیّن‌یافتـهٔ خـود را از میـان خوانش‌هـای اثـر شـکل می‌دهـد. به‌علاوه، به جای معنایی ثابت که باید بـا کنـدوکاو در متن کشف شود، آنچه نظریهٔ اینگاردن پیشنهاد می‌کنـد وجود معناهـای ممکـن چندگانـه اسـت کـه از میـان انضمامی‌سازی‌های ممکن متنـوع برمی‌آینـد. بـه ایـن اعتبار، اثر هنری ساختار زنده‌ای است که در دوره‌های متفاوت و متنوع تـاریخ هنـر یـا در دوره‌ای واحـد از رهگذر انضمامی‌سازی‌های مخاطبان متنـوع دگرگـون می‌شود.

منابع

غلامی‌فرد، وحید (۱۳۹۸)، «هستی‌شناسی ابژه‌های داستانی با نگاهی به رأی اینگاردن»، فصل‌نامهٔ علمی *پژوهش‌های فلسفی دانشگاه تبریز*، سال ۱۳، شماره ۲۷، ۲۵٤-۲۳۱

Benson, B. E. (2003), *The Improvisation of Musical Dialogue*, Cambridge University Press.

Carroll, N. (2003), *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge University Press.

Gniazdowski, A. (2010), *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, Edited by Hans Rainer Sepp and Lester Embree, Springer.

Ingarden, R. (1970), *Letters Pro and Con*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 28, No. 4 (Summer, 1970), pp. 541-543

----------. (1973a), *The literary work of art: An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic and Theory of literature*, Trans. Grabowicz, Northwestern University Press.

----------. (1973b), *The Cognition of the literary Work of Art*,Trans. Ruth Ann Crowley Northwestern University Press.

----------. (1989) , *Ontology of the Work of Art: The Musical work, The Picture, The Architectural work, The Film*, Trans. Raymond Meyer, Ohio University Press

Newton, K.M. (1997), *Twenty Century Literary Theory*, Macmillan Education

Smith, B. (1979), "*Roman Ingarden: Ontological Foundations for Literary Theory.*" *In Language, Literature, and Meaning: Problems of Literary Theory*, edited by John Odmark. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Thomasson, A. (2017),*"Roman Ingarden", The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2017 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL=<https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/ingarden/>.

Wellek, R. (1981), *Four Critics: Croce, Valéry, Lukacs, and Ingarden.* Seattle: University of Washington Press.

www.SID.ir

Archive of SID

www.SID.ir