پژوهشنامه علوم انسانی: شماره 50، تابستان 1385 «12 ـ 1»
Human Sciences: No. 50, Summer 2006 «215 - 226»

ابژهٔ زیبایی‌شناسیک

* محمود خاتمی
دانشگاه تهران

چکیده

ابژهٔ زیبایی شناسیک از جمله مباحث بحث برانگیز در حوزهٔ زیبایی‌شناسی جدید است. در این مقاله، دیدگاهی خاص که از منظر پدیدارشناسی به این موضوع نظر می‌کند، به اجمال توصیف می‌شود. از این‌رو در این مقاله از اثر هنری، رابطهٔ اثر هنری و ابژهٔ زیبایی شناسیک؛ و هستی ابژهٔ زیبایی شناسیک سخن می‌رود.قایل شدن به هستی، و لذا حقیقت، برای ابژهٔ هنری به خودی خود واجد یک «خواست بودن» است که فی‌نفسه بودن ابژه بر آن مبتنی است. اگر ابژهٔ زیبایی‌شناسیک یک «خواست بودن» دارد، از آن روست که بودن مربوط به این ابژه هست. امّا این «هستی»، آن‌چنان هستی‌ای نیست که فراتر از «داده» باشد. این دادگی، درعین حال، یک حضور است و همین حضور ابژهٔ زیبایی‌شناسیک است که حقیقت ابژهٔ زیبایی‌شناسیک را در بردارد. تحلیل پدیدارشناسیک ابژهٔ زیبایی‌شناسیک، تنها از طریق تحلیل اثر هنری میسر است؛ و به همین سیاق هستی‌شناسی ابژهٔ زیبایی‌شناسیک نیز در گرو هستی‌شناسی اثر هنری است.

کلیدواژه‌ها: اثرهنری، ابژهٔ زیبایی شناسیک، پدیدارشناسی هنر.

Aesthetic Object

Mahmoud Khatami, Ph.D.
Associate Professor, Department of Philosophy
College of Letters and Human Sciences, University of Tehran

Abstract

Aesthetic object has always been a challenging theme for philosophers of art. The overall aim of this paper is to revise a very specific phenomenological approach to this theme. It includes a talk about artwork and its relationship with aesthetic object and ends with a reconsideration of the being of aesthetic object which is vital for the phenomenology of art.

Keywords: aesthetic object, artwork, phenomenology of art.

---

* دکترای فلسفه از دانشگاه دارام انگلستان، دانشیار گروه فلسفه، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی.

«بازگشت به خود اشیاء» برای پدیدارشناسی هنر مستلزم آن است که هرگونه تحلیل پدیدارشناسانه از تجربهٔ زیبایی‌شناسیک، از تحلیل پدیدارشناسانهٔ ابژهٔ زیبایی‌شناسیک آغاز گردد. تجربهٔ زیبایی‌شناسیک در تعلیق و تحویل پدیدارشناسانه، نخستین یافت خود را چون داده‌ای می‌یابد که سوژهٔ آن را همچون ابژه قوام می‌بخشد. این سخن، درعین حال، به این معنی است که ابژهٔ زیبایی‌شناسیک، تعبیری است معرفت‌شناسانه و براساس محوریت آگاهی و ادراک سوژه که در زیبایی‌شناسی جدید درباب آن بحث و فحص شده و آشکارا آراء مختلف و متضارب درباب آن بیان گشته است. از جملهٔ آراء، دیدگاهی است که این مقاله متکفل توصیف و تقریر اجمالی آن است. اما از آن‌جا که بنا به این دیدگاه ابژهٔ زیبایی‌شناسیک همان اثر هنری است و تفاوت آن دو تنها در نحوهٔ ادراک است، لذا نخست از مقومات اثر هنری بحث کوتاهی می‌رود و آن‌گاه تلقی این دیدگاه در خصوص ابژهٔ زیبایی‌شناسیک و هستی آن بیان می‌شود.

1 ـ اثر هنری و مقوّمات آن

چنان‌که در بادی امر می‌نماید، اثر هنری آن چیزی است که در فعالیت هنرمند فرا می‌آید و پیش‌نهاده می‌شود. صرف‌نظر از نسبت وجودی خود هنر و هنرمند با اثر هنری، ساختار یک اثر هنری را با سه ویژگی آن می‌توان تحلیل کرد به نحوی که قوام ساختار اثر هنری به آن‌ها باشد (Dufrenne 1973: ch.10): (1) ماده[1] (2) موضوع[2] (3) بیان[3]. این به آن معنی است که اثر هنری هم‌زمان از سه عنصر تألیف و قوام یافته: ماده‌ای که محسوس است، موضوعی که ایدهٔ موجود در اثر هنری را بیان می‌کند و سرانجام عالمی که در اثر هنری بیان می‌شود.

1 ـ 1 ـ ماده

هر اثر هنری دارای ماده‌ای است که طبیعت محسوس آن را قوام می‌بخشد. مادهٔ موسیقی مهم است و نه ابزاری که وسایل آهنگ‌سازی است. اما این ابزار به نوبهٔ خود، مادهٔ موسیقی قرار می‌گیرد. ماده، چیزی است که تعیّن چیز دیگر با آن تحقق می‌یابد. اگر صدا نباشد موسیقی تحقق

1 - matter.
2 - Subject.
3 - expression.

ندارد و اگر ابزارهای موسیقی نباشند، موسیقی ظهور نمی‌یابد. امّا ماده تنها مصالح لازم را برای شکل یافتن اثر هنری فراهم می‌کند، نه آن‌چه اثر هنری به خودی خود باز می‌نماید. آن‌چه اثر هنری به خودی خود باز می‌نماید، همان موضوع خاصی است که اثر هنری دربارهٔ آن است.

2 ـ 1 ـ موضوع

اثر هنری اغلب چیزی را باز می‌نماید؛ به این معنی یک موضوع دارد، یک موضوع خاص[4] ؛ و معنی داشتن اثر هنری به داشتن همین موضوع خاص است. اثر هنری بدون داشتن این موضوع خاص، صرفاً مجموعه‌ای است از موادّ (مثلاً اصوات، یا رنگ‌ها یا سنگ‌ها) ولی آن‌چه به اثر هنری وحدت می‌بخشد، همانا همین موضوع خاص آن است. یک اثر هنری دربارهٔ چیزی سخن می‌گوید و چیزی را به تصویر می‌کشد و بالاخره باز می‌نماید و به‌این‌ترتیب اثر هنری از سطح مجموعه‌ای از مواد فراتر می‌رود و از باز نمودن چیزی نیز در می‌گذرد و موضوع خاصی که اثر هنری به آن پرداخته، همان اثر هنری می‌شود. اثر هنری چیزی غیر از آن موضوع خاصی که عرضه می‌کند، نیست: «اثر (هنری) خود (همان) موضوع خویش است» (Ibid: 326).

امّا در این حال، موضوع خاص، چیزی را بیان می‌کند و این «بیان» نیز از مقومات ساختار اثر هنری است.

3 ـ 1 ـ بیان

بیان باز نمود چیزی است که موضوع خاص اثر هنری دربارهٔ آن است. به‌این‌ترتیب بیان از موضوع خاص اثر هنری جدایی‌ناپذیر است همان‌طور که موضوع خاص اثر هنری از مادّهٔ محسوس آن جدایی‌ناپذیر است. امّا بیان نیز مانند موضوع خاص اثر هنری ـ و برخلاف ماده محسوس آن ـ از طریق حس حاصل نمی‌شود؛ بلکه از طریق نوعی رویّت و بازیافت درونی احساس است که بر ناظر آشکار می‌گردد. از این حیث بیان همواره به یکسان ظهور نمی‌کند. امّا این به معنی مبهم بودن بیان اثر هنری نیست؛ بلکه به آن معنی است که در اثر هنری عمقی نهفته است که می‌کوشد خود را همواره ظاهر کند، هرچند این ظهور به نحو کامل محقّق نشود (Gadamer 2004:207-233).

---

4 - a Specific subject matter.

تحلیل اثر هنری نشان می‌دهد که عمق اثر هنری قابل بیان نیست و از این‌رو، بیان حدّ تحلیل است (Dufrenne 1973: 326). به‌این‌ترتیب، تحلیل با نشان دادن «بیان» همچون حدّ خود بار دیگر ما را به ادراک حسی باز می‌گرداند و اولاً نشان می‌دهد که ابژهٔ زیبایی‌شناسیک برای ما (یعنی لغیره) موجود است؛ زیرا ابژه از طریق ادراک حسی ابژه می‌شود. و این‌که بیان که ابژه صورت خود را در آن می‌یابد، می‌تواند اظهار شود. ثانیاً تحلیل نشان می‌دهد که ابژه زیبایی‌شناسیک در خود (فی‌نفسه) است. قوت بیان تحلیل به ابژه این توان را می‌دهد که در درون خود شبه سوژه باشد؛ زیرا چنان‌که گذشت، اثر هنری در درون خود ژرفایی دارد که برای ناظر اثر هنری که با ادراک حسی به اثر هنری راه یافته، ظهور می‌کند. ابژه، لنفسه و شبه سوژه است؛ زیرا ساختار زمان ـ مکان ژرفای آن را قوام بخشیده است.

2 ـ ابژهٔ‌زیبایی‌شناسیک و اثر هنری

تحلیل تجربهٔ زیبایی‌شناسیک با تحلیل ابژهٔ زیبایی‌شناسیک آغاز می‌شود. امّا به چه طریق می‌توان ابژهٔ زیبایی‌شناسیک را تعریف کرد؟ یک راه آن است که آن را برحسب تفاوتش با اثر هنری تعریف کنیم؛ زیرا چنان‌که نخست به نظر می‌آید، آن دو با یکدیگر متفاوتند. این تعریف یک تعریف سلبی است: اثر هنری مستقل از تجربه است، در حالی‌که ابژه تنها در تجربه داده می‌شود و از این‌رو متعلق تجربهٔ زیبایی‌شناسیک است.

برخی از پدیدارشناسان نظیر اینگاردن میان ابژهٔ زیبایی‌شناسیک و اثر هنری چنان تمایز می‌نهند که امکان هرگونه تعریفی برای ابژهٔ زیبایی‌شناسیک برحسب اثر هنری منتفی شود. (Ingarden 1973: 61-64). امّا دوفران این امکان را قایل است. از نظر او «ابژهٔ زیبایی‌شناسیک (همان) اثر (هنری) است از آن حیث که ادراک شده است» (Dufrenne: 1973: 232). «ابژهٔ زیبایی‌شناسیک چیزی جز اثر هنری که به خودی خود ادراک شده، نیست» (Ibid: 16). اثر هنری به‌این‌سان بنیاد ابژهٔ زیبایی‌شناسیک است. از نظر او ابژهٔ زیبایی‌شناسیک *جایگاه* اثر هنری است: «اثر (هنری) جایگاه خود را در ابژهٔ زیبایی‌شناسیک دارد و از طریق آن فهمیده می‌شود» (Ibid: 17). به تعبیر دیگر، هرگاه اثر هنری از حیث زیبایی‌شناسیک ادراک شود، به یک ابژهٔ زیبایی‌شناسیک تبدیل می‌شود. امّا اثر هنری بدون این حیث، فاقد هرگونه وجه زیبایی‌شناسیک است. از همین جهت است که تا ابژهٔ زیبایی‌شناسیک نباشد، اثر هنری ظهور نمی‌کند، دوفران حقیقت اثر هنری را نیز در ابژهٔ

زیبایی‌شناسیک می‌داند؛ (Ibid: 231-33) هرچند، در عین حال، «ابژه زیبایی‌شناسیک و اثر هنری به نحوی از هم متمایزند.... ادراک زیبایی‌شناسیک باید به اثر هنری منضم شود تا ابژهٔ زیبایی‌شناسیک ظهور یابد» (Ibid: lxv).

گرچه در بادی امر ممکن است تعارضی در بیان دوفران باشد، امّا غرض او آشکار است. زیرا از آن حیث که اثر هنری جز به عنوان ابژهٔ زیبایی‌شناسیک تجربه نمی‌شود، جایگاه و حقیقت او در همین ابژه بودن است؛ امّا از آن حیث که اگر اثر هنری تجربه نشود ابژه‌ای در کار نخواهد بود، اثر هنری بر ابژه بودن مقدم و بنیاد آن است. بنا به تحلیلی که او عرضه کرده است، وجه تبدیل شدن اثر هنری به ابژهٔ زیبایی‌شناسیک به ویژگی‌های مقوم آن‌که پیش از این به آن‌ها اشارت رفت، بستگی دارد. در ویژگی مادی اثر هنری نهفته است. هر اثر هنری از یک اساس مادی برخوردارست (مثلاً صورت یا سنگ). مواد یک اثر هنری در مجموع «ماده»[5] آن را تألیف می‌کنند. امّا در مقام ادراک اثر هنری، ما این مادّه را بماهی هی ادراک نمی‌کنیم، بلکه آن را از حیث صورت‌هایی که گرفته ادراک می‌کنیم. دوفران این وجه را در ادراک زیبایی‌شناسیک، وجه محسوس یا حسی[6] می‌نامد (Ibid: 6). وجه محسوس دقیقاً همان مادهٔ اثر هنری است، وقتی به نحو زیبایی‌شناسیک ادراک می‌شود. این وجه در اصل مختص ابژهٔ زیبایی‌شناسیک است:

«هنر تنها به لحاظ امر محسوس و مطابق با عملی که محسوس محض را به محسوس زیبایی‌شناسیک تبدیل می‌کند، اظهار می‌گردد» (Ibid: 137-38).

همین وجه است که ابژهٔ زیبایی‌شناسیک را از انواع دیگر ابژه‌هایی که ویژگی محسوس بودنشان، زیبایی‌شناسیک نیست متمایز می‌کند (Ibid: 86). ابژهٔ زیبایی‌شناسیک از آن حیث که دارای این ویژگی است، هم بر ناظر اثر هنری و هم بر خود هنرمند *سلطه* دارد (Ibid: 155). این ویژگی از ابژه زیبایی‌شناسیک جدا نمی‌شود و لذا برای ظهور اثر هنری لازم است:

«وجود اثر هنری خود را تنها از طریق حضور محسوسش که به ما اجازه می‌دهد تا آن را به عنوان ابژهٔ زیبایی‌شناسیک ادراک کنیم، عرضه می‌دارد» (Ibid: 44).

دومین ویژگی مقوّم ابژهٔ زیبایی‌شناسیک، عبارت است از معنی[7] آن. ابژه زیبایی‌شناسی، ابژه‌ای دلالت‌گر[8] نیست، امّا بی‌معنی هم نیست. «معنی» در این‌جا همان مصداق محسوس

---

5 - matter.
6 - the sensous.
7 - Sense.
8 - signifying object.

است. ابژهٔ زیبایی‌شناسیک همچنان به محسوس دلالت می‌کند و ساختار درونی خود را در حس نشان می‌دهد. این بحث مبتنی است بر این نظر دوفران که در هنر معانی نه غیرموجودند و نه فراونده (ترانساندنت) بلکه «در خود محسوس حضور دارند (ایماناتند)» (Ibid: 12).

از نظر او، تمامی معنی ابژهٔ زیبایی‌شناسیک در همین ویژگی محسوس او قرار دارد. معانی توسط شاکله‌های زمان و مکان امر محسوس را سامان می‌دهند. این شاکله‌ها در هنرهای مختلف متفاوت است. امّا هر هنری، به نحوی با زمان و مکان در ارتباط است. از این‌رو، تفکیک هنرها برحسب زمانی بودن یا مکانی بودن کاملاً اشتباه است. در تمام هنرها عوامل مکانی و زمانی حضور دارند. زمان و مکان متضایفند و حتی می‌توان گفت که زمان مکانمند و مکان زمانمند است و همهٔ پدیدارهای هنری در همین قالب ظهور دارند. به همین دلیل دوفران ابژه زیبایی‌شناسیک را به نحو استعاری «شبه سوژه»[9] می‌نامد؛ زیرا زمان و مکانی درونی آنند (همانند سوژه) و همچنان که سوژهٔ عالم خود را زمانی ـ مکانی می‌یابد، عالم ابژهٔ هنری نیز زمانی ـ مکانی است. دوفران با تعمیم بحث اینگاردن (Ingarden: 31-37)، در مورد عالم اثر هنری که از نظر او مختص ادبیات بود، ابژه‌ها و حالات امور را نیز در عالم اثر هنری جای می‌دهد و از این‌رو از عالم اثر هنری با تعبیر «عالم بیان شده»[10] یاد می‌کند. همین «عالم بیان شده»، سومین ویژگی ابژه زیبایی‌شناسیک است. به‌این‌ترتیب، زمان و مکان «درونی ابژهٔ زیبایی‌شناسیک‌اند و مفروض. هم آن دو هستند که ابژه را شبه سوژه می‌کنند و قادر به داشتن عالمی که آن را بیان می‌کند» (Dufrenne: 248). ابژهٔ زیبایی‌شناسیک، از آن حیث که شبه سوژه است، به اصطلاح سارتر، فی‌نفسه است؛ ابژهٔ زیبایی‌شناسیک درون عالم بیان شده، خود یک ساحت زمانی ـ مکانی فرا می‌گشاید که فراورده‌های تجربهٔ زیبایی‌شناسیک در آن قرار دارند. لذا شاکله‌های زمان و مکان که عالم بیان شده را می‌آفرینند، برای ابژهٔ زیبایی‌شناسیک حالت «فی‌نفسه‌ای را که از خود فرا می‌رود»، پدید می‌آورد. درعین حال این شاکله‌ها صورت‌هایی هستند مربوط به ویژگی محسوس ابژهٔ زیبایی‌شناسیک؛ و از این‌رو تنها در درون آن عمل می‌کنند. به عبارت دیگر، ویژگی محسوس ابژه زیبایی‌شناسیک، خصلت فی‌نفسه بودن ابژهٔ زیبایی‌شناسیک را می‌سازد و از این‌رو اساس حضور این ابژه را برپا می‌دارد. باز از طریق همین ویژگی است که ابژهٔ زیبایی‌شناسیک با

9 - quasi-subject.
10 - expressed world.

طبیعت پیوند دارد.[11] از این‌رو چون این ابژه از یک سو هم اساس محسوس دارد و هم یک عالم درونی، فی‌نفسه لنفسه است[12] (Dufrenne: 224 ff. /328-29).

3 ـ هستی ابژهٔ زیبایی‌شناسیک

ویژگی فی‌نفسه لنفسه بودن برای ابژهٔ زیبایی‌شناسیک، مستلزم آن است که برای آن وحدت[13] و تبعیّت از قانون درونی[14] قایل شویم. امّا آیا این به آن معنی است که ابژهٔ زیبایی‌شناسیک واقعیت عقلانی دارد یا آن‌که واقعیت آن روانی است؟ چنان‌که دوفران گفته است، «یک زیبایی‌شناسی که دقیقاً و صرفاً ضد روانشناسانه باشد، مشکل را برطرف نمی‌کند»؛ (Dufrenne: 199). بنابراین باید راهی به هستی ابژهٔ زیبایی‌شناسیک یافت. سارتر کوشیده است تا برای حل این مشکل به راه سومی دست یابد که نه واقعیت عقلانی محض برای ابژهٔ زیبایی‌شناسی قایل شود و نه به روانی بودن آن فتوی دهد. از این‌رو ابژه زیبایی‌شناسیک را «شئ»[15]، به معنی متداول کلمه نمی‌داند، همچنین یک «باز نمود»[16] هم نیست، بلکه واقعیت آن «خیالی»[17] است و «به وسیله آگاهی خیالی که آن ابژه را همچون امری غیرواقعی وضع می‌کند، ساخته و ادراک شده است» (Sartre 1966: 249).

این نظر مبتنی است بر یک نظریهٔ عام‌تری که سارتر در مورد قوهٔ خیال ارائه کرده است. از نظر سارتر، خیال با آزادی تعریف می‌شود و عبارت است از قوه‌ای که همه عالم را وضع می‌تواند کرد و هم نفی. خیال «عبارت است از کل آگاهی از آن حیث که آزادی خود را تحقق می‌بخشد» یعنی از آن حیث که از واقعیت فراتر می‌رود و آن را جعل می‌کند (Sartre: 243) به نظر سارتر، تنها در حضور اثر هنری است که ابژهٔ زیبایی‌شناسیک ظهور می‌کند. این ابژه، قوه خیال را به ادراک حسی پیوند می‌زند. امر خیالی با عالم آگاهی مرتبط است (Ibid: 44). امر واقع از آن حیث که به ادراک حسی در می‌آید، آگاهی را فرا می‌خواند و امکان تخیّل امر

---

11 ـ دوفران مکرر می‌گوید: «ابژه زیبایی‌شناسیک طبیعت است» (همان: 85؛ 88؛ 91؛ 230)

12 ـ ژان پل سارتر این امکان را منتفی دانسته است؛ در این باره نگاه کنید:
(Sartre 617-625).

13 - unity.
14 - autonomy.
15 - thing.
16 - representation.
17 - imaginary.

غیرواقعی را فرا می‌نهد. صورت خیالی تنها براساس زمینهٔ عالم موجود است و قوهٔ خیال، ادراک حسی را در همان حال که آن را نفی می‌کند، مفروض می‌گیرد. حتی سمفونی هفتم بتهون هم غیرواقعی است ـ ولو اکنون در حال گوش دادن به آن باشم. غیرواقعی در این‌جا به معنی غیرموجود نیست، بلکه به معنی امر خیالی است؛ از آن حیث که ادراک حسی را نفی می‌کند. آن‌چه به ادراک حسی در می‌آید، نمی‌تواند قوه خیال را محدود کند، یا به آن جهت دهد. سمفونی هفتم بتهون همان است که وقتی من گوش می‌دهم آن را تخیّل می‌کنم و نه آن‌چه صرفاً می‌شنوم. در مقام حس اگر اجرا قوی باشد من با خود سمفونی روبه‌رویم. اما اکنون، سمفونی هفتم خودش چیست؟ آشکارا یک *چیزی* است؛ یعنی *چیزی* که در برابر من است، چیزی که دوام دارد و طول می‌کشد. اما آیا آن چیز واقعی است، یا غیرواقعی؟ «آن چیز کاملاً فراتر از واقعی است» (Ibid: 250-51) امّا این‌که غیرواقعی است، به آن معنی نیست که از یک چیز کمتر است. غیرواقعی، از نظر سارتر، با معنی یکی است و حتی با بنیادی‌ترین عنصر معنی معین ابژهٔ تمثلی یکی است. امّا ممکن است کسی بگوید که سخن سارتر در مورد هنرهای تمثلی، یعنی هنرهایی که باز نمود چیزی هستند (مثلاً نقاشی شارل هشتم) صادق است؛ ولی در خصوص هنرهای غیرتمثلی چطور؟ «آیا کلیسای جامع غیر از مشتی آجر و سنگ است؟» (Ibid: 250) سارتر در جواب این پرسش، به موسیقی استشهاد کرده است. به نظر او در این گونه هنرها هم می‌توان حیث اثر هنری بودن و حیث اجرای آن‌ها را از هم تفکیک کرد و لذا عنصر غیرواقعی را در آن‌ها باز جست. دوفران، برخلاف او، در این مورد هرگونه تمایزی را میان هنرهای تمثلی و غیرتمثلی آشکار می‌کند (Dufrenne: 202) رابطهٔ میان واقعی و غیرواقعی، رابطهٔ میان ادراک حسی و تخیّل نیست؛ بلکه رابطه آن دو نظیر دلیل[18] و دلالت[19] است. بنابراین مشاهده می‌شود که هستی ابژهٔ زیبایی‌شناسیک از نظر سارتر در غیرواقعی بودن آن، یعنی در «خیالی» بودن آن است. گرچه «غیرواقعی» بودن می‌تواند صفت اصلی ابژهٔ زیبایی‌شناسیک باشد؛ امّا ممکن است معنی آن با آن‌چه سارتر در نظر دارد، متفاوت باشد. این تفاوت معنی «غیرواقعی» را نیز می‌توان در اینگاردن یافت.

اینگاردن از «هستی التقایی محض» ابژهٔ زیبایی‌شناسیک سخن می‌گوید و این هستی را قائم به ابژه‌های ایده‌آل[20] می‌نماید. پدیدارشناسی اثر ادبی ملازم برداشتی عقلانی از زبان

---

18 - Sing.

19 - Signification.

20 ـ ideal objects; "ideal" در این‌جا ناظر به اصطلاح هوسرل است که از Eidos می‌آید. ابژه‌های ایده‌آل در فرایند ایده‌سازی (ideation) که ملازم ذات بخشی و معنی بخشی است، تحقق می‌یابند.

است و میان دلیل و شئ مدلول[21] و ادراک دلالت تمیز می‌نهد؛ و پدیدارشناسی او مبتنی بر تأکید عقلانی بر تفوق دلالت است. از نظر او، دلالت از خارج به کلمه اضافه می‌شود و لذا بالذات از آن جداست. از این‌رو فعل خاص آگاهی لازم است تا آن کلمه معنی یابد و آن را اعمال کند. التفاتی بودن فعل آگاهی، التفات را به کلمه هم تسرّی می‌دهد و از این‌رو کلمه هم یک التفات درجهٔ دوّم و اشتقاقی تحصیل می‌کند. به نظر او، لایه‌های اثر ادبی محصول همین دلالت‌هاست و قائم به اعمال سوبژکتیو آگاهی‌اند (Ingarden: sec.18). به علاوه، واحدهای معنایی هم «ابژه‌های تمثّلی» را شکل می‌دهند که طرح یک داستان یا درام را می‌آفرینند. لذا ارتباط واحدهای معنایی به ابژه‌ها همانند ارتباطی است که «آن‌چه تمثل می‌یابد» با «آن‌چه تمثل یافته است» دارد.

این تمایز در «دلالت» نیز نقش ایفا می‌کند زیرا آن‌چه تمثل می‌یابد (یعنی همان حالات امور از آن حیث که تضایف التفاتی جملات‌اند) اساساً با آن‌چه تمثل یافته، وحدت دارد. ابژهٔ تمثّل در سطح التفات می‌ماند و از این‌رو «ابژه صرفاً التفاتی» است (Ibid: sec.30). تمثل این ابژه‌های التفاتی با «جوانب تخیّلی» که امکان دست‌یابی شهودی به آن ابژه‌ها را فراهم می‌کند، دقیق‌تر می‌شود.

امّا، ابژه‌های ادبی از قانون خود تبعیت نمی‌کنند، بلکه تابع قانون دیگری هستند[22]. به مدد افعال سوبژکتیو است که به آن ابژه‌ها التفات می‌کنند و به این طریق قوام می‌یابند. واژهٔ «قوام بخشی»[23] که از معضلات پدیدارشناسی هوسرلی است، به‌طور ضمنی در نظریهٔ اینگاردن هم حضور دارد. اینگاردن این واژه را به‌کار می‌برد تا تأکید کند که اثر ادبی هیچ‌گونه تبعیت از قانونی که خود وضع کند، ندارد (Dufrenne: 207) امّا، برای این‌که اثر ادبی چنین ویژگی‌ای داشته باشد، اینگاردن دو تعبیر هوسرلی مذکور (یعنی، «ابژهٔ التفاتی» و «تبعیت از قانون دیگری» (هترونومی) را به معنی هوسرلی به‌کار نمی‌برد. او می‌کوشد ابژهٔ ممثّل را با ابژهٔ التفاتی یکی کند و برای این کار فرض می‌کند که ابژهٔ تمثلی یا ممثّل لااقتضاست[24] و بنابراین غیرواقعی است؛ و چون ابژهٔ التفاتی هم لااقتضا و لذا غیرواقعی است، پس آن دو یکی هستند. امّا لااقتضا بودن آن دو با یکدیگر متفاوت است. در واقع، ابژهٔ التفاتی به این معنی غیرواقعی نیست. شاهدی برای این مدعا در گفتار خود اینگاردن یافت می‌شود و می‌توان نشان داد که

---

21 - sign and the thing signified.
22 - heteronomous.
23 - constitution.
24 - neutral.

مفهوم التفات نزد اینگاردن با آن‌چه هوسرل مراد می‌کرده، دقیقاً یکی نیست (Ingarden: 20; Dufrenne: 212). با این همه، آن‌چه از بیانات اینگاردن استظهار می‌شود، آن است که وی هستی ابژهٔ زیبایی‌شناسیک را التفاتی می‌داند و نهایتاً ابژهٔ زیبایی‌شناسیک را از سنخ ابژه‌های ایده‌آل ـ به معنی هوسرلی ـ تلقی می‌کند. «امّا او این کار را تنها با منقطع کردن ابژهٔ زیبایی‌شناسیک از ادراک حسی و از طریق تمایز نهادن بسیار افراطی میان کلمه و معنی آن و نیز از طریق قائم ساختن ابژهٔ زیبایی‌شناسیک به ساحت هستی ایده‌آل، انجام می‌دهد (Dufrenne: 212).

امّا آیا ابژه ایده‌آل، همان ابژهٔ عقلی است؟ دوفران در این مرحله پاسخ را در *درآمد* دشلوزه می‌یابد. دشلوزه[25] پدیدارشناس نیست بلکه موسیقی‌دان است؛ امّا دوفران اثر او را که درآمدی است به باخ، بسیار ارزشمند قلمداد می‌کند. در این اثر او می‌گوید که معنی ابژهٔ زیبایی‌شناسیک ضرورتاً حاوی تمثلات نیست (Ibid: 212-215). آن‌گاه وی برای این معنی سه حیث قایل می‌شود: عقلایی، روانی و عقلی. معنی عقلایی همان است که در مقام زبان طبیعی مستفاد می‌شود و برخی از هنرها نظیر موسیقی ممکن است فاقد آن باشند. معنی روانی، همان است که در ویژگی بیانگری اثر هنری ظهور می‌کند و این معنی در ساختار اثر هنری ریشه دارد و واقعیت عینی خود را از اثر هنری می‌گیرد. امّا معنی عقلی، اصلی‌ترین معنی است و «ایدهٔ انضمامی» اثر هنری است. با معنی عقلی است که اثر هنری به کمال می‌رسد. اثر هنری از طریق اعمال تألیف عقلانی که از ساحت حس فراتر است، «فهمیده» می‌شود. معنایی که به این شیوه تحصیل می‌شود همان هستی واقعی ابژه است و همان است که ابژه را به خودی خود می‌سازد. از این‌رو معنی عقلی در خود اثر هست. به‌این‌ترتیب هستی ابژهٔ زیبایی‌شناسی در وحدتی است که همچون معنی عقلی می‌یابد. امّا این‌که هستی ابژه در این وحدت عقلی خلاصه شود، مورد اشکال است. دوفران در این مرحله از کنراد یاد می‌کند.

کنراد برخلاف دو شلوزه، ابژهٔ زیبایی‌شناسیک را ابژهٔ عقلی نمی‌داند و معنی را از دلیل تجربی جدا نمی‌کند تا راهی برای ایده‌آل شدن ابژه باز کند. کنراد نخست ابژهٔ زیبایی‌شناسیک را از ابژه طبیعی جدا می‌کند و سپس ادعا می‌کند که ابژهٔ زیبایی‌شناسیک یک نظرگاه خاص می‌طلبد. یک نقاشی را باید تحت نور و از موضع خاصی نگاه کرد ـ یعنی تحت شرایطی باید آن را دید که بهترین چشم‌انداز به ابژه باشد؛ و این امر مستلزم آن است که از سطح ادراک

25 - Boris de schloezer.

حسی فراتر رویم. ابژه زیبایی‌شناسیک از آن حیث که از ابژهٔ طبیعی جداست، ادراکی فراهم می‌آورد که هیچ غایتی خارج از خودش و غیر از خودش ندارد. به‌این‌ترتیب، ابژهٔ زیبایی‌شناسیک از اجراهایی که ممکن است پیدا کند، متمایز می‌شود و نیز از ادراک‌های حسی که ناظرین از آن دارند. تنها به این معنی است که می‌توان ابژهٔ زیبایی‌شناسیک را یک ابژهٔ ایده‌آل دانست، یعنی ابژه‌ای که از هرگونه تجلّی و ظهور خود متمایز است (Ibid: 215-218).

با این همه، پس از تحلیل‌های مفصلی که دوفران برای دست یافتن به نظریه‌ای دربارهٔ هستی ابژهٔ زیبایی‌شناسیک می‌آورد، همهٔ این نظرها را محل مناقشه می‌داند. اشکال اصلی او به این نظریه‌ها آن است که ابژه زیبایی‌شناسیک را از مقام ادراک حسی جدا می‌کنند و حال آن‌که این ابژه، ابژهٔ بودن خود را مرهون همین ادراک حسی است. بنابراین اظهار می‌دارد که «ابژهٔ زیبایی‌شناسیک ذاتاً به ادراک حسی در می‌آید» (Merleau-Ponty 1955: pts 1-2) و لذا مبدأ و مأوایش همان ادراک حسی است. دوفران به رهیافتی باز می‌گردد که از نظر او، مرلوپونتی در پدیدارشناسی تأسیس کرده است. این نظریه در اصل نظریه‌ای است دربارهٔ بدن که حیث زنده بودن و حیث ابژه بودن آن را هم از تفکیک می‌کند و در عین حال، این تفکیک به آشتی نهایی سوژه و ابژه می‌انجامد؛ ولی این آشتی در خود سوژه شکل می‌گیرد. در این آشتی، این دو حیث بدن با هم یکی می‌شوند؛ و به دلیل آن‌که بدن ساحت حضور است، ابژهٔ مدرک به ادراک حسی هم واقعی است و هم حقیقی است. ابژهٔ زیبایی‌شناسیک، در این چشم‌انداز ابژه‌ای است که حقیقتش خود را تنها از طریق حضور آشکار می‌کند. اگر ابژهٔ معمولی ما را از سطح ادراک حسی فراتر می‌برد، ابژه زیبایی‌شناسیک ما را به ادراک حسی باز می‌گرداند. بنا به این دیدگاه، اثر هنری خود ما را به نوعی ادراک حسی فرا می‌خواند که در خود آن ابژهٔ زیبایی‌شناسیک کشف می‌شود؛ به طوری که صرف تحلیل اثر هنری به این ادراک حسی منجر می‌شود. می‌توان از تحویل ابژهٔ زیبایی‌شناسیک به هستی یک تمثل (باز نمود) جلوگیری کرد و از سوی دیگر، این هستی قائم به ادراک حسی دانست چون که در آن تحصیل می‌شود.

درعین حال، قایل شدن به هستی، و لذا حقیقت، برای ابژهٔ هنری به خودی خود واجد یک «خواست بودن» است که فی‌نفسه بودن ابژه بر آن مبتنی است. «اگر ابژهٔ زیبایی‌شناسیک یک «خواست بودن» دارد، از آن روست که بودن مربوط به این ابژه هست» (Dufrenne: 224). امّا این «هستی»، آن‌چنان هستی‌ای نیست که فراتر از «داده» باشد. این

دادگی، درعین حال، یک حضور است و همین حضور ابژهٔ زیبایی‌شناسیک است که حقیقت ابژهٔ زیبایی‌شناسیک را در بردارد. این حضور، حضور خود ابژه است. امّا این به منزله آن نیست که حضور و دادگی بودن ابژه، ابژهٔ زیبایی‌شناسیک را به نمودهای آن فروکاهد. درست است که، به نظر دوفران، «ابژهٔ زیبایی‌شناسیک فقط نمود[26] است؛ اما در نمود (همواره چیزی) بیش از نمود هست. هستی ابژهٔ زیبایی‌شناسیک عبارت است از نمود کردن، امّا چیزی در این نمود ظهور می‌کند ـ (یعنی) حقیقت آن؛ حقیقتی که ناظر را تسلیم ظهور ابژه می‌کند» (Ibid: 225). آن‌چه در این ابژه نمود می‌کند، آن را تعیّن می‌بخشد و آن‌چه ابژه را تعین می‌بخشد همان صورت[27] ابژه است: «با صورت است که ابژه زیبایی‌شناسیک هم وحدت و هم استقلال[28] خود را تحصیل می‌کند. در واقع صورت چیزی نیست که ابژهٔ زیبایی‌شناسیک را از خارج تعیّن بخشد. صورت آن هستی‌ای را که خیال خلّاق به آن عطا کرده ظاهر می‌کند. ابژهٔ زیبایی‌شناسیک صورت ندارد بلکه صورت است... صورت ایده‌ای است که در نمود تقرّر دارد» (Ibid: 229 -30) با این همه، این ایده در خود امر محسوسی که به احساس ما جلوه می‌کند تقرّر دارد.

از آن‌چه گذشت، روشن می‌شود که تحلیل پدیدارشناسیک ابژهٔ زیبایی‌شناسیک، تنها از طریق تحلیل اثر هنری میسر است؛ و به همین سیاق هستی‌شناسی ابژهٔ زیبایی‌شناسیک نیز در گرو هستی‌شناسی اثر هنری است.

منابع

Dufrenne, M. 1973. ***The Phenomology of Aesthetic Experience***. trans E. D. Casey. Evanston.

Gadamer, H. G. 2004. ***Truth and Method***. trans G. Weinsheimer& D.G. Marshall. New York.

Ingarden, R. 1973. ***Literary Work Of Art***. trans G.G. Grabowicz. Evanston.

Merleau-Ponty, M. 1955. ***Phenomenology of Perception***. trans C.Smith. New York.

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

26 - appearance.
27 - form.
28 - autonomy.