

گزارشی از هستی‌شناسی اثر هنری نوشته رومن اینگاردن

و کوشی در سنجش آن

محمد اصغری^۱

وحید غلامی پورفرد^۲

چکیده

هستی‌شناسی اثر هنری یکی از برجسته‌ترین کتاب‌هایی است که در زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی نوشته شده‌اند. در این نوشته بر آن بوده-ایم تا از پژوهش‌های این کتاب چکیده‌ای پیش نهیم و هم پیوند آن را با طرح اصلی فلسفه اینگاردن نشان دهیم هم در نقد آن بکوشیم. رای اصلی اینگاردن در این کتاب این است که آثار هنری و اثره‌های داستانی نه هستی‌ایدنال دارند نه هستی واقعی بلکه اثره-هایی یکسره‌قصدی اند که بنیاد هستی آنها در کنش‌های آفرینشگرانه هنرمند و ماده آنها و کنش‌های قصدی مخاطب است. دلیل مهم این امر نیز آن است که آثار هنری طرح‌واره اند و نقطه‌هایی نامتعیین دارند که آنها را به کنش‌های قصدی مخاطب وابسته می‌کنند تا در رهیافتی زیبایی‌شناختی آنها را تا اندازه‌ای تعین بخشد و اثر هنری را انضمامی سازد.

درآمد

گفتارهایی که گرداگرد هنر پدید می‌آیند با یکی یا شماری از این چیزها سروکار دارند: خود پدیده هنر یا هنرمند یا فرایند هنرورزی یا اثر هنری یا مخاطب اثر هنری یا دانش‌های ناظر به هنر. هستی‌شناسی اثر هنری بیش و پیش از هرچیز با خود اثر هنری سروکار دارد و به پرسش‌هایی از این دست می‌پردازد: نحوه هستی^۳ آثار هنری چگونه است؟ آیا آثار هنری موجودهایی واقعی اند یا ایدنال یا جز اینها؟ آیا آثار هنری خودآیین^۴ اند یا دگرآیین^۵؟ آیا آثار هنری اجزای سازنده مادی دارند و، اگر دارند، نسبت آنها با اثر چگونه است؟ آیا آثار هنری یگانه اند یا چندگانه؟

^۱.دانشیار گروه فلسفه دانشگاه تبریز

^۲.دانشجوی دکتری فلسفه دانشگاه تبریز (نویسنده مسئول)

^۳.mode of being

^۴.autonomous

^۵.heteronomous

در تاریخ فلسفه‌ورزی درباره هنر، همواره نشانی از هستی‌شناسی هنر، چه در کنار بحث‌های دیگر چه جداگانه، می‌یابیم. با این همه، می‌توان گفت که در سده بیستم تنور بحث درباره هستی‌شناسی هنر بس داغ بوده‌است؛ بسیاری از فیلسوفان هنر در سنت تحلیلی و قاره-ای به هستی‌شناسی هنر پرداخته‌اند و، هرچند شاید انگیزه آنان در این کار همسان نبوده‌است، کمابیش می‌توان دید که کوشیده‌اند به یک یا چند پرسش از پرسش‌های یادشده پاسخی دهند یا پرسشی دیگر به شمار آنها بیفزایند. [در سنت تحلیلی می‌توان از بیردزلی^۶ و ولترستورف^۷ و کاری^۸ و مارگولیس^۹ و دیویس^{۱۰} و استکر^{۱۱} نام برد و در سنت قاره‌ای از هارتمان^{۱۲} و هایدگر و سارتر و گادامر و کروچه و کنراد^{۱۳} و دوفرن^{۱۴} و رومن اینگاردن^{۱۵}].

رومن اینگاردن، پدیدارشناس لهستانی، نیز در هستی‌شناسی اثر هنری^{۱۶} به هستی‌شناسی پدیدارشناختی اثر موسیقایی و نقاشی و اثر معمارانه و فیلم پرداخته‌است. طرح این کار را او، پیش از این، در کتاب دیگر خود اثر هنری ادبی^{۱۷} ریخته‌است. در آنجا به گستردگی به اثر هنری ادبی پرداخته‌است و طرحی در انداخته که سپس در هستی‌شناسی اثر هنری آثار هنری دیگر را نیز در آن جای می‌دهد.

در این نوشته نخست درباره رومن اینگاردن و طرح کلان اندیشه او می‌گوییم. سپس به هستی‌شناسی اثر هنری می‌پردازیم و چکیده‌ای از آن پیش می‌نهم. سرانجام دو پرسش پیش می‌نهم که می‌توانند انگیزه‌ای باشند تا در نوشته‌هایی گسترده‌تر سنجش‌گرانه به رای‌های این کتاب‌پردازیم و ببینیم که تا چه اندازه می‌توانند در برابر خرده‌گیری‌ها استواری نشان دهند.

درباره اندیشه نویسنده هستی‌شناسی اثر هنری

رومن اینگاردن، که یکی از بهترین شاگردان هوسرل بود و، پس از ولادیسلاو تاتارکیویچ^{۱۸}، یکی از پیشگامان پدیدارشناسی در لهستان، بحث‌هایی ژرف و گسترده و نظام‌مند در هستی‌شناسی پدیدارشناختی هنر پرورد و نشان خود را بر کار اندیشمندی برجسته

^۶. Monroe Beardsley (۱۹۱۵-۱۹۸۵)

^۷. Nicholas Wolterstorff

^۸. Gregory Currie (۱۹۵۰-)

^۹. Joseph Margolis (۱۹۲۴-)

^{۱۰}. Stephen Davies (۱۹۵۰-)

^{۱۱}. Robert Stecker (۱۹۴۷-)

^{۱۲}. Nicolai Hartmann (۱۸۸۲-۱۹۵۰)

^{۱۳}. Waldemar Conrad (۱۸۷۸-۱۹۱۵)

^{۱۴}. Mikel Dufrenne (۱۹۱۰-۱۹۹۵)

^{۱۵}. Roman Ingarden (کراکوف-۱۸۹۳-کراکوف)

^{۱۶}. *Ontology of the Work of Art*

^{۱۷}. *The Literary Work of Art*

^{۱۸}. Władysław Tatarkiewicz (۱۸۸۶-۱۹۸۰)

برجا نهاد. بدین سان، بسیاری از شاگردان او در لهستان به زیبایی‌شناسی گرویدند و برخی از آنان [لویکی^{۱۹} و لیزا^{۲۰}] روش او را در نظریه‌پردازی درباره فیلم به کار بستند. میکل دوفرن نیز که یکی از مهم‌ترین کتاب‌ها را در زمینه زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی نوشته است در شاهکار خود، *پدیدارشناسی تجربه زیبایی‌شناختی*^{۲۱}، برخی از آراء اینگاردن را برگرفته است. افزون بر آنان، هانس روبرت یاس^{۲۲} در نظریه دریافت^{۲۳} و ولفگانگ آیزر^{۲۴} در نظریه خود درباره پاسخ خواننده^{۲۵} از کار اینگاردن بسی بهره برده‌اند.

آغازگاه طرح فلسفی اینگاردن را می‌توان آنجایی دانست که، به گفته خودش، درمی‌یابد که نمی‌تواند با ایده‌باوری استعلایی هوسرل درباره وجود جهان واقعی هم‌داستان شود. از آن پس، او در نوشته‌های خود می‌کوشد تا به پرسش از وجود جهان واقعی پاسخی دیگر- پاسخی واقع‌باورانه- دهد. کانون طرح فلسفی او چیزی است که او مناقشه ایده‌باوری/واقع‌باوری می‌خواند و در آن سخن بر سر وجود جهان واقعی و نحوه آن وجود است و نسبت‌های وجودی میان جهان و آگاهی.

بر پایه خوانش اینگاردن، هوسرل جهان واقعی و اعیان آن را اعیانی یکسره قصدی^{۲۶} می‌داند که بنیاد وجودی آنها تنها در آگاهی محض است. اینگاردن این باور را نادرست می‌داند و به چرخش هوسرل به ایده‌باوری استعلایی خرده می‌گیرد^{۲۷}. او گمان دارد که پاسخ هوسرل برآمده از پافشاری او بر تقدم معرفت‌شناسی است، با این که مناقشه یادشده، که مسئله‌ای متافیزیکی است، به درستی صورت‌بندی نخواهد شد مگر آن که زمینه‌چینی هستی‌شناختی داشته باشیم. از این رو، بر آن می‌شود تا کار را با هستی‌شناسی بی‌آغاز و بدینسان از ایده‌باوری هوسرل برگذرد. او، ناساز با هوسرل که تصور روشن از چیزها را در گرو فهم روند تقویم می‌دانست، تحلیل روندهای

^{۱۹}.Bolesław Lewicki(۱۹۰۸-۱۹۸۱)

^{۲۰}.Zofia Lissa(۱۹۰۸-۱۹۸۰)

^{۲۱}.*The Phenomenology of Aesthetic Experience* (۱۹۷۳)

^{۲۲}.Hans Robert Jauss(۱۹۲۱-۱۹۹۷)

^{۲۳}.reception theory

^{۲۴}.Wolfgang Iser(۱۹۲۶-۲۰۰۷)

^{۲۵}.theory of reader response

^{۲۶}.purely intentional

^{۲۷}. یکی از خرده‌گیری‌های اینگاردن به هوسرل درباره مفهوم تحویل است. هوسرل می‌کوشد برای فلسفه بنیادهایی استوار بیفکند و آن را به پایه علوم برگرداند و از این رو باید گستره‌ای یقینی برای کار فلسفی بیابد. به دیده او، این گستره شک‌ناپذیر همان گستره ادراک درونماندگار است که تحویل پدیدارشناختی ما را به آن می‌رساند. او این گستره را در کانون پدیدارشناسی خویش می‌نهد و کار پدیدارشناسان را این می‌داند که تنها به درون این گستره بپردازند و جهان را چنان که به تجربه درمی‌آید یا چنان که قصد می‌شود بررسی کنند. او آنان را بازمی‌دارد از این که به خود اعیانی که از راه پدیدارها آشکار می‌شوند بازگردند، زیرا این کار را برابر می‌داند با مطلق‌سازی چیزهایی که، در نسبت با فرایند آگاهی محض، وجودی نسبی دارند. اینگاردن بر این باور است که این شیوه کار هوسرل او را به آنجا می‌کشاند که وجود فی‌نفسه و متعالی جهان بیرونی را کنار گذارد و به سوی ایدئالیسم پیش رود. افزون بر مفهوم تحویل، مفهوم تقویم نیز آماج نقد اینگاردن است. او چنین می‌اندیشد که، در کار هوسرل، واقعیت کم‌کم جای خود را به نوئما می‌دهد؛ چیزهای عینی جای خود را به معناهای نوئمایی می‌دهند و کنش‌های نوئیمیک را هم، یعنی کنش‌هایی را که در آنها معنای قصدشده تحقق می‌یابد، تنها همین ارکان نوئمایی می‌آغازند. از آنجا که این ارکان نوئمایی درونماندگار اند، کنش‌های آگاهی نیازی به انگیختاری بیرونی و متعالی از خود ندارند و بدینسان واقعیت و آگاهی یکدست و همگن می‌شوند، که این نیز نزد اینگاردن چیزی جز ایدئالیسم نیست.

تقویمی را در گرو این می‌داند که پیشاپیش تصویری روشن از چیزها داشته‌باشیم و بدینسان به وارونِ کارِ هوسرل که هستی‌شناسی را بخشی از پدیدارشناسی می‌شمرد، تحلیلِ ذاتِ آگاهیِ محض را در هستی‌شناسی می‌گنجانند.

اینگاردن، که هستی‌شناسی را به سه گونهٔ صوری و وجودی و مادی بخش‌بندی می‌کند، می‌کوشد تا هم به هستی‌شناسی موجودات یکسره‌قصدی-یعنی همان موجودات جهان نزد هوسرل-پردازد هم به هستی‌شناسی موجودات واقعی و بدین‌سان نشان دهد که میان آنها هم ناهمسانی‌های وجودی هست هم ناهمسانی‌های صوری و از این رو پاسخ هوسرل نمی‌تواند بسنده باشد. بحث او در این باره بسیار گسترده و پیچیده و البته ناتمام است زیرا او بر آن بود تا در پنج کتاب سراسر کار خود را انجام دهد که مرگ‌اش او را از آن بازداشت.

باری، آنچه در اینجا اهمیت دارد پیوند کار او با هستی‌شناسی اثر هنری است که درست‌تر آن جایی آغاز می‌شود که او به هستی‌شناسی ابژه‌های یکسره‌قصدی می‌پردازد زیرا نمونهٔ آشکار ابژه‌های یکسره‌قصدی آثار هنری اند. بدینسان مناقشهٔ ایده‌باوری/واقع‌باوری به تقدم هستی‌شناسی می‌رسد و کار هستی‌شناسی به هستی‌شناسی آثار هنری. اینگاردن به هستی‌شناسی آثار هنری/ابژه‌های یکسره‌قصدی می‌پردازد تا نشان دهد که هم نحوهٔ وجودی آنها با نحوهٔ وجودی اعیان واقعی فرق دارد هم بنیاد وجودی آنها تنها در آگاهی محض نیست. به سخنی دیگر، آثار هنری، هرچند برابر ایستایی یکسره‌قصدی اند، یکسره برساختهٔ آگاهی نیستند و وجودشان بیش از صرفِ کنش آگاهی است. این چنین، اگر چنان که هوسرل می‌گفت نحوهٔ وجود جهان تجربه یکسره‌قصدی هم بود، هنوز نمی‌شد گفت که همهٔ آنچه وجود دارد فرآوردهٔ آگاهی است.

هستی‌شناسی اثر هنری

دربارهٔ انتشار هستی‌شناسی اثر هنری

به گفتهٔ اینگاردن، پژوهش‌های این مجموعه در نخستین ماه‌های سال ۱۹۲۸، بی‌درنگ پس از اثر هنری ادبی و در پیوستی به آن، نوشته شده‌بودند اما هنگامی که آن کتاب در سال ۱۹۳۰ آماده شد، به دلیل حجم بالای آن، از چاپ آن پیوسته‌پوشیدند. این کتاب در بردارندهٔ چهار پژوهش است، دربارهٔ اثر موسیقایی و معمارانه و نقاشی و فیلم، که در گذر سال‌ها نوشته شده‌اند. اینگاردن در سال ۱۹۳۳ "اثر موسیقایی" را به لهستانی ترجمه کرد و با عنوان "مسئلهٔ اینهمانی اثر موسیقایی" منتشر کرد. در سال ۱۹۴۶، "دربارهٔ ساختار تصویر" و "اثر معمارانه" به لهستانی انتشار یافت. در سال ۱۹۵۶، هر سه را در مجلد دوم پژوهش‌هایی در زیبایی‌شناسی به لهستانی چاپ کرد و در سال ۱۹۵۷، آنها را به آلمانی بازنوشت و در سال ۱۹۶۱ منتشر کرد. مقالهٔ فیلم نخست به فرانسوی و با عنوان "زمان و مکان و احساس واقعیت" چاپ شد و سپس در مجلد دوم پژوهش‌هایی دربارهٔ زیبایی‌شناسی به لهستانی و سرانجام در سال ۱۹۶۱ به آلمانی منتشر شد. سرانجام در ۱۹۸۹ کل پژوهش‌ها یکجا به انگلیسی ترجمه و [در ۳۴۲ صفحه] در انتشارات دانشگاه اوهایو چاپ شد.

پیش‌تر هستی‌شناسی ابژه‌های یکسره‌قصدی و آثار هنری را تنها بخشی مهم اما کوچک از طرح فلسفی کلان اینگارد نشمردیم اما آنچه اینگاردن در پیش‌درآمد ویراست سوم آلمانی اثر هنری ادبی، به سال ۱۹۶۵، می‌گوید بر سویی‌ای دیگر از کار او در هستی‌شناسی آثار هنری پرتو می‌افکند. به گفته او با چاپ هستی‌شناسی اثر هنری آشکار می‌شود که اثر هنری ادبی بخشی از طرحی گسترده‌تر است و اکنون روشن است که او، گذشته از جست‌وجوی راه‌حل مسئله ایده‌باوری/واقع‌باوری، از آغاز می‌خواسته‌است، از رهگذر تحلیل ساختار و نحوه هستی آثار هنری، بنیادی برای زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی فراهم کند. بدین‌سان هر پژوهش‌ناظر به کار اینگاردن درباره آثار هنری باید دو سویه آثار او را پیش چشم داشته باشد، یکی سهم هستی‌شناسی آثار هنری در مناقشه ایده‌باوری/واقع‌باوری بر سر وجود جهان و دیگری سهم آنها، در کنار دیگر آثار زیبایی‌شناختی او، در نظامی برای زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی.

گستره و مفهوم‌ها و پرسش‌ها و روش و روند کار هستی‌شناسی اثر هنری و دیدگاه‌های برجسته آن

هستی‌شناسی اثر هنری، چنان که گفتیم، از چهار بخش جداگانه پدید آمده‌است که به هستی‌شناسی هنرهای موسیقی و نقاشی و معماری و فیلم می‌پردازند. اینگاردن در پیشگفتار هستی‌شناسی اثر هنری می‌گوید پژوهش‌های این کتاب تنها ادامه و بسط مطالب اثر هنری ادبی اند. مسئله اصلی آنها ساختار و نحوه هستی آثار هنری است و مقصود آنها آمادگی برای پرداختن به مسئله ایده‌باوری/واقع‌باوری و ادامه بحث آنها نیز در مناقشه بر سر وجود جهان است. او پای می‌فشد بر این که در این کتاب نیز مسئله ارزش‌های اثر هنری کنار گذاشته شده‌است زیرا از دید او ابتدا باید مسئله‌های هستی‌شناختی حل شوند تا بنیادی برای مسئله‌های ارزش‌شناختی پدید آید.

روش کار اینگاردن بی‌گمان پدیدارشناختی است و در جای‌جای نوشته‌های او از بحث درباره نحوه‌های دادگی^{۲۸} و کنش‌های قصدی^{۲۹}، که ساختمان پدیدارشناسی بر آنها بنیاد شده، نشان می‌یابیم. سازوبرگ هستی‌شناسی او نیز گروهی از مفهوم‌ها است همچون رهیافت زیبایی‌شناختی و ابژه یا برابری‌ستای زیبایی‌شناختی و ارزش زیبایی‌شناختی و لایه‌های^{۳۰} اثر هنری و طرح‌وارگی^{۳۱} اثر هنری و نقاط نامتعیین^{۳۲} و انضمامی‌سازی^{۳۳}. پرسش‌های او را نیز می‌توان دو دسته دانست: پرسش‌های فراگیر: نحوه هستی اثر هنری چگونه است؟ اثر هنری عینی واقعی است یا ایدئال یا جز اینها؟ نسبت بنیاد مادی اثر و خود اثر چیست؟ اثر هنری یگانه است یا چندگانه؟ پرسش‌هایی که برآمده از برداشت ویژه خود او از آثار هنری اند: آثار هنری چند لایه دارند و نسبت این لایه‌ها چگونه است؟ (برآمده از این که او آثار هنری را لایه‌مند می‌انگارد) فرق‌های اثر هنری با ابژه یا برابری‌ستای زیبایی‌شناختی در چیست؟ (برآمده از تمایزی که میان این دو می‌نهد) نقاط نامتعیین آثار هنری چه و چگونه اند؟ (برآمده از این که او اثر هنری را طرح‌واره می‌داند) نقش مخاطب در نحوه هستی اثر هنری چگونه است؟ (برآمده از این که او اثر هنری را برابری‌ستایی یکسره‌قصدی و نیز طرح‌واره می‌داند).

^{۲۸}.givenness

^{۲۹}.intentional acts

^{۳۰}.strata

^{۳۱}.schematicity

^{۳۲}.indeterminate points

^{۳۳}.concretization

پیش از آن که جداگانه به پژوهش‌های این کتاب بپردازیم تصویری کلی و فشرده از آن پیش می‌نهمیم تا هم یکپارچگی شیوه کار اینگاردن را در این چهار پژوهش نشان دهیم هم خواننده را در فهم آنها یاری کنیم. روی هم رفته می‌توان روند کار و گام‌هایی را که اینگاردن در هستی‌شناسی آثار گونه‌های هنری برمی‌دارد فشرده و کوتاه چنین برشمرد:

* او با زیبایی‌شناسی سوپژکتیو باورانه^{۳۴} و عینی باورانه^{۳۵} هم‌داستان نیست و، از این رو، هم میان اثر هنری و تجربه روانی^{۳۶} تمایز می‌نهد هم میان اثر هنری و بنیاد مادی و واقعی آن. نزد او، نحوه هستی آثار هنری هستی یکسره‌قصدی است و چنان است که نه می‌توان آثار هنری را به بنیاد مادی‌شان فروکاست نه این که آنها را تنها فرآورده کنش قصدی مخاطب دانست و بس. به سخنی دیگر، آثار هنری فرآورده هم‌کاری کنش‌های قصدی آگاهی و بنیادی مادی هستند.

* او آثار هنری را لایه‌لایه می‌داند و، از این رو، لایه یا لایه‌های گوناگون آثار هنری را آشکار می‌کند و نحوه دادگی آن لایه‌ها را بررسی می‌کند. نزد او، این که ساختاری چندلایه پدید آید در گرو چهار چیز است: نخست. باید اثر هنری ارکانی ناهمگون داشته باشد؛ دوم. ارکان همگون باید چنان باشند که با همیکپارچه شوند و صورت‌بندی‌هایی مرتبه بالاتر گردند که سرانجام سراسر ساختار اثر را فراگیرند؛ سوم. به هنگام ادراک زیبایی‌شناختی، لایه‌های گوناگون، یا مرتبه‌های بالاتر و پایین‌تر، باید از هم بازشناختنی باشند؛ چهارم. باید میان لایه‌ها، یا همان مقوم‌های بنیادین اثر، وحدتی انداموار باشد، که از ماهیت ماده آنها برمی‌آید، تا اثر از آن سربرآورد. برای نمونه، اثر هنری ادبی چهار لایه ناهمسان دارد که هماهنگی‌ای چندآوایی^{۳۷} دارند: لایه آوایی^{۳۸} که برابر است با آوای واژه‌ها و آهنگ عبارت‌ها و جمله‌ها و بندها؛ لایه واحدهای معنایی که برابر است با معنای یک واژه و معنای عبارت‌ها و جمله‌ها و بندها؛ لایه سوبیه‌های طرح‌بندی شده^{۳۹}؛ لایه اعیان عرضه‌داشته^{۴۰} یا بازنموده. هر لایه مقوم لایه بالاتر است و با این همه همگی وحدتی اندام‌وار یا چندآوایی دارند. برتری این نگرش به آثار هنری این است که در آن هریک از لایه‌های اثر ارزش‌هایی خاص خود دارند و، این چنین، می‌توان از ارزش‌های گوناگون اثر، به جای داوری درباره کل آن، سخن گفت و دیگر نیازی نیست به این که برای تبیین تفاوت داوری‌های ذوقی، دست به دامان سوپژکتیو باوری یا سوژه‌گرایی شویم. گذشته از این، حتی ویژگی‌های سبکی را هم می‌توان با نگرش به پافشاری نویسنده بر لایه‌های گوناگون اثر فهمید.

* او آثار هنری را طرح‌واره‌هایی می‌داند که در آنها نقاط نامتعینی هست که مخاطب آنها را به هنگام رویارویی با اثر تا اندازه‌ای تعیین می‌بخشد یا به سخن او انضمامی می‌سازد- تمایز آثار هنری با اعیان واقعی نیز در همین جا است؛ از این رو، به چند و چون طرح‌وارگی آثار گونه‌های هنری و تفاوت اندازه نامتعینی آثار گوناگون و شیوه‌های انضمامی سازی آنها می‌پردازد.

^{۳۴}.subjectivist

^{۳۵}.objectivist

^{۳۶}.Erlebnis

^{۳۷}.polyphonic

^{۳۸}.word sounds نیست یکسان می‌رسد گوش می‌رسد به گوش که در هر خوانش بالفعل به گوش می‌رسد یکسان نیست

^{۳۹}.schematized aspects

^{۴۰}.presented. در این مقاله آن را به عرضه‌داشته ترجمه کرده‌ایم نه بازنموده تا گمان نرود که هنرها نزد اینگاردن بازنمایانه اند.

* او اثر هنری را از ابژه یا برابریستای زیبایی شناختی نیز جدا می‌کند، زیرا اثر هنری را، در معنایی که خود پیش چشم دارد، برابریستای یکسره قصدی بیناسوژکتیو می‌شمرد و برابریستای زیبایی شناختی را برابریستای یکسره قصدی سوژکتیو. تا هنگامی که اثر هنری انضمامی سازی نشده است و در پی کنش‌های قصدی مخاطبی خاص برابریستای زیبایی شناختی از دل آن پدیدار نشده می‌توان گفت با موجودی روبه‌رو ایم که وجودی یکسره‌قصدی اما بیناسوژکتیو دارد؛ پس از پیدایی برابریستای زیبایی شناختی با موجودی رویارو ایم که وجودی یکسره‌قصدی اما سوژکتیو یا شخصی دارد.

چکیده‌ای از پژوهش‌های هستی‌شناسی اثر هنری

شاید بتوان گفت یکی از کاستی‌های این کتاب آن است که نمی‌توان آن را اثری سراپا مستقل دانست زیرا بسیاری از مفهوم‌های بنیادین آن تنها در آثار دیگر اینگاردن مانند *اثر هنری ادبی و مناقشه بر سر وجود جهان تبیین شده‌اند*. مهم‌ترین مفهوم در زیبایی‌شناسی اینگاردن همان هستی یکسره‌قصدی یا موجود یکسره‌قصدی است که در مجلد یکم و دوم *مناقشه بر سر وجود جهان هستی‌شناسی‌های وجودی و صوری آن آمده‌است* و تنها هنگامی پژوهش‌های کتاب پیش رو را درمی‌یابیم که به آنها بازگردیم. با این همه، در این نوشته چنان مجالی نداریم و ناگزیر تنها بسنده می‌کنیم به اشاره به چند ویژگی مهم از ابژه‌های یکسره‌قصدی که در *اثر هنری ادبی و مجلد یکم و دوم مناقشه بر سر وجود جهان آمده‌است*.

ابژه‌های یکسره‌قصدی موجوداتی دگرآیین اند

در مجلد یکم *مناقشه*^{۴۱} یکی از مفهوم‌های مهمی که در کار است مفهوم وابستگی وجودی است زیرا چنان که در آغاز گفتیم وابستگی یا ناوابستگی جهان به آگاهی یکی از موضوع‌های کانونی در *مناقشه ایده‌باوری/واقع‌باوری* است. از این رو، اینگاردن در هستی‌شناسی وجودی به چهار گونه وابستگی می‌پردازد که یکی از آنها پای موجودات یکسره‌قصدی را به میان می‌آورد. وابستگی یادشده هنگامی است که بنیاد وجودی چیزی در چیزی دیگر باشد نه در خودش. اینگاردن چنین چیزی را دگرآیین می‌خواند و چیزی را هم که بنیاد وجودی‌اش در خودش باشد خودآیین. موجودات یکسره‌قصدی دگرآیین اند.

به سخنی دیگر، ابژه‌های یکسره‌قصدی به معنای دقیق کلمه *ذاتی از آن خودندارند* زیرا تنها موجودات خودآیین می‌توانند ذاتی فراخور داشته باشند، یعنی دسته‌ای از کیفیت‌ها که در آنها *درونماندگار* اند. چنین کیفیت‌های درونماندگاری به هیچ رو در محتوای ابژه یکسره‌قصدی حاضر نیستند و همه وصف‌هایی که در محتوای آن پدیدار می‌شوند تنها به آن «تخصیص داده می‌شوند» یا «قصدمی‌شوند»، اما به معنایی راستین در آن «تجسم نمی‌یابند».

ابژه‌های یکسره‌قصدی با موجوداتی که قصدشدن برای آنها عرضی است فرق دارند

^{۴۱} Ingarden, ۲۰۱۳, p. ۱۱۸-۱۰۹.

هم در اثر هنری ادبی^{۴۲} هم در مجلد نخست مناقشه^{۴۳} اینگاردن پای می فشارد بر این که موجودات یکسره قصدی را باید از موجوداتی که تنها به گونه‌ای عرضی قصد می‌شوند جدا کرد زیرا دسته دوم به خودی خود وجود دارند و آنچه هستند هستند بی آن که قصد شوند با این که دسته نخست تنها هنگامی به‌راستی و بی‌کم‌وکاست وجود دارند که قصد شوند.

ابژه‌های یکسره‌قصدی دو گونه اند: اصیل و برگرفته

اینگاردن در اثر هنری ادبی^{۴۴} در وصف ابژه‌های یکسره‌قصدی آنها را دو گونه می‌داند: اصیل^{۴۵}: یعنی بی‌میانجی آفریده (به معنایی مجازی) کنش یا کنش‌های آگاهی این چنین بر پایه قصدیتی اصیل و درونماندگار، مانند موجودی که در خیال خود می‌آفرینیم؛ برگرفته^{۴۶}: آفریده به میانجی چیزی که قصدیت به آن وام داده شده یا واگذار شده، مانند معنای واژه یا جمله، و این چنین بر پایه قصدیتی واگذار شده، مانند شخصیتی که نویسنده در اثر ادبی به میانجی واژه‌ها می‌آفریند. با این همه، بنیاد گونه دوم سرانجام به کنش‌های آگاهی می‌رسد. افزون بر این، اینگاردن پافشارانه می‌گوید که برابری یکسره‌قصدی تنها و تنها آفریده کنش‌های قصدی، اصیل یا واگذار شده، نیست و بنیاد مادی نیز سهمی از آن دارد.

افزون بر آنچه گفته شد، او در مجلد نخست مناقشه^{۴۷} می‌گوید که موجودات یکسره‌قصدی برگرفته‌ای هم هستند که بنیاد وجودی بی-میانجی آنها در موجودی دگرآیین-مانند خودشان- است مثلاً معنای جمله‌های اثری ادبی فراورده‌ای قصدی است که از عملکردهای جمله‌سازی برمی‌آید اما این معنای جمله ابژه‌هایی را که در جمله عرضه می‌شوند تعیین می‌بخشد که خود آنها نیز یکسره قصدی اند. بدینسان بنیاد وجودی بی‌میانجی آن ابژه‌ها در معنای جمله‌ها است که خود به بنیاد وجودی دیگری بازمی‌گردند، یعنی عملکرد جمله-سازی یا عامل آن.

میان محتوا و ساختار ابژه‌های یکسره‌قصدی فرق است

هم در اثر هنری ادبی^{۴۸} هم در مجلد یکم دوم مناقشه^{۴۹} بر سر وجود جهان گفته می‌شود که ابژه یکسره‌قصدی از دید صوری دوسویه است و باید میان محتوای ابژه یکسره‌قصدی و ساختار آن فرق نهاد به این معنا که در محتوای این ابژه‌ها نحوه‌های هستی‌گوناگونی، جز نحوه هستی یکسره‌قصدی، می‌تواند پدیدار شود. این موضوع را با نمونه‌ای می‌توان به فهم درآورد. هملت از سویی ابژه‌ای یکسره-قصدی است که معنای جمله‌های نمایشنامه شکسپیر و سپس کنش‌های آگاهانه شکسپیر آن را تعیین بخشیده اند و با این همه، از سوی

^{۴۲} Ingarden, ۱۹۷۳, p. ۱۱۷.

^{۴۳} Ingarden, ۲۰۱۳, p. ۱۱۳-۱۱۴.

^{۴۴} Ingarden, ۱۹۷۳, p. ۱۱۷.

^{۴۵} .originally purely intentional

^{۴۶} .derived purely intentional

^{۴۷} Ingarden, ۲۰۱۳, p. ۱۱۷.

^{۴۸} Ingarden, ۱۹۷۳, p. ۱۱۸.

^{۴۹} Ingarden, ۲۰۱۳, p. ۱۵۹.

^{۵۰} Ingarden, ۲۰۱۶, ۲۰۶-۲۱۴.

دیگر، در نمایشنامه او شاهزاده‌ای است واقعی. از سوی دیگر روح پدر هملت هم از آن دید که در معنای جمله‌ها و کنش آگاهانه شکسپیر بنیاد دارد یکسره‌قصدی است هم از این دید که در نمایش ابژه‌ای است که زائیده خیال هملت است. این نشان می‌دهد که در محتوای ابژه یکسره‌قصدی می‌تواند یکسره‌قصدی بودن یا واقعی بودن یا بگنجد.

ابژه‌های یکسره‌قصدی نقطه‌هایی نامتعیین دارند

در اثر هنری ادبی^{۵۱} و در مجلد دوم مناقشه بر سر وجود جهان^{۵۲} اینگاردن به این می‌پردازد که ابژه‌های بازنموده مثلاً در اثر ادبی، که ابژه-هایی یکسره‌قصدی اند، از چند جهت نامتعیین اند زیرا برای نمونه این ابژه‌ها با شماری کرانمند یا محدود از واحدهای معنایی فرافکنده شده اند یا به سخنی دیگر از آنجا که در اثر ادبی تنها می‌توان جمله‌ها و واژه‌های محدودی درباره ابژه‌ها نگاشت. بدینسان بسیاری از ویژگی‌های آنها ناگفته و نامتعیین می‌ماند و همین نقطه‌های نامتعیین اند که اثر ادبی را به آگاهی خواننده وابسته می‌سازند تا آنها را، به گفته‌ای، انضمامی یا متعین کند. با این همه، اینگاردن بر آن است که هیچ کنش شناختی‌ای نمی‌تواند این ابژه‌ها را سراسر تعین بخشد و بدینسان فرق ابژه‌های خودآیین و دگرآیین، یعنی ابژه‌های واقعی و یکسره‌قصدی، همچنان بر جا می‌ماند.

امیدوار ایم این یادآوری فشرده و ناقص بتواند خواننده را اندکی یاری کند. اکنون جداگانه به پژوهش‌های کتاب می‌پردازیم.

هستی‌شناسی اثر موسیقایی

اینگاردن نخست نشان می‌دهد که اثر موسیقایی نه مادی، یعنی در زمان و مکان، است نه ایدئال، یعنی بی‌زمان و بی‌مکان و نیافریدنی. این که اثر ایدئال نیست برای او ساده است زیرا نزد او اثر آفریده هنرمند است نه، مانند موجودات ایدئال، نیافریدنی. با این همه، این که اثر واقعی نیست او را به فرق میان اثر و اجرا و نت نوشته و اصوات یا آواهای انضمامی می‌کشاند. بدینسان اینگاردن، پیش از هر چیز، اثر موسیقایی را از اجراهای آن جدا می‌کند، زیرا، به باور او، ناهمسانی‌هایی میان اثر و اجرا[ها]ی آن در کار اند:

* اثر جایی ندارد و نت نوشته^{۵۳} و کنش آفرینش‌گرانه هنرمند، هیچ‌یک، جایی برای اثر تعیین نمی‌کنند، اما اجرا هم به گونه‌ای عینی^{۵۴} در جایی است - زیرا امواج صوتی از جایی برمی‌خیزند - هم به گونه‌ای پدیداری - چنان که صورت‌بندی‌های آوایی را شنوندگان از صحنه می‌شنوند.

* هر اثر موسیقایی خاص موجودی یکه است، اما اجراها پر شمار اند.

^{۵۱}. Ingarden, ۱۹۷۳, p. ۲۴۶-۲۵۴.
^{۵۲}. Ingarden, ۲۰۱۶, p. ۲۱۵-۲۱۹.

^{۵۳}. score

^{۵۴}. Objektiv, Objective

* اگر اثر را صورت‌بندی‌های آوایی‌ای بدانیم که نت‌نوشته آنها را تعین می‌بخشد، در آن نقطه‌های نامتعین بسیاری هست. با این همه، هر اجرا سراسر متعین است و دیگر نمی‌توان آن را دیگرگون کرد.

* اثر از رهگذر نمودهای صوتی به دادگی حسی نمی‌رسد و از این رو هم هست که هنگامی که اجرایی بدصدا است نمی‌گوییم خود اثر چنین است اما اجرا فرایندی صوتی است که آن را فرایندی واقعی مانند ضربه یا زخمه یا لرزش تارها و ... پدید می‌آورد و در شنوایی به ما داده می‌شود؛ با این همه، بنیاد ادراک اثر ادراک‌های حسی شنیداری اند و گروهی از نمودهای نظرگاهی^{۵۵} یا نمودهای شنیداری ویژه‌ای که فرایندهای آوایی و صورت‌بندی‌های آوایی در آنها به ما داده می‌شوند و برای هر کس در هر جای تالار کنسرت به گونه‌ای است.

در گام دوم، اومیان داده‌های حسی شنیداری و صورت‌بندی‌های آوایی فرق می‌نهد. در بالا به فرق دادگی اثر و نمودهای صوتی اشاره کردیم. داده‌های حسی شنیداری چیزهایی واقعی، یعنی در زمان و مکان، اند اما صورت‌بندی‌های آوایی موجوداتی قصدی و وابسته به آگاهی اند. گواهی بر این باور او این است که مثلاً نواخت‌های یک نت می‌توانند چند ثانیه بپایند و چونان نواختی یکسان از یک نت ادراک شوند، با این که، هم‌هنگام، کثرات پیوسته داده‌های حسی شنیداری همواره نو می‌شوند، همچنان که رنگ یکدست و یکسان تویی رنگین فرق دارد با کثرات داده‌های حسی دیداری‌ای که از آن به چشم ما می‌رسند و در زمان گسترده و ناهمسان اند.

گام سوم اینگاردن این است که میان اثر و نت‌نوشته فرق می‌گذارد. نت‌نوشته، از آن رو که نظامی از نشانه‌ها است، مادی نیست اما بر چیزی مادی، یعنی کاغذ و جوهر، بنیاد می‌شود و معنای آن با کنش قصدی خواننده انتقال می‌یابد. با این همه، اثر با نت‌نوشته یکسان نیست زیرا:

* از سویی، همه آثار موسیقایی نت‌نوشته ندارند، همچون آثار قومی کهن و آثار بداهه‌نواختی، و، از سوی دیگر، اثری یگانه را می‌توان با نظام‌های گوناگونی از نت‌نویسی به نت درآورد.

* نت‌نوشته نظامی از نشانه‌ها است که با قراردادهایی ویژه پدید می‌آید و، همان گونه که نشانه از آنچه خود بدان اشاره دارد متمایز است، نت‌نوشته نیز از اثر جدا است.

* آواها و صورت‌بندی‌های آوایی مقوم اثر اند اما چنین نیست که بخشی از نت‌نوشته هم باشند؛ نت‌نوشته تنها آنها را باز می‌نماید. افزون بر این، ویژگی‌هایی همچون ریتم و پویایی را که از آن اثر اند نمی‌توان به نت‌نوشته نسبت داد.

^{۵۵} aspects, Ansicht. اینگاردن، چنان که خود می‌گوید، از این واژه چیزی نزدیک به معنای Abschattung هوسرلی پیش چشم دارد، که آن را به shading, adumbration برگردانده‌اند، یعنی نمای کژی که شیء فضایی چندوجهی، از زاویه‌ای مشخص، از خود می‌نمایاند. او از این رو aspect/Ansicht را می‌گزیند که معنای نمودهای غیردیداری را هم در بر گیرد.

* اثر را، بی آن که با نت نوشته آشنا باشیم، در اجرای آن می شنویم زیرا نت نوشته لایه‌ای برای اثر پدید نمی آورد و نسبت به اثر و در ادراک زیبایی شناختی آن چیزی یکسره بیرونی و فرعی است.

سرانجام، اینگاردن نشان می دهد که اثر موسیقایی برابریستایی یکسره قصدی است که خاستگاه آن کنش های آفرینش گرانه آهنک ساز است و بنیاد وجودی آن در نت ها و نیز در پی کنش های قصدی شنونده به هستی بی کم و کاست خود می رسد. به سخن دیگر، اگر شنونده ای نباشد که اثر را در رهیافتی زیبایی شناختی بشنود نه اثری وجود تواند داشت نه اجرایی.

در کنار این نکته ها باید گفت که نزد اینگاردن، اثر موسیقایی مانند اثر ادبی چندلایه نیست. اثر ادبی از آن رو چندلایه است که ماده-هایی که لایه ها را می سازند ناهمگون اند اما ماده اثر موسیقایی یکدست است و در اثر موسیقایی حتی ویژگی های غیرصوتی نیز بر ویژگی های صوتی بنیاد دارند.

هستی شناسی نقاشی

اینگاردن نقاشی را نیز مانند دیگر آثار هنری نه واقعی، یعنی در زمان و مکان، می داند نه ایدئال، یعنی بی زمان و بی مکان و نیافریدنی. دلیل ایدئال نبودن آن مانند دلیلی است که برای موسیقی آوردیم، یعنی آفریدنی بودن اثر. این که اثر ابژه ای یکسره قصدی است نه واقعی با تمایز میان نقاشی^{۵۶} و تصویر^{۵۷} نشان داده می شود:

* نقاشی موجودی واقعی است که از چوب و پارچه و رنگ و ... پدید آمده است و بسیاری از ویژگی های آن برای تصویر اهمیتی ندارند- هر چند سطح رنگ آمیزی شده آن بنیاد مادی تصویر است- اما تصویر برآمده از کنش قصدی نگرنده است در رویارویی با سطح رنگ آمیزی شده نقاشی، که بنیاد مادی تصویر است. برای این که تصویر پدید آید، نگرنده ای باید باشد که رهیافتی ویژه داشته باشد و به شیوه ای فراخور به نقاشی بنگرد. اگر نگرنده ای در کار نباشد، نمی توان از تصویر سخن گفت و اگر نگرنده با رهیافتی عملی یا نازیبایی- شناختی به نقاشی بنگرد نیز تصویری پدید نخواهد آمد.

* نقاشی در ادراک حسی ساده داده می شود و تصویر در زنجیره ای پیچیده از کنش های آگاهی به دادگی می رسد.

* نقاشی را از هر سوئی و هر فاصله ای می توان نگریست اما تصویر تنها هنگامی بی کم و کاست قوام می گیرد که از زاویه و فاصله ای فراخور به نقاشی بنگریم، که آن را، یعنی کانون سوگیری را، سویه های بازساخته^{۵۸} در نقاشی تعیین می کنند. این امر نشان از وابستگی تصویر به رویکرد نگرنده دارد.

^{۵۶}. painting

^{۵۷}. picture

^{۵۸}. reconstructed aspects

مهم‌تر از همه این است که نقاشی نیز ناحیه‌های نامتعیین دارد، مثلاً در چهرسان، این که پشت سر شخص چیست و چه در سر می‌پزد و این که، لختی پیش یا پس از آن، تصویر چگونه است. در این باره، اینگاردن اثر هنری ادبی و نقاشی را برابر می‌نهد و می‌گوید نقاط نامتعیین در نقاشی بسی بیش از نقاط نامتعیین در اثر هنری ادبی است زیرا همه چیزهایی که به تصویر در نمی‌آیند مایه نامتعیین بودن نقاشی اند اما با زبان می‌توان سویه‌های فرادیداری را نیز بیان کرد. به هر روی، این نامتعیینی تصویر را به آگاهی نگرنده وابسته می‌سازد و این نقطه-های نامتعیین در فرایند انضمامی سازی، از رهگذر تجربه زیبایی‌شناختی، تعین می‌یابند. با این همه، تعین‌ها و انضمامی ساخته‌ها، هر چند از نگرنده‌ای به نگرنده دیگر و از اوضاع و احوالی به احوال دیگر فرق می‌کنند، خودسرانه نیستند.

سرانجام به باور اینگاردن، تصویر، بسته به گونه‌اش، می‌تواند یک تا چند لایه داشته باشد. تصویری که درون مایه ادبی دارد دارای سه لایه است: سویه‌های بازساخته و اعیان عرضه‌داشته یا بازنموده و درون مایه ادبی که بازگوی داستانی از پیش تا پس از تصویر است. با این همه، تصویر چهرسان یا پرتره لایه درون مایه ادبی ندارد و تصویر انتزاعی نیز تنها یک لایه دارد.

هستی‌شناسی اثر معمارانه

این که اثر معمارانه ابژه‌ای یکسره‌قصدی و وابسته به آگاهی است نه‌عینی واقعی و خودآیناز آنجا روشن می‌شود که اینگاردن میان‌ساختمان واقعی و اثر معمارانه تمایز می‌نهد. اثر همان ساختمان نیست زیرا بسیاری از ویژگی‌های ساختمان-این که زیر دیوارهای پوشیده از گچ و رنگ چه گونه آجری به کار رفته باشد- برای اثر معمارانه اهمیتی ندارند. با این همه، ساختمان بنیاد وجودی اثر معمارانه است، هر چند ماده سب‌بعدی یگانه بنیاد وجودی اثر معمارانه نیست بلکه اثر نظامی است از صورت‌های مواد و مصالح و ویژگی‌های ساختمانی‌ای که در پیوند با صورت دیداری کل اثر اند.

نزد اینگاردن، پیوند میان آثار هنری گوناگون و بنیادهای مادی آنها گوناگون است. وابستگی اثر هنری ادبی به بنیاد مادی آن کمتر از همه است و پیوند اثر معمارانه با ساختمان از همه تنگاتنگ‌تر است. در معماری، ماده واقعی چند و چون آنچه را که می‌توان در اثر تجسم بخشید تعیین می‌کند اما در اثر ادبی چنین حدودی در کار نیست و نویسنده، به هنگام نگارش، از آزادترین معماران هم آزادتر است و پهنه‌ای از امکان‌ها که در معماری به هیچ رو در کار نیست به روی خیال او گشوده است. با این همه، اثر معمارانه نه ابژه‌ای مادی بلکه ابژه‌ای یکسره‌قصدی است و بدینسان، کنش‌های قصدی و رهیافت مخاطب در نحوه وجودی آن کارساز اند؛ در رهیافت‌های گوناگون به ساختمانی یگانه برابر ایستاهایی گوناگون سر بر می‌آورند، مثلاً رهیافت عملی ساختمان کلیسا را پدیده‌ای فیزیکی و برساخته از سنگ و چوب می‌بیند و رهیافت دینی همان را کلیسا و رهیافت زیبایی‌شناختی آن را اثری معمارانه.

اینگاردن اثر معمارانه را از جهاتی مانند اثر موسیقایی می‌داند. در معماری و موسیقی، با دریافت آنچه بی‌میانجی و بی‌درنگ داده می‌شود اثر را می‌بایم. افزون بر این، ماده یا مایه پایه‌ای اثر موسیقایی و معمارانه یکدست است؛ در موسیقی مایه آوایی است و در معماری شکل سب‌بعدی متجسم. با این همه، اثر موسیقایی یک لایه دارد و اثر معمارانه دو لایه: یکی نمودهای نظرگاهی‌ای که در آنها شکل مکانی اثر به گونه‌ای پدیداری خود را نشان می‌دهد و دیگری شکل سب‌بعدی کلی‌ای که در آن نمودها نمایان می‌شود. افزون بر این، اثر

موسیقایی جهانی پدید می‌آورد که یکسره در خود فرو بسته است و به هیچ رو پیوندی با جهان واقعی ندارد اما اثر معمارانه، با این که کلی فی نفسه پدید می‌آورد، چندان در خود فرو بسته و برکنار و جدا از جهان واقعی نیست.

سرانجام، شاید در نگاه نخست بیندازیم که اثر معمارانه چندان طرح‌واره نیست و نقطه‌های نامتعیین ندارد و، از این رو، میان انضمامی-سازای‌های آن و خود اثر فرقی نیست اما، نزد اینگاردن، اثر معمارانه نیز طرح‌واره است و گواه آن این است که، از دیدگاه‌های گوناگون بیرون و درون ساختمان، اثر نمودهای گوناگونی می‌یابد و این مایه آن می‌شود که یکایک انضمامی‌سازی‌ها، که از آمیزه‌های گوناگونی از دریافت‌های گوناگون بیرونی و درونی پدید می‌آیند، با هم فرق داشته باشند.

هستی‌شناسی فیلم

اینگاردن میان فیلم، یعنی ابژه‌ای یکسره‌قصدی، و آنچه بر نوار سلولوئید است، یعنی ابژه‌ای واقعی، تمایز می‌نهد زیرا هنگامی که از فیلم سخن به میان می‌آوریم سروکار ما با نمایشی است که با نوار و دستگاهی ویژه بر پرده پدید می‌آید. او فیلم هنری را از فیلم‌های خبری یا علمی نیز جدا می‌کند. فیلم خبری چیزها و رویدادهایی واقعی نمایش می‌دهد و، در آن، هرچند با آدمیان و چیزها و رویدادها رویارو نیستیم و تنها مانده‌های آنها را می‌بینیم، هنگامی که مانده‌ها را درمی‌یابیم، آنها را از یاد می‌بریم و ناخواسته و ناگاه توجه خود را به اصل آنها بازمی‌گردانیم اما آنچه در فیلم هنری عرضه می‌شود از بن و بنیاد از آن جهان واقعی نیست و نمی‌توان در کوچه و خیابان با چیزها و کسانی که در آن نشان داده می‌شوند رویارو شد؛ آنها پندارهایی خاص اند و از جهانی داستانی سر بر می‌آورند. هرچند بازیگران و چیزهایی که از آنها تصویر برداشته‌اند واقعی اند، رویدادها و شخصیت‌های داستانی هستند که بخشی از نمایش اند [نه خود بازیگران و چیزها] و تنها توهم فیلم است که مایه این می‌شود که از یاد ببریم که شخصیت‌ها و چیزهای عرضه‌شده ناواقعی اند.

به دیده اینگاردن، برای این که جنبه‌های ساختاری ویژه‌ای را که فیلم را از دیگر هنرها جدا می‌کنند بیابیم باید نخست میان فیلم صامت و غیرصامت فرق گذاریم. فیلم صامت درامی پیش می‌نهد که در آن یگانه رسانه عرضه‌داشت گروهی است از نماهای نظرگاهی‌ای که به گونه‌ای عکاسانه بازساخته شده‌اند و نگرنده باید این سویه‌ها را تجربه کند تا ابژه‌ها یا برابری‌هایی را که از رهگذر آنها نمود می‌یابند دریابد و رویدادهای جهان عرضه‌داشته را به فهم درآورد. تجربه فیلم تا این اندازه همانند تجربه تصویر است اما در فیلم غیرصامت آواها و گفت‌وگوها نیز به این فهم کمک می‌کنند و موسیقی نیز، اگر بخشی از فیلم باشد نه چیزی خودآیین، می‌تواند کارکردهای ویژه‌ای در آن داشته‌باشد.

به باور اینگاردن، فیلم غیرصامت بر مرز هنرهای گوناگون جای می‌گیرد. از سویی به تصویر نزدیک است و از سویی به اثر هنری ادبی و از یکسو به نمایش نزدیک است و از دیگر سودارای ویژگی‌های اثر موسیقایی است:

*فیلم و تصویر: اینگاردن رکن پایه‌ای فیلم و عامل تمایزبخش به آن را آن چیزی می‌داند که آن را به تصویر هنری نزدیک می‌کند. از سویی، در فیلم و تصویر، سویه‌های دیداری که با رنگ یا نور بازساخته شده‌اند اعیان را عرضه می‌کنند، هرچند تصویر عرضه‌داشته

ایستا است و فیلم عرضه‌داستی پویا. از سوی دیگر، در فیلم چیزی همواره دارد روی می‌دهد- به یک معنا در لایهٔ اعیان عرضه‌داشته، چیزی با کسان و چیزها پیوسته روی می‌دهد و به معنای دیگر در لایهٔ نمودهای نظرگاهی بازساخته، محتوای این سویه‌ها و پی‌آیندی آنها پیوسته دگرگون می‌شود و برخی می‌آیند و برخی می‌روند. بدینسان، رویدادی که پیوسته در لایهٔ اعیان روی می‌دهد فیلم را به تصویری که درونمایهٔ ادبی دارد همانند می‌کند.

*فیلم و اثر هنری ادبی: پویایی و عرضه‌داشت پیوستهٔ رویدادها در جهان عرضه‌داشته، که با واژگان نیز گفتنی اند، فیلم را به اثر هنری ادبی نزدیک می‌کند، هرچند فیلم آن رویدادها را با تصاویر روایت می‌کند نه با صورت‌های زبانی. با این همه، به دیدهٔ اینگاردن، نقش رسانه‌ای یا میانجی‌گرانهٔ زبان برای فیلم سرنوشت‌ساز نیست. نگرنده آنچه را که در فیلم عرضه می‌شود تخیل نمی‌کند بلکه به‌راستی می‌بیند و، هرچند ادراک حسی سرراستی در کار نیست، سویه‌های بازساخته، از آنجا که در داده‌های حسی بنیاد دارند، مایهٔ آن می‌شوند که آنچه به‌راستی توهم است خصلت واقعیت به خود گیرد و نگرنده جهانی را دریابد که، هرچند به انضمامیت نمایش نیست، انضمامی‌تر از اثر ادبی است.

*فیلم و نمایش: به باور اینگاردن، فیلم به نمایش نیز همانند است اما شیوه‌های بازسازی در نمایش و فیلم ناهمسان اند. نمایش نمونه‌ای مرزی از اثر ادبی است و بیش از فیلم غیرصامت به آن نزدیک است. واژگانی که در نمایش بر زبان می‌آیند ابزار اصلی عرضه‌داشت اند و آنچه در نمایش می‌بینیم تنها ابزاری کمکی است اما، در فیلم، تصویر ابزار عرضه‌داشت است و زبان ابزاری کمکی است و یا چیزی را که به دیدار یا شنیدار در نمی‌آید عرضه می‌دارد یا تنها بخشی از رفتار آدمیان است.

*فیلم و موسیقی: فیلم هم با موسیقی سروکار دارد هم به آن همانند است. موسیقی یا می‌تواند از آن جهان عرضه‌داشته و یکی از رویدادهای آن باشد یا می‌تواند بیرون از آن باشد و به تقویم آن و آشکارگی برخی چیزها کمک کند، هنگامی که حالات ذهنی را با واژگان و تصویر نتوان به خوبی نشان داد و هنگامی که گفتار فراخور نیست. همانندی فیلم و موسیقی را با نگرش به زمان‌مندی ویژهٔ آن دو می‌توان فهمید. فیلم در زمان گسترده است و گام‌های خاص خود دارد و مانند موسیقی، که در آن صورت‌بندی‌ها و آرایش‌های آوایی زمان را سازماندهی می‌کنند، به شیوه‌هایی گوناگون زمان را ساختار می‌بخشد. به سخن دیگر، موسیقی پدیدارهای شنیداری و آوایی را می‌فشد یا می‌گستراند و اینچنین زمان را آرایش می‌دهد و فیلم، با شیوه‌های گوناگون پی‌آیندی تصاویر و فشردن یا گستراندن آنها و نیز با شیوه‌های پیش‌برد داستان، ضرباهنگی ویژه پدید می‌آورد که گذر زمان را شکل می‌دهد.

کوششی در سنجش هستی‌شناسی اثر هنری

هنوز اندیشهٔ اینگاردن به خوانندگان فارسی‌زبان شناسانده نشده است و دربارهٔ او مقاله یا کتاب یا پژوهشی پیش‌نهادده‌اند. از این رو، زود است که بی‌پروا به نقد اندیشهٔ او پردازیم. نخست باید اندیشهٔ او را گزارش کنیم و آنگاه کار به تحلیل و سرانجام نقد می‌رسد. با این همه، می‌توان در برخی از مفهوم‌ها و اندیشه‌ها در کار اینگاردن چون و چرا کرد. می‌توان به خرده‌گیری او به هوسرل موشکافانه نگریست

و دید که آیا سخنان او روا اند یا نه. اگر همه آثار اینگاردن را در نظر داشته باشیم می‌توان چنین پرسش‌هایی پیش نهاد: آیا به‌راستی فرجام اندیشه هوسرل این است که جهان وجودی یکسره‌قصدی دارد؟ آیا ایده‌باوری‌ای که اینگاردن در کار هوسرل می‌بیند از گونه ایده‌باوری بارکلی است؟^{۵۹} آیا شمار لایه‌ها در هر گونه اثر هنری چنین است که او می‌گوید؟ آیا در اثر هنری ادبی لایه دیداری در کار نیست؟ پس شعرهای انضمامی را که در آنها ریخت و شیوه نگارش نیز اهمیت دارد چگونه باید تبیین کرد؟^{۶۰}

باری، پیش‌تر گفتیم که هستی‌شناسی اثر هنری مفهوم‌های بنیادین خود را به روشنی و جداگانه تبیین نمی‌کند. اگر این را گونه‌ای کاستی بدانیم باید در آمدی به آن افزود و این مفهوم‌ها را تبیین کرد. گذشته از این، در آغاز پژوهش درباره کار اینگاردن در هستی‌شناسی اثر هنری، بیش از هر چیز شاید دو پرسش به ذهن رسد که ما را به چون و چرا در کار او بکشاند. این پرسش‌ها تنها آغازگاه کاری سنجش-گرانه اند که بر آن ایم تا در پژوهشی دیگر به آنها بپردازیم و تا آن هنگام روشن نیست که آیا کار اینگاردن در برابر آنها سرسختی نشان می‌دهد یا نه. اکنون آنها را بازمی‌گوییم.

هنگامی که با هستی‌شناسی سروکار داریم همواره اصلی در پس ذهن مان هست که ما را بازمی‌دارد از این که بی‌دلیل شمار موجودات را بیفزاییم. بر پایه این اصل که آن را اصل صرفه‌جویی یا تیغ اکام می‌خوانند، در رویارویی با کار اینگاردن این پرسش پدیدار می‌شود که آیا روا است که او پای موجودی به نام ابژه یکسره‌قصدی را به میان موجودات جهان باز می‌کند. آیا بایسته است که موجود دیگری به نام موجود یکسره‌قصدی به فهرست موجودات بیفزاییم؟^{۶۱} چنین می‌نماید که راه رسیدن به پاسخ آن است که نشان دهیم استدلال او در این باره که آثار هنری واقعی یا ایدئال نیست تا چه اندازه خرسندکننده است. بسیاری از دلیل‌هایی که می‌آورد تا نشان دهد که آثار هنری مادی یا روانی، یعنی واقعی، نیستند به راستی خرسندکننده می‌نمایند. با این همه باید دید آیا تنها راه این است که دست به دامان موجودی یکسره‌قصدی شویم؟ آیا نمی‌توان از موجودی انتزاعی سخن گفت که، هر چند در زمان و مکان نیست، می‌تواند آفریده شود؟ موجودی که نه واقعی است نه در معنای رایج ایدئال؟

پرسش دیگری که به ذهن می‌رسد در پیوند با نام‌تعیینی ابژه‌های یکسره‌قصدی است. ابژه‌هایی که در آثار ادبی یا هنری عرضه می‌شوند گویی تنها شمار اندکی ویژگی دارند، در برابر ابژه‌های واقعی جهان ما که ویژگی‌هایشان ناشمار است. به سخن دیگر اثر هنری از آنجا که حد و مرزی دارد تنها می‌تواند به ویژگی‌های انگشت‌شماری از ابژه‌ها اشاره کند و بسیاری از ویژگی‌های ابژه‌های بازنموده نامتعیین می‌مانند. این کاستی در نگاه نخست می‌تواند ما را بر آن دارد که اگر به وجود چنین ابژه‌هایی باور آوریم اصلی منطقی را زیر پا خواهیم نهاد. کدام اصل و چرا؟ برای نمونه می‌توان پرسید که شمار موهای هملت عددی زوج است یا فرد؟ اما نمایشنامه هملت در این باره چیزی نمی‌گوید. بدینسان گزاره «شمار موهای هملت زوج است» صادق است نه گزاره «شمار موهای هملت فرد است». آیا شدنی

^{۵۹} برای نمونه، جغرافیای این بحث در Mitscherling (۱۹۷۷) آمده است.

^{۶۰} برای نمونه، ریچارد شوسترمن در یکی از مقاله‌های خود به بحث درباره شمار لایه‌های اثر هنری پرداخته است.

^{۶۱} برای نمونه، گری آیزمنگر به این موضوع پرداخته است.

است که شمار موهای او نه فرد باشد نه زوج؟ آیا این ما را رویاروی اصل طرد شق ثالث نمی‌نهد؟ چگونه باید چنین گرفتاری‌ای را از میان برداشت؟

چنان که گفتیم این پرسش‌ها تنها آغازگاه کاری سنجش‌گرانه اند و در اینجا هنوز نمی‌توان درباره آنها سخنی بی‌چون و چرا گفت. از این که بگذریم، گذشته از خرده‌گیری می‌توان برخی از اندیشه‌های اینگاردن را برگرفت و گسترش داد. مثلاً می‌توان از دیدگاه اینگاردن درباره برابری‌های یکسره‌قصدی بهره گرفت و به تبیین موجودات فرهنگی مانند کلیسا و مسجد و پرچم و پول و ... پرداخت^{۶۲} یا می‌توان از دیدگاه او درباره انضمامی‌سازی بهره برد و ربط و نسبت آن را با موضوع تفسیر و امکان تفسیرهای گوناگون از آثار هنری بررسی کرد.

سرانجام، هستی‌شناسی اثر هنری مجموعه‌ای از پژوهش‌های جداگانه و باین‌همه هم‌پیوند است که هر کسی که درباره فلسفه هنر، به ویژه در پدیدارشناسی، کار می‌کند ناگزیر است نگاهی به آن بیفکند. چنان که گفتیم این کتاب در آمد یا اصطلاح‌شناسی ندارد و برای این که آن را نیک به فهم در آوریم باید با اثر هنری ادبی دم‌خور شده باشیم و مناقشه بر سر وجود جهان را دم دست داشته باشیم. افزون بر این‌ها، باید زمینه کار را با خواندن آثار مهم پدیدارشناسی فراهم کنیم زیرا کار اینگاردن پدیدارشناختی است و برای فهم و تحلیل و سنجش آن باید با مفهوم‌های بنیادین پدیدارشناسی آشنا بود.

^{۶۲}. برای نمونه، امی توماسن در چند مقاله به برابری‌های یکسره‌قصدی پرداخته‌است.

کتاب‌شناسی گزیده [انگلیسی و فارسی]

آثار پدیدارشناختی اینگاردن

- *Controversy over the Existence of the World* (vol. ۱), Translated and annotated by Arthur Szylewicz, Frankfurt am Main, Peter Lang, ۲۰۱۳

- *On the Motives which led Husserl to Transcendental Idealism*, Translated by Arnor Hannibalsson, Martinus Nijhoff, ۱۹۷۵

- *Controversy over the Existence of the World* vol.II, translated by Arthur Szylewicz, Frankfurt am Main: Peter Lang, ۲۰۱۶.

آثار زیبایی‌شناختی اینگاردن

- *The Cognition of the Literary Work of Art*, translated by Ruth Ann Crowley and Kenneth R. Olson, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, ۱۹۷۳.
- *The Literary Work of Art*, translated by George G. Grabowicz, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, ۱۹۷۳.
- *The Ontology of the Work of Art*, translated by Raymond Meyer with John T. Goldthwait, Athens, Ohio: Ohio University Press, ۱۹۸۹.
- *Selected Papers in Aesthetics*, Peter J. McCormick (ed.), München: Philosophia Verlag, ۱۹۸۵.
- *The Work of Music and the Problem of Its Identity*, transl. Adam Czerniawski; Jean Harrell ed., Berkeley: University of California Press; and London: Macmillan, ۱۹۸۶.
- „On the Cognition of the Literary Work of Art”, *The Hermeneutics Reader. Texts of the German Tradition from the Enlightenment to the Present*, K. Mueller-Vollmer (eds.), New York: Continuum ۱۹۸۵, p. ۱۸۷-۲۱۳.

- „Some Epistemological Problems in the Cognition of the Aesthetic Concretization of the Literary Work of Art”, w: K.M. Newton (ed.), *Twentieth-Century Literary Theory*, New York ۱۹۹۳, p. ۷۶-۸۰.
- „Lectures on Aesthetics” transl. B. Lewandowski, *Literary Studies in Poland* ۱۱ (۱۹۸۳), p. ۱۵-۳۷. (Tłumaczenie wykładów: ۱۳. i ۱۴. opublikowanych w: *Wykłady i dyskusje z estetyki.*)

جستارهایی درباره فلسفه و زیبایی‌شناسی اینگاردن

- "رومن اینگاردن: پدیدارشناسی هستی‌شناسانه" نوشته گوئیدو کونگ، در اسپیکلبرگ، هربرت (۱۳۹۱)، جنبش پدیدارشناسی:

درآمدی تاریخی، ترجمه مسعود علیا، تهران: ققنوس، صفحات ۳۵۷-۳۶۹

- Thomasson, Amie, ۲۰۱۲, "Roman Ingarden", in *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Internet.
- Gniazdowski, Andrzej, ۲۰۱۰, "Roman Ingarden," *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, HansRainer Sapp and Lester Embree (eds.), Dordrecht: Springer, pp. ۱۶۷-۷۰.
- Mitscherling, Jeff, ۲۰۱۲, "Roman Ingarden: Aesthetics," *Philosophy Compass*, ۷(۷): ۴۳۶-۳۷.
- Mitscherling, Jeff, ۱۹۹۸, "Roman Ingarden", in *Encyclopedia of Aesthetics*, M.Kelly(ed), Oxford: Oxford University Press
- Smith, Barry, ۱۹۷۸, "Roman Ingarden: Ontological Foundations for Literary Theory," in *Language, Literature and Meaning* (Volume I), J. Odmark (ed.), Amsterdam: Benjamins, pp. ۳۷۳-۳۹۰.

کتاب‌هایی درباره فلسفه و زیبایی‌شناسی اینگاردن

- Dziemidok, B. and McCormick, P. (eds.), ۱۹۸۹, *On the Aesthetics of Roman Ingarden: Interpretations and Assessments*, Dordrecht: Kluwer.
- Mitscherling, Jeff, ۱۹۹۷, *Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics*, Ottawa: University of Ottawa Press.
- Tymieniecka, Anna Teresa (ed.), ۱۹۷۶, *Ingardeniana*, Dordrecht: Holland

- Rudnick, Hans H.(ed), ۱۹۹۰, *Ingardeniana II: New Studies in The Philosophy of Roman Ingarden: with a New International Ingarden Bibliography*, (*Analecta Husserliana*, Volume XXX), Dordrecht: Kluwer.
- Tymieniecka, AnnaTeresa (ed.), ۱۹۹۱, *Ingardeniana III: Roman Ingarden's Aesthetics in a New Key and the Independent Approaches of Others: The Performing Arts, the Fine Arts, and Literature*, (*Analecta Husserliana*, Volume ۳۳), Dordrecht: Kluwer.

منابع

- *On the Motives which led Husserl to Transcendental Idealism*, Translated by Arnor Hannibalsson, Martinus Nijhoff, ۱۹۷۵
- *Selected Papers in Aesthetics*, Peter J. McCormick (ed.), München: Philosophia Verlag, ۱۹۸۵
- *The Literary Work of Art*, translated by George G. Grabowicz, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, ۱۹۷۳.
- *The Ontology of the Work of Art*, translated by Raymond Meyer with John T. Goldthwait, Athens, Ohio: Ohio University Press, ۱۹۸۹.
- *Controversy over the Existence of the World vol.I*, translated by Arthur Szylewicz, Frankfurt am Main: Peter Lang, ۲۰۱۳.
- *Controversy over the Existence of the World vol.II*, translated by Arthur Szylewicz, Frankfurt am Main: Peter Lang, ۲۰۱۶.

پیوست

کتاب‌هایی درباره‌ی اینگاردن و هستی‌شناسی اثر هنری

اینگاردن نزد خواننده‌ی فارسی‌زبان کمابیش ناشناخته است. از این رو بایسته است که هنگام خواندن آثار او یا پیش از آن با شرح‌ها و گزارش‌هایی درباره‌ی اندیشه‌ی اینگاردن آشنا و دم‌خور شویم. در اینجا به برخی از مهم‌ترین کتاب‌ها و مقاله‌هایی که درباره‌ی اینگاردن و زیبایی‌شناسی او نوشته‌اند نگاهی می‌اندازیم.

- Mitscherling, Jeff, ۱۹۹۷, *Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics*, Ottawa: University of Ottawa Press.

کتاب بالا کمابیش همه گستره اندیشه اینگاردن را بررسی می کند و برای آشنایی با اندیشه اینگاردن بسیار سودمند است. به گفته نگارنده این کتاب، نمی توانیم پژوهش های اینگاردن درباره زیبایی شناسی را به درستی تفسیر و ارزشیابی کنیم مگر آن که آنها را در زمینه و چارچوبی نهیم که موضع هستی شناختی واقع باورانه او فراهم می کند و نمی توانیم همه استدلال های اینگاردن را در پژوهش های هستی شناختی و معرفت شناختی غیر زیبایی شناختی او، بی کم و کاست، دریابیم مگر آن که بدانیم اینگاردن چگونه می خواهد که پژوهش های او در زیبایی شناسی برای آن پژوهش ها، و برای موضع خود او درباره بحث ایدئالیسم/واقع باوری، بنیادی استوار بيفکنند.

- Dziemidok, B. and McCormick, P. (eds.), ۱۹۸۹, *On the Aesthetics of Roman Ingarden: Interpretations and Assessments*, Dordrecht: Kluwer.

این کتاب یازده مقاله دارد که در آنها شارحان برجسته اینگاردن به مفهوم ها و اندیشه های آمده در کارهای اینگاردن پرداخته اند.

- Tymieniecka, Anna Teresa (ed.), ۱۹۷۶, *Ingardeniana*, Dordrecht: Holland

- Rudnick, Hans H. (ed), ۱۹۹۰, *Ingardeniana II: New Studies in The Philosophy of Roman Ingarden: with a New International Ingarden Bibliography*, (Analecta Husserliana, Volume XXX), Dordrecht: Kluwer.
- Tymieniecka, Anna Teresa (ed.), ۱۹۹۱, *Ingardeniana III: Roman Ingarden's Aesthetics in a New Key and the Independent Approaches of Others: The Performing Arts, the Fine Arts, and Literature*, (Analecta Husserliana, Volume ۳۳), Dordrecht: Kluwer.

سه مجموعه بالا در بردارنده مقاله های بسیاری درباره اندیشه اینگاردن و زیبایی شناسی او اند. در این مقاله ها هم به خرده گیری اینگاردن به هوسرل پرداخته اند هم به گرایش واقع باورانه اینگاردن در پدیدارشناسی هم به بخش های گوناگون زیبایی شناسی او. (سروراستار مجموعه ها، خانم تیمینیسکا، یکی از شاگردان نامدار اینگاردن است.)

گذشته از این کتاب ها، مقاله های بسیاری اینجا و آنجا درباره اینگاردن نگاشته اند. برخی از نویسندگان مهمی که به اینگاردن پرداخته اند اینان اند: بری اسمیت^{۶۳} و امی توماسن^{۶۴} و گوئیدو کونگ^{۶۵} و ولادیسلاو تاتارکیویچ^{۶۶} و ریچارد شوسترمن^{۶۷} و گری آیزمنگر^{۶۸}.

معرفی برخی از آثار اینگاردن

^{۶۳}. Barry Smith

^{۶۴}. Amie Thomasson پژوهشگر هستی شناسی و نگارنده مدخل اینگاردن در دانشنامه فلسفی استنفورد

^{۶۵}. Guido Kung یکی از شارحان اینگاردن که نوشته اش درباره اینگاردن در کتاب جنبش پدیدارشناسی آمده است.

^{۶۶}. Władysław Tatarkiewicz (۱۸۸۶-۱۹۸۰) فیلسوف و تاریخدان لهستانی؛ تاریخدان نامدار زیبایی شناسی

^{۶۷}. Richard Shusterman

^{۶۸}. Gary Iseminger

اینگاردن به زبان‌های لهستانی و آلمانی و فرانسوی دست به نگارش برده‌است. امروز ترجمه آثار مهم او به انگلیسی در دسترس است. در اینجا تنها به دو اثر پدیدارشناختی اینگاردن و چند اثر زیبایی‌شناختی او نگاهی گذرا می‌افکنیم.

-Controversy over the Existence of the World

مجلد نخست و دوم مناقشه درباره وجود جهان در ۱۹۴۷ و ۱۹۴۸ به لهستانی منتشر شدند. کار هستی‌شناختی اینگاردن را، از بن و بنیاد، باید در این کتاب جست، که گزارشی است نظام‌مند از پدیدارشناسی واقع‌باورانه اینگاردن و برداشت او را از هستی‌شناسی - که آن را به هستی‌شناسی مادی و صوری و وجودی بخش‌بندی می‌کند - نشان می‌دهد. این کتاب، که آن را شاهکار اینگاردن می‌دانند^{۶۹}، سه مجلد دارد و در آن اینگاردن می‌کوشد، از راه هستی‌شناسی، رویاروی برنهادهای ایدئالیستی هوسرل بایستد. مجلد نخست آن به هستی‌شناسی وجودی می‌پردازد و مجلد دوم به هستی‌شناسی صوری و در مجلد سوم اینگاردن به سوی متافیزیک گام برمی‌دارد. گفتنی است که نزد اینگاردن تفاوت هستی‌شناسی و متافیزیک در این است که هستی‌شناسی به الگوهای وجودی ممکن می‌پردازد و متافیزیک به این که کدام یک از الگوها در واقعیت خرسندکننده است.

-On the Motives which led Husserl to Transcendental Idealism

این جستار همراه با جستارهایی دیگر درباره فلسفه روزگار اینگاردن در سال ۱۹۶۳ به لهستانی چاپ و پخش شد و در سال ۱۹۷۵ به انگلیسی، و در کتابی جداگانه، انتشار یافت. اینگاردن در درباره انگیزه‌هایی که هوسرل را به ایدئالیسم استعلایی راهبر شدند به سنجش کار هوسرل پرداخته‌است. روی هم رفته، آماج خرده‌گیری او مفهوم تحویل و تقویم و نیز تقدم معرفت‌شناسی بر هستی‌شناسی در کار هوسرل است. در این کتاب، او چهار انگیزه‌ای را که هوسرل را به ایدئالیسم کشانده‌اند در چهار بخش زیر گزارش می‌کند^{۷۰}: (۱) اظهاراتی درباره تصور هوسرل از فلسفه چونان علم متقن (۲) اصول موضوعه معرفت‌شناسی (۳) نتیجه‌های مثبت تحلیل ادراک بیرونی از اعیان مادی و نیز به اصطلاح تحلیل تقویمی (۴) برخی اظهارهای بنیادین درباره هستی‌شناسی صوری^{۷۱}.

پیش از آن که به آثار زیبایی‌شناختی اینگاردن بپردازیم اندکی درباره نگرش او به حوزه‌های زیبایی‌شناسی درنگ می‌کنیم. او، در یکی از مقاله‌های خود^{۷۲}، هشت حوزه پژوهش در زیبایی‌شناسی فلسفی برمی‌شمرد، که با توجه به آنها می‌توان گستره پرسش‌ها و دلبستگی‌های او را هم دریافت:

۱. هستی‌شناسی آثار هنری گوناگون.

۲. هستی‌شناسی برابری‌های زیبایی‌شناختی که انضمامی‌سازی زیبایی‌شناختی اثر هنری است.

۳. پدیدارشناسی رفتار زیبایی‌شناختی آفرینشگرانه.

^{۶۹}. بوخنسکی آن را کتابی بی‌همتا در هستی‌شناسی در سنت فلسفی غرب شمرده‌است.

^{۷۰}. بنگرید به Ingarden(۱۹۷۵),p۲

^{۷۱}. formal ontology

^{۷۲}. بنگرید به Ingarden(۱۹۸۵),p۱۸,۱۹

۴. پژوهش فلسفی درباره سبک اثر هنری و نسبت آن با ارزش.

۵. پدیدارشناسی و هستی‌شناسی ارزش‌هایی که ذاتی آثار هنری و برابری‌های زیبایی‌شناختی اند، یعنی پدیدارشناسی و هستی‌شناسی ارزش‌های هنری و زیبایی‌شناختی؛ این کار دربرگیرنده بررسی این است که ارزش‌ها در اثر هنری بنیاد دارند یا در برابری‌های زیبایی‌شناختی و نیز دربرگیرنده بررسی این که ارزش‌ها چگونه در تجربه زیبایی‌شناختی تقویم می‌شوند.

۶. پدیدارشناسی تجربه دریافتی زیبایی‌شناختی و کارکرد آن در تقویم برابری‌های زیبایی‌شناختی.

۷. نظریه شناخت اثر هنری و برابری‌های زیبایی‌شناختی، به‌ویژه شناخت ارزش‌های هنری و زیبایی‌شناختی.

۸. نظریه فلسفی درباره معنا و کارکرد هنر (یا برابری‌های زیبایی‌شناختی) در زندگی آدمی.

با نگرش به این حوزه‌ها خواهیم دید که آثار زیبایی‌شناختی اینگاردن بسیاری از آنها را در بر می‌گیرند، چنان که اگر آنها را کنار هم بگذاریم می‌توانند چهارچوبی فراگیر برای زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی پدید آورند.

باری، برخی از آثار اینگاردن در این حوزه‌ها چنین اند:

- *The Literary Work of Art*

این کتاب، به گفته اینگاردن، در زمستان ۱۹۲۷-۱۹۲۶ به لهستانی نوشته شده است و در ۱۹۳۱ به آلمانی انتشار یافته و در ۱۹۷۳ به انگلیسی. شارحان اندیشه اینگاردن همگی به اهمیت این کتاب و کارسازی آن در نظریه‌های ادبی و نقد نو و نظریه واکنش خواننده اذعان کرده‌اند. اثر هنری ادبی پانزده فصل دارد، که اینگاردن در آنها به لایه‌های چهارگانه اثر هنری ادبی و پیوند آنها با یکدیگر می‌پردازد. این کتاب به گفته اینگاردن دو هدف دارد: هدف اصلی آن از اثر هنری ادبی فراتر است و سرشت فلسفی‌ای فراگیر دارد و در پیوند نزدیک با مسئله ایدئالیسم / واقع‌باوری است. بدینسان، می‌کوشد نحوه وجودی برابری‌های یکسره قصدی را نشان دهد تا روشن شود که اعیان واقعی می‌توانند همان ساختار و نحوه وجود را داشته باشند یا نه. هدف دیگر اثر هنری ادبی این است که مفهوم اثر هنری ادبی را از ابهام برآمده از گرایش‌های روانشناسی گرایانه و نظریه عام درباره هنر و آثار هنری برهاند.^{۷۳}

- *The Cognition of the Literary Work of Art*

شناخت اثر هنری ادبی در سال ۱۹۳۷ به لهستانی، در سال ۱۹۶۸ به آلمانی، و در سال ۱۹۷۳ به انگلیسی انتشار یافت. شناخت اثر هنری ادبی، در تکمیل اثر هنری ادبی که رویکردی هستی‌شناختی دارد، رهیافتی معرفت‌شناختی در پیش می‌گیرد. در این کتاب، هدف این است که ساختار تجربه زیبایی‌شناختی و کنش‌های شناختی‌ای که در آن در کار اند روشن گردد و، این چنین، در آناز سه گونه رهیافت سخن می‌رود: رهیافت زیبایی‌شناختی (تقویم برابری‌های زیبایی‌شناختی)، رهیافت پیش‌زیبایی‌شناختی (معرفت‌تاملی درباره اثر هنری) و رهیافت پس‌زیبایی‌شناختی (شناخت تاملی انضمامی سازی زیبایی‌شناختی).

^{۷۳}. بنگرید به Ingarden(۱۹۷۳), lxxi, lxxii

- *Selected Papers in Aesthetics*

این کتاب گردآوری مقاله‌هایی است که در سال ۱۹۸۵ به انگلیسی ترجمه شده‌اند و به موضوع‌های گوناگونی می‌پردازند: زیبایی‌شناسی به‌سانِ عام و زیبایی‌شناسیِ پدیدارشناختی به‌سانِ خاص و [نقد] روانشناسی‌گرایی و حقیقت ادبی و ارزش هنری و ارزش زیبایی‌شناختی و تجربه زیبایی‌شناختی. در پایان کتاب نیز کتاب‌نامه پروپیمانی از آثار اینگاردن، به زبان‌های لهستانی و آلمانی و فرانسوی و انگلیسی، و از آثاری که درباره اینگاردن نوشته‌اند آمده‌است. یکی از مقاله‌های مهم و خواندنی این مجموعه درباره فن شعر ارسطو است که در آن اینگاردن لایه‌مندی اثر ادبی را از لابه‌لای نوشته ارسطو بیرون می‌کشد. هشت حوزه زیبایی‌شناسی فلسفی، که پیش‌تر یاد کردیم، در یکی از مقاله‌های این کتاب آمده‌است.