Art and Aesthetics in Husserl's Phenomenology

Alireza Hassanpoor*
Department of Islamic Theology and Philosophy, Faculty of Theology and Islamic Teachings, Ilam University, Ilam, Iran

Abstract
Husserl's reflections on art and aesthetics can be discussed in four parts. First, a comparison of the phenomenological and aesthetical attitudes focusing on existential disinterestness and the suspension of the external world is drawn. Second, there are Husserl's views on image-consciousness which play a prominent role in understanding the work of art as a work of art, as well as its differences from other types of consciousness and its three-layer nature namely the physical substrate, the image-object, and the image subject. The third part concerns the division of art into the realistic, idealistic, and philosophical art. And the fourth part deals with the capabilities of Husserl's phenomenology to formulate a phenomenological theory of art. The concepts 'artworld' and 'life-world' as a framework or context play a crucial role in this regard. In this paper, it has been tried to point out some of these capabilities according to the basic elements of phenomenology such as opposition to reductionism, presuppositionless investigation, anti-psychologism and anti-naturalism, descriptive method and "going back to the things themselves". Accordingly, the phenomenological aesthetics emphasizes more than anything the intentionality of aesthetic consciousness and the relationships between the subjects of the artworld, and seeks the foundation of art and the work of art in these intentionalities and relations. It can serve as a basis and framework for traditional aesthetical theories.

Keywords: Phenomenological aesthetics, Aesthetical attitude, Image-consciousness, Phenomenology, Husserl

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* a.hasanpour@ilam.ac.ir

نشریه علمی متافیزیک (نوع مقاله پژوهشی)
سال سیزدهم، شماره ۳۱، بهار و تابستان ۱۴۰۰
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۲/۹ بازنگری: ۱۴۰۰/۴/۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۴/۲۲
صص: ۱۸-۱

هنر و زیبایی‌شناسی در پدیدارشناسی هوسرل

علیرضا حسن‌پور
گروه فلسفه و کلام اسلامی، دانشکده الهیات و معارف اسلامی، دانشگاه ایلام، ایلام، ایران
a.hasanpour@ilam.ac.ir

چکیده

در این نوشتار تأملات هوسرل دربارهٔ هنر و زیبایی‌شناسی ذیل چهار مبحث مطرح شده است. نخست، مقایسهٔ رویکرد پدیدارشناختی و زیبایی‌شناختی است که تعلیق وجود عالم خارج و بی‌علاقگی وجودی در کانون آن قرار دارد. دوم، آرای هوسرل دربارهٔ تصویر ـآگاهی است که در درک اثر هنری به‌عنوان اثر هنری نقش ایفا می‌کند و نیز تفاوت آن با سایر انواع آگاهی و ماهیت سه‌لایهٔ آن یعنی حامل فیزیکی، ابژهٔ تصویر و موضوع تصویر. سوم، تقسیم‌بندی انواع هنر به هنر رئالیستی، ایدئالیستی و فلسفی است. مبحث چهارم به قابلیت‌های نهفته در پدیدارشناسی هوسرل برای طرح یک نظریهٔ پدیدارشناختی هنر اختصاص دارد. مفهوم عالم هنر و زیست‌جهان به‌عنوان یک پیش‌زمینه و بستر دراین‌باره نقش مهمی ایفا می‌کند. در این نوشتار سعی شده است باتوجه‌به مؤلفه‌های اساسی پدیدارشناسی نظیر مخالفت با تحویل‌گرایی، تحقیق بدون پیش‌فرض، مخالفت با روان‌شناسی‌گرایی و طبیعت‌گرایی، روش توصیفی و «بازگشت به خود اشیا»، به برخی از قابلیت‌های طرح یک زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی براساس پدیدارشناسی هوسرل اشاره شود. این زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی، بیش از هر چیزی بر روی‌آورندگی آگاهی زیبایی‌شناختی، نسبت‌های بین سوژه‌های عالم هنر، جست‌وجوی بنیاد هنر و اثر هنری در این روی‌آورندگی‌ها و نسبت‌ها تأکید می‌کند و می‌تواند به‌عنوان مبنا و چهارچوبی برای سامان‌دهی نظریه‌های متعارف زیبایی‌شناختی به کار آید.

واژگان کلیدی: زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی، رویکرد زیبایی‌شناختی، تصویر ـ آگاهی، پدیدارشناسی، هوسرل

*نویسنده مسئول a.hasanpour@ilam.ac.ir

Copyright©2021, 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.2021.128423.1296

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

پدیدارشناسی به‌عنوان روش و جنبشی فراگیر در فلسفه در آغاز قرن بیستم بر همهٔ شاخه‌های فلسفه تأثیر گذاشت و امکان‌هایی برای بسیاری از فیلسوفان فراهم کرد تا از منظر جدیدی به مسائل و موضوعات فلسفی بپردازند. فلسفهٔ هنر و زیبایی‌شناسی هم از تأثیر این جنبش برکنار نماند و بسیاری از شاگردان و پیروان هوسرل با رویکردی پدیدارشناختی به تحقیق و تأمل دربارهٔ مباحث زیبایی‌شناختی روی آوردند و آثار و آرای مهمی در این عرصه مطرح کردند. خود هوسرل، بنیان‌گذار این جنبش، به‌نسبت مسائل دیگر، کمتر به‌طور مستقیم به مباحث مربوط به هنر و زیبایی‌شناختی پرداخته است و به‌همین‌سبب در زمرهٔ فیلسوفان هنر و متفکران شاخص زیبایی‌شناسی به شمار نمی‌رود؛ اما این بدان معنا نیست که مسائل زیبایی‌شناختی هیچ جایگاهی در آثار او ندارد و او هیچ‌گونه سهم و نقشی دراین‌باره نداشته است. هوسرل علاوه‌بر تأثیری که ازطریق متفکران برجستهٔ جنبش پدیدارشناسی بر بسیاری از مضامین زیبایی‌شناختی گذاشته است، خود عمدتا در دو جا آرای مهمی دربارهٔ مسائل مرتبط با هنر و زیبایی‌شناسی مطرح کرده است. نخست، او در «نامه به هوگو هوفمانستال»، شاعر و هنرمند اتریشی در سال ۱۹۰۷ به مقایسهٔ بین رویکرد هنری یا زیبایی‌شناختی و رویکرد پدیدارشناختی و مؤلفه‌های آنها توجه کرده است و دوم، در کتاب *تخیل، آگاهی تصویری و حافظه* نیز که مجموعهٔ درس‌ها و یادداشت‌ها و نوشته‌های او بین سال‌های ۱۸۹۸ و ۱۹۲۵ است، دربارهٔ روی‌آورندگی[1] زیبایی‌شناختی و تفاوت آن با سایر انواع روی‌آورندگی ازجمله روی‌آورندگی ادراکی و حافظه‌ای و نیز انواع هنر بحث کرده است. به‌علاوه، بسیاری از مفاهیم اساسی و مؤلفه‌های پدیدارشناسی هوسرل نظیر آگاهی، روی‌آورندگی، اپوخه، تخیل، تصویر-آگاهی، روش توصیفی، مخالفت با تحویل‌گرایی[2] و ضدیت با روان‌شناسی‌گرایی و طبیعت‌گرایی نقش مهمی در یک زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی ایفا می‌کنند یا قابلیت ایفای چنین نقشی را دارند و خاستگاه بسیاری از آرای زیبایی‌شناختی پدیدارشناسانی نظیر اینگاردن، گایگر، هایدگر و مرلوپونتی در این مفاهیم پدیدارشناسی هوسرل یافت می شود. در این پژوهش، سعی بر آن است تا با رجوع به این دو اثر و نیز آثار مفسران هوسرل دیدگاه‌های او دربارهٔ هنر و زیبایی‌شناسی ذیل چهار پرسش مطرح و بررسی شود. نخست اینکه رویکرد زیبایی‌شناختی چه نسبتی به رویکرد پدیدارشناختی دارد؛ دوم اینکه برخی انواع روی‌آورندگی و آگاهی به‌خصوص تصویر-آگاهی و آگاهی تخیلی چه نقشی در درک آثار هنری ایفا می‌کنند؛ سوم اینکه هوسرل هنر را به چه انواعی تقسیم می‌کند؛ و سرانجام اینکه رویکرد پدیدارشناختی هوسرل از چه قابلیت‌هایی در عرصهٔ زیبایی‌شناسی برخوردار است. در کتاب‌ها و مقالات نوشته‌شده دربارهٔ پدیدارشناسی و زیبایی‌شناسی و حتی پدیدارشناسی هنر به زبان فارسی، اشاره‌ای به این جنبه از آرای هوسرل نشده است و از او صرفا به‌عنوان مؤسس جنبشی یاد می‌شود که برخی از اعضای آن به مسائل زیبایی‌شناختی پرداخته‌اند. پژوهش حاضر ازاین‌حیث می‌تواند مدخل و دریچه‌ای برای ورود به این مبحث باشد و پرتویی بر آرای هوسرل دراین‌باره بیفکند.

[1] intentionality

[2] reductionism

رویکرد پدیدارشناختی و رویکرد زیبایی‌شناختی

پدیدارشناسی یک فلسفهٔ بنیاداندیشانه، بدون پیش‌فرض و ضدتحویل‌گراست؛ بنابراین، درآغاز باید از رویکرد طبیعی زندگی متعارف که آکنده از انواع عقاید به‌لحاظ فلسفی سطحی و پیش‌فرض‌های ناسنجیده و نااندیشیده‌ای است که بین رویکرد معرفت‌شناختی دانشمندان علوم مختلف و رویکرد عمل‌گرایانه و مصلحت‌اندیشانهٔ مردم عادی در زندگی متعارف مشترک است، گذر کند و درحقیقت همهٔ این پیش‌فرض‌ها را به حالت تعلیق در بیاورد. شعار هوسرل برای دست‌یابی به این هدف «بازگشت به خود اشیا»[1] و روش او برای این منظور اپوخه و تحویل[2] پدیدارشناختی نامیده می‌شود. با تحویل پدیدارشناختی، دو پیش‌فرض اساسی متافیزیکی و معرفت‌شناختی رویکرد طبیعی که مبنای سایر مفروضات آن است، یعنی اعتقاد به وجود جهان خارج مستقل از من و اعتقاد به شناختنی‌بودن آن با روش‌های مختلف، یا به‌تعبیر دقیق‌تر، روی‌آورندگی‌های موجود در رویکرد طبیعی، به حالت تعلیق درمی‌آیند. پدیدارشناس در این مرحله از صدور حکم وجودی خودداری می‌کند و به تأمل دربارهٔ روی‌آورندگی‌های موجود در رویکرد طبیعی می‌پردازد؛ البته رویکرد طبیعی با اپوخه و تحویل، نفی و کنار گذاشته نمی‌شود و پدیدارشناس به‌سان یک شکاک یا سوفسطایی وجود جهان یا شناختنی‌بودن آن را انکار نمی‌کند؛ بلکه او تغییری در موضع خود نسبت به جهان ایجاد می‌کند. درواقع، او با گذر از رویکرد طبیعی و اتخاذ رویکرد پدیدارشناختی به تماشاگر آزاد و بی‌علاقه‌ای[3] تبدیل می‌شود که از دل‌مشغولی نسبت به وجود یا عدم جهان، شناختنی‌بودن یا نبودن آن و پیش‌فهم‌ها و پیش‌داوری‌های متناظر با آن رهایی می‌یابد (Luft, 1999: 49). این رهایی مستلزم آن است که هیچ ادعای بررسی‌نشده‌ای دربارهٔ جهان را پیش از تأمل درباب آن نپذیریم. پس در اینجا ما به جای اعتقاد یا عدم‌اعتقاد به وجود جهان، به جای قائل‌شدن به شناختنی‌بودن یا نبودن آن با روش‌های متعارف علمی، آن‌گونه که به‌ترتیب در جزم‌گرایی و شکاکیت مطرح می‌شود، به پرسش و تحقیق دربارهٔ معنای جهان می‌پردازیم. هوسرل خود در *پژوهش‌های منطقی* به ضرورت «رهایی از پیش‌فرض‌ها» به‌عنوان اصل اساسی فلسفهٔ پدیدارشناختی اشاره کرده است (Husserl, 2001: 177). این تغییر اساسی در رویکرد سوژه نسبت به جهان و گذر از روی‌آورندگی‌های رویکرد طبیعی، به‌خصوص روی‌آورندگی ادراکی، او را با تجربهٔ بی‌واسطه یا تجربهٔ زیسته یا آگاهی محض مواجه می‌سازد. در اینجا متعلقات شناخت، اراده و احساس به‌عنوان اموری واقعی و بالفعل موجود مدنظر نیستند؛ بلکه صرفا نمودها یا پدیدارهایی هستند که بر نحوه‌های مختلف آگاهی ظاهر می‌شوند. برای مثال، اعداد، اشکال هندسی، نقاشی‌ها، شخصیت‌ها و رویدادهای داستانی ازجملهٔ ابژه‌های ایدئالی هستند که ازطریق روی‌آورندگی‌های مختلف داده می‌شوند. یکی از این نحوه‌های آگاهی تصویر-آگاهی و تخیل است که نقش مهمی در ادراک زیبایی‌شناختی دارد و درادامه بررسی می‌شود.

حال، پرسش این است که رویکرد زیبایی‌شناختی چه نسبتی با رویکرد پدیدارشناختی دارد و تحویل و اپوخه چه نقشی در آن ایفا می‌کند. هوسرل در نامه‌ای به هوگو هوفمانستال به مقایسهٔ بین این دو رویکرد

[1] zu den Sachen selbst
[2] reduction
[3] uninterested

می‌پردازد. او در این نامه اذعان می‌کند که کتاب *نمایش‌نامه‌های کوتاه*[1] هوفمانستال یک منبع مهم الهام‌بخش او بوده است؛ زیرا هوسرل ازطریق آثار هوفمانستال دریافت که آن رویکرد به جهان پیرامون که در آثار هنری مطرح می‌شود، شباهت بسیاری به روش پدیدارشناختی خود او دارد (Lau, 2020: 19). هوسرل خطاب به هوفمانستال می‌نویسد:

«حالات درونی»ای که در هنر شما به‌صورت زیبایی‌شناختی محض به تصویر کشیده می‌شود یا دقیق به تصویر کشیده نمی‌شود، ... به‌لحاظ این عینیت‌بخشی زیبایی‌شناختی علاقهٔ بسیار خاصی برای من، یعنی نه فقط برای من هنردوست، بلکه همچنین برای من فیلسوف و «پدیدارشناس» ایجاد می‌کنند. سال‌های طولانی، سعی و کوشش برای درک معنای واضح مسائل اساسی فلسفه و سپس یافتن روشی برای حل آنها روش «پدیدارشناختی» را به‌عنوان یک دستاورد ماندگار برای من به بار آورده است. این روش مستلزم رویکردی است که به‌نحو بنیادی موضع‌گیری «طبیعی» نسبت به همهٔ اشکال عینیت را ترک می‌کند و پیوند تنگاتنگ با رویکرد و موضعی دارد که هنر شما به‌عنوان یک [هنر] زیبایی‌شناختی محض در ابژه‌های بازنمایی‌شده و کل جهان پیرامون، ما را به آن منتقل می‌کند» (Husserl, 1994: vol. VII, 133).

بدین‌ترتیب، نخستین وجه اشتراک رویکردهای پدیدارشناختی و زیبایی‌شناختی، به‌نظر هوسرل، تقابل آنها با رویکرد طبیعی یا به‌تعبیر دقیق‌تر، بی‌علاقگی وجودی[2] است. او در توضیح این تقابل می‌نویسد:

«[روش پدیدارشناختی] خواهان رویکردی معطوف به همهٔ اشکال عینیت است که ذاتا با رویکرد طبیعی تفاوت دارد؛ [رویکردی] که پیوند تنگاتنگی با رویکرد و موضعی دارد که هنر شما به‌عنوان یک امر زیبایی‌شناختی محض در ابژه‌های بازنمایی‌شده و کل جهان پیرامون، ما را در آن قرار می‌دهد. شهود یک اثر هنری زیبایی‌شناختی محض در تعلیق همهٔ رویکردهای وجودی عقل و همهٔ رویکردهای مرتبط با عواطف و اراده‌ای که این رویکرد وجودی را پیش‌فرض می‌گیرند، رخ می‌دهد. به‌تعبیر بهتر، اثر هنری ما را در موضع شهود زیبایی‌شناختی محضی قرار می‌دهد... که این نوع موضع را کنار می‌گذارد. هرچه بیشتر [نشانی] از جهان وجود [در اثر هنری] دیده شود یا هرچه بیشتر [این جهان] مورد توجه قرار بگیرد، هرچه بیشتر اثر هنری خواستار رویکرد وجودی ازجانب خودش باشد،... این اثر به‌لحاظ زیبایی‌شناختی خلوص کمتری دارد» (Husserl, 1994, vol. VII, 133-134).

منظور هوسرل این است که نسبت بین دل‌مشغولی وجودی و خلوص یا محض‌بودن زیبایی‌شناختی معکوس است: ما هرچه بیشتر دل‌مشغول وجود عینی و خارجی چیزی باشیم که ملاحظه می‌کنیم[3]، کمتر به روی ملاحظهٔ[4] زیبایی‌شناختی محض گشوده‌ایم. درحقیقت، براساس این دیدگاه هرگونه دل‌مشغولی وجودی مخدوش‌کنندهٔ خلوص زیبایی‌شناختی است (Rozzoni, 2019: 120). این در حالی است که

«رویکرد طبیعی ذهن که رویکرد زندگی واقعی است، یک‌سره «وجودی» است. [یعنی] ما اشیای پیش روی حواسمان، اشیایی را که در گفتار متعارف و علمی دربارهٔ آنها سخن گفته می‌شود، به‌عنوان اموری واقعی وضع می‌کنیم و افعال احساس و اراده ریشه در

[1] ***Kleine Dramas***
[2] Existential disinterest
[3] contemplate
[4] contemplation

چنین وضع‌کردن‌هایی دارند: [مثلا احساس] لذت... اینها قطب مخالف رویکرد شهود زیبایی‌شناختی محض ذهن و حالات احساسی متناظر آن هستند» (Husserl, 1994: vol. VII, 133-134).

هوسرل درادامه توضیح می‌دهد که رویکرد وجودی نه فقط در تقابل با رویکرد زیبایی‌شناختی محض است، بلکه به‌همان‌اندازه با رویکرد پدیدارشناختی محض نیز که مسائل فلسفی فقط براساس آن حل شدنی هستند، تقابل دارد؛ زیرا دو رویکرد اخیر مستلزم تعلیق هر نوع موضع وجودی یا رویکرد طبیعی است. براین‌اساس، وجه اشتراک رویکردهای پدیدارشناختی و زیبایی‌شناختی این است که به‌نظر هوسرل، هیچ‌یک در چهارچوب رویکرد طبیعی زندگی رزمره و علمی نیست. مشاهدهٔ زیبایی‌شناختی، درست مانند نظریه‌پردازی فلسفی و پدیدارشناختی، از وضع‌کردن هرچیزی به‌عنوان امر موجود خودداری می‌کند.

هوسرل علاوه‌براین، وجه اشتراک دیگر رویکردهای پدیدارشناختی و زیبایی‌شناختی را تمایز آنها از مواضع علوم طبیعی و به‌خصوص روان‌شناسی می‌داند و می‌نویسد:

هنرمندی که جهان را به‌منظور کسب «شناخت» طبیعت و انسان برای اهداف خودش «مشاهده می‌کند»، به‌طرزی مشابه پدیدارشناس، با آن رفتار می‌کند. پس *نه* به‌عنوان مشاهده‌گر به شیوهٔ محقق علم طبیعی یا روان‌شناس، *نه* به‌عنوان مشاهده‌گر عملی انسان، گویی هدف او [هنرمند] کسب اطلاعات دربارهٔ طبیعت و دربارهٔ انسان است. برای او جهانی که او این مشاهده را در آن دربارهٔ آن انجام می‌دهد، تبدیل به پدیدار می‌شود، وجودش برای او بی‌اهمیت است؛ درست همان‌طور که برای فیلسوف چنین است (Husserl, 1994: vol. VII, 135).

بدین‌ترتیب، جهان در رویکردهای پدیدارشناختی و زیبایی‌شناختی به پدیدار یا نمود تبدیل می‌شود. اما پرسش مهم این است که: آیا ما در رویکرد زیبایی‌شناختی امور کمتر واقعی یا حتی ناموجود را مشاهده می‌کنیم؟ به‌هیچ‌وجه چنین نیست. درعوض، آنچه در اپوخه و تحویل زیبایی‌شناختی اتفاق می‌افتد، این است که ما دیگر در وضعیت متعارف و عمل‌گرایانه و مصلحت‌اندیشانهٔ زندگی متعارف نیستیم؛ بلکه در موضعی کاملا متفاوت با رویکرد متعارف هستیم. به‌عبارت‌دیگر، جهان و اشیای پیرامون دیگر به‌عنوان امور موجودی که به‌نحوی به کار برآوردن نیازهای ما می‌آیند وضع و فرض نمی‌شود؛ بلکه به پدیدار صرف تبدیل می‌شود (Luft, 1999: 50). ما نیز به تماشاگران بی‌علاقه‌ای تبدیل می‌شویم که اشیای موجود در خارج را دیگر در آن بستر و سیاق محدود عمل‌گرایانه و فایده‌گرایانه ملاحظه نمی‌کنیم؛ بنابراین، اگر ما صحنه‌ای عادی از یک موقعیت واقعی را مثلا در نقاشی یا فیلم ببینیم، واضح است که ما ازسویی در آن مشارکت نمی‌کنیم، یعنی ما تماشاگران غیرمشارکت‌کننده هستیم. ازسوی دیگر، این بدان معنا نیست که ما این صحنه را به‌عنوان آنچه هست یا به‌عنوان یک صحنهٔ واقعی نمی‌بینیم یا اینکه این صحنه نمی‌تواند عواطفی نظیر غم یا شادی در ما برانگیزد؛ بلکه بدان معناست که ما به‌نحو «چنان‌که گویی» در آن مشارکت می‌کنیم. یعنی این صحنه چنان است که گویی واقعی است؛ اما ترحم یا اندوهی که من احساس می‌کنم کاملا واقعی است؛ هیچ احساس «چنان‌که گویی» وجود ندارد؛ اما این احساسی که من دارم و همراه مشاهدهٔ من است

به‌این‌معنا از خودم جدا می‌شود که آن درحقیقت درد من است؛ اما متعلق به من نیست؛ اگرچه به‌واسطهٔ قانون انگیزش، این صحنه ممکن است رویداد مشابهی را به یاد من بیاورد که خودم قبلا شاهد آن بوده‌ام (Luft, 1999: 50).

اما تعلیق رویکرد وجودی در رویکردهای پدیدارشناختی و زیبایی‌شناختی به‌معنای تعلیق همهٔ علایق نیست. هوسرل بین علاقه به وجود و علاقه به نمود تمایز می‌گذارد و علاقه به نمود را در تجربهٔ زیبایی‌شناختی تعیین‌کننده می‌داند (Husserl, 2005: 168). در واقع، دقیق‌تر این است که از تغییر علاقه بجای تعلیق آن سخن بگوییم. پدیدارشناس و هنرمند فقط هرگونه علاقه به وجود عالم واقع را به حالت تعلیق در می‌آورند، اما به معنایی که چنین عالمی را بر حسب نحوه‌های ظهور خود ممکن می‌سازد علاقه‌مند هستند (Rozzoni, 2019: 120). به عبارت دیگر، دغدغهٔ پدیدارشناس و هنرمند معنا است و این معناست که ظهور آن، عالمی است که وجود یا عدم آن دیگر اهمیتی ندارد.

اما با وجود شباهت بین دو رویکرد پدیدارشناختی و زیبایی‌شناختی، تفاوت‌هایی هم بین این دو هست. به‌نظر هوسرل،

«تفاوت در این است که هنرمند، برخلاف فیلسوف، سعی نمی‌کند «معنای» پدیدار جهان را دریابد و آن را درقالب مفاهیم درک کند؛ بلکه هدف او فقط ازآن‌خودکردن شهودی پدیدار جهان است تا مطالب بسیاری برای آفرینش انواع [اشکال][1] زیبایی‌شناختی گرد آورد» (Husserl, 1994: vol. VII, 135).

بنابراین، اهداف و وظایف فیلسوف و هنرمند، باوجود شباهت بین رویکرد و عزیمت‌گاه آنها متفاوت است: فیلسوف به‌دنبال درک مفهومی پدیدارهاست؛ درحالی‌که هدف هنرمند آفرینش زیبایی‌شناختی است (Lau, 2020: 20). به‌علاوه، براساس نظر هوسرل، در تجربهٔ زیبایی‌شناختی محض، آنچه جست‌وجو می‌شود [هم ازسوی هنرمند و هم ازجانب مخاطب] لذت است؛ درحالی‌که پدیدارشناس اهداف علمی و فلسفی را دنبال می‌کند. این آفرینش زیبایی‌شناختی و درک اثر هنری به‌واسطهٔ قوهٔ تخیل یا روی‌آورندگی خیالی و تصویرآگاهی صورت می‌گیرد.

تخیل و تصویرـآگاهی

پدیدارشناسی هوسرل پدیدارشناسی آگاهی است و هوسرل به‌پیروی از برنتانو ذات آگاهی را روی‌آورندگی می‌داند؛ اینکه آگاهی همواره آگاهی از چیزی است و به‌صورت تنها و درخودفروبسته نمی‌تواند وجود داشته باشد. نه فقط آگاهی را نمی‌توان بدون یک متعلق یا ابژه تصور کرد، بلکه خود ابژه را هم که متضایف آن است، در چهارچوب پدیدارشناسی نمی‌توان بدون آگاهی در نظر گرفت؛ زیرا آگاهی مقوم ابژه و نسبت این دو از سنخ تضایف است. معنای عام و فراگیری که هوسرل از «آگاهی» مراد می‌کند، این امکان را برای آن فراهم می‌سازد که متعلقات بسیار مختلفی داشته باشد و به‌تبع این امر در حوزه‌های بسیار متفاوتی بتوان آن را مطرح و بررسی کرد. برای مثال، می‌توان به آگاهی ادراکی، آگاهی علمی، آگاهی اخلاقی، آگاهی دینی، آگاهی هنری و مانند اینها اشاره کرد که هرکدام متعلقات و ویژگی‌هایی خاص خود دارند. اما آنچه در اینجا

[1] forms

مدنظر است، آن تصویر-آگاهی[1] و نیز آگاهی و روی‌آورندگی تخیل است که در ایجاد و درک ابژهٔ زیبایی‌شناختی و هنری نقش ایفا می‌کند و بررسی اوصاف آن از دیدگاه هوسرل و نیز تفاوت آن با سایر انواع روی‌آورندگی است.

تصویر-آگاهی یا آگاهی تصویری نوعی آگاهی است که من وقتی به یک نقاشی، مجسمه، فیلم یا نمایش به‌عنوان آثار هنری نگاه می‌کنم، واجد آن هستم (Brough, 2014: 287). در این آگاهی روی‌آورندگی خاصی نقش ایفا می‌کند و ابژهٔ منحصربه‌فردی حضور دارد که آن را از انواع دیگر آگاهی متمایز می‌کنند. نخستین ویژگی تصویر-آگاهی این است که من آنچه را می‌بینم از سنخ اشیای موجود در خارج تلقی نمی‌کنم. این همان چیزی است که وقتی متعلق آگاهی ما یک اثر هنری مانند نقاشی یا فیلم است، رخ می‌دهد. اگر تصویر-آگاهی را ازاین‌حیث با آگاهی ادراکی مقایسه کنیم، متوجه می‌شویم که در آگاهی ادراکی، ابژه به‌صورت یک امر واقعی و بالفعل و موجود در خارج بر ما نمودار می‌شود. به‌عبارت‌دیگر، این آگاهی یک فعل بسیط معطوف به شیئی است که نه فقط یک شیء خارجی است، بلکه به‌عنوان یک شیء بالفعل موجود نیز لحاظ می‌شود. پس روی‌آورندگی آگاهی تصویری معطوف به چیزهایی غیر از متعلقات ادراک است. در اینجا می‌توان تفاوت بین این دو سنخ آگاهی را به تمایز رویکرد طبیعی و رویکرد زیبایی‌شناختی که در بالا بدان اشاره شد، برگرداند. به‌این‌معنا که آگاهی ادراکی درقالب رویکرد طبیعی و با اتخاذ موضع وجودی و تصویر-آگاهی در چهارچوب رویکرد زیبایی‌شناختی و خنثی‌سازی موضع وجودی اتفاق می‌افتد.

دومین ویژگی تصویر-آگاهی این است که نوعی آگاهی مرکب یا چندلایه است که سه متعلق دارد. هوسرل دراین‌باره می‌نویسد:

ما سه ابژه داریم: ۱) تصویر فیزیکی، شیء فیزیکی که از بوم، مرمر و مانند اینها ساخته شده است؛ ۲) ابژهٔ بازنمایی‌کننده یا توصیف‌کننده و ۳) ابژهٔ بازنمایی‌شده یا توصیف‌شده. ما ترجیح می‌دهیم به سومی فقط «*موضوع تصویر*»[2] بگوییم. برای ابژهٔ اول [عنوان] «تصویر فیزیکی» و برای دومی [نیز عنوان] «تصویر بازنمایی‌کننده» یا «ابژهٔ تصویری» را ترجیح می‌دهیم (Husserl, 2005: 21) [تأکیدات از هوسرل]

بدین‌ترتیب، نخستین چیزی که در تصویر-آگاهی با آن مواجه می‌شویم، یک شیء فیزیکی مانند سایر اشیاست که نقش زیربنای فیزیکی[3] یا حامل تصویر را ایفا می‌کند. دوم، جنبهٔ نمایان‌گری تصویر است و خودش به‌عنوان یک موجود خارجی، متعلق ادراک قرار نمی‌گیرد و به‌تعبیر هوسرل، «به‌عنوان چیزی نمودار می‌شود که هرگز وجود نداشته و وجود نخواهد داشت» (Husserl, 2005: 21) و هوسرل آن را «ابژهٔ تصویری»[4] نیز می‌نامد. سوم موضوع[5] به‌تصویرکشده‌شده در اثر هنری است و ممکن است مابازای خارجی داشته باشد یا نداشته باشد. برای مثال، اگر یک نمایش را در نظر بگیریم، مؤلفهٔ فیزیکی آن عبارت اند از صحنه، بازیگران، حرکات و صداهای آنها و... که ازحیث واقعیت بالفعلشان تفاوتی با سایر اشیای موجود در جهان ندارند و آگاهی ما از آنها از سنخ آگاهی ادراکی است. ازسوی دیگر، ازطریق حرکات و صداهایی که دیده و شنیده می‌شود، تصویرها و صحنه‌هایی خلق می‌شود که آگاهی

[1] image-consciousness

[2] ***image subject***
[3] physical substrate
[4] image-object
[5] subject

ادراکی راهی به‌سوی قصدکردن آنها به‌عنوان مؤلفه‌های یک نمایش و اثر هنری ندارد؛ اما این تصویرها و صحنه‌ها موضوع یا موضوعاتی دارند درخلال این تصویرها و صحنه‌ها به مخاطب منتقل می‌شود؛ بنابراین، در تصویر ـ آگاهی نحوهٔ آگاهی ما از هریک از سه متعلق متفاوت است؛ اما در تعامل و حتی تعارض این سه است که تصویر ـ آگاهی تقوم می‌یابد و همین تعارض‌های بین روی‌آورندگی‌های آگاهی از آنهاست که باعث می‌شود تصویر را به‌مثابهٔ تصویر و متفاوت با شیء خارجی قصد کنیم و از آن آگاه شویم (Brough, 2014: 287-288).

سومین ویژگی تصویر ـ آگاهی این است که نوعی حاضرسازی[1]، یعنی از سنخ حافظه و تخیل[2] است و درعین‌حال مستلزم ادراک نیز هست. در این نوع حاضرسازی آنچه قصد می‌شود دقیقا و لزوما همانی نیست که در حس داده می‌شود (Moran & Cohen, 2012: 158). به‌عبارت‌دیگر، تصویر ـ آگاهی برخلاف این دو، پایی در جهان ادراک دارد و پایی در عالم خیال[3] و بنابراین، نوع خاصی از حاضرسازی است. به همین دلیل است که هوسرل آن را «حاضرسازی ادراکی»، «تخیل ادراکی» یا «خیال فیزیکی» هم می‌نامد (Brough, 2010: 151). درحالی‌که تخیل نوعی معطوف‌کردن توجه به شیئی است که به‌عنوان یک امر موجود در نظر گرفته نمی‌شود (Moran & Cohen, 2012: 158)، تصویر ـ آگاهی با آگاهی تخیلی نیز ازاین‌حیث تفاوت دارد که ابژه‌های تخیل اموری متغیر و خصوصی و قائم به فاعل تخیل و بی‌نیاز از زیربنای فیزیکی هستند؛ درحالی‌که تصویر به‌سبب ریشه‌داشتنش در یک حامل فیزیکی از نوعی ثبات و عینیت و همگانی‌بودن برخوردار است (Brough, 2010: 151). به‌عبارت‌دیگر، تصویر خیالی یا متعلق خیال پس از پایان‌یافتن عمل تخیل باقی نمی‌ماند؛ مگر در حافظه؛ درحالی‌که تصویر متکی به حامل فیزیکی وجود و بقایی مستقل از خالق خود و فاعلیت او دارد (Moran & Cohen, 2012: 159). ازآنجاکه حامل فیزیکی در تصویر ـ آگاهی فی‌نفسه تفاوتی با متعلقات ادراک متعارف ندارد، هوسرل می‌گوید که «با قوت و شدت کامل ادراک» (Husserl, 2005: 62) نمودار می‌شود؛ اما این بدان معنا نیست که متعلقات ادراک و تصویر ـ آگاهی تفاوتی با هم ندارند و فقط نحوهٔ قصدکردن آنها متفاوت است. مهم‌ترین تفاوت این دو قابلیت تصویر در بازنمایی‌کردن و نبود چنین قابلیتی در متعلقات ادراک متعارف است. همین قابلیت تصویر در بازنمایی‌کردن چیزی غیر خودش حاکی از این است که تصویر صرفا یک شیء واقعی نیست؛ چون اشیای واقعی فقط خودشان هستند، معطوف به چیزی نیستند و چیزی را بازنمایی نمی‌کنند. هوسرل از تصویر به‌عنوان نوعی «نیستی»[4] سخن می گوید که در یک نیستی ادراکی خاص نمودار می‌شود؛ چون تصویر در بازی تعارض‌ها شناور است و دربارهٔ آن به‌معنای دقیق کمله نمی‌توان گفت که «هست»، آن‌گونه که درباب متعلقات ادراک می‌توان چنین گفت. مثلا وقتی به یک نقاشی نگاه می‌کنم، از تعارض بین منظره‌ای که می‌بینم ازسویی و بوم و رنگدانه‌های واقعی ازسوی دیگر آگاهم. درنتیجه آنچه نمودار می‌شود، یعنی منظره را، یک امر واقعی تلقی نمی‌کنم؛ بلکه آن را یک تصویر می‌دانم (Brough, 2010: 152) که به جهان نمودها تعلق دارد؛ به‌همین‌دلیل، هوسرل تصویر را یک ابژهٔ

[1] Vergegenwärtigung / re-presentation
[2] fantasy
[3] imaginative world
[4] nullity

«ایدئال» می‌نامد، نه واقعی (Husserl, 2005: 649). به‌همین‌ترتیب، وقتی به تماشای یک نمایش نشسته‌ایم، در یک وضعیت متناقض‌نما قرار داریم. یعنی ازسویی آنچه را بالفعل می‌بینیم، مشاهده نمی‌کنیم تا ازسوی دیگر آنچه را نمی‌توانیم در واقعیت ببینیم و آنچه را درنهایت فقط واقعیت روی صحنه است، مشاهده کنیم. فقط این دیدن دوگانه که ما را قادر می‌سازد تا هم‌زمان در دو دنیای متفاوت به سر ببریم و در طول اجرای نمایش از وجود هریک از آنها به‌طور جداگانه آگاه باشیم، پیش‌شرط لازمی است برای اینکه یک اجرای هنری را اجرای هنری بدانیم (Uzelac, 1998: 16).

ایدئال‌بودن تصویر، مستلزم این است که جهان ایدئالی که تصویر یا اثر هنری بازنمایی می‌کند زمان و مکان خاص خودش را داشته باشد که متفاوت با زمان و مکان عینی و جهانی است. مثلا منظره‌های که در یک تابلوی نقاشی به تصویر کشیده شده، فراسوی قاب تابلوی نقاشی وجود ندارد و فراتر از آن چیزی جز دیواری که تابلو بر روی آن نصب شده، نیست. همین تعارض با امور واقعی پیرامونی نظیر دیوار و پنجره و... به من امکان می‌دهد تا این منظره را به‌عنوان یک تصویر و اثر هنری، نه به‌مثابهٔ یک شیء واقعی تجربه کنم (Brough, 2010: 152). البته فقط تعارض بین تصویر و شیء واقعی نیست که اهمیت دارد، بلکه به‌نظر هوسرل تعارض بین موضوع تصویر[1]، یعنی شیء به‌تصویرکشیده‌شده، ازسویی و ابژهٔ تصویر یعنی شیء نمودارشونده‌ای که بازنمایی‌کنندهٔ[2] موضوع تصویر است ازسوی دیگر، برای آگاهی تصویری ضروری است (Rozzoni, 2019: 117).

به‌علاوه، تصویر-آگاهی با آگاهی از یک توهم نیز تفاوت دارد. برای مثال، مجسمه یک توهم نیست؛ بلکه یک شیء واقعی است که در آگاهی ادراکی داده می‌شود؛ اما تصویر-آگاهی است که آن را به‌عنوان یک مجسمه قصد می‌کند و می‌نگرد. وقتی من به یک پیکرهٔ چوبی نگاه می‌کنم، آنچه را تجربه می‌کنم می‌شناسم. سپس آن را بازنمایی‌کنندهٔ یک شخصیت خاص تلقی می‌کنم؛ اما ممکن است دچار خطا شوم و آن را یک انسان واقعی بپندارم. دراین‌صورت، یک ادراک و همچنین، یک توهم رخ داده است. پس از اینکه متوجه شدیم که این ابژه مجسمهٔ یک شخصیت معروف است، ما واجد آگاهی دوگانهٔ ادراکی و تصویری می‌شویم (Moran & Cohen, 2012: 159). هوسرل دراین‌باره می‌نویسد:

تصویر یک توهم نیست. ابژهٔ وهمی ... به‌عنوان واقعیت ظاهر می‌شود و در آگاهی از توهم یک واقعیت فسخ‌شده دارد؛ این یعنی نیستی. تصویر [به‌این‌معنا] مشخصهٔ نیستی ندارد. من می‌توانم هر زمانی آن را نیست فرض کنم. می‌توانم بگویم که آن هیچ است، تصویر صرف است. پس تصویر را واقعی فرض می‌کنم و این فرض توسط واقعیت ادراکی فسخ می‌شود؛ بنابراین، پرسش این است که آیا ادراک تصویر یک ادراک «فاقد کیفیت» است یا آیا مانند تخیل، هیچ کیفیت واقعی ندارد (Husserl, 2005: 581-582) [تأکیدات از هوسرل ست].

هوسرل در این عبارت، ازسویی به تفاوت توهم با آگاهی ادراکی اشاره می‌کند. بطلان آگاهی وهمی یا به‌واسطهٔ آگاهی ادراکی رخ می‌دهد (هنگامی که یک متعلق ادراک با دیگری مشتبه می‌شود) یا ازطریق تصویر-آگاهی (وقتی یک اثر هنری در کار است). ازسوی دیگر، هوسرل تفاوت آگاهی ادراکی با

[1] image subject
[2] representant

تصویر ـ آگاهی و تخیل را مطرح می‌کند. آگاهی ادراکی ازحیث پیوند با واقعیت قوت و شدت بیشتری نسبت به سایر انواع آگاهی ها دارد. پس از آن تصویر ـ آگاهی، سپس تخیل و درنهایت توهم قرار دارد که کمترین پیوند با واقعیت را دارد.

ویژگی دیگر تصویر ـ آگاهی این است که آنچه هوسرل «دیدن ـ در»[1] می‌نامد، جزء لاینفک آن است. دیدن ـ در به دو نحو عمل می‌کند. نخست، من می‌توانم چیزی را در حامل فیزیکی ببینم؛ مثلا می‌توانم چهرهٔ یک انسان را در خطوط ترسیم‌شده در روی برگهٔ کاغذ یا یک شخصیت معروف را در مجسمه‌ای مفرغی ببینم. این «دیدن ـ در» من را به فراتر از ادراک کاغذ یا مفرغ، یعنی به آگاهی از یک تصویر ـ چهره[2] در نقاشی یا تصویر ـ بدن[3] در مجسمه منتقل می‌کند. دوم اینکه من می‌توانم چیزی را در خود تصویر هم ببینم. یعنی تصویر را دارای یک سوژه بدانم. مثلا ناپلئون را در تصویر ـ چهره یا تصویر ـ بدن پیش رویم می‌بینم. این دیدن از سنخ قصدکردن شخص غایب ـ خود ناپلئون ـ در امر بالفعل حاضر و ظاهر ـ تصویر ناپلئون ـ است.

دقیقا همین «دیدن ـ در» است که تصویر ـ آگاهی را از آگاهی نمادین متمایز می‌کند. یعنی نوعی از آگاهی که هنگامی واجد آن هستم که یک نشانهٔ بالای سر را مثلا در فرودگاه به‌عنوان نشان‌دهندهٔ جهت رستوران تشخیص می‌دهم. تصویرها به‌طرزی درونی اشیا را بازنمایی می‌کنند. مثلا من رستوران را در نقاشی رستوران می‌بینم و به فراتر از آن منتقل نمی‌شوم. ازسوی دیگر، نشانه یا نماد سوژهٔ خود را به‌نحو بیرونی بازنمایی می‌کند و من را به آنچه در آن مندرج نیست و خارج از آن است، رهنمون می‌شود (Brough, 2010: 152). هوسرل دراین‌باره می‌نویسد:

نمودهای زیبایی‌شناختی صرفا نمود هستند. نمودهایی که چیزی را اظهار می‌کنند، چیزی را حاضر می‌سازند و آنها این کار را به‌شیوهٔ یک نشانهٔ تهی انجام نمی‌دهند. آنها همواره از درون، ازطریق جنبه‌های[4] خودشان، ازطریق جنبه‌های شباهت[5]، [چیزی را] اظهار می‌کنند و فقط پس از آن تمایزات زیبایی‌شناختی بین «زیباتر» و «کمتر زیبا»، «زیبا» و «زشت» اهمیت پیدا می‌کنند (Husserl, 2005: 169).

تجربهٔ زیبایی‌شناختی مقوم یک جهان ایدئال است که زمان و مکان خاص خودش را دارد. هنگامی که یک اثر هنری را به‌طرزی زیبایی‌شناختی تحسین می‌کنیم، درواقع آنچه را اثر از درون اظهار می‌کند، درک می‌کنیم و این امر ازطریق آنچه هوسرل «دیدن‌ـدر» می‌نامد، رخ می‌دهد (Brough, 2014: 288).

و درنهایت، ازمنظر سوژهٔ تجربه‌کننده، آنچه تصویرهایی را که آثار هنری تلقی می‌شوند از آنهایی که چنین نیستند متمایز می‌کند، آگاهی یا روی‌آورندگی زیبایی‌شناختی است که نحوهٔ خاصی از نگریستن به شیء است (Brough, 2014: 288). اما این نحوهٔ خاص نگریستن چیست؟ هوسرل می‌نویسد در احساس زیبایی‌شناختی، «توجه معطوف به خود ابژه نیست...؛ بلکه معطوف به نحوهٔ نمودارشدن ابژه در ابژهٔ تصویری (یا اثر هنری) است (Husserl, 2005: 184). اشارهٔ هوسرل در اینجا به تلقی خاصی است که او از هنر دارد و براساس آن، هنر بازنمایی و تقلید صرف واقعیت نیست. آگاهی زیبایی‌شناختی شیء را چنان‌که هست نمی‌دهد؛ بلکه آن را در

[1] Hineinschauen / seeing-in
[2] image-face
[3] image-body
[4] moments
[5] analogy

معرض نوعی جرح‌وتعدیل[1] قرار می‌دهد؛ اما این جرح‌وتعدیل در همهٔ انواع و مراتب هنر به‌یک‌اندازه رخ نمی‌دهد.

انواع و مراتب هنر

هوسرل فقط در یک جا در متنی که به‌عنوان پیوست شمارهٔ ۵۹ در کتاب *تخیل، تصویر-آگاهی و حافظه* منتشر شده است، به تعریف و تقسیم‌بندی انواع هنر پرداخته است. او در این متن همهٔ انواع هنر را در جایی بین هنر رئالیستی و ایدئالیستی قرار می‌دهد. «همهٔ هنرها بین این دو نهایت در حرکت‌اند» (Husserl, 2005: 651). هوسرل بحث خود دربارهٔ هنر رئالیستی را به داستان‌های رئالیستی آرتور شنیتسلر[2]، رمان‌نویس و نمایش‌نامه‌نویس اتریشی محدود می‌کند. هوسرل می‌نویسد: «مفاد رئالیسم [عبارت است از] توصیف منظره‌ها، انسان‌ها، اجتماعات انسانی، سرنوشت‌ها، درهم‌تنیدگی‌های سرنوشت‌ها درنهایت انضمامیت 'توصیفی' ممکن، چنان‌که گویی ما در حال دیدن آنها هستیم» (Husserl, 2005: 651). پس هدف هنر رئالیستی توصیف است. مثلا وقتی شنیتسلر داستانی رئالیستی دربارهٔ رویدادهایی که در شهر وین رخ داده است خلق می‌کند، شخصیت‌های داستانی و رویدادها خیالی هستند؛ هرچند شهر وین به‌عنوان محل وقوع داستان[3] واقعی است نه خیالی. درحقیقت، در چنین هنری شخصیت‌ها و سیر رویدادهای خیالی در بستری واقعی چنان توصیف می‌شوند که گویی مخاطب شاهد عینی آنها در زمان و مکان عینی است. هوسرل دراین‌باره می‌نویسد:

هنر رئالیستی نوعی بیوگرافی یک زمان، [بیوگرافی] لایه‌های یک زمان نیز هست و ازطریق «تصویرهای» خاصی توصیف می‌کند و داستان‌هایی خلق می‌کند که در آنها انواع خاصی متعلق به این زمان خود را نشان می‌دهند (Husserl, 2005: 653).

هنر رئالیستی شباهت بسیاری به علم دارد؛ زیرا به‌شیوهٔ خاص خودش معرفت‌بخش است، ملازم با علائق نظری است و نیز زیبایی جزء مؤلفه‌های ذاتی آن نیست. به‌سبب شباهت با علم است که هوسرل این نوع هنر را تجربه‌گرایی هنرمندانه یا پوزیتیویسم هنرمندانه می‌نامد (Husserl, 2005: 653)؛ اما هوسرل تصریح می‌کند که هنر رئالیستی علم نیست؛ زیرا زاییدهٔ خیال و حاصل روی‌آورندگی تخیل است و کشف و توصیف واقعیت آن چنان‌که در علم دنبال می‌شود، در هنر جایگاهی ندارد. نکتهٔ دیگر این است که آثار هنری رئالیستی هرچند متعلق تحسین زیبایی‌شناختی قرار می‌گیرد، لزوما «زیبا» نیستند (Husserl, 2005: 653).

نوع دیگر هنر نزد هوسرل هنر ایدئالیستی است و او دربارهٔ آن می‌نویسد:

نویسندهٔ ایدئالیستی صرفا امور واقع و انواع متعلق به قلمروهای عالم تجربه و زندگی تجربی را ملاحظه نمی‌کند. او ایده‌ها و ایدئال‌ها را می‌بیند و در دیدن آنها برای آنها ارزش قائل می‌شود و به‌عنوان ارزش‌ها مطرحشان می‌کند...؛ اما نویسندهٔ ایدئالیستی بر هنجارها تمرکز می‌کند. او انواع ارزش را در تصاویر انضمامی ارائه می‌کند یا ارزش‌ها را در شخصیت‌ها و نبرد ارزش‌ها علیه ضدارزش‌ها را در شبه‌موقعیت‌های واقعی «مجسم می‌سازد» و او نه فقط ارزش‌ها و تعارض خیر و شر را نشان می‌دهد، [بلکه] می‌خواهد

[1] modification
[2] Arthur Schnitzler
[3] setting

عشق به خیر را در روح ما بدون پند و اندرزدادن برانگیزد (Husserl, 2005: 653-654).

در هنر ایدئالیستی، «زیبایی» نقش مهمی ایفا می‌کند و به‌همین‌سبب هوسرل آن را هنر زیبادوستانه[1] می‌نامد و آن را در تقابل با هنر رئالیستی قرار می‌دهد. در نگاه نخست، به نظر می‌رسد که تمایز هنر رئالیستی و ایدئالیستی را می‌توان برحسب تفاوت رویکرد طبیعی و رویکرد زیبایی‌شناختی درک کرد؛ اما درحقیقت، باوجود اینکه آفرینش زیبایی شرط لازم هنر رئالیستی نیست، این هنر همچنان متعلق آگاهی زیبایی‌شناختی و مورد تحسین و ارزش‌گذاری زیبایی‌شناختی قرار می‌گیرد. اگر مانند هوسرل، هنر را مانند یک طیف در نظر بگیریم، یک سوی آن هم‌مرز رویکرد طبیعی است و هنر رئالیستی را می‌توان در مرز بین رویکرد طبیعی و رویکرد زیبایی‌شناختی در نظر گرفت. سوی دیگر این طیف، هنر ایدئالیستی قرار می‌گیرد.

هوسرل علاوه‌بر هنر رئالیستی و ایدئالیستی، از هنر فلسفی یا متافیزیکی نیز سخن گفته است: «در یک مرتبهٔ باز هم بالاتر، هنر می‌تواند فلسفی، متافیزیکی نیز باشد [که] انسان را به ایدهٔ خیر، به الوهیت ازطریق زیبایی، به عمیق‌ترین مبنای جهان ارتقا ببخشد و انسان را با آن متحد سازد». هنر فلسفی عبارت است از:

دیدن جهان ایده‌ها در عالم واقع در کنار مجموعهٔ واقعی انواع آن، یک مجموعهٔ ایدئال انواعی را به‌طرزی ناقص در مجموعهٔ واقعی انواع تحقق می‌یابد جانشین مجموعهٔ واقعی انواع کردن، که درعین‌حال ازطریق آنها می‌کوشد و می‌جنگد تا به‌سوی امر الهی ارتقا یابد (Husserl, 2005: 654).

درواقع، هنر فلسفی یا متافیزیکی امتداد و مرتبهٔ والای هنر ایدئالیستی است. سخنان هوسرل در اینجا رنگ‌وبوی افلاطونی دارد و به نظر می‌رسد که او در اینجا عمدتا ملاک‌های اخلاقی و انسانی و حتی الهی و دینی را در نظر دارد.

براساس این تقسیم‌بندی، می‌توان نتیجه گرفت که از دیدگاه هوسرل، الف) زیبایی و آفرینش زیبایی، ذات هنر نیست؛ ب) ایجاد لذت و شعف نیز جزء ذات هنر نیست؛ ج) تلقی و تقسیم‌بندی هوسرل از هنر شامل همهٔ انواع هنر نمی‌شود؛ بلکه عمدتا شامل هنرهای داستانی و زیرمجموعه‌های آن و برخی از هنرهای تجسمی می‌شود (مثلا موسیقی، رقص را دربر نمی‌گیرد)؛ د) هوسرل در این تقسیم‌بندی صرفا به مضمون و محتوا توجه می‌کند، نه شکل و قالب آثار هنری.

قابلیت‌های پدیدارشناسی هوسرل در فلسفهٔ هنر و زیبایی‌شناسی

آنچه تا اینجا مطرح شد، دیدگاه‌های هوسرل دربارهٔ رویکرد زیبایی‌شناختی، تصویر-آگاهی و انواع و مراتب هنر بود؛ اما پدیدارشناسی هوسرل علاوه‌بر اظهارات و آرای خود او دربارهٔ هنر و زیبایی‌شناسی، قابلیت‌های نهفته‌ای نیز در عرصهٔ فلسفهٔ هنر و درحقیقت برای تأسیس یک فلسفهٔ پدیدارشناختی هنر دارد که باید آنها را در آثار متأخر هوسرل، به‌خصوص *بحران علوم اروپایی* و ذیل مفهوم «زیست‌جهان» جست‌وجو کرد. این قابلیت‌ها عمدتا امکان‌هایی برای سروسامان‌دادن به انبوه نظریه‌های زیبایی‌شناختی و تعاریف مختلف از هنر و چگونگی درک عالم هنر فراهم می‌سازند (Brough,1989: 27). برای ورود به این بحث، نخست باید به یکی از تعریف‌های هنر

[1] Philocallistic

اشاره کرد که جرج دیکی[1] مطرح کرده و به تعریف «نهادی»[2] مشهور شده است. هدف دیکی حل مشکلاتی بود که تعریف‌ها و نظریه‌های متعارف دربارهٔ هنر با آنها مواجه بودند. نکتهٔ مهم دربارهٔ تعریف نهادی دیکی این است که او قرار نیست نظریه‌های سنتی دربارهٔ هنر را که به‌دنبال ارائهٔ تعریفی قانع‌کننده و جامع و مانع از هنر بودند، کنار بگذارد و تعریف خود را جایگزین آنها کند؛ بلکه تعریف نهادی بناست جامع و شامل همهٔ آثار هنری باشد و این همان چیزی بود که به‌عقیدهٔ دیکی نظریه‌های متعارف دربارهٔ هنر در آن موفق نبودند.

دیکی دربارهٔ تعریف نهادی می‌نویسد: «منظور من از رویکرد نهادی این ایده است که آثار هنری درنتیجهٔ جایگاهی که در یک زمینه یا چهارچوب نهادی اشغال می‌کنند، هنر هستند» (Dickie, 2019: 15). یعنی اثر هنری نه به‌سبب ویژگی‌هایی خاصی که دارد، بلکه به‌علت شأن و مرتبه‌ای که در میان اعضای یک جمع یا نهاد دارد، اثر هنری تلقی می‌شود. بدین‌ترتیب، رویکرد نهادی یک رویکرد زمینه‌محور[3] است. به‌عقیدهٔ دیکی، تعریف‌های سنتی از هنر به‌دنبال یافتن ذات و ماهیتی بی‌زمان برای هنر و درواقع فصل ممیز هنر از غیر هنر بوده‌اند؛ ولی هیچ فصل ممیزی که جامع همهٔ انواع هنر و مانع غیر هنر باشد وجود ندارد. درنتیجه حاصل یک نظریهٔ سنتی این بوده است که به هنرمند دیکته کنند که «این هنر است» و «آن هنر نیست» و از این رهگذر آزادی او را که شرط خلاقیت هنری است محدود سازند. ازطرف دیگر، اگر هیچ خصوصیت یا فصل ممیزی برای اثر هنر قائل نباشیم، باید هرگونه جست وجویی برای یافتن چنین خصوصیتی را کنار بگذاریم و بگوییم هنر یک امر گشوده است و هیچ ذاتی ندارد و دراین‌صورت نمی‌توان حدومرزی برای آن تعیین کرد (Brough, 1989: 29)؛ بنابراین، چه بگوییم هنر ذات واحدی دارد و چه بگوییم هنر فاقد چنین ذاتی است، با مشکل مواجه می‌شویم. دیکی نظریهٔ نهادی را برای حل این معضل پیشنهاد کرد.

اما ازمنظر پدیدارشناختی، نظریه‌های سنتی دربارهٔ هنر همگی در رویکرد طبیعی مطرح می‌شوند و عمل می‌کنند و مصادیقی از عینی‌گرایی و روان‌شناسی‌گرایی هستند. به‌این‌معنا که این نظریه‌ها که برای تعیین ذات و فصل ممیز هنر و اثر هنری عرضه شده‌اند یا بر اثر هنری به‌عنوان یک ابژه یا عین تمرکز می‌کنند یا بر هنرمند و/یا مخاطب و حالات عاطفی و ذهنی آنها به‌عنوان خالق و/یا مخاطب اثر؛ ولی تاکنون فصل ممیزی که جامع همهٔ آثار هنری و مانع غیر آثار هنری باشد یافت نشده است؛ اما خطای طرفداران نظریه‌های سنتی این نیست که فصل ممیز را به‌درستی انتخاب نکرده‌اند؛ بلکه این است که راه را ازاساس اشتباه رفته‌اند و تصور نادرستی از اثر هنری داشته‌اند (Brough, 1989: 31). درحقیقت، خطای آنها این است که چیزی را جست وجو می‌کنند که به‌سبب ماهیت سیال و تنوع بی‌پایان آثار هنری نمی‌توان یک بار برای همیشه آن را مشخص کرد.

براساس پدیدارشناسی هوسرل، آثار هنری اشیایی مثل سایر اشیای پیرامون ما نیستند؛ بلکه به‌تعبیر دیکی، ابژه‌هایی فرهنگی هستند که در عرف یک عالم هنری پیچیده خلق می‌شوند و علت موفق نبودن نظریه‌های سنتی غفلت از همین نکته است (Brough, 1989: 31). در این نظریه‌ها همین رویکرد به هنرمند نیز مشاهده می‌شود. یعنی نوعی نفس دکارتی برای

[1] George Dickie
[2] institutional
[3] contextual

هنرمند مفروض گرفته می‌شود که مجموعه‌ای از تجربه‌ها و عواطف خصوصی دارد که آنها را در قالب‌های مختلف هنری بیان می‌کند و این همان روان‌شناسی‌گرایی در اصطلاح هوسرل است. پس عینی‌گرایی ذات اثر هنری را با تمرکز بر اثر هنری به‌عنوان ابژهٔ خارجی دارای اوصاف مشخص جست‌وجو می‌کند و روان‌شناسی‌گرایی بر نفس یا ذهن خالق اثر و تجربه‌ها و عواطف شخصی تمرکز می‌کند و ذات اثر هنری را همان ذهن و تجربه‌های هنرمند می‌داند. همهٔ اینها متعلق به رویکرد طبیعی و ازمنظر پدیدارشناختی یک‌سویه و سطحی است.

اما پدیدارشناس با گذر از رویکرد طبیعی، می‌کوشد راه‌حلی برای این مشکلات پیدا کند. او هنرمند را سوژه‌ای می‌داند که جهان را به‌طرزی خاص یعنی به‌شیوه‌ای هنرمندانه قصد و لحاظ می‌کند. براین‌اساس، اثر هنری دستاورد سوبژکتیویته‌ای است که جهان را در رویکرد زیبایی‌شناختی و با تصویر-آگاهی که شرح آنها گذشت، می‌نگرد. زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی نه نقش سوژهٔ عامل یا هنرمند را در تعیین ماهیت هنر نادیده می‌گیرد و نه نقش اثر هنری را (Brough, 1989: 32)؛ بلکه نسبت تضایف بین این دو را در نظر دارد. پدیدارشناس براساس شعار «به خود اشیا بازگردید»، تحقیق بدون پیش‌فرض و روش توصیفی، باید اثر هنری را آن چنان‌که خود را آشکار می‌سازد، نه ازآن‌حیث که در تعریف‌ها و نظریه‌های موجود بیان شده است، لحاظ و بررسی کند. به‌علاوه، او نمی‌تواند خاستگاه اثر هنری را در ذهن و تجربه‌های هنرمند یا در خصوصیات طبیعی اثر جست‌وجو کند؛ زیرا این امر به‌معنای عدول از روش توصیفی و بازگشت به روان‌شناسی‌گرایی و عینی‌گرایی و رویکرد تکوینی رایج در علوم طبیعی است که از درک سرشت هنر و اثر هنری ناتوان‌اند.

گفته شد که اثر هنری دستاورد نحوهٔ منحصربه‌فرد روی‌آورندگی زیبایی‌شناختی سوبژکتیویته است و این همان نحوه‌ای است که اثر هنری در تجربهٔ ما خود را آشکار می‌سازد. این بدان معناست که اثر هنری به‌عنوان یک مصنوع انسان‌ساخته بر ما پدیدار می‌شود (Brough, 1989: 32). مصنوع انسان بودن شرط لازم اثر هنری بودن است؛ اما شرط کافی نیست؛ زیرا بسیاری از مصنوعات آثار هنری نیستند. حال پرسش این است که: تفاوت مصنوعی که اثر هنری است و مصنوعی که اثر هنری نیست در چیست؟ از دیدگاه پدیدارشناختی و نیز نظریهٔ نهادی، پاسخ این است که اثر هنری در یک افق منحصربه‌فرد پدید می‌آید و پدیدار می‌شود (Brough, 1989: 35). این افق عالم هنر[1] و «نهاد» در نظریهٔ نهادی دیکی است که عبارت است از یک چهارچوب، بستر یا پیش‌زمینهٔ فرهنگی که در آن فقط یک مصنوع را می‌توان اثر هنری به شمار آورد. این عالم یا نهاد از مجموعه‌ای از نسبت‌ها تشکیل شده است که طرف‌های نسبت به‌واسطهٔ هدف یا اهداف خاصی که دنبال می‌کنند، آن را می‌سازند. به‌عبارت‌دیگر، یک روال یا عرف فرهنگی وجود دارد که وقتی یک مصنوع ساخته می‌شود و در آن افق یا عالم هنر عرضه می‌شود و براساس نسبت‌ها و بده‌بستان‌ها و سازوکارهایی که بین اعضای این عالم برقرار است، آن مصنوع یک اثر هنری تلقی می‌شود یا نمی‌شود. پس اثر هنری فقط نزد آنهایی اثر هنری است که نقشی در عالم هنر و تقوم آن ایفا می‌کنند. در این عالم روی‌آورندگی‌های درهم‌تنیدهٔ هنرمند، مخاطب، منتقد، مفسر، تاریخ‌نگار و امثال اینها

[1] artworld

مشترکا و به‌طور جمعی به تقوم اثر هنری به‌عنوان اثر هنری کمک می‌کنند.

بنابراین، عالم هنر مثل هر عالم دیگری جمعی و حاصل نسبت‌های بین اعضای آن است. در جایی که نسبت‌هایی بین افراد وجود دارد، همواره ممکن است تعارضات و اختلافاتی ازجمله بر سر تعریف هنر، رسالت هنر و نسبت هنر با سایر حوزه‌های فرهنگی نظیر اخلاق، سیاست و دین پدید آید. اگر نظریه‌ای ادعایی انحصاری دربارهٔ ماهیت یا رسالت هنر مطرح کند، نظریه‌ای یک‌سویه خواهد بود؛ اما اهمیت هر نظریه در عین یک‌سویگی در این است که جنبه‌ای از جنبه‌های عالم هنر را نشان می‌دهد (Brough, 1989: 40). از دیدگاه پدیدارشناختی، منشأ یک‌سویگی نظریه‌های مختلف دربارهٔ هنر این است که همگی در رویکرد طبیعی مطرح شده‌اند و بنابراین همه جزم‌های نااندیشیده و ناسنجیدهٔ آکنده از پیش‌فرض‌های بررسی‌نشده هستند که از دیدگاه فلسفی ناکارآمد و نیازمند اصلاح و تکمیل هستند؛ اما فلسفهٔ پدیدارشناختی هنر که در رویکرد استعلایی قرار می‌گیرد، خود نظریه‌ای همتا و هم‌ارز سایر نظریه‌ها نیست؛ بلکه با طرح مفهوم زیست‌جهان به‌عنوان یک زمینه و مبنا می‌خواهد درک جامع‌تر و شامل‌تری از نسبت بنیادی هنرمند با جهان و نحوهٔ ابتنای اثر هنری بر زیست‌جهان و نسبت عالم هنر با سایر عوالم زیست‌جهان به دست دهد.

آخرین مطلبی که باید به آن اشاره شود این است که زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی چگونه دانشی است و چه ویژگی‌هایی دارد. همچنان یک روایت واحد از پدیدارشناسی وجود ندارد و حتی خود هوسرل نیز در طول حیات فکری خود پیوسته در آرای خود تجدیدنظر می‌کرد یا به‌تعبیر دقیق‌تر، در رفع اشکالات و اصلاح و تمکیل آن می‌کوشید. به‌همین‌نحو، فقط یک زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی واحد نیز وجود ندارد. پدیدارشناسان بسیاری هستند که سهم و نقش مهمی در زیبایی‌شناسی داشته‌اند و از همه مهم‌تر می‌توان به هایدگر، اینگاردن، گایگر، مرلوپونتی، سارتر و دوفران اشاره کرد که هریک زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی خاص خود را دارند؛ اما ازآنجاکه بحث حاضر در اینجا محدود به هوسرل در دوران پس از چرخش استعلایی است، اشاره‌ای اجمالی به کاربرد روش پدیدارشناختی مدنظر او در زیبایی‌شناسی می‌شود.

همچنان که گذشت، پدیدارشناسی دانشی بنیاداندیشانه، بدون پیش‌فرض، خواهان «بازگشت به خود اشیا»، مخالف تحویل‌گرایی و ضدروان‌شناسی‌گرایی و طبیعت‌گرایی است و اقتضای این امور گذر از رویکرد طبیعی و اپوخهٔ باور به وجود عالم و ورود به رویکرد پدیدارشناختی یا استعلایی است. در رویکرد استعلایی، هرگونه اعتقاد به وجود یا عدم اشیا به‌منظور شهود ذوات اشیا، به حالت تعلیق درمی‌آید. حال پرسش این است که اگر این مؤلفه‌های اساسی روش پدیدارشناسی بر زیبایی‌شناسی اطلاق شوند، چه نتیجه‌ای حاصل می‌شود.

مخالفت با تحویل‌گرایی: تحویل‌گرایی به‌معنای فروکاستن و محدود و محصورساختن چیزی به چیز دیگری است. برای مثال، روان‌شناسی‌گرایی که مدعی است می‌توان منطق را به روان‌شناسی فروکاست، نظریه‌ای تحویل‌گرایانه است. پدیدارشناسی مخالف چنین رویه‌ای است و به جای آن خواستار «بازگشت به خود اشیا» و مجال‌دادن به این است که اشیا خود را چنان‌که هستند نمودار کنند. کاربرد این مؤلفه در

زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ هنر پدیدارشناختی اجمالا به این صورت است که زیبایی و هنر به چیزی فروکاسته نشوند. براین‌اساس، همهٔ تعاریف کلاسیک از هنر و زیبایی به‌علت تحویل‌گرایانه‌بودن محدود و مخدوش تلقی می‌شوند. مثلا این تعریف مشهور و منسوب به افلاطون از هنر که هنر عبارت است از تقلید یا محاکات، یا هنر چیزی نیست جز تقلید از واقعیت، تعریفی تحویل‌گرایانه است که نه جامع است، نه مانع؛ زیرا واضح است که نه هر اثر هنری محاکات است و نه هر محاکاتی اثر هنری است. یا این تعریف تولستوی که هنر همان اظهار یا انتقال احساسات است نیز به‌همان‌اندازه تحویل‌گرایانه است؛ زیرا بسیاری از آثار هنری را شامل نمی‌شود. هدف زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی، همچنان که گذشت، عرضهٔ چنین تعاریف تحویل‌گرایانه‌ای نیست؛ بلکه این زیبایی‌شناسی براساس روی‌آورندگی آگاهی و نسبت‌مندی سوژه‌های عالم هنر، روی‌آورندگی و آگاهی زیبایی‌شناختی و آن دسته از نسبت‌های موجود بین این سوژه‌ها را توصیف می‌کند که باعث می‌شوند ابژه‌ای اثر هنری تلقی شود. تعاریف سنتی در این چهارچوب و براین‌مبنا هریک می‌تواند بعدی از ابعاد هنر را آشکار کند.

روش توصیفی: پدیدارشناسی مدعی است که دانشی توصیفی[1] است، نه تبیینی[2]. این بدان معناست که پدیدارشناسی برخلاف بسیاری از علوم ناظر به واقع[3]، علت‌شناسی[4] نیست؛ بلکه هدف آن توصیف ساختار آگاهی به‌طرز عام و نحوهٔ نمودارشدن پدیدارها بر آگاهی است. در زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی این آگاهی محدود است به آگاهی زیبایی‌شناختی و توصیف در اینجا یعنی شرح نحوهٔ قصدشدن و یا لحاظ‌شدن ابژه‌های هنری در این آگاهی؛ بنابراین، مسئلهٔ زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی نیز جست‌وجوی علل پیدایش اثر هنری به‌عنوان یک شیء مثلا در ذهن خالق اثر یا مخاطب یا در عالم خارج نیست. همچنان که گذشت، اثر هنری دستاورد سوبژکتیویته‌هایی است که جهان را به‌گونهٔ خاصی لحاظ می‌کنند و زیبایی‌شناسی ماهیت این روی‌آورندگی و آگاهی را توصیف می‌کند و شرح و توصیف‌های هوسرل از تصویر-آگاهی را می‌توان از مصادیق این زیبایی‌شناسی به شمار آورد.

مخالفت با روان‌شناسی‌گرایی و طبیعت‌گرایی: عزیمت‌گاه پدیدارشناسی، انتقادات هوسرل از رویکرد طبیعت‌گرایانه و روان‌شناسی‌گرایانه به آگاهی است. براساس این رویکرد، آگاهی از سنخ پدیده‌هایی است که جز با روش‌های رایج در علوم طبیعی ازجمله روان‌شناسی تجربی، یعنی روش تبیین نمی‌توان تبیین صحیح و معتبری از آن به دست داد. به‌نظر هوسرل پیامد طبیعی‌کردن[5] آگاهی خدشه‌دارشدن اتقان قوانین منطقی و درنتیجه نسبی‌گرایی و شکاکیتی است که ناقض خودش است. چنین رویکردی در درک ماهیت اثر هنری و آگاهی زیبایی‌شناختی بدان معناست که اثر هنری مخلوق و معلول عواطف و تجربه‌های خصوصی هنرمند و اظهار و انتقال آنها به مخاطب در اشکال مختلف هنر با هدف تأثیرگذاری بر او باشد. همهٔ این امور فقط با توسل به روان‌شناسی هنرمند و مخاطب می‌توان تبیین کرد؛ اما زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی، همچنان که گذشت، ماهیت اثر هنری را نه در ذهن و تجربه‌های هنرمند جست وجو می‌کند و نه در اوصاف طبیعی اثر هنری؛ بلکه اثر هنری را

[1] descriptive
[2] explanatory
[3] factical
[4] aetiology
[5] naturalization

یک ابژهٔ فرهنگی می‌داند که در بستری از نسبت‌ها در عالم هنر شأن و مرتبهٔ اثر هنری را کسب می‌کند. درحقیقت، این زیبایی‌شناختی رویکردی ارزش‌گذارانه دارد و این ارزش‌ها اعم از ایجابی و سلبی در همین چهارچوب به اثر هنری نسبت داده می‌شوند.

نتیجه‌گیری

سهم و نقش هوسرل در حوزهٔ هنر و زیبایی‌شناسی را در دو بخش می‌توان بررسی کرد. نخست، اظهارات صریح هوسرل دربارهٔ زیبایی‌شناسی و هنر است. بخش دوم، شامل قابلیت‌های پدیدارشناسی هوسرل برای طرح یک نظریهٔ پدیدارشناختی هنر و زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی است. در ذیل بخش نخست، سه مبحث را می‌توان از هم تفکیک کرد. اول، بحث هوسرل دربارهٔ شباهت رویکردهای پدیدارشناختی و زیبایی‌شناختی، در نامهٔ او به هوفمانستال که براساس آن تعلیق رویکرد طبیعی و بی‌علاقگی وجودی و تمرکز بر جهان به‌مثابهٔ «پدیدار» وجه مشترک پدیدارشناس و هنرمند تلقی می‌شود. دوم، مباحث هوسرل دربارهٔ تصویر ـ آگاهی است که نقش اصلی را در درک اثر هنری به‌عنوان اثر هنری ایفا می‌کند. به‌نظر او، تفاوت تصویر ـ آگاهی با سایر انواع آگاهی، به‌خصوص آگاهی ادراکی، در ماهیت سه‌لایهٔ آن یعنی حامل فیزیکی، ابژهٔ تصویر و موضوع تصویر است. هریک از سه لایه به‌طرز متفاوتی قصد و لحاظ می‌شود و در تعارض بین این روی‌آورندگی‌ها و قصدکردن‌هاست که شیئی مانند یک تابلوی نقاشی یا رویدادی نظیر یک نمایش به‌عنوان اثر هنری لحاظ و درک می‌شود. مبحث سوم، تقسیم‌بندی انواع هنر به هنر رئالیستی، ایدئالیستی و فلسفی است که عمدتا براساس محتوا و غایت اثر هنری و بدون توجه به شکل و قالب آن صورت گرفته است. در بحث قابلیت‌های پدیدارشناسی هوسرل برای طرح یک نظریهٔ پدیدارشناختی هنر، مهم‌ترین مفهوم زیست‌جهان و عالم هنر است که نقش چهارچوب و بستر را برای پیدایش اثر هنری و تلقی‌شدن یک شیء یا رویداد به‌عنوان اثر هنری ایفا می‌کند. به‌علاوه، مؤلفه‌های اساسی روش پدیدارشناختی نظیر مخالفت با تحویل‌گرایی و تحقیق بدون پیش‌فرض، یعنی امتناع از فروکاستن هنر به یک امر واحد و ارائهٔ تعریف ذات‌گرایانهٔ مبتنی‌بر پیش‌فرض‌های بررسی‌نشده از آن، روش توصیفی، درمقابل روش تبیینی و علت‌شناختی که در جست‌وجوی علت یا علل پیدایش اثر هنری در عالم خارج یا ذهن خالق است و درنتیجه مخالفت با روان‌شناسی‌گرایی و عینی‌گرایی و سرانجام «بازگشت به خود اشیا» امکان طرح چنین نظریه‌ای را فراهم می‌کنند. زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی به‌روایت هوسرل، بیش از هر چیزی بر روی‌آورندگی آگاهی زیبایی‌شناختی و نسبت‌های بین سوژه‌های عالم هنر تأکید و بنیاد هنر و اثر هنری را در این روی‌آورندگی‌ها و نسبت‌ها که در عالم هنر رخ می‌دهند، جست‌وجو می‌کند. نکتهٔ مهم این است که زیبایی‌شناختی پدیدارشناختی همتا و هم‌ارز سایر نظریه‌های زیبایی‌شناختی نیست؛ بلکه می‌تواند مبنا و چهارچوبی برای آنها باشد و دعوتی باشد به «خود اثر هنری».

منابع

Brough, John B. (1989), 'Art and Artworld: Some Ideas for a Husserlian Aesthetic' in Robert Sokolowski (ed) ***Edmund Husserl and the Phenomenological Tradition: Essays in Phenomenology***, Washington DC:

----------. (2005), ***Phantasy, Image Consciousness, and Memory (18981925),*** Trans. John B. Brough, Dordrecht: Springer.

Lau, Kwok-Ying. (2020), "Aesthetic Attitude and Phenomenological Attitude: From Zhu Guangqian to Husserl" in Kwok-Ying Lau & Thomas Nenon (eds.), ***Phenomenology and the Arts: Logos and Aisthesis***, Springer, 11-26.

Luft, Sebastian. (1999), "Husserl on the Artist and the Philosopher: Aesthetic and Phenomenological", ***Glimpse***, 1(1), 46-53.

Moran, Dermot. and Joseph Cohen. (2012), ***The Husserl Dictionary***, London and New York: Continuum.

Rozzoni, Claudio. (2019), "A Husserlian Approach to Aesthetic Experience: Existential Disinterest and Axiological Interest" in ***Phainomenon,*** 29, 115-133.

Uzelac, Milan. (1998), Art and Phenomenology in Edmund Husserl in ***Axiomathes***, 1-2, 7-26.

The Catholic University of America Press, 25-45.

----------. (2010), "Edmund Husserl" in Hans Rainer Sepp & Lester Embree (eds.) ***Handbook of Phenomenological Aesthetics***, Dordrecht Heidelberg London New York: Springer, 151-153.

----------. (2014), "Art and Aesthetics" in Sebastian Luft & Søren Overgaard (eds.) ***The Routledge Companion to Phenomenology***, London & New York: Routledge, 287-296.

Dickie, George. (2019), 'The New Institutional Theory of Art' in Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen (eds.) ***Aesthetics and the Philosophy of Art, The Analytic Tradition: An Anthology***, Wiley Blackwell, 15-21.

Husserl, Edmund. (1994), "Husserl an von Hofmannsthal" in Karl and Elisabeth Schuhmann (eds.) ***Briefwechsel***, Band III, Teil 7, 133-138.

----------. (2001), ***Logical Investigations***, vol. 1, trans. J. N. Findlay, London & New York: Routledge & Kegan Paul.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی