



دانشگاه تهران

پژوهش‌های فلسفی

سال ۱۰ / شماره ۱۸ / بهار و تابستان ۱۳۹۵

جایگاه امر حسی در پدیدارشناسی هنر دوفرن*

مسعود علیا**

استادیار گروه فلسفه هنر، دانشگاه هنر تهران

چکیده

میکل دوفرن، فیلسوف پدیدارشناس فرانسوی، در رشته‌ای از آثار خویش، به ویژه مهم‌ترین اثرش به نام *پدیدارشناسی تجربه زیبایی‌شناسانه*، توصیفی منظومه‌وار از تجربه زیبایی‌شناسانه به دست داده است. این مقاله جهت‌گیری‌ای را بررسی می‌کند که به نظر می‌رسد مبنای پدیدارشناسی هنر او را تشکیل می‌دهد، و آن بر صدر نشانیدن معنای اصیل و آغازین واژه استتیک/زیبایی‌شناسی، یعنی ادراک حسی (aisthesis) به عنوان اصل لاینفک و جانشین‌ناپذیر تجربه زیبایی‌شناسانه است. دوفرن این کار را عمدتاً با تفکیک میان اثر هنری و ابژه زیبایی‌شناسانه انجام می‌دهد. در این مقاله نشان داده شده است که این تفکیک نزد دوفرن چگونه به اصالت امر حسی در تجربه زیبایی‌شناسانه راه می‌برد. در عین حال، این نکته نیز شرح داده شده است که تأکید دوفرن بر حسیت و امر حسی در تجربه زیبایی‌شناسانه به معنای نفی یا دست کم گرفتن معنا یا عناصر شناختی در این تجربه نیست. با این حال، نزد دوفرن معنا یا عناصر شناختی تجربه زیبایی‌شناسانه در امر حسی درون ماندگارند و تنها در همین محمل آنی هستند که هستند. به عبارت دیگر، آنچه را «در» اثر هنری گفته می‌شود تنها «با» اثر هنری می‌توان گفت.

واژگان کلیدی: تجربه زیبایی‌شناسانه، ابژه زیبایی‌شناسانه، اثر هنری، اجرا، امر حسی، پدیدارشناسی.

* تاریخ وصول: ۹۴/۷/۲۲ تأیید نهایی: ۹۴/۹/۳۰

** E-mail: masoud.olia@gmail.com

نام میکل دوفرن در حوزه پدیدارشناسی هنر غالباً زیر سایه آوازه متفکرانی چون مرلوپونتی، هایدگر، سارتر و اینگاردن قرار گرفته است، اما این به معنای ارج و اهمیت کم‌تر آرای او در این زمینه نیست. چنان که امیدوارم مقاله حاضر نشان دهد، کتاب سترگ او در این زمینه به نام *پدیدارشناسی تجربه زیبایی‌شناسانه*، به تنهایی موید اهمیت سهم او در پروراندن فلسفه پدیدارشناسانه هنر است. اسپینگلیبرگ، مورخ نامدار پدیدارشناسی، در کتاب *جنش پدیدارشناسی* به صراحت می‌گوید که این کتاب «نه تنها مفصل‌ترین بلکه بی‌تردید جامع‌ترین اثر جنبش پدیدارشناسی در زیبایی‌شناسی» است (اسپینگلیبرگ، ۱۳۹۲: ۱۷۸).

در این مقاله می‌کوشم آنچه را جهت‌گیری اصلی پدیدارشناسی هنر دوفرن - به ویژه در *پدیدارشناسی تجربه زیبایی‌شناسانه* - می‌خوانم نشان دهم. این جهت‌گیری را می‌توان چنین برشمرد: تحویل تجربه زیبایی‌شناسانه به معنای اصیل استتیک (aesthetics) که ناظر به ادراک حسی (aisthesis) است. به این اعتبار، دوفرن معتقد است که پیوند تاریخی میان دو معنای استتیک امری تصادفی و تبدیل‌پذیر نیست، بلکه استتیک به معنای زیبایی‌شناسی یا مسامحتاً فلسفه هنر ذاتاً مبتنی بر استتیک به معنای ناظر بر حسیات یا تجربه حسی است و بدون این تجربه هویت خود را از کف می‌دهد. در عین حال، نشان خواهیم داد که امر حسی در استتیک/ زیبایی‌شناسی دوفرن از جنس حسیت محض نیست و با عناصر معنایی و شناختی درآمیخته است، اما به گونه‌ای که این عناصر معنایی و شناختی به وجهی درون‌ماندگار در امر حسی حضور دارند و به تمایز از آن دست‌یافتنی نیستند. چنان که شرح خواهیم داد، دوفرن این اندیشه را عمدتاً با تفکیکی اساسی در پدیدارشناسی خویش پیش می‌برد: تفکیک اثر هنری از ابژه زیبایی‌شناسانه، ابژه‌ای که مفهوم مهم دیگری به نام اجرا را در پدیدارشناسی هنر او وارد می‌کند.

پیش از پرداختن به مضمون اصلی مقاله لازم است در ابتدا طرحی از رویکرد عام دوفرن به هنر و تجربه زیبایی‌شناسانه ترسیم کنم تا در پرتو آن نشان دهم که چگونه دو معنای استتیک نزد او ربطی وثیق با یکدیگر پیدا می‌کنند.

مدخل مواجهه دوفرن با هنر، مفهوم «تجربه زیبایی‌شناسانه» است. او از منظر این مفهوم، بخش مهمی از مباحث هستی‌شناسانه، معناشناسانه و معرفت‌شناسانه هنر را بررسی می‌کند و می‌کوشد آن‌ها را در ارتباطی منظومه‌وار قرار دهد.

اما مفهوم تجربه زیبایی‌شناسانه خالی از ابهام نیست. وقتی از تجربه زیبایی‌شناسانه سخن می‌گوییم، تجربه چه کسی را در نظر داریم: آفریننده یا ناظر؟ هنرمند یا مخاطب هنر؟ این جاست

که مفهوم تجربه زیبایی‌شناسانه قیدی تازه پیدا می‌کند: تجربه زیبایی‌شناسانه‌ای که مورد نظر دوفرن است و قصد توصیف پدیدارشناسانه آن را دارد تجربه ناظر یا مخاطب اثر است، نه تجربه هنرمند یا خالق اثر. اما چرا دوفرن توصیف تجربه ناظر یا مخاطب را بر توصیف تجربه هنرمند (یا، به تعبیر دیگر، پدیدارشناسی دریافت را بر پدیدارشناسی خلاقیت) ترجیح می‌دهد؟ دلایل او چندگانه است. اولین دلیل، نگرانی از روان‌شناسی‌گرایی (psychologism) در هنر است به این معنا که وجود اثر تابع مُدرک یا حیث ادراک‌شده آن شود. به باور دوفرن، تمرکز بر مطالعه روند هنرآفرینی، علی‌رغم محاسنی که ممکن است داشته باشد، نمی‌تواند جوانب گوناگون (یا، به تعبیر پدیدارشناسانه، انحای گوناگون ظهور) تجربه هنر را در بر بگیرد و «تضمین کاملی علیه دامچاله روان‌شناسی‌گرایی در اختیار نمی‌گذارد و ممکن است در توسل به زمینه تاریخی یا اوضاع و احوال روان‌شناختی خلق به بیراهه رود» (Dufrenne, 1973: xlvi). دلیل دیگر رویگردانی دوفرن از رویکرد خالق‌محور دشواری توضیح و تبیین مفهوم گریزپای نبوغ است: «زیبایی‌شناسی خلاقیت باید توضیح دهد که چرا نبوغ گاهی در شخصیت‌هایی منزل می‌گزیند که روان‌شناسی آن‌ها را میانمایه می‌داند، و باید برای آفت و خیزهای غریب روح توضیحی دست و پا کند. زیبایی‌شناسی ناظر‌محور دست کم ما را از دلسردی ناشی از دانستن این که گوگن مست و لایعقل بود، شومان در حالت جنون مرد، رمبو شعر را رها کرد تا کسب درآمد کند، و کلودل دیگر کار خودش را نمی‌فهمد معاف می‌دارد» (Dufrenne, 1973: xlvi). در مقابل، بررسی تجربه ناظر نه تنها گستره فراخ‌تری را در بر می‌گیرد (با عنایت به گستردگی شمار مخاطبان نسبت به هنرمندان) بلکه می‌تواند به نوعی تجربه زیبایی‌شناسانه هنرمند یا خالق را نیز در خود جای دهد و هر دو تجربه را «یکپارچه سازد» و به این ترتیب شرط جامعیت را برآورده سازد، چرا که «در سطحی ژرف‌تر، تجربه‌های خالق و ناظر به یکدیگر مرتبطند، زیرا هنرمند هنگامی که اثرش را خلق می‌کند، ناظر اثرش می‌شود، و ناظر شریک هنرمند می‌شود، شریکی که عمل هنرمند را در اثرش بازمی‌شناسد. به همین دلیل است که اگرچه کار خود را به تجربه ناظر محدود می‌کنیم، نیاز خواهیم داشت که به خالق نیز متوسل شویم. اما خالق مورد نظر خالقی است که اثر او را آشکار می‌کند، نه خالقی که به لحاظ تاریخی اثر را خلق کرده است» (Dufrenne, 1973: xl). البته شراکت خلاقانه ناظر و خالق به این معنا نیست که عمل خلاقانه نزد هر دو یکسان است.

دوفرن دلیل دیگری نیز برای ترجیح رویکرد خود می‌آورد: پرداختن به تجربه خلاقانه هنرمند یا نابغه هنر خود موقوف به مواجهه با اثر یا آثار او در بستر تجربه زیبایی‌شناسانه است و از این

حیث، اثر و تجربه آن به نوعی تقدم دارند. به طور کلی رویکرد ناظرمحور دوفرن بر این فرض مبتنی است که خلق اثر تمام ماجرای هنر را شامل نمی‌شود و سهم ناظر یا مخاطب قابل چشم‌پوشی نیست. ناظر مسئول به رسمیت شناختن اثر هنری است و بنابراین، سهم او در ماجرای هنر به هیچ عنوان فرعی و درجه دوم نیست. به این ترتیب دوفرن در ادامه کارش اصطلاح تجربه زیبایی‌شناسانه را به معنای تجربه ناظر به کار می‌برد.

و اما تجربه زیبایی‌شناسانه - تجربه دیدن نمایش، خواندن شعر، شنیدن موسیقی و مانند این‌ها - دو مولفه دارد: خود واقعه تجربه و موضوع تجربه (یا، به تعبیر دیگر، ادراک زیبایی‌شناسانه و مدرک زیبایی‌شناسانه). پدیدارشناسی دوفرن عهده‌دار پرداختن به این دو مفهوم متضایف است که هیچ یک بدون دیگری متصور نیست. حال پرسش این است که با کدام یک باید آغاز کرد؟ آیا در تعریف آن‌ها دچار دور نمی‌شویم؟ ظاهراً گریزی از این دور نیست، دوری که به شکلی عام‌تر دو مفهوم متضایف نوئسیس (اندیشه یا فعل قصدی / التفاتی) و نوئما (اندیشیده یا متعلق قصد / التفات) را نیز در پدیدارشناسی شامل می‌شود. این دور البته از نوع دورهای اجتناب‌ناپذیر است، همانند دور هرمنوتیکی به معنای عام آن (وابستگی فهم کل به فهم اجزا و فهم اجزا به فهم کل). همچنان که هایدگر در مورد دور میان هنر و اثر هنری می‌گوید (هایدگر، ۱۳۸۲: ۳)، به نظر می‌رسد مسئله رفع این دور نیست بلکه برای تفکر در باب هنر باید خود را به این دور درانداخت.

حال ببینیم که دوفرن چگونه وارد این دور می‌شود. او، همانند هایدگر که از وجه اثر هنری به دور مورد نظر خویش قدم می‌گذارد، از وجه مدرک زیبایی‌شناسانه به این دور راه می‌برد. مهم‌ترین دلیل دوفرن این است که اگر خلاف این عمل کنیم و ادراک زیبایی‌شناسانه را مقدم قرار دهیم و مدرک یا ابژه زیبایی‌شناسانه را بر اساس آن تعریف کنیم، «سوسه می‌شویم که ابژه زیبایی‌شناسانه را تابع این ادراک کنیم، و سرانجام از این جا سر در می‌آوریم که به ابژه زیبایی‌شناسانه معنایی وسیع ببخشیم؛ هر ابژه‌ای که با هر نوعی از تجربه زیبایی‌شناسانه، کیفیت زیبایی‌شناسانه یافته است (aestheticized)، زیبایی‌شناسانه محسوب خواهد شد» (Dufrenne, 1973: 1)، از جمله بسیاری از ابژه‌ها و مناظر طبیعی. به این ترتیب، «تعریف تجربه زیبایی‌شناسانه تعریفی بی‌چفت و بست می‌شود، زیرا دقت کافی در تعریف ابژه زیبایی‌شناسانه به خرج نمی‌دهیم. این دقت چگونه تامین خواهد شد؟ از این راه که تجربه را تابع ابژه کنیم نه برعکس، و خود ابژه را از طریق اثر هنری تعریف کنیم» (Dufrenne, 1973: 1-1).

جملات آخر این بند به طور مجمل خطوط اصلی مسیر پدیدارشناسی دوفرن را مشخص می‌کنند. مدعای او این است که با مبنا قرار دادن ابژه زیبایی‌شناسانه، تجربه زیبایی‌شناسانه را در شکل ناب و نمونه‌وار آن که ناظر به آثار هنری است به چنگ می‌آوریم - «رها از ناخالصی‌هایی که گاه وارد ادراک ابژه‌های زیبایی‌شناسانه می‌شود که در جهان طبیعت ریشه دارد، مثل وقتی که سیر و تماشای منظره‌ای کوهستانی با احساسات مطبوع ناشی از هوای تازه یا بوی یونجه، یا لذت تنهایی، شادی کوهنوردی یا احساس شدت یافته آزادی آمیخته می‌شود» (Dufrenne, 1973: li). به این ترتیب دوفرن در عین این که برای زیبایی‌شناسی طبیعت شانی قائل است و در آثارش به آن نیز می‌پردازد، تجربه زیبایی‌شناسانه برآمده از آثار هنری را مقدم می‌شمارد. این را هم نباید از خاطر برد که تضایف ادراک زیبایی‌شناسانه با ابژه زیبایی‌شناسانه، که دوفرن آن را قلب کتاب *پدیدارشناسی تجربه زیبایی‌شناسانه* می‌شمارد، باعث می‌شود که هنگام توصیف هر یک به ناگزیر پای دیگری نیز تا حدودی به میان بیاید.

به این ترتیب دو رکن تحلیل پدیدارشناسانه دوفرن روشن شده است: ادراک زیبایی‌شناسانه و مدرک یا ابژه زیبایی‌شناسانه. در ادامه مسیری را که مشخصاً از اثر به ابژه می‌رسد و مایه تقدم امر حسی در زیبایی‌شناسی پدیدارشناسانه دوفرن می‌شود پی می‌گیریم.

گذار از اثر هنری به ابژه زیبایی‌شناسانه

پیش از این که دوفرن بخش اول تحلیل پدیدارشناسانه‌اش را که ناظر به ابژه زیبایی‌شناسانه است آغاز کند، نیازمند برقرار کردن تمایزی است که این ابژه را به تمام و کمال در اختیار او قرار دهد: تمایز میان اثر هنری و ابژه زیبایی‌شناسانه. به بیان ساده، نسبت میان اثر هنری به عنوان شیئی در جهان و ابژه زیبایی‌شناسانه به عنوان متعلق و متضایف ادراک زیبایی‌شناسانه را می‌توان این گونه تعریف کرد که دومی همان اولی است از آن حیث که به ادراک درآمده است یا، به تعبیر دیگر، ابژه زیبایی‌شناسانه حیث مدرک اثر هنری است. پس در این جا با نوعی این‌همانی در عین نااین‌همانی مواجهیم (و از همین روست که بخشی از احکامی که درباره اولی صادر می‌کنیم در مورد دومی نیز راست می‌آید). اگر بخواهیم از اصطلاحات پدیدارشناسانه استفاده کنیم، می‌توانیم بگوییم آن‌ها نوئماهایی هستند که محتوایی یکسان دارند ولی از حیث نوئسیسی که به آن‌ها تعلق می‌گیرد یکسان نیستند (Dufrenne, 1973: lii). پس اثر هنری محمل و موجب تجربه زیبایی‌شناسانه است و ابژه زیبایی‌شناسانه متعلق یا موضوع آن. ولی این تمایز چه لزومی دارد و چه گرهی را باز می‌کند؟ بخشی از پاسخ این پرسش در این است که تمایز یاد شده متناظر

با دو گونه مواجهه با اثر هنری است که در یکی با اثر به منزله شیئی در میان اشیا برخورد می‌شود و در دیگری حیث هنری یا زیبایی‌شناسانه اثر، محور مواجهه است. گاه پیش می‌آید که اثر هنری صرفاً به صورت شیئی متعارف، به صورت نوعی کالا یا به دیگر انحای غیرزیبایی‌شناسانه متعلق ادراک قرار می‌گیرد (مثل وقتی که کارگری در اسباب‌کشی تابلو یا مجسمه‌ای را همانند کمد یا یخچال جابه‌جا می‌کند یا آن‌جا که، به تعبیر هایدگر، «کوارتت‌های بتهوون را در انبارهای ناشران چنان نگاه می‌دارند که سیب‌زمینی‌ها را در زیرزمین‌ها» (هایدگر، همان). حتی گاهی ممکن است در مواجهه با اثر، فهم یا تشریح یا ارزیابی آن به جای ادراک بلافصل اثر، دغدغه اصلی باشد (مثل کاری که منتقد پس از ادراک اثر می‌کند). نیز به تعبیر دوفرن ممکن است هنگام تماشای نمایش فارغ از دغدغه ادراک کیفیت زیبایی‌شناسانه اثر، بدون توجه به آنچه در صحنه می‌گذرد تنها مجموعه‌ای از حرکات را ادراک کنیم و مشتتی صدا را بشنویم. در این حالات نیز با ابژه زیبایی‌شناسانه مواجه نیستیم.

وجه دیگری که دوفرن برای این تمایز ذکر می‌کند این است که همه ابژه‌های زیبایی‌شناسانه، اثر هنری نیستند. کافی است به یاد آوریم که پدیده‌های طبیعی نیز می‌توانند متعلق تجربه زیبایی‌شناسانه واقع شوند. همچنین، تمایز میان اثر هنری و ابژه زیبایی‌شناسانه در بررسی ساختارهای عام اثر هنری نیز، که بخشی از فلسفه هنر دوفرن را به خود اختصاص داده است، راهگشاست، چرا که در این مقام نه ادراک زیبایی‌شناسانه ابژه زیبایی‌شناسانه بلکه تامل درباره اثر، که (عمدتاً) فعلی موخر از ادراک آن است، مورد نظر است.

دوفرن در بسط و تفصیل این تمایز بسیار گشاده‌دست است و می‌کوشد با مثال‌های گوناگون از آن پرده بردارد. آنچه اثر را به ابژه زیبایی‌شناسانه بدل می‌کند «حضور» یافتن آن برای مدرکی است که زیبایی‌شناسانه ادراکش می‌کند. در هنرهای اجرایی مثل باله، رقص و نمایش این حضور یافتن به روشنی پیداست. به یک معنا اثر موسیقایی همان پارتیتوری است که مرکب از علائمی روی صفحه کاغذ است و به این اعتبار پیش از اجرا وجود دارد. «اجرا چیزی اضافه نمی‌کند، و با این حال همه چیز را اضافه می‌کند: امکان شنیده شدن، یعنی امکان حضور یافتن برای آگاهی‌ای به شیوه خاص خودش و بدل شدن به ابژه‌ای زیبایی‌شناسانه برای آن آگاهی» (Dufrenne, 1973: 4). موسیقی به معنای تام و تمام کلمه موسیقی نیست (می‌توان گفت موسیقی نگاشته شده بیش‌تر در حکم علائم و دستورالعمل‌هایی برای اجراست) مگر وقتی که به صدا درمی‌آید و در این جاست که متعلق ادراک زیبایی‌شناسانه مقتضی واقع می‌شود.

شعر هم از نظر دوفرن هنری اجرایی است چرا که جوهره آن یا، به تعبیر دوفرن در مقاله «رویکرد پدیدارشناسانه به شعر»، «شعریت شعر» (poeticalness of poetry) زمانی آشکار می‌شود که شعر در تجربه زیسته آن به صدای بلند خوانده / اجرا شود. او در جایی دیگر می‌گوید: «کلمات معنای کاملشان را وقتی حاصل می‌کنند که ادا می‌شوند... زیرا معنای کلمه از همه مولفه‌های بدنی‌ای که به آن افزوده می‌شوند نظیر تاکید، لحن و تقلید جدایی‌ناپذیر است. آنچه هوسرل کیفیات ظهور می‌نامد نه فقط محتوای روانی بلکه معنا را نیز ظاهر می‌سازند. یا، به بیان دقیق‌تر، این معنا بسته و پیوسته به محتوای روانی است: آنچه می‌گوییم از آنچه مراد می‌کنیم و از نحوه گفتنش جدایی‌ناپذیر است. به همین دلیل، شعر را تنها زمانی می‌توان به طور کامل دریافت و ارج شناخت که با صدا خوانده شود نه در دل» (Dufrenne, 1973: 22) یا دست کم در خواندن درونی‌ای که، به تعبیر دوفرن، «خصوصیت حرکتی» داشته باشد. در اجرای شعر، «نه فقط لذت منفعلانه گوش در کار است بلکه لذت فعالانه دهان نیز وجود دارد، لذت فعالانه اندام‌های ادای کلام که به شکل موزونی به رقص درمی‌آیند... تمام بدن خود را به دست شعر می‌سپرد [و بدین سان در قالب نوعی همزیستی، میان سوژه و ابژه یگانگی برقرار می‌شود]. بدن با امر حسی بازی می‌کند، امری که به منزله تمامیت و سرشاری تجربه می‌شود... در شعر کلمات مثل چیزهایند، ملموس و خوش‌طعم همچون میوه» (Dufrenne, 1990: 122-3). دوفرن از قول والر می‌گوید: «شعر درنگی طولانی میان معنا و صداست...» نه فقط صدا بلکه حتی جلوه‌های بصری ناشی از صورت نوشتاری کلمات نیز وارد میدان می‌شوند (Ibid). بدین سان شعر همانا نوعی «جشنواره زبان» است.

در مورد هنرهای تجسمی نیز همین معنی صادق است. نقاشی دیواری به اعتبار این که ما را به ادراک زیبایی‌شناسانه فرامی‌خواند و متعلق این ادراک واقع می‌شود از خط خطی‌های روی دیوار تمایز می‌یابد. این نقاشی نیز «اجرا»ی خاص خودش را دارد و مدرک با توجهی که به آن می‌کند خودش اجراکننده است.

گذار از اثر هنری به ابژه زیبایی‌شناسانه نزد دوفرن با تعابیر گوناگونی وصف می‌شود. ابژه زیبایی‌شناسانه «ظهور» یا «تجلی» (epiphany) اثر هنری است (که خود «آبستن» ابژه و، به تعبیری تجربه‌گرایانه، نوعی «امکان دائم احساس» است)، حضور یافتن اثر است نزد مدرک، وجودی بالفعل است برای اثر هنری که وجودی بالقوه و انتزاعی است و عندالمطالبه در قالب ابژه زیبایی‌شناسانه بالفعل می‌شود، اجابت «وعده»‌ای است که همان اثر هنری باشد، و بالاخره این که ابژه زیبایی‌شناسانه، غایت (telos) اثر هنری است.

اجرا (به معنای عام آن که همه هنرها را شامل می‌شود) یگانه شرط ظهور و بروز ابژه زیبایی‌شناسانه نیست. در جانب مدرک هم شرطی هست و آن ادراک متناسب با این ابژه، یعنی ادراک زیبایی‌شناسانه است. «ابژه زیبایی‌شناسانه فقط در ادراک زیبایی‌شناسانه تحقق می‌یابد» (Dufrenne, 1980: 67). ظهور ابژه زیبایی‌شناسانه مستلزم آن است که مخاطب در وضعیت ادراکی خاصی قرار بگیرد، با تمام قوای ادراکی اش خود را به اثر بسپارد، به اصطلاح پدیدارشناسانه جهان خارج را در حاشیه ادراکش قرار دهد، و به تعبیری برای اثر باشد و در اثر سکنی بگزیند. در واقع این ادراک ناب چیزی است که اثر به اقتضای زیبایی‌شناسانه بودنش ما را به آن فرامی‌خواند و اجابت این فراخوان اجابت فراخوانی از جانب خود پدیدار است.

گذار از اثر به ابژه زیبایی‌شناسانه است که اهمیت مفهوم امر حسی (the sensuous/le sensible) و به بیان دیگر معنای اصیل و آغازین استتیک در پدیدارشناسی هنر دوفرن را به قوت عیان می‌کند. به گفته دوفرن، ابژه زیبایی‌شناسانه ابژه‌ای است که «اساساً به ادراک حسی (aisthesis) عرضه شده است» (Dufrenne, 1984: 46). به این اعتبار، ابژه زیبایی‌شناسانه، در وفاق با شعار اصلی پدیدارشناسی هوسرلی مبنی بر بازگشت به سوی خود چیزها، «خود چیز (Sache) است. Sache آن چیزی است که خودش را به آگاهی‌ای می‌دهد که آن را نشانه می‌رود خواه یک ذات، ابژه ایدئال، یک نسبت، ابژه صوری، یک کیفیت قابل حمل، یا یک شیء به معنای دقیق کلمه، و البته شیء مدرک باشد» (Ibid).

اجرای اپرایی را در نظر بگیرید. ابژه زیبایی‌شناسانه در این جا چیست؟ این ابژه نه لیبرتو(متن اپرا) و داستان آن است، نه بازیگران، بلکه مجموعه آوازه‌ها، گفته‌ها، آواهای موسیقایی، حرکات، صحنه (بدون زیربنای مادی آن) و داستانی است که پیش روی من اجرا می‌شود. آنچه فصل مشترک همه این‌هاست و، به گفته دوفرن، جوهر اثر را تشکیل می‌دهد امر حسی است که انگیزه من برای مواجهه با اثر است: «آنچه جایگزین‌ناپذیر است، خود جوهر اثر، عنصر حسی یا ادراک‌پذیر است که تنها در حضور اثر انتقال پیدا می‌کند. جوهر اثر، آن غنای موسیقی است که من می‌کوشم جذب آن شوم، آن پیوند رنگ، صدا و همراهی ارکسترال است که می‌کوشم همه ظرایف و دقایق آن را به چنگ آورم و همه پوشش‌هایش را پی بگیرم. به این دلیل است که من امشب در اپرا هستم... من آمده‌ام تا خود را به روی اثر بگشایم، آمده‌ام در این ظهور باشکوهی که عناصر تجسمی، تصویری و کمابیش رقص‌نگارانه تکیه‌گاه آنند حضور داشته باشم – در یک کلام، آمده‌ام نوعی تقدیس (apotheosis) امر حسی را تجربه کنم. چشم‌ها و گوش‌های من

به این ضیافت دعوت شده‌اند، هرچند البته تمام وجودم حاضر است» (Dufrenne, 1973: 11).

امر حسی رخدادی است حاصل مواجهه مدرک و مدرک. دوفرن امر حسی را جوهر اثر هنری و «واقعیت اساسی» ابژه زیبایی‌شناسانه می‌شمارد که قابل ترجمه به مفاهیم نیست. او به شدت بر این نکته تأکید می‌کند و از این راه صبغه استتیک چشمگیری به پدیدارشناسی هنر خویش می‌بخشد. دوفرن از سر تأیید از امانوئل لویناس نقل می‌کند که رخداد زیبایی‌شناسانه «رخداد احساس بماهو احساس» است. به این ترتیب می‌توان با ادوارد کیسی همداستان شد که او آنچه را نمی‌توان نزد موريس مرلوپوتی یافت - یعنی نظریه زیبایی‌شناسانه منظومه‌واری بر اساس اولویت ادراک [که خود ایده‌ای از آن مرلوپوتی است] - حاصل می‌آورد (Casey, 2010: 5a).

معنای درون‌ماندگار در امر حسی

در این جا پرسش مهمی پیش می‌آید: با توجه به تأکید فراوان دوفرن بر این که گوهر زیبایی‌شناسی یا استتیک را باید در «حضور امر حسی» و تجربه حسی این حضور یافت، آیا باید نتیجه بگیریم که حکایت تجربه زیبایی‌شناسانه نزد دوفرن صرفاً حکایت حس محض و محسوس محض است؟ به تعبیر دیگر، آیا او بر سر آن است که تجربه زیبایی‌شناسانه را از هر گونه عنصر شناختی یا به طور کلی از هر گونه عنصر غیرحسی بپیراید؟ پاسخ این پرسش البته منفی است. اهمیت حضور امر حسی در تجربه زیبایی‌شناسانه نزد دوفرن به این معنا نیست که او حق معنا و عناصر شناختی را در این تجربه ادا نمی‌کند. دوفرن به صراحت می‌گوید که ابژه زیبایی‌شناسانه امری نیست که صرفاً حسی باشد. اما بی‌درنگ باید افزود که که دلالت یا معنای امر حسی (یا، به تعبیر دیگری از دوفرن، لوگوس اثر) که مایه وحدت و سامان و تشکل اثر نیز هست، تماماً در درون خود امر حسی است (Dufrenne, 1990: 123) و باید در تراز حساسیت تجربه شود (Dufrenne, 1980: 64). این دلالت یا معنا چنان با امر حسی هم‌تافته است که نمی‌تواند مستقلاً وجود داشته باشد و دسترسی به آن تنها از راه ادراک حسی ممکن است. این شاید راز ترجمه ناپذیری اثر هنری به زبان شناختی محض باشد. به تعبیر موريس بلانشو، اثر هنری معنا یا پیامی انتقال نمی‌دهد، بلکه تنها خودش را انتقال می‌دهد (Hasse and Large, 2001: 13-14). به این ترتیب روشن می‌شود که اگرچه دوفرن پای عناصر شناختی را نیز در تجربه زیبایی‌شناسانه به میان می‌کشد، محمل این عناصر را نیز همچنان امر حسی می‌داند. به تعبیر دیگر، در تجربه زیبایی‌شناسانه معنا (sense) در بطن حس

(sense) جای دارد. ابژه زیبایی‌شناسانه اگر چه (حتی در افراطی‌ترین صورت‌های هنر انتزاعی و غیربازنما) حظی از دلالت (و لو به وجهی گنگ و ابهام‌آلود) دارد و به نحوی از انحا سوژه یا موضوع نیز در آن یافت می‌شود، هم از جهت آنچه بر آن دلالت می‌کند و هم از جهت نحوه دلالتش با ابژه دلالت‌گر متعارف نظیر متنی حقوقی فرق دارد. ابژه زیبایی‌شناسانه البته می‌تواند همانند ابژه دلالت‌گر حامل حقیقتی باشد و بر آن دلالت کند، اما نکته مهم این است که حقیقت آن یک بر خلاف این یک درونی ابژه است و بر حسب واقعیت عینی ارزیابی و راستی‌آزمایی نمی‌شود. گاه حتی این حقیقت به بهای روی‌گردانی و بلکه پشت پا زدن به واقعیت حاصل می‌شود که نمودهای متنوع آن را در انحای تجربه‌های هنر مدرن در برخورد با مواد و مصالح واقعی‌اش می‌توان دید، مثلاً در تئاتر مدرن که «تحت تاثیر پیراندللو از راه مضاعف کردن بازیگر و نقشش، تئاتری از تئاتر شده است»، یا نزد پروست که «رمان او رمانی است درباره نوشتن رمان» (Dufrenne, 1973: 117-118).

دوفرن بارها تاکید می‌ورزد که دال و مدلول در ابژه زیبایی‌شناسانه از هم جدایی‌ناپذیرند. در ابژه زیبایی‌شناسانه آنچه بر آن دلالت می‌شود از نحوه دلالت بر آن جدایی نمی‌پذیرد. به همین اعتبار جایگزینی یا ترجمه اثر هنری (مثلاً توضیح یک شعر) یا به زبانی دیگر گفتن آن، خود اثر را در اختیار ما نمی‌گذارد. به تعبیر رسای دوفرن: «آنچه را در موسیقی گفته می‌شود تنها با موسیقی می‌توان گفت» (Dufrenne, 1973: 124). پس مدلول در ابژه زیبایی‌شناسانه «درون‌ماندگار» (immanent) در ابژه است و جهت دلالت در این ابژه اولاً و اساساً رو به بیرون و «فراسوی داده» نیست. این دلالت، وجودی «مستقل» از ابژه ندارد و «پیش» از اثر وجود ندارد. «دو اثر متفاوت ممکن است سوژه واحدی داشته باشند و با این حال، تا آن جا که به لحاظ امر حسی‌ای که ساطع می‌کنند متفاوت هستند، از حیث آنچه بر آن دلالت می‌کنند فرق داشته باشند» (Ibid).

در بیان هنری (اعم از هنرهای زبانی و غیرزبانی) چه اوصافی را می‌توانیم شناسایی کنیم؟ هنر هر دو وجه بیانگری- بیانگری ماده یا سازماندهی و بیانگری سوژه یا هنرمند - را در اتحاد با هم و بی آن که در چارچوب مفهومی و عقلانی محدود بماند به گونه‌ای پررنگ به نمایش می‌گذارد. در این جا از طریق «جادوی امر حسی» و «تبدل حسیت خام به حسیت زیبایی‌شناسانه» (Dufrenne, 1973: 138) بازنمایی در بطن بیان اتفاق می‌افتد. به این ترتیب «کلمه شاعرانه برخوردار از حضور افسونگرانه است... رنگ برای نقاشی نشانه یا ویژگی‌ای عرضی نیست... بلکه عاملی است که ابژه را پیش می‌آورد... صداهای شعری سمفونیک مثل دریا

(*La Mer*) صرفاً غرش اقیانوس نیستند، خود اقیانوسند. یا به بیان بهتر، اقیانوس، صدا شده است... به نظر می‌رسد ابژه زیبایی‌شناسانه آنچه را این ابژه مشخص می‌کند احضار می‌کند زیرا شیء در درون آن حاضر است» (Dufrenne, 1973: 129). در عین حال در قالب همین بیانگری ابژه است که هنرمند نیز جهان خود را به بیان درمی‌آورد. در این جا انکشاف ابژه، انکشاف دیگری نیز هست.

به طور کلی گذار از اثر هنری به ابژه زیبایی‌شناسانه پای دو شرط مهم را به میان می‌کشد. اجرا (که به معنایی شامل همه هنرهاست) و ناظر یا همان مخاطب که نقشی به همان اندازه اساسی دارد. حتی اگر اثر اجرا شود و امر حسی نهفته در آن به ظهور برسد اما ناظری در موقعیت ادراکی مناسب در کار نباشد، کار به فرجام نمی‌رسد. در ادامه این دو شرط را بیش تر بررسی می‌کنیم.

همان طور که اشاره شد، انکشاف اثر از طریق اجرا صورت می‌بندد (از جمله اجرا در تخیل که البته مرتبه‌ای ناقص از اجراست، مثل وقتی که نمایشنامه‌ای را می‌خوانیم و در همان حال بازیگران، صحنه و کنش‌ها را تخیل می‌کنیم). اجرا، به تعبیر دوفرن، اثر را از وجودی بالقوه به وجودی بالفعل، بدل می‌سازد و از این راه وجود آن را تکمیل می‌کند. به تعبیر اینگاردن اثر را انضمامی می‌سازد (concreticizes). در این میان، دوفرن هنرها را بر حسب فاعل اجرای آن‌ها به دو دسته تقسیم می‌کند: دسته اول هنرهایی هستند که در آن‌ها اجراکننده خود خالق اثر نیست، و دسته دوم هنرهایی که در آن‌ها اجراکننده خالق اثر است. کار معمار و کار سازنده بنا یا کار مصنف و نوازنده حاکی از مراحل متمایز خلق و اجرا در هنرهای دسته اول است (درست است که در مواردی ممکن است معمار خودش بنا را بسازد یا مصنف خود اثرش را بنوازد، اما تفاوت این دو مقام علی‌الاصول به قوت خود باقی است). اجراکننده انسان است که یا مستقیماً بدن خودش را ماده و محمل اجرا قرار می‌دهد (مثل آنچه در رقص یا هنرهای نمایشی مشاهده می‌کنیم) یا این که اعضای بدن خود را به خدمت می‌گیرد تا اثر را اجرا کند، نظیر آنچه در اجرای موسیقی یا در خواندن شعر می‌بینیم. و اما دسته دوم: هنرهایی که در آن‌ها اجرا و خلق یگانه‌اند. نقاش یا مجسمه‌سازی را در نظر بگیرید که سرگرم خلق اثری است. در این جا میان اجرای اثر و خلق آن دوگانگی‌ای نیست. اجرا خلق است و خلق اجرا. بر هنرهایی از این دست چه احکامی مترتب می‌شود؟ شاید مهم‌ترین نکته این باشد که در هنرهای دسته اول «اثر از پیش وجود دارد، وجودی انتزاعی دارد و، اگرچه جسمی ادراک‌پذیر ندارد، واقعی است و آن قدر تحکم دارد که داور اجرایش باشد» (Dufrenne, 1973: 30). اما در هنرهای دسته دوم مثل نقاشی آنچه پیش

از اجرا وجود دارد امری نامعین است که می‌خواهد از غیاب به حضور و از عدم به وجود بیاید (و نه از بود به نمود یا از وجودی انتزاعی به وجودی انضمامی). گویی در درون هنرمند ندایی برخاسته است که طلب وجود می‌کند، «چیزی که می‌خواهد باشد» (Dufrenne, 1973: 31)، اقتضایی که هوش و حواس هنرمند را به جانب خود می‌کشد. گویی از خود اراده ای دارد که اراده هنرمند را مسخر خود می‌سازد. این ندایی است که پیشاپیش مشخص نیست دقیقاً از کجا برمی‌خیزد و چه محتوایی دارد. در هر حال، در عمل خلق که در این جا همان اجرای اثر است هنرمند/ اجراکننده برخلاف اجراکننده در هنرهای دسته اول که نهایتاً بر اساس الگویی از پیش حاضر عمل می‌کند، رفته رفته و کورمال کورمال این امر کم و بیش نامتعین را (که سنتا به آن الهام می‌گوئیم) تعین می‌بخشد- به تعبیر دوفرن، این «فی‌نفسه» ای را که در عین حال هستی‌ای- برای- هنرمند دارد.

ناظر شرط دیگر حضور اثر و واقعیت و وجود تام و تمام آن است. نمود اثر نمود برای کسی است و حضور تام و تمام آن نیز مشروط به حضور ناظر است. به این اعتبار می‌توان گفت که ناظر نیز «عملاً اجراکننده است» و در برخی هنرها یگانه اجراکننده مانند خواننده‌ای که شعر را «می‌خواند». دوفرن از منظری که حیث بین‌الذهانی روند آفرینش هنری را به حساب می‌آورد مدعی است که معمولاً هنرمند هنگام خلق اثرش به نحوی از انحا مخاطبی را در نظر دارد اعم از مخاطب بلافصل، مخاطب خیالی یا مخاطبانی که در آینده از راه خواهند رسید. البته او، بر خلاف آنچه سارتر در مورد نویسنده می‌گوید، باور ندارد که هنرمند لزوماً برای مخاطبانی دست به خلق می‌زند «اما حتی اگر هنرمند برای خودش خلق کند... اثرش وقتی که تکمیل می‌شود از او جدا می‌شود [و مخاطبانی پیدا می‌کند]. نادرند هنرمندانی که به اراده آزاد خویش تصمیم بگیرند یگانه ناظر اثر خویش بمانند» (Dufrenne, 1973: 47).

نسبت اثر و ناظر نسبتی دوسویه است: اثر از ناظر مواجهه‌ای خاص را می‌طلبد و در عین حال که از حضور ناظر متأثر می‌شود و به صورت ابژه زیبایی‌شناسانه درمی‌آید، بر ناظر نیز اثر می‌گذارد. اثر از ناظر چه می‌طلبد؟ این که ناظر خود را به روی اثر بگشاید و وقف اثر کند تا از این راه اثر «تکمیل» شود. ناظر در دو مقام مشارکت خود را در ابژه زیبایی‌شناسانه انجام می‌دهد: در مقام اجراکننده و شاهد (به درجات در هنرهای مختلف). دوفرن برای نشان دادن این که ناظر یا تماشاگر به یک معنا بازیگر اثر نیز هست از جشن‌های عمومی، کارناوال و مانند این‌ها مثال می‌آورد که یادآور بحث گادامر در همین زمینه با نظر به مفهوم تئوروس (theoros) است. همچنان که نمی‌توان تماشاگر کارناوال را بیرون از پدیدار کارناوال شمرد، تماشاگر نمایش یا

شنونده‌ای که در سالن کنسرت نشسته است یا بیننده تابلوی نقاشی یا خواننده شعر یا رمان را نیز نمی‌توان بی‌ارتباط با ظهور اثر یا همان ابژه زیبایی‌شناسانه دانست. شان تماشگر نمایش چیست؟ در نمایش، «متن صدایی پیدا می‌کند که به نحو کامل صداست، زیرا این صدا به مخاطبانی خطاب می‌شود که سکوتشان برانگیزاننده‌ترین پاسخ است» (Dufrenne, 1973: 49) یا در سالن کنسرت شنوندگان «پس زمینه‌ای از سکوت محض» توأم با توجه فراهم می‌آورند که در آن اثر موسیقایی در بهترین موقعیت برای ظهور خویش قرار می‌گیرد (این وضعیت را مقایسه کنید با اجرای موسیقی در سالنی پر از صداهای مزاحم). در هنرهای تجسمی نیز همین داستان وجود دارد. بیننده است که باید منظری مناسب برای دیدار اثر برگزیند و با آزمودن موقعیت‌های مختلف خود را از حیث مکانی در زاویه و منظر و فاصله‌ای قرار دهد که از آن جا اثر به بهترین نحو و در کمال بیانگری‌اش ظهور کند (این وضعیت را نیز مقایسه کنید با دیدن تابلویی از فاصله مثلاً چند سانتیمتری یا چند صد متری). در مورد هنرهای ادبی چطور؟ پیش‌تر به نقش پرننگ خواننده شعر در اجرای آن اشاره کردیم. اما در مورد رمان قضیه فرق می‌کند: «هنرهای نثر اثر را ابزاری برای معنا تلقی می‌کنند بدون بذل توجه چندانی به کیفیات حسی‌ای که اثر به هنگام ادا شدن ظاهر می‌سازد... آنچه معمولاً در نثر نمودار می‌شود نشانه‌هایی روی کاغذ است که نمایش صرفاً بصریشان شکوه یا اهمیتی از آن خویش ندارد» (Dufrenne, 1973: 52). بنابراین، دوفرن ناگزیر می‌شود از مقدمات خویش نتیجه بگیرد که هنر رمان هنری کامل نیست چرا که امر حسی در آن جنبه فرعی دارد. «رمان در عین حال اثر هنری است اما اثر هنری خاصی، از این لحاظ که به جای آن که باعث شود معنا در امر حسی نمودار شود معنا را به نحو انتزاعی [در قالب تصاویر در تخیل که معادل با اجرا نیست] می‌دهد... خواننده یک راست به سوی معنا می‌رود. او بی‌آن که اجرایی را بر عهده بگیرد که عنصری حسی را به وجود می‌آورد، بالاتر از همه شاهد است» (Ibid).

اثر در عین حال مخاطب را شاهد خود می‌گیرد و «درست همان طور که در دیالکتیک هگلی معروف آدمی می‌خواهد که دیگری او را به رسمیت بشناسد، اثر نیز نیازمند آدمی است تا به عنوان ابژه‌ای زیبایی‌شناسانه به رسمیت شناخته شود» (Dufrenne, 1973: 55). در این مواجهه و بده‌بستان، اثر مخاطب خود را می‌طلبد و مخاطب نیز اثر را از آن خود می‌سازد آن هم نه صرفاً با حضور فیزیکی در برابر اثر (چرا که ممکن است من در برابر اثری حضور فیزیکی داشته باشم بی‌آن که به روی اثر گشوده باشم) بلکه با ورود به جهان اثر و سکنی گزیدن «در» آن، با نوعی از خود بیگانه شدن و پر شدن از اثر، با مجال دادن به خویش برای این که مسخر

اثر شود و بگذارد اثر در او رسوخ کند و منظری برای نگرستن در اختیار او قرار دهد. در این جا به یک معنی جهان واقع در پراتنز نهاده می‌شود. به تعبیر دوفرن، مخاطب به اعتباری از خودش واقعیت‌زدایی می‌کند تا واقعیت نقاشی را اعلام کند.

چنان که دیدیم، دوفرن در پدیدارشناسی تجربه زیبایی‌شناسانه خویش برای آنچه اثر هنری خوانده می‌شود دو حیث قائل است: اثر به منزله شیئی در میان اشیا در حالتی که فارغ از ادراک زیبایی‌شناسانه است، و اثر از آن حیث که متعلق ادراک زیبایی‌شناسانه قرار گرفته است. حیث دوم همان حیثی است که اثر را به ظهور درمی‌آورد و، به تعبیری از هایدگر، باعث می‌شود که اثر، اثر کند. در این ظهور یا تجلی اثر، امر حسی حرف اول را می‌زند و با توجه به این که از منظر دوفرن، امر حسی میان مدرک و مدرک واقع می‌شود، اساس تجربه زیبایی‌شناسانه را، که وابسته به همین دو قطب است، تشکیل می‌دهد. به عبارت دیگر، آنچه ممیز تجربه هنر است همین حیث حسی / استتیک است که هیچ چیز نمی‌تواند جای آن را بگیرد. سرّ ترجمه‌ناپذیری تام و تمام اثر هنری به زبان‌های دیگر یا نظام‌های نشانه‌ای دیگر را همین جا باید جست.

حسیتی که دوفرن به اعتبار آن معنای متعارف استتیک / زیبایی‌شناسی را به معنای آغازین آن یعنی ادراک حسی بازمی‌گرداند، البته حسیت محض و خام و عاری از عناصر شناختی نیست. امر حسی آمیخته به معناست اما معنایی که هست و نیستش را در خود امر حسی دارد و فارغ از آن دیگر آنی نیست که هست. به تعبیر دیگر، این معنا معنایی است درون‌ماندگار در امر حسی و از آن جدایی نمی‌پذیرد. بنابراین، دوفرن از یک سو در برابر دیدگاهی که تجربه زیبایی‌شناسانه را عمدتاً به تجربه‌ای که صرفاً در سطح حواس و بازی امر محسوس با چهار حسی جریان دارد فرومی‌کاهد، بر آمیختگی حس و معنا تاکید می‌ورزد و از سوی دیگر در برابر دیدگاهی که امر حسی را در هنر نهایتاً ابزار یا واسطه‌ای برای افاده امری فراحسی یا مفهومی می‌شمارد و به این اعتبار شان ذاتی برای آن قائل نمی‌شود، بر درون‌ماندگاری معنا در امر حسی تاکید می‌ورزد و به این ترتیب در عین ادا کردن حق عناصر شناختی در هنر، بر جایگزین‌ناپذیری امر حسی پای می‌فشارد.

پی‌نوشت‌ها

۱. ادوارد کیسی، مترجم پاره‌ای از آثار زیبایی‌شناسانه دوفرن به زبان انگلیسی که خود از صاحب‌نظران پدیدارشناسی هنر است، این اثر را «اوج چهل سال تلاش در حوزه خاص زیبایی‌شناسی پدیدارشناسانه» می‌خواند (foreword Dufrenne, 1973: xvii, translator's) او در

جایی دیگر دوفرن را «برجسته‌ترین فیلسوف هنر در پدیدارشناسی فرانسوی» می‌نامد (Casey, 2010: 81). ستایشی از این دست نزد برخی دیگر از شارحان اندیشه دوفرن نیز دیده می‌شود.

منابع

- اسپیکلبرگ، هربرت، جنبش پدیدارشناسی: درآمدی تاریخی، ترجمه مسعود علیا، تهران: مینوی خرد، ۱۳۹۲.
- هایدگر، مارتین، سرآغاز کار هنری، ترجمه پرویز ضیا شهبابی، تهران: هرمس، ۱۳۸۲.
- Casey, Edward S. a, "Aesthetic Experience" in Hans Rainer Sepp and Lester Embree (eds.), *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, New York: Springer, 2010.
- Casey, Edward S. b, "Mikel Dufrenne" in Hans Rainer Sepp and Lester Embree (eds.), *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, New York: Springer, 2010.
- Dufrenne, Mikel, *In the Presence of the sensuous*, trans. Fred Evans et al., New York: humanities Press International Inc, 1990.
- Dufrenne. Mikel, "La sensibilite generatrice" dans *Esthetique et philosophie*, tome 1, Paris: Editions Klincksieck, 1980.
- Dufrenne, Mikel, "The Aesthetic Object As "Die Sache Selbst"" in K. K. Cho (ed.), *Philosophy and Science in Phenomenological Perspective*, Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers, 1984.
- Dufrenne, Mikel, *The Phenomenology of Aesthetics Experience*, trans. Edward Casey, Evanston: Northwestern University Press, 1973.
- Hasse, Ullrich and Large, William, *Maurice Blanchot* (Routledge Critical Thinkers), London and New York: Routledge, 2001.
- Holub, Robert, "Phenomenology" in Ramon Selden (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. VIII, Cambridge: Cambridge University Press, 2005.