

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۱/۰۹/۰۶

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۲/۰۱/۲۰

فاطمه بنویدی^۱

مایکل دوفران: یک نگاه پدیدارشناختی به اپرای تریستان و ایزولده اثر واگنر

چکیده

ابژه‌ی زیبایی‌شناختی از جمله مباحث بحث‌برانگیز در حوزه‌ی زیبایی‌شناسی جدید است. در این مقاله، دیدگاه مایکل دوفران که از مهم‌ترین چهره‌های پدیدارشناسی کلاسیک هنر است، به اجمال توصیف می‌شود. نگارنده مقاله، ابتدا به‌طور مختصر آرا دوفران را درباره‌ی هنر مطرح می‌کند. سپس، رابطه‌ی اثر هنری با ابژه‌ی زیبایی‌شناختی و تفاوت این دو را بیان می‌کند. و در پایان با یک نگاه پدیدارشناختی به بررسی اپرای تریستان و ایزولده اثر واگنر با روش توصیفی و تحلیلی می‌پردازد. و در پایان چنین نتیجه‌گیری می‌شود که تحلیل پدیدارشناختی ابژه‌ی زیبایی‌شناختی تنها از طریق تحلیل اثر هنری ممکن است. اثر هنری برای درک شدن باید اجرا شود. از نظر دوفران اجرا، ویژگی اثر یا استاد را آشکار می‌کند. اجرا آزاد از حسی است که اجراکننده نشان می‌دهد. حتی اگر چیزی به اثر اضافه نکند در هر صورت، اجرا ضروری است به این معنا که تا اثر هنری اجرا نشود و تماشاگری با آن روبه‌رو نشود اثر هنری کامل نشده و ابژه‌ی زیبایی‌شناختی هم آشکار نشده است. اثر با اجرا کامل می‌شود و حتی وجود آن آشکار می‌شود و از طریق اجرا حقیقت اثر را هدف قرار می‌دهیم و این حقیقت ما را راهنمایی می‌کند.

کلید واژه‌ها: پدیدارشناسی، ابژه‌ی زیبایی‌شناختی، تجربه‌ی زیبایی‌شناختی، مایکل دوفران، اپرای تریستان و ایزولده.

^۱ دانش آموخته‌ی دکتری فلسفه‌ی هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم تحقیقات تهران. استان تهران، شهر تهران
E-mail: Fateme_benvidi@yahoo.com

مقدمه

روش پدیدارشناسی^۱ بی‌گمان اگر نه مؤثرترین، لاقلاً از زمره‌ی رهیافت‌های بسیار تأثیرگذار در قرن بیستم در همه‌ی حوزه‌های معرفت بشری بوده است و دامنه‌ی آن به بسیاری از قلمروها از جمله هنر و زیبایی‌شناسی گسترده شده است. امروزه می‌توان به یک لحاظ جریان پدیدارشناسی را به دو دسته‌ی کلاسیک و غیرکلاسیک تقسیم کرد و پدیدارشناسی کلاسیک به نوبه‌ی خود شامل پدیدارشناسی ذات انگار یا آیدتیک و پدیدارشناسی قوام‌بخش می‌شود. اولی در پی ساخت علم آیدتیک و دومی در پی تعیین آگاهی است. پدیدارشناسی غیرکلاسیک به نوبه‌ی خود شامل پدیدارشناسی وجودی یا اگزیستانسیالیستی، پدیدارشناسی تأویلی یا هرمنوتیک و پدیدارشناسی پست‌مدرن می‌شود. اولی پدیدارشناسی را در حوزه‌ی وجودی بکار می‌برد و دومی برای تأویل‌های تاریخی - زبانی و سومی برای راهیابی به «آن دیگری» گاه فیلسوفی همچون هیدگر را می‌توان یافت که هر سه اندیشه در او یافت می‌شود.^۲ (Kockelman, 1975, p.28; Spielberg, 1976, p.14)

لازم به ذکر است که، زیبایی‌شناسی و هنر موضوع اصلی علاقه‌ی هوسرل نبوده است اما در سنت پدیدارشناسی کلاسیک - اعم از ذات انگار و قوام‌بخش - فیلسوفانی هستند که به این حوزه نظر کرده‌اند. یکی از این فیلسوفان که مقاله‌ی حاضر سعی کرده است به معرفی آن پردازد مایکل دوفران^۳ فیلسوف فرانسوی قرن بیستم است.

دوفران در درجه‌ی اول به دنبال تصویر تجربه‌ی زیبایی‌شناختی از زندگی و جنبه‌های احساس است. در این خصوص، به هیچ وجه اتفاقی نیست که پدیدارشناسی او سؤالاتی را در این دهه به ارمغان آورد. از این نظر، او برمی‌گردد به پایه‌ها و سطوح انضمامی‌تر تجربه‌ی انسانی که یونانیان *aesthesis* تجربه‌ی حسی می‌نامیدند. همان‌طور که می‌دانیم در بامگارتن و کانت تجربه‌ی زیبایی‌شناختی به‌طور فزاینده‌ای از تجربه‌ی حسی جدا شده بود. دوفران تلاش می‌کند معنای یونانی *aesthesis* را از طریق فراهم‌کردن اساس تجربه‌ی زیبایی‌شناختی در دسترسی احساس و ادراک زنده کند. برای همه‌ی متفکران، پدیدارشناسی یک روش تحقیق، تجزیه و تحلیل است و به‌عنوان یک اعتقاد مشترک وظیفه‌ی اصلی فلسفه را توصیف حوزه‌های مختلف تجربه‌ی انسان می‌دانند. دوفران نیز این وظیفه را از طریق توجه به حوزه‌های ناشناخته تجربه‌ی زیبایی‌شناختی انجام می‌دهد. (Dufrenne, 1973, xxxi).

لازم به ذکر است، که منظور دوفران از تجربه‌ی زیبایی‌شناختی، تجربه‌ی تماشاگر است و نه تجربه‌ی آفریننده. دلیل او برای این ترجیح ارزشی نیست، بلکه او صرفاً تجربه‌ی تماشاگر را برای درک پدیدار زیبایی‌شناختی مهم‌تر و معنی‌دارتر می‌بیند و معتقد است که این تجربه زیباشناس را گرفتار مسائل مربوط به روان‌شناسی شخصی هنرمند نمی‌کند (Dufrenne, 2009). همچنین دوفران پدیدارشناسی را به معنایی که سارتر و مرلوپونتی در فرانسه آن زمان بکار برده بودند یعنی «پدیدارشناسی از آن حیث که به توصیف یک ذات در پدیده می‌پردازد و از این طریق پدیده در آگاهی ظهور می‌کند» بکار می‌برد. در مجموع، دوفران در پی آن است که اولاً محتوای تجربه‌ی هنری را بررسی کند و ثانیاً به توصیف ارتباط پدیدارهای هنری با یکدیگر پردازد، تا از این طریق به روابط درونی و ذاتی آنها پی ببرد و نهایتاً به کشف یک ماهیت و ذات وحدانی در ورای پدیدارهای هنری برای هنر نائل شود.

تفاوت ابژه‌ی زیبایی‌شناختی و اثر هنری

ابتدا به تفاوتی که دوفران میان ابژه‌ی زیبایی‌شناختی و اثر هنری قائل است می‌پردازیم. دوفران سؤالی را مطرح می‌کند: «چگونه ابژه‌ی زیبایی‌شناختی محدود و مشخص می‌شود؟» یکی از راه‌ها تمایز آن از اثر هنری است. این دو با هم یکی نیستند. اثر هنری در طول زمان ساختاری برای

ابژه‌ی زیبایی‌شناختی است. اثر هنری وابسته به تجربه نیست، در حالی‌که ابژه‌ی زیبایی‌شناختی تنها به واسطه‌ی تماشاگر تجربه می‌شود. اثر هنری می‌تواند برای هدف‌های غیر استفاده شود. با این حال، اثر هنری ابژه‌ی زیبایی‌شناختی می‌شود و به‌عنوان شیء زیبا درک می‌شود. ابژه‌ی زیبایی‌شناختی اثر هنری قابل درک است و به خاطر خود درک می‌شود. بنابراین، دوفران معتقد است ابژه‌ی زیبایی‌شناختی و اثر هنری در ادراک زیبایی‌شناختی متمایز هستند. (Dufrenne, 2009)

تمایز اثر هنری از ابژه‌ی زیبایی‌شناختی هنگامی آشکار می‌شود که ما ویژگی مادی آثار را بررسی کنیم. هر اثر هنری به موادی نیاز دارد. مواد با یکدیگر ترکیب می‌شوند و ماده اساس اثر را می‌سازد. اما در تجربه‌ی اثر، ما مواد را بررسی نمی‌کنیم. بلکه به موضوع اثر توجه می‌کنیم. بنابراین، در درک زیبایی اثر، ما مستقیماً ماده را بررسی نمی‌کنیم، آنچه دوفران امر محسوس^۵ می‌نامد. امر محسوس خودش، موضوع اثر است هنگامی‌که زیبایی ادراک می‌شود. به معنای دقیق کلمه، حس برای تشکیل ابژه‌ی زیبایی‌شناختی بکار می‌رود. ابژه‌ای که اکنون می‌تواند به‌عنوان «یکی شدن عناصر حسی» تعریف شود (Dufrenne, 1973, 13). به بیان دقیق‌تر، ابژه‌ی زیبایی‌شناختی از طریق ارتقاء حس تشکیل می‌شود. بنابراین، ابژه‌ی زیبایی‌شناختی «تقدس حس» و «نمایان شدن شکوه حس» گفته می‌شود. (Ibid, 86)

در مجموع ما باید بین «حس حیوانی»^۶ که در ادراک معمولی مواجه می‌شویم و «حس زیبایی‌شناختی»^۷ که منحصر به فرد برای ابژه‌ی زیبایی‌شناختی است تمایز قائل شویم. و این یکی از تمایزات بین ابژه‌ی زیبایی‌شناختی از ابژه‌های دیگر است (Ibid, 90). تجربه‌ی زیبایی‌شناختی در ابژه‌ی زیبایی‌شناختی بیشتر آشکار می‌شود. حس برای ابژه‌ی زیبایی‌شناختی و به عبارتی برای ظاهر شدن اثر هنری ضروری است. از نظر دوفران، «وجود اثر هنری تنها از طریق حضور حس به دست می‌آید، که اجازه می‌دهد به ما آن را به‌عنوان ابژه‌ی زیبایی‌شناختی درک کنیم» (Ibid, 44). مؤلفه‌ی مهم دیگر ابژه‌ی زیبایی‌شناختی معنی یا مفهوم^۸ است. ابژه‌ی زیبایی‌شناختی یک ابژه‌ی داللتگر نیست، کاملاً معنی‌دار است. در تجربه‌ی زیبایی‌شناختی ابژه‌ی زیبایی‌شناختی نقش متفاوتی را بازی می‌کند. در زمینه‌ی عمل یا شناخت ادراک حسی ما را مجذوب خود می‌کند و ساختار درونی‌اش را نشان می‌دهد. بنابراین، معنی در هنر نه معدوم و نه متعالی است. معنی درونی در حس است و بسیار سازمان یافته وجود دارد، ولی به‌طور واضح برای بیان قابل معنی نیست، از این نظر معنی پایان‌ناپذیر است (Dufrenne, 1964). حتی اندیشه‌ی پایان‌ناپذیری کاملاً درونی در ادراک حسی باقی می‌ماند. از این جهت کل معنی ابژه‌ی زیبایی‌شناختی به حس داده می‌شود؛ هیچ‌کدام از اینها فراتر و بیرون از حس وجود ندارند. دوفران ثابت کرد حس یکی از مؤلفه‌های محکم در هنر است و اساساً ذات ابژه‌ی زیبایی‌شناختی است.

از نظر دوفران ابژه‌ی زیبایی‌شناختی برای خود جهانی دارد. جهان ابژه‌ی زیبایی‌شناختی نه بازنمود شده^۹ و نه بیان شده^{۱۰} است بلکه این دو جهان درهم تنیده هستند و هر دو جهان ابژه‌ی زیبایی‌شناختی را تشکیل می‌دهند. در همین راستا دوفران ثابت می‌کند که ابژه‌ی زیبایی‌شناختی هستی دارد. و با توجه به نظر سارتر می‌گوید هستی ابژه‌ی زیبایی‌شناختی فی‌نفسه و لِنفسه^{۱۱} است (Sartre, 1956, 201). و به همین دلیل دوفران معتقد است ابژه‌ی زیبایی‌شناختی خود شبه سوژه است. زیرا همانند شبه سوژه، ابژه‌ی زیبایی‌شناختی می‌تواند به‌عنوان هستی منحصر به فرد خود بررسی شود. اما این طرح در صورت‌هایی از ادراک حسی باقی می‌ماند. به عبارت دیگر، مؤلفه ویژگی ادراک حسی فی‌نفسه بودن برای ابژه‌ی زیبایی‌شناختی است. از طریق حس است که ابژه‌ی زیبایی‌شناختی شبیه طبیعت می‌شود، اوج فی‌نفسه بودن در تجربه‌ی انسانی است. از آنجا که

ابژه‌ی زیبایی‌شناختی شامل حس و جهان می‌شود، ترکیبی از فی‌نفسه و لئفسه است که سارتر در هستی و نیستی آن را بیان کرده است. (Ibid,205).

از نظر سارتر واقعیت این است که انسان نمی‌خواهد صرفاً شیء باشد، یعنی نمی‌خواهد یک فی‌نفسه محض باشد. طرح بنیادی او این است که درعین حال که به مثابه‌ی یک آگاهی لئفسه است مانند یک شیء فی‌نفسه بشود. یعنی مانند یک شیء مشخص و متعین، همچون انسان آزاد و رها و همچون روح آگاه و هوشیار باشد. سارتر در هستی و نیستی می‌گوید: «آن [انسان] به‌مثابه‌ی وجودی است که آنچه نیست هست و آنچه هست نیست، لئفسه (برای‌خود) طرح اندازی می‌کند تا آنچه هست بشود. آن به‌مثابه‌ی آگاهی‌ای است که خواهان داشتن نفوذناپذیری و توپری نامحدود فی‌نفسه (درخود) است. آن به‌مثابه‌ی فقدان فی‌نفسه (درخود) است و به‌مثابه‌ی وجودی است که دائماً از امکان می‌گریزد و دارای واقعیتی است که می‌خواهد خود بنیاد باشد». (Ibid,723).

بنابراین، ابژه‌ی زیبایی‌شناختی به منظور درک وجود دارد و از طریق تماشاگر درک می‌شود. ابژه‌ی زیبایی‌شناختی تنها در آگاهی تماشاگر کامل‌شده و به منظور کامل‌کردن آن ما نمی‌توانیم منفعل باقی بمانیم؛ هنر تأمل محض نیست. ما باید فعالانه درگیر خود ابژه شویم (Dufrenne,1973,336).

نگاهی پدیدارشناختی به اپرای تریستان و ایزولده اثر واگنر

قبل از اینکه به تحلیل پدیدارشناختی این اثر بپردازیم لازم است توضیح مختصری داده شود در مورد اپرا و همچنین ویژگی اپراهای واگنر و سؤالی که شاید برای خواننده‌ی مقاله مطرح شود «چرا دوفران واگنر را انتخاب کرده است؟»

اپرا واژه‌ای است ایتالیایی و به معنی بنایی که در آن نمایش اپرا اجرا می‌شود (Latham,2004). در حقیقت، اپرا نمایشی است که با همراهی ارکستر به آواز خوانده می‌شود. ترکیب شعر، رقص، موسیقی، صحنه‌پردازی، بازیگری و آرایش بازیگران تجربه‌ای نمایشی را فراهم می‌کند. که هیجان و تأثیر آن فراگیر و مقاومت‌ناپذیر است. امروزه اپرا یکی از گونه‌های توانمند نمایش موسیقایی است. برخلاف درام، در اپرا شخصیت‌ها و طرح داستان به‌جای گفتار در درام به‌واسطه نمایانده می‌شوند. بر این اساس اپرا مایه‌ی لذت فراوان می‌شود. موسیقی آن گوش‌نواز است و تأثیر حسی کلام و داستان را تشدید می‌کند. در اپرا، موسیقی همان درام است. در اپرا تمام فرایند و تولید اجرا اهمیت دارد. اپرا مانند نمایشنامه یک تا پنج پرده دارد که هرکدام به صحنه‌هایی تقسیم می‌شوند^{۱۱}. یکی از عللی که افرادی که برای اولین بار به مشاهده اپرا می‌روند از آن چندان خوششان نمی‌آید آن است که اپرا برای خود واجد صفاتی است که یک نمایشنامه ندارد و این صفات بیشتر جنبه موسیقایی دارند. اولین ویژگی اپرا آن است که به‌جای گفتار در آن آواز استفاده می‌شود و به‌علاوه لحظاتی است که طی آن لحظات تمام آکسیون‌ها متوقف می‌شوند و تنها خواننده به خواندن ادامه می‌دهد. در برخی از اپراها متوجه مشکلات دراماتیک آن نمی‌شویم زیرا موسیقی آنچنان زیبا و سحرانگیز است که شنونده نکات دیگر را فراموش می‌کند. (Cone,2009,50-60) نقش موسیقی در یک درام آن است که وضع عاطفی و احساسی بیننده را ارتقا دهد. مقدمه اپرا ما را آگاه می‌کند که تا چند لحظه‌ی دیگر به دنیایی قدم خواهیم گذاشت که در آن احساس نقش مهم‌تری دارد و از واقعیات به دور است - دنیایی که ما همه در زندگی معمولی خود سعی می‌کنیم از آن دوری کنیم و احساسات خود را مخفی بداریم. اکثر اپراها موضوعاتی دارند که آنها را کلاسیک یا رمانتیک می‌خوانیم - افسانه‌هایی از اساطیر یونان یا داستان‌هایی از کشورهای قدیمی. موسیقی می‌کوشد که این افسانه‌ها را برای ما قابل قبول کند و حتی اگر اعمال بازیگران را نمی‌تواند برای

ما توجیه کند حداقل احساسات آنها را برایمان قابل قبول کند. در تمام اپراها، آنچه بینندگان را جلب می‌کند، زیبایی و گویایی موسیقی است – زیبایی و گویایی موسیقی مشروط بر اینکه در شرایط خوب عرضه شود (Bowie, 2007, 25). چنین به نظر می‌رسد، یکی از دلایلی که دوفران اپرا را مثال می‌آورد نقش احساس است. زیرا همان طور که اشاره کردیم مهم‌ترین مؤلفه‌ی ابژه‌ی زیبایی‌شناختی حس است.

در میان موسیقی‌دانان تفاوتی که واگنر با سایرین دارد این است که خود لیبرتوهای اپراهایش را می‌نویسد. واگنر هم از موسیقی و هم از ادبیات اطلاع دارد. تاجایی‌که اپراهای او محصول هم‌زمانی شعر و موسیقی است. همچنین او تحت تأثیر بتهوون به‌جای استفاده از ترانه‌ها آوازهای جادجا در اپرا، از یک موسیقی مداوم استفاده می‌کند. این کار تماشاگر را مجبور می‌کند که به تماشا بنشیند و در پایان پرده، اجراکنندگان را تشویق کند دیگر امکان ندارد که کسی وسط اپرا بیاید یا از جایش بلند شود. باید اپرا را جدی گرفت و کاملاً خود را به اپرا سپرد. همین وضع برای خوانندگان، نوازندگان و مسئولین صحنه نیز وجود دارد. در واقع، همه عناصری می‌شوند که به اختیار آهنگساز درمی‌آیند. درها بسته می‌شود، چراغ‌ها خاموش می‌شود. رهبر کار خود را آغاز می‌کند و از این لحظه به بعد همه کس و همه چیز در خدمت موسیقی است (Tgray, 2008, 115-134). واگنر معتقد بود هنر یک تجربه‌ی آسمانی است و اوج این تجربه در تئاتر است که در آنجا تمام هنرها وحدت پیدا می‌کنند (Magee, 2000, 229). به نظر می‌رسد، این ویژگی‌های اپرای واگنر باعث می‌شود که دوفران به اپرای او توجه کند. [وحدت در اپرا، نقش تماشاگر، موسیقی و احساس]. مقاله «کار هنری آینده» (۱۸۴۹) شامل نظریات واگنر درخصوص اپرا به‌عنوان «اثر جهان‌شمول» است. در این درام موسیقایی تمام هنرها از جمله موسیقی، شعر، نمایش، نقاشی، صحنه‌پردازی و... به یکدیگر آمیخته، اثری واحد خلق می‌کنند. چنین به نظر می‌رسد که دوفران با نظریه‌ی «اثر هنری جهان‌شمول»^{۱۲} واگنر آشنا است. طبق این نظر تمام هنرها با هم می‌آمیزند و همگی در خدمت خلق موسیقی – اپرا هستند.

در ادامه با ذکر مثالی به تحلیل دوفران از ابژه‌ی زیبایی‌شناختی می‌پردازیم. «ابژه‌ی زیبایی‌شناختی – مقدماً و نه منحصراً – اثر هنری به مثابه‌ی چیزی است که در تجربه‌ی زیبایی‌شناختی به‌دست می‌آید» (Dufrenne, 1964, 113-122; Dufrenne, 1973, 3). اما سؤال اینجاست که ابژه‌ی زیبایی‌شناختی چگونه از اثر هنری متمایز می‌شود؟ و اصلاً اثر هنری چیست؟ دوفران برای پاسخ به این سؤال ابتدا تصمیم می‌گیرد که سنت فرهنگی را مبنا قرار دهد اما این مبنا، پرسش‌های خاصی را در تعلیق قرار می‌دهد. البته اگر خیلی سخت‌گیریم تشخیص آثار هنری خیلی دشوار نیست به‌خصوص اگر ما درباره‌ی موارد حاشیه‌ای خیلی نگران نباشیم یعنی دنبال این نباشیم که آیا یک تکه از مبلمان منزلمان را هنرمند معروفی ساخته باشد یک اثر هنری است یا خیر. در این بحث دو مفهوم مهم مطرح است، یکی بحث انتخاب و دیگری هستی اثر هنری اصیل. در باب مسئله‌ی انتخاب ما می‌توانیم به معیاری جامعه‌شناختی درباره‌ی سنت بازگردیم یعنی آن تعریفی که جامعه‌شناسی از سنت به دست می‌دهد، می‌تواند به ما کمک کند. اما این انتخاب را در مورد چه هستی باید انجام دهیم؟ سنت و متخصصانی که به‌نحو هم‌زمان این سنت را ارتقا و ارائه کرده‌اند ممکن است به ما بگویند که تابلوهای نقاشی فلان نقاش یا سمفونی فلان آهنگساز به‌راستی واجد کیفیت اثر هنری هستند. اما قوای تأملی ما به‌نحو بی‌واسطه‌ای با مسئله‌ی هستی اثری که انتخاب شده و به‌عنوان یک نمونه روبرو می‌شود، و در این نحوه‌ی هستی تأملی یافت می‌شود، اگر هیچ دلیلی برای این انتخاب وجود نداشته باشد نهایتاً صورت تطبیقی به ما می‌دهد. چنین نحوه‌ی تأملی با پیش فرض‌هایی که ما قبلاً بدان‌ها ارجاع داده بودیم جان سالم به در

نمی‌برد و تجربه‌ی زیبایی‌شناختی به‌دست نمی‌آید. به منظور طفره‌روی از طبیعت اثر، ابژه‌ای را فرض می‌گیریم که کیفیتش به‌عنوان یک اثر قبلاً مشخص شده است و ما انتخابی را که قبلاً درباره‌اش تأملی داشته‌ایم تصدیق می‌کنیم گرچه اگر ما نتوانیم از چنین پیش‌فرض‌هایی دوری کنیم در این صورت نیازی نداریم از مسئله‌ی وجودی (انتیک) این آثار نیز دوری کنیم.

آیا واقعاً چنین مسئله‌ای روی می‌دهد؟ در نگاه اول، هیچ چیزی ساده‌تر از این نیست که بگوییم این اثر هنری یک مجسمه، عکس یا قطعه‌ی اپرا است ... اما یک لحظه! آیا ما می‌توانیم به یک قطعه‌ی اپرایی اشاره می‌کنیم، که واگنر اجرا کرده است آنچنان که به یک مجسمه که روغن ساخته است یعنی قطعه‌ی موسیقی را تعیین موقعیت کنیم تا آنجا که در حیطه‌ی اشیا قرارش دهیم؟ ممکن است بگوییم که قطعه‌ی موسیقی برای شنیده‌شدن خلق شده است و نه دیده‌شدن (Cone, 2009, 55). اما اثر موسیقی که خلق شده است مطمئناً هستی یک شیء را دارد. اما چه چیزی خلق شده است؟ چنین به نظر می‌رسد که ما تنها زمانی می‌توانیم در مورد اصیل بودن اثری داوری کنیم که کاملاً می‌دانیم وجود دارد. آن هم زمانی که درک شده است و به ما تعلق دارد. اثر هنری گرچه فعلی خلاقانه بدان افزوده می‌شود اما یک هستی مبهم دارد و کار اثر هنری این است که خود را به سمت ابژه‌ی زیبایی‌شناختی انتقال دهد. همان طور که در ابتدای بحث گفتیم، در بررسی اثر هنری ما ابژه‌ی زیبایی‌شناختی را کشف می‌کنیم. به عبارت دیگر، اثر هنری ساختاری را برای ابژه‌ی زیبایی‌شناختی فراهم می‌کند.

ما در اینجا به جایگاه اثر موسیقایی توجه می‌کنیم. ممکن است که ما ظهور ابژه‌ی زیبایی‌شناختی را ببینیم، زیرا من هستم که اثر هنری را می‌شناسم، اثر، قبلاً باید برای من به‌عنوان ابژه‌ی زیبایی‌شناختی حاضر باشد. اگر ما بپذیریم که اجرا برای اثر مفید است و اثر مستقل از اجرا نمی‌تواند به خطر بیفتد. در این صورت، اجرا صرفاً موقعیتی برای آشکارسازی خود اثر است و خود موقعیت است که واجد این مزیت است و زمانی که با اجراهای بی‌کیفیت (ضعیف) مقایسه می‌شود، مورد تصدیق قرار می‌گیرد. مثلاً یک چنین اجرایی، می‌تواند در یک قطعه‌ی شعری اپرا خوانده شده باشد بدون اینکه موسیقی با آن همراهی کند. در این صورت، من در حضور یک نوع متفاوت از ابژه‌ی هنری هستم ابژه‌ای که یک شعر دراماتیک است نه یک ابژه‌ی زیبایی‌شناختی که به‌عنوان اپرا شناخته شده است. من قطعه‌ی شعر اپرا را به‌عنوان یک شعر به‌خاطر تجربه‌ی افسون‌گری‌اش می‌خوانم، نه فقط به خاطر عمل خواندن شعر یا درک یک قطعه اطلاعات عینی. من زمانی معانی کاملشان را درک می‌کنم که بدانم چگونه می‌توان آنها را خواند. با وجود این، این ادعا مطرح است که نشانه‌ها خود اثر را شکل می‌بخشند: اما آیا نشانه‌ها همان چیزهایی نیستند که واگنر مرتب می‌چیند؟ البته واگنر این نشانه‌ها را آن‌گونه که یک هنرمند نقاش به‌صورت یک تصویر طراحی می‌کند، طراحی و منظم نکرده است. این نشانه‌ها به‌عنوان مسیرهای مستقیم برای اجراکننده‌ی آن قطعه هستند که باید آنها را به اصوات تبدیل کند و شنونده‌ای که باید آنها را به‌عنوان اصوات و نه خواندن آنها به‌عنوان نشانه بشنود. شنونده ممکن است یک قطعه اپرا را برای کنسرت در نظر داشته باشد و بخواند درحالی‌که آن را می‌شنود. پس در حقیقت شنونده در حال یادگرفتن شنیدن است درحالی‌که دارد می‌خواند و همواره این شنیدن است که هدف این عمل باقی می‌ماند.

باید در نظر داشت که همواره یک تمایز بین آنچه درباره‌ی عمل تولید اثر و آنچه بخش لازم عمل تولید است، وجود دارد. به عبارتی، بین تولید اثر و فرایند آن. به‌عنوان مثال، برق‌کاری که نورها را کنترل می‌کند، طراح لباسی که لباس‌ها را طراحی کرده است و حتی کارگردان در تولید اثر مشارکتی ندارند. آنها در حاشیه و غایب از صحنه باقی می‌مانند. به نظر دوفران، این قوانین درک است که تصمیم می‌گیرد چه چیزی بخشی از فرایند تولید اثر هنری است. برای مثال، سرسرا یک بخش است، زیرا این مسئله خیلی هم بی‌ربط نیست که اجرا در این مکان مجلل اجرا می‌شود که

اندیشه را خاموش می‌کند و ما را برای جادوی هنر آماده می‌کند. تماشاگران نیز بخشی از تولید اثر هستند، زیرا هزاران چشم خیره به هم نزدیک می‌شوند. همه‌ی اینها حقیقتاً به همان اندازه بخشی از فرایند تولید قلمداد می‌شوند که چوب میزان رهبر ارکستر که از پایین به سمت بالا حرکت می‌کند جزء فرایند تولید است. چنین به نظر می‌رسد که ما نمی‌توانیم فرایند تولید اثر هنری را با ابژه‌ی زیبایی‌شناختی یکی بگیریم. زیرا آنچه حاشیه‌ای است ابژه‌ی زیبایی‌شناختی را نگه نمی‌دارد. حتی حضور اجراکنندگان و خوانندگان اپرا بر روی صحنه هنوز ابژه‌ی زیبایی‌شناختی را شکل نمی‌دهد. به عقیده‌ی هوسرل تماشاگر این توانایی را دارد که در هنگام درک آنچه یک شیء هنری، به تصویر می‌کشد از کنش‌های ادراکی خود فراتر برود. مثلاً در کنده‌کاری «شوالیه، مرگ، شیطان»، اثر دورر^۲، شوالیه‌ی واقعی شوالیه‌ای است که وجودش از کنش ادراکی تماشاگر مستقل است و شیء است که کنده‌کاری آن را باز نمود می‌کند. این شوالیه را فعالیت ذهنی تماشاگر خلق نمی‌کند. این مسئله که او شیء است که در کنده‌کاری باز نمود می‌شود نکته‌ای است که برای تماشاگر قابل کشف است (Husserl, 1931, 309).

به نظر دوفران در اپرا، حقیقت در داستان وجود ندارد بلکه در شعر و موسیقی وجود دارد. به نظر می‌رسد، اهمیت موسیقی نه تنها در اپرا بلکه در نمایشگاه نقاشی هنگامی که ما در حال تماشا کردن آثار هستیم اهمیت زیادی دارد. آنقدر که ما تحت تأثیر موسیقی نقاشی را از نمایشگاه انتخاب می‌کنیم و هنگامی که به منزل می‌آوریم دیگر احساسی که در نمایشگاه به آن داشتیم را نداریم زیرا با موسیقی که در نمایشگاه بود همراه نیست. به نظر دوفران، در طول اجرای اپرا من درگیر امر واقعی و امر غیرواقعی هستم و سعی می‌کنم توازن ایجاد کنم (Norihide, 2012, 11-14). بنابراین، در طول اجرا امر واقعی را از امر غیرواقعی جدا می‌کنیم، اما ما هنوز ابژه‌ی زیبایی‌شناختی را مشخص نکردیم. ما به آنچه روی صحنه اتفاق می‌افتد بازمی‌گردیم. متوجه می‌شویم آنچه برای من واقعی است موسیقی است و این همان چیزی است که ابژه‌ی زیبایی‌شناختی را قوام می‌بخشد. بین امر واقعی و امر غیرواقعی که ما خود تمایز می‌گذاریم تنها شق دیگر معنا در خدمت این ابژه است. همه چیز مطابق با آواز و برای ارتقادادن شنوایی ما اتفاق می‌افتد. با وجود، این صدای بازیگر و حرکات و اشارات و همچنین مجموعه‌ای که در آن حرکت می‌کند، متعلق به معنای ابژه‌ی زیبایی‌شناختی است، زیرا آنها را آهنگساز می‌تواند پیش‌بینی و تنظیم کند. اما آنها به ابژه‌ی زیبایی‌شناختی تعلق ندارند گویی آنها اشیایی در جهان واقعی بودند. حتی اگر تمام این مواد انسانی یا فیزیکی درک شده باشد، صرف نظر از ابژه‌ی زیبایی‌شناختی است.

آنچه غیرقابل تغییر است موضوع اثر است، که حس ما با آن مرتبط است. از طریق حس، من تلاش می‌کنم موسیقی را درک کنم. من خودم به طرف اثر آمدم و در اپرا حضور پیدا کردم و از این جهت تفاوتی با مدیر تنظیم و مدیر کسب و کار دارم. اما وقتی وارد سالن می‌شوم و پرده بالا می‌رود و مقدمه‌ای شروع می‌شود من دیگر نمی‌پرسم که ساختار اثر چیست؟ بلکه به معنی که به من داده می‌شود، گوش می‌سپارم و آن را تماشا می‌کنم. معنی خود را برای درک رها می‌کند. معنی چیست و اثر چه چیزی برای گفتن دارد. من باید به این مسائل در طول تنفس اپرا یا پس از خروج فکر کنم، و این زمانی است که موفق به تأمل شده‌ایم. موضوع این تأمل با ابژه‌ی زیبایی‌شناختی به من داده می‌شود، با این حال، بدون من موسیقی نمی‌تواند پیامی را منتقل کند. ابژه‌ی زیبایی‌شناختی از طریق حضور باعث درک من می‌شود. بنابراین، من در حضور ابژه‌ی زیبایی‌شناختی هستم. به محض اینکه من به آن تعلق بگیرم، نسبت به جهان خارج بی‌تفاوت می‌شوم. در مجموع، زمانی که اثر اجرا می‌شود می‌تواند با ابژه‌ی زیبایی‌شناختی ارتباط برقرار کند. به عنوان مثال، یک تابلوی نقاشی یا مجسمه تنها یک نشانه هستند تا زمانی که تماشاگر به آن بی‌وقفه

نگاه کند و معنی که درون اثر خوابیده است، بیدار شود. تا زمانی که به آن نگاه نشود ابژه‌ی زیبایی‌شناختی نیست. ابژه با همکاری تماشاگر زندگی می‌کند و هنرمند باید تماشاگر را برای تکمیل اثر خود فراخواند. میکل‌آنژ که همیشه ابراز شگفتی را در مجسمه‌سازی در یک نوع دیوانگی بیان می‌کند، پاسخ داد: «من از سنگ متنفرم، زیرا بین من و مجسمه می‌آید» (Osbron, 1991, 14). اما سنگ همچنان دور مجسمه است تنها تا زمانی که تماشاگر بی‌وقفه نگاه نکند، مجسمه آشکار نمی‌شود، سنگ در مجسمه است و تنها در تفکر است که سنگ پیدا می‌شود.

بنابراین، به منظور دوباره پیوستن به ابژه‌ی زیبایی‌شناختی ما از اثر هنری آغاز می‌کنیم که بی‌واسطه قابل شناسایی است. اثر هنری و ابژه‌ی زیبایی‌شناختی از طریق یکدیگر درک می‌شوند. اجرایی که از اثر ارائه می‌شود، به این معنی است که به ابژه‌ی زیبایی‌شناختی تبدیل می‌شود. اما وضعیت‌های دیگری مستقل از اجرا، برای ظهور ابژه‌ی زیبایی‌شناختی وجود دارد و ادراک است که آنها را به رسمیت می‌شناسد. در واقع، اثر به محض اینکه ما از ابژه‌ی زیبایی‌شناختی غفلت می‌کنیم معنی‌اش را به‌عنوان یک اثر از دست می‌دهد.

بنابراین، ابژه‌ی زیبایی‌شناختی با دو شرط آشکار می‌شود: از یک طرف، اثر باید کاملاً حاضر باشد، و اینکه اجرا شود به‌ویژه در مورد هنرهای خاص؛ از طرف دیگر، تماشاگر و عموم قبل از آن حاضر باشند.

نتیجه

اثر هنری برای درک شدن باید اجرا شود. حتی اگر چیزی به اثر اضافه نکند در هر صورت، اجرا ضروری است. از نظر دوفران اجرا، ویژگی اثر یا استاد را آشکار می‌کند. اجرا، آزاد از حسی است که اجراکننده نشان می‌دهد. یعنی، ممکن کسی با یک احساس خاص ستار بزند اما تداعی اجرا، برای شنونده با حس دیگری همراه باشد. به‌عنوان مثال، مشکاتیان قطعه‌ی خزان را با نگاه کردن به افتادن برگ‌های پاییزی ساخته است اما شاید شنونده‌ای با اجرای این قطعه برقصد. اجراکننده باید به اثر وفادار باشد. قبل از اینکه بدانیم چه چیزی اثر هنری است قبل از اینکه اجرا شود، باید بدانیم اینکه آیا روبه‌رو شدن با اجرا درخواست اثر است که می‌خواهد برای آشکار کردن ابژه‌ی زیبایی‌شناختی اجرا شود. اثر با اجرا کامل می‌شود و حتی وجود آن آشکار می‌شود و از طریق اجرا حقیقت اثر را هدف قرار می‌دهیم و این حقیقت ما را راهنمایی می‌کند. حقیقت اثر ناب نیست و با تفاسیر متعدد از اثر آشکار می‌شود. و معنی اثر با زمان تغییر می‌کند. نتیجه آنکه، اثر نیازمند به اجراکننده و آفریننده دارد و در هنری مثل اپرا حس از طریق انسان می‌گذرد و به نمایش در می‌آید. اثر برای حضور بیشتر سعی می‌کند خود را به تماشاگر عرضه کند. ابژه‌ی زیبایی‌شناختی به عموم نیاز دارد. ما از این واقعیت آگاه هستیم که اثر تا عرضه نشود به‌طور کامل وجود ندارد. تنها هنرمند می‌تواند بگوید آثارش وجود دارند از آنجایی که او دارد آنها را خلق می‌کند. از طرف دیگر، هنرمند دوست دارد آثارش از طریق دیگران داوری شود و از این طریق تصویب شوند. هنرمند نمی‌تواند از داوری دیگران رها شود. هنگامی که اثر انتظار عموم را می‌کشد آیا شواهدی از این واقعیت نیست که آن به خاطر ما وجود دارد؟ به‌طور هم‌زمان از طریق تماشاگر است که اثر درک می‌شود. ابژه‌ی زیبایی‌شناختی برخلاف ابژه معمولی می‌تواند آشکار شود اما اثبات نشود. به نظر نگارنده اگر اثر هنری بخواهد آشکار شود، لزوماً برای من آشکار خواهد شد. اجرا در مقابل تماشاگری رخ می‌دهد که در آن شرکت می‌کند. بنابراین، ما واقعا می‌توانیم بگوییم که تماشاگر به نحوی اجراکننده است. تماشاگر همان وظیفه اجراکننده را دارد. یعنی، باید مانند اجراکننده به اثر تسلیم شود و وفادار باشد.

پی‌نوشت‌ها

۱. فنومنولوژی Phenomenology از ریشه‌ی یونانی phainein گرفته شده که به معنای نمایش‌دادن و نشان‌دادن است و آن را «پدیدارشناسی» نیز ترجمه کرده‌اند. (Dermot, 2000,27) واژه‌ی پدیدار در فرهنگ به معنای «یک شیء یا جنبه و نمود که از طریق حواس، نه از طریق تفکر شناخته شده» آمده است. این واژه از واژه‌ی یونانی nous مشتق شده است. پدیدار چیزی است که بر کسی ظاهر می‌شود یا خود را نشان می‌دهد، اما پدیدارشناسی، چیزی بیش از توصیف آن چیزی است که بر شخصی ظاهر می‌شود. برای تعریف ماهیت یک چیز، باید در پی یافتن نوعی ارتباط یا ساختار باشیم که در میان تعدادی از موقعیت‌های مرتبط به‌طور ثابت باقی می‌ماند. هدف اصلی پدیدارشناسی، بررسی، تحقیق و شناخت مستقیم و بی‌واسطه‌ی پدیدارها است. در این شیوه‌ی شناخت هر پدیده بدون اتکا به فرضیات قبلی و ادراکات ناآزموده به‌طور آگاهانه و صریح بررسی و درک می‌شود. از آنجا که هدف، شناسایی ماهیت پدیده‌هاست، باید در این روش تلاش نمود که با پدیده‌ها برخوردی خالص و دست‌اول و رها از نظریات و شائبه‌های قبلی صورت پذیرد و پدیده‌ها آن‌چنان که هستند، شناخته و بیان شوند. (Edwards, 135-139)
 ۲. وجه تفکیک این دو دسته، یعنی کلاسیک و غیرکلاسیک، این است که پدیدارشناسی کلاسیک به پیروی از پدیدارشناسی هوسرل از مفاهیم و میانی و اصول آن بهره‌مند و با آن سازگار است و لذا روحیه‌ی علمی می‌سازد و روشمند و همچنان مدرن است اما، دسته‌ی غیرکلاسیک با آنکه به پدیدارشناسی هوسرل نظر دارد از آن و آرمان‌های آن درمی‌گذرد و با فضای هرمنوتیک و پست مدرن سازگارتر است.
 ۳. دوفران از مهم‌ترین چهره‌های پدیدارشناسی کلاسیک زیبایی‌شناسی و هنر است. کتاب حجیم او با عنوان پدیدارشناسی تجربه‌ی زیبایی‌شناختی در ۱۹۵۳ منتشر شد و تحولی نو در حوزه‌ی زیبایی‌شناسی ایجاد کرد و با نگارش کتابی در باب شعر آن را تکمیل کرد. این کتاب یکی از رویدادهای قابل توجه در تاریخ فلسفه‌ی مدرن و همچنین دومین اثر مفصل به زبان فرانسه است که عنوان «پدیدارشناسی» دارد، و از این لحاظ تنها پدیدارشناسی ادراک مرلوپونتی بر آن مقدم است. همچنین این کتاب نه تنها مفصل‌ترین بلکه جامع‌ترین اثر جنبش پدیدارشناسی در زیبایی‌شناسی تا به امروز است. زمانی که دوفران این کتاب را نوشته است یعنی سال ۱۹۵۳ هم‌زمان بوده است با ظهور کتاب هستی و نیستی سارتر (۱۹۴۳)، شاهد حرکت سریع کتاب ایجاد ارزش‌ها اثر ریموند پولینز (۱۹۴۴)، پدیدارشناسی ادراک مرلوپونتی (۱۹۴۵)، مرئی و نامرئی (۱۹۴۸)، آزادی و طبیعت پل ریکور (۱۹۵۰)، راز وجود مارسل (۱۹۵۱) و ژنت (۱۹۵۲). دوفران بی‌تردید از آثار موریتس گایگر (Moritz Geiger) و تأکید وی بر تجربه‌ی لذت زیبایی‌شناختی در روانشناسی پدیدارشناختی و رومن اینگاردن (Roman Ingarden) و تأکید وی بر نقش افعال التفاتی در شکل‌گیری اثر هنری آگاهی کافی داشته است؛ و آثار سارتر و مرلوپونتی را به‌خوبی خوانده است و در اثرش از تمام این فیلسوفان تأثیر گرفته است و از خلال نظریات آنها عقاید خود را بیان کرده است.
4. sensuous
 5. brute sensuousness
 6. Aesthetic sensuousness
 7. meaning or sense
 8. The represented world
 9. The expressed world
 10. in-itself for-itself
۱۱. تفاوت اپرا و تئاتر موزیکال: در اپرا یک کلیت واحد وجود دارد. خودش یک موسیقی جدا است که می‌توان شنید. به گفته‌ی رومن رولان، بهترین راه تماشای یک نمایش واگنر آن است که گوش‌ها را باز کنیم و چشم‌ها را ببندیم. موسیقی، چنان کامل است و بر نیروی پندار ما چنان تسلط دارد که دیگر جای توقع باقی نمی‌گذارد. و اثری که در روح پدید می‌آورد، از آنچه چشم می‌بیند، بسیار نغزتر است (رولان، ۱۳۷۱، ۵۰). اما در تئاتر موزیکال یک کلیت نیست نمی‌توان جدا آهنگش را گوش داد. در تئاتر موزیکال باید زنده خواند. در تئاتر موزیکال تمرکز بر کلیت نیست اما در اپرا تمرکز بر کلیت است. خواننده‌ی اپرا باید آموزش ببیند اما در تئاتر موزیکال این‌گونه نیست. به عبارتی، نوع صدا در اپرا بسیار آموزش دیده‌تر است تا تئاتر موزیکال. موسیقی از اپرا جدایی‌ناپذیر است. موسیقی تئاتر شکلی از تئاتر است و آهنگ‌ها اجرای موسیقی را معمولاً قطع می‌کند. بنابراین، اساساً اپرا درام موسیقی است. تئاتر موزیکال ترکیبی از تئاتر، موسیقی، آهنگ‌ها، گفت‌وگو گفتاری و رقص است. محتوای عاطفی قطعه - طنز، ترحم، عشق، خشم - و همچنین خود داستان، از طریق کلمات، موسیقی، حرکت و جنبه‌های فنی سرگرمی به‌عنوان یک کل یکپارچه ابلاغ شده است. اپرا یک فرم هنری است که در آن اجرای خوانندگان و موسیقی‌دانان یک اجرای دراماتیک و ترکیبی متن و موسیقی است. اپرا بخشی از سنت موسیقی کلاسیک غربی است. اپرا شامل عناصر تئاتر است. مانند: مناظر و لباس و گاهی اوقات شامل رقص. تفاوت عمده در سبک آوازی و تکنیک‌های بازیگری است. تفاوت دیگر اینکه، استفاده از میکروفن برای افزایش صدا در تئاتر موزیکال استفاده می‌شود، اما خوانندگان اپرا به‌طور طبیعی صدای بلندی دارند. اپرا به‌عنوان یک هنر اجرا و یک سبک موسیقی است که ارتباط با داستان در یک مقیاس بزرگ با استفاده از شعر، آهنگ، بازیگری، صحنه و لباس، و موسیقی ارکستر دارد. سه تفاوت اصلی بین اپرا و تئاتر موزیکال: ۱- تشدید Amplification: در اپرا به‌ندرت صداها و ابزار بیش از یک سیستم بلندگوی تشدید شود،

درحالی که در تئاتر موزیکال میکروفن تقریباً همیشه استفاده می‌شود. ۲- سبک آواز: Vocal style: در اپرا تمرکز صدا از گلو می‌آید، درحالی که صدای تئاتر موزیکال تمرکز صدا به سمت جلوی دهان و بینی است. ۳- دیالوگ موسیقی به عنوان گرداننده داستان Music vs dialogue as the driver of the story: اپرا تمایل به برقراری ارتباط داستان را از طریق موسیقی و آهنگ ایجاد می‌کند، درحالی که تئاتر موزیکال تمایل به برقراری ارتباط داستان را از طریق درام با آهنگ بازی به عنوان یک مکمل به داستان ایجاد می‌کند. در مجموع، اپرا یک هنر دراماتیک و موسیقی است که هدف آن برقراری ارتباط یک داستان است. اپرا از تئاتر موزیکال به علت عدم تکثیر، تفاوت در سبک آوازی متفاوت است، و موسیقی در ارتباط با داستان نقش ایفا می‌کند و فقط مکمل آن نیست

12. Gesamtkunstwerk

13. Knight and Death Durer

منابع

- رولان، رومن، (۱۳۷۱)، کتاب سه آهنگساز: واگنر، برلیوز، موزار، ترجمه‌ی حمید عنایت، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

- Allen, David G.(1978). Aesthetic Perception in Mikel Dufrenne s Phenomenology of Aesthetics Experience.27. In *Philosophy Today*.
- Berleant, A.(1970). *The Aesthetic Field: A phenomenology of Aesthetic Experience*, Springfield.
- Bowie, Andrew.(2007). *Music, Philosophy, and Modernity*, Cambridge University Press.
- Cone, Edward T.,(2009). *Hearing and Knowing Music*, edited by Robert p. Morgan, Princeton university press.
- Dermot, Moran.(2000). *Introduction of Phenomenology*, Rutledge.
- Dufrenne, Mikel. (2009). In *Encyclopedia of Phenomenology*, ed. Lester Embree.
- Dufrenne, Mikel.(1973). *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Trans. E. S. Casey. Evanston: Northwestern University Press.
- Dufrenne, Mikel.(1964). *The Aesthetic Object and the Technical Object. Journal of Aesthetics and Art Criticism* .
- Edwards, poul, vol6, schmit Richard, *phenomenology*
- Husserl, Edmund. (1931). *Ideas I, General Introduction to Pure Phenomenology*, Translated by W. R.Boyce Gibson, New York: Humanities Press.
- Jean-Paul Sartre.(1956). *Being and Nothingness*, trans. Hazel Barnes, New York: Philosophical Library,
- Kockelman. (1975). *What Is Phenomenology*, NY.
- Latham, Alison. (2004). *The Oxford dictionary of Musical Works*, Oxford University Press.
- Magee, Bryan.(2000). *Wagner and Philosophy*, published by the penguin group.
- Mitias, Micheal.(1998). Mikel Dufrenne, *Encyclopedia of Aesthetics*. 2. (ed) Mikle, Kelly.
- Norihide, Mori. (2012). « The Image and the Real: A Consediration of Sartres Early Views on Art», *The Japanese Society for Aesthetics*, no. 16, pp.11-14
- Osbron H.,(ed). (1991). *The Oxford Companion to Art*,Oxford.
- Spiegelberg, H.,(1984). *The Phenomenological Movement: An Historical Introduction*, The Hague.
- Spielberg. (1976). *Phenomenological Movment*, 2vols, the Hague.
- edited by GRAY, Thomas S.,(2008). *The Cambridge Companion to Wagner*, "Tristan und Isolde: essence and appearance", John Daverio, Cambridge university press, pp.115-134.