درباره‌ی متافیزیک موسیقی

آرتور شوپنهاور
ترجمه‌ی بهنام آقایی

چکیده
شوپنهاور در این مقاله بر آن است تا در راستای کتاب جهان به‌مثابه اراده و تصور، به کندوکاو کلی در رابطه‌ی میان هنر، اراده و طبیعت بپردازد. در این بررسی، موسیقی از جایگاه بسیار برجسته‌ای برخوردار است چرا که مستقیماً اراده را نمایان می‌سازد. وی در ابتدا نسبت میان موسیقی، طبیعت، شعر و اپرا را مورد توجه قرار می‌دهد و در گام بعدی پیوند این وجه متافیزیکی موسیقی را با یک وجه فیزیکی نمایان می‌سازد.
کلیدواژه‌ها: موسیقی، اراده، شعر، معماری، ریتم، هارمونی، میزان، مینور، ماژور.

برپایه‌ی شرح و توصیف من از اهمیت این هنر بی‌نظیر [...]، معلوم می‌شود که میان کارکردهای این هنر بی‌نظیر و جهان به‌مثابه تصور ــ یعنی طبیعت ــ باید در واقع نه مشابهت، بلکه توازی روشنی برقرار کرد و آن را نشان داد. من هنوز باید چند ضابطه‌ی مهم و دقیق‌تر را اضافه کنم: چهار صدا در هر هارمونی (یعنی باس، تنور، آلتو و سوپرانو) یا نت‌های اصلی، ترتس [یک سوم]، کوئینت [یک‌پنجم] و اکتاو [یک‌هشتم] با چهار طبقه‌بندی در زنجیره‌ی موجودات (یعنی قلمرو کانی‌ها، قلمرو گیاهان، قلمرو حیوانات و انسان‌ها) مطابقت دارند. چنین چیزی حتی براساس این قاعده‌ی بنیادی موسیقی تأیید چشمگیرتری کسب می‌کند که باس باید در فاصله ی بسیار بیشتری از سه صدای بالاتر باقی بماند، زیرا باید این صداها مابین یکدیگر باشند به‌طوری که باس هرگز نباید به این‌ها بیش از یک اکتاو [یک‌هشتم] نزدیک شود. با وجود این، غالباً باز هم در میان آنها باقی

می‌ماند که بدین‌ترتیب آکورد سوم در اکتاو سوم نت اصلی جای می‌گیرد. برهمین اساس، وقتی که باس فاصله داشته باشد تأثیر هارمونیِ پر دامنه، قوی‌تر و زیباتر از تأثیر هارمونیِ کم‌دامنه است. هنگامی که باس به طرف بالا نزدیک‌تر می‌شود، این تأثیر تنها به‌سبب طول محدودساز ایجاد و برقرار می‌شود. اما کل این قاعده به‌هیچ وجه اختیاری نیست بلکه ریشه در خاستگاه طبیعی دستگاه نت‌ها دارد؛ یعنی نزدیک‌ترین فواصل هارمونیک که به‌واسطه‌ی طنین‌ها و ارتعاش‌های کناری با هم به گوش می‌رسند اکتاوها و کوئینت‌های آن هستند. اکنون طبق این قاعده می‌توانیم تشابه موسیقایی خصلت بنیادی طبیعت را تشخیص دهیم که به‌موجب آن، موجودات ارگانیک خویشاوندی و نسبت بسیار نزدیک‌تری با یکدیگر دارند تا با مواد بی‌جان و غیرارگانیک مثل قلمرو کانی‌ها. میان موجودات ارگانیک و موجودات غیرارگانیک در سراسر طبیعت گسترده‌ترین شکاف و قطعی‌ترین حد و مرزها برقرار است. این که صدای زیری که در ملودی نواخته می‌شود در عین حال بخش تفکیک‌ناپذیری از هارمونی است و در این مورد با بم‌ترین باس زمینه پیوند دارد، می‌تواند به‌عنوان تشابهی برای این امر در نظر گرفته شود که همین ماده که در یک ارگانیسم بشری حامل ایده‌ی بشر است در این مورد نیز حتی باید ایده‌های [گرانش] و ایده‌های مربوط به ویژگی‌های شیمیایی، یعنی زیرین‌ترین مراحل ابژکتیویته‌ی اراده را نشان دهد و حمل کند.

از آن جا که موسیقی مانند تمام هنرهای دیگر، نه ایده‌ها یا مراحل ابژکتیویته‌ی اراده بلکه مستقیماً خود اراده را نمایان می‌سازد، پس از همین‌جا نیز قابل درک است که موسیقی مستقیماً بر اراده ــ یعنی عواطف، اشتیاق‌ها و احساسات ــ شنونده تأثیر دارد، به‌طوری که موسیقی به‌سرعت آنها را تقویت می‌کند یا حتی تغییر می‌دهد.

همچنان که موسیقی، هر اندازه که از یاری صرف شعر دور باشد هنری مستقل، و البته قوی‌ترین هنر در میان هنرهای دیگر است و لذا از طریق ابزار خاصی تماماً به هدف خود دست می‌یابد، به‌همان گونه نیز موسیقی نیازی به کلمات آواز یا اجرای اپرا ندارد. موسیقی تنها نت‌ها را می‌شناسد، نه علل موجد آن‌ها را. بنابراین موسیقی صدای انسان نیز اصالتاً و ماهیتاً، دقیقاً همانند نت یک ساز، چیزی غیر از یک نت تغییریافته نیست و همانند هر صدای دیگری نقاط ضعف و قوت خاصی دارد که تابع سازی است که آن را به وجود می‌آورد. این که اکنون، در این مورد دقیقاً این ساز به‌نحو دیگری، به‌عنوان ابزار زبان، به انتقال مفاهیم یاری می‌رساند امری اتفاقی است و موسیقی اگرچه قادر است آن را به‌طور ضمنی و اتفاقی به کار ببرد تا با شعر ترکیب شود، اما هرگز مجاز نیست آن را به‌عنوان کار اصلی در نظر گیرد، و صرفاً به بیان ابیات کاملاً ملال‌آور (همان‌طور که منظور دیدرو در برادرزاده‌ی رامئو است) اهمیت دهد. برای موسیقی، کلمات امری اضافه و بیگانه‌اند و از

ارزشی فرعی برخوردارند، زیرا تأثیر نت‌ها به‌مراتب قوی‌تر، لغزش‌ناپذیرتر و سریع‌تر از تأثیر کلمات است. از این رو این کلمات، وقتی که به موسیقی اضافه می‌شوند، تنها با اشغال یک وضعیت کاملاً فرعی به آن اضافه می‌شوند. اما برعکس، در مقایسه با شعری که وجود دارد، یعنی ترانه یا متن اپرا، بسته به شرایط، موسیقی اضافه می‌شود. زیرا بلافاصله در این شرایط هنر نت [موسیقی] قدرت و توانایی بالای خود را از این طریق نشان می‌دهد که عمیق‌ترین، نهایی‌ترین و رازآمیزترین روشنایی را به احساسی که در کلمات بیان شده است یا به واقعه‌ای که در اپرا جلوه می‌یابد می‌بخشد، ماهیت واقعی و حقیقی آن‌ها را بیان می‌کند و ما را با درونی‌ترین سرشت رویدادها و وقایعی آشنا می‌سازد که صحنه‌ی [تئاتر]، جسم و کالبد صرف آنها را فراهم می‌کند. با توجه به این برتری و تفوق موسیقی، اگر نسبت موسیقی در متن و در اجرا نسبت کل به جزء و قاعده در مقایسه با نمونه باشد شاید درست‌تر به نظر آید که متن برای موسیقی نوشته و سروده شود تا این که موسیقی برای متن ساخته شود. در این میان، بنا به روش معمول، کلمات و اجراهای متن آهنگ‌ساز را به هیجانات اراده که مبنای آن‌ها را تشکیل می‌دهد هدایت می‌کنند و در خودِ آهنگ‌ساز احساساتی را که باید بیان شوند برمی‌انگیزانند و درنتیجه به‌عنوان ابزار تحریک تخیل موسیقایی وی عمل می‌کنند. این که اضافه‌شدن شعر به موسیقی برای ما بسیار مطلوب است و این که آوازی که همراه با کلماتی روشن و قابل فهم است ما را از صمیم قلب مسرور می‌کند مبتنی بر این [اصل] است که از این طریق بی‌واسطه‌ترین و با واسطه‌ترین نحوه‌ی شناخت ما به‌طور هم‌زمان و توأمان برانگیخته می‌شود: یعنی بی‌واسطه‌ترین نحوه‌ی شناخت، نحوه‌ای است که موسیقی احساسات خود اراده را توصیف می‌کند، اما با واسطه‌ترین نحوه‌ی شناخت مفاهیمی را بیان می‌کند که از طریق کلمات مشخص شده‌اند. خرد نمی‌تواند با تمایل در کنار زبان احساسات کاملاً بی‌کار بنشیند. اگر چه موسیقی می‌تواند بنا به شیوه‌ی خاص خود، هر حرکت اراده و هر احساسی را توصیف کند اما ما از طریق اضافه‌کردن کلمات، افزون بر این، باز هم ابژه‌های این احساس و اراده را یعنی انگیزه‌هایی را به دست می‌آوریم که آنها برانگیخته‌اند ــ موسیقیِ یک اپرا همان‌طور که پارتیتور آن را نمایان می‌سازد دارای وجودی کاملاً مستقل، یگانه و در اصل انتزاعی برای خود است که جریان‌ها و اشخاص نمایش‌نامه با آن بیگانه‌اند و از قواعد خاص و تغییرناپذیر خود پیروی می‌کند؛ از این رو موسیقی بدون متن کاملاً موثر است. اما از آن جا که این موسیقی با توجه به نمایش‌نامه ساخته شده است، در اصل روح و جان این نمایش‌نامه است از این جهت که موسیقی در پیوند خود با جریان‌ها، اشخاص و کلمات، معنای درونی و ضرورت نهایی و پنهان تمام این جریان‌ها را که بر این معنا مبتنی است بیان می‌کند. لذت بیننده، اگر وی نگرنده‌ی محض نباشد، واقعاً در این مورد مبتنی بر

احساس مبهمی است. با وجود این، موسیقی در این مورد، یعنی در اپرا، طبیعت نامتجانس و ماهیت والای خود را از طریق بی‌تفاوتی کاملش به تمام ماده و محتوای جریان‌ها و وقایع نشان می‌دهد. درنتیجه، موسیقی طوفانِ شور و اشتیاق‌ها و غلیان احساسات را در همه‌جا به‌شیوه‌ای مشابه بیان می‌کند و با زرق وبرق نت‌های خود همراهی و هم‌نوازی می‌کند ــ خواه آگاممنون و آشیل یا نزاع یکی از اهالی شهر موضوع این نمایش‌نامه را فراهم کند یا نکند. زیرا برای موسیقی، صرفاً شور و اشتیاق‌ها و حرکات اراده وجود دارند و موسیقی همچون خداوند تنها قلب‌ها را می‌بیند. موسیقی هرگز خود را با موضوع نمایش‌نامه سازگار نمی‌کند: از این رو حتی اگر موسیقی با خنده‌دارترین و عشرت‌طلبانه‌ترین حالت‌های اپرای کمیک همراهی شود باز هم زیبایی، اصالت و شکوه خود را حفظ می‌کند. ادغام موسیقی با این جریان‌ها نیز نمی‌تواند موسیقی را از شکوهش به هر امر مضحکی که واقعاً با آن بیگانه است تنزل دهد. بدین‌گونه معنای ژرف و خطیر وجودمان بر فراز بازی مضحک و وضع اسف‌بار زندگی بشر معلق می‌ماند و لحظه‌ای از چنین وضعی رها نمی‌شود.

حال اگر به موسیقیِ صرفاً سازی نگاهی بیندازیم، آنگاه سمفونی بتهوون برای ما نمایان‌گر بزرگ‌ترین آشفتگی خواهد بود که البته کامل‌ترین نظم را بنیان می‌نهد، یعنی شدیدترین نبردی را که لحظه‌ای بعد به زیباترین آشتی و صلح درمی‌آید: این وحدتِ اضدادی است که تصویری معتبر و کامل از ماهیت جهان است، جهانی که به‌نحوی می‌چرخد که در ازدحام و سردرگمی پیش‌بینی‌ناپذیر اشکال بی‌شمار و در میان تباهی و نابودی همیشگی، خود را حفظ می‌کند. اما اینک این سمفونی گویای تمام شور و اشتیاق‌ها و هیجانات بشر است: شادی، غم، عشق، نفرت، بیم، امید و نظایر این. چنین شور و اشتیاق‌ها و هیجاناتی تفاوت‌های جزئی بی‌شماری دارند، اما همگی در اصل تنها انتزاعی و بدون هیچ تمایزی هستند؛ یعنی صورت صرف آن‌ها بدون ماده وجود دارد، همان‌طور که جهان محض ارواح بدون ماده است. البته ما گرایش داریم که هنگام گوش‌دادن، به آن واقعیت ببخشیم و در تخیل به آن لباسی از گوشت و استخوان بپوشانیم و همه‌ی انواع صحنه‌های زندگی و طبیعت را در آن ببینیم. اما اگر چنین چیزی را در کل در نظر گیریم، فهم موسیقی و لذت‌بردن از آن را ارتقاء نمی‌بخشد، بلکه به موسیقی یک متمم ناآشنا و دلبخواهی می‌افزاید: از این رو بهتر است که موسیقی را در [حالت] بی‌واسطگی خودش و به‌طور محض درک کنیم.

بعد از این که پیشاپیش و نیز در متن، به موسیقی به‌تنهایی از وجه متافیزیکی ــ یعنی با توجه به معنای درونی کارکردهایش ــ پرداختم، بهتر است به ابزاری که از طریق آن، موسیقی با تأثیرگذاری بر روح‌مان به این‌ها حالت می‌دهد نگاهی کلی بیندازم و درنتیجه

پیوند این وجه متافیزیکی موسیقی را با وجه فیزیکی‌ای نشان دهم که به‌قدر کفایت مورد پژوهش واقع شده است. من از نظریه‌هایی شروع می‌کنم که به‌طور کلی شناخته شده‌اند و به‌هیچ وجه به‌واسطه‌ی ایرادهای جدیدتر متزلزل نشده‌اند، یعنی [نظریه‌هایی نظیر] این که هر هارمونی نت مبتنی بر هماهنگی ارتعاش‌ها است، هماهنگی‌ای که وقتی، مثلاً، دو نت همزمان نواخته می‌شوند، با هر ۲، ۳، یا با هر ۴ ارتعاش ایجاد می‌شود و بر طبق آن، این ارتعاش‌ها اکتاو، کوئینت یا کوارت یکدیگر می‌شوند و غیره. بنابراین مادامی که ارتعاش‌های دو نت با هم نسبتی عقلانی دارند، به‌طوری که در قالب اعداد کوچک قابل بیان باشد، می‌توانند به‌واسطه‌ی هماهنگی غالباً تکراری خود، به فهم ما درآیند؛ یعنی نت‌ها به یکدیگر می‌پیوندند و در هماهنگی با یکدیگر قرار می‌گیرند. اما اگر نسبت ارتعاش‌های دو نت نسبتی غیر عقلانی باشد یا نسبتی باشد که در قالب اعداد بزرگ قابل بیان باشد، آنگاه هیچ هماهنگی قابل درکی از ارتعاش‌ها به وقوع نمی‌پیوندد بلکه اختلال صوتی رخ می‌دهد به‌طوری که به فهم ما درنمی‌آیند و بنابراین عدم هماهنگی نامیده می‌شوند. اکنون براساس این نظریه، موسیقی ابزاری است که نسبت‌های عددی عقلانی و غیرعقلانی را به مانند حساب، به‌کمک مفهوم، درک‌پذیر نمی‌کند، بلکه آن‌ها را به شناختی کاملاً بی‌واسطه و در عین حال حسی درمی‌آورد. پیوند و ارتباط معنای متافیزیکی موسیقی با این بنیان فیزیکی و حسابی [ریاضی]اش مبتنی بر این است که امری که از فهم ما اجتناب می‌ورزد و به فهم ما درنمی‌آید، یعنی امر غیرعقلانی یا ناهماهنگی تبدیل به تصویر طبیعی امری می‌شود که از اراده‌ی ما اجتناب می‌ورزد [گریزان است]. و برعکس، هماهنگی یا امر عقلانی، بدین دلیل که به‌راحتی به ادراک ما درمی‌آید، تبدیل به تصویر رضایت‌مندی اراده می‌شود. علاوه بر این، از آن‌جا که هر امر عقلانی و غیر عقلانی در نسبت‌های عددی ارتعاش‌ها باعث ایجاد میزان‌های بی‌شمار، تفاوت‌های ظریف، پیامدها و تنوعات می‌شود پس موسیقی از این طریق تبدیل به موضوعی می‌شود که در آن، تمام حرکات دل و جان انسان، یعنی اراده، که همواره اساساً به رضایت و عدم رضایت در درجات بی‌شمار معطوف است جریان می‌یابد و می‌تواند در ظریف‌ترین رنگ‌مایه‌ها و تغییرات خود دقیقاً به تصویر درآید و بیان شود که به‌وسیله‌ی ملودی به انجام می‌رسد. بنابراین، ما در اینجا حرکاتی ارادی را می‌بینیم که در حوزه‌ی تصور محض به نمایش درمی‌آیند، زیرا این حوزه مکان منحصربه‌فرد نمایش دستاوردهای تمام هنرهای زیبا است. اما از آنجا که این هنرهای زیبا اساساً ایجاب می‌کنند که خود اراده بیرون از بازی باقی بماند و ما نیز غالباً به‌عنوان انسان صرفاً شناسنده رفتار کنیم، پس تأثیرات احساس، یعنی درد واقعی و لذت و رضایت واقعی، نباید برانگیخته شود بلکه تنها جانشین آن‌ها، یعنی امری که شایسته و مناسب عقل است، به‌عنوان تصویر

رضایت اراده و امری که کم و بیش در برابر آن مقاومت می‌کند، به‌عنوان تصویر درد زیاد یا کم تحریک شود. بدین‌ترتیب، موسیقی فقط برای ما درد واقعی ایجاد نمی‌کند بلکه در دردآورترین و غم‌انگیزترین آکوردهای خود نیز باعث مسرت می‌شود و ما با علاقه داستان اسرارآمیز اراده‌ی خودمان و تمام جنبش‌ها و جوش‌وخروش‌های اراده را از زبان موسیقی می‌شنویم ــ جوش و خروش‌هایی که با تأخیرات، موانع، درد و رنج‌های متعدد همراه است و ما آن‌ها را در غم‌انگیزترین ملودی‌ها می‌شنویم. اما جایی که خودِ ارادی ما در واقعیت و به‌خاطر ترس‌هایی که در واقعیت قرار دارد بدین‌گونه تحریک می‌شود و رنج می‌کشد، با نت‌ها و نسبت‌های عددی آن‌ها سروکار نداریم بلکه به‌عکس سیم‌ها و زه‌های بی‌تابِ جنبش‌یافته و به‌لرزه درآمده‌ایم.

علاوه بر این، از آن‌جا که طبق نظریه‌ی اساسی فیزیک وجه واقعاً موسیقایی نت‌ها در نسبت با سرعت ارتعاش‌ها، و نه در شدت نسبی آن‌ها، قرار می‌گیرد پس گوشی که موسیقی را می‌شنود و درک می‌کند هنگام شنیدن هارمونی همواره و ترجیحاً به زیرترین و نازک‌ترین نت و نه قوی‌ترین آن توجه می‌کند. از همین رو هنگام قوی‌ترین هم‌نوازی ارکست، سوپرانو نمایان می‌شود و بدین‌ترتیب، یک حق طبیعی برای اجرای ملودی به دست می‌آورد و در عین حال با سرعت انتقال زیادی همراه می‌شود که بر همین سرعت ارتعاش‌ها مبتنی است، همان‌طور که می‌توان آن‌ها را در موومان‌ها دید. در نتیجه، سوپرانو تبدیل به نماینده‌ای مناسب برای حساسیتی می‌شود که شدت یافته است، حساسیتی که کوچک‌ترین تأثیر را حس می‌کند و از طریق آن قابل تعیین است و درنتیجه، نماینده‌ای است که بر بالاترین نردبان هستی واقع است و از بالاترین آگاهی تقویت‌یافته بهره می‌برد. باس، متضاد آن را تشکیل می‌دهد که به‌نحو جدی و دشواری به حرکت درمی‌آید؛ به‌عبارت بهتر تنها در فواصل بزرگ ــ یعنی در ترتس، کوارت و کوئینت ــ اوج می‌گیرد و فرود می‌آید و بدین‌ترتیب در هر گام خود از قواعد ثابتی تبعیت می‌کند. از این رو، باس نماینده‌ی طبیعی قلمرویی از طبیعت است که بدون احساس است و تأثیرات خود را احساس نمی‌کند و فقط طبق قوانین کلی قابل تعیین، و غیر ارگانیک است. باس حتی مجاز نیست که به یک نت ــ مثلاً از کوارت به کوئینت ــ اوج بگیرد و از آن‌جا که باس در صداهای بالا، مجموعه‌ی ناقصی از کوئینت و اکتاوها را به بار می‌آورد به‌همین دلیل نمی‌تواند اساساً و بنا به طبیعت خاص خودش، ملودی را ایجاد کند. اما اگر ملودی برای باس تعیین و تخصیص یابد، آنگاه این امر به‌واسطه‌ی موقعیت‌های مخالف اتفاق می‌افتد؛ یعنی باس به یک باس تغییریافته بدل می‌شود (به‌عبارت دیگر، یکی از صداهای بالا تنزل می‌یابد و به صورت باس نمایان می‌شود). پس باس در واقع برای هم‌نوازی‌اش هنوز به یکی از دو باس اصلی نیاز دارد. این «غیرطبیعی

بودن» که مختص ملودی‌هایی است که در باس قرار دارند، بدانجا می‌انجامد کـه بـاس بـا هم‌نوازی کامل هرگز به ما لذتی ناب و مسرت‌بخش منتقل نکـند. در حـالی کـه سـوپرانـو به‌تنهایی، در پیوند با هارمونی، متعارف و طبیعی است. در ضمن، یک بـاس مـلودیک کـه به‌اجبار تغییر می‌کند در معنای مورد نظر ما از متافیزیک موسیقی می‌توانـد بـا قـطعه‌ای از سنگ مرمر مقایسه شود که ما به‌اجبار به آن، صورتی بشری داده‌ایم؛ و بدین‌ترتیب به‌نحو فوق‌العاده‌ای برای مهمان سنگی «دون ژوان» مناسب خواهد بود.

اما اکنون درصدد هستیم که زایش ملودی را عمیق‌تر دریابیم و این کار باید از طـریق تجزیه‌ی آن به مؤلفه‌هایش انجام پذیرد. به هر حال این کار موجب مسرت خواهد بود، زیرا ما چیزهایی را که به‌طور انضمامی برای هر فردی به آگاهی درآمده، یک‌بار نیز به آگـاهی انتزاعی و روشن درمی‌آوریم و آنها بدین‌ترتیب جلوه‌ای از تازگی به دست می‌آورند.

برای ما ملودی حاوی دو مؤلفه است: مؤلفه‌ی ریتمیک و مـؤلفه هـارمونیک. شـخص می‌تواند مؤلفه‌ی ریتمیک را بـه‌عنوان مـؤلفه‌ی کـمّی، و مـؤلفه‌ی هـارمونیک را بـه‌عنوان مؤلفه‌ی کیفی به حساب آورد زیرا اولی به استمرار و دومی به زیر و بمی نت مربوط می‌شود. در دفتر نت، مؤلفه‌ی ریتمیک در خطوط عمودی و مؤلفه‌ی هـارمونیک در خـطوط افـقی نگاشته می‌شود. هر دوی اینها مبتنی بر نسبت‌های صرفاً ریـاضی ــ نسـبت‌های ریـاضی زمان ــ هستند، یعنی اولی مبتنی بـر اسـتمرار نسـبی نت‌هـا و دومـی مـبتنی بـر سـرعت ارتعاش‌های نت‌ها است. مؤلفه‌ی ریتمیک ضروری‌ترین مؤلفه است زیرا می‌تواند فی‌نفسه به‌تنهایی و بدون دیگری، گونه‌ای ملودی ایجاد کند (چیزی که مثلاً درمـورد تـنبک اتـفاق می‌افتد)، اما ملودی کامل به هر دو آن‌ها نیاز دارد. بنابراین، بی‌درنگ نشان خواهم داد کـه ملودی کامل شامل افتراق و انطباق تناوبی همین‌ها است. اما پیش از آن، چـون در آنـچه گذشت درباره‌ی مؤلفه‌ی هارمونیک صحبت کرده‌ام، اکنون می‌خواهم مؤلفه‌ی ریتمیک را کمی بیشتر و دقیق‌تر مورد توجه و ملاحظه قرار دهم.

ریتم در زمان همانند هارمونی در مکان است، یعنی به اجزاء مساوی و اجزاء مطابق با هم تقسیم می‌شود (ابتدا به اجزاء بزرگ‌تر تقسیم می‌شود و سپس هر جزء به اجزاء کوچک‌تر و اجزاء فرعی تقسیم می‌شود). معماری و موسیقی هر دو در انتهای طیفی از هـنرها قـرار می‌گیرند که از سوی من معین شده است. این دو هنر حتی از حیث ماهیت درونی، نـیرو، دامنه‌ی قلمرو و اهمیت خود نامتناجس‌ترین تقابل‌ها و البته تقابل‌های واقعی را بـه وجـود می‌آورند. حتی این تضاد در نحوه‌ی نمود آن‌ها نیز وجود دارد، زیرا معماری فقط در مکان و بدون هیچ ارتباطی با زمان وجود دارد [اما] موسیقی فقط در زمان و بدون هیچ ارتباطی با مکان وجود دارد. تنها شباهت موسیقی و معماری از این جا ناشی می‌شود که در مـعماری

«تقارن» عامل پیونددهنده، نظم‌دهنده و متحدکننده است در حالی که در موسیقی «ریتم» عامل نظم‌دهنده و پیونددهنده است. بدین‌ترتیب در اینجا آشکار می‌شود که این دو طیف متضاد به هم نزدیک می‌شوند. همان‌طور که در یک بنا سنگ‌های کاملاً یکسان آخرین و نهایی‌ترین مؤلفه‌ها هستند، میزان‌های کاملاً یکسان آخرین و نهایی‌ترین مؤلفه‌های قطعه‌ای از نت هستند. با وجود این، چنین میزان‌هایی از طریق کمان‌گذاری و مدگذاری، یا اساساً از طریق عدد کسری که نوع میزان را مشخص می‌کند، به اجزاء مساوی تقسیم می‌شوند که با ابعاد سنگ‌ها نیز می‌توان آن‌ها را مقایسه کرد. از میزان‌های متعدد، تناوب موسیقی به وجود می‌آید که دو نیمه‌ی مساوی و یکسان دارد. نیمه‌ی نخست، [قطعه‌ای] است که اوج می‌گیرد، به حرکت و جنبش درمی‌آید و غالباً به سمت پنجمین گام حرکت می‌کند؛ نیمه‌ی دوم فرو می‌آید، آرامش می‌بخشد و نت اصلی را بازمی‌یابد. دو یا چند تناوب، جزئی را تشکیل می‌دهند که غالباً از طریق علامت تکرار و برحسب تقارن دوچندان می‌شود. از دو جزء، یک قطعه موسیقی کوتاه‌تر یا موومانی با یک قطعه موسیقی بزرگ‌تر ایجاد می‌شود ــ همان‌طور که یک کنسرت یا سونات از سه موومان، یک سمفونی از چهار موومان، و یک مس [موسیقی مربوط به آیین عشاء ربانی] از پنج موومان تشکیل می‌شود. بنابراین ما شاهد قطعه نتی هستیم که از طریق تقسیم متقارن و تفکیک مجدد به میزان‌ها و کسرهای عددی‌اش، همچنین به‌واسطه‌ی تنظیم بالا، پایین و کنار ردیف‌های آن، یک کل را به وجود می‌آورد و معین می‌کند ــ همان‌طور که یک بنا از طریق تقارن خود به وجود می‌آید و معین می‌شود، صرف نظر از این که بنا صرفاً در مکان است ولی موسیقی صرفاً در زمان وجود دارد. احساس [و بیان] صرف این شباهت موجب این شوخی و لطیفه‌ی شیطنت‌آمیز شده است که معماری، موسیقی منجمد است. سرمنشاء این شوخی و لطیفه به گوته بازمی‌گردد زیرا وی، براساس سخنان اکرمن گفته است: «من در میان نوشته‌هایم کاغذی را یافته‌ام که هنر معماری را یک موسیقی منجمد می‌نامم.» چنین گفته‌ای واقعاً بر این دلالت دارد که احساس و حالتی که از هنر معماری سرچشمه می‌گیرد به تأثیر موسیقی نزدیک می‌شود. احتمالاً وی مدت‌ها پیش این شوخی و لطیفه را هنگام گفت‌وگو بیان کرده است، همان جایی که مملو از افرادی است که برای تظاهر چیزی را که وی بدین‌گونه بیان می‌کند [به دیگران] منتقل می‌کنند. در ضمن، علی‌رغم گفته‌ی گوته، شباهت موسیقی با هنر معماری، شباهتی که به نظر من ناشی از دلیل منحصر به فردِ شباهت ریتم با تقارن است، فقط شامل شکل ظاهری این دو هنر می‌شود اما به‌هیچ وجه ماهیت درونی این دو هنر را شامل نمی‌شود، زیرا کاملاً متفاوت‌اند. همچنین این که بخواهیم ماهیتاً محدودترین و ضعیف‌ترین هنر را با گسترده‌ترین و مؤثرترین هنر در مرتبه‌ای یکسان قرار دهیم، امری

بسیار مضحک است. برای شرح و بسط شباهت مذکور می‌توان چنین افزود: آنگاه که موسیقی اساساً در احساس نیازی شدید به استقلال، امکان مکث و سکوت می‌یابد و از فشار ریتم رها می‌شود ــ با این هدف که با خیال آزاد قطعه‌ی پایانی خود را بیاغازد ــ [آنگاه] چنین قطعه‌ای از نت که فاقد ریتم است همانند ویرانه‌ای است که فاقد تقارن است. بنابراین می‌توان این قطعه‌ی پایانی را به همان زبان طنزآمیز یک «قطعه‌ی پایانی منجمد» نامید.

اکنون بعد از این بحث درباره‌ی ریتم باید نشان دهم که چگونه در غرابت و قرابت همواره جدیدِ مؤلفه‌ی ریتمیک ملودی با مؤلفه‌ی هارمونیک ملودی، ماهیت مؤلفه‌ی هارمونیک به وجود می‌آید. مؤلفه‌ی هارمونیک ملودی مستلزم نت اصلی است همان‌طور که مؤلفه‌ی ریتمیک مستلزم نوع و ترتیب میزان است. مؤلفه‌ی هارمونیک با انحراف از همین مؤلفه‌ی ریتمیک و به‌واسطه‌ی نت‌های گام‌ها به وجود می‌آید تا آن که از طریق بی‌راهه‌ای کوتاه یا بلند به یک مرحله‌ی هارمونیک، که اکثراً همان صدای غالب یا غیر غالب است، منتهی شود که به آن آرامش ناتمامی می‌دهد. اما بعد از پشت سرگذاشتن همین مسیر طولانی، به نت اصلی‌ای بازمی‌گردد که توسط آن، آرامش کامل حاصل می‌شود. اکنون هر دو این‌ها باید به‌گونه‌ای انجام پذیرد که دست‌یابی به مرحله‌ی مذکور و نیز به دست آوردن نت اصلی، با لحظات معین و مرجح ریتم تقارن یابند، زیرا در غیر این صورت اثری نخواهند داشت. بنابراین، همان‌طور که مجموعه هارمونی نت نیازمند نت‌هایی معین، به‌ویژه نت پایه [تونیک] و سپس نت و صدای غالب و غیره است، ریتم نیز از جانب خود نیازمند لحظات معین، میزان‌های شمرده شده و اجزاء معینی از همین میزان‌ها است که ما آن‌ها را میزان‌های دشوار، دوره‌های زمانی مطبوع، یا اجزاء میزان‌هایی که دارای اکسان [تأکید] هستند می‌نامیم. در مقابل این میزان‌ها با میزان‌های ساده یا دوره‌های زمانی نامطبوع و یا اجزاء میزان‌هایی که دارای اکسان نیستند مواجه هستیم. اکنون قرابت و افتراق این دو مؤلفه‌ی اصلی عبارت از این است که: در حالی که نیاز به یکی برآورده می‌شود این نیاز، نیاز مؤلفه‌ی دیگر نیست. اما قرابت عبارت از این است که نیاز هر دو هم‌زمان و یک‌باره برآورده شود، یعنی انحراف مجموعه‌ی نت برای رسیدن به یک مرحله‌ی کم‌وبیش هارمونیک باید فقط براساس شمار معینی از میزان‌ها صورت گیرد و سپس برحسب اجزاء زمانی مناسب میزان‌ها به این مرحله هارمونیک وارد شود، به‌طوری که این مرحله تبدیل به لحظات خاصی از آرامش برای آن شود. به‌همین ترتیب، بازگشت به نت پایه باید براساس شمار معینی از میزان‌ها و همچنین برحسب یک جزء زمانی مناسب، این مرحله‌ی هارمونیک را به دست آورد به‌طوری که رضایت کامل ایجاد شود. مادامی که تقارن و تقرب مطالبه‌شده و مورد نیاز

این دو مؤلفه برآورده نشود، حتی اگر ریتم از یک سو مسیر مناسب خود را طی کند و نت‌های مورد نیاز از سوی دیگر به قدر کفایت نمایان شوند، آن‌ها باز هم بدون تأثیر باقی می‌مانند ــ تأثیری که ملودی از طریق آن به وجود می‌آید. برای روشن‌شدن این مطلب، طرح مثالی بسیار ساده ما را یاری می‌کند:

در اینجا مجموعه‌ی هارمونیک نت دقیقاً در پایانِ اولین میزان با نتِ پایه مواجه می‌شود اما از این طریق رضایت نمی‌یابد، زیرا ریتم در بدترین جزء میزان درک می‌شود. ریتم بلافاصله در دومین میزان، جزء مناسبی از میزان را به دست می‌آورد؛ با وجود این، مجموعه نت به هفتمین نت می‌رسد. بنابراین، در اینجا هر دو مؤلفه‌ی ملودی کاملاً افتراق می‌یابند و ما احساس ناراحتی می‌کنیم. در نیمه‌ی دوم این تناوب همه‌چیز برعکس می‌شود و آن‌ها در آخرین نت قرابت و تقارن می‌یابند. این فرایند را می‌توان در هر ملودی، هرچند غالباً با ابعاد گسترده‌تر، نشان داد. از دیدگاه متافیزیکی، غرابت و قرابت مؤلفه‌های ملودی که همواره رخ می‌دهد [به‌معنای] تصویر پیدایش آرزویی جدید و سپس ارضای آن است. دقیقاً موسیقی از این طریق در دل و جان ما می‌نشیند که همواره برآورده شدن کامل آرزوهایش را منعکس می‌سازد. اگر دقیق‌تر به این جریان ملودی بنگریم، یک شرط واقعاً درونی (شرط هارمونیک) را می‌بینیم که به‌طور اتفاقی با یک امر بیرونی (آنچه که ریتمیک است) تلاقی می‌کند. البته این تلاقی را آهنگ‌ساز به وجود می‌آورد و از این لحاظ می‌توان آن را با قافیه در شعر مقایسه کرد. این تقارن دقیقاً تصویر انطباق آرزوهای ما با شرایط بیرونی و مناسبی است که مستقل از آرزوهای ما هستند، یعنی تصویر خوشبختی ما است.

اکنون شایسته است که به تأثیر سکوت توجه کنیم. سکوت، یک ناهمخوانی و ناسازگاری است که هماهنگی نهایی را که به‌طور قطع مورد انتظار است به تأخیر می‌اندازد به‌طوری که طلب و اشتیاق به این هماهنگی بیشتر می‌شود و به‌همین دلیل وقوع و رخداد آن رضایت‌بخش‌تر می‌شود. آشکار است که این رویداد مشابه ارضای اراده‌ای است که به‌سبب تأخیر افزایش می‌یابد. آهنگ [کادنس] کامل نیازمند آکورد هفتم روی صدای غالب است زیرا عمیق‌ترین احساس رضایت و آرامش صرفاً ممکن است نتیجه‌ی آرزو و اشتیاق فوق‌العاده باشد. بنابراین، موسیقی به‌طور کلی شامل تغییر دائمی از آکوردهای کم و بیش ناراحت‌کننده ــ آکوردهایی که آرزو و اشتیاق را برمی‌انگیزند ــ به آکوردهایی است که کم و بیش آرامش می‌بخشند و رضایت ایجاد می‌کنند، دقیقاً همانند حیات دل و جان ما (اراده‌ی ما)، که تغییری دائمی از ناراحتی‌های بزرگ‌تر و کوچک‌تر که به‌خاطر آرزو و ترس به وجود می‌آیند، به آرامشی است که به‌همان اندازه متفاوت است. بنابراین، پیشرفت هارمونیک شامل جابه‌جایی هنرمندانه‌ی ناهمخوانی و ناسازگاری با هماهنگی و سازگاری است.

مجموعه‌ای از آکوردهای صرفاً هماهنگ ممکن است بیش از حد اشباع‌شده، ملال‌آور و بی‌مایه باشند همانند فردی که تمام آرزوهایش برآورده شده است. بنابراین، ناهمخوانی و ناسازگاری‌ها علی‌رغم این‌که ناراحت‌کننده و کاملاً رنج‌آور هستند باید وجود داشته باشند، اما فقط برای این که با اقداماتی مناسب از نو به هماهنگی‌ها تبدیل شوند. در واقع، در کل موسیقی فقط دو آکورد اصلی وجود دارد: آکورد هفتم که ناهمخوان است و آکورد سوم که هارمونیک است؛ زیرا تمام آکوردهای دیگر به آن‌ها بازمی‌گردند. دقیقاً بر همین اساس است که برای اراده اساساً تنها عدم رضایت و رضایت وجود دارد و آن‌ها می‌توانند خودشان را در ذیل اشکال بسیار گوناگون نمایان سازند. بدین‌ترتیب، همان‌طور که دو حالت اساسی و کلی از احساس ــ نشاط یا دست کم سرزندگی و اندوه یا حتی احساس خفگی ــ وجود دارد، موسیقی نیز دارای دو نوع کلی از نت ــ ماژور و مینور ــ است. در اینجا نشانه‌ای از درد و غم وجود دارد که به‌لحاظ جسمانی، غم‌انگیز یا دردآور نیست، عادی هم نیست؛ ولی بی‌درنگ مطبوع و کاملاً مشخص می‌شود، یعنی مینور. به‌واسطه‌ی آن می‌توانیم بسنجیم که موسیقی تا چه عمقی در ماهیت اشیاء و انسان بنا نهاده شده است.

در میان مردم شمال اروپا که در شرایط ناگواری زندگی می‌کنند، به‌ویژه در میان مردم روسیه و حتی در موسیقی کلیسایی، مینور تسلط دارد. در موسیقی فرانسه، آلگرو در مینور [ضربی که تندتر از آندانته و آرام‌تر از پرستو است] بسیار رایج است و از ویژگی‌های موسیقی فرانسه به شمار می‌رود. این موسیقی همانند کسی است که می‌رقصد درحالی که کفش برایش تنگ است و پایش را می‌زند.

در اینجا چند تأمل جانبی را اضافه می‌کنم. با تغییر نت پایه و به‌همراه آن، با تغییر ارزش تمام فاصله‌ها که به‌سبب آن یک نت به‌عنوان دومین، سومین، چهارمین نت و غیره به کار می‌رود، نت‌های گام‌ها شبیه بازیگرانی می‌شوند که باید گاهی این و گاهی آن نقش را ایفا کنند در حالی که فردیت آن‌ها یکسان باقی می‌ماند. هریک از این‌ها به‌قدر کفایت سنجیده نشده است و فرد می‌تواند این مطلب را با عدم خلوص اجتناب‌ناپذیری هر نظام هارمونیکی مقایسه کند که موجب وضعیت نامتعادل شده است.

شاید افرادی باشند که درباره‌ی موسیقی چنین بگویند: موسیقی بر روح ما تأثیر می‌گذارد و به نظر می‌رسد که از جهان‌های دیگر و بهتری غیر از جهان خودمان سخن می‌گوید. چنین افرادی ممکن است از این اظهار نظر من رنجیده‌خاطر شوند که بنابه دیدگاهی که من از متافیزیک موسیقی ارائه کردم موسیقی به تملق درمورد اراده‌ی معطوف به زندگی می‌پردازد، از این طریق که ماهیت آن را نمایان می‌کند و موفقیت آن را از پیش تصویر می‌کند و در نهایت، رضایت و کمال آن را بیان می‌کند. چنین تردیدهایی را می‌توان با مطلبی از ودا

برطرف کرد: «آتما بالاترین شادی و مسرت نامیده می‌شود زیرا هر جایی که لذتی وجود دارد جزئی از آتما است.»

* این مقاله ترجمه‌ای است از:

Arthur Schopenhauer, "Zur Metaphysik der Musik" in *Die Welt als Wille und Vorstellung*, ed. Zweiter Band (Kö ln S., 1977) pp. 520-532.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی