بیانگری به مثابه ویژگی خود موسیقی

سام تریودی*
ترجمه مرتضی عابدینی فرد

... نسبت غم به موسیقی بیشتر شبیه نسبت قرمزی به سیب است تا نسبت آروغ به سیدر (شربت سیب). ا. ک. بوزما [۱]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. مسئله

ما اغلب می‌گوییم عبارت‌ها و قطعات موسیقایی غمناک یا شادند و یا بیانگر غم یا شادی‌اند. اما موسیقی فی‌نفسه بی‌جان است و از عاطفه‌ای برخوردار نیست. پس گفتن اینکه موسیقی‌ای غم‌انگیز یا شاد است، آن هم در حالی که واجد هیچ گونه احساسی نیست، به چه معناست؟ آیا در اینجا از استعاره بهره گرفته‌ایم، یا منظورمان آن است که به مفهومی غیراستعاری (و مجازی)[۲]، برخی عبارات و قطعات موسیقی غمناکند و برخی دیگر شادند؟ اگر منظورمان از این حرف، غیراستعاری باشد، آنگاه موسیقی غمناک بیانگر اندوه چه کسی است؟ اندوه آهنگساز، نوازنده، یا شنونده؟ یا به نحوی اندوه خود موسیقی؟[۳]

من در اینجا نمی‌توانم حق مطلب را در خصوص دیدگاه‌هایی که می‌گویند سخن گفتن در

باب بیانگری موسیقایی، سخن گفتنی استعاری است ادا کنم، یا در خصوص دیدگاه‌هایی (نظریات ناظر به بیان) که می‌گویند چنین انتساب‌هایی غیر استعاری‌اند و موسیقی بیانگر احساسات آهنگساز یا نوازنده است؛ یا در مورد دیدگاه‌هایی (نظریه‌های ناظر به انگیزش) که می‌گویند موسیقی بیانگر احساسات شنونده است. به جای اینها من در اینجا بر این دیدگاه جالب تأکید می‌کنم که موسیقی به نحوی بیانگر احساسات خودش است و این بیانگری به نحوی خصلت خود موسیقی است. این ایده جالب به طرق متفاوتی مورد بررسی قرار می‌گیرد. نخست، شیوه نظریات شباهت‌مبنا[۴] در خصوص بیانگری موسیقایی است که بیانگری موسیقایی را از جهت شباهت موسیقی با چیزهایی که با عواطف سروکار دارند، مورد تحلیل قرار می‌دهند. دوم، طریق نظریات شخصگانه مبنا[۵] در خصوص بیانگری موسیقایی است که معتقدند موسیقی بیانگر احساسات یک شخصگانه[۶] موسیقایی نامعلوم و خیالین است. من به مطالعه نقادانه هر دوی این دیدگاه‌ها- چنان که به ترتیب در آثار ملکوم باد[۷] و جرولد لوینسون[۸] دیده می‌شوند- می‌پردازم.[۹] سپس طرحی را ارائه می‌دهم و از آن دفاع می‌کنم که می‌کوشد تا حدی بین آنچه به اعتقادم بصیرت‌های این دو دیدگاه به شمار می‌رود، آشتی برقرار سازد و در عین حال از ایرادات آنها مبرا باشد.

۲. نظریات شباهت‌مبنا

نظریات شباهت‌مبنا در خصوص بیانگری موسیقایی، در تشریح و تبیین بیانگری در موسیقی بسته به جایگاه قرار گرفتن این شباهت میان موسیقی و احساسات، متفاوت‌اند. برخی نظریات شباهت‌مبنا مدعی‌اند که صوت موسیقایی شبیه به رفتار بیانگرانه آوازی ماست،[۱۰] حال آنکه برخی دیگر ادعا می‌کنند که صوت موسیقایی به ایما و اشارات و حرکاتی شباهت دارد که نوعا با عواطف معینی در رفتار بیانگرانه جسمانی ما مرتبط‌اند.[۱۱] ملکوم باد اخیراً ابراز داشته که شباهت مورد نظر نه میان رفتار بیانگرانه آوازی یا جسمانی ما و موسیقی که بین صوت موسیقایی و احساس یا بخش پرشور و تأثیرگذار عواطف واقع شده است. به گفته کرول پرت[۱۲]، به بیانی موجز، باد مدعی است که موسیقی، صدای احساسات است و این همان چیزی است که علت بیانگری موسیقی را توجیه می‌سازد. باد این شباهت متداخل (بینامقولی)[۱۳]

را بیشتر برحسب وجود تطابقات، هم‌خوانی‌ها و تشابهات میان موسیقی و جزء پرشور عواطف توضیح می‌دهد. به عنوان مثال، نحوه آرام‌گیری تنش در موسیقی انعکاسی است از نحوه ارضای تمایلات و آرام گرفتن تنش‌های ما، بر همین قیاس میان چگونگی رسیدن موسیقی به اهداف بینابینی و نهایی‌اش و نحوه رسیدن ما به نتایج مطلوب‌مان، بین حرکت موسیقایی و حرکات احساسی خاصی که ذاتی عواطف معین‌اند (مثلاً لرزشی که دارای اضطراب شدید است)، و چیزهایی از این قبیل هم‌خوانی وجود دارد. باد اظهار می‌دارد که در گوش سپردن به موسیقی به مثابه امر بیانگرانه، ما اغلب به طرز ناخودآگاه متوجه این شباهت‌های متداخل (بینا مقولی) میان صدای موسیقی و حس عواطف می‌شویم.

علاوه بر این، باد ادعا می‌کند در حالی که مفهومی بنیادین و حداقلی بیانگری موسیقایی آن است که موسیقی همان گونه‌ای صدا می‌دهد که عواطف حس می‌شوند، در عین حال نه یک مفهوم که تعداد زیادی مفهوم بیانگری موسیقایی وجود دارد. باد می‌گوید که ما باید به مفهوم بنیادین و حداقلی مورد نظرش، به صورت گسسته، سه افزوده یا تغییر- به عنوان مفاهیم بیانگری موسیقایی- بیفزاییم تا بتوانیم گستره وسیع تجربیات مربوط به بیانگری موسیقایی را نشان دهیم. یک افزوده به این دیدگاه مربوط می‌شود که ما بیانگری را در موسیقی زمانی تجربه می‌کنیم که به لحاظ عاطفی از آن پر باشیم و موسیقی را با احساس شبیه به آن تجربه کنیم، نسخه قوی‌تر این دیدگاه مستلزم این ادعاست که تنها در صورتی که موسیقی در ما احساسی برانگیزد، آن را در مقام پدیده‌ای بیانگر می‌شنویم. افزوده دوم متضمن این دعوی است که موسیقی‌ای که صدای یک احساس است، ممکن است باعث شود تصور کنیم که در معرض همان احساسی قرار گرفته‌ایم که موسیقی را به مثابه صدای آن می‌شنویم، در چنین مواردی ما به طرزی تخیلی با موسیقی همذات‌پنداری می‌کنیم و خیال می‌کنیم ما خود موسیقی هستیم.[۱۴] افزوده سوم متضمن این باور است که ما موسیقی‌ای را که می‌شنویم (موسیقی‌ای که صدایی شبیه یک احساس یا عاطفه است) به مثابه نمونه‌ای از آن عاطفه و بدون آنکه آن را بفهمیم در خیال می‌گنجانیم، نیازی نیست که ما امر به خیال درآمده را از آن خود یا متعلق به آهنگساز در نظر آوریم، اما می‌توانیم تصور کنیم که این احساس متعلق به شخصگانه خیالین موسیقی است.[۱۵]

گرچه فکر می‌کنم حق با باد است که می‌گوید گستره متنوعی از تجربیات مربوط به بیانگری موسیقایی وجود دارد که نمی‌توان آنها را با مفهوم تک‌بعدی بیانگری موسیقایی نشان داد، لازم است که ایرادات دیدگاه وی را بیان نماییم. نخست آنکه مفهوم بنیادین و حداقلی‌ای که باد به ما ارائه می‌دهد - اگر فی‌نفسه و بدون افزوده‌های مذکور در نظرش بگیریم- مفهومی از شباهت است که پیوندش را با مفهوم معمول بیانگری از دست داده است. مفهوم متداول بیانگری نزد ما مستلزم بروز بیرونی حالات روحی و درونی است. بیانگری موسیقایی به عنوان نوعی از انواع بیانگری باید به طریقی به این مفهوم متعارف پیوند بخورد. از آن گذشته، نظریه‌ای در خصوص معنای بیانگری در موسیقی نیز باید به نحوی به معنای متداول بیانگری- آن چنان که در مفهوم هر روزه بیانگری موجود است- ارتباط پیدا کند. البته مفهوم بنیادین و حداقلی باد مبتنی بر نسبت میان صدای موسیقی و حس عواطف، مفهومی از شباهت در اختیارمان می‌گذارد که به طرز روشنی به مفهوم متعارف بیانگری ارتباط نمی‌یابد. از این‌رو جای تردید است که آیا این اصلاً مفهوم بنیادین و حداقلی بیانگری موسیقایی است. ممکن است باد پاسخ دهد که سه افزوده یاد شده مفهوم بنیادین و حداقلی شباهت را به مفهوم متعارف بیانگری مرتبط می‌سازد، چرا که آنها (سه افزوده) متضمن باور به وجود شخصی است (که یا در واقع خودمانیم یا خود خیالی‌مان یا یک شخصگانه موسیقایی) که حالاتش بیان می‌شود، به این معنا که بروز بیرونی می‌یابد. به بیان دیگر ممکن است او بگوید که از طریق این پیوند میان مفهوم بنیادین و حداقلی و سه افزوده وی است که به ما گفته می‌شود بیانگر بودن موسیقی به چه معناست. اما حتی در این صورت نیز مسئله‌ای باقی است و آن اینکه مفهوم بنیادین و حداقلی باد آنقدرها هم خودبسنده نیست، و به احتمال زیاد تردیدهایی در خصوص این پرسش باقی می‌ماند که آیا مفهوم بنیادین بیانگری موسیقایی [مورد نظر باد] بیش از اندازه حداقلی نیست.

گذشته از این موضوع و البته مرتبط با آن، شباهت به تنهایی و فی‌نفسه برای تبیین و توجیه بیانگری کفایت نمی‌کند، مگر آن که شباهت مورد بحث به حالات روحی کسی یا چیزی پیوند بخورد که به شکل واقعی یا خیالی بروز بیرونی یافته است، چنان که در مفهوم متعارف بیانگری نزد ما کاملاً چنین است. برای مثال، صرف این واقعیت که حلزون و لاک‌پشت آهسته حرکت می‌کنند و شباهت حرکت آنها با نحوه حرکت آهسته افراد غمگین، برای اثبات این مسئله کافی

نیست که از این‌رو حرکت آهسته حلزون و لاک‌پشت بیانگر غم فرد دیگری است، مگر آن که این حرکت را به نمود بیرونی غم واقعی یا خیالی حلزون و لاک‌پشت یا چیزی یا کس دیگری ارتباط دهیم. بر همین سیاق، این حقیقت که یک چیز به طرزی بینامقولی شبیه به نحوه حس شدن احساسات است و اینکه این شباهت‌ها به ادراک در می‌آیند نه ثابت می‌کند که آن چیز به این دلیل بیانگرانه است، نه اینکه باید چنین باشد و نه اینکه چنین به نظر می‌رسد. در رابطه با این موضوع مایلم اضافه کنم که ممکن است برخی غذاها طعم‌شان شبیه به حس شدن احساسات باشد و ما نیز متوجه این شباهت‌های بینامقولی بشویم. مثلاً ممکن است غذای داغ و بسیار تند همان جوری مزه دهد که عصبانیت یا اضطراب شدید حس می‌شود، از آن جهت که احتمالاً اثر «آتشین و سوزاننده» در هر دو مشترک است، همچنین نوشیدنی آرام‌بخش می‌تواند طعمش همان حسی را داشته باشد که به هنگام آرامش یا خرسندی به سراغ انسان می‌آید، از آن جهت که احتمالاً در احساس «صفا و آرامش» مشترکند. خوردن چنین غذاهایی می‌تواند علت یا انگیزه این احساسات باشد، اما این موضوع، جریان علّی دیگری است که چندان دغدغه من نیست. برعکس، دغدغه من بیشتر نفس تجربه چشیدن این غذاها، ادراک چیستی «حس چشایی» این غذاها و بعد پدیدارشناسانه[۱۶] حس و طعم آنهاست. بنابراین اگر چنین شباهت‌هایی حقیقتا میان برخی غذاها و برخی احساسات وجود دارند و اگر ما واقعا آنها را ادراک می‌کنیم، این به تنهایی کافی نیست که اثبات شود این غذاها بیانگر چنین احساساتی هستند، نه چنین تلقی‌ای وجود دارد و نه باید وجود داشته باشد. از این‌رو بر این گمانم که ما به چیزی بیش از مفهوم زیاده از حد گسترده شباهت نزد باد محتاجیم تا به تبیین دقیق بیانگری موسیقایی بپردازیم، دست‌کم نیاز داریم پیوندی با مفهوم متعارف بیانگری برقرار سازیم که بخشی از همان مفهوم حداقلی است که باد در اختیار ما قرار می‌دهد.

نگرانی دوم باد همین است. آنچه ما می‌خواهیم از نظریه‌ای در خصوص بیانگری موسیقایی بیاموزیم آن است که با توجه به اینکه موسیقی پدیده‌ای بی‌جان است، گفتن اینکه موسیقی‌ای بیانگر غم است به چه معناست. یا گفتن اینکه موسیقی‌ای غمناک است به چه معناست. با این حال باد با ارائه مفهوم شباهت، به ما نگفته است که بیانگر بودن موسیقی به چه معناست، این کار را آن نظریاتی بهتر انجام داده‌اند که بین معنای بیانگر بودن موسیقی و معنای بیانگری به مفهوم متعارف کلمه

ارتباط برقرار ساخته‌اند. در عوض باد فقط مبنای علّی یا زمینه بیانگری موسیقایی و تجربه‌های مربوطه به آن را پیش روی‌مان گذاشته است. آنچه موجب می‌شود یا اجازه می‌دهد موسیقی، بیانگر باشد، یا به مثابه امر بیانگرانه تجربه شود، این حقیقت است که نوای موسیقی بیانگر، شبیه است به حس عاطفی احساسات آن‌گونه که باد از آنها یاد می‌کند، و نیز شبیه است به رفتار بیانگرانه آوازی و پرتحرک ما. مسلماً آهنگسازان و بداهه‌نوازان اغلب آگاهانه یا به طریق دیگری از شباهت‌های میان موسیقی و احساسات بهره می‌گیرند تا به موسیقی‌شان بعد بیانگرانه ببخشند. از این گذشته ما در مقام شنوندگان، موسیقی را بیانگرانه می‌شنویم، دقیقاً به این دلیل که به این وجوه از احساسات شبیه است و ما آگاهانه یا به هر طریق دیگری به این شباهت‌ها پی می‌بریم.

البته این جریان علّی به ما نمی‌گوید که با فرض بی‌جان بودن موسیقی، غمناک یا شاد بودن آن چیست یا به چه معناست؛ بلکه فقط به ما از عوامل علّی‌ای می‌گوید که موسیقی به سبب آنها بیانگر است.[۱۷]

دو ایراد نظریه باد که تا اینجا به آن اشاره شد، درمورد تمام نظریات شباهت مبنا در خصوص بیانگری موسیقایی، قطع نظر از آنکه این شباهت مورد نظر را در چه فاصله‌ای میان موسیقی و احساسات قرار می‌دهند، صدق می‌کند. از این گذشته، ایراد کوچک سومی که دارم این است که افزوده نخست باد نه تجربه بیانگری که تجربه برانگیزش[۱۸] را در خود جای می‌دهد و بنابراین نمی‌توان به آن اجازه ورود به نظریه‌ای در خصوص بیانگری موسیقایی را داد که می‌کوشد گستره متنوع تجربیات بکر بیانگری موسیقایی را به نمایش بگذارد. در مقابل، افزوده دوم با تجربه مربوط به برانگیزش واقعی احساسات را توضیح نمی‌دهد، بلکه درعوض، در بهترین حالت، تجربه‌ای مربوط به برانگیزش خیالین را نشان می‌دهد، برانگیزشی که زمانی رخ می‌دهد که شنونده به طرزی خیالین با موسیقی همذات‌پنداری می‌کند و خیال می‌کند موسیقی دارد احساس وی را بیان می‌کند و می‌پندارد در معرض همان احساس قرار گرفته است. این افزوده دوم می‌تواند متضمن تجربه بکری از شنیدن بیانگری موسیقایی باشد، چرا که همذات‌پنداری خیالین مربوط به آن ممکن است ویژگی اصلی برخی تجربیات مربوط به شنیدن موسیقی به عنوان امر بیانگرانه باشد: چنین همذات‌پنداری خیالینی ممکن است مستلزم این تجربه باشد که گویی ما خود موسیقی هستیم.

۳. نظریه‌های شخصگانه‌مبنا

اکنون به سراغ نظریه شخصگانه مبنا می‌روم، نظریه‌ای که «جرولدلوینسون» ارائه داد.[۱۹] دیدگاه لوینسون، با این ادعا که بیانگری موسیقایی و تجربه‌های مربوط به آن مستلزم شنیدن بی‌درنگ و بی‌واسطه موسیقی به عنوان نمود احساسات (یا دیگر حالات روحی) یک شخصگانه (پرسونا) موسیقایی خیالین و نامعلوم است، تصور متعارف بیانگری را بر بیانگری و مفهوم آن اعمال می‌کند. این بدان منجر می‌شود که زمانی که ما موسیقی غمناک را غمناک می‌شنویم، چنین می‌پنداریم که اندوه شخصگانه‌ای نامعلوم دارد به صورت موسیقایی بیان می‌شود: گویی فردی نامشخص دارد «در درون» موسیقی می‌گرید یا شیون می‌کند، یا به طریق دیگری اندوه خود را البته در قالب موسیقی بیان می‌کند. باید اشاره کرد که این شخصگانه خیالین یک نوع فرد است نه مصداق واقعی فرد.

نظر لوینسون را به سادگی می‌توانیم به مفهوم متعارف بیانگری نزد خودمان پیوند زنیم و در عین حال با مسئله جریان علّی پسِ بیانگری موسیقایی روبه‌رو نمی‌شود. با این حال نگرانی من این است که مفهوم بیانگری موسیقایی مورد نظر وی احتمالاً بیش از حد بسته و تنگ است که بتوان مفهومی کامل قلمدادش نمود، چرا که گستره متنوع تجربه‌های مربوط به بیانگری موسیقایی را در بر نمی‌گیرد. برای آنکه نظریه‌ای درباره معنای بیانگری در موسیقی کافی و بسنده باشد، باید همه تجربه‌های اصیل بیانگری موسیقایی را در بر بگیرد یا بر همه آنها صدق کند. به منظور فهم این نکته که آیا یک مفهوم بیانگری موسیقایی بسنده است یا نه، باید آن را از دیدگاهی تجربی به محک تجربه‌های بیانگری سنجید: پاسخ نظریه به این پرسش که بیانگر دانستن موسیقی به چه معناست، باید در خصوص تجربه‌های متنوع در زمینه بیانگری موسیقایی صدق کند.

من با تأمل بر تجربه‌های موسیقایی شخص خودم (که احتمالاً فردی‌اند) چنین در می‌یابم که با آنکه گاهی وقت‌ها خیال می‌کنم که شخصگانه‌ای موسیقایی خیالین و نامعلومی وجود دارد که دارد احساساتش را به طرزی موسیقایی بیان می‌کند،[۲۰] با این حال همواره به هنگام تجربه موسیقی به مثابه امر بیانگرانه، چنین تصوری ندارم، در واقع حتی در اکثر موارد چنین تصوری ندارم. تجربیات دیگری درخصوص بیانگری موسیقایی وجود دارند که دیدگاه لوینسون آنها

را در خود جای نمی‌دهد، که در این زمینه بهتر است به افزوده دوم وصف شده توسط باد اشاره کرد، و همچنین به تجربه‌ای که من همین الان به آن خواهم پرداخت و در آن ما به شکل پنداریني به خود موسیقی بسان موجودی که زنده است و عواطف خود را بیان می‌کند، جان می‌بخشیم، اگر این درست باشد، آنگاه دیدگاه لوینسون فقط تا حدودی می‌تواند کافی و رسا باشد.[۲۱]

۴. طرحی ایجابی: دگره‌هایی بر روی یک تم

از مبحث پیشین چنان بر می‌آید که نظریه کافی و بسنده درباره بیانگری موسیقایی دست‌کم باید سه نیاز را برآورده سازد: (۱) باید به عنوان یک نوع - یا لااقل در مقام خویشاوند مسلم - بیانگری به مفهوم عام، به تصور هر روزه ما از بیانگری که مستلزم نمود بیرونی حالات روحی است، ارتباط پیدا کند، (۲) باید توضیح دهد که بیانگر بودن خود موسیقی به چه معناست و نه اینکه صرفا جریانی درخصوص آنچه مجال بیانگرانه بودن موسیقی یا بیانگرانه شنیده شدن موسیقی را فراهم می‌سازد در اختیارمان بگذارد، و (۳) باید نظریه‌ای انسجام‌گریز (ناهمگون) باشد تا گستره وسیع تجربه‌های مربوط به بیانگری موسیقایی را در بر بگیرد. من اکنون طرحی را ترسیم خواهم کرد که بیش از هر نظریه دیگری به این سه نیاز پاسخ خواهد گفت و نیز می‌کوشد تا حدودی میان آنچه فکر می‌کنم بصیرت‌های نظریات باد و لوینسون هستند، آشتی برقرار سازد.

این پیشنهاد متشکل از سه دگره - که همگی آنها مستلزم تصور امری خیالین[۲۲] هستند - بر روی تمی است که به مفهوم روزمره بیانگری نزد ما گره می‌خورد. این تم عبارت از آن است که وقتی ما موسیقی‌ای را در مقام پدیده‌ای بیانگرانه می‌شنویم، چنین خیال می‌کنیم که حالات روحی کسی یا چیزی در حال بیان شدن است، یا به عبارتی دارد به شکل موسیقایی نشان داده می‌شود. اینکه این کس یا چیز کیست یا چیست؟ ممکن است بسته به سه نوع متفاوت تجربه‌های مربوط به بیانگری موسیقایی فرق کند، و بنابراین ما دست کم سه پاسخ در برابر این پرسش داریم که «موسیقی بیانگر احساس چه کسی / چه چیزی است؟»

لااقل سه نوع تجربه مربوط به بیانگری موسیقایی وجود دارد - البته اگر بیش از سه نوع نباشد - که همگی از این تم بهره‌مندند که احساسات (یا به‌طور کلی حالات روحی) خیالین کسی یا

چیزی به شکل موسیقایی بیان می‌شوند. یکی از این انواع تجربه، همان‌طور که باد در افزوده دومش خاطرنشان می‌سازد، مستلزم همذات‌پنداری خیالین ما با موسیقی است، آن چنان که خیال کنیم که موسیقی به شکل پندارینی بیانگر احساس خودمان است.[۲۳] نوع دوم تجربه، چنان که هم لوینسون و هم باد در افزوده سوم‌اش (که در بالا آمد) به آن اشاره می‌کنند، مستلزم باور خیالین ما به این مسئله است که موسیقی بیانگر احساس شخصگانه موسیقایی نامعلومی است. نوع سوم تجربه مستلزم این است: گرچه به خوبی می‌دانیم موسیقی بی‌جان است، گاه در بیانگرانه شنیدن موسیقی، آن چنان به خود موسیقی به طرزی خیالین جان می‌بخشیم که به طرز بدیعی موسیقی خودش در مقام همان موجودی تجربه می‌شود که جاندار است و احساساتش دارد و قالب موسیقی بیان می‌شود.[۲۴]

تا اینجا من نظریه ارائه داده‌ام که واجد نوعی قضیه منفصله[۲۵] است و در آن انفصال[۲۶] دست کم سه نوع تجربه مربوط به بیانگری موسیقایی فرض شده است که بر روی یک تم ثابت تغییراتی چند به وجود آورده‌اند، البته ممکن است بر روی آن دگره‌های (واریاسیون) دیگری نیز ممکن باشد.[۲۷] بر این گمانم که نوع سوم تجربه ـ که در بالا وصفش رفت ـ احتمالاً رایج‌ترین نوع تجربه بیانگری موسیقایی است و من آن را بیشتر شرح خواهم داد.

پس سومین تجربه مستلزم جان بخشیدن خیالین به موسیقی از طرف ماست، حتی اگر کاملاً متوجه این نکته باشیم که موسیقی جاندار نیست.[۲۸] ما به هنگام شنیدن موسیقی، به طرزی خیالین به آن زندگی می‌بخشیم (لااقل در خیالمان) و تصور می‌کنیم که این همان هستنده‌ای است که احساسش در حال بیان شدن است، آن چنان که گویی این خود موسیقی است که غمناک یا شاد است. چنین به نظر می‌رسد که غمی که به شکل موسیقایی بیان می‌شود به خود موسیقی تعلق دارد و نه به چیزی غیر از موسیقی، از قبیل یک شخصگانه یا به ما به عنوان شنوندگان یا به آهنگساز یا نوازنده. در چنین موقعیت‌هایی ما به طرزی بدیع، به سهولت و بی‌درنگ موسیقی را از نعمت حیات و خصایص زندگان بهره‌مند می‌سازیم و این جان بخشی خیالین به موسیقی، مستلزم فرافکنی خلاقانه خصلت‌های عاطفی و غیره به درون موسیقی است.[۲۹]

به‌طور مشخص جان بخشی به موسیقی مستلزم چهار چیز است: (۱) تصور کنیم که موسیقی زنده (دارای حیات) است، (۲) تصور کنیم که موسیقی حالات روحی و روانی دارد، (۳) تصور

کنیم موسیقی خودش غمناک یا شاد است (یا واجد هر صفتی که فکر می‌کنیم) است، و (۴) تصور کنیم که موسیقی چیزی شنیداری یا هستنده‌ای شنیداری است که غم یا شادی‌اش را با نمودی شنیداری که به طرزی شنیداری نیز به ادراک در می‌آید، بروز می‌دهد.[۳۰] باید اشاره کرد که ما می‌توانیم خیال کنیم که موسیقی‌ای غمناک است بدون آنکه تصور کنیم یا اینکه مجبور باشیم تصور کنیم که آن موسیقی واجد آن نوع حالات ساختاری پیچیده و کارکردی است که طبق نظریه‌های رایج اخیر در زمینه ذهن ظاهراً برای شمول حالات روانی ضروری‌اند. این شبیه به نحوه خیالپردازی کودکان است که در آن می‌توانند قطعه چوب را- بی‌آنکه تصورشان بر آن باشد یا لااقل بدون اینکه مجبور باشند چنین تصور کنند- دارای موتور، مخزن سوخت، و غیره بینگارند، مسلماً می‌توان خیلی راحت برای کودک توضیح داد که آن قطعه چوب نمی‌تواند کامیون باشد، چرا که فاقد موتور، مخزن سوخت و غیره است و با این حال کودک نیز می‌تواند کماکان به این تصور خویش که آن یک کامیون است ادامه دهد.

برای مثال، بخش‌های آغازین موومان دوم سمفونی دوم بتهوون در رمینور، اپوس ۱۲۵[۳۱] را در نظر بگیرید. به اعتقاد من ما این بخش را چنان می‌شنویم که گویی بیانگر شادمانی پرشور و پر حرارت و تا حدودی جنون‌آمیز (مانیایی) یا چیزی نزدیک به آن است. اما این شادمانی پرشور و پرحرارت چه کسی است که در قالب موسیقی بیان می‌شود؟ اغلب به هنگام شنیدن موسیقی به مثابه امر بیانگرانه- به مفهوم مزبور- چنین حس می‌کنیم که گویی این خود موسیقی است که به طرز پرهیجانی شادمانه است و نه چیز دیگری از قبیل یک شخصگانه. ما اغلب تصورمان این است که موسیقی خودش زنده است و دارای حالات روحی است و نیز اینکه به طرز پرحرارتی شاد است و شادمانی‌اش از طریق صداهایی که به شکلی شنیداری ادراک می‌شوند بروز می‌یابد.

جان‌بخشی ما به خود موسیقی قابل قیاس با نحوه جان‌بخشی داستان‌های مصور[۳۲] به بسیاری اشیای بی‌جان چون ماشین‌هاست که گویی خودشان چشم (چراغ‌های جلو)، دهان (رادیاتور)، و نگاهی خندان یا غم‌انگیز دارند، بدون آنکه یک شخصیت «خودرو» خیالین و ناشناخته بسازند که واجد این ویژگی‌ها باشد و بدون همذات‌پنداری خلاقانه ما با ماشین‌ها. چنان نیست که گویی به طرز خیالینی شخص نامعلومی «در درون» ماشین و متمایز از آن - فرض کنیم اسم

ماشین «دن» است ـ وجود دارد که می‌خندد، بلکه به طرز خیالینی این خود ماشین، یعنی «دن» است (شخص خودش) که می‌خندد. در دنیای داستان مصور، زمانی که ماشین «دن» صدمه می‌بیند و به پت پت می‌افتد ما خیال می‌کنیم که این خود ماشین «دن» است که خراب شده و اندوهش را به صورت دیداری بیان می‌کند و نه یک شخصگانه «خودرو» و هنگامی که ماشین تعمیر می‌شود و به شرایط مسابقه بر می‌گردد، در درون دنیای داستان مصور، چنین تصور می‌کنیم که این خود ماشین «دن» است که سلامتی‌اش را بازیافته و دارد اکنون شادمانی‌اش را در قالب تصویر و به کمک دهان (رادیاتور) و چشم‌های (چراغ‌های جلو) پر خنده بیان می‌کند.[۳۳] به عقیده من جان بخشی ما به موسیقی از سنخ همان فعالیتی است که در جان بخشی به اشیای بی‌جانی چون ماشین‌ها در داستان‌های مصور انجام می‌شود.

به منظور ترسیم این نکته، بهتر است از موسیقی، دقیقاً به دلیل سرشت انتزاعی و اغلب دشوار آن دور شویم و دو طراحی را در نظر بگیریم، نخست طراحی‌ای که روزی تابناک را به تصویر کشیده و خورشید را خندان بازنمایی کرده و دومی، طراحی‌ای که روزی را تصویر کرده که به طرز عذاب آوری داغ است و خورشید را عصبانی کشیده است. این مثال‌ها حاکی از آن‌اند که بازنمایی خورشید، آن را خندان یا عصبانی نشان می‌دهد: احساسات چه کسی به صورت تصویری بیان شده است؟ هیچ شخصگانه «شمسی» خیالین و نامعلومی که متمایز از خورشید و «در درون» خورشید یا در درون بازنمود تصویری‌اش باشد که ما آن را خندان یا عصبانی در خیال آوریم وجود ندارد، همچنین ما به طرز خیالین با خورشید خندان یا عصبانی همذات‌پنداری نمی‌کنیم، به آن معنا که گویی احساساتمان به شکل پنداریني در قالب تصویر بیان می‌شوند؛ بلکه این خود خورشید است که خندان یا عصبانی است، به عبارت دیگر ما تصور می‌کنیم که خود خورشید زنده و خندان یا عصبانی است. ما به طرز خیالینی به خود خورشید جان می‌بخشیم، حتی با وجودی که می‌دانیم خورشید بی‌جان است. جریان علّی پس این مسئله که به ما اجازه چنین کاری را می‌دهد، به شباهت‌های میان چهره‌های مردم خندان یا عصبانی و اجزای چهره تصویر شده خورشید (چشم‌ها، دهان و پیشانی) توسط هنرمند ارتباط دارد. این مورد غالباً مشابه گوش سپردن به موسیقی به مثابه امر بیانگرانه است، گرچه مربوط به نمونه‌ای انتزاعی و دیریاب از نوع فعالیتی یکسان می‌شود: اغلب تصورمان

این است که این خود موسیقی است که زنده و غمناک یا شاد است. با این حال این تفاوت نیز وجود دارد که این تصاویر به بازنمودهای خورشید مربوط می‌شوند و نه به خود خورشید، حال آنکه مورد موسیقی نه به بازنمودهای آن، که به خود موسیقی مربوط می‌شود. البته این تفاوت را می‌توان برشمرد و از کنار آن عبور کرد، چرا که دقیقاً مشخص نیست تا چه اندازه تأثیرگذار است.

موسیقی‌ای که ما به آن جان می‌بخشیم و با خیال خود به درون زندگی‌اش می‌خوانیم، چگونه هستنده‌ای است؟ موجودی نامتعین، شنیداری و انتزاعی است که آشنای هر روزه ما نیست و به وجه خیالین واجد و بیانگر حالات روحی از قبیل احساسات است. گذشته از این، جان‌بخشی خیالین ما به موسیقی ممکن است بدون اینکه ما متوجه شویم انجام پذیرد. گاه ممکن است جان بخشی خیالین ما به موسیقی مشخص‌تر باشد، تا آنجا که ممکن است ما درعالم خیال خود، موسیقی را انسان گونه بینگاریم و در آن صورت موسیقی دیگر نه صرفا در مقام یک موجود بلکه به مثابه شخصی که می‌گرید، شیون می‌کند، می‌رقصد و غیره تجربه می‌شود.

این تجربه سوم از دو جنبه با تجربه دوم که به شخصگانه موسیقایی نامعلوم و خیالین مربوط می‌شد متفاوت است؛ نخست آنکه، تجربه سوم به شخصگانه موسیقایی نامعلوم و غیر مستقیمی که «در درون» موسیقی است و بنابراین از خود موسیقی جداست (نه به معنای کنده شده و جدا از آن، بلکه به معنای دیگر یا متفاوت بودن) ارتباط ندارد. از این منظر، نظریه ناظر به شخصگانه به احتمال قوی نظریه‌ای در خصوص بیانگری موسیقایی که به خود موسیقی بپردازد نیست، یا حداقل به اندازه تجربه سوم - که از آن سخن رفت - به خود موسیقی مشغول نیست. دوم آنکه با توجه به این مطالب، تجربه سوم نسبت به تجربه دوم که مستلزم پیش‌فرض گرفتن شخصیت میانجی‌گر (واسط) و خیالین است، تجربه‌ای آماده‌تر، بی‌واسطه‌تر و مستقیم‌تر درخصوص بیانگری موسیقایی است.

آنچه به ما اجازه می‌دهد یا سبب می‌شود که به موسیقی جان ببخشیم، احتمالاً شباهت‌های گوناگون میان موسیقی و احساسات است، شباهت‌هایی میان موسیقی و حس عاطفی احساسات و میان موسیقی و رفتار بیانگرانه جسمانی و آوازی ما. اما نمی‌دانم چرا با وجودی که کاملاً می‌دانیم موسیقی بی‌جان است باز هم در خیال خویش به آن جان می‌بخشیم، پاسخ این پرسش

به احتمال زیاد به انسان بودن ما، قوه تخیل ما و حالات روحی و زندگی ما مربوط می‌شود.[۳۴]

حال توجه داشته باشید که شیوه طرح مسئله بیانگری موسیقایی توسط من به راحتی به این تجربه سوم پیوند می‌خورد. مسئله، تبیین علّی معنای این سخن است که موسیقی با توجه به بی‌جان بودنش غمناک یا شاد است. پاسخ داده شده به تصور روزمره ما از بیانگری مربوط می‌شود که در آن ما چنین می‌انگاریم که موسیقی حالات روحی کسی یا چیزی را به یکی از سه طریق متفاوت بیان می‌کند. سومین شیوه، مستلزم جان‌بخشی پندارین ما به خود موسیقی است، آن چنان که حس شود گویی خود موسیقی پدیده‌ای زنده (ولو انتزاعی) است و به طرز خیالینی حالات روحی خودش از قبیل غم و شادی را از طریق خصایص، اشارات و حرکت موسیقایی‌اش و... بیان می‌کند. این تجربه سوم به ساده‌ترین شکل ممکن، این راز را که چگونه می‌توان موسیقی‌ای که بی‌جان است - و تلقی عموم هم همین است - فی نفسه شاد یا غمناک به شمار آورد برطرف می‌سازد. این همچنین به ساده‌ترین وجه ممکن به ما می‌گوید که چگونه احساسی که به شکل موسیقایی بیان شده می‌تواند به طرز پندارینی خصیصه نه آهنگساز یا نوازنده یا شنونده بلکه ویژگی خود موسیقی باشد، آن هم بدون پذیرش شباهت‌ها یا شخصگانه‌ای خیالین. علاوه بر این، احتمالاً سر راستی و بی‌واسطگی این تجربه سوم است که می‌تواند دلیل این باشد که چرا به باور من رایج‌ترین تجربه مربوط به بیانگری موسیقایی است: این سر راست‌ترین، مستقیم‌ترین، مهیاترین و بی‌واسطه‌ترین تجربه بیانگری موسیقایی است که نه مستلزم پیش فرض گرفتن شخصگانه‌ای پندارین و نه مستلزم همذات‌پنداری خیالین ما با موسیقی است.

همچنین توجه داشته باشید که - اگر بخواهیم به عقب برگردیم و سری به پرسش ملهم از سخن بوزما در آغاز این مقاله بزنیم - نظریه فوق الذکر به این ایده که غم خصلت خود موسیقی است، همان‌طور که قرمزی خصلت سیب است، معنا می‌بخشد. قرمزی، ویژگی فرعی سیب است، خصیصه‌ای استعدادی که از ما به عنوان مدرک، مستقل نیست: سیب قرمز است، اگر مشاهده‌گران معمولی مستعد قرمز دیدن آن تحت شرایط معمولی باشند. به همین ترتیب، طبق نظریه ارائه شده، غم همچون یک ویژگی فرعی موسیقی است، ویژگی استعدادی (و نه کاملاً ذاتی) موسیقی که بسته به مدرک است و به‌طور خاص بسته به استعداد ما در خیال‌ورزی

است. یک بخش یا یک قطعه موسیقایی، غمناک (یا بیانگر غم) است اگر شنوندگان شایسته (آنها که به لحاظ موسیقایی حساس‌اند، تا اندازه‌ای از موسیقی سر رشته دارند و...) مستعد آن باشند که تحت شرایط معمول (شرایطی که شنوندگان، کسل یا خسته نشوند یا حواسشان پرت نشود و یا از موسیقی دلزده نشوند و از این قبیل) آن را در خیال خویش، غمناک (یا به طرز خیالینی بیانگر غم) بشنوند. اینکه موسیقی، اندوه خیالین چه کسی است - همان طور که در سه دگره بالا مطرح شد - لااقل بسته به سه طریق فوق متغیر است.[۳۵]

۵. ایرادات و پاسخ‌ها

اکنون می‌خواهم به پاره‌ای اشکالات ممکن که بر سر راه طرح پیشنهادی فوق قرار دارند، پاسخ دهم. از آنجا که جان‌بخشی خیالین به خود موسیقی، مشخص‌ترین وجه این پیشنهاد است، در این‌جا بر اشکالات ممکن به این بخش از دیدگاهم متمرکز می‌شوم.

یکی از ایرادات ممکن - می‌توانید عنوانش را بگذارید «ایراد شکاکانه» - می‌تواند این باشد که این دیدگاه که ما به خود موسیقی جان می‌بخشیم، راه حلی ساده‌انگارانه برای مسئله ماست. علاوه بر این، اگر این راه حل در حقیقت به همان سادگی است که دیدگاه من نشان می‌دهد، پس چگونه ممکن بوده که تا به حال از چنگ ما بگریزد؟ در پاسخ باید بگویم این حقیقت که ما اغلب بدون آنکه بدانیم به موسیقی جان می‌بخشیم، و نیز سرشت انتزاعی موسیقی این دو مسئله در کنار هم - فهم این نوع تجربه را دشوار می‌کند. علاوه بر این معتقدم که سرگرم شدن به دیدگاه‌های استعاره‌مبنا تحت تأثیر چرخش زبانی در فلسفه و نیز دل‌مشغولی به دیدگاه‌های انگیختارنگر و به تبع آن مشغول شدن به واکنش انگیخته ما در مقابل موسیقی بیانگر احتمالاً ما را از تمرکز بر خود تجربه بیانگرانه شنیدن موسیقی دور ساخته و از این‌رو باعث شده که از تصدیق تجربه سوم که توصیفش را در این مقاله آوردیم بازمانیم.

قسم دوم اشکالات ممکن، این است. در دگره سومی که ذکرش رفت، خود موسیقی به وجه پندارینی دارای احساسات است و نیز به وجه پندارینی احساسات را بیان می‌کند. مسلماً باید این دو ویژگی را جدا نگاه داشت، چرا که به امور متمایز و جدا مربوط می‌شوند، چنانکه توسط دیدگاه‌های شخصگانه مبنا مطرح شده اعتقاد بر آن است که این شخصگانه است که به

طرز خیالینی دارای احساسات است، در حالی که این موسیقی است که به طرز خیالینی آنها را بیان می‌کند. پاسخ آنکه من هیچ اشکالی در یکی بودن و یکسانی «دارای احساسات بودن» و «بیان کردن احساسات» نمی‌بینم، هیچ دلیلی نمی‌بینیم که چرا نمی‌تواند شباهتی میان موسیقی و اشخاص (و در واقع دیگر اشیاء جاندار) از این جنبه وجود داشته باشد: موسیقی غمناک می‌تواند همچون افراد غمگین باشد، از این لحاظ که هر دو (موسیقی و افراد) دارای غم هستند و آن را بیان می‌کنند، با این تفاوت که موسیقی برخلاف افراد، تنها به طرزی خیالین دارای احساسات و بیانگر آنهاست.

احتمالاً در این مرحله، مخالف این گونه ادامه می‌دهد که می‌گوید این قیاس، رضایت‌بخش نیست، چرا که اشخاص غمگین ویژگی‌های معینی دارند که به سبب آن ویژگی‌ها، اندوه خویش را بیان می‌کنند. پاسخ من آن است که موسیقی نیز ویژگی‌های معینی دارد، ویژگی‌های صوتی‌ای که در اثر آنها غم را بیان می‌کند و این‌گونه هم (بیانگر غم) شنیده می‌شود. این ویژگی‌های علّی، وجه شبه میان صدای موسیقی و وجوه گوناگون احساسات و نیز اشارات موسیقایی، بسط آنها و غیره هستند.

اما ممکن است مخالف باز هم ادامه دهد که این قیاس معتبر نیست زیرا، در حالی که موسیقی، مجموع همین ویژگی‌های صوتی‌ای است که یکی ناموفق‌تر و دیگری موفق‌تر است. دیدگاه نامتقاعد کننده‌تر، دفاع از نوع اصل وحدت اندام‌وار[۳۶] است، به نحوی که بر موسیقی اعمال شود و واجد این ادعاست که موسیقی، مجموع ویژگی‌های صوتی‌ای نیست، که به سببشان، بیانگر است، بلکه یک کل اندام‌وار است. من در اینجا نمی‌توانم این دیدگاه را کاملاً تشریح کنم، که البته در هرحال خیلی آن را متقاعد کننده نیز نمی‌دانم. دیدگاه موفق‌تر مبتنی بر این دعوی است که حتی اگر موسیقی مجموع این ویژگی‌ها باشد، لزوما مسئله‌ساز نیست، چرا که قیاس میان موسیقی و اشخاص صرفا نسبی و محدود است.

و این ایراد سوم: ما اغلب درباره رفتارمان می‌گوییم که خود آن بسیار شاد است. بنابراین، چگونه است که شاد بودن موسیقی با شاد بودن رفتار فرق دارد؟ چگونه است که ما به رفتاری که غالباً خودش را شاد می‌خوانیم، جان نمی‌بخشیم، اما طبق دیدگاه مذکور به خود موسیقی جان می‌بخشیم؟ و پاسخ من این است: ما به رفتار جان نمی‌بخشیم، زیرا نیازی به این کار

نداریم، چرا که به استثنای امور عجیب و غریب و ساختگی‌ای چون لبخند گربه چشر[۳۷] (در قصه آلیس در سرزمین عجایب) چیزی به نام رفتار فاقد بدن وجود ندارد: همواره عامل رفتارگری هست که با رفتار مرتبط است، عامل رفتارگری که ما می‌توانیم از او در برابر این پرسش که «رفتار چه کسی بسیار شاد است؟» سخن بگوییم و این گونه پاسخ دهیم که این رفتار اوست که بسیار شاد است. در مقابل، در پاسخ به این پرسش که موسیقی، بیانگر شادمانی پرشور چه کسی است- با توجه به اینکه موسیقی فاقد قوه ادراک است- نیازی به یک عامل که بتوانیم درباره او بگوییم که این شادی وی است که به صورت موسیقی بیان می‌شود، نداریم. در پیشنهاده فوق‌الذکر، غالباً عامل، به شکل پنداریني خودمان هستیم و غالباً عامل، شخصیتی نامعلوم و خیالی است. اما اغلب اوقات عامل، خود موسیقی است که به شیوه فوق‌الذکر به مثابه همان هستنده یا شیءای که بسیار شاد است به آن جان بخشیده می‌شود.[۳۸] اشکال چهارم این است: در تمام بخش‌هایی که قبلاً سخن از جان‌بخشی به میان آمد، مثال‌های به کار رفته، چیزهایی از قبیل خورشید (داستان‌های مصور) و ماشین (داستان‌های مصور)، اسباب‌بازی، درختان و نظیر آن بوده است. در صورتی‌که برخلاف هنر گذرای موسیقی که آثار آن، فرایندهایی پویا هستند که در بستر زمان گشوده می‌شوند، اینها همگی کم‌وبیش اجسامی پایدار هستند. با توجه به این تفاوت، قیاس میان موسیقی، از یک سو، و خورشید، درختان و غیره از سوی دیگر، به لحاظ ساختاری نادرست است. علاوه بر آن، روشن نیست که هیچ فرایند هر روزه‌ای وجود داشته باشد که بتوان به آن به عنوان هستنده جان بخشید؛ آن هم به همان شیوه‌ای که ادعا شده به فرایند موسیقایی جان می‌بخشیم. و اگر نتوانیم هیچ فرایندی را در زندگی بیابیم که یک هستنده به حساب بیاید، آنگاه شاید نتوان اصلاً فرایند موسیقی را یک هستنده به شمار آورد.

به عقیده‌ام این ایراد قوی‌ای است. نخستین چیزی که مایلم در پاسخ بگویم این است که اگر کسی رویکردی مبتنی بر پذیرش فرایند- هستی‌شناسی[۳۹] اتخاذ کند (از نوع مربوط به هراکلیتوس، وایتهد، و بودایی‌ها)- و این گزینه‌ای اختیاری است- در آن صورت می‌تواند به خورشید، درختان و در حقیقت بسیاری دیگر اشیاء روزمره به مثابه فرایندهایی بنگرد که در معرض تغییر مداوم- ولو اینکه آرام و نامحسوس- قرار گرفته‌اند. به‌طور مشخص، فرد

می‌تواند فرایند- هستی‌شناسی ضعیف یا معمولی‌ای اتخاذ کند که طبق آن همه این چیزها فرایند محسوب می‌شوند، به این معنا که در هر زمان آنها حداقل یک خصیصه دارند که دستخوش تغییر است، ولو اینکه همه دیگر خصایص آنها در آن زمان در ثبات و بی‌حرکتی به سر ببرند. بنابراین در ارتباط با مورد خورشید، در جایگاهش تغییر وجود دارد، به ترتیبی که بر محور خودش می‌چرخد و نیز در دمایش تغییر وجود دارد، به آن معنا که خورشید در یک فرایند طولانی سرد شونده قرار دارد، در شدنش نیز تغییر هست، چنان که مدام دارد اشعه خورشیدی از خودش ساطع می‌کند، و در سنش که دارد مدام پیرتر می‌شود تا آنجا که حدود پنج میلیارد سال دیگر به ستاره کوتله سفید رنگی تبدیل خواهد شد و... البته این نوع فرایند- هستی‌شناسی ممکن است برخی را مجاب نکند، پس اجازه دهید به عنوان دفاع دوم از دیدگاهم در مورد این اشکال، خاطرنشان سازم که حتی اگر قیاس میان فرایند موسیقایی و اجسام (اظهار شده) از قبیل خورشید، درختان و مواردی از این قبیل، کامل یا فراگیر نیست و صرفا نسبی و محدود محسوب می‌شود، با قطع یقین نمی‌توان ادعا کرد که این مسئله بسیار مهم و تعیین کننده است. هیچ دلیلی وجود ندارد که چرا فرد در صوت تمایل نتواند به فرایندهای آشنا جان ببخشد، گرچه معمولاً ما چنین نمی‌کنیم و نیازی هم معمولاً به انجام این کار نداریم. من برای مثال، از فصول یاد می‌کنم که می‌توان به آنها به عنوان فرایندهایی که سالانه تکرار می‌شوند، نگریست. به عنوان مثال، زمستان را در نظر بگیرید که اغلب با تعبیر ننه‌سرما به آن جان می‌بخشیم: هنگامی که پاییز رخت بر می‌بندد، زمستان پا به میدان می‌گذارد، مدتی جاخوش می‌کند، مدت کوتاهی بعد ما را در چنگ خویش می‌گیرد، بعد اندکی رو به ضعف می‌گذارد و باز خودی نشان می‌دهد و اغلب پیش از آنکه کاملاً محو شود و راه به بهار دهد. ضربه نهایی‌اش را به ما می‌زند. نمونه دیگر فرایندهایی که ما به آن جان می‌دهیم، فرایندهای جوی از قبیل تندبادها هستند که ما به طریق گوناگون (از طریق نام گذاری) و با عناوینی چون تندباد فلوید[۴۰] یا تندباد جورجز[۴۱] و غیره، به آنها حیات می‌بخشیم. مثال دیگر فرایندی که لااقل در برخی فرهنگ‌ها و به‌طور قطع در سنت‌های شرک‌آمیز به آن جان بخشیده شده، رودخانه‌ها هستند که مدام در جریان‌اند و از این‌رو مصداق گفته معروف هراکلیتوس‌اند. ما از رودخانه‌های خشمگین و رودخانه‌های آرام سخن می‌گوییم؛ برخی

فرهنگ‌ها حتی به رودخانه‌ها حیات می‌بخشند و آنها را به عنوان الهه‌ها پرستش می‌کنند- چنان که از همه معروف‌تر- هندوها همین کار را با رود گنگ انجام می‌دهند. از این گذشته حتی اگر نتوان مستقیماً به فرایندهای هر روزه از قبیل چرخش زمین بر محور خودش یا گردش آن بر گرد خورشید جان بخشید، می‌توان آنها را به موجودی زنده، مثلاً در قالب مادرزمین که دور خودش و گرد خورشید می‌چرخد، پیوند داد. در چنین موردی، اینکه نفس چرخش زمین به دور خود، یک هستنده یا یک شخص نیست، سر جای خود، اما در پاسخ به این پرسش که «چه کسی یا چه چیزی در حال چرخش است» می‌توانیم به زمین به عنوان آن پدیده‌ای که در حال چرخش است، جان ببخشیم. به طریق مشابه، در پاسخ به این پرسش که «چه کسی یا چه چیزی احساس «الف» را از طریق موسیقی «م» بیان می‌کند؟» می‌توانیم پاسخ دهیم که خود موسیقی است و نیز اینکه از میان دیگر شیوه‌های تصدیق شده در دگره‌های فوق‌الذکر، جان بخشیدن به موسیقی معنادار و موجه است.

من تلاش کرده‌ام که در این نوشتار، نظریه‌ای در این باره که چگونه بیانگری می‌تواند خصیصه خود موسیقی باشد، به اجمال بیان و از آن دفاع کنم، به نحوی که نظریه‌ام برپایه تلاش‌های قبلی در نظریات مشابه قرار بگیرد و آنها را اصلاح کند. این تلاش شبیه تلاشی است که کارکردگرایی[۴۲] انجام داد که طی آن، خود را برپایه نظریات ماده باور[۴۳] در خصوص ذهن از قبیل رفتارگرایی[۴۴] و نظریه این همانی[۴۵] قرار داد و آنها را اصلاح کرد. من به عهده خواننده می‌گذارم که تصمیم بگیرد آیا چنین نظریه تمام‌عیاری در خصوص اینکه چگونه ممکن است خود موسیقی غمناک یا شاد باشد موجه است یا نه. اقدام بعدی این خواهد بود که نشان دهیم چرا رقیب‌های اصلی نظریه فوق‌الذکر- نظریات انگیختاری در خصوص بیانگری موسیقایی- نارسا و نابسنده‌اند. در اینجا مجال چنین کاری نیست و باید مترصد فرصت دیگری بود.[۴۶]

* این مقاله ترجمه‌ای است از:

Expressiveness as a Property of the Music Itself" by saam Trivedi, The Jurnal of Aesthetics and

Art Criticism 59:4 fall 2001

پی‌نوشت‌ها:

1. See O.K. Bouwsma, "The Expression Theory of Art,"in Aesthetics and Language, ed. W. Elton (New York: Blackwell, 1954).

۲. به عقیده من به سه شیوه می‌توان این جمله که «این موسیقی غمناک است» را تعبیر کرد. در معنای تحت‌اللفظی، این جمله کاذب است، چرا که با توجه به اینکه موسیقی بی‌جان و عاری از عواطف و دیگر حالات روحی است، نمی‌تواند به معنای دقیق کلمه غمناک باشد. دومین شیوه این است که ادعا کنیم یک قطعه موسیقی به طرزی استعاری غمناک است، اما این دعوی دچار این مشکل می‌شود که هرگونه تلقی ممکن از این استعاره نسبت داده شده، در چارچوبی غیر عاطفی قرار خواهد گرفت (خواه از منظر فنی تحلیلی، خواه از منظر روان شناسانه غیرحرفه‌ای) و از شمول اهمیت عاطفی استعاره مذکور باز خواهد ماند. این مسئله باعث ایجاد این پرسش می‌شود که با توجه به آنکه استعاره‌ها قابل شرح و تفسیرند، آیا اصلاً عبارت «این موسیقی غمناک است؟» استعاری است.) برای مطالعه نقدهای مشابهی بر نظریات استعاره مبنا در خصوص بیانگری در موسیقایی،

See Malcolm Budd, Music and the Emotions (London: Routledge, 1985), chap. 2. See also Stephen Davies, Musical Meaning and Expression (Cornell University Press, 1994), Chap.3.

و دست آخر، سومین تفسیر ممکن، این دعوی است که موسیقی به طرز خیالینی غمناک است. به این معنا که به تصور شنونده غمناک است. این به نظر من موجه‌ترین تعبیر است و طرح ایجابی من در این مقاله می‌کوشد بر آن استوار شود.

۳. در ادبیات گسترده حال حاضر بیانگری موسیقایی، به مسئله بیانگری موسیقایی به ندرت پرداخته می‌شود، و معدود اظهارنظرهای این زمینه نیز به جهت وضوح، چندان مطلوب و قابل قبول نیستند: استثنای مهمی بر این قاعده، استفن دیویس در پیش گفتار اثرش معنا و بیان موسیقایی است. بر این اعتقادم که شرح روشنی از مسئله به ما در جهت ارائه راه حل بصیرت می‌دهد.

4. Resemblance- based theories.

5. Persona-based theories.

۶. از آنجا که ظاهراً صورت‌بندی ذکر شده حاکی از آن است که چندی‌یابی (چندی‌نمایی :quantification) را فراتر از دقیق‌تر که شخصگانه‌های خیالین موسیقایی می‌نشاند، شاید صورت‌بندی بگوییم موسیقی به طرز خیالینی بیانگر احساسات یک شخصگانه موسیقایی نامعلوم است.

7. Malcolm Budd

8. Jerrold Levinson

9. See Malcolm Budd, Values of Art (London: Penguin, 1995), Chap. 4.See Also Jerrold Levinson. "Musical Expressiveness,"in the Pleasures of Aesthetice (Cirnell University Press, 1996).

10. See Peter Kivy, Sound Sentiment (Temple University Press, 1989).

11. See Stephen Davies, Musical Meaning and Expression, Chap. 5.

12. See Carroll Pratt, The Meaning of Music (New York: McGraw- Hill, 1931).

13. Cross-Categorical resemblance.

۱۴. باد همچنان به عنوان بخشی از این افزوده سوم خاطرنشان می‌سازد که ما این احساس را «از درون» تصور می‌کنیم، ما تجربه شنیداری‌مان از موسیقی را چنان تصور می‌کنیم که گویی تجربه‌ای است از قرار گرفتن در معرض آن احساسی که ما موسیقی را صدای آن و بیانگر آن می‌شنویم. دعوی دوم برای نخستین بار در کتاب زیر مطرح شد:

Kendall Walton, "What is Abstract about the Art of Music?", Journal of Aesthetics and Art Criticism 46(1988).

و بعدها در اثری از همین نویسنده، پرورانده شد:

Kendall Walton, "Listening with Imagination: Is Music Representational?",The Journal of Aesthetics and Art Criticism 46.(1988).

۱۵. به عبارت درست‌تر شاید، افزوده سوم متضمن این باور باشد که موسیقی به طرز خیالینی به عنوان نمونه‌ای نا- شخصی از احساس یا جزء تأثیرگذار عواطف شنیده می‌شود، احساسی که مشخصا متعلق به کسی نیست و حتی شاید به یک شخصگانه نیز تعلق نداشته باشد. ممکن است پرسیده شود که چگونه یک احساس می‌تواند «منفک از جسم» باشد، یعنی به هیچ فرد خاصی نه واقعی و نه خیالی متعلق نباشد. پاسخ این اشکال این است که در نمونه مربوط به موضوع مورد بحث، از ما خواسته می‌شود که صرفا تصور کنیم که موسیقی نمونه‌ای از احساس است، بدون آنکه مجبور باشیم چیزی بیش از آن را تصور کنیم و از این لحاظ، پرسش «احساس چه کسی؟» به نحوی غیرمنطقی از آب در می‌آید. چنین نیست که آن احساس متعلق به هیچ کس نباشد، بلکه از ما خواسته نمی‌شود که تصور کنیم آن احساس متعلق به یک شخص معین است. با این همه یک اشکال مربوط به بازنمود به افزوده سوم باد آن است که با توجه به اینکه متضمن احساس صرفی است که متعلق به هیچ کس نیست، نمی‌توان قطع یقین دانست که آیا شرحی از (یا توصیفی از تجربه) بیانگری به مفهوم نمود بیرونی حالات روحی و درونی یک فرد در اختیار ما می‌گذارد. کاری که در عوض به جای آن انجام می‌دهد، شاید این باشد که شرحی از احساسی بودن موسیقی یا احساسی تجربه شدن موسیقی توسط ما، ارائه دهد.

16. Phenomenological aspect.

۱۷. این اشکال توسط خود باد در The Times Literary Supplement (1981): 762 در یادداشتی که راجع به نظریه شباهت- مبنای آوازی کیوی در خصوص بیانگری موسیقایی و نیز در جای دیگر مطرح شد. ("Music and the Expression of Emotion" in The Journal of Aesthetic Education) «اشتباه است که البته قبل از آنکه دیدگاهش را مورد بازنگری قرار دهد: تلاش کنیم... نوعی شباهت ادراک شده را در توضیح مفهوم بیان موسیقایی احساس به کار گیریم. چنین تحلیلی یک سره نادرست است، خواه این شباهت... میان موسیقی و بیان آوازی احساس یا میان موسیقی و بیان

احساس در بدن باشد، خواه میان موسیقی و خود احساس» (تأکید از من است).

18. arousal

۱۹. دیدگاه لوینسون نظریه کلی «بروس ورمازن» درخصوص بیانگری هنری را تعدیل می‌کند و آن را به قد و قامت موسیقی در می‌آورد:

See Bruce Vermazen, Expression as Expression, "Pacific Philosophical Quarterly 67 (1986).

اما با وجودی که دیدگاه حکم مبنای (Judgment- based view) ورمازن اگر بر موسیقی اعمال شود، به نظر می‌رسد در راستای همان باوری باشد که از آن این‌گونه استنباط می‌کنیم که موسیقی بیانگر احساسات یک گوینده نامعلوم است، لوینسون به حق، ایده‌های مربوط به استنباط و گوینده را رد می‌کند و خاطرنشان می‌سازد که ما مستقیماً و بی‌واسطه موسیقی را به مثابه امر بیانگرانه می‌شنویم. دیدگاهی از همان نوع ناظر به شخصگانه نیز از سوی راجر وات روان شناس در دانشگاه استرلینگ ارائه شد، که در آن مدعی است که موسیقی در ذهن ما «یک شخص مجازی» می‌آفریند که خصایص،احساسات و رفتارش ممکن است از موسیقی استنباط شود،

See John Sloboda, "Brain Waves to the Heart, "The BBC Music Magazine, November 1998.

۲۰. از همه مهم‌تر آنکه من گاه گلیساندوی کلارینت آغازین در Rhapsody in Blue اثر گرشوین (Gershwin) را بر حسب شخصگانه‌ای خیالین تجربه کرده‌ام، شخصگانه‌ای که در حال شیون یا گریه کردن از رهگذر موسیقی است. همچنین گاه، موسیقی جان کالترین (John Coltrane) را به طریق مشابهی شنیده‌ام. گویی که شخصگانه خیالین و نامعلومی «در درون» موسیقی (به صورت دقیق‌تر «در درون» صدای ساکسیفون») در حال بیان احساساتش به شکل موسیقایی است.

۲۱. رابرت استکر تردیدهای مشابهی درخصوص دیدگاه لوینسون مطرح ساخته که حاوی این پرسش است که به هنگام شنیدن موسیقی به مثابه امر بیانگرانه هر چند وقت یک بار- به فرض اینکه اصلاً چنین اتفاقی بیفتد- این‌گونه تصور می‌کنیم که شخصگانه موسیقایی نامعلومی احساسش را بیان می‌کند.

(Artworks [Pennsyl vania State University Press, 1997]) by Stephen Davies (" Contra the Hypothetical Persona in Music, "in Emotion and The Arts,ed. Mette Hgort and Sue Laver [New York: Oxford University press, 1997]); by Malcolm Budd ("Music and the Communication of Emotion, Emotion, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism 47 [1989] and by Aaron Ridley (Music, Value and the Passions [Cornell University Press, 1995]).

۲۲. خیال کردن یعنی چه؟ من در پاسخ به این سؤال، از تحلیل «کندال والتون» درخصوص خیال کردن (تصورنمودن) تبعیت می‌کنم: (بنگرید به

" Pictures and Make- believe, "Philosophical Review 82 [1973]; and also Mimesis as Make- believe [Harvard University press, 1991])

خیال کردن یا پنداشتن نوعی تصور کردن است و تصورات احتمالاً بیش از آنکه خواسته شده و دلخواه باشند، ناگهانی، غیرارادی و منفعل‌اند.

همچنین ممکن است تصورات، ناخودآگاه یا نامحسوس یا ضمنی (ناآشکار) باشند و ممکن است شخصی چیزی را تصور کند، بدون آنکه متوجه باشد دارد چنین می‌کند.

۲۳. مقایسه کنید با دیدگاه مشابهی که در فصل ششم کتاب زیر مطرح شده است:

Aaron Ridley's Music, Value and the Passions

۲۴. می‌توان به طرح ایجابی‌ای که در اینجا ارائه شده همچنین به عنوان جنبه‌های سازگار با هم آنچه لوینسون دیدگاه‌های تصورمبنا (Make- believe-based Views) در خصوص بیانگری موسیقایی و آنچه دیدگاه‌های نمود بیان مبنا، (appearance- of- expression-based views) می‌خواند (See Levinson, "Musical Expressiveness") نگریست و در این ادعا مایلم با رابرت استکر موافقت کنم که مدعی بود این دو نوع دیدگاه با هم مشابه‌اند، گرچه وی فکر می‌کرد که دیدگاه تصور مبنا ممکن است شکل دیگری از آن دیدگاه دیگر باشد.

Robert Stecker, "Expressiveness and Expression in Music and Poetry, "n.5, The Journal of Aesthetics and Art Criticism 5 [2001])

بر اساس طرح من، با توجه به شباهت موسیقی به جزء احساسی عواطف بشر و بیان‌های آوازی و جسمانی - رفتاری آنها، ما خیال می‌کنیم که موسیقی تجلی شنیداری عواطف یک فرد را که دارد به طرز موسیقایی بیان می‌شود، در اختیار ما می‌گذارد و اینکه شخص کیست یا چیست لااقل از سه جنبه متفاوت با هم فرق دارند که همه آنها مستلزم خیال کردن و تصور نمودن هستند.

۲۵. قضیه‌ای که در آن به جدایی و عناد و انفصال دو یا چند نسبت، حکم شده است. نقل از منطق صوری دکتر محمد خوانساری.م.

26. disjunction

۲۷. تغییر کوچک ممکنی که می‌توان در دگره سوم به وجود آورد (اگر دوست دارید می‌توانید آن را دگره چهارم بخوانید) آن است که گاه ممکن است ما به خود موسیقی جان نبخشیم، بلکه به ارکستر (یا ارکستر مجلسی یا کوارتت سازهای زهی یا دوئت) یا هر ساز موسیقایی دیگری که به آن گوش می‌سپاریم، به عنوان همان هستنده غمناک یا شادمان جان ببخشیم. جالب است در این رابطه اشاره کنیم که حداقل یک ترانه عامه‌پسند وجود دارد که راجع به مویه‌های آرام گیتار آواز سر می‌دهد.

۲۸. پیتر کیوی نیز در کتابش Sound Sentiment از جان‌بخشی ما به موسیقی به قصد بیانگرانه تجربه کردن آن سخن می‌گوید: «ما معمولاً به صداها و نیز به چشم‌اندازها (مناظر) «جان ریخت بدن می‌بخشیم»... درست همان‌طور که چهره را به شکل دایره و یک قاشق [یا مثلاً] آدمی را در هیأت چوبی می‌بینیم، اشارات و بیان‌ها را در موسیقی می‌شنویم» (ص ۵۸). «به هنگام گوش دادن... به موسیقی نیازی نیست که از «زندگی» درون موسیقی آگاه باشیم- اغلب هم نیستیم- زندگی‌ای که از طریق آن، بیانگری در موسیقی را می‌شنویم.» (ص ۱۷۳). من با کیوی موافقم که ما اغلب ناخودآگاه به بسیاری چیزها جان می‌بخشیم و آنها را انسان گونه می‌انگاریم که این گستره وسیعی از جان‌بخشی در اسطوره‌های مربوط به اشیاء بی‌جان مثل خورشید (که یونانیان باستان در هیأت هلیوس و هندیان باستان به صورت خورشید خدای سوریا به آن صورت می‌بخشیدند) تا جان‌بخشی به عناصر (زمین، هوا، آتش، آب، باران، باد و غیره) در مذاهب الحادی و جان‌بخشی معاصرتر به اشیایی از قبیل قهوه‌خوری‌های

تزئینی (آن نوع خاص از فنجان قهوه را در نظر دارم که یک بار به آن برخوردم و در آن تصویر زنده‌نمایی از دسته‌اش به شکل دماغ انجام شده بود و دارای حکاکی‌هایی از چشم روی دماغ و لبخندی بزرگ در قسمت زیر دماغ صورت پذیرفته بود) تا جان‌بخشی به اسباب بازی توسط کودکان را دربر می‌گیرد. اما مایلم از کیوی فراتر رفته و عنوان کنم که ما فقط بیانگری و اشاره و ایما را در موسیقی نمی‌شنویم، بلکه ما اغلب به آن در مقام چیزی که عمل بیانگری را انجام می‌دهد (یا شاید بتوان گفت به اشاره و ایما یا به اظهار و بیان می‌پردازد) حیات می‌بخشیم. (همچنین وسوسه می‌شوم که ادعا کنم به هنگام غمناک خواندن درختان بید به خاطر خمیدگی‌شان که شبیه به بیانگری جسمانی افراد غمگین است، ما نه از استعاره استفاده کرده‌ایم، نه مدعایی انگیختاری مطرح نموده‌ایم، نه ناظر به همذات‌پنداری خلاقانه‌مان با درخت بید سخن گفته‌ایم و نه همواره در این خیالیم که شخصگانه‌ای در درخت است. بلکه به نحوی اغلب تصور می‌کنیم. و از ما خواسته می‌شود تصور کنیم. که درخت بید. فقط زنده نیست، بلکه آن نوع موجودی است که حالات روان‌شناختی دارد، خودش غمناک است و خودش غم را از طریق عرضه‌داشت نمود بصری خمیدگی بیان می‌کند.)

۲۹. اشاره من به فرافکنی در اینجا، وولهایم را به خاطر می‌آورد که معتقدم می‌توانست به طریق مشابهی ادعا کند که ما با فرافکنی ویژگی‌های زندگان به چشم‌اندازها و بیانگرانه تجربه کردن آنها، به شکل پنداربنی به خود آنها جان می‌بخشیم. بنگرید به

Richrd Wollheim, "Correspondence, Projctive Properties, and Expression in the Arts, "in The Mind and Its Depths (Harvard University Press, 1993).

۳۰. معتقدم که مارسیلیو فیچینو (۱۴۹۹-۱۴۳۳) (Marsilio Ficino) فیلسوف ایتالیایی دوره رنسانس، اشاره مشابهی داشته است، آنجا که در نظریه موسیقی- روحی‌اش ادعا کرده که موسیقی شبیه یک روح زنده یا یک حیوان است که خودش می‌جنبد. نگاه کنید به:

D.P. Walker, spiritual and Demonic Magic (Leiden: The Warburg Institute, 1958).

31. Beethovens Ninth Symphony in D Minor, op, 125)

32. Comic Strips.

۳۳. کاملاً مطمئنم که کودکان- که تخیلات عظیم‌تر و بدیع‌تری نسبت به بسیاری از بزرگسالان دارند- به سهولت و سرعت بیشتری نسبت به بزرگسالان با این نکته موافقت می‌کنند که ما تصور می‌کنیم که این خود ماشین‌های داستان‌های مصور هستند که غمگین یا شادند و نه شخصگانه‌های «خودرو» منفک از آنها و «در درون» آنها. اگر تردید دارید، از یک کودک بپرسید که این کیست که ما به هنگام دیدن تصاویر ماشین‌های داستان‌های مصور، آن را غمگین یا شاد می‌بینیم.

۳۴. شاید دوست داشته باشیم به چیزهای بی‌جان بی‌شماری در جهان از قبیل اشیاء موجود در طبیعت، جان ببخشیم یا به‌طور مشخص آنها را انسان‌گونه بینگاریم تا قادر شویم خلاقانه با آنها همذات‌پنداری کنیم و با چنین کاری پاداش‌های عاطفی و مزایای دیگر نصیب خود کنیم؛ در کنار چیزهای دیگر ما با انجام این کار به طرز خیالینی متوجه می‌شویم که در حس کردن احساسات معین تنها نیستیم. شاید صرف‌نظر از جنبه دلگرم‌کننده‌اش به لحاظ روانی، ما همچنین از سر بازی‌گوشی و خوشی، چنین می‌کنیم. بدین ترتیب می‌توانیم با چیزهای بیشتری به طریق تخیلی

و خلاقانه‌ای همذات‌پنداری کنیم یا با آنها ارتباط برقرار کنیم.

۳۵. نظریه‌ای درخصوص انگیزش موسیقایی که سازگار با طرح فوق در خصوص بیانگری موسیقایی باشد، کم و بیش از این قرار خواهد بود. در زندگی واقعی ما از دیدن اندوه دیگری متأثر می‌شویم، یا به واسطه نمایش‌ها، داستان‌ها و رمان‌ها برانگیخته می‌شویم، چرا که با شخصیت‌های درون آنها همذات‌پنداری می‌کنیم. همچنین ما اغلب به وسیله موسیقی برانگیخته می‌شویم، چرا که با شخصگانه خیالین موسیقایی یا با خود موسیقی- که با او به عنوان همان هستنده شاد یا غمگین جان بخشیده شده- همذات‌پنداری می‌کنیم. با این حال گاه ممکن است از طریق موسیقی نسبت به اندوه (یا شادی)ای برانگیخته شویم که تقریبا به هیچ چیزی مربوط نیست، نه به یک شخصگانه خیالین و نه خود موسیقی‌ای که به عنوان هستنده‌ای غمگین به آن جان بخشیده‌ایم- و در این مورد، این، حالت یا احساسی ناخواسته است و احساسی نیست که به طریق موسیقایی برانگیخته شده باشد.

36. Organic unity

37. Cheshire

۳۸. فکر می‌کنم تا اندازه‌ای مهم باشد که خواننده روی تجربه‌اش از بیانگرانه شنیدن موسیقی در موقعیت‌های متنوع تمرکز کند. شاید طرح من برای آن عده‌ای که به نتیجه رسیده‌اند که احساس‌شان- دست‌کم گاهی اوقات- این است که گویی احساس بیان شده به شکل موسیقایی به خود موسیقی تعلق دارد و نه به چیزی غیر از آن، قانع کننده‌تر باشد. و شاید احتمال داشتن چنین تجربیاتی برای آن کس که سازی می‌نوازد یا روی ساز بداهه‌نوازی می‌کند، بیشتر باشد.

39. Process-Ontology

40.Hurricane Floyd

41.Hurricane Georges

42. Functionalism

43.Materialist

44.Behaviorism

45. Identity Theory

۴۶. از جان براون، ملکوم باد، دیوید کامیسکی، بریس گات، جرولد لوینسون، آلن استرز، سوزان استارک و بارت استکر به خاطر نظریات و پیشنهادهایشان درباره چند نسخه ابتدایی این مقاله سپاسگزارم. نسخه‌ای از این مقاله در دانشکده بیتس قرائت شد و من از آنها که در آن موقع در آنجا حاضر بودند، به خاطر واکنش‌شان به این نوشته متشکرم. همچنین مایلم از منتقد ناشناسی که این مجله را مطالعه می‌کند، تشکر کنم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی