هنر و واقعیت

سالیوان
ترجمهٔ
کامران فانی

جان ویلیام ناویل سالیوان J. W. N. Sullivan فرزند یك ملاح فقیر ایرلندی در۱۸۸۶ در ایرلند زاده شد ودر ۱۹۳۷ درانگلستان درگذشت. در رشته ریاضیات وفلسفهٔ علم ازصاحب‌نظران بنام این قرن است ودر این‌زمینه آثار مهمی دارد چون، تاریخ ریاضیات دراروپا (۱۹۲۵) وعلم یك دید جدید (۱۹۳۵). سالیوان به‌موسیقی، به‌ویژه موسیقی بتهوون، عشقی وافر داشت وکتاب سلوك روحی بتهوون او (۱۹۲۷) Beethoven: His Spiritual Development یکی ازمعتبرترین ودرعین‌حال دلچسب‌ترین آثاریست که تاکنون‌درباره بتهوون نوشته‌شده‌است. سالیوان دراین کتاب گزارشی دقیق‌ازسیر وسلوك معنوی‌بتهوون بدانگونه‌که در موسیقی‌اش منعکس است، بدست می‌دهد. بگمان سالیوان موسیقی از بیانی غنی برخوردار است وزبانی است‌که می‌توان باآن‌سخن‌گفت وفلسفه واندیشه وبینش خود رانسبت به‌زندگی باآن بیان‌داشت. بتهوون بیش ازهر موسیقیدان دیگر درآثارش چنین کرده‌است وقدم ازِ«موسیقی‌ناب»فراترگذارده، بینش‌خود را از زندگی به‌زبان‌موسیقی بیان دانته‌است. فصل نخست‌کتاب سلوك روحی بتهوون که ترجمهٔ آن ذیلا می‌آید ودربارهٔ «ماهیت‌موسیقی»است کلاً اختصاص به‌اثبات همین نظریه دارد.

□

۱

در۲۸ماه مه ۱۸۱۰، الیزابت‌برنتانو[1] خانم‌جوانی‌که می‌گویند زیبا وبسیارجذاب وبا فرهنگ بوده است، نامه‌ای‌به‌گوته‌نوشت ودرآن شرح‌دیدارش را بابتهوون‌باز گفت. دراین نامه او گزارش گفتگویی را می‌آورد، ومدعی می‌شودکه درطی این‌گفتگو بتهوون سخنان زیر را برزبان رانده است:

1– Elizabeth Brentano

«وقتی چشمانم را می‌گشایم دچارتأسف می‌شوم، زیرا آنچه‌که می‌بینم مغایرمذهب من است. من دنیایی راکـه نمی‌داند مکاشفه در موسیقی بسی والاتر از مکاشفه در علم و فلسفه است، تحقیر می‌کنم. موسیقی شرابی است که به‌انسان بالندگی وزایندگی الهام می‌بخشد ومن آن خدای شرابم‌که شراب شکوهمند ومقدسی را برای بشرعصاره می‌کشد وروح آنان را سرمست می‌کند. آنگاه‌که ازاین هستی به‌هوش آیند ازآن دریا، گنجینه‌ها بیرون کشیده‌اند وبقدر وسع‌خود ارمغانها به‌خشکی‌بازآورده‌اند. من‌حتی یك دوست‌ندارم، باید تنهاباشم. اما نیك می‌دانم‌که خداوند به‌من ازهر هنرمند دیگری‌نزدیکتراست. من با او بی‌هراس می‌پیوندم، همواره او را باز می‌شناسم ودرمی‌یابمش وترسی ازموسیقی خود ندارم؛ چه موسیقی من سرنوشتی بدفرجام به‌دنبال نخواهد داشت. آنان که موسیقی مرا دریابند، از تمامی تیره‌بختیهایی که دیگران بار آن‌را بدوش دارند، آزاد می‌شوند.

موسیقی بواقع میانجی زندگی عقلانی واحساسی ماست.

با گوته دربارهٔ من صحبت کنید. به‌او بگویید به سنفنی‌های من گوش دهد، آنوقت درخواهیدیافت. اوبه‌من‌حق می‌دهد که‌بگویم موسیقی گذرگاهی‌است اثیری به‌دنیای والای معرفت‌که بشریت را درمی‌یابد واما بشریت از درکش عاجز است.»

روز بعد وقتی الیزابت این نوشته‌ها رابه‌بتهوون نشان داد، او باحیرت گفت: «این حرف‌ها را من زده‌ام؟ عجب حالت وجد وخلسه‌ای داشتم!»

البته مشکل اینجاست‌که نمی‌دانیم واقعاً بتهوون چنین سخنانی را برزبان‌رانده‌است یا نه؟ جای تأسف است‌که الیزابت جذاب وافسونگرچندان صادق و امین نمی‌نمود. حتی مدافع او تایر[1] هم اذعان داردکه این زن ازجعل تمام یا قسمتی ازاسناد ابا نداشته است. در واقع اظهاراتی‌که دراین نامه به‌بتهوون نسبت‌داده شده ازنظرسبك با تمامی‌نوشته‌هایی که از او در دست است تفاوت بارز دارد. شیندلر[2] که درسالهای آخر عمر بتهوون همدم همیشگی او بوده، می‌گویدکه هرگز ندیده است «استاد» این چنین سخن بگوید. از سوی دیگر بتهوون دراین زمان بیش‌از چهل سال نداشت وهنوز به‌آن دوران خاموشی سالهای واپسین عمرش قدم‌نگذارده‌بود. به‌هرحال‌تردیدی نیست‌که الیزابت بیگمان ازشیندلربسیار باهوش‌تر وحساس‌تر بوده است. بعلاوه دراین گزارش نکاتی به‌چشم می‌خوردکه اگر بدقت موردنظر قرار گیرند، آنچنان ویژگی خاصی دارندکـه مشکل بتوان جعلشان کرد. فرض معقول براین است‌که بتهوون دربارهٔ موسیقی خود چنین وچنان ادعایی‌کرده والیزابت‌که روحی رومانتیك داشته وزیاد اهل وسواس وتدقیق نبوده، برداشت خود را از این‌گفته‌ها بدین‌گونه آورده است تا بدان جلوه و اثری بخشد.

این نکته‌ای بس مهم است، از آنجاکه این‌گزارش تنها سندی است که در آن نظر بتهوون را دربارهٔ نقش موسیقی باز می‌یابیم. این نظر با جهانبینی فکری رایج در زمان اوهماهنگ نبوده و درواقع با اقلیم کلی دنیای فکری سه قرن اخیر مغایر است. بر مبنای خیالبافی‌های الیزابت هم‌شده، می‌توان تصورکردکه بتهوون هنر را وسیلهٔ شناسایی‌وابلاغ

1– Thayer 2– Schindler

معرفت می‌دانسته است. بتهوون به آنچه آی. ای. ریچاردز[1] «نظریه مکاشفه‌ای» می‌نامد ایمان راسخ داشته است. بنابراین نظریهٔ اهمیت هنر بسی مهمتر از آنست‌که عموماً بدان نسبت می‌دهند. هنر نیز باید همپای علم وفلسفه، وسیله‌ای برای شناخت و ابلاغ واقعیت شناخته شود. جز بتهوون دیگر هنرمندان نیز چنین عقیده‌ای داشته‌اند، اما قبول آن در محدودهٔ جهانبینی علمی که در قرن هفدهم پایه‌گذاری شده و هنوز هم جهانبینی شایع و رایج عصر است، البته خالی ازاشکال نیست. برای یك‌نظریه زیباشناسی جدی که منکر تأثیر علم در انقلاب عظیم فکری نباشد، قبول اهمیتی که بتهوون برای هنر قائل است، اگر نه ناممکن، لااقل سخت می‌نماید. بااین‌همه، صرف این‌واقعیت‌که بتهوون، یعنی‌خالق موسیقی، چنین نظری دربارهٔ کارش داشته است نمی‌تواند بی‌اهمیت تلقی شود. البته‌برای نویسندگانی که ازهوش وحساسیت عادی برخوردارند، رد عقاید یك هنرمند بزرگ‌دربارهٔ معنی آثارش سهل می‌نماید، بویژه وقتی‌که این عقاید با فلسفه‌ای‌که نویسنده برای بیان عقاید خود پذیرفته، مغایرباشد. چنین نظری صرفاً نمایشگرایمانی رقت‌بار به‌اعتبار«حقایق مسلم» است. بیگمان‌کمی تواضع درمقابل گفته‌هایی‌که بنظرمیرسد از حالات درونی‌غنی‌تر وژرف‌تری سرچشمه می‌گیرد، پسندیده است. بدینگونه است‌که پاسخ گوته به‌نامهٔ‌الیزابت دربارهٔ بتهوون به دل ما می‌چسبد:

«ذهن یك انسان عادی چه بسا دراین گفته‌ها تناقضی بیابد؛ اما درمقابل‌این گفتارها که از زبان انسانی‌سرمست ازنیرویی خدایی بیرون آمده‌است، مردم عادی باید به‌حرمت بایستند، دیگرمطرح نیست‌که چنین‌انسانی ازروی‌خرد سخن می‌گوید یا از روی‌احساس، چه دراینجا خدایان دست اندرکارند وبذربصیرت آینده را می‌پاشند وتنها باید امید بست که این بذر بی‌مزاحمت رشد کند و ببالد. برای دیدن آن باید ابرهای تیره‌ای که ذهن انسانها را درخود فروپوشانده‌اند، زدود... فکراینکه می‌توان چیزی به‌اوآموخت وهنی عظیم‌است، حتی اگراین فکرازآن‌کسی باشدکه‌بینشی بس عمیق‌تر ازمن داشته باشد، زیرا که مشعل راهنمای اونبوغش است، نبوغی‌که مدام همچون آذرخش، آسمان ذهن او را روشن می‌کند، حال آنکه ما درتاریکی نشسته‌ایم وبه‌سختی آگاهیم‌که سپیدهٔ سحرازکدام سو برما می‌دمد.»

نامه البته‌کمی متکلفانه است؛ اما به‌هرحال روشن است‌که گوته احساس می‌کرده باید با بتهوون به‌حرمت رفتار کرد. از نظرگوته تعیین حد وحصر برای نبوغی از سیاق نبوغ بتهوون غیرممکن‌است. پس چه بهترکه‌قبل از رد نظربتهوون دربارهٔ اهمیت‌موسیقی نخست این‌نظررا بادقت بیشتری بررسی‌کنیم.

□

تا پایان قرن هجدهم خصوصیات اقلیم ذهنی دنیای نو در اذهان عمومی کاملاً جایگزین شده بود. ما اصطلاح «اقلیم ذهنی»را ازپروفسور وایتهد به‌وام‌گرفته‌ایم[2]، مراد

۱ــ I. A. Richards منتقد ادبی معاصر انگلیسی. این نظریه در کتاب مهم او به‌نام «اصول نقد ادبی» *Principles of Literary Criticism* آمده است.

2— A. N. Whitehead. *Science and The Modern World.*

او ازاین اصطلاح، آن فرضیات بنیادی است که در هر دوره خاصی شایع است و در واقع زمینهٔ کلی جهانبینی‌های گوناگون آن دوره خاص را تشکیل می‌دهد. این فرضیات البته به‌صورت فلسفه‌های روشن وجود ندارد ودرحقیقت پایه‌ایست برای فلسفه‌هایی که در آن دوره خاص ساخته می‌شوند. مثلاً فرضی‌که درسه قرن اخیر بی‌گفتگو مورد قبول بوده است وجود نظم درطبیعت است. خصوصیات اقلیم ذهنی دنیای‌نو بیش ازهرجا درعلم‌جدید منعکس است، چه فعالیت‌های علمی مستقیماً وبنحوی کامل تحت تأثیر این فرضیات بوده است. البته این‌فرضیات را، اغلب به‌نحوی ناخودآگاه، درفلسفه ونقد زیباشناسی‌نوین نیز بازمی‌یابیم. یك جنبهٔ این فرضیات که دراین رساله بیش ازهمه به‌کارما می‌آید توجیه این نظراست که هنرفعالیتی است که کلاً مبین ویژگیهای خاص نهاد انسانی است. هنرمکاشفهٔ واقعیت نیست. وصفاتی که هنرمندمعمولاً به‌طبیعت نسبت می‌دهد ذاتاً درطبیعت موجود نیست. اساس این‌نظر بر ماتریالیسم علمی گذارده شده است ومبتنی بر این فرض است که واقعیت جهان خارج تنها به‌زبان مفاهیمی که در ساختمان علم جدید واردند، قابل وصف است ـ مفاهیمی همچون ماده، نیرو، زمان وفضا وجزآن. دراین دنیا ذهن انسان که خود بنحوی حاصل همین مفاهیم است دست به‌آفرینش ارزشهایی می‌زند که تنها مبین نهاد و حالات درونی خود اوست و ربطی به‌واقعیت‌جهان خارج ندارد وربط آن به‌واقعیت‌چیزی جز پذیرش نوعی دید «جادویی» نسبت‌به‌جهان نیست. آرزوهای ما درواقع زبان‌نیازهایمان است ـ آنهم نیازهای زیستی‌مان و با این حساب کلاً مفاهیمی عرضی هستند. آنها نهاد جهان را توضیح نمی‌کنند و مفهوم جهانی اشیاء را باز نمی‌نمایند. اینکه هنرمند ماهیت واقعیت را برایمان روشن می‌کند ویا اینکه ازچیزی جز خواص سازمان عصبی خودپرده برمی‌دارد، فرضی است که با جهانبینی علمی امروزی مغایر است.

ازاین مقدمات برمی‌آیدکه هنرجز رمز ورازی ناچیزوجزئی نیست. رمز ورازش از آنجاست که ما بیگمان ازیك اثرهنری لذتی می‌بریم که بسهولت نمیتوان آن‌را به‌نیازهای بیولوژیکی نسبت داد واین مسأله بویژه درموسیقی صادق است. مشکل بتوان دریافت که چرا درمحدودهٔ تنازع بقا حساسیت خاصی نسبت به‌بعضی اصوات غیرطبیعی درانسان رشد کرده است. این رمز وراز ازسویی ناچیز وجزئی است، ازآنجاکه نیازی غیرلازم واتفاقی است. برمبنای این برداشت بودکه فرضیهٔ «احساس زیباشناسی» درهنرپدید آمد. بنا بر این فرض درمیان عواطف انسانی، احساس خاصی وجود داردکه تنها درمقابل آثارهنری ویا «جلوه‌های زیبا» به‌هیجان می‌آید. این احساس البته شدت وضعف دارد، وگهگاهی هم به نهایت می‌رسد. بعضی ازآثارهنری نسبت به‌دیگرآثارمشابه با ارزش‌تر است و چه بسا یك اثر هنری «کامل» باشد. یك اثر کامل هنری احساس زیباشناسی را به‌نهایت متأثر می‌کند. نزدیکترین مثال‌مشابه بظاهرهمان حالت اوج‌لذت جنسی‌است. براساس این‌نظریه می‌توان آثارهنری را به آثار کامل و ناقص طبقه‌بندی‌کرد، یعنی آثاری که اوج لذت پدید می‌آورند وآثاری‌که نمی‌آورند. اثر کامل‌هنری می‌تواند یك‌سنفنی، یك ملودی زیبا، یك‌شعر حماسی ویایك تکه حصیرصربستانی باشد. تمام این‌آثارطبعاً ازارزش مشابهی‌برخوردارند، چه‌وظیفهٔ خودرابنحوی کامل‌انجام می‌دهند واحساس زیباشناسی را به‌نهایت متأثرمی‌کنند.

اعتراض وارد براین نظریه اینست که بارزترین واکنش‌های ما را در برابر یك اثر هنری نادیده می‌گیرد. درواقع آثار هنری صرفاً یك احساس معین در ما برنمی‌انگیزند و تقسیم آن به کامل و ناقص حق مطلب را ادا نمی‌کند. فی‌المثل نمی‌توان تفاوت واکنشی راکه‌ما درمقابل یکی ازآخرین‌کوارتت‌های بتهوون ویکی ازنخستین کوارتت‌های هایدن از خود نشان می‌دهیم با ذکراین‌نکته بیان‌کردکه‌آن احساس خاص زیباشناسی کمتر یا بیشترتحریك شده است، این اثرنسبت به‌آن دیگری کاملتر نیست. هر دوی این آثارکم وبیش ازکیفیت «زیبایی» برخوردارند و واکنش ما، از دیدگاه زیباشناسی، واکنشی است در مقابل این کیفیت‌که البته همیشه از یکدست است. توجیه چنین سخنی صرفاً به‌خاطر فقر زبان است. زبان‌که حادثه‌ای تاریخی است، برای اغلب حالات درونی انسان واژه‌ای ندارد و از این نظر واژگانش سخت فقیراست ومآلاً از خلق‌کلماتی مناسب برای صفات اشیایی که چنین حالاتی را پدید می‌آورند نیز عاجزاست. حتی کلماتی نظیرعشق ونفرت‌که با عواطف‌بسیار شدید ومورد اعتناء بشر سر و کاردارند، صرفاً کلماتی ممزوج هستند. ما بسیاری از حالات درونی خود را باکلمهٔ‌کلی عشق بیان می‌داریم، حال آنکه در این‌کلمه ده‌ها معنی نهفته است که نه تنها از نظر شدت وضعف، بلکه از نظر نوع و ماهیت نیز با یکدیگر تفاوت دارند. در نتیجه از آنجا که کلمهٔ «زیبایی» کلاً به حالت انفراد وجود دارد، یا به کیفیت خاصی از اشیاء اطلاق می‌شود و یا وصف یکی از حالات درونی را بدست می‌دهد، پس نارسایی زبان را بجای کلید حقیقت به‌اشتباه گرفته‌ایم.

هرگاه به بازی سرگرم‌کننده اما ساده لوحانه‌ای دست بزنیم و از نقص زبان برای بنای‌نوعی فلسفه مددگیریم و به‌تجربیات واقعی خودنیز وفادار بمانیم، آنگاه درخواهیم یافت‌که هیچ دلیلی برای قبول نوعی احساس زیباشناسی خاص دردست نیست و اصولاً نیازی نیست که به وجود کیفیت خاصی از زیبایی در تمام آثارهنری باور داشته باشیم. چنین باورهایی صرفاً از آنجا ناشی شده است که انسان می‌خواهد بسادگی نوعی نظریهٔ هنری پدید آورد که با دنیای مادی علم هماهنگ باشد، دنیایی‌که در آن ارزش‌ها جزئی از واقعیت نیستند. اما حتی دراین‌برهوت ماشینی نیز چه‌بسا بتوان به نظریه‌ای واقعی‌تر و منعطف‌تر و شکوفاتر دست یافت. نیازی نیست که به نوعی شباهت رمز آمیز در میان تمام آثارهنری باورداشته باشیم ویا تن به‌قبول تشنگی غیرعادی وبظاهر بی‌فایده‌ای بدهیم‌که تنها هنر می‌تواند سیرابش کند. چه بسا بتوان به‌صحت دریافت‌های مستقیم خود تن داد و باورداشت‌که هنرها صرفاً کامل وناقص نیستند، بلکه کوچك وبزرگ نیزهستند. همهٔ ما بیگمان در مقابل یك اثر بزرگ هنری این احساس را داریم‌که گویی حوزهٔ وسیعی از تجربیات در مقابلمان به روشنی گراییده و هماهنگ شده است؛ که البته کلاً چنین احساسی را نمی‌توان رد کرد. شکی نیست‌که شکل پذیری حالات درونی، سلسله مراتب متفاوتی دارد و آن حالت درونی هنرمند بزرگی که در قالبی متعالی شکل پذیرفته است، دست‌کم در زمانی کوتاه قابل انتقال به ماست. می‌توان فرض کرد که دستگاه عصبی چنین هنرمندی بنحوی از دستگاه عصبی ما کاملتر ساخته شده است. او نوعی کیفیت

رمزآمیز زیبایی را کشف نکرده و باز ننموده است؛ بلکه صرفاً بـه حالت درونی و بـه تجربیات ذهنی ما سازمانی‌متعالی‌تربخشیده است. یك‌چندی با چشمان او به دنیا می‌نگریم. البته برای آنکه به اصل ماتریالیسم وفادار بمانیم نباید چنین فرض‌کنیم که چنین‌هنرمندی به‌مادانش ارزانی داشته‌است؛ او به‌هیچ‌روی ماهیت واقعیت‌را برما مکشوف نساخته‌است. واقعیت در واقع مادهٔ علم است و ارزش‌هـا در محدودهٔ علم نمی‌گنجند. آن تناسب و هماهنگی حالت ذهنی را که هنرمند برما روشن می‌سازد بدین معنی نیست کـه «در جهان همه چیز برونق مراد است.» چنین حالتی صرفاً دال براین معنی است کـه دستگاه عصبی آن هنرمند بنحوی خاص پرداخته شده است. مزیت این نظریه بر نظریهٔ «احساس زیبا-شناسی» این است کـه دیگر نیازی نداریم که واکنش‌های مستقیمی را کـه در برابر آثار هنری در خود تجربه می‌کنیم این چنین دست کم بگیریم. البته با قبول این نظریـه هم تمامی ارزش واقعی واکنش‌ها را نمی‌توان توضیح داد، اما دست‌کم تسمتی ازآنرا می‌شود تعبیر کرد. در واقع دیگر ناچار نیستیم که خود را تا حد شرایط ابلهانهٔ یك «زیباشناس صرف» پایین بیاوریم. دیگر ناچار نیستیم که تظاهر کنیم ارزش یك تصنیف قشنگ با یك سنفونی‌عظیم برابر است وابنکه جامعیت و ژرف اندیشی درمقابل «کمال» بهیچ نمی‌ارزد. غنای مـاده مورد مصرف هنرمند و میزان گستردگی و عمقی که هنرمند در شکل دادن به این ماده داده است در واقع عواملی هستند که ارزش یك اثرهنری را معین می‌کنند.

این نظر بیگمان مناسب‌ترین نظریه‌ایست که می‌توان برمبنای اصول ماتریالیسم جعل‌کرد. یك اثرهنری بـرخلاف یك کشف علمی عوامل و عناصر جدیـد واقعیت را باز نمی‌نماید؛ بلکه صرفاً یك حالت درونی خوش ترکیب را که با حالتهای عادی ما متفاوت است، تصویر می‌کند. این نظریه‌البته‌کمی مبهم است. وقتی ریاضیدانی نابغه، نظم نوینی ازحقایق شناخته را عرضه می‌دارد، درواقع میان شکل تجربهٔ ذهنی او وکشف عناصرجدید واقعیت، چندان تفاوت روشنی به چشم نمی‌خورد. یحتمل برای روشن کردن این نکته نیاز به بررسی و تحلیلی مفصل داریم که نتیجهٔ آن مشکوك می‌نماید، ولی بهرحال چنین نیازی اینك احساس نمی‌شود، چه می‌دانیم‌که شالودهٔ آیین مادی‌که نظریهٔ مورد بحث ما برآن استوار است، امروزه سخت به لرزش افتاده است.

□

بنابرآن اصل ماتـریالیستی کـه بیش‌از همه برنظریهٔ زیباشناسی مؤثر افتاده است، دریافتهای هنرمند از جهان، کنه واقعیت را بر ما آشکار نمی‌سازد. براساس این اصل کل واقعیت صرفاً به زبان مفاهیم علمی که در قرن هفدهم مسیحی بنای عظیم آن پی‌افکنده شد، قابل شرح و بسط است. البته فرضی که چنین بی پرده بیان شود، فرضی غریب و شگفت می‌نماید و طبیعی است‌که آناً درِ ما این ظن را پدید می‌آورد که احساس وعاطفه، در ایجاد این فرض بیش‌از عقل دست داشته است؛ اما در واقع این فرضیه بـه یـك معنی مبنای عقلانی دارد، مبنایی کـه فقط در چند سال اخیر پایه‌های آن واژگون شده است.

چنین مبنایی براین حقیقت استوار بوده است که عناصری که علم کنارشان گذارده است هرگز خودی نشان نداده‌اند و در سر راه علم قرارنگرفته‌اند. اگر عناصر دیگری جز آن عناصری که علم جزء لاینفك واقعیت شناخته، وجود می‌داشته‌اند، پس چگونه است که توصیفات علمی این‌چنین‌جامع و کامل می‌نمایند؟ صرف این حقیقت که علم دستگاهی بسته و بهم مرتبط است بیگمان خود فرضی‌است علیه وجود هرآنچه علم ازآنها چشم پوشیده است. در پایان قرن هجدهم نیروی متقاعد کنندهٔ چنین استدلالی، به‌نهایت درجه رسید. پیروزی عظیم ریاضیدانان فرانسوی که در پرتو افکارگالیله و نیوتون حاصل آمده بود، در همگان این عقیده را پدید آورد که کلید-شناخت جهان اینك کشف شده است. اینکه لاپلاس به‌ناپلئون خاطرنشان‌می‌کردکه درنوشتن‌مکانیك‌آسمانی Mécanique Céleste هیچگونه نیازی به فرض وجود خدا در خود احساس نکرده است در واقع هم بیان کنندهٔ موقع ماتریالیستی او وهم بهترین شاهد این‌مدعاست. اما البته چنین‌شهادتی ناچیز وجزئی است. اینکه لاپلاس خدا را در آسمانها نیافته بود، دلیل این نمی‌شدکه برروی زمین هم او را نیابد. نفس زندگی و ذهن‌آدمی آنچنان ازحوزهٔ علم بدور بود که دانشمندان مادی قرن هجدهم وجود آن‌را صرفاً با نادیده انگاشتنش توجیه می‌کردند. امروزه هم وضع چنین است و علم بهیچ روی از عهدهٔ بیان تمامی واقعیت برنمی‌آید. ایرادی که بر علم وارد است اینك قدرت گرفته، و تغییر شگرفی که در جهان‌بینی علمی پدیدآمده است، دقیقاً معلول نارسایی علم در حوزه‌هایی است که چندی پیش بزرگترین پیروزی‌های خود را در آن بدست آورده بود. اینك کاملاً محتمل است که با تغییرشکل فکر علمی، بار دیگر ارزش‌ها را جزء ذاتی واقعیت بپندارند. حتی در غیر این صورت بازهم بررسیهای اخیر نشان داده است که علم دستگاهی بواقع محدود و در خود فروبسته است. چنین حالتی البته معلول این حقیقت است که علم فیزیك (یعنی علمی‌که دیدگاه مادی ما بویژه برآن مبتنی است) تنها با یك جنبهٔ واقعیت، یعنی با ساختمان آن، سروکار دارد وهمواره نیز در محدودهٔ همین حوزه باقی می‌ماند.

البته واقعیتی است که دید مادی امروزه کنار گذارده شده است و صرف این کنار گذاردن صرف نظر از دلایل بس مهمی که در اینجا مطمح نظر نیست سخت بکار ایجاد یك نظریهٔ جدید در هنر می‌آید. واکنش ما در مقابل یك اثر هنری و یا به بیانی رساتر تعبیر ما ازاین واکنشها بویژه تحت‌تاثیر اقلیم ذهنی‌ای بوده‌است که ماتریالیسم‌علمی آنرا پدیدآورده بود. هیچ اقلیمی چنین گسترده و چنین نیرومند نبوده است. البته شرایط این اقلیم تنها به مسائل خاصی فرصت بالندگی وکمال‌می‌دهد و از رشد دیگرمسائل‌جلوگیری می‌کند. خصلت این اقلیم خاص در این است که ارزشیابی صحیح تجربیات و حالات زیباشناسانهٔ ما را مشکل ویا ناممکن ساخته است وبدین منوال درمقابل درك ما ازاهمیت و قدر یك هنرمند بزرگ سدی ایجاد کرده است و ما را واداشته که مفاهیم هنری را در قالب‌نظامی که‌جای‌اینگونه مفاهیم درآنهانیست بگنجانیم واین‌خود مآلاً به‌تغییرشکل این مفاهیم انجامیده است و درنتیجه واکنش ما درمقابل یك اثر هنری خلوص خود را یکسره

از دست داده است و صرفاً در خدمت تعابیر جهان‌بینی خاص ما در آمده است. بدین منوال بیشتر انتقاداتی که بعمل می‌آید با ارزش‌های ثانوی سروکار دارند، چه تنها چنین ارزش‌هایی در این اقلیم ذهنی پدیدارند.

□

از نظر نقد زیباشناسی، مهمترین نتیجه‌ای که در اثر تغییر فکرعلمی درحال حاضر پدید آمده است، این بوده که دیگر حالات درونی ما را انکار نمی‌کند، در حالیکه علم به صرف‌اینکه این‌حالات هیچگونه بستگی باماهیت واقعیت ندارند، نادیده‌شان می‌گرفت. آن تصورات اساسی که تاکنون علم در خدمت خود گرفته بود اینك غیرلازم و ناقص می‌نمایند ومی‌رود که مجموعهٔ دیگری جانشین‌آنها شود و چون چنین امری بنحوی کامل انجام پذیرد بیگمان ارزش‌ها بنحوی جزء ذاتی واقعیت درخواهند آمد. حتی اگرعلم بی‌آنکه ارزش‌ها را وارد در نظام‌کار خودکند، همچنان به‌پیش رود، باز این نکته بدان معنی نخواهد بود که فرض وجود ارزش‌ها را منکر شویم. یکی‌ازمهمترین نتایج فیزیك نظری در سالهای اخیر جز این نبوده است که بدقت چگونگی محدودیت معرفت علمی را باز نموده است. علم به ما دربارهٔ ساختمان اشیاء آگاهی می‌دهد نه دربارهٔ ذات آنها. البته چه بسا تنها آگاهی ممکن همین باشد ولی چنین نظری بردلایل کافی‌متکی نیست. درواقع علم دربارهٔ بسیاری چیزها به فراوانی سخن گفته است، اما در این سخن‌ها کمتر به آن دنیای مأنوس وملموس انسانی برمی‌خوریم ودلیلی‌هم نداردکه تنها آن چیزهایی‌را باور کنیم که صرفاً به زبان علمی که زبانی است کم مایه و رقیق و کلاً از تجریدات خود خواسته پدیدآمده است، درمی‌آید.

اینك با زوال جهان بینی فرتوت سه‌قرنهٔ علمی، راه برای ایجاد یك نقد زیباشناسی مناسب باز شده است. واقعاً همانطور که ریچاردز تصریح می‌کند، هنرمند به‌حالات درون ما سازمانی متعالی‌تر می‌بخشد و این حالات از مفاهیمی سرشارند که آن مفاهیم با آنکه در نظام‌علمی جایی ندارند اما بیگمان در نفس واقعیت دخیلند. بدین تفصیل یك اثرهنری وسیله‌ایست برای ابلاغ معرفت، و این چه بسا خود «مکاشفه‌ای» باشد. «خود آگاهی برتر» در یك هنرمند بزرگ نه تنها از روی قدرت او درنظم بخشیدن به حالات درونش، بلکه به علت صرف وجود این حالات در او ثابت می‌شود. دنیای او تا آنجا که به میزان دریافت او از واقعیت و سازمان بخشیدن به این دریافت مربوط می‌شود با دنیای یك انسان معمولی‌فرق دارد، همانگونه که دنیای یك‌انسان معمولی بادنیای یك‌سگ فرق‌می‌کند. پس‌می‌توان‌نظریهٔ«مکاشفه» درهنررا گسترش‌داد ودرواقع این‌وظیفهٔ مامنتقدان است که به این‌نظریه هرچه بیشتر صراحت بخشیم. برترین هنرها نقشی فرارونده[1] دارند، همانگونه که علم‌دارد. درگفتن این‌مطلب‌باید بدقت به تفاوت این دونقش نظرداشته‌باشیم. البته نمی‌توان گفت‌که هنرنیز به‌شیوهٔ علم ابلاغ معرفت می‌کند، چه‌دراین‌صورت با این

1— Transcendetal

اعتراض‌مواجه می‌شویم که درنظریهٔ مکاشفه اصولاً منظور ازمکاشفه‌چیست واین‌خودالبته جواب صریحی ندارد. آنچه هنر انجام می‌دهد جز این نیست که صرفاً طرز تلقی خاصی را به‌ما باز می‌نماید، طرز تلقی‌ای که‌هنرمند برمبنای مفاهیم خود بدان دست یافته و این مفاهیم چه بسا همان مفاهیمی باشند که در ساختن واقعیت دخیلند. و این خصلت برترین هنرهاست که طرز تلقی‌ای که بما ابلاغ می‌کند از نظرما معتبر انگاشته می‌شود وواکنشی است در برابر تماس با واقعیتی بسیار لطیف‌تر و عمیق‌تراز آنچه‌که ما تجربه می‌کنیم. آن حالت درونی پر ابهت و استادانه‌ای که درقسمت Heilgesang کوارتت دولامینور (شمارهٔ ۱۵) بتهوون منعکس‌است درنظرمایگمان نشانهٔ امری‌است بس‌مهمتراز صرف غرابت‌های خاص دستگاه عصبی بتهوون. مفاهیمی که بـه این حالت درونی جان بخشیده بهیچ روی خیالی و غیرواقعی نیستند؛ این مفاهیم در نفس ماهیت واقعیت دخیلند، گیریم که درنظام علمی جایی نداشته باشند. بتهوون مفاهیم یاتجربیات خود را برای ما بیان نمی‌کند، بلکه طرز تلقی‌ای را که براین مفاهیم استوار است بما باز می‌نماید. ما در احساس آن حالت آسمانی که درآن مبارزه پایان می‌گیرد و رنج فروکش می‌کند با بتهوون سهیم می‌شویم، با آنکه از مبارزات او چیزی نمی‌دانیم و از دردی که او کشیده است بی خبریم. دنیایی که بتهوون در آن زیسته است از دنیای ما سرشارتر بوده است و زندگی او به یك معنی از زندگی ماعمیق‌تر ودهشتبارتر. و با اینهمه ما چنین دنیایی را باز می‌شناسیم و برخورد او را با چنین دنیائی روشنگر دنیای خود می‌دانیم. در واقع این همان دنیای ماست، اما دنیایی که به وجدان هنرمندی در آمده است آگاه از تمامی جنبه‌هایی که تصور ما ازآن بسی مبهم و زودگذر است.

۲

موسیقی: هنرجدا افتاده

قویترین موردی که در آن به نظریهٔ «بی معنی بودن موسیقی» برمی‌خوریم کتاب مفصل وعظیم ادموندگورنی[1] فقید بنام قدرت صدا است. این نویسندهٔ بسیار لایق برآن است که موسیقی ذاتاً «توضیح ناپذیر» است و اینکه موسیقی‌یکی از اشکال «حرکت مثالی» است و صرفاً به درك قوهٔ ذهنی خاص و منفردی بنام ملکهٔ موسیقی درمی‌آید. صرف نظر ازنمونه‌های بسیار معمولی موسیقی برنامه‌ای، هیچ آهنگسازی بـه بیان آنچه گورنی «اعیان وافکار خارجی» می‌نامد دست نمی‌یازد. حتی بـه بیان عواطف نیز نمی‌پـردازد. موسیقی لذت و رغبتی برمی‌انگیزد خاص و استثنایی و این لـذت و رغبت از آنجا ناشی می‌شود که حرکت مثالی به درك و فهم ملکهٔ موسیقی در می‌آید. تفرد و یکتایی خاص تجربیات موسیقی آن چنانست که به تفسیر یا توضیح در نمی‌آیند. شاعران و نقاشان و پیکرتراشان البته به دنیای خارج نظر دارند، آنها از افکاری سخن بمیان مـی‌آورند که بهرحال تفسیر پذیرند و از موقعیت‌هـایی دم می‌زنند که مآلاً به توضیح در می‌آیند. اما

1– Edmond Gurney

موسیقیدان تنها دست به تصنیف توالی اصوات می‌زندکه به هیچ چیز خاص نظر ندارد و صرف قبول این توالی کلاً بدست ملکهٔ موسیقی آهنگساز انجام می‌گیرد. ما برخی ازاین اصوات‌راخوب وبعضی‌را بدمی‌نامیم، امامبنای این‌قضاوت بهیچ روی برهمبستگی‌موسیقی با اعیان وافکار خارجی متکی نیست. ملکهٔ موسیقی بربعضی اصوات مهر قبول می‌زند و بربرخی دست رد می‌نهد و این کلاً تنها چیزیست که در این باره می‌توان گفت. البته یقیناً موسیقی در ما حالتی برمی‌انگیزد که بدان نام «احساس موسیقی» داده‌ایم، اما این احساس با احساسات دیگری که انگیزهٔ آنها چیزی جز موسیقی است تفاوت کلی دارد.

ظاهراً آنچه گورنی را به ابراز این نظریه کشاند، قبول این مشکل بود که اگر موسیقی معنایی دارد، این معنی چگونه باید بیان شود. او خود تجزیه تحلیل زیر را از سنفونی ناتمام شوبرت‌که در برنامهٔ یکی ازکنسرتهای فیلارمونیك‌آمده بود، نقل می‌کند:

«سنفونی با حالتی بسیار جدی‌آغاز می‌شود و از بطن‌آن شوروشر می‌جوشد؛ آنگاه اضطرابی دردآلود فرامی‌رسد تاآنکه درحالتی محوو گنگ پرده از روی تسلی‌غیرمنتظره‌ای فرو می‌کشد و کم‌کم شادی و شعف آنرا فرا می‌گیرد و سرانجام فروکش می‌کند. پس‌از لحظه‌ای بیم و تشویش، تهدیدی بنیان کن که نفس آرامش را درهم می‌ریزد ما را بخود می‌آورد و این تهدید نیز لحظه‌ای چند خاموش می‌گردد. آنگاه از وحشت به شعف روی می‌آوریم و ازآنجا لطافت وشوخی وسرزندگی وجودمان را فرامی‌گیرد؛ حالتی‌آرام‌که به تندی لحنی خشمگین بخود می‌گیرد آغاز می‌شود و ادامه می‌یابد و به صورت‌کامل‌تکرار می‌شود. آنگاه از افسانهٔ آرزوهای سودایی و غم و افسردگی سخن به میان می‌آید و موسیقی کم‌کم اوج می‌گیرد؛ و از آن پس همان شوروشری که پیش‌از آن دو بار دیگر نیز شنیده بودیم تکرار می‌شود و دنباله آن ما را به پایان اثر نزدیك می‌کند. و ما پس از آنکه در این سیروسلوك ملکوتی افکارمان را از دنیای حاضرودور برش زدودیم، سرانجام به آن راز ناشناخته‌ای که به‌دنبالش‌بودیم دست می‌یابیم و پایان موسیقی نیزخود دریچهٔ ذهن ما را بروی ناباوری می‌بندد.»

همانطورکه‌گورنی بدرستی اشاره‌کرده است، محققاً شوبرت هرگزنمی‌توانسته است چنین ملغمهٔ پریشانی ازحالات وعواطف راکه دراین «تحلیل» آمده، بدست دهد. تأثیر سنفونی ناتمام شوبرت برقلب ما چنانست‌که درآن‌کلیتی همبسته وبکمال می‌یابیم وحتی اگرقبول‌کنیم‌که واژه‌هایی همچون «شوخی وسرزندگی» و«غم و افسردگی» و جز آن با عواطف موسیقی همساز ویکسان است، بازنمی‌توانیم به‌توالی این رشته عواطف‌که چنین خودسرانه جعل شده‌اند، باورداشته باشیم. این سخن تقریباً برای اغلب تفسیرهای آثار موسیقی صادق است. و این نیز نکته‌ای سخت پیش پا افتاده است که اشخاص گوناگون تجزیه وتحلیل‌وتفسیرهای‌گوناگونی ازیك اثربدست می‌دهند. گورنی، همانطورکه ذکرش رفت، برآنست‌که موسیقی هرگز به‌بیان افکار و عواطف غیر موسیقایی یا فراتر از حوزهٔ موسیقی، قادرنیست. درواقع‌اومعتقداست‌که چون‌ما برای حالات‌موسیقی‌خود نامی‌نداریم، این حالات بایدچیزهای خاص واستثنایی باشند. ونیز مدعی است‌که حالات موسیقی درما یك‌نظام بسته راتشکیل می‌دهند. آهنگسازحالات موسیقی خود را برای ما بیان می‌کند و

این حالات جزدریافت‌های موسیقی اوچیزی نیست. او این گفتهٔ مندلسون را برای تحکیم نظرخود نقل می‌کند:

«انتظارمن ازموسیقی این نیست که افکاربسیار نامعین وغیر مشخص را که به‌کلام درمی‌آیند برایم بیان‌کند، من ازموسیقی انتظاربیان افکار بسیاردقیق ومعین را دارم ـ اگر ازمن بپرسیدکه معنای یك قطعه موسیقی چیست، در جواب خواهم گفت معنای موسیقی درست همان خود موسیقی ولحن‌آنست. وهرگاه‌کلمه یاکلام معینی بنحوی به‌ذهنم‌برسد، از گفتن‌آن به‌دیگری سر بازخواهم‌زد، چه‌کلمات همان معنایی راکه برای من دارندبرای دیگران نخواهند داشت. اما موسیقی و آهنگ تنها وسیله‌ایست که می‌تواند همان حالاتی راکه دریکی القاء کرده است به‌دیگری‌نیز بازگوید ویاآنرا دراو زنده‌کند ـ واین‌حالات و احساسات البته به‌کلام درنمی‌آیند.»

نظریهٔ گورنی را، با وضوح ودقت کمتری، بسیاری از موسیقیدانان دیگر نیز بیان کرده‌اند. در واقع می‌توان گفت که دو مکتب اساسی از فیلسوفان موسیقی وجود دارد، آنانکه‌چون واگنر برآنندکه‌موسیقی‌روشنگرهرچیز آسمانی وزمینی است وآنانکه معتقدند موسیقی روشنگرهیچ چیز نیست. هردومکتب بنظر نارسا می‌آید ومشکل بتوان به‌سادگی وبا تمام وجود دل به‌یکی ازاین دومکتب بست. این نظرکه موسیقی نه‌درآهنگساز و نه درشنونده هیچ چیزرا ثابت نمی‌کند وبهیچ امری نظرندارد وتنها به‌درك قوهٔ ذهنی خاص ومنفردی درمی‌آید، وجزآن هیچ تأثیری بر ماهیت وجود انسان نمی‌گذارد، البته با نفس واکنش‌های ارزشمند ما درمقابل‌موسیقی سخت‌مغایراست. ما درحالات وتجربیات‌ارزشمند موسیقی خود واقعاً احساس می‌کنیم که با یك روح بزرگ در تماسیم، نه با یك قوهٔ ذهنی شگفت‌انگیزموسیقی. ازسوی دیگر ازگروهی‌که می‌خواهند دربك اثر موسیقی «داستانی» بیابند وآنرا هم می‌یابند جداً باید حذرکرد.

یکی ازضعف‌های نظریهٔ گورنی این است‌که این حقیقت راکه بسیاری ازمردم‌عقیدهٔ اورا باورندارند، نادیده می‌گیرد ولااقل توضیحی برای آن نمی‌یابد. اگر حالات موسیقی امری منفرد ویکتاست وبه‌هیچ چیزاشاره‌ای ندارد، پس این همه اشارات وتفاسیر که‌بدان نسبت می‌دهند ازکجاست؟ گورنی این مسأله را در دو زمینه مورد نظرقرارمی‌دهد واشاره می‌کندکه یك قطعه موسیقی، اغلب به‌یك جمله ویا به‌یك‌گفتارمی‌ماند، اما بگمان اواین توهم ازآنجا ناشی شده که موسیقی را با کلام یکی گرفته‌ایم. این توضیح البته قابل رد است. یکی‌گرفتن و یا تداعی موسیقی با کلام امری ناچیز است و بنظر نمی‌رسد عامل آن تأثیر بارزی باشدکه‌گورنی بدان اشاره‌کرده است. ازآن‌گذشته باید ثابت‌کرد که جملات موسیقی‌که ازاین‌کیفیت استثنایی برخوردارند از نظر گام وتنوع لحن نیز با کلام مشابهت تام دارند و کافی است‌که چند جمله موسیقی را برسبیل اتفاق انتخاب کنیم تا بطلان این نظر آشکارگردد. دومین زمینه‌ای‌که گورنی بدان تکیه‌کرده است‌کلی‌تر وعامتر است. او در اینجا می‌کوشد علت اینکه چرا بعضی از آثار موسیقی در نظر اغلب مردم «معنی‌دار» می‌نماید روشن‌کند. گورنی می‌گوید که چنین اشخاصی واقعاً موسیقی‌شناس نیستند و ذهن موسیقی ندارند. چه بسیارند مردم با فرهنگی‌که از هنرهای دیگر کاملاً لذت می‌برند اما

آن ملکهٔ خاص موسیقی را فاقدند. چنین اشخاصی حالات موسیقی را با ذهن معتاد و آموختهٔ خود تجربه می‌کنند واز درك طبیعی و بی‌شائبهٔ موسیقی عاجزند. انتظار آنها که نتیجهٔ تجربیات گذشته‌شان ازهنرهای دیگرست، یافتن‌معانی معتاد و اشارات‌خارجی وعینی است وهمین اشارات و حالات را به موسیقی نسبت می‌دهند، همانگونه که کودك صفات گوناگون انسانی را به‌عروسك خود نسبت می‌دهد. استدلالاتی از این دست همواره این عیب را دارند که می‌توان عکس‌آنرا نیزصادق دانست. اثبات اینکه مردمی‌که درموسیقی معنایی می‌یابند از هرلحاظ از نظر درك موسیقی برتر از آنانی هستند که منکر این معنی هستند درواقع کاملاً غیرممکن است. درضمن باید این نکته را نیز قبول‌کردکه این معانی کشف شده بایکدیگر تفاوتهای‌کلی دارند والبته قبول این‌فرض‌که یك قطعهٔ خاص‌موسیقی دریك زمان چندین معنی‌گوناگون بخودمی‌گیرد سخت مشکل است.

واین یك مشکل حقیقی است وموسیقیدانان را، چنانکه در زمان گورنی نیز بدان بازمی‌خوریم، به‌دوجبهه تقسیم می‌کند. حل این مشکل دربررسی وتحلیل این گفته نهفته است‌که هر گاه موسیقی معنایی دارد باید بتوانیم این‌معنی را بیابیم و بازگوییم. قبلاً خاطرنشان‌کردیم‌که زبان ابزاری‌است محدود ولزوماً عملی وبویژه درنامیدن حالات‌ذهنی سخت فقیراست. تعداد حالات ذهنی‌که یك انسان قادر به‌تجربهٔ آنهاست درواقع بی‌نهایت است. نه‌تنها موسیقی، بلکه یك منظره، یك قطعه شعر و یا گردش با اتومبیل حالات و احساسات بیشماری درانسان برمی‌انگیزدکه برای هیچکدامشان نامی نداریم. استدلالی‌که برای حالت ویژه ویگانه تجربیات موسیقی می‌کنیم بهمان میزان درموردتجربیات‌وحالات شعری نیزصادق است. تأثیر یك قطعه شعر را همانقدر می‌توان توضیح داد که تأثیر یك قطعه موسیقی را. برای دریافت وتجربه این تأثیر باید شعررا خواند و به‌موسیقی گوش فرا داد. توضیح‌وتفسیر یك شعرهمانقدرغیرکافی وناقص‌می‌نمایدکه توضیح وتفسیرسنفونی ناتمام شوبرت. زبان شعرحالاتی را بیان می‌داردکه خود زبان برای نامیدن آن حالات شاید به‌استثنای نامهای مبهم وچند پهلویی مانند پیروزی و شادی و جز آن، فاقد کلمات است. البته درست است‌که شعراشارات خارجی دارد، اما این اشارات معنی شعررا تشکیل نمی‌دهند. این معنی را باید درحالت ذهنی ویا توالی حالات ذهنی جست‌که آن شعر بیان وابلاغ میدارد. شعررا بیش ازموسیقی نمی‌توان تفسیرکرد، اما این حقیقت هیچگاه باعث نشده‌که ما به‌وجود یك ملکهٔ خاص و منفرد شعری باور داشته باشیم. تجربیات و حالات شاعرانه امور منفرد وجدا افتاده‌ای نیستندکه درترکیب ذهن‌شاعر به‌استقلال زندگی کنند وبه‌هیچ امرخاص اشاره‌ای نداشته‌باشند. برعکس، این‌حالات چه‌بسا بارزترین‌واساسی‌ترین بیان تمامی طبیعت وتجربیات شاعرباشد. بهمین منوال موسیقی نیز بیان‌کننده است وآنچه بیان می‌کند همان معنی موسیقی است.

جملات موسیقی، همچون ابیات شعر، یکه ویگانه‌اند اما لزوماً جدا افتاده ودرخود فروبسته نیستند. کاملاً ممکن است‌که یك ملکهٔ خاص ویگانهٔ موسیقی وجود داشته‌باشد، به‌همان یگانگی وخاص بودن خود احساس شنیدن، اما این ملکه مآلاً منزوی و جدا افتاده نیست. تجربیات موسیقی دنیای دربستهٔ خاص خود ندارند. برترین وظیفهٔ موسیقی بیان حالات درونی موسیقیدان وترکیبی است‌که او به‌این حالات داده است. تمامی وجود

یك انسان برای ساختن یك اثرموسیقی دست‌اندرکارمی‌شود. اینکه این حالت رانمی‌توان به‌شیوه‌ای دیگربیان وابلاغ کرد شگفت نیست. موسیقی دراین ویژگی با دیگرهنرهاسهیم است. علت اینکه نمی‌توانیم واکنش‌های‌خود را درمقابل یك اثر هنری بکمال بیان کنیم، بدین خاطرنیست‌که یك ملکهٔ خاص وجداگانه درذهن ما دست اندرکار است، علت دراین است‌که هنر امری سطحی نیست و اساساً برای آن بوجود آمده‌است‌که آنچه راکه بطریق دیگرنمی‌توان بیان‌کرد، بیان کند. انزوای حالات موسیقی بیش‌از حالات شاعرانه نیست. مراد این نیست که این حالات یگانه و ویژه نیستند. اما چه بسا این حالات موسیقی، یا بخشی از آنها را، بطریق دیگر نتوان پدید آورد و این امری است که نه تنها درموسیقی کـه در تمامی هنرها بدان باز می‌خوریم. ظرفیت انسان برای پاسخگویی و واکنش تقریباً بی‌نهایت است. کاملاً امکان داردکه میان بعضی انگیزه‌ها و واکنش‌ها یك تشابه خاص و مستقیم وجود داشته باشد. تأثیری که یك قطعه شعر برما می‌گذارد چه بسا همتا نداشته باشد. سپیده‌دم یا غروب آفتاب، یك آهنگ یافریادی درنیمه شب هر یـك در ما احساسی پدید می‌آورند آنچنان ویژه و یگانه‌که همتا ندارد. حتی اغلب واکنش‌ها واحساسات ماهم نسبت‌به هنروهم نسبت به‌طبیعت یکه ویگانه است. نه هنرجانشین طبیعت است ونه هنرها جانشین یکدیگر. عادی‌ترین تجربیات ما بایکدیگر فرق دارند. ما هرگزدوبار به‌یك‌شیوه عاشق نمی‌شویم. حتی ملال‌نیزسایه روشن‌های خاص خـود را دارد. اظهارنظر مندلسون که ذکرش رفت اشاره به‌همین منحصر بفرد بودن حالات موسیقی می‌کند وجز این مرادی ندارد. با اینهمه میان دوچیز منحصر بفرد، به‌شباهت‌هایی ناگزیر بر می‌خوریم، همچون شباهت دو تخم مرغ. مندلسون براین عقیده است‌که کلمات برای بیان احساس موسیقایی او ازیك ترانه مبهم ونارساست، اما این نکته را نیز قبول دارد که بعضی کلمات ازکلمات دیگر به‌بیان احساس او نزدیکترند. درمیان تجربیات موسیقی ما حالاتی است‌که ازحالات دیگر به‌تجربیات غیر موسیقی ما شبیه‌ترند. این حالات لزوماً ارزشمندتر یا بی‌ارزشتر از حالات دیگری نیستند کـه ما شبیهی برای آنها نمی‌یـابیم. حالت ویژه و یگانهٔ تجربیات موسیقی جز واقعیتی ناچیز را دربارهٔ آن موسیقی بازگو نمی‌کند. امـا صرف وجود چنین حالتی خود مبین ویژگی بسیارمهمی است. چه این نتیجه ازآن حاصل می‌شودکه‌موسیقی جز برای آنکه بنحوی دلپذیر به‌درك یك ملکهٔ خاص درآید علت وجودی دیگری ندارد. تجربیات موسیقیدان اززندگی وآنچه اوازآن ساخته است ودامنه وژرفای دنیای‌درون او برمبنای این نظریه هیچ انعکاسی درموسیقی اونخواهد داشت و زائده‌ای بی‌معنی‌تر وبی‌ربطتر ازموسیقی در زندگی نخواهدبود. موسیقی بدینگونه ناچیزترین هنرها می‌شود و موسیقیدان‌کمتر ازهرهنرمند دیگری به‌بیان‌حال خود می‌پردازد. ازآنجاکه این‌نتیجه‌گیری کاملاً با قضاوت ما دربارهٔ ارزش حالات موسیقی مغایراست، پس ناگزیرباید ماهیت این حالات را به‌دقت وتفصیل بیشتر مورد مطالعه قراردهیم.

۳

وسیقی چون یك وسیلهٔ بیان

چنانکه دیدیم دلیلی ندارد قبول کنیم یکه بودن دلالت برجداگانگی می‌کند. حالات شاعرانه نیز بهمان اندازهٔ حالات موسیقی یکه‌است وهیچکس هم براین عقیده نیست که آن حالات دنیای درهم بستهٔ خاص‌خود دارند وکلاً ازوجود شاعرو تجربیاتش اززندگی جدا هستند. البته برای درك یك اثر هنری از هر دست، نیاز به‌حساسیت‌های خاصی داریم، و این حساسیت‌ها کاملاً مستقل ازهر علاقهٔ دیگربنحوی دلپذیرقابل پرورش‌است. بدینگونه بسیاری از اشعار سپنسر را چه بسا تنها در یك خلاء روحی و اخلاقی بتوان هستی‌پذیر دانست، بدین معنی که این اشعارهیچ قرینه یا زمینهٔ خارجی ومشخصی ندارند.. در اینجا حساسیت‌های خاص شاعرانه تنها «برای خاطرخودشان» بکارگرفته شده‌اند. موسیقی حتی بیش ازشعر نمونه‌هایی ارائه می‌دهدکه مآلا به‌چنین وجود مستقل غریبی منجر می‌شود و این البته همانگونه‌که درشعرنیزصادق است بدان‌مفهوم نیست‌که این آثار اساساًبی‌معنی هست. پس هرگاه به‌قطعه موسیقی‌ای برخوردیم که یکسره یك محتوی معنوی در ما القاء نکرد نباید برمبنای فرضیات قبلی خودآنرا ردکنیم‌وازقبولش امتناع ورزیم. نبایدبیندیشیم که قربانیان یك فرهنگ ادبی هستیم وملکهٔ موسیقی ما پرورش کافی نیافته است.درواقع تمام آثاربزرگ موسیقی وبعضی از آثار کم ارزشتر، همواره یك زمینهٔ روحی در ما القاء می‌کنند؛ حتی قدم ازصرف القاء فراترمی گذارند؛ تمامی‌هستی یك اثررا همین زمینهٔ‌خاص فراهم می‌آورد وعلت وجودی آن صرفاً برای بیان همین زمینه و محتوای خاص روحی آنست. این زمینه حتی برای‌آنانی که بعلت دلائل نظری تلویحاً وجود آنرا انکار می‌کنند نیز مستقیماً قابل درك و دریافت است. حتی پرشور تـرین مدافع نظریهٔ جداگـانگی نیز فی‌المثل یك قطعه موسیقی را «عمیق‌تر» ازیك قطعهٔ دیگرمی‌یابد و یا آهنگی را «باشکوه اصیل»وآهنگ دیگررا«احساساتی» توصیف‌می‌کند. چنین قضاوتهایی‌با «نظریهٔ‌جداگانگی» البته مغایر است چه برمبنای این نظریه، یك‌قطعه موسیقی تنها قادراست‌که لذتی خاص و ویژه وغیرقابل انتقال راکم یا زیاد درما ایجادکند. یك قطعه موسیقی نه‌عمیق‌تر ازشراب است ونه‌شکوهمندتر واحساساتی‌تر. با اینهمه چنین قضاوتی‌دربارهٔ بسیاری ازآثارموسیقی کاملا اجتناب‌ناپذیراست.

درصورت قبول این مسأله و برای روشنتر کردن غرض فعلی خود می‌توانیم آثـار موسیقی را به‌سه دسته تقسیم‌کنیم. تا آنجاکه از تحلیل فعلی ما برمی‌آید، نخست آثاری وجود دارند که در جداگانگی صرف بسر می‌برند. دوم آثاری کـه از یـك زمینهٔ روحی برمی‌خیزند وحالات درونی و معنوی را بیان می‌دارند. و سوم آن دسته از آثار موسیقی کـه عمومـاً موسیقی برنـامه‌ای نـامیده می‌شوند. از این سه دسته ، دستهٔ دوم از همه مهمتر است.

واکنش ما درمقابل آثاردستهٔ‌نخست جز این نیست‌که ما ازآنها نوعی کیفیت‌موسیقی

درمی‌یابیم واز این دریافت خود احساس لذت می‌کنیم. این‌دریافتها صرفاً برمبنای نظریهٔ زیباشناسی موسیقی قابل تحلیل وبررسی است ونظریهٔ قانع‌کنندهٔ دیگری وجود ندارد. هیچ نظریه‌ای، نه نظریهٔ داروین که موسیقی را شکل بسیارتکامل یافته فریادهای جنسی حیوانات می‌داند و نه نظریهٔ سپنسر Spencer که موسیقی را نوعی تکامل ظریف گفتار عاطفی بشمار می‌آرد هیچکدام توضیح نمی‌دهند که چرا یك قطعه موسیقی از قطعهٔ دیگر مطبوع‌تر است و یا مهمتر از آن چرا توالی بعضی جملات موسیقی رضایت‌بخش ، مؤثر و«منطقی» می‌نماید، حال‌آنکه توالی بعضی جملات دیگرخودسرانه وبی‌ربط و ملال‌انگیز است. چه بسا درآینده‌ای دور ، پیشرفت نیزیولوژی سلسله اعصاب بتواند این مسأله را روشن سازد، اما درحال حاضر امکان ندارد که دستورالعملی برای نوشتن نواهای خوش‌آهنگ یا بسط وگسترش یك تم خاص به‌شیوه‌ای قانع‌کننده بدست داد. قوانینی که گاه‌بگاه برمبنای بررسی مثالهای بیشمار موسیقی تدوین شده است همواره مورد استفاده تصنیف آثارخوب وآثار بد هردو قرارگرفته است. آنچه کاملا مسلم است اینکه جملات موسیقی ازنظر کیفیت با یکدیگرتفاوت دارند واینکه تفاوت توالی و پایند جملات بواسطهٔ میزان ودرجهٔ تناسب وارتباط آنهاست. اینکه آیا واقعاً موسیقی وجود دارد که فقط بکار این مفاهیم خاص می‌خورد اینك مورد نظر ما نیست. آنچه فعلا به‌قبول آن تن درداده‌ایم و تحلیل ما نیز تا همین جا قابل اعمال است، اینکه آثاری وجود دارندکه تنها برای مفاهیم موسیقی خاص ما چون مفاهیم کیفیت، ارتباط، تنوع وجز آن خوش‌آیند است واین دیگر بعهدهٔ علم آینده است که بگوید چه ارتباطی میان این مفاهیم موسیقی و دیگر مفاهیم ما وجود دارد.

درپاسخ و واکنش ما به‌موسیقی نوع دوم عواملی بیش ازآنچه درموسیقی نوع اول وجود داشتند، دخیلند. موسیقی‌ای که درما بیان حالات روحی را القا می‌کند واز یك زمینهٔ روحی برمی‌خیزد ازنظرما هنوزموسیقی است ولی البته باید خوش‌آیند ملکهٔ موسیقی ما باشد و ازتمام معیارهای موسیقی «ناب» نیز اطاعت کند. اما حالات موسیقی که بیان می‌دارد کمتر ازآن موسیقی ناب جدا افتاده و منفرد است. تسمت اعظم وجود هنرمند در خلق چنین اثری دخالت داشته است و به‌نیازهای جامع‌تر واحتمالاً عمیق‌تری پاسخ می‌گوید. درمیان جملات موسیقی، جملاتی هستندکه کاری بیش ازصرف اقناع ملکهٔ موسیقی ما می‌کنند. آنها عناصروجودی مارا به‌جنبش می‌آورند واعماق وجودمان را به‌طنین می‌افکنند وعلاوه بر احساساتی که ازشنیدن هرموسیقی ناب درما ایجاد می‌شود اینگونه آثار احساسات وآرزوهای خاص دیگری درما پدید می‌آورند. وتوالی چنین جملاتی، جز آنکه به‌معیارهای تناسب و ارتباط ملکهٔ موسیقی ما جواب می‌گویند ، دیگر خواسته‌های ما را نیز اقناع می‌کنند وگسترشی طبیعی بدانها می‌بخشند و تحت نوعی روند رشد حیاتی، به‌ادامهٔ آن زندگی گسترده‌ای که درما بیدار شده‌است، یاری می‌دهند. اما فقر زبان وفقدان کلمه برای نامیدن این حالات درونی بسیاری ازنویسندگان را واداشته است که این‌حالات را که موسیقی درما القاءکرده است به‌زبان موقعیت‌ها وحوادث ومسائلی بیان دارند که

بگمان آنها مشابه همین حالات را درما پدید می‌آورند. و چون یافتن چنین موقعیت‌هایی بیشتر بستگی به‌حساسیت وقوهٔ تخیل منتقد دارد، از یك اثرخاص موسیقی چه بسا تفاسیر گوناگون بیشماری بدست می‌دهند. اما بهرحال صرف بیان یك موقعیت که تصور میرود موسیقی دربارهٔ آنست هیچ نکتهٔ باارزشی را روشن نمی‌کند، حتی اگرموسیقیدان موقعیتی خاص را درنظر داشته باشد وما نیز دقیقاً این موقعیت را بشناسیم، بازهم شرح وبیان این موقعیت، آن حالتی راکه موسیقی درما بیدارکرده است روشن نمی‌سازد.

تجسم تخیل‌آمیزبتهوون ازمرگ یك قهرمان در موومان آهسته سمفونی اروئیکا از نظرحال وکیفیت با تجسم واگنر از همان موقعیت [= موقعیت مرگ] در مارش عزای زیگفرید تفاوت عمده دارد. ازنظرما اهمیت این‌آثار دقیقاً همان نحوهٔ انتقال وبیان‌آنهاست که در هرمورد درك شخصی وفردی از یك‌موقعیت خاص بما القاء می‌شود. وهمین بیان درك شخصی است‌که ژرفا ولطف احساسات ومفاهیم آهنگساز را برایمان‌آشکارمی‌گرداند. چنین بیانی ما را مستقیماً ازآن زمینهٔ روحی‌که این بیان ازآن سرچشمه‌گرفته است، آگاه می‌کند؛ حتی اگر ازآن موقیعت و حال خاصی که انگیزهٔ چنین بیانی بوده است کاملاً بی‌اطلاع باشیم. ازسوی دیگر شناخت یك موقعیت درواقع آن چیزی نیست که ما می‌خواهیم. اگرما واژهٔ «قهرمانی» را برای توصیف سنفونی اروئیکا (قهرمانی) بکارمی‌گیریم بدین علت نیست که این سنفونی دربارهٔ ناپلئون و یا آبرکرومبی است، بلکه بدین خاطر است‌که «قهرمان‌گرایی» بعنوان یکی ازجنبه‌های هستی بدست بتهوون و به‌شیوه‌ای‌که او بیان داشته است تجسم یافته ودرواقع کیفیت وحالت این تجسم است‌که برای ما اهمیت دارد. این درك او از «قهرمانی» است‌که ازنظرما مهم می‌نماید، واین خود کلیدی است برای شناخت عظمت روحی‌که خودرا بیان داشته است. درمقایسه با بتهوون زرق و برق موسیقی واگنر به‌علت اختلاف دریك موقعیت واقعی یاتصوری نیست، بلکه به‌خاطر فقر ذخایر درونی وروحی اوست.

پس‌آگاهی ازموقعیتی‌که یك اثر موسیقی «دربارهٔ» آنست، چندان چیزمهمی را برما آشکار نمی‌سازد. وعملاً هم ما ازموقعیتی‌که درذهن آهنگساز بوده است‌کلاً بی‌خبریم. با اینهمه بخش عظیمی از نوشته‌هایی که دربارهٔ موسیقی است صرف معرفی و ارائهٔ این موقعیت‌های تصوری می‌شود و این خود شاید یکی ازعللی‌است که نشان می‌دهد چرا نوشته‌های دربارهٔ موسیقی درزمرهٔ کسالتبارترین نوشته‌های ادبی است. البته چه‌بسا یك ادیب زبردست موقعیتی را آنچنان انتخاب وارائه‌کندکه صرف خواندن‌آن موقعیت همان حالتی را درخواننده ایجاد نمایدکه شنیدن یك اثرموسیقی ایجاد می‌کند. فی‌المثل وقتی از بتهوون‌خواستندکه «معنی» سوناتآپاسیوناتا راتوضیح‌دهد جواب‌گفت‌که طوفان شکسپیر را بخوانید. هیچ دواثرهنری را نمی‌توان یافت‌که این‌چنین‌باهم متفاوت‌باشند وبتهوون یا شوخی می‌کرده است و یا نمایشنامهٔ طوفان را نخوانده بوده است و صرفاً ازروی عنوان آن قضاوت‌کرده‌است. اوالبته‌می‌توانست به‌نمایشنامهٔ مکبث اشاره‌کندکه درواقع‌تصویری است از موومان اول سنفونی دردومینور (شمارهٔ ۵). حتی چنین مشابهت‌های مبهمی هم نادر است و «برنامه» یا داستانی‌که نویسنده‌ای برای تفسیر یك اثر موسیقی جعل می‌کند همانقدربه‌آن اثرشبیه است‌که گزارش یك‌حادثه درروزنامه بااصل‌آن حادثه. اما همانگونه

که دروجود این روزنامه‌نویس چه‌بسا احساساتی برانگیخته شودکه اورا دربکاربردن لفظ «تراژدی» برای توصیف این حادثه محق جلوه دهد، چنین برنامه‌ها و تفسیرهایی نیز چه بسا ازنظرنویسندگان‌آنها حاوی مطالب خاصی باشد. این چشم‌اندازهای شگفت و این تغییرات ودگرگونیهای شدید وضع‌آب وهوا که بسیاری ازآثارموسیقی برآن اشاره دارند چه بسا نشانهٔ حالات واحساساتی باشند بسی بی‌ارزشتروناچیزتر ازآنچه بنظرمی‌آیند. چنین توصیفاتی جزشیومهای نارسای ارتباطی چیزی نیست. فی‌المثل ما نمی‌دانیم رقص پریان، جویبارهای زمزمه‌گر وتندر وآذرخش درمخیلهٔ نویسندهٔ توصیفگر چه‌قدرو اهمیتی دارند. چنین توصیفاتی البته فقط نامفهومند وبس. هرانسانی تنها به‌سمبل‌هایی می‌اندیشدکه می‌تواند بیندیشد وابداع این سمبل‌ها نه‌تنها به‌حساسیت وقدرت تخیل‌که به‌تجربیات‌وحالات درونی‌آن فرد بستگی دارد. بهمین علت است‌که ازیك اثر خاص موسیقی اینهمه تفاسیر گوناگون می‌شود. البته چه بسا که یك اثر موسیقی در مفسران مختلف حالات روحی مشابهی پدیدآورد، اما بیان روشن و صریح این حالات جز بدست هنرمندی توانا ممکن نیست. پس می‌توان نتیجه‌گرفت‌که مشکل این‌نوع‌آثار موسیقی‌که اینك موردبحث ماست «دربارهٔ»آن چیزی باشندکه دربرنامه‌ها وتفاسیرعادی موسیقی ذکرش می‌رود. وهمانطور که‌گفتیم دانستن «برنامه» ومضمون یك اثرلزوماً اهمیت خاص‌آن اثررا روشن نمی‌سازد. «معنی» این‌آثار را باید صرفاً درحالات روحی که درما ایجاد می‌کنند جستجو کرد. منتقد موسیقی‌که می‌خواهد این حالات را توصیف‌کند دقیقاً همان وظیفه‌ای را به‌گردن دارد که یك منتقد ادبی درشرح یك شعر وهمانند او نیز توفیقش نیم‌بند وزبانش‌الکن است. والبته وظیفه‌اش هم سخت‌ترنیست. هردو منتقد باید ازجعل مضامین و «برنامه‌های» نامربوط پرهیزکنند وازآنجاکه موقعیت درشعر روشن‌تراست پس می‌توان آنرا دست‌کم زنده‌تربیان کرد. ولی البته دانستن اینکه وردزورث شعری دربارهٔ منظرهٔ لندن ازفرازپل وست‌مینستر سروده است روشنتراز دانستن اینکه شوپن والسی دربارهٔ توله‌ای‌که بدنبال دمش‌می‌دوید، نیست. تفاوت دراین است که شاعر بدون ذکر موقعیت نمی‌تواند واکنش خود را نسبت بدان موقعیت بیان دارد، حال‌آنکه موسیقیدان می‌تواند چنین کند. موسیقی‌درمقام مقایسه با دیگرهنرها به‌نوعی روح مجرد شبیه است وتمامی محاسن ومعایب چنین حالتی را نیز دارامی‌باشد.

اکراه بسیاری ازموسیقیدانان ازقبول اینکه این‌نوع موسیقی که مورد بحث ماست (وتقریباً تمام آثار بتهوون نیز ازاین دست است) بهیچ‌وجه موسیقی برنامه‌ای نیست از اینجا ناشی می‌شودکه احساس می‌کنند هرنوع «موقعیت» پیشنهادی نه‌تنها نارسا بلکه نامربوط است. وهمین نارسایی بوده است‌که آنان را واداشته تا منکر هرگونه معنی و محتوای غیرموسیقایی شوندکه به‌یك اثرموسیقی نسبت می‌دهند وبوجود یك ملکهٔ خاص ویگانه بنام تخیل موسیقی باورکنند. این نظرچنانکه گفتیم بانفس واکنش‌های ما دربرابر موسیقی مغایراست وحتی مدافعان این نظریه نیز ، همچنانکه نوشتهٔ ایشان ثابت می‌کند، مشکل به‌این عقیده پایبندند. ازسوی دیگر بانظر چند تن از بزرگان موسیقی نیز تناقض صریح دارد. بتهوون محققاً موسیقی‌خودرا بیان حالات ذهن می‌دانست، حالاتی‌که چه‌بسا

درهنرهای دیگرنیزبه‌میان می‌آمد. درواقع اوموسیقی خودرا نه‌تنها وسیله برای‌بازنمودن «زیبایی» می‌دانست، بلکه موسیقی برای او، زبانی بودکه بیش‌از زبانهای دیگر باآن‌آشنا بود. برنامه‌ها و گفته‌های او شاهد صادقی براین مدعاست. نی‌المثل شیوهٔآهنگسازی خود را برای لوئیس اشلوسر Louis Schlosser چنین بیان می‌دارد : «حالاتی ویژه مـرا برمی‌انگیزند، حالاتی‌که شاعر به‌زبان شعر و بـاکلمات بیانش می‌دارد و من به موسیقی، موسیقی‌ای‌که فریاد می‌زند، می‌غرد ومی‌توفد تاسرانجام آنرا بصورت نت درآورم.» ودر گفتگویی با نئاته Neate می گوید: «من همیشه وقتی‌آهنگ‌می‌سازم درذهن‌خود تصویری دارم‌که تابه‌آخردنبالش‌می‌کنم.» کلمهٔ «تصویر»را نباید زیاد به‌معنی لغوی‌اش‌گرفت؛ خود بتهوون درنامهٔ ۱۵ ژوئیه ۱۸۱۷ به ویلهلم گرهارت Wilhelm Gerhard می‌نویسد: «وصف یك تصویر به‌حوزهٔ نقاشی تعلق دارد؛ وحتی شاعر خوشبخت‌تر از من است، چـه به‌اندازهٔ من محدود ومقید نیست؛ اما ازسوی دیگر قلمرو من تانواحی دوردست گسترش دارد و رسیدن بدان چندان سهل وساده نیست.» شیندلرمی‌گوید که بتهوون در آخر عمر شکایت می‌کردکه مردم دیگرمثل روزگار جوانی او معنی درست موسیقی را نمـی‌فهمند و حتی برآن شده بودکه به آثار اولیه‌اش عناوین شاعرانـه بدهد تا شاید بنحوی کمبود قوهٔ تخیل شنوندگانش را جبران‌کند. مسلم است‌که بتهوون بهرحال درموسیقی خود به‌وجود محتوایی فراتر ازموسیقی باور داشت، محتوایی‌که چه بسا باوسائل دیگری نیز قابل نقل وبیان بود. ولی کاملاً می‌توان مطمئن بودکه اگرهم بتهوون یا هرکس دیگری عنوانهای شاعرانه به‌این‌آثار می‌نهاد، بازهم درفهم محتوای‌آنها به‌شنوندگان‌کمکـی نمی‌کرد. چـه محتوی چنانکه گفتیم واکنش آهنگسازدر برابر یك موقعیت است، نه خود آن موقعیت. واین واکنش بستگی به‌ماهیت روحی هنرمند دارد وبازنما وروشنگرآنست. قدرت بتهوون دربیان این محتوی پرده ازنبوغ موسیقی او برمی‌دارد، وخرد محتوی نیز اورا همچـون روحی بزرگ می‌نمایاند.

موسیقی، چون‌یك هنربیانگر، درذهن‌شنونده حالاتی برمی‌انگیزدکه باحالات دیگری که عوامل غیرموسیقی دراو پدید می‌آورند، شباهت دارد. معمولا این حالات را «عواطف یا احساسات» می‌نامند، اما این کلمات اگر بدقت به‌کارنروند، گمراه‌کننده‌اند. روانشناسان عواطف انسانی را طبقه‌بندی‌کرده‌اند وصورتی ازعواطفی‌که نامی برای آنها وجـود دارد بدست داده‌اند. اما مشکل یك اثرموسیقی پیداکنیم‌که بتوان تأثیرش را بدقت بایك یاچند عاطفهٔ نامگذاری شده بیان کرد. مثلاً هیچ اثر موسیقی را نمی‌توان کاملاً «غمناك» ویا «شاد» توصیف‌کرد. چنین عواطفی ممکن است درتأثیرکلی اثر وارد باشند، امـا هیچکدام به‌تنهایی ومستقلاً عمل نمی‌کنند. گورنی برای وصف حالات موسیقی ترکیب «عـواطف ممزوج» را پیشنهادکرده است‌که معنی‌آن چندان روشن نیست. دراینجا باز بـا آن رمز و رازی رویاروی می‌شویم‌که ما را به‌سوی هنرجذب می‌کند. شعر شاد وغمناك هم به‌همان اندازهٔ موسیقی شاد وغمناك نادر است. چه‌بسا واکنش ما دربرابر یك اثرهنری ترکیبی از چند عاطفهٔ ساده‌باشد، ولی تجزیه وتحلیل این عواطف چندان چیزی به‌ما نمی‌آموزد. چه این تأثیرخود یك کل واحـد است نـه مجموعهٔ عواملی چند، همچنانکه یك موجود زنده

چیزی بیش ازمجموعهٔ سلولهای متشکله‌اش است. چنین کلیت‌های ترکیبی بیگمان والاترین حالات وتجربیاتی هستندکه ما قادر به‌دریافتشان هستیم، اما بی‌نهایت نادرند و آنچنان اهمیت عملی ناچیزی دارندکه تاکنون مشکل برای‌آنها نامی گذارده‌اند. البته ضرری‌ندارد که آنهارا عواطف بنامیم، بشرطی‌که به‌عواطف نامگذاری شده کمتر نظر داشته باشیم. بعضی ازعواطف نسبتاً مرکب، مانند«هیبت» awe البته نامی برای خود یافته‌اند وبی‌وجه نیست اگرآنها را به‌چند عاطفهٔ ساده‌ترتجزیه‌کرد. اما برخورد ما باهنر همواره درمقابل چنین تجزیه به‌عوامل ساده‌تری، سر باز زده‌است وبهمین علت است‌که بسیاری گمان می‌کنندکه یك «احساس زیباشناسی» دراین‌کار دخیل است. اما ما قبلاً به‌این نظریه ایراد گرفتیم ودیدیم‌که این نظریه ازعهدهٔ بیان علت تفاوت واکنش‌های مانسبت به‌آثار مختلف هنری برنمی‌آید.

ارزنده‌ترین حالات یا «عواطفی» که موسیقی درما برمی‌انگیزد عواطفی‌است که از غنی‌ترین و ژرف‌ترین زمینهٔ روحی سرچشمه می‌گیرد. در چنین آثار بزرگ موسیقی ما بلاناصله درمی‌یابیم‌که آن حالت ذهنی‌ای‌که آهنگساز بیانش داشته است نتیجهٔ مفاهیم و تجربیات خاصی است. هرقدر بیشتر بتوانیم به‌عواطفی که به‌ما منتقل شده است سازمان دهیم، بیشترمی‌توانیم بگوییم‌که آن اثر درچه شرایطی‌تصنیف شده‌است. اگردر حالت ما هیچ‌چیز شبیه به‌حالت‌آهنگسازپدید نیاید، اثراوبرای ما جزیك «موسیقی ناب» چیزدیگری نیست. اما حالاتی‌که ما به‌موسیقیدان نسبت‌می‌دهیم البته‌علل‌آن حالات راروشن نمی‌کند. واگربگوییم می‌کند به همان اشتباه نویسندگان توصیفگر دچارشده‌ایم. بدینگونه است‌که وقتی مارکس درتفسیر کوارتت دولامینور می‌گوید این کوارتت ملهم ازبهبودی تدریجی‌حال بتهوون ازبیماری به‌سلامتی‌است احساس‌می‌کنیم‌که این‌تفسیرهم خودسرانه‌وهم‌نارساست. او نتوانسته‌است حق مطلب‌را درباب‌کیفیت حالتی‌که از ژرفای‌آن این اثر پدیدآمده‌است ادا کند وکاملاً خودسرانه ودلبخواه علتی برای این‌حالت جعل‌کرده است. امامنتقدی‌که مبتکر هرنوع‌محتوای روحی درکوارتت دولامینور باشد ودرنیابدکه چنین اثری جز درخاك یك حالت روحی‌عمیق جوانه نمی‌زند، حتی بسی بیشتراز مارکس دچار اشتباه شده است.

وظیفه وعملکرد این نوع موسیقی‌که ما ازآن صحبت می‌داریم انتقال حالات‌روحی ارزشمنداست واین‌حالات خود دلالت برعمق ماهیت هنرمند وکیفیت تجربیات او اززندگی دارد. چنین حالاتی را معمولاً نمی‌توان به موقعیت‌های خاصی وابسته دانست و بهمین خاطر است‌که هیچ برنامه یا وصف ملموسی ازآنها نمی‌توان بدست داد. این حالات ثمرهٔ تجربیات بیشماری است‌که هنرمند دریافته و همآهنگشان‌کرده و در بافت وجود روحی او جایگزین شده‌است. البته حالاتی هم هست، گرچه نه‌حالات والا وشکوهمند، که می‌توان موقعیت‌های خاصی‌را به‌آنها نسبت داد. موسیقی‌که چنین‌حالاتی را بیان می‌دارد وازروی قصد آنها را به موقعیت‌های خاص مربوط می‌کند، باارزشترین دسته از آن نوع موسیقی است‌که معمولاً موسیقی برنامه‌ای می‌نامند. سنفونی پاستورال بتهوون را کلاً می‌توان ازاین نوع آثار دانست. قسمت اعظم این اثر بیان حالات و واکنشهای آهنگساز دربرابر صحنه‌های گوناگونی اززندگی‌چوپانی‌است. ازاین‌گذشته دراین‌اثر مقداری‌موسیقی وصفی درسطوح مختلف به‌چشم می‌خوردکه غرض ازآن بازنمایی وارائهٔ موسیقایی عناصرطبیعی

وفیزیکی خاص است. آواز فاخته، جریان آب در مووومـان «کنار جویبار» و توفان و رعد نمونه‌هایی ازاین دست موسیقی است. البته کافی نیست کـه بگوییم که غرض از این آثار صرفاً بازسازی عناصر مفاهیم طبیعی و فیزیکی است. این بازسازی لزومـاً باید به زبـان موسیقی باشد و واقع نمایی، باید فقط تاآنجا ادامه پیدا کندکـه باموقعیت خارجی تطابق داشته باشد. مراد اینست که بازآفرینی واقع‌گرایانه هرگز امکان‌پذیر نیست، مگر اینکـه عناصرطبیعی موردنظر بااصوات موسیقی بیان شوند. نوای ناقوس را اگربخواهیم بنحوی واقع‌گرایانه ارائه کنیم، باید یك ناقوس را به‌صدا درآوریم و فقط ابلـه‌ترین آهنگسازان مدرن هستندکه درآثار خـود عین صدای حرکت قطار و بوق قطـار را بازسازی می‌کنند. بهرحال مفاهیم واقعی طبیعی که می‌توانند بـوسیلهٔ موسیقی منتقل شوند بسیار نـادرند، گرچه شواهدی دردست است که نشان می‌دهد موسیقی درنظر بعضی افراد فقط صرف صدا نیست. فی‌المثل برخی مصراً براین عقیده‌اندکه رنگ و صوت پیوندی نزدیك بـا یکدیگر دارند. اینان حتی صورتهایی تهیه‌کرده‌اندکه در آن رنگهای معادل آلات مختلف موسیقی آمده است. این صورتها البته باهم نمی‌خوانند، اما این چیزی ازاعتبارآن نمی‌کاهد. حتی کلیدهای موسیقی‌هم درنظر بعضی رنگهای خـاص خـود دارند. چه بسا بتوان با انتخاب صحیح کلیدها وسازها قطعاتی تصنیف‌کرد که درذهن چنین افرادی تصویر یك منظرهٔ طبیعی را ایجادکرد، گاهی هم البته می‌بینیم که بعضی قطعات موسیقی برخی منتقدان را به یـاد غذاها وبوهای خاصی می‌اندازد. نوشته‌های موسیقی مشحون از رنگها، شرابها، میوه‌ها وعطریات است که آثار مختلف موسیقی درذهن نـویسندگان این نوشته‌ها القاء کرده‌اند. اما القاء چنین حالاتی، اگر قدرتی هم درآن نهفته باشد، تنها از آن آثار بوالهوسانه و حقیرموسیقی است. هیچ اثر باارزش وقابل بحثی برای برانگیختن و پـدید آوردن چنین تصاویری تصنیف نمی‌شود و یحتمل‌آنانی که چنین حالاتی را تجربه‌کرده‌اند آنرا در زمرهٔ حقیرترین وبی‌ارزشترین حالات خود درموسیقی بشمار می‌آورند. این محصولات فرعـی صوت وصدا البته در درك ماهیت ویژهٔ موسیقی برنامه‌ای کمکی به‌مـا نمی‌کنند. خصلت این نوع موسیقی در شباهتهای میان صوت و دیگر عناصر طبیعی نیست، بلکه در شباهتی است که میان عواطفی که موسیقی درما ایجادکرده وعواطفی که یك‌موقعیت خارجی‌درذهن ما پدیدآورده، وجود دارد؛ موقعیتی که در واقع موسیقی برنامه‌ای آنـرا وصف می‌کند. فی‌المثل اگر بگوییم که قطعهٔ بعد از ظهر یك دیو اثر دبوسی تصویر «یك دنیای سرزنده نباتی است که درگرمای آفتاب می‌لرزد... زندگی درختان است و جویبارها و دریاچه‌ها. بازی نور برروی‌آب وابر وزمزمهٔ درختان که در زیرآفتاب می‌نوشند ومی‌خورند» بدین‌خاطر نیست که اصوات موسیقی قادر به‌تصویرگرما ونور وگیاهان هستند، بلکه بدین علت است که انسان درچنین محیطی همان احساسی را می‌کندکه ازشنیدن قطعهٔ دبوسی درخود احساس‌کرده است. موسیقی برنامه‌ای یا توصیفی به معنای اخص کلمه موسیقی است کـه حالت موسیقائی درما ایجاد می‌کند، این حالات، مشابه حالات غیرموسیقایی است کـه یك موقعیت خاص خارجی بنحوی درما ایجادکرده است. این نوع موسیقی، همچـون انـواع دیگر موسیقی، بهیچ‌روی وصف بخشی ازجهان خارج نیست.