

# فلسفه موسیقی<sup>۱</sup>

اندرو کانیا<sup>۲</sup> / سید وحید بصام<sup>۳</sup>\*

در موسیقی به این واقعیت اشاره دارد که موسیقی هنری است لبریز از معنی و در عین حال، موسیقی مجرد برخلاف تئاتر، محتوای آشکار معنایی ندارد. این امر بی‌درنگ این سؤال را به ذهن می‌آورد که، چرا موسیقی برای ما تا این حد باارزش است. موسیقی به یک معنا هنوز هنری انتزاعی به حساب می‌آید. اما با این حال توانایی مسلم موسیقی در بیان احساسات و عواطف، برای بسیاری از فیلسوفانی که در این زمینه‌ها می‌اندیشند، موضوع اصلی بوده‌است.

تمرکز این مدخل تقریباً به کار در فلسفه‌ی موسیقی متأخر - پنجاه سال اخیر- و با روشی تحلیلی منحصر‌است (که به‌طور گسترده‌ای تعبیر شده است). برای یک خلاصه‌ی خوب از تاریخ فلسفه‌ی موسیقی، نگاه کنید، آلپرسون<sup>۴</sup> ۱۹۸۷، ۳-۹. برای خلاصه‌ی خوبی که بر مسئله‌ی بیانگری احساسی موسیقی متمرکز شده است، نگاه کنید، کیوی<sup>۵</sup> ۲۰۰۲، ۱۴-۳۰. مجموعه‌ی خوبی از کار مهم در زیبایی‌شناسی قاره‌ای، شامل موسیقی، عبارت است از کارنی<sup>۶</sup> و راسموسن<sup>۷</sup> ۲۰۰۱.

## ۱. موسیقی چیست؟

### ۱-۱ حیطه‌ی موسیقی مجرد<sup>۸</sup>

بحث در این مدخل، بر موسیقی مجرد یا خالص متمرکز است یعنی نوعی موسیقی سازی که اجزاء همراهی‌کننده‌ی غیرموسیقیایی ندارد. بیشتر فیلسوفانی که آثارشان در زیر مطرح شده است نیز به سه دلیل به این موضوع توجه کرده‌اند. اول این که موسیقی مجرد، اغلب مشکل‌ترین

فلسفه موسیقی عبارت است از مطالعه‌ی مسائل بنیادین درباره‌ی ماهیت موسیقی و تجربه‌ی ما از آن. مانند فلسفه هرچیزی، فلسفه موسیقی نیز متضمن دانشی از حوزه‌ی مطالعاتی مربوط به خود است. با وجود این، برخلاف فلسفه‌ی علوم، برای مثال، فلسفه‌ی هنری مانند موسیقی، فلسفه‌ای است که بیشتر مردم، تنها به این دلیل که اعضای فرهنگ موسیقیایی هستند، پیش‌زمینه‌ی چشمگیری در آن دارند. موسیقی نقش عمده‌ای در زندگی بسیاری از مردم ایفاء می‌کند. در نتیجه مانند مسائل اصلی مابعدالطبیعه و معرفت‌شناسی، بیشتر مردم نه تنها قادر به درک سریع مسائل فلسفی‌ای هستند که موسیقی پیش می‌آورد، بلکه اغلب درباره‌ی برخی از آن مسائل پیش‌از‌مطرح شدنشان به عنوان رشته‌ی دانشگاهی، فکر کرده‌اند.

احتمالاً موسیقی هنری است که بیشترین مسائل فلسفی را پیش آورده است. برخلاف نقاشی، آثار (مکتوب) موسیقی مصداق متکثری دارند که هیچ یک از آنها نمی‌تواند با خود اثر، یکسان در نظر گرفته شود. در نتیجه این سؤال که موسیقی دقیقاً چیست اساساً بفرنج‌تراست از همین سؤال در باره‌ی آثار نقاشی که، دست‌کم در نظر اول، اشیاء ساده‌ی مادی به نظر می‌رسند. برخلاف تعداد زیادی از آثار ادبی، مصادیق یک اثر موسیقی، اجراهایی هستند که تفسیرهایی از آن اثر را ارائه می‌دهند، در عین حال اثر مکتوب موسیقی را نیز می‌توان مستقل از هر اجرائی تفسیر کرد، و خود اجراها را نیز می‌توان تفسیر کرد. این بحث تفسیر

مسائل فلسفی را پیش می‌کشد. برای مثال، از آنجا که بیان احساسات تا حدی می‌تواند از متن به موسیقی منتقل شود، بیان غم به وسیله‌ی صحنه‌ی موسیقایی مربوط به متنی احساسی، بیشتر قابل توجیه است تا بیان آن به وسیله‌ی قطعه‌ای موسیقی تنها و بدون هرگونه متن توصیفی. دلیل دوم این‌که، گرچه مسائل سخت‌ترند، احتمال ارزیابی آسان‌تر پاسخ‌های آنها در موسیقی مجرد بیشتر خواهد بود. درست همان‌طور که یافتن مقصر هنگامی که مجرم تنها یک نفر باشد آسان‌تر است تا هنگامی که چند نفر در جرم شریک باشند، پاسخی که بتواند بیانگری را در موسیقی‌های مجرد شرح دهد در حل مسئله قدرت بیان موسیقایی موفق‌تر خواهد بود. سوم آن‌که مسلماً بیانگری موسیقایی موسیقی مجرد در بیانگری مرکب<sup>۹</sup> نقشی خواهد داشت. برای مثال اگرچه متن ممکن است این قابلیت را داشته باشد که در بیانگری یک تصنیف سهیم باشد، عناصر موسیقایی تصنیف نیز باید نقشی ایفاء کنند. بدیهی است متنی با احساسات حزین که با ریتم شاد آهنگی در یک گام مازور همراهی می‌شود روی هم‌رفته آن قدرت بیان را نخواهد داشت، نسبت به زمانی که همان متن را یک موسیقی محزون سنگین همراهی کند. لازم به ذکر این‌که اگرچه بیانگری را در اینجا مثال به کار برده‌ام، اما مشابه این مسائل در مباحثی چون درک و ارزش موسیقایی نیز وجود خواهد داشت. همچنین ممکن است موارد جالب توجهی درباره‌ی هستی‌شناسی موسیقی مرکب مطرح شود اما معلوم نیست که این موضوعات با نوع موضوعات موجود درباره‌ی بیانگری، درک و ارزش موسیقی مشابه باشند.

بادرنظرگرفتن رواج جهانی موسیقی راک، که به‌طور گسترده‌ای بررسی شده، می‌توان پذیرفت که ترانه متداول‌ترین نوع موسیقی است که در دنیای معاصر شنیده می‌شود. البته فیلم و تصاویر متحرک دیگر مانند تلویزیون نیز فراگیرند. کار مهمی که درباره‌ی زیبایی‌شناسی ترانه انجام گرفته عبارت است از: لوینسون<sup>۱۱</sup> ۱۹۷۸، گریساک<sup>۱۲</sup> ۲۰۰۱، بیکنل<sup>۱۳</sup> ۲۰۰۵. نمایش موسیقی: لوینسون ۱۹۸۷، کیوی ۱۹۸۸، ۱۹۹۴، گوهر<sup>۱۴</sup> ۱۹۸۸. و موسیقی فیلم: کارول<sup>۱۵</sup> ۱۹۸۸، ۲۱۳-۲۲۵، لوینسون ۱۹۹۶، کیوی، ۱۹۹۷، اسمیت<sup>۱۶</sup> ۱۹۶۶. (درباره‌ی فرم‌های هنر ترکیبی به‌طور کلی‌تر نگاه کنید به لوینسون ۱۹۸۴). با وجود این به نظر می‌رسد جا برای کار بیشتر در زیبایی‌شناسی موسیقی آوازی هنوز وجود دارد. علاوه بر این موزاک<sup>۱۷</sup> پدیده‌ی موسیقایی دیگری است که در همه جا حضور دارد با این حال از سوی زیبایی‌شناسان توجه کمتری به آن شده‌است، در حالی که از آن به عنوان نمونه‌ای برای ایجاد تنفر استفاده می‌شود. این‌که آیا چیز جالب توجهی برای گفتن از جنبه فلسفی (در مقابل جنبه روان‌شناسی یا جامعه‌شناسی) درباره‌ی موزاک وجود دارد یا نه، در آینده روشن می‌شود.

## ۱.۲ تعریف موسیقی

تعریف‌های مفهوم موسیقی اغلب با این نظریه آغاز می‌شوند که موسیقی صدای تنظیم شده است و در ادامه به این جا می‌رسند که این خصیصه بسیار جامع است زیرا بسیاری از نمونه‌های صدای تنظیم شده وجود دارند که موسیقی نیستند مانند گفت‌وگوی انسان و صداهایی که حیوانات و ماشین‌ها ایجاد می‌کنند. ممکن است کسی بگوید موسیقی،

هنر صدای تنظیم شده است اما این هم بسیار گسترده است از آنجا که شعر نیز صدای تنظیم شده است با این حال موسیقی نیست. راجر اسکروتن<sup>۱۸</sup> اظهار می‌کند که صدای آهنگین یا نغمه صدایی است که در یک حوزه‌ی اثر موسیقایی وجود دارد (۱۹۷۷، ۱۷). این یک دور است مگر این‌که ما بتوانیم حوزه‌ی اثر موسیقایی را از غیر موسیقایی تشخیص دهیم. اسکروتن این تمایز را با این ادعا قائل می‌شود که ما هر صدایی را در موسیقی تنظیم‌شده (کوک) می‌شنویم. یعنی هر صدایی مکانی را در یک بخش تنظیم‌شده‌ی معینی از اکتاو (یعنی در یک گام) اشغال می‌کند. (همچنین نگاه کنید اس. دیویس<sup>۱۹</sup> ۲۰۰۳). در پاسخ باید گفت که گرچه قطعا صداها اصل مرکزی ساختار موسیقایی اند، همه‌ی آنها کوک نیستند. برای مثال، حتی در آثار کلاسیک برجسته، می‌توان به پرکاشن اشاره کرد که سازی غیرقابل کوک است و آثار الکترونیک نیز ممکن است به‌طور کلی از سر و صدا تشکیل شوند. مشکل دیگر تصور اسکروتن از مفهوم نغمه این است که آن را یک پدیده‌ی ذهنی می‌داند که به استفاده‌ی استعاری تخیلی شنونده از تصورات معمول صداهایی وابسته است که فرد می‌شنود. این تصور درباره‌ی نغمه نمی‌تواند درست باشد چون می‌توان فرض کرد که یک رادیو درست در جنگلی موسیقی پخش کند که هیچ کس در آن نزدیکی نیست تا به آن گوش دهد.

جرالد لوینسون با قراردادن ویژگی‌های موسیقی‌کننده‌ی صداها جزو اغراض کسی که آنها را تنظیم می‌کند، از مشکل ذهن‌گرایی<sup>۲۰</sup> رهایی جست. او موسیقی را چنین تعریف می‌کند: اصوات باید تنظیم شده باشند: (۱) به منظور غنی‌کردن یا افزودن تجربه، (۲) از طریق درگیری فعالانه (مانند گوش کردن، رقصیدن، یا اجرا کردن) با اصواتی (۳) که در ابتدا شنیده می‌شوند، یا با، واحد معنادار، به عنوان اصوات (۲۷۳، ۱۹۹۰). سومین شرط آن است که چیزهایی مانند شعر را استثنا کند زیرا ما اصوات شعر را به خاطر محتوای معنایی آنها واحد معنادار تلقی می‌کنیم. بدین ترتیب ما باید روشن کنیم که وجود چه چیزی در شیء باعث می‌شود تا ما آن را به عنوان صدا قلمداد نماییم. زیرا بیانگری موسیقی ممکن است نوعی محتوای معنایی و کانون توجهی پرمعنی در نوعی موسیقی محسوب گردد، به همان اندازه پر معنا که لغات در شعر هستند. (نگاه کنید به بخش ۳ و ۴). شاید فقط جدا کردن ساده‌ی اصوات زبانی راه آسان‌تری برای اجتناب از مورد نقضی چون شعر باشد.

با در نظر گرفتن عدم پذیرش تعاریف زیبایی‌شناسانه به‌طور کلی از سوی لوینسون، مایه شگفتی است که اولین شرط تعریف او در بالا ماهیتی زیبایی‌شناسانه دارد. (برای مثال نگاه کنید به لوینسون ۱۹۸۹). لوینسون امکان تعریفی از موسیقی را خاطر نشان می‌کند که بر اساس تعریف قصدی تاریخی<sup>۲۱</sup> خودش از هنر شکل گرفته است، در عین حال اشاره می‌کند از آنجا که دنیای موسیقی محافظه‌کارتر از دنیای هنر باقی‌مانده است، یک تعریف سنتی‌تر در باب موسیقی در کل بیشتر از تعریفی که او از هنر ارائه داده است مورد پذیرش قرار خواهد گرفت. این‌که مطلب دقیقاً به موضوع مربوط است یا نه روشن نیست، با این حال در صورتی که باشد، در پاسخ باید گفت: چیز خیلی رادیکالی در باره‌ی اجرای گام‌ها وجود ندارد و نیز کسی صداها را برای افزودن یا غنی‌کردن تجربه‌ی هیچ‌کس تنظیم نمی‌کند و ممکن است شخصی





مشخص زبانشناختی قائل است). یعنی این امکان وجود دارد که ما بتوانیم هر اشاره‌ی محسوس خود به آن آثار را بدون در نظر گرفتن وجود آنها توجیه کنیم. اعتقاد به چنین نظریه‌ای گام برداشتن در راهی میانه بین نام‌گرایی و ایده‌الیسم خواهد بود. رومن اینگاردن<sup>۵۳</sup> (۱۹۸۶)، هرچند با استدلال‌های بسیار مشابه، از موضعی دفاع می‌کند که مثبت‌تر به نظر می‌رسد. بدین ترتیب نتیجه‌گیری او که موقعیتش را بین رئالیسم<sup>۵۴</sup> (در زیر بحث شده است) و ایده‌الیسم قرار می‌دهد، عبارت است از این که اثر موسیقایی موجودی التفاتی<sup>۵۵</sup> است. (برای تبیین جزئیات اثر اینگاردن، نگاه کنید به توماسون<sup>۵۶</sup> ۲۰۰۴ ب)

دیوید دیویس<sup>۵۷</sup> جدیداً این بحث را پیش کشیده است که آثار موسیقی مانند همه‌ی آثار هنری عبارتند از کنش‌ها<sup>۵۸</sup>، به‌ویژه کنش‌هایی که از سوی سازنده آثار به منظور ساخت آنها صادر می‌شود (۲۰۰۴). بدین ترتیب او نظریه‌ای را احیاء می‌کند که می‌توانیم آن را نظریه‌ی عمل<sup>۵۹</sup> بخوانیم. (مدافع قدیمی‌تر چنین دیدگاهی گرگوری کوری<sup>۶۰</sup> (۱۹۸۹) است که معتقد است آثار هنری سنخ‌هایی از عمل هستند نه اعمال و برزهای که دیویس با آنها آثار را مشخص می‌کند). گرچه همیشه داوری بین نظریه‌های هستی‌شناسی موسیقی تا حدی امریست که به یافتن تعادلی بین سودمندی یک نظریه و ارزش آن از حیث بینش‌های پیشانظری ما مربوط می‌شود، نظریه‌های عمل، به خصوص، وظیفه سختی به عهده دارند زیرا برخلاف همه‌ی نظریات دیگری که بررسی کرده‌ایم، بر این دلالت دارند که مصداق یک اثر، کنشی از سوی سازنده است نه یک اجرا. بنابراین، منافع نظری یک تئوری عمل باید کاملاً فراگیر باشد تا چنین خسارتی را که به بینش‌های ما وارد می‌آید جبران کند.

رئالیسم<sup>۶۱</sup> دیدگاهی که آثار موسیقی را امور انتزاعی می‌داند، از یک سو متداول‌ترین دیدگاه حال حاضر است، زیرا بیشتر از هر نظریه‌ی دیگری بینش‌های پیشانظری ما درباره‌ی آثار موسیقی را مد نظر دارد، و از سوی دیگر به لحاظ هستی‌شناختی مبهم‌ترین آنهاست، زیرا امور انتزاعی به خوبی درک نمی‌شوند. با این همه رئالیسم علی‌رغم حجم زیاد بحث‌های متمرکز بر این پرسش که آثار موسیقایی چه نوعی از امر انتزاعی هستند، مقاومت کرده است. دیدگاهی که به لحاظ هستی‌شناختی ساده‌تر بوده و به عنوان فلسفه افلاطونی<sup>۶۲</sup> شناخته شده عبارت است از این که آثار، موجوداتی ازلی هستند که خارج از زمان و مکان وجود دارند (کیوی ۱۹۸۳، ا. ۱۹۸۳، داد ۲۰۰۲، ۲۰۰۲، ۲۰۰۰). در مقابل می‌توانیم از دیدگاه خلقت‌گرایی<sup>۶۴</sup> یاد کنیم زیرا یکی از انگیزه‌های اصلی آن پاسداری از این بینش ماست که آثار موسیقی خلق شدنی‌اند و در نتیجه نمی‌توانند ازلی باشند بلکه به عنوان نتیجه‌ی عمل انسان در زمان پدید می‌آیند (ولترستورف ۱۹۸۰<sup>۶۵</sup>، وولهایم ۱۹۶۸، ۱۰-۶۶، ۷۴-۸۴، لویسنون ۱۹۹۰، ۱۹۸۰، سی، دیویس ۲۰۰۱، ۳۷-۴۳، هاوول ۲۰۰۲<sup>۶۷</sup>، استکر<sup>۶۸</sup> ۲۰۰۳، ۸۴-۹۲).

گای رابو<sup>۶۹</sup> مقوله‌ی هستی‌شناختی جدیدی برای آثار موسیقی و سایر آثار مختلف هنری پیشنهاد کرده است (۲۰۰۳). او معتقد است از آنجا که انواع چیزهایی که ما به آثار موسیقایی و هنری دیگر نسبت می‌دهیم، مانند انعطاف‌پذیری کیفی و کمی، نمی‌توانند از سوی هیچ

یک از تئوری‌های هستی‌شناختی سنتی معتبر توصیف شوند و به علاوه این که، این مشکلات نه تنها برای آثار هنری بلکه برای چیزهایی مانند انواع...، مجامع، انواع دست‌ساخت و لغات نیز رخ می‌دهند (۱۹۹۱). ما حق داریم نوع جدیدی از وجود را فرض کنیم، حقیقتی منحصر به فرد تاریخی که در چیزهای فیزیکی، مانند پارتیتورها و اجراها، مجسم شده است نه این که به وسیله‌ی آنها شکل گرفته باشد (برای بررسی این نظریه نگاه کنید به داد ۲۰۰۷، ۶۶-۱۴۳).

حجم زیاد این بحث پیرامون مقوله‌ی هستی‌شناختی بنیادینی که آثار موسیقی به آن تعلق دارند، مسائل تخصصی را پیش کشیده است، یعنی ادعاهای بحث برانگیز مربوط به متافیزیک عمومی درباره‌ی ماهیت اعراض خاص، علیت، تجسم، و مانند آن (برای نمونه‌های متأخر، نگاه کنید به هاوول ۲۰۰۲، تریویدی ۲۰۰۲، کاپلان<sup>۷۱</sup> و متسون ۲۰۰۶، ۲۰۰۴، داد ۲۰۰۷). در مقابل این بحث، برخی نظریه‌پردازان اشاره کرده‌اند که آثار موسیقی حقیقت‌های فرهنگی هستند و در نتیجه روش‌شناسی مناسب برای کشف وضعیت هستی‌شناختی آنها باید کاملاً با روش‌شناسی متافیزیک عمومی متفاوت باشد (۱۹۹۲، اس. دیویس ۲۰۰۳، توماسون ۲۰۰۶).

## ۲-۲ مباحث هستی‌شناختی عالی‌تر

آثار موسیقی حقایق متکثری هستند و ممکن است به نظر برسد



هنگامی که ماهیت حقیقی آنها را کشف کردیم، خواهیم دانست چه رابطه‌ای بین اثر و مصادیقش برقرار است. با وجود این، از آنجا که بحث اصول‌گرا به مقوله‌ی هستی‌شناختی اولیه‌ی آثار مربوط است، یافتن پاسخ برای بحث مذکور، پرسش‌های زیادی را درباره‌ی رابطه‌ی نمونه‌سازی، بدون جواب باقی می‌گذارد. مثال: آیا استفاده از هارپسیکورد<sup>۷۳</sup> در اجرای کنسرتوی شماره‌ی ۵ براندنبورگ باخ<sup>۷۴</sup> الزامی است؟ آیا صداهایی مانند صدای هارپسیکورد، دقیقاً به همان خوبی، به وسیله‌ی سینتسایزر<sup>۷۵</sup> تولید می‌شوند؟ درباره‌ی استفاده از آلات کلاویه‌دار دیگر زمان باخ یا پیانوی مدرن چه؟ اعتقاد به این که آثار موسیقی، ازلی هستند به حل این موضوع اجرای صحیح، کمکی نمی‌کند. در حالی که این موضوعی است که احتمالاً بیشترین بحث‌های هستی‌شناختی بر سر آن صورت گرفته است و به‌طور یکسان مورد علاقه‌ی فلاسفه، موسیقی‌پژوهان، موسیقی‌دانان و شنوندگان موسیقی بوده است.

دو منشأ ابهام متداول در باره‌ی صحت اجرا وجود داشته است. یکی ناتوانی در تشخیص این که صحت، یک ویژگی ساده نیست بلکه رابطه‌ای است دارای درجات مختلف که از راه‌های مختلف حاصل می‌شود. برای مثال، چیزی ممکن است از یک جنبه صحیح‌تر باشد و از جنبه‌ی دیگر از صحت کمتری برخوردار باشد (اس. دیویس ۲۰۰۱، ۲۰۳-۵). دیگر این پندار نادرست است که صحت، مفهومی است ارزشی، به این معنی که صحیح بودن دلالت دارد بر خوب بودن. اشکال این پندار از این واقعیت روشن می‌شود که صحت یک قائل چیز خوبی نیست (اس. دیویس ۲۰۰۱، ۲۰۴). در نتیجه داورهای ارزشی ما اعمالی پیچیده خواهند بود مرکب از آن میزانی که با آن صحت اجراها را از جنبه‌های مختلف مورد دآوری قرار می‌دهیم، و ارزش‌هایی که برای آن انواع مختلف صحت تعیین می‌کنیم.

نوع مهم «صحتی» که مورد بحث قرار گرفته، مربوط به نمونه‌سازی اثر است. بیشتر افراد موافق‌اند که کامل‌ترین شکل چنین صحتی مستلزم تولید فواصل درست با شیوه‌ی درست است. طرفداران صدای محض<sup>۷۶</sup> همین را کافی می‌دانند (برای مثال، کیوی ۱۹۸۸). اما از نظر طرفداران صدای طنینی<sup>۷۷</sup>، این فواصل باید دارای طنین‌هایی نیز باشند که سازآرائی آهنگساز را منعکس می‌کنند (برای مثال، دلد ۲۰۰۷، ۲۰۱-۳۹). طرفداران آلات موسیقی<sup>۷۸</sup> معتقدند، چنین صداهایی باید با انواع آلتی نواخته شوند که در پارتیتور معین شده است (مانند، لوینسون ۱۹۹۰). عمده بحث بر سر این است که کدام یک از انواع ویژگی‌های زیبایی‌شناختی یا هنری برای آثار موسیقی ضروری هستند. اگر بافت‌های شفاف کنسرتوی شماره ۵ براندنبورگ باخ برای آن ضروری باشند، آن‌گاه نمی‌توان اثری را که از پیانوی بزرگ<sup>۷۹</sup> به‌جای هارپسیکورد استفاده می‌کند، به عنوان اجرای صحیح اثر نام برد. در حال حاضر، این بحث، به بحث گسترده‌تری در زیبایی‌شناسی (موسیقی و غیره)، مابین صورت‌گرایان<sup>۸۰</sup> (یا تجربه‌گرایان<sup>۸۱</sup> یا ساخت‌گرایان<sup>۸۲</sup>) و متن‌گرایان<sup>۸۳</sup> منجر می‌شود زیرا، گروه اول معتقدند مهم‌ترین ویژگی‌های اثر آن دسته از ویژگی‌های ذاتی‌اند، که برای شنوندگان، بدون اطلاع از متن (زمینه‌ی) تاریخی و هنری اثر، قابل دستیابی‌اند. و متن‌گرایان بر این باورند که یک اثر، به شدت با زمینه‌ی آفرینش خود گره خورده است. استیون دیویس، از متن‌گرایی کاملاً دفاع

کرده است آنجا که می‌گوید: به این پرسش که آیا برای نمونه‌سازی کاملاً صحیح، سازآرائی خاص لازم است، نمی‌توان فقط یک پاسخ داد. مطابق سنت‌های معین، آثار می‌توانند در نتیجه‌ی مشخصات کار یک آهنگساز، به لحاظ هستی‌شناختی پرمایه‌تر یا کم‌مایه‌تر باشند (۱۹۹۱، ۲۰۰۱). مشخصات اجرای صحیحی که یک اثر خاص تعیین می‌کند، هرچه بیشتر باشد، آن اثر پرمایه‌تر است. در نتیجه برای برخی آثار (نوعاً آثار اخیر در تاریخ موسیقی غرب) ساز آرائی امری انعطاف‌پذیر است، در حالی که برای آثار دیگر (برای مثال، سمفونی‌های مکتب رمانتیک) ساز آرائی دقیق و معینی برای اجراهای کاملاً صحیح لازم است.

علاوه بر پرسش از ماهیت صحت اجرا، درباره‌ی دست‌یافتنی بودن و ارزش آن نیز بحث شده است. آنان که از دست‌یافتنی بودن بحث می‌کنند در واقع به فاصله‌ی تاریخی ما از زمان خلق برخی از آثار اشاره دارند. ما ممکن است دیگر قادر به خواندن نت‌نوشته‌ای نباشیم که اثر با آن ثبت شده است، یا توانایی ساختن یا نواختن سازهایی را نداشته باشیم که اثر برای آنها نوشته شده است. در این صورت، صحت اجرا به‌طور کامل دست‌یافتنی نیست. اما به ندرت پیش می‌آید که ما در باره‌ی این موارد اطلاعی نداشته باشیم، پس ممکن است به صحت نسبی دست پیدا کنیم (اس. دیویس ۲۰۰۱، ۲۲۸-۳۴). آنان که ارزش صحت اجرا را زیر سؤال می‌برند اغلب انواعی به غیر از نمونه‌سازی اثر را مورد نظر دارند. برای مثال، ممکن است از ارزش ارائه‌ی اجرایی سؤال شود که به درستی صدای اجراهایی را همان‌طور ارائه می‌دهد که در زمینه‌ی ساخت اثر اجرا شده بودند. زیرا برای مثال، نوازندگان آن زمان به مهارت نوازندگان امروز نبودند (بانگ<sup>۸۴</sup> ۱۹۸۸، ۲۲۹-۳۱). به هر حال، چنین استدلال‌هایی در مورد ارزش نمونه‌سازی اثر، نتایجی دربر ندارد. از آنجا که فرهنگ موسیقایی چیره بر ما به‌گونه‌ای راه‌های شنیدن را به ما تحمیل می‌کند که گریزی از آن نداریم، برخی معتقدند که گرچه ممکن است نمونه‌ی صحیح اثری را ارائه دهیم، این فکر که، به همان ترتیب بتوانیم آن اثر را به‌گونه‌ای بشنویم که هم عصران آن می‌شنیدند، تفکری واهی خواهد بود (بانگ ۱۹۸۸، ۲۳۲-۷). بدین ترتیب ارزش چنین صحت اجرایی مورد تردید قرار می‌گیرد. در پاسخ، نه تنها می‌توانیم این امکان را در نظر بگیریم که ما دارای موقعیت بهتری برای ارزیابی آثار تاریخی نسبت به معاصران آن آثار هستیم، بلکه به انعطاف‌پذیری قابل توجهی که مردم ظاهراً در لذت بردن از انواع بسیار متفاوت موسیقی در سرتاسر تاریخ و جهان نشان می‌دهند نیز می‌توانیم اشاره کنیم (اس. دیویس ۲۰۰۱، ۲۳۴-۷).

(برای شرحی خوب از رئوس کلی بحث اجرای صحیح، نگاه کنید به دیویس ۲۰۰۱، ۲۰۱-۵۳. برای تحقیق در باره‌ی صحت در چیزهایی غیر از نمونه‌سازی اثر، نگاه کنید به کیوی ۱۹۹۵).

دومین حوزه‌ی جالب توجهی که از بحث اصول‌گرا مستقل است حوزه‌ی هستی‌شناسی تطبیقی<sup>۸۵</sup> است. درست همان‌طور که آثار کلاسیک از دوره‌های تاریخی مختلف ممکن است از نظر هستی‌شناسی متفاوت باشند، آثار سنت‌های مختلف یک عصر هم می‌توانند به لحاظ هستی‌شناسی گوناگون باشند. تئودور گریساک معتقد است که مصادیق آثار موسیقی راک، اجراها نیستند. بلکه، اثر از طریق پخش یک نسخه‌ی



ضبط شده، با یک دستگاه مناسب ارایه می‌شود (۱۹۹۶). استیون دیویس بر این عقیده است که راک با آثاری برای اجرا در قلب آن سنت، گرچه برای نوع متفاوتی از اجرا، بیشتر شبیه موسیقی کلاسیک است تا آنچه گریساک اظهار می‌کند (۲۰۰۱، ۳۰-۶). می‌توان با کوشش برای یافتن جایگاهی برای اجرای زنده و مهارت اجرا، مطابق چارچوب اساسی گریساک از نظریه‌ی اودفاع کرد (کانیا ۲۰۰۶).

کار در هستی‌شناسی جاز درباره‌ی ماهیت بدیهه‌سازی، به‌ویژه ارتباط بین بدیهه‌سازی و آهنگسازی، متمرکز شده است (آپرسون<sup>۸۶</sup> ۱۹۸۴، ۱۹۹۸، والون<sup>۸۷</sup> ۱۹۸۵، براون<sup>۸۸</sup> ۱۹۹۶، ۲۰۰۰، هگبرگ<sup>۸۹</sup> ۱۹۹۸، گلد<sup>۹۰</sup> و کیتن<sup>۹۱</sup> ۲۰۰۰، استریت<sup>۹۲</sup> ۲۰۰۰، یانگ و متسون<sup>۹۳</sup> ۲۰۰۰). حتی قطع نظرات توسعه‌ی قلمرو بحث فلسفی موسیقی، این مطلب یادآوری مفیدی بوده است که همه‌ی موسیقی، اجرای آثار از پیش ساخته شده نیست (والترستورف<sup>۹۴</sup> ۱۹۸۷، ۱۱۵-۱۲۹). با وجود این، باید توجه داشت که یک بدیهه‌سازی می‌تواند درون بافت چنین اثری رخ دهد، برای مثال در اجرای یک کادانس<sup>۹۵</sup> فی‌البداهه در یک کنسرتوی کلاسیک. برخی اظهار کرده‌اند که فرق مهمی بین بدیهه‌سازی و آهنگسازی آن چنان که معمولاً تصور می‌شود وجود ندارد (آپرسون ۱۹۸۴). دیگران بیان کرده‌اند که همه‌ی اجراها مستلزم بدیهه‌سازی‌اند (گلد و کیتن ۲۰۰۰). لیکن عده‌ای دیگر امکان بدیهه‌سازی را به انواع معین ویژگی‌های موسیقی مانند ساختاری<sup>۹۶</sup> به جای ویژگی بیانگر<sup>۹۷</sup> محدود می‌کنند. با وجود این، بحث‌های مذکور الزام‌آور نیستند. این بحث‌ها معمولاً از استفاده‌ی مبهم از اصطلاحاتی مانند آهنگسازی و اجرا ناشی می‌شوند، یا با تعریف بدیهه‌سازی بر حسب منحرف شدن از یک پارتیتور یا واریاسیون دسته‌ی محدودی از ویژگی‌های بیانگر، پاسخ مسائلی را بیان می‌کنند که هرگز مطرح نشده‌اند.

گرچه جاز ضرورتاً مبتنی بر بدیهه‌سازی نیست، و تعداد بسیار کمی از اجراهای جاز فاقد هرگونه فرآیند ساختن آهنگ پیش از اجرای آن هستند، اهمیت بدیهه‌سازی برای جاز چالشی را برای هستی‌شناس موسیقی ایجاد می‌کند. ممکن است گفته شود که آثار جاز به لحاظ هستی‌شناسی مانند آثار کلاسیک هستند - یعنی برای اجراهای متکثر متفاوت ساخته می‌شوند- جز این که آنها معمولاً کم‌مایه‌ترند، در حالی که جای بیشتری برای بدیهه‌سازی باقی می‌گذارند (گلد و کیتن ۲۰۰۰، یانگ و متسون ۲۰۰۰). سختی کار، تشخیص اثر است بدون یکی دانستن یک اثر با اثری دیگر، زیرا در این نوع موسیقی به نشانه‌گذاری ملودی (نت نویسی) احتیاجی نیست و بسیاری از آثار از ساختار هارمونیک یکسانی برخوردارند. در نتیجه برخی معتقدند که اجرا خودش همان اثر است (آپرسون ۱۹۸۴؛ هگبرگ ۲۰۰۲؛ اس. دیویس ۲۰۰۱، ۱۶-۱۹؛ ۲۰۰۳، ۱۵۶). یک مشکل در اینجا، همانندی با موسیقی کلاسیک است. اگر اجراهای جاز فی‌نفسه آثار موسیقی باشند، مشکل بتوان آن وضع را برای اجراهای کلاسیک آثار انکار کرد. این مطلب ظاهراً تعداد آثار را فراتر از آنچه ما ضروری می‌دانیم افزایش می‌دهد. امکان سومی این است که در جاز هیچ آثاری وجود ندارد، یعنی فقط اجراها هستند. این غیر منطقی است اگر اصطلاح "اثر" بار ارزشی داشته باشد، در صورتی که درستی این مطلب معلوم نیست.

مبحث سومی در بحث هستی‌شناختی در سطح عالی‌تر عبارت است از ماهیت عوامل آثار موسیقی، مانند ملودی‌ها، هارمونی‌ها و ریتم‌ها، و این که آنها چگونه به منظور تشکیل مجموعه‌های مرکب با هم جمع می‌شوند. در حال حاضر تنها راجر اسکروتن (۱۹۹۷، ۱۹-۷۹؛ زیرچاپ) و استیون دیویس (۲۰۰۱، ۴۷-۷۱) این مسائل را از هر حیث بررسی کرده‌اند.

### ۳-۲ شک‌گرایی<sup>۹۷</sup> درباره‌ی هستی‌شناسی موسیقیایی

دو فیلسوف برجسته‌ی هنر اخیراً نوعی شک‌گرایی را درباره‌ی بررسی هستی‌شناسی موسیقیایی مطرح کرده‌اند. ایرون ریدلی<sup>۹۸</sup> (۲۰۰۳، ۲۰۰۴، ۱۰۵-۳۱) بررسی چنین موضوعی اتلاف وقت است. از دید او (الف) هیچ معمای هستی‌شناختی واقعی درباره‌ی موسیقی وجود ندارد، (ب) هستی‌شناسی موسیقیایی بر داورهای ارزشی موسیقی متکی است، و در نتیجه (پ) هستی‌شناسی موسیقی هیچ اشاره‌ای به زیبایی‌شناسی موسیقی ندارد. اولین ادعا خود معماست، زیرا دشوار می‌توان فهمید که چرا باید بین فیلسوفان درباره‌ی هستی‌شناسی موسیقی چنین اختلاف نظری وجود می‌داشت اگر پاسخ‌های آسان دست‌یافتنی وجود داشتند. علاوه بر این، ریدلی آن هستی‌شناسی به اصطلاح آشکار موسیقی را تشریح نمی‌کند، بلکه در عوض فرضیات هستی‌شناختی ماهوی و بحث برانگیزی را در سرتاسر بحث خود مطرح می‌کند. دومین ادعای او سؤال برانگیز است، زیرا ظاهراً، مانند بسیاری چیزهای دیگر، فقط برحسب نوع واقعی یک چیز می‌توان در باره‌ی ارزش آن به درستی داور کرد (والتون<sup>۹۹</sup> ۱۹۷۰، ۱۹۸۸)، و انواع چیزها که عبارتند از آثار موسیقیایی، اجراها، و غیره، دقیقاً پرسش اصلی هستی‌شناسی موسیقیایی را تشکیل

می‌دهند. اگر ادعای دوم ریذلی نادرست باشد، آن‌گاه ادعای سوم او نیز نادرست خواهد بود. با وجود این، ممکن است گفته شود که برخی مباحث در هستی‌شناسی موسیقایی ارتباط کمتری با مسائل ارزش موسیقایی نسبت به مباحث دیگر دارند. برای مثال، درحالی که بحث در باره‌ی اجرای صحیح ارتباط نزدیکی با مسئله‌ی ارزش نسبی اجراهای متفاوت دارد، بحث درباره‌ی مقوله‌ی هستی‌شناختی اصولی مربوط به آثار موسیقایی ظاهراً نسبت به مسئله‌ی مذکور بی‌طرف‌تر است. (برای بحث کامل‌تر شک‌گرایی ریذلی، نگاه کنید به کانیذ زیرچاپ ب.)

امی توماسون شک‌گرایی سنجیده‌تری را درباره‌ی مباحث اصلی هستی‌شناختی هنر بیان کرده‌است (۲۰۰۴، ۲۰۰۵، ۲۰۰۶). او اشاره می‌کند که در ایجاد (و به کار بردن) یک اصطلاح از نوع هنری، مانند «سمفونی»، مشکلی وجود دارد. آن مشکل، عبارت است از تشخیص این که فرد با این اصطلاح قصد گزینش چه نوع چیزی دارد. (این نمونه‌ای از یک مشکل فی نفسه کلی‌تری است. برای مثال، هنگام نام بردن از اتومبیل خود، این پرسش به وجود می‌آید که شما چگونه می‌توانید نه تنها ششیه‌ی اتومبیل یا بخشی معمولی از آن و غیره را، بلکه کل آن چیز را به درستی نام ببرید.) در نتیجه فرد باید یک فرایند مربوط به دسته‌بندی هستی‌شناختی بنیادی در ذهن خود داشته باشد. این فرایند هویت و شرایط ماندگاری چیزی را تعیین می‌کند که گزینش می‌شود. از آنجا که انواع هنر از طریق عرف‌های متداول اجتماعی تعیین می‌شوند، راه شناخت فرایند دسته‌بندی بنیادی، بررسی عرف هنری است. شک‌گرایی توماسون از این دیدگاه او ناشی می‌شود که عرف‌های هنری ما ممکن است با توجه به برخی پرسش‌ها مبهم و ناقص باشد، مانند این که فرد، قبل از درماندگی کامل در اجرای یک اثر معین، چند نت اشتباه می‌تواند مرتکب شود. از سوی دیگر، به قول توماسون؛ پاسخ‌های برخی پرسش‌ها به‌طور آشکاری از طریق عرف ما بیان می‌شوند، مانند این که آثار موسیقی ساخته شده هستند. بدین ترتیب درحالی که نظریه‌ی او درباره‌ی برخی موضوع‌ها شکاک است، در مورد موضوع‌های دیگر کاملاً در نقطه مقابل قرار داشته و برای نظریه‌های معروفی مثل افلاطون گرابی، بدون محاکمه رأی صادر می‌کند.

یک نگرانی برای دیدگاه توماسون این است که عرف هنری می‌تواند حتی از آنچه او می‌پندارد آشفته‌تر باشد. اگر عرف هنری نه تنها پاسخ‌های مبهم و ناقص بلکه ضد و نقیض به برخی پرسش‌ها عرضه کند، آن‌گاه به احتمال قوی این کار هستی‌شناس است که نظریه‌ای پیشنهاد می‌کند که روی هم‌رفته بهترین بازسازی فکری عرف مذکور باشد (داد ۲۰۰۵). این دیدگاه را می‌توان از جنبه‌ی متفاوتی نیز نقد کرد. حتی اگر عرف هنری به صراحت بر این دلالت داشته باشد که آثار موسیقی به‌طور انتزاعی خلق شده‌اند، اگر بتوان به‌طور متقاعدکننده‌ی نشان داد که چیزی به عنوان مخلوق انتزاعی وجود ندارد آن‌گاه عرف باید نادرست باشد. این استراتژی یک بار دیگر مسئله‌ی ماهیت آثار موسیقایی را پیش می‌کشد و این که آیا شکل‌های سنتی بحث متافیزیکی برای حوزه‌ی فرهنگی مناسب هستند؟

### ۳. موسیقی و احساسات

این پرسش که موسیقی چگونه می‌تواند احساسات را بیان کند،

مسئله‌ای است فلسفی درباره‌ی موسیقی و احساسات که بیشترین بحث‌های پردامنه را به خود اختصاص داده است. (برای نگرشی کامل نسبت به این مسئله، نگاه کنید به اس. دیویس ۱۹۹۴) دسته‌ی دومی از پرسش‌ها وجود دارد که محور آن واکنش‌های احساسی شنوندگان به موسیقی است. این دسته شامل سؤال‌هایی است در این باره که چرا و چگونه ما به‌طور احساسی به موسیقی واکنش نشان می‌دهیم، ارزش چنین واکنش‌هایی، و این که چرا ما به شنیدن نوعی موسیقی تمایل داریم که موجب واکنش‌های منفی مثل غم در ما می‌شود. نظریه‌پردازان به‌طور معمول خود را به موسیقی مجرد یا سازی، به دلیل بسیط بودن آن محدود می‌کنند، اگرچه مایه‌ی حیرت است که بسیاری از نمونه‌های مهم به دلیل این که موسیقی برنامه‌ای یا ترانه هستند، خارج از این محدوده قرار می‌گیرند. معمولاً دلیل این محدودیت، فهم آسان‌تر شیوه‌ای است که موسیقی، برای مثال با یک متن همراهی‌کننده، احساسات ابراز شده در آن متن را بیان می‌کند. از سوی دیگر، تلفیق مناسب متن با موسیقی به‌وسیله‌ی یک آهنگساز معیار مهمی برای داوری در باب این نوع موسیقی به حساب می‌آید. از این رو متنی همراهی‌کننده، برای بیان موسیقایی یک احساس به‌طور قطع کافی نیست. بدین ترتیب، دلیل بهتری برای کنار گذاشتن ابتدا به ساکن این نوع موسیقی این است که رابطه‌ی متقابل موسیقی و متن، یا عوامل دیگر، احتمالاً باید بسیار پیچیده باشد، و این پدیده‌ی اساسی‌تر تا حد امکان باید با نظریه‌ی مطرح شده‌ی پخته‌ای مورد بررسی قرار گیرد.

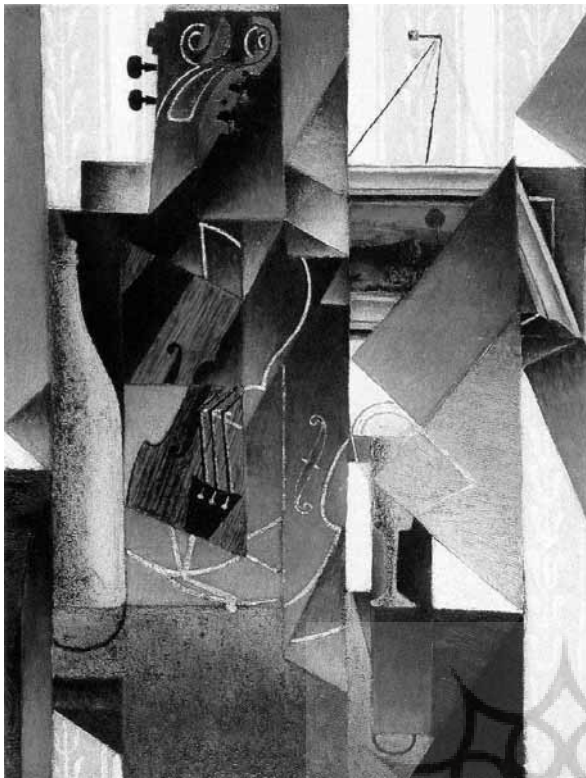
### ۳-۱ احساسات در موسیقی

قطعات موسیقی، یا اجراهای آنها به‌طور متعارف، شاد، غمگین، و... خوانده می‌شوند. بیانگری احساسی موسیقی مسئله‌ای فلسفی است چون بیانگرهای احساسات متداول، عبارتند از عواملی روانشناختی که احساساتی برای بیان کردن دارند. ولی نه قطعات موسیقی و نه اجراهای آنها هیچ یک عوامل روانشناختی نیستند، در نتیجه بیانگر احساسات خواندن چنین چیزهایی، سؤال برانگیز است.

تمایز بین بیان<sup>۱۰۱</sup> و بیانگری<sup>۱۰۲</sup> یا قدرت بیان<sup>۱۰۳</sup> در حال حاضر تمایزی مفید است. بیان، آن چیزی است که اشخاص انجام می‌دهند، یعنی، ابراز بیرونی حالات احساسی خود. بیانگری آن چیزی است که آثار هنری، و شاید چیزهای دیگر، دارند. شاید بیانگری از طریقی به بیان مربوط شود، با وجود این، به دلیلی که پیش از این ذکر شد، نمی‌تواند واقعا بیان باشد. بیشتر نظریه‌پردازان بین بازنمایی<sup>۱۰۲</sup> و بیانگری نیز تمایز قایل می‌شوند. آنان مدعی هستند که موسیقی احساسات را بازنمایی نمی‌کند بلکه بیانگر احساسات است. برای مثال، در موردی غیر موسیقایی، فرد می‌تواند شخصی را نقاشی کند که در حال گریه کردن است، لیکن این کار را با روشی غیر شخصی انجام دهد. چنان که نقاشی، غمگینی شخص را بازنمایی کرده لیکن خود، یک نقاشی غمگین نباشد، یعنی، یک نقاشی بیانگر غمگینی، اما در عوض سرد و بی‌احساس باشد. بدین ترتیب احساسات در یک قطعه‌ی موسیقی پیوند محکم‌تری نسبت به توصیفات صرف حالات احساسی با آن دارند، لیکن این ارتباط آنقدر محکم نیست که واقعا بیان‌های احساس به‌شمار آیند.

یک راه بدیهی برای مربوط کردن بیانگری به بیان، گفتن این





است که قطعات موسیقی یا اجراهای آنها بیان‌های احساس‌اند، اما نه احساسات قطعات یا اجراهای آنها، بلکه در عوض احساسات آهنگساز یا نوازنده. دو مشکل عمده در باره‌ی این نظریه‌ی بیان<sup>۱۰۴</sup> وجود دارد. اول اینکه نه آهنگسازان و نه نوازندگان اغلب احساسات بیان‌شده‌ی خود را به وسیله‌ی موسیقی هنگام اجرا تجربه نمی‌کنند. و نیز ظاهراً غیر ممکن است که آهنگسازی بتواند قطعه‌ای بیانگر احساس را خلق، یا نوازنده‌ای بتواند آن را اجرا کند، مگر آن احساس را تجربه کرده باشد. این به معنی انکار این امر نیست که آهنگساز می‌تواند قطعه‌ای را بسازد که بیانگر حالت احساسی خود باشد، اما دو چیز باید روشن باشد. نخست، برای این که نظریه‌ی بیان شرحی از بیانگری موسیقی باشد باید دست‌کم همه‌ی موارد اصلی بیانگری از این الگو تبعیت کنند، که این‌گونه نیست. دوم این که اگر آهنگسازی قرار است غمگینی خود را بیان کند (مثلاً) با نوشتن یک قطعه‌ی غمگین، او باید نوع درست قطعه را بنویسد. به عبارت دیگر اگر او یک آهنگساز بد باشد ممکن است نتواند احساسش را بیان کند. این مطلب ما را به دومین مشکل بزرگ نظریه‌ی بیان می‌رساند. اگر این امکان وجود داشته باشد که آهنگسازی نتواند احساساتش را در قطعه‌ای بیان کند، آن‌گاه آن موسیقی که او می‌نویسد، می‌تواند به‌طور مستقل از احساسی که او تجربه می‌کند بیانگر احساس باشد. در نتیجه بیانگری موسیقی را نمی‌توان برحسب بیان دقیق توضیح داد.

(افرادی که به‌طور سنتی، نظریه‌پردازان بیان خوانده شده‌اند عبارتند: از تولستوی<sup>۱۰۵</sup> (۱۸۹۸)، دوی<sup>۱۰۶</sup> (۱۹۳۴)، و کالینگود(۱۹۳۸). (یک تحلیل انتقادی سنتی، ژمی ۱۹۷۱، ۹۷-۱۲۷ است). نظریه‌پردازان مذکور به داشتن دیدگاهی ساده‌لوحانه متهم شدند، که در بالا به‌طور اجمال ذکر شد. با وجود این، از آنها در بحث‌های اخیر دفاع شده است. برای مثال، نگاه کنیبه، ریڈلی<sup>۱۰۷</sup> ۲۰۰۳ ب و رایبسون<sup>۱۰۸</sup> ۲۰۰۵، ۲۲۹-۵۷)

راه دومی برای پیوند دادن قدرت بیان موسیقی با احساسات حس شده‌ی واقعی، از طریق شنوندگان است. نظریه‌ی برانگیختگی<sup>۱۰۸</sup>، درساده‌ترین شکلش، عبارت است از این که قدرت بیان احساس در یک بخش از موسیقی به توانایی آن در برانگیختن آن احساس در شنونده‌ای حرفه‌ای مربوط می‌شود. با این شرح ساده می‌توان به برخی از مشکلات فائق آمد. برای مثال، بعضی از احساسات، مانند ترس، نیاز به نوع ویژه‌ای از امر التفاتی (چیزی ترسناک) دارند، لیکن هنگامی که ما موسیقی ترسناک می‌شنویم چنین چیز حاضر و آماده‌ی وجود ندارد. در نتیجه ظاهراً نمی‌توان پذیرفت که ترسناکی موسیقی از توانایی آن در برانگیختن ترس در ما ناشی می‌شود. با وجود این طرفدار نظریه‌ی برانگیختگی می‌تواند دامنه‌ی احساسات برانگیخته شده را گسترش دهد تا واکنش‌های مناسب به احساس بیان شده، مانند حس همدردی را دربرگیرد. به علاوه می‌توان اعتراض کرد که بسیاری از شنوندگان حرفه‌ای برای نشان دادن واکنش احساسی نسبت به موسیقی، تحریک نمی‌شوند. با وجود این، طرفدار نظریه‌ی برانگیختگی می‌تواند دایره‌ی شنونده‌ی مورد نظرش را فقط به آنهایی محدود کند که این‌گونه تحریک می‌شوند. ظاهراً مشکل اصلی این نظریه جدی‌تراست. مشکل این است که یک شنونده به منظور نشان دادن واکنشی مناسب به موسیقی، ضرورتاً

باید احساس بیان شده در آن را تشخیص دهد. این مشکل هنگامی به آشکارترین وجه نمایان می‌شود که این واکنش همدلانه<sup>۱۰۹</sup> باشد نه طرفدارانه<sup>۱۱۰</sup>. واکنش شنونده، به احساسی که بیان می‌شود بستگی دارد، و در نتیجه بیانگری موسیقی نمی‌تواند متکی به آن واکنش باشد. (دفاع استادانه‌ای را که از نظریه‌ی برانگیختگی شده است باید در میترورز<sup>۱۱۱</sup> ۱۹۸۸، ۱۴۵-۲۲۴ یافت شود.)

با وجود مشکلات نظریه‌ی برانگیختگی به عنوان شرح کامل بیانگری موسیقی، یک اجماع رو به رشد، تا حد زیادی در نتیجه اثر جنیفر رایبسون(۱۹۹۴، ۲۰۰۵)، وجود دارد که واکنش‌های سطح پائین‌تر و ناآگاهانه‌تر ما به موسیقی، باید در بیانگری احساسی‌ای که به آن نسبت می‌دهیم نقشی ایفاء کنند. با وجود این، نقش مذکور احتمالاً باید نقشی علی باشد، و نه بخشی از تحلیل آنچه بناست برای موسیقی به گونه‌ی احساسی بیانگر باشد.

در انتهای دیگر این طیف از نظریه‌های بیان و برانگیختگی، تداعی‌گرایی<sup>۱۱۲</sup> قرار دارد، یعنی این نظریه که بیانگری موسیقی عبارت است از تداعی متعارف حالات احساسی معین، مانند غمگینی، از طریق عناصر معین موسیقی، مانند ریتم‌های آهسته. این بار نیز، اگرچه تداعی‌ها در برخی از موارد بیان باید نقشی ایفاء کنند - برای مثال، موارد آلات موسیقی ویژه، مانند طبل کوچک<sup>۱۱۳</sup> که موقعیت‌های ویژه، مانند جنگ را تداعی می‌کند- این نقش احتمالاً باید نقشی ثانوی باشد. دلیل اصلی، مسئله‌ی اولویت منطقی است که پیش از این، نظریه‌ی برانگیختگی با آن دست به گریبان بود. هم موسیقی و هم احساساتی که بیانگر آن است دارای ویژگی حرکتی مشابهی هستند. ظاهراً بیانگری موسیقی رابطه‌ی تنگاتنگی با این شباهت دارد. این امر که مارش‌های عزا بدون



هیچ مناسبتی در میزان ترکیبی قدم تند بوده باشند، قابل توجیه نیست. حتی در مواردی مانند طبل کوچک ظاهراً ممکن است انتخاب این ساز برای میدان جنگ، تا حدی ناشی از ویژگی بیانگر ظاهر صدای آن بوده باشد.

عبارت کلیشه‌ای «موسیقی، زبان احساسات است» اغلب ممکن است به عنوان نقطه‌ی آغازی برای یک نظریه‌ی بیانگری موسیقایی به حساب آید. این عقیده، سادگی جذاب متعارف‌بودن را که تداعی‌گرایی اساس معنی موسیقی قرار می‌دهد با این باور ترکیب می‌کند که نظام موسیقی باید برحسب علم نحو فهمیده شود. (برای نظریه‌ای در این زمینه، نگاه کنید به، لردال<sup>۱۴</sup> و جکندوف<sup>۱۵</sup> ۱۹۸۳). با وجود این، اگرچه درک کوک<sup>۱۶</sup> (۱۹۵۹) و لئونارد مایر<sup>۱۷</sup> (۱۹۵۶) اغلب به عنوان طرفداران این نظریه ذکر می‌شوند، معلوم نیست کسی به این نظریه به شکل جامع آن اعتقاد داشته باشد. مسئله‌ی اصلی، وجود تفاوت‌های بسیار بین زبان و موسیقی است، بر حسب اینکه هر یک به چه طریقی هم نحوی و هم معنایی است. یک مسئله‌ی جدی ثانوی این است که اگر حتی موسیقی به همان طریقی زبان، احساسات را بیان کند، این امر، بیانگری موسیقی به حساب نخواهد آمد. جمله‌ی «من غمگین هستم» بیان‌کننده‌ی احساسات است، اما نه آن‌گونه که یک چهره، بیانگر غمگینی است. اگرچه من می‌توانم برای بیان غمگینی خود از هر یک از آن دو استفاده کنم. بیشتر مردم قبول دارند که نسبت موسیقی به احساس با نسبت چهره‌ای غمگین به احساس بیشتر شبیه است تا با نسبت جمله‌ای غمگین به آن احساس. (این انتقاد اخیر در مورد نظریه‌ی سوزان لنگر<sup>۱۸</sup> (۱۹۵۳) نیز کاربرد دارد که می‌گوید موسیقی به نحو نمادین ولی غیر زبانشناختی، احساسات را بیان می‌کند.)

نظریه پردازان متعددی از دلایل بیانگری موسیقایی دفاع کرده‌اند که به طرق گوناگونی مشهور شده‌اند مانند نظریه‌های همانندی<sup>۱۹</sup>، نما<sup>۲۰</sup>، یا ظاهر<sup>۲۱</sup> برای مثال، یاد<sup>۲۲</sup> ۱۹۹۵، ۱۳۳-۵۴؛ اس. دیویس ۱۹۹۴، ۲۲۱-۶۷؛ کیوی ۱۹۸۹). عقیده‌ی اصلی این است که قدرت بیان موسیقی عبارت است از همانندی ویژگی حرکتی آن با ویژگی حرکتی اوضاع ظاهری گوناگون انسانی که دستخوش احساسات می‌شود. این اوضاع ظاهری لازم است پدیدار شناسی تجربه‌ی آن احساس، حالت چهره‌ی خاص آن احساس، نمای مربوط به حالت صوتی خاص شخصی که آن احساس را تجربه می‌کند و نمای ویژگی حرکت بدنی چنین شخصی را دربر داشته باشد. حرکت بدنی شامل طرز راه رفتن، طرز برخورد، سیما، حالت بدن، طرز ایستادن و رفتار می‌شود (اس. دیویس ۲۰۰۶، ۱۸۲). استیون دیویس اشاره می‌کند که چنین نظریه‌هایی به بیانگر بودن موسیقی به معنی لفظی، ولو به معنی ثانوی اصطلاح نظر دارند. ما یک قطعه موسیقی را به همان معنایی غمگین می‌گوییم که یک بید مجنون را غمگین می‌خوانیم (اس. دیویس ۲۰۰۶، ۱۸۳). چنین کاربردهایی همان قدر استعاره‌اند که بگوییم یک صندلی دارای دست است.

جرالد لوینسون می‌پذیرد که بین نمای نوعی موسیقی که احساسی را بیان می‌کند و نمای بیان‌های رفتاری خاص مربوط به آن احساس، شباهت مهمی وجود دارد. با وجود این، ایراد او این است که چنین دلیلی نمی‌تواند کافی یا حتی اصلی‌ترین بخش پاسخ باشد (لوینسون

۱۹۹۶، ب، ۲۰۰۶ سی). او دقیقاً انگشت بر نقطه‌ای می‌گذارد که همانندی بین موسیقی و بیان‌های رفتاری ویژه مورد نظر است. او می‌پرسد برای اینکه موسیقی، به عنوان بیان‌کننده‌ی یک احساس به‌شمار آید، دقیقاً به چه اندازه و چگونه باید بین آن دو شباهت وجود داشته باشد. در نهایت، همان‌طور که اغلب گفته می‌شود، هر چیزی به طرق مختلفی، شبیه هر چیز دیگر است. در نتیجه می‌توان به شباهت‌های زیادی بین یک مارش عزا و بیانی از شادی، یا بین فنجانی قهوه و غمگینی اشاره کرد. طرفدار نظریه همانندی باید دلیلی ارایه دهد که چرا آن مارش عزا، و نه آن فنجان قهوه، غمگینی و نه شادی را بیان می‌کند. لوینسون ادعا می‌کند که دلیل روشنی در این مورد وجود دارد. و آن این است که مارش عزا موردی «مناسب شنیدن به عنوان» بیانی از غمگینی شنیده می‌شود. اگر این درست باشد آن‌گاه شباهتی که موسیقی با رفتار احساسی دارد منطقی باشد. باید امری ثانوی، یعنی یک علت یا زمینه‌ای برای بیانگری آن باشد. بیانگری، خود در خاصیت موسیقی برای ایجاد واکنش تخیلی در ما از طریق شنیدن موسیقی به عنوان بیانی لفظی از احساس نهفته است. به عنوان یک پی‌آمد منطقی، آن تجربه‌ی تخیلی برانگیخته شده باید دارای عاملی باشد که بیان لفظی آن، همان موسیقی است.

در پاسخ به این نوع اعتراض، استیون دیویس بر نقش واکنش‌شنونده در نظریه‌های همانندی تأکید کرده است. چنین واکنش‌هایی همیشه توسط چنین نظریه‌هایی مورد توجه بوده‌اند. همان‌طور که باد در بحث «شنیدن به منزله‌ی» (۱۹۹۵، ۱۳۵-۷)، و کیوی در بحث درباره‌ی تمایل ما به جان بخشیدن به آنچه ما ادراک می‌کنیم (۱۹۸۰، ۵۷-۹)، اثبات کرده‌اند. اما اکنون دیویس همان‌قدر به توضیح ماهیت متکی به واکنش بیانگری بها می‌دهد که به نقش همانندی. او با این کار توجه به واکنش‌شنونده را بسیار روشن و مهم جلوه می‌دهد (۲۰۰۶). تا آنجا که واکنش مذکور یکی از جان‌بخشی‌های تخیلی باشد، بین لوینسون و نظریه‌پرداز همانندی موافقت وجود خواهد داشت. اما دست‌کم دیویس، در دو موضع هم‌چنان با نظریه‌ی لوینسون مبنی بر بیان لفظی تحلیل شده مخالفت می‌کند.

اولین موضع در خودداری از قبول نقشی برای تخیل در واکنش ما به موسیقی بیانگر است. برای دیویس واکنش‌شنونده‌ی مناسبی که بیانگری موسیقی متکی بر آن است، واکنشی مربوط به تجربه‌ای از همانندی است (۲۰۰۶، ۱۸۱-۲). به عبارت دیگر، پاسخ به پرسش از چگونگی و اندازه‌ای که موسیقی باید با آن شبیه به بیانی رفتاری باشد تا به عنوان بیانگر احساسی خاص شناخته شود، فقط این است که به هر شیوه و در هر اندازه‌ای که باعث شود ما آن موسیقی را شبیه به آن احساس بدانیم. تلاش بیشتر برای بررسی قابل تصور نیست، شاید فقط به این دلیل که دیویس معتقد است این پایان مرز فلسفی است. توضیح بیشتر در باره‌ی تمایل ما به نشان دادن واکنش از این راه به موسیقی، در قلمرویی دیگر مانند روانشناسی موسیقی قرار خواهد گرفت. در عوض، ممکن است توجه به استدلال لوینسون در مخالفت با او ارزشمند باشد. می‌توان گفت آنچه به‌طور منطقی پیشینی است تجربه‌ی ما از همانندی است و این که تمایل ما به شنیدن موسیقی به عنوان بیانی حقیقی از احساس صرفاً دلیل یا زمینه‌ی آن تجربه است. یک نگرانی درباره‌ی چنین مرزی



این است که ظاهراً این مرز برای نظریه‌ی بازنمایی احساسی مناسب‌تر است تا بیانگری احساسی. در هر صورت، از آنجا که نظریه‌ی دیویس در اساس، تجربه‌ی تشخیص نمای ظاهری را ثابت می‌کند در حالی که نظریه‌ی لویسنون تجربه‌ی تخیلی از بیان را اثبات می‌کند، ارتباط بین بیان لفظی و بیانگری موسیقایی در نظریه‌ی لویسنون نزدیک‌تر به نظر می‌رسد تا در نظریه‌ی دیویس. ظاهراً یک پی‌آمد تجربی این است که نظریه‌ی دیویس واکنش‌های احساسی ضعیف‌تری را نسبت به موسیقی پیش‌بینی می‌کند تا نظریه‌ی لویسنون. این که آیا این یک برتری یا نقصان برای این نظریه به حساب می‌آید یا نه، به واقعیت‌های تجربی در این باره بستگی دارد که ما چگونه نسبت به موسیقی به‌طور احساسی واکنش نشان می‌دهیم.

در موضع دوم دیویس تهاجمی‌تر است. او با این عقیده برخورد می‌کند که ما یک شخصیت را تخیل می‌کنیم که در موسیقی ساکن می‌شود، یا به طریقی به عنوان بیان لفظی درباره‌ی تجربیات احساسی موسیقی باعث ایجاد آن می‌شود (۱۹۹۷ ب؛ ۲۰۰۶، ۱۸۹-۹۰). ساده‌ترین ایراد این است که شواهدی تجربی حاکی از این است که شنوندگان خبره به هیچ نوعی از چنین فعالیت تخیلی نمی‌پردازند. این مطلب قطعی است در صورتی که درست باشد، اما جای ابراز عقاید مبهم درباره‌ی توانایی ما در آزمایش برای انواع درست فعالیت تخیلی، گزینش موضوعات، و غیره بسیار است. نوع متفاوتی از ایراد این است که اگر نظریه‌ی شخصیت تخیلی<sup>۱۳۳</sup> درست بود، موسیقی بیانگر نمی‌توانست بدین نحو فعالیت تخیلی ما را وادار به پذیرش دآوری‌های همگرای قدرت بیان‌گری در میان شنوندگان خبره کند. به عبارت دیگر، مردم متفاوت یا فرد یکسان در موقعیت‌های متفاوت می‌تواند بخش واحدی از موسیقی را به عنوان بیان خشم، هیجان، علاقه‌ی عاشقانه و... عاملی تصور شده به تخیل درآورد. مسئله هنگامی پیچیده‌تر می‌شود که ما روایت یا روایت‌هایی را در نظر بگیریم که ممکن است برای توصیف جریان احساسی عامل یا عوامل مذکور در اثری گسترش یافته تصور کنیم. معلوم نیست که ما حتی چگونه می‌توانیم یک چنین عاملی را از دیگری تشخیص دهیم، عاملی را طی زمان بازشناسی کنیم، و غیره. این انتقادات کمی غیرمنصفانه به نظر می‌رسند. همان‌طور که در بالا ذکر شد، از نظر لویسنون توضیح نظریه‌ی همانندی که نقش مهمی در شناخت ما نسبت به احساسات ویژه‌ی بیان شده در بخشی از موسیقی ایفاء می‌کند توضیح قابل قبولی است. بنابراین او می‌تواند به‌سادگی هر میزان از خاص بودن احساسات بیان شده را اتخاذ کند که بهترین توضیح نظریه‌ی همانندی، برای ارابه دارد. تاکنون در خصوص شخصیت‌سازی و بازشناسی هویت عوامل تخیلی، اشاره‌ای چنین پیچیده نشده است، و همان‌طور که لویسنون می‌گوید، اینها موضوعاتی هستند که تعریف بنیادین قدرت بیان موسیقایی (که او ارابه می‌دهد) می‌تواند نسبت به آنها بیگانه باقی بماند (۲۰۰۶، ۲۰۴).

از آنجا که نظریه‌های همانندی و قابلیت شنیدن از پیش<sup>۱۳۴</sup>، بیانگری موسیقی را مسئله‌ای واکنش محور می‌دانند، هر دو باید به این پرسش که واکنش‌های چه کسی باید ملاک باشد، پاسخ دهند. هر دو به شنوندگانی با ادراک موسیقی مورد بحث متوسل می‌شوند. پاسخ مذکور

نیز پرسش از محتوای ادراک مدرک را برمی‌انگیزد (موضوعی که ذیل بخش ۴ مطرح شده است). گرچه یک چیز که در این مورد نمی‌توان به آن متوسل شد، داشتن قابلیت برای شنیدن بیانگری احساسی صحیح در موسیقی است، زیرا در این صورت 'دور' حادث می‌شود. لویسنون اشاره می‌کند که درباره‌ی هر چیزی می‌توان پژوهش کرد مگر چنین درکی از بیانگری، و معتقد است که حساسیت نسبت به بیانگری همراه با موارد دیگر پدید خواهد آمد (۱۹۹۶ ب، ۱۰۹). گذشته از این، گرچه، این واقعیت وجود دارد که برخی از شنوندگان به ظاهر خبره اساساً انکار می‌کنند که موسیقی بیانگر احساس است، لویسنون معتقد است که ما می‌توانیم به طور معقول چنین شنوندگانی را خارج از گروهی قرار دهیم که واکنش‌های آنها در بررسی بیانگری ملاک است. زیرا تنها آنهایی که به طور کلی مایل به شنیدن بیانگری هستند در تعیین بیانگری خاص یک قطعه‌ی به‌خصوص موسیقی، از نظر منطقی مورد توجه قرار می‌گیرند. و این‌ها شرایطی هستند که او نظریه‌ی خود را بر آن بنا می‌کند.

با اظهار این عقیده روح نظریه‌ای به نام نظریه‌ی خطا<sup>۱۳۵</sup>، در بیانگری موسیقی پروراند می‌شود یعنی نظریه‌ای حاکی از این که تمام ادعاهای بیانگری احساسی در موسیقی اشتباه محض هستند. دغدغه‌ی اصلی چنین نظریه‌ای این است که گرایش متداول در توصیف موسیقی به وسیله‌ی اصطلاحات احساسی را تأویل کند. این تأویل با این استدلال صورت گرفته است که چنین توصیف‌هایی اشاراتی برای خصوصیات صوتی به‌طور خالص (اورمسن ۱۹۷۳)، خصوصیات اصلی حرکتی (هانسلیک ۱۹۸۶) یا خصوصیات موسیقایی به‌طور خالص (شارپ ۱۹۸۲) هستند. مشکلات بسیاری درباره‌ی چنین دیدگاه‌هایی وجود

دارد. یکی این که آنها به یک نوع طرحی تبدیل گزاره‌های بیانگر به گزاره‌های صوتی یا موسیقایی ملزم می‌شوند که تصور آن مشکل است (باد ۱۹۸۵، آ، ۳۱-۶). دیگر این که چون این نظریه گزاره‌های بیانگر را حذف می‌کند پس هر کس به این نظریه کششی نداشته باشد احتمالاً نباید این ادعا را بپذیرد که این تبدیل، تمام گزاره‌های دارای اهمیت و با ارزش برای قطعه‌ی توصیف شده را دربر می‌گیرد (دیویس ۱۹۹۴، ۱۵۳-۴). با وجود این، امکان گرفتار شدن یک فرهنگ موسیقایی در چنگ فرمالیسم ضد بیانگرگرا<sup>۱۶</sup>، پرسش‌هایی را در باره‌ی متن‌گرایی برمی‌انگیزد. شاید لوینسون، دیویس، و دیگران، درست می‌گویند که بیشتر مردم بیشتر موسیقی‌ها را، بیانگر به شکل احساسی، می‌یابند. با وجود این، این پرسش خوبی است که آیا، اگر فرهنگ موسیقایی ما در دام فرمالیسم ضد بیانگرگرا بیافتد (یا در گذشته افتاده باشد) این درست خواهد بود که خودمان را از گروه شنوندگان مورد استاد نظریه‌هایی مانند نظریه‌های دیویس و لوینسون مستثنی کنیم؟ اگر درست باشد، این مطلب به نوعی به متن‌گرایی پیشرفته یا نسبی بودن فرهنگی درباره‌ی بیانگری موسیقی اشاره دارد. اشاره‌ی مذکور به گونه‌ای است که آن را بیشتر از آنچه اکثر نظریه‌پردازان بیان می‌دارند، موضوعی اتفاقی قلمداد می‌کند. از سوی دیگر، اگر تمایل ما به جان‌بخشی اشیاء غیرحساس به‌طور عمیقی ریشه در بیولوژی ما داشته باشد، چنین اتفاقی ممکن است غیر محتمل باشد.

### ۳ - ۲ احساسات در شنونده

دو پرسش اصلی درباره‌ی واکنش‌های احساسی ما نسبت به موسیقی مجرد مطرح شده است. پرسش نخست با شبهه‌ی موجود در داستان تخیلی مشابه است. این موضوع روشن نیست که چرا با وجود آگاهی ما از این که کسی به احساسات بیان شده در موسیقی دچار نشده است، نسبت به موسیقی بیانگر، واکنش احساسی نشان می‌دهیم. دومین پرسش شکل دیگری از شبهه‌ی موجود در تراژدی است. اگر نوعی موسیقی واکنش‌های احساسی منفی را در ما برانگیزد، مانند غمگینی، چرا ما خواهان چنین تجربه‌ای از یک چنین موسیقی هستیم؟ این پرسش‌ها به ترتیب مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

ممکن است کسی فقط واکنش احساسی ما به موسیقی را انکار کند. آر. ای شارپ<sup>۱۷</sup> (۲۰۰۰، ۱-۸۳) با خودداری از انکار کلی، معتقد است که واکنش‌های احساسی ما نسبت به موسیقی که جزئی از تجربه‌ی ادراکی ما محسوب می‌شوند، بسیار کوچک‌تر از آنند که ادبیات فلسفی بخواهد فصلی را به آنها اختصاص دهد. پیتز کیوی (۱۹۹۹) تقریباً به کلی منکر شده و معتقد است آنها که واکنش‌های احساسی نسبت به موسیقی را گزارش می‌دهند، لذت ناشی از زیبایی موسیقی را، در همه‌ی ویژگی بیانگرش، با حس کردن احساسات بیان شده اشتباه می‌گیرند.

گرچه بیشتر فلاسفه برای غیرمنطقی خواندن موضع کیوی به داده‌های تجربی و تجربیات معمول متوسل می‌شوند، انگیزه‌ی اتخاذ چنین موضعی را می‌پذیرند. یعنی ناسازگاری مفهومی، بین ماهیت موسیقی و ماهیت احساساتی که ما در واکنش به آن احساس می‌کنیم. به عبارتی دقیق‌تر، در دو مورد نوعی اجماع وجود دارد؛ یکی این که احساسات به آگاهی وابسته‌اند، یعنی از امور التفاتی ناشی می‌شوند (آنها

درباره اشیاءند) و دیگر آنکه، امرالتفاتی مربوط به یک احساس فرضی دارای ماهیتی ساختگی است. برای مثال به‌منظور احساس ترس، فرد باید به وجود یک چیز ترسناک (امر التفاتی) باور داشته باشد. با وجود این، زمانی که فردی به یک موسیقی غمگین گوش می‌کند، در حالی احساس غم می‌کند که می‌داند چیزی وجود ندارد، و در نتیجه این باعث شگفتی است که فرد در اثر این تجربه غمگین می‌شود.

با تصدیق این حقیقت که همه‌ی واکنش‌های احساسی (که به‌طور گسترده‌ای توصیف شده‌اند) آگاهانه نیستند (راینسون ۱۹۹۴، ۲۰۰۵، ۳۸۷-۴۰۰) بخشی از این شگفتی را می‌توان بر طرف کرد. برای مثال، این که فردی با صدای بلند برخاسته از یک طبل بزرگ از جا بپرد شگفت‌آورتر از این نیست که چنین واکنشی را در برابر شنیدن غرش رعدی نشان دهد. به همین نحو ما ممکن است به عناصر اساسی موسیقی نظیر تنش و رهایی به‌طور ناخودآگاه واکنش نشان دهیم درست همان‌طور که هنگام مشاهده‌ی بادکنکی که بیش از حد بادشده یا رهایی کبوترها در هوا واکنش نشان می‌دهیم.

درخصوص مرتبه‌ی بالاتر واکنش‌های احساسی، دست‌کم دو توضیح ممکن وجود دارد. یکی به پدیده‌ی سرایت احساسی<sup>۱۸</sup> یا واکنش‌های بازتابی<sup>۱۹</sup> متوسل می‌شود (دیویس ۱۹۹۴، ۲۷۹-۳۰۷، ۲۰۰۶، ۱۸۶-۸). هنگامی که فردی در بین افراد افسرده قرار می‌گیرد معمولاً غمگین می‌شود. به علاوه، یک چنین وضع روانی به امری التفاتی مربوط نیست. فرد ضرورتاً به‌خاطر مردم افسرده و نیز هر آنچه آنها به‌خاطرش غمگین هستند (هرچه که باشد) غمگین نیست. به همین صورت فرد هنگام قرارگرفتن در فضای موسیقی‌ای که نمایی از غمگینی را ارائه می‌دهد ممکن است غمگین شود اما این غمگینی او به‌خاطر موسیقی یا هر چیز دیگری نیست (رادفرد ۱۹۹۱). جنیفر راینسون در اعتراض گفته است که استاد به چنین سرایتی فقط به عنوان شکلی از واکنش ناخود آگاه، و در واکنش به اشارات محدود درست است: با این همه، اگر زندگی با سگی {که ظاهر غمگینی دارد} مانند زندگی با شخصی غمگین بود، آیا مردم معمولی چنین سگی را به عنوان همدم زندگی خود انتخاب می‌کردند؟ (۲۰۰۵، ۳۸۷-۸) با این حال ممکن است ویژگی پویای موسیقی برایش کافی باشد تا از آستانه عبور کرده و به قلمرو همانندی‌هایی وارد شود که واکنش‌های بازتابی را در ما برمی‌انگیزند.

طرفدار نظریه‌ی «قابلیت شنیدن از پیش»، در توضیح واکنش‌های احساسی ما به بیانگری موسیقی از برتری اندکی برخوردار است. زیرا برطبق این نظریه شخص تصور می‌کند که موسیقی بیان واقعی احساس است. این بدین معنی است که واکنش‌های احساسی به بیانگری موسیقی از واکنش‌های احساسی به بیانگری عوامل متصور دیگر، مانند شخصیت‌های افسانه‌ای داستان‌ها، پیچیده‌تر نیستند. این برتری فقط اندک است. زیرا این پرسش که چگونه و چرا ما به‌طور احساسی به داستان تخیلی واکنش نشان می‌دهیم خود مشکل فلسفی بزرگی است. با این حال، نظریه‌های متعددی وجود دارند (گرچه در این مقاله جای پرداختن به آنها نیست). یک اشکالی که در مورد توسل به راه حلی برای این شبهه‌ی داستان تخیلی وجود دارد این است که معلوم نیست واکنش‌های احساسی ما به بیانگری موسیقی مشابه واکنش‌های





احساسی ما به شخصیت‌های بیانگر به‌طور احساسی باشد. برای مثال، نمونه‌ی متداول واکنش احساسی به موسیقی، غمگین شدن به‌وسیله‌ی یک مارش عزا است، درحالی که نمونه‌ی متداول واکنش احساسی به داستان تخیلی (چیزی شبیه) همدردی با شخصیت غمگین است. اگر قرار باشد اولی مانند دومی توصیف شود باید انتظار داشته باشیم که شنوندگان در واکنش به مارش عزا احساس تأسف کنند (تأسف برای آن شخصیت تخیلی که قرار است خودش را از طریق موسیقی بیان کند). با وجود این، ظاهراً منطقی است که خواستار مثال‌هایی با جزئیات بیشتری باشیم. زیرا، از یک سو ما مسلماً در واکنش به تراژدی احساس غم می‌کنیم و، از سوی دیگر، معلوم نیست که ما در واکنش به موسیقی تراژیک احساس ترحم (یا ترحم تخیلی، یا هر چیزی که نظریه‌ی ترجیحی فرد در باره‌ی واکنش احساسی به خیال، اثبات می‌کند) نکنیم.

با کنار گذاشتن بررسی درباره‌ی چرایی و چگونگی واکنش احساسی ما به موسیقی مجرد، به این سؤال باز می‌گردیم که چرا ما در پی آن موسیقی هستیم که در ما احساسات منفی مانند غمگینی را برمی‌انگیزد، با این فرض که از این پس، ما به نشان دادن چنین احساساتی در واقع برانگیخته می‌شویم. (از آنجا که این مشکل شباهت زیادی با شبهه‌ی تراژدی دارد، برخی از ارجاعات زیر به ادبیات است و صریحاً درباره‌ی موسیقی نیست، اما انتقال آن استدلال‌ها به موسیقی دور از ذهن نیست.) یک نظریه‌ی متداول این است که واکنش احساسی منفی ما پنهانی است که ما برای منافع دیگر پرداختن به قطعه مورد بحث، مانند (ونه محدود به) واکنش‌های احساسی مثبت مایلیم بپردازیم. با این که این نوع دلیل ممکن است در حل این مسئله نقشی داشته باشد، نمی‌تواند راه‌حل کاملی به حساب آید. زیرا در برابر بیشتر قطعاتی که واکنش‌های منفی را برمی‌انگیزند بسیاری از قطعات دیگر وجود دارند که تعداد کمتری واکنش منفی، یا واکنش‌های منفی ضعیف‌تری برای همان نتیجه‌ی مثبت برمی‌انگیزند. شکل‌های پیچیده‌تر همین نظریه درباره‌ی پیوند محکم‌تری مابین واکنش احساسی منفی و نتیجه‌ی حاصله بحث می‌کنند. یکی از چنین نظریه‌هایی این است که ما نمی‌توانیم اثر مورد نظر خود را بفهمیم مگر این که بیانگری آن را درک کرده باشیم، اگرچه این بیانگری با خود واکنش منفی را در پی داشته باشد (گودمن ۱۹۶۸، ۲۴۷-۵۱؛ دیویس ۱۹۹۴، ۳۱۱-۲۰، گلدمن ۱۹۹۵، ۶۸). فایده‌ی یک درک زیباشناختی یا هنرمندانه از بیانگری‌ای که مسبب واکنش منفی است، امری به‌شدت وابسته است.

قدیمی‌ترین نظریه که تمرکز را از نتایج موجود در اثر بیانگر به نتایج موجود در شنونده‌ی احساسی تغییر می‌دهد نظریه‌ی کاتارسیس<sup>۱۳۰</sup> (ارسطو است) (ارسطو ۱۹۷۸، ۳۶-۹ فصل ۶) که برطبق آن واکنش احساسی منفی ما به هنر بیانگر منفی‌وار، موجب پالایش روانی (مثبت) احساسات منفی می‌شود. یک رویکرد غیردرمانی، این نظریه است که چون این احساسات دارای مفاهیم واقعی نیستند (یعنی همان‌طور که در بالا ذکر شد ما درباره‌ی چیزی غمگین نیستیم)، ما قادریم از واکنش‌هایمان برای لمس این احساسات، درکی از آنها، و حصول اطمینان دوباره‌ی نسبت به داشتن توانایی برای احساس آنها، به‌طور مطلوبی استفاده کنیم (لوینسون ۱۹۸۲). سؤالی که طرفدار این نوع واکنش باید پاسخ دهد این است که

واکنش مذکور تا چه حدی جوابگوی اصرار ما در طلب موسیقی‌ای که تجربه‌های احساسی منفی را در ما ایجاد می‌کند و هم‌چنین لذتی است که ظاهراً ما در این واکنش‌های منفی، در مقابل تحمل آنها برای فواید مرتبط با آنها می‌بریم.

راه‌حلی متفاوت برای مسئله مذکور این استدلال است که واکنش‌هایی مانند غمگینی که به‌وسیله‌ی موسیقی بیانگر برانگیخته می‌شوند، واقعا منفی نیستند. هیوم<sup>۱۳۱</sup> درباره‌ی تراژدی می‌گوید، لذتی که ما در شیوه‌ی نمایش محتوای یک اثر هنری می‌بریم احساس منفی برانگیخته شده را فقط خنثی نمی‌کند، بلکه تا حدی آن را طبقه بندی و دگرگون کرده و به احساسی لذت‌بخش تبدیل می‌کند (۱۷۵۷). کندال والتن<sup>۱۳۲</sup> نیز با توجه به تراژدی معتقد است غمگینی فی‌نفسه منفی نیست. در واقع، آن موقعیتی که غمگینی در آن یک واکنش است، منفی است. بدین ترتیب، گرچه ما خواستار مرگ معشوق خود نیستیم، اما اگر بمیرد سوگواری می‌کنیم (والتون ۱۹۹۰، ۲۵۵-۹). به همین نحو ما نمی‌توانیم غمگینی اثر موسیقایی را با نشنیدن آن تغییر دهیم و بنابراین ما واکنش غمگین خود را نسبت به آن آن‌گونه که باید می‌پذیریم. رویکرد والتن نسبت به رویکرد هیوم دارای این مزیت است که قایل به فرایند روانی نسبتاً مبهمی نیست. با وجود این، اشکال هر دو در آن اندازه و میزان مقبولیت تجربه‌ی احساسی ما در نپذیرفتن توصیف غمگینی خود به عنوان احساسی منفی، از سوی آنها است.

استیون دیویس (۱۹۹۴، ۳۱۶-۲۰) معتقد است این نوع راه‌حل‌ها که

در بالا ذکر شد تعبیری بسیار محدود از مسئله دارند. گرچه او موافق است که ما واکنش‌های منفی برانگیخته شده به وسیله‌ی نوعی موسیقی را به این دلیل می‌پذیریم که به درک آن علاقه‌مندیم، اما اشاره می‌کند که این موضوع سؤال دیگری را ایجاد می‌کند که چرا ما باید تا این حد به فهمیدن چیزی علاقه‌مند باشیم که برای ما دردآور است. پاسخ کوتاه او این است که ما همین هستیم که هستیم (۱۹۹۴، ۳۱۷)، و از آنجا که پاسخ به این سؤال مانند توضیحی درباره‌ی طبیعت بشری یا معنی زندگی است، از دادن جواب مفصل خود را معذور می‌دارد. با وجود این، او اشاره می‌کند که زندگی بشر مملو است از فعالیت‌هایی که مردم علی‌رغم، یا در واقع تا حدودی به دلیل، مشکلاتی که آنها سبب وقوعشان هستند با رغبت انجام می‌دهند. بسیاری از امور، از نگاه کردن اخبار، تا کوهنوردی، تا بزرگ کردن بچه‌ها پراز مشکلات پیش‌پا افتاده‌ای هستند که واکنش‌های احساسی منفی را دربر دارند. با این حال ما با شوق و ذوق به چنین فعالیت‌هایی مشغول می‌شویم چون خلقت ما این‌گونه است.

در پایان، باید توجه کرد که گرچه ما، در بالا، بی‌پرده درباره‌ی احساسات صحبت کرده‌ایم، این حقیقت مورد توافق همگان است که ما با احساسات کامل نسبت به موسیقی واکنش نشان نمی‌دهیم. کاملاً بديهی است که، چنین واکنش‌هایی فاقد بیشتر رفتارهایی هستند که ویژگی خاص احساس ظاهراً تجربه شده‌اند. در عوض، برخی، واکنش‌های ما را شکل‌های ضعیف‌تری از احساسات متداول می‌دانند (دیویس، ۱۹۹۴، ۲۹۹-۳۰۷)، دیگران آنها را در برخی جنبه‌های احساسات متداول مانند حالات عاطفی خاص آنها، سهیم می‌دانند اما معتقدند که آنها فاقد جنبه‌های دیگر مانند امر التفاتی معینی هستند (لوینسون، ۱۹۸۲، ۳۱۹-۳۲۲؛ رادفورد، ۱۹۸۹). گزینه‌ی سومی این است که ما نسبت به موسیقی بیانگر با شبه-احساسات واکنش نشان می‌دهیم یعنی اجزاء عاطفی متعلق به احساسات کاملی که ما تصور می‌کنیم کامل هستند (والتن، ۱۹۹۰، ۲۴۰-۵۵). صرف‌نظر از بحث درباره‌ی این که کدام یک از این پیشنهادها به دقیق‌ترین وجه با تجربه‌ی ما منطبق می‌شوند، این سؤال مطرح است که تا چه اندازه هریک از آنها با انواع راه حل‌های ذکر شده برای مسئله‌ی واکنش‌های منفی ما به موسیقی به خوبی جور است.

#### ۴. درک موسیقی

حیوانات می‌توانند به شکلی موسیقی را بشنوند - سگ شما ممکن است با صدای بلند ضبط شما وحشت زده شود. اما ما موسیقی را به این شکل گوش نمی‌کنیم؛ ما می‌توانیم همراه با ادراک به آن گوش دهیم. چه چیز این تجربه‌ی درک موسیقی را تشکیل می‌دهد؟ در حالی که صدای محض یک قطعه‌ی موسیقی را می‌توان به وسیله‌ی یک سونوگرام ارابه داد، در مقایسه، تجربه‌ی ما از آن به عنوان موسیقی به وسیله‌ی چیزی مانند یک پارتیتور نشانه‌گذاری شده بهتر ارابه می‌شود. ما نت‌های منفردی را می‌شنویم که ملودی‌ها، هارمونی‌ها، ریتم‌ها، بخش‌های متفاوت، و غیره، و تعامل بین این عناصر را می‌سازند. یک چنین ادراک موسیقایی دارای درجات و ابعاد متعددی است. درک شما از قطعه‌ای موسیقی یا سبکی مفروض ممکن است از درک من عمیق‌تر باشد، درحالی که در

قطعه یا سبکی دیگر عکس آن صادق باشد. ممکن است من در یک قطعه به خصوص بیشتر از شما بشنوم اما ادراک من از آن ممکن است نادرست باشد. درک کلی موسیقایی من ممکن است محدود باشد، به این معنی که من فقط یک نوع موسیقی را بفهمم، درحالی که شما انواع مختلف زیادی را درک کنید (باد، ۱۹۸۵، ۲۳۳-۵). علاوه بر این، قطعات مختلف یا انواع قطعات موسیقی ممکن است قابلیت‌های متفاوتی را طلب کنند، از آنجا که نوعی موسیقی فاقد هارمونی است، نوعی موسیقی ملودی ندارد، و غیره. بسیاری معتقدند، علاوه بر خصوصیات موسیقایی صرف، درک احساساتی که در قطعه‌ای (دست کم در موسیقی کلاسیک غربی) بیان می‌شود، برای درک مناسب قطعه‌ی مذکور ضروری است (رایدلی، ۱۹۹۳؛ اس دیویس، ۱۹۹۴؛ لوینسون، ۱۹۹۰، ۳۰). ما در بخش قبلی نقش این ادعا را در برخی از توضیحات در این باره دیده‌ایم که چرا ما خواستار موسیقی‌ای هستیم که واکنش‌های احساسی منفی را در ما برمی‌انگیزد.

گرچه انسان باید به منظور شرح تجربیات موسیقایی خاص، و تجربه‌ی موسیقایی درکل، یا شنیدن همراه با ادراک، از اصطلاحات تخصصی مانند ملودی، دمیانات، هفتم، فرم سونات، و غیره، استفاده کند، بسیاری برآنند که احتیاجی به دانستن این مفاهیم به‌طور دقیق، یا واژگان مربوطه نیست (باد، ۱۹۸۵؛ ۲۴۵-۸؛ اس دیویس، ۱۹۹۴، ۳۴۶-۹؛ لوینسون، ۱۹۹۰، ۳۵-۴۱؛ برای نظر مخالف نگاه کنید به دیلیس، ۱۹۹۵). با وجود این، بسیاری نیز اذعان دارند که چنین دانش نظری دقیقی می‌تواند به درک عمیق‌تر موسیقی کمک کند. به علاوه دانش مذکور برای تشریح و درک تجربه‌ی موسیقایی متعلق به خود و دیگران، نیز امری ضروری است.

ظاهراً مبنای تجربه‌ی موسیقایی، (الف) تجربه‌ی نغمات است نه صداهای موجود در گام که در آن یک نغمه در بعد موسیقایی (یا نغمات دیگر) مشارکت دارد. یعنی دارای نسبت‌هایی مانند بلندتر یا کوتاه‌تر یا برابر (در فاصله‌ی اکتاو) نسبت به نغمات دیگر است، و (ب) تجربه‌ی حرکت است. مانند شنیدن یک ملودی که از نقطه‌ی آغازش دور شده و سپس به همان‌جا برمی‌گردد. راجر اسکروتن (۱۹۸۳؛ ۹۶-۱) معتقد است که این تجربیات به‌طور غیرقابل توضیحی استعاری هستند، زیرا آنها مفاهیم مکانی را برای چیزی به‌کار می‌برند که به معنی واقعی مکانی نیست. (در یک ملودی چیز مشخصی که از مکانی به مکان دیگر حرکت کند وجود ندارد) (دیویس، ۱۹۹۴، ۳۴-۲۲۹). مالکوم باد (۱۹۸۵) معتقد است استناد به استعاره در این متن روشن‌گر نیست زیرا، روشن نیست که استعاره‌ای بودن برای یک تجربه چه معنایی دارد و، اینکه، یک استعاره فقط از طریق تعبیرش معنی می‌دهد که اسکروتن نه تنها نمی‌تواند آن را ارابه دهد بلکه معتقد است غیر قابل ارابه است. باد اظهار می‌کند که استعاره قابل توضیح و در نتیجه ظاهراً برحسب اصطلاحات یا مفاهیم صرفاً موسیقایی (یعنی غیر مکانی) قابل تعبیر است. استیون دیویس (۱۹۹۴، ۴۰-۲۳۴) نسبت به این که اصطلاحات مکانی را بتوان تعبیر کرد مطمئن نیست، اما در رد محوریت استعاره با باد موافق است. در عوض او معتقد است استفاده‌ی ما از اصطلاحات مکانی و حرکتی برای توصیف موسیقی استفاده‌ی ثانوی، اما تحت‌اللفظی، است

که به‌طور گسترده‌ای برای توصیف فرایندهایی مانند، صعود و نزول بازار بورس، اشغال یک موقعیت شغلی، فرورفتن در مشروبات الکلی، و غیره به‌کار می‌روند.

در مورد فراگیربودن اصطلاحات زبان مکان و حرکت برای فرایندهایی که فاقد اموری مستقر در مکان هستند، مطمئناً حق با دیویس است. باوجود این، ظاهراً توسل به معانی تحت‌اللفظی ثانوی به همان اندازه‌ی توسل به استعاره‌ی غیرقابل توضیح، نامطلوب است. شاید برخی به این امر اعتراض کنند اما ما موسیقی را فقط به عنوان یک فرایند زمانمند نمی‌شنویم، بلکه به عنوان یک فرایند حرکتی، به معنی دقیق کلمه، آن را می‌شنویم، علی‌رغم این که می‌دانیم واقعا چنین حرکتی در کار نیست. یک راه برای ایجاد موقعیتی خارج از این بینش تأکید بر توسل اسکروتن به تخیل با کنارگذاشتن توسل به استعاره است. برای مثال، می‌توان استدلال کرد که گوش کردن ما به موسیقی متحرک به منزله‌ی تخیل این است که آن این‌گونه حرکت می‌کند. دیویس ممکن است براساس مشاهده‌ی خود پاسخ دهد که ما هرگز در موسیقی موردی قابل بازشناسی نمی‌شنویم که حرکت کند: تم دارای حرکت است اما خودش حرکت نمی‌کند، یعنی نت‌های تم حرکت نمی‌کنند، گرچه حرکت در میان آنها شنیده می‌شود (۱۹۹۴، ۲۳۴). اگر چنین باشد، ایده‌ی تخیل ذکر شده برای تشکیل هسته‌ی مرکزی یک نظریه‌ی کارآمد باید بسیار بی‌ربط باشد. اما این امر روشن نیست که ما ملودی را نمی‌شنویم، یعنی، ملودی‌ای که دارای افراد مشخصی باشد که به بالا و پایین می‌روند. این، حالت طبیعی ما را برای مثال در فهم یک کارتون وارنر بروس<sup>۱۳۴</sup> قدیمی شرح می‌دهد، که در آن یک نت تک برروی خطوط حامل از یک خط به خطی دیگر می‌پرد، در نتیجه یک ملودی خلق می‌کند.

جرالد لوینسون در کتاب جدیدی، در مقابل آنچه او از نظر درک فرم آن را به عنوان الگوی درک موسیقایی می‌داند، ادعایی را مطرح می‌کند (۱۹۹۷). به عنوان جایگزینی برای این نگرش، یعنی روش ساختمان‌نگری<sup>۱۳۵</sup>، او روش بخش‌نگری<sup>۱۳۶</sup> را مطرح می‌کند که می‌گوید: درک اصولی موسیقی عبارت است از دنبال کردن کیفیات احساسی و موسیقایی بخش‌های موسیقی و روند تغییرات مابین آنها که آنقدر کوتاه هستند تا به عنوان تجربه‌ای واحد ادراک شوند (شنیدن ظاهری<sup>۱۳۷</sup>). او به منظور توصیف تجربه‌ی موسیقی فرد در لحظه، تجربه‌ی بخش‌های پیشین یک قطعه و پیش‌بینی بخش‌های بعدی را در نظر داشته و به این ترتیب به‌طور قابل ملاحظه‌ای این ایده‌ی اصلی را مطرح می‌کند. او این نکته را نیز در نظر می‌گیرد که آگاهی از ساختمان اثر ممکن است نقشی در بالابردن تجربه‌ی لحظه به لحظه‌ی فرد ایفاء کند و حتی ممکن است بخشی هرچند کوچک اما غیرقابل حذف از این نقش را در درک برخی قطعات داشته باشد. با وجود این، لوینسون عقیده دارد که نقشی که آگاهی از ساختمان اثر در درک اساسی موسیقایی ایفا می‌کند ناچیز است و مواردی که در آن آگاهی از ساختمان اثر ضروری است بسیار نادرند.

پیتر کیوی به نیابت از طرفداران ساختمان‌نگری به چالش در این باره پرداخته است (۲۰۰۱). درحالی که کیوی می‌پذیرد که انواع تجربه‌هایی



را که لوینسون از آنها دفاع می‌کند برای فهم اساسی موسیقی ضرورت دارد، او طرفدار این اندیشه است که فهمیدن بسیاری از فرم‌های بیشتر قطعات موسیقی، دست‌کم، در موسیقی کلاسیک غرب برای درکی کافی از آنها لازم است. او انکار نمی‌کند که تجربه‌ی فرم یک قطعه در گوش کردن به آن تخصصی‌تر از گوش کردن ظاهری است، اما این استدلال لوینسون را رد می‌کند که آن غیر ادراکی است، و در نتیجه برای یک تجربه‌ی کافی از آن به عنوان موسیقی از اهمیت کمتری برخوردار است. در عوض، کیوی استدلال می‌کند که اهمیت چنین تجربه‌ای در قرار دادن ادراکات فرد تحت مفاهیم پیچیده است. (تاکتیکی که کیوی در نظر نمی‌گیرد افتادن لوینسون در چاه متن‌گرایی‌ای است که خودش کنده است، با این بحث که حتی اگر گوش کردن با آگاهی از ساختمان اثر، غیر ادراکی باشد روش معتبری برای درک قطعات موسیقی در دنیای موسیقی کلاسیک غربی است، و در نتیجه پاسخ این مسئله که موسیقی باید از طریق ادراک دریافت شود، از قبل داده شده است.)

علی‌رغم بحث داغی که دیدگاه لوینسون برپا کرده است، اختلاف نظر چندانی بین طرفداران ساختمان‌نگری و طرفداران بخش‌نگری به روشنی وجود ندارد. هر دو موافقتند که آن جنبه‌ی ادراک موسیقایی که دیگری تأکید می‌کند یک جزء غیرقابل چشم‌پوشی در ادراک کامل یک اثر موسیقایی است. لوینسون از زمان اولین انتشار دیدگاهش آشکارا قصد داشته است که بیشتر ساختمان‌نگری را نقد کرده و به اصلاح آن بپردازد تا این که جایگزینی برای آن مطرح کند (۱۹۹۷، ix-xi؛ ۱۹۹۹، ۴۸۵؛ ۲۰۰۶، ۲). شاید اکنون این منظور برآورده شده باشد.





## ۵. موسیقی و ارزش

بحث‌های بسیاری درباره‌ی ماهیت زیبایی‌شناسی و ارزش هنری وجود دارد. حتی بحث‌هایی مبنی بر این که آیا این اصطلاحات هم معنی هستند یا مفاهیم مجزایی به‌شمار می‌آیند. اما این مقاله جای پرداختن به این بحث‌ها نیست. با توجه به ارزش هنر در کل، درباره‌ی دو نکته‌ی اصلی نوعی اتفاق آرا وجود دارد. اول، بیشتر فیلسوفان ارزش آثار هنری را امری ذاتی برای آنها می‌دانند، به این معنا که ارزش یک اثر ضرورتاً با تجربه‌ی حاصل از آن پیوند خورده است. بدین ترتیب، آثار هنری نه صرفاً به‌طور ایزاری (یعنی به عنوان وسیله)، بلکه برای خودشان، یا فی نفسه به‌درستی ارزیابی می‌شوند (باد ۱۹۹۵، ۱۶-۱؛ اس. دیویس ۱۹۸۷، ۲۰۰-۱۹۸؛ اسکرانن ۱۹۹۷، ۶-۳۷۴؛ لوینسون ۱۹۹۲، ۱۷-۱۵). پرسشی که به‌طور طبیعی به‌دنبال آن پیش می‌آید این است که چه چیز تجربه‌ی حاصل از یک اثر آن را با ارزش می‌کند. این که لذت‌بردن بخش غیرقابل چشم‌پوشی در پاسخ به این پرسش را تشکیل می‌دهد دومین نکته‌ی است که در آن تا حدودی اتفاق آرا وجود دارد (اس. دیویس ۱۹۸۷، ۲۰۵-۱۹۸؛ لوینسون ۱۹۹۲؛ کیوی ۱۹۹۷، ۱۷-۲۱۲) با وجود این، همراه با این اتفاق آرا این باور وجود دارد که رضایت ساده‌ای که حاصل می‌شود، یعنی در لذت نفسانی خوشایند موجود در اصوات موسیقایی، برای بنانه‌دان ارزش فوق‌العاده‌ای که ما به موسیقی نسبت می‌دهیم بیش از حد ناچیز است. در جست‌وجوی منابع دیگر، این مسئله پیش می‌آید که موسیقی، بهترین نمونه‌ی یک هنر انتزاعی انگاشته شده است. اگر این مسئله به این معنا باشد که موسیقی متمایز از هر چیز دیگری است که ما را با دنیای واقعی مربوط می‌کند (یعنی، زندگی غیرموسیقایی) باعث شگفتی است که چرا تجربه‌های حاصل از آثار موسیقایی تا این حد برای ما ارزشمنداند. این مسئله مانند بحث‌های درک و بیانگری موسیقایی فوق‌الذکر، به عناصر موسیقایی صرف آثار هنری محدود می‌شود، گرچه این مسئله در آثار موسیقایی غیرخالص مانند ترانه‌ها نقش کمی ایفا نمی‌کند.

در بیشتر راه‌حل‌های مسئله‌ی ارزش موسیقی صرف دو بعد وجود دارد. یکی درجه‌ی موافقت با این امر است که موسیقی واقعا انتزاعی است. تا آنجا که بتوان فکر کرد که موسیقی بی‌ارتباط با دنیای واقعی نیست، می‌توان گفت ارزش موسیقی دست‌کم از ارزش هنرهایی مانند

ادبیات و مجسمه‌سازی و نقاشی بازنمایی که به‌طور آشکارتری به دنیای واقعی مربوط می‌شوند مسئله‌سازتر نیست. بعد دیگر بیشتر راه‌حل‌های مسئله‌ی ارزش موسیقی صرف این است که تا چه میزان می‌توان فکر کرد که انتزاعی بودن موسیقی منشأ ارزش آن است. در نتیجه، دو نظریه‌پرداز ممکن است در اندازه‌ی ارتباط موسیقی با جهان واقعی (مثلاً از طریق بیانگری) توافق داشته باشند در عین حال یکی ارزش عمده‌ی آن را در آن بیانگری قرار دهد درحالی‌که دیگری آن را در خصوصیات صرفاً موسیقایی انتزاعی آن قرار دهد.

شاید همان‌طور که انتظار می‌رود آنها که تجربه‌ی بیانگری موسیقی را تجربه‌ای بیشتر مبتنی بر احساسات شخصی می‌دانند (مثلاً، به دلیل مبتنی بودنش بر فعالیت قوه‌ی تخیل در موسیقی) به‌طور معمول بر آن تجربه به عنوان تجربه‌ی اصلی‌تر در ادراک موسیقایی تأکید می‌کنند، و در نتیجه بخش اعظمی از ارزش موسیقی را به بیانگری آن نسبت می‌دهند. از سوی دیگر کسانی که نظریه‌ی مربوط به تجربه‌ی بیانگری موسیقایی آنها در مرتبه‌ی دورتری قرار دارد (مثلاً مورد همانندی ذکر شده) معمولاً در نظریه‌ی ارزش موسیقایی خود اهمیت کمتری برای این عنصر قائل می‌شوند. در یک انتهای این طیف موضعی قرار دارد که به‌طور کلی بیانگر بودن موسیقی را رد می‌کند، و در نتیجه نمی‌تواند ارزش موسیقی را به بیانگری آن نسبت دهد (مهم‌ترین آنها هانسلیک<sup>۱۳۸</sup> (۱۹۸۶) و نیز ببینید زنگویل<sup>۱۳۹</sup> ۲۰۰۴). جدا از این موضع انتهایی، بیشتر نظریه‌پردازان موافقند که ارزش موسیقی باید در انواع مختلف تجربه، شامل تجربه‌ی خصوصیات صرفاً موسیقایی و خصوصیات بیانگری قرار گیرد. اختلاف نظرهای آنها بیشتر درباره‌ی اهمیت نسبی این انواع مختلف تجربه‌ها در تعریف کاملی از ارزش موسیقایی است.

مانند مناظره‌ی بین طرفداران ساختمان‌نگری و طرفداران بخش‌نگری، که در بالا بحث شد، میزان اختلاف‌نظر بین طرفین مختلف در این مباحثه معلوم نیست. آنها که از ارزش بیانگری موسیقی دفاع می‌کنند معمولاً ادعا می‌کنند که سهم آن در کل ارزش موسیقایی با اهمیت است، اما آنها فقط تا آنجا پیش می‌روند که آن را ارزش اصلی می‌شمارند، و درباره‌ی مخالفت خود با ارزش عناصر صرفاً موسیقایی آثار موسیقایی بحثی نمی‌کنند (رایدلی ۱۹۹۵، ۶-۱۹۲؛ لوینسون ۱۹۸۲؛ ۱۹۹۲، ۲-۲۰؛ ۱۹۹۶، ۵-۱۲۴) در عوض آنها به بیان شیوه‌هایی بسنده می‌کنند که بیانگری می‌تواند از طریق آنها با ارزش باشد. این شیوه‌ها شامل بسیاری از خصوصیات می‌شود که در بحث علاقه‌ی ما به گوش کردن به آن نوع موسیقی که حالات نفسانی منفی را در شنونده برمی‌انگیزد، درباره‌ی آنها بحث شد. به‌طور خلاصه، واکنش‌های احساسی ما به بیانگری موسیقی می‌تواند به ما توانایی لذت‌بردن، درک کردن، و حتی تا اندازه‌ی تجربه‌کردن احساسات با شیوه‌ای صحیح را بدهد. آنها می‌توانند در ما یک احساس پالایش ایجاد کنند، و ما را قادر به شرکت در نوعی ارتباط با آهنگساز یا همدلی با سایر اعضای متعلق به فرهنگ موسیقایی ما کنند (لوینسون ۱۹۸۲؛ ۱۹۶۶؛ هیگینز ۱۹۹۱؛ اس. دیویس ۱۹۹۴، ۲۷۱). در حالی که راجر اسکروتن ضمن تأکید بر این نکته‌ی اخیر معتقد است که ارزش موسیقی شبه اخلاقی است، از این نظر که انواع موسیقی که فرد به آنها واکنش نشان می‌دهد، یا آنهایی که در یک فرهنگ



خاصی با ارزش هستند، حالت روح آن فرد یا فرهنگ را منعکس می‌کنند (۱۹۹۷، ۹۱-۳۸۰؛ ونیز نگاه کنید اس دیویس ۱۹۹۴، ۶-۲۷۵). استیون دیویس (۱۹۸۷، ۱۲-۲۰۷) گفته است که علاقه‌مندی به موسیقی به‌طور کلی نتایج مفیدی در بردارد، مانند ارتقای حساسیت شنیداری و عاطفی، که اساساً به عنوان نتایج گوش کردن به قطعات خاص ارزشمند نیستند، بلکه باعث می‌شوند تا ما برای فرهنگ موسیقایی در مجموع ارزش قایل شویم. (درست همان‌طور که ما برای مهربانی به‌خاطر نتایج آن در کل ارزش قائلیم، درحالی‌که آن را به عنوان انگیزه‌های ابزاری نامناسب برای اعمال محبت آمیز نمی‌پذیریم).

از سوی دیگر، آنها که مدافع ارزش خصوصیات صرفاً موسیقایی هستند، معمولاً اظهار می‌کنند که ارزش آن خصوصیات اصلی است، و این که به بیانگری موسیقی بیش از حد بها داده شده است. برای مثال، آلن گلدمن<sup>۱۴۰</sup> (۱۹۹۲) در مخالفت با این عقیده که موسیقی به‌نحو خاصی برای بیان احساس مناسب است، این ادعا را مطرح می‌کند که هنرهای باز نمودی مانند نقاشی و ادبیات برای این امر مناسب‌ترند. به علاوه، او زمینه‌های ارزش بیانگری فوق‌الذکر را انکار می‌کند. برای مثال، او انکار می‌کند که موسیقی می‌تواند به ما چیزهای بیشتری درباره‌ی احساسات بیاموزد، و این که ما می‌توانیم احساسات منفی خود را در واکنش به موسیقی بیانگر تجربه کنیم. مالکوم باد، به‌طور مشابه، پس از یک بحث مفصل در باره‌ی ماهیت قدرت بیان موسیقایی، می‌گوید که چنین قدرت بیانی نمی‌تواند به توصیف ارزش موسیقی نزدیک شود (۱۹۹۵، ۷-۱۵۵). او اشاره می‌کند به این که موسیقی بسیار ارزشمند بیانگر نیست و این که قدرت بیان یکسان قطعات مختلف موسیقی در یک ارزیابی مقایسه‌ای از طریق تفاوت‌های مابین آنها از نظر ارزش صرفاً موسیقایی آنها، دارای ارزش بیشتری خواهد بود.

باد و گلدمن ارزش موسیقی خالص را دقیقاً در انتزاعی بودن آن می‌دانند که برای برخی بزرگ‌ترین مانع جهت توصیف آن ارزش به نظر می‌رسد. باد (۱۹۹۵، ۷۱-۱۶۴) اشاره می‌کند که ما علاقه‌ی شدیدی به فرم‌های انتزاعی خارج از قلمرو موسیقی داریم، مانند فرم‌های اشکال طبیعی و در هنرهای تزئینی، و این که چنین فرم‌هایی قابلیت داشتن ویژگی‌های با ارزش زیبایی‌شناختی مانند زیبایی، ظرافت و غیره را دارند. در نتیجه این عجیب نیست که ما آثار یک هنر دارای فرم‌های انتزاعی را بسیار با ارزش تلقی می‌کنیم. چنین آثار هنری می‌توانند چنین فرم‌هایی را در سطحی از پیچیدگی نمایش دهند که در طبیعت یا هنرهای تزئینی یافت نمی‌شوند و به علاوه می‌توانند درباره‌ی الگوهای انتزاعی آنها باشند، مانند وقتی که اولین مومان یک سونات پیانو در باره‌ی فرم سونات چیزی می‌گوید. گرچه این ادعاها ممکن است درست باشد و با نشان دادن این که موسیقی در زمینه‌های ارزشی خود با چیزهای دیگر سهیم است پیچیدگی مسئله موسیقی را کمتر کنند، اما آنها نیز معضل اصلی را تا حد زیادی حل نشده باقی می‌گذارند، یعنی این مسئله که چرا ما تجربه‌ی فرم‌های انتزاعی را چنین ارزشمند می‌دانیم. (در دفاع باد، این معما دیگر مسئله‌ای نیست که مختص فلسفه‌ی موسیقی باشد).

در مقابل، تأکید گلدمن (۱۹۹۲) بر کناره‌گیری از دنیای امور مادی است که انتزاعی بودن موسیقی بر آن دلالت ضمنی دارد. پیچیدگی آثار

موسیقایی بزرگ درگیر شدن فعال قوای شناختی ما را می‌طلبد، که برای ما خوشایند است، اما نه برای دنبال کردن هدفی مادی که ممکن است نافرجام بماند. با وجود این، در تعریف او از ارزش تجربه‌ی موسیقایی پیوندهایی بین موسیقی و دنیای واقعی وجود دارد. یک مثال: ما قطعاتی را می‌پسندیم که ما را به یک نقطه‌ی ارض‌کننده می‌رسانند، به‌خصوص اگر ملون به تأثیر منفی شده باشند، زیرا این تجربه در زندگی روزمره نادر است. مثال دیگر: ما یک همفکری فوق‌العاده نزدیکی را با آهنگساز و شنوندگان دیگر احساس می‌کنیم، زیرا احساس ما این است که در حال انجام تجربه‌ی هستیم که دقیقاً مشابه آن را آنها نیز تجربه کرده‌اند.

پیتر کیوی دفاع مشابهی (اگرچه با تفصیل کمتر) در باره‌ی این قدرت رهایی‌بخش موسیقی ارایه می‌دهد (۱۹۹۷، ۱۷۹-۲۱۷). یک مشکل درباره‌ی توضیح کیوی این است که او هم مدعی است که تجربه‌ی موسیقی ما دارای استقلال کامل از ارتباط با دنیای روزمره‌ی ما است (۱۹۹۷، ۲۰۹)، و هم این که ویژگی‌های آن نوع موسیقی که مربوط به تجربه‌ی ما است، به مهم‌ترین وجهی، شامل ویژگی‌های بیانگری آن می‌شود (۱۹۹۷، ۲۰۵، تأکید اصلی). بدون توضیحی درباره‌ی این که چگونه توجه ما به ویژگی‌های بیانگر یک قطعه ما را به دنیای روزمره بر نمی‌گرداند (حال آن که کیوی اصرار دارد که چنین ویژگی‌هایی در هنرهای بازنمودی مانند ادبیات و نقاشی چنین می‌کنند) ظاهراً ما باید نظریه‌ای مانند نظریه‌ی باد یا گلدمن را برگزینیم که توضیحی در این باره ارایه می‌دهد که تجربه‌ی ما از این ویژگی‌ها دارای چه نوع نقش دنیوی است.

92. Sterritt  
93. Wolterstorff  
94. cadenza  
95. structural'  
96. expressive'  
97. Scepticism  
98. Aaron Ridley  
99. Walton  
100. expression  
101. expressivity  
102. expressiveness  
103. representation  
104. expression theory'  
105. Tolstoy  
106. Dewey  
107. Robinson  
108. arousal theory'  
109. sympathetic  
110. empathetic  
111. Matravers  
112. associationism'  
113. snare drum  
114. Lerdahl  
115. Jackendoff  
116. Deryck Cooke  
117. Leonard Meyer  
118. Susanne Langer  
119. resemblance  
120. contour  
121. appearanc  
122. Budd  
123. persona theory  
124. ready-hearability  
125. error theory  
126. expressivist  
127. R. A. Sharpe  
128. emotional contagion'  
129. mirroring responses'  
130. catharsis  
131. Hume  
132. Kendall Walton  
133. Malcolm Budd  
134. Warner Bros  
135. architectonicism'  
136. concatenationism'  
137. quasi-hearin  
138. Hanslick  
139. Zangwill  
140. Alan Goldman

43. Rite of Spring  
44. Idealists  
45. Collingwood  
46. Sartre  
47. fictional  
48. fictionalist  
49. eliminativism  
50. Rudner  
51. 'intentional inexistents'  
52. Georges Rey  
53. Roman Ingarden  
54. realism  
55. intentional existent  
56. Amie Thomasson  
57. David Davies  
58. actions  
59. action theory  
60. Gregory Currie  
61. Realism  
62. Platonism  
63. Dodd  
64. Creationism  
65. Wolterstorff  
66. Wollheim  
67. Howell  
68. Stecker  
69. Guy Rohrbaugh  
70. Trivedi  
71. Caplan  
72. Matheson  
73. harpsichord  
74. Bach's Brandenburg Concerto No. 5  
75. synthesizer  
76. Pure sonicists  
77. Timbral sonicists  
78. Instrumentalists  
79. grand piano  
80. formalists  
81. empiricists  
82. structuralists  
83. contextualists  
84. Young  
85. comparative ontology  
86. Alperson  
87. Valone  
88. Brown  
89. Hagberg  
90. Gould  
91. Keaton

### پی‌نوشت‌ها:

۱. مقاله‌ی حاضر ترجمه philosophy of music از دایره‌المعارف فلسفه است (چاپ اول دوشنبه ۲۲ اکتبر ۲۰۰۷)

2. Andrew Kania

۳. کارشناس موسیقی، کارشناس ارشد فلسفه هنر

4. Alperson

5. Kivy

6. Kearney

7. Rasmussen

8. Pure' Music

9. impure' music

10. Levinson

11. Gracyk

12. Bicknell

13. Goehr

14. Carroll

15. Smith

16. Muzak

موزاک موسیقی منجز کننده‌ای است که در محل‌های عمومی برای متفرق کردن افرادی به کار می رود که تجمع بی مورد آنها موجب برهم زدن امنیت و آرامش عمومی می شود.

17. Roger Scruton

18. S. Davies

19. subjectivism

20. intentional-historical

21. institutional

22. cluster

23. hybrid

24. John Cage

25. "Funeral March

26. Alphonse Allais

27. In Futurum

28. Fünf Pittoresken

29. Erwin Schulhoff

30. Stephen Davies

31. authentic performance

32. scepticism

33. Kania

34. Fundamentalist

35. multiple entities

36. universals'

37. Nominalists

38. concrete particulars

39. Goodman

40. Predelli

41. Caplan

42. Matheson