

---

# هستی‌شناسی «بیان» و «بیانگری»

## در موسیقی با رویکرد به موسیقی ایرانی – اسلامی\*

پویا سرایی\*\*

---

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۵/۴

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۰/۹/۸

### چکیده

شاید بنیادی‌ترین وجه مشترک سه منظربنیادین: اثر هنری، هنرمند و مخاطب، هم‌گرایی آنان در ابراز این قاعدة کلی است که «هنر، بیان است». منش بیانی ذاتی هنر، در برخی از ادوار و در گسترهای فرهنگی متفاوت، می‌تواند معطوف به «بیانگری» نیز باشد؛ مانند موسیقی اپرا که به طور خودآگاه، بازنمای واقعیت و یا موسیقی رمانیک سده ۱۹ م که فرانمای احساسات مؤلف آن است. این منش «بیانگری» موسیقی در تلقی بسیاری از متفکران، آنگاه که موسیقی به یک نام، نامیده یا با شعر و یا تصویری همراه می‌شود، بیش از پیش نمود می‌یابد. این نوع خودآگاه بیان در هم‌نهادی با بیان همیشگی هنر است.

در این مقاله، نخست بنیان بیان و بیانگری در زیبایی‌شناسی موسیقی به روش توصیفی، مورد مطالعه واقع می‌گردد. سپس متغیرهای توصیفی فوق الذکر، در حوزه هنرهای تجسمی و در ادامه، ضمن معرفی دو مفهوم بیان سوبژکتیو و بیان ابژکتیو، امکان گذار و تعامل این دو مفهوم در موسیقی مورد بحث قرار می‌گیرد.

سپس با در نظر گرفتن نسبت بیان ابژکتیو - سوبژکتیو و در ادامه طرح مفهوم تجانس اقناع‌کننده، چالش این گذار در بیان موسیقی اسلامی - ایرانی بررسی خواهد شد. در انتهای، از سویی نتیجه می‌شود: (الف) فرآریتِ منش زمانمندِ موسیقی، همواره باعث می‌شود که موسیقی در زمان تلاقي با سایر هنرهای تجسمی، بیش از آنها، منش بیانگری سوبژکتیو به خود گرفته و بیانگر نیت یا قصدی باشد. (ب) موسیقی اسلامی - ایرانی نمی‌تواند مصدقی از نظریه بیانگری موسیقی باشد، بلکه به عکس، در تقابل با آن است.

**کلید واژه‌ها:** بیان، بازنمایی، زیبایی‌شناسی، هنرهای زیبا، موسیقی اسلامی - ایرانی

---

\* این مقاله مستخرج از رساله دکترای پژوهش هنر نگارنده با موضوع «تحلیل بنیان‌های زیبایی‌شناختی در موسیقی سازی دستگاهی معاصر» - پردیس هنرهای زیبا - دانشگاه تهران است.

\*\* دانشجوی دکترای تخصصی پژوهش هنر - پردیس هنرهای زیبا - دانشگاه تهران (pooya\_sorae@yahoo.com)

## مقدمه

اما موضوع، بغيرج تر می نماید وقتی بررسی موردي بیان و بیانگری زبان هنر، معطوف به موسیقی باشد. چرا که موسیقی خود فی نفسه، به تعبیر فلاسفه رمانتیک، دورترین هنر نسبت به ایده است، تا آنجا که در عرف بسیاری از هنرپژوهان، نظام معنانشناختی موسیقی فی حد ذاته فاقد هیچ گونه ارجاع به احساس و یا پدیدهای عینی و مادی است (kivy: 2002: 34-38). آنچه در این مورد قابل توجه است، صرف نظر از بررسی های پراکنده متغیران اعصار گوناگون (از فیلودموس رواقی تا آدورنو) به وجه بیانگری موسیقی، این بحث همچنان مناقشه برانگیز می نماید (Hains Britan: 2009: 185).

این نوشتار، با روش توصیفی محض به تبیین هستی شناختی بیان و بیانگری و نسبت متغیرهای توصیفی بیان و بیانگری در موسیقی و هنرهای تجسمی می پردازد. در این روش، متغیرهای توصیفی - که متغیرهای توصیف کننده کیفی - کمی صفات و ویژگی های یک پدیده اند (حافظ نیا، ۱۳۸۷: ۶۴)، صرفاً برای کشف و تصویرسازی ماهیت ویژگی ها و وضعیت موجود مسئله بررسی خواهد شد (Ibid: 26).

## چالش مسئله "بیان" زیبایی شناختی در موسیقی دستگاهی

مسئله قابل تأمل در ملاحظات بیان موسیقی، وجود موارد مطالعاتی وسیع با هستی کاملاً متمایز از یکدیگر در پهنه موسیقی فرهنگ های جهان است. چه بسا این گستردگی و گوناگونی فرهنگی در بردارنده مواردی متناقض با موارد مطالعاتی فیلسوفان مغرب زمین نیز باشد. چنان که در ادامه این مقاله به آن پرداخته خواهد شد، اعتبار یکی از استوارترین نظریه های بیانگری موسیقی ما بعد رمانتیک تا دوره معاصر، در موسیقی دستگاهی و بستر فرهنگی آن به آزمون و چالش گذاشته خواهد شد، یکی از چالش برانگیزترین موارد مطالعاتی در آزمودن نظریه بیانگری، موسیقی کلاسیک ایرانی و منش سنتی آن است. چرا که هنر سنتی مستقر بر رمزگرایی

هنر زبان است؛ معنای این گزاره این همانی چیزی نیست، جزاینکه هنر ساختاری است به هنجار و خود بسته، متشکل از گزاره هایی با ارتباط ارگانیک این خود علی شکل گیری زبانی منحصر به فرد است.

زبانی که به تعبیر ریچاردز، گزاره های آن در عین ارتباط و قانونمندی قابل اثبات و انکار نیستند (Richards, 1978: 25). این تفاوت ماهوی میان زبان هنری و زبان تجربی علمی، حداقل از زمان افلاطون و طرح معرفت شناسی اساساً خردزده او و پیگیری آن در اولانیسم ارسطو مورد توجه متغیران بوده است؛ از سوی دیگر، بنیان زبان شناختی هنر آن قدر مهم جلوه می کند که تقریباً از دهه پنجاه سده ۲۰، و با آغاز دور دوم تفکر ویتنگشتاین (۱۳۷۱) و انتشار رساله منطقی - فلسفی، بنیان هنرپژوهی بر مبنای مختصات فلسفه تحلیلی زبان، نهاده شده (رامین، ۱۳۶۸: ۱۵) و این جهت گیری تا به امروز در نگاه فیلسوفان متأخر هنر، ریشه دوانیده است.

◆ ◆ ◆  
۵۰

مسئله دیگر، نسبت همبستگی بیان و زبان در هنر است. چرا که، تنها یکی از منش های زبان، بیان است؛ و زبان فی حد ذاته، حائز حقیقتی مجاز است. آنچنان که بسیاری از متغیران متأخر، نظیر هایدگر نیز تقلیل زبان به ابزار بیان را به چالش کشیده، و از حقیقت ذات آن سخن به میان آورده اند (هایدگر، ۱۳۸۲: ۶).

این نسبت به انجاء گوناگون در سخن دیگر متغیران نیز حضور دارد؛ مثلاً آنچا که کانت از تفاوت ذوات ناپیدای اشیاء فی نفسه و پدیداری آنان سخن می گوید (کاپلستون، ۱۳۷۵: ۸۳: ۶). در پدیدارشناسی کلاسیک هوسرل ، التفات که موجد تحويل ذاتی، قوام بخشی و در آخر تحويل استعلایی است، با تعلیق ابزه ها و شهود بی واسطه خود اشیا حاصل می شود<sup>۱</sup> (نک: خاتمی، ۱۳۸۶: ۱۷) ایده های مثالی افلاطونی و حتی مفهوم لانگ، در نظام نشانه شناسی سوسور مؤذی به این نظام مندی انتزاعی، تصلبی و مستقل از بیان است (سوسور، ۱۳۷۸: ۱۷۱).

مرحوم بینش می‌تواند مؤدى به خرس و تبعاً نقش آن در آیین میترایسم باشد (بینش، ۱۳۷۸: ۹۸).

صفی الدین سده هفتم ضرب فاختی را ملهم از صدای پرنده فاخته و نیز عبدالقدار مراغی در سده نهم ق انواع آن را برمی‌شمارد (۱۳۷۰: ۲۶۵).

بنایی پس از این، در همین رابطه می‌گوید: «و ظاهر است که از فاختی کبیر (نوعی از ضرب فاختی)، هیئت یک دور آواز قمری مخیل می‌گردد» (۱۳۶۸: ۱۲۱).

محمد بن محمود آملی نویسنده نفایس الفنون، و سپس، نجم الدین کوکبی بخاری در انتساب مقامات، به نسبت مقام رهاوی به قصبه‌ای در روم اشاره می‌کند؛ در این انتساب اساطیری، می‌توان اشاره‌ای به توصیف میهمانی مجلل در شبی در جزیره رهاوی (أُرفا) مشاهده نمود (آملی، ۱۳۷۹: ۱۰۲؛ کوکبی، ۱۳۸۱: ۵۰).

در بهجت الروح، منش توصیفی آهنگ‌ها (مقامات) در تناسب با صدای حیوانات و طیور مورد اشاره واقع شده است؛ بوسیلیک از موش، دوگاه از رگبه، نیز صغیر از ماهی و... (عبدالمؤمن بن صفائی الدین، ۱۳۴۶: ۷۹-۸۰).

از سوی دیگر در نظر بسیاری از متفکران تاریخ موسیقی اسلامی - ایرانی، الحان به سه دسته قابل تقسیم هستند: ۱. الحان ملذه: الحانی که شنیدن آنها موجب شادی و فرح است و بیش از این تأثیری ندارد.

۲. الحان مخیله که افزون بر فرح و شادی در نفس تخیلات و تصوراتی را پدید می‌آورد و اموری را محاکات می‌کند.

۳. الحان انفعالیه که الحانی ملهم از انفعالات و احوال نفسانی است که می‌تواند موجب حدوث و یا ازاله احوال و احساسات شود (فارابی، ۱۳۷۵: ۶۲-۶۷؛ ابن زیله، ۱۹۶۴: ۶۷؛ قطب الدین: ۱۳۷۹-۲۵؛ آملی، ۱۳۷۹: ۸۳/۳-۸۴؛ به نظر این متفکران، کامل ترین و تأثیرگذارترین لحن (ملودی یا آهنگ) آن است که هر سه مؤلفه را در برداشته و تبعاً، بیانگر باشد (نک: اسعدی، ۱۳۷۷: ۶۳-۶۴).

با وجود این شواهد، لازم به ذکر است که میان سنت‌گرایان نیز موضوع بیان و بیانگری در هنرهای کهن، همواره مورد بحث بوده است؛ به طوری که متفکرانی چون شوان، طبیعت گرایی (غالب‌ترین شکل بیانگری

و نمادپردازی‌های قدسی و بر مبنای نفی بیانگری خردمند است (قس بورکهارت، ۱۳۷۵: ۱۳۷۵؛ ۳۰۱، ۱۳۶۹: ۱۴؛ ریخته‌گران، ۱۳۸۰: ۱۸۳؛ شوان، ۱۳۸۳: ۱۸۳؛ نصر، ۱۳۸۳: ۱۵۶-۱۵۷). اما در تاریخ موسیقی اسلامی - ایرانی، مصادیقی از صورت بندی این بیانگری خودآگاه موجود است؛ ذکر چند نمونه، روشنگر خواهد بود:

کریستین سن (۱۳۴۵) اسامی هفت خسروانی یا طرقوق الملوكیه در آثار بعد از اسلام نظیر آثار ابن خردادبه (۱۸-۱۶) و مسعودی (۲۲۱/۴) - سی لحن و سیصد و شصت دستان - را این گونه طبقه‌بندی می‌کند: نواهایی (مدهایی) در مدح شاه در وصف گنج‌های او نظیر: خسروانی، باغ شیرین، گنج بادآور؛ نواهایی درباره پهلوانان (آیین‌ها) مانند: کین سیاوش، کین ایرج؛ نواهایی در وصف بهار و طبیعت و عیش و خرمی مثل: کبک دری، رامش جان، گل‌نوش،... (قس مشحون، ۱۳۸۰: ۶۳) و بعد در توضیح برخی از آنها، از جنبه بیانگری نواها و آوازهای باربد در روایت موضوعات تاریخی، آیینی، مربوط به سوگواری و یا بازنمایی طبیعت در نواهای بیانگر و وصف کننده طبیعت، سخن می‌گوید (همانجا). در دوره بعد از اسلام، اخوان الصفا، در رساله خود، در بخش "اجناس ثمانیه"، با اشاره به "خفیف ثقلیل الاول"، از لحنی موسوم به ماخوری یاد می‌کنند که نظیر کُوكو، کُوكوکو است و بازمایی صدای فاختات (مرغ فاخته) است (۸۲۲/۱).

از فارابی نیز منقول است که در مجلسی طوری ساز می‌زده که ابتدا همه می‌خندیدند و سپس با شنیدن قطعه‌ای دیگر، گریه می‌کردند (طوسی، ۱۳۷۱: ۴۷).

شبیه این داستان از رودکی در دربار سامانیان نیز موجود است که همو با نواختن چنگ و با خواندن شعر: "بوی جوی مولیان آید همی"، در پی توصیف دلکش بخارا، امیرنصردوم سامانی را ناچار می‌کند "بدون موزه، پای درخنگ نوبتی" به سوی بخارا روانه شود (مشحون، ۱۳۸۰: ۱۵۶).

ابن زیله در ذکر "دستانات الخراسانیة والمعروفة بالاصفهانیه"، از [مُد] "خرossal" نام می‌آورد که به نظر

این موضوع، از سویی گویای این واقعیت زیبایی شناختی است که در هنر سنتی اسلامی، تفوق ابژه بر سوبژه وجود دارد؛ ابژه، حائز منش و حقیقتی است الهی؛ چراکه مخلوق خداوند است؛ از این رو همه هستی زیباست؛ هنرمند اسلامی، تنها به مواد زیبای جهان هستی، شرافت می‌بخشد. او در پی تغییر، استحاله یا بازنمایی آنچه می‌بیند نیست؛ چون خلق راستین از آن خداوند است (نک: بورکهارت، ۱۳۷۴: ۱۴).

بدین ترتیب، وجود بیانگری اضمایی از جوهر یگانه طبیعت واستفاده از آن در انتظام کلی روش، میان هنرمندان گوناگون حوزه فرهنگ اسلامی - ایرانی، به معنای وجود دلالتهای ارجاعی، و کاملاً بازنما - به تعبیر پیرسی (Peirce 1958: 2/272) "شمایلی" - در هنرستانی اسلامی - ایرانی نخواهد بود.

### نسبت "بیان<sup>۲</sup>" و "بیانگری<sup>۳</sup>" در زیبایی‌شناسی موسیقی

هنر، از منظری، لامحاله بیان است. چرا که، در نخستین وهله حائز منش ارتباطی است و بدون این منش قابل تصور نیست. به تعبیری: «تا روزی که وانگوگ قلم مو وماله را بر بوم می‌نهاد و آنها را به حرکت درمی‌آورد، کارش بیرون از آنگاهی خودش یا خواست هایش، یا نقشه‌ها و نیتهاش، کاری بود ارتباطی... حتی اگر هنرمند به این ارتباط باور نداشته باشد یا خواهان آن نباشد، هنر کارکردی ارتباطی می‌یابد» (قس احمدی، ۱۳۸۵: ۴۵).

این ارتباط از سویی، همبستگی زبان و بیان در خلق و ادراک هنری را سبب می‌شود. چرا که در این شما، ارتباط (موجِ غایی بیان)، تنها در چهارچوب هنجارهای دلالتی منحصر بهفرد - آنچه در نشانه‌شناسی از آن به رمزگان یاد می‌شود (چندر، ۱۳۸۷: ۲۲۱-۲۲۳) - شکل می‌گیرد.

از سوی دیگر، این منش بیانگری مُدرک از اثر، مبنای هرگونه تفسیر، تأویل آثار هنری و بهطور اخص، موضوع مطالعات مکتب کنس坦س و دو گرایش زیبایی‌شناسی دریافت هانس روبرت یاس (نک: ریکور، ۱۳۷۳: ۶۳-۶۴).

سویژکتیو) به شرطی که هنرمند در ذات طبیعت، حقیقت بر ملا شده اشیا را ببیند و مشاهده او مترتب بر "عینیتی عقلایی "ونه" طبیعت‌گرایی دلخواه" باشد را، مجاز و هنر متضمن این گونه بیانگری را همچنان سنتی، قدسی و رمزی می‌داند (قس رهنورد، ۱۳۸۵: ۱۹؛ شوان، ۱۳۸۳: ۱۰۷، همو، ۱۳۸۳: ب: ۱۰۶).  
الف: ۲۱-۱۷، همو، ۱۳۸۳: ب: ۱۰۷).

### مبادی "بیانگری" در زیبایی‌شناسی تصانیف موسیقی دستگاهی

موضوع دیگر، نام‌گذاری تصانیف موسیقی دستگاهی قاجار است که می‌تواند به مثابه یکی از بارزترین مصاديق "بیانگری" در موسیقی کلاسیک ایرانی تلقی گردد. چرا که تصانیف همواره همراه با کلام است . با اندکی تأمل در تصانیف قدمای قابل ملاحظه است که:

۱. تمامی این تصانیف، فاقد نام‌اند.

۲. نام‌گذاری و اطلاق آنها نیز بر حسب اولین قسمت شعر آنها صورت می‌گرفته است؛ به عبارت دیگر آنچه بین هنرمندان از این تصانیف نامیده می‌شود، بربدهای از اولین مصوع بیت نخست آن است. برای مثال: تصانیف زمان نگارم، من از روز ازل، از خون جوانان وطن، مرغ سحر، گریه کن که گر، بتا، نادیده رخت ....(قس پایور: ۱۳۸۴).

این خود مصادقی بارز برای نفی راه دیگر بروز بیانگری سویژکتیو - یعنی نامیدن قطعات موسیقی - در هنر اسلامی - ایرانی است. بدین ترتیب، مشاهده می‌گردد: مصنف موسیقی سنتی، هیچ تلاشی برای تمثیل و تخیل و بازنمایی اشعار در موسیقی آوازی و تصانیف موسیقی قدما، به کار نمی‌بسته، بدین جهت، اعتباری برای ظهورِ رئالیستی شعر در موسیقی قدما، وجود نداشته است.

آنچه دیده می‌شود استحاله شعر در رسانه موسیقی، آشنایی زدایی از آن در سیر حرکات ملودیک و در تحلیل نهایی، تفوق موسیقی و ساحت بی دلالت و غیر بازنمای آن بر ارجاعات واقعی محتوای شعری است.

سوبژکتیو، از ابتدا ذهنی و قبل از اثرهایی، شکل گرفته است.<sup>۷</sup>

”بیان سوبژکتیو“ و ”بیان ابژکتیو“ در زیبایی‌شناسی موسیقی:

الف) تبارشناسی ”بیان“ در موسیقی:  
موسیقی منش بیانگری سوبژکتیو را به چالش می‌طلبد. به تعبیر هگل (۱۹۱۵: ۱۷۴) در موسیقی، مکان و ابعاد و هر مورد ابژکتیو به طور کامل حذف می‌شود. همانند آنچه اخوان الصفا در سده سوم ق در باب موسیقی و بنیاد آن اذعان کردند:

»هر صناعتی که به دست مردم کرده می‌شود هیولی و اشکال او، جسمانی باشد؛ الا صناعت موسیقی که موضع آن جواهر روحانی است و آن نفووس سمع است و تأثیرات او جمله روحانی است« (طوسی، ۴۷: ۱۳۷۴). این نفی ابژه و عدم ارجاع دالهای موسیقی به مدلولات عینی، موسیقی را ذاتاً غیربینگر خواهد کرد (نک: تولستوی، ۲۵۳۶: ۱۳۶)، این موضوع از دید فیلودموس اپیکوری، پنهان نمانده بود. او در اثر خود به نام Peri Musikes، برخلاف آراء افلاطونی (نک: افلاطون: ۲۰۸۱ و ۹۵۱) موسیقی بدون شعر را فاقد هرگونه بیانگری یا برانگیزی احساس و یا قدرت دگرگونی اخلاقی می‌داند (Rowell, 1985: 85).

با پایان یافتن قرون وسطی و کم رنگ شدن آراء فیلسوفان یونانی مانند فیثاغورث، افلاطون، ارسطو و افلاطین، زیبایی‌شناسی موسیقی در رنسانس و باروک (See Locke, 1935: 431-423) با آراء متفکرانی چون رنه دکارت عموماً از منظر ریاضی و تأثیراتِ تناسبات ریاضی وار موسیقی در روان انسان، پی گرفته شد (Garber, 2003: 2). به تدریج از دوره روشنگری، تحلیل و ارزیابی بیان موسیقی، وارد تبار دیگری می‌شود:

در نظر کانت در نقد قوه داوری، موسیقی و هنر رنگ جزئی از هنر صداست (Kant, 2011: 164). از سویی دیگر، شعر به عنوان ناب ترین هنرهای زیبا می‌تواند در تلفیق با موسیقی (در قالب یک آواز)، یا در تئاتر، با موسیقی و دیگر هنرهای تصویری ارائه شود، اما جدای شکی که

(۶۵) و پدیدارشناسی متن آیزر (۱۹۸۵: بخش ۲) شد؛ رهیافت‌هایی که بر معنای اثر توجه می‌کنند؛ آگاهی و معنایی که نه توسط مؤلف که عمدهاً توسط مخاطب و در نهاد افق انتظار بنیان نهاده می‌شود (همان: ۱۲۳) اما این ساحت تکوینی، از بیان در هنر که متراff و از گانی چون تجلی و ابراز است، متفاوت است از منش بیانگری هنر. این منش مؤددی به مفاهیمی دیگر نظری: گویایی، ارائه‌دهندگی، تبیینی، تشریحی و شائی است اعطایی ازسوی خودآگاه مؤلف به اثر.

بدین ترتیب، مؤلف به طور آگاهانه و نیتمند قصد برآن دارد تا اثرش بیانگر چیزی باشد. این منش سالیان دراز - تا دوره پست مدرن - حقیقت مسلم و بنیادین هنر مغرب است (بودریار، ۱۳۸۴: ۲۸). این بیانگری، همان منش مُتقنی است که در سخن افلاطون، ارسطو، افلاطین و حکمای اسکولاستیک از آن به محاکات - نسخه‌برداری (بازنمایی)<sup>۸</sup>، در تلقی باروک، تخیل (فرانمایی)<sup>۹</sup>، در کلام رمانیک‌ها، بیان احساس است. این همان بیانگری است که در محله‌های متأخرتر، مانند: سمبولیسم، سوررئالیسم و فوویسم... مورد اعوجاج قرار گرفته است و می‌رود تا در دوره معاصر نفی شود (لش، ۱۳۸۴: ۱۳).

تقابل این دو را می‌توان به دو صورت بیان ابژکتیو (بیان ناخودآگاه، عام، معطوف به مخاطب) و بیان سوبژکتیو (بیان خودآگاه، خاص، معطوف به مؤلف) مفهوم نمایی کرد؛ هر چند هر دو، معطوف به سوبژه و مقیم در ردء مفاهیم ذهنی‌اند.

در این رابطه لازم به ذکر است که:

۱. این دو مفهوم، بیش از هر چیز، صرف تبیین دو معنای نهاده شده (سوبژکتیو) و مُدرَک از اثر (ابژکتیو) بنا نهاده شده است؛ طرح این‌گونه تمایزات معنا-هستی شناختی، می‌تواند مبنایی برای تاویل هرچه بهینه<sup>۱۰</sup> تر آثار هنری باشد (قس لوینسون، ۱۳۸۷: ۹۹ به بعد).
۲. بیانگری ابژکتیو، از اثر هنری ناشی شده، و نوعاً ادامه آن است؛ بدین جهت، به ساحت مادی ابژه هنر وابسته است؛ هر چند ذات آن غیرذهنی است؛ اما بیان

باید به "زیبایی" برخی از این تلفیق‌ها داشت، آنچه مهم است اینکه این فرم یکسان شده، ارزش کمتری نسبت به شعر ناب دارد؛ همان‌گونه که موسیقی ناب (صادای خالص طبیعی و "زیبا") از همه انواع موسیقی‌های مطبوع (لذت آور، مصنوع، انسانی) زیباتر است (Ibid:166). این به معنای ارزش هرچه بیشتر موسیقی ناب، بدون همبستگی با شعر، به نسبت موسیقی با کلام در نظر گرفته شود. هرچند که این موسیقی ناب، طبیعی، وغیره از زیبایی‌های مصنوع انسانی است.<sup>۱</sup>

هگل نیز در تبیین فلسفی موسیقی بی کلام، جوهر آن را درون نگری ذهنی می‌داند (Hegel, 1965:vol2: 320). در مقابل، همان‌گونه که درونی‌ترین بخش "ذهنیت"، عاری از هر مضمون و محتوا، آزاد، کلی و متکی به خویشتن و لذا متعامل با "عینیت" برای بودن است، موسیقی نیز برای بیان منش ذهنی خود نیاز به نمودی عینی دارد؛ نیازی که به موجب ناپایداری، شکل‌ناپذیری و زمان‌مندی صوت، به نظر هگل، نارسایی موسیقی را به ارمغان خواهد آورد (قس بووی، ۱۳۸۵: ۳۸۷ و ۳۸۹). اما همو، در بررسی موسیقی با کلام، از تعین آن سخن می‌گوید. به تعبیر هگل، موسیقی همراه با متن، موحد تصوراتی معین شده و موسیقی را از احساسات خیال انگیز و عاری از تصور خواهد رهانید<sup>۲</sup> (Ibid:302). پس از هگل، سخن آرتور شوپنهاور - که برخلاف کات و هگل موسیقی را برتر از شعر قرار می‌داد - بیش از همگان بر نظریهٔ فیلودموس تأکید و بر متفکران پسین، تأثیر کرد (بووی، ۱۳۸۵: ۴۵۱)، قس دورانت، ۱۳۸۴: ۲۰۳). به نظر او، موسیقی برخلاف هنرهای دیگر، رونوشت احساسات، تصورات و یا حقیقت اشیا نیست؛ بلکه، خود اراده و در دورترین نقطه از خواست و نیز میل رنج‌آور زندگی است (نک: 33-34، Schopenhauer, 1969). این نظر دقیقاً در تقابل با آراء افلاطون در رساله جمهور است که موسیقی بدون شعر را بی معنی دانست؛ چرا که نیروی ملهم شعر، عقل است و نیروی زاینده دوکسای موسیقی، احساس است. از این‌رو، موسیقی بدون شعر، احساسی، خیال انگیز و در تضاد با آرمان‌های تربیتی

عقلایی است (افلاطون، ۱۳۵۳: کتاب سوم: ۱۴۴-۱۴۲). بدین ترتیب، موسیقی در نظر او، نه مانند سایر هنرها - که ابزار بیان سایه جهان‌اند - بلکه موسیقی، با خود آنها، سر و کار دارد؛ موسیقی حائز زبانی انحصاری، فراتر و بی‌نیاز از هر زبان دیگر است. به همین دلیل، شوپنهاور، موسیقی بی کلام را در جایگاهی بالاتر از اپرا یا سایر موسیقی‌های توصیفی قرار می‌دهد (Ibid)، نیز قس کاپلستون ۱۳۷۵: ج ۷: ۷۶).

پس از او نیچه نیز موسیقی را نمود جوهر دیونوسوی و مبرا از هر بازنمود آپولونی می‌داند. همو آثار تراژیک آشیل را برتر از آثار هومر می‌سنجد؛ چراکه در اولی، زبان از موسیقی تبعیت می‌کند، ولی در آثار هومر، موسیقی تا سرحد تقلید زبان تقلیل یافته است<sup>۳</sup> (Nietzsche, 2008: 39-40). همو به صراحت بیان می‌دارد که موسیقی برای بیان خود نیاز به زبان، تصویر و مفهوم ندارد، بلکه تنها آن را تحمل می‌کند (یانگ، ۱۳۸۲: ۵۷).

از سوی دیگر، پس از سده هجدهم م. و آغاز بر جستگی هرچه بیشتر مقوله بازنمایی در فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی، به دور از تأثیرپذیری از آراء فیلسوفان آلمانی، جیمز بیتی در کتابی با عنوان جستاری در مورد شعر و موسیقی و تأثیر آنها در ذهن، در اواخر این سده، موسیقی را هنری کاملاً "غیربیانگر" معرفی می‌کند (هاسپر ز و اسکراتن، ۱۳۸۹: ۱۲۰).

اما در مشرب‌های فلسفی متأخرتر، تلقی شوپنهاور، در آراء ادوارد هانسلیک، تأثیری جدی داشت. در نظر هانسلیک، موسیقی مستقیماً به تخیل اثر می‌کند و اثر آن بر روی حواس است و نه احساسات؛ حتی اگر موسیقی بتواند محدود احساساتی را در مخاطب برانگیزد، این تأثیرات ثانویه است و نه زیباشناستانه ناب (Hanslick, 1958: 21,23).

هرچند هانسلیک می‌پذیرد که موسیقی می‌تواند در موقعی محدود، بیانگر پدیدارهایی طبیعی (مانند خش‌خش برگ‌ها) باشد، اما نمی‌تواند احساساتی را مجسم کند.

دیوارکوب‌ها، تابلوها و اشیاء دکوری...

این شخص با شما درحال صحبت است که ناگهان موسیقی (به مفهوم عام) در فضا پخش می‌شود. در این حالت، پس از گذشت زمان - مدت زمانی مبتنی بر میزان توجه شخص مفروض به فضا - شخص به نخستین چیزی که واکنش نشان می‌دهد، همین موسیقی خواهد بود و یا به بیانی دیگر، واکنش نخستین او در میان همه این آثارهنری گوناگون، بیش از هر چیز، نسبت به موسیقی ارائه شده در این فضا خواهد بود. این واکنش ماهیتاً سلبی، اعتراض آمیز و در زمانی است که به عقیده آن شخص، موسیقی با فضا، مناسبتی نداشته باشد و به نحوی "تجانسی اقناع کننده" میان موسیقی و فضا ادراک نکرده باشد.<sup>۱۳</sup>

می‌توان این گونه استنباط کرد که این شخص در زمان اقامت در این ضیافت و برخورد با آثار مختلف تجسمی، هیچ‌گاه به این عمق و سرعت، اظهار ناراضایی نخواهد کرد، اما به محض شنیدن موسیقی نامتجانس (از دید او)، ناراحتی خود را از عدم تناسب آن با فضا ابراز خواهد کرد.

مثالی دیگر در این زمینه، قابل توجه خواهد بود: سکانسی از فیلمی را تصور کنید که در یک گالری پر از آثار نقاشی با سبک فووسم (نک: لینتن، ۱۳۸۲؛ ۴۹۶-۱۳۸۲) - با رنگ‌های تند و غیرآشنا - در جریان است. در این سکانس، قرار است یک مکالمه کامل‌آغازانه نشان داده شود. در این حالت اگر، تنها موسیقی حاوی صفاتی چون: آرامش، شیرینی، ملاحت و سبکی، متناسب با این فضای تغزی باشد، مخاطب هیچ‌گاه در مورد عدم ساختی آثار فوویستی سکانس و محتوای روایی عاشقانه فیلم اعتراض نخواهد کرد.

بالعکس، اگر همین مکالمه عاشقانه برای مثال در فضای آرام یک گندمزار با حرکت نسیم نشان داده شود و موسیقی آن، اسکرتسوی<sup>۱۴</sup> سریع بتهوون<sup>۱۵</sup> باشد، مخاطب، نه تنها "تجانس اقناع کننده ای"<sup>۱۶</sup> (در اینجا معنای تغزی نهاده شده) را ادراک نخواهد کرد، بلکه محتملاً به عدم وجود آن اعتراض نیز خواهد نمود.

نکته مهم نظریه او، این است که: موسیقی هرگاه با کلام یا همراه به نامی ارائه شود، بیانگر است<sup>۱۷</sup> و در غیر این صورت، موسیقی، فی حد ذاته، غیربیانگر و ادراک زیبایی‌شناختی آن نیز در فرم آن قابل پیگیری است<sup>۱۸</sup> (Ibid: 29). آن چنان که از آراء فوق قابل ادراک است، موسیقی در سیر تبارشناختی خود، پدیده ای است ماوراء زبان، فرامعنی (نک: لوینسن، ۱۳۸۷: ۱۰۳)، آزاد و مطلق از تصور و مفهوم؛ صرفاً آنجا که تلفیق موسیقی با شعر، تصویر، مفهوم و دیگر هنرها صورت می‌گیرد، موسیقی به "بیانگری" استحاله خواهد یافت.

ب) همسویی و تقابل بیان سوبژکتیو و بیان ابژکتیو در زیبایی‌شناسی موسیقی:

روشن است موسیقی برخلاف دیگر رشته‌های هنری، حائز دلالتی است ویژه و ماورای معنا. بدین معنا که هر اثر هنری دیگر نظیر یک تابلو، حقیقت بی چون و چرای آن، تنها در نمونه اصلی آن است و از این رو دیگر رونوشت‌های این اثر، هرچند رونوشت‌های دیجیتالی و کاملاً "همانند" --، فاقد اصالت‌اند (Strawson, 1974).

اما اجراهای متفاوت یک قطعه موسیقی خاص (به طور دقیق‌تر در موسیقی تونال)، هیچ‌گاه متهم به انتقاد هستی‌شناختی "بی‌اصالتی" نخواهد شد؛ بلکه همه این اجراهای اصیل‌اند. بدین صورت، همان‌طور که کالینگ‌گوود هم اشاره دارد، هستی موسیقی در سر آهنگ‌ساز است و نه در مصادیق آن (Collingwood, 1979:139). این چنین، موسیقی در مرحله ماقبل تکوین وجود دارد، بی‌آنکه نمود داشته باشد.

موضوع مهم دیگر در این زمینه، پتانسیل بیشتر آن به نسبت سایر رشته‌های هنری، در تحول ماهوی "بیان" آن است. این موضوع که به تعبیری دیگر، تبدیل و تحويل بیان ابژکتیو به بیان سوبژکتیو است، حداقل به اندازه موسیقی در هنرهای تجسمی، کمتر قابل ملاحظه است. مثالی روشنگر در این زمینه می‌تواند کارساز باشد: شخصی را فرض کنید که در ضیافتی حضور دارد که سرتاسر این خانه، پُر است از آثار هنری تجسمی:

## نسبت "تجانس اقناع کننده" و نیت مؤلف در شکل‌گیری بیان موسیقایی

آنچه باید توجه داشت، "تجانس اقناع کننده"، الزاماً، مؤذی به این نیست که موسیقی به فرضِ تداخل معناشناختی با کارکردهای ارجاعی داستان یا سکانس‌های نمایش، صرفاً باید در ساحت، "مقلدی منفعل" باشد. هرچند انتظار عمومی از موسیقی، با وجود تأثیرگذاری سریع و عمیق موسیقی، چیزی جز این نیست<sup>۱۷</sup> (نک: اسپند، ۱۳۸۶: ۴۰۴)؛ بلکه موضوع بر سرگونهای دیگر از "تجانس اقناع کننده"، یعنی زمانی است که آهنگ‌ساز، معنایی را از دایرهٔ بزرگ‌تر معنایی دیگر منزع می‌سازد. برای مثال، در همان مورد "سکانس فرضی مکالمه عاشقانه در گالری فوویسیتی"، مصنف موسیقی، از موضوع عشق، نه آرامش دریافتی آن، بلکه التهاب و پویایی درونی و ماهوی عشق را تصور می‌کند. در این صورت، استفاده از موسیقی تند و بشاش اسکرنسیو بتهوون در این سکانس، و ایجاد "تجانس اقناع کننده"، محتمل بهنظر خواهد رسید (همان: ۱۰۷).

◆  
۵۶  
◆

ذکر مصادقی دیگر برای تبیین این موضوع زیبایی شناختی روشنگر خواهد بود:

این مورد دقیقاً در فیلم «آخرین سامورایی» (۲۰۰۳) - محصول کمپانی برادران وارنر<sup>۱۸</sup> - مورد توجه آهنگ‌ساز آن - هانس زیمر<sup>۱۹</sup> - بوده است. در یکی از سکانس‌های نبرد، با تمہید جلوه‌های ویژه، مقولاتی چون: تکاپو، تنوع، خشونت و ابراز موقعیت‌ها و کوشش‌های غیرمنتظره به واقعی‌ترین شکل ممکن نشان داده می‌شود؛ درست در اوج نبرد، صدای زمینه، کاملاً قطع و آرام آرام صدای حزن انگیز، تنها و بمناسی بادی به گوش می‌رسد. این در حالی است که در ادراک آشنای ما، شاید منطقی‌ترین بافت موسیقایی برای این سکانس عبارت باشد از:

(الف) صدای زمینه‌ای محتوای بازنمایی شده: شمشیرها، شیوه اسب‌ها و جوش و خروش لشکریان طرفین. (ب) موسیقی بازنمای محتوا: موسیقی پر حجم، مهیب و پرخروش ارکسترال، با استفاده از پیکولو، سازهای

بادی مسی، سازهای کوبشی و اصوات الکترونیکی. اما زیمر در تمہیدی "آشنایی زدا" از موضوعِ جنگ نه ماهیت طبیعی خشن و متحرک آن - که معنا و نتیجه ادراکی - ملموس آن را، که حُزن، مرگ، اندوه از دستدادن هستی انسان‌ها، و بهطور کل، احساسی ناشی از نتایج تخریب کننده جنگ است، بیان کرده است (همان). طبعاً چنین ادراکی ناآشنا، نه ازسوی مخاطبان عامه که ازسوی مخاطبانی ذوق آزموده است که با حصول خودآگاهی سویژکتیو، معنای ناآشنا مصنفین را ادراک می‌کنند. از تحلیل تطبیقی این دو مثال، (فیلم آخرین سامورایی) و سکانسی از فیلمی عاشقانه در گالری فوویستی) قابل ادراک است، دو هدفمندی گفتمانی (نک: شعیری، ۱۳۸۵: ۲۲-۲۴) "متقابل - متشابه" قابل واکاوی است: تفاوت این دو از این جهت است که: در مثال آخرین سامورایی، مصنف موسیقی، معنای ادراکی از یک موضوع (حُزن ناشی از جنگ) را به جای ماهیت خود موضوع (هیاهو و تحرک جنگ) بیان کرده است؛ در حالی که در مثال دیگر، مصنف، ماهیت موضوع (تحرک والتهاب عشق) را به جای معنای ادراکی آن (آرامش و سکون تغزلی آن) نشان داده است. اما هر دو در انتزاع یک موضوع از موردي بزرگ‌تر، و بیانگری آن انتزاع به جای کل و آشنایی زدایی در مخاطبان و ساختارشکنی موسیقی فیلم، مشترک‌اند.

شاید بتوان نتیجه گرفت، فراریت - عدم تعین موسیقی، مهم‌ترین عامل است برای اینکه بیش و قبل از هنرهای دیگر، شکلی بیانگر به خود بگیرد. به عبارتی دیگر، موسیقی به منزله قالبی منعطف است که به طور بالقوه می‌تواند در برگیرنده دیگر هنرها - با "هستی" متفاوتی باشد.

به این اعتبار، بیان ابژکتیو موسیقی، یعنی آن بیانی که توسط مخاطب در موسیقی نهاده می‌شود، پیش از هر هنر دیگر، شکلی سویژکتیو به خود می‌گیرد. بدین معنی که مخاطب بلاfacile آن را با نیت و هدفی تعیین شده از سوی مؤلف - پیشنهادهنهای خارجی، برای بیان موضوعی خاص خواهد شناخت.

## نتیجه

اسلامی - ایرانی، همواره، نه موارد جزئی که "تخیلی" ماهوی از اعیان ثابت است.

۴- در مواردی دیگر متفکران اروپا در این مورد اتفاق نظردارند که: هرگاه موسیقی با شعر ارائه شود، نیز بیانگر مفاهیمی روش‌تر و حائز‌رتبه‌ای شناختی است. در این مورد نیز موسیقی دستگاهی چالش برانگیز می‌نماید؛ از آنجایی که تصانیف قدما در حوزه موسیقی دستگاهی، به هیچ شکل، بیانگر مضامین کلام نبوده‌اند.

۵- بیانگری اشعار در موسیقی آوازی دستگاهی (برای مثال تصانیف)، هیچ‌گاه غایت و هدف برای آفرینش تلقی نشده است. حتی در بیان ابژکتیو این موسیقی نیز این تشبیه انتظار نمی‌رود. به طوری که مخاطبان این حوزه موسیقایی، در لایه‌های روش و بارز ادراک زیبا شناختی خود در پی دقت به این تمثیل و بیانگری نیستند.

به بیانی اجمالی، در رمزگان فرهنگی موسیقی دستگاهی، همواره عناصری غیر از بیانگری مضامین کلام در موسیقی اهمیت دارد و موسیقی از این منظر، گویا شعر را چون باری سنگین، می‌کشد و در موارد فراوانی آن را واپس می‌زند. بدین ترتیب، هرچند در لایه‌های عمیق موسیقی ایرانی - اسلامی، پیوند و همبستگی تحریر برانگیزی میان شعروموسیقی قابل مشاهده است، این همبستگی در لایه‌های ظاهری و قشری تصانیف مانند تمثیل مضامین و فرآنmod احساسات شعری در موسیقی(قابل مشاهده نیست).

۶- راهبرد زیبایی شناختی موسیقی آوازی دستگاهی در رویکرد به مسئله بیان، اساساً هستی مغایر با خردباری و انسان باوری مادی دارد. بیش از هر چیز، حضور فردیت هنرمند در پردازش و ساخت آثار هنری، در هنر اسلامی اساساً قابل مشاهده نیست. این موضوع، بیش از پیش، بنیاد هستی شناختی موسیقی را همبسته دیگر مظاهر هنری اسلامی - ایرانی قرار می‌دهد.

۷- با ابتنا به دو شاخص "حائز نام بودن" و "تقارن با شعر" که در کلام متفکران اروپایی عنوان شده است، موسیقی دستگاهی تنها از منظری صورت گرایانه و یا در تعیین معنایی "بیان ابژکتیو"، حائز احساس نمایی

۱- هستی موسیقی، با ابتنا به بیان زیبایی شناختی آن، هستی ویژه و "خودمتناقض"<sup>۲</sup> است. از سویی می‌توان از آن به بی‌تعیین‌ترین، ناب‌ترین، انتزاعی‌ترین و دورترین هنر از هرگونه عینیت، سخن گفت؛ اما عملاً چنین ماهیتی، بهخصوص در زمان تلاقی موسیقی با سایرگونه‌های هنری (تصویر، شعر و...)، به دلیل "منش زمانی" یا زمانمند بودن موسیقی، مورد عزل قرار می‌گیرد. به بیانی دیگر، موسیقی همواره پیش از هر هنر دیگر، شکلی - نوعاً مطابق شکل محیط - به خود می‌گیرد. این پارادوکس زیبایی شناختی موسیقی، در هنرهای تجسمی، تا حدِ محو، کمرنگ و غیرقابل مشاهده شده است.

۲- موضوع دیگر، "فراریت" بیان زیبایی شناختی موسیقی است که باعث اعطای جایگاه ویژه اجتماعی به موسیقی نسبت به دیگر هنرهای زیبا می‌شود. این "فراریت" و شکل پذیری منعطف موسیقی، در مصاديق متعددی از جمله مصرف موسیقی در جامعه نیز نموده دارد؛ آن‌گونه که در جامعه شناسی مصرف محصولات فرهنگی، موسیقی ابزاری است که گاه از سوی طبقه‌ای پایین‌تر به لحاظ اقتصادی - اجتماعی، برای جبران استقرار در طبقات پایین اجتماع موردنوجه قرار می‌گیرد (قس فاضلی، ۱۳۸۴: ۳۵).

بدین ترتیب، هستی ویژه بیان موسیقی، باعث خواهد شد که: موسیقی همواره به جای آنکه بیانگر مرزهای طبقاتی و "سبک زندگی" (Bourdieu, 1984) باشد، "مرزشکن" طبقات اجتماعی نیز باشد.

۳- بیانگری موسیقی در طول تاریخ تفکر اروپا از سوی متفکران اعصار مختلف، همواره زمانی که موسیقی با نام همراه باشد، مورد پذیرش قرار گرفته است. در مقابل، موسیقی دستگاهی، - حتی در مواردی که ریربتوار اجرایی، دارای نامی مشخص باشد - هیچ‌گاه ادعای بیانگری محمول خود(پدیده یا احساسی که نام به آن منتسب است) را ندارد. مبنای بیان در موسیقی

## پی‌نوشت

یا بازنمایی از جهان خواهد بود. در مقابل، مصنفان این حوزه، هیچ‌گاه «بیانی سوبِرکتیو» در جهت فرانمایی یا بازنمایی آثارخویش نداشته‌اند.

موسیقی بی‌شباهت با «اعطا‌ای نام به اشیا و مبدل شده آنها به هنر در نظریهٔ نهادی» فیلسوفان سده بیستم نظیر (دیکی، ۱۹۸۱: ۵) و (دانتو ۱۹۸۱: ۳۶-۳۵) نیست. مشابه این نگرش وجودی به زبان و احصار در آن، در فلسفه و حکمت اسلامی نیز وجود دارد؛ برای نمونه در آراء فرقهٔ حروفیه: حروف، به مانند عیان ثابتیه یا مُثُل‌های افلاتونی، مبدأً موجودات‌اند؛ همهٔ امور، به مثابهٔ صورت‌هایی از کلمه‌اند و نیز کامل‌ترین کلمه، «بسمله» است (قس انصاری، ۱۳۸۲: ۱۰۳-۱۰۲).

یا در نشانه‌شناسی ساختارگرایانه نیز «هیچ تصویری پیش از آنکه در

ساختاری زبانی قرار گیرد، وجود ندارد» (Saussure, 1983: 110). این موارد، مصادیقه از اعتقاد به حصر زبانی و ارزش بنیادین آن در شناخت و معرفت انسانی است.

۱۲. برای ادراک عمیق‌تر تفاوت ماهوی میان دو بیان در زیبایی‌شناسی موسیقی، می‌توان مفهوم بازنمایی هنر مدرن - چالش برانگیزترین مبحث در آفرینش و فلسفهٔ هنر معاصر (هاسپر و اسکراتن، ۱۳۸۹: ۱۰۸-۱۰۹) را مورد پرسش قرار داد. در این مورد قابل استنباط است که: (الف) پرسش بنیادین بسیاری از متکفران فاعلیت‌گرا در مسئلهٔ بیان زیبایی‌شناسی (نک: ببردلی و هاسپر، ۱۱۷-۶۲؛ ۱۳۸۷: ۱۵۰-۱۴۵)، تبیین تعامل و با تقابل بیان سوبِرکتیو و یا بیان Dickie, 1974 to 1981، Wolheim, 1980 می‌کوشد تمایز میان بیانگری معطوف به مخاطب (ابِرکتیو) و بیانگری معطوف به مؤلف (سوبِرکتیو) را کمنگ یا حتی‌المقدور، حذف کند. به عبارتی دیگر مبنای استنباط در ذیل این نظریه، چیزی جز این گزاره نیست:

اثر هنری به محض ادراک توسط هر مخاطب، بیانگرچیزی خواهد بود (بیان ابِرکتیو)؛ خواه منقول و خواه غیرمنقول. هرچند این اثر، به طور نیتمند، در بیان فرانمایی احساس یا واقعیتی نباشد (See Danto, 1981: 4).

همین موضوع مورد توجه هنرمند نوگرایی است که شیء غیرهنری و یا بی‌استفاده‌ای را به عنوان اثر اعطای شائون هنری درنهاد عالم هنر، نامزد و پیشنهاد می‌کند (Ibid). در این صورت بنیان بیان ابِرکتیو (معطوف به مخاطب) ابزاری است برای بیان سوبِرکتیو (معطوف به مؤلف) و این چنین مرز متفقین میان بیانگری ابِرکتیو و سوبِرکتیو، در هم نوردهیده می‌شود.

(ب) تمایز بنیادین معنای نهاده شده از سوی مؤلف و معنای ادراکی از مخاطب در هنر معاصر - که از حیث نفی بیانگری و استیلای فرم ناب، می‌رود تا هر چه بیشتر به موسیقی شبیه شود - مورد چالش جدی واقع می‌شود. آن‌چنان که برای مثال در آراء قائلین به نظریهٔ نهادی، اثر هنری، شیئی است نهاده شده در عالم هنر (Dickie, 1944: 35-36)، که این نیز خود، مصادیق بیانگری سوبِرکتیو است از بیان ابِرکتیو اشیاء غیرهنری. اما این دگردیسی هستی شناختی ابِرکتیو در فرایند هنرشدگی، نیز چیزی نخواهد بود جز: نهادگی اثری مجزا از مؤلف و لذا، بیانگر ابِرکتیو «چیزی» (متفاوت از معنای مؤلف) برای مخاطب‌ش است (نیز قس هاسپر و اسکراتن، ۱۳۸۹: ۱۰۳-۱۰۲).

به تعبیری دیگر، این اثر، گویی از چلهٔ کمان مؤلف رها شده و ناگزیر از وقوع در ساحت تأویل و تفسیر مخاطبان لامکان ولزمان خود است. بدین ترتیب، تعاملی اندام‌واره از دو ساحت ابِرکتیو و سوبِرکتیو بیان در آثار هنری جدید قابل ملاحظه است.

۱۳. در این باره، شاید این سؤال به ذهن متبار شود که: اشخاص زیادی در وضیعت‌های مشابه، مدت‌ها پس از شروع پخش موسیقی،

۱. در دیگر تعابیر پدیدارشناسی، این موضوع مصدق ندارد. چنان‌که برای مثال پدیدارشناسی معناشناسی (Peirce, 1958: ۳۷-۲۷) این حوزه انتزاعی، به دلیل نشانگی نامحدود یا تعویق معنا وجود حقیقی ندارد. و یا مفهوم زبان در نشانه - معناشناسی گفتمانی که همواره در فرایند پویا، سیال و مبنای دگرمعنایی است (نک: شعیری، ۱۳۸۵: ۱۸-۱۳) هرچند معناشناسان، به وجود گفتمان‌های غیرزنگاری-کشی نیز قائل‌اند که البته متعلق مطالعه معناشناسی نیستند (Greimas 1972: 20) به نقل از شعیری، ۱۳۸۵: همان)

2. Expression

3. Explanation

4. Representation

5. Resemblance

6. Optimal Interpretation

۷. هرچند دو مفهوم بیان سوبِرکتیو و بیان ابِرکتیو نخستین بار از سوی نگارنده مورد استفاده قرار گرفته است، لیکن ماهیت بررسی این تمایز در زیبایی‌شناسی، موضوعی تازه نیست. برای مثال در آراء هرش (Hirsch, 1967) و یا اثر تفسیر از یول (Juhl, 1980) به مسئله نیت مؤلف و «تصدیق هرگونه تفسیر به شرط مطابقت آنها با نیات مؤلف» اشاره شده است؛ و یا تمایز میان منظور گفتار (بیان سوبِرکتیو) و معنی گفتار (بیان ابِرکتیو) در مقالاتی - برای نمونه آثار توله‌رست (Meiland, 1981) و می‌لند (Tolhurst, 1979) - مورد بررسی قرار گرفته است.

از سوی دیگر، بررسی بیان سوبِرکتیو-ابِرکتیو در این مقاله حائز محتوا، مورد مطالعه و راهبرد کاملاً متفاوتی نسبت به موارد مشابه در آثار فوقي خواهد بود. برای مثال در آثار فوقي، نگاهی هستی شناختی به موسیقی و یا بهره گیری از مبادی این آثار برای تبیین حوزه فرهنگی خاص (نظیر فرهنگ موسیقایی اسلامی - ایرانی) دیده نمی‌شود.

۸. لازم به ذکر است که «طبیعی» در نقد سوم کانت، نه به عنوان قوانین صوری ضروری که به معنای «آنچه فهمیدنش قابل تقلیل به نظام مفهومی نبوده، و در جلوه‌های رنج و خوشی آشکار می‌شود» مراد شده است (نک: بووی، ۱۳۸۵: ۳۹۴).

۹. موسیقی بدون کلام در کوچک‌ترین واحد خود - نت - نیز به تعبیر هگل بیانگر محتواست؛ اما این محتوا، نامتعین و ناشناختنی است (رک بووی: همان).

۱۰. تأویل او از آثار هومر در زایش تراژدی نیجه، ملهم از آراء شوپنهاور است؛ شوپنهاور نیز آثار هومر را کاملاً عین گرا، و بی تأثیر از احساسات و احوال انسانی توصیف می‌کند (بانگ، ۱۳۸۵: ۶۵).

۱۱. موضوع «استقرار یا حضور معنا، به شرط نامیده شدن»، در

۱۴. ----- (۱۳۵۳ش) رساله جمهور؛ ترجمه محمد حسن لطفی؛ تهران: خوشه.
۱۵. انصاری، قاسم. (۱۳۸۲ش)، مبانی عرفان و تصوف؛ ج چهارم، تهران: طهوری.
۱۶. بنایی، علی بن محمدمعمار. (۱۳۶۸ش)، رساله در موسیقی؛ به کوشش نصرالله پورجوادی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۱۷. بینش، محمدتقی. (۱۳۷۸ش)، تاریخ مختصرموسیقی؛ تهران: هستان.
۱۸. بودریار، راز. (۱۳۸۴ش)، "مدرنیته"، ترجمه ترانه یلدا در سرگشتنگی نشانه‌ها (نمونه هایی از نقد پس‌امدرن)، ویرایش و گزینش مانی حقیقی، ج سوم، تهران.
۱۹. بورکهارت، تیتوس. (۱۳۶۹ش) هنر مقدس (اصول و روش‌ها)؛ تهران: سروش.
۲۰. ----- (۱۳۷۵ش) "نظری به اصول و فلسفه هنر اسلامی" در حکمت و هنر معنوی هنر (مجموعه مقالات)؛ غلامرضا اعوانی، تهران: گروس.
۲۱. بوبی، اندره. (۱۳۸۵ش)، زیبایی‌شناسی و ذهنیت؛ ترجمه فریبرز مجیدی؛ تهران: فرهنگستان هنر.
۲۲. ببردلزی مونروسوی، جان هاسپریز. (۱۳۸۷ش)، تاریخ و مسائل زیبایشناسی؛ ترجمه م.س. حنایی کاشانی، ج دوم، تهران: هرمس.
۲۳. پایبور، فرامرز. (۱۳۸۴ش)، ردیف آوازی و تصنیف‌های قدیمی به روایت استاد عبدالله دوامی؛ تهران: ماهور.
۲۴. بورجادی، امیرحسین. (۱۳۸۵ش)، رساله سیم طرب (از مؤلفی گمنام به نام نسیمی نیمه اول قرن دهم هجری)؛ تهران: فرهنگستان هنر.
۲۵. چندلر، دانیل. (۱۳۸۷ش)، مبانی نشانه‌شناسی؛ ج دوم، تهران: سوره مهر.
۲۶. حافظ نیا، محمدرضا. (۱۳۷۸ش)، مقدمه‌ای بر روش تحقیق در علوم انسانی، ج پانزدهم، تهران، سمت.
۲۷. خاتمی، محمود. (۱۳۸۶ش)، اشاره‌ای به زیبایشناسی از منظر پدیدارشناسی، شماره ۲ از مجموعه فلسفه و حکمت، ج دوم، تهران: فرهنگستان هنر.
۲۸. خوارزمی، ابی عبدالله. (۱۹۶۹م)، *مقالاتی علوم*؛ قاهره: دارالكتاب العربي للطباعة.
۲۹. دورانت، ویل. (۱۳۸۴ش) تاریخ فلسفه؛ ترجمه عباس زریاب خوبی؛ ج هجدهم. تهران: سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.
۳۰. رامین، علی. (۱۳۸۶ش) *فلسفه تحلیلی هنر*؛ شماره ۵ از مجموعه فلسفه و حکمت، ج دوم، تهران: فرهنگستان هنر.
۳۱. رهنورد، زهرا. (۱۳۸۵ش)، حکمت هنر اسلامی؛ ج چهارم، تهران: سمت.
۳۲. ریخته‌گران، محمدرضا. (۱۳۸۰ش)، *تأملی در مبانی نظری هنر*؛ هنرزوی‌بایسی، تکریر، تهران: ساقی.
۳۳. ریکور، پل. (۱۳۷۳ش)، زندگی در دنیای متن؛ ترجمه بابک احمدی؛ تهران: مرکز.
۳۴. سوسور، فردینان دو. (۱۳۷۸ش)، دو دوره زبان‌شناسی عمومی؛ ترجمه کوروش صفوی؛ تهران: هرمس.
۳۵. شعیری، حمید رضا. (۱۳۸۵ش)، تجزیه و تحلیل نشانه - معناشناسی گفتمان؛ تهران: سمت.
۳۶. شوان، فریتهوف. (۱۳۸۳الف)، "حقوق و تکالیف هنر" در هنر و

هیچ واکنشی از خود نشان نداده‌اند. در این باره می‌توان پاسخ داد: این اشخاص، هرچند واکنشی نشان نمی‌دهند، اما تلویحاً «این مخطابان، عدم تناسبی بین موسیقی و فضا ادراک نکرده، و بدین جهت اظهارنظری نکرده اند». بدین ترتیب، بنیان این احتجاج در سلیمانی بودن این واکنش است.

#### 14. Scherzo

#### 15. L. V. Beethoven

#### 16. The Satisfiable congruity

۱۷. شاید بتوان عالی ترین شکل این توافق را در مثالی همگانی: "آنیمیشن موش و گربه" (Tom & Jerry) - در نخستین دوره تولید آن در ۱۹۵۰م. - دید که در تک تک سکانس‌ها، موسیقی کاملاً در خدمت محتوای معنایی تعقیب و گریز و یا معانی احساسی-عاطفی داستان است.

#### 18. Warner's Bro Co.

#### 19. Hans Zimmer

#### 20. Paradoxical

### منابع

۱. آملی، شمس الدین محمدبن محمود. (۱۳۷۹ش)، *نفایس الفنون فی عرایس العيون*؛ به کوشش ابوالحسن شعرانی، تهران: اسلامیه.
۲. ابن خرداذبه، عبیدالله. (۱۹۶۹م) مختار من کتاب الله‌هو‌الملاهي؛ به کوشش اغناطیوس عبد‌الله‌بیروت.
۳. ابن زیله، ابومنصور حسین. (۱۹۶۴م) *الكافی فی الموسيقی*؛ به کوشش ذکریا یوسف، قاهره.
۴. ابن سینا، حسین بن عبدالله. (۱۳۷۱ش)، *دانشنامه علایی*: سه رساله فارسی درموسیقی؛ به کوشش محمدتقی بینش، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۵. ارمومی، عبدالمؤمن بن یوسف. (۱۳۸۵ش) *الرساله الشرفیة فی النسب التألهفیة*، ترجمه بابک خضرابی؛ تهران: فرهنگستان هنر.
۶. احمدی، بابک. (۱۳۸۵ش) *حقیقت و زیبایی در سهایی از فلسفه هنر*؛ ج یازدهم، تهران: مرکز.
۷. اخوان الصفا. (بی‌تا)، *الرسائل اخوان الصفا و خلان الوفاء*؛ بیروت: داربیروت للطباعة والنشر.
۸. اخوت، امیر. (۱۳۸۲ش) *موسیقی ایرانی و هنرهای تزیینی هنرهای زیبا*؛ شماره ۱۶، صص ۱۰۱-۱۱۱.
۹. اسپنده، رابت. (۱۳۸۶ش)، "موسیقی فیلم و سه حوزه ژاک لاکان"؛ دوره پانزدهم فارابی، ترجمه نیما رازی، شماره اول، صص ۱۰۳-۱۱۰.
۱۰. اسعدی، هومان. (۱۳۸۳الف)، "پنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران: دستگاه به عنوان مجموعه‌ای چند مدی"؛ در *فصلنامه ماهور*، شماره ۲۲، صص ۴۲-۵۵.
۱۲. اعوانی، غلامرضا. (۱۳۷۵ش)، *حکمت و هنر معنوی (مجموعه مقالات)*؛ تهران: گروس.
۱۳. افلاطون. (۱۳۶۷ش) دوره آثار افلاطون؛ ترجمه محمدحسن لطفی؛ تهران: خوارزمی.

۵۸. نصر، حسین. (۱۳۸۳ش)، "پاسخ نصریه الیوت دیوتش" در هنر و معنویت (مجموعه مقالاتی در زمینه حکمت هنر؛ به کوشش انشاء... رحمتی تهران: فرهنگستان هنر، صص ۱۷۵-۱۹۸).
۵۹. ویتنگشتاین، لودویک. (۱۳۷۱ش)، *رساله منطقی - فلسفی*: ترجمه م.ش. ادیب سلطانی؛ تهران.
۶۰. هاسپرز، جان و راجر اسکراتن. (۱۳۸۹ش)، *فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی*: ترجمه یعقوب آزاد؛ چ سوم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۶۱. هایدگر، مارتین. (۱۳۸۲ش)، *سرآغاز کار هنری*: ترجمه پرویز ضیاء شهابی؛ چ دوم، تهران: هرمون.
۶۲. یانگ، جولیان. (۱۳۸۲ش)، *فلسفه هنرمندیچه*: ترجمه رضا حسینی و محمدرضا باطنی؛ چ دوم، تهران: ورجاوند.
63. Bourdieu , Pierre.(1984)*Distinction: A Social Critique of The Judgment of Taste*,Routledge.
64. Collingwood, R .G.(1979),*The Principles of Art*, London,Oxford UP.
65. Danto,A.C. (1981),*The transfiguration of the common place* ,Harvard UP
66. Derrida,Jacques.(1977) *Of Grammatology* ,Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore John Hopkins University Press .
67. Dickie,G. (1974)*Art and the aesthetic*,Cornell University Press
68. GARBER, DANIEL. (2003) Descartes, René. In E. Craig (Ed.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. London: Routledge, from <http://www.rep.routledge.com/article/DA026SECT1>
69. Greimas A. J.(1972) *Essais de Sémiotique Poétique*, Paris, Larousse
70. Hains Britan, Halbert.(2009),*The Philosophy of Music*. Biblio Bazaar, LLC.
71. Hanslick, Edward.(1957),*The Beautiful in Music*. Tra. G Cohen. New York
72. Hegel,G.W.F.(1975),*Aesthetics, Lectures on Fine Arts*, tra. T. M. Knox, Oxford UP.
73. Hirsch, E. D. (1967) *Validity in Interpretation* . New Haven: Yale University Press.
74. Iser,Wolfgang.(1985),*L'act de lecture, théorie de l'effet esthétique*,tra. E.Sznycer Bruxelles.
75. Juhl, P. D. (1980) *Interpretation* , Princeton: Princ-
- معنویت (مجموعه مقالاتی در زمینه حکمت هنر)، تدوین و ترجمه ارشاده رحمتی؛ تهران: فرهنگستان هنر، صص ۱۵-۲۱.
- ۳۷.—————، (۱۳۸۳)، "اصول و معیارهای هنر" در هنر و معنویت (مجموعه مقالاتی در زمینه حکمت هنر)، تدوین و ترجمه ارشاده رحمتی؛ تهران: فرهنگستان هنر. صص ۱۵۴-۱۰۵.
- ۳۸.—————، (۱۳۸۳ج)، "درباره صورت‌ها در هنر" در هنر و معنویت (مجموعه مقالاتی در زمینه حکمت هنر)، تدوین و ترجمه ارشاده رحمتی؛ تهران: فرهنگستان هنر، صص ۵۶-۴۳.
۳۹. طوسی، خواجه نصیرمحمد. (۱۳۷۱ش)، *مجمل الحکمه*: سه رساله فارسی در موسیقی؛ به کوشش تقی بینش، تهران: مرکز.
۴۰. عبدالمؤمن بن صفائی الدین. (۱۳۴۶ش)، *بهجت الروح*، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
۴۱. غزنوی، عبدالرحمان بن یوسف. (۱۳۸۱ش)، *رساله در موسیقی*: سه رساله در موسیقی قدیم ایران، به کوشش منصوره ثابت زاده، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
۴۲. فارابی، ابی نصر محمد. (۱۳۷۵ش)، *كتاب موسيقى كبير*: ترجمة آذرناش آذرناش، تهران: علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۴۳. فاضلی، محمد. (۱۳۸۴ش)، "جامعه‌شناسی مصرف موسیقی" در *فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات*. صص ۵۲-۲۷.
۴۴. فرصت الدوله شیرازی. (۱۳۷۵ش)، *بحور الاحان* (زیباترین اشعار از شعر)، چ دوم، تهران: فروغی.
۴۵. قطب الدین، محمود. (۲۰۰۳ق)، *ن خ دره اتاج لغرة الدجاج*: نسخه خطی آستانه.
۴۶. کاپلستون، فردیک. (۱۳۷۵ش)، *تاریخ فلسفه*: ترجمه سعادت بزرگمهر و دیگران؛ تهران: علمی - فرهنگی و سروش.
۴۷. کریستن سن، آرتور. (۱۳۴۵ش)، ایران در زمان ساسانیان؛ ترجمه رشید یاسی؛ تهران: ابن سینا.
۴۸. کوکبی، نجم الدین بخارایی. (۱۳۸۱ش)، *رساله در دوازده مقام*: سه رساله در موسیقی قدیم ایران؛ به کوشش منصوره ثابت‌زاده، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
۴۹. کیانی، مجید. (۱۳۶۸ش)، *هفت دستگاه موسیقی ایرانی*: تهران: مؤلف.
۵۰. لش، اسکات. (۱۳۸۴ش)، *جامعه‌شناسی پست مدرنیسم*: ترجمه حسن چاووشیان؛ چ دوم؛ تهران: مرکز.
۵۱. لوینسون، جرولد و گایر، پل. (۱۳۸۶ش)، *زیبایی‌شناسی فلسفی* (۱)، *تاریخ زیبایی‌شناسی جدید*: ترجمه فریبرز مجیدی؛ تهران: فرهنگستان هنر.
۵۲. مراغی، عبدالقدیر. (۲۵۳۶)، *مقاصد الاحان*: به‌اهتمام تقی بینش، چ اول، تهران: بنگاه نشر و ترجمه کتاب.
- ۵۳.—————، (۱۳۶۶ش)، *جامع الاحان*: به‌اهتمام تقی بینش، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- ۵۴.—————، (۱۳۷۰)، *شرح ادور (متن ادور وزوائد الفوائد)*: به‌اهتمام تقی بینش، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۵۵. مسعودی، ابوالحسن علی بن حسین. (۱۳۴۷ش)، *مروج الذهب و معادن الجوهر*: تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۵۶. مشحون، حسن. (۱۳۸۰ش)، *تاریخ موسیقی ایران*: تهران: فرهنگ نشر نو.
۵۷. نسیمی. (۱۳۸۵ش)، *رساله نسیم طرب*: به کوشش امیرحسین پورجوادی، تهران: فرهنگستان هنر.

eton University Press.

76. Kant, Emmanuel .(2011)(1914) *Critique of Judgment*, translated with Introduction and Notes by J.H. Bernard ,2nd ed. Revised,London: Macmillan, <http://oll.libertyfund.org/title/1217>
77. Kivy,Peter.(2002) *Introduction to a Philosophy of Music*.New Jersey.
78. Locke,Arthur W.(1935) Descartes and Seventeenth-Century Music in *The Musical Quarterly*,Vol. 21, No. 4 (Oct., 1935), pp. 423-431, Oxford University Press , Stable URL, <http://www.jstor.org/stable/738661>
79. Meiland, J. (1981) The Meaning of a Text in *British Journal of Aesthetics* , No 21 : pp 195-203.
80. Nietzsche, Friedrich.(2008) *The Birth of Tragedy* (Trans. Douglas Smith), Oxford University Press.
81. Peirce, Charles, Sanders.(1958),*Collected Writings* (8 Vols). (Ed Charles Hartshorne, Paul Weiss, and Arthur W .Burks).Cambridge, Harvard University Press.
82. Richards, I. A.(1978),*Principles of literary Criticism*, New York.
83. Rowell, E. Lewis.(1985), *Thinking About Music: An Introduction to the Philosophy of Music* University of Massachusetts Press.
84. Saussure, Ferdinand de.(1983),*Course in General Linguistics* .tra. Roy Harris., London,Duckworth.
85. Schopenhauer , Arthur. (1969) *The world as Will and Idea* Trans By E F J Payne, Dover Edition
86. Skoller, David.(1973)“A little on Film style” In *Dreyer in Double reflection*,New York
87. Strawson, P.F. (1974) Subject and Predicate in Logic and Grammar, Methuen, London. Reprinted by Ashgate, UK: Aldershot .
88. Tulhurst, W. (1979) On What a Text Is and How If Means in British Journal of Aesthetic, No19: pp 3-14
89. Wolheim, R. (1980) , Art and its objects,2nd end, Cambridge UP.

