

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 منظر بنیادین: اثر هنری، هنرمند و مخاطب، هم‌گرایی آنان در ابراز این قاعده کلی است که «هنر، بیان است». منش بیانی ذاتی هنر، در برخی از ادوار و در گستره‌های فرهنگی متفاوت، می‌تواند معطوف به «بیانگری» نیز باشد؛ مانند موسیقی اپرا که به‌طور خودآگاه، بازنمای واقعیت و یا موسیقی رمانتیک سده ۱۹م 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 فوق‌الذکر، در حوزه هنرهای تجسمی و در ادامه، ضمن معرفی دو مفهوم بیان سوپراکتیو و بیان ایزکتیو، امکان‌گذار و تعامل این دو مفهوم در موسیقی مورد بحث قرار می‌گیرد.

سپس با در نظر گرفتن نسبت بیان ایزکتیو - سوپراکتیو و در ادامه طرح مفهوم تجانس اقلان‌کننده، چالش این گذار در بیان موسیقی اسلامی - ایرانی بررسی خواهد شد. در انتها، از سویی نتیجه می‌شود: الف) فرآیند و منش زمانمند موسیقی، همواره باعث می‌شود که موسیقی در زمان تلاقی با سایر هنرهای تجسمی، بیش از آنها، منش بیانگری سوپراکتیو به خود گرفته و بیانگر نیت یا قصدی باشد. ب) موسیقی اسلامی - ایرانی نمی‌تواند مصداقی از نظریه بیانگری موسیقی باشد، بلکه به عکس، در تقابل با آن است.

کلیدواژه‌ها: بیان، بازنمایی، زیبایی‌شناسی، هنرهای زیبا، موسیقی اسلامی - ایرانی

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

** دانشجوی دکتری تخصصی پژوهش هنر - پردیس هنرهای زیبا - دانشگاه تهران (pooya_sorae@yahoo.com)

هنر زبان است؛ معنای این گزاره این همانی چیزی نیست، جز اینکه هنر ساختاری است به هنجار و خودبسنده، متشکل از گزاره‌هایی با ارتباط ارگانیک این خود علت شکل گیری زبانی منحصر به فرد است.

زبانی که به تعبیر ریچاردز، گزاره‌های آن در عین ارتباط و قانونمندی قابل اثبات وانکار نیستند (Richards, 1978: 25). این تفاوت ماهوی میان زبان هنری و زبان تجربی-علمی، حداقل از زمان افلاطون و طرح معرفت‌شناسی اساساً خردزده او و پیگیری آن در اومانیسم ارسطو مورد توجه متفکران بوده است؛ از سوی دیگر، بنیان زبان‌شناختی هنر آن قدر مهم جلوه می‌کند که تقریباً از دهه پنجاه سده ۲۰م، و با آغاز دور دوم تفکر ویتگنشتاین (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.

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

این نسبت به انحاء گوناگون در سخن دیگر متفکران نیز حضور دارد؛ مثلاً آنجا که کانت از تفاوت ذوات ناپیدای اشیاء فی‌نفسه و پدیداری آنان سخن می‌گوید (کاپلستون، ۱۳۷۵: ۸۳: ۶). در پدیدارشناسی کلاسیک هوسرل، التفات که موجد تحویل ذاتی، قوام بخشی و در آخر تحویل استعلایی است، با تعلیق ابژه‌ها و شهود بی واسطه خود اشیاء حاصل می‌شود^۱ (نک: خاتمی، ۱۳۸۶: ۱۷) ایده‌های مثالی افلاطونی و حتی مفهوم لانگ، در نظام نشانه‌شناسی سوسور مؤدی به این نظام‌مندی انتزاعی، تصلبی و مستقل از بیان است (سوسور، ۱۳۷۸: ۱۷۱).

اما موضوع، بغرنج‌تر می‌نماید وقتی بررسی موردی بیان و بیانگری زبان هنر، معطوف به موسیقی باشد. چرا که موسیقی خود فی‌نفسه، به تعبیر فلاسفه رمانتیک، دورترین هنر نسبت به ایده است، تا آنجا که در عرف بسیاری از هنرپژوهان، نظام معناشناختی موسیقی فی حد ذاته فاقد هیچ‌گونه ارجاع به احساس و یا پدیده‌ای عینی و مادی است (Kivy, 2002: 34-38). آنچه در این مورد قابل توجه است، صرف‌نظر از بررسی‌های پراکنده متفکران اعصار گوناگون (از فیلودموس رواقی تا آدورنو) به وجه بیانگری موسیقی، این بحث همچنان مناقشه برانگیز می‌نماید (Hains Britan, 2009: 185).

این نوشتار، با روش توصیفی محض به تبیین هستی‌شناختی بیان و بیانگری و نسبت متغیرهای توصیفی بیان و بیانگری در موسیقی و هنرهای تجسمی می‌پردازد. در این روش، متغیرهای توصیفی - که متغیرهای توصیف‌کننده کیفی - کمی صفات و ویژگی‌های یک پدیده‌اند (حافظ نیا، ۱۳۸۷: ۶۴)، صرفاً برای کشف و تصویرسازی ماهیت ویژگی‌ها و وضعیت موجود مسئله بررسی خواهند شد (Ibid: 26).

چالش مسئله "بیان" زیبایی‌شناختی در موسیقی دستگاهی

مسئله قابل تأمل در ملاحظات بیان موسیقی، وجود موارد مطالعاتی وسیع با هستی کاملاً متمایز از یکدیگر در پهنه موسیقی فرهنگ‌های جهان است. چه بسا این گستردگی و گوناگونی فرهنگی در بردارنده مواردی متناقض با موارد مطالعاتی فیلسوفان مغرب زمین نیز باشد. چنان‌که در ادامه این مقاله به آن پرداخته خواهد شد، اعتبار یکی از استوارترین نظریه‌های 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 آزمون نظریه بیانگری، موسیقی کلاسیک ایرانی و منش سنتی آن است. چرا که هنر سنتی مستقر بر رمزگرایی

مرحوم بینش می‌تواند مؤدی به خروس و تبعاً نقش آن در آیین میتراپیسم باشد (بینش، ۱۳۷۸: ۹۸).

صفی‌الدین سده هفتم ضرب فاختی را ملهم از صدای پرندۀ فاخته ونیز عبدالقادر 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، نجم‌الدین کوکبی بخارایی 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 (ارفا) 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؛ بوسلیک از موش، دوگاه از گربه، نیریز صغیر از ماهی و... (عبدال مؤمن بن صفی‌الدین، 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 احساسات شود (فارابی، ۱۳۷۵: ۶۲-۶۷؛ ابن زبیله، ۱۹۶۴: ۶۷؛ قطب‌الدین: ۲۶-۲۵؛ آملی، ۱۳۷۹: ۸۳/۳-۸۴)؛ به نظر این متفکران، کامل‌ترین 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، طبیعت‌گرایی (غالب‌ترین شکل بیانگری

و نمادپردازی‌های قدسی و بر مبنای نفی بیانگری خردمحور است (قس بورکهارت، ۱۳۷۵: ۳۰۱، همو، ۱۳۶۹: ۱۴؛ ریخته‌گران، ۱۳۸۰: ۱۸۳؛ شوان، ۱۳۸۳ الف: ۵۰، ج: 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 طروق الملوکیه در آثار بعد از اسلام نظیر آثار ابن خردادبه (۱۶-۱۸) و مسعودی (۲۲۱/۴) - سی لحن و سیصد و شصت دستان - را این‌گونه طبقه‌بندی می‌کند: نواهایی (مُدهایی) 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 وصف‌کننده طبیعت، سخن می‌گوید (همانجا).

در دوره بعد از اسلام، اخوان الصفا، در رساله خود، در بخش "جناس ثمانیه"، با اشاره به "خفیف ثقیل الاول"، از لحنی موسوم به ماخوری یاد می‌کنند که نظیر کُکوکو، کُکُکوکو است و بازنمای 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).

شبهه 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، امیرنصر دوم سامانی را ناچار می‌کند "بدون موزه، پای درخنگِ نوبتی" به سوی بخارا روانه شود (مشحون، ۱۳۸۰: ۱۵۶).

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

این موضوع، از سویی گویای این واقعیت زیبایی شناختی است که در هنر سنتی اسلامی، تفوق ایزه بر سوژه وجود دارد؛ ایزه، 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: بوركهارت، ۱۳۷۴: ۱۴).

بدین ترتیب، وجود بیانگری انضمامی از جوهر یگانه طبیعت و استفاده 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 هنر سنتی اسلامی - ایرانی نخواهد بود.

نسبت "بیان^۲" و "بیانگری^۳" 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 می‌نهد و آنها را به حرکت درمی‌آورد، کارش بیرون از آگاهی خودش یا خواست هایش، یا نقشه‌ها و نیت‌هایش، 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 (موجد غایب بیان)، تنها در چهارچوب هنجارهای دلالتی منحصر به فرد - آنچه در نشانه‌شناسی از آن به رمزگان یاد می‌شود (چندلر، 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 کنستانس و دو گرایش زیبایی‌شناسی دریافت هانس روبرت یاس(نک: ریکور، ۱۳۷۳: ۶۳-

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

مبادی "بیانگری" در زیبایی‌شناسی تصانیف موسیقی دستگاهی

موضوع دیگر، نام‌گذاری تصانیف موسیقی دستگاهی قاجار است که می‌تواند به مثابه یکی از بارزترین مصادیق "بیانگری" در موسیقی کلاسیک ایرانی تلقی گردد. چرا که تصنیف همواره همراه با کلام است. با اندکی تأمل در تصانیف قدما 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، بریده‌ای از اولین مصرع بیت نخست آن است. برای مثال: تصانیف زمن نگارم، من از روز ازل، از خون جوانان وطن، مرغ سحر، گریه کن که گر، بتا، بتا، نادیده رخت (قس پایور: ۱۳۸۴).

این خود مصداقی بارز برای نفی راه دیگر بروز بیانگری سوپرکتیو - یعنی نامیدن قطعات موسیقی - در هنر اسلامی - ایرانی است. بدین ترتیب، مشاهده می‌گردد: مصنف موسیقی سنتی، هیچ تلاشی برای تمثیل و تخییل و بازنمایی اشعار در موسیقی آوازی و تصانیف موسیقی قدما، به کار نمی‌بسته، بدین جهت، اعتباری برای ظهور 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.

سوپرکتیو، از ابتدا ذهنی و قبل از اثر هنری، شکل گرفته است.^۷

”بیان سوپرکتیو“ و ”بیان ابرکتیو“ در زیبایی‌شناسی موسیقی:

الف) تبارشناسی ”بیان“ در موسیقی:

موسیقی منش بیانگری سوپرکتیو را به چالش می‌طلبد. به تعبیر هگل (۱۹۱۵: ۱۷۴) در موسیقی، مکان و ابعاد و هر مورد ابرکتیو به‌طور کامل حذف می‌شود.

همانند آنچه اخوان الصفا در سده سوم ق در باب موسیقی و بنیاد آن اذعان کرده‌اند:

«...هرصناعتی که به دست مردم کرده می‌شود هیولی و اشکال او، جسمانی باشد؛ الا صناعت موسیقی که موضع آن جواهر روحانی است و آن نفوس 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 غیربیانگر 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: ۹۵۱ و ۲۰۸۵ و ۲۰۸۱) 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 افلوپین، زیبایی‌شناسی موسیقی در رنسانس و باروک (See Locke, 1935: 423-431)، با آراء متفکرانی چون رنه دکارت عموماً از منظر ریاضی و تأثیرات تناسب ریاضی وار موسیقی در روان انسان، پی گرفته شد (Garber, 2003). به تدریج از دوره روشنگری، تحلیل و ارزیابی بیان موسیقی، وارد تبار دیگری می‌شود:

در نظر کانت در نقد قوه دآوری، 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 عمدتاً توسط مخاطب و در نهاد افق انتظار بنیان نهاده می‌شود (همان: ۱۲۳)

اما این ساحت تکوینی، از بیان در هنر که مترادف واژگانی چون تجلی و ابراز است، متفاوت است از منش بیانگری هنر. این منش مؤدی به مفاهیمی دیگر نظیر: گویایی، ارائه‌دهندگی، تبیینی، تشریحی و شأنی است اعطایی از سوی خودآگاه مؤلف به اثر.

بدین ترتیب، مؤلف به‌طور آگاهانه و نیت‌مند قصد بر آن 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، افلوپین و حکمای اسکولاستیک از آن به محاکات - نسخه‌برداری (بازنمایی)^۸، در تلقی باروک، تخییل (فرانمایی)^۹، در کلام رمانتیک‌ها، بیان احساس است. این همان بیانگری است که در نحله‌های متأخرتر، مانند: سمبولیسم، سوررئالیسم و فوویسم و... مورد اعوجاج قرار گرفته است و می‌رود تا در دوره معاصر نفی شود (لش، ۱۳۸۴: ۱۳).

تقابل این دو را می‌توان به دوصورت بیان ابرکتیو (بیان ناخودآگاه، عام، معطوف به مخاطب) و بیان سوپرکتیو (بیان خودآگاه، خاص، معطوف به مؤلف) مفهوم‌نمایی کرد؛ هر چند هر دو، معطوف به سوژه و مقیم در رده مفاهیم ذهنی‌اند.

در این رابطه لازم به ذکر است که:

۱. این دو مفهوم، بیش از هر چیز، صرف تبیین دو معنای نهاده شده (سوپرکتیو) و مُدرک از اثر (ابرکتیو) بنا نهاده شده است؛ طرح این‌گونه تمایزات معنا-هستی‌شناختی، می‌تواند مبنایی برای تاویل هرچه بهینه‌تر آثار هنری باشد (قس لوینسون، ۱۳۸۷: ۹۹ به بعد).

۲. بیانگری ابرکتیو، از اثر هنری ناشی شده، و نوعاً ادامه آن است؛ بدین جهت، به ساحت مادی ابژه هنر وابسته است؛ هرچند 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 (صدای 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 کانت است. هرچند که این موسیقی ناب، طبیعی، و غیر از زیبایی‌های مصنوع انسانی است.^۸

هگل نیز در تبیین فلسفی موسیقی بی کلام، جوهر آن را درون‌نگری 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 تعیین آن سخن می‌گوید. به تعبیر هگل، موسیقی همراه با متن، موجد تصوراتی معین شده و موسیقی را از احساسات خیال‌انگیز و عاری از تصور خواهد رها کنید^۹ (Ibid:302). پس از هگل، سخن آرتور شوپنهاور - که برخلاف کانت و هگل موسیقی را برتر از شعر قرار می‌داد - بیش از همگان بر نظریه فیلودوموس 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: See Schopenhauer, 1969, 33-34). 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، خیال‌انگیز و در تضاد با آرمان‌های تربیتی

عقلایی است (افلاطون، ۱۳۵۳: کتاب سوم: ۱۴۲-۱۴۴). بدین ترتیب، موسیقی در نظر او، نه مانند سایر هنرها - که ابزار بیان ساینه 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 بی‌کلام 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 دیونوسوسی و مبرا از هر بازنمود آپولونی می‌داند. همو آقار 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^{۱۰} (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 برجستگی هرچه بیشتر مقوله بازنمایی در فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی، به دور از تأثیرپذیری از آراء فیلسوفان آلمانی، جیمز بیٹی 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 (هاسپرز 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 معدود احساساتی را در مخاطب برانگیزد، این تأثیرات ثانویه است و نه زیباشناسانه ناب (Hanslick, 1958: 21,23).

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

دیوار کوب‌ها، تابلوها و اشیاء دکوری...

این شخص با شما در حال 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 آثار هنری 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.^{۱۳}

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 نارضایتی 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 فوویسم (نک: لینتن، ۱۳۸۲: ۴۹۶) - با رنگ‌های تند و غیر آشنا - در جریان است. در این سکانس، قرار است یک مکالمه کاملاً عاشقانه نشان داده شود. در این حالت اگر، تنها موسیقی حاوی صفاتی چون: آرامش، شیرینی، ملاحظت و سبکی، متناسب با این فضای تغزلی باشد، مخاطب هیچ‌گاه در مورد عدم سنخیت 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^{۱۴} سریع بتهوون^{۱۵} باشد، مخاطب، نه تنها "تجانس اقناع کننده ای"^{۱۶} (در اینجا معنای تغزلی نهاده شده) را ادراک نخواهد کرد، بلکه احتمالاً به عدم وجود آن اعتراض نیز خواهد نمود.

نکته مهم نظریه او، این است که: موسیقی هر گاه با کلام یا همراه به نامی ارائه شود، بیانگر است^{۱۱} و در غیر این صورت، موسیقی، فی حد ذاته، غیر بیانگر و ادراک زیبایی شناختی آن نیز در فرم آن قابل پیگیری است^{۱۲} (Ibid: 29). آن چنان که از آراء فوق قابل ادراک است، موسیقی در سیر تبار شناختی خود، پدیده ای است ماوراء زبان، فرامعنی (نک: لویسن، 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 سوژکتیو و بیان ابژکتیو در زیبایی شناسی 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، هر چند 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 اجراها، اصیل‌اند. بدین صورت، همان‌طور که کالینگوود 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 تحویل بیان ابژکتیو به بیان سوژکتیو 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، پُراست از آثار هنری تجسمی:

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

آنچه باید توجه داشت، "تجانس اقناع کننده"، الزاماً مؤدی به این نیست که موسیقی به فرض 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^{۱۷} (نک: اسپند، ۱۳۸۶: ۱۰۴)؛ بلکه موضوع بر سرگونه‌ای دیگر از "تجانس اقناع کننده"، یعنی زمانی است که آهنگ‌ساز، معنایی را از دایره بزرگ‌تر معنایی دیگر منتزع می‌سازد. برای مثال، در همان مورد "سکانس فرضی مکالمه عاشقانه در گالری فوویستی"، 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 اسکرتسوی بتهوون در این سکانس، و ایجاد "تجانس اقناع کننده"، محتمل به نظر خواهد رسید (همان: ۱۰۷).

ذکر مصداقی دیگر برای تبیین این موضوع زیبایی‌شناختی روشن‌گر خواهد بود:

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

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

بادی مسی، سازهای کوبشی و اصوات الکترونیکی. اما زیمر در تمهیدی "آشنایی زدا" از موضوع جنگ نه ماهیت طبیعی خشن و متحرک آن - که معنا و نتیجه ادراکی - ملموس آن را، که حزن، مرگ، اندوه از دست دادن هستی انسان‌ها، و به‌طور کل، احساسی ناشی از نتایج تخریب کننده جنگ است، بیان کرده است (همان). طبعاً چنین ادراکی ناآشنا، نه از سوی مخاطبان عامه که از سوی مخاطبانی ذوق‌آزموده است که با حصول خودآگاهی سوپژکتیو، معنای ناآشنای 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 (حزن 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 و التهاب عشق) را به جای معنای ادراکی آن (آرامش و سکون تغذلی آن) نشان داده است. اما هر دو در انتزاع یک موضوع از موردی بزرگ‌تر، و بیانگری آن انتزاع به جای کل و آشنایی زدایی در مخاطبان و ساختار شکنی موسیقی فیلم، مشترک‌اند.

شاید بتوان نتیجه گرفت، فراریت - عدم تعیین 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 به‌طور بالقوه می‌تواند دربرگیرنده 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 سوپژکتیو به خود می‌گیرد. بدین معنی که مخاطب بلافاصله آن را با نیت و هدفی تعیین شده از سوی مؤلف - پیشنهاددهنده‌ای خارجی، برای بیان موضوعی خاص خواهد شناخت.

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

۴- در مواردی دیگر متفکران اروپا در این مورد اتفاق نظر دارند که: هرگاه موسیقی با شعر ارائه شود، نیز بیانگر مفاهیمی روشن تر و حائز رتبه‌ای 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 روشن و بارز ادراک زیباشناختی 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 تحریک برانگیزی میان شعر و موسیقی قابل مشاهده است، این هم‌بستگی در لایه‌های ظاهری و قشری تصانیف (مانند تمثیل مضامین و فرانمود احساسات شعری در موسیقی) قابل مشاهده نیست.

۶- راهبرد زیبایی شناختی موسیقی آوازی دستگاهی در رویکرد به مسئله بیان، اساساً هستی مغایر با خردباوری 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 ابتننا 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 تعین معنایی "بیان ابژکتیو"، حائز احساس‌نمایی

۱- هستی موسیقی، با ابتننا به بیان زیبایی شناختی آن، هستی ویژه و "خودمتناقض" است. از سویی می‌توان از آن به بی‌تعیین‌ترین، ناب‌ترین، انتزاعی‌ترین و دورترین هنر از هرگونه عینیت، سخن گفت؛ اما عملاً چنین ماهیتی، به خصوص 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 حد 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 شکل‌پذیری منعطف موسیقی، در مصادیق متعددی از جمله مصرف موسیقی در جامعه نیز نمود دارد؛ آن‌گونه که در جامعه شناسی مصرف محصولات فرهنگی، موسیقی ابزاری است که گاه از سوی طبقه‌های پایین‌تر به لحاظ اقتصادی - اجتماعی، برای جبران استقرار در طبقات پایین اجتماع مورد توجه 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 رپرتوار 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

یا بازنمایی از جهان خواهد بود. در مقابل، مصنفان این حوزه، هیچ‌گاه "بیانی سوپژکتیو" در جهت فرآینمایی یا بازنمایی آثار خویش نداشته‌اند.

پی‌نوشت

۱. در دیگر تعابیر پدیدارشناختی، این موضوع مصداق ندارد. چنان‌که برای مثال پدیدارشناسی معناشناختی پیرسی (Peirce, 1958: 2/303) و یا (ژاک دریدا، ۱۹۷۷: 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 فرآیندی پویا، سیال و مبنای دگرمعنایی است (نک: شعیری، ۱۳۸۵: ۱۸-۱۳) هرچند معناشناسان، به وجود گفتمان‌های غیرزبانی-کُنشی نیز قائل‌اند که البته متعلق مطالعه معناشناختی 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 سوپژکتیو و بیان ابژکتیو 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 نیت مؤلف"، اشاره شده است؛ و یا تمایز میان منظور گفتار (بیان سوپژکتیو) و معنی گفتار (بیان ابژکتیو) در مقالاتی - برای نمونه آثار تولهرست (Tolhurst, 1979) و می‌لند (Meiland, 1981) - مورد بررسی قرار گرفته است.

از سوی دیگر، بررسی بیان سوپژکتیو-ابژکتیو در این مقاله حائز محتوا، مورد مطالعه و راهبرد کاملاً متفاوتی نسبت به موارد مشابه در آثار فوق خواهد بود. برای مثال در آثار فوق، نگاهی هستی‌شناختی به موسیقی و یا بهره‌گیری 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 نیچه، ملهم از آراء شوپنهاور است؛ شوپنهاور نیز آثار هومر را کاملاً عین‌گرا، و بی‌تأثیر از احساسات و احوال انسانی توصیف می‌کند (یانگ، ۱۳۸۵: ۶۵)

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

موسیقی بی‌شبهات با "اعطای نام به اشیا و میدل شده آنها به هنر در نظریه نهادی" فیلسوفان سده بیستم نظیر (دیکی، ۱۹۸۱: ۵) و (دانتو ۱۹۸۱: ۳۶-۳۵) نیست. مشابه این نگرش وجودی به زبان و انحصار در آن، در فلسفه و حکمت اسلامی نیز وجود دارد؛ برای نمونه در آراء فرقه حروفیه: حروف، به مانند اعیان ثابت یا مُثُل‌های افلاطونی، مبدأ موجودات‌اند؛ همه امور، به‌مثابه 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، مصادیقی 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 - چالش‌برانگیزترین مبحث در آفرینش و فلسفه هنر معاصر (هاسپرز و اسکران، ۱۳۸۹: ۱۰۸-۹۹) را مورد پرسش قرار داد. در این مورد قابل استنباط است که: الف) پرسش بنیادین بسیاری از متفکران فاعلیت‌گرا در مسئله بیان زیبایی‌شناختی (نک: بیردزلی و هاسپرز، ۱۱۷-۶۲، ۱۳۸۷ ۱۵۰-۱۴۵، ۱۲۱)، تبیین تعامل و یا تقابل بیان سوپژکتیو و یا بیان بیژکتیو است. برای مثال نظریه نهادی (Dan-, Dickie, 1974, Wolheim, 1980, to) می‌کوشد تمایز میان بیانگری معطوف به مخاطب (ابژکتیو) و بیانگری معطوف به مؤلف (سوپژکتیو) را کمرنگ 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، بیانگر چیزی خواهد بود (بیان ابژکتیو)؛ خواه منقول و خواه غیرمنقول. هرچند این اثر، به‌طور نیت‌مند، در پی بازنمایی و فرآینمایی احساس یا واقعیتی نباشد (See Danto, 1981: 4).

همین موضوع مورد توجه هنرمند نوگرایی است که شیء غیرهنری و یا بی‌استفاده‌ای را به‌عنوان اثر اعطای شأن هنری در نهاد عالم هنر، نامزد و پیشنهاد می‌کند (Ibid). در این صورت بنیان بیان ابژکتیو (معطوف به مخاطب) ابزاری است برای بیان سوپژکتیو (معطوف به مؤلف) و این چنین مرز متقن میان بیانگری ابژکتیو و سوپژکتیو، درهم نوردیده 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 نظریه نهادی، اثر هنری، شیئی است نهاده شده در عالم هنر (Dickie, 1944: 35-36)؛ که این نیز خود، مصداق بیانگری سوپژکتیو است از بیان ابژکتیو اشیاء غیرهنری. اما این دگرذیسی هستی‌شناختی ابژه در فرآیند هنرشدگی، نیز چیزی نخواهد بود جز: نهادگی اثری مجزا از مؤلف و لذا، بیانگر ابژکتیو "چیز"ی (متفاوت از معنای مؤلف) برای مخاطبش است (نیز قس هاسپرز و اسکران، ۱۳۸۹: ۱۰۳-۱۰۲).

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

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

۱۴. ----- (۱۳۵۳ش) رساله جمهور؛ ترجمه محمد حسن لطفی؛ تهران: خوشه.
۱۵. انصاری، قاسم. (۱۳۸۲ش)، *مبانی عرفان و تصوف؛ چ چهارم*، تهران: طهوری.
۱۶. بنایی، علی بن محمد معمار. (۱۳۶۸ش)، *رساله در موسیقی؛ به کوشش نصرالله پورجوادی*، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۱۷. بینش، محمدتقی. (۱۳۷۸ش)، *تاریخ مختصر موسیقی؛ تهران: هستان*.
۱۸. بودریار، ژان. (۱۳۸۴ش)، «مدرنیته»، ترجمه ترانه یلدا در سرگشتگی نشانه‌ها (نمونه‌هایی از نقد پسامدرن)، ویرایش و گزینش مانی حقیقی، چ 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. بووی، اندرو. (۱۳۸۵ش)، *زیبایی‌شناسی و ذهنیت؛ ترجمه فریبرز مجیدی؛ تهران: فرهنگستان هنر*.
۲۲. بیردزلی مونروسی، جان هاسپرز. (۱۳۸۷ش)، *تاریخ و مسائل زیباشناسی؛ ترجمه م.س.حنایی کاشانی، چ دوم، تهران: هرمس*.
۲۳. پایور، فرامرز. (۱۳۸۴ش)، *ردیف آوازی و تصنیف‌های قدیمی به روایت استاد عبدالله دوامی؛ تهران: ماهور*.
۲۴. پورجوادی، امیرحسین. (۱۳۸۵ش)، *رساله نسیم طرب (از مؤلفی گمنام به نام نسیمی نیمه اول قرن دهم هجری)*؛ تهران: فرهنگستان هنر.
۲۵. چندلر، دانیل. (۱۳۸۷ش)، *مبانی نشانه‌شناسی؛ چ دوم، تهران: سوره مهر*.
۲۶. حافظ نیا، محمدرضا. (۱۳۷۸ش)، *مقدمه‌ای بر روش تحقیق در علوم انسانی، چ پانزدهم، تهران، سمت*.
۲۷. خاتمی، محمود. (۱۳۸۶ش)، *اشاره‌ای به زیباشناسی از منظر پدیدارشناسی، شماره ۲ از مجموعه فلسفه و حکمت، چ دوم، تهران: فرهنگستان هنر*.
۲۸. خوارزمی، ابی عبدالله. (۱۹۶۹م)، *مفاتیح العلوم؛ قاهره: دارالکتب العربی للطباعة*.
۲۹. دوران، ویل. (۱۳۸۴ش) *تاریخ فلسفه؛ ترجمه عباس زریاب خوبی؛ چ هجدهم، تهران: سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی*.
۳۰. رامین، علی. (۱۳۸۶ش) *فلسفه تحلیلی هنر؛ شماره ۵ از مجموعه فلسفه و حکمت، چ دوم، تهران: فرهنگستان هنر*.
۳۱. رهنورد، زهرا. (۱۳۸۵ش)، *حکمت هنر اسلامی؛ چ چهارم، تهران: سمت*.
۳۲. ریخته‌گران، محمدرضا. (۱۳۸۰ش)، *تأملی در مبانی نظری هنر و زیبایی؛ تفکر؛ 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 - معنانشناسی گفتمان؛ تهران: سمت*.
۳۶. شوان، فریتهوف. (۱۳۸۳الف)، «حقوق و تکالیف هنر» در هنر و

هیچ واکنشی از خود نشان ندادند. در این باره می‌توان پاسخ داد: این اشخاص، هر چند واکنشی نشان نمی‌دهند، اما تلویحاً «این مخاطبان، عدم تناسبی بین موسیقی و فضا ادراک نکرده، و بدین جهت اظهار نظری نکرده‌اند». بدین ترتیب، بنیان این احتجاج در سلبی بودن این واکنش است.

14. Scherzo

15. L. V. Beethoven

16. The Satisfiable congruity

۱۷. شاید بتوان عالی‌ترین شکل این توافق را در مثالی همگانی: «انیمیشن موش و گربه» (Tom & Jerry) - در نخستین دوره تولید آن در دهه ۵۰م - 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، شمس‌الدین محمدین محمود. (۱۳۷۹ش)، *نقایس الفنون فی عرایس العیون؛ به کوشش ابوالحسن شعرانی، تهران: اسلامیة*.
۲. ابن خردادبه، عبدالله. (۱۹۶۹م) مختار من کتاب الله والموالماهی؛ به کوشش اغناطیوس عبده، بیروت.
۳. ابن زبیل، ابومنصور حسین. (۱۹۶۴م) *الکافی فی الموسیقی؛ به کوشش ذکریا یوسف، قاهره*.
۴. ابن‌سینا، حسین بن عبدالله. (۱۳۷۱ش)، *دانشنامه علایی؛ سه رساله فارسی در موسیقی؛ به کوشش محمدتقی بینش، تهران: مرکز نشر دانشگاهی*.
۵. ارموی، عبدالؤمن بن یوسف. (۱۳۸۵ش) *الرساله الشرفیه فی النسب التألیفیه، ترجمه بابک خضایی؛ تهران: فرهنگستان هنر*.
۶. احمدی، بابک. (۱۳۸۵ش) *حقیقت و زیبایی؛ درس‌هایی از فلسفه هنر؛ چ یازدهم، تهران: مرکز*.
۷. اخوان الصفا. (بی تا)، *الرسائل اخوان الصفا و خلان الوفاء؛ بیروت: دار بیروت للطباعة والنشر*.
۸. اخوت، امیر. (۱۳۸۲ش) «موسیقی ایرانی و هنرهای تزئینی هنرهای زیبا؛ شماره ۱۶، صص ۱۰۱-۱۱۱».
۹. اسپند، رابرت. (۱۳۸۶ش)، «موسیقی فیلم و سه حوزه زاک لاکان»، دوره پانزدهم *فارابی*، ترجمه نیما رازی، شماره اول، صص ۱۰۳-۱۱۰.
۱۰. اسعدی، هومان. (۱۳۸۳الف)، «بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران: دستگاه به‌عنوان 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. ویگنشتاین، لودویگ. (۱۳۷۱ش)، رساله منطقی - فلسفی؛ ترجمه م.ش. ادیب سلطانی؛ تهران.
 ۶۰. هاسپرز، جان و راجر اسکرانتن. (۱۳۸۹ش)، فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی؛ ترجمه یعقوب آژند؛ چ سوم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
 ۶۱. هایدگر، مارتین. (۱۳۸۲ش)، سرآغاز کار هنری؛ ترجمه پرویز ضیاء شهابی؛ چ دوم، تهران: هرمس.
 ۶۲. یانگ، جولیان. (۱۳۸۲ش)، فلسفه هنرنیچه؛ ترجمه رضاحسینی 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*, Harvad 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 eshtétique*, tra. E. Sznycer Bruxelles.
 75. Juhl, P. D. (1980) *Interpretation*, Princeton: Princ-

معنویت (مجموعه مقالاتی در زمینه حکمت هنر)، تدوین و ترجمه انشاءالله رحمتی؛ تهران: فرهنگستان هنر، صص ۱۵-۲۱.
 ۳۷. -----، (۱۳۸۳ب)، "اصول و معیارهای هنر" در هنر و معنویت (مجموعه مقالاتی در زمینه حکمت هنر)، تدوین و ترجمه انشاءالله 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 انشاءالله رحمتی؛ تهران: فرهنگستان هنر، صص ۴۳-۵۶.
 ۳۹. طوسی، خواجه نصیرمحمد. (۱۳۷۱ش)، *مجمل الحکمه*: سه رساله فارسی در موسیقی؛ به کوشش تقی بینش، تهران: مرکز. عبدالؤمن بن صفی 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 نصرمحمد. (۱۳۷۵ش)، کتاب موسیقی کبیر، ترجمه آذرتاش آذرنوش، 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)، *بحورالاحان* (زیباترین اشعار از شعرا)، چ دوم، تهران: فروغی.
 ۴۵. قطبالدین، محمود. (۷۲۰ ق)، *نخ درة التاج لغرة الدباج*، نسخه خطی آستانه.
 ۴۶. کاپلستون، فردریک. (۱۳۷۵ش)، *تاریخ فلسفه*؛ ترجمه سعادت بزرگمهر و دیگران؛ تهران: علمی - فرهنگی و سروش.
 ۴۷. کریستن سن، آرتور. (۱۳۴۵ش)، *ایران در زمان ساسانیان*؛ ترجمه رشید یاسمی؛ تهران: ابن‌سینا.
 ۴۸. کوبکی، نجم‌الدین 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، جروولد و گایر، پل. (۱۳۸۶ش)، *زیبایی‌شناسی فلسفی (۱)*، تاریخ زیبایی‌شناسی جدید؛ ترجمه فریبرز مجیدی؛ تهران: فرهنگستان هنر.
 ۵۲. مراغی، عبدالقادر. (۲۵۳۶)، *مقاصدالاحان*؛ به‌اهتمام تقی بینش، چ اول، تهران: بنگاه نشر و ترجمه کتاب.
 ۵۳. -----، (۱۳۶۶ش)، *جامع‌الاحان*؛ به‌اهتمام تقی بینش، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
 ۵۴. -----، (۱۳۷۰)، *شرح ادوار (متن ادوار وزوائد الفوائد)*؛ به‌اهتمام تقی بینش، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
 ۵۵. مسعودی، ابوالحسن علی بن حسین. (۱۳۴۷ش)، *مروج الذهب و معادن الجواهر*؛ 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 It Means in *British Journal of Aesthetic*, No19: pp 3-14

89. Wolheim, R. (1980) , *Art and its objects*,2nd end, Cambridge UP.

