هستی‌شناسی «بیان» و «بیانگری» در موسیقی با رویکرد به موسیقَی ایرانی ـ 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 ابرازِ این قاعدهٔ کلی است که "هنر، بیان است". منش بیانی ذاتی هنر، دربرخی 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 سدهٔ ۱۹م که فرانمای احساسات مؤلف آن است. این منش "بیانگری" موسیقی درتلقی 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 درهم‌نهادی با بیان همیشگی هنر است.

در این مقاله، نخست بنیانِ بیان و بیانگری در زیبایی‌شناسیِ موسیقی به روش توصیفی، موردِ مطالعه واقع می‌گردد. سپس متغیرهای توصیفی فوق الذکر، در حوزهٔ هنرهای تجسمی و در ادامه، ضمن معرفی دو مفهوم بیانِ سوبژکتیو و بیان ابژکتیو، امکان گذار و تعاملِ این دو مفهوم در موسیقی مورد بحث قرارمی‌گیرد.

سپس با در نظر گرفتن نسبت بیانِ ابژکتیو ـ سوبژکتیو و در ادامه طرحِ مفهوم تجانس اقناع‌کننده، چالش این گذار در بیانِ موسیقی اسلامی ـ ایرانی بررسی خواهد شد. در انتها، از سویی نتیجه می‌شود: الف) فرّاریتِ ومنش زمانمندِ موسیقی، همواره باعث می‌شود که موسیقی در زمان تلاقی با سایر هنرهای تجسمی، بیش از آنها، منشِ بیانگری سوبژکتیو به خود گرفته و بیانگرِ نیت یا قصدی باشد. ب) موسیقی اسلامی ـ ایرانی نمی‌تواند مصداقی از نظریهٔ بیانگریِ موسیقی باشد، بلکه به عکس، در تقابل با آن است.

کلید واژه‌ها: بیان،بازنمایی، زیبایی شناسی، هنرهای زیبا، موسیقی اسلامی ـ ایرانی

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

** دانشجوی دکترای تخصصی پژوهش هنر ـ پردیس هنرهای زیبا ـ دانشگاه تهران (pooya_ soraee@yahoo.com)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-11]

مقدمه

هنر زبان است؛ معنای این گزاره این همانی چیزی نیست، جزاینکه هنر ساختاری است به هنجار وخودبسنده، متشکل از گزاره‌هایی با ارتباط ارگانیک این خود علتِ 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 معرفت شناسی اساساً خِرَدزدهٔ او و پیگیری آن در اومانیسم ارسطو مورد توجه متفکران بوده است؛ از سوی دیگر، بنیان زبان‌شناختی هنر آن‌قدر مهم جلوه می کند که تقریباً از دههٔ پنجاه سدهٔ ۲۰م، و با آغاز دور دوم تفکر ویتگنشتاین(۱۳۷۱) و انتشار رسالهٔ منطقی ـ فلسفی، بنیانِ هنرپژوهی بر مبنای مختصات فلسفه تحلیلیِ زبان، نهاده شده (رامین، ۱۵:۱۳۶۸) و این جهت گیری تا به امروز در نگاه فیلسوفانِ متأخر هنر، ریشه دوانیده است.

مسئلهٔ دیگر، نسبت هم‌بستگی بیان و زبان در هنر است. چرا که، تنها یکی از منش‌های زبان، بیان است؛ و زبان فی حد ذاته، حائزِ حقیقتی مجزاست. آن‌چنان که بسیاری از متفکرین متأخر، نظیر هایدگر نیز تقلیل زبان به ابزارِ 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 ناپیدایِ اشیاء فی‌نفسه و پدیداری آنان سخن می‌گوید (کاپلستون، ۱۳۷۵: ۸۳ :۶). در پدیدارشناسی کلاسیک هوسرل ، التفات که موجدِ تحویل ذاتی، قوام بخشی و درآخر تحویل استعلایی است، با تعلیقِ ابژه‌ها و شهود بی واسطهٔ خود اشیا حاصل می‌شود[1] (نک: خاتمی، ۱۳۸۶: ۱۷) ایده‌های مثالی افلاطونی وحتی مفهوم لانگ، در نظام نشانه‌شناسی سوسور مؤدّی به این نظام‌مندیِ انتزاعی، تصلبی و مستقل از بیان است (سوسور، ۱۳۷۸ : ۱۷۱).

اما موضوع، بغرنج‌تر می‌نماید وقتی بررسی موردیِ بیان وبیانگری زبان هنر، معطوف به موسیقی باشد. چرا که موسیقی خود فی‌نفسه، به تعبیر فلاسفهٔ 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 پراکندهٔ متفکران اعصار گوناگون (ازفیلودموس 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 هستی شناختی بیان وبیانگری ونسبت متغیرهای توصیفی بیان وبیانگری درموسیقی وهنرهای تجسمی می‌پردازد. در این روش، متغیرهای توصیفی ـ که متغیرهای توصیف‌کنندهٔ کیفی ـ کمیِ 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).

چالشِ مسئلهٔ "بیان" زیبایی شناختی در موسیقی دستگاهی

مسئلهٔ قابل تأمل در ملاحظات بیان موسیقی، وجود موارد مطالعاتی وسیع با هستیِ کاملاً متمایز از یکدیگر در پهنهٔ موسیقی فرهنگ‌های جهان است. چه بسا این گستردگی و گوناگونیِ فرهنگی دربردارندهٔ مواردی متناقض با مواردِ مطالعاتی فیلسوفانِ مغرب زمین نیز باشد.

چنان‌که در ادامهٔ این مقاله به آن پرداخته خواهد شد، اعتبارِ یکی از استوارترین نظریه‌های بیانگری موسیقیِ ما بعد رمانتیک تا دورهٔ معاصر، در موسیقی دستگاهی و بستر فرهنگی آن به آزمون و چالش گذاشته خواهد شد؛ یکی از چالش برانگیزترین مواردِ مطالعاتی در آزمودن نظریهٔ بیانگری، موسیقی کلاسیک ایرانی و منشِ سنتی آن است. چرا که هنر سنتی مستقر بر رمزگرایی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-11]

و نمادپردازی‌های قدسی و بر مبنای نفی بیانگریِ خردمحور است (قس بورکهارت، ۱۳۷۵: ۳۰۱، همو، ۱۳۶۹: ۱۴؛ ریخته‌گران، ۱۳۸۰: ۱۸۳؛ شوان، ۱۳۸۳الف: ۵۰، ج: نصر، ۱۳۸۳: ۱۵۶-۱۵۷). اما درتاریخ موسیقی اسلامی ـ ایرانی، مصادیقی ازصورت 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) ـ سی لحن و سیصد و شصت دستان ـ را این‌گونه طبقه‌بندی می‌کند: نواهایی (مُدهایی) در مدح شاه در وصف گنج‌های او نظیر: خسروانی، باغ شیرین، گنج بادآور؛ نواهایی دربارهٔ 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 جنبهٔ بیانگریِ نواها و آوازهای باربد در روایت موضوعات تاریخی، آیینی، مربوط به سوگواری و یا بازنمایی طبیعت در نواهای بیانگر و وصف‌کنندهٔ طبیعت، سخن می‌گوید (همانجا).

در دورهٔ بعد از اسلام، اخوان الصفا، در رسالهٔ خود، در بخش "اجناس 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).

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 توصیفِ دلکش بخارا، امیرنصردوم سامانی را ناچار می‌کند "بدون موزه،پای درخنگِ نوبتی" به سوی بخارا روانه شود (مشحون، ۱۳۸۰: ۱۵۶).

ابن زیله در ذکر "دستانات الخراسانیة والمعروفة بالاصفهانیه"، از [مُد] "خروسال" نام می‌آورد که به نظر مرحوم بینش می‌تواند مؤدی به خروس وتبعاً نقش آن درآیین میتراییسم باشد (بینش، ۱۳۷۸: ۹۸).

صفی‌الدین سدهٔ هفتم ضرب فاختی را ملهم از صدای پرندهٔ فاخته ونیز عبدالقادر مراغی در سدهٔ 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 نویسندهٔ *نفایس الفنون*، و سپس، نجم‌الدین کوکبی بخارایی در انتساب مقامات، به نسبت مقام رهاوی به قصبه‌ای در روم اشاره می‌کند؛ در این انتسابِ اساطیری، می‌توان اشاره‌ای به توصیفِ میهمانی مجلل در شبی در جزیرهٔ رهاوی (اُرفا) مشاهده نمود (آملی، ۱۳۷۹: ۱۰۲؛ کوکبی، ۱۳۸۱: ۵۰).

در *بهجت الروح*، منشِ توصیفی آهنگ‌ها (مقامات) در تناسب با صدای حیوانات و طیور مورد اشاره واقع شده است؛ بوسلیک از موش، دوگاه ازگربه، نیریز صغیر از ماهی و... (عبدالمؤمن بن صفی الدین، ۱۳۴۶: ۷۹-۸۰).

از سوی دیگر در نظر بسیاری از متفکران تاریخ موسیقی اسلامی ـ ایرانی،الحان به سه دسته قابل تقسیم هستند:

۱. الحان ملذه: الحانی که شنیدن آنها موجب شادی وفرح است و بیش از این تأثیری ندارد.

۲.الحان مخیله که‌افزون برفرح‌وشادی‌درنفس‌تخیلات و تصوراتی را پدید می‌آورد و اموری را محاکات می‌کنند.

۳. الحان انفعالیه که الحانی ملهم از انفعالات و احوال نفسانی است که می‌تواند موجبِ حدوث ویا ازالهٔ احوال و احساسات شود (فارابی، ۱۳۷۵: ۶۲-۶۷؛ ابن زیله، ۱۹۶۴: ۶۷؛ قطب‌الدین: ۲۶-۲۵؛ آملی، ۱۳۷۹: ۸۳/۳-۸۴)؛ به نظر این متفکران، کامل‌ترین وتأثیرگذارترین 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 نیزموضوع بیان و بیانگری در هنرهای کهن، همواره مورد بحث بوده است؛ به‌طوری که متفکرانی چون شوان،طبیعت گرایی (غالب‌ترین شکلِ بیانگری

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-11]

سوبژکتیو) به شرطی که هنرمند در ذات طبیعت، حقیقتِ برملا شدهٔ اشیا را ببیند و مشاهدهٔ او مترتب بر "عینیتی عُقلایی "ونه" طبیعت‌گرایی دلبخواه" باشد را، مجاز و هنرِ متضمن این‌گونه بیانگری را همچنان سنتی، قدسی و رمزی می‌داند (قس رهنورد، ۱۳۸۵: ۱۹؛ شوان، ۱۳۸۳الف: ۱۷-۲۱، همو، ۱۳۸۳ ب: ۱۰۶، ۱۰۷).

مبادیِ "بیانگری" در زیبایی شناسی 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. تمامیِ این تصانیف، فاقد نام‌اند.

۲. نام‌گذاری واطلاق 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 نفیِ راهِ دیگرِ بروزِ بیانگری سوبژکتیو ـ یعنی نامیدن قطعات موسیقی ـ در هنر اسلامی ـ ایرانی است. بدین ترتیب، مشاهده می‌گردد: مصنف موسیقی سنتی،هیچ تلاشی برای تمثل و تخییل و بازنمایی اشعار در موسیقی آوازی و تصانیف موسیقی قدما، به‌کار نمی‌بسته، بدین جهت، اعتباری برای ظهورِ رئالیستیِ شعر در موسیقی قدما، وجود نداشته است.

آنچه دیده می‌شود استحالهٔ شعر در رسانهٔ موسیقی، آشنایی زدایی از آن در سیر حرکات ملودیک و در تحلیل نهایی، تفوق موسیقی و ساحتِ بی دلالت و غیر بازنمای آن بر ارجاعات واقعیِ محتوای شعری است.

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 همهٔ 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 ازآنِ خداوند است (نک: بورکهارت، ۱۳۷۴ :۱۴).

بدین ترتیب، وجود بیانگریِ انضمامی از جوهر یگانهٔ طبیعت واستفاده ازآن در انتظام کلی روش، میان هنرمندان گوناگون حوزهٔ فرهنگ اسلامی ـ ایرانی، به‌معنای وجود دلالت‌های ارجاعی، و کاملاً بازنما ـ به تعبیر پیرسی (Peirce 1958: 2/272) "شمایلی" ـ در هنرسنتی اسلامی ـ ایرانی نخواهد بود.

نسبت "بیان[۲]" و "بیانگری[۳]" در زیبایی‌شناسی موسیقی

هنر، از منظری، لامحاله بیان است. چرا که، در نخستین وهله حائزِ منش ارتباطی است و بدون این منش قابل تصور نیست. به تعبیری: «تا روزی که وانگوگ قلم مو وماله را بر بوم می‌نهاد وآنها را به حرکت درمی آورد،کارش بیرون ازآگاهی 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 وبیان درخلق و ادراک هنری را سبب می‌شود. چرا که در این شِما، ارتباط (موجدِ غایی بیان)، تنها درچهارچوب هنجارهای دلالتیِ منحصر به‌فرد ـ آنچه در نشانه‌شناسی از آن به رمزگان یاد می‌شود (چندلر، ۱۳۸۷ :۲۲۱-۲۲۳) ـ شکل می‌گیرد.

ازسوی دیگر، این منشِ بیانگریِ 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-

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-11]

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 نهادِ 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 ازسوی خودآگاه مؤلف به اثر.

بدین ترتیب، مؤلف به‌طور آگاهانه و نیت‌مند قصد برآن دارد تا اثرش بیانگرِ چیزی باشد.این منش سالیان دراز ـ تا دورهٔ پست مدرن ـ حقیقتِ مسلم و بنیادین هنر مغرب است (بودریار، ۱۳۸۴: ۲۸). این بیانگری، همان منشِ مُتقنی است که در سخن افلاطون، ارسطو، افلوطین و حکمای اسکولاستیک ازآن به محاکات ـ نسخه‌برداری (بازنمایی)[۴]، در تلقی باروک، تخییل (فرانمایی)[۵]، در کلام رمانتیک‌ها، بیانِ احساس است. این همان بیانگری است که در نحله‌های متأخرتر، مانند: سمبولیسم، سوررئالیسم وفووِیسم و... مورد اعوجاج قرار گرفته است و می‌رود تا در دورهٔ معاصر نفی شود (لش، ۱۳۸۴ : ۱۳).

تقابل این دو را می‌توان به دوصورت بیان ابژکتیو (بیانِ 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 ردهٔ مفاهیم ذهنی‌اند.

در این رابطه لازم به ذکراست که:

۱. این دو مفهوم، بیش از هر چیز،صرفِ تبیین دو معنای نهاده شده (سوبژکتیو) و مُدرَک از اثر(ابژکتیو) بنا نهاده شده است ؛طرحِ این‌گونه تمایزات معنا-هستی شناختی، می تواند مبنایی برای تاویلِ هرچه بهینه[۶] تر آثار هنری باشد(قس لوینسون، ۱۳۸۷ :۹۹ به بعد).

۲. بیانگری ابژکتیو، از اثر هنری ناشی شده، و نوعاً ادامهٔ آن است؛ بدین جهت، به ساحت مادی ابژه هنر وابسته است؛هرچند ذاتِ آن غیرذهنی است؛ اما بیان سوبژکتیو، از ابتدا ذهنی و قبل از اثرهنری،شکل گرفته است[۷].

"بیان سوبژکتیو" و "بیان ابژکتیو" در زیبایی‌شناسی موسیقی:

الف) تبارشناسی "بیان" در موسیقی:

موسیقی منش بیانگری سوبژکتیوِ را به چالش می‌طلبد. به تعبیر هگل (۱۹۱۵: ۱۷۴) در موسیقی، مکان و ابعاد و هر موردِ ابژکتیو به‌طورکامل حذف می‌شود.

همانند آنچه اخوان الصفا در سدهٔ سوم ق در باب موسیقی و بنیادِ 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 وآن نفوس سمع است وتأثیرات او جمله روحانی است» (طوسی، ۴۷، ۱۳۷۴).

این نفی ابژه و عدم ارجاع دالهای موسیقی به مدلولات عینی، موسیقی را ذاتاً غیربیانگر خواهدکرد (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 افلوطین ، زیبایی شناسی موسیقی در رنسانس و باروک (See Locke, 1935 : 423-431)، با آراء متفکرانی چون رنه دکارت عموماً از منظر ریاضی و تأثیراتِ تناسبات ریاضی وارِ موسیقی در روان انسان، پی گرفته شد (Garber, 2 003).

به تدریج از دورهٔ روشنگری، تحلیل و ارزیابی بیانِ موسیقی ، وارد تبار دیگری می شود:

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

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-11]

باید به "زیبایی" برخی از این تلفیق‌ها داشت، آنچه مهم است اینکه این فرمِ یکسان شده، ارزش کمتری نسبت به شعر ناب دارد؛ همان‌گونه که موسیقی ناب (صدای خالصِ طبیعی و "زیبا") از همهٔ انواع موسیقی‌های مطبوع (لذت آور، مصنوع، انسانی) زیباتر است (Ibid:166). این به معنای ارزش هرچه بیشترِ موسیقی ناب ، بدون هم‌بستگی با شعر، به نسبت موسیقی با کلام در نظر کانت است. هرچند که این موسیقی ناب، طبیعی، وغیر از زیبایی های مصنوعِ انسانی است[۸].

هگل نیز در تبیین فلسفیِ 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 بیانِ منشِ ذهنی خود نیاز به نمودی عینی دارد؛ نیازی که به موجب ناپایداری، شکل‌ناپذیری و زمان‌مندیِ 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 تعیّن آن سخن می گوید. به تعبیر هگل، موسیقی همراه با متن، موجدِ تصوراتی معین شده و موسیقی را از احساسات خیال انگیز و عاری از تصورخواهد رهانید[۹] (Ibid:302).

پس از هگل، سخن آرتور شوپنهاور ـ که برخلاف کانت و هگل موسیقی را برتر از شعر قرار می‌داد ـ بیش از همگان بر نظریهٔ فیلودموس تأکید و بر متفکران پسین، تأثیر کرد(بووی، ۱۳۸۵:۴۵۱؛ قس دورانت، ۱۳۸۴ :۲۰۳).

به‌نظر او، موسیقی برخلاف هنرهای دیگر، رونوشت احساسات، تصورات و یا حقیقت اشیا نیست؛ بلکه، خودِ 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 رسالهٔ *جمهور* است که موسیقی بدون شعر را بی معنی دانست؛ چرا که نیروی ملهم شعر، عقل است و نیروی زایندهٔ دوکسایِ موسیقی ، احساس است . ازاین‌رو، موسیقی بدون شعر، احساسی، خیال انگیز 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 بیانِ سایهٔ جهان‌اند ـ بلکه موسیقی ،با خودِ آنها، سر و کار دارد؛ موسیقی حائزِ 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 نمودِ جوهر دیونوسوسی و مبرا از هر بازنمودِ 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 سرحّدِ تقلیدِ زبان تقلیل یافته است[۱۰] (Nietzsche, 2008: 39-40). همو به صراحت بیان می‌دارد که موسیقی برای بیانِ خود نیاز به زبان، تصویر و مفهوم ندارد، بلکه تنها آن را تحمل می‌کند (یانگ، ۱۳۸۲ :۵۷).

از سوی دیگر، پس از سدهٔ هجدهم م. و آغاز برجستگیِ هرچه بیشتر مقولهٔ بازنمایی در فلسفهٔ 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 (هاسپرز و اسکراتن،۱۳۸۹ :۱۲۰).

اما در مشرب‌های فلسفی متأخرتر، تلقی شوپنهاور، درآراء 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 ونه زیباشناسانهٔ 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.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-11]

نکتهٔ مهم نظریهٔ او، این است که: موسیقی هرگاه با کلام یا همراه به نامی ارائه شود، بیانگر است[۱۱] و در غیر این صورت، موسیقی، فی حد ذاته، غیربیانگر و ادراک زیبایی‌شناختی آن نیز در فرمِ آن قابل پیگیری است[۱۲] (Ibid :29).

آن‌چنان 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 می گیرد ، موسیقی به "بیانگری" استحاله خواهد یافت.

ب) همسویی و تقابل بیان سوبژکتیو وبیان 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، حقیقتِ بی چون و چرای آن، تنها در نمونهٔ اصلی آن است و ازاین‌رو دیگر رونوشت‌های این اثر، هرچند رونوشت‌های دیجیتالی و کاملاً "همانند"--، فاقد اصالت‌اند (Strawson, 1974).

اما اجراهای متفاوت یک قطعه موسیقی خاص (به‌طور دقیق‌تر در موسیقی تونال)، هیچ‌گاه متهم به انتقاد هستی‌شناختیِ "بی‌اصالتی" نخواهد شد؛ بلکه همهٔ این اجراها، اصیل‌اند. بدین صورت، همان‌طور که کالینگوود هم اشاره دارد، هستی موسیقـی در سرِ آهنگ‌ساز است و نه درمصادیقِ آن (Collingwood, 1979:139). این چنین، موسیقی درمرحلهٔ ماقبلِ تکوین وجود دارد، بی‌آنکه نمود داشته باشد.

موضوع مهم دیگر در این زمینه، پتانسیلِ بیشتر آن به نسبتِ سایر رشته‌های هنری، در تحولِ ماهوی "بیانِ" آن است. این موضوع که به تعبیری دیگر،تبدیل وتحویلِ بیان ابژکتیو به بیان سوبژکتیو است،حداقل به اندازهٔ موسیقی درهنرهای تجسمی، کمتر قابل ملاحظه است.

مثالی روشنگر در این زمینه می‌تواند کارساز باشد:

شخصی را فرض کنید که در ضیافتی حضور دارد که سرتاسرِ این خانه، پُراست از آثار هنری تجسمی: 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 ـ مدت زمانی مبتنی برمیزان توجه شخص مفروض به فضا ـ شخص به نخستین چیزی که واکنش نشان می‌دهد، همین موسیقی خواهد بود و یا به بیانی دیگر، واکنش نخستین او در میان همهٔ این آثارهنری گوناگون، بیش از هر چیز، نسبت به موسیقیِ ارائه شده در این فضا خواهد بود. این واکنش ماهیتاً سلبی ، اعتراض آمیز و در زمانی است که به عقیدهٔ آن شخص، موسیقی با فضا، مناسبتی نداشته باشد و به نحوی "تجانسی اقناع کننده" میان موسیقی و فضا ادراک نکرده باشد[۱۳].

می‌توان این‌گونه استنباط کرد که این شخص در زمانِ اقامت در این ضیافت و برخورد با آثارمختلف تجسمی، هیچ‌گاه به این عمق و سرعت، اظهارِ نارضایتی نخواهد کرد،اما به‌محض 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 فووسیم (نک: لینتن، ۱۳۸۲:۴۹۶)ـ با رنگ‌های تند و غیرآشنا ـ درجریان است. دراین سکانس، قرار است یک مکالمهٔ کاملاً عاشقانه نشان داده شود.

در این حالت اگر، تنها موسیقی حاوی صفاتی چون: آرامش، شیرینی، ملاحت و سبکی، متناسب با این فضای تغزلی باشد، مخاطب هیچ‌گاه در موردِ عدمِ سنخیت آثار فُوویستیِ سکانس و محتوای روایی عاشقانهٔ فیلم اعتراض نخواهدکرد.

بالعکس، اگرهمین مکالمهٔ عاشقانه برای مثال در فضای آرام یک گندمزار با حرکتِ نسیم نشان داده شود و موسیقیِ آن، اسکرتسویِ[۱۴] سریع بتهوون[۱۵] باشد، مخاطب ،نه تنها "تجانس اقناع کننده ای[۱۶]" (در اینجا معنایِ تغزلی نهاده شده)را ادراک نخواهد کرد، بلکه محتملاً به عدم وجودِ آن اعتراض نیز خواهد نمود.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-11]

نسبت "تجانس اقناع کننده" و نیت مؤلف در شکل‌گیریِ بیانِ موسیقایی

آنچه باید توجه داشت، "تجانسِ اقناع کننده"، الزاماً، مؤدّی به این نیست که موسیقی به فرضِ تداخل معناشناختیِ با کارکردهای ارجاعی داستان یا سکانس‌های نمایش،صرفاً باید در ساحت، "مقلدی منفعل" باشد. هرچند انتظارِ عمومی ازموسیقی، با وجود تأثیرگذاریِ سریع وعمیقِ موسیقی، چیزی جز این نیست[۱۷](نک: اسپند، ۱۳۸۶: ۱۰۴)؛ بلکه موضوع بر سرِگونه‌ای دیگر از "تجانسِ اقناع‌کننده"، یعنی زمانی است که آهنگ‌ساز، معنایی را از دایرهٔ بزرگ‌ترِ معناییِ دیگر منتزع می‌سازد. برای مثال، در همان مورد "سکانس فرضیِ مکالمهٔ عاشقانه در گالری فوویسیتی"، مصنفِ موسیقی، از موضوع عشق، نه آرامش دریافتیِ آن، بلکه التهاب و پویایی درونی و ماهویِ عشق را تصور می‌کند. دراین‌صورت، استفاده از موسیقی تند و بشاش اسکرتسویِ بتهوون دراین سکانس،و ایجادِ "تجانس اقناع کننده"، محتمل به‌نظر خواهد رسید (همان :۱۰۷).

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

این مورد دقیقاً در فیلم «آخرین سامورایی» (۲۰۰۳) ـ محصول کمپانی برادران وارنر[۱۸]ـ موردِ توجه آهنگ‌ساز آن ـ هانس زیمر[۱۹]ـ بوده است. در یکی ازسکانس‌های نبرد، با تمهید جلوه‌های ویژه، مقولاتی چون: تکاپو، تنوع، خشونت و ابراز موقعیت‌ها وکُنش‌های 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 درحالی‌است که در ادراک آشنای ما، شاید منطقی‌ترین بافت موسیقایی برای این سکانس عبارت باشد از :

الف) صدای زمینه‌ای محتوای بازنمایی شده: شمشیرها، شیههٔ اسب‌ها و جوش و خروش لشکریان طرفین. ب)موسیقی بازنمای محتوا: موسیقی پرحجم، مهیب و پرخروشِ ارکسترال، با استفاده از پیکولو، سازهای بادی مسی، سازهای کوبشی و اصوات الکترونیکی.

اما زیمر در تمهیدی "آشنایی زدا" از موضوعِ جنگ نه ماهیت طبیعی خشن و متحرک آن ـ که معنا و نتیجهٔ ادراکی ـ ملموسِ آن را، که حُزن، مرگ، اندوه ازدست‌دادن هستی انسان‌ها، و به‌طور کل، احساسی ناشی از نتایج تخریب کنندهٔ جنگ است، بیان کرده است (همان).

طبعاً چنین ادراکی ناآشنا، نه‌ازسوی مخاطبان عامه که ازسوی مخاطبانی ذوق آزموده‌است که باحصولِ خودآگاهی سوبژکتیو،معنایِ ناآشنای مصنفین را ادراک می‌کنند.

از تحلیل تطبیقیِ این دو مثال،(فیلم آخرین سامورایی و سکانسی از فیلمی عاشقانه درگالری فوویستی) قابل ادراک است، دو هدفمندی گفتمانی (نک: شعیری، ۱۳۸۵ :۲۲-۲۴) "متقابل ـ متشابه" قابل واکاوی است:

تفاوت این دو از این جهت است که: در مثال آخرین سامورایی، مصنف موسیقی، معنای ادراکی از یک موضوع (حُزنِ ناشی ازجنگ) را به‌جای ماهیت خودِ موضوع (هیاهو و تحرکِ جنگ) بیان کرده است؛ در حالی که در مثال دیگر، مصنف، ماهیت موضوع (تحرک والتهاب عشق) را به جای معنایِ ادراکیِ آن (آرامش و سکون تغزلیِ آن) نشان داده است. اما هر دو در انتزاع یک موضوع از موردی بزرگ‌تر، و بیانگریِ آن انتزاع به جای کل و آشنایی زدایی در مخاطبان و ساختارشکنی موسیقی فیلم، مشترک‌اند.

شاید بتوان نتیجه گرفت، فراریت ـ عدم تعینِ موسیقی، مهم‌ترین عامل است برای اینکه بیش وقبل از هنرهای دیگر،شکلی بیانگر به‌خود بگیرد.به عبارتی دیگر،موسیقی به منزلهٔ قالبی منعطف است که به‌طور بالقوه می‌تواند دربرگیرندهٔ دیگر هنرها ـ با "هستی" متفاوتی باشد.

به این اعتبار، بیان ابژکتیوِ موسیقی، یعنی آن بیانی که توسط مخاطب در موسیقی نهاده می‌شود، پیش از هر هنر دیگر، شکلی سوبژکتیو به خود می‌گیرد. بدین معنی که مخاطب بلافاصله آن را با نیت و هدفی تعیین شده از سوی مؤلف ـ پیشنهاددهنده‌ای خارجی، برای بیانِ موضوعی خاص خواهد شناخت.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-11]

نتیجه

۱- هستی موسیقی، با ابتنا به بیانِ زیبایی شناختیِ آن، هستی ویژه و "خودمتناقض[۲۰]" است. از سویی می‌توان ازآن به بی‌تعین‌ترین، ناب‌ترین، انتزاعی‌ترین و دورترین هنر از هرگونه عینیت، سخن گفت؛ اما عملاً چنین ماهیتی، به‌خصوص در زمانِ تلاقیِ موسیقی با سایرگونه‌های هنری (تصویر، شعر و...)،به دلیل "منشِ زمانی" یا زمانمند بودن موسیقی، مورد عزل قرار می‌گیرد. به بیانی دیگر، موسیقی همواره پیش از هر هنر دیگر، شکلی ـ نوعاً مطابق شکل محیط ـ به خود می‌گیرد. این پارادوکسِ زیبایی شناختی موسیقی،در هنرهای تجسمی، تا حدِ محو، کم‌رنگ و غیرقابل مشاهده شده است.

۲- موضوع دیگر، "فراریت" بیانِ زیبایی شناختیِ موسیقی است که باعث اعطای جایگاه ویژهٔ اجتماعی به موسیقی نسبت به دیگر هنرهای زیبا می‌شود. این "فراریت" و شکل پذیریِ منعطف موسیقی، در مصادیقِ متعددی از جمله مصرف موسیقی در جامعه نیز نمود دارد؛ آن‌گونه که در جامعه شناسی مصرف محصولات فرهنگی، موسیقی ابزاری است که گاه ازسوی طبقه‌ای پایین‌تر به لحاظ اقتصادی ـ اجتماعی، برای جبرانِ استقرار در طبقات پایینِ اجتماع موردتوجه قرار می‌گیرد (قس فاضلی، ۱۳۸۴ :۳۵).

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

۳- بیانگریِ موسیقی در طول تاریخ تفکر اروپا از سوی متفکران اعصار مختلف، همواره زمانی که موسیقی با نام همراه باشد، مورد پذیرش قرارگرفته است. در مقابل، موسیقی دستگاهی، ـ حتی در مواردی که رپرتوار اجرایی، دارای نامی مشخص باشد ـ هیچ‌گاه ادعای بیانگریِ محمول خود(پدیده یا احساسی که نام به آن منتسب است) را ندارد. مبنای بیان در موسیقی اسلامی ـ ایرانی، همواره، نه موارد جزئی که "تخییلی" ماهوی از اعیان ثابته است.

۴- در مواردی دیگر متفکران اروپا در این مورد اتفاق نظردارند که: هرگاه موسیقی با شعر ارائه شود، نیز بیانگر مفاهیمی روشن‌تر وحائزِ رتبه‌ای شناختی است. در این مورد نیز موسیقی دستگاهی چالش برانگیز می‌نماید؛ از آنجایی‌که تصانیف قدما در حوزهٔ موسیقی دستگاهی، به هیچ شکل، بیانگرِ مضامین کلام نبوده‌اند.

۵- بیانگری اشعار در موسیقی آوازی دستگاهی (برای مثال تصانیف)، هیچ‌گاه غایت وهدف برای آفرینش تلقی نشده است. حتی در بیانِ ابژکتیو این موسیقی نیز این تشبه انتظار نمی‌رود. به‌طوری‌که مخاطبان این حوزهٔ موسیقایی، درلایه‌های روشن و بارزِ ادراک زیباشناختیِ خود در پی دقت به این تمثل وبیانگری نیستند.

به بیانی اجمالی، در رمزگان فرهنگی موسیقی دستگاهی،همواره عناصری غیر از بیانگریِ 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 ـ اسلامی، پیوند و هم‌بستگیِ تحیّر برانگیزی میان شعروموسیقی قابل مشاهده است، این هم‌بستگی در لایه‌های ظاهری و قشری تصانیف (مانند تمثلِ مضامین وفرانمودِ احساسات شعری در موسیقی)قابل مشاهده نیست .

۶- راهبرد زیبایی شناختیِ موسیقیِ آوازیِ دستگاهی در رویکرد به مسئلهٔ بیان، اساساً هستی مغایر با خردباوری و انسان باوریِ مادی دارد. بیش از هر چیز، حضور فردیتِ هنرمند در پردازش وساخت آثار هنری، در هنر اسلامی اساساً قابل مشاهده نیست. این موضوع، بیش از پیش، بنیادِ هستی شناختیِ موسیقی را هم‌بستهٔ دیگر مظاهر هنری اسلامی ـ ایرانی قرار می دهد .

۷- با ابتنا به دو شاخص "حائزِ نام بودن" و "تقارن با شعر" که درکلام متفکران اروپایی عنوان شده است، موسیقی دستگاهی تنها از منظری صورت گرایانه و یا درتعیّنِ معناییِ "بیان ابژکتیو"، حائز احساس‌نمایی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-11]

یا بازنمایی از جهان خواهد بود.درمقابل، مصنفان این حوزه، هیچ‌گاه "بیانی سوبژکتیو" در جهت فرانمایی یا بازنماییِ آثارخویش نداشته اند.

پی‌نوشت

۱. در دیگر تعابیر پدیدارشناختی، این موضوع مصداق ندارد. چنان‌که برای مثال پدیدارشناسیِ معناشناختیِ پیرسی (Peirce, 1958: 2/303) و یا (ژاک دریدا، ۱۹۷۷: ۳۷-۲۷) این حوزهٔ انتزاعی، به دلیل نشانگی نامحدود یا تعویقِ معنا وجود حقیقی ندارد . و یا مفهوم زبان در نشانه ـ معناشناسی گفتمانی که همواره در فرایندی پویا، سیال و مبنای دگرمعنایی است (نک: شعیری، ۱۳۸۵ : ۱۸-۱۳) هرچند معناشناسان، به وجود گفتمان‌های غیرزبانی‌ـکُنشی نیز قائل‌اند که البته متعلقِ مطالعهٔ 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 سوبژکتیو 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 مسئلهٔ نیت مؤلف و "تصدیق هرگونه تفسیر به شرط مطابقت آنها با نیات مؤلف"، اشاره شده است؛ و یا تمایز میان منظور گفتار (بیان سوبژکتیو) و معنی گفتار (بیان ابژکتیو) در مقالاتی ـ برای نمونه آثار تولهرست (Tolhurst, 1979) و می لند (Meiland, 1981) - مورد بررسی قرار گرفته است.

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

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

۹. موسیقی بدون کلام در کوچک‌ترین واحد خود ـ نت ـ 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 عین گرا، و بی تأثیر از احساسات و احوال انسانی توصیف می‌کند (یانگ، ۱۳۸۵: ۶۵)

۱۱. موضوع "استقرار یا حضور معنا، به شرط نامیده شدن"، در موسیقی بی‌شباهت با "اعطای نام به اشیا و مبدل شدهٔ آنها به هنر در نظریهٔ نهادی" فیلسوفان سدهٔ بیستم نظیر (دیکی، ۱۹۸۱: ۵) و (دانتو ۱۹۸۱: ۳۶-۳۵) نیست. مشابه این نگرشِ وجودی به زبان و انحصار در آن، در فلسفه و حکمت اسلامی نیز وجود دارد؛ برای نمونه در آراء فرقهٔ حروفیه: حروف، به مانند اعیان ثابته یا مُثُل‌های افلاطونی، مبدأ موجودات‌اند؛ همهٔ امور، به‌مثابه صورت‌هایی از کلمه‌اند و نیز کامل‌ترین کلمه، "بسمله" است (قس انصاری، ۱۳۸۲: ۱۰۳-۱۰۲). یا در نشانه‌شناسی ساختارگرایانه نیز "هیچ تصوری پیش ازآنکه در ساختاری زبانی قرارگیرد، وجود ندارد" (Saussure, 1983 :110). این موارد، مصادیقی از اعتقاد به حصرِ زبانی و ارزش بنیادین آن در شناخت و معرفت انسانی است .

۱۲. برای ادراک عمیق‌ترِ تفاوت ماهوی میان دو بیان در زیبایی‌شناسی موسیقی، می‌توان مفهوم بازنمایی هنر مدرن ـ چالش‌برانگیزترین مبحث در آفرینش و فلسفهٔ هنر معاصر (هاسپرز و اسکراتن، ۱۳۸۹: ۱۰۸-۹۹) را مورد پرسش قرار داد .دراین مورد قابل استنباط است که : الف) پرسش بنیادینِ بسیاری از متفکران فاعلیت‌گرا در مسئلهٔ بیان زیبایی‌شناختی (نک: بیردزلی و هاسپرز،-۱۱۷ ،۶۲ : ۱۳۸۷ ۱۵۰-۱۴۵،۱۲۱)، تبیینِ تعامل و یا تقابل بیان سوبژکتیو و یا بیان بژکتیو است. برای مثال نظریهٔ نهادی (Dickie, 1974 , Dan-to1981 , Wolheim, 1980)، می‌کوشد تمایز میان بیانگری معطوف به مخاطب (ابژکتیو) و بیانگری معطوف به مؤلف (سوبژکتیو) را کمرنگ یا حتی‌المقدور، حذف کند. به عبارتی دیگر مبنایِ استنباط در ذیل این نظریه، چیزی جز این گزاره نیست :

اثر هنری به محض ادراک توسط هر مخاطب، بیانگرِچیزی خواهد بود(بیان ابژکتیو)؛ خواه منقول وخواه غیرمنقول. هرچند این اثر، به‌طور نیت‌مند، درپی بازنمایی وفرانمایی احساس یا واقعیتی نباشد (Danto, 1981:4 See).

همین موضوع موردِ توجه هنرمندِ نوگرایی است که شیء غیرهنری و یا بی استفاده‌ای رابه‌عنوان اثر اعطای شأنِ هنری درنهادِ عالم هنر، نامزد و پیشنهاد می‌کند (Ibid). در این‌صورت بنیانِ بیان ابژکتیو (معطوف به مخاطب) ابزاری است برای بیان سوبژکتیو (معطوف به مؤلف) و این چنین مرزِ متقنِ میان بیانگری ابژکتیو وسوبژکتیو، درهم نوردیده می‌شود.

ب) تمایزِ بنیادین معنای نهاده شده از سوی مؤلف و معنای ادراکی از مخاطب در هنر معاصر ـ که از حیث نفیِ بیانگری و استیلای فرم ناب، می رود تا هر چه بیشتر به موسیقی شبیه شود ـ مورد چالش جدی واقع می‌شود. آن‌چنان که برای مثال در آراء قائلین به نظریهٔ نهادی، اثر هنری، شیی است نهاده شده در عالم هنر (Dickie, 1944 :35-36)؛ که این نیز خود، مصداقِ بیانگریِ سوبژکتیو است از بیانِ ابژکتیوِ اشیاء غیرهنری. اما این دگردیسیِ هستی شناختیِ ابژه در فرایندِ هنرشدگی، نیز چیزی نخواهد بود جز : نهادگیِ اثری مجزا از مؤلف و لذا، بیانگرِ ابژکتیوِ "چیز"ی (متفاوت از معنای مؤلف) برای مخاطبش است (نیز قس هاسپرز و اسکراتن، ۱۳۸۹: ۱۰۳-۱۰۲).

به تعبیری دیگر، این اثر، گویی از چلهٔ کمان مؤلف رها شده و ناگزیر از وقوع در ساحتِ تأویل وتفسیر مخاطبان لامکان ولازمانِ خود است. بدین ترتیب، تعاملی اندام‌واره از دو ساحت ابژکتیو و سوبژکتیوِ بیان در آثار هنری جدید قابل ملاحظه است.

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

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-11]

هیچ واکنشی ازخود نشان نداده‌اند. دراین‌باره می‌توان پاسخ داد: این اشخاص، هرچند واکنشی نشان نمی‌دهند، اما تلویحاً «این مخاطبان، عدم تناسبی بین موسیقی وفضا ادراک نکرده، و بدین جهت اظهارنظری نکرده اند».بدین ترتیب ، بنیانِ این احتجاج درسلبی 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 وگربه" (Tom & Jerry) - در نخستین دورهٔ تولید آن در دههٔ ۵۰م.- دید که درتک 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 العیون*؛ به کوشش ابوالحسن شعرانی،تهران: اسلامیه.

۲. ابن خرداذبه، عبیدالله. (۱۹۶۹م) مختار من کتاب *اللهووالملاهی*؛ به کوشش اغناطیوس عبده،بیروت.

۳. ابن زیله، ابومنصور حسین. (۱۹۶۴م) *الکافی فی الموسیقی*؛ به کوشش ذکریا یوسف، قاهره.

۴. ابن‌سینا،حسین بن عبدالله. (۱۳۷۱ش)، *دانشنامه علایی*: سه رساله فارسی درموسیقی؛ به کوشش محمدتقی بینش، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۵. ارموی، عبدالمؤمن بن یوسف. (۱۳۸۵ش) *الرسالة الشرفیة فی النسب التألیفیة*، ترجمهٔ بابک خضرایی؛ تهران: فرهنگستان هنر.

۶. احمدی، بابک. (۱۳۸۵ش) *حقیقت و زیبایی: درسهایی از فلسفهٔ هنر*؛ چ یازدهم، تهران: مرکز.

۷. اخوان الصفا. (بی تا)، *الرسائل اخوان الصفا و خلان الوفاء*؛ بیروت: داربیروت للطباعة والنشر.

۸. اخوت، امیر. (۱۳۸۲ش)" موسیقی ایرانی و هنرهای تزیینی *هنرهای زیبا*؛ شماره۱۶، صص ۱۰۱-۱۱۱.

۹. اسپند، رابرت. (۱۳۸۶ش)، "موسیقی فیلم و سه حوزهٔ ژاک لاکان"، دوره پانزدهم *فارابی*، ترجمهٔ نیما رازی، شمارهٔ اول، صص ۱۰۳-۱۱۰.

۱۰. اسعدی، هومان. (۱۳۸۳الف)، *"بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران: دستگاه به‌عنوان مجموعه‌ای چند مُدی"*، در *فصلنامهٔ ماهور*، شمارهٔ ۲۲. صص ۴۲-۵۵

۱۲. اعوانی، غلامرضا. (۱۳۷۵ش)، *حکمت و هنر معنوی* (مجموعه مقالات)؛ تهران: گروس.

۱۳. افلاطون.(۱۳۶۷ش) *دورهٔ آثار افلاطون*؛ ترجمهٔ محمدحسن لطفی؛ تهران: خوارزمی.

۱۴. ------. (۱۳۵۳ش) *رساله جمهور*؛ ترجمهٔ محمد حسن لطفی؛ تهران: خوشه.

۱۵. انصاری، قاسم. (۱۳۸۲ش)، *مبانی عرفان و تصوف*؛ چ 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، ژان. (۱۳۸۴ش)،"مدرنیته"، ترجمهٔ ترانه یلدا در *سرگشتگی نشانه‌ها (نمونه هایی از نقد پسامدرن)*، ویرایش و گزینش مانی حقیقی، چ سوم، تهران.

۱۹. بورکهارت، تیتوس. (۱۳۶۹ش) *هنر مقدس (اصول و روش‌ها)*؛ تهران: سروش.

۲۰. ----------. (۱۳۷۵ ش)" نظری به اصول و فلسفه هنر اسلامی" در *حکمت و هنر معنوی هنر* (مجموعه مقالات)؛ غلامرضا اعوانی. تهران: گروس.

۲۱. بووی، اندرو. (۱۳۸۵ش)، *زیبایی شناسی و ذهنیت*؛ ترجمهٔ فریبرز مجیدی؛ تهران: فرهنگستان هنر.

۲۲. بیردزلی مونروسی، جان هاسپرز. (۱۳۸۷ش)، *تاریخ و مسائل زیباشناسی*؛ ترجمهٔ 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)، *رسالهٔ نسیم طرب* (ازمؤلفی گمنام به نام نسیمی نیمه اول قرن دهم هجری)؛ تهران: فرهنگستان هنر.

۲۵. چندلر، دانیل. (۱۳۸۷ش)، *مبانی نشانه‌شناسی*؛ چ دوم، تهران: سورهٔ 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*، شمارهٔ ۲ از مجموعه فلسفه و حکمت ، ج دوم، تهران: فرهنگستان هنر.

۲۸. خوارزمی، ابی عبدالله. (۱۹۶۹م)، *مفاتیح العلوم*؛ قاهره: دارالکتاب العربی للطباعه.

۲۹. دورانت، ویل. (۱۳۸۴ش) *تاریخ فلسفه*؛ ترجمهٔ عباس زریاب خویی؛ چ هجدهم. تهران: سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.

۳۰. رامین، علی. (۱۳۸۶ش) *فلسفهٔ تحلیلی هنر*؛ شمارهٔ 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 درمبانی نظری هنروزیبایی؛ تفکر*؛ تهران: ساقی.

۳۳. ریکور، پل.(۱۳۷۳ش)، *زندگی در دنیای متن*؛ ترجمهٔ بابک احمدی؛ تهران: مرکز.

۳۴. سوسور، فردینان دو. (۱۳۷۸ش)، *دو دورهٔ زبان‌شناسی عمومی*؛ ترجمهٔ کوروش صفوی؛ تهران: هرمس.

۳۵. شعیری، حمید رضا. (۱۳۸۵ش)، *تجزیه و تحلیل نشانه ـ معناشناسی گفتمان*؛ تهران: سمت.

۳۶. شوان، فریتهوف. (۱۳۸۳الف)،"حقوق وتکالیف هنر" در *هنر و*

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-11]

معنویت (مجموعه مقالاتی در زمینهٔ حکمت هنر)، تدوین و ترجمه انشاالله رحمتی؛ تهران: فرهنگستان هنر، صص۱۵-۲۱.
۳۷.----------، (۱۳۸۳ب)، "اصول و معیارهای هنر" در *هنر و معنویت* (مجموعه مقالاتی در زمینهٔ حکمت هنر)، تدوین و ترجمهٔ انشاالله رحمتی؛ تهران: فرهنگستان هنر. صص ۱۵۴-۱۰۵ .
۳۸. ----------. (۱۳۸۳ج)،"درباره صورت‌ها در هنر" در *هنر و معنویت* (مجموعه مقالاتی در زمینه حکمت هنر)، تدوین وترجمهٔ انشاالله رحمتی؛ تهران: فرهنگستان هنر، صص۵۶-۴۳.
۳۹. طوسی، خواجه نصیرمحمد. (۱۳۷۱ش)، *مجمل الحکمه*: سه رساله فارسی در موسیقی؛ به کوشش تقی بینش، تهران: مرکز.
۴۰. عبدالمؤمن 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*، ترجمهٔ آذرتاش آذرنوش، تهران: علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۴۳. فاضلی، محمد. (۱۳۸۴ش)، "جامعه‌شناسی مصرف موسیقی"، در *فصلنامهٔ انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات*. صص۵۲-۲۷.
۴۴. فرصت الدوله شیرازی. (۱۳۷۵ش)، *بحورالالحان* (زیباترین اشعار از شعرا)، چ دوم، تهران: فروغی.
۴۵. قطب‌الدین، محمود. (۷۲۰ ق)، ن.خ *درةالتاج لغرة الدباج*، نسخهٔ خطی آستانه.
۴۶. کاپلستون، فردریک. (۱۳۷۵ش)، *تاریخ فلسفه*؛ ترجمهٔ سعادت بزرگمهر و دیگران؛ تهران: علمی ـ فرهنگی و سروش.
۴۷. کریستن سن، آرتور. (۱۳۴۵ش)، *ایران در زمان ساسانیان*؛ ترجمهٔ رشید یاسمی؛ تهران: ابن‌سینا.
۴۸. کوکبی، 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*؛ ترجمهٔ حسن چاووشیان؛ چ دوم؛ تهران: مرکز.
۵۱. لوینسون، جرولد و گایر،پل. (۱۳۸۶ش)، *زیبایی‌شناسی فلسفی (۱)، تاریخ زیبایی‌شناسی جدید*؛ ترجمهٔ فریبرز مجیدی؛ تهران: فرهنگستان هنر.
۵۲. مراغی،عبدالقادر. (۲۵۳۶)، *مقاصدالالحان*؛ به‌اهتمام تقی بینش، چ اول، تهران: بنگاه نشر و ترجمه کتاب.
۵۳. ----------. (۱۳۶۶ش)، *جامع الالحان*؛ به‌اهتمام تقی بینش، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
۵۴. ----------.(۱۳۷۰)، *شرح ادوار (متن ادوار وزوائد الفوائد)*؛ به اهتمام 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)، *رسالهٔ نسیم طرب*؛ به کوشش امیرحسین پورجوادی، تهران: فرهنگستان هنر.
۵۸. نصر، حسین. (۱۳۸۳ش)،"پاسخ نصریه الیوت دیوتش"در *هنر و معنویت* (مجموعه مقالاتی در زمینه حکمت هنر)؛ به کوشش انشاءا... رحمتی تهران: فرهنگستان هنر، صص ۱۷۵-۱۹۸.
۵۹. ویتگنشتاین، لودویک. (۱۳۷۱ش)، *رساله منطقی ـ فلسفی*؛ ترجمهٔ م.ش. ادیب سلطانی؛ تهران.
۶۰. هاسپرز، جان و راجر اسکراتن. (۱۳۸۹ش)، *فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی*؛ ترجمهٔ یعقوب آژند؛ چ سوم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۶۱. هایدگر، مارتین. (۱۳۸۲ش)، *سرآغاز کار هنری*؛ ترجمهٔ 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-

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-11]

eton University Press.

76. Kant, Emmanuel .(2011)(1914) *Critique of Judgement,* 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 Linguistic*s .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.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-11]

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-11]