لیدیا گِر . . . ترجمهٔ حسن خیاطی

موزهٔ خیالی آثار موسیقایی

جستاری در فلسفهٔ موسیقی

نشر نی

فهرست مطالب

پیشگفتار ۷
مقدمه ۱۵

بخش اول: رویکرد تحلیلی

۱. نظریه‌ای نام‌انگارانه در باب آثار موسیقایی ۲۷
۲. نظریهٔ افلاطونی آثار موسیقایی ۶۷
۳. محدودیت‌های رویکرد تحلیلی و ضرورت رویکرد تاریخی ۹۷

بخش دوم: رویکرد تاریخی

۴. دعوی محوری رویکرد تاریخی ۱۲۳
۵. معنای موسیقایی: از دوران باستان تا دوران روشنگری ۱۶۳
۶. معنای موسیقایی: استعلای رمانتیک و اصل تفکیک‌پذیری ۱۹۹
۷. تولید موسیقایی بدون «مفهوم اثر» ۲۳۵
۸. پس از ۱۸۰۰: الگووارهٔ بتهوون ۲۷۳
۹. تصدیق و به چالش کشیدن اصل وفاداری به اثر در جنبش‌های معاصر ۳۲۱

منابع ۳۷۳

پیشگفتار

آهنگسازی، اجرا و درک موسیقی کلاسیک شامل چیست؟ وقتی با جدیت به این موسیقی گوش می‌سپاریم، چه‌کار می‌کنیم؟ چرا نوازندگان با اولین نتی که در پارتیتورِ سونات بتهوون آمده شروع به نواختن می‌کنند؟ چرا به مخیله‌شان نمی‌رسد که با تم محوریِ این سونات بداهه‌نوازی کنند؟ درنهایت چرا ضرب گرفتن مخاطبان با پا در کنسرت موسیقی کلاسیک بر خلاف سنّت است؟ کتاب حاضر پیامدهای فلسفی و موسیقاییِ بحث در باب موسیقی در چارچوب **آثار**[1] را بررسی می‌کند و همزمان در پی پاسخ‌گویی به سؤالاتِ مطروحه است. تمرکزِ کتاب بر سمفونی‌ها، کنسرتوها و سونات‌هاست، هر چند بر هیچ اثر واحدی تمرکز نخواهد کرد.

کتاب پیشِ رو در وهلهٔ اول رساله‌ای در زیباشناسی نیست، البته اگر منظور از «زیباشناسی» بررسی ارزش و تجربهٔ هنری باشد. تاریخ یا جامعه‌شناسی موسیقی، تاریخ فلسفهٔ موسیقی، و فلسفهٔ تاریخ موسیقی هم نیست، هر چند ربط بسیاری به همهٔ این‌ها دارد، بلکه پژوهشی فلسفی است در باب این‌که مفهومی واحد چگونه و با چه تأثیری پراکتیس[2] خاصی را شکل می‌دهد. مراد از مفهومْ همان اثر موسیقایی است.

بسیاری از استدلال‌های کتاب به توصیف چگونگی و زمان ظهور[3] این مفهوم متکی‌اند. در پایان سدهٔ هجدهم، تغییرات روی‌داده در نظریهٔ زیباشناختی، جامعه و سیاست موسیقی‌دانان را بر آن داشت تا با اصطلاحات جدیدی به موسیقی بیندیشند و موسیقی را به روش‌های تازه‌ای بیافرینند. آن‌ها بنای تفکر در باب موسیقی را گذاشتند، موسیقی در معنای

1. works
2. practice
3. emergence

چیزی که شامل خلق، اجرا، و درکِ نه‌فقط نفس موسیقی، بلکه آثار موسیقی شود. مفهومِ اثر اولین بار در همین زمان با ظرفیت نظام‌بخشی که داشت به خدمت پراکتیس موسیقایی[1] درآمد. موسیقی‌شناسان و سایر تاریخ‌نگاران موسیقی تاریخ چنین تحولاتی را خیلی زودتر، معمولاً اوایل سدهٔ شانزدهم، می‌دانند.

اگر موسیقی‌دانان تا پیش از ۱۸۰۰ به موسیقی از حیث آثار [ـِ موسیقی] فکر نمی‌کردند، پس چگونه به آن می‌اندیشیدند؟ چه اوضاع و اندیشه‌هایی تولید موسیقایی ایشان را مشخص می‌کرد و این اوضاع و اندیشه‌ها چه تفاوتی با «تولیدِ اثر»[2] داشت؟ بخشی از پاسخِ این پرسش در صورتی پیش چشمانمان هویدا خواهد شد که متوجه باشیم موسیقی‌دانان تولیدکنندهٔ آهنگ‌های جاز، پاپ و بسیاری انواع موسیقی (اگر نگوییم همهٔ آن‌ها) که در چارچوب مناسک و کارکردهای اجتماعی اجرا می‌شوند، می‌توانند فعالیتشان را بدون «مفهوم اثر»[3] با موفقیت انجام بدهند. آیا موسیقی‌دانان کلاسیک نیز نمی‌توانستند در مقطعی از تاریخ خود به همین ترتیب کار کنند؟

اغلب می‌گویند فیلسوفان هنر به همه جور مسائلی می‌پردازند، مگر مواردی که واقعاً برای هنرمندان و موسیقی‌دانان مهم‌اند؛ و این‌که ایشان، در حین تلاش برای نظریه‌سازی، دغدغه‌هایشان خیلی سریع از مسائل عملی، به‌ویژه موضوعات مربوط به تأثیر عظیم و متنوع هنر در زندگی انسان، دور می‌شود. به رغم همدلی‌ام با این شکوِه و شکایت، هنوز فکر می‌کنم پراکتیس موسیقایی به آن اندازه کم‌دوام، درهم و برهم یا عاری از نظریه نیست که مواجهه‌ای نظری را برنتابد. بخش عمدهٔ تجربیات عادی ما از هنر مستلزم برخورداری از درکی مستحکم و ساختارمند، و نه لزوماً صریح، است. نوع واکنشمان به انواع مختلف موسیقی معمولاً زادهٔ انتظارات خاص ماست. دقیقاً همین انتظارات و درکِ مُنضَم در آن‌هاست که باید در این‌جا موضوع کار نظریه قرار گیرد. فقط در این‌جا باید بیشتر از گذشته در باب نحوهٔ نظریه‌پردازی‌مان دقت به خرج دهیم.

به همین خاطر است که در کتاب حاضر توجه گسترده‌ای به روش‌شناسی فلسفی داشته‌ام. در تلاش برای یافتن شیوهٔ مناسب نظریه‌پردازی فلسفی دربارهٔ موسیقی، از رویکرد تحلیلی

1. musical practice

۲. work-production: نویسنده برای اشاره به تعبیر خاصی از مفهوم اثر موسیقایی و تولید موسیقی که بر اساس مفهوم یادشده صورت می‌پذیرد، دو عبارت work-concept و work-production را به کار برده است که مترجم فارسی به سبب رعایت الزامات نحویِ زبان فارسی تیره‌ها را حذف کرده و به صورت «مفهوم اثر» و «تولید اثر» ترجمه کرده است. معادل انگلیسی سایر مواردی که به همین ترتیب ترجمه شده‌اند در پانوشت‌ها آمده‌اند.ـم.

3. work-concept

سنّتیِ انگلیسی–آمریکایی دور می‌شوم و از رویکردی با منشأ تاریخی دفاع خواهم کرد. دست‌آخر با استدلال روش‌شناختی نشان خواهم داد که به چه طریق تاریخ برای فلسفهٔ موسیقی و ضمناً برای انواع دیگرِ فلسفه ضرورت دارد.

مایلم از همهٔ کسانی که در ارائهٔ این کتاب به شکل کنونی و نهایی‌اش یاری‌ام کردند، عمیقاً قدردانی کنم: اول از همه، برنارد ویلیامز[۱]. اولین بار پس از موافقتش برای مشورت دربارهٔ تحقیقات دکتری‌ام در دانشگاه کمبریج با او تماس گرفتم. او با حوصله و دقت هدایتگر مسیر فکری و همچنین سفر بعدی‌ام به دنیای آکادمی شد. همچنین از جرولد لوینسون[۲] به خاطر تشویق بی‌دریغش صمیمانه تشکر می‌کنم. او آثار خودش را به من داد نقدشان کنم و در این راه بسیار منصفانه از من حمایت کرد. مالکوم باد[۳]، برنارد الویچ[۴]، استیون جرارد[۵]، پیتر کیوی[۶]، بری اسمیت[۷]، مایکل تنر[۸] و کندال والتون[۹] در مراحل مختلف کمکم کردند، و همگی پیش‌نویس‌های مقدماتی (و گاه بسیار مقدماتی)، دست‌نویس یا بخش‌هایی از آن را خواندند؛ از انتقادهای گسترده و همچنین از دوستی‌شان بهره‌ها بردم. همچنین از گفت‌وگوهای فراوان در طول سالیان با دوستان و همکارانم در دانشگاه کمبریج، دانشگاه مریلند در کالج‌پارک و دانشگاه نوادا در رنو[۱۰] و دانشگاه‌های بوستون و هاروارد بسیار بهره جستم. به‌ویژه از دبورا آختنبرگ[۱۱]، امی آئرز[۱۲]، جیمز سلارير[۱۳]، رابرت کوهن[۱۴]، داگلاس دمپستر[۱۵]، مری دورو[۱۶]، لیندا گورلانگتون[۱۷]، کری هریسون[۱۸]، تیم مک‌فارلند[۱۹]، پیتر مورفی[۲۰]، مارک ساکس[۲۱]، جوزف تولیور[۲۲]، آنا وسلی[۲۳] و ویلیام ویلبورن[۲۴] تشکر می‌کنم. یاری ایشان در ارتقای سطح کتاب بسیار مفید افتاد. از بنیاد ملون و دانشگاه هاروارد سپاسگزارم که فرصت تقریباً یک سال تفکر بی‌وقفه را برایم فراهم کردند. الیز اسپرینگر[۲۵] با

1. Bernard Williams
2. Jerrold Levinson
3. Malcolm Budd
4. Bernard Elevitch
5. Steven Gerrard
6. Peter Kivy
7. Barry Smith
8. Michael Tanner
9. Kendall L. Walton
10. Reno
11. Deborah Achtenberg
12. Amy Ayres
13. James Celarier
14. Robert Cohen
15. Douglas Dempster
16. Mary Devereaux
17. Linda Gorelangton
18. Karey Harrison
19. Tim McFarland
20. Peter Murphy
21. Mark Sacks
22. Joseph Tolliver
23. Anna Wesely
24. William Wilborn
25. Elise Springer

ویرایش ارزشمندش یاری‌ام کرد. دست‌آخر از اعضای تحریریهٔ انتشارات دانشگاه آکسفورد، به‌ویژه از آنجلا بلک‌برن[1] به خاطر شکیبایی و حمایتش، و همچنین به سبب دریافت نظرات چالش‌برانگیزِ خوانندگان ناشناس سپاسگزارم. به رغم تمام کمک‌هایی که دریافت کرده‌ام، هیچ کس جز خودم مسئول اشتباهات متن پیشِ رو نیست.

می‌خواهم از پدرم، الکساندر گر[2]، مادرم، آدری کرافورد[3]، خواهرانم، جولیا و کلر، و بقیه اعضای خانواده‌ام تشکر صمیمانه‌تری داشته باشم. همهٔ آن‌ها ــ چه از نظر فکری و موسیقایی و چه از لحاظ احساسی ــ مشوقم بوده‌اند. در بسیاری از مراحل آماده‌سازیِ دست‌نوشتهٔ کتاب، همسرم بنجامین کاپلان[4] به طرق متعددی کمکم کرد و بیش از هر چیز یاری‌ام کرد جسارت نوشتن بیابم و کتاب را به پایان برسانم ــ که بدون شک سخت‌ترین کار ممکن بود. این کتاب را با عشق به بن تقدیم می‌کنم.

بوستون، ماساچوست ۱۹۹۱

1. Angela Blackburn
2. Alexander Goehr
3. Audrey Crawford
4. Benjamin Kaplan

قدردانی

نویسنده مایل است از مجلات زیر برای اجازهٔ چاپ مجدد مقالات تشکر کند.

«وفاداربودن به اثر»، **مجلهٔ زیباشناسی و نقد هنر**، ۴۷ (۱۹۸۹): ۵۵-۶۷.[1]

«قدرت سکّوی رهبری»، **ییل ریویو**، ۷۹: ۳ (۱۹۹۰): ۳۶۵-۳۸۱.[2]

«مفاهیم باز»، در کتاب **متافیزیک و هستی‌شناسی**، به کوشش بورکهارت و اسمیت (۲ مجلد؛ مونیخ، ۱۹۹۱): مجلد ۱، ۱۶۶-۱۶۷.[3]

نویسنده از بایگانیِ تصاویر کتابخانهٔ ملی اتریش، وین، برای مجوز استفاده از عکس مجسمهٔ ساختهٔ کاسپار فون تسومبوش[4] به نام «لودویگ فون بتهوون» روی جلد کتاب نیز سپاسگزار است: مجسمهٔ برنزی، کپی در اندازهٔ کوچک از بنای یادبود بتهوون در وین؛ مجلهٔ **استیج‌بیل**[5] برای مجوز نقل‌قول از **آداب کنسرت**[6] بایرون بلت[7] که در توضیحات برنامهٔ اپرای متروپولیتن[8] کاملاً چاپ شده است.

1. "Being True to the Work", *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* 47 (1989), 55–67.
2. "The Power of the Podium", *Yale Review,* 79: 3 (1990), 365–381.
3. "Concepts, open", in H. Burkhardt and B. Smith (eds.), *Handbook of Metaphysics and Ontology* (2 vols.; Munich, 1991), i, 166–167.
4. Kaspar von Zumbusch
5. Stagebill
6. *Concert Etiquette*
7. Byron Belt
8. Metropolitan Opera Program Notes

و نباید
صحبت کرد...
زمزمه کرد، آواز خواند، یا با انگشت و پا ضربه گرفت...
صدای خش‌خش برگه‌های برنامه را درآورد...
نباید صدای جویدن آدامس به گوش بغل‌دستی برسد...
نباید ساعتی دست کرد که صدای تیک‌تاکش بلند شود و نباید صدای جرینگ‌جرینگ
جواهرات خود را بلند کرد...
نباید آب‌نبات‌های پلاستیک‌دار را باز کرد...
کیفتان را باز و بسته نکنید...
از سرِ کسالت آه نکشید...
مشغول مطالعه نشوید...
دیر نرسید یا زود نروید...

آداب کنسرت[1]، بایرون بلت[2]

1. *Concert Etiquette*
2. Byron Belt

مقدمه

یکم

ارنست هوفمان[۱] که از زبان شخصیت داستانیِ خود به نام یوهانس کرایسلرِ[۲] کاپل‌مایستر[۳] از قانونی قدیمی سخن به میان آورد، که «کارگران پرسروصدا را از زندگی در کنار نجیب‌زاده‌های تحصیل‌کرده» برحذر می‌داشت، هدف خاصی از این کار در سر می‌پروراند. می‌خواست بداند چرا «آهنگسازان فقیر و مظلوم» روزگار وی (اوایل دههٔ ۱۸۰۰)، که مجبور «به فروش منابع الهام خویش» بودند، نتوانستند با استفاده از این قانون «خود را از همسایگی با آدم‌های روده‌دراز و کسل‌کننده برهانند». هوفمان پس از توصیف چگونگی فائق آمدن کرایسلر بر گروهی از این دست آدم‌های پرچانه و خسته‌کننده پیشنهاد کرد که دیگر نباید موسیقی‌دانانِ صادق را با تقاضاهای فراموسیقاییِ رایج در مناسک اجتماعی، خانگی و دنیوی شکنجه داد.[۴]

هوفمان برای مقابله با سوءاستفاده‌ای که به گمانش موسیقی کلاً در معرض آن قرار دارد، و برای پایان بخشیدن به تحقیر عمومی موسیقی‌دانانِ «خدمتگزار»، نسخهٔ جایگزینی برای پراکتیس موسیقایی صادر کرد: آهنگسازی، اجرا، درک و ارزیابی موسیقی دیگر نباید صرفاً با ملاحظات فراموسیقایی از نوع مذهبی، اجتماعی یا علمی ــ به‌ویژه ملاحظات دخیل در استخدام کرایسلر ــ صورت گیرد. مدیریت این فعالیت‌ها حالا دیگر باید با توجه به خودِ آثار

۱. E. T. A. Hoffmann: ارنست تئودور آمادئوس هوفمان (۱۷۷۶-۱۸۲۲)، نویسنده و منتقد آلمانی.ـم.

2. Johannes Kreisler

۳. Kapellmeister: رهبر ارکستر نوازندگان یا گروه همسرایان.ـم.

4. “Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden”, tr. as “Of Kapellmeister Johannes Kreisler’s Musical Sorrows” by R. Murray Schafer in *E. T. A. Hoffmann and Music* (Toronto, 1975), 121–126.

موسیقی انجام شود. هوفمان به منظور توجیه دعوی مذکور مفهوم صادق بودن یا وفاداری به اثر (که بعدتر ورک‌تروِیه[۱] نام گرفت) را مطرح کرد و در زبانِ تفکرِ موسیقایی اهمیتی بی‌سابقه به این مفهوم بخشید. او نوشت:

> هنرمند حقیقی فقط برای اثری زندگی می‌کند که آن را همان‌طور که آهنگساز درک کرده و اکنون اجرا می‌کند می‌فهمد. به‌هیچ‌وجه شخصیت خودش را در اجرا دخیل نمی‌سازد. تمام افکار و اعمالش صرف خلق کل آن تصاویر و تأثیرات شگفت‌انگیز و مسحورکننده‌ای می‌شود که آهنگساز در اثر خویش آن‌ها را با قدرتی جادویی مهروموم کرده است.[۲]

هنوز ضرورتی ندارد به توصیف ارتباط پیچیدهٔ بین سبک استخدام موسیقی‌دانان و ایدئال وفاداری به اثر بپردازیم. برای مقدمه، همین واقعیت که درک هوفمان از آثار موسیقایی دقیقاً مطابق درکی است که اکثریت ما امروزه هنوز داریم، مقتضی‌تر است. بنابراین بیشترِ ما همانند هوفمان معمولاً آثار را بیان عینیت‌یافتهٔ آهنگسازانی می‌بینیم که قبل از فعالیت آهنگسازی وجود خارجی نداشته‌اند. ما آثار را به سان ابژه‌هایی که صرفاً کسی آن‌ها را ساخته یا کنار هم قرار داده، یعنی چیزی مانند میز و صندلی، تلقی نمی‌کنیم، بلکه با آن‌ها همچون آفریده‌های اصیل[۳] و منحصربه‌فردِ فعالیتی خاص و خلاقانه رفتار می‌کنیم. افزون بر این بنا را بر آن می‌گذاریم که ویژگی‌های تُنال، ریتمیک و سازیِ آثارْ کل‌های به لحاظِ ساختاریِ یکپارچه‌ای را تشکیل می‌دهند که آهنگسازان آن‌ها را به طور نمادین در پارتیتور ترسیم می‌کنند. پس از خلق آثار، ما آن‌ها را حتی پس از مرگ خالقانشان و فارغ از این‌که در هر زمان معیّنی کسی اجرایشان کند یا به آن‌ها گوش بسپرد یا نسپرد، ابژه‌هایی موجود قلمداد می‌کنیم. ما آن‌ها را چونان مصنوعات موجود در قلمروِ عمومی می‌پنداریم که اصولاً برای هر که قصد گوش دادن به آن‌ها را داشته باشد در دسترس است و وقتی دست‌آخر نمونه‌ای از آن‌ها را از ما بخواهند، معمولاً به سنّت موسیقی غربی، اروپایی، کلاسیک و مبتنی بر «اپوس» رو می‌کنیم، به عبارت دیگر، به آثاری از نوع «صرفاً سازی» یا «مطلق». چه کسی مخالف این

۱. Werktreue. از این پس: «وفاداری به اثر».ـم.

2. "Der echte Kunstler lebt nur in dem Werke," from Hoffmann's "Beethovens Instrumentalmusik", *Musikalische Novellen und Aufsätze,* i, ed. E. Istel (Regensburg, 1919), 69.

برای پیوند بی‌واسطهٔ بین هوفمان و مفهوم وفاداری به اثر، بنگرید به

F. Blume, *Classic and Romantic Music: A Comprehensive Survey,* tr. M. D. Herter Norton (London, 1979), 112.

۳. original: با توجه به بافت، معادل‌های «نومایه»، «اصلی» و «اصیل» برای این واژه انتخاب شده است.ـم.

قضیه است که سمفونی‌های بتهوون، کنسرتوهای شومان و سونات‌های شوبرت مثال‌هایی از آثار موسیقایی‌اند؟

از دیدگاه انتقادی، قضیه نسبتاً متفاوت با این‌هاست. اندیشیدن به موسیقی بر حسب آثار کارِ سرراست و روشنی نیست. در سدهٔ بیستم و در حوزهٔ موسیقی نگرانی بسیاری دربارهٔ ماهیت و پیامدهای «تولید اثر» ابراز کرده‌اند. این نگرانی‌ها به طرق گوناگون بیان شده که حداقل دو مورد از آن‌ها فلسفی بوده‌اند. یکی از روش‌های مزبور با توصیفِ «مقدم بر نقدِ» آثار آغاز می‌شود و با توصیف نحوهٔ هستی یا وضعیت هستی‌شناختی آن‌ها، که با عبارات متافیزیکی به‌دقت مشخص شده‌اند، پایان می‌یابد. اما سطح میانی استدلال‌ورزیِ یادشده است که ماهیت مسئله‌ساز آثار را عیان ساخته، و معمولاً چیزی شبیه به این بوده است:

آثار موسیقایی حالت وجودیِ بسیار مبهمی دارند؛ آن‌ها «موجودیت‌هایی به لحاظ هستی‌شناختی جهش‌یافته»[۱] هستند. آثار به هیچ طریقِ سرراست و روشنی نمی‌توانند ابژه‌های فیزیکی، ذهنی یا ایدئال باشند. به مثابهٔ ابژه‌های انضمامی و فیزیکی، به منزلهٔ ایده‌های شخصیِ موجود در ذهن آهنگساز و اجراکننده یا شنونده، در دنیای ابدیِ مُثُل ایدئال و نامخلوق نیز وجود ندارد. افزون بر این با هیچ یک از اجراهایشان این‌همان نیستند. اجراها در زمان واقعی انجام نمی‌شوند؛ اجزایشان در پی هم می‌آیند. بُعد زمانی آثار متفاوت است؛ اجزایشان همزمان وجود دارند. آثار با پارتیتورشان نیز این‌همان نیستند. اولی ویژگی‌هایی مثل خاصیت بیانی[۲] دارد که به دومی قابل‌انتساب نیست و اگر تمام نسخه‌های پارتیتور یکی از سمفونی‌های بتهوون از بین برود، خود سمفونی از هستی ساقط نمی‌شود، یا حداقل این‌طور استدلال کرده‌اند.[۳]

فیلسوفان مشارکت‌کننده در این بحث، حتی اگر تصدیق کنند که آثار جدا از اجراها و پارتیتورهایشان وجود دارند، باز هم معتقدند که هر دو مورد آخری رابطهٔ عمیقی با اثر و با یکدیگر دارند. اجراها، با بیشترین وفاداری به پارتیتورهای مربوطه، آثار را به ما معرفی می‌کنند. درک زیباشناختی ما از آثار با میانجی تجربه‌هایی که از اجراها و پارتیتورها داریم حاصل می‌شود. اثری یکسان از طریق اجراهای به لحاظ کیفی متمایزی که می‌شنویم و

۱. اصطلاح مزبور را از آلن تورمی (Alan Tormey) وام گرفته‌ام. بنگرید به این مقالهٔ او:
"Indeterminacy and Identity in Art", *Monist,* 58 (1974), 207.

2. expressive

۳. برای مقدمه‌ای مشابه در باب این مسئله، بنگرید به
R. Ingarden, *The Work of Music and the Problem of its Identity* (1928), tr. A. Czerniawski, ed. J. G. Harrell (Berkeley/Los Angeles, 1986), 1–7.

پارتیتورهایی که می‌خوانیم به شیوه‌های بهتر و بدتر، به شیوه‌های کم‌وبیش دقیق و هیجان‌انگیز، به ما معرفی می‌شود. اما به نظر می‌رسد که چنین دعاوی‌ای صرفاً سردرگمی‌های فلسفی بیشتری می‌آفرینند. آثار چه نوعِ وجودی‌ای دارند، نظر به این‌که (الف) خلق شده‌اند، (ب) بارها در مکان‌های مختلف اجرا شده‌اند، (ج) کاملاً در قالب نُت فراچنگ نیامده یا تثبیت نشده‌اند، و با این حال (د) عمیقاً با اجراها و پارتیتورهایشان مرتبط‌اند؟ گرچه آثار لزوماً وجود منحصربه‌فردی ندارند، نمی‌توان آن‌ها را به‌راحتی ذیل هیچ مجموعه‌ابژهٔ مشخصی گنجاند. پس چگونه وجود دارند؟

نظریه‌پردازان دیگری که کمتر به شأن هستی‌شناختی آثار علاقه دارند، با کاوش دربارهٔ پیدایش، محتوا و کارکرد مفاهیم موسیقایی، به نحوهٔ تفکر ما دربارهٔ موسیقی ارزش فلسفی بخشیده‌اند. علاقهٔ آن‌ها به بسیاری از پیامدهای موسیقایی، فرهنگی و فلسفیِ بحث از موسیقی در چارچوب آثار ثمرات قابل‌توجهی در پی داشته است. موسیقی‌شناسان آلمانی کارل دالهوس[1] و والتر ویورا[2] از برجسته‌ترین افرادی‌اند که از این جنبه در باب موسیقی دست به پژوهش زده‌اند.[3]

آن‌ها تحقیقات خود را با الهام از چالشی انجام داده‌اند که جنبش‌های آوانگارد سدهٔ بیستم در برابر مفهوم اثر موسیقایی و زیباشناسی رمانتیک یا کلاسیک به وجود آوردند. آدورنو از این حیث شخصیت تأثیرگذاری بوده است. اگر مفهوم اثر خاستگاه‌های تاریخی و ایدئولوژیک خاصی داشته باشد، باید این واقعیت و آن خاستگاه‌ها را به‌وضوح مشخص کرد. شرح صریح و واضح محتوای یک مفهوم (مثل کاری که در هیئت تاریخ مفاهیم[4] یا نقد ایدئولوژی[5] انجام می‌گیرد) به معرفت، و در صورت لزوم، به تغییر اجتماعی مدد می‌رساند.

به هر روی بحث بر سر خاستگاه‌های «مفهوم اثر» (که از این پس اغلب به همین شکل

1. Carl Dahlhaus
2. Walter Wiora

۳. بنگرید به

Dahlhaus, *Schoenberg and the New Music,* tr. D. Puffett and A. Clayton (Cambridge, 1987);

و نیز اثر دیگر او:

Nineteenth-Century Music, tr. J. Bradford Robinson (Berkeley/Los Angeles, 1989); Wiora, *Das musikalische Kunstwerk* (Tutzing, 1983);

و برای بحثی جدیدتر و بسیار عالی، بنگرید به

W. Seidel in *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte* (Darmstadt, 1987). J. Attali, *Noise: The Political Economy of Music,* tr. B. Massumi (Minneapolis, 1985).

دربارهٔ رویکردی متفاوت اما قابل‌قیاس در این زمینه بنگرید به

J. Attali, *Noise: The Political Economy of Music,* tr. B. Massumi (Minneapolis, 1985).

4. Begriffsgeschichte
5. Ideologiekritik

به آن اشاره خواهم کرد) بیانگر چیزی بیش از علاقه‌ای تاریخی و سیاسی به موسیقی است و از تمایل به بررسی پرسش‌هایی در باب فرم موسیقی و زمان، و در باب بیان، تأمل، و معنا نیز حکایت دارد. داستان استیلای «مفهوم اثر» را اغلب با تمرکز بر تغییر تصوراتِ مربوط به فرم، کارکرد و معنا روایت کرده‌اند.

دو رویکرد فلسفی که تا این‌جا توصیف کرده‌ام موضوع کتاب حاضر را تشکیل می‌دهند. اولی را رویکرد تحلیلی می‌نامم و دومی را رویکرد تاریخی. برنامهٔ رویکرد اولی عبارت است از یافتن بهترین توصیفی که به ما بگوید اثرْ چه نوع ابژه‌ای است. برنامهٔ رویکرد دوم توصیف نحوهٔ ظهور مفهوم اثر در پراکتیس موسیقی کلاسیک و نحوهٔ کارکردش در آن‌جاست. قصدم از این استدلالِ کلی آشکار کردن محدودیت‌های تحلیل و مزایای رویکرد تاریخی است.

از آن‌جا که رویکرد تاریخی را بسیار بیشتر از رویکرد تحلیلی ترجیح می‌دهم، برخورد متفاوتی با این دو خواهم داشت. مواجهه‌ام با رویکرد تحلیلی به صورت گزارش انتقادی نظریه‌های دیگران خواهد بود؛ برخوردم با رویکرد تاریخی مشتمل بر نسخهٔ شخصیِ خود من در خصوص بخشی از تاریخ موسیقی است. نسخهٔ مذکور مبتنی بر دعوی بحث‌برانگیزی در خصوص زمان ظهور «مفهوم اثر» است که زمان مزبور را پایان سدهٔ هجدهم معرفی می‌کند. همین دعوی خیلی سریع به هستهٔ اصلی کتاب تبدیل می‌شود. به دلیل همین تمرکز است که کتاب درنهایت به چیزی بسیار بیشتر از نوعی پژوهش روش‌شناختیِ انتزاعی دربارهٔ بهترین نحوهٔ مواجههٔ فیلسوف با مفاهیم، ابژه‌ها و پراکتیس‌های فرهنگی تبدیل می‌شود.

دوم

کتاب با ترسیم طیف وسیعی از مواضع تحلیلیِ ممکن دربارهٔ آثار موسیقایی آغاز می‌شود. سپس بررسی مفصل دو نظریهٔ تحلیلی از نلسون گودمن[1] و جرولد لوینسون در دستور کار قرار می‌گیرد. (فصل ۱ و ۲) جزئیات سایر نظریه‌ها به‌تدریج در همین مسیر وارسی خواهند شد. نکتهٔ واکاویِ مشروح این نظریه‌ها آن است که نشان خواهد داد دلیل دوری گزیدن ما از رویکرد تحلیلی نه تعصب و بی‌رغبتی ما یا قیود نظری این رویکرد، بلکه محدودیت‌های آن است، و البته محدودیت‌های رویکرد تحلیلی نیز واضح و مشخص نیستند. رویکرد تحلیلی هنوز هم درخور احترام است، و در وضعیت فعلی، دیگران چنین چیزی را تأیید نمی‌کنند. بنابراین هدف ما نه چشم‌پوشی شتاب‌زده از نظریه‌های تحلیلی، بلکه کنکاشی عمیق به

1. Nelson Goodman

منظور شناسایی دامنه و خصایص محض پرسش‌وپاسخ‌هایی است که تحلیلگران ضمن توصیف نحوهٔ وجود آثار موسیقایی تشخیص می‌دهند.[۱]

این کنکاش به نتیجه‌گیری انتقادیِ واحدی ختم می‌شود که در فصل ۳ درباره‌اش بحث خواهم کرد. آن‌جا پیشنهاد کرده‌ام محدودیت‌های رویکرد تحلیلی زادهٔ این باور فراگیر است (باوری که لزوماً همیشه کسی آشکارا آن را تصدیق نمی‌کند) که می‌توان درک فلسفی بسنده‌ای در خصوص چیستی آثار موسیقایی حاصل کرد، بی آن‌که لازم باشد بدانیم «مفهوم اثر» واقعاً چه کارکردی در عمل داشته است. این نگرشِ مبتنی بر پیشینی‌انگاری[۲] و غیرتاریخمندی در نوشته‌های فیلسوفان تحلیلی به طرق جالب، ظریف و پیچیده‌ای عیان است. با این حال بررسی انتقادی من از رویکرد تحلیلی تلویحاً به معنای آن نیست که هر گونه دعوی تاریخی در خصوص زمان ظهور «مفهوم اثر» دعوی درستی است. در خصوص رویکرد تحلیلی، تا حد امکان به گونه‌ای درونی، با سخنان و استدلال‌های (البته اغلب انتقادیِ) من و با منطق خاص خودش به قضاوت و داوری خواهیم نشست.

موضع انتقادی‌ام در قبال رویکرد تحلیلی شاید خوانندگان را به تعجب وادارد که پس دلیلِ این همه توجه به این رویکرد چیست. چرا صرفاً نظریه‌های «بهتر» را لحاظ نمی‌کنم؟ به هر حال هستی‌شناسی به روش‌هایی غیر از روش تحلیلی نیز قابل‌بررسی است.[۳] دلایل خوبی برای این کار دارم.

۱. منظورم از نظریه‌های تحلیلی به‌ویژه توصیف موردنظر گودمن از آثار موسیقی است (که گاه بخشی از توصیف کلی‌تر آثار هنری را تشکیل می‌دهد):

N. Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (Oxford, 1969); P. Kivy, "Platonism in Music: A Kind of Defense", *Grazer Philosophische Studien,* 19 (1983), 109–129; J. Levinson, "What a Musical Work is", *Journal of Philosophy,* 77 (1980), 5–28; J. Margolis, "Works of Art as Physically Embodied and Culturally Emergent Entities", *British Journal of Aesthetics,* 14 (1974), 187–196; R. A. Sharpe, "Type, Token, Interpretation and Performance", *Mind,* 88 (1979), 437–440; Tormey, "Indeterminacy and Identity in Art", 203–215; K. L. Walton, "The Presentation and Portrayal of Sound Patterns", in J. Dancy, J. M. E. Moravscik, and C. C. W. Taylor (eds.), *Human Agency: Language, Duty, and Value. Philosophical Essays in Honour of J. O. Urmson* (Stanford, 1988), 237–257, 301–302; W. E. Webster, "A Theory of the Compositional Work of Music", *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* 33 (1974), 59–66; R. Wollheim, *Art and its Objects* (Harmondsworth, Middx., 1968); and N. Wolterstorff, *Works and Worlds of Art* (Oxford, 1980).

2. apriorism

۳. بنگرید به

Ingarden, *The Work of Music,* J. P. Sartre, *The Psychology of Imagination,* tr. anon. (New York, 1965), 273–282; M. Heidegger, "The Origin of the Work of Art", *Poetry, Language, Thought,* tr. A. Hofstadter (New York, 1971), 17–87; M. Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience,* tr. E. S. Casey *et al.* (Evanston, 1973); T. W. Adorno, *Aesthetic Theory,* tr. C. Lenhardt, ed. G. Adorno and R. Teidemann (London, 1984); H. G. Gadamer, *Truth and Method* (London, 1979).

←

اول این‌که رویکرد تحلیلی به گونه‌ای ناب و بی‌غش نقاط قوت و ضعفش را در خصوص فلسفهٔ موسیقی آشکار می‌سازد. نشانمان می‌دهد که چه نوع مسائلی نیازمند تفکرند و مسائل یادشده، با نقاط قوت و ضعفشان، مستلزم چه ملاحظاتی‌اند. خصلت ناب و بی‌غشش از آن‌جا ناشی می‌شود که دعوی «روشن‌بینانه» بودن دارد و این‌که از ملاحظات «بیرونی» ــ جامعه‌شناختی، سیاسی و تاریخی ــ تأثیر نمی‌پذیرد. این نفوذناپذیری و بی‌غشیِ ظاهری درنهایت بخش عمده‌ای از مشکل رویکرد تحلیلی است، و در عین حال آن را برای ارزیابی متمرکز روش‌شناختی نیز بسیار مناسب می‌کند.

با وجود این نباید در وضعیت رویکرد تحلیلی اغراق کرد. در بخش اصلی ادبیات زیباشناختی یا سایر جاها هیچ تصور واحد و قطعی‌ای از رویکرد تحلیلی نمی‌توان یافت. اصطلاح «تحلیل» کلاً کارکرد دارد، بنابراین بهترین کار همانا شناخت نقاط تلاقی و همپوشانیِ پرسش‌ها و پاسخ‌ها در بین نظریه‌های این رویکرد است. خوشبختانه از آن‌جا که طرفداران نظریه‌های خاص معمولاً ضمن واکنش به یکدیگر کارشان را پیش می‌برند، نظریه‌هایشان مجموعه‌افکاری را تشکیل می‌دهد که دقیقاً چنین همپوشانی‌ای در آن مشهود است.[۱]

مهم‌ترین دلیل توجه من به رویکرد تحلیلی چندین دهه تسلطِ این رویکرد بر اجتماع فلسفی انگلیسی‌زبان است. بر خلاف روش‌شناسی‌های قاره‌ای، رویکرد تحلیلی به موجب سبک علمی استدلال‌هایش و معیارهای عالی وضوح و انسجام درونی‌اش اساساً مورد احترام است، اما بیش‌ازپیش به بدنامی گرفتار آمده است. ظاهراً انگشت‌شمارند نظریه‌پردازانی که هنوز از این‌که صرفاً در چارچوب ضوابط روش‌شناسی سنّتی خودشان کار کنند احساس راحتی می‌کنند و همزمان با تقویت و توسعهٔ انتقادات نومایهٔ نظریه‌پردازانِ قاره‌ایِ مکتب هگلی یا پدیدارشناسی، و انتقاداتی که پیروان بارت، دریدا، فوکو، گادامر و هابرماس دربارهٔ

اینگاردن به ایراد استدلال‌هایی می‌پردازد که شباهت چشمگیری به استدلال‌های تحلیلی دارند. بنابراین شایستهٔ توجه است که در بحث پیشِ رو بسیاری از تفسیرهای انتقادی من به همان اندازه دربارهٔ نظریهٔ او صادق‌اند که در خصوص رویکرد تحلیلی صدق می‌کنند. من به چنین مواردی به طور ویژه اشاره خواهم کرد.

۱. برخی نظریه‌پردازانی که در این‌جا با عنوان نظریه‌پردازان تحلیلی از آن‌ها یاد شده است، شاید چنین تلقی‌ای از خود نداشته باشند. شاید منکر ارائهٔ هر گونه نظریهٔ تحلیلی باشند، یا شاید احساس کنند که پیش‌تر از رویکرد تحلیلی خود گسسته‌اند. برای پرهیز از مشکلات اجتناب‌ناپذیر ناشی از برچسب‌های نظری، ضمن بسط استدلال‌هایم، منظور از اصطلاحاتی مانند «تحلیل» را روشن خواهم ساخت. در صورت لزوم به نویسندگانی اشاره خواهم کرد که شاید تک‌تک اصول تحلیل را نپذیرند، اما حداقل دعوی تحت‌بررسی را تأیید می‌کنند. برای بحث اخیر در خصوص برخی نگرش‌های رایج دربارهٔ تحلیل رجوع کنید به

R. Shusterman (ed.), "Analytic Aesthetics", *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* 46, Special Issue (1987).

این رویکرد مطرح کرده‌اند، شمار نظریه‌پردازان تحلیلی مذکور به نزول گراییده است. به گمانم خواننده با اغلب این هجمه‌های نظری آشنا باشد. در غیر این صورت مجبورم نقدی کلی از فلسفهٔ تحلیلی ارائه کنم. تعداد زیادی از این قبیل نقدها در حال حاضر در دسترس‌اند؛ درواقع خلق و تولید چنین نقدهایی به صنعت پررونقی تبدیل شده است. با این حال از آن‌جا که کتاب حاضر پژوهشی روش‌شناختی است، پیرو شیوهٔ متداول، نخست در پی درک رویکرد تحلیلی و سپس، در صورت لزوم، تضعیف سلطهٔ آن برمی‌آییم.

اما دقیقاً چه چیزی را جایگزین رویکرد تحلیلی کنیم؟ با این‌که نقدهای فلسفهٔ تحلیلی موفق بوده‌اند، بدیل چندان موفقی برای این فلسفه شکل نگرفته است. و این یعنی من نتوانسته‌ام تمام‌وکمال از هیچ روش‌شناسیِ یگانه و «جدیدی» استفاده کنم. درعوض بی‌شک از نظرات بسیاری از مکاتب فکری بهره برده‌ام. اما در ذکر نامشان تردید دارم، مبادا که خوانندگان عجولی پیدا شوند و مرا ذیل مکتب فکری خاصی بگنجانند.

پس از نقد، شرح موردنظرم را ارائه می‌کنم و خیلی راحت آن را شرح تاریخی می‌نامم؛ البته شاید بتوان آن را تبارشناسی، انسان‌شناسی یا متافیزیک فرهنگی، یا هستی‌شناسیِ تاریخ‌محور نیز نامید. عنوان آخری بسیار گویاست، زیرا به‌درستی تأکید می‌کند که لزومی به گسست کامل این شرح از هستی‌شناسی وجود ندارد. یافتن بدیل رویکرد تحلیلی مستلزم جست‌وجوی روش جدیدی برای تفکر هستی‌شناختی در باب مفاهیم و ابژه‌ها است. من هیچ کجا در توجیه کامل رویکرد خویش (طوری که گویی چنین چیزی اصلاً ممکن باشد) نخواهم کوشید. هرگز دعوی آن ندارم که رویکردم بهترین یا تنها بدیل رویکرد تحلیلی است. دستیابی به این هدف بیش از حد به حجم کتاب می‌افزاید و همچنین آن را به مطالعهٔ روش‌شناسیِ محض تبدیل می‌کند. هدفم تا این اندازه جاه‌طلبانه نیست و بر موضوعات موسیقایی بیشتر متمرکز است. می‌خواهم به مدد استفاده از روش‌شناسیِ تاریخی نشان دهم که روش‌شناسیِ یادشده چه امتیازاتی برای پرداختن به مفهوم اثر موسیقایی دارد. بنابراین نتیجهٔ کار را باید در عمل دید.

فصل ۴ طرح کلیِ هستی‌شناسیِ پراکتیس فرهنگی به کمک پنج دعوی است. در چارچوب اصطلاحات موسیقایی مدعی خواهم شد که «مفهوم اثر» مفهومی باز با کاربردی اصلی و اشتقاقی است؛ با ایدئال‌های پراکتیس موسیقایی مرتبط است؛ مفهومی نظام‌بخش، فرافکنانه و درنهایت نوظهور[1] است. استدلال می‌کنم که ارتباط ویژه‌ای هست بین مفاهیم

1. emergent

موسیقایی و ابژه‌ها، بین نحوهٔ کارکرد «مفهوم اثر» و این‌که چرا ما با آثار به سان ابژه برخورد می‌کنیم. ارتباط مزبور را ابتدا به مثابهٔ نوعی فرافکنی، سپس به لحاظ تاریخی توصیف خواهم کرد. طیف کاملی از تحولات زیباشناختی، موسیقایی، سیاسی و اجتماعی را ابتدا در نظریه (فصل ۵ و ۶) و سپس در پراکتیس (فصل ۷ و ۸) توصیف می‌کنم که به تأسیس آنچه در پایان سدهٔ هجدهم «موزهٔ خیالی آثار موسیقایی» نام‌گذاری شد یاری رساند؛ یعنی نهاد و پراکتیسی موسیقایی که برای اولین بار فعالیت‌ها و اهداف خود را بر حسبِ، و بنابراین در جهتِ، تولید و تفسیر آثار موسیقایی هنرهای زیبا مفهوم‌پردازی کرد.

محورِ این مبحث[1] تاریخیْ این دعوی است که باخ نمی‌خواسته آثار موسیقایی بسازد. تنها با اتخاذ دیدگاهی امروزی ــ دیدگاهی بیگانه برای باخ ــ می‌توان گفت که او چنین قصدی داشته است. این استنباط درست است، زیرا با نگاه به گذشته می‌توان بررسی کرد که چگونه مفاهیم حاکم بر پراکتیس موسیقایی قبل از سال ۱۸۰۰ جلوِ کارکرد نظام‌بخش «مفهوم اثر» را می‌گرفتند.

با این حال امروزه بر این باوریم که باخ واقعاً آثاری را تصنیف کرده است، البته این موضوع به تبیین نیاز دارد. درواقع باید توضیح داد که چرا «مفهوم اثر» به رغم ویژگی‌های زیباشناختی، موسیقایی، اجتماعی و تاریخی خاصش بر پراکتیس‌های موسیقاییِ بسیار متفاوتی تأثیر گذاشته است. از زمانی که «مفهوم اثر» در دوران رمانتیک بنا گذاشت به تنظیم پراکتیس موسیقایی، به شکلی فراگیر آن را به کار گرفته‌اند. هم فیلسوفان و هم موسیقی‌دانان فرض کرده‌اند که می‌توان از چنین مفهومی برای بحث دربارهٔ نه‌تنها موسیقی کلاسیک، بلکه هر نوع موسیقی استفاده کرد. کاربرد «مفهوم اثر» در حوزه‌های موسیقی دوران اولیهٔ کلیسا، جاز، فولک، و موسیقی مردم‌پسند و حتی در قلمروهای موسیقایی فرهنگ‌های غیرغربی گسترش یافته است. فصل ۹ به تبیین کاربرد گسترده، متنوع و گاه سلطه‌جویانهٔ «مفهوم اثر» و تنش‌های ناشی از آن می‌پردازد.

در فصل پایانی، الگوی پراکتیس فرهنگیِ مطرح‌شده در فصل ۴ را برای بررسی پرسش‌های تاریخی و هستی‌شناختی در خصوص کاربرد، تغییر و چالش مفهومی به کار می‌بندیم. من با دلایلی شرح می‌دهم که چرا برخی موسیقی‌دانان غیرکلاسیک تولیدات خود را «تولید اثر» تلقی می‌کنند. سپس این پدیده را نمونه‌ای از امپریالیسم مفهومی توصیف می‌کنم و آن را به شرحی راجع به کاربرد متنوع مفاهیم نظام‌بخش ربط می‌دهم. سپس استدلال

1. thesis

خواهم کرد که برخی جنبه‌های پراکتیسِ آوانگارد تلاشِ تقریباً ناموفقی برای مردودسازی «مفهوم اثر» بوده‌اند. من استدلال مذکور را به بحث دربارهٔ چالش مفهومی گره می‌زنم. درنهایت با اشاره به شأن مسئله‌دار حرفه‌های موسیقایی مانند رهبری ارکستر و جنبش‌های موسیقایی، همچون جنبش اجرای اصیل، به مشکلات اساسی مربوط به دامنه و عدم تعیّن کارکردِ نظام‌بخشِ «مفهوم اثر» اشاره می‌کنم.

از دل این بحث نتیجه‌گیریِ کتاب هویدا می‌شود. اما این نتیجه‌گیری درواقع صرفاً پرسش، و افزون بر آن، درکل پرسشی سیاسی است. پرسش این است که در چه شرایطی (اگر اصلاً چنین شرایطی وجود داشته باشد) باید به تأیید ایدئال‌های مرتبط با «مفهوم اثر» با توجه به تاریخ و دلالت این مفهوم ادامه داد. شاید خوانندگان بی‌درنگ از خود بپرسند: «مگر تاریخ مفهومِ یادشده چقدر می‌تواند از نظر سیاسی یا اخلاقی بد بوده باشد؟» «هر چه نباشد، این مفهوم صرفاً راهی برای تفکر دربارهٔ موسیقی پیش پای ما می‌نهد.» اما کتاب حاضر قصد دارد نشان بدهد که تفکر آن‌قدرها هم که برخی گمان می‌برند ناب یا مبرا نیست، و این‌که چنین نتیجه‌گیری‌ای همان‌قدر در خصوص تفکر موسیقایی ما صادق است که دربارهٔ اندیشهٔ فلسفی ما نیز صدق می‌کند.

بخش اول

رویکرد تحلیلی

۱

نظریه‌ای نام‌انگارانه در باب آثار موسیقایی

«این ایده که موسیقی در آثارْ مثال و مصداق پیدا می‌کند... به‌هیچ‌وجه بدیهی نیست.» این گزارهٔ کارل دالهاوس درست است.[1] پراکتیس موسیقایی می‌تواند (اما نه لزوماً) تحت کنترل «مفهوم اثر» باشد، و حداکثر از نظر تاریخی چنین امکان و احتمالی وجود دارد. ولی این‌که مفهومی خاص تصادفاً از مجموعه‌ای از اوضاعِ تاریخی برآمده باشد، آن را صرفاً گذرا و کم‌دوام نمی‌کند. برعکس می‌تواند چنان درونِ پراکتیس مستقر شود که به‌تدریج جلوه‌ای کاملاً ضروری به خود بگیرد. بدین سان امروزه اندیشیدن به موسیقی ــ به‌ویژه موسیقیِ به‌اصطلاح کلاسیک ــ در چارچوب عباراتی غیر از عبارات مرتبط با «مفهوم اثر» برای ما فوق‌العاده دشوار است. با این حال در بخش عمدهٔ تاریخ سنّت موسیقیِ «جدی» کسی در چارچوب این عبارات به موسیقی فکر نمی‌کرده است.

گزارهٔ آخری به دعوی محوریِ کتاب حاضر در باب زمان ظهور «مفهوم اثر» راه می‌برد. این دعوی دلالت‌های گسترده‌ای دارد که البته صرفاً پس از ارائهٔ همهٔ شواهد قابل‌مشاهده است. شواهدی که ارائه خواهم کرد دامنهٔ وسیعی دارند و اغلب از ماهیتی فلسفی برخوردارند، و مشتمل‌اند بر توصیف تاریخی معنای موسیقایی و نظریهٔ زیباشناختی، تغییرات منتهی به دگرگونی‌های خاص پراکتیس موسیقایی، تا توصیف جامعه‌شناختی اوضاعِ درحال‌تغییرِ پراکتیس‌ها، تا توصیف هستی‌شناختی چگونگی

1. *Esthetics of Music,* tr. W. Austin (Cambridge, 1982), 10.

تأثیر مفاهیم بر شکل‌گیری پراکتیس‌ها. به دلایل مسائل راهبردیِ ناشی از دغدغه‌های روش‌شناختی، پژوهشم را با موضوعات محدود فلسفی، به‌ویژه تلاش فیلسوفان تحلیلی برای توصیف شأن هستی‌شناختی آثار موسیقایی، شروع می‌کنم.

یکم

نظریه‌های تحلیلیِ مربوط به اثر موسیقایی از چه سخن می‌گویند؟ کلاً در این زمینه چهار دیدگاه اصلی وجود دارد. بخش بعدیِ فصل حاضر به معرفی مختصر هر یک از این دیدگاه‌ها و نمایندگان اصلی‌شان می‌پردازد تا خوانندگان اجمالاً با حال‌وهوای نظریه‌پردازی تحلیلی آشنا شوند.

ابتدا دیدگاه افلاطونی را از نظر می‌گذرانیم.[۱] در یکی از صورت‌بندی‌های این دیدگاه بر خلاف عقل سلیم استدلال می‌کنند که آثار موسیقایی کلی و جهان‌شمول‌اند ــ شاید حتی از انواع طبیعی هستند ــ و از ساختارهای صوتی تشکیل شده‌اند. زمانی‌ـ مکانی نیستند و ابدی‌اند. مدت‌ها پیش از هر گونه فعالیت آهنگسازی و مدت‌ها پس از فراموش شدنشان هستی دارند. هستند، حتی اگر کسی هیچ اجرا یا نسخه‌های پارتیتور[۲] آثار مزبور را نیافریند. ساخت اثر بیشتر به معنای کشف اثر است تا خلق آن.

نیکلاس ولترستورف[۳] جانب چنین دیدگاهی را می‌گیرد، هر چند نظریهٔ وی از توصیفِ پیش‌گفته پیچیده‌تر است. از دید او آثار در زمرهٔ انواع طبیعی‌اند که کسی ساختار صوتی آن‌ها را نیافریده است. همیشه این امکان وجود داشته که ساختارهای صوتیِ مقتضیْ نمونه‌ای معرّف پیدا کنند. آهنگسازان با کشف چنین ساختارهایی به ساختن اثر مبادرت می‌ورزند و، با تعیین شرایط اجرای صحیح آثار، چنین ساختارهایی را به آثارِ خودشان

۱. در این‌جا از اصطلاحات افلاطونی (و جلوتر اصطلاحات ارسطویی و نام‌انگارانه) به گونهٔ استانده و امروزی سخن گفته‌ایم. استفاده از این اصطلاحات بدین معنا نیست که افلاطون با چنین عباراتی در خصوص موسیقی صحبت کرده است. همچنین به جای پارتیتور از نسخه‌های پارتیتور (score-copies) سخن خواهم راند تا به خوانندگان یادآور شوم که شأن هستی‌شناختی پارتیتور به‌خودی‌خود مسئله‌دار است. آیا پارتیتوری خاص مجموع همهٔ نسخه‌های پارتیتور است یا نوعاً از حیث هستی‌شناختی با اثری ادبی قابل‌مقایسه است؟ آیا پارتیتور به همان معنا وجود دارد که مثلاً طراحی ساختمان به وسیلهٔ معمار یا حتی طرحی اولیه هست؟

2. score-copies

3. Nicholas Wolterstorff

تبدیل می‌کنند. در این دیدگاه، آثار نه‌تنها جزء انواع طبیعی و خلق‌نشده، بلکه هنجار نیز هستند، زیرا می‌توانند مصداق‌های درست و نادرست داشته باشند.[۱]

راه دیگری برای توصیف دیدگاه افلاطونی نیز وجود دارد. وجه اشتراکش با توصیف قبلی آن است که آثار فراتر از اجراها و نسخه‌های پارتیتورشان وجود دارند، و تفاوتش به این دلیل است که آثار را هستنده‌هایی شبه‌افلاطونی تلقی می‌کند، از این رو شبه‌افلاطونی [تلقی می‌کند]، زیرا خلق شده‌اند. با این حال آثار شأن افلاطونی‌شان را حفظ می‌کنند، زیرا در اجراها مصداق می‌یابند. در شرح یادشده، آثار مقید به زمان و مکان‌اند؛ یعنی به فعالیت آهنگسازانه‌ای که به وجودشان آورده و به خصایص زمان‌ـمکانیِ موارد خاص (اجراها و نسخه‌های پارتیتور) که آن‌ها را به شکل مصداق درمی‌آورد متکی‌اند.[۲]

در دیدگاه افلاطونی و جرح‌وتعدیل‌یافتهٔ جرولد لوینسون، آثارْ انواع یا گونه‌های ساختاری به حساب می‌آیند و نشانه‌هایشان اجراهای انضمامی و منفردند. انواعِ ساختاری از قسم خاصی به نام انواعِ ابتکاری[۳] هستند.

لوینسون اثر را با ساختار صوتی و همچنین با ساختار ابزارِ اجرا (سازبندی) مشخص می‌کند. ولی افزون بر آن می‌گوید که اثر را، از آن‌جا که از قسم خاصی است، کاملاً نمی‌توان با این دو ساختار مشخص کرد، بلکه این معیار در تشخیص آن نیز لازم است که اثر در زمانی خاص، از جانب آهنگسازی خاص، و در بافتار[۴] تاریخی مشخصی آفریده می‌شود.[۵]

با توسل به تصور روابط وابسته می‌توان دیدگاه عمیقاً افلاطونی را از دیدگاه جرح‌وتعدیل‌یافتهٔ افلاطونی متمایز ساخت. در دیدگاه اولی، آثارْ مستقل و در دیدگاه دومی، وابسته‌اند. فقط انواعِ وابسته برای به وجود آمدنشان نیازمند عملِ ارادیِ مشخص

۱. خصایص یک نوع در صورتی هنجار (normative) به شمار می‌آیند که هر نوع هنجار (norm kind) «نتواند چیزی داشته باشد که مصداق درست [ـِ نوع مزبور] باشد و [جزء خصایص هنجارِ یادشده] نباشد». (*Works and Worlds of Art*, 51–57) همهٔ ویژگی‌های هنجار ضروری و اساسی نیستند، اما همهٔ ویژگی‌های اساسی هنجارند. برای بحث خوبی دربارهٔ دیدگاه ولترستورف بنگرید به

J. C. Anderson, "Musical Kinds", *British Journal of Aesthetics,* 25 (1985), 43–49.

۲. برای بحثی مفصل‌تر راجع به مقید بودن بنگرید به

E. Husserl, *Experience and Judgment: Investigations in a Genealogy of Logic,* ed. L. Landgrebe (London, 1973), 264–269.

3. initiated types

4. context

5. "What a Musical Work is", 5–28.

و بشری‌اند و برای بقای خود به اجراها و پارتیتورها نیاز دارند.[۱] اما در هر دو دیدگاه، آثارْ هستنده‌هایی متمایزند. تمایز با استقلال یکی نیست. ذکر این‌که آثارْ متمایزند یعنی وجودی فراتر یا بیشتر از وجود اجراها و نسخه‌های پارتیتور دارند، صرف‌نظر از رابطه‌ای که با دو مورد آخری دارند. تمایزْ اثر را فی‌نفسه به سان هستنده‌ای انتزاعی یا انضمامی مشخص می‌کند؛ وابستگیْ ارتباطِ آثار با اجراها و نسخه‌های پارتیتورِ آن‌ها را مشخص می‌سازد.[۲]

دوم

در دیدگاه ارسطویی آثار جوهرهایی‌اند (نوعاً ساختارهای صوتی) که در اجراها و نسخه‌های پارتیتور نمایش داده می‌شوند. همانند دیدگاه‌های افلاطونی در این‌جا نیز آثار تا وقتی الگوهایی صوتی باشند که در اجراهای مختلف به نمایش درمی‌آیند انتزاعی‌اند. با این همه آثارْ ساختارها یا الگوهایی اساسی‌اند که به چیزهای دیگر تعلق دارند و جزء طبیعی آن‌هایند، و هستنده‌های متمایز و خاصِ خود نیستند. هر جوهریتی که دارند با جوهریت اجراهایشان تمام می‌شود. این تفاوت بین دیدگاه افلاطونی و ارسطویی در نقد معروف ارسطو از نظریهٔ مُثُل افلاطون به چشم می‌خورد.

> متناقض‌تر [و عجیب‌تر][۳] از همه این گزاره است که اشیای معیّنی غیر از اشیای موجود در عالم مادی وجود دارند که همان اشیای محسوس‌اند، با این تفاوت که ابدی‌اند، ولی اشیای محسوس فاسدشدنی‌اند. از نظر ایشان، انسان فی‌نفسه، اسب فی‌نفسه و سلامتی

۱. وابستگی اثر و اجرا ماهیتی مجازی دارد از این حیث که اثری خاص ممکن است در زمانی معیّن اجرا نشده باشد، هر چند پیوسته به لحاظ عملی امری امکان‌پذیر باقی می‌ماند، اثر فقط پس از خلق اثر می‌تواند اجرا شود. وابستگی بین اثر و آهنگساز منشئی هستی‌شناختی دارد. برای بحث در مورد موضوع وابستگی بنگرید به
Ingarden, *Time and Modes of Being,* tr. H. R. Michejda (Springfield, Ill., 1964), ch. 3.
برای بحث در خصوص برنهادهٔ ضرورت [توجه به] منشأ [اثر] بنگرید به
S. Kripke, *Naming and Necessity* (Oxford, 1980),
و نیز
C. Lord, "A Kripkean Approach to the Identity of a Work of Art", *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* 35 (1977), 147–155.

۲. مقایسه کنید با
Wolterstorff, "Towards an Ontology of Artworks", *Noûs,* 9 (1975), 115:
«برخی شک دارند که... ما واقعاً دو هستندهٔ متمایز داریم ــ اجرا و آن چیزی که اجرا می‌شود.»

۳. افزودهٔ نویسنده.ـم.

فی‌نفسه وجود دارند، بدون هیچ قید و شرط دیگری... درست مثل کسانی که می‌گویند خدایان وجود دارند، اما به صورت بشر. از نظر ایشان خدایان صرفاً انسان‌های ابدی‌اند، درست همان‌طور که برای پیروان افلاطون هم مُثُل صرفاً اشیای محسوس ابدی‌اند.[۱]

ارسطو قضیه را پیچیده‌تر می‌کند، بدین ترتیب که از نظر وی جوهرها وجود ثانویه‌ای دارند مشتق از وجود اولیهٔ امور انضمامی‌ای که آن‌ها را تجسم می‌بخشند. بنابراین احتمالاً باید آثار را اموری متمایز در معنای ثانویه در نظر گرفت، صرفاً به این دلیل که جوهرهایی‌اند که در اجراها و نسخه‌های پارتیتور تجسم می‌یابند. بنا به چنین تعبیری می‌توان قائل به این دیدگاه بود که جوهرها نیز می‌توانند مستقلاً به معنای ثانویه شاید به شکل ظرفیتی تحقق‌نیافته یا اثبات‌نشده وجود داشته باشند.

شرح کندال والتون تا جایی ارسطویی است که او هر اثر را با الگویی صوتی تعیین می‌کند که در هر یک از اجراهای آن اثر ارائه می‌شود. از دید وی اثرْ فی‌نفسه «ابژه یا رویداد خاصی» (چیزی جوهرین) نیست، اما به گونه‌ای است که اجراها می‌توانند با آن «تناسب» داشته یا نداشته باشند. بنا به استدلال وی، اثر عبارت است از مشخصاتِ سازی و الگوی اصوات که ساختاری سلسله‌مراتبی دارند و پارتیتور است که آن‌ها را تصدیق و مشخص می‌کند، «منهای هر گونه توصیه‌ای که در باب اجرای خوب [ـِ اثر] ذکر شده است». اجرا برای این‌که اجرای درست یا بی‌عیبی از اثر باشد، باید صرفاً همین الگوی خصوصیات صوتی را به نمایش بگذارد. در این‌جا بار دیگر نوع برداشت ما از آثار به نگاهی هنجار یا تجویزی ــ مثل شیوه‌نامه، الگوریتم یا طرح ــ شباهت پیدا می‌کند.[۲]

سوم

سومین راه برای این‌که تصوری از آثار داشته باشیم آن است که هیچ گونه وجود انتزاعی

1. *Metaphysics,* III. 2: 997b5–10 (*The Basic Works of Aristotle,* ed. R. McKeon (New York, 1941), 720).

2. "The Presentation and Portrayal of Sound Patterns," 237–257.
مقایسه کنید با دیدگاه چارلتون دربارهٔ آثار به مثابهٔ امکان‌هایی ابداعی که در اجراها تحقق می‌یابند:
W. Charlton, in *Aesthetics* (London, 1970), 27–33;
و دیدگاه پرایس (K. Price) در باب آثار به مثابهٔ دسته‌جوهرهای گوناگون:
"What is a Piece of Music?", *British Journal of Aesthetics,* 22 (1982), 322–336.