فلسفه‌موسیقی

ترجمه مریم صفایی

فلسفه موسیقی مطالعه پرسش‌های بنیادین درباره ماهیت موسیقی و تجربه ما از آن است. فلسفه موسیقی چون دیگر شاخه‌های فلسفه از پیش معرفت به حوزه مورد مطالعه را مفروض در نظر می‌گیرد. اگرچه برخلاف فلسفه علم به عنوان مثال فلسفه فعالیت‌های هنری چون موسیقی، به گونه‌ای است که اکثر مردم پیشینه‌ای درباره موسیقی دارند و علت آن صرفاً این است که آنها عضوی از موسیقی فرهنگی هستند. از این رو، در مورد پرسش‌های ما بعد الطبیعه و معرفت شناسی ، نه تنها بسیاری از مردم نمی‌توانند به سرعت پرسش‌های فلسفی‌ای را که موسیقی مطرح کرده درک کنند، بلکه پیش از وارد شدن به این رشته به طور آکادمیک تمایلی ندارند درباره آن فکر کنند.

شاید موسیقی هنری است که ارائه کننده اکثر معماهای فلسفی است. برخلاف نقاشی، آثار موسیقی اغلب دارای لحظات بسیاری هستند و هیچ کدام از آنها با خود اثر ارتباطی ندارد. بنابراین، پرسش این که اثر موسیقایی دقیقاً چیست در اصل پیچیده تر از همان پرسش درباره آثار نقاشی است؛ آثاری که در ابتدا به نظر می‌رسد موضوعی فیزیکی و ساده باشد. برخلاف ادبیات، نمونه‌های یک اثر هنری اجراهایی هستند که ارائه کننده تفاسیری از آن اثر محسوب می‌شوند؛ با این اوصاف این اثر هنری می‌تواند مستقل از هر اجرایی تفسیر شود. اجراها خود می‌توانند جداگانه تفسیر شوند. صحبت از تفسیر به این حقیقت اشاره می‌کند که ما موسیقی را هنری می‌دانیم که غرق در معنا است. برخلاف درام، موسیقی بدون کلام محتوای معنایی مشخصی ندارد. این مطلب این پرسش را مطرح می‌کند که چرا موسیقی را این‌قدر ارزشمند می‌دانیم. براساس تفکر بسیاری از فیلسوفان، این مسئله به توانایی ظاهری موسیقی برای بیان احساسات ارتباط دارد اما در عین حال به نوعی هم هنری انتزاعی باقی مانده است.

این مطلب به طور تقریبی منحصراً بر فلسفه موسیقی با نگاهی تحلیلی تمرکز می‌کند که ظرف ۵۰ سال گذشته به وجود آمده است.

موسیقی چیست؟

فراتراز موسیقی ناب

دراین مطلب بحث بر دو موسیقی مطلق و ناب تمرکز دارد– موسیقی بدون کدام که هیچ مؤلفه غیر موسیقایی آن را همراهی نمی‌کند. اکثر فیلسوفانی که آثار آنها در این مقاله مورد بحث قرار گرفته برای موسیقی چنین تقسیم بندی در نظر گرفته اند و برای این کار سه دلیل وجود دارد: نخست این که موسیقی ناب اغلب ارائه کننده دشوارترین مشکلات فلسفی است. این که چگونه یک زمینه موسیقایی از یک متن احساساتی می‌تواند دال بر غم و حزن باشد دارای پیچیدگی‌های کمتری است. برای مثال این امر را می‌توان در مقابل این مطلب قرار داد که چگونه یک قطعه موسیقی حتی بدون یک متن برنامه ریزی شده پیش برود، چرا که تجلی احساس می‌تواند به نوعی از متن به موسیقی منتقل شود. دلیل دوم این است که هرچه مشکلات سخت تر باشند راه حل‌ها ساده تر مورد ارزیابی قرار می‌گیرند. درست همان‌طور که مجرم شمردن فردی برای یک جرم آسان تر از هنگامی‌است که جرم باید میان تعدادی از همدستان در آن تقسیم شود، راه حل برای مشکل بیانگری موسیقی زمانی موفقیت آمیز می‌شود که بیانگر بودن موسیقی ناب توضیح داده شود. سوم این که بدیهی است بیانگری موسیقی ناب نقشی را در بیانگری موسیقی غیرناب برعهده خواهد گرفت. اگرچه متن ممکن است بتواند بخشی از بیانگری خود را به یک ترانه منتقل کند، اما برای مثال مؤلفه‌های

موسیقایی یک ترانه نیز ممکن است همین نقش را برعهده گیرنـد. یک متن احساسـاتی که برای یک ملودی شـاد و بلنـد درنظر گرفته می‌شـود در کلید اصلـی آن بیانگری را که در موسـیقی آرام خواهد داشت ندارد. به رغم این که در این مطلب از مسـئله بیانگری به عنوان مثال اسـتفاده شد این نکته‌ها درمورد بحث درک و ارزش موسـیقی نیز کاربرد خواهد داشت.

تعریف موسیقی

توضیـح درباره مفهوم موسـیقی معمولاً با ایـن ایده آغاز می‌شـود که موسـیقی صدایی سـازمان‌یافته اسـت. این توصیف از موسیقی بسیار وسـیع است چرا که نمونه‌های بسـیاری از صـدای سـازمان یافته وجود دارد امـا آنها را نمی‌توان موسیقی دانست. به عنوان مثال صدای انسان و صدای حیوانات و ماشین‌ها نیز سازمان‌یافته است. ممکن است کسی بگوید که موسیقی هنر صداهای سازمان یافته اسـت اما این تعریف نیز وسـیع به نظر می‌رسـد چرا که شـعر نیز دارای صدای سـازمان یافته اسـت اما موسیقی نیسـت. راجر اسـکروتن گفته اسـت صدای موسـیقی یا آهنگ صدایی اسـت که در میدان نیروی موسیقایی قرار دارد. ایـن تعریف به دور اسـت مگر این که بتوانیم میدان نیروهای موسـیقایی را از میدان نیروهای غیرموسـیقایی مشـخص کنیم. اسـکروتن چنین کاری را کرده و مدعی شـده اسـت که در موسـیقی ما هر صدایی را به صورت منظم می‌شنویم به طوری که این صداها بخش خاصی از تقسیمات اکتاو هستند. این درحالی است که تمام صداهای موسـیقی منظم نیستند. حتی در آثار سمفونیک کلاسیک نمونه‌ای ضربه‌های ناکوکـی وجود دارد و آثار الکترونیک نیز ممکن است دربرگیرنده نویز سفید باشد. یکی دیگر از مشـکلات توصیف اسـکروتن از آهنگ این است که وی آهنگ را پدیده‌ای ذهنی و غیر عینی می‌داند که به کاربرد استعاره‌ای تخیلی شنونده از مفاهیم ویژه صداهایی وابسته است که می‌شنود.

قطعه «۴ دقیقـه و ۳۳ ثانیه» اثر جان کیج نمونه‌ای برای نوعی تعریف از موسـیقی محسـوب می‌شـود. این تعریف پرسشـی را مطرح کرده اسـت که آیا صدای سازمان یافته شـرط لازم امری اسـت که آن را موسـیقی می‌دانیم. باید یادآور شـد که گرچـه از این قطعه به عنوان سـکوت یاد می‌شود اما کیج محتوای این قطعه را صدایی می‌داند که در طول اجرای موسیقی رخ داده است و آن را به سکون نوازنده مرتبط نمی‌کند. با این حال می‌توان قطعه سـکوت فرضی را بـرای بخشـی درنظر گرفت که مخاطـب تصور می‌کند به سـکوت اجرای موسـیقی گوش فرا می‌دهد تا صداهای غیرقابل اجتناب در سـالن که موجب حواس‌پرتی می‌شود. بـه نظر می‌رسـد جرالد لویسـون «۴ دقیقـه و ۳۳ ثانیه» حقیقی و یک قطعه سـکوت را درنظـر گرفته و نمونه‌های سـازمان یافتن صدا را محدود کرده و یادآور شـده اسـت که سـکوت‌های آثار سنتی نیز بخشـی از سازمان یافتگی آنها به عنوان صدا هسـتند. اسـتفان دیویس از سوی دیگر استدلال می‌کند که کیج با ساخت این قطعه فراتر از حدود موسـیقی رفته است چون صدا سـازمان یافته است گرچه ممکن اسـت در طول اجرای یک قطعـه صداهای مجاور هم به گوش برسد. براساس اعتقاد دیویس، قطعه کیج هنر است اما موسیقی نیست؛ اثری پیشرو از یک اجرای هنری. اگر بتوان از ضرورت این که صدای سازمان یافته موسیقی است چشم پوشـی کرد، می‌توان قطعه کیج را بعد دیگری از موسیقی دانست(برای مثال به علت نقشی که در جهان موسیقی ایفا می‌کند).

هستی شناسی موسیقی

هسـتی شناسی موسـیقی مطالعه انواع مؤلفه‌های موزیکال موجود و نسبت‌های میان آنها است. بیشترین مسائلی که در این رابطه مورد بحث قـرار می‌گیرند ماهیت متافیزیکی آثار کلاسـیک، روابط میان آنها و اجرای هنری صحیح و معتبر آن اسـت. اخیراً علاقه به هستی شناسی سنت‌های مختلف موسـیقی غربی و غیرغربی و نوعی نگرش شـکاکانه درباره ارزش و امکان ارائه هسـتی شناسی موسیقی گسترش یافته است.سنت کلاسیک غربی دربرگیرنده آثار موسیقی متعددی است و به همین نحو اجراهای متعددی را هم می‌پذیرد.

بسـیاری از مباحثی کـه درباره ماهیت چنیـن آثاری مطرح می‌شود در دام تکرار همان بحث‌هایی گرفتار است که "مسئله هسـتی شناسـی کلی‌ها" گرفتار آن شده اسـت. نام‌گرایان معتقدنـد که آثـار موسـیقی مجموعـه‌ای از جزئیات عینی مثل نشـانه‌ها و اجراها هسـتند. این نگرش با اعتراض‌های خاصی مواجه اسـت.ایده آلیست‌ها معتقدند که آثار موسیقی موجوداتی ذهنی هسـتند. کالینگوود و سارتر به ترتیب آثار موسـیقی را اعیان و تجربه‌هایی خیالی دانسـتند. گه‌گاه این عقیده که آثار موسـیقی آثاری خیالی، داسـتانی یا غیرواقعی هستند مورد توجه قرار می‌گیرد.

ایـن مطلـب، بـا توجه بـه وضعیت مناقشـه آمیز هسـتی شـناختی موجودات خیالی، چندان مؤثر نیسـت. نظریه‌های اعیـان خیالـی در امتـداد همـان خطوطـی طبقـه بندی می‌شـوند که نظریه‌های آثار موسیقی طبقه بندی می‌شوند. نظریه دیگر درباره موضوع مورد بحث "حذف انگاری" است؛ نظریه‌ای که براسـاس آن آثار موسـیقی وجود ندارند. حذف انگاری ابتدایی می‌تواند به وسـیله این اسـتدلال مورد دفاع قـرار گیرد که از هیچ کـدام از نظریه‌های اثباتی ماهیت آثار موسیقی نمی‌توان به شـکل قانع کننده‌ای دفاع کرد. حذف انگاری پیچیده تر احتمالاً اسـتدلال می‌کند که آثار موسیقی ناموجودهای ارادی هستند (همچنان که گئورگ ری در مورد موجـودات خاص زبانی چنین اسـتدلال می‌کند). به عبارت دیگر شاید بتوان بدون این که وجود آثار موسیقی را مفروض

داریم، هر ارجاع و اشــاره آشــکار به آنها را مشخص و تبیین کنیــم. این دیدگاه، اتخاذ موضع میانــه‌ای بین نام انگاری و ایده آلیسم خواهد بود.

موسیقی و احساسات

مهم‌ترین پرســش فلسفی که درباره موســیقی و احساسات به کــرات مطرح می‌شــود این اســت که موســیقی چگونه می‌تواند احساسات را بیان کند. گروه دوم از پرسش‌ها درباره پاسخ‌های احساسی شنونده‌ها به موسیقی است. این پرسش‌ها دربرگیرنده چرایی و چگونگی پاسخ احساسی ما به موسیقی، ارزش چنین پاسخ‌هایی و علت انتخاب چنین موسیقی‌هایی توسط ما است، به رغم این که واکنش‌های منفی چون حزن در پــی دارد. نظریه پردازان نوعاً خود را به علت ســادگی به موســیقی "ناب" یا " مطلق" محدود کرده اند. اگرچه تعجب آور اســت که چنین نمونه محوری خارج از این محدوده قرار می‌گیرد. علــت این محدودیت معمولاً این اســت که درک چگونگی همراهی متن با موسیقی ساده تر است. برای مثال می‌تواند احساســاتی را که در متن مشاهده می‌شود بیان کند. از ســوی دیگر یک معیار مهم برای ارزیابی چنین موســیقی این است که آهنگ ساز چگونه موسیقی را برای متن انتخابی خود تنظیم کرده است. بنابراین متن همراهی کننده موسیقی برای بیان احســاس موســیقایی کافی نیست. از این رو دلیل بهتری براین که این نوع موسیقی‌ها را در یک سو قرار دهیم این اســت که رابطه متقابل میان متن و موســیقی یا ســایر مؤلفه‌ها احتمالاً بســیار پیچیده است و بهترین رویکرد به آن با نظریه‌ای است که به خوبی رشد یافته باشد.

درک موسیقی

حیوانات نیز می‌توانند صدای موســیقی را به نوعی بشــنوند. ســگی که در خانه نگاهداری می‌شود ممکن است به واسطه صدای بلندی که دســتگاه تقویت کننــده صدا تولید می‌کند وحشت کند.اما شنیدن موســیقی توسط انسان به این شکل نیست؛ ما می‌توانیم موســیقی را همراه با درک گوش کنیم. مؤلفه‌های این تجربه ازدرک موســیقی چیست؟ برای درک ایــن مطلب می‌توان از یک قیاس اســتفاده کرد. در حالی‌که صــدای یک قطعه از موســیقی بدون کلام ممکن اســت به وســیله یک آوانگاشت ارائه شــود، تجربه ما از آن به عنوان موســیقی به وســیله چیزی شــبیه یک پارتیتور متمایز بهتر نمایان می‌شود.

ما تن‌های مستقلی را می‌شــنویم که ملودی‌ها،هارمونی‌ها، ریتم‌ها، بخش‌ها و تعامل میان این مؤلفه‌ها را خلق می‌کند. این درک موسیقایی تا حدودی چند بعد را هم دربر می‌گیرد. درک شما از یک قطعه یا یک سبک مشخص ممکن است از درک مــن عمیق تر باشــد، درحالی که عکــس این امر نیز می‌تواند در مورد قطعه یا ســبک دیگری صادق باشــد. من ممکن اســت یک قطعه خاص را بیش از شــما شنیده باشــم اما ممکن اســت درک من از آن کامل نباشد. ممکن اســت درک کلی من از موســیقی اندک باشد به نوعی که تنها یک نوع موســیقی را درک کنم اما شما انواع مختلفی را بفهمیــد. عــلاوه بر این قطعات یا انــواع مختلف قطعات ممکن اســت مستلزم داشتن توانایی‌های مختلف باشد، چرا که برخی از موســیقی‌ها هیچ نوع‌هارمونی ندارند که بتوانیم درباره آن صحبت کنیم و برخی هم ملودی ندارند. بسیاری اســتدلال می‌کنند که علاوه بر ویژگی‌های موسیقایی ناب، درک احساسات بیان شــده در یک قطعه مستلزم درک آن قطعه است.

هرکس ممکن اســت منابعی از اصطلاحــات تکنیکی چون ملودی، آکورد، پیش درآمد و ســونات داشــته باشد تا تجربه خــاص موســیقی و تجربه موســیقایی خود را بــه طور کلی توصیــف کند. بســیاری بر این باورند که بــرای گوش دادن به موســیقی همراه بــا درک آن ضرورتی ندارد فرد تمام این مفاهیم را به طور واضح دراختیار داشته باشد یا فرهنگ لغاتی منسجم داشته باشــد. این درحالی است که بسیاری تصدیق کــرده اند که چنین دانش نظری و واضحی می‌تواند به درک عمیق موســیقی کمــک کند و شــرط لازم توصیف و درک تجربه فردی موسیقی و یا درک تجربه دیگران است.

به نظر می‌رســد مبنای تجربه موســیقی تجربه نواها باشــد؛ تجربــه نواهایی که در مقابل صداهــای منظم قرارمی‌گیرند. درجایی که نوایی به عنوان یک موســیقی به گوش می‌رسد به نوعی به ســایر نواها از نظــر بلندی یا کوتاهی یا به نوعی در اکتــاو ارتباط پیدا می‌کند و همچنین تجربه قطعه درحالی باشــد که ما ملودی‌ای از دور دست می‌شویم. راجر اسکروتن اســتدلال می‌کند که این تجارب به نحــوی غیرقابل تقلیل اســتعاری هســتند، چرا که دربرگیرنده کاربــردی از مفاهیم فضایی‌اند که لفظاً فضایی درنظر گرفته نمی‌شود. مالکوم باد اســتدلال می‌کند که متوسل شــدن به استعاره در این زمینه مبهم اســت چرا که در مرحله نخســت مشــخص نیست که وقتی تجربه‌ای را اســتعاری می‌دانیم مقصود چیســت و دوم این که استعاره تنها از طریق تفسیر و تعبیر آن معنا می‌دهد؛ معنایی که اسکروتن نه تنها نتوانسته ارائه کنند بلکه استدلال وی نیز امکان پذیر نیســت. باد اظهار مــی‌دارد که ظاهراً در رابطه با مفاهیم و واژگان موسیقی ناب(نه سه بعدی) استعاره قابل تقلیل و در پی آن حذف کردنی اســت. استفان دیویس نسبت به این که واژه فضایی هم قابل حذف باشد ابراز تردید می‌کند اما با مخالفت باد نسبت به محوریت استعاره هم عقیده اســت. ولی اســتدلال می‌کند که اســتفاده ما از اصطلاحات فضایی و پویایی برای توصیف موسیقی اصطلاحاتی فرعی و ثانویه اســت، اما از نظر لفظی این اصطلاحات برای توصیف فرآیندهای موقتی چون بالا و پایین شدن بازار بورس و سهام و غیره کاربرد دارد.

منبع

دانشنامه راتلج