هستی‌شناسی موسیقی، تبیینی از امکان و چگونگی واقعی بودن اثر موسیقایی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۲/۲۰ / تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۲۵

محمّدامین خلیلیان[۱]

دکترایِ فلسفه هنر، دانشکدهٔ حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

چکیده

هستی‌شناسی اثر موسیقایی یکی از پر اقبال‌ترین گرایش‌های معاصر در فلسفهٔ موسیقی شناخته می‌شود. در سه دههٔ گذشته، در سنت تحلیلیِ فلسفهٔ موسیقی مباحث هستی‌شناختی بسیار متنوع و متفاوتی همچون رابطهٔ آثار با اجراها و ویژگی‌های مرتبط آن‌ها با نت‌نوشت اثر، انتزاعی بودن اثر، کشف یا خلق شدن اثر و بسیاری پرسش‌های چالش‌برانگیز دیگر مورد توجّه واقع شده است. با این حال شاید محوری‌ترین پرسش هستی‌شناختی این باشد که آیا آثار موسیقایی وجود دارند یا نه؟ این مقاله نشان می‌دهد سه نظریهٔ ایدئالیسم، نام‌انگاری و افلاطون‌گرایی به عنوان پر دامنه‌ترین نظریه‌ها در فلسفهٔ تحلیلی موسیقی، علی‌رغم تمایزهای بسیار، در واقع‌گرا بودن و صحّه‌گذاشتن بر وجود اثر موسیقایی اشتراک نظر دارند. در این مقاله به تبیین چگونگی واقع‌گرا بودن این نظریّه‌ها و طرح موضع آنها در خصوص این پرسش که آیا اثر موسیقایی وجود دارد یا نه، می‌پردازیم.

واژگان کلیدی: فلسفهٔ موسیقی، هستی‌شناسی اثر موسیقایی، ایدئالیسم، نام انگاری، افلاطون‌گرایی، واقع‌گرایی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[۱] m.amin.khalilian@gmail.com

مقدمه

استفاده از اصطلاح فلسفهٔ "تحلیلی" ارجاعی است به سبک، روش و موضوعات محوری در فلسفهٔ انگلیسی زبان که از ابتدای قرن بیستم و به‌طور خاص با تکیه بر آراء برتراند راسل و جرج ادوارد مور، رایج شده است(Davies,2011:294) . به عبارت دیگر فلسفهٔ تحلیلی با تأکیدش بر مباحث مشخّص و موضوع محور در تقابل با فلسفهٔ قاره‌ای قرار می‌گیرد که بیشتر در ارتباط با سیستم‌ها و نظریه‌های فراگیر و کلی است. با این حال، این تمایزات در فلسفهٔ موسیقی با موانع زیادی روبرو هستند چرا که بسیاری از نتایج و برآمده‌های حاصل از فلسفهٔ تحلیلی موسیقی قابل تفکیک از فلسفه قاره‌ای آن نیست(Roholt, 2017:49).

فلاسفهٔ تحلیلی تا پایان دههٔ بیستِ قرن گذشته تقریباً هیچ توجّه و اشتیاقی به موسیقی به عنوان یک موضوع فلسفی نشان ندادند. آن‌ها بیشتر متأثر از اظهارات و رهیافت‌های ابتدایی امّا برانگیزاننده‌ای بودند که فلاسفهٔ پیشین در رابطه با موسیقی مطرح کرده‌اند. با این حال از ابتدای قرن بیستم تا به امروز به‌طور کلی سه موضوع در بین فلاسفهٔ تحلیلی موسیقی اهمیّت پیدا کرده است: ۱) بیان احساس در موسیقی، ۲) چیستی یا ماهیّت اثر موسیقایی، ۳) این مسئله که فرایند فهم و درک اثر موسیقایی شامل چه چیزهایی می‌شود.

در خصوص بیان احساس در موسیقی یعنی مورد ۱) فلاسفهٔ تحلیلی، این پرسش را مطرح می‌کنند که اگر موسیقی بیانگر عواطف و احساسات است -که پاسخ بیشتر این افراد نیز مثبت است- این رویداد چگونه میسّر شده و آیا می‌تواند به معنای واقعی کلمه بیانگر عواطف و احساسات باشد؟ و آیا این بیانگری در ازاء ارتباط با جهان عواطف انسانی شکل می‌گیرد یا در ارتباط با جهان متعلّق به خود موسیقی؛ و یا شاید هیچ کدام و به طریقی وصف‌ناشدنی است که موسیقی بیانگر است. در حوزهٔ هستی‌شناسی موسیقی یعنی مورد ۲) آثار با اجراها و ویژگی‌های مرتبط با نت‌نوشت‌شان است که مورد توجّه فلاسفه قرار می‌گیرند. در مقابل اگر آثار موسیقایی ابژه‌هایی انتزاعی باشند، آیا به این معناست که آنها کشف می‌شوند یا خلق می شوند؟ چه چیزهایی یک اجراء را اجرایی متعلّق به اثر می سازد؟ آیا وفاداری به اثر، مهّم تلقی می‌شود و وفاداری به اثر متضمن چیست؟ و یا این که اجراکنندهٔ اثر، در تفسیر اثر موسیقایی، تا چه اندازه آزاد است؟ ۳) در رابطه با مسئلهٔ درک اثر، آیا آگاهی در خصوص ویژگی‌های تکنیکی اثر، ضروری تلقی می‌شود یا نه؟ و آیا مخاطبین اثر موسیقایی، باید ساختار صوتی موسیقی را شناسایی کنند یا نه؟ و چرا ما برای موسیقی ارزش والایی قائل هستیم؟ در این برّرسی از میان این طیف وسیع مباحث پرسش‌های مربوط به وجوه هستی‌شناختی اثر موسیقایی مدّنظر قرار دارند.

پیشینه تحقیق

در سه دههٔ گذشته مباحث مربوط به فلسفهٔ موسیقی و به‌طور خاص هستی‌شناسی موسیقی در سنت تحلیلی و حتی قاره‌ای بسیار مورد توجّه بوده است. کتب و مقالات بی‌شماری در حوزهٔ فلسفهٔ موسیقی به رشته تحریر درآمده است امّا این مباحث در ادبیات فلسفی در زبان فارسی بسیار کم مورد اقبال بوده و هنوز به درستی معرفی نشده‌اند. تنها چند مدخل در خصوص هستی-شناسی اثر هنری با اشاراتی به هستی‌شناسی موسیقایی به فارسی برگردانده شده‌اند. از آن جمله می‌توان به مطالبی در مدخل‌های "تاریخ هستی‌شناسی هنر" از دانشنامهٔ فلسفهٔ استنفورد، ترجمهٔ ابراهیم لطفی، نشر ققنوس و "فلسفه موسیقی" از دانشنامهٔ فلسفهٔ استنفورد، ترجمهٔ گلنار نریمانی اشاره کرد. با این حال مباحث مربوط به هستی‌شناسی موسیقی یکی از پر دامنه‌ترین موضوعات در مباحث نیم قرن گذشته ما بین فیلسوفان هنر در حوزهٔ فلسفهٔ موسیقی بوده است.

روش تحقیق

این پژوهش با رویکرد کیفی و به لحاظ هدف نظری-علمی و از منظر شیوهٔ انجام توصیفی-تحلیلی می‌باشد. ابزار و شیوهٔ جمع-آوری اطلاعات با استفاده از متون کتابخانه‌ای انجام پذیرفته است. داده‌های بدست آمده بر مبنای هدف مقاله به تبیینی از سه نظریهٔ برجسته پرداخته و تلاش شده سیر مشخّصی از مفهوم واقع‌گرایی در آن‌ها برّرسی شود.

بنیان‌های هستی‌شناختی اثر موسیقایی

در هستی‌شناسی اثر موسیقایی یعنی مورد دوّم از موضوعات سه‌گانه بالا، سه رویکرد چالش‌برانگیز بیش از مباحث دیگر مورد بحث واقع می‌شوند: ماهیّت هستی‌شناختی آثار موسیقایی، تمایزات ممکن در وضعیت هستی‌شناختی آثار موسیقایی که متعلّق به سنت‌های موسیقایی متفاوت می‌باشند، و نتایج برآمده از آن چه به منزلهٔ مصادیق اصیل از یک اثر به حساب می‌آیند(Ravasio,2019)[۲]. در همین راستا، تقریباً تمامی رویکردهای هستی‌شناسی موسیقی، سه معیار را مدّنظر قرار می‌دهند: تکرارپذیری، قابلیت شنیداری و نحوهٔ به وجود آمدن

[۲] Ravasio, Matteo (Analytic Perspectives in the philosophy of Music) *The Internet Encyclopedia of Philosophy, ISSN 2161-0002, https://www.iep.utm.edu ,2019*

اثر. پرسش‌هایی که صرفاً وضعیت هستی‌شناختی اثر موسیقایی را مدّنظر قرار می‌دهند، به بحث از این سه معیار می‌پردازند که تحت عنوان بنیان‌های هستی‌شناختی اثر موسیقایی از آن یاد می شود.

در ابتدایی‌ترین تعریف، هستی‌شناسی به مطالعهٔ آن‌چه که وجود دارد، می‌پردازد. از این منظر بسیاری از مسائل کلاسیک فلسفه به عنوان مسائل هستی‌شناختی تلقی می‌شوند، به‌طور مثال چگونه می‌توان وجود خدا را اثبات کرد؟ و یا آیا آزادی واقعاً وجود دارد؟ این پرسش‌ها هستی‌شناختی هستند به این معنا که آیا مشخصاً چیزی وجود دارد یا نه[۳]. از سوی دیگر، هستی‌شناسی می‌تواند به عنوان رشته‌ای شناخته شود که دغدغه‌اش فهم چگونگیِ هویّت، ویژگی‌ها و اجزای کلی موجودیّت‌هاست. اکثر مباحث هستی‌شناسی موسیقی، آن‌چنان که در ادامه می‌آید، به معنای دوّم از هستی‌شناسی تعلّق دارند. در معنای دوّم، کار هستی‌شناسی مطالعهٔ روابط بنیادینی است که در بین چیزها وجود دارند و ما فهم‌شان می کنیم: مسائلی مانند این که چگونه یک خصیصهٔ کلی همچون سرخی با امری جزئی به مثابهٔ چیزی سرخ نسبت پیدا می‌کند و یا چگونه یک رویداد به افراد یا ابژه‌هایی که به آن شکل بخشیده‌اند قابل ارجاع است.

با این حال دقیقاً نمی‌توان گفت که منظور از هستی‌شناسی چیست و وجوه تمایز آن با متافیزک به چه شکل است. به عبارت دیگر، نه تنها روشن نیست که شخص چگونه باید پرسش‌های هستی شناختی را حل و فصل نماید بلکه این نیز نامشخّص است که هستی‌شناسی دقیقاً به چه منظوری به کار گرفته می‌شود و یا به مثابهٔ یک رشته چه پیش فرض‌هایی را مدّنظر قرار می‌دهد، فهم این مسئله هدف اصلی حوزه‌ای به نام فرا هستی‌شناسی[۴] است که خود، بخش قابل‌توجّهی از هستی‌شناسی تلقی می‌شود. با توجه به مطالب فوق، هستی‌شناسی می‌تواند به مثابهٔ ساختاری با سه رویکرد محوری دیده شود: ۱) مطالعهٔ آن چیزی که هست ۲) مطالعهٔ بارزترین و رایج‌ترین ویژگی‌ها و برّرسی چگونگی نسبت و روابط بین اجزای آن چیزها ۳) مطالعهٔ فرا هستی‌شناسی یعنی فهم این که هستی‌شناسی در صورت وجود برای چه اهدافی به خدمت گرفته می‌شود و از چه روش‌هایی برای پاسخ به پرسش‌های خود استفاده می‌کند(Hofweber,2018).

اگر چه وجه تمایز هستی‌شناسی و متافیزیک خود مسئلهٔ بغرنجی است و هدف ما نیز مشخّص کردن تمایز آن‌ها نیست، در اینجا هستی‌شناسیِ هنری را مترادف متافیزیک قرار می‌دهیم؛ زیرا همان‌طور که تأکید شد این ملاحظات به‌طور مشخّص قابل تفکیک از یکدیگر نیستند. بنابراین منظور از هستی‌شناسی ، نه تنها برّرسی برخی مفاهیم کلی هستی‌شناختی است، بلکه به‌طور خاص به کارگیری نظریّه‌های هستی‌شناسی در رابطه با نوع خاصی از چیزها، مثلاً آثار موسیقایی.

تقریباً چهار تا پنج دههٔ گذشته، فلاسفهٔ تحلیلی به کاوش و برّرسی گزینه‌هایِ هستی‌شناختیِ آثار موسیقایی (گسترهٔ گیج‌کنندهٔ نوع خاصی از چیزها و ابهامات برآمده از آن‌ها)، پرداخته‌اند. به‌طور نسبی تمام این گزینه‌های چالش‌برانگیز، به مثابهٔ پاسخ محتملی به این دو پرسش کلیدی هستند: ۱) آیا آثار موسیقایی حقیقتاً وجود دارند؟ ۲) ماهیّت آثار موسیقایی دقیقاً چیست؟

به نظر می‌رسد فلاسفهٔ متعّهد به هستی‌شناسی موسیقایی باید بپذیرند که آثار موسیقایی وجود دارند و این مسئله غیرقابل انکار است؛ و صرف‌نظر از وضعیّت وجودی‌شان -که آیا منظور از آثار موسیقایی چیزی به مثابهٔ دست‌ساخته‌ها، انواع، کنش‌ها، و یا ابژه‌های انتزاعی و غیره است یا نه-، آثار موسیقایی ظاهراً این شایستگی را دارند که در کمینه‌ترین معنای ممکن، واقعی در نظر گرفته شوند. بنابراین پرسش نخست یعنی "آیا آثار موسیقایی حقیقتاً وجود دارند؟"، حشو به نظر می‌رسد. البته نظریه‌هایی هستند که وجود اثر موسیقایی را زیر سؤال قرار می‌دهند. این طیف در نظریه‌های هستی‌شناسی موسیقی تحت عنوان ضدواقع‌گرایان شناخته می‌شوند، به‌طور نمونه نظریه‌های حذف‌گرا[۵]و تخیل‌گرا[۶] مدعی این هستند که هیچ اثر موسیقایی در این جهان وجود ندارد(Cameron, 2008:295-314).

بعد از تلاش‌های حذف‌گرایانه، بیشترین بخش از هستی‌شناسی موسیقی -به مثابهٔ مطالعه و فهم ماهیّت آثار موسیقایی- عملاً در معنای دوّم یعنی پرسش از ماهیّت اثر به کار گرفته شده است، یعنی تحقیق در خصوص "ذات متافیزیکی" آثار موسیقایی و نحوه روابط آن‌ها با اجراهای‌شان. آثاری که در سنت موسیقی کلاسیک غربی و چه غیر غربی به عنوان آثار موسیقایی شناخته می‌شوند، می توانند به صورت وجودهای چندگانه فهم شوند. یک اثر موسیقایی می‌تواند چندین مرتبه و در زمان‌های مختلف باز تولید شود؛ همچنین می‌تواند در مکان‌های مختلفی به‌طور همزمان اجرا شود. از یک منظر کلی، هر اجرا، نواختن و برداشت موسیقایی که از نظر مکانی قابل شناسایی باشد، تنها یک نمونه از آن اثر موسیقایی تلقی می‌گردد، نمونه‌ای که اثر خود را در آن

---

[۳] برای اطلاع بیشتر بنگرید به (Thomasson,2006) (Kania,2008), (Dodd, 2008).

[۴](meta-ontology)

[۵]Eliminativist

[۶]Fictionalist

اجرا پدیدار می کند و برای عموم دسترس‌پذیر می‌شود. با توجّه به معنای از پیش تعیین شده یا همان معنای دوّم، یکی از برجسته‌ترین چالش‌های هستی‌شناسی موسیقی، تبیین و توصیف "ذات" اثر موسیقایی و موجودیّت انضمامی‌اش در رخدادهای زمانی-مکانی شناخته می‌شود.

از آن‌جایی که هستی‌شناسی موسیقی به خود هستی‌شناسی وابسته است رویکرد افراد به ماهیّت اثر موسیقایی نیز به قلمرو کلی هستی‌شناسی وابسته می‌باشد. به تعبیر دیگر، بستر هستی‌شناسی به بیشترین وجه ممکن به افراد در روشن ساختن و متمایز کردن رویکردهای متفاوت در خصوص شأن آثار موسیقایی کمک می‌کند(Thomasson, 2005:221-223). به عنوان نمونه می‌توان این ادعا را که آثار موسیقایی ابژه‌های انضمامی منحصر به فردی هستند، مورد ملاحظه قرار داد. این که "آثار موسیقایی به عنوان بخشی از جهان واقع، چه نوع موجودیّتی در نگاه فرد دارند؟" ، دو پاسخ بسیار متفاوت خواهد داشت. نام‌انگاران و افلاطون‌گرایان براین باورند که آثار موسیقایی ابژه‌های انضمامی منحصر به فردی هستند؛ امّا در عین حال در مورد آنچه واقعاً این امر را شامل می‌شود، با یکدیگر تقابلات جدی دارند. نام‌انگاران براین باورند که اثر موسیقایی ابژه‌های انضمامی منحصر به فردی هستند که امور جزئی شناخته می‌شوند در حالی که افلاطون‌گرایان بر این باورند که اثار موسیقایی ابژه‌های انضمامی منحصر به فردی هستند که نمونه یا مصادیقی از کلیّات شناخته می شوند(Kania, 2013:199-210). این رویکردها در خصوص معیارهای تجربه شنیداری و اجرایی از یک اثر موسیقایی مشخص نیز با هم اختلاف نظرهای جدی دارند. گروه اوّل (نام‌انگاران) اظهار می‌کنند که اثر را نمی‌شنوند بلکه تجلّی انضمامیّت یافته‌ای از اثر را می‌شنوند چرا که به باور آن‌ها، خود اثر یک ساختار انتزاعی غیرقابل درک است. گروه دوّم (افلاطون‌گرایان) این فرض را در نظر می‌گیرند که هرگز نمی‌توانند دو بار و به‌شکل تکرارپذیر تجربهٔ یکسانی از شنیدن یک اثر داشته باشند چرا که از منظر افلاطون‌گرایان "اثر بودن" نمی‌تواند چیزی به غیر از ترکیب یا مجموعه‌ای از همه اجراهای متنوع یک اثر باشد. با این حال، نکتهٔ اصلی این است که پایبندی و تعّهد به پرسش های بنیادین هستی‌شناسی بر شیوهٔ توصیف یا تفسیر ما از وضعیّت اثر موسیقایی تأثیرگذار خواهد بود. باید تأکید کرد که توضیح و تبیین قاعده‌مند و چارچوب‌پذیر از هستی‌شناسی موسیقی، نیازمند مشارکت مباحثی است که ارتباط آن‌ها با یکدیگر در سناریوی گسترده‌تری به نام بنیان‌های شکل دهنده هستی‌شناسی قابل فهم است. پرسش‌هایی همچون "چگونه نظریه‌ها در هستی‌شناسی موسیقی در ارتباط با هستی‌شناسی های بنیادینِ متفاوت قرار می‌گیرند؟"، و یا " نظریه‌ها و خصایص آن‌ها در هستی‌شناسی موسیقایی چقدر به متافیزیک وابستگی عمیق‌تری دارند؟" این‌ها پرسش‌هایی هستند که باید در بر ساخت محتمل و قابل پذیرش مباحث معاصر هستی‌شناسی موسیقی مدّنظر قرار گیرند (Dodd, 2008 Kania, 2008).

در بخش بعدی این مقاله تلاش خواهم کرد که با تحلیل برخی از مواضع مرجع در دو اردوگاه نام‌انگاری و افلاطون‌گرایی به بحث از این پی‌آمدها بپردازم و نشان دهم چگونه طیف نظریّه‌های هستی‌شناسی واقع‌گرایانه در یک پیوستار نمود می‌یابند. البته باید گفت برای فهم بهتر این دو نظریه هستی‌شناختی باید رویکرد واسطی توضیح داده شود که نه دقیقاً در گروه واقع‌گرایان قرار می‌گیرد و نه در گروه ضد واقع‌گرایان. این نظریّه که قائل به نوعی ماهیّت ذهنی برای آثار موسیقایی است را نظریّه ایدئالیستی می‌نامیم(Kania, 2017). نهایتاً آن چه که باید مورد کنکاش قرار دهیم این سه نظریّه خواهد بود: ایدئالیسم، نام‌انگاری و افلاطون‌گرایی.

نظریه ایدئالیستی موسیقی

در هستی‌شناسی موسیقی، ایدئالیسم نظریه‌ای است که در آن آثار موسیقایی ابژه‌های ایدئالی هستند که تنها در ذهن یا تخیّل آهنگ‌سازِ خالق آن‌ها، وجود دارند. از این منظر، آثار موسیقایی به هیچ عنوان موجودیّت مادی ندارند. این انکار بنیادین ماهیّت مادی اثر موسیقایی و به‌طور کلی اثر هنری ریشه در آراء و نوشته‌های بندتو کروچه دارد. این انگاشت از غیر مادی بودن آثار هنری در آثار کروچه از زمانی که او ادعا کرد آثار هنری نمی‌توانند موجودیّت فیزیکی یا مادی داشته باشند، به وضوح قابل رصد است؛ چرا که از نگاه وی آثار هنری به حد اعلی واقعی هستند در حالی که دنیای مادی ما غیرواقعی است(Levingston, 2016). به‌طور کلی زمانی که او به بحث از هستی‌شناسی می‌پردازد باورش براین است که چیزی در ورای ذهن وجود ندارد. کروچه بین ابژه‌های فیزیکی همچون صندلی، درخت و گل... و ابژه‌های ذهنی همچون باورها، تفکّرات و رویاها تمایز قائل می‌شود، باوجود این آثار هنری را به عنوان ابژه‌های ذهنی مورد توجّه قرار می‌دهد. به عبارت دیگر، کروچه آثار هنری را ابژه‌های ایده‌آل محض تلقی می‌کند. همچنین مدعی این هم نمی‌شود که آثار هنری به واسطه ماهیّت غیرمادی‌شان به کمترین میزان ممکن واقعی باشند. این دقیقاً همان دلیلی است که موجب می‌شود نگرش ایدئالیستی او قابل تقلیل به فرم مشخصی از واقع‌گرایی و یا ضد واقع‌گرایی نباشد.

کالینگوود برجسته‌ترین نماینده و پیرو آراء کروچه در دنیای انگلیسی زبان است. با این حال در آراء آن‌ها تمایزات عمیقی نیز

وجود دارد. برخلاف کالینگوود که باور دارد محتوای بیانگرانهٔ اثر هنری چیزی در درون هنرمند است، مباحث کروچه بر فرم و کلیات تأکید دارد. در بررّسی نظریّهٔ کروچه-کالینگوود در خصوص ماهیّت اثر هنری باید دو نکته مورد توجه قرار گیرد: ابتدا باید روشن شود اثر هنری در چه معنایی مورد نظر است و به‌طور خاص‌تری اثر موسیقایی نه به مثابهٔ ابژهٔ فیزیکی بلکه به مثابهٔ کنش تخیلی آگاهانه‌ای است که از طریق آن بیانی خلاقانه رخ می‌نماید. این نظریه با برداشتی که اثر هنری را به نوعی دست‌ساخته یا مصنوع تقلیل دهد به شدّت در تقابل است. طبق نظریه کروچه -کالینگوود این تفسیر از ماهیّت اثر هنری حداقل به دو دلیل نادرست و غلط است. اوّل این که، این منظر برداشت اشتباهی از رابطه و نسبت بین هنر و عواطف ارائه می‌نماید و این بحث را پیش می‌کشد که هدف هنر برانگیختن عواطف و احساسات در میان مخاطبین است. و دوّم این که، رویکردی که اثر هنری را دست‌ساخته و ابژه‌ای فیزیکی تلقی می‌کند سوءبرداشتی از فرایند خلاقیّت هنری دارد به این معنا که فرآیند خلاقیّت تنها شامل فرایند دگردیسی مواد و مصالح هنری است. در مقابل، نظریه کروچه-کالینگوود بر این تأکید می‌کند که اگر چه هنرمند به عنوان خالق اثر هنری به بیان عواطف شخصی خود در اثر هنری می‌پردازد، هیچ علاقه و تمایلی برای برانگیختن تأثیرات عاطفی در مخاطب خود ندارد. از این منظر خلاقیّت هنری فعالیتی تخیّلی شناخته می‌شود. ایدئالیست‌ها براین عقیده‌اند که اثر هنری آن چیزی نیست که ما می‌بینیم و یا می‌شنویم، بلکه آن چیزی است که ما در ذهن‌مان تصویر یا تخیّل می‌کنیم. بنابراین، ایجاد یک قطعه موسیقایی، ایجاد یک قطعه تخیّلی یا خیالی است؛ از این منظر، نگارش قطعهٔ موسیقایی برای اشتراک‌گذاری با دیگر افراد به معنای خلاقیّت نیست بلکه نوعی جعل‌کردن است. کالینگوود خود در این‌باره می‌گوید:

انسان به اصوات آرایش و نظم می‌بخشد، ممکن است آن را زمزمه کند، بخواند و یا آن را توسّط یک ساز اجرا کند. و یا ممکن است هیچ یک از این کارها را انجام ندهد و صرفاً به نگارش آن روی کاغذ اکتفا کند... او این چیزها را در معرض تجربهٔ عموم قرار می‌دهد، نهایتاً این اصوات بخشی از اذهان عمومی می شوند. با این حال، تمامی این کنش‌ها فرع بر واقعیّت اثر هستند. و ایجاد و شکل‌گیری واقعی اصوات چیزی است که در داخل ذهن خالق اثر اتفاق می‌افتد؛ نه هیچ جای دیگر (Collingwood, 1983:134).

به باور کالیینگود وجود یافتن اثر تخیّلیِ هنری به طور کامل، تنها در ذهن خالق اثر میسر می‌شود؛ و مخاطبین تنها در جهت برساخت این ابژه ایده‌آل از طریق نگارش انضمامی موجود از آن که توسّط هنرمند ایجاد شده، تلاش می‌کنند. حتی این نگارش از اثر نیز ناتمام و ناقص است، بنابراین: "مخاطب به عنوان دریافت‌کننده تلاش می‌کند برساختی دقیق از تجربهٔ تخیّلی هنرمند در ذهن خود ایجاد نماید که همواره با جستجویی بی‌پایان در هم آمیخته است؛ با این وجود این برساخت تنها می‌تواند به شکل جزئی روی دهد(Ibid, 289)".

بنابراین اثر هنری، ابژه ذهنی محضی است که در بهترین شرایط می‌تواند از طریق نگارش‌های[۷] ملموس اثر، از یک ذهن به ذهنی دیگر منتقل شود. البته نقدهای بسیاری به نظریهٔ ایدئالیستی وارد است. در واقع، مسئله این است که باید به روشنی توسط ایدئالیست‌ها توضیح داده شود که منظور از "ابژه ذهنی محض" ، کدام یک از ابژه‌های قصدی، استعلایی و یا ابژه های عُروضی[۸] هستند. ایرادات دیگری نیز به این نظریهّ وارد است؛ این که "چه کسی تضمین می‌کند که برساخت ذهنی مخاطب کاملاً مشابه اثر تصویر شده توسّط هنرمند باشد؟" یا "چه کسی تصدیق می کند که هویّت واقعی ابژه‌های ذهنی به‌درستی مورد توجّه قرار گرفته است؟" در حقیقت، از آن‌جایی که آثار هنری به مثابهٔ موجودیّت‌های ذهنی مورد توجه قرار می‌گیرند، شرایط هویّت‌ساز متفاوتی نسبت به ابژه‌های عادی خواهند داشت.

نگرش ایدئالیستی یا نگرش ضد ماده‌گرا بودن اثر هنری، اگر چه به سادگی ضد واقع‌گرا نیز شناخته نمی‌شود امّا کاملاً وجوه فیزیکی اثر هنری را که مواجه هنرمند با مواد و مصالح و رسانه سازنده اثر به‌واسطهٔ آن‌ها آغاز می‌شود، نادیده می‌انگارد. این پیش فرض، ما را به سمت پیامدهای گیج‌کننده‌ای در ارتباط با نحوه به وجود آمدن اثر هنری سوق می‌دهند. تلقی از اثر به مثابهٔ ابژه ذهنی و یا تجربه تخیّلی ذهنی فرد می‌تواند ، در غیاب گونهٔ درستِ توجه و دریافت، هستی اثر را به ورطهٔ نابودی بکشاند در حالی که اگر همان گونه از توجّه معطوف به سیستم فیزیکی - که سازنده و حتی بنیان اثر است- باشد، هستی اثر دوباره احیاء می شود. به طور مثال هر زمان که اپرای ارایشگر شهر سویل اثر روسینی به اندازه کافی مورد توجه قرارگیرد یعنی اجرا و شنیده شود و مورد تأمل واقع شود هستی‌اش پابرجا می‌ماند امّا اگرکسی آن را اجرا نکند و مورد بحث قرار نگیرد هستی‌اش متوقف می‌شود. بنابراین در رویکرد یا نظریه ایدئالیستی، هستی اثر هنری بر وجودی متناوب[۹] دلالت دارد.

---

[۷] Recordings

[۸] Supervenient

[۹] Intermittence

نظریهٔ نام‌انگاری در هستی‌شناسی موسیقی

منظور از کاربرد نام‌انگاری در خصوص هستی آثار موسیقایی چیست؟ نام‌انگاری به عنوان یک تقریر اولیّه، موردی دشوار و مناقشه برانگیز در حوزه هستی‌شناسی موسیقی تلقی می‌شود. بطور کلی نام‌انگاری نظریه‌ای است که در آن آثار موسیقایی تحت عنوان انواعی از چیزهای انضمامی[۱۰] همچون نت‌نوشت و یا اجرا وجود دارند (Kania, 2008:22). در این تقریر نام‌انگاران التزام به وجود اثر موسیقایی به مثابهٔ ابژهٔ انتزاعی را رد می‌کنند. بررّسی ادعای نام‌انگاران در خصوص نحوهٔ هستی ابژه‌های موسیقایی -یا همان چه که واقع‌گرایان به عنوان ابژه‌های انتزاعی همچون، سمفونی، سونات و کوارتت مورد توجّه قرار می‌دهند- به طور پرسش برانگیزی ضد واقع‌گرا شناخته می‌شود. نام‌انگاران این باورکه هستی ابژه‌های موسیقایی وجود وابسته به ذهن دارند را رد نمی کنند امّا آن‌ها این وجود را صرفاً به مثابهٔ امور جزئی[۱۱] می‌پذیرند و نه به مثابهٔ موجودیّت‌های کلی یا به تعبیری به عنوان کلیّات[۱۲]. بنابراین نام‌انگاری از یک طرف هستی آثار موسیقایی را به شکل وجودهای وابسته به ذهن می‌پذیرد و از طرفی دیگر وجود آثار موسیقایی را به عنوان ابژه‌های انضمامی نیز انکار نمی‌کند. در واقع نام‌انگاران از منظر اوّل ضدواقع‌گرا و از منظر دوّم واقع‌گرا هستند(Kania, 2013:198).

با این حال اکنون برای وضوح بیشتر و درک مناسب‌تر باید ببینیم این موضع هستی‌شناختی بر چه مبنایی شکل گرفته است. طرفداران نام‌انگاری، معمولاً عقاید خود را بر اساس مباحث و معیارهای کلی توجیه می‌کنند. نام‌انگاران در اولین قدم به بحث از مسائل حاصل از تقابلات علی درباره امور انتزاعی و منحصراً در ارتباط با نحوه ایجاد اثر موسیقایی می پردازند. بنا به تعریف نام-انگاری ابژه‌های انتزاعی، ابژه‌های هستند که در خارج از فضا وجود دارند. این مسئله بیانگر این چالش است که اگر ابژه‌های انتزاعی به رابطهٔ علی در نمی‌آیند، بنابراین نمی توانند تعامل و یا مواجهه‌ای با دستگاه ادراکی ما هم داشته باشند. بن کاپلن و کارل ماتسِن در دفاع از این نگاه نام‌انگارانه این گونه اظهار می-کنند: اگر آثار موسیقایی ابژه‌های انتزاعی باشند که نمی‌توانند به رابطهٔ علی درآیند، پس ما چگونه می‌توانیم به آثار موسیقایی رجوع کنیم و یا هر دانشی در مورد آن‌ها بدست آوریم؟ مهّم‌تر از آن، چگونه هر یک از تجربه‌های موسیقایی ما می‌تواند تجربه‌ای از خود آثار موسیقای شناخته شود اگر بتوانیم با چنین پرسش‌های همه جانبه‌ای کنار بیاییم این مباحث، قانع‌کننده به نظر می‌رسند. یکی از راه‌هایی که در این خصوص می‌توانیم در پیش بگیریم این است که آثار موسیقایی را به عنوان ابژه‌های انضمامی در نظر بگیریم (Caplan and Matheson, 2006: 59).

نگاه کلی طرفداران معاصر نام‌انگاری موسیقایی، به هیچ وجه بر فرمی از هستی انتزاعی آثار موسیقایی دلالت ندارد. نام‌انگاران بر این باورند که تنها اجراهای انضمامی و نسخه‌های موجود از نت-نوشت، اثر موسیقایی محسوب می‌شوند. متعاقباً، از این منظر، ماهیّت آثار موسیقایی توسّط دسته‌بندی‌ها، طبقه‌بندی‌ها و مجموعه‌هایی مرتبط با اجراهای آن آثار شکل می‌گیرند. لیدا گر این دسته بندی را اینگونه بیان می‌کند: آثار موسیقایی چیزی بیش از نشانه‌های زبانی نیستند؛ اسامی و توصیفاتی که به مثابهٔ شیوه‌ای مناسب برای ارجاع، به دسته یا مجموعه‌های مشخّصی از ویژگی‌های منحصر و ویژه، شناخته می‌شوند و به طرق خاصی به خدمت گرفته می‌شوند. این نشانه‌ها فقط به عنوان اعضای یک خانواده انتخاب می‌گردند، که به لحاظ بیولوژیکی و یا به‌طور قانون‌مند در ارتباط با یکدیگرند(Goehr,2007:17).

منظری مشابه این دیدگاه، توسّط گودمن در اثر مشهورش زبان-های هنر مطرح می‌گردد. برای فهم بهتر ریشه‌های پیدایش نظریهٔ نام‌انگاری، باید ارجاع مختصری به دیدگاه گودمن در رابطه با نام‌انگاری داشته باشیم، که نقش بسیار برجسته‌ای در شکل‌گیری و برانگیختن آراء گسترده، در ادبیات این موضوع داشته است(Scheffler,1972 Elgin,1997).

گودمن تحلیل‌های خود را با این پرسش آغاز می‌کند که چرا در هنرهایی همچون نقاشی و پیکرتراشی آثار جعلی وجود دارند در حالی که در ادبیات و هنرهای اجرایی همچون موسیقی و نمایش چنین آثاری وجود ندارند؛ و با ارجاع به ماهیّت متفاوت هنرهای نقاشی و پیکرتراشی و ملاحضات مرتبط با موسیقی و نمایش به پرسش فوق پاسخ می‌دهد. وی براین باور است که هنرهایی همچون نقاشی و پیکرتراشی هنرهای منفرد و یا خودنگارانه[۱۳] هستند، امّا هنرهایی همچون موسیقی، نمایش و همچنین ادبیات دیگرنگارانه[۱۴] یا غیرخودنگارانه[۱۵] هستند. در واقع آثار جعلی تنها در هنرهای منفرد یا خودنگارانه امکان وجود دارند، البته تمام آثار خودنگارانه منفرد نیستند. برای مثال هنر حکاکی با این که هنر منفردی شناخته نمی شود، با این وجود هنر خودنگارانه نیز تلقی نمی‌گردد. به عبارت دیگر، در دیدگاه گودمن "خودنگارانه" نمی‌تواند معادل دقیق منفرد بودن باشد. بنابراین، تعیین کردن

[۱۰] Concrete , Concretization
[۱۱] Particulars
[۱۲] Universals
[۱۳] Autographic
[۱۴] Allographic
[۱۵] Non-autographic

این که یک ابژه (بطور مثال یک نقاشی) نمونه‌ای از یک اثر است بدون تعیین چگونگی نحوهٔ شکل‌گیری آن اثر میسر نیست. به این معنا که شرایط هویّت‌ساز آثار هنری خودنگارانه و منفرد، از تاریخ شکل‌گیری آن آثار جدا نیست. در واقع یک اثر هنری جعلی فاقد ماهیّت تاریخی شکل دهنده است، در حالی که تاریخ داشتن یا شرط تاریخی یک اثر، شرط ضروری برای اصیل خواندن آن اثر است. طبق دیدگاه گودمن، از آن جایی که ما نمی‌توانیم در آثار نقاشی، شرایط هویّت‌ساز اثر را از تاریخ شکل‌گیری‌اش متمایز کنیم، لذا سوءتفسیر در آن تاریخ موجب جعل اثر می‌شود.

حال باید دید دربارهٔ هنرهای دیگرنگارانه چه می‌توان گفت؟ در مورد موسیقی، ادبیات و نمایش ما می‌توانیم بدون مراجعه به تاریخ پیدایش اثر مصادیق آن را تشخیص دهیم؛ چرا که در این موارد قراردادهایی وجود دارند که مشخّص می‌کنند، باید ویژگی-هایی به مثابهٔ مصادیق درستی از اثر بدون ارجاع به تاریخ شکل-گیری آن، وجود داشته باشند. به ادعای گودمن این ویژگی‌ها بسته به امکان نشانه‌گذاری تحقّق‌پذیر می‌شوند. در مورد آثار موسیقایی نقش نشانه‌گذاری به عهدهٔ نت‌نوشت موسیقایی گذاشته شده است: "نت‌نوشت موسیقایی از میان همه ویژگی‌های ممکن ابزارهایی را برای تشخیص ویژگی‌های بر سازندهٔ اثر فراهم می کند، و این امر برای مشخّص‌کردن محدودهٔ تغییرات مجاز در هر یک از ویژگی‌ها و تثبیت اجزای مورد نیاز آن‌ها است(Goodman, 1976:113). "

بر این مبنا، گودمن ماهیّت آثار موسیقایی را بر مبنای دسته‌ای از اجراهای آن اثر که با نت‌نوشت مطابقت کامل داشته باشند، تشخیص می‌دهد؛ یعنی اجراهایی که الزامات تعیین شده در نت-نوشت را برآورده می‌کنند. به تعبیر دیگر، آثار موسیقایی برآمدی از مطابقت مجموعه‌ای از اجراهای گذشته، حال و آینده است که با نت‌نوشت مطابق باشند. در واقع وظیفهٔ اصلی نت‌نوشت موسیقایی تشخیص یک اثر از اجرایی به اجرای دیگر است. بنابراین نت‌نوشت باید یک اثر را تعریف کند (Goodman, 1976:128). طبق نظر گودمن با توجه به نت‌نوشت یک اثر، ما باید توانایی تشخیص این را داشته باشیم که آیا یک اجرای مشخص، اجرایی از آن اثر هست یا نه؟ از سوی دیگر برای تشخیص یک اجرای مناسب از اثر باید فقط یک نت‌نوشت وجود داشته باشد که اجرا با آن مطابقت کند. گودمن در مباحث خود تا این حد پیش می‌رود که نت‌نوشت می‌تواند به عنوان کارکتری که الزامات منطقی مشخصی را برآورده می‌کند، در یک نظام نمادین مورد توجه قرار گیرد. این الزامات منطقی همان چیزهایی هستند که سیستم نشانه‌ای را شکل می‌بخشند. گودمن برای نشانه‌گذاری فهرستی از پیش شرط‌های نحوی و معناشناختی از جمله "انفصال نحوی[۱۶]"، "افتراق نحوی[۱۷]" و "تعین منفرد[۱۷]"را مدّنظر قرار می‌دهد. به باور گودمن اگر نت‌نوشت اثر همه این موارد را مدّنظر قرار دهد، ویژگی‌های ساختاری‌اش برای تعین بخشیدن به هویّت اثر کافی است. بنابراین، این شروط نحوی و معناشناختی نوعی آزمون برای تعین یافتگی محسوب می‌شوند که آیا هویّت اثر در مجموعه‌ای از نسخه‌های کپی نت‌نوشت و اجراهای آن‌ها در واقع حفظ شده است یا نه؟ نوعی آزمون بازیابی. اگرچه در این جا قصد پرداختن به پرسش‌های تخصّصی در خصوص آراء گودمن را نداریم، امّا مهّمترین نکته مشکلاتی است که از دیدگاه‌های او -هنگامی‌که یک نت‌نوشت موسیقایی عادی را به مثابهٔ نظام نشانه‌ای بر می‌شمارد- حاصل می‌شود.

نقدهای بسیاری به رویکرد گودمن و ابهامات ناشی از دیدگاه او طرح شده است. از منظر گودمن، اگر چه مفاهیمی چون زیری و بمی، کشش زمانی و سرکلیدها و خطوط حامل الزامات نظام نشانه‌ای شناخته می‌شوند امّا مفاهیمی چون تمپو، دینامیک و رنگ صدایی بسیار مبهم و بلاتکلیف هستند. گودمن در نهایت این گونه نتیجه می‌گیرد که مفاهیم دستهٔ دوّم نمی‌توانند شروط نشانه‌گذاری را برآورده کنند چرا که از لحاظ سرعتِ اجرای اثر (تمپو)، تنها یک شیوهٔ درست و یا نوعی التزام که پایبندی به نت‌نوشت را به‌طور کامل نشان دهد، وجود ندارد. با این حال، هستی‌شناسی معاصر موسیقی در مخالفت با رویکرد گودمن از آن گذر کرده است. بنابه گفتهٔ استراوسن، رویکرد گودمن قابل تحویل به فرمی از مباحث متافیزیک تجدید نظرگرایانه[۱۸] است که "دغدغه‌اش تولید یا ایجاد ساختار بهتری است(Strawson, 1963: 9).

نظریهٔ افلاطون‌گرایی در هستی‌شناسی موسیقی

همان طور که دیدیم، نام‌انگاری موسیقایی حوزهٔ بسیار مناقشه‌برانگیزی است که مشخّص‌ترین ادعای آن این است که آثار موسیقایی صرفاً قابل تقلیل به اجراست. با این حال، با اتکاء به مباحث معاصر در هستی‌شناسی تحلیلی موسیقی، برای فهم بهتر اثر موسیقای باید از رویکرد نام‌انگاری نیز گذر کنیم. این مسئله به این معنی نیست که مباحث مربوط به نام‌انگاری در بین نظریه‌پردازان از استقبال کمتری برخوردار است؛ در واقع بیشتر نظریه‌پردازان تحلیلی ترجیح می‌دهند که فرمی از واقع‌گرایی را در ارتباط با آثار موسیقایی مدّنظر قرار دهند

[۱۶] Syntactic Disjointness
[۱۷] Finite Differentiation
[۱۷] Unique Determination
[۱۸] Revisionary

(Kania, 2013: 197). حال باید ببینیم این واقع‌گرایی جدای از مباحث نام‌انگاری چه وجوه دیگری را شامل می‌شود.

واقع‌گرایی موسیقایی را می‌توان بر مبنای این ایدهٔ ساده که آثار موسیقایی ابژه‌های انتزاعی هستند توصیف کرد، یا به‌طور کلی آثار موسیقایی را نوعی ساختار صوتی انتزاعی تلقی کرد(Kania, 2014). با این حال این توضیح ساده از اثر موسیقایی به مثابهٔ ساختار انتزاعی تکرار شونده شامل چندین مصداق و نمونه است. همچنان که جولین داد بیان می‌کند "وجوهی از اثر موسیقایی که نیازمند به توصیف هستند، و یا وجوهی که ما به عنوان فلاسفه توسّط آن‌ها سرگشته می‌شویم، دقیقاً همان چیزهایی هستند که به عنوان عوامل تکرارپذیری آثار موسیقایی معرفی می‌شوند(Dood, 2008: 1118)." آثار موسیقایی به ذات موجودیّتی تکرارپذیر دارند؛ اجراها و تفاسیر چندگانه‌شان نمونه‌ها یا مثال‌هایی از آثار هنری هستند به این معنا که هر یک از این نمونه‌ها رخدادهای متفاوتی تلقی می‌شوند و مخاطب را به‌سوی "خود اثر" هدایت می‌کنند. با این حال این پرسش‌ها پیش می‌آیند که "چه نوع چیزهایی تکرارپذیر هستند؟"و یا "تکرارپذیری هستی‌شناختی چگونه قابل توجیه است؟".

فلاسفه با استناد به راه‌حل‌های افلاطون‌گرایی، پاسخ‌هایی ظریف و برازنده برای این پرسش‌ها پیدا کرده‌اند. به منظور درک این‌که این دسته از فلاسفه واقع‌گرا چگونه به فهم اثر موسیقایی می پردازند، باید در خصوص افلاطون‌گرایی موسیقایی و اختصاصاً در مورد مباحث متافیزیکی که در ذیل آن مطرح می‌شوند، چیزهای بیشتری گفته شود. در ادامه تمرکز مباحث‌مان بیشتر بر بحث و برّرسی قسمت‌های مختلف نظریه افلاطون‌گرایی در شکل افراطی و معتدل آن خواهد بود.

نگرش افلاطون‌گرایی رویکردی است که در آن چیزها به مثابهٔ لبژه‌های لنتزاعی یعنی لبژه‌های غیرزمانی و مکانی وجود دارند(Kivy 1983, 1987). بحث از افلاطون‌گرایی بحثی نسبتاً متأخر و رویکردی معاصر شناخته می شود که طرفداران سرسختی نیز دارد(Dodd 2000,2007,2010). فرم‌های افلاطونی برخی از ویژگی‌های ابژه‌های انتزاعی "مدرن" را در خود دارند. اگر چه این ابژه‌های انتزاعی خارج از زمان و مکان وجود دارند امّا برخلاف ماهیّت ابژهٔ انتزاعی در رویکردهای ایدئالیستی و نام‌انگاری، نوعی از تأثیر عِلی را به همراه دارند. بعد از افلاطون توجه به ابژه‌های انتزاعی به عنوان یکی از بحث‌های محوری از قرون وسطی تا دوران مدرن تلقی می‌شود. امّا با شروع قرن بیستم ابژه های انتزاعی در بین فلاسفه آلمانی و انگلیسی همچون فرگه و راسل جایگاه و اعتبار ویژه‌ای پیدا کرد. از پایان قرن بیستم بحث از ابژه‌های انتزاعی جایگاهی را پیدا کرده است که قبل از آن هیچ‌گاه چنین جایگاهی بدست نیاورده است. به واقع، مباحث مربوط به ابژه‌های انتزاعی نقش محوری را در مباحث متافیزیک معاصر، فلسفه زبان و هم چنین زیبایی‌شناسی ایفا می‌کنند.

در رویکرد اخیر ابژه‌های انتزاعی فاقد محمل زمانی و مکانی[۱۹] هستند. به تعبیر دیگر آن‌ها نه ابژه‌های فیزیکی هستند که در دنیای فیزیکی وجود دارند و نه ابژه‌های ذهنی، که ماهیّت ذهنی دارند و ایده‌های ذهنی تلقی می‌شوند. آنها کاملاً موجودات بی‌حرکت و ساکنی هستند که نمی توانند در روابط علت و معلولی با ابژه‌های دیگر تعامل داشته باشند. نظریهٔ اخیر کمی گیج‌کننده به‌نظر می رسد: چگونه ممکن است چیزی را بشناسیم با این که هیچ ارتباطی با آن نمی‌توانیم داشته باشیم؟ چگونه چنین چیزی ما را تحت تأثیر قرار می‌دهد؟

بنابر نظر افلاطون‌گرایان، ویژگی‌ها یا خصایص، مستقل از چیزهای عادی وجود دارند. به‌طور مثال دیوار سفید، میزگرد و دوستان‌خوب همگی در جهان فیزیکی وجود دارند؛ امّا در عین حال آن‌ها (افلاطون‌گرایان) باور دیگری هم دارند مبنی بر این که ویژگی‌هایی همچون سفیدی، گردی و خوبی به مثابهٔ ابژه‌های انتزاعی وجود دارند. به‌طور متناقضی افلاطون‌گرایان بر این باورند که حتی اگر مصداقی از یک ویژگی وجود نداشته باشد خود آن ویژگی می‌تواند وجود داشته باشد، به‌طور مثال دایرهٔ مربع. به هر شکل آن چه که افلاطون‌گرایان ابژه‌های انتزاعی تلقی می‌کنند گیج‌کننده و ابهام برانگیز به نظر می‌رسد وکاربرد افلاطون‌گرایی دربارهٔ هر نوع ابژه‌ای می‌تواند نزاع برانگیز باشد؛ افلاطون‌گرایی موسیقایی هم از این مسئله مستثنی نیست. حال باید ببینیم گفتمان افلاطون‌گرایی موسیقایی شامل چه مطالبی می‌شود.

نظریه‌های نوع-مظهر، افلاطون‌گرایی سخت و نرم

نظریهٔ هستی‌شناسی که مشهور به نظریهٔ نوع-مظهر[۲۰] است، که برای اولین بار توسّط ریچارد ولهایم مطرح شده در اردوگاه افلاطون‌گرایان اعتبار ویژه‌ای بدست آورده است چرا که ماهیّت دوگانه آثار موسیقایی را به شکل ظریف و زیبایی بیان می دارد: ایدهٔ محوری این نظریه این است که آثار موسیقایی انواعی از ساختارهای صوتی هستند که اجراهای‌شان (که شامل تفاسیر، ضبط و نواختن است)، مظاهری از آن نوع شناخته می‌شوند.

[۱۹] Non-Spatiotemporal

[۲۰] Type/Token

بدین طریق، تکرارپذیری چنین آثاری از طریق نحوهٔ طبقه‌بندی هستی‌شناختی آثار موسیقایی، یعنی مشخّص کردن نوع آن‌ها حاصل می شود(Dodd, 2002,2007).

جولیان داد به عنوان یکی از طرفداران برجستهٔ این منظر اظهار می‌دارد که "اگر آثار موسیقایی در دستهٔ انواع گنجانده می‌شوند رابطهٔ بین آثار و اجراهای‌شان همچون نمونهٔ مشخّص‌کننده‌ای از یک رابطهٔ مشترک خانوادگی است، درست مانند کلمه "میز" و مظاهر نوشتاری و گفتاری آن(Dodd, 2007: 11). استفاده از رابطهٔ نوع-مظهر در مباحث مربوط به تکرارپذیری آثار موسیقایی نیز امکان‌پذیر است. بطور کلی اثر موسیقایی حتی به‌واسطهٔ اجراهای متمایزش، بعنوان همان اثر شنیده می‌شود، درست مانند پیدا کردن یک کلمه و نمونه‌های مشابه آن در چندین متن متمایز. به نظر می‌رسد برخلاف نظریهٔ نام‌انگاری، نظریهٔ نوع-مظهر می‌تواند بین دو رویکرد متناقض در هستیِ اثر یعنی مادی بودن و انتزاعی بودن اثر موسیقایی مصالحه برقرار کند. راه‌حلی که نظریهٔ نوع-مظهر برای رفع این تناقض ارائه می‌نماید این است: درک یک اثر (شنیدن و دیدن اثر) می‌تواند به واسطه درک رویدادی از آن اثر نیز فراهم شود(Dodd,2002:381-402).

در ادامه به دو دسته‌بندی برجسته در اردوگاه افلاطون‌گرایی خواهم پرداخت. دستهٔ اوّل که تحت عنوان "افلاطون گرایان سخت" با چهره‌هایی همچون کیوی و داد شناخته می‌شوند و دسته دوّم که با عنوان "افلاطون‌گرایان نرم" معرفی می‌شوند و نمایندگانی چون تامسون، لوینسون، دیویس، هاول و استکر دارد. دستهٔ اوّل دست‌اندرکار انجام پروژه‌ای توصیفی هستند که آثار موسیقایی را به مثابهٔ شبه کلیّات و موجودات ابدیِ خارج از زمان و مکان بیان می‌دارند و دستهٔ دوّم، نظریه‌هایی را ساخته‌اند که نشان می‌دهد ما به چه شیوه‌ای درباره آثار موسیقایی فکر می‌کنیم و در این خصوص ملزم به این اعتراف باشیم که آثار موسیقایی به شکل تاریخی و زمینه‌گرایانه‌ای هستی منفردی دارند و با کنش انسانی است که حیات آن ها مسجل می‌شود. با این حال هر دو گروه مخالف پایداریِ شرایطِ هویّت‌سازِ اثر موسیقایی هستند یعنی این که هویّت اثر دست کم وابسته به تصنیف‌شدن است و یا به شکل نبوغ برانگیزی توسّط آهنگ‌سازش به وجود آمده است. در افلاطون‌گرایی سخت آثار موسیقایی موجوداتی انتزاعی تلقی می‌شوند که هیچ‌گونه موقعیت زمانی-مکانی ندارند(Kivy,1983:110). از منظر افلاطون‌گرایان سخت، آثار موسیقایی به مثابهٔ نت‌نوشت یا رویدادهای صوتی (یعنی اجراهای موسیقایی) همانند فرم‌های افلاطونی یا کلیات هستند؛ یعنی موجودات انتزاعی، ابدی و تغییرناپذیر که بطور ادارکی مجرد شناخته می شوند. آن‌ها بر این عقیده‌اند که آثار موسیقایی خلق نمی‌شوند بلکه کشف می‌شوند(Kivy, 1993, Dodd, 2007). مهّمترین نکته از منظر افلاطون‌گرایی سخت این است که آثار موسیقایی تحت عنوان اموری کلی که دارای مصادیق مشخّصی هستند شناخته می‌شوند و در نهایت تکرارپذیر هستند. با این حال، از منظر افلاطون‌گرایی نرم، آثار موسیقایی ابژه‌های انتزاعی هستند که وجودشان مستقل از اجراها و نت‌نوشت اثر است؛ این نگاه اگر چه امکان تکرارپذیری آثار هنری را توصیف می‌کند امّا آن‌ها را به عنوان موجودات غیرزمانی-مکانی نمی‌پذیرد؛ افلاطون‌گرایی نرم براین باور است که آثار موسیقایی در طول زمان و به مثابهٔ برامد یا نتیجهٔ کنش‌های انسانی پا به عرصهٔ وجود می‌گذارند و خلق می‌شوند.

نتیجه‌گیری

در رویکرد ایدئالیستی، اثر موسیقایی ابژهٔ ذهنی محضی است که در بهترین شرایط می‌تواند از طریق نگارش‌های ملموس اثر، از یک ذهن به ذهنی دیگر منتقل شود. این رویکرد ما را به اندیشیدن در مورد آثار هنری موسیقایی به مثابهٔ تجربه‌هایی دعوت می‌کند که می‌توانند متعلّق به هنرمند و یا مخاطب باشند. با این حال، این نظریه در نهایت تلفیقی از یک تجربه و ابژه‌ای که تجربه می‌شود را یکسان فرض می کند. امّا، این که "یک اثر هنری فراورده و یا بیانی از یک تجربهٔ زیباشناختی است" یک چیز است و این که "اثر طوری در نظر گرفته شده است که بتوان انواع مشابهی از تجربه‌ها را از آن استخراج کرد" چیزی دیگر است. در واقع، بینش‌های بنیادین در خصوص ماهیّت پایدار آثار هنری، پژوهشگران را به سوی بررّسی متغیّرهای بیشتری از مؤلفه‌های موجود در رویکرد ایدئالیستی سوق داده است که در آن‌ها هستی پایدار آثار هنری محتمل‌تر باشد. نهایتاً ایدئالیست‌ها قائل به وجود اثر موسیقایی هستند امّا این وجود داشتن را در فرمی از هستی انتزاعی تبیین می‌کنند.

در ادامه مسیر واقع‌گرایی، نام‌انگاران در اولین قدم به بحث از مسائل حاصل از تقابلات علی دربارهٔ امور انتزاعی و منحصراً در ارتباط با نحوه ایجاد اثر موسیقایی می‌پردازند. در تقابل با رویکرد ایدئالیستی، نگاه کلی طرفداران معاصر نام‌انگاری موسیقایی، به هیچ وجه بر فرمی از هستی انتزاعی آثار موسیقایی دلالت ندارد. نام‌انگاران بر این باورند که تنها اجراهای انضمامی و نسخه‌های موجود از نت‌نوشت، اثر موسیقایی محسوب می‌شوند. اگر چه تقابلات علی امور انتزاعی و تأکید بر وجود فیزیکی اثر مبتنی بر نت‌نوشت شرایط هویّتی اثر را از این منظر پایدارتر نشان می-دهند. با این حال، نام‌انگاران بر وجود مادی اثر صحّه می‌گذارند امّا در خصوص نحوه در وجود آمدن اثر و تکرارپذیری آن به

عنوان یکی از شروط هویّت‌ساز اثر موسیقایی با مشکل مواجه می‌شوند.

بنابراین، ابژه‌های ذهنی، ایدئال و همچنین ابژه‌های صرفاً فیزیکی نمی‌توانند تمامی شرایط هویّت‌ساز اثرموسیقایی را برآورده کنند. فلاسفهٔ واقع‌گرا برای درک اثر موسیقایی رویکرد متأخرتری به نام افلاطون‌گرایی را مدّنظر قرار می‌دهند تا وجود واقعی اثر را به شکل بهتری تبیین کنند. از این منظر ابژه‌های موسیقایی فاقد محمل زمانی-مکانی هستند، این ارجاع دوباره به ابژهٔ انتزاعی به این دلیل ضروری می‌نماید که تکرارپذیری آثار موسیقایی به ساده‌ترین شکل –به‌واسطهٔ چیزی که منحصر به فرد نیست-، قابل توضیح می‌شود. البته نام‌انگاری و افلاطون‌گرایی شامل زیر مجموعه‌هایی از رویکردهای متنوع دیگر هستند که در این مجال بحث از همه آن‌ها نمی‌گنجد امّا همگی بر پیچیدگی‌های فزاینده‌ای برای واقعی بودن اثر تأکید می‌کنند. علی‌رغم این، هرچه بر تعداد رویکردهای واقع‌گرایانه یعنی تلاش برای مفهوم-سازی در خصوص وجود داشتن آثار موسیقایی در هستی‌شناسی موسیقی افزوده می‌شود، تقابلات حاصل از این مفهوم‌پردازی‌ها بر شناخت واقعی بودن اثر ابهام بیشتری می‌افزایند. نهایتاً، هدف از طرح و بیان این مباحث تلاشی است در جهت رجعت به قلبِ سنتِ متافیزیکی در فلسفه موسیقی، یعنی شناخت داعیه‌های عام متافیزیکی مناقشه‌برانگیزی در این خصوص که آیا آثار موسیقایی وجود دارند یا نه؟

منابع؛

- Cameron, R. P. (2008). There are No Things That Are Musical Works. British Journal of Aesthetics 48(3), 295-314.
- Caplan B. & Mathesson (2006). Defending Musical Perdurantism. British Journal of Aesthetics 46(1), 59-69
- Collingwood, R. G. (1983). The Principles of Art. Oxford, Oxford University Press.
- Davies, S (2011). Analytic philosophy of music, T. Gracyk and A. Kania, The Routledge Companion to Philosophy and Music, (pp.294-304). London: Routledge.
- Dodd, J. (2000). Musical Works as Eternal Types. British Journal of Aesthetics 40 (4), 424-440.
- Dodd, J. (2002). Defending Musical Platonism. British Journal of Aesthetics 42 (4), 381-402.
- Dodd, J. (2007). Works of Music: An Essay in Ontology. Oxford: Oxford University Press.
- Dodd, J. (2008). Musical Works: Ontology and Meta-Ontology. Philosophy Compass 3(6), 1113-1134.
- Elgin, C. (1997). Nelson Goodman's Philosophy of Art. New York: Garland Publishing.
- Goodman, N. (1976). Language of Art: An Approach to a Theory of Symbols, Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Goher, L. (2007). The Imaginary Museum of Musical Works (2nd Revised ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Hofweber, Thomas, (Logic and Ontology), The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2018 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/logic ontology/>.
- Kania, A. (2008). New Waves in Musical Ontology. In K. Stock, & K. Thomason-Jones, New Waves in Aesthetics (pp. 20-40) New York: Palgrave Macmillian.
- Kania, A. (2013). Platonism and Nominalism in Contemporary Musical Ontology. In C. Mag Uidhir, Art and Abstract object (pp. 197-219). Oxford: Oxford Univesity Press.
- Kania, Andrew (The Philosophy of Music), The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2017 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/music/>.
- Kivy, P. (1983). Platonism in Music: A Kind of Defense. Grazer Philosophische Studien 19, 109-129.
- Kivy, P. (1993). Platonism in Music: Another Kind of Defense. In. P. Kivy, The Fine Art of Repetition: Essay in the Philosophy of Music (pp. 245-252). Cambridge: Cambridge University Press.

- Livingston, Paisley, "History of the Ontology of Art", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/art-ontology-history/>.
- Ravasio, Matteo, (Analytic Perspectives in the philosophy of Music) by, The Internet Encyclopedia of Philosophy, ISSN 2161 0002, https://www.iep.utm.edu.2019
- Roholt, T (2017). On the Divide: Analytic and Continental Philosophy of Music, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol.75, No.1, 49-58.
- Rohrbaugh, G. (2012) "Must Ontological Pragmatism be Self-Defeating?" in Mag Uidhir, C. Art and Abstract Objects. Oxford: Oxford University Press, pp. 29–48
- Scheffler, H. W. (1973). Kinship semantics. Annual Review of Anthropology 1(1),309-328.
- Strowson, P. F. (1963). Individuals, An Essay in Descriptive Metaphysics. Garden City (NY): Anchor.
- Thomasson, A. L. (2005). The Ontology of Art and Knowledge in Aesthetics. The Journal of Aesthetics and Art Criticism 63 (3), 221-229.
- Thomasson, A. L. (2006). Debates about Ontology of art, Philosophy Compass, 1 245-255.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Ontology of Music: An Explanation of the Possibility, and How Real a Musical Work is

Abstract:

The ontology of musical work is known as one of the most successful contemporary trends in philosophy of music. Over the past three decades, the analytical tradition of philosophy of music has addressed a wide variety of ontological issues, such as the relationship between works and performances and their associated characteristics with notation, abstraction, discovery or creation, and many other challenging questions. However, perhaps the most central ontological question is whether a musical work exist or not. This article shows that the three ontological theories of Idealism, Nominalism, and Platonism ,despite their differences, have proceeding or continuity of realism about the existence of a musical work. In this article, we will explain how realistic these theories are and whether a musical work exist or not.

Keywords: Philosophy of Music, Ontology of musical work, Idealism, Nominalism, Platonism, Realism

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی