Journal of Philosophical Investigations
Print ISSN: 2251-7960 Online ISSN: 2423-4419
Homepage: https://philosophy.tabrizu.ac.ir

Phenomenology of Musical Perception from the Point of View of Mikel Dufrenne

Fatemeh Benvidi

Assistant Professor, Iranian Academy of the Arts, Iran. E-mail: benvidi@honar.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 23 December 2023
Received in revised from 27 June 2024
Accepted 01 July 2024
Published online 01 January 2025

Keywords:
music phenomenology, music understanding, music listening experience, Mikel Dfrenne.

ABSTRACT

The main focus of this research is on the phenomenological studies of music from the perspective of the experience of listening to music, with an emphasis on the views of Mikel Dufrenne. This research examines the conditions of musical perception and how phenomenological descriptions of musical experiences play a role in understanding our objective experiences. To answer this question, which is the main goal of the research, with a descriptive-analytical method and a phenomenological approach based on Mikel Dufrenne's point of view, an attempt is made to explain the applications of phenomenology in describing and clarifying the experience of listening to music. Dufrenne considers three stages for aesthetic perception: 1) presence; 2) representation and imagination; and 3) reflection and feeling. According to him, the process of perception is an evolving dialectical process. For this perception, the audience must be active to reach the depth of the aesthetic object and its expression. He concludes that the peak of aesthetic perception is found in the feeling that reveals the way the work is expressed. The findings of this research show that in a phenomenological view, encountering a work of art occurs in the conscious process of recognizing the work, experiencing the work in time and place, the process of execution, and the process of inner development. Although prominent in Dufrenne's account of aesthetic experience in general, it specifically describes the encounter with music as a process of change and development. It also results that in the experience of listening to music, our usual experiences of understanding time and place, body and feeling, and personal and social experience are transformed, and the listener becomes an active participant in this process. Such an experience can not only increase our understanding of performance and theoretical understanding of music but also make the receivers discover not only the work of art but also the process of self-development.

Cite this article: Benvidi, F. (2025). Phenomenology of Musical Perception from the Point of View of Mikel Dufrenne. *Journal of Philosophical Investigations*, 18 (49), 1-22. https://doi.org/10.22034/jpiut.2024.59703.3648

© The Author(s).
Publisher: University of Tabriz.
https://doi.org/10.22034/jpiut.2024.59703.3648

Extended Abstract

Introduction

Phenomenology is defined as an approach to philosophy centered on the analysis of phenomena that encompasses the flood of human consciousness, including the essential essences, meanings, and relationships of these phenomena. When German and French phenomenological philosophers in the mid-twentieth century attempted to describe all human experience in terms of "essence" or "meaning embedded in and associated with the phenomenon," a new view of aesthetic experience began to emerge. Since then, phenomenology has always been involved in art. Painting and literature are particularly featured in many phenomenological accounts of experience that are used to describe how the world appears and how its meaning is formed in and through experience. Mark Wrathall (2010), in his article "The Phenomenological Relevance of Art", believes that "phenomenology in general, and in particular the traditions developed by Heidegger, Merleau-Ponty, Sartre, and Dufrenne, consider works of art in a way that can more directly, more strongly, investigate the phenomena under investigation and show us more clearly than any philosophical prose" (Wrathall, 2010, 9).

Thus, it is easy to see the connection between art and phenomenology, but it is less certain that music is a particularly popular subject in phenomenology. The term musical phenomenology does not often appear in philosophical literature, and its presence is usually accompanied by whether there is a musical phenomenology to speak of. How does phenomenology deal with music? Are phenomenological studies of music and musical experiences useful in understanding the objectivity of everyday experiences? In other words, although music is an everyday item and, in the words of Arnold Berleant, "aesthetic theory and musical performance do not inhabit completely different worlds" (Berleant, 1999, 73), the relationship of phenomenology with music is not simple. Of course, phenomenology and music are related both historically and theoretically. On the one hand, music in the early days of phenomenology was a subject that was considered by the "early phenomenologist" Carl Stumpf (Benson, 2011, 608). On the other hand, the way we hear the melody becomes an important part of Husserl's explanation of inner time consciousness (Husserl, 1991, 53-5). However, music is rarely mentioned in the phenomenological works of the authors mentioned above, except Dufrenne, and they did not consider it a field of great philosophical interest. Even where music, as it seems, is the studied phenomenon, it is always considered from the point of view of its temporal nature. However, the temporality of music may be understood very differently. As Roman Ingarden has shown, "the temporal character of music is at least twofold: it is either experienced according to objectively-seeming physical measurements, or it is experienced merely mentally as internal time or pseudo-time" (Ingarden, 1986).

However, despite the rarity of direct references to music as art, phenomenological writers somehow find music suitable for explaining the most vital areas of phenomenology. Although the phenomenology of music in the sense of studies dedicated to music and its artistic and aesthetic aspects is rare, many musical references in phenomenological writings have paid attention to music as a means of explanation and not specifically its purpose. According to experts in this field, "contrary to what it seems, music and musical references may be found in phenomenological texts because of the way music is present, the way it is experienced - as a way of perception and as a process; and perhaps the phenomenology of music has more to do with the way some writers choose to describe the world than with music in general" (Szyszkowska, 2018).

According to these explanations, we have chosen the phenomenological approach among the approaches to music. Because the phenomenological approach is explicitly focused on music as a phenomenon heard and as something that has an existential structure and meaning. Of course, paying attention to music as heard or experienced seems like a simple claim at first, but the implications are significant. For example, what is the status of music concerning a "heard phenomenon", what role do our theoretical concepts of music play in our experience of it, what is a piece, what is a score, and what analytical methods can be used to study the phenomenon of sound? Although the phenomenological approach answers existing questions, it also creates new ones.

To answer these questions, in this article, we examine the experience of listening to music based on Michel Dufrenne's opinions. Dufrenne's theories, like those of Roman Ingarden, Alfred Schütz, and Arnold Berleant, are "possible to describe the specific characteristics of music, musical works, and through individual experience" (Szyszkowska, 2018). Ingarden and Dufrenne were both interested in music as an art form. According to Ingarden, musical works together with literary works provide the best research examples of aesthetic phenomena, although they are not easily perceived. It should be noted that the reason why we chose Dufrenne among the phenomenologists is that, unlike Husserl and Heidegger, who use music as a tool to explain their phenomenological ideas, Ingarden and Dufrenne did not use it as a tool, but music is the central issue of their philosophy. Unlike Dufrenne, Ingarden pays more attention to the ontological aspect of music. But Dufrenne considers the presence of music and the way of

experiencing it as a way of perception and as a process that causes the development of human intellectual and intellectual skills.

Therefore, although music plays a central role in the lives of many people today; but still the issue is still how these people understand music and communicate with it. Does music have a role in their life and growth? Do we need theoretical knowledge to understand music? Can conducting phenomenological studies of music be useful in our listening experience in everyday life? Is there a difference between trained and untrained listeners?

Therefore, in this research, with a phenomenological approach, while referring to the opinions of Mikel Dufrenne, and with a descriptive-analytical and documentary method, and using available library resources, the experience of listening to music is analyzed and investigated in an argumentative way, and an attempt is made to answer a question. Originally Answered: What are the conditions for the possibility of musical perception, and how is it strengthened?

Conclusion

The first issue that was addressed was that to understand music, the listener doesn't need to be familiar with theoretical topics; because the conceptualization of music is not equivalent to the experience of music and may prevent the pleasure of understanding.

The second issue was the importance of the music process. We saw that music is a physical, emotional, and also perceptive process, and to understand and appreciate music, it must be experienced; because the experience of listening to music is a process of personal and social growth. It is the process of changing knowledge and growth through reaching out to others and explaining oneself in the process of presenting oneself and most importantly through listening to the world around. Listening to music is an active experience, but it is a special kind of activity that gives the object a quasi-subjectivity, gives it a moving quality, and seems to have a life of its own.

In the third problem, which is aesthetic perception, it was determined how people perceive music from Dufrenne's point of view. He is in three stages: 1) presence, 2) representation and imagination, and 3) reflection and feeling. It showed that, in addition to being one of the components of art, It forms the essence of the aesthetic object and plays an important role in the process of perception. According to him, the peak of aesthetic perception is found in feeling, which reveals how to express the work. He considers feeling a noetic function so that he can reach one of his goals, which is the unity of subject and object. Finally, it considers the aesthetic object as a pseudo-subject. Because it expresses a certain world, and the audience must be able to understand this world in the process of perception. Dufrenne seems to believe that mere theoretical knowledge does not help to understand music. He considers only the first stage (presence) and the second stage of perception (representation and imagination) to be common between trained and untrained listeners. Because a major part of the power of music is in its immediate physical effect on the body of the listener, we cannot ignore this. Also, Dufrenne does not consider the understanding of a piece of music to be only the enjoyment of an experience in which a person understands certain musical characteristics, and considers the phenomenological feeling of Debelli's musical experience to be equivalent to the stage of presence. According to Dufrenne's point of view, most people, even the trained, do not reach the stage of musical perception, which means the dialectical relationship between reflection and feeling. Of course, it may be possible to strengthen the experience of listening to music at least in the first and second stages, with indirect training. Overall, Dufrenne's view shows how phenomenology can help us go beyond a simple understanding of listening to music.

Finally, it is necessary to mention that the experience of listening to music requires education and training for full growth and development because the individual characteristics of the listener and the specific listening situation affect the quality of the music listening experience. Currently, although music is present in our daily lives, there are some obstacles to the experience of listening to it; by constantly playing music in the background of life, our sensitivity to it decreases, and we become numb in a way, and this problem itself prevents the experience of listening to music and even understanding music. In other words, we think that by repeating music in the background of life, we are valuing music, but this is not the case, on the contrary, this behavior leads to the destruction of music and the destruction of the ear. If the goal is to involve the audience, this does not happen, but it seems that today the listeners are only physically present and involved, and this does not add a new dimension to the effect. Perhaps we should pay attention to the distinction between music that should be listened to and music that is heard.

As a suggestion, despite these complexities, we should experience the depth, fear, and majesty of music. Of course, we must consider the variety of music in choosing samples. We need to check our listening habits. Finally, we must constantly examine the relationship between reflection and feeling that is integral to the experience of listening to music. Let's not forget that music is present in a non-conceptual, collective, and historical-social world, resonates, and helps to form our identity. Therefore, contrary to what is thought, purely conceptual music education can never be completely satisfactory.

پژوهش‌های فلسفی
شاپا چاپی: ۷۹۶۰-۲۲۵۱ شاپا الکترونیکی: ۴۴۱۹-۲۴۲۳
Homepage: https://philosophy.tabrizu.ac.ir

پدیدارشناسی ادراک موسیقایی از دیدگاه میکل دوفرن

فاطمه بنویدی

استادیار فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران. رایانامه: benvidi@honar.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۰۲
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۴/۰۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۴/۱۱
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۱۰/۱۲

کلیدواژه‌ها:
پدیدارشناسی موسیقی، ادراک موسیقایی، تجربه گوش دادن به موسیقی، میکل دوفرن.

چکیده

تمرکز اصلی این پژوهش بر مطالعات پدیدارشناختی موسیقی از منظر تجربه گوش دادن به موسیقی با تأکید بر آرای میکل دوفرن است. این پژوهش به بررسی شرایط امکان ادراک موسیقایی می‌پردازد و اینکه چگونه توصیف‌های پدیدارشناختی از تجربیات موسیقایی در درک تجربیات عینی ما ایفای نقش می‌کند. برای پاسخ دادن به این پرسش که هدف اصلی پژوهش است با روش توصیفی- تحلیلی و با رویکردی پدیدارشناختی مبتنی بر دیدگاه میکل دوفرن تلاش می‌شود کاربردهای پدیدارشناسی در توصیف و روشن کردن تجربه گوش دادن به موسیقی تبیین شود. دوفرن سه مرحله برای ادراک زیبایی‌شناختی قائل است: ۱. حضور ۲. بازنمود و خیال ۳. تأمل و احساس. ازنظر او، فرایند ادراک یک فرایند دیالکتیکی روبه‌پیشرفت است. برای این ادراک تماشاگر باید فعال باشد تا بتواند به عمق ابژهٔ زیبایی‌شناختی و بیان آن دست یابد. او نتیجه می‌گیرد که اوج ادراک زیبایی‌شناختی در احساس پیدا می‌شود که نحوهٔ بیان اثر را آشکار می‌کند. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که در یک نگاه پدیدارشناختی، مواجهه با یک اثر هنری در فرایندِ آگاهانهٔ شناخت اثر، تجربه اثر در زمان و مکان، فرایند اجرا و فرایند رشد درونی رخ می‌دهد. این موضوع اگرچه در گزارش دوفرن از تجربهٔ زیبایی‌شناختی به‌طورکلی برجسته است اما مشخصاً مواجهه با موسیقی را به‌عنوان یک فرایند از تغییر و رشد توضیح می‌دهد. همچنین این نتیجه حاصل می‌شود که در تجربه گوش دادن به موسیقی، تجربه‌های معمولی ما از درک زمان و مکان، بدن و احساس و از تجربه شخصی و اجتماعی دگرگون‌شده و شنونده به یک شرکت‌کننده فعال در این فرایند تبدیل می‌شود. چنین تجربه‌ای نه‌تنها می‌تواند فهم اجرا و فهم نظری ما از موسیقی را افزایش دهد، بلکه باعث می‌شود دریافت‌کنندگان نه‌تنها اثر هنری، بلکه فرایند خودسازی را کشف کنند.

استناد: بنویدی، فاطمه. (۱۴۰۳). پدیدارشناسی ادراک موسیقایی از دیدگاه میکل دوفرن، *پژوهش‌های فلسفی*، ۱۸ (۴۹)، ۲۲-۱
https://doi.org/10.22034/jpiut.2024.59703.3648

ناشر: دانشگاه تبریز.

© نویسندگان.

مقدمه

پدیدارشناسی به‌عنوان رویکردی به فلسفه با محوریت تحلیل پدیده‌هایی که سیل آگاهی انسان را در برمی‌گیرد، شامل ذات‌ها، معانی و روابط اساساً ضروری این پدیده‌ها تعریف‌شده است. هنگامی‌که فیلسوفانِ پدیدارشناس آلمانی و فرانسوی در اواسط قرن بیستم تلاش کردند تا تمام تجربیات انسانی را برحسب «ذات» یا «معنای نهفته در پدیده و همراه با آن» توصیف کنند، دیدگاه جدیدی از تجربه زیبایی‌شناختی شروع به ظهور کرد. از آن زمان پدیدارشناسی همواره به هنر مشغول بوده است. نقاشی و ادبیات به‌ویژه در بسیاری از گزارش‌های پدیدارشناختی تجربه که برای توصیف نحوه ظاهر شدن جهان و نحوه شکل‌گیری معنای آن در تجربه و از طریق آن استفاده می‌شود، نشان داده‌شده‌اند. مارک راثال[1](۲۰۱۰) در مقاله «ارتباط پدیدارشناختی هنر[2]»، معتقد است

> پدیدارشناسی به‌طورکلی و به‌طور خاص سنت‌هایی که هایدگر، مرلوپونتی، سارتر و دوفرن گسترش داده‌اند، آثار هنری را به‌گونه‌ای در نظر می‌گیرند که می‌توانند پدیده‌های مورد بررسی را مستقیم‌تر، قوی‌تر و واضح‌تر از هر نثر فلسفی به ما نشان دهند (راثال، ۲۰۱۰، ۹).

ازاین‌رو، به‌راحتی می‌توان به ارتباط هنر با پدیدارشناسی پی برد اما با اطمینان کمتری می‌توان گفت که موسیقی به‌طور خاص یک موضوع محبوب در پدیدارشناسی است. اصطلاح پدیدارشناسی موسیقی اغلب در ادبیات فلسفی ظاهر نمی‌شود و حضورش نیز معمولاً با این سؤال‌ها همراه است که آیا پدیدارشناسی موسیقی وجود دارد که بتوان از آن صحبت کرد؟ پدیدارشناسی چگونه با موسیقی سروکار دارد؟ آیا مطالعات پدیدارشناختی موسیقی و تجارب موسیقی در درک عینیت تجربیات روزمره مفید است؟ به عبارتی، بااینکه، موسیقی یک آیتم روزمره است و به قول آرنولد برلانت[3] «نظریه زیبایی‌شناسی و اجرا موسیقایی در جهان‌های کاملاً متفاوت ساکن نیستند» (برلانت، ۱۹۹۹، ۷۳) اما ارتباط پدیدارشناسی با موسیقی ساده نیست. البته پدیدارشناسی و موسیقی هم ازنظر تاریخی و هم ازلحاظ نظری به هم مرتبط هستند. از یک‌سو، موسیقی در دوران اولیه پدیدارشناسی موضوعی بود که توسط «پدیدارشناس اولیه» کارل استامف[4]موردتوجه قرار می‌گرفت (بنسن، ۲۰۱۱، ۶۰۸). از سوی دیگر، نحوه شنیدن ملودی به بخش مهمی از توضیح هوسرل از آگاهی زمان درونی تبدیل می‌شود (هوسرل، ۱۹۹۱، ۵-۵۳). بااین‌حال، موسیقی به‌ندرت در آثار پدیدارشناختی نویسندگان ذکرشده در بالا به‌استثنای دوفرن، ذکرشده است و آن را حوزه‌ای از علائق بزرگ فلسفی تلقی نکرده‌اند. حتی درجایی که موسیقی، آن‌طور که به نظر می‌رسد، پدیده موردمطالعه است، همواره از منظر ماهیت زمانی آن موردتوجه قرار می‌گیرد. بااین‌حال، زمانمندی موسیقی ممکن است بسیار متفاوت درک شود.

> ویژگی زمانی موسیقی حداقل دو برابر است: یا مطابق با اندازه‌گیری‌های فیزیکی که به‌طور عینی به نظر می‌رسد تجربه می‌شود، یا صرفاً ذهنی به‌عنوان زمان درونی یا شبه زمان تجربه می‌شود (اینگاردن، ۱۹۸۶).

[1] Mark Wrathall
[2] The Phenomenological Relevance of Art
[3] Arnold Berleant
[4] Carl Stumpf

بااین‌حال، علی‌رغم کمیابی ارجاع مستقیم به موسیقی به‌عنوان هنر، نویسندگان پدیدارشناس به‌نوعی موسیقی را برای توضیح حیاتی‌ترین حوزه‌ها برای پدیدارشناسی مناسب می‌دانند. درواقع اگرچه پدیدارشناسیِ موسیقی به معنای مطالعاتی که به موسیقی و جنبه‌های هنری و زیبایی‌شناسی آن اختصاص داشته باشد کمیاب است اما ارجاعات موسیقایی زیادی در نوشته‌های پدیدارشناختی وجود دارد که به موسیقی به‌عنوان یک ابزار توضیح و نه مشخصاً هدف آن توجه کرده‌اند.

> برخلاف آنچه به نظر می‌رسد، موسیقی و ارجاعات موسیقایی ممکن است در متون پدیدارشناختی به دلیل نحوه حضور موسیقی، شیوه تجربه آن- به‌عنوان راهی برای ادراک و به‌عنوان یک فرایند- یافت شود؛ و شاید پدیدارشناسی موسیقی بیشتر با روشی که برخی از نویسندگان برای توصیف جهان انتخاب می‌کنند، ارتباط داشته باشد تا با اشاره به موسیقی به‌طورکلی (شوشکفسکی، ۲۰۱۸).

با توجه به این توضیحات ما از میان رویکردهایی که به موسیقی وجود دارد رویکرد پدیدارشناختی را انتخاب کرده‌ایم. زیرا رویکرد پدیدارشناختی به‌طور صریح بر موسیقی به‌عنوان پدیده‌ای شنیده‌شده و به‌عنوان چیزی که ساختار و معنای وجودی دارد، متمرکز است. البته توجه به موسیقی آن‌طور که شنیده‌شده یا تجربه‌شده در ابتدا ادعایی ساده به نظر می‌رسد اما پیامدهای آن قابل‌توجه است. به‌عنوان‌مثال، اینکه وضعیت موسیقی با توجه به یک «پدیده شنیده‌شده» چگونه است، مفاهیم نظری ما در مورد موسیقی چه نقشی در تجربه ما از آن دارند، قطعه چیست، پارتیتور چیست و چه تحلیلی می‌توان از روش‌هایی برای مطالعه پدیده صدا استفاده کرد؟ در واقع اگرچه رویکرد پدیدارشناختی به پرسش‌های موجود پاسخ می‌دهد پرسش‌های جدیدی هم ایجاد می‌کند.

برای پاسخ به این پرسش‌ها در این نوشتار تجربه گوش دادن به[1]موسیقی را براساس آرای میکل دوفرن بررسی می‌کنیم. نظریات دوفرن مانند نظریه‌های رومن اینگاردن، آلفرد شوتز، آرنولد برلانت، برای «توصیف ویژگی خاص موسیقی، آثار موسیقایی و از طریق تجربه فردی امکان‌پذیر است» (شوشکفسکی، ۲۰۱۸). اینگاردن و دوفرن هر دو علاقه‌مند به موسیقی در اشکال هنری خود بودند. ازنظر اینگاردن، آثار موسیقی همراه با آثار ادبی، بهترین نمونه‌های تحقیقاتی از پدیده‌های زیبایی‌شناختی را ارائه می‌دهند، اگرچه به‌راحتی ادراک نمی‌شوند. لازم به ذکر است علت اینکه ما از میان پدیدارشناسان دوفرن را انتخاب کردیم این است که او برخلاف هوسرل و هایدگر که موسیقی را به‌عنوان یک ابزار برای توضیح ایده پدیدارشناسی خود استفاده می‌کنند، اینگاردن و دوفرن به‌عنوان ابزار به‌کار نبردند بلکه موسیقی مسئله محوری فلسفه‌شان است. اینگاردن برخلاف دوفرن بیشتر به جنبه هستی‌شناسی موسیقی توجه می‌کند اما دوفرن نحوه حضور موسیقی و شیوه تجربه آن را به‌عنوان راهی برای ادراک و به‌عنوان یک فرایند مدنظر دارد که باعث رشد مهارت‌های عقلی و فکری انسان می‌شود.

بنابراین اگرچه امروزه موسیقی در زندگی بسیاری از مردم نقشی محوری ایفا می‌کند اما همچنان مسئله این است که این افراد چگونه موسیقی را درک می‌کنند و با آن ارتباط برقرار می‌کنند. آیا موسیقی نقشی در زندگی و رشد آن‌ها دارد؟ آیا برای فهم موسیقی نیاز به دانش تئوریک داریم؟ آیا انجام مطالعات پدیدارشناختی موسیقی می‌تواند در تجربه شنیداری ما در زندگی روزمره مفید باشد؟ آیا فرقی بین شنونده آموزش‌دیده و آموزش‌ندیده وجود دارد؟

---

[1] در این نوشتار معادل listening را گوش دادن و معادل hearing را شنیدن در نظر گرفته‌ایم.

لازم به ذکر است، مطالعه موسیقی براساس مفاهیم و روش‌های فلسفه پدیدارشناختی یک پیشرفت نسبتاً جدید در هر دو نظریه موسیقی و موسیقی‌شناسی است. ازآنجایی‌که پدیدارشناسی به‌عنوان پایه‌ای برای مطالعه موسیقی، پیشرفتی جدید است، می‌توان انتظار داشت که وضعیت پژوهش در این زمینه به معنای کوهن پیش‌پارادایم[1]باشد. دامنه و تنوع مقالات ارائه‌شده در مجلات [فارسی و انگلیسی] این انتظار را تأیید می‌کند. ازجمله مهم‌ترین و نزدیک‌ترین پیشینه‌های موجود در این زمینه و مرتبط با موضوع این پژوهش می‌توان به منابع زیر اشاره کرد:

کتاب‌ها: اسکروتن (۱۴۰۰) *فهم موسیقی*، پرسش اصلی این است که معنای یک قطعهٔ موسیقی را چگونه باید فهمید؟ چگونه می‌توان احساس یا مطلب خاصی را در قالب نغمه‌ها و اصوات به شنونده «فهماند» و اساساً چگونه می‌توان انتظار داشت که همگان آن را به یک اندازه و یکسان فهم کنند؟ اما مسئله آن‌جایی پیچیده‌تر می‌شود که ما با این پرسش مواجه می‌شویم که آیا شنونده نیز مقصود آهنگساز و معنای موسیقی وی را به همان صورت فهم می‌کند یا خیر؟ دبلیس (۱۳۸۴) *دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی* آرای خود را دربارهٔ موسیقی و فهم آن توضیح داده است که در متن مقاله به آن اشاره شده است. کوئن (۱۳۸۶) *فرم و اجرا در موسیقی*، مقاله‌ای دارد باعنوان «پیرامون دو جه از دریافت زیبایی‌شناسانه» که وجه درک چکیده ساختار اثر و وجه درک بی‌درنگ را مورد بررسی قرار می‌دهد. آدورنو (۱۳۹۷) در کتاب *فتیشیسم در موسیقی و واپس‌روی شنیدن*، او معتقد است: موسیقی دیگر هنر نیست، بلکه صرفاً یک کالا است که تابع منطق بازار است. ملاک ارزش آن نه ذوق زیبایی‌شناسی، بلکه معیارهای بازاری است. او از دریچهٔ موسیقی کل وضعیت فرهنگ را نقد می‌کند.

مقالات: مختاری و ذاکر جعفری (۱۳۹۷) «بررسی بداهه‌پردازی در موسیقی ایرانی براساس پدیده‌شناسی استعلایی»، هدف از این پژوهش، رسیدن به تعریفی یکدست از فرایند بداهه‌پردازی با تکیه‌بر روش پدیدارشناسی است. اسعدی (۱۳۸۴) «جستاری در مفهوم موسیقایی زمان از منظری پدیدارشناختی»، با رویکرد پدیدارشناسی به تحلیل موسیقی کلاسیک ایران می‌پردازد؛ خلیلیان (۱۴۰۰) «اثر موسیقی و اجرای آن در زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی رومن اینگاردن» به بررسی و توصیف رویکرد پدیدارشناختی اینگاردن در خصوص هستی اثر موسیقی و اجرای آن می‌پردازد؛ ابوالقاسمی (۱۳۹۵) «هستی‌شناسی موسیقی و اثر ادبی از دیدگاه رومن اینگاردن» در این مقاله فقط به آرای اینگاردن درباره موسیقی و ادبیات پرداخته‌شده است.

پایان‌نامه‌ها: صفار ابراهیم‌زاده (۱۳۹۲) *مبانی پدیدارشناسی موسیقی (با تأکید بر آرای دوفرن و اینگاردن)*، درواقع، همان‌طور که از موضوع این پایان‌نامه مشخص است، طرح مبانی پدیدارشناسی موسیقی به‌طورکلی مدنظر بوده است؛ غلامی‌پورفرد (۱۳۹۸) *هستی‌شناسی پدیدارشناختی اثر هنری نزد رومن اینگاردن*، به‌طور مبسوط به بحث بنیادی‌ترین بخش از فلسفه اینگاردن یعنی هستی‌شناسی هنری او می‌پردازد تا راه‌حلی برای مسئله ایدئالیسم بیابد. همان‌طور که ملاحظه می‌شود بیشتر پژوهش‌ها در حوزه بداهه‌پردازی در موسیقی ایرانی و از میان پدیدارشناسان بیشتر راجع به اندیشه‌های اینگاردن است. لازم به ذکر است، مقالاتی در این حوزه به زبان انگلیسی نوشته‌شده که در متن مقاله به آن ارجاع داده‌شده است. به‌طورکلی مرور پیشینه‌های ذکرشده نشان می‌دهد که علی‌رغم اینکه محققان حول محور موسیقی به بحث و بررسی پرداخته‌اند اما در زمینهٔ تجربه گوش دادن به موسیقی و آرای میکل دوفرن پژوهش‌هایی به‌طور صریح و خاص دیده نمی‌شود. بنابراین در این پژوهش با رویکرد پدیدارشناسی، ضمن استناد به آرای میکل

[1] pre-paradigmatic

دوفرن و با روش توصیفی- تحلیلی و اسنادی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای موجود به شیوه‌ای استدلالی تجربه گوش دادن به موسیقی، مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گیرد و تلاش می‌شود که به یک پرسش اصلی پاسخ داده شود: شرایط امکان ادراک موسیقایی چیست و چگونه تقویت می‌شود؟

به این منظور ابتدا اصطلاح «فهم موسیقی» توضیح داده شده، سپس به بررسی پیشینه موسیقی در پدیدارشناسی پرداخته خواهد شد و در پایان به آرای دوفرن درباره اجرا و تجربه گوش دادن به موسیقی اشاره می‌شود.

مسئله فهم موسیقی

مالکوم باد[1] در مقاله‌اش با عنوان «فهم موسیقی»[2] معتقد است اکثر افرادی که به موسیقی اهمیت زیادی می‌دهند، در فهم آن تردید دارند. ازنظر او تردید آن‌ها علت‌های متعددی دارد.

> در وهله اول، آن‌ها می‌دانند که تئوری‌های موسیقی زیادی وجود دارد، ثانیاً، آن‌ها طیف وسیعی از اصطلاحات موسیقی را می‌دانند، اما نمی‌توانند آن را برای قطعات موسیقی که می‌شناسند یا حتی می‌نوازند به‌کار ببرند؛ و ثالثاً، پاسخ‌هایشان به موسیقی با عبارت‌هایی که می‌شود آن‌ها را عاطفی نامید، بیان می‌شود (باد، ۱۹۸۵).

چنین به نظر می‌رسد تا زمانی که کسی نفهمد موسیقی چگونه کار می‌کند، حق ندارد بگوید چه چیزی را بیان می‌کند، انتقال می‌دهد، یا از هر اصطلاح دلبخواه دیگری که در آن حوزه به‌کار می‌رود استفاده کند.

در این راستا، بسیاری از فیلسوفان مدعی شده‌اند که قدردانی[3] از موسیقی مستلزم فهم[4] آن است (لوین، ۱۹۸۶). به این معنا که قدردانی از موسیقی، حداقل باید یک امر آگاهانه باشد که در معرض آگاهی درونی است و شنونده باید بتواند به درون خود نگاه کند یا در صورت امکان به درون خود گوش دهد و به هر کیفیتی از تجربهٔ او که ازنظر موسیقی برجسته است توجه کند. بنابراین برای اینکه برخی از شنوندگان از یک قطعه موسیقی قدردانی کنند، باید بتوانند آنچه را که شنیده‌اند، تاحدی بفهمند اما چه چیزی به‌عنوان فهم به‌حساب می‌آید؟ شنونده باید چه شرایطی داشته باشد تا فهم موسیقایی به او نسبت داده شود؟ آیا یک فهم صحیح وجود دارد؟ شنونده برای فهم مثلاً سمفونی پنجم بتهوون چه مهارتی باید داشته باشد؟ آیا شنونده باید در تئوری موسیقی مهارت داشته باشد؟ آیا شنونده باید سواد موسیقی داشته باشد؟ فهم یک قطعه موسیقی برای یک شنوندهٔ آموزش‌ندیده درزمانی که فاقد دانش تئوریک است، به چه معناست؟ به عبارتی آیا شنونده همان‌طور که برای فهم یک جمله نیاز به آشنایی با زبان موردنظر دارد، در موسیقی هم نیاز به مهارت دارد؟

در این زمینه نظرات متفاوت است، اما پرداختن به همه آن‌ها هدف مقاله حاضر نیست. هدف ما این است که از دیدگاه دوفرن، آنچه را که شنونده باید به آن توجه کند تا بتواند یک قطعه موسیقی را بفهمد، کشف کنیم. به عبارتی، اگر هر دو شنوندهٔ آموزش‌دیده و آموزش‌ندیده به یک اندازه قادر به فهم برخی از قطعات موسیقی باشند، سؤال این است که چه نقطه مشترکی بین تجربه نوازنده

[1] Malcolm Budd
[2] Understanding Music
[3] appreciating
[4] understanding

حرفه‌ای و تجربه شنونده آموزش‌ندیده وجود دارد که این فهم را پایه‌گذاری می‌کند؟ قبل از اینکه به آرای دوفرن در این زمینه بپردازیم، نظر مارک دبلیس را بیان می‌کنیم.

مارک دبلیس چالش شناسایی این ویژگی را برعهده‌گرفته است. دبلیس ادعا می‌کند که این پدیدارشناسی تجربه ادراکی[1]است که باید به آن توجه کرد (دبلیس، ۱۹۹۵،§§ ۱،۲، ۲،۳، ۳،۴). تجربه موسیقایی سرشار از احساس خارق‌العاده و مستقل از فهم تئوریک موسیقی فرد است. پدیدارشناسی تجربه موسیقایی بین شنوندگان آموزش‌دیده و آموزش‌ندیده مشترک است و همین امر است که فهم موسیقی را پایه‌گذاری می‌کند.

> ادعای پدیدارشناسی این است که علی‌رغم آموزش موسیقایی نوازنده حرفه‌ای و فقدان چنین آموزشی در میان هر شنونده دیگری، احساس پدیدارشناختی تجربه موسیقایی باید برای یک نوازنده مانند هر شنونده دیگری باشد. او به این نکته اشاره می‌کند که نوع فهم مفهومی که شنونده آموزش‌دیده برای تجربه موسیقی به دست می‌آورد ممکن است در برخی موارد بار سنگینی باشد زیرا شنوندگان آموزش‌دیده درگیر یک تمرین فکری می‌شوند که لذت خالص آن‌ها از موسیقی را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد (دبلیس، ۲۰۰۶).

درنتیجه، ادعای پدیدارشناختی دبلیس نشان می‌دهد که می‌توانیم بدانیم تجربه کردن یک قطعه موسیقی برای شخص دیگر چگونه است. به عبارتی، «فهم موسیقی» هر چه باشد، باید بر پایه پدیدارشناسی ادراک موسیقی باشد، یعنی تجربه گوش دادن به موسیقی به‌نوعی احساس می‌شود و این احساس خارق‌العاده است که درنهایت تنها چیزی است که برای فهم موسیقی وجود دارد. بنابراین افراد علی‌رغم فقدان دانش نظری‌شان می‌توانند فهمی از موسیقی داشته باشند، زیرا پدیدارشناسی موسیقی چیزی است که ما به‌طور رایگان دریافت می‌کنیم، یعنی فقط بخشی از تجربه ادراکی است. به نظر می‌رسد آنچه دبلیس می‌گوید معادل مرحله حضور در اولین مرحله ادراک زیبایی‌شناختی از دیدگاه دوفرن است که به آن خواهیم پرداخت. با توجه به این توضیحات در ادامه با مروری مختصر بر تاریخچه نگاه پدیدارشناختی به موسیقی نزد هوسرل و هایدگر به پرسش اصلی مقاله می‌پردازیم: «شرایط امکان ادراک موسیقایی چیست و چگونه تقویت می‌شود؟» و نهایتاً سعی می‌کنیم با استفاده از آرای دوفرن به آن پاسخ دهیم.

وجه پدیدارشناختی موسیقی

شاید کنجکاوترین و همچنین باارزش‌ترین حضور موسیقی در پدیدارشناسی را می‌توان در آثار فلسفی هوسرل، هایدگر یافت. همان‌طور که پیش از این گفتیم موسیقی، وقتی در نوشته‌های پدیدارشناختی وجود دارد، برای تأکید بر جنبه‌های خاصی از یک تجربه یا ادراک[2] استفاده می‌شود. دقیقاً به این دلیل استفاده می‌شود که به‌عنوان ـ یک فرایند، یک رویداد، یک تجربه ـ جنبه‌های مهم خود تجربه را نشان دهد. با توجه به توضیحاتی که در مقدمه داده شد، با ادموند هوسرل شروع می‌کنیم، هوسرل هیچ سهم خاصی در زیبایی‌شناسی موسیقی ندارد. بااین‌حال، اشاراتی در مورد صدا و موسیقی در سراسر نوشته‌های او وجود دارد. او از توالی صداها به‌عنوان نمونه‌ای از تجربه زمان و تداوم در *سخنرانی‌هایش درباره پدیدارشناسی آگاهی زمان درونی*[3](۱۹۹۱/۱۹۶۴) استفاده می‌کند و توضیح می‌دهد که

[1] phenomenology of the perceptual experience
[2] Perception
[3] The lectures on phenomenology of internal time consciousness

چگونه می‌توانیم یک پدیده را در طول زمان تجربه کنیم. این شاید واضح‌ترین اشاره به موسیقی باشد، حتی اگر اصطلاح «موسیقی» تقریباً هرگز در متن ظاهر نشود.

> زمان‌آگاهی[1] مکانی اساسی است که واحدهای ملودیک یا ریتمیک در آن به وجود می‌آیند. از نظر او یک اثر موسیقی یک ابژه واقعی نیست، بلکه یک ابژه انگاره‌ای[2]است که می‌تواند بارها در بسیاری از اجراها بازتولید شود (ماتسونی، ۲۰۱۰، ۲۲۳).

به‌عبارتی، هوسرل آثار موسیقایی را جزء مصادیق انگاره‌ای می‌نامد. آن‌ها را ذاتاً موجوداتی معنوی می‌داند که وجودی نه واقعی بلکه انگاره‌ای دارند. ابژه‌های انگاره‌ای برخلاف ابژه‌های عینی در زمان و مکان وجود ندارند. آن‌ها در عوض موجودیتی بی‌زمان دارند و می‌توان آن‌ها را موجوداتی «همه‌زمانی» دانست، زیرا همه‌جا هستند و هیچ جا وجود عینی ندارند و به‌این‌ترتیب می‌توانند هم‌زمان در موقعیت‌های «زمان- مکان»ی ِمتعددی بروز یابند و همواره به‌منزله خودشان شناخته شوند. همین قابلیت تکرار بی‌پایان توأم با حفظ هویت است که ابژه‌های انگاره‌ای را بی‌همتا می‌کند. علاوه براین، آنچه آن‌ها را به معنایی آرمانی نیز می‌کند این است که به نظر می‌رسد، به اعتبار گسستگی از جهان ابژه‌های عینی، از گزند جهان واقعی و درنتیجه خطرهایی که موجودیت ابژه‌های عینی را تهدید می‌کند در امان‌اند (بنسن، ۱۳۹۴، ۳۱).

خلاصهٔ ایده هوسرل در این سخنرانی‌ها این است که ما قصد داریم درک یا دریافت یک شی را در لحظه انجام دهیم. بااین‌حال، آن شی برای ما هم به دلیل «پیش‌بینی نزدیک[3]» (که در آن تداوم شی را پیش‌بینی می‌کنیم) و هم «یادآوری نزدیک[4]» (که در آن شی توسط حافظه کوتاه‌مدت و سپس درازمدت حفظ می‌شود) تداوم دارد. هوسرل با استفاده از این مفاهیمِ اساسی توضیح می‌دهد که چگونه یک ملودی را می‌شنویم. نت‌هایی که به‌تازگی نواخته شده‌اند در حافظه ما حفظ می‌شوند و نت‌هایی که در حال حاضر می‌شنویم در جهت آینده (با درجات تعیین‌کننده متفاوت) «پیش‌بینی نزدیک» می‌شوند. حتی اگر نت‌های گذشته محو می‌شوند، می‌توانیم آن‌ها را در نظر بگیریم و بشنویم که یک کل را تشکیل می‌دهند که در طول زمان وجود دارد؛ بنابراین، می‌توانیم این صداها را به‌عنوان یک ملودی بشنویم، به‌جای یک توالی تصادفی از صداها (بنسن، ۲۰۱۱).

> من از صدا و استمراری که با تداوم «حالت‌ها» در یک «تغییر دائمیِ» پیوسته پُر می‌شود، آگاهم (هوسرل، ۱۹۹۱/ ۱۹۶۴، ۴۴).
>
> همان صدایی که اکنون شنیده می‌شود، مرحله یا لحظه‌ای که تغییرات دائمیِ آگاهی که به دنبال آن می‌آید، استمرار آن گذشته است. [...] نقطه زمانی آن بی‌حرکت است، اما صدا در دوردست آگاهی ناپدید می‌شود؛ فاصله از تولیدکننده در حال حاضر حتی بیشتر می‌شود (هوسرل، ۱۹۹۱/ ۱۹۶۴، ۴۵).

[1] Time-consciousness
[2] ideal object
[3] protention
[4] retention

هوسرل «صدا را همان‌طور که در آگاهی شنونده پدیدار می‌شود دنبال می‌کند- حاضر[1]و ماندگار، اما همچنان در حال حرکت است و ظاهر[2]خود را در این فرایند تغییر می‌دهد» (هوسرل، ۱۹۹۱/ ۱۹۶۴، ۴۴). هوسرل از اصوات صحبت می‌کند، بااین‌حال، در بیشتر موارد، منظور او توالی‌ای از اصوات است که از طریق یک قرابت موسیقایی- یک عبارت موسیقی یا یک ملودی- به هم متصل شده‌اند. خودِ صدا حرکت نمی‌کند و صدای دیگری را دنبال نمی‌کند. به‌طور مساوی پخش می‌شود و فضای صوتی ایجاد می‌کند؛ اما هوسرل زمان، حرکت و تداوم درک صدا را مورد بحث قرار می‌دهد؛ و بازهم، صدا آن‌طور که درک می‌شود یک‌رشته متوالی را تشکیل نمی‌دهد، بلکه به‌اندازه زمانی که اشغال می‌کند (مجموع طنین آن) خاص است و لزوماً در حافظه باقی نمی‌ماند. بااین‌حال، صداها در توالی و درنتیجه یک ملودی یا موسیقی به‌طورکلی، به‌عنوان پیوند باهم و به‌عنوان دنبال کردن یا فرار از یکدیگر درک می‌شوند. یک توالی موسیقی اغلب به‌عنوان صداهایی که یکی پس از دیگری می‌آیند و می‌روند، در روابط نه‌تنها فاصله و حضور، همان‌طور که توسط هوسرل نشان داده‌شده است، بلکه در روابط تونال (بالا و پایین) و هارمونیک (هماهنگ یا ناهماهنگ) توصیف می‌شود (هوسرل، ۱۹۹۱/ ۱۹۶۴، ۵۴). به‌طور کلی، ادراک صداها که توسط هوسرل موردبحث قرار گرفت، صرفاً روشی را ارائه نمی‌دهد که شنوندگان داده‌های حسی را درک می‌کنند؛ بلکه این واقعیت، «ادراک را به‌عنوان چیزی مملو از کیفیات حسی و داده‌هایی که قبلاً در ارتباط با یکدیگر هستند، نشان می‌دهد» (هوسرل، ۱۹۹۱/ ۱۹۶۴، ۵۴)؛ بنابراین، موسیقی در سراسر سخنرانی‌های هوسرل برای نمایش درک زمان استفاده می‌شود. درواقع، کل سخنرانی مربوط به پدیدارشناسی آگاهی زمان درونی ممکن است براساس توصیف تجربه کردن یک توالی موسیقایی از صداها و مدت‌زمان آن دیده شود. درنتیجه می‌توان گفت که موسیقی نزد هوسرل اغلب برای توضیح فلسفه استفاده می‌شود بدون اینکه نقش مستقل خودش به رسمیت شناخته شود. درواقع درحالی‌که هوسرل از مثال یک ملودی برای توضیح خود از زمان پدیدارشناختی استفاده می‌کند، اما فرایندها و ساختارهای موسیقایی را در نظر نمی‌گیرد.

در فلسفه هایدگر، ارجاع به موسیقی ممکن است تحت ارجاع به جنبه‌های درک شده آن مانند زمان، صدا، «به صدا درآوردن» و پخش ویژه داده‌های درک شده آشکار شود. توصیف او از گوش دادن به‌عنوان آمادگی برای گفتار و ارتباط، به همان اندازهٔ توصیف او از واقعیت، ماهیت تجربه موسیقی در گوش دادن، باز بودن [گشودگی] و اکنون را به ما یادآوری می‌کند:

> گوش دادن به ... [همان] باز بودنِ اگزیستانسیال دازاین به‌مثابه باهم ـ هستن [یا همبودی] برای دیگران است. شنیدن حتی مقوم بازبودگی اولیه و خودینهٔ دازاین برای خودینه‌ترین هستن- توانستن اوست، همچون شنیدن صدای دوستی که هر دازاینی او را با خود حمل می‌کند (هایدگر، ۱۳۹۱، ۲۱۷).

چنین به نظر می‌رسد هایدگر گوش دادن به موسیقی و تجربه موسیقی را توصیف می‌کند، اما کمتر به موسیقی اهمیت می‌دهد تا گوش دادن؛ زیرا گوش دادن به‌عنوان یکی از راه‌های ساده و اولیه درگیر شدن با جهان است که توصیف و به آن اشاره می‌شود. بااین‌حال، در این مورد، او به این واقعیت اشاره می‌کند که «موسیقی، به همان اندازه که شامل گوش دادن است، به‌عنوان یک تجربه، اولیه و بسیار مهم است. مانند راه رفتن، صحبت کردن، زمزمه کردن برای خود یا خواندن آهنگ‌های ساده که بخشی از تجربه روزمره

[1] present
[2] appearance

است» (فورد و گرین، ۲۰۱۴). بااین‌حال، تجربه‌ای که هایدگر توصیف می‌کند، تجربه یافتن خود یا اکنون است و موسیقی به‌سادگی در کمک به تکمیل این توصیف مفید است[۱].

همان‌طور که ملاحظه می‌کنیم هوسرل و هایدگر از موسیقی برای توضیح ایده فلسفی خود استفاده کردند اما دوفرن برخلاف آن‌ها خودِ هنر موسیقی، فرایندها و ساختارهای موسیقایی را به‌عنوان سوژه پدیدارشناسی مدنظر دارد، که در ادامه به دیدگاه او می‌پردازیم.

موسیقی به‌عنوان یک خودسازی و یک فرایند

دوفرن به ساختار و فرایند موسیقی توجه می‌کند. از نظر او موسیقی فرایند است و یکی از راه‌هایی که به درک ما از موسیقی کمک می‌کند و می‌توانیم بدانیم ذات و ماهیت موسیقی چیست، توجه به فرایند موسیقی است، باید پدیده‌های موسیقی را از طریق فرایندهایی که هستند توضیح دهیم. این موضوع در گزارش دوفرن از تجربهٔ زیبایی‌شناختی به‌طور کلی برجسته است.

یکی از صاحب‌نظرانی که موسیقی را فرایندی می‌داند ورنن لی[۲]است. او در «انواع تجربه موسیقی[۳]» (۱۹۱۸) می‌نویسد: ماهیت موسیقی را می‌توان نه‌چندان با تحلیل و مقایسه آثار هنری مختلف، بلکه با بررسی تأثیرات موسیقی به‌طورکلی بر شنوندگان آن، بسیار سودمندتر مطالعه کرد (لی، ۱۹۱۸: ۷۴۸-۷۵۷). او در ادامه توضیح می‌دهد:

> از دیدگاه روانشناس، هنر انباشتگی مادی از تصاویر، مجسمه‌ها، اشعار یا ترکیب‌های موسیقایی موجود نیست، بلکه خلاصه مجموعه‌ای از فرایندهای معنوی است که در ذهن هنرمند و در ذهن کسی که هدایای او را دریافت می‌کند، اتفاق می‌افتد. یا بهتر بگوییم اثر هنری نقطه اتصال بین فعالیت‌های هنرمند و بیننده یا شنونده است (لی، ۱۹۱۸، ۷۴۸-۷۵۷).

ایدهٔ ورنن لی این است که ذات لزوماً خود را از طریق اشاره به کل‌ها یا موجودات هستی‌شناختی نشان نمی‌دهد. درواقع، منطقی‌تر است که ذات را به‌عنوان یک فرایند یا تجربه به معنای دقیق کلمه ببینیم. آثار موسیقایی فرایندهایی هستند که از طریق آن‌ها مخاطب قادر به یادگیری است. به‌عبارتی، ویژگی فرایندی موسیقی و تجربه موسیقی بارزتر است؛ زیرا موسیقی هم به‌عنوان ادراک و هم به‌عنوان آفرینش، ماهیتی فرایندی دارد. ماهیت آن «رشد، توالی، فرایندهای گفت‌وگوی دستیابی و هماهنگی» است (لی، ۱۹۱۸، ۷۴۸-۷۵۷). دوفرن با ورنن لی هم‌عقیده است، که در میان این فرایندها که موسیقی را به آنچه هست می‌سازد، یکی از فرایندها «تمرکز بر خودسازی انسان» است که در حین گوش دادن در هر تجربه موسیقی رخ می‌دهد.

بنابراین بر این اساس ما بر موسیقی که به‌عنوان یک فرایند تلقی می‌شود تمرکز می‌کنیم و ماهیت آن را به‌عنوان تحولی در ارتباط با سنت فلسفی پدیدارشناسی برجسته می‌کنیم؛ زیرا رویکرد پدیدارشناختی به موسیقی در جهت فهم پدیده‌های موسیقایی و سایر پدیده‌های هنری از طریق تلاش برای نشان دادن راهی است که این پدیده‌ها از طریق آن خود را به شنونده، در تجربه حسی و از طریق فرایندهایی که ذاتاً هستند، نشان می‌دهند.

---

[۱] از آن‌جایی که هدف ما بررسی آرای هایدگر نیست بیشتر از این به آن نمی‌پردازیم علاقه‌مندان می‌توانند به آرای او در این زمینه مراجعه کنند.

[2] Vernon Lee

[3] *Varieties of Musical Experience*

در پیروی از این شیوه از فهم ماهیت موسیقایی، به میکل دوفرن و تبیین او از تجربه زیبایی‌شناختی، ادراک زیبایی‌شناختی و نیز مفهوم زمان و مکان به‌عنوان کلمات کلیدی اشاره می‌کنیم. همان‌طور که گفته شد او از معدود پدیدارشناسانی است که علاقه‌مند به موسیقی است و تحلیل او در کتابش با عنوان پدیدارشناسی تجربه زیبایی‌شناختی گنجانده‌شده است. فیلسوفانی مانند او بیشترین تأکید را بر رابطهٔ بین موسیقی به‌عنوان رشد مهارت‌های عقلی و هنری و تحلیل تجارب ملموس [عینی] موسیقی می‌گذارند. بر این اساس ما در ادامه به فرایند آهنگسازی، تحلیلی پدیدارشناختی از اجرا موسیقی و درنهایت تجربه گوش دادن به موسیقی از دیدگاه دوفرن می‌پردازیم.

در مورد آهنگساز تمام انگیزه‌های فیزیکی، اجتماعی، ارتباطی و انگیزه‌های هنری درونی که خود ناشی از همه تجربیات فیزیکی یا غیر آن هستند، قالبِ تأثیرات آهنگساز را در طول کار او تشکیل می‌دهند، آن‌ها باهم همپوشانی دارند و یکدیگر را از بین می‌برند. میکل دوفرن آفرینش هنری را به‌عنوان فرایندی برای بیان خود توضیح می‌دهد که در آن فرد کاملاً به خود متکی است.

> *منطق درونی* آهنگسازی چیزی است که قبلاً درخواست شده است اما صرفاً یک درخواست است که کاملاً درون آفریننده است. این بدین معنا نیست که هنرمند اثرش را می‌بیند، قبل از اینکه ما آن را ببینیم. از نظر دوفرن اجرا وجه دیگری دارد. هنرمند در آماده‌کردن خود برای اجرا، خود را در شرایط دلخواه قرارمی‌دهد و درخواست موجب بیان منطق درونی او می‌شود؛ منطقی برای گسترش تکنیک خاص، جست‌وجوی صرفاً زیبایی‌شناختی و رشد معنوی .... این‌همه با هم در هنرمند ادغام می‌شود. هنرمند کسی است که نسبت به انسان‌های دیگر عمیق‌تر است، او خود را از طریق خلق کردن خلق می‌کند زیرا خود را می‌آفریند. بگذارید لحظه‌ای در اینجا مکث کنیم و از خود بپرسیم که آیا این منطق واقعاً منطقی برای رشد شخصی است؟ بدون شک این ایراد مطرح می‌شود که هنرمند به‌عنوان یک انسان اغلب از اثر خود کوچک‌تر است، به‌طوری‌که در ملاقات با او تعجب می‌کنیم که اوست که آن اثر را خلق کرده است (دوفرن، ۱۹۷۳، ۳۱).

به‌طور کلی خلاصه ایده دوفرن این است که فرایند آهنگسازی، آواز خواندن یا گوش دادن به موسیقی یک فرایند خودسازی است. این یک فرایند رشد به معنای رشد مهارت‌های عقلی و هنری است اما مهم‌تر از آن به معنای شناخت خود است.

پدیدارشناسی اجرای موسیقی از دیدگاه میکل دوفرن

میکل دوفرن در شناخت گستره وسیع ادراک حسی و درعین‌حال ظرفیت اولیه تجربه زیبایی‌شناختی، قابلیت‌های غنی پدیدارشناسی را به ما نشان می‌دهد. او معتقد است اثر هنری برای درک شدن باید اجرا شود. حتی اگر اجرا چیزی به اثر اضافه نکند، اجرای اثر ضروری است. او موسیقی را جزء هنرهایی می‌داند که اجراکننده، آفریننده است و اجرا عملی نوآورانه به‌حساب می‌آید. زیرا به دلیل ماهیت مشارکتی‌اش، گشت‌وگذار در یک عنصر در فرایند اجرا موسیقی می‌تواند به درک ما از دیگران کمک کند. همچنین تحلیل پدیدارشناختی تجربه اجرا را می‌توان از درون بررسی کرد و این را می‌توان از منظر اجراکننده و مخاطب گسترش داد.

دوفرن در کتابش به آثار موسیقایی به‌عنوان نمونه‌ای از هنرهای زمانی[1] اشاره می‌کند (دوفرن، ۱۹۷۳). او مشابه اینگاردن، بر تمایز میان ابژه فیزیکی (مثلاً کاغذ با نت موسیقی روی آن) و تحقق کامل یک اثر هنری و حضور کامل آن تأکید می‌کند. هر نمونه‌ای از

[1] Temporal arts

موسیقی به‌سرعت این درک را به ارمغان می‌آورد که موسیقی در هیچ‌یک از بخش‌ها یا مراحل آماده‌سازی آن حضور ندارد، حضور آن تنها در اجرا و در یک نمایش کامل حسی نشان داده می‌شود. اثر خود را به‌عنوان «گفتمانی در اصوات» نشان می‌دهد که به معنای گفتن چیزی نیست، بلکه به‌عنوان «تعامل صداها» است (دوفرن، ۱۹۷۳، ۲۴۹). نت‌ها «قدرت خاصی از جاذبه یا دافعه» را نسبت به نت‌های دیگر اعمال می‌کنند و با «عملکرد در کل» معنا پیدا می‌کنند (دوفرن، ۱۹۷۳، ۲۵۲). دوفرن آثار موسیقایی را ازنظر هارمونی، ریتم و ملودی تحلیل می‌کند، جایی که به نظر می‌رسد هر یک از آن عناصر اولیه به‌طور متفاوتی بر مخاطب اثر می‌گذارند اما به همان اندازه در اثر موسیقی درهم‌تنیده می‌شوند، زیرا این سه همیشه به هم مرتبط هستند؛ بنابراین تجزیه‌وتحلیل دوفرن بر ابژه حسی و ساختار موسیقاییِ قابل‌درک متمرکز است. توجه داشته باشیم اکثراً، اثر موسیقی از طریق اجسام و آلات صدادار[۲]توضیح داده می‌شود اما در اینجا از دیدگاه یک سوژه تجربه‌کننده ارائه‌شده است؛ علاوه بر این، فرض بر این است که منظر یک نوازنده و شنونده معمولی به‌وضوح متفاوت است، اگرچه هر دو برای تجربیات خود به داده‌های حسی تکیه می‌کنند. تفاوت در مراحل ادراک زیبایی‌شناختی است که در بخش بعد به آن می‌پردازیم.

نوازنده با یک سیستم مدون از اصوات که توسط یک سنت قدیمی و معتبر تداوم‌یافته است، ارتباط دارد، که در آن امکانات مختلف تمبرها[۳]با تکنیک سازهای موسیقایی یا مانند چندصدایی آوازی[۴] با تعداد امکانات آوازی که نوازندگان ارائه می‌دهند، تعیین می‌شود (دوفرن، ۱۹۷۳، ۲۵۱-۲۵۲).

به‌طورکلی بحث دوفرن این است که همه عناصر اولیهٔ موسیقی- هارمونی، ریتم و ملودی- حامل معنا هستند. آن‌ها بر ارائه یکدیگر تأثیر می‌گذارند و فقط به‌عنوان بخشی از یک کل قابل‌درک هستند. رابطه پیچیده آن‌ها چیزی است که موسیقی را بسیار خاص و درواقع بسیار تأثیرگذار می‌کند. همان‌طور که ریتم «در کل اثر موسیقایی شرکت می‌کند و به‌عنوان ضربان قلب آن یا به بیان بهتر به‌عنوان قانون مخفی رشد درونی آن عمل می‌کند. درنتیجه، ریتم قابل‌تقلیل به الگوریتم جانشینی نیست» (دوفرن، ۱۹۷۳، ۲۵۷)؛ بنابراین،

> وقتی که ما به ملودی تسلیم می‌شویم، عقب می‌نشینیم و اجازه می‌دهیم که نواخته شود، در اینجا ملودی خودبه‌خود در اثر ظاهر می‌شود. ملودی از طریق استمرار خود اثر است. [...] این آهنگ در آشکار شدن حاکمیت خود، همان معنای ابژه موسیقایی است، معنایی که جز از طریق ادراک اثر قابل‌درک نیست (دوفرن، ۱۹۷۳، ۲۶۵).

بنابراین از دیدگاه دوفرن می‌توان نتیجه گرفت که، فهم موسیقی تنها از طریق تجربه ذهنی امکان‌پذیر است، زیرا معانیِ عناصر خاص موسیقایی در رابطه با کسی که گوش می‌دهد آشکار می‌شود. موسیقی، همان‌طور که دوفرن می‌گوید، «جهانی را آشکار می‌کند که برای چشم، نامرئی و غیرقابل‌نمایش برای عقل است. بااین‌حال، این جهان را فقط می‌توان با موسیقی بیان کرد، زیرا جهانی است که پس از پایان موسیقی ناپدید می‌شود» (دوفرن، ۱۹۷۳، ۲۶۶).

---

[1] functioning in the whole

[2] sounding material

[۳] Timbres: رنگ صوتی: کیفیت ویژه صدای هر ساز یا آواز خوان که سبب تمایز آن از دیگری می‌شود.

[4] vocal polyphony

دوفرن راهی برای فهم آثار موسیقایی نشان می‌دهد و هنر موسیقایی را از طریق تحلیل پدیدارشناختی کامل توضیح می‌دهد که در ادامه به آن می‌پردازیم.

پدیدارشناسی تجربه گوش دادن به موسیقی

یکی از مهم‌ترین مسائلی که دوفرن مطرح می‌کند تمایز بین اثر هنری و ابژهٔ زیبایی‌شناختی است. دوفرن اثر هنری را «چیز» و ابژهٔ زیبایی‌شناختی را محصول ادراک زیبایی‌شناختی می‌داند، جایی که بُعدی کاملاً زیبایی‌شناختی یا احساسی پیدا می‌کند که به‌عنوان یک اثر هنری فاقد آن بود (بنویدی، ۱۳۹۲، ۱۰۰–۹۱). درمجموع، دوفرن معتقد است ابژهٔ زیبایی‌شناختی و اثرهنری در ادراک زیبایی‌شناختی متمایز هستند (دوفرن، ۱۹۶۴، ۱۱۳–۱۲۲). همچنین میکل دوفرن برحسب دوگانگی‌ها یا تناوب‌ها در تجربه زیبایی‌شناختی صحبت می‌کند، در درجه اول بین مکان و زمان، سوژه و ابژه و مهم‌تر از همه، تأمل و احساس. دوفرن در تأملات خود درباره مکان و زمان به مفهوم حرکت می‌پردازد. او با بیان این مطلب شروع می‌کند که «ابژهٔ زیبایی‌شناختی هم بر مکان و هم زمان دلالت می‌کند، حتی اگر در یک مورد خاص به نظر می‌رسد که فقط مکانی یا زمانی است» (دوفرن، ۱۹۷۳، ۲۴۰). این ارتباط بین مکان و زمان نه‌تنها مطابقت بین هنرهای مختلف را نشان می‌دهد، بلکه به روشن شدن «وضعیت شبه‌سوژه‌ای که ابژهٔ زیبایی‌شناختی از آن برخوردار است و این واقعیت که هم برای خود و هم در خود[1]است» (دوفرن، ۱۹۷۳، ۲۴۱) کمک می‌کند.

دوفرن با اشاره به «طرح‌واره‌های ریتمیک[2]» که در موسیقی و به‌ویژه در رقص رخ می‌دهد، اظهار می‌دارد که «آن‌ها پژواک‌های خاصی را در بدن بیدار می‌کنند. ما بیشتر از حرکت یک جسم آگاه هستیم وقتی حرکت در درون ماست» (دوفرن، ۱۹۷۳، ۲۶۰) او اشاره می‌کند که این طرح‌واره‌ها هم ابزار دسترسی به اثر و هم عناصر سازنده اثر هستند. به‌این‌ترتیب، آن‌ها به اثر کمک می‌کنند که به‌عنوان استمرار، انسجام و فراوانی در نظر گرفته شود- انسجام و فراوانی که مکانمندی را فرامی‌خواند تا جایی که مکان بر آگاهی و همچنین واقعیت ابژه دلالت دارد. به همین دلیل، موسیقی اگرچه یک هنر زمانی است اما مکان را مستثنا نمی‌کند (دوفرن، ۱۹۷۳، ۲۶۴).

لازم به ذکر است توانایی موسیقی برای «پُر کردن» سالن و «نفوذ» به شنونده توسط دوفرن به دلیل اهمیت موسیقی برای او در کتابش به‌طور مفصل توضیح داده‌شده است. او ادعا می‌کند که «هر چیزِ مکانی [باید] در اعماق تخیل تجربه شود»؛ و می‌گوید به همین دلیل است که «می‌توانیم هم‌زمان پیشرفت ملودیک اثر و هم حرکت هارمونیک و ریتمیک همراه آن را دنبال کنیم» (دوفرن، ۱۹۷۳، ۲۷۱). او بدن را در این فرایند و همچنین در فرایندهای نظم بخشیدن به مدت‌زمان و ترسیم مکان دخالت می‌دهد. توجه داشته باشیم که این لزوماً تفسیر موسیقایی دربارهٔ اصطلاحات مکانی نیست، بلکه توصیفی از آن است:

> مکانمندی که در زمانمندی موسیقایی نهفته است، یعنی در مدت‌زمانی [استمراری] که خودساخته شده است. این مکانمندی را که بدن با شنیدن موسیقی تجربه می‌کند، نمی‌تواند به شکل مشخص ارائه کند یا اندازه‌گیری شود. هیچ بازنمایی مکانی به خلوص موسیقی نفوذ نمی‌کند یا آن را تغییر نمی‌دهد اما شباهت‌ها و مطابقت‌ها

[1] for-itself and in-itself
[2] rhythmic schemata

حداقل بین هنرهای موسیقایی و تجسمی براساس قرابت پنهانی میان زمانی و مکانی امکان‌پذیر است (دوفرن، ۱۹۷۳، ۲۷۲).

بنابراین ایدهٔ دوفرن این است که موسیقی هنر زمانی- مکانی است. بدین معنا که تغییرات پی‌درپی و زودگذر بودن موسیقی بر زمانمندی آن تأکید می‌کند، به آن تاریخ می‌بخشد و آن را اساساً به تخیل پیوند می‌دهد. همچنین موسیقی به‌عنوان یک رسانه صرفاً مکانی نیست، بلکه تداوم و نفوذِ متقابل مکان، زمان و حرکت است که اجزای اصلی واقعیت تجربی است. این رسانهٔ زمانی- مکانیِ پویا در اجراکننده متمرکزشده و در بین تماشاگران پراکنده است. درنتیجه شنونده در شنیدن موسیقی خود را در یک پیوستار چندبُعدی می‌یابد، جایی که تجلیات زمان مکانی است، فعال شدن مکان زمانی است و حرکت صدا مولد مکان- زمان شنیداری است؛ بنابراین صدای موسیقایی کاملاً به تجربه زمان، مکان و حرکت وابسته است. ازاین‌جهت به عقیده برلانت، «در تجربه گوش دادن به موسیقی حوزه‌های ادراکیِ سازندهٔ تجربه از حالت عادی خود دگرگون می‌شوند و پیوستگی زمان- مکان به‌شدت گسترده می‌شود. گویی وارد مکانی بسیار گسترده می‌شویم، مکانی که هم سیّال و هم زمانی است» (برلانت، ۱۹۹۹).

به‌طور کلی دوفرن توضیح می‌دهد که عوامل زمانی و مکانی در همه هنرها وجود دارد و در آن‌ها زمان و مکان «همبستگی دارند و حتی پیوسته می‌شوند، به‌طوری‌که مکانِ هر ابژهٔ زیبایی‌شناختی زمانی و زمان آن مکان‌گیر می‌شود» (دوفرن، ۱۹۷۳، ۲۷۲). پیامد مستقیم این امر این است که ابژهٔ زیبایی‌شناختی به یک «شبه سوژه»[1] یا «موجودی قادر به حفظ روابط درونیِ مکانی- زمانی در درون خود» تبدیل می‌شود. همان‌طور که او می‌افزاید، این روابط «جهان بیان شدهٔ» ابژهٔ زیبایی‌شناختی را تشکیل می‌دهند که با کیفیتی عاطفی[2] مشخص می‌شود که بیانگر جهان ابژهٔ زیبایی‌شناختی است و به ابژهٔ زیبایی‌شناختی پیچیدگی و انسجام درونی یک شبه سوژه را می‌بخشد (دوفرن، ۱۹۷۳، xxvi–xxvii). ازآنجایی‌که ابژهٔ زیبایی‌شناختی «تنها در آگاهی تماشاگر کامل می‌شود»، تماشاگر نمی‌تواند برای درک آن منفعل باشد؛ بلکه باید فعالانه «درگیر خودِ ابژه» شود (دوفرن، ۱۹۷۳، ۵۶-۲۳۱-۲۳۲)، درگیری که به‌عنوان ادراک زیبایی‌شناختی شناخته می‌شود که ذات تجربه زیبایی‌شناختی است (دوفرن، ۱۹۷۳، xxviii).

دوفرن برای ادراک زیبایی‌شناختی سه مرحله قائل است که این سه مرحله اگرچه به ظاهر از هم جدایند، هم‌زمان با هم اتفاق می‌افتند؛ البته این‌گونه نیست که هر تماشاگر [شنونده] بتواند هر سه مرحله را تجربه کند. این سه مرحله عبارتند از: ۱. حضور؛ ۲. بازنمایی و تخیل؛ ۳. تأمل و احساس.[3]

دوفرن بر نقش اساسی بدن در تجربه زیبایی‌شناختی تأکید می‌کند. ازاین‌رو، در مرحله اول منظور از حضور، حضور حسی است؛ یعنی حضور ما به‌عنوان بدن و آگاهی هنری ما همچون ادراکی از بدن ماست. اثر هنری دربرابر بدن قرار دارد و بدن ما آن را همچون چیزی که در ساحت حضور اوست، ادراک می‌کند؛ درک پیشاتأملی است. آنچه در اینجا اتفاق می‌افتد، به ساخت و بافت عقلانی نیازی ندارد. در این مرحله، اثر هنری از حیث محسوس بودنش، حضور ظهور دارد؛ یعنی تجربه‌ای بی‌واسطه که در آن میانِ سوژه و ابژه تمایزی نیست. در مرحلهٔ حضور هر چیزی «داده» است چیزی شناخته شده نیست. در این مرحله، دلالت، از طریق بدن در همکاری با جهان تجربه شده است. ابژه دیده می‌شود و چیزی می‌گوید، همان‌طورکه زیروبمِ صدای گوش‌خراش، حالت عصبانیت را نشان می‌دهد. دوفرن با ربط دادن نظریات خود به ایده‌های مرلوپونتی و کانت، ادعا می‌کند که «ممکن است از یک عقل جسمانی صحبت کنیم. بدن

[1] quasi-subject
[2] affective
[3] برای توضیح بیشتر دربارهٔ ادراک زیبایی‌شناختی از دیدگاه دوفرن رک. بنویدی، ۱۳۹۳.

به همان اندازه که زنده و مال من است، خود قادر به دانش است» (دوفرن، ۱۹۷۳، ۳۳۷). این دانش جسمانیِ بی‌واسطه «حضور» نامیده می‌شود و جزء ادراک آگاهانه است اما شرط کافی برای آن نیست. همچنین لازم است که «عقل آگاهانه‌ای که در سطحِ بازنمایی ایجاد می‌شود» احیا شود (دوفرن، ۱۹۷۳، ۳۳۷). بنابراین، ما با تشکیل کلیت سوژه- ابژه، در جهان هستیم که در آن سوژه و ابژه را نمی‌توان شناسایی کرد.

> سطح حضور چنین است. نظریهٔ ادراک نمی‌تواند در آنجا باقی بماند. این نظریه راهی برای ادراک می‌گشاید که توسط بدن با عقلانیتِ آگاه [یعنی ادراک همراه با تأمل] احیاشده و در سطح بازنمود اجرا می‌شود. بااین‌حال، ادرک از حضور شروع می‌شود و دقیقاً تجربه زیبایی‌شناختی است که این را تأیید می‌کند. ... . در ابتدا، بدن ما است که توسط ریتم حرکت می‌کند و با هارمونی طنین‌انداز می‌شود. ابژه زیبایی‌شناختی از طریق بدن، از بالقوه به بالفعل گذر می‌کند؛ ضمن اینکه وحدت ابژهٔ زیبایی‌شناختی را بدن فراهم می‌کند (دوفرن، ۱۹۷۳، ۳۳۹).

بنابراین ابژهٔ زیبایی‌شناختی برای این بدن حضور دارد. اثر هنری با بدن زنده ادراک می‌شود و معنی می‌یابد. به اعتقاد دوفرن اگر «ایدهٔ لذت زیبایی‌شناختی معنایی داشته باشد، برحسب لذتی است که بدن ادراک کرده است» (دوفرن، ۱۹۷۳، ۳۳۹). معنا، از آن حیث که در امر محسوس نهفته است، خود باید بدن را نیز متحول کند، بدین معنی که مرتبهٔ بدن را از مرحلهٔ حسی با خود فراتر کشد. معنا می‌تواند از طریق احساس و تأمل خوانده شود تنها اگر اول از طریق بدن درک و تجربه شده باشد. به عبارتی، آنچه اثر هنری بازمی‌نماید از پیش حاضر بوده است. چون اگر بدن قدرت ادرک دارد، پیشاپیش هم معنی و هم امرمحسوس را باهم یکجا دارد اما بدن برای این عمل ادراک کافی نیست. ازاین‌رو، بیش از پیش آشکار می‌شود که ما نمی‌توانیم در مرحلهٔ حضور باقی بمانیم و نه می‌توانیم یک نظریهٔ کلی ادراک بدهیم.

بحث‌های دوفرن در مورد سوژه و ابژه، ذهن و بدن و مکان و زمان به بیانیهٔ او در مورد تناوب مهم بین تأمل و احساس در تجربه زیبایی‌شناختی منتهی می‌شود و در آن دخیل است. ازآنجایی‌که هم «دانستن» و هم تأمل بدن برای ادراک ضروری هستند، دوفرن ادعا می‌کند که ما تحت یک «نوسان دائمی بین امرتأملی و امرغیرتأملی، ادراک‌شده و زندگی شده قرار می‌گیریم- نوسانی که بهترین نمونه در ادراک زیبایی‌شناختی است» (دوفرن، ۱۹۷۳، ۳۴۵). ازنظر دوفرن قوهٔ خیال تاحدی ارتباط بین ذهن و بدن را ایجاد می‌کند و ریشه در بدن دارد. همچنین قوهٔ خیال است که زمان و مکان را یکی می‌کند (دوفرن، ۱۹۷۳، ۳۴۵-۳۴۶-۳۵۲). او معتقد است گرچه خیال هم برای ظهور و هم غنای ادراک ضروری است اما نقش آن در ادراک زیبایی‌شناختی کم‌اهمیت‌تر است. لازم به ذکر است که بیشتر افراد [آموزش‌دیده و آموزش‌ندیده] در همین دو مرحله با موسیقی ارتباط برقرار می‌کنند.

مرحلهٔ سوم تأمل و احساس است، که این احساس با احساس مرحلهٔ حضور فرق دارد. احساس در این مرحله «چیزی درون ماست که با کیفیت خاصی از ابژه در ارتباط است و ابژه به کمک آن می‌تواند پیوند نزدیک خود را آشکار کند. به‌عبارتی، این احساس با بیان تلویحی و نگرش جدیدی از سوی سوژه، خود را از حضور متمایز می‌کند» (دوفرن، ۱۹۷۳، ۳۷۶). در اینجا تأمل پیرو احساس است و احساس به تأمل غنا می‌بخشد. دوفرن به این نتیجه می‌رسد که «احساس دارای عملکرد نوئتیک است [عمل ذهنی] است و جهانی را آشکار می‌سازد» (دوفرن، ۱۹۷۳، ۳۷۹).

برای نتیجه داشتن تأمل، باید از اثر جدا شویم و نگرشی جدید به ابژه داشته باشیم باید نوعی تأمل همدلانه با ابژه داشته باشیم. دیگر از طریق کشف علت بیرونی به اثر پاسخ نمی‌دهیم، بلکه از طریق احساس نیاز درونی به اثر پاسخ داده می‌شود. این نیاز تا جایی است که به نیازی که ما در خود تجربه می‌کنیم متشابه است و دوفرن آن را اگزیستانسیال (وجودی) می‌نامد و آن هنگامی است که حس می‌کنیم با توسعهٔ وجودمان به داوری یا انتخابی خاص عازم هستیم.

درنتیجه، فرایند ادراک به طور مختصر این‌گونه است، هنگامی‌که ابژه به بدن ما عرضه می‌شود و در وضعیت آماده باش هستیم، احساس آنی و سریع است اما دوباره باید ابژه به ما عرضه شود. به عبارتی، آغازی برای ادراک و نوعی تماس اولیه با ابژه وجود دارد که معمولاً به نظر می‌رسد ابژه از لحظه نخست خود را نشان می‌دهد اما این آغازی مطلق نیست. ما با مجموعه‌ای از تجربیات گذشته به سوی ابژه می‌رویم که فرهنگ عمومی ما را شکل می‌دهد. به عنوان مثال، اثر هنری قطعاً برای رهبر ارکستر جدی است، زیرا او کسی است که ساختار و معنای اثر را از بین تعداد بی‌شماری از متون در یک متن درک می‌کند اما سخت بتوان نگاه او را تازه دانست. آنچه در شنیدن یک اثر موسیقایی برای اولین بار به من عرضه می‌شود چیزی بیشتر از صوت صدا است. تا اینجا من خود را با محدودیت‌های ابژه تطبیق داده‌ام و بدن من همدست آن است. چشم و گوش من تردید می‌کند و به بیراهه می‌رود. در این مرحله ابژه هنوز شکل نگرفته و بیانی نیست. با این همه شخص خواهد گفت که حتی این ادرک تازه کار و بی‌تجربه مستعد گونه‌ای بیان است. بنابراین ادرک اولیه‌ای که من از ابژهٔ زیبایی‌شناختی دارم تحریف و سردرگم نشده، بلکه پیشاپیش ویژگی احساس است. ما نمی‌توانیم بگوییم که این مرحله ادراک نیست اما می‌دانیم که چنین واقعیت ابژکتیوی هنوز قابل قبول نیست، زیرا واقیعت ابژکتیوی که توسط نمود مبهم ابژه بیدار شده، احساس است اما احساس بی‌واسطه در مرحله اول کل احساس نیست. احساس واقعی باید به دست آید، صرفاً به این دلیل که ادرک لزوماً به تدریج حاصل می‌شود. این وظیفهٔ تأمل خواهد بود که این نوع ادراک را ارتقا دهد. تأمل است که حتی در سطح رفتار بدنی می‌تواند ادراک را فراهم کند. ازاین‌رو، تأمل در خدمت احساس است و توسط احساس برانگیخته شده است. دیگر وظیفهٔ ما دانستن تکنیک‌ها و تاریخ نیست که تولید اثر را توضیح می‌دهند، بلکه درعوض وظیفهٔ ما فهم این مطلب است که اثر چگونه گویا و بیانی است. بنابراین دوباره با تأمل همدلانه‌ای مواجه می‌شویم که درصدد گرفتن اثر از درون است نه از بیرون. تأمل همدلانه همیشه از طرف احساس برای ما الهام‌بخش می‌شود. احساس از چنین تأملی استفاده می‌کند و در تلاش برای در ارتباط بودن با خودش، خود را توجیه می‌کند. اکنون می‌توان گفت حرکت از تأمل به احساس، یک نوسان آسان نیست.

تأمل روشی را برای احساس آماده، و سپس آن را آشکار می‌کند. از سوی دیگر، احساس ابتدا برای تأمل جالب به‌نظر می‌رسد و سپس تأمل را هدایت می‌کند. این تناوب بین تأمل و احساس نشان‌دهنده پیشرفتی دیالکتیکی به‌سوی درک کامل فزاینده ابژهٔ زیبایی‌شناختی است. ممکن است این‌گونه تصور کنیم که احساس چیزی است که در مرحلهٔ حضور با آن مواجه بودیم یا اینکه همهٔ ادراک از احساس شروع می‌شود اما این تصور تا جایی صحیح است که ابتدا فرم‌ها را ادراک کنیم و احساس روح فرم است، اصل وحدت برای تنوع ادراکی، یا همان‌طور که اولین نمونه معنایی است همچنان به حضور جسمانی پایبند است (دوفرن، ۱۹۷۳، ۴۲۳).

بعد از این مراحل، آنچه اتفاق می‌افتد، دیگر نفوذ در خود اثر نیست؛ بلکه نفوذی به جهان ابژهٔ زیبایی‌شناختی است. به‌عبارتی، نفوذ به جهانی است که از خود بروز می‌دهد. اینجاست که برای شنونده رشد و خودسازی اتفاق می‌افتد. زیرا او از طریق احساسش با عمق ابژه یکی می‌شود و نمی‌تواند بی‌احساس و منفعل باشد. این حس در هنر آشکار، و بین شنونده [تماشاگر] و ابژهٔ زیبایی‌شناختی تقسیم می‌شود. احساس به‌عنوان رابطهٔ متقابل سوژه و ابژه تعریف می‌شود. احساس نه تنها نتیجهٔ نهایی درک زیبایی‌شناختی است؛ بلکه

به‌عنوان نقطه‌ای در سوژه و ابژه در تجربهٔ زیبایی‌شناختی یکی می‌شود. درنتیجه، پدیدارشناسی بر دوگانگی سوژه و ابژه غلبه می‌کند و در تجربه زیبایی‌شناختی این دوگانگی حل می‌شود.

در این بخش‌ها، دوفرن مفهوم زمان و مکان را در درون ابژهٔ زیبایی‌شناختی روشن و تقویت کرده و توضیح داده است که چگونه تعامل آن‌ها در حرکت به بهترین شکل بیان می‌شود. همچنین ازجمله مهم‌ترین مشارکت‌های دوفرن، تأیید او از وضعیت «شبه سوژه» برای ابژه زیبایی‌شناختی است. او درگیری سوژه را با ابژه زیبایی‌شناختی توصیف کرده و درگیری ادراک زیبایی‌شناختی را، ذات تجربه زیبایی‌شناختی می‌داند. به طور کلی، توصیف او از تناوب بین تأمل و احساس به ایجاد هم‌زمانی ذهن و بدن در تجربه گوش دادن به موسیقی کمک می‌کند.

نتیجه

در این مقاله، با رویکرد پدیدارشناسی و آرای میکل دوفرن به شرایط امکان ادراک موسیقایی پرداختیم. ملاحظه کردیم که روش پدیدارشناختی برای توجه به تجربه موسیقایی طراحی‌شده است تا تجزیه‌وتحلیل موسیقی.

مسئله اول که به آن پرداخته شد این بود که برای فهم موسیقی نیازی نیست که صرفاً شنونده آشنا به مباحث تئوریک باشد؛ زیرا مفهوم‌سازی موسیقی معادل تجربه موسیقی نیست و چه‌بسا که مانع لذت از فهم شود.

مسئله دوم اهمیت فرایند موسیقی بود، دیدیم که موسیقی یک فرایند فیزیکی، احساسی و همچنین ادراکی است و برای فهم و قدردانی از موسیقی باید تجربه کرد؛ زیرا تجربه گوش دادن به موسیقی یک فرایند رشد فردی و اجتماعی است. این فرایندِ تغییر دانش و رشد از طریق دستیابی به دیگری و توضیح دادن خود در فرایند ارائه خود و مهم‌تر از همه از طریق گوش دادن به دنیای اطراف است. گوش دادن به موسیقی یک تجربه فعال است اما نوع خاصی از فعالیت است که شبه ذهنیتی را به شی می‌بخشد، به آن کیفیتی متحرک می‌دهد و به نظر می‌رسد که زندگی خاص خود را دارد.

در مسئله سوم یعنی ادراک زیبایی‌شناختی مشخص شد که از دیدگاه دوفرن افراد چگونه موسیقی را درک می‌کنند. او در سه مرحله ۱) حضور ۲) بازنمود و خیال ۳) تأمل و احساس؛ نشان داد که امر محسوس علاوه بر اینکه یکی از مؤلفه‌های هنر است؛ ذات ابژهٔ زیبایی‌شناختی را تشکیل می‌دهد و در فرایند ادراک نقش مهمی ایفا می‌کند. از نظر او اوج ادراک زیبایی‌شناختی در احساس پیدا می‌شود که نحوهٔ بیان اثر را آشکار می‌کند. او برای احساس یک کارکرد نوئتیک قائل می‌شود تا از این طریق بتواند به یکی از اهدافش که یگانگی سوژه و ابژه است برسد. در نهایت ابژهٔ زیبایی‌شناختی را مانند یک شبه سوژه در نظر می‌گیرد. زیرا یک جهان مشخص را بیان می‌کند و تماشاگر در فرایند ادراک باید بتواند این جهان را درک کند. به نظر می‌رسد دوفرن معتقد است که صرفاً دانش تئوریک به فهم موسیقی کمک نمی‌کند. او تنها مرحله اول (حضور) و دومِ ادراک (بازنمایی و خیال) را بین شنونده آموزش‌دیده و آموزش‌ندیده مشترک می‌داند. زیرا بخش عمده‌ای از قدرت موسیقی در تأثیر فیزیکی آنی بر بدن شنونده است و ما نمی‌توانیم این را نادیده بگیریم. همچنین دوفرن فهم یک قطعه موسیقی را فقط لذت بردن از تجربه‌ای که در آن فرد ویژگی‌های موسیقی خاصی را درک می‌کند، نمی‌داند و احساس پدیدارشناختی تجربه موسیقی دبلیس را معادل با مرحله حضور می‌داند. براساس دیدگاه دوفرن بیشتر افراد حتی فرد آموزش‌دیده به مرحله ادراک موسیقی یعنی رابطه دیالکتیکی بین تأمل و احساس نمی‌رسند. البته شاید بتوان با آموزش‌های غیرمستقیم

تجربه گوش دادن به موسیقی را حداقل در مرحله اول و دوم تقویت کرد. به‌طور کلی دیدگاه دوفرن نشان می‌دهد که پدیدارشناسی چگونه می‌تواند به ما کمک کند که فراتر از یک درک ساده از گوش دادن به موسیقی برویم.

درنهایت ذکر این نکته لازم است که تجربه گوش دادن به موسیقی برای رشد و توسعه کامل نیاز به پرورش و آموزش دارد؛ زیرا ویژگی‌های فردی شنونده و موقعیت خاص گوش دادن بر کیفیت تجربه گوش دادن به موسیقی تأثیر می‌گذارد. در حال حاضر بااینکه موسیقی در زندگی روزمره ما جاری است اما در تجربه گوش دادن به موسیقی موانعی وجود دارد. ازجمله اینکه؛ با پخش مداوم موسیقی در پس‌زمینه زندگی، حساسیت ما نسبت به آن کم می‌شود و به نوعی بی‌حس می‌شویم و همین مسئله خود مانع از تجربه گوش دادن به موسیقی و حتی فهم موسیقی می شود. به‌عبارتی، ما فکر می‌کنیم با تکرار موسیقی در پس‌زمینه زندگی موسیقی را ارزش می‌نهیم اما این‌گونه نیست، بلکه برعکس این رفتار زمینه‌ساز تباهی موسیقی و انهدام گوش است. اگر هدف درگیرسازی جهان تماشاگر است، این اتفاق نمی‌افتد بلکه به نظر می‌رسد امروزه شنوندگان صرفاً حضور و درگیری فیزیکی دارند و این بُعد تازه‌ای به اثر نمی‌بخشد. درواقع، شاید باید به تمایز میان موسیقی‌ای که به آن گوش باید داد و موسیقی‌ای که شنیده می‌شود، توجه کنیم.

به عنوان پیشنهاد به نظر می‌رسد باوجوداین پیچیدگی‌ها، ما باید عمق، ترس و عظمت موسیقی را تجربه کنیم. البته باید در انتخاب نمونه‌ها، تنوع موسیقی را مدنظر داشته باشیم. باید عادات گوش دادن خود را بررسی کنیم. سرانجام، باید دائماً رابطه تأمل و احساس را بررسی کنیم که برای تجربه گوش دادن به موسیقی، یکپارچه است. فراموش نکنیم که موسیقی در یک جهان غیر مفهومی، جمعی و تاریخی‌ـ اجتماعی حضور پیدا می‌کند، طنین‌انداز می‌شود و به شکل‌گیری هویت ما کمک می‌کند. ازاین‌رو، برخلاف آنچه تصور می‌شود آموزش موسیقیِ صرفاً مفهومی هرگز نمی‌تواند کاملاً رضایت‌بخش باشد.

منابع

آدورنو، تئودور. (۱۴۰۲). *فتیشیسم در موسیقی و واپس‌روی شنیدن*. ترجمه سارا اباذری. نشر ماهی.

کوئن. ادوارد ت. (۱۴۰۰). *فرم و اجرا در موسیقی*. ترجمه علی ادیب‌راد. نشر افکار.

ابراهیم‌زاده صفار، علیرضا. (۱۳۹۲). مبانی پدیدارشناسی موسیقی. *پایان‌نامه کارشناسی ارشد فلسفه هنر*. دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر تهران.

ابوالقاسمی، محمدرضا. (۱۳۹۵). هستی‌شناسی موسیقی و اثر ادبی از دیدگاه رومن اینگاردن. *فصلنامه حکمت و فلسفه*. ۱۲(۴)، ۷-۲۲.

اسعدی، هومان. (۱۳۸۴). جستاری در مفهوم موسیقایی زمان از منظری پدیدارشناختی، *فصلنامه ماهور*، شماره ۲۸، ۸۱-۹۳.

اسکروتن، راجر. (۱۴۰۰). *فهم موسیقی (از دریچهٔ فلسفه و تفسیر)*. ترجمه شهاب طالقانی. نشر نقش‌جهان مهر.

بنسن، بروس الیس. (۱۳۹۹). *پدیدارشناسی موسیقی*. ترجمه حسین یاسینی. انتشارات ققنوس.

بنویدی، فاطمه. (۱۳۹۲). میکل دوفرن: یک نگاه پدیدارشناختی به اپرای تریستان و ایزولده اثر واگنر. *نشریه علمی ـ پژوهشی نامه هنرهای نمایشی و موسیقی*. ۳(۶)، ۹۱-۱۰۰.

بنویدی، فاطمه. (۱۳۹۳). پدیدارشناسی ادراک زیبایی‌شناختی از دیدگاه میکل دوفرن. *دوفصلنامهٔ فلسفی شناخت*. ۷۰(۱)، ۶۹-۱۰۶.

خلیلیان، محمدامین. (۱۴۰۰). اثر موسیقی و اجرای آن در زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی رومن اینگاردن، *مطالعات هنرهای زیبا*، ۲(۳)، ۸-۲۰.

دبلیس، مارک. (۱۳۸۴). موسیقی. *دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی*. انتشارت فرهنگستان هنر.

غلامی‌پورفرد، وحید. (۱۳۹۸). هستی‌شناسی پدیدارشناختی اثر هنری نزد رومن اینگاردن. *رساله دکتری. دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی*، دانشگاه تبریز.

مختاری، مهدی و ذاکر جعفری، نرگس. (۱۳۹۷). بررسی بداهه‌پردازی در موسیقی ایرانی براساس پدیده‌شناسی استعلایی. *نشریه هنرهای زیبا. هنرهای نمایشی و موسیقی*. ۲۳(۲۴)، ۶۷-۷۴. https://doi.org/10.22059/jfadram.2018.69007

هایدگر، مارتین. (۱۳۹۱). *هستی و زمان*. ترجمه عبدالکریم رشیدیان. نشر نی.

References

Abulqasimi, M. (2015). Ontology of music and literary work from Roman Ingarden's point of view. *Hikmat and Philosophy Quarterly*. 12(4), 7-22. (In Persian)

Adorno, T. (2017). *Fetishism in music and back to listening*. Trans. S. Abazari. Nashr-e Maahi. (In Persian)

Benson, B. (2011). Phenomenology of Music. *The Rutledge Companion to Philosophy and Music*. Ed. T. Gracyk & A. Kania.

Benson, B. (2019). *Phenomenology of music*. Trans. H. Yasini. Qoqnoos Publications. (In Persian)

Benvidi, F. (2012). Mikel Dufrenne: A Phenomenological Look at Wagner's Tristan und Isolde. *Scientific-Research Journal of Performing Arts and Music*. 3(6), 100-91. (In Persian)

Benvidi, F. (2014). Phenomenology of aesthetic perception from the point of view of Mikel Dufrenne. *Philosophical Journal of Cognition*. 1(70), 69-106. (In Persian)

Berleant, A. (1999). Notes for phenomenology of musical performance. *Philosophy of Music Education Review*, 7(2), 73–79.

Budd, M. (1985). Understanding Music. *Proceedings of the Aristotelian Society Supplementary*. Vol. 59, 233-248.

Cone, E. (1986). *Musical from and Musical Performance*. Trans. A. Adibzadeh. Nashr-e Afkar. (In Persian)

Debellis, M. (1995). *Music and Conceptualization*. Cambridge University Press.

Debellis, M. (2006). What is Musical Content, and what is its Proper Reception? In *Conference paper: Mind and Music*, 4-5. Columbia University

Debliss, M. (2005). Music. *Encyclopedia of Aesthetics*. Art Academy Press. (In Persian)

Dufrenne, M. (1964). The Aesthetic Object and the Technical Object. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 23(1), 113-122.

Dufrenne, M. (1973). *The phenomenology of aesthetic experience*, trans. E. S. Casey, Northwestern University Press.

Ebrahimzadeh Safar, A. (2012). The Basics of Music Phenomenology. *Master's thesis in the philosophy of art. Faculty of Applied Arts*, Tehran University of Art. (In Persain)

Esaadi, H. (2004). A research on the musical concept of time from a phenomenological perspective, *Mahoor Quarterly*, 28, 81-93. (In Persian)

Ford & Green. (2014). *The Phenomenology of Music: Implications for Teenage Identities and Music Education*. Chapter 9.

Gholamipourfard, V. (2018). Phenomenological ontology of artwork by Roman Ingarden. D*octoral Thesis. Faculty of Persian Literature and Foreign Languages*, Tabriz University. (In Persian)

Heidegger, M. (2011). *Being and Time*. Trans. A. Rashidian. Ney publication. (In Persian)

Husserl, E. (1905). *Phenomenology of Internal Time-Consciousness*, trans. J. C. Churchill, Ed. M. Heidegger, Indiana University Press.

Husserl, E. (1964/1991). *The lectures on Phenomenology of Internal Time Consciousness*, trans. J. Brough, Springer.

Ingarden, R. (1986). *The work of music and the problem of its identity*, trans. A. Czerniawski, The Macmillan Press Ltd.

Khalilian, M. (2021). The effect of music and its performance in the phenomenological aesthetics of Roman Ingarden. *Studies of Fine Arts*. (In Persian)

Lee, V. (1918). Varieties of Musical Experience, *The North American Review*, 207(750), 748-757.

Lewin, D. (1986). Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*. 3(4), 327-392. https://doi.org/10.2307/40285344

Mazzoni, A. (2010). *Music. Handbook of Phenomenological Aesthetics*. Ed. H. Sepp & L. Embree, Publish Springer.

Mokhtari, M. & Zaker Jafari, N. (2017). Study of improvisation in Iranian music based on transcendental phenomenology. *Fine Arts Magazine, Performing Arts and Music*. 23(24), 67-74. (In Persian) http://doi.org/10.22059/jfadram.2018.69007

Scruton, R. (2021). *Understanding Music (from the perspective of philosophy and interpretation)*. Trans. SH. Taleghani. Naqsh-e Jahan Mehr Publication. (In Persian)

Szyszkowska, M. (2018). *Musical Phenomenology: Artistic Traditions and Everyday Experience*. Vol. IX (2), 141-155. http://doi.org.10.26913/avant.2018.02.09

Wrathall, M. (2010). The phenomenological relevance of art. In *Art and phenomenology*, Ed. J. D. Parry, pp. 9–30. Rutledge.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی