فصلنامه علمی مطالعات هنر و زیباشناسی

دوره اول، شماره۲، زمستان ۱۴۰۰

خوانشی بر نقشِ شهود در فرایند درک و دریافتِ معنای موسیقی

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

پویا سرایی[۱]

استادیار دانشگاه آزاد اسلامی، آهنگساز، موسیقی‌دان، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی.

سرآغاز:

نکته‌ای بسیار مهم در این میان این است که هنگامی که نظریه‌پردازان از هرمنوتیک و ارتباط آن با معناشناسی صحبت می‌کنند و هدف از تأویل را کشف معنا یا معناها می‌دانند، که در نظریه‌هایِ جدیدتر ساختن معنا و معناها قلمداد می‌شود و سپس عنوان می‌کنند که موسیقی معمولاً معنا ندارد، این نکته را فراموش کرده‌اند که حین نظریه‌پردازی در مورد هنر، یا باید موسیقی از این قضیه مستثنی شود و یا چنین حکم‌هایِ کلی را متناسب با مبحث کلی هنر ارائه نمایند. این نظریه‌پردازان برای حل این مشکل است که تعریفی جدید از تأویل ارایه می‌کنند. احمدی این نظریه‌ها را این‌گونه بیان می‌دارد: «ما اثر موسیقی را به گونه‌ای شهودی درونی می‌کنیم» و سپس به یاری مفهوم تأویل در کلام هیدگر هرگونه فهم موسیقایی را تأویل می‌خواند و این سرآغازی است برای یافتن معنای جدید معنا در موسیقی (احمدی، ۱۳۹۱: ۷۳).

شهود در کشاکشِ زبان و واقعیّت :

زمانی که ویتگنشتاین[۲] می‌گفت: «ما واقعیّت را فقط از طریق زبان درک می‌کنیم و غیرممکن است که بتوانیم بیرون از نظام زبان‌مان در مورد دنیای واقعی بیاندیشیم» (احمدی، ۱۳۸۹: ۲۷۸). در حقیقت به این نکته اشاره داشت که مجموعه اندیشه‌ها و تفکّرات ما محصور در نظام زبانی‌ای است که از کودکی فراگرفته‌ایم. در حقیقت مجموعه زبان‌های ادبی، علمی و روزمره تنها صورت‌های متفاوتی از همان نظام زبانی است. به عنوان مثال در مورد زبان ریاضی حتی اگر دارای نشانه‌ها و واژگان عاریهٔ گرفته شده از زبان دیگر نیز باشد منطق حاکم بر ماهیّت آن برآمده از نظام زبانی‌ای است که شالودهٔ اندیشه‌هایِ ما بر آن استوار است.

از مباحث مربوط به این بحث مفهوم شکلی از زندگی است که ویتگنشتاین آن را همان شکل ویژهٔ زندگی فرهنگی می‌داند و می‌توان در واقع هر نظام زبانی در هر قوم و منطقه‌ای را به عنوان همان روشی دانست که به بیرون از خود می‌نگرند. عبارت «به تعداد زبان‌هایی که می‌توانید صحبت کنید می‌توانید فکر کنید» برآمده از چنین دیدگاهی است.

ریچارد ویلهلم[۳] در کتاب "هنر و موضوعش" می‌نویسد که هنر نیز شکلی از زندگی است. به نظر او «شکل زندگی» مجموعه پیچیده‌ای است از عادت‌ها، تجربه‌ها، مهارت‌ها که زبان با آن‌ها همبسته است و بدون آن‌ها نمی‌تواند عمل کند و در مقابل آنها نیز نمی‌توانند بدون آن زبان بازشناخته شوند. یعنی هیچ تجربه معنایی نمی‌تواند بیرون زبان دانسته شود. ویلهلم بر طبق آموزه‌های روانکاوی دانست که ما نه با معنای سرراست، دقیق و موجود بلکه با تفسیر و تاویل‌هایی از معناها سروکار داریم (همان، ۳۸۸).

اما بر خلاف گفته ویتگنشتاین زبان یگانه راه درک ما از واقعیّت نیست. زبان مرحله‌ای از درک واقعیّت است که اتفاقاً مرحله‌ای اصلی نیست. در حقیقت ما پس از درک واقعیّت آن‌را بنا به قاعده‌های زبانی ترجمه و تحلیل می‌کنیم. زبان ابزار بیانی ماست و نه ابزار دریافتی. در حقیقت ما با استفاده از زبان ادراکات‌مان را به نوعی مفهوم قابل انتقال تبدیل می‌کنیم که شاید این برآمده از ماهیّت اجتماعی انسان است اما فرآشد چنین تبدیلی آن‌گونه انجام می‌شود که سبب می شود زبان خود را به عنوان یگانه راه درک ما از هستی نشان دهد (نک سرایی،۱۳۹۰ : ۵۷).

این به معنای آن نیست که روش‌های دیگر اندیشه و راه ما به سوی حقیقت ادراکات حسی است بلکه احتمالاً نظام‌های دیگری هستند که از احساسات ما به عنوان ابزار برقراری ارتباط با حقیقت بهره می‌گیرند. هنر یکی از این نظام‌هاست.

بنابراین زمانی که هنر را نظامی که هم‌ارز زبان به عنوان منشی انسانی در درک و اندیشه‌ای از حقیقت بیابیم لزوماً مفهوم بیانگری در آن را باید متفاوت از منش بیانگری زبان بدانیم. در اینجا تا حدودی به معنای ناب حکم کانتی هنر رها از مفهوم و بهره نزدیک شده‌ایم. و از اینجاست که به طور جدی باید تفاوت قائل شد بین مفهوم بیانگری در هنر و ارجاع به دنیای خارج از متن آنطور که مثلاً نقاشی رئالیستی انجام می‌دهد. زمانی که در

[۱] pouya.sarai@gmail.com

[2] Ludwig Wittgenstein

[3] Richard Wilhelm

تابلویِ "سوم ماه مه ۱۸۰۸" اثر فرانسیس گویا[4] نقاشی اعدام مبارزان اسپانیایی را می‌بینیم فروکاستن بیانگری نقاشی به نشان دادن صحنه‌ای تاریخی تنها به سندی تاریخی دانستن این تابلو و نه اثری هنری حکم داده‌ایم.

تشخیص اینکه در این تابلو با صحنه‌ای روبرو هستیم که افرادی را نشان می‌دهد که افرادی دیگر با اسلحه در حال تیرباران کردن آنها هستند هرچند ارجاعاتی به جنگ، اسلحه، دیوار، دو گروه انسان مقابل هم دارد ولی این به معنای بیانگری اثر نیست.

این تازه اوّلین مرحله در این نوع هنر برای شروع بیان است. در موسیقی هرچند این ارجاع به خارج متن در موارد بسیاری رخ می‌دهد و اساساً یافتن مثالی از این موارد جز اهداف تحقیق حاضر است امّا موسیقی در حقیقت علی‌رغم وجود چنین مواردی اصولاً بی‌نیاز از این مرحله اوّلیّه و بنا به خصلت خاص خود مستقیماً به سراغ بیانگری می‌رود و بدین‌سان نه تنها نمی‌توان موسیقی را فارغ از بیانگری دانست که حتی می‌توان آن را بیانگرترین نوع هنر در نظر گرفت. این بحث را نباید با مفهوم بی‌بهرگی موسیقی از ماده – علی‌رغم نزدیکی - آنطور که شوپنهاور و هگل اعلام می‌داشتند یکی دانست. شهود نکته‌ای مرکزی در بحث ماست ولی همه آن نیست.

نقاشی با نشانه‌هایی از رنگ‌ها و با فضا سروکار دارد و مناسبتی طبیعی و ساده با موضوع می‌یابد، امّا توانایی کاربرد آن نشانه‌هایی را ندارد که با موضوعی پیچیده رویارو باشند. شلینگ موسیقی و شعر را برتر از سایر هنرها می‌داند چون به دنیای اسطوره و از آنجا به ایده نزدیکترند و نقاشی و پیکرسازی و معماری به ترتیب دورتر (سرایی،۱۳۹۰ : ۵۴).

شهود بر مبنای واقعیتِ موسیقی:

رابینسون معتقد است تیره و تار خواندن یک قطعه موسیقی استعاری‌تر از آن نیست که خبری را تیره و تار و سوگوار بخوانیم بلکه قطعه به طور حقیقی خصوصیت تیره و تار و سوگواری دارد. وی به نقل از لئو ترایتلر می‌گوید: «من مستقیماً سوگوار بودن و دلتنگ بودن را به اندازه دارایی‌های واقعی خود تجربه کرده‌ام» سوگوار بودن نوعی ظهور است وابسته به صورت‌های فلکی‌ای از جزئیات سطح موسیقی، که البته قابل کاهش به این جزئیات نیست. به همان اندازه که به موسیقی تعلّق دارد به جزئیات خارج از آن هم تعلّق دارد (رابینسون، ۱۳۸۴ : ۹۹).

بنابراین اگرچه موسیقی سازی محض تجسّم عمل شخص خاصی تجویز نمی‌کند، امّا لحظه‌هایی از کنش، توقّف و حرکت به سوی یک تجربهٔ جدید را تجسّم کنیم. «موسیقی ما را وا می‌دارد تصوّر کنیم که در حال احساس کردن چیزی هستیم. صداها ما را به سوی تجسّم کردن و تجربه کردن تنش‌ها و تصمیم‌ها و شادی‌ها و اضطراب‌ها هدایت می‌کنند. در چنین حالی است که با موسیقی خیال‌پردازی می‌کنیم (همو : ۱۰۲).

احمدی در "موسیقی‌شناسی: فرهنگ تحلیل مفاهیم" زیبایی‌شناسی بیانگری را همراه با نظریه‌ای می‌شناسند که بنا به آن ذهن انسان واقعیت خارجی را از طریق فراشد مرحله‌بندی‌شده‌ای درک می‌کند و توانایی توصیف زبانی آن را دارد. کروچه معتقد است که مفاهیم توانایی تولید و خلق حکم کلی، تعمیم نظری و نظام دسته‌بندی‌ها را ندارند و بر این اساس است که در هنر برخلاف اندیشه بخردانه و علمی اثری از مفاهیم نیست. آنچه مفاهیم ناتوان در بیانش هستند را می‌توان از راه مکاشفه دریافت که بیانی حسی و تغزّلی دارد (احمدی، ۱۳۸۹ : ۲۶۰).

تئودور آدورنو[5] نیز مفاهیم را لحظه‌هایی از واقعیّت می‌داند که بدواً برای نظارت بر طبیعت، شکل‌گیری خود را می‌طلبند. به همین دلیل به دنبل موردی فراتر از مفهوم‌سازی و تلاش برای درک ابژه‌ای بود که خود آن را گریزان از مفهوم می‌نامید. بر اساس چنین دیدگاهی است که آدورنو در دفاع از هنر مدرن آن را به مثابهٔ هنری می‌داند که نشان می‌دهد اصولاً مفهوم‌سازی، ویرانگر است (همو، ۲۲۸).

نسبت شهود و بیان:

از مشکلات بحث کروچه همانی زبان و هنر از نظر وی بود. این همانی زبان و هنر هرچند نه همواره به صورت مستقیم بلکه به نوعی تلویحی در تفکّر بسیاری از منتقدین و صاحب‌نظران هنری وجود دارد و جالب آنکه برخی از آنان از چنین عدم فاصله‌گذاری مناسب بین زبان و هنر برخلاف کروچه و کالینگوود رأی به نابیانگری هنر داده‌اند. نتیجه نادرست کروچه از این‌همانی شهود و بیان، یکی انگاشتن هنر و زبان است که در نهایت منجر به حکم یکی پنداشتن زبان‌شناسی همگانی با زیبایی‌شناسی شد (همان، ۲۶۰). در حقیقت در مورد این‌همانی شهود و بیان، حق با کروچه است، امّا علت آنکه این دیدگاه منجر به چنین نتیجه‌گیری می‌شود، آن است که بیان را تنها متعلّق به حیطهٔ زبان می‌داند و از آن‌جا هر آنچه که در قلمرو نظام زبانی باشد را قابل بیان و هرآنچه را خارج از این قلمرو باشد، غیرقابل بیان قلمداد می‌کند. به این ترتیب نسبتی عکس بین بیانگری و ارتباط پدیده مورد بحث با زبان وجود دارد. به این شکل که هر اندازه موضوع به زبان نزدیک‌تر و یا مرتبط‌تر باشد به بیانگری نیز نزدیک‌تر است و برعکس. امّا نکته‌ای که در اینجا از آن غفلت شده است، خصلت ذاتی بیانگری شهود است. شهود در اصل و اساس خود کارکردی بیانی دارد؛ حتی اگر نتوان آن را بیانی متناسب با نظامی زبانی در نظر گرفت. در واقع نقطهٔ اصلی افتراق

[4] Francisco Goya

[5] Theodor Adorno

هنر با زبان در همین جاست. زمانی که آدورنو عبارت "گریزان از مفهوم" را، شبیه به آنچه کانت هنر رها از مفهوم و بهره مطرح می‌کند. در حقیقت به دنبال وجهه‌ای شهودی است که فارغ از زبان و اندیشه متّکی بر زبان پیش می‌رود. کروچه نیز نهایتاً در دورهٔ دوم فکری خود با طرح شهود شاعرانه آن را می‌پذیرد (همان، ۲۶۱).

پیوستار شناخت – شهود :

در حقیقت باید نظام شناختی و اندیشه انسان را همچون طیفی در نظر گرفت که در یک سر آن زبان قرار دارد و سر دیگر طیف، شهود. آنچه مسلّم است هنر پدیده‌ای است که در این طیف قرار می‌گیرد امّا جایگاه آن در این طیف بنا به هنرهای متفاوت، متغّیر است. واضح است که هنرهایِ نمایشی بنا به استفاده از زبان و وابستگی به آن (هنرهای نمایشی‌ای فاقد عنصر زبان مانند پانتومیم را باید جدا نمود) نزدیک‌ترین جایگاه را به قطب زبانی این طیف دارد و هرچه هنرها به سوی انتزاع حرکت کنند به طرف مقابل یعنی سر شهودی این طیف نزدیک می‌شوند.

بنابراین به طور کلی جایگاه هنرها در این طیف منوط به میزان بکارگیری زبان در آن‌هاست، چرا که جایگاه هنرهایی مثل هنرهای نمایشی و یا موسیقی را بنا به این که در آن کلام و زبان وجود دارد یا خیر باید در نظر گرفت. موسیقی زمانی که بی‌کلام باشد، بسیار نزدیک به سر شهودی این طیف است و زمانی که به موسیقی باکلام اشاره داریم بیشتر از موسیقی بی‌کلام به سمت سر زبانی این طیف نزدیک می‌شود. بنابراین شهود یکی از نظام‌های شناختی است و البته بحث از ارزش‌گذاری این نظام‌ها و یا انواع آن خارج از بحث ماست. از این‌رو اگر چه هنر می‌تواند بیانگر احساسات باشد و در بسیاری موارد نیز هست، ولی صرف انتساب بیانگری احساسات و عواطف به هنر و موسیقی در واقع نادیده انگاشتن بسیاری جنبه‌های آن است.

ادراکِ شهودیِ موسیقی در مناسبات واقعیّت یا فرا واقعیّت :

بسیاری از متفکّران و فیلسوفان هنر را بازآفرینی واقعیّت می‌دانند. احمدی کارایی زیبایی‌شناسی هنر را در مکاشفهٔ حقیقت به مراتب، بیشتر از شناخت علمی می‌داند. «هنر همچون مورد زیبا هنگام بیان شدن به مفاهیم کاری ندارد، بل ادراکش اساساً شهودی است» (احمدی، ۱۳۸۹: ۹۹). هگل به هنر همانند فلسفه و دین ارزش شناختی و عقلایی می‌دهد که روشنگر ماهیّت نسبت آدمی با طبیعت و دیگران است، امّا وابسته به شهود (همان، ۱۰۲).

شوپنهاور شناسایی جهان نهایی و پنهان را همانند متعلّق‌های ادراکی حسی‌مان، از راه نمایش و بیان می‌داند. به این ترتیب بیانگری گستره‌ای وسیع می‌شود شامل تصویرها و انگاره‌هایِ ذهنی تا ایده‌ها (احمدی، ۱۳۸۹: ۱۴۷). همانطور که اشاره شد شهود در اندیشه هگل به هنر نیز نکته مهمی است. البته از آنجا که اثر به هر حال محصول کار آدمی است چون هر محصول دیگری بازشناختنی است اما این شناخت دامنه‌ای سخت محدود دارد (احمدی، ۱۳۸۹: ۱۰۲).

شلینگ نیز کنشِ زیبایی‌شناسی را همان شهودِ هنری می‌داند، چرا که «زیبایی یگانه چیزی است که خود را به ما به گونه‌ای مستقیم اعلام می‌دارد و رهاست از هر تعیّن و تعریف». اثر هنری با خصلتی معماگونه در لحظاتی کوتاه به‌سان شهود و مکاشفه‌ای بر پدیدآورنده اثر و مخاطب آن آشکار می شود و زیبایی‌شناسی فراشدی است به آگاهی از ساز و کار همین ادراک. و هنگامی که نوالیس در شناخت طبیعت ذهن شاعرانه را کاراتر از ذهن علمی می‌داند (سرایی،۱۳۹۰ : ۵۶). در حقیقت متوجّه ارزش جایگاه شناختی شهودی است (احمدی، ۱۳۸۹: ۱۲۹).

از سویی کارل[۶] مارکس معتقد است آمیزه‌ای از حس و ادراک عقلانی که به ادراک زیبایی راه می‌برد در کار هنر همچون «آفریدن واقعیّت پندارگون» جلوه می‌کند که از عهدهٔ هیچ پدیدهٔ فرهنگی جز هنر برنمی‌آید (همان، ۲۴۸).

اهمیّت شکل هنری نسبت به درون‌مایهٔ اثر در دیدگاهِ فرمالیست‌ها نیز برآمده از دید آن‌ها نسبت به هنر است که گریزان از زبان آشناست. منظور از زبان آشنا در این دیدگاه، زبان روزمره در زندگی معاصر است که به کارکردهای ارتباطی خود تقلیل یافته است و در واقع زبان در اینجا دیگر هیچ نیست مگر ابزار انتقال معنا، چنان که انگار خودش حضور ندارد. بنابراین در خود زبان نیز همانند هنر گونه‌ای آشنایی‌زدایی اتفاق می‌افتد که در آن زبان، خود به هدف تبدیل می‌شود و آن شعر است. شعر در حکم ویران‌کنندهٔ زبان (روزمره) آن را از ابزار ارتباطی، به موضوع اصلی و به یک معضل تبدیل می‌کند. بنا به همین دیدگاه است که از نظر فرمالیست‌ها، «هنر آنجا آغاز می شود که ما از جهان آشنا و معمولی که بدان عادت کرده‌ایم جدا شویم و به دنیایی ناشناخته قدم بگذاریم، به سرزمین شگفتی‌ها» (احمدی، ۱۳۸۹: ۳۸).

شهود به مثابهٔ فرا واقعیّت :

این‌سان کارکردی مهّم‌تر و در سطحی بالاتر از بازنمایی، تصویرگری، روایت‌گری، مستندگویی و غیره برای بیانگری مطرح می‌شود و آن جنبهٔ ارتباطی شهودگونه است. در اصل بیانگری مستقیم و بی‌میانجی همان شهود است. بیانگری هنری و

[6] Karl Marx

موسیقی ادراک شهودی آن‌چیزی است که در اثر نهاده شده است چه آگاهانه بوده باشد و یا غیر آن. امّا نکته‌ای که باقی می‌ماند آن است که چطور می‌توان از انطباق آنچه مؤلف شهود کرده است با آنچه مخاطب درک می‌کند مطمئن بود.

در مورد موسیقی نه تنها عدم چنین انطباقی روشن است که اصولاً در هر هنری فروکاستن چیستی آن به چنین کارکردی در حکم انکارِ هنربودگی آن است. امّا تلاش برای بازشناسی امکان دریافت آنچه هنرمند در اثر نهاده است، در حیطهٔ زیبایی‌شناسی و مطالعات هنری، در حقیقت شناخت آن وجه آگاهانهٔ هنر است.

هنگامی که هگل از الهام هنرمندانه صحبت می‌کند که برای خود هنرمند نیز ناشناس است و همین ناآشکارگی و ناشناخته ماندن را آفریننده ابهام هنری می‌داند که در حکم تعریف اثر هنری و وجه تمایز آن از هر تولید دیگر آدمی است (همان: ۱۰۲). در اصل زمینه را برای نشان دادن این دیالکتیک درونی هنر آماده می‌کند که هنر، هم شهودی است بی‌میانجی و هم تولیدی است فکر شده. از نظر وی هنر واجد عنصری است اندیشگون که در خود نیاز آدمی به آزادی را همراه دارد و بنابراین همچون هر تولید دیگر انسانی، جنبه‌ای از خردورزی متعارف و معمولی آدمی را در بردارد.

منابع:

- احمدی، بابک. (۱۳۹۱)، موسیقی‌شناسی: فرهنگ تحلیلی مفاهیم، چاپ دوّم، تهران: مرکز.
- احمدی، بابک. (۱۳۸۹). آفرینش و آزادی؛ جستارهایِ هرمنوتیک و زیبایی‌شناسی، چاپ ششم، تهران: مرکز.
- رابینسون،جنیفر. (۱۳۸۴). راه‌های جدیدِ فکر کردن دربارهٔ معنایِ موسیقی، ترجمه: نادر شیخ‌زادگان، تهران: خورشید.
- سرایی، پویا. (۱۳۹۰). "هستی‌شناسی بیان و بیانگری در موسیقی با رویکرد به موسیقی ایرانی_اسلامی"، *فصلنامهٔ کیمیای هنر*، سال اوّل، شماره۱، صص ۴۹