Archive of SID

فلسفه تحلیلی، شماره سی و پنج، بهار و تابستان ۱۳۹۸، ص۵۷-۷٤

زمان و مکان کانتی و مصداق آن در موسیقی بتهوون[۱]

مهسا خویی[۲]
دکتری فلسفه هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
حسن ریاحی[۳]
استادیار دانشکده هنر و معماری، واحد تهران مرکز، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
محمدرضا ریخته گران[٤]
دانشیار دانشکده ادبیات، دانشگاه تهران، تهران، ایران

چکیده

کانت در کتاب نقد قوه‌ی حکم به نحوه‌ی صدور حکم ذوقی می‌پردازد، در کنار این‌ها جایگاه هنرها را نیز با مثال‌هایی که می‌آورد بر مبنای زیبایی مطبوعیت و والایی مشخص می‌کند در این جاست که او نمی‌تواند به غیر از هنرشعر که برایش همواره جایگاه ویژه‌ای دارد، جایگاه سایر هنرها را به وضوح مشخص کند. در میان هنرها، موسیقی بیشترین تعلیق جایگاه را در نظریات او به خود اختصاص می‌دهد. برای او موسیقی گاهی هنری مطبوع است و گاهی هنری زیبا. تعلیق جایگاه این هنر به واسطه عدم قطعیت کانت در تصمیم‌گیری‌هایش، در مثال‌هایی که برای گسترش و وضوح تعاریف نظام زیبایی شناختی‌اش می‌آورد شکل می‌گیرد او گاهی موسیقی را به دلایلی از داوری زیبایی‌شناسانه‌اش کنار می‌گذارد که این دلایل جزء ارکان داوری‌اش نیست. یکی از این موارد «گذرا بودن» است. او در قسمتی از نقد قوه حکم، موسیقی را به دلیل آن‌که انطباعاتی گذرا ایجاد می‌کند، از زمره هنرهای زیبا کنار می‌گذارد. هر چند که او گذرا بودن و زمان را به‌طور مستقیم به عنوان عنصری اساسی و ضروری در داوری‌اش لحاظ نکرده بود. در این مقاله سعی داریم تا به استناد به نظریه خود کانت و با بازنگری آن‌چه او در باب زمان گفته است و هم‌چنین نظریاتش در نقد قوه‌ی حکم نشان دهیم که اگر کانت تفکرات

---

۱. تاریخ وصول:۱۳۹٦/۱۱/۱۲؛ تاریخ تصویب: ۱۳۹۷/۷/۱٦
۲. پست الکترونیک: mahsa.khoie@yahoo.com
۳. پست الکترونیک (مسؤول مکاتبات): Has.riahi@iavctb.ac.ir
٤. پست الکترونیک:rikhteg@yahoo.com

www.SID.ir

Archive of SID

خودش را دقیق بر طبقه‌بندی هنری‌اش لحاظ می‌کرد آن‌وقت موسیقی را در بالاترین جایگاه قرار می‌داد. برای این هدف از بتهوون و آثارش وام گرفته‌ایم تا نشان دهیم چطور زمان و مکان کانتی در موسیقی او متبلور است و این که «گذرا بودن» تنها نگاه پدیداری کانت به موسیقی است که از عدم آگاهی او در باب موسیقی شکل می‌گیرد.

کلیدواژه‌ها: زمان، مکان، موسیقی، کانت، بتهوون.

مقدمه

کانت در بخش اول کتاب نقد قوه‌ی حکم به داوری زیبایی شناختی می‌پردازد و حکم به زیبایی چیزی را حکم ذوقی می‌خواند. در واقع کانت اعلام می‌دارد که حکم به زیبایی چیزی حکمی ذهنی است. او بار دیگر به تأسی از جداول احکامش در نقد عقل محض، در بخش زیبایی‌شناسی نقد قوه‌ی حکم برای احکام زیبایی شناختی چهار بخش کمیت، کیفیت و نسبت و جهت را قائل می‌شود.

اولین گام تحلیل زیبایی‌شناختی کانت که کیفیت حکم را در بر می‌گیرد، چنین است: «ذوق قوه‌ی داوری درباره‌ی یک ابژه یا شیوه‌ی تصور آن از طریق رضایت یا عدم رضایت، بدون هر علاقه‌ای است. متعلق چنین رضایتی زیبا نامیده می‌شود.[۱] بنابراین لذت زیباشناسی باید رها از غرض و لذتی بی طرف باشد که اگر چنین نباشد و بنا به میلمان نظر بدهیم دیگر این ابژه زیبا نبوده بلکه «امر مطبوع» است. در دومین گام که کمیت آن را تعیین می‌کند «زیبا چیزی است که سوای مفاهیم، مثابه‌ی متعلق رضایتی همگانی تصور شود».[۲]

در گام سوم که حکم بنا به غایتش مورد بررسی قرار می‌گیرد و در این جا کانت در پی تبیین محتوی حکم ذوقی است این چنین می‌گوید که «حکم ذوقی هیچ مبنایی

۱. کانت، ایمانوئل، نقد قوه حکم، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران، نشرنی، ۱۳۸٦ش، ص ۱۰۹.
۲. همان، ص۹۹.

www.SID.ir

Archive of SID

ندارد، جز در صورت غایت مندی یک عین»[۱] کانت در گام چهارم جهت را در حکم ذوقی‌اش بررسی می‌کند. که در این‌ها نیز «زیبا چیزی است که بدون هیچ مفهومی به متعلق رضایتی ضروری شناخته شود».[۲]

در تمامی مواردی که ذکر آن در بالا رفت نکته‌ای دال بر «گذارایی» در داوری به چشم نمی‌خورد. او که گذرا بودن و زمان را به طور مستقیم به عنوان عنصری اساسی و ضروری در داوری زیبایی‌شناختی‌اش ذکر نکرده بود در تقسیم‌بندی که در بخشی برای زیبایی موسیقی انجام می‌دهد به این دلیل موسیقی را واجد شرایط زیبایی نمی‌داد.

او می‌گوید انطباعاتی که موسیقی ایجاد می‌کند «گذرا» است و معتقد است که «قوه متخیله ما زمانی‌که با یک قسمت موسیقی سرگرم است قسمت دیگر به طور کلی ناپدید می‌شود»[۳] هرچند که کانت زمانی که در بخشی از نقد قوه حکم، موسیقی را به‌مثابه هنر زیبا لحاظ کرده بود این زیبایی را معطوف به «طرح قطعه[۴] دانسته بود و این گونه داوری زیبایی‌شناختی را معطوف به فرم آن نموده بود. اما مبحث گذرا بودنی را که او دوباره مطرح می‌کند علاوه بر آن که او را در بحث قبلی‌اش یعنی در درک فرمی دچار تناقض می‌نماید، هم‌چنین نشان می‌دهد که او از پدیده‌ی تجربی ترکیب موسیقایی کاملاً ناآگاه است (موسیقی مورد بحث ما موسیقی تونال در زمان کانت است). او در نظر نمی‌گیرد که موسیقی معماری زمان است و در موسیقی پدیده‌ی تجربی ترکیب موسیقیایی یعنی، تکرارها، بسط و گسترش‌ها، همگی تا حد تثبیت نشانه و تأثیر و درک وحدت آن در مخاطب پیش می‌رود، و بخش دیگر را تقویت می‌کند، قسمتی تکرار می‌شود، ... تا در انتها وحدتی به‌مثابه‌ی یک فرم در ذهن مخاطب شکل بگیرد. ولی کانت معتقد است «اگر قسمت دیگر توسط متخیله ناخواسته احضار شود بیشتر سبب

---

۱. کانت، نقد قوه حکم، ص۱۲۳.

۲. همان، ص۱۵۰ .

۳. همان، ص۲۷٤.

4. composition

www.SID.ir

Archive of SID

ملال می‌شود تا خشنودی.[۱]

او در این‌جا حافظه و انتظار را که شرط لازم برای درک و دریافت موسیقی است حتی در تجربه موسیقی به «مثابه بازی احساسات»[۲] آن‌چه که خود او به آن معتقد است. و کانت حتی این مسئله را در نظر نمی‌گیرد که اگر حافظه و انتظار در تجربه موسیقایی وجود نداشت، موسیقی دیگر حتی به‌مثابه بازی احساسات هم نمی‌توانست تلقی شود. او نادیده می‌گیرد که این حافظه و انتظار است که الگوسازی و درک گشتالت را میسّر می‌کند. ما بدون الگوسازی و درک گشتالت تنها هرج و مرج و آشفتگی را در موسیقی تجربه می‌کنیم.[۳] نگاهی مختصر به گذرا بودن موسیقی از نظر کانت نشان می‌دهد که برای او گذرا بودن بیشتر مقوله‌ای است پدیداری، چرا که در مبحث «درک فرم» از او توقع داشتیم که حداقل زمان را به عنوان یکی از اصول بنیادین متبلور در موسیقی در نظر می‌گرفت و این عقیده را این‌گونه گسترش می‌داد که زمان تشکیل‌دهنده‌ی موسیقی است، همان‌طور که مکان (فضا) تشکیل‌دهنده‌ی نقاشی است. کانت نه تنها این تفکیک را انجام نمی‌دهد بلکه حتی هنر نقاشی و الحان را در یک سطح قرار می‌دهد، او تمایزی میان هنرهای مکانی و زمانی قائل نیست. برای (او) رنگ یک تابلوی نقاشی همان عملکرد آوا را در یک سکانس موسیقی دارد. علاوه بر این‌که این استراتژی، تمایل خاص کانت را برای مکانمند کردن زمان در موسیقی نشان می‌دهد،[٤] و این امر سبب می‌شود که دیگر هیچ معیاری برای تشخیص میان یک سکانس موسیقی از یک قطعه‌ی موسیقی وجود نداشته باشد؛ تمام این نکاتی که ذکر شد، بیشتر ناتوانی کانت را در درک و دریافت کلی موسیقی نشان می‌دهد که سبب شده حتی مباحثی را که خودش در باب زمان در

---

۱. کانت، نقد قوه حکم، ص۲۷٤.

۲. همان.

۳. استور، آنتونی، موسیقی و ذهن، ترجمه غلامحسین معتمدی، تهران، نشر مرکز ، ۱۳۹۱ش، ص ۱۱۷.

4. Parret, H., "Kant on Music and Hierarchy of Art", *The Journal of Aesthetics and art Criticism*, 56:3 Summer 1998, p.251.

www.SID.ir

Archive of SID

نقد عقل محض ذکر کرده بود در این‌جا بکار نگیرد، کانت گفته بود که «زمان شرط صوری تمام نمودهاست و مکان شرط صوری نمادهای بیرونی است».[١] می‌توان ادعا کرد کرد که «زمان» در میان همه هنرها در موسیقی به خالص‌ترین شکل پدیدار می‌شود و علاوه بر آن و به قول راجر اسکروتن «کانت زمان را فرم احساس درونی می‌داند».[٢] علاوه بر آن می‌توان گفت زمان در موسیقی لااقل به یکی از مقولات تعین می‌بخشد که آن مقوله‌ی علت و معلول است. می‌دانیم که کانت اعتقاد داشت همه هنرها به قلمرو نمودها تعلق دارند و هیچ ادعایی مبنی بر آشکارسازی امری فراحسی ندارند به این ترتیب موسیقی صورتی انتزاعی در زمان است و تمام بخش‌ها همه آثار موسیقی، با زمان شکل می‌یابد و تحت اصل ضرورت قرار می‌گیرد.[٣]

حال ببینیم با آن‌چه کانت در باب زمان و مکان قائل است، می‌توان گذرا بودن موسیقی به زعم او را پاسخ گفت.

زمان و مکان کانتی

کانت ابتدا در مقاله‌ی ١٧٧٠ درباره‌ی زمان و مکان صحبت می‌کند[٤] او در این مقاله به ما تقدم بودن مکان و زمان اشاره می‌کند و میان آن دو تفاوت‌هایی نیز قائل می‌شود. کانت بار دیگر در نقد عقل محض درباره‌ی مکان و زمان صحبت می‌کند و این بار از مکان آغاز می‌کند. هدف او در نقد عقل محض، در مورد مکان و زمان این است که نه تنها جزئیت آن‌ها را به اثبات برساند بلکه می‌خواهد خصلت پیشینی بودن آن‌ها را نیز نشان دهد کانت برای اثبات جزئی بودن مکان، نسبت بین مکان و مکان‌ها را لحاظ می‌کند و

---

١. کانت، ایمانوئل، نقد قوه حکم، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران، نشرنی، ١٣٨٦ش، ص٧٧.

2. Scruton, R., *The Hesthetic of Music*, NewYork, Oxford University press, 2009, p.215.

3. Schuller, H. M., *Immanuel Kant and The Aesthetics of Music*, 1961, p.240.

٤. مجتهدی، کریم، افکار کانت، تهران، انتشارات پژوهشکده علوم انسانی، ١٣٨٦ش، ص ٣٩.

www.SID.ir

Archive of SID

معتقد است که قوه‌های متخیله ما فقط می‌تواند مکان واحدی را تخیل کند و تمام مکان را می‌توان به عنوان بخش‌هایی از آن تخیل کرد. مکان امری ادارکی و کل واحد است، و از این گذشته مکان را می‌توان به نوعی به بخش‌ها تقسیم کرد که فقط جزئیات _و نه معانی_ بدان نحو بخش پذیرند، بنابراین مکان جزئی است و از طرفی پیشین است؛ و کانت برای اثبات این دو مطلب دو دلیل می آورد. دلیل اول آن است که برای تخیل دو امر مدرک « ... که نه تنها از لحاظ کیفی متفاوتند، بلکه خارج از یکدیگر و در کنار هم نیز هستند. مکان باید از پیش مسلم فرض شود».[۱] دلیل دومش آن است که نمی‌توان تخیل کنیم که هیچ مکانی وجود ندارد، ولی بخوبی می‌توانیم مکانی را تصور کنیم که در آن هیچ چیز نیست، پس از این دو مورد کانت، به بیان استعلایی مکان می‌پردازد: یعنی «تبیین هر معناست به عنوان اصلی که امکان دیگر شناخت‌هایی پیش از آن لازم بیاید».[۲]

پس می‌توان گفت که از نظر کانت، مکان از امور محسوس انتزاع نمی‌شود و مفهوم مکان نوعی تصور جزئی است که فی نفسه همه‌ی اشیاء را شامل می‌شود و علاوه بر آن یک شهود محض است که از حس ناشی نمی‌شود و در واقع جنبه‌ی کاملاً جزئی دارد و به منزله‌ی صورت هر نوع ادارک خارجی است.[۳]

بعد از مکان، کانت در نقد عقل محض به مقوله‌ی زمان می‌پردازد، بحث او درباره‌ی زمان هم مشابه بحث او در باب مکان است و برای نشان دادن جزئی بودن زمان نیز می‌گوید که «زمان‌های مختلف صرفاً بخش‌هایی از یک زمانند». و برای نشان دادن پیشین بودن آن نیز می‌گوید نمی‌توان هیچ ادراکی را تخیل کرد که در زمان نباشد، حال آن‌که زمان تو خالی را می‌توان به تصور درآورد.[۴]

---

1. Kant, I., *Critique of Pure Reason*, Norman Kemps Mith(trans), London, Mac Millan & Co, 1958, pp.52-53.
2. Ibid, p.54.
۳. مجتهدی، افکار کانت، صص۵۸- ۸۹.
4. Kant, *Critique of Pure Reason*, p.57.

www.SID.ir

Archive of SID

از نظر کانت، زمان یک امر داده شده نیست، بلکه فقط از طریق حواس مفروض می‌شود و تصور آن چه به حس در می‌آید، همیشه یا متقارن و یا به صورت متوالی است. که البته تصور توالی، موجب پیدایش مفهوم زمان نمی‌شود، بلکه آن رابه نحوی می‌سازد، پس زمان از تجربه نیز کسب شده است و در ضمن تصور زمان نیز جزئی بوده و یک زمان معین را نمی‌توان به تصور درآورد مگر این‌که آن را قسمتی از واحد و متجانس و بیکران بدانیم.[۱]

به طور کلی دیدیم که زمان و مکان کانتی چیزی نیست که از ادراک انتزاع شده باشد بلکه پیشین است و این ذهن مدرک ماست که زمان و مکان را به آن می‌افزاید.[۲]

حال با تمام این مقدمات بایستی دید که چگونه این دو مقوله را با معنای کانتی آن در موسیقی تعمیم دهیم.

زمان و مکان موسیقی

موسیقی هنری زمانمند است، هنری است که در آن اصوات، زمان را سازمان می‌دهند و ادارک ما از موسیقی به رویدادهایی است که در توالی و از پی هم می‌آید، اما علاوه بر زمانمند بودن موسیقی نمی‌توان موارد مکانمند موسیقیایی را که در اذهان پدیدار می‌شود نادیده گرفت مواردی که به کوک[۳] صدا مربوط است مانند بالا، پائین، زیر، بم، و یا در فواصل بزرگ، کوچک و حتی در ارکستر نیز موارد وجود دارد که دلالت بر مکان در موسیقی می‌نماید.[۴]

گفتیم که کانت علاوه بر آن که زمان و مکان را مفهوم نمی‌داند، آن‌ها را «فرم

---

۱. مجتهدی، افکار کانت، ص۵۵.

۲. کورنر، استفان، فلسفه کانت، ترجمه عزت الله فولادوند، تهران، انتشارات خوارزمی، ۱۳۸۰ش، ص۱٦٤.

3. Pitch

4. Morgan, R.P., "Musical Time/Musical Spau", *Critical Inquire*, Chicago, vol.6, lssue.3, Issue Publication, Chicago Press, 1980, p.527.

www.SID.ir

Archive of SID

شهودی» دانسته و زمان را شرط صوری و پیشینی تمام نمودها و مکان را فقط شرط صوری و پیشینی نمودهای بیرونی می‌داند[۱] و معتقد است که هر تجربه‌ای بایستی در زمان واقع شود. تفاوت زمان و مکان در این است که زمان به وسیله چیزهایی که در آن پدیدار می‌شود مانند مکان پر و یا اشغال نمی‌شود[۲] و از طرفی جریان، زمان می‌برد. اما با جریاناتی که به طور موازی با آن در حال وقوع است هیچ‌گونه تداخلی ندارد. چندین جریان در آن واحد می‌تواند در حال وقوع باشد، در میان همه‌ی هنرها درمورد موسیقی می‌توان گفت که زمان به‌مثابه‌ی حالتی از ذهن انسانی به بهترین و خالص‌ترین شکل پدیدار می‌شود. علاوه بر آن، زمان در موسیقی به یکی از مقولات کانتی تعین می‌بخشد که همان مقوله‌ی علت و معلول است کانت اعتقاد داشت هنرها به قلمرو نمودها تعلق دارند و هیچ ادعایی بر آشکارسازی امری فراحسی ندارند.[۳]

به این ترتیب موسیقی صورتی انتزاعی در زمان است و تمامی بخش‌های تمام آثار موسیقی، با زمان تعین می‌یابد و تحت اصل ضرورت قرار می‌گیرد. در این‌جا قوانین و نظام آزاد موسیقی را به عنوان نظام ضروری می‌شناسیم. هیچ نت موسیقی به خود بسنده و کافی نیست. هر نتی به نت بعد از خودش نیاز دارد و تنها تناسب میان آن‌هاست که موسیقی را شکل می‌دهد. هر قسمت وابسته به قسمت بعدی و رخدادهای پیش از آن است. هر کنش و یا نکته‌ای در اثر موسیقیایی با زمان تعیین می‌یابد زیرا رخدادی در طبیعت به اصلاح کانتی آن است.[٤]

موسیقی هنری است که تا پایان ناتمام باقی می‌ماند و هنری است که زمان در آن

1. Kant, *Critique of Pure Reason*, p.77.
2. Scruton, R., *The Hesthetic of Music*, New York, Oxford University Press, 2009, p.74.
3. Schuller, H. M., "Immanuel Kant and The Aesthetics of Music", 1961, p.228.
4. Kant, I., *The Critique of Aesthetic of Judgment*, J. C. Meredith(Trans), Oxford University Press, 2007, p.278.

www.SID.ir

Archive of SID

صورتی از شهود است و یک شیء فی نفسه نیست، بلکه نمود است. در موسیقی صوت-در-زمان حتی مستقیم‌تر و محض‌تر از ادبیات مشهود می‌شود چرا که در آن هر سکوت و هر نت آشکارا به کار گرفته می‌شود. زمان برای فرم‌های موسیقی اساسی‌ترین مقوله است، چراکه نت‌ها و پاتیتورهایی که ساختار موسیقیایی را بر روی کاغذ نشان می‌دهند، تنها نشانه هستند، اصواتی که نوازنده ایجاد می‌کند، نشانه است ولی آن اصواتی که مهر زمان بر آن زده شده باشد، موسیقی است که در حافظه و احساسات شنونده وجود دارد. به این ترتیب زمان در موسیقی به اندازه‌ی مکان درنقاشی «ضروری» است. بدون زمان موسیقی هم وجود نداشت هر آن‌چه در تجربیات ترکیب موسیقیایی ما رخ می‌دهد بیانگر آن است که زمان امری ذهنی است و این گونه ما را با کانت هم داستان می‌کند بار دیگر به کانت و نقد عقل محض و زمان برمی‌گردیم تا آن را در زمینه‌ی درک و دریافت موسیقیایی بسط و گسترش دهیم.

کانت در نقد عقل محض زمان را هم در حسیات و هم در تحلیل مورد بررسی قرار می‌دهد. در حسیات زمان هم‌چون صورتی از شهود به تجربه در می‌آید. زمان یک پس زمینه‌ی دارای ابعاد است که مواد تجربه به روی آن نظم می‌یابند.

این همان زمان صرفاً دارای ابعاد است و دوم در تحلیل، زمان به جهت سه سنتز یا کنش که پایه و اساس آگاهی هستند، مهم تلقی می‌شود: الف. ادارک حسی فرد در شهود ب. نگهداری در مخیله ج. شخص در اندیشه.

این زمان فرد زنده یا زمان تغییر واقعی است که موسیقی هر سه‌ی این موارد را در برمی‌گیرد. فردی آن را در شهود دریافت می‌کند، چنان‌که اکثر آهنگسازان آن را تجربه می‌کنند و یا حتی نوازندگان و رهبران ارکست نیز حتی قبل از اجرا آن را درک می‌کنند. فردی در متخیله نگهداری می‌کند هرچند با ناتوانی[1] این همان تجربه‌ی موسیقایی ماست آن‌چه مخاطب آن را به دست می‌آورد هر چند که کانت معتقد است توانایی نگهداریش

١. کانت، نقد قوه‌ی حکم، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، ص٢٧٤.

www.SID.ir

Archive of SID

را نداریم و دیگری «اندیشه» آهنگساز را تشخیص می‌دهد، این همان است که سبب می‌شود با آهنگساز قطعه هم‌داستان شویم و حدس بزنیم جمله‌ی بعدی موسیقی را چگونه شرح و بسط خواهد داد این اقسام زمان، متوالی هستند.[۱]

این سه نکته در تمام موسیقی‌های تونال زمان کانت و بعد از آن دیده می‌شود آن‌چه که از بسط و گسترش محتوای حسی حاصل می‌شود. این نکته‌ای است که کمبود آن در تحلیل‌های کانت در این باب کاملاً به چشم می‌خورد. چه بسا که پروفسور نیوتن پی اشتالکنخت درباره‌ی نظریه‌ی زمان کانت معتقد است که توصیف کانت از زمان کامل نیست. او به زمان به‌مثابه امری متوالی، زمان به‌مثابه امری همبود را نیز می‌افزاید. این امر در درک موسیقی متداول آن زمان و حتی برخی از آثار بتهوون لازم است، او این زمان را زمان وجهی می‌نامد و آن را پیش‌بینی در حکم موقتی توصیف می‌کند و می‌گوید این «کنش ادراک حسی ما را کامل می‌کند و توجه‌مان را به سمت کنش‌های بعدی می‌کشاند».[۲] زمان وجهی چیزی از توالی را شامل می‌شود و ساختار آن مستلزم تضاد میان امکان غیر بالفعل و کنش به تمامی فعلیت یافته است[۳] حال می‌توان گفت زمان وجهی در ترکیب‌بندی موسیقایی یافت می‌شود. چراکه در ترکیب هماهنگی منطقی صوت، که با نظام قراردادی موسیقایی جهان غربی مطابقت دارند یک مقاله به «بخش‌ها» و «موومان» تقسیم می‌شود و ترکیب آن کل را تشکیل می‌دهد و این تقسیم‌بندی پیوستاری در درک مخاطب بسیار مهم است چراکه در درک یک اثر موسیقایی براساس شهودی نظم یافته، یعنی براساس یک نظام هارمونیک که در آن ترکیب‌های صدا براساس نسبت‌های ممکن و مشخص «حرکت» می‌کند. ترکیب‌بندهایی که در ذهن انجام می‌دهیم یک امکان فعلیت نیافته است، امکانی که هنوز در زمان قرار

1. Schuller, "Immanuel Kant and The Aesthetics of Music", pp.238-239.
2. George Tapley Whitney & David F Bowers, *The Heritoge of Kant*, Time and Possibility in Kant By Newton P. Stallkneclit , New York, Russell, 1962, p.95.
3. Ibid, p.95.

www.SID.ir

Archive of SID

نگرفته است و تنها زمانی در پدیده‌های عینی فعلیت می‌یابد که به تصنیف درآورده شود این نکته است که کانت در نقد قوه‌ی حکم به آن اشاره‌ای نمی‌کند، و تنها آن را به‌مثابه گذرا بودن موسیقی تلقی می‌کند و به گونه‌ای ذکر می‌کند که این امر سبب می‌شود کلیت یک موسیقی را نتوان درک و در نتیجه داوری کرد. به غیر از مسأله نقد قوه حکم به نظر می‌رسد که حتی نظریه امکان کانت نیز ناقص باشد، چراکه کانت می‌گوید امکان چیزی است که «در شهود و در مفهوم، با شرایط صوری تجربه در موافقت قرار می‌گیرد...» اما امکان برحسب نظر اشتالکنخت لازم نیست از تجربه اخذ شود؛ بلکه پدیده‌های جدید با سیر اندیشه و با اشاره به قضایا، امکان یا ساختارهای منسجمی که تاکنون گمانه زنی در باب آن‌ها انجام نشده است اما اتفاقاً در جهان مادی ما جای دارند به تجربه در می‌آیند[1] بدین ترتیب اگر بخواهیم این موارد را در درک و دریافت موسیقی مدنظر قرار دهیم، مراحل آن این گونه شکل خواهد گرفت که در وهله‌ی اول موسیقی را امکان‌پذیر تصور می‌کنیم و بعد آن را تشخیص می‌دهیم، در این حالت رخدادهای موسیقی نافذ در امکان‌ها هستند و آهنگ‌سازی خلق ساختاری، آرمانی از اصوات در زمان و در پس‌زمینه‌های زمان است. نظریه زمان وجهی که اشتالکنخت برای درک زمان به نظریه‌ی کانت اضافه می‌کند در درک ساختاری موسیقی بسیار کمک می‌کند و مسأله و نگرانی «گذرا بودن» موسیقی از نظر کانت را نیز حل می‌کند.

موسیقی که ساخته شده است مجدد باید به ظهور برسد و همواره عینی است، به همین جهت است که در زمان وجهی جایی دارد و درک کلیت آن را میسّر می‌کند. عناصر موسیقی در زمان همواره در حال دوباره خلق شدن هستند؛ هر بار که قطعه‌ای نواخته می‌شود، دوباره از نو در واقعیت خلق می‌شود. درک و دریافت ساختار موسیقی مستلزم فعالیتی خلاقانه از طرف مخاطب است. او الگوهایی را از گذشته دریافت می‌کند و

1. George Tapley Whitney & David F Bowers, *The Heritoge of Kant*, p.95.

www.SID.ir

Archive of SID

تشخیص می‌دهد، اما پس از این‌ها، از آن‌جا که او آن‌چه را در پی خواهد آمد پیش‌بینی می‌کند، موسیقی تجسم یک روند در صورت و هم‌چنین انتزاعی‌ترین حضور زمان در میان تمامی هنرهاست.

روند شکل‌گیری و تثبیت آن در ذهن مخاطب، به شکل زیر است که موجب درک کلیت آن می‌شود و از آن‌جاکه کانت این مقوله را درک نکرده بود تجسم و تصویری از آن به دست نمی‌دهد. روند شنیدن موسیقی مستلزم رخدادهایی است که پشت سر هم نظام یافته‌اند و به رخداد مشخصی به صورت آن‌چه در موسیقی به عنوان نت پایانی و یا آکورد پایانی شناخته می‌شود پایان می‌پذیرد، اما در این روند رخدادهای گذشته بخشی از حال هستند، گویی علت و معلول ظاهری به‌مثابه‌ی امر پیشینی، بخشی از خود موسیقی بوده‌اند. در موسیقی هر تم در آن واحد که گذشته است، قسمت بعدی از تم قبلی شروع می‌شود و آن‌را کامل می‌کند. در حالی‌که گذشته تم نیز در حال محفوظ مانده است، بررغم آن‌که خود آن دیگر وجود ندارد، ولی این عدم حضور محض نیست بلکه همان‌طور که گفتم در بسط و گسترش خود محفوظ است تا کل موسیقایی را که انتظار می‌رود را خلق کند، این نظام با استفاده از حافظه و پیش‌بینی امکان‌ها خلق می‌شود. این روند در درک و دریافت تمام موسیقی‌های تنال کاربرد دارد و شاید همان ایرادی را که کشتالکنخت به‌مثابه عدم زمان وجهی بر کانت می‌گیرد برای رفع گذرا بودن موسیقی از نظر کانت پاسخگو باشد اما در مواردی برای رفع این مسئله حتی احتیاجی به این زمان وجهی نداریم. در ادامه خواهیم دید چگونه در بسیاری از آثار بتهوون به نحوی کاملاً متفاوت و به گونه‌ای کانتی زمان و مکان موسیقی پر می‌شود.

مکان در موسیقی

همان‌طور که می‌دانیم موسیقی هنری زمانمند است و به عبارتی موسیقی معماری زمان است، ولی مکانمندی را نیز می‌توان در موسیقی لحاظ کرد به نوعی که این مکانمندی

www.SID.ir

Archive of SID

مختص موسیقی است. برای نشان دادن مکانمندی موسیقی نه تنها بایستی محتوی موسیقی را در نظر بگیریم بلکه بایستی نحوه‌ی چیدمان آن‌ها و تنظیم آن‌ها را به گونه‌ای که منجر به خلق یک اثر موسیقی می‌شود در نظر بگیریم، اگر با حسیات در موسیقی آغاز کنیم که توسط هر مخاطبی درک و دریافت می‌شود، در این حالت موسیقی دربرگیرنده‌ی کیفیاتی به نام‌های حجم[1] و فشردگی[2] خواهد بود اصواتی که با درجات کمتر و بیشتر مکان‌های در دسترس را در موسیقی پر می‌کند. برای مثال می‌توان صدای بم را از صدای زیر تشخیص داد و ترکیبات این اصوات با یکدیگر بافت[3] را تشکیل می‌دهد، واژه‌ای که بیانگر مکانمندی در موسیقی است. مخاطبین موسیقی نه تنها تغییرات حجمی و فشردگی را حس می‌کنند بلکه از تفاوت مکان آن‌ها نیز باخبرند. این درک و دریافت انتزاعی از کوک صداها به‌مثابه موقعیت‌ها مکانی یک موسیقی تونال در نظر گرفته می‌شود. مکان (فضای) تونال تنها قسمتی از مکان‌های موسیقی است.[4] به‌طور کلی هیچ مکان واقعی از اصوات وجود ندارد، بلکه تنها یک مکان پدیداری از الحان وجود دارد و نباید انتظار داشته باشیم که از این مکان پدیداری به مکان ابژه‌ای گذر کنیم دنیای اصوات از دنیای ابژه‌ها جداست. اما مکانمندی آن کاملاً در ذهن احساس می‌شود. مثلاً در یک کنسرت، صدای سازهای زهی ممکن است از یکدیگر فاصله داشته باشند، ولی اگر برای مثال پیانویی در پاسخ به قسمت زهی بخشی را بنوازد، این فواصل در ذهن ما به شکل دیگری به نظر می‌رسد و در این حالت نسبتی بین الحان صداهای سازها اتفاق می‌افتد، که هم مکانی است و هم مطابق قانون علیت. اما این‌ها کاری با فضای طبیعی و یا فیزیکی انجام نمی‌دهند. تمام موارد و تجربیاتی که در موسیقی بدینسان درک می‌کنیم ما را به این مسأله رهنمون می‌شود تا با کانت به توافق برسیم که

1. Volume
2. Density
3. Texture
4. Morgan, ‘‘Musical time/ Musical spau’’, *Critical Inquire*, pp.524-531.

www.SID.ir

Archive of SID

احساس زمان و مکان درون خود ماست و این خود ما هستیم که خود را وادار می‌کنیم این تجربیات و مسائل را در یک چهارچوب مکانی درک کنیم.[1]

زمان و مکان کانتی و نمونه‌های آن در آثار بتهوون

تمام مواردی که در باب زمان مکان کانتی و موسیقی شرح دادیم زمینه‌ای را فراهم می‌کند تا بتوانیم نشان دهیم بتهوون چگونه این مفاهیم را که در روزگارش تغییر و تحول اساسی یافته بود در موسیقی‌اش به نمایش می‌گذارد. تا قبل از بتهوون زمان و مکان موسیقایی همان‌طور که از خصوصیات موسیقی آن دوره نیز انتظار می‌رفت، به وسیله خط ملودیک و هارمونیک و با تغییرات فیگورال اشغال می‌شد. جمله‌ای به جمله دیگر اضافه می‌شد و انبوه آن یک فرم و یا یک قسمت فرمال از قطعه را تشکیل می‌داد. اما بتهوون نقطه‌ی عزیمت و تغییری از این صفت را در نشان دادن زمان و مکان ایجاد می‌کند، در این‌جا به نقطه می‌رسد که کانت تأثیراتش را بر روی بتهوون گذاشته است. نمی‌توانیم بگوییم که ایده‌ی مکان و زمان موسیقایی بتهوون متأثر از مباحث کتاب نقد عقل محض است. اما به نظر می‌رسد که روش بررسی زمان و مکان در کانت با روش بتهوون درباره‌ی زمان و مکان شباهت دارد. بتهوون نابغه به طرز خارق العاده‌ای زمان و مکان را به‌مثابه‌ی فرم‌های شهودی (امر پیشین) در آثارش به کار می‌گیرد. ترکیب‌بندی‌های ساده، نت‌های تکرارشونده‌ای که به نظر تنها اشغال‌کننده‌ی فضا می‌باشد همگی متفاوت از آن چیزی است که به عنوان بسط و گسترش منطقی زمان و مکان ارائه می‌شود. در این‌ها حتی به زمان وجهی که اشتالکنخت به نظریه کانت اضافه می‌کند نیز احتیاجی نیست.

خط ملودیی که در سونات op53 بتهوون شنیده می‌شود، مثال خوبی را برای روشن شدن تفکر «زمان و مکان» در نزد بتهوون به دست می‌دهد. در تم آغازین سونات «دوماژور» «والدشتاین» این تجمیع صدادهی مطبوع فواصل نیست که باعث جذب

1. Scruton, *The Hesthetic of Music*, pp.75-76.

www.SID.ir

Archive of SID

شنونده و درک و دریافت آن می‌شود. هرچند در قطعاتی از بتهوون مانند op13 در موومان آرام آن، محتوی حسی به مکان و زمان شکل می‌دهد، اما در والدشتاین اوضاع کاملاً متفاوت است، حتی به سختی بتوان قسمت آغازین آن‌را ملودی نامید، زمانی که یک نت ثابت ۱۳ مرتبه قبل از قسمت پایانی و در تزئینات کادانس تکرار می‌شود به نظر می‌رسد بتهوون در این قسمت بیشتر از آن‌که به دنبال بسط و گسترش خط ملودی‌اش باشد و بدین سان احساس زمان را در درک اثرش بر مخاطب ایجاد کند درصدد تعریف زمان و مکان به روش کانتی در موسیقی است. به نحوی که بر مخاطبش تفهیم کند برای درک کلیت یک اثر حتی به آن‌چه اشتانلکنخت به‌مثابه زمان وجهی می‌گوید احتیاجی ندارد. بتهوون این کار را کاملاً با تکنیکی متفاوت از آن‌چه در زمانش در به کارگیری نت‌ها و فواصل متداول بود انجام می‌دهد. این مسأله زمانی که بتهوون جمله بعدی‌اش را در فضای نزدیک و هم‌جوار و در گام غیر وابسته سی بمل ماژور می‌آورد، به وضوح دیده می‌شود.

هیچ صدادهی مطبوعی، هیچ مدلاسیونی، هیچ روند امکانی در این وجود ندارد و هیچ نشانه‌ای از علیت یا منطقی در هارمونیک اطراف آن نیز دیده نمی‌شود. تنها فضاهای همسان با بافت کاملاً یکسان و در دینامیک یکسان و نت‌های تکرار شونده. دو جمله یکسان ۸ میزان از مکان موسیقی را به خود اختصاص می‌دهد. ۵ میزان بعدی در قسمت انتقال نیز بیشتر شبیه به تمرین انگشت است.

این انتقال کوتاه باعث تکرار ۲ جمله‌ی اول در مکانی موازی با ۳ تغییر شکل می‌شود با این تغییرات به نظر می‌رسد که بتهوون درصدد آن است که بگوید برای آن‌که حرکت و مکان‌مندی صورت بگیرد، لازم نیست که نت‌ها در ریجیسترهای مختلف جابه‌جا شوند و نشان می‌دهد که تکرار یک نت کوتاه یکسان نیز می‌تواند همین احساس را القاء کند. چرا که تمام این‌ها (زمان و مکان) در ذهن است که شکل می‌گیرد. چنین تنظیم‌هایی از تقارن مکانمند و تقارن هارمونیک در مکان کاربردی در هیچ اثر

www.SID.ir

Archive of SID

موسیقیایی قبل از بتهوون دیده نشده است. در سونات op57 (آپوسیوناتا) نیز معدودی و هارمونی در خدمت نشان دادن مکان موسیقی هستند.

برای درک آثار موسیقی قوانین تئوری بر پایه تجربیات حسی که بیانگر زمان و مکان به‌طور کلی استکفایت می‌کند، اما در مورد بتهوون چنین نیست. برای مثال سونات op.109، بار دیگر دلالت ضمنی مکانی دارد. در این سونات بتهوون شهودات مکانی امر پیشین را در نهایت اختصار در اولین و دومین مودمان نشان می‌دهد.[1] این‌ها بیانگر آن است که بتهوون در بسیاری از آثارش سعی بر اثبات ذهنی بودن و پیشینی بودن مکان زمان دارد. بکارگیری فیگوراسیون‌های موسیقی که وظیفه شان نمایش مکرر و یکنواخت زیر و بمی صدا و نسبت‌های زمانی که مکان‌های هم‌جوار را پر می‌کند، یکی دیگر از کارهایی است که بتهوون برای گسترش مکان موسیقیایی و برای نشان دادن پیشینی بودن مکان و ذهنی بودن آن انجام می‌دهد. مطمئناً تکرار تجربیات حسی در موسیقی می‌تواند خسته‌کننده باشد. چنان‌که اتین گلسیون[2] به نقل از دلاکرویکس در باب بتهوون چنین می‌نویسد: «دلاکرویکس نقاش، از تکرارهای بتهوون گله‌مند بود».

این بیانگر آن است که بتهوون دغدغه‌ی انتقال تجربه احساسی قطعه‌اش را به مخاطبش نداشته بلکه آن‌چه برایش اهمیت داشته است زمان- مکان و پیشینی بودن آن بوده است. بتهوون در بسیاری از سونات‌هایش برای بسط زمان و مکان از تریل استفاده می‌کرد، تا قبل از بتهوون و حتی بعد از او نیز تریل جنبه تزئینی در موسیقی داشته، اما در موسیقی بتهوون تریل‌ها نقش تزئینی ندارد. استفاده طولانی بتهوون از تریل در آثارش به گونه‌ای است که حس شنیداری را تحت الشعاع قرار می‌دهد ذهن را از تجربه‌ی بیرونی منحرف و توجه آن را به چیزی درونی جلب می‌کند. ناشنوایی پیشرونده بتهوون نیز باعث شد تا این نوع جداسازی‌های حسی را بیشتر در آثارش ببینم و هم‌چنین سبب شد که

1. Mastroianni, Th., *Beethoven / Kant: Time and Space*, 2010, p.2.
2. Gilson, E., *Regarding the Relationship of Time and Space in Painting and Music*, Princeton University Press, 1960, p.42.

www.SID.ir

Archive of SID

تجربه او بیشتر درونی شود.

به‌طور کلی آن‌چه در مثال‌های بتهوون اهمیت دارد آن است که او در آثارش از گسترش محتوی حدودی برای نشان دادن زمان و هم‌چنین پرش‌های ملودیک برای نشان دادن مکان استفاده نمی‌کند، بلکه او شنوندگانش را به یک تجربه‌ی حسی پسینی دعوت می‌کند که به‌واسطه‌ی پیشینی بودن زمان و مکان شکل گرفته است. آن‌چه را که کمتر در آثار سایر آهنگسازان می‌بینم.

نتیجه

کانت در نقد قوه‌ی حکم علاوه بر نحوه‌ی صدور حکم ذوقی، از خلق تا داوری یک اثر هنری، چارچوبی بی نظیر را ارائه می‌دهد. بی آن‌که شاید خودش از آن آگاه باشد. مانند سایر هنرها در هنر موسیقی نیز کانت نمی‌تواند از چارچوب‌هایش برای داوری یک اثر هنری به درستی استفاده کند. همین امر سبب می‌شود تا معمولاً با کانتی صریحاً مخالف موسیقی مواجه باشیم. همان‌طور که دیدیم یکی از دلایلی که سبب می‌شود او زیبایی موسیقی را کنار بگذارد و نتواند در باب زیبایی آن حکم دهد گذرا بودن آن را ذکر می‌کند. و این مسئله را سبب عدم درک کامل یک قطعه می‌داند هر چند این مورد حتی جزء ارکان داوری‌اش به حساب نمی‌آید.

دیدیم در مواردی در آثار موسیقی نابغه‌ای مانند بتهوون که خلق اثرش به واسطه‌ی نبوغی از نوع کانتی است چگونه و به چه زیبایی مبحث گذرا بودن موسیقی را به شکلی کاملاً تکنیکی پاسخ می‌دهد و می‌تواند پیشینی بودن مکان و زمان را به وضوح در آثارش به نمایش گذارد.

به‌طور کلی با سود جستن از بتهوون و آثارش، چگونه تفکرات فیلسوفی هم‌چون کانت می‌تواند به‌طور آگاهانه و شاید هم ناآگاهانه در زندگی و آثار هنرمندی مانند بتهوون دیده شود و از طرفی با نگاهی بی طرفانه به یکی از دلایلی که کانت موسیقی را

www.SID.ir

Archive of SID

بدان وسیله از امر زیبا حذف می‌کند و گسترش مفاهیم اصلی کانتی و تطبیق آن در اثر موسیقیایی نشان دادیم اگر کانت زیبایی‌شناسی‌اش و تفکر سیستماتیکش را در داوری موسیقی به‌طور دقیق به کار می‌بست آنگاه این هنر را در بالاترین رده قرار می‌داد.

منابع

استول، آنتونی، موسیقی و ذهن، ترجمه غلامحسین معتمدی، تهران، نشر مرکز، چاپ چهارم، ۱۳۹۱ش.

اسکروتن، راجر، کانت، ترجمه علی پایا، تهران، انتشارات طرح نو، ۱۳۸۳ش.

کانت، ایمانوئل، نقد قوه‌ی حکم، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران، نشرنی، چاپ چهارم، ۱۳۸۶ش.

کورنر، استفان، فلسفه کانت، ترجمه عزت الله فولادوند، تهران، انتشارات خوارزمی، چاپ دوم، ۱۳۸۰ش.

مجتهدی، کریم، افکار کانت، تهران، انتشارات پژوهشکده علوم انسانی، ۱۳۸۶ش.

Kant, I., *Critique of Pure Reason*, Norman Kemps Mith(Trans), London, Mac Millan & Co., 1958.

Idem, *The Critique of Aesthetic of Judgment*, J.C. Meredith(Trans), Oxford University Press, 2007.

Morgan, R.P., "Musical time/ Musical Spau", *Critical Inquire*, Chicago, vol.6, lssue.3, Issue Publication / Chicago Press, 1980.

Schuller, H.M., "Immanuel Kant and The Aesthetics of Music", 1961.

Scruton, R., *The Hesthetic of Music*, New York, Oxford University Press, 2009.

George Tapley Whitney & David F Bowers, "The Heritoge of Kant", Time and Possibility in Kant By Newton P. Stallkneclit , Newyork, Russell, 1962.

Mastroianni, Th., *Beethoven / Kant: Time and Space*, 2010.

Gilson, E., *Regarding the Relationship of Time and Space in Painting and Music*, Princeton University Press, 1960.

Parret, H., "Kant on Music and Hierarchy of Art", *The Journal of Aesthetics and art Criticism*, 56, 3, 1998.

www.SID.ir