

رابطه موسیقی رمانتیک و ایده منطق از دیدگاه هگل

فاطمه بنویدی*

دانشجوی دکترای فلسفه هنر، واحد علوم تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۲/۱۳، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۹/۲۱)

چکیده:

بحث درباره هنر رمانتیک نزد فیلسوفان بسیار چالش برانگیز بوده است. هگل به عنوان فیلسوف و متفکر ایدئالیسم آلمانی از زمانی که با رهیافت خاص خود به تحلیل هنر رمانتیک پرداخت تاکنون همواره نکته گیری های ژرفش، اندیشمندان پس از او را به تأمل واداشته است. هگل به واسطه کتاب [پدیدارشناسی روح] و [علم منطق] مشهور شده است، و متن مستقلی در مورد زیبایی شناسی به طبع نیاورده است، اما این به این معنا نیست، که او در چارچوب نظام فکری اش به هنر و زیبایی بی توجه بوده است. در واقع نظریه زیبایی شناسی هگل از قلب نظام فلسفی اش ناشی می شود. مسئله اصلی هگل رابطه نامتناهی و متناهی است. روش هگل برای حل این مسئله روش دیالکتیک است. این روش خصوصیتی دارد. از جمله اینکه دینامیک و پویا است. به نظر او در کل عالم حیات این روش برقرار است. از دید هگل این پویایی در یکی از شاخه های هنر رمانتیک یعنی موسیقی دیده می شود. موسیقی هم مانند ایده منطق هگل انتزاعی است. یکی از راه هایی که هگل سعی می کند حرکت اندیشه موجود در منطق را شرح دهد بهره گیری از مثال موسیقی است، زیرا واجد آن ویژگی است که هگل می خواهد. این مقاله اشاراتی است به رابطه ای که بین موسیقی و ایده منطق وجود دارد. نگارنده در این پژوهش سعی دارد با روش توصیفی - تحلیلی به این رابطه بپردازد.

واژه های کلیدی:

هگل، موسیقی، منطق، هنر رمانتیک، روش دیالکتیکی، ایده منطق.

مقدمه

عاطفه. از اینجاست که موسیقی بی درنگ، عواطف شنونده را بر می انگیزد. حتی در طبیعت فریاد نمودار مستقیم عاطفه درونی شناخته می شود. ولی هر مجموعه ای از اصوات یا فریادها در نفس خود هنر نیست، بلکه فقط زمانی هنر می گردد که روح، آنها را در روابط منظم به هم پیوند دهد. این گونه روابط منظم، وحدتی در اختلاف اصوات وارد می کند. در موسیقی رعایت تقارن و انضباط و برابری ضرب ها به رغم نابرابری مدت آهنگ ها مهم است. هماهنگی و خوشنوايي دو راه ایجاد وحدت در اختلاف کیفی و کمی نواهاست. میزان و ضرب در موسیقی، همچون شعر، کاری ویژه خود دارند. ضرب در پیوستگی محض زمان، اختلاف و جدایی می اندازد، ولی این اختلاف و جدایی دوباره در یکسانی مطلق فواصل ناپدید می شود. نفس آدمی (ایده منطقی) هم انعکاسی از خویشتن را در این جریان می یابد، زیرا می بیند که در آن نخست وحدتی محض وجود داشته که خود را متکثر کرده و دوباره به یگانگی و یکسانی با خویش بازگشته است. لذت ژرفی که ضرب در موسیقی به ما می بخشد از همین جا برمی خیزد.

از این رو، ردپای موسیقی رمانتیک در منطق دیالکتیکی هگل وجود دارد. زیرا منطق هگل یک منطق حرکت است و برای نشان دادن زندگانی درونی روح و برگزشتن از آن آنتی تزه های مفهومی، که منطق معمولی آنها را ثابت و همیشگی می انگارد، طرح ریزی شده است. در واقع، شیوه وصف هگل از روح انسانی را که بنابر آن، روح انسانی مرحله به مرحله از گوناگونی نگره ها در می گذرد و بی آرام از جایگاهی به جایگاهی در گذر است، می توان به درستی، بیانی از نگرش رمانتیک شمرد. دستگاه منطقی هگل خود با روح رمانتیک بیگانه است، اما این دستگاه به پیش گاه سیستم او تعلق دارد و در عمق آن می توانیم پیوند معنوی ژرفی میان آن و جنبش رمانتیک بیابیم. نمونه عالی آن را می توان در هنر موسیقی یافت که رمانتیک ها برای آن بالاترین ارزش را قائل بودند. به طوری که نیچه می گوید: رمانتیک آلمانی را باید در موسیقی جست وجو کرد، و نه در ادبیات، زیرا وعده های رمانتیکها که در ادبیات تحقق نیافته بود در موسیقی به نتیجه رسید (Palisca, 2001, 68). نوالیس یک بار گفته بود: باید چنان نوشت که انگار قطعه ای موسیقی می سازیم و جان ما برای درک موسیقی باید اثری شود (Cooper, 1996, 183). در موسیقی این انسان کلی که سخنگوی انسانیت است، آسان تر مطرح می شود. با توجه به مطالب گفته شده در ادامه نوشتار ابتدا به موسیقی دوران رمانتیک می پردازیم و در بخش دوم به دیدگاه هگل در مورد موسیقی و رابطه آن با ایده منطقی را مورد بررسی قرار می دهیم.

براساس تقسیم بندی هگل از هنر و اینکه هر هنری را در یک دوره قرار داده بود. در دوره رمانتیک هگل، نقاشی، موسیقی و شعر را قرار داده است. و از آن جایی که در این دوره موسیقی و ادبیات اهمیت خاصی نسبت به هنرهای دیگر داشتند ما در این نوشتار به موسیقی این دوره می پردازیم. موسیقی هم چنان که مورد توجه هگل است، بهتر از نقاشی می تواند زندگی درونی و معنوی را که نقطه توجه رمانتیک ها بود، بیان کند، و به همین خاطر مانند زندگی ذهنی، در زمان حرکت می کند. از طرفی، در آلمان به خصوص و در فرانسه زمانی که هگل آنجا بوده، سمفونی سازی و موسیقی خیلی بارز است. گوته، ویکتور هوگو، هولدرلین، شلینگ، شیلر و ... اینها رمانتیک هستند. اما هگل ادبیات و نقاشی را کنار می گذارد و به موسیقی می پردازد، چون واجد آن ویژگی است که هگل می خواهد. موسیقی ماده ندارد، صوتی است، چشمی نیست. روح می خواست به چشم بیاید. روح در پیکرتراشی خود را ظاهر می کرد به امید اینکه به چشم بیاید اما نشد. و این روح در قالب موسیقی آهنگ فراق می زند. موسیقی آهنگ فراق روح است چون روح فهمیده که هنر جایگاهش نیست، لذا موسیقی به عنوان هنر برتر رمانتیک است.

موسیقی، که به دلیل مصالح کار خویش از خارجیت و هستی دائمی بسیار به دور است، عالی ترین هنر درونگر است (James, 2009, 60). موسیقی از این نیز پیش تر می رود، مکان و ابعاد را نفی می کند. این هنری است به طور ناب ذهنی. در موسیقی مورد ابژکتیو به طور کامل حذف می شود. موسیقی با شکل بصری سروکار ندارد و نسبت به مجسمه سازی و نقاشی هنری انتزاعی است. در این هنر درون ذات حاکم است و به همین دلیل موسیقی بلافاصله با عمیقترین جنبه حیات درونی و باطنی ما مرتبط می گردد، در صورتی که یک مجسمه یا یک تابلو نقاشی نسبت به ما شیی خارجی است. به طور کلی می توان گفت وابستگی به عالم درون صفت ممیزه هنر موسیقی واقعی است. نوای موسیقی هرگز پاینده نیست بلکه در همان لحظه ای که از ساز بر می خیزد نابود می شود. بدین سبب از هر گونه واقعیت عینی بی بهره است. پس در موسیقی، برخلاف هنرهای دیگر، میان عین و ذهن هیچ گونه جدایی نیست. چون این عینیت خارجی در موسیقی ناپدید می شود، جدایی میان اثر هنری و مخاطبش نیز از میان بر می خیزد. از این رو نغمه موسیقی تا عمق جان شنونده راه می یابد و با عوالم ذهنی او یکی می شود. به همین دلیل است که موسیقی، عاطفی ترین هنرها است. و بین ذهن و عین آن چنان وحدتی است که در آن نفس آدمی دیگر از تفاوت میان خود و عین آگاه نیست، زیرا آگاهی جلوه ای از شناسایی است نه

موسیقی دوران رمانتیک

موسیقی یکی از بارزترین اشکال رمانتیک برای ابراز امر والا بود. هنرمند فارغ از میانجی‌هایی نظیر نوشتار، بوم نقاشی یا ماده‌ی مجسمه‌سازی، قادر بود با شنونده سخن بگوید. بنا به گفته‌ی والتر پیتر (Peter Walter)، منتقد و زیبا شناس عصر ویکتوریا: [همه‌ی هنرها رفته رفته به سوی جایگاه موسیقی تمایل پیدا می‌کنند] (Blume, 1970, 45). مفهوم نبوغ در هنر و فلسفه به عینه به موسیقی نیز راه یافت. نابعه‌ی موسیقی رمانتیک استاد نام گرفت. دیگر همچون قرون پیشین، اساتید قرن نوزدهم به حمایت‌های مالی دربار و اشرافیت نیازمند نبودند. آنها به حمایت تماشاگران و کنسرت‌روندگان طبقه‌عادی وابسته بودند.

مقارن قرن هجدهم موسیقی مطلق یا مستقل، یعنی موسیقی بدون متنی کلامی، در عمل موسیقایی و در تفکر فلسفی بیش از پیش جنبه‌ی حیاتی می‌یابد و به صورت وسیله‌ی برای فهمیدن خویشتن درمی‌آید. از این رو، نقش موسیقی به عنوان بیمارگونه‌ترین صورت هنر در این دوره اساسی خواهد بود، زیرا موسیقی نشان دهنده‌ی این واقعیت است که چگونه هرگز نمی‌توان با بیان استدلالی به فهم کامل خویشتن نائل شد. اگر هرآنچه هستیم را بتوان با کلمات بیان کرد، چرا لازم است که موجودیت ما نیز در قالب موسیقی بیان شود. همان‌گونه که هر فرهنگ شناخته‌شده‌ی انسانی ظاهراً همین نکته را القا می‌کند؟

اگر نگاهی به سیر تحول نگرش به موسیقی از آغاز قرن هجدهم تا نیمه‌ی قرن نوزدهم بیندازیم، در قرن هجدهم، به ویژه در فرانسه، موسیقی هنری پست به شمار می‌رفت. موسیقی همراه با کلام جایی برای خود داشت، زیرا ارزش کلام را نمایان می‌کرد، موسیقی مذهبی برای انگیزه‌ی مؤمنان سودمند شمرده می‌شد. فونتل، متمدن‌ترین آدم دوران خود، و در واقع بیشتر دوران‌ها، وقتی موسیقی‌سازی نخستین بار به فرانسه راه یافت و رفته رفته سونات پیدا شد و در مقابل یگانه نوع موسیقی‌آشنای او، یعنی موسیقی مذهبی آمیخته به کلام یا موسیقی اپرایی که دارای طرح و توضیحی بود و ارزشی فراتر از خود موسیقی داشت، قد علم کرد، فریاد برآورد که [ای سونات از جان من چه می‌خواهی؟] و موسیقی‌سازی را آمیزه‌ی بی‌معنایی از صداها توصیف کرد که برای گوش‌های حساس و متمدن نامناسب است (برلین، ۱۳۸۵، ۲۹۵).

در نظر فونتل تنها هدف موسیقی برانگیختن برخی عواطف است، موسیقی اگر عواطفی را که به راستی وجود دارند برنینگیزد، اگر یادآور چیزی نباشد، اگر ماجرای را تداعی نکند، ارزش ندارد. اصوات به خودی خود چیزی را بیان نمی‌کنند و لزومی ندارد آنها را به این شیوه به کار بگیریم.

بنابراین موسیقی چیزی انتزاعی و جدا از زندگی تصور می‌شد، نوعی بیان مستقیم غیرتقلیدی که از هر نوع توصیف عینی فاصله بسیار داشت. با این همه، رمانتیک‌ها بر این عقیده

نبودند که هنر باید مهار گسیخته باشد و آدم می‌تواند در موسیقی هر چیزی که به فکرش رسید بخواند، یا هر چیز که حال و حوصله‌اش می‌طلبد نقاشی کند، یا عواطف خود را فارغ از هر نظم و ترتیب بیان کند. نوالیس روشن و صریح می‌گوید [هر وقت طوفان در سنیه‌ی شاعر به غرش درمی‌آید و او گیج و سرگشته می‌شود، حاصل کارش پرت و پلائی بیش نیست] (همان). البته او بی‌گمان باید این احساس‌ها و تصویرها را داشته باشد، حتماً باید اجازه غرش به طوفان را بدهد، آخر چگونه می‌تواند از طوفان بپرهیزد؟ اما سپس باید این همه را نظم و ترتیب بخشید و آنگاه ابزاری مناسب برای بیان آنها بیابد. شوپرت می‌گفت نشانه‌ی آهنگساز بزرگ این است که در هنگامه‌ی نبرد الهام گرفتار می‌شود و در این نبرد نیروهایی لجام‌گسیخته به هر سو یورش می‌برند، اما او در این طوفان، آرام و خونسرد سپاه خود را به پیش می‌راند.

همان‌طور که قبلاً گفتیم هنرمندان رمانتیک بیشتر به احساسات و عوالم شخصی و درونی خود توجه داشتند. آنها دنیای خیال و رؤیا، افسانه‌های کهن، فواصل دور دست و ناآشنا و هم‌چنین عواملی را که از زندگی عادی و روزمره فاصله داشت هدف اصلی آثارشان قرار می‌دادند، برخلاف آثار کلاسیک‌ها که در آن عقل، منطق و استدلال بر احساسات و عواطف غلبه دارد، آثار هنرمندان رمانتیک سرشار از احساسات و عواطف انسانی است.

موسیقی صرفاً سازی جدا از کلمات می‌تواند این ارتباط احساسی و عاطفی را زودتر برقرار کند و به همین دلیل است که موسیقی‌سازی، کمال مطلوب هنر رمانتیک است. حالت انتزاعی بودن موسیقی‌سازی، جدایی آن از عوامل جهان بیرون، جنبه‌ی اسرار آمیزی آن و هم‌چنین قدرت الهام غیر قابل مقایسه‌اش که بدون یاری کلمات تأثیر مستقیمی بر مغز دارد، آن را به یکی از والاترین هنرهای قرن نوزدهم تبدیل کرده است. شوپنهاور معتقد است که موسیقی همانا تصور و تجسم حقایق درونی جهان و بیان آنی احساسات همگانی است (Blume, 1970, 2).

تأثیر موسیقی رمانتیک بر اندیشه‌ی هگل

برخلاف اندیشمندان اواخر قرن هجدهم و قرن نوزدهم که نقشی اصلی برای موسیقی قائل‌اند، از قبیل رمانتیک‌های آغازین، شوپنهاور و نیچه، چنانکه گفته شد، هگل موسیقی را مانند بقیه‌ی هنرها، جلوه‌ای فرعی از حقیقت می‌انگارد. برای آنکه واکنش هگل در برابر موسیقی را در زمینه و بافت مناسبی قرار دهیم اکنون لازم است که به تغییرات حاصل در فهم و دریافت موسیقی در زمان هگل نظر بیشتری بیافکنیم. در پایان قرن هجدهم، مفهوم برتری موسیقی همراه با یک متن آوازی بیش از پیش از رواج می‌افتد و موسیقی‌سازی بدون مفهوم دقیقاً به دلیل فقدان مفاهیم ارتقا یافت. استنباط‌های پیشین درباره‌ی موسیقی ریشه‌های افلاطونی داشتند. موسیقی تشکیل می‌شد از

درواقع قابلیت متنوع ترین تفسیرها را دارند (بووی، ۱۳۸۵، ۳۸۸).

به نظر هگل، متنی که با موسیقی همراه است یا موسیقی آن را همراهی می کند تصورات معینی را موجب می شود و بدین ترتیب، پیوند آگاهی را از آن عنصر خیال انگیزتر احساس بدون تصورات جدا می کند، اگر چه وی تأکید می کند که موسیقی نیز باید استقلال خود را حفظ کند و نباید فقط در خدمت مضمونی باشد که از طریق متن تحمیل می شود. او ادراک فلسفی را مسیر رسیدن به مطلق می انگارد^۱. موسیقی از آن رو نمی تواند هرگز به این پایگاه والا راه یابد که جلوه ای از احساس است. احساس امری است بی واسطه (immediate) زیرا ذهن شناسنده ای را که از درون می نگرند از موضوع نگرش (intuition) جدا نمی کند حال آنکه ما در تفکر مفهومی، با نسبت دادن محمول های مختلف به شیئی بیرونی برحسب روابط استنتاجی اش با اشیای دیگر، پیوند آن دو را از یکدیگر جدا می کنیم^۲.

در نظر هگل، احساس به منزله امری بی واسطه، فقط هنگامی می تواند به حقیقت خود دسترسی یابد که در قالب مفهوم ادراک شود. پرسش این است که آیا احساس قابل تحویل به چیزی است که بتوان سخنی درباره اش گفت؟ در موقعیت هایی، احساس ممکن است فقط از طریق بازگو شدن در کلمات با خودش متناسب گردد و در موقعیت های دیگری احساس ممکن است فقط با صورت بیانی غیرلفظی قابل فهم شود. یکی از دلایلی که هگل از موسیقی یرا به عنوان جایگاه روح مطلق می گذرد، همین امر است. هوفمان (E.T.A.Hoffman) در نقد و بررسی که درباره سمفونی پنجم بتهوون انجام داده است روایت مبالغه آمیزی به دست می دهد: [موسیقی درهای جهانی ناشناخته را بر روی انسان می گشاید، جهانی که هیچ وجه مشترکی با دنیای بیرونی پیرامون حواس ندارد و انسان همه احساساتی را که با مفهوم ها قابل تعیین اند پشت سر می گذارد تا وجود خود را به دست آنچه ناگفتنی است بسپارد] (همان، ۳۹۵). باید یادآوری کرد که هوفمان هم آهنگساز خوش ذوقی است و هم موسیقی شناسی است بسیار شایسته، چنانکه بقیه نقد و بررسی او درباره سمفونی بتهوون بر این نکته دلالت دارد. هم هگل و هم هوفمان در نوعی بدگمانی متافیزیکی به جهان بیرونی حواس سهیم اند. اما دلایل آنان برای بدگمانی بسیار متفاوت است. به نظر هگل، حقیقت موسیقی را تا حد زیادی در قالب فلسفه می توان بیان کرد؛ فلسفه می تواند به حقیقت جهان بیرونی حواس پی ببرد و در عین حال بر ناپایداری آن فائق آید. چنانکه دیده ایم، به عقیده او احساس و عاطفه ناگفتنی نه عالی ترین و نه حقیقی ترین بلکه بی اهمیت ترین و غیر حقیقی ترین چیزهاست. برعکس، به نظر هوفمان موسیقی می تواند آن ناگفتنی را، که با زبان بازگوکردنی نیست و بر احساس مبتنی است، بیان کند. او در سال ۱۸۱۳ درباره قطعات شماره ۷۰ بتهوون که با سه پیانو نواخته می شدند مطلبی نوشت و در آن اشاره کرد که [در اندرون این قلمرو گشوده

هارمونیا (harmonia)، ریتموس (Rhythmus)، و لوگوس (logos): منظور از هارمونیا روابط سازمان یافته و عقلانی نت ها بود که در دستگاهی نظام مند گردهم می آمدند، ریتموس بر نظم زمانی قطعه موسیقی دلالت داشت، و لوگوس در حکم زبانی بود که ترجمان خرد انسانی به شمار می رفت (Einstein, 1974, 56). نکته مهم این است که آهنگ سازانی چون هایدن از مدت ها پیش، عملاً پایه های این اعتقاد را سست کرده بودند.

مفهوم لوگوس، خواه به شکل متنی نیایشی (Liturgical) یا به صورت کلمات یک ترانه، هنوز پایه اعتقاد هگل محسوب می شود. او، اگر چه مسلماً از موسیقی لذت می برد، آن را چیزی چندان مهم نمی داند. در بخشی از کتاب زیبایی شناسی که به موسیقی مستقل (Absolute music) یعنی موسیقی بی کلام مربوط می شود، هگل می گوید:

درون نگری ذهنی اصل موسیقی را تشکیل می دهد. اما درونی ترین بخش [خویشتن] مشخص و عینی همانا ذهنیت به معنای دقیق کلمه است، که با هیچ مضمون و محتوای ثابتی تعیین نمی شود و به همین دلیل ناچار نیست که به این سو و آن سو حرکت کند، بلکه در آزادی بی حد و مرز صرفاً بر خودش متکی است (Knox, 1975, 888).

این مسئله به معنای دقیق کلمه قابل قیاس است با [بودن] در آغاز منطق، که با جدایی از خود (self-division) باید به خود برسد. بودن فقط هنگامی که در قالب مفهوم بیان شده باشد می تواند به صورت بودن برای خود (being for it self) به منزله امری مطلق درآید. به همین نحو، ذهنیت نیز فقط از طریق درگیر شدن با عینیت می تواند به خود واقعیت بخشد، چنانکه ساختار تفکر در وجود دیگری این نکته را آشکار می سازد. اصل موسیقی ممکن است درون نگری ذهنی باشد، اما این امر ایجاب می کند که دیگری عینی آن به صورت صدا تجسم خارجی یابد و به این ترتیب رنگ موسیقی به خود گیرد. نارسایی موسیقی به نظر هگل در این است که تجسم خارجی مورد بحث در میانجی ناپایدار صوت صورت می پذیرد.

به عقیده هگل، موسیقی مطلقاً آهنگین باید خود را از قید موجبیت کلام برهاند. به نظر او موسیقی سازی و بی کلام در واقع فقط برای کارشناس ماهر خوشایند خواهد بود، این کارشناس بدین سبب از آن لذت خواهد برد که می تواند موسیقی ای را که می شنود با قواعد و قوانینی که با آنها آشناست مقایسه کند. پس، در اینجا گفتن این سخن چندان معنایی ندارد که موسیقی شاید در اوضاع و احوال خاصی بتواند چیزی بگوید که سایر وسایل بیان از گفتنش عاجزند. استاد کارشناس خواهد کوشید که اندیشه هایی صریح تر و مضمونی آشناتر در موسیقی بیابد، و از این لحاظ موسیقی برای او نمادین می گردد، اما او در تلاش برای پی بردن به معنی با کارهایی معماگونه ای روبه رو می شود که با شتاب می آیند و به گذشته می پیوندند، کارهایی که رمزشان را همواره به سادگی نمی توان گشود و

عقیده هگل، چنانکه دیدیم، مفهوم شامل کل فرایندی است که این مفهوم آن است: فرایند و مفهوم به نظر او به خصوص از این لحاظ یکسان اند که نمی‌توانند چیزی بدون یکدیگر باشند (Ibid). باید توجه کنیم که نت‌های موسیقی هم همانند مقولات منطقی یکی بدون دیگری نمی‌توانند باشند. به طور مثال، مفهوم درخت نه به شیء تجربی گذرایی که در برابر خود دارم اشاره می‌کند و نه تفکر من درباره درختی است هنگامی که نمی‌توانم درختی را ببینم. در عوض، مفهوم مشتمل است بر همه مراحل درخت که بر آنچه ممکن است اکنون ببینیم مقدم بوده‌اند، و بازتاب آنها در تفکر من و دیگران. بدون فرایند اندیشه هرگز نمی‌توان پرده از روی موضوع شناسایی برداشت، در واقع، خود موضوع شناسایی، به گفته کانت، اصولاً هرگز یک موضوع معین نیست. دیدن یک درخت به عنوان درخت متضمن نوعی آگاهی است که خود را در برابر موضوع قرار می‌دهد، اما قرار دادن خود در مقابل موضوع با آن مرتبط نیز می‌شود: اندیشه‌ای که فاقد موضوع شناسایی باشد خالی است. به تعبیر هگل، بدیهی است که با ذهن عامل شناسایی به طور تنها نمی‌توان به یکباره مفهومی را اندیشید، اما مفهوم اگر متعلق به موضوع شناسایی باشد باید ما را به فراسوی حدوث و ماهیت جزئیاتی که در زمان تعیین می‌یابند پیش ببرد. از این رو، چنانکه دیدیم، او امر بی‌واسطه را به عنوان جایگاه حقیقت رد می‌کند و لازم می‌داند اندیشیدن جنبه نظری پردازانه داشته باشد، یعنی گزاره‌های محدود و متناهی درباره واقعیت به طور قطع حقیقی تلقی نشوند. نتیجه نهایی این است که عالی‌ترین مفاهیم باید انتزاعی‌ترین مفاهیم باشند و بر همین اساس بتوانند همه امور جزئی ملموس را در خود بگنجانند. اکنون هگل چگونه عقیده خود درباره مفهوم را با موسیقی پیوند می‌زند؟

بحث هگل به موسیقی جداپرده (دیاتونیک یا تونال) مربوط می‌شود. یعنی به موسیقی در لحن و مایه‌ای خاص، که اگرچه ممکن است این مایه را ترک کند، اما به آن باز خواهد گشت^۳. موسیقی در منطق در حکم تمثیلی برای تمامی روش اوست: [نت واحد فقط در همبستگی با نتی دیگر و با توالی نت‌های دیگر معنی خود را می‌یابد، نت واحد نت پایه تونیک (Tonic) یک دستگاه به شمار می‌رود، اما به همین اندازه نیز عضو هر نت پایه دیگری در آن دستگاه است] (Ibid). نت ((دو)) فقط به اعتبار رابطه منفی اش با سایر نت‌های موجود در دستگاه تونالیت به صورت نت ((دو)) در می‌آید: این نت ((سی)) یا ((ر)) و غیره نیست. ((دو)) به شرطی می‌تواند نت پایه تونالیت ((دو)) باشد که با نت‌های دیگری چون نتی که نقش هماهنگشان را تعیین می‌کند مرتبط باشد، اما درست به همین سادگی در صورتی می‌تواند درجه نمایان گام نت ((فا)) یا زیر نمایان گام نت ((سل)) باشد که این نتها تعیین‌کننده تونالیت باشند. البته عقیده او درباره اینکه نت‌ها چگونه هویت خود را به دست می‌آورند با نحوه‌ای که در زبان برای مشخص کردن دالاتگر صورت می‌پذیرد نیز همانند است،

ارواح، روان سرخوش آدمی به زبان ناشناخته گوش فرا می‌دهد و همه نهانی‌ترین علامت‌هایی را که محاط بر آن اند درک می‌کند [همان].

نکته قابل دفاع در گفته‌های هوفمان این است که موسیقی ابعدی از نفس فردی و جهان را نمایان می‌سازد که زبان گفتاری به تنهایی قادر به نمایان ساختن آنها نیست. او از آن رو گرفتار دشواری می‌شود که درباره موسیقی همان نوع دعوی متافیزیکی‌ای را می‌کند که هگل درباره فلسفه می‌کند. مسئله آموزنده برای هگل در همبستگی میان زبان و موسیقی نهفته است. او در واقع موسیقی را به نحوی شرح می‌دهد که بسیاری از اندیشمندان معاصر اینک آن را بر زبان گفتاری قابل اطلاق می‌دانند: [نت‌ها به خودی خود کلیتی از گوناگونی‌هایند که می‌توانند خود را تقسیم کنند و خود را در چند گانه‌ترین انواع هماوایی‌های مستقیم، تضادهای ذاتی، تناقض‌ها، و وساطت‌ها به هم می‌آمیزند] (Knox, 1975, 107).

رابطه موسیقی و ایده‌منطق هگل

همان‌طور که می‌دانیم منطق هگل انتزاعی است و از آن جهت انتزاعی است که باید مستقل از چیزی انضمامی و ملموس در جهان تجربی باشد همان‌طور که انتظار می‌رود، این منطق، در کلام هگل، عملاً به صورت ملموس درمی‌آید، زیرا بدون انتزاع‌سازی نمی‌توان حقیقت امر ملموس را نمایان ساخت. آنچه ظاهراً از همه ملموس‌تر است، یعنی بی‌واسطگی حسی آنچه هنگام خواندن این جمله در برابر شما قرار دارد، در واقع انتزاعی است. به عقیده هگل، اندیشه‌ای که در منطق به آن پرداخته می‌شود چیزی است که ما را قادر می‌سازد تا به حقیقت جهان حسی دست یابیم:

تعالی اندیشه به ورای امور حسی، فراتر رفتن اندیشه از متناهی به نامتناهی، جهشی که با جدایی رابطه از زنجیره‌های امور حسی به درون قلمرو فوق حسی صورت می‌پذیرد، همگی خود اندیشیدن به شمار می‌روند، و این فراتر رفتن فقط اندیشیدن است. در واقع، در جانوران چنین گذاری روی نمی‌دهد، آنها در حد حسیات و نگرش باقی نمی‌مانند، به همین علت است که آنان دین ندارند (Knox, 1975, 120).

یکی از راه‌هایی که در آنها هگل سعی می‌کند حرکت اندیشه موجود در منطق را شرح دهد بهره‌گیری از مثال موسیقی است. هدف مورد نظر در منطق آن است که تضادهای خودزاده‌آغازین خودش را حل کند تا بتواند کلیتی فراگیر که خودش هم شامل آن باشد بیافریند. از سوی دیگر، موسیقی لزوماً با این هدف همراه نیست که پرده از روی حقیقتی درباره جهان بردارد، حتی اگر روشن بینی‌های ژرفی در زمینه ذات هستی ما به دست دهد. هگل، در بیشتر از یک جای اثر خود، هماهنگی موسیقایی (music harmony) را با نظرش درباره مفهوم پیوند می‌زند. به

است. به این ترتیب، منفی بودن ناهمسازی مشهور، چنانچه از پایان موومان در نظر گرفته شود، به صورت شیوه‌ای برای بیان وحدت در سطحی عالی تر در خواهد آمد.

در منطق، همین اندیشه در مورد فلسفه بیان شده است: در نهایت، اندیشه و موضوعش با یکدیگر هماهنگ اند، اما این امر را فقط از طریق تقابل و سازگاری آنها می توان آشکار ساخت. سمفونی منطق همین گونه به اوج خود می رسد:

همانندی ایده با خودش همانندی با فرایند است، اندیشه‌ای که واقعیت را از قید تغییرات بی هدف رها می سازد و آن را به ایده تبدیل می کند، نباید این حقیقت واقعیت را به منزله آرامش بی‌روح، چیزی مثل خیال، که بی تحرک و ملال آور است، بپندارد.... ایده، به خاطر آزادی‌ای که مفهوم در آن به دست می آورد، سخت‌ترین تضاد را نیز در خود دارد، آرامش آن عبارت از اطمینان و یقینی است که ایده به یاری آن بی وقفه تضاد می آفریند و بی وقفه بر آن چیره می شود (Ibid).

مضمونی پدید می آید، ناپدید می گردد، به صورتی تغییر یافته از نو به ظهور می رسد، و سرانجام بخشی از موومان وسیع‌تری می شود، این موومان طوری پایان می یابد که مضمون‌های متغیر، که با یکدیگر در تضادند و جای یکدیگر را می‌گیرند، متعلق به یکدیگر انگاشته می شوند. سمفونی برای شنونده‌ای که اجزا و عناصر را می شنود و تأثیرشان را به منزله وحدتی یکپارچه احساس می کند همین کار را انجام می دهد. در نتیجه، سمفونی می تواند با معنی دادن به آنچه ممکن است در آغاز صرفاً منفی دانسته شود یکپارچگی عاطفی را آشکار سازد.

از این رو، شگفت آور نیست که سمفونی در قرن نوزدهم به تدریج بسیاری از نقش‌هایی را بر عهده گرفت که قبلاً مناسب دینی به اجرای آنها می پرداختند، و جانشینی عاطفی برای انواع معانی و مضامین دینی فراهم آورد. تصور می شود که نقش منطق از این لحاظ چیست؟ شلینگ می گوید که، ایده در در پایان منطق عبارت است از: [عامل شناسایی سوژه و ابژه، آگاه به خود، به صورت آرمانی و واقعی، که دیگر هیچ نیازی ندارد که واقعی تر شود یا به نحوی غیر از آنچه هست درآید] (Houlgate, 1998). با این جمله می توان گفت، منطق مانند سمفونی قائم به ذات است که لازم نیست چیزی جز خود را بازنمایاند. اما بار معنایی یا نت نهایی متن هگل این نیست. آنچه پرسش انگیز جلوه می کند این است که در منطق واقعاً به نظر می رسد که ایده مانند قطعه موسیقی زنده و یکدست از درون رشد می کند و ماده‌ای که در آغاز در آن نهاده شده است جهان کامل بیرون از خود را پرورش می دهد.

دلالتگر هویتش را از راه روابطش با دلالتگرهای دیگر کسب می‌کند، نه به وسیله چیزی ذاتی که در خودش نهفته است. بنابراین، برطبق این استنباط، موسیقی جنبه انعکاسی در معنایی که دیده ایم دارد: هر عنصری به اعتبار نیاز به عناصر دیگر همان چیزی می شود که هست.

هگل در کتاب زیبایی‌شناسی عقیده‌اش درباره ((مفهوم)) را به آکورد (Chord) [سه صدایی] ماژور (بزرگ)، یعنی واحد اصلی همسازی (consonance) در موسیقی تونال پیوند می زند. این سه صدایی مبین مفهوم هماهنگی در ساده‌ترین صورت آن است، و در واقع خود ذات مفهوم را بیان می کند. زیرا کلیتی از نت‌های گوناگونی را در برابر خود داریم که این تفاوت را همان گونه نمایش می دهد که وحدت بی دردسر را (Ibid). وحدت نت‌های مختلف شکل بیانی عالی تری از وجود یک نت در حالت انفراد است. افزودن نت‌های ((می)) و ((سل)) تفاوت و همانندی را در هم می آمیزد و چیزی پدید می آورد که روابطش مجموعه کاملی از امکانات را برای گذار به ترکیب‌های تازه نت‌ها ایجاد می کند. پس اهمیت موسیقی دیاتونیک تنها مبنی بر همسازی نیست، به همان نحو که پیشرفت در علم فقط بر پایه توافق قرار ندارد. هگل ناهمسازی (dissonance) موسیقایی، را ایجاد کننده تنش می‌انگارد که باید حل شود، و این نکته پیوند حساس و قاطعی با استدلال منطق پدید می آورد. زیرا در روش هگل نهایت ما با یک سنتزی رو به رو می شویم در موسیقی هم از این جهت این ناهمسازی باید حل شود و به وحدت برسیم و بر تضاد خاتمه دهیم.

از این رو، مرحله بعد باید حل و رفع ناهمسازی باشد: [فقط حرکت [موومان]، به مثابه بازگشت هویت به خود، حقیقت است] (Ibid). همانندی میان موسیقی و حرکت جامع و فراگیر منطق در اینجا بسیار آشکار است. مثلاً، نت مشهور ((دو دیز)) در میزان‌های آغازین سمفونی اروئیکا (Eroica) را می توان به منزله ذهنیت، به صورت قائم به ذات تونالیتته ((می بمل ماژور))، فهمید که در آنچه متضاد با خود آن است خودش را نفی می کند تا محتوایش را کامل تر بیان کند. حرکت سمفونیک سونات سرانجام با آشکار ساختن هدفش در پایان حدود ۴۰۰ خط میزان به این کشاکش فیصله می دهد، یعنی این امر هنگامی صورت می پذیرد که ((دو دیز)) از نو در زمینه‌ای تکرار می شود که با نگاه به گذشته به رویداد آغازینش اهمیت حقیقی اش را می بخشد. در نتیجه، تونالیتته داخلی‌ای که موومان سرانجام با آن خاتمه می‌یابد، به جای آنکه به نحو یکجانبه در درون خودش باقی مانده باشد، از راه روابطش با آنچه موقتاً آن را از بین برده عمق بیشتری یافته

نتیجه

مفاهیم منشأ ارزش و اعتبار فرهنگی موسیقی است. بنابراین، اگر بنا باشد که موسیقی را بفهمیم و در ارتباط با آن صرفاً در سطح احساس گنگ و نامفهوم باقی نمانیم، باید ابعاد عاطفی و عقلی را در نیروی فهم خود با شیوه‌هایی به هم درآمیזیم که به یکدیگر قابل تحویل نباشند، و بی تردید از جنبه‌ی عقلی به تنهایی نمی‌توان به این هدف رسید. هر قدر هم که به قابلیت کلمات برای بیان اهمیت و اعتبار موسیقی تکیه کنیم، باز نمی‌توان به عمق شیوه‌هایی راه یافت که در آنها قطعه‌ای موسیقی قابل فهم می‌شود. خود هگل موسیقی را، مثل سایر انواع هنرها، فقط بخشی از پیش درآمد مربوط به مفهوم کاملاً شفاف و بیان شده‌ی فلسفه می‌انگارد. موسیقی، از آنجا که کاملاً مجرد است، یعنی چیزهایی موجود در جهان را نمایش نمی‌دهد بلکه فقط معنویت ذهنی را بازگو می‌کند، مرحله‌ای فرعی را در متحقق ساختن مطلق تشکیل می‌دهد. بنابراین، در مقایسه با صورت‌های نمایشی مانند درام، که مستقیماً با تعارض‌های موجود در جهان اجتماعی پیوند دارد، موسیقی شکل هنری نازل تری نیز به شمار می‌رود. در این مفهوم موسیقی این استدلال ادعایی منطق هم وجود دارد که هستی نمی‌تواند از راه بیان علی یا مفهومی برای خودش صریح و شفاف شود. نتیجه‌ی ساده این است که فلسفه ظاهراً باید بتواند گزارشی درست درباره‌ی ماهیت موسیقی به دست دهد.

با این توصیفات، توسل هگل به موسیقی به منزله‌ی بخشی از کوشش برای بازنمایی حرکت منطق را می‌توان اشاره به دشواری شدید در فلسفه‌ی او تلقی کرد. خود هگل موسیقی را چنان واسطه‌ای در نظر می‌گیرد که امکان آشتی و سازگاری در قلمرو هنر، و در نتیجه در آنچه را وی قلمرو تجلی حسی ایده می‌انگارد، فراهم می‌آورد و از آن به عنوان استعاره‌ای برای سازش مورد نیاز به منظور بیان مفهوم مطلق در فلسفه استفاده می‌کند. اما موسیقی به طور ایجابی نمی‌گوید که این راه فیصله‌دادن چیست، و نوعی آزادی برای پژوهش درباره‌ی امکاناتی که نهایتاً هرگز تعیین‌پذیر نیستند باقی می‌گذارد. یکی از سرچشمه‌های اصلی نقش محوری موسیقی در فرهنگ مدرنیته همین است. در اینجا به نکته‌ی بسیار مهمی می‌رسیم که بر کل این مبحث تأثیر می‌گذارد. اهمیت موسیقی برای زیبایی‌شناسی از این دوره به بعد مربوط است به ارزش و اعتبار وجودی آن به منزله‌ی وسیله‌ای برای رسیدن به درکی حداقل موقت درباره‌ی متناهی و به همین دلیل است که تعدادی از نقش‌های ال‌هایات‌افول یابنده را بر عهده گرفته است. ارزش و اعتبار وجودی موسیقی از بسیاری جهات به توانایی‌اش برای بیان احساسات وابسته است. از این گذشته، موسیقی بتهوون با منطق بر این نکته دلالت می‌کند. این ترکیب توانایی منحصر به فرد برای بیان احساسات و همبستگی با

پی‌نوشت‌ها:

- ۱ خوانندگان برای اطلاع بیشتر می‌توانند به کتاب پدیدارشناسی روح هگل، ترجمه‌ی زیبا جبلی، بخش خدایگان و بنده رجوع کنند.
 - ۲ از آنجا که هدف ما توضیح علم منطق هگل نیست خوانندگان برای اطلاع بیشتر می‌توانند به جلد اول فلسفه‌ی هگل، و.ت. ستیس، ترجمه‌ی حمید عنایت مراجعه کنند.
 - ۳ تونالیته: کم و بیش تمام ملودی‌های آشنا پیرامون یک صدای مرکزی ساخته و پرداخته شده‌اند. دیگر صداهای ملودی به سمت این صدای مرکزی گرایش دارند. به دلیل پایداری و ایستایی ویژه‌ی صدای مرکزی، ملودی اغلب با آن پایان می‌یابد. این صدا را که صدای مرکزی تونالیته است ((درجه اول)) یا ((تونیک)) می‌نامند. برای نمونه، هنگامی که قطعه در تونالیته ((دو)) باشد، نت ((دو)) درجه اول یا تونیک آن است. بیشتر ملودی‌های کوتاهی که می‌شناسیم از آغاز تا پایان در یک تونالیته باقی می‌مانند. اما، در قطعه‌های طولانی‌تر با استفاده از دو یا چند تونالیته، تنوع و تضاد خلق می‌شود. گذر از یک تونالیته به تونالیته‌ای دیگر طی یک قطعه، مدولاسیون نامیده می‌شود. مدولاسیون مانند جابه‌جایی موقت مرکز ثقل صوتی در قطعه است. مدولاسیون گرچه گاه بسیار ظریف و نامحسوس است اما تأثیرهایی ناخودآگاه بر شنونده دارد که سبب لذت بیشتر او از موسیقی می‌شود.
- تونالیته تونیک: تعداد مدولاسیون‌ها هر چه باشد، به طور معمول در قطعه یک تونالیته اصلی که تونیک یا تونالیته مبدأ نامیده می‌شود، وجود دارد. تونالیته تونیک، تونالیته‌ای مرکزی است که تمام قطعه پیرامون آن سازمان می‌یابد. بنا به شیوه‌ای که از قدیم مرسوم بوده، هر قطعه به طور معمول در تونالیته مبدأ آغاز شده و در همان تونالیته نیز پایان می‌گیرد. مدولاسیون در موسیقی تنش‌هایی به پا می‌کند که بازگشت به تونالیته مبدأ آنها را از میان می‌برد. ایده‌ی تونالیته مرکزی، طی سده‌های پیاپی از اصول بنیادی موسیقی بوده است، اما از سال ۱۹۰۰ به بعد برخی آهنگسازان آثاری آفریدند که نظام سنتی را نادیده گرفت (کیمی، ۱۳۸۰، ۱۰۹).

فهرست منابع:

بووی، اندرو (۱۳۸۵)، زیبایی شناسی و ذهنیت/ کانت تا نیچه، ترجمه: فریبرز مجیدی، نشر فرهنگستان هنر.
 کیمی ین، اجر (۱۳۸۰)، درک و دریافت موسیقی، ترجمه: حسین یاسینی، نشر چشمه، تهران.
 برلین، آیزایا (۱۳۸۵)، ریشه های رمانتیسم، ترجمه: عبدالله کوثری، نشر ماهی، تهران.

- Blume, F (1970), *Classic And Romantic Music, A Comprehensive Survey*, Trans, by M.D. Herter Norton, New York.
 Cooper, D (1996), *Visual Arts: the Cambridge companion to Romanticism*.
 Einste in, A (1974), *Music in The Romantic Era*, New York.
 Houlgate, S (1998), *Survey of Thought, Encyclopedia of Aesthetics*, (ed.) M. Kelly V2. Oxford University Press, New York.
 James, David (2009), *Art, Myth and Society in Hegels Aesthetics*, Continuum International publishing Group.
 Palisca, C (2001), *A History of Western Music*, 6 Th (ed.), Norton New York.
 T.M.Knox (1975), *Hegels Aesthetics: Lecturas on Fine Art*, 2 vols, (Berline, 1835): trans. Oxford university press.