

# اثر موسیقی و اجرای آن در زیبایی شناسی پدیدارشناختی رومن اینگاردن<sup>۱</sup>

محمدامین خلیلیان<sup>۲</sup>

## چکیده

این مقاله به بررسی و توصیف رویکرد پدیدارشناسانه اینگاردن در خصوص هستی اثر موسیقی و اجرای آن، می‌پردازد. اینگاردن معتقد است که اثر موسیقی، وضعیت وجودی خاصی دارد و همواره از اجرائش مجزا باقی می‌ماند. اینگاردن در زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی خود و با طرح قصدی بودن ابژه موسیقی، نشان می‌دهد که آهنگسازی، تنها فرایند سازنده اثر نیست و اجرا و شنیدن نیز در این فرایند دست اندرکار هستند. براساس دیدگاه وی، اثر موسیقی کاملاً تعین‌یافته و خودآیین نیست و وجود آن، به کنش‌های قصدی خالق و مخاطب اثر بستگی دارد. نظریه‌های متعددی همچون نظریه ساده‌انگارانه اثر به مثابه اجراء، روانشناسی گرایبی و اثبات‌گرایی منطقی، نسبت اثر و اجرای آن را مورد بررسی قرار می‌دهند. اما از منظر اینگاردن، در نهایت، این نظریه‌ها نسبت اثر و اجرای آن را به چیزی فرو می‌کاهند که نمی‌تواند گویای ماهیت وجودی اثر موسیقی باشد. در این مقاله با تکیه بر روش پدیدارشناختی اینگاردن، تمرکز خود را بر وجوه وجودی اثر موسیقی و نسبت اثر موسیقی با اجرای آن قرار می‌دهیم تا نشان دهیم از منظر اینگاردن، اثر موسیقی نه وجود صرفاً فیزیکی دارد و نه ایدئال؛ بلکه وضعیت وجودی اثر، موسیقی دگرآیین و کاملاً قصدی است. به بیان پدیدارشناسانه، از میان تجربه‌های خود ما از اجراهاست که اثر به ما داده می‌شود و این خود ما هستیم که به واسطه تجربه‌هایی که از اجراهای یک اثر موسیقی به دست می‌آوریم، هویت و هستی اثر را مشخص می‌کنیم.

## کلیدواژه‌ها

اثر موسیقی، ابژه قصدی، اجراء، خودآیین، دگرآیین، ابژه فیزیکی، ابژه ایدئال.

۱. این مقاله، مستخرج از رساله دکتری نگارنده با عنوان «پدیدارشناسی موسیقی از منظر رومن اینگاردن» است.  
۲. دکتری فلسفه هنر و مدرس دانشگاه. پست الکترونیک: [m.amin.khalilian@gmail.com](mailto:m.amin.khalilian@gmail.com)

## مقدمه

زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی اثر هنری رومن اینگاردن، نه در خلأ و یکباره به وجود آمده و نه به عنوان یک اندیشه کاملاً مستقل شکل گرفته است. اینگاردن به عنوان یکی از شاگردان ادموند هوسرل معتقد بود که وی، در ایدئالیسم استعلایی خود، به بیراهه رفته است. بنابراین، پروژه کلی اینگاردن، دفاع از رئالیسم در تقابل با ایدئالیسم استعلایی هوسرل بود. برخلاف ایدئالیسم استعلایی که برای آن، دنیای واقعی وجود ندارد و فقط آگاهی وجود دارد؛ از منظر اینگاردن، وجود جهان واقعی باید در کنار آگاهی، مورد تصدیق واقع شود (Ingarden, 1964, 163). بنابر اظهارات خود اینگاردن، هدف او از نوشتن در مورد هنر این نبود که صرفاً نظریه‌ای زیبایی‌شناختی (داوری زیبایی‌شناختی در خصوص هنر) ارائه دهد، بلکه همان‌طور که میتچرلینگ<sup>۱</sup> توضیح می‌دهد، اینگاردن موضع خود را با توجه به مباحث مربوط به تقابل رئالیسم/ایدئالیسم، روشن و پایه‌گذاری می‌کند (Mitscherling, 1997, 6). با این حال، هستی‌شناسی هنری او برای باقی پروژه‌اش بسیار مهم است؛ زیرا اینگاردن می‌خواهد با تصور هوسرل از جهان واقعی که صرفاً توسط آگاهی شکل گرفته است، مخالفت کند. برای انجام این کار، اینگاردن از اثر هنری استفاده می‌کند تا ماهیت ابژه قصدی<sup>۲</sup> را مشخص نماید. به باور اینگاردن، با ادراک موجودیت قصدی اثر هنری، مشخص می‌شود که ابژه قصدی، آن‌طور که هوسرل ادعا می‌کند، تنها توسط آگاهی از

موضوع مورد نظر برساخته نمی‌شود. بیان و تبیین نظریه هستی‌شناسی اثر هنری اینگاردن، باید متکی بر توصیف کامل و قابل قبولی از اثر به مثابه ابژه قصدی باشد (برای بحث مفصل در خصوص منظر اینگاردن درباره ابژه قصدی و اطلاق آن به اثر موسیقایی، بنگرید به: خلیلیان، علیا و مصطفوی، ۱۳۹۸، ۱-۱۲).

از نظر اینگاردن، ایدئالیسم استعلایی هوسرل، اساساً همچون اشکال دیگر ایدئالیسم بود که جهان یا «بودن» یا «واقعیت» را به فعالیت ذهنی یا آگاهی وابسته می‌دانست (6, 1997, Mitscherling). اگرچه اینگاردن بر این باور

است که ابژه‌های قصدی وجود دارند، با این حال، او بین ابژه‌های قصدی و ابژه‌های واقعی یعنی ابژه‌هایی که به لحاظ وجودی مستقل هستند، تمایز قائل می‌شود و نشان می‌دهد که هیچ یک از این دو گروه، تنها و صرفاً توسط ذهن خود آگاه برساخته نمی‌شوند (خلیلیان، علیا و مصطفوی، ۱۳۹۸، ۱). اینگاردن معتقد است که با کاوشی عمیق در هستی‌شناسی آثار هنری، می‌توان پی برد که ابژه‌های قصدی، وجود واقعی دارند و موجودیت آنها به شکلی است که هوسرل چنین موجودیتی برای آنها قائل نبوده است.

حال می‌خواهیم ببینیم اینگاردن، وجود اثر هنری و به طور دقیق‌تر اثر موسیقی را چگونه تبیین می‌کند. این پرسش که چه هنگام می‌توان به درستی از وجود یک اثر موسیقایی سخن گفت، به شدت وابسته به شیوه برداشت

ما از فعالیت‌هایی است که آنها را به عنوان فرایندهای ایجاد اثر می‌شناسیم. اینگاردن در زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی خود و با طرح قصدی بودن ابژه موسیقی، نشان می‌دهد که آهنگسازی، تنها فرایند سازنده اثر نیست و اجرا و شنیدن نیز در این فرایند دست اندرکار هستند. اینگاردن، اهمیت اجرای اثر توسط خوانش‌گر یا مخاطب اثر موسیقی را در نگاه پدیدارشناسانه‌اش به مثابه ابژه قصدی محض مطرح می‌کند. در این نظریه، ماهیت اثر موسیقایی، کاملاً تعیین یافته و خودآیین نیست و وجود آن به کنش‌های قصدی خالق و مخاطب اثر نیز بستگی دارد. بنابراین، اثر موسیقی همچون شعر، نمایشنامه و اثر ادبی دگرآیین<sup>۳</sup> شناخته می‌شود. در همین راستا و برای پیشبرد کار اینگاردن، تمایز بین وجود قصدی و انحاء دیگر وجود، بسیار مهم تلقی می‌شود. از منظر اینگاردن، ابژه قصدی، ریشه در عمل قصدی دارد. اینگاردن، واژه «قصدی» را به معنای «عمل آگاهانه معطوف به (قصد) یک شی» مورد استفاده قرار می‌دهد (Ingarden, 1964, 155). حال تلاش می‌کنیم با تمرکز بر ماهیت وجودی اثر موسیقایی، به طور خلاصه، نحوه توصیف و برخورد اینگاردن با انحاء مختلف وجود را بیان کنیم. اینگاردن در نظام هستی‌شناختی خود، قائل به سه نحوه وجودی است که به بحث ما درباره اثر موسیقی نیز قابل تعمیم هستند. این سه نحوه عبارت‌اند از: فیزیکی، ایدئال و قصدی. اگرچه اینگاردن معتقد است که همه آثار هنری به مثابه ابژه‌های قصدی شناخته می‌شوند، اما

در کتاب اثر موسیقایی و مسئله هویت آن که بخشی از رساله کلان‌تر و برجسته هستی‌شناسی اثر هنری شناخته می‌شود، بحث خود را با این فرض که اثر موسیقایی، ابژه‌ای قصدی است شروع نمی‌کند؛ در عوض، اینگاردن به تأسی از روش پدیدارشناسی، نظریه‌ها و ادعاهای مختلفی را بررسی می‌کند که اثر موسیقایی را به یکی از انحاء وجودی تقلیل می‌دهند. او در تلاش است تا با به تعلیق درآوردن همه این باورها، بازگشتی به خود اثر داشته باشد و نحوه وجودی اثر را فارغ از هر نگاه یا رویکرد جانبدارانه‌ای توصیف کند.

روش تحقیق در پژوهش حاضر، توصیفی-تحلیلی و متکی به روش پدیدارشناسانه رومن اینگاردن است. در روش پدیدارشناسی، با به تعلیق درآوردن یا اپوخه کردن باورهای رایج، به توصیف و تبیین پدیدار مورد نظر پرداخته می‌شود. ما در این مقاله، به تأسی از روش پدیدارشناسانه اینگاردن، به توصیف و تحلیل موضع او در خصوص اثر موسیقی پرداخته‌ایم.

### ●●● پیشینه تحقیق

رومن اینگاردن، فیلسوف برجسته لهستانی است که نظام فلسفی خود را بر مبنای زیبایی‌شناسی استوار کرده و واضح زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی است. با این حال، هنوز در جامعه فلسفی و هنری ایران، آراء فلسفی و زیبایی‌شناختی او به درستی معرفی نشده است؛ هنوز متن مستقلاً از او به فارسی ترجمه نشده و تنها در دو رساله،

آرا و دیدگاه‌های او معرفی شده‌اند که در ادامه، بررسی می‌شوند.

وحید غلامی پورفرد (۱۳۹۸) در رسالهٔ دکتری با عنوان «هستی‌شناسی پدیدارشناختی اثر هنری نزد رومن اینگاردن»، به طور مبسوط به بحث بنیادی‌ترین بخش از فلسفه اینگاردن یعنی هستی‌شناسی هنری او می‌پردازد تا راه‌حلی برای مسأله ایدئالیسم / واقع‌گرایی بیابد و از این بابت، با این پژوهش مرتبط می‌باشد. هم‌چنین، به طور کامل به ضرورت و اهمیت بحث از هستی‌شناسی نزد اینگاردن پرداخته شده است. مسأله اصلی رسالهٔ پورفرد، در وهلهٔ نخست، به فهم درآوردن پژوهش‌های اینگاردن دربارهٔ هستی‌شناسی اثر هنری است و آنگاه ببیند که این پژوهش‌ها را تا چه اندازه می‌توان دربارهٔ آثار هنری نوپدید به کار بست. به تعبیر دیگر، نظام اینگاردن تا چه اندازه می‌تواند ما را یاری کند تا آثار هنری نوپیدای این روزگار، به ویژه آثار حاضرآماده، هنر محیطی، شعر انضمامی و هنر مشارکتی را به فهم درآورده و از آنها تبیینی خرسندکننده پیش نهیم. این رساله، هستی‌شناسی هنری معطوف به هنر معاصر و به ویژه آثار حاضرآماده و هنر مشارکتی را مورد تحلیل و بررسی قرار می‌دهد.

رسالهٔ فوق‌الذکر چه به بحث از هستی‌شناسی هنری از منظر اینگاردن می‌پردازد، اما اختصاصاً بحثی از موضع اینگاردن در خصوص موسیقی به طور کلی یا جزئی ندارد. تمرکز این پژوهش، بر هنرهای تجسمی و مواضع اینگاردن در این خصوص است. اما در پژوهش پیش رو، صرفاً

بخشی از هستی‌شناسی موسیقی اینگاردن در زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی او مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است. ما تلاش کرده‌ایم که علاوه بر معرفی آراء هستی‌شناختی اینگاردن، امکان تعمیم‌پذیری آنها را به طور خاص در هنر موسیقی مورد ارزیابی قرار دهیم تا آرای اینگاردن را در قالب یک پدیدارشناسی موسیقایی معرفی نماییم که چنین مباحثی، به رغم تشابهاتی که در بحث از هستی‌شناسی اثر هنری نزد اینگاردن با رسالهٔ «هستی‌شناسی پدیدارشناختی اثر هنری نزد اینگاردن» دارد، تقابلات متمایزکنندهٔ این پژوهش با آن را به خوبی بیان می‌کند. به تعبیر دیگر، مسأله اصلی رسالهٔ فوق، معطوف به پژوهش‌های اینگاردن دربارهٔ هستی‌شناسی اثر هنری در مواجهه با آثار تجسمی و اشعار نوپدید دوران معاصر می‌باشد اما در پژوهش حاضر، به دنبال توصیف مواضع اینگاردن در مواجهه با موسیقی بوده‌ایم.

علیرضا ابراهیم‌زاده صفار (۱۳۹۲) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد با عنوان «مبانی پدیدارشناسی موسیقی (با تأکید بر آرا دفنر و اینگاردن)»، تلاش شده است که در ابتدا، رویکرد و روش پدیدارشناسی معرفی گردد و سپس، این روش را برای واکاوی هنر موسیقی به عنوان یکی از اساسی‌ترین تجربیات حسی و هنری به کار بندد. بنا بر ادعای نگارندهٔ مذکور، در این پایان‌نامه سعی بر این بوده که در قالب گزاره‌هایی استدلال‌پذیر، چارچوب مشخصی برای بحث از پدیدارشناسی موسیقی فراهم شود. در این

پایان‌نامه، جایگاه پدیدارشناسی موسیقی در پدیدارشناسی هنر مدنظر قرار می‌گیرد و سپس به بحث در خصوص ابژه موسیقایی پرداخته شده است. به تعبیر دیگر، مسأله اصلی این پایان‌نامه، بحث از ابژه موسیقایی با تکیه بر آرای اینگاردن و میکل دوفرن است. اما تلاشی مبنی بر تعیین یک چارچوب مدون پدیدارشناسانه از آرای فلسفی اینگاردن، مدنظر نبوده است. در واقع، همان‌طور که از موضوع این پایان‌نامه مشخص است، طرح مبانی پدیدارشناسی موسیقی به طور کلی مدنظر بوده و صرفاً پدیدارشناسی موسیقی اینگاردن را مورد تحلیل و بررسی قرار نداده است.

نگارنده این پایان‌نامه، مدعی است که هدف این پژوهش با آنچه دغدغه اصلی اینگاردن در خصوص ماهیت اثر موسیقایی است، کاملاً تفاوت دارد و اینگاردن به پدیدارشناسی اثر موسیقایی پرداخته است نه خود موسیقی (ابراهیم‌زاده صفار، ۱۳۹۲، ۵۴). نکته این جاست که هویت موسیقایی برای اینگاردن یکی از چالش‌برانگیزترین بخش‌های مرتبط با مواضع هستی‌شناسی او در خصوص ادراک موسیقی است که به نظر می‌رسد نگارنده این پایان‌نامه، دریافت درستی از آن نداشته است. اگر اینگاردن به پدیدارشناسی اثر موسیقایی می‌پردازد و قائل به آن است که اثر موسیقی، همواره از اجرای آن مجزا می‌ماند، در واقع، خودِ موسیقی یا ابژه موسیقایی را مدنظر دارد. خودِ موسیقی، بنا بر ادعای نگارنده پایان‌نامه مذکور، جدای از اثر، معنای مشخصی دارد. برای اینگاردن، هویت موسیقایی، ماهیت قصدی

محض دارد که در اجرای اثر، انضمامی‌سازی و فهم می‌شود. نهایتاً باید گفت از موضع نظر اینگاردن، موسیقی، پدیداری فرایندمحور است و نه فرآورده‌محور. از منظر اینگاردن، آنچه به عنوان موسیقی در معنای محض آن مدنظر است، حاصل فرایند تجربیات زیبایی‌شناختی متعددی است که به واسطهٔ اجراها به ما داده می‌شود و موسیقی، به عنوان ابژه، پایداری چندانی ندارد. گرچه پایان‌نامه فوق، بنابر پیش‌فرض آن، به دنبال طرح مبانی پدیدارشناسی موسیقی با اتکا به آراء اینگاردن است اما این آراء را به طور مدون در خصوص موسیقی بیان نداشته است و مسأله آن، بیان دقیق آراء و موضع نظر اینگاردن در خصوص موسیقی نبوده است و حتی از مواضع او، عدول هم می‌کند.

●● وجود فیزیکی و ایدئال: نظریهٔ ساده‌انگارانهٔ اثر به مثابه اجرا، روانشناسی گرایي و اثبات‌گرایی منطقی

بارزترین و بدیهی‌ترین نوع وجود برای انسان، وجود ابژه‌های فیزیکی است. ما از نظر فیزیکی وجود داریم، همان‌طور که دارایی‌هایمان و جهان محسوس و ملموسی که در آن مشارکت داریم، از نظر فیزیکی وجود دارند. ابژه‌های فیزیکی، وجودی انتیک دارند یعنی آنها ابژه‌های مستقل وجودی هستند که موجودیتِ ماندگاری در طول زمان دارند. اما در عین حال، ماهیت وجودی آنها وابسته به زمان است، به این معنا که در برهه‌ای از زمان به وجود می‌آیند و در زمان

دیگری از بین می‌روند و هیچ چیز نمی‌تواند وجود آنها را به طور پایان‌ناپذیری تداوم بخشد. در عوض، موجودیت ابژه‌های ایدئال، «تغییرناپذیر، بی‌زمان، و بدون منشأ هستند و هرگز وجودشان متوقف نمی‌شود». به‌عنوان نمونه و برای درک بهتر می‌توان به مواردی مانند «ابژه‌های تحقیقی در ریاضیات» اشاره کرد (Ingarden, 1986, 4). در واقع، ما هیچ‌گاه با ابژه‌های ایدئال بی‌واسطه در جهان مواجهه پیدا نمی‌کنیم؛ ممکن است ابژه‌های ایدئال را به مثابه دو چیز مجزا و یا به طور برابر ببینیم، اما هرگز همسان بودن یا مجزای بودن ابژه‌های ایدئال را مستقیماً و بی‌واسطه تجربه نمی‌کنیم. ابژه‌های ایدئال، بی‌زمان هستند، هرگز به وجود نمی‌آیند و از بین نمی‌روند؛ و اگرچه انسان می‌تواند وجود ایدئال را تصور کند، اما نمی‌تواند به هیچ نمونه‌ای از آن (مثلاً اسب تک‌شاخ) در دنیای واقعی اشاره کند. این‌گاردن برخی نظریه‌های هستی‌شناسی هنر را که آن زمان در لهستان رایج بوده و در رقابت با یکدیگر بودند، به تأسی از رویکرد پدیدارشناسانه خود، بررسی و رد می‌کند. او علاوه بر نقد و رد رویکردهای روانشناسی‌گرایی و اثبات‌گرایی منطقی، با آنچه می‌توانیم نظریه ساده‌انگارانه اثر به مثابه اجرا<sup>۴</sup> بنامیم، نیز مقابله می‌کند. باور اثر به مثابه اجرا، بیش از هر چیز دیگری، ریشه در نگاه عامیانه به موسیقی دارد و به ما می‌گوید که اثر موسیقی، به سادگی همان اجرایی است که هنگام رفتن به کنسرت می‌شنویم و یا همان اجرای ضبط‌شده‌ای که بر

لوح فشرده ذخیره شده است. وقتی ما سعی می‌کنیم اثر هنری موسیقی را از منظر یک شخص عادی و غیرمتخصص بیان کنیم، چنین نظریه‌های اولین نقطه آشکار مواجهه ما شناخته می‌شود. بنابراین، این‌گاردن قبل از مراجعه به روانشناسی‌گرایی و اثبات‌گرایان منطقی، از آنجا شروع می‌کند. بعد از نظریه ساده‌انگارانه اثر به مثابه اجرا، روانشناسی‌گرایی، نظریه‌ای است که در آن، آثار موسیقایی، ابژه‌های ایدئالی شناخته می‌شوند که تنها در ذهن یا تخیل آهنگساز خالق آنها وجود دارند. از این منظر، آثار موسیقایی به هیچ عنوان موجودیت مادی ندارند. طرفداران این نظریه بر این عقیده‌اند که اثر هنری، آن چیزی نیست که ما می‌بینیم یا می‌شنویم، بلکه آن چیزی است که ما در ذهنمان تصویر یا تخیل می‌کنیم. از این منظر، ایجاد یا اجرای یک قطعه موسیقایی، ایجاد یا اجرای یک قطعه تخیلی یا خیالی است؛ از طرف دیگر، نظریه اثبات‌گرایی منطقی، اثر موسیقی را تحت عنوان انواع چیزهای انضمامی مثل نت‌نوشت یا اجرا و نهایتاً امور جزئی<sup>۵</sup> شناسایی می‌کند، یعنی می‌پذیرد که اثر موسیقی، هستی‌ای وابسته به ذهن دارد اما آن را به عنوان امور جزئی انضمامی و نه همچون کلیات<sup>۶</sup>، مدنظر قرار می‌دهد (Kania, 2013, 198).

این‌گاردن برای فهم این که نظریه خودش چگونه عملکردی دارد علیه این سه نظریه می‌نویسد؛ هم برای اصلاح خطاهایی که می‌بیند و هم برای تقابل برداشت‌های مفهومی آنها از اثر

هنری موسیقایی با نظریه خود. اینگاردن با عقاید بدون پشتوانه‌ای که در زندگی روزمره در ارتباط با آثار موسیقایی داریم آغاز می‌کند (Ingarden, 1986, 5) و برای بررسی چگونگی ماهیت اثر هنری موسیقی، به نقد و رد این عقاید می‌پردازد که منجر به انتقاد وی از سه اردوگاه فکری فوق می‌شود. وی در این باره می‌نویسد: آهنگساز با تلاش خلاقانه و در مدت زمان مشخصی، اثر خود را خلق می‌کند. این اثر خلاقانه که قبلاً وجود نداشته است، از لحظه پیدایش، فارغ از اینکه کسی آن را اجرا کند، به آن گوش دهد یا به آن علاقه‌مند باشد، وجود دارد. اثر موسیقایی، هیچ بخشی از وجود ذهنی را تشکیل نمی‌دهد، حتی به عنوان بخشی از تجربیات آگاهانه سازنده آن نیز تلقی نمی‌شود؛ از این گذشته، بعد از زمان مرگ آهنگساز نیز به حیات خود ادامه می‌دهد. به علاوه، هیچ بخشی از تجربیات آگاهانه شنوندگان هنگام گوش دادن را هم تشکیل نمی‌دهد، زیرا اثر موسیقی پس از پایان یافتن این تجربه‌ها، کماکان به حیات خود ادامه می‌دهد (Ibid, 2).

به باور اینگاردن، هر سه نظریه اثبات‌گرایی منطقی، روانشناسی‌گرایی و نظریه ساده‌انگاره اثر به مثابه اجرا، به طرز قابل توجهی با باورهای بی‌پشتوانه و غیر نظام‌مند درگیر می‌شوند. وی بر این باور است که نقص این نظریه‌ها به دلیل عدم ارائه استدلال‌های علمی است و همین گواهی بر ضعف آنها شناخته می‌شود. همان‌طور که اینگاردن می‌گوید، هر نظریه

متفکرانه‌ای درباره آثار موسیقایی باید به دنبال یافتن پایگاهی مستدل در حقایق انضمامی باشد و باورهای پیش‌انظام‌مندی را که به آن تحقیق سمت و سو داده‌اند، مورد بررسی نقادانه قرار دهد (Ibid, 1). بنابراین، اینگاردن هر سه نظریه را از منظر هستی‌شناسی مورد تأمل و انتقاد قرار می‌دهد. در واقع، هریک از نظریه‌های فوق، برای پاسخ به این پرسش تبیین شده‌اند که «اثر موسیقی چیست؟»، و به باور اینگاردن، هریک، به اشتباه، اثر موسیقی را با پدیده‌ها یا فرآورده‌های مرتبط با آن تعریف و تحدید می‌کنند؛ نظریه ساده‌انگاره اثر به مثابه اجرا، ادعا می‌کند که اثر موسیقی، معادل همان اجرایی است که شنیده می‌شود؛ در حالی که روانشناسان معتقدند اثر موسیقی، به واقع، موجودیتی روانشناختی است و از این منظر، «تجربه ذهنی» معادل اثر موسیقی شناخته می‌شود؛ اثبات‌گرایان منطقی نیز، اثر هنری موسیقی را با ارجاع به چیزی فیزیکی مانند نت‌نوشت اثر مشخص می‌کنند. با این حال، فقط با تجزیه و تحلیل دقیق این شیوه‌های بحث‌برانگیز است که امکان نادرستی اطلاق فیزیکی یا ذهنی (ایدئال‌بودن) ماهیت اثر موسیقایی از منظر اینگاردن مشخص می‌شود و نهایتاً می‌توان به وضوح دید که ماهیت موسیقی از نظر اینگاردن چه نوع موجودیتی دارد.

نظریه اثر به مثابه اجرا، به دنبال بیان این مطلب است که هویت یک اثر هنری موسیقی از لحاظ هستی‌شناختی، تنها با اجرای آن اثر موسیقی مشخص شود. اینگاردن متذکر می‌شود

این ایده که اثر هنری موسیقایی از بسیاری از اجراهای آن اثر متمایز است، بخشی از ساختار و گفتمان عادی ما دربارهٔ موسیقی است (Ibid, 9). در واقع، ما همواره در مورد یک اثر مشخص و اجراهای متفاوت از آن اثر صحبت می‌کنیم. حتی ممکن است دو اجرا را با هم مقایسه کنیم و بگوییم که یکی از آن اجراها نسبت به دیگری، اجرای وفادارانه‌تری است. در حالی که همزمان تأیید می‌کنیم که هر دو اجرا، متعلق به یک اثر موسیقی خاص هستند. به واقع، مخاطبین اثر موسیقایی می‌توانند در این مورد که کدام یک از اجراهای یک اثر، ارائه بهتری از آن اثر شناخته می‌شود با یکدیگر مباحثه کنند. پذیرش این مسأله، مستلزم درک آن است که از منظر هستی‌شناسی، اجرای اثر و خود اثر، دو چیز متفاوت هستند. بنابراین، طبق اعتقاد و باور پیشاتئوریک ما دربارهٔ اثر موسیقایی، اجرا و اثر، باید به اشکال متمایزی از یکدیگر وجود داشته باشند.

اینگاردن تلاش می‌کند نشان دهد باورهای عام در خصوص ماهیت اثر موسیقایی عطف به اجرای اثر، نمی‌توانند جواب قانع‌کننده‌ای در خصوص هستی اثر به ما ارائه کنند. به عبارت دیگر، داوری‌های ارزشی منحصر به اجراهای خاصی از اثر نمی‌توانند گویای ماهیت وجودی آن اثر باشند. به عنوان مثال، ممکن است تفاوت بین اجراهای مختلف یک اثر موسیقی خاص، باعث شود که ما در خصوص تنالیتته صدایی اثر، به سادگی دچار تناقض شویم. بنابراین اگر بخواهیم اثر را

با اجرای آن شناسایی کنیم تنها گزینهٔ ما این است که بگوییم دو اجرا از آنچه که ما یک اثر موسیقایی تصور می‌کنیم، در واقع، دو اثر هنری جداگانه هستند. اینگاردن بر این باور است که نمی‌توانیم هستی اثر موسیقایی را به اجرای آن تقلیل دهیم و با این فروکاست اثر به اجرا، درک درستی از اثر موسیقایی به دست آوریم. از طرف دیگر، این دیدگاه که اثر موسیقایی با اجراهای مختلف آن یکسان و برابر نیست، مؤید این است که داوری ارزشی در خصوص اجرای خاصی از یک اثر نیز با ارجاع به خود اثر نمی‌تواند داوری قانع‌کننده‌ای شناخته شود (Ibid).

### ••• وجود قصدی، اثر موسیقی و اجرا

همان‌طور که اشاره شد، از منظر اینگاردن اثر موسیقی ابژه‌ای قصدی و دگرآیین است و به واسطهٔ انضمامی‌سازی یعنی اجراست که عینیت می‌یابد. اینگاردن، وجود یک اجرا را این‌گونه توصیف می‌کند: یک اجرا، فرایند صوتی تعیین‌یافته‌ای است در زمان و مکان مشخص و در عین حال، این فرایند حاصل جایگزین‌شدن متوالی ساختارهای صوتی است که کنش‌های فیزیکی و ذهنی اجراکننده‌اش، بخشی از آن را شکل می‌دهند (Ibid, 10-11). اجرا، به طور پدیداری و عینی، در مکان و زمان جای می‌گیرد، مگر آنکه چیزی همچون دکمهٔ مکث، اجرای ضبط شده یا رویدادی که اجرای زندهٔ گروه نوازندگان را مختل سازد، روند تعیین آن را قطع کند؛ با این حال، هر اجرایی پس از شروع باید در یک زمان مشخص



متوقف شود. شما می‌توانید همان‌طور که اثر موسیقایی در حال اجراست، در اطراف آن حرکت کرده و تفاوت‌های صدایی را به تناسب جابجایی خود بشنوید؛ چرا که وجوه شنیداری یک اجرا، به طور یکسانی در فضا تجربه نمی‌شوند. از آنجا که اجرای موسیقایی، پدیداری شنیداری است، بنابراین، هم می‌تواند شامل ویژگی‌هایی شود که به طور عینی در اجرا وجود دارند و هم می‌تواند فراورده‌های «ذهنی» از نحوه شنیدن ما باشد: هر تغییری در شدت و تمرکز نحوه شنیدار ما و هر تغییری در فرازهای عاطفی ما و بسیاری از انواع دیگر تغییرات، تأثیر عمیقی بر جنبه‌های شنیداری دارد که از اجرای اثر تجربه می‌کنیم (Ibid, 13).

اگر بیش از یک اجرا وجود داشته باشد، هر اجرا با اجراهای دیگر فرق خواهد داشت؛ حتی اگر نوازنده‌ها به طور یکسانی در اجرا دخیل باشند. یعنی یک گروه، در یک روز یا روزهای متفاوت، حتی اگر چند بار پشت سر هم اثری را اجرا کنند، اجراهای مختلفی شکل می‌گیرند، همان‌طور که اگر دو گروه مختلف در یک روز و یک ساعت، اثر یکسانی را اجرا کنند، باز هم اجراهای مختلفی را شکل می‌دهند؛ اگرچه ممکن است درجات اختلاف متفاوت باشد. مهم نیست که چقدر نوازندگان تلاش می‌کنند که اجراهای یکسانی را رقم بزنند، مهم این است که اختلاف در اجرا نمی‌تواند کاملاً حذف شود و نه تنها تفاوت در مکان و زمان بلکه خصوصیات کیفی نیز از اجرایی به اجرای دیگر متفاوت است.

اگرچه اینگاردن از اجرای موسیقی به عنوان یک ابژه و یک فرایند توأمان یاد می‌کند، در ابتدا گیج‌کننده به نظر می‌آید، اما او در کتاب اثر موسیقایی و مسئله هویت آن، این ابهام را با اصطلاح‌شناسی‌های خود، به روشنی می‌زداید. اینگاردن سه نوع ابژه را که در زمان تعیین می‌یابند برمی‌شمرد: ابژه‌های پایدار در زمان، فرایندها و رخدادها (Ibid, 10). بنابراین، این واقعیت که اجرا، فرایندی است که به لحاظ زمانی تعیین می‌یابد، در واقع، به این معنی است که اجرا، یک نوع ابژه شناخته می‌شود. اینگاردن در رساله مباحثه بر سر وجود جهان، به طور روشن و مبسوط به بحث در خصوص این سه نوع وجودی می‌پردازد. به باور اینگاردن، ابژه پایدار با چیزهایی که در جهان فیزیکی گسترده شده مانند درخت یا نت‌نوشت، مشخص می‌شود؛ در حالی که رخدادها و فرایندها به طور مشابهی همچون ابژه‌های پایدار، واقعی هستند و در جهان فیزیکی تعیین می‌یابند اما مانند یک جسم، پایدار نیستند. رخدادها، دوام ندارند؛ آنها اتفاق می‌افتند و به موجب این اتفاق افتادن، بعد از مدتی هستی‌شان متوقف می‌شود (Ibid, 102), (Ibid, 1964). به تعبیر دیگر، رخدادها برای تعیین بخشیدن به هستی خود، به پروسه زمانی یا در زمان بودن نیاز ندارند. در حالی که فرایندها نمی‌توانند در یک لحظه اتفاق بیافتند و یا در یک اکنون (یک آن) مهار شوند (Ibid, 108). یک فرایند، نه تنها طی تحقق مراحل وجودی خود در زمان گسترش می‌یابد بلکه برای برساختن

و انضمامیت یافتن خود، به زمان نیاز دارد (ibid, 123). بنابراین، اجرای موسیقایی، نوعی ابژه زمانی شناخته می‌شود که (همچون یک فرایند) باید در زمان گسترش یابد، با این حال از یک لحظه خاص شروع می‌شود و در لحظه‌ای دیگر پایان می‌یابد (Mitscherling, 1997, 172). اگرچه اثر موسیقی همچون رخداد، هستی‌اش در لحظه‌ای خاص آغاز می‌شود، اما برای بر ساخت خویش، همچون یک فرایند به زمان نیاز دارد (ibid, 170-174).

اینگاردن، اثر و اجرای آن را نه رخداد می‌داند و نه فرایند، بلکه از منظر او، اثر هنری موسیقایی، ماهیت شبه‌زمانی دارد؛ به تعبیر دیگر، اگرچه اثر به عنوان یک رویداد آنی نیست، اما مانند یک فرایند هم نیست که عدم تحقق فرایندبودگی در آن، نقص ایجاد کند (ibid, 173). اثر موسیقایی، یک پیوستار است زیرا بخش‌های یک اثر موسیقی، به طور موقت و لحظه‌ای، به ما داده نمی‌شود. در واقع، ما اثر را به مثابه یک کل و یکباره ادراک می‌کنیم؛ اگر مراحل و بخش‌های شکل‌دهنده اثر، به طور لحظه‌ای به ما داده می‌شدند، قادر به درک اثر نبودیم و فقط از دسترسی به عناصر گسسته متعلق به آن لذت می‌بردیم (ibid). توانایی ما برای لذت‌بردن از یک اجرای مشخص به مثابه اثر، نه به عنوان یک جریان و پیوستاری از عناصر صوتی که به طور آنی و لحظه‌ای در زمان شکل می‌گیرند، بلکه در نحوه درک مستقیم و بی‌واسطه ما از خود اثر موسیقی شکل می‌گیرد. با این حال،

اثر موسیقایی، هستی‌انگاره‌ای<sup>۷</sup> و بی‌زمان هم ندارد؛ اینگاردن تأکید می‌کند چنین احتمالی (چون اثر به مثابه پیوستار زمانمند است) با در نظر گرفتن این واقعیت که اثر در زمان به وجود می‌آید، منتفی است (Ingarden, 1986, 15). اگرچه هستی اثر موسیقایی در طول زمان ادامه می‌یابد و این امکان بالقوه وجود دارد که مستقل از حیات آهنگساز خود نیز به هستی خویش ادامه دهد و حتی به اندازه کل نسل انسان، پایدار باقی بماند، با این حال نمی‌توان ادعا کرد که اثر، برای همیشه ماندگار خواهد بود. از سوی دیگر، اینگاردن بر این باور نیز صحه می‌گذارد که می‌توان ادعا کرد که اثر، قبل از کنش خلاقانه آهنگساز وجود نداشته است.

طبیعتاً همه این موارد، ناشی از آگاهی ما نسبت به چیستی اثر هنری موسیقایی است، چنانکه از مواجهه یا تعامل زیبایی‌شناختی بلافصل ما با خود اثر موسیقایی حاصل می‌شود. اگرچه ممکن است پذیرش این موضع که اثر موسیقایی در یک پیوستار شبه زمانمند بر ساخته می‌شود، دشوار به نظر برسد، اما در حقیقت، باور غیر نظام‌مند این است که هستی اثر هنری موسیقایی، صرفاً با اجرای مشخصی از آن، که در لحظه‌ای شروع و خاتمه می‌یابد، یکسان در نظر گرفته شود؛ در حالی که یک اثر موسیقایی مشخص، حتی زمانی که اجرایی از آن وجود ندارد نیز هستی دارد.

می‌توان پا از این فراتر نهاد و اظهار داشت که اثر هنری موسیقایی، توسط فرایندهای متفاوتی

خلق می‌شوند که نسبت به آن فرایندها، اجرای خاصی از اثر شکل می‌گیرد. برخلاف یک اجرا، این فرایندهای متفاوت، صرفاً شامل یک عمل فیزیکی حقیقی نمی‌شوند، یعنی ممکن است آهنگساز، تصنیف خود را به نگارش درآورد اما فرایند آهنگسازی، صرفاً شامل عمل نگارش نمی‌شود. اثر موسیقایی، هم مستقل از وجوه مکانی است (اثر در کجا وجود دارد؟) و هم مستقل از وجوه تجربی شنیداری است که باعث می‌شوند درک ما از اجراها متفاوت باشند؛ چرا که هر دوی این ویژگی‌ها، در اجرای اثر بر ساخته می‌شوند و نه در خود اثر موسیقایی. موضع قطعی این‌گاردن این است که با وجود اجراهای متنوع و در عین حال متمایز از یک اثر موسیقایی مشخص، همواره خود اثر از اجراهایش مستقل باقی می‌ماند (20, Benson, 2003). اگرچه ممکن است در یک زمان، دو اجرا از یک اثر وجود داشته باشد، اما آنها اجراهای قیاس‌پذیری از یک اثر مستقل و واحد شناخته می‌شوند. همچنان که نمی‌توانیم بگوییم که بخشی از یک اثر کاملاً کلاسیک (سوئیت یا سمفونی)، دارای دو تنالیتۀ متفاوت است به این دلیل که دو اجرای متفاوت از آن اثر وجود دارد. اگرچه اجراها می‌توانند به طرق مختلفی اثر را متفاوت نشان دهند، اما فقط یک اثر وجود دارد که مستقل از اجراها و دست‌نخورده باقی می‌ماند (15-22, Ingarden, 1986).

### ... نتیجه‌گیری

این‌گاردن از منظری هستی‌شناختی نشان می‌دهد که اثر موسیقی نه ابژه مادی است و نه ابژه‌ای ایدئال. او اثر موسیقی را ابژه‌ی قصدی محضی توصیف می‌کند که در فرایند اجرا تحقق می‌یابد. با این حال، این‌گاردن اثر و اجرای آن را نه رخداد می‌داند و نه فرایند؛ از منظر او، اثر هنری موسیقی، پدیداری شبه‌زمانی شناخته می‌شود. این پدیدار شبه‌زمانی به مثابه پیوستاری از عناصر صدایی است که در فرایند اجرا بر ساخته می‌شود. به همین خاطر است که هر اثر موسیقایی، شامل اجراهای متعددی است. در واقع، دلیل این که نمونه و مصادیق متفاوتی از اثر به شیوه‌های متنوع وجود دارد، این است که اثر موسیقایی، ابژه کاملاً تعین‌یافته‌ای نیست، بلکه امکان تعین‌یافتگی را به طور بالقوه دارد. اثر موسیقایی، به عنوان چیزی بالقوه و نه کاملاً واقعی وجود دارد و بنابراین، در اجراست که اثر، تحقق و به تعبیر پدیدارشناسانه این‌گاردن، انضمامی‌سازی می‌شود. در اثر موسیقی، همیشه شکاف‌ها و نقاط عدم تعین<sup>۱</sup> وجود دارند که اجازه این نوع تفسیر در خصوص اثر را فراهم می‌کنند. اگر نقاط عدم تعین در اثر وجود نداشت، هر اجرای جدیدی از یک اثر موسیقی - که باز هم باید حداقل تفاوت‌هایی با اصل اثر داشته باشد - می‌توانست به عنوان یک اثر جدید تلقی شود و نه صرفاً یک اجرای متفاوت. از این تفاوت‌ها می‌توان دریافت که نه تنها اثر هنری موسیقی از لحاظ هستی‌شناختی از اجرای

- خودِ اثر متمایز است، بلکه این تفاوت در چند مورد مشخص قابل تأمل است. عدم مشابهت هستی‌شناختی اثر موسیقی و اجرای آن نشان می‌دهد، اثر موسیقی یک ابژه مادی و فیزیکی صرف نیست. بلکه یک اثر موسیقی می‌تواند فرآورده یا محصولی فیزیکی شناخته شود که در قالب اجرا پدیدار می‌شود، اما این به معنی تأیید وجود فیزیکی خود اثر موسیقی نیست. در عین حال، نه تنها اثر و اجراهایش به طرق مشخصی به هم شباهت دارند - چرا که اگر غیر از این بود نمی‌توانستیم تشخیص دهیم که یک اجرای مشخص، متعلق به یک اثر خاص است - بلکه کاملاً به هم پیوند خورده‌اند. به بیان پدیدارشناسانه، از میان تجربه‌های خود ما از اجراهاست که اثر به ما داده می‌شود و این خود ما هستیم که به واسطه تجربه‌هایی که از اجراهای یک اثر موسیقی به دست می‌آوریم، هویت اثر را مشخص می‌کنیم. آن چنان که فرایند زمانمند اجرا انجام می‌پذیرد، ما بلافاصله به اثر به مثابه پیوستاری از عناصر موسیقایی دسترسی پیدا می‌کنیم. از آنجا که اجرا، تعینی از بالقوگی اثر موسیقی است، ما فقط از طریق اجرا و به شیوه‌ای شنیداری با اثر موسیقی مواجهه پیدا می‌کنیم. در نهایت باید گفت که اثر موسیقی، هستی مستقلی از اجرای آن دارد و گرچه هستی مادی و ایدئال ندارد، اما به واسطه اجراست که عینیت می‌یابد.

۱. Mitscherling

۲. Intentional Object

۳. Heteronomous

۴. Naïve Performance Theory

۵. Particulars

۶. Universals

۷. Ideal

۸. Points of Indeterminacy

- ابراهیم‌زاده صفار، علیرضا. (۱۳۹۲). «مبانی پدیدارشناسی موسیقی». پایان‌نامه کارشناسی ارشد فلسفه هنر. دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر تهران.
- خلیلیان، محمدمین؛ علیا، مسعود و مصطفوی، شمس‌الملوک. (۱۳۹۸). «نسبت طرح‌واره‌سازی و انضمامی‌سازی در زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی اینگاردن». *متافیزیک*، شماره ۲۸، ۱-۱۲.
- غلامی پورفرد، وحید. (۱۳۹۸). «هستی‌شناسی پدیدارشناختی اثر هنری نزد رومن اینگاردن». رساله دکتری. دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه تبریز.

- Benson, Bruce E. (2003). *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ingarden, R. (1964). *Time and Modes of Being*. Trans. Helen R Micheda. Springfield: Charles C. Thomas.
- ----. (1986). *The Work of Music and the Problem of Its Identity*. Trans. Adam Czcrniawski. Berkeley: University of California Press.
- Kania, A. (2013). "Platonism and Nominalism in Contemporary Musical Ontology". In C. Mag Uidhir, *Art and Abstract object* (219-197). Oxford: Oxford University Press.
- Mitscherling, Jeff. (1997). *Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics*. Ottawa: University of Ottawa Press.