شناخت

Shinakht

Shinakht is a persian word which means knowledge

Print ISSN: 2008-7322 Online ISSN: 2588-7203

The Influence of Kant's Critical Philosophy on Formalism in Music

Shahab Taleghani[1] | **Sayed Mohammad Hakak**[2] | **Mohammad Hasan Heidari**[3] | **Mohammad Raayat Jahromi**[4]

[1] Corresponding Author: Ph.D. student of Imam Khomeini International University, Iran, Qazvin. Email: taleghani.shahab@gmail.com

[2] Full Professor of Philosophy, Iman Khomeini International University, Iran, Qazvin. Email: hakak@hum.ikiu.ac.ir

[3] Assistant Professor of Philosophy, Iman Khomeini International University, Iran, Qazvin. Email: m_heidari@ikiu.ac.ir

[4] Associate Professor of Philosophy, Iman Khomeini International University, Iran, Qazvin. Email: raayatjahromi@hum.ikiu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 18 November 2023
Received in revised form: 09 January 2024
Accepted: 17 February 2024
Published Online: 10 March 2024

Keywords:
Eduard Hanslick, Form, Formalism, Critical Philosophy of Kant, Aesthetics

ABSTRACT

Eduard Hanslick, the first formalist thinker in music criticism, believed that music is the moving forms of tones. He argues that music is nothing but a form without any content or theme outside of its form. Therefore, music cannot express the feeling that comes from the outside, but if there is a feeling, it is the result of the forms and the structure of the music itself. The difference between music and other arts is that it cannot represent reality. Therefore, aesthetic judgment on music should be thoughtful and based on reflection rather than feeling. The content of music cannot be conceptual and the beauty of music is not objective. We can find these concepts by Hanslick in Immanuel Kant's *The Critique of Judgment*. Kant believes that beauty appears in the form of phenomena, on which any aesthetic judgment should be based. Also, Kant believes that aesthetic judgment should not be based on personal interest or a specific goal, but should be general and universal so that it can be presented as a universal (subjectively necessary) judgment, that is, individual and personal feelings should not be involved in the judgment. Hanslik's approach to music criticism is also based on this concept.

Cite this article: Taleghani Isfahani, S. Sh.; Hakkak, S. M.; Heidari, M. H. & Raayat Jahromi, M. (2024). The Influence of Kant's Critical Philosophy on Formalism in Music. *Shinakht*, 16(89), 167-180. http://doi.org/10.48308/KJ.2024.233791.1206

Copyright © The Author(s). This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. Published by Shahid Beheshti University.
http://doi.org/10.48308/KJ.2024.233791.1206

شناخت
Shinakht
Print ISSN: 2008-7322 Online ISSN: 2588-7203

تأثیر فلسفهٔ نقّادیِ کانت بر صورت‌بنیادی (فُرمالیسم) در موسیقی

سید شهاب‌الدین طالقانی‌اصفهانی ✉[۱] | سیدمحمد حکاک[۲] | محمدحسن حیدری[۳] | محمد رعایت‌جهرمی[۴]

[۱] دانشجوی دکتری، گروه فلسفه، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی، قزوین، ایران. رایانامه: taleghani.shahab@gmail.com
[۲] استاد گروه فلسفه، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی، قزوین، ایران. رایانامه: hakak@hum.ikiu.ac.ir
[۳] استادیار گروه فلسفه، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی، قزوین، ایران. رایانامه: m_heidari@ikiu.ac.ir
[۴] دانشیار گروه فلسفه، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی، قزوین، ایران. رایانامه: raayatjahromi@hum.ikiu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۸/۲۷
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۱۰/۱۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۱۰
تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۱۲/۲۰

کلیدواژه‌ها:
ادوارد هانسلیک، صورت یا فُرم، صورت‌بنیادی یا فُرمالیسم، فلسفهٔ نقادیِ کانت، نقد زیباشناسانه

چکیده

ادوارد هانسلیک، نخستین متفکر صورت‌بنیاد یا فُرمالیست در حوزهٔ موسیقی، بر آن بود که موسیقی صورت‌ها یا فُرم‌های متحرک طنین‌ها یا نُت‌هاست. وی این گزاره را مبنا قرار می‌دهد و چنین استدلال می‌کند که موسیقی چیزی جز فرم نیست و محتوا یا درون‌مایه‌ای بیرون از فرم یا صورت خود ندارد. ازاین‌رو، موسیقی نمی‌تواند احساسی را که از بیرون بر آن وارد می‌شود بیان کند، بلکه اگر احساسی نیز وجود دارد، برآیند خود صورت‌ها و ساختار موسیقی است. تفاوت موسیقی با دیگر هنرها در همین است که نمی‌تواند بازنمایندهٔ واقعیت باشد. بنابراین، قضاوت زیباشناختی دربارهٔ موسیقی باید اندیشه‌ورزانه و مبتنی بر تأمّل باشد و نه احساس. درون‌مایهٔ موسیقی نیز نمی‌تواند مفهومی باشد و ،ازاین‌رو، زیبایی موسیقی غایتمند نیست و امری خودمختار و خودبسنده است. ردّپای تمام این اندیشه‌های هانسلیک را می‌توان در نقد سوم ایمانوئل کانت با عنوان سنجش داوری زیباشناختی یافت. کانت بر آن بود که زیبایی در صورت پدیده‌هاست و هرگونه داوری زیباشناختی باید صرفاً برمبنای صورت انجام پذیرد. همچنین کانت اعتقاد دارد که قضاوت زیباشناسانه نباید برمبنای غرض و علاقهٔ شخصی و یا غایتی خاص باشد، بلکه باید کلیت و عمومیت داشته باشد تا بتواند به‌مثابهٔ حکمی کلی عرضه گردد، یعنی احساسات فردی و شخصی نباید در قضاوت دخیل گردد. رویکرد هانسلیک به نقد موسیقی نیز بر همین مبناست.

استناد: طالقانی‌اصفهانی، سیدشهاب‌الدین؛ حکاک، سیدمحمد؛ حیدری، محمدحسن؛ رعایت‌جهرمی، محمد. (۱۴۰۲). تأثیر فلسفه‌ی نقّادیِ کانت بر صورت‌بنیادی (فُرمالیسم) در موسیقی. شناخت، ۱۶(۸۹)، ۱۶۷-۱۸۰

DOI: http://doi.org/10.48308/KJ.2024.233791.1206

ناشر: دانشگاه شهید بهشتی

© نویسندگان

مقدمه

صورت در نگاه کانت امری ذهن‌بنیاد یا سوبژکتیو است. وی در کتاب ارجمند و سترگ خویش، سنجش خِرد ناب، که نخستین کتاب از سه‌گانهٔ انتقادیِ اوست، زمان و مکان را پیش‌شرط‌های فاهمهٔ انسانی برای درک جهان هستی و نخستین مرحلهٔ آن، که همانا تجربهٔ حسی است، می‌داند (Kant, 1781: B31, A33) وی بر آن است که انسان زمان و مکان را به‌مثابهٔ امری تجربی احساس نمی‌کند، بلکه آن‌ها پیش‌شرط هرگونه ادراک حسی هستند. آنچه به‌لحاظِ حسی به تجربه درمی‌آید به‌واسطهٔ مقولات فاهمه، که وی فهرست دوازده‌عددیِ آن‌ها را در سنجش خرد ناب به دست داده است، تبدیل به حُکم یا داوری می‌شوند. بدین معنا که تجربه، که امری شخصی است، به حکم، که امری کلی است، بدل می‌گردد. کانت در کتاب دیگر خویش تمهیدات: پیش‌درآمدی بر هر مابعدالطبیعهٔ آینده، بر آن است که حُکم یا داوری به دو صورت انجام می‌پذیرد: حکم شخصی و حکم کلی. احکامی که با عباراتی چون «من می‌پندارم که ...» یا «من احساس می‌کنم که ...» آغاز می‌شوند احکام شخصی و جزئی هستند، اما احکامی که عبارتی مبنی بر نظر شخصیِ گوینده در آن‌ها وجود ندارد احکام کلی هستند. تنها احکام کلی هستند که می‌توانند به‌صورت عِلم عرضه گردند. البته شرط دیگری نیز در میان است: احکام کلی باید ترکیبی یا تألیفی باشند و نه تحلیلی، یعنی باید دربارهٔ موضوع خود چیزی بگویند که در تعریف خود آن مضمر نیست. برایِ‌نمونه، گزارهٔ «مکعب سه بُعد دارد» گزاره‌ای تحلیلی است زیرا مفهوم سه‌بُعدداشتن در خود مفهوم مکعب مضمر است. اما گزارهٔ «مکعب وزن دارد» گزاره‌ای تألیفی است، زیرا مفهوم وزن‌داشتن در مفهوم مکعب‌بودن از پیش فرض نشده است (Kant, 1783: 19).

نکتهٔ مهم اینجاست که در اندیشهٔ کانت، برخلافِ فلسفهٔ ارسطویی، صورت یا فُرم دربرابرِ ماده قرار نمی‌گیرد، بلکه اکنون وی صورت را دربرابرِ درون‌مایه یا محتوا قرار می‌دهد. جملهٔ معروف وی در سنجش خرد ناب که می‌گوید «اندیشهٔ بدون محتوا و درون‌مایه امری تهی است و شهود بدون مفهوم نیز امری کور (Kant, 1781: B61, A57)» نشان از آن دارد که درون‌مایه و صورت پیوندی ناگسستنی با یکدیگر دارند و یکی بدون دیگری بی‌معنا و مفهوم است. در اینجاست که برای نخستین‌بار در تاریخ فلسفه، معنا به‌مثابهٔ برآیند صورت (فُرم) و درون‌مایه (محتوا) تعریف می‌شود. کانت در نقد سوم، یعنی سنجش داوری زیباشناختی، که در آن به نقد زیباشناسی و هنر می‌پردازد، بر نقش مهم تخیل در فاهمهٔ آدمی تأکید می‌کند. آنچه محتویات و درون‌مایهٔ شهود حسی را به فاهمه منتقل می‌سازد تا تحت مقولات فاهمه قرار گیرد و به‌صورتِ حُکم عرضه گردد همانا تخیل است. در اینجاست که کانت در نقد سوم پیوند صورت و درون‌مایه در تخیل را اساس و بنیان شکل‌گیری هنر قرار می‌دهد. معنای اثر هنری، از فلسفهٔ کانت به بعد، از دل پیوند صورت و درون‌مایه بیرون می‌آید و یکی بدون دیگری بی‌معنا خواهد بود.

صورت و داوری زیباشناسانه

تحلیل امر زیبا، یعنی تحلیل لحظات و آن‌های چهارگانهٔ حکم ذوقی، که متناظر است با چهار دسته‌بندی کلی مقولات یعنی کمیّت، کیفیّت، نسبت و جهت. چنانچه حکم سلیقه‌ای را برحسبِ کمیّت بررسی کنیم، امر زیبا چیزی است که به همگان بدون وجود هیچ‌گونه مفهوم عقلی لذت می‌بخشد (Kant, 1790: 32). چنین حکمی نباید ازرویِ غرض و علاقه صادر گردد، یعنی اگر حکم شخصی دربارهٔ زیبایی بدون غرض و علاقه باشد، نشان می‌دهد که حکم او وابسته به شرایط خاص خود او نیست و وی در صدور این حکم کاملاً آزاد بوده است. بدین معنا که نه ازسویِ امیال و هوس‌ها تحت فشار بوده و نه امر اخلاقی او را به صدور چنین حکمی واداشته است. بنابراین، میان حکم مربوط به امر دل‌پسند و امر زیبا تمایز وجود دارد. دربارهٔ امر زیبا حکمی کلی صادر می‌شود که اعتبار عام دارد، البته نه اعتبار منطقی و عقلی، بلکه اعتبار مبتنی بر احساس. برحسبِ کیفیت، باید گفت که اذعان به زیبایی صدور حکم دربارهٔ یک عین است یا تصور آن به‌واسطهٔ رضایتی است که بدون منفعت و غرض باشد. پس، زیبایی امری خودبسنده است و وابسته به احساسات شخصی ناظر یا ذهن شناسنده نیست. در سنجش خِرد ناب، مکان و زمان پیش‌شرط‌های پیشاتجربیِ صورت محض ادراک هستند. اما در نقد سوم، یعنی سنجش قوهٔ داوری، مسئلهٔ کانت زیباییِ صورتِ چیزهاست. کانت بر آن است که جذابیّت مفهومی بیگانه است که فرم زیباشناسانه را مخدوش می‌سازد (Kant, 1790: 61). داوریِ زیباشناسانه آن است که تنها به صورت اشیا می‌پردازد و تمام قطعیّت‌بخشی‌های عینی را، چه به‌لحاظِ نظری و چه به‌لحاظِ عملی، کنار می‌گذارد. داوری زیباشناسانه، آنچه شیء در عمل هست را در نظر نمی‌گیرد. این نکته برخی از شارحان و مفسران، همچون رابرت پیپین، را بر آن داشته که کانت را صورت‌بنیاد یا فُرمالیست بخوانند (Hughes, 2007: 83).

در نقد سوم، می‌توان عباراتی را در تأیید چنین رویکردی یافت، برایِ‌نمونه،

> نبوغ تنها می‌تواند سازمایه‌های غنی را در راستای فرآوردن هنر زیبا تهیه و تأمین کند. اِعمال آن و صورت آن احتیاج به استعدادی دارد که در مدرسه و دوران تحصیل رشد می‌یابد، تا این سازمایه‌ها چنان پرورش یابند که بتوانند مورد قضاوت قوهٔ حکم قرار گیرند. (Kant, 1790: 153)

کانت در جای دیگر چنین می‌نویسد:

> زیبایی در طبیعت را می‌توان به‌درستی به‌منزلهٔ امری مشابه زیبایی در هنر در نظر گرفت، زیرا زیبایی طبیعی صرفاً با تأمل در جنبهٔ بیرونی می‌تواند به اعیان و اشیا متّصف گردد و، بنابراین، تنها به صورت یا فُرمِ سطح بیرونی آن‌ها بازمی‌گردد. (Kant, 1790: 221-222)

درمقابل، کسانی همچون برخی اندیشمندان دورهٔ رُمانتیک، که اندیشهٔ کانت را صورت‌بنیاد نمی‌دانند، به صورت یا فُرم درونی در فلسفهٔ وی اشاره می‌کنند. اما باید گفت که این صورتِ درونی در اندیشهٔ کانت کمی به مفهوم ارسطوییِ غایت نزدیک می‌شود و ارتباط چندانی به صورت زیباشناسانه پیدا نمی‌کند (Copleston, 1960: 431). یعنی حکم و

داوری دربارهٔ صورت اعیان و اشیا صرفاً جنبهٔ زیباشناسانه ندارد، بلکه ناظر بر سازمان‌یافتگی و ساختار درونی آن‌هاست که باعث شکل‌گیری ظاهر بیرونی آن‌ها شده است. با درنظرگرفتنِ تعریفی که کانت از صورت صِرف ارائه داده است، می‌توان چنین گفت که آثار هنری، به‌لحاظِ ذهنی، بازنمودهایی قصدمند هستند که در سازمایه‌های عینی تبلور یافته‌اند. با چنین رویکردی، آثار هنری را می‌توان به‌مثابهٔ تأملاتی در لوازم ضروری برای عینیّت‌یافتن فهمید. یعنی حداقل شروطی که سازمایه باید داشته باشد تا صورت عین یا ابژه را به خود بگیرد. این همان رویکردی است که فرمالیست‌ها اتخاذ نموده‌اند.

ادوارد هانسلیک و صورت‌بنیادی در موسیقی

صوت بدون صورت یا فُرم اصلاً موسیقی نیست. بنیان‌گذار اندیشهٔ صورت‌بنیادی در موسیقی، ادوارد هانسلیک، در کتاب بسیار مهم و تأثیرگذار خویش یعنی امر زیبا و موسیقی، موسیقی را «صورت‌های متحرّک در طنین‌ها» تعریف می‌کند و منظور وی از ارائهٔ چنین تعریفی آن است که موسیقی صورت‌ها یا فُرم‌های پیوسته‌ای است که مطابق قواعد طنین‌ها و نُت‌ها در حرکت هستند (Hanslick, 1854: 9). چنین رویکردی بافتارمحورانه است، بدین معنا که موسیقی را باید به‌مثابهٔ بافتاری از طنین‌ها و نُت‌ها دانست که بدون هرگونه درون‌مایه‌ای، بیرون از صورت خود، در هوا حرکت می‌کند و به گوش ما می‌رسد. یکی از مهم‌ترین پیامدهای رویکرد هانسلیک آن است که دیگر نباید در جست‌وجوی معنایی برای موسیقی باشیم. موسیقی امری تماماً صوری است و، ازاین‌رو، فاقد هرگونه معنا و مفهومی خواهد بود که ورای صورت آن قرار داشته باشد. هانسلیک بر آن است که «ماهیت موسیقی صدا و حرکت است» (Hanslick, 1854: 67). وی می‌نویسد «فرم‌هایی که توسط صداها حرکت می‌کنند صرفاً محتوا و موضوع موسیقی هستند» (Hanslick, 1854: 68). این تک‌گزاره شهرت هانسلیک را به‌مثابهٔ نخستین اندیشمند صورت‌بنیاد (فرمالیست) موسیقی به ارمغان آورد (Bowie, 2007: 36). در مقایسه با هنرهای دیگر، موسیقی برای بازنمایی چیزها و رخدادهای واقعی چندان مناسب نیست، زیرا هنری است بیش‌ازحد انتزاعی. بنابراین، در موسیقی صورت یا فرم غالب است.

فریدریش شیلِر نیز، سال‌ها قبل‌تر از هانسلیک، به اهمیت بیشتر فرم نسبت به درون‌مایه در موسیقی اشاره کرده بود. شیلر، در کتاب دربارهٔ پرورش زیباشناسانهٔ آدمیان (۱۷۹۵)، موسیقی را هنری می‌داند که در آن، صورت از محتوا استعلا می‌یابد و فراتر می‌رود:

> موسیقی، در عالی‌ترین حالت خود، باید به کلی سازمان‌یافته تبدیل شود و با قدرت آرام باستانی خود بر ما تأثیر بگذارد. هنرهای تجسمی در بالاترین حد ممکن باید به موسیقی تبدیل شوند و ما را ازطریقِ حضور حسی بی‌واسطهٔ خود به حرکت درآورند. شعری که به‌نحوی عالی و در کمال سروده شده باید مانند موسیقی به درون ما چنگ بزند اما، درعینِ‌حال، مانند هنرهای تجسّمی، ما را با وضوحی آرام احاطه کند. سبک عالی خود را در هر هنری نشان می‌دهد، مشروط بر اینکه آن

> هنر بداند چگونه از محدودیت‌های خاص اثر هنری، بدون قربانی‌کردن مزیت‌های خاص آن، فراتر رود و، درنتیجه، ازطریقِ استفادهٔ خردمندانه از ویژگی‌های فردی آن، شخصیتی کلی‌تر را به ارمغان آورد. (Schiller, 1967: 156).

هانسلیک این دیدگاه را که موسیقی باید «تقلید از طبیعت» یا بازنمایندهٔ آن باشد به‌طورکلی کنار گذاشت. زیباشناسی هانسلیک ریشه در این رویکرد دارد که زیبایی امری خودبسنده است، چیزی به‌خودیِ‌خود کامل. یعنی هانسلیک نیز، همچون اندیشمندانی چون فریدریش شیلر و گوته، رهیافتی کاملاً کانتی به امر زیبا و زیبایی اتخاذ کرده بود. خودبسندگیِ زیبایی موسیقایی هانسلیک را به‌سویِ این انگاره سوق داد که موسیقی یک صورت هنری کاملاً مستقل و منحصربه‌فرد است. از نظر هانسلیک، موسیقی برخلافِ زبان یا هنرهای تجسّمی به هیچ‌چیز دیگری که بیرون از چهارچوب آن قرار گرفته باشد اشاره نمی‌کند. موسیقی نه بازنمایی است و نه بیان، بلکه آفریدهٔ مستقلی است که از قوانین خاص خود پیروی می‌کند. این مفهوم از خودمختاری، که به‌وضوح ریشه در آرای کانت دارد، موضوع اصلی و بنیادین زیباشناسی موسیقی هانسلیک و همچنین دربرگیرندهٔ ادعاهایی است که «صورت‌بنیادیِ» او را بیشتر توضیح می‌دهد.

هانسلیک بر این نکته تأکید می‌کند که هیچ‌گونه تمایزی میان صورت و درون‌مایه در موسیقی وجود ندارد (Hanslick, 1854: 66). موسیقی از تمام صورت‌های هنری دیگر متمایز است زیرا سازمایه‌های برسازندهٔ خود را تنها می‌تواند به‌واسطهٔ فُرم یا صورت سازمان‌بندی کند، درحالی‌که هنرهای دیگر می‌توانند مضمون یا درون‌مایه‌ای ثابت را در فُرم‌های گوناگون و متفاوت صورت‌بندی و ارائه کنند. برایِ‌نمونه، در ادبیات، داستان را می‌توان در قالب رمان یا درام بیان کرد و، در نقاشی، منظره‌ای یکسان را می‌توان در صورت‌های گوناگونی به تصویر کشید. در هر یک از این موارد، درون‌مایه یا محتوا ثابت می‌ماند اما داستان به روش‌های مختلف روایت می‌شود و تصویری ثابت نیز با تکنیک‌های گوناگون و در سبک‌های متنوع کشیده می‌شود. چنین امری در موسیقی امکان‌پذیر نیست، زیرا

> در موسیقی نمی‌توان میان جوهر و صورت تمایزی قائل شد، زیرا موسیقی، مستقل از جوهر، هیچ‌گونه صورت یا شکلی ندارد. (Hanslick, 1854: 67)

این گزاره بدان معنی است که، از دیدگاه زیباشناختی، تنها عناصر اولیه در موسیقی، یعنی صداهای موسیقی و فرم‌هایی که توسط حرکت ایجاد می‌شود، مانند نغمه (ملودی)، هم‌آهنگی (هارمونی) و ضرب‌آهنگ (ریتم)، با یکدیگر در پیوندند و تنها درون‌مایهٔ امکان‌پذیر موسیقی هستند. هرچیز دیگری را، از منظر زیباشناختی، می‌توان به موسیقی نامربوط دانست. از نگاه هانسلیک، تمایز فلسفی میان صورت و جوهر را، که رویکرد غالب در فلسفهٔ پیشاکانتی بوده است، نمی‌توان در موسیقی به کار گرفت. پیش‌فرض امر زیبا و وجود زیبایی در موسیقی «آزادی» است که به‌واسطهٔ آن تخیل هنری با قوانین صوریِ حاکم بر فرم‌های موسیقی همراه است، همان‌گونه که، در نگاه کانت، تخیل با قوانین صوریِ حاکم بر مقولات فاهمه همراه می‌گشت.

چنانچه گفته شد، به‌لحاظِ عینی، زیبایی در موسیقی را باید از ویژگی‌های ذاتی آن در نظر گرفت که وابسته به صورت یا فُرم آن است و هدفی فراتر از خود ندارد (Hanslick, 1854: 15). حتی اگر تأمل در زیباییِ موسیقی احساساتی لذت‌بخش را در شنونده برانگیزد، نمی‌توان این احساسات را به زیباییِ موسیقایی نسبت داد. بدین معنا که این احساسات صرفاً امری ذهن‌بنیاد و سوبژکتیو هستند و به‌لحاظِ عینی ارتباطی با خود موسیقی ندارند. چنانچه از منظر فلسفهٔ کانت بنگریم، سخن هانسلیک بدین معناست که زیبایی صوری در موسیقی امری عینی است و در ذات صورت موسیقی وجود دارد، اما احساساتی که این زیبایی در شنونده برمی‌انگیزد می‌تواند وابسته به تخیل وی باشد و، درحقیقت، کنشِ ژرف‌کاوی یا تعمق ناب در صورت‌های طنین‌خاسته است. از نگاه هانسلیک، هیچ‌گونه رابطهٔ علّی نمی‌تواند میان زیبایی موسیقی و برانگیختگیِ احساسات شنونده وجود داشته باشد. وی بر این نکته تأکید می‌کند که احساسات را نباید با حواس جسمانی یکسان در نظر گرفت (Hanslick, 1854: 19). به بیان کانتی، حواس جسمانی پیش‌شرط شنیدن و ادراک موسیقی است اما این امر لزوماً بدین معنا نیست که موسیقی وظیفه دارد احساساتی خاص را در درون شنونده برانگیزد یا به وی القا کند. چنان‌که، یکی از اتهاماتی که همواره متوجه موسیقی نوین‌بنیاد یا مدرن اروپایی بود و به‌دستِ آرنولد شوئنبرگ پی‌ریزی شد این بود که هم‌آهنگی یا هارمونی نوین اروپایی بیشتر برخاسته از دل بازی‌های ریاضی آهنگ‌ساز با نُت‌ها و صورت‌هاست و نه احساسات درونی آدمی و منتقدانِ این موسیقی بر آن بودند که شنونده هرگز نمی‌تواند ارتباطی درونی و احساسی با این موسیقی برقرار کند. تئودُر آدُرنو در فلسفهٔ موسیقی نوین به این انتقادات و اتهامات چنین پاسخ داده است که وظیفهٔ موسیقی کنشگری و واکنشگری به وضعیت اجتماعی و شرایط موجود است نه برانگیختن احساسات فردی و شخصی (Adorno, 1975: 37).

چنانچه از منظر تجربه‌بنیادی نیز بنگریم، هیچ پیوند مشخص و مصرّحی میان یک قطعهٔ موسیقی و احساسی خاص وجود ندارد (Hanslick, 1854: 20-21). شنوندگانِ گوناگونِ یک قطعهٔ موسیقی در تمام طول تاریخ احساساتی متفاوت بدان نسبت داده‌اند و گاه این احساسات با خودِ آنچه آهنگ‌ساز دربارهٔ موسیقی خویش گفته تعارض داشته و ناهمخوان بوده است. البته هانسلیک اذعان دارد که برخی احساسات درونی شنونده ممکن است براثرِ شنیدن موسیقی دچار غلیان و تحریک شود اما این اتفاقی است که تحت تأثیر مصرف دارویی خاص یا مواجهه با رویدادی هیجان‌انگیز هم رخ می‌دهد. بنابراین، غلیان این احساسات هیچ‌گونه ارتباط یا پیوند مستقیم ندارد با فهم و ادراک آنچه موسیقی یا زیبایی در موسیقی می‌خوانیم. نگاه هانسلیک به این مسئله نیز کاملاً کانتی است. وی بر آن است که، از منظر ادراکی و شناختی، آنچه باعث تمایز میان احساسی مشخص و غلیانی مبهم و نامشخص می‌گردد مجموعه‌ای متعیّن از ادراکات و داوری‌هاست (Hanslick, 1854: 32). اما آنچه موسیقی به ما عرضه می‌دارد صرفاً انگاره‌هایی موسیقایی است، یعنی پیوستاری از اصوات موسیقی. درست است که این انگاره‌ها دارای کیفیاتی پوینده از پیوندهای طنینی، همچون زیروبم‌ها، فرازوفرودها و اموری ازاین‌دست، هستند اما همراهی ذهن شنونده با این پویش‌ها امری عرضی است. به همین دلیل است

که شنوندگان می‌توانند بر سر زیبایی یک قطعهٔ موسیقی توافق داشته باشند، اما ممکن است نتوانند در اینکه کدام‌یک از احساسات به‌واسطهٔ آن برانگیخته شده است همدل و هم‌رأی باشند.

در اینجا نیز رویکرد هانسلیک کاملاً کانتی است. بدین معنا که حکم به زیبایی موسیقی حکمی کلی است که می‌تواند به‌مثابهٔ داوری زیباشناسانه بیان گردد، اما حکم به وجود احساسی مشخص در موسیقی حکمی فردی و شخصی است که برپایهٔ لذت‌ها یا اغراض شخصی صادر گشته است. این مسئله برخاسته از دل این نکته است که موسیقی، به بیان هانسلیک، هرگز نمی‌تواند، همچون نقاشی یا دیگر هنرها، «بازنمایاننده» باشد. بنابراین، برای تعیین ارزش ذاتیِ موسیقی، هرگونه اشاره به احساسات آهنگ‌ساز یا اشاره به تأثیر احساسی‌ای که یک قطعهٔ موسیقی در شنونده ایجاد می‌کند امری پرسش‌برانگیز خواهد بود. البته هانسلیک انکار نمی‌کند که موسیقی به احساسات مربوط می‌شود، اما او احساس را صرفاً به‌مثابهٔ محرکی برای فرایند خلاقیت می‌بیند. نکتهٔ مهم اینجاست که احساس با فُرم و موسیقی «ترکیب» نمی‌شود (Hanslick, 1854: 42). آهنگ‌ساز باید بتواند دوری‌گزیدن و جدایی از احساسات شخصیِ خویش را در موسیقیِ خود مشاهده کند. در غیر این صورت، به‌سختی خواهد توانست «احساسات خود را در صورت‌های موسیقایی تجسّم بخشد». همین مسئله توضیح می‌دهد که چرا هانسلیک به‌نحوی قاطع استدلال می‌کند که موسیقی قادر نیست احساسی ثابت و مشخص را در تمام شنوندگان برانگیزد. یعنی این احساسات برای هر شنونده متفاوت خواهد بود. برخی از آهنگ‌ساخته‌ها ممکن است طیف وسیعی از احساسات گوناگون یا حتی مخالف را برانگیزند، اما هرگز نمی‌توان گفت که احساساتِ کدام شنونده با احساس اصلی آهنگ‌ساز هماهنگ‌تر است. این دقیقاً نکته‌ای است که کانت در زیباشناسی خود بر آن پای می‌فشرد. امر زیبا باید کلیت و عمومیت داشته باشد و پیرو احساسات سلیقه‌ای و شخصی نباشد. ازاین‌رو، صورت یا فرم موسیقی تنها جایی است که می‌توان زیبایی را در آن جست‌وجو نمود و احساسات هیچ نقشی دراین‌خصوص ایفا نمی‌کنند.

هانسلیک همین استدلال را دربارهٔ تفسیر موسیقی نیز به کار می‌برد. اجرای موسیقی نیز، به اندازهٔ آهنگ‌سازی، امری احساسی است. بااین‌حال، مؤلّفهٔ احساسی تفسیر به خود قطعهٔ موسیقی تعلق ندارد (Van den Braembussche, 2009: 68). تنها چیزی که در تفسیر موسیقی حائزاهمیت است «صورت موسیقی» یعنی نُت‌های موسیقی یا ساختار آهنگینِ آن است. نوازنده نمی‌تواند احساس اصلی آهنگ‌ساز را دقیقاً «بازآفرینی» کند. ذهن نوازنده همیشه از ذهن آهنگ‌ساز جداست. بنابراین، هر تفسیری نیز رنگ احساسیِ متفاوتی خواهد داشت. هیچ معیاری جدا از خود نُت موسیقی و صورت یا فرم آن وجود ندارد که صحت اجرا را تضمین کند. بااین‌حال، هانسلیک حتی از منظر زیباشناختی صِرف نیز نقشی مهم به احساسات نسبت می‌دهد. بدین‌ترتیب که موسیقی را حاوی احساس می‌داند، اما بر آن است که این احساس در فرم‌های موسیقی و ازطریقِ آن‌ها تجسّم می‌یابد و از بیرون بر آن‌ها تحمیل نمی‌شود (Hanslick, 1854: 45). موسیقی نمی‌تواند احساسات مشخّص و معیّنی را بیان کند، اما به‌هرحال شنونده را از منظر احساسی درگیر می‌کند. این رخداد به این دلیل است که فرم‌های موسیقی، با تغییرات شنیداری در تُندا، ساختار نغمِگین و دیگر مؤلّفه‌های

ساختاری-حرکتی‌ای را تجسّم می‌بخشند که شبیه آن چیزی است که هانسلیک «ویژگی‌های پویا»ی احساسات می‌خواند (Van den Braembussche, 2009: 71). اما نهایتاً موسیقی بیان عواطف نیست، حتی اگر صورت‌های آن احساسات شنونده را تحریک کند.

بنابراین، می‌توان گفت که همان‌گونه که کارل دالهائوس می‌گوید، نحوه‌ای از بیان در موسیقی وجود دارد، اما معنایی به موسیقی اضافه نمی‌شود (Dahlhaus, 1967: 26). هانسلیک، به پیروی از زیباشناسی انتقادی کانت، بر آن بود که «زیبایی اصلاً هدفی ندارد» (Hanslick, 1854: 29). کانت استدلال می‌کند که هدفمندی ما در قضاوت دربارهٔ امر زیبا، درحقیقت، برمبنای هیچ‌گونه هدف واقعی صورت نمی‌پذیرد. از نظر وی، قضاوت‌های سلیقه‌ای «قصدمندیِ صوری» دارند و نمی‌توانند تحت هیچ مفهوم عقلانی قرار گیرند (Kant, 1790: 99). در نگاه کانت، قضاوت نابِ ذوقی همواره مستقل از مفاهیم، غایات یا علایق معیّن ازجمله احساسات است. هانسلیک نیز همین رهیافت را در پیش می‌گیرد. در رویکرد هانسلیک، زیبایی موسیقی مبتنی بر مفاهیم فراموسیقایی نیست. بدین معنا که حتی زمانی که موسیقی براساسِ متنی ساخته می‌شود، همچنان از قوانین خاص موسیقی پیروی می‌کند، نه برمبنای قوانین و قواعد متن یا شعر (البته در صدق چنین قاعده‌ای دربارهٔ برخی موسیقی‌ها، ازجمله موسیقی دستگاهی ایرانی، می‌توان با تردید سخن گفت). احساسات مستقل از مفاهیم نیست. ازآنجاکه موسیقی نمی‌تواند بر مفاهیم دلالت کند، بنابراین، نمی‌تواند احساسات یا عواطف خاصی را نشان دهد و به تصویر کشد. هر نیّتی که آهنگ‌ساز هنگام آهنگ‌سازی اثر داشته باشد هیچ‌گونه ارتباطی با معنای آن ندارد.

البته هانسلیک توصیف احساسیِ موسیقی را ممنوع نمی‌دارد، بلکه اذعان می‌کند که گاهی‌اوقات نمی‌توان بدون به‌کارگرفتنِ اصطلاحات احساسی درموردِ موسیقی سخن گفت (Hanslick, 1854: 28). تأکید وی بر آن است که نباید چنین توصیفاتی را دالّ بر درون‌مایه و محتوای موسیقی تلقی کنیم و چنین استنباط کنیم که موسیقی چیزی غیرموسیقایی را بیان می‌کند. منظور هانسلیک این است که توصیف‌های احساسی موسیقی را نمی‌توان به‌منزلهٔ معیاری برای درستی یا نادرستی احساس شنونده نسبت به یک قطعهٔ موسیقی به‌کار گرفت. ازاین‌رو، به‌جایِ توصیف موسیقی به معنای واقعی کلمه، باید به اطلاق وضعیت‌هایی همچون ویژگی‌های «تصویری» یا «استعاری» به آن‌ها بسنده کنیم (Bonds, 2014: 215). نکتهٔ اصلی مدنظر هانسلیک این بوده است که موسیقی قوانین و قواعد خاص خود را دارد. به همین دلیل، تلاش برای درک موسیقی با رجوع به قوانین یا قواعد عواطف انسانی یا وادارساختنِ موسیقی به پیروی از روایتی همچون روایت شاعرانه اشتباه در مقوله و دسته‌بندی است. توسل به اصول فراموسیقایی نه‌تنها با الزامات کانتی مبنی بر غیرمفهومی‌بودن و بی‌طرفیِ قضاوت ذوقی در تعارض قرار می‌گیرد، بلکه همچنین باید «هر هنر خاص را تنها ازطریقِ شناخت ویژگی‌های فنّیِ منحصربه‌فرد آن درک نمود» (Hanslick, 1854: 71). توصیف صوری موسیقی تنها ارجاع به ویژگی‌های پویایی است که انگاره‌های موسیقایی و شرایط احساسی شنونده در آن سهیم هستند. موسیقی به‌واسطهٔ انتزاعی‌بودن در به‌تصویرکشیدن «پدیده‌های بیرونی» ناتوان است یا دست‌کم می‌توان گفت که توان بسیار محدودی دارد. افزون بر این،

موسیقی می‌تواند برخی پدیده‌های طبیعی همچون صدای پرندگان، بارش باران، رعدوبرق و غیره را به‌زیبایی تقلید کند، همان‌گونه که آنتونیو ویوالدی در کنسرتو ویولن‌های خود موسوم به چهارفصل چنین کرده است. اما اینکه موسیقی بتواند احساسی که در ما از مواجهه با چنین پدیده‌هایی برانگیخته می‌شود بازنمایی کند امری نیست که بتوان حکمی کلی دربارهٔ آن صادر کرد.

هانسلیک زیباییِ موسیقی را با زیباییِ نقش‌ونگارهای اسلیمی و دستگاه کالیدوسکوپ یا شهر فرنگ مقایسه می‌کند، البته با این تفاوت که موسیقی، خود را «در سطح بسیار بالاتر و بی‌نظیرتری از ایدئال‌بودن» به نمایش می‌گذارد (Hanslick, 1854: 72). در نگاه هانسلیک، زیبایی در موسیقی امری ذاتی است. وی می‌نویسد:

> جایی که، در اندیشه، صورت از درون‌مایه جدایی‌ناپذیر به نظر می‌رسد درحقیقت درون‌مایه یا محتوای مستقلی وجود ندارد. اما در موسیقی ما با محتوا و صورت، سازمایه‌ها و پیکره‌بندی، تصویرسازی و انگاره مواجه هستیم که در وحدتی مبهم و جدایی‌ناپذیر در یکدیگر آمیخته شده‌اند. این ویژگی موسیقی که دارای صورت و درون‌مایهٔ جدایی‌ناپذیر است کاملاً در تعارض با هنرهای ادبی و تجسمی قرار می‌گیرد که می‌توانند افکار و رویدادها را به اشکال گوناگون بازنمایی کنند. (Hanslick, 1854: 80)

البته ممکن است که آهنگ‌ساز موسیقی خود را تحت تأثیر حالات روان‌شناختی قوی یا با درنظرگرفتنِ تجربه‌های زیستهٔ خاص خویش بنویسد، اما هانسلیک استدلال می‌کند که چنین موضوعاتی کاملاً به بررسی‌های تاریخی و زندگی‌نامه‌نویسانه مربوط هستند. ما نمی‌توانیم با شنیدن قطعه‌ای خاص بگوییم که این علل و شرایط چه بوده و حتی اگر می‌توانستیم نیز این موضوعات به معنا و ارزش آن اثر کاملاً نامربوط می‌بود. اگر آهنگ‌ساز بر این باور است که این علل چیزی بیش از ابزارهایی صرف‌اند در راستای تواناساختن وی به بیان خویش به‌واسطهٔ موسیقی، دچار فریب گشته است.

خودمختاری موسیقی همچنین محدودیت‌های شدیدی را برای قیاس موسیقی و زبان ایجاد می‌کند. موسیقی، برخلافِ زبان، کارکرد معنایی ندارد:

> تفاوت اساسی اینجاست که صوت در گفتار تنها یک نشانه است، یعنی وسیله‌ای برای رسیدن به هدفی است که کاملاً از آن وسیله متمایز است، درحالی‌که در موسیقی، صوت یک عین است، یعنی برای ما به‌مثابهٔ هدفی خودبسنده ظاهر می‌گردد. (Hanslick, 1854: 42)

اگرچه هانسلیک تصدیق می‌کند که سبک‌های موسیقی از نظر تاریخی رشد می‌کنند و توسعه می‌یابند، اما وی زیبایی موسیقی را به دو معنا غیرتاریخی می‌داند. نخست، چنان‌که در بحث وی از خودمختاری موسیقی دیدیم، بدین معنا که زیبایی موسیقایی به رویدادها، امور یا شرایط شخصی، تاریخی و سیاسی نه مربوط است و نه بدان وابستگی دارد. دوم اینکه، اگرچه او تصدیق می‌کند که آنچه ما می‌شنویم تابعی از تجربه‌های موسیقاییِ دیگر ماست، اما درعینِ‌حال ادعا

می‌کند که اساساً زیبایی موسیقایی می‌تواند در هر سبک و گونهٔ هنری از موسیقی وجود داشته باشد، اما برخی سبک‌ها نسبت به دیگر سبک‌های موسیقی، در ارتباط با زیباییِ موسیقایی، «مهمان‌نوازتر» هستند (Hanslick, 1854: 47). از نگاه هانسلیک، موسیقی زبانی مستقل است و مشروط به هیچ‌چیز جز صورت‌ها و ویژگی‌های خود نیست (Hanslick, 1854: 72). زبان موسیقی زبان نُت‌ها، سازش‌ها (آکوردها)، کلیدهای بزرگ (ماژور) و کوچک (مینور)، فواصل و نسبت‌های ریاضی و غیره است. ماهیت خاص این زبان را تنها زمانی می‌توان درک نمود که در نظر داشته باشیم که صورت‌های موسیقی ماهیتی جداگانه و مستقل دارند. یعنی به سایر فرم‌های هنری تقلیل‌ناپذیر هستند. این صورت‌ها را نه می‌توان به مفاهیم یا تصاویر تبدیل کرد و نه می‌توان آن‌ها را در زبان گفتاری بیان نمود. نمی‌توانیم درموردِ موسیقی با کلمات و واژگان صحبت کنیم، اما می‌توانیم آن را در ذهن خود بشنویم و آن را درک کنیم. موسیقی نه چیزی خاص را نشان می دهد و نه بیان می‌کند، اما امر ناگفتنی را به صدا بدل می‌گرداند (Hanslick, 1854: 33؛ Van den Braembussche, 2009: 75). موسیقی به‌واسطهٔ فرم محض خود، دارای چنین ویژگی منحصربه‌فردی است (Dahlhaus, 1967: 29). هانسلیک ادعا می‌کند که تنها موسیقیِ محض و بی‌کلام است که زبان واقعی و اصیل موسیقی را تجسّم می‌بخشد. این موسیقی الگوی تمام موسیقی‌های دیگر است، زیرا «ناب‌ترین صورت» موسیقی است (Hanslick, 1854: 35). بنابراین، قضاوت اثر هنری موسیقایی باید تنها براساسِ شایستگی‌های صرفاً زیباشناختی آن انجام گیرد، یعنی شایستگی‌های صوری آن.

هانسلیک بر آن است که زیبایی موسیقایی در آثار موسیقی را باید به‌منزلهٔ «اعیان انگارین یا ایدئال» تعبیر نمود:

> از منظر فلسفی، قطعهٔ آهنگ‌ساخته، صرف‌نظر از اینکه اجرا شده باشد یا نه، خود یک اثر هنری کامل است. (Hanslick, 1854: 48)

بنابراین، آهنگ‌سازی همان فعالیت اصلیِ موسیقایی است که به معنای دقیق واژه باعث خلق اثری هنری می‌شود. درست است که موسیقی هنری اجرامحور است، اما وظیفهٔ نوازنده یا نوازندگان، در درجهٔ نخست، برون‌گذاری و نمایش‌دادنِ کار آهنگ‌ساز است و باید آن را به‌نحوی شنیداری در اختیار شنونده قرار دهد. شنونده به‌واسطهٔ اجرای نوازنده است که اثر موسیقی را بازیابی می‌کند. البته نوازندگان اغلب، به‌جایِ تلاش برای وفاداری به خودِ اثرِ نوشته‌شده، تاحدی خود را آزاد می‌دانند که از حس‌وحال شخصی خود و لهجهٔ پنجه‌های خویش نیز به درون اثر بریزند، همان‌گونه که شنوندگان نیز از موسیقی به‌عنوانِ وسیله‌ای برای غوطه‌ورگشتن در خاطرات عاطفی و احساسی خویش بهره می‌جویند. اما هانسلیک می‌گوید که باید از هردو این عادات اجتناب کرد. درک یک قطعهٔ موسیقی توجه عمیق به طرح‌هایی است که آهنگ‌ساز در اثر خویش به کار گرفته و دنبال‌کردن آن صورت‌های طنین‌محوری است که با پیشرفت قطعه بر ما گشوده می‌گردد (Hanslick, 1854: 78). درنهایت، به‌رغمِ این واقعیت که زیبایی موسیقایی امری طبیعی است، به این معنا که «قوانین» ساختاریِ آن به‌نحوی ریشه در قوانین طبیعی دارد، اما به یک معنا، و باتوجه‌به سازمایه‌های برسازندهٔ آن، امری انسان‌ساخته است. در نگاه هانسلیک، طبیعت فقط سازمایه‌هایی را در خدمت سازمایه‌های موسیقایی تولید می‌کند. مثلاً

چوبی که با آن سازی ساخته می‌شود. در طبیعت نه نغمه‌ای یافت می‌شود نه هم‌آهنگی، بلکه تنها می‌توان به الگوهای ضرب‌آهنگین ابتدایی دست یافت. هانسلیک بر آن است که نغمه یا ملودی و هم‌آهنگی یا هارمونی آفریده‌های روح انسان هستند. آنچه در طبیعت می‌شنویم نه زیبایی موسیقایی، بلکه تنها سروصداست (Hanslick, 1854: 12).

نتیجه‌گیری

مطابق اندیشهٔ صورت‌بنیادان حوزهٔ موسیقی و در رأس آنان هانسلیک، آهنگ‌سازان، هنگام نوشتن موسیقی، تنها با قوانین نظام موسیقی سروکار دارند. موسیقی نمی‌تواند محتوایی غیرموسیقایی را، که بتوان آن را به زبان رسانه‌ای دیگر ترجمه کرد، انتقال دهد و درون‌مایه یا محتوای موسیقی همان صورت‌ها و فرم‌های آهنگینِ آن است. قواعدی که بر کاربرد سازمایه‌های نظامی موسیقایی حاکم است در خود آن نظام قرار دارد. این قوانین چهارچوب ساختاریِ شنیدن موسیقی همراه با فهم و ادراک آن است. هانسلیک بارها تأکید می‌کند که چگونه، به‌جایِ اینکه موسیقی را تحت اصل متافیزیکی کلی‌ای قرار دهیم، باید بیشتر بر ویژگی‌های «درون‌ماندگار» موسیقی تمرکز کنیم، نه ویژگی‌های «استعلایی» آن (Hanslick, 1854: 23, 51). این به‌معنای تمرکز بر «قوانین دستوریِ موسیقی» است. دستورزبان موسیقایی که هانسلیک دربارهٔ آن صحبت می‌کند به ممنوعیت‌ها و الزامات قانونی ربطی ندارد. از نظر کانت، احساس لذّت یا نارضایتیِ ذهن شناسنده یا سوژه را باید مبنایی تعیین‌کننده در قضاوت ذوقی و سلیقه‌ای قرار داد، نه قواعد عینیِ هنر. قواعدی که هانسلیک از آن سخن می‌گوید قوانینی است که

> به‌نحوِ غریزی در هر گوش پرورش‌یافته ساکن هستند و، براین‌اساس، انسجام اندام‌وار منطقی گروهی از صداها یا پوچ بودن و غیرطبیعی بودن آن‌ها را با اندیشهٔ صرف و بدون هیچ مفهومی درک می‌کند. (Hanslick, 1854: 85)

در اندیشهٔ کانت نیز مفهوم قاعده، پیوند با یک مفهوم را نشان می‌دهد، اما در زمینهٔ زیباشناسی چنین نیست (Hughes, 2007: 31). وی بر آن است که هنر قواعدی را پیش‌فرض می‌گیرد، اما مفاهیم مبنای قواعد هنری نیستند و نمی‌توان آن‌ها را در قالب فرمول یا دستور بیان نمود. درعوض، قواعد هنر را باید از آثار هنری یک نابغه انتزاع کرد. نبوغ، یعنی استعداد خاص ذهن انسان، خود نمی‌تواند «توصیف کند یا نشان دهد که چگونه محصولات خود را به وجود می‌آورد»، بلکه به طبیعت کمک می‌کند تا به هنر قاعده ببخشد (Kant, 1790: 241). آثار هنری یک نابغه نتیجهٔ تقلید نیست و، بنابراین، می‌تواند به‌مثابهٔ معیاری برای قضاوت و داوری در هنر قلمداد گردد. هانسلیک، در دفاع از خودمختاریِ موسیقی، همچون اندیشمندانی چون فریدریش شیلر و کریستیان فریدریش میشائِلیس، رهیافتی کاملاً کانتی در پیش می‌گیرد (Bonds, 2014: 101-102). به عقیدهٔ کانت، قضاوت‌های زیباشناختی اصولاً با قضاوت‌های مربوط به دل‌پسندی متفاوت است. قضاوت درموردِ امور دل‌پسند، درنهایت، به تعمیمات تجربی و، درنتیجه، به قوانین طبیعت

بازمی‌گردد. کانت استدلال می‌کند که به همین دلیل است که حیوانات غیرعقلانی نیز می‌توانند از امر دل‌پسند لذت ببرند (Kant, 1790: 87). بااین‌حال، قضاوت‌های زیبایی‌شناسانه باید از نظر کیفی متفاوت باشند. کانت می‌نویسد:

> اگر تنها هدف ما لذت‌بردن بود، احمقانه بود که درموردِ ابزار به‌دست‌آوردنِ آن تا این حد دقیق عمل کنیم. (Kant, 1790: 90)

هانسلیک نیز قضاوت مبتنی بر دل‌پسندی را نمی‌پذیرد زیرا مطابق این رویکرد،

> دستاوردهای موسیقی باید در کنار آن دسته از محصولات طبیعت گنجانده شود که ما را به وجد می‌آورند، اما ما را به فکرکردن و هوش خلاق آگاه نمی‌سازند. (Hanslick, 1854: 86)

به عقیدهٔ کانت، قضاوت درموردِ امر زیبا به معنای پیروی از قوانینی مستقل است که نمی‌توان آن‌ها را به اصول رسانهٔ دیگر ترجمه کرد یا تقلیل داد. بنابراین، موسیقی را نمی‌توان با ارجاع به پیوند پساتجربی یا پسین میان موسیقی و احساسات انسانی تبیین نمود. در اندیشهٔ هانسلیک نیز، همچون نگرش کانت در نقد دوم با عنوان سنجش خِرد کاربردی، قواعد خودمختار انسانی درمقابلِ قوانین تجربی طبیعت است که آزادی را با خود به ارمغان می‌آورد. کریستیان فریدریش میشائلیس، در مقاله‌ای با عنوان جستاری در پیدایش ذات هنر موسیقی (۱۸۰۶)، چنین می‌نویسد:

> موسیقی در وهلهٔ اول باید خودمختار و مستقل باشد. این موسیقی مستقل و ناب به‌واسطهٔ خودش، بدون معنا، بدون به‌تصویرکشیدن و بدون تقلید یا بیان چیز خاصی خوشایند است. ... این موسیقی خودمختار است و از هیچ هنر دیگری تبعیت نمی‌کند... . (نقل از Bonds, 2014: 102).

این همان رویکردی است که، بعدتر، صورت‌بنیادانی چون ادوارد هانسلیک به تبعیت از فلسفهٔ نقّادیِ کانت در پیش گرفتند و آزادیِ آهنگ‌ساز و خودمختاریِ موسیقی وی را بر بازنمایی، تقلید و معناداری در موسیقی، ارجحیّت بخشیدند.

References

Adorno, T.W. (1975), *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag

Bonds, Mark E. (2014), *Absolute Music: The History of an Idea*, Oxford University Press

Copleston, Frederick Charles (1960), *A History of Philosophy, Vol. 6: Wolff to Kant*, Continuum

Dahlhaus, Karl (1967), *Aesthetics of Music*, trans. William W. Austin, Cambridge University Press

Hanslick, Eduard (1854), *Vom Musikalisch-Schönen*, Breitkopf und Härtel

Hanslick, Eduard (1986), *On the Musically Beautiful*, trans. Geoffrey Payzant, Indianapolis: Hackett

Hughes, Fiona (2007), *Kant's Aesthetic Epistemology*, Edinburgh University Press

Kant, Immanuel (1793), *Critik der reinen Vernünft*, Felix Meiner Verlag

Kant, Immanuel (1793), *Critik der Urtheilskraft*, Felix Meiner Verlag

Kant, Immanuel (1977), *Critique of the Pure Reason*, Cambridge University Press

Kant, Immanuel (1978), *Critique of the Power of Judgement*, Cambridge University Press

Schiller, Friedrich (1967), *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, ed. Elizabeth Wilkinson and L. A. Willoughby, Oxford: Clarendon Press

Van den Braembussche, Antoon (2009), *Thinking Art*, Springer