تأملی بر تجربهٔ موسیقایی همچون یک تجربهٔ وجودی؛ یک چرخش هستی‌شناختی[1]

فردریک پیو، اویویند وارکوی

مترجم: محمدرضا عزیزی[2]

چکیده

در دنیای کنونیِ آموزش، سیاست و افکار عمومی، تجربهٔ موسیقایی به‌طور فزاینده‌ای در معرض تهدید است و بیش از پیش به عنوان یک کالای لوکسِ مصرفی معرفی شده است. این نوع گرایشِ عمومی تفکر در زمینهٔ موسیقی و آموزش موسیقی را به‌طور سفت و سختی دست نخورده باقی گذاشته است. الهام از عقلانیّت فنیِ زمانهٔ ما سرچشمه می‌گیرد. این عقلانیت، بر فراموشیِ هستی‌شناسی تأثیر می‌گذارد. در این مقاله به این روندِ مربوط به تفکر مارتین هایدگر در مورد وجود انسان در جهان، آثار هنری و مفاهیمی مانند «هستی» (Sein) و «فراموشیِ هستی» (Seinsvergessenheit) می‌پردازیم. ما فکر می‌کنیم که این «فراموشیِ هستی»، در ارتباط با گرایشاتِ سیاست‌های فرهنگی و آموزشی و نیز، در تفکرِ آموزشِ موسیقی برای تمرکز بر سودمندیِ ابزاریِ یادگیریِ موسیقی قابل مشاهده است.

---

[1] A Reflection on Musical Experience as Existential Experience; An Ontological Turn, Author(s): Frederik Pio and Øivind Varkøy, Philosophy of Music Education Review, Vol. 20, No. 2 (Fall 2012), pp. 99-116. Published by: Indiana University Press, https://www.jstor.org/stable/10.2979/philmusieducrevi.20.2.99

[2] دانشجوی دکتری تخصصی پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران. ایمیل: maazizi4321@gmail.com

لزومِ یک چرخش هستی‌شناختی

در این مقاله به موضوعی وجودی می‌پردازیم که با پدیدارشناسیِ هایدگر پیوند خورده و او آن را با عنوان هستی‌شناسی ارائه می‌دهد.[۱] ما این دیدگاه را برای کشف و محافظت از اهمیتِ اساسیِ تجربهٔ موسیقایی در زندگی بشر امروزی انتخاب کرده‌ایم. در دنیای کنونیِ آموزش، سیاست و افکار عمومی در اروپا، تجربهٔ موسیقایی به‌طور فزاینده‌ای، به دلیل نامگذاری به عنوان یک کالای تجملی و مصرفی، تهدید می‌شود.

این روندِ کلی، حوزهٔ آموزشِ موسیقی را هم بی‌نصیب نگذاشته است؛ زیرا این رشته عقلانیتِ عینی‌سازی و فنی زمانهٔ ما را در بر می‌گیرد. دقیقاً همین عقلانیت است که بر فراموشیِ هستی‌شناسی مؤثر است. نمونه‌هایی از این فراموشی عبارتند از: عینیت بخشیدن به اثر موسیقی به عنوان یک شئ قابل اندازه‌گیری[۲]؛ تمایل آموزش موسیقی به تمرکز بر لایه‌های بیرونی و فنیِ اثر موسیقی[۳]؛ تأثیر تحقیقات کمّیِ «سفت و سخت» روانشناسیِ موسیقی (به عنوان علم)، که حوزهٔ آموزش موسیقی را با تأمل هستی‌شناختی در این حوزه درآمیخته[۴]؛ و تفکر ابزاری در آموزش موسیقی.[۵] گسترشِ سوبژکتیویسمِ مدرن از طریق هر چهار گرایش جریان دارد که همگی‌شان با هم نشان می‌دهند که آموزش موسیقی تنها به میزان محدودی خود را از پارادایم دکارتی رها کرده است. سوژهٔ دکارتی جهان را (از جمله جنبه‌های آموزش موسیقی) به‌عنوان ابژه‌ای درک می‌کند که به واسطهٔ دانشِ نظری‌اش در مورد آن ابژه، می‌تواند آن را از راه دور کنترل نموده و به آن مسلط شود. به همین دلیل، زیست‌جهانِ چندوجهیِ موسیقی به عنوان نقطه شروع این مقاله در نظر گرفته می‌شود.

موسیقی به مثابه یک زیست‌جهان چندوجهی

فرد وی. نیلسن ادعا می‌کند که ابژهٔ موسیقایی، زیست‌جهانِ کاملی را در قالب طیف گسترده‌ای از امکانات تجربی شکل می‌دهد. او موسیقی را به لایه‌های مختلفی تقسیم می‌کند: آکوستیک، ساختاری، بدنی، تنش‌زا، احساسی و وجودی؛ و این لایه‌های معنایی را با لایه‌های قابل مقایسه‌ای از آگاهی انسانی مطابق می‌داند. بنابراین، لایه‌های معنایی در موسیقی را فقط می‌توان همچون امکانات دریافت کرد؛ به‌عنوان پتانسیل‌هایی که از طریق پیوندشان با تجربه قابل تحقق هستند. دغدغهٔ اصلی آموزش موسیقی، برقراری ارتباط بیشتر بین موسیقی و انسان است. با این حال، در کلِّ پیوند میانِ لایه‌های معنایی و آگاهیِ موسیقی، همیشه مشخص نیست که تمرکز آموزش موسیقی بر چه چیزی است. همواره تمایلی به دور شدن از دیدگاه‌های عمیق در بابِ ابژهٔ موسیقایی وجود دارد و به نظر می‌رسد که بسیاری از فعالیت‌های آموزشی بر روی تماس هنرجویان با «بیرون از موسیقی» و یا، آن جنبه‌ای از موسیقی متمرکز است که می‌توان آن را به صورت فنی و مدیریتی توصیف کرد.

ما بسیار آگاه هستیم که با صحبت از عباراتی مانند «موسیقیِ بیرونی» و «ارزش‌های غیرموسیقاییِ موسیقی (آموزش)» و دوباره، «ارزش‌های درونیِ موسیقی» خود را در معرض اتهامات رمانتیسم قرار می‌دهیم؛ اما طرح چنین اتهاماتی به معنای عجله برای نتیجه‌گیری اشتباه و شامل یک سوءتفاهم اساسی است. ما فکر می‌کنیم که اگر به عنوان فیلسوفان آموزشِ موسیقی، دیگر نتوانیم با این ایده که موسیقی به خودیِ خود دارای ارزشی در آموزش موسیقی است، ارتباط برقرار کنیم؛ و اگر دیگر نتوانیم فکر کنیم که برخی از نتایج آموزش موسیقی وجود دارند که اگر برچسب «غیر موسیقایی» روی آن‌ها بگذاریم، در واقع داریم برخی از سلاح‌های بسیار قوی‌مان را برای مقاومت در برابر عقلانیتِ فنی، ابزارگرایی و طرز تفکر تجاری که همه با رفتارهای زندگی ما را در برمی‌گیرد، دور می‌اندازیم. درحقیقت، پذیرش چنین انتقاداتی، شرکت در ادای احترامی مدرن به عقلانیّت ابزاری و فنی است.

مطابق با دیدگاه هانا آرنت[۶] که شاگرد مارتین هایدگر نیز بود و از بسیاری جهات از او الهام گرفت، فکر می‌کنیم که چنین نگرشی می‌تواند به راحتی به نفی آزادیِ انسان و حتی ایدئولوژی‌های آموزشی و تربیتی توتالیتر منجر شود. از دیدگاه ما این دقیقا همان چیزی است که حداقل در بخش مربوط به جهانِ ما در حال رخ دادن است. چندی پیش، هنگامی که وزیر سابق آموزش و پرورشِ نروژ در مورد تعطیل کردن دروس موسیقی و هنر در آموزشِ عمومی به نفعِ دیگری‌ای به نام «خلاقیت» بحث کرد، او در مورد ارزش این موضوع جدید، کم‌وبیش صرفاً با عباراتی که از زندگی اقتصادی و تجاری به عاریت گرفته شده بود، صحبت کرد. از آنجایی که این وزیر نماینده حزب سوسیالیست چپ است و در سمت چپ حزب سوسیال دموکرات در دولت نروژ قرار دارد، به نظر می‌رسد که سوسیالیست‌ها و همچنین محافظه‌کاران در دام فلسفهٔ آموزشی‌ای هستند که اساساً مبتنی بر استدلال‌های اقتصادی است. در کنار این جریان، عقلانیت فنّی بر تفکر آموزشی، به عنوان نوعی ایدئولوژی تمامیت‌خواه حاکم است که خود را تنها شیوهٔ تفکر آموزش معرفی می‌کند و از این طریق دیگر گفتمان‌ها را به حاشیه رانده و سرکوب می‌کند. حیف است که فیلسوفان آموزشِ موسیقی که خود را لیبرال یا حتی رادیکال می‌دانند، راهی برای مقابله با این پیشرفت نداشته باشند.

در این زمینه ما استدلال خواهیم کرد که تفکر ما شکلی از تفکر فلسفیِ انتقادی است که پتانسیل سیاسی–انتقادی نیز دارد. اجازه دهید این را کمی بیشتر باز کنیم. ما متوجه شدیم که گرایشی در تفکر آموزشیِ موسیقی و [در کل] سیاست آموزشی وجود دارد که بر «ارزش‌های غیرموسیقایی» آموزشِ موسیقی، در قالب سودمندیِ ابزاریِ یادگیریِ موسیقی تمرکز دارد. فعالیت‌های آموزشیِ موسیقی، با توجه به منفعت‌های آموزش و یادگیری، براساسِ اهداف کلی آموزشی و یا سیاسی ترویج می‌شوند. این بدان معناست که امروزه در آموزش‌وپرورش، از بسیاری جهات با موسیقی به عنوان یک موضوع ابزاری سروکار داریم. بر اساس درک موسیقی به عنوان وسیله، ابزار، شئ برای هر چیزی غیر از تجربهٔ موسیقایی، آفرینش موسیقی و "خودِ موسیقی".

در عین حال، دوگانگی بین «آموزش در موسیقی» (موسیقی به مثابه هدف فی نفسه) و «آموزش از طریق موسیقی» (موسیقی به عنوان وسیله) نادرست و شعارگونه به نظر می‌رسد. در آموزشِ موسیقی و همچنین در فلسفهٔ آن، این دو دیدگاه با وجود ارتباط با یکدیگر، تقسیم‌ناپذیرند. در اسکاندیناوی، تعدادی از متفکران و محققین آموزش موسیقی (از جمله نویسندهٔ دوم این مقاله) به ساختارشکنی دوگانگی غایت/ وسیله کمک کرده‌اند و استدلال می‌کنند که اگر ما در آموزش موسیقی، دوگانگی میانِ موسیقی به مثابه یک هدف و موسیقی به مثابه وسیله‌ای برای چیزی دیگر را باهم یکی کنیم، در واقع پنهان می‌کنیم که همهٔ ما به نوعی از موسیقی برای "چیز دیگری" استفاده می‌کنیم. چنین بحث‌هایی حتی با این ادعا که استقلال موسیقی مستلزم نوعی خودآگاهی است، ایدهٔ استقلال موسیقی را وارونه می‌کند که قطعاً باید به عنوان یک ارزش غیرموسیقایی درک شود. این بدان معنی است که بحث برای موسیقی به عنوان یک هدف فی‌نفسه، اغلب به شیوه‌ای متناقض تبدیل به استدلالی برای موسیقی به عنوان یک وسیله می‌شود. بنابراین به نظر می‌رسد که موسیقی همیشه نوعی وسیله است؛ به عنوان مثال، وارکوی استدلال کرده است که حتی خودخوانده‌ترین افرادِ خودمختار نیز احتمالاً به پاسخی می‌رسند که ارتباطی با کیفیت زندگی و شادی دارد. پس چه چیزی باقی می‌ماند؟ آیا باید بپذیریم که موسیقی (در زمینهٔ آموزش موسیقی) همیشه وسیله‌ای برای شادی از نوعِ ارسطویی یا غیر ارسطویی (لذت‌طلبانه) است یا وسیله‌ای است برای مهارت‌های اجتماعی و نمرات بهتر در ریاضیات؟ آیا اصطلاحی مانند «ارزش خودِ موسیقی»، به عنوان مفهومی معنادار در زمینهٔ آموزش موسیقی، منحل شده است؟[۷]

نیاز به بازاندیشی دربارهٔ اصطلاح «ارزش‌های موسیقی فی‌نفسه» در آموزش موسیقی وجود دارد. در این زمینه، طرز تفکر آرنت در مورد فعالیت‌های کاربردی انسان: "زحمت، کار و عمل" را بسیار مؤثر می‌یابیم. اولین شکلِ "vita activa": زحمت (labor)؛ دوری است و آغاز و پایانی ندارد. ما همیشه باید زحمت بکشیم؛ مثلاً برای تولید غذا و... . شکل دومِ «vita activa»: کار (work)؛ از وسایلی برای رسیدن به یک هدف استفاده می‌کند و به این ترتیب، هم آغاز و هم پایان دارد؛ مثلاً وقتی یک نجار صندلی تولید می‌کند. با این حال، شکل سومِ "vita activa": عمل (action)؛ قطعا آغازی دارد؛ اما دارای پایانی روشن یا قابل پیش‌بینی نیست. اعمال، فعالیت‌های اجتماعی هستند؛ کارهایی که مردم با دیگران انجام می‌دهند. در حالی که چیزهایی که توسط زحمت و کار تولید می‌شوند، به خودیِ خود هدفی ندارند؛ آن‌ها وسیله‌اند، در حالی که اعمال را می‌توان به عنوان هدفی فی‌نفسه توصیف کرد. با این حال، به عقیدهٔ آرنت، درک مدرن از حوزهٔ حیات فعال بیش از پیش به کارِ تولیدکننده –زحمت و کار– متمرکز می‌شود و بدین‌ترتیب، شکل فعالیتی که آرنت آن را عمل می‌نامد فراموش می‌کند. در مدرنیته، صرفاً فعالیتی که یک محصول را تولید می‌کند، مهم تلقی می‌شود و مفید است؛ اما اگر فعالیتی منجر به تولید محصول نشود، بی‌فایده تلقی می‌گردد. این نوع تفکر از نظر آرنت گرایشی ضدانسانی داشته و هیچ فعالیتی را که پایانی فراتر از خود ندارد؛ یعنی فعالیتی که آزاد و بدون محدودیت باشد و در نتیجه بیانگر آزادی انسان باشد، در نظر نمی‌گیرد. گرایش مدرنیته به انکارِ آزادی انسان، به گفتهٔ آرنت، سنگ‌بنای ایدئولوژیِ توتالیتر است.

در پرتو این تمایلات نگران‌کننده، به نظر می‌رسد که بازنگری در عباراتی مانند «ارزش‌های خودِ موسیقی» و «موسیقی به عنوان یک هدف فی‌نفسه» مهم است. یکی از راه‌های انجام این کار می‌تواند تفکر بر اساس مفهوم عمل نزد آرنت باشد. آرنت آفرینش هنر را شکلی از کار می دانست؛ به این معنی که آثار هنری برای او هستند و به خودیِ خود غایتی ندارند. با این حال، با درک موسیقی به عنوان عمل، این یک گام را جلوتر خواهیم برد تا واژهٔ «موسیقی» را با اندیشهٔ آرنت تطبیق دهیم. کریستوفر اِسمال به جای اینکه موسیقی را فقط اثری از یک آهنگساز بداند، از اصطلاح "موسیقیدن" (موسیقیدن) برای هر شکلی از مشارکت موسیقایی استفاده می‌کند، چه اجراگر باشد، چه شنونده، تمرین‌کننده، آهنگساز یا رقصنده و حتی فروشنده بلیت و یا متصدی رخت‌کَن. "موسیقیدن" به این معناست که موسیقی «در درجهٔ اول یک عمل است و نه یک چیز ...»[۸].

بر اساس نقد آرنت از مدرنیته، اندیشیدن به زندگی تنها برحسب زحمت و کار، منجر به تولید تجربه‌ای از زندگی به‌عنوان زنجیره‌ای بی‌پایان از ابزار می‌گردد. آدمی نمی‌تواند میان منفعت و معنای آن تمایز قائل شود. این امر به معضل بی‌معنا بودن در عصر مدرن اشاره می‌کند. همه چیز برای چیز دیگری مفید است. حتی به فعالیت‌هایی که به‌طور سنّتی ارزش ذاتی داشته‌اند نیز کارکردهای ابزاری داده می‌شود. در مقابل چنین تقلی‌گرایی، آرنت بر ارزش اشکال فعالیتی که غایت خود را دارند، تأکید می‌کند: کنشِ عملی؛ فعالیت اجتماعی غایت عمل چیزی جز خود فعالیت نیست؛ اینکه خود را از طریق عمل و گفتار درک کنیم.

با این حال، این "خود را در عمل و گفتار درک کردن "به چه معناست؟ آیا این فعالیتی نیست که کاملا و به‌طور مشخص هدف‌محور است که در آن، هدف: تولید «فردیت» با عمل به مثابه یک وسیله است؟ بنابر نظر آرنت خیر. او بر این عقیده پافشاری می‌کند که اعمال به خودی خود هدف هستند. این صرفاً نوعی شکست فکری در مورد عمل است به‌مثابه کار و یا زحمت. بسیاری از ما با در نظر نگرفتن آزادی عمل خاص به‌عنوان یک هدف، بسیاری از ما فرض کرده‌ایم که همهٔ صحبت‌ها دربارهٔ «موسیقی همچون یک غایت» و «ارزش‌های ذاتیِ موسیقی» به این معنا هستند که موسیقی چیزی بیش از یک وسیله برای تحقق خود نیست.

اکنون توجه خود را به نیلسن و پیشنهاد او، مبنی بر اینکه تمرکز آموزش موسیقی بر لایهٔ وجودی موسیقی همیشه روشن نیست، معطوف می‌کنیم. ما تجربهٔ موسیقایی را به‌عنوان تجربه‌ای وجودی مورد بحث قرار خواهیم داد و این بحث را به تفکر هایدگر در مورد وجود انسان در جهان، آثار هنری، «هستی» (Sein) و «فراموشیِ هستی» ربط می‌دهیم؛ زیرا این اصطلاحات می‌توانند بحث‌های مربوط با گرایش

آموزش موسیقی به عدم تمرکز بر لایهٔ وجودیِ تجربهٔ موسیقایی را روشن کنند.

تجربهٔ موسیقایی به‌مثابه یک تجربهٔ وجودی

وقتی از تجربهٔ موسیقایی به‌عنوان یک «تجربهٔ وجودی» صحبت می‌کنیم، در واقع می‌خواهیم در بابِ تجربهٔ موسیقایی در رابطه با آنچه که ما سؤالات وجودی می‌نامیم، بحث نماییم. در اینجا با مسئلهٔ معنا سروکار داریم، همان‌طور که افکارمان با کرامت انسانی، مشکلات، رنج، امید، زمان، مرگ، تعلق و همبستگی –تجربیات وجودیِ فردی که زمینه را برای ارتباطِ مجدد با وجود خودمان روشن می‌کنند– مرتبط است. داشتن یک تجربه، عموماً به معنای ضربه خوردن، تکان خوردن و یا به نوعی تحت تأثیر قرار گرفتن است. چنین تجربیاتی از مرزهای مرسوم فراتر می‌روند، ما را از الگوهای معمول خود خارج می‌کنند و باعث می‌شوند که با ذهنیت‌های خود، از زوایایی ناشناس آشنا شویم. هانس گئورگ گادامر می‌نویسد که تجربهٔ واقعی تجربه‌ای است که در آن فرد از محدود بودن خود آگاه می‌شود.[۹] بنابراین، تک‌تک تجربه‌های ما به‌نوعی تجربهٔ دردناک تبدیل می‌شوند. به این ترتیب، ما با ابعاد مهمی از انسان بودن و درکِ کنترل محدود خود بر جهان ارتباط برقرار می‌کنیم؛ اما موسیقی در این میان چه جایگاهی دارد؟ به نظر می‌رسد که تجربهٔ موسیقایی، به‌ویژه برای برقراری ارتباط با شرایط اساسیِ زندگی‌مان؛ مانند وابستگی، آسیب‌پذیری، مرگ‌ومیر، شکنندگیِ روابط و تنهاییِ وجودی و به‌طور خلاصه، فقدانِ کنترلِ ما مناسب است. این‌ها چهارچوب‌های وجودِ انسان هستند و همان‌طور که نشان خواهیم داد، این موجود توسط کار هنری گشوده می‌شود؛ زیراکه به گفتهٔ هایدگر: آثار هنری از جمله چیزهایی هستند که توانایی دارند ما را در دغدغه‌های ابزاریِ روزانه‌مان با چیزهایی که وجود دارند، به جای چیزهایی که «در خودشان هستند»، محبوس کنند؛ مانند «نگرانی» (ترس/ اضطراب) و کسالت.[۱۰]

ما در فرهنگی زندگی می‌کنیم که به تسلط، اقتدار و موفقیت فردی بیش از هر چیز بها می‌دهد. هر چیزی که ما را به یاد وابستگی، آسیب‌پذیری، مرگ‌ومیر و... می‌اندازد؛ ناخواسته، منبع ناراحتی و در نتیجه چیزی است که باید شکست بخورد. با این حال، تجربهٔ موسیقایی به عنوان یک تجربهٔ وجودی، شامل کنار گذاشتن گرایش به پنهان کردن شرایط مشکل‌ساز و اساسیِ انسان، از طریق شکستنِ بیرونیِ "بودن" برای رسیدن به حضور درونی آن است یا به تعبیر هایدگر، ما را از قلمرو ظواهر «آنتیک» صرف به «ریشه‌داری» هستی‌شناختی می‌آورد.

هنگامی که احساس لرز در پشت خود می‌کنیم، زمانی که موهای تنمان سیخ می‌شوند، زمانی که به تناوب سرد و گرم می‌شویم، زمانی که ضربانِ نبض ما تند می‌شود، هنگامی که خلق‌وخوی ما تغییر می‌کند، وقتی است که موسیقی، ما را با یک (یا چند مورد) از شرایط اولیهٔ ذکر شده در بالا در تماس قرار داده است. این یک راز نیست؛ بلکه تجربهٔ رخدادی است برای من که از کنترل من خارج است. موسیقی می‌تواند ما را به درون آگاهی هستی‌شناختی بکشاند. آن لحظه‌ای که ما از آنچه که معمول است؛ آنچه که کنترل‌شده و قابل کنترل است و آنچه که انتخاب و برنامه‌ریزی‌شده، دور می‌شویم؛ لحظه‌ای است که از آسیب‌پذیری و کوچکیِ خودمان در جهان و در نتیجه، از وابستگیِ کلّی، مرگ، تنهایی و شکنندگیِ روابطمان آگاه می‌شویم. در این لحظه است که موقعیت وجودی ما، به‌عنوان سوژه‌های انسانی که به نوعی از اعماقِ فراموش شدهٔ جهانِ هستی پرتاب شده‌ایم، به ما یادآوری می‌شود. از این منظر، تمرکز فلسفی بر وضعیت وجودیِ ما، جنبه‌ای اساسی از فلسفهٔ انتقادی است که پتانسیل اندیشه و کنشِ سیاسی را در خود دارد؛ حداقل در تفکر آرنت این‌گونه است.

در این مرحله بسیار مهم است که بر این نکته تأکید نماییم که تنها موسیقی‌ای که به اندازهٔ کافی برایش گشوده و پذیرا باشیم، می‌تواند پتانسیل[های] خود را آشکار نماید. پتانسیل موسیقی برای تأثیرگذاری بر ما باید با توانایی یا ارادهٔ ما برای تأثیرپذیری مطابقت داشته باشد. تجربهٔ وجودیِ یک قطعه موسیقی به‌طور خودکار به وجود نمی‌آید؛ بلکه تنها زمانی رخ می‌دهد که ما پذیرای آن باشیم. آموزش نظری و یا مفهومی نیز به چنین تجربه‌ای کمک نمی‌کند. به همین دلیل است که این نوع تجربهٔ موسیقایی، به وضوح از زبان طفره می‌رود. ما در ادامه، تفکر خود را، به عنوان ابزاری برای گشودن ابعادِ هستی‌شناختی، به جهان اصطلاحاتِ هایدگری پیوند خواهیم داد.

ما بر ماهیت وجودیِ تجربهٔ موسیقایی تأکید می‌کنیم تا با گرایش‌های آموزشی، فرهنگی و سیاسی در برداشتِ تقلیل‌گرایانه از این تجربه مقابله کنیم. گرایش تقلیل‌گرایانه در حوزهٔ تحقیقات آموزش موسیقی در عدم تمرکز بر نقش وجودی موسیقی در زندگی مردم، حداقل در اسکاندیناوی، آشکار می‌شود. همان‌طور که در بالا گفتیم، این فقدان با ادعای هایدگر مرتبط است که دورهٔ ما را با «فراموشیِ هستی» نامگذاری کرده است. ما معتقدیم که حتی می‌توان این «فراموشیِ هستی» را در رابطه با روند تفکر آموزش و سیاستِ آموزشی برای تمرکز بر ارزش‌های غیرموسیقاییِ آموزشِ موسیقی و به‌ویژه، بر سودمندیِ ابزاریِ یادگیریِ موسیقی مشاهده کرد.

هنگامی که هایدگر در منشأ اثر هنری، تأکید می‌کند که چگونه یک اثر هنری پتانسیل این را دارد که انسان‌ها را به دغدغهٔ جدیدی نسبت به جهان و شرایط اساسیِ زندگی بازگرداند، گویی ارزش ذاتی کار هنری با نیروی گشایندهٔ جهان و نیز، پتانسیل آن برای تحقق حقیقتِ هستی، ارتباطی تنگاتنگ دارد. به گفتهٔ هایدگر، آثار هنری دارای ویژگی‌های یک «چیز» هستند؛ اما نه هرچیزی، بلکه آثار هنری‌اند، آثاری که نمی‌توان از آن‌ها برای هیچ چیز دیگری استفاده نمود. آن‌ها چیزهایی هستند که مردم در مقابل استفادهٔ روزمره ساخته‌اند. فرآورده‌های مفید در استفاده از آن‌ها تمایل به پنهان شدن در برابر خواستِ آن چیزها دارند؛ به عنوان مثال، وقتی چکش می‌زنیم، واقعاً به چکش فکر نمی‌کنیم. با این حال، آثار هنری دارای نوعی سرسختی هستند که آن‌ها را به جلو می‌آورد و این‌گونه به ما اجازهٔ بی‌خیال گذشتن از کنارشان را نمی‌دهند. وقتی آثار هنری به این شکل ظاهر می‌شوند، این فقط آثار هنری نیستند که برای ما قابل رؤیت می‌گردند؛ بلکه کل جهانی است که این آثار هنری بخشی از آن‌اند و ما نیز به آن تعلق داریم. جهان به این صورت برای ما قابل مشاهده می‌شود. پس هایدگر

از ایدهٔ مدرن خودکفاییِ هنر انتقاد می‌کند. در اندیشهٔ او، کار هنری اساساً به خودش مربوط نمی‌شود؛ بلکه به جهان مربوط است. بنابراین می‌توان گفت ارزش ذاتی هنر این است که ما را قادر می‌سازد در جهان بودنِ خود توقف کرده و تأمل کنیم. آثار هنری با این کار به ما کمک می‌کنند تا جنبه‌هایی از زندگی‌مان که اغلب متوجه آن‌ها نمی‌شویم را درک کنیم یا به عبارت دیگر، تحققِ تجربه‌های وجودی را ممکن می‌سازند.

وقتی هایدگر از «آثار هنری» صحبت می‌کند، ناگزیر خوانندهٔ مدرنی که به نقد تمرکز غربی بر هنر به‌عنوان اثر یا ابژه عادت کرده است را برانگیخته می‌کند. سؤالاتی در مورد بافتارهای موسیقایی مطرح می‌شوند که در آن، ایدهٔ موسیقایی بیشتر به‌صورت یک فعل و همچنین یک اسم است تا یک مفعول. اصطلاح «موسیقیدن» از اسمال، برای چنین نقدهایی از مفهوم سنتی، ابژه‌محور و غربیِ ما از موسیقی، اساسی است. به این نظر می‌پردازیم. گادامر در پس‌گفتارِ خود برای کتاب هایدگر، تمرکز او بر وجودِ درونیِ هنر به‌عنوان فعالیتی شاعرانه مورد بحث قرار می‌دهد. از نظر هایدگر «ابژه، ابژه می‌شود» و این است که عینیت آن را می‌سازد. در نتیجه، اساساً اشتباه است که مفهوم هایدگر از «کار هنری» را به عنوان اشاره به «ابژه/ چیز مُرده» جدا از «سوژهٔ زنده» تفسیر کنیم؛ چراکه این نوع برداشت از اندیشهٔ ابژه‌محور هایدگر در باب اثر هنری، نقد بنیادینِ او بر ایدهٔ دکارتی دربارهٔ آگاهی درونی را که در تقابل و مقابلِ دنیای بیرونی ایستاده و اساساً با آگاهی متفاوت است، در نظر نمی‌گیرد.

هایدگر درک مدرن از هنر را که بر تجربهٔ زیبایی‌شناختی متمرکز است، نقد می‌کند. او می‌گوید هنر در حال مرگ است، اگر کارکرد آن فقط برانگیختن تجربیاتِ سطحی باشد که ما را به حضور هستی نمی‌رساند. اگر بخواهیم با تفکر هایدگر در مورد هنر ارتباط برقرار کنیم، باید ایدهٔ ارزش ذاتی هنر با پتانسیل آن به‌عنوان تأمل و تفکر مرتبط شود. این گفته متناقض به نظر می‌رسد. آیا می‌توان گفت که ارزش درونیِ موسیقی به خودی خود شامل تأمل و تفکر است؟ آیا موسیقی در این زمینه به یک وسیله و یا یک ابزار –ابزاری برای دانش فلسفی یا چیزی شبیه به آن– تبدیل نمی‌شود؟ ما این‌طور فکر نمی‌کنیم؛ زیرا اگر ارزش ذاتیِ موسیقی را پتانسیل منحصربه‌فرد موسیقی در زندگی انسان بدانیم، می‌توان هم‌نظر با هایدگر بر ارزش ذاتی موسیقی، به‌عنوان تأمل و تفکر در باب هستی و حقیقت، تمرکز کرد. بدین ترتیب، اصطلاح «ارزش موسیقی فی نفسه» با موسیقی (و موسیقیدن)، به‌عنوان تأملی معناساز، مرتبط می‌شود. پس ارزش ذاتی هنر، به اثر هنری به مثابه بیان شخصی هنرمند، یا به عنوان موضوع تجربیات سطحی محدود نمی‌شود؛ بلکه با اهمیت هنر برای همه همچون تأملی مهیّج در ارتباط است. با این حال، باید این تفکر هایدگر در مورد آثار هنری را همراه با اصطلاح "موسیقیدن" نزد اسمال در نظر گرفت.[۱۱] ما فکر می‌کنیم که نمی‌توان اصطلاحاتی مانند "ارزش ذاتی موسیقی" یا "ارزش موسیقی فی نفسه" را به یک اثرِ موسیقایی پیوند داد؛ بلکه این‌ها بیشتر با موسیقی به عنوان فرایندی برای ایجاد معنا مرتبط هستند. یک محصولِ موسیقایی (یک آهنگسازی، یک قطعه موسیقی و یا یک سی‌دی) به خودی خود ارزشی ندارد. زمانی که آثار با مردم مواجه شوند و زمانی که موسیقی تبدیل به "موسیقیدن" شود، این ارزش به وجود می‌آید. اگر موسیقیدن را به‌عنوان یک «عمل»[۱۲] در نظر بگیریم، در این صورت می‌توان ارزش «موسیقی فی نفسه» را بازسازی کرده یا دوباره به آن فکر کرد. همان‌طور که در بالا گفته شد، ما حتی فکر می‌کنیم که چنین بازسازی‌ای زمانی ضروری است که موسیقی، هم در سیاست آموزشی و هم در سیاست فرهنگی، به‌طور فزاینده‌ای به‌عنوان وسیله و یا ابزاری برای چیزی غیر از تجربهٔ خودِ آن درک شود. بازسازی اصطلاح «ارزش موسیقی (و یا موسیقیدن) فی نفسه» در صورتی مهم است که مدرسین موسیقی بخواهند در برابر ستایشِ عقلِ ابزاری در مدرنیته مقاومت کنند؛ بنابر گفتهٔ آرنت: عقل هنگامی گرایشی ضد انسان‌گرایانه دارد که فعالیت‌های انسانی‌ای را که پایانی فراتر از خود ندارند و نیز، کنش‌هایی را که آزادانه و بدون هیچ محدودیتی ویژگی‌های متمایز آزادیِ انسان را بیان می‌کنند، در نظر نگیرد. پرستشِ عقل‌ابزاری و عقلانیتِ فنی را باید نفی آزادی انسان دانسته و این نفی را باید سنگ‌بنای ساخت یک ایدئولوژیِ آموزشیِ توتالیتر در نظر گرفت.

اکنون به تحلیل دازاین هایدگر از «اگزیستانسِ انسان در جهان» نگاهی می‌اندازیم؛ زیرا می‌توان نشان داد که اثر هنری در تحلیل رابطه بین شخص و جهان نقشی محوری دارد؛ اما پیش از اینکه بتوانیم به سمت بیان پیامدهای هایدگری برای چنین درکی از آثار هنریِ موسیقایی و تأملات در باب آموزش موسیقی پیش برویم، ابتدا باید چند مورد از مشهورترین ایده‌های هایدگر را روشن سازیم.

اگزیستانسیالیسمِ هایدگر

ویژگی تفکر اگزیستانسیالیسم که به سورن کی‌یرکگارد برمی‌گردد، با رویگردانی از سنّت بسیار طولانی غربی است؛ سنّتی که نگاه خنثی و نظریِ بیرونی به جهان را، ابزاری اصلی برای میل به حقیقت در نظر می‌گیرد. هایدگر در نوشته‌ای در دههٔ ۱۹۲۰، این تفکر را، در راستای دغدغه‌اش در باب مسئلهٔ هستی، از کی‌یرکگور الهام می‌گیرد. هایدگر به جای واژهٔ انسان، از «دازاین» استفاده می‌کند؛ به معنی «آنجا بودن». *تحلیل دازاین* استدلال می‌کند که روش‌های ما برای درک جهان، پایه‌ای را برای درک خودمان فراهم می‌کند[۱۳] که به این معناست که هیچ شخصی مقدم بر جهان نیست. بنابر گفتهٔ هایدگر، ما به عنوان انسان، به‌خصوص با رابطه‌مان با «بودن» (Sein) مشخص می‌شویم؛ اما از آنجایی که هرآنچه که ما هستیم توسط دازاینِ ما شکل می‌گیرد؛ رابطهٔ ما با «بودن» (Sein) نیز به رابطه‌ای تبدیل می‌شود که خود ماست (یعنی دازاینِ ما). بنابراین دازاین با داشتن یک رابطهٔ اساسی با خودش مشخص می‌شود. هستی و زمان بر شخصیت متعهد و درگیر دازاین تأکید می‌کند. ساختارهایی که وجود انضمامی فرد (اگزیستانس) را تشکیل می‌دهند، وجودی (Existenzialität) نامیده می‌شوند.[۱۴] هایدگر در هستی و زمان تنها به سطح هستی‌شناسانهٔ این ساختارهای فرافرهنگی و غیرتاریخی توجه می‌کند که وجود انضمامی و فردی را تعیین می‌کنند؛ نه به چگونگیِ انجام زندگی افراد. او بعدها در دههٔ ۱۹۳۰ این موضع شبه ماورایی خود را کنار گذاشت.[۱۵]

قبل از اینکه به مفهوم «هستی» بپردازیم، باید با توجه به ادعای هایدگر مبنی بر اینکه هستی‌ای که ما را تشکیل می‌دهد، فراموش و یا محو شده است، شروع کنیم. یکی از نشانه‌های این فراموشیِ هستی، تمایل غربیِ ما به این نکته است که بی‌طرفیِ دور از دانشِ نظری را بالاترین مدعیِ حقیقت بدانیم. اعتقاد به این بی‌طرفیِ دانش نظری بر این فرض استوار است که سوژه می‌تواند در هستهٔ درونی آگاهی خود، بازتاب‌هایی ذهنی از جهان بیرون را ایجاد کند؛ بازتاب‌هایی که بر ارتباطِ صحیح بین سوژه و ابژهٔ بیرونی (–جهان) استوار است. برای هایدگر هیچ موقعیت نظری و خنثایی برای دستیابی وجود ندارد؛ زیرا انسان همواره و از پیش، به جهانی که به آن تعلق دارد، پرتاب شده است.[۱۶] به‌طور خاص، هایدگر ادعا می‌کند که رویکرد نظری خنثی به دنیای انسان مدرن، به‌طور کامل از طریق روشی متفاوت و اساسی برای رویارویی با جهان ممکن می‌شود. روشی برای مقابله که قبل از هرگونه تقسیم میان سوژه و ابژه قرار می‌گیرد. او این شیوهٔ سکونت در جهان ما را مراقبت (Sorge) می‌نامد.[۱۷] هایدگر مدعی است که هر تلاشی برای درک نظریِ جهان (با گفتمان و یا بازتابِ ذهنی)، همواره باید مشروط بر مراقبتِ اولیه و بنیادینِ انسان به‌عنوان موجودی ساکن در جهان باشد. این مراقبت آن چیزی نیست که در یک مفهومِ شناختی می‌شناسیم؛ بلکه منعکس‌کنندهٔ آن چیزی است که ما هستیم.[۱۸] ساختار مراقبت شامل تعاملی است که ما انواع مواجهه با آن را انجام می‌دهیم: تضمین، مراقبت، توجه، فراهم کردن، تثبیت، موسیقیدن و غیره. ساختار این مراقبت، روش معمول انسانی است که ما در آن به این و آن توجه می‌کنیم. این جنبه‌ای از زندگی انسان است که بنیادی‌تر از فعالیت نظریه‌پردازی و مفهوم‌سازی ماست. ساختار مراقبتی دانشی را تشکیل می‌دهد که نمی‌توان آن را به صراحت در مجموعه‌ای از مقدمات نظری خلاصه کرد.[۱۹]

هستی‌شناسیِ هایدگر

ارتباط هایدگر با آموزش موسیقی در این نکته نهفته است که بخش مهمی از شیوه‌های فرهنگیِ روزمرهٔ ما (تمام مشکلات معمولی که مردم به‌طور کلی با آن‌ها کنار می‌آیند)، بنیانِ ما را عمیقاً در جهان محکم می‌کنند. این وحدت تنها –و همیشه– به عنوان بخشی از آن موجودی که ما هستیم اتفاق می‌افتد، در حالی که ما در آن مسیر در حرکتیم. این بودن در جهان توسط ما و با خواست ما انتخاب نشده است. این چیزی نیست که ما آگاهانه از طریق یک فرایند صریح، ذهنی و تحلیلی به عنوان سوژه انتخاب کرده باشیم. بخش‌های اساسیِ حسابی که ما باید با جهان تسویه کنیم، به معنای «جهانِ زیسته»، برعکس، متعلق به چیزی پیشا تأملی، غیرگفتمانی و غیرفکری است. این «در جهان بودن» چیزی است که از نظر ذهنی توسط سوژهٔ فردی کنترل نمی‌شود. جهان به گونه‌ای به ما سپرده شده است که تا حد زیادی قابل محاسبه و یا منطقی نیست. دنیایی در بیرون وجود دارد و زمانی آن را احساس می‌کنیم که ناگهان به ما ضربه بزند. کاملاً غیرمنتظره با مقاومت خارجی روبه‌رو می‌شویم و برای لحظه‌ای می‌دانیم که کنترلی بر آن نداریم.

بسیاری از موقعیت‌های حیاتیِ زندگی ما با این واقعیت مشخص می‌گردند که ما را ناتوان، برهنه و متواضع رها می‌کنند. این تجربیات باعث می‌شود در دنیایی که در معرض آن قرار داریم، به عنوان چیزی به‌ظاهر بزرگ‌تر از آنچه که هستیم، احساس کوچکی کنیم. این امر به یقین می‌تواند ما را دچار پریشانی کند؛ اما، به‌طور متناقض، باید احساس کنیم که جهان به ما فشار می‌آورد؛ فشاری وجودی بر ما. ما باید تسلیم شدن خود را در برابر این فشار از سوی جهان تجربه کنیم تا بتوانیم تجربیاتی با شدت بالاتر به دست آوریم که می‌توانند تأثیری پایدار بر زندگیِ ما داشته باشند.

به نظر می‌رسد این تجربهٔ مقاومت جهانی، یک عامل انگیزشیِ اساسی برای یادگیری و درک باشد. رشد به‌عنوان یک انسان به معنای قرار گرفتن در موقعیت‌هایی است که در آن، در نقطه‌ای با نوعی محدودیت مواجه می‌شویم. ما به مرزی می‌رسیم که به نوعی راه ما را قطع می‌کند. این تحدیدِ حدود با این تجربه ارتباط دارد که آنچه ما هستیم، برای رساندنِ ما به جایی که باید برویم کافی نیست. در نتیجه ما باید بیشتر [ما] بشویم، خودمان را پیش ببریم و در راه‌هایی که دانش و مهارت‌های ما را اصلاح می‌کنند حرکت کنیم. به این ترتیب، می‌توانیم شرایطی را ایجاد کنیم که در مقطعی بتوانیم به اهدافی که پیش روی خود قرار داده‌ایم برسیم. به عبارت دیگر، ما به چیزی خارج از خود نیاز داریم. ما باید با جهان به عنوان یک وضعیتِ هستی‌شناختی، به عنوان چیزی که مدت‌ها قبل از اینکه کسی در مورد ما و نسل ما فکر کند، وجود داشته؛ یعنی چیزی که به آن پرتاب شده‌ایم، در تماس باشیم. ما باید به تماسِ اساسی با جهان به عنوان "اولِ نخستین" (das wirklich Erste) در زندگی خود بازگردیم.[۲۰] هستی‌شناسیِ هایدگر به این مسئله می‌پردازد.

در مقابل سطح هستی‌شناختی، سطح معرفت‌شناسی (آنتیک) وجود دارد. این همان چیزی است که هایدگر آن را نادیده می‌گیرد. یک مشکل اصلی در دیدگاه معرفت‌شناسی این است که یک معنای ادعا شده به‌طور بالقوه می‌تواند آزادانه معکوس شود. دیدگاه‌ها را می‌توان به عقب کشید؛ زیرا این امر نتیجهٔ دیدگاهی منتخب است که به‌طور ذهنی اِعمال شده و بر اساس آن ساخته شده است. ما معنا و اهمیت را به‌طور ذهنی در فرایند طراحی خود ساخته و آن را بازسازی می‌کنیم. در رابطه با این دیدگاه‌های اعمال‌شده و ساخت‌وسازهای ساخته شده، آیا این خطر وجود دارد که شاید آن‌ها تا حدی با یک عدم تعهد اتفاقی مشخص شوند؟ چه چیزی باید مانع از تغییر آزادانه یا اصلاح یک ساختار اجتماعی در یک فرصت شود؟ دیدگاه‌ها و ساختارهای معرفت‌شناختی‌ای که ما با دقت ایجاد می‌کنیم باید راهی برای محافظت از هستهٔ تعهد بیابند؛ به‌طوری که نمی‌توان یک موضع را صرفاً معکوس کرد و موقعیت جدیدی را به کار بست. دانش معرفت‌شناسانه‌ای که ما از جهان داریم تا حدی از سوژه، راهبردها، روش‌ها، علایق و ارزش‌های آن که آگاهانه و به دقت انتخاب شده و در مورد آنها فکر شده است، نشأت می‌گیرد. با توجه به چرخش هستی‌شناختی در هایدگر، ما باید دانش را محصول سوژه‌ای خودبسنده در نظر بگیریم که جهان را در تصوّر خود شکل می‌دهد. دانش را باید به‌عنوان چیزی پذیرفت که به روی چیزی خارج از خودمان باز می‌شود —چیزی که باور سوژه را به خودمختاری خود از بین می‌برد. به عبارت دیگر، چرخشِ هستی‌شناسی فراتر رفتن از فرایندهای منطقی و تحلیلیِ درونِ ذهنِ سوژهٔ منحصربه‌فرد است. دانش

از طریق پرورشِ تحلیلیِ حوزهٔ وسیعی از وجود پیشاتأملی و غیرگفتمانیِ «بودن در جهان»، به عنوان نقطهٔ عزیمت نااندیشیده برای هر بینشی از وضعیت انسانی، به دست می‌آید. کشف این «بودن در جهان» چیزی است که هستی‌شناسی هایدگر (دوباره) دربارهٔ آن صحبت می‌کند.

به عقیدهٔ هایدگر، آنچه ما را به عنوان انسان تعریف می‌کند، به‌کارگیریِ فرهنگی است که در آن پیوند میان فرد و جهان با وحدتِ زیسته است. بسیاری از چیزهایی که ما روزانه با آن‌ها سروکار داریم، در معانی و درک ضمنی پایه دارند. این سطح ضمنی در الگوهایی بدن‌مندانه تعبیه شده که ما در آن، به‌طور معمول به جهان واکنش نشان می‌دهیم. بخش اعظمی از این تجربهٔ زیسته متعلق به چیزی است که آن‌قدر طبیعی، بدیهی و نزدیک به ماست که احتمالاً هرگز به‌طور صریح با نگاهی به تأمل تحلیلی به زبان نیامده است. بخش بزرگی از این تجربهٔ زیسته هرگز توسط هیچ نظریه‌ای مفهوم‌سازی نشده است. این شیوهٔ پیشاتأملی از «بودن در جهان» به این موضوع مربوط می‌شود که ما چگونه و به‌طور عمیق در درک پیش‌زمینه و شیوه‌های فرهنگی ساکن در بدن ریشه داریم که نه از لحاظِ ذهنی، عامدانه و نه آگاهانه انتخاب شده‌اند. هایدگر نام این "چیزی" که [عامدانه] انتخاب نشده را "هستی" می‌گذارد که در جای دیگری، علاوه بر آگاهیِ خودِ ما، ریشه دارد. به‌عبارت دیگر، ما همواره بر اساسِ "چیزی" فکر می‌کنیم و این "چیزی" که از طریق آن فکر می‌کنیم، چیزی است که لزوماً به آن فکر نکرده‌ایم. همچنون بسیاری از منابع پس‌زمینهٔ زیسته که فکر می‌کنیم هرگز به‌عنوان یک آیتم صریح برای بازاندیشیِ انتقادی، عینیت پیدا نمی‌کنند.

آن چیزی که با آن می‌اندیشیم، افقِ هستی (Sein) است که ما در دازاینِ خود ریشه داریم. این هستی همان افقِ پس‌زمینه‌ای است که آنچه ما هستیم را حفظ کرده و تشکیل می‌دهد. شیوهٔ ذهنی فرد و روش او (شامل دیدگاه‌ها، چهارچوب‌های ذهنی و ارزش‌ها) در چنین پس‌زمینه‌ای حک می‌شود. همهٔ چیزها و اموری که در جهان ظاهر می‌شوند، علیه چنین پس‌زمینه‌ای از شیوه‌های فرهنگی ظاهر می‌شوند. به عبارت دیگر، آشناییِ زیسته با جهانِ فرد –سبک، حالات و خلق‌وخو– شرط لازم برای هرگونه کسبِ دانشِ بیشتر است. بدون "ریشه‌دار بودن" در جهان و بدون تعلق به یک جامعهٔ فرهنگی، ما قادر به درک جهان نیستیم و بنابراین، نمی‌توانیم از خود فراتر رفته تا به چیزی بیشتر تبدیل شویم. اهمیت انسان به این پیشینه–عملکردهای زیسته است که هایدگر با پرداختن به مسئلهٔ هستی در حال بررسی آن‌هاست. بنابراین پدیدارشناسیِ او به عنوان هستی‌شناسی مطرح می‌شود.

اثرِ هنری موسیقایی

هستی‌شناسیِ هنر نزد هایدگر. برای هایدگر، موسیقی دریچهٔ ممتازی برای فرار از هستی است، هستی‌ای که همان‌طور که در بالا ذکر شد، به‌طور فزاینده‌ای تحریف یا فراموش شده است. به‌طور خاص، هایدگر کار هنری را منشوری برای هستی می‌داند که انسان با آن در ارتباط است. یکی از آثار هنری‌ای که هایدگر با آن این موضوع را نشان می‌دهد، نقاشی معروف یک *جفت کفش دهقانی* از ون گوگ است.[۲۲] برای هایدگر، این نقاشی جهانی (هستی) را می‌گشاید که این امکان را برای کفش‌ها –که به عبارتی یک وسیلهٔ پیش پا افتاده و روزمره هستند– فراهم می‌کند تا همان چیزی باشند که هستند. چیزی که کفش‌ها را به آنچه که هستند تبدیل می‌کند، این است که آن‌ها را در هستی‌ای قرار می‌دهد که کل زمینهٔ اعمالی که دنیای روزمره دهقانان را تشکیل می‌دهد، شامل می‌شود.[۲۳] به عبارت دیگر: ساختار مراقبتی او. بنابراین، هستی‌شناسیِ این نقاشی در مورد آشکارگیِ دازاینِ دهقان است. به این ترتیب است که اثر هنری تجربه‌ای از هستی را می‌گشاید؛ در این نقاشی، جهانی گشوده می‌شود که کفش‌ها را با معنایشان پیوند می‌دهد. در رابطه با جهانِ زیستهٔ دهقان، این اثر هنری کارکردی گردآورنده دارد. این یک منشور برای پارادایم فرهنگی است که حتی به تجهیزات پیش پا افتادهٔ روزمره؛ مانند یک جفت کفش نیز معنا و اهمیت می‌دهد. هایدگر با این مثال نشان می‌دهد که چگونه یک اثر هنری می‌تواند آن درک از هستی را که مشخصهٔ یک فرهنگ معین است، بیان کند. وقتی او از هستی‌شناسی اثر هنری صحبت می‌کند، از آن به عنوان تجلیِ فشردهٔ آن درکِ فرهنگی از هستی یاد می‌کند که اثر در آن ریشه دارد.[۲۴] اثر هنری درک ما از خود را جمع کرده و متمرکز می‌کند. به‌طوری که بتوان آن را به عنوان پیشینهٔ مفهومیِ جمعی دریافت کرد که برای یک فرهنگ معین یا یک جامعه کاربرد دارد. هنگامی که ما جوامعِ خود را می‌فهمیم و شیوه‌های فرهنگیِ ضروری‌ای که به این جوامع متصل هستند را تجسم می‌کنیم، آن‌گاه خودمان را می‌فهمیم. به همین دلیل است که آثار هنری مهم‌اند.

از این منظر، آنچه در آثار موسیقایی مهم و معنادار تجربه می‌شود، با تجربهٔ آشکار مواجهه با جهانِ زیسته یا هستیِ یک جامعهٔ معین مرتبط است. هستی برابر است با اتمسفرِ حیاتیِ یک جامعه، چهارچوبِ ذهنی و یا سبکِ زندگیِ یک فرهنگ. هایدگر یک معبد کلاسیک یونانی را به‌عنوان نمونه‌ای از این موضوع ذکر می‌کند: «به این ترتیب، معبد نگاهش را به چیزها معطوف می‌کرد و انسان‌ها، نگاهشان را به خودشان».[۲۵] بنابراین، یک شخص یونانی چیزی را دریافت می‌کرد. جهانی وجود داشت که فشاری را اِعمال می‌کرد که لزوماً نمی‌توانست بر روی مردان و زنان کلاسیک یونانی منعکس شده و یا توسط آن‌ها کنترل شود. برای درک چگونگیِ ارتباط اثر هنری با مفهوم هستی نزد هایدگر؛ باید میان بُعدِ بیرونیِ موسیقی (معرفت‌شناسانه و آنتیک) و بُعد درونی آن (هستی‌شناسانه) تفاوت قائل شویم. بهتر است که این نکته را با تمایز دیگری شفاف‌تر نماییم. بنابراین، ما "روابط اجتماعی" (۱) را از "زمینه–عملکردهای فرهنگی" (۲) متمایز می‌کنیم:

(۱) «روابط اجتماعی» دلالت بر چیزی دارند که هایدگر آن را سطح آنتیک می‌نامد. این انتخاب‌های ذهنی و انتخاب‌های خصوصی است که ما آگاهانه و زمانی که خود را در فضاها و تعاملاتِ اجتماعی قرار می‌دهیم، به کار می‌گیریم. این تلاش خصوصی، ذهنی و حساب شدهٔ ما برای نظم‌بخشی به فضای روابطی است که در آن قرار داریم. «روابط اجتماعی» در اینجا، محصول سوژه‌های مشروطِ بازتابی هستند که از نظر اجتماعی، یک اجماع را در زمان و مکان ایجاد می‌کنند.

(۲) از سوی دیگر، «پیشینه–عملکردهای فرهنگی»، سطحِ هستی‌شناختی را نشان می‌دهند. این سطح به بُعد وجودی مربوط می‌شود که سوژهٔ آن را به عنوان چیزی آگاهانه انتخاب نکرده است. این سطحِ هستی‌شناختی (آشناییِ پیشا تأملی با پیشینه–عملکردهای فرهنگی)، روش‌هایی که فرد از طریق آن‌ها در جهان خود ساکن می‌شود را در هم می‌پیچد. «هستیِ» هستی‌شناسانه‌ای که هایدگر به آن می‌پردازد، از آگاهیِ درونی و ذهنیِ سوژهٔ متفکر سرچشمه نمی‌گیرد؛ بلکه هستی‌شناسیِ او توصیفی است از الگوهای مشترکِ اعمالِ فرهنگی که در آن، جهان به مثابه یک جهانِ زیسته ظاهر می‌شود.[۲۶]

اکنون این سؤال مطرح می‌گردد که اثر هنریِ موسیقایی، چگونه با پیشینه–عملکردهای هستی‌شناختی در قسمت ۲ ارتباط دارد؟

اثر موسیقایی. دیدگاهِ هایدگر این امکان را فراهم می‌کند که ببینیم چگونه آثار موسیقیِ زمانهٔ ما، مانند Imagine (جان لنون) یا Thriller (مایکل جکسون) با ارتباطی مستقیم و بی‌واسطه با همهٔ نسل‌های مردم و در برخی موارد، در مقیاسی تقریباً جهانی، مشخص می‌شوند. ویژگی‌های این آثار موسیقایی، مانند راه‌هایی است که مردم را در یک لحظهٔ بی‌نظیر گرد هم می‌آورند؛ زمانی که به نظر می‌رسد جهان به‌طور ناگهانی و در یک لحظه، نوید شروعی نو را دارد.

امیدی به رویارویی دوباره با جهان در تجربهٔ موسیقاییِ این آثار تنیده شده بود؛ به عنوان نمونه می‌توان به رویدادهای مهم دیگری که با اجرای زندهٔ آثار و یا آهنگ‌های مهم موسیقی مرتبط است، اشاره کرد. مردم سرتاسر قاره‌ها را پرواز می‌کنند تا شاهد اجرای اصلیِ واگنر باشند (میکل دوفرن در این مورد نوشته است[۲۷]). در دههٔ ۱۹۶۰، موسیقیِ گیتاری که با نام جیمی هندریکس گره خورده بود (مانند نسخهٔ *اوردایوی* او از سرود آمریکا) به منشوری قوی برای نسل جوانِ قدرتِ گل[۲۸] و اعتقاد آن‌ها به دنیای جدید تبدیل شد. نسل قدرت گل و همچنین پیروانِ واگنر که در بالا اشاره شد؛ نمونه‌هایی از این نکته هستند که اساساً موسیقی چگونه در پیش‌نویس‌های بسیار متفاوت مردم برای درک جدیدی از هستی نقش دارد. در آثار ریچارد واگنر، جهانی متشکل از اسطوره، قهرمانی، شگفتی و رستگاریِ متعالی فراخوانده شده بود. در آثار جیمی هندریکس و جان لِنون، دنیای برادری و ورود به خلسه به عنوان کلیدِ یک امیدِ جدید برای جهان خوانده می‌شدند. این موسیقی‌ها در اصل تلاشی بودند برای احضار و بازتعریف آنچه در زندگی انسان مهم و زیباست. به همین ترتیب، حال‌وهوا و احساسات کلی زمانهٔ ما دارای یک یا چند موسیقیِ متن است؛ اما در اینجا مهم است بر این نکته تأکید نماییم که درکِ امروز ما از آنچه که این موسیقی‌ها را معنادار و شدید می‌کند؛ ارتباطی نزدیک با فرهنگی دارد که در آن دیدگاه هایدگر در باب هستی، ما را فراگرفته است.

در قسمت ساختارِ مراقبت تأکید کردیم که یک فرهنگ یا جامعهٔ منطقه‌ای نمی‌تواند نگاهی فراگیر از خارج به درک خود از هستی داشته باشد. بنابراین، یک پارادایم فرهنگی نمی‌تواند صراحتاً مقدماتی را برای نحوهٔ نظم‌بخشی به جهان و درک آن تعیین نماید.[۲۹] یک فرهنگ یا یک جامعه نمی‌تواند تنها بر اساس تئوری، اصول و قواعد جهان را معنا کند. در پرتو این شرایط، اثر هنریِ موسیقایی همچون یک رویداد به خصلت منشوری شدن دست می‌یابد؛ خصلتی که در آن، چهارچوب ذهنی و طرح‌افکنیِ هستیِ یک فرهنگ معیّن، می‌تواند خود را در یک تجلیِ حاکمیتی خلاصه نماید. از این منظر، موسیقی به‌مثابه بیانی جامع و بدون شکستگی ظاهر می‌گردد که ما را گرد حالاتِ فروتنی، شادی و یا شیفتگی دور هم می‌آورد.

به گفتهٔ هایدگر، یک جامعهٔ منطقه‌ای نمی‌تواند خود را بر اساس سیستمی متشکل از اصولِ نظریِ زیربنایی عقلانی کند. تئوری تنها می‌تواند بر اساس شیوه‌های فرهنگیِ کاربردی (Sorge) اتفاق بیفتد. در این منظر، اثر موسیقایی همچون یک رویداد، فضایی را تشکیل می‌دهد که در آن، درکِ پس‌زمینهٔ یک فرهنگ می‌تواند در نوعی حال‌وهوا یا فضای جمعی منعکس شده و جمع گردد. به همین دلیل است که موسیقی باید یک درس اجباری در آموزش عمومی باشد؛ زیرا در این موضوع است که دانش‌آموز می‌تواند با چیزی که از آن سرچشمه می‌گیرد، در تماس باشد: دازاین یا تجربه‌اش از خود به‌عنوان بخشی از چیزی غیر فردی. از این منظر، مواجهه با اثر یا قطعهٔ موسیقایی صرفاً یک تجربهٔ خصوصی و روان‌شناختی نیست؛ برعکس، در هستی‌شناسیِ تجربهٔ موسیقایی، "خود" به سمت حساسیت جدیدی از آنچه که جهانِ او «تماماً در مورد آن است» کشیده می‌شود. اینکه موسیقی چگونه موسیقی است، به این پرسش تبدیل می‌شود که چگونه جهان برای دازاینِ موسیقاییِ ما گشوده می‌شود؟ و این پرسش هیچ ربطی به تبدیلِ هنرجویان به نوازنده ندارد. اثر هنریِ موسیقایی، انسان را از نو در جهان قرار می‌دهد؛ زیرا اثر هنری کلیدی است برای حساسیتِ مجدد نسبت به جهانِ زندگیِ داده شده که "خودِ فردی" مورد نظر را شکل داده است.[۳۰] در اینجا می‌بینیم که روش‌های متعهدانه‌ای که در آن‌ها زندگی می‌کنیم، با آثار هنری موسیقایی ارتباطی نزدیک دارند. این آثارِ پارادایمی از ما دعوت می‌کنند تا بخشی از یک جهانِ مشترک، برای اثبات سبک خاصی از زندگی باشیم. اثر هنری موسیقاییِ اجرا شده، تعلّقِ مشترکی به مجموعه‌ای از شیوه‌های فرهنگیِ (مثل میهن‌پرستی، شرافت، امر مقدس، تجاوز، اصیل یا زیرزمینی، لذتِ حسی وابسته به عشق شهوانی و...) ایجاد می‌کند. به عبارت دیگر، یک جامعه با آن اثر هدایت می‌شود. حال‌وهوای خاصی برای همهٔ دست‌اندرکارانِ اشتراک–گذاری به کار گرفته شده است. در صورت تحقق و ظهور این اثر موسیقایی در رادارِ افراد مورد نظر، ناگهان در تجلیِ این موسیقی و اطراف آن، راهی جمعی برای معنا بخشیدن به جهان ظاهر می‌شود. بنابراین، موسیقی همچون کلیسایی جامع است که در آن، مخالفان آشتی می‌کنند و سنگری ایجاد می‌شود برای طَردِ کسانی که به این جامعهٔ معیّن تعلق ندارند؛ به‌عنوان مثال، الا فینتزجرالد، پرندهٔ آوازخوان منهتن، مخاطبانِ آمریکاییِ اواسط قرن بیستم را در مورد *رؤیایِ امکانِ درخشان* گرد هم آورد: رفاه، عشق، و رمانتیک در گوشهٔ بعدی منتظر بودند تا یک آمریکایی معمولی کشفشان کند. یا هنرمند تکنو فلوک و آهنگ او "Zion" را به‌عنوان نمونه‌ای از آیین دیجیتالی شدهٔ تکنوی زیرزمینی در نظر بگیرید. این به‌نوعی یک رویداد بداههٔ "گسترش پیام" و "خزیدن از طریق سوراخ در حصار" است؛ البته فقط برای کسانی است که سرمایهٔ نمادین کافی دارند تا در آن شب خاص "در دید"

باشند. همچنین، در اینجا موسیقی در کارکرد جهان تازه‌ای ظاهر می‌شود که با ظهور خود موسیقی را نیز آشکار می‌کند. در این منظرهٔ تِکنومحورِ جهانِ موازی، سوژه در یک آن منحل می‌شود. این ما را دعوت می‌کند تا "آن قورباغه را ببوسیم"[۳۱] و به درونِ این صدای طنین‌آمیز که با ضدضرب‌های هماهنگ‌شده در هم آمیخته است، بپریم که کل تِکنو را به سمت دیوانگیِ دیونیزی سوق می‌دهد.[۳۲]

ریچارد واگنر، جیمی هندریکس، جان لنون، الا فیتزجرالد، مایکل جکسون و فلوک نمونه‌هایی را ارائه می‌کنند که حامل این پیام‌اند که هنگامی که موسیقی با هستی‌شناسی‌اش ارتباط برقرار کند، همچون منشوری تجربه می‌گردد که همسوییِ یک جامعهٔ خاص را خلاصه می‌کند.[۳۳] جهانِ آن‌ها در اجرای این نوع موسیقی به گونه‌ای معنا می‌شود که زیبایی‌شناسی را زیر پا می‌گذارد. بنابراین، اجرای این موسیقی بیشتر حولِ یک تجربه از حقیقت (و نه زیباییِ فی‌نفسه) می‌چرخد. موسیقی آن‌ها برای هر چیزی که در جامعهٔ مورد نظر گفته و انجام می‌شود، به حضوری پنهان دست می‌یابد. دقیقاً همین کیفیت است که چنین موسیقیِ هنری‌ای را برای هایدگر ایجاد می‌کند. چیزی که در زندگی زیباست و ارزش باور کردن را دارد –فرافکنیِ حقیقتی که مشخصهٔ یک جامعهٔ معیّن است– به عنوان یک اثر یا رویداد در موسیقی جمع شده است. این چرخش هستی‌شناختی از طریق مقولهٔ «روابط اجتماعی» در هستی‌شناسی که در بالا ذکر شد، به دست نمی‌آید. اهمیتِ اثر هنریِ موسیقایی، همان‌طور که در بالا توضیح داده شد، تنها ارتباطِ بسیار کمی به ساخت و سازهای برآمده از طریق انتخاب‌های تحلیل شده و آگاهانه که توسطِ یک فرایندِ ذهنی در یک موضوع انجام می‌شود، دارد. در عوض، آنچه ما دنبال می‌کنیم، از طریق مقولهٔ فوق‌الذکر (۲) اتفاق می‌افتد: دازاین، انسانی است که ریشه در آن «عملکردهای پس‌زمینهٔ زیستهٔ ناخواسته» و انتخاب نشده‌ای دارد که هایدگر آن‌ها را «هستی» (Sein) می‌نامد.

وقتی هستی‌شناسیِ موسیقی ذکر شده در بالا آشکار شود؛ این امکان به وجود می‌آید که موسیقی به قطب‌نما –سنگ‌بنای اقتدار– برایِ زندگی ما تبدیل گردد. بنابراین، افقِ زندگی ما در تجربهٔ موسیقایی تداوم می‌یابد. وقتی ما امکانِ تجربهٔ یک آهنگ، اثر و یا یک رویدادِ موسیقایی را به خود می‌دهیم؛ درواقع به‌عنوان انسان، خود را از چیزی که بر خودیّتِ ما سایه افکنده، متمایز می‌کنیم. تجربهٔ موسیقایی گشایشی از «ریشه‌دار بودنِ» دازاینِ ما در وجود است و این «بودنِ در جهان» را نمی‌توان به‌عنوان برساخته‌های اجتماعیِ منتخب و تولیدشدهٔ ذهنی توصیف نمود. این امر بیشتر، هستی‌شناسیِ خود موسیقی است که ما در حال کشف آن هستیم. برای روشن شدن چیستیِ هستی‌شناسیِ اثر موسیقایی، لازم است به بودنِ خود در جهان بپردازیم. تشخیص اینکه تجربهٔ موسیقایی به عنوان یک تجربهٔ وجودی، ما را فراتر از شادیِ سطحی و محصورِ "خود" راضی می‌گردانَد؛ اولین مرحله، امکانِ پرسش دربارهٔ «ریشه‌دار بودنِ» هستی‌شناسانهٔ یک فرد در جهان است. با این حال، این وضعیت ما را به تأملی هستی‌شناختی دعوت می‌کند.

یادداشت‌ها

۱. انتقادهای اساسی علیه هایدگر به دلیل ارتباط فاجعه‌بار او در دهه ۱۹۳۰ با حزب نازی آلمان آغاز شده است. موضوع روان‌شناختی «آقا هایدگر» اغوا شد و این عیب انسانی را باید آشکارا بررسی کرد؛ اما این دلبستگی تأسف‌بار به این معنا نیست که آثار فلسفیِ هایدگر و اهمیت غیرقابل انکار او برای تفکر قرن بیستم نادیده گرفته شود. وابستگی نازی‌ها در R. A Master، Safranski از آلمان منبع *R. Ein Meister aus Deutschland* است. (Frankfurt a.M.: Fischer Verlag, 2007). یکی دیگر از منابع توصیه شده در مورد این موضوع: *Thomson, I. Heidegger on Ontotheology* است (Cambridge: Cambridge University Press ۲۰۰۵).

2. Frederik Pio, “kan man med en test måle et menneskes musikalitet?” Kognition og Pædagogik, 18 årg., nr. 70 (2008): 18–30.

3. Frede v. nielsen, Almen musikdidaktik (Copenhagen: Christian ejlers’ Forlag, 1994).

4. Karl Heinrich Ehrenforth, “Wahr-Nehmung und Methode. Zum Problem einer Methodik der didaktischen Interpretation von Musik,” in Schmidt-Brunner (Hrsg.): Methoden des Musikunterrichts (Mainz: Schott, 1982), 263–274.

5. Øivind varkøy, “instrumentalism in the Field of Music education: are We all Hu-manists?” Philosophy of Music Education Review 15, no. 1 (Spring 2007): 37–53; and Wayne Bowman, “Music education in nihilistic Times,” Educational Philosophy and Theory 37, no. 1 (2005): 29–39.

6. Hannah arendt, Vita activa oder Vom tätigen Leben (Chicago: The University Press of Chicago, 1958).

7. varkøy, Musikk—strategi og lykk (oslo: Cappelen akademisk Forlag, 2003), 113ff.

8. Christopher Small, Musicking: The Meanings of Performing and Listening (Middle-town: Wesleyan University Press, 1998), 138.

9. Hans Georg Gadamer, Wahrheit und Metode (Tübingen: Mohr, 1960).

10. Martin Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes (Frankfurt a.M.: vittorio klostermenn, 1935/36).

11. See Small, Musicking.

۱۲. ما از اصطلاح «عمل» به گفتهٔ هانا آرنت استفاده می‌کنیم.

13. Heidegger, Sein und Zeit (Tübingen: Max niemeyer, 1927/2001), 15–16.

14. op. cit., 12.

15. Heidegger, in Brief über den Humanismus (Frankfurt a.M.: vittorio klostermann, 1949/2000).

16. Heidegger, Sein und Zeit, 135–136.

17. op. cit., §41.

18. Heidegger, Brief über den Humanismus, 53.

19. Cf. Heidegger, Sein und Zeit, 59; also Hubert dreyfus, "Heidegger on the connection between nihilism, art, Technology and Politics" in C. B. Guignon (ed.), The Cambridge Companion to Heidegger (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 289–316.

20. Cf. karl Heinrich ehrenforth (2001) "Lebenswelt–das 'wirklich erste'" in (Hrsg.) k.H. ehrenforth, Musik unsere Welt als Andere (Würzburg: königshausen & neumann), 33–58.

21. Cf. Heidegger, Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis) (Frankfurt: vittorio klos-termann 2003), 94.

22. Heidegger, Holzwege (Frankfurt a.M.: vittorio klostermann, 1950/2003), 18ff.

23. Heidegger, Sein und Zeit, §17.

24. Heidegger, Holzwege, 19.

25. ibid., 29.

۲۶. این تمایز برای حمایت از این ادعا ایجاد شده است که توصیفات مربوط با بودنِ مردم در جهان، لزوماً نیازی به یک موضع ساخت‌گرای اجتماعی ندارد.

27. Mikel dufrenne, The Phenomenology of Aesthetic Experience (evanston: northwestern University Press, 1973), 11–12.

۲۸. "قدرت گل" که در سال ۱۹۶۵ توسط شاعر و صدای تحسین شده نسل خود آلن گینزبرگ ابداع شد، برای الهام بخشیدن به جنبشی استفاده شد که در آن تظاهرکنندگان ضد جنگ به جای زور و شورش، بر ارزش‌های مثبتی مانند صلح و عشق برای مبارزه در راه آزادی تمرکز کردند (م).

29. Hubert dreyfus (2008): Heidegger on Art, p. 10. Manuscript retrieved July 2009 at: http://socrates.berkeley.edu/~hdreyfus/189_f08/pdf/Heidegger%20oWa%20sept13_ 08.pdf a shortened version of this text can be found in the Blackwell companion to Heidegger.

30. Heidegger, Holzwege, 59.

31. Cf. Peter Gabriels record Secret World Live (1994), track 8.

32. Cf. the rave-scene in the motion picture The Matrix, part 2: "reloaded" (2003).

۳۳. در جای دیگر شرحی از این ایده در قالب تحلیلی از بُعد «شنیده نشدهٔ» موسیقی ارائه شده است. این به عنوان بخشی از چهار مورد: (۱) شنیدنی، (۲) شنیده شده، (۳) بیش از حد شنیده شده، (۴) شنیده نشده. رجوع کنید به:

Pio, (2007): "om det uhørte." in Frede v. niel-sen, et.al. (eds.), Nordic Research in Music Education Yearbook, vol. 9 (2007), 121–152. Heidegger talks of a similar fourfold (das Geviert) in Martin Heidegger, Vorträge & Aufsä-tze (Stuttgart: neske 1954/2000), 144.