-- Hekmat va Falsafeh------
Vol. 19, No.76, Winter 2024, P 1-26
wph.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/wph.2023.71049.2128

ATU PRESS

Original Research
Accepted: 11/11/2023
Received: 16/11/2022
eISSN: 2476-6038
ISSN: 1735-3238

A Defence of the Music Arousal Theory Based on the Aristotle's Catharsis

Hossein Ardalani * — Assistant Professor, Department of Philosophy of Art, Hamedan Branch, Islamic Azad University, Hamedan, Iran.

Malikeh Vaezi — Ph.D. Student of Philosophy of Art, Islamic Azad University, Hamedan, Iran

Masoud Ghafari — M.A Philosophy, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Abstract

1. Introduction

The philosophy of music is a branch of philosophy that studies the meaning of music, the relationship between the artist and the creation of music, the relationship between the audience and music, and such issues. Since emotions and feelings constitute the meaning of music, the primary focus of theorists in this field is devoted to the fundamental question of where the emotional impact of music originates from. In the philosophy of music, there are two rival theories regarding the source of musical emotions: the expressive theory, which prioritizes the emotions of the artist in creating the work and considers the meaning of music in the expression of the artist's emotions, and the arousal theory, which gives priority to the emotions evoked in the listener and considers the meaning and purpose of music in eliciting the emotions of the audience.

The aim of this research is to facilitate the scientific examination of the relationship between music and emotions. The specific objectives of this research are as follows: _ Introducing and examining the most important theories and discussions in the philosophy of

∗ Corresponding Author: h.ardalani@yahoo.com
How to Cite: Ardalani, H., Vaezi, M., Ghafari , M. (2023). A Defence of the Music Arousal Theory Based on the Aristotle's Catharsis, *Hekmat va Falsafe*, 19(76), 1-26. doi: 10.22054/wph.2023.71049.2128

music. _ Investigating the most important criticisms that have been made on various theories in the philosophy of music and showing the efforts of theorists and philosophers to respond to these criticisms. _ Showing that old theories put forward by philosophers like Aristotle can still be relevant in current philosophical discussions. This highlights the importance of mastering the history of philosophy for researchers in this field. _ Demonstrating that music can (or even should) be subject to contemplation and philosophical inquiry. This research is classified as fundamental research in terms of the data collection method, which is qualitative research using a library research approach. Additionally, this research specifically utilizes up-to-date and primary sources in the field of philosophy of music.

Research Question(s)

1. Which of these two theories of Expression and Arousal provides a more comprehensive understanding of the relationship between music and emotions and offers a better explanation of our emotional experiences when confronted with music?
2. Which theory can better respond to the criticisms raised against it?

2. Literature Review

Some of the most important articles published on the arousal theory of music are as follows (in chronological order):

Mew, P (1984) *The musical arousal of emotions*.British Journal of Aesthetics 25 (4):357-361.

Robinson, J (1994) *The expression and arousal of emotion in music*. Journal of Aesthetics and Art Criticism 52 (1):13-22.

Beever, A. (1998) *The Arousal Theory Again?* The British Journal of Aesthetics 38(1):82-90.

Kingsbury, J (1999) *Why the Arousal Theory of Musical Expressiveness is Still Wrong*? Australasian Journal of Philosophy 77 (1):83 – 88.

Matravers, D (2007) *Musical expressiveness*. Philosophy Compass 2 (3):373–379.

Arbo, A. (2009) *Some Remarks on "Hearing-as" and its Role in the Aesthetics of Music*. Topoi 28 (2):97-107.

Cochrane, T. (2010) *Music, Emotions and the Influence of the Cognitive Sciences*. Philosophy Compass 5 (11):978-988.

Eerola, T. (2016) *Being Moved by Unfamiliar Sad Music Is*

Associated with High Empathy. Frontiers in Psychology 7.
Levinson, j (2016) *Music-Specific Emotion: An Elusive Quarry*. Estetika 53 (2):115-131.
Wu-Jing He (2017) *Emotional Reactions Mediate the Effect of Music Listening on Creative Thinking: Perspective of the Arousal-and-Mood Hypothesis.* Frontiers in Psychology 8

3. Methodology

This research is classified as fundamental research in terms of its objective. The general aim of this research is to establish a conceptual framework for the philosophical examination of the relationship between music and emotions

4. Conclusions

In response to the first question, we first need to see what each of these two theories offers in response to the most important issue regarding emotions and music, namely the issue of the "relationship between expressed emotions in music and evoked emotions in the listener." The expressive theory addresses this issue with the concept of "grounding," while the motivational theory uses the concept of "emotional codes." Our analysis shows that the concept of "emotional codes" is more effective than "grounding" for two reasons:

1. "Grounding" is a concept that claims objectivity, while by definition, the meaning of music lies in its sensory content. The conflict between the expressive theory and the motivational theory is essentially a conflict over determining the place of sensory content in music. The expressive theory places the sensory content in the expressed emotions in the musical piece and considers these emotions as a crystallization of the emotions of the creator, while the motivational theory places the sensory content of music in the emotions evoked in the listener through music. Referring to an objective concept to explain the place of sensory content, if not a theoretical impossibility, is an additional effort that only complicates the conflict between these two theories.
2. The concept of emotional codes conceptualizes the issue at the mental (or intermental) level and provides an effective framework for explaining the position of the sensory content of music. Different and varied reactions to music are

appropriate. Furthermore, by introducing the concept of emotional codes, one can pave the way for framing research issues in an interdisciplinary context. This way, the issue of the sensory content of music can be explored in the interdisciplinary fields of musicology, philosophy, psychology, and neuroscience.

Our analysis has shown that the theory of motivation with our experiential intuition is more compatible. This is because the basis of judging a musical work is the experienced emotions, not the assumed emotions that the artist intended to express. For example, when we label a piece of music as sad, it is not because the composer intended to express sad emotions, but rather it is simply and intuitively because that piece evokes a sense of sadness in us.

As a result, the theory of motivation provides a better and more valid explanation of the relationship between music and emotions.

In response to the second question, it is important to consider the main criticism that challenges each of these two theories and how they respond to it. Our analysis has shown that the main criticism of the expressive theory is the "expression of unexperienced emotions," and proponents of the expressive theory, in response to this criticism, question the principles of this theory. They do not necessarily consider the expressed emotions as belonging to the artist, but rather see the artist as simply a narrator of the emotions of another individual (or even a completely imaginary person). In this way, they raise the larger question of whose emotions are being expressed in music. Since the answer cannot be the audience (as that would essentially turn it into a motivational theory), this question remains shrouded in ambiguity and mystery.

On the other hand, in our research, we demonstrated that the responses that have been presented to the issue of "liking sad music" are not defensible and valid. Furthermore, by using the concept of catharsis from Aristotle, we were able to propose an acceptable response to this criticism. We showed that our proposed response can address all the criticisms that were present in other responses.

Keywords: philosophy of music, Aristotle, Catharis, Arousal Theory, Music and Emotions

مقاله پژوهشی
تاریخ ارسال: ۱۴۰۱/۰۸/۲۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۸/۲۰
eISSN: 2476-6038
ISSN: 1735-3238

فصلنامه علمی حکمت و فلسفه
سال نوزدهم، شماره ۷۶، زمستان ۱۴۰۲، ص ۱ تا ۲۶
wph.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/wph.2023.71049.2128

دفاع از نظریه‌ی انگیزش موسیقی[1] با تکیه‌بر مفهوم *کاتارسیس* ارسطو

حسین اردلانی * استادیار گروه فلسفه هنر، دانشکده هنر و معماری، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران

ملیکه واعظی دانشجوی دکتری فلسفه هنر دانشگاه ازاد اسلامی، همدان، ایران

مسعود غفاری کارشناسی ارشد فلسفه، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران

چکیده

هنر به تعریفی نمود احساسات آدمی است. آثار هنری از یک‌سو دربردارنده‌ی احساسات خالقان خود هستند و از سوی دیگر می‌توانند برانگیزاننده‌ی احساسات مخاطبان باشند. موسیقی انتزاعی‌ترین هنر است زیرا تنها هنری است که در آن نه از تصاویر بصری برای انتقال مفهوم استفاده می‌شود و نه از کلمات و ساختارهای زبانی. موسیقی به دلیل منش غیر مفهومی و بی‌واسطه‌ی خود، می‌تواند بیش از دیگر هنرها عواطف و هیجانات مخاطبان را برانگیزد. فلسفه‌ی موسیقی شاخه‌ای از فلسفه است که به بررسی چیستی موسیقی، تفاوت و رابطه‌ی موسیقی با زبان، تأثیرات فردی و اجتماعی موسیقی، زیبایی و ارزش در موسیقی، رابطه‌ی احساسات با موسیقی و معناداری موسیقی می‌پردازد. در مبحث معناداری و رابطه احساسات با موسیقی، دو نظریه‌ی رقیب وجود درد. یکی نظریه‌ی بیانگری که احساسات هنرمند را مرجح می‌داند و کار موسیقی را بیان احساسات هنرمند می‌داند. دیگری نظریه‌ی انگیزش که اولویت را به احساسات مخاطب می‌دهد و کار موسیقی را برانگیختن احساسات شنونده می‌داند. پرسش اصلی این مقاله این است که کدام‌یک از این دو نظریه موجه‌تر و قابل دفاع‌تر است؟ کدام‌یک از ین دو نظریه تصویر جامع‌تری از رابطه‌ی موسیقی با احساسات ارائه می‌دهد؟ و کدام نظریه می‌تواند بهتر به ایرادات وارده پاسخ دهد؟ ابتدا هر دو نظریه را مطرح و بررسی می‌کنیم و به‌مرور استدلال‌های له و علیه هریک می‌پردازیم. نشان می‌دهیم نظریه‌ی انگیزش نه‌تنها تصویر موجه‌تری از رابطه‌ی احساسات با موسیقی به دست می‌دهد،

1. Arousal Theory

* نویسنده مسئول: h.ardalani@yahoo.com

بلکه همچنین، بهتر می‌تواند به ایرادات وارده پاسخ دهد. سپس مهم‌ترین ایراد وارد شده بر نظریه‌ی انگیزش یعنی «علاقه به موسیقی غمگین» را با کمک نظریات ارسطو در باب موسیقی، بالأخص نظریه کاتارسیس، پاسخ می‌دهیم و نشان می‌دهیم که چرا باور داریم پاسخ ما موجه‌تر از دیگر پاسخ‌های ارائه‌شده به این ایراد است.

کلیدواژه‌ها: فلسفه موسیقی، ارسطو، کاتارسیس، نظریه انگیزش، نظریه بیانگری، موسیقی و احساسات.

مقدمه

موسیقی شاید تنها هنری است که تمامی انسان‌ها از هر فرهنگی، در هر برهه‌ی تاریخ، با هر خصوصیت و روحیات فردی، در زندگی خود به‌نوعی با آن رابطه برقرار می‌کنند. شاید یکی از دلایل این تأثیرگذاری عمیق موسیقی بر ما، منش غیرکلامی و انتزاعی موسیقی باشد. موسیقی به‌واسطه‌ی کلام و مفاهیم با ما صحبت نمی‌کند، بلکه به نحو بی‌واسطه و مستقیم با عمق احساسات ما سروکار دارد. احساساتی که توسط موسیقی در ما برانگیخته می‌شوند گاه آشکار و گاه پنهان هستند. بدین معنی که در پاره‌ای مواقع ما واقف به تأثیر عاطفی‌ای هستیم که از یک قطعهٔ موسیقی دریافت می‌کنیم ولی در بسیاری مواقع ما به این تأثیرات عاطفی آگاهی نداریم و ناخودآگاه به یک قطعه یا یک سبک موسیقی علاقه‌مند می‌شویم. این احساسات می‌تواند شادی، غم، ترس، دلهره و اضطراب، احساس هیجان، شکوه یا عظمت باشد. ولی وجه اشتراک همه‌ی آن‌ها این است که همه‌ی این‌ها احساساتی فرازبانی هستند که ما آن‌ها را نه از محتوای زبانی وکلامی بلکه از نوای موسیقی دریافت می‌کنیم، بنابراین می‌توان احساسات و عواطف را به‌عنوان معنای موسیقی در نظر گرفت؛ زیرا اولاً آنچه ما از موسیقی دریافت می‌کنیم نهایتاً نه تصاویر بصری است و نه مفاهیم زبانی، بلکه یک حس است.

فلسفه‌ی موسیقی شاخه‌ای از فلسفه است که به بررسی معنای موسیقی و رابطه‌ی هنرمند با آفرینش موسیقی، رابطه‌ی مخاطب با موسیقی و مسائلی مانند این‌ها می‌پردازد. ازآنجاکه احساسات و عواطف، معنای موسیقی هستند، بنابراین اهم تلاش نظریه‌پردازان در این زمینه، معطوف به این پرسش اساسی است که تأثیر عاطفی موسیقی از کجا نشئت می‌گیرد؟ در فلسفه‌ی موسیقی دو نظریه‌ی رقیب در باب سرچشمه‌ی احساسات موسیقی وجود دارد: نظریه‌ی بیانگری[1] که اولویت را به احساسات هنرمند خالق اثر می‌دهد و معنای موسیقی را در بیان احساسات هنرمند می‌داند و نظریه‌ی انگیزش[2] که اولویت را به

1 Expression
2 Arousal

احساسات برانگیخته‌شده در مخاطب و شنونده‌ی قطعه می‌دهد و معنا و کـاربرد موسـیقی را در برانگیزانندگی احساسات مخاطب می‌داند.

برخی از مهم‌ترین مقالاتی که تاکنون درباره نظریـه انگیـزش موسـیقی منتشرشـده‌انـد ازاین‌قرار است: (ترتیب تاریخ انتشار)

Mew, P (1984) *The musical arousal of emotions*.British Journal of Aesthetics 25 (4):357-361.

Robinson, J (1994) *The expression and arousal of emotion in music*. Journal of Aesthetics and Art Criticism 52 (1):13-22.

Beever, A (1998) *The Arousal Theory Again?* The British Journal of Aesthetics 38(1):82-90.

Kingsbury, J (1999) *Why the Arousal Theory of Musical Expressiveness is Still Wrong*? Australasian Journal of Philosophy 77 (1):83 – 88.

Matravers, D (2007) *Musical expressiveness*. Philosophy Compass 2 (3):373–379.

Arbo, A (2009) *Some Remarks on "Hearing-as" and its Role in the Aesthetics of Music*. Topoi 28 (2):97-107.

Cochrane, T (2010) *Music, Emotions and the Influence of the Cognitive Sciences*. Philosophy Compass 5 (11):978-988.

Eerola, T (2016) *Being Moved by Unfamiliar Sad Music Is Associated with High Empathy*. Frontiers in Psychology 7.

Levinson, j (2016) *Music-Specific Emotion: An Elusive Quarry*. Estetika 53 (2):115-131.

Wu-Jing He (2017) *Emotional Reactions Mediate the Effect of Music Listening on Creative Thinking: Perspective of the Arousal-and-Mood Hypothesis.* Frontiers in Psychology 8.

این تحقیق ازنظر هدف، از نوع پژوهش بنیادی به شمار می‌رود. هـدف کلـی ایـن پـژوهش تعیین چارچوبی مفهومی برای بررسی فلسفی رابطه‌ی موسـیقی بـا احساسـات اسـت. وجـود چنین چارچوب نظری می‌تواند راه را برای بررسی دقیق‌تر و علمـی‌تـر رابطـه‌ی موسـیقی بـا احساسات، هموار کند. با تکیه‌بر این چارچوب نظری می‌توان رابطه‌ی موسیقی با احساسات را در حیطه‌ی علومی مانند روانشناسی، عصب‌شناسی و علوم شناختی موردبررسی قـرار داد؛ بنابراین هدف کاربردی این پژوهش، تسهیل بررسی علمی رابطـه‌ی موسـیقی بـا احساسـات

است. هدف‌های جزیی این پژوهش ازاین‌قرارند:

_ معرفی و بررسی مهم‌ترین نظریاتی و مباحثی که در فلسفه‌ی موسیقی مطرح است.

_ بررسی مهم‌ترین نقدهایی که بر نظریات مختلف در فلسفه‌ی موسیقی وارد شده است و نشان دادن تلاش‌های نظریه‌پردازان و فلاسفه‌ی مختلف برای پاسخ دادن به ایرادات.

_ نشان دادن این نکته که نظریات قدیمی که توسط فلاسفه‌ای مانند ارسطو مطرح شده‌اند، هنوز هم می‌توانند در مباحث جاری فلسفی راهگشا باشند؛ و این خود بیان‌گر اهمیت تسلط بر تاریخ فلسفه برای پژوهشگران این حیطه است.

_ نشان دادن این‌که موسیقی می‌تواند (یا حتی باید) مورد تفکر قرار گیرد و موضوع پرسش‌گری و تعمق فلسفی قرار گیرد.

این پژوهش ازنظر نحوه‌ی گردآوری داده‌ها از نوع پژوهش‌های کیفی و به روش تحقیق کتابخانه‌ای است. ضمن اینکه در این پژوهش به‌طور ویژه از منابع به‌روز و زبان‌اصلی درزمینه‌ی فلسفه موسیقی بهره‌گیری شده است.

نظریه بیانگری

بنا به نظریه‌ی بیانگری، معنای موسیقی در احساسات، عواطف و هیجاناتی است که هنرمند آهنگساز در اثر خود جای می‌دهد (Robinson, 1994: 14)؛ بنابراین، این واقعیت که یک عنصر موسیقایی مانند یک آکورد، یک ریتم یا یک ملودی، احساساتی را در ما برمی‌انگیزد، به این دلیل است که سازنده‌ی قطعه‌ی موسیقی، احساسات خود را با کنار هم چیدن نت‌ها به این شکل، در اثر هنری خود بیان کرده است. معنای موسیقی در احساسات هنرمند است. بیانگری اثر هنری ناشی از برانگیختگی احساسی مخاطبان نیست، بنابراین حتی برخی از نظریه‌پردازان بیانگری، ارزش و اصالت کار هنری را به این می‌دانند که اثر هنری بیانگر احساسات هنرمند باشد. هدف یک هنرمند اصیل و واقعی نباید برانگیختن احساسات مخاطب باشد، زیرا این کار به معنای بازی با احساسات مردم است. بلکه رسالت هنرمند واقعی بیان صادقانه‌ی احساسات خودش است (Collingwood, 1963: 21). هنگامی‌که شخصی آهنگی می‌سازد فعل ساختن آهنگ چیزی است که در سر او جریان

دارد و نه در جای دیگر و اثر هنری یا آهنگ همان چیزی است که در ذهن آفریننده آهنگ وجود دارد نه چیزی دیگر (نفلینگ، ۱۳۸۱: ۱۱۹).

نخستین ایرادی که معمولاً بر نظریه بیانگری وارد می‌کنند «بیان احساسات تجربه نشده» نام دارد؛ بنابراین ایراد، ممکن است یک آهنگساز احساسی را در موسیقی‌اش بیان کرده باشد که خودش هرگز آن را تجربه نکرده است، مثلاً آهنگی درباره‌ی عشق بسازد حال‌آنکه خودش هرگز عاشق نشده باشد بلکه فقط داستان یک عشق را توسط آهنگش بیان کند. پاسخ نظریه‌پردازان بیانگری، معمولاً این است که درست است که آهنگساز هیچ‌گاه عاشق نشده است ولی در هنگام خلق یک موسیقی عاشقانه، با کمک تجسم خلاقانه، تصور و درون‌نگری، باید حالتی مانند عشق را برای خود متصور شود تا بتواند یک اثر عاشقانه خلق کند. به عبارتی، هنرمند برای بیان یک احساس در اثر خود، ناچار از تجربه‌ی آن احساس است ولی به نحو تصوری و تخیلی. ولی باز هم در برابر این پاسخ می‌توان این ایراد را وارد کرد که «تجربه‌ی احساسات» با «تصور احساسات» تفاوت دارد. مطابق نظریه‌ی بیانگری، موسیقی بناست بیانگر احساسات هنرمند باشد و نه نمودی از جعل احساسات، یا توصیف احساسات یک فرد دیگر توسط موسیقی‌دان.

پرسش دیگری که در برابر نظریه بیانگری وجود دارد این است که اگر معنای موسیقی همان احساسات آهنگساز است و موسیقی روایتگر احساسات هنرمند است، مخاطب چگونه این احساسات را از موسیقی دریافت می‌کند؟ در پاسخ به این پرسش، نظریه‌پردازان طرفدار بیانگری، نظریه‌ای را مطرح می‌کنند که با نام‌های مختلفی همچون نظریه‌ی تشابه، نظریه‌ی بن‌مایه[1]، یا نظریه‌ی نمود شناخته می‌شود. ایده‌ی اصلی این نظریه این است که شباهت و تقارن میان برخی کیفیت‌های پویای موسیقی با کیفیت پویای تجربیات انسانی باعث انتقال احساسات از موسیقی به مخاطب می‌شود مانند تجربه‌های شخصی عاطفی، حالت چهره و رفتار بدنی. دیویس بر این باور است که برخی عناصر

1 Motif

موسیقی بازنمای رفتار بدنی خاصی مانند طرز راه رفتن، حالت، وضع، ژست، رفتار و منش است که می‌توانند احساساتی متناظر با آن‌ها در مخاطب ایجاد کنند (Davies 2006: 182)؛ بنابراین، بیانگری موسیقی در بازنمایی ویژگی‌های عاطفی در نمود موسیقایی است (Davies 1994: 228). پیتر کیوی مدعی است که موسیقی می‌تواند عواطف شنونده را تحریک کند زیرا بعضی عناصر موجود در آن موسیقی شکل و طرحی کلی شبیه به عناصری از تجربه‌ی واقعی شنونده دارند. مثلاً صدای فلوت به این دلیل احساس حزن و اندوه به مخاطب القا می‌کند که شبیه به صدای ناله و شیون است. صدای طبل به این دلیل احساس ترس یا عظمت به مخاطب می‌دهد که شبیه به صدای رعدوبرق است؛ بنابراین نظریه، بیانگری موسیقی مانند بیانگری چهره‌ی یک سگ است(Kivy, 2002: 25). همان‌طور که ما از حالات چهره‌ی سگ به احساسات درونی آن پی می‌بریم، حالات ظاهری موسیقی هم احساسات درون موسیقی را به ما منتقل می‌کنند.

در برابر نظریه‌های نمود و طرح کلی، ایرادات و شبهه‌های زیادی وجود دارد که در ادامه به‌طور خلاصه به برخی از آن‌ها اشاره می‌کنیم:

نخست اینکه، طرح‌های کلی همواره دربردارنده‌ی بار احساسی و معنایی ثابت و واحدی نیستند بلکه بار معنایی و احساسی آن‌ها وابسته به پس‌زمینه، ساختار موسیقایی و متن موسیقایی دارد که در آن قرار داده شده‌اند؛ مثلاً فاصله‌ی سوم کوچک، اگر در کنار (یا همراه با) پنجم درست قرار بگیرد، حالت اندوهگین (آکورد مینور) به خود می‌گیرد ولی اگر در کنار (با همراه با) یک‌فاصله‌ی هفتم نت تونیک قرار بگیرد، حالت سرزنده و نویدبخش (آکورد هفتم) به خود خواهد گرفت. به همین نحو، احساساتی که ناشی از جنس صدای هر ساز هستند، کاملاً بستگی به ساختار ملودی که با آن ساز نواخته می‌شود، زمینه‌ی موسیقایی که آن ساز مورداستفاده قرار می‌گیرد و جایگاه آن ساز در ارکستر دارد. آوای فلوت الزاماً همواره بار احساسی محزون ندارد، مثلاً در اپرای فلوت سحرآمیز موتسارت، آوای فلوت حالت مسحورکننده و دل‌نشین و ماورایی دارد نه الزاماً اندوهگین.

در پیش‌درآمدی برای بعدازظهر یک فاون[1] اثر کلود دبوسی[2] آوای فلوت حالت مرموز و اسرارآمیز دارد نه حزن‌انگیز. در دوئت های فلوت موتسارت فلوت حالت سرخوشانه دارد نه اندوهگین.

دوم، نمودهای ظاهری و طرح‌های کلی واسطه‌های قابل‌اعتمادی برای انتقال احساسات نیستند. امکان سو تفاهم یا تعبیر شخصی در انتقال احساسات توسط نمودها بسیار زیاد است. مثال‌های روان‌شناختی زیادی در اینباره وجود دارد، مثلاً ما تصور می‌کنیم گربه‌ها با صدای خود در حال ناله هستند یا وقتی چشم‌هایشان خیس است در حال گریه کردن هستند و ناراحت‌اند. در حالیکه این‌ها فقط تصورات و سوءتفاهم‌های شناختی ماست که احساسات انسانی خود را به گربه‌ها نسبت می‌دهیم. نمونه‌ی دیگر این سوءتفاهم‌های شناختی/ احساسی، توهم جاندار پنداری نمادها و شکلک‌های مجازی است. ما تصور می‌کنیم که پشت شکلک خنده احساس خوشحالی یک فرد قرار دارد حال‌آنکه آن شکلک فقط مجموعه اطلاعات کدگذاری شده‌ی مجازی است و الزاماً دربردارنده‌ی هیچ احساسی نیست، بنابراین درنهایت احساسات امری مربوط به دریافت‌کننده‌ی تصاویر هستند، نه الزاماً در خود تصاویر وجود دارند و نه در آفریننده‌ی تصاویر.

این ایرادات، اهمیت احساسات مخاطب و شنونده و عدم‌کفایت نظریه‌ی بازنمایی برای توضیح آن‌ها را برای ما نمایان می‌سازند؛ بنابراین در برابر نظریه‌ی بیانگری، نظریه‌ی دیگری به نام نظریه‌ی انگیزش مطرح شد که ناظر به احساسات برانگیخته‌شده در مخاطب است.

نظریه‌ی انگیزش

بنابرنظریه‌ی انگیزش، محتوای حسی موسیقی، یا به عبارتی معنای موسیقی، در احساسات برانگیخته‌شده‌ی مخاطب است؛ مثلاً اندوهگین بودن یک اثر موسیقی ناشی از قابلیت آن اثر در برانگیختن احساس غم و اندوه در شنونده است(Davies, 1994: 184) ؛

1 Prelude To The Afternoon Of A Faun
2 Claude Debussy

به‌عبارت‌دیگر، حتی اگر آهنگساز تمام تلاش خود را در بیان احساسات خودش در اثر موسیقایی‌اش کرده باشد، ولی این اثر احساسی را در مخاطب برنینگیزد، نمی‌توان اثر مذکور را دربردارنده‌ی هیچ احساسی دانست. (Matravers, 1998: 195) در نگاه نخست نظریه‌ی انگیزش کاملاً قابل دفاع به نظر می‌رسد. اگر یک آداجیو از یک سمفونی احساس غم به کسی القا نکند، با چه استدلالی می‌توان آن را موومانی غمگین نامید؟ اگر یک فاصله یا آکورد احساس ناخوش به کسی ندهد با چه استدلالی می‌توان آن را نامطبوع نامید؟ این کافی نیست که (همچون قائلین به نظریه‌ی بیانگری) بگوییم کسی (آهنگساز) آن را به قصد بیان غم و اندوه خود خلق کرده است. زیرا درصورتی‌که احساس غم و اندوه از طریق آن قطعه به کسی منتقل نشود، مستدل‌ترین نتیجه‌ای که می‌توان گرفت این است که آن قطعه اندوهگین نیست؛ زیرا احساس اندوه در هیچ‌کس ایجاد نمی‌کند. پس آهنگساز در بیان احساسات خود توسط اثرش، موفق نبوده و دچار اشتباه شده است.

در اینجا ایرادی در برابر نظریه‌ی انگیزش مطرح می‌شود که به «نسبی بودن احساسات» معروف است. نسبی بودن احساسات معمولاً در قالب دو سؤال مطرح می‌شود: نخست این‌که یک موسیقی ممکن است در بعضی از مخاطبان یک احساس را برانگیزاند ولی در بعضی دیگر هیچ احساسی را برنینگیزد، مثلاً بعضی از مردم با شنیدن یک موسیقی احساس اندوه کنند و بعضی دیگر احساس اندوه نکنند. دوم اینکه یک قطعه موسیقی ممکن است در هر مخاطب احساسات کاملاً متفاوت و مرتبط به تجربیات شخصی برانگیزاند، مثلاً یک نفر با شنیدن یک آهنگ یاد عشق ازدست‌رفته بیفتد و احساس حسرت و اندوه کند و دیگری یاد صحنه‌ای کنایه‌آمیز از یک فیلم کمدی بیفتد و خنده‌اش بگیرد. ایراد نسبی بودن احساس ناظر به این مهم است که اگر معنای موسیقی در احساسات برانگیخته‌شده‌ی مخاطب است، بنابراین ما هیچ‌گاه نمی‌توانیم با قطعیت بگوییم که یک قطعه‌ی موسیقی دربردارنده‌ی چه احساساتی است زیرا احساسات برانگیخته‌شده در هر مخاطبی می‌تواند متفاوت باشد(Taruffi, 2016: 31) .

قائلین به نظریه‌ی انگیزش در پاسخ به ایراد نسبی بودن احساسات، سعی دارند نحوه‌ی

ایجاد احساسات را تبیین کنند. ازجمله‌ی موفق‌ترین این تبیین‌ها طرح مفهومی بنام «کدهای احساسی» است. (Nussbaum, 2007: 65) کدهای احساسی بخشی از محتوای ذهنی است که تداعی‌گر خاطرات و احساسات تجربه‌شده‌ی فرد است. کدهای احساسی می‌توانند ریشه در مسائل اجتماعی و فرهنگی داشته باشد و می‌توانند کاملاً از تجربیات شخصی یک فرد ناشی شوند، مثلاً صدای ناقوس کلیسا برای اروپایی‌ها تداعی‌گر احساسات خاصی است و اگر یک موسیقی دربردارنده‌ی صدایی مشابه با ناقوس کلیسا باشد در مخاطب اروپایی احساسی را برمی‌انگیزد که در مخاطب ایرانی برنمی‌انگیزد. همچنین یک قطعه‌ی موسیقی به دلیل برخورداری از آواهای خاصی ممکن است برای یک فرد خاطرات و احساساتی از دوران کودکی تداعی کند.

در نگاه اول ممکن است مفهوم کدهای احساسی مشابه مفهوم بن‌مایه به نظر برسد. ولی تفاوت این دو مفهوم این است که مفهوم بن‌مایه ناظر به عناصری است که به نحو آبجکتیو در قطعه‌ی موسیقی قرار دارند و ادعا این است که این عناصر می‌توانند به همه‌ی مخاطبان احساس واحدی را القا کنند. درحالی‌که کدهای احساسی عناصر متعلق به ذهن مخاطب هستند که با عناصری در موسیقی در ارتباط‌اند و ادعای کلی و عام بودن ندارند. مزیت مفهوم کدهای احساسی این است که می‌تواند هم ادعای نظریه‌ی انگیزش مبنی بر ارجحیت احساسات مخاطب را برآورده کند و هم تفاوت و تنوع احساسات برانگیخته‌شده در هر مخاطب را تبیین کند.

پرسش مهمی که در برابر نظریه‌ی انگیزش قرار دارد این است که چرا بسیاری از مخاطبان، به موسیقی‌ای که به آن‌ها احساسات منفی مانند غم، ترس و اندوه می‌دهد علاقه دارند؟ بعضی از فلاسفه مانند دیویس، در پاسخ به ایراد «علاقه به موسیقی غمگین» مفهوم «برانگیختگی غیرمستقیم» را مطرح می‌کنند. مطابق با این نظریه، موسیقی به نحو غیرمستقیم احساسات مخاطب را برمی‌انگیزد. موسیقی ازآنجاکه هنری کاملاً انتزاعی است، حامل پیام‌های دوپهلو، مبهم و استعاری است. موسیقی هیچ‌گاه به نحو واضح و سرراست احساسی را در مخاطب برنمی‌انگیزد بلکه همواره مخاطب چنین می‌پندارد که گویی

قطعه‌ی موسیقی تعمدی در برانگیخته شدن احساسات او ندارد. موسیقی به دلیل منش غیر مفهومی همواره بی‌طرف باقی می‌ماند و مستقیماً مسئولیت برانگیخته شدن هیچ احساسی را به عهده نمی‌گیرد. به همین دلیل است که مخاطبی به‌واسطه‌ی یک قطعه موسیقی اندوهگین شده است، موسیقی را در برانگیخته شدن احساس منفی خود مقصر نمی‌داند؛ و به همین دلیل بارها به همان قطعه‌ی غم‌انگیز گوش فرا می‌دهد (آهی، ۱۳۹۳).

می‌توانیم صورت‌مسئله‌ی «علاقه به موسیقی غمگین» را این‌گونه خلاصه کرد:

۱) انسان‌ها از احساسات منفی پرهیز می‌کنند.

۲) غم، یک احساس منفی است.

۳) بعضی قطعه‌های موسیقی، در مخاطب احساس غم برمی‌انگیزند.

۴) ولی چرا بسیاری از مردم از گوش کردن به موسیقی غمگین اجتناب نمی‌کنند؟

۵) چرا بسیاری از مردم نه‌تنها از موسیقی غمگین اجتناب نمی‌کنند بلکه به موسیقی غمگین بسیار علاقه دارد؟

نظریه‌ی «برانگیختگی غیرمستقیم» سعی دارد ۴ را توضیح دهد. ولی هرگز به ۵ نمی‌پردازد. علاوه‌براین، موسیقی غم‌انگیز، در مخاطب احساس ناخوش برمی‌انگیزد، مهم نیست که مخاطب در فوران این احساس ناخوش چه چیزی را مقصر بداند. مهم نیست که برانگیختگی احساسی را مستقیماً ناشی از موسیقی بداند یا بر این باور باشد که موسیقی به نحو غیرمستقیم احساسات او را برانگیخته است. به‌هرحال فرد احساس ناخوشایند را تجربه می‌کند و بنا بر قاعده‌ی روان‌شناختی شرطی‌سازی، باید از محرک‌هایی که تداعی‌گر احساسات ناخوشایند هستند اجتناب کند. در شرطی‌سازی حتی اگر یک محرک بی‌ربط و بدون ارتباط، بارها هم‌زمان با یک تجربه‌ی ناخوشایند به وقوع بپیوندد، فرد از آن محرک اجتناب خواهد کرد زیرا بین محرک و احساس ناخوشایند ارتباط علی برقرار می‌کند و بدین طریق اصطلاحاً به محرک نامربوط، شرطی می‌شود؛ بنابراین حتی اگر برانگیختگی حاصل از موسیقی را برانگیختگی غیرمستقیم و غیرعمدی بدانیم، باز هم مخاطب باید از آن اجتناب کند.

برای ارائه‌ی یک پاسخ قابل‌قبول و موجه به ایراد «علاقه به موسیقی غمگین» باید در یکی از موارد ۱، ۲ یا ۳ تجدیدنظر کرد. بعضی از نظریه‌پردازان مانند پیتر کیوی، در مورد ۳ تردید می‌کنند. به باور کیوی، موسیقی به معنای واقعی احساسات را برنمی‌انگیزد. به عبارتی، احساسی که در یک مخاطب برانگیخته می‌شود، احساسی واقعی نیست بلکه فقط یک سو تفاهم یا در بهترین حالت، یک تشبیه است. مثل زمانی که میگوییم درخت بید مجنون، غمگین است. (کنیا ۱۳۹۴: ۵۱) به باور کیوی، ما لذتی که از زیبایی موسیقی می‌بریم را به‌اشتباه به‌عنوان احساسات تجربه می‌کنیم. (kivy, 1999) نظریه‌ی کیوی، مسئله را این‌گونه بازتعریف می‌کند:

۱) انسان‌ها به احساسات مثبت علاقه دارند.

۲) احساساتی که موسیقی در مخاطب برمی‌انگیزد احساسات واقعی نیست بلکه فقط سو تفاهم است.

۳) موسیقی غمگین در مخاطب احساس غم برمی‌انگیزد ولی ازآنجاکه احساس غم واقعی نیست، مخاطب لذت می‌برد.

۴) بنابراین مخاطب به موسیقی غمگین علاقه‌مند می‌شود.

ایرادی که بر این نظریه می‌توان وارد کرد این است که چگونه احساس غمی که مخاطب به نحو اول‌شخص تجربه می‌کند و حتی از آن منقلب می‌شود احساسی غیرواقعی تلقی می‌شود، ولی احساس لذتی که از قطعه تجربه می‌کند احساسی واقعی تلقی می‌شود؟ چگونه مخاطب احساس غم را نادیده می‌گیرد و احساس لذت را مبنای انتخاب‌های آینده‌ی خود قرار می‌دهد و مجدداً به همان قطعه گوش می‌کند؟ نظریه‌ی کیوی در برابر این پرسش‌ها پاسخی ارائه نمی‌دهد.[۱]

بنابراین تا اینجا مزیت نظریه‌ی انگیزش را نسبت به نظریه‌ی بیانگری نشان دادیم و

---

۱ برای آشنایی با نمونه‌های دیگری از نظریه‌پردازانی که عقیده دارند لذت احساس واقعی است که مخاطب تجربه می‌کند و احساس غم فقط یک سو تفاهم است به دو اثر زیر رجوع کنید:

Hume, D. 1757. Of Tragedy.Indianapolis, IN: Liberty Classics (1985), PP.216_25
Walton, K. 1970. Categories of Art. Philosophical Review, 79: 334_67.

همین‌طور نشان دادیم که می‌توان از نظریه‌ی انگیزش در برابر ایراد «نسبی بودن احساسات» دفاع کرد. ولی در برابر ایراد «علاقه به موسیقی غمگین»، پاسخ‌هایی که تاکنون ارائه نموده‌اند، یا موجه و قابل‌قبول نیست یا با ادعای نظریه انگیزش در تناقض است؛ مثلاً نظریه «برانگیختگی غیرمستقیم» با نظریه انگیزش در تناقض است. اگر مطابق با ادعای اصلی نظریه انگیزش معنای موسیقی در احساسات برانگیخته‌شده‌ی مخاطب است آنگاه نمی‌توان نقش موسیقی را در برانگیختن احساسات مخاطب نقشی غیرمستقیم و باواسطه دانست.

. در ادامه، برای ارائه‌ی یک پاسخ پیشنهادی به این ایراد، از مفهوم کاتارسیس که ارسطو مطرح کرده کمک می‌گیریم.

تعریف کاتارسیس

ارسطو واژۀ کاتارسیس[1] را در تحلیل اثر تراژدی در مخاطب بکار برد. این واژه در اصل در علم پزشکی یونانیان کاربرد داشت و به معنای تزکیه، تصفیه و پاکسازی است. واژه‌ی کاتارسیس درواقع به سه معنا قابل ترجمه است: یکی پالایش یا تصفیه، دومی تطهیر و تزکیه و سومی شرح دادن و توضیح دادن. بیشتر مفسران ارسطو بر این باورند که مقصود او از پالایش، تأثیر ویژه‌ی روحی و اخلاقی اثر هنری در مخاطب است. (احمدی ۱۳۸۷: ۶۵) به باور ارسطو، هدف تراژدی برانگیختن احساساتی مانند وحشت، نگون‌بختی و فاجعه است و این احساسات از طریق این برانگیختگی تصفیه و پالایش می‌شوند؛ به‌عبارت‌دیگر، واکنش احساسی ما به هنری که روایتگر احساسات منفی است، منتج به تصفیه روانی و تخلیه‌ی احساسات منفی می‌شود و درنتیجه تأثیری مطلوب و خوشایند برجای می‌گذارد. (Aristotle, 1987: 36_9 ch.6) نمایشنامه‌نویس و ادیب مشهور آلمانی قرن هجدهم، لسینگ، بر این باور بود که در زندگی واقعی، انسان‌ها گاهی به نگون‌بختی و ترس عادت می‌کنند. به‌نحوی‌که نحوه‌ی صحیح مواجهه با این احساسات را از یاد می‌برند. یا در ترس و فلاکت غرق می‌شوند و یا در برابر آن بی‌تفاوت و بی‌حس می‌شوند. تراژدی با بیان و

1 Catharsis

نمایش این احساسات و برانگیختن مجدد این احساسات در مخاطب باعث می‌شود که نحوه‌ی صحیح برخورد با این احساسات به مخاطب یادآوری شود، بنابراین کارکرد کاتارسیس، تبدیل احساسات نگون‌بختی، ترس و فاجعه به خشنودی و موفقیت است (Lessing, 1769). دیوید هیوم مفهوم «پارادوکس تراژدی» را به‌عنوان تناقضی میان احساس لذت و احساس ترس، استرس، نگرانی و غم مطرح کرد و این سؤال را پیش کشید که چرا ما از دیدن تراژدی که این احساسات منفی را در خود دارد لذت می‌بریم؟ (Hume, 1757) راه‌حل هیوم برای این پارادوکس این است که احساسات مثبت و منفی عمیقاً به هم وابسته هستند. هیوم احساس میانجی تمام احساسات مثبت و منفی را احساس شور و شوق می‌دانست و براین باور بود که هر امر دردناک، ترسناک، غم‌انگیز و ناخوشایندی اگر احساس شور در ما برانگیزد، تبدیل به امری خوشایند می‌شود که تمایل پیدا می‌کنیم بارها آن را تجربه کنیم؛ بنابراین مفهوم کاتارسیس بیانگر مکانیزمی روانی است که حتی کارکرد درمانی دارد. نظریه‌پردازان و فلاسفه‌ی معاصر مفهوم کاتارسیس را برای اشاره به تزکیه و تصفیه نفس بکار می‌برند که از طریق تخلیه احساسی، موجب بهبود سلامت روان در مخاطب اثر هنری می‌شود (ن.ک. Shelley, 2003: 74).

همخوانی مفهوم کاتارسیس با نظریه انگیزش

به نظر ارسطو کاتارسیس هدف و غایت تراژدی است. ارسطو، اولین کسی بود که به اهمیت کاتارسیس در موسیقی اشاره کرد. ارسطو سه هدف را برای فراگرفتن موسیقی برمی‌شمرد: تربیت، تطهیر، لذت عقلی و ذهنی. (کاپلستون ۱۳۷۵: ۴۲۰) در کتاب سیاست، ارسطو در تأثیر موسیقی بر عواطف می‌گوید: کمابیش همه‌ی انسان‌ها از احساساتی همچون ترس، مصیبت‌زدگی، ماتم، نشاط، سرخوشی و هیجان، بهره‌ای دارند. ولی این عواطف در بعضی انسان‌ها بسیار نیرومندتر از دیگران است. آن دسته از انسان‌ها که شور و هیجانات مذهبی دارند، با شنیدن موسیقی عرفانی از بند تن رها می‌شوند زیرا این موسیقی نفس انسان را تطهیر می‌کند و به آن صفا می‌بخشد. برخی دیگر که روحیه‌ی ترس در آن‌ها غالب است نیز با شنیدن موسیقی به ارضای نفسانی می‌رسند و طبیعت مملو از ترس آن‌ها به تعادل

می‌رسد. بدین ترتیب هر انسانی با شنیدن موسیقی‌ای به وجد می‌آید که غلیانات نفسانی او را تطهیر کرده و طبیعت او را متعادل می‌سازد (همان)، بنابراین به نظر ارسطو هدف موسیقی برانگیختن احساسات در فرد و درنتیجه تزکیه‌ی آن احساسات است؛ بنابراین آنچه در معناداری موسیقی بیشترین اهمیت را دارد، احساسی است که موسیقی در مخاطب برمی‌انگیزد؛ و این دیدگاه را می‌توان کاملاً موافق با نظریه‌ی انگیزش دانست.

پاسخ به ایراد «علاقه به موسیقی غمگین» با استفاده از مفهوم کاتارسیس

بنابر آنچه تا اینجا بررسی کردیم، ارسطو در نظریاتش درباره تأثیر عاطفی موسیقی بر مخاطب دو نکته را مهم می‌داند، یکی وضعیت نفسانی مخاطب و دیگری تطهیر احساسات مخاطب.

در مورد نخست، ارسطو را می‌توان نخستین فردی دانست که با اهمیت دادن به وضعیت و طبیعت نفسانی مخاطب نوعی نظریه‌ی «کدهای احساسی» را مطرح می‌کند. طرفداران معاصر نظریه‌ی «کدهای احساسی» به‌جای «طبیعت نفسانی» که ارسطو به آن قائل بود، از مفهوم «حالت‌های ذهنی» استفاده می‌کنند. (Trimble, 2012:5) تفاوت حالت‌های ذهنی با طبیعت نفسانی، این است که طبیعت نفسانی مفهومی مربوط به روانشناسی دوران یونان باستان بود که نفس هر انسان را به نحو ذاتی واجد طبایع غالب مشخصی می‌دانست که همواره از تولد تا مرگ با او هستند. طبق این باور، در بعضی انسان‌ها ذاتاً طبع غم غالب است و در بعضی دیگر طبع سرور و سرخوشی و در بعضی طبع روحانی و مذهبی. حال‌آنکه مفهوم حالت‌های ذهنی چنان‌که از اسمش پیداست به وضعیت‌های موقتی و ناپایدار ذهنی اشاره دارد. طبق این دیدگاه هر انسانی گاهی درگیر احساسات غم و اندوه است و گاهی درگیر وجد و شادی و گاه هیجان و گاه ترس. بنابراین مثلاً هرگاه که ما در وضعیت ذهنی غمگین هستیم، گوش کردن به موسیقی غمگین در این حالت‌های ذهنی و متعاقب آن، گریه کردن، باعث تخلیه‌ی غم و سبک شدن فرد می‌شود و درنتیجه احساس خوشایندی به همراه دارد. (همان)

در مورد دوم، با مدنظر قرار دادن نظریه‌ی کاتارسیس ارسطو، می‌توان مسئله‌ی «علاقه

به موسیقی غمگین» را این‌گونه فرمول‌بندی کرد:

۱) انسان‌ها حالت‌های روانی متفاوتی دارند. حالت غم و اندوه، حالتی است که گاهی انسان‌ها درگیر آن می‌شوند

۲) با گوش سپردن به موسیقی غمگین، حالت غم در انسان‌ها برانگیخته و تشدید می‌شود و درنتیجه با واکنش‌های رفتاری مانند گریستن همراه می‌شود.

۳) واکنش روانی ما به موسیقی غمگین باعث ارضای حالت غمگین ذهن ما می‌شود.

۴) به دنبال این ارضای احساسی، ما ازنظر احساسی تخلیه می‌شویم و ذهن ما به حالت تعادل و آرامش می‌رسد.

۵) آرامش و تعادل ذهنی، حالتی رضایت‌بخش و لذت‌بخش است.

۶) بنابراین ما به موسیقی غمگین علاقه‌مند می‌شویم و برای تکرار این تجربه‌ی آرامش‌بخش، مجدداً سراغ موسیقی غمگین می‌رویم.

این فرمول‌بندی در برابر تمامی ایراداتی که بر نظریه انگیزش وارد شده است، سربلند خواهد بود:

_ در برابر ایراد «نسبی بودن احساسات»، مفهوم کدهای احساسی و نهایتاً «حالت‌های ذهنی» می‌تواند تنوع و تغییر احساسات در افراد مختلف را تبیین کند.

_ در برابر ایراد «علاقه به موسیقی غمگین»، با کمک از مفهوم کاتارسیس ارسطو، احساس لذت و رهایی ناشی از پالایش روانی را دلیل علاقه‌ی مخاطب به موسیقی غمگین برشمرده می‌شود.

_ این فرمول‌بندی، انگیزش احساسات را در برقراری نسبتی مابین قطعه‌ی موسیقی و مخاطب می‌دانند که حتی آثار فیزیولوژیک و قابل‌مشاهده دارد (مانند گریستن، منقلب شدن و بالا رفتن ضربان قلب) بنابراین از ایراداتی که بر نظریه «برانگیختگی غیرمستقیم» وارد است، مصون می‌ماند.

_ این فرمول‌بندی با اصول روانشناسی مانند شرطی‌سازی کاملاً همخوان است.

_ این فرمول‌بندی احساسات برانگیخته‌شده در مخاطب را احساساتی واقعی می‌داند،

بنابراین از ایراداتی که بر نظریه «احساسات غیرواقعی» و «سو تفاهم شناختی» وارد است، مصون می‌ماند.

بحث و نتیجه‌گیری

چنانکه در این پژوهش بیان شد، موسیقی یک هنر انتزاعی است به این معنی که با مفاهیم زبانی و تصاویر بصری سروکار ندارد؛ بنابراین معنای در موسیقی در محتوای حسی آن است. محتوای حسی موسیقی دو منشأ می‌توانند داشته باشند: احساساتی که هنرمند در اثر خود قرار می‌دهد و احساساتی که اثر موسیقی در مخاطب برجا می‌گذارد. از این‌رو، ما با دو برداشت متفاوت از معنای موسیقی مواجه هستیم: برداشت نخست معنای موسیقی را در احساسات هنرمند خالق اثر جستجو می‌کند و برداشت دوم معنای موسیقی را در احساسات برانگیخته‌شده‌ی مخاطب اثر جستجو می‌کند. نظریه‌ی بیانگری از برداشت نخست دفاع می‌کند و نظریه‌ی انگیزش از برداشت دوم. پرسش اصلی این پژوهش این است که «کدام‌یک از این دو نظریه، موجه‌تر و قابل دفاع‌تر است؟» برای پاسخ به این پرسش، ما دو مؤلفه برای سنجش این نظریات در نظر گرفتیم: قدرت تبیین و توانایی پاسخ به ایرادات وارده. بنابراین، برای پاسخ به پرسش اصلی پژوهش، آن را به دو پرسش تبدیل کردیم: ۱. کدام‌یک از این دو نظریه تصویر جامع‌تری از رابطه‌ی موسیقی با احساسات و توضیح بهتری از تجربیات احساسی ما در مواجهه با موسیقی ارائه می‌دهد؟ ۲. کدام نظریه می‌تواند بهتر به ایراداتی که بر آن وارد است، پاسخ دهد؟

در پاسخ به سؤال اول، نخست باید دید هریک از این دو نظریه چه پاسخی به مهم‌ترین مسئله در رابطه احساسات و موسیقی، یعنی مسئله‌ی «رابطه احساسات بیان‌شده در موسیقی و احساسات برانگیخته‌شده در مخاطب» می‌دهد. نظریه بیانگری این مسئله را با مفهوم «بن‌مایه» پاسخ می‌دهد و نظریه انگیزش با مفهوم «کدهای احساسی». تحلیل ما نشان داد که مفهوم «کدهای احساسی» کارآمدتر از «بن‌مایه» است. به دو دلیل:

۱. بن‌مایه مفهومی است که ادعای عینی بودن دارد. حال‌آنکه بنا به تعریف، معنای موسیقی در محتوای حسی آن است. نزاع بین نظریه بیانگری و نظریه انگیزش درواقع نزاعی

بر سر تعیین جایگاه محتوای حسی موسیقی است. نظریه بیانگری جایگاه محتوای حسی را در احساسات بیان‌شده در قطعه موسیقی قرار می‌دهد و این احساسات را تبلوری از احساسات آفریننده‌ی اثر قلمداد می‌کند و نظریه‌ی انگیزش جایگاه محتوای حسی موسیقی را در احساساتی می‌داند که به‌واسطه‌ی موسیقی در مخاطب برانگیخته‌شده‌اند. حال، رجوع به یک مفهوم عینی برای تبیین جایگاه محتوای حسی، اگر یک تلاش نظری ممتنع و محال نباشد، تلاشی مضاعف است که فقط صورت‌مسئله‌ی نزاع مابین این دو نظریه را پیچیده‌تر می‌کند.

۲. مفهوم کدهای احساسی مسئله را در سطح ذهنی (و یا بین الاذهانی) صورت‌بندی می‌کند و مفهومی کارآمد برای تبیین جایگاه محتوای حسی موسیقی است. واکنش‌های متفاوت و متنوع به موسیقی مناسب است.

علاوه بر این، با طرح مفهوم کدهای احساسی، می‌توان راه را برای قرار دادن مسئله‌ی پژوهش در ساحت بینا رشته‌ای هموار کرد و به این طریق مسئله‌ی جایگاه محتوای حسی موسیقی را درزمینه‌ی بینا رشته‌ای موسیقی‌شناسی، فلسفه، روانشناسی و عصب‌شناسی بررسی کرد.

تحلیل ما نشان داد که نظریه انگیزش با تجربه شهودی ما سازگارتر است، زیرا بنای قضاوت یک اثر موسیقی، احساسات تجربه‌شده هستند و نه احساسات مفروضی که هنرمند قصد بیانشان را داشته است؛ مثلاً اینکه ما یک اثر موسیقی را غمگین می‌نامیم به خاطر این نیست که این قطعه بیانگر احساسات غمگین آهنگساز است، بلکه به این دلیل ساده و شهودی است که آن قطعه در ما احساس غم برمی‌انگیزد.

درنتیجه، نظریه انگیزش تبیین بهتر و موجه‌تری از رابطه‌ی موسیقی با احساسات ارائه می‌کند.

در پاسخ به سؤال دوم، باید دید مهم‌ترین ایرادی که هر یک از این دو نظریه را به چالش می‌کشد چیست و چگونه به آن پاسخ می‌دهند. تحلیل ما نشان داد که مهم‌ترین ایراد بر نظریه بیانگری ایراد «بیان احساسات تجربه نشده» است و نظریه‌پردازان بیانگری در پاسخ

به این ایراد، اصول این نظریه را زیر سؤال می‌برند. بدین گونه که احساسات بیان‌شده را الزاماً متعلق به هنرمند نمی‌دانند بلکه هنرمند را صرفاً راوی احساسات یک فرد دیگر (و یا حتی یک فرد کاملاً تخیلی) می‌دانند و بدین طریق این سؤال بزرگ‌تر را بر جا می‌گذارند که احساسات بیان‌شده در موسیقی احساسات کیست؟ ازآنجاکه پاسخ نمی‌تواند مخاطب باشد (زیرا در این صورت عملاً تبدیل به نظریه‌ی انگیزش خواهد شد) این سؤال در هاله‌ای از ابهام و راز آلودگی باقی می‌ماند.

از سوی دیگر در این پژوهش ما نشان دادیم که پاسخ‌هایی که تاکنون به مسئله‌ی «علاقه به موسیقی غمگین» ارائه شده است قابل دفاع و موجه نیستند. و در ادامه با استفاده از مفهوم کاتارسیس ارسطو، توانستیم پاسخ قابل قبولی به این ایراد پیشنهاد کنیم و نشان دادیم که پاسخ پیشنهادی ما می‌تواند تمامی ایراداتی که بر پاسخ‌های دیگر وارد بود را برطرف کند.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارد.

ORCID
Hosein Ardalani **https://orcid.org/0000-0002-4390-3862**
Malikeh vaezi
Masoud Ghafari **https://orcid.org/0000-0002-3555-4498**

منابع

احمدی، بابک. (۱۳۸۷). *حقیقت و زیبایی: درس‌های فلسفه هنر*. تهران: نشر مرکز.

آهی، محدثه. (۱۳۹۳). «موسیقی و احساس از دیدگاه نظریه‌های تجلی، احساس و تحریک». *فصل‌نامه پژوهش‌های علوم انسانی نقش‌جهان*، سال هشتم، دوره جدید، سال اول، شماره اول، بهار ۹۳.

کاپلستون، فردریک. (۱۳۷۵). *تاریخ فلسفه: یونان و روم*. ترجمه: مجتبوی، ج. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

کنیا، اندرو. (۱۳۹۴). *فلسفه موسیقی*. ترجمه: نریمانی، گلنار. تهران: ققنوس.

هنفلینگ، اسوالد. (۱۳۸۱). چیستی هنر، رامین، علی، تهران: شهر کتاب هرمس.

References

Aristotle. (1987). *Poetics*. Stephen Halliwell (trans.), London: Duckworth.

Collingwood, R.G. (1963). *The Principles of Art*. Oxford: Clarendon Press.

Davies, S. (1994). *Musical Meaning and Expression*.London: Cornell university press.

Davies, S. (2006). "Artistic Expression and the Hard Case of Pure Music". in *contemporary debates in aesthetics and the philosophy of art*. Blackwell, PP.179_91.

Hume, D. (1757). "*Of Tragedy*.Indianapolis", *Liberty Classics*, (1985), PP.216_25.

Kivy, P. (1999). "Feeling the Musical Emotions". *British Journal of Aesthetics*, 39: 1_13.

Kivy, P. (2002). *Introduction to a Philosophy of Music*. New York: Clarendon.

Lessing, G. (1769). *Hamburgische Dramaturgie [Hamburg Dramaturgy]*. Deutsches Textarchiv (in German). 2. Hamburg. pp. 183–184. Retrieved 2019-01-27

Matravers, D. (1998). *Art and Emotion*. Oxford: Oxford University Press

Nussbaum, C. (2007). *The Musical Representation: Meaning, Ontology and Emotion*. Cambridge: MIT Press.

Robinson,J. (1994). "The Expression and Arousal of Emotion in Music". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 52, No. 1, The Philosophy of Music(Winter, 1994), pp. 13-22

Shelley, J. (2003). "Imagining the truth: An account of tragic pleasure". In

Kieran, M., & Lopes, D. (Eds.), *Imagination, Philosophy and the Arts* (pp. 17786). London, UK: Routledge.

Taruffi, L. (2016). *Why We Listen to Sad Music: Effects on Emotion and Cognition*. Berlin: Freie Univertitat.

Trimble, M. (2012). *Why Humans Like to Cry. Tragedy, Evolution, and the Brain*. Oxford: Oxford University Press.

Mew, P. (1984). "The musical arousal of emotions". *British Journal of Aesthetics*. 25 (4):357-361.

Robinson, J. (1994). "The expression and arousal of emotion in music*". Journal of Aesthetics and Art Criticism.* 52 (1):13-22.

Beever, A. (1998). "The Arousal Theory Again?" *The British Journal of Aesthetics* 38(1):82-90.

Kingsbury, J. (1999). "Why the Arousal Theory of Musical Expressiveness is Still Wrong?" *Australasian Journal of Philosophy* 77 (1):83 – 88.

Matravers, D. (2007). *Musical expressiveness*. Philosophy Compass 2 (3):373–379.

Arbo, A. (2009). "Some Remarks on (Hearing-as) and its Role in the Aesthetics of Music". *Topoi 28 (2):97-107.*

Cochrane, T. (2010). "Music, Emotions and the Influence of the Cognitive Sciences". *Philosophy Compass 5 (11):978-988.*

Eerola, T. (2016). "Being Moved by Unfamiliar Sad Music Is Associated with High Empathy". *Frontiers in Psychology* 7.

Levinson, j. (2016). "Music-Specific Emotion: An Elusive Quarry". *Estetika* 53 (2):115-131.

Wu-Jing He. (2017). "Emotional Reactions Mediate the Effect of Music Listening on Creative Thinking: Perspective of the Arousal-and-Mood Hypothesis." *Frontiers in Psychology 8.*

Walton, K. (1970). "Categories of Art". *Philosophical Review, 79: 334_67.*

References [In Persian]

Ahmadi, Babak. (2008). Truth and Beauty: Lessons in the Philosophy of Art. Tehran: Markaz Publishing. [In Persian]

Ahi, Mohadeseh. (2014). Music and Emotion from the Perspective of Theories of Manifestation, Sensation, and Stimulation. Naghsh-e Jahan Humanities Research Quarterly, Eighth Year, New Series, First Year, Issue One, Spring 2014. [In Persian]

Coppleston, Frederick. (1996). A History of Philosophy: Greece and Rome. Translated by Mojtabavi, J. Tehran: Scientific and Cultural Publications. [In Persian]

Hanfling, Oswald. (2002). What is Art? Ramin, Ali, Tehran: Hermes Book City. [In Persian]

Kenya, Andrew. (2015). Philosophy of Music. Translated by Narimani, Golnar. Tehran: Ghoghnous Publishing. [In Persian]

استناد به این مقاله: اردلانی، حسین.، واعظی، ملیکه.، غفاری، مسعود. (۱۴۰۲). دفاع از نظریه‌ی انگیزش موسیقی با تکیه‌بر مفهوم کاتارسیس ارسطو، *فصلنامه علمی حکمت و فلسفه*، ۱۹(۷۶)، ۱-۲۶. doi: 10.22054/wph.2023.71049.2128

Hekmat va Falsafeh (Wisdom and Philosophy) is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4. 0 International License.