پاها، قلب‌ها و مغزها

مقدمه

کتابی از موسیقی‌شناس امریکائی، «زیگموند اسپات»، هنرموسیقی را برای آماتورها وعلاقمندان به‌این هنر چنین تشریح می‌کند:

«. . . هرگاه انسانی وحشی به‌یك مشت اصوات سازمان نایافتهٔ «موسیقی گوش فرادهد، محتملا خواهد گفت : «ریتم تنها عامل «موردنیاز است ـ کافی‌است فقط به‌وسیله‌ای زمان را نشان دهیم «وثابت نگهداریم، (همچنانکه امروزه موسیقی مدرن نیزکم‌وبیش «این‌نظررا تکرارمی‌کند.) انسان وحشی موسیقی را فقط به‌وسیلهٔ «پاهای خود می‌شنود که باتوجه به‌سطح تجربیات او می‌توان «این کیفیت را منطقی وقابل قبول دانست...

«. . . اگر انسان موسیقی را توسط پاهایش می‌شنیده است، ننگی «نیست، زیرا ریتم ساده‌ترین ودرعین حال اساسی‌ترین عاملی‌است «که صوت را به‌سوی زیبائی کشانده وهمو موجب تلطیف وتعالی «احساس شده است. از زمانیکه «نیروی شنوائی» انسان ازپاها «به‌قلبش راه یافت، عکس‌العمل‌او درمقابل موسیقی چه‌احساسی و «چه فیزیکی، صحیح‌تر، ظریف‌تر وعالی‌ترشد. انسان، برای‌آنکه «بتواند درشنیدن ازقلبش‌کمك بگیرد، یقیناً استعدادی روشنفکرانه

«به‌کار برده است. امروز یك دوستدار منطقی موسیقی از هرسه
«عامل فیزیکی، احساسی وعقلائی، به‌خاطر تلذذ از موسیقی کمك
«می‌گیرد ویك‌آهنگسازبزرگ، همواره درپی‌آنست‌که این تقاضای
«سه‌گانه را برآورده کند. موسیقی فقط برای روشنفکران ساخته
«نمی‌شود، بلکه‌همچنان برای پاها، قلب‌ها وفکرها وبه‌گفتهٔ دیگر
«به‌صورت فیزیکی، احساسی وتعقلی به‌وجود می‌آید وترکیب این
«سه باید به‌عنوان یك پدیده ویا واکنش روانی تلقی شود.»[1]

این نیز نوعی برخورد با موسیقی و «زاویه»ای که می‌توان این هنر را ازخلال آن بررسی‌کرد. اینگونه برخورد و استنتاج اگر «مسئله»ای را برای موسیقیدان (به‌معنای اجراکننده و خلاق هردو) روشن نمی‌کند، اما بهرحال، برداشتی صحیح ازآموزشی است‌که به‌آماتورها می‌توان داد.

متن

موسیقی متشکل ازعواملی چند است: ریتم، ملودی، هارمونی، طرح وفرم، رنگ‌آمیزی وغیره. . . که ریتم ابتدایی‌ترین و اساسی‌ترین آنهاست. اولین «ساز»های بشر اولیه، وسائل تولید ریتم بوده‌اند و اصوات حاصلشان مستقیماً، یعنی بدون دخالت اندیشه، برروی عضلات بدن تأثیر می‌گذاشته است.

ریتم نه‌تنها مجموعهٔموسیقی را به‌تدریج‌اعتلاء بخشیده، بلکه درایجاد وتحول‌عوامل بعدی؛ یعنی‌ملودی، هارمونی وحتی فرم و رنگ‌آمیزی تأثیر گذاشته است، به‌طوریکه اگرمحققی به‌دنبال خطسیرتاریخی وتحول این‌هنر باشد، درهیچ نقطه‌ای ازتحقیق خود، ازبررسی درباره ریتم وتأثیرات آن در سبك‌ها و فرم‌های مختلف دوران‌های متفاوت و پی درپی موسیقی فراغت نخواهد یافت. این‌محقق به‌آسانی می‌تواندکشف‌کندکه بشر اولیه باکوبیدن پاها برزمین یا سنگ‌ها برهم، به‌اجرای موسیقی می‌پرداخته است. او سپس

۱ــ The Art of Enjoying Music

به‌سهولت درمی‌یابد که موسیقیدانان بعدی درساختن آن عامل موسیقی که کم و بیش با قلب‌ها سروکار دارد، یعنی «ملودی»، تحت‌تأثیر غیرقابل انکار ریتم ومتریك بوده‌اند و بالاخره استفاده‌ای را که موسیقیدانان معاصر، مثلا «استراوینسکی» از ریتم‌کرده ونتایجی را که از «محاسبات ریتمیك ومتریك» عامل ابتدائی موسیقی حاصل‌کرده وبه‌کار برده‌اند، می‌شنود و درك می‌کند. خلاصه او ازمجموعهٔ این تحقیق براین‌نکته واقف می‌شود که ریتم، به‌مثابه یکی‌از عوامل پروپاقرص موسیقی، طی زمان‌های دراز همراهی خود را با عوامل دیگرهمچنان حفظ‌کرده است.

اگر ازمسیر موسیقی به‌اصطلاح «جدی» کمی منحرف شویم و نظری به «موسیقی جوانان امروز» بیاندازیم، قدرت واهمیت عامل ریتم را دراین یکی نیز مشاهده خواهیم کرد. در شکلی از این مقوله، ریتم به‌صورت یك «پریود متریك»، تقریباً از ابتدا تا انتهای قطعه تکرار می‌شود و می‌توان چنین گفت که دراین موسیقی، جزاین تظاهر، (صرف‌نظر ازمتنی شعری، که آن نیز تحت تأثیر پریودهای متریك موسیقی منظماً تکرار می‌شوند،) عامل با اهمیت دیگری به‌گوش نمی‌رسد.

همین‌پدیده، طی تاریخ‌تصوف درایران، مابین درویشان درحالت‌سماع به‌چشم می‌خورد. جالب است که درتلفیق «شعر وموسیقی» درسماع برخی از شاخه‌های تصوف، «مفهوم» کلام چندان اهمیتی ندارد و واحد اصلی، متریك‌ها و پریودهای ریتم موسیقی بوده نه‌واحد کلمه.

این‌بررسی نتیجهٔ‌جالبی درپی دارد: تکرار وتداوم یك پریود ریتمیك، مثلاً «یامب»[1] یا «آناپست»[1] وغیره...،پس‌ازآنکه مدتی‌ادامه‌یافت، تأثیری تخدیری مانند مستی یاخلسه درانسان ایجاد می‌کند. این تکرار هرچه‌پیش‌تر رود، قدرت تفکر عادی و معمولی را بیشتر از انسان سلب می‌کند و «مغز» را ازکار می‌اندازد وعضلات را ـ حتی تاآنجاکه، کم وبیش ناخودآگاه ـ به حرکت‌می‌آورد. واین‌تأثیر، درواقع مابین‌شاخه‌ای ازموسیقی‌جاز وطریقه‌ای ازسماع‌درویشان‌مشترك‌است. درجازنیز، همچنانکه‌موسیقی‌سماع درویشان، «کلام» غالباً بدون مفهوم و تنها دارای «زنگ» و ریتم است... درموسیقی سماع درویشان، کیفیت «شکستن کلمات معنی‌دار» از طریق تأکید دادن به «افاعیل» شعر، متناظر با تمهیدی است که درموسیقی جاز به‌کارگرفته شده

۱ــ اشکالی ازتوالی سیلاب‌های بلند وکوتاه، «یامب» یك سیلاب‌کوتاه و سپس سیلاب بلند، «آناپست» دوسیلاب‌کوتاه ویك سیلاب بلند.

است، یعنی «به‌هم‌زدن پریود میزانی» ازراه تأکید برروی پریودهای متیفی. نمونهٔ زیر را ملاحظه کنید :

درنمونهٔ بالا کسرمیزان «چهار- چهارم» است که هرضرب (سیاه) به‌یك چنگ نقطه دار ویك دولاچنگ تقسیم شده، ولی چون میدان گردش نتها (متیف : بدون درنظرگرفتن کشش زمانی هرنت) ازیك فاصلهٔ سوم تجاوز نمی‌کند، تکرار مجدد وشبیه «فیگور»ها فقط پس‌از (۴×۳=) ۱۲ توالی نتها عملی است و عامل ۳ در رقم ۱۲ سبب بهم‌خوردن نظم میزان «چهار چهارم» نمونهٔ بالا می‌شود.

این نمونه، کم وبیش فاقدآن عاملی است که ازآن به‌نام «ملودی» یاد می‌کنند، ازینروشیوهٔ ادامهٔ قطعه کمتر ازقوانین نتیجه شده ازملودی تبعیت می‌کند[1].

اینك درمقایسهٔ شعر و موسیقی، اگر بتوان «افاعیل» شعر را عاملی درآن هنر، متناظر با «ریتم» در موسیقی از یکسو، و «مفهوم کلمات» را از سوی دیگر همگون با خط ملودی گرفت، یکنواختی شیوه‌ها، مابین سماع درویشان و موسیقی جاز ظاهر وآشکار می‌گردد.

تأثیر عوامل متناظر درهنرهای پیشگفته نیز عیناً یکی است: درسماع ریتم مداوم کلام درویشان را به‌ترقص تحریك می‌کند؛ پاها (و بطورکلی عضلات بدن) به‌تحرك می‌افتند؛ درجازنیز از راه عامل ریتم عیناً همین‌تأثیر برروی عضلات بدن حاصل می‌شود.

اهمیت عامل ریتم درموسیقی «مدرن و درعین حال جدی» امروز، یعنی موسیقی الکترونیك نیز غیرقابل انکار است. اگر بتوان استنباطی کلی ازماحصل کاوشهائی که مدرنیست‌ها دردهه‌های اخیرعرضه کرده‌اند، برگرفت، باید احتمالاً گفت که شکل پریودیك ریتم دراین موسیقی استحالگی یافته، به‌جای‌آنکه، مانند موسیقی قبل‌ازخود، ازطبیعت گرفته شده باشد، اززندگی اجتماعی وآن حرکت که اراده انسانها درآن دخیل است نتیجه شده است. ازاین‌رو دراین موسیقی، ریتم شکل پریودیك خودرا ازدست داده و، درست

۱ــ به‌اغلب‌احتمال، همین‌فیگور پس‌ازچندبار اجرا به‌نیم‌پرده بالاانتقال می‌یابد و پس ازآنکه درآنجا یکی دوبار نیز ظاهر شد مجدداً به‌پردهٔ اولیه برمی‌گردد.

مانند زندگی انسان‌ها، حرکتی هیجانی و «غیرمنتظر» یافته است.

درموسیقی‌مدرن ریتم گاهگاه به‌وسیلهٔ‌خلاق‌موسیقی وازراه حسابهائی که ازمغز او تراوش می‌کند، تنظیم می‌گردد و این نکته شاید تا اندازه‌ای با تناظرعوامل سه‌گانه موسیقی: ۱- ریتم؛ ۲- ملودی و ۳- تمام بحث‌های مربوط به‌هارمونی، فورم و رنگ‌آمیزی، باانواع سه‌گانه تأثرات‌انسانی بر روی «پاها ـ قلب‌ها و مغزها» متغایر باشد. توضیح‌آنکه ازفحوای کلام این نوشته تااینجا چنین برمی‌آید که عامل اول موسیقی به‌طورکلی برپاها، یا عضلات بدن، تأثیرمی‌گذارد وعامل دوم برروی قلب یا احساس و بالاخره عوامل بعدی مغز ـ یا اندیشه ـ را متأثرمی‌کند، حال‌آنکه این تقسیم‌بندی تنها درحالتی کلی درست است و درکنار آن البته استثناهای فراوان یافت می‌شود، مثلاً مصنفین مدرن به‌یاری جستجوهای اندیشمندانه، پایهٔ ریتمیك خودرا تنظیم می‌کنند. با تمام این احوال بایدگفت که ریتم موسیقی، حتی اگر از ابتدایی‌ترین احساس خالق آن سرچشمه نگرفته و از «اندیشه»ی او اثری برگرفته باشد، تأثیرش به‌هرحال برروی ابتدائی‌ترین احساسات شنوندگانش، کم وبیش قطعی است.

***

واکنون به‌بحث پیرامون‌عامل دوم موسیقی، یعنی‌ملودی‌می‌پردازیم:

اگر این‌گفته درست باشد که موسیقی هرملت و هراجتماع، نشانه‌ای ازمشخصه‌های نژادی، تاریخی، تربیتی وسیاسی‌آن اجتماع دارد، این‌تفاوت یاامتیاز درنشانه‌های موسیقی، عملاً بیشتر درمقوله «ملودی» تظاهرمی‌کند تا دراشکال ریتمیك.

ممکنست در رد این ادعا، بلافاصله انواع متریك‌های مشخص ملل مختلف، مثلاً میزان «شش- هشت»درموسیقی‌ایرانی (رنگ وچهارمضراب)؛ «سنکوپ» درموسیقی سیاهان ومتریك مشخص موسیقی اسپانیائی و... و... درکنارهم درمقام مقایسه قرارگرفته این نتیجه به‌دست آید که: «ریتم نیز مبین خصوصیات ملی است.»

این استنتاج البته صحیح است، اما تاآن اندازه کوبنده و رسا نیست که بتواند ادعای پیشگفته را تماماً مردود شمارد، چراکه:

۱-تنوع ریتم اساساً محدوده‌ای‌کوچکتر ازتنوع ملودی‌دارد. توضیح آنکه «کشش‌های زمانی اصوات موسیقی» به‌ندرت بیش‌از هفت عدد است

(گرد، سفید، سیاه، چنگ، دولاچنگ، سه‌لاچنگ و چهارلاچنگ) واگرانواع دیگر را از راه ترکیب وتأکید کشش‌ها وضرب‌ها، (ومن‌جمله متریك میزان‌بندی‌ها) به‌حساب آوریم، برروی‌هم از بیست نوع تجاوز نخواهد کرد. در حالیکه تنوع در «توالی اصوات»، تنها درسیستم «معتدل» فواصل وگام کروماتیك، ازچند صد هزار متجاوز است و هرگاه سیستم‌های غیرمعتدل را نیز برآن بیافزائیم (این سیستم‌ها شاید هنوز دربیش‌ازنصف ملل جهان رایج است،) انواع ترکیب‌های ملودیك به‌چند ملیون سرمی‌زند.

۲ـ البته می‌توان ازخصوصیات«ریتمیك» موسیقی این یاآن سرزمین، درصورت‌آشنائی قبلی، به‌مشخصه‌های‌اجتماعی، تاریخی ونژادی هرسرزمین پی‌برد: معذلك اگر به‌دقت بنگریم، رابطهٔ‌مابین توده‌های مردم یك سرزمین و قالب‌های ریتمیك موسیقی آنها، درواقع رابطه‌ای ابتدائی است، یعنی به مجردآنکه درمردم آن سرزمین پیشرفتهائی روشنفکرانه رخ دهد، یا بامردم دیگرآمیزشی صورت پذیرد، این‌مشخصه‌های موسیقائی محومی‌شوند و وجه تمایز موسیقائی ملت‌های باهم آمیخته (وکمی‌هم پیشرفته،) درعامل ملودی شان رخ می‌نماید.

یکی دیگر ازخصوصیات ملودی را باید، فی‌المثل در پرش‌های‌مابین اصوات آن دانست ومی‌توان به‌شکلی ساده چنین گفت: درجوامعی‌که صفات ماجراجویانه درآنها کمتر است، درموسیقی ازفواصل‌کمتر جهنده وپرشدار استفاده‌کرده‌اند وبالعکس‌موسیقی‌ای‌که بااستفاده‌ازپرش، درمحدودهٔ‌بزرگتری ازاصوات ترکیب‌شود، معمولاً به‌ملل تعلق داردکه تنوع زندگی وآزادی فردی درانتخاب نوع زندگی درافراد آن بیشتر به‌چشم می‌خورد.

۳ـ عامل دوم موسیقی به‌طورکلی مبین کلیهٔ سنت‌ها و احتمالا فرهنگ یك سرزمین است که این پدیده‌ها خود از «رابطه انسان با طبیعت» بسیار متنوع‌تر ، ونیز روشنفکرانه‌تر، است. نتیجه این‌که:

٤ـ «ملودی»ها به‌مراتب صریح‌تر و بهتر از «قالب‌های ریتمیك» می‌توانند منعکس‌کنندهٔ روابط عاطفی‌انسان‌های یك جامعه باشند، درحالیکه قوالب و اشکال ریتمیك غالباً نشانی از فعالیت مردم یك سرزمین دربرابر پدیده‌های طبیعی دارد، مثلا درسرزمینی که به‌علت موقعیت‌های جغرافیائی آن، آب وهوای سردسیر مسلط است، انسان‌ها درمقابل این پدیدهٔ طبیعی ناگزیربه‌تحرك بیشترند ودرنتیجه موسیقی‌شان نیزدارای «تمپو»ی‌سریع‌تری

است، حال آنکه درمناطق گرم‌سیر نه‌تحرك به‌آن‌اندازه زیاد است ونه‌ازآنرو «تمپو»ی موسیقی‌آن‌چنان‌سریع. (بایدگفت‌که عکس‌العمل انسان‌ها درمقابل پدیده‌های طبیعی کم وبیش ناخودآگاه صورت می‌گیرد و بنابراین ابتدائی است). حال اگر این مردم، وسایل مدرن‌تـری درمقابل سرما یاگرما تعبیه کنند، تمپوی موسیقی‌شان نیز بـه‌اعتدال بیشترگرایش می‌یابد و رفته رفته «ملودی» موسیقی آنها نقش بـازگویندهٔ خواست‌هاشان را ـ که طبعاً پس‌از رفع گرفتاریها و حاجات اولیه، روشنفکرانه‌تر شده ـ برعهده می‌گیرد.

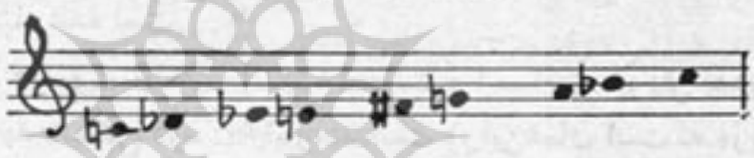
بدون‌تردید ملودی، حتی به‌عنوان عاملی‌مستقل درموسیقی، ازبرخی جنبه‌های ریتم تأثیر می‌گیرد. درواقع ملودی ترکیبی است ازتوالی اصوات وکشش زمانی برابر و نابرابر آنها. اینك اگر این جنبه از ریتم را به‌مثابهٔ استخوانبندی پیکر انسان درنظرآوریم، ملودی نقش «گوشت وپوست» این انسان را نمایش می‌دهد و از این رهگذر مظهر نمود خارجی اوست‌که البته از «طرح زمینه‌ای» (استخوان‌بندی) خود به‌صورت درشتی و ریزی هیکل، چاقی و لاغری آن و غیره متأثر شده است. اما مظاهر عاطفی او مانند طرز نگاه، خشم، مهربـانـی، ترس و امید قطعاً ارتباطـی بـا طرح اولیه یعنـی استخوانبندی ندارد.

درتجزیه و تحلیل ملودی، ساده‌ترین و اساسی‌ترین عامل، که بدون تردید درابراز عاطفی «بیان موسیقائی» نقشی پراهمیت دارد، عبارتست از «فاصله»ای‌که مابین هردوصوت پی درپی قرارگرفته‌است. درموسیقی اعتدال یافته مابین‌اصوات پی‌درپی، فقط دوفاصله مورداستفاده است: «پرده» و «نیم پرده»: درحالیکه درسیستم‌های غیرمعتدل تعداد فواصل‌مختلف مابین‌اصوات بیش‌از دوعدد است[1] که شاید بتوان این«چندگونگی» را براثر«عواطف بیشتر رازگویانه»ی‌مباشران‌آن‌سیستم‌ها تعبیرکرد، چه‌که‌اجتماعاتی بااین‌موسیقی، غالباً دارای فرهنگی ریشه‌دارتر و سنت‌هائی اصیل‌ترند و ازینرو عواطفشان رقیق‌تر، مبهم‌تر واسرارآمیزتر است.

درجهان‌امروز هنوزبسیارند جوامعی که موسیقی‌ای برزمینه‌های غیر

۱ــ دربارهٔ‌نوع وتعداد فواصل موسیقی‌ایرانی، فی‌المثل، کاوشهائی صورت گرفته وقطعی است‌که درکشورهای دیگرنیز دربارهٔ چگونگی وطبقه‌بندی فواصل موسیقی بومی هریك تحقیقاتی شده است که توجه خوانندگان را، برای بررسی بیشتر، به‌نتایج آن تحقیقات واین‌کاوشها رجوع می‌دهد، زیرا درهرحال بحث در اینباره درحوصلهٔ این‌گفتار نمی‌گنجد.

معتدل‌دارند. جالب اینجاست که کشورهای غربی، (که با کوششی روشنفکرانه، فواصل موسیقی‌شان را برزمینه «اعتدال» به‌سادگی وخلاصگی سوق داده‌اند،) حدود یك قرن پیش از بیان کمتر عاطفی موسیقی خویش به‌دلزدگی دچارشد، درراه دست‌یافتن به‌سطوح وسیع‌تر ابتکارات، به‌موسیقی سایرملل، ومنجمله شرق، روی‌آوردند. موسیقیدانان غربی (دقیق‌تر گفته‌شود: غالباً فرانسوی) ازبرخورد باسیستم‌های متفاوت موسیقی این‌جوامع، البته به‌استفاده مستقیم ازآنها اقدام نکرده، بلکه تنها جسارت آن یافتند که از قلمرو قوانین تثبیت شده و روشنفکرانهٔ مسلط برموسیقی چند قرنی خویش یا فراتر گذارند و سیستم‌های روشنفکرانه‌تری‌ابداع کنند: «کلوددبوسی» به«گام تمام‌پرده‌ای» دست می‌یازد، «آرنولد شوئنبرگ» «گام تمام نیم‌پرده‌ای» (۱۲ تنی) را پیشنهاد می‌کند و «الیویه مسیان» بااستفاده از شکسته شدن سدهای قرون پیشین وبه‌یاری یك رشته محاسبات ریاضی (و روشنفکرانه!) گامی تازه می‌سازد که آن را «مد انتقالی محدود» نام می‌نهد:



به‌این ترتیب:

هرکدام مکتبی را پایه می‌گذارند که تعدادی دیگر ازموسیقیدانها در آنها به‌کارمی‌پردازند آیا هدف تمامی ایشان جزکنکاشی برای یافتن «بیانی» دیگر است؟

اما «بیان موسیقائی» چیست؟

این پرسش‌آسان‌تر به‌پاسخ‌می‌رسد، اگربه‌همهٔ‌هنرها تعمیم وبدین گونه تغییریابد: اما «بیان هنری» چیست؟

می‌توان چنین گفت: «وسیله‌ای که هنرمند به‌کار می‌برد تا احساس خویش را از دنیائی‌که برای دیگران ناشناخته است، به‌آنها انتقال دهد.

زیگموند اسپات، موسیقی‌شناس امریکائی می‌گوید:

«ماده خام موسیقی... باید... ازراه الگوبندی ریتمیك، ملودیك، هارمونیك، رنگ‌آمیزی وفورم به‌سوی‌حصول زیبائی حرکت‌کند. اینچنین همکاری ممکنست با همین تعاریف در هرهنر دیگر نیز به ظهور برسد. درهنرهای دیگر تنها «ماده خام» چیزی دیگر است.

یك‌نقاش رنگ را؛ یك مجسمه‌سازگل رس، کچ، مرمر یا برنزرا؛ یك ارشیتکت سنگ، چوب ودیگر مصالح ساختمانی را و بالاخره یك نویسنده کلمات را به‌کار می‌گیرد. ماوراء تمام این مواد خام اندیشه، حالت واحساس هنرمند قراردارد که دارای نیروئی‌خلاق و تفسیرگونه است. هنرمندکسیست‌که برانتقال اندیشه‌ها، حالات و احساساتش به‌دیگران تواناست. اگر به‌استفاده آنچه گفته شده است، زیبائی و حقیقت یکی باشد، هنرمند از راه بیان احساس شخصی‌اش به‌چنان زیبائی دست می‌یازد که دیگران به‌حقیقت آن اعتراف‌کنند. عدم‌صمیمیت عموماً خیلی‌آسان درهنرآشکارمی‌شود، اما صمیمیت تنها نیز توانای هنرمندسازی نیست، بلکه وجود تسلطی نیز لازم است که او را ناچار قادر به‌انتقال احساسش به دیگران بنماید. همه‌کس می‌تواند اندیشه‌ای، حالتی و احساسی داشته باشد، و چه بسیار این احساس مشترك انسانی باخود هنر اشتباه شده است...»[1]

هنرمند درجهت انتقال «اندیشه، حالت و احساس» خویش به‌دیگران، در وهلهٔ اول به «بینشی درست» نیازمند است (واین‌همان است‌که «زیگموند اسپات» به «صمیمیت» تعبیر می‌کند.) به‌گفتهٔ‌بهتر، او ناگزیراست که درسیر عوالم پوشیده ازنظر دیگران، صمیمانه باآن عوالم برخورد کند: صمیمیت دراینجا نوعی«بیطرفی» است، نوعی «غیبت‌منش» است واین درواقع تحمیلی برهنرمند، ازسوی خود او نیست، زیرا که او درلحظهٔ رسیدن به‌زیبائی، زیبائی‌ای در دنیائی لطیف و معطر، چنان از «عطر گل مست می‌شود که دامنش ازدست می‌رود» ودراین‌حالت‌است‌که هنرمند می‌تواند، چون‌آئینه‌ای «بازتابندهٔ زیبائی» باشد. آئینهٔ او، البته تاآنجاکه ممکن بوده، صیقل‌خورده است و این جز باکوششی قبلی میسر نیست، کوششی‌که درعین حال «بیان» اورا والائی‌می‌بخشد وبیانی‌که به‌کمك«تکنیك»، چون‌آئینه‌ای صیقل‌خورده، توانائی انتقال احساس و انعکاس صحیح واقعیت را یافته است.

اما دیگران نیز سهمی دراین ارتباط دارند. آنها هدف این رابطه‌اند. اگرهنرمند رسالتی وپیامی دارد، آنها هستندکه‌گیرندهٔ این‌پیامند وبزرگترین مسئله انتقال دراینجا ظهور می‌کند: «آیا پیام به‌درستی فهمیده شده است؟» و «آیا هنرمند درانتقال احساس‌خویش به‌دیگران موفق بوده است؟»

---

۱ ــ همان‌کتاب.

اگر این انتقال برای هنرمندانی مانند شاعران، نویسندگان ونقاشان ونظایرایشان دوسویه‌است، برای موسیقیدانان همواره از ارتباط سه «تارك» حاصل می‌شود: خلاق، مفسر و گیرنده[1]. دراین ارتباط مثلث، اندیشه‌ها، حالات واحساسات هریك‌ازاین «تارك»های سه‌گانه، که خودانسانند و«قلب دارند»، البته بی‌تأثیر نیست.

ملودی، به‌عنوان عامل دوم (و بهتر بگوئیم، عامل دومی که عامل اول را نیز به‌خدمت گرفته است،) بیش‌از سایر عوامل (هارمونی، فورم و رنگ‌آمیزی) توانائی به‌خاطرسپرده‌شدن دارد. ملودی، موسیقی متجسدشده است وبنابراین درخاطر می‌ماند و زیبائی‌آن مستقیماً برقلب‌ها اثرمی‌گذارد.

تأثیر ملودی، چنانکه گفته شد، مستقیم است، یعنی در التذاذ ازآن، نیازی به‌داشتن‌اطلاعات فنی، تاریخی(مثلاشرح زندگی وزمان زیستن‌خلاق آن، سبك دوران او... وغیره) نیست. درواقع ازلحظه‌ای‌که، دراین رابطه، اطلاعات فنی و تاریخی به‌کمك آیند، درك موسیقی خصوصیتی روشنفکرانه می‌یابدکه ما آنرا درقسمت سوم این گفتار بررسی می‌کنیم.

مانده درشماره آینده

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱ــ در زبان‌های اروپائی، اجراکننده را به‌درستی «مفسر» می‌نامند وما شنونده را به‌سیاق مطلب قبلی «گیرنده» گفته‌ایم.