رسالهٔ استفهامی

● حامد اصغرزاده
به: س. توحیدلو

فرهنگ همواره دو قطب را می‌آفریند، نه فقط جنایتکار را در یک سو و معترض را در سوی دیگر، بل پیشرفت از دیدگاه جنایتکار را و ایستادن و اندیشیدن معترض را.
بابک احمدی، مدرنیته و اندیشهٔ انتقادی | فصل چهارم | دیالکتیک روشنگری[1]

«هنر اساساً صورت است.» وقتی بورکهارت کتابش را با این حکم درست آغاز می‌کند و سپس در ادامه می‌کوشد تا نشان دهد چگونه هنر مقدس وابسته به صورِ رمزگونهٔ آیین‌های دینی است و مثلاً تمثالِ بودا و یا شمایل‌های مذهبیِ سده‌های میانه نه تنها به دلیل مضمون مذهبی‌شان، بلکه به خاطر حضور رمزهای خاصِ معمولاً ناپیدایِ آنها، آثاری مقدس هستند. یا این‌که بیشتر آثار دورهٔ رنسانس و باروک را که با مشخصهٔ آثاری مذهبی شناخته می‌شوند، نمی‌توان مقدس نامید، به این خاطر که زمین صوریِ این آثار با آثار ذاتاً دنیوی و غیردینیِ آن دوران مشابهت دارد و اساساً بینش روحانی ضرورتاً به زبانِ صوری خاصی بیان می‌شود و اگر این زبان نباشد و در نتیجه هنر شبه‌مقدس، صورت‌های مورد نیاز خود را از هر قسم هنر غیر دینی اخذ کند، آشکار می‌شود که بینش روحانی از امور وجود ندارد؛[2] ندانسته اثر هنری را به مثابهٔ امری اخلاقی جلوه می‌دهد، اثری که مقید به اخلاق فرهنگ توده‌ایِ آن اجتماعِ خاص می‌باشد و اخلاق توده‌ای است که پیش‌فرض و پیش‌نهادهٔ تعریف دین و گسترهٔ معنایی‌اش در آن فرهنگ محسوب می‌شود.

اساس بحث بورکهارت در این امر خلاصه می‌شود که مخاطب از صورتِ اثر و جوهر کیفیِ آن، نوع نگاه روحانیِ پدید آورنده را که در حقیقت در چارچوب آموزه‌های معنویِ آن مذهب بوده، دریابد و این دریافت، ادراکی محسوس باشد و نه عقلایی. پس دریافت صورت اثر، امری محسوس است و نه معقول و بنابراین صورتِ ادراک شده به آن صورت‌های ذهنیِ شکل‌دهندهٔ علم مخاطب، که صورت‌های محسوس نامیده می‌شوند، چیزی تازه می‌افزاید.

نکته‌ای که بورکهارت، اما، آن را نادیده می‌گیرد با دید نسبی‌انگارانهٔ تفکرِ امروز سخت مغایر است، یک صورتِ محسوس در اساسِ خود صورتی است بدون ارجاع به زبان، و چون بورکهارت می‌خواهد این صورت‌های محسوس را به‌طور جهان‌شمولی شرح دهد، و بنابراین آنها را به صورتی معقول بدل و بیان می‌کند، نمی‌تواند از گسترهٔ تأویلیِ مخاطبانِ تاریخی رها شود. چون اثری را که مقدس می‌نامد با زبان تشریح می‌کند، در پی همبسته کردن و نظام بخشیدن به این افقِ تأویل‌های ممکنِ اثر می‌باشد. در نتیجه عمل بورکهارت چیزی نیست جز همان کنشِ سرکوبگرانه‌ای که در دلِ اثر هنریِ برخاسته از فرهنگ توده‌ای و عملِ نقدِ آن وجود دارد.

با دقت در بحث بورکهارت می‌توان پی برد که چرا آهنگساز معروفِ رنسانس ـ جیووانی پیر لوئیجی دا پالسترینا[3] ـ نجات دهندهٔ موسیقی مذهبی کلیسایی شناخته می‌شود. او کسی است که نظم ساختاریِ متزلزل‌شدهٔ موسیقی مذهبی را به آن باز می‌گرداند و بار دیگر قواعدِ همبستگی‌های نهاده شده در پیکرهٔ موسیقی قرون وسطی را از تمامِ عواملِ ناساز و نامطبوع و بالطبع غیرمذهبی می‌زداید. این عناصر مخشوش‌کنندهٔ درونی عبارت بودند از: کاربرد ملودی‌های عامیانه در بخش‌هایی از یک اثر چندبخشی (پولیفونی)، ریتم‌هایی که با ضربه‌های تکرارشوندهٔ متریک در ساختن فرم‌های رقص و مادریگال‌ها (قطعاتِ آوازی بروی اشعارِ غیرمذهبی) بکار می‌رفتند، تضاد و تقابلی که میان پولیفونی و هموفونی (تک‌بخشی) وجود داشت، هارمونی

کروماتیک و حرکت کروماتیک ملودی که در اساس مخاطب را از خوگیری به نظمی روحانی بازمی‌داشت. در نتیجه در چنین موسیقی‌ای گویی چیزی تجلی می‌کند که انگار فرشتگان در فضایی تهی برای انسان‌هایی که در بستر مرگ دیگر همشکل و همسان یکدیگرند، آوازی نویددهندهٔ بخشایش سر می‌دهند. این موسیقی که زیبایی را به اخلاق می‌پیوندد، عاقبت همچون چهره‌ای از اخلاق رخ می‌نماید؛ اثری که در بنیان خویش استوار است به ایدئولوژی و قوانین اخلاقی. و در نهایت اثری همگانی و عامیانه و پست که سرانجام معنایی «بد» به‌خود خواهد گرفت. شاید در این زمان و امروز، وقتی که حقیقت موسیقی به صدا و مناسبت میان اصوات ناموزون و مهم‌تر، رویکرد نیت‌گونِ مؤلف به نامیدن یک جزء واحد به نام اثر هنری، بازگشت می‌کند، واژهٔ «بد» طنینی گزنده‌تر و ناامیدتر بیابد؛ دروغ، برای شناختن نظامی که همواره می‌کوشد تا کلِ زیبایی را به انسان انتقال دهد، و ما این واقعیت را در می‌یابیم که روایتگر دروغی زیباییم.

بر خلاف پاسترینا، آهنگساز هم‌عصرش ـ کلودیو مونته وردی[۴] ـ در ساخته‌هایش نظیر ویپرها [Vespers] و ماگی فیکا [Magni ficat]، حتی عناصری از آثار غیرمذهبی‌اش، مادریگال‌ها، می‌گیرد و بافتی ناهمگون شکل می‌دهد از ملودی‌های تونال و کروماتیک، از تضادی میان پولیفونی‌های تقلیدی و آوازهای تک‌صدایی. و عاقبت ارکستراسیونی از سازهای دورهٔ رنسانس چنان پدید می‌آورد که ساختار دراماتیک و نمایش‌گونهٔ اثر را به اوج می‌رساند.[۵] اکنون پس از چند سده، شنوندهٔ اثر مونته وردی تصاویری را که نشانه‌های موسیقاییِ اثر برایش می‌سازند، تصویری بدیع می‌یابد، تصویری امروزی، تصویری که درگیر مناسبات دینی و پرسش‌های اخلاقیِ امروزِ اوست. اثری که کنشی استفهامی به مخاطب خود معرفی می‌کند، و این‌که سرانجام او از خود می‌پرسد چگونه شادی در پایان قطعه آشکار می‌شود. به همین دلیل است که موسیقیِ پالسترینا همچون موردی اخلاقی جلوه می‌کند، در حالی که آثار مونته وردی به علت وجود همان ناسازه‌های درونی و ناهمگونی‌های ساختاریش، کارکرد هنری تعالی‌گرا می‌یابد. یک ملودی آشنای ایرانی، امروزه به گوشِ مخاطب متنی خودبسنده می‌آید؛ متنی که همهٔ اسرار را به یکباره فاش می‌کند و حتی جایی اندک برای بازگوییِ مخاطب باقی نمی‌گذارد. متنی است که در درونش با خود درگیر نیست و مخاطب خویش را به سکونی دردآور فرا می‌خواند و نه به کنش و مکالمه. نیچهٔ با بینشی نقادانه دربارهٔ موسیقیِ واگنر می‌نویسد: «چیزی خطرناک‌تر از ملودیِ زیبا نیست. هیچ چیز با چنان قدرتی، ذوق را سرکوب نمی‌کند. هرگاه به ملودی‌های زیبا، بار دیگر عشق ورزیده شود، دوستان من، از دست خواهیم رفت.»[۶]

شاید همین خصوصیت ژرف ساختِ موسیقی ایرانی باشد که اجازه نمی‌دهد در همین شکل و فرم به هنری مدرن ارتقاء یابد، حال استفاده از همین ساختار و چارچوب‌های بنیادی همراه با سازبندی و هارمونی فونکسیونلِ کلاسیکِ غرب هیچ تغییری در ماهیتِ پایه‌ای آن نمی‌تواند پدید آورد. همان سکون و همان زیباییِ پیش‌نهاده را با خود همراه خواهد کرد و چالشی در زیباییِ درونیِ متن بر جای نخواهد گذاشت. نواهایی که همچون آوازهای سیرن‌ها، اولیس را می‌فریبد و او از خود بیگانه شده و به سوی آن پیش می‌رود، او می‌رود تا در میان نواهایی دل‌انگیز جان سپارد، او، اما، خود را به دکل کشتی‌اش زنجیر می‌کند؛ او آگاه است.[۷] موسیقی مدرن این منشِ ارجاع به آگاهی را در خود نهفته دارد و با این نشانهٔ ذاتی است که مخاطب را به کنشی در ذهن هدایت می‌کند. بنابراین اثر موسیقایی مدرنی که با چنین منش مخاطره‌آمیزی با مخاطب رو در رو می‌شود و در نقشِ ستمگری حضور می‌یابد، دیگر نمی‌تواند سازندهٔ تمامیتی دروغین باشد و پس قدرت آن را نیز ندارد که مخاطبش را به‌از خود بیگانگی سوق دهد؛ این است دلیل آن‌که هنر مدرن همواره درون خود موردی پیش‌بینی‌ناپذیر را به همراه دارد. و سرانجام و بارها مهم‌تر این که، منِ آگاه در مقامِ یک مخاطب، وقتی در زاویهٔ دیدِ اول شخص قرار داشته باشد، به هیچ اثر هنریِ مدرنی اعتماد نمی‌کند. در دیالکتیکِ روشنگری برای نشان دادن موقعیت هنر مدرن می‌خوانیم:

«وسوسه‌ای که پری‌ها می‌آفرینند بی‌اثر می‌ماند، تنها اندیشه‌هایی ژرف می‌آفرینند؛ یعنی به هنر تبدیل می‌شود.»[۸]

مسأله این است که من در آگاهیم این امر را دریافت می‌کنم که در نسبتم با جهان، زندگی مصیبت‌بار و اندوه‌آورِ محکوم به مرگی را تجربه می‌کنم و در عین حال در روایت سوم شخص از خویش، خود را در مقامِ یک رستگاردهنده در می‌یابم. حال این آگاهیِ من وقتی در جایگاه یک مخاطب قرار گیرد، دوگونه روایت از اثر می‌تواند ارائه کند: روایتِ اول

شخص؛ موسیقی مدرن وقتی با این گونه خوانش برخورد می‌کند، جهانِ شگفت‌آور خویش را می‌گشاید؛ جهانی که عمیقاً مخاطب آن را نامعقول ادراک می‌کند و هنگامی که مخاطب روایت سوم شخصِ خود را از رودررویی خود و اثر می‌خواند؛ اثر هنری مدرن با رویکردی شناخت‌شناسانه تجلی می‌کند و به رمزِ جهانِ تبدیل می‌شود، به امکانِ ظهورِ جهانِ دیگر، به امکانِ وجود.

بلا بارتوک[9] در واپسین سال‌های زندگی‌اش به ساختن آثاری همچون کنسرتو برای ارکستر و کنسرتو ویولن و یا کنسرتو پیانو شمارهٔ ۳ روی می‌آورد؛ آثاری که پر از تناقض و سرشار از پیچیدگی‌های ساختاری هستند، درون‌مایه‌هایی را از موسیقیِ بومیِ سرزمینش، چه از جنبهٔ کاراکتر ملودی و چه اجزاء ریتمیک آن، با تغییری در ماهیتِ ساختاریشان بکار می‌گیرد. این آثار به زیبایی چیزی را خاطرنشان می‌کنند؛ برای «من» نامعقول، اثر مدرن چندان معقول به نظر نمی‌رسد. و این‌که اثبات می‌کنند: اثرِ هنری مدرن با مصالح و عناصرِ خویش یکسر عقلایی برخورد نمی‌کند. یا وقتی ملودی‌های شناخته شدهٔ محلی در سمفونی شمارهٔ ۴ چارلز آیوز[10] در هزارتوی هارمونی‌های کروماتیک و ملودی‌های آتونالِ هم‌زمانِ سایر بخش‌ها ماهیت شخصیتی خود را از دست می‌دهند و به چیزی بیگانه بدل می‌شوند. آیوز با تمهید چند تونالیتکی و به هم تنیدن چندین تونالیتهٔ مختلف در زمانی واحد، از تمامی ملودی‌های مأنوس، آشنایی‌زدایی کرد. جان کیج[11] نیز از راهی متفاوت در سونات‌های معروفش برای پیانوی دستکاری شده که درسال‌های ۴۸-۱۹۴۶ ساخت، با انحراف از صداهیِ متداولِ ساز، به نتیجه‌ای مشابه دست یافت. چنین اثر ناآشنایی است که توانایی دارد مخاطب را وارد یک پراکسیس کند، این کنشِ ذهنی حتی در غیاب اثر نیز باقی می‌ماند، و تأثیر آن تا زمانی که صورتی معقول از آن حاصل شود، به حیاتِ ذهنی و آفرینشگر خود ادا به می‌دهد. تنها پس از این مرحله است که لذتِ محسوس از اثر دیگر لذتی نوستالژیک خواهد بود. خبر در حالتی که مؤلفه‌ای از ساختمانِ درونی اثر دگرگون شده و یا افقِ دلالت‌های متن در اثرِ خوانشِ دیگرگونهٔ روای، گسترهٔ معنایی دیگری را پیش کشد. الیویه مسیان[12] ـ آهنگساز فرانسوی ـ این مؤلفهٔ بنیادی را ریتم معرفی کرد و سپس کوشید ساخته‌های خود را بر پایهٔ اصول ریتم در مکتب موسیقایی هند جای داده و زبان مدرن موسیقی‌اش را پایه‌ریزی کند. او در ادامهٔ آثارش باگسترش این ساختمان ریتمیک و با الهام از آواز پرندگان در اثری همچون بیداری پرندگان توانست به قابلیتی دست یابد که شنونده را در احساسی از بی‌زمانی و فقدان وزن و یا به گفتهٔ خودش «زمان بی‌ضرب» فرو برد.[13]

او با نظری ژرف و بخردانه به ساختار موسیقی هند توانست در نهایت همین جنبهٔ بخردانهٔ نگاهِ خود را در عمل نیز به اثبات رساند. مسیان می‌نویسد: «اجازه ندهید هیچ‌گاه فراموش کنیم که نخستین و درونی‌ترین عنصر موسیقی ریتم می‌باشد و این جنبهٔ یکهٔ ریتم پیش از هر چیز تغییر ضرب‌ها و مقدار کشش آنهاست.»[14] کشف همین محتوی بدوی ریتم، که در بنیانِ خود در موسیقی هند و موسیقی سده‌های میانه و ماقبل آن در ایران در نقطهٔ مقابل اصول ریتمیک موسیقی غرب قرار می‌گرفت، او را شیفتهٔ ماهیت دیگرگونهٔ معناشناسانهٔ موسیقی ساخت. او بر پایهٔ نسبی‌انگاریِ شناخت‌شناسانه، چارچوب‌های مفهومی ـ شناختیِ فرهنگ خود را در این ماهیت متفاوتِ معنایی موسیقی‌اش پی نهاد. به گفتهٔ پل گریفیث: «کاربرد ریتم‌های موسیقی هند میان را به صداهی ویژهٔ موسیقیِ هند نزدیک نمی‌کند، مجموع اصوات نهایی مطلقاً از آنِ میان است.»[15]

و این طریقی است که آهنگسازانی همانند حسین دهلوی، ثمین باغچه‌بان، مسعودیه و پرتراب درست بر خلاف آن عمل می‌کنند؛ ملودی‌هایی در مدهای متداول ایرانی همراه با هارمونی کلاسیک و ریتم‌های ساده. آدورنو زمانی نوشته بود: «یک آهنگساز آوانگارد باید زبان خودش را برای خودش بیافریند و در عین حال از شکنندگیِ آن باخبر باشد.»[16]

و سرانجام نکته‌ای که روشنگر موقعیتِ امروزیِ هنر شنیداری ماست، این است که همهٔ مجموعهٔ اصوات قابل دریافت با گوش و حتی سکوت می‌توانند در مقام اثر موسیقایی تعالی‌گرا قرار گیرند، خبر آن‌چه در CD: آثار سمفونیک آهنگسازان ایرانی، عرضه شده‌اند.

در آخر اثری معرفی می‌شود که بیش از همهٔ نوع‌های موسیقی نو که مدعی داشتن ساختاری مدرن با درون‌مایه‌هایی برگرفته از سنت ایرانی‌اند، مخاطب را درونِ متنی قرار می‌دهد که بسته به افق انتظارها وافق دلالت‌ها و تأویل‌هایش، مسأله‌ها را و راه‌حل‌هایی را پیش می‌کشد تا

ارزش‌هـــای زیـــبایی‌شناسانهٔ درون یک فـــرهنگ را بـــا پیش‌نهاده‌هایی که در دل همان فرهنگ آفریده شده‌اند، که در نهایت نیز در قالب منطق زبانیِ آن، صورتی معقول یافته و شناخته می‌شوند، به داوری فرا خواند. پس از آن دیگر راهی باقی نخواهد ماند، جز آن که اعلام کند: «من ایرانی نیستم.»

«ساعت خود را بروی عدد دوازده کوک کنید، چند دقیقه که به ساعتِ یازدهِ شب فرصت دارید، آرام به روی نیمکتی که خود مکان آن را انتخاب کرده‌اید، بنشینید، چشمانتان را بـا نواری سیاه بپوشانید تا نور از آن رخنه نکند. حال که ساعت یازده است شما آماده‌اید تا موسیقیِ خویش را بشنوید پس به تمامی، صداها را که می‌شنوید، گوش کنید.»■

یادداشت‌ها

۱. بابک احمدی / مدرنیته و اندیشهٔ انتقادی / نشر مـرکز / فـصل چهارم: دیالکتیک روشنگری / ص ۱۳۶ / ۱۳۷۷

۲. تیتوس بورکهارت / هنر مقدس / ترجمهٔ جلال ستاری / انتشارات سروش / مقدمه

3. Giovanni pierluigi PALESTRINA

4. Claudio MONTEVERDI

۵. در این مورد بنگرید به: تاریخ جامع موسیقی / آلک رابرتسون و دنیس استیونس / ترجمهٔ بهزادباشی / انتشارات آگـاه / جلد دوم: رنسانس و باروک / ص ص ۳۳۵-۳۳۳

۶. فریدریش ویلهلم نیچه / قضیهٔ واگنر / ترجمهٔ رؤیا منجم / نشر پرسش / ۱۳۷۶ / ص ۵۹

۷. در سرود دوازدهم اُدیسه، کشتی اولیس و هـمراهـانش از بـرابـر ساحلی می‌گذرد که سیرن‌ها یا پریان دریایی در آنجا آوازی جادویی سر می‌دهند تا میهمانان را به سرزمین خود دعوت کنند. هر کس این دعوت را بپذیرد، کشته خواهد شد. پس اولیس گوش همراهانش را با موم می‌بندد و فرمان می‌دهد که او را به دکل کشتی‌اش زنجیر کنند. نگاه کنید به هومر / اودیسه / ترجمهٔ سعید نفیسی / انتشارات علمی و فرهنگی

۸. بابک احمدی / مدرنیته و اندیشهٔ انتقادی / ص ۱۳۴

9. Bela BARBARTOK (آهنگساز اهل مجارستان)

10. Charles IVES (آهنگساز آمریکایی ۱۹۵۴-۱۸۷۴)

11. John CAGE (آهنگساز آمریکایی ۱۹۹۲-۱۹۱۲)

12. olivier MESSIAEN (۱۹۹۲-۱۹۰۸)

۱۳. فوزیه مجد / از پیوند و یگانگی: طرحی برای فارابی و مسیان / فصلنامهٔ موسیقیِ ماهور / سال اول / شماره ۳ / بهار ۱۳۷۸

14. Paul GRIFFITHS, Modern Musik: A concise History Thames and Hudson, p.120.

15. ibid. p.122

۱۶. بابک احمدی/خاطرات ظلمت/نشر مرکز / آدورنو و دیـالکتیک منفی / ص ۲۳۱