زبان‌های هنری روح زمان

بررسی تطبیقی امپرسیونیسم در نقاشی، ادبیات و موسیقی

ماندانا پرنیان[1]

اشاره

اگر هر سبک هنری را، فارغ از اقتضائات طبیعی ظهور آن در یک هنر خاص، که هسته‌ی مرکزی آن سبک را شکل داده است. آنگاه می توان با بررسی عمیق آن سبک نائل شده و همچنین تأثیر و تأثرات هنرهای گوناگون مقاله‌ی حاضر، که پنج سال پیش در شماره‌ی نود و نه –صد کتاب ماه هنر با عنوان «بررسی تطبیقی امپرسیونیسم در نقاشی، ادبیات و موسیقی» منتشر شده بود، به دنبال نشان دادن این نکته است که «روح زمانه، ضرورت‌های خویش را در بطن هر روند هنری اصیل بر جای می گذارد، و هنرمندان واقعی، اصالت دریافت‌های عمیق خویش را به صورت ترجمان ریشه‌ای دستاوردهای یک زبان به زبان دیگر، مطرح می کنند.» در نظر آوریم، به نوعی مواجهه‌ی خاص با فرم یا محتوا در آن سبک می رسیم نحوه‌ی ظهور آن اندیشه‌ی مرکزی در شاخه‌های گوناگون هنر، به درک برهم در برحه‌های گوناگون تاریخی را مورد بررسی دقیق تری قرار داد.

درآمد

مدرنیته‌ی نابهنگام در بسیاری از جوامع مشرق زمین، کارکرد و ارتباط منطقی جامعه و عرصه‌های گوناگون مسائل اساسی‌ای چون اقتصاد، سیاست، روابط اجتماعی، فرهنگ و هنر، مذهب و... را در بنیان‌های مفهومی و ساختاری خود دچار اختلال و خدشه‌های جبران‌ناپذیری کرده است. انکارناپذیری عمق فاصله‌ی بنیان‌های فکری/معنوی و فرهنگی/هنری شرق و غرب کره‌ی زمین، موجب شده است که تا به امروز نیز مشکل این هم‌نشینی دوسویه در بسیاری از موارد لاینحل باقی بماند. به ویژه آنکه –در پی یک جمع بندی کلی– باید اذعان داشت که بخش عمده‌ای از ارمغان غرب برای انسان شرقی تا به امروز نیز –با وجود گذشت چندین سده– همچنان در لفافی بسته‌بندی شده و غریب و ناآشنا باقی مانده است. آنچه اکنون در سرزمین ما و در بسیاری از کشورهای مشابه دیگر در جریان است، واکنشی یکدست و یکپارچه نیست. دو گرایش عمده، ارزش‌های کمی و کیفی مجموع تمایلات و نظریات گوناگون را در تمامیت خود در بر می‌گیرند: از یک‌سو باورهای برخاسته از تعلقات بومی و خود ویژه‌ی وطنی، همراه با استعمال روزافزون واژگانی چون هویت، ملیت و غیره بر سر زبان‌هاست و از سوی دیگر مدافعان سرسخت مدرنیته و دستاوردهای آن برآنند تا به همگان بقبولانند که جز با نفی داشته‌های کهن خویش، هرگز نمی‌توان مسیر تحول و تکامل را به سوی فردایی بهتر هموار ساخت!

اما به دور از همه‌ی اختلاف نظرها و مناقشات کنونی در جامعه‌ی روشنفکری معاصر، بهتر است تا امروز با نگاهی منطقی و علمی و بدون تعصب و پیش‌داوری، همه‌ی مسائل مورد بحث را از نو مورد بررسی و تأمل قرار دهیم.

مدرنیته که در اساس خود غربی است، محصول بدیهی فضای جغرافیایی و تاریخی (تاریخ سیاسی، اقتصادی و اجتماعی) اروپای غربی می‌باشد. مدرنیته معرف یک عصر تاریخی است. بنابراین تنها مفهومی فلسفی یا نسخه‌ای ادبی به شمار نمی‌رود. بلکه می‌توان آن را از جهتی نمود یک تمدن انگاشت. تمدنی که در ماهیت خود معرف یک عصر و یک دوران تاریخی است. دورانی که در اروپای غربی با پایان یافتن قرون وسطی آغاز می‌شود و در پی آن تحولات نوینی در زمینه‌های گوناگون علم، فلسفه، اقتصاد، هنر، سیاست و مذهب به وقوع می‌پیوندد و موجب می‌شود تا تمدن غربی تغییری بنیادین را در ماهیت تاریخی خویش به تجربه بنشیند.

از این پس مدرنیته‌ی غربی با دو خصوصیت اصلی خود متولد می‌شود: نخست، خصلت تاریخی بودن آن و دیگر، ویژگی تام بودن مدرنیته که با وجود چندگانگی و تضادهای درونی و نوسان‌های موجود در آن، در مجموع از بنیادی یکپارچه برخوردار است. چنانکه مدرنیته که فقط در جغرافیای تاریخی غرب قابل فهم بود، همه‌ی آنچه را که به نوعی در مسیر رشد و تحول خود از دنیای شرقی وام گرفته بود، به نحوی درونی، از آن خود کرد. منجمله مسیحیت را که خواستگاهی شرقی داشت!

اما در این راستا، بسیاری از روشنفکران معاصر شرقی –از جمله اندیشمندان ایرانی– مدرنیته را همچون یک تمامیت که نمای اصلی تمدن غرب است، در نظر نگرفتند و بعضا به بعد فلسفی آن بیش از سایر ابعاد مدرنیته بها دادند. لیک منطقی است که این جریان را در همه‌ی ابعاد آن و به صورت چندجانبه مورد بررسی قرار دهیم و در این راستا از درک درست آن مکانیسم بنیادین که مدرنیته را واداشت تا از سطح حیات درونی خود فراتر رود و به فضای جغرافیای برونی راه یابد و جهانی شود، و تمامیت کره خاکی را به شکلی مسئله‌ساز مشروط به زیست خود کند، غافل نمانیم. اگرچه که به ویژه در کشور ما زمانی از مدرنیته صحبت شد که دنیای غرب به تدریج رو به بحران آن پیش می‌رفت. یعنی به دوران پس از آن یا همان«پست مدرنیته»می‌اندیشید!

کوتاه سخن آنکه اکنون جهانی‌شدن پدیده‌ای اجتناب ناپذیر است.

جهانی‌شدن که در حقیقت پدیده‌ای اقتصادی–سیاسی است، به ناگزیر از مشرب همه‌ی منابع فرهنگی، هنری و... سیراب می‌شود. به نظر می‌آید که در ناگزیری شرایطی که اکنون پیش روی ماست، با وجود مقاومت طبیعی فرهنگ‌های بومی و غیره مدرن، در نهایت شاهد شکل‌گیری تدریجی «ترکیب ارزش‌ها»ی مدرن و سنتی، غربی و شرقی –به‌طور توأمان– خواهیم بود!

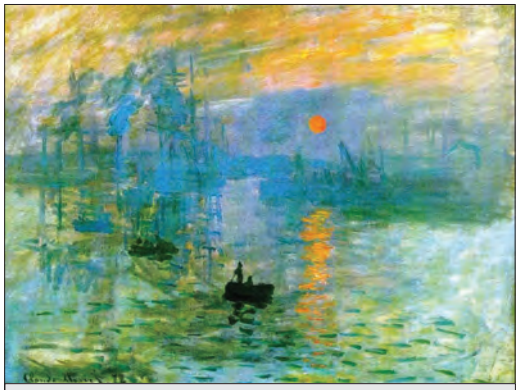
باید بپذیریم که جهانی‌شدن مدرنیته و خروج از فضای جغرافیایی غرب، و برقراری ارتباط آن با کشورهای غیر غربی و شرقی –به صورت یک حرکت گسترده‌ی اجتماعی/ تاریخی– شرایطی را پدید می‌آورد که در پی آن، امکان هرگونه بازگشت قطعی به گذشته، به طور حتمی از بین می‌رود. حادثه‌ی تصادم مدرنیته‌ی پرسرعت با بستر سنت‌های ایستای ممالک غیر غربی، حتی ریشه‌دارترین عوامل را نیز دستخوش این حادثه می‌کند. حادثه‌ای که در برگشت‌ناپذیری آن نبایست شک کرد!

پیدایش شرایط عدم بازگشت تاریخی یقینا سنتزی جدید را ایجاب می‌کند. همان‌گونه که پیش‌تر نیز ذکر شد، «ترکیب ارزش‌ها» می‌تواند راه حلی بر این معضل فرض شود. اما این که نسخه‌ی این ترکیب چگونه و به چه صورت نوشته خواهد شد، شاید در برخی جوامع، در دست تهیه و در بسیاری دیگر هم‌چنان مورد بحث و گفتگو و بررسی اندیشمندان و متفکرین و هنرمندان باشد.

معمولا در روند شکل‌گیری سنتز یا سنتزهای تازه و جدید، آشنایی کامل با تمامی عناصر بنیادین و سازنده، و وقوف بر بستر تولد و تحول و تکامل تاریخی آن‌ها، امری ضروری و واجب به نظر می‌رسد. اکنون شکل گذشته‌ی تمدن‌های کهنی چون تمدن یونان، تمدن ایران، تمدن مصر و... در جامعه‌ی معاصر و کنونی این جوامع وجود خارجی ندارد و از حیاتی زنده برخوردار نیست. ولی از طرفی می‌تواند تضمین کننده‌ی بخشی از بدنه‌ی اساسی تفکر سالم و زاینده‌ی جامعه‌ی وارث آن باشد. شکی نیست که در اینجا ضرورت امر شناخت و بررسی عمیق گذشته‌ی تاریخی هر سرزمینی جزء ضروریات نیازهای کنونی جامعه‌ی آن محسوب می‌شود. ولی از دیگر سو، حال که جهان هر لحظه بیش از پیش مرزهای جغرافیایی را در می‌نوردد و پشت سر می‌گذارد، به همان نسبت لازم است تا ریشه‌های بنیادین آنچه که از چند سده‌ی پیش در جوامع به اصطلاح غربی شده به ناگهان بعیده شده است، بازبینی و بازنگری شود. این روند بررسی گرچه گاه با تأخیر بسیار صورت می‌گیرد، ولی به هر حال آگاهی بر آن و وقوف به نتایج این آگاهی در هر شرایطی مفید فایده خواهد بود و در قضاوت و انتخاب، مسیری سالم را فراهم خواهد ساخت؛ با این باور و اعتماد که رجعت به تاریخ و درک زوایای گوناگون آن، با انگ و برچسب واپس‌گرایی، مهر باطل نپذیرد!

***

امپرسیونیسم (Impressionism) در واقع نخستین جنبش مدرن در هنر اروپایی است. در پی شکل‌گیری این جریان هنری، هنر نقاشی به عنوان برترین مقام در عرصه‌ی هنرها، از اهمیت بی‌سابقه‌ای برخوردار شد. چرا که با امپرسیونیسم، نقاشی، الفبا، وسایل و ابزار خویش را به یاد آورد و از این رهگذر بر استقلال و اصالت عناصر بصری تجربه در برابر عناصر مفهومی تأکید ورزید؛ توانمندی‌های خود را بر ارزش‌هایی بنا نهاد که طبیعتا در دیگر زبان‌های هنری چندان کاربردی نداشتند و از این‌رو برگردان و ترجمان دستاوردهای آن به زبان‌های هنری غیر بصری امکان‌پذیر نبود. بدین ترتیب، امپرسیونیسم که در پرونده و شجره‌نامه‌ی هنری خود، وارثِ به حق رئالیسم (Realism) محسوب می‌شد، از این مرحله به بعد، بر استقلال بیانی هنر نقاشی صحه گذاشت.



کلود مُنه / ۱۸۷۳

در نیمه دوم قرن نوزدهم، در زمانی که هنر ادبیات به عنوان یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین زبان‌های هنری در کشمکش میان ناتورالیسم (Naturalism)/ رئالیسم به سر می‌برد، امپرسیونیسم به سبکی کمابیش مستقل تحول یافت و در پی دستاوردهای ارزنده و تأثیرگذار خود به عنوان مهم‌ترین پدیده‌ی هنر اروپایی در سده‌ی نوزدهم از جایگاه و مرتبه‌ی ویژه‌ای برخودار شد.

هنر نقاشی اروپایی که از گوتیک (Gothic) متأخر تا رئالیسم، طی روندی منطقی و اجتناب‌ناپذیر بر بستری از دستاوردها و تحولات فکری و اعتقادی هنری عمدتا طبیعت‌گرا[۲] پیش رفته بود، با آنکه از امپرسیونیسم به بعد نیز تداوم هدفمند تحولات پیشین را وانهاد، در عین حال با کاستن از بار بیان طبیعت‌گرای سنتی پیشین، به سوی تجربه‌ی تازه‌ای از بیان طبیعت‌گریز[۳] هنر معاصر گام برداشت و این مجال را فراهم آورد تا هنرمند نقاش بتواند به فراخور نیازهای عصر جدید، با بیانی تازه‌تر، ناب‌تر و کارآمدتر، زبان حال زمانه‌ی خویش باشد.

به واسطه‌ی این رویکرد تاریخی، باید گفت که موقعیت تاریخی امپرسیونیسم در مرز بین «سنت» و «نوگرایی» معنا می‌شود؛ از این‌رو بازتاب دستاوردهای هنری آن، در چنین وضعیتی، به منزله‌ی یک نقطه‌ی عطف تاریخی، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است!

خط بی‌گسستی که از گوتیک تا امپرسیونیسم قابل ترسیم است، قابل مقایسه است با مسیری که از اقتصاد قرون میانه‌ی متأخر شروع می‌شود و تا سرمایه‌داری بلوغ‌یافته پیش می‌رود. این فراروی از محصولی دو جانبه ولی اساسا یکسان و در هم تنیده برخوردار است. در این راستا، انسان مدرن می‌آموزد که سراسر هستی خویش را در مبارزه و رقابت ببیند و حرکت و تغییر را اساس بقاء و هستی خویش به شمار آورد. از این پس به شکل فزاینده‌ای تجربه‌ی جهان را با تجربه‌ی زمان مترادف می‌انگارد. امپرسیونیسم نیز ساده‌ترین قانون خود را از همینجا وام می‌گیرد. تفوق «لحظه» بر «بقا و استمرار»؛ درک این احساس که هیچ پدیده‌ای دوبار تکرار نمی‌شود و هم‌چون موجی است که بر شط زمان می‌لغزد و پیش می‌رود. در اینجا واقعیت نه در مفهوم «بودن»، بل در معنای «شدن» درک و تعبیر می‌شود. واقعیتی که دیگر یک «موقعیت» نیست. بلکه بیشتر به عنوان یک «فراگشت» انگاشته می‌شود.

یک امپرسیونیست راستین در پی آن بود که دریافت بصری آنی خویش را به ویژه از مناظر طبیعی به تصویر درآورد و ثبت کند. «دریافت‌های بصری آنی از طبیعت» که یکی از مهم‌ترین مشخصات امپرسیونیسم به شمار می‌آمد، در پی منطق طبیعی خود از لحاظ روابط بصری، دیگر مشخصه‌های سبکی امپرسیونیسم را نیز به دنبال آورد که عبارتند از:

- بازنمایی نور، هوا و فضا از طریق تجزیه‌ی سطح رنگی اثر به لکه‌ها و

دونگاه

بسیاری از اندیشمندان ایرانی مدرنیته را همچون یک تمامیت که نمای اصلی تمدن غرب است، در نظر نگرفتند و بعضا به بعد فلسفی آن بیش از سایر ابعاد مدرنیته بها دادند. لیک منطقی است که این جریان را در همه‌ی ابعاد آن و به صورت چندجانبه مورد بررسی قرار دهیم

تکه رنگ‌ها و سپس، سازمان‌بندی لکه–رنگ‌ها روی بوم.
• دستیابی به اسلوب تک‌ضربه‌ی قلم. یعنی قلم زنی سریع، راحت و روان.
• حذف طراحی خطی و در نتیجه از بین رفتن مرز شکل‌ها.
کاربست مجموعه‌ی این روابط، در نهایت موجب شد تا فضای یک اثر امپرسیونیستی از خصلتی سیال و پویا و متغیر برخوردار شود. فضایی که به نظر می‌آید گاه انباشته از نور و رنگ و هوایی در هم رونده و جابه‌جا شونده است و گاه از خصلتی بسیار گنگ و محو و مه‌آلود برخوردار است.
مهم‌ترین مشخصه‌ی امپرسیونیسم، یعنی «دریافت‌های بصری آنی از طبیعت»، نه تنها منجر به بروز و شکل‌گیری مشخصه‌های سبکی امپرسیونیسم شد، بلکه از پیامدهای عمیق و تأثیرگذار دیگری نیز برخوردار بود. مانند: «نفی اعتبار موضوع»، «کناره‌جویی از پرداختن به معنا و محتوا» (مطابق با آنچه که پیشتر معمول بود!) و...
نگاهی دقیق به عملکرد امپرسیونیسم حاکی از آن است که در پی این جنبش هنری، «محتوا» معنایی متفاوت از «موضوع» می‌یابد و در این معنایابی تازه، راه‌کارهایی تماما بصری و نقاشانه را جست‌وجو می‌کند.

دونگاه

انسان مدرن می‌آموزد که سراسر هستی خویش را در مبارزه و رقابت ببیند و حرکت و تغییر را اساس بقاء و هستی خویش به شمار آورد. از این پس به شکل فزاینده‌ای تجربه‌ی جهان را با تجربه‌ی زمان مترادف می‌انگارد. امپرسیونیسم نیز ساده‌ترین قانون خود را از همینجا وام می‌گیرد: تفوق «لحظه» بر «بقا و استمرار»

تا بدانجا که خود «دید» به عنوان محتوای تازه‌ی هنر مطرح می‌شود. یعنی همین کافی است که بدانیم و ببینیم که موضوع، به گونه‌ای خاص دیده شده است. و البته این خود رفتاری است که تنها در حیطه‌ی عملکرد بصری و نقاشانه معنا می‌یابد و بس! در اینجا باید گفت که چگونگی «دیدن»، در واقع به نوعی اثبات طبیعت است از دیدگاه نقاش امپرسیونیست؛ نقاشی که دیگر دغدغه‌ی توصیف طبیعت را ندارد؛ لذا همین امر به یکی از بارزترین خصیصه‌های هنر جدید تبدیل می‌شود. به مدد این نگرش می‌توان گفت که امپرسیونیسم با وجود نقصان‌ها و بحران‌هایی که به تدریج با آن‌ها مواجه شد، در عین حال راه را برای شکل‌گیری هر چه مستقل‌تر زبان بصری هموار و هموارتر کرد. به نحوی که هنرمندان آینده بتوانند با استفاده از قابلیت‌های مستقل عناصر ناب بصری بیان نقاشانه و هنرمندانه‌ی خویش را بدون کمک گرفتن از زبان‌های دیگر، منجمله ادبیات، ابراز کنند.
ناگفته نماند که حذف طراحی خطی به تدریج به مذاق بسیاری از هنرمندان خوش نیامد! با تبدیل شدن کل تصویر به عرصه‌ی هماهنگی رنگ و جلوه‌های ویژه‌ی نور، از ساختار محکم و قالب خطی شکل‌ها چیزی باقی نماند. بدین‌سان امپرسیونیسم تا حد زیادی حجم‌نمایی و حتی طرح را نیز وانهاد. هنرمندانی که به این امر اعتراض داشتند، از این زاویه پایه‌های امپرسیونیسم را سست می‌دیدند –البته این معضل نیز به شکلی قاطعانه توسط هنرمندان «ساخت گرا»ی نسل پست‌امپرسیونیست راهِ حلی منطقی یافت.

***

پرت مرموز / ۱۸۸۴

جنبش هنری امپرسیونیسم که از نقاشی شروع شد، در عرصه‌ی ادبیات تأثیر گسترده‌ای بر جای نگذاشت. بحران ناشی از رشد بی‌سابقه‌ی اقتصادی در دو دهه‌ی آخر سده نوزدهم که منجر به بروز خلاء معنوی و از بین رفتن ارزش‌های انسانی و معنوی در جامعه‌ی اروپایی شده بود، در عرصه‌ی ادبیات اروپایی، سبب پیدایش گرایش تازه‌ای تحت عنوان سمبولیسم (Symbolism)) شد. جریان سمبولیسم ادبی در سال ۱۸۹۰ میلادی به اوج دوران فعالیت خود رسید و به تدریج هنرمندانی از کشورهای دیگر را نیز –به غیر از سمبولیست‌های فرانسوی– تحت تأثیر خود قرار داد و از جنبه‌هایی جهانی برخوردار شد.
با وجود این، آرنولد هاوزر (Arnold Hauser) در کتاب «تاریخ اجتماعی هنر»، از چخوف (Chekhov) به عنوان ناب‌ترین نماینده‌ی نهضت امپرسیونیسم یاد می‌کند. او معتقد است که این نویسنده‌ی روس به رغم دور بودن از فضای خاص امپرسیونیسم اروپایی منجمله گرایش ناب به زیبایی از طرفی، و از سوی دیگر انحطاط‌گرایی خاص نسل امپرسیونیست‌ها، به سبب گسترش ارتباطات در یک قرن صنعتی همانند سده نوزدهم که درآن انتشار افکار صورت می‌گیرد و نیز به موجب پذیرش اشکال صنعتی اقتصاد که در روسیه نیز شرایطی تازه را به وجود آورد و منجر به پیدایی یک ساختار اجتماعی جدید شد، به فضای روشنفکران غربی بسیار نزدیک می‌شود. هاوزر معتقداست که شکل‌گیری این ساختار فکری در چخوف و آثار او منجر به پیدایش بینش «ملال» درباره‌ی زندگی شده است که از این منظر می‌توان چخوف را صاحب فلسفه‌ای دانست که بنیان آن حول تجربه‌ی انزوای دست نیازیدنی آدمیان، ناتوانی آنان در پل زدن به آخرین فاصله‌ای که آن‌ها را به انزوا کشانده و در عین حال، اصرارشان در قرابت عمیق به یکدیگر، شکل گرفته است؛ که این‌ها همه، ویژگی‌ها و تجربیاتی است که نسل امپرسیونیست‌ها نیز، به تدریج با آن‌ها مواجه شدند. هاوزر انتقال این طرز تفکر را به جنبه‌های صوری آثار چخوف، بدین‌گونه شرح می‌دهد که این فلسفه‌ی انفعال، منجر به تأکید بر سرشت اپیزودیک و عدم پیوند همه‌ی رخدادهای خارجی آثار او می‌شود و به نوبه‌ی خود، هر گونه سازمان‌بندی صوری و هرگونه تمرکز و تمامیت را نفی می‌کند و موجب می‌شود که در یک شکل، کمپوزسیون (Composition)[۴] فاقد مرکز نمودار باشد. او با ذکر مثال‌هایی، همین رفتار را، با آثار نقاشی این دوره از یک جنس تلقی می‌کند. در شرح فنی‌تر این ویژگی، باید خاطر نشان شد که به طور کلی ساختار نمایشنامه‌ها و داستان‌های چخوف بسیار همانند است. شاید تنها با این تفاوت عمده که نمایشنامه‌ها اسکلت و چارچوبی ندارند و حاصل تولد و شکل‌گیری یک فضای «اتمسفری» ناب هستند. در حالی که در داستان‌های چخوف همیشه یک شخصیت مرکزی به عنوان عنصر عمده‌ی وحدت داستان به کار گرفته می‌شود و داستان از نظرگاه این سیمای اصلی و مرکزی بسط می‌یابد. اما استفاده از «گفتگو»

این مرکزیت را از بین می‌برد و همه‌ی اشخاص نمایشنامه را در یک ردیف جای می‌دهد. چخوف این روش را بسیار به کار می‌بندد و به واسطه‌ی آن در کمال بی‌طرفی توجه خواننده را به صورت یکسان متوجه همه ی شخصیت‌های داستان می کند.

هاوزر درباره ی ویژگی دیگری از آثار نقاشی امپرسیونیستی که به نظر می‌آید نقاش در انتخاب صحنه‌ی نقاشی شده کاملا اتفاقی با سوژه برخورد کرده است، توضیح می‌دهد که چخوف نیز پیرو این زاویه ی دید، داستان‌های کوتاهش را با عدم شدت به پایان می‌برد تا از ارائه‌ی یک نتیجه‌گیری قاطع و از پیش تعریف شده بپرهیزد، و معتقد است که عدم نتیجه‌گیری، غیر مترقبه بودن و اتفاقی بودن سرانجام کارها را القاء می کند.

هم‌چنین اجتناب چخوف از به کارگیری اصل تقارن در آثارش، به عنوان روش دیگری برشمرده می شود که بر اتفاقی بودن اثر، تأکید می ورزد.

هاوزر معادل دیگری از دستاوردهای امپرسیونیسم بصری را که تحت عنوان «حذف طراحی خطی و نتیجتا از بین رفتن مرز شکل‌ها» برشمردیم بدین گونه در آثار نمایشنامه‌ای چخوف شرح و بسط می‌دهد که احساس بی‌معنی و بی‌اهمیت بودن و پاره‌پارگی رویدادهای بیرونی در درام، منجر به کاهش ارزش «طرح» و در نتیجه کاهش استفاده از کلیه ی افه‌های وابسته به «طرح» در اثر می‌شود. او هم‌چنین معتقد است که چخوف با پرهیز از به کارگیری اصل «تنش»، و یا به عبارتی دیگر با امتناع از کاربست تأثیرات صحنه‌ای غافل گیر کننده –همچون «ضربه‌های تئاتری»– شکل دراماتیک آثار خود را در تاریخ نمایش به کم‌ترین حد کلاسیک تئاتری می‌رساند. تا جایی که نام او بر نوع جدیدی از درام تحت عنوان «درام غیر دراماتیک» ثبت می‌شود... و این، مشابه همان رفتاری است که نقاشان امپرسیونیست انجام داده‌اند. آن‌ها با اجتناب از به کارگیری تضادها و تباین های شدید و تعیین کننده، منطق و سلیقه ی کلاسیک ترکیب‌بندی را در آثار خود مخدوش نموده‌اند!

... با همه‌ی این‌ها به نظر می‌آید همان‌گونه که گرایش به رئالیسم و بعضا سمبولیسم عاطفی در بسیاری از آثار چخوف –باوجود تفاوت‌های بنیادینشان– اجتناب‌ناپذیر بوده است، بروز بینش«ملال» در افکار این نویسنده و سپس انعکاس فنی آن به صورت دستاوردهای ناب ادبی در متن اثر، درحقیقت معرف روند آفرینش در آثار هنرمندی است که در هر حال با تأثیرپذیری از روح زمانه، زبان حال دوران خویش بوده است. به عبارت دیگر، شاید بتوان چنین نتیجه گرفت که آنچه در موارد بالا به عنوان شاخص‌های ادبی در شیوه‌ی کار چخوف برشمرده شد، بیش‌تر حاصل درک عمیق و درونی او از همه‌ی روابط و مسائلی است که ذهن هنرمند را تحت تأثیر قرار داده است و چه بسا که مطابقه ی عینی دستاوردها و رفتارهای ادبی چخوف با امپرسیونیسم نقاشانه می‌توانست برای خود او تا اندازه‌ای تعجب برانگیز باشد!

***

امپرسیونیسم موسیقایی، سبکی است که به رساترین شکل ممکن در آثار کلود آشیل دبوسی (Claude Achille Debussy) –آهنگساز فرانسوی– به بیان درآمده است. اگر چه دبوسی به طور مستقیم شاگرد و دنباله‌رویی نداشت و حتی از هیچ موسیقی‌دان برجسته ی دیگری نیز نمی‌توان به طور قاطع با عنوان امپرسیونیست یادکرد، با این‌همه پژواک موسیقی کلود دبوسی و دامنه‌ی تأثیرگذار تحولاتی که او به سهم خود در روند دگرگونی موسیقی قرن بیستم موجب شد، انکارناپذیر است. از این‌رو می‌توان چنین انگاشت که آنچه به دستاوردهای سبکی و زیبایی‌شناسانه ی یک جریان هنری در مجموع اهمیت و اعتبار می‌بخشد و دستاوردهای تأثیرگذار آن را از زمانه‌ی خود فراتر می‌برد، تنها به تعدد هنرمندان و یا به گستردگی همه‌گیر آن جریان در زمانه ی خود وابسته نیست. وجهی که در وهله‌ی نخست از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است همانا توجه به ماهیت بنیادین و عمق تحولاتی است که بتواند به واسطه ی یک نگاه و درک هنری تازه، در بستر تاریخی–اجتماعی هنر، موثر واقع شود و جایگاه خود را نه به صورت مقطعی و در کوتاه مدت –با برچسبی از یک تاریخ مصرف موقت– بل به صورتی دامنه‌دار و هدفمند و تأثیرگذار در تاریخ هنر و مسیر تحول‌یابنده‌ی آن بازنماید.

همان‌طور که پیش‌تر نیز گفته شد، در زمینه‌ی هنر نقاشی، تقریبا از گوتیک متأخر تا به رئالیسم قرن نوزدهم میلادی روندی از تحول و تکامل در راستای یک حرکت و یک رفتار «طبیعت‌گرایانه» شکل می‌گیرد. می‌شود گفت که در این مسیر، هم کلاسیسیسم (Classicism) آرمان‌گرایانه‌ی قرن شانزدهم طبیعت‌گراست و هم دستاوردهای چندجانبه ی عصر بارک (Baroque) در زمینه‌ی هنر نقاشی (از بارک احساس‌گرای تزیینی گرفته تا جنبه‌های شبه کلاسیک آن؛ و تا بروز واقع‌نمایی دنیوی و مذهبی درآثار نقاشان این عصر) در مجموع طبیعت‌گرا تلقی می‌شوند. هر چه جلوتر هم که می‌رویم با وجود تفاوت‌های آشکار در مقایسه‌ی رکوکو (Rococo) و نئوکلاسیسیسم (Neo-Classicism) و رمانتیسم (Romantisme) و رئالیسم، باز هم مشاهده می‌کنیم که طبیعت‌گرایی و قوانین و اصول حاکم بر آن، در مجموع از نظر قالب به عنوان وجه مشترک همه‌ی این گرایشات و ایسم‌های هنری –تا به رئالیسم– شناخته می‌شود.

در امپرسیونیسم با وجود آنکه طبیعت‌گرایی به طور کامل از میان نمی‌رود و جنبه‌هایی از آن در آثار تمامی نقاشان امپرسیونیست هم‌چنان باقی مانده و دیده می‌شود، با این حال گامی موثر در راستای شکستن قوانین ثابت طبیعت‌گرایانه برداشته می‌شود. این قانونمندی طبیعت‌گرایانه که اکنون در دهه‌های واپسین قرن نوزدهم دیگر به سنتی تکراری و محدود کننده تبدیل شده است، می‌رود تا جای خود را به «قانونمندی هنر» بسپارد. و از اینجاست که هنرمند به تدریج سعی می‌کند تا واضع قوانین خویش در برابر قانونمندی‌های تثبیت شده ی چندسده ی پیش باشد. بدیهی است که در یک واکنش هنری سالم و پیشرو، قالب و محتوا لزوما باید با یکدیگر هماهنگ باشند. چگونه می‌توان پذیرفت که محتوایی کاملا نو و جدید بتواند در تنگنای محدودیت‌های یک قالب قدیم و اکنون آزارنده، تمامی بار بیانی خود را به شکلی دلخواه عرضه کند؟! از این‌رو بسیار طبیعی است که به ضرورت تغییر قالب، محدوده‌ی استفاده از ابزار و وسایل بیانی زبان نیز دچار استحاله و تنوع و تغییر شود.

گرچه امروز اسلوب و تکنیک‌های امپرسیونیستی در نقاشی جز در برخی تکرارهای فرمالیستی بی‌ثمر کاربرد دیگری ندارند، لیکن جسارت امپرسیونیست‌ها در ایجاد نخستین تَرک‌ها و بعضا شکست‌ها در قالب تنگ سنت، موجب شد تا نقاشان نسل‌های بعد با آغاز قرن بیستم تمامی داشته‌ها و دستاوردهای هنری خویش را مدیون نسل نقاشان امپرسیونیست و به ویژه وارثان بر حق هنری آن‌ها یعنی نسل هنرمندان پست‌امپرسیونیست بدانند که در کتب تاریخ هنر از آن‌ها تحت عنوان «کاوشگران بزرگ» نام برده شده است.

بار امپرسیونیسم موسیقایی را نیز اگرچه دبوسی تقریبا به تنهایی بر دوش می‌کشد ولی به سهم خویش موفق می‌شود تا همچون هنرمند نقاش معاصر خویش برای شکستن قالب کمابیش محدود سنتی که از اواخر سده هفدهم تا واپسین دهه‌های قرن نوزدهم اصول عام و معینی را بر ساختار صوتی موسیقی حکم فرما کرده بود، گامی موثر و دامنه‌دار بردارد. به همین سبب اگر چه امپرسیونیسم موسیقایی از نظر

دونگاه

در نگاه امپرسیونیست‌ها هیچ پدیده‌ای دوبار تکرار نمی‌شود و واقعیت نه در مفهوم «بودن»، بل در معنای «شدن» درک و تعبیر می‌شود. واقعیتی که دیگر یک «موقعیت» نیست. بلکه بیشتر به عنوان یک «فراگشت» انگاشته می‌شود

امکانات زبان هنری و ماهیت دستاوردهای خود نمی‌تواند ترجمان دقیق و بی‌کم‌وکاستی از تمامیت امپرسیونیسم نقاشانه باشد، لیکن با توجه به برآیند ماهوی عملکرد آن، شاید بشود گفت که چیزی هم از امپرسیونیسم نقاشانه کم نمی‌آورد!

دبوسی که روح زمانه‌ی خویش را به کمال درک کرده است، شاید که از تمامی دستاوردهای فنی نقاشان امپرسیونیست معاصر خود و یا حتی از بسیاری دلایل حیاتی انتخاب و عملکرد آن‌ها نیز آگاه نبوده است. چنانکه اندکی جلوتر –در سال‌های آغازین قرن بیستم –که دیگر همه‌جا صحبت از «نسبیت» خواهد بود، مفهوم و معنای نسبیت درکوبیسم (Cubism) به آن معنا نیست که به عنوان مثال پابلو پیکاسو (Pablo Picasso) و ژرژ براک (George Braoue) از مفهوم «نسبیت» در فیزیک اینشتین (Einstein) به درستی آگاه بوده‌اند و یا می‌توانسته‌اند که چیزی از آن سر در بیاورند! بلکه ماهیت زمانه حاکی از آن بوده است که دیگر هیچ چیز ثابت و مطلقی وجود ندارد و نگاه کردن از یک زاویه‌ی دید بسته و محدود، خطایی فاحش به شمار می‌آید.

از آنجا که قصد این مقاله بیشتر اشاره به چگونگی حال و هوای کلی ارتباط شبکه‌ای و در هم تنیده‌ی روابط و هنرهای هم‌عصر و چگونگی تأثیرپذیری آن‌ها از هم و تأثیرگذاری متقابل‌شان بر یکدیگر است، لذا با ادای احترام به حیطه‌ی تخصصی اهل موسیقی و پیشکسوتان آن، تنها تا اندازه‌ای که بضاعت دانش موسیقایی نگارنده اقتضا می‌کند به شرح ومقایسه‌ی کلی پاره‌ای از روابط بنیادین بسنده می‌شود:

۱ در موسیقی امپرسیونیستی (با تأکید بر آثار امپرسیونیستی دبوسی) نمودهای بارزی از آغاز شکست در فرم کلاسیک دیده می‌شود. در تعریف فرم (Form) در صفحه‌ی ۳۴۳ کتاب *دایرة‌المعارف هنر* تألیف رویین پاکباز چنین می‌خوانیم: فرم «به طور عام در هنرها با دو معنای متفاوت کاربرد دارد: ۱– قالب پذیرفته شده برای بیان (مثلا غزل در شعر فارسی، سونات در موسیقی اروپایی) ۲– کیفیت‌های ساختاری موجود در یک اثر هنری (مثلا تناسب هماهنگ بخش‌های مختلف و ترتیب اجزای آن‌ها به منظور ایجادکشش و اوج).» راجر کیمی‌ین (Roger Kamien) مؤلف کتاب *درک و دریافت موسیقی* نیز در پی ارائه‌ی تعریفی کلی از مفهوم فرم در موسیقی چنین می‌نویسد: «فرم در موسیقی نظام ایده‌های موسیقایی در زمان است. [...] در یک قطعه‌ی موسیقی که نظامی منطقی داشته باشد، هر ایده‌ی موسیقایی از ایده‌ی دیگری سر برمی‌آورد و تمام بخش‌های ساختاری در ارتباطی متقابل هستند. با یادآوری بخش‌های گوناگون و چگونگی ارتباط آن‌ها با یکدیگر است که فرم کلی یک قطعه را درک می‌کنیم.»*

با توجه به توضیحات بالا، تقریبا می‌توان معادل معنایی فرم در موسیقی را نزدیک به مفهوم قالب هنری (Art Form) در نقاشی دانست. یکی از معانی این اصطلاح هنری در *دایرة‌المعارف هنر* به صورت زیر آمده است: «کل شکل‌بندی اثر هنری (شامل طرح، ماده، ساختمان)»** به عبارت دیگر، «فرم» در موسیقی و یا «قالب هنری» در نقاشی به عنوان بستری برای شکل‌گیری محتوای اثر تلقی می‌شوند. آندره هودیه (Andre Hodeir) در کتاب *فرم‌های موسیقی* تعریف پیشنهادی بوریس دواشلوتزر (Boris Deschloezer) درباره‌ی فرم را نسبت به تعریف سایرین برتر می‌شمارد. بنابر تعریف اشلوتزر: «ساختار، ارائه دهنده‌ی اجزای مختلفی از یک کل است که در جلو چشم قراردارد؛ در حالی که فرم دقیقا همان کل است که در وحدت خود نگریسته می‌شود.»*** هودیه معتقد است که بر اساس تعریفی که در بالا ارائه شد، فکر فرم بسیار گسترده‌تر از ایده‌ی ساختار است و بدون شک، فرم ساختار را احاطه کرده است. هودیه در پی یک جمع‌بندی کلی نتیجه می‌گیرد که: «ایده‌ی فرم عمیقا به نیاز وجودی اثر و جوهر آن پیوند خورده است تا به ساختارش.»**** یعنی اینکه جوهر هر اثر هنری، شرایط فرم مورد نظر را روشن می‌سازد.

در موسیقی فرم‌های بسیار زیادی وجود دارند که زیر عنوان فرم‌های معمارگرایانه دسته‌بندی می‌شوند، و دسته‌بندی آن‌ها نیز منحصرا به واسطه‌ی ساختار آن‌ها صورت می‌گیرد.

از آنجا که تا پیش از امپرسیونیسم، بستر افکار و هیجانات و بیانات هنری، معمولا در شکلی از یک نگاه متعارف نسبت به نوع رابطه‌ی جهان و هنر شکل می‌گرفته است، از این‌رو، کاربست فرم‌های متعارف و آشنای تاریخ هنر موسیقی نیز بالطبع محملی عقلایی برای سامان بخشیدن و تجسم‌بخشی به بیان هنرمند تلقی می‌شده است. در این طریق بسیار دیده شده است که هنرمندان از فرم‌های موسیقایی یکسان در بیان محتوایی کاملا متفاوت بهره جسته‌اند!

انقلاب دبوسی در امتناع از تبعیت کامل از فرم‌های کلاسیک این امکان را به وجود آورد تا هنرمند در آستانه‌ی عصر جدید، بتواند نگاه دیگرگونه و متفاوت خویش را نسبت به جهان در قالبی جدید و در فرمی متفاوت بیان کند. دبوسی خود در این باره چنین نوشته است: «پیوسته بیش‌تر متقاعد می‌شوم که موسیقی در اساس چیزی نیست که بتواند به قالب فرمی سنتی و تثبیت شده در آید. موسیقی از رنگ‌ها و ریتم‌ها تشکیل شده است.»***** به عنوان مثال، دبوسی از به کارگیری فرم «سونات (Sonata)[۵]» –که بنابر سنت، مبتنی بر تضاد برجسته‌ی تونالیته‌ها (Key/Tonality)[۶] و بسط و گسترش نظام‌یافته‌ی تم (Theme)[۷] هاست– پرهیز می‌کند. اگرچه که در برخی از آثار او مانند پرلود (Preloud)[۸] *بعدازظهر یک دیو*، می‌بینیم که همچنان کاربرد ساختار سه‌بخشی (Threepart / Ternary Form) به صورت A-B-A قابل تشخیص است؛ اما آهنگساز با آمیختن و محو کردن هر بخش در بخش بعدی، سیر و فرودی هموار به اثر بخشیده است. سبک‌گامی ویژه‌ی امپرسیونیسم به ویژه در این اثر به خوبی قابل تشخیص است. در نقاشی‌های امپرسیونیستی نیز بازی فنی بسیار ظریفی بین قانونمندی‌های –البته تضعیف شده‌ی– قالب کلی طبیعت‌گرایی از سویی و از طرف دیگر بروز رفتارهای طبیعت‌گریزانه –که رو به آزادی بیان هنری پیش می‌رود– قابل درک است.

همان‌طور که نقاشان امپرسیونیست به قصد بازنمایی نور رنگینی که از اشیاء رنگارنگ به دنیای پیرامون می‌تابد، سطح بوم را با هزاران تکه‌رنگ درهم شکستند و ساختاری تکه تکه –والبته محو– به اثر بخشیدند، احتمالا برداشت آزاد دبوسی از این دستاورد نقاشانه نیز در نحوه‌ی شکل‌گیری فرم‌های نسبتا آزادتر در آثار موسیقایی بی‌تأثیر نبوده است.

امتناع از کاربست فرم کلاسیک در موسیقی امپرسیونیستی دبوسی، گاه منجر به پیدایی فرم‌هایی قطعه–قطعه با تأثیرات جداگانه شده است. لازم به ذکر است که در مجموع، چه در یک اثر نقاشی امپرسیونیستی و چه در آثار موسیقایی امپرسیونیستی، حس هماهنگی و تعادل نهایی درکل اثر –با وجود بخش‌بخش بودن عناصر ساختاری– از دست نمی‌رود و فضایی یکپارچه تمامیت اثر را در بافتی نرم و سیال در بر می‌گیرد.

۲ اهمیت رنگ‌آمیزی صوتی در موسیقی امپرسیونیستی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. دگرگونی در رنگ صوتی یا تمبر (Timbre)[۹] به عنوان یک عنصر موسیقایی همان‌طور که می‌تواند همچون دگرگونی‌های دینامیک (Dynamics)[۱۰] به وجود آورنده‌ی تنوع و تضاد در اثر باشد، در عین‌حال قادر است تا حس پیوستگی موسیقایی را نیز تأمین کند. به عنوان مثال، تکرار یک ملودی با یک رنگ

دونگاه

نگاهی دقیق به عملکرد امپرسیونیسم حاکی از آن است که در پی این جنبش هنری، «محتوا» معنایی متفاوت از «موضوع» می‌یابد و در این معنایابی تازه، راه‌کارهایی تماما بصری و نقاشانه را جست‌وجو می‌کند. تا بدانجا که خودِ «دید» به عنوان محتوای تازه‌ی هنر مطرح می‌شود. یعنی همین کافی است که بدانیم و ببینیم که موضوع، به گونه‌ای خاص دیده شده است

صوتی مشخص، هم امکان تشخیص آسان‌تر ملودی را فراهم می‌آورد و هم اینکه می‌تواند در تقویت حس تداوم و پیوستگی قطعه، موثر واقع شود. از این‌رو، با توجه به اهمیت کارکرد این عنصر موسیقایی، گاه دستکاری در آن سبب وارد آمدن لطمه‌ی فراوانی بر اثر می‌شود. در واقع باید گفت که رنگ‌آمیزی صوتی یک اثر موسیقایی، ضمن آنکه می‌تواند از کارکردی فنی در متن ساختار یک اثر برخوردار باشد، در عین‌حال بخش عمده‌ای از بار فضاسازی حسی و معنایی را نیز در موسیقی تأمین می‌کند.

همان‌طور که نقاش امپرسیونیست در بیان روحیه و جهان نگری خوشبینانه و شاد و لذت‌طلب شهروندان میانه‌حال جامعه‌ی خویش، از کاربست تضادها و تباین (Contrast)[۱۱]های تند و تیز نظام رنگ‌بندی در اثر اجتناب می‌ورزید و در صدد بود تا به واسطه‌ی استفاده از مجموعه هماهنگی‌های هارمونیک رنگی، موضوعاتی چون صحنه‌های شنا و قایق‌رانی، چشم‌اندازهای تابناک، بازی نور بر سطح آب، رقص و... را در یک تمامیت بصری یکدست و هماهنگ به تصویر درآورد، دبوسی –آهنگساز امپرسیونیست– نیز در پی آفرینش موسیقی‌ای بود که بتواند صدایی پر احساس و زیبا را –به دور از تضادها و تباین‌های تیز و پرافت‌وخیز– به شنونده‌ی اثر خویش ارزانی دارد. با این قصد، دبوسی به ندرت از هم‌نوازی تمام سازها برای پدید آوردن صدایی پرحجم استفاده می‌کند. در عوض، این صدای سازهای تکنواز است که در بخش‌های کوتاه و متعدد شنیده می‌شود.

انتخاب نوع ساز مثل زهی‌ها و بادی‌های چوبیِ اغلب سوردین‌دار (Mute)[۱۲] و هم چنین استفاده از تکنیک‌های اجرایی مانند گلیساندو (Glissando)[۱۳] درساز هارپ]کر[(Harp) موجب دستیابی مطلوب به گستره‌ای غنی از صداهای ظریف می‌شود. در دینامیکِ اغلب رام و ملایم موسیقی امپرسیونیستیِ دبوسی، سازهایی چون ترومبون (Trombone) ها، ترومپت (Trumpet)ها و تیمپانی (Timpani)، از میان سازهای ارکستر که به ندرت هم‌زمان می‌نوازند حذف شده‌اند.

۳ ایجاد تحول در شیوه‌ی کاربرد هارمونی (Harmony): اشتراک اصطلاحات در عرصه‌ی هنرهای گوناگون، غالبا بر دشواری درک مفاهیم می‌افزاید. در پی ارائه‌ی تعریفی عام از مفهوم هارمونی، باید گفت که به طور کلی در هرنوع ادراک حسی، دریافت نهایی کیفیت هارمونی (هماهنگی)، حاصل روابط متعادل میان همه‌ی عناصر محرک است. اما این مفهوم در رویکردی به حیطه‌ی تخصصی هنرهای گوناگون، از تعاریف و کاربرد ویژه‌ای برخوردار می‌شود. چنانکه دانش هارمونی در موسیقی، بر مبنای ارزش‌های ساختمانی، ملودیک و وزنی آکورد (Chord)[۱۴]ها، شیوه‌ی پیوند آن‌ها را با یکدیگر با توجه به چگونگی تونالیته و نیز بافت‌های ناشی از ریتم‌های گوناگون که از وصل آکوردها نتیجه می‌شوند، توضیح می‌دهد. در صورتی که هارمونی یا هماهنگی در روابط بصری، به عنوان کیفیتی انگاشته می‌شود که حاصل تکرار ویژگی‌های همانند یا یکسان است؛ که این ویژگی‌ها را می‌توان در دامنه‌ی کاربرد عناصر بصری گوناگون مانند رنگ، خط، شکل و بافت تعمیم داد. در پی نگاهی جست‌وجوگر و فنی به تاریخ هنر نقاشی جهان –از دیر باز تاکنون– در می‌یابیم که دریافت و ارائه‌ی نهایی این کیفیت بصری در هر زمینه ی تاریخی، حاصل در هم آمیزی چگونگی کارکردهای ویژه، چندسویه و گاه بسیار پیچیده و در هم تنیده‌ی عناصر بصری بوده است که از مشارکت تجربیات نسل‌ها در روند تداوم سنتی دریافت‌ها از سویی و همچنین شکل‌گیری روند تغییر و تکامل از طرفی دیگر حاصل آمده‌اند و یقینا به دنبال انگیزه‌ها و ضرورت‌های کاربردی و زیبایی‌شناختی خود موجب به وجود آمدن تنوعی چشمگیر نیز شده‌اند؛ تنوعی که در زمینه ی هنرهای بصری، کم‌تر از شانس تدوین مکتوب و علمی و قانونمندی –قابل مقایسه با آنچه در موسیقی وجود دارد– بهره‌مند شده است. به عبارت دیگر، خوشایندی حاصل از فرآیند و کیفیت هارمونیک در یک اثر بصری، گاه می‌تواند نتیجه‌ی رویکردهای بسیاربسیار متفاوتی باشد. به عنوان مثال، زیر عنوان «هماهنگی رنگی» در صفحه‌ی ٦٤٩ کتاب *دایره المعارف هنر* می‌خوانیم که: «افراد مختلف درباره ی هماهنگی رنگ‌های معین اتفاق نظر ندارند. همچنین کوشش برای تدوین اصول علمی هماهنگی رنگ‌ها، تاکنون نتایج قطعی به بار نیاورده است. با رعایت نظم طبیعی رنگ‌ها (بدان‌گونه که در چرخه‌ی رنگ وجود دارد) می‌توان به نوعی هماهنگی ساده و مقبول دست یافت. زیرا رنگ‌های مجاور در چرخه‌ی رنگ، نه فقط از جنبه‌ی فام بلکه به لحاظ درخشندگی باهم قرابت دارند. با این‌حال وحدت رنگ‌بندی مشروط به این نوع هماهنگی نیست. تجربیات استادان رنگ‌شناس این نکته را تأیید کرده است که در ترکیب‌های رنگی، هماهنگی و تباین –هر دو– مهم هستند. مثلا دلاکروا (Delacroix) راه حصول یکپارچگی رنگ‌ها را در نفوذ متقابلشان می‌دید. او با ایجاد تلون (Variation)[۱۵] در فام‌های سبز و قرمز، و در روند تضعیف و تشدید هر یک از رنگ–سایه‌های حاصله، نوعی هماهنگی غیر متداول پدید می‌آورد.»

با ظهور امپرسیونیسم در تاریخ هنر نقاشی اروپایی، زمینه‌سازی پیشین در مسایل مربوط به نور، جو و رنگ (که در آثار نقاشانی، چون کانستبل (Constable): در ترکیب بغرنج جلوه‌های رنگ در طبیعت، ترنر (Turner): در کاربست جسورانه‌ی رنگ‌های خالص، دلاکروا:

کلود مُنه، ۱۸۷۴–۱۸۷۳

دونگاه

در داستان‌های چخوف همیشه یک شخصیت مرکزی به عنوان عنصر عمده‌ی وحدت داستان به کار گرفته می‌شود و داستان از نظرگاه این سیمای اصلی و مرکزی بسط می‌یابد. اما استفاده از «گفتگو» این مرکزیت را از بین می‌برد و همه‌ی اشخاص نمایشنامه را در یک ردیف جای می‌دهد و به واسطه‌ی آن در کمال بی‌طرفی، توجه خواننده را به صورت یکسان متوجه همه ی شخصیت‌های داستان می کند

درکشف رنگ‌های مکمل و رنگ آمیزی سایه‌ها، و کرو (Corot): در توجه دقیق به سایه-رنگ‌های موجود در میدان بصری، قابل شناخت و پی‌گیری است)، به شکوفایی چشمگیری از نظر کیفیت و کمیت کاربردی خود در آثار نقاشی امپرسیونیستی دست یافت و زمینه‌ی مساعدی را برای درک علمی‌تر این دستاوردها فراهم ساخت (هنرمندانی چون سرا (Seurat) و سایر نئوامپرسیونیست‌ها (Neo-Impressionism) کوشیدند تا پایه‌ای علمی برای این دستاوردها بیابند). ولی از طرفی در آثار متنوع این سبک از نقاشی، دستیابی به کیفیت هارمونیک بصری در تمامیت یک تصویر (متشکل از مجموع روابط هارمونیک در کاربست عناصری چون خط، رنگ، شکل و بافت) بستر متفاوتی از درک و انتخاب بیان بصری را در برابر مجموعه رفتارهای کلاسیک گذشته و حال‌وهوای کمابیش نزدیک به هم آن‌ها، به ویژه از نظر ارائه‌ی یک کیفیت هارمونیک پیش‌رو نهاد.

به عنوان مثال، رنگ‌گزینی رنگین‌کمانی در آثار رنوار (Renoir) و همچنین زدودن رنگ‌های تیره از سایه‌ها توسط اغلب نقاشان امپرسیونیست که سایه‌ها را نه با رنگ‌های خاکستری و سیاه، بلکه به مدد رنگ‌های اشیاء نشان می‌دادند، گامی بلند در ایجاد روابط هارمونیک رنگی به شمار می‌آمد که در نوع خود انقلابی در سنت‌های مورد توافق پیشین محسوب می‌شد.

از طرفی، حذف خطوط مرزی شکل اشیاء و در عین‌حال کاربست تک‌ضربه‌های قلم بر روی بوم، در بسیاری از آثار امپرسیونیستی ناب این دوره، موجب پدید آمدن بافتی رنگین متشکل از سطوح کوچک تکه‌تکه‌ای شده است که به شکلی کمابیش موزاییک‌وار در کنار هم چیده شده‌اند. بدیهی است در گستره‌ی چنین ساختاری که سرعت و فی‌البداهگی در اجرا نیز از ضروریات ماهیتی آن به حساب می‌آیند، نقاش دیگر نمی‌تواند دانش‌هارمونی و تباین و... را به همان صورت و در همان شرایطی که یک اثر کاملاً طبیعت‌گرایانه -با آرامش و طمأنینه‌ی کامل- خلق می‌شود، در روند اجرای اثر خویش اعمال کند. در اینجا نوع جدیدی از رفتار -در برقراری رابطه‌ی تنگاتنگ بین اثر و خالق اثر- شکل می‌گیرد که تا پیش از این بی‌سابقه بوده است؛ چراکه نقاش ضمن آنکه باید مراحل رنگ‌آمیزی را بسیار سریع پیش ببرد، در عین حال باید به منظور حفظ تعادل، لکه-رنگ‌های خالص را در جای‌جای بوم پیوسته کم و زیاد کند. سرعت عمل در انتخاب سریع و لحظه‌ای، برقراری تعادل بین دانش از پیش آموخته‌ی علمی و تجربی نقاش و آنچه که بر حسب اتفاق و تصادف می‌تواند در لحظه‌های پی‌درپی آفرینش، به نحوی غافلگیرکننده همه‌ی محاسبات را تحت تأثیر روند متغیر خود قراردهد و... از جمله مواردی هستند که هم‌زمان با شکل‌گیری زبانی نو در هنر نقاشی اروپایی به عنوان مسایلی تازه و جدی و گریزناپذیر، همراه با راه‌حل‌هایی متفاوت و رو به تغییر و تحول مطرح می‌شوند.

در رویکردی به تحولات موسیقایی دهه‌های پایانی قرن نوزدهم نیز می‌بینیم که دبوسی با ارائه‌ی شیوه‌ای متفاوت در کاربرد هارمونی، جنبه‌ای بسیار مهم و انقلابی از امپرسیونیسم موسیقایی را آشکار کرد. کیمی ین در صفحه‌ی ٦٢٦ کتاب *درک و دریافت موسیقی*، در تشریح فضا و ماهیت کلی این اقدام چنین می‌نویسد: «گرایش دبوسی بر آن بود که آکورد را بیشتر برای رنگ صوتی خاص و کیفیت حسی آن به کار گیرد تا نقش آن در توالی‌های معمول هارمونیک. او زنجیره‌ای از آکوردهای دیسونانت(Dissonante)[۱۶] بدون حل را به کار گرفته است. (وقتی از دبوسی جوان پرسیدند که از کدام قواعد هارمونیک پیروی می‌کند، او به سادگی پاسخ داد: از آنچه خوشایندم باشد.) او آکوردی دیسونانت را آزادانه به بالا یا پایین انتقال می‌دهد؛ آکوردهای موازی پدید آمده از این راه ویژه‌ی سبک او هستند. واژگان دبوسی پهناور است. او در کنار آکوردهای سنتی سه و چهارصدایی از آکوردهای پنج‌صدایی که صوتی غنی و سرشار دارند نیز بهره می‌گیرد. طولی نکشید که توالی آکوردی او که در آغاز بسیار غریب می‌نمودند، ملایم و طبیعی شمرده شدند.»

به عبارت دیگر، در پی بروز تحولاتی اساسی و چند جانبه در بستر تولد یک جریان هنری جدید، هنرمند واقعی ناگزیر است تا به تبع تغییر در دید، درک و حتی احساس خویش نسبت به جهان، تغییراتی مناسب را در قالب بیان هنری گذشته به وجود آورد تا در واقع ظرف و مظروف و یا قالب و محتوای اثر بتوانند در مجموعه‌ای هماهنگ و هم‌سو عرضه شوند.

پیر اگوست رنوار/ ۱۸۶۹

در موسیقی امپرسیونیستی، دبوسی تلاش کرده است تا معادل موسیقایی مفهوم کلی «فضا» را آن‌چنانی که در نقاشی‌های این دوره به صورتی محو و ابهام‌آمیز، در وضعیتی سیال و متغیر و جابه‌جا شونده دیده می‌شود، بازآفرینی کند. فضای نقاشی‌های امپرسیونیستی که هم چون دریایی از نور و هوا، اشیاء و یا به عبارتی دقیق‌تر تصویر اشیاء را در بر گرفته است، در عین‌حال از جلوه‌های متنوعی نیز برخوردار است، در برخی آثار بسیار سنگین و پرتلالو به نظر می‌آید و در مواردی دیگر بسیار گنگ و محو و مه آلود دریافت می‌شود. دبوسی با توجه به بستر موضوعی آثار خویش از روش‌های گوناگون موسیقایی برای انتقال ماهیت غیر ایستا و متغیر و ابهام‌آمیز فضاهای موسیقایی آثار خویش بهره جسته است.

باید گفت که موسیقی دبوسی از دیدگاه تونال ابهام‌آمیز است؛ همین وضعیت به سهم خود کیفیتی بداهه‌سرایانه و سیال به اثر می‌بخشد. تونالیته که با صدا، گام و آکوردی مرکزی بستگی دارد، نوعی حس انتظار

دونگاه

اگرچه شیوه‌های کاربست اصول و قواعد نظم‌بخشی و سازمان‌دهی یک اثر در زبان‌های هنری گوناگون از روش‌های خودویژه‌ای تبعیت می‌کند، لیکن با توجه به نیازها و ضرورت‌های زمانه -در شرایطی موازی- گریز از ایجاد تغییراتی مناسب و کارآمد در ابزار و وسایل و نظام زیبایی‌شناختی هر زبان اجتناب‌ناپذیر است

را با پاسخی از پیش تعیین شده در اثر به وجود می‌آورد. در چنین اثری تمام صداهای دیگر در ارتباط با صدای مرکزی شنیده و درک می‌شوند. در صورتی که اگر چنین نباشد و دریک تونالیته‌ی مشخص مرکزیت صوتی و تأکیدهای آشنای وابسته به آن، به گونه‌ای تضعیف شده و یا از بین برود، شنونده‌ی اثر با گونه‌ای احساس تعلیق سیال مواجه خواهد شد. به عنوان مثال، نحوه‌ی استفاده‌ی متفاوت از آکوردها که دیگر از قوانین هارمونی گذشته پیروی نمی‌کند -با امتناع از تابعیت حرکت و حالت ملودی‌ها و همچنین حرکت و تسلسل تنالیته‌ها- می‌تواند بخشی از فرمول‌های ساختاری این شیوه را تشریح کند.

درپی امتناع از مرکزیت تونال و دستیابی به فضای ابهام‌آمیز، دبوسی از مد تمام‌پرده (Whole-Tone Mode) نیز بهره جسته است. در این مد که به جای هشت درجه دارای هفت درجه است، فاصله هر نت تا نت بعدی یک پرده است و در آن فاصله‌ی نیم پرده‌ای وجود ندارد (به ویژه نیم‌پرده‌ی پایانی که کششی قوی پدید می‌آورد). برخی اساتید فن معتقدند که این مد را فرانتس لیست (Franz Liszt) از مدهای مرسوم در موسیقی هند به عاریت گرفت و تعدادی دیگر نیز بر این باورند که دبوسی، آهنگساز امپرسیونیست فرانسوی با الهام از موسیقی روس این مد را به وجود آورد و نظریه‌پردازان آن را گام تمام پرده نامیدند. مد تمام پرده -که امروزه با نام دبوسی و موسیقی امپرسیونیستی پیوند خورده است- از خاصیت صوتی مه‌آلود و غریبی برخوردار است و تأثیری گنگ و مبهم بر جای می‌گذارد؛ چراکه هیچ‌کدام از نت‌های این مد، نقشی متمایز ندارند و کششی قوی ایجاد نمی‌کنند.

از دیگر اقدامات دبوسی برای ایجاد ابهام در فضا، استفاده از ضرباهنگ ابهام‌آمیز است. دبوسی خود در این‌باره نوشته است که «ریتم (Rhythm)[۱۷] نمی‌تواند در میزان‌ها محصور بماند»****** به این منظور وی با کاربست نامنظم ضرب‌های میزان، انعطافی ریتمیک را به موسیقی ارزانی داشت. پرهیز وی از به کارگیری آکسان (Accent)[۱۸]های منظم که با میزان‌بندی موسیقی پدید می‌آیند، گاه به عنوان بازتابی از کیفیت سلیس و روان زبان فرانسه و حساسیت و آگاهی دبوسی در همراهی این زبان با موسیقی مطرح شده است.

در راستای چنین نیّاتی، دبوسی درپی مطالعه‌ی سرودهای گرگوریانی (Gregdrian)، به مدهای کلیسایی قرون وسطی نیز روی آورد. در این‌باره از زبان کیمی‌ین در صفحه‌ی ۱۴۷ کتاب *درک و دریافت موسیقی* چنین می‌خوانیم: «ریتم این سرودها انعطاف‌پذیر بوده، از وزن پیروی نمی‌کنند و حس ضرب در آن‌ها ضعیف است. جریان آزاد ریتم به سرود گرگوریانی کیفیتی مواج و کم و بیش بداهه‌سرایانه می‌بخشد.» در مقایسه‌ی همین بخش با آنچه که در نقاشی امپرسیونیستی از نظر ریتم می‌بینیم (ریتمی که به نوبه‌ی خود در ایجاد ابهام در فضا موثر شمرده می‌شود) باید گفت که در آثار نقاشی امپرسیونیستی به واسطه‌ی اینکه ریتم ضربه‌های قلم عملی صرفا نقاشانه است و لزوما از شکل اشیاء و مرز و محدوده‌ای که شکل تعریف می‌کند تبعیت نمی‌کند، می‌توان چنین نتیجه گرفت که در نقاشی نیز ضرباهنگ این بافت جدید و بصری-بساوایی درسراسر اثر، پدیده‌ای است که نه‌تنها پیش از این وجود نداشته است، بلکه اکنون و در این زمینه‌ی جدید با درهم شکستن قواعد طبیعت‌گرای سنتی پیشین و در پاسخ به ضرورت‌های تازه به شکلی آگاهانه در خدمت ارتقاء زبان و بیان بصری به کار گرفته شده است.

...و اما استفاده‌ی فراوان از پدال نگهدارنده صدا نیز از جمله ویژگی‌هایی بوده است که دبوسی به واسطه‌ی آن توانسته است تا هر چه بیشتر در ایجاد صداهای مبهم و مه‌آلود موفق باشد. پدال نگهدارنده‌ی صدا، امکان تداوم صداها را پس از برداشتن انگشت از شست‌ها فراهم می‌کند و موجب آمیزش صدای آکوردها در هم و طنین‌انداز شدن صداها می‌شود. استفاده از پدال‌های طولانی به ویژه در کادانس (Cadence)های فریبنده و ناقص بیشتر دیده می‌شود و از نتیجه‌ی کاربردی مناسب‌تری برخوردار است.

۵ در بررسی ویژگی‌های فنی و زیبایی‌شناختی این دوره به ویژه در بحث مربوط به امپرسیونیسم، رواج ژاپنیسم (Japonism) یا ژاپن‌گرایی یکی از موارد مهمی است که در هنر نقاشی و حتی موسیقی امپرسیونیستی تأثیر فراوانی از خود بر جای گذاشته است.

هنر ژاپن که پیش از نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم هنوز برای اروپاییان ناشناخته بود، در ربع آخر قرن، چنان بر سلیقه‌ی اروپایی اثر گذاشت که اصطلاح ژاپنیسم در کنار چینی‌مآبی که تقریبا از قرن هیجدهم در اروپا باب شد، رایج شد.

کامی یساره / ۱۸۹۷

آشنایی با هنر شرق، به ویژه هنر ژاپن، در شرایطی صورت گرفت که هنر اروپایی در پی روند رو به رشد و تغییر و تحولی که در پیش گرفته بود، پیشنهاد یک داروی کمکی را به عنوان التیام‌بخش و تسریع کننده‌ی روند ترمیم و بازسازی، با آغوشی باز پذیرا شد. گرایش به هنر شرق به ویژه هنر ژاپن همچون مجوزی تلقی می‌شد که می‌توانست این گذر پرهای‌وهوی را رسمیتی مقبول ببخشد! و در واقع در هنر ژاپن -به عنوان نماینده‌ی بخشی از هنر شرق- نظام زیبایی‌شناختی‌ای رایج بود که با مسیری که هنر نقاشی اروپایی در پیش گرفته بود، و می‌رفت تا به نقاشی ناب قرن بیستم بیانجامد، قرابتی بسیار داشت. به عنوان مثال در این هنر، طبیعت‌گرایی و واقع‌نمایی و در نتیجه تمامی شگردهای وابسته به آن مطرح نبود. بلکه آنچه اهمیت داشت،

سازماندهی دوبعدی فضا توسط شکل‌های تخت و رنگ‌های تابناک بدون سایه بود (مشابه با همان روندی که در امپرسیونیسم رو به تکوین بود). در برابر اجتناب از سه‌بعدنمایی، اسلوب‌های دیگری نیز در این هنر وجود داشت که کشف و شناخت آن‌ها توسط نقاشان اروپایی راه تحول آینده‌ی هنر نوین را هموارتر کرد. منجمله موارد مهمی که در اینجا به طور فهرست‌وار بدان‌ها اشاره می‌شود:

– مطرح نبودن پرسپکتیو (Perspective) مرکزی/ – زاویه‌ی دید نامتعارف: از بالا به پایین و یا بالعکس (به جای زاویه دید از روبرو)/ – استفاده‌ی جسورانه و درعین حال بسیار استادانه از عناصر مورب در ساختار ترکیب‌بندی اثر به منظور ایجاد پویایی درونی تصویر/ – اختصاص دادن تمامی سطح اثر به نمایش بخشی از یک شکل/ – ایجاد تعلیق در درک موقعیت اشیا در فضا که گاه حالتی شناور به آن می‌بخشد/ ...و همچنین، – ناپایداری حالت‌ها و آنیت حرکت.

به طور کلی هم‌زمان با رواج ژاپنیسم، الگوهای هنر شرقی (از ژاپن گرفته تا چین و هند و ایران و...) به تدریج توجه هنرمندان اروپایی را در دستیابی به راه‌کارهایی مناسب جلب کردند. چنانکه در هنر موسیقی نیز نمودهای این تأثیرپذیری، آشکارا دیده می‌شود. به عنوان مثال می‌بینیم که استفاده از مدهای پنتاتونیک (Pentatonic Mode) که دبوسی در موسیقی جاوه شنیده بود به برخی از آثار او حال‌وهوایی شرقی می‌بخشند. مد پنتاتونیک مدی پنج‌نتی است و کافی است که روی پیانو شستی‌های سیاه را از فادیز شروع به نواختن کنیم تا این مد ایجاد شود. سابقه‌ی مد پنتاتونیک که اکثرا در شرق دور به کار می‌رود –و اکنون بسیار فراگیر شده است– به دو هزار سال پیش از میلاد می‌رسد.

***

بدین ترتیب در پی نگاهی کلی به مطالبی که گفته شد، می توان چنین نتیجه گرفت که اگرچه شیوه‌های کاربست اصول و قواعد نظم‌بخشی و سازمان‌دهی یک اثر در زبان‌های هنری گوناگون از روش‌های خودویژه‌ای تبعیت می‌کند، لیکن با توجه به نیازها و ضرورت‌های زمانه –در شرایطی موازی– گریز از ایجاد تغییراتی مناسب و کارآمد در ابزار و وسایل و نظام زیبایی‌شناختی هر زبان اجتناب‌ناپذیر است. به عبارت دیگر این روح زمانه است که ضرورت‌های خویش را در بطن هر روند هنری اصیل بر جای می‌گذارد و اعمال می‌کند. در این میان بررسی تطبیقی روابط هنری موازی و هم‌زمان با یکدیگر، این امکان را میسر می‌سازد تا دریابیم که هنرمندان واقعی چگونه توانسته‌اند اصالت دریافت‌های عمیق خویش را نه به صورت ترجمان سطحی و ناشیانه و غیر کارآمد دستاوردهای یک زبان به زبان دیگر، بلکه به طریقی ریشه‌ای و به نحوی که بتواند با توانایی‌ها و طراز بیان هر زبان هنری –از نظر قالب و محتوا با هم– به یگانگی برساند، مطرح کنند.

در پایان این سؤال مطرح می‌شود که آیا می‌شود همیشه بدون شناخت زمینه‌ها و ضرورت‌های شکل‌گیری یک جریان هنری صرفا به جنبه‌هایی از برداشت‌های خام صوری و فرمالیستی از آن اکتفا کرد و تنها از این طریق و با وجدانی آسوده و بی‌دغدغه ادعای جهانی بودن و معاصر بودن داشت و بس؟!! ■

پی‌نوشت

۱–مدرس و عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، دانشکده هنر و معماری

تعاریف واژه‌های تخصصی با اقتباس از کتب: «دایره‌المعارف هنر»، تألیف رووین پاکباز، و «درک و دریافت موسیقی»، تألیف راجر کیمی‌ین و ترجمه‌ی حسین یاسینی، تنظیم و ارائه شده است.

۲–طبیعت‌گرا (طبیعت‌گرایی؛ ناتورالیسم)/Naturalism: اصطلاحی در تاریخ هنر و نقد هنری برای توصیف سبکی از هنر که در آن طبیعت بدان گونه که به نظر می‌آید، بازنمایی می‌شود (طبیعت/Nature در مباحث هنری، غالبا در معنای ماده‌ی مورد مشاهده‌ی مستقیم به کار برده می‌شود) در این تعریف –که بیش‌تر از جنبه‌ی صوری اعتبار دارد– طبیعت‌گرایی مفهومی متضاد با چکیده‌نگاری است. اگر هنر کلاسیک یونان را جلوه‌ی کامل طبیعت‌گرایی تلقی می‌کنند و هنر رنسانس ایتالیایی را تجدید حیات آن می دانند؛ بر اساس چنین استدلالی است که در هنرهای نامبرده، اثر هنری همانند آینه‌ای، زیبایی طبیعی را باز می تابد. در این معنا، طبیعت‌گرایی با آرامانگرایی تناقضی ندارد. حال آنکه مفهوم ناتورالیسم به لحاظ فلسفی، و چون یک روش هنری، خلاف این است. (در تعریف ساده‌ی طبیعت‌گرایی از دیدگاه قالب هنری (ArtFrom)، باید گفت که طبیعت الگوی هنر است؛ خواه در تجربه‌ی مستقیم واقعی عینی، خواه در تصویر ذهنی از جهان مرئی. به زبان نقاشی، طبیعت‌گرایی عبارت است از سه‌بعدنمایی فرم و فضا به مدد قواعد و قراردادهای برجسته‌نمایی و ژرفانمایی.)

۳–طبیعت‌گریز (طبیعت‌گریزی): مفهومی که در برابر طبیعت‌گرایی معنا می‌شود. در هنر طبیعت‌گریز، هنر از نظم و هماهنگی طبیعت پیروی نمی‌کند، و در نتیجه واقعیت بصری آن را سرمشق قرار نمی‌دهد. طبیعت‌گریزی هنری، تجسم انگار عام و انتزاعی چیزهاست. به زبان نقاشی، طبیعت‌گریزی عبارت است از نمایش دو بعدی فرم و فضا به وسیله‌ی ابزار و وسایل تصویری. همچون: خط، شکل، و رنگ تخت.

۴–ترکیب‌بندی (کمپوزیسیون)/Composition: عمل سازماندهی همه‌ی عناصر یک اثر هنری است به منظور ایجاد یک کل منسجم و حاوی بیان هنری. امکان دارد هر عنصر با ویژگی‌های ذاتی‌اش جلوه نماید، ولی باید به طریقی عمل کند که کل مهم‌تر از اجزا باشد. مسامحتا، واژه‌ی «ترکیب‌بندی» را در معنای یک اثر هنری، یک گروه، و غیره نیز به کار می‌برند.

۵–سونات/Sonata: در موسیقی بارک اثری سازی و چند موومانی است که برای اجرا توسط یک تا هشت نوازنده ساخته شده است. در آثار پس از دوره‌ی بارک، اغلب اثری سازی و چند موومانی است که برای یک یا دو نوازنده ساخته شده و موومان اول اغلب فرم سونات نام دارد.

۶–تونالیته/(Key/Tonality): مرکزیت یک صدا، گام و آکورد در قطعه، به گونه‌ای که دیگر صداها، گام‌ها و آکوردهای اثر در ارتباط با آن معنا یافته و نقشی ویژه می یابند.

۷–تم/Theme: ملودی که به عنوان مبنای ساخت یک قطعه‌ی طولانی به کار گرفته می‌شود.

۸–پرلود/Prelude: قطعه‌ای کوتاه که به عنوان مقدمه‌ی فوگ (Fugue) یا اثر دیگری ساخته و اجرا می شود؛ قطعه‌ی کوتاه پیانویی.

۹–رنگ صوتی، تمبر/Timbre،ToneColor: کیفیت ویژه‌ی صدای هر ساز یا آواز خوان که سبب تمایز آن از دیگری می شود.

۱۰–دینامیک/Dynamics: میزان شدت یا ملایمت صدا در موسیقی.

۱۱–تباین رنگ/Contrast: کیفیتی حاصل از تفاوت بارز میان جلوه‌های دو رنگ مقایسه شده با یکدیگر. از آن رو که چنین تفاوتی ممکن است کم باشد یا زیاد، تباین نیز در حداقل یا در حداکثر دیده می شود. بر اساس صفات سه‌گانه رنگ‌ها (فام، درخشندگی، اشباع)، و نیز با توجه به تفاوت‌های کیفی و کمی رنگ‌ها، هفت نوع تباین شناخته شده که عبارتند از: فام، تیره–روشن، اشباع، مکمل، هم‌زمان، گرم–سرد، وسعت سطح. [اصطلاح «تباین» را در معنای عام در مورد سایر عناصر بصری (خط، شکل، بافت) نیز به کار می برند.]

۱۲–سوردین/Mute: وسیله‌ای برای ضعیف یا گرفته ساختن صدای ساز. در سازهای زهی، سوردین گیره‌ای است که روی پل سوار می شود و در سازهای بادی برنجی قطعه‌ای قیف مانند از چوب، فلز یا پلاستیک است که در دهانه‌ی بوقی ساز قرار می گیرد.

۱۳–گلیساندو/Glissando: خزش سریع و پیوسته (بالارونده یا پایین رونده) میان نت‌های گام.

۱۴–آکورد/Cord: آمیزه‌ای از سه یا چند صدای هم‌زمان.

۱۵–تالون/Variation: رنگ‌های متنوعی که ممکن است از اختلاط یک فام با سفید یا سیاه و یا فام دیگر حاصل آیند.

۱۶–دیسونانت/Dissonante: آمیزه‌ای صوتی که کیفیتی پویا و پرتنش داشته باشد.

۱۷–ریتم/Rhythm: سیلان منظم موسیقی در زمان؛ الگویی از نت‌ها و سکوت‌ها با کشش‌های معین.

۱۸–آکسان/Accent: تأکید بر یک نت، به گونه‌ای که قوی‌تر (تأکید دینامیکی)، کشیده‌تر یا زیرتر از نت‌های مجاور شنیده شود.

*کیمی‌ین، راجر–(۱۳۸۲)–درک و دریافت موسیقی–ترجمه‌ی حسین یاسینی–ص ۱۲۳

**پاکباز، رووین–(۱۳۷۸)–دایره المعارف هنر–ص ۳۸۳

***هودیه، آندره–(۱۳۸۰)–فرم‌های موسیقی–ترجمه‌ی محسن الهامیان–ص ۱۵

****همان منبع–ص ۱۶

*****کیمی‌ین، راجر–(۱۳۸۲)–درک و دریافت موسیقی–ترجمه‌ی حسین یاسینی–ص ۶۲۵

******همان منبع: ص ۶۲۷

فهرست منابع

- پاکباز، رووین–(۱۳۷۸)–دایره المعارف هنر–چاپ اوّل، تهران–فرهنگ معاصر
- پاکباز، رووین–(۱۳۷۹)–در جستجوی زبان نو–چاپ اوّل، تهران–انتشارات نگاه
- پاکباز، رووین–(۱۳۵۱)–بررسی هنری و اجتماعی امپرسیونیسم–چاپ اوّل، تهران–انتشارات تالار ایران (قندریز).
- کیمی‌ین، راجر–(۱۳۸۲)–درک و دریافت موسیقی–ترجمه‌ی حسین یاسینی–چاپ سوم، تهران–نشر چشمه
- میرسکی، د.س–(۱۳۵۵)–تاریخ ادبیات روسیه [جلد دوم/معاصر]–ترجمه‌ی ابراهیم یونسی–چاپ اوّل، تهران–انتشارات امیرکبیر
- منصوری، پرویز–(۱۳۷۹)–تئوری بنیادی موسیقی–چاپ ششم، تهران نشر کارنامه
- میرهادی، کیوان–(۱۳۸۰)–موسیقی از الف تای–چاپ اوّل، تهران–نشر تنویر
- هاوزر، آرنولد (۱۳۷۲)–تاریخ اجتماعی هنر–(جلد سوم–چهارم)–ترجمه‌ی امین مؤید–چاپ سوم، تهران–انتشارات چاپخش
- هودیه، آندره (۱۳۸۰)–فرم‌های موسیقی–ترجمه‌ی محسن الهامیان–چاپ اوّل، تهران–نشر دنیای نو