بداهۀ گفت‌وشنودِ موسیقایی*: پدیدارشناسیِ موسیقی از بروس الیس بنسن**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۱/۲۱ - تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۲۵

مرور: ملوین بکستروم***

ترجمه: محمدرضا عزیزی@

دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران، ایران.

نظریۀ «بداهۀ گفت‌وشنود موسیقایی» بروس الیس بنسن، غنای فراوانی به دانشِ فلسفۀ موسیقی، خصوصاً در زمینۀ بداهه‌نوازی، بخشید. نظریۀ او، تئوریِ بحث‌برانگیزی بود که بسیاری از مفروضات عملِ موسیقایی را که در بیشتر از دویست سال اخیر دارای اهمیّتِ فراوانی در دنیای موسیقیِ غرب بوده‌اند، به چالش کشید. در این راستا، می‌توان آن را به‌نوعی همراستایِ بداهه‌محور با اثر بسیار تأثیرگذار *موزه خیالیِ آثار موسیقایی*[۱] از لیدیا گوهر، درباره تاریخچه و پیامدهای اثر موسیقایی دانست. البته گوهر چندین مرتبه به بداهه‌پردازی اشاره می‌کند -مثلِ تاکیدِ او بر کاهش ارزش و کاربردِ بداهه‌نوازی در قرن نوزدهم که ظاهراً منجر به افزایش قدرتِ اثر موسیقایی و میزانِ وفاداریِ اجراگر به نمونۀ برجستۀ آن گردید- اما تمرکز اصلیِ او بر بداهه نیست (۲۳۲-۳۴). او در عوض، بر چگونگیِ سیر تاریخیِ اهمیّتِ وفاداریِ اجراگر به اثرِ ایده‌آل (*Werktreue*)، در تقابل با کسانی که وجه بی‌زمانی، جاودانه و جهانیِ آن را مطرح می‌کنند، تمرکز کرده و «نیروی مفهومِ تنظیمیِ[۲] آن را از بین می‌برد» (۲۷۱).

پس هدف گوهر، بسیار کثرت‌گرایانه است. او نمی‌خواهد ارزش تداوم اثر را کاملاً نادیده بگیرد، بلکه می‌خواهد قدردانیِ یکسانی از عملِ اجرای موسیقی که بر اساس ایده‌آل‌های آن نیست، داشته باشد: «من هرگز اعتقاد ندارم که می‌توان بازنویسیِ تاریخِ موسیقیِ تولیدشده تحت عنوانِ اثر را براساسِ زیبایی‌شناسیِ غیرمبتنی بر آن توجیه کرد تا اینطور به نظر برسد که گویی موسیقیدانان، علی‌رغم ادعاهای "گمراه کنندۀ" خود، هرگز «به‌معنای واقعی» آثاری را آهنگسازی، اجرا و رهبری نکرده‌اند» (۲۸۴). در مقابل، هدف بنسن دقیقا همین است؛ او استدلال می‌کند که «فرآیندی که منجر به خلقِ یک اثر می‌شود، به بهترین وجه با بداهه توصیف می‌شود، نه صرفاً در آهنگسازی، بلکه در اجرا و گوش‌دادن... چراکه بداهه‌پردازی چیزی نیست که مقدم بر آهنگسازی یا خارج از آن و در مخالفت با آن باشد. در عوض، من فکر می‌کنم که فعالیت‌هایی که ما آنها را «آهنگسازی» و «اجرا» می‌نامیم، اساساً ماهیتیِ بداهه‌پردازانه دارند» (۲). براساسِ نگرش او، همۀ آثار به‌اصطلاح موسیقایی که گوهر و دیگران آن‌ها را آثار ایده‌آل (*Werktreue*) (مثال پارادایمیِ همیشگی: سمفونیِ شمارۀ ۵ بتهوون) نامیده و آن‌ها را

---

* Bruce Ellis Benson, Cambridge: Cambridge University Press, 2003. ISBN-10: 0521009324. 216 pages.

** The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music, Bruce Ellis Benson. Article in Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation · May 2014. DOI: 10.21083/csieci.v9i2.3058

*** Melvin Backstrom

@ ایمیل: maazizi4321@gmail.com

۱. *The Imaginary Museum of Musical Works*

۲. regulative concept

واجدِ انعطاف‌پذیری و بداهه در لحظه نمی‌دانند، فقط در تئوری این‌گونه هستند [نه در عمل]. در واقع همه موسیقی‌ها، اعم از نت‌نویسی شده یا نشده، جزئی و ناتمام، اساساً با بداهه‌پردازی ساخته شده‌اند.

در فصل اول، بنسن نظریهٔ خود را بر پایهٔ گفت‌وگویی با تاریخ آهنگسازی و اجرا در هنر موسیقی غرب (موسیقی کلاسیک به معنای گستردهٔ آن) و گوناگونیِ نظریاتِ تاثیرگذار هستی‌شناختی در موسیقی (مثل نظریهٔ لِوینسون، گودمَن و وُلترزتورف) پایه‌گذاری می‌کند تا نشان دهد که چگونه نظریاتِ آنها قادر به توضیحِ تمامیّتِ این سنّتِ موسیقایی نیست. به‌طور خاص، او نحوهٔ درک بتهوون و روسینی از اجرا را در آهنگسازی‌شان به عنوان نمودِ یک شکافِ اساسی در سنّت موسیقیِ کلاسیک، نه صرفاً در سطحِ سبکِ کاری؛ بلکه از لحاظِ فلسفی، در مقابل هم قرار می‌دهد (۱۶). در حالی که بتهوون آهنگسازی را تولید آثار تمام‌شده‌ای می‌دانست که متعاقباً باید -تا حد امکان- براساسِ یادداشت‌هایش [توسط اجراگر] اجرا می‌شد، روسینی [نت‌نوشتِ] آثارش را صرفاً یک «دستورالعملِ کلّی برای اجرا» تصور می‌کرد که نیاز به مشارکت اجراکنندگان و مخاطبان دارد (۱۶و۱۷). اولی، اساساً تک‌گویانه است و درمقابل، دومی، گفت‌وشنودی است.

امروزه، چنانچه بنسن بدان اشاره می‌کند، این شیوهٔ بتهوونی است که در عمل و تئوریِ موسیقیِ دوقرنِ اخیر بسیار تاثیرگذار بوده است -تا جایی که حتی برخی از طرفدارانِ سایر ژانرها و سنّت‌های موسیقایی که از بسیاری جهات با اصرار بر وفاداری به نت‌نوشت مخالف‌اند (به‌ویژه جاز)، تسلیم قدرت آن شده‌اند. به عنوان مثال: «اجراهای تاریخیِ آهنگ‌های دوک الینگتون» توسط وینتون مارسالیس و ویلیام روسو به‌صورت خیلی دقیق (۱۴). برای مقابله با این هژمونیِ عملِ موسیقایی، بنسن به گزارش‌های تاریخیِ اجرای موسیقی در دورهٔ باروک (و پیش از آن)، یعنی قبل از اینکه اثرِ ایده‌آل دارای سلطهٔ گسترده‌ای باشد، متوسل می‌شود تا در مورد تسلیم بودنِ[۳] اجراگرانِ آن دوره (و حتی اکنون) دربرابرِ واقعیت اجرای موسیقی استدلال کند. به‌جای موجودیت‌های مستقلی که فرم آن‌ها کاملاً توسط آهنگسازان دیکته می‌شود، «قطعه‌های موسیقی... چیزهایی بودند که فعالیت ساخت موسیقی را تسهیل می‌کردند، نه اینکه خود هدف باشند. در نتیجه، نوازندگان و آهنگسازان در یک وظیفهٔ مشترک متحد بودند؛ به این معنی که هیچ خط جداکنندهٔ واضحی بین آهنگسازی و اجرا وجود نداشت (۲۲). به عبارت دیگر، موسیقی ذاتاً یک تلاش مشارکتی بود نه یک تلاش انحصاری (چنانچه ویلیام دزموندِ فیلسوف نیز می‌گوید)؛ یعنی مانندِ تفکری که در دو قرنِ اخیر سلطه پیداکرده نبود که در آن آهنگساز به طور کامل اثری را تعیین کند و از نوازندگان بخواهد که آن را به بهترین شکل ممکن بازتولید کنند (Desmond xix). بنسن تأکید می‌کند که گذر از مدل دوم به مدل اول، بداهه‌نوازی را به عنوان حدواسط بین آهنگسازی و اجرا درنظر گرفته و در نتیجه، روش پرباری را برای غلبه بر تضاد ظاهری میان آن دو پیشنهاد می‌دهد.

اما از آنجایی که آنچه از «بداهه‌پردازی» فهمیده می‌شود در میان طیف گسترده‌ای از تفاوت‌ها قرار می‌گیرد، بنسن یازده گونهٔ مختلف بداهه‌پردازی را ارائه می‌کند که هفتمین نوع آن (تغییر ملودی و/یا پیشرفتِ آکورد) بیشتر به پنج نوع فرعی تقسیم می‌شود (از تغییرات جزئی یک ملودی گرفته تا نادیده گرفتن کامل آن با حفظ ساختار اولیه). به‌ویژه گونه‌شناسی او آنقدر گسترده است که تقریباً هر شکلی از موسیقیِ قابل تصور را شامل می‌شود؛ از جمله آنهایی که معمولاً و به‌طور کامل مخالف بداهه‌پردازی در نظر گرفته می‌شوند. به‌عنوان مثال، نوع اول او شامل موسیقی‌ای است که به‌طور کامل نت‌نگاری شده است. بنسن استدلال می‌کند که از آنجایی که همیشه جزئیاتی وجود دارد -حتی در دقیق‌ترین آثار موسیقایی- که باید توسط اجراگران پُر شود؛ چنین موسیقی‌ای باید بداهه تلقی شود، حتی

---

[۳]. Faithfulness

اگر در حد بسیار کمی باشد. این بداهه‌پردازیِ مینیمالیستی، نوع نهم او را نیز مشخص می‌کند که مبتنی بر روشی است که آهنگسازان از «فرم و یا سبک خاصی از موسیقی به عنوان یک الگو استفاده می‌کنند». بنابراین، *فن کوزی*[۴] موتزارت به فرم *اپرا بوفا*[۵] متکی است که الزامات نسبتاً سختی هم دارد، اما شیوه‌هایی که از طریق آن چنین الزاماتی دنبال می‌شوند، «مشمول بداهه‌پردازی هستند» (۲۹). یازدهمین نوع او روشی را پوشش می‌دهد که آهنگسازان و اجراگران در یک سنّت موسیقاییِ خاص، با تغییرِ قوانین و مقرراتِ آن سنّت کار می‌کنند، به‌طوری‌که «این سنّت خودش بداهه است. هر گونه عمل گفتمانی مستلزم چنین بداهه‌پردازی است» (۳۰، تأکید اضافه شده). با توجه به چنین تعریف گسترده‌ای، هرگونه تصوری از موسیقی که محصول بداهه نباشد دشوار می‌گردد.

در واقع، بنسن قصد دارد که فراگیر بودن بداهه در تمام شیوه‌های موسیقی را نشان دهد. به نظر می‌رسد هدف او این است که از این طریق، این تفکرِ هژمونیِ اولیه درباب مفهومِ اثر (بداهه‌پردازی چیزی نیست که یک اثر موسیقایی را تشکیل دهد) را که بداهه‌پردازی را در یک رابطهٔ وابسته و منفی قرار می‌دهد، تغییر دهد. در عوض، او می‌خواهد نشان دهد که درواقع، بداهه‌پردازی بسیار بنیادی‌تر از این‌هاست که در ایجاد تجربهٔ موسیقایی توسطِ آثار موسیقایی ثابت به نظر می‌رسد؛ اوو این امر را با انکار احتمالاتِ تاریخی و فرهنگی توضیح می‌دهد. او استدلال می‌کند که ارزشِ این تغییر در دیدگاه هایدگر (پیروی از مفهوم «سُکنا» یا «موجودیت در خود» در رسالهٔ *منشأ اثر هنری*) در توجه به ویژگیِ مشارکتی و گفتمانیِ موسیقی به‌جای بُعدِ تک‌گویانهٔ آن است؛ بیانی که آفرینش موسیقی را در یک پارادایم رمانتیک-مدرنیستی قرار می‌دهد (Heidegger 191-92).

بنسن در فصل‌های دوم و سوم کتاب خود، پیوندهای میانِ خاستگاه یک اثر موسیقی (Ursprung)، تا تحقق آن به‌عنوان یک نت‌نوشتِ تمام‌شده (Fassung letzter Hand) و در نهایت اجرای آن اثر را دنبال می‌کند. هدف او در اینجا به‌چالش کشیدن این دو انگاشت است؛ یکی برداشتِ رمانتیک و همچنان رایج از آهنگسازی به عنوان یک کنشِ خاص، که اثر موسیقایی را صرفاً حاصل الهام آهنگساز از قوهٔ تخیّل خود (یا به پیروی از دیدگاه افلاطونیِ پیتر کیوی؛ حاصل کشف او) می‌داند و دیگری، نحوهٔ اجرای اثر برای تحقق بخشیدن به آن چیزی که آهنگساز در پارتیتور قصد کرده است. در عوض، او استدلال می‌کند که آهنگسازی لزوماً فعالیّتی است مشابه اجرا؛ چراکه خلق یا کشف هر چیزی فقط می‌تواند در کاربستی رخ دهد که تنها به نتیجهٔ نهایی اهمیّت می‌دهد. بنابراین، از طریق یک فرایندِ مشابه با اجراست که تصمیم‌های بی‌شمار و تصادفی‌ای که در اجرا رخ می‌دهند، در آهنگسازی نیز امکان‌پذیرند. بنابراین، آهنگسازی یک فرایند گفتمانی است؛ شکلی است از یک عمل ساختارمند که آهنگسازان، سبک‌ها، فرم‌ها و زبان‌های موسیقایی مختلف را به طرق مختلف تغییر و تبدیل می‌کنند. اغلب اینها کاملاً سنتی بوده و فقط طیف وسیعی از امکاناتِ مورد انتظار در آن سنّت را شامل می‌شوند. با این حال، گاهی اوقات، آهنگسازان دامنهٔ این امکانات را گسترش داده و چیزی غیرمنتظره تولید می‌کنند؛ البته چنین گسترشی تنها بر حسب زمینه‌ای اجتماعی امکان‌پذیر است که هم مصالح مورد نیاز و برآمده از آن سنّت (مانند آلات موسیقی، کوک، سیستم‌های نت‌نویسی، سنّت‌های اجرایی و غیره) را فراهم می‌کند و هم به آن‌ها اجازه می‌دهد که به عنوان بسطِ امکانات موسیقایی شناخته شوند. بنابراین، بحث بنسن این است که برداشتِ معمولی که عملِ آهنگساز (یا نویسنده) را خلقت یا کشف در نظر می‌گیرد، توصیفی نادرست از آن است.[۱] در مقابل، راه بسیار بهتر برای درک چنین فرآیندی شاملِ کارِ مجدد، تغییر و جرح و تبدیلِ مصالحِ موجود قبلی، اساساً بداهه است؛ زیرا اینها همان فعالیت‌هایی هستند که نوازندگان بداهه‌پرداز نیز در آن شرکت می‌کنند.

---

۴. *Cosi fan tutte*

۵. *Opera buffa*

بنسن برای مقابله بیشتر با مفهوم گستردهٔ آهنگسازی به مثابه آفرینش (nihilo) تعدادی مثال ارائه می‌کند که نشان دهد چگونه حتی مشهورترین آهنگسازان (مانند باخ، هندل، موتسارت، بتهوون، واگنر و کوپلند) نیز بر اساسِ زمینه‌های موسیقاییِ زمانهٔ خودشان، به عنوان منبعی برای خلاقیت، آهنگسازی می‌کردند؛ نه الهام از ناشناخته‌ها. بنسن همچنین اشاره می‌کند که چیزی شبیه به این فرآیندهای گفتمانیِ پیش از آهنگسازی، پس از آهنگسازی نیز رخ می‌دهد. به عبارت دیگر، او ایدهٔ اثر موسیقایی به عنوان چیزی که توسط آهنگساز تمام شده است را زیر سوال می‌برد. او با آوردن مثال‌های فراوانی که در آن آهنگسازان یکی از آثار خود را پس از انتشار یا پس از اجرای اول بازبینی یا تغییر داده‌اند، استدلال می‌کند که همانند آغاز خلاقیت در موسیقی، پایان و محصولِ نهاییِ آن نیز ناگزیر تحتِ نوعی بداهه‌پردازیِ گفتمانی در یک موقعیتِ اجتماعی است. از آنجایی که برخلاف مفهوم نت‌نوشتِ نهایی، که آخرین نسخهٔ خالق و کامل‌ترین و صحیح‌ترین نسخهٔ اثر است، بنسن استدلال می‌کند که آثار موسیقایی همیشه در حالت نُت‌نویسی شده هم تا حدی ناقص هستند. یعنی نه‌تنها ویژگی‌های ضروری برای اجرا لزوماً با نت‌نوشت اثر توصیف نمی‌گردند، بلکه مقاصد آهنگسازان نیز در هیچ کجای نت‌نوشت آنطور که معمولاً تصور می‌شود؛ واضح یا بدیهی نیست.

چنین عدم قطعیتی به‌ویژه در مورد موسیقی قبل از قرن بیستم وجود دارد -با توجه به این که دغدغهٔ دوران مدرن این بود که قصدِ [مؤلف] از طریق [خوانشِ] متن او قابل کشف است؛ اولویت مطلقی که به دست‌نویسِ نهاییِ آهنگساز داده می‌شود با آنچه ما در مورد اولویت بالاتری که آهنگسازان پیشین عمداً به سطوحی دیگر داده‌اند، در تضاد است. برای مثال، بازسازی موتزارت از مسیح هندل، ویرایش‌های گستردهٔ مندلسون بر *پاسیون سَنت ماتیوی* باخ در راستای احیای آن در سال ۱۸۲۹، یا تغییر تاریخِ اولین موومان سمفونیِ نهم شوبرت از زمان قطعی به زمان معمولی توسط برامس. بنسن به جای وفاداری به «متنِ» اثرِ آهنگساز، از این تغییرات باعنوان تلاش‌هایی برای وفاداری به "مقاصدِ" آهنگساز در اثر نام می‌بَرد. به این معنا که اگر -چنانچه که محتمل است- قصد باخ از *پاسیونِ سنت ماتیو*، ایجاد یک بیانِ موسیقاییِ مهم و قدرتمند از آخرین روزهای زندگیِ مسیح قبل از مصلوب شدنش بوده باشد؛ مواردی مثل ساز، نت‌های خاص، ریتم و طول کلیِ اثر، نسبت به ضرورتِ ایجاد تغییراتی برای تحققِ این هدف به بهترین نحوِ آن، از اهمیّتِ کمتری برخوردار هستند. به طور خاص و صرف نظر از اینکه شنوندگانِ مدرن تا چه اندازه به گروه‌های موسیقیِ بسیار بزرگ‌تر از آنچه در زمان حیات باخ وجود داشت عادت دارند؛ افزایشِ اندازهٔ ارکستر، احتمالاً به طور قابل ملاحظه‌ای برای درک دقیق‌ترِ قدرت اثر توسطِ گوش‌های مدرن و تحققِ مقاصدِ او معتبرتر خواهد بود.[۲]

البته امروزه می‌توان این موضوع را مورد مناقشه قرار داد، اما منظور بنسن این است که چیزی در نت‌نوشت وجود ندارد که به تصمیم‌گیری کمک کند؛ باید به‌سادگی انتخاب کرد. نت‌های موسیقی هم قصدِ آهنگساز اثر را حفظ می‌کنند و هم مقاصدِ آهنگسازیِ بعدی را توسطِ اجراکنندگان برمی‌انگیزند. به عبارت دیگر، آنها «مخلوقاتِ چندبخشی هستند... که قبل از تولدِ آهنگساز آغاز شده و بعد از فوت او نیز ادامه می‌یابند». او چنین فرایند مستمری که کاملاً اجتماعی و گفتمانی است و در میانِ دوگانهٔ سنتیِ آهنگسازی و اجرا قرار می‌گیرد را بهترین حالتی از بداهه‌پردازی در نظر می‌گیرد.

در فصل چهارم و پنجم، بنسن مفاهیم این درک از محوریت بداهه در آهنگسازی و اجرا را ترسیم می‌کند. او با استفاده از تمایز بین ergon و energeia –یعنی محصول در بطنِ عمل– شروع به نقد ادعای رومن اینگاردن می‌کند که وجود یک اثر موسیقای رای کاملاً بر پایه نت‌نوشتِ آن استوار می‌داند حتی اگر «این شکل‌بندیِ شماتیک، اثر موسیقایی را به تمامیت نرساند» (Benson 127). با این حال، وضعیت هستی‌شناختیِ این گفته دربارهٔ نت‌نوشت نسبتاً نامفهوم است. اینگاردن ادعا می‌کند که امکانات [مختلف] اجرایی، توسط اجراگران به اثر اضافه نمی‌شوند؛ بلکه آن‌ها در ذاتِ اثر بوده و صرفاً توسط اجراگران

کشف می‌شوند. اما با توجه به اینکه این دخالتِ اجراکنندگان، آشکارا «چیزی بیشتر» را به اثر اضافه می‌کند؛ تعلقِ پیشینیِ آن به ذاتِ اثر بسیار سؤال‌برانگیز به نظر می‌رسد. اگر آثار موسیقایی را محصول تاریخ بدانیم (یعنی در یک زمان و مکان خاصی پدید آمده باشند)، پس بهتر است این‌گونه فکر کنیم که به یک معنا، می‌توانند دوباره خلق شوند (حتی با کمی تغییر) تا اینکه فوراً از تاریخ بگریزند و وارد دنیای ابدی و تغییرناپذیرِ ایده‌های افلاطونی شوند. همچنین اگر اساساً این آثار موسیقایی را تا زمانی که در یک اجرای خاصی محقّق نشده باشند، ناقص بدانیم؛ واژۀ «اثر» که در واقع به ثبات و تمامیت اشاره دارد، اصطلاحی کمتر از ایده‌آل نبوده و بسیار مشکل‌ساز خواهد بود. بنابراین بنسن واژۀ «قطعه»؛ که اساساً به نقص و عدم ثبات اشاره می‌کند را به عنوان راهی دقیق‌تر برای توصیفِ آنچه که آهنگسازان خلق می‌کنند پیشنهاد می‌کند.

همچنین در همان فصل چهارم است که بنسن به طور خاص به ژانرهایی از موسیقی می‌پردازد که استفاده از بداهه را اساس کارشان می‌دانند. جای تعجب نیست که با وجود چالش‌های قبلی بنسن با دوگانۀ مرسوم آهنگسازی-بداهه، او تأکید می‌کند که بداهه‌پردازی آن‌گونه که گاهی به‌نظر می‌رسد، فرآیندی کاملاً خودبه‌خودی نیست. بداهه‌پردازان همیشه در حال بداهه‌پردازی در مورد چیزی هستند -چه شامل یک ساختار رسمی از قبل شناخته شده باشد چه صرفاً تجربیاتی موسیقایی از گذشتۀشان. به بیان دیگر، همواره چیزی اجتناب ناپذیر از "تقلید" در بداهه وجود دارد. بنابراین، برخلاف نظر فیلیپ آلپرسون، وقتی می‌گوییم کسی درواقع دحال تفسیر است: منظورمان نه لزوماً یک اثر، بلکه حتی برخی از سنت‌ها یا سبک‌های موسیقایی دیگر را نیز شامل می‌شود (Alperson 26).

اجرا در سنت موسیقی کلاسیک، خواه یک آهنگ خاص باشد و خواه به وسعت یک سبک همچون یک بداهه‌نوازیِ آزاد، آنقدرها که اغلب تصور می‌شود با سنّتِ موسیقی جاز متفاوت نیست؛ زیرا هر دو شامل بازنمایی تجربۀ موسیقایی هستند (۱۴۶) در روایت بنسن هر دو سنّت جاز و کلاسیک به طور کامل با بداهه‌پردازی تعریف شده‌اند؛ تفاوت این‌ها بیشتر کمی است تا کیفی: «در حالی که در جاز یک نوازنده آزادانه و آشکارا بداهه‌نوازی می کند، در موسیقی کلاسیک الزام وفاداری به این معناست که عنصر بداهه تا حد زیادی سرکوب شده یا دست کم مخفیانه عمل کرده است» (۱۴۷). بنابراین، برخلاف معتقدان به اثر خودساخته (Werktreue)، آهنگسازی نه از منظر تاریخی و نه از منظر هستی‌شناختی بر اجرا مقدم نیست؛ زیرا موسیقی فقط و فقط از طریق اجرا وجود پیدا می‌کند. با اینکه ایدۀ اثر موسیقایی همواره از نظر تاریخی فراتر رفته و از اهمیت تاریخیِ فراوانی در فرهنگِ غربی برخوردار بوده است؛ اما در واقع گمراه‌کننده است. آهنگ‌ها در واقع قطعاتی هستند که منتظرند تا از طریق اجرا به عنوان یک موسیقی به واقعیت تبدیل شوند.

با بازگشت به ایدۀ گوهر درباره «موزه خیالی آثار موسیقی»، بدیهی است که بنسن کیفیت تخیلی آن را تا حد بسیار قوی‌تری تأیید می‌کند. بنسن تأکید می‌کند که به‌جای «واقعیت» تولید شدۀ تاریخیِ گوهر دربارۀ اثر موسیقایی (حداقل تا آنجایی که به آن اعتقاد دارد)، باید گفت که درواقع «هیچ "اثری"، حداقل به معنای یک موجودیت مستقل و خودسامان، وجود ندارد. طبق آنچه که تئوری‌ها اعلام کرده‌اند، همیشه فقط قطعات وجود داشته‌اند... «ساختارهایی» که ما آن‌ها را قطعات موسیقی می‌نامیم؛ از فعالیت‌های موجود در خودِ موسیقی «آهنگسازی» شده‌اند، نه از موسیقیِ ساخته‌شده «به‌علاوه چیزهای دیگر» (که به آن اثر می‌گویند) (۱۶۱). فعالیت‌های موسیقایی که به «اثر» جایگاه می‌دهند با بداهه‌پردازی‌های آشکار تفاوت دارند؛ نه به این دلیل که اولی در وجود واقعیِ آثار موسیقایی سهیم است در حالی که دومی نیست، در عوض، چنین تغییراتی در شیوه‌های موسیقی ناشی از باور اشتباه به «[موسیقیِ] مستقل و خودسامان» است که مفهوم اثر را در طول بیش از دویست سال گذشته ایجاد کرده است (۱۶۱). برعکسِ چیزی که برخی از آهنگسازان و فیلسوفان (عمدتاً) ممکن است ادعا کنند، موسیقی تنها یک فعالیت است؛ کاری است که مردم انجام می‌دهند و هرگز چیزی جدا از دیگران نیست.

در فصل پنجم، تمرکز بنسن بر روی پیامدهای اجتماعی و اخلاقی چنین درکی از عمل موسیقایی است. او معتقد است که چون «موسیقی کاری است که به ناچار با دیگران سر و کار دارد (چه آن‌ها حاضر باشند یا نه)، گفتمان موسیقایی اساساً ماهیتی اخلاقی دارد. باید به صدای همهٔ مشارکت‌کنندگانِ این گفتمان (آهنگساز، اجراگر و شنونده)، بدون اینکه یکی از آن‌ها غالب باشد، احترام گذاشت (۱۶۴). بنسن با استفاده از نقدِ ضد کانتیِ لویناس درباب سوژهٔ خودمختار، استدلال می‌کند که ضرورت اخلاقی [در فرایندِ] آهنگسازی، پیشبرد گفت‌وگو از طریق امتناع از ایجاد تنشِ ناگزیر بین مواضعِ متفاوت در آن است. در حالی که او به طور شگفت‌انگیزی نمی‌خواهد اقتدار مطلق و پادشاهانهٔ آهنگساز را از او بگیرد، به‌جای آن، چنان که برخی دیگر نیز انجام داده‌اند از اصالتِ جایگاه اجراگر و یا شنونده دفاع کند. هر یک از این مشارکت‌کنندگان باید اجازه داشته باشد که بدون تسلط بر گفتمانِ موسیقایی«صحبت کند»: «یک گفتگو تنها در صورتی می‌تواند حفظ شود که کششی[۶] از سویِ همه طرفین حاضر در آن وجود داشته باشد؛ بنابراین، خطر گفتگوی واقعی، وجود تنش نیست، بلکه از دست دادن یا عدم تعادل آن است» (۱۷۱). اگرچه این تنش، مستلزم از دست دادن آزادی از محدودیت‌هاست؛ وجود چنین تنشی برای بنسن مولّد آزادی در گفتگو است.[۳] همانطور که نواختن یک ساز زهی به تعادل صحیح در کشش سیم‌های مختلف آن بستگی دارد؛ تنها از طریق متعادل کردن و تجدید مداوم خواسته‌های متقابل آهنگساز، نوازنده و شنونده است که فعالیت موسیقی در بهترین شیوه اخلاقی و زیبایی‌شناختی‌اش تحقق می‌یابد (۱۷۰) و دقیقاً از طریق آگاهی از احتمالاتِ ذاتی، وابستگی به دانش اجتماعی در پیش‌زمینه و نیاز به انتخاب مداوم در ساختارهای ارائه‌شده توسط این پیش‌زمینه است که خصلت کاملاً بداهه‌پردازانهٔ این هویت‌ها شناسایی می‌شود؛ امیدواریم که نمونه‌هایی درباب نظریهٔ بنسن نیز ارائه گردد.

پس از پایان بحث در مورد محتوای کتاب، اکنون باید به ارائهٔ نقد خود بپردازم. اگرچه بنسن به خوبی توضیح می‌دهد که چه چیزی مفهوم اثر موسیقایی را دچار مشکل می‌کند، اما به اندازه‌ای که باید به این موضوع توجه نمی‌کند که چرا چنین تأثیری ماندگار بوده و چه چیزی ممکن است با کنار گذاشتن کامل آن از بین برود؟ بدون شک چنین بحثی کتاب بسیار طولانی‌تری را می‌طلبد، اما درباب کتاب مختصر او باید گفت که اینها سؤالات مهمی برای بحث کلیِ او هستند.

همانطور که از بسیاری جهات از گفته‌های بنسن متقاعد شده‌ام، در نهایت با دیدگاه کثرت‌گرایانه‌ترِ گوهِر موافقم. در حالی که مفهوم «اثر موسیقایی» بدون شک یک مفهوم تاریخی و فرهنگی است، اما هنوز هم ممکن است فکر کنیم که از بین رفتنِ آن - یا، بهتر است بگوییم، از بین رفتنِ باور به وجود آن- با توجه به اینکه چه نقشی جدایی‌ناپذیری در توسعهٔ موسیقی کلاسیک در دو قرن اخیر داشته است، منجر به یک زیان واقعی خواهد شد. اثر حتی با وجودِ تاثیراتِ منفی، مجر به تولید قطعات و اجراهای باورنکردنیِ بسیاری شده است. با توجه به نقدهای بسیار ضروری‌ای که مفهومِ اثر از گوهِر و سپس، به طور رادیکال‌تر، از بنسن دریافت کرده است، آیا همچنان نمی‌توان فکر کرد که آن ممکن است نقش محدودی در تولید نوع خاصی از تجربهٔ موسیقایی ایفا کند که باورش می‌تواند سودمند باشد؟ به قول برنارد ویلیامز در پیمودن[۷] ، تمایل داشتن به باورِ واقعیتِ آن، حتی اگر که فقط در سطحِ استراتژیک باشد چطور (Williams 149-50)؟

برای مثال، توانایی بسیاری از نوازندگان ارکستر در خواندن و اجرای تا جای ممکن ماهرانهٔ نُت‌ها، به تخصصِ فهم‌شدهٔ آن‌ها ارتباط دارد آن هم نه به‌عنوان بداهه‌پردازان، بلکه اجراگرانی که وظیفهٔشان بیش از هرچیز تفسیر آثار موسیقاییِ از پیش موجود است (توانایی‌ای که به عنوان یک نوازنده متمرکز بر بداهه، اغلب آرزو می‌کنم ای کاش به آن دست پیدا می‌کردم). علاوه بر این،

---

۶. pull

۷. Pace

آشناییِ همزمان‌شان با قوانینِ موسیقیِ غرب به آنها این امکان را می‌دهد که بیش از بداهه‌پردازانِ دقیق -که امکانِ تصمیم‌گیری‌های بزرگ بیشتری دارند- بر روی تفاوت‌های ظریف موسیقایی در آن تمرکز کنند. بنابراین، از دیدگاه یک نوازندهٔ ارکستر، ممکن است اینطور تصور شود که چیزی از دروغ اصیل افلاطونی در مفهوم اثر وجود دارد (Plato 93)؛ اگرچه که واقعی نیست، اما اعتقاد به آن احترام به متن موسیقایی را تسهیل کرده و موجبِ توجیه هرچه‌بیشترِ تمرکز بر تقویّتِ تکنیک و توانایی‌های لازم برای خواندن و نواختنِ موسیقی‌های چالش‌برانگیز در گروه‌های بزرگ -که در آن‌ها، انتخاب‌های اجراییِ فردی متعلق به افرادی است که توسط/برای گروه تصمیم می‌گیرند- می‌گردد.

من نمی توانم ارتباطی بین عدم توجه بنسن به این جنبهٔ مسلماً سازندهٔ مفهوم اثر و روش‌هایی که در آن تجربهٔ موسیقایی به طور اجتناب ناپذیری توسط تاریخچهٔ آن سازمان می‌یابد، پیدا کنم. او در بیان پایانی تمایل به شکل‌هایی از اکومِنیسم[۸] در موسیقی که از مرزهای ژانر نیز فراتر می‌رود، برخی از مواردی را که به نظرش مثال زدنی است، توصیف می‌کند: «در اجراهای [نایجل] کِندی[۹] و کوارتت کُرونوس[۱۰]، چنین حسی وجود ندارد که گویا کسی در حال شنیدنِ آثاری مستقل و یا، موسیقیِ راک، بلوز، جاز و یا کلاسیک است. در عوض، فرد تنها موسیقی می‌شنود» (۱۹۰). اگرچه که ممکن است خودِ بنسن به خوبی به شنیدنِ موسیقیِ این نوازندگان مشغول باشد، اما جهانی‌شدنِ تجربهٔ او به سختی موجه به نظر می‌رسد. با توجه به طیفِ وسیعی که کوارتت کرونوس در سالن‌های مختلف برای مخاطبان مختلف اجرا می‌کند؛ تقریباً و به‌طور قطع برخی از مخاطبان، و احتمالاً بسیاری از آن‌ها، آثار مستقلی را می‌شنوند که بر اساس انتظارات و امکاناتِ ژانرِ آن اجرا تعریف می‌شوند. در حالی که رپرتوار آنها، و حتی کِندی، انتخاب‌های طنز و غیرمعمول است تا نحوهٔ گوش دادن به موسیقی‌شان را به‌چالش بکشند؛ معانیِ فراگیر سازها، تکنیک و سبک اجرایی که کوارتت و کِندی با آن می‌نوازند (با اینکه کنسرت‌های آنها هنوز و تا حد زیادی از آراستگی معمولِ موسیقی کلاسیک برخوردار است)، نزدیک به یقین، آنقدر قدرتمندند که با وجود وضعیت هستی‌شناختیِ مشکوک‌شان، تجربهٔ موسیقایی را بازهم در مفهومِ اثر ثبت نمایند. من فکر می‌کنم که شاید مبنای تجربیِ بوردیو دربابِ تفاوت‌های درون‌فرهنگی در اشاره به شرایط اجتماعی و اقتصادیِ باور به وجود اثر هنریِ خودمختار بسیار مفید و مؤثر باشد (Bourdieu 247-49).

با تمامی این گفته‌ها، بنسن کتاب چالش برانگیز و مهمی نوشته که شایسته است تا همه علاقه‌مندان بداهه‌پردازی، زیبایی‌شناسی و هستی‌شناسی موسیقی و عملِ اجرای آن به مطالعهٔ آن بپردازند. این کتاب احتمالاً کامل‌ترین مواجههٔ فلسفی با روابط بین بداهه‌نوازی و درک موسیقایی و شیوه‌های عملیِ امروزی است. او استاندارد بالایی را برای برخوردِ فلسفیِ بداهه تعیین کرده است که من تنها می‌توانم امیدوار باشم که در آینده‌ای نزدیک با آن مطابقت داشته یا حتی از آن فراتر رود.

یادداشت‌ها

۱. در مقابل، بنسن از لوینسون استفاده می‌کند و خاطرنشان می‌کند که «هاله‌ای خاص وجود دارد که آهنگسازان و همچنین هنرمندان دیگر را در بر می‌گیرد، زیرا ما آنها را خالقان واقعی می‌دانیم» که درگیر چیزی شبیه به «فعالیت خداگونه» هستند (Benson 37; Levinson 67).

---

۸. ecumenism

۹. [Nigel] Kennedy

۱۰. Kronos Quartet

۲. در واقع، اگرچه بنسن به آن اشاره نکرده است، اما باخ حداقل سه بازنگری عمده از پاسیونِ سنت متیو انجام داد. به Chafe J.S Bach's 'St. Matthew Passion': *جنبه‌های برنامه‌ریزی، ساختار و زمان‌شناسی* مراجعه نمایید. و برای بحث بیشتر در مورد تضاد بین مفاهیم مختلف اصالت موسیقی، *Authenticities* از Kivy را ببینید.

۳. بنسن بحث خود را به تقابل آیزایا برلین بین اشکال مثبت و منفیِ آزادی مرتبط نمی‌کند، اما طنین آن واضح است. مراجعه کنید به: Berlin, *Two Concepts of Liberty*.

منابع

- Alperson, Philip. "On Musical Improvisation." Journal of Aesthetics and Art Criticism 63 (1984): 17-29. Print.
- Benson, Bruce Ellis. The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music. New York: Cambridge UP, 2003. Print.
- Bourdieu, Pierre. Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste. Trans. Richard Nice. London and New York: Routledge, 2010. Print.
- Chafe, Eric. "J.S Bach's 'St. Matthew Passion': Aspects of Planning, Structure, and Chronology." The Journal of the American Musicological Society 35.1 (1982): 49-114. Print.
- Desmond, William. Art and the Absolute: A Study of Hegel's Aesthetics. Albany: SUNY Press, 1986. Print.
- Goehr, Lydia. The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music. Revised Edition. New York: Oxford UP, 2007. Print.
- Heidegger, Martin. "On the Origin of the Work of Art." Basic Writings, 143-212. Ed. David Farrell Krell. New York: Harper Collins, 1993. Print.
- Kivy, Peter. Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance. Ithaca: Cornell UP, 1995. Print.
- Levinson, Jerrold. "What a Musical Work Is." Music, Art, and Metaphysics. Ithaca: Cornell UP. Print.
- Plato. The Republic of Plato. Ed. and trans. Allan Bloom. 2nd ed. New York: Basic Books, 1991. Print.
- Williams, Bernard. "Deciding to Believe." Problems of the Self: Philosophical Papers 1956-1972. New York: Cambridge UP, 1973. 136-51. Print.

پرتال جامع علوم انسانی