متن حاضر حاصل گفتگوهایی است که هومان اسعدی طی چند جلسه با علیرضا مشایخی، آهنگسازمعاصرایرانی انجام داده است. دراینجا مشایخی ضمن رهیافتی تاریخی، تمدن موسیقی کلاسیک رادرمقدمه ای شرح داده است وسپس تزهای خودرادرموردفلسفه ی هنرموسیقی فشرده بیان کرده است. این تزها نتیجه چندین سال تجربه وتحقیق وتفحص درزمینه ی آهنگسازی علمی است ومی تواندمرجع ومنبع خوبی برای کسانی که به نحوی درزمینه ی موسیقی به فعالیت مشغولند باشد.

در قرون اخیر نوع خاصی از موسیقی به عنوان یک شیوه بیان بین المللی در جهان شکل گرفته که از آن متناوباً به عناوینی مانند موسیقی کلاسیک، موسیقی علمی، موسیقی هنری، موسیقی بین المللی یا موسیقی جدی یاد می شود. این نوع موسیقی که موضوع گفتگوی ماست در شخصیت هایی مانند پالسترینا، باخ، بتهوون وغیره تبلور یافته وبا اینکه در اروپای مرکزی متولد شده امروز متعلق به همه ی جهان متمدن است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کلیات و پژوهش

● به کوشش علیرضا فرهنگ

نگاهی به تزهای علیرضا مشایخی در زمینه فلسفه هنر

ویژگی های اصلی این نوع موسیقی :

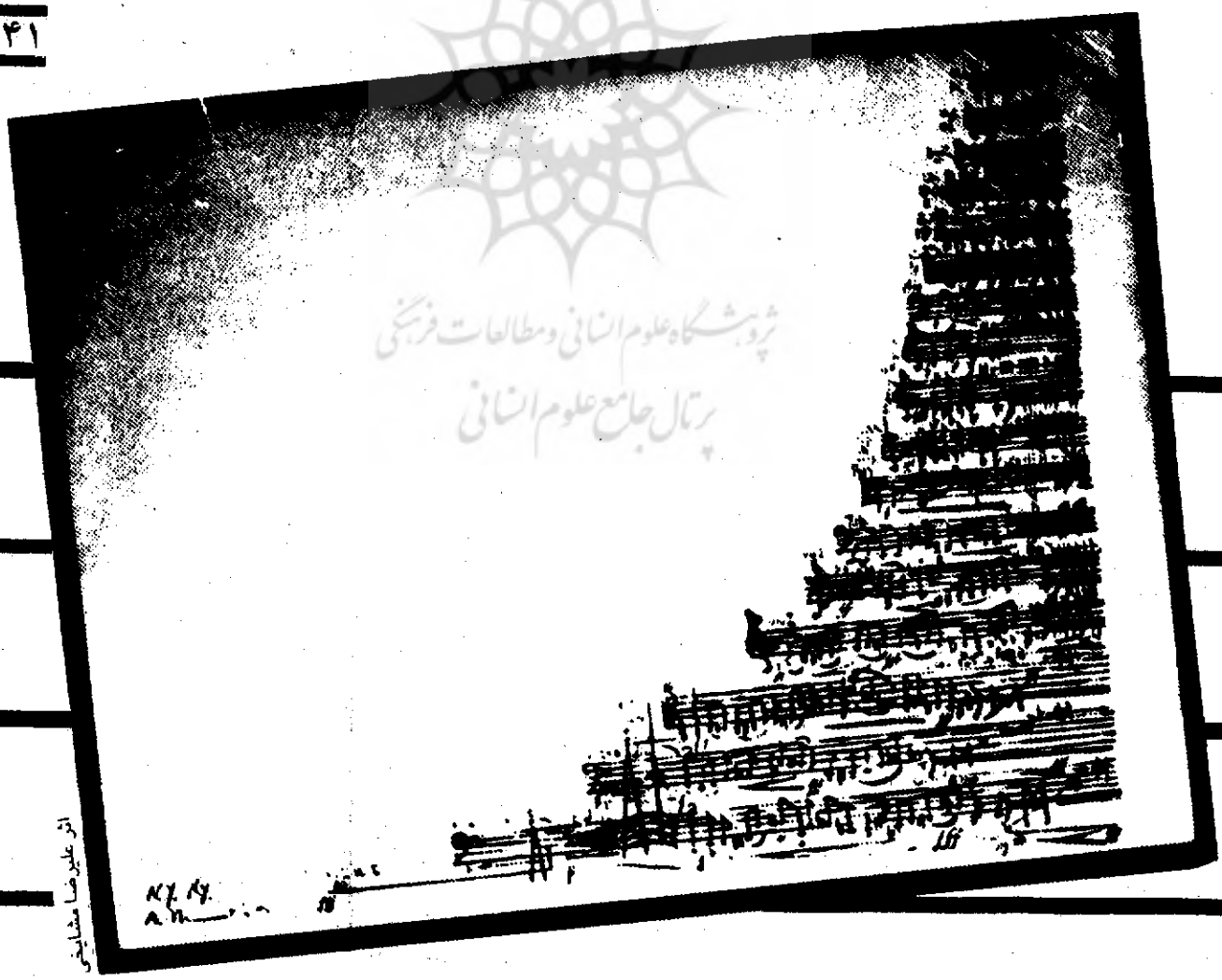
الف : قوانین ابزاری تکنیک های این نوع موسیقی از آثار کسانی که در هزار سال گذشته در کار تدوین چند صدایی بوده اند، استخراج شده است.

ب : این موسیقی ها به شیوه های بیانی ای دست یافته اند که می توانند سرچشمه های مختلفی از الهام داشته باشند و مع ذلک در فرهنگ های مختلف از نظر بیان، قابل پذیرش باشند. به عنوان مثال سمفونی بتهوون با معیارهای مشابه در ایران و آلمان و . . . مورد قضاوت قرار می گیرد.

چگونه این امر ممکن می شود؟

در واقع روش های علمی تحقیق برای آهنگسازی به عنوان تکنیکی تلقی می شود که آهنگساز را برای پاسخگویی به الهاماتش آماده می کند و به او کمک می کند که بیان خاص خود را بیابد (که می تواند رابطه صریحی با موسیقی های بومی داشته باشد) وآنچه راکه آموخته است در خدمت این بیان خاص مطابق با شرایط جغرافیایی و فرهنگی بکاربندد.

این تطبیق تا جایی می تواند پیش رود که تکنیک هایی



اثر علیرضا مشایخی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

راکه درغرب فراگرفته ایم کنار گذاشته وتکنیک های جانشین پیدا کنیم: مثل کارهایی درباره چند صدایی ملهم از ملودی که شامل برخوردهای مشایخی با چندصدایی موسیقی ایران هم می شود. مشایخی نیز خود مجبور به انجام آن شده است. در واقع فنونی که در اروپا آموخته است جواب این سؤال را نمی دهد، لذا خود او مجبور به ایجاد تکنیک های تازه ای شده است.

به گفته ی علیرضا مشایخی: «من ـ و فقط برای خودم سخن می گویم ـ اگر تئوری های استاندارد آهنگسازی را درست فرا نگرفته بودم هیچگاه به این ابزارها و تئوری های جدید دست پیدا نمی کردم.» این سبک شناسی غربی امتحان خود را پس داده است. (بتهوون و...)

با پشتوانه تئوری ها و تکنیک های پیشین است که می توان در مواجهه با مسائل کنونی به تئوری ها و تکنیک های جدیدی دست یافت، وگرنه این مهم امکان پذیر نبود.

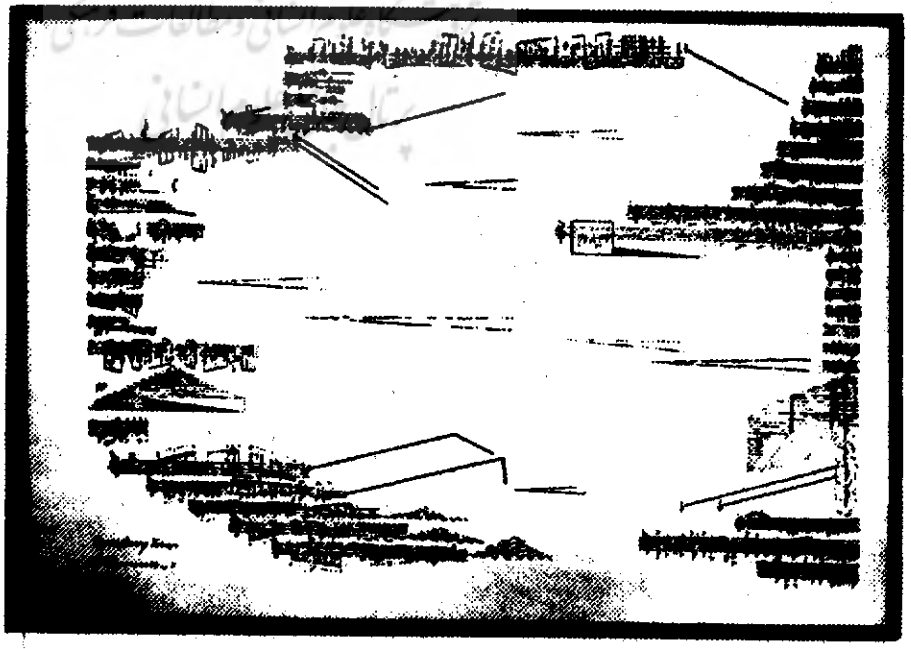
اسعدی: نقطه عطف شکل گیری تمدن «موسیقی جدی» (غیر تفننی، علمی، کلاسیک) کجا قرار دارد؟ چرا و چگونه تکوین یافته است؟ این تمدن که شاخص هایش آهنگسازان برجسته اروپایی هستند چگونه شکل گرفته است؟

مشایخی: همانطور که می دانیم صدا حاصل جمع چند پدیده ی فیزیکی است. ما می دانیم که برای اینکه صوتی را بشنویم، دستگاه مولدصوت لازم داریم، مقداری ارتعاش، حداقل شدت و زمان، نبودن هر یک از این عوامل، به وجود آمدن صدا را غیر ممکن می کند. بنابر این ماده خام ساختمانی ما از یک مجموعه تشکیل شده است، حال اگر این مجموعه را از طریق یک ساز نمایش بدهیم و نتیجه را در مقابل یک مجموعه دوم قرار دهیم، اضافه بر تمام آن عوامل یک بعد جدید به وجود می آید: اختلاف سطح از نظر تعداد ارتعاشات. اصطلاحاً این اختلاف سطح را فاصله می نامیم و اولین کنجکاوی جدی که تبدیل به یک نقطه عطف بنیادین شد، چگونگی به کارگیری مجموعه های متفاوت صدا در ارتباط با این بعد جدید بود و این کنجکاوی تکامل خاصی را در اروپای مرکزی باعث شد و در نهایت بستری برای پیدایش چند صدایی گشت و تمدنی را شکل داد که در دامان خود آهنگسازانی مثل بتهوون را پرورش داد.

این نقطه عطف یک پیشینه تاریخی حدوداً هزار ساله دارد و بدین ترتیب موسیقی در راه چند صدایی گام بر می دارد و بعد فاصله به قدری موسیقیدانان حرفه ای را به خود مشغول می کند که مدتها به طول می انجامد تا متوجه امکانات سایر عوامل تشکیل دهنده ی صوت بشوند و از این پس موسیقی با شتاب بیشتری در جهت دگرگونی ها به پیش می رود. موسیقی به معنایی که هم اکنون مورد گفتگو قرار گرفت از حدود قرن ۱۴ به بحث های تئوری جدی می پردازد و حتی در قرن ۱۴ تا جایی که من می دانم شاهد اولین جدالهای جدی تئوری می شویم که بین آهنگسازان محافظه کارتر و آهنگسازان نوگرا در می گیرد و این جدالها به شکل گرفتن مکتبی در پاریس می انجامد که تحت عنوان هنر نو (آرس نووا) برای اولین بار برخوردهای جدید را با موسیقی درسطحی بسیارجدی به طور مکتوب و مستند مطرح می کند، طبیعی است که این بحث ها و جدلهای تئوریک در مکاتب و روش شناسی های متفاوت ممکن می شود. وقتی به گذشته می نگریم می بینیم که چطور موسیقی در بستری دانشگاهی و آکادمیک، رنسانس را پشت سر می گذارد، از طریق بینش بسیار وسواس آمیز و دقیق پالسترینا به دوران معروف به باروك منتهی می شود و می بینیم که چگونه از طرف بعضی مفسرین پالسترینا (مانند یوهان یوزف فوکس)، مبانی علمی هم آوایی معروف به مدال یعنی یکی از علوم پایه آهنگسازی شکل می گیرد، و از طرف دیگر آهنگسازانی مانند ژان فیلیپ رامو جلوه مکمل علم هم‌آوایی را در دانش معروف به هماهنگی تحلیل می کنند. در دوران باروك آهنگسازان متعددی از جمله یکی از استوارترین ستون های تمدن موسیقی، یوهان سباستین باخ که اخیراً درتهران گفتند: «اوهیچ است»، با نگرشی انتقادی در وحدت مبانی دو علم فوق الذکر دست به تصنیف آثاری می زنند که به دگرگونی های موسیقی شتاب بیشتری می دهد و در حقیقت تاریخ موسیقی را برای گذار به دوران کلاسیک آماده می کنند. در زمان باخ شاهد پیدایش نظرات مختلفی در زمینه تعدیل گام های موسیقی می شویم، ولی تعدیلی که مورد قبول باخ است، به اعتبار پشتوانه آثار موسیقی باخ، راه را برای تکامل انفجار گونه موسیقی هموار می کند. تکامل تاریخی موسیقی به نظر من اثباتی است برای حقانیت باخ در گرایش به تعدیل و به جاست که در همین فرصت نظر دیگر خودم را با قاطعیت اعلام کنم: در مرحله خاصی از تکنولوژی الکترونیک قرار داریم که دیگر هیچ ضرورتی به تعدیل در موسیقی ایران وجود ندارد مگر آنکه آهنگسازی برای اثری خاص به دنبال

ایجادتغییری خاص در نظام صوتی باشد.

در دوران ظهور مکتب کلاسیک وین توجه به ابعاد فراموش شده موسیقی دوباره زنده می شود. پالسترینا منطق روابط ملودیک را به عنوان یک رکن جدید تحلیل آهنگسازی کشف کرده بود، آهنگسازان باروك به تنوع تقسیمات ریتمیک و گسترش روابط تنال پرداخته بودند و حالا در دوران عبور از باروك به کلاسیک و رومانتیک شاهدیم که چطور مسأله «رنگ» از طریق به کارگیری سازهای متنوع در ارکستر مورد توجه قرار می گیرد و چطور شخصیتی مثل بتهوون که در عمل سالن کنسرت را تبدیل به کلاس درس کرده است از طرفی یک توجه کاملاً جدید و بکر را در ارتباط با فرم شناسی موسیقی مطرح می کند و از طرف دیگر در آثار خود مسائلی را از نظر «شدت و ضعف» در موسیقی عنوان می کند که بعدها از طریق آرنولد شوئنبرگ گسترش پیدا می کند و بالاخره تبدیل به یکی ازمسائل اصلی موسیقی سریال (در نیمه قرن بیستم) می شود. وجود آهنگسازان برجسته ای مانند باخ، بتهوون، هایدن، موتسارت و برامس باعث می شود تمدن موسیقی بین المللی تا حدی رنگ فرهنگ آلمانی به خود بگیرد و با در نظر گرفتن خودآگاهی ملی کشورهای جدید التأسیس و خودآگاهی عمیق فرهنگ های باستانی و تحت تأثیر جنگ جهانی اول موسیقی بین المللی ناظر شورش های متعدد علمی و ملی می شود. گویی موسیقی دنیای مدرن تمام انقلابات جهانی را در خود حمل می کند. آنچه بعداز شورش ها به جا می ماند نسبت به ما قبل خود «یک درجه بین المللی تر» شده است. در آستانه وآغازقرن بیستم برخورد جدیدی از تمدنها حادث می شود. از طرفی موسیقی آلمانی شاهد «غیر آلمانی شدن» خود، اگر بتوانیم این اصطلاح را بکار ببریم، به دست آهنگسازان برجسته آلمانی و اتریشی می شود (مکتب دوم وین: شوئنبرگ، وبرن، آلبان برگ، آپوستل، یلینک، کرنک)؛ از طرفی دیگر دبوسی برای فرار از قیود موسیقی آلمانی و به خصوص بعداز برخورد با موسیقی های غیر اروپایی به شیوه نگارشی دست می زند که تحت عنوان امپرسیونیسم معروف می شود. بعضی دیگر از آهنگسازان فرانسوی کاملاً آگاهانه می کوشند خود را از دست باخ نجات دهند (راول، داریوس میلو) و عده دیگری از آهنگسازان با شیوه های کمابیش آلمانی به نوشتن موسیقی رومانتیک غیر آلمانی می پردازند (دورژاك، سیبلیوس، ادوارد مک داول، چایکوفسکی). در روسیه آهنگساز خلاقی مانند موسورگسکی از طریق توجه به فرم های کوچک راه را برای استراوینسکی باز می کند و آهنگسازانی نظیر بارتوك در کنار شوئنبرگ و استراوینسکی به جستجوی راه حل های جدید می پردازند. در میانه ی قرن بیستم شاهد یک پدیده جدید هستیم که در یکی از تزهای آهنگسازی من صریحاً مطرح می شود: «آهنگسازان موسیقی هنری ممالک غیر اروپایی که فاقد سنن باروك، کلاسیک و رومانتیک هستند و معتقد به تمدن موسیقی کلاسیک بین المللی می باشند، اگر نخواهند مقلد فرهنگ غرب باشند، محکوم به مبتکر بودن هستند». از این طریق بود که جلوه های مختلف



اثر علیرضا مشایخی

موسیقی آوانگارد به سرعت مورد توجه آهنگسازان ممالک غیر اروپایی قرار گرفت و موسیقی وارد یک مرحله جدیدی از تفاهم بین المللی شد. تکامل الکترونیک و کامپیوتر در این مرحله از تکامل تمدن موسیقی نقش مهمی ایفا کرد. امروز در اطراف و اکناف جهان آهنگسازان معتبر و موفقی داریم که در درجات مختلفی از وابستگی و الهام پذیری از فرهنگ بومی خود توانسته اند به زبان هایی دست یابند که در جامعه جهانی موسیقی شنوندگان بیشماری دارد.

اسعدی: بعداز مقدماتی که طرح کردید آماده ایم که تزهای فلسفی خود را در مورد موسیقی مطرح کنید.

مشایخی: مقدماتی که ما از نظر تاریخی مطرح کردیم می تواند از جهات مختلف بررسی شود. طبیعی است که این بررسی ما را به طرح سؤال هایی می کشاند که بعضاً در حوزه فلسفه قرار دارد. سالها قبل در یک جلسه پرسش و پاسخ هنگامی که از پیام های فلسفی موسیقی صحبت می کردم یکی از مخاطبین پرسید اگر تا این مقدار موسیقی به فلسفه آمیخته است، چطور است که سیستمی برای فلسفه ی موسیقی به آن ترتیب که در تاریخ فلسفه برای فلاسفه مطرح بوده نداریم؟ من در پاسخ گفتم شاید برای اینکه موسیقی عین فلسفه است. به تعبیری موسیقی یک نوع زبان است. دقت کنید نمی گویم «زبان» است و نمی گویم زبانی است در کنار سایر زبان ها مثل انگلیسی و فرانسه و غیره؛ می گویم «یک نوع زبان» است. لغت «نوع» در اینجا رجوعی است به آن جنبه از موسیقی که در زبان های دیگر قابل ترجمه نیست. وقتی به اینجا می رسیم جمله شوپنهاور معنی اصلی خود را در اختیار ما می گذارد: زبان های ما در گفتار به نهایت می رسند و بعد زبان موسیقی آغاز می گردد و در اینجا به اولین تز مورد نظرم می رسیم:

۱ـ موسیقی یک نوع زبان است:

«وقتی می گوییم موسیقی یک نوع زبان است در حقیقت آن را به عنوان شکل دهنده زمان و به عبارت دیگر شکل دهنده وجودی نو، به عبارتی دیگر به عنوان شکل دهنده خودش وبه عنوان دیگر پدیده ای که از خود می گذرد تا جایی که دیگر، واژگان یارای بیان آن را ندارند، مطرح می کنیم». ما در برخورد با این پدیده از تمام تعریف ها، محدودیت ها واستعاره ها و همه آنچه که در زبان دگرباره توجه فلاسفه اخیر را جلب کرده است رها می شویم و وقتی من به این لحظه از افکار خود می رسم هم متعجب می شوم و هم افسوس می خورم که چرا شخصیتی مثل هایدگر آن طورکه باید «محل» موسیقی راتعریف نمی کند. هر آینه ما باید خوشحال باشیم که پدیدار شناسی امروز به ما امکان می دهد که «متفاوت بودنها» را چه در ارتباط با خود پدیده و چه در ارتباط با تفسیر پدیده با حوصله بیشتری بنگریم.

برای من شخصاً به عنوان آهنگساز بسیار دشوار است مخاطبم را در جریان فرایندی بگذارم که خود، آن را تصنیف موسیقایی تناقضاتی می بینم که آدورنو تحلیل می کرد. شاید درست به همین علت که رابطه من با اصوات براساس یک زیربنای فنی تعریف می شود و نه با لغاتی که از زبان هایی به غیر از موسیقی وام می گیرم. دشواری بیان این تفکرات تا حدی است که من جز در موارد بسیار نادر نتوانسته ام خودم را راضی کنم که این «لحظات» را به بحث بگذارم. و در ارتبا ط با تزهایی که من در مورد موسیقی دارم به طور قطع اولین تز، مشکل ترین و غیر قابل

بسیاری از برجسته ترین متفکران تاریخ
در راه وفاداری به بایدهای

توصیف ترین است. ما عملاً در یک تناقض قرار داریم، ما می خواهیم به کمک زبان از «آنسوی زبان» صحبت کنیم و به همین علت من فقط به لغاتی رجوع می کنم که در لحظات خاصی از مباحثه پا درهر دو جهان دارند. چیزی شبیه به آن چه که در موسیقی، مدولاسیون دیاتونیک می نامیم. ما در آنجا می آموزیم از مدی به آنطرفش حرکت کنیم وبه عنوان پل، لحظات معدودی را که هر دو طرف در اختیار دارند انتخاب می کنیم. بیان این اولین تز من موقعی دشوارتر یا به تعبیری آسانتر می شود که تز دوم را مطرح کنیم.

۲ـ تغییر دائمی تعریف هنر:

تعریف هنر به طور دائمی Permanent در ارتباط با تمام پدیده های تاریخی و جغرافیایی در تغییر است. ما در تاریخ نمونه هایی داریم از دوران هایی که ایدئولوگ ها یا فلاسفه، متأثر از نظام فکری خاصی، هنر را در قالب هایی دیده اند و معرفی کرده اند که به نحوی در نهایت هنرمندان را به بند کشیده وبه پویایی هنر صدمه زده است. در دو تجربه ی خیلی مهم تاریخی، دوران سلطه کمونیسم و دوران اقتدار رژیم هیتلری، ایدئولوگ ها می خواستند هنر را برای هنرمندان تعریف کنند؛ در هر دو مورد شاهد فاجعه های غم انگیز تاریخ هنر شدیم. ما در هنگام بحث در مورد تز سوم به یکی از مشکلات اصلی حکومت ایدئولوگ ها در دنیای فلسفی هنر اشاره خواهیم کرد و در این مرحله از گفتگو فقط به این جنبه از این اشتباه تاریخی که گریبانگیر نه تنها جوامع توتالیتر، بلکه برخی از بزرگان فلاسفه نیز شده است، اشاره می کنیم و آن میل به داشتن «تعریف نهایی هنر» می باشد. از لحظه ای که شما یک نسخه ابدی در فلسفه هنر عرضه می کنید در تناقض با پویایی هنر قرار می گیرید: برای این که ابزار آفرینش هنر متأثر از پیشرفت های علمی دائماً در تغییر است و در چنین تغییری فقط نظام فکری ای می تواند دوام بیاورد که تغییر را پیش بینی کرده باشد و برای نمونه تصوراتی که هنرشناسانی مانند ژدانف در زمان استالین، از هنر داشته اند کوچکترین مجالی برای درک تاریخ هنر باقی نمی گذارد. در شوروی مکرراً شخصیت های برجسته موسیقی مجبور به استغفار می شدند، چرا که در عمل نمی توانسته اند خود را به تعاریف حاکم بر هنر شوروی آن زمان تطبیق دهند. بسیاری شوروی را ترک کردند و عده ای دیگر قربانی ترورهای دسته جمعی استالینی شدند. اتفاقات مشابهی در آلمان هیتلری افتاد. بعضی از مهمترین رویدادهای هنری به عنوان اتفاقات پیش پا افتاده ضدهنری نام برده شد و هنرمندان و متفکران با ارزشی مثل شوئنبرگ، هیندمیت، آدورنو، اشتفان تسوایگ و بارتوك و خیلی دیگر برای حفظ جان خود و اندیشه های خود از اروپا گریختند. همانطور که قبلاً اشاره شد فقط انسجام های توتالیتر نبودند که با «باید» های خود برای هنر مسأله ساز شدند، بسیاری از برجسته ترین متفکران تاریخ نیز در راه وفاداری به بایدهای فلسفی و اخلاقی، عملاً تفکر هنری را در مقابل بن بست هایی قرار دادند. شخصیتی مانند افلاطون که وجودش مایه مباهات تاریخ تفکر انسانی است، متأثر از نظام فکری خود در لحظاتی درها را به روی هنرمندان بست و از طرفی دیگر از طریق تأثیری که با شیوه بیانگری «مثلی» در تاریخ فلسفه گذاشت، قرن های متمادی حداقل همه آنچه را که به فلسفه هنر قرار بود شکل بدهد، تحت تأثیر قرار داد که اگر نخواهیم یکسره آن را نفی کنیم، حداقل مجبوریم با احتیاط زیاد و نهایت احترام برای افلاطون، خود را از آن رها سازیم. هنرشناسی هگل نیز به نوع دیگری به جای آن که در را به روی آینده بگشاید، ما را به گذشته می برد و نا امید و ناتوان رهایمان می کند. همچنین یکی از غم انگیزترین استبدادهای ذهنی که تاریخ در زمینه فلسفه هنر تجربه کرده است در مورد تولستوی می باشد. تولستوی با دیدگاه های اخلاقی خود به آنچنان فئودالیسم فکری رسید که به خود اجازه می داد با استناد به پیش فرض های اخلاقی ای که معلوم نبود چه کسی صحت آنها را تضمین کرده است حتی به مسائل فنی هنرهایی که خارج از بضاعت علمی او بود دست اندازی کند. اظهار نظرهایش درباره موسیقی خود یک فاجعه اخلاقی است. شخصیت های برجسته ای مانند لوکاچ و سارتر که هر کدام به یک نوع خود را از قید بایدهای کمونیسم در یک ساختار

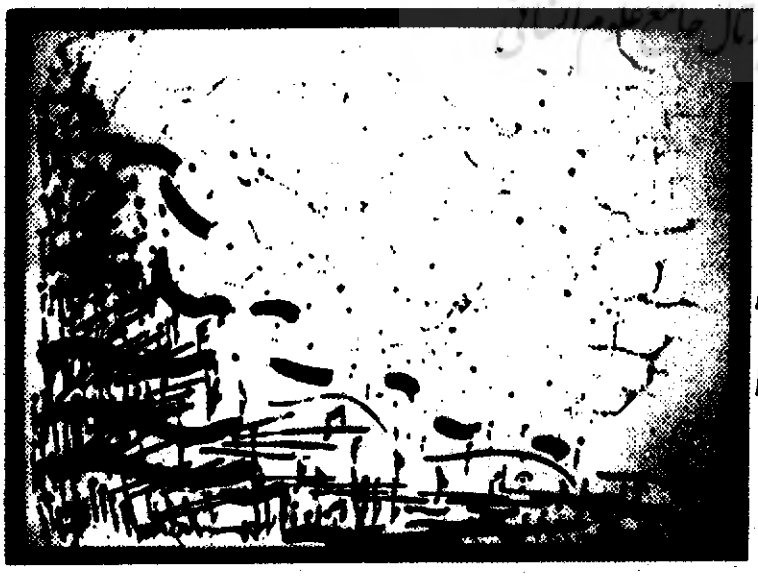
تفکر هنری را در مقابل بن بستهایی قرار دادند.
فلسفی و اخلاقی، عملاً

توتالیتر نجات داده اند، به نوعی دیگر هنرمند را گرفتار قوانین حاکم بر مبارزه طبقاتی در تحلیل های خودشان می نمایند. چطور شخصیت بی نظیری مانند آدورنو تمام نسل کشی های قبل از دوران هیتلر را فراموش می کند! یا چرا آدورنو گناه «صنعت فرهنگی» را به نوعی به حساب توده هامی گذارد. انزجار آدورنو از جهل توده ها و هنر متعهد به تعبیر رئالیسم سوسیالیستی هیچیک پاسخگوی بحران فرهنگی سرمایه داری پیش رفته نیست.

راه حل موقعی بدست می آید که آماده باشیم تعهد را از دوش هنر برداریم و بر روی دوش هنرمند بگذاریم. ترجیح می دهم که در توضیح تز هفتم به این موضوع به طور مشروح تر بپردازم. اجازه بدهید جمع بندی کنیم: دوره های مختلف تاریخ در ظریف ترین ابعاد، بهترین هنر زمان خود را خواهند داشت و به همان نسبت بهترین تعاریف قابل جستجو هستند. تعمیم تعاریف ملهم از یک نظام بسته فکری در یک دوران خاص تاریخی، پویایی هنر را به سکون و انسداد می کشاند.

۳ـ اصالت وجود موسیقی:

آنچه در زمینه «ایدهای» ایدئولوژیک ـ فلسفی گفتیم مستقیم یا غیر مستقیم هنرمندان را به چالش می طلبد، بخصوص این امر در ارتباط با موسیقی بیش از هر هنر دیگری منجر به «هویت سازی» پیش از پیدایش اثر هنری می شود. در اینجا مایلم تأکید کنم که در این بخش وقتی از هنر صحبت می کنم، موسیقی مورد نظر من است. تعریف هویت پیش از وجود، یک ناسازگاری بنیادین با موسیقی دارد، به عبارت دیگر وجود موسیقی بر هویت آن مقدم است. در گذشته از موسیقی به عنوان نوعی زبان یاد کردیم، این نوع «زبان» در ناب ترین جلوه خود، فاقد هر نوع توان در زمینه «بیانگری» است و نتیجتاً اگر قبل از بوجود آمدن موسیقی برایش جامه ای از هویت بدوزیم، به این نتیجه ای که تصور کرده ایم دست نخواهیم یافت. تاریخ با قاطعیت بی مانندی این ادعا را اثبات می کند. در شوروی زمان استالین قطعات زیادی در تبیین و بزرگداشت مارکسیسم ـ لنینیسم به سفارش مراجع دولتی یا به دلخواه هنرمندان با هویت های از پیش پرداخته شده تصنیف شد. آنچه از این قطعات که حقانیت هنری داشت ماندگار شد و در شرق و غرب مورد تحلیل قرار گرفت و آنچه فاقد حقانیت هنری بود، نتوانست بخاطر بار سیاسی خود به زندگی ادامه دهد. آن دسته از آثار شوستا کوویچ که مورد قبول سیاست های رسمی شوروی بود و قرار بود ایده آل های کمونیسم را تحلیل کند ودنیای کاپیتالیسم را نفی کند در کشورهای غرب همانقدر منزلت یافتند که در شوروی و بسیاری آثار دیگر که هم پایه آثار شوستاکوویچ به کسب افتخارات نائل شدند، کاملاً به فراموشی سپرده شدند. چرا؟ برای اینکه هویت هایی که قبل از وجود این آثار به آنها تحمیل شده بودند، قادر نبودند حقانیت هنری برای این آثار به وجود آورند واین آثار پس از بوجود آمدن، به اعتبار حقانیت یا عدم حقانیت هنری، یا راهی در تاریخ یافتند، یا به فراموشی سپرده شدند. اثر موسیقی معمولاً جدا از آهنگساز به یک نوع زندگانی مستقل دست می یابد، هیچ اثری نمی تواند فقط بر اساس آمال و آرزوهای آهنگسازش زنده بماند. وجود اثر موسیقی مستقل تر و قویتر از نقشه هایی است که دیگران برایش کشیده اند.



وجود موسیقی بر هویت آن مقدم است.

اثر علیرضا مشایخی

۴ـ الهام:

موسیقی به معنای اخص خودش یا به معنایی که مورد نظر ماست از طریق شاخص هایی چون پالسترینا، باخ، بتهوون و غیره در یک بستر علمی حرکت کرد و شیوه های علمی در خدمت موسیقی، مجالی بوجود آورد که آهنگسازی در تکنیک های قابل تعریف متبلور شد و توجه آهنگسازان به این تکنیک ها در مواردی تکنیک ها را تا حد هدف ارتقا داد. وقتی به کارکرد موسیقی در تمدن می نگریم، ناچاریم بپذیریم که روش های علمی، مقدمه ای ابزاری برای نیل ما به «عنصر ناشناخته در هنر» می باشد. شما به جای «عنصر ناشناخته» می توانید از لغات دیگری که ما را به آن طرف واقعیت های ملموس وصل می کند، استفاده کنید. در فلسفه قرن بیستم گرایشی وجود دارد که هنر به عنوان راهی برای نیل به حقیقت مع فی شود. پس برای سهولت اگر مایلید به جای «عنصر ناشناخته» از واژه «حقیقت» استفاده کنیم. در زبان حافظ یا مولوی برای بیان همین مقصود احتمالاً واژه های دیگری خواهیم داشت. من شخصاً ترجیح می دهم که اصطلاح «عنصر ناشناخته» را برای این مورد خاص به کار گیرم. عمیقاً باور دارم که مقدار زیادی از حقیقت را در مرزبین «مشخص» و «غیر مشخص» باید جست. ظاهراً از «کمال» صحبت می کنیم و «عدم کمال». چه اتفاقاتی میان این دو می افتد؟ همچنین است مرز پرخطری که «راست» و «دروغ» را از هم جدا کرده است. چه چیزی است که ورای مجموعه کتب و رسالاتی قرار دارد که برای آهنگسازی می آموزیم؟ من آن را عنصر ناشناخته می نامم. چه چیزی است که ما را از علم، به عنصر ناشناخته وصل می کند؟ من آن را «الهام» می نامم. بنابراین «الهام» آن حلقه مفقوده ای است که هنرمند را به «آن سوی» متصل می کند.

۵ ـ دگرگونی ارزشها در برخورد با هنر، پایان ضرورت وجودی زیبایی شناختی خسته:

تنوع برداشت هنرمندان از منطقه خاکستری مرز حقیقت و دروغ، از یک سو، و خودآگاهی هنرمند در برابر «مخاطب» از سوی دیگر دست به دست هم می دهند و زمینه را برای نحوه خاصی از گفتار موسیقایی آماده می کنند که در تاریخ و فلسفه هنر از آن به سبک تعبیر شده است. تنوع همزمان سبک شناسی که در آستانه ی قرن بیستم می توانست به یک ماجراجویی هنری تعبیر شود به علت وسعت و تنوع مخاطب و به علت خودآگاهی جدیدی که در اثر انقلابهای علمی و اجتماعی در دنیای مدرن بوجود آمد، در نیمه قرن بیستم به یک ضرورت تبدیل شد. عدم درك این چنین ضرورتی می تواند آهنگساز معاصر را به بن بست بکشاند. در آستانه ی قرن بیست ویکم دیگر زیبایی شناسی کلاسیک را یارای همگامی با هنر معاصر نیست. در حال حاضر ضرورت تنوع همزمان سبک ها یکی از جذاب ترین مباحث فرهنگی می تواند باشد و در چنین شرایطی سلطه عمیقی که دیدگاه های زیبایی شناسانه بر خودآگاهی هنری اعم از خودآگاهی هنرمند و خودآگاهی هنرشناس داشته است، بسیاری از هنرمندان و هنرشناسان را دچار ارزشداوری های اشتباه آمیز نموده است؛ به خصوص در قرون ۱۸ و ۱۹ همگن سازی ملهم از بیانگری دیدگاه های هنری از طرفی جلوی پویایی بی باکانه هنر را می گرفت و از طرف دیگر منتقدین را به «سطحی گرایی ایدئولوژیک» می کشاند. هنرمندی که همگن بودن بیان هنری را به جنبه های احساسی ملهم از زیبایی شناسی تقلیل می داد، با شتابی بسیار کم به طرف جلو حرکت می کرد. زیبایی شناسی هنرمند را به دستگاهی برای تعریف مجدد مفاهیم از پیش تعیین شده تبدیل می کرد و هنرمند، تحت فشار ضرورت حرکت به طرف دنیای ناشناخته از یک طرف، و پایبندی به چهار چوب های از پیش تعیین شده از طرف دیگر، با زحمتی زایدالوصف به طرف مکاشفاتی می رفت که از طرف زیبایی شناسی تحریم شده بود. در حقیقت زیبایی شناسی سدی در مقابل مکاشفه بود، در حالیکه اگر قرار است هنر ما را به حقیقت برساند چاره ای جز مکاشفات نداریم. ما در اواخر قرن ۱۹ و اوایل قرن ۲۰ شاهد طغیان هایی علیه زیبایی شناسی هستیم، «دگرگونی ارزش ها» [نیچه] در حقیقت فروپاشی زیبایی شناسی بود. موسورگسکی، استراوینسکی، شوئنبرگ، و برن و دبوسی هر یک به نحوی ارزش های حاکم را زیر سؤال می برند. به تدریج که مکاشفات شتاب می یافتند، امکان برخورد با مسائل متفاوت و متنوع، حتی متناقض، بیشتر می شد. حالا بهتر می فهمیم که چرا هم برامس حق داشت و هم بروکنر. آنها اگر آدورنو خوانده بودند، از هم متنفر نبودند؛ و حالا هم کوته نظری است که متفکران مدرنیست را در مقابل هم قرار دهیم. آنها مکمل هم هستند و بدین ترتیب است که من شخصاً در زندگی هنری خود در حدود ده سبک مختلف را تجربه کرده ام. من اگر زندانی افکار تولستوی بودم فقط یکی از این ده سبک را تجربه می کردم، یا در طول چند دهه توفیق پیدا می کردم که

از سبکی به نزدیکترین سبک خویشاوند عبور کنم. در حالیکه در حال حاضر قادر هستم نه تنها به طور هم زمان سبک های متفاوت را در آثار مختلف تجربه کنم، بلکه می توانم در ضمن یک اثر واحد زیر چتر متفاوت ترین سبک ها با مخاطبین خود به گفتگو بنشینم. یکی از نتایج تأسف بار زیبایی شناسی، تقلیل مخاطب به مصرف حرف های از پیش حلاجی شده بود.

۶ـ موسیقی و مخاطب:

به عنوان مقدمه جسارتاً می خواهم به دو نکته سؤال برانگیز فیلسوف مورد علاقه ام آدور نو اشاره کنم: آدورنو در توضیح موسیقی مدرن مصراً به گسستن شوئنبرگ از گذشتگان تکیه می کند در حالیکه بسیاری از محققان و آهنگسازان قبل، به این واقعیت توجه داشته اند که شوئنبرگ با رها کردن تنالیته با وسواسی موشکافانه تر به دنیای فرم شناسی کلاسیک پناه برده بود. آدورنو توجه نداشت که هنوز اتفاقات خیلی بیشتری قرار بود برای موسیقی پیش بیاید تا بتوان از گسستن صحبت کرد. این قضاوت عجولانه ی آدورنو باعث یک ناهمواری دومی در طرح های تفکر اوست. آنچه که آدورنو «صنعت فرهنگ» می نامند بیش از آنکه در کمبود ادراك توده ریشه داشته باشد حاصل manipulation (ایجاد شرایط) است که مؤسسات مقتدر اقتصادی چندملیتی ایجاد می کنند و فرق نمی کند که چه توضیحی برای نقصان توده می توانیم داشته باشیم. مسأله اساسی این است که قبل از آنکه اصولاً ادراك توده را مطرح کنیم باید متوجه ریشه manipulation باشیم. چرا بگوییم عدم توجه دقیق به آنچه شوئنبرگ انجام داد باعث درجا زدن ذهن موسیقایی است در حالیکه علت اصلی همان است که هم اکنون توضیح دادیم. اگر به کمک manipulation جدید و manipulation های بسیار پیشرفته شوئنبرگ را از توده ها جدا نمی کردند، شکافی که آدورنو بین موسیقی مدرن و توده می بیند دیگر نمی توانست به این شکل پیش بیاید. البته ناگفته نماند که آدورنو به مسأله manipulation اشراف داشت، اما از این توجه آنطور که باید، در تحلیل خود از فرهنگ توده بهره نجسته بود. در تز نخست توضیح دادم که موسیقی یک نوع «زبان» است. چنین برداشتی ما را ملزم می کند که بلافاصله موسیقی را در رابطه با مخاطب بررسی کنیم. در برخوردی افراطی یا به عبارت دیگر در نقطه شروع طیف مصنف ـ مخاطب می توانیم فرض را بر این قرار دهیم که آهنگساز با خودش صحبت می کند، ولی این ادعا که آهنگساز با هیچ کسی صحبت نمی کند بیشتر یک ملانکولیسم رومانتیک است تا برخوردی در حوصله فلسفه هنر. بنابراین می پذیریم که موسیقی در ارتباط با مخاطب است که شکل می گیرد. همانطور که در بررسی رابطه هنر و اجتماع، سارتر، نثر را از سایر هنرها جدا می کند، صحیح تر این است که موسیقی را نیز در جایگاهی اختصاصی مورد بررسی قرار دهیم. استدلال سارتر شیوه برخورد با «لغت» است، در حالیکه ما اینجا لغت را پشت سر گذاشته ایم و در نقطه ای شروع کرده ایم که به قول شو پنهاور، نقش لغات پایان یافته است. اثر هنری به طور اعم و اثر موسیقی به طور اخص فقط موقعی دوباره فهمیده می شود که مجدداً تصنیف شود. بوجود آمدن یک اثر موسیقی یک اتفاق یکباره است و ما هرگز نمی توانیم به طور مطلق خود را در شرایط بوجود آمدن آن نقطه قرار دهیم، و باید بپذیریم که ادراك صد درصد و کامل یک قطعه موسیقایی غیر ممکن است. حتی یک قدم جلوتر برویم، ادراك یک اثر موسیقایی به خصوص با در نظر گرفتن آنچه که الهام موسیقایی نام نهادیم، حتی برای خود آهنگساز غیر ممکن است. این مکاشفه برای ما به عنوان شنونده موسیقی باید بسیار آرامش بخش باشد. معنای این کشف این است که حتی اگر مصنف قادر بوده در شرایط خاصی رازهایی سر به مهر در اثر هنری به ودیعه نهاده باشد، اتفاقی است که در گذشته افتاده و در آینده غیر قابل کشف می ماند. با اینچنین دریافتی و آرامشی که از این دریافت حاصل شده است، می توانیم به بحث چگونگی شناخت اثر هنری، نزدیک شویم. ما باید قادر باشیم بین دو شیوه اصلی برخورد با اثر هنری، تمایز قائل شویم: برخورد فنی و برخورد ناب (pure). طبیعتاً بین این دو قطب، طیف وسیعی از شنوندگان قرار می گیرند که در درجات گوناگونی از احاطه یا شناخت فنی قرار دارند؛ و هرمنوتیک از گذشته تا حال فقط می توانسته موقعیت شنیداری را تا حدی تعریف

تعریف نهایی هنر در تناقض با پویایی آن است.

کند. میزان این حد چیست؟ این حد را بسیار مشکل می توان مشخص کرد، زیرا زمان و مکان و درجه آگاهی و خودآگاهی در ارتباط با محیط زیست در مورد هر شنونده ای متفاوت است، مفسرین دائما با درجات گوناگونی از «آمادگی شنونده» سرو کاردارند. برگردیم به آغاز گفتارمان و نگاهی دوباره داشته باشیم به دو برخورد فنی و برخورد ناب.

برخورد فنی یک نوع برخورد حرفه ای است که اساتید فن در حد ممکن به منظور تحلیل اثر هنری به آن مجهز می شوند. برخورد ناب که در فلسفه هنر چنانکه باید مورد توجه قرار نگرفته است، لمسی است که شنونده موسیقی در زمان اجرای زنده اثر و از طریق بضاعت اجرایی مجری به آن دست می یابد. من دوست دارم بگویم چنین لحظاتی شنونده به نوعی با «حقیقت» رابطه برقرار می کند. در اینجا ه.سورم اشاره ای داشته باشم به برداشت آدورنو از شنونده اندیشمند هنر مدرن: ما شنونده ای در شابلون های از پیش تألیف شده ی «اندیشمندانه» نداریم و نمی توانیم عادات و بضاعت های شنیداری را براساس مدرن بودن یا مدرن نبودن اثر تفکیک کنیم. نه افلاطون در سانسور موفق بود نه ژدانف. ما در یک آکادمی موسیقی می توانیم دانش

دانشجویان را در آزمون قرار دهیم. موقعیت سالن کنسرت متفاوت است از موقعیت جلسه امتحان. من در زندگی آهنگسازی خود با شفافیت غیر قابل انکاری تجربه کرده‌ام که اجرای خوب، پلی است که از روی دانش موسیقی عبور می کند و پیام «عنصر ناشناخته» هنر را به گوش شنونده می رساند. این شنونده ممکن است یک عالم موسیقی و یا شخصی بدون اطلاعات فنی و طبیعی باشد که برخورد این دو با پیامی که دریافت کرده اند متفاوت خواهد بود.

۷ ـ موسیقی غیرمتعهد، آهنگساز متعهد:

درحالیکه موسیقی را حتی از آفریننده اش مستقل می بینیم، و درحالی که زیبایی شناسی را به عنوان یک برخورد خسته و ناتوان تعریف می کنیم و تعریف موسیقی را«درحال شکل گرفتن» می یابیم، به یک سؤال اساسی برخورد می کنیم و آن این است که رابطه ی اجتماعی «هنرمند» و «مردم» چگونه رابطه ای خواهد بود. رابطه ی هنرمند نسبت به مخاطبین همچنین نسبت به کل اجتماع، می تواند یک رابطه ی انسانی و از نظر اخلاقی متعالی باشد که در این صورت می توان گفت که هنرمند می تواند نسبت به اجتماع متعهد باشد اما این تعهد به هیچ وجه نباید از طریق متعهد کردن هنر ابراز شود. معنای تعهد این نیست که ارزش های هنری را به رأی بگذاریم (چنانکه برای مثال در مباحث علمی، بررسی صحت نظرات علمای ریاضی نیز بر عهده ی دانشجویان یک دانشگاه نیست) بلکه ناچاریم قضاوت های «علمی» و «فنی» را به متخصصان واگذار کنیم.

اگر در شورشهای دانشجویی اوایل نیمه دوم قرن بیستم و عکس العمل متفکرانی مثل سارتر و آدورنو و هابرماس دقیق شویم، متوجه خواهیم شد که ریشه ی سوء تفاهم کجا قرار داشته است. این شخصیتهای برجسته ی دنیای فلسفه، هریک به نحوی در مقابل حوادث دچار بهت زدگی شده بودند و اگر با مسأله هنر متعهد و هنرمند متعهد رابطه ی دیگری داشتند، کمابیش رفتاری می کردند که احتمالاً به شکل دیگری درمی آمد.

موسیقی عین فلسفه است.