موسیقی شناسی

فرهنگ تحلیلی مفاهیم

بابک احمدی

موسیقی‌شناسی

فرهنگ تحلیلی مفاهیم

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

موسیقی‌شناسی

فرهنگ تحلیلی مفاهیم

پیشکش " آرشام. پ "
www.tabarestan.info تبرستان

بابک احمدی

نشر مرکز

پیشکش " آرشام " تبرستان
www.tabarestan.info

موسیقی‌شناسی
فرهنگ تحلیلی مفاهیم

بابک احمدی
ویرایش: تحریریه‌ی نشرمرکز
اجرای طرح جلد: ابراهیم حقیقی
نقاشی روی جلد: فرانسیس پیکابیا
© نشرمرکز چاپ اول ۱۳۸۹، شماره‌ی نشر ۹۸۸، ۱۸۰۰ نسخه، چاپ تاجیک
شابک: ۲-۰۷۰-۲۱۳-۹۶۴-۹۷۸

نشرمرکز: تهران، خیابان دکتر فاطمی، روبه‌روی هتل لاله، خیابان باباطاهر، شماره‌ی ۸
تلفن: ۳-۸۸۹۷۰۴۶۲ فاکس: ۸۸۹۶۵۱۶۹
Email: info@nashr-e-markaz.com

همه‌ی حقوق محفوظ است.
تکثیر، انتشار، بازنویسی و ترجمه‌ی این اثر یا قسمتی از آن به هر شیوه، از جمله: فتوکپی، الکترونیکی، ضبط و ذخیره در سیستم‌های بازیابی و پخش بدون دریافت مجوز کتبی و قبلی از ناشر ممنوع است.
این اثر تحت حمایت «قانون حمایت از حقوق مؤلفان، مصنفان و هنرمندان ایران» قرار دارد.

سرشناسه:	احمدی، بابک، ۱۳۲۷ -
عنوان و نام پدیدآور:	موسیقی‌شناسی: فرهنگ تحلیلی مفاهیم / بابک احمدی
مشخصات نشر:	تهران، نشرمرکز، ۱۳۸۹
مشخصات ظاهری:	هشت، ۵۲۰ ص.
شابک:	۲-۰۷۰-۲۱۳-۹۶۴-۹۷۸
وضعیت فهرست‌نویسی:	فیپا
یادداشت:	کتاب‌نامه
یادداشت:	نمایه
موضوع:	موسیقی‌شناسی
رده‌بندی کنگره:	۱۳۸۹ ۸ م ۳ الف / ML ۳۷۹۷
رده‌بندی دیویی:	۷۸۰ / ۷۲
شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی:	۲۱۰۷۹۹۸

قیمت تومان

فهرست

پیش‌گفتار ۱

فهرست مفاهیم

آثار مرجع ۵
آموزش موسیقی ۸
آیینِ احساسات ۱۲
اثرِ موسیقایی ۱۵
اثرِ هنری ۱۹
اجرا ۲۲
اخلاق و موسیقی ۳۰
ادبیات و موسیقی ۳۳
ارتباط ۴۳
ارزش ۴۴
اسطوره ← انسان‌شناسی و موسیقی ۴۷
اصالت ۴۷
اقتباس ۴۹
اکسپرسیونیسم ۵۰
امپرسیونیسم ۵۴
انسان‌شناسی و موسیقی ۵۶
ایدئولوژی ۶۱
باروک ۶۳
بازنمایی ۶۶
بدن ۷۰
بدون تِم ۷۴
بیان ۷۵
بینامتنیّت ۷۷
پدیدآورنده ۷۸
پسا-استعمارگرایی ۸۳
پسا-رمانتی‌سیسم ۸۸
پسا-ساختارگرایی ۸۹
پسامدرن ۹۰
پوئتیک ۹۸
پیش‌گام ۱۰۲
تأثیر ۱۰۴
تاریخ‌نگاری موسیقی ۱۰۶
تأویل ← هرمنوتیک ۱۱۱
تئاتر و موسیقی ۱۱۱
تبدیل ۱۲۳
تحلیل ۱۲۴
تمثیل ← فنِ بیان ۱۲۹
تنظیم ۱۲۹
جاز ۱۳۱
جامعه‌شناسی و موسیقی ۱۴۲

پیشکش " آرشام " به تبرستان
www.tabarestan.info

دریافت ۱۴۹
دنیای هنر ۱۵۱
دوازده تُنی ← موسیقی پسا-تُنال ۱۵۲
دوره‌بندی ۱۵۲
دیگری ۱۵۵
دین و موسیقی ۱۶۱
رسانه ۱۶۶
رمان ← ادبیات و موسیقی ۱۶۹
رمانتی‌سیسم ۱۶۹
رمزنگاری ۱۷۹
رُنسانس ۱۸۱
رنگ ۱۸۵
روان‌شناسی و موسیقی ۱۸۷
روایت ۱۹۵
روشن‌گری ۲۰۱
زبان ۲۰۴
زمان ۲۰۷
زندگی‌نامه ۲۰۹
زوال ۲۱۲
زیبایی‌شناسی ۲۱۴
ژانر ۲۱۹
ساختار ۲۲۱
ساختارگرایی ۲۲۵
سازشناسی ۲۲۸
سَبْک ۲۳۳
سده‌های میانه ۲۳۷
سِریالیسم ← موسیقی پسا-تُنال ۲۴۰
سکوت ۲۴۰
سمبولیسم ۲۴۱
سُنّت ۲۴۳
سوررئالیسم ۲۴۶
سیاست و موسیقی ۲۴۹
سینما و موسیقی ۲۵۴
شالوده‌شکنی ۲۵۹
شعر ← ادبیات و موسیقی ۲۶۲
صنعت فرهنگ ۲۶۲
صوت‌شناسی ۲۶۶
ضبط ۲۶۸
طبقه ۲۷۵
طبیعت ← مکان ۲۷۸
طرح ← اثر موسیقایی ۲۷۹
طنز ۲۷۹
عنوان ۲۸۰
غیر حرفه‌ای ← اجرا ۲۸۲
فُرم ۲۸۲
فُرمالیسم ۲۸۸
فُرم باز ← فُرم ۲۹۲
فرهنگ ۲۹۲
فرهنگ‌های موسیقی ۲۹۵
فلسفه و موسیقی ۲۹۷
فنِ بیان ۳۳۰
فوتوریسم ۳۳۵
قالب ۳۳۶
کلاسی‌سیسم ۳۳۸
کُمپوزیسیون ← اثر موسیقایی ۳۴۰
کودکان و موسیقی ۳۴۰
گفتمان ۳۴۳
لایتموتیف ۳۴۶

پیشکش "آرمان م. پاک" به تبرستان www.tabarestan.info

متن ۳۴۷
مجاز ← فن بیان ۳۴۸
مدرنیسم ۳۴۸
مطبوع/ نامطبوع ۳۵۳
معنا ۳۵۵
مکان ۳۵۹
مِلودیِ رنگ ـ صدا ← رنگ ۳۶۳
ملی‌گرایی ۳۶۳
موزیکال ۳۶۷
موسیقی ۳۷۲
موسیقی آتُنال ← موسیقی پسا ـ تُنال ۳۷۵
موسیقی آوازی ۳۷۵
موسیقی الکترونیکی ۳۸۳
موسیقی باستان ۳۸۶
موسیقی برنامه‌دار ۳۹۰
موسیقی پسا ـ تُنال ۳۹۳
موسیقی توصیفی ۳۹۸
موسیقی سَبُک ۳۹۹
موسیقی‌شناسی ۴۰۰
موسیقی‌شناسی فمینیستی ۴۰۵
موسیقی‌شناسی قومی ۴۱۱
موسیقی عاشقانه ۴۱۵
موسیقی فولکلوریک ۴۱۷
موسیقی کلاسیک ۴۲۰
موسیقی کُنکرت ← موسیقی الکترونیک ۴۲۱
موسیقی مردم‌پسند ۴۲۱
موسیقی مطلق ۴۲۸
موسیقی نظامی ۴۲۹
مینی‌مالیسم ۴۳۲
نامطبوع ← مطبوع/ نامطبوع ۴۳۴
نبوغ ۴۳۴
نُت‌نویسی ۴۳۶
نژاد ۴۴۰
نشانه‌شناسی ۴۴۴
نظریه ۴۴۷
نظریه‌ی انتقادی ۴۴۸
نقادی ۴۵۰
نقاشی و موسیقی ۴۵۵
نقلی ← روایت ۴۶۱
نماد ۴۶۱
نو ـ کلاسی‌سیسم ۴۶۵
واگویه ۴۶۷
والایی ۴۶۸
هِرمنوتیک ۴۷۱
هنر جامع ۴۷۷

نام‌نامه ۴۸۰
منابع ۴۹۸

پیشکش " ارمغان بسوی به تبرستان
www.tabarestan.info

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

پیشکش " آرش " به تبرستان
www.tabarestan.info

پیش‌گفتار

هنگام شنیدن موسیقی و لذت بردن از آن، به ویژه در اندیشیدن بعدی به آن‌چه شنیده‌ایم، ناگزیر با عناصر خارج از متن (موسیقایی و غیرِ موسیقایی) سروکار می‌یابیم، و به یاری مفاهیم گوناگونی به آن‌ها می‌اندیشیم. در جریان دریافتِ متن موسیقایی در ذهن خود نقشه‌ای راهبردی برای تعقیب و درک متن تنظیم می‌کنیم. دانایی نسبی‌مان از فنون و شگردهای موسیقی، تاریخ موسیقی، سَبک‌ها و ژانرهای موسیقایی، و شیوه‌های بیان فردی آهنگ‌سازان به پیش‌بینی آن‌چه در قطعه روی خواهد داد منجر می‌شود. ما در «افق دریافت‌ها»ی ویژه‌ای مدام راهکارهایی برای نزدیک شدن به اثر برمی‌گزینیم، و در هر لحظه درستی و کارآیی نقشه‌ی خود را می‌آزماییم. داوری ذوقی ما همراه با دانسته‌های فرهنگی پیشینی و جهان‌بینی‌مان بر حالت، احساس، و داوری‌مان تأثیر می‌گذارد. به نظر می‌رسد حتا در هنری چون موسیقی که تا حدود زیادی از مفاهیم و زمینه مستقل است، فراشد ادراک به معنایی خاص با قاعده‌های هرمنوتیک خوانا است و تأویل (که این‌جا به معنایی متفاوت و خاص تجربه‌ای معناشناختی است) نقش تازه‌ای می‌یابد.

موسیقی فقط به لحظه‌های ناب شنیدن آن خلاصه نمی‌شود، هرچند چنین لحظه‌هایی در زیبایی‌شناسی موسیقی مهم‌اند. قطعه‌ی موسیقایی پیش از دریافت، باید ساخته شده باشد و هم‌چون هر گونه ساختن به مبانی پوئتیکِ خاص خود وابسته است. درک آن مبانی نه فقط برای آهنگ‌سازان یا نوازندگان، بل برای شنوندگان جدی نیز ضروری است. به عنوان یک شنونده‌ی جدی باید دست‌کم اصول اوّلیه و بنیادین فن موسیقی را آموخت. هم‌چنین، باید از تاریخ، سَبک‌ها، ژانرها، تأثیرپذیری‌ها، مناسبات موسیقی با سایر هنرها و گفتمان‌های فرهنگی، نظریه‌پردازی‌ها، انواع روش‌های تحلیلی، شگردهای نقادانه، و بسیاری نکته‌های دیگر نیز باخبر

بود. موسیقی به مثابه پویه‌ای از زندگی و کردار انسان‌ها، و عنصری در طرح‌اندازی‌ها و معنا بخشیدن‌ها به زندگی اجتماعی، در پیکر دانش گسترده‌ی اجتماعی بازشناختنی است. اندیشیدن به موسیقی و بیان نتایج چنان تفکری (در قالب گفتمانی مرتبط به دانایی و قدرت اجتماعی) فراتر از گفتمان موسیقایی می‌رود.

این کتاب یک «فرهنگ توصیفی و تحلیلی مفاهیم» است، و در توضیح مسائلی نوشته شده که در شرایط کنونی در جریان دریافت جدی و اندیشیدن به موسیقی پدید می‌آیند. این فرهنگ در گام نخست به کار هنرآموزان موسیقی می‌آید تا وقتی کتابی یا مقاله‌ای درباره‌ی موسیقی می‌خوانند از مفاهیم و نکته‌های مهمی باخبر شوند که از فضای فرهنگی و افق دانسته‌های امروزی ناشی می‌شوند و در نوشته‌های نظری و انتقادی بازتاب می‌یابند. موسیقی مجموعه‌ای از شگردها و فنون است که هنرآموزان آهنگ‌سازی، نوازندگی و خوانندگی آن‌ها را به تدریج می‌آموزند، و بیش از آن دستگاهی از مفاهیم نیز هست که بخشی از آن‌ها در خدمت آموزش فنی درمی‌آیند، امّا بخش مهم دیگری در جریان اندیشیدن به مسائل زیبایی‌شناختی‌ای که گرد این هنر شکل می‌گیرند، پدید می‌آیند. هنرآموز علاقه‌مند در جریان پیشرفت هنری و کسب مهارت‌ها به شماری از آن مجموعه‌ی مفاهیم دست می‌یابد و فراخور استعداد و فرصتی که در اختیار دارد، دانش می‌آموزد، امّا بسیاری از مفاهیم مستقیماً به فن یا هنر موسیقی مربوط نمی‌شوند و در دستگاه اندیشه‌پردازی و فرهنگ‌سازی دوران ریشه دارند. به بیان دیگر، سرچشمه‌ی آن‌ها گفتمان‌هایی جز گفتمان موسیقی است و نشان از فلسفه، علوم گوناگون و نظام‌های فکری دارند. هنرآموز موسیقی ترکیبی از مفاهیم موسیقایی و غیرِ موسیقایی را در علمی می‌یابد که به موسیقی‌شناسی معروف است و در این فرهنگ نیز یک مدخل به آن اختصاص یافته است. این‌جا نخستین بند آن مدخل را می‌آورم:

«موسیقی‌شناسی یک گفتمان بینارشته‌ای است. موضوع‌های اصلی و مهمی که به گونه‌ای سنّتی در «ادبیات موسیقی»، «نظریه‌ی موسیقی» یا «علم موسیقی» مطرح بودند (چون مسائل فنی، تاریخی، سَبک‌شناسی، و زیبایی‌شناسی) در موسیقی‌شناسی هم مطرح‌اند، امّا این‌جا نکته‌ی مهم درک مناسبات آن‌ها با یک‌دیگر است. کشف این مناسبات با بذل توجه به دیگر شاخه‌های دانایی بشری، یعنی انواع علوم، هنرها، و فلسفه، ممکن می‌شود. موسیقی‌شناسی یاری‌دهنده‌ی به فهم دقیق‌تر و جامع‌تر موسیقی به عنوان یک پدیده‌ی فرهنگی است. برای این فهم، بی‌شک دانسته‌های فنی، تاریخی و زیبایی‌شناختی موسیقایی لازم‌اند، امّا کافی نیستند. هر آن‌چه بیرون از کردار و نظام‌های فکری وابسته به موسیقی قرار گرفته (و باخبری از آن ضرورت دارد) در موسیقی‌شناسی مطرح می‌شود. در یک کلام، اندیشیدن به موسیقی بدون اطلاع از موسیقی‌شناسی ناکامل و ناتمام می‌ماند. موسیقی‌شناسی زمینه‌های پژوهشی متنوعی را در بر می‌گیرد: صوت‌شناسی، تاریخ موسیقی، سازشناسی، فنون نوازندگی و آهنگ‌سازی، نظریه‌ی

www.tabarestan.info

موسیقی، نقادی موسیقی، تحلیل موسیقی، فُرم‌های موسیقایی، هنرهایی جز موسیقی، جامعه‌شناسی، قوم‌شناسی، روان‌شناسی شنیداری، تاریخ عمومی، سیاست، اقتصاد، زبان‌شناسی، منطق، و فلسفه».

این کتاب تنها برای هنرآموزان موسیقی نوشته نشده و به کار دانش‌جویان دیگر رشته‌های هنری و دانش‌جویان فلسفه نیز می‌آید، زیرا اطلاعات عمومی‌ای را در بر دارد که آگاهی از آن‌ها در پیشبرد کار هنری مفید است. همان‌طور که فرهنگی در شرح مفاهیم نقادی ادبی یا مفاهیم فلسفی به کار هنرآموزان موسیقی می‌آید.

مدخل‌های این کتاب بر اساس الفبای فارسی تنظیم شده‌اند و ترتیب قرار گرفتن‌شان شکل املایی آن‌ها است. در مقابلِ عنوان‌های فارسی مدخل‌ها، واژه‌های معادلِ انگلیسی (و به ندرت برابرهای فرانسوی یا آلمانی که در انگلیسی رایج‌اند) ذکر شده. مدخل‌ها دو دسته‌اند: ۱) مدخل‌های توضیحی که نخست شرحی درباره‌ی کاربرد آن‌ها در حوزه‌های غیرِ موسیقایی، سپس کاربردشان در گفتمان موسیقی و در موسیقی‌شناسی آمده؛ ۲) مدخل‌های ارجاعی که خواننده را به یک مدخل دیگر که بحث اصلی در آن آمده، با علامت (←) ارجاع می‌دهد. در پایان هر مدخلِ توضیحی نیز به یک یا چند مدخل مرتبط با آن، با علامت (←) ارجاع داده شده است. جدا از این، در متن مدخل‌ها، هر جا که ارجاع به مدخل دیگری برای فهم مطلب لازم دانسته شده پس از واژه یا واژه‌هایی که نمایانگر عنوان مدخل موردنظر است علامت (*) به کار رفته، و آن واژه یا واژه‌ها نیز با حروف سیاه آمده‌اند.

www.tabarestan.info

نام اشخاص نخستین بار که در هر مدخل می‌آید کامل است و در نوبت‌های بعد تنها نام خانوادگی (یا نام مستعاری که به آن مشهورند) ثبت شده است. نام کوچک و نام خانوادگی آن‌ها با املای زبان مبدأ در «نمایه‌ی نام اشخاص» در پایان کتاب آمده است. در مورد اشخاصی که نام خانوادگی‌شان مشترک است، نام کوچک آن‌ها هر بار در مدخل‌ها ذکر شده است. نام آهنگ‌سازان با نظارت دوست عزیزم علیرضا سیداحمدیان ضبط شده است. او نام آهنگ‌سازان را در نام‌نامه با دقت تصحیح کرد و مدیون توجه و محبت او هستم. من نام دیگر اشخاص را بر اساس روش او تنظیم کرده‌ام و مسئول هر خطایی هستم.

در متن مدخل‌ها پس از عنوانِ آثار موسیقایی (و پیش از نام آهنگ‌سازان) تاریخ ساختن آثار آمده است. این تاریخِ نخستین اجرای آثار نیست. زمانِ نخستین اجرا را دقیق‌تر از زمانِ ساخته شدن اثر می‌توان کشف کرد، امّا کشف نوآوری‌ها در سَبک و شیوه‌ی بیان، و قرار دادن اثر در دوره‌ی تاریخی آن با دانستن زمانِ شکل‌گیری اثر بیش‌تر و بهتر ممکن است. در بسیاری از موارد فاصله‌ی زیادی میان ساخته‌شدن و اجرای عمومی آثار موسیقایی وجود دارد، مثلاً ***اروارتونگ*** آرنولد شونبرگ در ۱۹۰۹ ساخته شد امّا تاریخِ نخستین اجرای آن ۱۹۲۴ است. به هرحال، زمانِ

ساختن بسیاری از آثار بر اساس حدس و گمان است، و این نه فقط در مورد آثاری بازمانده از سده‌های دور بل حتا در مورد آثاری نزدیک به روزگار ما نیز صادق است، مثلاً اطلاعات دقیقی درباره‌ی تاریخ واقعی ساخته‌شدن بیش‌تر آثار چارلز آیوْز در اختیار نیست، و هر یک از تاریخ‌نگاران موسیقی بر اساس پژوهش‌های‌شان سال‌هایی را مطرح کرده‌اند. در این حالت به آن‌چه در منابع معتبر آمده، اعتماد کرده‌ام. در ذکر عنوان آثار موسیقایی از شماره‌ی آن‌ها (شماره‌ی اپوس) فقط زمانی یاد شده که امکان اشتباه وجود داشت. مثلاً، وقتی از چهار لیدِ یک آهنگ‌ساز که چند مجموعه‌ی لید با این عنوان دارد، یاد شده ذکر شماره‌ی اپوس ضرورت یافته است.

ذکر تاریخ نگارش کتاب‌ها، مقاله‌ها و فیلم‌ها نیز ضروری دانسته شد، و در متن کتاب حاضر، این تاریخ داخل پرانتز پس از عنوان و پیش از نام پدیدآورندگان آمده است. در مواردی که تاریخ انتشار کتاب‌ها یاد شده این نکته در پرانتز آمده است. از آن‌جا که در مورد تاریخ نگارش کتاب‌های کهن نظیر **پوئتیک** ارسطو اطلاع دقیقی در دست نیست، نیازی هم به ذکر تاریخ تقریبی (مثلاً یادآوری سده‌ی نگارش‌شان) احساس نشد.

www.tabarestan.info تبرستان به تبرستان

در واگویه‌ی هر یک از منابع فارسی شیوه‌ی نگارش (رسم خط) نویسنده یا مترجم آن منبع رعایت شده است. منابع واگویه‌ها و اشارات به کتاب‌ها و مقاله‌ها با نظم ساده‌ای در متن آمده‌اند و نیاز به پانوشت را حذف کرده‌اند. منابع فارسی و لاتینی جداگانه شماره‌گذاری شده‌اند. در فهرست منابع در انتهای کتاب شماره‌ها یافتنی هستند. در متنِ مدخل‌ها این شماره‌ها در داخل [ ] آمده‌اند و در مورد واگویه‌ها شماره‌ی صفحه‌ها پس از علامتِ : ثبت شده است.

نمونه‌ی فارسی: [۸:۱۵۰]، عدد ۸ در فهرست منابع فارسی، برگردان کتاب ***متافیزیک*** ارسطو است و اشاره‌ی متن به صفحه‌ی ۱۵۰ آن است.

نمونه‌ی لاتینی: [22:17-18]، عدد 22 در فهرست منابع لاتینی، برگردان فرانسوی کتاب ***متافیزیک*** ارسطو است و اشاره‌ی متن به صفحات ۱۷ تا ۱۸ آن است.

از دوست عزیزم خانم لیلی برات‌زاده تشکر می‌کنم که متن کتاب را با دقت خواندند و پیشنهادهای سودمندی دادند.

فرهنگ تحلیلی مفاهیم

پیشکش آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

آثار مرجع CANON

ریشه‌ی واژه‌ی canon لغت یونانی Kanonos به معنای «حکم» و «دستور» است. فصل‌های مختلف *کتاب مقدس* را «کانُن» یا «قانون» می‌خواندند، و فرقه‌های مختلف یهودی و مسیحی فهرست‌های مختلفی از این فصل‌ها یا قانون‌های *کتاب مقدس* ارائه کرده بودند. «کانُن» در سده‌های میانه معناهای متفاوتی یافت: «قانون»، «حکم»، «حکم شرع»، «کتاب‌های قانون»، «کتاب‌های شرعیات» (کتاب‌هایی که کلیسا آن‌ها را متون مقدس یا معتبر معرفی می‌کرد)، «معیار»، «اصل»، «قاعده». کانُن جز این‌ها معنای ویژه‌ای هم در موسیقی دارد، و یک فُرم* موسیقایی است که در دوران رنسانس آغاز و در دوره‌ی باروک کامل شد، و در آن تِم کوتاهی در گام‌های مختلف (یا به وسیله‌ی سازهای مختلف) تکرار می‌شود. نمونه‌های مشهورش کانُن‌های یوهان پاخِلبِل، دیتریش بوکستهوده، و یوهان سباستین باخ هستند.

در بررسی‌های فرهنگی و نظریه‌های هنری کانُن به معنای «آثار مرجع» به کار می‌رود، آن‌چه اکثر صاحب‌نظران به عنوان مهم‌ترین آثار در سنّت هنر خاصی به رسمیّت شناخته باشند. خاستگاه مفهوم «آثار مرجع» در برداشت‌های دینی است که آثاری را معتبر و ارزش‌مند معرفی می‌کردند، و آثار دیگری را به عنوان متون مشکوک کنار می‌گذاشتند. مفهوم آثار مرجع با مسئله‌ی ارزش* گره خورده است. هارولد بلوم در کتاب

آثار مرجع غربی (۱۹۹۵) این مفهوم را با تصور ماندگاریِ اثر همراه دانسته است [53]. به باور او آثار مرجع در آینده نیز ارزش ماندگار خود را حفظ می‌کنند. بلوم نمونه‌ی مشهور را آثار ویلیام شِکسپیر در ادبیات انگلیسی معرفی کرده است.

دلایل مدافعان مفهوم آثار مرجع دو دسته‌اند: ۱) ارزش‌های زیبایی‌شناختیِ جهان‌شمول و قطعی‌ای وجود دارند، و آثاری که واجد این ارزش‌ها هستند ملاک و معیار محسوب می‌شوند؛ ۲) برخی از آثار فکری و هنری به دلایل مختلف (که باید آن‌ها را به گونه‌ای مشخص بررسی کرد) تأثیر عمیقی بر فرهنگ نسل‌های پس از خود می‌گذارند، و آیندگان آن‌ها را راهنماهای بیان و واجد معناهای ژرف می‌شناسند. در مقابل، مخالفان مفهوم آثار مرجع ارزش‌های فراتاریخی و جهان‌شمول آثار را رد می‌کنند، و نمی‌پذیرند که داوری گزینش‌گرانِ آثار مرجع عینی و غیر ارزشی باشد. آنان اعلام می‌کنند شکل‌گیری مفهوم آثار مرجع کاری ایدئولوژیک است و نمی‌تواند از دام تنگ‌نظری‌های سودجویانه و قلبِ واقعیت، و **ایدئولوژی*** رها باشد. تری ایگلِتون ناقد مارکسیست انگلیسی به یاری مثال‌هایی این نکته را پیش کشید که در زمینه‌ی ادبیات انگلیسی گزینش آثار مرجع استوار به مبانی و نیّت‌های ایدئولوژیک بوده و هست. به نظر او تحمیل آثار مرجع به معنای حذف ادبیات کارگری، فمینیستی، نژادی و صدای اقلیت‌های گوناگون، در جهت ترسیم تصویری است که طبقه‌ی حاکم در پی ایجاد و تحکیم آن است [130:215-216].

در موسیقی‌شناسی، آثار مرجع آثاری هستند که قاعده‌های موسیقایی روزگارشان را با آن‌ها بسنجند و بشناسند، و از نظر تاریخی در تدوین و تنظیم اصول موسیقایی و تکامل آهنگ‌سازی آینده، تأثیر قطعی و آشکاری گذاشته باشند. برخی از این آثار حتا ژانرهای تازه‌ای را پدید آورده‌اند. به بیان دیگر، آثاری که در این گروه جای گرفته‌اند نمونه‌های اصیل یا سرمشق‌های آهنگ‌سازی در دوره‌ای مشخص و مهم بوده‌اند. کانتات‌های یوهان سباستین باخ، کوارتت‌های فرانتس یوزِف هایدِن، سونات‌های وُلفگانگ آمادئوس موتسارت، و سمفونی‌های لودویگ فان بتهوون را می‌توان نمونه‌هایی از آثار مرجع دانست.

در گفتمان نقادی موسیقایی (و به طور کلّی در نقادی هنری) مفهوم آثار مرجع را محصول دوره‌ی رمانتیک‌ها می‌شناسند. در دهه‌ی ۱۸۳۰ بود که گئورگ فریدریش

هِندِل، بتهوون، موتسارت و نیز یوهان سباستین باخ (که تازه ارج کارهای او شناخته می‌شد) سازندگان آثار مرجع معرفی شدند. ویلیام وِبِر در مقاله‌ی «تاریخ آثار مرجع موسیقایی» نشان داده که مدت‌ها پیش از جنبش رمانتیک‌ها، در موسیقی باروک و کلاسیک نیز مفهوم آثار مرجع به نوعی مطرح بوده است. او نوشته که در کل می‌توان سه دسته آثار مرجع را از هم تمیز داد: ۱) آثار مرجع عالمانه یا آکادمیک مرتبط به فعالیت‌های موسیقی‌شناسی و تاریخ‌نگاری موسیقی و مباحث نظری؛ ۲) آثار مرجع آموزشی مرتبط به فعالیت‌های آموزش موسیقی، در آموزش‌گاه‌هایی که پیشینه‌ای طولانی در اروپا دارند؛ ۳) آثار مرجع اجرایی مرتبط به شکل‌گیری برنامه‌های اجرایی موسیقی، و ضبط صدا و موسیقی در معنای کلّی آن. وِبِر نوشته: «آثار مرجع اجرایی در نهایت مهم‌ترین نوع آثار مرجع است که جنبه‌های نقادانه‌ای هم دارد» [414:340]. اهمیّت آثار مرجع اجرایی از این واقعیّت نتیجه می‌شود که برخلاف دو مورد دیگر جنبه‌ی خاصی ندارد و فقط به لایه‌ی موسیقی‌شناسان و کسانی که حرفه‌شان موسیقی است مربوط نمی‌شود، بل مستقیم با عامه‌ی مردم که شنوندگان موسیقی هستند، ارتباط می‌یابد.

پیشکش "آشنا" به تبرستان www.tabarestan.info

لیدیل گوئر در کتاب ***موزه‌ی خیالی آثار موسیقی: رساله‌ای درفلسفه‌ی موسیقی*** (۱۹۹۲) رابطه‌ی میان مفهوم **اثرِ موسیقایی*** را (چنان که در دوره‌ی رمانتیک‌ها تکامل یافته بود) با آثار مرجع بررسی کرد [164]. گوئر از اهمیّت پایگانی یاد کرد که آثار موسیقایی را همیشه در آن جای می‌دهند. برخی آثار بنا به دلایلی، مهم‌تر از بقیه‌ی آثار شمرده می‌شوند، برخی در تکامل تاریخی این اهمیّت خود را حفظ می‌کنند و بعضی آن را از دست می‌دهند. این دگرگونی‌ها به تفاوت در برداشت کلّی از موسیقی و قاعده‌های ساختن آثار موسیقایی بازمی‌گردند، و با تکامل فرهنگی، و دگرگونی در سایر رشته‌های دانش و هنر نیز مرتبط هستند.

مفهوم و کارکرد «آثار مرجع» در موسیقی سبب می‌شود موسیقی هر دوره با آثار چند آهنگ‌ساز اصلی ارزیابی و درجه‌بندی شود. معمولاً دوره‌ی کلاسیک را با هایدِن، موتسارت و بتهوون می‌شناسند، و نقش ده‌ها آهنگ‌ساز را که به سهم خود در ایجاد سرمشق کلاسیک مؤثر بودند در درجه‌ی دوم اهمیّت می‌دانند. در نتیجه، در دوره‌ای طولانی آثاری که در گستره‌ی آثار مرجع جای نگرفته بودند، اجرا نمی‌شدند.

خوش‌بختانه چند دهه است پایه‌ی چنین کوته‌نظری‌هایی سست شده و ناقدان موسیقی و شنوندگان اقبال زیادی به آثار آهنگ‌سازانی نشان داده‌اند که پیش‌تر چندان «محترم» و «جدی» دانسته نمی‌شدند. نکته در مورد آهنگ‌سازان دوران رنسانس و دوره‌ی باروک بیش‌تر صادق است، امّا در مورد سایر دوره‌های تاریخ موسیقی نیز شاهد چنین تحولی هستیم، و به آثاری توجه می‌شود که پیش‌تر چندان شناخته نبودند. در شماری از نوشته‌های نظری جدید به زیان‌های دسته‌بندی سنّتی آثار موسیقایی به «باارزش» و «بی‌ارزش» اشاره شده است [46].

در قلمرو **موسیقی مردم‌پسند*** (که خود آن نیز از معبد «موسیقی جدی» اخراج شده) تنها آثار برخی از آهنگ‌سازان و خوانندگان شایسته‌ی تحلیل جدی دانسته شده‌اند. امروز موسیقی گروه‌های معدودی جدی و محترم شمرده می‌شوند، گروه‌هایی چون بیتل‌ها که آغاز کارشان در ۱۹۶۱ با جان لنون، پال مَک‌کارتنی، جُرج هَریسون و رینگو استار بود؛ رولینگ استونز که کارشان را در ۱۹۶۲ با بْرایان جونز، بیل وِیمَن، کِیت ریچاردز، مایک جَگِر، چارلی واتْز آغاز کرده بودند، و چارلی واتْز، مایک جَگِر، کِیت ریچاردز، رُن وود کار را ادامه می‌دهند؛ و پینک فلوید که در ۱۹۶۶ با راجِر واتِرز، سَید بَرِت، رایک رایْت، نایک مِیسون، کار خود را شروع کرده بودند. هم‌چنین، ترانه‌های خوانندگانی چون باب دایلن و جُن بائز در ایالات متّحد آمریکا، لئونارد کوئن در کانادا، ادیت پیاف، ژرژ برَسانس و ژاک بِرِل در فرانسه، و هنرمندانی که چون اینان «کلاسیک» محسوب می‌شوند، موضوع بررسی‌های آکادمیک و جدی هستند، امّا واقعیت این است که بخش عظیمی از موسیقی مردم‌پسند هم‌چنان مورد بی‌اعتنایی است، و از دایره‌ی مباحث نظری موسیقی‌شناسی کنار گذاشته و فراموش شده است.

← **اثر هنری؛ تاریخ‌نگاری موسیقی.**

آموزش موسیقی MUSICAL EDUCATION

ریشه‌ی واژه‌ی education لغت لاتینی educatio است که معنای آن بستن نهال نازکی (قیّم) به یک چوب است تا صاف و مستقیم رشد کند. آموزش همیشه با برداشت‌هایی از نظم، رشد و پیشرفت همراه بوده است.

بدون روش‌های کارآی آموزشی، موسیقی تداوم نمی‌یافت. نهادهای گوناگون

پیش‌کش "آرشام. ب" به تبرستان www.tabarestan.info

آموزشی کردار اجتماعی ساختن موسیقی، نوشتن و نظریه‌پردازی درباره‌ی موسیقی را ممکن کرده‌اند [330]. فعالیّت موسیقایی هر فرد به عوامل فراوانی از جمله توانایی‌ها و مهارت‌های جسمانی، قوه‌ی تخیّل، ذوق، استعداد، دانایی، علاقه به فراگیری، و شهامت نقادانه وابسته است، و شماری از این عوامل ناشی از کارآموزی مداوم هستند. باید استعدادها و مهارت‌های آهنگ‌سازی، اجرا، و تحلیل جامع موسیقی به‌گونه‌ای نظام‌مند و منسجم رشد کنند. نوآموز موسیقی فن‌ها و شگردهای موسیقایی و نیز نکته‌هایی از تاریخ موسیقی را از استادش می‌آموزد. آموزگاران بزرگی در تاریخ موسیقی وجود داشتند که خود آهنگ‌ساز نبودند. یکی از آن‌ها نادیا بولانژه موسیقی‌دان فرانسوی بود که آهنگ‌سازانی چون آرون کوپلند و اِلیوت کارتر از شاگردان او بودند.

آموزش موسیقی می‌تواند فردی باشد یا جمعی. برای کسب تخصص در رشته‌ای باید به هنرستان‌ها (کنسرواتوارها)ی موسیقی رفت و همراه با گروهی از هنرآموزان درس گرفت. شوق به آموختن را عوامل فراوانی در نوآموز تقویّت می‌کنند، و تشویق و ایجاد انگیزه در آموزش موسیقی نیز کارآ است، ولی نکته‌ی مهم این است که نوآموز پیش‌تر به شنیدن موسیقی علاقه‌مند شده باشد، زیرا بدون این دل‌بستگی کار پیش نخواهد رفت. آموزش موسیقی (هرگاه به سودای کسب مهارت و به هدف «حرفه‌ای شدن» صورت گیرد) باید از سنین کودکی آغاز شود. بسیاری از آهنگ‌سازان و موسیقی‌دانان مشهور آموزگاران موسیقی نیز بودند و بخشی از درآمد آنان از این راه تأمین می‌شد. به همین شکل، تقریباً تمام نوازندگان ماهر و خوانندگان نیز استادان موسیقی هستند. در ارکسترهای کوچک و بزرگ نیز نوازندگان بر کار یک‌دیگر تأثیر می‌گذارند، و به هم آموزش می‌دهند. شماری از مهم‌ترین آثار یوهان سباستین باخ برای کلاوسن منش آموزشی داشتند، و او آن آثار را به همسر، پسران و شاگردان خود تدریس می‌کرد. کارل چِرنی نیز آثار مهمی چون اتودهای اپوس ۵۹۹ را به عنوان تمرین‌های ویژه‌ی تدریس پیانو ساخته بود، و از همان آغاز سده‌ی نوزدهم به آن‌ها عنوان «نخستین آموزگار» داده بودند. این آثار هنوز هم تدریس می‌شوند.

نخستین آموزش‌گاه‌های موسیقی اروپایی، که اسنادی درباره‌ی آن‌ها پیدا شده، در سده‌های میانه و درون نظام کلیسا و با نظارت کامل مقام‌های کلیسا، شکل گرفته بودند. به احتمال قوی، پیش از آن، و در فرهنگ‌های قدیمی‌تر نیز آموزش‌گاه‌هایی وجود داشتند

www.tabarestan.info

که ما از آن‌ها بی‌خبریم. از طریق آثار کهن یونانی این نکته را دانسته‌ایم که در یونان باستان آموزش موسیقی یکی از جنبه‌های اصلی و مهم آموزش فرهنگ به کودکان طبقات بالای جامعه بود. در سده‌های میانه هدف اصلی آموزش‌گاه‌های موسیقی پرورش خوانندگان خردسالی بود که در مراسم مذهبی سرودهای دینی می‌خواندند. این آموزش‌گاه‌ها در سده‌ی هشتم میلادی توسعه یافتند، و به سرعت آموزش سازهای اصلی هم در آن‌ها رایج شد. اصطلاح «کنسرواتوار» که امروز به دانشکده‌های معتبر موسیقی گفته می‌شود، به صورت لاتینی concervatorio به معنای «مورد نیاز کودکان»، به کار می‌رفت. قرن‌ها بعد، در دوران رنسانس، در ناپل و ونیز، این هنرستان‌ها از کلیسا مستقل شدند و به آموزش موسیقی مردمی هم پرداختند، تا جایی که خوانندگان و نوازندگان آن‌ها در مجالس ازدواج و جشن‌ها هم هنرنمایی می‌کردند و درآمد داشتند. در روزگار رنسانس، از میان انواع رشته‌های مختلف موسیقی، هنر خوانندگی برتری داشت و شروع آموزشِ بیش‌تر آهنگ‌سازان، با هنر آواز بود. به تدریج، از دوره‌ی باروک این رسم عوض شد و آموزش سازها نقش مهم‌تری یافت. در سده‌های میانه و حتا در دوران رنسانس نظریه‌ی موسیقی بیش‌تر به مباحث فلسفی شباهت داشت، امّا از روزگار باروک نظریه به آموزه‌های فنون (مباحثی درباره‌ی مِلودی، ریتم، هارمونی، کنترپوان، فن‌ها و شگردهای آهنگ‌سازی) نزدیک شد.

در ۱۲۵۴ در دانشگاه سالامانکای اسپانیا رشته‌ی آموزش موسیقی ایجاد شد، و این یکی از نخستین نهادهایی بود که مدرک پایان تحصیل موسیقی ارائه می‌کرد. کنسرواتوار، در اواخر سده‌ی چهاردهم در ایتالیا و در شهر ناپل شکل گرفت و چند سال بعد در ونیز هم کنسرواتواری با هدف آموزش موسیقی به دختران تأسیس شد. کار کنسرواتوار ونیز در سده‌های بعد ادامه یافت، و آنتونیو ویوالدی در سده‌ی هجدهم در آن تدریس می‌کرد. در سده‌های شانزدهم و هفدهم مراکز آموزشی و دانشگاهی فراوانی در شهرهای بزرگ اروپا به آموزش موسیقی پرداختند. آکادمی‌های موسیقی در دوران رنسانس شکل گرفتند. در سده‌ی پانزدهم، در فلورانس «آکادمی موسیقی دربار مدیچی» تشکیل شد و وظیفه‌ی اصلی آن تنظیم اصول دقیق آموزش موسیقی و نیز آموزش هنرهایی بود که هرکدام به شکلی به موسیقی مرتبط می‌شدند. به سرعت، در رم، بولونیا و ناپل آکادمی‌های همانندی ایجاد شدند. این آکادمی‌ها که با هم مرتبط بودند

پیشکش "آرشام بی" به تبرستان www.tabarestan.info

تا سده‌ی هجدهم باقی ماندند. در ۱۵۴۳ «آکادمی فیلارمونیک ورونا» تأسیس شد که در آن نواختن سازهای گوناگون تدریس می‌شد. سپس «آکادمی موسیقی پاریس» (۱۵۷۰)، «آکادمی موسیقی بولونیا» (۱۶۶۶)، و «آکادمی موسیقی رم» (۱۶۹۰) ایجاد شدند. «آکادمی موسیقی پاریس» در ۱۶۶۹ با افزایش صفت «سلطنتی» به نام‌اش و با بودجه‌ی بیش‌تری که به آن اختصاص یافت، به نهاد بزرگی تبدیل شد واز ۱۶۷۲ تا ۱۶۸۷ آهنگ‌ساز بزرگی چون ژان ـ باتیست لولی رییس آن بود.

در ۱۸۱۶ در پاریس «آکادمی هنرهای زیبا» با شش رشته‌ی هنری که یکی از آن‌ها موسیقی بود ایجاد شد. در ۱۸۲۲ در لندن «آکادمی موسیقی قدیم» (که در ۱۷۱۰ افتتاح شده بود) جای خود را به «آکادمی سلطنتی موسیقی» داد. در دهه‌ی ۱۹۸۰ کریستوفر هاگوود رهبر ارکستر و موسیقی‌دان بریتانیایی از نام «آکادمی موسیقی قدیم» در مورد نهادی که خود ساخته بود استفاده کرد. آکادمی موسیقی رم در ۱۸۷۶ ایجاد شد. در سده‌ی نوزدهم تمام شهرهای بزرگ اروپا و روسیه کنسرواتوارهای معتبر داشتند و آموزش انواع سازها و ژانرهای موسیقی در آن‌ها رواج یافت. کنسرواتوارهای مهم در این شهرها تأسیس شده بودند: پاریس (۱۶۶۹)، پراگ (۱۸۱۱)، وین (۱۸۱۷)، لندن (۱۸۲۲)، لایپزیگ (۱۸۴۳)، مونیخ (۱۸۴۶)، برلین (۱۸۵۰)، درسدن (۱۸۵۶)، فرانکفورت (۱۸۶۱)، مسکو (۱۸۶۲)، سنت پترزبورگ (۱۸۶۶)، وایمار (۱۸۷۲) و بوداپست (۱۸۷۵). در پایان سده‌ی نوزدهم دو نوع کنسرواتوار پدید آمدند، برخی مستقل و شماری وابسته به دانشگاه‌ها بودند. در ایالات متّحد آمریکا از نوع دوم، فراوان شکل گرفتند. به موازات این کنسرواتوارها آموزش‌گاه‌های موسیقی نظامی هم پدید آمدند که پیشینه‌ی برخی از آن‌ها به میانه‌ی سده‌ی هجدهم می‌رسید. در اواخر سده‌ی نوزدهم چند آکادمی موسیقی کودکان نیز در برلین، رم، پاریس و لندن ایجاد شدند.

در نیمه‌ی نخست سده‌ی بیستم آموزش ابتدایی موسیقی در دبستان‌های دولتی در انگلستان و فرانسه رایج شد. همان زمان باشگاه‌های موسیقی و کنسرت‌های کودکان نیز توسعه یافتند. در ۱۸۹۰ «باشگاه موسیقی‌دانان جوان» در لندن تأسیس شد. در آموزش‌گاه‌های دولتی عشق به موسیقی پرورش می‌یافت و اگر فرد مستعدی پیدا می‌شد امکان آموزش خصوصی او فراهم می‌شد. در نیمه‌ی نخست سده‌ی بیستم رادیو در

پیشکش " آرشیو پی " به تبرستان www.tabarestan.info

انگلستان و فرانسه فضای مناسب آموزشی‌ای را ایجاد کرد، و هنوز هم برنامه‌های رادیویی (نمونه‌ی خوب آن «فرانس موزیک») نقش مهمی در گسترش فرهنگ موسیقی دارد. در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم آموزش موسیقی به کودکان اهمیّت بیش‌تری یافت. کارل اُرْف در آلمان روش تازه‌ای در آموزش موسیقی ایجاد کرد، و بعد تجربه‌های مهمی خاصه در ایالات متّحد آمریکا و ژاپن شکل گرفتند [394].

← **اثر هنری؛ اجرا؛ کودکان و موسیقی.**

آیینِ احساسات AFFEKTENLEHRE

این اصطلاح نخست به صورت Affektenlehre در زبان آلمانی به کار رفت. واژه‌ی آلمانی Affekt به معناهای «احساسات» و «هیجان» است. Affektenlehre را در فرانسوی doctrin des passions ترجمه کرده‌اند.

پیشکش " آرش م. ب " به تبرستان www.tabarestan.info

«آیینِ احساسات» مفهومی است که هنرمندان و ناقدان موسیقی نیمه‌ی دوم سده‌ی هجدهم چون کارل فیلیپ اِمانوئل باخ، یوهان ماتِهسون آهنگ‌ساز و نظریه‌پرداز آلمانی و یوهان یوآخیم کوآنتس آهنگ‌ساز، فلوتیست و نظریه‌پرداز آلمانی، به کار می‌بردند. آنان به یاری این مفهوم دیدگاه مهم موسیقی‌دانان روزگار باروک را با توجه به مباحث فلسفی روزگارشان بیان می‌کردند. بنا به آن دیدگاه، موسیقی بیان عواطف و هیجان‌های انسانی است. به تدریج این اعتقاد هم شکل گرفت که به هر شکل از احساسات و عواطف انسانی یک «مجازِ موسیقایی خاص» تعلق می‌گیرد. یکی از جنبه‌های نوآورانه‌ی نظریه‌ی آیینِ احساسات این بود که تأثیر موسیقی را صرفاً ناشی از کلام و محدود به آن نمی‌دانست، و اصل را بر تأثیر صدای سازها می‌گذاشت، و این نکته به اقتدار مفهوم **موسیقی مطلق*** یاری کرد.

بانیان نظریه‌ی آیینِ احساسات بنا به روان‌شناسی دوران‌شان معتقد بودند تأثیر هر آرایه‌ی موسیقایی برانگیختن یک نوع خاص احساسات (چون اندوه، شادی، ترحم، نفرت، خشم، عشق و غیره) است. ماتِهسون نوشته بود هر چند هنوز امکان دسته‌بندی تأثیرهای آوایی فراهم نیامده امّا تحقق این کار در آینده محتمل است، زیرا «با انکار این احتمال نسبت به نیروی عقلانی بشر تردید کرده‌ایم» [274:58]. او با همین قاطعیّت در بخش نخست از فصل سوم کتاب ***موسیقی آوازی*** (۱۷۳۹) با عنوان «صداهای در خود و

نظریه‌ی طبیعی.موسیقی»، نوشته بود هرچه منجر به برانگیختن عواطف شنونده نشود، منش موسیقایی ندارد [224:229-250].

ماتِهسون و دیگر نظریه‌پردازان آیینِ احساسات به عنوان پیروان «ادیبان کلاسیک» یعنی نویسندگان یونان و روم باستان باور داشتند برخی از آرایه‌های مجازی که در فنِ **بیان*** بررسی می‌شوند، تأثیر عاطفی بر شنوندگان می‌گذارند. بنا به این بحث، موسیقی محصول برانگیختگی احساسات آفریننده‌ی آن است که با گزینش دقیق گام‌ها و کلیدها به شنونده منتقل می‌شوند. در نتیجه، هر موومان موسیقایی باید تأثیر عاطفی خاص خود را به همراه داشته باشد. به سودای یافتن قاعده‌هایی بر این دستور کلّی پیشنهاد می‌کردند که به نظریه‌ی ادبی کلاسیک درباره‌ی فنِ بیان بازگردیم و از آن درس بیاموزیم. پیشنهادی که جدا از جذابیّت ظاهری‌اش به نتایج عملی واقعی منجر نشد.

در سده‌ی هجدهم بحث از تأثیر عاطفی موسیقی از مباحث مرکزی در ادبیات موسیقایی و زیبایی‌شناسی بود. حتا ایمانوئل کانت که به دلیل تحلیل فُرمالیستی‌اش در زیبایی‌شناسی شهرت دارد، در کتاب ***سنجش نیروی داوری*** (۱۷۹۰) به تأثیر عاطفی موسیقی اعتراف کرده بود. او در بند ۵۳ کتاب با عنوان «مقایسه‌ی ارزش زیباشناختی نسبی هنرهای زیبا» نوشته بود: «جاذبه‌ی آن [موسیقی]، که قابل انتقال کلّی است، به نظر می‌رسد بر این امر متکی است که هر بیانی در گفتار در بافت [یا فحوای] خود دارای لحنی است که با معنایش متناسب است و این لحن کمابیش انفعالی (Affekt) از گوینده را نشان می‌دهد که آن را در شنونده نیز ایجاد می‌کند، انفعالی که در شنونده همان ایده‌ای را بیدار می‌کند که به وسیلهٔ چنین لحنی در گفتار بیان می‌شود. از این‌رو، همان‌طور که تلحین گویی زبان کلّی تأثرات حسی و قابل درک برای هر انسان است، هنر الحان [موسیقی] آن را با تمام قوتش، یعنی هم‌چون زبان انفعالات، به کار می‌گیرد و بدین ترتیب ایده‌های زیباشناختی را که طبیعتاً با آن متّحدند بر طبق قوانین تداعی به نحو کلّی منتقل می‌کند» [۲۷۲:۲۸] [213:194]. با توجه به این که کانت در بند ۵۳ مدام موسیقی را با لحن‌های کلام انسان و گفتار مقایسه کرده، می‌توان گفت او به وجود یک زبان کلّی و جهان‌شمولِ عواطف باور داشت، زبانی که در توانایی گفتار و نیز در موسیقی یافت می‌شود. ما در جریان گفتارمان، و در ضمن بیان واژه‌ها و جمله‌ها، لحن‌های مختلفی به

پیگیری " ارشد " به طبرستان www.tabarestan.info

کار می‌گیریم. عبارتی ساده چون «من می‌خواهم» می‌تواند انواع لحن‌های اعتراض، ترس، تسلیم، خواهش و غیره را به خود بگیرد. این توانایی بیان متأثر از حالت عاطفی است و کانت در تعمیم این توانایی در زبان موسیقی منطق آیین تأثر را در نظر داشت. منظور کانت این بود که هر چند موسیقی نمی‌تواند معنای یک گزاره‌ی زبانی را بیان کند امّا قادر به بیان لحن آن هست، یعنی یکی از کارکردهای زبان را دارد و می‌تواند از طریق این بیان، لحنِ حس یا عاطفه را منتقل کند.

هر چند آیینِ احساسات را نظریه‌ای متعلق به اواخر سده‌ی هجدهم می‌دانند، امّا حدود دو سده پیش‌تر، جولیّو کاچّینی آهنگ‌ساز و نظریه‌پرداز ایتالیایی در کتاب **موسیقی جدید** (۱۶۰۲) از ضرورت «برانگیختن و تأثیر گذاشتن بر روح شنونده» یاد کرده، و حتا واژه‌ی affetto را نیز به کار برده بود. در دوره‌ی باروک واژه‌ی affettuoso در بیان حالت قطعه‌های موسیقی رایج شد، و در دوره‌های بعدی تاریخ موسیقی هم به کار رفت، مثلاً andante affettuoso یعنی قطعه‌ای، یا موومانی از یک اثر که حالت اندوه‌بار دارد و از این نظر تأثیر عاطفی زیادی بر روح شنونده می‌گذارد. هم‌زمان با کاچّینی، کلاودیو مونته‌وِردی نیز پرسش مشهور خود را پیش کشیده بود: «چگونه می‌توانم عواطف شنونده را برانگیزم؟». در طول یک و نیم سده‌ی بعد این پرسش هم‌چنان در برابر آهنگ‌سازان قرار داشت، تا نخستین هسته‌های نظریه‌ای دقیق که با دستاوردهای فلسفی آن روزگار در شناخت ذهن انسان هم خوانا بود، توسط ماتِهسون و کوآنتس ارائه شد.

نظریه‌ی موسیقایی آیینِ احساسات زمانی که در شکل به سامان و منطقی‌اش تبیین و مطرح می‌شد، محصول طبیعی خردباوری روشن‌گرانه بود. نظریه‌پردازان سده‌ی نوزدهم با دیدگاه کاملاً متفاوت‌شان درباره‌ی عواطف و احساساتِ خودانگیخته‌ی انسان، طرح‌واره‌ی آیین تأثر را دربست و بدون انتقاد نپذیرفتند. چنین نظریه‌ی صوری و عقلانی‌ای در زیبایی‌شناسی سده‌ی بیستم هم اعتباری نداشت. با مباحث جدید نقادی هنری (**ساختارگرایی***، **پسا-ساختارگرایی***، **هرمنوتیک*** و آیین زیبایی‌شناسیِ **دریافت***) چندان جایی برای بحث آیینِ احساسات باقی نمانده است.

← **بازنمایی؛ بیان؛ دریافت.**

پیشکش ارشاد به تبریز www.tabarestan.info

اثرِ موسیقایی MUSICAL WORK

تعریف ما از اثرِ موسیقایی وابسته به تعریفی است که از اثرِ هنری* ارائه می‌کنیم. اثرِ موسیقایی یک متن* نهایی، یا ساختاری فراهم‌آمده از ترکیب و پی‌رفت صداهایی است که از نظر شدّت (Loudness)، زیرایی یا ارتفاع صوتی (Pitch)، و طنین یا تَمبر صدا (Timbre) با هم تفاوت دارند. اثرِ موسیقایی بر پایه‌ی قاعده‌های مِلودیک، هارمونیک، و ریتمیک ساخته می‌شود، این قاعده‌ها همواره یک‌سان نیستند و منش جاودانی ندارند، بل به سَبک‌ها و شیوه‌های بیان مختلف وابسته‌اند، به فرهنگ‌های ملّی و قومی متفاوت تعلق دارند، و در یک کلام تاریخی‌اند. تعریف‌هایی از این دست که «اثرِ موسیقایی گونه‌ای ساختار است که از پی‌رفت، ترکیب و تنوع صداها شکل گرفته باشد» به شرطی کامل خواهند بود که اسلوب این پی‌رفت نیز در نظر گرفته و به گونه‌ای در تعریف گنجانده شود. این اسلوب وابسته است به زمینه‌ای تاریخی، هم به معنای رایج و آشنای تاریخ اجتماعی، و هم به معنای خاص تاریخ موسیقی که با خود مباحث پیچیده‌ی سَبک‌شناسی و زیبایی‌شناسی را به همراه می‌آورد [251:6].

www.tabarestan.info پیشکش "آرشیو تبرستان"

مدت زمان اثرِ موسیقایی (کوتاه یا بلند بودن آن) هیچ تأثیری بر ارزیابی آن هم‌چون اثری مستقل ندارد. اپرای *فیدلیو* (۰۶-۱۸۰۴) اثر لودویگ فان بتهوون و قطعه‌ی کوتاه او برای پیانو با عنوان *برای الیزه* (احتمالاً ۱۸۰۱) هر کدام یک اثرِ موسیقایی محسوب می‌شوند. گاه اثرِ موسیقایی را وقتی کوتاه باشد «قطعه» (به آلمانی Stück) می‌نامند. نخستین بار کلاوسنیست‌های فرانسوی در سده‌ی هجدهم آثار کوتاه خود را pièce (به همان معنای «قطعه») نامیدند. روبِرت شومان برخی از آثار پیانوی خود را «قطعه» نامید و حتا از «قطعه‌ی فانتزی» نام برد و این عنوان قطعه‌های او برای پیانو اپوس ۱۲ (۱۸۳۷)، و اپوس ۱۱۱ (۱۸۵۱) بود.

مفهوم اثرِ موسیقایی در روزگار رنسانس، هم‌پای مقام و اهمیّت روزافزونی که سازندگان آثار موسیقایی در جامعه می‌یافتند، ساخته شد. پدیده‌ی اثرِ موسیقایی چون فرآورده یا کالایی فرهنگی که چاپ نُت‌ها و اجرای آن درآمد مادی بیافریند و مبادله شود، در اواخر سده‌ی هجدهم شکل گرفت. در آن روزگار قوانینی هم تصویب شدند که مبادله‌ی آثار موسیقایی را آسان می‌کردند [29]. هم‌زمان با پیدایش رمانتی‌سیسم آلمانی

اثرِ موسیقایی موقعیّت کالایی در جامعه‌ی بورژوایی یافت. به تدریج، حقوق آهنگ‌ساز و نوازنده تا حدودی دقیق معیّن شد و نیز معلوم شد که شکل‌های قانونی **اقتباس*** و **واگویه*** در آثار موسیقایی چیست، و بازسازی و تبدیل آثار موسیقایی تا کجا و به چه شکل مجاز است.

اثر موسیقایی معمولاً استوار به طرحی ابتدایی است. پژوهش در تکوین آثار موسیقی که در **سندشناسی توصیفی*** دنبال می‌شود، مسئله‌ی مهم «طرح» را پیش می‌کشد. مفهوم طرح در موسیقی‌شناسی به اسنادی مربوط می‌شود که آهنگ‌ساز از نخستین کوشش‌های خود در ساختن اثر باقی گذاشته است. در پژوهش‌های تاریخی موسیقی بارها به سندی برمی‌خوریم که مرحله‌ی آغازین ساختن را نشان می‌دهد و نُت‌نویسی شده است. گاه این سند نوشته‌ای است که اطلاعاتی درباره‌ی سامان گرفتن مِلودیک یا تنظیم هارمونیک به مخاطب کنجکاو ارائه می‌کند. در اجراهای اصیل توجه به اسنادی که طرح آغازین را نمایان کنند اهمیّت کلیدی دارد. نمونه‌ای از «پژوهشِ طرح» در بررسی‌های گوستاف نوتبوم از آثار بتهوون در میانه‌ی سده‌ی نوزدهم یافتنی است که به نتایج عملی‌ای در اجرای آثار بتهوون منجر شد. در دهه‌ی اخیر توجه زیادی به طرح‌های باقی مانده از دوره‌ی باروک شده است [313].

مثالی از تأثیر طرح‌ها در تلقی آهنگ‌ساز از هنر موسیقی، بررسی طرح‌های آرنولد شونبِرگ، آلبان بِرگ و آنتون وِبِرن است [176]. در موسیقی پسا-آتُنال وزنه‌ی طرح‌ها در فهم شکل‌گیری اثر باز هم بیش‌تر شد. فهم فُرم، طنین صداها، و زیرایی آن‌ها از طریق اسناد نوشتاری و گرافیک در مورد آثار پی‌یر بولِز، کارلهاینتس اشتوکهاوزِن، جُرج لیگِتی و لوئیجی نونو دشوار است، و مراجعه به طرح‌های بازمانده کار را بر پژوهش‌گران و نوازندگان آسان می‌کند. در مورد اثری چون ***لحظه*** (۶۴-۱۹۶۱) اثر اشتوکهاوزِن، طرح جانشین نُت‌نویسی اثر شده است. البته، همیشه نمی‌توان با مراجعه به طرح، تصمیم‌ها و اندیشه‌های آهنگ‌ساز را (که از آن به عنوان «فراشد آفرینندگی» یاد کرده‌اند) کشف کرد، و گاه کار به حدس و گمان کشیده می‌شود [269]. از این گمانه‌زنی گریزی نیست، زیرا بسیاری از تصمیم‌ها در طرح نیامده‌اند امّا می‌توان با پذیرش میزانی از تقریب مدعی کارآیی آن تصمیم‌ها شد. مسئله زمانی پیچیده‌تر می‌شود که در نظر بگیریم بسیاری از طرح‌ها ناتمام هستند و صفحه‌ها یا بخش‌هایی از آن‌ها گم شده‌اند. برخی معتقدند

پیشکش "آریا" به "تبرستان" www.tabarestan.info

طرح‌ها بی‌ارزش‌اند زیرا در اثر نهایی غایب‌اند، امّا این برداشت درست نیست. طرح‌ها در موارد زیادی به درک بیش‌تر اثر، و به نوازندگان، یاری می‌کنند. طرح‌ها از یک نظر دیگر نیز باارزش‌اند، زیرا برداشت تک‌معنایی از اثر را بی‌اعتبار می‌کنند و سبب می‌شوند فقط یک شالوده یا یک محور معنایی در اثر پذیرفته نشوند. این نکته به طور خاص درباره‌ی اپراها صادق است [178:196]. با مراجعه به طرح‌ها بود که ریچارد تاروسکین نقش‌های متنوع مواد فولکلوریک را در ***مناسک بهار*** (۱۳-۱۹۱۰) اثر ایگور استراوینْسکی کشف کرد [400:501-543]، و آلن فروگلِی نکته‌های تازه‌ای را در مورد سمفونی شماره‌ی ۹ رَلف وأن ویلیامز پیش کشید [148].

اثرِ موسیقایی در اجراهای مختلف و در زمینه‌های تاریخیِ متفاوت، دگرگون می‌شود و «معنا» یا پیام فرضی واحد و همیشگی‌ای را ارائه نخواهد کرد [201]. حتا «شنونده‌ی آرمانی» هم در تمام دوره‌های تاریخی مفهوم یک‌سانی نیست. اِدوارد مارکس یکی از ناقدان موسیقی در سده‌ی نوزدهم معتقد بود شنونده‌ی خوب کسی است که اطلاعات کافی درباره‌ی نظریه‌ی موسیقی و ساختار فنی اثر داشته باشد. امّا شنوندگان بسیاری از انواع موسیقی (کلاسیک، فولکلوریک، مردم‌پسند و غیره)، که اطلاعات چندانی درباره‌ی مسائل فنی و نظری موسیقی ندارند (یا اصلاً هیچ اطلاعی ندارند) چنان در شنیدن موسیقی محبوب‌شان از خود علاقه و اشتیاق نشان می‌دهند که باید در صحّت حکم اِدوارد مارکس شک کرد.

نکته‌ی مهم دیگری که همراه با مفهوم اثرِ موسیقایی مطرح می‌شود مسئله‌ی **پدیدآورنده*** است. پدید آمدن اثر را به چه کسی باید نسبت داد؟ حق قانونی را می‌توان مشخص کرد، امّا مسئله‌ی مهم به معنا* مربوط می‌شود. آیا معنای اثر همان است که مورد نظر پدیدآورنده بوده؟ در مورد اثرِ موسیقایی (که در بیش‌تر موارد مسئله‌ی معنای آن اساساً مطرح نیست) می‌شود پرسید آیا الزامی است که اثر بنا به نیّت پدیدآورنده‌اش اجرا شود؟ آیا نیّت پدیدآورنده در مورد اجرای اثر قابل شناخت است؟ این پرسش‌ها مهم‌اند و در مباحث مربوط به تأویل اثرِ هنری، و **هرمنوتیک*** به آن‌ها پرداخته می‌شود. نقش اصلی را از آنِ آهنگ‌ساز دانستن و در برابر او شنوندگان را بی‌اهمیّت جلوه دادن، در حکم تسلیم به وسوسه‌ی «نیّت پدیدآورنده»، و از یاد بردن اهمیّت تأویل هر مخاطب است. این برداشت در نقادی ادبی و هنری کنونی چندان پذیرفته نیست، به ویژه در مورد

www.tabarestan.info پیشکش "آرشیو تبرستان"

هنرهایی که افراد زیادی در اجرای آن نقش دارند. به هر حال به دنبال نظریه‌ی «مرگ پدیدآورنده» که رولان بارت و میشل فوکو آن را پیش کشیده بودند و تأکید ژاک دِریدا بر اهمیّت آن، بحث در موسیقی‌شناسی هم ادامه یافته است. کَرولاین اَبَت [1] و گَری تاملینسون [405] هر یک از راهی نشان دادند که اثرِ موسیقایی گستره‌ای وسیع است که بنا به زمینه‌ی بینامتنی و برخورد متون بی‌شمار اهمیّت آهنگ‌ساز در آن مدام کاهش می‌یابد.

نکته‌ی دیگر در مورد آثار موسیقاییِ آهنگ‌سازان شیوه‌ی شماره‌بندی آن‌ها در سنّت موسیقی غربی است. ریشه‌ی لغت لاتینی opus به معنای «اثر» لغت سانسکریت apas است که ریشه‌ی واژه‌ی عربی «اثّر» و واژه‌ی فارسی «اثر» هم هست. در عنوان آثار موسیقایی اپوس را به شکل مختصر .op می‌نویسند و به دنبال آن شماره‌ی اثر می‌آید. شماره‌گذاری بر اساس اپوس، آثار یک آهنگ‌ساز را فهرست‌بندی می‌کند. گاه خود آهنگ‌ساز چنین می‌کند (بتهوون یکی از نخستین کسانی بود که آثار خودش را شماره‌بندی کرد)، و گاه دیگران پس از مرگ آهنگ‌ساز چنین می‌کنند. اپوس نمایانگر تکامل تاریخی آثار هم هست، گاه پیش و پس دارد، امّا قاعده‌ی اصلی بر تنظیم تاریخی آثار است. در شماره‌بندی بر اساس اپوس به مدت زمان آثار کاری نداریم، ممکن است قطعه‌ای کوتاه یا اپرایی کامل شماره‌ی خاص خود را بیابند. هم‌چنین ممکن است یک پرلود شماره‌ی خاص خود را بیابد یا مجموعه‌ای از پرلودها یک‌جا شماره‌گذاری شوند. نخستین دوره‌ی کوارتت‌های زهی بتهوون اپوس ۱۸ (۱۸۰۰-۱۷۹۸) است، و شامل شش کوارتت زهی می‌شود. امّا واپسین کوارتت‌های زهی او هر کدام شماره‌ی خاص خود را دارند.

شماره‌گذاری آثار تا پایان سده‌ی هفدهم رسم نبود. از آن به بعد کوشش شد تا آثار گذشتگان نیز شماره‌بندی شوند. گاه شماره‌ها بر اساس نام شماره‌گذار نام می‌گرفت، چنان که پژوهش‌گر آلمانی لودویگ فون کوشِل آثار وُلفگانگ آمادئوس موتسارت را شماره‌گذاری کرد. در نتیجه، رکویم (۱۷۹۱) موتسارت چنین شماره‌گذاری شده: Requiem, KV 626. این شیوه‌ی رایج در آلمانی، در انگلیسی کمی تفاوت دارد و به جای KV آن را با .K نشان می‌دهند. آثار یوهان سباستین باخ هم بر اساس اپوس شماره‌گذاری نشده‌اند بل بر اساس کوته‌نوشت BWV (اشاره به

www.tabarestan.info پیشکش "آرشیو تبرستان"

Bach-Werke-Verzeichnis) شماره‌گذاری شده‌اند. وُلفگانگ اشمیدِر در ۱۹۵۰ در لایپزیگ نتیجه‌ی کار خود را در دسته‌بندی آثار یوهان سباستین باخ بر اساس ژانرها و قالب‌ها منتشر کرد و کار او مبنای ارجاع به این آثار شد. آثار کارل فیلیپ اِمانوئل باخ با WQ شماره‌گذاری شده و اشاره‌ای است به نام خانوادگی پژوهش‌گر آلمانی آلفرِد وُتکوئن که نخستین بار در ۱۹۰۵ در لایپزیگ مجموعه‌ی آثار او را گردآوری و شماره‌گذاری کرده بود. استفاده از نظام شماره‌گذاری اپوس در سده‌ی نوزدهم رایج بود، امّا در موسیقی مدرن چندان جدی گرفته نمی‌شد. آرنولد شونبِرگ، آنتون وِبِرن و دمیتری شاستاکوویچ خودشان آثارشان را شماره‌گذاری کردند. حروف اختصاری WoO به اصطلاح آلمانی Werk ohne Opuszahl به معنای «آثار بدون شماره‌بندی بر مبنای اپوس» است: آثاری از یک آهنگ‌ساز که به دلایل مختلف در شماره‌بندی بر مبنای اپوس نیامده‌اند، و جداگانه دسته‌بندی شده‌اند.

← **اثر هنری؛ اجرا؛ بینامتنیّت؛ پوئتیک، موسیقی**

www.tabarestan.info

اثرِ هنری ARTWORK

لغت یونانی «تخنه» (tekhne) به معناهای «ساختن بر پایه‌ی تغییر در طبیعت»، «مهارت» و «هنر» است. این لغت سرچشمه‌ی واژه‌های «تکنیک» (به معنای «فن») و «تکنولوژی» (به معنای «فن‌آوری») است. واژه‌ی art که امروز در زبان‌های اروپایی رایج است از لغت لاتینی ars به معناهای «حرفه» و «کردار» آمده که خود در برابر «تخنه»ی یونانی به کار می‌رفت. در انگلیسی art شامل انواع هنرها چون موسیقی، نقاشی، شعر و غیره می‌شود، امّا به تدریج معنایی خاص‌تر نیز یافته و به هنرهای دیداری گفته می‌شود. در فارسی «هنر» اشاره به حوزه‌ی کار هنرمند دارد، کاری که منجر به ساختن **اثرِ هنری*** می‌شود، هم‌چنین به بازی‌گران سینما و تآتر هم «هنرپیشه» می‌گویند. واژه‌ی «هنر» معنایی کلّی‌تر هم دارد و در بیان مهارت و حتا مهارت استفاده از چیزی هم به کار می‌رود.

از نظر یونانیان باستان کنشِ ساختن هر چیز که پیشاپیش تصوری از نتیجه و محصول نهایی آن در سر سازنده‌اش وجود داشته باشد، و او شگردها و ابزاری مناسب برای دسترسی به آن نتیجه برگزیده باشد، «تخنه» بود و هنر چون شکلی از آن، کرداری

متوجه هدف دانسته می‌شد. امروز کاربرد رایج واژه‌ی «هنر» مجموع رشته‌هایی است که نتیجه‌ی آن‌ها پدید آمدن آثار هنری باشد. تعریف اثر هنری ساده نیست و موجب بحث و جدل‌های زیادی در زیبایی‌شناسی شده است [428].

ما نمی‌توانیم تعریفی ذات‌باور، فراتاریخی، قطعی و نهایی از اثرِ هنری ارائه کنیم. هم‌چنین، مرزی که محصول تولیدی و صنعتی را از اثرِ هنری جدا کند دقیقاً معیّن نشده است. می‌توان گفت پذیرش این که چه چیزی اثرِ هنری است به شرایط مشخص و خاص تاریخی، اجتماعی و فرهنگی بازمی‌گردد. در هر جامعه و در هر وضعیّت تاریخی اثرِ هنری تعریف می‌شود. یک راه در تعیین اثرِ هنری به کار بردن مفهوم «شباهت‌های خانوادگی» است که لودویگ ویتگنشتاین در موردی جز هنر پیش کشیده بود. با این مفهوم می‌توانیم برساخته‌هایی را که شاید برخی از آن‌ها با هم هیچ وجه مشترکی نداشته باشند از راه شباهت‌های جزئی یک به یک آن‌ها، سرانجام در یک مجموعه جای دهیم و عنوان آثار هنری را در موردشان به کار ببریم.

سایت "آرشاک" یک تبرستان www.tabarestan.info

اثرِ هنری برساخته یعنی امری مصنوع است. امّا تفاوت اثرِ هنری با دیگر برساخته‌ها در چیست؟ در مواردی، اثرِ هنری چیزی موجود و فیزیکی است که در آن ایده‌های هنرمند (مهم‌ترین آن‌ها ایده‌های زیبایی‌شناختی او، امّا نه فقط آن‌ها) در موادی تحقق یابند. یک پرده‌ی نقاشی لئونارد داوینچی چنین چیزی است. امّا در موارد زیادی هم اثر هنری یک چیز یا موجودی فیزیکی نیست، چنان که نمایش آنتون چِخوف که بر صحنه می‌بینیم یک چیز یا وجودی فیزیکی نیست. پس باید بگوییم اثرِ هنری برساخته‌ای است که چون یک ابژه‌ی نیّت‌مند زیبایی‌شناختی حاضر است و کارکرد زیبایی‌شناختی دارد. هنر به اثرِ هنری پیوسته است. اگر ایده‌های زیبایی‌شناختی در مغز کسی باشد هنوز تبدیل به اثرِ هنری نشده است. این ایده‌ها باید تحقق یابند تا بتوانیم از هنر یاد کنیم. این تحقق مادی است، خواننده‌ای که بدون هم‌راهی ساز می‌خواند، و رقصنده یا بازی‌گر پانتومیم با بدن خود که حضور مادی دارد، اثرِ هنری را می‌آفرینند. برخی اهمیّت این تحقق مادی را با اصطلاح «تجسم مادی» روشن کرده‌اند [268]. شیوه‌ی دیگر تشخیص اثرِ هنری به یاری مفهوم **دنیای هنر*** ممکن است. این مفهوم بر اساس یک نظریه‌ی معیّن نشان می‌دهد که اثرِ هنری چگونه به این عنوان پذیرفته می‌شود.

با پذیرش این که یک برساخته‌ی خاص اثرِ هنری است تازه ضرورت بررسی

شیوه‌های وجودی یا چیستی‌اش، مقایسه‌ی آن با دیگر برساخته‌ها و آثار هنری، و بررسی انواع آثار هنری مطرح می‌شود. ژرار ژُنِت در دو مجلد کتاب با عنوان کلّی ***اثر هنری*** به این نکته‌ها پرداخت. عنوان جلد اوّل ***فطری و استعلایی*** (۱۹۹۴) [157]، و عنوان جلد دوم ***مناسبت زیبایی‌شناختی*** (۱۹۹۷) [158] است. ژُنِت نشان داد که اثرِ هنری دو وجه وجودی دارد. یکی را «وجه فطری» و دیگری را «وجه استعلایی» نامید. وجه فطری آن ساحتِ ابژه‌ای است که اثر با آن شکل گرفته و حضور مادی و محسوس دارد. ژُنِت به دنبال نِلسون گودمَن، دوگونه وجه فطری را نیز از هم جدا کرد. یکی «خودنگارانه» که در آن اثر همان است که حس (دیده، شنیده، لمس) می‌شود، چون یک پرده‌ی نقاشی، یک مجسمه، و یک نمایش. دومی وابسته به غیر است و اثر به واسطه‌ی حضور در چیزی دیگر بر ما آشکار می‌شود، چون یک داستانِ ادبی که در کتاب حضور دارد، یک قطعه‌ی موسیقی که با ساز نواخته می‌شود، و نُت‌نوشت یک اثرِ موسیقایی که با قلم بر صفحه‌ی کاغذ نوشته می‌شود. اگر نسخه‌ای از نُت‌نوشت یک سمفونی یوهانِس برامْس در اثر آتش‌سوزی از بین برود، خود آن سمفونی باقی است، امّا اگر پرده‌ی نقاشی‌ای از رامْبْراند در آتش‌سوزی از بین برود، دیگر این اثر رامْبْراند وجود نخواهد داشت. در وجه دوم که استعلایی نام گرفته، اثر حضوری یکه ندارد، بل با شیوه‌های گوناگون و متنوع آشکار یا حاضر می‌شود. این‌جا، اثرِ هنری در نسخه‌های گوناگون شکل می‌گیرد، و بازتولید، نسخه‌برداری، یا نگاشته می‌شود. اثر بر اساس زمان و مکانِ حضورش تفاوت می‌یابد. نمایشی که فرض می‌شد منش فطری دارد، چون در دوره‌های مختلف تاریخی با بازی‌گران مختلف و شیوه‌های اجرای متفاوت بازی شود، هستی تازه‌ای می‌یابد. به عبارت بهتر، نمایش دیگر همان نخواهد بود که پیش‌تر بود. دو اجرای متفاوت یک سمفونی برامْس (با دو ارکستر و دو رهبر ارکستر، یا حتا دو اجرای یک رهبر ارکستر) چون با هم متفاوت‌اند خودِ آن سمفونی را چون گوهری دست‌نیافتنی نشان می‌دهند. یک قطعه‌ی موسیقی جاز که استوار به بداهه‌سازی باشد (و در اجراهای بعدی چنین شکلی تکرار نشود) آن خودِ اصیل را زیر سئوال می‌برد. به هر حال، ژُنِت نوشته که ما هرگز دو پرده‌ی نقاشی را دو بار نمی‌بینیم، چون هر بار خودمان عوض شده‌ایم، و شیوه‌ی دیدن و فهمیدن‌مان تغییر کرده و در نتیجه پرده‌ی تازه‌ای را می‌بینیم. پس، می‌توان گفت هر بار اثرِ موسیقایی تازه‌ای را می‌شنویم. هستی اثر از حضور واقعی و

پیگیری " آشنا ب " طبرستان www.tabarestan.info

زمان‌مند و نیز از کنش آن جدا نیست، و در هر نوبت حضور (یا اجرا) تبدیل به امر تازه‌ای می‌شود.

آثار هنری را با توجه به رشته‌های هنری دسته‌بندی می‌کنند. **اثر موسیقایی*** با قاعده‌های هنر موسیقی شکل می‌گیرد. امّا آثاری هم هستند که بر اساس قاعده‌های چند هنر مختلف شکل می‌گیرند. یک اپرا مجموعه‌ای است از چند هنر از جمله موسیقی. نمایشی تئاتری و فیلمی سینمایی هم می‌توانند از هنر موسیقی بهره ببرند، و بیش‌تر هم چنین می‌شود. برخی گمان می‌برند که اثرِ هنری‌ای که از چند هنر فایده ببرد کامل‌تر است و به گستره‌ی **هنر جامع*** تعلق دارد.

← **اثر موسیقایی؛ دنیای هنر، زیبایی‌شناسی؛ متن.**

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان www.tabarestan.info

اجرا INTERPRETATION

برخی از آثار هنری باید اجرا شوند و برخی حضور بی‌میانجی دارند. یک مجسمه در خود حاضر است (به قول ژرار ژِنت «خودنگارانه» است)، امّا یک نمایش تئاتری اجرا می‌شود، و در اجرا شکل متفاوتی می‌یابد. واژه‌ی performance در مورد اجرای بسیاری از آثار هنری به کار می‌رود، امّا در مورد آثار موسیقایی، اجرا را با interpretation بیان می‌کنند.

اجرای **اثر موسیقایی*** یا منش شخصی و خصوصی دارد (کسی در تنهایی و برای دل خود می‌نوازد) یا منش همگانی دارد (کسی در حضور شخص یا اشخاص دیگری می‌نوازد) و در این حالت موسیقی ابزار **ارتباط*** است. بیش‌تر مباحث موسیقی‌شناسی متوجه موسیقی به مثابه شکلی از ارتباط انسانی است. اجرای اثرِ موسیقایی یعنی خواندن آواز، نواختن ساز، رهبری ارکستر، یا رهبری کُر. به کسانی که چنین کارهایی انجام دهند می‌توان گفت اجراکننده، امّا با واژه‌های «نوازنده»، «خواننده»، «رهبر ارکستر»، و «رهبر کُر»، کارشان را با دقت بیش‌تری بیان می‌کنیم. نوازنده‌ی هر ساز را در بیش‌تر موارد با افزودن پسوند «ـ یست» به نام ساز، معرفی می‌کنند مثل پیانیست، و ویولونیست. نوازنده‌ی چیره‌دست و ماهر را virtuose به معنای «مجری چیره‌دست» می‌خوانند. به خوانندگانِ زن (سوپرانو، آلتو) که شهرت یافته‌اند و چون ستارگان سینما مورد توجه‌اند (چون ماریا کالاس، الیزابت شوارتسکُف و آنجِلا گئورگیو) «دیوا»

مـی‌گویند. اجـرای اپـرا مـعنایی گسـترده‌تر از اجـرای مـوسیقی سـازی دارد و شـامل کارگردانی، صحنه‌آرایی یا دکوراسیون، صـحنه‌پردازی، رقـص‌پردازی، و حـتا آرایش و گریم هم می‌شود.

اجرای مـوسیقی در بـرابـر جـمعی از شـنوندگان را کـنسرت مـی‌گویند. اگـر تـعداد شنوندگان کم باشد (حداکثر بیست نفر) به آن «رسیتال» می‌گویند. اگر تعدادی نوازنده گرد هم آیند و با هم اثری را اجرا کنند هنوز کنسرت اجرا نشده، زیـرا شـرط کـنسرت حضور شنوندگان است. کنسرت از لغت لاتینی concertare به معنای «دربرگرفتن» آمده و لغت لاتینی consortium نیز به معنای «گروه» است. در موسیقی غربی کنسرت اهمیّت زیادی داشت، و از این راه موسیقی در مدار ارتباط‌های اجـتماعی قـرار مـی‌گرفت. در سده‌های میانه و رنسانس کنسرت به معنای اجرای موسیقی در کلیساها و دربارها بود. در کلیساها شنوندگان می‌توانستند مردم عادی باشند امّا در دربارها شنوندگان فقط شاهان یا امیران، درباریان و میهمانان بودند. کنسرت به معنای اجـرای آثـار مـوسیقایی در تـالارهای کنسرت که برای شنیدن آن‌ها پول پرداخت شود، به مـیانه‌ی سـده‌ی هـفدهم بـازمی‌گردد. کنسرت‌های عمومی زاده‌ی جامعه‌ی بورژوایی هستند و زادگاه آن‌ها هم انگلستان است. در ۱۶۷۸ تالار کنسرتی در لندن ساخته شد و اوراتوریوهای گئورگ فریدریش هِندِل در آن اجرا شدند. در ۱۷۲۳ در فرانکفورت، در ۱۷۲۵ در پاریس، و در ۱۷۳۱ در بوستون (زمانی کـه ایالات آمریکا هنوز مستقل نشده بودند) تالارهای کنسرت ساخته شدند.

رونق تالارهای کـنسرت بـه آغـاز سـده‌ی نـوزدهم بـازمی‌گردد. از آن پس در تـمام شهرهای بزرگ اروپا و ایالات متّحد آمریکا تالارهای کنسرت افتتاح شدند. تـالارهایی بزرگ (با ظرفیّت حدود هزار نفر) برای موسیقی سمفونیک و کـنسرتوها، و تـالارهایی کوچک‌تر برای آثار مجلسی. در نـیمه‌ی دوم سـده‌ی بـیستم در کـلیساهای قـدیمی در پاریس، لندن و دیگر شهرها در بیش‌تر شب‌ها کنسرت‌هایی از انواع موسیقی از جـمله موسیقی دینی اجرا می‌شوند. در اتریش و آلمان سنّت کنسرت در فضای باز و چمن‌زار وجود دارد و هر بهار و تابستان این کنسرت‌ها اجرا می‌شوند و چند محوطه‌ی خاص هم در حومه‌ی وین، سالزبورگ، برلین، کلن، و چند شهر دیگر به این منظور ساخته شده‌اند. در کنسرت‌هایی که در فضای باز و در دل طبیعت انجام می‌شوند، شنوندگان از قـید و بندهای تالارهای کنسرت خلاص‌اند و حسابی تفریح می‌کنند.

www.tabarestan.info

آرمان اجراکننده دست‌یابی به موسیقی اصیلی است که مورد نظر آهنگ‌ساز بوده است. در مورد این که آیا این **اصالت*** دست‌یافتنی هست یا نه بحث‌های زیادی شده است. هر اجرای اثری موسیقایی واقعیتی تازه و «برای خود» است. اجرا به میزان زیادی نمایانگر درک و مهارت اجراکننده است و به تأویل او از اثر وابسته است. گاه نوازندگان موسیقی مجلسی در جریان تمرین‌های فراوان و هم‌نوازی در طول سال‌ها به تأویل‌هایی مشترک و یک‌سان دست می‌یابند امّا هیچ دلیلی در دست نیست که این تأویل همان برداشت «اصیل» موردنظر آهنگ‌ساز باشد. به همین شکل، اجرای آهنگ‌ساز از اثر خودش نیز نمی‌تواند اجرای نهایی و قطعی اثر باشد، بل یکی از اجراهای ممکن آن است. برخی از موسیقی‌شناسان و شنوندگان اجرای **رکویم جنگ** (۱۹۶۱) اثر بنجَمین بریتِن به رهبری جان اِلیوت گاردینِر را از اجرای این اثر با رهبری خود بریتِن برتر می‌دانند.

تبرستان "آموزش ب" به تبرستان www.tabarestan.info

موسیقی‌شناسان جدید می‌پرسند: آیا اثرِ موسیقایی پدیدآورنده‌ی واحدی دارد یا جز آهنگ‌ساز، دیگرانی چون نوازندگان، خوانندگان، و رهبران ارکستر هم در آن مؤثرند؟ مگر نه این که اپرایی «که به تماشای آن رفته‌ایم» صرفاً ساخته‌ی آهنگ‌ساز آن نیست بل انبوهی از هنرمندان (از نویسنده‌ی داستان تا شاعر متن، رهبر ارکستر، اعضای ارکستر، خوانندگان، رقصندگان، صحنه‌پرداز، رقص‌پرداز، افراد واحدهای فنی، نورپردازی و دیگران) هم در تکوین آن نقش دارند و این اثر بدون آن‌ها دیگر «این اثر» نمی‌بود؟ [321]. روشن است که اجرای یک کوارتت زهی از بتهوون توسط نوازندگان گروه «کوارتت لاسال» با اجرای همان کوارتت زهی توسط نوازندگان گروه «کوارتت آمادئوس» تفاوت دارد، و میان این اجراها با اجرای گروهی مبتدی که مهارتی در نواختن و هماهنگی چندانی با هم ندارند، تفاوت از زمین تا آسمان است. اگر کسی که یک کوارتت زهی بتهوون را با اجرایی دقیق و عالی می‌شنود ادعا کند که این اثر نه فقط به بتهوون بل به گروه نوازندگان نیز تعلق دارد، حرف نادرستی نگفته است، زیرا اجراهای بزرگ بازسازی اثر هستند نه صرفاً بازنمایی آن‌ها. اجراهای گلِن گولد از ***سوئیت‌های فرانسوی*** (حدود ۱۷۲۰) اثر یوهان سباستین باخ، و اجرای اسویاتُسلاو ریختِر از ***پیانوی درست تنظیم‌شده*** (حدود ۱۷۲۵) اثر باخ، اجراهایی یکه بودند که درخشش آن‌ها در بسیاری از اجراهای دیگر این آثار یافتنی نیست. به یاد بیاوریم که باخ در اصل این آثار را

برای پیانو ننوشته بود (در زمان او حتا پیانوفورته هم اختراع نشده بود)، بل آن‌ها را برای کلاوسن ساخته بود.

بخش اعظم آثار مهم تاریخ موسیقی صرفاً از طریق **نُت‌نویسی*** و نُت‌نوشت‌ها در اختیار نسل‌های بعدی قرار گرفته‌اند. نُت‌نویسی توانایی انتقال کامل و قطعی نیّت آهنگ‌ساز را ندارد. در موسیقی سده‌های میانه به موسیقی مورد نظر آهنگ‌ساز که دیگر دست‌یافتنی نیست «موسیقی خیالی» می‌گفتند. موسیقی‌دان و نظریه‌پرداز آلمانی یوهان یوآخیم کوآنتس در ۱۷۵۲ نوشته بود که هر اجرا همانند خواندن متنی با صدای بلند است. هرکس متن را با صدای خود و شیوه‌ی خواندن خود و با مکث‌ها، اوج‌ها و فرودهای خاص خود می‌خواند. این توقع که همگان یک متن را یک‌سان بخوانند منطقی نیست. تفاوت موسیقی خیالی یا موسیقی اصیل با آن‌چه اجرا می‌شود همانند دوگانگی گفتار و نوشتار در زبان* است که از زمان افلاطون تا روزگار ژاک دِریدا مورد بحث فیلسوفان بود. آدم‌ها حرف می‌زنند و در کاربرد هرروزه‌ی زبان جز بیان واژه‌ها و جمله‌ها عوامل فراوانی نقش دارند، مثلاً طنین کلام گوینده، لهجه‌اش، تأکیدش بر هجاها یا واژه‌ها، شیوه‌ی ادای واژه‌ها (که به آن «لحن» می‌گوییم چون لحن‌های تمسخرآمیز، ستایش‌آمیز، محبت‌آمیز)، لرزش صدای گوینده و انبوهی عوامل که در زمان ثبت گفتار یعنی در نوشتار قابل بیان نیستند. هیچ نوشتاری نمی‌تواند تمامیّت گفتار را ثبت کند. این نکته در مورد موسیقی هم صادق است. نُت‌نوشت در حکم ثبت یا بیان کامل آن مجموعه‌ی صداها که موردِ نظر آهنگ‌ساز بود، نیست. هر چند نظام اروپایی نُت‌نویسی سده‌ها تمرین شده و تاکنون کامل‌ترین شکل ممکن ثبت صداها است، امّا باز از مجموعه‌ی صداهای واقعی کم‌تر است. آهنگ‌ساز نمی‌تواند با دقت همه چیز را مشخص و معیّن کند، و به دلیل ابهام متن گرافیکِ موسیقایی، می‌توان گفت که تأویل اجراکننده در ارائه‌ی متنی که دریافت کرده (درک آن که بیش‌تر شهودی است، و شیوه‌ی اجرای آن) اهمیّت زیادی دارد. نوازنده یا خواننده، پویایی (= دینامیسم)، تمپو و ریتم، حتا عبارت‌بندی اثر را تعیین می‌کند و قطعه‌ای را اجرا می‌کند که می‌تواند مُهر روش اجرای خود او را به همراه داشته باشد. جهت درک تفاوت دو اجرای مختلف از یک اثر توسط دو رهبر ارکستر چیره‌دست به این مثال دقت کنید: فینال سمفونی شماره‌ی ۶ *«رقت‌بار»* (۱۸۹۳) اثر پیوتْر چایکوفْسکی که توالی آداجّو لامنتوسو ـ آندانته است، در

www.tabarestan.info پیشکش "آرشام ب" به تبرستان

اجرای ارکستر «بِرلینر فیلارمونیکر» به رهبری هربرت فون کارایان ۹ دقیقه و ۵۳ ثانیه طول می‌کشد، همین فینال در اجرای ارکستر «نیویورک فیلارمونی» به رهبری لئونارد بِرنستاین ۱۷ دقیقه و ۱۲ ثانیه طول می‌کشد (هر دو در سی‌دی‌های شرکت «دویچه گرامافون» به شماره‌های ۲-۶۷۵ ۴۲۹ و ۲-۶۰۴ ۴۱۹).

برخی از اجراکنندگان درک ثابتی از اثر دارند، یعنی در زمان‌های مختلف اثر خاصی را همواره یک‌سان (یا با کم‌ترین دگرگونی) اجرا می‌کنند. در کار برخی از اجراکنندگان، حتا مدت اجرای اثر خاصی در چند اجرای مختلف در سال‌هایی دور از هم، چندان تفاوت نمی‌کند. آرتورو بِنِدِتّی میکِلِ‌آنجِلی پیانیست، و دو رهبر ارکستر کارایان و آرتورو توسکانینی مثال‌های مشهور چنین اجراکنندگانی هستند. اجراهای کارایان از سمفونی‌های لودویگ فان بتهوون در سال‌های مختلف تقریباً یک‌سان بودند. او سه بار مجموعه‌ی سمفونی‌ها را ضبط کرد که اجرای ۶۳-۱۹۶۲ با ارکستر «بِرلینر فیلارمونیکر» بیش از بقیه ستایش شده است. دشوار بتوان تفاوت مهمی میان این اجرا و ضبط‌های دیگر کارایان از مجموعه‌ی سمفونی‌های بتهوون یافت. در بیان برداشت واحد و همیشگی کارایان از سمفونی‌های بتهوون مثال جالبی می‌توان آورد. در سال ۱۹۹۴ که شش سال از مرگ کارایان می‌گذشت، اجرایی از سمفونی شماره‌ی ۳ ***«اروییکا»*** (۱۸۰۳) اثر بتهوون که کارایان همراه با ارکستر «پروسیش استاتسکاپل» ارائه کرده بود، به صورت سی‌دی به بازار آمد. کارایان این اثر را در ۱۹۴۴ در برلین اجرا کرده بود و نوار آن در بایگانی رادیوی رایش سوم وجود داشت. در ۱۹۴۵ پس از سقوط نازیسم، ارتش شوروی نوارهای موجود در بایگانی رادیوی رایش را به مسکو منتقل کرد. و کسی از این اجرای کارایان باخبر نشد تا در ۱۹۹۰ کمونیسم هم سقوط کرد. یک سال بعد نوار اجرا در بایگانی پلیس شوروی پیدا شد، و در ۱۹۹۴ به عموم ارائه شد. نکته این‌جاست که اجرای ۱۹۴۴ توسط کارایان جوان هیچ تفاوت عمده‌ای با اجراهای بعدی او از این سمفونی ندارد، گویی یک برداشت نهایی و قطعی در سر او بود که همیشه تکرار می‌شد. در مقابل، اجراهای ویلهلم فورتوانگلِر از هر اثر موسیقایی همواره با هم تفاوت داشتند. او هر بار سمفونی‌های بتهوون را به گونه‌ی تازه‌ای اجرا می‌کرد، و میان اجراهای سال‌های جوانی او با اجراهای واپسین سال‌های زندگی‌اش تفاوت زیادی وجود داشت.

جوزف مارگولایس معتقد به این حکم که «من موسیقی نمی‌شنوم بل اجرای موسیقی

www.tabarestan.info پیشکش "آرش ا. ب" تبرستان

را می‌شنوم»، در کتاب **هنر و فلسفه** (۱۹۸۰) می‌نویسد که یک قطعه‌ی موسیقی وجود ندارد و آن‌چه هست اجراهای مختلف چیزی است که ما آن را قطعه‌ای موسیقی می‌نامیم [268:29]. از نظر او اثرِ موسیقایی یک ایده‌ی افلاطونی نیست که به شکل‌های مختلف ظاهر شود. امّا نکته این‌جاست که اثرِ موسیقایی در لحظه‌ی دریافت به صورت اجرا ارائه می‌شود، امّا در ساحت شناخت (وقتی به فُرم آن پی می‌بریم و درباره‌ی آن می‌اندیشیم) به «آن اثر اصلی» مربوط می‌شود. آن **سمفونی اروییکا** که «من می‌شناسم» به اجراهای مختلفی که از آن شنیده‌ام بازمی‌گردد. ما در مورد اجراهای مختلف نظر داریم، پایگانی ارزشی میان آن‌ها می‌سازیم، و تفاوت‌های‌شان را برجسته می‌کنیم، امّا آن‌ها همه به اثری یکه و نهایی بازمی‌گردند که واقعیتی برتر از هر اجرا دارد. این نکته را پیتر کیوی در نقد به مارگولایس در دو مقاله با عنوان مشترک «افلاطون‌گرایی و موسیقی» پیش کشید [224:35-74]. به گمان کیوی هر اثر نمونه‌ی اصلی است و اجراهای آن در حکم مصداق‌های این نمونه‌اند، با آن توجیه می‌شوند امّا در تمامی مشخصه‌ها با آن هم‌سان نیستند.

www.tabarestan.info

نخستین بار رومن اینگاردِن به این نکته پرداخت که تفاوت «اثر» و «اجرا» در چیست. از نظر او اثرِ موسیقایی چون یک طرح نقاشی تمام‌رخ است و هر اجرا چون طرح‌هایی نیم‌رخ. آن‌ها از یک واقعیّت خبر می‌آورند امّا با هم تفاوت دارند. اثر کامل است و اجراها ناکامل‌اند [201:145]. طرح روشن نمی‌کند که اجرای درست و قطعی کدام است. در هر نت‌نوشت مدت، ترکیب، نوع توالی و زیرایی اصوات معیّن می‌شود امّا دستورهای نُت‌نوشت‌ها (چون «شاد»، «جدی»، «دلمرده») روشن نمی‌کنند که منظور دقیق آهنگ‌ساز چیست، و جا را برای انواع تأویل‌های مختلف می‌گشایند. نوازندگان باید بکوشند تا اجرایی خوانا با رهنمودهای نُت‌نوشت ارائه کنند، امّا طرح لزوماً تعیین‌کننده نیست، و حتا اجرای خود آهنگ‌ساز از اثرش نیز نمونه‌ی نهایی نیست. زیرا نمونه‌ی نهایی به شرطی نمونه است که قابل تکرار باشد. «اثر» نمی‌تواند نمونه‌ی نهایی باشد زیرا در آینده تکرار نخواهد شد [۱۲۷-۱۳۵:۳۹].

اجرای اثر از فهم و در مدار ارتباط* قرار دادن آن فهم خبر می‌دهد. هرگونه ساختن اثر گونه‌ای فهم و قرار دادن آن در مدار ارتباطی است [117]. اجرا از این نظر به پوئتیک* یا ساختن اثر نزدیک است. ویژگی اجرا در منش تأویلی آن است. این منش تأویلی وابسته

است به سه عنصر: ۱) مهارت و توانایی فنی اجراکننده؛ ۲) دانش موسیقایی اجراکننده، یعنی آگاهی او از شرایط آفرینش اثر و نسبت آن با دیگر آثار آهنگ‌ساز و با سرمشق دوران؛ ۳) احساس، فهم شهودی و هم‌دلی اجراکننده با آهنگ‌ساز. تورستون دارت می‌نویسد: «پیش از هر چیز ما باید نمادهای دقیق [نُت‌نوشت‌های موسیقایی] را که مورد استفاده‌ی آهنگ‌ساز بوده، بشناسیم، سپس بکوشیم تا دریابیم که این نمادها در زمان ساخته‌شدن اثر چه معنایی داشتند، و سرانجام باید نتیجه‌ای را که به دست آورده‌ایم بنا به فهم دوران خودمان بیان کنیم، زیرا ما در سده‌ی بیستم زندگی می‌کنیم و نه در سده‌های هجدهم یا پانزدهم» [116]. فهم این نکته که نمادها و نشانه‌ها در گذشته چه معنایی داشتند جز از راه تأویل ممکن نیست. نکته‌ی آخر ما را به مفهوم تأویل در موسیقی می‌رساند. مفهومی که اهمیّت درک مخاطب را به مثابه یکی از تأویل‌های ممکن که در افق ادراک متن* جای می‌گیرد، پیش می‌کشد.

پیشکش به آرشیو "ب" به تبرستان www.tabarestan.info

مفهوم اجرا ما را با مسئله‌ی اجراکنندگان غیرِحرفه‌ای یا آماتور نیز روبرو می‌کند. در سده‌ی هجدهم واژه‌ی فرانسوی «آماتور» (Amateur) به معنای کسی (بیش‌تر نجیب‌زاده‌ای یا فردی از طبقات دارا) بود که شیفته‌ی دانش، فلسفه و هنر باشد. فرد شیفته‌ی موسیقی نیز با واژه‌ی فرانسوی «مِلومَن» (Mélomane) شناخته می‌شد (این واژه هنوز هم در فرانسوی به معنای کسی است که شیفته‌ی موسیقی باشد). آماتورِ موسیقی در سده‌ی هجدهم کسی بود که آهنگ‌سازان و نوازندگان را به قصر خود دعوت می‌کرد و حتا آن‌ها را تبدیل به کارمندان خود می‌کرد، به ناشران موسیقی کمک مالی می‌کرد، و خودش هم در بسیاری از موارد نوازنده یا آهنگ‌ساز بود. با دگرگونی زندگی اجتماعی و فرهنگی از فرادستی آریستوکراسی به سالاری بورژوازی (به ویژه پس از انقلاب فرانسه در ۱۷۸۹) واژه‌ی «آماتور» معنای قدیمی‌اش را از دست داد. دیگر آماتور کسی نبود که هنرمندان را استخدام کند بل بورژوایی بود که شیفته‌ی موسیقی باشد، مدام به کنسرت‌ها برود، آثار آهنگ‌سازان محبوب‌اش را دنبال کند و گاه خودش هم نوازندگی یا آهنگ‌سازی کند امّا هنر حرفه‌ی اصلی او نباشد. به تدریج، معنای آماتور در تقابل با «حرفه‌ای» قرار گرفت. آماتور برای کسب درآمد و پول به هنرها نمی‌پرداخت، حرفه‌اش یکی از هنرها نبود، امّا دل‌بسته‌ی هنری خاص بود و ساعات فراغت و استراحت خود را با آن می‌گذراند. آماتور در تمام هنرها و حتا در برخی از حرفه‌ها و

ورزش هم معنا دارد. کسی که در ایام فراغت از کار، در خانه‌اش کارگاهی بسازد و برای دوستان و نزدیکان‌اش قاب عکس بسازد نجار نیست و شغل قاب‌سازی ندارد، بل آماتور است.

قطعه‌های موسیقی فراوانی برای نوآموزان یا غیرِ حرفه‌ای‌ها ساخته شده‌اند، به ویژه موسیقی مجلسی از طریق ارائه‌ی آثار مجلسی به آن‌ها تداوم و تکامل یافت. بخش اصلی درآمد ناشران آثار موسیقی از فروش نُت‌نوشت‌ها به آن‌ها تأمین می‌شود. از میان علاقه‌مندان نوجوان موسیقی که در گام نخست غیرِ حرفه‌ای بوده‌اند، و بعد به آموختن جدی موسیقی روی آورده‌اند، استادان و حرفه‌ای‌های بعدی ساخته می‌شوند. با پیدایش رادیو و دستگاه‌های الکترونیکیِ پخش موسیقی از شمار غیرِ حرفه‌ای‌ها کاسته شد. بسیاری از مردم صرفاً به عنوان شنونده با موسیقی همراه می‌شوند و خود به نوازندگی نمی‌پردازند. امروز در گروه‌های هم‌سرا (کُر) حضور غیرِ حرفه‌ای‌ها ادامه دارد.

www.tabarestan.info

در بررسی تاریخ موسیقی، ما به کسانی برمی‌خوریم که حرفه‌ی اصلی‌شان موسیقی نبود امّا نوازندگان مشهوری شدند. آلبرت شوایتزر ارگانیست و آلبرت آینشتاین ویولونیست ماهری بودند. شوایتزر مهارت زیادی در نواختن آثار یوهان سباستین باخ برای ارگ یافته بود، و کتابی هم درباره‌ی باخ نوشته بود. تئودور آدورنو جدا از کار فلسفی‌اش پیانیست و حتا آهنگ‌ساز هم بود. هلموت اشمیت که در دهه‌ی ۱۹۷۰ صدراعظم آلمان بود چندان پیانیست چیره‌دستی بود که چند کنسرتو برای پیانو و ارکستر یوهان سباستین باخ را اجرا و ضبط کرد.

سه متفکر بزرگ که پیانیست‌های ماهری بودند موضوع کتاب جالبی شده‌اند. فرانسوآ نودِلمان در کتاب ***نواختن فیلسوف‌ها*** (۲۰۰۸) از ژان ـپُل سارتْر، فریدریش نیچه و رولان بارت یاد کرد [310]. سارتْر از کودکی نواختن پیانو را آموخته بود و در نوجوانی همراه مادرش ترانوشت سمفونی سزار فرانک برای پیانوی چهار دست را اجرا می‌کرد. در رمان **تهوع** (۱۹۳۸) موسیقی جاز نقش مرکزی دارد و در بسیاری از گفت‌وگوهای‌اش از آثار بِلا بارتوک و آنتون وِبرن ستایش می‌کرد و دیدگاهی کاملاً مدرن به موسیقی داشت. ولی زمانی که «برای دل خودش» پیانو می‌نواخت آثار فردریک شوپَن را تمرین می‌کرد. او که در هیچ جنبه‌ی زندگی‌اش رمانتی‌سیسم را راه نمی‌داد و در برابر منطق

خشک واقعیّت و در توفان زندگی سیاسی‌اش جایی برای احساسات غلیظ نداشت فقط وقتی روی نیمکت پیانو می‌نشست و انگشت‌ها را روی کلیدها قرار می‌داد رمانتیک می‌شد. عشق به شوپَن نزد نیچه‌ی نوازنده با همان شدت وجود داشت و او جز قطعه‌های شوپَن (به ویژه مازورکاها) آثار روبِرت شومان را نیز اجرا می‌کرد. آثار شومان برای پیانو قطعه‌های موسیقی محبوبِ بارت بودند، و او در نواختن آن‌ها مهارت یافته بود، مقاله‌ای هم در ستایش آن‌ها با عنوان "Rasch" نوشته بود [37:295-304].

← اثر هنری؛ اصالت؛ دریافت؛ هرمنوتیک.

اخلاق و موسیقی ETHICS AND MUSIC

www.tabarestan.info "آرشاد ب" به تبرستان

ریشه‌ی واژه‌ی ethics لغتِ یونانی ethos به معنای «اخلاق» و نیز «شیوه‌ی زندگی جمعی» است. لغت یونانی ethikos که همان معنای «اخلاق» را دارد در لاتینی به لغت moralis ترجمه شد. از آن لغت لاتینی واژه‌ی moral در زبان‌های اروپایی رایج شد که در آغاز فرقی با ethics نداشت، امّا امروز این دو با یک‌دیگر تفاوت دارند. واژه‌ی ethics که معمولاً آن را به معنای اخلاق به کار می‌بریم سه معنای اصلی دارد: ۱) بخشی از فلسفه که موضوع آن اهداف کردار انسان‌ها و شرایط فردی و جمعی زندگی نیک باشد، به این معنا اخلاق روشن‌گر کنش درست و بنیاد ارزش‌ها است؛ ۲) آیینی که محتوای زندگی نیک، و نیز محتوای هنجارمند قاعده‌هایی را که امکان زندگی نیک را فراهم می‌آورند، بررسی می‌کند؛ ۳) آگاهی از قاعده‌ها و ارزش‌هایی که راهنمای کرداری یک گروه معیّن اجتماعی باشند (مثلاً اخلاق پزشکی، اخلاق روزنامه‌نگاری). واژه‌ی moral که آن را هم به فارسی اخلاق می‌خوانیم (و برخی آن را به «اخلاقیّات» برگردانده‌اند) دو معنای اصلی دارد: ۱) مجموعه‌ی بیش و کم منظم قواعد، هنجارها و ارزش‌هایی که راهنمای کنش‌های نیک و درست افراد باشند (مثل قواعد اخلاق بایاشناسانه به معنای دستورهایی به فرد که حدود اعمال او را تعیین می‌کنند)؛ ۲) اندیشه‌هایی درباره‌ی این قواعد، هنجارها و ارزش‌ها، مفاهیم کلّی نیک و بد، و ملاک‌های اصلی نیکی و کنش درست. مثلاً می‌پرسیم آیا ملاک درستی یک کنش فایده بردن از آن است، یا طلب خوشبختی، یا اموری دیگر؟

الگوهای پیشبرد بحث از اخلاق در فلسفه فراوان و متنوع‌اند. چهار الگوی مهم از آن

میان عبارت‌اند از: ۱) اخلاق عملی که ارسطو پیش کشیده و مرتبط است به حکمت عملی (فرونسیس) که او در کتاب ***اخلاق نیکوماخوس*** از آن یاد کرده و متوجه خوشبختی انسان است، و ابزار دسترسی به سعادت را در کاربرد عقلانی شیوه‌هایی می‌داند که باید در عمل سنجیده شوند؛ ۲) اخلاق بایاشناسانه به معنای رشته‌ای از فرمان‌ها و دستورها که جهت زیست اخلاقی اجرای آن‌ها اجباری است. ده فرمان ***کتاب مقدس***، حکم‌های اخلاقی ایمانوئل کانت در کتاب ***مبانی متافیزیکی اخلاق*** (۱۷۸۵)، و قانون طلایی اخلاق «کاری را با دیگران انجام بده که بخواهی و بپذیری که دیگران با تو انجام دهند»، از نمونه‌های اخلاق بایاشناسانه‌اند؛ ۳) اخلاق فرجام‌شناسانه یا اخلاق فایده‌گرا که جان استوارت میل، جرمی بنتام و شماری از متفکران سده‌ی نوزدهم پیش کشیدند و توجیه نهایی کنش اخلاقی را در وجود حداکثر فایده و بهره‌ی آن برای حداکثر مردم می‌داند؛ ۴) اخلاق به عنوان خواست قدرت که درستی احکام اخلاقی را تاریخی و نسبی می‌داند. فریدریش نیچه نشان داد که اخلاق ساخته و پرداخته‌ی قدرت‌مندان است و در خدمت حفظ سلطه‌ی آنان به کار می‌رود. از نظر نیچه رهایی از این اخلاق و «فراسوی نیک و بد» زیستن، کار انسان والای آینده خواهد بود.

www.tabarestan.info تبرستان

رابطه‌ی اخلاق و هنر بیش‌تر در دو نکته بیان شده: ۱) آثار هنری‌ای که از جمله به سودای دخالت در مباحث اخلاقی پدید آمده‌اند، چون ***آنا کارنینا*** (۷۷-۱۸۷۵) اثر لئو تالستوی، ***جنایت و مکافات*** (۱۸۶۱) فئودور داستایفسکی، فیلم ***جیب‌بر*** (۱۹۵۸) روبِر برِسون، و اپراهای ***کاتیا کابانووا*** (۲۱-۱۹۲۰) و ***ینوفا*** (۱۹۰۳-۱۸۹۴) دو اثر لئوش یاناچِک؛ ۲) آثار هنری‌ای که فراشد ساخته‌شدن یا ارائه‌ی آن‌ها به جامعه به دلایل «اخلاقی» با ممنوعیّت و دشواری روبرو شده‌اند چون ***مادام بوواری*** (۱۸۵۷) اثرگوستاو فلوبِر، ***یولیسس*** (۱۹۲۲) اثر جیمز جویس، ***لولیتا*** (۱۹۵۵) اثر ولادیمیر نابوکوف و اپرای ***لیدی مکبث ناحیه‌ی متسنسک*** (۳۲-۱۹۳۰) اثر دمیتری شاستاکوویچ. بحث در این مورد همواره اخلاق را به معنای باورهای مستحکم و پذیرفته‌شده‌ای مرتبط با سنّت‌ها، عرف و عادت‌های زندگی در یک جامعه‌ی خاص مطرح می‌کند.

ژان ـ پُل سارتْر با توجه به هنر تئاتر نوشته بود در تمام نمایش‌هایی که به شکلی آزادی انسانی به عنوان موضوع اصلی آن‌ها مطرح می‌شود معضل‌های اخلاقی نیز چون درون‌مایه‌های مرکزی سربرمی‌آورند. در این گفته‌ی سارتْر نکته‌ی مهمی مطرح می‌شود:

اخلاق رابطه‌ای تنگاتنگ با مفاهیم آزادی و محدودیّت دارد. اگر اخلاق را به معنای گشایش امکان یا ایجاد محدودیّت در گزینش راه‌های زندگی بدانیم آنگاه می‌توانیم تاریخ هنرهای روایی و نمایشی از جمله اپرا را با نگاهی تازه بازخوانی کنیم [257]. فمینیست‌ها از این دیدگاه تاریخ هنرهای نمایشی را بررسی نقادانه کرده‌اند. در دو دهه‌ی اخیر، در بحث از اپرا، موقعیّت اخلاقی زنان در گزینش مسیر زندگی‌شان به عنوان انسانی مستقل موضوع کتاب‌ها و مقاله‌های زیادی بوده است. در موسیقی‌شناسی، مباحث اخلاقی (و نیز دشواری‌های رویارویی با هنجارهای اخلاقی) بیش‌تر در مورد اپراها و موسیقی روایی پیش رفته‌اند. در آثار روایی و قصه‌گو معضل‌ها و مشکلات اخلاقی، و ممنوعیت‌ها مطرح می‌شوند. گاه اپراها بدون رویارویی با سانسور اجرا می‌شدند امّا در تقابل با برداشت‌های اخلاقی رایج قرار می‌گرفتند. نمونه‌اش برخورد نخستین تماشاگران ***حلقه‌ی نیبلونگ‌ها*** (۷۴-۱۸۵۳) اثر ریشارد واگنر با مایه‌های داستانی نامتعارف یا برآمده از اسطوره‌های غیرِ اخلاقی چون زنای با محارم بود.

پیشکش به آرشیو "تبرستان" www.tabarestan.info

سده‌ی نوزدهم که شاهد اوج اپراهای رمانتیک بود، سده‌ی رویارویی چند مکتب اخلاقی متفاوت نیز بود. گاه موضوع روایتِ رمان‌ها، نمایش‌ها و اپراها مضمون احکام بایاشناسانه‌ی اخلاقی بودند و حتا انتقادهایی را در این زمینه پیش می‌کشیدند. نمونه‌اش اپرای ***لاترایاتا*** (۱۸۵۳) اثر جوزپّه وِردی بود، که وضعیّت فرودست زنان را در جامعه‌ی مدرن نشان می‌داد. گاه آثار هنری و اپراها متوجه کارکرد اخلاق فرجام‌شناسانه بودند. **لابوهم** (۹۵-۱۸۹۴) اثر جاکومو پوچّینی در این مورد نمونه‌ی خوبی است. تعارض آیین‌های اخلاقی نتیجه‌ی گریزناپذیر تحولات اجتماعی، علمی و تکنولوژیک بود. دو اپرای بزرگ سده‌ی بیستم آثاری از پاول هیندِمیت هستند که به معضل‌های اخلاقی پیش روی هنر و دانش مدرن پرداخته‌اند. اوّلی ***ماتیس در مالدر*** (۳۵-۱۹۳۳) اپرایی است استوار به زندگی ماتیاس گرونوالد نقاش سده‌ی شانزدهم و اشاره‌های هیندِمیت به سوانح زندگی او بیان دشواری فعالیّت هنرمندان معاصر است. دومی ***هارمونی جهان*** (۵۷-۱۹۵۶) اپرایی است که هیندِمیت آن را بر اساس زندگی یوهانِس کِپلر نوشت و دقت به زندگی و تعهدهای اخلاقی آن دانش‌مند اشاره‌ای است به معضل‌های اخلاقی پیش روی دانش‌مندان سده‌ی بیستم که با نتایج اجتماعی پیشرفت فیزیک اتمی روبرو بوده‌اند.

در پایان سده‌ی نوزدهم متأثر از نقادی نیچه از اخلاق مسیحی و نوآوری‌های فلسفی دیگر، در اپرا مباحثی تازه مطرح شدند. **ویتسک** (۲۲-۱۹۱۷) اثر آلبان بِرگ در نمایش ژرفنای تیره‌ی روان آدمی چندان توانا بود که از امکان ارزیابی شخصیت‌ها و داوری اخلاقی درباره‌ی آن‌ها می‌کاست. این نکته در مورد اپراهایی که بر اساس نمایش‌نامه‌های کهن یونانی ساخته می‌شدند چون ***الکترا*** (۰۸-۱۹۰۶) اثر ریشارد اشتراوس، یا اپراهایی که استوار به داستان‌های مرتبط به ***کتاب مقدس*** بودند چون ***سالومه*** (۰۵-۱۹۰۳) اثر دیگر ریشارد اشتراوس، بیش‌تر نمایان می‌شد. نگرش اخلاقی تازه‌ای که از پی مباحث اخلاق فرجام‌شناسانه مطرح می‌شد به سهم خود متوجه نتایج کنش‌ها و رفتارها بود و در اپراهای «بورژوایی» اشتراوس چون ***روزن کاوالیه*** (۱۰-۱۹۰۹) آشکار می‌شد. در دهه‌های اخیر هم‌پای تجدیدنظر در بایستگی‌های اخلاقی قدیم راه بر موضوع‌هایی که زمانی ممنوع یا غیرِ اخلاقی دانسته می‌شدند گشوده شد، نمونه‌اش **مرگ در ونیز** (۱۹۷۳) اثر بنجَمین بریتِن بر اساس داستان **مرگ در ونیز** (۱۹۱۲) اثر توماس مان است.

← **ارزش؛ سنّت؛ فلسفه و موسیقی.**

پیشکش "آرشیو کتاب" به تبرستان www.tabarestan.info

ادبیات و موسیقی LITERATURE AND MUSIC

واژه‌ی فرانسوی littérature در سده‌ی هجدهم به معنای اصلی‌ای که ما امروز از آن یاد می‌کنیم رایج شد: گفتمانی که تعیین‌کننده‌ی کاربرد زبان نوشتاری در ثبت داده‌های تخیّل باشد، و نیز آن آثار نوشتاری‌ای که به طور خاص منش هنری و زیبایی‌شناختی داشته باشند. معناهای دیگر این واژه چون «مجموعه‌ی کتاب‌ها و نوشته‌ها درباره‌ی موضوعی خاص» و «مجموعه‌ی دانسته‌ها در موضوعی خاص» نیز در سده‌ی هجدهم ساخته شد و هنوز هم بیش و کم رایج‌اند. ادبیات شامل قلمرو وسیعی می‌شود و انواع متنوعی از آثار نوشتاری را در بر می‌گیرد. این‌جا به طور خاص به دو موضوع اصلی بیان ادبی و رابطه‌ی آن‌ها با موسیقی، می‌پردازیم. این دو، داستان‌های روایی (چون داستان کوتاه، رمان، و شکل‌هایی خاص از روایت*)، و شعر هستند.

واژه‌ی فرانسوی roman که در فارسی هم رایج شده به «داستانِ بلند» گفته می‌شود. رمان در سده‌های میانه به معنای «حکایت» بود، مثل ***رمان تریستان*** و ***رمان دُلارُز*** (***رمان گل سرخ***)، امّا در اواخر سده‌ی هجدهم به عنوان فُرم تازه‌ای در روایت ادبی به رسمیّت

شناخته شد. رمان را در انگلیسی novel می‌گویند، در حالی که در فرانسوی داستان کوتاه را nouvelle می‌خوانند. ریشه‌ی واژه‌ی «نوول» لغت لاتینی novella به معنای «جدید» است.

نویسندگان و ناقدان زیادی به جست‌وجوی سرچشمه‌های تاریخی رمان برآمده‌اند. نظریه‌های ادبی مختلفی بر اساس تعریف‌هایی از رمان و دیدگاه کلّی نظریه‌پردازان، پیشینه‌ی رمان را به ***دن کیشوت*** (۱۶۱۵-۱۶۰۵) میگل دو سِروانتِس و حتا دورتر کشاندند. برخی حتا در تاریخ‌نگاری‌های یونان باستان نیز رگه‌هایی از رمان را بازیافتند. جُرج لوکاچ در جوانی خود کتاب ***نظریه‌ی رمان*** (۱۹۱۴) را نوشت و در آن همانندی‌ها و تفاوت‌های رمان را با ژانرهای ادبی کهن (چون حماسه) پیش کشید [۳۲]. نقش اجتماعی رمان هم‌چون یک قالب ادبی از میانه‌ی سده‌ی هجدهم آغاز شد. رمان‌نویسان بعدی هم شگردها و قاعده‌های بیان رمان را در همین سنّت نه چندان طولانی یافتند و در نو کردن آن‌ها کوشیدند.

www.tabarestan.info

در سده‌ی نوزدهم بسیاری از ناقدان و نظریه‌پردازان میان رمان و موسیقی هم‌خوانی یافتند. نخست، رمان‌نویسان به شگردهای موسیقایی توجه نشان دادند. نمونه‌ی مهم تأثیری است که **لایتموتیف*** (شگردی که ریشارد واگنِر ابداع کرده بود) بر رمان در ***جست‌وجوی زمان از دست‌رفته*** (۱۹۲۷-۱۹۱۳) اثر مارسِل پروست گذاشت. هم‌چنین، برخی از اصطلاح‌های نظریه‌ی موسیقی در نقد ادبی کارآیی یافتند. برای نمونه، درون‌مایه‌های روایی داستان «تِم» خوانده شدند یا ناقدان از ریتم داستان یا هارمونیِ رویدادها یاد کردند. بحث از نقش ادبیات داستانی در موسیقی به انواع موسیقایی چون **موسیقی برنامه‌ای*** می‌رسد، گونه‌ای روایت در دل قطعه‌ای موسیقی که بدون یاری گرفتن از کلام احساس و عاطفه‌ای پدید آورد. نمونه‌اش «روایت داستان» در **موسیقی مطلق*** ***دن کیشوت*** (۱۸۹۷) ریشارد اشتراوس است.

نقش موسیقی در نخستین رمان‌های انگلیسی چندان برجسته نبود، امّا به هر حال مطرح بود. در رمان‌های جِین آستین موسیقی مثل گل‌دوزی بر پارچه، هنری متعلق به دختران جوان شناخته می‌شود. هیچ یک از شخصیت‌های آثار او علاقه‌ی خاصی به موسیقی ندارند گرچه گاه وانمود می‌کنند که موسیقی در زندگی آن‌ها مهم است. لیدی کاترین در ***غرور و پیش‌داوری*** (۱۸۱۳) معتقد است که موسیقی معنای زندگی او است،

هر چند در جریان رمان به خوبی معلوم می‌شود که او زنی به غایت سطحی است. در رمان‌های جُرج اِلیوت (که نام مستعار ماری آن ایوانز است) موسیقی مقام والاتری دارد. خود جُرج اِلیوت شیفته‌ی موسیقی بود، با فرانتس لیست و آنتون روبینْشتاین دوستی داشت، واگنِر را هم در جریان سفر او به لندن در ۱۸۷۷ ملاقات کرده بود. موسیقی در زندگی شماری از شخصیت‌هایی که اِلیوت آفرید اهمیّت زیادی دارد. ویلیام ویکم در ***آسیاب فلاس*** (۱۸۶۰) آدم فرهیخته‌ی موسیقی‌دانی است. کلمستر در ***دانیل درونده*** (۱۸۷۶) به «موسیقی آینده» (مفهومی واگنِری که عنوان رساله‌ی مشهور او نیز هست) اعتقاد دارد و خود را وقف آن کرده است. در مقابل گوندولن هارلث هم هست که موسیقی را صرفاً نردبامی برای پیشرفت اجتماعی می‌داند. موسیقی در رمان‌های آغاز سده‌ی بیستم مثلاً در کارهای هنری جیمز، جوزف کُنراد، دی اچ (دیوید هربرت) لاورنس، ویرجینیا وُلف و ای ام (اِدوارد مورگان) فورستر نه چون مضمونی روایی بل به عنوان راهنمای ساختاریِ بیان نقش زیادی یافت.

پیشکش "آرشاک ب" به تبرستان www.tabarestan.info

موسیقی در رمان‌های فرانسوی سده‌ی نوزدهم نقش مضمونی داشت. اشاره‌های اونوره دو بالزاک، استاندال و ژرار دو نِروال به موسیقی متعدد امّا کم‌اهمیّت بودند. در مقابل، گوستاو فلوبِر در ***مادام بوواری*** (۱۸۵۷) از اِما بوواری یاد کرد که «موسیقی را رها کرد» و از خودش پرسید: «نواختن برای که؟ مگر چه کسی گوش می‌کند؟». در فصل آخر بخش دوم رمان اِما و شارل بوواری برای دیدن اپرای ***لوچیا دی لامرمور*** (۱۸۳۵) اثر گائتانو دونیتْزِتّی به تالار اپرا می‌روند. فلوبِر با طنز و رندی کوک کردن سازها را توصیف می‌کند، و از نگاه اِما بوواری تصویر آغازین اپرا یعنی چشم‌انداز بیشه را ترسیم می‌کند. لوچیا وارد می‌شود و آواز عاشقانه‌ای می‌خواند. درهم شدن احساسات اِما، اظهار نظر شوهر خنگ او همراه با داستان اپرای دونیتْزِتّی، و ظاهر شدن لئون که حواس اِما را پرت می‌کند، لحظه‌های بزرگ ادبی هستند. نمونه‌ی دیگری از نقش موسیقی در شناخت احوال شخصیّت داستان در رمان در ***جست‌وجوی زمان از دست‌رفته*** (۱۹۲۷-۱۹۱۳) پروست آمده است. پروست در توصیف انتظار راوی برای فرارسیدن «لحظه‌ی جادویی» سونات ونتوی (که الگوی اصلی آن سونات برای ویولون و پیانوی سزار فرانک بود) استادی خود را نشان می‌دهد. رمان پروست سرشار از اشاره‌های موسیقایی و شخصیت‌های موسیقی‌دان و مِلومَن (موسیقی‌پرست) است. خود او شیفته‌ی کوارتت

زهی (۱۸۹۳) اثر کلود ـ آشیل دُبوسی، سونات برای ویولون و پیانو (۱۸۸۶) اثر سزار فرانک، و کوارتت زهی اپوس ۱۳۱ (۱۸۲۶) اثر لودویگ فان بتهوون، بود. رمان او پُر است از انواع رویکردهای متفاوت آدم‌ها به موسیقی. مادام وردورن چنان عاشق واگنِر بود که از شدت شوق سردرد می‌گرفت! واگنِر نه فقط به عنوان منبع سردرد بل چون الهامی جادویی مدام حاضر می‌شود. در رمان پروست موسیقی نقشی اخلاقی دارد، و رویکرد آدم‌ها به زندگی را معیّن می‌کند. در ***سونات کرویتزر*** (۱۸۹۱) لئو تالستوی نیز همین نقش مرکزی موسیقی این‌بار از دیدی منفی مطرح شده است. نفرت تالستوی از بتهوون، واگنِر (و موسیقی آلمانی) در این داستان آشکار می‌شود. سونات زیبای بتهوون انگیزه‌ی زنا و جنایت معرفی می‌شود.

تا سده‌ی نوزدهم منبع ادبی اپراهای بزرگ نمایش‌های تئاتر، داستان‌های کهن (افسانه‌های یونانی، رومی و مسیحی)، و داستان‌های کودکان بودند. در اپراهای سده‌ی نوزدهم (به ویژه از دهه‌ی ۱۸۳۰ به بعد) رمان به صف منابع مهم راه یافت. شماری از اپراهایی که داستان آن‌ها استوار به رمان است عبارت‌اند از: ***لوچیا دی لامرمور*** (۱۸۳۵) اثر دونیتْزِتّی از داستان والتِر اِسکات به نام ***عروس لامرمور***، ***نُرما*** (۱۸۳۱) اثر وینچنتسو بِلّینی بر اساس داستانی از آلفونس دو شاتوبریان، ***پوریتن‌ها*** (۱۸۳۵) اثر دیگر بِلّینی استوار به داستان اسکات، ***لاکمه*** (۱۸۹۳) اثر لئو دِلیب بر اساس داستان پی‌یر لوتی، ***اُژن اونگین*** (۷۸-۱۸۷۷)، ***مازپّا*** (۱۸۸۱) و ***بی‌بی‌پیک*** (۱۸۹۰) سه اثر پیوتْر چایکوفْسکی بر اساس داستان‌های آلکساندر پوشکین، ***خروس طلایی*** (۰۷-۱۹۰۶) اثر نیکالای ریمسکی ـ کورساکوف بر اساس داستان پوشکین، ***داستان‌های هوفمان*** (۸۰-۱۸۷۷) اثر ژاک اُفنباخ بر اساس نوشته‌های ارنْست تئودور آمادئوس هوفمان، ***کارمن*** (۱۸۷۵) اثر ژرژ بیزه بر اساس رمان ***کارمن*** (۱۸۴۶) نوشته‌ی پروسپر مِریمه، ***روسالکا*** (۱۹۰۱) اثر آنتونین دْوُرژاک بر اساس نمایش‌نامه‌ی ***اوندین*** (۱۸۱۱) نوشته‌ی فریدریش دلا موت فوکه، دو اپرای ***مانُن*** (۸۳-۱۸۸۲) اثر ژول ماسْنه و ***مانُن لسکو*** (۱۸۹۳) اثر جاکومو پوچّینی بر اساس رمان ***مانُن لسکو*** (۱۷۳۱) نوشته‌ی آنتوآن ـ فرانسوآ آبه پره‌وو، اپرای ***ورتر*** (۸۷-۱۸۸۵) اثر ماسْنه بر اساس داستان ***رنج‌های ورتر جوان*** (۱۷۷۴) نوشته‌ی یوهان وُلفگانگ فون گوته، ***دن کیشوت*** (۱۹۰۹) اثر دیگر ماسْنه بر اساس داستان میگل دو سِروانتِس، ***تائیس*** (۹۳-۱۸۹۲) اثر ماسْنه بر اساس داستان ***تائیس*** (۱۸۹۰) نوشته‌ی

پیشکش "آرشاویر" به تبرستان www.tabarestan.info

آناتول فرانس، ***خاطرات خانه‌ی مردگان*** (۲۸-۱۹۲۷) اثر لئوش یاناچِک بر اساس گزارش داستانی از تبعید سیبری ***خاطرات خانه‌ی مردگان*** (۱۸۶۴) نوشته‌ی فئودور داستایِفسکی، ***قمارباز*** (۱۹۲۷-۱۹۱۵) اثر سِرگِی پراکوفیِف بر اساس داستان ***قمارباز*** (۱۸۶۶) نوشته‌ی داستایِفسکی، ***جنگ و صلح*** (۵۲-۱۸۴۱) اثر پراکوفیِف بر اساس رمان ***جنگ و صلح*** (۵۲-۱۸۴۱) تالستوی، ***لیدی مکبث ناحیه‌ی متسنسک*** (۳۲-۱۹۳۰) اثر دمیتری شاستاکوویچ بر اساس داستان ***لیدی مکبث ناحیه‌ی متسنسک*** (۱۸۶۵) نوشته‌ی نیکالای لِسکوف، ***بلبل*** (۱۴-۱۹۰۸) اثر ایگور استراوینْسکی بر اساس داستان هانس کریستیان آندِرسِن، ***آلبرت هرینگ*** (۱۹۴۷) اثر بنجَمین بریتِن بر اساس داستانی از گی دو موپاسان، ***بیلی باد*** (۱۹۵۱) اثر دیگر بریتِن بر اساس رمان ***بیلی باد*** هِرمَن مِلویل که پس از مرگ نویسنده در ۱۹۲۴ منتشر شده بود، ***مرگ در ونیز*** (۱۹۷۳) آخرین اپرای بریتِن بر اساس داستان ***مرگ در ونیز*** (۱۹۱۲) نوشته‌ی توماس مان، ***مرشد و مارگریتا*** (۱۹۸۹) اثر یورک هولّر بر اساس رمان ***مرشد و مارگریتا*** نوشته‌ی میخائیل بولگاکف که در ۱۹۶۶ منتشر شد. در این میان نکته‌ی جالب اپرای ***لوییز*** (۹۹-۱۸۹۶) اثر گوستاو شارپانتیه است که بر اساس رمان منتشرنشده‌ی همین آهنگ‌ساز ساخته شد و او به اپرای خود عنوان «رمان موسیقایی» داده بود.

پیشکش "آبی" به تبرستان www.tabarestan.info

در ادبیات آلمانی در آغاز سده‌ی نوزدهم ژانری از رمان به نام «رمان هنرمندان» پدید آمد که شکل خاصی از ژانر مشهور «رمان آموزشی» بود. رمان آموزشی زندگی شخصی را از کودکی و سال‌های شکل‌گیری شخصیت‌اش تا بلوغ کامل فکری‌اش دنبال می‌کرد. ***رنج‌های ورتر جوان*** (۱۷۷۴) نوشته‌ی گوته نمونه‌ی چنین رمانی بود. «رمان هنرمندان» شرح حال هنرمندی خیالی از کودکی تا بلوغ هنری‌اش بود، و این شخصیّت خیالی شباهت‌هایی هم با برخی هنرمندان واقعی داشت. چند رمان مردم‌پسند که در این ژانر نوشته شده بودند شرح زندگی آهنگ‌سازان بودند. ***دکتر فاستوس*** (۱۹۴۷) نوشته‌ی توماس مان نیز به معنایی مدرن چنین رمانی بود. آلمانی‌ها در سده‌ی نوزدهم از اهمیّت موسیقی خود باخبر بودند و می‌دانستند که هیچ دستاورد فرهنگی‌شان به اندازه‌ی موسیقی بر کارهای اقوام و ملّت‌های دیگر تأثیر نگذاشته و تسلط کامل ندارد. عجیب نیست که در ادبیات آلمانی و در رمان‌های آن‌ها نوازنده، موسیقی‌دان و آهنگ‌ساز بیش از شاعر یا نقاش ظاهر شود و نماینده‌ی آفرینندگی ذهنی و تعهد به هنر باشند.

کم‌تر آهنگ‌سازی بر رمان‌نویسان، نمایش‌نامه‌نویسان و شاعران به اندازه‌ی واگنِر تأثیر گذاشت و منبع الهام بود. فهرست نام پیروان و ستایش‌گران‌اش متنوع است: شارل بودلِر، پُل وِرلِن، استفان مالارمه، جُرج بِرنارد شاو، اُسکار وایلد، دی اچ (دیوید هربرت) لاورنس، مارسِل پروست، جیمز جویس، و توماس مان. ***مرگ در ونیز*** مان اشاره‌ای است به مرگ واگنِر در ونیز. در فیلم لوچینو ویسکونتی، گوستاف مالِر به عنوان منبع اصلی پردازش شخصیّت آشنباخ معرفی شده است. در اپرای بریتِن اشاره‌هایی به واگنِر یافتنی است. مان می‌خواست ساختار رمان‌های‌اش «واگنِری» باشند، همه‌ی عمر شیفته‌ی واگنِر بود و مقاله‌هایی هم درباره‌ی او نوشته بود [۳۶] [265]. او هم‌چون واگنِر مطمئن بود که آلمان جنبه‌ی معنوی خود را در موسیقی آشکار کرده است. در ***تریستان*** (۱۹۰۳)، ***تونیو کروگر*** (۱۹۰۳) و ***دکتر فاستوس*** موسیقی حاضر است. در چهارگانه‌ی ***موسی و برادران‌اش*** (۱۹۴۳-۱۹۳۳) هم ***حلقه‌ی نیبلونگ‌ها*** (۷۴-۱۸۵۳) حاضر است. واگنِر موضوع، تِم‌ها و تکامل فُرم را در رمان‌های او معیّن کرده است. در ***دکتر فاستوس*** (که مشاور موسیقایی آن تئودور آدورنو بود) بتهوون نقش مهم‌تری از واگنِر یافت. ***دکتر فاستوس*** گونه‌ای جمع‌بندی موسیقی آلمانی است. آدرین لورکون شخصیّت اصلی رمان مان در سده‌ی بیستم می‌زید و تصویری تازه از پیمان فاوست با ابلیس را نمایان می‌کند. آدرین استعداد دارد امّا موسیقی‌اش مدام خشن، ابتدایی و وحشی می‌شود. در این رمان موسیقی بر ادبیات پیروز می‌شود، و این تثبیت ایده‌ی شوپنهاوری بود که تمام هنرها کمال خود را در موسیقی می‌جویند. برخی از ناقدان نوشته‌اند که مالِر هم در آثار مان حاضر است. در ***بادن‌بروک‌ها*** (۱۹۰۰) چهره‌ی نمادین هانوی کوچک آخرین بادن‌بروک که آمیزه‌ای از نبوغ و ناکامی است، به مالِر نزدیک است. اشاره‌ی او به سمفونی‌ای که می‌تواند ما را از امید به ناامیدی و از نظم به بی‌نظمی بکشاند اشاره‌ای به فُرم بدیع موومان‌های فراوانی در سمفونی‌های مالِر است.

در میان پیش‌روان ادبیات مدرنیستی جیمز جویس عاشق موسیقی فولکلوریک ایرلندی بود. خودش تنور می‌خواند و در داستان «مردگان» از مجموعه‌ی ***دابلینی‌ها*** (۱۹۱۴) نیز موسیقی نقش مرکزی و تعیین‌کننده دارد. آن‌جا موسیقی با یادآوری، عشق و مرگ پیوند می‌یابد. موسیقی در ***یولیسس*** (۱۹۲۲) همراه با زندگی هرروزه و بیش‌تر موسیقیِ آوازی است. ملودی‌های مردمی (چون «آخرین گل سرخ تابستان»)، موسیقی

www.tabarestan.info

میخانه‌ها، و موسیقی کوچه‌ها به گوش می‌رسد. مولی بلوم زمانی خواننده بود و در تک‌گویی نهایی رمان موسیقی نقش ساختاری می‌یابد. پس از مرگ جویس، لوچانو بِریو و جان کِیج روش او را در بیان جوشش آگاهی در موسیقی به کار بستند.

در رمان‌های مردم‌پسند سده‌ی بیستم نیز موسیقی نقش مهمی داشت. برخی از رمان‌ها بر اساس زندگی‌نامه‌ی آهنگ‌سازان نوشته شدند. بیش‌تر آن‌ها تصویری احساساتی و غیرِ واقعی از زندگی آهنگ‌سازان مشهور ارائه می‌کردند. برخی رمان‌ها بر اساس زندگی شخصیت‌هایی در جهان موسیقی نوشته شدند و برخی از آن‌ها به رشد آگاهی اجتماعی و سیاسی زنان، و به فهم بهتر و دقیق‌تر وضعیّت فرودست آنان کمک کردند. رمان ***برج عاج*** گرترود اَتِرتون یکی از آن‌ها است که در ۱۹۱۰ منتشر شد. دیگری رمان ویلا سیبرت کاتِر ***آواز فاخته*** (۱۹۱۵) بر اساس زندگی کریستِن فلاگشتاد خواننده‌ی بزرگ اپراهای واگنِر است. نمونه‌ی جدیدتر رمان‌های مردم‌پسندی هستند که با اشاره به موسیقی و زندگی آهنگ‌سازان نوشته شده‌اند. یکی از آن‌ها رمان ***موسیقی انگلیسی*** (۱۹۹۲) نوشته‌ی پیتر اَکروید است که در آن هنری پِرسِل و ویلیام بِرد نقش دارند. آثار پرفروش دیگر عبارت‌اند از: ***تمام سپیده‌دمان جهان*** (۱۹۹۱) نوشته‌ی پاسکال کینیارد درباره‌ی رابطه‌ی سن کلومب و مارَن ماره، ***موسیقی و سکوت*** (۱۹۹۹) نوشته‌ی رز ترمین، و ***موسیقی هم‌ارز*** (۱۹۹۹) نوشته‌ی ویکرام سِث درباره‌ی روابط اعضای یک گروه کوارتت، و ***نوکتورن‌ها*** (۲۰۱۰) نوشته‌ی کازوئو ایشیگورو که پنج داستان کوتاه است که در دو مضمون مشترک‌اند: مرگِ عشق و موسیقی.

هنگامی که بخواهیم از چشم‌انداز **دریافت*** موسیقی، یعنی ادراک زیبایی‌شناختی و مهم‌تر درک احساسی موسیقی، نزدیک‌ترین هنر به موسیقی را بیابیم به هنر شاعری برمی‌خوریم. ناقدان و شاعران رمانتیک به پیروی از فریدریش فون شلِگِل شعر را «موسیقی کلام» می‌خواندند. آنان استدلال می‌کردند که واژه‌های شعر از صداهایی شکل گرفته‌اند که نظم درونی و قاعده‌های تکرار و تناوب آن‌ها موسیقایی است. قاعده‌های فنِ **بیان*** شاعرانه‌ی کلاسیک (چون وزن و قافیه) سرمشق موسیقایی داشتند، و حتا در شعر بی‌وزن تکیه بر «موسیقی کلام» است و با حذف قافیه‌ها، هم‌راهی درونی هجاهای واژه‌ها اهمیّت می‌یابد که باز منش موسیقایی دارد. از دوران رنسانس به بعد آثار بسیاری از آهنگ‌سازان به دلیل «منش شاعرانه و تغزلی» آن‌ها ستایش شده است.

www.tabarestan.info پیشکش به ارشاد بی "تبرستان"

یافتن شاعرانی که از هنر موسیقی تأثیر گرفته باشند کار ساده‌ای است. نام انبوهی از آن‌ها فوراً به ذهن می‌آید: شارل بودلِر، پُل والِری، راینِر ماریا ریلکه، پاول سِلان، تی اس (تامِس استرنز) اِلیوت، وایستان هوگ اودن، فدریکو گارسیا لورکا، آنّا آخماتووا و مارینا تسْوِه‌تائیوا. این‌جا به کار اِزرا پاند دقت کنیم که در تأثیرپذیری از موسیقی شهره است، و نقش موسیقی در کار شاعرانه‌ی او همیشه مورد توجه ناقدان بوده است. پاند نوشته بود: «شعر، آهنگ‌سازی با واژه‌ها است» [328:437]. او در ***چگونه بخوانیم*** (۱۹۳۱) و برخی از آثار دیگرش از «کیفیّت شنیدن» یاد کرد که «بدون آن شعر وجود نخواهد داشت»، و به طور ضمنی این نکته را مطرح کرد که به خاطر وجود این کیفیّت می‌توان میان شعر و نثر تفاوت گذاشت. شعر خوب باید شنیده شود. پاند درباره‌ی کانتوهای خود گفته بود که باید «صدای» هر بخش از شعر را از صدای بخش‌های دیگر تمیز داد. او متن اشعار دو اپرا را هم نوشته بود: ***وصیّت فرانسوا ویون*** (۱۹۲۱) و ***کاوالکانتی*** (۱۹۳۲)، و حتا برای بخش‌هایی از آن دو اثرِ موسیقایی هم ساخته بود. هم‌چنین، او بخشی از کانتوی هشتاد و دوم را «لیبرتو» (یعنی متن شعرگونه برای اپرا) نامیده بود. در برگردان‌اش از ***زنان تراخیس*** (۱۹۵۶) اثر سوفوکلس سازهای برخی از اشعار را نیز مشخص کرده بود. جز این او قطعه‌هایی هم برای ویولون ساخته بود. مورای شَفِر در کتاب ***ازرا پاند و موسیقی*** (۱۹۹۶) نوشته که شاعر دل‌بسته‌ی موسیقی تروبادورها، موسیقی پسا-رنسانس انگلستان خاصه آثار جان داولَند، آثار چارلز آیوْز، بِلا بارتوک و موسیقی عربی بود. در مورد موسیقی عربی معتقد بود که این بیان موسیقایی به دلیل ریتم و مِلودی‌های غیرِ هارمونیک‌اش ارزش دارد [202:239].

برداشتی از شعر که پیشینه‌ی آن به فُرمالیست‌های روسی می‌رسد شعر را رهایی از کاربرد متعارف، آشنا و هرروزه‌ی زبان می‌داند. منش شگفت‌انگیز شعر که ناشی از آشنایی‌زدایی زبان (معنای واژه‌ها، مجازها و استعاره‌های نامتعارف، درهم‌ریختن قاعده‌های دستوری و صرف و نحوی، و ابداع واژه‌های تازه) است رهنمودی موسیقایی دارد. با سست شدن بنیاد تعریف‌های سنّتی از شعر (سخن منظوم، یا سخنی تابع قراردادهای محکم «شاعرانه») امکان ارائه‌ی تعریفی ذات‌باورانه از شعر از میان رفته است. حتا نمی‌توان تعریف فُرمالیست‌های روسی را به گونه‌ای کامل و غیرِ انتقادی پذیرفت. شاعران بزرگی هستند که با زبانی نزدیک به زبان معیار شعر گفته‌اند و زبان

www.tabarestan.info تبرستان

شعری‌شان در حکم ویرانگری زبان هرروزه نیست، مثل زبان بیژن جلالی در شعر معاصر ایران و زبان بسیاری از شعرهای ژاک پره‌ور و پُل الوآر در شعر فرانسوی.

از سوی دیگر، موسیقی هم به شعر وام‌دار است. در قلمرو پراتیک موسیقی، وقتی به پوئتیک* دقت کنیم و متوجه فراشد آفرینش اثرِ موسیقایی شویم، شعر اهمیت می‌یابد، زیرا هم فن است، و هم در گسترش تخیّل (آن‌چه «تخیّل شاعرانه» نام گرفته) یاری‌دهنده است. مهم‌تر این که بخش مهمی از موسیقی (چه در سنّت موسیقی غربی و چه در انواع موسیقی قومی) قطعه‌های موسیقیِ آوازی هستند و شعر در آن‌ها نقش بزرگی دارد. گزینش تمپو در موارد زیادی به گونه‌ای منطقی در پی وزن شعر ممکن می‌شود. تکرار بندها هم گاه با منطق تکرار شعر هم‌خوان می‌شود. شعر لحن موسیقیِ آوازی را تعیین می‌کند. آهنگ‌سازان رنسانس در شعرهای تروبادورهای سده‌ی چهاردهم موسیقی کلام را یافته بودند. تروبادورها شاعران تغزّلی اروپایی بودند که با زبان ساده و بیش‌تر محلی و روستایی درباره‌ی عشق و قهرمانی شعر می‌سرودند.

پیشکش "آرش کمانگیر" به تبرستان www.tabarestan.info

کاربرد شعر در موسیقی همواره موضوع بحث‌های زیبایی‌شناختی بود. در سده‌ی شانزدهم این بحث‌ها در مرکز آثار نظری موسیقی قرار گرفتند. تجربه‌های زیادی در زمینه‌ی موسیقیِ آوازی پیگیری شدند، و تنوع آن‌ها موجب اختلاف‌های نظری در میان آهنگ‌سازان شد. تا سده‌ی نوزدهم و پیدایش لید در آلمان بحث‌ها حاکی از فاصله‌های تجربی و نظری زیادی بودند، امّا لید توانست مسیر کاربرد شعر در آثار موسیقایی را هموار کند. لید در نگاه نخست پدیده‌ای آلمانی و متعلق به جنبش رمانتیک‌ها به نظر می‌آید و به راستی هم آهنگ‌سازان آلمانی چون بتهوون، فرانتس شوبِرت، روبِرت شومان، یوهانِس برامْس، و هوگو وُلف در تکامل آن نقش داشتند، امّا نباید فراموش کرد که لید به سنّت‌های مستحکمی در موسیقیِ آوازی اروپایی (ایتالیایی، فرانسوی، انگلیسی و روسی) نیز وابسته بود. به عنوان نمونه، تجربه‌های هکتور بِرلیوز و مادِست موسورگْسکی و سِرگِی راخْمانینوف در ساختن آوازها برای یک خواننده و ارکستر یا پیانو بر روش‌های انطباق موسیقی با وزن کلام شاعرانه تأثیر ژرفی داشتند.

از بررسی تبدیل آثار آوازی به موسیقیِ مطلق در آثار شوبِرت می‌توان به نتایج مهمی دست یافت. شوبِرت تِم‌های اصلی و حتا نحوه‌ی گسترش قطعه‌ها را از برخی از لیدهای خود به موسیقی سازی انتقال داده بود. نمونه‌ی مشهورش آواز ***دختر جوان و مرگ*** که از

لید (۱۸۱۷) به موومان دوم کوارتت زهی شماره‌ی ۱۴ (۱۸۲۴) منتقل شد، یا لید «قزل‌آلا» (شاید ۱۸۱۵) که به کوئینتت پیانو مشهور به همین نام (۱۸۱۹) منتقل شد. با دقت در این انتقال‌ها متوجه می‌شویم که شعر حتا در آثار سازی شوبِرت حاکم است و منش تغزلی شعری که پنهان مانده و بیان نشده، تعیین‌کننده‌ی شیوه‌ی تکامل موومان‌ها است.

واگنِر در هنر اپرا دستاوردهای لید را نادیده نگرفت، امّا نوآوری دیگری را آغاز کرد. او جایی برای رسیتاتیف باقی نگذاشت، و در نتیجه میان آریاهای اپرا و بخش گفت‌وگوهای آن فاصله‌ی زیادی باقی نماند. در ***تریستان و ایزولده*** (۱۸۶۵) و نیز در ***حلقه‌ی نیبلونگ‌ها*** (۷۴-۱۸۵۳) ما همواره با قطعه‌هایی که با آواز خوانده می‌شوند (یعنی «دکلمه» نمی‌شوند) روبروییم. موسیقی مدرنیستی آرنولد شونبِرگ آن فاصله‌ی اندک میان آریاها و رسیتاتیف را هم از بین برد: ***اروارتسونگ*** (۱۹۰۹) نمونه‌ی تداوم موسیقی میان آن دو شیوه است. این‌سان، شعر و موسیقی با هم مخلوط شدند، انگار دو عنصر جداگانه نیستند که حالا با یک‌دیگر همراه شده باشند، بل یک عنصر، یا یک واحد هستند. **ویتسک** (۲۲-۱۹۱۷) اثر آلبان بِرگ نمونه‌ی کاربرد این شیوه در اپرایی طولانی است. بِرگ شعر را از بند تعریف‌های قدیمی رها ساخت، و نثر و موسیقی را توأمان به شعر تبدیل کرد.

www.tabarestan.info

شیوه‌های قدیمی‌تر کاربرد شعر در موسیقی هم‌چنان در کنار نوآوری‌های شونبِرگ و بِرگ باقی مانده‌اند. کاربرد اشعار در سمفونی شماره‌ی ۱۴ شاستاکوویچ، آوازهایی که او برای شعرهای تسْوِه‌تائیوا، آلکساندر پوشکین، آلکساندر بلوک و میکِل‌آنجِلو ساخت نوآوری‌هایی در روش‌های رمانتیک بیان شاعرانه در موسیقی هستند. نمونه‌ی دیگر چنین نوآوری ***آخماتووا: رکویم*** (۸۰-۱۹۷۹) اثر جان تَوِنِر است که برای سوپرانو، باریتون و ارکستر بر اساس شعرهایی از آنّا آخماتووا ساخته شده است. دو اثر پیشگام دیگر که بر اساس شعرهایی از پریمو لیوی نویسنده و شاعر بازمانده‌ی اردوگاه‌های مرگ نازی ساخته شده‌اند ***سایه‌های نبض*** (۱۹۹۷) از هَریسون بِرت‌وایستل و ***اَد اُرا اینسرتا*** (۱۹۹۴) اثر سایمون بِینبریج به سهم خود راه‌هایی تازه در بیان شاعرانه گشوده‌اند.

از نظر تاریخی، رابطه‌ی موسیقی و ادبیات زمانی که دو آهنگ‌ساز و ادیب سرشناس در کار مشترکی چون اپرا، آواز و باله درگیر می‌شدند، بدون تنش نبود. مواردی چون

همکاری جوزپّه وِردی با آریگو بواتو، ریشارد اشتراوس با هوگو فون هوفمانشْتال در اپرای ***روزن‌کاوالیه*** (۱۹۱۱)، کورت وایل و برتولت برِشت در ***اپرای سه پولی*** (۱۹۲۸)، استراوینْسکی و وایستان هوگ اودن در اپرای **پیشرفت بدبختی** (۵۱-۱۹۴۸)، مثال‌هایی از آن رابطه‌ی دشوار هستند. امّا به رغم تمامی تنش‌ها، نتایج نهایی راهنماهایی برای آهنگ‌سازان و شاعران امروزی محسوب می‌شوند. در مثال‌های بالا مورد بواتو آموزنده‌تر است، زیرا او نه فقط شاعر و نویسنده‌ی متون چند اپرای وردی چون ***اتلّو*** (۱۸۸۷) و **مکبث** (۱۸۴۷) بود بل آهنگ‌ساز نیز بود و اپرای او **مفیستو** (۱۸۶۸) اهمیت ویژه‌ای دارد.

← **روایت، زبان؛ ژانر.**

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان www.tabarestan.info

ارتباط COMMUNICATION

ارتباط بنا به تعریفی ساده «انتقال آگاهانه‌ی اطلاعات به وسیله‌ی یک نظام علامت‌دهی تثبیت شده» است [۲۹:۳۷]. طرح‌واره‌ی مختصر ارتباط از سه عنصر شکل گرفته: ۱) پیام؛ ۲) سازنده یا فرستنده‌ی پیام (گاه سازنده‌ی پیام و فرستنده‌ی پیام یک نفر نیستند)؛ ۳) گیرنده‌ی پیام. ممکن است سازنده و گیرنده انسان نباشند (در جانورشناسی و نشانه‌شناسی جانوری مسئله‌ی ارتباط میان حیوانات نکته‌ی مرکزی است)، امّا در بررسی‌های فرهنگی و علوم انسانی معمولاً واژه‌ی «ارتباط» به معنای «ارتباط انسانی» است. استوار به طرح‌واره‌ی ساده‌ای که در بالا آمد می‌توان از دو طرح‌واره‌ی ارتباط موسیقایی یاد کرد که هر کدام سه پایه دارند: ۱) آهنگ‌ساز، اثرِ موسیقایی، اجراکنندگان؛ ۲) اجراکنندگان، اثرِ موسیقایی، شنونده. گاهی این‌ها یکی می‌شوند، چون زمانی که آهنگ‌سازان (مثلاً سِرگِی راخْمانینوف، و فیلیپ گْلَس) ساخته‌های خود را می‌نوازند. انواع پیچیده‌تری از ارتباط موسیقایی را هم می‌توان در نظر گرفت، چون ارتباط **بینامتنیّت***، به معنای رابطه‌ی اثرِ موسیقایی با اثرِ هنری (یا اثرِ موسیقاییِ) دیگر. یکی از جنبه‌های مهم این نوع ارتباط، نسبتِ متن موسیقی سازی با متن موسیقیِ آوازی است.

بر اساس طرح‌واره‌ی ساده‌ای که در بالا از آن یاد شد، رومَن یاکوبسُن الگوی کلّی‌تر و دقیق‌تری ارائه کرد که خود پایه‌ی طرح‌واره‌های مفصل‌تری شد که دیگران (از جمله اومبرتو اِکو) پیش کشیده‌اند. الگوی یاکوبسُن از شش عنصر شکل گرفته: پیام، فرستنده،

گیرنده، زمینه، تماس و کُد (نشانه‌هایی که معنای آن‌ها نزد فرستنده و گیرنده دقیقاً یکی است). این الگو در مورد ارتباط موسیقایی چنین خواهد بود: ۱) اثرِ موسیقایی؛ ۲) آهنگ‌ساز (یا اجراکننده‌ی اثر)؛ ۳) شنونده؛ ۴) زمینه‌ی تاریخی، اجتماعی و فرهنگی پیدایش اثر (یا زمینه‌ی اجرای آن)؛ ۵) شیوه‌های تماس با آن (رسانه‌ای که اثر با آن اجرا می‌شود، شیوه‌ی اجرای زنده یا ضبط آن، نوع ساز و غیره)؛ ۶) کُدهای موسیقی یا به بیانی کلّی‌تر نشانه‌های موسیقی چه در نُت‌نوشت و چه در اجرا. یاکوبسُن برای هر یک از عناصر شش‌گانه‌ی طرح‌واره‌ی ارتباطی خود کارکردی قائل شده بود. اگر ما به فراشد پیام‌رسانی با تأکید بر یکی از این عناصر دقت کنیم کارکرد ویژه‌ی آن عنصر مطرح می‌شود. خود پیام (یا در مثال موسیقایی ما اثرِ موسیقایی) «کارکرد پوئتیک» دارد، یعنی توجه پژوهش‌گران را به شرایط ساخته‌شدن و ارائه‌اش به شنوندگان جلب می‌کند.

← زبان؛ متن.

پیشکش "آرش" به "تبرستان" www.tabarestan.info

ارزش VALUE

ارزش به معنای اقتصادی‌اش زیاد به کار می‌رود، و در آثار اقتصاددانان کلاسیک چون آدَم اسمیت و دیوید ریکاردو، و نیز در انتقاد به آن‌ها به ویژه در نوشته‌های اقتصادی کارل مارکس تدقیق شده و جنبه‌های نظری پیچیده‌ای یافته است [۳۵]. این معنا در بحث از اقتصاد هنر (از جمله در فروش اثر هنری به عنوان کالا) اهمیّت می‌یابد. ارزش امّا در فلسفه (خاصه در فلسفه‌ی اخلاق) معنای دیگری دارد، و صفت چیزها و امور است که به رفتاری ترجیحی وابسته است، چنان که می‌گوییم ارزش کاری یا عقیده‌ای بیش از ارزش کار یا عقیده‌ی دیگری است. فریدریش نیچه گفته بود که ارزش بیرون رابطه وجود ندارد، یعنی ارزش، برتری یک امر به امری دیگر است، و به همین دلیل بحث از ارزشِ مطلق جهان یا ارزشِ مطلق زندگی بی‌معنا است [308:353]. هیچ چیز در خود دارای ارزش نیست، بل این انسان است که ارزش را به چیزها، از راه قیاس چیزها با هم، نسبت می‌دهد [۷۰-۷۳:۳۴].

در فلسفه‌ی هنر و نقادی هنری مسئله‌ی ارزش‌ها اهمیّت زیادی دارد. کوشش در تعمیم داوری زیبایی‌شناختی ناگزیر همراه می‌شود با ادعای ارزشی در حق آن اثر. دیدگاه ایمانوئل کانت که در *سنجش نیروی داوری* (۱۷۹۰) در جست‌وجوی کشف منطق

داوری‌های ارزشی در بحث از زیبایی و هنر بود، مشهور است. تفاوتی که او میان لذت زیبایی‌شناختی (که معطوف به ارزش هم هست) با دیگر لذت‌های زندگی هرروزه قائل شد پس از او راهنمای مهمی در کشف رابطه‌ی ارزش زیبایی‌شناختی (که رها از فایده است) با ارزش‌های ناشی از فایده و بهره در زندگی اجتماعی شد. اگر حق با کانت باشد ارزش هنری ارزشی مستقل از منفعت‌ها و فایده‌ها خواهد بود. در نقادی هنری هم بحث‌های مختلفی درباره‌ی ارزش آثار هنری مطرح شده است. بعضی از این مباحث متوجه هنری هستند که باارزش‌تر از سایر هنرها است. بعضی دیگر متوجه آثار یا ژانرها و قالب‌های باارزش‌تر هستند.

موسیقی‌شناسی نیز متوجه تفاوت‌های نظام ارزش‌گذاری است. بیش‌تر آثار در ادبیات موسیقی‌شناسی دارای برداشت‌های ارزشی هستند. نویسندگان آن آثار در مورد سرچشمه یا معنای ارزش با یک‌دیگر هم‌داستان نیستند، برخی ارزش را از ساختار درونی اثر استنتاج می‌کنند، برخی از میزان تأثیرگذاری آن، و سرانجام بعضی از تعهد اجتماعی سازنده‌ی آن. دسته‌ی نخست به ارزش مستقل **اثرِ موسیقایی*** از زندگی اجتماعی تکیه دارند امّا دو دسته‌ی دیگر ارزش را نتیجه‌ی آن زندگی می‌دانند. ارزش آثارِ موسیقایی مردم‌پسند در بسیاری از موارد منش آشکار اقتصادی دارد و میزان فروش کنسرت‌ها، صفحه‌های موسیقی و سی‌دی‌ها نکته‌ی مهمی در تعیین آن ارزش است. امّا این حکم کلّی و مطلق نیست، و ارزش هنری این نوع موسیقی هم در جای خود مطرح است. بخش مهمی از لذت و ارزش موسیقی مردم‌پسند (خاصه موسیقی راک و پاپ) در بحث‌هایی است که گرداگرد آثار پدید می‌آیند. نظام تبلیغ (جشنواره‌ها، جایزه‌ها، و میزان فروش) در این مورد تأثیر قابل ملاحظه‌ای دارد، امّا مسئله به مباحث هنری و فرهنگی هم کشیده می‌شود: «درگیری با فرهنگ مردم‌پسند نیازمند توانایی تفاوت‌گذاری است» [146:4] یعنی شنونده در عین حال که از خواننده یا گروه مورد علاقه‌اش دفاع می‌کند متوجه این نکته هم می‌شود که ارزش‌های زیبایی‌شناختی مورد قبول خودش احکام قطعی و نهایی نیستند.

چگونه می‌توان از ادعای ساده‌ی «من خوشم آمده» یعنی از داوری صرفاً ذوقی یا سلیقه‌ای، به داوری ارزشی یا داوری زیبایی‌شناختی رسید؟ به ظاهر این کار در مورد آثار کلاسیک ساده‌تر است زیرا هم **آثار مرجع*** وجود دارند و معیار و ملاک موسیقی

پیشکش آرشیو "تبرستان" به تبرستان www.tabarestan.info

دوران محسوب می‌شوند، و هم سَبک‌ها، ژانرها و قاعده‌ها مشخص و دقیق دسته‌بندی شده‌اند. این‌جا هم «استدلال‌های زیبایی‌شناختی فقط وقتی ممکن خواهند شد که با هم درون گفتمان نقادانه‌ی مشترکی قرار گیرند» [146:10]. به بیان دیگر باید درک مشترکی (یا دست‌کم آن‌چه **هرمنوتیک*** به عنوان «حدود مشترک فهم» مطرح کرده) میان افراد به وجود آمده باشد. حتا در قلمرو **گفتمان*** نقادانه‌ی مشترک، در زمینه‌ی داوری فردی متوجه می‌شویم که علت گزینش موسیقی مورد علاقه‌ی دیگران (و حتا خودمان) آسان کشف نمی‌شود. بی‌شک در این مورد عادت‌های فرهنگی (طبقاتی، آموزشی، ایدئولوژیک و غیره)، سلیقه‌ی فردی، و تمایل به متفاوت‌نمایی یا برعکس کشش به هم‌راهی با دیگران، مؤثرند. امکان ندارد که ما مجموعه‌ی رویدادها، شکل‌گیری منش‌های روانی، و پیشینه‌ی هم‌راهی عناصر فرهنگی با شکل‌گیری شخصیتی افراد را دقیقاً و در جزئیات آن‌ها بشناسیم. عوامل بی‌شماری وجود دارند که موجب ذوق و کشش به رشته‌ها، ژانرها، و آثار خاص هنری در افراد می‌شوند و فراوانی و شدت متغیّر آن‌ها و تأثیرگذاری‌ها و تعامل‌های پیچیده‌شان، مانع از شناخت دقیق‌شان می‌شوند.

www.tabarestan.info تبرستان

در موارد زیادی توجه به آثار مرجع در گزینش افراد مؤثر است. بسیاری از متخصصان موسیقی که فرهیخته و کارآزموده‌اند با آماتورها و نوآموزان در عشق به موسیقی یوهان سباستین باخ شریک‌اند، زیرا هر دو دسته متأثر از سرمشق یا آثار مرجع خاصی هستند. در شرایط فقدان این سرمشق یا «حدود مشترک فهم» تبادل‌نظر آسان نخواهد بود. دشوار بتوان به کسی که با موسیقی کلاسیک آشنا نیست و شیوه‌ی آواز خواندن در قلمرو این موسیقی را تحقیر می‌کند و خود دل‌بسته‌ی یکی از انواع موسیقی مردم‌پسند است اثبات کرد که آریایی در یک اپرای وُلفگانگ آمادئوس موتسارت باارزش‌تر از ترانه‌ی مورد علاقه‌ی او است. اگر قرار باشد که او استدلال ما را درباره‌ی ارزش زیبایی‌شناختی آریای موتسارت بپذیرد باید بسیاری از دانسته‌ها، نظام ارزشی و اعتقادی، فهم از زندگی، رویکرد به موسیقی و جای‌گاه آن در زندگی‌اش دگرگون شود. باید او در حوزه‌ی فرهنگی دیگری قرار گیرد و به زبان ساده آدم دیگری بشود. چنین کاری آسان نیست. مسئله‌ی مهم نقش و جای‌گاه موسیقی (حتا آن ترانه‌ای که ممکن است بی‌ارزش یا «بازاری» خوانده شود) در زندگی هرروزه‌ی او است. مهم این است که آیا آن ترانه به زندگی او معنا می‌دهد یا نه، در طرح‌اندازی‌های‌اش نقشی دارد یا نه. شاید

کارکرد موسیقی محبوب او بارها ژرف‌تر، تعیین‌کننده‌تر و قوی‌تر از کارکرد موسیقی کلاسیک برای شنونده‌ای باشد که صرفاً تظاهر می‌کند به آن علاقه دارد و گمان می‌برد که در این صورت آدم فرهیخته‌ای معرفی خواهد شد، امّا موسیقی در زندگی واقعی‌اش هیچ نقشی ندارد.

نظر کانت که می‌گوید ارزش هنری اثر از کارکردها و فایده‌های اجتماعی آن مستقل است، موضوع بحث‌های زیادی بوده. مسئله وابسته به رویکرد مخاطب به اثرِ هنری است. اگر کسی اپرای ***سِروا پادرونا*** یا ***پیش‌خدمت چون بانو*** (۱۷۳۳) اثر جووانّی باتّیستا پِرگولِزی را ببیند و جویای کشف حقایقی تاریخی، اجتماعی، روان‌شناختی و غیره در آن نباشد، و اپرا فقط راهی به مکاشفه‌ای درونی و مرموز بگشاید و موجب بروز احساساتی بیان‌ناشدنی و در بسیاری از موارد غیرِ ارتباطی در او شود آن‌گاه می‌توان گفت که این اثرِ هنری رها از فایده‌ها درک شده است. در مقابل، هرگاه اپرای پِرگولِزی به عنوان سندی در آموزش هنر موسیقی، یا سندی در توضیح وضعیت روانی شخصیّت‌هایی که در مرکز داستان جای دارند، یا جهت کشف هنجارهای اخلاقی سده‌ی هجدهم، یا چون سندی در کاربرد نمایشی تئاتری (نمایش‌نامه‌ی ***سِروا پادرونا*** نوشته‌ی جاکوپو آنجِلو نِلّی است و در سال ۱۷۳۴ نوشته شده) به بحث گذاشته شود، نمی‌توان گفت که داوری درباره‌ی آن رها از منافع و فایده‌ها است، و بنا به نظر کانت این دیگر داوری زیبایی‌شناختی نخواهد بود.

← **آثار مرجع؛ اصالت؛ بازنمایی.**

www.tabarestan.info تبرستان

اسطوره MYTH

← **انسان‌شناسی و موسیقی.**

اصالت AUTHENTICITY

بحث فلسفی درباره‌ی اصالت در سده‌ی نوزدهم و در آثار سورِن کی‌یِرکه‌گارد به صورت جدی مطرح شد، و جنبه‌های اصلی آن در ادبیات فلسفی آلمان (به ویژه در آثار مارتین

هایدِگِر) تدقیق شد. اصالت را به عنوان مفهومی فلسفی دشوار می‌توان تعریف کرد، و معمولاً با دقت به امر مخالف‌اش یعنی موقعیّت یا وجود غیرِ اصیل، مطرح می‌شود. از نظر هایدِگِر امکانات وجودی انسان (یا دازاین) در جهان، وقتی به هستی نمی‌اندیشد و با آن کاری ندارد بل متوجه هستندگان است، موقعیتی غیرِ اصیل است. برخی بر این باورند که موقعیّت اصیل به حقیقت مرتبط می‌شود و موقعیّت غیرِ اصیل درگیری با وضعیت‌های زندگی هرروزه است. در زیبایی‌شناسی، اصالت منش برخی از آثار هنری دانسته شده که آن‌ها را نو و مستقل می‌نمایاند. بنا به این برداشت اثر اصیل اثری است که تا زمان پدید آمدن‌اش همتا و همانند نداشته باشد.

در ادبیات موسیقی اصالت **اثرِ موسیقایی*** به معناهای زیر مطرح شده: ۱) اثری که در تمام اجزای خود ساخته‌ی آهنگ‌ساز خاصی باشد؛ ۲) اثری متعلق به فرهنگی خاص که در آن نشانه‌ای از نفوذ موسیقی اقوام و فرهنگ‌های دیگر یافت نشود، در مرحله‌ای از تاریخ جاز شماری از موسیقی‌دانان حضور نوازندگان، آهنگ‌سازان و خوانندگان سفیدپوست را نمی‌پذیرفتند و می‌گفتند جاز اصیل از شرایط و ارزش‌های زندگی سیاهان («آفریقایی ـ آمریکایی‌ها») در ایالات متّحد آمریکا ناشی شده و حضور دیگران به معنای ویرانی این هنر است، آن‌ها حتا مفهوم «موسیقی سیاه» یا «موسیقی سیاهان» را به کار می‌بردند؛ ۳) اجرای اثرِ موسیقایی با سازهای واقعی روزگار ساخته‌شدن آن و با تعداد دقیق نوازندگان و سازهایی که آهنگ‌ساز تعیین کرده، و با به کارگیری تمام شگردها و فنونی که بنا به پژوهش تاریخی و سَبک‌شناختی ثابت شده که شگردها و روش‌های رایج اجرا در زمان ساخته‌شدن اثر بوده و آهنگ‌ساز هم با آن‌ها آشنا بوده و همه را به کار می‌برد [225]. بر پایه‌ی پژوهش متن ادعا می‌شود که اجراهای اصیل به نیّت **پدیدآورنده*** نزدیک شده‌اند. این ادعا به گونه‌ای نسبی درست است. اجراهای اصیل از آثار یوهان سباستین باخ (چون کانتات‌ها) که توسط رهبران ارکستر و نوازندگان ماهری چون گوستاف لئونارد، فیلیپ هِررِوِگ، رِنه یاکوبْز، زیگیوالد کوئیجکِن، جان اِلیوت گاردینِر، فرانس بروگِن، و پاُل مک‌کریش ارائه شده‌اند، و مورد استقبال زیادی هم قرار گرفته‌اند، در تقابل با اجراهایی که پیش‌تر با تأویل‌های ناشی از موسیقی رمانتیک از این آثار ارائه می‌شدند (مثل اجراهای اتّو کِلمپِرر و هربرت فون کارایان)، به اجراهای سده‌ی هجدهم و اسناد و دست‌نوشت‌های یوهان سباستین باخ نزدیک‌ترند. در آغاز مفهوم

www.tabarestan.info

اجرای اصیل از توجه به آثار دوره‌ی باروک آغاز شد امّا امروز دوره‌های کلاسیک و رمانتیک را هم در بر گرفته است. اجراهای یاکوبْز از سمفونی‌های فرانتس یوزِف هایدِن و وُلفگانگ آمادئوس موتسارت، اجراهای بروگِن و گاردینِر از سمفونی‌های لودویگ فان بتهوون، اجرای گاردینِر از ***رومیو و جولیت*** (۱۸۳۹) اثر هکتور بِرلیوز، اجرای هِررِوگ از سمفونی شماره‌ی ۹ ***«کُرال»*** (۲۴-۱۸۲۲) اثر بتهوون و ***میسا سولمنیس*** (۲۳-۱۸۱۹) او، سمفونی‌های روبِرت شومان، و ***یک رکویم آلمانی*** (۶۸-۱۸۶۵) اثر یوهانِس برامْس، نمونه‌های خوبی از توجه به متون اصیل و دستورهای رایج در سده‌ی نوزدهم بودند که بسیاری از آن‌ها در دوره‌ی نو-رمانتی‌سیسم و روزگار مدرنیسم یعنی در طول سده‌ی بیستم نادیده گرفته شده بودند [401].

جز این‌ها در کردار موسیقایی به مفاهیم دیگری نیز برمی‌خوریم که به شکلی به مفهوم اصالت نزدیک‌اند. واژه‌ی آلمانی Urtext به معنای «متن اصلی» اصطلاحی است که برای توصیف متن منتشرشده‌ی جدیدی از یک متن قدیمی موسیقی که بدون هیچ‌گونه دگرگونی تهیه شده باشد، به کار می‌رود. گمان بر این است که چنین متنی که کم‌ترین ویراستاری بر آن اعمال شده به نیّت آهنگ‌ساز نزدیک است.

← **اثر هنری؛ اجرا؛ ارزش؛ نُت‌نگاری.**

www.tabarestan.info

اقتباس ADAPTATION

اقتباس یکی از شکل‌های آشکار بینامتنیّت* است. اقتباس، بیش‌تر انتقال اثری از یک رسانه یا ژانر به رسانه یا ژانر دیگری است، مثل نمایشی تئاتری یا رمانی که تبدیل به اپرا شود. دو نمونه‌اش اپراهای **مکبث** (۱۸۴۷) اثر جوزپّه وِردی که از نمایش‌نامه‌ی **مکبث** (۶-۱۶۰۵) ویلیام شِکسپیر اقتباس شده، و اپرای ***جنگ و صلح*** (۵۲-۱۹۴۱) اثر سِرگِی پراکوفیِف که از رمان ***جنگ و صلح*** (۵۲-۱۸۴۱) لئو تالستوی اقتباس شده است. بسیاری از اپراهای مشهور اقتباس‌هایی از رمان‌ها و نمایش‌های تئاتر هستند. در مواردی هم اقتباس به صورت تبدیل اثری در یک رسانه است، مثل اقتباس‌های فراوانی که از ***آنتیگونه‌ی*** سوفوکلس در تئاتر انجام گرفته (نمایش‌نامه‌های برتولت برِشت، ژان آنوی و دیگران). گاه اقتباس عمل یک پدیدآورنده است که اثری از کارهای خودش یا دیگری را برمی‌گزیند و آن را به اثر دیگری تبدیل می‌کند. اقتباس گاه وفادار است و دو اثر با هم

رابطه‌ی نزدیکی از نظر فُرم و محتوا دارند، مثل دو اپرای ***پلئاس و ملیزاند*** (۱۹۰۲-۱۸۹۳) اثر کلود ـ آشیل دُبوسی که به متن نمایش‌نامه‌ی ***پلئاس و ملیزاند*** (۱۸۹۲) اثر موریس مِترلینک وفادار مانده، و ***سالومه*** (۰۵-۱۹۰۳) اثر ریشارد اشتراوس که به ترجمه‌ی آلمانی نمایش‌نامه‌ی ***سالومه*** (۱۸۹۴) اثر اُسکار وایلد (که اصل آن به فرانسوی بود) وفادار است. در بسیاری از موارد امّا، فقط نکته‌هایی از دو اثر با هم شباهت دارند. در این حالت اصطلاح «اقتباس آزاد» را به کار می‌بریم، مثلاً رمان ***یولیسس*** (۱۹۲۲) اثر جیمز جویس اقتباس آزادی است از ***ادیسه‌ی*** هومِر. در موسیقی، جز اقتباسِ روایت که بیش‌تر در اپرا روی می‌دهد، **تبدیل***، **تنظیم***، و گاه حتا فُرم پیشرفت قطعه نیز شکل‌هایی از اقتباس هستند.

← **بینامتنیّت.**

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

اکسپرسیونیسم EXPRESSIONISM

اکسپرسیونیسم یکی از مکتب‌های هنر مدرن است که به یاری شکل‌شکنی، یعنی از شکل‌افتادگی چیزها و چهره‌ها و بیان اغراق‌آمیز، واقعیت‌های زشت و ناپسند را بیان می‌کند. بنیاد آن بر این باور است که هنرمند باید احساس واقعی خود را از چیزها بیان کند، و اگر جهان را زشت و نفرت‌انگیز یافت نکته را به صراحت بیان کند، و خود را ملزم به رعایت قراردادهای کهنه در بیان واقعیّت که بیش‌تر در صدد پنهان کردن زشتی‌ها و کژی‌ها هستند، نداند. اکسپرسیونیسم پیش از جنگ جهانی اوّل، نخست در مورد هنرهای دیداری به کار رفت امّا به سرعت در هنرهای متعدد دیگری چون شعر، رمان، تئاتر، سینما و موسیقی رواج یافت. شرایط ناگوار جنگ و پیامدهای آن تصویر اکسپرسیونیستی از زندگی را برداشتی دقیق می‌نمایاند. هم‌چنین رواج مفاهیمی چون ناخودآگاه، اشتیاق و سرکوب که از روان‌کاوی زیگموند فروید نتیجه می‌شدند به غنای نظری این مکتب یاری کرد.

پیشینه‌ی شکل‌شکنی به نقاشی‌های هییرونیموس بُش، ماتیاس گرونوالد (سده‌ی پانزدهم) و دمنیکُس تئوتوکوپولوس اِل‌گرکو (سده‌ی شانزدهم) می‌رسد. امّا پیش‌گام راستین شکل‌شکنی ونسان وان‌گوگ نقاش پسا-امپرسیونیست در اواخر سده‌ی نوزدهم بود. او با خطوط لرزان و رنگ‌های تند و اغراق‌شده‌ی واپسین آثارش یکی از پیشگامان

اکسپرسیونیسم شد. خود او با اشاره به تابلوی «کافه در شب» نوشته بود که این اثر «بیان ایده‌ی کافه چون مکانی است که می‌تواند آدم را از بین ببرد، و او را به جنون یا به ارتکاب جنایت بکشاند» [93:36-37]. پیشگام دیگر اِدوارد مونک نقاش نروژی بود. او در آثار متعددی از جمله در تابلوی «فریاد» (۱۸۹۳) یکی از نخستین جلوه‌های آگاهانه‌ی هنر اکسپرسیونیستی را ارائه کرده بود. «فریاد» در مجموعه‌ای از تابلوهای مونک با عنوان کلّی «انجماد زندگی» جای دارد. موضوع آن تابلوها سرکوب جنسی، تنهایی، ازخودبیگانگی و نفرت از جهان است. با دقت به آثار این دو هنرمند پیشگام متوجه می‌شویم که اکسپرسیونیسم فقط به ترسیم از شکل‌افتادگی به یاری خطوط و حجم‌ها خلاصه نمی‌شود، بل کاربرد رنگ‌ها بیرون از زمینه‌ی عادی و بیانگری متعارف، شگرد نوآورانه‌ی دیگر آن است.

www.tabarestan.info تبرستان

در آلمان دو گروه متفاوت آغازگر اکسپرسیونیسم بودند. یکی گروه Die Brücke یا «پل» بود که در سال ۱۹۰۵ پدید آمده بود. این گروه نخست در دشمنی با رئالیسم و شیوه‌های کهنه‌ی بیان، آثار نظری مهمی منتشر و خود را «پلی به هنر آینده» معرفی کرد. آثار اعضای گروه با طراحی ساده، خطوط خشن و رنگ‌های تند مشخص می‌شدند. شیوه‌ی حکاکی روی چوب آن‌ها در سال‌های پیش از جنگ جهانی اوّل شهرت یافته بود. گروه دوم Die Blauer Reiter یا «شوالیه‌ی آبی» بود که در آغاز با آثار واسیلی کاندینْسْکی و پُل کله تأثیر بیش‌تری بر فرهنگ دوران نهاد. دوران اکسپرسیونیستی آثار کله کوتاه بود، و او به سرعت راهی دیگر برگزید، امّا کاندینْسْکی با سال‌نامه‌ی نظری ***شوالیه‌ی آبی*** کار را ادامه داد. نخستین شماره‌ی آن نشریه با طرحی از کاندینْسْکی بر روی جلد و نُت‌نوشت‌هایی از آرنولد شونبِرگ مشهور است [239]. کاندینْسْکی از ۱۹۱۰ تا ۱۹۱۴ «سَبک اکسپرسیونیسم» را به بیان تجریدی پیوند زد. در همان ایام آثار فرانتس مارک و اُسکار کوکوشْکا در وین شهرت زیادی برای اکسپرسیونیست‌ها به بار آورد. تفاوت بزرگ این گروه با فوتوریسم در این نکته بود که فوتوریست‌ها متوجه علوم مدرن به عنوان راه‌گشای آینده بودند، امّا مسئله‌ی اکسپرسیونیسم نه ترسیم آینده‌ای خیالی بل «نپذیرفتنِ وضعیّت کنونی» بود. با وجود این، باید گفت که اکسپرسیونیسم نیز چندان از خیال‌پردازی دور نبود، و حتا برخی از چهره‌های اصلی آن دل‌بسته‌ی عرفان بودند. کاندینْسْکی پیرو رودُلف اشتاینِر بود و خود رساله‌ای با عنوان ***درباره‌ی معنویت در هنر***

(۱۹۲۲) نوشته بود. شونبِرگ نیز به عرفان یهودی باور داشت. او آدمی به شدت خرافاتی بود، به تعیین تقدیر با اعداد اعتقاد داشت، و از عدد سیزده می‌ترسید.

آن‌چه اسباب رونق اکسپرسیونیسم شد توجه آن به زندگی اجتماعی، بحران‌های این زندگی و از میان رفتن ارتباط‌های انسانی بود. واپسین نمایش‌نامه‌های اگوست اِستریندبِرگ چون ***سونات اشباح*** (۱۹۰۱) ***رقص مرگ*** (۱۹۰۷)، و ***به سوی دمشق*** (در سه قسمت ۱۹۰۴-۱۸۹۸) ازخود بیگانگی را نتیجه‌ی ناممکن بودن ایجاد رابطه‌ی انسانی با دیگران معرفی می‌کردند. توجه به اکسپرسیونیسم تا حدود زیادی ناشی از روحیه‌ی یأس و سرخوردگی عمیق پس از جنگ جهانی اوّل بود. نمی‌شد وانمود کرد که هیچ اتفاقی نیفتاده و به کار قدیم خود ادامه داد. آن همه مصیبت و کشتار، بروز بیماری‌ها و حضور صدها هزار معلول، همراه با فقر و تنهایی، تصوری از دوزخ می‌ساختند. انکار برداشت‌های کهنه‌ی رمانتیک از روابط انسانی، عشق، لطافت و نجابت در آثار اکسپرسیونیست‌ها واکنش به نکبت زندگی پس از جنگ بود. شعرهای گئورگ تْراکل که در جنگ کشته شده بود راهی تازه به شاعران نشان می‌داد. آثار گوتفرید بِن، رمان‌های ارنْست تولِر و راینهارت یوهانِس زورگه، نخستین نمایش‌نامه‌های برتولت بِرِشت چون ***بعل*** (۱۹۲۲)، و در ***جنگل شهر*** (۱۹۲۳)، و نمایش‌نامه‌های فرانک وِدکیند (***جعبه‌ی پاندورا***(۱۹۰۴)، فیلم‌های فریدریش ویلهلم مورنائو (***نوسفراتو، فاوست***)، گئورگ ویلهلم پابْسْت (***لولو یا جعبه‌ی پاندورا***) روبِرت وینه (***شفاخانه‌ی دکتر کالیگاری***) و فریتس لانگ (***ام، دکتر مابوزه‌ی قمارباز*** و ***وصیت‌نامه‌ی مابوزه***)، و برخی از آثار موسیقایی آلکساندر دْزْمْلینسکی، آرنولد شونبِرگ، آلبان بِرگ، پاول هیندِمیت، و کارل آمادئوس هارتْمان نمونه‌های هنر اکسپرسیونیستی هستند. اکسپرسیونیسم در دهه‌ی ۱۹۳۰ پایان گرفت امّا تأثیر آن بر هنر جهانی باقی ماند. شعرهای پاول سِلان، سینمای ژانر نوار، دوره‌ی میانی آثار اینگمار بِرگمان، و حتا نخستین رمان‌های سمیوئل بِکِت، نقاشی‌های فرنسیس بِیکن و لوسیَن فروید نشان از اکسپرسیونیسم دارند. وظیفه‌ای که اکسپرسیونیست‌ها پیش روی خود قرار داده بودند تا مخاطب را با نکبت زندگی مدرن آشنا کنند راهنمای بسیاری از هنرمندان شد.

مکتب «اکسپرسیونیسم تجریدی» در دهه‌ی ۱۹۴۰ در نیویورک پدید آمد، در حوزه‌ی هنرهای دیداری، دستورهای شبیه‌کشی و تصویرپردازی (بازسازی چیزها) را

پیشکش "آرشیو کتاب" به تبرستان www.tabarestan.info

کاملاً کنار گذاشت و کوشید تا بیان را به فُرم و رنگ خلاصه کند. نقاشان اصلی این مکتب جکسون پولاک، ویلِم دِکونینگ، و رابِرت مادِروِل بودند. اکسپرسیونیسم تجریدی شاخه‌ی مهمی از نقاشی تجریدی بود. معادل موسیقایی کاری که این نقاشان کردند تلاش در بنیان‌گذاری موسیقی **بدون تم*** بود.

می‌توان نشانه‌هایی از ادراک اکسپرسیونیستی در موسیقی را در برخی از ساخته‌های نو-رمانتیک‌ها یافت. نشانه‌هایی از آن در سمفونی‌های گوستاف مالِر یافتنی هستند، امّا شونبِرگ با **شب دگرگون** (۱۸۹۹) بیان اکسپرسیونیستی را آغاز کرد. او سپس مفهوم مرکزی اکسپرسیونیسم یعنی از شکل‌افتادگی را به سوی دگرگونی هارمونیک جهت داد. رهایی از تُنالیته‌ی کهن، **موسیقی پسا-تُنال*** و تجربه‌های آتُنال، دوازده تُنی و سِریالیسم را مطرح کرد. ***اروارتونگ*** (۱۹۰۹) اثر شونبِرگ نمونه‌ی اکسپرسیونیسم موسیقایی است. در یک مونودرام (نمایشی با یک شخصیّت که پیشینه‌ی آن به موسیقی نمایشی سده‌ی هجدهم می‌رسد) زنی در پیشرفت مبهم کابوس‌اش، معشوق خود را که یک قاتل است، می‌یابد. وضعیّت دشوار، نامتعارف و نامتعادل روانی‌ای که مشخصه‌ی تئاتر اکسپرسیونیستی بود در این اپرای کوتاه شونبِرگ تکرار شده است. غرابت هارمونیک عنصر مهمی در موسیقی شونبِرگ بود، امّا شیوه‌ی خواندن در آثار او هم تازه بود و از سوی نظریه‌پردازان سنّت‌گرا پذیرفته نمی‌شد. این شیوه از شگردهای آشنا و سنّتی خواندن آوازها دور بود و به «دکلمه» شباهت دارد. شونبِرگ نام این روش را Sprechgesang (یا آواز گفتار) گذاشته بود. در این حالت کار خواننده میان آواز خواندن و حرف زدن معمولی جای دارد. یکی از نخستین شکل‌های آواز-گفتار در اپرای ***هانسل و گرتل*** (۹۳-۱۸۹۰) اثر اِنگِلبِرت هومپِردینک یافتنی است. نوع کامل آن در ***دلقک ماه‌زده*** (۱۹۱۲) اثر شونبِرگ آمده است.

ویتسک (۲۲-۱۹۱۷) اثر بِرگ اپرای مهم و سرنمون اپراهای اکسپرسیونیستی، استوار به نمایش‌نامه‌ی **ویتسک** (۱۸۳۶) اثر گئورگ بوخنر و شاهکاری است در نمایش خشونت در روابط انسانی. اپرای ناتمام بعدی بِرگ یعنی ***لولو*** (۳۵-۱۹۲۹) به متن مهم ادبیات اکسپرسیونیستی یعنی ***جعبه‌ی پاندورا*** نوشته‌ی وِدکیند بازمی‌گردد. دو اپرای ریشارد اشتراوس ***سالومه*** (۰۵-۱۹۰۳) و ***الکترا*** (۰۸-۱۹۰۶) را نیز در مجموعه‌ی پرشمار اپراهای او اکسپرسیونیستی نامیده‌اند. موسیقی نمایشی کورت وایل و هانس

پیشکش "آرمان م. ب" به تبرستان www.tabarestan.info

آیسلِر و حتا آثاری از اریش وُلفگانگ کُرنگُلد جنبه‌های اکسپرسیونیستی دارند. موسیقی فیلم صامت ***شفاخانه‌ی دکتر کالیگاری*** اثر روبِرت وینه که پتر شِرمان در ۱۹۳۲ برای نمایش مجدد فیلم ساخت نیز مثال موسیقی اکسپرسیونیستی است. در نمایش نخست فیلم در ۱۹۲۰ موسیقی فیلم برگزیده‌ای از آثار مشهور موسیقی بود و کسی هم به آن توجه خاصی نشان نداده بود. یک سال بعد وینه و تهیه‌کننده‌ی فیلم از جوزپّه بِچّه خواستند تا برای پخش مجدد فیلم موسیقی ویژه‌ای بسازد. بِچّه در عرض یک ماه برای فیلم موسیقی متنی ساخت که در زمان نمایش مجدد فیلم مورد استقبال و ستایش قرار گرفت. بِچّه در اواخر زندگی‌اش به نویسنده‌ای سینمایی گفته بود که با موسیقی او ارج فیلم شناخته شده بود. ده سال بعد در جریان پخش جهانی فیلم به دلیلی ناروشن و مرموز به شِرمان سفارش ساختن موسیقی تازه‌ای دادند. موسیقی بِچّه آتّنال نبود امّا نوآوری‌های زیادی در زمینه‌ی هارمونی داشت و به سهم خود اثری اکسپرسیونیستی محسوب می‌شد.

www.tabarestan.info تبرستان

یک سئوال مهم پیش روی نویسندگانی که درباره‌ی اکسپرسیونیسم پژوهش می‌کنند، این است: آیا فقط آن آثاری که آگاهانه به آیین اکسپرسیونیسم تعلق دارند می‌توانند اکسپرسیونیستی خوانده شوند یا آثار دیگری که ظاهراً به آن آیین تعلق ندارند، امّا شباهت‌های زیادی با کارهای اکسپرسیونیستی دارند نیز برازنده‌ی چنین عنوانی هستند؟ ***پرسش‌های بدون پاسخ*** (۱۹۰۸) اثر چارلز آیوْز و اپرای ***سربازان*** (۶۰-۱۹۵۸) اثر بِرنْد آلویس تْسیمرمان بسیاری از مشخصه‌های آثار اکسپرسیونیستی را دارند و به سادگی می‌توانند در این دسته جای گیرند، هر چند این دو آهنگ‌ساز کار خود را اکسپرسیونیستی نمی‌دانستند.

← **بیان؛ مدرنیسم؛ موسیقی پسا-تُنال.**

امپرسیونیسم IMPRESSIONISM

امپرسیونیسم اصطلاحی در توضیح روشِ بیان خاصی در نقاشی فرانسوی دهه‌های ۱۸۶۰ تا ۱۸۹۰ بود. امپرسیونیست‌ها نه یک گروه شکل‌گرفته‌ی رسمی، بل جمعی از نقاشان بیش و کم هم‌فکر بودند که هر یک به گونه‌ای مستقل به کار خود ادامه می‌دادند امّا در اصول مهمی با هم شریک بودند، و بیش‌تر در برپایی نمایش‌گاه‌ها با یک‌دیگر

همراه می‌شدند. چهره‌های اصلی آن‌ها اِدوارد مانه، آلفرد سیسلی، کلود مونه، ادگار دگا، پی‌یر ـ اگوست رِنوار، کامیّ پیسارو، بِرت موریسو و پُل سِزان جوان بودند. شیوه‌های مورد قبول آن‌ها در کار نقاشان جوان‌تری کامل شدند، و آن‌ها نیز به سهم خود راه را بر مکتب‌های تازه‌ای گشودند. آن جوان‌ترها را به نام «پسا ـ امپرسیونیست» می‌شناسیم، و ژرژ سورا بود که برای نخستین بار از این اصطلاح یاد کرد. نقاشانی چون آنری دو تولوز ـ لوتْرِک، ونسان وان‌گوگ، پُل گوگن، آنری دوانیه روسو و سِزان در سال‌های کمال هنری‌اش از این راه رفتند.

اصطلاح «امپرسیونیسم» از عنوان پرده‌ی نقاشی مونه «تأثیر: طلوع خورشید» آمده است. اصل مهم زیبایی‌شناختی امپرسیونیسم کشف و بیان تأثیر نور بر شکل ظهور چیزها بود. انعکاس نور، تجربه‌های نورِ تخت، تنوع نورهای مختلف در یک محیط، تابش نورهای رنگین بر چیزها، دگرگونی چیزها در نورهای مختلف روز، تأثیر گرد و غبار و مه بر دیدن چیزها، از مسائل بزرگ نقاشان آن مکتب بود.

پیشکش "آرشیو م. ب" به تبرستان www.tabarestan.info

اصطلاح «امپرسیونیسم» در آغاز سده‌ی بیستم در مورد برخی از آثار موسیقایی (به ویژه آثار کلود ـ آشیل دُبوسی و دئودا سِوِراک) به کار رفت. شاید به این دلیل که این آثار توصیف چشم‌اندازهای طبیعی بودند، مثل *دریا* (۵-۱۹۰۳) اثر دُبوسی، شماری از قطعه‌های پیانوی موریس راوِل و برخی از آثار آلبر روسِل، پُل دوکا، شارل کوکلَن، و فلوران اشمیت. می‌توان برای موسیقی امپرسیونیستی پیشینه‌ی کوئینتت برای پیانو (۷۹-۱۸۷۸) اثر سزار فرانک و ***شعرهای عشق و دریا*** (۹۰-۱۸۸۲) اثر ارنست شوسون را مثال آورد. انعکاس نور که در نقاشی امپرسیونیست چنان اهمیّت داشت در موسیقی به صورت تجربه‌هایی تازه در گسترش ملودی در موومان دوم همان اثر شوسون، و در نوآوری هارمونیک در ***بعدازظهر یک فُن*** (۹۴-۱۸۹۱) اثر دُبوسی، جلوه کرد. امپرسیونیسم در موسیقی، آیینی فرانسوی معرفی می‌شود، امّا باید تأثیر آن را بر آهنگ‌سازان کشورهای دیگر نیز در نظر گرفت. ایگور استراوینْسکی در باله‌ی ***پرنده‌ی آتش*** (۱۰-۱۹۰۹)، مانوئل دِه فایا در ***شب در باغ‌های اسپانیا*** (۱۵-۱۹۱۱)، فدریکو مومپو در قطعه‌های پیانو، فردریک دِلیوس در قطعه‌های ارکستری چون ***در باغ تابستان*** (۱۹۱۶)، ***شب تابستان در رودخانه*** (۱۹۱۱)، ***شنیدن آواز نخستین بلبل بهار*** (۱۹۱۲)، چارلز ویلّی‌یر استَنفورد در ***آوازهای دریا*** (۱۹۰۴)، رَلف وأن ویلیامز در بسیاری از

آثارش، و برخی از آهنگ‌سازان آمریکایی خاصه در موسیقی فیلم، به امپرسیونیسم نزدیک شده‌اند.

← **بازنمایی؛ دوره‌بندی.**

انسان‌شناسی و موسیقی ANTHROPOLOGY AND MUSIC

لغت یونانی anthropo به معنای «انسان» در ترکیب با لغت یونانی logos به معناهای «خرد» و «شناخت»، منجر به واژه‌ی anthropology شد که در زبان‌های اروپایی رایج است، و نخست آن را بنا به معنای لغوی‌اش «پژوهش انسانیّت» می‌دانستند. ایمانوئل کانت در ***انسان‌شناسی از دیدگاهی پراگماتیک*** (۱۷۹۸) آن را «پژوهش نظام‌مند انسان» معنا کرد. مسئله‌ی کانت کشف قوه‌های شناختی و عاطفی انسانی بود.

«انسان‌شناسی» سه معنای متفاوت دارد: ۱) معنایی که در تاریخ فلسفه مهم است و پیشینه‌اش به فلسفه‌ی سده‌ی هجدهم می‌رسد، و منظور شاخه‌ای از اندیشه‌ی فلسفی است که به شناخت فرد انسان، روحیه، منش روانی، و توانایی‌های ذهنی او می‌پردازد، و تا حدودی مشابه معنای امروزی روان‌شناسی است؛ ۲) معنایی تن‌کارشناختی که با منشأ و انواع مختلف انسان سروکار دارد و به زیست‌شناسی، فیزیونومی، پزشکی، و نوروساینس نزدیک است؛ ۳) معنایی اجتماعی، که رشته‌ای علمی است و موضوع آن زندگی اجتماعی انسان، ساختارها و فرهنگ‌هایی است که دستاورد فعالیّت جمعی «انسان هوش‌مند» هستند. در زبان‌های اروپایی اصطلاح ethnology به معنای «قوم‌شناسی» نیز در مورد همین حوزه‌های پژوهش به کار می‌رود.

انسان‌شناسی به معنای سوم از دهه‌ی ۱۸۷۰ که جامعه‌شناسی در مقام یکی از رشته‌های علوم انسانی و بحثی دانشگاهی به طور جدی مطرح شد، محدود به پژوهش قبیله‌ها، ایل‌ها و به تدریج «اقوام ابتدایی» (اصطلاحی که امروز مورد انتقاد پژوهش‌گران است) شد. تفاوت جامعه‌شناسی با انسان‌شناسی در این است که جامعه‌شناسی به جوامع پیچیده، و وسیع می‌پردازد و انسان‌شناسی به جوامع کم‌جمعیت، غیرِ صنعتی، و ساده. از اواخر سده‌ی نوزدهم انسان‌شناسان راهی آفریقا، اقیانوسیه و برخی نواحی آمریکای لاتین (بیش‌تر جنگل‌های برزیل) شدند که هنوز در آن‌ها اقوام و قبیله‌هایی به صورت «اقوام ابتدایی» به سر می‌بردند، و امکان پژوهش در شیوه‌های زندگی هرروزه،

پیشکش "آرشاد ب" به تبرستان www.tabarestan.info

آداب و رسوم، باورها و اسطوره‌های آنان وجود داشت. روش‌های پژوهشی جامعه‌شناسی و انسان‌شناسی نیز با یک‌دیگر تفاوت دارند. در حالی که انسان‌شناسان ناچار از حضور در جوامع ساده هستند و باید از نزدیک به پژوهش زندگی اقوام و قبیله‌ها بپردازند، و مشاهدات حضوری و عینی آن‌ها برای دفاع از نتایجی که به دست آورده و اعلام کرده‌اند، ضروری است، جامعه‌شناسان می‌توانند بر اساس آمار، کتاب‌ها، و نتایج بررسی‌های دیگران به بحث نظری درباره‌ی جوامع مختلف بپردازند.

انسان‌شناسی ناشی از کنجکاوی در زندگی جوامع غیرِ اروپایی و شناخت امکانات مراوده با بومیان است و خاستگاه آن به سرآغاز سیاست‌های استعماری می‌رسد. موضوع‌های انسان‌شناسی متنوع‌اند: قاعده‌های زندگی اجتماعی اقوام (چون قانون‌های شکل‌گیری و تداوم مناسبات خویشاوندی، خانوادگی، ریاست، و تصمیم‌گیری)، کارکردهای گروه‌های مختلف قومی، دستاوردهای فنی، فرهنگی و هنری‌شان، و نیز آداب، مناسک و اسطوره‌های‌شان. تا آن‌جا که به هنر مربوط می‌شود انسان‌شناسی به صنایع دستی، لباس‌ها و غیره توجه داشته و توتم‌ها، ماسک‌ها و تندیس‌ها موضوع مهمی در پژوهش انسان‌شناسان بودند. از سوی دیگر توجه به اسطوره‌ها، آیین‌ها، رقص‌ها، و مناسک آیینی اقوام نیز همراه با دقتی زیبایی‌شناسانه بوده است.

پیشکش " آوای ب " به تبرستان www.tabarestan.info

انسان‌شناسان از روش‌های پژوهشی گوناگون سود جسته‌اند و نظریه‌های مختلفی ارائه کرده‌اند. بررسی در جوامع ساده سبب شد تا اِدوارد تیلور انسان‌شناس انگلیسی نظریه‌ای درباره‌ی تکامل جوامع ارائه کند که جنبه‌ی فرهنگی در آن برجسته بود. این نظریه، مردمان جوامع ساده را ابتدایی معرفی می‌کرد و راه تکامل آنان را به سوی شکل‌های پیشرفته‌تر و کامل‌تر توضیح می‌داد. برونیسلاو مالینوفسکی دیدگاهی کارکردگرا را پیش کشید و تلاش کرد تا نقش ویژه‌ی دستاوردهای فرهنگی، و شیوه‌های زندگی و آداب و رسوم را در هر جامعه دریابد. مالینوفسکی و آلفرد رادکلیف ـ براون که هر دو متأثر از آثار و روش کار امیل دورکِم بودند با تکمیل روش کارکردگرایی تأثیر زیادی بر جامعه‌شناسی گذاشتند. در ایالات متّحد آمریکا آثار روث بِندیکت و مارگارت مید به تحکیم روش کارکردگرایی منجر شدند.

از آغاز سده‌ی بیستم انسان‌شناسی به پژوهش‌های فرهنگی نزدیک‌تر شد، و گروهی از پژوهش‌گران دانشگاه‌های آمریکایی و اروپایی به تحقیق در اسطوره‌ها و مناسک اقوام

پرداختند. کتاب مهم آن روزگار **شاخه‌ی زرین** (۱۹۱۵-۱۸۹۰) جیمز جورج فریزر تأثیر زیادی بر پژوهش‌های جامعه‌شناختی و فلسفی گذاشت، و نیز توجه برخی از ادیبان و هنرشناسان بزرگ را به خود جلب کرد [۲۵] [144]، از لودویگ ویتگِنشتاین تا تی اس (تامِس استرنز) اِلیوت انبوهی از متفکران و هنرمندان با مطالعه‌ی این کتاب به اهمیّت بررسی عقاید و شیوه‌های زندگی اقوام به اصطلاح «ابتدایی» علاقه‌مند شدند. اِلیوت کتاب فریزر را به عنوان یکی از منابع منظومه‌ی شعری بزرگ‌اش **سرزمین هرز** (۱۹۲۲) معرفی کرد. امروز با پژوهش‌های تازه‌تر در زمینه‌ی انسان‌شناسی کمبودها و خطاهای فریزر دانسته شده و کتاب او دیگر آن ارج و احترام قدیم را ندارد، امّا نباید فراموش کرد که فریزر یکی از نخستین کسانی بود که اهمیّت بررسی اسطوره‌ها را برای شناخت زندگی واقعی اقوام دریافته بود، هر چند روش او در بررسی سرچشمه‌های اسطوره چندان ثابت و دقیق نبود. مثلاً او با این نظریه آغاز کرده بود که اسطوره‌ها از مراسم آیینی و مناسک مذهبی نتیجه شده‌اند، امّا جای دیگری از کتاب اسطوره‌ها را صرفاً توضیح رویدادهای طبیعی دانسته بود. رویکرد او در خیلی از موارد بیش‌تر ادبی بود تا علمی، و بازتاب شگفت‌زدگی، و عدم اطمینان او، و از سوی دیگر نتیجه‌ی لذت‌های ناشی از گزینش موضوع، پیش‌بینی‌ها و تخمین‌ها.

پیشکش "آرشام" به تبرستان www.tabarestan.info

دومین مسیر تأثیرگذاری جدی انسان‌شناسی بر هنر، ادبیات و بررسی‌های فرهنگی پیدایش آیین **ساختارگرایی*** و آثار کلود لِوی-استروس بود. لِوی-استروس با روشی تازه و مبتنی بر دستاوردهای زبان‌شناسی و تکیه بر تمایزهای دوتایی به بررسی شیوه‌های زندگی و دستاوردهای فکری و فرهنگی اقوام پرداخت. او نشان داد که شیوه‌ی فعالیّت فکری و فرهنگی انسان‌هایی که به تحقیر «انسان ابتدایی» یا «وحشی» نامیده می‌شوند تفاوتی با خردورزی و شیوه‌ی فعالیّت فکری و فرهنگی انسان مدرن ندارد، فقط مواد و ترکیب‌هایی که پیش روی آن‌ها قرار دارند با هم یکی نیستند. به گفته‌ی لِوی-استروس تبری که تیغه‌اش از سنگ ساخته شده با تبری که تیغه‌اش از فلز ساخته شده از نظر شیوه‌ی خردورزانه‌ای که به ساختن ابزار منجر می‌شود یکی هستند «فقط سنگ، آهن نیست». میان پیچیدگی ساختاری اسطوره‌های به هم پیوسته‌ی اقوام به اصطلاح «ابتدایی» و روایت‌های مدرن تفاوت در مواد پیش روی سازندگان است و نه در کارکرد ذهن آنان. اگر اصول، نظم و نظامی را که افراد قبیله‌ای در شرایط ساده‌ی زندگی هرروزه

با آن‌ها زندگی می‌کنند، بررسی کنیم کلید فهم اصول، نظم و نظام زندگی آدم‌ها در جامعه‌ی پیچیده‌ی مدرن را خواهیم یافت. به این ترتیب، قادر به شناخت بازمانده‌های آداب و رسوم، و برخی جلوه‌های زندگی فرهنگی قبیله‌ها در جوامع صنعتی معاصر نیز خواهیم بود. نتیجه‌ی این بحث ضرورت دست‌یابی به روش‌هایی مفید در شناخت اسطوره‌ها است.

در مناسبتِ میان انسان‌شناسی با هنر، ادبیات و موسیقی روش‌های قوم‌شناسی و توضیح‌های انسان‌شناختی بر زندگی اقوام جای‌گاهی مرکزی دارند. از این رو می‌توان گفت که موسیقی‌شناسی قومی تنها پژوهشی در حدّ موسیقی‌شناسی نیست، بل نقش تعیین‌کننده و مؤثری در کل بررسی‌های فرهنگی دارد. انسان‌شناسی فرهنگی (به عنوان شاخه‌ای از علم انسان‌شناسی که متوجه دستاوردهای فرهنگی قبیله‌ها به مثابه شیوه‌های راستین زندگی هرروزه‌ی آنان است) مقام ویژه‌ای یافته، و آثار انسان‌شناسانی چون کلیفورد گیرْتز به رشد قوم‌نگاری فرهنگی و درک مقام هنر در جوامع ساده، یاری کرده‌اند.

پیش‌کش "آرشیو ب" به تبرستان www.tabarestan.info

در بحث از نسبت انسان‌شناسی و موسیقی، «اسطوره» نقش مهمی دارد. ریشه‌ی واژه‌ی myth لغت یونانی muthos به معنای «گفتار»، «گزارش» و «افسانه یا گزارش روایی» است. اسطوره گزارشی روایی است و در برابر گزارش استدلالی قرار می‌گیرد. افلاطون muthos را در برابر logos یعنی گفتار استدلالی قرار می‌داد. با این که او وظیفه‌ی فیلسوف را استدلال و رعایت موازین عقلانی می‌دانست امّا اسطوره‌ها بارها به عنوان شاهد در مکالمه‌های او حاضر می‌شدند. او هم از اسطوره‌های یونانی یاد می‌کرد و هم از اسطوره‌های اقوام دیگری چون مصریان.

اسطوره معناهای مختلف دارد. معنای اصلی آن افسانه یا روایتی است که از زمان‌های دور (حتا پیش از تاریخ نوشتاری) باقی مانده، و راوی اصلی یا پدیدآورنده‌ی آن ناشناس است، و موضوع‌اش موجودات، مناسبات و سرنوشت‌های فراطبیعی است. هومِر در کتاب دهم *ایلیاد* (بند ۴۴۳) muthos را در برابر logos به دو معنای اصلی «خرد» و «کلام» قرار نداده بود. به نظر می‌رسد که او muthos را به معنای کلّی گفتار شناخته و در برابر اعمال (egon) قرار داده است. ارسطو نیز در فصل دوم از کتاب نخست **متافیزیک** اسطوره را به عنوان philomuthos با فلسفه به عنوان philosophos

یکی دانسته بود. از نظر او فیلسوفی که به اسطوره‌ها تکیه می‌کند یا از آن‌ها شاهد می‌آورد با فیلسوفی که استدلال عقلانی می‌کند تفاوت ندارد: «زیرا انسان‌ها از آغاز و هم اکنون از راه شگفتی تفلسف آغاز کردند و می‌کنند ... حتی دوستدار اساطیر نیز به یک معنا فیلسوف است زیرا اسطوره نیز از چیزهای شگفت‌انگیز برهم نهاده می‌شود» [۸:۸] [22:17-18].

اهمیّت اسطوره در شیوه‌ای است که ارزش‌ها و باورهای مشترک در فرهنگ خاصی را بیان (و به نوعی خلاصه و دقیق) می‌کند. اسطوره می‌تواند سرچشمه و جای‌گاه گروه را در جهان و رابطه‌اش را با گروه‌های دیگر نمایان کند. اسطوره‌شناسی شامل رویکردهای نظری متفاوت و متعارضی است. روان‌کاوی تحلیل اسطوره را برای شناخت روان مفید می‌داند، انسان‌شناسی آن را راهی برای شناخت ساز و کار تشکیل گروه‌ها می‌داند، و لِوی ـ استروس پژوهش در اسطوره‌ها را راه‌گشای کشف شیوه‌های کار فکری و معناسازی انسان می‌داند. او تأکید کرده که پژوهش اسطوره‌ها شیوه‌ی کار مغز انسان را در نمونه‌ای به نسبت ساده نمایان می‌کند و این می‌تواند سرنخی درباره‌ی پژوهش کار فکری انسان مدرن فراهم آورد. رولان بارت اصطلاح «اسطوره‌شناسی» را منحصر به افسانه‌های قدیمی‌ای که نمایش کار فکری انسان روزگار کهن باشند، نمی‌دانست، بل آن را در مورد پدیده‌های متنوع جامعه‌ی صنعتی مدرن هم به کار می‌برد. شماری از مقاله‌های او که بیش‌تر متوجه زندگی امروزی بودند در کتابی با عنوان ***اسطوره‌شناسی‌ها*** (۱۹۵۷) منتشر شدند [34]. او با معناهای ضمنی نشانه‌ها و ترکیب آن‌ها در پدیده‌ها سروکار داشت و کشف آن‌ها را در حکم پیشرفت بحث **نشانه‌شناسی*** می‌دانست.

بحث از رابطه‌ی موسیقی با اسطوره در آثار لِوی ـ استروس آمده است. او در ***انسان برهنه*** (۱۹۷۲) نوشته: «اثرِ موسیقایی یک اسطوره است که با صداها کُدگذاری شده و نه با واژه‌ها. اثرِ موسیقایی چون اسطوره متنی تأویل‌پذیر است، جدولی از مناسبات است که تجربه‌های واقعی را از صافی می‌گذراند و سازمان می‌دهد» [255:659-660]. رابطه‌ی اسطوره با موسیقی به شکل جالبی در فصل نخست کتاب ***پخته و خام*** (۱۹۶۴) و فصل آخر کتاب ***انسان برهنه*** از مجموعه‌ی چهار جلدی ***اسطوره‌شناسی*** کلود لِوی ـ استروس مطرح شده است. این موضوع در دو کتاب ساده‌تر و همه‌فهم‌تر آمده‌اند، اوّلی ***گفت‌وگوی لوی ـ استروس با ژرژ شاربونیه*** (۱۹۷۹) [90]، و دومی گفتارهای او در رادیوی CBC کانادا

پیشکش "آرشام ب" به تبرستان www.tabarestan.info

با عنوان ***اسطوره و معنا*** (۱۹۹۰) هستند [254:44-54] [۵۷-۶۷:۳۳]. لِوی ـ استروس معتقد است که هر اسطوره هم‌چون یک قطعه‌ی موسیقی باید در تمامیّت‌اش شناخته شود و نه در پی‌رفت روایی عناصرش. از سوی دیگر پیدایش فُرم‌های مختلف موسیقی هم‌زمان است با دوران تاریخی زوال و از بین رفتن اسطوره‌ها در فرهنگ اروپایی. موسیقی بیان سنّتی‌اش را دگرگون کرد تا کارکردهای اسطوره را بیابد. لِوی ـ استروس از ***حلقه‌ی نیبلونگ‌ها*** (۷۴-۱۸۵۳) اثر ریشارد واگنِر مثال می‌آورد. او درباره‌ی واگنِر گفته که با نبوغ موسیقایی خویش دریافته بود که موسیقی و اسطوره یکی هستند. مضمون عشق در سه نوبت اصلی که در چهار اپرای ***حلقه‌ی نیبلونگ‌ها*** تکرار می‌شود (عشق به طلا، به شمشیر و به زن) یکی است و در پایان هم طلا به دختران رود راین بازگردانده می‌شود. لِوی ـ استروس نتیجه گرفته که فُرم‌های موسیقی منبعث از اسطوره هستند.

لِوی ـ استروس در مورد رابطه‌ی موسیقی و زبان اندیشید و به این نتیجه رسید که در برابر واج‌های زبانی (که در انفراد خود معنایی ندارند و در ترکیب با هم معنا می‌یابند) می‌توان تُن‌های موسیقی (تک‌صداها یا نُت‌های مجرد) را قرار داد و آن‌ها را سُنِم (soneme، در انگلیسی toneme) نامید. این نام‌گذاری به این دلیل است که معلوم شود تُن‌ها در ترکیب با هم‌دیگر امکان‌های معنایی می‌یابند. در زبان از ترکیب هجاها، واژه‌ها نتیجه می‌شوند و از ترکیب واژه‌ها، عبارت‌ها و جمله‌ها ساخته می‌شوند. امّا در موسیقی میانجی‌ای چون واژه وجود ندارد. از ترکیب سُنِم‌ها صرفاً عبارت‌های موسیقایی یعنی عبارت‌های مِلودیک شکل می‌گیرند. از سوی دیگر در اسطوره هجاها وجود ندارند و آن‌چه معادل واژه‌ها در زبان است (که لِوی ـ استروس آن را mythem نامیده) در ترکیب با هم جمله‌ها را می‌سازند. زبان هر سه عنصر را دارد امّا موسیقی و اسطوره هر کدام یک عنصر را کم دارند. این نشانه‌ای است بر این واقعیّت که اسطوره و موسیقی هر دو از زبان برخاسته‌اند.

← **روایت؛ ساختارگرایی؛ موسیقی‌شناسی قومی.**

ایدئولوژی IDEOLOGY

واژه‌ی فرانسوی idéologie را دستوت دو تْراسی در ۱۷۹۶ برای معرفی «علمِ ایده‌ها» ساخت و مقصودش از آن علم، باخبری از این نکته بود که ایده‌ها چگونه در ذهن انسان

www.tabarestan.info تبرستان

پدید می‌آیند. امروز معنای رایج ایدئولوژی نظام یا شبه نظامی متشکل از باورها، تصویرها و ارزش‌هایی است که ما از طریق آن‌ها جهان را برای خود معنا می‌کنیم، یا درگیر فعالیت‌ها و پذیرش تعهدهای خاص (سیاسی، فرهنگی، دینی و غیره) می‌شویم. این تعریف ناکامل است و نکته‌هایی را روشن نمی‌کند، مثلاً این که چه عواملی ایدئولوژی را می‌سازند. امّا حتا بنا به این تعریف هم ما با تأثیر بازدارنده‌ی ایدئولوژی آشنا می‌شویم. علاقه یا عدم علاقه، درگیری یا عدم درگیری افراد با مسائل فرهنگی بازتاب دستگاهی از باورها، ارزش‌ها و تصویرها (یعنی ایدئولوژی) است. ایدئولوژی می‌تواند مانع از پرداختن به مسائلی شود، مهم‌تر این که می‌تواند مُهر خود را بر مسائلی که به آن‌ها پرداخته‌ایم نیز بزند. پژوهش نظری‌ای که به ظاهر مستقل از هر ارزش و بهره‌ای نمایان می‌شود تابع ایدئولوژی خاصی است. برای نمونه، تحلیل فُرمالیستی موسیقی بازتاب عقاید و باورهای خاص، و ارزش‌های مورد قبول تحلیل‌گر است.

پیشکش "آرشاویر" به تبرستان www.tabarestan.info

اگر ایدئولوژی این توانایی عظیم را دارد که یا مانع پژوهش شود یا مسیر پژوهش را تعیین کند منطقی است که بپرسیم چه کسانی بنا به چه منافعی ایدئولوژی را می‌آفرینند یا مستحکم می‌کنند. جان تامپسون حق دارد که می‌نویسد: «مطالعه‌ی ایدئولوژی ... عبارت است از مطالعه‌ی راه‌هایی که در آن معنا (یا مدلول) به کار آن می‌آید که روابط سلطه را حفظ کند» [۲۵:۱۳]. کارل مارکس در بحث از ایدئولوژی به همین نکته‌ی آخر پرداخته است. او در یادداشت‌هایی که همراه با فریدریش اِنگِلس نوشت و مشهور شده‌اند به *ایدئولوژی آلمانی* (۱۸۴۵) ایدئولوژی را نظام عقاید و باورهایی دانست که در آن حقایق امور دانسته و بیان نمی‌شود، بل باژگون می‌شود. ایدئولوژی آگاهی کاذب است و طبقه‌ی حاکم توسط نظریه‌پردازان، فیلسوفان و دانش‌مندان خود آن را می‌آفریند تا حقیقت را پنهان کند. ایدئولوژی ابزار تداوم سلطه‌ی طبقه‌ی حاکم است زیرا توده‌ها با آن فریب می‌خورند و قادر به کشف حقایق زندگی خود، و حقایق مربوط به نظام سرمایه‌داری، نمی‌شوند. از نظر مارکس عقاید حاکم در جامعه همواره عقاید طبقه‌ی حاکم هستند و این عقاید به شکل ایدئولوژیک به طبقات دیگر ارائه می‌شوند [272:59]. این معنای ایدئولوژی در مباحث موسیقی در اتحاد شوروی مطرح می‌شد، و موسیقی غربی یا به قول استالینیست‌ها «موسیقی امپریالیستی» از ابزار فرهنگی و ایدئولوژیک سلطه‌ی غرب محسوب، و باید با آن مبارزه می‌شد.

در بحث از رابطه‌ی موسیقی با ایدئولوژی می‌توان از معنای کلّی ایدئولوژی آغاز کرد و هر گونه برخورد موسیقی با «جهان عقاید» را به بحث گذاشت. امّا این بحثی گسترده و به اصطلاح بی در و پیکر است. معمولاً دامنه‌ی بحث تنگ‌تر و محدودتر می‌شود و از ارتباط موسیقی با ایدئولوژی در داخل گفتمان سیاست سخن به میان می‌آید. نمونه‌ی کاربرد ایدئولوژی به معنایی که از یک جنبه به معنای مارکسی این واژه شباهت دارد انتقاد جوزف کِرمَن از تحلیل فُرمالیستی از موسیقی است. او نوشته: «از دیدگاه ایدئولوژی حاکم، تحلیل با هدف نمایش سازمندباوری وجود دارد و سازمندباوری هدف ارزش قائل‌شدن برای شماری از آثار هنری خاص را پیش می‌کشد» [219:15]. کِرمَن نوشته که گزینش روش تحلیل فُرمالیستی خود یک کنش ایدئولوژیک است. نمونه‌ی دیگر نظر تئودور آدورنو درباره‌ی موسیقی مردم‌پسند و موسیقی جاز است که کارکرد آن‌ها را ایدئولوژیک می‌دانست و انواع آن موسیقی را «استانداردسازی و شبه فردگرایانه» می‌نامید.

www.tabarestan.info

ایدئولوژی در گزینش **آثار مرجع*** و آهنگ‌سازان بزرگ نقش مهمی دارد، هم‌چنین به پذیرش انواع موسیقی ملّی، و رواج موسیقی مردم‌پسند با عنوان «موسیقی در مقام یکی از ابزارهای شکل دادن به هویّت فرهنگی» کمک می‌کند. موسیقی در دو نمونه‌ی اصلی رژیم‌های توتالیتر سده‌ی بیستم، یعنی اتحاد شوروی و آلمان نازی وضعیّت ایدئولوژیک مهمی داشت. هر دوی این رژیم‌ها هنر و موسیقی را مبلّغ ایدئولوژی خود می‌خواستند، و در این راه سانسور و اختناق شدیدی را در فضای هنری و فرهنگی حاکم کرده بودند. از سوی دیگر، در مورد جوامع سرمایه‌داری نیز نباید نقش شرکت‌های بزرگ تولید و پخش موسیقی، و صاحبان رسانه‌های همگانی از جمله شبکه‌های ماهواره‌ای را از یاد برد که قدرت ترویج انواع موسیقی مورد نظر خود را دارند.

← **پسا-استعمارگرایی؛ موسیقی‌شناسی فمینیستی؛ سیاست و موسیقی.**

باروک BAROQUE

ریشه‌ی واژه‌ی «باروک» واژه‌ی پرتغالی barocco به معنای «مرواریدی که شکل نامتعارف دارد» است. این لغت در بیان منش شگفت‌انگیز و غریب پدیده‌ها به کار می‌رفت. باروک اصطلاحی است که هنر و موسیقی اروپایی را از اوایل سده‌ی هفدهم تا

نیمه‌ی سده‌ی هجدهم مشخص می‌کند. باروک تنها عنوان دوره‌ای موسیقایی نیست بل در هنرهای دیگر چون نقاشی، ادبیات، و معماری نیز از دوره‌ی باروک یاد می‌شود. موسیقی باروک چندان نوآورانه و در عین حال کامل بود که توصیف «عجیب و غریب» از آن در بدو پیدایش‌اش موجه به نظر می‌رسد. نخستین بار از اپرای *ایپولیت و آرسی* (۱۷۳۳) اثر ژان-فیلیپ رامو به عنوان اثری باروک نام برده شد و منظور تأکید بر جنبه‌های نامتعارف آن بود. ژان-ژاک روسو در ۱۷۶۸ موسیقی باروک را شگفت‌انگیز خواند و افزود که در آن مِلودی خشن، هارمونی نامشخص و صداها نامطبوع هستند. تقریباً همان توصیفی که در آغاز سده‌ی بیستم از موسیقی مدرن می‌شد.

ایتالیا زادگاه واقعی موسیقی باروک بود (نخست با آثار جیرولامو فرسکوبالدی در آغاز سده‌ی هفدهم و بعد با کارهای آلسّاندرو اسکارلاتّی، دومِنیکو اسکارلاتّی، جووانّی باتّیستا پِرگولِزی، آنتونیو ویوالدی، آرکانجلو کورلّی، لوئیجی بوکّرینی، فرانچسکو جِمینیانی، تومازو جووانّی آلبینونی)، امّا هلند، انگلستان، آلمان، اسپانیا و فرانسه (در آثار هاینْریش شوتس، یوهان یاکوب فروبِرگِر، هنری پِرسِل، جان داولند، تامِس تالیس، ویلیام بویس، ویلیام بِرد، مثیو لاک، جان بلوُ، دیتریش بوکستهوده، گئورگ فیلیپ تِلِمان، هاینْریش بیبِر، یوهان سباستین باخ، گئورگ فریدریش هِندِل، آندره کامپْرا، آنتونیو کالدارا، سَن‌کلومب، مارَن ماره، رامو، مارک-آنتوآن شارپانتیه، فرانسوآ کوپْرَن، ژان-آنری دآنگِلْبِرت) نیز نقش مهمی در شکل‌گیری موسیقی باروک داشتند [71].

اهمیّت دوره‌ی باروک در تاریخ نظری موسیقی عظیم است، و قابل قیاس با هیچ دوره‌ی دیگر تاریخ موسیقی نیست [31]. ما انتظام و بیان قاعده‌های بنیادین موسیقایی را مدیون نظریه‌پردازان (آهنگ‌سازان و استادان موسیقی) روزگار باروک هستیم [305]. شکل پیشرفت موومان‌ها و انواع قالب* (سونات، سمفونی، کنسرتو، سوئیت، کنسرتو گروسو و حتا قالب‌هایی در موسیقی مجلسی) در روزگار باروک ابداع شدند. کمال موسیقی مذهبی نیز به آن روزگار بازمی‌گردد، وقتی برای اوراتوریوها، پاسیون‌ها، مس‌ها و کانتات‌ها قاعده‌های ساختاری مستحکم و مؤثر تدوین می‌شدند. برخی از دعاهای کهن مسیحی و شکل‌های موسیقی مذهبی (چون استابات ماتر و لامنتوهای دینی) در دوره‌ی باروک قاعده‌مند شدند. نتیجه‌ی منطقی تمام این ابداع‌های ساختاری پیدایش اصطلاح‌های موسیقایی بود. این نکته که بخش بزرگی از اصطلاح‌های موسیقی تا امروز

پیشکش "از آسمان به زمین" طبرستان www.tabarestan.info

واژه‌هایی ایتالیایی هستند به این واقعیّت تاریخی بازمی‌گردد که در دوره‌ی باروک در ایتالیا نظریه‌ی موسیقی مورد توجه و اقبال بیش‌تری بود [54]. یوهان سباستین باخ، تِلِمان، و هِندِل از سنّت ایتالیایی آموخته بودند و دل‌بسته‌ی آن بودند. هِندِل اپراها و کانتات‌هایی به زبان ایتالیایی ساخته بود و یوهان سباستین باخ شماری اقتباس* از آثار ویوالدی و آلسّاندرو مارچلّو ساخته بود. موسیقی فرانسوی در روزگار باروک پیشرفته بود و در دو دهه‌ی اخیر مورد توجه متخصصان و شنوندگان قرار گرفته و اجرای آثاری از آهنگ‌سازانی که پیش‌تر شهرت نداشتند، اکنون با استقبال گسترده‌ای روبرو می‌شود.

اصل موسیقایی باروک این ایده‌ی مرکزی بود که موسیقی باید احساسات و عواطف شنونده را تحریک کند و او را تکان دهد و برانگیزاند [350]. آیینِ احساسات* و منش عاطفی موسیقی همراه با رعایت قاعده‌های صوری دقیق به موسیقی باروک خصلت منحصر به فردی بخشید. کمال هنری آهنگ‌سازان آن روزگار ناشی از این واقعیّت بود که احساسات و عواطفی عظیم در پس وضعیّت صوری موسیقی پنهان می‌شد. تکرار و توالی تِم‌ها، پاساژهای طولانی کادانس و تک‌نوازی سازها که گاه تکرار ریتمیک مِلودیِ نه چندان پیچیده‌ای بود موجب بروز عواطفی می‌شد که به ظاهر کاری ناممکن می‌نمود. از سوی دیگر، فُرم‌های پیچیده‌ای چون فوگ که به دلیل نظم ریاضی خود منطقاً باید مانع از بروز عاطفه و هیجان می‌شدند، عواطف شدیدی را در شنونده برمی‌انگیختند [20]. در طول سده‌ی هفدهم نظریه‌پردازان موسیقی از راه توجه به فنِ بیان* گونه‌ای توازی میانِ فنِ بیان شاعرانه با موسیقی ایجاد کردند و بیان مجازی موسیقی را تکامل دادند. بنیاد موسیقی باروک که آن را از موسیقی رنسانس جدا می‌کرد تکیه به تضادها بود. تضاد میان صداهای بلند و کوتاه (چون آثار آندره‌آ گابریلی)، تضاد میان بخش تک‌نوازی و بخش ارکستر، تضاد میان خواننده و ارکستر، و تضاد میان بخش‌های ارکستر در کنسرتوها که در دوره‌ی متأخر باروک به حدّ کمال رسید. مقدمه و تداوم مسیر یکه‌ی باس (ویولا دامور، ویولونسل و سازهای همانند آن‌ها) در پس‌زمینه که با اصطلاح basso continuo مشخص می‌شد یک ویژگی مهم رنگ‌آمیزی صداها در روزگار باروک بود. مِلودی بر این زمینه جلوه و درخششی می‌یافت که بی‌سابقه بود. در عین حال، امکان ایجاد حالت‌های متضاد در یک قطعه ساده می‌شد و آزادی دگرگونی مِلودیک، ریتمیک و

www.tabarestan.info

حتا هارمونیک افزایش می‌یافت. ابداع آریا و تفاوت آن با رسیتاتیف در موسیقی دراماتیک و اپرا محصول دوره‌ی باروک بود. اپرا با این شگردها به استقلال بیش‌تری از تئاتر دست یافت.

← **تاریخ‌نگاری موسیقی؛ دوره‌بندی؛ فُرم.**

بازنمایی REPRESENTATION

لغت لاتینی representare به معناهای «نمایندگی»، «بازنمایی» و «نمایش» بود. مفهوم «بازنمایی» به مفهوم‌های **بیان*** و بیان‌گری گره خورده است. فرض کنیم که یک نقاش تصویر درختی را ترسیم کند. اثر او بازنمایی آن درخت است، امّا هم‌چنین می‌توان گفت که اثر او بیان‌گر احساس یا برداشت او از آن درخت نیز هست.

این باور که اثرِ هنری تقلید واقعیتی خارج از خود، یا بیان‌گر حالت روحی پدیدآورنده یا بیان درگیری‌ها است، در نظریه‌های هنری فرضی قدیمی است. بازنمایی واقعیّت خارجی در اثرِ هنری را در آثار فلسفی یونان باستان mimêsis به معنای «تقلید» می‌خواندند. تقلید در زیبایی‌شناسی به بحث ارسطو در **پوئتیک** بازمی‌گردد [23:13] [۲۶:۷]. تقلید در موسیقی بیش‌تر به سه معنا می‌آید: ۱) دنباله‌روی از آهنگ‌ساز یا نوازنده‌ای دیگر و کوشش در پیروی کامل از شیوه‌ها و روش‌های کار او؛ ۲) تکرار تِم که معنایی فنی و مرتبط به فُرم است، به عنوان نمونه در فوگ این اصطلاح به کار می‌رود؛ ۳) تلاش در بازسازی و بیان صداهای خارج از متن* موسیقایی در اثر. گاه میان صداهای خارجی و صداهای متن موسیقایی شباهت آشکاری وجود دارد، چون صدای ریزش فواره‌ها در قطعه‌ی ***بازی آب در ویلا دِست*** (۱۸۶۷) اثر فرانتس لیست، یا صدای باد در **پیرگینت** (۱۸۸۸) اِدوارد گریگ. گاه لفظ «تقلید» را به عنوان بیان دقیق احساسات و حالت‌های ذهنی به کار برده‌اند که کاربردی استعاری است.

در موسیقی شکلی از **بینامتنیّت*** را «اثر تقلیدی» (Pastiche) می‌خوانند. این اصطلاح در اصل از نقد ادبی به گفتمان موسیقی وارد شده است. اصل واژه pasticcio ایتالیایی است. واژه دو معنا دارد: ۱) در سده‌های هفدهم و هجدهم به اثری گفته می‌شد که بخش‌های مختلف آن را آهنگ‌سازان متفاوتی ساخته باشند. امّا به تدریج به معنای تقلیدِ کاملاً همانند اثر دیگری به کار رفت. سوئیت ***پولچینلا*** (۱۹۲۲)، بازنگری در

www.tabarestan.info تبرستان

۱۹۴۷) اثر ایگور استراوینْسکی چنین ساخته شده، او بخش‌های مختلف آن را بر اساس تقلید از آثار مختلف جووانّی باتّیستا پِرگولِزی ساخته است؛ ۲) بنا به معنای امروزی اثری است اصیل امّا بر اساس سَبک و شیوه‌ی کار آهنگ‌ساز دیگری ساخته شده است. این تأثیرپذیری می‌تواند تعمدی باشد یا نه. موریس راوِل آثاری ساخت که آن‌ها را «به سَبکِ ...» نام داد. نمونه‌اش قطعه‌های پیانوی «به سَبک بورودین» (۱۹۱۳) و «به سَبک شابریه» (۱۹۱۳).

در هنرهای دیداری اصطلاح «بازنمایی» به جای تقلید به کار می‌رود. از نظر بیش‌تر مردم یک پرده‌ی نقاشی باید بازنمایی واقعیّت باشد. در مکتب‌های رئالیسم و ناتورالیسم منش بازنمایانه‌ی نقاشی سلطه داشت. در موسیقی امّا دفاع از منش بازنمایی هنر و کارکرد بیان‌گرانه‌ی آن دشوار است. موسیقی به ندرت بازتاب یا بازنمایی واقعیتی بیرون از متن است. موسیقیِ رئالیست وجود ندارد. برخلاف نقاشی، ادبیات، تئاتر و سینما (که با نورئالیسم ایتالیایی نمونه‌ی هنر رئالیستی سده‌ی بیستم را ارائه کرد) موسیقی بیان سرراست و بی‌میانجی واقعیّت عینی نیست. مدافعان نظریه‌ی بازنمایی معتقدند که موسیقی بیان حالت روحی آهنگ‌ساز است، امّا از این فرض نتیجه‌ی مهمی حاصل نمی‌شود، مگر این که ادعا شود اثرِ موسیقایی خوب آن است که حالت روحی آهنگ‌ساز را به شنونده منتقل کند. در این مورد هم نمی‌توانیم معیاری برای مقایسه‌ی دو حالت هنرمند و شنونده بیابیم، زیرا حتا اگر هنرمند زنده باشد و ادعایی درباره‌ی حالت‌های روحی خود در زمان ساختن اثر داشته باشد، ما معیاری برای تشخیص صدق گفته‌ی او در دست نداریم.

در این نکته که **موسیقی مطلق*** بازنمایی چیزی بیرون از خود نیست نمی‌توان شک کرد، امّا تأثیر احساسی موسیقی بر شنونده نیز قابل انکار نیست. این تأثیر عظیم بر مخاطب ناشی از چیست؟ کدام انگیزه‌ی روانی سبب می‌شود تا صداهایی که در ترکیب با هم چیزی از مسائل، معضل‌های اخلاقی و اجتماعی و حتا حالت‌های جهان خارج را به طور مستقیم بازتاب نمی‌کنند چنین تأثیر عمیقی بر شنونده بگذارند؟ وقتی می‌گوییم اثری هنری (مثلاً یک اثرِ موسیقایی) بازنمایی و بیان‌گری چیزی نیست یعنی ما با دریافت این اثر نمی‌توانیم از هیچ نظر (به یاری نشانه‌ها، منطق روایی، و عوامل دیگر) با چیزی از جهان بیرون احساس مشترک، هم‌دردی، نفرت، عشق و غیره بیابیم، و با چیزی

پیشکش "آرشیو ب" تبرستان www.tabarestan.info

یا کسی هم‌ذات‌پنداری کنیم یا خود را در موقعیتی خاص بازیابیم. پس چرا موسیقی بیش از هر هنر دیگری ما را دچار احساسات شدید و عاطفی می‌کند و به گونه‌ای رازآمیز کلید کشف آن احساسات را هم از ما دریغ می‌کند؟ راجر اسکروتون فیلسوف تحلیلی انگلیسی گفته که آن نظریه‌هایی که به ما می‌گویند اثرِ موسیقایی احساساتی ناب به ما ارزانی می‌کند و این احساسات هنوز به دنیای واقعیت‌های موجود و کنش‌های ما در جهان آغشته نشده‌اند، دیدگاهی ساده‌گرایانه و ابتدایی درباره‌ی ماهیّت و گوهر احساسات دارند [366] [۴۵:۱۵]. موسیقی مسیری یک‌طرفه نیست که جهانی احساسی را بر ما بگشاید، ما نیز نیّت‌مندانه یعنی از قصد، و با نقشه به سوی اثر موسیقی پیش می‌رویم. این مسیر دوم که گشایش ذهن ما به موسیقی است نمی‌تواند عاری از خواست‌ها و طرح‌اندازی‌های ما باشد. ما آماده‌ایم تا قطعه‌ای موسیقی تأثیر عاطفی ژرفی بر ما بگذارد. این به تجربه‌ی واقعی ما از آثار موسیقایی که پیش‌تر شنیده‌ایم، و به رویکرد ما به هنر موسیقی مربوط می‌شود.

پیشکش "آرشا" به "تبرستان" www.tabarestan.info

بحث از بازنمایی، ما را به مفهوم استقلال یا خودسامانی اثرِ موسیقایی نزدیک می‌کند. خودسامانی واژه‌ای سیاسی به معنای «حق حکومت بر خویش» است که در مورد جوامع مطرح می‌شود. در موسیقی‌شناسی جدید مفهوم خودسامانی یا استقلال اثر در تقابل با مفهوم معنا قرار می‌گیرد. باور به این که اثرِ موسیقایی بازنماییِ وفادارانه‌ی واقعیتی بیرون از خود نیست و نمی‌توان از راه این بیان‌گری در آن معنایی جست، در نقادی فُرمالیستی اهمیّت دارد. ایمانوئل کانت در ***سنجش نیروی داوری*** (۱۷۹۰) نه فقط در مورد موسیقی بل در مورد هنرهای دیگر نیز بر استقلال اثرِ هنری از مفاهیم و دستگاه‌های مفهومی تأکید داشت. او از منش رها از فایده‌ی آثار هنری یاد کرد و آن را چنین پیش کشید که پاسخ‌های زیبایی‌شناختی «آزاد» و متمایز از دیگر پاسخ‌های رایج در علوم، فلسفه، و زبان هرروزه هستند. او هم‌چنین نوشت که هدف اثرِ هنری «بی‌هدفی» است و اثر خود غایتی بدون غایت است.

مدافعان موسیقیِ مطلق بر این باور بودند که موسیقی باید از زبان و متون ادبی مستقل باشد، و این نتیجه‌ی فهم آنان از استقلال موسیقی از قلمرو معناشناختی بود. آنان از موسیقیِ سازی در برابر موسیقیِ آوازی دفاع می‌کردند و آن را موسیقیِ مطلق می‌خواندند. گئورگ ویلهلم فریدریش هِگِل هم در ***درس‌های زیبایی‌شناسی***

(۱۸۲۹-۱۸۱۸) بـر ایـن تـفاوت انگشت گـذاشت. اشـاره‌ی دیگـر بـه اسـتقلال اثـرِ موسیقایی، میل به جدایی آن از کارکردهای اجتماعی است. این نکته در میانه‌ی سده‌ی نوزدهم مطرح شد و از نخستین حرکت‌های گفتمان زیبایی‌شناسی به سوی طرح «هنر برای هنر» بود.

اِدوارد هانسْلیک یکی از نظریه‌پردازان اصلی موسیقی در سده‌ی نـوزدهم بـود کـه بحث از استقلال موسیقی را پیش کشید. او در کتاب ***دربارهٔ زیبایی موسیقی*** (۱۸۵۴) این نکته را با دقت و تفصیل مطرح کرد: «پاسخ به این پرسش که چه چیز باید به وسیله‌ی این موادِ آوایی بیان شود، ایده‌های موسیقایی خواهد بود. ایده‌ی موسیقایی در تظاهر کامل خود یک زیـبایی خـودبسنده و خـودسامان‌بخش، و هـدفی بـرای خـود است و به هیچ‌وجه وسیله‌ای یا ماده‌ای برای بازنمایی ابژه‌ای یـا بـیان‌گری احسـاس یـا مـفهوم نیست. محتوای موسیقی فُرم‌های متحرّک آوایی است» [180:28-29]. ایـن‌سان، مـوسیقی هنری خوداندیش، و نظامی خودارجاع محسوب خـواهـد شـد، و زیـبایی آن هـم یک پدیده‌ی درونی دانسته می‌شود. موسیقی به این دلیل وجود ندارد که چـیزی بـیرون از خود و فراتـر از خـود را بـیان مـی‌کند. مـحتوای مـوسیقی تِـم‌ها و تکـامل عـبارت‌های موسیقایی و در نهایت تکامل فُرم‌ها است. این همه منجر به **اثرِ موسیقایی*** می‌شوند که «برای خود» وجود دارد و هدفی «در خود» است. از نظر هانسْلیک اوج موسیقی آثـار سازی هستند. او آثار سازی یوهانِس برامْس را به عنوان نمونه‌های متعالی هنر موسیقی می‌شناخت و آن‌ها را در برابر موسیقی ریشارد واگنِر قرار می‌داد. به گمان او، واگنِر به حوزه‌هایی فراتر از موسیقی می‌اندیشید و آثاری از نظر موسیقایی بی‌ارزش می‌ساخت. هر چند در طول زندگی هانسْلیک به دیدگاه او انتقادهای زیادی شد امّا تأثیر او تا دوران مدرنیسم بی‌رقیب و انکارناپذیر باقی ماند. پس از هانسْلیک، تئودور آدورنو بر اهمیت فُرم و ساختار اثر موسیقایی تأکید کرد. او با شیوه‌ای کاملاً متفاوت از روش هانسْلیک نشان داد که اثرِ مـوسیقایی «در سـاختار خـود» تـناقض‌های مـوجود اجـتماعی را بـیان می‌کند. آدورنو به این که موسیقی را تابع یا بازتاب مکانیکی زندگی اجتماعی به شمار آوریم، انتقاد داشت، و با تأکید بر فُرم راهـی تـازه در مسـیر تـحلیل جـامعه‌شناختی از موسیقی گشود.

← **بیان؛ موسیقی توصیفی؛ معنا.**

پیشکش "آرشیو" طبرستان www.tabarestan.info

بدن BODY

تا سده‌ی نوزدهم بدن انسان در فلسفه و علوم انسانی کم‌تر مورد توجه بود، و ویژگی هر انسان معمولاً با خرد و نیروی فکری و ذهنی او تعیین می‌شد. هر چند، عوامل جسمانی (چون رنگ پوست) در تعیین هویّت آدم‌ها یا در برخی از حرفه‌های وابسته به توانایی‌های بدنی، یا در داوری‌های زیبایی‌شناختی مطرح می‌شدند، امّا این نکته در فلسفه چندان جدی دانسته نمی‌شد. پایداری فکر در برابر ناپایداری جسم و خصوصیت‌های جسمانی قرار می‌گرفت و عقلانیّت سرچشمه‌ی دانایی انگاشته می‌شد. درست است که ادراک حسی (که به هر حال ناشی از توانایی جسمانی بود) گام نخست در کسب دانایی معرفی می‌شد امّا این نکته هم پذیرفته شده بود که ادراک حسی (به خاطر محدودیت‌هایی که به یاری مثال‌های متعدد ثابت می‌شدند) در خود به جایی نخواهد رسید. آن‌چه مهم بود فهم و خردورزی درباره‌ی نتایج ادراک حسی بود. رُنه دِکارت به دوگانگی جسم و روح اعتقاد داشت و شناخت را محصول اندیشیدن می‌دانست و اندیشه را دلیلی بر اثبات هستی انسان. در فلسفه‌ی تجربی انگلستان فیلسوفانی با توجه به اهمیّت تجربه‌های جسمانی، به اهمیّت بدن اشاره‌هایی داشتند. تامِس هابْز و دیوید هیوم معتقد بودند که تجربه‌ی ما از جهان وابسته است به اعضای جسمانی ما، و ادراک حسی در شناخت جهان اهمیت انکارناپذیر دارد. امّا این بحث از نکته‌ی آغازین **متافیزیک** ارسطو فراتر نمی‌رفت [۸:۴-۳]. در میان حس‌های انسانی فقط دیدن و شنیدن مورد بحث هیوم و برخی از تجربه‌گرایان سده‌ی هجدهم قرار گرفتند. ایمانوئل کانت از یک‌سو تأکید کرد که هر دو نیروی عقلانی و حسی سبب می‌شوند که ما تجربه‌هایی از زیبایی و لذت به دست آوریم (در تقابل با نیروی ناب عقلانی در اخلاق و منش ناب جسمانی در مواردی چون مزه) و از سوی دیگر زیبایی را فقط در حدود دیدن و شنیدن مطرح کرد و سه حس دیگر را کنار گذاشت.

در میانه‌ی سده‌ی نوزدهم کارل مارکس با طرح این نکته که کار، فعالیّت و صرف انرژی جسمانی (و ترکیب آن با فعالیّت فکری) منجر به ساخته‌شدن خود انسان و محیط اجتماعی او شده، و انسان به یاری ابزار توانسته طبیعت را تغییر دهد، اهمیّت جسم را از زاویه‌ای تازه پیش کشید. در نظریه‌ی تطور انواع چارلز داروین نیز مسائل مربوط به جسم

www.tabarestan.info پخش "تبرستان" تقدیم به تبرستان

(ریخت‌شناسی اندام) اهمیّت زیادی یافتند. گرایش ماتریالیستی دوران خوانا با مباحث علوم فیزیکی و پیشرفت تکنولوژی، به سهم خود به ادراک اهمیّت وجود جسمانی انسان یاری رساند. فریدریش نیچه با توجه به این مباحث به فیزیولوژی و رانه‌های عصبی و جسمانی انسان دقیق شد. او به شیوه‌ای متفاوت از روش مارکس بر اهمیّت انسان فعال انگشت گذاشت و می‌توان او را به معنایی خاص یک پراگماتیست محسوب کرد. رشد پراگماتیسم در ایالات متّحد آمریکا به بحث از تجربه‌ی عملی انسان و این که انسان صرفاً در گیرودار فعالیت‌های‌اش می‌تواند جهان را بشناسد و معنا کند، پر و بال داد. این نکته مطرح شد که اطلاع از مواد و روابط، تابع شکل کاربرد نیروهای جسمانی انسان است. این پیش‌نهاده‌ی پراگماتیستی به شکلی دیگر در پدیدارشناسی هم مطرح شد و مارتین هایدِگِر با طرح واقع‌بودگی و بعد با دو مفهوم اصلی فلسفه‌اش یعنی «حاضر در دست» و «آماده در دست» در کتاب **هستی و زمان** (۱۹۲۷)، بحث را پیش برد. او نشان داد که ما جهان را برخلاف نظر دِکارت صرفاً از طریق تعمق و اندیشه نمی‌شناسیم بل شناخت به درگیری‌ها و طرح‌اندازی‌های عملی ما وابسته است. ما هنگامی که در عمل به مانع برمی‌خوریم به شناخت بیش‌تر نائل می‌آییم. این بحث به شکل دقیقی در فلسفه‌ی موریس مرلوپونتی دنبال شد. از سوی دیگر، در روان‌کاوی نیز (خاصه در آثار زیگموند فروید) بدن سرچشمه‌ی تجربه‌های زیسته و لذت‌ها دانسته شد. رانه که با غریزه تفاوت دارد، برای شکل دادن به خواست و لذت سرچشمه‌ای جسمانی دارد. لذت پیش از هر چیز جسمانی، غریزی، و بعد فکرشده است. در نخستین آثار ژاک لاکان کشف بدن خویشتن در مرحله‌ی آینه‌ای و ورود به دنیای نمادین در کودکی، دستاورد نظری مهم این روان‌کاو شد. بدن در هنرهای مختلفی اهمیّت تعیین‌کننده دارد. رقص مثالی است که فوراً به ذهن می‌آید. حضور جسمانی بازی‌گران تئاتر و اپرا گونه‌ای تجلی و هاله‌ی رازآمیز و گاه اروتیک به نمایش می‌بخشد. در نقاشی، سینما، عکاسی و مجسمه‌سازی بدن انسان موقعیّت نشانه‌ای تازه‌ای می‌یابد، و در ادبیات روایی گاه با دقت توصیف می‌شود، چون توصیف راوی در ***جست‌وجوی زمان از دست‌رفته*** (۱۹۲۷-۱۹۱۳) اثر مارسِل پروست از بدن آلبرتین.

موسیقی‌شناسی به جسم انسان توجه دارد. اهمیّت بدن در تئاتر و رقص که هر دو از هنرهای شکل‌دهنده‌ی اپرا هستند موسیقی‌شناس را وادار به تأمل می‌کند. مسئله‌ی مهم

www.tabarestan.info

دیگر توانایی جسمانی اجراکنندگان موسیقی در خواندن یا نواختن سازهای موسیقی است. شیوه‌ی نشستن و نفس کشیدن پیانیست، و توانایی جسمانی نوازندگان سازهای زهی و قدرت آن‌ها در حرکت دادن دست‌ها و انگشت‌ها، و قدرت تنفسی نوازندگان سازهای بادی در اجرای قطعه‌ها اهمیّت انکارناپذیری دارند. در خواندن آوازها نیز توانایی تنفسی و جسمانی مطرح می‌شود. بافتار صدا چیزی جز وضعیّت فیزیولوژیک تارهای صوتی نیست. تمرین خواندن و نواختن شباهت زیادی به تمرین‌های ورزشی دارد.

پیانیست مشهور آلفرد برِندل در خاطرات‌اش نوشته که پیانیست‌ها در جریان نواختن متوجه می‌شوند که برخی صداها صرفاً ناشی از برخورد انگشت پیانیست با کلیدها نیستند بل به حرکت‌های جسمانی دیگر پیانیست هم مرتبط‌اند و شیوه‌ی اجرا، یعنی حالتی رقص‌مانند، به آن صداها معنا می‌دهد. برِندل افزوده که حرکت پیانیست حالت کانتبیله را می‌سازد [67:31]. او جای دیگری در خاطرات‌اش نوشته که می‌توان مثال‌های فراوانی یافت که نمایش امور با اداها و ژست‌های پیانیست ساخته می‌شود و امری ضروری است. در پایان سونات برای پیانو در سی مینور (۵۳-۱۸۵۲) اثر فرانتس لیست پیش از سه آکورد پیانیسیمو در سی ماژور، کرشندویی در یک آکورد وجود دارد که تنها می‌تواند به شکل جسمانی یعنی با حرکت‌های بدن «نمایش داده شود» [67:214]. گفته‌ی برِندل شاید پاسخی به این پرسش تماشاگران عادی فراهم آورد که چرا نوازندگان و به ویژه پیانیست‌ها این همه ژست و ادا دارند. آیا این حرکت‌هایی که به نظر اغراق‌آمیز می‌آیند ضرورت دارند یا نمایشی هستند؟ با توجه به بحث برِندل متوجه می‌شویم که این حالت‌ها در اکثر موارد نه فقط ناخودآگاهانه‌اند بل برای پیدایش اجرای دلخواه پیانیست ضرورت دارند.

چارلز رُزِن پیانیست و نویسنده‌ی کتاب ***نُت‌های پیانو*** (۲۰۰۴) را با بحث از بدن پیانیست آغاز کرده است. او نشان داده که وضعیّت جسمانی آرمانی و نهایی‌ای برای پیانیست‌ها وجود ندارد. هرکس خودش را با وضعیت‌های ممکن برای خود منطبق می‌کند. یوزِف هوفمان چندان دست‌های کوچکی داشت که نمی‌توانست یک اُکتاو را هم بپوشاند، از این‌رو شرکت «اشتینوِی» برای او پیانویی خاص ساخته بود. دست‌های سِرگِی راخْمانینوف، رودُلف سِرکین و اسویاتُسلاو ریختِر بیش از حدّ بزرگ بودند.

www.tabarestan.info

انگشت‌های ولادیمیر هوروویتْس به شکل باورنکردنی کشیده بودند. رابِرت کاسادِسوس، برعکس، چندان انگشت‌های ریز و کوتاهی داشت که میان کلیدهای سیاه گم می‌شدند! رُزِن از این همه نتیجه گرفته: «چیزی به نام دست آرمانی پیانیست وجود ندارد» [345:2].

جدا کردن درک موسیقی از حرکت‌ها و فعالیت‌های نوازندگان و خوانندگان ممکن نیست. استقبال روزافزون از آن دسته از فیلم‌های دی‌وی‌دی که از کنسرت‌ها تهیه شده‌اند بدون دلیل نیست. در مواردی، دیدن اجراکنندگان، فهم موسیقی را دقیق‌تر می‌کند. رولان بارت در بیش‌تر نوشته‌های خود متوجه بدن بود. او در مقاله‌ی «ذره‌های صدا» موسیقیِ آوازی را در مرکز بحث قرار داد. او نوشت صدا ما را متوجه جسمی می‌کند که از هویّت خواننده و از شخصیّت مدنی او جدا است. جسم به سان دانه‌هایی ریز یا ذره‌هایی همراه با صدای آوازخوان وجود دارد. بارت به دنبال ژولیا کریستِوا میان منش مادی و جسمانی صدا و قاعده‌های موسیقایی و نیز دستورِزبانی که آواز در محدوده‌ی آن خوانده می‌شود تفاوت قائل شد. با این تفاوت اهمیّت ذره‌های صدا دانسته می‌شود. صدایی وابسته به بدن (حضور مادی انسان) که در ساحتی دیگر باید با قاعده‌های زبان، و هنر موسیقی (که خود به وسیله‌ی جامعه ساختار می‌یابند) هم‌راهی کند. برای نمایش این دو جنبه‌ی صدا بارت از شیوه‌ی خوانندگی تنور مشهور آلمانی دیتریش فیشر دیسکا انتقاد کرد. به گمان بارت صدای فیشر دیسکا فقط از هوایی که از ریه به دهان می‌رسد شکل می‌گیرد و فاقد منش جسمانی دیگری است. گویی این صدا ارتباطی به زبان، حنجره، دندان‌ها، غده‌های مخاطی و دماغ او ندارد، و فاقد ذره‌هایی است که از بدن خبر می‌دهند، و در نتیجه به صدایی غیرِ انسانی شبیه می‌شود. بارت در مقاله‌ی دیگری با عنوان *Rasch* از قطعه‌ی پیانوی *کریسلریانا* (۱۸۳۸) اثر روبِرت شومان یاد کرد. به نظر بارت در عبارت‌های موسیقایی این اثر، دگرگونی‌های ریتم و جابه‌جایی تِم‌های‌اش می‌توان نشانه‌هایی از بدن آهنگ‌ساز را بازیافت. گویی عضلات او می‌خواهند به صدا درآیند و چیزی بگویند. این اثر شومان «بدن است که در وضعیّت موسیقایی قرار گرفته است».

نکته‌ی دیگری که بدن انسان را در بحث موسیقی‌شناسان مطرح می‌کند نتیجه‌ی مباحثی است که درباره‌ی بدن زنانه در پژوهش‌های ادبی و سینمایی مطرح شده است.

www.tabarestan.info تبرستان

شماری از نویسندگان فمینیست این نکته را پیش کشیده‌اند که نگاه به بدن در هنرها نگاه مردانه است [418:66-67]. در سینما جسم زن ابژه‌ی جنسی است و مرد سوژه است [297:6-18]. لاورنس کریمِر این بحث را در حوزه‌ی موسیقی پیش برد، و مثال‌های مورد بررسی او موسیقی سده‌ی نوزدهم بودند، و از آثاری چون ***سمفونی فاوست*** (۵۶-۱۸۵۵) اثر لیست در کتاب ***موسیقی هم‌چون کرداری فرهنگی*** ۱۹۰۰-۱۸۰۰ (۱۹۹۳) [231]، و اپرای ***سالومه*** (۰۵-۱۹۰۳) اثر ریشارد اشتراوس در مقاله‌ی «عقده‌ی سالومه» (۱۹۹۰) [228]، و اپرای ***الکترا*** (۰۸-۱۹۰۶) اثر اشتراوس در مقاله‌ی «فانتزی پایان سده» (۱۹۹۳) [230] بحث کرد. کریمِر نوشته که برای مرد سده‌ی نوزدهمی لذت جنسی دیدن و چشم‌چرانی در حکم پیش‌لذت (به معنایی که فروید مطرح کرده) بود. موسیقی در اپرای ***سالومه*** نگاه مردسالارانه و پدرسالارانه است، ترکیبی از خواهش جنسی و خواست قدرت، و میل به سالاری بر دیگران. در ***الکترا*** خواست و میل سرکوب‌شده‌ی مردانه همراه می‌شود با زن‌بیزاری و با نفرت و خشونتی که ناشی از ممنوعیت‌ها و ناتوانی‌ها هستند.

← **روان‌شناسی و موسیقی؛ موسیقی‌شناسی فمینیستی؛ موسیقی عاشقانه.**

پیشکش "آرشاب بی" به طبرستان www.tabarestan.info

بدون تِم ATHÉMATIQUE

واژه‌ی فرانسوی thème در فارسی بیش‌تر به صورت «تِم» به کار می‌رود، هر چند گاه از «درون‌مایه» و «مضمون» هم استفاده می‌کنند که این برابرها دست‌کم در گفتمان موسیقی دقیق نیستند. تِم به معنای موضوع یا ایده‌ی اصلی‌ای است که در جریان پیشرفت گفتار یا متن نوشتاری تکامل می‌یابد. از لفظ «تِم» در بحث از قطعه‌های موسیقایی، اپراها، پرده‌های نقاشی، عکس‌ها، آثار گرافیک، نمایش‌های تئاتری، و فیلم‌های سینمایی نیز استفاده می‌کنند. در موسیقی، ملودی مجموعه‌ی مشخصی از صداها (Tune) یا تُن‌ها است که طول و نیز کشش یا دیرند (Duration) آن‌ها با هم تفاوت دارند. مِلودی از melos یونانی به معنای «صدا» می‌آید، و زمانی که در جریان پیشرفت قطعه‌ی موسیقی گسترش یابد به آن تِم می‌گوییم [192:110]. هر تِم تمپوی خاصی دارد که همان جنبه‌ی دیرندی صداها و سکوت‌ها است. واژه‌ی فرانسوی thèmatique به معنای متن یا اثری است که یک یا چند تِم مشخص و فهم‌پذیر داشته باشد. در ادبیات موسیقایی سده‌ی

هفدهم اصطلاح «تِماتیک» به معنای «قطعه‌ای موسیقی که تِم‌های مرتبط به هم دارد» به کار می‌رفت، امّا در سده‌ی هجدهم به تدریج اصطلاح «مِلودیک» جانشین آن شد. تا اواخر سده‌ی نوزدهم هیچ تصوری از قطعه‌ای موسیقی که فاقد تِم یا مِلودی باشد، وجود نداشت.

موسیقیِ بدون تِم را «آتِماتیک» می‌گویند. اصطلاح «آتِماتیسم» در اوایل سده‌ی بیستم به کار رفت و به نوعی موسیقی اشاره داشت که در آن نتوان هیچ ارجاعی به عناصر یک تِم یا مِلودی مشخصی یافت. در سرودهای گِرگوریایی سده‌های میانه، در موارد معدودی، یک قطعه‌ی موسیقی بدون تِم یا مِلودی پیش می‌رفت و تبدیل به ریتمی تکراری می‌شد، ولی از دوران رنسانس تا روزگار **پسا-رمانتی‌سیسم*** مِلودی یکی از عناصر پایه‌ای قطعه‌ی موسیقی به‌حساب آمد. در نمونه‌هایی از موسیقی سده‌ی بیستم تِم غایب شد. یکی از موارد مهم آن نخستین تجربه‌های موسیقی **پسا-تُنال*** آرنولد شونبِرگ بودند. شونبِرگ در تکامل کارش به سِریالیسم رسید و آن‌جا گاه سِری‌ها را چنان نظم داد که تِم خاصی بسازند، امّا وِبِرن آن‌ها را چنان به کار برد که هیچ نشانی از تِم مشخصی نتوان یافت [61:281-337]. در **مینی‌مالیسم*** هم گاه به دلیل تبدیل تمپوها تصوری از تِم ایجاد نمی‌شود. موسیقی **جاز*** نیز گاه تبدیل به ریتم ناب می‌شود. در موسیقی قومی نیز موارد نادری از موسیقی بدون تِم یا دست‌کم عناصری از آن (به صورت تکرار ریتم) وجود دارد. قطعه‌های بدون تِم لزوماً نباید کوتاه باشند امّا بیش‌تر کوتاه‌اند.

← فُرم.

www.tabarestan.info پیشکش "آرش م. ب" به تبرستان

بیان EXPRESSION

در زیبایی‌شناسی بیان‌گری را همراه با نظریه‌ای می‌شناسند که بنا به آن ذهن انسان واقعیّت خارجی را از طریق فراشد مرحله‌بندی‌شده‌ای درک می‌کند و توانایی توصیف زبانی آن را دارد. مفهوم بیان‌گری به مفهوم **بازنمایی*** پیوسته است.

در موسیقی، «بیان» اصطلاحی است که کیفیّت توضیحی قطعه‌ای موسیقی یا اجرای آن را نمایان می‌کند. اگر موسیقی اشاره‌ای به حالت، احساس، موقعیّت یا امر مشخصی داشته باشد آن را «بیان‌گر» می‌خوانند. هم‌چنین علائم روشن‌گر دینامیک یا تِمپوی اثر را

گاه «علائم بیانی» می‌نامند. کلود ـ آشیل دُبوسی در نُت‌نوشت برخی از پرلودهای خود دستور «خیلی عمیق» را نوشته است. گاه نواختن بیان‌گرانه را با نواختن عاطفی به یک معنا می‌دانند. تمپو، ریتم، زیرایی صداها، طنین، و در بسیاری از موارد تِم‌ها و مِلودی‌ها حالت‌های بیان‌گر می‌یابند. آن‌ها حتا تبدیل به کُد می‌شوند یعنی تمام شنوندگان از آن‌ها یک برداشت دارند.

پرسش اصلی درباره‌ی نظریه‌ی «موسیقی چون بیان‌گرِ احساس» این است: این‌جا مقصود از بیان‌گری چیست؟ آیا آهنگ‌ساز احساس خود را از صدا به علائم گرافیک ترجمه کرده و بعد این علائم را به اجراکننده منتقل می‌کند، و او هم در جریان نواختن این احساس را دوباره به صداها ترجمه کرده، و سرانجام شنونده این صداها را به احساس ترجمه می‌کند؟ آیا قطعه‌ی موسیقی وسیله‌ی اشتراک آهنگ‌ساز، اجراکننده، و شنونده در یک احساس می‌شود؟ چنین برداشتی مکانیکی و ساده‌گرایانه است. این ترجمه‌ی احساس به نُت و نُت به صدا و صدا به احساس از چه طریق ممکن می‌شود؟ کُدها؟ در این صورت باید پرسید که این کُدها به ماهیّت صدا و شنوایی مرتبطاند یا قراردادی هستند؟ آیا موسیقی تقلید است یا زبانی خاص خود دارد؟ این پرسش‌ها که در بنیان خود فلسفی هستند سبب می‌شوند که ما درباره‌ی نظریه‌ی «موسیقی هم‌چون بیان‌گری» مقاومت کنیم. برای درک دلایل نظری این مقاومت باید به انتقادهایی که از بازنمایی در موسیقی مطرح شده‌اند توجه کنیم. نظریه‌ی «سَبک بیان‌گر» که پیشینه‌ی آن به روزگار باروک می‌رسد، گونه‌ای پیش‌گویی نقشی است که رمانتیک‌ها برای **موسیقی برنامه‌ای*** قائل بودند.

آهنگ‌سازان در طول زمان نسبت به توصیه‌ها و راهنمایی‌های نوازندگان در جهت بیان دقیق خواست خود علاقه نشان دادند و از علائم و حتا توضیح‌هایی در پیکر عبارت‌های زبانی سود جستند. آهنگ‌سازان باروک نسبت به شیوه‌ی بیان‌گری آثارشان چندان حساس نبودند. آن‌ها از نشانه‌های مربوط به راهنمایی دینامیک یا تمپو سود نمی‌جستند. در دوران کلاسیک مسئله جدی‌تر شد، و علائم و توضیح‌هایی که به عنوان راهنمای نوازندگان ارائه می‌شدند مفصل‌تر و پیچیده‌تر شدند. در موسیقی رمانتیک مسئله به اوج خود رسید. پیوتْر چایکوفْسکی در پایان سمفونی شماره‌ی ۶ «*رقت‌بار*» (۱۸۹۳) برای پنج میزان علامتی گذاشته که نشان‌دهنده‌ی نوع کرشندو است، از یک *p* به *pppppp*. در

www.tabarestan.info پیشکش "آرمان" به تبرستان

سده‌ی بیستم برخی از آهنگ‌سازان لازم دانستند که در آغاز نُت‌نویسی مقدمه‌ای گاه مفصل در توضیح شیوه‌های بیان بنویسند. آن‌ها حتا علامت‌های تازه‌ای برای بیان دقیق ابداع کردند.

← **اکسپرسیونیسم؛ بازنمایی؛ موسیقی توصیفی.**

بینامتنیّت INTERTEXTUALITY

مفهوم بینامتنیّت در آثار پسا-ساختارگرایان به این معنا مطرح شد که هر متن* از طریق رابطه‌ای که با متون دیگر می‌یابد ساخته و فهمیده می‌شود. این اصطلاح را نخستین بار ژولیا کریستِوا در مقاله‌ی «واژه، دیالوگ و رمان» (۱۹۶۷) پیش کشید [236:82-113]. او نشان داد که هر متن نظامی بسته، مستقل و خودبسنده نیست، بل پیوندهایی محکم با متون دیگر دارد تا جایی که حتا می‌توان گفت «از متون دیگر ساخته شده است». مخاطبی که هدف او کشف معناهای متن باشد هنگام دریافت متن باید بتواند نسبت آن را با متن‌های دیگر کشف کند. گاه پدیدآورنده خود در این مورد به شکلی توضیح داده است، امّا در موارد زیادی هم یا نکته بر خود پدیدآورنده معلوم نبوده و او ناآگاهانه متن خود را با متون دیگر مرتبط کرده، یا به دلایلی در این مورد توضیحی نداده است [17]. نکته‌ی مهم در بحث از بینامتنیّت این است که تأویل مخاطب از اثر هنری بستگی به تشخیص و درک او از وابستگی آن اثر به آثار دیگر دارد.

پیشکش " آرش م. ب " به البرزستان www.elbarez.info

در مورد موسیقی می‌توان گفت که کنش شنیدن اثری موسیقایی همراه با علائمی از متن‌های موسیقایی‌ای است که در لحظه‌ی شنیدن قطعه آن‌ها را به طور مشخص و به وضوح نمی‌شنویم. ما همیشه در معرض درک تشابه یا تفاوت قرار داریم، یعنی در شنیدن یک اثر موسیقایی تِم‌ها، عبارت‌ها یا حالت‌هایی از قطعه‌های دیگر را که پیش‌تر آن‌ها را شنیده‌ایم، به یاد می‌آوریم. کشف شباهت‌ها توسط شنونده مهم است، امّا بینامتنیّت فراتر از شباهت‌های تصادفی می‌رود و ادعای‌اش این است که چیزی به عنوان متن موسیقایی اصیل و مستقل که ارتباطی به قطعه‌های دیگر نداشته باشد، اساساً وجود ندارد.

رابطه‌ی بینامتنی گاه آشکار است و اعلام می‌شود. در موسیقی‌شناسی **اقتباس***، **تبدیل***، **تأثیر***، **تنظیم***، و **واگویه*** شکل‌هایی از بینامتنیّت آشکار هستند. امّا بینامتنیّت

همواره آشکار نیست، و گاه رابطه‌ی دو متن با هم (خاصه اگر به دو رشته‌ی متفاوت هنری متعلق باشند) آسان کشف نمی‌شود. نمونه‌اش تِم اصلی کُرال O Haupt voll Blut und Wunden در ***پاسیون متای قدیس*** (۱۷۲۷) اثر یوهان سباستین باخ که تقلیدی است از آواز دینی Mein Gmüth is mir verwirret (۱۶۰۸) اثر هانس لئو هاسلِر. گاه پدیدآورنده از این رابطه یاد کرده، و کار کشف مناسبت بینامتنی آسان است. نمونه‌ی آن اوراتوریوی ***کودک دوران ما*** (۴۱-۱۹۳۹) اثر مایکِل تیپِت است با اشاره‌هایی دقیق به اوراتوریوی **مسیح موعود** (۱۷۴۲) گئورگ فریدریش هِندِل، در حالی که متن آن ارجاعی است به شعرهای تی اس (تامِس استرنز) اِلیوت و آثار کارل گوستاف یونگ.

در موسیقیِ اواخر سده‌ی بیستم تکیه‌ی هر متن به متون دیگر امری ناگزیر دانسته شد. بسیاری از آهنگ‌سازان انواع نسبت‌های بینامتنی را آگاهانه به کار بردند. به عنوان نمونه، ***سمفونیا*** (۱۹۶۸) اثر لوچانو بِریو متنی است که آگاهانه تکیه به آثاری دیگر دارد. موومان مرکزی آن یعنی موومان سوم استوار است به اسکرتسوی سمفونی شماره‌ی ۲ «***رستاخیز***» (۹۴-۱۸۸۸) اثر گوستاف مالِر. نمونه‌ی دیگر ***استله*** (۱۹۹۴) اثر جُرج کورتاگ است، اثری برای ارکستر بزرگ که به سفارش کلودیو آبّادو برای ارکستر فیلارمونیک برلین ساخته شده و در آن واگویه‌هایی از بتهوون، بروکنر آمده است. آلفرد اشنیتکه از راهی دیگر بینامتنیّت را به کار گرفت، برای او **فُرم*** پیشرفت اثر مهم است و نه مِلودی‌ها. تریو برای سازهای زهی (۱۹۸۵)، یکی از آثار مشهور او نمونه‌ی خوبی است زیرا به مناسبت صدمین سال‌گشت تولد آلبان بِرگ ساخته شده و از یک‌سو اشاره‌های آشکاری به موسیقی بِرگ دارد، و از سوی دیگر یادآور لحن مرثیه‌سرای تریو برای پیانو شماره‌ی ۲ (۱۹۴۴) اثر دمیتری شاستاکوویچ است.

← **اقتباس؛ اثر موسیقایی؛ تأثیر؛ تبدیل؛ تنظیم؛ متن؛ واگویه.**

پدیدآورنده AUTHOR

پدیدآورنده معادل «سازنده»، کسی است که چیزی را ایجاد می‌کند، و در بحث زیبایی‌شناسی، کسی که اثری فکری یا هنری به جود می‌آورد. آهنگ‌ساز پدیدآورنده‌ی اصلی اثرِ موسیقایی است. تا آغاز دهه‌ی ۱۳۴۰ شمسی (دهه‌ی ۱۹۶۰ میلادی) در زبان فارسی اثرِ موسیقایی «تصنیف» و آهنگ‌ساز «مصنّف» خوانده می‌شدند.

www.tabarestan.info پیشکش "آرشاویر" به تبرستان

به طور کلّی در زیبایی‌شناسی سده‌ی نوزدهم و به طور خاص در هرمنوتیکِ رمانتیک و آثار ویلهلم دیلتای، معنای اثر را محصول ذهنیّت یک پدیدآورنده می‌دانستند. هدف تأویل هم کشف نیّت یا مقصود پدیدآورنده معرفی می‌شد. در نظریه‌های نقادی سده‌ی بیستم (از فُرمالیست‌های روسی تا ناقدان نقد نو، ساختارگرایان، پسا-ساختارگرایان و پیروان هرمنوتیک مدرن) نیّت پدیدآورنده در تشخیص معنای اثر بی‌اهمیّت انگاشته شد، و معنا وابسته به یکی یا ترکیبی از این سه عامل معرفی شد: ۱) ساختار و فُرم اثر که به یاری کشف دلالت کُدها، قانون‌های ژانر و غیره تشخیص داده می‌شود؛ ۲) سَبک و روشِ بیان اثر که دو جنبه‌ی تاریخی و فردی دارد؛ ۳) تأویل مخاطب. در توضیح آن‌چه رولان بارت «مرگ مؤلف» خوانده می‌توان گفت که کشف نیّت پدیدآورنده ممکن نیست، او متأثر از رانه‌های ناخودآگاه اثری را می‌آفریند، و اثر تابع قاعده‌های بیان و زبان است و پدیدآورنده در موارد زیادی نادانسته تسلیم این قاعده‌ها می‌شود. تازه این پرسش هم مطرح است که آیا یک متن* یا یک اثر معنایی یکه، ذاتی، همیشگی و دگرگون‌ناشدنی دارد یا نه؟ اگر پاسخ منفی باشد در این صورت چگونه می‌توان معنایی یکه را از طریق ذهنیّت و نیّت پدیدآورنده به اثر نسبت داد؟ بسیاری از نظریه‌پردازان هنر امروز فرض معنای یکه‌ی اثر را نادرست می‌داند. آنان یادآور می‌شوند که هر اثر بنا به افق دلالت‌های دورانی که در آن دریافت، تأویل و بررسی می‌شود معناهایی تازه می‌یابد، و به همین دلیل بحث از معنای یکه‌ی اثر نادرست است. از سوی دیگر، دو نکته مطرح می‌شوند: ۱) در موارد زیادی کشف نیّت مؤلف اثر ممکن نیست و ما اطلاع زندگی‌نامه‌ای، تاریخی و روان‌شناسانه‌ی چندانی از مؤلف در دست نداریم؛ ۲) بسیاری از آثار بزرگ تاریخ هنر پدیدآورنده‌ی شناخته‌شده‌ای ندارند. آیا باید بپذیریم که آن‌ها تا ابد معنایی برای کسی ندارند چون نیّت مؤلف‌شان آشکارشدنی نیست؟

در موسیقی‌شناسی معمولاً پدیدآورنده‌ی اثر را آهنگ‌ساز می‌دانند. امّا گرایشی هم وجود دارد که معنایی کلّی‌تری از پدیدآورنده را پیش می‌کشد. نخست به این نکته دقت کنیم که به طور معمول پدیدآورنده یک فرد است. همه می‌دانند که لودویگ فان بتهوون سه کوارتت زهی اپوس ۵۹ *«رازومووفسکی»* (۰۶-۱۸۰۵) را ساخته است. این کوارتت‌های زهی از نظر حقوقی و در یاد از نام سازنده یا پدیدآورنده‌اش در تمام دانش‌نامه‌ها متعلق به بتهوون هستند. امّا اشخاص دیگری هم در پیدایش این سه اثر

www.tabarestan.info

نقش داشته‌اند، ازجمله شاهزاده‌ی روسی کنت آندری رازوموفْسْکی که کوارتت‌های زهی را سفارش داد و تحویل گرفت، و چه بسا دوستان نوازنده‌ای که به آهنگ‌ساز نظر مشورتی دادند. در مواردی ناقدان هم در تجدیدنظر در اثر نقش دارند، هر چند که این نکته در مورد کوارتت‌های بتهوون صادق نیست. کوارتت‌های زهی‌ای که می‌شنویم هم‌چنین کار چهار نوازنده است که برداشت یا تأویلی مشترک میان خودشان را در جریان تمرین‌ها کشف کرده و ضمن اجرای اثر ارائه می‌کنند. پس شاید بتوان گفت پدیدآورنده می‌تواند یک اسم عام باشد، شامل همه‌ی کسانی که در تولید یک اثرِ هنری نقش‌های بزرگ و کوچک داشته‌اند و هر یک به معنایی «سازنده‌ی اثر»ی هستند که ما آن را دریافت می‌کنیم. روشن است که نقش آنان با هم برابر و همانند نیست.

از این‌جا دو نظر متفاوت شکل می‌گیرند: یکی نظر مدافعان نظریه‌ی مؤلف که پدیدآورنده‌ی اثر را یک نفر (یک ذهنیّت) می‌شناسند، و دوم مخالفان آن نظریه که می‌گویند شمار زیادی از آثار هنری بیش از یک پدیدآورنده یا مؤلف دارند. نکته در مورد هنرهایی چون سینما، تئاتر و اپرا جدی‌تر مطرح می‌شود. خوانندگان، نوازندگان، رهبر ارکستر، رهبر کُر، مسوولان فنی و هنریِ اجرای اپرا (بیش‌تر صحنه‌پردازان و رقص‌پردازان) نقش‌های مهمی بر عهده دارند. اجرای ***حلقه‌ی نیبلونگ‌ها*** (۷۴-۱۸۵۳) اثر ریشارد واگنِر در جشنواره‌ی بایروت در ۱۹۷۹ را به نام پی‌یر بولِز که رهبر ارکستر بود و پاتریس شِرو که صحنه‌پرداز بود می‌شناسیم. مخالفان نظریه‌ی مؤلف می‌گویند اهمیّت کار شِرو را در اثرِ هنری مشخصی که دیده و شنیده‌ایم نباید دست‌کم گرفت. تعلّق اپراها به واگنِر تعلّق آثاری تجریدی به او هستند امّا زمانی که این آثار تحقق می‌یابند، یعنی اجرا می‌شوند، نقش تمام اجراکنندگان (تصمیم‌گیرندگان) چندان قابل توجه است که به هیچ‌رو نمی‌تواند نادیده گرفته شود. در سینما نیز نقش عوامل تولید (از گروه هنری تا بخش‌های اجرایی، فنی و نیز عوامل سرمایه) چندان مهم و چشم‌گیر بود که در دهه‌های پس از جنگ دوم جهانی میان نظریه‌پردازان سینما بحث نظری عمیقی در این که سرانجام پدیدآورنده‌ی واقعی یک فیلم چه کسی یا چه کسانی هستند، دامن زد. با ورود نظریه‌پردازان ساختارگرا آن بحث پیچیده‌تر هم شد.

مدافعان حق مؤلف استدلال می‌کنند که اثرِ هنری محصول بینش، دانش، تجربه، و ذوق یک نفر است. ممکن است (امّا ضروری یا همیشگی نیست) که او دیگرانی را در

www.tabarestan.info

تحقق نقشه‌ی خود به کار گیرد. این همکاری دیگران هر چه هم مهم باشد جای ذهنیّت فردی را نمی‌گیرد. مدافعان حق مؤلف هم‌چنین می‌گویند هرگاه جمعی را به عنوان سازندگان اثرِ هنری بشناسیم قدم به مسیری گذاشته‌ایم که دیگر پایانی ندارد. برای مثال، چرا باید در سینما منشی صحنه یا راننده‌ی مسئول تدارکات حذف شوند؟ یا به چه دلیل در موسیقی کسی که منبع الهام آهنگ‌ساز بوده کنار گذاشته می‌شود؟ مگر اینان در متن نهایی‌ای که ما با آن سروکار داریم سهم نداشته‌اند؟ می‌توان به شوخی گفت مجرم کسی است که مرتکب جرم شده، این که تربیت نادرست او را به راه بزهکاری کشانده دلیل نمی‌شود که کسی مادر یا آموزگاران او را هم دستگیر کند! تنها در یک حالت پدیدآورنده را می‌توان بیش از یک نفر دانست، وقتی دو یا چند نفر اثری را امضا کنند، چون برادران گریم (یاکوب گریم و ویلهلم گریم) در ادبیات، و برادران کوئن (جوئل کوئن و اِتان کوئن)، و برادران تاویانی (ویتوریو تاویانی و پائولو تاویانی) در سینما.

پدیدآورنده مفهوم مهمی در بحث حقوقی است. پدیدآورنده‌ی اثر فکری و هنری (یا ایده‌های تازه‌ی علمی و اختراع‌ها) که آن را به مدارهای ارتباط اجتماعی (برای استفاده‌ی همگان) بسپارد و این کار را به گونه‌ای مستقیم (انتشار اثر توسط خودش) یا غیرِ مستقیم (از طریق واگذاری قانونی موقت یا دائمی حق انتشار به شخص حقوقی یا حقیقی دیگر یا به نهادی) انجام دهد، دارای این حق است که از فواید معنوی و مادی اثر بهره‌مند شود. تعریف این حق و شکل اعمال آن را قانون مشخص می‌کند. با گسترش ارتباط‌های جهانی قانون جهانی‌ای هم شکل گرفته که ناظر به ترجمه، نمایش، و اجرای آثار فکری و هنری در کشورهای مختلف، و چاپ، ضبط و پخش آن‌ها است.

نخستین قانون کپی‌رایت در انگلستان به سال ۱۷۰۹ پدید آمد. این قانون حق صاحب اثر (یا کسی که حق را صاحب اثر به او واگذار کرده) به مدت ۲۸ سال پس از انتشار اثر معتبر دانست و اثر را از آن پس از دارایی‌های ملّی محسوب کرد که دیگر همگان می‌توانند آن را چاپ، ضبط، و پخش کنند. قانون کپی‌رایت ۱۹۱۱ که مبنای دگرگونی‌های بعدی هم بود نکته‌ی اصلی را چنین بیان کرد که ۳۰ سال پس از درگذشت پدیدآورنده، اثر از دارایی‌های ملّی محسوب می‌شود. این قانون شامل آثار نوشتاری و نیز آثار موسیقایی و نمایشی (حتا سینمایی) می‌شد. ۴۵ سال بعد قانون تازه‌ای موارد دیگری چون برنامه‌های رسانه‌ها را هم به حق کپی‌رایت افزود. در ۱۹۸۹ قانون جهانی کپی‌رایت

www.tabarestan.info تبرستان

تدوین شد و در کنفرانس بِرن به بحث گذاشته شد و بسیاری از کشورهای عضو سازمان ملل متّحد آن را پذیرفتند.

در زمینه‌ی موسیقی، قانون کپی‌رایت حقوق آهنگ‌ساز، اجراکننده، و شرکت‌های ضبط اجراها و نیز شرکت‌های دارای حق نُت‌نوشت را دقیقاً مشخص کرده است. امّا با تکامل امکانات ضبط خانگی و به دنبال پیشرفت سریع تکنولوژی انفورماتیک (امکان کپی موسیقی با ابزار کامپیوتر) موانع عملی زیادی در راه اجرای قانون‌های کپی‌رایت پدید آمده است. ابداع روزآمد برنامه‌های کپی بر سی‌دی‌ها یا دیسک‌های فشرده (آن‌چه با رواج CD-ROM موجب تسهیل کپی تصاویر و صداها به شیوه‌ی هم‌زمان شده) خطر ورشکستگی بسیاری از شرکت‌های ضبط صدا و پخش سی‌دی‌ها را به طور جدی پیش آورده است. بسیاری از شرکت‌ها کالاهای تولیدی خود را به اصطلاح «قفل» می‌کنند امّا رواج قفل‌شکن‌ها که پنهانی و غیرِ قانونی انجام می‌شود این ترفندها را تا حدود زیادی بی‌اثر کرده است.

پیشکش "آشنا" به طبرستان www.tabarestan.info

آشکارا هدف قانون‌های کپی‌رایت محافظت از حقوق پدیدآورندگان و ناشران قانونی و دارای حقوق است. کسانی که کپی‌رایت را رعایت نمی‌کنند جرمی همانند دزدی مرتکب می‌شوند. گاه قانون مجازات‌های سنگینی هم برای آن‌ها پیش‌بینی کرده‌اند. رعایت قوانین کپی‌رایت محیط امن‌تر و خیال آسوده‌تری برای پدیدآورندگان کالاهای فرهنگی فراهم می‌آورد، امّا در مواردی هم می‌توان به جنبه‌های منفی این قانون‌ها اشاره کرد. برای نمونه فرض کنیم که ناشر آلمانی اثری فلسفی برابر با قانون کپی‌رایت حق ترجمه‌ی فرانسوی اثر را به مترجم یا ناشری فرانسوی واگذار کند یا بفروشد. این نکته بدین معنا است که مترجم دیگری حق انتشار ترجمه‌ی اثر را از آلمانی به فرانسوی ندارد. امّا از کجا معلوم که مترجم فرانسوی دارای حق کپی‌رایت، بهترین مترجم اثر باشد؟ شاید مترجم دیگری اثر را به زبان فرانسوی ترجمه کرده و چون به طور قانونی حق انتشار آن را ندارد، کتاب حبس شده باشد. شاید ترجمه‌ی ممنوع بارها بهتر از ترجمه‌ای باشد که بر اساس قانون کپی‌رایت منتشر شده است. نکته در مورد دو ترجمه‌ی *هستی و زمان* (۱۹۲۷) اثر مارتین هایدِگِر به فرانسوی در دهه‌ی ۱۹۸۰ اتفاق افتاد و متأسفانه ترجمه‌ای که به تصدیق بیش‌تر استادان فلسفه ترجمه‌ی برتر بود حق انتشار و فروش نیافت. ژاک دِریدا از متفکرانی بود که بارها به ترجمه‌ی بهتر امّا ممنوع

ارجاع داد و ترجمه‌ی قانونی ولی ضعیف‌تر را نادیده گرفت. در مورد موسیقی چنین مشکلی کم‌تر پیش می‌آید زیرا هر اجرای خاص اثر امکان پخش دارد. هر اجراکننده، اجرای خود را به شرکتی می‌فروشد و در نتیجه برای تمام اجراها خریدار و امکان پخش وجود دارد. دشواری در مرحله‌ی بعد پدید می‌آید که خریداران امکان فراهم آوردن کپی (و شاید بهره‌برداری مادی) از اثر را می‌یابند.

← **دریافت؛ شالوده‌شکنی؛ نبوغ؛ هرمنوتیک.**

پسا-استعمارگرایی POST-COLONIALISM

از اواخر دهه‌ی ۱۹۷۰ که دیگر بسیاری از سرزمین‌های مستعمره به کشورهای مستقل تبدیل شده بودند، اصطلاح «پسا-استعمارگرایی» (Postcolonialism) در گفتمان‌های سیاست و تاریخ به کار رفت. چند نویسنده‌ی هندی چون پارتها چاترجی در کتاب ***اندیشه‌های ناسیونالیستی و جهان استعماری*** (۱۹۸۶) و راناجیت گوها در کتاب ***عناصر اوّلیه‌ی خیزش روستایی در هند مستعمره*** (۱۹۸۳) کوشیدند تا از نگاه هندیان و نه از نگاه مرسوم اروپاییان به تاریخ استعمار در هند توجه کنند. در همان ایام «پسا-استعمارگرایی» با معنایی کلّی‌تر و دقیق‌تر در گفتمان‌های هنری و علوم انسانی رواج یافت [26] [27] . چهره‌های اصلی مباحث پسا-استعمارگرایی اِدوارد سعید، گایاتری چاکراورتی اسپیواک، و هومی بابا بودند که هر سه از سرزمین‌هایی آمده بودند که با استعمار، مداخله‌های خارجی و عوارض آن‌ها درگیر بوده‌اند: سعید فلسطینی‌تبار و دو تن دیگر هندی بودند. هر سه در دانشگاه‌های معتبر غرب درس خوانده بودند و تدریس می‌کردند، و نویسندگان سرشناسی بودند [431].

پژوهش‌های سعید درباره‌ی صورت‌بندی گفتمانی‌ای بود که جهان را به بخش‌های پیشرفته و عقب‌افتاده تقسیم می‌کرد و با نگاه «پیشرفته‌ها» به مسائل «عقب‌مانده‌ها» توجه داشت. عبارتی از ***هجدهم برومر لویی بناپارت*** (۱۸۵۲) اثر کارل مارکس درباره‌ی دهقانان فرانسوی، که چون سرلوحه‌ی کتاب ***اورینتالیسم*** (۱۹۷۸) آمده به خوبی روشن‌گر هدف سعید است: «آن‌ها نمی‌توانند خود را معرفی کنند، دیگران باید آن‌ها را معرفی کنند» [271:239]. مفهوم اورینتالیسم که سعید به کار برد بیان ادراک غربی از شیوه‌ی زندگی و فکری «بومیان مستعمره‌نشین» بود. البته، خود سعید آنان را چنین نمی‌خواند و از ساکنان

www.tabarestan.info پیشکش "آ. ب. ب" تبرستان

خاورمیانه، خاوردور، آفریقا و شبه‌قاره‌ی هند یاد می‌کرد. اورینتالیسم جای‌گاهی مرکزی در فراشد واقعی استعمار داشت و چون حلقه‌ی رابط انواع باورهای ایدئولوژیک و توجیه کننده‌ی استعمار عمل می‌کرد. اورینتالیسم «شرقیان» را «نمونه‌های واپس‌ماندگی» در نظر می‌گرفت، و نه چون افرادی که شیوه‌های زندگی متفاوتی با آداب غربی دارند و با فرهنگ‌های خود هستی‌شان را سامان می‌دهند. سخن‌گویانِ اورینتالیسم «بومیان واپس‌مانده» را از دیدگاه منافع کنونی خود ترسیم می‌کردند، و نه از دیدگاه تاریخ راستینی که آن انسان‌ها ساخته بودند. اورینتالیسم بنا به نگرش سنّتی خردباوری غربی تفاوت را به برتری خرد غربی و در نتیجه به نوعی پایگان منتقل می‌کرد. فلسفه‌ی تاریخ، انسان‌شناسی و باستان‌شناسی نخستین ابزار علمی در نمایش اعتبار آن پایگان بودند. پرسش مهم از نظر سعید این بود که آیا می‌توان اورینتالیسم را در نگرش امروزی‌ای که در کشورهای صنعتی پیشرفته نسبت به «دیگری» شکل گرفته، مشاهده کرد یا نه؟ آیا نفوذ آن در علوم انسانی از یک‌سو و دلایلی مادی و واقعی از سوی دیگر نمایش کارکرد مستمر اورینتالیسم نیستند؟ [353].

پیشکش به ارشد "ب" بهزیستان www.tabarestan.info

سعید به یاری مباحث میشل فوکو شکل‌های قدرت و اقتدار را در گفتمانِ اورینتالیست دنبال کرد، و خویشتنِ چندپاره را در فرهنگ‌های متعارض «پیشرفته» و «واپس‌مانده» نشان داد. او به متون ازنظر افتاده‌ای چون سفرنامه‌ها، خاطرات شخصی و نامه‌ها توجه کرد و آن‌ها را اسناد مهمی در شناخت نگاه اروپایی به شخصیّت بومیان مستعمره‌ها و جهان واپس‌مانده دانست، و نشان داد که اورینتالیسم از آن چشمی که صرفاً فرض می‌شود بهتر می‌بیند به جهان دیگری، یعنی به جهان آدم شرقی، توجه می‌کند و با فرض برتری شیوه‌های بخردانه‌ی خود نمی‌تواند آن‌چه را که می‌بیند به زندگی راستین «دیگری» پیوند بزند. دانش وسیع ادبی سعید در کتاب ***اورینتالیسم*** (به ویژه در فصل دوم با عنوان «ساختارها و بازساختارهای اورینتالیست») سبب شد که او با توجه به کارهای نویسندگانی چون گوستاو فلوبِر و ژرار دو نِروال این نگاه دیگری به شرق را با دقت دنبال کند و لحن نوشته‌ی او قانع‌کننده و روشن‌گر باشد.

پیش از سعید نیز بحث‌هایی در گستره‌ی بررسی‌های فرهنگی آغاز شده بود که شیوه‌ی نگاه غربی به مسائل غیرِ اروپاییان را ناقص و نادقیق نشان می‌دادند. در دهه‌ی ۱۹۶۰ پژوهش‌گر انگلیسی رِیموند ویلیامز در چند کتاب‌اش از جمله در ***واژه‌های کلیدی***

(۱۹۸۳) بحث مهمی را در مورد فرهنگ پیش کشیده بود [420]. به نظر او هرگاه فرهنگ را موضوع پژوهش بدانیم و آن را «از بیرون» مورد بررسی قرار دهیم، به شناختی کامل و دقیق دست نمی‌یابیم. فرهنگ را باید چنان شناخت که به صورت واقعی هست، یعنی چنان که در عمل ساخته می‌شود. ویلیامز مارکسیست بود و این نکته را از مارکس آموخته بود که امور زندگی هرروزه و واقعی چون آداب اخلاقی، پیوندهای خویشاوندی، نظام‌های تفاوت‌گذاری، قاعده‌های ازدواج و طلاق، زندگی جنسی، توجه به بدن، آموزش کودکان، آداب مرتبط به تولد و مرگ، شکل‌های تعلق خاطر به زادبوم، شکل‌های نهادهای اقتصادی و اجتماعی، شیوه‌های تعهد و درگیری سیاسی، تحکم حکومتی و مشروعیّت آن، نهادهای دینی و اعتقادی، قوانین، شیوه‌های تصویرگری دنیا و عادت‌های گفتن، شنیدن، دیدن و درنتیجه کردار هنری، نمی‌توانند مستقل از نظام‌راستین تولید اقتصادی وجود داشته باشند یا فهمیده شوند. جدا کردن این عوامل از یک‌دیگر و برخی را مستقل از زمینه‌های راستین تاریخ تکوین‌شان «از چشم غربی» دیدن، منجر به بدفهمی می‌شود. این یعنی سلب بخت شناخت «دیگری» از خود، و ساختن وانموده‌هایی به جای آن‌چه به راستی هست و کار می‌کند.

چون اورینتالیسم آن نظام فکری و ایدئولوژیکی است که انسان غربی با اطمینان از برتری فرهنگی و فکری خود، درباره‌ی انسان شرقی یا «دیگری» سامان می‌دهد، آدم شرقی هرگز اجازه نمی‌یابد، یا دعوت نمی‌شود که حرف بزند. بر عهده‌ی غربی است که به او بیندیشد و در شناخت او بکوشد، شناختی که بر پایه‌ی پیش‌دانسته‌های غربی شکل می‌گیرد و همیشه او را از برتری فرهنگی، اخلاقی و فکری‌اش مطمئن می‌کند. دیگری، چون یک ابژه‌ی خیال ساخته می‌شود تا کاستی‌های فرهنگی و شخصیتی او خودشیفتگی غربی را ارضا کند. از نظر غربی آدم شرقی شبیه‌کشی نیست بل کاریکاتور است،جوری که عیب و نقص‌های فراوان‌اش از آن خود و اندک نیکی‌اش وام‌گرفته از فرهنگ غربی به نظر آید. اورینتالیسم توزیع آگاهی ژئوپُلیتیک در پژوهش‌گری، زیبایی‌شناسی، اقتصاد، جامعه‌شناسی، تاریخ و زبان‌شناسی است. این آگاهی استوار به رشته‌ای از منافع مادی است که باید حفظ شوند. برداشت غربی عوض نمی‌شود،تقویّت می‌شود. بی‌شک شوق به دانستن وجود دارد امّا این شوق همراه با انتظار حفظ منافع و هم‌چنان وابسته به آرزوهای ساختن امپراتوری در پایان سده‌ی نوزدهم و آغاز سده‌ی بیستم است.

www.tabarestan.info

هومی بابا دیدگاه کلّی سعید را می‌پذیرد امّا به او انتقاد دارد که مناسبت میان استعمارگر و استعمارشده را امری ثابت و همگون فرض کرده است. خود هومی بابا آن را رابطه‌ای استوار به شرایط نِورُتیک و سرشار از تخیّل و رویاپردازی می‌داند. او بر ناهم‌خوانی آگاهی‌ها تأکید دارد و گفتمان استعماری را بیانِ خویشتنِ سرکوب شده می‌داند. یکی از نتایج استعمار ایجاد موجودات بی‌هویّت است، استعمارشده چون مقلّد فرهنگ استعمارگر، نه خودش است و نه دیگری. او خود را بنا به روایت دلخواه دیگری می‌سازد، امّا شیوه‌های این ساختن متنوع و دگرگون هستند [48]. اسپیواک با روشی همانند روش هومی بابا به آدم معمولی توجه می‌کند، کسی که تصوری از (یا نقشی در) ساختن تاریخ خود ندارد. اسپیواک نشان داده که در شناخت این بومی معمولی بحث از «هویّت» چندان سودی ندارد. مسئله‌ی اصلی نه همانندی‌ها بل تفاوت‌ها است. اسپیواک نکته را با توجه به بحث‌های ژاک دِریدا درباره‌ی «تفاوتی مدام به تأخیر افتاده» پیش می‌برد. بومی را باید در نظام لایه‌بندی اجتماعی و در جهان تفاوت‌ها (تفاوت‌های طبقاتی، گوناوندی، جغرافیایی، تاریخی) شناخت، بر اساس این تفاوت‌های نه ثابت بل دگرگون‌شونده است که او مدام تصویری نمادین از خود می‌سازد [382].

پیشکش "آرش م. ب" به طبرستان www.tabarestan.info

تفاوت اصلی گفتمان پسا-استعمارگرایی با بحث‌هایی که در دهه‌های پس از جنگ جهانی دوم، به ویژه پس از انتشار کتاب ***لعنت‌شدگان زمین*** (۱۹۵۸) اثر فرانتس فانون رایج شد، در بی‌اعتقادی سخن‌گویان پسا-استعمارگرایی به «هویّت» بود. در گفتمان سیاسی «جهان سومی» برداشتی نهفته بود که به شکل‌های مختلف خود را آشکار می‌کرد. بنا به این برداشت، بومی‌های سرزمین‌های مستعمره دارای هویّتی گم‌شده فرض می‌شدند، هویّتی که در برابر هجوم «غرب» رنگ باخته امّا نشانه‌هایی از آن هنوز یافتنی است. این هویّت را گاه به یاری تأویل‌هایی از دین و آیین، و گاه به کمک تأویل‌هایی از تاریخ و سیاست، به عنوان سپر محافظ در برابر فرهنگ مهاجم ترسیم می‌کردند. چنین فرض می‌شد که عواملی از این هویّت در برخی سنّت‌ها و باورها باقی مانده که هجوم تکنولوژی و فرهنگ غرب در حال ویران کردن آن‌ها است. امّا سئوال نمی‌شد که این عوامل اعتقادی باقی‌مانده سرانجام در کدام نهادها بازتولید می‌شوند و آن نهادها بر اساس کدام رابطه‌ی قدرت و دانایی تکوین می‌یابند. گفتمان پسا-استعمارگرایی چنین

دیدگاه ذات‌باورانه‌ای را درست نمی‌داند، از هویّتی گم‌شده یاد نمی‌کند و قبول ندارد که بتوان به کمک آن‌چه نیست یک دیوار چین در برابر هجوم غرب ساخت.

بخش مهمی از تاریخ موسیقی غرب بیان اورینتالیسم است. این که اروپایی **دیگری*** را چگونه می‌دید و بر پایه‌ی کدام نظام تفاوت‌گذاری فرهنگ خود را برتر می‌شمرد، به یاری موسیقی قابل فهم است. بعضی از ناقدان معتقدند که وُلفگانگ آمادئوس موتسارت در اپرای ***دزدی از حرمسرا*** (۱۷۸۲) در گزینش کلیدهای موسیقایی نگاهی نژادی داشت، نمونه‌اش را می‌توان در موسیقی‌ای یافت که با گفته‌های عثمان ترک همراه می‌شود. این نخستین اپرای موتسارت برای شنوندگان وینی بود و Singspiel خوانده می‌شد، نمایشی اپرایی که گفت‌وگوها در آن به شیوه‌ی بیان در گفتار معمولی نزدیک بودند. همین نکته لحنی خودمانی به اثر می‌بخشید که بیگانگی «دیگران» در آن بیش‌تر مشخص می‌شد. برخی دیگر چون مَتیو هِد بر این باورند که برداشت آهنگ‌ساز در عین حال که نگرش استعماری دوران را نمایان می‌کرد گونه‌ای نقد به اخلاق و شیوه‌ی زندگی اروپایی نیز بود. به گمان هِد احساس موسیقی‌دانان و عامه‌ی مردم در وین پایان سده‌ی هجدهم از آن‌چه در موسیقی «سَبکِ ترکی» خوانده شد، مثلاً در فینال سونات برای پیانو در لا ماژور ک. ۳۳۱ «***مارش ترکی***» (۱۷۸۱) اثر موتسارت نشان‌دهنده‌ی حضور هم‌زمانِ ترس و ستایش بود، ترس ناشی از همسایگی با امپراتوری عثمانی، و از سوی دیگر ستایش زندگی شادمانه‌ی «دیگران». عثمان در ***دزدی از حرمسرا*** قطعه‌های دلنشینی می‌خواند و عاشق موسیقی است، گاه حتا به نظر می‌آید که تا حدودی «عاقل» و با الگوی روشن‌گری همراه است [184].

سعید در مقاله‌ای از اپرای *آیدا* (۱۸۷۱) اثر جوزپّه وِردی یاد کرده است. به گمان او این اپرا تجسم کامل نگاه اورینتالیستی است. مصر کهن چنان می‌نماید که مصر و شرق در میانه‌ی سده‌ی نوزدهم به چشم اروپاییان می‌آمدند، یعنی آش درهم‌جوشی از شگفتی، خرافات و سرکوب‌گری. پُال رابینسون با این نظر سعید مخالف است. او قبول دارد که داستان اپرا و متن گفت‌وگوهای آن از جنبه‌هایی گونه‌ای نگاه اورینتالیستی را نمایان می‌کند امّا این نکته در مورد موسیقی اپرا صادق نیست. در اپرای وِردی مصر ثروت‌مند با نیروی نظامی خود حبشه را اشغال کرده و این اشاره گونه‌ای عذاب وجدان آدم غربی را هم نشان می‌دهد. مصر با موسیقی غربی معرفی شده امّا حبشه با موسیقی غریبه‌ای که

www.talbarehsan.info

آیدا و آموناسرو بیان‌گران آن هستند. به آریای آیدا «ای سرزمین من» توجه کنیم. در این آریا می‌توان هم‌چنان شیوه‌ی اعتراضی اپرای ریسورجیمنتوی ایتالیایی به اشغال ایتالیا توسط امپراتوری اتریش را دو سال پس از آزادی زنده یافت [340]. تماشاگر امروزی اپرای *آیدا* واقعیّت تاریخی تلخ و مهیب دیگری را هم به یاد می‌آورد: اشغال حبشه توسط نیروهای ایتالیای فاشیست.

← **دیگری؛ موسیقی‌شناسی قومی؛ نژاد.**

پسا-رمانتی‌سیسم POST-ROMANTICISM

موسیقی پسا-رمانتیک (که گاه آن را «نو-رمانتیک» هم می‌نامند) به اندازه‌ی **نو-کلاسی‌سیسم*** رواج نداشت، امّا معنای آن دقیق است، و در مورد آثار برخی از واپسین آهنگ‌سازان دوره‌ی رمانتیک به کار می‌رود که در آن‌ها شیوه‌های موسیقی‌رمانتیک با جنبه‌هایی از نوآوری‌هایی مدرنیستی (به ویژه در زمینه‌ی هارمونی) ترکیب شده بودند. اصطلاح «نو-رمانتی‌سیسم» نخستین بار توسط بعضی از ناقدان اتریشی در انتقاد به آثار آنتون بروکنر به کار رفت. سپس کسانی چون ژان سیبِلیوس، ریشارد اشتراوس، سِرگِی راخْمانینوف، سِرگِی تانه‌یِف، ایساک آلبِنیث، انریکه گراناذوس، خواکین روذریگو، هانس پفیتسْنر که سعی در همراه کردن نوآوری‌های هارمونیک با سنّت بیان رمانتیک داشتند، نو-رمانتیک خوانده شدند. برخی از ناقدان آثار ریشارد اشتراوس را به عنوان نمونه‌های خوب پسا-رمانتی‌سیسم معرفی کرده‌اند، زیرا او در دهه‌ی ۱۹۲۰ و در اوج موفقیّت مدرنیسم با بهره بردن از دستاوردهای جدید توانست به سنّت‌های موسیقی رمانتیک نیز تکیه کند. حتا ناقدانی اپراهای جاکومو پوچّینی را هم نو-رمانتیک خوانده‌اند. پسا-رمانتیک‌ها نوآوری‌های کلود-آشیل دُبوسی و موریس راوِل در فرانسه، اوتّورینو رِسپیگی در ایتالیا، گوستاف مالِر و آلکساندر دْزْمْلینسکی در اتریش، و آلکساندر اسکریابین در روسیه را ارج می‌نهادند، امّا در همان حال بر اهمیّت حفظ و گسترش دستاوردهای چهره‌های بزرگ موسیقی رمانتیک نیز پافشاری داشتند. آثار ماکس بروخ، ارنْست کِرِنِک، ماکس رِگِر، اریش وُلفگانگ کُرنگُلد، فرانتس شْرِکِر، ارنست بلوخ، ویکتور اولمان، کارل آمادئوس هارتْمان، گوستاو هولسْت، کارل اُرْف، بِرنارد هِرمَن، نینو روتا و بسیاری از آهنگ‌سازان

www.tabarestan.info

فیلم را نیز به دلیل همین دل‌بستگی به دستاوردهای روزگار رمانتی‌سیسم، نو رمانتیک خوانده‌اند.

در برخی از کتاب‌های تاریخ موسیقی که در دو دهه‌ی اخیر نوشته شده‌اند نخستین مرحله‌ی پسا-رمانتی‌سیسم را «نو-رمانتی‌سیسم» نامیده‌اند و در مورد آثاری که در آن‌ها وزن مدرنیسم از وزن سنّت رمانتیک بیش‌تر بوده اصطلاح «پسا-رمانتیک» را به کار برده‌اند.

← رمانتی‌سیسم.

پسا-ساختارگرایی POST-STRUCTURALISM

پسا-ساختارگرایی به دنبال انتقادهایی به **ساختارگرایی*** در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ بیش‌تر در فرانسه شکل گرفت. پسا-ساختارگرایی با ساختارگرایی در باور به اهمیّت زبان در زندگی فرهنگی هم‌داستان است هر چند امکان دسترسی به علمی دقیق در مورد زبان را رد می‌کند. از نظر فلسفی مبانی مهم پسا-ساختارگرایی آثار ژاک دِریدا و ژان-فرانسوآ لیوتار هستند. لیوتار از **موقعیّت پسامدرن*** یاد کرد و نشان داد موقعیّت مدرن به پرسش‌ها و انتظارهایی که برانگیخته پاسخ‌هایی ناقص و ناکارآ داده است. دِریدا هم تقابل‌های دوتایی در مبنای متافیزیک غربی (از جمله تقابل‌های دوتایی مورد نظر فردینان دو سوسور چون هم‌زمانی/درزمانی، زبان/گفتار) را به دلیل ناکامل بودن‌شان نپذیرفت. انتقاد دِریدا از متافیزیکِ حضور و بحث او در فقدان محور معنایی متون که با عنوان **شالوده‌شکنی*** مشهور شد، راه را بر تکامل مباحث پسا-ساختارگرایی گشود. پسا-ساختارگرایی بیش‌تر در افق مباحثی جای گرفت که ساختارگرایی آن‌ها را پدید آورده بود، و شیوه‌ای انتقادی و ویران‌گر در پیش گرفت، بیش‌تر تفکری نفی‌کننده است تا اثباتی، و چون به آن‌چه لیوتار «اَبَر روایت»های تاریخی و علمی نامیده انتقاد می‌کند، نمی‌توان از خود آن به عنوان یک اَبَر روایت یاد کرد. به عبارت دیگر، درست نیست که آن را یک آیین یا سرمشق بنامیم.

سه متفکر فرانسوی میشل فوکو، ژیل دُلوز و رولان بارت نقش مهمی در شکل‌گیری مباحث پسا-ساختارگرایی داشتند. در میان این سه تن بارت درباره‌ی موسیقی بیش‌تر نوشت. فوکو اشاره‌هایی به موسیقی پی‌یر بولِز داشت و دُلوز هم به مناسبت

www.ebarefan.info

بحث‌های‌اش اشاره‌هایی به موسیقی مدرن داشت. بارت در برخی از نخستین آثارش شیفته‌ی ساختارگرایی بود و مثلاً در ***عناصر نشانه‌شناسی*** (۱۹۶۴)، مقاله‌ی «درآمدی به تحلیل ساختاری رمان» (۱۹۶۸)، و کتاب ***نظام مُد*** (۱۹۶۷) از نظر موضوع‌ها و روش‌ها هنوز یک ساختارگرا بود، امّا گرایش آشکاری هم به درنظر گرفتن عناصر اجتماعی داشت. آثار بارت چون ***درجه‌ی صفر نوشتار*** (۱۹۵۳)، ***مقاله‌های انتقادی*** (۱۹۶۴)، و ***اسطوره‌شناسی‌ها*** (۱۹۵۷) نشان‌دهنده‌ی آن گرایش، و در مقابل، واپسین آثار او بیان گرایش به پسا-ساختارگرایی هستند. ***قطعه‌هایی از گفتمانی عاشقانه*** (۱۹۷۷)، و ***اتاق روشن*** (۱۹۸۰) استوار به پیش‌نهاده‌های نظری‌ای هستند که نشان می‌دهند روش ساختاری پاسخ‌گوی پرسش‌های مهمی نیست.

بارت درباره‌ی موسیقی زیاد نوشت. موسیقی موردعلاقه‌اش بیش‌تر موسیقی رمانتیک، آثار پیانوی روبِرت شومان و لیدهای آلمانی از فرانتس شوبِرت به بعد بودند. از قضا، نوشته‌های او درباره‌ی موسیقی بیش از دیگر آثارش روشن‌گر گسست از ساختارگرایی هستند. مسئله‌ی او چندان تحلیل آثار یا کشف فُرم آن‌ها نبود. او در مقام یک شنونده نوشته و کوشیده تا توانایی‌ها و ناتوانی‌های خود را در جریان دریافت موسیقی روشن کند. او در جهتی خلاف ساختارگرایی راست‌کیش، هیچ ابزار عینی‌ای در اختیار نداشت و مایل به کشف معنای نهایی متن نبود، بل بیش‌تر می‌خواست افق دریافت متن را روشن کند و نوشته‌های‌اش منش شخصی یافته بودند. او الگوی مستقیمی برای موسیقی یا تحلیل موسیقی ارائه نکرد و اساساً به وجود چنین الگویی باور نداشت. جوزف کِرمَن که متأثر از بارت، روش‌های ساختارگرایان را می‌پسندید، با رواج انتقادهای پسا-ساختارگرایان مواضعی همانند آنان یافت [219]. سوزان مَک‌کلاری نویسنده‌ی دیگری است که فمینیسم را با تحلیل پسا-ساختاری همراه کرد، و آثارش علاقه‌مندان زیادی دارد [278].

← **پسامدرن؛ ساختارگرایی؛ شالوده‌شکنی.**

پسامدرن POSTMODERN

پسامدرن، نخست ایده‌ای فلسفی بود که در آثار ژان-فرانسوآ لیوتار و به ویژه در کتاب ***وضعیت پسامدرن*** (۱۹۷۹) او مطرح شد [262]، و می‌توان تکامل جنبه‌های مختلف آن را

www.tabarestan.info

در مباحث **پسا-ساختارگرایی*** و در آثار ژیل دُلوز، ژاک دِریدا، میشل فوکو، ژان بودریار و پاُل دِمان یافت.

مبحث پسامدرن از توجه به گرایشی تاریخی یا بهتر است بگوییم تاریخی-فرهنگی آغاز شد، و می‌کوشید تا نشان دهد که آن‌چه در روزگار مدرن هم‌چون **ایدئولوژی*** یا نظام فکری‌ای در دفاع از مدرنیته پدید آمده با خود هسته‌های نگرشی بنیادگرایانه و سرکوب‌گرانه را به همراه داشت، آورده، مبانی اقتدارگرا ساخته، و در یک کلام واپس‌گرا است. در اندیشه‌ی فلسفی مدرن (پس از رُنه دِکارت) خرد انسان هم‌چون نیروی استعلایی تازه‌ای متجلی شد که جای قدرت‌های فرازمینی کهن را گرفت، و ایمان به آن به نوعی باور متافیزیکی همانند شد. روش علمی مدرن با وزنه‌ی سنگین تجربه، و روش‌های استقرایی، بیان «تحقق نیروی عقل» است، و این در تحول علمی پس از رنسانس تبدیل به علم‌باوری (Scientism) در معنای منفی آن شده است. در روزگار مدرن ایمان به پیشرفت تکنولوژی و تأثیر مثبت دستاوردهای آن بر زندگی اجتماعی نیز به رشد و تحکیم مبانی علم‌باوری تأثیر گذاشته است. سرانجام، در اندیشه‌ی مدرن توسعه مفهومی مرکزی است. تاریخ چون پیشرفت توانایی‌های پدیدآورنده‌ی انسان جلوه می‌کند و کلام گئورگ ویلهلم فریدریش هِگِل بیان دقیق آن است: «تاریخ حرکت از قلمرو محدود ضرورت‌ها به سوی گستره‌ی آزادی است».

دوران مدرن همراه با پیدایش طبقه‌ی متوسط شهری (بورژوازی) و گسترش نقش اقتصادی، اجتماعی و سیاسی آن شکل گرفت. دستگاه‌های فکری این دوران، در نهایت، خواهان اثبات برتری زندگی مدرن و توجیه شیوه‌های زندگی مدرن بودند. مسئله صرفاً به بیان تفاوت گذشته‌ی اروپا (آن‌چه به گونه‌ای نادرست «دوران ظلمانی سده‌های میانه» نام گرفته بود) با دوران مدرن خلاصه نمی‌شد، بل جنبه‌ی عملی آن ایجاد الگوی برتر زندگی اروپاییان در برابر دیگر جوامع بود. صنعتی شدن و رشد علم و تکنولوژی مذهب مدرنیته بود و همواره منجر به تحقیر فرهنگ‌هایی می‌شد که «هنوز پا به عرصه‌ی تکامل‌یافته‌ی زندگی اروپایی» نگذاشته بودند. نتایج عملی پیشرفت‌های صنعتی و تکنولوژیک و تسهیل شرایط زندگی هرروزه (رشد آموزش همگانی، رشد امکانات بهداشتی و رفاهی، رشد فرهنگ و هنرها) کار دفاع از مدرنیته را آسان می‌کردند. به تدریج نظامی فکری در آثار انبوهی از متفکران شکل گرفت. انگار هرکس آگاهانه یا

www.tabarestan.info

ناآگاهانه، به عمد یا از سر تصادف به پیدایش این نظام فکری تازه یاری می‌کرد. از تامِس هابْز مدافع استبداد تا جان لاک لیبرال، از کارل مارکس سوسیالیست تا میخائیل باکونین آنارشیست، از ایمانوئل کانتِ فیلسوف تا ژول میشْله‌ی تاریخ‌نگار و چارلز داروین دانش‌مند.

بنیاد نظام فکری مدرن، توجه به انسان یا بهتر بگوییم سوژه‌ی دِکارتی است. به جای نیروهای استعلایی و باور به خداوند و تقدیر دینی، سلطه‌ی نیروی عقل انسان قرارگرفته است. خرد پادشاه جهان شده و آدم‌ها مدرن بودن را چون بلوغ فکری خویش چنین می‌پذیرند، و مسئولیّت کارهای خود را قبول می‌کنند زیرا خود را دارای حق و اختیار می‌یابند. انسان مدرن صرفاً تسلیم حکم عقل خویش است و حتا در این مورد هم توانسته حدود کارآیی عقل را در فلسفه‌ی سنجش‌گرانه‌ی ایمانوئل کانت ارزیابی کند، و به یاری فلسفه‌ی هِگِل جای‌گاه خود را در نظام تاریخ جهانی بازیابد. این همه منجر به پیدایش گونه‌ای بنیادگرایی تازه شده است. عقل آدمی جای نیروهای مقدس، پیشرفت محتوم جای تقدیر دینی موجودات، و تقدس صنعتی‌شدن و علم‌باوری جزمی جای تقدس موضوع باورهای کهن نشسته‌اند.

گفتمان* پسامدرن ناقد خرد و علم نیست ناقد خردباوری و علم‌باوری است. اندیشه‌ی انتقادی با همان شوق اندیشه‌ی علمی در سرآغاز مدرنیته، اکنون از تناقض‌های نظام فکری مدرن یاد می‌کند، و هم‌چنان دشمن باور به تقدیر و نیروهای استعلایی از قبیل ایمان کورکورانه به علم و توانایی نامحدود خرد آدمی است. پسامدرن دورانی تازه نیست بل نقد دوران مدرن است. پیدایش ایدئولوژی یا نظام یک‌دست فکری امر تازه‌ای نیست، و در نتیجه بحث از پسا-مدرنیسم چون تناقضی درونی به نظر می‌آید. پسوند «ایسم» (در فارسی به نشانه‌ی باور داشتن به امری، گرایش داشتن به امری، و به اصالت امری معتقد بودن) به «پسامدرنیسم» منش ایدئولوژیک می‌دهد. اندیشه‌ی پسامدرن نمایش خلل در هر ایدئولوژی‌ای است که خود را مستحکم و به صورت اَبَر روایت حاکم و مسلط نمایان کند. فوکو منش سرکوب‌گر دوران مدرن را در بررسی هم‌بسته‌ی دانش و قدرت نشان داد، و متفکران دیگری هم نکته را در شاخه‌های گوناگون کار فکری تأیید و محکم کردند. لیوتار بحث را در قلمرو فلسفه‌ی علم و سیاست پیش برد، و دُلوز و دِریدا از راهی دیگر بحث را به قلمرو فلسفه نزدیک کردند. مفهوم «ریزوم» که دُلوز و فِلیکس

www.tabarestan.info

گاتاری پیش کشیدند و بحث دِریدا از **شالوده‌شکنی*** از دستاوردهای اندیشه‌ی پسامدرن بودند. آنان راه را بر متفکرانی چون دِمان گشودند تا با شیوه‌ای تازه به خوانش متون هنری و ادبی بپردازند. از سوی دیگر بودریار با مفهوم «وانموده» و هم‌راهی بحثی فلسفی با برداشت‌هایی اجتماعی نقش مهمی در قدرت گرفتن مباحث پسامدرن داشت.

مفهوم پسامدرن و ایده‌هایی که پیش می‌کشد تأثیر زیادی بر مباحث فرهنگی در سه دهه‌ی گذشته داشته‌اند و به گونه‌ی روزافزونی در موسیقی‌شناسی به کار رفته‌اند. لازم نیست که آدم به مباحث پسامدرن اعتقاد داشته باشد تا دریابد که (برخلاف پیشرفت همه‌جانبه و چشم‌گیر تکنولوژی ارتباط‌ها) ما امروز در جهانی چندگانه، تکه‌تکه، و بی‌محور زندگی می‌کنیم و این «ما» از سوژه‌هایی منفرد که خود دارای هویّتی چندگانه و گسیخته هستند شکل گرفته است. این واقعیّت به رشد و پذیرش گسترده‌ی اندیشه‌های پسامدرن یاری کرده است. از نظر فرهنگی تمام جوامع بشری دستخوش تنوع و تفاوت عظیم میان شیوه‌های زندگی و اندیشه در درون خود شده‌اند و هیچ نظریه، باور یا ایدئولوژی بنیادگرایانه‌ای توانایی آن را ندارد که همگان را به ضرورت یا صحت خود متقاعد کند. در این حالت گونه‌ای نسبی‌نگری فرهنگی و جدایی شناخت از ارزش* پدید می‌آید، و در هنرها از جمله در موسیقی بازتاب می‌یابد. این نکته‌ها که هیچ اَبَر روایتی پاسخ‌گو نیست، روایت‌های خرد و ریز برجسته شده‌اند، یک شکل مسلط بیان اعتباری ندارد و آن‌چه هست ترکیب شکل‌ها (حتا فُرم‌های تاریخی متفاوت) است، رسانه‌های جدید ارتباطی نه بیان واقعیّت بل وانموده‌های امور واقعی هستند. این همه از نکته‌های مهمی‌اند که گفتمان پسامدرن مطرح کرده، و در تکامل موسیقی معاصر تأثیر گذاشته‌اند. در تمام جوامع انسانی امروز تنوع سلیقه‌های موسیقایی وجود دارد و افراد «دل‌بستگی نابخردانه»ای به چند نوع موسیقی متفاوت دارند. گاه در آوازهای موسیقی مردم‌پسند با این تنوع در معماری اثر روبرو می‌شویم. گونه‌ای عشق به موسیقی‌های بیگانه در میان مردم کشورهای مختلف رشد یافته است. در دهه‌ی اخیر جوانان فرانسوی کشش بی‌سابقه‌ای به موسیقی پاپ عربی یافته‌اند. دست‌کم دو دهه پیش‌تر عشق سازندگان موسیقی مردم‌پسند انگلیسی به موسیقی هندی آغاز شده بود. موسیقی دورگه مشخصه‌ی بخش مهمی از موسیقی مردم‌پسند امروز شده است.

در گستره‌ی موسیقی کلاسیک آن‌چه به «موسیقی مدرن» معروف شده کوشش در

www.tabarestan.info پیشکش "آرشیو تبرستان"

بنیان نهادن اصولی است به همان استحکام اصول سنّتی موسیقایی یا حتا قدرت‌مندتر از آن. آرنولد شونبِرگ باور داشت که کار او ضرورتی چاره‌ناپذیر بود که اگر خود او آن را به انجام نمی‌رساند دیر یا زود کسی دیگر آن را ارائه می‌کرد. او همان قدرت اَبَر روایت موسیقی کلاسیک را در دستاوردهای خود چون موسیقی آتْنال، سِریال، و دوازده تُنی می‌یافت، و از آن دفاع می‌کرد. کار او گسست از مبانی بنیادین تولید موسیقی نبود و خودش هم بارها بر این نکته تأکید کرده بود. امّا ما امروز با پدیده‌ی چندگونه‌نگری، روایت‌گری ریزنگرانه، و از بین رفتن ارزش‌های مسلط و حتا ارزش‌های مدرنیستی موسیقی آغاز سده‌ی بیستم روبروییم.

تأثیر این همه بر موسیقی امروز چیست؟ دو گروه از نویسندگان و نظریه‌پردازان و آهنگ‌سازان پاسخ‌هایی متضاد به این پرسش می‌دهند. به نظر گروه نخست نادرست خواهد بود که تأثیر موقعیّت پسامدرن بر کردار موسیقایی را «ظهور یا طلیعه‌ی موسیقی پسامدرن» بدانیم. گروه دوم، برعکس، به پیدایش و استقرار موسیقی پسامدرن باور دارند. گروه نخست استدلال می‌کنند که ایده‌های پسامدرن علیه آیین‌ها و اَبَر روایت‌ها هستند، و اجازه نمی‌دهند که خودِ موقعیّت پسامدرن به صورت پسامدرنیسم یعنی یک مکتب، یا ایدئولوژی، یا اَبَر روایت تازه‌ای معرفی شود. در نتیجه، «سینمای پسامدرن»، «تئاتر پسامدرن»، «رمان پسامدرن»، «نقاشی پسامدرن» و «موسیقی پسامدرن» وجود ندارند، و کاربرد این اصطلاح‌ها (و به طور کلّی اصطلاح «هنر پسامدرن») نادرست و نقض غرض است. پس موسیقی خاصی (حتا موسیقی‌ای که به نظر نامنسجم بیاید، تکه تکه، پُر از واگویه*، ارجاع، دورگه یا چند رگه باشد) موسیقی پسامدرن نیست. تنها می‌توان با نگرش پسامدرن به انواع موسیقی توجه کرد. آن آثار موسیقایی که به گونه‌ای نادقیق پسامدرن معرفی می‌شوند (از آثار مینی‌مالیست‌ها چون کارهای فیلیپ گْلَس و آروو پَرت تا آثار جان تَوِنِر و هنریک میکولای گورِتْسکی) در شرایطی که تناقض‌های بنیادین سرمشق مدرن آشکار شده‌اند، آثاری مدرنیستی هستند. کسانی که آن آهنگ‌سازان را پسامدرن می‌خوانند همان معنایی را در نظر دارند که از ذهن افرادی می‌گذشت که موسیقی گوستاف مالِر را نو-رمانتیک می‌دانستند. بهتر است که آهنگ‌سازانی را که بی‌جهت «پسامدرن» معروف شده‌اند «مدرنیستِ پسین» بنامیم. به موسیقی مینی‌مالیست گْلَس دقت کنیم. آثار او رابطه‌ای خاص با دو سنّت موسیقی

پیشکش به آرشیو ب " به پیرستان www.tabarestan.info

کلاسیک و موسیقی مردم‌پسند دارند. همانندی موسیقی گُلَس به موسیقی مردم‌پسند «تصنعی» است. ساختار اجرا و نحوه‌ی دریافت موسیقی او تفاوت‌های زیادی با موسیقی مردم‌پسند دارد، و به سنّت موسیقی کلاسیک نزدیک است [166]. موسیقی گُلَس هم‌چون آثار نخستین مدرنیست‌ها (کلود ـ آشیل دُبوسی، موریس راوِل، و ایگور استراوینْسکی) باید لحظه‌ای از تاریخ موسیقی مدرن دانسته شود.

در مقابلِ استدلال‌های نویسندگانی که منکر پدیده‌ی موسیقی پسامدرن هستند، نظریات گروه دیگری از نویسندگان و نظریه‌پردازان قرار دارد که معتقدند چنین پدیده‌ای با مشخصه‌های خاص خود وجود دارد. انبوهی از نویسندگان به جنبه‌های مختلف این موسیقی در ساحت‌های موسیقی مدرن و موسیقی مردم‌پسند توجه کرده‌اند و ادبیات به نسبت پُروپیمانی در این زمینه فراهم آمده است [261:1-3]. آنان می‌پرسند چگونه می‌توان پذیرفت که هیچ رابطه‌ای میان موقعیّت پسامدرن و موسیقی وجود ندارد؟ موقعیّت پسامدرن قابل کاهش به نوعی نگاه نقادانه و نگرش فلسفی نیست، بل بیان موقعیتی موجود، راستین، قابل فهم و بیان است. این موقعیّت زمینه‌ساز تلقی تازه‌ای از انواع هنر و موسیقی می‌شود. کار درست آغاز از موسیقی زنده و واقعی امروز است. در گام نخست نکته‌ی جذاب تنوع موسیقی معاصر است. از یک‌سو با بیان ساده و لطافتی همانند موسیقی نرم سده‌های میانه در آثار آروو پَرت روبروییم، و از سوی دیگر با موسیقی پیچیده‌ی کامپیوتری کائیا ساریاهو. سرچشمه‌ی این تنوع به دهه‌ی ۱۹۶۰ بازمی‌گردد که در آن موسیقی آتْنال شونبِرگی و حتا تجربه‌های دارمشتات نیز کمی کهنه به نظر می‌آمدند. مینی‌مالیسم بر پایه‌ی همین گسست از آن‌چه تجربه‌ی اصلی موسیقی دوران دانسته می‌شد، پدید آمد. در آلمان رابین هالووِی و وُلفگانگ ریم به موسیقی نو ـ رمانتیک توجه کردند، در حالی که آلفرد اشنیتکه در روسیه مفهوم «سَبک چندگانه» را تکامل می‌داد. آهنگ‌سازان جوانی چون مایکِل تُرْک (که پسا ـ مینی‌مالیست نام گرفته) و مارک ـ آنتونی تِرْنیج به کلاسی‌سیسم بازگشتند. آن‌ها به تدریج موسیقی مردم‌پسند را هم به حوزه‌ی کار خود وارد کردند. ترنیج در اثری چون ***خون بر کف اتاق*** (۱۹۹۶) بداهه‌نوازی جاز را الگوی کار خود قرار داده است.

مدافعان مفهوم موسیقی پسامدرن می‌گویند که موسیقی پسامدرن نه کار موسیقایی این یا آن آهنگ‌ساز بل مشخصه‌ی دورانی است که ما با چندگانگی، التقاط و چندرگه

www.tabarestan.info

بودن تولید موسیقی روبروییم، دورانی که در آن سرمشق واحد و مقتدر وجود ندارد. اینان می‌گویند که موسیقی پسامدرن بیان رویکردهایی موسیقایی است و این نکته را می‌پذیرند که نباید آن را به دوره‌ای تاریخی تبدیل کرد. این نگاه «ضدِ تاریخ‌باوری» مرزبندی میان موسیقی مدرن، موسیقی پسامدرن و موسیقی ضدِ مدرن را کاری نادرست می‌داند امّا در عین حال برخی مشخصه‌ها را برای بیان رویکردهایی تازه به «وحدت ساختاری» اثرِ موسیقایی، بینامتنیّت و التقاط هنری، مشخص می‌کند. مباحث مختلفی که در دفاع از موسیقی پسامدرن مطرح شده‌اند، مشخصه‌های آن را چنین بیان کرده‌اند: ۱) تکرار و تداوم ساده‌ی مدرنیسم موسیقایی نیست بل نسبت به آن هم جنبه‌ی گسست دارد و هم جنبه‌ی گسترش؛ ۲) به شکل‌های مختلف طنزآمیز و سخره‌گر است؛ ۳) میان شگردهای گذشته‌ی ترکیب‌های آوایی و شگردهای تازه‌ی آن مرز جداکننده‌ای ترسیم نمی‌کند؛ ۴) میان سَبک‌های به اصطلاح عالی و والا و سَبک‌هایی که در تاریخ موسیقی کم‌ارزش دانسته شده‌اند تفاوت کیفی و ارزشی قائل نمی‌شود؛ ۵) برای مفهوم «وحدت ساختاری» ارزشی قائل نیست و ساختار باز و آزاد را می‌پذیرد، به بیان دیگر تکه تکه و نامنسجم است؛ ۶) به این نکته که فُرم‌های تام‌گرایانه کارآ باشند (کل یک اثر یا تُنال یا آتُنال یا سِریال باشد) انتقاد دارد و در پی ترکیب فُرم‌ها است؛ ۷) موسیقی را مستقل نمی‌شناسد و آن را مرتبط و متناسب با زمینه‌های فرهنگی، اجتماعی، و سیاسی می‌داند؛ ۸) از **واگویه*** زیاد استفاده می‌کند، و تاریخ موسیقی را تاریخ واگویه‌ها می‌داند؛ ۹) تکنولوژی را صرفاً رسانه‌ی انتقال موسیقی نمی‌داند بل آن را در فراشد تولید موسیقی دخیل می‌داند؛ ۱۰) تضادهای درونی را مهم می‌داند و آگاهانه آن‌ها را برجسته می‌کند؛ ۱۱) به تقابل‌های دوتایی در دل اثرِ موسیقایی اعتماد ندارد؛ ۱۲) برای قطعه‌نویسی، آشفتگی و عدم تداوم اعتبار قائل است؛ ۱۳) التقاط‌گرایی و پلورالیسم را برجسته می‌کند؛ ۱۴) با چندگانگی و دگرگونیِ زمان‌مندی اثر موافق است؛ ۱۵) معناهای یکه‌ی اثر را رد می‌کند، و بر معناهایی که شنونده می‌سازد تأکید دارد و آن‌ها را برتر از معناهای تحمیلی در نُت‌نوشت‌ها، اجراها و نیّت‌های فرضی آهنگ‌سازان می‌داند؛ ۱۶) هم‌چون معماری پسامدرن، برای عناصر تزیینی، تظاهر و در عین حال دلپذیر بودن ارزش قائل می‌شود.

میان مدافعان موسیقی پسامدرن در تعیین مصداق‌های آهنگ‌ساز پسامدرنیست

www.tabarestan.info

هم‌نظری وجود ندارد. برخی حتا جُرج لیگِتی و لادیسلاف کوپکوویچ را پسامدرن خوانده‌اند، که اگر پلورالیسم و تنوع سَبک‌ها و نامنسجم بودن فُرم را به عنوان معیار موسیقی پسامدرن بپذیریم دیگر نمی‌توان آن‌ها را پسامدرن دانست. آن‌ها نه فقط این معیارها را رعایت نکرده‌اند بل از این جهت خیلی هم «کلاسیک» بوده‌اند. این نکته با قدرت بیش‌تری در مورد موسیقی گورِتْسکی و جُرج راکْبِرگ هم صادق است که هیچ معلوم نیست چرا آن‌ها را پسامدرن خوانده‌اند. هر شنونده‌ی سمفونی شماره‌ی ۳ ***«آوازهای دردبار»*** (۱۹۷۶) اثر گورِتْسکی که اثر مشهور و موفق او نیز هست، یا کوارتت شماره‌ی ۳ ***«پاستورال»*** (۱۹۲۶) اثر راکْبِرگ که برچسب «موسیقی نومحافظه‌کار و سنّت‌گرا» نیز خورده است، این نکته را می‌پذیرد که بنا به هیچ یک از جنبه‌های موسیقی پسامدرن که در بالا آمدند، این آثار نمونه‌هایی از موسیقی پسامدرن محسوب نمی‌شوند [261:195,235]. گروهی دیگر آلفرد اشنیتکه را نمونه‌ی آهنگ‌ساز پسامدرن دانسته‌اند. راست است که اشنیتکه ترکیب سَبک‌ها را در هر قطعه‌ی خود رعایت کرده امّا موسیقی او انسجام منطقی و معنایی دارد.

پیشکش به آرشیو "تبرستان" www.tabarestan.info

به نظر می‌رسد که هرکس، بنا به سلیقه‌ی خود هر آهنگ‌سازی را پسامدرن می‌نامد! آثار گْلَس، پَرت، جان تَوِنر، جان اَدَمز، گورِتْسکی، لوچانو بِریو، تامِس اَدِس، موریسیو کاگِل، هِلموت لاخِنمان، لادیسلاو کوپکوویچ، راکْبِرگ، جان زورْن، پسامدرن خوانده شده‌اند. دو نفری که می‌توان گفت بیش‌تر ملاک‌های تعریف موسیقی پسامدرن (که در بالا از آن‌ها یاد شد) در موسیقی آن‌ها رعایت شده‌اند، لوکاس فُس و زورن هستند. زورن با واگویه‌های‌اش از موسیقی سده‌ی هجدهم تا موسیقی فیلم‌های کارتون، و موسیقی قومی، با قطعه‌هایی ناتمام و نامنسجم که راه را بر هر محور معنایی مسدود می‌کنند، نمونه‌ی خوبی است. یکی از آثار مهم او **شهر برهنه** (۱۹۸۹) در این مورد روشن‌گر است.

موسیقی‌شناسی جدید بیش‌تر به عنوان موسیقی‌شناسی پسامدرن معرفی می‌شود. این به معنای نحوه‌ی نگرشی استوار به پیش‌نهاده‌های پسامدرن به موسیقی است. نمونه‌ای که این نکته را روشن می‌کند آثار لاورنس کریمِر است. او معتقد است که پیدایش موسیقی‌شناسی پسامدرن وابسته است به خواست و توانایی ما که نکته‌هایی را در قطعه‌های موسیقی «بخوانیم» و بتوانیم آن‌ها و قطعه را به شرایط بیرون متن ارتباط دهیم. به بیان دیگر ساختن موسیقی‌شناسی پسامدرن به معنای شکستن شالوده‌ی باور

به درون و بیرون متن است [232:18]. به این ترتیب، هم روش تحلیل فُرمالیستی و هم ایده‌ی استقلال متن اهمیّت خود را از دست می‌دهند. گری تاملینسون نوشته که حتا ایده‌ی ضرورت خوانش دقیق متن موسیقایی که همواره شرط اصلی موسیقی‌شناسی دانسته می‌شد نیز ارزش مسلم خود را از کف می‌دهد. این ایده ما را به زیبایی‌شناسی استعلایی می‌کشاند. حتا دیگر خوانش متن با روش‌هایی که خاستگاه‌شان مباحث تازه‌ای چون گوناوندی، فمینیسم یا روش‌های پدیدارشناختی یا انسان شناختی باشد، نیز به نظر نابسنده می‌رسد. ایده‌ی خوانش دقیق مُهر مدرنیسم را به همراه دارد. باید روش‌های تازه، خود را از این روش‌های سنّتی دور نگه دارند [405:18-24]. زیبایی‌شناسی پسامدرن در موسیقی فهمی غیر جزمی و گشوده به هر گونه تجربه است. این زیبایی‌شناسی با توجه مردم به موسیقی امروز همراه شده است. استقبالی که از سمفونی‌های گورِتْسْکی و آثار تَوِنِر، ساخته‌های گْلَس و آخرین کارهای جُرج لیگِتی، لوئیجی نونو و بِریو می‌شود بی‌سابقه است و موسیقی مدرنیستی پیش‌تر همانند آن را به خود ندیده بود.

← **پسا-ساختارگرایی؛ موسیقی‌شناسی فمینیستی؛ شالوده‌شکنی؛ مدرنیسم.**

پیشکش به آرشاد ب "تبرستان" www.tabarestan.info

پوئتیک POETICS

ریشه‌ی واژه‌ی Poetics لغت یونانی poiesis به معنای «ساختن» و «آفرینش» است. افلاطون در ***مهمانی*** (بند ۲۰۵) لغت poiesis را به معنای «آفریدن» و «ساختن» دانست [۴۵۶-۴۵۷:۱۰]. در بسیاری از متون فارسی از «پوئتیک» با لغت عربی «بوطیقا» یاد شده است. پوئتیک، منطقِ ساختن یا شکل دادن به اثرِ هنری است. عنوان کتاب ارسطو **پوئتیک** است که در اصل درس‌های او درباره‌ی هنر شعر و هنر نمایش بود. مقصود او (یا مقصود گردآورندگان آثارش) از این عنوان یادآوری این نکته بود که در این کتاب تلاش می‌شود تا منطق و شیوه‌های ساخته‌شدن تراژدی و کمدی دانسته شود. تعریف ارسطویی از پوئتیک آن را در قلمرو ادبیات مطرح می‌کند و «بررسی قاعده‌های بیان ادبی در مقام آفرینش کلامی» می‌داند. ارسطو در نخستین سطرهای **پوئتیک** می‌نویسد که مسئله‌اش دانستن این نکته است که «چگونه باید شعر ساخت تا شعر خوبی از کار درآید» [23:7] [۲۱:۷]. «پوئتیک» امروز در نقادی هنری زیاد به‌کار می‌رود: از پوئتیکِ سینما

تا پوئتیکِ رمان‌نویسی و غیره. به گمان پُل والِری برای شناخت اثرِ هنری باید شیوه‌ی ساختن آن را برجسته کرد.

در موسیقی‌شناسی از «پوئتیکِ موسیقی» یاد می‌شود. مقصود از این اصطلاح، تحلیل اثرِ موسیقایی جهت کشف شگردهایی است که در جریان ساختن آن به کار رفته‌اند. چنین بحثی به تحلیل سَبک* نیز می‌انجامد. در بیش‌تر موارد، بحث از حدّ یک اثر خاص خارج می‌شود و «سَبک‌شناسی» به معنای کوشش جهت فهم شگردهای رایج در دورانی تاریخی نیز مطرح می‌شود. ساختن اثرِ موسیقایی به مفهوم کُمپوزیسیون گره خورده است. واژه‌ی composition ایده‌ی «ساختن» و «نظم بخشیدن» را همراه دارد، زیرا یکی از معناهای آن ترکیب یا تلفیق عناصر است. واژه‌ی «کُمپوزیسیون» هم به معنای «ساختن یا تصنیف اثرِ موسیقایی» یعنی «آهنگ‌سازی» است و هم «خود اثر». «کُمپوزیسیون» خاص موسیقی نیست و در هنرهای دیگری چون نقاشی، معماری، و شعر هم به کار می‌رود، و در آن‌ها به معنای «ساختن ابژه‌ای خاص» یا «ترکیب عناصر یا نشانه‌ها» است [87:19]. در موسیقی، کُمپوزیسیون به معنای «ساختن»، از کوچک‌ترین اجزا (عبارت، تِم کوتاه، ایده‌ی ریتمیک) تا کل یک اثر است. کُمپوزیسیون سه دسته پرسش مهم را پیش می‌کشد: ۱) پرسش‌هایی مفهومی، مثلاً اثرِ موسیقایی از چه چیزها شکل گرفته است؟ به بیان دیگر، چه چیزهایی باید وجود داشته باشند تا بگوییم اثرِ موسیقایی وجود دارد؟ نکته‌ی مرتبط، این است که ماهیّت و وضعیّت اثر چیست؟ ۲) پرسش‌هایی روان‌شناختی، مثلاً چه چیز مشخص‌کننده‌ی فراشد ساختن اثر، از نخستین ایده تا کامل‌شدن آن است؟ ۳) پرسش‌هایی فنی، مثلاً چه ابزار و روش‌هایی در درون یک سَبک خاص یا یک سنّت خاصِ بیان موسیقایی برای ساختن اثر لازم‌اند؟ [252].

یکی از نخستین موارد کاربرد واژه‌ی «کُمپوزیسیون» در رساله‌ی راهب ایتالیایی گوئیدو دآرِتزو ***درآمدی به صداهای ناهم‌خوان*** (۱۰۳۰) است. نزدیک سه سده‌ی بعد نظریه‌پرداز فرانسوی یوهانِس گروکئو (که نام اصلی‌اش ژان دوگروشی بود) در ۱۲۹۰ اثرِ موسیقایی را «برساخته‌ی موسیقایی» (Musica composita) نامید. در سده‌ی پانزدهم اثرِ موسیقایی را با ضرورت نُت‌نویسی و آشنایی با آن تعریف کردند. اصطلاح «کُمپوزیسیون» از یک نظر مهم است: بحث در مورد ارتباط موومان‌ها (چون اجزای درونی یک اثر چند موومانی) را در مرکز توجه قرار می‌دهد. آرنولد شونبِرگ شرط

پیشکش "آرشاویر" به دوستان www.tabarestan.info

ساختن (کُمپوزیسیون) را رعایت منطق موسیقایی عنوان کرد و آن را به **ساختار*** درونی قطعه‌ها مرتبط دانست. او با ذکر نمونه‌های فراوان نشان داد که قطعه‌های به ظاهر مستقلی که در یک مجموعه (مثلاً در یک سوئیت) می‌آیند باید از «یک منطق درونی مستحکم» پیروی کنند. رساله‌های انتقادی فراوانی در این مورد که موومان‌های یک سمفونی یا یک کنسرتو با هم رابطه‌ای درونی ندارند نوشته شده‌اند. حتا پیشنهادهایی برای تغییر نظم آثار مشهور موسیقی هم ارائه شده‌اند. امّا واقعیّت این است که در این مورد قاعده‌های ساختاری قدرت‌مند و جاودانی‌ای وجود ندارند، و آن «منطق درونی» بیش‌تر به صورت ذهنی یا سلیقه‌ای ساخته می‌شود.

نکته‌ی مهمی که به پوئتیک موسیقی مربوط می‌شود تصور ذهنی از تمامیّت آن نزد آهنگ‌ساز است. آیا آهنگ‌ساز در آغاز کار برداشتی کلّی از اثر در ذهن دارد، یا در جریان ساختن اثر چنان برداشتی در ذهن او شکل می‌گیرد، یا او اساساً بدون نیاز به چنان تصوری کار را دنبال می‌کند؟ وُلفگانگ آمادئوس موتسارت می‌گفت که کل اثر را پیش از نوشتن آن در سر داشت، و لودویگ فان بتهوون برعکس، اعلام می‌کرد که همه چیز در ذهن او در جریان آفرینش اثر شکل می‌گرفت. یوهانِس برامْس تجربه‌ای همانند موتسارت داشت و در مورد لید دوم از مجموعه‌ی چهار لید اپوس ۴۳ (۱۸۶۶) گفته بود که مدت‌های طولانی پس از آن که ایده‌ی اصلی و تِماتیک اثر در ذهن او ایجاد شده بود، و کل آن را در ذهن می‌شنید، به «نوشتن» آن پرداخت. ایگور استراوینْسکی نیز به چنین شکلی از آفرینش باور داشت. او می‌گفت که کل ***مناسک بهار*** (۱۳-۱۹۱۰) را پیش از ساختن آن شنیده بود [388]. پاول هیندِمیت نکته را به نوع خاصی از آفرینندگی مرتبط کرد و نوشت که هرگاه نتوانیم در لحظه‌ای کوتاه کل اثر را متصور شویم و جزئیات آن را دریابیم پدیدآورنده‌ای اصیل نخواهیم بود. شونبِرگ امّا به دنبال بتهوون در مورد فعالیّت آهنگ‌سازی خود نوشته بود که هیچ تفاوت یا فاصله‌ای میان ایده (حضور اثر در ذهن) با کار کردن (آفرینش مادی اثر) وجود ندارد. او می‌گفت که میکِل آنجِلو بدون هیچ ایده‌ای، از دل مرمر **موسی** را آفریده بود.

نکته‌ی مهم دیگری که به پوئتیک و به طور خاص به ساختن اثرِ موسیقایی مربوط می‌شود مفهوم «بازی» است. بازی امروز نکته‌ای مرکزی در رشته‌های گوناگون علمی از زیست‌شناسی، جانورشناسی و رفتارشناسی تا آمار، فیزیک و سیبرنتیک و فلسفه‌ی علم

پیشکش "شاهاب" به تبرستان www.tabarestan.info

است، امّا تا روزگار رنسانس جدی گرفته نمی‌شد. شوق کودکان به بازی امری طبیعی انگاشته می‌شد و شوق بزرگ‌سالان ناشی از سبک‌سری. در سده‌ی شانزدهم ریاضی‌دانان رابطه‌ی بازی با ریاضیات را جدی گرفتند، و یک سده‌ی بعد پاسکال حساب احتمالات را با توجه به بازی و تاس ریختن پیش کشید. ذهن او چندان متوجه بازی شد که منطق آن را حتا در اثبات جنبه‌ی عقلانی ایمان به وجود خدا به کار گرفت. گوتفرید ویلهلم لایبْ‌نیتْس در کتاب چهارم ***رساله‌ی جدید درباره‌ی فهم انسان*** (۱۷۰۶) نوشت نه فقط ریاضیات بل کارکرد آگاهی آدمی هم بدون توجه به انواع بازی شناختنی نیست [245:427]. یوهان کریستف فریدریش فون شیلِر در نامه‌ی پانزدهم ***نامه‌هایی درباره‌ی آموزش زیبایی‌شناسانه‌ی انسان*** (۱۷۹۵) از اهمیّت بازی یاد کرد. او نوشت: «در میان همه‌ی حالت‌های انسان فقط بازی است که او را کامل می‌کند و به طبیعت دوگانه‌اش [ماده و روح] هم‌زمان غنا می‌بخشد... انسان صرفاً آن‌جا بازی می‌کند که به تمام معنا انسان است و او تنها وقتی به تمام معنا انسان است که بازی می‌کند» [370:221] [۱۰۳:۲۲].

پیشکش "آ.م.ب" به تبرستان www.tabarestan.info

ایمانوئل کانت مفهوم بازی را به آفرینش هنری و داوری زیبایی‌شناختی مرتبط کرد. پس از او، این اندیشه شکل گرفت که هنر به مثابه گونه‌ای بازی خودانگیخته، آزادانه و لذت‌بخش است. بحث مهمی درباره‌ی بازی در کتاب‌های فریدریش نیچه آمده است. او بازی را شیوه‌ای مؤثر برای درهم‌شکستن برتری‌ها و پایگان‌های فرهنگی می‌دانست، و می‌گفت که بازی و هنر یک‌سان ما را از دنیای واقعیت‌ها بیرون می‌برند و پایگان‌های موجود و رسمی را به هم می‌ریزند. مارتین هایدِگِر به دنبال نیچه از بازی یاد کرد و آن را به مفهومی هراکلیتوسی پیوند زد. هراکلیتوس گفته بود «جهان کودکی است که بازی می‌کند». هایدِگِر از بازی جهان و بازی زندگی، و از بازی خشونت‌بار و خودسرانه و در عین حال سکرآور قدرت یاد کرد که در آن انسان هم بازی‌گر است و هم بازیچه.

بازی در فلسفه‌ی هنر سده‌ی بیستم نقش مهمی یافت. زیگموند فروید در مقاله‌ی «نویسندگان آفریننده» هنر را گونه‌ای بازی معرفی کرد. او نوشت که برای نویسنده‌ای بالغ بازی کودکانه لذتی است از دست‌رفته، و او آن را با آفرینش هنری جای‌گزین می‌کند. لذت هنری هم‌چون لذت تداوم بازی برای کودک گونه‌ای مکاشفه است. کوشش در کسب این لذت پس از سنین کودکی به آفرینش هنری منتقل می‌شود [145:129-143]. لودویگ ویتگِنشتاین هم بازی را جدی گرفت و نه تنها اصطلاح معروف «بازی‌های

زبانی» را در ***پژوهش‌های فلسفی*** (انتشار در ۱۹۵۳) در توضیح بحث فلسفی مهمی به کار برد، بل در اشاره‌های متعدد به هنر در آثار دیگرش نیز مفهوم بازی را مدام پیش کشید [163:193-198]. بازی در آثار ساختارگرایان (رولان بارت) و پیروان آیین هرمنوتیک (هانس گئورگ گادامر) به مناسبت‌های مختلف به هنر مرتبط دانسته شد.

در بازی فعالیّت ارادی انسان با محدودیت‌هایی روبرو می‌شود. این محدودیت‌ها ناشی از قراردادهایی هستند که رعایت آن‌ها در این بازی ضروری است. روشن است که این قراردادها عام نیستند بل شامل بازی خاصی می‌شوند. از سوی دیگر بازی کرداری است شادمانه و پُرتنش، متوجه هدف و خواهان دست‌یابی به مقصود. در جریان بازی به خوبی آگاهیم آن‌چه می‌گذرد چیزی است غیر از زندگی معمولی [197:16]. به جای واژه‌ی «بازی» در جمله‌های بالا، واژه‌ی «موسیقی» را قرار دهید تا معنایی فکربرانگیز از آن به دست آید.

← **اثر هنری؛ سَبک؛ فنِ بیان؛ متن.**

پیشکش " آرش. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

پیش‌گام AVANT-GARDE

مفهوم مدرنیسم* در کل، و مدرنیسم هنری به مفهوم پیش‌گام یا اَوانگارد گره خورده است. در سده‌ی هفدهم در فرانسه فرمانده‌ی لشکری را که پیشاپیش سربازان‌اش حرکت کند «اَوانگارد» یعنی «پیشرو» یا «پیش‌گام» می‌خواندند. در فارسی امروز هم گاهی واژه‌ی «اَوانگارد» (بیش‌تر با تلفظ «آوانگارد») به کار می‌رود.

پیش‌گام در نیمه‌ی سده‌ی نوزدهم در توصیف آن دسته از هنرمندانی به کار می‌رفت که فعالیّت هنری‌شان با روش‌ها و برداشت‌هایی پیش می‌رفت که جلوتر از روش‌ها و برداشت‌های دوران‌شان بودند. هر چند واژه‌ی فرانسوی Avant-gard مفرد بود امّا به تدریج در مباحث هنری حالت جمع («گروهی از هنرمندان اوانگارد») اهمیّت یافت. مفهوم پیش‌گام به سرعت در نظریه‌ی هنری رایج شد و فعالیّت هنرمندانی را روشن کرد که مخاطرات نوآوری و تجربه‌های تازه را می‌پذیرند و راه‌گشای فعالیّت آیندگان می‌شوند. در همان ایام این واژه وارد گفتمان سیاسی نیز شد. احزاب پیش‌گام احزابی با برنامه‌های رادیکال بودند. در جنبش‌های سوسیالیستی و آنارشیستی پیش‌گام به حزب یا گروه انقلابی گفته می‌شد. ولادیمیر اولیانُف لِنین سازمان‌دهی پیش‌گامان طبقه‌ی کارگر را

مهم‌تر از فعالیّت در سازمان‌های توده‌ای کارگری از قبیل اتحادیه‌های کارگری دانست. به تدریج پیش‌گام واژه‌ی محبوب رادیکال‌ها شد. بر عکس، نیروهای راست‌گرا دل خوشی از این اصطلاح نداشتند و آن را بیان تندروی و آشوب‌طلبی می‌دانستند. در گفتمان هنری هم هواداران ایده‌ها، روش‌ها، و مکتب‌های سنّتی و قدیمی با «اوانگاردیسم» یا پیش‌گام‌باوری به شدت مخالف بودند.

مفهوم پیش‌گام در موسیقی در مورد کسانی به کار می‌رود که تجربه‌ی تازه‌ای را دنبال کنند و سنّت‌شکن باشند. می‌توان گفت «موسیقی تجربی» بیان دیگر «موسیقی پیش‌گام» است. کاربرد «پیش‌گام» در ادبیات موسیقی از دهه‌ی ۱۸۶۰ آغاز شد، و در مورد کار هنری ریشارد واگنِر و پیروان‌اش به‌کار رفت. آنان «هنر آینده» را به جای «هنری که اکنون رایج است» مطرح می‌کردند. یکی از نخستین موارد استفاده از این مفهوم در نوشته‌های نظری روبِرت شومان و خود واگنِر یافتنی است. پس از آنان مباحث نظری مهمی درباره‌ی پیش‌گام موسیقایی در آثار نظریه‌پرداز آلمانی پتر بورگر مطرح شد [76]. بورگر با روش تاریخی نشان داد که چگونه هنرمندان از دوران خود پیشی می‌گیرند و تجربه‌های‌شان راهنمای آیندگان می‌شود. او نوشت که هر چه آهنگ‌سازان از صاحب‌کاران خود (دربار و کلیسا) فاصله می‌گرفتند و منش مستقل‌تری می‌یافتند نسبت به اقبال مردم به آثارشان حساس‌تر می‌شدند. هنرمند پیش‌گام به این دلیل خطر می‌کند که بیش‌ترِ مخاطبان‌اش آمادگی تجربه‌های نوآورانه را ندارند و از آن‌ها استقبال نمی‌کنند. در نتیجه، هنرمند پیش‌گام احساس می‌کند که فاصله‌ی زیادی با محیط فرهنگی و اجتماعی خویش دارد. بورگر هنرمند پیش‌گام را کسی که ناقد اوضاع اجتماعی روزگار خویش است معرفی کرد. پیش‌گام‌باوری نشان می‌دهد که هنرمند از جامعه‌ی بورژوایی فاصله گرفته و یا به کلّی جدا شده است. آهنگ‌ساز پیش‌گام با نهادینه شدن هنر موسیقی مخالف است و نهادهای رسمی آموزشی و نظارتی را محکوم می‌کند، تا جایی که حتا آیین‌های رادیکالی چون داداییسم و سوررئالیسم را نیز متهم به ایجاد سرمشق‌های کلیشه‌ای می‌کند. از نظر او این آیین‌ها زمینه‌ساز شکل‌گیری نهادهای تازه‌ای می‌شوند که سرانجام علیه نوآوری هنری موضع می‌گیرند. از نگاه بورگر پیش‌گام کسی است که انتقاد کند نه این که مکتب بسازد، یعنی نفی کند، هر چند که نتواند اثبات کند.

مخالفت هنرمند پیش‌گام با نهادهای موجود را می‌توان در مثال پی‌یر بولِز دنبال کرد.

www.tabarestan.info پیشکش "آرشیو تبرستان"

او نه فقط در ۱۹۶۶ پیشنهاد کرده بود که تمام تالارهای موسیقی و اپراها تعطیل شوند، بل در دهه‌ی ۱۹۸۰ اعلام کرد که نسبت به «مفهوم تثبیت شده‌ی موسیقی» نیز بدگمان است [59:440-450]. بولِز اعلام کرد که موسیقیِ پیش‌گام در حکم نوآوری در ساختار موسیقی و فُرم* است. او با پیش کشیدن موسیقیِ استوار به تصادف شکل‌هایی از فُرمِ‌باز موسیقی را پیش کشید. فُرم مورد نظر او فاقد قطعیّت نُت‌نویسی است. اشاره به تصادف، اشاره به منش تعیین‌ناشده‌ی فُرم و آزادی گزینش تصادفی (چه در ساختن قطعه و چه در اجرای آن) بود.

← مدرنیسم.

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان www.tabarestan.info

تأثیر INFLUENCE

تأثیر یکی از شکل‌های آشکار بینامتنیت* است. تاریخ هنر تاریخ تأثیرپذیری هنرمندان از آثار هنری پیشینیان است، و موسیقی نیز از این نظر با بقیه‌ی هنرها تفاوت ندارد. تأثیرپذیری یک قاعده‌ی انکارناپذیر کار هنری است و حتا اصیل‌ترین هنرمندان نیز از طریق صورت‌بندی هنری دوران، و سرمشق‌ها و سَبک‌های رایج روزگارشان به سنّت هنری و کارهای پیشینیان وابسته‌اند. در بررسی هر اثر هنری همیشه می‌توان به عقب برگشت و نشان داد که سرچشمه‌ی اثر چه بوده است [32:179-180]. مثلاً اپرای *مدئا* (۱۸۴۲) اثر لوئیجی کِروبینی شباهت‌های زیادی با اپرای *مدئا* (۱۷۰۴) اثر مارک ـ آنتوآن شارپانتیه دارد، و زبان متن آن نیز فرانسوی است. در حالی که اپرای شارپانتیه در زمان خودش یک شکست هنری بود و هیچ تحسین و تشویقی برنینگیخته بود (و تازه در چند سال اخیر اهمیت آن دانسته شده)، اپرای کِروبینی یکی از مهم‌ترین آثار آن آهنگ‌ساز دانسته شد و هنوز هم مشهور است و علاقه‌مند دارد.

اصطلاح «تأثیر» در موسیقی‌شناسی به معنای قبول شیوه‌ی کار یک آهنگ‌ساز، یا مشخصه‌های مهم اثری خاص، توسط آهنگ‌سازی دیگر و به کار گرفتن آن مشخصه‌ها است. اجراکنندگان هم از یک‌دیگر متأثر می‌شوند، خواننده‌ای شیوه‌ی خواننده‌ی دیگری را تقلید می‌کند یا نوازنده‌ای از سَبک نوازنده‌ی دیگری تأثیر می‌گیرد. تأثیرپذیری می‌تواند آگاهانه یا ناآگاهانه باشد. می‌توان تأثیر یک اثرِ موسیقایی را بر اثر دیگری، یا حتا تأثیری را که یک دوره‌ی تاریخی از دوره‌ای دیگر می‌گیرد، مطالعه کرد.

در موارد زیادی شباهت‌های ناگزیر به عنوان تأثیرپذیری معرفی می‌شوند. تشخیص تأثیرپذیری آگاهانه و خودخواسته از تأثیرپذیری ناآگاهانه یا اتفاقی همواره ممکن نیست. هم‌چنین درک تفاوت تأثیرپذیری مستقیم از تأثیر غیرِ مستقیم گاه کار دشواری است.

هارولد بلوم کتابی نوشته با عنوان ***دلهره‌ی تأثیرپذیری، نظریه‌ای درباره‌ی شعر*** (۱۹۷۳) [52]. چنان که از عنوان کتاب برمی‌آید او در این نخستین اثری که درباره‌ی تأثیرپذیری نوشته بود بیش‌تر متوجه نتایج بازدارنده و لطمه‌های تأثیرپذیری در کار شاعران بود. او می‌خواست آن موانعی را بشناسد که دلهره‌آفرین هستند و مانع از آن می‌شوند که شاعر و هنرمند با خیال راحت کار کنند. از نظر بلوم تأثیر گرفتن از شاعر یا هنرمندی متقدم نشان از رابطه‌ای آرام و دوستانه ندارد بل رابطه‌ای است پرتنش، جنگجویانه و «ادیپی». از سوی دیگر، بلوم به مطالعه‌ی بدخوانی‌ها و بدفهمی‌هایی پرداخت که در جریان تأثیرپذیری پیش می‌آیند. راست است که روحیه‌ی مستقل و اعتماد به نفس اکثر هنرمندان سبب می‌شود که از تأثیر گرفتن از کارهای دیگران دل خوشی نداشته باشند، امّا در حوزه‌ی **پوئتیک*** یعنی در قلمرو آفرینش هنری، تأثیرپذیری چندان گسترده عمل می‌کند و ساز و کارش چنان ناآگاهانه است که باید گفت هیچ گریزی از آن نیست.

www.albarchan.info

پس از انتشار کتاب بلوم دو کوشش نظری هم در زمینه‌ی تأثیرپذیری در موسیقی مطرح شدند: یکی مقاله‌ی کِوین کورسین با عنوان «به سوی پوئتیک تازه‌ای در تأثیرپذیری موسیقی» (۱۹۸۹) [227:269-294]، و دیگری کتاب جوزف اشتراوس به نام ***بازسازی گذشته: مدرنیسم موسیقایی و تأثیر سنت تُنال*** (۱۹۶۹) [386]. کورسین در آغاز مقاله‌ی خود روشن کرده که هدف‌اش تدوین یک نظریه‌ی جامع درباره‌ی بینامتنیّت در موسیقی است و در پرتو آن مسئله‌ی تأثیرپذیری را دنبال کرده است. او نوشته که طرح کلّی بلوم مفید است امّا از آن‌جا که موضوع آن متون ادبی و شاعرانه است باید پوئتیک و رتوریک یا فنِ بیان* تازه‌ای برای موسیقی یافت. بینامتنیّت لزوماً به مسئله‌ی تأثیرپذیری خلاصه نمی‌شود و شامل مواردی چون شباهت و رابطه‌های گریزناپذیر نیز می‌شود. کورسین به عنوان نمونه دو اثر موسیقایی، اسکرتسو برای پیانو اپوس ۳۱ (۱۸۳۷) اثر فردریک شوپَن، و اسکرتسو برای پیانو اپوس ۴ (۱۸۵۱) اثر یوهانِس برامْس را با هم مرتبط دانست. او از بحث چارلز رُزِن آغاز کرد که نوشته بود برامْس به عمد اسکرتسوی خود را با تِمی همانند تِم اسکرتسوی شوپَن شروع کرده بود تا روشن‌گر تأثیرپذیری‌اش

باشد. پس از آن، رُزِن شباهت‌های دو اثر را برشمرده بود [342:87-100]. کورسین امّا معتقد است که کنار هم چیدن شباهت‌ها به معنای تأثیرپذیری نیست، فقط نشان می‌دهد که اسکرتسوی برامْس اشاره‌ای آگاهانه به اسکرتسوی شوپَن دارد. تأثیر باید سَبک‌شناختی باشد، و برای فهم این نکته ما نیازمند الگویی نظری هستیم، تا بنا به آن الگو بگوییم کدام شباهت اشاره است و کدام تأثیرپذیری. برای تنظیم چنین الگویی نکته‌ی مهم نه شباهت‌های دو اثر بل تفاوت‌های آن‌ها است.

جوزف اشتراوس از راهی دیگر به نظریه‌ی بلوم توجه کرد. در حالی که کورسین چون رُزِن متوجه جزئیات دو اثر مهم تاریخ موسیقی بود، اشتراوس چشم‌انداز وسیع‌تری را پیش کشید. او از مدرنیسم موسیقایی یاد کرد و چهار چهره‌ی اصلی یعنی ایگور استراوینْسکی، آرنولد شونبِرگ، آنتون وِبِرن و آلبان بِرگ را در نظر گرفت، و مناسبت موسیقی هر کدام از آن‌ها با موسیقی تُنال را مطرح کرد. یکی از موارد اصلی اشاره‌ی او به کنسرتو برای ویولون و ارکستر (۱۹۳۵) اثر بِرگ بود، اثری مدرن و سِریالیست که به شکلی بدیع رابطه‌ی عمیقی با سنّت تُنال دارد. اشتراوس پس از توضیح دقیق فُرم‌های سه‌گانه‌ی اثر نتیجه گرفت که بِرگ آگاهانه می‌کوشید تا سنّت گذشته و سلطه‌ی آن را نمایان کند [386:81-82]. از این نقطه اشتراوس به بلوم نزدیک شد. دلهره‌ی تأثیرپذیری دلهره‌ی تسلیم به حاکمیّت سنّت است. امّا تریادهای کنسرتوی بِرگ همواره به صورت گسست یا رهایی از سنّت نمایان می‌شوند. می‌توان پرسید که چرا باید هر گونه اشاره به گذشته و سنّت در حکم تأثیرپذیری از آن به شمار آید؟ چرا نمی‌تواند انتقاد، نفی، یا رهایی از آن باشد. از این بحث نتیجه‌ی مهمی به دست می‌آید، ما هنوز به الگوی نظری کامل و دقیقی دست نیافته‌ایم تا بتوانیم به یاری آن به این نکته بپردازیم: وقتی می‌گوییم آهنگ‌سازی از یک آهنگ‌ساز دیگر تأثیر گرفته، منظورمان دقیقاً چیست؟

← بینامتنیّت.

www.tabarestan.info پیشکش آرشیو "تبرستان"

تاریخ‌نگاری موسیقی MUSIC HISTORIOGRAPHY

لغت یونانی histor به معنای «آن کس که می‌داند» تبار historia به معناهای «پژوهش» و «تاریخ» است. ریشه‌ی واژه‌ی فرانسوی histoire به معناهای «تاریخ» و «سرگذشت» همان لغت یونانی است. در آلمانی میان Geschicht به معنای «تاریخ، چنان که حوادث

روی داده‌اند» با Historie به معنای «باخبری از تاریخ»، یا «تاریخ، چنان که نقل شده»، تفاوت است. تاریخ دو معنای اصلی دارد: ۱) رویدادهای گذشته؛ ۲) شرح رویدادهای گذشته که بیش‌تر شرح نوشتاری کتاب‌ها و مقاله‌ها است [۴:۱۵-۹]. «تاریخ» چند معنای کاربردی دیگر هم دارد، مثلاً اشاره به روزی خاص است که در گذشته روی داده (چون تاریخ تولد شخصی) یا در آینده خواهد رسید (چون تاریخ نوشته شده روی یک چک در نظام بانکی).

تاریخ‌باوری (Historicism) دو معنا دارد: ۱) نظریه‌ای که اعلام کند بررسی تاریخی از باورها، مفاهیم، اخلاق، و شیوه‌های زندگی انسان‌ها یگانه وسیله‌ی مطمئن و درست برای توضیح چنین پدیده‌هایی است؛ ۲) نظریه‌ی نسبیّت تاریخی یعنی پذیرش این نکته که هر رویداد تاریخی محصول زمان، مکان و شرایط ویژه‌ای است که دیگر تکرار نخواهد شد، در نتیجه باید رویداد تاریخی را با توجه به آن مجموعه‌ی شرایط خاص شناخت. کارل پوپر در کتاب ***فقر تاریخ‌باوری*** (۱۹۵۷) تاریخ‌باوری را به معنای خاصی به کار برد که منحصر به آثار او باقی ماند. به گمان او تاریخ‌باوری رویکردی در علوم اجتماعی است که پیش‌گویی تاریخی را هدف اصلی این علوم می‌داند و اعلام می‌کند که این هدف با کشفِ آهنگ، مسیر، و قانون‌های تکاملِ تاریخ به دست خواهد آمد [326:3]. پوپر این نگرش را نادرست دانست و امکان پیش‌گویی تاریخی را رد کرد.

www.tabarestan.info تبرستان

تاریخ‌باوری به همان دو معنای اصلی و رایج در سده‌ی نوزدهم شکل گرفت. روشن‌گری این ایده را پیش کشیده بود که تاریخ فراشد تحقق خویشتنِ انسان است. تاریخ بشری پس از گئورگ ویلهلم فریدریش هِگِل با توجه به مفهوم روشن‌گری چون فراشدی در حال تکامل و متشکل از فراشدهای مرتبط مطرح می‌شد. در مسیر تاریخی، زمان حاضر یا اکنون که محصول تکامل گذشته است، راه را به سوی آینده می‌گشاید [420:146]. ایده‌ی تکامل تاریخ (پیشرفت آن از وضعیتی ساده و ابتدایی به وضعیتی پیچیده و کامل) در روزگار **روشن‌گری*** مطرح شد، و به عنوان بنیاد تفکر تاریخی به پوزیتیویست‌ها به ارث رسید. آهنگ‌ساز و موسیقی‌دان انگلیسی چارلز هیوبرت پَری کتابی با عنوان ***چکیده‌ی تاریخ و تکامل موسیقی اروپایی در سده‌های میانه و روزگار مدرن*** (۱۸۹۳) نوشت که بعدها با عنوان ***تکامل هنر موسیقی*** (۱۹۱۱) بارها تجدید چاپ شد. او دیدگاه روشن‌گری را راهنمای کار خود قرار داد و آوازهای سده‌های میانه را موسیقی

ابتدایی خواند و اعتقاد داشت که هر چه موسیقی به زمان ما نزدیک‌تر شده کامل‌تر و بالغ‌تر شده است. این دیدگاه امروز پذیرفتنی نیست و نمی‌توان مراحل پیشین موسیقی را نسبت به وضعیّت کنونی مراحلی ابتدایی و نازل تصور کرد.

امروز از نظر موسیقی‌شناسان معنای دوم تاریخ‌باوری معنایی درست و دقیق می‌نماید. مفهوم تنوع فرهنگی و نسبیّت تاریخی رویدادها اصل مهمی است که فرض تکامل تاریخ جهانی از مراحل پایینی تکامل به مراحل بالاتر را زیر سئوال می‌برد. گذشته ارزشی چون امروز و در مواردی حتا برتر از امروز دارد. موسیقی‌شناسی تاریخی از زمان موسیقی‌دان اتریشی گوئیدو آدلِر (۱۹۴۱-۱۸۵۵) تاکنون بر اصل نسبیّت تاریخی پافشاری کرده است. این جنبه‌ی امروزی و مدرن موسیقی‌شناسی تاریخی است. نمونه‌اش پژوهشِ گری تاملینسون درباره‌ی موسیقی رنسانس است. او این برداشت جزمی را که موسیقی رنسانس به عهدی پیش از روزگار مدرن تعلق دارد و در نتیجه ابتدایی‌تر از موسیقی دوره‌های بعدی است، مردود دانست [405:6]. او موسیقی رنسانس را چون متنی که در زمینه‌ی خاصی پدید آمده مطرح کرد و انواع موسیقی‌های بعدی را متن‌هایی دیگر شناخت که بر زمینه‌هایی متفاوت پدید آمده‌اند. این نکته با همین قدرت درباره‌ی موسیقی سده‌های میانه نیز صادق است. موسیقی را باید در هر زمینه‌ی خاص تاریخی و اجتماعی قرار داد و شناخت و بر آن اساس هم ارزیابی کرد. نادرست خواهد بود که پیشاپیش بنا به باور جزمی به جریان تکامل تاریخی، این رابطه‌ی متن و زمینه را نادیده بگیریم یا منکر شویم.

پیشکش "آ.ط.ب" به تبرستان www.tabarestan.info

تاریخ‌نگاری (Historiography) یا تاریخ‌نویسی به معنای «نگارش رویدادهای تاریخی» است. در جریان نگارش تاریخ پرسش‌های مهمی مطرح می‌شوند: آیا ما می‌توانیم رویدادهای تاریخی را چنان که به راستی روی داده‌اند دریابیم؟ آیا امکان فهم معنای تاریخ وجود دارد؟ اساساً آیا می‌شود گفت که تاریخ دارای معنا یا معناهایی است؟ آیا می‌توان گفت که ما همواره روایتی از رویدادهای تاریخی را فراخور شرایط کنونی خود تهیه می‌کنیم؟ تاریخ‌نگاری عینی‌گرا ادعا می‌کند که درک رویدادهای گذشته به شرطی که اسناد و مدارک کافی و یقینی در دسترس تاریخ‌نگار قرار گیرند، کار ممکنی است. آیین‌های جدید تاریخ‌نگاری این ادعا را نمی‌پذیرند، و رویدادهای تاریخی را از جمله محصول ذهن، خواست، آگاهی و ناخودآگاهی عوامل انسانی می‌دانند. میان

اسناد و واقعیّت رویدادها فاصله است و زبان و عوامل فرهنگی بی‌شمار مانع از کشف کامل عینیّت رویدادها می‌شوند.

تاریخ‌نگاری هنرها بررسی و نگارش سیر تاریخی هنرها است. تاریخ‌نگاری موسیقی به نحو منطقی و قابل فهمی در گرو درک دوران از تاریخ‌نویسی است. تاریخ‌نگاران سده‌ی نوزدهم به پوزیتیویسم اعتقاد داشتند و در جهت کشف و بیان عینی و دقیق رویدادهای گذشته می‌کوشیدند. تلاش آنان در تاریخ‌نگاری موسیقی نیز بازتاب می‌یافت. اگر تاریخ به مثابه یکی از روایت‌های ممکن از گذشته بنا به درک و خواست امروز در نظر گرفته شود (که گرایشی مقتدر در مباحث فلسفه‌ی تاریخ امروز است) این بینش و دستاوردهای روش‌شناسانه‌ی آن در نگارش تاریخ‌های موسیقی تأثیر می‌گذارد.

باور روشن‌گران به توسعه برای تاریخ‌نگاران موسیقی در اواخر سده‌ی هجدهم و آغاز سده‌ی نوزدهم تبدیل به اصل راهنما و الگو شد. کتاب تاریخ‌نگار انگلیسی جان هاوکینْز به نام ***تاریخ عمومی علم و عمل موسیقی*** (۱۷۷۶) نخست چندان با اقبال خوانندگان روبرو نشد، امّا چاپ بعدی آن صد سال بعد در ۱۸۷۵ موفقیّت کم‌نظیری یافت. دو کتاب تاریخ موسیقی تاریخ‌نگار دیگر انگلیسی چارلز بِرنی ***تاریخ عمومی موسیقی: از نخستین اعصار تا زمان حاضر*** (۱۷۸۹) و ***وضعیت کنونی موسیقی در آلمان، هلند و مناطق متحد*** (۱۷۷۳)، از این دسته آثار بودند که در آن‌ها هر مرحله از تاریخ موسیقی به یاری اثبات اهمیّت پیشرفت آن در مقایسه با دوره‌های پیشین توضیح داده می‌شد [78] [79]. به تدریج ادراک رمانتیک در تاریخ‌نویسی هم چیره شد و تاریخ موسیقی تبدیل شد به زندگی‌نامه‌ی نوابغ و مشاهیر. در برخی از این کتاب‌ها در ضمن بررسی زندگی آهنگ‌سازان نکته‌های زیبایی‌شناختی و نظری هم مطرح می‌شدند. مثلاً پژوهش‌گر آلمانی کارل فون وینتِرفیلد با انتشار پژوهش خود ***موسیقی آندرئا گابریلی*** (۱۸۳۴) نقش مهمی در پیشبرد تاریخ‌نگاری داشت. او نابغه‌ای را معرفی می‌کرد که گمنام مانده بود و برای خوانندگانی که دانش تاریخ موسیقی آن‌ها دورتر از گئورگ فریدریش هِندِل نمی‌رفت امکان درکی تازه از موسیقی را پیش می‌کشید. پژوهش‌گر دیگر آلمانی اتو یاهن در ۱۸۵۶ کتاب مهم دیگری درباره‌ی وُلفگانگ آمادئوس موتسارت چاپ کرد. همان سال نظریه‌پرداز آلمانی ویلهلم فون لِنتسه کتابی درباره‌ی لودویگ فان بتهوون منتشر کرد، و بعد کتاب حجیم موسیقی‌دان آلمانی فیلیپ اسپیتّا درباره‌ی یوهان سباستین باخ با

www.tabarestan.info تبرستان

عنوان ***یوهان سباستین باخ، آثارش و تأثیرش بر موسیقی آلمانی*** ۱۷۵۰-۱۶۸۵ (۸۰-۱۸۷۳) موجب تحولی در فهم موسیقایی دوران شد. اسپیتّا پژوهش تاریخی، فهم دقیق موسیقایی، و دقت در گردآوری اسناد را با هم ترکیب کرد و اثر ماندگار و حجیمی (نزدیک به دو هزار صفحه) آفرید [380].

از سوی دیگر در میانه‌ی سده‌ی نوزدهم توجه به موسیقی ملّت‌های مختلف اروپایی اهمیّت یافت. در این دوره سعی شد تا نقش موسیقی در بنیان هویّت ملّی برجسته شود. در آغاز سده‌ی بیستم دامنه‌ی چنین پژوهش‌هایی از محدوده‌ی اروپایی خارج شد و تحقیق درباره‌ی موسیقی ملت‌ها و اقوام دیگر پا گرفت. امروز می‌توان گفت تاریخ‌نگاری موسیقی بخش مهمی از موسیقی‌شناسی شده است. آغاز موسیقی‌شناسی تاریخی به سال ۱۸۸۵ بازمی‌گردد که گوئیدو آدلر مقاله‌ی «چشم‌انداز، روش و هدف موسیقی‌شناسی» را منتشر کرد و در آن «علم موسیقی» را به دو بخش موسیقی‌شناسی تاریخی و موسیقی‌شناسی نظام‌مند تقسیم کرد [3:348-355]. دسته‌ی نخست پژوهش‌هایی هستند که در کل متوجه تحول موسیقی غربی‌اند و تکامل نُت‌نویسی، اجراها، و تاریخ سازهای موسیقی را هم از نظر دور نمی‌کنند. موسیقی‌شناسی نظام‌مند دربردارنده‌ی موسیقی قومی هم هست و نظریه‌های ابتدایی موسیقی را از نظر دور نمی‌کند. این تقسیم‌بندی در کتاب جوزف کِرمَن با عنوان ***موسیقی‌شناسی*** (۱۹۸۵) ادامه یافت [217]. موسیقی‌شناسی تاریخی از نظر کِرمَن متوجه شرایط پیدایش متن (نُت‌نویسی و بعد اجرا) بود، و در نتیجه به اعتقاد او آن‌چه به نظریه و تحلیل مربوط می‌شود از دایره‌ی این بحث خارج می‌ماند. در دهه‌ی اخیر موسیقی‌شناسی تاریخی اعتبار و اهمیّت یافته است زیرا تاریخ‌های موسیقی معتبری که منتشر می‌شوند دربردارنده‌ی مطالبی درباره‌ی نظریه‌ی موسیقی نیز هستند.

در پایان سده‌ی نوزدهم تاریخ‌نگاری استوار به سَبک و روشِ بیان پا گرفت. این‌جا بود که دوره‌بندی رایج تاریخ موسیقی پدید آمد، و حرکت موسیقی از رنسانس به باروک، کلاسی‌سیسم، و رمانتی‌سیسم مطرح شد. در ***تاریخ موسیقی آکسفورد*** (۱۹۰۵-۱۹۰۱) چنین دیدگاهی برجسته بود. این متن در آغاز دهه‌ی ۱۹۶۰ با کتاب تازه‌ای عوض شد که جامع‌تر بود امّا هم‌چنان دگرگونی‌های سَبک را در مرکز بحث‌های خود قرار داده بود. حتا در ***تاریخ موسیقی غربی*** (۱۹۶۰) دانالد گروت و کلود پالیسْکا می‌توان همین دیدگاه را

www.tabarestan.info

بازیافت [173]. در تمامی این آثار فهم روشن‌گری از تکامل تاریخ در مورد خاص تاریخ موسیقی بازیافتنی است و این ادراک راه‌گشایی‌ها و نیز کاستی‌ها و کمبودهای خاص خود را همراه دارد. نخستین دشواری ناشی از این شیوه‌ی فهم، باور به قانون تداوم و تکامل تاریخی است که اهمیّت گسست‌های سَبک‌شناختی را کم‌رنگ می‌کند.

مشکل اصلی تاریخ‌های عمومی یا حتا تاریخ‌های دوره‌ها این است که گزینشی هستند، و برخی دوره‌ها، یا مکتب‌ها، یا آهنگ‌سازان برجسته‌تر از بقیه مطرح می‌شوند، تجربه‌هایی که دور از **آثار مرجع*** ارزیابی شده باشند از نظر دور می‌مانند، و سلیقه، بینش و ایدئولوژی هم در این گزینش‌ها و پایگان ساختن‌ها بی‌اثر نیستند. کتاب موسیقی‌شناس آلمانی کارل دالهاس **موسیقی سده‌ی نوزدهم** (۱۹۹۳) که اطلاعات مفیدی هم در بر دارد (تصویری کلّی از موسیقی سده ارائه کرده و بر برخی تجربه‌ها تأکید بیش‌تر گذاشته) از این آسیب مصون نمانده است [113]. چنین می‌نماید که کتاب دالهاس تاریخ موسیقی آلمانی و اتریشی در سده‌ی نوزدهم است، و موسیقی ملّت‌های دیگر از چشم‌انداز موسیقی ژرمنی مطرح شده‌اند [189:221-246]. در دوره‌ی ***تاریخ موسیقی کمبریج*** (۲۰۰۴) تلاش شده تا چنین کوته‌بینی‌ای حاکم نشود. در مجلد نهایی آن که موضوع‌اش تاریخ موسیقی سده‌ی بیستم است، موسیقی مردم‌پسند نیز جای‌گاه محترمی یافته است [104]. نمونه‌ی دیگر پرهیز از نگرش گزینشی و سرآمدگرایانه در ویراست تازه‌ی ***فرهنگ گروو*** به نام ***فرهنگ جدید موسیقی و آهنگ‌سازان گروو*** (۲۰۰۱) یافتنی است [352].

← اثر موسیقایی؛ دوره‌بندی.

www.tabarestan.info

تأویل INTERPRETATION

← هرمنوتیک.

تئاتر و موسیقی THEATRE AND MUSIC

ریشه‌ی واژه‌ی «تئاتر» لغت یونانی theatron است. این لغت یونانی در روم و در زبان لاتینی تبدیل به theatrum شد و درست مثل امروز، سه معنا داشت: ۱) «مکان نمایش»؛ ۲) «هنر نمایش»؛ ۳) «خودِ نمایش». نمایش تئاتری یک روایت داستانی استوار به کنش‌ها (و در بیش‌تر موارد کلام، آوا و موسیقی) است که برای گروهی از تماشاگران

اجرا می‌شود. در بسیاری از نمایش‌ها موسیقی و آوازخواندن بازی‌گران نقش مهمی دارند. فاصله‌ی نشانه‌شناختی که تئاتر را از اپرا جدا می‌کند چنین است: در اپرا موسیقی یک ضرورت مطلق و در نمایش تئاتری یک امکان است.

تئاتر در تمدن‌های باستان همواره با موسیقی پیوند داشت. در تئاتر یونان هم‌سرایان گاه اشعاری اجرا می‌کردند (که گونه‌ای نتیجه‌گیری اخلاقی از رویدادهای نمایش بودند) و در بیش‌تر موارد این اشعار بیان موسیقایی می‌یافتند. از متن نمایش‌نامه‌های یونانی (آثار آیسخیلوس، سوفوکلس، اوریپیدِس و دیگران) روشن می‌شود که بیان موسیقایی در آن‌ها نقش مهم و تعیین‌کننده‌ای داشت. در موارد زیادی گفتار بازی‌گران تبدیل به آوازهای موسیقایی می‌شدند. تئاتر در سده‌های میانه نیز جز در مواردی استثنایی همیشه موسیقایی بود. در نمایش‌های خیابانی و در انواع نمایش‌های دوره‌گردی (در روستاها و در محله‌های شهرها) موسیقیِ آوازی نقش مرکزی و مهمی داشت. نمایش‌های دینی در کلیساها از سده‌ی یازدهم به بعد به صورت موسیقایی اجرا می‌شدند.

www.tabarestan.info پیشکش به آرشیو تبرستان

در روزگار رنسانس نمایش‌های همراه با موسیقی بر اساس سنّت نمایش‌های سکولار پدید آمدند. ***نمایش روبَن و ماریون*** (۸۵-۱۲۸۳) اثر آدام دو لا هال (نام‌های نمایش تلفظ فرانسوی نام‌های انگلیسی رابین هود و ماریان هستند) نمونه‌ای مشهور از اواخر سده‌های میانه بود که تا زمان رنسانس آثاری مشابه آن نیز ساخته شده بودند. اثر تأثیرگذار دیگر نمایش موسیقایی ***داستان ارفئو*** (۱۴۸۰) بود که در دربار مانتوا اجرا شد و نخستین سازندگان اپراها آن را چون سرمشقی در برابر داشتند. در زمان رنسانس، نمایش‌ها (مثلاً بر اساس نمایش‌نامه‌های ویلیام شِکسپیر) همواره با موسیقی، آواز و ترانه همراه بودند. با پژوهش‌هایی که از دهه‌ی ۱۹۷۰ به این‌سو انجام شده‌اند این نکته روشن شده که نمایش‌های شِکسپیر و معاصران‌اش همواره موسیقایی بوده‌اند، و امروز متن موسیقی برخی از نمایش‌های شِکسپیر را نیز در اختیار داریم. امّا از سده‌ی هجدهم به بعد سنّت تئاتر غیرِ موسیقایی در انگلستان چندان قدرت یافت که دیگر چندان جایی برای تئاتر موسیقایی و حتا اپرا باز نمی‌گذاشت، چنان که از دوران هنری پِرسِل که اپراهایی چون ***شهبانوی پریان*** (۱۶۹۲) و ***دیدو و آئنئاس*** (۱۶۸۹) ساخت تا روزگار بنجَمین بریتِن یعنی در فاصله‌ای نزدیک به سه سده جز اپراهای گئورگ فریدریش هِندِل

اپرای مهمی در انگلستان ساخته نشد. نخستین اپرای هِندِل که در لندن اجرا شد ***رینالدو*** (۱۱-۱۷۱۰) بود. او اپراهای زیادی را در انگلستان به صحنه برد، امّا با وجود اصرار برخی از تاریخ‌نگاران موسیقی دشوار بتوان این آثار را «انگلیسی» دانست. در ایتالیای روزگار رنسانس نمایش‌های خیابانی همراه با سیماچه یا ماسک بر چهره‌ی بازی‌گران بازمانده‌ی سنّت نمایشی و کارناوالی سده‌های میانه بود و تا دوران باروک نیز ادامه یافت.

می‌گویند نخستین اپرا ***دافنه*** (۱۵۹۷) اثر جاکوپو پِری و جاکوپو کورسی بود که در فلورانس اجرا شد، امّا با اطمینان می‌توان گفت که در شکل‌های قبلی نمایش‌های موسیقایی عناصر اصلی اپرا نهفته بودند. ***دافنه*** شهرت زیادی یافت، با وجود این متأسفانه متن آن گم شده و امروز جز چند قطعه از آن باقی نمانده است. پِری بعدها اپرایی هم به نام ***اریدیکه*** ساخت که آن هم باقی نمانده است. در دوران رنسانس اپرا به صورت هنر کاملی شکل گرفت و در ایتالیا آثاری چون اپراهای کلاودیو مونته‌وِردی ***اورفئو*** (۱۶۰۷)، ***بازگشت اولیس*** (۱۶۴۰)، و ***تاج‌گذاری پوپئا*** (۱۶۴۲) راه را بر آهنگ‌سازان بعدی گشودند. این سه اپرا امروز اجرا می‌شوند، ولی بسیاری از اپراهای دیگر مونته‌وِردی نیز گم شده‌اند.

پیشکش "آرشام ب" به تبرستان www.tabarestan.info

اپرا هم‌چون هنری عاطفی و تأثیرگذار به تئاتر تکیه داشت امّا مسیر مستقل خود را در پیش گرفت. نقش تئاتر در آن به سهم پیرنگ و روایت، و کاربرد برخی از شگردهای بنیادین نمایشی تبدیل شد. تراژدی ***ایفی‌ژنی*** (۱۶۷۴) اثر ژان راسین موضوع اپرای کریستوف ویلیبالد فون گلوک ***ایفی‌ژنی در آئولید*** (۷۳-۱۷۷۱) بود، و نمایش‌نامه‌های ***مری استوارت*** (۱۸۰۰)، ***ویلهلم تل*** (۱۸۰۴) و ***دن کارلوس*** (۱۷۸۷) یوهان کریستف فریدریش فون شیلِر به ترتیب موضوع اپراهای گائتانو دونیتْزِتّی (۱۸۳۴)، جوآکّینو روسّینی (۱۸۲۹) و جوزپّه وِردی قرار گرفتند. وِردی یک بار ***دن کارلوس*** (۷۲-۱۸۶۶) را به زبان فرانسوی، و بار دیگر ***دن کارلو*** (۱۸۸۳) را به ایتالیایی ساخت. نمایش‌نامه‌های پی‌یر-اگوستن کارُن بومارشه نیز در اپرا شوخ‌طبعی و زیبایی خود را حفظ کردند. وُلفگانگ آمادئوس موتسارت ***عروسی فیگارو*** (۸۶-۱۷۸۵) و روسّینی ***ریش‌تراش سویل*** (۱۸۱۶) را بر اساس دو نمایش‌نامه‌ی مشهور او ساختند.

در موارد زیادی اپراهایی که بر پایه‌ی نمایش‌نامه‌های تئاتری ساخته شده بودند اهمیتی هم‌ارز آن نمایش‌ها یافتند. ***مادام اُکاملیا*** (۱۸۵۲) اثر الکساندر دومای پسر

نمایش‌نامه‌ی مهمی در تاریخ تئاتر است، و ***لاترایاتا*** (۱۸۵۳) اثر وِردی که بر اساس این نمایش‌نامه ساخته شده نیز یک شاهکار مسلم دانسته می‌شود. چنین است برابری نمایش‌نامه‌ی ***بوریس گُدُنف*** (پایان نوشتن در ۱۸۲۵، انتشار در ۱۸۳۱) اثر آلکساندر پوشکین با اپرای ***بوریس گُدُنف*** (۷۲-۱۸۶۸) اثر مادِست موسورگْسکی که بر اساس آن ساخته شده است. در مقابل، برخی از نمایش‌های تئاتری امروز به کلّی فراموش شده‌اند امّا اپراهایی که بر پایه‌ی آن‌ها ساخته شده بودند هنوز زنده‌اند و اجرا می‌شوند. ***دزد دریایی*** (۱۸۲۷) و ***نُرما*** (۱۸۳۱) دو اپرای وینچنتسو بِلّینی بر اساس دو نمایش‌نامه‌ی ***برترام*** (۱۸۱۶) اثر چارلز رابِرت ماتورین و ***نُرما*** (۱۸۱۸) اثر الکساندر سومه ساخته شده‌اند. دو اپرای ***ایل ترووواتوره*** (۱۸۵۳) و ***سیمون بوکانگرا*** (۸۱-۱۸۸۰) از آثار وِردی استوارند به دو نمایش‌نامه‌ی آنتونیو گارسیا گوتییره ***ال‌ترووادور*** (۱۸۳۶) و ***سیمون بوکانگرا*** (۱۸۴۳). نمایش‌نامه‌ی آنری مورگِر ***صحنه‌هایی از زندگی بوهمی*** (۱۸۴۵) در اواخر سده‌ی نوزدهم فراموش شده بود، امّا اپرای ***لابوهم*** (۱۸۹۶) اثر جاکومو پوچّینی که بر پایه‌ی آن ساخته شده بود، شهرت زیادی یافت. کم‌تر کسی نام نمایش‌نامه‌های ***کاوالریا روستیکانا*** (۱۸۸۴) نوشته‌ی جووانّی وِرگا و ***توسکا*** (۱۸۸۷) نوشته‌ی ویکتوریَن ساردو را شنیده امّا همه اپراهای ***کاوالریا روستیکانا*** (۱۸۸۹) اثر پی‌یترو ماسکاینی و ***توسکا*** (۱۹۰۰) اثر پوچّینی را که بر اساس آن نمایش‌نامه‌ها ساخته شده‌اند، می‌شناسند.

اپرا تا پایان سده‌ی هجدهم انواع نمایش‌های حماسی، کلاسیک، تغزلی، عاشقانه، دینی، آیینی، کمیک و تراژیک را در بر می‌گرفت. درام دینی یکی از سرچشمه‌های اپرا بود که پیشینه‌ی آن به آغاز سده‌های میانه می‌رسید. پیش از پیدایش و رواج اپرا، نمایش‌های مختلفی چون نمایش‌های دینی، کمدی، پاستورال، درام مقدس، و انواع نمایش‌های مردمی که در خیابان‌ها پدید آمده بودند به تالارهای اپرا راه یافتند. در سده‌ی هفدهم اصطلاح ایتالیایی dramma per musica به معنای «نمایش همراه با موسیقی» جز نام دادن به پدیده‌ای قدیمی نبود. در پایان سده‌ی هجدهم آنتونیو سالیه‌ری و آنتونیو ساکّینی از این اصطلاح به معنایی نزدیک به اپرا یاد می‌کردند. در آن سده و نیز در سده‌ی نوزدهم انواع نمایش‌های اپرایی تجربه شدند. از «درام شوخ» که ***دن جووانی*** (۱۷۸۷) اثر موتسارت را چنین می‌خواندند تا درام‌های لیریک، نمایش‌های عاشقانه، نمایش‌نامه‌های مصیبت‌بار چون ***آلسست*** (۱۷۶۷) اثر گلوک، ***ارنانی*** (۱۸۴۴) اثر وِردی، و

www.tabarestan.info پیشکش "آریشام ب ب" به تبرستان

ورتر (۸۷-۱۸۸۵) اثر ژول ماسْنه، و داستان‌های کلاسیک و قهرمانی چون بسیاری از اوراتوریوها و اپراهای هِندِل از قبیل ***هرکول*** (۱۷۵۱)، و ***آریودانته*** (۱۷۳۴).

ریشارد واگنِر در رساله‌ی ***اپرا و درام*** (۱۸۵۱) دو مفهوم اپرا و درام (به معنای «نمایش تئاتری») را چون دو مفهوم مخالف و متضاد به کار برد. او نوشت که در اپرا موسیقی ساختار روایی را تابع خود می‌کند امّا در نمایش تئاتری چنین نیست. او نمونه‌هایی از اپراها را هم که در آن‌ها درام بنا به منطقِ تئاتری نقش مهمی می‌یابد چون ***دن جووانی*** (۱۷۸۷) اثر موتسارت نام برد [218]. موسیقی در تئاتر صرفاً به موسیقیِ همراه که حالت‌ها را بیان کند یا شدت دهد، خلاصه نمی‌شود، بل شکل‌هایی پیچیده‌تر هم پدید می‌آیند. برای نمونه، «میمودرام» نوعی از حرکت‌های بامعنای تئاتری است که با موسیقی همراهی می‌کنند. در نمایش‌های آسیای دور میمودرام نقش بزرگی داشت و در نمایش‌های مدرن هم کارآیی همانندی یافته است. میمودرام تاحدودی به پانتومیم شبیه است امّا فاقد حرکت‌های اغراق‌شده است، و منش طبیعی آن سبب شده که در اپرا هم نقش زیادی بیابد. در پرده‌ی سوم ***مایسترزینگرهای نورنبرگ*** (۶۷-۱۸۶۱) اثر واگنِر ورود بکمسر همراه است با میمودرام. در سده‌ی بیستم میمودرام اهمیّت بیش‌تری یافت. در رقص مدرنیستی شگردهای میمودرام به کار آمدند. این شگردها به شکلی متفاوت در باله‌های کلاسیک هم وجود داشتند.

پیشکش "آرشام ب" به تبرستان www.tabarestan.info

ویتسک (۲۲-۱۹۱۷) اثر آلبان بِرگ یکی از بزرگ‌ترین اپراهای سده‌ی بیستم است که بر اساس نمایش‌نامه‌ی ***ویتسک*** (۱۸۳۶) گئورگ بوخنر ساخته شده است. چند اپرای مهم دیگر آن سده که بر اساس نمایش‌نامه‌های تئاتری ساخته شدند عبارت‌اند از: ***عشق سه پرتقال*** (۱۹۲۴) اثر سِرگِی پراکوفیف استوار به نمایش‌نامه‌ی ***عشق سه پرتقال*** (۱۷۶۱) اثر کارلو گوتزی که متن روسی این اپرا را وسولد مه‌یرهولد تنظیم کرده بود، ***یک تراژدی فلورانسی*** (۱۹۱۷) اثر آلکساندر دْزْمْلینسکی بر اساس نمایش‌نامه‌ی ***تراژدی فلورانسی*** (۱۹۰۸) اثر اُسکار وایلد که متن آن شعر بود، ***گفت‌وگوی صومعه*** (۱۹۵۷) اثر فرانسیس پولَنک بر اساس نمایش‌نامه‌ی ***گفت‌وگوی صومعه*** (۱۹۴۸) ژرژ برنانوس، و ***صدای انسانی*** (۱۹۵۹) اثر پولَنک بر اساس مونولوگ ***صدای انسانی*** (۱۹۳۰) اثر ژان کوکتو. بسیاری از اپراهای امروزی نیز استوار به نمایش‌نامه‌های تئاتری هستند، تا جایی که می‌توان گفت این نمایش‌نامه‌ها بیش از دیگر انواع ادبیات داستانی منبع اپراهای چند دهه‌ی اخیر

بوده‌اند. به عنوان نمونه می‌توان از اپرای ***تراموایی به نام هوس*** (۱۹۹۸) اثر آندره پره‌وَن بر اساس نمایش‌نامه‌ی ***تراموایی به نام هوس*** (۱۹۴۷) اثر تِنِسی ویلیامز نام برد. مثال دیگر ***نگاهی از پل*** (۱۹۹۹) اثر ویلیام بالکوم بر اساس نمایش‌نامه‌ی ***نگاهی از پل*** (۱۹۵۵) نوشته‌ی آرثر میلِر است که خود میلِر متن این اپرا را با همکاری آرنولد وینستاین نوشته بود. مثال دیگر ***قتل در نمازخانه‌ی اعظم*** (۵۷-۱۹۵۶) اثر ایلدِبراندو پیتزِتّی است که بر اساس برگردان آلبرتو کاستِلّی از نمایش‌نامه‌ی ***قتل در نمازخانه‌ی اعظم*** (۱۹۳۵) اثر تی اس (تامِس استرنز) اِلیوت ساخته شده است. هانس وِرنِر هِنْتْسه اپرایی به نام ***اهالی باسارید*** (۱۹۶۵) بر اساس تصوری سده‌ی بیستمی از تئاتر یونان باستان ساخته که در نوع خود یکه است. یکی از مهم‌ترین اپراهای نیمه‌ی دوم سده‌ی بیستم ***سربازان*** (۶۰-۱۹۵۸) اثر بِرنْد آلویس تسْیمرمان است که بر اساس نمایش‌نامه‌ی ***سربازان*** (۱۷۷۶) اثر یاکوب میکائل راینهولد لِنتسه ساخته شده است. دو اپرای معاصر ***سه خواهر*** (۱۹۸۶) اثر تامِس پاساتیه‌ری و ***سه خواهر*** (۱۹۹۷) اثر پتر ائوتْوُش بر مبنای نمایش‌نامه‌های ***سه خواهر*** (۱۹۰۱) اثر آنتون چِخوف ساخته شدند. بیش‌تر آثار تئاتری چِخوف به اپرا برگشته‌اند: ***خرس*** (۱۹۶۷) اثر ویلیام والتُن بر اساس نمایش‌نامه‌ی ***خرس*** (۱۸۹۰)، ***مرغ دریایی*** (۱۹۶۸) اثر رومان وْلاد بر اساس نمایش‌نامه‌ی ***مرغ دریایی*** (۱۸۹۶)، ***دایی وانیا*** (۱۹۷۲) اثر فریبک بر اساس نمایش‌نامه‌ی ***دایی وانیا*** (۱۸۹۷)، ***باغ آلبالو*** (۱۹۸۴) اثر کلتربورن بر اساس نمایش‌نامه‌ی ***باغ آلبالو*** (۱۹۰۴).

میان تئاتر و اپرا وجوه مشترک فراوانی می‌توان یافت. دو وجه مهم یکی صحنه‌پردازی است و دیگری رقص‌پردازی. صحنه‌پردازی را در برابر اصطلاح فرانسوی mise en scène به معناهای «آراستن و نظم دادن به تمام عوامل موجود در صحنه‌ی نمایش» به‌کار می‌بریم. فعالیّت صحنه‌پرداز گسترده‌تر از فعالیّت هنری دکوراتور است که اشیا و تصور فضا را به یاری مواد مادی و نور می‌آفریند. یک صحنه‌پرداز با حضور افراد نیز سروکار دارد، و به عنوان تصمیم‌گیرنده و یا مشاور کارگردان کار می‌کند.

کار صحنه‌پرداز تا سده‌ی هفدهم در تئاتر لیریک (= نمایش‌های همراه با موسیقی و آواز) و اپرا رشته‌ی تخصصی‌ای محسوب نمی‌شد و انجام آن بر عهده‌ی کسانی از گروه نمایش بود که سلیقه‌شان آزموده و پذیرفته شده بود. یکی از استادان صحنه‌پردازی تئاتر و اپرا در سده‌ی هفدهم معمار ایتالیایی جاکومو تورلّی بود و شهرت او در اروپا چندان

پیشکش ارشاد طبرستان www.tabarestan.info

زیاد بود که اجراکنندگان اپرا در کشورهای دیگر با او نامه‌نگاری و بر اساس رهنمودهای او صحنه‌پردازی می‌کردند. دشواری اصلی اپرا در آن سده نحوه‌ی روشن کردن صحنه بود. چراغ‌هایی که با پیه‌ی گاو روشن می‌شدند بوی تندی داشتند و خوانندگان شکایت می‌کردند که مدام به سرفه می‌افتند. در سده‌ی بعد ژان ـ باتیست لولی و گلوک خود صحنه‌پرداز اپراهای‌شان شدند و حتا در مورد رقص‌های اپرا هم با کسی مشورت نمی‌کردند. ژان ـ ژرژ نوِر که استاد فرانسوی باله بود رساله‌ای نوشت با عنوان ***نامه‌هایی درباره‌ی رقص و باله*** (۱۷۶۰) و در آن نکته‌های مهمی را درباره‌ی صحنه‌پردازی پیش کشید. کتاب نوور راهنمای کار نسل‌های بعد شد.

نقش بزرگ صحنه‌پردازان در اپرای سده‌ی نوزدهم تعیین جای‌گاه درست خوانندگان بود. این کار بنا به تجربه‌ی اجراهای اپرا در هر تالار خاص شکل می‌گرفت و اهمیّت زیادی داشت. از اوایل سده‌ی نوزدهم اهمیّت دکور نیز درک شد. در ۱۸۱۰ اجرای ***فلوت سحرآمیز*** (۱۷۹۱) اثر موتسارت در برلین دکور مجلل و پرخرجی داشت و الگوی آن اهرام مصر و مجسمه‌ی ابوالهول بودند که در پی لشکرکشی ناپلئون به مصر برای اروپاییان سرچشمه‌ی شگفتی و غرابت محسوب می‌شدند. در همان ایام در اپرای پاریس دیوارهای متحرّک صحنه آزموده شدند. در ۱۸۳۰ مهندس‌های متخصص با دستگاه‌های انتقال دیوارها در اپرای پاریس به کار پرداختند. در کف صحنه هم حفره‌هایی ایجاد شدند که در صورت لزوم از آن‌ها دکوری تازه سربرمی‌آورد یا نوری رو به بالا می‌تابید. از ۱۸۵۰ اپراهای پاریس و لندن صحنه‌هایی وسیع یافتند. دیگر افراد و اشیا فراوانی در صحنه حاضر می‌شدند، حتا می‌شد برخی از افراد را سوار بر اسب از صحنه گذر داد. در اپرای ***پیامبر*** (۱۸۴۹) اثر جاکومو مایِربِر حتا رعد و برق شنیده و دیده می‌شد، به یاری عدسی بزرگی نور ده‌ها چراغ روغنی ناگهان متمرکز و روشن، سپس خاموش می‌شد. دکور ***ویلهلم تل*** (۱۸۲۹) اثر روسّینی با کوه‌های بلند که برف‌های آن در آفتاب می‌درخشیدند تبدیل به خاطره‌ای شد که تا چند دهه‌ی بعد در نوشته‌های موسیقایی از آن یاد می‌شد. حادثه‌ی بزرگ صحنه‌پردازی سده‌ی نوزدهم، ساختن اپرای بایروت به کوشش واگنِر و با سرمایه‌ی لودویگ پادشاه باویر بود. در نخستین اجرای ***حلقه‌ی نیبلونگ‌ها*** (۷۴-۱۸۵۳) اثر واگنِر از نورهای متمرکز و هدایت‌شده چراغ‌های مختلف روغنی و گازی با گذر از عدسی‌های رنگ‌شده و متحرّک استفاده می‌شد. با این

پیشکش "آوشان" ب "به تبرستان www.tabarestan.info

که دکور و لباس‌ها واقع‌گرایانه بودند امّا جای زیادی هم برای خیال‌پردازی باقی می‌ماند.

روش‌های ناتورالیستی و واقع‌نما تا پایان سده و حتا در اپرای ***پلئاس و ملیزاند*** (۱۹۰۲-۱۸۹۳) اثر کلود-آشیل دُبوسی به کار رفتند. موسیقی مدرن و نوآوری‌های ایگور استراوینْسکی راه را بر گریز از واقع‌نمایی تکراری و کهنه گشودند. پیش‌تر، آدولف آپّیا صحنه‌پرداز سوئیسی تجربه‌های نوآورانه‌ای در معماری صحنه را بر اساس شکل‌های هندسی پیش برده بود و دستاوردهای او راهنمای صحنه‌پردازی مدرنیست شده بودند و هنوز هم کارهایی تازه و شجاعانه به نظر می‌آیند. آپّیا در ۱۸۸۲ زمانی که فقط بیست سال داشت ***پارسیفال*** (۸۲-۱۸۷۶) اثر واگنِر را در بایروت صحنه‌پردازی کرد، او که مخالف صحنه‌پردازی ناتورالیستی و واقع‌نما بود، ایده‌های مدرنی داشت که می‌توان گفت دست‌کم نیم سده از دوران‌اش جلوتر بودند. هنگامی که در ۱۹۲۵ در بازل اپراهای اوّل و دوم ***حلقه‌ی نیبلونگ‌ها*** را صحنه‌پردازی کرد، هم‌چنان از روزگار خود خیلی پیش بود. او در کتاب ***موسیقی و صحنه‌پردازی*** (۱۸۸۸) نوشته بود که هنر صحنه‌پردازی خود سازنده‌ی معناهای تازه‌ای برای اپرا است و نباید در زندان تصورهای ناتورالیستی پژمرده شود. در دهه‌ی ۱۹۲۰ با امکانات فنی تازه که نتیجه‌ی تکنولوژی الکترونیکی بود درک جدیدی از استقلال صحنه در تئاتر و اپرا شکل گرفت. صحنه‌های وسیع، دکور اندک و فُرم‌هایی هندسی، فضایی اسطوره‌ای را برای اپراهای واگنِر، ریشارد اشتراوس و فضایی اکسپرسیونیست را برای اپراهای آلبان بِرگ و پاول هیندِمیت فراهم می‌آوردند. تصوّر تنهایی آدمی در جهان که با برداشت اکسپرسیونیست‌ها سازگار بود، در صحنه‌پردازی شکل می‌گرفت. راه باز شد تا تجربه‌هایی تازه پس از جنگ جهانی دوم ممکن شوند. در حالی که در دوران نازی‌ها اجراهای نمایش‌ها و اپراها، به ویژه اپراهای واگنِر، سنّت‌گرا و ناتورالیستی بودند، و به فرمان نازی‌ها بر شمار خوانندگان کُر افزوده شده بود، و قرار بود همه چیز بیش از حدّ باشکوه و عظیم نمایش داده شوند، و مراسم سالیانه‌ی جشنواره‌ی بایروت بیشتر شبیه کنگره‌های سالیانه‌ی حزب نازی شده بود، پس از جنگ راه برای تجربه‌های مدرنیستی گشوده شد. ویلاند واگنِر نوه‌ی واگنِر اجازه داد تا تجربه‌هایی مشابه کارهای آپّیا تکرار شوند. گوستاف ووندروالد که ضد ناتورالیست بود صحنه‌پردازی‌های تازه‌ای را بیش‌تر به یاری نورپردازی سازمان داد.

اوج صحنه‌پردازی اپرایی در ۱۹۷۶ در اجرای پی‌یر بولِز از ***حلقه‌ی نیبلونگ‌ها*** اثر

www.tabarestan.info پیش‌کش به آرشیو تبرستان

واگنِر در بایروت بود که پاتریس شِرو آن را صحنه‌پردازی کرد. نشانه‌های دیداری سازنده‌ی معناهایی چندگانه و مطایبه‌آمیز می‌شد. پری‌های ***طلای راین*** (نخستین اپرا از چهارگانه‌ی ***حلقه‌ی نیبلونگ‌ها***) چون روسپیان و وتان، خدای خدایان، چون بانک‌دار ظاهر شدند. سه سال پیش از آن در اجرای کالین دیویس از ***حلقه‌ی نیبلونگ‌ها*** در کاونت گاردن لندن، فرستادگان لباس‌های فضایی پوشیده بودند. در اجرای هری کاپفر در بایروت در سال ۱۹۸۸ نورپردازی عنصری مهم بود. در اجرای روث بِرگهاوس در فرانکفورت در سال‌های ۸۷-۱۹۸۵ اپراهای واگنِر بیش‌تر به نمایش‌های سمیوئل بِکِت شبیه شده بودند. منطق تصویری تئاتر مدرن و به ویژه اجراهای بِکِت در زمینه‌ای سخت متفاوت و دور از انتظار از ***حلقه‌ی نیبلونگ‌ها*** اثری تازه ساخته بود. در اجرای یورگن فلیمّ در بایروت ۲۰۰۰ تأکید بر نیهیلیسم بود. دنیای واگنِر جهان روزگار ما دانسته شده بود، مثلاً وتان در دفتر کارش در میان تلفن‌ها و کامپیوترها محاصره شده بود. اجرای کیت وارنِر در لندن (۲۰۰۶) به فلسفه‌ی واگنِر بازگشته بود. میان دنیای خدایان و دنیای انسان‌ها تفاوت بود. اوّلی در حال زوال و نابودی، رها از ارزش‌های آیینی شده بود، و دومی جهان تکنولوژیک مدرن بود که در آن اساساً مساله‌ی ارزش‌ها مطرح نمی‌شد. ریشه‌ی فلسفه‌ی واگنِر در ***حلقه‌ی نیبلونگ‌ها*** اندیشه‌های لودویگ فویرباخ درباره‌ی بیگانگی و ازخود بیگانگی دانسته شده بود، و این همه با قدرت در صحنه‌پردازی و نورپردازی جلوه می‌کرد. در اجراهای تازه‌تر اپراهای واگنِر این تأکید بر ویرانی ارزش‌ها در دنیای امروز تکرار می‌شود.

با نوآوری‌ها در اجرای اپراها، تئاتر و سینما هم دگرگون شدند. دگرگونیِ زمانِ رویدادها به یاری لباس و دکور چندان رسم شده که در فیلم‌ها تصور قدیمی ساختن فضای تاریخی به یاری دکور و لباس‌ها بی‌اثر شده است. ریچارد سوم در تک‌پوش نظامی نازی‌ها ظاهر می‌شود و الکترا با جین و تی‌شرت روی پرده است.

نکته‌ی مهم دیگر در مورد نسبت تئاتر و اپرا استفاده از شگردهای رقص است که سده‌ها در تئاتر پیشینه داشت و روش‌های زیادی در آن آزموده شده بودند. رقص‌پردازی را در برابر اصطلاح choreography به کار می‌بریم که ریشه‌ی آن لغت یونانی Khoreia به معنای «رقص گروهی همراه با موسیقی» است. این اصطلاح نخستین بار در درس‌نامه‌ی

www.tabarestan.info

رقص دو نویسنده‌ی فرانسوی رائول اگوست فوئیه و پی‌یر بوشان در ۱۷۰۰ به کار رفت [21]. رقص‌پردازی یکی از این سه شکل را دارد: ۱) رقص‌پردازی روایی که متناسب است با داستانی که در باله روی می‌دهد، برای نمونه در باله‌ی ***رومیو و جولیت*** (۱۹۳۶) پراکوفیِف نظم رقص‌ها و هم‌خوانی آن‌ها با دکور استوار است به پی‌رفت‌های روایی؛ ۲) رقص‌پردازی حالتی که استوار به بازنمایی و بیانِ ناب است، و با این که پیرنگ روایی ندارد امّا فضاسازی می‌کند، مثل باله‌های موریس بژار بر اساس قطعه‌های **موسیقی مطلق*** (سوئیت‌های ویولونسل یوهان سباستین باخ و غیره)؛ ۳) رقص‌پردازی تجریدی که چنان که از نام‌اش هم برمی‌آید بیان‌گر و بازنمایانه نیست [358]. رقص‌پردازی ژرژ بالانشین در ۱۹۶۸ از باله‌ی *آگون* (۵۷-۱۹۵۳) اثر استراوینْسکی چنین بود. این سه گونه تنظیم صحنه و آرایه‌های رقص در تمام شکل‌های اجرای رقص کاراً هستند. تا آغاز سده‌ی بیستم کتاب‌هایی که درباره‌ی رقص نوشته می‌شدند فنی بودند و متوجه رقص‌پردازی، امّا امروز ما دانش‌نامه‌ای جامع [99]، و تاریخ کاملی درباره‌ی رقص [98] در اختیار داریم. رقص‌پرداز کسی است که رقص را تنظیم می‌کند خواه رقص کلاسیک و باله، یا رقص‌های محلی یا مرتبط به موسیقی مردم‌پسند. تا اوایل سده‌ی بیستم رقص‌پردازان مرد و مشهورترین آن‌ها سِرگِی دیاگیلِف و واسلاو نیژینسْکی بودند، امّا در دهه‌ی ۱۹۳۰ زنان رقص‌پرداز نیز هنرنمایی کردند. دو تن از آن‌ها ایزادورا دانکَن و مارتا گراهام بودند. سینمای موزیکال نیز رقص‌پردازان بزرگ خود را یافت.

در بحث از نسبت موسیقی و تئاتر نوع مهمی از موسیقی نمایشی وجود دارد که مشهور شده به «موسیقی ـ تئاتر». از این نوع موسیقی از ۱۹۶۰ در متون انگلیسی یاد شد و بر نوعی از موسیقی دلالت دارد که به قصد هم‌راهی با نمایش تئاتری ساخته نشده باشد، بل خودش به‌گونه‌ای مستقل، گونه‌ای روایت تئاتری را دنبال کند. به عبارت دیگر، این موسیقی روی صحنه شنیده نمی‌شود امّا تئاتر مبنای پیدایش آن است. نمونه‌های آغازین و مشهور این نوع موسیقی آثاری از استراوینْسکی چون ***داستان سرباز*** (۱۹۱۸) و ***رنار*** (۱۹۲۲)، و ***دلقک ماه‌زده*** (۱۹۱۲) اثر آرنولد شونبِرگ هستند. نمونه‌های جدیدتر که موجب پیدایش این اصطلاح هم شده‌اند ***پاساجّو*** (۱۹۶۳) اثر لوچانو بِریو، ***غروب در گرین‌وود*** (۱۹۶۴) اثر هَریسون بِرت‌وایستل، ***هشت آواز برای شاه دیوانه*** (۱۹۶۹) اثر پیتر مکسول دیویس، ***دستگاه مکانیکی هملت*** (۱۹۸۷) اثر وُلفگانگ ریم، و ***تئاتر دولتی***

www.tabarestan.info پیشکش " آرشیو تبرستان "

(۱۹۷۱) اثر موریسیو کاگِل هستند. ***تئاتر دولتی*** به گفته‌ی خود کاگِل «نقد هجوآمیز سنّت موسیقی تئاتری و حتا کل سنّت اپرا» است.

در دهه‌ی ۱۹۷۰ موسیقی تئاتری کم‌تر به مبنای روایی نمایشی در دل موسیقی پرداخت و بیش‌تر به سوی استفاده از شگردهای تئاتری کشیده شد. کلارینیست در جریان اجرای ***قلمروها*** (۱۹۶۸) اثر بولِز بین نوازندگان حرکت می‌کند و همین کار در کنسرتو برای کلارینت و ارکستر (۱۹۹۷) اثر اِلیوت کارتِر تکرار شده است. در ***تئاتر سرّی*** (۱۹۸۴) اثر بِرت‌وایستل که حتا نام این اثر هم اشاره‌ای به موسیقی تئاتری دارد، یک نوازنده‌ی سازهای بادی در جریان حرکت‌اش هم سازهای خود را عوض می‌کند و هم لحن، کلید، گام و مِلودی اثر را. هرچند رواج این شیوه‌های نمایشی از دهه‌ی ۱۹۷۰ به بعد بود امّا پیشینه‌ای هم در تاریخ موسیقی داشت. برای نمونه، کنسرتو برای پیانو و ارکستر اپوس ۳۹ (۱۹۰۴) اثر فِرّوچُو بِنْونوتو بوزُنی (که اجرای آن معمولاً بیش از هفتاد دقیقه به درازا می‌کشد) بیان نمایشی و تئاتری آشکاری دارد و در موومان فینال آن (موومان پنجم) کُر مردان آواز می‌خوانند، امّا بنا به دستور و تأکید بوزُنی این خوانندگان باید در پشت صحنه پنهان می‌شدند و فقط صداهای‌شان شنیده می‌شد. در این کنسرتوی شگفت‌انگیز فضایی مرموز ایجاد می‌شد. نمونه‌ی دیگر شگردهای نمایشی برخی از آثار جان کِیج است. به هر حال در اجرای زنده‌ی موسیقی (چه انفرادی، یا مجلسی یا ارکستری، و اپرا و موسیقیِ آوازی) شگردهای تئاتر به شکل‌هایی ناروشن (و گاه حتا صریح) به کار می‌آیند. نقش نمایشی روزافزون رهبران ارکستر را به یاد آوریم که پس از پیدایش امکانات فیلم‌برداری سینمایی و تلویزیونی حالت‌های چهره و بی‌قراری یا آرامش‌شان از جلو دیده می‌شود و منش نمایشی می‌یابد (نمونه‌های معروف چشم‌های بسته‌ی هربرت فون کارایان و حرکات اغراق‌آمیز لئونارد بِرنستاین است). حتا سردی مکانیکی و بی‌احساس بولِز در جریان رهبری ارکستر نیز منش نمایشی دارد.

در میان بزرگان تئاتر هیچ کس به اندازه‌ی ویلیام شِکسپیر بر آهنگ‌سازان نسل‌های مختلف تأثیر نگذاشت. بیش از چهار سده است که نمایش‌نامه‌های شِکسپیر سرچشمه‌ی آثار موسیقایی مهمی هستند، و بر ادراک هنری بسیاری از آهنگ‌سازان نام‌آور تأثیر گذاشته‌اند، و برداشت برخی از آنان (چون لودویگ فان بتهوون، هکتور بِرلیوز، جوزپه وِردی، دمیتری شاستاکوویچ) را از زندگی و هنر تعیین یا دگرگون کرده‌اند.

www.tabarestan.info

پس از مرگ شِکسپیر، مثیو لاک اپرای **مکبث** (۱۶۷۳) را ساخت، سپس پِرسِل و شیدول **توفان** (۱۶۹۵) را ساختند که متن آن گم شده است. هم‌چنین، پِرسِل اپرای **شهبانوی پریان** (۱۶۹۲) را بر اساس **رویای شب نیمه‌ی تابستان** (۹۶-۱۵۹۵) ساخت. دو اپرای **جولیوس سزار** (۱۶۴۶) اثر فرانچسکو کاوالّی، و **جولیوس سزار** (۱۷۲۴) اثر هِندِل متأثر از نمایش‌نامه‌ی **آنتونی و کلئوپاترا** (۷-۱۶۰۶) اثر شِکسپیر بودند. برخی از آثار مشهور موسیقایی که در دو سده‌ی اخیر بر مبنای نمایش‌نامه‌های شِکسپیر ساخته شده‌اند عبارت‌اند از:

بر اساس نمایش‌نامه‌ی **رومیو و جولیت** (۹۵-۱۵۹۴) اپرای **کاپولت‌ها و منتگیوها** (۱۸۳۰) اثر وینچنتسو بِلّینی، سمفونی دراماتیک **رومیو و جولیت** (۱۸۳۹) اثر بِرلیوز، اپرای **رومیو و جولیت** (۱۸۶۷) اثر شارل گونو، اوورتور **رومیو و جولیت** (۱۸۶۹) اثر پیوتْر چایکوفْسکی، باله‌ی **رومیو و جولیت** (۱۹۳۶) اثر پراکوفیف، و موزیکال **داستان وست‌ساید** (۱۹۵۷) اثر بِرنستاین؛ بر اساس نمایش‌نامه‌ی **شاه لیر** (۶-۱۶۰۵) اوورتور **شاه لیر** (۱۸۳۲) اثر بِرلیوز، **شاه لیر** قطعه‌ای برای ارکستر (۱۸۵۸ بازنگری ۱۹۰۵) اثر میلی بالاکیرِف، اوورتور **شاه لیر** (۱۸۸۳) اثر پُل دوکا، دو موومان **شاه لیر** (۱۹۰۴) اثر دُبوسی، موسیقی شاستاکوویچ برای فیلم **شاه لیر** گریگوری کوزینتسِف (۱۹۷۰)، و اپرای **لیر** (۱۹۷۸) اثر آریبِرت رِیمان؛ بر اساس نمایش‌نامه‌ی **هملت** (۱-۱۶۰۰) قطعه‌ی **مارش عزا** (۱۸۴۸) اثر بِرلیوز، پوئم سمفونی **هملت** (۱۸۵۸) اثر فرانتس لیست، اپرای **هملت** (۱۸۶۸) اثر آمبروآز توما، اپرای **هملت** (۱۸۷۱) اثر فرانکو فاچّو، اوورتور **هملت** (۱۸۸۸) اثر چایکوفْسکی، موسیقی ویلیام والتُن برای فیلم **هملت** لارنس اُلیویه (۱۹۵۲)، و موسیقی شاستاکوویچ برای فیلم **هملت** کوزینتسِف (۱۹۶۲)؛ بر اساس نمایش‌نامه‌ی **اتلّو** (۵-۱۶۰۴) اپرای **اتلّو** (۱۸۱۶) اثر روسّینی، اپرای **اتلّو** (۱۸۸۷) اثر وِردی، و اوورتور **اتلّو** (۹۲-۱۸۹۱) اثر آنتونین دْوُرژاک؛ بر اساس نمایش‌نامه‌ی **مکبث** (۶-۱۶۰۵) اپرای **مکبث** (۱۸۴۷) اثر وِردی، و پوئم سمفونی **مکبث** (۱۸۹۰) اثر ریشارد اشتراوس؛ بر اساس نمایش‌نامه‌ی **رویای شب نیمه‌ی تابستان** (۹۶-۱۵۹۵) اوورتور **رویای شب نیمه‌ی تابستان** اپوس ۲۱ (۱۸۲۶) اثر فلیکس مِندِلسون، موسیقی صحنه‌های **رویای شب نیمه‌ی تابستان** اپوس ۶۱ (۱۸۴۳) اثر مِندِلسون، و اپرای **رویای شب نیمه‌ی تابستان** (۱۹۶۰) اثر بنجَمین بریتِن؛ بر اساس نمایش‌نامه‌ی **همسران شادمان وینندسور**

پیشکش آرشیو "تبرستان" www.tabarestan.info

(۱-۱۶۰۰) اپرای اوتّو نیکولای (۱۸۴۹)، و بر اساس همین نمایشنامه و **هنری چهارم** (۹۸-۱۵۹۷) اپرای **فالستاف** (۱۸۹۳) اثر وِردی، و اپرای **سِر جان عاشق** (۱۹۲۹) اثر رَلف وأن ویلیامز؛ بر اساس نمایش‌نامه‌ی **توفان** (۱۲-۱۶۱۱) فانتزی **توفان** (۱۸۷۲) اثر چایکوفْسکی، **توفان** موسیقی برای ارکستر (۱۸۸۸) اثر ارنست شوسون، **توفان** موسیقی برای ارکستر و کُر (۱۹۲۶) اثر ژان سیبِلیوس، اپرای **توفان** (۱۹۵۶) اثر فرانک مارتَن بر پایه‌ی ترجمه‌ی آلمانی اگوست ویلهلم فون شلِگِل، موسیقی مایکِل نایمَن برای فیلم **کتاب پراسپرو** پیتر گریناوِی (۱۹۹۶)، و اپرای **توفان** (۲۰۰۴) اثر تامِس اَدِس. جز این‌ها باید از اوورتور **کوریولان** (۱۸۰۷) اثر بتهوون، اوورتور **جولیوس سزار** (۱۸۵۰) اثر روبِرت شومان، اپرای **بئاتریس و بندیکت** (۱۸۶۰) اثر بِرلیوز بر پایه‌ی نمایش‌نامه‌ی **هیاهوی بسیار بر سر هیچ** (۹۹-۱۵۹۸)، اپرای **تجاوز لوکرس** (۱۹۳۱) اثر بریتِن، موسیقی والتُن برای فیلم **هنری پنجم** لارنس اُلیویه (۴۴-۱۹۴۳)، و اپرای **داستان زمستان** (۱۹۹۹) اثر فیلیپ بوسمانس یادکرد.

← **بدن؛ موزیکال.**

www.tabarestan.info

تبدیل TRANSCRIPTION

تبدیل یکی از شکل‌های آشکار بینامتنیّت* است. ریشه‌ی واژه‌ی transcription لغت لاتینی transcribere به معنای «کپی» یا «نسخه‌ی بدل» است. تبدیل در موسیقی، بازسازی یک تِم با تغییرهای آزادانه است، چنان که اثر هم شباهت‌هایی را با اثر اصلی را حفظ کند، هم هویّت تازه‌ای بیابد. اصطلاح رایج دیگر برای این پدیده «دگرگونی تِم» است. فرانتس یوزِف هایدِن در سمفونی شماره‌ی ۱۰۳ (۱۷۹۱) تِم واحدی را با دو تنظیم در موومان‌های اوّل و دوم آورده است. تبدیل تِم‌هایی از آثار آهنگ‌سازان دیگر در اثری تازه شگردی است که در دوره‌ی رمانتیک تکامل یافت. فرانتس لیست تبدیل‌های زیادی از تِم‌های دیگران برای پیانو ساخته است، شماری از مهم‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از: والس از اپرای **فاوست** (۱۸۵۹) اثر گونو، پولونز از اپرای **اُژن اونگین** (۷۸-۱۸۷۷) اثر پیوتْر چایکوفْسکی، قطعه‌هایی از اپراهای ریشاد واگنِر **هلندی سرگردان** (۱۸۴۳)، **لوهنگرین** (۴۸-۱۸۴۵)، و **پارسیفال** (۸۲-۱۸۷۶)، و قطعه‌هایی از اپراهای جوزپّه وِردی **ریگولتو** (۱۸۵۱)، **سیمون بوکانگرا** (۱۸۵۷)، **ارنانی** (۱۸۴۴)، **ایل‌تروواتوره** (۱۸۵۳)، **آیدا**

(۱۸۷۱) و *دن کارلو* (۱۸۶۷). فِرّوچّو بِنْوِنوتو بوزُنی شماری از آثار یوهان سباستین باخ برای کُر، ارگ و کلاوسن را تبدیل به آثاری برای پیانو کرد (۱۹۱۵-۱۱۸۸). تبدیل مشهور او «شاکون» پارتیتای شماره‌ی ۲ برای پیانو (۱۷۹۷) است. ماکس رِگِر نیز تبدیل‌های دقیقی از پرلودهای یوهان سباستین باخ ساخت (۱۹۰۶-۱۹۰۰). در موومان چهارم سمفونی شماره‌ی ۴ (۸۵-۱۸۸۴) اثر یوهانِس برامْس تبدیلی از تِمی از کُرال کانتات شماره‌ی ۱۵۰ (احتمالاً ۱۷۰۸) اثر یوهان سباستین باخ آمده است. در موسیقی مدرن مثال خوب تبدیل چند ترانه‌ی محلی روسی توسط استراوینْسکی، قطعه‌هایی از باخ و برامْس توسط آرنولد شونبِرگ، آثاری از باخ و شوبِرت توسط آنتون وِبِرن، و نیز آثار هندل توسط لوکاس فُس هستند. نمونه‌های خصلت‌نما تبدیل‌هایی است که سِرگِی راخمانینوف و پراکوفیِف از آثار پیشینیان برای پیانو ساخته‌اند.

← **بینامتنیّت.**

پیشکش "آرشالیب" به تبرستان
www.tabarestan.info

تحلیل ANALYSIS

ریشه‌ی واژه‌ی analysis لغت یونانی analusis به معنای «تجزیه‌ی یک کل به عناصر آن» است. رویکرد تحلیلی در پژوهش یک پدیده (مادی، ذهنی، تاریخی) به معنای «تجزیه» یا تکه‌تکه کردن (واقعی یا استعاری) آن پدیده به اجزای تشکیل‌دهنده‌اش است تا ضمن شناخت خاصیّت اجزا بتوان دریافت که آن‌ها در ترکیب با هم چه می‌کنند. کار دشوار در تحلیل این است که اجزا را درست تشخیص دهیم. تحلیل‌گر (پژوهش‌گر، ناقد، نویسنده‌ی جزوه‌های راهنمای کنسرت‌ها، روزنامه‌نگار متخصص) معمولاً پس از تقسیم اثر به اجزای آن به بررسی جزئیات می‌پردازد و تحقیق می‌کند که چگونه با هم ترکیب شده‌اند تا کلّی به سامان بیافرینند. در بررسی اثر موسیقایی راه‌های مختلفی برای تحلیل وجود دارد: بررسی فُرم‌ها، تِم‌ها، ساختار عبارت‌های موسیقایی، ساختارهای بنیادین. به هر حال، این اصل مهم در جای خود باقی است که تحلیل‌گر باید روش استدلالی و عقل‌پذیر را در پیش گیرد، و ارجاع به ذوق و سلیقه از او پذیرفته نیست. در بسیاری از متون نظری موسیقی، تحلیل را به معنای کلّی تأویل و حتا نواختن یا اجرای اثر دانسته‌اند، امّا گاه معنایی خاص هم دارد: بررسی ساختار اثر موسیقایی که در حالت کامل خود بدون ارجاع به هیچ عنصر خارج از اثر انجام شود.

نقطه‌ی مقابل تحلیل، روش ایجاد هم‌نهاده است. پژوهش‌گر ضمن بررسی اجزا، تمامیّتی را متصور می‌شود. تا جایی که به مسئله‌ی «معنا» مربوط می‌شود ما در جریان تجزیه، تحلیل، و ایجاد هم‌نهاده با مشکل «دور هرمنوتیکی» روبروییم. بنا به نکته‌ی مهمی در **هرمنوتیک***، کل دانسته نمی‌شود مگر این که پیش‌تر از کارکرد اجزا باخبر شده باشیم و در عین حال اجزا شناخته نمی‌شوند مگر این که قبلاً بدانیم این اجزا در کلیّت، یعنی در هم‌نشینی و ترکیب با هم چگونه عمل می‌کنند.

در آموزش موسیقی و نظریه‌ی موسیقی از تحلیل گریزی نیست. هدف تحلیل کشف این نکته‌ها است: ۱) اصالت اثر؛ ۲) قاعده‌های ساختاری اثر؛ ۳) به سامانی درونی اثر؛ ۴) کمک به شنونده برای فهم دقیق‌تر یا کشف ساختار یا **فُرم*** اثر [422]. تحلیل‌گر در حالت آرمانی متوجه مناسبات درونی اثر است و به ندرت و جز در موارد ضروری (در کشف اصالت اثر) به عوامل خارج از **متن*** توجه ندارد [219].

پیشکش "آرشام. ب" به تبرستان www.tabarestan.info

پیشینه‌ی تحلیلِ قطعه‌های موسیقی به سده‌های میانه می‌رسد، در آن سده‌ها تحلیل منش آموزشی داشت و در جریان درس‌های موسیقی شکل می‌گرفت، امّا به ندرت درباره‌اش کتابی نوشته می‌شد. نظریه‌پرداز ایتالیایی جوزفّو دْزارلینو که در سده‌ی شانزدهم می‌زیست یکی از نخستین تحلیل‌گران موسیقی بود که آثارش را منتشر کرد. دیگرانی پس از او به تحلیل آثار آهنگ‌سازانی چون اورلاندو دی لاسّو پرداختند. از نظر آنان فن تحلیل پیش از هر چیز منش آموزشی داشت. آن‌ها ناقد محسوب نمی‌شدند و چندان در بند نمایش کاستی‌های قطعه‌های مورد بحث‌شان نبودند. کار تحلیل‌گران دوره‌ی باروک بیش‌تر استوار به نظریه‌پردازی بود، و آشکارا هدف آنان تدوین نظریه‌های کلّی موسیقایی بود. در سده‌ی هجدهم ناقدانی چون آنتونی اَشلی کوپِر مشهور به لُرد شَفتْسبری در انگلستان از ضرورت «دقت رها از هر فایده» در تحلیل پدیده‌ها و آثار فرهنگی یاد می‌کردند، امّا در مثال‌های آنان آثار موسیقایی چندان جایی نداشتند. به تدریج، روش آنان به کار موسیقی‌شناسان آمد که معتقد بودند در بررسی و تحلیل هر پدیده‌ای باید از داوری سلیقه‌ای و ذوقی پرهیز و برای هر ادعا دلیلی ارائه شود. این روش در بررسی فنون به کار رفته در اثرِ موسیقایی ممکن و مفید است، امّا به نظر می‌رسد که تحلیل را از آن‌چه امروز در موسیقی‌شناسی رایج است دور می‌کند و به کشف موارد فنی کاهش می‌دهد. دشوار بتوان از سَبک و روشِ بیان که در تحلیل نقش

مهمی دارند بدون ارزش‌گذاری بحث کرد. هم‌چنین، امکان ندارد تحلیل‌گر به اثرِ موسیقایی چون دستاوردی انسانی دقت کند و این دقت او استوار به پیش‌فهم‌ها و پیش‌برداشت‌های خود او نباشد. او دست‌کم از میان روش‌های ممکن یکی را برمی‌گزیند و این گزینش نمی‌تواند از ارزش‌گذاری جدا باشد.

تحلیل حتا از مشاهده‌های تاریخی و دانسته‌های زندگی‌نامه‌ای جدا نیست. زندگی‌نامه‌های یوهان سباستین باخ نوشته‌ی یوهان نیکولاس فورکِل (۱۸۰۲) و فیلیپ اسپیتّا (۱۸۸۰-۱۸۷۳) سرشار از تحلیل‌هایی از آثار مهم باخ هستند که مرتبط‌اند به مسائل زندگی‌نامه‌ای و موقعیّت تاریخی‌ای که باخ در آن زیست. مثال دیگر نوشته‌های یوهان کریستیان لوبه درباره‌ی آثار لودویگ فان بتهوون است که در آن نیز مسائل تاریخی و زندگی‌نامه‌ای مطرح شده‌اند. ژروم ژوزف مومینی در ۱۸۰۸ و ارنْست تئودور آمادئوس هوفمان در ۱۸۰۹ مقاله‌هایی درباره‌ی قالب سمفونی و به طور خاص سمفونی شماره‌ی ۵ (۰۸-۱۸۰۷) اثر بتهوون نوشتند و می‌توان آن‌ها را از جمله نخستین تحلیل‌گران ناقد نامید. در دهه‌ی ۱۸۳۰ آدولف بِرنهارد مارکس یکی از نخستین کسانی بود که فُرم سونات را تحلیل کرد. این آغاز نظری هم‌راهی تحلیل و نقادی بود، زیرا او به یاری مثال‌های مشخص هر آن‌چه به نظرش شیوه‌های درست تکامل قطعه می‌رسید از «شیوه‌های نادرست» متمایز می‌کرد.

به گونه‌ای روزافزون تحلیل موسیقی در سده‌ی نوزدهم به مفهوم سازمندباوری (Organicism) وابسته شد. لغت یونانی organon هم به معنای «وسیله» و «ابزار» است و هم به معنای «اعضای بدن» و «اجزای چیزها». لغت لاتینی organicus به هر چیز مرکّبی گفته می‌شد که بیش و کم پایدار باشد. چنین فرض می‌شد که پایداری هر چیز نتیجه‌ی رابطه‌ی درستی است که میان اجزای آن برقرار است. هر گونه نگرش سازمندباور چنین اعتقادی را به شکلی با خود همراه دارد. سازمندباوری در موسیقی یعنی اعتقاد به این نکته که اثری موسیقایی یک سازواره (ارگانیسم) و تمامیّتی است که اجزای آن با هم ترکیب می‌شوند و کارکردشان در خدمت کل است. سازمندباوران اثرِ موسیقایی را به مثابه یک بدن در نظر می‌گیرند. آنان بر پایه‌ی این تشبیه به تکامل و رشد اثر باور می‌آورند و می‌کوشند از این طریق فراشد ساخته‌شدن آن را کشف کنند.

ایده‌ی اصلی سازمندباوری از تشبیه اثرِ هنری به بدن زنده در سده‌ی هجدهم مطرح

www.tabarestan.info تبرستان

و در نظریه‌ی موسیقی به سرعت پذیرفته شد. آهنگ‌سازان پیشرفت کار خود را با استعاره‌ی تکامل اثر و تکوین کل بر پایه‌ی رشد متناسب اجزا توصیف کردند. نوشته‌های نظریه‌پرداز اتریشی هاینْریش شِنکِر در چارچوب همین سازمندباوری شکل گرفت. او در پیش‌گفتار اثر اصلی خود ***نظریه‌ی موسیقی و تخیّل موسیقایی*** (سه مجلد ۳۵-۱۹۰۶) که برگزیده‌ی آن به انگلیسی ترجمه شده و به ***آهنگ‌سازی آزادانه*** تغییر نام یافته، نوشته: «من این‌جا مفهوم تازه‌ای را پیش می‌کشم، مفهومی که در کارهای استادان بزرگ موسیقی نهفته، و راز اصلی و سرچشمه‌ی زندگی و آثار آن‌ها است. این مفهوم هم‌نوایی سازمند است» [360:xxi]. از نظر شِنکِر مواد موسیقایی تبدیل به نیروی زنده‌ای می‌شوند که استوارند به برداشت‌ها و ایده‌هایی در طرح اوّلیه. آن برداشت‌های اوّلیه در ساختار نهایی تحقق می‌یابند. در این فرآیند مواد موسیقی درست هم‌چون اجزای بدن هستند، یعنی رشد تدریجی می‌یابند و کل را می‌سازند.

www.tabarestan.info تبرستان

شِنکِر بیش‌تر متوجه ساختار بنیادین موسیقی بود یعنی بحث خود را به رشته‌های هارمونیک و توالی نُت‌ها و کنترپوان متوجه می‌کرد امّا رودُلف رِتی بحث از سازمندی را در حدّ تِماتیک یعنی ساختار متوالی تِم‌ها و مِلودی‌ها پیش برد. او در کتاب ***فراشد تماتیک موسیقی*** (۱۹۶۱) به پژوهش سونات‌های پیانوی بتهوون پرداخت، و کار را با تحلیل دقیق و مفصل سونات برای پیانو در دو مینور «***رقت‌بار***» (۹۸-۱۷۹۷) آغاز کرد. او نشان داد که دو تِم اصلی موومان نخست در تقابل با هم یکی از دو به می بمول ارتقا می‌یابد و دیگری از لا بمول به ر تنزل می‌یابد و بعد به می بمول می‌رسد. رتی نوشته که این دو حرکت دو سلول اصلی هستند که «ساختار زنده‌ی» سونات را می‌آفرینند. همه‌ی شکل‌های بعدی سونات چون تِم‌ها، گروه‌ها، بخش‌ها از این دو پدید آمده‌اند و تنوع یافته‌اند [331:17]. تأویل رتی با استفاده از استعاره‌ی سازواره پیش رفت. همین ایده در آثار نظری آرنولد شونبِرگ هم یافتنی است. او نوشته بود که در هر اثرِ موسیقایی یک «شکل بنیادین» (Grundgestalt) یافتنی است که به مواد موسیقایی شکل می‌دهد و ساختار آن‌ها را تعیین می‌کند. او استعاره‌ی کل سازمند را به کار گرفت و با پیش کشیدن عناصر همانند و متفاوت بحث را پیچیده‌تر کرد. از نظر او انواع متفاوت در نهایت محصول آن شکل بنیادین هستند. جوزف کِرمَن هم در مقاله‌ی «چگونه ما درگیر تحلیل می‌شویم و چگونه از آن خارج می‌شویم؟» (۱۹۸۵) نوشت که تحلیل موسیقی همیشه به سوی این تدقیق

نسبت اجزا با کل سازمند کشیده می‌شود. او این نکته را اساس تحلیل موسیقایی خواند [219:15].

تحلیل مجرد (یعنی صرفاً به فُرم و ساختار پرداختن) امروز در موسیقی‌شناسی چندان مقام و اعتباری ندارد. بیش‌تر نظریه‌پردازان موسیقی باور داشته‌اند که تحلیل یا ناب و مستقل از ارزش‌ها است که در این صورت فقط فنون به کار رفته در اثر را می‌نمایاند و در آن نکته‌ی مهمی که به خلاقیّت و توان آفرینندگی آهنگ‌ساز مربوط شود آشکار نمی‌شود، و یا استوار به ارزش‌ها و داوری‌های ارزشی است که در این صورت منش ناب خود را از دست می‌دهد [109]. در شیوه‌های امروزی، تحلیل استوار شده به روش‌های گوناگون و متفاوت [129]. برای نمونه، در تحلیل‌هایی که از آثار موسیقایی در دهه‌ی اخیر انجام می‌شوند شاهد ترکیبی از تحلیل ساختاری، تحلیل نوفُرمالیستی و تحلیل هرمنوتیکی (و از این طریق تحلیل تاریخی) هستیم. دیگر این نکته پذیرفته شده که «تحلیلی که فقط استوار به متن باشد چندان کارآیی ندارد». چنین تحلیلی ارتباط اثرِ موسیقایی را با دیگر هنرها و رشته‌های دانایی نادیده می‌گیرد. ما باید از موضع مکانیکی‌ای که اجزا را از تمامیّت تاریخی جدا و بعد بررسی می‌کند فراتر برویم. تحلیل ناچار است که آن‌چه را که در پشت سطح آوایی پنهان شده کشف کند [316:1-2].

از سوی دیگر، هدف تحلیل خود به گونه‌ای تاریخی تعیین می‌شود. در سده‌ی هفدهم هدف تحلیل اثر هنری کشف استحکام قانون‌های رتوریک یا فنِ بیان* بود. در آغاز سده‌ی نوزدهم هدف تحلیل کشف دلایل عظمت آن یا نبوغ سازنده‌اش بود. در آغاز سده‌ی بیستم اثر برای اثبات اقتدار تمامیّت آن (بنا به نگرش اندام‌وار و سازمندباور) تحلیل می‌شد. استعاره‌ی رشد در تحلیل سده‌ی بیستمی نقشی تعیین‌کننده داشت که در تحلیل سده‌ی هفدهمی کاملاً غایب بود. اگر به آثار شِنکِر در دو دهه‌ی پایانی زندگی‌اش (دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰) [360] دقت کنیم، متوجه می‌شویم که او با پیش کشیدن مفهوم «ساختار بنیادین» (Ursatz) هم‌چون بنیاد موسیقی تُنال قاعده‌های هم‌نوایی ارگانیک را به کار گرفته بود و بنا به برداشت علمی روزگارش به روش‌های گرافیک و ریاضی روی آورده بود [219:15]. امّا روش تحلیل شِنکِر روشن نمی‌کند که موسیقی‌های یوهان سباستین باخ، بتهوون و یوهانِس برامْس بزرگ هستند، او نخست

www.tabarestan.info

این موسیقی‌ها را بزرگ محسوب می‌کرد و بعد می‌کوشید تا وحدت ارگانیک آن‌ها را از طریق مثال‌ها اثبات کند [102:95].

روش تحلیلی ریاضی دیگر در کتاب ***ساختار موسیقی آتُنال*** (۱۹۷۳) نوشته‌ی آلن فورت آمده است. او با شمارش زیرایی‌ها و تمبرهای صدا و تبدیل آن‌ها در موسیقی آتُنال به آن‌چه شونبِرگ «شکل بنیادین» می‌نامید، توجه کرد. او وحدت ساختاری شماری از آثار شونبِرگ، آنتون وِبِرن و آلبان بِرگ را نشان داد تا نشان دهد که نمی‌توان از منش نابخردانه‌ی موسیقی آتُنال یاد کرد. فورت در ۱۹۷۸ با همین روش به موسیقی تُنال ایگور استراوینْسکی در ***مناسک بهار*** (۱۳-۱۹۱۰) او پرداخت و نشان داد که رشته‌ای از زیرایی‌ها و شدت‌ها به کل اثر استراوینْسکی شکل داده‌اند [140] [141]. به روش فورت انتقاد شده که اجزا را به دلخواه خود برگزیده، از نمونه‌هایی که حکم او را نقض می‌کردند یاد نکرده، مشخصه‌های مهم آثار مورد بررسی‌اش چون ریتم و بافتار را کنار گذاشته، و تنها به مشخصه‌ی ارتفاع صداها پرداخته است. برخی از تحلیل‌گران موسیقی در ایالات متّحد آمریکا در دو دهه‌ی اخیر روش فورت را پذیرفته‌اند. او برخلاف شیوه‌ی رایج روزگارش به تحلیل ناب و فُرمالیستی بازگشته بود.

در سال‌های اخیر گرایشی هم به تحلیل موسیقی مردم‌پسند با استفاده از روش‌های تحلیل موسیقی کلاسیک آغاز شده است. یکی از نمونه‌های خوب مقاله‌ی فیلیپ تاگ «تحلیل موسیقی عامه‌پسند: نظریه، روش، و کردار» است [397].

← **سَبک؛ فُرم، نظریه؛ نقادی؛ متن.**

تمثیل ALLEGORY

← **فنِ بیان.**

تنظیم ARRANGEMENT

تنظیم یکی از شکل‌های آشکار بینامتنیّت* است. تنظیم به معنای «بازسازی اثرِ موسیقایی از یک ساز یا آرایه‌ی سازی به ساز یا آرایه‌ی سازی دیگر» است. تنظیم بنا به نظم مقصد نام می‌یابد، مثلاً یوهانِس برامْس سمفونی‌های خود را برای دو پیانو تنظیم کرد و بعد هر یک از آن‌ها را «سمفونی برای دو پیانو» نامید. نمونه‌ی تنظیم‌های عالی،

www.tabarestan.info پیشکش آرشیو "به تبرستان"

تنظیم سمفونی‌های لودویگ فان بتهوون برای پیانو توسط فرانتس لیست است. آهنگ‌سازان باروک تنظیم‌های زیادی هم از آثار خودشان و هم از آثار دیگران داشتند. نمونه‌اش تنظیم‌های یوهان سباستین باخ از آداجوی کنسرتو برای ابوا و ارکستر (حدود ۱۷۳۰) آلّساندرو مارچلّو برای کلاوسن، و چند سوئیت ویولونسل و سونات و پارتیتای ویولون از کارهای خودش برای لوت (حدود ۱۷۲۵) است. تنظیم ماکس رِگِر از آثار یوهان سباستین باخ ***کنسرتوهای براندنبورگ*** (احتمالاً ۱۷۱۷) و سوئیت‌های ارکستر (۰۷-۱۷۰۴) نمونه‌های مشهوری هستند. برامْس بسیاری از آثار خود را برای یک یا دو پیانو تنظیم کرده بود. او حتا ***یک رکویم آلمانی*** (۶۸-۱۸۶۵) خود را هم برای پیانو تنظیم کرد که کار دشواری بود. از میان نمونه‌های جدیدتر می‌توان از تنظیم ایگور استراوینْسکی از باله‌های ارکستری ***پتروشکا*** (۱۱-۱۹۱۰) و ***مناسک بهار*** (۱۳-۱۹۱۰) برای پیانو، و تنظیم ارکستری موریس راوِل از ***پاوان برای کودک مرده*** (۱۸۹۹) که نخست آن را برای پیانو ساخته بود، یاد کرد. راوِل ***تصاویر نمایشگاه*** (۱۸۷۴) اثر مادِست موسورگْسکی را که برای پیانو ساخته شده بود، در سال ۱۹۲۲ برای ارکستر بزرگ تنظیم کرد.

پیشکش " آرشام . ب " به تبرستان www.tabarestan.info

تنظیم پیش از امکان ضبط صدا، منش آموزشی داشت. در سده‌ی بیستم با پیشرفت تکنولوژی ضبط صدا نیاز به تنظیم از نظر آموزشی کاهش یافت، امّا لطف این که اثری آشنا را با آرایش آوایی تازه‌ای بشنویم باقی است. چند نمونه‌ی درخشان تنظیم آثار عبارت‌اند از: تنظیم بتهوون از دو اثرش کنسرتو برای پیانو و ارکستر شماره‌ی ۴ برای کوئینتت زهی (۱۸۰۷) و سمفونی شماره‌ی ۲ برای پیانو، ویولون و ویولونسل (۱۸۰۵)، تنظیم شوپَن از کنسرتو برای پیانو و ارکستر شماره‌ی ۱ (۱۸۳۰) ساخته‌ی خودش برای کوئینتت زهی و پیانو (۱۸۳۲)، تنظیم گوستاف مالِر از کوارتت زهی اپوس ۹۵ اثر بتهوون برای ارکستر بزرگ، تنظیم آرنولد شونبِرگ از کوارتت پیانو اپوس ۲۵ اثر برامْس برای ارکستر بزرگ، تنظیم اروین اشتاین (۱۹۲۰) از سمفونی شماره‌ی ۴ (۱۹۰۰) اثر مالِر برای ارکستری با سیزده ساز، تنظیم شونبِرگ (۱۹۲۰) و راینر ری‌یِن (۱۹۸۳) از ***آوازهای زمین*** (۱۹۱۰) اثر مالِر برای ارکستر کوچک و دو خواننده. از آن‌جا که بسیاری از آهنگ‌سازان از سده‌ی نوزدهم به این‌سو، نخست با پیانو به آثار ارکستری خود شکل داده‌اند، بیش‌تر آثار تنظیمی جدید تبدیل آثار پیانویی به آثار ارکستری هستند. پیانو بیش از دیگر سازها به امکانات ارکستر نزدیک است.

در موسیقی مدرن شماری از آثار مهم فقط برای ساز یا آرایه‌ی سازی خاصی نوشته نشده‌اند و آهنگ‌سازان راه را برای تنظیم آن‌ها برای سازهای دیگر گشوده‌اند. شماری از آثار لوچانو بِریو به نوازندگان سازهای مختلف امکان می‌دهند تا آن‌ها را با آرایش سازی تازه‌ای اجرا کنند. تنظیم، هویّت اثر اصلی را به طور بنیادین تغییر نمی‌دهد و از این نظر با تبدیل و فُرم تِم و واریاسیون‌ها تفاوت دارد. این ثبات هویّت اثر را نباید به این معنا دانست که هیچ تغییری اساساً روا نیست. نخست آن که در هر گونه تنظیم، شکل‌هایی از تغییر به خاطر توانایی بیان سازهای مختلف گریزناپذیر است، امّا مهم‌تر از آن، در تنظیم شکل‌هایی از تغییر نیز در جریان تکامل تِم‌ها پذیرفته شده است. اگر این تغییر بیش از حدّ باشد و اثر از جنبه‌هایی منش تازه‌ای یابد به جای تنظیم باید از تبدیل یاد کرد.

← **بینامتنیّت.**

پیش کش " آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

جاز JAZZ

پژوهش‌گران تاریخ موسیقی جاز درباره‌ی ریشه و معنای واژه‌ی «جاز» (یا به تلفظ دقیق «جَز») هم‌نظر نیستند. آلین شیپتون یکی از این پژوهش‌گران نوشته که برای نخستین بار واژه‌ی «جاز» در ۱۹۱۳ در نشریه‌ای در سان‌فرانسیسکو در توصیف یک کنسرت رقص به کار رفت و اشاره‌ای بود به شلوغی و آشوب آن مجلس [375,2001:1]. برخی از پژوهش‌گران معتقدند که واژه‌ی «جاز» در ۱۹۱۸ رایج شد و شکل مبدّل واژه‌ی jass است که در زبان عامیانه معنای زشتی داشت [341:17].

جاز نوعی «موسیقی مردم‌پسند آفریقایی ـ آمریکایی» و در اصل ابداع سیاهان در ایالت‌های جنوبی آمریکا و نیواورلئان در آغاز سده‌ی بیستم است. جاز در تمپوهای متنوع و هارمونی آزاد با انواع دیگر موسیقی مردمی آمریکا تفاوت دارد و در بنیان خود استوار به بداهه‌نوازی است. عوامل فراوانی با هم همراه شدند تا جاز پدید آمد: رَگتایم، ترانه‌های کارگری، «اسپیریچوئل‌ها» یا آوازهای دینی، ترانه‌های وودویل (آوازهای نمایش‌های ارزان و مردم‌پسند)، بلوز (که پژواک موسیقی آفریقایی در آن محسوس بود و در اصل به کار و زندگی کارگران زمین بازمی‌گشت)، مارش‌های خیابانی، و انواع موسیقی‌های تفریح و رقص. سرچشمه‌ی جاز برخلاف آن‌چه مشهور شده کاملاً خارج از سنّت موسیقی اروپایی نبود، امّا وزنه‌ی سنگین موسیقی سیاهان و «فرهنگ

مخالف‌خوان» (با سرچشمه‌های تاریخی‌اش که به روزگار بردگی سیاهان می‌رسید) ویژگی‌هایی را برای جاز پدید آورد که سبب شد دست‌کم به ظاهر خیلی دور از سنّت موسیقی اروپایی جلوه کند. جاز در آغاز تا مدتی به عنوان موسیقی رقص و آوازهای میخانه‌ها و زندگی در محله‌های فقیرنشین شناخته می‌شد. به هر حال، جاز از ژرفای فقر و تبعیض‌های نژادی و اجتماعی ساخته شده بود. سیاهانی که فقط چهل سال از پایان بردگی‌شان می‌گذشت و در چنگال نابرابری‌ها و فقر و بی‌سوادی گرفتار بودند این موسیقی منش معترض و گاه خشن را ساختند.

جاز با توجه به تنوع خاستگاه‌های‌اش مفهومی گسترده است که انواع کردارهای موسیقایی را در بر می‌گیرد، و بیش‌تر به زمینه‌ای کلّی شباهت دارد تا به مفهومی کاملاً متعیّن. تنوع تاریخی جاز در جریان تکامل‌اش چندان است که نمی‌توان آن را یک روشِ بیان یا یک سَبک موسیقایی تعیین‌شده دانست. میان جاز اصیل نیواورلئان، «جاز سفیدان»، جاز آمریکای لاتین و جاز اروپایی تفاوت‌های زیادی است. نکته این‌جاست که «جاز یک برساخته‌ی مدام در حال شکل‌گیری است و نمی‌توان چیزی را به دلیل ماهیت‌اش جاز نامید» [150:1]. به بیان دیگر، جاز رویکردی مدام دگرگون‌شدنی و تحول‌پذیر، و رشته‌ای از سَبک‌های متنوع است.

جاز شادابی و سرزندگی‌اش را از ترکیب رگتایم و بلوز یافت. در این انواعِ موسیقی، ریتم ارزشی برابر یا حتا بیش از مِلودی داشت و شاید به خاطر سرچشمه‌ی آفریقایی‌شان بتوان گفت که در آن‌ها بداهه‌سازی قوی‌تر از ساختن و بازنوشتن نظام‌مند موسیقی بود. جاز با استادان بلوز چون ما رینی، کلارِنس ویلیامز، چارلی پِیتون، کید اوری، و از سوی دیگر با فعالیّت نوازندگانی چون بادی بولدن کورنتیست (کورنت ساز بادی‌ای کوچک‌تر از ترومپت است)، جو «کینگ» آلیوِر کورنتیست، آلفونس پیکو کلارینیست، و گروه‌های‌شان در نیواورلئان پدید آمد. گروه‌های دیگری هم در این آغاز موسیقی جاز نقش داشتند مثل گروه بونک جانسُن که ترومپتیست بود، گروه تامِس وَلنتاین مشهور به «کید تامِس» که او نیز ترومپتیست بود، گروه جُرج لوئیس که کلارینتیست بود، گروه پاُل باربارین که طبل می‌نواخت، و گروه کید شِیک کولا که ترومپتیست بود.

با این که جاز محصول نیواورلئان بود امّا در ۱۹۱۷ در شیکاگو گل کرد، شهری که

محل گردهم‌آیی بسیاری از «مهاجران» جنوبی شده بود. مشخصه‌های اصلی جاز نیواورلئان مُهر خود را بر جاز شیکاگو (که از آن به عنوان «سَبک شیکاگو» یاد می‌شود) زد. در ساختن قطعه‌های جاز مسئله‌ی مهم نظم دادن به پولیفونی خودجوش، و تکیه بر تمپو و ریتم است. از این‌جا هم شباهت و هم تفاوت انواع جاز آغاز می‌شوند: «اصطلاح جاز به انواع موسیقی‌ای اطلاق می‌شود که شباهتی به یک‌دیگر ندارند. حتا به عنوان موسیقی بداهه‌سازی وجه مشترک‌های اندکی میان مریلین کریسپِل و ضبط ۱۹۲۳ جو «کینگ» آلیوِر و گروه جاز سیاه و سفید او می‌توان یافت» [150:17]. مریلین کریسپِل که پیانیست بود موسیقی ملایمی ارائه می‌کرد که ارتباطی به سنّت جو «کینگ» آلیوِر نداشت که نُه سال پیش از تولد او درگذشته بود. جو «کینگ» آلیوِر از نیواورلئان برخاست و مثل خیلی از نوازندگان راهی شیکاگو شد و آن‌جا به گروهی از جوانان بااستعداد شکل داد، و لوئیس آرمْسترانگ که او هم از نیواورلئان آمده بود، یکی از آنان بود. موسیقی جو «کینگ» آلیوِر جاز اصیل بود با ریتم‌های تند متغیّر، تبدیل‌های هیجان‌انگیز و خودجوش، منش عصبی و خشن. برعکس، مریلین کریسپِل پیانیست بود و آموزش موسیقی کلاسیک دیده بود و در موسیقی او از خشونت و سرعت خبری نبود، و بر بداهه‌سازی نظارت می‌شد.

www.tabarestan.info تبرستان

در نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۱۹۲۰، در شیکاگو، گروه‌های کوچک نوازندگان شکل گرفتند. آن‌ها با بداهه‌نوازی، و تنظیم تمپوهای هیجان‌آور شهرت یافتند. در آثار مکتب شیکاگو سازهای بادی نقش بزرگی داشتند. نام‌های مهم سَبک شیکاگو همگی از بزرگان سال‌های بعد، خاصه دهه‌ی ۱۹۳۰ محسوب می‌شوند: بیکس بایدِربِک ترومپتیست و پیانیست که قطعه‌ی مشهوری به سَبک کلود-آشیل دُبوسی برای پیانو با عنوان «در مه» ساخته بود، و دیرتر به نیویورک رفت و آن‌جا در جوانی درگذشت، ماگسی اسپَنیر کورنتیست که در شیکاگو باقی ماند و آثار فراوانی از او در دهه‌ی ۱۹۳۰ ضبط شد، فرَنک تیشماکِر کلارینتیست که در ۱۹۲۸ به نیویورک رفت و در گروه‌های مختلف کار کرد و در جوانی در تصادف اتومبیل درگذشت، فِرَنکی تْرامبائر ساکسوفونیست، پی وی راسِل کلارینتیست که راهی کالیفرنیا شد. نام‌آوران دیگر باد فریمن ساکسوفونیست، مِز مِزرو کلارینتیست، و بِنی گودمَن کلارینتیست بودند. گودمَن در حوزه‌ی موسیقی کلاسیک هم فعال بود و اجراهای عالی او از دو اثر وُلفگانگ آمادئوس موتسارت یعنی

کوئینتت کلارینت (همراه با گروه کوارتت زهی بوداپست در ۲۵ آوریل ۱۹۳۸) و کنسرتو برای کلارینت و ارکستر (همراه با ارکستر سمفونیک بوستون به رهبری چارلز مونک در ۹ ژوییه‌ی ۱۹۵۶) شگفتی همگان را برانگیخت.

لوئیس آرمْسترانگ در ۲۸ ژوئن ۱۹۲۸ در کنسرتی در شیکاگو، در مقدمه‌ی «وست‌اِند بلوز» سبکی را پایه گذاشت که می‌توان آن را «آغاز سَبک اصیل جاز» خواند. نوشته‌اند از آن پس، جاز دیگر یک موسیقی خاص، یا موسیقی فولکلوریک، یا موسیقی سیاهان نبود، بل سَبک فاخری در میان انواع بیان موسیقایی و کل سنّت موسیقی غربی محسوب می‌شد [362:89]. لوئیس آرمْسترانگ بی‌شک هنرمند بزرگی بود امّا اعتبار جاز و توانایی آن در تدوین سَبک ویژه یا اصیل صرفاً نتیجه‌ی کار هنری او نبود. یکی از ویژگی‌های جاز این بود که چندان استوار به این یا آن فرد نبود. همواره در هر اجرای گروهی هر یک از نوازندگان فرصت می‌یافتند تا در لحظاتی سازنده‌ی تازگی و زیبایی شوند. جاز کار گروهی بود و آغازش به کنسرت‌های رقص می‌رسید. در شیکاگو باد فریمن و مکس کامینسکی که ترومپتیست بود لحن دیوانه‌وار جاز را هم‌چون نتیجه‌ی کاری جمعی تکامل دادند. گاه قدرت صدا و توانایی‌های خواننده‌ای بیش از قدرت هر یک از نوازندگان به چشم می‌آمد. خواننده‌ی بزرگ دهه‌ی ۱۹۲۰ بِسی اسمیت بود. او را به حق «یکی از بزرگ‌ترین خوانندگان سده‌ی بیستم» نامیده‌اند [341:64]. او نیز مثل خیلی از استادان جاز در تنهایی و فقر درگذشت.

پیشکش "آرش ب" به طبرستان www.tabarestan.info

در ۱۹۲۹ بحران اقتصادی اوج گرفت. با افزایش بیکاری، نخست سیاهان از کارخانه‌ها، اداره‌ها و نیز از رادیوها، کافه‌ها و سالن‌ها اخراج شدند. بحران تا ۱۹۳۴ به درازا کشید. سرخوشی میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۲۰ که آن را «عصر جاز» خوانده‌اند (و نشانی از آن در **گتسبی بزرگ** (۱۹۲۵) فِرَنسیس اِسکات فیتسْ‌جِرالد یافتنی است) به پایان رسید. در جاز آن لحن شوخ و شنگ و بی‌خیال جای خود را به موسیقی اندوه‌بار داد. البته، جاز با این لحن چندان بیگانه نبود. به هر حال یکی از سرچشمه‌های جاز آوازهای دینی یا اسپیریچوئل‌ها بود، و این موسیقی‌ای ملایم و غمگین بود. نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۱۹۳۰ دوره‌ی رشد مجدد جاز سرخوش، خارج شدن‌اش از مرزهای ایالات متّحد، پیدایش گروه‌های نوازنده‌ی جاز در اروپا، ترکیب آن با موسیقی آمریکای لاتین، و گسترش حضورش در سینما و تئاتر بود. نخستین فیلم ناطق ***خواننده‌ی جاز*** (۱۹۲۷) نام داشت،

ساخته‌ی آلان کراسلَند که در آن آل جولسون بازی می‌کرد. در دهه‌های بعد در بسیاری از فیلم‌های موزیکال شگردهای جاز به کار گرفته شدند. رقص واکسی سیاه‌پوست و فرِد آستِر در *کاروان موفقیت* (۱۹۵۳۹) ساخته‌ی وینسنت مینه‌لی و آواز سام در *کازابلانکا* (۱۹۴۳) ساخته‌ی مایکِل کورتیز از دقایق فراموش‌ناشدنی تاریخ سینما هستند. در آخرین سال‌های دهه‌ی ۱۹۳۰ گروه‌های بزرگ و پرتعداد جاز در برابر گروه‌های کوچک حذف شدند. بعدها از این رویداد به عنوان «پیروزی چشمه‌های کوچک بر رودهای بزرگ» یاد شد.

تا پایان دهه‌ی ۱۹۲۰ جاز در بسیاری از شهرهای امریکا اجرا می‌شد. در نیویورک هنرمندی چون دوک الینگتُن پیانیست و رهبر گروه بزرگ جاز را پیش بردند، و مراکزی چون «کاتن کلاب» در هارلم رشد کردند، و لوئیس آرمْسترانگ به اوج شهرت رسید. آن‌جا بود که ارکستر فِلِچر هِندرسُن که خودش پیانیست ماهری بود، شکل گرفت و هم‌زمان مکتبی از جاز سفیدپوستان نیز پدید آمد. گروه برادران دورسی مشهور شدند. این گروه را جیمی دورسی که کلارینت و ساکسوفون می‌نواخت و تامی دورسی که ترومبون می‌نواخت، اداره می‌کردند. از میان گروه‌های مشهور جاز یکی ارکستر کنت باسی بود که از سازهای بادی شکل گرفته بود، و دیگری گروه سفیدپوست پاُل وایتمَن بود که با جُرج گِرشوین همکاری داشت. در دهه‌ی ۱۹۴۰ گروه‌های آرتی شاو و وودی هِرمان و به تدریج، گروه‌های دیگر هم وارد صحنه شدند: کولمَن هاوکین که ساکسوفونیست بود، لِستر یانگ، و چارلی کریستیان یکی از گیتاریست‌هایی که جای‌گاهی والا در تاریخ جاز یافت و مدتی هم با بِنی گودمَن همکار بود. دوره‌ی آن‌ها مصادف بود با پیدایش بی ـ باپ.

بی ـ باپ (Bebop) اسم کوتاه‌شده‌ای است، امّا شکل کوتاه‌تر «باپ» را نیز به کار می‌برند. شاید نام بی ـ باپ از این واقعیّت که دیزی گیلِسپی زبان‌اش می‌گرفت ساخته شده باشد. پیدایش بی ـ باپ را دومین مرحله‌ی تکامل جاز دانسته‌اند، کوششی بود تا جاز از ارکسترهای بزرگ، خوانندگان مشهور و از بزرگ‌نمایی خلاص شود و به آن چه در نخستین مرحله‌ی پیدایش آن بود یعنی اجراهای گروه‌های کوچک نوازندگانِ آفریننده بازگردد. بی ـ باپ در آغاز دهه‌ی ۱۹۴۰ پدید آمد، وقتی چارلی پارکر، دیزی گیلِسپی، تلونیاس مانک، و کِنی کلارک به اجرای موسیقی جاز با ارکسترهای بزرگ اعتراض

www.tabarestan.info تبرستان

کردند. بی ـباپ از ملودی ساده‌ای که کاملاً قابل تشخیص است، و از تکامل ریتمیک آن شکل گرفته، امّا ریتم در آن بارها بیش از آن‌چه در جاز دهه‌ی ۱۹۳۰ دگرگون می‌شد متنوع است. اگر بی ـباپ را با موسیقی مجلسی همانند بدانیم، مشخصه‌ی اصلی آن اقتدار نوازنده، ترکیب دشوار صدای سازهای معدود و انتقال ملودی از سازی به ساز دیگر است. بی ـباپ نظریه‌پرداز نداشت و همه چیز در حدّ اجراهای زنده و واقعی پیش می‌رفت. با رواج بی ـباپ بونک جانسون که در نخستین مراحل پیدایش جاز فعال بود شروع به اجرای آثار «سنّتی» جاز کرد تا نشان دهد که این تحول چندان هم نو نیست.

گروه‌های جاز مشهور به بی ـباپ کوچک بودند (بین سه تا شش نوازنده) و در آغاز چندان شهرتی نداشتند. در جاز معمولاً نقش گروه از سهم نوازنده یا خواننده بیش‌تر بود. گاه نوازنده‌ی کنترباس در یک کنسرت با پیتزاکاتوهای خود اهمیتی بیش از خواننده‌ی مشهور گروه می‌یافت. گاه نوازنده یا خواننده در نقش دیگری ظاهر می‌شد، یعنی کاری همانند نمایشی تئاتری را اجرا می‌کرد. آثار جاز در سال‌های جنگ جهانی دوم و دهه‌ی بعد از آن درخشان‌اند، و نام‌ها نیز از یاد نمی‌روند: تلونیاس مانک پیانیست که میان سنّت جاز و نوآوری تعادل ایجاد کرد و مقامی در حدّ دوک الینگتُن دارد، دیزی گیلِسپی ترومپتیست، کِنی کلارک نوازنده‌ی طبل، و چارلی پارکر ساکسوفونیست که نامش با جاز یکی شده است. خواننده‌ای بزرگ در دهه‌ی ۱۹۴۰ بیلی هالیدِی بود، با پیشینه‌ی زندگی در فقر و مصیبت و صدایی جادویی. آنان جاز را تا حدّ موسیقی فنی به راستی دشواری بالا بردند، و با کارهای آن‌ها بود که جاز به عنوان هنر و نه سرگرمی اعتبار یافت. جاز دیگر موسیقی کنسرت‌های رقص یا موسیقی پس‌زمینه نبود بل می‌توانست مستقل و کامل شنیده شود. باد پاول که پیانیست بود، همراه با ماکس روچ یکی از نوازندگان قوی و چیره‌دست سازهای کوبه‌ای و کِنی کلارک، جاز را مدرن کردند: «هر چند این فکر که جاز از نخستین لحظه‌های پیدایش خود یک هنر مدرنیستی بوده معتبر بود امّا با پیدایش بی ـباپ در آثارِ مرجع* جاز، نخستین جاز مدرن ظاهر شد، نخستین جاز اَوانگارد، و نخستین شکلی که در آن هنر بر سرگرمی پیروز شد» [155:143].

جاز در دهه‌ی ۱۹۵۰ سه مسیر متفاوت را پیمود. یکی آن‌چه به «جاز گرم» معروف شد و شدت و هیجان نخستین مراحل جاز را به همراه داشت. دوم آن‌چه «جاز سرد» نام گرفت و نشانه‌هایی از تحول بی ـباپ را با خود داشت، و سوم شاخه‌ای از جاز که به

www.tabarestan.info

آوازهای مردم‌پسند نزدیک شده بود، آوازهایی که بنا به سنّت در موزیکال‌ها و موسیقی فولکلوریک پایه داشتند. جاز با ارکستری به نسبت بزرگ و خوانندگانی چون اِلا فیتس‌جِرالد، نینا سیمون، سارا وان، و نات «کینگ» کُل توانست شیوه‌ای تازه در آوازخوانی را بنیان نهد. این شیوه صرفاً آوازهای ملایم و عاشقانه را در بر نمی‌گرفت. کافی است آواز «دوستم داشته باش یا ترکم کن» نینا سیمون را بشنویم تا سنّت جاز بی‌قرار، تند و وحشی را در آن بازیابیم. در دهه‌ی ۱۹۵۰ موسیقی مردم‌پسند با پیشرفت موسیقی کَنتری و آن‌چه به انقلاب راک اند رول معروف شد، به تدریج فضا را بر جاز سنّتی تنگ کرد. این به معنای پایان جاز سنّتی نبود، ولی این موسیقی موقعیتی همانند موسیقی کلاسیک یافت، یعنی علاقه‌مندان زیادی داشت که از آن به عنوان بازمانده‌ی سنّت و با عشق و روحیه‌ای نوستالژیک ستایش می‌کردند. ری چارلز، مایلز دیویس، تلونیاس مونک، مودی واتِرز بازماندگان و در عین حال نوآوران دهه‌ی ۱۹۵۰ بودند. در دهه‌ی ۱۹۶۰ بی‌ـباپ به شکل بیان تازه‌ای با عنوان «فری جاز» منجر شد. اُرنِت کولمَن، جان کولتْرین، بودی گای، و لِنِی تریستانو پیانیست سودای یافتن راه‌های تازه داشتند. برعکس، گروه‌های کوچک بی‌ـباپ سنّت‌گرا بودند و ایرادی هم که به آن‌ها می‌گرفتند همین کهنگی آثارشان بود.

پیشکش "آشپزباب" به تبرستان www.tabarestan.info

تجربه‌های جاز تا دهه‌ی ۱۹۷۰ که سازهای الکترونیکی پیدا شدند ادامه داشت. مایلز دیویس و هِربی هَنکاک راه را بر تجربه‌های الکترونیکی نیز گشودند. هَنکاک آغاز پدیده‌ی «جاز اسیدی» بود. به گمان برخی از ناقدان با پیدایش دوره‌ی الکترونیکی، جاز به پایان رسید و تداوم آن در تجربه‌های پاپ و راک و متال دیگر ربطی به آن سنّت ندارد. هنوز هم گروه‌های جاز شکل می‌گیرند و شهرتی هم می‌یابند امّا دیگر نوآوری و کشف شیوه‌های تازه‌ی بیان در کار آنان به ندرت یافتنی است. جاز به موسیقیِ گذشته تبدیل شده است. با وجود این، وقتی در عنوان‌بندی‌های فیلم‌هایی از وودی آلن آن موسیقی دلنشین را می‌شنویم متوجه می‌شویم که تأثیر آن فقط وابسته به خاطره و نوستالژی نیست، و در خود شادابی و جذابیّت هر موسیقی اصیلی را همراه دارد.

متن‌هایی که درباره‌ی جاز نوشته می‌شود متوجه اجراهای منفرد و مستقل هستند، کم‌تر در پی اثبات تداوم و هم‌بستگی گروه‌ها برمی‌آیند، و بر مهارت و نبوغ نوازندگان هر گروه تأکید دارند. یکی از نویسندگانی که درباره‌ی جاز به قول خودش «قلم‌شکنی» کرده

گونتر شولِر بود. او تکیه بر بداهه‌نوازی به جای رویارویی با متن نهایی پیشینی را ادامه داد. او (که خودش معمولاً با کنسرت‌های ضبط‌شده‌ی جاز سروکار داشت) جاز را موسیقی زنده نامید: «چیزی که ناغافل جلوی چشم‌های‌ات عوض می‌شود». او بر تقابل جاز و «سنّت موسیقی غربی» انگشت گذاشت و به جاز امتیاز داد. از نظر او موسیقی کلاسیک متنی پیشاپیش شکل گرفته است و جاز متنی در حال شکل‌گیری. شولِر یادآور شد که نوشتن درباره‌ی تاریخ جاز به یاری صفحه‌ها و نوارهای ضبط‌شده است، و دیگر نشانی از آن کنسرت‌های زنده و پرتحرّک وجود ندارد. در حالی که، جاز باید در تعامل با شنوندگان ساخته شود، و تکرارها و منش خودجوش‌اش به این تعامل بازمی‌گردد. جاز کنسرتی قابل تکرار نیست و درنتیجه آن‌چه ضبط می‌شود بخشی از موسیقی را منتقل می‌کند و نه تمام آن را. جادوی جاز فضای اجرا است و این فضا در صفحه و سی‌دی، و حتا دیسک‌های دی‌وی‌دی حضور نمی‌یابد.

پیشکش "آ.م.ب" به تبرستان www.tabarestan.info

اگر به بحث شولِر در مورد گسست جاز از موسیقی‌ای پیشاپیش شکل‌گرفته توجه کنیم، متوجه می‌شویم که دو نکته بی‌پاسخ مانده‌اند. یکی این که در موسیقی کلاسیک هم به دلیل وزنه‌ی سنگین اجراکنندگان، هر اجرا پدیده‌ای تازه و به قول شولِر «در حال شکل‌گیری» است. درنتیجه، نمی‌توان از این لحاظ تفاوت زیادی میان جاز و موسیقی کلاسیک قائل شد. نکته‌ی دوم این است که روشن نیست چرا تثبیت سَبک ویژه را باید تقابل با سنّت بیان موسیقایی دانست. نوآوری لزوماً به معنای گسست کامل از سنّت‌های بیان نیست. ایگور استراوینْسکی، داریوس می‌یو و لئونارد بِرنستاین در برخورد با جاز آن را نوعی تکامل موسیقی سنّتی و نوآوری ریتمیک خواندند، و توانستند عناصر آن را در آثار خود به کار گیرند. با چنین پیشینه‌ای چرا بپذیریم که جاز برای تثبیت رسمیّت خود ناچار از رویارویی کامل با سنّت است؟ آیا این تقابل به تکامل درونی سَبک جاز بازمی‌گردد (که اثبات این نکته آسان نیست) یا به مسائل بیرونی و بیش‌تر مسائل نژادی و دشواری زندگی، کار و آموزش فرهنگی اقلیّت سیاهان در ایالات متّحد آمریکا؟

در برابر این دگرگونی که به تدریج شمار روزافزونی از نوازندگان مشهور جاز از میان سفیدپوستان می‌آمدند، برخی از نویسندگان و نظریه‌پردازان جاز مقاومت کردند. آنان بر منش سیاه جاز تأکید داشتند و بر این باور بودند که کوشش در تثبیت جاز به عنوان هنر، این موسیقی را از سرزندگی، شادابی و مهم‌تر از خاستگاه واقعی‌اش یعنی «موسیقی

پرولتاریای سیاه» جدا می‌کند. بودند نوازندگانی که به دیزی گیلسپی اعتراض می‌کردند چرا جاز را دربست تحویل سفیدها داده است. هنری گِیتس جونیور در ***میمون معنابخش*** (۱۹۹۸) نوشته که هرگز نباید از یاد برد که جاز پیش از هر چیز موسیقی سیاهان است، و به کار، تفریح و خواست سیاهان از زندگی پیوسته، رها از بینش سفیدان شکل گرفته، و بازنگری در ضمن اجرا «منش اصلی و سیاه» آن است. به نظر گِیتس جاز نیروی معناسازی آدم‌هایی است که آدم حساب نمی‌شدند. این موسیقی که پدر و مادر دارد و از آفریقای سیاهان آمده، حالا در کنسرت‌های شیکِ آدم‌های آداب‌دان، محترمانه رام و بی‌معنا شده است. جاز تکرار و تفاوت است نه نظم و شباهت. چون دقت کنیم متوجه خواهیم شد که سیاهان در نقاشی و مجسمه‌سازی هم این منش را دنبال کرده‌اند، حال چرا باید در موسیقی‌شان این منش به سود تصور هنری تازه و متعلق به سنّت سفیدان از بین برود؟ [211:29]. خشونت کلام و دیدگاه گِیتس متأثر از رادیکالیسم سیاهان دهه‌ی ۱۹۶۰ است. حتا نام کتاب او یادآور ادبیات آن دهه در ایالات متّحد آمریکا (دهه‌ی مالکوم ایکس، پلنگان سیاه) و ادبیات سیاه مناطق دیگر است.

پیش‌کش " آرش م. ب " به تبرستان www.tabarestan.info

دیدگاه سیاسی گِیتس افراطی و محصول رادیکالیسم دهه‌ی ۱۹۶۰ است امّا نباید از یاد ببریم که آن دهه در انحصار تندروها نبود، بل دهه‌ی جنبش مدنی و فعالیّت مارتین لوتِر کینگ و سرآغاز برابری سیاهان با سفیدان از طریق مبارزه‌ای غیرِ خشن هم بود. اصرار گِیتس به منش سیاه جاز سرچشمه را با تکامل یکی می‌انگارد. گفته‌های تعصّب‌آمیز او مثل این است که بگوییم چون خاستگاه موسیقی کلاسیک اروپایی بود پس هِیتور ویلا-لوبوس برزیلی، و آروو پَرت استونیایی، و پِرسی گرینجِر و آلفرد فرَنسیس هیل استرالیایی نباید در سَبک‌های موسیقی اروپایی کار کنند. بگذریم که گِیتس انبوهی تجربه‌های آغازین جاز را هم (به ویژه در مکتب نیویورک) نادیده می‌گیرد. امّا نکته‌ی سَبک‌شناختی در بحث او که اشاره‌ای به دگرگونی موسیقی جاز است، حرف درستی است. جاز موسیقی ریتم و تکرار است. در سنّت جاز هر تِم بارها توسط نوازندگان مختلف یا خواننده تکرار می‌شود امّا هر بار با واریاسیونی که ذره‌ای تفاوت در آن ایجاد می‌کند. گِیتس نوشته تکرار «و در هر نوبت بروز اندکی دگرگونی» هسته‌ی مرکزی جاز است. این منش زیبایی‌شناختی در شیوه‌های جدیدتر آوازخوانی و اجرا گم شده است. گِیتس به شیوه‌ی همیشگی‌اش مثالی افراطی می‌آورد و می‌نویسد که بیایید

نسخه‌ی جاز «چیزهای دلخواه من» را که ریچارد راجِرز و اُسکار هَمِرستاین جونیور خوانده‌اند با نسخه‌ی هالیوودی آن که جولی اندروز در فیلم ***آوای موسیقی*** (۱۹۶۵) (در ایران ***اشک‌ها و لبخندها***) خوانده مقایسه کنید. در برابر شیوه‌ی رسمی و بی‌مزه‌ی خواندن اندروز آن دگرگونی‌های ظریفی که کل موسیقی را در نسخه‌ی جاز عوض می‌کند قرار دهید تا دریابید که چگونه سعی در رام کردن موسیقی سرکش جاز ما را «به آرامش معنوی آن خانم راهبه» نزدیک می‌کند [152:291]. با این که حرف گِیتس درباره‌ی اهمیّت تکرار و تفاوت در جاز درست است امّا در مثالی که آورده و حمله‌ای که به موسیقی فیلم ***آوای موسیقی*** کرده به شیوه‌ی همیشگی خود یعنی دفاع از جاز و تثبیت اهمیّت آن از راه بی‌ارزش خواندن تجربه‌های دیگر، متوسل شده است. چرا برای تثبیت این موسیقی سیاه باید انواع دیگر موسیقی بی‌ارزش وانمود شوند؟ فیلم موزیکال ***آوای موسیقی*** اثر زیبایی است، موسیقی آن هم از یادنرفتنی است، شیوه‌ی خواندن جولی اندروز هم با ملاک کُدهای فیلم‌های موزیکال نقص ندارد. چرا برای اثبات اهمیّت شیوه‌ی خواندن راجِرز و هَمِرستاین که در پیکر جاز (با کُدهایی دیگر و در سرمشقی متفاوت ارائه می‌شود) قطعه‌ی «چیزهای دلخواه من» در فیلم باید بی‌ارزش و بی‌مزه معرفی شود؟

بیش از نیم سده است که بحث درباره‌ی موسیقی جاز به بحث تقابل موسیقی سیاهان و دخالت‌های سفیدان کشیده شده است. مجموعه‌ی جالبی که بحث‌های مهمی را می‌توان در آن یافت کتاب ***خوانش جاز*** دیویس ملتزر است [280]. کتاب لروا جونز به نام ***بروبچه‌های بلوز: موسیقی زنگی و آمریکای سفید*** (۱۹۶۵) نیز لحنی جدلی دارد، امّا سرشار از اطلاعات تازه است. (لروا جونز اکنون با نام امیری باراکا مشهور است) [210]. تقابلی که گِیتس میان جاز و سنّت موسیقی کلاسیک گذاشت به شکلی دیگر، در نوشته‌های تئودور آدورنو آمده است هر چند در دادگاه آدورنو برخلاف دادگاه گِیتس جاز محکوم شده است. نقد آدورنو به جاز در متن نقد او به **صنعت فرهنگ*** معنا دارد. او جاز را نمونه‌ی محصولات صنعت فرهنگ می‌داند، آن چه بنا به منافع نظام سرمایه‌داری به توده‌ها تحمیل شده و آنان هم پذیرفته‌اند که دستاورد خود آن‌ها است. آدورنو در مقاله‌ی «درباره‌ی جاز» (۱۹۳۶) جاز را برنهاده‌ی (آنتی‌تز) موسیقی اوانگارد و پیش‌گام دانست، و نوشت اساساً نباید ادعای مدافعان‌اش را جدی گرفت که این موسیقی جدی است [13:470-496]. جاز هم‌چون تمام محصولات کارخانه‌ی فرهنگ توده‌ای ابزار نظارت و

www.tabarestan.info تبرستان

سرکوب توده‌ها و تسلیم مازوخیستی به سلطه‌ی جمع بر فرد است. آدورنو منش بداهه‌سازی جاز را تکرار مکرّر کُدها دانست، از سَبک نهایی‌ای انتقاد کرد که تصوری از شور و هیجان جمعی می‌آفریند، با فردیّت شنونده سروکار ندارد، غرایز را تحریک می‌کند و اندیشه‌ی انتقادی را معطل می‌گذارد، توانایی نمایش دلایل مصیبت‌های اجتماعی را ندارد زیرا موضعی رادیکال بیرون دستاوردهای موسیقی نازل نمایشی و رقص ندارد، موسیقی‌ای که اصل آن بر تکرار است. به نظر آدورنو هیچ گونه نوآوری هارمونیک در موسیقی جاز یافت نمی‌شود و همه چیز به تنوع ریتمیک «که چندان هم متنوع نیست»، واگذار شده است. جاز خشونتی بدوی و اعتراضی سطحی است. موسیقی جاز یا با رقص همراه است، یا در کافه، رستوران و سینما موسیقی پس‌زمینه است. برای شنیدن آن تعمق و تخیّل لازم نیست، صداهایی تکراری و آشنا در ریتمی خواب‌آور و نه آن‌چنان که ادعا می‌شود محرّک به گوش می‌رسند و همه چیز به نیروی عادت فروکاسته می‌شوند. آدورنو تا پایان عمر از جاز بیزار ماند و حتا نوآوری‌ها و منش اوانگارد آن در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم نیز نظر او را عوض نکرد.

www.tabarestan.info پیشکش "آ. ش. ب" به تبرستان

جاز در تکامل خود (با این که در آغاز موسیقی رقص دانسته شده بود) در کنسرت‌ها هم نواخته می‌شد و می‌توانست به شیوه‌ی موسیقی کلاسیک ساعت‌ها شنوندگان را به خود جلب کند، و از آنان هوش و دقت موسیقایی (و انتقادی) بطلبد. منش هم‌راهی جاز با رقص بخشی از واقعیّت شکل‌گیری این موسیقی به عنوان پدیده‌ای فرهنگی و اجتماعی بود، امّا جبر زیبایی‌شناختی‌ای نبود که نتوان هرگز از آن تخطی کرد. بیش و کم همانند سنّتِ ساختن سوئیت‌ها در موسیقی باروک، کلاسیک و رمانتیک بود. مبنای آن موسیقی رقص بود، امّا این مبنا تمامیّت آن نبود بل تعیین‌کننده‌ی مسیر بود. جاز با خاستگاه‌های آفریقایی ـ آمریکایی‌اش از همان گام نخست با مسئله‌ی نژادپرستی درگیر شده بود. نخست، برای شنوندگان سفیدپوست چیزی بیگانه و «عجیب و غریب» بود، نوعی موسیقی تند رقص، امّا برای شنوندگان سیاه‌پوست نیروی وحدت‌بخش بود. سپس منش فراگیر یافت. به این اعتبار پیروزی فرهنگ فرودستان، و به گفته‌ی شیپتون «نیروی الهام» بود.

جاز در حدّ موسیقی یا رقص منحصر نماند. سازنده‌ی فرهنگی خاص شد و اصطلاح «فرهنگ جاز» هم‌چنان به کار می‌رود. جاز نوعی رویکرد به زندگی بود و هست. منش

موسیقایی آن به‌خوداندیشی بود. مدام به زمینه‌ی راستین زندگی با تضادهای آن بازمی‌گشت و ترکیبی از طغیان و پذیرش را نشان می‌داد. در نتیجه، آدورنو با بیان «منش ایدئولوژیک» آن تنها بخشی از واقعیّت را نشان می‌داد، بخش دیگر تجلی روح طغیان و شجاعت نه گفتن بود. اقتدار و برجستگی ریتم در این بخش، به تجربه‌های موسیقی مدرن (خاصه تجربه‌ی استراوینْسکی) نزدیک بود. دل‌بستگی استراوینْسکی به آن صرفاً ناشی از «منش بدوی و خشن آن» نبود بل دلیل سَبک‌شناختی نیز داشت. استراوینْسکی یکی از نخستین آهنگ‌سازان سنّت موسیقی کلاسیک بود که فنون جاز را به کار گرفت و قطعه‌های جاز ساخت. جاز بر کار انبوهی از آهنگ‌سازان سده‌ی بیستم تأثیر گذاشت: آرنولد شونبِرگ، آلبان بِرگ، کورت وایل، داریوس می‌یو، پاول هیندِمیت، اِدگار وارِز، لئونارد بِرنستاین، آرون کوپلَند، بوهوسلاف مارتینو، فرانسیس پولَنک، دمیتری شاستاکوویچ، و پی‌یر بولِز.

← سنّت، موسیقی مردم‌پسند.

پیشکش "آرش م. ب" به تبرستان www.tabarestan.info

جامعه‌شناسی و موسیقی SOCIOLOGY AND MUSIC

واژه‌ی فرانسوی sociologie را اگوست کُنت از لغت لاتینی societas به معنای «جامعه» (تبار واژه‌ی فرانسوی société) و پسوند logy (از لغت یونانی logos به معناهای «خرد» و «شناختن») ساخت. موضوع جامعه‌شناسی پژوهش جوامع انسانی به معنای کلّی آن است: شناخت ساختار، نهادها، کارکردها و شیوه‌های زندگی اجتماعی، طبقه‌بندی اجتماعی، انواع دسته‌بندی‌های اجتماعی و مسائلی چون فرهنگ، معناهای اجتماعی، بوم‌شناسی (اِکولوژی) و غیره. می‌توان به پدیده‌های مختلف از چشم‌انداز جامعه‌شناسی توجه کرد. منظور بررسی موقعیت، ساختار و نقش آن پدیده‌ها در زندگی اجتماعی و تأثیری است که از این زندگی می‌گیرند.

موضوع جامعه‌شناسیِ موسیقی پژوهش موقعیّت اجتماعی موسیقی (آهنگ‌سازی، اجرا، شیوه‌های شنیدن و دریافت، نهادهای مرتبط به تولید، تکثیر، نهادهای آموزشی و نقادی، رسانه‌ها و غیره) در هر جامعه‌ی انسانی است. در یک کلام، جامعه‌شناسی به کشف و شناخت موسیقی به عنوان پدیده‌ای اجتماعی کمک می‌کند و بر اساس آن می‌توان تحقیق کرد که چرا، چگونه، و با کدام ابزار موسیقی در دل زندگی جمعی شکل

می‌گیرد. پژوهش جامعه‌شناختی استوار است به کشف جای‌گاه اجتماعی موسیقی از تولید ساده‌ی فردی آن تا نقش ملّی و جهانی‌اش [413]. تنوع کنونی موسیقی در هر جامعه، مسئله‌ی محو موسیقی‌های قومی، مسائل گوناوندی و جنسیّتی، جای‌گاه و نقش موسیقی در طبقات اجتماعی، و مسائلی چون سانسور، امتیازهای اجتماعی که هم در کردار موسیقایی تبلور می‌یابند و هم سازنده‌ی آن هستند، از مسائل جامعه‌شناسی موسیقی هستند. روش کار متوجه رابطه‌ی میان کردار موسیقایی (به معنای کلّی) با نهادها و ساختار زندگی اجتماعی است. جامعه‌شناسی موسیقی صرفاً توصیفی نیست بل ناقدِ وضع کنونی و راه‌گشای پیشرفت موسیقایی است [6] [13].

می‌توان هر اثرِ موسیقایی را هم‌چون سندی در وضعیّت زندگی اجتماعی بررسی کرد. شماری از نظریه‌پردازان بر این باورند که در این حالت اعتبار هنری و زیبایی‌شناختی آن کم‌رنگ می‌شود، امّا وجود و حضور تاریخی و اجتماعی اثر به هر حال بخشی از واقعیّت آن است. آثار هنری دست‌کم اسنادی در مورد پیدایش و رواج خود هستند، و از این نظر اسنادی در زندگی اجتماعی محسوب می‌شوند. گاه هنرمند آگاهانه چنین مسیری را می‌گشاید، و این لزوماً ناشی از خواست‌های سیاسی یا عقیدتی او نیست، مثلاً **زندگی شهر** (۱۹۹۵) اثر استیو رایک اثری مینیمالیستی است که برای دو فلوت، دو ابوآ، دو کلارینت، دو پیانو، دو سمپلر، سه طبل، کوارتت زهی و باسون ساخته شده است. پنج موومان این اثر صدای زندگی هرروزه‌ی یک کلان‌شهر است. در خیابان‌های نیویورک سواری‌ها می‌گذرند، ازدحام مردم است، و فریاد کودکان، بوق‌ها، آژیرها، درهایی که بسته می‌شوند، و اندک صداهای زندگی طبیعت. این سندی رئالیستی نیست، زیرا ضبط صداهای واقعی زندگی هرروزه نیست، بل بیان موسیقایی آن‌ها است. عنصری ذهنی با آن همراه است که نمی‌گذارد اثرِ هنری چونان بیان ناب واقعیّت جلوه کند. چه بسا به همین دلیل واقعیّت را به صورت امری تاریخی جلوه می‌دهد.

جامعه‌شناسی موسیقی معمولاً کارکردگرا است. کارکردگرایی وقتی منحصر به توصیف پدیده‌ها (و محدود به توصیف) می‌شود، غیرِ انتقادی است، در حالی که وقتی در گستره‌ی تاریخی تحقیق می‌کنیم تمرکز بحث بر کارکردها انتقادی است. کارکرد کانتات یوهان سباستین باخ که به عنوان موسیقی دینی در کلیسایی برای جماعتی از

www.tabarestan.info تبرستان

مؤمنان نواخته می‌شد با کارکرد آن در کلاس آموزشی کنسرواتوار موسیقی تفاوت دارد. کشف موقعیّت طبقاتی و فرهنگی این اجراها و مسائلی چون توزیع قدرت اجتماعی در واحدهای شبکه‌ای تودرتو هنگامی ممکن است که ما با جامعه‌شناسی انتقادی سروکار یافته باشیم [247].

شکل‌گیری نظم و قاعده‌های بیان موسیقایی (و از این رهگذر تکوین شیوه‌های ادراک موسیقی) به زندگی اجتماعی وابسته است، امّا نمی‌توان آن‌ها را بازتاب بی‌میانجی و فوری آن زندگی انگاشت. آسان نیست که در هر لحظه‌ی تاریخی میان زندگی اجتماعی و مناسبات تولیدی از یک‌سو و تولید و دریافتِ موسیقی از سوی دیگر رابطه‌ی مستقیم و علّی کشف کنیم. آن‌چه گرایش درازمدت تاریخی است در هر لحظه نمایان‌شدنی نیست. پیش‌فرض اصلی هم‌راهی شکل‌های تولید موسیقایی با شکل‌های زندگی اجتماعی (که باید گفت فرضی بدیهی است) نباید منجر به تدوین نظریه‌ای مکانیکی شود که بنا به آن قاعده‌های بیان موسیقایی کاملاً دنباله‌روی تکامل تاریخی زندگی اجتماعی انگاشته می‌شوند. در صورتی که از چنین بدفهمی یا انحراف نظری پرهیز شود، می‌توان اهمیّت آن فرض اصلی را مورد تأکید قرار داد. شکل‌گیری و دریافت موسیقی به مجموعه‌ای فرهنگی وابسته است، از آن تأثیر می‌گیرد و بر آن تأثیر می‌گذارد. این مجموعه دگرگون‌شونده و تعیین‌ناشده است و خطاست که آن را نظامی شناخته‌شده بدانیم. شیوه‌های تأثیرگذاری هم همیشه یک‌سان نیستند. گاه متوجه می‌شویم که برخی از اندیشه‌های فلسفی و اجتماعی پیش‌تر در بیان موسیقایی پیش‌بینی شده بودند، و حتا گاه می‌توانیم نشان دهیم که بحران و از هم‌پاشی شیوه‌های مادی و فکری زندگی جمعی نیز پیش‌تر در دگرگونی قاعده‌های موسیقایی به شکل‌هایی نمایان شده بودند. در مجموع، یک زندگی خاص اجتماعی را از راه هنرها، صداها، و جشن‌های‌اش بارها بهتر می‌شناسیم تا از طریق آمارهای‌اش. با دقت به صداهای تولیدشده، فروخته‌شده، بازتولیدشده و ممنوع‌شده می‌توان رابطه‌ی گفتمان* با قدرت را دریافت.

پژوهش اجتماعی هنر موسیقی و به طور کلّی هر گونه پژوهش در قلمرو موسیقی‌شناسی دهه‌ها متأثر از روش پوزیتیویستی در جامعه‌شناسی بوده و حتا امروز هم نشانه‌هایی از این تأثیر بازیافتنی است. پوزیتیویسم را در فارسی به «تحصلی» و «اثباتی» ترجمه کرده‌اند. اصطلاح «پوزیتیویسم» را نخست کُنت در ۱۸۵۴ به کار برد.

www.tabarestan.info

پوزیتیویسم دیدگاهی از جهان و نظریه‌ای درباره‌ی دانش است که اعلام می‌کند آن‌چه دانایی و علم نام می‌گیرد صرفاً زمانی شایسته‌ی این عنوان‌ها است که به یاری روش‌های دقیق مشاهده که از علوم فیزیکی وام گرفته شده‌اند به نتیجه‌ای رسیده باشد. مبنای دانش نخست ادراک حسی است و بعد آن دسته از نظریه‌هایی که ثابت شده باشند. نظریه‌های علمی با روش‌های دقیق قیاس و استقرا شکل می‌گیرند و همواره باید با شواهد اثبات‌شدنی همراه باشند. خلاصه، از نظر یک پوزیتیویست ادعای دانایی فقط وقتی معتبر است که با دلیل و شاهدی آشکار و یقینی ثابت شده باشد. بنیان فلسفی پوزیتیویسم تجربه‌گرایی (آمپیریسیسم) و آغازگاه بحث آن شناخت‌شناسی (اپیستمولوژی) هستند. پوزیتیویسم پیش از هر چیز یک فلسفه‌ی علم است، و در زمینه‌ی علوم اجتماعی همیشه در معرض این انتقاد بوده که نسبت به پیچیدگی معناهای اجتماعی بی‌اعتنا است.

پیشکش "آرش م.ب" به تبرستان www.tabarestan.info

حدود سه سده پیش از کُنت، فیلسوف انگلیسی فرنسیس بِیکن نیز نظریاتی مشابه برداشت‌های کُنت درباره‌ی ضرورت دست‌یابی به روش درست و دقیق علمی در بررسی پدیده‌ها ارائه کرده بود، پس از بِیکن نیز دانشمندان و نظریه‌پردازانی در همین زمینه نوشته بودند، امّا بانی پوزیتیویسم را کُنت می‌دانند که در کتاب ***درس‌های فلسفه‌ی پوزیتیو*** (۴۲-۱۸۳۰) بحث را تعالی داد. پیدایش پوزیتیویسم با رشد سریع صنعت و تکنولوژی در اروپا همراه بود که رونق اندیشه‌های علمی و تدقیق روش‌های علمی را به دنبال آورد. از نظر برخی از نوآوران اندیشه‌ی علمی حتا نظریه‌ی تطور انواع چارلز داروین هم شاهد صحت روش‌های پوزیتیویستی بود. به هر حال، می‌توان تأثیر پوزیتیویسم را بر اندیشه‌های فلسفی و هنری سده‌ی نوزدهم مشاهده کرد. حتا کارل مارکس هم از اعتقاد به علم و روش‌های علمی و از نگرش غیرِ انتقادی به علم‌باوری مصون نماند گو این که تعلق خاطر او به دیالکتیک هِگِل و زمینه‌ی محکم بحث‌های‌اش در فلسفه همواره چون پادزهری عمل می‌کردند. تأثیر پوزیتیویسم بر هنرمندان در نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم کم نبود. آنان راهی برای گریز از سلطه‌ی بینش رمانتیک یافته بودند و خود را هم‌گام با پیشرفت علم می‌دیدند. امیل زولا به یاری روش‌های علمی رمان‌های اجتماعی خود را مبنای ناتورالیسم می‌شناخت، و امپرسیونیست‌ها دستاوردهای هنری خود را از جمله ثمره‌ی پیشرفت علم فیزیک و مباحث تازه در نورشناسی می‌دانستند.

در زمینه‌ی موسیقی، نظریه‌پرداز اتریشی اِدوارد هانسْلیک در کتاب ***دربارهٔ زیبایی موسیقی*** (۱۸۵۴) کار خود را «علمی» معرفی می‌کرد و به مناسبت یا بی مناسبت از «فیزیکِ صدا» یاد می‌کرد و موسیقی را «فُرم‌های متحرّک آوایی» می‌نامید [180:28-29]. هواداران هانسْلیک از «مخالفت او با نگرش عاطفی» ستایش می‌کردند و دیدگاه افراطی او در ارزش فُرم* یا نظریات‌اش دربارهٔ بی‌ارزش بودن کارهای ریشارد واگنِر و آنتون بروکنر را با ستایش از «زبان علمی» او تبلیغ می‌کردند [70:276]. ادموند گورنی در کتاب ***قدرت صداها*** (۱۸۸۰) همین ایدئولوژی پوزیتیویستی را تبلیغ و از «موسیقی علمی» یاد و دفاع کرد. او نوشت که دو شیوه‌ی متفاوت شنیدن صداها ناشی از دو منش تعیین‌شده و متفاوت موسیقی است. این دو منش منجر به دو نوع شنونده‌ی موسیقی می‌شوند که یکی فُرم را درک می‌کند و دیگری قادر به این کار نیسست [175:164-165]. گورنی حتا ادعایی در مورد ادراک مغز انسان از این دو نوع موسیقی داشت و چند سال در این زمینه پژوهش کرد. در همان زمان روان‌شناسی نیز متأثر از روش پوزیتیویستی، برخی از گفته‌های گورنی را تأیید می‌کرد. ادبیات موسیقی در پایان سده‌ی نوزدهم متأثر از پوزیتیویسم بود. از روش‌های ساده‌ای چون کشف اصالت نُت‌نوشت‌ها و بحث از اصالت فُرم در هر اثر با اصطلاح‌های رایج علمی دفاع می‌شد، و هرچه بیان بیش‌ترعلمی‌تر (یا علم‌نما) می‌شد بیش‌تر مقبول می‌افتاد. جوزف کِرمَن نوشته: «موسیقی‌شناسی دهه‌ها فقط با امر واقع، سندها، نکته‌های اثبات‌شدنی، و امور پوزیتیویستی سروکار داشت. موسیقی‌شناسان صرفاً آن‌چه را که خود واقعیّت موسیقی می‌انگاشتند می‌پذیرفتند. آن‌ها بصیرتی دربارهٔ موسیقی چون تجربه‌ای زیبایی‌شناختی نداشتند» [217:12]. به نظر کِرمَن موسیقی باید چون امری انسانی در نظر گرفته شود نه موضوع علمی فیزیکی. موسیقی باید متوجه نقادی شود، و نقادی نیز متوجه تاریخ باشد. چنین برداشت‌هایی سرآغاز موسیقی‌شناسی انتقادی بودند.

یکی از شکل‌های متنوع پژوهش جامعه‌شناختی موسیقی شاخه‌ی خاصی است که ژاک آتالی آن را «اقتصاد سیاسی موسیقی» خوانده است [29]. موضوع و شیوه‌های تحقیق اقتصاد و جامعه‌شناسی با هم تفاوت‌های زیادی دارند، امّا در پژوهش تاریخ اجتماعی موسیقی یا بررسی جامعه‌شناختی موسیقایی قوم یا ملّتی، تحقیق مناسبات اقتصادی و

پیشکش "آرشیو تبرستان" به تبرستان www.tabarestan.info

شکل‌های سلطه بر تولید موسیقی و نحوه‌ی توزیع و دریافت آن‌ها اهمیّت دارد. باید کشف کرد که در چه موقعیتی فعالیّت موسیقایی تبدیل به کار مولّد ارزش افزونه می‌شود. چنان که پی‌یر بوردیو در بحث از نیاز پژوهش‌گر جامعه‌شناس به بررسی شکل‌های مختلف زندگی فرهنگی با سرمایه نشان داده نکته‌ی مهم رابطه‌ی میان سرمایه و موسیقی است. مباحثی چون نقش سیاست‌های دولت‌های مدرن در تحکیم نهادهای موسیقی، و مسائلی چون پیدایش نظام ستارگان در گستره‌های مختلف تولید موسیقایی (اعم از موسیقی کلاسیک، و انواع موسیقی‌های مردم‌پسند) موضوع اقتصاد سیاسی موسیقی هستند.

یکی از مسائلی که در دو دهه‌ی اخیر در مرکز توجه پژوهش‌گران رابطه‌ی هنر و جامعه قرار گرفته، مفهوم جهانی شدن است. تصوری از گسترش مناسبات اقتصادی به خارج از مرزهای دولت ـ ملّت در سرنظریه‌پردازان اقتصاد کلاسیک وجود داشت و آن را در بحث از «تجارت جهانی» (در کتاب چهارم ***ثروت ملل*** آدم اسمیت و فصل بیست و پنجم ***اصول اقتصاد سیاسی و مالیات‌ستانی*** دیوید ریکاردو) مطرح می‌کردند. مارکس نخستین متفکری بود که از گسترش مناسبات سرمایه‌داری در حدّ جهانی، و از «اقتصاد جهانی» (و نتایج آن یعنی پیدایش فرهنگی جهانی مرتبط با آفریده‌های معنوی) یاد کرد. در ***مانیفست حزب کمونیست*** (۱۸۴۷) که مارکس آن را همراه با فریدریش اِنگِلس نوشته بود چنین آمده: «بورژوازی با سوءاستفاده از بازار جهانی به تولید و مصرف در تمام کشورها منش جهانی بخشیده ... زمینه‌ی ملّی را از زیر پای صنعت که بر آن استوار بود خالی کرده ... به جای انزوا و خودکفایی محلی و ملّی قدیم مراوده‌ی همه‌جانبه و وابستگی متقابل و جهان‌گیر ملّت‌ها نشسته است. در تولید فکری نیز همین وضع تولید مادی ایجاد شده. آفریده‌های معنوی هر یک از ملّت‌ها دارایی مشترک شده است. یک‌سویگی و تنگ‌نظری ملّی بیش از پیش ناممکن می‌شود و از ادبیات گوناگون ملّی و محلی یک ادبیات جهانی شکل می‌گیرد» [270:71].

اکنون که بحث از گسترش و توانایی‌های اقتصاد جهانی به میان می‌آید، و از سوی دیگر بحران‌های مالی و اشباع تولید در گستره‌ی جهانی پیش می‌روند، دیگر هر دو جنبه‌ی دفاع از جهانی‌شدن و واکنش نیروهای رادیکال و چپ‌گرا در برابر آن موضوعی آشنا است. مفهوم جهانی‌شدن یکی از نکته‌های بحث‌انگیز روزگار ما است. جنبه‌ی

www.tabarestan.info تبرستان

فرهنگیِ جهانی‌شدن هژمونی آشکار فرهنگ کشورهای پیشرفته‌ی صنعتی است. این سلطه که همراه است با رشد امکانات «زندگی مصرفی» ناشی از پیشرفت تکنولوژیک و دستاوردهای انقلاب الکترونیکی اعتراض‌های فراوانی برانگیخته است. اعتراض به این که در برابر نفوذ فرهنگ مصرفی در کشورهای صنعتی و سرمایه‌داری، فرهنگ‌های ملّی در جوامع توسعه‌نیافته به سرعت از بین می‌روند. مایکِل هارت و آنتونیو نِگْری در کتاب ***امپراتوری*** (۱۹۹۸) نوشته‌اند: «در فراشد پسامدرن شدنِ اقتصاد جهانی، آفرینش ثروت گرایشی روزافزون دارد به آن‌چه ما تولید زیست ـ سیاستی می‌خوانیم، یعنی تولید خود زندگی اجتماعی که در آن اقتصاد و سیاست و فرهنگ به گونه‌ای روزافزون هم‌پوشانی دارند یا یک‌دیگر را می‌آرایند» [*xiiii*: 181]. در فراشد «جهانی‌سازی» ممکن نیست که امر خصوصی را از امر همگانی و سیاسی، و امر فرهنگی را از امر اقتصادی متمایز بدانیم. با از بین رفتن واحدهای کوچک تولیدی و محو تولید در مقیاس کوچک، و استاندارد شدن کردار اقتصادی در حدّ جهانی، فرهنگ‌ها به معنای شیوه‌های زندگی مشخص و مقبول جوامع مختلف (و تفاوت‌های فرهنگی که زمینه‌ساز دادوستد فرهنگی و غنای هر یک از فرهنگ‌ها می‌شدند) از بین می‌رود. اکنون «باید چارچوبی دیالکتیکی پدید آید تا بتوان جنبه‌های پیشرو و رهایی‌بخش هر فرهنگ را از جنبه‌های سرکوب‌گر و منفی آن‌ها جدا کرد» [215:285]، امّا چنین کاری در گیرودار شتاب باورنکردنی رشد جهانی‌شدن ممکن نیست.

www.tabarestan.info تبرستان

موسیقی به عنوان کرداری فرهنگی در تنش‌ها و دشواری‌های ناشی از جهانی‌شدن دگرگون می‌شود. نه فقط شیوه‌های فنی دریافت موسیقی عوض می‌شوند (رایج‌شدن انواع دستگاه‌های کوچک با حافظه‌های بالا که به کار حفظ و شنیدن موسیقی می‌آیند) بل این دگرگونی ماهیّت موسیقی را هم عوض می‌کند. رشد برنامه‌هایی چون MTV به یاری شبکه‌های ماهواره‌ای در سراسر جهان نیاز به کنسرت را در حوزه‌ی موسیقی مردم‌پسند کم‌رنگ کرده، گونه‌ی خاصی از موسیقی را همه‌گیر کرده و تنوع و تفاوت را از بین برده است. فردریک جیمسون نوشته جهانی‌شدن مفهوم یا کرداری ارتباطی است که چهره‌ی خود را پشت ماسک معناسازی‌های فرهنگی پنهان می‌کند [203:55].

← دیگری؛ سنّت؛ صنعت فرهنگ؛ فرهنگ.

دریافت RECEPTION

دریافت متن* به معنای تعمق در آن، و تلاش در فهم معناهای آن است، مثل خواندن کتابی یا شنیدن قطعه‌ای موسیقی. بحث از دریافت متن به بحث تأویل و هرمنوتیک* پیوسته است.

نظریه‌پردازی درباره‌ی دریافتِ متن‌های هنری به مکتب «نقد ادبی دریافت» در آلمان دهه‌ی ۱۹۶۰ و نوشته‌های هانس ـروبِرت یاس و وُلفگانگ آیزِر در این مورد بازمی‌گردد [208:46-75]. آیزِر معتقد است که خواننده‌ی متن ادبی (یا دریافت‌کننده‌ی اثرِ هنری) نخست در اثر پرسشی را می‌یابد که به صورت صریح یا ضمنی مطرح می‌شود، در گام بعد مخاطب اثرِ هنری را به عنوان پاسخی می‌شناسد، به عبارت بهتر خودش پاسخی بر پرسش اثر فراهم می‌آورد. پرسش و پاسخ اموری تاریخی هستند و به افق دلالت‌ها در روزگار دریافت متن بازمی‌گردند. تنوع پرسش‌هایی که متن آن‌ها را برمی‌انگیزد، و دایره‌ی ممکن پاسخ‌های گوناگون مخاطبان، افق متن را تشکیل می‌دهند. دیدگاه «زیبایی‌شناسی دریافت» بر دو نکته تأکید دارد: ۱) اهمیّت تأویل مخاطب که در برابر دیدگاه قدیمی اهمیّت پدیدآورنده‌ی اثر یا اهمیّت زمینه‌ی تاریخی آن، دریافت مخاطب، و برداشت‌ها یا معناهایی را که او می‌آفریند، مهم می‌داند؛ ۲) بحث درباره‌ی موقعیت‌های تاریخی اثر و انتقال اثر از دوران تاریخی پدید آمدن‌اش به دوران تاریخی مخاطب. آیزِر و یاس معتقدند که با توجه به دو نکته‌ی بالا، افق انتظارهای مخاطب (راهبرد او در تأویل متن) اثر را از افق انتظارهای روزگار پدید آمدن‌اش جدا می‌کند.

دریافت موسیقی به دو معنا است: ۱) دریافت فردی که شکل تأویل‌هایی خصوصی و شخصی دارد؛ ۲) دریافت جمعی که می‌تواند ناشی از برداشت‌های جمعی، انتقادهای نشریه‌ها و رسانه‌ها باشد. دریافت موسیقی جز امکانات مادی، وابسته است به صورت‌بندی‌های گوناگون دانایی که هم به پسند و سلیقه‌ی مردمان شکل می‌دهند و هم سازنده‌ی قاعده‌های زیبایی و والایی* در هر دوره‌ی خاص تکامل فرهنگ انسانی هستند. در موسیقی‌شناسی تأکید زیادی به نحوه‌ی شهودی دریافت اثرِ موسیقایی می‌شود. ریشه‌ی واژه‌ی intuition (به معنای «شهود») لغت لاتینی intuitio به معنای «فهم بی‌میانجی» و «الهام» است. از دقت به این ریشه روشن می‌شود که شهود بیش‌تر به

www.tabarestan.info

دیدن وابسته است، و در فلسفه، یزدان‌شناسی و عرفان نیز سخن از بینش است. امّا شهود صرفاً وابسته به قوه‌ی بینایی نیست، گونه‌ای شناخت فوری و بی‌میانجی است که محصول رابطه‌ی خاص سوژه با ابژه، فارغ از اندیش‌گری، خردورزی و استدلال است. ایمانوئل کانت آن را شیوه‌ی آغازین رویارویی با ابژه می‌داند که به حس‌ها وابسته است و هنوز خردورزانه نیست، یعنی فهمیده می‌شود امّا نه با روش‌های استدلالی و عقلانی. موسیقی (به ویژه **موسیقیِ مطلق***) که با مفهوم‌سازی و معناشناسی فاصله دارد به فهم شهودی نزدیک می‌شود. وقتی افراد عادی که **آموزش*** موسیقایی ندیده‌اند با شنیدن قطعه‌ای موسیقی می‌گویند که آن را «احساس» کرده‌اند، بی آن‌که خودشان متوجه باشند از نوعی فهم شهودی یاد می‌کنند که زاده‌ی خرد استدلالی، شگردهای رایج در هنرهای دیگر نیست، بل گونه‌ی متفاوتی از فهم و ادراک است که در فلسفه و روان‌شناسی «شهود» نام گرفته است.

پیشکش " آرش ، ب " به تبرستان www.tabarestan.info

دیدگاه مخاطب‌محور که نخست در زمینه‌ی نقد ادبی مطرح شد، امّا دلایل درستی خود را از توجه به متون علمی هم می‌یافت، به سرعت در گستره‌ی موسیقی‌شناسی به کار آمد. در پایان دهه‌ی ۱۹۶۰ در آلمان و در دهه‌ی ۱۹۸۰ در ایالات متّحد آمریکا بحث دریافت اثرِ موسیقایی یا آن‌چه والتِر بنیامین «پسا-زندگی اثرِ هنری» می‌خواند، اهمیّت یافت [137]. دریافت صرفاً به ادراک حسی بازنمی‌گردد بل مسئله‌ی مهم آن ارزش‌گذاری است. نکته این است که چگونه اثری به جرگه‌ی **آثار مرجع*** وارد می‌شود، و ارتباط این ارزش‌گذاری با بررسی‌های فرهنگی چیست؟ برخی از ناقدان در بررسی شیوه‌ی دریافت آثار موسیقایی در سده‌ی نوزدهم بر اهمیّت مسئله‌ی ملّی‌گرایی در نظام ارزش‌گذاری آن روزگار انگشت گذاشته بودند [135]. می‌توان نشان داد که در آلمان سده‌ی نوزدهم (با جنبش رمانتیک‌ها و نیز به دنبال رشد رادیکالیسم پس از انقلاب فرانسه) مسئله‌ی مهم طغیان یک فرد علیه سنّت‌ها و نظام کهنه‌ی اجتماعی و سیاسی بود. چهره‌ای که از هنرمندان رمانتیک ساخته می‌شد یک یاغی بود که قیامی فردی را علیه نظام پیش می‌برد. اسکات برنهام نشان داده که چنین شخصیتی نه فقط یاغی که یک قهرمان دانسته می‌شد. لودویگ فان بتهوون مثال چنین قهرمانی بود [80]. این تصور (که زاده‌ی روایت‌هایی رمانتیک از زندگی قهرمان بود) بر نحوه‌ی برداشت و دریافت آثار موسیقایی تأثیر زیادی گذاشت. چنین برداشتی توجه را منحصر به روان‌شناسی

آهنگ‌ساز می‌کند، و افسانه‌ای خیالی از او، و کار ذهنی و روانی‌اش فراهم می‌آورد، و امکانی برای پرداختن به خود اثرِ موسیقایی (یعنی فرم و ساختار آن، سَبک و تعلق آن به سنت‌های بیان موسیقایی) فراهم نمی‌آورد.

← **ارتباط؛ دیگری؛ ضبط؛ هرمنوتیک.**

دنیای هنر ARTWORLD

هر چند دنیای هنر برگردان واژه‌ی انگلیسی artworld است (که در فرانسوی هم آن را به monde de l'art برگردانده‌اند) امّا معنای مورد نظر واضعان این اصطلاح را دقیقاً منتقل نمی‌کند و شاید «جماعت هنری» برگردان مفهومی دقیق‌تری باشد. برگردان دقیق معنای تک‌واژه‌ی artworld که بیانی استعاری (نوع خاصی از مجاز مرسل یعنی synecdoche) را پیشنهاد می‌کند و «دنیا» را به جای افرادی که با تولید، توزیع و مصرف آثار هنری سروکار دارند به کار می‌برد، در حدّ یک واژه ممکن نیست.

پیشکش "آ. ب" به تبرستان www.tabarestan.info

مفهوم «دنیای هنر» در زیبایی‌شناسی با نام‌های آرثر سی. دانتو و جُرج دیکی پیوسته است. دانتو در مقاله‌ی «دنیای هنر» (۱۹۶۱) [114:571-584] و دیکی در کتاب‌های ***هنر و زیبایی‌شناسی، تحلیلی نهادین*** (۱۹۷۴) [124:35-36]، و ***دور هنری، نظریه‌ای درباره‌ی هنر*** (۱۹۸۴) [125] متوجه دشواری خاصی شدند که نخست در قلمرو نظریه‌ی هنرهای دیداری پیش آمده بود. برخی از آثار مدرن برای نمونه «چشمه»ی مارسِل دوشان (که کاسه‌ی توالت فرنگی است) و نیز آثاری در قلمرو «هنر کانسپچوال»، بنا به تعریف‌های سنّتی نمی‌توانند آثار هنری خوانده شوند. در بحث از موسیقی نیز قطعه‌ی ۴'۳۳" (۱۹۵۲) اثر جان کِیج با تعریف‌های سنّتی از قطعه‌ی موسیقی نمی‌خواند زیرا صرفاً چهار دقیقه و ۳۳ ثانیه سکوت است. دانتو و دیکی اعلام کردند که آن تعریف‌های سنّتی نادقیق و ناکامل‌اند، اثرِ هنری منش ذاتی ندارد که سبب شود چنین شناخته شود و برای همیشه به عنوان اثرِ هنری باقی بماند. پذیرشِ دنیای هنر سبب می‌شود محصول یا اثری هم‌چون اثرِ هنری شناخته شود. دیکی دنیای هنر را «گروهی از اشخاص که بی‌قاعده سامان یافته‌اند امّا به هر حال با یک‌دیگر مرتبط هستند و در میان آن‌ها هنرمندان، تولیدکنندگان، مدیران موزه‌ها، مراجعان به موزه‌ها، ناقدان، فیلسوفان هنر، قرار دارند» تعریف کرد. به بیان دیگر، جماعتی که از طریق کار، حرفه یا علاقه‌ای که منجر به فعالیّت

آن‌ها در عرصه‌ی هنر شده تعریف می‌شوند، و معمولاً همه‌ی آن‌ها از کار و نظر یک‌دیگر باخبر نیستند، به مثابه نهادی اجتماعی درباره‌ی مشروعیّت آثار خاصی به توافق و هم‌نظری می‌رسند و همین سبب می‌شود تا آن آثار، فرآورده‌های هنری دانسته شوند. این‌سان، آثاری که شاید به عنوان آثار هنری ساخته نشده بودند می‌توانند در دوره‌ی تاریخی خاصی «هنری» دانسته شوند. به عنوان نمونه، کاسه‌ای که در اصل برای نوشیدن آب بود و سده‌ها پیش از پیدایش مفهوم مدرن هنر ساخته شده بود، امروز در نمایش‌گاه یا موزه‌ای چون اثری هنری به نمایش گذاشته می‌شود، یا اثری که زمانی به عنوان اثرِ هنری معرفی و تلقی می‌شد در زمانه‌ی دیگری اثرِ هنری دانسته نمی‌شود، هم‌چون نامه‌ای به خط خوش در روزگاری که خطاطی نه هنر بل فن تلقی شود.

مفهوم دنیای هنر در موسیقی کارآیی زیادی دارد. آثار کِیج، لوکاس فُس و فیلیپ گْلَس در دنیای هنر خاصی در مقام آثار هنری پذیرفته شده‌اند، ولی به فرض که در سده‌ی نوزدهم ارائه می‌شدند، به احتمال زیاد آثار هنری شناخته نمی‌شدند. از سوی دیگر، با گسترش بحث دنیای هنر می‌توان فرض کرد که در یک جامعه‌ی خاص، دنیاهای هنر متفاوت آثار متفاوتی را به عنوان آثار هنری معرفی کنند. قطعه‌های موسیقی رَپ از نظر اکثر علاقه‌مندان موسیقی کلاسیک آثار هنری نیستند و چه بسا آثار آرنولد شونبِرگ برای دوستداران موسیقی پاپ قابل تحمل نباشند. بررسی دقیق دنیاهای هنر ما را به مباحث جامعه‌شناسی نزدیک می‌کند. آثار پی‌یر بوردیو به گسترش این مباحث کمک کرده‌اند. او در کتاب ***تمایز، نقادی اجتماعی داوری*** (۱۹۷۹) تفاوت ذوق را در لایه‌های اجتماعی مختلف اجتماعی بررسی کرد، و از این دیدگاه هر کوشش در بنیان نهادن تعریفی ذات‌باور از آثار فرهنگی و هنری را مردود دانست [62].

← **اثر هنری.**

دوازده تُنی DODECAPHONY

← **موسیقی پسا-تُنال.**

دوره‌بندی PERIODIZATION

دوره‌بندی تاریخی هنر یا آثار یک هنرمند بیش‌تر به یاری واژه‌ی Period به معنای «دوره» بیان می‌شود، امّا در سده‌ی نوزدهم از واژه‌ی Cycle به معنای «چرخه» استفاده

می‌شد. چرخه نخست در علوم طبیعی و فیزیکی به کار می‌رفت، برای نمونه از چرخه‌های دگردیسی پروانه یاد می‌کردند، یا چرخه‌های متناوب بحث مهمی در مکانیک امواج بود. آن زمان در اشاره به زندگی انسان هم از سه چرخه‌ی کودکی، جوانی و پیری سخن می‌راندند، و کهولت «سومین چرخه» خوانده می‌شد. هاینْریش وُلفلین دو دوره‌ی اصلی در تاریخ هنر غربی می‌شناخت: ۱) از روزگار باستان تا پایان سده‌های میانه؛ ۲) از رنسانس تا ۱۹۰۰ [138].

در ادبیات موسیقی از سده‌ی نوزدهم به این‌سو اشتیاق به دوره‌بندی تاریخی موسیقی همواره وجود داشته است. تدقیق دوره‌ها به یاری بحث از سَبک* هر دوره و هر آهنگ‌ساز ممکن می‌شد. در تمامی هنرها قائل شدن به دوره‌های متمایز تاریخی امکان می‌دهد تا بحث از سَبک دقیق شود، و از سوی دیگر نمی‌توان دوره‌های تاریخی را بدون توجه به سَبک با دقت لازم از هم تفکیک کرد. دوره‌بندی مشهور موسیقی غربی (باستان، سده‌های میانه، رنسانس، باروک، کلاسیک، رمانتیک، مدرن، پسامدرن) ناشی از بحث‌های سَبک‌شناختی است، و هر دوره نیز به دوره‌های کوچک‌تر تقسیم می‌شوند. مثلاً برخی از ناقدان دوره‌ی باروک را به سه دوره‌ی متفاوت تقسیم کرده‌اند: ۱) آغازین، از آغاز سده‌ی هفدهم تا میانه‌ی آن؛ ۲) میانی، از میانه تا پایان سده‌ی هفدهم؛ ۳) نهایی، از آغاز سده‌ی هجدهم تا مرگ یوهان سباستین باخ و گئورگ فریدریش هِندِل [20]. بیان انواع دوره‌بندی‌های تاریخی را می‌توان در کتاب ***تاریخ موسیقی غربی*** (۱۹۶۰) دانالد گروت و کلود پالیسْکا یافت [173].

یکی از نظریه‌پردازانی که دوره‌بندی موسیقی را با سَبک مرتبط کرد و دشواری‌های نظری را در چنین پژوهشی پیش کشید و تاحدود زیادی رفع کرد، چارلز رُزِن بود. او در کتاب ***سَبک کلاسیک: هایدن، موتسارت، بتهوون*** (۱۹۹۷) گام مهمی در راه دوره‌بندی تاریخ موسیقی برداشت [343]. چند سال پیش جیمز وِبستر با تمرکز بحث بر دوران کلاسیک در مقاله‌ی «میان روشن‌گری و رمانتی‌سیسم در تاریخ موسیقی» (۲-۲۰۰۱) نوشت: «اکنون در آغاز سده‌ی بیست و یکم ما متوجه می‌شویم دوره‌بندی سنّتی تحول موسیقی اروپایی در فاصله سال‌های ۱۷۰۰ تا ۱۹۷۵ یعنی دوره‌های باروک، کلاسیک، رمانتیک، و مدرن دشواری زیادی می‌آفریند» [416:108]. دشواری مهمی که پدید می‌آید ناشی از تلقی تام‌گرایانه‌ی تاریخ‌نگاران هنر است. آنان تصور می‌کنند که هر دوره‌ای که خودشان بر

www.tabarestan.info

اساس مفروض داشتن شباهت میان سَبک برخی از آثار، یا بر پایه‌ی **آثار مرجع*** ترسیم کرده‌اند، موجب همانندی سَبک‌شناختی در آثار متفاوت می‌شود، آثاری که صرفاً بنا به فرض این تاریخ‌نگاران کنار هم قرار گرفته‌اند.

زندگی و آثار افراد آهنگ‌ساز نیز موضوع دوره‌بندی بوده است. در این دوره‌بندی هم قاعده‌ی استواری نمی‌توان یافت، امّا مفهوم محیط فرهنگی نقش زیادی دارد. زندگی و آثار ایگور استراوینْسکی را به دو دوره‌ی اصلی یعنی دوره‌ی روسی و دوره‌ی غربی تقسیم کرده‌اند، که دقیق نیست. گاه این دوره‌بندی نشان از تفاوت‌هایی سَبک‌شناختی نیز دارد. زندگی هنری لودویگ فان بتهوون به سه دوره‌ی آغازین، میانی و نهایی تقسیم شده است. در این حالت تکلیف برخی از آثار او چون ***میسا سولمنیس*** (۱۹۲۳-۱۸۱۹) که به دوره‌ای زندگی‌نامه‌ای تعلق دارند امّا از نظر سَبک‌شناختی متعلق به دوره‌ای دیگر هستند، مشخص نیست. در مورد آهنگ‌ساز انگلیسی مایکِل تیپِت دوره‌بندی سَبک‌شناختی بیش از حدّ عجیب است. برخی از موسیقی‌شناسان معتقدند که موومان آهسته‌ی کنسرتو برای ویولون، ویولا، ویولونسل و ارکستر مشهور به «***تریپل کنسرتو***» (۷۹-۱۹۷۸)، جایی است که آثار او به دو دوره‌ی متمایز تقسیم می‌شوند [96:211]. کوارتت زهی شماره‌ی ۴ (۱۹۷۸) او که کمی پس از ***تریپل کنسرتو*** ساخته شد، اشاره‌ای آشکار به موومان مورد بحث دارد. کوارتت‌های اوّل تا سوم او حدود سی سال پیش‌تر ساخته شده بودند. کوارتت شماره‌ی ۴ با اشاره‌هایی آشکار به بتهوون بازگشت شوری شاعرانه به آثار تیپِت است.

موسیقی مردم‌پسند (پاپ، راک و غیره) به خاطر عمر به نسبت کوتاه‌اش به دهه‌ها تقسیم می‌شود و نه به سده‌ها. دو موردی که به آن‌ها زیاد اشاره می‌شود موسیقی‌های دهه‌ی ۱۹۳۰ و ۱۹۶۰ هستند. آن‌چه به موسیقیِ دهه‌ی ۱۹۶۰ معروف شده دقیقاً در ۱۹۶۰ آغاز نشده بود و پیشینه‌ی آن به میانه‌ی دهه‌ی قبل می‌رسد، هم‌چنین در ۱۹۷۰ نیز به پایان نرسید، بل آن دهه اوج شکوفایی آن شیوه‌ی موسیقی بوده است.

← **تاریخ‌نگاری موسیقی.**

پیشکش به ارشاد به "به تبرستان" www.tabarestan.info

دیگری THE OTHER

موسیقی بیگانه برای هرکس موسیقی‌ای است متعلق به فرهنگی غریبه که با اجزا، ساختار و منطق آن فرهنگ آشنا نباشد، یا آشنایی مختصری داشته باشد. به بیان دیگر موسیقیِ بیگانه موسیقیِ «دیگری» است.

آیا خویشتن بدون دیگری معنا دارد؟ «هرکس» محصول تفاوت‌های واقعی یا خیالی است که «او» را از «دیگران» جدا می‌کند. هویت «او» به دلیل وجود دیگران و رابطه‌اش با آن‌ها تعیین می‌شود. «او» چقدر تفاوت‌های موجود یا در حال شکل‌گیری با بقیه را می‌شناسد و می‌پذیرد؟ چگونه با دیگری رابطه برقرار می‌کند؟ تا چه حدّ آمادگی دارد که دیگری او را عوض کند؟ پذیرش دیگری پایه‌ی مهمی برای زندگی هرروزه‌ی اجتماعی، نظریه‌های جدید دمکراسی، و بررسی‌های فرهنگی است. اهمیّت نکته با توجه به مسائل اجتماعی و سیاسی ناشی از تفاوت‌های جنسی، نژادی، قومی، طبقاتی، دینی و فرهنگی دانسته می‌شود. کافی است اخبار روزنامه‌ها را درباره‌ی اختلاف‌های ملّی، جنگ‌ها، کشتارهای عام، نسل‌کشی‌ها و مسئله‌ی مهاجرت، بخوانیم، یا به یاد آوریم که آدم‌های زیادی نمی‌توانند به زبان مادری‌شان درس بخوانند، یا به دلیل باورها، وابستگی‌ها، و علاقه‌های فرهنگی‌شان هرروز تحقیر می‌شوند.

«دیگری» همواره یک مسئله‌ی مهم فلسفی بوده است. مفهوم دیگری در **سوفیست** افلاطون مطرح شد، و او دیگری را یکی از پنج نکته‌ی مرکزی فلسفه همراه با وجود، حرکت، سکون، نفس یا خویشتن دانست [۱۰:۱۵۴۰-۱۵۳۰]. می‌توان گفت همان‌طور که حرکت و سکون با هم در وجود نسبت دارند، خویشتن و دیگری نیز چنین‌اند. در ضمن، به یاد آوریم که سخنگوی اصلی در مکالمه‌ی **سوفیست** یک غریبه است. ارسطو در فصل نهم از کتاب پنجم **متافیزیک** دیگری را به اموری مرتبط دانسته که انواع، یا جوهر یا ماده‌ی آن‌ها متعدد است: «به طور کلّی "دیگری" در معنای مخالف و متقابل "همان" گفته می‌شود» [۸:۱۵۰]. برای شناختن «خودم» یا «همان که هستم» محتاج شناختن «دیگری» هستم. یکی همراه است با دیگری. دیگری در دیالکتیک خدایگان و بنده در ***پدیدارشناسی روح*** (۷-۱۸۰۶) گئورگ ویلهلم فریدریش هِگِل، در معضل دیگربودگی در ***هستی و زمان*** (۱۹۲۷) مارتین هایدِگِر، در کسی که به من معنا می‌دهد در فلسفه‌ی اِمانوئل

www.tabarestan.info

لِـویناس، بـه صـورت دوزخ در **هسـتی و نـیستی** (۱۹۴۳) ژان ـپُـل سـارتْر، بـه عـنوان سرچشمه‌ی لذت و سرکوب نزد زیگموند فروید، و در ساحت نمادین در اندیشه‌های ژاک لاکان حضور دارد.

می‌توان «تفاوت» را به نگاه فرادستان سرآمدگرای حاکم به دیگـران تـبدیل کـرد، و برعکس، می‌توان با وجود پذیرش تفاوت‌ها، با دیگران در حقوق برابر شریک بـود، و کوشید تا امتیازهایی راکه دیگری دارد کشف کرد. در زندگی اجتماعی تفاوت با دیگران می‌تواند به صورت مسائل ملّی، طبقاتی، نژادی، قومی و گوناوندی جلوه کند. این مسائل به شرطی غامض و خطرناک می‌شوند که حقوق برابر من و دیگری به رسمیّت شناخته نشوند. در تاریخ فرهنگی اروپای پسا ـرنسانس دیگـری در وضـعیّت فـرودست زنـان، مهاجران، سیاهان، بومیان مستعمرات، یهودی‌ها، کـولی‌ها، و روسـتاییان نـمایان شـده است. این زیردستان فرهنگ خود را ساخته‌اند، آن‌چه ژیل دُلوز از آن به عنوان «فرهنگ اقلیت‌ها» یاد کرده است. این فرهنگ گاه بر فرهنگ حاکم با **آثار مرجع*** آن تأثیر ژرفی باقی گذاشته است. فرانتس کافکا به شیوه‌ی تازه‌ای، و به یاری تـمثیل و مـجاز مسـائل تفاوت و دیگری را به ادبیات اروپایی نشان داد.

در دوران رنسانس «موسیقی بیگانه» چندان مورد توجه آهنگ‌سازان نبود. با پیشرفت سیاست‌های استعماری و افزایش اطلاعات درباره‌ی چینی‌ها، هندی‌ها و مردم آمریکای جنوبی، فرهنگ‌های غریبه در نقاشی، ادبـیات و مـوسیقی اروپـایی حـضور بـیش‌تری یافتند. در سده‌ی هجدهم ژان ـفیلیپ رامو در ***سرخ‌پوستان عاشق*** (۱۷۳۵) اپرایی ساخت که شخصیت‌های آن ترک، ایرانی، پرویایی و سرخ‌پوستان آمریکای شمالی بودند. اپرای رامو چندان موفق بود که در طول چهل سال بـعد فـقط در پـاریس در دویست اجـرای مختلف بر صحنه رفت. یکی از دلایل موفقیّت اپرا رقص‌های سرخ‌پوستان بود که به کلّی تازگی داشتند. در پایان سده‌ی هجدهم موسیقی ترکی، یا آن‌چه همانند موسیقی ترکی انگاشته می‌شد، در اروپای مرکزی محبوب بود.

در سده‌ی نوزدهم شوق به سفر به سرزمین‌های دور افزایش یافت. هنرمندان زیادی به شمال آفریقا، آمریکای جنوبی، هندوستان، چین، و ژاپـن سـفر کـردند. در نـقاشی، پسا ـامپرسیونیست‌ها پیش‌گام توجه به نقاشی‌های ژاپنی شدند، آنری دو تولوز ـلوتْرِک در دیوارکوب‌ها اسلوب هنری آسیای دور را تقلید کرد، پُل گوگن آرامش معنوی و نهایی

www.tabarestan.info

را در جزیره‌های دور و افسانه‌های بومیان یافت، پابلو پیکاسو شیفته‌ی سیماچه‌های آفریقایی شد و در «مادموازل‌های آوینیون» آن سیماچه‌ها را ترسیم کرد، سوررئالیست‌ها (از راه دوستی آندره برِتون با دیه‌گو ریورا) به هنر آمریکای لاتین توجه کردند.

آهنگ‌سازان نیز استفاده‌ی آزاد از موسیقی مردم بیگانه را آغاز کردند. نمونه‌های مشهور عبارت‌اند از: موسیقی سیاهان ایالات متّحد آمریکا در سمفونی شماره‌ی ۹ (۱۸۹۳) اثر آنتونین دْوُرژاک، موسیقی ترکی در نمایش آوازی (Singspiel) و تک‌پرده‌ای ***ابوحسن*** (۱۸۱۱) اثر وِبِر، موسیقی مصر و شمال آفریقا در اپراهای ***آیدا*** (۱۸۷۱) اثر جوزپّه وِردی، ***سامسون و دلیله*** (۱۸۷۷) اثر کامیِ سَن ـ سانس و ***صیادان مروارید*** (۱۸۶۳) اثر ژرژ بیزه، موسیقی ژاپنی در ***مادام باترفلای*** (۰۳-۱۹۰۱) اثر جاکومو پوچّینی و اپرت ***میکادو*** (۱۸۸۵) اثر آرثر سالیوان، موسیقی چینی یا تصوری از آن در ***توراندخت*** (۱۹۲۶) اثر پوچّینی. در اپراهای مهمی از سده‌ی هجدهم به این‌سو، «دیگری» به عنوان زن، شرقی، یهودی، کولی حرف می‌زد، امّا حرف‌های او نه اندیشه‌های واقعی‌اش بل برداشت‌های آهنگ‌ساز، یا شاعر را نمایان می‌کردند. حتا در اپرایی امروزی چون ***مرگ کلینگ‌هوفر*** (۱۹۹۱) اثر جان اَدَمز برداشت از فلسطینی‌های هواپیماربا و گروگان‌های آمریکایی بازتاب نگاه رسانه‌های آمریکایی است.

www.tabarestan.info تبرستان

از سده‌ی هجدهم به این‌سو تأثیر موسیقی اقلیّت بر موسیقیِ محترم و رسمی چشم‌گیر بوده است. نمونه‌های مشهور تأثیر «آوازهای مردمی»، راپسودی‌ها، «قطعه‌های اسکاتلندی» و «قطعه‌های اسلاویایی»، فانتزی‌ها، مارش‌ها، و در یک کلام موسیقی‌های قومی و روستایی بر آثار فرانتس شوبِرت، روبِرت شومان، یوهانِس برامْس، هوگو وُلف، فرانتس لیست، آنتون دْوُرژاک، بِلا بارتوک، زُلتان کُدای، ایگور استراوینْسکی، هم‌چنین تأثیر موسیقی‌های یهودی و کولی بر سمفونی‌های گوستاف مالِر و دمیتری شاستاکوویچ هستند. کلود ـ آشیل دُبوسی و موریس راوِل وام زیادی به موسیقی شرقی و نیز موسیقی کولی‌های اسپانیا داشتند [43]. جان کِیج در آثارش برای پیانوی دست‌کاری‌شده موسیقی بالی را به کار گرفت، جان زورن به موسیقی ژاپن توجه کرد، و تورو تاکه‌میتسو مفهوم «نگاه مقابل» را ساخت. جاز هم در اوایل سده‌ی بیستم پیدا شد و بر کل موسیقی سده و درک موسیقایی دوران تأثیری نازدودنی گذاشت. مثالی مشهور از همکاری موسیقی‌دانان شرق و غرب هم‌راهی یِهودی مِنوهین ویولونیست با راوی شانکار

سیتاریست هندی در دهه‌ی ۱۹۷۰ بود. مثال جدیدتر ترکیب موسیقی اروپایی دوران رنسانس با موسیقی عربی و ترکی در چند کنسرت یوردی ساوال است. در حوزه‌ی موسیقی مردم‌پسند هم می‌توان تأثیر موسیقی بیگانه را یافت. نمونه‌ی مهم موسیقیِ بیگانه و نامتعارف، پیدایش و رواج جاز بود. دل‌بستگی بیتل‌ها (آغاز کار در ۱۹۶۱ با جان لِنون، پال مَک‌کارتنی، جُرج هَریسون و رینگو استار) به موسیقی هندی در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰، و لئونارد کوئن به موسیقی کولی و موسیقی یونانی، مواردی مشهورند.

با وجود همه‌ی این‌ها، آثار نظری درباره‌ی موسیقی تا میانه‌ی سده‌ی بیستم سرشار از روحیه‌ی تحقیرِ فرهنگ اقلیّت و وضعیّت فرودستان بود. اندیشیدن به موسیقی ساختن پایگان‌های ارزشی بود. تِم اوّل در فُرم سونات قوی و «مردانه» و تِم دوم ضعیف و «زنانه» خوانده می‌شدند. سرآغاز پژوهش موسیقی ملّت‌های غیرِ اروپایی در **موسیقی‌شناسی قومی*** با این پرسش اروپامحور همراه بود: موسیقی دیگران تا چه حدّ توانایی درونی برای تکامل یافتن تا حدّ موسیقی اروپایی را دارد؟ **آثار مرجع*** در موسیقی اروپایی هم‌چنان مردسالارانه، استعماری و نژادی بودند. موسیقی، «مردان موسیقی» داشت که اکثریّت عظیم آن‌ها اروپایی بودند یا در اروپا آموزش دیده بودند. سرچشمه‌ی الهام بسیاری از آهنگ‌سازان اسطوره‌های اروپایی بودند (ریشارد واگنِر، ژان سیبِلیوس). با پیدایش موسیقی مدرن این برداشت‌ها ضعیف شدند. صدای آزادی و غریزه از ***مناسک بهار*** (۱۳-۱۹۱۰) اثر استراوینْسکی و ***لولو*** (۳۵-۱۹۲۹) اثر آلبان بِرگ و ***کاتیا کابانووا*** (۲۱-۱۹۲۰) اثر لئوش یاناچِک به گوش می‌رسید. جاز به ژرفای موسیقی ایگور استراوینْسکی، داریوس می‌یو، کورت وایل، هانس آیسلِر و لئونارد بِرنستاین نفوذ پیدا کرده بود.

در موسیقی‌شناسی، همراه با بحث تأثیرپذیری موسیقایی، مفهوم «دورگه بودن» (Hybridity) مطرح شده است. در روم باستان و در زبان لاتینی hybridakd و ibrida کسی بود که از پدر رومی و مادر برده زاده شده باشد. امروز ما دورگه را کسی می‌دانیم که پدر و مادرش دو ملّیّت متفاوت داشته باشند، یا متعلق به دو نژاد مختلف باشند. در این مورد گاهی تعلق به اقوام مختلف هم مطرح می‌شود. واژه‌ی hybrid در سده‌ی هفدهم در رشته‌های معدن‌شناسی، گیاه‌شناسی، و جانورشناسی به کار می‌رفت. مفهومِ «دورگه بودن» در گفتمان فرهنگی پسامدرن* زیاد به کار می‌رود. ساختمانی که دو شیوه‌ی

www.tabarestan.info

مختلف معماری در آن به کار رفته باشد، اینستالیشینی که در آن واحدهای متعلق به دو فرهنگ مختلف کنار هم چیده شده باشند، شعری که در آن واژه‌های دو زبان مختلف در هم تنیده شده باشند، دورگه خوانده می‌شوند.

در پژوهش‌های پسا-استعمارگرایی نیز مفهوم «دورگه» کارآیی یافته است. در مباحث نژادی، گوناوندی و حتا طبقاتی هم از این اصطلاح استفاده شده است. هرمافرودیت (دوجنسیّتی در مباحث گوناوندی) و نیمه سیاه (در مباحث نژادی) موقعیّت «هم این هم آن» و به راستی «نه این نه آن» را دارند. در زمینه‌ی فرهنگ، بحث از دورگه یا چندرگه نشان از فرهنگ تازه‌ای دارد که از آمیزه‌ی عادت‌های فرهنگی و امکانات بیان متفاوت و متنوع شکل می‌گیرد. هومی بابا نشان داده که نخستین تظاهر امر دورگه در جهان فرهنگی تقلید بومی مستعمرات از مأموران استعمار بود. آن‌جا نسخه‌ی بدل از «اصل» شکل می‌گرفت که همیشه از نظر مأموران استعمار «پُر از اِشکال» بود. بومیِ مقلّد دیگر با فرهنگ بومی همراه نبود امّا با فرهنگ استعمارگر هم کاملاً همراه دانسته نمی‌شد. گونه‌ای دورگه، گونه‌ای جدید، پیدا می‌شد.

www.tabarestan.info تبرستان

مفهوم دورگه جزء جداناشدنی موسیقی مردم‌پسند این دو دهه بوده است. با گسترش موج مهاجرت به اروپا موسیقی مختلطی شکل گرفته که مثلاً عربی-فرانسوی، یا هندی-انگلیسی است. از جنبه‌ای دیگر نیز می‌توان نمونه‌هایی موفق از دورگه بودن را یافت. مثل ترکیب موسیقی فولکلوریک آمریکای لاتین با موسیقی جاز. یا ترکیب موسیقی یوهان سباستین باخ با شیوه‌های جاز (در کارهای گروه ژاک لوسیه به نام «پلی باخ» یا در تریوی توماس گابریل). هم‌چنین موسیقی دورگه معنایی گسترده‌تر هم دارد. گاه نه به عنوان گونه‌ی تازه‌ای از موسیقی بل چون موسیقی ترکیبی مطرح می‌شود، مثل ترکیب بیان مدرن موسیقی با موسیقی فولکلوریک مجار در آثار بارتوک، ترکیب موسیقی باروک با موسیقی مردم‌پسند برزیل در نُه اثر با نام‌های مشترک ***باخییانا*** از هِیتور ویلا-لوبوس. هر یک از ***باخیاناهای*** او از دو بخش باروک و برزیلی شکل گرفته‌اند، و نمونه‌ی آن‌ها ***باخییانای شماره‌ی ۸*** (۱۹۴۴) است که برای سوپرانو و هشت ویولونسل ساخته شده است. ترکیب موسیقی مدرن، موسیقی کولی و موسیقی یهودی در تریوی شماره‌ی ۲ (۱۹۴۴) شاستاکوویچ. مثال جدیدتر اپرای ***مارکوپولو*** اثر دون تان آهنگ‌ساز چینی-آمریکایی است. تان متأثر از تورو تاکه‌میتسو شیفته‌ی کاربرد سازهای شرقی‌ای

است که برای شنوندگان غربی چندان شناخته‌شده نیستند. در اپرای او جز ساز شناخته‌شده‌ی سیتار هندی، پیپا نوعی لوت چینی، و هورن تبتی نیز به کار رفته‌اند. امّا حدود ادغام فرهنگی در این اپرا بارها دورتر از هم‌راهی سازهای مختلف پیش می‌رود. این ساختار درونی موسیقی اوست که آمیزه‌ی سنّت‌های غربی و چینی است.

نویسندگانی به تاریخ «دورگه» و به قول خودشان به «جغرافیای سیاسی» آن پرداخته‌اند [66:2]. کار آن‌ها برخی دشواری‌های نظری را حل می‌کند و امکان می‌دهد تا به مفهوم دورگه در موسیقی روزگار پیش از روشن‌گری نیز دقت کنیم. برخورد فرهنگ‌ها موضوع رایجی در روزگار رنسانس بود. آهنگ‌سازان مرزهای ملّی را کنار می‌زدند و امکان تجربه‌ی موسیقایی متأثر از انواع شگردهای موسیقی ملّت‌ها و اقوام متفاوت، فراهم آمده بود. هر چند موسیقی رقص در سده‌های بعد (و به گونه‌ای چشم‌گیر در روزگار باروک) زادگاهی ملّی داشت امّا به سرعت منش فراملّی می‌یافت. رقص‌های آلماند، ساراباند، گاووت کورانت و غیره سرچشمه در فرهنگ‌های مختلف فرانسوی، اسپانیولی و حتا کشورهایی غیرِ اروپایی داشتند. ریشه‌ی واژه‌ی «ساراباند» واژه‌ی فارسی «سربند» است که به منای نوعی رقص بود. این رقص‌ها در کارهای آهنگ‌سازان کشورهای گوناگون به کار می‌رفتند (مثلاً در سوئیت‌های ویولونسل یوهان سباستین باخ). هم‌چنین در دوره‌ی کلاسیک ترکیبی از سنّت‌های باروک و روش‌های تازه شکل گرفته بود. موسیقی سده‌ی بیستم از این همه فراتر رفت. موسیقی ملّی، موسیقی آفریقایی، جاز و موسیقی اوانگارد می‌توانستند همراه با هم در یک اثر مورد استفاده باشند. آثاری چون باله‌های *گاو روی شیروانی* (۱۹۱۹) اثر می‌یو و *آفرینش جهان* (۱۹۲۳) اثر دیگر او نمونه‌های روشن‌گری هستند.

موسیقی‌شناسان جدید معتقدند که مسئله‌ی اصلی موسیقی‌شناسی و پژوهش‌های فرهنگی این است که بدانیم چگونه زندگی اجتماعی و فرهنگ اسباب پیدایش تفاوت‌هایی می‌شوند که همه‌ی ما در زندگی هرروزه‌مان با آن‌ها روبرو هستیم [378:10]. در قلمرو موسیقی‌مردم‌پسند، در دهه‌ی ۱۹۶۰ برای همراه کردن شگردهای موسیقی جاز و موسیقی راک کوشیدند. مثال مشهور آثار گروه انگلیسی «سافت ماشین» بود. مثال دیگر قطعه‌های مایلز دیویس در سال ۱۹۷۰ در آلبوم «ساختن پتیاره» است که در آن شگردهای کلاسیک در کنار انواع شگردهای راک و جاز آمده است. گروه «شیکاگو» در

www.tabarestan.info پیشکش آرشاک ب "به تبرستان"

دهه‌ی ۱۹۶۰ عناصری از موسیقی فولکلوریک آمریکایی را با موسیقی راک همراه کرده بودند.

← **پسا-استعمارگرایی؛ موسیقی‌شناسی فمینیستی؛ نژاد؛ هرمنوتیک.**

دین و موسیقی RELIGION AND MUSIC

مناسک دینی و آیینی در بیش‌تر مذاهب با موسیقی همراه هستند. در ادیان اصلی سامی خواندن کتاب‌های مقدس و دعاها با نحوه‌های مختلف بیان موسیقایی همراه‌اند. آموزش شیوه‌های گوناگون خواندن کتاب‌های مقدس از کودکی آغاز می‌شود و کسب مهارت در آن‌ها دشوار و نیازمند سال‌ها تمرین است. در باورهای دینی و عرفانی آسیایی (بودایی، ودایی، زرتشتی) نیز دعاها و اوراد مقدس را باید با بیان موسیقایی خواند. در موسیقیِ این دین‌ها سازهای ساده‌ای چون زنگ، مثلث و در مواردی سازهای کوبه‌ای با آوازها همراه می‌شوند. در انواع باورهای مذهبی که شکل‌های بدوی دارند (ادیان آفریقایی، سرخ‌پوستی در قاره‌ی آمریکا، و ادیان اقوامی در استرالیا و برزیل) نیز موسیقی همراه جداناشدنی دعاها و شرط ضروری اجرای مراسم درخواست‌ها و قربانی‌ها است.

ادیان با نمادپردازی غنی و پیچیده‌شان تصوری از ابدیّت و جاودانگی روح را در مکان (فضای اماکن مقدس) ایجاد می‌کنند. گاه فُرم‌های ساده‌ی معماری که با کاردانی و بصیرت تشخیص اندازه‌ها و فضاها آفریده می‌شوند تأثیر آیینی و روانی عظیمی بر تماشاگران دارند (گنبدهای آجری مسجد جامع اصفهان، نمازخانه‌ی اعظم شارتر، معبد خمرهای کامبوج، معابد آزتک‌ها). این تصور از جاودانگی و معنویّت در حدّ زمان با موسیقی (گاه در تِم‌ها و فُرم‌هایی به غایت ساده) شکل می‌گیرد. در برخی از برداشت‌های دینی سکوت نقش مهم‌تری از صداها و کلام دارد، و در مراسم آیینی و دینی رعایت آن الزامی است. لحظه‌هایی هم هست که دعاها و نیایش‌ها با بیان موسیقایی همراه می‌شوند و در این لحظه‌های هنری نیز سکوت تبدیل به عاملی موسیقایی می‌شود.

در **کتاب مقدس** از انواع موسیقی یاد شده است. در «سِفرِ پیدایش» آمده که «یابال پسر لمک پدر همهٔ نوازندگان بربط و نی بود» [۵:۲۷]. بنا به **عهد عتیق** می‌توانیم از سازها و انواع

موسیقی قوم یهود باخبر شویم. آشکارا زندگی آنان همراه با انواع موسیقی بود، از موسیقی شاد در جشن‌ها و مراسم ازدواج و ستایش خداوند، تا موسیقی جنگ، مرثیه، عزا و نوحه‌های مشهور داود برای شائول. در کتاب «ایوب» **عهد عتیق** آمده که موسیقی شادی است: «و اطفال ایشان رقص می‌کنند. با دف و عود می‌سرایند، و با صدای نای شادی می‌نمایند» [۶۲۸:۲۷]. خوانش متن «مزامیر» به تصریح خود آن باید همراه با موسیقی شود [۶۴۷:۲۷]. در مدخل «موزیک» در ***قاموس کتاب مقدس*** (۱۹۲۸) بحث کوتاهی درباره‌ی موسیقی در ***کتاب مقدس*** آمده است [۸۴۸:۲۶-۸۴۴]. در ***فرهنگ جدید کتاب مقدس*** (۱۹۸۲) بحث دقیق‌تر و مفصل‌تری درباره‌ی انواع موسیقی و سازهای مختلف در ***کتاب مقدس*** یافتنی است [128:800-804].

در دو دهه‌ی اخیر پژوهش‌هایی جالب در زمینه‌ی موسیقیِ ***کتاب مقدس*** منجر به اجرای قطعه‌های کهن شده‌اند. سوزان هاییک وانتور در پی چند دهه پژوهش پیگیر خود و دیگران توانست رمزهای نظام نُت‌نویسی هزارساله‌ی ***کتاب مقدس*** را کشف کند و در نتیجه اجراهایی از آن‌ها ارائه کند. آلبوم این اجراها شامل تعدادی از مزامیر، مرثیه‌ی داود، و چند دعای خاص است. این دستاوردها نتایج مهمی در پی داشتند زیرا راه را بر کشف رازهایی از موسیقی بیزانس و آثار موسیقایی نخستین دوره‌ی هنر ارتدکس گشودند. از سوی دیگر، هانس بلومِندال در کنیسه‌ی آمستردام شماری از آوازهای دینی و کهن یهودی را با عنوان «موسیقی عرفانی یهودی» اجرا کرد. یکی از آن‌ها اجرای تازه‌ای است از مرثیه‌ی مشهور ***گُل نیدرای*** که در پایان سده‌ی نوزدهم مورد توجه آهنگ‌سازان پسا-رمانتیک بود. قطعه‌ای که ماکس بروخ بر اساس این مرثیه برای ویولونسل و ارکستر به نام ***گُل نیدرای*** (۱۸۸۱) ساخته مشهور است و بارها توسط ویولونسلیست‌های مشهور اجرا شده است.

بیش‌تر فرقه‌های مسیحی، موسیقیِ سازی و آوازی را در ستایش امر مقدس یا ایجاد تصوری از بهشت ضروری می‌دانند [86]. هر چند در انگلستان در آستانه‌ی «انقلاب باشکوه» گرایش‌هایی دینی در فرقه‌هایی کوچک هر نوع اجرای موسیقی را ممنوع می‌کردند. در همان سده گرایش‌هایی پروتستان در دانمارک و شمال اروپا نیز دعاها را به صورت گفتاری می‌خواندند و موسیقی را حرام می‌دانستند، امّا این فرقه‌ها کوچک و عمرشان زودگذر بود. مارتین لوتِر پایه‌گذار پروتستانیسم گفته بود: «موسیقی نزدیک‌ترین

www.tabarestan.info پیشکش "آشنا م. ب" به تبرستان

آوا به نام مقدس خداوند، و غنی‌ترین گنجینه‌ی روی زمین است». لوتِر خود فلوت می‌نواخت و ستایش‌گر موسیقی پُلی‌فونیک و آثار ژوسکَن دِ پْره بود.

بنا به اسناد دیداری معلوم می‌شود که موسیقی عنصر مهمی در جشن‌های مذهبی و نمایش‌های آیینی تمدن‌های کهن (بین‌النهرین، چین، هند، مصر، ایران و یونان) بود. بعضی از تاریخ‌نگاران موسیقی معتقدند که بهره بردن نمایشی از موسیقی در اپرا بیان ناآگاهانه‌ی غریزه یا بینش بنیادین دین مسیح بود. برعکس، برخی دیگر این منش دینی را قدیمی‌تر از دین مسیح می‌دانند و معتقدند اپرا بیان نوعی گرایش به تمدن هلنی در عهد رنسانس و در دل جوامع مسیحی بود. داستان‌های عرفانی و مرموز با اشاره‌های آشکار به زندگی مسیح و قدیسان در اوراتوریوها و اپراها، شرح مصیبت تصلیب در پاسیون‌ها، شرح رنج‌های مریم مقدس کنار صلیب در استابات ماترها، نمایش پیوند موسیقی و درک مذهبی است [407] [408]. نخستین اپرای ناب دینی در ۱۶۰۰ با عنوان **گفت‌وگوی روح و جسم** براساس متن امیلیو کاوالیِری ساخته شد. در **اورفئو** (۱۶۰۷) اثر کلاودیو مونته‌وِردی نیز جنبه‌های آیینی و دینی همراه بود با عشق زناشویی زمینی. اوراتوریوها در طول یک سده صرفاً در کلیساها و اماکن مقدس اجرا می‌شدند. اوراتوریوهای غیرِ دینی در اواخر سده‌ی هفدهم پدید آمدند. در گذشته‌ای دورتر کلیساهای گوتیک چنان ساخته شده بودند که آواز خوانندگان با طنین کافی پخش شود و برای هر دسته از خوانندگان مکانی ممتاز در نظر گرفته شده بود. در سرزمین‌های اسلامی نیز ارتفاع مناره‌ها در خدمت پخش آوای اذان و تلاوت **قرآن مجید** بود. موسیقی در رنسانس «آوای روح» خوانده می‌شد، درست به همان شکلی که آوازهای سیاهان در سده‌ی نوزدهم به فُرم‌های گوناگون عنوان کلّی «موسیقی معنوی» داشت و در جاز باقی ماند. موسیقی محزون دینی مسیحی آغازگاهی هم در موسیقی یهودی اروپای مرکزی و روسیه داشت. متن بسیاری از اشعار موسیقی دینی سده‌ی شانزدهم از **عهد عتیق** بود. موسیقی استوار به متن «مزامیر» و بخش‌هایی از «کتاب جامعه» و «غزل غزل‌های سلیمان» به موسیقی یهودی نزدیک بود. هم‌راهی خواننده با گروه کُر هم خاستگاهی در آن موسیقی داشت و در مراسم دعا و عشا مسیحی باقی ماند و به انواع تازه‌ای از موسیقی به ارث رسید. البته، دعاهای مذهب ارتدکس ضرورتاً باید توسط گروه کُر مردان خوانده می‌شد و صدای خوانندگان زن حرام بود. در جریان اصلاح دینی موسیقی نقش مهمی داشت. با این که در

www.tabarestan.info

آغاز، کلیسای پروتستان موسیقی ساده‌تر دینی را برای مراسم خود پیشنهاد می‌کرد امّا در دوره‌ی باروک موسیقی آن پیچیده‌تر شد. پروتستان‌ها مِس‌ها را به زبان مادری هر منطقه اجرا می‌کردند. ساختن مِس‌های آلمانی به جای مِس‌های لاتینی رسم شد. یوهان والتِر آهنگ‌سازی بود که در ۱۵۲۶ به مارتین لوتِر یاری کرد تا مِس‌های آلمانی شکل گیرند. میخائیل پرایتوریوس اهل روستایی نزدیک آیزناخ نخستین آهنگ‌ساز بزرگ کلیسای لوتِری بود. او آثار زیادی ساخت که بیش‌تر آن‌ها آوازهای کُر بودند. کارهای او تأثیر زیادی بر موسیقی یوهان سباستین باخ که چهارده سال پس از او به دنیا آمد، گذاشتند. اثر دیگری که در موسیقی پروتستان اهمیّت دارد **مرگ مسیح** (۱۷۵۵) اثر کارل هاینْریش گراون یکی از معاصران یوهان سباستین باخ بود. مِلودی‌های موسیقی پروتستان شباهت به سرودهای گِرِگوریایی را حفظ کردند امّا به زبان هرروزه و شیوه‌ی سخن گفتن نزدیک‌تر بودند و لوتِر و پیروان‌اش اصرار داشتند که قابلِ فهم بودن شعرها گسترش یابد. آهنگ‌سازان پروتستان در سده‌های بعد به این سنّت با احترام می‌نگریستند و آن را ادامه می‌دادند.

پیشکش "آرشام ب" به طبرستان www.tabarestan.info

در موسیقی یوهان سباستین باخ ما نوعی آشتی میان دو مذهب بزرگ مسیحی را مشاهده می‌کنیم. باخ حدود نیم سده پس از پایان جنگ‌های خونین دینی توانست در قلمرو پروتستان‌ها مِس کاتولیک با متن لاتینی بسازد، و در عین حال وابسته به کلیسای پروتستان باقی بماند و آثار فراوانی چون کانتات‌ها را برای این کلیسا پدید آورد. دیگر معلوم شده که برخلاف دست‌نوشت پسرش کارل فیلیپ اِمانوئل باخ در حاشیه‌ی نُت‌های **هنر فوگ** (۱۷۴۹) این اثر آخرین اثر یوهان سباستین باخ نبوده بل مِس در **سی مینور** (اواخر ۱۷۹۴) که مِس لاتینی و کاتولیک است، واپسین کار او محسوب می‌شود. با توجه به این مِس که متنی کاتولیک است ساخته‌ی آهنگ‌سازی پروتستان و سخت معتقد به آیین لوتِر، متوجه می‌شویم در دنیای موسیقی اختلاف دو مذهب مسیحی کم‌رنگ شده بود، آن هم در آلمانی که جنگ‌های خونین سی ساله میان کاتولیک‌ها و پروتستان‌ها را از سر گذرانده بود، و هنوز بغض و نفرت در فضای زندگی هرروزه‌اش میان پیروان دو مذهب جریان داشت. در جهان موسیقی بود که اختلاف‌ها کم‌رنگ می‌شدند، رواداری و تحمل، نزدیکی قلبی انسان‌ها را تقویت می‌کرد. موسیقی بود که بر همانندی دو آیین تأکید می‌گذاشت. در نهایت، هر دو گروه مسیحی بودند، هر

دو مذهب قدیسه سِسیلیا را حامی موسیقی می‌دانستند، و موسیقی دینی یک‌سانی برای یادمان ورود مریم مقدس به بهشت داشتند [84].

قدیسه سیسیلیا در سده‌ی دوم میلادی در زندان مارکوس اورلیوس کشته شد. نمی‌دانیم شهرت او به عنوان پشتیبان موسیقی از چه زمان و به چه دلیل آغاز شد. هنگامی که دست‌نوشته‌هایی قدیمی در صومعه‌ی تراسته‌ورا در رم (که مشهور بود خانه‌ی او بوده است) کشف شدند که نام او را به عنوان حامی موسیقی در بالای صفحه‌ها آورده بودند کیش شخصیّت او آغاز شد. از روزگار رنسانس او را پشتیبان موسیقی‌دانان دانستند. شماری از آثار دینی باروک در ستایش او ساخته شده‌اند و مشهورترین آن‌ها ***ستایش روز سیسیلیای قدیسه*** (۱۶۹۲) اثر هنری پِرسِل، و ***ستایش روز سیسیلیای قدیسه*** (۱۷۳۹) اثر گئورگ فریدریش هِندِل هستند. در روزگاری نزدیک به ما بنجَمین بریتِن بر اساس شعر دوست‌اش ادن قطعه‌ی در ***ستایش قدیسه سیسیلیا*** (۱۹۴۸) ساخت. بریتِن همواره با خوشحالی به دیگران می‌گفت که روز تولدش روز قدیسه سیسیلیا است.

www.tabarestan.info

موسیقی دینی در روزگار روشن‌گری با هماوردی چون موسیقی سکولار روبرو شد امّا شکست نخورد. حتا پس از انقلاب فرانسه و دوره‌ی ترور، لودویگ فان بتهوون که تمایلات آزادی‌خواهانه و جمهوری‌طلبانه‌اش آشکار بود ***میسا سولمنیس*** (۲۳-۱۹۱۹) و مِس در دو ماژور (۱۸۰۷) را ساخت. پس از او هم آثار مذهبی فراوانی ساخته شدند. جوآکّینو روسّینی، هکتور بِرلیوز، فرانتس شوبِرت، فلیکس مِندِلسون، روبِرت شومان، یوهانِس برامْس و آنتون بروکنر شماری از آثار بزرگ خود را به صورت مِس، رکویم و استابات ماتر ساختند. لیست در اواخر زندگی‌اش آثار مذهبی زیادی ساخت و خود در خدمت کلیسا درآمد. برامْس ***یک رکویم آلمانی*** (۶۸-۱۸۶۵)، و جوزپّه وِردی ***رکویم*** (۱۸۷۴) و ***چهار آواز مذهبی*** (۹۷-۱۸۸۹) را ساختند، ریشارد واگنِر هم در آخرین اپرای خود یعنی ***پارسیفال*** (۸۲-۱۸۷۶) تمایل دینی و مسیحی خود را آشکار کرد و کفر فریدریش نیچه را درآورد. نمونه‌ی مهم موسیقی دینی در سده‌ی بیستم ***مِس گلاگولیتیک*** (۲۷-۱۹۲۶) اثر لئوس یاناچِک است که سنت دینی کلیسای اُرتدکس را ادامه داده است.

در موسیقی مدرن و موسیقی امروز آثار دینی نقش بزرگی دارند. تجربه‌های اُلیویه

مِسیان، بریتِن، مایکِل تیپِت، جان تَوِنِر، آروو پَرت، وُلفگانگ ریم، کریشتوف پِندِرِتسکی، سُفیا گُبایْدولینا، و اسوالدو قلی‌اُف در زمینه‌ی موسیقی دینی تازه‌اند. بیش‌تر آثار مِسیان دینی‌اند، امّا بیان کامل فهم او از رابطه‌ی دین و موسیقی در اپرای ***قدیس فرانسوا آسیسی*** (۸۳-۱۹۷۵) آمده است. مورد قلی‌اُف روشن‌گر است. او در سال ۱۹۶۰ در آرژانتین به دنیا آمد و در فضایی کاتولیک رشد کرد. مادرش یهودی معتقدی بود اهل رومانی و پدرش روس بود و دین نداشت. او گفته که در کودکی از فضای مسیحی گرداگردش یک نکته را آموخت، خداوند خدای درماندگان است، در حالی که می‌دید کلیسا همیشه حامی قدرت و دیکتاتورها بوده است. قلی‌اُف در نوجوانی از خود می‌پرسید هرگاه مسیح در آمریکای لاتین ظهور می‌کرد، چه می‌کرد؟ پاسخ او ***پاسیون به روایت مرقس*** (۲۰۰۰) است، اثری نوآور و درخشان. از سوی دیگر قلی‌اُف به سنت یهودی مادری‌اش هم دل‌بسته بود. دو اثر مهم او ***کتاب یهودیان*** (۲۰۰۰) برای کوارتت زهی، و ***رویاها و دعاهای اسحاق نابینا*** (۲۰۰۱) برای کوارتت زهی و کلارینت به آن سنت تکیه دارند.

پیشکش "آرشام ب" به تبرستان www.tabarestan.info

در تاریخ موسیقی به ندرت به آهنگ‌سازانی چون فردریک شوپَن، گوستاف مالِر، آلبان بِرگ، دمیتری شاستاکوویچ برمی‌خوریم که موسیقی دینی نساخته باشند. در مورد مالِر هم می‌توان گفت که موومان پایانی سمفونی شماره‌ی ۲ ***«رستاخیز»*** (۱۸۹۹) او یک موسیقی دینی است.

← **انسان‌شناسی و موسیقی.**

رسانه MEDIA

رسانه ابزار انتقال پیام و در کردار هنری وسیله‌ای است که اثرِ هنری به یاری آن در اختیار مخاطبان قرار می‌گیرد. کتاب برای رمان، تالار و صحنه‌ی نمایش برای تئاتر، سازهای موسیقی و دستگاه‌های مختلف پخش صدا برای موسیقی در حکم رسانه هستند. معنای رایج رسانه در علم ارتباط‌ها ابزار انتقال اطلاعات است چون نشریه، کتاب، رادیو و تلویزیون، و در دو دهه‌ی اخیر رسانه‌های انفورماتیک یعنی کامپیوتر و شبکه‌ی اینترنت.

در موسیقی‌شناسی رسانه به دو معنا به کار می‌رود: ۱) ساز موسیقی؛ ۲) دستگاه‌های مختلف و متنوع ضبط و پخش موسیقی. هنگامی که رسانه را به معنای نخست یعنی سازهای موسیقی بدانیم با **سازشناسی*** (Organology) سروکار می‌یابیم. هنگامی که

رسانه را به معنای دوم آن در نظر بگیریم، دستگاه پخش صدا یا دستگاه الکترونیکی‌ای شناخته می‌شود که به یاری آن موسیقی می‌شنویم.

نخستین رسانه‌ی الکترونیکی که به کار شنیدن و آموختن موسیقی آمد رادیو بود. رادیو پس از جنگ جهانی اوّل در سطح وسیعی رواج یافت. شنیدن موسیقی از طریق رادیو تا دهه‌ی ۱۹۵۰ رایج بود. با پیشرفت فنی ضبط صدا و پیدایش فن استریوفونیک که منجر به پیدایش فرستنده‌های اف.ام. شد رادیو هم‌چنان اهمیّت خود را برای شنوندگان موسیقی حفظ کرد. در کشورهای اروپایی، ایالات متّحد آمریکا، و ژاپن از دهه‌ی ۱۹۳۰ به بعد نخست برنامه‌ها و بعد حتا ایستگاه‌های رادیویی ویژه‌ی پخش موسیقی کلاسیک پدید آمدند. بی‌بی‌سی در انگلستان در رونق موسیقی‌شناسی و علاقه‌ی مردم به موسیقی کلاسیک نقش ارزنده‌ای داشت. گوستاو هولْست سپیده‌دم (۱۹۲۷) را به سفارش بی‌بی‌سی ساخت. برنامه‌های رادیوییِ آموزش موسیقی تأثیر عظیمی بر رشد دانش عمومی از هنر موسیقی داشتند. پخش مستقیم کنسرت‌ها در دهه‌ی ۱۹۲۰ از دلایل موفقیّت بی‌بی‌سی بود. به تشویق آدرین بولْت بود که ارکستر سمفونیک بی‌بی‌سی ایجاد شد. حتا پس از پیدایش تلویزیون نیز از حاکمیّت رادیو در عرصه‌ی موسیقی کاسته نشد. برنامه‌های تلویزیون بیش‌تر متوجه فرهنگ مردم‌پسند بودند و موسیقی کلاسیک سهم اندکی در آن داشت. هر چند ضبط اجراهای بزرگی که در مجموعه‌ی تلویزیونی «آرشیو کلاسیک» انجام شد هنوز هم به صورت فیلم‌های دی‌وی‌دی علاقه‌مندان زیادی دارد. برنامه‌های رادیویی در فرستنده‌های ویژه‌ی موسیقی کلاسیک از ۱۹۵۰ به بعد رواج یافتند. یکی از مشهورترین آن‌ها «فرانس موزیک» است. از دهه‌ی ۱۹۹۰ کانال‌های خاص تلویزیونی هم در اروپا پدید آمدند، و «مدزو» یکی از آن‌ها است.

گذشته از رادیو، در میان انواع رسانه‌های اطلاعاتی نشریه‌ها نقش مهمی در آموزش موسیقی و بالابردن سطح دانش عمومی از موسیقی و دفاع از هنر موسیقی بر عهده داشته‌اند. خاصه که از نظر تاریخی چند سده سنّت و تجربه در این راه انباشت شده است. نقادی موسیقی وابسته به نشریه‌های تخصصی و غیرِ تخصصی موسیقی است. نقد موسیقی از طریق رسانه‌های دیگر هم منتقل می‌شود، امّا نشریه‌ها نقش مهم‌تری در این مورد بر عهده داشته و دارند.

از سده‌ی هفدهم در فرانسه نشریه‌های عمومی هنری بخش ویژه‌ی موسیقی

www.tabarestan.info

داشتند. نشریه‌هایی چون *la Gazette de France* و *Mercure francais* که در میانه‌ی آن سده تأسیس شده بودند مطالب مهمی درباره‌ی موسیقی دوران منتشر می‌کردند. نخستین نقدهای ساده‌ی موسیقی در این نشریه‌ها یافتنی هستند. در ۱۷۹۸ انتشار نشریه‌ی تخصصی *Allgemeine Musikalische Zeitung* در لایپزیگ (که از آن به عنوان نخستین نشریه‌ی تخصصی موسیقی یاد می‌کنند ولی هم‌زمان با آن در فرانسه هم *Journal de musique* منتشر می‌شد) منجر به اعتلای نقادی موسیقی شد. بررسی نقادانه‌ی ارنْست تئودور آمادئوس هوفمان از سمفونی شماره‌ی ۵ لودویگ فان بتهوون در همین نشریه و در سال ۱۸۱۰ منتشر شد. این نقد راهنمای بسیاری از ناقدان آلمانی در روزگار موسیقی رمانتیک شد. روبِرت شومان نشریه‌ای در نقادی موسیقی با عنوان *Neue Zeitschrift für Musike* پایه گذاشت و هدف‌اش ایجاد بدیلی رادیکال در برابر نشریه‌های معتبر موسیقی بود که به گمان او بیش از حدّ محافظه‌کار می‌آمدند. پس از آن، نشریه‌ی وینی *Musikblätter des Anbruch* که در فاصله‌ی سال‌های ۱۹۱۹ تا ۱۹۳۷ منتشر می‌شد، نقش مهمی در پیشرفت موسیقی مدرن داشت.

پیشکش آرشاد بی "به تبرستان" www.tabarestan.info

نقادی موسیقی در موارد معدودی گفتاری است (در جریان آموزش یا در سخنرانی‌ها و برنامه‌های رسانه‌ای) امّا اساساً نوشتاری است و در نشریه‌های تخصصی موسیقی، یا نشریه‌های غیرِ تخصصی، و نیز در کتاب‌ها منتشر می‌شود. آن ناقد موسیقی که برای نشریه‌های غیرِ تخصصی می‌نویسد (نقدهایی درباره‌ی آثار و کنسرت‌ها، یا مطالب منتشرشده) باید کار خود را با سرعت انتشار نشریه منطبق کند، و در مواردی این سرعت به کار او لطمه می‌زند. گاه داوری‌های‌اش نسنجیده و نادقیق خواهند بود امّا هستند ناقدانی که با وجود چنین کمبودهایی از عهده‌ی کار اصلی خود برمی‌آیند، یعنی موجب بالا رفتن سطح دانش موسیقی در میان خوانندگان‌شان و تعالی ذوق همگان می‌شوند، یا اطلاعات لازم را به آن‌ها ارائه می‌کنند. ژورنالیسم برخلاف باور نادرست عمومی همواره به معنای تنزل سطح بحث و داوری نیست بل در موارد زیادی منجر به ارتقای سطح دانایی همگان می‌شود و کارکردی مفید و لازم می‌یابد.

← آموزش و موسیقی؛ دریافت؛ سازشناسی؛ موسیقی مردم‌پسند.

رمان NOVEL

← ادبیات و موسیقی.

رمانتی‌سیسم ROMANTICISM

رمانتی‌سیسم در فارسی بیش‌تر به صورت واژه‌ی فرانسوی «رمانتیسم» (Romantisme) به کار می‌رود. رمانتی‌سیسم جنبشی هنری بود که در دهه‌ی آخر سده‌ی هجدهم و دهه‌های آغازین سده‌ی نوزدهم در آلمان، فرانسه، و انگلستان پدید آمد. اصطلاح «رمانتیک» در ادبیات هنری برای نخستین بار در ۱۷۹۸ در شماره‌ی اوّل نشریه‌ی ***آتنائوم*** که فریدریش فون شِلِگل و برادرش آگوست ویلهلم فون شِلِگل در شهر ینای آلمان منتشر می‌کرد به کار رفت. نیم سده‌ی بعد شارل بودلِر در مقاله‌ی «سالن ۱۸۴۶» خبر از پایان رمانتی‌سیسم داد: «اندک کسانی امروز مایل‌اند معنایی واقعی و اثباتی به این واژه ببخشند» [38:420]. این پایان رمانتی‌سیسم در ادبیات و نقاشی بود و نه در موسیقی. بعضی از تاریخ‌نگاران موسیقی معتقدند که تاریخ رسمی رمانتی‌سیسم موسیقایی دهه‌ها بعد با مرگ گابریل فوره (۱۹۲۴) و اِدوارد اِلْگار (۱۹۳۴) به آخر رسید، وقتی مدت‌ها از آغاز کار نو-رمانتیک‌ها می‌گذشت. ولی به نظر می‌آید که به دلیل تأثیر ژرف رمانتیک‌ها بر موسیقی سده‌ی بیستم بسیاری از اصول نظری و دستاوردهای زیبایی‌شناختی رمانتی‌سیسم تا امروز باقی مانده‌اند، و گفته‌ی آلفرد اشنیتکه گزافه نیست: «موسیقی هرگز از جادوی رمانتی‌سیسم رها نشده است».

اصطلاح «رمانتیک» از واژه‌ی کهن فرانسوی romance آمده و در پایان سده‌های میانه به شعرهای روایی و هر نوع داستان اعم از نثر و شعر که بیان رویدادهایی خیالی باشد، گفته می‌شد. در اسپانیا romanza از سده‌ی چهاردهم به معنای شکلی از شعر روایی و داستان‌گو به کار می‌رفت که این شعرها بیش‌تر همراه با موسیقی خوانده می‌شدند. رمانس در موسیقی فرانسوی سده‌ی هجدهم شعری کوتاه، عاشقانه و غم‌انگیز بود و این معنا در موسیقی رمانتیک سده‌ی نوزدهم حفظ شد و به قطعه‌ای شاعرانه و عاشقانه دلالت داشت. دو رمانس برای ویولون و ارکستر (۱۷۹۸ و ۲-۱۸۰۱) اثر لودویگ فان بتهوون، و رمانس اپوس ۱۱ برای ویولون و ارکستر (۱۸۷۷) اثر آنتونین دْوُرژاک مشهورند.

www.tabarestan.info

شاعران انگلیسی چون ویلیام وُردزورث، سموئل تایلور کالِریج، جان کیْتْس، پِرسی شِلی، جُرج گوردون بایرون، آلفرد تنیسون، و ادیبان، شاعران، و نویسندگان فرانسوی چون آلفونس دو شاتوبریان، مادام دو استال، آلفونس لامارتین، آلفرد دو موسه، آلفرد دو وینی، ژرژ ساند، ویکتور هوگو، بنژامن کُنستان، و تئوفیل گوتیه، شاعران و نویسندگان آلمانی چون لودویگ تیک، ژان پُل، ویلهلم هاینْریش واکِن‌رودِر، فریدریش فون هاردِنبرگ نووالیس، و نظریه‌پردازانی چون اگوست ویلهلم فون شِلِگل و فریدریش فون شِلِگل به رمانتی‌سیسم ادبی شکل دادند. تأثیر آن در کار نقاشانی چون کاسپار دیوید فریدریش، جوزف مالورد ویلیام تِرنِر، ژاک ـ لوئی داوید، ژان ـ اگوست ـ دومنیک اَنگْر، اُژِن دُلاکروآ، ژان دزیره گوستاو کوربه، تئودور ژریکو، و در هنرهای دیگر نیز محسوس بود. در دهه‌ی ۱۸۲۰ واژه‌ی «رمانتیک» نه فقط در مورد هنر، بل در زمینه‌ی فلسفه و سیاست هم به کار می‌رفت [344].

پیوستن " آموزش م.ب " به تبرستان www.tabarestan.info

رمانتی‌سیسم واکنشی انتقادی به روشن‌گری* و دیدگاه روشن‌گران در مورد برتری و اقتدار خرد و علم بود. رمانتیک‌ها برتری احساسات، عواطف و تخیّل بر خرد را پیش می‌کشیدند و از کمبود نگرش فلسفی در این زمینه انتقاد می‌کردند، امّا در عین حال از برخی از مهم‌ترین آرمان‌های روشن‌گری چون آزادی و برابری دفاع می‌کردند، و پیکار روشن‌گران علیه خرافات و جزم‌باوری را می‌ستودند. حتا یکی از روشن‌گران یعنی ژان ـ ژاک روسو شخصیّت فلسفی محبوب رمانتیک‌ها بود، زیرا روسو نیز نیروی احساسات و عواطف انسان را از توانایی عقلانی او مهم‌تر دانسته بود. بودلِر در مقاله‌ی «درباره‌ی زندگی و هنر دُلاکروآ» از قول دُلاکروآ که با او دوستی نزدیک داشت نوشته: «او مدام می‌گفت به نظر من مهم‌ترین کار هنرمند این است: احساسی را که طبیعت در او برانگیخته به تصویر برگرداند. آشکارا تخیّل از دید او مهم‌ترین استعدادی بود که هنرمند باید می‌داشت» [38:746-747].

رمانتیک‌ها از روسو ایده‌ی بازگشت به طبیعت و انتقاد به شیوه‌ی پیشرفت تمدن، فرهنگ و زندگی اجتماعی را آموخته بودند، طبیعت را در برابر زندگی شهری قرار می‌دادند، و خواهان بازگشت به زندگی طبیعی و ساده بودند. تأکید رمانتیک‌ها بر عواطف و احساسات در تکیه به دو مفهوم خیال و عشق نمایان می‌شد. آن‌ها عشق را احساس والای آدمی می‌دانستند، عشقی که هر چند بنیاد در آیین مسیحی داشت امّا از

سویه‌های زمینی و اروتیک نیز خالی نبود. کوشش در سرپوش نهادن بر اروتیسم منجر به بیانی از عشق شد که وسوسه‌ی جنسیّت در آن سرکوب شده، و بنا به اصطلاح رایج در ادبیات رمانتیک «عشق پاک» و «عشق افلاطونی» (به معنای مورد نظر افلاطون در *ضیافت*) بود. *رنج‌های ورتر جوان* (۱۷۷۴) یوهان وُلفگانگ فون گوته چهره‌ی آرمانی عشق رمانتیک و بازگشت به معصومیّت کودکی بود.

رمانتیک‌ها ارزش و اعتبار زیادی برای نوآوری در بیان قائل بودند. نوآوری‌های فنی هنری و تلاش در کشف روش‌های بیان تازه، ژانرهای جدید و قالب‌های هنریِ هنوز نیازموده را از وظایف هنرمند به شمار می‌آوردند. از آن‌جا که شکوفایی جنبش رمانتیک هم‌زمان شده بود با گسترش ایده‌های انقلاب فرانسه در اروپا، رمانتیک‌ها بازگشت به هنر مردمی را رسالت هنرمند می‌انگاشتند. جنبش رمانتیک به هنر فولکلوریک، افسانه‌های مردمی، و هنر کودکان توجه داشت. هم‌چنین نسبت به تکامل رسانه‌های روزگارش نیز حساس بود و نوشتن در روزنامه‌ها را می‌ستود. رمانتی‌سیسم آلمانی پیش از آن که در محیط دانشگاهی پا بگیرد در سطح نشریه‌ها آغاز شد و گسترش یافت.

www.tabarestan.info تبرستان

بنیان فلسفی رمانتی‌سیسم تکیه به احساسات و عواطف انسان بود. به نظر رمانتیک‌ها طرح اهمیّت احساسات در برابر خردباوری روزگار مدرن با مبنای بنیادین فلسفه‌ی جدید یعنی تکیه به سوژه (به معنای مورد نظر رُنه دِکارت یعنی انسانی دانا و شناسا) تعارض نداشت. سوژه‌بودگی به معنای «نیروی اندیش‌مندانه و ذهنی سوژه» که مفهوم مهمی در فلسفه‌ی هنر و زیبایی‌شناسی آغاز سده‌ی نوزدهم بود، از نظر رمانتیک‌ها نیز محترم و معتبر بود. رمانتیک‌ها به دنبال ایدئالیست‌های آلمانی از رابطه‌ی هنر با نیروی فکری، ذهنی، و تخیّل انسان بحث می‌کردند، امّا به جای اولویّت دادن به خرد آدمی از اهمیّت نیروی احساس و خیال یاد می‌کردند و هنرمند را دارای «روحی حساس» می‌شناختند، کسی که در انزوا به آفرینش آثاری می‌پردازد که بیان راستین «دنیای ذهنی» یا «دنیای درونی» او هستند. در نوشته‌های نظری رمانتیک‌ها اثرِ هنری بیان صادق و کامل ذهنیّتِ هنرمند دانسته می‌شد، آینه‌ای که از یک‌سو دانایی او و از سوی دیگر احساسات او یعنی «دردهای معنوی»، «روح پریشان» و «احساس یأس» او را منعکس می‌کند. چنین برداشتی راهنمای درک پیش‌گامان هنری سده‌ی نوزدهم از نقش هنرمند در آفرینش آثار هنری شد [64]. این برداشت تأثیر پایداری در زیبایی‌شناسی

داشت و حتا در سده‌ی بیستم نیز هنرمندان زیادی به این نکته اعتقاد داشتند. «زیبایی‌شناسی سوژه» عنوانی است که مخالفان این برداشت به این نحوه‌ی تفکر دادند.

این فرض که اثرِ هنری و موسیقایی بازتاب ذهنیّت هنرمند است در کتاب لاورنس کریمِر درباره‌ی موسیقی فرانتس شوبِرت با عنوان ***فرانتس شوبرت: سکسوالیته، ذهنیت و ترانه*** (۱۹۹۸) مورد بحث قرار گرفت [233:2]. به گمان کریمِر با توجه به لیدهای شوبِرت می‌توان شاهد کوشش او در جهت کسب خودآگاهی بود، نکته این است که در آن آوازها با خودآگاهیِ شکل‌گرفته روبرو نمی‌شویم. شوبِرت با برداشت کلّی دوران‌اش از بیان هنری به عنوان بیان روح مردانه‌ی مقتدر و خواستار ابژه‌ها همراه بود، امّا متوجه می‌شد که این خواست‌ها برآورده‌شدنی نیستند، و ذهنیّت‌اش به احساسات چندگانه و متناقض چون خشم، طغیان، یأس، انفعال، و حتا خودآزاری کشیده می‌شد. سوژه‌ای که قرار بود توانا باشد، شکست‌خورده و ناتوان نمایان می‌شد. این سوژه بیان تناقضی بود که همه‌ی رمانتیک‌ها با آن روبرو می‌شدند، و پس از شوبِرت هم در لیدهای روبِرت شومان، یوهانِس برامْس و هوگو وُلف سر برآورد.

بخش "آ. ب. ب" بلبرستان www.albarestan.info

ناقدان «زیبایی‌شناسی سوژه» بر خطای فهم استوار بر «فردباوری رمانتیک» تأکید می‌کنند. به نظر آن‌ها سوژه همواره آگاه و خودآگاه نیست، ذهن او فضایی آرام و روباز نیست، بل محیطی است بسته که بر خودش و دیگران کشف‌ناشده باقی می‌ماند. رانه‌های قوی و بیش‌تر ناشناخته‌ای به شخصیّت درونی هنرمند شکل می‌دهند، و دشواری اصلی این است که این رانه‌ها مدام در حال تغییر یا تبدیل به یک‌دیگر هستند. ذهن، فاعلی آگاه یا ابزاری آماده برای ساختن اثرِ هنری نیست بل مجموعه‌ای است از اشتیاق‌های سرکوب‌شده، تنش‌های روانی و جنسی هنرمند، و از این طریق محصول پیچیده‌ی زندگی اجتماعی است. شعرهای لیدهای شوبِرت برگزیده از شاعران نام‌آوری چون گوته، یوهان کریستف فریدریش فون شیلِر، هاینْریش هاینه، و دیگران بود. آهنگ‌ساز با گزینش این شعرها کوشید تا زندگی معنوی خودش را نشان دهد. موسیقی فراتر از شعرها، باید از یک‌سو آگاهی، شناخت، و تعقل هنرمند را نمایان می‌کرد، و از سوی دیگر تمام آن اموری را که ارائه نمی‌شدند، یا درست بیان نمی‌شدند، یا به عمد پنهان می‌ماندند، بیان می‌کرد. یعنی موسیقی موظف بود که پیچیدگی ذهن شوبِرت و زندگی شخصی، روانی و جنسی هنرمند را به زبانی خاص بیان کند [379:193-206].

اسکات برنهام همین نکته را در کتاب ***بتهوونِ قهرمان*** (۱۹۹۵) پیش کشید. او نشان داد که دوران بتهوون و گوته «روزگار مرکزیّت سوژه» بود. مفهوم خودآگاهی به معنایی که گئورگ ویلهلم فریدریش هِگِل در همان زمان در فلسفه‌ی خود پرورانده بود شرط ضروری شناخت جهان ابژه‌ها و تاریخ محسوب می‌شد. هنرمند از خویشتن آغاز می‌کرد امّا این خویشتن منش تجریدی می‌یافت، و به یک معنا به یک خودِ نوعی، یک خود که همگان است، تبدیل می‌شد. چون هنرمند این خود جمعی را در اثرش به همگان ارائه می‌کرد راه گشوده می‌شد تا مردم آن را روح واقعی دوران به حساب آورند. برداشت رمانتیک از ساختن شخصیتی خیالی به جای بتهوون قدرت می‌گرفت. بتهوون نابغه‌ای معرفی می‌شد که با تقدیر مبارزه کرده، خویشتن‌اش را تکامل بخشیده و آزادی‌اش را پاس داشته است. چنین فرض می‌شد که بتهوون همواره و در هر حالتی موجودی خودآگاه بود. شخصیّت قهرمان در ادبیات کلاسیک آلمان، مبارزی همیشه آگاه و خودآگاه که در کنش‌های او کل وضعیّت بشری قابل فهم است، منطبق با برداشت ایدئالیسم آلمانی از سوژه (روح در فلسفه‌ی هِگِل، «من» در اندیشه‌ی فیشته) بود که به جنبش رمانتیک منتقل شد [80:113-117].

تئودور آدورنو ذهنیّت (یعنی آن درک رمانتیک از هم‌راهی عقل و احساس) را به عنوان پدیدآورنده‌ی راستین اثر نمی‌پذیرفت. او تعارض‌های میان ذهنیّت و دنیای عینی (تقابل سوژه/ابژه) را آغازگاه بحث می‌دانست و تأثیر آن را بر فُرم اثر جست‌وجو می‌کرد. روش او در بررسی حدود توانایی ذهنیّت در شکل دادن به جهان عینی نوآورانه بود. جانسون این روش را در بررسی از موسیقی گوستاف مالِر و به ویژه سمفونی شماره‌ی ۹ (۹-۱۹۰۸) او ادامه داد. جانسون نشان داد که این آخرین سمفونی کامل مالِر بر پایه‌ی تعدد راهبردها ساخته شده و نه فقط در ساختار موومان‌ها بل در تنظیم هارمونیک نیز مدرن است [209:108-120].

نمونه‌ی دوری از زیبایی‌شناسی سوژه اپرای **مرگ در ونیز** (۱۹۷۳) اثر بنجَمین بریتِن است. در این اپرا ما با ذهن مغشوش هنرمندی روبرو می‌شویم که آشفتگی آن بیان جهان راستین است. این که نمی‌تواند با دنیای بیرون رابطه یابد و در نتیجه بر آن تأثیر بگذارد، منش واقعی رابطه‌ی سوژه و ابژه در این روزگار است [349]. می‌توان این اپرای بریتِن را که بر اساس داستان **مرگ در ونیز** (۱۹۱۲) توماس مان ساخته شده با اثرِ هنری دیگری که

www.tabarestan.info پیشکش "آرش ب.ب" به تبرستان

تقریباً هم‌زمان با آن ساخته شده یعنی فیلم **مرگ در ونیز** (۱۹۷۱) ساخته‌ی لوچینو ویسکونتی مقایسه کرد. فیلم ویسکونتی نیز بر اساس داستان مان شرح مرگ آشنباخ (آهنگ‌سازی شبیه مالِر) در ونیز است. فیلم هم در ساختار سینمایی‌اش و هم در پیش کشیدن موضوع اصلی جدل هنری آشنباخ با دوست‌اش، فیلمی رمانتیک است.

رمانتیک‌ها شیفته‌ی موسیقی بودند. واکِن‌رودِر، تیک، و هاینه موسیقی را «هنری معنوی» و «امری نزدیک به دین» معرفی می‌کردند و آن را همراه با شعر «هنر والا و ناب» می‌نامیدند. موسیقی رمانتیک مفهومی است که در گفتمان موسیقایی بیش‌تر به موسیقی سده‌ی نوزدهم اروپا گفته می‌شود. این موسیقی از واپسین آثار بتهوون و اپراهای کارل ماریا فون وِبِر شروع شد و تا زمان مالِر ادامه یافت. یکی از نخستین موارد کاربرد واژه‌ی «رمانتیک» در ادبیات موسیقایی نوشته‌های ارنْست تئودور آمادئوس هوفمان درباره‌ی بتهوون بود. هوفمان فکر نمی‌کرد که دوره‌ی تازه‌ای به نام «دوره‌ی رمانتیک» در راه است بل معتقد بود که موسیقی اساساً رمانتیک است و می‌نوشت: «موسیقی رمانتیک‌ترین هنرها است» [91:236]. هوفمان سمفونی‌های بتهوون را راه‌گشای بیان صادقانه‌ی عواطف انسانی و نیز بنیان‌گزار معناهای چندگانه‌ی درهم تنیده معرفی کرد و اشاره‌هایی هم به نقش اجتماعی تازه‌ی موسیقی داشت. شاید به خاطر نقش بزرگ بتهوون که پل ارتباط میان دو دوره‌ی کلاسیک و رمانتیک بود، موسیقی رمانتیک همواره در هاله‌ی رابطه‌ی پیچیده‌ای میان دستاوردهای فرانتس یوزِف هایدِن، وُلفگانگ آمادئوس موتسارت و آثار جوانی بتهوون پیچیده شد. موسیقی رمانتیک از یک‌سو به عنوان انتقاد به موسیقی دوران کلاسیک مطرح شده بود و از سوی دیگر وابستگی‌اش به آن سنّت خیلی زیاد بود، و رمانتیک‌ها گسست از سنّت را دشوار می‌یافتند. برخی از سمفونی‌ها و کوارتت‌های زهی هایدِن خبر از بینش رمانتیک می‌دادند، اپرای ***دن جووانی*** (۱۷۸۷) اثر موتسارت و برخی از موومان‌های آهسته‌ی کنسرتوها و سمفونی‌های او نیز به رمانتی‌سیسم نزدیک بودند. آیا می‌توان موومان دوم ***سمفونی کنسرتانت*** برای ویولون و آلتو (۸۰-۱۷۷۹) موتسارت یا موومان دوم کنسرتو برای پیانو و ارکستر شماره‌ی ۲۳ (۱۷۸۶) او را چیزی جز موسیقی رمانتیک خواند؟

لئون پلانْتینگا در کتاب ***موسیقی رمانتیک، تاریخ سَبک موسیقایی در اروپای سده‌ی نوزدهم*** (۱۹۸۴) نشان داده که تفاوت میان موسیقی دوره‌ی کلاسیک و موسیقی رمانتیک

www.tabarestan.info پیشکش به آرشیو "تبرستان"

چندان دقیق و روشن نیست [324]. او گفته‌ی فریدریش بلوم را شاهد آورده: «کلاسی‌سیسم و رمانتی‌سیسم در تاریخ موسیقی به یک امر واحد شکل داده‌اند، آن‌ها دو سویه‌ی یک پدیده‌ی موسیقایی هستند، همان‌طور که دو سویه‌ی یک دوران تاریخی واحد نیز محسوب می‌شوند» [55:124]. بلوم نیز در کتاب **موسیقی کلاسیک و رمانتیک** (۱۹۷۰) از همانندی بنیادین دو سَبک یاد کرد و نظر او تأثیر زیادی بر موسیقی‌شناسان بعدی گذاشت. با این‌همه پلاْنتینگا کوشیده تا تفاوت‌های سَبک‌شناختی دو دوره را بررسی کند و کتاب او نمونه‌ی موفقی از کشف سَبکِ رمانتیک است.

اگر از سه استاد نام‌آور دوره‌ی کلاسیک بگذریم و به حجم وسیع آثار موسیقایی آن روزگار که ساخته‌ی آهنگ‌سازان رده‌های دوم بودند توجه کنیم علت انتقادهای تند رمانتیک‌ها به سَبک کلاسیک را درمی‌یابیم. موسیقی رمانتیک واکنشی بود به نظام خشک و دستوری موسیقی در دوره‌ی کلاسیک. این واقعیت‌ها که موسیقی تبدیل به دستورهایی انعطاف‌ناپذیر شده بود، منطقی ریاضی یافته بود، دیگر در آن اثری از حس و شور و مهم‌تر سَبک ویژه‌ی آهنگ‌سازان یافت نمی‌شد، ساختن موسیقی چون وظیفه‌ای پیش روی آهنگ‌ساز قرار می‌گرفت، و از نیازی درونی و ذهنی ناشی نمی‌شد، اغلب مورد انتقاد تند رمانتیک‌ها بود. آن‌ها نمی‌پذیرفتند فردیّت و ذهنیّت هنرمند در موسیقی فرمایشی گم شود. گوته که همیشه مراقب فاصله‌اش با رمانتیک‌ها بود نکته را در نامه‌ای به یوهان پتر اِکرمان در ۱۲ ژانویه ۱۸۲۷ به خوبی بیان کرد: «شگردها و فنونی که تا آخرین حدّ ممکن تحمیل شده‌اند آهنگ‌سازان را به جایی می‌کشانند که آثارشان دیگر موسیقی نخواهند بود، و ارتباطی به احساس انسانی نخواهند داشت. آن‌ها در اسارت لزوم رعایت قاعده‌ها و دستورها دیگر از روح و قلب خود پیروی نخواهند کرد».

عشق رمانتیک‌ها به زندگی روستایی و طبیعت اسباب دل‌بستگی‌شان به موسیقی فولکلوریک و روستایی می‌شد. آن‌ها به موسیقی روایی و **موسیقی برنامه‌دار*** علاقه داشتند. پوئم‌سمفونی نمونه‌ی عشق رمانتیک‌ها به توانایی روایی موسیقی است. فُرم گزین‌گویه که فُرم دلخواه ادبی بسیاری از رمانتیک‌ها بود در موسیقی موجب پیدایش آثاری کوتاه و مینیاتوروار شد. قطعه‌های فردریک شوپَن برای پیانو (نوکتورن‌ها، اتودها، والس‌ها، بالادها و غیره) به تکامل فُرم کوتاه در آهنگ‌سازی برای پیانو منجر شد. بتهوون و موتسارت پیش‌تر نمونه‌هایی از قطعه‌های کوتاه برای پیانو ساخته بودند که در روزگار

www.tabarestan.info

رمانتیک‌ها ستوده می‌شدند. فلیکس مِندِلسون، فرانتس لیست، شومان و برامْس این تجربه‌ها را ادامه دادند. عنوان قطعه‌ی دوازدهم ***کارناوال*** برای پیانو (۳۵-۱۸۳۴) اثر شومان، «شوپَن» است و اشاره‌ای به آثار آهنگ‌ساز لهستانی است. برامْس به استقبال چهار بالاد شوپَن (۱۸۴۱-۱۸۳۳) رفت و چهار بالاد برای پیانو اپوس ۱۰ (۱۸۵۴) را ساخت. رمانتیک‌ها به قطعه‌های کوتاه موسیقیِ آوازی نیز علاقه داشتند. لیدهای شوبِرت، شومان، و برامْس نمونه‌های مشهوری هستند. گسترش لید در اروپا مدیون فعالیّت آهنگ‌سازان رمانتیک بود. در اواخر سده‌ی نوزدهم تکامل و گسترش موسیقی رمانتیک اسباب توجه به موسیقی ملّی در جوامعی شد که در میانه‌ی آن سده نقش مهمی در تکامل موسیقی نداشتند. مادِشت موسورگْسکی و نیکالای ریمسکی ـ کورساکوف در روسیه، بدریخ اسمِتانا و دْوُرژاک در چک، اِدوارد گریگ در نروژ، فرانز بِروالد در سوئد، و ژان سیبِلیوس در فنلاند رمانتیک‌هایی هستند که بر تکامل موسیقی اروپایی تأثیر زیادی گذاشتند.

پیشکش "آشنا" به "تبرستان" www.tabarestan.info

در تاریخ موسیقیِ رمانتیک، شومان جای‌گاه ویژه‌ای دارد. او با گسست از شیوه‌های بازمانده از روزگار کلاسیک، موسیقی را در خدمت کامل بیان احساس قرار داد. نکته در تکامل آثار پیانوی او که نخست از شوپَن و لیست متأثر بودند و بعد به موسیقی تازه و بی‌سابقه‌ای تبدیل شدند، آشکار است. او در یگانه کنسرتو برای پیانو و ارکستر (۴۵-۱۸۴۱) خود، پیانو را با ارکستر همراه کرد و اصل تقابل آن دو را از میان برداشت. این کنسرتو انقلابی در موسیقی بود که قابل قیاس با کوارتت‌های زهی آخر بتهوون و ***مناسک بهار*** (۱۳-۱۹۱۰) اثر استراوینْسکی است. کنسرتو برای ویولون و ارکستر (۱۸۵۳) او که در پایان کارنامه‌ی آفرینندگی‌اش ساخت چندان نو و جسورانه بود که حتا همسرش کلارا (یکی از پیانیست‌های بزرگ آن روزگار که از مشورت برامْس هم بهره‌مند بود) شهامت انتشار آن را نیافت، زیرا گمان می‌برد ناقدان آن را محصول جنون شومان خواهند دانست. بیش از یک سده طول کشید تا ارج این کنسرتو شناخته شود.

در نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم موسیقی رمانتیک به دو شاخه‌ی اصلی تقسیم شد و این دو در آلمان رشد کردند و تأثیر عظیمی بر موسیقی اروپایی گذاشتند. یکی موسیقی‌ای متوجه به سنّت کلاسیک بود که برامْس نماینده‌ی اصلی آن محسوب می‌شد. دیگری موسیقی ریشارد واگنِر بود که با نوآوری‌های‌اش چندان تازه و بدیع جلوه

می‌کرد که نیم سده‌ی بعد هنوز با موسیقی نو-رمانتیک هم‌سان می‌نمود. موسیقی برامْس برخلاف انتقادهایی که به دلیل کلاسی‌سیسم آشکارش به آن می‌شد (آن را موسیقی کهنه و سنّتی می‌خواندند) نوآورانه بود. چند دهه بعد آرنولد شونبِرگ در مقاله‌ی «برامْس نوآور» نشان داد که برامْس چه نوآوری‌های هارمونیک و ریتمیکی داشت، و نوشت: «برامْس در قلمرو زبان موسیقی یک مدرنیست واقعی بود» [361:401]. برامْس تأثیر زیادی بر مکتب نو-رمانتیک داشت. امروز با اطمینان می‌توان گفت که بدون برامْس موسیقی آنتون بروکنر و آلبان بِرگ ممکن نمی‌بود. برامْس از طریق سِرگِی تانه‌یِف بر پیشرفت موسیقی روسی نیز تأثیر داشت.

اپرای رمانتیک با ***فرایشوتس*** (۲۱-۱۸۱۷) اثر کارل ماریا فون وِبِر آغاز شد. این واژه به معنای کسی است که حق شکار کردن دارد. در فرانسه هکتور بِرلیوز و در ایتالیا جوآکّینو روسّینی به ویژه در واپسین اپرای‌اش ***ویلهلم تل*** (۱۸۲۹)، وینچنتسو بلّینی در اپراهای ***نُرما*** (۱۸۳۱) و ***خوابگرد*** (۱۸۳۱)، و گائتانو دونیتْزِتّی در تمام اپراهای‌اش از جمله در ***اکسیر عشق*** (۱۸۳۲) و ***لوچیا دی لامرمور*** (۱۸۳۵) و مهم‌تر از همه جوزِپّه وِردی آن را تکامل دادند. اپراهای وِردی نمونه‌های اپرای رمانتیک ایتالیایی هستند. از میان آن‌ها اثری که واجد تمام مشخصه‌های رمانتیک باشد اپرای ***لاتراویاتا*** (۱۸۵۳) است. دو اپرای ***کارمن*** (۱۸۷۵) اثر ژرژ بیزه و ***بوریس گُدُنف*** (۷۲-۱۸۶۸) اثر موسورگْسکی با وجود فاصله‌ی آشکاری که با رمانتی‌سیسم داشتند (دست‌کم در نمایش خشونت و شرایط زندگی مردم عادی) امّا سَبک موسیقایی آن‌ها و فنون تازه‌شان در دل موسیقی رمانتیک جای می‌گرفت. اپراهای موسورگسکی به همان اندازه رمانتیک بودند که اپراهای پیوتْر چایکوفسکی. آرنولد وایتال نوشته که در سده‌ی نوزدهم تجربه‌های غیرِ رمانتیک به هیچ‌رو ضدِ رمانتیک نبودند و موسیقی رمانتیک نماینده‌ی راستین موسیقی دوران بود [421:13]. اپرا با بینش رمانتیک واگنِر یکی از نقطه عطف‌های دوران‌ساز خود را دید. واگنِر شجاعانه در پرلود اپرای ***تریستان و ایزولده*** (۱۸۶۵) نُت محوری را کنار گذاشت، و بانی اپرایی بدون رسیتاتیف شد، ارکستر را به زیر صحنه منتقل کرد و از کاربرد صداهای نامطبوع و حتا صداهای گوش‌خراش برخورد سنگ و آهن با یک‌دیگر پروایی نداشت. اپرای ***مایسترزینگرهای نورنبرگ*** (۶۷-۱۸۶۱) او و تجربه‌های وِردی در ایتالیا اپرا را به موسیقی مردمی نزدیک کردند. موسیقی رمانتیک

پیشکش " آرشیو کتاب " طبرستان www.tabarestan.info

بارها به بیان عناصر فراطبیعی، تقدیر گروه‌های اجتماعی فرودست، و آزادی فردی و اجتماعی پرداخت. بسیاری از رمانتیک‌ها در انقلاب ۱۸۴۸ یا شرکت داشتند یا امید خود به پیروزی آرمان‌های آن (و دل‌بستگی‌شان به جمهوری) را پنهان نمی‌کردند. نمونه‌اش شرکت واگنِر در انقلاب است.

اوج رمانتی‌سیسم اروپایی همراه شد با آغاز تجربه‌های گوستاف مالِر، کلود-آشیل دُبوسی و آلکساندر اسکریابین که هر چند میان سَبک آن‌ها تفاوت‌های فراوانی وجود داشت امّا هر کدام به نوعی سنّت رمانتیک را هم‌چنان بزرگ می‌داشتند. اپرای ***پلئاس و ملیزاند*** (۱۹۰۲-۱۸۹۳) اثر دُبوسی همان‌قدر تجربه‌ای مدرنیستی و سمبولیستی است که یکی از سرچشمه‌های‌اش در موسیقی رمانتیک است. رمانتی‌سیسم حتا در پایان سده‌ی نوزدهم به شکلی دیالکتیکی انگیزه‌ی نو-رمانتیک‌ها و هم‌چنین زمینه‌ساز تحول تازه‌ای در موسیقی شد. برداشت‌های سَبک‌شناختی رمانتیک نسلی از آهنگ‌سازان را در پایان سده‌ی نوزدهم تشویق کرد تا در آمیزه‌ای از تأثیرپذیری و گسست رابطه‌ای تازه و پیچیده با سنّت موسیقایی رمانتیک برقرار کنند.

پیش‌نویس "آشنا" ب "تبرستان" www.tabarestan.info

تأثیر مبانی اجتماعی و هنری جنبش رمانتیک‌ها عظیم بود. در دوره‌ی رمانتیک موسیقی از کلیسا و دربارهای سلطنتی مستقل شد. آهنگ‌ساز در جامعه‌ای بورژوایی و مدرن دیگر وابسته به نهادهای قدرت‌مند دینی و سیاسی نبود. استقلال او موجب تکیه‌اش به انبوه مخاطبان شد. تالارهای کنسرت عظیم و اپراهای جدید، شنوندگان فراوانی برای آهنگ‌سازان آفریدند. تسهیل ارتباط‌ها نیز موجب رشد موسیقی شد. بتهوون برای شاهزاده‌ای روسی به نام کنت آندری رازوموفْسْکی سه کوارتت زهی ساخت، و برخی از آثارش را به ناشران انگلیسی فروخت. رشد کنسرت‌ها موجب رونق گرفتن کار نوازندگان بزرگ شد. لیست در نوازندگی پیانو و نیکولّو پاگانینی در نوازندگی ویولون چهره‌های افسانه‌ای سده‌ی نوزدهم شدند. نقش رهبران ارکسترها مدام مهم‌تر و تعیین‌کننده‌تر دانسته شد. هم‌زمان ادبیات موسیقی و نقادی موسیقی هم رشد یافت. ناقدان در میانه‌ی سده‌ی نوزدهم به مسیر ذوق و خواست شنوندگان جهت می‌دادند. موسیقی در شهرهای بزرگ اروپا، امریکا و روسیه همان وزنه‌ی فرهنگی و اجتماعی‌ای را یافته بود که سینما در سده‌ی بیستم در گستره‌ای جهانی به دست آورد.

← **دوره‌بندی؛ موسیقی آوازی؛ نبوغ؛ نو-رمانتی‌سیسم.**

رمزنگاری CRIPTOGRAPHY

حروف یا نشانه‌های الفبایی شکل‌های نوشتاری آواها هستند و در ترکیب با هم واژه‌ها را می‌سازند. حروف کارکرد دیگری هم دارند. به عنوان نشانه‌ها عوامل دسته‌بندی و جدا کردن واحدها از یک‌دیگر هستند، چنان‌که در متنی می‌توان تقسیم موضوع را به بخش‌ها هم با اعداد نشان داد و هم با حروف. یکی از شگردهای مرتبط به نُت‌نویسی در آهنگ‌سازی اشاره به حروفی است که بنا به قراردادهایی متعلق به هر نُت دانسته شده‌اند. نُت‌های اصلی گام کرُماتیک (کلیدهای سفید پیانو) در آلمانی و در انگلیسی با حروف الفبا نمایش داده می‌شوند. ایده‌ی اصلی یونانی است و به سده‌ی سوم پیش از میلاد بازمی‌گردد. نظمی که در سده‌های میانه ایجاد شد نُت دو را A می‌نوشت. نظم رایج انگلیسی نُت لا را A می‌نویسد و به این شکل پیش می‌رود: لا = A، سی = B، دو = C، ر = D، می = E، فا = F، سل = G. دو نظم آلمانی متفاوت وجود دارند. اوّلی مشابه همان نظم انگلیسی است، و دومی چنین است: لا = A، سی بمول = B، دو = C، ر = D، می = E، فا = F، سل = G، سی = H.

نکته این‌جاست که هر یک از حروف الفبا در میان این گروه‌ها تقسیم می‌شوند. در نظم انگلیسی دو X, Q, G, C، ر Y, R, K, D، می Z S, L, E، فا T, M, F، سل N, G U، لا V, O, H, A، و سی W, P, I, B هستند.

این‌سان، تمام واژه‌ها و نام‌ها را می‌توان با ردیف نُت‌های مربوط به آن‌ها نوشت. در نگاه نخست، چنین کاری بی‌معنا می‌نماید زیرا هم‌نشینی چند نُت (چند تُن یا صدا) نه مِلودی خاصی است و نه نشانه‌ای موسیقایی، امّا می‌توان نام‌های خاص را با نُت‌های مربوط به آن‌ها واحدی فرض کرد و بر اساس آن تِمی را سازمان داد. یوهان سباستین باخ در **هنر فوگ** بر اساس نُت‌های نام خود (B-A-C-H بنا به نظم آلمانی می‌شود: سی بمول، لا، دو، سی) تِم اصلی را ساخت [133:6]. این گونه‌ای «سرنام» یا شاید بتوان گفت نوعی امضا است. روبِرت شومان هم بر اساس نام خود و هم بر اساس نام‌هایی دیگر آثاری بیش‌تر برای پیانو ساخت. استفاده از سرنام در موسیقی رمانتیک رایج بود زیرا رمزی (بیش‌تر رمزی عاشقانه) بود که آهنگ‌ساز و کسی که اثر به او تقدیم می‌شد از آن باخبر بودند. فرانتس لیست، شومان، شونبِرگ، وِبِرن این روش را چه در نقل نام یوهان

www.tabarestan.info

سباستین باخ و چه در نقل نام‌هایی دیگر به کار گرفتند. نمونه‌ی مشهور ***واریاسیون‌های آبِگ*** شومان بر اساس نام A-B-E-G-G است. سرنام مشهور دیگر تاریخ موسیقی را دمیتری شاستاکوویچ به کار برد. در آلمانی نام او را چنین می‌نویسند: Dmitri Schostakowitsch. حرف اوّل نام کوچک و سه حرف نخست از نام خانوادگی (که صدای «ش» دارند) حروف اختصاری‌ای هستند که او به عنوان امضای موسیقایی خود به کار می‌برد. این سرنام موسیقایی یعنی D-S-C-H در نظام نُت‌نویسی آلمانی برابر است با D-Eb-C-B یا چهار نُت پی‌درپی «ر، می‌بمول، دو، سی» که در بسیاری از آثار شاستاکوویچ چون سمفونی شماره‌ی ۱۰ (۱۹۵۳)، سمفونی شماره‌ی ۱۵ (۱۹۷۱)، کنسرتو برای ویولونسل و ارکستر شماره‌ی ۱ (۱۹۵۹)، و کوارتت زهی شماره‌ی ۸ (۱۹۶۰) آمده است.

این نگارش واژه‌ها به یاری نُت‌ها را در ادبیات موسیقی «رمزنگاری» (Criptography) می‌نامند. کُدگذاری واژه‌ها و انواع نماد* در موسیقی به روزگار رنسانس بازمی‌گردد. کاربرد هم‌زمان سه تُن، فُرم سه‌تایی و بافتار سه‌تایی آوازها به دلیل اهمیّت تثلیث در مسیحیّت رایج و پسندیده بود. یاکوب اُبرِشت در آثار خود به «جادوی ارقام» نظر داشت. در نُت‌نویسی انگلیسی برای کلیدها حروف الفبا قائل هستند به این ترتیب، می‌توان نام‌ها، سرنام‌ها، و واژه‌هایی خاص را با نُت‌های موسیقی کُدگذاری کرد.

رمزنگاری بازمانده‌ی جنبش‌های متعدد حروفیه‌ی سده‌های میانه در هنر است. جنبش‌هایی عرفانی که برای حروف الفبا و اعداد دلالت‌های مرموزی قائل بودند و در دل ادیان مختلف به شکل‌های گوناگون پدید آمدند و نمونه‌شان جنبش یهودی قبالا، جنبش حروفیه در جهان اسلام، و نمونه‌ی نظری آن در میان مسیحیان رساله‌ی توماس قدیس درباره‌ی راز و رمز تثلیث است. در موسیقی مدرن اُلیویه مِسیان که کاتولیک معتقد و مؤمنی بود، در ***تعمق درباره‌ی رمز تثلیث*** (۱۹۶۹) این روش پیچیده‌ی رمزنگاری را به کار برد. مبنای اصلی کار او همان برابری نُت‌ها و حروف الفبا بود امّا پیچیدگی کارش نتیجه‌ی ترکیب نام‌ها بود که به نهان‌روشی عارفانه‌ی مسیحی بازمی‌گشت.

← **نُت‌نویسی.**

پیشکش "آرشام. ب" به تبرستان www.tabarestan.info

رُنسانس RENAISSANCE

واژه‌ی فرانسوی renaissance به معنای «نوزایی» است. نخست تاریخ‌نگار فرانسوی ژول میشْله این واژه را در مجلد هفتم از کتاب هفده جلدی ***تاریخ فرانسه*** (۶۷-۱۸۳۳) به کار برد، و از آن پس به سرعت رایج شد. رنسانس به دوره‌ای از تاریخ اروپا گفته می‌شود که از دهه‌ی ۱۴۳۰ آغاز شد و تا پایان سده‌ی شانزدهم ادامه یافت. در این دوره متفکران، نویسندگان، و هنرمندان از جمله موسیقی‌دانان در ایتالیا، اروپای شمالی و مرکزی روش‌های تازه، مبانی جدید فکری و زیبایی‌شناختی، و ایده‌های بدیع فلسفی ایجاد کردند. برخی از یافته‌های آن‌ها برگرفته از جهان یونانی و رومی بودند و کوشش داشتند از تعارض دستاوردهای یونانی با مبانی مسیحیّت بکاهند، و بیان این کوشش بیش‌تر در گفتمان‌های فلسفی و هنری شکل می‌گرفت و نه در گفتمان دینی، هر چند از زمان توماس قدیس کلیسا نیز با ایده‌های یونانی هم‌بسته شده بود. در آثار ادبی فرانچسکو پترارک و جووانی بوکاچّو اصطلاح ایتالیایی rinascita به این معنا بود که دستاوردهای فرهنگی جهان باستان «باز زاده می‌شوند». در کم‌تر از نیم سده آن‌چه به عنوان تحول فرهنگی در ایتالیا آغاز شده بود به سرعت در اروپای غربی گسترش یافت.

تاریخ‌نگار سوئیسی سده‌ی نوزدهم یاکوب بورکهارت در کتاب ***تمدن رنسانس در ایتالیا*** (۱۸۶۰) تصویر دقیقی از روزگار پیدایش رنسانس ارائه کرد [75] [۱۴]. از نظر او رنسانس در اواخر سده‌ی چهاردهم در ایتالیا آغاز شد و در طول سده‌ی پانزدهم به اوج خود رسید. رنسانس را سرآغاز انسان‌باوری دانسته‌اند که همراه با نخستین ایده‌های تازه‌ی سکولار بود. نخستین جرقه‌های اقتدار روش علمی و منطقی مستقل از تأویل‌های دینی در سده‌های دوازدهم و سیزدهم زده شده بود، امّا طرح این مبنای نو که قوانین ناظر به زندگی اجتماعی باید از زندگی هرروزه و راستین شکل گیرند و ایده‌ی مبهمی از این که نیروی خرد و دستاوردهای فکری و علمی باید راهنمای زندگی زمینی بشر گردند، محصول رنسانس است.

در دوران رنسانس هنوز برداشت مدرن از هنرهای زیبا (کوشش در تعریف هنر و آثار هنری، و تلاش نظری در دسته‌بندی و ایجاد پایگان میان هنرهای مختلف) شکل نگرفته بود. توجه به هنر بیش‌تر از زاویه‌ی کارکردی آن بود. هنر به معنای دقیق از «هنرهای

www.tabarestan.info تبرستان

ظریف» یا «صنایع دستی» جدا نشده بود، و هنرهایی چون معماری و حتا نقاشی و موسیقی به دلیل کارآمدی‌شان مورد توجه بودند. رنسانس هنوز خیلی از تأسیس نظام مدرن هنرها فاصله داشت. موسیقی هم‌چنان هنری دانسته می‌شد که اساساً باید به کلیسا و تحکیم ایمان دینی مردمان کمک کند، و در گام بعد گونه‌ای سرگرمی برای مردم طبقات پایین جامعه محسوب می‌شد. در یک کلام، موسیقی بیش‌تر یک «فن» بود و نه هنر به معنایی که از سده‌ی هجدهم به بعد مطرح شد [224:363]. نخستین جوانه‌های دگرگونی در برداشت از موسیقی به سده‌ی شانزدهم، یعنی پیدایش رفُرماسیون یا جنبش اصلاح دینی و آن‌چه در تاریخ اروپا به عنوان «ضدرفُرماسیون» معرفی شده و تشکیل شورای ترنت (۱۵۶۳-۱۵۴۵)، بازمی‌گردد.

نخستین نشانه‌های پیدایش موسیقی رنسانس با کاربرد پولیفونی کُرال در حدود سال ۱۴۳۰ همراه شد [72:188]، هر چند هیچ یک از آهنگ‌سازان رنسانس باور نداشتند که با سبکی تازه کار می‌کنند. دست‌کم در نخستین دوره‌ی موسیقی رنسانس که تا پایان سده‌ی پانزدهم طول کشید مُهر موسیقی دوره‌ی نهایی سده‌های میانه بر آثار رنسانس آشکار بود [193:470-502]. نقطه‌ی عطف موسیقی رنسانس اجرای **موتت** گیّوم دوفه در نمازخانه‌ی اعظم فلورانس در ۱۴۳۶ بود.

www.tabarestan.info تبرستان

موسیقی رنسانس را به چهار دوره تقسیم کرده‌اند: ۱) دوره‌ی آغازین از ۱۴۲۰ تا ۱۴۹۰؛ ۲) آغاز دوره‌ی اوج از ۱۴۹۰ تا ۱۵۲۰؛ ۳) دوره‌ی اوج از ۱۵۲۰ تا ۱۵۶۰؛ ۴) دوره‌ی نهایی از ۱۵۶۰ تا ۱۵۹۰ [69]. کتاب مهمی که بررسی موسیقی رنسانس را در پرتو اسناد آن دوران مطرح می‌کند ***موسیقی در جادوی رنسانس*** (۱۹۹۳) نوشته‌ی گری تاملینسون است. او که با استفاده از نظریات میشل فوکو در پی کشف پیشینه و تبارشناسی موسیقی بود، در این کتاب نشان داده که تنوع شیوه‌های آهنگ‌سازی در رنسانس مستقل از دیدگاه‌های نظری در ادبیات موسیقی آن روزگار بوده است [406]. رنسانس شاهد رابطه‌ی تمام هنرها با هنرهای دوران کلاسیک یعنی یونان و روم باستان بود [28]. این نکته در مورد موسیقی چندان صادق نیست. دلیل اصلی آن فقدان دسترسی به موسیقی یونانی و رومی بود. موسیقی‌دانان رنسانس تقریباً هیچ نمونه‌ی موسیقی روزگار باستان در اختیار نداشتند. رابطه‌ی موسیقی رنسانس با سنّت یونانی ناروشن و متأثر از روحیه‌ی ستایش‌گرانه نسبت به تمدن کلاسیک بود. تأثیر موسیقی کهن بر

نویسندگان متون ادبی یگانه راهی بود که موسیقی‌دانان رنسانس را به موسیقی باستان راهنمایی می‌کرد. به هر حال، اسطوره‌های کهن موضوع درام‌ها و اپراها شدند. آپولو و اورفئو شخصیت‌های اصلی بودند و داستان‌ها راهی به مقایسه‌ی زندگی کهن و زندگی واقعی می‌گشودند.

به شکرانه‌ی انسان‌باوری که به یک معنا پایه‌ی فهم از زندگی اجتماعی در دوران رنسانس بود، درکی تازه از موسیقی شکل گرفت. موسیقی دیگر بخشی از ریاضیات محسوب نشد (در سده‌های میانه چنین تصوری غالب بود)، بل به عنوان یک هنر مطرح شد، هنری که تأثیر آن تنها به تأثیر موسیقی دینی خلاصه نمی‌شود. در موسیقی رنسانس مناسبت میان واژه و آوای موسیقایی یکی از مسائل اصلی بود. آهنگ‌سازان و نظریه‌پردازان موسیقی در دوران رنسانس (یکی از آنان نظریه‌پرداز ایتالیایی جوزفّو دْزارلینو) به توانایی‌های زبان و متن‌های ادبی برای تبدیل شدن به موسیقی می‌اندیشیدند و رنگ‌آمیزی آواهای گفتاری را پیش می‌کشیدند و ایده‌هایی چون «نقش واژه‌ها» در نوشته‌های نظری آنان مطرح می‌شد. در دوران رنسانس این فکر گسترش یافت که موسیقی باید نه فقط تقلید طبیعت، بل تقلید احساسات و اندیشه‌های انسان باشد. هم‌خوانی موسیقی (تمپو و نُت مرکزی) با احساسات انسانی منجر به ابداع فُرم‌هایی شد که در دوره‌ی باروک شکوفا شدند و رسمیّت یافتند. ترانه‌های مردمی با واژه‌ی فرانسوی chanson، و واژه‌ی ایتالیایی madrigale، دعاهای مذهبی با عنوان‌های کهن مِس و موتت، نام‌های نوعی آثار موسیقایی رنسانس بودند. رنسانس به کمال موسیقی پُلی‌فونیک منجر شد و فُرم‌های نسبتاً پیچیده‌ای در توالی بخش‌های قطعه در آثار دوران رنسانس پسین پدید آمدند. اختراع چاپ هم به تکثیر دفاتر نُت‌های موسیقی در سطح وسیع کمک کرد. در سده‌ی هفدهم موسیقی باروک جای‌گزین موسیقی رنسانس شد. در دوران رنسانس اپرا تکامل یافت و در ایتالیا اپراهایی چون ***دافنه*** (۱۵۹۷) اثر جاکوپو پِری و جاکوپو کورسی، و اپراهای کلاودیو مونته‌وِردی چون ***اورفئو*** (۱۶۰۷)، ***بازگشت اولیس*** (۱۶۴۰)، و ***تاج‌گذاری پوپئا*** (۱۶۴۲)، مبنای تحول بعدی این هنر شدند.

موسیقی رنسانس در ایتالیا پدید آمد امّا تکامل آن در شمال اروپا دنبال شد. کوسیمو بارتولی نظریه‌پرداز فلورانسی یادآور اهمیّت موسیقی یوهانِس اُکِگِم شد. او نوشت که اُکِگِم همان نقشی را در دگرگونی موسیقی دارد که بتّو دی باردی دوناتلّو در

www.tabarestan.info

مجسمه‌سازی ایفا کرده است. او هم‌چنین ژوسکَن دِ پْره و میکِل‌آنجِلو را با هم مقایسه کرد. یکی از آهنگ‌سازان بزرگ رنسانس که در دوره‌ی نهایی آن می‌زیست اورلاندو دی لاسّو است که موتِت‌های او تأثیر زیادی بر موسیقی سده‌ی هجدهم گذاشتند. در انگلستان یکی از قدرت‌مندترین شاخه‌های موسیقی رنسانس شکل گرفت و تجربه‌هایی چندان بزرگ پیش رفتند که در بنیان پایه‌ی نظری موسیقی باروک نقش مهمی یافتند. هنری پِرسِل، جان داولَند، تامِس تالیس، مثیو لاک، و ویلیام بِرد، و جان بلوُ آثار مهمی از خود باقی گذاشتند. در سده‌ی شانزدهم در سِویل اسپانیا نیز تداوم موسیقی رنسانس به ظهور آهنگ‌سازی چون کریستوبال مورالِس منجر شد. موتِت‌های او که در سال ۲۰۰۲ کشف شده‌اند آثار برجسته‌ای هستند.

روحیه‌ی گسست تام از موسیقی سده‌های میانه هم‌زمان میان ایتالیایی‌ها و موسیقی‌دانان شمال اروپا پا گرفته بود. دْزارلینو در *مبانی هارمونی* (۱۵۵۸) کتاب موسیقی مهم سده‌ی شانزدهم، از میان انواع تاریخی موسیقی، موسیقی باستان را والاترین و موسیقی سده‌های میانه را نازل‌ترین خواند. او نیز اطلاع زیادی از موسیقی باستان نداشت مگر آن‌چه از نقش موسیقی در ادبیات باستان بیان شده بود. در عوض، او دانش گسترده‌ای از انواع موسیقی دوران‌اش داشت. در آن روزگار میان موسیقی ایتالیایی و موسیقی اروپای شمالی گونه‌ای رقابت وجود داشت. به تدریج ایتالیا سلطه یافت، و آهنگ‌سازان و نظریه‌پردازانی چون جووانّی گابریلی، مونته‌وِردی، جووانّی پی‌یرلوئیجی دا پالِسترینا، لوکا مارِنْتسیو، جولیّو کاچّینی و کارلو جزوآلدو زمینه‌ی این سلطه را فراهم آوردند.

فهم دقیق پدیده‌ها که جهان‌بینی رنسانس آن را پیش می‌کشید اسباب توجه به نظریه در موسیقی شد. مهم انگاشتن زیبایی‌شناسی یونان باستان بدون توجه به مباحث نظری ممکن نبود. در زمینه‌ی موسیقی نیز کتاب اریستوکسنوس به نام *هارمونی* در ۱۵۶۲ از یونانی به لاتینی ترجمه شد، و بر یوهانِس تینکتوریس نظریه‌پرداز برجسته‌ی فلاماندی و دْزارلینو تأثیر گذاشت. اگر موانعی که کلیسا در راه گیّوم دوفه، جان دانستَبل، اُکِگِم، و ژوسکَن دِ پْره ایجاد کرده بود در میان نبودند به نظر می‌آید که آن‌ها ابزار نظری کافی در اختیار داشتند که برخی از نکته‌های مهم تکامل فُرم* را که بعدها در دوره‌ی باروک مطرح شدند، پیش‌تر قاعده‌بندی کنند. لیمان پِرکینز در کتاب *موسیقی در دوران رنسانس* (۱۹۹۹)

پیشکش "آرشام. ب" به تبرستان www.tabarestan.info

وابستگی موسیقی به ادبیات و نقاشی را در روزگار رنسانس یعنی دورانی که هنوز ابزار نظری کافی برای ورود به مباحث زیبایی‌شناختی ایجاد نشده بودند، توضیح داد و از قول اروین پانوفسکی این نکته‌ی مهم را یادآور شد که باید موضوع‌های تاریخ هنر را به یاری دستگاه واژگانی که اثر از نظر تاریخی با آن‌ها هم‌ساز بوده، شناخت و مطرح کرد [319:970].

← دوره‌بندی؛ موسیقی آوازی.

رنگ COLOUR

شارل بودلِر در مقاله‌ی «درباره‌ی رنگ‌ها» نوشته: «در رنگ‌ها می‌توانیم، هارمونی، مِلودی و کنترپوان بیابیم» [38:423]. چند دهه‌ی بعد، در ۱۹۰۷، اگوست ماک یکی از آغازگران نقاشی اکسپرسیونیست گفت: «رنگ‌ها درست مثل موسیقی، کنترپوان، زیر و بم، ماژور و مینور دارند» [276:34]. موسیقی را بیش‌تر «بازی رنگ‌ها» انگاشته‌اند و این تعریف را فقط مردم عادی به کار نمی‌برند بل آهنگ‌سازان و نظریه‌پردازان هم از آن یاد می‌کنند. رنگ در موسیقی استعاره‌ای است که به طنین یا زنگِ صداها و حالت تُن‌ها گفته می‌شود، مثلاً می‌گویند که ابوا رنگی متفاوت از رنگ فلوت دارد. الیزابت شوارتسکُف می‌گفت که هنر خوانندگی و دشواری آن کشف رنگ هر تُن است. آیا می‌توان گفت دست‌کم در مواردی، تشبیه به رنگ چیزی بیش از اشاره‌ای استعاری است؟ در موسیقی‌شناسی آلمانی می‌گویند که رنگ صداها (Klangfarbe) ناشی از گزینش ترکیب سازها است، و برداشتی است نزدیک به واقعیّت صداها، و نه استعاره‌ای که نزدیکی نقاشی را به موسیقی نشان دهد.

از سده‌ی دوازدهم تعبیر ستایش‌آمیز رنگ در مورد موسیقی عالی، به کار می‌رفت. یک مِلودی دلنشین، رنگین خوانده می‌شد، تکرار ریتم چون تکرار رنگ در نقاشی ارزیابی می‌شد. هنوز هم موسیقی‌شناسان گاه از واژه‌ی «رنگ» برای عناصر درست موسیقی استفاده می‌کنند، و اصطلاح «رنگ‌آمیزی ارکستر» رایج است. گوستاف مالِر تصوری رنگین از سمفونی‌های خود داشت. سازهای بادی مسلط در موومان اوّل سمفونی شماره‌ی ۷ (۰۵-۱۹۰۴) از این موومان رنگی متفاوت از رنگ موومان اوّل سمفونی شماره‌ی ۲ «*رستاخیز*» (۹۴-۱۸۸۸) می‌سازند که در آن سازهای زهی نقش

مهم و برجسته‌تری دارند. در دست‌نوشت‌های سده‌ی چهاردهم نگارش نُت‌ها با جوهر قرمز معنای راهنمایی برای اجرای ملایم داشت. آن‌چه با جوهر مشکی نوشته می‌شد اجرایی قوی‌تر را می‌طلبید. در دست‌نوشت‌های سده‌ی شانزدهم کاربرد رنگ دیگر راهنمای اجرا نبود بل به معنای ادبی شعرها اشاره داشت.

آیزاک نیوتون نوشته بود که می‌تواند مکانیک سیّارات را به صورت رابطه‌ی صدا و رنگ مجسم کند. لوئی برتران کاستِل کتابی درباره‌ی چنین تجربه‌هایی نوشت و نتایج کارش را با کلاوسن نواخت. کتاب او را به آلمانی ترجمه کردند و از آن استقبال شد، امّا تلقی دانش‌مندان این بود که این حرف‌ها شاعرانه‌اند و محصول خیال‌پردازی، و پایه‌ی محکمی در علم و تعمیم تجربی و استدلال ندارند. در اواخر سده‌ی نوزدهم آلکساندر اسکریابین که عارف‌مسلک و معتقد به تجربه‌های معنوی بود و از مناسبات مرموز میان ذهن‌ها، و میان انواع درک حسی یک انسان، و امکان تبدیل آن‌ها به هم حرف می‌زد، ایده‌ی کاستِل را پیش کشید. او می‌گفت که بخش‌های گوناگون آثارش به واقع رنگ خاص خود را دارند. او نُت فا ماژور را بنفش می‌دید، و هارمونی را نیز دارای رنگ می‌دانست [318:483-506]. اسکریابین حتا کوشید تا دستگاهی اختراع کند که نُت‌های موسیقی را به نورهای رنگی تبدیل کند. می‌خواست از یک قطعه موسیقی پی‌رفتی از نورهای رنگین و کُمپوزیسیونی تجریدی و متغیّر یعنی آن‌چه خودش در عالم خیال و تصور مشاهده می‌کرد، ایجاد کند. سِرگِی راخْمانینوف در نامه‌ای از بحث با اسکریابین و نیکالای ریمسکی ـ کورساکوف در کافه‌ای در پاریس در ۱۹۰۶ گزارش داده و نوشته که آن دو می‌کوشیدند تا او را قانع کنند که «نُت‌ها رنگی هستند». نکته‌ی جالب اختلاف‌نظر آن دو در مورد رنگ فا ماژور بود! رنگی که مالِر آن را قرمز می‌دید. اُلیویه مِسیان در حاشیه‌ی نُت‌نوشت برخی از آثارش یادآور رنگ موردنظر خود شده بود. او لا ماژور را آبی می‌دید. مثال خوب امّا نه چندان مشهور در اندیشیدن موسیقایی به رنگ‌ها ***سمفونی رنگ‌ها*** (۱۹۲۲) اثر آرثر بلیس است. موومان‌های این اثر رنگ‌های «صورتی»، «قرمز»، «آبی»، و «سبز» هستند و در هر موومان سعی شده تا شدت‌های این رنگ‌ها «بر اساس هم‌بستگی» آن‌ها با هم تصویر شود.

آرنولد شونبِرگ در کتاب ***درس‌های هارمونی*** (۱۹۱۱) مفهوم «مِلودیِ رنگ ـ صدا» (Klangfarbenmelodie) را ابداع کرد. این اصطلاح نمایانگر مِلودی‌ای است که تفاوت

پیش‌کش "آوای ب" به تبرستان www.tabarestan.info

در آن نه ناشی از تفاوت طنین صداها بل نتیجه‌ی تفاوت در رنگ‌ها است. به بیان دیگر، در این مِلودی ارکستراسیون (تفاوت سازها) اهمیتی بیش از شدت و طنین و ریتم دارد، یعنی ارکستراسیون تابع سلیقه‌ی افراد نیست بل بر اساس کارکرد ساختاری شکل می‌گیرد. این نوع مِلودی را شونبِرگ در ملودی سوم قطعه‌های ارکستری اپوس ۱۶ (۱۹۰۹) ارائه کرد. این شگرد بعدها بیش‌تر در آثار آنتون وِبِرن و آهنگ‌سازان زیادی پس از ۱۹۵۰، چون مایکِل تُرْک که قطعه‌هایی به نام‌های رنگ‌های مختلف ساخته است، به کار رفت. در پایان قطعه‌های ارکستری اپوس ۱۰ (۱۳-۱۹۱۱) اثر وِبِرن لحظه‌ای می‌رسد که نُت معیّنی چهار بار به گوش می‌رسد، با فلوت، فلوت و ترومپت، ترومپت، و چلستا. اصطلاح هم‌چنین در مورد آن دسته از آثار هم به کار می‌رود که در آن‌ها تغییر در رنگ‌ها چندان فوری و آشکار نیست امّا مهم است، مثل تنظیم مشهور وِبِرن از قطعه‌ای از **هدیه‌ی موسیقی** (۱۷۴۸) یوهان سباستین باخ.

پیشکش "آرشام. ب" به تبرستان www.tabarestan.info

← **صوت‌شناسی.**

روان‌شناسی و موسیقی PSYCHOLOGY AND MUSIC

ریشه‌ی لغت لاتینی psyché لغت یونانی psukhe به معناهای «روح» و «جان» است، امّا به تدریج در یونانی معنای تازه‌ی «ذهن» را هم یافته بود. در آثار هومِر «روح» مردگان در دنیای زیر زمینی به هیأت زنده ظاهر می‌شد. باور به حضور دوگانه‌ی جسم و روح، یا روحی که درون تن جای دارد در فرهنگ‌های کهن بشری وجود داشت و در فلسفه‌ی رُنه دِکارت باز مطرح شد. افلاطون در *فایدروس* نوشته بود که پسوخه یا روح را اروس یا عشق از تن جدا می‌کند [۱۳۲۷:۱۰-۱۳۱۱]. تصور روح در پیکر دختر جوانی که اروس او را ملاقات می‌کند نخست در داستان‌های آپولّونیوس رودِسی آمد و موضوع بسیاری از آوازهای رنسانس و پرده‌های نقاشی و مجسمه‌های پسا-رنسانس بود. یکی از آن‌ها مجسمه‌ی مشهور آنتونیو کانووا بود. اگوست رُدَن هم مجسمه‌ای از پسیکه و عشق ساخت. در افسانه‌ی پسیکه حکم الاهی بر دختر زیبا (پسیکه یا روح) ممنوع کرده بود که به اروس (خدای عشق) بنگرد امّا او نمی‌تواند بر وسوسه‌ی خود چیره شود. با نگاه او اروس ناپدید می‌شود و پسیکه از آن پس در جهان به دنبال او می‌گردد. این داستان تمثیلی بود از سفر روح انسان در پی عشق و خوشبختی. واژه‌ی «پسیکه» از میانه‌ی

سده‌ی هفدهم در فرانسوی رایج شد. سده‌ی بعد از «روح شناسی» (Psychologie) یاد می‌کردند که در آغاز سده‌ی نوزدهم این واژه به معنای تازه‌ای به کار رفت: «روان‌شناسی» یا کوشش در فهم حالت‌های مختلف روانی انسان و دلایل بروز آن‌ها، و به ویژه کشف حالت‌های افراطی و «غیرِ طبیعی».

به تدریج روان‌شناسی معنای گسترده‌ای یافت، و علم رفتار و تجربه‌های انسانی دانسته شد، علمی که موضوع‌های‌اش مسائلی چون کارکرد ذهن، آگاهی، خلاقیّت، شکوفایی استعداد و راه‌های افزایش هوش‌مندی و حافظه هستند. روان‌شناسی نقش بزرگی در فهم ما از نحوه‌ی ادراک حسی، از جمله منش و شیوه‌های شنیدار دارد. روان‌شناسان نخست به کارکرد فیزیکی گوش توجه کردند و بعد به این نکته پرداختند که چگونه صداها در حافظه جای می‌گیرند، و توانایی ذهن در ترکیب آن‌ها چیست. روان‌شناسی گشتالت در نیمه‌ی نخست سده‌ی بیستم روان‌شناسی را تا آن‌جا که ممکن بود به روان‌پزشکی و نورولوژی نزدیک کرد. مفهوم واکنش که در آن مکتب اهمیت کلیدی داشت به شکلی راه را بر تحلیل دقیق‌تر توانش شنیداری انسان گشود.

www.tabarestan.info

روان‌پزشکی (Psychiatry) شاخه‌ای از علم پزشکی است که از سده‌ی هفدهم به بعد به آسیب‌های مغزی و رفتاری، و آن‌چه به «بیماری‌های روانی» معروف شده بود، می‌پردازد. در سده‌ی نوزدهم رشد نورولوژی و به تدریج تکامل عناصر اوّلیه‌ی نوروساینس و کشف‌های مفیدی در زمینه‌ی کارکرد مغز موجب تحول روان‌پزشکی شد. انواعی از آسیب‌های ذهنی یا روان‌نژندی چون هیستری، پارانوییا، دو شخصیتی بودن، و انواعی چون آسیب‌های گفتاری، و کم‌رویی از سده‌ی نوزدهم شناخته شده بودند و پزشکان داروها و شیوه‌های مؤثر جهت بهبود برخی از بیماران کشف کرده بودند.

روان‌کاوی (Psychoanalysis) از روان‌پزشکی نتیجه شده و متوجه کاستی‌های آن در بهبود بسیاری از بیماران است. فرض عمده‌ی روان‌کاوی وجود وضعیت‌های فردی بیماران است که با دقت به علائم بروز (اگر روشی درست برای معنا کردن یا تأویل آن علائم اتخاذ شود) قابل شناخت است. آن وضعیت‌های فردی در حکم ویژگی‌هایی هستند که به شکل‌های متنوع وجود دارند، امّا در نهایت به شکل‌هایی کلّی‌تری تعلق دارند. وظیفه‌ی روان‌کاو کشف همان وضعیت‌های فردی با استفاده از دانسته‌های علمی ناشی از تدوین شکل‌های کلّی است. نکته این‌جاست که هنوز آن شکل‌های کلّی دقیق و

نظام‌مند تنظیم نشده‌اند و علم روان‌کاوی تازه در آغاز راه است. در نتیجه، روش‌های معناکردن علائم نخستین گام‌ها در راه تنظیم و بیان قاعده‌های علمی است. روان‌کاوی با آثار زیگموند فروید پدید آمد، و مسئله‌ی اصلی‌اش فراشدهای ذهنی ناخودآگاه در هر فرد است. فروید ناخودآگاه را انباری نمی‌دانست که هر خاطره و ثبت ذهنی که منجر به خوشی یا آزار آدم‌ها می‌شود در آن ریخته شود. ناخودآگاه از نظر او یک مکانیسم کار ذهنی است که سبب می‌شود تا آن‌چه بیمار را آزار می‌دهد واپس‌رانده شود، امّا به صورت‌هایی دیگر و با ازشکل‌افتادگی‌هایی، یا در ترکیب با موارد واپس‌رانده‌ی دیگر (به شکلی دیگر و ناشناختنی) ظاهر شود [۱۲].

فروید نخست به یاری هیپنوتیسم و خواب مصنوعی، امّا بعد به کمک روش‌های تداعی خاطره‌ها و درهم‌شدن آزادانه‌ی آن‌ها، تأویل رویاها، دقت به اشتباه‌های لُپی (خطاهای گزینش یا هم‌نشینی واژه‌ها در زبان گفتاری یا خطاهای نامتعارف املایی در نوشتار، یا رفتار ناخواسته) کوشید استعاره‌هایی را آشکار کند که از طریق آن‌ها ذهن ترس‌ها و اشتیاق‌های نهانی خود را بیان می‌کند، و با این کار از شدت ویرانگر تضادهای درونی‌اش می‌کاهد، و نوعی مکانیسم دفاعی می‌آفریند. کار فروید در کشف روش‌های دفاعی ذهن و کارکرد ناخودآگاه دوران‌ساز بود. او با دقت به برساخته‌های فرهنگی چون افسانه‌های مردمی، داستان‌های کودکان، اسطوره‌ها، شوخی‌ها، لودگی‌ها، لطیفه‌ها، ترانه‌های مردم‌پسند و فولکلوریک، شیوه‌ی کاربرد زبان ادبی و شاعرانه، زبان هرروزه، و مهم‌تر از همه از راه تأویل رویاها به کارکرد ناخودآگاه پی برد. ناخودآگاه ساز و کار دفاعی و پنهان‌گرانه است. با توجه به این ساز و کار فروید توانست نظریه‌ی سه بخشی ذهن را کامل کند و نشان دهد که ذهن انسان از اید (ذهن ناخودآگاه، منبع انگیزه‌های غریزی، رانه‌ها، و خواست‌ها)؛ اگو (ذهن خودآگاه، آن‌چه انسان از خویشتن در ذهن دارد)؛ و سوپراگو (تابع اخلاق و آداب اجتماعی، ساخته‌شده با سانسور) تشکیل شده است. فروید کشف مهم دیگری هم کرد: منش ادیپی رابطه‌ی کودک با مادر و از این رهگذر پدر و نیز منش پدرسالارانه‌ی زندگی اجتماعی.

کسانی که ادبیات، هنرهای دیداری، نمایشی، و موسیقی را بررسی می‌کنند از روش‌های به کار رفته در روان‌کاوی استفاده‌ی زیادی می‌برند. آنان می‌کوشند تا از فُرم‌ها، ایده‌ها، و صداهای بیان‌شده توسط هنرمندان به معناهای پنهانی که استعاری بیان

www.tabarestan.info پیشکش به آرشیو تبرستان

شده‌اند، راه یابند. فروید خود در تحلیل نقاشی «مریم مقدس بر صخره» لئوناردو داوینچی چنین روشی را به کار گرفت. بررسی‌های او درباره‌ی آثار ادبی هم مشهورند، امّا درباره‌ی موسیقی چیزی ننوشت و تحلیلی ارائه نکرد. عجیب است که این استاد متولد در وین (آن هم در زمانه‌ی دستاوردهای بزرگ موسیقی که در آن شهر روی می‌دادند) چنین فاصله‌ی زیادی با موسیقی داشت. او حتا در بحث از آن‌چه در ***تأویل رویاها*** (۱۸۹۹) «تراکم» در رویاها خواند، که مثال ساده برای توضیح این مفهوم را می‌توانست در موسیقی بیابد، باز به این هنر نزدیک نشد [۲۴:۳۰۱-۲۹۸]. بررسی روان‌کاوانه‌ی اثرِ موسیقایی کاری ممکن امّا در بعضی موارد دشوار است. با توجه به تکامل روان‌کاوی در آثار ژاک لاکان راه‌هایی تازه برای تحلیل روان‌کاوانه‌ی اثرِ موسیقایی گشوده شده است.

پیشکش "آرشام. ب" به تبرستان www.tabarestan.info

اریستوکسنوس حدود ۳۲۰ پیش از میلاد طرحی برای فهم این نکته که موسیقی چگونه فهمیده می‌شود تهیه کرده بود. سده‌ها گذشت تا مارین مِرسِن و هِرمان فون هِلمهولتْس پژوهش را از سر گرفتند. مِرسِن دوست رُنه دِکارت بود. کتاب او ***رساله‌ای درباره‌ی هارمونی عمومی*** (۱۶۳۶) کوششی برای کشف واکنش‌های روانی به صدای سازهای موسیقی بود. هِلمهولتْس روان‌شناس آلمانی و سال‌ها رییس دانشگاه برلین بود و کتاب مهم او ***رساله‌ی نظریه‌ی فیزیولوژیک موسیقی بر پایه‌ی پژوهش ادراک حسی صداها و شنوایی*** (۱۸۶۳) نمایش برداشت سده‌ی نوزدهم از تأثیر روانی موسیقی بر انسان است. در کار هِلمهولتْس برداشتی تازه و راه‌گشا از **مطبوع/نامطبوع*** یافتنی است.

روان‌شناسیِ موسیقی به دو نکته‌ی اصلی می‌پردازد: ۱) کشف علت‌های روانی ساخته‌شدن قطعه‌های موسیقایی به معنای بررسی روان‌شناسانه‌ی ذهن آهنگ‌ساز (یا اجراکننده)، که بخشی از مبحث قدیمی روان‌شناسی خلاقیّت محسوب می‌شود، و در میانه‌ی سده‌ی بیستم دوباره به آن توجه می‌شد، ازسوی دیگر پژوهش‌های روان‌کاوانه هم به دلیل آثار فروید در مورد هنر راه‌های تازه‌ای را در این مبحث گشوده بودند؛ ۲) بررسی این که چگونه موسیقی شنیده و فهمیده می‌شود، لذت موسیقایی چیست، و چگونه می‌توان دلایل روانی رویکردهای خاص شنوندگان آثار موسیقایی را تبیین کرد. در هر دو مورد روان‌شناسی موسیقی استوار است به پژوهش‌های تجربی با مبانی علمی که ادراک حسی و شناخت را در فراشد شنیدن مورد بحث قرار داده‌اند. بخشی از این

پژوهش‌ها متمرکز بر «روان‌شناسی آوایی» هستند و کشف مکانیسم حسی درگیر در ادراک ما از شدت‌های صداها، زیرایی‌ها، تناوب‌ها، استقلال صداها و غیره را هدف خود قرار داده‌اند. روان‌شناسی گشتالت تأکید زیادی بر جنبه‌های فیزیکی ادراک شنوایی داشت [434]، و فهم موسیقی را وابسته به ادراک حسی به معنای کلّی (شنیدن صداها و تفاوت گذاشتن میان آن‌ها) می‌دانست [288:215-223].

در آغاز سده‌ی بیستم این نکته دانسته شده بود که ادراک حسی شنوایی با ادراک روانی صداها بر هم منطبق نیستند. شنیدن کنشی صرفاً فیزیکی نیست بل باید هم‌چون کنشی فرهنگی درنظر گرفته شود. این نکته در مورد دیدن هم صادق است، و با تمرکز بر مسئله‌ی دیدن بهتر دانسته می‌شود. ما جهان را به طور ناب نمی‌بینیم بل آن را بر اساس دانسته‌های پیشین خود مشاهده می‌کنیم. آزمون‌های مشهور نمایش فیلم به افراد قبیله‌ای «ابتدایی» نشان داد که بومیان در تماشای فیلم به هیچ‌رو به شیوه‌ی انسان مدرن نمی‌بینند و آن‌چه نظر آن‌ها را جلب می‌کند یا در مرکز دقت آن‌ها قرار می‌گیرد، با زمینه‌ی فرهنگی پیشینی زندگی‌شان تعیین می‌شود و همان چیزهایی نیست که انسان مدرن به عنوان مرکز ابژه‌های دیداری خود برمی‌گزیند. این‌سان، روان‌شناسی اجتماعی مطرح می‌شود که ادراک پیشینی در آن اهمیّت کلیدی دارد [182]، و به همین دلیل بحث در آن هم‌چون مورد تأویل در هرمنوتیک* به سوی پیش‌فهم‌ها و تعریف‌های قبلی کشانده می‌شود. روان‌شناسی در پایان سده‌ی بیستم به مسائلی چون جنسیّت، قومیّت، مواضع، باورها، آموزش‌ها، و در نتیجه می‌توان گفت به مسئله‌ی ارزش*، نزدیک شد. مسئله بر سر رابطه‌ی پدیدآورنده‌ی اثر، و نیز مخاطب آن، با زمینه‌ی اجتماعی است. به دلیل این نوع رابطه‌ی اثر با زمینه امکان معالجه با موسیقی در مورد برخی از افرادی که از عارضه‌های روانی رنج می‌بردند، پدید آمده است [317].

مسئله‌ی مهمی که در مباحث روان‌شناسی موسیقی جای‌گاه مرکزی دارد این پرسش است که آیا فقط سَبک اثر تعیین‌کننده‌ی درک مخاطب است یا ذهن مخاطب (خاطره‌ها، خواست‌ها، عوامل ناخودآگاه) نیز نقش‌هایی بر عهده دارند؟ پاسخ روان‌شناسی و فلسفه‌ی هنر در دهه‌های اخیر اهمیّت دادن به نقش ذهن است. امّا هنوز هم به نظریاتی برمی‌خوریم که نقطه‌ی آغاز تأثیرگذاری یعنی واقعیّت فیزیکی اثر را نقطه‌ی تعیین‌کننده می‌شناسند. برای نمونه، فِرِد لِردهال که آهنگ‌ساز نیز هست همراه با رِی جَکِندوف که

www.tabarestan.info

زبان‌شناس است بر پایه‌ی نظریه‌ی نوام چامسکی درباره‌ی دستور زبان بنیادین، مقاله‌هایی در مورد موسیقی نوشته‌اند. به گمان آن‌ها یک دستور زبان اصلی وجود دارد که رشته‌ای از قاعده‌های اجرایی از آن نتیجه می‌شوند، و این قاعده‌ها بر رابطه‌ی میان صداهای فیزیکی موسیقی تُنال و شیوه‌ای که این صداها در ذهن شنونده نظم می‌یابند حکم می‌رانند. این دو نویسنده از دستور زایشی موسیقی تُنال یاد کرده‌اند [249]. دیوید لِوین از سوی دیگر پژوهشی را با موضوع ادراک موسیقی بر پایه‌ی پدیدارشناسی ادموند هوسِرل و نظر آن فیلسوف درباره‌ی ادراک حسی پیش برد. به نظر لِوین ادراک موسیقایی استوار به «یک زمینه‌ی کاملاً شکل‌گرفته از صداها» است. ما صداها را در زمینه‌ی رویدادشان تأویل می‌کنیم. اگر زمینه‌ی پیش‌تر شکل‌گرفته‌ای در ذهن داشته باشیم می‌توانیم میان دو میزان نخست در موومان اوّل سمفونی شماره‌ی ۳ لودویگ فان بتهوون که می‌بمول هستند، تفاوت قائل شویم. ما این دو نُت را در زمینه‌ی کلّی بیانی قرار می‌دهیم و تفاوت میان آن‌ها را در آن زمینه می‌سازیم، وگرنه هرگاه آن‌ها را مستقل از آن زمینه و مستقل از هم بشنویم تفاوتی میان آن‌ها قائل نمی‌شویم [256:337].

پیشکش "آرشیو کتاب" طبرستان www.tabarestan.info

مسئله‌ی مهم دیگر در روان‌شناسی موسیقی کشف علت پاسخ‌های عاطفی مشابه افراد به موسیقی واحدی است. علت پاسخ یک فرد را شاید بتوان در خاطره‌های او جست، امّا علت پاسخ‌های مشابه افراد مختلف به یک اثرِ موسیقایی چیست؟ [377:110-120]. پاسخ به این پرسش آسان نیست و ما را درگیر مباحثی می‌کند که با توجه به روان‌شناسی اجتماعی مطرح می‌شوند. از سوی دیگر، واکنش افراد به موسیقی ما را به مسئله‌ی مهم ناخودآگاهی در موسیقی راهنمایی می‌کند. دیگر این نکته پذیرفته شده که آفرینش اثرِ موسیقایی فراشدی کاملاً آگاهانه و اختیاری نیست. هم‌چنین، نمی‌توان پذیرفت که واکنش شنونده در زمان شنیدن اثر تنها به خاطره‌های روشن یا خواست‌های روانی‌ای که برای خود او آشکار هستند مربوط می‌شود. با توجه به شیوه‌های نوازندگان ماهر نیز می‌توان اطمینان یافت که نواختن سازها یا رهبری ارکستر صرفاً کاری فنی نیست و ارتباط مستقیم دارد با توانایی‌های ذهنی و نیز با احساسی که ناشی از کارکرد ناخودآگاه ذهن هستند.

دیدیم که فروید ناخودآگاه را مکانیسم و کارکرد می‌دانست. در همان زمانی که بحث روان‌کاوی فروید در مورد ناخودآگاه در محافل علمی جهان شناخته شده و در وین

شوری بر پا کرده بود، موسیقی آتنال در وین شکل گرفت. مفهوم «شکل بنیادین» (Grundgestalt) که آرنولد شونبِرگ پیش کشید تا حدودی به درک فروید از ناخودآگاه همانند است. نوعی ساز و کار است که در قطعه‌ای که در طول زمان اجرا می‌شود حضور می‌یابد و به «بخش پنهان» اثر همانند است که بر آن‌چه می‌شنویم حکم می‌راند. به نظر شونبِرگ یک مِلودی خاص هم می‌تواند چنین اجرا شود، صداهایی از آن شنیده شوند و کل آن پنهان بماند و موضوع حدس و گمان شنونده باشد.

نکته‌ی آخر نشان از توجه آهنگ‌سازان به روان‌شناسی و روان‌کاوی دارد. ریشارد واگنِر آهنگ‌ساز بزرگی است که از رابطه‌ی میان موسیقی و روان‌شناسی یاد، و آگاهانه نظریه‌های خود را استوار به دستاوردهای روان‌شناسی روزگارش کرد. مفهوم **لایتموتیف*** (هر چند این اصطلاح ساخته‌ی خود واگنِر نبود امّا مفهوم آن در آثار نظری او بارها مطرح شده و مهم‌تر این که در اپراهای او به کار رفته است) دلیل و نمونه‌ی توجه او به روان‌شناسی است. در ***حلقه‌ی نیبلونگ‌ها*** (۷۴-۱۸۵۳) رویدادهایی که واکنش روانی به دنبال دارند، و موقعیت‌های ذهنی و «امور ماورایی» (چون نفرین یا تقدیر) با تِمی خاص بیان و تکرار می‌شوند. امّا در تکرار این تِم گاه موقعیت‌ها و تِم‌های دیگر (بنا به روایت و نیز وضعیّت روانی شخصیت‌ها در اپرا) سر برمی‌آورند و موجب بروز تفاوت‌هایی می‌شوند [127]. نمونه‌ی جدیدتر موسیقی لوچانو بِریو و تأکید او بر ارتباط شنیدن با خاطره است. اپرای او ***شاه گوش می‌کند*** (۸۴-۱۹۷۹) مثال خوبی است. شنیدن همواره بیداری خاطره‌ها است. پراسپرو، نام شخصیّت اصلی نمایش‌نامه‌ی ***توفان*** (۱۲-۱۶۱۱) ویلیام شِکسپیر از رویاهای خود یک نمایش تئاتری می‌آفریند. آن‌چه او به تصور می‌آورد به یک معنا حاضر می‌شود. او فرصت می‌کند تا به آوازها و صداها گوش سپارد. تصور می‌کند که یک پادشاه است، و گوش سپردن به صداها شرط اصلی است برای نجات قلمرو سلطنت‌اش. در پرده‌ی دوم اپرا پراسپرو به یاری اِریل کشف می‌کند که قلمرو سلطنت او موسیقی است. این مکاشفه همان مرگ است. با مرگ، شنیدن تمام می‌شود. مثال دیگر، اپرای ***امر شوم بزرگ*** (۷۶-۱۹۷۲) اثر جُرج لیگِتی است. اپرایی درباره‌ی ترس از مرگ. اپرایی که آغاز و انجام آن در گورستان است و به گونه‌ای همانند اپرای بِریو نشان می‌دهد که زندگی موسیقی است و مرگ نشنیدن. به عنوان مثالی دیگر می‌توان از مایکِل تیپِت یاد کرد که از توجه و دل‌بستگی خود به آثار کارل گوستاف یونگ

پیشکش "آوا" م. ب "طبرستان" www.tabarestan.info

و «روان‌شناسی ژرفنا» یاد کرده است. تیپت ما را راهنمایی کرده تا بحث او از «فُرم موسیقایی» (چون پی‌رفت سرنمون‌ها) را به بحث یونگ از تصویر مرتبط بدانیم [96].

در نقد موسیقی هم گاه ناقدان از تأثیر روان‌شناسی در موسیقی یاد کرده‌اند. نقد هانس کِلِر از اپراهای بنجَمین بریتِن نمونه‌ای موفق است [214]. موسیقی‌شناسی جدید با استفاده از روان‌کاوی، مباحثی درباره‌ی نقش جنسیّت در موسیقی را پیش کشید. درباره‌ی اپراهای بریتِن، با توجه به زندگی خصوصی او که تلاش دائمی در پنهان داشتن تمایل هم‌جنس‌طلبانه‌اش داشت بررسی‌های تازه‌ای از اپراهای او خاصه **پیتر گریمز** (۴۵-۱۹۴۴) و **مرگ در ونیز** (۱۹۷۳) منتشر شده‌اند که یکی از نمونه‌های آن مقاله‌ای است نوشته‌ی فیلیپ برت. به نظر برت شخصیّت ضداجتماعی، سرکوب‌شده و منفور گریمز به موقعیّت شخصی بریتِن و نگرانی او از آشکار شدن راز زندگی‌اش مرتبط است [68:1000]. در این پژوهش، ما شاهد بازگشت زیبایی‌شناسی سوژه هستیم. شناخت اثر وابسته می‌شود به اطلاعات ما از زندگی شخصی (و تنش‌های روانی) آهنگ‌ساز، این است که نتیجه‌گیری‌های‌مان ذهنی و نادقیق از کار درمی‌آیند. چنان‌که برت نوشته بریتِن در کودکی با کشف گرایش‌های هم‌جنس‌طلبانه‌ی خویش و درک موانع بروز و بیان آن‌ها به سوی موسیقی کشیده شد. نکته‌ای که اثبات آن ممکن نیست امّا بحث بر پایه‌ی آن پیش می‌رود. این خطری است که در تحلیل‌های روان‌شناختی، فمینیستی و گوناوندانه نهفته است. روایت‌هایی از زندگی (که واقعیّت آن‌ها کاملاً قابل اثبات نیستند) به جای بررسی ساختاری و فُرمالیستی اثر به کار می‌روند، نتایج دقیق نیستند و در بهترین حالت موجد اندیشه‌هایی در مورد رابطه‌ی اثر با پدیدآورنده‌اش می‌شوند و نه بیش.

نکته‌ی دیگری که در مبحث رابطه‌ی موسیقی و روان‌شناسی مطرح است موسیقیْ‌درمانی است. موسیقیْ‌درمانی استفاده از موسیقی برای ایجاد آرامش روانی بیماران است. موسیقی به عنوان یکی از عوامل درمانی یا به صورت مستقیم در معالجه و یا غیرِ مستقیم در ایجاد فضای ملایم و آرامش‌بخش به کار می‌رود. موسیقیْ‌درمانی پیشینه‌ای طولانی در تاریخ پزشکی دارد امّا به گونه‌ای مؤثر و نظام‌مند از دهه‌ی ۱۹۵۰ در پزشکی غرب و به صورت جدی در نظام درمانگاهی و بیمارستانی کاربرد دارد. موسیقیْ‌درمانی در مورد بیماران در سنین و موقعیت‌های مختلف مورد استفاده است. حتا نوزادان و برخی بیماران با ضایعه‌های مغزی وسیع هم به موسیقی پاسخ می‌دهند.

پیشکش آرشیو "ب" به تبرستان www.tabarestan.info

روش‌های تازه‌ای در درمان ناهنجاری‌های گفتاری به یاری موسیقی تجربه شده‌اند. موسیقی در تنظیم حرکت‌ها نقش دارد و می‌تواند در معالجه‌ی فیزیوتراپیک به کار آید. بیش‌تر افراد تجربه‌هایی شخصی در یاری گرفتن از موسیقی به منظور چیرگی بر افسردگی یا کسالت مزمن دارند.

در متون کهن از تأثیر موسیقی بر بیماران یاد شده بود. افلاطون موسیقی را علت سلامت جسم می‌دانست و متن‌هایی هم از دوران رنسانس در این مورد باقی مانده‌اند. در ۱۸۴۱ ارگانیست مشهوری به نام فلوریموند اروه تجربه‌های خود را در بهبود حال بیماران روانی (که بیماری‌شان شدید نبود یا در نخستین مراحل آشکارگی علائم بود) نوشت. او موارد بی‌شمار تأثیر تِم‌های آرام و شاد را بر بیماران با دقت ثبت کرد. در سال‌های بین دو جنگ جهانی هم پژوهش‌های پراکنده‌ای در این مورد انجام شد. هم اکنون در بیش‌تر دانشگاه‌های ایالات متّحد آمریکا و اروپا درباره‌ی تأثیر موسیقی بر بیماران مختلف پژوهش می‌کنند.

← **بدن؛ سوررئالیسم؛ موسیقی عاشقانه.**

پیشکش " آوا " به تبرستان www.tabarestan.info

روایت NARRATION

ریشه‌ی واژه‌ی narration لغت لاتینی narratio به معنای «شرح رویدادها» است. امر روایی بیان نشانه‌شناختی رویدادهایی است که با هم به شیوه‌ای زمان‌مند و علّی ارتباطی بامعنا دارند. اگر روایت را «گفتن داستانی توسط شخصی برای شخص دیگری بنا به هدفی خاص و در وضعیتی خاص» [322:441] بدانیم روایت فراتر از امری ادبی خواهد بود. هرگاه مقصودمان از «گفتن» به گونه‌ای استعاری توصیف به یاری نشانه‌هایی غیرِ زبانی باشد یک فیلم صامت یا یک قطعه‌ی موسیقیِ سازی هم می‌توانند بنا به تعریف بالا روایی دانسته شوند. در نظریه‌های جدید هنری روایت بیش‌تر به معنایی گسترده به کار می‌رود و شامل انواع بیان چون داستان، رمان، فیلم، نمایش تئاتر، اپرا، داستان‌های مصّور، انیمیشن‌ها، اخبار رسانه‌ها، خاطرات، گاهنامه‌ها و حتا گزارش‌های علمی چون گزارش‌های پزشکی و علمی و غیره می‌شود. پیکربندی روایی شاید در نگاه نخست ویژه‌ی متون ادبی به نظر بیاید امّا روایت‌گری یکی از راه‌های مشترک در منظم کردن و جهت دادن به تجربه‌های مختلف و متعارض انسانی است.

روایت زمان‌مند است زیرا توصیف رویدادها در طول زمان ممکن است و برای امر روایی هم زمانی در نظر گرفته می‌شود. روایت کلاسیک توصیف را منطبق بر پیشرفت خطی زمان پی می‌گیرد، یعنی رویدادها را دسته‌بندی می‌کند (بیش‌تر بر اساس زمان رخداد آن‌ها یا بنا به منطق درونی‌شان) و در این حال مجموعه‌ای از پی‌رفت‌ها را ارائه می‌کند. روایت غیرِ کلاسیک رویدادها را بر اساس خط پیشرفت زمان دنبال نمی‌کند، و می‌تواند نخست مراحل نهایی رویدادها را بیان کند و بعد به شیوه‌ی بازگشت به گذشته رویدادها را به نوبت یا جسته و گریخته توصیف کند، و حتا در این کار مسیر زمان را پس و پیش کند. روایت غیرِ کلاسیک زمان را حذف نمی‌کند (این کار اساساً ناممکن است) امّا مسیر خطی زمان را پایه و مبنا قرار نمی‌دهد.

روایت با بیان یا توصیف رویدادها به آن‌ها معنا می‌دهد. گاه رویدادی به تنهایی معنا دارد و گاه لزوماً باید در هم‌نشینی با رویدادهای دیگر معنا بیابد. داستان بخش برگزیده‌ای از پی‌رفت‌ها است و تمام آن‌ها را توصیف نمی‌کند. کل حوادث «طرح کلّی» (یا به قول فُرمالیست‌های روسی suijet) است، و آن‌چه در داستانی می‌آید «پیرنگ» (یا به قول فُرمالیست‌های روسی fabula) است. پیرنگ برگزیده‌ی رویدادها و پی‌رفت‌ها است و با معناها ارتباط دارد. در داستان، شگردهایی چون دیالوگ، مونولوگ، شرح کنش‌ها، وصف اندیشه‌ها، شخصیت‌پردازی‌ها و غیره می‌آیند. کسی که روایت را توصیف می‌کند راوی است که می‌تواند دانای کل باشد یا اوّل شخص. داستان‌هایی هم روایت در دل روایت هستند. این نکته‌ها از موضوع‌های روایت‌شناسی هستند. مسئله‌ی مهم در روایت این است که ما بتوانیم از جانشینی ساده‌ی رویدادها یک پیکربندی ارائه کنیم. روایت‌شناسی خود شاخه‌ای از نقد ادبی است که از دهه‌ی ۱۹۷۰ اهمیّت زیادی یافته است. روایت‌شناسی یک بینارشته است که در آن جز ادبیات، دیگر هنرها چون سینما، و نیز رشته‌های علوم اجتماعی شرکت دارند [289].

نخستین روایت‌شناس افلاطون بود که در **جمهوری** از قول سقراط گفته: «آیا آن‌چه شعرا و داستان‌سرایان می‌گویند حکایاتی از روزگاران گذشته یا زمان حال و یا پیش‌بینی وقایع آینده نیست؟ و در بیان حکایت‌ها یکی از سه روش را به کار نمی‌برند که یکی روایت ساده است، دیگری روایت تقلیدی و سومی تلفیقی از آن دو؟» [۹۶۱:۱۰]. دیگر روایت‌شناس بزرگ ارسطو بود که درکتاب **پوئتیک** خود بحث‌های مهمی را در این مورد

www.tabarestan.info تبرستان

پیش کشید، مباحثی که هنوز هم زنده و مطرح‌اند. از نظر ارسطو پیرنگ (به انگلیسی plot به یونانی mythos) عنصر مرکزی اثر ادبی است [[23:33]۷:۴۲]. پژوهش‌گر روسی ولادیمیر پراپ در **ریخت‌شناسی قصه‌های پریان** (۱۹۲۸) بحث‌ها و روشی را پیش کشید که به روایت‌شناسی یاری می‌کردند، امّا مطرح شدن آن در گستره‌ی وسیع‌تر و پیشرفت واقعی آن مدیون آثار انسان‌شناختی کلود لِوی ـ استروس و نوشته‌های ساختارگرایانی چون ژرار ژُنِت، رولان بارت، ژولیا کریستِوا، تِزوتان تودوروف، آلژیرداس ژولیَن گِرِماس، کلود برِمون، و اومبرتو اِکو در دهه‌ی ۱۹۷۰ بود. به این ترتیب روایت‌شناسی همراه شد با تحلیل ساختاری روایت. در دهه‌ی ۱۹۸۰ با آثار مهمی که در مکتب‌های ادبی دیگر نوشته شدند بحث از روایت به شیوه‌های تازه‌تری هم مطرح شد و مباحث قدیمی‌تری که نظریه‌پردازانی چون نورتروپ فرای، نویسندگان مکتب شیکاگو و ناقدان نقد نو در ایالات متّحد آمریکا پیش کشیده بودند یک‌بار دیگر مطرح شدند. نمونه‌اش، تحلیل هرمنوتیکی ریکور در **زمان و گزارش** (۸۵-۱۹۸۳) است [۱۷] [۱۸]. واکنش **پسا ـ ساختارگرایی*** به علم‌باوری و طبقه‌بندی **ساختارگرایی*** در دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ سبب شد که بحث از روایت در افق تازه‌ای مطرح شود [311].

تا چند دهه‌ی پیش غالب نظریه‌پردازان بر این باور بودند که موسیقی نمی‌تواند روایی باشد فقط ممکن است روایت را به کار گیرد. این دیدگاه امروز چندان پذیرفته نیست، زیرا تفاوت روایی بودن و به کار گرفتن روایت کم‌رنگ شده است. دیدگاه چیره این است که روایت‌شناسی در موسیقی اهمیّت زیادی دارد، چون بسیاری از آثار مهم تاریخ موسیقی منش روایی دارند (اپراها، اپرت‌ها، پاسیون‌ها، بیش‌تر کانتات‌ها و اوراتوریوها، شمار زیادی از آوازها و نیز بخشی از موسیقیِ سازی چون پوئم سمفونی‌ها). نه فقط اپراها ساختار روایی دارند بل در بسیاری از آثار اپرایی کسی چیزی را روایت می‌کند، چون کاپیتان ور در **بیلی باد** (۱۹۵۱) اثر بریتِن، و وتان و اردا در چهار اپرای **حلقه‌ی نیبلونگ‌ها** (۷۴-۱۸۵۳) اثر ریشارد واگنِر. هم‌چنین، کتاب‌هایی که در موضوع تاریخ موسیقی نوشته شده‌اند منش روایی دارند. کشف روش‌های مختلف روایت از نظر روش‌شناسی به کشف فُرم‌های موسیقایی یاری زیادی کرده است. در داستان یا رمان بیان یا توصیف رویدادها به یاری واژه‌ها صورت می‌گیرد. در موسیقی واژه‌ها به عنوان نشانه‌های بامعنا وجود ندارند و در نتیجه صداها که نشانه‌هایی با معناهای تعیین‌شده

نیستند نمی‌توانند همان کارکرد واژه‌ها را بیابند. هم‌چنین، در روایت ادبی میان آوای راوی و داستان تفاوت است، امّا در موسیقی این تفاوت وجود ندارد. متن* موسیقایی برخلاف متن ادبی نمی‌تواند نقطه‌نظرهای مختلف را بیان کند.

ایده‌ی موسیقی چون داستان (مستقل از واژه‌ها) ایده‌ای قدیمی است که در سده‌ی نوزدهم مبنای موسیقی برنامه‌دار هکتور بِرلیوز، فرانتس لیست و ریشارد اشتراوس بود. هواداران این ایده از فنِ بیان* درس‌های فراوانی آموخته بودند. شماری از قاعده‌های روایت موسیقایی چون کُدهایی به کار می‌رفتند و مورد پذیرش شنوندگان هم بودند. کُدهای خشونُت، ترس، عشق و غیره به تدریج جا افتادند. این کُدها در اپرت‌ها و بعد در موسیقی سینما کارآیی یافتند و به فهم سریع و آسان روایت یاری کردند. موسیقی نمایشی (اپرا، کمدی موزیکال و غیره) به آسانی خود را با قاعده‌های روایی متون ادبی و متن‌های نمایشی همراه می‌کند. روایت در اپرا صرفاً موسیقایی نیست امّا در یک پوئم سمفونی فقط موسیقایی است. به عبارت دیگر، موسیقی برنامه‌دار به شکلی غیرِ ادبی خود را با روایت همراه می‌کند. گاه این کار را به یاری **عنوان*** قطعه‌ها انجام می‌دهد، امّا در موارد زیادی هیچ نوع راهنمای زبانی ندارد.

هر چند ناقدانی بر این باورند که موسیقیِ مطلق نه زمان گذشته دارد و نه ساختار موضوع و محمول، و بدون این‌ها نمی‌شود از روایت بحث کرد، امّا روشن نیست چرا روایت را باید محدود به چنین تعریف‌هایی کرد. نمونه‌ی مشهور موسیقی روایی ***سمفونی فانتاستیک*** (۴۵-۱۸۳۰) اثر بِرلیوز است. اثری سازی که بر مبنای روایت‌هایی ساخته شده است و موسیقی در آن نقش «تعریف‌کننده‌ی داستان» دارد. موسیقی روایی و موسیقی برنامه‌دار در نیمه‌ی دوم سده‌ی بیستم چندان رواج نداشتند، امّا در دهه‌ی اخیر تجربه‌هایی در این زمینه ارائه شدند، یکی از بهترین آن‌ها کنسرتو برای ویولون با عنوان **نور دوردست** (۱۹۹۷) اثر پِتریس واسکْس آهنگ‌ساز لیتوانیایی است.

اِدوارد کُن موسیقی‌شناس آمریکایی به یاری مثال‌هایی روشن‌گر ادعا کرده که در تحلیل موسیقی اصطلاح‌های روایت‌شناسی به وفور به کار می‌روند. اصطلاح‌هایی مثل تِم، موتیف، موضوع یا سوژه، پاسخ، نمایش، که به روایت‌شناسی متعلق‌اند در تحلیل فُرم‌های موسیقی کارآیی زیادی دارند، مثلاً فوگ را معمولاً با الگوی گفت‌وگو توضیح می‌دهند [100]. آلفرد نیوکُمب هم نوشته که اثرِ موسیقایی می‌تواند طرح روایی داشته

پیشکش "آرش م. ب" به تبرستان www.tabarestan.info

باشد. او از سمفونی شماره‌ی ۵ لودویگ فان بتهوون و سمفونی شماره‌ی ۹ «*کُرال*» (۲۴-۱۸۲۲) او مثال آورده که «نشان از رنج، پیکار و رهایی دارند»، و با مثال از آثار روبِرت شومان، چون سمفونی شماره‌ی ۲ (۴۶-۱۸۴۵) نتیجه گرفته که «گاه در جریان شنیدن یک قطعه‌ی موسیقی، ما کنش‌ها، تنش‌ها و پویایی ویژه‌ی آثار ادبی را بازمی‌یابیم» [304:284]. تئودور آدورنو برعکس با اشاره به سمفونی‌های گوستاف مالِر معتقد بود که موسیقی نقش راوی ادبی را ایفا نمی‌کند، بل این نقش به آن نسبت داده می‌شود: «موسیقی خودش را نقل می‌کند، زمینه‌ی خود است، راوی است بدون این که روایت کند» [10:76].

نشانه‌شناسان، روایت را گستره‌ای از نشانه‌ها می‌شناسند و در توان معنایی نشانه‌ها تفاوتی میان انواع نشانه‌ها نمی‌بینند. ژان-ژاک ناتی‌یه نوشته که روایت در خود موسیقی موجود نیست بل «در طرحی که شنونده می‌سازد و یا به تصور درمی‌آورد، جا می‌گیرد». خود موسیقی آن‌چنان که در خود هست روایی نیست، ولی شنونده می‌تواند برای آن روایتی را در ذهن خود بسازد [300:249]. ناتی‌یه میان دو منطق روایی دراماتیک و فُرمالیست تفاوت گذاشته است. به گمان او هر توصیف فُرمال موسیقی که به دلیلی به روایت اشاره کند جز معنایی استعاری از روایت ارائه نمی‌کند، امّا منطق روایی دراماتیک که شنونده آن را می‌آفریند باید جدی گرفته شود. در موسیقی از این شگرد ادبی که می‌تواند از رویدادی در گذشته یاد کند خبری نیست. کرولاین اَبَت می‌نویسد: «موسیقی زمانِ گذشته ندارد»، همان‌طور که راهی برای تفاوت گذاشتن میان ضمیر اوّل شخص و ضمیر سوم شخص ندارد. موسیقی با ترفندهایی چون تکرار تِم شاید اشاره‌ای به گذشته بکند امّا نه بیش از این [1]. ولی در اپرا که هنری نمایشی است، می‌توان نمونه‌هایی از شگردهایی تئاتری را یافت که نقشی هم‌چون فنون روایی ادبی بر عهده دارند. گاه آهنگ‌ساز سرنخ‌هایی به دست می‌دهد و اثرش را چون زندگی‌نامه‌ای، مثلاً لیدهای مجموعه‌ی ***زندگی و عشق یک زن*** (۱۸۴۰) اثر شومان، یا زندگی‌نامه‌ی خودنوشته‌ای چون کوارتت زهی شماره‌ی ۸ (۱۹۶۰) اثر دمیتری شاستاکوویچ می‌سازد، امّا انکار نمی‌توان کرد در این موارد نیز ما با عناصر فرامتنی سروکار داریم.

در بحث از روایت دو مفهوم وجود دارند که در موسیقی هم کاربرد یافته‌اند: «نقلی» و «غیرِ نقلی». لغت یونانی diegesis به معنای «روایت» است. افلاطون در ***جمهوری*** آن را به

www.tabarestan.info پیشکش "آ.م.ب" به تبرستان

همین معنا و ارسطو در **رتوریک** آن را به معنای «خبر» (خبررسانی کنش یا رویدادی) به کار برده بودند. امروز از این واژه در روایت‌شناسی استفاده می‌شود و یکی از نخستین کسانی که اهمیّت آن را نشان داده ژُنِت است [156:49-71]. افلاطون در کتاب سوم ***جمهوری*** میان نقل (diegesis) و روایت تفاوت گذاشته بود، و مبنای روایت را تقلید معرفی کرده بود. در «واگویه‌ی نقلی» گوینده یا نویسنده‌ای عین گفته یا عبارت یا متنی را دقیقاً نقل می‌کند، امّا در «واگویه‌ی روایی» او معنای گفته یا عبارت را بیان می‌کند، در حالی که خود را ملزم به نقل دقیق واژه‌های آن نمی‌داند. افلاطون که استاد ساختن تقابل‌های دوتایی بود نقل را برتر از روایت دانسته و نوشته بود که دریافت‌کننده چون عینِ واژه‌ها را در اختیار داشته باشد می‌تواند معنای دقیق را درک کند امّا در نقل غیرِ مستقیم یا روایی چه بسا درک ناقل از معنا دقیق نباشد. ژُنِت نوشته که این تقابل دوتایی نادقیق است زیرا در هر حال گفته یا عبارت با امر واقع متفاوت است و نقل یا روایت امر واقع به معنای فاصله گرفتن با آن امر است. ژُنِت از مفهوم نقل سود جسته تا دسته‌بندی و سنخ‌شناسی انواع روایت و انواع راوی را پیش ببرد. راوی یا ناقل گاه بیرون رویدادها است و نقل او منش «بیرون‌نقلی» دارد. مثل راوی ***باباگوریو*** (۱۸۳۴) اثر اونوره دو بالزاک و ***تام جونز*** (۱۷۴۹) اثر هنری فیلدینگ. گاه در روایت کسی که خود در رویدادها نقش دارد چیزی را تعریف می‌کند مثل مارلوو در ***دل تاریکی*** (۱۹۰۲) جوزف کُنراد. در این حالت ما با درون‌نقلی روبروییم.

در موسیقی نیز ما با این تفاوت میان نقلی و غیرِ نقلی روبروییم. در اپرا یا در موسیقی فیلم این تقابل آشکار است. موسیقیِ سازی در اپرا غیرِ نقلی است مگر این که بنا به حکم خودِ روایت یکی از شخصیت‌های اپرا سازی بنوازد. آوازهایی که شخصیت‌ها می‌خوانند و گفتارهای آنان (رسیتاتیف‌ها) نقلی هستند. در موسیقی فیلم نیز آن موسیقی که مشهور به موسیقی متن است و تماشاگر می‌شنود امّا بنا به منطق روایت شخصیت‌ها نمی‌شنوند (گاه به آن موسیقی همراه می‌گویند) غیرِ نقلی است. امّا هرگاه شخصیت‌ها در روایت بنوازند، یا بخوانند، یا به موسیقی گوش کنند آن‌گاه این نوع موسیقی نقلی است. در فیلم ***گرترود*** کارل تئودور درایِر موسیقی غیرِ نقلی است امّا جایی که گرترود می‌خواند و دیگران گوش می‌کنند موسیقی نقلی است. موسیقی غیرِ نقلی «موسیقیِ همراه» است که حکم تأویلی بر ساحت دیداری فیلم دارد و معمولاً بنا بر این است که

www.tabarestan.info تبرستان

احساس تماشاگران فیلم را تشدید کند. گاه موسیقی نقلی فیلم که تمام می‌شود موسیقی غیرِ نقلی همان تِم را (با شدت بیش‌تر) ادامه می‌دهد و ما از تفاوت معمولی دو نوع موسیقی جدا می‌شویم (در فیلم‌های موزیکال و وسترن این اتفاق زیاد می‌افتد).

← **ادبیات و موسیقی؛ ژانر.**

روشن‌گری ENLIGHTENMENT

روشن‌گری جنبشی فلسفی بود که در پایان سده‌ی هفدهم پدید آمد و در میانه‌ی سده‌ی هجدهم اوج گرفت. مرکز آن را فرانسه دانسته‌اند، به دلیل انتشار ***دانش‌نامه یا فرهنگ علوم، هنرها و فنون*** (۲۸ مجلد، ۷۲-۱۷۵۱) و دیگر آثار دِنی دیدِرو، فرانسوآ-ماری آروئه وُلتر، ژان له روند دالامبر، ماری-ژان کاریتا کُندُرسه، ژان-ژاک روسو، شارل-لوئی مونتِسکیو، کلود-آدریَن هِلوِتیوس، پل-آنری دیتریش هولبْاک. روشن‌گری امّا در آلمان با آثار ایمانوئل کانت، کریستیان وُلف، یوهان گوتفرید فون هِردِر، فریدریش هاینْریش یاکوبی، گوتهولد افرائیم لِسینگ، یوهان یوآخیم وینکِلمان، یوهان کریستف فریدریش فون شیلِر، یوهان وُلفگانگ فون گوته، و در انگلستان، اسکاتلند و ایرلند با آثار دیوید هیوم، تامِس پین، اَدَم اسمیت، و جان تولَند گسترش داشت، و جز در این سه مرکز در میان برخی ملّت‌های دیگر هم توسعه یافت. جانباتیستا ویکو در ایتالیا و تامِس جفرسُن در ایالات متّحد آمریکا نام‌های برجسته‌ای در تاریخ روشن‌گری محسوب می‌شوند.

روشن‌گری تأثیر زیادی بر انقلاب‌های آمریکا و فرانسه گذاشت و مبانی تجربه‌گرایانه و خردباورانه‌ی آن همراه با ایدئولوژی دمکراتیک‌اش (که در «بیانیه‌ی حقوق شهروندان» و حقوق بشر جلوه یافت) مسیر اصلی کار فکری سده‌ی نوزدهم را تعیین کرد. بنیاد انسان‌باورانه‌ی روشن‌گری فرض برتری و امتیاز خرد انسان نسبت به نیروهای استعلایی و دینی در تعیین مسیر تکامل اجتماعی و فرهنگی بود. روشن‌گران به دلیل اهمیتی که برای عقل و فعالیّت عقلانی قائل بودند به رشد علم و به ویژه علوم طبیعی توجه کردند، و برنامه‌ی خود را مبارزه با خرافات دانستند. کانت در مقاله‌ی «روشن‌گری چیست؟» اعلام کرد روشن‌گری دوره‌ی شکوفایی خرد، و استقلال انسان از نیروهای قدسی، و «در حکم بالغ شدن آدمی» است. این گفته‌ی کانت چکیده‌ی ایدئولوژی روشن‌گری است: «شهامت دانستن داشته باش».

www.tabarestan.info

بنیاد فلسفی درک روشن‌گری از عقل در فلسفه‌ی رُنه دِکارت و حکم مشهور او «من می‌اندیشم پس هستم»، و مبنای علمی آن در نجوم، فیزیک مدرن و علوم طبیعی است. بنا به این برداشت‌ها، در مرکز وجود آدمی نیروی عقلانی او قرار دارد و این نیرو توانایی آن را دارد به صورت پیشرفت علمی ظاهر شود و به تدریج تمام مشکلات زندگی جسمانی، فکری و اجتماعی را در فراشدی تاریخی و تکاملی حل کند. نگرش روشن‌گران خوش‌بینانه است، و تاریخ را مکان تکامل انسان و رشد دانش علمی او و کم‌رنگ‌شدن خرافات و جهل معرفی می‌کند. روشن‌گری این دیدگاه خردباورانه را به مبنای اندیشه‌های انسان‌باورانه‌ی رنسانس پیوند زد. از نظر سیاسی روشن‌گری بیان دمکراسی، جمهوری‌خواهی، مخالفت با سانسور و هرگونه خرافات بود. از نظر فرهنگی هم تکیه‌ی روشن‌گری به انتشار کتاب‌ها، و گسترش آموزش و سطح سواد عمومی، و رونق نشریات، چاپ فرهنگ‌ها و دانش‌نامه‌ها بود. در حوزه‌ی خاص هنر چنین به نظر می‌آید روشن‌گران با این برداشت بنیادین سده‌ی هجدهمی (که از جنبه‌هایی مورد قبول شارل باتو هم بود) مخالفت نداشتند که هنرهای اصلی عبارت‌اند از: نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری، شعر و موسیقی [221:164-165].

www.tabarestan.info

علاقه‌ی روشن‌گران به دانش‌نامه شامل حال موسیقی هم می‌شد. شرح نظام‌مند دانش موسیقی هدف شماری از آثار مهم دوره‌ی روشن‌گری بود، و یکی از آن‌ها **فرهنگ موسیقی** (۱۷۶۷) نوشته‌ی ژان-ژاک روسو بود [347]. این **فرهنگ** دربردارنده‌ی تعریف‌های مختصر امّا دقیقی از مواردی چون نبوغ و ذوق بود. در این کتاب، روسو از یک‌سو وابسته به جهان‌بینی روشن‌گری، و از سوی دیگر ناقد علم‌باوری دوران و منادی ضرورت بازگشت به برتری حس و عاطفه بر خرد بود. به این معنا روسو در حالی که پای در خاک روشن‌گری داشت به دلیل مخالفت با بنیاد نظری مهم آن یعنی اولویّت عقل، به عنوان یکی از پیشگامان رمانتی‌سیسم شناخته می‌شود. در ستایش او از سوژه‌بودگی و پذیرش نقش مؤلف و نبوغ هنری می‌توان نخستین هسته‌های سرمشق رمانتیک را مشاهده کرد، از سوی دیگر روسو با اهمیّت دادن به تجربه، جنبه‌ی مهمی از تجربه‌گرایی روشن‌گری را ادامه می‌داد. این باور روسو که موسیقی نقشی فرهنگی دارد و می‌تواند در اصلاح اخلاق و شیوه‌های زندگی اجتماعی به کار آید، در طول سده‌ی هجدهم از سوی آهنگ‌سازان مطرح شده بود. گئورگ فریدریش هِندِل در اپراها و اوراتوریوهای خود چنین فکری را دنبال می‌کرد و از ارائه‌ی آن‌ها به عامه‌ی مردم خرسند

بود. در دوره‌ی کلاسیک نیز این ایده تعقیب می‌شد، امّا شکل کامل آن در موسیقی پس از انقلاب فرانسه و به ویژه در موسیقی لودویگ فان بتهوون جلوه یافت. بتهوون در نقش یک روشن‌گر برای موسیقی خودارزش و شأن آموزشی و اخلاقی قائل بود. این احترام روشن‌گرانه در خود به پیدایش درک رمانتیک از مسئولیّت هنرمند و نقش اخلاقی او یاری کرد.

دوره‌ی روشن‌گری تأثیر مهم دیگری هم بر تکامل موسیقی داشت (که باز ناشی از روح دانش‌نامه‌ای روشن‌گری بود)، و آن آغاز نگارش تاریخ‌های موسیقی و پیدایش حرفه‌ی تاریخ‌نگاری موسیقی بود. نویسنده‌ی انگلیسی چارلز بِرنی محصول روشن‌گری بود. او آهنگ‌ساز، ستایش‌گر ژان-ژاک روسو و دوست ادموند بِرک بود، و دو کتاب ***تاریخ عمومی موسیقی: از نخستین اعصار تا زمان حاضر*** (۱۷۸۹) و ***وضعیت کنونی موسیقی در آلمان، هلند و مناطق متحد*** (۱۷۷۳) را منتشر کرد [78] [79]. شیوه‌ی نظام‌مند، و نگرش علمی و جامع بِرنی به تاریخ عمومی و جای‌گاه موسیقی در آن، یادآور آموزه‌های اصلی دانش‌نامه‌نویسان روشن‌گری بود. البته، درک و سلیقه‌ی موسیقی او کهنه‌گرا بود. مثلاً در اشاره‌ای به آثار جان بلوُ نوشته بود که «گاه صداهای نامطبوع و بی‌دلیل آثار او گوش شنونده را به درد می‌آورد». در حالی که امروز آثار بلوُ از مهم‌ترین آثار موسیقی انگلستان در سده‌ی هفدهم به شمار می‌آیند، و بسیاری اپرای ***ونوس و آدونیس*** (۱۶۸۳) او را هم‌ارز اپراهای هنری پِرسِل محسوب می‌کنند. جدا از این داوری‌های تند، تاریخ برنی کوشش در توصیف عقلانی تکامل موسیقی بود و تأثیر آن بر آثار نظری چند نظریه‌پرداز هنر، و مهم‌تر از همه ***درس‌های زیبایی‌شناسی*** (۱۸۲۹-۱۸۱۸) گئورگ ویلهلم فریدریش هِگِل نمایان است.

در سال‌های اخیر رُز سابوتْنیک در کتاب ***واریاسیون‌های شالوده‌شکن: موسیقی و خرد در جوامع غربی*** (۱۹۹۶) متأثر از آموزه‌های ژاک دِریدا نشان داده که در روزگار کلاسیک ترکیب ایده‌های روشن‌گرانه با نخستین جوانه‌های رمانتی‌سیسم منجر به موقعیتی چندمعنایی در آثار فرانتس یوزِف هایدِن، وُلفگانگ آمادئوس موتسارت و بتهوون شده بود. او از اپرای مشهور موتسارت ***فلوت سحرآمیز*** (۱۷۹۱) مثال آورده که تقابل بین دو چشم‌انداز روشن‌گری و رمانتی‌سیسم وضعیّت به ظاهر شکننده و در باطن راه‌گشای کشف معناهای تازه، به اپرا بخشیده بود [393].

← **کلاسی‌سیسم؛ نقادی.**

www.tabarestan.info

زبان LANGUAGE

اگر توانایی زبان‌آوری انسان نبود، یعنی انسان‌ها نمی‌توانستند به یاری نظام نشانه‌های قراردادی، معناها را در مدار ارتباطی خود قرار دهند **فرهنگ*** ساخته نمی‌شد. بحث از فرهنگ زمانی جدی است که منش زبانی ارتباط‌ها برجسته شود. زبان مهم‌ترین عامل در **ارتباط*** است، پس می‌توان گفت که زبان‌شناسی مهم‌ترین ابزار برای بنیان نهادن علم ارتباط‌ها است. وقتی می‌گوییم هرگونه دستگاه نشانه‌ها زبانی است معنای‌اش این است که فهم نشانه‌ها و تصور ذهنی آن‌ها (مدلول‌ها) به وسیله‌ی زبان ممکن است. بیان آن‌چه دریافته‌ایم فقط با استفاده از روش‌های زبانی میسر است. با الگو برداری از روش‌های زبان‌شناسی می‌توان کارکرد نشانه‌ها را در هرگونه نظام‌های نشانه‌ای بازشناخت، و چنان که رولان بارت به شکل قانع‌کننده‌ای ثابت کرده کشفِ شیوه‌های ارتباط زبانی راه‌گشای فهم انواع دیگر شگردهای ارتباطی و مناسبات نشانه‌ای میان انسان‌ها هستند.

تا آغاز سده‌ی بیستم مقصود از زبان‌شناسی بیش‌تر پژوهش تاریخی زبان‌ها بود، و دقت به ساختار زبان‌ها تابع ضرورت فهم تاریخی زبان‌ها دانسته می‌شد. با کتاب فردینان دو سوسور ***درس‌های زبان‌شناسی همگانی*** (۱۹۱۶) زبان‌شناسی به صورت پژوهش علمی و ساختاری زبان‌ها مطرح شد [357]. سوسور که پژوهش‌های‌اش روش‌مند بودند با آرمان دستیابی به دقت علمی‌ای همانند دقت روش‌های علوم طبیعی و فیزیکی می‌کوشید تا هر زبان خاص را به صورت دستگاهی از نشانه‌های متفاوت که با هم مناسبات درونی دارند، و با توجه به صورت (فُرم) این مناسبات یعنی با دقت به ساختار صوری آن بشناسد. او معتقد بود که هر زبان را باید به صورت «هم‌زمانی» بررسی کرد یعنی مناسبات درونی عناصر آن را شناخت، و روش «در زمانی» یا تاریخی (کشف پیشینه‌هایی که شکل‌های کنونی زبان‌ها را ممکن کرده) جز در برخی پژوهش‌های ادبی اهمیّت دیگری ندارد. تفاوت میان دو روش هم‌زمانی و درزمانی در نظریه‌ی زبان‌شناسی سوسور (فصل سوم از بخش اوّل ***درس‌های زبان‌شناسی همگانی***) مطرح شد و در مباحث بعدی زبان‌شناسی و ساختارگرایی اهمیّت زیادی یافت [357:114-138] [۱۳۱-۱۴۳:۱۹]. رویکرد هم‌زمانی به هر پدیده (مثلاً به زبان) به معنای ضرورت پژوهش آن پدیده در یک بُرش از زمان (زمان حاضر) است و پدیده را چنان که هست، مستقل از تاریخ تکوینی آن،

در نظر می‌گیرد. رویکرد درزمانی امّا، متوجه جنبه‌ی تاریخی و زمان‌مند پدیده است. از رویکرد هم‌زمانی روش ساختاری و از رویکرد درزمانی روش تاریخی نتیجه می‌شوند. سوسور زبان را نظامی از نشانه‌ها، ساختاری زنده و تحلیل‌پذیر، معرفی می‌کرد که شناخت آن به معنای شناخت موقعیّت کنونی آن، و درک مناسبات درونی و متقابل میان اجزای آن، است. روش سوسور در تقابل با روش بنیادین زبان‌شناسی تاریخی بود که در سده‌ی نوزدهم مسلط بود و سرچشمه‌ی تاریخی و تکامل زمان‌مند زبان‌ها را موضوع اصلی علم زبان‌شناسی تلقی می‌کرد.

در تحلیل موسیقی هرگاه ما به بررسی و تبیین ساختار اثری موسیقایی بپردازیم و به مناسبات میان عناصر سازنده‌ی توجه کنیم (تحلیل ساختاری اثر) رویکردمان هم‌زمانی خواهد بود، و هرگاه اثر را در زمینه‌ی تاریخی (تاریخ خود اثر، تاریخ ژانر، تاریخ قالب، زندگی‌نامه‌ی آهنگ‌ساز، تاریخ تکنولوژی موسیقی، و غیره) مورد پژوهش قرار دهیم رویکردی درزمانی خواهیم داشت. رویکرد نخست خودِ اثر را موضوع تحلیل می‌شناسد و رویکرد دوم مسائلی غیر از خود اثر را نیز مطرح خواهد کرد. تحلیل ساختاری اثرِ موسیقایی به دلیل فقدان یا کم اهمیّت بودن معنا در موسیقی (خاصه در **موسیقیِ مطلق***) بارها بیش از سایر هنرها کارآیی دارد و کامل می‌نماید.

سوسور زبان را به دو واحد تقسیم می‌کرد: زبان و گفتار. زبان همان نظام یا دستگاه قابل شناخت است، و گفتار کاربرد فردی آن است، یعنی ابزار ارتباط زبانی کسی است که ناچار است دستورها و قاعده‌های زبان را رعایت کند. مجموعه‌ی گفتارها امکانات بیانی زبان را نشان می‌دهند امّا برابر با مجموعه‌ی توانایی زبان‌ها نیستند. باید هر زبان را رشته‌ای از تقابل‌های دوتایی در نظر گرفت. هر نشانه‌ی زبانی و در کل هر نشانه از دو عنصر ساخته شده: دال (که در نشانه‌ی زبانی آوای فونتیک موجود و واقعی است) و مدلول (که در نشانه‌ی زبانی تصور موضوع است).

روش تحلیلی موسیقی با نام نظریه‌پرداز اتریشی هاینْریش شِنکِر که در آغاز سده‌ی بیستم می‌زیست، همراه شده است. شِنکِر بدون این که اشاره‌ای به زبان‌شناسی کند، بیش‌تر متوجه سنّتِ موسیقی آلمانی بود، و سعی داشت تا نظام دقیق و به‌سامانی برای **تحلیل*** آثار موسیقایی بیافریند. او در کتاب ***نظریه‌ی موسیقی و تخیّل موسیقایی*** (سه مجلد ۳۵-۱۹۰۶) که برگزیده‌ی آن به انگلیسی ترجمه شده و به ***آهنگ‌سازی آزادانه*** تغییر نام

یافته، برای هر اثر موسیقایی بنیادی ساختاری (همانند زبان در زبان‌شناسی) قائل شد که مبنای مشترک میان آن اثر و دیگر آثار است و کشف آن را با کشف شیوه‌ی بیان ویژه‌ی قطعه‌ها (مشابه گفتار در زبان‌شناسی) مرتبط دانست. می‌توان گفت که شِنکِر از راه تحلیل «گفتار» می‌خواست به گستره‌ی «زبان» راه یابد [142].

دقت به ساختار زبان نکته‌های زیادی را در مورد رابطه‌ی زندگی واقعی و موسیقی آشکار می‌کند. در زندگی هرروزه، در بیش‌تر موارد معنای عبارت‌ها بدون دقت به زمینه درک نمی‌شوند، امّا عبارت‌هایی هم وجود دارند که از زمینه مستقل‌اند یا به نظر می‌آید چنین‌اند. عبارات اخلاقی‌ای از قبیل «هرگز دروغ نگو» دستورهایی مستقل از زمینه‌اند. موسیقی به عنوان هنری مستقل در نظریه‌های موسیقایی مهمی (چون نظریه‌ی اِدوارد هانسْلیک موسیقی‌دان و نظریه‌پرداز اتریشی سده‌ی نوزدهم) رها از زمینه انگاشته شده است، ولی آیا به راستی چنین است؟ زبان‌شناسان میان دو گزاره یکی استوار به «کُد محدود» و دیگری استوار به «کُد گسترده» تفاوت می‌گذارند. معنای اوّلی محدود به زمینه، و معنای دومی رها از زمینه است. بازیل بِرنستاین معتقد است که طبقات پایین جامعه از کُدهای گسترده به ندرت استفاده می‌کنند و طبقات بالای جامعه آن را زیاد به کار می‌برند. این ارتباط در موسیقی چه شکلی می‌یابد؟ مسائلی از این قبیل که ناشی از دقت به زبان‌شناسی و فلسفه‌ی زبان هستند و ما را وادار به تعمق درباره‌ی موسیقی می‌کنند، کم نیستند.

در سده‌ی هجدهم نظریه‌پردازان از «زبانِ موسیقی» زیاد صحبت می‌کردند. امروز هم بسیاری از مردم از «زبانِ موسیقی» یاد می‌کنند. درک منش استعاری این اصطلاح چیزی از اهمیّت رابطه‌ی زبان و موسیقی نمی‌کاهد. نظریه‌پردازان موسیقی با یاری گرفتن از اصطلاح‌های زبان‌شناسی به بحث از هنر موسیقی می‌پردازند. حتا اصطلاح‌های سَبک‌شناختی هم نشانی از زبان‌شناسی دارند مثل عبارت یا جمله، بیان، ژرف‌ساختار، دلالت و غیره. موسیقی‌شناسی مثل بقیه‌ی علوم به یاری زبان شکل می‌گیرد و تداوم می‌یابد. توازی زبان و موسیقی پیشینه‌ای طولانی دارد. موسیقیِ آوازی از نشانه‌های زبانی سود می‌جوید و قاعده‌های زبان در پیشرفت قطعه‌های آوازی نقش دارند. تفاوت زبان و گفتار چنان که دیدیم نتایج سَبک‌شناختی دارد، هم در ساختن و هم در دریافت موسیقی. ولی باز هم دشوار می‌توان گفت که موسیقی به چه معنایی یک زبان است، یا

www.tabarestan.info

رابطه‌ی دقیق موسیقی و زبان چیست. بحث از این رابطه سده‌ها به **فنِ بیان*** پیوسته بود.

در دوره‌ی باروک توازی موسیقی و زبان در پیکر قاعده‌های رتوریک یا فنِ بیان پذیرفته شده بود و کتاب نظریه‌پرداز آلمانی یوهان ماتهِسون به نام ***موسیقی آوازی*** (۱۷۳۹) درباره‌ی موسیقیِ آوازی و کاربرد قاعده‌های فنِ بیان در آن متنی درسی بود [274]. او ساختار مِلودی را با ساختار جمله مقایسه کرد و بحث را پیش برد. حتا در دوره‌ای نزدیک به روزگار ما دریک کوک در کتاب ***زبانِ موسیقی*** (۱۹۵۹) این قیاس را موجه دانسته و خود سیاهه‌ای از اصطلاح‌های مشترک میان زبان‌شناسی و موسیقی تهیه کرده است [101]. با وجود این، کوک نیز در این که بتوان موسیقی را یک زبان انسانی خواند تردید داشت. پیش از او، تئودور آدورنو نوشته بود گرچه موسیقی شباهت زیادی به زبان دارد، و اصطلاح‌هایی چون «عبارتِ موسیقایی»، یا «لحن موسیقی» در آن به کار می‌روند صرفاً استعاری نیستند و پایه در آن شباهت دارند، امّا باز باید گفت که «موسیقی با زبان یکی نیست، و شباهت آن‌ها جایی پایان می‌گیرد» [11:1].

← ارتباط؛ فنِ بیان؛ نشانه‌شناسی؛ معنا.

پیشکش "آرش م. ب" به تبرستان www.tabarestan.info

زمان TIME

فرض وجود گذشته، اکنون و آینده مفهوم زمان را به عنوان تداوم وجود انسان و جهان پیش می‌کشد. به گفته‌ی آنری بِرگسون هر دگرگونی زمان‌مند و هر فهمی از زمان وابسته به مفهوم تداوم است. افلاطون در ***تیمائوس*** زمان را «تصویر متحرّک ابدیت» خواند و ارسطو در کتاب چهارم ***فیزیک*** آن را با بیان دقیق‌تر «حرکت از گذشته به سوی آینده» معرفی کرد.

موسیقی هنر تنظیم صداها در زمان است. از دوران رنسانس تصور معمول از زمانِ موسیقایی زمانِ پیش‌رونده بود. دقت شنونده (که لزوماً متوجه فُرم یا ساختار قطعه نیست امّا ناشی از آن است) آشکار می‌کند که این پیش‌روندگی صرفاً سویه‌ای ظاهری است. ما در جریان شنیدن موسیقی در هر لحظه تصوری از گذشته و آینده را در ذهن خود داریم. پیشرفت قطعه به صورت چاره‌ناپذیری (حتا در موسیقی مدرن) تأملی است در آن‌چه گذشته و پیش‌بینی آن‌چه خواهد آمد.

ادموند هوسِرل از «آگاهی درونی از زمان» یاد می‌کرد و معتقد بود که وجود انسان با

این آگاهی درونی همراه است [200]. انسان رها از هرگونه تعریف و ادراک مفهومی در زمان می‌زید و همواره از آن باخبر است. این آگاهی پیشاتجربی است و به هر تجربه معنا می‌دهد. مثال هوسِرل موسیقایی بود. یک ملودی از راه فعالیّت همزمان سه کنش متفاوت آگاهی شنیده می‌شود: ۱) حفظ یا به اصطلاح از بر کردن، یعنی نُت‌هایی که دیگر شنیده نمی‌شوند به خاطر سپرده شده‌اند؛ ۲) توجه‌کردن، یعنی تأثیر اوّلیه‌ای از هر نُت که شنیده می‌شود در مجموعه‌ای از تأثیرها جای می‌گیرد، یا حل می‌شود؛ ۳) جلو رفتن، یعنی آوای هنوز نواخته‌نشده حدس زده می‌شود، و به یک معنا شنیده می‌شود. این انتظار، همان چیزی است که مجموعه را کامل می‌کند. این سه هم‌پای یک‌دیگر و هم‌زمان پیش می‌روند. آگاهی از زمان گونه‌ای ملحق کردن، به هم پیوستن، زنجیره‌سازی، و گونه‌ای گردآوری گذشته، اکنون و آینده است. زمان، آگاهی زمانی ما، و ادراک زمانی کسی است که از چیزها کلیّتی می‌سازد. در نتیجه، باید قبول کنیم که زمان به عنوان پدیداری بارها مهم‌تر از «آن زمانِ واقعی طبیعی که در علوم طبیعی از آن یاد می‌شود»، برای ما مطرح است. مسئله‌ی مهم، تجربه‌ی ما از زمان است. در این تجربه، زمان دیگر رشته‌ای از اکنون‌ها نیست، بل اهمیّتِ «اکنون» فقط در این است که ما گذشته و نیز آینده را در آن می‌یابیم. هر لحظه‌ی حاضر از نظر زمانی سه ساحتی است، یعنی افزون بر فعلیّت کنونی، دارای توان‌های گذشته و آینده است، و به صورت تجربه‌ی زیسته‌ی درونی جلوه می‌کند. تجربه‌ی انسان به گونه‌ای بنیادین زمان‌مند است.

زمان در بنیاد فیزیکی موسیقی حضور دارد. ارتعاش‌ها زمان‌مند هستند، مِلودی پیشرفت (و گاه پسرفت) در زمان است، و ریتم تداومی در زمان است. حس تداوم زمان در هارمونی نهفته است. زمان هر قطعه پیشاپیش معیّن نمی‌شود امّا حدود آن در برخی از سرمشق‌های موسیقایی تعیین شده است. ولی دقت کنیم که لودویگ فان بتهوون هر موومان سونات برای پیانو شماره‌ی ۲۹ اپوس ۱۰۶ مشهور به ***سونات هامرکلاویر*** (۱۸۱۷-۱۸) را چندان طولانی ساخت که بیش از کل یک سونات فرانتس یوزِف هایدِن طول می‌کشید. در مقابل، بیش‌تر موومان‌های آثار آنتون وِبرن کم‌تر از دو دقیقه طول می‌کشند. طول زمانی قطعه منطق قطعی و لازمی ندارد.

← دریافت؛ فُرم.

پیشکش "ارشاد" به تبرستان www.tabarestan.info

زندگی‌نامه BIOGRAPHY

زندگی‌نامه‌ی افراد یک ژانر ادبی است. نه تنها زندگی‌نامه‌های افراد مشهور که به صورت رمان نوشته شده‌اند بل آن دسته از زندگی‌نامه‌هایی که در حکم متون پژوهشی و با روش‌های تاریخی و علمی ـ انتقادی نوشته می‌شوند نیز سویه‌ی ادبی دارند، و می‌توان از این جنبه آن‌ها را بررسی کرد. موضوع زندگی‌نامه می‌تواند جز با ابزار ادبیات، در پیکر نمایش‌های تئاتری و فیلم‌های سینمایی نیز روایت شود. حتا اپراهایی بر اساس زندگی یا دوره‌ی خاصی از زندگی شخصیت‌های واقعی ساخته شده‌اند، نمونه‌های چنین اپراهایی ***پالسترینا*** (۱۵-۱۹۱۲) اثر هانس پفیتسْنر و ***نیکسون در چین*** (۸۷-۱۹۸۵) اثر جان اَدَمز هستند.

پیشکش " آرشام " به تبرستان www.tabarestan.info

نگارش زندگی‌نامه‌ی بزرگان از زمان تاریخ‌نگاری در جهان باستان آغاز شد. در **عهد عتیق** می‌توان زندگی‌نامه‌ی پیامبران را یافت. هر کتاب تاریخی اشاره‌هایی بیش و کم منسجم به سوانح زندگی شخصیت‌هایی واقعی دارد. یکی از آثار مهمی که در آن از راه دقت به زندگی افراد به تاریخ رویدادها توجه شده کتاب تاریخ‌نگار یونانی پلوتارک با عنوان ***زندگی‌ها*** (در برگردان فارسی ***حیات مردان نامی***) است که در نخستین سده‌ی میلادی می‌زیست. او در این کتاب زندگی و کارهای مهم شخصیت‌های تأثیرگذار و مشهوری را (بیش‌تر از تاریخ روم و از زمان رومولوس تا دوران خودش) شرح داده است. در سده‌های میانه شیوه‌ی رایج زندگی‌نامه‌نویسی شرح زندگی قدیسان و پدران کلیسا بود. در روزگار رنسانس، جورجو واساری کتابی با عنوان ***زندگی معماران، نقاشان و مجسمه‌سازان برجسته‌ی ایتالیایی*** (۱۵۵۰) نوشت که هنوز هم معتبر است و خوانده می‌شود. امّا تعیین دقیق شکل و رمزگان زندگی‌نامه در مقام ژانری ادبی (که در عین حال استوار به نتایج به دست‌آمده از داده‌های تاریخی و روش‌های تاریخ‌نگاری پیش برود) زاده‌ی سده‌ی هجدهم بود، سده‌ای که رمان در آن رواج یافت و شخصیت‌پردازی به عنوان شگردی ادبی کامل شد. تا پایان سده‌ی هجدهم زندگی‌نامه همراه شد با ژانر تازه‌تر زندگی‌نامه‌ی خودنوشته که نمونه‌ی مهم آن ***اعتراف‌های*** ژان ـ ژاک روسو (انتشار در ۱۷۸۱) بود.

نوشتن زندگی‌نامه‌ی آهنگ‌سازان نیز در همان سده‌ی هجدهم آغاز شد. تاریخ‌نگار

انگلیسی جان مِینوارینگ نخستین کتاب مفصل درباره‌ی زندگی یک آهنگ‌ساز را با عنوان ***خاطرات زندگی جرج فردریک هندل فقید*** (۱۷۶۰) در لندن منتشر کرد. او گئورگ فریدریش هِندِل را آهنگ‌سازی انگلیسی می‌دانست و نام کوچک او را هم با تلفظ انگلیسی آورده بود. مِینوارینگ زندگی هِندِل را شرح داد و بررسی جامعی از آثارش را با شرح سوانح زندگی‌اش همراه کرد. او در پیوست کتاب هم فهرستی از آثار هِندِل را ارائه کرد که امروز منبع معتبری در کشف آثار گم‌شده‌ی آهنگ‌ساز است. شیوه‌ی مِینوارینگ دقیق بود و در نتیجه تبدیل به الگویی برای زندگی‌نامه‌نویسان بعدی در زبان انگلیسی شد. کتاب دیگری که در حوزه‌ی زبان فرانسوی اهمیت یافت ***ستایش‌نامه‌ی تاریخی آقای رامو*** (۱۷۶۶) اثر اوگِز ماره بود. وقتی این کتاب منتشر شد تازه دو سال از مرگ ژان ـ فیلیپ رامو می‌گذشت و کتاب نکته‌های تازه‌ای از زندگی و آثار او را پیش می‌کشید. کتاب بعدی ***کتاب خاطرات یا رسالاتی درباره‌ی موسیقی*** (۹۷-۱۷۸۹) نوشته‌ی موسیقی‌دان فرانسوی آندره ـ ارنست ـ مُدست گرِتری بود که بنیان آن زندگی‌نامه‌ی آهنگ‌سازان معاصر گرِتری بود و در آن خاطرات شخصی او با نقل گفته‌های دیگران همراه می‌شد. کتاب دیگر در آلمان با عنوان ***درباره‌ی زندگی، هنر و آثار یوهان سباستین باخ*** (۱۸۰۲) منتشر شد و نویسنده‌ی آن یوهان نیکولاس فورکِل بود. فورکِل چندان شیفته‌ی یوهان سباستین باخ بود که او را «پنجمین نویسنده‌ی انجیل» نام داده بود. کتاب فورکِل نقش بزرگی در جلب توجه ناقدان موسیقی به آثار یوهان سباستین باخ داشت، و از سوی دیگر آغازگر شگرد مشهوری بود که از آن پس در عنوان دوم زندگی‌نامه‌ها بارها تصریح می‌شد: «درباره‌ی زندگی و آثار او». زندگی‌نامه‌ی مشهور بعدی که به روزگار رمانتی‌سیسم تعلق داشت و آن روحیه را منعکس می‌کرد، کتاب ***زندگی روسینی*** (۱۸۲۳) نام داشت و نوشته‌ی نویسنده‌ای بزرگ یعنی استاندال بود. اهمیّت کتاب استاندال در این واقعیّت نهفته که زندگی‌نامه‌ی شخصیّت مشهوری است که در زمان انتشار کتاب هم‌چنان زنده و فعال بود. کتاب ***زندگی روسینی*** نیز به دلیل گیرایی مطالب و سَبک نگارش الگویی در نگارش زندگی‌نامه‌های موسیقی‌دانان در طول سده‌ی نوزدهم شد [384].

پیشروان موسیقی‌شناسی تاریخی از جمله نظریه‌پرداز اتریشی گوئید آدلِر بر این باور بودند که تاریخ‌های موسیقی و زندگی‌نامه‌های موسیقی‌دانان منابع مهمی هستند. مقصود آنان هر نوع زندگی‌نامه نبود بل آن دسته‌ای را در نظر داشتند که رابطه‌ی میان

www.tabarestan.info پیشکش "آ. ب. ب" تبرستان

زندگی و آثار را برجسته کنند. این برداشت از نظر ناقدان ادبی موسوم به «ناقدان نو» در فرهنگ انگلوساکسون، و نیز از دیدگاه ساختارگرایان مطرود بود، و آن را با تحقیر «سفسطه‌ی نیّت مؤلف» می‌خواندند. فرض اصلی دیدگاه‌های سده‌ی نوزدهمی در نقادی هنری این بود که پژوهش دقیق تاریخی و بررسی زندگی‌نامه‌ی پدیدآورنده و دقت به سوانح زندگی او و روان‌شناسی‌اش کلیدی برای فهم نیّت او از آفرینش اثر به دست می‌دهد، و این نیّت سازنده‌ی معنای اثر است. این فرض امروز به ندرت قابل قبول و مورد استفاده‌ی پژوهش‌گران است.

در ۱۸۲۸ جوزپه بائینی کشیش و آهنگ‌ساز ایتالیایی که *میزِره‌ی* او هنوز هم در واتیکان اجرا می‌شود کتاب ***زندگی پالسترینا*** را نوشت. کتاب در شرح زندگی آهنگ‌سازی بود که در گذشته‌های دور می‌زیست و معاصر نویسنده نبود، و در آن ترکیبی از خیال، تأویلِ گذشته‌ها، و نیز توجه علمی به مدرک‌ها و اسناد به چشم می‌آمد. کتاب مهم دیگری که سهم خیال و تأویل در آن کم‌تر از وزنه‌ی پژوهش علمی بود کتاب مفصل هشت جلدی فرانسوآ-ژوزف فِتی موسیقی‌دان فرانسوی با عنوان ***زندگی‌نامه‌های عمومی آهنگسازان و کتاب‌شناسی جامع موسیقی*** (۱۸۸۳) بود، و ویراست نخست آن از ۱۸۳۵ تا ۱۸۴۴، ویراست دوم از ۱۸۶۶ تا ۱۸۶۸، و سرانجام متن نهایی و کامل آن در ۱۸۸۳ منتشر شدند. فِتی مخالف سرسخت هکتور بِرلیوز بود و به همین دلیل نسل جوان و پیش‌گام علاقه‌ای به آثار او از خود نشان نمی‌دادند، امّا در پایان سده‌ی نوزدهم ارج کتاب او به عنوان دانش‌نامه‌ای روش‌مند شناخته شد. زندگی‌نامه‌هایی که تا این‌جا از آن‌ها یاد شد کتاب‌های مهم و جدی‌ای هستند که تحلیل موسیقایی هم در آن‌ها یافتنی است، و در نتیجه جنبه‌ی آموزشی دارند. امّا ژانر کم‌اهمیت‌تری هم در سده‌ی نوزدهم شکل گرفته بود که نگارش رمان‌هایی خیالی بر اساس زندگی آهنگ‌سازان و هنرمندان بود. چنان کتاب‌هایی که بر اساس درکی رمانتیک از نبوغ نوشته می‌شدند (و هنوز هم نوشته می‌شوند)، در شناخت هنر آهنگ‌سازان مفید نبوده و نیستند، و در بیش‌تر موارد اطلاعات نادرستی هم درباره‌ی زندگی و شخصیّت آنان به دست می‌دهند. مطالعه‌ی آن‌ها به عنوان رمان شاید برخی از نوجوانان را به هنر موسیقی علاقه‌مند کند.

اکنون ادبیات زندگی‌نامه‌ای در حوزه‌ی موسیقی وسیع شده است. هزاران کتاب به زبان‌های اروپایی در شرح زندگی آهنگ‌سازان مشهور و گمنام نوشته شده‌اند. شمار

بیشتری ارشاد به تبرستان www.tabarestan.info

آن‌ها چندان زیاد است (و هر سال هم به آن افزوده می‌شود) که گزینش بهترین آن‌ها کاری دشوار، اگر نه ناممکن، است. این‌جا فقط چند نمونه را که در شناخت آثار آهنگ‌سازان و درک سَبک‌های دوران هم مفیدند نام می‌بریم: ***لولی*** (۲۰۰۰) نوشته‌ی ژرم د لاگورس، ***باخ*** (۱۹۹۳) نوشته‌ی آلبرتو باسّو، ***هندل*** (۱۹۹۸) نوشته‌ی کریستوفِر هاگوود، ***بتهوون*** (۱۹۶۱) نوشته‌ی مِینارد سولومون، ***برامس*** (۱۹۹۰) نوشته‌ی مالکولم مَک‌دونالد، ***موریس راول*** (۲۰۰۱) نوشته‌ی مارسِل مارْنا، ***ایگور استراوینسکی*** (۱۹۸۹) نوشته‌ی آندره بوکورشلیف، ***اسکریابین*** (۱۹۹۶) نوشته‌ی فابیون باوِرز، ***گوستاف مالر*** (۲۰۰۲) نوشته‌ی آنری لوئی دو لاگرانژ، و ***شاستاکوویچ، یادنامه‌ی یک زندگی*** (۲۰۰۶) نوشته‌ی الیزابت ویلسون.

دقت به زندگی‌نامه‌ی آهنگ‌سازان راهی برای فهم اثر نمی‌گشاید. امّا در برخی از زندگی‌نامه‌ها مطالب جالبی درباره‌ی آثار یافتنی است. مثلاً در کتاب ***یوهان سباستین باخ*** (۱۸۸۰) اثر فیلیپ اسپیتّا تاریخ‌نگار آلمانی درباره‌ی زندگی و آثار یوهان سباستین باخ به بررسی‌های مفیدی از آثار باخ برمی‌خوریم [380]. باید بخش مهم زندگی‌نامه‌ها را بخش تحلیلی آن‌ها دانست وگرنه از مباحث ناب زندگی‌نامه‌ای چندان چیزی عاید خواننده نمی‌شود، حتا در موارد زیادی گمراه‌کننده‌اند.

← **پدیدآورنده؛ نبوغ.**

پیشکش "آرشیو تبرستان" www.tabarestan.info

زوال DECADENCE

در اواخر سده‌ی نوزدهم بحث از «زوال تمدن» در میان بسیاری از متفکران علوم اجتماعی در اروپا شکل گرفت، و همراه با آن شماری از هنرمندان و ناقدان به ویژه مدافعان آیین «هنر برای هنر» نیز از «هنری که باید در فُرم و محتوا بیان زوال باشد» یاد کردند. ایده‌ی زوال تمدن موجود فکر چندان تازه‌ای نبود. چند دهه بود که تمامی نویسندگان رادیکال، سوسیالیست و آنارشیست از یک سو، و بعضی از نویسندگان راست‌گرا از سوی دیگر اندیشه‌ی زوال جامعه یا زوال تمدن کنونی را پیش می‌کشیدند. هنرمندان مدافع این نظر تمدن غربی یا «تمدن بورژوایی» را در وضعیتی همانند موقعیّت تمدن روم در آستانه‌ی ازهم‌پاشی امپراتوری، ارزیابی می‌کردند. به گمان آنان، در این وضعیّت تاریخی هنرمند باید هر آن‌چه را که پیش‌تر «طبیعی» معرفی شده و هنوز هم به

دلایلی مطرح است، با نگاهی نقادانه بررسی کند و کنار بگذارد. یکی از عوامل مهمی که آشکار و پنهان مانع از فهم و بیان هنری زوال می‌شود اخلاق است. برخی از شاعران چون شارل بودلِر و پُل وِرلِن برای خود رسالتی در پیکار با «اخلاق عامه» قائل بودند. آنان با گزینش زندگی نامتعارف جنسی و اخلاقی، پناه بردن به الکل و مواد مخدر، و ستایش زندگی آزادِ ولگردان چنین می‌پنداشتند که «شیوه‌ی درست در هم‌خوانی با زوال» را یافته‌اند. در انگلستان شاعران و نویسندگانی چون آرثر سایمونز، ارنِست کریستوفِر داوسون، لیونل پیگُت جانسُن، و اُسکار وایلد که رمان *تصویر دوریان گری* (۱۸۹۱) او «انجیل انحطاط» خوانده شد، از این موضع دفاع می‌کردند [162]. آنان بر **سمبولیسم*** و **پسا-رمانتی‌سیسم*** تأثیر زیادی گذاشتند. دامنه‌ی این تأثیر در آثار موسیقی‌ای که با نام این دو آیین پیوسته‌اند، بازیافتنی است. تعبیر مدافعان آیین انحطاط از واژه‌ی زوال مثبت بود. به نظر آن‌ها درک زوال موجب واکنشی پیش‌گام و نوآورانه در هنر می‌شد.

این ستایش زوال، یگانه برداشت از «انحطاط» در تاریخ هنر نبود، بل به شکلی کاملاً مخالف با آن، معنای منفی و تحقیرآمیز «هنر منحط» در نیمه‌ی نخست سده‌ی بیستم رایج شد. اصطلاح‌های «هنر منحط» و «موسیقیِ منحط» از سال ۱۹۳۳ در ادبیات آلمان نازی و نوشته‌های تبلیغاتی آن‌ها به کار رفت، امّا رواج آن در نمایش‌گاه و جشنواره‌ی دوسلدرف بود که در ۲۴ مه ۱۹۳۸ افتتاح شد. آن‌جا این اصطلاح‌ها در مورد آثار هنری و موسیقایی‌ای که حزب نازی آن‌ها را ممنوع کرده بود، به کار رفت. آن آثار یا ساخته‌ی چپ‌گرایان یا یهودیان بودند، یا ایده‌ی ملّیّت را نقد می‌کردند، یا با اخلاق مورد قبول در ایدئولوژی نازی‌ها (بیش‌تر اخلاق جنسی) خوانا نبودند. از نظر نازی‌ها هنری که نژادهای فرودست یا فرهنگ‌های پست آفریده باشند در حال انقراض است، و هنر یهودی در صدر جدول انقراض جای داشت. در نتیجه، نه فقط اجرای آثار آرنولد شونبِرگ و دیگر یهودیان (چون آثار فلیکس مِندِلسون) ممنوع شدند بل در مورد آثار هنری نژادهای غیرِ آریایی هم شک وجود داشت و از نظر بسیاری از رهبران نازی بهتر بود آن‌ها هم اجرا نشوند. در آلمان نازی موسیقی سیاهان، کولی‌ها و روس‌ها ممنوع شده بودند. مفهوم «بلشویسم یهودی» هم در جشنواره‌ی دوسلدرف به کار رفت و توجیهی بود بر ممنوعیّت آثار آلبان بِرگ، ارنِست بلوخ، هانس آیسلِر، کورت وایل، پاول هیندِمیت، اریش وُلفگانگ کُرنگُلد، ارنْست کِرِنِک، ایگور استراوینْسکی، تُخ، و دیگران.

www.tabarestan.info

آثار ناقدان و نظریه‌پردازانی چون آلفرد آینشتاین و تئودور آدورنو و پاول بکر هم ممنوع شدند. در کل، موسیقی مدرنیستی به عنوان تبلیغات ضد فاشیستی معرفی و ممنوع شد [250].

مفهوم «موسیقیِ منحط» فقط در آلمان نازی و ایتالیای فاشیست به کار نمی‌رفت. در اتحاد شوروی نیز آثار فراوانی به عنوان هنر منحط ممنوع شدند و این‌ها آثاری بودند که بنا به تشخیص رهبری حزب کمونیست مدافع ارزش‌های غربی، بورژوایی و امپریالیستی تلقی می‌شدند. کار به جایی رسید که حتا انتشار و اجرای آثار برخی از هنرمندان و متفکران چپ‌گرا چون وایل و ژان ـ پُل سارتْر که از نظر سیاسی مدافع اتحاد شوروی بودند نیز ممنوع شدند. این برداشت از هنر منحط و فکر منحط در کشورهای اروپای شرقی و دیگر کشورهای «اردوگاه سوسیالیستی» رواج داشت، و نمونه‌ی افراطی و خشن آن در جریان انقلاب فرهنگی پرولتری چین در میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۶۰ روی داد، وقتی آثار لودویگ فان بتهوون نیز از «آثار منحط بورژوایی» تشخیص داده شدند.

← **سیاست و موسیقی؛ فُرمالیسم.**

پیشکش "آشام ب" به تبرستان www.tabarestan.info

زیبایی‌شناسی AESTHETICS

ریشه‌ی واژه‌ی aesthetics لغت یونانی aisthêsis به معنای «حس» است. واژه‌ی آلمانی ästhetik در آثار آلکساندر گوتلیب بومگارتن و حتا در ***سنجش خرد ناب*** ایمانوئل کانت هم به همان معنای یونانی به کار رفته بود. اصطلاح فارسی «زیبایی‌شناسی» انتخاب نادقیق معادل واژه‌ی aesthetics است، و موجب این بدفهمی می‌شود که گویا مسئله‌ی این رشته از دانایی صرفاً زیبایی است و نه مفهومی دیگر. با این‌همه واژه‌ی «زیبایی‌شناسی» در مورد رشته‌ای از دانش که موضوع آن تعمق فلسفی درباره‌ی هنرها باشد، در فارسی رایج شده است.

فهم فلسفی مبنای زیبایی‌شناسی است. دشوار بتوان تفاوتی میان فلسفه‌ی هنر با زیبایی‌شناسی یافت. تفاوتی هم که برخی از فیلسوفان مطرح کرده‌اند بیش‌تر به فلسفه‌ی خاص خود آن‌ها برمی‌گردد و نمی‌شود آن را عام دانست، یا به اصطلاح تعمیم‌اش داد. به عنوان مثال، مارتین هایدِگِر معتقد بود که زیبایی‌شناسی علمی اُنتیک است که با فلسفه‌ی هنر که در نهایت نسبت هنر را با هستی می‌جوید، نزدیکی ندارد.

زیبایی‌شناسی شاخه‌ای از فلسفه است که وظیفه‌اش پژوهش مفهومی و نظری درباره‌ی هنر و تجربه‌ی هنری است. در زیبایی‌شناسی نظریه‌هایی درباره‌ی زیبایی، والایی، ماهیّت هنر، و تدقیق مفهوم اثرِ هنری مطرح می‌شوند. واژه‌ی Ästhetik را بومگارتن در کتاب ***تعمق‌های فلسفی*** (۱۷۳۵) وضع کرد، و در ۱۷۵۰ کتابی با عنوان ***استتیک*** نوشت. او درباره‌ی تفاوت میان علم ناشی از تعمق بر نظریه‌ها (ناشی از تکرار تجربه‌های موفق علمی) و ادراک حسی تحقیق می‌کرد، و در کتاب‌اش نوشته بود که دانسته‌های علمی در محدوده‌ی امور ناشی از کارکرد عقل و منطق جای دارند، امّا آن‌چه حس می‌شود و به نیروی حسی انسان وابسته است، موضوع «علم شناخت حسی» به عنوان رشته‌ای علمی است [199:214]. نکته‌ی مرکزی بحث بومگارتن از این پیش‌نهاده‌ی متافیزیکی و فلسفی دوره‌ی روشن‌گری نتیجه می‌شد که میان آن‌چه ما می‌شناسیم و آن‌چه حس می‌کنیم تفاوت‌های زیادی وجود دارد، و حس صرفاً در حکم نخستین راهنمای شناخت است. از آن‌جا که در سده‌ی هجدهم فرض می‌شد که هنرهای زیبا موضوع ادراک حسی انسان هستند بومگارتن پژوهش‌های هنری را هم در حدّ «علم شناخت حسی» دانست. یکی از نتایج تبدیل تعمق در هنر به علمی تجربی این بود که بررسی هنری در خود بی‌ارزش دانسته می‌شد و فقط به کار پیشرفت علم می‌آمد. مثلاً در این نگرش تازه باید به یاری نمونه‌های هنری روشن می‌شد که انسان چگونه می‌بیند، یا می‌شنود، یعنی چگونه حس می‌کند تا از این پس تازه راه گشوده شود تا دریابیم انسان چگونه فکر می‌کند. پس، باخبری از نکته‌های پیچیده‌ی مبحث هنر هدف اصلی پژوهش نبود بل پژوهش هنری فقط ابزاری برای شناخت نیروی حس و ادراک ناشی از آن بود.

گئورگ ویلهلم فریدریش هِگِل چنان فهمی از زیبایی‌شناسی را ناکامل و بی‌فایده دانست و موضوع اصلی زیبایی‌شناسی را درک فلسفی از هنر، و از اثرِ هنری و تاریخ هنر دانست. او به جای تکیه بر مفهوم خاص روشن‌گری از علم، بحث را به فلسفه کشاند. به گمان او برخی از مسائل زیبایی‌شناسی این‌ها هستند: «اثرِ هنری چیست؟»، «زیبایی در آن چه نقشی دارد؟»، «تفاوت زیبایی طبیعی با زیبایی هنری چیست؟»، و از این قبیل. پس از هِگِل زیبایی‌شناسی آن بخش از فلسفه دانسته شد که به مسائل هنر و زیبایی می‌پردازد. بندتّو کروچه فیلسوف ایتالیایی اوایل سده‌ی بیستم که پیرو هِگِل بود چنین درکی از زیبایی‌شناسی را در کتاب مشهورش ***زیبایی‌شناسی*** (۱۹۰۲) تکرار کرد. او نیز با

www.tabarestan.info

این که واژه‌ی ایتالیایی estetica را به کار می‌برد مقصودش ایجاد بحث‌هایی فلسفی در باب هنر بود. کروچه از اهمیّت برداشت‌های فلسفی دفاع کرد امّا در عین حال یادآور شد که برداشت‌های فیلسوفان همیشه محدود به دوره‌ی تاریخی‌ای است که در آن به سر می‌بردند [[105:40][۴۷:۲۹].

درست است که مفهوم زیبایی یگانه موضوع زیبایی‌شناسی نیست امّا مفهومی مهم و کلیدی است و سده‌ها در مرکز بحث از هنر قرار داشته، و در نتیجه باید به آن دقت کرد. ریشه‌ی واژه‌ی انگلیسی beauty (هم‌چون برابر فرانسوی‌اش یعنی beauté) لغت لاتینی bellus است، و شکل خودمانی آن bonus به معنای «خوشگل» بیش‌تر به زنان، کودکان و بعضی از اشیا گفته می‌شود. زیبایی در ***هیپیاس بزرگ***، ***جمهوری*** و ***ایون*** افلاطون مطرح شد [۱۵۴-۱۶۳:۱]. اصرار او در ارائه‌ی تعریف دقیقی از زیبایی مشخص می‌کند آن تعریف را شرط مهمی در شناخت هنر می‌دانست. ایده‌ی زیبایی از نظر او همراه با ایده‌ی حقیقت است، و امر زیبا هم‌ارز است با آن‌چه از توازن و هارمونی برخوردار است. در ۱۷۴۶ شارل باتو اصطلاح beaux-arts یا «هنرهای زیبا» را به کار برد. این اصطلاح اشاره به رابطه‌ی زیبایی با اثرِ هنری داشت، و نشان می‌داد که هنرهایی که هدف و مقصد نهایی آن‌ها تحقق زیبایی باشد هنرهای واقعی محسوب می‌شوند. دِنی دیدِرو در مدخل «هنر» در ***دانش‌نامه یا فرهنگ علوم، هنرها و فنون*** (۲۸ مجلد، ۷۲-۱۷۵۱) نوشت که تا سده‌ی هفدهم مردم میان اثرِ هنری با چیزهایی تولیدی که در زندگی هرروزه مصرف می‌شوند تفاوت نمی‌گذاشتند، درحالی که آثار هنری موجد زیبایی هستند و استفاده‌ی خاص دیگری ندارند [126:247-257]. دیوید هیوم در رساله‌ی «درباره‌ی استاندارد ذوق» (۱۷۵۷) این پرسش را پیش کشید که آیا داوری درباره‌ی زیبایی کاری صرفاً ذهنی است یا به زیبایی هم‌چون منش خاص چیزهایی در جهان مربوط می‌شود [198]. بحث به شکلی در ***سنجش نیروی داوری*** (۱۷۹۰) کانت ادامه یافت [۲۸] [213]. کانت اعلام کرد که داوری زیبایی‌شناختی پایه در ساختار جهان‌شمول ذهن انسان دارد و به همین دلیل حکم به زیبایی باید مورد قبول همگان باشد. در گام بعد او نوشت که زیبایی باید رها از هر منفعت و فایده باشد.

از سده‌ی هجدهم تا آغاز سده‌ی بیستم زیبایی موضوع اصلی زیبایی‌شناسی دانسته می‌شد. فرض بر این بود که اگر تعریف دقیقی از زیبایی هنری در اختیار داشته باشیم

www.tabarestan.info

می‌توانیم اثرِ هنری را از دیگر محصولات تولیدی جدا کنیم. در سده‌ی بیستم به تدریج از اهمیّت مفهوم زیبایی کاسته شد. در ۱۹۰۷ بود که ادوآر بالو نوشت زیبایی مسئله‌ی اصلی در اثرِ هنری نیست [74]. به تدریج اثرِ هنری به مشخصه‌هایی جز زیبایی هم‌چون «کمال در فُرم»، «اشتیاق» و «لذت» و «والایی» نزدیک شد. دلیل این نکته پیدایش این ایده بود که بسیاری از آثار بزرگ هنری بیان‌گر زشتی و کاستی‌های اخلاقی هستند (مثلاً فیلم‌های اینگمار بِرگمان) یا زشتی‌های زندگی اجتماعی را نشان می‌دهند (مثلاً رمان‌های رئالیستی و فیلم‌های نو-رئالیست) و زیبایی دست‌کم به معناهای کلاسیک خود در آن‌ها نقشی ندارد.

بحث از هنر در قلمرو فلسفه‌ی هنر سده‌ی بیستم (و خاصه در حوزه‌ی فلسفه‌ی تحلیلی) به چند مفهوم کلیدی گره خورده است. نخستین آن‌ها خود مفهوم زیبایی‌شناسی است، یعنی رشته‌ای در دل فلسفه که با هنر، زیبایی، و با احساس‌ها، هیجان‌ها، و عواطف انسانی سروکار دارد. می‌توان گفت که زیبایی‌شناسی به وجوه احساس انسانی و پاسخ به آثار هنری وابسته است. در گام بعد «ابژه‌ی زیبایی‌شناختی» مطرح می‌شود، ابژه‌ای که تجربه‌ی زیبایی‌شناختی بر آن متمرکز شده است. این ابژه می‌تواند محتوای ادراک‌هایی حسی یا علت برخی از احساس‌ها و شهودها باشد. شکل ساده‌ی فهم ابژه‌ی زیبایی‌شناسی آثار هنری و در مواردی ابژه‌هایی طبیعی هستند که کاملاً مشابه ابژه‌های هنری مطرح می‌شوند. «تجربه‌ی زیبایی‌شناختی» تجربه‌ی ابژه‌های زیبایی‌شناختی است. این امر می‌تواند مستقل از ابژه‌های‌اش خصلت یابد و در این حالت گونه‌ای تجربه است که از محتوای نظری و اهداف عملی رها شده است. این تجربه بیش‌تر به صورت شکلی از تعمق یا شکل یکه‌ای از تجربه که فراتر از محتوای ابژه نمی‌رود، در نظر گرفته می‌شود. تجربه‌ی زیبایی‌شناختی فردی و وابسته به دیدگاه مخاطب اثر هنری است، دیدگاهی که از جنبه‌هایی به نحو ارادی برگزیده شده، و مبنای اصلی آن «احساس زیبایی‌شناختی» است. این احساس شکلی از واکنش عاطفی‌ای است که در مخاطب اثرِ هنری و ابژه‌ی زیبایی‌شناختی پدید می‌آید. احساس زیبایی‌شناختی گونه‌ای از وضعیّت روحی انسانی است که در روان‌شناسی آن را «وضعیّت احساساتی» یا گاه «وضعیّت برانگیختگی» می‌خوانند. از آن‌جا که زیبایی‌شناسی با سویه‌ی سوبژکتیو و ذهنی روبرو است می‌توان گفت احساس یا عاطفه

www.tabarestan.info تبرستان

و هیجان شکل مرکزی تجربه‌ی هنری هستند. «شهود زیبایی‌شناختی» هم که مبنایی مهم برای آفرینش اثرِ هنری است، در کار مخاطب پدید می‌آید و نقش مهمی هم می‌یابد. شهود هنری نشان می‌دهد تجربه‌ی زیبایی‌شناختی شکلی از دانستن یا شناختن چیزها است. از نظر بسیاری از فیلسوفان تحلیلی شهود زیبایی‌شناختی شناخت مستقیم چیزها است. تجربه‌ی زیبایی‌شناختی به دلیل «گزاره‌های زیبایی‌شناختی» قابل انتقال به دیگران است. داوری‌های هنری به صورت زبانی بیان می‌شوند و در دسترس دیگران قرار می‌گیرند. گزاره‌های زیبایی‌شناختی می‌توانند به صورت صفت‌ها و قیدها بیان شوند، گاه چون صفات «آرام» و «دلنشین» استعاری‌اند و گاه توصیف دقیق و عینی ابژه‌اند. سرانجام رویارویی با ابژه‌ی زیبایی‌شناختی معمولاً موجب «لذت زیبایی‌شناختی» می‌شود، لذتی وابسته به هنر و زیبایی.

پیشکش "آرشام. ب" به تبرستان www.tabarestan.info

بار سنگین فلسفه در مباحث زیبایی‌شناسی، و درگیری زیبایی‌شناسان با مسائلی در قلمرو زبان‌شناسی و علوم انسانی سبب شده که بسیاری از هنرمندان چنین بیندیشند که زیبایی‌شناسی هیچ سودی برای آنان در جریان کار هنری‌شان ندارد، و فقط به درد کسانی می‌خورد که «دوست دارند مسائل را پیچیده کنند». در دهه‌ی ۱۹۶۰ نقاش امریکایی بارنِت نیومَن نکته را خیلی صریح بیان کرد: «کارکرد زیبایی‌شناسی برای هنر مشابه کارکرد علم پرنده‌شناسی برای پرندگان است». برخلاف نظر او می‌توان گفت که زیبایی‌شناسی برای خود هنرمندان نیز مفید و بامعنا است، و دست‌کم بسیاری از پرسش‌های آنان را به شکلی دقیق و روشن بیان می‌کند.

زیبایی‌شناسی موسیقی دو وظیفه دارد: ۱) به عنوان شاخه‌ای از فلسفه‌ی هنر، پیش کشیدن پرسش‌هایی فلسفی و بنیادین درباره‌ی هنر موسیقی است، و در این حالت مسئله‌ی زیبایی‌شناسی موسیقی تبدیل به درک نسبت **فلسفه و موسیقی*** می‌شود؛ ۲) درک نظری موسیقی با توجه به تاریخ اندیش‌گری فلسفی و علمی، و نیز پیشرفت‌های فنی و تاریخی هنر موسیقی در شاخه‌های متعدد آن، و در این حالت زیبایی‌شناسی موسیقی به گفتمان‌های متعددی وصل می‌شود. پرسش «موسیقی چیست؟» ما را به گستره‌های تاریخ و انسان‌شناسی می‌کشاند و مسئله‌ی رابطه‌ی هنر با عواطف بحث از روان‌شناسی را پیش می‌کشد. می‌توان پرسش‌ها را به صورت محدودتری هم مطرح کرد، چون پرسش «چه چیز در موسیقی، منش موسیقایی آن است؟». چنین پرسشی هم ما را

به گستره‌ی تعمق فلسفی و نیز دقت به منطق تاریخی می‌کشاند [108]. موسیقی‌شناسی به عنوان یک بینارشته که ارتباط موسیقی را با شاخه‌های متعدد دانش بشری موضوع کار خود قرار داده، با دقت به روش‌های زیبایی‌شناسی عوامل یاری‌دهنده و روشن‌گر زیادی در جهت غنای مباحث خود می‌یابد.

← **روان‌شناسی و موسیقی؛ فلسفه و موسیقی.**

ژانر GENRE

ریشه‌ی واژه‌ی genre لغت لاتینی gnnere است که به genus به معنای «نوع» و «گونه» تبدیل شد. ژانر بیان اشتیاق متفکران یونانی و به ویژه ارسطو به طبقه‌بندی امور بود.

ژانر یک دسته‌بندی خاص آثار هنری است بر اساس شکل خاص، یا محتوای خاص، یا شگردها و اسلوب ویژه‌ی آن‌ها. در ادبیات ژانر شعر حماسی، ژانر رمان دو نمونه‌هایی آشنا هستند، امّا در موسیقی کاربرد ژانر چندان دقیق نیست. مثلاً از ژانر سمفونی یاد می‌شود در حالی که سمفونی یک قالب* موسیقایی است و نه یک ژانر.

www.tabarestan.info تبرستان

ژانر هنری ضرورتاً بر وجود کُدهای مشترکی میان آثار هنری دلالت می‌کند. در نتیجه، اثری در ژانری خاص پیشاپیش افق انتظارهای خود را تعیین می‌کند و محدودیت‌هایی به آن تحمیل می‌شود. فهم ژانر به معنای پیش‌بینی راه‌های پیشرفت اثر است. ژانر سازنده‌ی چارچوبی است که مخاطب اثر هنری با آن حدود انتظار یا راهبرد دریافت خود را تعیین می‌کند. با ژانر حدود تأویل اثرِ هنری نیز تعیین می‌شود. به بیان دیگر، ژانر قراردادی است میان پدیدآورنده‌ی اثر و مخاطب آن [212:243].

برخلاف ادبیات و سینما که در آن‌ها ژانر معنای دقیقی یافته، در موسیقی معنای ژانر نادقیق است. در ادبیات یونان و روم ژانرها حماسه، تراژدی، لیریک یا شاعرانه، کمدی، و طنزآمیز بودند. در دوران مدرن به این ژانرهای ادبی، رمان و داستان کوتاه نیز افزوده شد. از دوران رنسانس به بعد ژانرها از هم متمایز بودند و نویسندگان و شاعران باید دقت می‌کردند تا قاعده‌های ژانر را رعایت کنند. این قاعده‌ها بیش‌تر بر اساس کاربرد دقیق کُدها تنظیم شده بودند امّا به تدریج مسائلی چون تداوم روایی، پی‌رفت‌ها و مهم‌تر واقع‌گرایی و قابل قبول بودن گفته‌ها و رویدادها هم به آن‌ها افزوده شدند. در سینما نیز ژانر معنایی دقیق دارد. کاربرد آن به آغاز هنر سینما بازمی‌گردد. فیلم‌ها بر اساس

قاعده‌هایی که کاربرد کُدها را ممکن می‌کردند، دسته‌بندی می‌شدند. از همان آغاز فیلم‌های تاریخی، کمدی، نوار یا جنایی، موزیکال، درام، مِلودرام، وسترن و علمی ـ تخیّلی از هم جدا شدند. حتا گاه خرده‌ژانرهایی پدید آمدند، مثلاً میان موزیکال‌ها تفاوتی میان کمدی موزیکال و درام‌های موزیکال پدید آمده بود. در هر ژانر قاعده‌هایی شکل می‌گرفت که گفته‌ها، کنش‌ها و رویدادهایی را پذیرفتنی یا ناپذیرفتنی جلوه می‌دادند.

در ادبیاتِ موسیقی اصطلاح «ژانر» معمولاً مبهم و گیج‌کننده است. در نوشته‌های موسیقایی مختلف به موضوع‌های متفاوتی ژانر می‌گویند. گاه از «ژانر لیریک» یا «ژانر شاد» یاد می‌کنند، و در تعیین این انواع نقش کُدها و قراردادها را برجسته می‌کنند، که می‌توان گفت دقیق‌ترین گونه‌ی کاربرد لفظ ژانر است. این‌جا آثار موسیقایی بنا به حالت‌های‌شان به یاری مفهوم ژانر دسته‌بندی می‌شوند، مثل موسیقی رقص (از فُرم ساده‌ای چون منوئه تا ترکیب موومان‌ها چون سوئیت)، مارش و موسیقی نظامی، موسیقی عزا و غیره. ولی حتا در مورد این دقیق‌ترین کاربرد ژانر باز باید نکته‌ی مهمی را یادآور شد که کارل دالهاس پیش کشیده است: «کوشش در تعیین ژانر به یاری عناصر درونی اثر در موارد زیادی ناکام می‌ماند چون عوامل خارجی بر آن تأثیر می‌گذارند» [110].

ابهامی که در موسیقی‌شناسی زیاد پیش می‌آید یکی انگاشتن «ژانر» و «سَبک» است [292:432-442]. برخی از موسیقی‌شناسان ژانر را توصیف سویه‌های خارجی و اجتماعی مشروط‌کننده‌ی اثر، و سَبک را چون مشخصه‌های درونی و فُرمال اثر در نظر می‌گرفتند. ولی چنین تمایزی دقیق نیست. گاه حتا ژانر با فُرم* به اشتباه یکی دانسته می‌شود. مثلاً در سده‌ی هجدهم فُرم اثر را تعیین‌کننده‌ی ژانر آن معرفی می‌کردند، امّا با پیشرفت هنر موسیقی نادرستی چنین دسته‌بندی‌ای آشکار شد. نمی‌توان از تفاوت میان فُرم سونات و فُرم تِم و واریاسیون به وجود دو ژانر مختلف باور آورد. گاه انواع بیان در موسیقی برای یک ساز ژانرها خوانده می‌شوند مثل مازورکا، پرلود، والس، نوکتورن و بالاد که برای پیانو ساخته شده باشند. حتا در برخی رساله‌ها و کتاب‌ها حالت‌های موومان‌ها (شاد و غمگین، تند و آهسته، با تأکید بر انواع شناخته‌شده‌ای چون آداجّو، آندانته، آلگرو، روندو، پِرستو، مُدراتو و غیره) ژانر خوانده شده‌اند. نوع دیگر طبقه‌بندی انواع بیان موسیقایی است، مثل موسیقی فولکلوریک، موسیقی عامه‌پسند، موسیقی کلاسیک.

پیشکش آرشیو ت. ب. به تبرستان www.tabarestan.info

هر تعریفی که از ژانر موسیقایی ارائه کنیم باز متوجه می‌شویم آثاری هستند که قاعده‌های آن ژانر را درهم می‌شکنند. مثلاً اگر ژانر را بر اساس قالب تعریف کنیم (که تعریف درستی نیست) حضور کُر در سمفونی شماره‌ی ۹ «*کُرال*» (۲۴-۱۸۲۲) اثر لودویگ فان بتهوون، حضور سوپرانو در کوارتت زهی شماره‌ی ۲ (۰۸-۱۹۰۷) آرنولد شونبِرگ، یا کاربرد والس و مارش در سمفونی‌های گوستاف مالِر انکار قاعده‌های ژانر هستند [356]. به همین شکل، می‌توان گفت که در موسیقی مدرن بارها ژانرهای تازه بر پایه‌ی ویرانی ژانرهای کهن ساخته می‌شدند [325]، مثل کنسرتو برای ارکستر بِلا بارتوک. اگر ژانر را بر اساس انواع بیان تعریف کنیم متوجه می‌شویم ژانرها با هم ترکیب می‌شوند، مثل حضور موسیقی فولکلوریک در کنسرتوی شماره‌ی ۱ برای ویولون و ارکستر (۱۹۲۶) اثر بارتوک، و *فانتزی بر اساس یک تم تامس تالیس* (۱۹۱۰) اثر رَلف وُاُن ویلیامز.

پیوش " آرشام ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

← **قالب؛ فُرم.**

ساختار STRUCTURE

لغت لاتینی structura که از struere به معنای «ساختن» آمده است معنایی خاص دارد: آن‌چه کشف قاعده‌ها و شیوه‌های ساخته‌شدن‌اش ممکن است. تفاوت ساختار با **فُرم*** در همین نکته است. فُرم داده‌ای پیش روی انسان بود که لزوماً قاعده‌ها و شیوه‌های ساخته شدن آن شناخته شده نیست. این تفاوت از رنسانس به بعد کم‌رنگ شد و به تدریج دو مفهوم «ساختار» و «فُرم» به معناهایی مشابه به کار می‌رفتند. اکنون که هر دو واژه در علوم طبیعی و انسانی به‌کار می‌روند باید گفت نکته‌ی مهم تعریف‌هایی است که از آن‌ها ارائه می‌کنیم. اگر فُرم را مجموعه‌ی مناسباتی بدانیم که نظام خاصی از نشانه‌ها را می‌سازند و تعریف می‌کنند (این تعریف لوئی یِلمِسلِف زبان‌شناس دانمارکی است)، و ساختار را به معنای نظامی بدانیم که در آن هر عنصر یا هر نشانه به وسیله‌ی وضعیّت و تفاوت‌اش با دیگر عناصر یا نشانه‌ها تعریف می‌شود، باید بپذیریم که چندان تفاوتی میان فُرم و ساختار وجود ندارد. با این‌همه، در بسیاری از رشته‌های علمی (از جمله در **نشانه‌شناسی***) میان ساختار و فُرم بنا به تعریف‌های مشخص این دو، تفاوت قائل می‌شوند.

تفاوت فُرم و ساختار در موسیقی‌شناسی امروزی نیز مطرح است. در این مورد دو دیدگاه وجود دارد. دیدگاه اقلیّت ساختار و فُرم را به یک معنا می‌داند، و دیدگاه اکثریّت برای ساختار معنایی متفاوت از فُرم قائل می‌شود و برای مثال ساختار سمفونی شماره‌ی ۳ (۱۸۰۳) اثر لودویگ فان بتهوون را چهار موومانی معرفی می‌کند، امّا فُرم را به معنای طراحی یا شکل پیشرفت هر یک از آن موومان‌ها می‌داند.

این‌جا یک نکته‌ی مهم نظری پدید می‌آید. ما برای پیشرفت هر قطعه یا هر موومان سونات یا سمفونی قاعده‌هایی کلّی داریم که با عنوان «فُرم» مطرح شده‌اند و قابل شناخت‌اند. این‌ها الگوهایی عملی هستند که به شیوه‌ای تاریخی شکل گرفته‌اند، و به شکل‌های مختلف راهنمای ساختن آثار محسوب می‌شوند، و حتا سرپیچی از آن‌ها موجب پیدایش فُرم‌هایی تازه یا حرکت به سوی قاعده‌های تازه می‌شود. امّا در مورد ساختار چند موومانی اثر قاعده‌ها و دستورهای زیادی تدوین نشده‌اند. آن‌چه موومان‌های یک سونات، یا کنسرتو، یا سمفونی را با هم در یک مجموعه جای می‌دهد پیش از هر چیز ذوق و سلیقه‌ی آهنگ‌ساز یا قاعده‌هایی است که خود او برای کار خود تعیین کرده است (چون تکرار عبارتی، یک نُتِ محوری، یا نظمی خودساخته). در نتیجه در ارزیابی و نقادی آثاری که در چند موومان ساخته شده‌اند سهم ذهنیّت و سلیقه‌ی ناقد نقش زیادی دارد. حتا بعضی از آثار که به گمان اکثر ناقدانِ چندین نسل از آثار مرجع* شناخته شده‌اند، به نظر ناقد یا شنونده‌ای می‌تواند از این نظر عیب و ایراد داشته باشد. ناقدانی هستند که ساختار چهار موومانی کنسرتو برای پیانو و ارکستر شماره‌ی ۲ یوهانِس برامْس را نمی‌پذیرند، یا معتقدند که باید جای موومان‌های دوم و سوم این کنسرتو با هم عوض شود. ناقدانی با توجه به سنّت تنظیم موومان‌ها در یک سمفونی، سمفونی شماره‌ی ۸ (۰۷-۱۹۰۶) اثر گوستاف مالِر و سمفونی شماره‌ی ۱۴ (۱۹۶۹) اثر دمیتری شاستاکوویچ را اساساً سمفونی نمی‌دانند. مورد مشهور، نقدهای نخستین شنوندگان سمفونی شماره‌ی ۹ «*کُرال*» (۲۴-۱۸۲۲) اثر بتهوون به موومان فینال این سمفونی است.

ساختار قطعه‌های موسیقیِ سازی بنا به ژانر و نوآوری‌های در قاعده‌های نوعی (ژنریک) تعیین می‌شود. ساختار موسیقیِ آوازی از برخی لحاظ به ساختار موسیقیِ سازی شبیه است و از جنبه‌هایی هم با آن تفاوت دارد. گاه صدای انسان چون یک ساز

www.tabarestan.info

در نظر گرفته و با دیگر سازها همراه می‌شود، با این تفاوت که در بیش‌تر موارد نقش برجسته‌تری نسبت به دیگر سازها می‌یابد. به همین دلیل است که امکان **اقتباس*** سازی از موسیقیِ آوازی وجود دارد. یک لید فرانتس شوبِرت یا برامْس که از صدای یک ساز (بیش‌تر پیانو) و صدای انسان شکل گرفته به صورت قطعه‌ای دوئو اجرا می‌شود که پیانو در آن همراه می‌شود با سازی دیگر (بیش‌تر ویولون یا ویولونسل) و این ساز نقش اصلی را در اجرای تِم‌ها و ملودی‌ها و پیشرفت قطعه بر عهده دارد. ساختار اپرا با این قطعه‌های ساده و معمولاً کوتاه تفاوت دارد، و استوار است به ساختار تئاتر. یعنی بیش‌تر اپراها از پرده‌های چندگانه‌ای شکل می‌گیرند و هر پرده به صحنه‌هایی تقسیم می‌شود که مبنای این تقسیم‌بندی پیشرفت روایت و منطق پیرنگ اپرا است. همان طور که در تئاتر مدرن این تقسیم اثر به پرده‌ها و صحنه‌ها لزوماً رعایت نمی‌شود در اپراهایی که در سده‌ی بیستم ساخته شده‌اند نیز این منطق همواره به کار گرفته است. در ساختار اپراهای باروک و کلاسیک گفت‌وگوی شخصیت‌ها (یا تک‌گویی آن‌ها) که تا حدودی به گفت‌وگوی تئاتری شبیه بود (و رسیتاتیف نام داشت) و آریاها که قطعه‌های آوازی بودند، با هم تفاوت داشتند. آریاها از دیدگاه موسیقایی بخش‌های اصلی اپرا بودند که در آن هنر خوانندگان آشکار می‌شد. آوازها تک‌نفری، دوئو، تریو، و کوارتت بودند، و به ندرت آوازها را خوانندگانی بیش از چهار نفر می‌خواندند. هم‌چنین قطعه‌های کُر یا هم‌سرایی خوانندگان هم نقشی مشابه آریاها داشتند. ریشارد واگنِر با حذف رسیتاتیف و تبدیل کل اپرا به پی‌رفت آوازها به شیوه‌ی مرسوم در موسیقیِ آوازی یعنی به سیاق آریاها، تحولی در ساختن و اجرای اپرا ایجاد کرد. آرنولد شونبِرگ هم با ابداع شیوه‌ای که بین رسیتاتیف و آریا بود و کاربرد وسیع آن در کل یک اپرا، این تحول را پی گرفت. شیوه‌ی دیگری که به نام واگنِر ثبت شده **لایتموتیف*** است که در فُرم پیشرفت بخش‌های اپرا و حتا به یک معنا در منطق ساختاری آن نقش مهمی دارد.

در موسیقیِ سازی، ساختار موومان‌ها و این شرط که باید موومان‌های اثر با یک‌دیگر گونه‌ای هم‌بستگی داشته باشند و در مجموع کل ارگانیکی را بسازند، درست به این دلیل که قاعده‌ی محکم و صوری‌ای برای تنظیم موومان‌ها وجود ندارد، و کار تابع سلیقه و ذوق آهنگ‌سازان است، موجب مسائل پیچیده‌ای می‌شود، مثلاً آیا می‌توان آثار از نظر ساختاری ناتمام را آثاری کامل محسوب کرد یا نه؟ سمفونی شماره‌ی ۸ ***«سمفونی ناتمام»***

www.tabarestan.info پیشکش "آرشیو ب" تبرستان

(۱۸۲۲) اثر شوبِرت فقط از دو موومان (آلگرو مُدراتو و آندانته کُن موتو) یعنی بنا به نظم دو موومان نخست در ساختار کلاسیک سمفونی شکل گرفته، امّا معلوم نیست چرا شوبِرت دو موومان دیگر را نساخته است. نکته‌ی مهم این است که این سمفونی (که در میان سمفونی‌های شوبِرت از همه مشهورتر است و در تُنالیته‌ی سی مینور که در آن زمان نامتعارف بود ساخته شده) در خود کامل می‌نماید. گویی ساختار آن (یا منطق پیوستگی دو موومان‌اش) چندان کامل است که پذیرای دو موومان دیگر نیست و هر کوششی در این راه ناموفق خواهد ماند. خود شوبِرت هم آن را به همین صورت دو موومان برای ناشری در گراتس فرستاده بود و این نکته می‌تواند دلیلی باشد که از نظر او هم ساختار نهایی سمفونی همین بوده است.

آثار ناتمام در تاریخ موسیقی کم نیستند و برخی از آن‌ها از آثار مرجع* محسوب می‌شوند. بعضی به دلیل مرگ آهنگ‌ساز ناتمام مانده‌اند، چون **هنر فوگ** (۱۷۴۸) اثر یوهان سباستین باخ که پژوهش‌گران در دو سده می‌پنداشتند آخرین اثر باخ است و دلیل آن هم یادداشتی بود که یکی از پسرش کارل فیلیپ اِمانوئل باخ در حاشیه‌ی نسخه‌ی اصلی نوشته بود، امّا این نکته درست نیست و واپسین کار یوهان سباستین باخ مِس در سی مینور است. اثر ناتمام مهم دیگر **رکویم** (۱۷۹۱) اثر وُلفگانگ آمادئوس موتسارت است که پس از مرگ او یوزِف لئوپولد آیبلِر و فرانتس زوسمایِر بر اساس اسناد باقی‌مانده آن را کامل کردند. اثر ناتمام مشهور دیگر سمفونی شماره‌ی ۱۰ (۱۹۱۰) اثر مالِر است که یک موومان آن توسط خود مالِر کامل شد و معروف به آداجوی سمفونی ۱۰ است. کل سمفونی را دریک کوک بر اساس اسناد و دست‌نوشت‌های مالِر کامل کرد و شماری از رهبران ارکستر مشهور و متخصص آثار مالِر آن را پذیرفته و اجرا کرده‌اند، دو اپرای مهم که ناتمام ماندند ***توراندخت*** (۲۴-۱۹۲۰) اثر جاکومو پوچّینی، و ***پرنس ایگور*** (۸۷-۱۸۶۹) اثر آلکساندر بورودین هستند. آرتورو توسکانینی در نخستین اجرای ***توراندخت*** (در ۲۶ آوریل ۱۹۲۶) که تا مرگ لیو ادامه داشت گفته بود: «این‌جا مرگ بر هنر چیره شده است». چند سال بعد فرانکو آلفانو پرده‌ی نهایی اپرا را بر اساس اسناد بازمانده از پوچّینی کامل کرد. در ۲۰۰۲ لوچانو بِریو پایانی دیگر برای اپرا ساخت. آثاری وجود دارند که آهنگ‌سازان را با دشواری‌های ساختاری روبرو کرده‌اند و آنان کار را چندان به درازا کشاندند که اثر ناتمام باقی ماند، چون اپرای ***موسی و هارون*** اثر شونبِرگ که

پیشکش " آرشام " به " تبرستان www.tabarestan.info

در ۱۹۳۳ دو پرده‌ی آن به آخر رسید و از پرده‌ی سوم در هجده سالی که از زندگی آهنگ‌ساز باقی مانده بود جز چند میزان ساخته نشد، اپرای ***خووانتچینا*** (۸۰-۱۸۷۲) اثر مادِست موسورگْسکی که آهنگ‌سازانی چون نیکالای ریمسکی‌کورساکف، ایگور استراوینْسکی و شاستاکوویچ هر کدام ارکستراسیون و نسخه‌ای نهایی‌ای از آن ارائه کردند، ***نوکتورنال*** (۱۹۶۱) اثر اِدگار وارِز که چو وِنگ چونگ آن را به پایان رساند، اپرای ***قماربازان*** (۴۳-۱۹۴۱) اثر شاستاکوویچ، و سمفونی شماره‌ی ۵ (۱۹۵۴) اثر ژرژ اِنِسکو. برخی از آثار هم نخستین نسخه‌ی کامل‌شان تهیه شد امّا آهنگ‌ساز به دلایلی فرصت پرداختن به آن و تکمیل‌اش را نداشت چون اپرای ***لولو*** (۳۵-۱۹۲۹) اثر آلبان برگ. از این اپرا دو پرده باقی ماند و آهنگ‌ساز پرده‌ی سوم را به پایان نرساند. در ۲۴ فوریه‌ی ۱۹۷۹ پی‌یر بولِز متن کامل آن را (که آهنگ‌سازی به نام فریدریش کرها بر اساس دست‌نوشت‌های آلبان بِرگ تهیه کرده بود) اجرا کرد و از آن پس این متن نهایی (که پرده‌ی سوم آن طولانی است) بارها اجرا شده است. برخی از آثار صرفاً در حدّ یک طرح اوّلیه باقی ماندند چون اپرای ***سقوط خاندان آشر*** طرح کلود-آشیل دُبوسی، شش سمفونی ناتمام از سیزده سمفونی که شوبِرت آغازشان کرده بود، و اپرای ***آتلانتید*** طرح مانوئل دِه فایا. از برخی هم در زمان مرگ آهنگ‌سازشان چند نسخه باقی مانده بودند که تشخیص امتیاز یکی از آن‌ها بر بقیه ممکن نبود، چون اپرای ***داستان‌های هوفمان*** (۸۰-۱۸۷۷) اثر ژاک اُفنباخ، و سمفونی‌های آنتون بروکنر.

← **ساختارگرایی؛ فُرم.**

www.tabarestan.info پیشکش "آ ت ب ب" تبرستان

ساختارگرایی STRUCTURALISM

ساختارگرایی معناهای متعددی دارد که هر یک به زمینه‌ی کاربردی آن بازمی‌گردد. ساختارگرایی در علوم طبیعی چون گیاه‌شناسی یا زمین‌شناسی معنایی دارد که به کلّی متفاوت است از معنای آن در روان‌شناسی، و این دو از معنای آن در زبان‌شناسی متمایزند. حتا در نظریه‌های مختلف زبان‌شناسی نیز ساختارگرایی معناهایی متفاوت یافته است. کاربرد دقیق این اصطلاح را در کتاب فردینان دو سوسور ***درس‌های زبان‌شناسی همگانی*** (۱۹۱۶) می‌توان یافت [357]. بررسی او درباره‌ی زبان هم‌چون دستگاهی از نشانه‌ها راه‌گشای بحث ساختارگرایی شد، و پس از او این مفهوم در

آثار نویسندگان مکتب پراگ، لوئی یِلمِسلِف، و در نوشته‌های رومَن یاکوبسُن به همان معنا مطرح شدند. امّا آثار انسان‌شناختی کلود لِوی ـ استروس راه‌گشای درک تازه‌ای از ساختار شد و در دهه‌ی ۱۹۶۰ ساختارگرایی بیش از هر جا در فرانسه پیشرفت کرد.

ساختارگرایی در کل کوششی برای کاربرد روش‌های زبان‌شناسی سوسوری و روش‌های **نشانه‌شناسی*** در مورد ابژه‌ها و فعالیت‌هایی جز زبان بود. می‌توان اسطوره، شیوه‌ی پوشاک، مناسبات خویشاوندی و ساختار قطعه‌ای موسیقی را با استفاده از منطق بنیادین کار سوسور چون دستگاه یا نظامی از نشانه‌ها در نظر گرفت. تحلیل ساختارگرایانه می‌کوشد تا قاعده‌هایی را که نشانه‌ها با آن‌ها مرتبط یا ترکیب شده‌اند و معنا یافته‌اند برجسته و فهم‌پذیر کند. آن‌چه مهم است رابطه‌ی نشانه‌ها است و نه آن‌چه هر نشانه به تنهایی بیان می‌کند. دستاورد مهم ساختارگرایی کارهای لِوی ـ استروس بود. او در بررسی مناسبات خویشاوندی در اقوامی که به نادرست ابتدایی خوانده شده‌اند و با بررسی نظام مناسبات درونی اسطوره‌ها توانست مبنای اصلی ساختارگرایی را پایه گذارد. متفکری که دستاوردهای لِوی ـ استروس را در قلمروی زندگی هرروزه و نیز در قلمرو گفتمان ادبی و هنری به کار گرفت رولان بارت بود. بارت درباره‌ی موضوع‌های متفاوتی نوشت از نشانه‌ها در فرهنگ کنونی ژاپن تا داستان کوتاه «سارازین» نوشته‌ی اونوره دو بالزاک که منجر به کتاب *S/Z* (۱۹۷۰) شد، از شیوه‌های پوشاک تا فیلم‌های سِرگِی آیزنشتاین و موسیقی، خاصه موسیقی رمانتیک. متفکران دیگری که مبانی اصلی ساختارگرایی را در آثار خود به کار برده و تحکیم کردند لوئی آلتوسر (در فلسفه‌ی سیاسی)، ژاک لاکان (در روان‌کاوی و پیشبرد دستاوردهای نظری و علمی زیگموند فروید)، و میشل فوکو (در فلسفه و تاریخ اندیشه‌ها) بودند.

می‌توان موسیقی را موضوع پژوهش‌های ساختارگرایانه قرار داد. موسیقی‌شناسی با پیش کشیدن اهمیّت ساختار و فُرم، نزدیکی آشکاری با ساختارگرایی دارد. کنش آهنگ‌سازی یک فراشد آگاهانه‌ی بنیان نهادن ساختارها است. ساختارگرایی تأثیر جدی بر آهنگ‌سازانی چون پی‌یر بولِز، لوئیجی نونو و کارلهاینتس اشتوکهاوزِن داشت. اینان دل‌مشغول تنظیم مرزهایی تازه برای ساختار موسیقایی شدند. در **تحلیل*** آثار موسیقایی هم روش‌های ساختارگرایانه تأثیر فراوان داشتند. کنش تحلیل، بیش‌تر

www.tabarestan.info

دربردارنده‌ی اشتیاق و کوشش برای کشف ساختارهای ژرف (و چه بسا پنهان) بوده است. ساختارگرایی در موسیقی‌شناسی به معنای دقت به ساختار (یا فُرم) اثرِ موسیقایی و کشف حوزه‌ی معنایی اثر از طریق شناخت «ژرف ساختار» آن است. این معنای ساختارگرایی در موسیقی‌شناسی نه فقط به دلیل همانندی لفظی بل به دلایلی بارها مهم‌تر یادآور آیینی است که با این عنوان در زبان‌شناسی نوام چامسکی مشهور شده بود. نتایج دقت صرف به ساختار موسیقی، و در بسیاری از موارد شناخت «ژرف ساختار» اثرِ موسیقایی، با نتایجی که زبان‌شناسی ساختارگرا پیش می‌کشید خوانا است.

توجه به ساختار به عنوان گونه‌ای روش کار، پژوهش‌گر موسیقی را به تحلیل نزدیک می‌کند. در عین حال این پرسش مطرح می‌شود که چه تفاوتی میان ساختارگرایی و فُرمالیسم در حوزه‌ی موسیقی‌شناسی وجود دارد. شاید بتوان گفت که تحلیل فُرمالیستی بررسی ساختار اثر است بدون این که در پی کشف «ژرف ساختار» برآمده باشیم، امّا ساختارگرایی می‌تواند «ژرف ساختار» را کشف کند. به هر حال، بنا به تعریف‌هایی که از **فُرم*** و **ساختار*** ارائه می‌شوند، می‌توان تفاوت دو روش (یا دو آیین) فُرمالیسم و ساختارگرایی را مشخص کرد. در دهه‌های اخیر شماری از نویسندگان با توجه به روش تحلیلی هاینْریش شِنکِر که حدود صد سال پیش ارائه کرده بود، متوجه اهمیّت ساختار شدند. جز این دقت به موسیقی مدرن و موسیقی پسا-تُنال نیز مسئله‌ی ساختار را پیش می‌کشید. آلن فورت در کتاب ***ساختار موسیقی آتنال*** (۱۹۷۳) کوشید تا واژگانی نظام‌مند برای فهم **موسیقی پسا-تُنال*** بیابد و در کشف مبنای موسیقی آتُنال روشی ساختاری را به کار گیرد تا بتواند فراتر از دوتایی مشهور تُنال/آتُنال ضرورت وجود موسیقی آتُنال را از دل خود آن استنتاج و اثبات کند [140]. نظریه‌ی دسته‌ها استوار به طنین صداها که فورت بیان کرده واجد دقت مورد نظر ساختارگراها است.

با پیدایش **پسا-ساختارگرایی*** انتقادهایی هم به روش تحلیلی ساختارگرایانه در موسیقی وارد شده است. موسیقی‌شناسی ساختارگرا برای فُرم و ساختار در قیاس با دیگر پارامترهای موسیقی امتیاز قائل می‌شود. پسا-ساختارگرایان معتقدند که کنار گذاشتن زمینه که ساختارگرایان پیش می‌کشند ممکن نیست و هر نظریه‌ای که استوار به ساختارگرایی باشد (نظریه‌ی پیروان شِنکِر، نظریه‌ی فورت و غیره) خود سرانجام استوار به زمینه‌ای و چشم‌اندازی است. در نهایت، گزینش الگویی ساختاری به عنوان

www.tabarestan.info پیشکش به آرشیو تبرستان

اثرِ موسیقایی و قائل شدن به هویّتی برای اثرِ موسیقایی خود کنشی تأویلی است و با ایدئولوژی خاصی مرتبط است.

← **پسا-ساختارگرایی؛ تحلیل؛ فُرم.**

سازشناسی ORGANOLOGY

سازشناسی بررسی سازهای موسیقی و شناخت تاریخ، کاربرد، فنون و طبقه‌بندی آن‌ها است. یکی از نخستین کسانی که سازشناسی را به صورت جدی مطرح کرد ماریْن مِرسِن بود که در کتاب ***رساله‌ای درباره‌ی هارمونی عمومی*** (۱۶۳۶) روشی برای دسته‌بندی سازها بر پایه‌ی تأثیر آن‌ها بر شنونده و با توجه به روان‌شناسی پیشنهاد کرد.

امروز به ساز موسیقی بیش‌تر instrument می‌گویند امّا در انگلیسی میانه و در برگردان‌های ***کتاب مقدس*** ساز را با لغت organ معرفی می‌کردند. نام ساز ارگ هم از همین عنوان کلّی آمده است. در آغاز سده‌ی بیستم در نوشته‌های موسیقایی فارسی از ساز موسیقی به عنوان «آلت موسیقی» یاد می‌شد که معادل دقیقی برای اصطلاح organ بود، امّا این اصطلاح دیگر چندان به کار نمی‌رود. organon در یونانی باستان هم به معنای «وسیله» و «ابزار» بود و هم به معنای «اعضای بدن» و «اجزای چیزها». کتاب ارسطو درباره‌ی منطق را هم در سده‌ی ششم میلادی ***ارگانون*** خواندند و در عربی به ***ارغنون*** معروف شد. به ظاهر علت این نام‌گذاری چنین بود که منطق ابزارِ درست اندیشیدن است.

سازهایی چون صدف‌های دریایی، شاخ جانوران، طبل، فلوت، چوب‌های تراشیده و چکش از نخستین اقوام انسانی باقی مانده‌اند [410:10-15]. در بسیاری از متون چینی، ژاپنی، مصری، هندی، بین‌النهرینی، عبری و یونانی اشارات فراوانی به انواع سازها یافتنی هستند و همین راه‌گشای پژوهش درباره‌ی سازهای تمدن‌های باستانی مختلف شده است. این پژوهش در سده‌ی نوزدهم با توجه به متون یونانی آغاز شد. افلاطون در کتاب سوم ***جمهوری*** و ارسطو در کتاب هشتم ***سیاست*** درباره‌ی انواع سازها بحث کرده بودند و روش آن‌ها بیش و کم مشابه بود. هر دو پایگانی ساخته بودند که در آن سازها از حیث ایجاد احساسات و عواطف در شنوندگان دسته‌بندی شده بودند.

از سوی دیگر تحقیق‌های مفصلی درباره‌ی سازهایی که در ***کتاب مقدس*** از آن‌ها یاد

www.tabarestan.info پیشکش "آ. م. ب" به تبرستان

شده انجام شده‌اند. در متن فارسی *قاموس کتاب مقدس* (۱۹۲۸) بحث کوتاهی از انواع سازهای موسیقی در *کتاب مقدس* آمده که با توجه به سال نگارش *قاموس* (۱۹۲۸) کهنه شده است، و برابرهای فارسی سازها هم چندان دقیق نیستند [۸۴۴-۸۴۸:۲۶]. در متن انگلیسی *فرهنگ جدید کتاب مقدس* (۱۹۸۲) بحث دقیق‌تر و مفصل‌تری درباره‌ی انواع سازهای موسیقی در *کتاب مقدس* و جدول مفیدی در این مورد یافتنی است [128:802-803]. سازهایی که در *کتاب مقدس* آمده‌اند به انواع گوناگونی تقسیم شده‌اند: ۱) سازهای زهی که مهم‌ترین آن‌ها چنگ (Lyre) است. هارپ ساز زهی دیگری است که در عبری «قیتروس» خوانده می‌شد، و تار هم مشابه ساز یونانی «پولتریون» بود؛ ۲) سازهای بادی که یکی از مهم‌ترین آن‌ها شیپور بود که با واژه‌ی عبری «حلیل» شناخته می‌شد و امروز نوع بزرگ آن «شوفار» خوانده می‌شود. ساز مهم دیگر مشابه فلوت بود که با واژه‌ی آرامی «مسروقینا» در *کتاب مقدس* آمده است؛ ۳) سازهای مختلف کوبه‌ای که شناخته شده‌اند، و یکی از مهم‌ترین آن‌ها کیم‌بال بود که تیمبرل خوانده می‌شد؛ ۴) سازهایی چون زنگ و مثلث هم وجود داشتند که به شکل‌های ساده‌ای از انواع فلز ساخته شده بودند.

پژوهش " آرشیو م. ب " طبرستان www.tabarestan.info

تمام سازهای موسیقی (از جمله آوای انسان در حنجره) صدا را از منبع آن یعنی نظام‌های ارتعاشی (چون تارهای صوتی حنجره‌ی انسان، یا سیم‌ها در بسیاری از سازها، یا ارتعاش پوسته در سازهای کوبه‌ای) به فضایی تهی که صدا را تقویت می‌کند منتقل می‌کنند. سیم‌های ویولون در برخورد با موهای آرشه صدایی ضعیف و شکننده ایجاد می‌کنند، آن‌چه صدای ویولون را رسا و قوی می‌کند (تا آن‌جا که در کنسرتویی برای ویولون و ارکستر با قدرت ارکستر برابری می‌کند) جعبه‌ی آن است که با محاسبه‌ی دقیق ساخته می‌شود. سازها زیرایی‌ها را بر پایه‌ی دگرگونی در طول سیم‌ها یا شدت دمیدن یا ضربه تغییر می‌دهند و چنان ساخته می‌شوند که بتوانند شدت و طنین صداها را هم دگرگون کنند. سازهای موسیقی دستگاه‌های تکامل‌یافته‌ای برای تولید صدا و دگرگونی اختیاری آن هستند.

یک نکته‌ی مهم در سازشناسی دسته‌بندی تحلیلی سازها برای انواع مختلف **فرم*** و **قالب*** موسیقایی بود تا جایی که در سده‌ی هجدهم حتا از «علم سازها» یاد می‌شد. در بررسی تکامل تاریخی سازها، از استفاده‌ی فرهنگی از آن‌ها (مثل سازهای بادی که در

رژه‌های نظامی به کار می‌روند) یاد می‌شود. شیوه‌ای رایج در طبقه‌بندی سازها توجه به رنگ* آن‌ها است. اصطلاح آلمانی Klangfarbe به معنای «رنگِ صدا» یا «رنگ ـ صدا» بیان پژوهشی مفصل است که درباره‌ی تفاوت رنگ صداها در طول دو سده تکامل یافت.

طبقه‌بندی سازها یکی از موضوع‌های اصلی سازشناسی است. راه‌های متعددی (بر اساس انواع شدت و ارتفاع صداها، رنگ‌ها، مواد، اندازه‌ها و غیره) برای دسته‌بندی سازها وجود دارد. دسته‌بندی به نتایج مهمی منجر شده، چنان که در ارکسترهای بزرگ جای‌گاه سازها با توجه به پژواک آن‌ها دقیقاً تعیین شده است. دسته‌بندی اصلی و رایج سازها استوار به ارتعاش‌های ایجادکننده‌ی صدا (یعنی خصلتی کاملاً فیزیکی) است. این دسته‌بندی در هند باستان پدید آمد و در اوایل سده‌ی نوزدهم چند متخصص فرانسوی و آلمانی آن را کامل کردند. انواع اصلی سازها در مشهورترین دسته‌بندی به چهار دسته تقسیم شده‌اند: ۱) سازهای زهی؛ ۲) سازهای بادی و برنجی؛ ۳) سازهای چکشی؛ ۴) سازهای کوبه‌ای. صدای انسان را هم از سازهای موسیقایی به شمار می‌آورند، و جعبه‌های موسیقی و نیز سازهای الکترونیکی هم امروز در رده‌ی سازها جای می‌گیرند.

www.tabarestan.info پخش "آرشام" ب "تبرستان"

مهم‌ترین سازهای زهی ویولون، ویولونسل، آلتو (یا ویولا)، کُنترباس، هارپ، گیتار، و لوت هستند. در فرهنگ‌های مختلف سازهای زهی دیگری چون چنگ (یا هارپ کوچک)، فیدلِر، سیترن، سیتار، کمانچه، قانون، تار، سه‌تار و غیره نیز وجود دارند. مهم‌ترین سازهای بادی و برنجی فلوت، رکوردر، ابوآ، کلارینت، ساکسوفون، باسون، هورن، ترومپت، ترومبون، و توبا هستند، و سازهای بادی محلی هم در فرهنگ‌های مختلف ساخته شده‌اند، چون آلفورن در سوئیس، پایپز، کورنت، نی و سازدهنی. مهم‌ترین سازهای کوبه‌ای طبل (باس درام، ساید درام و انواع مختلف دیگر)، تیمپانی، سنج، سنج انگشتی، کاستانِت، مثلث، زیگلوفون، زنگ و ناقوس، هستند. مهم‌ترین سازهای چکشی کلاوسن، پیانوفورته، پیانو کلاویکورد، ارگ، آکوردئون، و هارمونیوم، هستند. سازهایی مکانیکی (به صورت جعبه‌های موسیقی) و سازهایی الکترونیکی هم وجود دارند.

سابقه‌ی اوج گرفتن مهارت فنی در ساختن سازها، پیدایش کارگاه‌های مجهز خاص

هر رشته از سازها، و در نتیجه غنای فنی و افزایش توانایی سازها برای اجرا به سده‌ی هجدهم می‌رسد. نام برخی از استادان و کارگاه‌های آنان در تاریخ فرهنگ اروپا مشهور است. برای نمونه، بیش‌تر کسانی که در زمینه‌های مختلف موسیقی فعالیّت می‌کنند با نام آنتونیو استرادیواریوس که سازنده‌ی ماهر سازهای زهی و خاصه ویولون بود آشنا هستند. از همان زمان احترام اجتماعی نوازندگان ماهر سازها نیز شکل گرفت. در سده‌ی نوزدهم با افزایش استقلال فعالان موسیقی از دربارها و کلیسا، پدید آمدن مشاغل مختلف موسیقایی، رشد درآمد کنسرت‌ها، و بهبود شرایط مادی زندگی هنرمندان احترام نوازندگان باز هم بیش‌تر شد. فرانتس لیست پیانیست و نیکولّو پاگانینی ویولونیست بیش از حرفه‌ی آهنگ‌سازی‌شان مشهور بودند. لیست در تمام شهرهای بزرگ اروپا کنسرت‌هایی موفق داشت و به معنایی که در سده‌ی بیستم در سینما رایج شد یک «سوپراستار» بود. در سده‌ی بیستم نیز برخی از اجراکنندگان در میان شخصیت‌های فرهنگی مشهور جای داشتند. آرتورو توسکانینی، ویلهلم فورتوانگلِر و هربرت فون کارایان در رهبری ارکستر و پیانیست‌هایی چون ولادیمیر هوروویتْس، اسویاتُسلاو ریختِر، ماریا یودینا، ویلهلم باکهاوس، آرتور روبینْشتاین، آرتورو بِنِدِتّی میکِلِ آنجِلی، گلِن گولد، و ویولونیست‌هایی چون یاشا هایفِتْز، یِهودی مِنوهین، داوید اویستراخ، و ویولونسلیست‌هایی چون پابلو کازالْس و پی‌یر فورنیه شهرت زیادی به دست آوردند.

ادبیات سازشناسی غنی است. درباره‌ی هر یک از سازها کتاب‌ها و مقاله‌های مفصلی نوشته شده‌اند. تکامل تاریخی هر ساز و نیز مسائل فنی تولید آن‌ها شنیدنی است. مثلاً، کتاب‌هایی درباره‌ی تاریخ کارگاه‌های تولیدکننده‌ی سازها چون «اشتاینوِی» نوشته شده‌اند. اشتاینوِی نام مشهوری در تاریخ پیانو است و پیشینه‌اش به هنری اِنگِلهارت اشتاینوِی می‌رسد که آلمانی بود امّا از ۱۸۵۱ به ایالات متّحد آمریکا مهاجرت کرد و آن‌جا کارگاه پیانوسازی خود را برپا کرد و هنوز هم پیانوهای این کارگاه بهترین انواع پیانو محسوب می‌شوند و بسیاری از نوازندگان چیره‌دست و مشهور با این پیانوها می‌نوازند. به تکامل سازهای چکشی یا کلیدی دقت کنیم. در تاریخ موسیقی غربی نخستین ساز کلیدی ارگ بود که پپین سوم پسر شارل مارتل سرکرده‌ی قوم فرانک از کُنستانتین پنجم امپراتور روم شرقی در ۷۵۷ آن را به عنوان هدیه دریافت کرد. تا روزگار رنسانس ارگ صدای مقدس و در عین حال نشانه‌ی پیشرفت و مهارت فنی و ثروت بود.

پیشکش "آرشا ب ب" به تبرستان www.tabarestan.info

از آغاز هزاره‌ی دوم ارگ نقش مهمی در موسیقی دینی یافت. در بسیاری از کلیساها ارگ‌های کوچک و بزرگ ساخته شدند، و برخی از آن‌ها هنوز هم باقی‌اند. نخستین ارگ‌ها کلیدهای سیاه و سفید کرُماتیک نداشتند، حتا تعداد کلیدهای‌شان معدود بود و آن‌ها را باید با مشت می‌نواختند و چندان صداهای متنوعی هم نداشتند. نوشته‌اند که آوای این ارگ‌های ابتدایی بیش‌تر به صدایی در پس‌زمینه شبیه بود، و هم‌چون غرشی شنیده می‌شد. در سده‌ی چهاردهم بود که صفحه‌ی کلید ساخته شد و تکامل یافت.

در ۱۴۰۰ ساز کلیدی دیگری ساخته شد که صدای آن نه با جریان شدید هوا در لوله‌ها بل با تارها ساخته می‌شد. نخستین این سازها را کلاویکورد (Clavichord) نامیدند به معنای لغوی «کلید ـ تار» که سازی کوچک با ابزاری ابتدایی و مکانیسمی ساده بود. صدای آن کوتاه و دلپذیر بود و فقط می‌شد در اتاق‌های کوچک آن را شنید. تا آغاز سده‌ی هجدهم این ساز رواج و علاقه‌مندان زیادی داشت. نکته‌ی جالب این بود که نوازنده چندان نظارتی بر آن نداشت و در موارد زیادی نمی‌توانست تداخل صداها را کنترل کند. حدود ۱۷۰۰ بارتولومئو کریستوفّوری چکش‌های کوچکی را ابداع کرد که توانایی ایجاد و نیز توقف صداها را داشتند. او هم‌چنین توانست طنین صداها را بیش‌تر کند. این کار مقدمه‌ی ساختن ساز تازه‌ای بود به نام کلاوسن (یا در انگلیسی هارپسیکورد) که از آن در میانه‌ی سده‌ی هجدهم پیانو فورته و در دهه‌ی ۱۸۲۰ پیانو زاده شد. یوهان سباستین باخ، ژان ـ فیلیپ رامو و فرانسوآ کوپْرَن برای کلاوسن، و فرانتس یوزِف هایدِن، وُلفگانگ آمادئوس موتسارت، لودویگ فان بتهوون، موتسیو کْلِمِنتی و فرانتس شوبِرت برای پیانو فورته ساخته‌اند. پیانو فورته‌های بتهوون و فردریک شوپَن هنوز وجود دارند و گاه نوازندگان سرشناس کنسرت‌هایی با آن‌ها اجرا می‌کنند. صدای پیانوفورته زنگ‌دارتر از پیانو است امّا امکانات فنی آن کم از امکانات پیانو نیست. پیانو در دهه‌ی ۱۸۵۰ دگرگونی‌های فنی مهمی یافت. امکانات بیش‌تری برای کنترل صدا و نقش پدال فراهم آمد. امروز پیانو سازی است که از ده هزار قطعه‌ی متفاوت ریز و درشت ساخته می‌شود.

در دهه‌ی ۱۹۹۰ انتشارات دانشگاه کمبریج انگلستان رشته کتاب‌هایی (مجموعه‌های مقاله‌ها) درباره‌ی هر ساز منتشر کرد که مفید هستند. مثلاً مجموعه‌ای که دیوید رولند درباره‌ی پیانو گردآوری کرد و خودش هم در آن چند مقاله نوشت در دو

www.tabarestan.info پخش "آوای تبرستان"

بخش یکی «تاریخ پیانو و پیانیست‌ها» و دیگری «اجراهای پیانو» خواندنی و آموزنده است [348].

یکی از آثار موسیقایی مهم که در معرفی تعدادی از سازها ساخته شده ***راهنمای ارکستر برای جوانان*** (۱۹۴۶) اثر بنجَمین بریتِن است که تِم اصلی آن از هنری پِرسِل است و هر یک از سیزده واریاسیونی که پس از این تِم می‌آیند با سازی خاص و بر اساس نمایش توانایی‌های آن ساز ساخته شده‌اند. بریتِن هم‌چنین اپرای کوتاهی به نام ***توفان نوح*** (۱۹۵۷) دارد که برای خوانندگان غیرِ حرفه‌ای و بیش‌تر کودکان ساخته شده و سازهای آن نامتعارف‌اند، مثلاً از کاسه‌ها و بشقاب‌های معمولی استفاده شده که همه بر یک سیم آویزان‌اند و با قاشق چوبی به آن‌ها ضربه می‌زنند و صداهایی تازه و نامتعارف دارند.

نکته‌ی زیبایی‌شناختی مهمی هم در مورد سازها مطرح است. بیش‌تر آثار مهم کلاسیک دقیقاً برای ساز یا سازهایی خاص نوشته شده‌اند. می‌توان آن‌ها را برای سازهایی دیگر هم تنظیم کرد امّا در مواردی این کار به اثر لطمه می‌زند. بعید به نظر می‌رسد که ***بولرو*** (۱۹۲۸) اثر موریس راوِل را بتوان با یک ساز یا با ترکیبی جز ترکیب موردنظر راوِل اجرا کرد. در مقابل آثاری هم هستند که برای ساز خاصی ساخته نشده‌اند و امکان اجرای آن‌ها با سازها یا ترکیبی از سازهای دیگر وجود دارد، مثل **هنر فوگ** (۱۷۴۹) اثر یوهان سباستین باخ.

← **اجرا؛ رنگ؛ موسیقی باستانی.**

www.tabarestan.info تبرستان

سَبْک STYLE

لغت لاتینی stylus به معنای «شیوه‌ی بیان» است، هم شیوه‌ی بیان یک فرد، هم شیوه‌ی رایج یک دوران ادبی و شاعری که سَبک آن دوران نامیده می‌شود. رومیان سَبک را بیش‌تر در نوشتار می‌جستند، امّا در مورد گفتار نیز گاه از آن یاد می‌کردند. امروز سَبک گونه‌ای تمایزگذاری و ایجاد پایگان در انواع بیان است، و امکان می‌دهد تا شماری از آثار را با هم مرتبط و طبقه‌بندی کنیم. مثلاً، با طرح «سَبک هندی» شماری از شعرهای فارسی دوره‌ی تاریخی معیّنی با هم در یک دسته جای می‌گیرند و امکان مقایسه می‌یابند. مفهوم سَبک نخست در مورد هنر سخن‌وری و بعد متون ادبی به کار رفت امّا از روزگار رنسانس به بعد در هنرهای دیداری و موسیقی هم از آن استفاده شد. می‌توان

گفت که در هیچ هنری دسته‌بندی‌های سَبک‌شناختی نهایی نیستند حتا اگر چند نسل پیاپی هم آن دسته‌بندی‌ها را پذیرفته باشند. هم‌چنین نمی‌توان میان سَبک‌های هنری‌ای که به دوره‌های مختلف تاریخی تعلق دارند پایگانی ارزشی ایجاد کرد. یکی از فواید توجه به سَبک‌های هنری این است که به یاری آن‌ها تعلق اثری به دوره‌ای تاریخی با دقت بیش‌تر تعیین می‌شود. سَبک با توجه به موادی که اثر با آن‌ها شکل گرفته (زبان در متون ادبی)، فُرم اثر، و شگردهای به کار رفته در آن تعریف و سپس ملاکی در تشخیص می‌شود.

با این که سَبک‌ها در هنرهای ادبی و دیداری به نسبت آسان و دقیق تعیین می‌شوند در موسیقی‌شناسی کار چندان ساده پیش نمی‌رود. این‌جا، سَبک مفهومی تعیین‌ناشده و چندمعنایی است. حتا در معرض بدفهمی است. به عنوان نمونه، داگلاس مور در کتاب ***راهنمای سَبک‌های موسیقایی*** (۱۹۶۲) واژه‌ی style را به معنای انواع قالب* موسیقی انگاشته که نادقیق است [295]. در فهم سَبک توجه به قالب‌های موسیقایی لازم و مفید است امّا سَبک را نباید با قالب یکی انگاشت. سَبک همان شیوه‌ی بیان است، یعنی طریقی که در آن عناصر موسیقی چون مِلودی، ریتم، هارمونی و نیز بافتار متن و فُرم آن، نظم می‌یابند و بیان می‌شوند. باید در مورد این مسئله که شیوه‌ی بیان کجا روشی مشترک میان آهنگ‌سازان (و اجراکنندگان) در دورانی تاریخی است، و کجا روشی شخصی منحصر به کار آهنگ‌ساز تحقیق کرد. در ادبیات موسیقی سَبک (شیوه‌ی بیان، اسلوب) به دو معنای متفاوت و حتا باید گفت متضاد به کار رفته است: ۱) مجموعه‌ای از راهبردها و رهنمودها که میان آهنگ‌سازان یک دوره مشترک هستند، مثلاً از «سَبک کلاسیک» چنان یاد می‌شود که انگار زبان مشترک همه‌ی آهنگ‌سازان نیمه‌ی دوم سده‌ی هجدهم و دو دهه‌ی آغازین سده‌ی نوزدهم بود؛ ۲) شیوه‌ی فردی و شخصی بیان یک آهنگ‌ساز، که می‌توان از سَبک لودویگ فان بتهوون به عنوان روشی منحصر به فرد یاد کرد. بنا به معنای نخست، «سَبک» زبان مشترک است در حالی که بنا به معنای دوم، کاملاً برعکس، سَبک زبانی شخصی، یعنی کوششی در یافتن ویژگی خاص و لحن فردی و ممتاز است.

بسیاری از موسیقی‌شناسان معنای نخست واژه‌ی «سَبک» را ترجیح می‌دهند و از معنای دوم به عنوان «سَبکِ شخصی» یاد می‌کنند. آرنولد شونبِرگ سَبک را «شیوه‌ی بیان رایج در دوره‌ای خاص» نامید [361:20]. این تعریف بیش‌تر به این دلیل پذیرفته شده که در

www.tabarestan.info تبرستان

شناخت تاریخی و نظری موسیقی مفید است. اگر برای نخستین بار اثری از یوزِف لئوپولد آیبلِر بشنویم و ندانیم که این اثر را چه کسی ساخته است، می‌توانیم با دقت به سَبک آن تشخیص دهیم که ساخته‌ی آهنگ‌سازی است متعلق به روزگار کلاسیک و هم‌زمان با فرانتس یوزِف هایدِن و وُلفگانگ آمادئوس موتسارت. اگر آیبلِر موفق شده باشد که به سَبکِ شخصی خود شکل دهد به تدریج با شنیدن تعدادی از آثار او با ویژگی‌های سَبک‌شناختی کار پدیدآورنده‌اش آشنا می‌شویم، و قدرت ذهنی‌مان در تشخیص این که اثر کار شخص او است افزایش می‌یابد.

از سوی دیگر می‌توان با اطمینان گفت که آهنگ‌سازان بزرگ شیوه‌ی بیان ویژه‌ی خود را می‌آفرینند. برای شنونده‌ای جدی چندان دشوار نیست که وقتی قطعه‌ای را برای نخستین بار می‌شنود نه فقط سَبک دوران و شیوه‌ی بیان تاریخی آن را دریابد بل تعلق اثر به آهنگ‌ساز خاصی را هم کشف کند. گاه سَبک شخصی آهنگ‌ساز در طول زندگی پدیدآورنده‌اش چندان تفاوتی نمی‌کند (مثل یوهانِس برامْس و گوستاف مالِر) امّا بارها پیش آمده که سَبک آهنگ‌ساز در جریان تحول کارش تفاوت کند (مثل بتهوون و شونبِرگ)، امّا در این مورد نیز باید گفت که همیشه جنبه‌های مهمی از شیوه‌ی بیان قبلی در سَبک بعدی آهنگ‌ساز بازیافتنی هستند. هسته‌ی مرکزی و محکم سَبکِ شخصی (که پایدار است) از آثار آهنگ‌ساز یک مجموعه می‌سازد.

آیا می‌توان گفت که عناصری از شخصیّت یا ذهنیّت هنرمند در سَبک او حضور دارند؟ آیا می‌توان تصویری ازتکامل شخصیتی او را در تداوم یک سَبک یا در دگرگونی سَبک‌های‌اش بازیافت؟ هواداران «زیبایی‌شناسی سوژه» (معتقدان به اولویّت نیّتِ پدیدآورنده‌ی اثر) به چنین پرسش‌هایی پاسخ مثبت خواهند داد، امّا نکته این است که سَبک یک آهنگ‌ساز می‌تواند بر سَبک آهنگ‌ساز دیگری تأثیر بگذارد، و حتا این تأثیر تعیین‌کننده باشد، در این صورت راهی جز این باقی نمی‌ماند که ما از بحث موسیقی‌شناسی خارج شویم و در مورد شخصیّت محکم آهنگ‌ساز اوّل و شخصیّت ناپایدار و تأثیرپذیر آهنگ‌ساز دوم بحث کنیم، بحثی بی‌فایده که نتیجه‌ای درست به بار نخواهد آورد. برای کشف اهمیّت سَبک شخصی آهنگ‌ساز باید از راهی تازه رفت. جان کلام این است که حتا سَبکِ شخصی نیز چندان به شخصیّت فردی و ذهنیّت آهنگ‌ساز بازنمی‌گردد و عناصر تعیین‌کننده‌ی آن عناصر ساختاری موسیقی، سَبک دوران، توازی

www.tabarestan.info

تجربه‌های نوآورانه‌ی دیگر در سَبک، و مسائل بینامتنی هستند. به جای تبدیل سَبک به محصول منش روانی آهنگ‌ساز باید از راه تحلیل ساختاری و متن‌شناسی پیش رفت. شباهت شخصیتی ایگور استراوینْسکی و موتسارت نبود که استراوینْسکی را به تجربه در قلمرو نو ـ کلاسی‌سیسم کشاند، بل ضرورتی ساختاری در پیشرفت تاریخی مدرنیسم بود که موجب این تأثیرپذیری شد، چنان که پاول هیندِمیت، سِرگِی پراکوفیِف، دمیتری شاستاکوویچ و بنجَمین بریتِن هم از این راه رفتند.

آهنگ‌ساز هم‌چون هر هنرمندی سَبک را می‌یابد، آن را نمی‌آفریند. می‌توان تاریخ موسیقی را به عنوان تاریخ سَبک‌ها نوشت. چنان که هاینْریش وُلفلین در مورد هنرهای دیداری چنین نظری داشت و عمری در این راه پژوهش کرد و نوشت [426]. تاریخ‌نگار موسیقی گوئیدو آدلِر با چنین رهنمودی پیش رفت و به این نتیجه رسید که سَبک پیش از هر چیز امری از نظر تاریخی تعیین‌شده است، و انحصار بحث به سَبک شخصی کار درستی نیست [3:348-355]. با این‌همه، اثبات برتری سَبک تاریخی بر سَبک شخصی نباید چشم ما را به نوآوری‌های سَبک و روشِ بیان در کار آهنگ‌سازان ببندد. سَبک تاریخی برآیند تداوم آموزه‌های سَبک شناختی و نوآوری‌ها در روشِ بیان است. آهنگ‌ساز از میان انبوهی امکانات بیان برخی را برمی‌گزیند. این گزینش به عوامل اجتماعی، فرهنگی و فنی مربوط است و البته سلیقه و درک شخصی هم در این میان نقشی دارند [284]. آهنگ‌ساز می‌تواند شیوه‌ی بیان رایج دوران را دگرگون کند یا دست‌کم ناتوانی‌های آن را نشان دهد، هم‌چنین می‌تواند سَبک گذشته‌ی خود را تغییر دهد هر چند عناصر جان‌سختی از سَبک پیشین در کار او باقی می‌مانند.

تحول سه دوره‌ی مشهور آغازین، میانی و واپسین در زندگی بتهوون نمونه و آموزنده است. تئودور آدورنو با توجه به همین سه دوره‌ی کار بتهوون نوشت که دوره‌ی نهایی در حکم یافتن سَبک شخصی بتهوون است و حضور اثری چون ***میسا سولمنیس*** (۲۳-۱۸۱۹) در آن «صرفاً اختلال سَبک‌شناختی است». او در مقاله‌ی «میساسولمنیس: شاهکاری ازخودبیگانه» [13:564-583] نوشت ***میسا سولمنیس*** اثری کهنه‌گرا است و نه فقط بازگشت ایده‌های مسیحی‌اش پس از روزگار روشن‌گری و انقلاب فرانسه ناپذیرفتنی است، بل از جنبه‌ی کردار موسیقایی (و شوق بازگشت به موسیقی مذهبی از نوع موسیقی جووانّی پی‌یرلوئیجی دا پالِسترینا) نیز اثری باستان‌گرا محسوب می‌شود. تلاش

www.tabarestan.info تبرستان

بتهوون در باز زنده‌کردن سَبک‌های کهنه که همراه شده بود با ایده‌های سوژه‌باور و انسان‌باور او، سبب شد که در این اثر سَبک تازه و انقلابی بتهوون پنهان بماند.

یکی از نخستین کسانی که از سَبک به عنوان مشخصه‌ای تاریخی یاد کرد آتاماسیوس کیرشِر موسیقی‌دان آلمانی بود که در کتابی به زبان لاتینی با عنوان **موسیقی جامع** (۱۶۵۰) نظر داد که سَبک پیش از هر چیز «یک شیوه‌ی بیان ملّی» است. در آن روزگار تفاوت میان انواع آثار موسیقایی‌ای که در ایتالیا، آلمان، و شمال اروپا ساخته می‌شدند، محسوس بود. در سده‌های بعد این تفاوت سَبک‌ها از بین نرفت ولی کاهش یافت. در نتیجه، بحث از ارتباط سَبک با موقعیت‌های تاریخی و اجتماعی پا گرفت. در دوره‌ای نزدیک به زمانه‌ی ما، چارلز رُزِن سَبک را «شیوه‌ی بیان دوره‌های تاریخی» خواند، و در کتاب **سَبک کلاسیک** (۱۹۷۱) مشخصه‌های همانند در آثار هایدِن، موتسارت و بتهوون جوان را برشمرد و از «زبان مشترک» آنان یاد کرد [343]. این معنای کلّی و تاریخی سَبک به نظر نادرست نمی‌آید امّا نکته این‌جاست که ما باید نخست تصوری از سَبک در سر داشته باشیم تا بتوانیم کار آهنگ‌سازان مختلف را در یک سَبک کلّی جای دهیم [168:34]. به بیان دیگر، شنونده باید از سَبک درکی ولو مبهم و نادقیق در سر داشته باشد تا بتواند طرحی فُرمال از قطعه‌ای که می‌شنود ترسیم کند. این‌جا مسئله‌ی مهمی در تحلیل موسیقی پیش می‌آید، باید پاسخی به این پرسش مهم و قدیمی داد: سَبک یا شیوه‌ی بیان تا چه حدّ راهنمای ادراک موسیقی است، و آیا عناصری چون خواست‌های روانی یا ناخودآگاه در ادراک موسیقی تأثیری مستقل از سَبک دارند یا نه؟ اُژن نارمور هم‌چون لئونارد مه‌یر بر این باور است که ادراک موسیقی وابسته به انتظارهایی است که سَبک برمی‌انگیزد. او از استلزام سَبک و تحقق اثر یاد کرده است. در برابر منش تعیین‌کننده‌ی سَبک، عناصری جز آن کم اهمیّت می‌نمایند [298].

← **پوئتیک، دوره‌بندی، فُرم.**

سده‌های میانه MIDDLE AGES

سده‌های میانه عنوان یک هزاره از تاریخ جهان است، از اواخر سده‌ی پنجم میلادی که امپراتوری روم فروپاشید تا سده‌ی پانزدهم که جوانه‌های رنسانس شکل گرفت. سده‌های میانه برای اروپا دوران فئودالیسم، تولید اقتصادی متمرکز بر کشاورزی و

www.tabarestan.info

شکاف طبقاتی میان زمین‌داران بزرگ (اربابان فئودال) و دهقانان تهیدست، بود. دهقانان محصول کار خویش را به اربابان فئودال می‌دادند و سهمی بخور و نمیر می‌گرفتند و امنیت‌شان را ارباب تأمین می‌کرد و در عوض در جنگ‌ها چون سپاهیان بسیج می‌شدند. سده‌های میانه روزگار سلطه‌ی فکری و فرهنگی کلیسا بود، و ابزار آموزشی و تولید فکری در دست کلیسا متمرکز شده بودند. آن سده‌ها را «روزگار ظلمت» خوانده‌اند امّا امروز تاریخ‌نگاران زیادی، بیش‌تر ادامه‌دهندگان مکتب آنال چون ژرژ لوگوف [244]، و اندیش‌مندانی چون اومبرتو اِکو [132] با توجه دقیق به تمدن سده‌های میانه و مباحث فرهنگی، فلسفی و علمی‌ای که در آن سده‌ها جریان داشتند، آن دوران طولانی و خاصه مرحله‌ی نهایی آن (از سده‌ی دوازدهم تا رنسانس) را دورانی مهم در تاریخ تمدن انسان معرفی می‌کنند. پژوهش‌های تاریخ موسیقی نشان می‌دهد که آن روزگار چه اهمیّت بنیادینی در تدوین اصول موسیقی غربی داشته و برخلاف ادراکی که از سده‌های پانزدهم تا نوزدهم رواج داشت موسیقی سده‌های میانه بنیاد راستین موسیقی غربی بوده است.

www.tabarestan.info

موسیقی سده‌های میانه «مقامی مرکزی برای دین، و زندگی اجتماعی و فکری داشت» [193:1]، و از دو شاخه‌ی متفاوت شکل گرفته بود، شاخه‌ای رسمی و دینی که در اختیار کلیسا بود و شاخه‌ای مردمی که در هنرهای خیابانی (بیش‌تر نمایش‌ها، جشن‌ها و کارناوال‌ها) جلوه داشت. از هر دو شاخه نمونه‌های مهمی به یادگار مانده است. تکامل موسیقی کُند و دشوار بود، و تحول اصلی در اواخر سده‌های میانه با پیدایش موسیقی پُلی‌فونیک شکل گرفت. موسیقی کلیسا در دوره‌ای طولانی آوازی بود و با تکامل ارگ به عنوان نخستین ساز کلیسایی منش سازی یافت. امّا ارگ بیش‌تر موسیقیِ همراه بود یعنی آوازهای جمعی را تعقیب می‌کرد. موسیقی اصلی کلیسا را سرودهای گِرِگوریایی شکل می‌داد که نام آن استوار به روایتی بود که پاپ گِرِگوری اوّل که از ۵۹۰ تا ۶۰۴ مقام ریاست کلیسا را داشت مشوّق و حامی موسیقی‌دانان کلیسا بود و حکم به تنظیم موسیقی دینی و دعاها داده بود. صومعه‌ها (چون سن ـ گال، سن ـ مارتیال دو لیموژ) آشیانه‌های اصلی تولید موسیقی بودند. مِلودی‌های ساده‌ی مونوفونیک و بخشی از مِلودی‌های پیچیده‌تر پُلی‌فونیک به صورت چند هزار قطعه باقی مانده‌اند. در حوزه‌ی موسیقی کلیسایی موسیقی نمایشی به صورت تعزیه‌ها و شرح مصیبت‌ها پدید آمدند و عنوان Jeu به معنای «نمایش» یافتند (چون نمایش دانیال و نمایش آدم) که مبنای نمایش‌های

زمینی‌تری از قبیل **نمایش روبَن و ماریون** (۸۵-۱۲۸۳) شدند که آدام دو لا هال آن را ساخته بود. فُرم اصلی سرودهای دینی مونودی‌های آوازی بود. این هم پایه‌ی آوازهای سکولار شد و تکامل آن در سده‌ی چهاردهم به ترانه‌های تروبادور منجر شد.

موسیقی غیرِ کلیسایی تحول اصلی را در سده‌های دوازدهم و سیزدهم دید که تروبادورها پدید آمدند. نخست نجیب‌زادگانی در فرانسه و بعد خوانندگان و نوازندگانی از طبقات دیگر که موسیقی زمینی و استوار به زندگی هرروزه و مسائلی چون عشق و نفرت و حسادت و دوستی را موضوع ترانه‌ها و به میزانی کم‌تر قطعه‌های سازی می‌کردند. مِلودی‌های تروبادورها که باقی مانده‌اند بیش از ۱۵۰۰ قطعه هستند. سازهای اصلی تروبادورها لوت، هارپ و به ندرت فلوت پیکولو بودند. شاخه‌ی مهمی از موسیقی تروبادورها موسیقی رقص بود. در سده‌ی چهاردهم در فرانسه تحول تازه‌ای پدید آمد که به نام ars nova یا «هنر نو» مشهور شد و مبنای آن موسیقی پُلی‌فونیک بود که نخستین نشانه‌های آن در طول چند سده تکامل یافته بود و موسیقی زمینی و غیرِ دینی بود. قطعه‌های مکتب «آرس نووا» به طور دقیق‌تری به دست ما رسیده‌اند زیرا شیوه‌های تازه‌ای برای نگارش ریتم هم کشف شده بودند. فیلیپ دو ویتْری، گیّوم دو ماشو، یاکوب اُبرِشت، فرانچِسکو لاندینی، یوهانِس اُکِگِم، و ژوسکَن دِ پْره، و گیّوم دوفه آهنگ‌سازان بزرگ آن دوران هستند. ماشو با الهام از دستاوردهای «آرس نووا» توانست آثار دینی نوآورانه‌ای پدید آورد.

شیوه‌ی پُلی‌فونیک محصول فعالیّت آهنگ‌سازان دو مکتب است. یکی مکتب مشهور به نتردام که لئونین نماینده‌ی اصلی آن بود و مشهور شده بود به «هنر کهن» یا ars antiqua، و دیگری مکتب «آرس نووا». پُلی‌فونی به اتصال ساحت‌های ملودیک و هارمونیک مربوط می‌شود. در موسیقی هوموفونیک یک تک‌خط موسیقی بدون هم‌راهی صداهای موسیقایی دیگر پیش می‌رود. در موسیقی هوموفونیک صداهای دیگری به کار می‌روند امّا کاملاً در خدمت تک‌خط مسلط هستند. موسیقی پُلی‌فونیک امّا بافتاری شامل دو یا چند خط ملودیک مستقل است که با یک‌دیگر همراه، ترکیب، و درهم می‌شوند و در این هم‌نهاده ملودی نهایی ساخته می‌شود. در بافتار پُلی‌فونیک اجزا اهمیّت برابر با یک‌دیگر دارند و بیش و کم یک‌سان جلوه می‌کنند.

← نُت‌نویسی.

www.tabarestan.info پیشکش " آرش م. ب " تبرستان

سِریالیسم SERIALISM

← موسیقی پسا-تُنال.

سکوت SILENCE

در موسیقی‌شناسی سکوت فقدان موسیقی نیست، بل بخش ضروری و سازنده‌ای در موسیقی است. سکوت در موسیقی، موومان‌ها را از هم جدا می‌کند، یا در درون یک موومان اتفاق می‌افتد و در این حالت سازنده‌ی حسی است که صرفِ صداهای موسیقایی توانایی شکل دادن به آن را ندارند. آنتون وِبرن تکامل فُرم موسیقی را «تداوم دیالکتیک صدا و سکوت» می‌نامید. فِرّوچّو بِنْوِنوتو بوزُنی گفته بود که سکوت در میان هر قطعه از یک‌سو ضربه‌ای احساسی، و از سوی دیگر مهلت یادآوری، تعمق و پیش‌بینی است. گوستاف مالِر در سمفونی شماره‌ی ۲ «رستاخیز» (۹۴-۱۸۸۸) حتا دیرند سکوت بین موومان‌ها را تعیین کرده بود. سکوت در اپرا منش روایی دارد و بر شدت دراماتیک «نمایش» می‌افزاید. در موسیقی جان کِیج بود که سکوت اهمیّت راستین یافت. جز نمونه‌ی ۴'۳۳" (۱۹۵۲) در آثار دیگر کِیج هم سکوت «موقعیّت ساختاری» داشت. همین موقعیّت در آثار مدرن دیگری چون ساخته‌های لوکاس فُس و تورو تاکه‌میتسو نیز آشکار است.

خاموشی موقتی یا همیشگی آهنگ‌سازان نیز نکته‌ای است که با واژه‌ی «سکوت» به یاد می‌آید. برخی چون ژان سیبِلیوس، هوگو وُلف، آنری دوپارک، پُل دوکا، اِدوارد اِلْگار، چارلز آیوْز جایی در فراشد رو به رشد کار آفریننده‌شان متوقف شدند. آنان دست از کار کشیدند و تا پایان عمر دیگر اثری یا اثر مهمی نساختند. همان‌طور که فرانسوآ-رُنه دوشابل پیانیست چیره‌دست فرانسوی ناگهان از نواختن دست کشید، مارتا آرگریش پیانیست آرژانتینی سال‌ها پیش اعلام کرد که دیگر به تنهایی کنسرت اجرا نخواهد کرد، و گلِن گولد پیانیست کانادایی در دهه‌ی آخر عمرش از اجرای کنسرت به کلّی صرف‌نظر کرد، و صرفاً به ضبط آثار پرداخت. بی‌شک، هر یک از اینان دلایل شخصی‌ای در انجام این کار داشتند، و دشوار بتوان گفت آنان بنا به قاعده‌ای مشترک یا کلّی رفتار کردند. آن‌چه با عنوان «بسته شدن ذهن نویسنده» در ادبیات مشهور شده (توقف‌هایی موقتی و

پیشکش به آرمان م. ب. به تبرستان www.tabarestan.info

گاه طولانی که در کار و آفرینندگیِ بسیاری از شاعران و نویسندگان پیش می‌آید) در موسیقی هم تجربه شده است. اِدگار وارِز برای مهلتی طولانی از آهنگ‌سازی دست کشید، توقف‌هایی کوتاه‌تر در مسیر کار آفریننده‌ی بسیاری از آهنگ‌سازان یافتنی است. در این مورد هم چون آن سکوت ساختاری در قطعه‌ی موسیقی می‌توان گفت که سکوت فقدان موسیقی نیست، بل بخش ضروری آن است.

← صوت‌شناسی؛ موسیقی.

سمبولیسم SYMBOLISM

سمبولیسم (یا نمادباوری) استوار به اهمیّت مرکزی نماد* در بیان هنری است. در مباحث هنری نماد شکلی مجازی (واژه‌ای، چیزی، رویدادی، تصویری یا آوایی) است که معنای آن معمولاً آسان دانسته نمی‌شود و در بیش‌تر موارد اشاره به موقعیتی یا تجربه‌ای معنوی و اخلاقی دارد. نمادباوری دو معنای اصلی دارد: ۱) استفاده‌ی دقیق و نظام‌مند از نمادها در بیان نکته‌ها و معناها؛ ۲) مکتب ادبی و هنری‌ای که در اواخر سده‌ی نوزدهم پدید آمده بود.

www.tabarestan.info

سمبولیسم به معنای دوم در پایان سده‌ی نوزدهم به ویژه در فرانسه رایج شد. قلمرو آن بیش‌تر شعر، رمان و نقاشی بود امّا بر عکاسی، موسیقی، و هنر تزیین ابزار خانه هم تأثیر گذاشت. نخستین هنرمندانی که در جنبش سمبولیسم پدید آمدند به شعرهای پُل وِرلِن، آرتور رَمبو و استفان مالارمه علاقه داشتند. این شاعران برای هر ایده‌ی شاعرانه یا هر تصویر شعری معناهای متعددی قائل بودند. در شعرهای آن‌ها معمولاً ترکیبی از نشانه‌های تک‌معنایی یا صریح با انبوهی از نشانه‌های مبهم پدید می‌آمدند. سمبولیسم در نقاشی و شعر اقتدار یافت. پیشینه‌ی آن به آثار فرانچسکو گویا و ویلیام بلیک می‌رسید و در اواخر سده‌ی نوزدهم بر نقاشان زیادی در اروپا، ایالات متّحد آمریکا و روسیه تأثیر گذاشت. نمونه‌ی کامل آن را می‌توان در کارهای گوستاو مورو یافت. نقاشان انگلیسی مکتب پیشارافائل (یکی از مهم‌ترین آن‌ها دانته گابریل روسّتی) و پی‌یر پوویس دو شاوان هم از نقاشان سمبولیست بودند. یکی از نقاط اوج نقاشی سمبولیست واپسین دوره‌ی کارهای پُل گوگن بود. پرده‌ی «قصه‌ی بربر» او نمونه‌ی خوبی است که در آن تمام خواست‌های سمبولیست‌ها آشکار می‌شود: راز و رمز، ابهام، و کوشش جهت گشودن

راهی به دل معناهایی باطنی که در ژرفنا جای دارند. تداوم آیین سمبولیست در کارهای اِدوارد مونک، آرنولد بوکلین، و گوستاف کلیمت آشکار بود. در حالی که دنیای مالیخولیایی مونک جای تأویل‌های اجتماعی را باز می‌گذاشت جهان آیینی و اسطوره‌ای دو هنرمند دیگر این امکان را اگر نه مسدود امّا دشوار و دیریاب می‌کرد. از طریق همانندی بنیاد متافیزیکی‌ای که به آثار کلیمت معنا می‌داد و بنیاد متافیزیکی آثار گوستاف مالِر می‌توان نشانه‌هایی از سمبولیسم را در دنیای مالِر هم یافت.

سمبولیسم به معنای ایجاد رابطه میان دو تجربه‌ی متفاوت بود که یکی به دیگری اشاره داشت. واژه‌ی «اشاره» مهم است زیرا در رابطه‌ی نمادین معنایی به صراحت مطرح یا بیان نمی‌شود بل به آن اشاره می‌شود. به بیان دیگر، امکان تأویل صریح و قطعی وجود ندارد و یک معنای خاص جای خود را به طیفی از معناها می‌سپرد. در انجام چنین کاری موسیقی هنری است کارآ و موفق. می‌توان گفت که موسیقی در بنیاد خود هنری سمبولیک است [258:3]. امّا به معنایی خاص، خوانا با واقعیّت تاریخی جنبش سمبولیست هم می‌توان از موسیقی سمبولیک یاد کرد. روبِرت شومان پیش از پیدایش سمبولیسم جهت ایجاد نمادهایی استوار به معناسازی شخصی می‌کوشید.

گابریل فوره و موریس راوِل برای اشعار سمبولیست موسیقی ساختند. ***بعدازظهر یک فُن*** (۹۴-۱۸۹۱) اثر کلود-آشیل دُبوسی که نخستین نمونه‌ی آگاه موسیقی مدرنیست معرفی شده نخست به عنوان اثری امپرسیونیستی مورد بحث بود و دُبوسی هم با این برداشت همراهی داشت. البته دلایل قوی و زیادی هم برای اثبات این نکته وجود دارد، امّا در عین حال می‌توان با توجه به مبنای اثر که شعر مالارمه است، و ابهام و رازآمیزی‌اش این اثر را سمبولیست هم دانست. در آثار دیگر دُبوسی (چون دو مجموعه‌ی پرلودها برای پیانو) عناصر زندگی هرروزه در معناهای نمادین و پیچیده مطرح شدند. لحن موسیقی مطایبه‌آمیز و رندانه می‌شد و راه را بر تأویل‌های گوناگون می‌گشود. آن‌چه بنا به رسم روز و با توجه به هنر نقاشی «پدیده‌ی امپرسیونیستی» خوانده می‌شد خود می‌توانست از عناصر هنر سمبولیست به حساب آید. نکته به بهترین شکلی در اپرای ***پلئاس و ملیزاند*** (۱۹۰۲-۱۸۹۳) اثر دُبوسی آشکار می‌شود. متن اپرا استوار به نمایش‌نامه‌ی موریس مِترلینک نویسنده و شاعر سمبولیست بلژیکی است.

← **فنِ بیان؛ نماد.**

www.tabarestan.info تبرستان

سُنّت TRADITION

سُنّت به معنای تأثیر شیوه‌های معناکردن زندگی و جهان درگذشته بر شیوه‌های امروزی است. سنّت نسبت نزدیکی با فرهنگ دارد و تفاوت انواع سنّت‌ها همان تفاوت فرهنگ‌های گذشته و نحوه‌ی تأثیرگذاری آن‌ها بر فرهنگ‌های امروزی است. هر آدمی در دل سنّتی به بار می‌آید. هزاران بند فرهنگی، طبقاتی، گوناوندی، نژادی، زبانی و اعتقادی او را به گذشته وصل می‌کنند. گسست از تمام این‌ها ممکن نیست زیرا به معنای گسست از شخصیتی است که در طول سال‌ها شکل گرفته و به صورت عناصر تعیین‌کننده‌ی رفتار، عادت، و باورها با انسان باقی است. مهاجران که از سرزمین خود جدا می‌شوند و دهه‌ها در دل فرهنگی متفاوت به سر می‌برند خوب می‌دانند که چه رشته‌های فکری و فرهنگی (آداب و رسوم، شیوه‌های رویارویی با پدیده‌ها، حتا شیوه‌های اندیشیدن) آنان را به گذشته پیوند می‌زنند. کارل مارکس در ***هجدهم برومر لویی بناپارت*** (۱۸۵۲) نوشته بود که بار سنگین سنّت و زندگی نسل‌های پیش بر دوش نسل حاضر سنگینی می‌کند [271:146]. فریدیش نیچه در یادداشت‌هایی که با عنوان ***کتاب فیلسوف*** (۷۵-۱۸۷۲) منتشر شده‌اند و در ایام نگارش ***زایش تراژدی*** (۱۸۷۲) آن‌ها را تهیه کرده بود نوشته: «خاطره ربطی به نظم عصبی و مغز ندارد. یک توانش اصیل است. زیرا انسان همراه خود خاطرات تمامی نسل‌های پیشین را حمل می‌کند» [307:103]

مدرنیته سنّت را در برابر امر مدرن قرار داد، و اندیشه‌ی مدرن هرگونه تلاش در جهت گسست از سنّت را کار باارزشی معرفی کرد. آگاهی مدرن پدیده‌های تازه را در برابر پدیده‌های کهنه قرار داد و دل‌بستگی به گذشته را محافظه‌کارانه و حتا ارتجاعی تلقی کرد. در جوامعی که تازه در آغاز فراشد صنعتی شدن قرار گرفته باشند تنش‌های رویارویی سنّت و مدرنیته از جنبه‌های فرهنگی شدیدتر است و بیش‌تر به چشم می‌آید. در این جوامع عده‌ای از ضرورت «گسست شناخت‌شناختی از سنّت» یاد می‌کنند و ارزش‌های برآمده از زندگی جوامع پیشرفته‌ی صنعتی را والا و ارزش‌مند می‌خوانند و پیش روی مردمان قرار می‌دهند. امّا بخش مهمی از سنّت (یا پیچ ومهره‌ای که بخش‌های مختلف آن را به هم می‌چسباند) زبان است که در حدّ ملّی و زندگی جمعی از آن نمی‌توان گذشت. از سوی دیگر، زبان ابزار انتقال سنّت به زندگی جدید، و سازنده‌ی

www.tabarestan.info

زندگی جدیدی برای بسیاری از پدیده‌های سنّتی است. چگونه می‌توان از سنّت گسست وقتی در محدوده‌ی زبانی می‌اندیشیم و عمل می‌کنیم که به مثابه انتقال‌دهنده‌ی سنّت‌ها و بصیرت‌های گذشته، پیش‌فهم‌ها، پیش‌داوری‌ها، و البته روشن‌گر تازگی‌ها، فعال است؟

هرمنوتیک* با پیش کشیدن دو نکته، یکی زبان و دیگری پیش‌فهم‌ها، یا پیش‌دانسته‌ها (آن‌چه هانس گئورگ گادامر «پیش‌داوری‌ها» می‌نامید) تداوم سنّت و در عین حال دگرگونی عناصر مهمی از آن را در فراشد اندیشه و عمل نشان می‌دهد. هر تأویلی هم خصلت زبانی دارد، هم وابسته به پیش‌فهم‌ها (و از این رهگذر وابسته به گذشته) است. از سوی دیگر، هر تأویل جدید به معنای رویارویی با پدیده‌ای تازه هم هست و از این تازگی بهره می‌برد. پس تأویل در خود هم‌راهی سنّت و نوآوری است. فهم به صورت دیالوگی میان افق انتظارهای پیشین و افق انتظارهای جدید نمایان می‌شود. این‌سان، سنّت نه یک‌باره انکار و نه یک‌جا پذیرفته می‌شود. سنّت هم مثل آگاهی انسان در حال دگرگونی است و مدام عناصری از آن تفاوت می‌یابند، عناصری هم باقی می‌مانند تا تفاوت را معنا کنند. گادامر نوشته: «سنّت به سادگی یک پیش‌شرط همیشگی نیست. برعکس این ماییم که خودمان آن را می‌سازیم، وقتی تکامل سنّت را می‌فهمیم، در آن شرکت می‌کنیم و به آن شکل می‌دهیم» [151:283].

تی اس (تامِس استرنز) اِلیوت در مقاله‌ی «سنّت و استعداد فردی» (۱۹۱۹) نوشته که سنّت، پیش از هر چیز تداوم تاریخی‌ای است که هرکس به نوعی درگیر آن است. او از شاعر جوانی مثال زده که به یاری سنّت به جهانی شاعرانه راه می‌یابد که از آن سال‌هایی که او در این جهان زیسته خیلی بیش‌تر به او آموزش می‌دهد. سنّت ابزار و مواد ادراک را نه از آن‌چه گذشته، بل از آن‌چه هست، به او ارائه می‌کند [134:38]. سنّت صرفاً باخبری تاریخی از گذشته نیست، بل اطلاع از تداوم عناصری پابرجا است، و نیرویی فعال «متعلق به زمان حاضر» به حساب می‌آید.

موسیقی به مفهوم سنّت پیوسته است. در موسیقی‌شناسی سنّت چون مجموعه‌ای از کردارها و باورها که به صورت قاعده‌ها و اصول نمایان می‌شوند مطرح می‌شود. سنّت موسیقایی از نسل‌های پیش به ارث می‌رسد امّا در هر نسل دگرگون و شاید کامل‌تر می‌شود. سنّت چارچوبی برای کردارهای تازه است و نه بیش. می‌توان عناصری از آن را

پیشکش "آرشیو ب.ب" طبرستان www.tabarestan.info

عوض کرد یا چارچوب را گسترش داد امّا نمی‌توان بدون آن کار کرد یا تمام آن را عوض کرد یا نادیده گرفت. موسیقی‌شناسی همواره با سنّت‌های خاص موسیقایی سروکار داشته و زمینه و برنامه‌ی خود را از مقایسه‌ی سنّت‌های گوناگون و منش ناگزیر اندیشیدن در چارچوب زبان و سنّت بازشناخته است. سنّت‌های فرهنگی خاص از طریق انواع **گفتمان*** منتقل می‌شوند [402]. رابطه‌ی آهنگ‌ساز با سنّت رابطه‌ای گفتمانی است، و نه فقط گفتمان مسلط موسیقی در دوره‌ای خاص، بل این‌جا حلقه‌های اتصال گفتمان‌های مختلف نیز مطرح‌اند.

در موسیقی، باخبری نوازنده یا اجراکننده از سنّت یعنی آگاهی او از موقعیّت پیدایش، افق معنایی و شگردهای اجرای اثری که در گذشته ساخته شده امّا امروز باید اجرا شود. این باخبری هر چه دقیق‌تر و کامل‌تر باشد اجرای امروزی بهتر از کار در می‌آید. باخبری از سنّت، امکان بیش‌تری به شنونده‌ی موسیقی می‌دهد تا اثر را بهتر درک کند، اثری که به هر حال مستقل از سنّت نیست. از مثالی که اِلیوت از شاعر جوان آورد، می‌توان دانست که سنّت بقا و تداوم کرداری را به شاعری اروپایی ارائه می‌کند تا بتواند «هنر شعر اروپایی از هومِر تاکنون را چونان تمامیّتی در اختیار گیرد و هستی هم‌زمان آنان با خود را برقرار کند». از نظر اِلیوت سنّت به مفهوم تمامیّت گره خورده و مثال او از فرهنگ اروپایی که تداوم تاریخی آن قابل پیگیری است نکته را روشن می‌کند. امّا درباره‌ی سنّت‌هایی که به دلایل گوناگون تاریخی از هم گسیخته‌اند چه می‌توان گفت؟ سنّت‌هایی که به دلایل مختلف فاقد **آثار مرجع*** هستند و هنرمند امروزی نمی‌تواند خود را هم‌زمان با آن‌ها احساس کند؟

نگاه اِلیوت به سنّت اروپایی محافظه‌کارانه بود، امّا منطق بحث او هنگامی که می‌کوشید تا سنّت را به زبان پیوند بزند، درست بود. گذشته می‌تواند به گونه‌ای مثبت به امروز ما شکل بدهد. جوزف استراس در کتاب ***بازسازی گذشته: مدرنیسم موسیقایی و تاثیر سُنّت تُنال*** (۱۹۹۰) به این جنبه‌ی سازنده‌ی سنّت توجه کرد. او عناصر مدرن در کار آهنگ‌سازانی چون بِلا بارتوک، ایگور استراوینْسکی، آرنولد شونبِرگ، آنتون وِبِرن و آلبان بِرگ را از طریق رابطه‌ی پیچیده‌ی آن‌ها با سنّت موسیقی تُنال پیگیری کرد، و به خوبی نشان داد که موسیقی تُنال به صورت پانتُنال حتا در اوج تجربه‌های آتُنال باقی ماند، و هرگز محو نشد [385].

www.tabarestan.info تبرستان

این برداشت هرمنوتیکی که ما اکنون به سنّت چنان که نیازمندش هستیم شکل می‌دهیم، و آن را چون مبنای تأویل به کار می‌گیریم، در کار پژوهش‌گری که موسیقی جاز را در مرکز توجه خود قرار داد مطرح شد. دیوید آک در بحث از فرهنگ جاز نشان داد که واینتون مارسالیس و بیل فریسل دو گونه‌ی متفاوت و متعارض از توجه به سنّت این موسیقی را پیش برده بودند. مارسالیس در آلبوم ***زمان استاندارد مارسالیس، جلد دوم: فراخوان خودمانی*** (۱۹۹۱) خود را به قاعده‌های سنّتی محدود کرد و اجازه نداد که موسیقی‌اش لحظه‌ای از دستورهای تعیین‌شده‌ی آن سنّت فراتر بروند. برعکس، فریسل در آلبوم ***ایمان کوچکی داشته باش*** (۱۹۹۳) سنّت جاز را به دستاوردهای فراوان دیگری که متنوع و حتا با هم متعارض هستند (چارلز آیوْز، باب دایلن، آرون کوپلَند) همراه کرد. هر دو به موسیقی گذشته و سنّت جاز توجه داشته‌اند امّا هم‌راهی با آن در مقابل تکیه به آن در جهت نوآوری باعث می‌شود که بگوییم آن‌ها نه با یک سنّت بل با دو سنّت متفاوت روبرو بوده‌اند. آک نتیجه گرفته: «هر یک از این دو آلبوم یکی از دو راه شناخت جاز را در پیش گرفته و نمی‌توان گفت که آن‌ها در یک راه با هم مشترک هستند. به راستی گذشته‌های مختلفی از سنّت جاز همواره در حکم "سنّت" بوده‌اند» [16:175]. به بیان بهتر سنّت در پرتو تأویل امروز دگرگون می‌شود و هرگز به صورت امری واحد جلوه‌گر نمی‌شود. می‌توان نشان داد که این حضور متنوع سنّت با همین قدرت در مورد دیگر انواع موسیقی هم وجود دارد.

← **زبان؛ سَبک؛ فرهنگ.**

www.tabarestan.info پیشکش "آرشیو ب ت تبرستان"

سوررئالیسم SURREALISM

سوررئالیسم یکی از جنبش‌های ادبی و هنری مهم سده‌ی بیستم بود که در ۱۹۲۴ در آثار آندره برِتون شاعر فرانسوی و شماری از هنرمندان اوانگارد آغاز شد، و موجب نوآوری‌های فراوانی در رمان، شعر، تئاتر، سینما، نقاشی و مجسمه‌سازی شد، و تأثیر زیادی بر اندیشه و هنر بعدی باقی گذاشت. برِتون تا ۱۹۲۳ متأثر از جنبش داداییست‌ها بود، و «انرژی ویران‌گر» هنرمندان دادا راه را بر او و دیگر سوررئالیست‌ها گشوده بود. داداییسم جنبشی ادبی و هنری بود که در ۱۹۱۶ پایه گذاری شد و هانس آرپ مجسمه‌ساز، مان رِی نقاش، سینماگر، و عکاس، و مارسِل دوشانِ نقاش آن را پیش بردند. اریک

ساتی هم برای مدتی به این جنبش نزدیک بود. داداییست‌ها شکل‌های سنّتی و رایج بیان هنری را به عنوان بیان کلیشه‌ای رد می‌کردند، و مروّج بی‌معنایی بودند. تریستان تزارا از مدافعان سرشناس دادا گفته بود: «دادا یعنی هیچی». او به عناصر نابخردانه، غیرِ مشروط، و خودجوش در هنر ارج می‌نهاد.

جنبش سوررئالیسم نسبت به داداییسم سامان‌یافته‌تر بود و مبانی نظری آن هم محکم‌تر بودند. تکیه‌ی آن به انواع نماد* بود که از رویاها و ناخودآگاه آغاز می‌شوند و نوع دیگری از واقعیّت را معرفی می‌کنند. برِتون سوررئالیسم را «هنرِ ناآگاهی» دانست و از مباحث زیگموند فروید متأثر بود. منش خودکار آفرینش، رهایی از شر نقشه‌های آگاهانه، اعتبار دادن به رویاها و کابوس‌ها، تکیه به جوشش خاطره، غرایز، و خواست‌های جنسی از نکته‌های مرکزی جنبش بودند. خودکاری یا اتوماتیسم در نخستین مراحل پیدایش سوررئالیسم چندان مهم بود که «نوشتار سوررئالیستی» و «نوشتار اتوماتیک» را به یک معنا می‌انگاشتند. نخستین سوررئالیست‌ها همه مرد بودند و دیدگاه و رویکرد آنان مردسالارانه بود، و به زنان هم‌چون ابژه‌های جنسی (و گاه با تمایل سادیستی) می‌نگریستند [153]. توجه سوررئالیست‌ها به جنسیّت منجر به بازخوانی و رونق آثار ادبی مهم و قدیمی در این زمینه (چون نوشته‌های ساد) شد. از سوی دیگر، سوررئالیست‌ها متأثر از اندیشه‌های سیاسی رادیکال، مارکسیسم انقلابی و آنارشیسم، دشمنی پایان‌ناپذیری با سرمایه‌داری، جامعه‌ی مدرن، و اخلاق و شیوه‌ی زندگی بورژوایی داشتند. رفتار آنان خلاف عادت‌های رایج و موازین اخلاقی بود. زبانی گستاخ داشتند، با سنّت‌ها و مسیحیّت راه نمی‌آمدند، طنزپرداز و گاه هرزه‌گو بودند، و حتا گفته‌های نظری‌شان هم تحریک‌آمیز بودند، مثلاً برِتون در *نادیا* (۱۹۲۸) گفته بود: «زیبایی یا تشنج‌آفرین است، یا وجود ندارد». برِتون نقش مرکزی خود را در حرکت سوررئالیسم که با نگارش دو ***بیانیه‌ی سوررئالیست*** (۱۹۲۴ و ۱۹۳۰) به دست آورده بود تا پایان جنبش در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم حفظ کرد. جز او پُل الوآر، لوئی آراگون، ریمون کِنو، ژرژ باتای، و ژاک لاکان جوان در بنیان نظریه‌های زیبایی‌شناسانه‌ی سوررئالیستی نقش داشتند. هم‌چنین ماکس ارنْست، پُل دِلوو، رَنه مَگریت، و سالوادور دالی نقاشان نام‌آور سوررئالیست بودند. آنتونَن آرتو برای مدتی کوتاه امّا پربار با سوررئالیست‌ها هم‌راهی کرد، و شعرها و نمایش‌نامه‌های او همواره متأثر از ایده‌های

www.tabarestan.info تبرستان

سوررئالیستی بودند. در قلمرو سینما لوئیس بونوئل و دالی (***سگ آندلسی***) و مان رِی (***اماک باکیا***) آثار مهمی در این حوزه آفریدند. ری یکی از آغازگران عکاسی سوررئالیستی هم بود.

هر چند سوررئالیسم بر انواع رشته‌های هنری تأثیر گذاشت، امّا در قلمرو موسیقی تأثیر آن اندک بود. سوررئالیست‌ها نگاهی بی‌تفاوت و حتا شاید بتوان گفت تحقیرآمیز به موسیقی داشتند. برِتون نوشته بود که شعر کاری را به انجام می‌رساند که موسیقی حتا شهامت آغاز آن را ندارد، و الوآر گفته بود که از موسیقی خوشش نمی‌آید و پیانو همه‌ی آن چیزهایی را که دوست دارد از او می‌گیرد [49:293]. جُرجیو دِ کیریکو گفته بود که «موسیقی در بنیاد خود مصنوعی است و ارتباطی به هنر خودکار و خودانگیخته ندارد» [261:29]. در نتیجه، موسیقی سوررئالیستی چندان پُربار نیست. ساتی آثاری چون باله‌ی ***پاراد*** (۱۷-۱۹۱۶) داشت که تا حدودی به دستاوردهای سوررئالیست‌ها نزدیک بودند. شیوه‌ی او در نام‌گذاری بی‌ربط قطعه‌ها، قاعده‌شکنی‌ها و طنز سخره‌گرانه‌اش یادآور کارهای سوررئالیست‌ها بود. هم‌چنین آثار گروه معروف شش نفره و باله‌های داریوس می‌یو چون ***گاو روی شیروانی*** (۱۹۱۹) هم نشانه‌های سوررئالیستی دارند. می‌یو هم‌چون ژان کوکتو هرگز عضو گروه سوررئالیست‌ها نبود امّا خود را به آن‌ها نزدیک می‌دانست. از سه آهنگ‌سازی که آثاری سوررئالیستی ساختند یکی ژرژ اُریک بود که با آرتور هونه‌گِر و داریوس می‌یو همکاری داشت و عضو گروه شش نفره بود. او برای نمایش‌های تئاتر (***مالبرو به جنگ می‌رود*** آشار، و ***پرندگان*** اریستوفانِس) و فیلم‌های سینمایی (***آزادی از آن ماست*** رُنه کلر، ***بازگشت جاودانه***، ***دیو و دلبر***، ***وصیت‌نامه‌ی ارفه*** و ***والدین وحشتناک*** ژان کوکتو و ***مولن‌روژ*** جان هیوستُن) موسیقی ساخت. اثر سوررئالیستی او سونات برای پیانو در فا ماژور (۱۹۳۱) بود. آهنگ‌ساز سوررئالیست دیگر آندره سوری بود. سوری تا ۱۹۳۶ عضو گروه سوررئالیست‌های بلژیک بود و مدت‌ها او را یگانه آهنگ‌ساز سوررئالیست می‌شناختند. او در کنسرواتوار بروکسل نزد پُل ژیلسون ویولون و آهنگ‌سازی خوانده بود، و در ۱۹۳۴ از هِرمان شِرشِن رهبری ارکستر آموخته بود. سوری نخست متأثر از امپرسیونیسم فرانسوی بود امّا به سوررئالیسم روی آورد. او در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم پژوهش مفصلی درباره‌ی موسیقی سده‌ی شانزدهم برای ساز لوت را آغاز کرد امّا دل‌بستگی‌اش به موسیقی مدرن هم‌چنان باقی

پیشکش "آ.ش.م.ب" تبرستان www.tabarestan.info

ماند و در اجرای آثار پی‌یر بولِز در بلژیک نقش داشت. سوری مردی بافرهنگ بود و مجموعه‌ی شعری هم از او باقی مانده است. سومین آهنگ‌سازی که آثاری سوررئالیستی ساخت آهنگ‌ساز آمریکایی جُرج اَنتایل بود. او در نیویورک شاگرد ارنِست بلوخ آهنگ‌ساز سوییسی بود و در آغاز دهه‌ی ۱۹۲۰ به آلمان و بعد به پاریس رفت. اثر سوررئالیستی مشهور او ***باله مکانیک*** (۲۵-۱۹۲۳) برای ده پیانو و صداهای واقعی چون موتور اتومبیل بود. او هم‌چنین ۳۵ پرلود برای پیانو با عنوان ***زنان: صد کله*** (۱۹۳۰) را بر اساس کولاژهایی از ارنْست ساخت. در ۱۹۳۳ اَنتایل به ایالات متّحد آمریکا برگشت، موسیقی اوانگارد را رها کرد و به ساختن آثاری نو-رمانتیک روی آورد، و در هالیوود برای فیلم‌هایی در ژانرهای مختلف موسیقی ساخت.

اثر دیگری که در بحث از رابطه‌ی موسیقی با سوررئالیسم مهم است اپرای ***ژولیتا یا کتاب رویاها*** (۳۷-۱۹۳۶) اثر بوهوسلاف مارتینو اُستوار به نمایش تئاتریِ سوررئالیستی ژرژ نِو (۱۹۳۰) است. نمایشی که در زمان انتشارش موفق بود. مردی به بندری بازمی‌گردد که سه سال پیش در آن‌جا ژولیتا، زنی جوان را در حال نواختن پیانو دیده بود، و آرزو دارد که او را بازیابد. امّا در بندر متوجه می‌شود که زن و دیگر ساکنان بندر هیچ خاطره‌ای از او به یاد ندارند، چون هیچ حافظه‌ای ندارند. در ادامه متوجه می‌شود که آن‌ها وجود ندارند، و بازی پیچیده‌ی رویا و واقعیّت آغاز می‌شود.

← **روان‌شناسی و موسیقی.**

سیاست و موسیقی POLITICS AND MUSIC

واژه‌ی «سیاست» در متون کهن فارسی، مثلاً در ***سیاست‌نامه‌ی*** خواجه نظام‌الملک طوسی، به معنای «کشورداری» به کار می‌رفت، و معنای لغوی آن «مجازات» و «تنبیه» بود. ریشه‌ی واژه‌ی politics لغت politikos یونانی به معنای «امور مرتبط به شهر» است. در یونانی پولیس (polic) به معنای «دولت-شهر» چون آتن و پولیتیا (poleteia) به معنای «زندگی شهر»، «نظم شهر» و «قانون اساسی» بود.

سیاست تعریف‌های مختلف دارد. تعریف ساده و رایجی آن را «علم یا شیوه‌ی حکومت کردن» معرفی می‌کند. تعریفی دیگر و دقیق‌تر کار سیاسی یا سیاست‌ورزی را کرداری می‌شناسد که با آن حدود و شکل رابطه‌ی میان دولت و جامعه (به بیان دیگر، به

کار بردن قدرت متمرکز در جامعه‌ای سازمان‌یافته) تعیین می‌شود. در نتیجه، مسائلی چون شکل نهادهای دولت، دامنه‌ی اختیار و قدرت حکومت، نحوه‌ی وضع قانون‌ها و اجرای آن‌ها، شکل روابط با کشورها و اقوام دیگر، و نیز سازمان‌یابی افراد در گروه‌های اجتماعی یا نهادهایی که نظر به قدرت سیاسی دارند در دامنه‌ی «علم سیاست» جای می‌گیرند. امروز تعریف‌های دیگری هم از سیاست مطرح شده‌اند، برخی سیاست را وسیله‌ای می‌دانند که به یاری آن اهداف اجتماعی آشکار می‌شوند و افراد و گروه‌ها آن اهداف را دنبال می‌کنند. بعضی دیگر سیاست را چنین تعریف می‌کنند: «فن اداره‌ی امور اجتماعی یا تعیین‌کننده‌ی منطق اداره‌ی امور اجتماعی، خواه این امور در دامنه‌ی قدرت دولت قرار گرفته باشند یا در آن دامنه جای نداشته باشند». آشکارا، در برداشت از سیاست، قدرت حکومت و گاه قدرت به معنای کلّی، موضوع‌های محوری دانسته شده‌اند.

پیشکش " آرش م. ب " به تبرستان www.tabarestan.info

هنرمند همواره با حکومت و قدرت سیاسی روبرو می‌شود، نه فقط در محدوده‌ی کشور خودش بل در حدی وسیع‌تر، گاه قاره‌ای و جهانی. هنر در مدار ارتباط‌های اجتماعی رابطه‌هایی با قانون و اخلاق می‌یابد. مواد قانونی (که واضع آن‌ها قوه‌ی مقننه و مُجری‌شان قوه‌ی مُجریه است) در جامعه‌ی مدرن تعیین‌کننده‌ی حدود فعالیت‌های هنری هستند. حتا در جوامع آزادی که به شیوه‌ی دمکراتیک اداره می‌شوند، هنرمند با قانون و با نیرویی که وظیفه‌ی دفاع از حقوق قانونی شهروندان را به عهده دارد، سروکار می‌یابد. مثلاً هیچ پدیدآورنده‌ای در کشورهای دمکراتیک حق ندارد که قوانین مربوط به ممنوعیّت پورنوگرافی کودکان را نقض کند. این قانون‌ها، بنا به دلایلی عقلانی و منطقی، توسط نمایندگان برگزیده‌ی مردم وضع شده‌اند و سخت‌گیرانه و جدی هم اجرا می‌شوند. در حکومت‌های دمکراتیک سانسور (نظارت پیش از قرار گرفتن اثرِ هنری و فکری در مدار ارتباط‌های اجتماعی) وجود ندارد. امّا بنا به قانون آثاری که به شکلی به پورنوگرافی کودکان مربوط شوند توقیف شده و پدیدآورنده‌ی آن‌ها هم محاکمه و مجازات می‌شود. استدلال این که کودک در وضعی نیست که بتواند درباره‌ی سرنوشت خودش تصمیم بگیرد و جامعه موظف است از حقوق او دفاع کند، چندان قوی و عقل‌پذیر است که کسی با این ممنوعیّت مخالفت نمی‌کند. جز این، مواد قانونی محدودیت‌های دیگری هم می‌آفرینند که باز توجیه عقلی دارند. نمی‌توان به بهانه‌ی

توزیع اثرِ هنری به شخص حقیقی یا حقوقی‌ای تهمت زد یا توهین کرد، یا نمی‌توان اسناد امنیتی کشور را فاش کرد. باید متوجه بود که این امر و نهی‌ها به زمان پس از انتشار آثار مربوط می‌شود و تکلیف خاطیان را قانون معیّن می‌کند. پیش از انتشار هیچ نظارت و محدودیتی در کار نیست، حتا اگر کسانی ادعا کنند که با این عمل امنیّت ملّی به خطر می‌افتد. آزادی بیان در هیچ حالتی مخدوش نمی‌شود امّا هرکس مسئول آن چیزهایی است که آزادانه بیان کرده، و باید حکم قانون را پذیرا شود.

در کشورهایی که به شکل استبدادی یا غیرِ دمکراتیک اداره می‌شوند هنرمند آشکارا در برابر قدرت حکومتی قرار می‌گیرد. آثار او سانسور می‌شوند و گاه امکان باخبری از تحول هنر در کشورهای دیگر را ندارد. هنرمندان در رژیم‌های توتالیتری نظیر رژیم‌های فاشیستی یا کمونیستی و رژیم‌های نظامی تابع قدرت حکومت می‌شوند وگرنه یا باید خاموشی را برگزینند و یا آثارشان ممنوع می‌شوند و حتا جان‌شان به خطر می‌افتد. بخش عمده‌ی تاریخ موسیقی شاهد سانسور و خودسانسوری بوده است. سانسور در آغاز پیدایش اپرا به صورت سانسور متن نوشتاری اپراها و بعد بر اجرای آن آثار اعمال می‌شد. سانسور به معنای نظارت پیش از اجراگاه به دلایل سیاسی بود مثل حذف چند مورد از اپرای *ریگولتو* (۱۸۵۱) اثر جوزپّه وِردی در نخستین اجرای آن. گاهی هم سانسور دلیل اخلاقی داشت، چون سانسور اپرای *پلئاس و ملیزاند* (۱۹۰۲-۱۸۹۳) اثر کلود-آشیل دُبوسی. در اروپای چند سده‌ی اخیر نه فقط قدرت حکومتی بل کلیسا هم سانسور خود را اعمال می‌کرد. در وین اوراتوریوی *آفرینش* (۹۸-۱۷۹۶) اثر فرانتس یوزِف هایدِن به دلیل بی‌اعتنایی به متن سِفر پیدایش *عهد عتیق* سانسور شد.

آهنگ‌سازان تا سده‌ی نوزدهم نقش مهمی در زندگی سیاسی نداشتند. بیش‌تر آن‌ها یا در خدمت کلیسا یا در خدمت دربار (شاهان و امیران) کار می‌کردند. نمونه‌ی مشهوری از خدمت هنرمند به حاکم اپرای *ونوس و آدونیس* (۱۶۸۳) اثر جان بلوُ است که عنوان دوم آن «نمایشی با سیماچه برای تفریح شاه» بود. مقصود از شاه چارلز دوم است که جان بلوُ در دربار او خدمت می‌کرد. نمونه‌ی دیگر اپرای *آلسست* (۱۶۷۴) اثر ژان-باتیست لولی است. اپرایی در ستایش لوئی چهارهم که به او لقب «پادشاه خورشید» داده بودند، با داستانی درباره‌ی شاه و هم‌زاد نمادین او آپولو یا خدای خورشید. اپرای لولی *آتیس* (۷۶-۱۶۷۵) که برای همسر لوئی چهاردهم ماری-ترز ساخته بود اروتیک بود زیرا

پیشکش "آرشا" به "تبرستان" www.tabarestan.info

شهبانو در این مورد سخت‌گیری نداشت و حتا آن را تشویق می‌کرد. اپرای دیگر لولی *آرْمیده* (۱۶۸۵) زمانی ساخته شد که ماری ـ ترز از دنیا رفته بود و شهبانوی جدید مادام دو مَنتنون کاتولیک و اخلاق‌گرا بود. *آرمیده* اپرایی است «نجیب»، و به ویژه مقدمه‌ی اخلاق‌گرای آن مشهور است.

انقلاب فرانسه تصور شهروند و هنرمند آزاد را آفرید. هنرمندی پدید آمد که حقوق‌بگیر نبود بل از راه ارائه‌ی کارهای خود به جامعه، زندگی می‌کرد. نهادهای نشر و اجرای موسیقی بیش‌تر خصوصی بودند و اگر هم دولتی بودند نقشی در تعیین مسیر کار هنرمند نداشتند. این دگرگونی در وضعیّت هنرمندان که از مستخدمان دربار (یا کلیسا) به شهروندان آزاد تبدیل شدند آگاهی سیاسی را در آن‌ها دامن زد. لودویگ فان بتهوون به عنوان یک دمکرات جمهوری‌خواه به ناپلئون بُناپارت کنسول حکومت انقلابی فرانسه دل‌بسته بود و سمفونی شماره‌ی ۳ *«اروئیکا»* (۱۸۰۳) خود را به او تقدیم کرده بود و نام سمفونی که به معنای «قهرمانی» است اشاره‌ای به ناپلئون هم‌چون یک قهرمان رهایی‌بخش داشت. یک سال بعد که بتهوون شنید قهرمان جمهوری‌خواه او به عنوان امپراتور تاج‌گذاری کرده سمفونی را از او پس گرفت و تقدیم‌نامه را خط زد.

پیشکش "آرشیو ب" به تبرستان www.tabarestan.info

ریشارد واگنِر در جوانی انقلابی و آنارشیست بود. برخی از تاریخ‌نگاران موسیقی بر این باورند که میخائیل باکونین انقلابی مشهور روسی الگوی زیگفرید در *حلقه‌ی نیبلونگ‌ها* (۷۴-۱۸۵۳) بود. واگنِر در انقلاب ۱۸۴۸ شرکت داشت و پس از شکست انقلاب از پاریس به سوییس گریخت، امّا در سال‌های بعد به تدریج محافظه‌کار شد، به خدمت لودویگ پادشاه باویر درآمد و با حمایت او ساختمان اپرای بایروت را ساخت. واگنِر همواره ضدیهود بود و بسیاری بر این باورند که در چهارگانه‌ی *حلقه‌ی نیبلونگ‌ها* جن‌ها یهودی هستند. امّا از دیدگاهی دیگر می‌توان این چهارگانه را ضد سرمایه‌داری دانست. حلقه تجسم قدرتِ پول و سرمایه است و نفرین آن موجب خشونت، کشتار و نفرت می‌شود. آتش‌سوزی نهایی *غروب خدایان* (۷۴-۱۸۶۹) هم به نظر چون سرنگونی نظام سرمایه‌داری می‌آید.

مثال دیگر از رابطه‌ی سیاست و موسیقی اپراهای وِردی هستند که در دوره‌ی مبارزه‌ی مردم ایتالیا علیه ارتش اشغال‌گر امپراتوری اتریش با وجود سخت‌گیری‌ها و

سانسور بر صحنه می‌رفتند و نقشی مهم در برانگیختن مردم به مبارزه داشتند. آواز زکریای پیامبر در **نابوکو** (۱۸۴۲) که اشغال‌گران بیگانه را نفرین می‌کرد فریاد ریسورجیمنتوی ایتالیا یعنی مبارزه علیه اتریشی‌ها است، و اپرای وِردی تبدیل به اسلحه‌ی جنبش مقاومت شد. وقتی مردم بر دیوارها می‌نوشتند «ویوا وِردی» هم به آهنگ‌ساز «ملّی» خود احترام می‌گذاشتند و هم وِردی حروف آغازین عبارتی به معنای «ویکتور اِمانوئل پادشاه ایتالیا» بود، و ویکتور اِمانوئل پادشاه پیشنهادی استقلال‌طلبان و جوزپّه گاریبالدی بود.

سیاست در سده‌ی بیستم به شکل تلخ‌تری با موسیقی رابطه داشت. هنر موسیقی شاهد دشواری‌هایی بود که حکومت‌های استبدادی برای پدیدآورندگان و اجراکنندگان آثار می‌آفریدند. نمونه‌ی مشهورش اخراج یا کشتار موسیقی‌دانان یهودی در روزگار قدرت گرفتن نازی‌ها در آلمان است[327]. آدولف هیتلِر به موسیقی ریشارد واگنِر و آنتون بروکنر علاقه نشان می‌داد و معتقد بود که واگنر ضد یهود می‌تواند به خلاصی جهان از شر «توطئه‌ی یهود» کمک کند. نازی‌ها با ایجاد سازمان RMK یا نهاد نظارت بر موسیقی در رایش (که نخستین رئیس آن ریشارد اشتراوس بود و ویلهلم فورتوانگلِر معاونت او را بر عهده داشت) به ظاهر نهادی غیرِ حکومتی ساخته بودند امّا نظارت کامل بر این نهاد از سوی یوزِف گوبِلز وزیر تبلیغات رایش سبب شد که این نهاد کل آموزش و اجرای موسیقی را در آلمان در اختیار خود بگیرد. گوبِلز در ۱۹۳۴ یعنی یک سال پس از قدرت گرفتن نازی‌ها اعلام کرده بود که «در آلمان همه چیز سیاسی است» و پشت این گفته معنایی نهفته بود، این که استقلال هیچ نهادی از حکومت پذیرفته نیست. آهنگ‌سازان نام‌آوری چون ریشارد اشتراوس، کارل اُرْف و هانس پفیتسْنر، و نیز رهبران ارکستر مشهوری چون هربرت فون کارایان و فورتوانگلِر، و نیز خواننده‌ی مشهور الیزابت شوارتسکُف با رایش سوم همکاری می‌کردند. شوارتسکُف در سال ۱۹۳۴ «مأمور مراقب» کنسرواتوار بود یعنی به نازی‌ها درباره‌ی هنرجویان گزارش می‌داد. برخی از آهنگ‌سازان متوسط و سنّت‌گرا که فن چاپلوسی از حکومت را خوب آموخته بودند به دلیل نزدیکی به سران نازی، تصمیم‌گیرندگان سرنوشت موسیقی آلمان و زندگی و مرگ دیگر آهنگ‌سازان شده بودند. آهنگ‌سازان یهودی، کمونیست و دمکرات چون هانس آیسلِر و کورت وایل ناچار از ترک آلمان شدند، و برخی چون ویکتور اولمان به قتل

www.tabarestan.info

رسیدند. اولمان یکی از برجسته‌ترین آهنگ‌سازان آلمانی بود که در ۱۹۴۴ در سلول‌های گاز اردوگاه آشویتس کشته شد.

نمونه‌ی دیگر وضع هنرمندان در کشورهای کمونیستی است. مثال مشهور محدودیت‌هایی است که ژوزف استالین و آندری ژِدانُف در کار آهنگ‌سازانی چون دمیتری شاستاکوویچ، سِرگِی پراکوفیف و آرام خاچاتوریان ایجاد کردند. از تمام موسیقی‌دانان اتحاد شوروی این امکان سلب شد که با هنر جهانی آشنا شوند، و انبوهی آثار بزرگ به عنوان این که مبلّغ فرهنگ امپریالیستی هستند، ممنوع شدند. جز این، ممنوعیّت موسیقی غربی در چین در ایام انقلاب فرهنگی (که حتا آثار بتهوون نیز بورژوایی و ضدانقلابی تشخیص داده شدند و پخش آن‌ها ممنوع شد)، و تعقیب و کشتار آهنگ‌سازان در اروپای شرقی در دوره‌ی سلطه‌ی رژیم‌های کمونیستی مشهور است.

در موسیقی مدرن نیز می‌توان نمونه‌هایی از تأثیر سیاست بر موسیقی را یافت، مثلاً اپرای ***نیکسون در چین*** جان اَدَمز یا ***مرثیه برای قربانیان هیروشیما*** کریشتوف پِندِرِتسکی. سمفونی شماره‌ی ۶ (۱۹۸۴) اثر هانس وِرنِر هِنْتْسه ادعانامه‌ای است علیه تاریخ معاصر آلمان، از فاشیسم تا قتل اولریش ماینهوف در زندان. یکی از آخرین نمونه‌های تأثیر قاطع سیاست بر موسیقی ***مادرْ آدریانا*** (۲۰۰۶) اثر کائیا ساریاهو است که موضوع آن عشق مادری است در مهلکه‌ی جنگ بالکان و کشتارهای قومی در دهه‌ی ۱۹۹۰.

← **ایدئولوژی؛ موسیقی‌شناسی فمینیستی؛ صنعت فرهنگ.**

پیشکش " آ. م. ب " به تبرستان www.tabarestan.info

سینما و موسیقی CINÉMA AND MUSIC

رابطه‌ی سینما و موسیقی عمیق، چندگانه، و پیچیده است، و پیشینه‌ی آن به روزهای پیدایش سینما می‌رسد. موسیقی فیلم نوعی موسیقی است که با فیلم‌های سینمایی (داستانی، مستند، آموزشی، خبری) همراه شود، خواه قطعه‌های موسیقی ویژه‌ی فیلم ساخته شده باشند، یا سازندگان فیلم از منابع پیش‌تر موجود استفاده کرده باشند. موسیقی هر فیلم همراه با خود آن فیلم «معنا می‌یابد» [14]، امّا از نظر بسیاری از تماشاگران، شنیدن موسیقی فیلم، یا دست‌کم موسیقی برخی از فیلم‌ها، به صورت مستقل نیز لذت‌بخش است.

موسیقی فیلم دو حالت اصلی دارد: ۱) موسیقی متن، که تماشاگران فیلم آن را

می‌شنوند، امّا بنا به منطق روایت شخصیت‌های فیلم آن را نمی‌شنوند؛ ۲) موسیقی فیلم‌نامه‌ای، که بنا به منطق روایت و داستان، شخصیت‌ها آن را می‌نوازند یا می‌شنوند. در ساختن و اجرای نوع نخست آهنگ‌ساز آزاد است و می‌تواند از هر ترکیب سازی و آوازی که لازم دید استفاده کند، امّا در ساختن نوع دوم او محدود و مقیّد به فیلم‌نامه است.

موسیقی در سینمای صامت به صورت زنده (بیش‌تر با پیانو امّا گاه با سازهای دیگری چون وورلیتزر که نوعی ارگ دستی بود که انواع صداها را تولید می‌کرد) اجرا می‌شد. در غیبت کلام، موسیقی بود که نقش مهم روایی می‌یافت، و از سوی دیگر صدای نسبتاً بلند دستگاه‌های نمایش فیلم را نیز می‌پوشاند. در موارد معدودی اعضای ارکستر در تالار سینما (که باید محوطه‌ی وسیعی می‌بود) می‌نواختند. در بیش‌تر موارد، موسیقی فیلم گزینه‌ای از موسیقی مردم‌پسند بود، و به ندرت برای فیلمی موسیقی متن نوشته می‌شد. مثال مشهور در سرآغاز تاریخ سینما موسیقی آرتور هونه‌گِر برای فیلم *ناپلئون* (۱۹۲۷) آبِل گانس بود. در این اجرا که با ارکستر بزرگی همراه بود، از شیوه‌های تئاتر و اپرا تقلید شده بود.

پیشکش "آرشیو تبرستان" www.tabarestan.info

بعضی از آهنگ‌سازان بزرگ برای فیلم‌ها موسیقی ساخته‌اند، مثلاً موسیقی کامیّ سَن ـ سانس برای فیلم *قتل دوک دوگیز* (۱۹۰۸) شارل لوباری و آندره کالمِت. سَن ـ سانس نخستین چهره‌ی بزرگ تاریخ موسیقی بود که برای فیلم‌های سینمایی موسیقی ساخت. هونه‌گِر برای *خیابان* (۱۹۲۳) اثر گانس موسیقی ساخت که بخشی از اثر او **پاسیفیک ۲۳۱** در آن فیلم آمده است. جُرج اَنتایل برای *باله‌ی مکانیکی* (۱۹۲۴) فرنان لِژه، اُریک ساتی برای *آنتراکت* (۱۹۲۴) فیلم کوتاه سوررئالیستی رُنه کلر، و داریوس می‌یو برای *غیرانسانی* (۱۹۲۴) مارسِل لِربیه موسیقی ساختند. در انگلستان نیز برخی از آهنگ‌سازان نام‌آور در سینما کار کردند. رَلف وأن ویلیامز، ویلیام والتُن، مایکِل آرنولد، آرثر بلیس و آرنولد بَکس برای فیلم‌هایی موسیقی ساختند. در روسیه‌ی پس از انقلاب، دمیتری شاستاکوویچ از نوزده سالگی در سینماهای پتروگراد پیانو می‌نواخت، و عشق به موسیقی فیلم تا پایان عمر با او باقی ماند. نخستین کار مهم او در سینما، موسیقی فیلم *بابل جدید* (۱۹۲۹) گریگوری کوزینتسِف و لئونید ترأبِرگ بود که داستان آن در زمان کمون پاریس رخ می‌داد. کارهای اصلی سِرگِی پراکوفیِف در سینما برای سه فیلم سِرگِی

آیزنشتاین بود: ***الکساندر نوسکی*** (۱۹۳۸) و دو قسمت ***ایوان مهیب*** (۴۸-۱۹۴۴). او نیز چون شاستاکوویچ برای بسیاری از فیلم‌های بی‌ارزش و تبلیغاتی رژیم شوروی موسیقی ساخت. شماری دیگر از آهنگ‌سازان مشهور سده‌ی بیستم که برای فیلم‌های سینمایی موسیقی ساخته‌اند کورت وایل، لئونارد بِرنستاین، هانس وِرنِر هِنْتْسه، کریشتوف پِندِرِتسکی، مایکِل نایمَن، فیلیپ گْلَس، میکیس ثئودوراکیس، و راوی شانکار هستند.

نمونه‌ی گزینش دقیق موسیقی فیلم صامت کار جوزف کاریل بریل برای ***تولد یک ملت*** (۱۹۱۵) دیوید وارک گریفیث بود. آثار مشهور دیگر ساخته‌های جوزپّه بِچّه برای ***شفاخانه‌ی دکتر کالیگاری*** (۱۹۱۹) روبِرت وینه، ویلیام آکست برای ***رژه‌ی بزرگ*** (۱۹۲۵) کینگ ویدور و ***بن‌هور*** (۱۹۲۶) فدریکو نیبلو بودند. گاه کارگردان خود موسیقی متن را می‌ساخت، مثلاً چارلی چاپلین موسیقی شماری از فیلم‌های خود را ساخته بود.

اختراع نوار صدا در پایان دهه‌ی ۱۹۲۰ و تبدیل سینما به هنر ناطق موجب تحول در برداشت از موسیقی فیلم شد. نخستین فیلم ناطق ***خواننده‌ی جاز*** (۱۹۲۷) آلان کراسلَند بود که در آن آل جولسون بازی می‌کرد. در شرایط تازه، امکانات آهنگ‌سازی برای سینما بیش‌تر شده بود چون دیگر می‌شد ضبط موسیقی را بارها تکرار کرد تا حالت دلخواه آهنگ‌ساز و فیلم‌ساز فراهم آید. به سرعت، ساختن موسیقی متن تبدیل به حرفه‌ای تخصصی با امکانات فنی زیاد در استودیوهای فیلم‌سازی شد. درآمد بالا و امکانات فراوان آهنگ‌سازان در هالیوود بسیاری از موسیقی‌دانان اروپایی را وسوسه کرد تا به ایالات متّحد آمریکا مهاجرت کنند. از آهنگ‌سازان بزرگ اروپایی هانس آیسلِر، اریش وُلفگانگ کُرنگُلد و مکس استاینِر موسیقی فیلم ساختند. استاینِر پرکار بود و فقط در ۱۹۳۳ برای ۳۷ فیلم موسیقی متن آفریده بود. آهنگ‌ساز مشهور دیگر فرانتس واکسمان بود که پیش از این که به هالیوود برود، در آلمان برای فیلم‌های جوزف فون اشتِرنْبِرگ و فریتس لانگ موسیقی ساخته بود. او برای چند فیلم آلفرِد هیچکاک، جرج کیوکِر، بیلی وایلدِر، و جُرج استیونس موسیقی ساخت. دو آهنگ‌ساز که در دهه‌ی ۱۹۳۰ کار خود را در هالیوود آغاز کردند میکلوش روژا و دیمیتری تیومکین بودند. روژا مجاری و تیومکین روسی بودند. آن‌ها چون بقیه‌ی آهنگ‌سازان فیلم، موسیقی رمانتیک یا نو-رمانتیک می‌ساختند. در آن میان، آهنگ‌سازان آمریکایی هم فعال بودند، مثلاً آلفرِد نیومَن که شاگرد آرنولد شونبِرگ بود برای فیلم‌هایی از جان فورد، جوزف

www.tabarestan.info تبرستان

منکیه‌ویتس، و هنری کینگ موسیقی ساخت. آهنگ‌ساز نام‌آور دیگر برنارد هِرمَن بود که در نیویورک به دنیا آمده و با آرون کوپلَند همکاری کرده بود، و موسیقی **همشهری کین** (۱۹۴۱) اُرسُن وِلز و بسیاری از فیلم‌های هیچکاک کار او بود. هِرمَن در سالخوردگی برای چند فیلم موج‌نوی سینمای فرانسه از جمله آثاری از فرانسوآ تروفو و ژان ـ لوک گُدار، و نیز برای فیلم ***راننده‌ی تاکسی*** (۱۹۷۶) مارتین اسکورسیزی موسیقی متن ساخت.

در آمریکای پس از جنگ جهانی دوم، موسیقی فیلم موقعیتی حتا مهم‌تر از سال‌های قبل یافت. برخی از آهنگ‌سازان مشهور اَلِکس نورث، هِنری مَنسینی، ویکتور یانگ، اِلمِر برنستاین، موریس ژار، جان ویلیامز، جان بری، کارل دیویس و جیمز هورنر هستند. برخی از نمونه‌های مهم موسیقی متن در دهه‌ی اخیر ساخته‌های زْبیگنیف پرایسنِر برای چند فیلم کریشتُف کیشلوفسکی، گابریل یارْد، وُوژیک کیلار، مگنوس فایْنْز، داریو ماریانلّی، مایکِل گالاسّو، شیگه‌رو اومه‌باياشی، نیکو مالی و تامِس نیومَن هستند. در فرانسه ژاک ایبِر، ژرژ اُریک، مهاجر مجاری ولادیمیر کُسما، و موریس ژوبِر نام‌های مشهوری بودند. در دهه‌ی ۱۹۷۰ فرانسوآ تروفو برای چند فیلم خود از ساخته‌های ژوبِر استفاده کرد. پس از جنگ جهانی دوم ژرژ دُلُرو (شاگرد می‌یو) برای فیلم‌هایی از آلن رُنه، تروفو و فرد زینه‌مان موسیقی ساخت. فیلیپ سارد آهنگ‌سازی جوان‌تر از آن‌ها نیز برای فیلم‌هایی از کلود سوته و روبر برِسون موسیقی ساخت. در ایتالیای پس از جنگ جهانی دوم با پیدایش نورئالیسم آهنگ‌سازان بزرگی پدید آمدند: نینو روتا، آلسّاندرو چیکونینی، انّیو مورّیکونه، و آرماندو ترووایولی نام‌های مشهورند. در ژاپن، فومیو هایاساکا، تورو تاکه‌میتسو، توشیرو مایوزومی آهنگ‌سازان نام‌آور سینما بودند. در سینمای ایران نمونه‌ی خوب موسیقی فیلم، کار هرمز فرهت برای **گاو** داریوش مهرجویی است.

در بسیاری از فیلم‌های سینمایی از موسیقی‌های پیش‌تر ساخته‌شده (و قطعه‌های مشهور موسیقی کلاسیک) استفاده می‌شود. این موسیقی‌ها نیز گاه فیلم‌نامه‌ای هستند، برای مثال، شخصیّت فیلم به قطعه‌ای موسیقی (اثری پیش‌تر ساخته‌شده) گوش می‌کند یا اثری مشهور را می‌نوازد. امّا در موارد زیادی هم قطعه‌های موسیقی مشهور یا پیش‌تر ساخته‌شده به عنوان موسیقی متن به کار می‌روند. اینگمار برگمان، روبر برِسون، آندری

www.tabarestan.info

تارکوفسکی، لوکینو ویسکونتی، دیوید لین، استَنلی کوبْریک، وودی آلن، و لوئی مال از آثار موسیقی کلاسیک استفاده کردند. در سینمای ایران مثال مهم استفاده‌ی موسیقی شناخته‌شده و پیش‌تر ساخته‌شده **چشمه‌ی** آربی آوانسیان است که در آن از قطعه‌های پیانوی سولومون کومیتاس استفاده شده است.

یک مثال از رابطه‌ی موسیقی و سینما قطعه‌ی آرنولد شونبِرگ ***«موسیقی همراه با صحنه‌ای سینماتوگرافیک»*** (۳۰-۱۹۲۹) است که موضوع فیلم کوتاهی از ژان-ماری استروب و دانیل اویی‌یه با عنوان ***درآمدی به موسیقی همراه با صحنه‌ای سینماتوگرافیک در سایه و روشن آرنولد شونبرگ*** (۱۹۷۳) شد. استروب و اویی‌یه فیلمی هم از اپرای ***موسی و هارون*** (۳۲-۱۹۲۶) اثر شونبِرگ ساخته‌اند. مثال دیگر فیلم ***لودویگ فان*** (۱۹۷۰) موریسیو کاگِل است که موسیقی آن را کاگِل بر اساس قطعه‌هایی از بتهوون ساخته است.

موضوع موسیقی فیلم در رابطه‌ی سینما و موسیقی مهم است امّا یگانه نکته نیست و مسائل مهم دیگری هم مطرح‌اند، مثلاً شناخت انتقادی فیلم‌هایی در تاریخ سینما که موضوع‌شان یا زندگی آهنگ‌سازان بوده و یا به شکلی به تاریخ موسیقی مربوط می‌شدند، چون ***یک عشق بزرگ بتهوون*** (۱۹۳۶) گانس، سه فیلم کِن راسِل ***عشاق موسیقی*** (۱۹۷۱) درباره‌ی پیوتْر چایکوفْسکی، ***مالر*** (۱۹۷۴) درباره‌ی مالِر، ***لیستومانیا*** (۱۹۷۵) درباره‌ی فرانتس لیست، ***آمادئوس*** (۱۹۸۳) میلوش فورمن درباره‌ی وُلفگانگ آمادئوس موتسارت، و ***یادداشت‌های روزانه‌ی آنا ماگدالنا باخ*** (۱۹۶۷) ژان-ماری استروب و دانیل اوئی‌یه درباره‌ی یوهان سباستین باخ. هم‌چنین فیلم‌هایی که از نظر سینمایی چندان باارزش نیستند درباره‌ی زندگی‌های لیست، فردریک شوپَن، بتهوون و چایکوفْسکی ساخته شده‌اند. مسئله‌ی مهم دیگر شناخت انتقادی فیلم‌هایی است که بر اساس اپراها و آثار موسیقایی نمایشی ساخته شده‌اند. اپرا در سده‌ی نوزدهم در کشورهای پیشرفته همان نقش و اهمیتی را داشت که سینما در سده‌ی بیستم داشت. هر دو هنر مخاطبان را با رویاها، بازگشت به قصه‌های پریان، اندیشه‌های عمیق، احساسات انسانی، و زندگی اقوام بیگانه روبرو می‌کردند و یک‌سان در حکم سرگرمی و لذت بودند. در هر دو سوپراستارها الگوی رفتاری آدم‌ها می‌شدند. در سینمای صامت فیلم‌هایی بر اساس اپراها و کمدی موزیکال‌های مشهور ساخته شدند. بسیاری از فیلم‌های کوتاه و پیش‌پرده‌های آغاز سینمای ناطق در دهه‌ی ۱۹۳۰ آریاهای اپرا بودند که برخی از

www.tabarestan.info

خوانندگان سرشناس در آن‌ها می‌خواندند. از دهه‌ی ۱۹۷۰ ساختن فیلم‌هایی بر اساس داستان و موسیقی اپراهای مشهور رسم شد: ***فلوت سحرآمیز*** (۱۷۹۱) اثر موتسارت به کارگردانی اینگمار بِرگمان (۱۹۷۵)، ***دن جووانی*** (۱۷۸۷) اثر موتسارت به کارگردانی جوزف لوزی (۱۹۷۶)، ***لابوهم*** (۹۵-۱۸۹۴) اثر جاکومو پوچّینی به کارگردانی لوئیجی کومِنچینی (۱۹۸۷)، ***لاتراویاتا*** (۱۸۵۳) اثر وِردی به کارگردانی فرانکو زفّیرلّی (۱۹۸۳)، ***کارمن*** (۱۸۷۵) اثر ژرژ بیزه به کارگردانی فرانچسکو رُزی (۱۹۸۴)، ***بوریس گدونف*** (۷۲-۱۸۶۸) اثر مادِست موسورگْسکی به کارگردانی آندری زولافسکی (۱۹۸۹)، ***موسی و هارون*** (۱۹۵۰-۱۹۳۲) اثر شونبِرگ به کارگردانی استروب و اویی‌یه، و ***پارسیفال*** (۸۲-۱۸۷۶) اثر ریشارد واگنِر به کارگردانی هانس-یورگن سیبِربِرگ.

اپرا، اپرت و نمایش‌های موزیکال بر شیوه‌ی کار برخی از کارگردانان بزرگ سینما چون لوکینو ویسکونتی، ماکس اُفولس، آکیرا کوروساوا، مارگریت دوراس و آلن رُنه تأثیر گذاشته‌اند. از سوی دیگر می‌توان گفت که سینما هنری است که تأثیری عظیم بر اپرای سده‌ی بیستم داشته، کم‌تر اپرای مدرنی می‌توان یافت که مستقل از شگردهای سینمایی اجرا شود. در دو دهه‌ی اخیر در اجرای بسیاری از اپراهای قدیمی نیز پرده‌ی سینما به کار رفته و فنون و ترفندهای سینمایی به کار آمده‌اند. سرانجام در رابطه‌ی سینما و موسیقی باید گفت که هنر سینما منجر به ضبط برنامه‌های زنده‌ی موسیقی یعنی کنسرت‌ها و اپراها شده و از این راه موجب پیشرفت آموزش موسیقی شده است. سینما و بعد تلویزیون مردم را با حالت‌ها و درگیری رهبران ارکستر در جریان اجرای موسیقی، آشنا کردند، زیرا پیش‌تر رهبران ارکستر پشت به شنوندگان داشتند، و کسی متوجه حالت‌های آن‌ها نمی‌شد. هم‌چنین دوربین با نزدیک شدن به دست نوازندگان نمایش‌گر مهارت آن‌ها شد.

← **اثر هنری؛ موزیکال.**

شالوده شکنی DECONSTRUCTION

مفهوم «شالوده‌شکنی» در فلسفه، نظریه‌ی ادبی و بسیاری از گفتمان‌های هنری چون موسیقی‌شناسی به کار می‌رود. این مفهوم را ژاک دِریدا در دو کتاب ***درباره‌ی گراماتولوژی*** (۱۹۶۷) و ***نوشتار و تفاوت*** (۱۹۶۷) به کار برده، و به شیوه‌ای از خوانش نقادانه‌ی متون،

پیشکش ارشیو "به تبرستان" www.tabarestan.info

دقت به کارکرد زبان و کوشش در شکستن شالوده یا محور معنایی مفروض در آن‌ها را منظور داشت.

دِریدا نوشته که شالوده‌شکنی نه روش خاصی است و نه یک نظام، بل آن را باید هم‌چون راهی در خوانش و تعبیر متن* دانست، راهی ویرانگر شالوده‌ی معنایی متن و گشاینده‌ی مسیر فهم معناهایی دیگر. در شالوده‌شکنی ما ساختارهای معنایی متن را می‌شکنیم تا مفاهیمی را که سبب شده‌اند آن ساختارهای معنایی مسلم و قطعی به نظر آیند بی‌اعتبار کنیم، و امکان طرح‌اندازی معناهایی دیگر را فراهم آوریم. شالوده‌شکنی به معنای فراشدی است که «همواره پیشاپیش» در متن وجود دارد، و خوانش شالوده‌شکنانه آن شیوه‌ی خوانشی است که این فراشد یا گرایش را در دل متن کشف کند و به رسمیّت بشناسد. این فراشد یک «ضدِ منطق» حاضر در متن است که منطق موجود و حاضر متن را به مبارزه می‌طلبد. تأویل «طبیعی و منطقی» متن با این گرایش درونی اعتبار استثنایی خود را از دست می‌دهد و معلوم می‌شود که می‌توان «جور دیگری متن را خواند». دِریدا گفته بود «در شالوده‌شکنی ناآگاهی خود متن به جای آگاهی مفروض و به ظاهر مقتدر متن مطرح می‌شود».

دِریدا نشان داد بنیاد متافیزیکی فرهنگ غرب همواره استوار به تقابل‌های دوتایی بوده است، تقابل‌هایی چون طبیعت/فرهنگ، روح/ماده و غیره. همواره یک عنصر در تقابل با دیگری برتر دانسته شده و مبنای معنایی قرار گرفته است. فردینان دو سوسور هم در زمینه‌ی زبان تقابل‌های دوتایی را مطرح کرده بود. او از تقابل‌هایی چون زبان/گفتار، نوشتار/گفتار، هم‌زمانی/درزمانی یاد می‌کرد. شالوده‌شکنی معلوم می‌کند که این تقابل‌ها استوار به فرض حضور معنا هستند. متافیزیک حضور با اندیشیدن به تقابل‌ها و انکار پایگان مبتنی بر برتری یکی از دو سویه‌ی تقابل از میان می‌رود.

این مباحث به سرعت در نظریه‌ی موسیقی بازتاب نمی‌یابند. امکان دارد که در نشانه‌های موسیقایی به تقابل‌های دوتایی برسیم. گاه این تقابل‌ها و پایگان استوار بر آن‌ها مباحث مهمی هم در موسیقی‌شناسی پدید آورده‌اند (چون تقابل مطبوع/نامطبوع*). نکته‌ی مهم این است که بدانیم آن نظام آوایی که بر اساس فرض تقابل‌ها شکل می‌گیرد یگانه نظام ممکن یا بهترین نظام‌ها نیست. رُز سابوتْنیک با الهام از مباحث دِریدا در بررسی موسیقی مدرن نتیجه گرفت که مدرنیسم بر اساس شالوده‌شکنی رمانتی‌سیسم

www.tabarestan.info

پسین شکل گرفت، و پیش‌روان مدرنیست بر اساس نفی نظام پذیرفته‌شده و رسمی تقابل‌های آوایی کار خود را پیش برده بودند. [393:45].

از سوی دیگر دِریدا مفهوم «پیوست» را پیش کشیده است. میان متن اصلی و آن‌چه زائده یا پیوست آن خوانده می‌شود نیز پایگانی ارزشی ساخته می‌شود که معنا استوار به آن‌چه اصل انگاشته شده، ساخته می‌شود. قرار نیست که پیوست در ساختن معنا مطرح شود. انگار منطق اصلی در بخشی می‌آید و شرح و بسط آن چون حشو و زوائد نمایان می‌شود. دِریدا در مورد متون نوشتاری و به ویژه متون ادبی و فلسفی، برای پیوست ارزش قائل شد و شالوده‌شکنی را «دقت به این بخشی که نامحترم انگاشته شده» خواند. پیوست را می‌توان جز بخش افزونه، بخش گم‌شده نیز دانست. در موسیقی گاه دقت به تکامل فُرم و پیدایش کلیدهای تازه یا چرخش‌های بیان، افق تازه‌ای فراهم می‌آورد. گاه کُدا (تِم نهایی موومان که پیش‌تر نیامده و حتا چندان ارتباطی به تکامل فُرم موومان ندارد) چون بخش گم‌شده نمایان می‌شود. در بحث از همین مفهوم پیوست بود که دِریدا یکی از معدود اشاره‌های خود به موسیقی را ارائه کرد. او در بخش آخر ***درباره‌ی گراماتولوژی*** که نظرش درباره‌ی ژان-ژاک روسو را مطرح می‌کرد اشاره‌ای به دیدگاه روسو درباره‌ی موسیقی داشت. روسو تقابل‌هایی دوتایی ساخته بود و طبیعت را برتر از فرهنگ، و گفتار را برتر از نوشتار معرفی کرده بود. به همین روال، روسو مِلودی را هم برتر از هارمونی دانسته بود. دِریدا بنا به منطق پیوست نشان داد که هارمونی در گوهر واقعی و موجود مِلودی نهفته است، هم بخش گم‌شده و هم بخش افزونه‌ی موسیقی است [123:379-445].

دِریدا گفته‌ی مشهوری دارد: «چیزی خارج از متن [فرا-متن] وجود ندارد». این گفته با توجه به موسیقی به آسانی قابل فهم و اثبات‌شدنی است، زیرا این‌جا متن مستقل از زمینه و هدفی در خود است. دِریدا منکر بینامتنیّت نیست امّا یادآور می‌شود که نسبت متن با متن به معنای نسبت متن با خارج از متن نیست. هم‌چنین تأکید دِریدا بر به تأخیر افتادن معنا که باز یکی از دستاوردهای مهم فلسفی او است در موسیقی کاملاً بازیافتنی است. در تکامل قطعه‌ی موسیقی همواره آن‌چه به گونه‌ای نادرست معنای جمله شناخته شده به جمله‌ای دیگر تبدیل می‌شود و منش ناتمام آن آشکار می‌شود.

← **پسا-ساختارگرایی؛ پسامدرن؛ تحلیل.**

www.tabarestan.info

شعر POETRY

← ادبیات و موسیقی.

صنعت فرهنگ CULTURAL INDUSTRY

این اصطلاح را تئودور آدورنو و ماکس هورکهایمِر در کتاب ***دیالکتیک روشنگری*** (۱۹۴۴) به کار بردند [5:120-168]. در نخستین طرح کتاب آن‌ها از «فرهنگ توده‌ای» (Mass Culture) یاد کرده بودند امّا در متن نهایی اصطلاح «صنعت فرهنگ» را ترجیح دادند، احتمالاً به این علت که «فرهنگ توده‌ای» در آن ایام به معنای فرهنگی که مردم به گونه‌ای خودانگیخته به آن شکل می‌دهند، به کار می‌رفت. آدورنو از «صنعت فرهنگ» در آثار بعدی‌اش نیز استفاده کرد و اصطلاح دقیق‌تر شد [8].

پیشکش "رحیم م. بهاء" به تبرستان www.tabarestan.info

امروز می‌توانیم با توجه به رهنمودهای آدورنو حوزه‌های صنعت فرهنگ را چنین دسته‌بندی کنیم: انواع هنرهای مردم‌پسند و سرگرم‌کننده، برنامه‌های تلویزیونی و رادیویی، مقاله‌های نشریه‌های پرفروش و پُرخواننده، مطالب اینترنت، آثار سینمایی و تئاتری همه‌پسند. در حاشیه‌ی این دسته‌بندی هم نهادهای آموزشی و دانشگاهی، و بسیاری از نهادهای دولتی و خصوصی فرهنگی قرار می‌گیرند. صنعت فرهنگ مورد توجه و حمایت دولت‌ها در کشورهای پیشرفته‌ی صنعتی است. در انگلستان در ۲۰۰۴ این صنعت حدود ۵ درصد از درآمد ناخالص ملّی را به خود تخصیص داده بود، سرمایه‌ی درگردش آن ۱۰ میلیارد پاند بود، و یک میلیون و سیصدهزار نفر رسماً در آن فعال بودند [2:89].

مقصود آدورنو و هورکهایمِر از «صنعت فرهنگ» این بود که در نظام سرمایه‌داری پیشرفته، عمده‌ی محصولات فرهنگی موجب رشد اندیشه‌ی انتقادی نمی‌شوند و ابزار رهایی توده‌های مردم نیستند، بل در حکم ابزاری هستند تا زندگی در نظام سرمایه‌داری را که استوار به استثمار مادی و بی‌خبری ایدئولوژیک است موجه، منطقی و جاودانی نشان دهند. این‌جا **ایدئولوژی*** دقیقاً به معنای موردنظر کارل مارکس به کار رفته است. در جوامع صنعتی بخش عمده‌ی محصولات فرهنگی کارکردی مصرفی و گذرا یافته‌اند، و در برابر معدود آثار فرهنگی و هنری که در ساختار و فُرم خود نیز بیان تناقض‌های اصلی

جامعه‌اند انبوهی آثار بی‌ارزش تولید می‌شوند که وانمود می‌کنند زندگی چنان‌که باید در حال پیش‌روی است، خوشبختی همین است که هست، و رهایی از این وضع نه منطقی است و نه ممکن. در چنین آثاری (که چون کالاهایی به مردم ارائه می‌شوند) همه چیز عاری از تناقض، نرم و آسان می‌گذرند. این آثار حالت تخدیری و تحمیقی دارند و برای درک آن‌ها دیگر حتا به کم‌ترین میزان فکر هم نیاز نیست، و آشنایی با کُدها و شیوه‌ی بیان‌شان قدرت نیروی عادت، تکیه‌ی ارتجاعی به دانسته‌های پیشینی، و هراس از نوآوری و نواندیشی را افزایش می‌دهد. در یک کلام محصولات صنعت فرهنگ علیه دگرگونی و مدافع وضع موجود هستند.

صنعت فرهنگ محصولات استانداردی تولید می‌کند که نظام موجود را تقدیس می‌کنند، هر جزء آن‌ها با نیازهای مصرفی خوانا است، تجربه‌های هنری تازه را بی‌ارزش جلوه می‌دهند، و نیروهای انتقادی هنر را کم‌رنگ و بی‌اثر می‌کنند. در این حالت، نیازهای تازه‌ی زیبایی‌شناختی شکل نمی‌گیرند بل حرصِ مصرف، آثار هنری را به ابزار بی‌مایه‌ی تبلیغاتی تبدیل می‌کنند. فردیّت هنرمند و مخاطب نفی می‌شود و آثاری برای توده‌های یک‌دست و هم‌سان پدید می‌آیند. همه به یک چیز (چیزی قراردادی و عاری از فکر) می‌خندند، بر یک چیز می‌گریند، و به یک شکل به صورتی کلیشه‌ای احساساتی می‌شوند. محصولات صنعت فرهنگ گاه ظاهری نوآور دارند امّا در ماهیّت خود محافظه‌کار و ارتجاعی هستند. آدورنو سینما و به ویژه سینمای کلاسیک آمریکا را نمونه‌ی این شیوه‌ی گول زدن و توهم آفریدن می‌دانست. فیلم‌ها خوشبختی را تصادفی نشان می‌دهند، اگر اشاره‌ای به تناقض‌های طبقاتی داشته باشند برای این است که قهرمانان را از راه تصادف (آشنایی با آدمی پولدار، ازدواج با کسی از طبقه‌ی بالاتر) به لایه‌های بالاتری از ساختار طبقاتی بکشانند. آن‌چه مارکس در تحلیل از بت‌وارگی کالاها گفته بود اکنون در مناسبات اجتماعی‌ای صادق است که همه چیز را به مناسبات آدمی با پول و سرمایه تقلیل می‌دهند [۳۵:۱۱۳-۱۰۰]. مارکس نشان داده بود که در نظام تولید سرمایه‌داری به مثابه یک کل، ارزش مبادله مطرح است و ارزش مصرف از نظر دور می‌ماند. در صنعت فرهنگ محصولات ارزش مبادله دارند، کالاهایی هستند که برای سود بیش‌تر نیازهای روانی حقیر آدم‌ها را ارضا می‌کنند، و کسی از نیازهای راستین انسانی خبر نمی‌آورد. تفاوت آثار و درجه‌بندی‌ها بر اساس ملاک دگرسانی زندگی شکل

پیگرد "آشنا" به تبرستان www.tabarestan.info

نمی‌گیرد بل برای نیازهای مصرفی ساخته می‌شوند. صنعت فرهنگ برای هرکس آثاری در چنته دارد تا هیچ کس از تأثیر ویرانگر نیروی بازار در امان نماند.

از نظر آدورنو محصولات صنعت فرهنگ و تقابل آن‌ها با آثار هنری ارزش‌مند در تمام شاخه‌های فکری و هنری بازیافتنی هستند. در موسیقی به جای نوآوری هارمونیک آرنولد شونبِرگ و پیدایش سِریالیسم و موسیقی آتُنال یعنی آثاری که در فُرم و ساختارشان بیان تناقض‌های اصلی اجتماعی هستند کارهایی مطرح می‌شوند که گاه حتا ظاهر فریبنده‌ی نوآورانه دارند، و بدویّت وحشیانه‌ای را به عنوان بدیل موسیقی کنونی پیش می‌کشند امّا در خود چیزی جز بازگشت به گذشته و سنّت‌های بی‌ثمر نیستند. مثال مشهور آدورنو ***مناسک بهار*** (۱۳-۱۹۱۰) اثر ایگور استراوینْسکی بود. مثالی که البته بحث‌انگیز است. از نظر آدورنو محصولات به اصطلاح هنری صنعت فرهنگ در گستره‌ی موسیقی یا به صراحت تقلیدغیر انتقادی موسیقی دوران کلاسیک هستند (نو-کلاسی‌سیسم استراوینْسکی، پاول هیندِمیت و دیگران)، یا بازگشت به موسیقی رمانتیک‌اند. تازه این همه در قلمرو موسیقی کلاسیک رخ می‌دهد، وگرنه آن‌چه در گستره‌ی موسیقی مردم‌پسند، جاز و ترانه‌های سَبُک رادیویی (و موسیقی راک که آدورنو در پایان عمرش شاهد گسترش آن بود) پدید آمده خیلی صریح‌تر بیان ساز وکار صنعت فرهنگ است. از نظر آدورنو این انواع موسیقی تبلیغِ تسلیم، تخدیر، خیال‌پروری، و توهم به جای اندیشه و عمل انتقادی هستند.

www.tabarestan.info پیشکش "آرشیو ۲ ب" به تبرستان

هنر راستینی که در خود بیان تناقض‌ها باشد مورد پسند توده‌ها قرار نمی‌گیرد، زیرا آنان در تمام سطوح زندگی فرهنگی‌شان، در برخورد با هنر، و ساختن معناهایی برای زندگی خود از مواهب اندیشه‌ی انتقادی و نوآوری بی‌بهره‌اند. مدرنیست‌هایی که به آگاهی دگرگون‌کننده شکل می‌دهند (فرانتس کافکا، مارسِل پروست، سمیوئل بِکِت، آلکساندر دُزْمْلینسکی، شونبِرگ، آلبان بِرگ، آنتون وِبِرن) نزد شمار اندکی از مردم فرهیخته شناخته شده‌اند و توده‌ی مردم از آثار آنان بی‌خبر هستند. برعکس، اکثر مردم از آثار مبتذل صنعت فرهنگ استقبال می‌کنند. آنان آوای فریبنده‌ی پندارهای آرمان‌شهری را به خشونت صداهای راستین جهان ظالم ترجیح می‌دهند، در نتیجه راهی برای گریز از ظلم نمی‌یابند. تمثیل مشهور آدورنو و هورکهایمِر در ***دیالکتیک روشن‌گری*** که هنر توده‌ای و محصولات صنعت فرهنگ را به موسیقی پریان دریایی در ***ادیسه‌ی***

هومِر تشبیه کرده‌اند یادآور همین منش فریبنده است. صدای جودی گارلَند و رقص جینجِر راجِرز همان آواز و رقص فریبنده‌ی پری‌ها است که به کشتار منجر می‌شود!

از سوی دیگر آدورنو با شیوه‌های جدید شنیدن هم مخالف بود. گرامافون، اصواتی الکترونیکی را به جای صداهای واقعی ساز تحویل می‌دهد. نظام تولید انبوه صفحه‌ها (و اکنون سی‌دی‌ها) به یاری تبلیغات وسیع و به پشتوانه‌ی سرمایه به آسانی آهنگ‌سازان و نوازندگان متوسط را در مقام هنرمندان استاد و ممتاز قرار می‌دهد. مردم دیگر به کنسرت نمی‌روند و اثرِ موسیقایی را در تمامیّت‌اش گوش نمی‌کنند، بل در خانه‌های‌شان قطعه‌های مورد قبول خود را از دل آثار بیرون می‌کشند (یعنی آثار را تکه‌پاره می‌کنند) و به آن‌ها گوش می‌سپارند. این آموزشی ویرانگر است. مردم دیگر خود را موظف به نواختن سازها نمی‌دانند چون به صداهایی که از بلندگوی رادیو و گرامافون می‌شنوند دل خوش می‌دارند. ذوق موسیقی مردم تنزل می‌یابد و ضرورت باخبری زیبایی‌شناختی از ساختار اثر از بین می‌رود.

پیشکش "ا.ش.ب" به تبرستان www.tabarestan.info

در نظریه‌ی صنعت فرهنگ نکته‌های تازه و راهنماهایی بر فهم هنر پذیرا و تبلیغی و ساز و کار هنر مردم‌پسند، و نیز ابزاری برای طرح بحث نسبت هنر با اندیشه‌ی انتقادی مدرن وجود دارد، به شرطی که این نظریه به وسیله‌ای برای تمیز مطلق نیک از بد، درست از نادرست، و پیش‌گام از ارتجاعی، تبدیل نشود. نظریه‌ای که به یاری چند مثال و در یکی دو مقاله هنرهای والایی چون موسیقی جاز و سینما را بی‌ارزش جلوه دهد ممکن است که با ظاهر انقلابی‌اش چند دهه‌ای راهنمای آدم‌های رادیکال شود، امّا باقی نخواهد ماند. به مفهوم صنعت فرهنگ و داوری‌های تند آدورنو انتقادهای بسیاری شده است. از والتِر بنیامین دوستدار سینما و ستایش‌گر منش رها از تجلی هنر مدرن در دوره‌ی تکثیر یا بازتولید مکانیکی آثار که با آدورنو (از طریق نامه‌هایی که پس از مرگ‌اش منتشر شدند) جدلی نظری را پی می‌گرفت، تا نظریه‌پردازان پسامدرن. آدورنو با انتقاد بی‌رحمانه‌اش از سینما راهی برای فهم تأثیر این هنر بر ذهن نقادانه‌ی انسان معاصر باقی نگذاشت. او برداشت درستی از تحول موسیقی جاز نداشت و حمله‌های‌اش منحصر به انواعی خاص از آن موسیقی بود. بگذریم که در همان حمله‌ها هم شیوه‌ی دریافت برخی از آثار موسیقی جاز را با منطق آفرینش جاز (آن‌چه به **پوئتیک*** مشهور است) به اشتباه یکی دانسته بود. اگر شماری از قطعه‌های جاز موسیقی پس‌زمینه و فیلم‌ها و رستوران‌ها

شده‌اند و به این دلیل موسیقی جاز باید محکوم دانسته شود انبوهی از آثار موسیقی کلاسیک که نزد آدورنو محترم بودند نیز به همین سرنوشت دچار آمده‌اند.

هم‌چنین آدورنو در ساختن مسابقه‌ای پر از رقابت و تعارض میان شونبِرگ و استراوینْسکی، یعنی میان موسیقی آتْنال و سِریالیسم از یک‌سو و گونه‌ای دیگر از موسیقی مدرنیستی، تعصّب زیادی از خود نشان داد. ظاهراً از نظر او نوآوری فقط یک شکل می‌توانست داشته باشد. امروز که از بحث او بیش از شصت سال دور شده‌ایم به سادگی می‌توان دید که تجربه‌های متنوع مدرنیسم موسیقایی سده‌ی بیستم هر یک در جای خود ارزش داشتند و نتایج مهمی به بار آورده‌اند. بی‌شک موسیقی آتْنال شونبِرگ راه‌گشا بوده امّا ارزش تجربه‌های مختلف استراوینْسکی نیز به هیچ‌رو کم از ارزش آن نبود.

← **ایدئولوژی؛ جاز؛ ضبط؛ موسیقی مردم‌پسند؛ نظریه‌ی انتقادی.**

www.tabarestan.info

صوت‌شناسی ACOUSTICS

ریشه‌ی واژه‌ی «اِکوستیک» لغت یونانی ekho به معنای «صدا» است، و می‌توان آن را به صوت‌شناسی ترجمه کرد. ادراک و تأویل صداها (شنیدن) از نخستین توانایی‌های نشانه‌شناختی انسان است. صدا مبنایی برای ورود به جهان نمادین نیز هست. لغت لاتینی vox هم صداهای زندگی هرروزه بود و هم صدای تقدیر و خدایان.

صوت‌شناسی، علمِ صداها، و پژوهش نظام‌مند صداها و نظام‌هایی است که به تولید صداها (سازی و آوازی)، پراکنش و تقویّت آن‌ها (فضاها، اتاق‌ها و تالارها)، و دریافت آن‌ها (گوش و مسائل شنوایی) منجر می‌شوند. صدا جریان متناوب یا نوسان‌ها و ارتعاش‌های هوا است که از منبع تولیدکننده به گوش انسان و حیوان می‌رسد و پرده‌ی گوش را به ارتعاش درمی‌آورد و از راه تکانه‌های عصبی به مغز منتقل و آن‌جا برگزیده، منظم، تأویل یا درک می‌شود. زمانی که یک پیانیست در تالاری می‌نوازد انرژی ناشی از فشار کلیدها سبب می‌شود چکش‌هایی روی سیم‌ها کوبیده شوند و سیم‌ها را به ارتعاش درآورند. این ارتعاش موجب امواج متناوب جریان هوا می‌شود که درون جعبه‌ی پیانو تقویّت می‌شود و به صورت جریان لایه‌های متناوب هوا در تالار پخش می‌شود و به گوش شنونده می‌رسد. جریان هوا پرده‌ی گوش را به نوسان درمی‌آورد و فیبرهای

عصبی گوش آن نشانه‌ها را به مغز منتقل می‌کنند. در این توضیح ابتدایی انرژی نوازنده، قدرت پیانو و دقت هندسی جعبه‌ی آن و امکانات صوتی تالار مورد بحث نیستند امّا در صوت‌شناسی این عوامل به عنوان عوامل اصلی مطرح‌اند و باید هر یک از آن‌ها را جداگانه بررسی کرد [159]. صوت‌شناسی تا آن‌جا که در زمینه‌ی موسیقی مطرح می‌شود بیش‌تر به مسئله‌ی پراکنش امواج صوتی و تقویّت آن‌ها مربوط می‌شود. دقت به معماری فضاهای بسته که موجب تقویّت صدا شود از سده‌های میانه و در دوران ساختن نمازخانه‌های اعظم گوتیک مطرح بود.

در صوت‌شناسی سه نکته اهمیّت دارند:

۱) ارتعاش‌های هوا می‌توانند از جهت بسامدها (فرکانس‌ها) با هم متفاوت باشند. مسئله این است که چند بار در ثانیه فشار هوا چون دوره‌های اوج و فرود به گوش می‌رسد. گوش انسان این نوع از ارتعاش را چون زیرایی یا زیر و بم (Pitch) می‌شنود. هرچه ارتعاش تندتر باشد صدا زیرتر و هرچه کندتر باشد صدا بم‌تر به گوش می‌رسد. هرچه عامل ایجاد ارتعاش ضعیف‌تر باشد صدا زیرتر خواهد بود. از دو سیم که طول‌های متفاوت دارند آن که کوچک‌تر است صدای زیرتری می‌آفریند. دو صدای موسیقایی به دلیل تفاوت در زیرایی با هم تفاوت یا فاصله دارند. گستره یا وسعت صدای یک ساز یا صدای انسان فاصله‌ی زیرترین صدا با بم‌ترین صدایی است که می‌توانند تولید کنند.

۲) ارتعاش‌های هوا می‌توانند از جهت دامنه با هم متفاوت باشند. یعنی فشار امواج صوتی در دوره‌های تغییر خود متنوع است. شدت یا دینامیک صدا به عامل اوّلیه‌ی تولید آن بستگی دارد. هرچه سیم یک سازی بیش‌تر کشیده و سپس رها شود صدای قوی‌تری آفریده می‌شود. گوش انسان این نوع صدا را، چون شدت یا قوّت (Loudness) می‌شنود. یک پیانیست می‌تواند با ضربه‌ی قوی‌تری بر کلید پیانو صدای قوی‌تری بیافریند که در حکم تأکیدی است بر این صدا در یک قطعه. اصطلاح‌های موسیقایی در تعیین شدت چنین‌اند: پیانیسیمو یا بسیار ملایم، پیانو یا ملایم، مدزو پیانو یا اندکی ملایم، مدزوفورته یا اندکی قوی، فورته یا قوی، و فورتیسیمو یا بسیار قوی.

۳) ارتعاش‌های هوا می‌توانند از جهت پیچیدگی با هم متفاوت باشند. یعنی فشار امواج صوتی یک‌دست یا نامنظم است. گوش این نوع از نوسان را چون طنین یا تمبر

www.tabarestan.info

صدا (زنگِ صدا) یا رنگ صوتی (Timbre) می‌شنود. زمانی که ویولون و ویولونسل صدایی واحد یا یک‌سان را با شدت یا دینامیکی یک‌سان می‌نوازند باز ما صدای دو ساز را از هم تشخیص می‌دهیم زیرا طنین یا زنگ یا رنگ صوتی آن‌ها با هم فرق دارد. مِلودی واحدی چون با این دو ساز نواخته شود تأثیرهای متفاوتی ایجاد می‌کند چون رنگ‌های صوتی مختلفی می‌یابد [85]. تمام سازهای موسیقی (از جمله آوای انسان در حنجره) صدا را از منبع آن یعنی نظام‌های ارتعاشی (چون تارهای صوتی حنجره‌ی انسان یا سیم‌ها در بسیاری از سازها یا ارتعاش پوسته در سازهای کوبه‌ای) به فضایی تهی که صدا را تقویّت می‌کند منتقل می‌کنند.

صداها نشانه‌ی زندگی‌اند: زندگی پر از صدا و مرگ خاموش است [29:7]. سکوت سرچشمه‌ی دلهره است. ما در جهانی پرصدا زندگی می‌کنیم: صداهای انسانی، صداهای جانوران، صداهای طبیعت، صداهای ابزار فنی و رسانه‌ها. صدای انسانی زبان را ممکن کرده است. با ترکیب‌های قراردادی هجاها ابزار مناسبی برای ایجاد ارتباط انسانی شکل گرفت و تجربه‌ها به نسل‌های بعد منتقل شدند.

www.tabarestan.info پیشکش "آ.ش.ب" به تبرستان

تمدن غربی همواره می‌کوشید تا صداها را استاندارد کند و میان صداهای موسیقایی و صداهای غیرِ موسیقایی دقیقاً تفاوت بگذارد. در سده‌ی بیستم این تفاوت کم‌اهمیّت شد [404]. در سده‌های میانه تفاوت صدای موسیقایی را با صدای معمولی در مطبوع بودن آوای موسیقی می‌دانستند. در ایام رنسانس این تعریف دقیق‌تر شد. آوای موسیقی «صدای سازمان‌یافته و منظم» معرفی شد. آن‌چه امروز (متأثر از آثار نظری آرنولد شونبِرگ و تداوم آن در نوشته‌های جان کِیج و دیگران) زیر سئوال است آن تفاوت قطعی و یقینی میان صداهای منظم و صداهای نامنظم است. آن نظمی که طبیعی انگاشته می‌شود واقعاً طبیعی نیست، بل فرهنگی، قراردادی و مرسوم است. کِیج به صراحت نوشته: «موسیقی صدا است، تمام صداهای دوروبر ما» [82:2].

← سکوت.

ضبط RECORDING

در طول سده‌ها آرزوی ضبط صدا خیال‌پروری شاعرانه‌ای به نظر می‌رسید. این آرزو در متون فراوانی مطرح شده بود، از اشاره‌هایی در نوشته‌های افلاطون و فرانسوآ رابله تا

سیرانو دو برژراک (۱۸۹۷). توانایی ضبط اجراهای موسیقی و بازشنیدن آن‌ها در اواخر سده‌ی نوزدهم ممکن شد. ضبط الکترونیکی صداها عامل اصلی در گسترش شنوندگان، و دگرگون شدن شکل دریافت موسیقی بود. شکل‌های ساده‌ی مکانیکی ضبط صدا در قیاس با شیوه‌های ضبط الکترونیکی به بازیچه‌هایی همانند بودند. از سده‌ی هفدهم جعبه‌ای می‌ساختند که درون آن استوانه‌ای فلزی با کنده‌کاری‌های دقیق قرار داشت و با گردش این استوانه و برخورد آن با تارهای فلزی و موهای اسب مِلودی کوتاهی مدام تکرار می‌شد، و دوره‌گردها آن را در خیابان‌ها و میدان‌ها به کار می‌انداختند. هنوز هم در پارک‌های بازی کودکان در بسیاری از شهرهای اروپا از این جعبه‌های موسیقی استفاده می‌شود.

لئون اسکات مارتینْویل در ۱۸۵۷ شکل ابتدایی دستگاه «فونوگراف» را ساخت. دو دهه‌ی بعد، ضبط انواع صداها به شکرانه‌ی پیشرفت تکنولوژی الکترونیکی ممکن شد. تامِس آلوا ادیسون مخترع آمریکایی در دسامبر ۱۸۷۷ «فونوگراف» اختراعی خود را به نمایش گذاشت. این دستگاه متشکل از سیلندری با ورقه‌ی حساس آلومینیومی بود که موسیقی کوتاهی را ضبط می‌کرد، و صداها در دستگاهی متصل به آن باز شنیده می‌شدند. تا یک سال بعد حدود پانصد نمونه از این دستگاه ساخته و فروخته شدند. ادیسون در سال‌های بعد دستگاه خود را تکامل داد و به آن عنوان «فونوگراف کامل» داد. همان ایام امیل بِرلینر یک مهاجر آلمانی، در نیویورک صفحه‌های مدوّری اختراع کرد که ضبط روی آن‌ها انجام می‌شد و «صفحه‌های گرامافون» نامیده شدند. ضخامت آن صفحه‌ها ۵۰ میلی‌متر بود و خیلی سنگین بودند، امّا نزدیک چهار دقیقه صدا یا موسیقی روی آن‌ها ضبط می‌شد. اثری چون ***سونات مهتاب*** لودویگ فان بتهوون روی چهار یا پنج عدد از این صفحه‌ها ضبط می‌شد و حدود چهار کیلو وزن داشت! صفحه‌ها در طول یک سده کامل‌تر شدند، و با پیشرفت تکنولوژی لیزری به دیسک‌های نازک و سبکی تبدیل شدند که بیش از هفتاد دقیقه موسیقی در آن‌ها ضبط می‌شود، امّا بنیان‌شان همان است که بِرلینر ساخته بود. چنان که بلندگوها با دگرگونی‌های فراوانی که تا به امروز یافته‌اند بر همان بنیاد نخستین بلندگوها ساخته می‌شوند. ایده‌ی نخستین باقی است و مواد، روش کار و کیفیّت محصولات مدام بهتر شده‌اند. در ۱۹۰۲ ده آریای اپرا با صدای انریکو

www.tabarestan.info پخش " آرشیو " تبرستان

کاروزو ضبط شدند. صفحه‌های سنگین آن آوازها به بهای صد دلار به فروش می‌رسیدند. در آن دوره هنوز امکان ضبط صداهای ارکسترهای بزرگ به شکل واضح و دقیق وجود نداشت. ضبط ارکستر در حدّ قابل قبول به نسبت دیر، در ۱۹۲۵، ممکن شد. فاصله‌ی زمانی میان اختراع فونوگراف ادیسون در ۱۸۷۷ تا ۱۹۲۵ را «دوره‌ی صوت‌شناسی» نام داده‌اند. میکروفون که اختراع شد این امکان پدید آمد که انرژی اِکوستیک یا آوایی یعنی انرژی ناشی از ارتعاش‌های هوا به انرژی الکترونیکی تبدیل شود. از این‌جا فراشد و شکل ضبط موسیقی متحول شد. شرکت‌هایی پدید آمدند که اجراهای زنده‌ی آثار موسیقایی را ضبط می‌کردند. «شرکت کلمبیا» صفحه‌هایی با صدایی بیش و کم واضح از مسیح موعود اثر گئورگ فریدریش هِندِل (۱۷۴۱) را در ۱۹۲۶ تهیه کرد. آرتورو توسکانینی و لئوپولد استوکوفسکی نسبت به این شیوه‌ها روی خوش نشان دادند، و به ضبط اجراهای‌شان از آثار مختلف رضایت دادند. صفحه‌های ۷۸ دور در دقیقه از ۱۹۲۵ تا ۱۹۵۰ تهیه شدند. در میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۳۰ صفحه‌های ۷۸ دوری از آوازهای قمرالملوک وزیری، ملوک ضرابی و چند خواننده‌ی ایرانی مشهور دیگر تهیه شدند امّا مراحل نهایی تثبیت صدا در برلین انجام شده بود.

در ژوئن ۱۹۴۸ «شرکت کلمبیا» محصول تازه‌ای را نمایش داد و آن را LP خواند که مخفف long playing بود. صفحه‌های جدید به همان اندازه‌ی صفحه‌های ۷۸ دور بودند (شعاع ۱۵ سانتیمتر) امّا ۱/۳+۳۳ دور در دقیقه می‌چرخیدند و مشهور شدند به صفحه‌های ۳۳ دور. می‌شد در هر سوی این صفحه‌ها حدود ۲۵ دقیقه موسیقی ضبط کرد. کیفیّت ضبط هم خیلی بهتر بود و در تبلیغات تجاری صفت «وفادار کامل» در مورد این صفحه‌ها به کار می‌رفت. به تدریج نوک سوزن گرامافون‌ها متحول شد (جنس آن الماس شد)، جنس کائوچویی صفحه‌ها مرغوب‌تر شد، و تکنولوژی حفر شیارها کامل‌تر شد. امکان این هم پدید آمد که برخی از صداهای اضافی که در جریان ضبط زنده وجود داشتند (سرفه‌ی شنوندگان، نفس کشیدن نوازندگان، صدای پدال پیانو و غیره) تا حدودی حذف شوند. عیب بزرگ صفحه‌ها آسیب‌پذیری‌شان بود. بر اثر کشیده شدن سوزن روی شیارها صفحه‌ها به اصطلاح «خط می‌خوردند»، و در نتیجه صدای اضافی متناوب و آزارهنده‌ای در زمان شنیدن موسیقی به گوش می‌رسید. از سوی دیگر با کثرت شنیدن صفحه‌ها، صدای آن‌ها خش برمی‌داشت و بیش و کم عوض می‌شد.

www.tabarestan.info تبرستان

با تکامل تکنولوژی تولید صفحه‌ها ایده‌ی ضبط موسیقی در استودیوها به جای ضبط کنسرت‌های زنده تقویّت شد. از آغاز دهه‌ی ۱۹۵۰ ضبط آثار لزوماً منحصر به کنسرت‌ها نبود بل در استودیوهای مجهز و ویژه‌ای انجام می‌گرفت. شگرد مهمی که در جریان ضبط انجام می‌شد تدوین بود، تقریباً به همان شکلی که در سینما رواج یافته بود. با این شگرد متخصص ضبط دیگر مجبور به ضبط کامل اثر در یک نوبت نبود. او می‌توانست موومان‌هایی را که مورد پسند نوازنده یا اجراکننده نبودند دوباره ضبط کند. از تدوین موومان‌هایی که در نوبت‌های مختلف ضبط شده بودند اجرایی بهتر و باب میل اجراکننده فراهم می‌آمد. از نظر گلِن گولد پیانیست کانادایی این یک امتیاز ویژه و مهم ضبط بود، تا جایی که او در دهه‌ی پایانی عمرش تصمیم گرفت هرگونه اجرای کنسرت زنده را کنار بگذارد و صرفاً به ضبط اجراهای خود در استودیوهای شرکت CBS بپردازد.

پیشکش " آریا م.ب " به تبرستان www.tabarestan.info

ضبط صدا از ۱۹۴۸ تا ۱۹۸۳ چند تحول عمده به خود دید. نخست صفحه‌های موسیقی کوچکی معروف به ۴۵ دور که هر سوی آن ده دقیقه موسیقی ضبط می‌شد پدید آمدند که بیش‌تر به کار موسیقی مردم‌پسند می‌آمدند، امّا آثار کوتاه موسیقی کلاسیک هم در آن‌ها جای می‌گرفتند. از نظر فنی نوارهای ضبط صدا (که از آغاز سده وجود داشتند امّا امکانات فنی‌شان محدود بود) تکمیل و رایج شدند. نوارها از آغاز دهه‌ی ۱۹۷۰ در قاب‌های کوچکی جای گرفتند و با دستگاه‌های کوچک و قابل حمل نیز کار می‌کردند. تحول مهم دیگر در نظام ضبط موسیقی پیدایش روش استریوفونیک بود که نخست در دو بلندگو (از میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۵۰) و سرانجام در چهار بلندگو (از میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۶۰) صداها را به گونه‌ای تقسیم‌شده پخش می‌کرد و تاحدودی به صداهای تالارهای کنسرت نزدیک می‌شد. در این میان تولید صفحه‌های ۳۳ دور از نظر کیفی و کمّی گسترش یافت. یکی از نخستین صفحه‌های استریوفونیک اجرای سمفونی شماره‌ی ۸ (۹۰-۱۸۸۷) بروکنر به رهبری هربرت فون کارایان بود. سپس، شرکت‌هایی با سرمایه‌ی زیاد به کار پرداختند که برخی از آن‌ها چند ملیّتی بودند. استادانی چون گولد و کارایان آثار مهمی را ویژه‌ی ضبط موسیقی در استودیوها ضبط کردند. حتا اپراهایی فقط برای ضبط اجرا می‌شدند. نمونه‌ی مشهورش اجرای کامل ***حلقه‌ی نیبلونگ‌های*** ریشارد واگنِر (۷۴-۱۸۵۳) به رهبری گئورگ شولتی در «استودیوی دِکا» با سرپرستی فنی جان کالشاو بود که صفحه‌های آن را شرکت Decca ضبط و پخش می‌کرد.

در آغاز دهه‌ی ۱۹۸۰ ضبط دیجیتال به شکرانه‌ی پیشرفت تکنولوژی لیزری و استفاده از کامپیوترها به مرحله‌ی تولید وسیع رسید [89]. نخست آثاری ویژه‌ی این تکنولوژی روی دیسک‌های فشرده (سی‌دی) ضبط شدند و به سرعت تبدیلِ آثاری که پیش‌تر به شیوه‌ی آنالوگ ضبط شده بودند نیز پا گرفت. در طول یک دهه، تقریباً کل آثاری که پیش‌تر ضبط شده بودند (با از بین بردن صداهای اضافی) به سی‌دی‌ها منتقل شدند. در مرحله‌ی بعد با رواج کامپیوترهای شخصی امکان کپی کردن از سی‌دی‌ها فراهم آمد و مشکل کپی‌های غیرِ قانونی پیدا شد. ضبط شخصی که تبدیل به ضبط برای دیگران شود موجب خسارت‌های مالی زیادی به شرکت‌های تولید کننده‌ی سی‌دی‌ها شد. هنوز هم (خاصه به دنبال رواج کپی‌های غیرقانونی فیلم‌های سینمایی در دیسک‌های دی‌وی‌دی) راه حل کارآیی برای این مشکل پیدا نشده است. اکنون با رواج اینترنت مشکل به صورت بحران ظاهر شده است.

www.tabarestan.info

شرکت‌های ضبط صدا از همان آغاز اختراع سونوگراف و گرامافون توانسته بودند به ضبط آثار آهنگ‌سازان که توسط خود آن‌ها اجرا می‌شد بپردازند. امروز چند قطعه‌ی پیانو که کلود ـ آشیل دُبوسی، گوستاف مالِر، و کامیِ سَن ـ سانس نواخته‌اند به صورت سی‌دی وجود دارند. حتا صفحه‌ای وجود دارد که می‌گویند نوازنده‌ی پیانوی آن یوهانِس برامْس است. در سده‌ی بیستم به شکرانه‌ی توانایی در ضبط موسیقی ما اجراهای سِرگِی راخْمانینوف، ایگور استراوینْسکی، دمیتری شاستاکوویچ، ژرژ اِنِسکو، بنجَمین بریتِن، هِیتور ویلا ـ لوبوس، و بسیاری از آهنگ‌سازان مشهور دیگر از آثار خودشان و دیگران را در اختیار داریم. هم‌چنین امکان شنیدن صدای انریکو کاروزو، بنیامینو گیْگلی و انبوهی از خوانندگان و نوازندگان بزرگ اوایل سده‌ی بیستم هم وجود دارند. اجراهای آن‌ها با روش‌های جدید تا حدّ امکان از صداهای اضافی پاک شده‌اند و به صورت سی‌دی به فروش می‌رسند [323].

با ضبط موسیقی مردم زیادی امکان شنیدن آثار دلخواه خود را یافتند. در سده‌ی نوزدهم مردم برای شنیدن اجرایی از یک اثر مهم سمفونیک، باید صبر می‌کردند تا در برنامه‌ی ارکستری قرار گیرد و حتا ناچار از مسافرت به شهری دیگر می‌شدند تا آن را بشنوند. در مورد آثار مجلسی یا آثاری برای یک ساز امکان شنیدن بیش‌تر بود، امّا چنین نبود که در هر لحظه، هرکس هوس شنیدن اثری خاص کرد بتواند آن را بشنود. امروز

علاقه‌مندان موسیقی در خانه‌ی خود کلکسیونی از آثار محبوب خود و چه بسا اجراهای مختلف آن را در اختیار دارند. ضبط موسیقی بر **آموزش موسیقی***، تحلیل موسیقی، و غنای شیوه‌های نوازندگی تأثیر زیادی گذاشته است. یک نوازنده‌ی جوان می‌تواند به گنجینه‌ای از اجراهای مختلف اثری که باید آن را تمرین کند دست یابد. ضبط موسیقی هم‌چنین تأثیر عظیمی بر تکامل **موسیقی‌شناسی قومی*** داشته است. در یک عکس تاریخی بِلا بارتوک در حال ضبط موسیقی محلی مجاری در میان روستائیان دهکده‌ای دورافتاده است.

با وجود تأثیر آشکار ضبط موسیقی و فوایدی که از آن نتیجه شده‌اند باز انتقادها و مخالفت‌های نظری‌ای علیه آن عنوان شده‌اند. یکی از مباحث مشهور جدل میان تئودور آدورنو و والتِر بنیامین در اواخر دهه‌ی ۱۹۳۰ است، که در نامه‌های میان آن‌ها ادامه یافت، و انتشار آن نامه‌ها در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم بر مباحث زیبایی‌شناسی تأثیر گذاشت. بنیامین اثرِ هنری را در روزگار تکثیر مکانیکی‌اش دارای خصلت‌های تازه‌ای می‌دانست و بر این باور بود که هنر جنبه‌ی آیینی و مقدس خود را از دست داده است. او از تجلی اثر یاد می‌کرد که با فنون تکثیر از بین رفته، و در عوض میلیون‌ها نفر را درگیر کرده و دیگر در انحصار سرآمدان نیست. آدورنو نیز از موضع مخالف، با تکیه به نظرش درباره‌ی **صنعت فرهنگ*** فنون جدید تکثیر تصویر و صدا را ویرانگر ذوق هنری می‌دانست و می‌گفت محصولات صنایع تکثیر صدا و تصویر در حکم ابزار ایدئولوژیک (به معنای مارکسی این اصطلاح یعنی «آگاهی کاذب») هستند، یعنی توده‌های مردم را تحمیق می‌کنند و آنان را به زندگی در نظام سرمایه‌داری که استوار به استثمار نیروی کارشان است، و به زندگی عاری از هنر و آفرینندگی، عادت می‌دهند. آدورنو بر مبنای پژوهش‌های‌اش در دهه‌ی ۱۹۴۰ درباره‌ی رادیو و ضبط موسیقی که در دانشگاه پرینستون آمریکا انجام داده بود، معتقد بود که رسانه‌های جدید و امکانات شنیداری ناشی از پیدایش دستگاه‌های الکترونیکی آسیب زیادی به شعور هنری مردم زده‌اند، و تأثیرهای اجتماعی ویرانگری هم داشته‌اند. دیگر آموزش موسیقی جدی گرفته نمی‌شود زیرا نیاز به آن هر روز کم‌تر می‌شود. مردم رسمِ درستِ شنیدن تمامیّت یک اثر را از دست داده‌اند و بنا به میل خود بخش‌هایی از اثر را برای شنیدن انتخاب می‌کنند. منطق درونی و ساختاری‌ای که موومان‌ها یا قطعه‌ها را به هم پیوند می‌داد سست و بی‌اثر

www.tabarestan.info

شده است. آدورنو این نکته را در چند نوشته‌اش چون مقاله‌ی «منش بت‌واره‌ی موسیقی و پس‌رفت شنیدار» توضیح داد [8:26-53]. به نظر او اسناد ضبط‌شده کالاهایی بیش نیستند و وجه تولید سرمایه‌داری (که تولید کلیشه‌ای و استانداردسازی یکی از هدف‌های آن است) نتیجه‌ای جز ویرانی و پس‌رفت شنیدار نخواهد داشت. به دیدگاه آدورنو انتقادهایی منطقی وارد است، امّا برداشت‌های او از جنبه‌های درست و هشداردهنده نیز خالی نیست. امروز که به آلبوم‌هایی چون «باخ برای مدیتیشن»، «موتسارت برای شام دوستانه»، و «ویوالدی برای این که کودک‌تان به خواب برود» برمی‌خوریم متوجه اهمیّت هشداری که آدورنو داده بود، می‌شویم.

یکی از رهبران ارکستر نام‌آور سده‌ی بیستم سِرگیو چِلیبیداکه (که رومانیایی بود امّا بیش‌تر عمرش در پاریس زندگی می‌کرد) در مورد ضبط موسیقی، نظری مشابه نظر آدورنو داشت. او معتقد بود که ما با شنیدن قطعه‌ای از رادیو یا در صفحه‌ی گرامافون خیال می‌کنیم که در حال شنیدن موسیقی هستیم امّا به راستی فقط صداهایی الکترونیکی را می‌شنویم. ما می‌توانیم به دلخواه خود صدای دستگاه را بلند یا کم کنیم، در مورد صفحه‌های موسیقی یا سی‌دی می‌توانیم برخلاف روح اثر و تمامیّت آن بخش‌های دلخواه خود را منتزع از اثر بشنویم. این همه به معنای تنزل تحقیرآمیز ذوق و هوش موسیقایی ما و بی‌احترامی به آثار هنری هستند. چلیبیداکه اجازه نمی‌داد تا کنسرت‌های او ضبط شوند، و از درآمد سرشار ناشی از فروش صفحه‌ها گذشت، امّا خلاف دیدگاه هنری و موسیقایی خود رفتار نکرد. چند سال پس از مرگ‌اش، همسر و پسرش اجازه دادند تا برخی از اجراها که به دلایلی برای استفاده‌ی شخصی او ضبط شده بودند به صورت سی‌دی در دسترس همگان قرار گیرند و اجراهای تاریخی چلیبیداکه از سمفونی‌های برامْس، بروکنر و آثار مهمی از موسیقی روس ارائه شدند. اکنون چلیبیداکه نیست و دیگر کنسرت زنده‌ای اجرا نمی‌کند، این «صداهای الکترونیکی» که از دستگاه پخش موسیقی در اتاق خود می‌شنویم ما را با شیوه‌ی کار او و قدرت کم‌نظیر رهبری او آشنا می‌کنند. اجراهای او از ***شهرزاد*** (۱۸۸۸) اثر نیکالای ریمسکی ـ کورساکوف و ***تصاویر نمایشگاه*** اثر مادِست موسورگْسکی با ارکستراسیون موریس راوِل (۱۹۲۲) از جمله مهم‌ترین اجراهای این دو اثر هستند که به لطف تکنولوژیِ از نظر او منفور، باقی

پیشکش به ارشاد طلب به تبرستان www.tabarestan.info

مانده‌اند. آیا درست بود که این آثار ضبط نمی‌شدند و به عنوان سرچشمه‌ی آموزش و تخیّل برای ما و آیندگان باقی نمی‌ماندند؟

← **اثر هنری؛ اجرا؛ دریافت؛ صنعت فرهنگ.**

طبقه CLASS

بحث از طبقه‌ی اجتماعی نام کارل مارکس را به ذهن می‌آورد. او مهم‌ترین نظریه‌پردازی بود که از شکاف طبقاتی جامعه به عنوان نتیجه‌ی تقسیم کار اجتماعی یاد کرد و اعلام کرد وجود طبقات در جامعه به مراحل معیّنی در فراشد تولید، و به تخصیص نیروهای تولید و ابزار تولید در دست گروهی خاص وابسته است. از نظر مارکس با تقسیم طبقاتی جامعه تاریخ جوامع انسانی تاریخ پیکار طبقات شده است. با این که پایه‌ی بحث‌های مارکس بر شکاف طبقاتی جامعه بود، امّا او کوششی در جهت ارائه‌ی تعریفی جامع و مانع از طبقه‌ی اجتماعی نکرد، هر چند این امکان را به وجود آورد که تعریفی از طبقه در نوشته‌های پیروان‌اش پدید آید. می‌توان تعریفی از طبقه را در مقاله‌ی «آغاز بزرگ» (۱۹۱۹) ولادیمیر اولیانُف لِنین یافت: «طبقه‌ها گروه‌های بزرگی متشکل از انسان‌ها هستند که بنا به جای‌گاه خویش در نظام تولید اجتماعی، که این یک خود از نظر تاریخی تعیین شده است، از طریق مناسباتی که با ابزار تولید می‌یابند، که این یک در بیش‌تر موارد در قانون تثبیت و تنظیم شده، و از این‌رو از طریق سهم خود در ثروت اجتماعی‌ای که در اختیار دارند، و بر اساس شیوه‌ی دریافت این سهم از یک‌دیگر متمایز می‌شوند. طبقه‌ها گروه‌هایی متشکل از انسان‌ها هستند که به دلیل جای‌گاه متفاوتی که در یک نظام معیّن اقتصادی دارند، یکی از آن‌ها توانایی به خود تخصیص دادن محصول کار دیگری را می‌یابد» [246:213-214].

طبقه‌ی حاکم آن طبقه‌ای است که محصول کار طبقات دیگر را به خود تخصیص می‌دهد، و قدرت سیاسی و نیروهای نظامی مسلح را در اختیار دارد و می‌کوشد تا نظمی تولیدی را ادامه دهد که بر اساس منافع مادی‌اش شکل گرفته است. مارکس معتقد بود طبقه‌ی حاکم نه فقط شرایط مادی بقای خود را تولید و بازتولید می‌کند بل سازنده‌ی فراساختاری سیاسی، حقوقی، فکری، فرهنگی و هنری بر اساس بنیاد اقتصادی است. **ایدئولوژی*** دستگاه منسجم عقیدتی و فکری‌ای است که طبقه‌ی حاکم به آن شکل

www.tabarestan.info

می‌دهد تا وضعیّت موجود جامعه را توجیه کند، بهره‌کشی و استثمار را طبیعی، منطقی و قانونی جلوه دهد، و انبوه طبقات پایین جامعه را قانع کند تا به نظم موجود تن بدهند. به گفته‌ی مارکس و فریدریش اِنگِلس در ***ایدئولوژی آلمانی*** (۱۸۴۶) همواره عقاید حاکم در جامعه، عقاید طبقه‌ی حاکم هستند.

از این حکم آخر نباید نتیجه گرفت که تمامی دستاوردهای فرهنگی جامعه به سود طبقه‌ی حاکم هستند و باید از نگاه رادیکال‌ها ارتجاعی دانسته شود. این حکم افراطی نادرست است و مارکس هم به آن اعتقاد نداشت. فرهنگ در عین حال که در نهایت ابزارهای فنی و فکری تولیدش در اختیار طبقه‌ی حاکم است بازتاب و بیان‌گر پیکار طبقات نیز هست و به قول جُرج لوکاچ همواره می‌توان در آن جنبه‌هایی از اعتراض و بیان حقیقت را یافت. این نکته درباره‌ی دستاوردهای هنری که جزئی مهم از فرهنگ جامعه‌اند نیز صادق است، و آثار هنری می‌توانند در شکل و محتوای خود بیان تناقض‌های اجتماعی و تحولات دیرشده‌ی تاریخی باشند. از نظر مارکس و شماری از پیروان فرهیخته‌ی او که به مسائل فرهنگی و هنری می‌اندیشیدند (کسانی چون آنتونیو گرامْشی، لوکاچ، ارنْست بلوخ، تئودور آدورنو، والتِر بنیامین) دیدگاه جزمی‌ای که فرهنگ سرمایه‌داری را یک‌جا مردود و مطرود می‌دانست (دیدگاهی که بلشویسم آن را تکامل داد، و در دوره‌ی ژوزف استالین و نیز در جریان انقلاب فرهنگی چین به اوج خود رسید) نادرست بود. گرامْشی تا جایی پیش رفت که کسب هژمونی در جامعه‌ی مدنی و هژمونی فرهنگی پرولتاریا را شرط اصلی پیروزی سوسیالیسم دانست.

بحث مارکسیست‌ها درباره‌ی طبقه تأثیر زیادی بر تکامل اندیشه‌ی اجتماعی داشت. بحث دیگری که اعتباری هم‌وزن با آن یافت دیدگاه ماکس وِبِر جامعه‌شناس آلمانی بود. وِبِر به تفاوت‌های اجتماعی ناشی از تفاوت‌های طبقاتی باور داشت و منکر اهمیّت عوامل اقتصادی هم نمی‌شد. امّا برخلاف سنّت مارکسیستی تفاوت‌های طبقاتی را یگانه عامل تمایزگذار اجتماعی نمی‌دانست و معتقد بود که در مواردی حتا مهم‌ترین عامل هم نیست. او به تفاوت‌های ناشی از توزیع قدرت اجتماعی، و وضعیت‌ها و موقعیت‌های اجتماعی گروه‌های مرجع متفاوت نیز باور داشت. با توجه به بحث‌های او بهتر روشن می‌شود که چرا دولت گاه در اختیار کسانی قرار می‌گیرد که پایه‌ای در طبقه‌ی از نظر اقتصادی حاکم، ندارند [412]. در آثار مارکس هم بحث از دولت مستقل و دولت

www.tabarestan.info تبرستان

بناپارتیستی مطرح شده بود، امّا او معتقد بود که این شکل دولت‌ها نیز در تحلیل نهایی در خدمت منافع اقتصادی طبقه‌ای هستند که از نظر اقتصادی مسلط است. وِبِر با توجه به وضع خاص هر جامعه مسئله‌ی توزیع قدرت و مهم‌تر تفاوت‌های وضعیت‌های اجتماعی را پیش می‌کشید و به همین دلیل اندیشه‌ها و نظریه‌های او یکی از پایه‌های اصلی جامعه‌شناسی رادیکال (از آدورنو تا پی‌یر بوردیو) بوده است.

در بحث از نسبت **جامعه‌شناسی و موسیقی*** مفهوم طبقه‌ی اجتماعی به کار آمده است. این بحث‌ها گاه پیچیده و در عین حال مهم بودند (مثل بحث‌های ارنْست بلوخ و آدورنو)، و گاه ساده‌گرا و سطحی از کار درآمدند (مثل تلقی آندری ژِدانُف و ژوزف استالین از موسیقی). از دیدگاه جامعه‌شناسی طبقات آن‌چه در نگاه نخست به چشم می‌آید گرایش و تمایل طبقات مختلف به انواع گوناگون موسیقی است. به ظاهر، موسیقی کلاسیک بیش‌تر مورد توجه طبقات بالای جامعه است و موسیقی سَبُک و موسیقی مردم‌پسند مورد علاقه‌ی لایه‌های زیرین طبقه‌ی متوسط و نیز طبقات کارگری و زحمت‌کش. شماری از پژوهش‌گران حتا کوشیدند تا با استفاده از روش‌های آماری این نکته را ثابت کنند. در این میان تکلیف موسیقی جاز معلوم نیست زیرا در بیش‌تر کشورهای پیشرفته جاز مورد علاقه‌ی مشترک هنرمندان رشته‌های مختلف و عامه‌ی مردم بوده است.

حتا اگر دسته‌بندی طبقاتی را در رده‌بندی اجتماعی موسیقی نپذیریم گاه برخی از واکنش‌های اجتماعی هم‌چون شواهدی جهت اثبات آن عمل می‌کنند. در فرانسه و انگلستان برخی معترض‌اند که چرا دولت‌ها از محل مالیات طبقات زحمت‌کش مشوّق هنر پُرخرجی چون اپرا هستند که اکثر تماشاگران آن به طبقات مرفه جامعه تعلق دارند. با این همه، به نظر می‌رسد دسته‌بندی طبقاتی انواع موسیقی که شاید در برهه‌ای قابل دفاع بود در دهه‌های اخیر در کشورهای پیشرفته چندان صادق و کارآ نیست. آمار در انگلستان نشان می‌دهند که جوانان زیادی از لایه‌های پردرآمد جامعه به موسیقی‌های مردم‌پسند (راک، پاپ و رپ) تمایل یافته‌اند، و برعکس علاقه به موسیقی کلاسیک در طبقات پایین جامعه در حال افزایش است. برخی از نظریه‌پردازان علوم اجتماعی معتقدند که علاقه به موسیقی کلاسیک به مسئله‌ی آموزش عالی گره خورده است [365]، امّا با این حکم نمی‌توان راز گسترش موسیقی کلاسیک را در میان توده‌های کم‌درآمد جامعه توضیح داد.

پیشکش " آرش م. ب " به تبرستان www.tabarestan.info

آدورنو در بحث از صنعت فرهنگ* نکته‌هایی را پیش کشیده که به جنبه‌ی طبقاتی شکاف فرهنگی جامعه مربوط می‌شوند. او دل‌بستگی طبقات پایین جامعه به موسیقی مردم‌پسند را نتیجه‌ی منطقی کارکرد ایدئولوژی حاکم دانست و آن را ارتجاعی خواند. در دهه‌های اخیر ما شاهد رشد موسیقی مردم‌پسند امّا رادیکال و معترض هستیم. موسیقی‌ای که به نظم موجود اعتراض دارد و خواهان دگرگونی آن است. برخی این اعتراض را میان‌تهی و بی‌اثر تلقی کرده‌اند. برای نمونه دیک هِبدایگ در کتاب **خرده‌فرهنگ: *معنای سَبک*** (۱۹۷۹) که به سنّت مکتب پژوهش فرهنگی برمینگام تعلق دارد، اشاره‌ای به واکنش جوانان طبقه‌ی کارگر به موسیقی راک داشت و آن را جلوه‌ی ایدئولوژی حاکم دانست. او با یاد از موسیقی دیوید بووی در آغاز دهه‌ی ۱۹۷۰ نوشت که این موسیقی نقش تخدیری داشت و ارتجاعی بود: «پیام اصلی بووی گریز است، گریز از طبقه، از شخصیت، از تعهد آشکار، فرار به گذشته‌ای خیالی یا به آینده‌ای علمی ـ تخیّلی» [185:61]. امّا نمی‌توان منکر بروز خواست دگرگونی در موسیقی‌ای شد که در جریان اعتراض به جنگ ویتنام پدید آمد و امروز هم لبه‌ی تیز انتقاد را متوجه نظام‌های سیاسی‌ای می‌کند که در کشورهای جهان مداخله‌ی نظامی کرده‌اند و موجب بروز فاجعه‌های انسانی و زیست‌محیطی شده‌اند.

ریچارد میدِلتون پژوهش‌گر مارکسیست انگلیسی موسیقی مردم‌پسند سه دوره‌ی تاریخ موسیقی غربی را به عنوان «سه دوره با تفاوت‌های ساختاری رادیکال» از هم متمایز کرد. او نشان داد که مفهوم طبقه در هر سه دوره در مرکز بحث قرار داشت: ۱)دوره‌ی انقلاب بورژوایی که فرهنگ، هنر و موسیقی در خدمت بورژواها بودند؛ ۲) دوره‌ی «فرهنگ توده‌ای» که از ۱۸۹۰ آغاز شد و هم‌خوان بود با اقتدار سرمایه‌ی انحصاری؛ ۳) دوره‌ی سوم که پس از جنگ جهانی دوم و با پیدایش موسیقی راک شکل گرفت، و صدای اعتراض به سرمایه‌داری بود [285].

← **جامعه‌شناسی و موسیقی؛ سیاست و موسیقی.**

طبیعت NATURE

← **مکان.**

www.tabarestan.info

طرح SKETCH

← اثر موسیقایی.

طنز SATIRE

طنز نوعی بیان شوخ است که بیش‌تر به صورت دست انداختن کسی یا جمعی است، و در موارد زیادی منش انتقادی دارد. هزل (Parody) یکی از انواع طنز است که بیش‌تر خطاب انتقادی به شخص یا اشخاصی است و گاه منش اجتماعی هم دارد. در هزل گزافه‌گویی وجود دارد و جایی که به حدّ افراط برسد هزل تبدیل به هجو می‌شود. هجو، تند و ناسزاگویانه است. گونه‌ای دیگر از طنز، طعنه یا مطایبه‌ی رندانه (Irony) است که شکلی از آن در ادب فارسی «تعریض» خوانده می‌شود و برخلاف هجو، ظریف است و با زبان اشاره، و به یاری گوشه و کنایه لحن انتقادی می‌یابد. در شعر حافظ مطایبه‌ی رندانه فراوان است. طنز بیش‌تر منش زبانی دارد و به همین دلیل نقش آن در ادبیات مهم است. از قول جیمز جویس نقل کرده‌اند یک رمان خوب نمی‌تواند فاقد عنصری از طنز باشد. انواع طنز استوار به «فاصله‌ی زیبایی‌شناختی» هستند. نویسنده‌ای چون مارسِل پروست از شخصیت‌های رمان خود فاصله می‌گرفت و گفته‌ها، کنش‌ها و واکنش‌های آنان را با دیدی سخره‌آمیز دست می‌انداخت.

سنّت موسیقی طنزآمیز در فرهنگ غرب طولانی است. در سده‌های میانه موسیقی مردمی بارها لحن طنزآمیز می‌یافت. طبقات پایین جامعه نسبت به رفتار و اخلاق طبقات حاکم با طنز و حتا گاه با هزل برخورد می‌کردند. آثار ادبی فرانسوآ رابله چنین بودند و تأثیر زیادی هم بر روحیه‌ی دوران گذاشتند. مورد معکوس آن هم وجود داشت. طبقات بالای جامعه نیز نسبت به سطح فرهنگی و گرفتاری‌های پایینی‌ها با نگاه سخره‌آمیز و با زبانی گاه تلخ و تند برخورد می‌کردند. طنز در موسیقی رنسانس نقش داشت، امّا در سده‌ی هجدهم رواج یافت. استقبال از آن نتیجه‌ی موفقیّت تئاتر کمیک بود. تأثیر ژان ـ باتیست مولیر بر موسیقی فرانسوی آشکار بود. ***نجیب‌زاده‌ی بورژوا*** (۱۶۷۰) نوشته‌ی مولیر در اپرای ***نجیب‌زاده‌ی بورژوا*** (۱۶۷۰) ساخته‌ی ژان ـ باتیست لولی (۱۶۷۰) هجو بورژواهای تازه به دوران رسیده‌ای بود که مدام از شیوه‌ی زندگی و رفتار

www.tabarestan.info

اشراف ناشیانه تقلید می‌کردند. **یک *لطیفه‌ی موسیقایی*** (۱۷۷۸) اثر وُلفگانگ آمادئوس موتسارت نمونه‌ی طنز موسیقایی است. امّا در اپراهای کمیک او خاصه ***زن‌ها همه شبیه هم هستند*** (۹۰-۱۷۸۹) این شگرد بیش‌تر به چشم می‌آید. در واریاسیونی از ***واریاسیون‌های دیابلی*** (۲۳-۱۸۱۹) اثر لودویگ فان بتهوون، و در آوازهایی از اپرای ***استادان آوازه‌خوان نورمبرگ*** (۶۷-۱۸۶۱) اثر ریشارد واگنِر هزل تندی یافتنی است. استاد مسلم طنز موسیقایی جوآکّینو روسّینی بود. همتای او ژاک اُفنباخ بود که همان روحیه‌ی شاد را دنبال می‌کرد. ریشارد اشتراوس در دو اپرای ***زُزن کاوالیه*** (۱۰-۱۹۰۹) و ***کاپریچو*** (۴۱-۱۹۴۰) شیوه‌ی آوازخوانی ایتالیایی را دست انداخت. موسیقی گروتسک دمیتری شاستاکوویچ و اپرای ***دماغ*** (۲۸-۱۹۲۷) بر اساس داستان گوگول نمونه‌اند. کانتات ***رایکو*** (۵۶-۱۹۵۰) اثر شاستاکوویچ هجو تند ژوزف استالین است و در آن استالین و آندری ژِدانُف چون دو آدم ابله ظاهر می‌شوند. آثار پیتر مکسول دیویس آهنگ‌ساز انگلیسی مثال خوب هزلِ خویشتن هستند.

← **فنِ بیان.**

www.tabarestan.info تبرستان

عنوان TITLE

عنوان عبارتی است در اکثر موارد کوتاه‌تر از یک جمله که معرّف یک متن* یا یک اثرِ هنری (چون پرده‌ی نقاشی، رمان، فیلم، اثرِ موسیقایی) است. عنوان‌های آثار موسیقایی بیش‌تر نوعی (ژنریک) هستند، مثل سونات شماره‌ی ۲ و کوارتت زهی شماره‌ی ۸. گاه عنوانِ نوعی به صورت نام خاص اثری مشهور درمی‌آید که همراه می‌شود با نام آهنگ‌ساز مثل «آداجوی باربِر» که اشاره‌ای است به ***آداجو*** (۱۹۳۸) اثر سمیوئل باربِر که در اصل موومان آداجو در کوارتت (۱۹۳۶) او بود که آن را برای ارکستر زهی و نیز یک بار دیگر برای کُر پسران تنظیم کرده بود. مثال دیگر «رکویم موتسارت» است که به **رکویم** (۱۷۹۱) اثر وُلفگانگ آمادئوس موتسارت گفته می‌شود. گاه عنوانِ نوعی همراه با نامی خاص می‌آید مثل ***سونات مهتاب*** (۱۸۰۱) اثر لودویگ فان بتهوون، ***سمفونی بهار*** (۱۸۴۱) اثر روبِرت شومان، **یک *رکویم آلمانی*** (۶۸-۱۸۶۵) اثر یوهانِس برامْس، ***پرلود بعدازظهر یک فُن*** (۹۴-۱۸۹۱) اثر کلود-آشیل دُبوسی، ***اورتور ۱۸۱۲*** (۱۸۸۰) اثر پیوتْر چایکوفْسکی، و ***والس رمانتیک*** (۱۹۱۱) اثر ژان سیبِلیوس. در موارد زیادی عنوان اثر

برگزیده‌ی آهنگ‌ساز نیست و دیگران بنا به دلایلی به اثر نامی داده‌اند، مثل ***سونات آپاسیوناتا*** (۰۵-۱۸۰۴) اثر بتهوون، برخی از سمفونی‌های فرانتس یوزِف هایدِن و کانتات ***آکتوس تراژیکوس*** (۰۸-۱۷۰۷) اثر یوهان سباستین باخ. بسیاری از کانتات‌های باخ را به نامی که شکل کامل یا خلاصه‌شده‌ی نخستین سطر اشعار آن‌ها است می‌شناسند. گاه نام‌هایی که دیگران به اثر می‌دهند روشن‌گر است. مثلاً ششمین قطعه از ***شش قطعه‌ی کوتاه برای پیانو*** اپوس ۱۹ (۱۹۱۱) اثر آرنولد شونبِرگ را «ندبه» خوانده‌اند، زیرا به نوع یا ژانر کهن «لامنتو» نزدیک است.

عنوان‌های غیرِ نوعی به هر حال ارتباط دور یا نزدیکی با محتوای اثرِ هنری دارند. گاه به سادگی نام شخصیت‌های اصلی اثر هستند مثل ***آلسینا*** (۱۷۳۵) اثر گئورگ فریدریش هِندِل و بسیاری از اپراها در تاریخ موسیقی. عنوان‌ها در موارد زیادی روشن‌گر درون‌مایه‌ی اثر هستند مثل ***سمفونی فیلسوف*** (۱۷۶۴) اثر هایدِن، و ***نیروی سرنوشت*** (۱۸۶۲) اثر جوزپّه وِردی. گاه کشف معنای نمادین عنوان‌ها آسان نیست امّا در بیش‌تر موارد ساده و روشن‌گر است مثل ***سمفونی فانتاستیک*** (۱۸۳۰) اثر هکتور بِرلیوز، و ***شب در باغ‌های اسپانیا*** (۱۵-۱۹۱۱) اثر مانوئل دِه فایا.

www.tabarestan.info

عنوان‌های آثار هنری را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد. یکی «عنوان‌های زمینه‌ای» و دیگری «عنوان‌های نام‌گذاری‌شده». دسته‌ی اوّل عنوان‌هایی هستند که با اثر یکی می‌شوند، یا اثر در حکم گسترش آن‌ها است. مثل ***مادام بوواری*** (۱۸۵۷) گوستاو فلوبِر، ***جنگ و صلح*** (۵۲-۱۸۴۱) لئو تالستوی، ***اوورتور تراژیک*** (۱۸۸۱) اثر یوهانِس برامْس، و نام خاص وقتی به صورت عنوان اثر درمی‌آید چون اپرای ***آیدا*** (۱۸۷۱) اثر وِردی. دسته‌ی دوم عنوان‌هایی هستند مستقل از اثر که صرفاً برای نامیدن آن به کار می‌روند مثل ***گل‌های بدی*** شارل بودلِر (۱۸۵۷ ویراست کامل و نهایی ۱۸۶۸) و ***سونات توفان*** (۱۸۰۲) اثر بتهوون. گاه عنوان، در حکم راهنمایی سَبک‌شناختی است مثل قطعه‌های پیانوی ***گویسکا*** (۱۲-۱۹۰۹) اثر انریکه گراناذوس که به معنای «به شیوه‌ی گویا» است، و اشاره‌ای است به تأثیرپذیری آهنگ‌ساز از نقاشی‌های گویا. در مواردی هم عنوان صرفاً رابطه‌ای بینامتنی را آشکار می‌کند مثل عنوان کوارتت زهی ***دختر جوان و مرگ*** (۱۸۲۴) اثر فرانتس شوبِرت که تِم موومان دوم آن از لیدی به همین نام آمده است. شیوه‌ی نام‌گذاری سوررئالیستی که هیچ رابطه‌ی معقولی میان نام اثر و خود آن یافتنی نیست در

موسیقی چندان نمونه‌ای ندارد مگر برخی از قطعه‌های اریک ساتی و دمیتری شاستاکوویچ برای پیانو و شماری از آثار مدرنیستی.

← **اثر موسیقایی.**

غیر حرفه‌ای AMATEUR

← **اجرا.**

فُرم FORM

ریشه‌ی واژه‌ی form لغت لاتینی forma به معناهای «شکل»، «صورت» و «مُدل» است. لغت لاتینی از لفظ یونانی morphe به معنای «ریخت» آمده است. امروز در زبان هرروزه فُرم را در مقابل «محتوا» به کار می‌برند. تعریف لوئی یِلمِسلِف از فُرم چنین است: «مجموعه‌ی مناسباتی که یک نظام نشانه‌ها را می‌سازند و تعریف می‌کنند».

پیشکش "آ. م. ب." به تبرستان www.tabarestan.info

در موسیقی‌شناسی، فُرم معنای مشخصی دارد. فُرمِ یک قطعه صورت‌بندی آن است، شکلی که عناصر مختلف قطعه (تُن‌ها با ارتفاع‌ها و شدت‌های صوتی متفاوت، زیرایی‌ها، گام‌ها، ریتم‌ها، طنین‌ها و لحن‌ها) سازمان می‌یابند و قطعه را منظم می‌نمایانند. به یاری مفهوم فُرم می‌توان وجود یا فقدان منطق درونی و هم‌نوایی عناصر یک اثر را نشان داد. آن‌چه در موسیقی تا پیش از تحول هارمونیکی که آرنولد شونبِرگ ایجاد کرد موجب نظم و هماهنگی میان اجزا می‌شد نُت محوری قطعه بود، امّا در **موسیقی پسا-تُنال*** این نُت محوری کنار گذاشته می‌شود. در موسیقی سِریال رشته‌ای از نُت‌ها در ترکیب‌های گوناگون تکرار می‌شوند و منجر به نظم تازه‌ای می‌شوند. در موسیقی دوازده تُنی هر دوازده نُت اصلی که در گام کرُماتیک یافتنی هستند چنین نقشی می‌یابند و موسیقی به صورت گزینش ترکیب‌های متنوع این نُت‌ها درمی‌آید.

واژه‌ی «فُرم» در مورد شکل پیشرفت یک قطعه (یا یک موومان از اثری چند موومانی) به کار می‌رود. فُرم پیشرفت موومان به یکی از هشت صورت زیر است:

۱) «فُرم یکه» یا «فرم ساده». کوتاه‌ترین و ابتدایی‌ترین فُرم موسیقی است. یک تِم با نُت محوری آغاز می‌شود (حداکثر مقدمه‌ی کوتاهی با همان نُت محوری قطعه را آغاز می‌کند) و پس از تکرار به پایان می‌رسد. این فُرم در تمرین‌های نواختن سازها به کار

می‌رود و مبنای تکاملِ بخش‌های مختلف در فُرم‌های پیچیده‌تر است. بیش‌تر انواع موسیقی روستایی فُرم ساده دارند. برخی از لیدهای فرانتس شوبِرت چنین ساختار ساده‌ای دارند، مثل نخستین لید در مجموعه‌ی *آسیابان زیبا* (۱۸۲۳).

۲) «فُرم دوتایی ساده». از دو بخش A و B شکل گرفته که با هم تضادی ندارند. بخش اوّل با نُت محوری آغاز می‌شود و پس از تکامل تِم اصلی به همان نُت (و گاه اگر نُت محوری مینور باشد به نُت ماژور متناسب با آن) بازمی‌گردد. بخش دوم با آن نُت آغاز می‌شود امّا با نُتی پایان می‌گیرد که بخش اوّل با آن آغاز شده بود. گاه بخش دوم خیلی طولانی‌تر از بخش اوّل است ولی تکامل آن پیچیده‌تر نیست. این فُرم در سده‌ی هجدهم رایج بود امّا از ۱۷۵۰ به تدریج اعتبارش را از دست داد و در سده‌های بعد به ندرت از آن استفاده شد. نمونه‌اش موومان‌های ***سوئیت‌های فرانسوی*** برای کلاوسن و سوئیت‌های ویولونسل (حدود ۱۷۲۰) اثر یوهان سباستین باخ است. این فُرم ساده است و هنرجویان آهنگ‌سازی با آن تمرین می‌کنند.

www.tabarestan.info

۳) «فُرم سه‌تایی». به صورت ABA نمایش داده می‌شود و در آن تکرار بخش اوّل (گاه با دگرگونی‌های اندکی) با نُت محوری‌اش به پایان بخش دوم افزوده می‌شود، و تفاوت بخش دوم در تضاد با دو بخش دیگر قرار دارد. فُرم سه‌تایی فُرم رایجِ قطعه‌های کوتاه است. بخش اوّل با نُت محوری آغاز می‌شود و تکامل آن بیش و کم کامل و نتیجه‌بخش است. بخش دوم در تضاد با آن است، تمپوی متفاوتی دارد، گام آن هم فرق دارد. بخش سوم همان بخش اوّل است که گاه شکل تکامل آن می‌تواند تاحدودی متفاوت باشد. گاه هر بخش از فُرم سه تایی خود از فُرم دوتایی شکل گرفته است. این فُرم از پایان سده‌ی هجدهم رایج شد و فُرم سونات محصول تکامل و پیچیده‌تر شدن آن است. شماری از مازورکاهای فردریک شوپَن نمونه‌های خصلت‌نمای این فُرم هستند.

۴) «فُرم دوتایی پیچیده» یا «فُرم سونات». از آن‌جا که موومان اوّل (و گاه موومان‌هایی دیگر) در بیش‌تر سونات‌های سده‌ی نوزدهم با این فُرم آغاز می‌شدند مشهور به فُرم سونات شد. در هر موومان بخش اوّل تکامل می‌یابد و بخش دوم با نُتی جز نُت محوری و درگامی دیگر، یعنی در تضاد با آن شکل می‌گیرد. این همانند فُرم دوتایی به نظر می‌آید امّا تفاوت‌های زیادی با آن دارد که به تکامل هر یک از دو بخش باز می‌گردند. بخش اوّل که «معرفی» خوانده می‌شود خود فُرم دوتایی دارد و قسمت دوم آن با قسمت اوّل در

تضاد است، تکامل قسمت دوم از این بخش اوّل که گاه «فانتزی آزاد» نام می‌گیرد منجر به بخش دوم می‌شود که گاه تکرار اندکی متفاوت قسمت دوم از بخش اوّل است و به هر حال شباهت‌های ساختاری و تِماتیک با آن دارد. تفاوت اصلی در گزینش نُت آغازین است. این قسمت اوّل از بخش دوم لزوماً به قسمت دوم منجر نمی‌شود، امّا در مواردی هم چنین می‌شود. با پایان این بخش دوم موومان به آخر نمی‌رسد بل در بسیاری از موارد بخش کوتاهی با نُت تازه‌ای آغاز می‌شود که تِمی مستقل و پیش‌تر نیازموده دارد و «کُدا» خوانده می‌شود. با کُدا موومان تمام می‌شود. تاکنون، دست‌کم سی شکل پایان موومان تجربه شده‌اند. در این‌جا باید دو نکته‌ی مهم را یادآوری کرد. یکی این که انتقال از بخش و قسمت ممکن است با بخش کوتاهی باشد که آن را «پُل» می‌نامند، دوم این که کُدا ممکن است در پایان هر بخش و قسمت یا برخی از آن‌ها به شکلی ناقص و مبهم آمده باشد، در این حالت ساختن کُدای نهایی ضروری است. نشانه‌هایی از تبدیل فُرم دوتایی ساده به فُرم دوتایی پیچیده در آثار یوهان سباستین باخ وجود داشت امّا پسر او کارل فیلیپ اِمانوئل باخ این فُرم پیچیده‌تر را پیشنهاد کرد که در دوره‌ی کلاسیک تمرین شد، و در سده‌ی نوزدهم رواج یافت. موومان‌های اوّل طولانی سمفونی‌ها و کنسرتوها با این فُرم ساخته می‌شدند. تنوع ساختاری آن خاصه در ساختن کنسرتوها امکانات زیادی برای آهنگ‌سازان فراهم می‌آورد.

پخش آرشیو "تبرستان" www.tabarestan.info

۵) «فُرم روندو». در حکم گسترش فُرم سه‌تایی است. فُرم سه‌تایی ABA است امّا فُرم روندو را می‌توان ABACA یا انواع دیگری دانست. نکته‌ی مهم در این انواع دیگر این است که بخش اوّل باید بخش نهایی هم باشد. بخش‌های دیگر را اپیزود می‌نامند.

۶) فُرم سوناتا ـ روندو. همان‌طور که از نام‌اش پیدا است ترکیبی از فُرم روندو و فُرم سونات است. بخش اوّل دو قسمت و دو نُت متفاوت دارد، سپس قسمت اوّل از بخش اوّل تکرار می‌شود (در فُرم سونات قسمت دوم از بخش اوّل تکرار می‌شد) و منجر به بخش سوم می‌شود و قطعه ادامه می‌یابد. از کُدای نهایی پرهیز می‌شود.

۷) «فُرم مِلودی با واریاسیون‌ها». از سده‌ی شانزدهم تا امروز باقی مانده است و در آن تجربه‌های فراوانی پیش رفته‌اند. نمونه‌های خصلت‌نمای آن ***واریاسیون‌های گلدبرگ*** برای کلاوسن (۴۲-۱۷۴۱) اثر یوهان سباستین باخ، و ***واریاسیون‌های معما*** (۱۸۹۹) اثر اِدوارد اِلگار هستند. تِم اوّل با عنوان «موضوع» چون فُرم یکه و ساده نواخته می‌شود.

پس از آن شکل‌های متنوعی از همین تِم در نُت‌ها، گام‌ها و ریتم‌های متنوع از پی یک‌دیگر نواخته می‌شوند. هر واریاسیون هویّت و شأن ویژه‌ی خود را دارد.

۸) «فُرم فوگ». هر فوگ بخش‌های متعددی دارد که «صدا» نامیده می‌شوند. این اصطلاح هم در فوگ‌های آوازی و هم در فوگ‌های سازی به کار می‌رود. در توضیح فُرم فوگ که در ادامه‌ی بحث می‌آید واژه‌ی «صدا» به این معنای خاص است و معنای معمولی ندارد. اگر فوگ را «فوگ چهارصدایی» بنامند یعنی این فوگ چهار بخش به هم‌پیوسته دارد. در فوگ «صداها» در پی یک‌دیگر و متناسب با هم می‌آیند. صدای اوّل مِلودی کوتاه و ساده‌ای است که موضوع خوانده می‌شود. تفاوت این بخش اوّل با بخش اوّل در فُرم سونات در این است که پایان نمی‌گیرد و فضا را برای اجرای کامل بخش دوم نمی‌گشاید بل در جریان اجرای بخش دوم نیز این صدای اوّل ادامه می‌یابد و مِلودی دنبال و در ترکیب با امکاناتی که صدای دوم می‌گشاید کامل می‌شود. حتاگاه صدای دوم به شکلی در بخشی از صدای اوّل وجود داشته و با آن ترکیب شده بود. این نکته در مورد صداهای بعدی هم صادق است. امکان دارد عناصری از صدای اوّل در تکمیل صدای چهارم به کار بروند و هم‌چنان باقی باشند یعنی در صداهای دوم و سوم هم ادامه یافته باشند. گفته‌ی ماکس رِگِر که در فوگ چیزی محو نمی‌شود اشاره‌ای به واقعیّت باززایی تِم‌ها در صداهای مختلف است. تا همین‌جا معلوم می‌شود که ساختن فوگ چه کار دشواری است و چه میزان مهارت و دقت می‌طلبد. دشواری اصلی ساختن فوگ در ضرورت استفاده از نُت‌های کلیدی متنوع است. موضوع در شیوه‌ی تونیک ساخته می‌شود، صدای دوم نُتی (پنج بار بالاتر یا چهار بار پایین‌تر) دارد و در اصطلاح سده‌ی هجدهم «پاسخ» (پاسخ به صدای اوّل) خوانده می‌شد. سومین صدا تکرار موضوع یا صدای اوّل است در یک اُکتاو بالاتر یا پایین‌تر. این موضوعی تازه است که پاسخی دیگر در راه دارد. نُت آغازین که الزامی برای صدای اوّل ایجاد نمی‌کرد بقیه‌ی صداها را تعیین می‌کند (در گستره‌ی معیّن اُکتاوهای بالاتر یا پایین‌تر). این کلیدهای متعدد و متنوع که هم‌جنس‌اند امکان تداوم تِم‌ها را در صداهای مختلف فراهم می‌آورند. این موجب تصوری (یا بهتر است بگوییم الزامی واقعی) می‌شود که فوگ را به عنوان تمامیّت معرفی می‌کند. تمامیّتی از موضوع‌ها و پاسخ‌هایی که در نهایت به یک‌دیگر مرتبط‌اند، و به قول لودویگ فان بتهوون تصوری یا بازتابی است از هم‌نوایی در آفرینش هستی. دشواری

www.tabarestan.info تبرستان

دیگر در ساختن فوگ این است که پاسخ‌ها در بیش‌تر موارد ضدِ موضوع هستند و تضاد آن‌ها مِلودیک و ریتمیک است. اگر این قاعده‌ی ضدِ موضوع رعایت شود فوگ به صورت پرسش و پاسخ‌هایی مداوم درمی‌آید که هر صدا پاسخی به صدای پیشین و بعدی است. درهم شدن ممکن مِلودی‌ها این مجموعه را حتا پیچیده‌تر هم می‌کند. نوعی از فوگ که مشهور به دو موضوعی است در صدای اوّل دو تِم درهم‌شده را پیش می‌برد که پاسخ به آن در صدای دوم می‌تواند درهم‌شدن دو تِم باشد. این نوع را «فوگ مضاعف» می‌خوانند که ساختن آن هم مشقّتی مضاعف است! گاه تِم دوم از صدای اوّل با فاصله‌ی کوتاهی از تِم اوّل آغاز می‌شود. این صدای تازه‌ای نیست امّا در ساختن صدای دوم کمک زیادی می‌کند. آن‌چه آمد قاعده‌های سنّتی ساختن فوگ است امّا آهنگ‌سازان بزرگی چون یوهان سباستین باخ و بتهوون آن را دگرگون کرده و بارها پیچیده‌تر ساخته‌اند. **هنر فوگ** (۱۷۴۹) اثر یوهان سباستین باخ، **فوگ بزرگ** برای کوارتت زهی اپوس ۱۳۳ (۲۶-۱۸۲۵) اثر بتهوون نمونه‌های والای ساختن فوگ هستند. فوگ گاه تعیین‌کننده‌ی تکامل صحنه‌ای از اپراها است. فینال پرده‌ی دوم ***مایسترزینگرهای نورنبرگ*** (۶۷-۱۸۶۱) اثر ریشارد واگنر و فینال اپرای ***فالستاف*** (۱۸۹۳) اثر جوزپّه وِردی دو فوگ پیچیده هستند. ساختن فوگ یکی از تجربه‌های دشوار آهنگ‌سازی است. در آثار برخی از آهنگ‌سازان بزرگ به فوگ برنمی‌خوریم، مثلاً شوبِرت هیچ‌گاه فوگ نساخت. در موسیقی سده‌ی بیستم نمونه‌های معدودی از فوگ وجود دارد. ماکس رِگِر، اِدوارد اِلْگار و دمیتری شاستاکوویچ فوگ‌های دقیقی ساخته‌اند.

در موسیقی مدرن و به ویژه پس از پیدایش موسیقی الکترونیکی فُرم‌ها به عنوان دستورهای قطعی اهمیّت پیشین خود را از دست دادند. فُرم نویی که در آن دستور و قاعده‌ای به کار نرود، یا عبارتی به صورت پی‌رفت‌های متنوع درهم‌شده تکرار شود، یا عبارت‌ها بدون منطق ساختاری آشنا بیایند، و گاه در پایان قطعه تصور تداوم بی‌پایان اثر ایجاد شود. فُرم باز در موسیقی سده‌ی بیستم به کار رفت و جز در موارد معدودی (در موسیقی نمایشی و اپرا) پیشینه نداشت مگر به سودای ایجاد احساس تعلیق.

در شیوه‌ای از ساختن آثار موسیقایی مدرن آهنگ‌ساز همه چیز را تعیین نکرده و بخشی از کار بر عهده‌ی اجراکننده سپرده شده است. در این شیوه، گاه برخی از عناصر اثر و گاه تمام آن‌ها دقیقاً تعیین نشده‌اند. شگرد آهنگ‌سازی گاه به بازی یا به گزینش

www.tabarestan.info

تصادفی شبیه می‌شود. به یک معنا کل موسیقی را می‌توان نامتعیّن خواند زیرا هیچ آهنگ‌سازی نمی‌تواند همه‌ی نکات را با جزئیات آن‌ها تعیین کند و هر اثر در جریان اجرا منش یکه و خاصی می‌یابد، امّا در مورد شیوه‌ی نامتعیّنی که از آن یاد شد ما به منش عمدی و آگاهانه و نیز به کثرت موارد استوار به آزادی نوازنده برمی‌خوریم. نمونه‌ی چنین اثری رشته قطعه‌هایی است مشهور به **موسیقی دگرگونی** (۷۸-۱۹۵۲) اثر جان کِیج. این قطعه‌ها به گزینش شکل و میزان کوک کردن پیانو و نیز گزینش نظم فُرمال اثر وابسته است که از حوزه‌ی نظارت آهنگ‌ساز خارج می‌شود. کِیج در آثار دیگری (چون قطعه‌هایی برای پیانو) به عمد نُت‌هایی را ننوشته و گزینش آن‌ها را بر عهده‌ی نوازنده گذاشته است. آثاری از پی‌یر بولِز نیز نوازنده را در گزینش شکل تکامل قطعه آزاد می‌گذارند، و گاه او چند بدیل متفاوت ساخته است که باید یکی را انتخاب کرد. نمونه‌ی مشهور سونات برای پیانو شماره‌ی ۳ (۵۷-۱۹۵۵) او است. این آثار را «موسیقی باز» می‌خواندند که اشاره‌ای است به بحث اومبرتو اِکو درباره‌ی «اثر باز» [131]. نمونه‌ی جدیدتر **شکارها و فرم‌ها** (۲۰۰۱) اثر وُلفگانگ ریم است. این اثر در چند نسخه‌ی متفاوت منتشر شده و اجرای هر یک به گزینش و سلیقه‌ی نوازندگان سپرده شده است. ویتولد لوتُسلافْسکی، لوچانو بِریو و هانس وِرنِر هِنْتْسه هم بخش‌هایی از برخی از آثار خود را به گزینش اجراکنندگان واگذار کرده‌اند. در حوزه‌ی موسیقی مینی‌مالیست **در دو** (۱۹۶۴) اثر تِری ریلی قطعه‌هایی برای ارکستر هستند که نوازندگان می‌توانند هر یک از آن‌ها را به دلخواه خود هر چند بار که خواستند تکرار کنند. کارلهاینتس اشتوکهاوزِن هم در **قطعه‌های پیانوی شماره‌ی یازده** (۱۹۵۷) در سال نخستین اجرای سونات برای پیانو شماره‌ی ۳ بولِز، همین منش تعیین‌ناشده را به کار برده است. این موسیقی سِریال است و در نتیجه مناسبات درونی آن تعیین‌ناشده است. بولِز در مقاله‌ی Aléa آفرینش موسیقی را در بنیان خود کاری تعیین‌ناشده خواند. کاری استوار به گزینش که معلوم نیست این گزینش بر پایه‌ی کدام بنیاد محکم و استواری انجام می‌شود [58]. آزادی فُرم منجر به پیدایش دستورهای تازه نشد. امروز شمار آثاری که با رعایت فُرم‌های بالا ساخته می‌شوند بارها بیش از آثاری است که فُرم آزاد دارند.

← **تحلیل؛ ساختار؛ قالب.**

پیشکش ارشاد ب "به تبرستان" www.tabarestan.info

فُرمالیسم FORMALISM

فُرمالیسم به معنای دیدگاه، روش یا مکتبی هنری است که در فراشد ساختن، شناخت، تحلیل، و نقد آثار هنری برای عناصر و جزئیات درونی و صوری هر اثر اهمیتی بیش از عوامل محتوایی (چون معنا، بازنمایی، تأویل) و عناصر خارجی (مناسبات تاریخی، اجتماعی، سیاسی، و زندگی‌نامه‌ای) قائل باشد.

در زیبایی‌شناسی واژه‌ی «فُرمالیسم» پیشینه‌ی چندان طولانی‌ای ندارد و به اندیشه‌های ایمانوئل کانت که در ***سنجش نیروی داوری*** (۱۷۹۰) درباره‌ی زیبایی، ذوق، داوریِ ذوقی، و والایی مطرح شده‌اند، بازمی‌گردد. کانت اثرِ هنری را فراتر از هر عنصرِ زمینه‌ای یا نیّت یا روان‌شناسی هنرمند قرار داده بود. از نظر او اثرِ هنری رها از فایده و منفعت، هدف و فرجام خود است. داوری درباره‌ی اثر باید استوار به ارزیابی و تحلیل ساختار آن باشد و نه بر اساس عوامل و عناصری خارج از آن. مبنای ارزش اثرِ هنری در تحلیل نهایی فُرم* یعنی شکل و صورت آن است [۲۸] [213]. نظریات کانت درباره‌ی فُرم آثار هنری به مباحث مهمی درباره‌ی فُرمالیسم هنری در سده‌ی نوزدهم دامن زدند و راه را بر موسیقی‌دان و نظریه‌پرداز اتریشی اِدوارد هانسْلیک گشودند تا در کتاب ***درباره‌ی زیبایی موسیقی*** (۱۸۵۴) این دیدگاه را پیش بکشد که برای شناخت اثرِ موسیقایی صرفاً باید به فُرم آن توجه کرد و در قیاس با تحلیل فُرم نکته‌های دیگر چون اسباب و علل تاریخی و اجتماعی پیدایش اثر بی‌اهمیّت می‌شوند [180].

دیدگاه کانت بر نظریه‌پردازان هنرهای دیداری و ادبی سده‌ی نوزدهم تأثیر زیادی گذاشت. ناقد هنری انگلیسی که از فُرمالیسم دفاع می‌کرد نورتروپ فرای بود که به نظریات زیبایی‌شناختی کانت توجه داشت. فرای در اوایل سده‌ی بیستم می‌نوشت، و مجموعه‌ای از مقاله‌های‌اش با عنوان ***بینش و طرح*** (۱۹۵۶) منتشر شدند [149]. او میان زندگی و هنر فاصله می‌دید و می‌کوشید تا آثار هنری را خارج از زمینه‌ی تاریخی و اجتماعی‌شان (و نیز رها از زندگی و روان‌شناسی پدیدآورنده‌شان) به مثابه فُرم ناب تحلیل کند. تحلیل از نظر او به معنای دقت به جزئیات اثر یعنی اجزا یا عناصر شکل‌دهنده‌ی آن بود. او اثرگذاری اثرِ هنری را هم نتیجه‌ی همین اجزای فُرمال می‌دانست. فرای شیفته‌ی هنر پسا-امپرسیونیست بود و نمونه‌های بحث خود را بیش‌تر از دوره‌ی شکوفایی آن مکتب برمی‌گزید.

پیشکش به ارسام به تبرستان www.tabarestan.info

مدافع دیگر فُرمالیسم ناقد انگلیسی کلایو بِل نویسنده‌ی کتاب **هنر** (۱۹۵۸) بود [42]. او نیز هم‌چون فرای از فُرم یاد می‌کرد امّا مفهوم موردنظرش پیچیده‌تر بود، و از «فُرم معنی‌دار» سخن راند. به گمان او واکنش مخاطب پیش از آن که وابسته به مضمون اثر باشد ناشی از فُرم اثر است که حس عاطفی را بیدار می‌کند، و راهنمای او در درک معناها می‌شود. فُرم و فقط فُرم است که ویژگی هنر بزرگ را تعیین می‌کند. بِل برای هنر آغازین یونانیان (پیش از دوران مشهور به هنر کلاسیک یونانی) و هنر سده‌های میانه به عنوان نمونه‌های متعالی «فُرم معنی‌دار» احترام قائل بود، و در مقابل آن‌ها هنر یونانی (یعنی دوران تکامل‌یافته و مشهور هنر هلنیستی) و هنر رنسانس را چندان مهم نمی‌دانست زیرا عقیده داشت که در این هنرها «فُرم‌معنی‌دار» چنان که باید شکل نگرفته است. بحث بِل که هم‌چون بحث فرای به طور عمده متمرکز بر هنرهای دیداری (و به ویژه نقاشی پسا-امپرسیونیستی و آثار پُل سِزان) بود پیشینه‌ی نظری محکمی در آثار هنرشناس سوییسی سده‌ی نوزدهم هاینْریش وُلفلین داشت. وُلفلین یکی از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان فُرمالیست بود، و کتاب او با عنوان ***اصول تاریخ هنر*** (۱۹۱۵) ارزش زیادی دارد. به گمان وُلفلین می‌توان و باید تاریخ هنر را بدون نام بردن از هنرمندان و فقط با توجه به سَبک‌ها و شیوه‌های بیان و «تکامل فُرم‌ها» نوشت [426].

متفکری که دیدگاه فُرمالیستی هانسْلیک، وُلفلین، فرای و بِل را تکامل داد فیلسوف آمریکایی سوزان لَنگِر بود. او در کتاب ***احساس و فُرم*** (۱۹۵۳) کوشید تا کاری را به انجام رساند که بل در اجرای آن درمانده بود، یعنی سرانجام «فُرم معنی‌دار» را تعریف کند. او رابطه‌ی میان فُرم‌ها و احساسات عاطفی انسان را مطرح کرد، و کوشید تا به یاری دیدگاهی روان‌شناختی این رابطه را با دقت بیان کند. هنر برخی از ویژگی‌های احساس و عاطفه‌ی انسانی را به شیوه‌ای هنری منتقل می‌کند، و این انتقال از وجهی نمادین برخوردار است [238]. درک لَنگِر از فُرم راهی است به اکسپرسیونیسم به معنایی فلسفی [373:48-49] [۲۱:۸۶-۸۴].

در پایان سده‌ی نوزدهم مکتب «هنر برای هنر» ایده‌ی اصلی این دیدگاه را به کار گرفت و بر استقلال اثرِ هنری از تأویل‌هایی از واقعیّت پافشاری کرد. در دهه‌ی ۱۹۲۰ مکتب مهم نقد ادبی‌ای در شوروی پدید آمد که مشهور شد به «فُرمالیسم روسی». این مکتب که ویکتور اشکلوفسکی، بوریس آخِن‌باوم، یوری تینیانوف و رومَن یاکوبسُن از

چهره‌های برجسته‌اش بودند، وظیفه‌ی ناقد اثرِ هنری را کشف ساختار یا فُرم اثر دانست و هدف تحلیل را کشف منطق ساختاری اثر نامید. این مکتب شماری از فرض‌های بنیادین در نقادی هنری سده‌ی بیستم را پیش کشید: رهایی اثر از نیّت پدیدآورنده‌ی آن، معنای اثر که با کشف منطق ساختاری‌اش آشکار می‌شود، آشنایی‌زدایی به عنوان شگردی شاعرانه، اهمیّت کُدهای اثر، اهمیّت روش‌های زبان‌شناسی، و کشف عنصر مسلط در اثرِ هنری. نخستین شکل‌های نظری درباره‌ی چندمعنایی بودن و شکستن شالوده‌ی معنایی اثرِ هنری نیز در آثار فُرمالیست‌های روسی یافتنی است.

در ادبیاتِ موسیقی امّا درک اهمیّت شکل و طرح ضرورت کشف منطق ساختاری اثر پیشینه‌ای طولانی‌تر دارد. هانسْلیک در میانه‌ی سده‌ی نوزدهم در کتاب ***درباره‌ی زیبایی موسیقی*** (۱۸۵۴) بر این نکته‌ها تأکید داشت. تحلیل موسیقی و در موارد زیادی نقادی موسیقی، ناگزیر فُرمالیستی است. در هنر و موسیقی غربی فُرمالیسم به عنوان شیوه‌ای از **تحلیل*** اثر و روشی در ساختن آن هم‌بسته شد با پیدایش مدرنیسم هنری. با پیدایش مدرنیسم موسیقایی و آوازه‌ی آثار آرنولد شونبِرگ و ایگور استراوینْسکی درک از موسیقی به عنوان کردار خوداندیش و خودبسنده رایج شد. با این نگرش روش‌های قدیمی تحلیل موسیقی دوباره مطرح شدند. روش تحلیلی موسیقی‌دان و نظریه‌پرداز اتریشی هاینْریش شِنکِر در کتاب ***نظریه‌ی موسیقی و تخیّل موسیقایی*** (سه مجلد ۳۵-۱۹۰۶) استوار است به فرض اهمیّت و اولویّت عناصر درونی اثر که مستقل از عوامل خارجی است، و این‌گونه مفهوم کانتی «غایت فُرمال» از طریق پژوهش سرمشق ساختاری خاص دوباره مطرح شد، و بحث درباره‌ی آن رونق گرفت.

به دیدگاه فُرمالیستی انتقاد می‌شود چون می‌گوید یک قطعه‌ی موسیقی از دیگر قطعه‌ها به خاطر فُرم یا ساختارش متمایز می‌شود و مشخصه‌های بیانگری و عناصر زمینه‌ای و فرامتنی دخالتی در تعیین هویّت آن ندارند. ناقدان نوشته‌اند معلوم نیست چرا آن دسته از مشخصه‌های بیانگری که به گونه‌ای عینی اجزای اثر محسوب می‌شوند در تشخیص هویّت و تعریف آن نباید مطرح شوند. گذشته از این، اعتقاد غیرِ انتقادی به فُرمالیسم مشکل مهم‌تری می‌سازد. فرض کنیم که کسی امروز قطعه‌ای را بسازد که به طور کامل (یعنی نُت به نُت و با تشابه مطلق فواصل) با **میزِره** (حدود ۱۶۴۰) اثر گرْگوریو آلّگری یکی باشد، چنان که کوچک‌ترین تفاوتی در فُرم و ساختار میان این دو اثر نتوان

www.tabarestan.info تبرستان

یافت. یک نظریه‌پرداز فُرمالیست بنا به تعریف مورد قبول‌اش منطقاً باید این دو اثر را یکی بداند و هیچ تفاوتی میان آن‌ها قائل نشود، امّا تفاوت‌های عمیقی میان آن‌ها یافتنی است. میزِره‌ی آلّگری اثری متعلق به دوران آلّگری و خوانا با سرمشق‌های آهنگ‌سازی آن روزگار بود. حتا به گمان بسیاری از تاریخ‌نگاران و نظریه‌پردازان اثری «پیش‌گام» بود. میزِره آلّگری شعر و سرمشق‌های آهنگ‌سازی را به گونه‌ای طبیعی و هم‌خوان با منطق هنری دوران‌اش رعایت کرده بود. در مقابل، اثری که به فرض امروز ساخته شده «کهنه‌گرا» است. اثر فرضی امروزی با رعایت شعر قدیمی و سامان‌یابی کهنه‌ی موسیقی ارتباطی به هیچ یک از انواع موسیقی امروزی و شیوه‌های آشنای آهنگ‌سازی امروزی ندارد، بل شیوه‌ی بیان آن کهنه است. میزِره بخشی از فرهنگ دوران‌اش بود و در عین حال به آن فرهنگ شکل و غنا می‌بخشید، در حالی که اثر فرضی امروزی به هیچ‌رو چنین نقشی را ایفا نمی‌کند. این تفاوت‌ها مهم‌اند، امّا در تحلیل فُرمالیستی از نظر دور می‌مانند. هویّت اثر به این موارد به اصطلاح «زمینه‌ای» وابسته است. فُرمالیست نمی‌فهمد که آلّگری و آهنگ‌ساز امروزی دو اثر مختلف ساخته‌اند، هر چند این دو اثر ساختار آوایی یک‌سانی دارند. در مقابلِ فُرمالیسم می‌توان از «زمینه‌گرایی» دفاع کرد و نشان داد که خاستگاه موسیقایی ـ تاریخی اثر قابل چشم‌پوشی نیست، و هویّت اثر به سنّتِ بیان، کردارها، قراردادهای زیبایی‌شناختی، ژانر و غیره وابسته است [252].

در ادبیات سوسیالیستی هنگامی که از موقعیّت آثار هنری بحث می‌شود تکیه بر جنبه‌های تاریخی و اجتماعی است. نقادی مارکسیستی هم به ویژه پس از ابداع «لنینیسم» توسط دستگاه بوروکراتیک حاکم بر اتحاد شوروی در دوره‌ی ژوزف استالین با تکیه بر همین اعتقاد محکم به موقعیّت تاریخی اثرِ هنری و اعتبار تحلیل اجتماعی از آن، توجه صرف به فُرم اثر را نادرست و انحرافی تشخیص داد. در نتیجه فُرمالیسم تبدیل به برچسب خطرناکی علیه هنرمندان و ناقدان شد. در شوروی از زمان ولادیمیر اولیانُف لِنین تا سقوط کمونیسم بسیاری از هنرمندان از سوی حکومت، فُرمالیست نامیده شدند، آثارشان سانسور و زندگی‌شان دشوار شد، و جمعی هم کشته شدند. نکته به همین شکل در آلمان نازی و ایتالیای فاشیست مطرح شد. در آن نظام‌های خودکامه هنرمندانی که در خدمت حکومت فعالیّت نمی‌کردند با برچسب فرمالیسم محکوم و نابود شدند.

← تحلیل؛ سیاست و موسیقی؛ فُرم.

پیشکش " آرش " به " تبرستان www.tabarestan.info

فُرم باز OPEN FORM

← فُرم.

فرهنگ CULTURE

ریشه‌ی واژه‌ی culture لغت لاتینی colere به معنای «کاشتن» است. واژه‌ی آلمانی Kultur در پایان سده‌ی هجدهم، خاصه در آثار یوهان گوتفرید فون هِردِر معنایی همانند معنای رایج امروزی‌اش یافت.

بنا به برداشتی از فرهنگ که در سده‌ی هجدهم و دوره‌ی روشن‌گری مطرح می‌شد، فرهنگ مجموعه‌ای از رشته‌های دانایی بشری است که به شکل‌های نظم اجتماعی، فعالیت‌های گوناگون، باورها و عادت‌های رایج، ویژگی‌های قومی، نژادی، دینی، و سنّتی بازمی‌گردند. به عبارت دیگر، فرهنگ هم‌چون انباری از داده‌هایی تعریف شد که صرفاً ناشی از شیوه‌ی زندگی امروز نیستند، بل بازمانده‌ی فعالیت‌ها و کارهای نسل‌های گذشته هم هستند. مثلاً، از «جامعه و فرهنگ اروپایی» یا از «فرهنگ یهودی» یاد می‌کردند، یا «فرهنگ فرانسوی» را در برابر «فرهنگ انگلیسی»، و «فرهنگ لاتینی» را در مقابل «فرهنگ انگلوساکسن» قرار می‌دادند. در این نگرش، فرهنگ مفهومی متعلق به ملّت‌های اروپایی بود و به نوعی با مفهوم «تمدن» (یعنی تمدن اروپایی) یکی دانسته می‌شد. این برداشت در نوشته‌های روشن‌گران آلمانی و هِردِر مورد بررسی انتقادی قرار گرفت، و آن‌ها نقش فرهنگ‌های غیرِ اروپایی را هم مطرح کردند، امّا به هرحال بنیاد درک آن‌ها نیز برداشتی بود استوار به فرض توانایی انسان مدرن، یعنی توانایی بخردانه و علمی در تبیین جهان و تاریخ گذشته. فرهنگ همواره در برابر طبیعت مطرح شده و کلود لِوی ـ استروس در ***ساختارهای ابتدایی خویشاوندی*** (۱۹۴۹) نوشته تمام آن اموری که نزد انسان‌ها جهان‌شمول، یا کلّی و مشترک هستند از قاعده‌ی طبیعت می‌آیند، و همه‌ی مسائلی که خاص و نسبی هستند از حوزه‌ی فرهنگ می‌آیند [253:143]. چنین مباحثی به تعریف فرهنگ چون «سویه‌ی نمادین شیوه‌های زندگی اجتماعی» منجر شدند که گام بزرگی در تحول برداشت از فرهنگ بود.

برداشت تازه‌ای از فرهنگ که در چند دهه‌ی اخیر شکل گرفته و بر علوم اجتماعی و

www.tabarestan.info

انسانی تأثیر زیادی گذاشته مفهومی دقیق و مفید است. بنا به این برداشت فرهنگ در جای‌گاه کردار اجتماعی مطرح می‌شود. فرهنگ آن دسته از کردارهای انسانی (اعم از فردی یا جمعی) است که معناها را می‌آفرینند، و می‌شود این کردارها را «کردارهای دلالتی» خواند. در این برداشت از فرهنگ، ساحتِ نمادین یعنی ساحتِ ساختن معناها مطرح است. فرهنگ واقعیتی زنده و پویا است، زیرا انسان به عنوان موجودی شناسا در تمام شرایط زندگی‌اش نشانه‌ساز و متوجه دلالت‌ها (معناکننده، تأویل‌گر) است. به خاطر منش زبانی تأویل‌ها و دلالت‌ها، فرهنگ مجموعه یا رشته‌ای از کردارهای انسانی است که در اصل زبانی هستند و بر پایه‌ی آن‌ها معناها تولید و میان گروه‌ها مبادله می‌شوند. تمام نشانه‌ها و نظام نمادینی که در این ساختن معناها دخالت دارند و فعال‌اند، و هر وسیله‌ی ارتباطی‌ای که نشانه‌ها را چون ابژه‌های ارجاعی و دلالتی در جهان واقعی به کار می‌گیرد، در این ادراک کلّی از زبان حضور دارند. مفهوم زبان به سرعت مفهوم گفتمان را پیش می‌کشد، زیرا گفتمان ساحت ارتباطی و اجتماعی زبان است. می‌توان گفت که فرهنگ پدیداری پویا و مجموعه‌ای از تأثیرها، طرح‌ها و برآیندها در درون گفتمان‌ها است، و نه به سادگی مجموعه‌ای از گفتمان‌ها.

www.tabarestan.info

اصطلاح «بررسی‌های فرهنگی» دلالت دارد بر پژوهش نظام‌مند و نظریه‌پردازی در تمامی سویه‌های فرهنگ، به ویژه جنبه‌هایی که به قدرت اجتماعی و دولت مربوط می‌شوند. یکی از نخستین متفکرانی که اهمیّت بررسی‌های فرهنگی را نشان داد نظریه‌پرداز انگلیسی رِیموند ویلیامز بود. او در دو کتاب خود ***فرهنگ و جامعه*** (۱۹۵۸) و ***واژه‌های کلیدی*** (۱۹۸۳) بحث مفیدی درباره‌ی فرهنگ را آغاز کرد و به دنبال آن اهمیّت نظریه‌ی فرهنگی و بررسی‌های فرهنگی را نشان داد [419] [420]. در انگلستان جز او، ریچارد هوگارت نویسنده‌ی کتاب ***کاربرد سواد*** (۱۹۵۷) نیز ضرورت بنیان نهادن رشته یا بینارشته‌ای با عنوان بررسی‌های فرهنگی را تصریح کرد [190]. با تأسیس «مرکز مطالعات فرهنگ جدید در بیرمنگام» در ۱۹۶۴ به همت ریچارد هوگارت و استوارت هال این بررسی‌ها وزنه‌ی آکادمیک بیش‌تری یافتند. برای فهم «بررسی‌های فرهنگی» نخست باید مفهوم نظریه‌ی فرهنگی را تعریف کنیم. بنا به یک تعریف رایج، نظریه‌ی فرهنگی گستره‌ی پژوهش درباره‌ی تمام جنبه‌های معناساز و دلالتی زندگی اجتماعی است. این تعریف همانند آن مفهومی از «فرهنگ» است که در مردم‌شناسی فرهنگی مطرح شده

است. در این صورت نظریه‌ی فرهنگی «گستره‌ی بررسی‌های فرهنگی» خواهد بود. با دقت بیش‌تر می‌توان دو معنای متفاوت از نظریه‌ی فرهنگی را پیش کشید: ۱) چارچوبی معیّن برای درک و تلقی فعالیت‌ها و کردارهای فرهنگی که معنایی خاص است؛ ۲) بیان انواع کنش‌ها و کردارهای فرهنگی (خواه بیان نظری یا بیان پیشانظری یعنی آن‌چه ابتدایی یا عامیانه خوانده می‌شود) که در صورت پیشرفت پژوهش و بحث بتواند ساز و کار و تکامل فعالیّت فرهنگی را در قلمرویی خاص (مثل زنان، طبقه، نژاد، ملّت)، یا قلمرویی عام (مثل فرهنگ مدرن، فرهنگ بشری، فرهنگ جهانی) روشن کند و توضیح بدهد، و این معنایی کلّی است. در هر دو مورد بهتر است از نظریه‌های فرهنگی و بررسی‌های فرهنگی یاد شود و نه از یک نظریه‌ی فرهنگی واحد.

بررسی‌های فرهنگی در قلمرو موسیقی بر این فرض استوارند که موسیقی نمی‌تواند مجرد و مستقل از دیگر کردارهای فرهنگی در نظر گرفته یا شناخته شود [374]. بررسی‌های فرهنگی در زمینه‌ی موسیقی باید نشان دهند که موسیقی چه نقش و سهمی در ساختن معناها در زمینه‌های مختلف فرهنگی داشته است [278]. این نکته درباره‌ی تمام دوره‌های تاریخ موسیقی قابل بررسی است [406]، امّا بیش‌تر در مرکز توجه پژوهش‌گران موسیقی مردم‌پسند بوده است. دیک هِبدایگ در کتاب ***خرده‌فرهنگ: معنای سَبک*** (۱۹۷۹) با توجه به پژوهش‌های مرکز بیرمنگام بررسی جالبی درباره‌ی موسیقی راک، ارتباط آن با طبقه، و تأثیر آن بر شیوه‌های معنا کردن زندگی در طبقه‌های پایین جامعه، انجام داده است [185:16]. او به تقابل خرده‌فرهنگ راک با فرهنگ مسلط اشاره کرده و منش آرمان‌شهری آن خرده‌فرهنگ را نشان داده است. نکته‌ی مهم در کار او تأثیر تقابل با فرهنگ مسلط در شیوه‌ی بیان موسیقی راک است. بررسی جالب دیگر کار لاورنس گراسبرگ است. او در پیش‌گفتار کتاب ***رقصیدن برخلاف میل خودم*** (۱۹۹۷) برنامه‌ی پژوهش خود را چنین توضیح داده: «به سرانجام رساندن پژوهشی متوجه تأثیرات اجتماعی و منطق فرهنگ مردم‌پسند، خاصه در زمینه‌ی موسیقی راک و فرهنگ جوانان» [172]. این طرح به گفته‌ی خود گراسبرگ در چهار مسیر حرکت کرده: ۱) دقت به خصلت خاص بررسی‌های فرهنگی؛ ۲) توجه فلسفی به نظریه‌های فرهنگی و ارتباطی؛ ۳) درک تأثیر منش مردم‌پسند، و فرهنگ راک؛ ۴) پژوهشی در موفقیّت آشکار سلطه‌ی جدید اندیشه‌های محافظه‌کارانه. نکته‌ی آخر به ما یادآوری می‌کند که موسیقی راک به

پیشکش "آرشاویب" به تبرستان www.tabarestan.info

عنوان کرداری فرهنگی چه نقشی در زندگی سیاسی دارد و چگونه این نقش با ساختن معناهایی تازه و تأویل معناهایی قدیمی به شیوه‌ای تازه پدید می‌آید.

← **ایدئولوژی؛ صنعت فرهنگ.**

فرهنگ‌های موسیقی DICTIONARIES OF MUSIC

امروز در زبان فارسی از سه دسته کتاب با واژه‌ی «فرهنگ» یاد می‌شود: ۱) واژه‌نامه‌های یک زبانی که معنای واژه‌ها و مشخصه‌های دستور زبانی و کاربردی و تلفظ آن‌ها ذکر می‌شوند، مثل ***فرهنگ معاصر فارسی*** غلامحسین صدری افشار و همکاران؛ ۲) واژه‌نامه‌های دو زبانی که معادل واژه‌ها را بدون توضیح (یا با کم‌ترین توضیح) ارائه می‌کنند، مثل ***فرهنگ انگلیسی ـ فارسی پویا*** دکتر محمّد رضا باطنی و دستیاران؛ ۳) کتاب‌های مرجعی درباره‌ی موضوعی خاص که مدخل‌های کوتاه یا مفصل دارند، و این مدخل‌ها با نظم الفبایی تنظیم شده‌اند و از پی هم می‌آیند، مثل کتابی که در دست دارید. فرهنگ حجیمی که موضوع‌های متعددی (از قبیل پدیده‌ها، مسائل مهم رشته‌های علمی، فرهنگی، اقتصادی و سیاسی، توضیح مفاهیم، معرفی مشاهیر، مکتب‌ها، و...) را در بر بگیرد دانش‌نامه (Encyclopedia) خوانده می‌شود. واژه‌ی encyclopedia به دو نوع کتاب با موضوع‌های متفاوت گفته می‌شود: ۱) کتاب‌های مرجعی دربردارنده‌ی اطلاعاتی مربوط به رشته‌های مختلف دانایی انسان، چون ***دانش‌نامه‌ی بریتانیکا***؛ ۲) کتاب‌های مرجعی مربوط به یک رشته‌ی خاص دانش بشری که اطلاعات فراوانی را در مورد شاخه‌های مختلف آن رشته ارائه کنند. مثلاً یک دانش‌نامه‌ی موسیقی اطلاعاتی مربوط به مسائل فنی، تاریخی، نظری، سَبک‌شناسی، زیبایی‌شناسی، موسیقی‌شناسی، همراه با معرفی آهنگ‌سازان و اجراکنندگان، آثار بزرگ و مهم موسیقی، سازشناسی و غیره را در مدخل‌هایی که بنا به نظم الفبایی تنظیم شده‌اند، ارائه می‌کند.

هدف اصلی در نگارش فرهنگ‌ها و دانش‌نامه‌های مختلف، گردآوری، سامان‌دهی، و توضیح دانش موجود درباره‌ی موضوع‌های خاص این فرهنگ‌ها و دانش‌نامه‌ها است. فرهنگ‌ها را هم متخصصان تهیه می‌کنند و هم غیرِ حرفه‌ای‌ها، و در نتیجه هم‌سان و هم‌ارز نیستند. فرهنگ‌ها و دانش‌نامه‌ها باید تا جایی که ممکن است به دور از دیدگاه‌های شخصی پدیدآورنده تهیه و نوشته شوند. دست‌یابی به روشی به طور مطلق عینی‌گرا در

www.tabarestan.info

این مسیر ناممکن است، و به هر حال دیدگاه‌های شخصی نویسندگان در گزینش عنوان‌ها و روش کار، تنظیم مدخل‌ها و نگارش متن آن‌ها و عرضه‌ی اطلاعات مطرح می‌شود، امّا کوشش در جهت کاهش داوری‌های ارزشی، ارائه‌ی جنبه‌های مختلف، آرای متضاد، و ارائه‌ی چشم‌اندازهایی کلّی، از جمله وظایف علمی و اخلاقی نویسندگان فرهنگ‌ها و دانش‌نامه‌ها است.

موسیقی، زبان، واژگان و اصطلاح‌هایی پیچیده و چند معنایی دارد. گاه واژه‌ای موسیقایی در زبان‌های مختلف معناهایی متفاوت دارد. حتا نشانه‌ها و علائم موسیقی جهانی نیستند. بسیاری اصطلاح‌های تخصصی موسیقایی در زبان خاصی به کار می‌روند که در زبان‌های دیگر وجود ندارند. نخستین فرهنگ‌های تخصصی موسیقی بر اساس توضیح این تفاوت‌ها پدید آمدند. یکی از آن‌ها (و به احتمال زیاد نخستین فرهنگ موسیقی) ***فرهنگ اصطلاحات موسیقی*** (۱۴۷۲) نوشته‌ی یوهانِس تینکتوریس آهنگ‌ساز و نظریه‌پرداز فلاماندی بود. برای چند سده فرهنگ‌های موسیقی در حکم فرهنگ یا برابرنامه‌ی اصطلاحات بودند. نخستین فرهنگ‌های زندگی‌نامه‌ی آهنگ‌سازان در اوایل سده‌ی هجدهم نوشته شدند. کتاب‌های نظریه‌پرداز آلمانی یوهان ماتِهسون از این گونه‌اند. در زبان انگلیسی هم دو کتاب چارلز بِرنی ***تاریخ عمومی موسیقی: از نخستین اعصار تا زمان حاضر*** (۱۷۸۹) و ***وضعیت کنونی موسیقی در آلمان، هلند و مناطق متحد*** (۱۷۷۳) هر چند به صورت فرهنگ نوشته نشده بودند امّا شیوه‌ای نزدیک به آن داشتند و امکان دسترسی به اعلام و مکتب‌ها در آن‌ها آسان بود. در سده‌ی هجدهم کتاب‌های آموزش سازها نیز فراوان منتشر شدند و چند نمونه‌ی ابتدایی از فرهنگ‌های سازشناسی چاپ شدند. فرهنگ‌نویسی در حوزه‌ی موسیقی در سده‌ی نوزدهم رونق یافت. کتاب حجیم فرنسوا-ژوزف فِتی ***زندگی‌نامه‌های عمومی آهنگسازان و کتاب‌شناسی جامع موسیقی*** (هشت مجلد ۱۸۸۳) که در پاریس منتشر شد، یک فرهنگ زندگی‌نامه‌ای بود. جان مور در ۱۸۴۵ نخستین فرهنگ انگلیسی زندگی‌نامه‌ای را نوشت که در آن به موسیقی‌دانان آمریکایی نیز توجه شده بود. جُرج گروو هم دانش‌نامه‌ی عظیم خود را با عنوان ***فرهنگ موسیقی و موسیقی‌دانان*** (۱۸۸۹-۱۸۷۹) در لندن منتشر کرد که در سال ۱۹۸۰ ویراست تازه‌ی آن به ویراستاری استنلی سادی در ۲۰ جلد منتشر شد، و ویراست جدیدتر آن در ۲۰۰۱ به ویراستاری سادی و تیرل در ۲۹ جلد منتشر شد، و

www.tabarestan.info

منبع مهمی در شناخت موسیقی است [352]. در سده‌ی بیستم فرهنگ‌های متعدد موسیقی توسط انتشارات دانشگاهی (چون دانشگاه آکسفورد انگلستان) و ناشران خصوصی منتشر شده‌اند. در زبان‌های اصلی اروپایی دیگر در هر زمینه‌ی قابل تصوری از موسیقی، فرهنگی وجود دارد. انواع فرهنگ‌های تخصصی با موضوع‌هایی چون سازها، جاز، آهنگ‌سازان زن، موسیقی کامپیوتری، موسیقی آفریقایی، در دسترس هستند. در مدخلی از ***دانش‌نامه‌ی موسیقی آکسفورد*** (۲۰۰۲) از مهم‌ترین فرهنگ‌ها بر اساس تقسیم‌بندی جامع و فراگیری یاد شده است [241:358-364]. یکی از آخرین نمونه‌های دانشنامه‌ی موسیقی، دانشنامه‌ای است که ژان ـ ژاک ناتی‌یه ویراستار آن بوده و نخست در تورینو منتشر شده و متن فرانسوی آن با عنوان ***موسیقی: دانش‌نامه‌ای برای سده‌ی بیست و یکم*** (۲۰۰۱) در پنج مجلد در پاریس چاپ شده است [301].

← **آموزش و موسیقی.**

پیشکش به آرشیو "تبری" به تبرستان www.tabarestan.info

فلسفه و موسیقی PHILOSOPHY AND MUSIC

واژه‌ی یونانی philosophia از دو لغت philia به معناهای «محبت» و «دوستی»، و sophia به معنای «دانایی» شکل گرفته است. فلسفه عشق به دانایی است. امّا نمی‌توان به این معنای لغوی بسنده کرد. ارسطو در نخستین سطر ***متافیزیک*** نوشته بود: «همه‌ی انسان‌ها در سرشت خود جویای دانستن‌اند» [۳:۸] [22:2]، امّا اعتقاد نداشت که همه‌ی انسان‌ها فیلسوف هستند. می‌گویند کسی که دانایی را به خاطر خود آن دوست دارد فیلسوف است، و کسی که دانایی را به خاطر استفاده یا فایده بردن از آن می‌جوید، فیلسوف نیست. ولی دوست داشتن دانایی به خاطر خود آن یعنی چه؟ روشن است که از هر دانایی نتایجی عملی هم به دست می‌آیند، و فلسفه (به معنای رشته‌ای از دانش که تاریخی طولانی دارد) بارها به بهره‌ها و نتایج عملی مثبت و منفی منجر شده است. به هر حال، به نظر می‌رسد عشق به دانایی عشق به چیز دیگری است، به نتیجه‌ی عملی و مفید دانایی. از سوی دیگر، افلاطون گفته که خاستگاه فلسفه شگفتی است. شگفت‌زدگی می‌تواند با نیاز به دانستن همراه شود امّا لزوماً عشق به دانستن نیست. می‌بینیم که حتا اندیشیدن به تعریف فلسفه، همراه است با استدلال، انتقاد، و درگیری در مباحثه.

فلسفه گوهر یکه و دقیقاً تعیین‌شده‌ای ندارد. وقتی واژه‌ی «فلسفه» را به کار می‌بریم به مجموعه‌ی بزرگی از فلسفه‌ها (انواع فهم از جهان، شکل‌های متنوع کردارهای فلسفی یا نظام‌های دانایی، و حتا گفتمان‌های متفاوتی که هر یک فلسفه نام گرفته‌اند) اشاره می‌کنیم. به بیان دیگر، لفظ فلسفه به صورت دالی برای مدلول واحدی به کار نمی‌رود، و استفاده از آن هر روز بیش‌تر منش استعاری می‌یابد. در دنیا چیزی به نام فلسفه وجود ندارد. آن‌چه هست تعریف‌های مختلف آدم‌های مختلفی است از انواع نظام‌های دانایی‌ای که فقط در لفظ «فلسفه» با هم مشترک‌اند. آشکارا دو تعریف رودُلف کارناپ و مارتین هایدِگِر از فلسفه یکی نبودند، به همین دلیل هر یک از آن دو می‌توانست دیگری را فیلسوف نداند.

فیلسوفان، فلسفه را بارها تعریف کرده‌اند. در روزگاری نزدیک به ما کتاب‌ها و مقاله‌های فراوانی از فیلسوفان بزرگی منتشر شده‌اند که عنوان یا موضوع آن‌ها چنین است: «فلسفه چیست؟». این پرسشِ هایدِگِر، ژیل دُلوز و انبوهی از متفکران بوده است. بسیاری از فیلسوفان چون به فلسفه اندیشیدند، و کوشیدند تا تعریفی از آن به دست دهند، مبانی فلسفه‌ی خاص خود را بنا نهادند. یعنی، فلسفه تعریف نهایی و قطعی‌ای ندارد، و در مقام شیوه‌ای از اندیشیدن و استدلال موضوع‌اش مسائلی هستند که در سایر رشته‌های دانایی بشری (چون علوم مختلف، هنرها، و دین) پاسخ نمی‌یابند. تفکر فلسفی اندیشیدن به این مسائل است. این‌جا باید گفت که فلسفه ادعای پاسخ‌گویی نهایی و قطعی به این پرسش‌ها را ندارد، گو این که برخی از فیلسوفان بزرگ با قاطعیّت و قطعیّت بحث کرده‌اند و به درستیِ پاسخ‌های‌شان به بعضی از مسائل اطمینان و یقین داشته‌اند. سنگ‌پایه‌ی فلسفه پرسش‌گری است، چنان که هایدِگِر گفته «پرسش تقوای اندیشه است». پاسخ‌هایی هم که در قلمرو فلسفه برای هر پرسش فراهم می‌آیند، بیش‌تر راه‌گشای پرسش‌های فراوان بعدی می‌شوند، و خود همیشه درست و پذیرفتنی نیستند.

اندیشه‌های فلسفی در فراشد آفرینش آثار موسیقی، یعنی در پوئتیک* موسیقی، نقش دارند امّا این نقش چندان که خود فیلسوفان می‌پندارند مهم نیست، و حتا می‌توان گفت حاشیه‌ای است. در گستره‌های خاص زیبایی‌شناسی* و فلسفه‌ی هنر، تفکر فلسفی پرسش‌های ژرفی را مطرح می‌کند، پرسش‌هایی که یا از نظر هنرمندان دور می‌ماند، یا کسی در پی پاسخ گفتن به آن‌ها برنمی‌آید، شاید به این دلیل که در نگاه نخست

پیشکش " آرش م. ب " به تبرستان www.tabarestan.info

پرسش‌های فلسفه که بیش‌تر متوجه مسائلی تجریدی و کلّی هستند چندان مفید به نظر نمی‌آیند. بسیاری از کسانی که سرگرم فعالیت‌های هنری هستند ترجیح می‌دهند خود را با آن پرسش‌ها که گویی حاصلی به بار نمی‌آورند، و فقط شک و تزلزل می‌آفرینند، درگیر نکنند. برعکس، در زمان تأویل اثرِ موسیقایی، وقتی در جریان شنیدن موسیقی، می‌اندیشیم و می‌کوشیم معناهایی بیابیم یا بسازیم، و کارمان نظریه‌پردازی یا نقادی یا تحلیل است، فهم فلسفی (یعنی فهم ناشی از مطالعه‌ی یکی از انواع فلسفه) به درد می‌خورد. نظریه‌پردازی درباره‌ی هنرها هر چند بر اساس تدقیق و تعمیم تجربه‌های عملیِ هنری آغاز می‌شود امّا به سرعت وارد گستره‌ی گفتمان خاصی می‌شود که بسیاری آن را «فلسفی» نامیده‌اند. بهره‌ی مطالعه‌ی متون فلسفی برای آهنگ‌ساز در این است که می‌تواند درباره‌ی کار خودش نظریه‌پردازی کند، امّا دلیلی ندارد که همه‌ی آهنگ‌سازان نظریه‌پرداز باشند. در برابر قطعه‌ی موسیقایی خوبی که آهنگ‌ساز می‌سازد، و خودش روشن‌گر خویش است، نظریه‌پردازی به چه کار او می‌آید؟ نظریه بیش‌تر به درد دیگران (مخاطبان و ناقدان) می‌خورد تا به یاری آن شاید بتوانند از رموز آفرینش موسیقایی سر درآورند.

با وجود این، باید اعتراف کرد انواع فلسفه‌ها در تاریخ هنر توانسته‌اند مبانی نظری کار بسیاری از هنرمندان را روشن و تعیین کنند [18] [19] . شماری از هنرمندان اذهان فلسفی داشتند. لئوناردو داوینچی، یوهان وُلفگانگ فون گوته و یوهان کریستف فریدریش فون شیلِر سه هنرمندی هستند که همواره آن‌ها را مثال می‌آورند، و در هنر مدرن سمیوئل بِکِت مثال عالی‌ای است. هم‌چنین، آثار موسیقایی و اپراهایی که موضوع آن‌ها فلسفی باشد، کم نیستند، و آثاری هم که صرفاً بر موضوعی فلسفی متمرکز شده باشند، بسیارند. نمونه‌ی موسیقی سده‌ی بیستم با موضوع «اندیشه‌هایی به مکالمه‌ی ضیافت افلاطون» ***سرناد*** (۱۹۵۴) اثر لئونارد بِرنستاین است. اثری برای ویولون و ارکستر که هر موومان آن بیان گفتارهایی در مکالمه‌ی افلاطون است. اثر مهم معاصر، کنسرتو برای ویولونسل «***بدرود با فلسفه***» (۱۹۹۵) اثر گَوین برایارز است. به هر حال، انبوهی از هنرمندان و آهنگ‌سازان در دو سده‌ی اخیر متوجه اهمیّت فلسفه شدند، و فلسفه‌ی هنر مباحث مهمی به بار آورد که در هنرها و موسیقی تأثیرگذار و کلیدی بودند.

نقش فلسفه در نظریه‌ی موسیقی و در تأویل و نقادی نمی‌تواند ما را به این نتیجه

www.tabarestan.info

برساند که برای لذت بردن از اثرِ هنری در کل و اثرِ موسیقایی به طور خاص باید فیلسوف بود، یا فیلسوف بیش‌تر و بهتر از دیگران اثرِ هنری را درک می‌کند. بحث خیلی ساده، به فواید فلسفه برای نظریه‌های زیبایی‌شناختی بازمی‌گردد. فلسفه معمولاً به گونه‌ای نامستقیم نتایجی هم در عرصه‌ی آفرینش هنری دارد امّا بر پایه‌ی آن نمی‌شود ادعا کرد فقط آشنای به فلسفه اثرِ هنری را می‌فهمد یا از آن لذت می‌برد یا معناهای ژرفی در آن می‌یابد. هم‌چنین، ادعاهایی از این دست که اثرِ هنری باید فلسفی باشد، یا اثر هنریِ فلسفی برتر از دیگر آثار است، ادعاهای باطلی هستند. انواع فلسفه در اصل روش‌هایی برای تأویل اثر پیشنهاد می‌کنند [235]. اعتبار این روش‌ها هم نه جهان‌شمول است، نه جاودانی، و نه حتا قطعی. این‌ها شماری از روش‌های ممکن هستند و گاه به نتایجی منجر می‌شوند، گاهی هم نتیجه‌ی ماندگاری به بار نمی‌آورند.

برخی از پرسش‌های مطرح در فلسفه‌ی موسیقی از این گونه‌اند: موسیقی چیست؟ اثرِ موسیقایی چگونه تعریف می‌شود؟ آیا هر اثرِ موسیقایی اثری هنری است؟ زیبایی در موسیقی چیست؟ چگونه ایده‌ی موسیقایی زاده می‌شود؟ چگونه از ایده به تحقق آن می‌رسیم؟ در کنش ابداعِ موسیقایی، رابطه‌ی میان سنّت بیان با تخیّل چیست؟ آیا موسیقی یک زبان است؟ اگر هست پیام آن چه نوع است و بنیاد آن کدام است؟ نسبت موسیقی با دیگر هنرها چیست؟ کارکرد موسیقی چیست؟ چرا موسیقی بر ما تأثیر می‌گذارد؟ نسبت موسیقی با زمینه‌ی زندگی اجتماعی، و با تاریخ چیست؟ مفهوم اصالت اثرِ موسیقایی چیست؟ ارزش آثار موسیقایی چگونه تعیین می‌شود؟ مبنای داوری و نقادی درباره‌ی اثرِ موسیقایی کدام است؟ این‌ها صرفاً نمونه‌هایی از پرسش‌هایی هستند که توجه فیلسوفان را به خود جلب کرده‌اند. برخی از نظریه‌های موسیقایی به خاطر استحکام مبانی فلسفی‌شان سده‌ها تداوم یافته‌اند و موجب انبوهی مسائل تازه شده‌اند [108:24].

رابطه‌ی موسیقی و فلسفه بنا به دو محور مطرح شده است: ۱) برخی از عناصر بنیادین موسیقی (هارمونی، ریتم و اندازه) بنا به اصول ریاضی سازمان یافته‌اند و این اصول جای‌گاه معتبر و مهمی در زمینه‌ی مباحث عقلانی و فلسفی دارند؛ ۲) موسیقی تأثیر زیادی بر احساسات و تعادل روحی و روانی انسان دارد، در ضمن همواره نقش آموزشی داشته (نکته‌ای که افلاطون در ***جمهوری*** و ارسطو در کتاب هشتم ***سیاست*** از آن

بحث کرده‌اند)، و به عنوان پدیده‌ای فرهنگی ارزش‌مند است زیرا هیچ تمدن انسانی را نمی‌توان یافت که فاقد موسیقی باشد. این چنین پدیده‌ای همواره از نظر فیلسوفان جالب و مطرح بوده است.

بسیاری از فیلسوفانِ جدید به این نکته که موسیقی بیان‌گر نیست، و لزوماً با نظریه‌ی ارسطویی تقلید، و با دیدگاه‌های ارزشی و اخلاقی (و بنیاد بخردانه‌ی آن‌ها) هم‌راهی ندارد، اندیشیده‌اند. افلاطون، ژان-ژاک روسو، و لئو تالستوی متفکران مشهوری بودند که با وجود عشق‌شان به موسیقی نسبت به همین نکته که انواعی از موسیقی در آموزش توده‌ها نقش فعال و مثبتی بر عهده نمی‌گیرند و راهی برای دست‌یابی به نتایج عقلی و اخلاقی نمی‌گشایند، حسّاس بودند. رمانتیک‌ها دریافته بودند که اصل مهمی که در دوره‌ی باروک مطرح شد و بنا به آن موسیقی برانگیزاننده‌ی احساسات دانسته می‌شود نمایان‌گر این واقعیّت است که موسیقی بیان‌گر احساسات و عواطف هست امّا موجد بخردانگی و ارزش نیست، و در نتیجه نمی‌توان از آن نقشی آموزشی و اخلاقی انتظار داشت. در آستانه‌ی سده‌ی نوزدهم در آلمان، این ایده قدرت داشت که موسیقی شکلی از جنونی شاعرانه، و هنری مالیخولیایی، ناآرام و بی‌قرار است و با شور و عاطفه سروکار دارد نه با عقل و منطق. این نکته کسی را به این نتیجه نمی‌رساند که موسیقی هنری نامؤثر است، کاملاً برعکس، از نظر شماری از فیلسوفان و متفکران نشان از برتری آشکار موسیقی دارد. آرتور شوپنهاور که جهان را «ایده» می‌دید موسیقی را بزرگ می‌داشت، ارنْست تئودور آمادئوس هوفمان باور داشت در سمفونی شماره‌ی ۵ لودویگ فان بتهوون حقیقتی نهفته است که هیچ هنر دیگری توانایی طرح آن را ندارد، و هاینْریش هاینه می‌گفت: «آن‌جا که کلام متوقف شود کار موسیقی آغاز می‌شود». موسیقی درست به دلیل منش تجریدی‌اش، بیش از هر هنر دیگری فیلسوفان را بر سر ذوق می‌آورد تا درباره‌ی نقش و کارکرد آن نظریه‌های مختلف پیش بکشند.

نوشته‌های فلسفی درباره‌ی موسیقی فراوان و متنوع هستند. در این مدخل تنها به مباحث اصلی و خیلی مهم اشاره می‌شود.

نخستین اسنادی که از تفکر فلسفی درباره‌ی موسیقی در دست داریم از یونان باستان باقی مانده‌اند. در ***عهد عتیق*** (در داستان داود و نیز در ***غزل غزل‌های سلیمان***)، در ***کتاب مردگان*** مصر باستان و در متونی بازمانده از تمدن‌های بین‌النهرین، چین، هند و ایران

www.tabarestan.info تبرستان

اشارات صریحی به موسیقی آمده‌اند، امّا این اشارات منش فلسفی ندارند، و در بهترین حالت نمایش‌گر اهمیتی هستند که نویسندگان این متون برای کارکردهای موسیقی قائل بودند. یونانیان باستان اسناد بزرگی پدید آوردند که در تاریخ فلسفه نظیر ندارند، و در زمینه‌ی موسیقی نیز اندیشیدند. در یونان، موسیقی نقش مرکزی در زندگی هرروزه‌ی شهروندان و نیز در زمینه‌ی زندگی دینی و معنوی آنان داشت.

نخستین بحث زیبایی‌شناختی درباره‌ی موسیقی را فیثاغورث و شاگردان او در سده‌ی ششم پیش از میلاد در یونان مطرح کردند. کشف این که زیرایی‌ها و ارتفاع صداها را می‌توان شماره‌گذاری کرد مبنای گسترش دیدگاه استوار به مبانی ریاضی در موسیقی شد [273]. توجه به بنیاد ریاضیِ موسیقی سبب شد که آن را چونان بازتاب نظم والای کیهانی محسوب کنند. فیثاغورث موسیقی را سرمشق نظم و هارمونی دانست، و آن را به ریاضیات تشبیه کرد، زیرا در هر دو رشته مفاهیم «نظم و هماهنگی» و نیز مفهوم «بی‌نهایت» مطرح می‌شوند. فیثاغورث شمارش (akousmata) را با هارمونی (tetrakatys) یکی دانست و نوشت که در کار عقلیِ ریاضی «سیرن‌های [یا پری‌های دریاییِ] موسیقی آواز می‌خوانند» [195:74]. فیلولائوس در این مورد لغت harmonia را به معنای «ایجاد نسبت» به کار برد. او نوشت نسبت‌های ریاضی ۱/۲ و ۲/۳ و ۳/۴ پایه‌های هارمونی صداها در موسیقی محسوب می‌شوند.

چند سده‌ی بعد، افلاطون در ***ضیافت*** بحث را با تکیه به اهمیت موسیقی آغاز کرد. او نخست موسیقی و شعر را در مرتبه‌ی نخست هنرها قرار داد: «با اینهمه چنان که می‌دانی همهٔ هنرمندان آفریننده نامیده نمی‌شوند بلکه نامهای گوناگون دارند. ما یونانیان از میان همهٔ هنرها تنها شعر و موسیقی را جدا می‌کنیم و نام کلّی همهٔ هنرها را به آن می‌دهیم و تنها آن را آفریدن می‌نامیم و استادان آن را آفریننده» [۴۵۷:۱۰]. افلاطون در کتاب هفتم ***جمهوری*** ستاره‌شناسی و موسیقی را در یک مرتبه قرار داد. این دو رشته‌ی دانایی «هستی حقیقی و نسبت‌های حقیقی» را درمی‌یابند. او از «پیروان فیثاغورث» یاد کرد که نجوم و موسیقی را دو دانایی مرتبط به حرکت دانسته‌اند که موضوع اوّلی را با چشم می‌توان دید و موضوع دومی را با گوش می‌توان شنید. از نظر افلاطون کسانی که «می‌کوشند تا نسبت میان صداهایی را که با گوش می‌توان شنید دریابند و اعدادی را که پایهٔ این صداها را تشکیل می‌دهند پیدا کنند» باید ژرف‌تر بیندیشند و «ببینند کدام اعداد

پیشکش "آرشاک ب" به تبرستان www.tabarestan.info

با یک‌دیگر هماهنگ‌اند و به چه علت چنین یا چنان‌اند» [۱۰:۱۱۵۵-۱۱۵۲]. افلاطون به دنبال فیثاغورث هارمونی و نظم را گوهر موسیقی دانست و در ***تیمائوس*** موسیقی را الگو و راهنمای فهم نظم جهانِ هستی معرفی کرد، و نوشت: «هارمونی که حرکاتش با حرکات دورانی روح ما خویشی دارد در نظر مرد خردمندی که با خدایان هنر نزدیک است تنها وسیله‌ای برای خوشیهای دور از خرد، چنانکه امروز پنداشته می‌شود، نیست. بلکه خدایان هنر، آن را به ما بخشیده‌اند تا حرکات روح ما را که دچار تزلزل و سرگردانی شده است سامان دهد و به روح ما امکان دهد تا دوباره با خود هماهنگ گردد» [۱۰:۱۸۶۱].

افلاطون در ***جمهوری*** و نیز در ***قوانین*** از زاویه‌ی متفاوتی به موسیقی توجه کرد و به جنبه‌های اجتماعی و آموزشی موسیقی پرداخت. او در کتاب سوم ***جمهوری*** پس از این که شرح داد شعر و هنرهای تقلیدی تأثیر منفی و ویرانگری بر نسل جوان خواهند گذاشت، و به همین دلیل حکم به تحریم و ممنوعیّت شعر در جامعه‌ی آرمانی‌اش داد، و در نتیجه موقعیّت حاضر شعر را هم زیر سئوال برد، به موسیقی پرداخت. بحث او با این که به حکم ممنوعیّت شعر می‌رسد امّا یکی از نخستین نمونه‌های دقت به دامنه‌ی تأثیر اثرِ هنری بر مخاطب است. از نظر افلاطون موسیقی نیز بر روح و عاطفه‌ی شنوندگان تأثیر می‌گذارد و باید مراقب بود تا موجب تقویّت گرایش‌های انفعال، ترس و تسلیم در جوانان نشود. او آن دسته از قطعه‌های موسیقی را که با شعر همراه‌اند (به اصطلاح «سرودهای موسیقی») از دیدگاه تأثیر شعر بررسی کرد، و در مورد **موسیقی مطلق*** و غیرِ آوازی هم نظر داد که قطعه‌های غمگین و حزن‌انگیز را نمی‌پسندد زیرا روحیه‌ی یأس و شکست‌طلبی را تشدید می‌کنند، و قطعه‌های رخوت‌آور (چون موسیقی ایونی و لیدیایی) را نیز محکوم کرد، و فقط قطعه‌هایی را که «با آهنگ صدا و شیوه‌ی گفتار مردی دلیر هماهنگی دارند» پذیرفت [۱۰:۹۷۰-۹۶۹]. افلاطون حتا سازهای موسیقی را هم از این نظر که سازنده‌ی رخوت و سستی یا شهامت و قدرت باشند، بررسی کرد، و آن ریتم‌ها را که «با بردگی و ذلت تناسب دارند» محکوم کرد، و نظر داد که باید آن‌ها را ممنوع کرد.

نقطه‌ی آغاز بحث ارسطو در کتاب هشتم ***سیاست*** که به موسیقی پرداخت، هم چون بحث افلاطون در ***جمهوری***، تأثیر آموزشی موسیقی و نقش آن در پرورش شخصیّت و منش افراد بود. کتاب هشتم ***سیاست*** در اصل درباره‌ی آموزش است. ارسطو می‌پرسید چه نوع دانش‌هایی را باید به کودکان آموزش داد و نظر می‌داد که هم‌اکنون چهار رشته

پیشکش "آشنا م. ب" به تبرستان www.tabarestan.info

موضوع آموزش هستند: خواندن، نوشتن، ورزش و موسیقی. همگان درباره‌ی فایده و ضرورت خواندن و نوشتن هم‌نظرند و بحث مخالفی در این مورد مطرح نمی‌شود، در مورد ورزش نیز همگان قبول دارند که به کودکان دلیری و دقت می‌آموزد و مفید است. پس آموزش این سه رشته هیچ ایرادی ندارد، می‌ماند موسیقی. ارسطو پرسید: «آیا به راستی آموزش موسیقی مفید است؟» و بحث را آغاز کرد. او نوشت همه می‌دانیم که شنیدن موسیقی لذت می‌آفریند، و این لذتی والا است. موسیقی هر چند مثل ورزش تندرستی و دلیری به بار نمی‌آورد، و چون خواندن و نوشتن بهره‌های فراوان هرروزه ندارد، امّا در ایام فراغت مفید می‌افتد و موجب «پرورش ذهن آدمی در اوقات آسایش» می‌شود و «بهترین مایه‌ی آسایش آزادگان» را در پی دارد [25:456] [۳۳۲:۶]. ارسطو آموزش موسیقی و سازها را ضروری دانست، امّا معتقد بود این آموزش باید در سنین کمال قطع شود و فرد از آن‌چه پیش‌تر آموخته در جهت داوری انتقادی در مورد قطعه‌های موسیقی و سرودها استفاده کند. سپس، ارسطو نیز چون افلاطون سازهای موسیقی دوره‌اش را دسته‌بندی کرد. او برخی سازها چون نی و چنگ (هارپ) را مفید ندانست و برخی را که «بر هوش آموزندگان می‌افزایند» مفید نامید [25:469] [۳۴۱:۶].

پیش‌کش "آ.ش.م.ب" به تبرستان www.tabarestan.info

می‌توان گفت پس از ارسطو در بحث از موسیقی منش فلسفی کم‌رنگ شد و نظریه‌ی موسیقی بیش‌تر مطرح شد [390:3-8]. در زمینه‌ی دسته‌بندی انواع موسیقی آثار پروکلوس که از پیروان افلاطون بود مشهور است. او انواع قطعه‌های موسیقی را به موسیقی برای خدایان، موسیقی برای انسان‌ها، و موسیقی مشترک میان خدایان و انسان‌ها تقسیم کرد. به نظر او در این انواع گوهر مشترکی وجود دارد که آن را melos نامید که ریشه‌ی واژه‌ی «مِلودی» است. از سوی دیگر، شاگرد ارسطو اریستوکسنوس در کتابی با عنوان ***عناصر هارمونی*** نظریه‌ی تازه و پیچیده‌ای درباره‌ی نظم موسیقایی ارائه کرد. ایده‌ی موسیقی چون الگوی نظم که دیدیم در ***تیمائوس*** افلاطون حاضر بود در سده‌های میانه به عنوان نکته‌ی مرکزی در بحث از موسیقی باقی ماند. این ایده در نوشته‌های متفکران رومی، بیزانسی و اسلامی ادامه یافت.

آنیسیوس مانلیوس سورینوس بوئتیوس فیلسوف و سیاست‌مدار رومی که در آغاز سده‌ی ششم می‌زیست در زمینه‌ی موسیقی کتابی به لاتینی با عنوان ***نهاد موسیقی*** نوشت و در آن بر مبنای قیاس موسیقی، هندسه و نجوم با یک‌دیگر، موسیقی را به انواع آن

تقسیم کرد. او «موسیقی دنیوی» را موسیقی‌ای دانست که ریتم طبیعت را تکرار کند (شب و روز، فصل‌ها)، و در گام بعد «موسیقی انسانی» را موسیقی تعادل میان جسم و روح دانست که از هماهنگی آرمانی انسان و جهان نتیجه می‌شود. سرانجام، موسیقی راستین ازنظر او «موسیقیِ سازی» بود. او معتقد بود که موسیقی آوازی موسیقی ناب نیست و عواطف را از راه شعر و زبان تحریک می‌کند. بوئتیوس به رقص هم توجه داشت و نوشت که رقص موسیقی است امّا موسیقی‌ای که ظاهر می‌شود.

در سده‌های میانه موسیقی یکی از هفت رشته‌ی اصلی دانایی انسان محسوب می‌شد: دستور زبان، رتوریک یا فنِ بیان، و منطق با هم یک سه‌گانه می‌ساختند، حساب، هندسه، موسیقی و نجوم نیز با هم یک چهارگانه می‌ساختند. استقلال موسیقی از مفاهیم و آن‌چه در آن برجسته می‌نمود (هارمونی یا تعادل و هم‌نوایی) آن را به عنوان یگانه هنر در هفت‌گانه جای داده بود، و برای آن مقامی بیش از سایر هنرها فراهم آورده بود. در آغاز رنسانس گفته‌ی یوهانِس کپلر که از «موسیقی ستارگان» یاد کرده بود ورد زبان‌ها بود، و می‌توان در ***نمایش خدایی*** (۱۳۲۱) دانته آلِگیری، خاصه در **بهشت** که حضور فرشتگان و ارواح بهشتی با موسیقی و رقص آغاز می‌شود (سرود هفتم) نظم مقدس الاهی را به یاری آواز و رقص فرشتگان و ستارگان مشاهده کرد. سه سده‌ی بعد ماریْن مِرسِن شاگرد و دوست رُنه دِکارت با دانته آلِگیری و نیز با گالیله هم‌نظر بود که موسیقی شکل زمینی حرکت ستارگان است. دِکارت هم اهمیت نظم و تکرار در موسیقی را برجسته کرده بود.

از دِکارت نوشته‌های اندکی درباره‌ی هنر باقی مانده است. یکی از آن‌ها رساله‌ای است که در بیست و دو سالگی یعنی در ۱۶۱۸ با عنوان «رساله‌ی موسیقی» نوشته بود و چند ماه پس از مرگ‌اش در سال ۱۶۵۰ منتشر شد [123]. در این رساله او میان «زیبایی مطلق که با قانون‌های ریاضی منطبق است» و «زیبایی ذهنی که وابسته به ذوق و سلیقه‌ی شخصی است» تفاوت گذاشته بود. از نظر او اندیشه‌ی فلسفی به هنر صرفاً می‌تواند «زیبایی مطلق» را به بحث بگذارد، زیرا تنها در این حدّ است که می‌توان بحثی عقلانی را درباره‌ی موضوعی معیّن و مشخص ادامه داد. در حوزه‌ی «زیبایی ذهنی» همواره عناصری جز کار عقلانی هم نقش دارند که از نظر دِکارت بحث را به بیراهه می‌برند. آن‌چه از این نوشته‌ی دِکارت نتیجه می‌شود اهمیّت ارتباط ریاضیات و موسیقی است.

www.tabarestan.info

این نکته در مباحث هنری سده‌ی هفدهم تأثیر گذاشت، تا جایی که برخی از دانش‌مندان اعتقاد یافته بودند که موسیقی باید از شرّ احساسات فردی خلاص شود و به عنوان شاخه‌ای از علم ریاضی، به شیوه‌ای قانون‌مند و نظام‌مند مطرح شود. دِکارت در برخی از نامه‌های‌اش به مِرسِن و دیگران نکته‌ی مورد نظرش را توضیح داده بود، و آشکارا چنان نتیجه‌گیری افراطی‌ای مورد نظر او نبود. به ظاهر او فقط می‌خواست بر درک دوران‌اش از موسیقی انتقاد کند که آن را هنری خلاص از علم و منطق، و مطلقاً ذهنی و سلیقه‌ای معرفی می‌کرد.

پس از دِکارت فیلسوف نام‌آور دیگری که در حلقه‌ی خردباوران جای داشت و خود ریاضی‌دان بزرگی بود یعنی گوتفرید ویلهلم لایبْ‌نیتْس اعلام کرد: «موسیقی یک کنش مرموز ریاضی است که ذهن در جریان آن متوجه نمی‌شود که آن‌چه انجام می‌دهد جز حساب و شمارش نیست». شوپنهاور با نقل این جمله در کتاب ***جهان به مثابه خواست و بازنمایی*** (۱۸۱۹) نوشته که لایبْ‌نیتْس تنها ظاهر را دیده و ندانسته که اگر موسیقی صرفاً کنش ریاضی بود لذتی هم که در شنونده ایجاد می‌کرد همان لذت حل یک مسئله‌ی حساب می‌بود و نه بیش.

پیشکش "آرتام ب" به طبرستان www.tabarestan.info

در سده‌ی هجدهم، ژان-ژاک روسو یکی از فیلسوفان مهمی بود که در زمینه‌ی موسیقی نوشت. روسو عاشق موسیقی بود و امروز در آرامگاه او در پانتئون پاریس که نزدیک دانشگاه سوربن است کلاوسن زیبای‌اش را کنار مزار او گذاشته‌اند. دانش موسیقایی روسو وسیع بود و مقاله‌ی «موسیقی» (۱۷۶۸) در ***دانش‌نامه یا فرهنگ علوم، هنرها و فنون*** (۲۸ مجلد، ۷۲-۱۷۵۱) به سرپرستی دِنی دیدِرو و ژان له روند دالامبر، نوشته‌ی او بود. او هم‌چنین کتاب مرجعی هم به نام ***فرهنگ موسیقی*** (۱۷۷۰) نوشته بود [347]. روسو آهنگ‌ساز هم بود و آثار جذابی ساخته بود. او چند اثر اوّلیه‌اش را از بین برد، یکی از آن‌ها ***کشف دنیای جدید*** نام داشت که شرح هم‌راهی کاشفان سرزمین آنتیل با ساکنان بومی و ستایش زندگی ساده‌ی آن ساکنان بود. این بیانی پیش‌رس بود از ایده‌ی اجتماعی مهم او «وحشی نجیب». یکی از نخستین آثارش اپرا-باله‌ای بود به نام ***عاشقانه‌ی الاهگان الهام*** (۱۷۴۴) که استوار بود به آثار ژان-فیلیپ رامو، هر چند بعدها رامو از این اثر انتقاد کرد. چند سال بعد روسو اثر مهم‌اش اپرای ***پیشگوی روستا*** (۱۷۵۲) را ساخت که در پاریس مورد استقبال قرار گرفت، و در دربار هم برای لوئی پانزدهم و

مادام پمپادور اجرا شد. این اپرا داستان و موسیقی پاستورالی داشت با رسیتاتیف‌های ایتالیایی همراه با آریاهای ساده و رقص‌ها. یکی از اینترلودهای اپرا هنوز مشهور است، روسو آن را «تِم چینی» خوانده بود و با عنوان «رویای روسو» مشهور است. کارل ماریا فون وِبِر آن را در ***توراندخت*** (۱۸۰۹) بازگو کرد، و پاول هیندِمیت هم آن را در موومان دوم ***دگرسانی سمفونیک بر اساس تم‌هایی از کارل ماریا فون وبر*** (۱۹۴۳) تکرار کرد. اثر دیگر روسو ***پیگمالیون*** (۱۷۷۰) بود که در مقابل باله‌ی ***پیگمالیون*** (۱۷۴۸) رامو جلوه‌ای ندارد. روسو جز آثاری که از آن‌ها یاد شد حدود صد قطعه‌ی آوازی، کانتات و بالاد نیز ساخته بود. روسو مدافع موسیقی ایتالیایی بود و در رساله‌ی ***نامه‌هایی درباره‌ی موسیقی فرانسوی*** (۱۷۵۳) به موسیقی فرانسوی روزگارش انتقادهای تندی کرده بود. ده سال پیش‌تر او در چند مقاله از دیدگاه رامو درباره‌ی اهمیّت هارمونی و برتری آن به مِلودی انتقاد کرده بود و موسیقی را «چنان که ایتالیایی‌ها دریافته‌اند» هنر مِلودیک نام داده بود. او شیفته‌ی اپراهای ایتالیایی و آثار آلسّاندرو اسکارلاتّی، دومِنیکو اسکارلاتّی، نیکّولو یومِلّی، جووانّی باتّیستا پِرگولِزی و لئوناردو وینچی بود. نام آخر نام آهنگ‌ساز اهل ناپل در آغاز سده‌ی هجدهم است که نباید او را با لئوناردو داویچی اشتباه گرفت. روسو در اواخر زندگی نظرش را درباره‌ی اپرای فرانسوی عوض کرد و اپراهای فرانسوی‌ای را که کریستوف ویلیبالد فون گلوک ساخته بود، ستود.

اندیشه‌های روسو در کل، و نظریات او درباره‌ی موسیقی بر مباحث فرهنگی دوران‌اش تأثیر گذاشتند. روسو به یک معنا نخستین رمانتیک بود و بر جنبش‌های فکری‌ای (خاصه در آلمان) که به تدریج از روشن‌گری دور و به رمانتی‌سیسم نزدیک می‌شدند تأثیری ژرف گذاشت. گوته و یوهان گوتفرید فون هِردِر دو بزرگ اندیشه‌ی آلمانی در اواخر سده‌ی هجدهم بودند که از نقد روسو به روشن‌گری تأثیر پذیرفتند. هِردِر نخست موسیقی خوانده و بعد به یزدان‌شناسی روی آورده بود. در بحث‌هایی که او درباره‌ی هنر و موسیقی پیش کشید نکته‌ی مهمی وجود داشت. به نظر او هر چه هم که تکامل موسیقی به نهادهای آکادمیک و زندگی پیچیده‌ی فرهنگی وابسته شده باشد باز سرچشمه‌ی موسیقی که همان موسیقی فولکلوریک باشد، نقش مؤثر بی‌همتایی در تکامل بعدی موسیقی خواهد داشت. هِردِر یکی از نخستین کسانی بود که به شیوه‌ای روش‌مند به بررسی و گردآوری آوازهای محلی و فولکلوریک پرداخت. فکر اصلی او و

www.tabarestan.info تبرستان

نیز محصول پژوهش‌های‌اش تأثیر زیادی بر بتهوون و پس از او بر رمانتیک‌ها گذاشت. بحث هِردِر درباره‌ی رابطه‌ی موسیقی و شعر نیز منجر به مباحث مهمی در سده‌ی نوزدهم شد. یوهانِس برامْس نخستین بالاد برای پیانو از رشته‌ی چهار بالاد اپوس ۱۰ خود (۱۸۵۴) را بر اساس تِمی از هِردِر ساخت، و فرانتس لیست **پرومتئوس** برای کُر (۵۵-۱۸۵۰) را بر پایه‌ی شعر او آفرید.

مهم‌ترین متفکر آلمانی که از روشن‌گری و زیبایی‌شناسی وابسته به آن متأثر شد ایمانوئل کانت بود. تأثیر او بر اندیشه‌ی فلسفی به موسیقی عظیم است. او در ***سنجش نیروی داوری*** (۱۷۹۰) [که به فارسی با عنوان ***نقد قوهٔ حکم*** ترجمه شده است] از موسیقی به عنوان بازی زیبای حس‌ها به تفصیل بحث کرد، و نظریات او در میان نظریه‌پردازان موسیقی به بحث و جدل‌های فراوانی منجر شدند، و تا پیش از انتشار آثار اِدوارد هانْسلیک بیان فلسفی اصلی آن‌چه ما اکنون «فرمالیسم موسیقایی» می‌خوانیم محسوب می‌شدند. ***سنجش نیروی داوری*** بیان سومین مرحله از اندیشه‌ی انتقادی کانت و یکی از آثار مهم در تاریخ زیبایی‌شناسی محسوب می‌شود. کانت به سهم خود از مباحث فکری روزگارش تأثیر گرفته بود و در فلسفه متوجه تفاوت تجربه‌گرایی با خردباوری بود. برخی نوشته‌اند که کوشش فلسفی کانت یافتن یا ایجاد هم‌نهاده‌ای بود میان این دو آیین. در حدّ زیبایی‌شناسی هم او به رابطه‌ی این دو آیین توجه داشت، و می‌خواست دریابد که چگونه یک کیفیّت زیبایی‌شناختی چون خود زیبایی می‌تواند هم احساس و هم ادراک شود. کانت خصلت‌های ویژه و مبانی داوری زیبایی‌شناختی را بررسی کرد. کیفیّت داوری زیبایی‌شناختی رهایی آن از هر فایده و سود است، کمیّت آن بی‌مفهومی و منش همگانی یا جهان‌شمول آن است. مناسبات داوری زیبایی‌شناختی بی‌هدف بودن (یا به بیانی دیگر غایت نهایی خویش بودن)، و منش ویژه‌اش نمونه‌ای و مثالی بودن است. منش ناب هنر رهایی اثرِ هنری از بار منش ابزاری است. اگر اثری هنری را به عنوان سند یا ابزاری برای آموزش در نظر بگیریم آن را از منش زیبایی‌شناختی‌اش تهی کرده‌ایم. از سوی دیگر، زیباییِ اثر، منحصر به داوری یک فرد نیست و منش کلّی دارد. اگر کسی اثری را زیبا بخواند در عین حال می‌گوید که همگان باید آن را زیبا بدانند. کانت در پی دِکارت بر این باور بود که کنش داوری زیبایی‌شناختی ذهنی نیست. اثرِ هنری نه فقط ابزار نیست بل خود فرجام و نهایتی است که دیگر نمی‌توان برای آن غایتی متصور شد.

www.tabarestan.info پیشکش به ارشاد تبرستان

اثر یک ابژه‌ی کامل و دارای وحدت درونی میان عناصر شکل‌دهنده‌اش است. سرانجام، داوری زیبایی‌شناختی نمونه و مثالی برای دیگران است، و از این بابت ارزشی ویژه دارد که هم‌چون الگویی است برای قیاس انواع داوری.

کانت در ***سنجش نیروی داوری*** (۱۷۹۰) چهار حکم بنیادین خود درباره‌ی زیبایی و ذوق را پس از بحث و آوردن مثال‌های روشن‌گر ارائه کرد. آن چهار حکم در «تبیین امر زیبا» عبارت‌اند از: «۱) ذوق، قوهٔ داوری دربارهٔ یک عین [= ابژه] یا یک شیوهٔ تصور آن از طریق رضایت یا عدم رضایت، بدون هر علاقه‌ای است. متعلق چنین رضایتی زیبا نامیده می‌شود» [۱۰۹:۲۸] [213:50]؛ «۲) زیبا چیزی است که بدون [نیاز به] مفهوم به نحو کلّی خوشایند است» [۱۲۲:۲۸] [213:60]؛ «۳) زیبایی صورت غایت‌مندی یک عین [= ابژه] است تا جایی که این صورت بدون تصور غایتی در عین [= ابژه] دریافت شود» [۱۴۵:۲۸] [213:80]؛ «۴) زیبا چیزی است که بدون هیچ مفهومی به مثابه متعلق رضایتی ضروری شناخته می‌شود» [۱۵۰:۲۸] [213:85].

www.tabarestan.info

کانت هم‌چنین برای طبقه‌بندی ارزشی ایجاد پایگانی میان هنرها می‌کوشید: «در میان همهٔ هنرها شعر (که منشاء خود را تقریباً تماماً مدیون نبوغ است و از همه کمتر با دستورالعمل‌ها یا مثالها هدایت می‌شود) مرتبهٔ نخست را اشغال می‌کند ... بعد از هنر شعر، اگر ملاک جاذبه و جنبش ذهن باشد، من هنری را که از همهٔ هنرها به هنر گفتار نزدیکتر است و به نحو بسیار طبیعی می‌تواند با آن متّحد شود، یعنی هنر الحان [موسیقی] را قرار می‌دهم، زیرا گرچه این هنر از طریق تأثرات حسی صرف بدون مفاهیم سخن می‌گوید و بنابراین برخلاف شعر چیزی برای تأمل باقی نمی‌گذارد مع‌هذا ذهن را به طرق متنوع‌تر و شدیدتری، گرچه فقط به نحو گذرا، به جنبش درمی‌آورد. در عین حال این هنر بیش‌تر التذاذ است تا پرورش (بازی اندیشه نیز که در اثر آن ایجاد می‌شود گویی صرفاً معلول یک تداعی مکانیکی است) و در داوری عقلی ارزش آن از هر هنر زیبای دیگر کمتر است» [۲۷۲،۲۶۹:۲۸] [213:191-192,194]. کانت با توجه به گفته‌ی بالا موسیقی را از دیدگاه «ملاک مطبوعیّت» یا لذت هنری بالاترین هنرها دانست امّا معتقد بود که این هنر از دیدگاه نقش‌اش در پرورش ذهن («گسترش قوایی که در قوهٔ داوری جهت شناخت باید همگام شوند») نازل‌ترین مکان را در میان هنرهای زیبا دارد [۲۷۲:۲۸-۲۷۱] [213:193]. از سوی دیگر کانت موسیقی را «تا حدودی هنری بی‌نزاکت» دانسته زیرا به دلیل کارکرد

سازها آوای آن می‌تواند مزاحم کسانی شوند که مایل به شنیدن موسیقی نیستند. در حالی که پرده‌ی نقاشی چنین نیست و هنگامی که نمی‌خواهیم تحت تأثیر آن قرار گیریم کافی است که چشم از آن برداریم. با وجود این کانت در دفاع از «این هنر بی‌نزاکت» گفته لذت موسیقایی چون لذت ناشی از بو و رایحه است که خود را پراکنده می‌کند [۲۷۴:۲۸] [213:195]. با این که کانت موسیقیِ مطلق یا موسیقیِ سازی را در ردیف هنرهای زیبا جای داده بود باز در بند ۵۱ ***سنجش نیروی داوری*** (۱۷۹۰) برای موسیقیِ آوازی (که از نظر او نه فقط بر حس که بر تأمل نیز استوار است) اهمیّت بیش‌تری قائل شده بود. بحث او در این بند به زبانی مبهم و پیچیده بیان شده و نمی‌توان با اطمینان گفت که مقصود او ایجاد پایگانی میان موسیقی تأملی و موسیقی حسی چه بوده است [۲۶۷-۲۶۸:۲۸] [213:190].

www.tabarestan.info

مباحث زیبایی‌شناسی کانت از این نظر یکه بود که روشی تحلیلی پایه‌ی آن را ساخته بود و از تکیه به مباحث تاریخی بی‌نیاز بود. در صورتی که کار فیلسوف آلمانی بزرگ دیگر یعنی گئورگ ویلهلم فریدریش هِگِل تاریخ‌باورانه بود. هِگِل ترتیب تاریخی پیدایش هنرها و اندیشه‌های نظری و فلسفی درباره‌ی آن‌ها را به همان شکلی تاریخی می‌دانست که از دوره‌های تاریخی در ***درس‌گفتارهای فلسفه‌ی تاریخ*** (انتشار در ۱۸۳۷)، و از دوره‌های آگاهی در بخش سوم از ***دانش‌نامه‌ی علوم فلسفی*** با عنوان ***فلسفه‌ی روح*** (۱۸۱۷) یاد کرده بود. «قاعده»ی تاریخی در هر سه مورد این است که شکل‌هایی خاص به صورت بیان‌گران واقعی دوره‌هایی تاریخی درمی‌آیند. هِگِل در تقسیم تاریخ هنر به سه دوره‌ی «نمادین»، «کلاسیک» و «رمانتیک»، شکل‌های بیان هنری یا هنرهایی مستقل را در حکم بیان‌گران هر یک از آن دوره‌ها معرفی کرد. معماری بیان‌گر دوره‌ی نمادین، مجسمه‌سازی بیان‌گر دوره‌ی کلاسیک و شعر و موسیقی بیان‌گران دوره‌ی رمانتیک هستند. مشخصه‌ی این دوره‌ی آخر برتری روح سوبژکتیو بر روح ابژکتیو است و این دو هنر نمونه‌های روح سوبژکتیو به شمار می‌آیند.

در فلسفه‌ی هِگِل، هنر بزرگ این‌همانی یا وحدت روح ابژکتیو و روح سوبژکتیو است، و در روح مطلق جای دارد. در بخش نهایی ***پدیدارشناسی روح*** (۷-۱۸۰۶) هنر همراه با فلسفه و دین در روح مطلق قرار دارد. هِگِل در ***درس‌های زیبایی‌شناسی*** (۱۸۲۹-۱۸۱۸) این نکته را شرط ضروری شناخت هنر دانست. زیبایی هنری هم‌چون

ایده‌ای منطقی یا موضوع‌های علمی نیست که بتوان از آن با اندیشه‌ی ناب یاد کرد، هم‌چنین ایده‌ی طبیعی هم نیست، در طبیعت هم ظاهر نمی‌شود، بل متعلق به گستره‌ی روح مطلق است: «گستره‌ی هنرهای زیبا همان قلمرو روح مطلق است». هنر راه خود را از میان امور تصادفی جهان و تناهی اهداف و بهره‌های‌اش در جهان جدا می‌کند، و به سوی روح مطلق پیش می‌رود [187:158].

از نظر هِگِل در موسیقی، آزادی «به معنای رهایی از محدودیت» در اوج است، و موسیقی بیش از هنرهای دیداری و معماری به بیان زندگی درونی انسان، و به روح مطلق، نزدیک است [188:326-27]. در موسیقی (در قیاس با شعر) ساختار یا ترکیب عناصر (کُمپوزیسیون) اهمیّت کلیدی دارد. موسیقی یک سازمندی اصیل بیان ایده‌ی مطلق است. ایده‌ی مطلق در نگاه نخست به نظر مفهومی غریب و شگفت‌انگیز می‌آید امّا در اندیشه‌ی هِگِل مفهومی فلسفی (و نه مذهبی)، ساده و منطقی است. از نظر هِگِل ایده‌ی مطلق امری تجریدی و ذهنی نیست، بل آن واقعیّت مشخص نهایی‌ای است که فهم و توضیح همواره به سوی آن کشیده می‌شوند. تمام تاریخ بشری (و از دید هِگِل تکامل کل جهان) ایده‌ی مطلق است که حرکت به سوی آن به گونه‌ای روزافزون به شکل ادغام عامل مادی با عامل معنوی (یا روح) خواهد بود. سرانجام، از پی مراحل جای‌گزینی که در آن شاهد افزایش خودآگاهی هستیم، مقدّر است ذهن فهم کامل از وحدت مطلق همه‌ی آن چیزهایی را که موجودند، به چنگ آورد. در ایده‌ی مطلق، فهم و واقعیّت (اندیشه و ابژه‌ی آن، یا سوژه و ابژه) در وضعیّت وحدت تام به هم جوش می‌خورند [65:95]. به عبارت بهتر، هِگِل درک بنیادین دوره‌ی روشن‌گری را به زبانی دیگر تکرار کرده است: فراشدی تکاملی در جریان است که فهم را به واقعیّت نزدیک می‌کند.

نکته‌ای که در بحث هِگِل از موسیقی مهم است و نباید از نظر دور بماند اهمیتی است که او برای موسیقیِ آوازی و موسیقی همراه با کلام قائل بود. او نوشته: «موسیقی باید به دلیل منش یک‌جانبه‌اش، از معنای دقیق‌تر واژه‌ها یاری بجوید، و برای این که بیش‌تر با بیان دقیق و خصلت‌نمای موضوع خود هم‌خوانی یابد می‌باید خواهان متنی باشد که صرفاً آن متن می‌تواند برای زندگی ذهنی‌ای که در نُت‌ها جای گرفته محتوایی فراهم آورد» [186:960]. از این نکته نباید چنین نتیجه گرفت که هِگِل موسیقیِ سازی یا مطلق را در رتبه‌ی پایین‌تری نسبت به موسیقیِ آوازی قرار می‌داد. اشاره‌ی او به «منش

www.tabarestan.info پیشکش " آرشیو ب " تبرستان

یک‌جانبه» داوری ارزشی نیست، بل خیلی ساده مقصودش این است که هرگاه قرار باشد که موسیقی بیان دقیقی از موضوع باشد باید منش آوازی بیابد. امّا این که موسیقیِ سازی بیان موضوع نیست نه فقط ضعف موسیقی محسوب نمی‌شود بل نقطه‌ی قدرت آن است. موسیقی چون «امری خارجی نیست بل عنصر درونیِ آزادی است» از وسوسه‌ی بیان‌گری خلاص است و به روح سوبژکتیو می‌پردازد [186:895]. به همین دلیل در موسیقیِ آوازی هم «متن باید در خدمت موسیقی درآید» [186:934]. هِگِل با لحنی انتقادی یادآور شده که در آلمان و اتریش گرایشی متن را مهم‌تر از موسیقی دانسته و به عنوان نمونه‌ی مخالف از اپراهای جوآکّینو روسّینی مثال می‌آورد که در آن‌ها متن خادم موسیقی شده است [186:954]. جایی از *فلوت سحرآمیز* (۱۷۹۱) اثر وُلفگانگ آمادئوس موتسارت به عنوان «نمونه‌ای کمیاب» که موسیقی را در مقام برتر قرار داده ستایش کرده است [186:1192].

پیشکش " آرشام ب " به تبرستان www.tabarestan.info

فیلسوفی که در زمینه‌ی هنر بسیار نوشت (هرچند که حجم نوشته‌های‌اش در زمینه‌ی خاص موسیقی چندان زیاد نیست) فریدریش ویلهلم شِلینگ بود. اهمیت شِلینگ در بررسی تاریخی فلسفه‌ی موسیقی در تأثیری است که او بر مبانی نظری و فلسفی جنبش رمانتی‌سیسم در آلمان گذاشت. البته، رمانتیک‌ها برخلاف شِلینگ موسیقی را مهم‌ترین هنرها می‌دانستند. ویلهلم هاینْریش واکِن‌رودِر، لودویگ تیک، ژان پُل، هاینْریش هاینه و فریدریش فون هاردِنبرگ نووالیس موسیقی را «هنری نزدیک به دین» معرفی کردند و آن را «والاترین و ناب‌ترین هنرها» نامیدند. فیلیپ اُتو رونگه در موسیقی «سرچشمه‌ی مشترک تمام هنرها» را بازیافت و نوشت: «موسیقی کامل‌ترین برداشت از هارمونی را ارائه می‌کند که آرمان دیگر هنرها است. بهترین شعرها به موسیقی نزدیک می‌شوند، و در بهترین نقاشی‌ها موسیقی را می‌توان یافت» [276:10]. در سده‌ی نوزدهم هم‌پای رشد کلّی فلسفه‌ی هنر، زیبایی‌شناسیِ موسیقی هم گسترش بی‌سابقه‌ای یافت. در میان انبوه این مباحث، اندیشه‌های دو فیلسوف یعنی آرتور شوپنهاور و فریدریش نیچه اهمیّت بیش‌تری داشتند. هر دو فیلسوف نگاهی انتقادی به فلسفه‌ی هِگِل داشتند، متأثر از پیشرفت موسیقی رمانتیک بودند و برای موسیقی در پایگان هنرها جای‌گاه اصلی قائل بودند. هر دو موسیقی را بیان متعالی برترین احساسات و عواطف بشری می‌دانستند. شوپنهاور در میان فیلسوفان بزرگ مقامی استثنایی دارد زیرا هنر را در مرکز نظام فلسفی

خود قرار داده بود. او به کانت انتقاد کرد که نومِن یا «چیز در خود»ی که کانت آن را به عنوان گوهر جهان نشناختنی معرفی کرده بود هر چند فراسوی ادراک حسی ما جای دارد امّا به عنوان گوهر واقعیّت قابل شناخت است. از نظر شوپنهاور واقعیّت نهایی، خواست است. خواست امری کلّی است و خواهش‌ها و اراده‌ی ما جزئی از آن است. خواست ما هرگز سیراب نمی‌شود، زیرا ما همواره با دست‌یابی به آن‌چه خواسته بودیم، چیزی تازه می‌خواهیم. خواست‌های هرروزه‌ی ما در پی فایده‌ها شکل می‌گیرند. امّا زیبایی بهره‌ای در پی ندارد و به همین دلیل می‌توان گفت که خواست زیبایی خواست اصلی ما است، زیرا آن را به خاطر خودش و نه چیزی دیگر می‌خواهیم. هنر که در قلب آن زیبایی قرار دارد، بیان مهم‌ترین ایده‌ی جهان است.

شوپنهاور که خود با موسیقی آشنایی داشت، مدام به اپرا و کنسرت می‌رفت، و فلوت هم می‌نواخت. او در کتاب اصلی فلسفی‌اش ***جهان به مثابه خواست و بازنمایی*** (۱۸۱۹) موسیقی را نزدیک‌ترین هنر به آن‌چه «خواست» می‌نامید معرفی کرد. در بند ۵۲ این کتاب که آخرین بند در بخش سوم است (بنا به ویراست سوم که در ۱۸۵۱ منتشر شده) بررسی هنرها را از معماری (هنری که به نظر او دورترین هنر به خواست بود) آغاز کرده بود، و سرانجام به موسیقی رسید: «موسیقی کاملاً مستقل از بقیه‌ی هنرها است. ما در آن تقلیدی از طبیعت یا نسخه‌برداری از برخی ایده‌های چیزهای این جهان را نمی‌یابیم. این هنری است متعالی و باشکوه، توانایی آفرینش واکنشی نیرومند در ژرفای روح انسان را دارد، انسان به گونه‌ای ژرف و کامل آن را درک می‌کند و چون زبانی یکه و جهان‌شمول جلوه می‌کند و حتا از جهان پدیداری هم روشن‌تر و شفاف‌تر است» [371:327].

شوپنهاور موسیقی را هنری فراتر از قلمرو نظریه‌ی کلّی درباره‌ی هنرها می‌دانست و معتقد بود که باید تأویل فلسفی مستقلی از موسیقی ارائه شود. آثار هنری دیگر، دنیای هرروزه را بازنمایی می‌کنند (یعنی ایده‌اند) امّا موسیقی چنین نمی‌کند. انواع موسیقی بیان‌گرانه وجود دارند (صدای پرندگان، غرش توپ‌ها، توفان، و غیره که با موسیقی بیان می‌شوند) امّا این آثار کم‌یاب هستند و در اصل نباید موسیقی دانسته شوند. از نظر شوپنهاور هنرها خواست را به صورت غیرِ مستقیم و از طریق ایده عینیّت می‌بخشند، امّا موسیقی یگانه هنری است که خودِ خواست را عینیّت می‌بخشد و نه ایده‌ی آن را. شوپنهاور بر این باور بود که موسیقی پدیده‌های جهان را وصف نمی‌کند بل گوهر و باطن

پیشکش "آرش م. ب" تبرستان www.tabarestan.info

آن‌ها و خودِ خواست را به صورت ناب بیان می‌کند. سایر هنرها از سایه می‌گویند و موسیقی از گوهر. موسیقی نه اندوه یا شادی بل ذات اندوه و ذات شادی را بیان می‌کند.

شوپنهاور استدلال می‌کرد موسیقی به معنای رایج واژه بیان‌گر نیست، ولی توجه کنیم که از نظر بیش‌تر مردم موسیقی نوعی زبان است که چیزی می‌گوید و حرف‌هایی ژرف ارائه می‌کند. بنا بر این باید بیان‌گر باشد، هر چند نسخه‌برداری از جهان یا نوعی کپی نیست. شوپنهاور با بیان این که موسیقی نسخه‌ی بدل چیزهای این دنیا نیست، می‌پرسید حالا که موسیقی ایده نیست، خواست هم نیست، پس چیست؟ شوپنهاور خود پاسخ می‌داد که موسیقی «توانش بیان‌گری خواست» است. همان «چیز در خود»ی است که کانت آن را ناپیدا و دست‌نیافتنی می‌انگاشت. موسیقی راه‌گشایی مستقیم به خواست است، و به این اعتبار بالاترین هنرها و زبان خواست و عواطف، و ماهیّت درونی احساس، است. موسیقی است که واژه‌ها را تولید می‌کند، چون جنبه‌ی جهان‌شمول پی‌رفت عواطف یا روایت را نمایان می‌کند. موسیقی در بیان خواست تا آخرین حدّ ممکن زبانی است جهانی، زبانی که نه تجریدی میان‌تهی بل ژرف‌ترین بیان خواست است. پس موسیقی به دلیل همین نوع استثنایی بیان‌گری هنری مشخص و شهردی است. آهنگ‌ساز وجود درونی و حقیقت باطنی جهان را نمایان و ژرف‌ترین دانایی را به زبانی که زبان استدلال عقلانی نیست بیان می‌کند. منش اصلی درک موسیقی منش شهودی است و آفرینش آن هم کار نبوغ و الهام [430:150-156].

اگر این تأویل از اندیشه‌ی شوپنهاور درست باشد و موسیقی بیان‌گر خواست و «چیز در خود» باشد و بیان‌گر واقعیت‌های این دنیا نباشد، پس باید از روان انسان درکی روشن به دست دهد، و مهم‌تر از آن متافیزیکی باشد، یعنی ماهیّتِ واقعیّت نهایی را نشان دهد. هم‌چنین، از نکته‌ی بالا می‌توان نتیجه گرفت موسیقی به فلسفه نزدیک است امّا ذهن در جریان شنیدن موسیقی نمی‌تواند درک کند که در کار فلسفیدن است. نکته‌ی دیگر این است: هرگاه موسیقی را بیان‌گر واقعیّت نهایی بدانیم در این صورت اپرا هنری موسیقایی نخواهد بود، و موسیقیِ مطلق یا سازی یگانه نوع موسیقی محسوب خواهد شد. به بیان دیگر، اگر موسیقی در خود راه‌گشای فهم واقعیّت نهایی باشد آن‌گاه زبان، واژه‌ها و کنش زائد خواهند بود. با این‌همه، ما می‌دانیم که شوپنهاور شیفته‌ی اپرا بود. او

www.tabarestan.info

نُرما (۱۸۳۱) اثر وینچنتسو بلّینی را «تراژدی‌ای در حدّ کمال» می‌دانست، و ***دن جووانی*** (۱۷۸۷) اثر موتسارت را «یکی از قلّه‌های هنر بشری» می‌خواند.

شوپنهاور تأثیر زیادی بر آهنگ‌سازان گذاشت، تا جایی که می‌توان گفت هیچ فیلسوفی به اندازه‌ی او چنین تأثیری بر پیشرفت درک فلسفی از موسیقی نگذاشته است. ریشارد واگنِر نوشته که پس از خواندن آثار شوپنهاور ***حلقه‌ی نیبلونگ‌ها*** (۷۴-۱۸۵۳) در ذهن او شکل گرفت. گوستاف مالِر شیفته‌ی شوپنهاور بود و کتاب او را به دوستان نزدیک‌اش چون برونو والتِر هدیه می‌داد. سِرگِی پراکوفیف می‌گفت که «ایده‌های کتاب شوپنهاور» راه زندگی او را عوض کرده‌اند، آرنولد شونبِرگ نوشته که شوپنهاور حرف‌های عمیقی را درباره‌ی موسیقی مطرح کرده، و برامْس، لیست، و نیکالای ریمسکی-کورساکف نیز آثار شوپنهاور را خوانده و بارها گفته بودند که از او بیش از دیگران آموخته‌اند.

متفکر بزرگی که از عقاید شوپنهاور تأثیر گرفت نیچه بود. عشق او به شوپنهاور موجب دوستی عمیق او با واگنِر شد که او نیز به سهم خود از اندیشه‌های فلسفی شوپنهاور متأثر بود. نیچه و واگنِر نخستین بار در نوامبر ۱۸۶۸ یک‌دیگر را ملاقات کردند، و دوستی‌شان تا ۱۸۷۶ ادامه یافت، هر چند در دو سال آخر رابطه‌شان سرشار از رنجیدگی و دشمنی بود. واگنِر هرگز نیچه را قبول نداشت و همواره با لبخند ناباورانه‌ای به شطحیات پرشور فیلسوفی که از او سی و یک سال جوان‌تر بود گوش می‌کرد. او نیچه را حواری خود می‌دانست و نه فیلسوفی بزرگ. جدایی نهایی آن‌ها تنها رویدادی تلخ ناشی از تزلزل رابطه‌ای شخصی، یا ترکیب عشق و نفرت نیچه نسبت به واگنِر نبود، بل بیش از هر چیز ناشی از تفاوت در دیدگاه‌ها بود. تأویل نیچه از زیگفرید قهرمان اپراهای چهارگانه‌ی ***حلقه‌ی نیبلونگ‌ها*** به عنوان انسان آینده از نظر واگنِر نادرست بود. او چهار اپرای به هم پیوسته‌ی خود را بیان نیهیلیسم می‌دانست و تأویل نیچه که «قهرمان» آن را متضاد با «انسان حقیر» می‌شناخت (بعدها نیچه در ***چنین گفت زرتشت*** از «اَبَر انسان» در برابر «واپسین انسان» یاد کرد)، نفی روح اصلی ***حلقه‌ی نیبلونگ‌ها*** می‌شناخت. واگنِر معتقد بود که در چهارگانه‌اش در نهایت مرگ و نیستی پایان همه چیز است، و حتا والهالا جایگاه وتان و خدایان در آتش می‌سوزد و نابود می‌شود. مارش مرگ زیگفرید در ***غروب خدایان*** (۱۸۷۴) پیش از آن که عزاداری یک قهرمان باشد آوای نیهیلیسم و پایان هستی، و اوج آن لایتموتیف نفرین حلقه است.

پیشکش "آرام" به تبرستان www.tabarestan.info

در میان فیلسوفان، فریدریش نیچه در ردیف روسو قرار می‌گیرد، زیرا عاشق موسیقی و آهنگ‌ساز بود. یک تریوی پیانو (که متأثر از آثار روبِرت شومان است)، تعدادی لید (با شعرهای فریدریش روکِرت، یوزِف آیشِندورف، آلکساندر پوشکین، شاندور پتوفی، و خودش)، قطعه‌هایی برای پیانو، و اثری برای دو پیانو به نام ***تعمق‌های مانفرد*** از ساخته‌های او هستند. نیچه دل‌باخته‌ی فلسفه‌ی شوپنهاور بود و از راه این فلسفه به موسیقی واگنِر دل بسته بود. نخست ستایش‌گر شومان و بعد شیفته‌ی واگنِر بود امّا چنان که آمد بعدها مخالف او شد، و عشق پرشورش به موسیقی واگنِر جای خود را به دشمنی داد. نوشته‌های نیچه را می‌توان به چهار دوره تقسیم کرد: ۱) روزگار نگارش ***زایش تراژدی*** (۱۸۷۲) که بحث‌های مهمی هم در زمینه‌ی موسیقی داشت؛ ۲) دوره‌ی «تفکر فلسفی از نظرگاه تاریخی» و کتاب ***انسانی بس انسانی*** (۱۸۷۸)، که در همین دوره بخش چهارم ***تأمل‌های نابهنگام*** با عنوان ***واگنر در بایروت*** (۱۸۷۶) را نوشت؛ ۳) دوران ***دانش شاد*** (۸۷-۱۸۸۲) که در آن نخستین هسته‌های بازگشت جاودانه، مرگ خدا و نقادی به مدرنیته شکل گرفت و به ***چنین گفت زرتشت*** (۸۶-۱۸۸۳) منتهی شد؛ ۴) دوره‌ی نهایی که یادداشت‌های او درباره‌ی نیهیلیسم را در بر می‌گرفت و منجر به کتاب ***خواست قدرت*** شد. واپسین کتاب نیچه پیش از آن که گرفتار عارضه‌ی مغزی و فراموشی کامل شود ***قضیه‌ی واگنر*** (۱۸۸۸) بود.

نیچه هنر را برتر از فلسفه می‌دانست و به همین دلیل اعتقاد نداشت که فلسفه بتواند چندان چیزی از کار هنرمند و به ویژه نیروی آفریننده‌ی او و راز تأثیرگذاری اثر هنری را کشف کند. او در یادداشت‌هایی که با عنوان ***کتاب فیلسوف*** (۷۵-۱۸۷۲) منتشر شده‌اند و در ایام نگارش ***زایش تراژدی*** آن‌ها را تهیه کرده بود نوشته: «فلسفه می‌تواند آن‌چه را مورد نیاز است بشناسد، امّا هنرمند می‌تواند آن‌ها را بیافریند» [307:47]. با وجود این از نظر نیچه فلسفه بیش از علم و دیگر رشته‌های دانایی توانایی نزدیک شدن به هنر را دارد، زیرا می‌تواند پرسش‌هایی دقیق و بنیادین را پیش بکشد: و اگر نه مهم‌ترین نکته‌ها دست‌کم مسائلی را روشن کند که چه بسا در جریان پیشرفت هنرمندان به کار آنان بیاید.

در مرکز توجه نیچه به هنر، موسیقی و شعر قرار داشتند. پرسش اصلی او به عنوان فیلسوفی متأثر از شوپنهاور این‌ها بودند: هنر چه می‌تواند در حق زندگی انجام دهد، و چگونه زندگی را تاب‌آوردنی می‌کند؟ نیچه، دست‌کم در بخشی از زندگی‌اش، هنر را

www.tabarestan.info

یگانه فعالیّت رهایی‌بخش می‌دانست. در *زایش تراژدی* (۱۸۷۲) که نخست می‌خواست عنوان آن را «هلنیسم [تمدن یونان باستان] و ناامیدی» بگذارد، هنر را در مقابل علم قرار داد. علم این توهم را آفریده که توانایی شناخت هستی و حتا تصحیح آن را دارد و این پنداری ویرانگر است. فرهنگ کنونی ما در پی پندارهایی از این قبیل، فرهنگی ناتوان و در نتیجه ناامید است. کنار گذاشتن نگرش ناامیدانه به فرهنگ دوران موجب رهایی نیچه از سلطه‌ی اندیشه‌های شوپنهاور شد. به نظر نیچه توانایی، شادی و امید را می‌توان در فرهنگ یونانیان باستان یافت. *زایش تراژدی* که عنوان کامل‌اش یعنی *زایش تراژدی از بطن روح موسیقی* (۱۸۷۲) روشن‌گر است، به یونان باستان بازمی‌گردد جایی که هنر نقش آگاه‌کننده داشت. یونانیان در هنر خویش می‌زیستند و به همین دلیل فرهنگ بزرگی ساختند که همانند آن دیگر دیده نشد. نیچه می‌نویسد با وجود این نباید پنداشت که فرهنگ یونانیان یک‌دست، موزون، منطقی، و قاعده‌مند بود، برعکس فرهنگ آن‌ها به این دلیل غنی و وسیع بود که از تضادهای واقعی و رویارویی نیروهای درونی شکل گرفته بود.

www.tabarestan.info

به نظر نیچه تراژدی یونانی و هنر واقعی یونانی حاصل نبرد دو نیروی رقیب بود: «آپولونی» و «دیونیزوسی». آپولون خدای آفتاب بود و دیونیزوس خدای شراب. آپولون بیش‌تر با روشنی خرد سروکار داشت و دیونیزوس بیش‌تر با شور، عاطفه و غریزه. هنر هومِر بیش‌تر آپولونی بود و هنر آیسخیلوس و سوفوکلس، بیش‌تر دیونیزوسی بود. هنر آپولونی «شکوه‌مند و درخشان» بود و حرکتی به سوی شکل، قالب، نظم، خردپذیری، و رفتار اخلاقی محسوب می‌شد. یونانیان به یاری آن هنر، هراس زندگی را از خود دور می‌کردند، یا بر آن چیره می‌شدند. آنان در رویای خدایان خود بودند و چهره‌ای زیبا و دگرگون‌شده از خویش را در آینه‌ی آنان ترسیم می‌کردند، و این‌سان، هر چیز نیک و بد را به مقام خدایی می‌رساندند. درد و مرگ وجود دارند امّا می‌شود بر آن‌ها چیره شد و هنر چنین می‌کند. هنر آپولونی با دردها سروکار دارد و جهان را جای‌گاه خوشی و سعادت نمی‌داند، هنری تعمق‌گر و عقلانی است. در مقابلِ آن هنر دیونیزوسی قرار دارد. این هنر به خواست انسان وابسته است. هنری است سالم، شاد، خودجوش و غریزی که بیان نیروی نابخردانه و غیرِ اخلاقی است. در تراژدی این دو رانه یا دو نیرو به تعادل کامل رسیدند. هنر واقعی نمی‌تواند فقط آپولونی باشد، زیرا این بیان‌گر خرد تام جایی برای

خیال، اشتیاق و شهوت باقی نمی‌گذارد، از سوی دیگر هنر واقعی نمی‌تواند فقط دیونیزوسی باشد زیرا این لذت نابِ زندگی جایی برای رنج‌ها و هراس‌هایی که شوپنهاور به خوبی آن‌ها را نشان داده بود، باقی نمی‌گذارد. مسئله بر سر تعادل آن‌ها در اثرِ هنری است. به نظر نیچه موسیقی نمایشی واگنِر باززایی هنر دیونیزوسی و نیز همراهی آن با جنبه‌های والای هنر آپولونی است.

نیچه به این پرسش ارسطویی اندیشیده بود که چرا ما شیفته و تسلیم تراژدی‌ها می‌شویم و این روایت‌های خشن و هراس‌آور را داوطلبانه و عاشقانه می‌ستاییم؟ شوپنهاور معتقد بود لذت تراژیک شکل متعالی لذت از امر والا است. نیچه نکته را قبول داشت و در ***زایش تراژدی*** (۱۸۷۲) نوشته بود امر والا رام کردن هنرمندانه‌ی امر هراس‌آور است [306:43]. تراژدی به ما از وجودی دیگر و لذتی بزرگ‌تر خبر می‌دهد. ***زایش تراژدی*** (۱۸۷۲) متأثر از ناامیدی و منش استعلایی فلسفه‌ی شوپنهاور بود و بیان موسیقایی و دراماتیک آن را در ***تریستان و ایزولده*** (۱۸۶۵) اثر واگنِر می‌یافت. این جدایی بینش رمانتیک از ماتریالیسم، علم‌باوری و خوش‌بینی علمی سده‌ی نوزدهم بود.

www.tabarestan.info

نیچه موسیقی واگنِر را بیان تعادل هنر دیونیزوسی و هنر آپولونی دوره‌ی معاصر دانست. امّا با پایان دوستی‌اش با واگنِر، انتقادهای تند نیچه به آثار و اندیشه‌های واگنِر آغاز شد. از نظر نیچه، واگنِر در تقابل با ***حلقه‌ی نیبلونگ‌ها*** که اپرای قدرت و غریزه بود به ***پارسیفال*** (۸۲-۱۸۷۶) یعنی اپرایی عارفانه و مسیحی رسیده بود. نیچه در برابر واگنِر هنر دیونیزوسی دیگری یافت: موسیقی ژرژ بیزه. او اپرای ***کارمن*** (۱۸۷۵) اثر بیزه را نمونه‌ی اپرای جدید معرفی کرد. در این داستان که در اروپای لاتین، اسپانیای گرم و کولی‌های بی‌قرار می‌گذرد (فضایی متفاوت با فضای اسطوره‌ای و سرد واگنِر ژرمنی) غریزه، شهوت و شادی زندگی حکومت می‌کرد. نیچه توانست علیه واگنِر مثالی از شور و غریزه بیابد، امّا انکار نمی‌توان کرد که موسیقی بیزه با تمام زیبایی‌های ملودیک و تم‌های کم‌نظیرش هم‌ارز عظمت موسیقی نوآورانه‌ی واگنِر نیست.

نیچه به تدریج بر اندیشه‌ی فلسفی سده‌ی بیستم تأثیر گذاشت. در آلمان هایدِگِر و کارل یاسپرس در این مورد نقش بزرگی داشتند. در فرانسه ژیل دُلوز و میشل فوکو نقشی همانند بر عهده داشتند. در قلمرو فلسفه‌ی تحلیلی انگلوساکسون وظیفه‌ی دفاع از نیچه به همت شارحانی چون والتِر کافمن بود، و از دهه‌ی ۱۹۷۰ نیچه بر آن حوزه‌ی

اندیش‌گری هم تأثیر گذاشت. با وجود گرایش نیرومند «بازگشت به نیچه»، دیدگاه هنری او چندان باارزش دانسته نشد و کم‌تر کسی از راه او رفت. دیدگاه رمانتیک او درباره‌ی نقش مؤلف و تأثیر نبوغ بر آفرینش با درک هنری دهه‌های پایانی سده‌ی بیستم خوانا نبود.

یکی دیگر از مباحث مهم زیبایی‌شناسی موسیقی در سده‌ی نوزدهم آثار نظری واگنِر بود. او هم بینشی فلسفی داشت و هم نگرشی نظری و تاریخی. واگنِر در نخستین آثار زیبایی‌شناسانه‌اش پیرو لودویگ فوئرباخ فیلسوف ماتریالیست آلمانی بود، امّا از ۱۸۵۳ به بعد دلباخته‌ی فلسفه‌ی شوپنهاور شد، عقایدش تغییر کردند و بیان فلسفی ایدئالیستی‌تری یافتند. او یگانه آهنگ‌ساز بزرگی بود که فلسفه را جدی دنبال می‌کرد و مطالعات وسیعی در این زمینه داشت. تأثیر فلسفه‌ی مورد علاقه‌اش بر آثار او چندان بود که نمی‌توان ***حلقه‌ی نیبلونگ‌ها***، ***تریستان و ایزولده*** و ***پارسیفال*** را بدون این پیش‌زمینه‌ی فلسفی متصور شد و شناخت. آثار نظری واگنِر در زمینه‌ی هنر نمایش چون کتاب‌های ***اپرا و درام*** (۱۸۵۱) ***موسیقی آینده*** (۱۸۶۰) نیز نشان از مطالعات وسیع فلسفی او دارند.

www.albarekan.info

واگنِر جوان با جامعه‌ای که در آن به سر می‌برد مخالف بود، ایده‌های انقلابی تغییر آن را دنبال می‌کرد، و به نوشته‌های فیلسوف ماتریالیست آلمانی لودویگ فوئرباخ دل‌بسته بود. او رساله‌ی ***اثر هنری آینده*** (۱۸۴۹) را به فوئرباخ تقدیم کرد. حتا نام رساله از عنوان کتاب ***فلسفه‌ی آینده*** (۱۸۴۱) اثر فوئرباخ وام گرفته شده بود. واگنِر در این رساله نوشت: «هنر نخستین و مهم‌ترین کنش حیاتی انسان است»، و بیان انسانیّتِ انسان محسوب می‌شود، درست به همان شکلی که انسان بیان طبیعت است. آفرینش اثرِ هنری برترین کنش انسانی است، زیرا ساختن و دگرگون‌کردن دو بنیاد آن هستند که در هم تنیده می‌شوند. دنیای هنر بی‌زمان نیست، و از طریق مردم منش تاریخی و نیز مکانی می‌یابد. مردم یگانه نیرویی هستند که «نیاز مشترک و جمعی» را احساس می‌کنند، و بدون این نیاز درکی مشترک وجود نخواهد داشت. هنر از طریق ورود به زندگی مردم راه‌گشای نیازهای انسانی می‌شود. مفهوم مردم از نظر واگنِر بیش‌تر فرهنگی بود تا سیاسی و در آن هسته‌ای از بینش نژادپرستانه هم نهفته بود. از یاد نبریم که واگنِر به شدت ضدیهودی بود و در دشمنی با یهودیان کتاب‌ها و مقاله‌هایی هم نوشته بود. به هرحال، از نظر او هنر بزرگ دوران که مردمی است «درام موسیقایی» است. این هنر به جامعیّت هنر نمایش

یونان باستان و تئاتر دوره‌ی الیزابت است. هنری نزدیک به کمال که مردم مدام آن را غنی‌تر می‌کنند. اپرا volkkunstwerk یا «اثرِ هنری مردمی» است. دو سال بعد این ایده‌ها در کتاب *اپرا و درام* کامل‌تر بیان شدند [411]. موضوع خاص کتاب «پرداختن به خطاهای رایج در هنر اپرا» بود. در برابر سیاهه‌ی خطاها واگنِر از جوآکّینو روسّینی و موتسارت به عنوان سازندگان تجربه‌ی واقعی اپرا دفاع کرد [395].

واگنِر انقلابی در عین حال که ناقد بی‌رحم جامعه‌ی مدرن بود امّا تلخ‌اندیش و ناامید نبود، به آینده امیدوار بود و برای هنر و فرهنگ نقش اصلاح‌گر و سازنده قائل بود. او در شورش درسدن در ۱۸۴۸ شرکت کرد و هم‌فکری زیادی با میخائیل باکونین آنارشیست روسی داشت. او پس از شکست انقلاب به سوییس گریخت و دوره‌ی تازه‌ای در زندگی فکری او آغاز شد، با اندیشه‌های پیشین خود بدرود گفت و عقایدی متفاوت یافت. در جریان این دگرگونی، شوپنهاور، این پیامبر فلسفه‌ی ناامیدی، نقش مرکزی داشت. واگنِر به خواندن شوپنهاور پرداخت و این حادثه‌ی بزرگ زندگی‌اش بود. از این‌جا به جای واگنِر امیدوار مردی تلخ‌اندیش و ناامید ساخته شد که می‌خواست در *طلای راین* (۵۴-۱۸۵۳) تبار بی‌عدالتی‌ای را بیابد که «در تاریخ انسان هم‌چنان باقی است». خودش اصرار داشت که *غروب خدایان* را نه بیانیه‌ای سیاسی یا اجتماعی بل «ادراکی متافیزیکی از نیهیلیسم» به شمار آورند [264:126-174].

در آغاز سده‌ی بیستم با زوال رمانتی‌سیسم نظریه‌های تازه‌ای شکل گرفتند. شونبِرگ اهمیّت احساسات درونی و سوبژکتیو را منکر شد. باور به منش غیرِ تاریخی موسیقی در آثار متفکران برجسته‌ای مطرح شد. پژوهش‌هایی که تحلیل فُرم* موسیقایی را برجسته می‌کردند مطرح شدند، و نمونه‌ی خوب آن‌ها نوشته‌های هاینْریش شِنکِر بودند. با رشد ساختارگرایی و هرمنوتیک درک از موسیقی دگرگون شد. به تدریج دیدگاه‌های مخاطب محور سر برآوردند، و امروز راه‌هایی تازه پیش پای کسانی که به موسیقی می‌اندیشند، گشوده شده‌اند.

در سده‌ی نوزدهم زیبایی‌شناسان با تکیه به فلسفه‌ی هنر موسیقی را به فلسفه‌ی ذهن، منطق و فلسفه‌ی اخلاق نزدیک کرده بودند. در سده‌ی بیستم این نزدیکی دیگر چندان مقبول نبود. البته، این نکته به معنای بحران زیبایی‌شناسی موسیقی نبود، زیرا در این رشته مسائل دیگری هم مطرح می‌شدند، از جمله وجوه هستی موسیقی، ارتباط

پیشکش "آرشیو کتاب" به تبرستان www.tabarestan.info

آهنگ‌سازی و اجرا، درجه‌ی عناصر غیرِ قابل پیش‌بینی و عناصر ثابت، ماهیّت خاص زمان موسیقایی و پرسش‌هایی از این قبیل. این نکته‌ها هنوز هم پیش روی نویسندگانی قرار دارند که در زمینه‌ی فلسفه‌ی موسیقی می‌نویسند.

در اندیشه‌ی فلسفی آغاز سده‌ی بیستم موسیقی آن جای‌گاه رفیعی را نداشت که در آثار شوپنهاور، نیچه، و واگنِر یافته بود. بیش‌تر متفکران اصلی در مباحث هنری خود به ادبیات و نقاشی می‌پرداختند و تنها اشاره‌هایی به موسیقی در آثارشان یافتنی است. آنری بِرگسون که در فلسفه‌اش به زمان، دیرند، و خاطره می‌پرداخت جز چند مثال از پی‌رفت‌های تِم‌ها اشاره‌ای به موسیقی نداشت، در حالی که ورود به بحث موسیقی می‌توانست نکته‌های پیچیده‌ای را در بحث‌های فلسفی او روشن کند. همین نکته در مورد مباحث پدیدارشناختی ادموند هوسِرل و هایدِگِر در مورد زمان نیز صادق است. هوسِرل در بحث خود از «درک درونی از زمان» مثال اصلی را پیشرفت قطعه‌ی موسیقی دانست امّا در مباحث دیگر فلسفی‌اش به ندرت اشاره‌ای به هنر و موسیقی داشت. هایدِگِر هم اشاره‌های معدود و مختصری به موسیقی داشت. او درباره‌ی شعر زیاد نوشت، و نقاشی هم جای‌گاه والایی در بحث‌های‌اش در مورد اثرِ هنری داشت، امّا در آثار و درس‌های‌اش جز اشاره‌هایی کم‌اهمیّت به موسیقی چیزی در مورد این هنر نمی‌توان یافت [۳:۸۶۷-۸۶۳]. یکی از نوشته‌های او که در آن از موسیقی بحث می‌شود در مجلد نخست کتاب **نیچه** (۱۹۳۸، انتشار ۱۹۶۱) در انتقاد به واگنِر و دیدگاه او در مورد **هنر جامع*** آمده است. در این متن هایدِگِر نوشته آن‌چه نیچه می‌جوید فقط در شعر یافت می‌شود و موسیقی حامل آن نیست. بیش‌تر آثار موسیقایی که هایدِگِر از آن‌ها ستایش کرده آوازی هستند و شعر در آن‌ها نقش مهمی دارد.

معدودی از متفکران اصلی سده‌ی بیستم به موسیقی توجه کردند، کسانی چون لودویگ ویتگِنشتاین، ارنْست بلوخ ، تئودور آدورنو، ولادیمیر ژانکله‌ویچ، و استَنلی کاوِل.

لودویگ ویتگِنشتاین در خانواده‌ای موسیقی‌دان رشد یافت. برادرش پیانیست چیره‌دستی بود که در جنگ جهانی اوّل دست راست‌اش قطع شد. پس از جنگ چند آهنگ‌ساز چون راوِل، لئوش یاناچِک، سِرگِی پراکوفیِف آثاری برای دست چپ ساختند که او آن‌ها را می‌نواخت. خود ویتگِنشتاین هم به موسیقی علاقه داشت و در کتاب

پیشکش "آرشیو ب" طبرستان www.tabarestan.info

فرهنگ و ارزش (انتشار در ۱۹۷۷، ویراست دوم در ۱۹۹۴) که برگزیده‌ی یادداشت‌های او درباره‌ی فرهنگ است اشاره‌های فراوانی به موسیقی آمده است [425]. از این اشاره‌ها نمی‌توان به خطوط کلّی نظریه‌ای درباره‌ی موسیقی دست یافت، امّا گفته‌های‌اش ژرف و فکربرانگیز هستند. بیش‌تر آن‌ها اشاره‌هایی به فلیکس مِندِلسون، آنتون بروکنر و برامْس هستند. موسیقی مِندِلسون «اندکی انگلیسی» و «غیرِ تراژیک» معرفی شده، برامْس «توانا» خوانده شده، که «موسیقی تجریدی»اش به درد موسیقی فیلم نمی‌خورد. ویتگِنشتاین هوش‌مندانه از «دو گونه آغاز» سمفونی‌های بروکنر یاد کرد، و از شباهت موسیقی یوهان سباستین باخ به زبان حرف زد. در عین حال، فاصله‌اش با موسیقی واگنِر را پنهان نکرد، و موسیقی مالِر را بی‌ارزش دانست. دو قطعه‌ی مهم در ***فرهنگ و ارزش*** آمده‌اند که بحث‌هایی نظری هستند. یکی درباره‌ی شنیدن موسیقی است [425:79-81]، و دیگری درباره‌ی شنیدن تِم [425:58]. ویتگنشتاین درباره‌ی شنیدن موسیقی می‌پرسد: «آیا باید در جریان شنیدن به موسیقی فکر کرد؟». او این پرسش را ناشی از تعبیر نادرست «فهمیدن» می‌داند، و می‌نویسد که تمام استعاره‌هایی که در مورد فهمیدن موسیقی بیان می‌شوند بی‌ارزش هستند. فهم تِم مثل فهم واژه نیازمند درک یا شناخت کلیّت است.

پیشکش "آرش م. ب" به تبرستان www.tabarestan.info

ارنْست بلوخ (فیلسوف آلمانی که نباید او را با آهنگ‌ساز سوییسی ارنِست بلوخ اشتباه گرفت) نیز همواره شیفته‌ی موسیقی بود. در دوره‌ی نخست کار فکری‌اش که شیفته‌ی جنبش اکسپرسیونیسم بود، درباره‌ی موسیقی زیاد نوشت، و کتاب مهمی با عنوان ***روح آرمان‌شهر*** (۱۹۱۸) را در سوییس منتشر کرد که مجموعه‌ای از مقاله‌ها و قطعه‌های مختلف است، و مقاله‌ای طولانی با عنوان «فلسفه‌ی موسیقی» (در ۱۲۰ صفحه یعنی اندکی کم‌تر از نیمی از کتاب) در بخش نخست آن آمده است [51]. این مقاله چهار بخش دارد: رؤیا، درباره‌ی تاریخ موسیقی، درباره‌ی نظریه‌ی موسیقی و راز. «رؤیا» نیم صفحه و «راز» شش صفحه‌اند، بقیه‌ی صفحه‌ها شامل دو بخش اصلی یعنی تاریخ و نظریه‌ی موسیقی هستند. شیوه‌ی نگارش بلوخ قطعه‌نویسی بود. حتا در آثاری که به اصطلاح منظم و با نقشه نوشته بود (که بیش‌تر کارهای آموزشی او و آثار دوره‌ی دوم کار فکری‌اش بودند) باز نشان قطعه‌نویسی یافتنی است. در دو بخش اصلی مقاله‌ی «فلسفه‌ی موسیقی» نیز شیوه‌ی قطعه‌نویسی حاکم است. این مقاله ایده‌هایی پراکنده درباره‌ی موسیقی است که برخی تازه‌اند. آغاز مقاله، بازگشت به موسیقی رنسانس است

در زمانی که این موسیقی چندان جدی دانسته نمی‌شد. اشاره‌های بلوخ به موسیقی مجلسی برامْس، ارتباط فُرم آثار یوهان سباستین باخ با تلقی پروتستان از خویشتن معنوی که ابژکتیو می‌شود، اهمیّت *میسا سولمنیس* (۲۳-۱۸۱۹) اثر بتهوون، و بحث‌های او از موسیقی موتسارت و رهایی آن از محدودیّت خردِ روشن‌گری، تازه و آموزنده‌اند.

فهم نوشته‌های بلوخ درباره‌ی موسیقی نیازمند دقت به مبانی فلسفی اندیشه‌ی او است. از نظر او نهاده (تز) و برنهاده (آنتی‌تز) برخلاف دیالکتیک هِگِل میان «الف» و «نه ـالف» شکل نگرفته، بل میان «الف» و «نه‌هنوز الف» برقرار است. در مسیر زمان، هر لحظه معنای خود را در لحظه‌ی بعد می‌جوید، و فراشد یا «شدن» همواره رو به سوی «بَعد» یا «نه هنوز» دارد. بلوخ در *اصل امید* (۱۹۵۸) نوشته: «سرچشمه‌ی اصلی نه در آغاز بل در پایان جای دارد»، و این عبارت یادآور سرلوحه‌ی سن ـسیمون بر *نظام صنعتی* (۲۱-۱۸۲۰) است: «روزگار زرین که سنّتِ کور می‌پندارد در گذشته روی داده، نه در گذشته که در آینده جای دارد». همانندی بلوخ با سوسیالیست‌های آرمان‌شهری، و با سنّت سوسیالیسم مسیحی که در پایان سده‌ی نوزدهم رشد یافته بود آشکار است. بخش مهمی از آثار او درباره‌ی تاریخ مسیحیّت و عرفان مسیحی است، امّا نگاه او منشی تلمودی دارد، چون در تمثیل و روایت و موسیقی شکل می‌گیرد. بلوخ به گفته‌ی خودش در پی کشف رویای روزها بود، چنان که زیگموند فروید می‌خواست رویای شب‌ها را کشف کند. بلوخ می‌کوشید تا دریابد چگونه تخیّل و تصورِ از واقعیّت تلخ امروز هم‌نهاده‌ی خود را در آینده می‌یابند. موسیقی شکل کامل رویاهای روزانه و خیال‌پروری‌ها است. بلوخ با تکیه به نوشته‌های جوانی کارل مارکس علیه زیبایی‌شناسی مارکسیستی روزگارش موضع گرفت و نوشت این زیبایی‌شناسی، هنر را در وضعیّت موجود منجمد و روح آرمان‌شهری آن را انکار می‌کند. از نظر بلوخ فضایی تهی پیش روی آدمیان است که منش هراس‌آور آن سبب شده تا انسان خدایان را بیافریند، و هنر که نقشی آرمان‌شهری دارد، کوشش در پر کردن آن فضای تهی دارد. این برداشتی است که بلوخ در نخستین سال‌های کار فکری‌اش از اکسپرسیونیسم (که به آن دل‌بسته بود) ارائه کرده بود و در آثار دوره‌ی نهایی کارش با زبانی تازه و هم‌خوان با روش مارکس جوان دوباره مطرح می‌شد.

از میان آن چه بلوخ در دوره‌ی دوم کار فکری‌اش درباره‌ی موسیقی نوشت فصل ۵۱

www.tabarestan.info

در مجلد سوم کتاب ***اصل امید*** (۱۹۵۸) که در آن از منش آرمان‌شهری موسیقی بحث کرد، اهمیّت زیادی دارد. بلوخ ضمن بحث جالبی درباره‌ی نقش خیال و آرمان‌شهر در ***سمفونی فانتاستیک*** (۴۵-۱۸۳۰) اثر هکتور بِرلیوز و بحثی درباره‌ی فُرم‌های مارش (خاصه مارش عزا)، و رکویم، این فصل را در حال و هوای نخستین آثار خود، و به ویژه ***روح آرمان‌شهر*** قرار داد [50:1057-1103]. او نوشت حتا مرگ هم در موسیقی بیانی ضدِ مرگ می‌یابد زیرا روح موسیقی آرمان‌شهری است. نخستین واگویه‌ای که در این فصل آمده، نقل گفته‌ای است از سورِن کی‌یِرکه‌گارد و به خوبی روشن‌گر مبنای بحث این فصل است. فیلسوف دانمارکی گفته بود هرگاه بنا باشد فقط یک آرزوی او برآورده شود آن آرزو نه ثروت خواهد بود و نه قدرت، بلکه «شور امکانات» خواهد بود، و «داشتن چشمی که بتواند امکانات را ببیند». از نظر بلوخ موسیقی چنین چشمی است، و به دلیل این توانایی شکل اصلی بیان هنری است. قاعده‌مندی بیان موسیقایی نمونه‌ی هر شکل بیان است.

پیشکش " آرشیو کتاب " پارسیان www.tabarestan.info

امید در اندیشه‌ی بلوخ پیش از این که بنیادی در باور روشن‌گری به پیشرفت داشته باشد سرچشمه‌ای در عرفان دینی یهودی و مسیحی دارد. برای کسانی که بخواهند نسبت میان برداشت روشن‌گری با مباحث سده‌های میانه در زمینه‌ی تعالی روح را کشف یا اثبات کنند آثار بلوخ اهمیّت ویژه‌ای دارند. بلوخ با طرح «اصل امید» با مارکس جوان همراه می‌شد، در حالی که از دل اندیشه‌ی رادیکال دوران جریانی برآمده بود که هرگونه استدلال مبتنی بر پیشرفت را نقد و نفی می‌کردند. اندیشه‌ی آدورنو بیان برجسته‌ی چنان جریانی است.

تئودور آدورنو یکی از مهم‌ترین فیلسوفان سده‌ی بیستم بود که در زمینه‌ی موسیقی نوشت. او مدت‌ها نزد آلبان بِرگ درس آهنگ‌سازی خواند و پیانیست ماهری با حافظه‌ای استثنایی بود. یک بار به درخواست بی‌مقدمه‌ی توماس مان، سونات پیانو شماره‌ی ۳۱ (۲۲-۱۸۲۱) اثر بتهوون را برای او نواخت. او مشاور مان در مباحث مربوط به موسیقی در رمان ***دکتر فاستوس*** بود. آدورنو آثاری آتُنال نیز ساخت که در آن‌ها تأثیر بِرگ آشکار است. در روزگار مهاجرت‌اش به ایالات متّحد آمریکا در صدد بود که اپرایی بر اساس ***تام سایر*** مارک تواین بسازد و قطعه‌هایی از آن طرح نیز باقی مانده‌اند [196:376-393]. مهم‌ترین کتاب‌های آدورنو در باب موسیقی عبارت‌اند از: ***فلسفه‌ی موسیقی مدرن*** (۱۹۴۹)، ***واگنر*** (۱۹۵۲)، ***مالر*** (۱۹۶۰)، ***آلبان برگ*** (۱۹۶۸)، ***درآمدی به***

موسیقی‌شناسی (۱۹۶۲)، ***مومنتز موزیکو*** (۱۹۶۴)، ***کوازی اونا فانتازیا*** (۱۹۶۳)، ***امپرومپتوها*** (۱۹۵۸). عنوان سه کتاب آخر که مجموعه‌ی مقاله‌های موسیقایی آدورنو هستند، اصطلاح‌های شناخته‌شده و رایجی در موسیقی است. «مومنتز موزیکو» و «امپرومپتوها» عنوان دو رشته از آثار پیانویی فرانتس شوبِرت نیز هستند، و «کوازی اونا فانتازیا» به معنای «تقریباً مشابه فانتزی» اصطلاح مشهور بتهوون و عنوان سونات برای پیانو شماره‌ی ۱۳ اپوس ۲۷ شماره‌ی ۱ او است.

آدورنو با تکیه به **نظریه‌ی انتقادی*** نوشته که رابطه‌ی اثرِ موسیقایی با زمینه‌ی آن نمی‌تواند به توازی ساده‌ی این دو یا قبول تأثیرگذاری جبری زمینه بر «پیام» اثر کاهش یابد، بل اثرِ هنری در دل خود به گونه‌ای تناقض‌های زندگی اجتماعی را جای می‌دهد. اثری که چنین کند، یعنی توانایی بیان آنتاگونیسم زندگی راستین را در ساختار و فُرم خود داشته باشد اصیل و قابل دفاع است. آدورنو در واپسین کتاب‌اش که پس از مرگ‌اش منتشر شد یعنی ***نظریه‌ی زیبایی‌شناسی*** (۱۹۷۰) نکته را به یاری زبانی فلسفی پیش کشید، امّا قبل از آن در نوشته‌های‌اش درباره‌ی موسیقی، در اثبات حکم خود دلایل زیادی آورده، و به ویژه نکته را با توجه به موسیقی نوآورانه‌ی بتهوون ثابت کرده بود. از نظر آدورنو نزدیکی با آزادی‌خواهی بورژوایی که در نوشته‌ها و نامه‌های بتهوون آشکار است و شواهد زیادی بر اثبات آن وجود دارند، منجر به تکامل فُرم سونات شده است. آثار بتهوون با تکیه به قانون‌های درونی خودشان، دگرگونی و نفی مداوم عناصر سازنده‌شان، و در واپسین مرحله‌ی آهنگ‌سازی‌اش (در آخرین سونات‌های پیانو و کوارتت‌های زهی) با نفی آگاهانه‌ی تمامیّت دروغین اثر، پیش می‌روند. دیگر ضرورتی ندارد تِم‌ها تقلید با بازسازی صداهای واقعی جهان بیرون (دنیای انقلاب فرانسه و جنگ‌های ناپلئونی و ایده‌های جمهوری و دمکراسی) باشند. بتهوون صدای دنیای تازه را «بدون تقلید از جهان» ساخت [12:209]. بنا به این طرح، بیان موسیقایی به یک معنا از جهان مستقل است و به شکلی دیگر در فُرم خود تحول جهان عینی را اِعمال می‌کند. مواد موسیقایی نخست به خود توجه دارند، و در این خوداندیشی است که شباهت‌های به جهان بیرون از راهی نامنتظر و بدیع شکل می‌گیرند [424]. این شباهت‌ها هیچ ارتباطی به تقلید، یا بازنمایی ندارند. این استقلالِ به شدت پیچیده‌ی اثرِ موسیقایی از راه دقت به نمونه‌های متعالی موسیقی از واپسین آثار بتهوون تا موسیقی آتنال کشف‌شدنی است

www.tabarestan.info تبرستان

[314]. همین استقلال سازنده‌ی هویّت اثرِ موسیقایی است، و در عین حال آشکار می‌کند این هویّت چه شباهتی به زمینه دارد.

آدورنو تعارض میان سوژه و ابژه، و میان کار ذهنی و کنش و کردار اجتماعی را در فُرم آثار می‌جست. او در واپسین سونات‌های پیانوی بتهوون گسست از شیوه‌ی بیان کلاسیک را (که در فُرم نمایان می‌شود) به کردار اجتماعی مرتبط دانست، و مقصودش موقعیّت تاریخی بود و نه دگرگونی ذهنی هنرمند که ناشی از کردار فردی یا صرف تأثیرپذیری او از زندگی اجتماعی باشد. آدورنو نشان داد تکامل فُرم سونات (فُرم پیشرفت یک موومان) به گونه‌ای پیچیده بیان تعارض‌ها و تقابل‌های اجتماعی است. تکامل آن فُرم در آثار برامْس ادامه یافت و او تقابل‌های سوژه و ابژه را در آن فُرم به اوج رساند [4:56-57]. آدورنو این دگرگونی تاریخی فُرم را تا پیدایش اکسپرسیونیسم و موسیقی شونبرگ دنبال کرد. به نظر او هر اثر شونبرگ بیان کامل تعارض‌ها و تناقض‌های اجتماعی دوران‌اش بود. سریالیسم او شکل هنرمندانه‌ی بیان سوژه‌ی ازخودبیگانه‌ای است که ذهنیّت خود را بیان می‌کند.

www.tabarestan.info

تا این‌جا دیدگاه آدورنو درست و منطقی است. مثال‌های‌اش دقیق و راه‌گشا هستند، و به کار اثبات حکم اصلی او می‌آیند. مشکل امّا از این‌جا به بعد ساخته می‌شود. آدورنو در مثالی دیگر نمونه‌ای منفی در مقابل الگوی شونبرگی را پیش می‌کشد. به گمان او موسیقی ایگور استراوینْسکی، بیان جهانی ابژکتیو است که موجب ازخودبیگانگی انسان شده، و به سوژه امکان تعمق نمی‌دهد. استراوینْسکی سوبژکتیویته را غیرِ انسانی، مکانیکی، خشن و شیءشده، نمایان می‌کند [4:202]. این انتقادهای تند به استراوینْسکی همراه شده با نفی نو-کلاسی‌سیسم او و شماری از دیگر آهنگ‌سازان چون پاول هیندِمیت و سِرگِی پراکوفیِف. آدورنو در چندگانگی منطقی موسیقی مدرن شکاف میان شیوه‌ی بیان درست (دومین مکتب وین) با شیوه‌ی بیان استراوینْسکی چون نماینده‌ی محافظه‌کاری مستقر در دل مدرنیسم را می‌دید. در نتیجه جانب‌دارانه از تجربه‌های پسا-آتْنال در برابر «بدویّت و خشونت استراوینْسکی‌وار» دفاع می‌کرد. امروز دیدگاه افراطی آدورنو و جانب‌داری او از یک گرایش که عدم فهم او از ضرورت چندگانگی بیان مدرن بود، پذیرفتنی نیست، و نتیجه‌گیری‌های افراطی‌اش مورد انتقاد هستند. کم‌تر ناقد و موسیقی‌شناسی است که در اهمیّت تلاش استراوینْسکی در تکامل موسیقی سده‌ی بیستم شک کند. روش افراطی آدورنو در اهمیّت دادن به جنبه‌های اجتماعی کار

موسیقی، تنها به بیزاری او از نو ـ کلاسی‌سیسم و آثار استراوینْسکی و هیندِمیت خلاصه نمی‌شد. داوری تند او درباره‌ی موسیقی واگنِر نیز امروز مورد انتقاد است و قابل درک نیست که چرا باید به یاری عناصری خارج از متن موسیقی واگنِر دستاوردهای هنری او مورد حمله قرار گیرند [9].

رُز سابوتْنیک موسیقی‌شناس آمریکایی در کتاب ***واریاسیون‌های تکامل‌یابنده: سَبک و ایدئولوژی در موسیقی غربی*** (۱۹۹۱) بحث آدورنو در زمینه‌ی ظهور تناقض‌های نهفته‌ی اجتماعی در فُرم اثر هنری را پی گرفت. او در مقاله‌های متنوعی با مسائل مورد بررسی آدورنو روبرو شد، و در مقاله‌ی اصلی کتاب، به بحث آدورنو درباره‌ی واپسین آثار بتهوون پرداخت. او نیز پذیرفت که بتهوون در آخرین آثارش سَبک تازه‌ای یافته بود که در آن ماهیّت خوداندیش و تعمقی زبان موسیقی رابطه‌ای انتقادی با جهان راستین پیدا کرده بود، و این به معنای پیش‌بینی مدرنیسم (یا می‌توان گفت نخستین گام در جهتِ آن) بود [392]. بحث مهم دیگر آدورنو درباره‌ی موسیقی که بیش‌تر به جامعه‌شناسی موسیقی مربوط می‌شود امّا جنبه‌های فلسفی هم دارد بحث از **صنعت فرهنگ*** است که در آن آدورنو به انتقاد تندی از موسیقی مردم‌پسند و به ویژه جاز پرداخت و نقش ایدئولوژیک آن‌ها را به عنوان «نقشی ارتجاعی» برجسته کرد.

ولادیمیر ژانکله‌ویچ (که در اصل روسی بود و نام او یانکله‌ویچ تلفظ می‌شد امّا در جوانی تابعیّت فرانسوی یافت) صرفاً به موسیقی فرانسوی و روسی پرداخت و موسیقی آلمانی را کاملاً نادیده گرفت. آثار او درباره‌ی گابریل فوره [204]، موریس راوِل [207] و دو مجلد کتاب **موسیقی در سکوت** (۷۶-۱۹۷۴) مهم‌اند [205]، و در کارهای فلسفی‌اش چون کتاب **مرگ** (۱۹۷۷) وزنه‌ی موسیقی هیچ کم از فلسفه نیست [206]. او در پایان عمر در کتابی با عنوان ***ولادیمیر ژانکله‌ویچ، من که هستم؟*** (۱۹۸۶) درباره‌ی اندیشه‌های فلسفی‌اش و نیز درباره‌ی موسیقی بحث کرد [391]. روش او ارائه‌ی تأویل‌هایی فلسفی از آثار موسیقایی است، و از نخستین کسانی است که به رویکرد هرمنوتیکی به موسیقی نزدیک شدند. استَنلی کاوِل هم در کتاب ***زیرایی فلسفه، آزمون‌های زندگی‌نامه‌ی خودنوشته‌ای*** (۱۹۹۴) بحث فلسفی مهمی را درباره‌ی صدا و موسیقی و نسبت آن‌ها با کار فلسفی پیش کشید [88]. کاوِل به فلسفه‌ی تحلیلی نزدیک بود، و گفت‌وگویی فلسفی را با فیلسوفان اروپای قاره‌ای دنبال می‌کرد. او مقاله‌ی مهمی هم در زمینه‌ی موسیقی مدرن

www.tabarestan.info تبرستان

نوشت که در آن کوشید تا کُمپوزیسیون استوار بر از شکل‌افتادگی موسیقی مدرن را به عنوان فُرمی تازه توضیح دهد [87:180-213].

در نیمه‌ی دوم سده‌ی بیستم در قلمرو فلسفه‌ی تحلیلی مباحث مهمی در زمینه‌ی موسیقی مطرح شدند. سوزان لَنگِر [238]، ریچارد وُلهایم [428]، نلسون گودمَن [165]، آرثر سی. دانتو [115]، جُرج دیکی [124]، لئونارد مه‌یر [283]، و راجر اسکروتون [366;2009] در بحث‌های خود که موجب رونق فلسفه‌ی تحلیلی شدند، مقام برجسته‌ی موسیقی را در نظر گرفته بودند. شماری از فیلسوفان تحلیلی که کار خود را بر مباحث هنر و فلسفه متمرکز کرده‌اند در دو دهه‌ی گذشته مسائل مهمی را در مورد فلسفه‌ی موسیقی پیش کشیده‌اند. آنان چنان در کار خود موفق بودند که استیفن دیویس نوشته: «اگر بنا بود که برای رشد مباحث زیبایی‌شناسی در طول سی سال گذشته جایزه‌ای تعیین کنند فلسفه‌ی موسیقی برنده‌ی این جایزه می‌شد» [118:489].

پیشکش " آرش " به تبرستان www.tabarestan.info

از نظر لُنگِر موسیقی نماد* «زندگی درونی» احساسات و عواطف است. دیدگاه لَنگِر در اصل استوار به نظریه‌ی تقلید بود. به نظر او موسیقی فقط «نماد بیان‌گر شکل» است و منش صوری احساسات را کشف و بیان می‌کند. لَنگِر تأکید داشت که احساسات و عواطف در موسیقی وجود دارند ولی به شکل نمادین. وُلهایم و دانتو بیش‌تر از دلایلی بحث کرده‌اند که چرا اثری موسیقایی به عنوان اثری هنری شناخته یا پذیرفته می‌شود. گودمَن به دنبال لَنگِر تأثیر موسیقی بر شنونده را ناشی از کشف دلالت نشانه و ارتباط نشانه با امر واقع دانست. مه‌یر نظریه‌ای درباره‌ی معنای موسیقی ارائه کرد و نشان داد هر قطعه‌ی موسیقی خود بنیان‌گذار افق معنایی است. شنونده با شنیدن نخستین بخش قطعه درمی‌یابد باید انتظار چه قلمروی معنایی را داشته باشد. یکی از نویسندگان حوزه‌ی فلسفه‌ی تحلیلی که درباره‌ی موسیقی نوشته پیتر کیوی است. آثار او چون ***فقط موسیقی: تأمل‌هایی درباره‌ی تجربه‌ی ناب موسیقایی*** (۱۹۹۰) نکته‌های تازه‌ای را در نگرش فلسفی به موسیقی پیش کشیدند، زیرا پرسش‌هایی دقیق و مشخص را مطرح کردند، مثلاً این پرسش را: وقتی می‌گوییم قطعه‌ای موسیقی عمیق است منظورمان چیست؟ [223]. اهمیّت این سئوال در پیش کشیدن این نکته است: قدرت تأثیر موسیقی بر ما چیست، و از چه چیز نتیجه می‌شود؟ این پرسش به گونه‌ای ضمنی در نوشته‌های نیچه هم آمده بود امّا روشن است که پاسخ فیلسوفان تحلیلی به آن خاص خود آن‌ها است و چندان ارتباطی

به بحث‌های فیلسوفان گذشته ندارد. پرسش اگر دقیق‌تر مطرح شود چنین است: چه چیز در موسیقی وجود دارد که موجب می‌شود ما دگرگون شویم یا زندگی‌مان غنی‌تر شود؟ پاسخی که بیش‌تر مردم به این پرسش می‌دهند این است که ارزشی که ما برای موسیقی قائل‌ایم ناشی از احساسی است که در ما می‌آفریند. موسیقی توانایی آن را دارد که احساسات و عواطف ما را بیدار کند.

مه‌یر نوشته توانایی موسیقی در بیداری احساسات و عواطف در شنونده را می‌توان با واژه‌ی «بیان‌گری» یا منش بیان‌گر موسیقی نشان داد [283]. وقتی می‌گوییم «این موسیقی غمگین است» خوب می‌دانیم که موسیقی نمی‌تواند مثل انسان غمگین باشد. ما از این بیان استعاری منظور خاصی داریم، و می‌گوییم «این موسیقی مرا غمگین می‌کند». خصائلی که به قطعه‌های موسیقی نسبت می‌دهیم بیان حالتی هستند که موسیقی در ما بیدار می‌کند [222]. امّا این خصایل یا صفت‌ها همواره بیان‌گر حالت نیستند. وقتی می‌گوییم «این موسیقی زیبا است» به طور منطقی منظورمان نمی‌تواند این باشد که حالت زیبایی را در ما ایجاد می‌کند، چون چنین حالتی اساساً وجود ندارد. از نظر مه‌یر (برخلاف دیدگاه اکثر نظریه‌پردازان) موسیقی نیز در بنیاد خود بازنمایی می‌کند، امّا این بازنمایی شکلی متفاوت از دیگر هنرها دارد. هر قطعه‌ی موسیقی به شکلی جنبه‌هایی از جهان عاطفی انسان را بازنمایی می‌کند. این کار را می‌توان «ارجاعی» نامید، و مقصود این است: موسیقی به چیزی خارج از خود بازمی‌گردد و آن را بازنمایی می‌کند. اِدوارد هانْسلیک در جدل فُرمالیستی مشهورش در سده‌ی نوزدهم گویی پاسخ مه‌یر را داده بود. او نوشته بود موسیقی نمی‌تواند احساس «معیّن و خاص و دقیقی» را بیان یا بازنمایی کند زیرا قادر نیست محتوای مفهومی‌ای را ارائه کند که وضعیّت عاطفی و احساسی خاصی را به صورت امری خاص و انفرادی بیان می‌کند [180:9]. موسیقی نمی‌تواند بیان یا بازنمایی حالتی چون امید باشد، زیرا نمی‌تواند وجه مشخصه‌ی آن را که انتظار حالتی بهتر از حالت کنونی است به گونه‌ای مشخص و دقیق نشان دهد، و ابزار مفهومی آن را ندارد. مه‌یر نمی‌تواند نشان بدهد که موسیقی از چه راهی و به یاری چه ترفندی می‌تواند، به عنوان نمونه، رنگ سرخ را نشان بدهد. گودمَن که کارکرد موسیقی را نمادین یا دقیق‌تر بگوییم دلالت‌گون دانسته نیز قادر به توضیح این نکته نیست. موسیقی نمی‌تواند به چیزی خارج از خود بازگردد و آن را بازنمایی کند.

پژوهش " آرشاویر " به تبرستان www.tabarestan.info

پاسخی جز پاسخ مه‌یر به پرسش دلیل تأثیرگذاری موسیقی این است که موسیقی نیز متعلق به حوزه‌ی ادراک است و ساختار یا فُرم هر قطعه استوار به نوعی ادراک انسانی است. ما تکرار، تضاد، و دگرگونی را در هر قطعه می‌شناسیم و این شناخت، تجربی و ناشی از پیشینه‌ی ما در شنیدن آثار موسیقایی است. این شناخت، شناختِ از فُرم است و به همین دلیل این رویکرد را «فُرمالیستی» می‌نامند. فُرمالیسم انکار مرجعی بیرون موسیقی است و تأثیر موسیقی را از خود آن نتیجه می‌گیرد. فُرمالیسم ضرورتاً با رویکرد ارجاعی متضاد نیست، چون می‌شود فرض کرد که آشنایی با فُرم موسیقی موجب پاسخ‌های عاطفی شود [120:669-681].

پاسخ دیگر به پرسش علت تأثیر موسیقی دلیلی است که راجر اسکروتون فیلسوف تحلیلی انگلیسی پیش کشیده است. از نظر او احساسات فقط در برابر محرّک‌های بیرونی (مثلاً اثری موسیقایی) تحریک نمی‌شوند، بل خود ما نیز نیّت‌مندانه و به گونه‌ای تعمدی خواهان تأثیر اثرِ موسیقایی هستیم. ممکن است قطعه‌ای موسیقی تأثیری بر ما بگذارد و قطعه‌ای دیگر تأثیری نگذارد، امّا به هر حال ما انتظار تأثیر مثبت یا منفی را داریم. این به تجربه‌ی قبلی ما از آثار موسیقایی که شنیده‌ایم، و به طور کلّی به رویکرد ما به هنر موسیقی مربوط می‌شود. نیّت‌مندی ما نمی‌تواند عاری یا مستقل از خواست‌ها و طرح‌اندازی‌های ما باشد.

برخی از فیلسوفان تحلیلی مشهور مطالبی درباره‌ی موسیقی نوشته‌اند امّا آثار آنان در این زمینه چندان ارتباطی به کار فلسفی‌شان ندارند. به عنوان مثال بِرنارد ویلیامز که زمینه‌ی اصلی کار او فلسفه‌ی اخلاق است به هنر اپرا علاقه داشت و درباره‌ی آن مقاله‌هایی نوشت، امّا این نوشته‌ها نه فلسفی‌اند و نه ناشی از کار او در زمینه‌ی اخلاق.

← **روشن‌گری؛ زیبایی‌شناسی؛ والایی؛ هرمنوتیک.**

فنِ بیان RHETORIC

ریشه‌ی واژه‌ی rhetoric لغت یونانی rhetorikê به معنای «فن یا هنرِ سخن‌رانی در برابر جمع» است. لغت یونانی در لاتینی به rhetorica تبدیل شد و سخن‌ران بلیغ را rhetor نامیدند. در فارسی به رتوریک «فنِ بیان» و «فنِ خطابه» گفته‌اند، و گاه همان طور که لغت عربی «بوطیقا» معادل پوئتیک به کار می‌رود، از لغت عربی «ریطوریقا» هم در برابر

www.tabarestan.info

رتوریک استفاده می‌شود. از اواخر سده‌های میانه فنِ بیان دیگر فقط فنِ سخن‌رانی دانسته نشد بل رشته‌ای از دانایی خوانده شد که موضوع آن آرایه‌های کلام و انواع مجازهای بیان است. در روزگار رنسانس بررسی‌ها و نقدهای ادبی بیش‌تر با توجه به آموزه‌های فنِ بیان شکل می‌گرفتند، و رتوریک با هدف روشن کردن منطق هر متن، کار را به کشف انواع بیان و کاربرد انواع مجازهای بیان می‌کشاند.

یک اثر مهم ارسطو که موضوع‌اش زمینه‌های آرایه‌های کلامی و سخن‌وری بود ***فنِ بیان*** نام داشت. از نظر ارسطو فنِ بیان «علم اقناع» است. هدف گفتار در هر علمی قانع کردن مخاطب و کسب اطمینان او به نتایج موردنظر است. امّا فنِ بیان به علم خاصی مربوط نمی‌شود و به طور کلّی به معنای شیوه‌های اقناعی در خطابه و گفتار به کار می‌رود [25:74] [۲۳:۹]. امروز هم درباره‌ی مثلاً مقاله‌ای سیاسی که بر مخاطبان اثر بگذارد و آن‌ها را به مواضع نویسنده نزدیک کند، و به اصطلاح بتواند قانع‌شان کند، می‌گویند رتوریک یا فنِ بیانِ درست و تأثیرگذاری دارد. جز ارسطو ادیب و سیاست‌مدار رومی مارکوس فابیوس کوئینتی‌لیانوس در زمینه‌ی فنِ بیان آثار مهمی به زبان لاتینی نوشت که در سده‌های میانه بر بررسی‌های زبانی و ادبی تأثیر داشتند. در نظام آموزشی سده‌های میانه فنِ بیان همراه با منطق و دستورزبان یکی از شاخه‌های مهم دانایی محسوب می‌شد. در جهان اسلامی کتاب ***اسرار البلاغة*** نوشته‌ی عبدالقاهر جُرجانی متن مهمی در زمینه‌ی فنِ بیان و کارکرد مجازهای بیان بود. کتاب هم‌ارز با آن در فرهنگ غرب کتاب ***مجازهای بیان*** (۳۰-۱۸۲۱) نوشته‌ی پی‌یر فونتانیه است. این کتاب با دقت در کارکرد مجازهای بیان تأثیر زیادی بر نقادی ساختارگرا داشت [139].

می‌توان حدس زد که نظریه‌های موسیقایی در سده‌های میانه با توجه به فنِ بیان تدوین می‌شدند. در این مورد اسناد اندکی در موضوع سده‌های میانه باقی مانده‌اند، ولی اسناد بیش‌تری از روزگار رنسانس به دست ما رسیده‌اند. در رنسانس که اقبال زیادی به فرهنگ و هنر یونان و روم باستان می‌شد نظر بعضی از نویسندگان به نقش فنِ بیان و نظریه‌ی کوئینتی‌لیانوس جلب شدند، و مبنایی نظری برای جای‌گاه کلام در آثار هنری غیرِ کلامی چون قطعه‌های موسیقایی فراهم آمد. در سده‌ی پانزدهم برگردان آثار کلاسیک در مورد فنِ بیان تأثیری جانبی هم بر نظریه‌های موسیقی داشت. در دوره‌ی باروک یعنی در اواخر سده‌ی هفدهم و بخش عمده‌ی سده‌ی هجدهم اصطلاح

www.tabarestan.info پیشکش "آرام آرام" به تبرستان

«رتوریک» در نظریه‌ی موسیقی به عنوان تسلط بر شیوه‌های درست خواندن، درست نواختن، و نیز درست ساختن آثار موسیقایی به کار می‌رفت. این شیوه‌ها باید در برانگیختن احساسات و عواطف شنونده به کار می‌آمدند. هنوز هم گاه در مباحث موسیقی از اصطلاح «رتوریک» به معنای مجازی تسلط بر شیوه‌های درست خوانندگی و نوازندگی استفاده می‌شود.

موضوع اصلی فنِ بیان، انواع مجازها هستند. مجاز آرایه‌ای کلامی است در اشاره به چیزی، بدون نام بردن صریح آن، و به یاری نشانه‌ای که نسبت واقعی، و گاه حتا رابطه‌ی یا شباهتی ظاهری با آن ندارد. «نرگس» که حافظ از آن در اشاره به چشم محبوب‌اش یاد کرده نسبت واقعی با چشم انسان ندارد امّا حافظ به پیروی از شاعرانی دیگر، وجود شباهتی را فرض گرفته، یعنی چشم یارش را به شکل ظاهری گل نرگس شبیه دانسته است. تشبیه‌های شاعرانه بیانی مجازی هستند. بیانِ مجازی در ادبیات رایج است. در گفتار هرروزه نیز مجازها زیاد به کار می‌رود. ما هرروز، بارها از بیان مجازی سود می‌جوییم. در موسیقی از یک نظر می‌توان گفت که بیان نمی‌تواند منش مجازی داشته باشد، زیرا معنایی در میانِ نیست تا معنای پنهانی از طریق آن مطرح شود. امّا از آن‌جا که فنِ بیان فقط به کشف معناهای پنهان خلاصه نمی‌شود بل به آرایه‌های بیان و حتا گاه تکامل مستقل آن‌ها در شیوه‌های بیان نیز مرتبط است، بحث از مجازها در موسیقی ممکن است. مانفرد بوکوفزر در مقاله‌ی «تمثیل در موسیقی باروک» نشان داده بود که معناهایی قراردادی می‌توانند به صورت مجازهای موسیقایی در قطعه‌ای بیایند و همین نکته به شکل‌های خاصی از بیان موسیقایی امکان ظهور داده است. مثلاً در کانتات‌های یوهان سباستین باخ واژه‌ی «صلیب» با تُن‌های بم، شدید و حتا گوش‌خراش همراه است [73:1-21]. موضوع برخی آثار موسیقایی، چون اپراهای باروک ژان ـ باتیست لولی و ژان ـ فیلیپ رامو، تمثیلی بود. بر این اساس، می‌توان گفت گاه کل یک اثر موسیقایی نقش مجازی می‌یابد. ***مناسک بهار*** (۱۳-۱۹۱۰) اثر ایگور استراوینْسکی بیانی است از خشونت روزگار مدرن (در آستانه‌ی جنگ جهانی اوّل)، و در ستایش بازگشت به زندگی‌ای طبیعی، غریزی، و خوانا با نظم طبیعت. سرودهای ملّی، موسیقی رایج در مراسم ازدواج یا ترحیم مثال‌هایی دیگر از این مورد هستند.

ریشه‌ی واژه‌ی metaphor به معنای «استعاره» لغت یونانی metaphora به معنای

www.tabarestan.info تبرستان

«انتقال» است. در کاربرد زبان اعم از زبان هرروزه یا زبان ادبی، استعاره نوعی مجاز است که چیزی را با واژه‌ای (یا عبارتی) بنامیم که از نظر لغوی ارتباطی با آن ندارد ولی گونه‌ای همانندی میان آن‌ها، بنا به برداشتی رایج یا قراردادی، مفروض باشد. مثل این که کسی را گل بخوانیم و منظورمان یادآوری لطافت و زیبایی او باشد. استعاره لزوماً به کاربرد زبانی خلاصه نمی‌شود، و فقط واژه یا عبارت نیست، بل می‌تواند تصویر هم باشد. تصویر شیری که بر پرچمی نقش بسته دال بر قدرت است. با استعاره معنایی تازه به موضوع منتقل، یا معنایی جانشین معنای آن می‌شود. واژه‌های متعارف آن‌چه را پیشاپیش می‌دانیم منتقل می‌کنند، امّا استعاره چیزی تازه در اختیار ما قرار می‌دهد. با این‌همه، فریدریش نیچه استعاره را روشن‌گر نمی‌دانست. از نظر او استعاره دروغ است و زبان و شعر هم از آن گریزی ندارند. از سوی دیگر او به تأکید می‌گفت که حقیقت هم چیزی جز «لشکری از استعاره‌ها» نیست. استعاره بنیاد شعر نیست، امّا بیش‌تر شعرها استوارند به استعاره، و مخاطب شعر هم به یاری استعاره برای شعر معناهایی می‌یابد.

www.tabarestan.info پیشکش "آ. ب" به تبرستان

نوع دیگر مجاز، مجازِ مرسل است که در آن از جزیی نام می‌بریم و منظورمان کلّی است (Metonymy)، یا برعکس با نامیدن کل مقصودمان اشاره به جزء است (Synecdoche). وقتی می‌گوییم «پاریس با ورود ترکیه به اتحادیه‌ی اروپا مخالف است» به یاری یک جزء یعنی نام پایتخت فرانسه می‌گوییم که کل دولت و مقامات دیپلماسی فرانسه با این کار مخالف‌اند. برعکس، وقتی می‌گوییم «امروز فرانسه در فوتبال شکست خورد» به یاری لفظ کلی فرانسه که اشاره به دولت و ملت است می‌گوییم یک جزء یعنی تیم ملی فوتبال فرانسه در بازی امروز شکست خورده است. مجاز مرسل در متون ادبی می‌تواند برای بیان موجز به کار رود. هر گونه تلخیص، و نتیجه‌گیری منشِ مجاز مرسلی دارد.

استعاره و مجاز مرسل در میانه‌ی سده‌ی بیستم موضوع بحث‌های مهمی بودند که شامل شعر و موسیقی هم می‌شدند. یاکوبسُن در پژوهش‌های زبان‌شناختی خود دو نوع ناهنجاری گفتاری را از هم جدا کرده بود. در یکی شخص توانایی گزینش و جانشینی واژه‌ها را ندارد (که استعاری است)، و در دیگری توانایی همراه کردن واژه‌های مختلف را ندارد (که استوار به مجاز مرسل است). یاکوبسُن نشان داد شعرهای رمانتیک و سمبولیست استعاری هستند، و رمان رئالیستی و سینما استوارند به مجاز مرسل. او

اشاره‌ای به موسیقی نکرد امّا بحث‌اش در این زمینه نیز می‌تواند راه‌گشا باشد. زمانی که موسیقی توالی یا تنظیم آواها دانسته شود استوار است به مجاز مرسل، امّا گزینش آوایی به جای آوای دیگر در جریان ساختن قطعه‌های موسیقی استوار است به استعاره.

ژاک لاکان در پی یاکوبسُن استعاره را به محور جانشینی و مجاز مرسل را به محور هم‌نشینی مرتبط دانسته بود. کریگ آیره بر اساس بحث لاکان، استعاره را هم‌خوان با محور جانشینی در زبان‌شناسی دانست زیرا در استعاره واژه به جای واژه می‌نشیند (نامی را به جای صفتی بیان می‌کنیم، مثلاً می‌گوییم «او شیر است» یعنی شجاع است). کریگ آیره مجاز مرسل را هم‌خوان با محور هم‌نشینی در زبان‌شناسی دانست زیرا رابطه شکلِ واژه به واژه دارد [30:136]. در اثرِ موسیقایی نُت محوری نقش مجاز مرسل را برای کل قطعه دارد. در بسیاری از موارد چند نُت از تِمی در تکامل قطعه به صورت برجسته‌ای تکرار می‌شوند و یادآورِ تِم هستند، تِمی از یک موومان در موومان دیگری تکرار می‌شود و یادآور موومان قبلی است. در این حالت جزئی به جای کل انگاشته شده و در نتیجه مجاز مرسل به کار رفته است. به نظر آیره عوامل موسیقایی که نمایان‌گر فراشد و تبدیل هستند به مجاز مرسل و عواملی که بیان سکون و تکرار هستند به استعاره مربوط می‌شوند. او این نکته را با نقش استعاره و مجاز مرسل در رمان در **جست‌وجوی *زمان از دست‌رفته*** (۱۹۲۷-۱۹۱۳) اثر مارسِل پروست مقایسه کرد که در آن «رانه‌ی خاطره» استعاره است امّا «گسترش خاطره» مجاز مرسل است. او سپس قطعه‌ی **سیرنکس** (۱۹۱۳) اثر کلود ـ آشیل دُبوسی را تحلیل کرد که در آن تنش میان ایده‌ها مجاز مرسل است و ساختار جانشینی تِم‌ها استعاره است.

مجازها روشن‌گر رابطه‌ی شنونده با موسیقی هستند، مثلاً نمی‌شود گفت که یک اثرِ موسیقایی در خود اندوه‌بار است، بل اندوه را شنونده به گونه‌ای استعاری به موسیقی نسبت می‌دهد [303:151]. چهار نُت آغازین سمفونی شماره‌ی ۵ (۰۸-۱۸۰۷) اثر بتهوون به معنایی استعاری صدای تقدیر دانسته شده‌اند، وگرنه چه ارتباطی به چنین مفهومی دارند؟ می‌توان آن را «فرافکنی حالت‌ها یا روحیه‌ی خود به صداها» نامید [106:28]. بنا به منطق و شیوه‌های شناخت ما است که معنایی استعاری برای موسیقی ساخته می‌شود وگرنه خود نظم صداها راهی به استعاره ندارند [381]. صدای بلند طبل در فرهنگ‌های خاصی نشانه‌ی عزاداری یا نیروی تقدیر است. در موومان سوم سمفونی ویولونسل

www.tabarestan.info پیشکش آرشیو "تبرستان"

(۱۹۶۳) اثر بنجَمین بریتِن، موومان نخست سمفونی رکویم (۱۹۴۰) اثر دیگر بریتِن و موومان نخست کنسرتو برای ویولونسل و ارکستر شماره‌ی ۲ (۱۹۶۶) اثر شاستاکوویچ صدای طبل برای آن دسته از شنوندگان یادآور تقدیر و مرگ است که پیش‌تر با این معنای نمادین در زندگی فرهنگی خود آشنا شده باشند. در بحث از انواع مجازها در موسیقی، نماد* جای‌گاه مهمی دارد که در مدخل جداگانه‌ای به آن پرداخته شده است.

← بیان؛ متن؛ نماد.

فوتوریسم FUTURISM

فوتوریسم مکتب هنری و ادبی‌ای در اوایل سده‌ی بیستم بود که در ایتالیا و روسیه پیشرفت بیش‌تری در قیاس با سایر مراکز فرهنگی اروپایی داشت، و تأکیدش بر ضرورت کنار گذاشتن گذشته، و چشم دوختن به آینده و ادراک شیوه‌های توسعه‌ی صنعت و تکنولوژی و تأثیر آن شیوه‌ها بر بیان هنری بود. دیدگاه فوتوریست‌ها استوار بر این ایده بود که با سده‌ی بیستم دوران تازه‌ای در تاریخ هنر آغاز شده است. مشهور است که دُبوسی گفته بود: «دوران هواپیما، موسیقی تازه‌ای می‌سازد». نظریه‌پردازان اصلی فوتوریسم در ایتالیا امیلیو مارینتّی، و در روسیه ولادیمیر مایاکوفسکی بودند. آهنگ‌سازان مشهور فوتوریست آرتور ونسان لوریه، نیکالای راسْلاوِتس، لئونید پولووینکین، و آلکساندر موسولوف بودند. فوتوریسم روسی نخست آیینی عرفانی بود که تحقق انسان واقعی را موکول به آینده می‌کرد، امّا جلوه‌ی فوتوریسم در هنر به سرعت فوتوریست‌های روسی را به عقاید همگنان ایتالیایی‌شان نزدیک کرد. فوتوریسم در نقاشی و موسیقی تأثیر زیادی گذاشت، و در موسیقی مشخصه‌ی آن صداهای دنیای صنعت، ماشینیسم و زندگی در شهرهای بزرگ بود. فوتوریسم در زمینه‌ی موسیقی نخست در ایتالیا شکوفا شد و فرانچسکو بالیلا پراتلا و لوئیجی روسّولو آن را پیش بردند. روسّولو دستگاه برقی پرسروصدایی اختراع کرده بود که گونه‌ای ساز کوبه‌ای بود و به آن intonarumori یا «صداساز» نام داده بود. کنسرت‌های او در پاریس و لندن توجه ایگور استراوینْسکی، اِدگار وارِز، و جُرج اَنتایل را به اهمیّت «صداهای صنعتی» جلب کرد. فوتوریسم در آن ایام به طور خاص بر فضای موسیقی اوانگارد پاریس تأثیر گذاشت. آرتور هونه‌گِر و سِرگِی پراکوفیِف که آن زمان در پاریس فعالیّت می‌کردند تجربه‌های

www.tabarestan.info پیشکش "آرشیو تبرستان"

فوتوریستی را جدی گرفتند. همان زمان فوتوریسم با موسیقی راسْلاوتس، موسولوف، آلکساندر گودیکه، میخائیل گنِسین، و لِف کنیپِر در روسیه پدید آمد. دمیتری شاستاکوویچ هم نخست به فوتوریست‌ها نزدیک بود امّا با سرکوب آن‌ها توسط حکومت کمونیستی در آغاز دهه‌ی ۱۹۳۰ از مسیر دیگری رفت. در دهه‌ی ۱۹۳۰ گاه آثار بِلا بارتوک و وارِز را هم فوتوریست می‌خواندند امّا به تدریج این اصطلاح صرفاً در حق نخستین نمایندگان‌اش در موسیقی روسی و ایتالیایی به کار رفت.

← مدرنیسم.

قالب FORMAT

پیشکش "ا. ب" تبرستان www.tabarestan.info

در برخی از کتاب‌های موسیقی واژه‌ی «فُرم» را به معنایی مترادف با «قالب» به کار برده‌اند، و از «فُرمِ سمفونی» یا «فُرمِ کوارتت» یاد کرده‌اند که دقیق نیست. قالب برای دسته‌بندی انواع قطعه‌های موسیقی به کار می‌رود و مبنای آن نوع و تعداد سازها و خوانندگان است. در بیش‌تر کتاب‌های مرجع قالب‌ها بر اساس تعداد سازها (یا خوانندگان) طبقه‌بندی می‌شوند. از سونات برای یک ساز و قطعه‌هایی برای یک ساز (چون بالاد برای پیانو، یا رمانس برای ویولون، یا سوئیت برای ویولونسل) آغاز می‌شود و به سمفونی می‌رسد، و به همین شکل از قطعه‌های آوازی چون لید و آوازها آغاز و به قطعه‌هایی برای کُر می‌رسد. دسته‌بندی تاریخی قالب‌ها در موسیقی غربی چنین است:

۱. موسیقی باستان که به طور عمده قطعه‌های آوازی (حداکثر دو خواننده همراه با یک تا چهار ساز) و قطعه‌های سازی (یک تا چهار ساز) بودند. البته، موارد معدودی استثنا بر این قاعده نیز کشف شده‌اند.

۲. موسیقی سده‌های میانه: آوازهای همراه با یک یا چند ساز چون آوازهای بیزانسی؛ سرودهای گِرِگوریایی برای کُر (بیش‌تر چهار خواننده)؛ مُتُدی‌ها یا قطعه‌های مذهبی برای کُر؛ قطعه‌های دینی (چون *مزامیر*) برای کُر چون آثار گیّوم دوفه؛ آوازهای تروبادور بیش‌تر برای یک خواننده و چند ساز؛ قطعه‌هایی برای چند خواننده و چند نوازنده چون *کارمینا بورانا* و *کانتیگا سانتاماریا*؛ و در اواخر سده‌های میانه موسیقی پُلی‌فونیک چون مِس‌ها و موتت‌ها، موسیقی آرس نووا در سده‌ی چهاردهم چون

مِس‌ها، شانسون‌ها، قطعه‌های آوازی و سازی (قطعه‌هایی برای لوت، یا برای گروه کوچکی از سازها)، رکویم یا موسیقی عزا.

۳. موسیقی رنسانس: شکل موسیقی مردمی بیش‌تر موسیقی رقص بود، چون آثار تیلْمان سوساتو و میخائیل پرایتوریوس. رقص‌های متنوع نام‌های مختلف داشتند چون پاوان، آلماند، ژیگ، سارابانْد، بری و منوئه. شکل موسیقی دینی بیش‌تر قطعه‌های پُلی‌فونیک مشهور به «آکاپلا» به معنای موسیقی «برای نمازخانه» بود که برای کُر یا گروه خوانندگان نوشته می‌شدند، مجموعه‌ای از قطعه‌ها عناوینی چون مِس، موتت، استابات ماتر داشتند. شکل‌های دیگر قطعه‌های پراکنده چون اِلِژی، میزِره، لامنتو؛ قطعه‌هایی که گاه واحدهایی از مِس یا موتت بودند مثل کیرییه، آگنوس دیی؛ قطعه‌هایی که هم برای کُر و هم برای یک یا چند خواننده نوشته شده‌اند چون مادریگاله؛ آوازهایی برای یک خواننده یا چند خواننده که در این حالت به آن‌ها کُنسُرت می‌گفتند؛ قطعه‌های موسیقیِ سازی که بیش‌تر برای لوت و سازهای بادی ساخته می‌شدند.

بخش "آرشیو م. ب. ه" تبرستان www.tabarestan.info

۴. موسیقی باروک: سونات باروک برای یک یا دو ساز؛ سوئیت که رشته‌ای از قطعه‌ها (بیش‌تر موسیقی رقص) بودند؛ کنسرتو گروسو برای ارکستر و گاه ارکستر و یک یا چند ساز مشخص؛ کنسرتو برای یک تا چهار ساز؛ سمفونی که بیش‌تر شکل سوئیت داشت؛ موسیقی رقص؛ قطعه‌های کُرال که پرلود عنوان مشهوری است در انواع آن قطعه‌ها؛ مِس برای کُر و گاه همراه با ارکستر یا ارگ؛ اوراتوریو؛ استابات ماتر؛ پاسیون که شرح مصیبت مسیح بر صلیب است؛ اپرا که نمایشی همراه با موسیقی و رقص بود.

۵. دوره‌ی کلاسیک: سونات کلاسیک برای یک یا دو ساز؛ دوئو برای دو ساز؛ تریو برای سه ساز؛ کوارتت زهی برای چهار ساز زهی؛ کوارتت برای چهار ساز متنوع؛ کوئینتت زهی برای پنج ساز زهی؛ کوئینتت برای پنج ساز متنوع؛ سکستت برای شش ساز؛ سپتت برای هفت ساز؛ اُکتت برای هشت ساز؛ نُنِت برای نه ساز؛ دیکستت برای ده ساز؛ سوئیت برای ارکستر؛ سرناد و دیورتیمنتو برای ارکستر بزرگ یا ارکستر کوچک؛ موسیقی باله؛ سمفونی کلاسیک؛ اوورتور (که حتا به صورت مستقل از اپرا ساخته می‌شد)؛ کنسرتو برای یک تا چهار ساز؛ مِس کلاسیک؛ اوراتوریوی کلاسیک؛ استابات ماتر کلاسیک؛ اپرای کلاسیک.

۶. دوره‌ی رمانتیک: لیدها و آوازها؛ سونات‌های رمانتیک برای یک یا دو ساز؛

قطعه‌های رمانتیک برای یک ساز (که گاه عنوان‌های خاص داشتند و گاه عنوان‌ها ابداع آهنگ‌ساز بودند چون پولونز و مازورکا که فردریک شوپَن ساخت)؛ موسیقی مجلسی بین یک تا ده ساز (همانند دوره‌ی کلاسیک)؛ سمفونی رمانتیک؛ کنسرتوهای رمانتیک برای یک تا چهار ساز؛ پوئم‌سمفونی؛ قطعه‌هایی برای ارکستر زهی؛ مس‌های رمانتیک و انواع موسیقی دینی چون اوراتوریوهای رمانتیک؛ استابات ماترهای رمانتیک؛ اپراهای رمانتیک، اپرت‌ها. در دوران پسا-رمانتی‌سیسم هم تمام این قالب‌ها باقی ماندند.

۷. دوره‌ی مدرن: سونات‌ها همانند دوره‌ی رمانتیک؛ موسیقی مجلسی همانند دوره‌ی کلاسیک؛ سوئیت سمفونیک؛ پوئم سمفونی؛ موسیقی باله؛ موسیقی برای پانتومیم؛ موسیقی برای فیلم‌های سینمایی و نمایش‌های تئاتری و رادیویی و تلویزیونی؛ کنسرتوی مدرن؛ سمفونی مدرن؛ موسیقی کُرال و انواع موسیقیِ آوازی دینی و دنیوی که در دوره‌های قبل شکل گرفته بودند.

← فُرم.

پیشکش "آرش م.ب" به تبرستان www.tabarestan.info

کلاسی‌سیسم CLASSICISM

واژه‌ی «کلاسیک» در سده‌ی شانزدهم اشاره‌ای به تمدن و فرهنگ یونان و روم باستان بود. واژه‌ی «کلاسی‌سیسم» سَبک‌های آن دو تمدن باستانی را مشخص می‌کرد امّا به تدریج در ادبیات موسیقی در مورد سَبک‌های دوره‌ی خاصی از تاریخ موسیقی اروپایی به‌کار رفت. این دوره به نام دوره‌ی کلاسیک مشهور است و پس از دوره‌ی باروک و پیش از رمانتی‌سیسم (حدود سال‌های ۱۷۵۰ تا ۱۸۳۰) شکل گرفت. آهنگ‌سازان بزرگ این دوره فرانتس یوزِف هایدِن، وُلفگانگ آمادئوس موتسارت و لودویگ فان بتهوون بودند. از موسیقی آن‌ها به عنوان «مکتب کلاسیک وین» هم یاد می‌شود. جز آن‌ها کریستوف ویلیبالد فون گلوک، جوزپّه تارتینی، کارل ماریا فون وِبر، نیکولّو پاگانینی، خوان کریسوستومو دِ آریاگا، موتسیو کْلِمِنتی، فلیکس مِندِلسون، کارل لووه، فرانسوآ دُوِین، دومِنیکو چیماروزا، جان فیلد، جیری آنتونین بِندا، یوهان نِپوموک هومِل، لوئیجی کِروبینی، و جوآکّینو روسّینی نیز به عنوان آهنگ‌سازان بزرگ کلاسیک معروف شده‌اند. باید دقت کرد که اصطلاح «موسیقی دوران کلاسیک» با اصطلاح موسیقی کلاسیک به اشتباه یکی فرض نشود.

بنیاد فلسفی کلاسی‌سیسم در نیمه‌ی نخست سده‌ی هجدهم شکل گرفت و ارتباط زیادی با روشن‌گری نداشت، هر چند در آثار هایدِن، موتسارت و بتهوون می‌توان تأثیر مباحث روشن‌گری را یافت. آن‌چه در مبنای فلسفی کلاسی‌سیسم اهمیّت داشت جنبش فکری‌ای بود که ارزش‌های فرهنگ و تمدن یونانی و رومی را پیش می‌کشید. فیلیپ داونْز در آغاز کتاب ***موسیقی کلاسیک‌وار*** (۱۹۹۲) نشان داده این بازگشت به تمدن‌های باستان (و نه فقط موسیقی دوره‌های کهن) چه وزنه‌ی سنگینی در موسیقی دوران کلاسی‌سیسم داشته است [119:3-17].

مشخصه‌های مهم موسیقی دوره‌ی کلاسیک ساختار قرینه‌ی عبارت‌های موسیقایی، منش پویای موسیقی، رنگ‌آمیزی متنوع ارکستر و بهره بردن از مدولاسیون در جهت ساختاری است. در این دوره فُرم سونات به حدّ فنی و پیچیده‌ای تکامل یافت و فُرم تِم و واریاسیون‌ها نیز شکل‌های تازه و ترکیبی یافت. قالب‌های سمفونی و کنسرتو محل نوآوری‌های تجربی شدند و قالب‌هایی تازه در موسیقی مجلسی (چون کوارتت برای سازهای زهی) پدید آمدند. هایدن، موتسارت، بتهوون، شوبرت، مندلسون و آرّیاگا پایه‌ی کوارتت زهی را مستحکم کردند. موسیقی دینی در همان قالب‌های باروک (بیش‌تر مِس) تجربه شد امّا ارکستر بزرگ در آن‌ها نقش مهم‌تری یافت [343].

موسیقی دوره‌ی کلاسیک مترادف شد با جنبش فکری و هنری «توفان و تنش» در آلمان، جنبشی که بیش‌تر در گفتمان ادبی تأثیرگذار بود. عنوان «توفان و تنش» از نام نمایش‌نامه‌ای از فریدریش ماکسیمیلیَن فون کلینگِر (۱۷۷۶) درباره‌ی انقلاب آمریکا گرفته شده بود. «توفان و تنش» عنوانی بود که به فعالیت ادبی عده‌ای از نویسندگان جوان چون یوهان وُلفگانگ فون گوته و یوهان کریستف فریدریش فون شیلِر در دهه‌های ۱۷۷۰ و ۱۷۸۰ داده شد که علیه اقتدار کلاسیک و خردباوری روشن‌گری قیام کرده بودند. آن‌ها عناصر سوبژکتیو و غیرِ عقلانی را در روش‌های مختلف و بیش‌تر بیان‌گرانه برجسته می‌کردند و به این اعتبار پیشروان رمانتیک‌ها محسوب می‌شدند. آثار کارل فیلیپ اِمانوئل باخ نمونه‌ی موسیقایی این جنبش هنری بودند. او بر این باور بود که هدف اصلی موسیقی نزدیکی به قلب انسان و تحریک عواطف او است. جنبش توفان و تنش هم‌چنین بر اپراهای نیکّولو یوملّی و گلوک تأثیر گذاشت. گلوک باله‌ای هم به نام ***دن جووانی*** (۱۷۶۱) ساخته بود که در آن شور و عاطفه‌ی آن نسل به خوبی آشکار است.

پخش "آشنا" م.ب "طبرستان" www.tabarestan.info

در هنر کلاسیک و موسیقی دوره‌ی کلاسیک از تزیینات، حشو و زوائد باروک خبری نبود و موسیقی به گونه‌ای شفافیّت دست یافته بود. نکته در بررسی تِماتیک آثار آن روزگار مشخص و دانسته می‌شود. کافی است آثار باروک ایتالیایی را با آثار آهنگ‌سازان کلاسیک ایتالیا (چون موتسیو کْلِمِنتی یا دومِنیکو چیماروزا) قیاس کنیم. در فقدان تزیینات و صراحت مِلودی‌ها زمینه برای توجه به عواطف و احساسات شکل می‌گیرد. اوج این مشخصه در واپسین سمفونی‌های هایدِن، کوارتت‌های زهی او و در آثار موتسارت و بتهوون آشکار است. موسیقی پیش از هر چیز بیان دنیای درونی آهنگ‌ساز دانسته می‌شود و همین راه را برای حرکت به سوی بیان ناب احساسات در جنبش رمانتیک می‌گشاید.

← رمانتی‌سیسم؛ دوره‌بندی.

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

کُمپوزیسیون COMPOSITION

← اثر موسیقایی.

کودکان و موسیقی CHILDREN AND MUSIC

نوزادان به موسیقی توجه دارند، حتا پژوهش‌هایی به تأثیر موسیقی بر جنین در ماه‌های آخر بارداری تأکید دارند. از سه یا چهار سالگی آموزش موسیقی به کودکان ممکن است. تا آن زمان می‌توان بازی و لذت کودکان را با موسیقی همراه کرد.

«موسیقی کودکان» را به دو معنا به کار می‌بریم: ۱) آن آثار موسیقایی که ویژه‌ی کودکان ساخته شده‌اند؛ ۲) آثاری که بنا به تعریف‌هایی «روحیه‌ی کودکانه» دارند. به ندرت کسی موسیقی‌ای را که یک کودک ساخته باشد جدی می‌گیرد. نمونه‌ی وُلفگانگ آمادئوس موتسارت و چند مورد استثنایی (فلیکس مِندِلسون، کامیّ سَن ـ سانس، ریشارد اشتراوس، اریش وُلفگانگ کُرنگُلد) قاعده‌ی اصلی را نقض نمی‌کنند. در عوض، نوازندگان فراوانی از کودکی مهارت خود را نشان داده‌اند. نیکولّو پاگانینی، آندره سِگوویا، یِهودی مِنوهین، یو یو ما، ایوگِنی کیسین، آن ـ سوفی موتِر، و سارا چانگ نام‌های مشهوری هستند.

موسیقی برای کودکان بیش‌تر آثار ساده‌ای هستند که در کودکان عشق به موسیقی و

ذوق نواختن سازها را برمی‌انگیزند. هر اثر آسان و مِلودیکی می‌تواند در این مورد به کار آید حتا اگر در اصل برای کودکان ساخته نشده باشد. تا همین اواخر تصور می‌شد سمفونی مشهوری که در پایان سده‌ی هجدهم به نام ***سمفونی کودکان*** ساخته شده (در انگلیسی به نام ***سمفونی اسباب‌بازی*** مشهور شده)، اثر فرانتس یوزِف هایدِن است، امّا دیگر معلوم شده که سازنده‌ی آن لئوپولد موتسارت است، و شاید همراه با میشل هایدِن و لئوپولد آنگرر آن را ساخته باشد (حدود ۱۷۹۵). این سمفونی برای دو ویولون، دوبل باس، چند کلاوسن و شماری از سازهای مشهور به اسباب‌بازی (مثلث، کوکو، کویل، بلبل) و چند ساز بادی ساخته شده است. زیگموند رومبرگ و مِندِلسون هم آثاری با این سازهای اسباب‌بازی ساخته‌اند.

برخی از آثاری که برای آموزش به کودکان ساخته شده‌اند ارزش موسیقایی زیادی دارند، و «آدم بزرگ‌ها» نیز از شنیدن آن‌ها لذت می‌برند. نمونه‌اش قطعه‌های پیانوی ***میکروکوسموس*** (۳۹-۱۹۲۶) اثر بِلا بارتوک است و نیز ***راهنمای ارکستر برای جوانان*** (۱۹۴۶) بنجَمین بریتِن که او در این اثر توانایی‌های بیان سازهای مختلف را در پیکر تِم‌ها (تِم اصلی اقتباسی از هنری پِرسِل است) و فُرم‌هایی ساده به کودکان نشان داده است. نمونه‌های مشهور دیگر ***آلبوم برای جوانان*** (۱۸۴۸) اثر روبِرت شومان است که درس‌نامه‌ی پیانو است. نمونه‌های دیگری که ارزش موسیقایی والایی دارند ***صحنه‌های کودکی*** برای پیانو (۱۸۳۴) اثر شومان، ***کُنج بچه‌ها*** برای پیانو (۰۸-۱۹۰۶) اثر کلود ـ آشیل دُبوسی، ***ننه غاز*** باله برای کودکان (۱۹۱۲) اثر موریس راوِل که در اصل برای پیانو ساخته شده بود و دیرتر برای ارکستر هم تنظیم شد، ***کارناوال حیوانات*** (۱۸۸۶) اثر کامیِ سَن ـ سانس که به شکل‌های مختلف تنظیم شده است، ***پتر و گرگ*** (۱۹۳۹) اثر سِرگِی پراکوفیِف که در اصل روسی ***پتیا و گرگ*** نام دارد، و اپرای ***روباه کوچولوی ناقلا*** (۲۳-۱۹۲۲) اثر لئوش یاناچِک هستند.

در دوره‌ی باروک کُر پسران اهمیّت زیادی داشت. با پیدایش کُر زنان از اهمیّت آوازهای گروهی کودکان کاسته شد. در اپرای ***کارمن*** (۱۸۷۵) اثر ژرژ بیزه کُر کودکان وجود داشت. راوِل در اپرای ***کودک و بازیچه‌ها*** (۲۵-۱۹۲۰) اجرای نقش دو کودک را به آدم بزرگ‌ها سپرد. در تاریخ اپرا آثاری که برای کودکان یا با کودکان ساخته شده‌اند کم نیستند و بسیاری از آن‌ها ارزش موسیقایی زیادی هم دارند، چون ***داوید و ژوناتاس***

پیشکش "لوح م. ب" به بهرستان www.tabarestan.info

(۱۶۸۸) اثر مارک ـ آنتوآن شارپانتیه، ***آپولو و هیازینتوس*** (۱۷۶۷) اثر موتسارت وقتی آهنگ‌ساز فقط یازده سال داشت، ***دیدو و آئنا*** (شاید ۱۶۸۹) اثر پرسِل که برای دختران هنرآموز موسیقی ساخته شده بود، ***هانسل وگرتل*** (۹۳-۱۸۹۰) اثر اِنگِلبِرت هومپِردینک همراه با متن اِدوارد دورینت بر اساس داستانی از یاکوب گریم و ویلهلم گریم (که ایفای نقش دو کودک بر عهده‌ی دو زن بالغ است)، و ***خوش‌بین*** (۱۹۳۰) اثر کورت وایل همراه با متن برتولت برِشت. در چند اپرای بریتِن نیز کودکان حضور دارند.

آثاری هم هستند که یا به ظاهر برای کودکان ساخته شده‌اند یا استوار به حکایت‌های کودکان هستند، امّا از دیدگاه موسیقایی پیچیده و دشوارند و درک آن‌ها برای کودکان آسان نیست. چند نمونه‌اش: اپرای ***سِنِرِنتولا*** یا ***سیندرلا*** (۱۸۱۷-۱۸۱۶) اثر جوآکّینو روسّینی، اپرای ***خروس طلایی*** (۰۷-۱۹۰۶) اثر نیکالای ریمسکی ـ کورساکف، اپرای ***بلبل*** (۱۴-۱۹۰۸) اثر ایگور استراوینسکی بر اساس داستان ***بلبل خاقان*** هانس کریستیان آندِرسِن، اپرای ***روسالکا*** (۱۹۰۰) اثر آنتونین دُوُرژاک براساس ***پری دریایی*** آندِرسِن و دیگری اپرای ***کودک و بازیچه‌ها*** (۲۵-۱۹۲۰) اثر راوِل که به خواست آهنگ‌ساز نقش کودک را باید خواننده‌ی بزرگ‌سالی اجرا کند. درست است که این اپرا به سنّت خیمه‌شب‌بازی استوار است امّا جز این مبنای اوّلیه دیگر ارتباطی به دنیای کودکان ندارد. مثال دیگر اپرای ***دختر کبریت‌فروش*** اثر هِلموت لاخِنمان (۱۹۹۷) بر اساس داستان آندِرسِن است که با متونی از لئوناردو داوینچی و گودرون اسلین همراه شده و موسیقی پیچیده‌ای دارد. دو کار مهم دیگر اپراهای کوتاه اُلیور ناسِن بر اساس داستان‌های موریس سنداک به نام‌های ***هیگلتی پیگلتی پاپ!*** (۱۹۸۵) و ***چیزهای وحشی کجایند؟*** (۱۹۸۳) هستند. دو اثر خیال‌انگیز و یادآور موسیقی راوِل.

در حالی که آثار موسیقایی که برای کودکان ساخته شده‌اند، و آثاری که خود کودکان ساخته‌اند واقعیت‌هایی قابل شناخت و تبیین هستند و می‌توان درباره‌ی آن‌ها به طور جدی بحث کرد، معنای دوم موسیقی کودکان یعنی «آن دسته آثار موسیقایی که روحیه‌ی کودکانه دارند» نکته‌ای مجازی است و معنای دقیقی ندارد. بیش‌تر به قطعه‌های موسیقایی ساده‌ای که تِم‌ها و مِلودی‌های سرخوش، ساده و روشنی دارند چنین می‌گویند مثل ***برای الیزه*** (احتمالاً ۱۸۰۱) اثر لودویگ فان بتهوون، امّا این گفته دقیق نیست و ملاک محکمی برای ارزیابی آن وجود ندارد. این چه حرفی است که کودکان

www.tabarestan.info

همواره سرخوش، و بی‌خیال‌اند؟ تازه اگر این معیارِ سرخوشی را بپذیریم باز متوجه می‌شویم که آثار فراوانی وجود دارند که پشت ظاهر شاد و سرخوش‌شان درکی تراژیک از اندوه و مصیبت‌های زندگی پنهان شده است. ایوان فیشر رهبر ارکستر مجار در ۲۰۰۹ در ستایش سمفونی شماره‌ی ۴ (۱۹۰۰-۱۸۹۹) اثر گوستاف مالِر گفت این اثر روحیه‌ای کودکانه دارد، نکته شاید در مورد موومان اوّل سمفونی که تِمی روشن، شاد و پاستورال دارد بنا به تعریفی خاص از «حالت کودکانه» درست باشد امّا به یقین در مورد موومان سوم آن (با عنوان Ruhevoll به معنای «آرامش») که یکی از ژرف‌ترین آثاری است که مالِر در تمام زندگی‌اش آفریده، و ساختار پیچیده‌ی چند تِم و واریاسیون‌های در هم‌تنیده دارد، و بیش‌تر اندیشه‌ای به مرگ است، به هیچ‌رو درست نیست.

← آموزش؛ ژانر.

تقدیم به " آرشام. ب " به تبرستان www.tabarestan.info

گفتمان DISCOURSE

گفتمان (Discourse) رشته‌ای از عبارت‌های به هم مرتبط است که موضوعی خاص یا درون‌مایه‌ای مشترک میان کاربران زبان داشته باشد. تفاوتی که در مطالب یک روزنامه یافتنی است، و خواننده معمولاً به سادگی می‌تواند میان مطالب سیاسی، خبری، طنزآمیز، ادبی و غیره تفاوت قائل شود ناشی از منطق گفتمانی متفاوت مطالب است.

گفتمان در زبان‌شناسی به معنای دسته‌بندی انواع کاربرد زبان (در هر دو شکل گفتاری و نوشتاری) در بیان و در جریان ارتباط است. گفتمان در نشانه‌شناسی به معنای منطقی است که باید در توالی عبارت‌ها و در تعیین حدود معنایی واژه‌ها و اصطلاح‌ها رعایت شود تا متن* به زمینه‌ی خاص و تعیین‌شده‌ای مرتبط شود، مثل گفتمان اخلاقی، گفتمان روایی، و گفتمان موسیقی. مقصود از گفتمان موسیقی عامل مشخص‌کننده یا هویّت‌دهنده به متنی است که درباره‌ی موسیقی نوشته شده باشد. در این حالت می‌گوییم که یک صورت‌بندی گفتمانی در میان است که به کاربرد نشانه‌ها، واژه‌ها، اصطلاح‌ها و غیره معنا می‌دهد، و معناهای اجزا را به هم مرتبط می‌کند.

مفهوم گفتمان از سده‌ی شانزدهم در زبان فرانسوی به کار می‌رفت و معناهای مختلفی داشت، از جمله گفت‌وگو و رساله‌ای درباره‌ی موضوعی خاص. به تدریج آن جنبه‌ی «اختصاصی» به صورت معنایی تازه جلوه کرد و گفتمان‌ها به معنای انواع مختلف

گفتارها دانسته شدند، مثلاً تفاوت میان زبان هرروزه و زبان‌های تخصصی علمی، فلسفی، دینی و غیره، تفاوت گفتمانی دانسته شدند. در سده‌ی بیستم گفتمان به عنوان منطق درونی انواع بیان تدقیق شد. از نظر میشل فوکو گفتمان‌ها در تعریف از جهان اهمیّت دارند. مثلاً گفتمان حقوقیِ جرم‌شناسی در تعیین این که عده‌ای از افراد مجرم‌اند نقش دارد. در همین حال، چون فوکو نسبت میان دانایی و قدرت را می‌جست به این نتیجه رسید که «در هر گفتمان حدود بیان مشخص می‌شود»، یعنی معلوم می‌شود که در این محدوده چه چیزهایی را می‌توان گفت و چه چیزهایی را نمی‌شود گفت. در متون پزشکی، روان‌کاوی و حقوقی گونه‌ای آزادی بیان در بیان روابط جنسی وجود دارد که معمولاً در متن‌های دیگر وجود ندارد. به این ترتیب می‌توان از این ادعا دفاع کرد که گفتمان به عنوان منش کاربردی و اجتماعی زبان رابطه‌ای است میان واقعیّت و محدوده‌ی بیانی آن. این رابطه در جریان کردار گفتمانی شکل می‌گیرد و پرهیز یا گریز از آن توسط کاربران (اگر هدف‌شان ایجاد ارتباط با دیگران و مفهوم بودن گفته‌ها یا نوشته‌های‌شان باشد) ناممکن است.

پیشکش "آرشیو ب ب" به مهرستان www.tabarestan.info

فوکو در *دیرینه‌شناسی دانش* (۱۹۶۹) توضیح داده نمی‌خواهد معناهای گوناگون «گفتمان» را که پیش از او به کار می‌رفتند گام به گام بی‌اعتبار کند و کاهش دهد تا به یک یا چند معنای مورد نظر خودش برسد. برعکس به آن همه معنا که واژه‌ی «گفتمان» در ادبیات، زبان‌شناسی و علوم اجتماعی یافته، معناهای زیر را افزوده و هرگاه لازم دیده یکی از آن‌ها را به کار برده است: ۱) حیطه‌ی کلّی تمام گزاره‌ها، یعنی عبارت‌ها و حکم‌های یک متن؛ ۲) منطق قاعده‌مندی که به گزاره‌ها فردیّت‌شان و نیز هم‌بستگی‌شان را در یک متن* می‌بخشد، و متون را در دسته‌بندی‌های مشخص و جداگانه جای می‌دهد؛ ۳) رویه‌ی نظام‌مندی که عبارت‌ها و حکم‌ها را توضیح می‌دهد، و در عین حال حدود و توانش بیان را نشان می‌دهد [143:106]. به نظر فوکو کردارهای گوناگون و نهادهای اجتماعی مختلف (چون نهادهای آموزشی، هنری، دینی، سیاسی، حقوقی) به وسیله‌ی شکل‌های گفتمانی ساخته می‌شوند، وضعیّت می‌یابند و محدود می‌شوند. شکل‌های گفتمانی نحوه‌های سخن گفتن از دنیای تجربه‌های اجتماعی هستند. گفتمان درون یک زمینه‌ی اجتماعی معیّن هم معنا را می‌سازد و هم به آن نظم می‌دهد. زبان مفهوم مرکزی در این ساختن و شکل دادن است. گفتمان‌ها از زبان ساخته شده‌اند. هر گفتمان یک

«صورت‌بندی گفتمانی» را می‌سازد که شیوه‌ی نظام‌مند بیان تجربه‌های انسانی از جهان اجتماعی در زبان است و از این‌جا وجوه یا شیوه‌های دانش پدید می‌آیند. کارکرد اصلی صورت‌بندی گفتمانی فقط نقش تجویزی آن نیست بل نقش ممنوع‌کننده و حذف‌کننده‌ی آن نیز هست. صورت‌بندی‌های گفتمانی نشان می‌دهند که چه چیزها دانش محسوب می‌شوند و چه چیزها در همان زمینه دانش دانسته نمی‌شوند، یعنی قلمرو گفتمان نیروی بازدارنده و سرکوب‌کننده هم دارد.

گفتمان قلمروهای هویّت، معنا، بیان، قدرت و دانایی رادر جامعه از هم جدا می‌کند، گونه‌ای نظام عبارت‌ها و گزاره‌ها است که از طریق آن جهان، جامعه و خویشتن شناخته می‌شوند. در این معنای اخیر می‌توان گفت گفتمان منش زبانی باورها (از جمله باورهای زیبایی‌شناختی)، تأویل‌ها و تفسیرهایی است که گرداگرد کردار موسیقایی وجود دارد و دیدگاه‌ها و تأثیرپذیری‌های موسیقی‌دانان (خواننده، آهنگ‌ساز، ناقد، نظریه‌پرداز) را تعیین می‌کند. ماهیّت رابطه‌ی میان گفتمان و فعالیت‌های موسیقایی همواره یک‌سان نیست، و امری تاریخی است. در روزگار مدرن، ما با انواع گفتمان‌های موسیقایی روبروییم، چون گفتمان‌های آموزشی، فنی، سازشناسی، ناقدانه، مکالمه‌ای و غیره. نمونه‌ی مکالمه‌ای کتاب‌هایی است که پژوهش‌گری با آهنگ‌ساز یا نوازنده‌ای گفت‌وگو کند. گفتمان موسیقی ناب نیست، انواع گفتمان‌های اجتماعی (و هنری) بر گفتمان موسیقی تأثیر زیادی دارند. مثل گفتمان سیاسی ملی‌گرایی* در بحث از آثار رَلف وُن ویلیامز یا ژان سیبِلیوس، گفتمان مدرنیسم در بحث از آثار شونبِرگ، بلا و ایگور استراوینْسکی، گفتمان مارکسیسم در بحث از آثار دمیتری شاستاکوویچ و غیره.

گفتمان‌های موسیقی به زبانی جز موسیقی ارائه می‌شوند و این تأثیر زبان و زبان‌شناسی بر کردار موسیقایی را هم مطرح می‌کند. در این حالت، گفتمان دیگر به متونی درباره‌ی موسیقی کاهش نمی‌یابد، بل سَبک‌های موسیقی و حالت‌های موومان‌ها نیز می‌توانند با مفهوم گفتمان مشخص و تدقیق شوند. ممکن است که در یک موومان بارها دگرگونی گفتمانی روی دهد. در پی دیدگاه ادبی میخائیل باختین که گفتمانِ راوی را از گفتمانِ شخصیت‌ها در رمان جدا می‌کرد موسیقی‌دان امریکایی اِدوارد کُن در کتاب ***صدای آهنگ‌ساز*** (۱۹۷۴) میان گفتمانِ آهنگ‌ساز و انواع گفتمان‌هایی که در اثر سربرمی‌آورند (خاصه در اپرا و موسیقی نمایشی) تفاوت گذاشت [100]. همان‌طور که

پیشکش " آرشام ب " به تبرستان www.tabarestan.info

ممکن است یک گوینده در پی گفتاری به زبان رسمی، گفتاری به زبان خودمانی را آغاز کند (در جریان درس‌گفتارهای دانشگاهی این تبدیل بارها اتفاق می‌افتد)، در قطعه‌ی موسیقی هم امکان تبدیلِ گفتمانی شیوه‌ای به شیوه‌ای دیگر وجود دارد. پس از کُن، ژان ـ ژاک ناتی‌یه [299] و کرولاین اَبَت [1] نشان دادند آوای آهنگ‌ساز «آوازی خوانده نشده» است که تنها به صداهای گوناگون دیگر در اثر امکان پیدایی و هم‌نشینی می‌دهد.

← روایت؛ زبان.

لایتموتیف LEITMOTIF

واژه‌ی آلمانی Leitmotive به معنای «تِم اصلی» است. لایتموتیف اصطلاح مشهوری در بررسی آثار ریشارد واگنِر است، امّا نکته‌ی جالب این است که خود واگنِر این اصطلاح را به این شکل در آثار خود به کار نبرده بود، هر چند مفهوم اصلی آن را هم در نوشته‌های نظری و هم در اپراهای خود به کار گرفته بود. نخستین کسی که این اصطلاح را به کار برد اگوست ویلهلم آمبروز تاریخ‌نگار موسیقی آلمانی بود که در ۱۸۶۵ نوشت واگنِر در اپراهای‌اش و فرانتس لیست در پوئم سمفونی‌های‌اش با «لایتموتیف‌های ثابت» وحدت عالی و نهایی اثر را ایجاد کرده‌اند.

www.tabarestan.info

آن‌چه واگنِر در آثارش در بیان این مفهوم نوشته «تِم بنیادین» (در بخش سوم کتاب *اپرا و درام*)، و «عنصر مِلودیک» (در سخن‌رانی مشهور «در جمع دوستان‌ام») بودند. در *اپرا و درام* واگنِر از تِم‌هایی که «یادآور موقعیت‌ها هستند» یاد کرده بود، تِم‌هایی که وقتی تکرار می‌شوند آن‌چه پیش‌تر با همین تِم‌ها همراه بود باز به خاطر شنونده می‌آیند. در نتیجه، تم بنیادین اسباب تکرار معنایی می‌شود. مسئله به سادگی این نیست که شخصی (پرسوناژی)، کنشی، ابژه‌ای، یا رویدادی که در اپرا با تِمی معرفی می‌شود، در نوبت‌های بعدی ظهورش هم با این تِم همراه شود. چنین شگردی در اپرا از سده‌ی هجدهم به کار می‌رفت و به عنوان «تِم یادآوری» مشهور بود. مسئله‌ی واگنِر بارها از این پیچیده‌تر است. لایتموتیف وضعیتی روانی، تنشی شدید، یا تأثرهای عاطفی و هیجانی را می‌آفریند و در صورت تکرار، همه‌ی این‌ها را با خود به همراه می‌آورد. زمانی مسئله پیچیده‌تر می‌شود که دو تِم با هم ترکیب شوند و لایتموتیف تکرار بیش و کم نادقیق آن‌ها شود. این منش مبهم نشان از دو موقعیّت متفاوت در اپرا دارد. لایتموتیف مشهور در اپراهای ***حلقه‌ی***

نیبلونگ‌ها (۷۴-۱۸۵۳) تِم نفرین حلقه است که بارها در ترکیب با دیگر تِم‌ها یا به صورت ناب تکرار می‌شود. تأثیرگذارترین این تکرارها در مارش عزای زیگفرید در ***غروب خدایان*** (۷۴-۱۸۶۹) است.

این دستاورد واگنِر که پایه در برداشتی روان‌شناسانه داشت و در جریان اجرا هم تأثیر روانی عظیمی بر تماشاگر اپرا می‌گذارد، به صورت اصطلاح «لایتموتیف» بر ساخته‌ی چند موسیقی‌دان پیرو واگنِر است. پس از او، ریشارد اشتراوس در دو اپرای ***سالومه*** (۵-۱۹۰۳) و ***الکترا*** (۸-۱۹۰۶) لایتموتیف را به کار برد. در دو دهه‌ی آغازین سده‌ی بیستم لایتموتیف در اپراهای زیادی به کار رفت، سپس در نقادی هنری کارآیی یافت، مثلاً از لایتموتیف‌های یک رمان یاد می‌شد و مقصود از آن درون‌مایه‌های اصلی رمان بودند که در جریان پیشرفت حوادث رمان به شکل‌هایی تکرار می‌شدند.

← **ساختار.**

پیشکش "ارشاد ب ب" به تبرستان
www.tabarestan.info

متن TEXT

هر اثرِ موسیقایی یک متن است. آن‌چه به عنوان نُت‌نوشت می‌خوانیم و آن‌چه به عنوان اثر موسیقی می‌شنویم هر دو متن هستند. این درک از متن جدید است و با تعریف‌های سنّتی از آن نمی‌خواند. یکی از آن تعریف‌های سنّتی تعریفی است که در **نشانه‌شناسی*** مطرح شد، و در آن متن منحصر به نوشتار و چون محصولی نهایی از نشانه‌های زبانیِ نوشتاری تعریف شد. نظریه‌پردازانی گفته‌اند: «متن رشته‌ی محدود و ساختاریافته‌ی نشانه‌های زبانی است» [311:6]. در این معنای مختصر، متن می‌تواند از طریق تولیدش بررسی شود (پیشامتن، تبارشناسی متن، جای‌گاه آن در نظام‌های دسته‌بندی مختلف مثل گفتمان‌های گوناگون، تاریخ متون، شیوه‌های نگارش متون، ژانرها)، و نیز می‌تواند از طریق بیان‌اش تعریف شود که این معنایی است رایج امّا محدود. حتا در گفتمان **هرمنوتیک*** نیز پُل ریکور متن را منحصر به نوشتار تعریف کرده بود: «متن، ثبتِ هرگونه گفتمان در نوشتار است» [334:137]. نوشتار امّا ثبت نشانه‌های دیداری و گرافیکی به معنای کلّی است و نه فقط ثبت با «حروف نوشتاری» یا خط. اگر این نکته را در نظر بگیریم معنای متن گسترده‌تر شده و شامل مواردی چون پرده‌ی نقاشی، عکس، و طرح گرافیک و کاریکاتور هم می‌شود. امّا باید در اصل تعریف بیش‌تر دقیق شد. ثبت هرگونه

گفتمان در پیکر نظام‌های نشانه‌ای تعریفی به مراتب دقیق‌تر و جامع‌تر است. در این صورت متن موسیقایی صرفاً صفحه‌ی کاغذی نخواهد بود که در آن نُت‌ها نگاشته شده‌اند، بل قطعه‌ای که می‌شنویم نیز به سهم خود یک متن محسوب خواهد شد. اکنون دیگر پذیرفته شده یک فیلم سینمایی نیز یک متن است.

← اثر موسیقایی.

مجاز TROPE

← فنِ بیان.

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان www.tabarestan.info

مدرنیسم MODERNISM

ریشه‌ی واژه‌ی فرانسوی moderne لغت لاتینی modernus به معنای «امر تازه» و «امری که فعلیّت دارد» است، و این لغت لاتینی از قید modo آمده که معنای آن «همین لحظه» و «اکنون» است. از مدرن واژه‌های «مدرنیسم» (که به فارسی گاه آن را «نوگرایی» ترجمه کرده‌اند) و «مدرنیته» (که به «مدرنیّت» و «تجدد» هم ترجمه شده) ساخته شده‌اند.

مدرن دو معنای به هم پیوسته دارد: جدید و امروزی. هر آن‌چه به عنوان محصول راستین دوران خویش از بند اندیشه‌ها، شیوه‌ها و سَبک‌های کهنه رها شده باشد، نو است. به این معنا، ما از تکنولوژی مدرن، فکرهای مدرن، شیوه‌ی زیست مدرن و هنرهای مدرن یاد می‌کنیم. در هنر واژه‌ی «مدرن» شامل نوآوری‌ها می‌شود، امّا تا سده‌ی نوزدهم در زبان‌های اروپایی چندان رایج نبود. شارل بودلِر که از «نقاش زندگی مدرن» یاد می‌کرد یا واژه‌ی «مدرنیست» را به کار می‌برد خود شاعری نوپرداز بود. او واژه‌ی «مدرنیته» را هم به کار برد. این واژه پیش‌تر به معناهایی محدود به کار می‌رفت امّا بودلِر از آن در توصیف دورانی تاریخی در زندگی اجتماعی بشر یاد کرد. مدرنیته یعنی نوبودن و نوآورانه زیستن، و این در خود گونه‌ای گسست، نه فقط از زندگی کهنه بل از بازمانده‌های آن در زندگی معاصر است. مدرن بودن یعنی از هر چه امروز به نظر کهنه، سنّتی، و زنگ‌زده است جدا شویم و نوآوری کنیم.

مدرنیسم دو معنا دارد: ۱) ایدئولوژی یا شیوه‌ی تفکر روزگار مدرن؛ ۲) جنبشی هنری و فکری که از حدود ۱۸۹۰ تا ۱۹۴۰ به درازا کشید. این جنبش در گستره‌ی

هنرهای مختلف بیان هنری را دگرگون کرد، و موجب پیدایش مکتب‌های فکری و هنری تازه‌ای شد که برخی از آن‌ها فوتوریسم*، اکسپرسیونیسم*، و سوررئالیسم* بودند. جنبش مدرنیسم در گستره‌ای جهانی فعال بود. نه فقط اروپا، ایالات متّحد آمریکا و روسیه عرصه‌ی پیشرفت هنر مدرن بودند بل در کشورهایی که فرهنگ‌شان تا حدودی پیرو فرهنگ جوامع صنعتی رشد می‌کرد، سطح آموزش همگانی در آن‌ها افزایش می‌یافت، و لایه‌هایی از افراد تحصیل‌کرده و متخصص در آن‌ها فعال شده بودند، یعنی در کشورهایی با صنعت در حال توسعه که بیش و کم با جهان خارج از خود ارتباط یافته بودند، تحول هنری مدرنیستی آغاز شده بود. در ایران در آغاز سده‌ی بیستم مدرنیست‌هایی چون نیما یوشیج و صادق هدایت فعالیّت ادبی داشتند، و از دهه‌ی ۱۳۲۰ شمسی به بعد شیوه‌های مدرن آفرینش به تدریج در شاخه‌های گوناگون هنر تجربه می‌شدند.

پیشکش "آرش ا. ب" به تبرستان www.tabarestan.info

مدرنیسم هنری در حکم گسست از رمانتی‌سیسم، رئالیسم و سمبولیسم بود. هر یک از آن مکتب‌ها (حتا وقتی نگرشی نقادانه به زندگی معاصر داشتند) جهانی منطقی و به سامان را بیان می‌کردند. مدرنیسم امّا انسان درمانده از پیشرفت تاریخ را معرفی می‌کرد، انسانی درگیر جنگ‌ها و انقلاب‌ها، انسان ازخودبیگانه، کسی که پوزیتیویسم دیگر به نیازهای شناختی‌اش پاسخ نمی‌داد، کسی که تازه با ضربه‌ی بزرگ به خودشیفتگی‌اش یعنی کشف ناخودآگاهی آشنا شده بود، کسی که با زوال، انحطاط، و ویرانی سروکار داشت. عدم تداوم، نبودن منطق یکه و معنابخش، درهم‌شدن آگاهی‌ها، از بین رفتن محورهای محکم در علم و آگاهی، مسائل هنر مدرنیستی بودند. در هنر مدرن اثرِ هنری صرفاً بازتاب واقعیّت اجتماعی نیست بل ضد آن است و علیه آن موضع دارد. تعارض‌ها و تناقض‌های آن را هم با خود همراه دارد.

موسیقی مدرن محصول همین دوره‌ی تاریخی است [111]، و خاستگاه‌هایی در موسیقی ریشارد واگنِر، فرانتس لیست و یوهانِس برامْس دارد [386]. موسیقی نو-رمانتیک هم بی‌شک مبانی مدرنیسم موسیقایی را مستحکم کرد، و موسیقی کسانی چون چارلز آیوزْ راه‌گشای تجربه‌های تازه بود، امّا با اطمینان می‌توان گفت موسیقی مدرن به معنای درکی منسجم، نظری و قطعی با تجربه‌های کلود-آشیل دُبوسی و موریس راوِل آغاز شد. در این مورد گفته‌ی مشهور پی‌یر بولِز که مدرنیسم هنری از مثلث

استفان مالارمه، پُل سِزان و دُبوسی، آغاز شده، نقش بزرگ دُبوسی را نشان می‌دهد. حق با پاُل گریفیث تاریخ‌نگار انگلیسی است که کتاب خود ***موسیقی مدرن: یک تاریخ مختصر*** (۱۹۹۶) را با این عبارت آغاز کرده: «اگر به ناچار باید گفت موسیقی مدرن آغازی قطعی داشته، این آغازگاه مِلودی‌ای است که فلوت در آغاز پرلود ***بعدازظهر یک فُن*** دُبوسی می‌نوازد» [169:7]. نوآوری‌های فِرّوچّو بِنْوِنوتو بوزُنی، اوتّورینو رِسپیگی، ارنِست شوسون، اریک ساتی، راوِل و مهم‌تر از همه دُبوسی راه را بر ایگور استراوینْسکی گشودند. بوزُنی رساله‌ی مهمی با عنوان ***طرحی برای زیبایی‌شناسی تازه‌ای در موسیقی*** (۱۹۰۷) نوشته بود. ایده‌ی اصلی فلسفی رساله ضرورت هم‌راهی موسیقی با تحول تکنولوژیک ناشی از کاربرد الکتریسیته بود، ایده‌ای که بعدها در کارهای اِدگار وارِز نقش مهمی یافت. استراوینْسکی با دگرگونی ریتم‌ها، استفاده از آواهای نامطبوع، جای‌گزینی نامتعارف تِم‌ها، آشوب ساختاری در قیاس با نظم کلاسیک، موسیقی خشن و دشواری را ارائه کرد که برای شنوندگان نسل خودش تحمل‌ناپذیر بود. امروز ***مناسک بهار*** (۱۳-۱۹۱۰) به گوش ما موسیقی آشنا و دلچسبی است امّا نخستین اجرای آن در پاریس (۱۹۱۳) جنجال بزرگی به پا کرد [177]. کنسرت با فریادهای دشمنانه، توهین‌ها و ناسزاهای اکثر شنوندگان همراه شد. امروز می‌توان به سادگی نشان داد آثار استراوینْسکی در متن تحول موسیقی روسی (آلکساندر اسکریابین، فوتوریست‌ها) جای می‌گیرند. استراوینْسکی در دهه‌ی ۱۹۲۰ با رویکرد نو-کلاسیک خود موجب تحول دیگری در موسیقی شد. **نو-کلاسی‌سیسم*** را می‌توان مرحله‌ای ناگزیر در تکامل موسیقی مدرن دانست. برخلاف نظر تئودور آدورنو، موسیقی استراوینْسکی به هیچ‌رو در حکم بازگشت به گذشته نبود بل تعمق در گذشته بود. باله‌ی ***پولچینلا*** (۱۹۲۲ بازنگری در ۱۹۴۷) اثر استراوینْسکی سرآغاز این تعمق بود که در آثار پاول هیندِمیت، کارل آمادئوس هارتْمان و بنجَمین بریتِن دنبال شد و حتا در شوروی سِرگِی پراکوفیف و دمیتری شاستاکوویچ را به راهی تازه کشاند. آن‌چه هیندِمیت «موسیقی نو عینی‌گرایانه» می‌خواند شورشی بود علیه بازمانده‌های ذهن‌باوری رمانتیک [296]. استراوینْسکی تلاش در جهتِ دسترسی به بیان ذهنی از واقعیّت عینی را تسلیم به عینیّت دنیای خارج می‌دانست و نشان می‌داد ذهن‌باوری رمانتیک راه رهایی از آن تسلیم محض نیست. وقتی او می‌نوشت: «موسیقی بنا به ماهیت‌اش ناتوان از بیان چیزی است» [387:53] می‌گفت

www.tabarestan.info پخش "آرشیو تبرستان"

موسیقی بازتاب ذهنی واقعیت‌های عینی نیست بل سرچشمه‌ی متفاوت و منطقی دیگری دارد.

تحول مدرنیستی دیگری که تا همین حدّ اهمیّت دارد پیدایش **موسیقی پسا-تُنال*** است که سه آهنگ‌ساز نام‌آور وینی آرنولد شونبِرگ، آنتون وِبرن و آلبان بِرگ آن را سازمان داده بودند. آرنولد شونبِرگ بانی واقعی این تحول هارمونیک مهم بود و نه فقط نُت محوری قطعه را حذف کرد بل امکان داد تا در رشته صداهای به ظاهر از هم‌گسیخته نظم جدیدی شکل گیرد [385]. در آغاز دهه‌ی ۱۹۲۰ جنبش مدرنیستی در کل و موسیقی مدرن و تجربه‌ی مهم آن یعنی کارهای شونبِرگ وارد مرحله‌ی تلاش در برپایی نظمی تازه شدند. شور انقلابی و رادیکال، و خواست ویرانگری این جنبش کاهش یافتند و شوق کشف راه‌های تازه شدت گرفت. سِرریالیسم شونبِرگی محصول این شوق و شکلی از بخردانه کردن بیان موسیقایی بود. شونبرگ می‌پنداشت که سِرریالیسم «تضمین برتری موسیقی آلمانی برای صد سال آینده است» [176:1]. سِرریالیسم تأثیر عظیمی هم بر اندیشیدن به موسیقی داشت. خود شونبِرگ دست به قلم و آموزگار بود. بِرگ، وِبرن و جان کِیج سه شاگرد برجسته‌ی او بودند که آن‌ها هم در نظریه‌پردازی چیزی کم نمی‌آوردند. آثار نظری او در هارمونی و آهنگ‌سازی مهم‌اند. مقاله‌های‌اش «چگونه آدم تنها می‌شود؟»، «موسیقی جدید و موسیقی کهنه»، و «برامْس پیشگامِ نوآور» تأثیر زیادی بر موسیقی‌شناسی سده‌ی بیستم داشتند.

سومین جنبه‌ی تحول مدرنیستی با آثار بِلا بارتوک پدید آمد. بارتوک از راه آرایشِ بدیع مِلودی‌ها سعی در بنیان نهادن فُرم‌هایی تازه در تکامل موومان داشت. مِلودی‌های او بیش‌تر در آثار فولکلوریک زادگاه‌اش مجارستان و نیز رومانی و سایر مناطق اروپای شرقی پایه داشتند، و در نظمی بدیع و بی‌سابقه همراه نوآوری‌های هارمونیک و ریتمیک بیان می‌شدند. هیچ‌جا منش مدرن موسیقی بارتوک به قدرت و شفافیّت شش کوارتت زهی او نمایان نمی‌شود. این شش اثر از نظر بسیاری از ناقدان مهم‌ترین دستاوردهای موسیقی مجلسی سده‌ی بیستم هستند.

به گمان برخی از نویسندگان با پیدایش موسیقی الکترونیکی، رواج موسیقی مردم‌پسند و راک، و گسترش تجربه‌هایی چون مینی‌مالیسم عمر مدرنیسم موسیقایی به پایان رسید. امّا انبوهی از آهنگ‌سازان چون اِلیوت کارتر، پی‌یر بولِز، جُرج لیگِتی،

www.tabarestan.info

لوئیجی نونو، لوچانو بِریو، ویتولد لوتُسلافْسکی، سوفیا گُبادُلینا، آلفرد اشنیتکه، و تورو تاکه‌میتسو راه مدرنیسم را ادامه داده‌اند. نکته‌ی جالب این است که با موسیقی دهه‌ی ۱۹۶۰ بود که اصطلاح مدرنیسم رایج شد و به گونه‌ای گسترده در ادبیات موسیقی به کار رفت. در آن دهه اصطلاح «موسیقی تجربی» هم زیاد به کار می‌رفت. این اصطلاح با توجه به نوآوری‌ها و دگرگونی‌های بیان موسیقایی که گسست رادیکال از فنون پیشین بود، خاصه در قلمرو موسیقی الکترونیکی، موسیقی الکتروآکوستیک، موسیقی کنکرت، و هر شکل موسیقی اوانگارد به کار رفت. آهنگ‌سازانی که ضد بیان سنّتی بودند از راه‌های گوناگون چون دست‌کاری در سازهای رایج (پیانوی دست‌کاری‌شده‌ی کِیج)، و ایجاد صداهای تازه در موسیقی الکترونیکی (کارلهاینتس اشتوکهاوزِن) یا مجموعه‌ای از روش‌های متفاوت (موسیقی بولِز پس از تأسیس مرکز موسیقی تجربی IRCAM در پاریس در پایان دهه‌ی ۱۹۷۰، و آثار پی‌یر شافّر، پی‌یر آنری، موریسیو کاگِل) به این اصطلاح مشروعیّت دادند.

www.tabarestan.info

مدرنیسم موسیقایی هم‌چون تمامی شکل‌های مدرنیسم هنری که در فاصله‌ی سال‌های ۱۸۸۰ تا ۱۹۴۰ در اروپا و کشورهای پیشرفته‌ی غربی شکل گرفتند نگرشی بنیادگرا داشت، یعنی در برابر بینش و شیوه‌های قدیمی، بینش و شیوه‌های تازه‌ای پیشنهاد می‌کرد، و می‌کوشید تا پیشنهادهای‌اش بر بنیاد نظری و زیبایی‌شناختی محکمی استوار باشند و از اقتدار فکری و بیانی نیز برخوردار باشند. نظریه‌های مدرن تلاش خستگی‌ناپذیر نظریه‌پردازان را جهت بنیاد مبانی منسجم و به‌سامان آشکار می‌کردند. هنرمندان و نظریه‌پردازان مدرنیست ادعاهایی بزرگ و اطمینانی مطلق به کار خود داشتند. بیش‌تر آن‌ها در دفاع از دستاوردهای خود و تحکیم مبانی کارشان، چندگانگی بیان را منکر می‌شدند. اعتقاد داشتند همگان باید از راه پیشنهادی آنان (به عنوان یگانه راه مدرن) پیش بروند و به تولید آثاری در منطق مورد قبول آن‌ها بپردازند. آن‌ها هر گونه تلاش هنری خارج از چارچوب اَبَر روایت خود را مردود، سنّتی و «رمانتیک» می‌خواندند. زمانی که شونبِرگ به تمسخر استراوینْسکی می‌پرداخت، یا بولِز آثار شاستاکوویچ را کهنه می‌خواند به همین مبنای آیینی و جزمی دیدگاه مدرنیستی تکیه می‌کردند. مقصود از کاربرد لفظ «جزمی» تأکید بر دید مطلق‌گرایانه‌ی آن نظریه‌پردازان و هنرمندان است که پلورالیسم را در بیان هنری تحمل نمی‌کردند و راه خودشان را یگانه

مسیر درست تکامل موسیقی می‌پنداشتند. امّا کردار موسیقایی نشان داد که بسیاری از تجربه‌های تازه در قلمرویی خارج از کار مدرنیست‌ها شکل گرفت. آهنگ‌سازانی چون آلکساندر گلازونُف، راینهولد گلی‌یِر، کورت وایل، هانس آیسلِر، فرانسیس پولَنک، لوئیجی دالاپیکّولا، اریش وُلفگانگ کُرنگُلد، موریس دوروفله، هِیتور ویلا-لوبوس، آلفرد اشنیتکه، لئونارد بِرنستاین پدید آمدند که راه را بر بیانی مستقل و به گمان مدرنیست‌ها التقاطی گشودند. آنان به اقتدار نظری و نخوت مدرنیستی اعتراض داشتند و هنر را در بند تعریف‌های نظری نمی‌خواستند.

← الکترونیک؛ پیش‌گام؛ موسیقی پسا-تُنال.

پیشکش "انجمن م. ب" به تبرستان www.tabarestan.info

مطبوع / نامطبوع CONSONANCE / DISSONANCE

واژه‌ی فرانسوی consonance بیان کیفیّت موجود در ترکیب تُن‌ها و در فواصل است که بنا به تُنالیته‌ی سنّتی و زمینه‌ی مُدال شکل گیرد و خوش‌آهنگ و مطبوع ارزیابی شود. تریاد دو ماژور مطبوع دانسته می‌شود و آکورد دو ماژور در پایان سمفونی شماره‌ی ۴۱ «ژوپیتر» (۱۷۸۸) اثر وُلفگانگ آمادئوس موتسارت را چنین می‌نامند. کیفیّت متضاد آن dissonance است، و کیفیّت موجود در ترکیب تُن‌ها و در فواصل است که آوایی نامطبوع، غیرِ عادی و تنش‌زا داشته باشد و نتیجه‌ای یا صدای مکملی را بطلبد تا به یاری آن «تحمل‌پذیر» شود.

موسیقی نظم برگزیده‌ای است میان صداها. هر صدا به عنوان عنصری موسیقایی در خود «تهی» است، صرفاً وقتی با عنصر یا عناصر موسیقایی دیگر رابطه می‌یابد منش خاصی می‌یابد. در موسیقی امر خاص و جزئی با توجه به موقعیت‌اش و جای‌گاهی که در کل می‌یابد، و در نتیجه بنا به نظمی که این کل نیز بر اساس آن شکل گرفته، تبدیل به امری متعیّن و بامعنا می‌شود. در سنّت موسیقی تُنال غربی تمام تریادهای ماژور و مینور یک قطعه با یک تریاد محوری رابطه دارند. فاصله‌ی زیاد با این تریاد محوری سازنده‌ی آوای نامطبوع است. در مورد آواهای نامطبوع بدفهمی‌هایی رایج‌اند. یکی این است که صدای نامطبوع انگار به دلیلی زیست‌شناختی و طبیعی به گوش هر آدمی آوایی نامطبوع و ناهنجار است. این برداشتی نادرست است. آواهای مطبوع و نامطبوع ظرفیت‌هایی روان‌شناختی و ذهنی هستند. داوری درباره‌ی آن‌ها وابسته به هنجارهایی درون سنّت

موسیقایی است. دشوار بتوان توضیح داد چرا بیش‌تر موسیقی‌دانان غربی گام ماژور ششم را بیش از گام ماژور چهارم مطبوع دانسته‌اند.

مطبوع را چنین تعریف می‌کنند: آوایی است که نیازی به نتیجه ندارد، موجب آشوب، مسئله یا مشکلی نمی‌شود که خواهان راه‌حل باشد. آوای مطبوع ادامه‌ای لازم ندارد و در خود کامل است. امّا به یقین نمی‌توان گفت که یک صدا در گوهر خود کامل است و آوای دیگری ناقص. فرض صداهای کامل و ناقص (یا مطبوع و نامطبوع) در گستره‌ی فرهنگ موسیقایی خاصی شکل می‌گیرد. آوایی در یک منظومه‌ی خاص مطبوع و در منظومه‌ای دیگر نامطبوع دانسته می‌شود. این فرض از ویژگی‌های فیزیکی خود صدا به دست نیامده بل محصول برداشتی است استوار به روشِ بیان موسیقایی که پدیداری است تاریخی. صداهایی پس از رنسانس در موسیقی سده‌های میانه‌ی اروپا نامطبوع محسوب می‌شدند، و به همین شکل برخی صداهای نامطبوع سده‌های میانه در دوره‌ی پسا-رنسانس مطبوع دانسته می‌شدند. نظام هارمونیک بر اساس تنظیم روابط مطبوع / نامطبوع شکل گرفته است. نظم عصبی و زیست‌شناختی انسان یا توانش شنیداری او نیست که تعیین می‌کند چه آوایی مطبوع است و یا نامطبوع. میان سده‌های سیزدهم و پانزدهم توانایی عصبی و شنیداری انسان از نظر زیست‌شناسی تفاوت نکرده بود، بل قاعده‌های نشانه‌شناسی شنیداری تفاوت کرده بودند.

بدفهمی دیگر در مورد آواهای نامطبوع این است که برای پدید آمدن آوای نامطبوع باید دست‌کم دو نُت هم‌زمان و با هم نواخته شوند. این هم درست نیست و کاملاً امکان دارد که بنا به زمینه و ساختار قطعه‌ای، تک نُت هم نامطبوع باشد یعنی چنین بنماید که در خود ناتمام است، و در نتیجه چنین برداشت شود که قطعه‌ی موسیقی هنوز به پایان نرسیده و باید ادامه یابد. امر نامطبوع یک ناهنجاری تحمیلی یا معضلی حل‌ناشده نیست که از بخت بد در جریان پیشرفت قطعه‌ی موسیقی در طول زمان پیش بیاید. در سده‌ی نوزدهم پژوهش‌گر و موسیقی‌دان آلمانی هِرمان فون هِلمهولتْس در ***رساله‌ی نظریه‌ی فیزیولوژیک موسیقی بر پایه‌ی پژوهش ادراک حسی صداها و شنوایی*** (۱۸۶۳) نخستین گام را در جهت تصحیح بدفهمی‌ها درباره‌ی صداهای نامطبوع برداشت.

در تاریخ موسیقی غربی موارد فراوانی وجود دارد که صدای نامطبوع از آن‌چه صدای مطبوع نامیده شده (به معنای آوایی که در خود کامل و تمام‌شده می‌نماید)

www.tabarestan.info تبرستان

لذت‌بخش‌تر است. گفته‌اند با صدای نامطبوع نمی‌توان عبارتی موسیقایی یا قطعه‌ای را به پایان رساند (با توجه به معنایی از پایان یا نتیجه که در سنّت بیان موسیقایی خاصی تعریف می‌شود). در موسیقی پسا-رنسانس آوای نامطبوع صرفاً آن‌جا قطعه را به پایان می‌رساند که هدف از پایان نمایان کردن کم و کاستی بود، گویی چیزی ناتمام و شکسته باقی مانده بود. همین اشتیاق به کمال، آوای مطبوع را می‌آفرید. امروز گوش ما به پایان قطعه با آن‌چه آوای نامطبوع خوانده می‌شود عادت کرده است.

در نخستین دهه‌ی سده‌ی بیستم در روشِ بیان موسیقی انقلابی شکل گرفت. این انقلاب برخلاف باور بسیاری از نظریه‌پردازان، رهایی از صدای نامطبوع نبود بل درک درست موقعیّت آن در ساختار موسیقایی بود. پیش از هرچیز باید گفت از نظر پیش‌برندگان آن انقلاب، صدای نامطبوع لزوماً تنش‌زا نیست، بل می‌تواند چنین فرض شود. در ۱۹۰۸ آرنولد شونبِرگ اهمیّت رهایی از حرکتی را که مدام از تنش‌ها به سوی نتیجه پیش برود یادآوری کرد. این بیان دیگری از ضرورت رهایی از برداشت بنیادین هارمونیک درباره‌ی نُت محوری بود. موسیقی حرکت به سوی رهایی مطلق از تنش‌ها و درگیری‌ها نیست. آرمان موسیقی لزوماً یافتن استراحت‌گاه نیست. موسیقی برخلاف انتظار بیش‌تر مردم قرار نیست همواره بنا به قاعده‌های قراردادی هارمونیک موجب آرامش و لذت شود. از این برداشت زیبایی‌شناختی بود که انقلاب شونبِرگ شکل گرفت. او نشان داد موسیقی می‌تواند بیان تنش‌هایی باشد که به نتیجه نمی‌رسند، و دلهره بیافریند. در موسیقی سده‌ی بیستم نمونه فراوان است. می‌توان از آثار سُفیا گُبایْدولینا مثال آورد که بنا به وسوسه‌ی همیشگی‌اش جهانی از صداهای نامتعارف می‌آفرید. اثر نمونه‌ی او ***غزل خورشید*** (۱۹۹۷) برای کُر و ویولونسل است، اثباتی بر تبدیل آواهایی که پیش‌تر نامطبوع انگاشته می‌شدند به صداهایی مطبوع.

← **صوت‌شناسی.**

معنا MEANING

فیلسوفان در تعریف «معنا» و این نکته که در کدام مبحث می‌توان به جست‌وجوی معنای معنا پرداخت اختلاف نظر دارند. بنا به یک برداشت نه چندان دقیق معنای یک واژه همان ابژه یا موضوعی است که واژه به آن اشاره دارد. این نظر افلاطون در ***کراتیلوس*** بود

که در پی کشف رابطه‌ی میان واژه و ابژه برآمده بود. اگر به جای ابژه قائل به «وضعیّت امور» بشویم نظریه‌ی قدیمی افلاطون در میان بعضی از فیلسوفان تحلیلی سده‌ی بیستم به شکلی باز مطرح شد. آن‌ها معتقد بودند معنای یک گزاره وابسته به روش‌های اثبات و تصدیق آن است. به بیان دیگر، معنای گزاره به تحقیق در این که آیا صادق است یا کاذب موکول می‌شود. اگر گزاره‌ای اثبات‌ناپذیر و بطلان‌ناپذیر باشد بی‌معنا است. از نظر آنان گزاره‌های متافیزیکی بی‌معنا هستند چون نه اثبات می‌شوند و نه باطل. در مقابل چنین دیدگاهی، نظر دیگری مطرح می‌شد که گُتلُب فرگه نیز با آن هم‌راهی داشت. بنا به این سنّت، زبان نقش مهمی در ساختن واقعیّت دارد. خود زبان نیز ساختاری تام است که معنای بخش‌های‌اش وابسته به کلیّت آن است. با دقت به زبان بحث در مسیر تازه‌ای قرار می‌گیرد. لودویگ ویتگِنشتاین در دومین دوره‌ی کار فکری‌اش، در ***پژوهش‌های فلسفی*** (انتشار در ۱۹۵۳) این نکته را پیش کشید که معنای یک واژه وابسته است به این که چگونه در بازی زبانی خاصی به کار رود.

www.tabarestan.info

یک برداشت پراگماتیکِ ساده و ابتدایی که هر چند جامع تعریف‌های فلسفی درباره‌ی معنا نیست، امّا به عنوان آغاز بحث به کار می‌آید، چنین است: یک ابژه (از هر نوعی که باشد، مثلاً شیء، انسان، واژه، مفهوم، رابطه) برای شخصی که با آن سروکار می‌یابد وقتی معنا دارد که شخص آن ابژه را در حوزه‌ی تجربه‌های زیسته‌ی خود قرار دهد، یعنی آن را با ابژه‌های دیگری که متعلق‌اند به تجربه‌ی او از جهان، مرتبط کند. از این تعریف می‌توان نکته‌ای را نتیجه گرفت. معنا گشاینده‌ی افقی معنایی یا «افق دلالت‌ها» است. حتا مثال‌های معنایی ساده نیز چنین هستند. وقتی می‌گوییم معنای واژه‌ی انگلیسی book به فارسی «کتاب» است، آن افق دلالت‌های معنایی گشوده می‌شود. کتاب مدلول‌هایی در ذهن مخاطبان ما می‌آفریند که واحد و یک‌سان نیست. تصور مردم از کتاب یک امر تجریدی نیست بل شیء خاصی است که در افق تجربه‌های زیسته‌ی آنان جای می‌گیرد.

تعریف دیگر از «معنا» نشانه‌شناختی است: آن‌چه نشانه بیان می‌کند (نشان می‌دهد، به آن دلالت دارد) معنای نشانه است. هر دال موجد تصوری ذهنی (مدلول) است که معنای دال دانسته می‌شود. امّا مدلول به تأویل، و در نتیجه به زبان و دستگاه‌های نشانه‌ای دیگر، وابسته است و هرگز دقیقاً تعیین نمی‌شود. می‌توان گفت که معنا به کاربرد و زمینه،

وابسته است. معناکننده نمی‌تواند مستقل از زمینه و کاربرد (در زبان‌شناسی مستقل از گفتمان) نشانه‌ای را معنا کند. معنا می‌تواند مستقیم باشد، یعنی بنا به کُدهایی فهمیده شود که همگان یا بیش‌تر کاربران درکی یک‌سان یا مشابه از آن‌ها به دست می‌آورند. اگر بر دیوار راهروی بیمارستانی نوشته شده باشد «سکوت»، این معنایی یکه دارد، معنایی مستقیم و صریح: «باید در این فضا سکوت را رعایت کنید». امّا بیش‌تر نشانه‌ها چندمعنایی هستند و **تأویل*** و تفسیرهای مختلف را ممکن می‌کنند. هم‌چنین در بیش‌تر موارد معنا صریح و روشن نیست، بل ضمنی است و با میانجی عواملی مطرح یا دانسته می‌شود. گاه معنا مجازی و استعاری است و این معنا در شعر و به طور کلّی در هنر مهم است.

پیشکش "آتشم ب ب" به تبرستان www.tabarestan.info

بیش‌تر آثار مهم موسیقایی که در گستره‌ی آثار سازی ساخته شده‌اند، معنایی ندارند، و فقط حالت یا احساسی در شنونده ایجاد می‌کنند و به گونه‌ای شهودی درک می‌شوند. در قطعه‌ها و آثار موسیقیِ آوازی نشانه‌های متعلق به نظام‌های نشانه‌شناسی غیرِ موسیقایی (نشانه‌های زبانی، علامت‌های متعلق به گستره‌ی شگردهای ادبی و مجازهای بیان شاعرانه) معنا دارند و روش‌های شناخت آن‌ها به روش‌های زبان‌شناسی نزدیک‌اند، ولی تُن‌های موسیقیِ سازی که در همان قطعه‌های آوازی شنیده می‌شوند، نشانه‌هایی قراردادی و بامعنا نیستند. هنر موسیقی در میان انواع هنرها غیرِ مفهومی است، و به ندرت بازنمایی و بیان‌گری می‌کند. هنگامی که نظریه‌پردازان از «منش مستقل» موسیقی یاد می‌کنند مقصودشان این است که نمی‌توان آثار موسیقایی را بازتاب مستقیمِ واقعیّت و زمینه، یا بازنمود و بیان‌گر آن‌ها دانست. حتا حالت یا احساسی که موسیقی در شنونده می‌آفریند به یاری زبان توضیح‌دادنی نیست، و چندان منش ارتباطی ندارد، مگر این که کسی با بیانی مجازی و استعاری آن را تأویل کند که در این حالت ویژگی‌ها، و نیروهای درونی و تأثیرگذار آن نادیده خواهند ماند.

موسیقی به یاری حسی که برمی‌انگیزد (و نه حسی که گویا قرار است آن را بیان کند) شناخته می‌شود. معنا به بازنمایی و بیان‌گری مرتبط است، و از این نظر می‌توان گفت **موسیقیِ مطلق*** فاقد معنا است. صرفاً موسیقیِ آوازی به یاری کلام معناهایی را بیان می‌کند. یک قطعه‌ی موسیقیِ سازی فاقد معنا است. نمی‌توان گفت که معنای مومان سوم سمفونی شماره‌ی ۹ لودویگ فان بتهوون چیست. ما «حالت» غمگین و مالیخولیایی

آن را درک می‌کنیم، از یک‌سو چون چنین حالتی را در ما ایجاد می‌کند و از سوی دیگر آن را از گزینش کلید و نُت محوری، ریتم، رنگ‌آمیزی ارکستر (نقش مرکزی ویولونسل‌ها و کنترباس‌ها) درمی‌یابیم. امّا ایجاد یا کشف حالت، مکاشفه‌ی معنا نیست، زیرا همواره این شک وجود دارد که ما «معنا» را بنا به دلایلی که خارج از متن* وجود دارند، ابداع کرده باشیم. برخی از انگیزه‌های ما در ابداع معنا، عنوان اثر، مختصات فنی آن، توضیح همراه اثر که آهنگ‌ساز، رهبرِ ارکستر، نوازنده یا مرجع معتبر دیگری ارائه کرده، مطالبی که درباره‌ی اثر خوانده‌ایم و غیره، هستند. موسیقی به ندرت منش تقلید می‌یابد. ما تقلید آوای توپ‌ها را در ***اوورتور ۱۸۱۲*** (۱۸۸۰) اثر پیوتْر چایکوفْسکی، غرش تندر را در سمفونی شماره‌ی ۶ ***«پاستورال»*** (۱۸۰۸) اثر لودویگ فان بتهوون، صدای پرندگان را در کوارتت اپوس ۳۳ شماره‌ی ۳ (۱۷۸۵) اثر فرانتس یوزِف هایدِن، و در ***سمفونی کودکان*** (حدود ۱۷۹۵) اثر لئوپولد موتسارت، و صدای گربه‌ها را در دوئو برای دو سوپرانو (احتمالاً ۱۸۲۸) اثر جوآکّینو روسّینی می‌شنویم، امّا این‌ها مواردی استثنایی هستند.

www.tabarestan.info تبرستان

ساختارگرایان و نشانه‌شناسان معتقدند که معنا با توجه به الگوهای ساختاری قابل بررسی است. در گام نخست هدف تأویل معنا نیست امّا حوزه‌ی معناشناسی در پی تحلیل ساختاری گشوده می‌شود. تحلیل ساختاری اثرِ موسیقایی گشایش گونه‌ای (حتا گونه‌ای خاص یا استثنایی) از حوزه‌ی معنایی است. رابِرت مُنِل در مقاله‌های‌اش درباره‌ی معنای موسیقی از این نکته بحث کرده و نشان داده که «معناهای خاص و ممکن اثرِ موسیقایی» در فضایی جای می‌گیرند که امکانات ارجاعی نشانه‌ها آن را می‌آفرینند [291]. در سده‌ی نوزدهم اِدوارد هانسْلیک این نکته را پیش کشیده بود که تحلیل فُرم اثرِ موسیقایی راه‌گشای پیدایش نوع خاصی از معنا است. او در کتاب ***درباره‌ی زیبایی موسیقی*** (۱۸۵۴) از استقلال موسیقی یاد کرد [180:28-29]. اثر از جهان دلالت‌ها مستقل است و به این اعتبار معنا ندارد. امّا در جریان تحلیلِ اثر، با دقت به فُرم یا ساختار اثر، گستره‌ای معناشناختی گشوده می‌شود. این‌جا معنا اشاره به عنصر یا عاملی در جهان خارج از متن نیست بل اشاره به حالتی است که در شنونده پدید می‌آید. هانسْلیک موسیقی را «صداهای برانگیزاننده» می‌دانست [180:29]، و این به معنای بیداری حالت‌هایی در ما است. این حالت‌ها قلمرو معنایی ویژه‌ای را می‌گشایند.

در پژوهش‌های جدید درباره‌ی معنا در موسیقی، با توجه به نظریات هانسْلیک اعلام

شده: «معنای موسیقایی در امر موسیقایی نهفته است و بحث از کیفیّت بیانی در موسیقی ممکن است، زیرا ما می‌توانیم حالت‌های ناشی از موسیقی را بیان کنیم» [103:174]. بنا به این نظر، میان فُرم و معنا رابطه‌ای برقرار است امّا این رابطه با میانجی روش‌های معمولی شناخت دانسته نمی‌شود بل «رابطه‌ای موسیقایی» است [338]. اِدوارد کُن موسیقی‌شناس آمریکایی در این مورد گفته: «دو مفهوم فُرمال و بیان‌گر نمایش دو روش مختلف در فهم مسئله‌ای واحد هستند» [100:112].

لاورنس کریمِر در کتاب ***معنای موسیقایی: به سوی تاریخی نقادانه*** (۲۰۰۲) مسئله‌ی معنای اثرِ موسیقایی را نکته‌ی مهمی دانست که نباید از آن به سادگی گذشت. به گمان او اعلام این نکته که موسیقی معنا ندارد با توجه به رابطه‌ی بیان‌گری و معنا گفته‌ی نادرستی نیست، امّا نمی‌توان کل مسئله‌ی معنا در موسیقی را به آن رابطه فروکاست. کریمِر در پیش‌گفتار کتاب نوشت: «من در این کتاب معنا را هم‌چون نیروی اصلی تاریخ موسیقی و عنصری ناگزیر در فهم این نکته که موسیقی چگونه، کجا، و چه زمانی شنیده می‌شود، می‌دانم» [234:1]. این‌سان، می‌توان گفت کریمِر معنا را سد و مانعی در راه شناسایی اثرِ موسیقایی ندانسته، بل آن را کلید و راه‌گشای شناسایی معرفی کرده است. ما یک قطعه‌ی موسیقی را با گفتمان‌های مختلف «محاصره می‌کنیم» و به یاری آن‌ها معناهایی را برای موسیقی می‌سازیم. معنای موسیقایی معنایی کاملاً ذهنی است و موسیقی فراخوانی است برای تأویل‌های بی‌شمار. تأویل‌ها تنوع معناهای موسیقی را نشان می‌دهند.

← **ارتباط؛ بازنمایی؛ هرمنوتیک.**

www.tabarestan.info

مکان PLACE

گسترش توجه به طبیعت و محیط طبیعی زیست در طول چهار دهه‌ی گذشته مفهوم طبیعت را یکی از مهم‌ترین مفاهیم در گستره‌ی زیبایی‌شناسی و در نتیجه موسیقی‌شناسی قرار داد. بوم‌شناسان (اِکولوژیست‌ها یا «هواداران حفظ محیط زیست») در ادبیاتی که روز به روز غنی‌تر و عمیق‌تر می‌شود مفاهیم مرتبط به طبیعت (چون مفهوم مکان) را در قلب مباحث زیبایی‌شناختی جای داده‌اند. در علوم اجتماعی مفهوم مکان نقش مهمی در مباحث اِکولوژی، قومیّت، مهاجرت، و نژاد دارد. مفاهیم فضایی چون مکان، منظره و مفهوم جهانی‌شدن در مباحث پسامدرن نیز جای‌گاه ویژه‌ای دارند.

نخستین نکته در توجه نظریه‌پردازان موسیقی به مفهوم مکان این است که تفاوت زندگی روستایی و زندگی شهری چه تأثیری در تکامل موسیقی داشته است. بیش‌تر کتاب‌هایی که درباره‌ی رنسانس و موسیقی رنسانس نوشته شده‌اند بحث از شکل‌گیری و توسعه‌ی شهرها را دنبال کرده‌اند. زندگی شهری زمینه‌ی تکامل موسیقی شد امّا سده‌ها طول کشید تا به عنوان درون‌مایه وارد آثار موسیقایی شود. حتا در دوره‌ی باروک هنوز اپراها فضای شهری نداشتند، و داستان آن‌ها یا در روستاها اتفاق می‌افتاد، یا از افسانه‌های کهن (اسطوره‌ها و داستان‌های یونانی و رومی) می‌آمد، یا درباره‌ی زندگی در دربارها بود. در اوج کلاسی‌سیسم، زندگی شهری چندان جایی در موسیقی نداشت. اپراهای وُلفگانگ آمادئوس موتسارت و کریستوف ویلیبالد فون گلوک هنوز وابسته به افسانه‌های قدیمی و دور از مسائل راستین زندگی شهری بودند [309]. اپراهای رمانتیک نیز استوار به اسطوره‌ها و افسانه‌های محلی بودند. تفاوتی که میان فضای طبیعی لیدهای رمانتیک فرانتس شوبِرت در آغاز سده‌ی نوزدهم با موسیقی شهری گوستاف مالِر، آرنولد شونبِرگ و فوتوریست‌ها در آغاز سده‌ی بیستم وجود داشت ناشی از واکنش متفاوت آهنگ‌سازان به مکان و زندگی شهری بود.

www.tabarestan.info تبرستان

در موسیقی قومی، موسیقی فولکلوریک، و انواع آثار روستایی و کولی، طبیعت حاضر است. شعر در آوازها اشاره به طبیعت دارد، و ریتم‌های آشنای زندگی طبیعی تقلید می‌شوند. در موسیقی رنسانس و موسیقی باروک هم نشانه‌های زیادی از طبیعت باقی ماند: رقص‌های روستایی در سوئیت‌ها، انواع موسیقیِ آوازی پاستورال، و اپراهایی که داستان‌شان در دل طبیعت روی می‌دادند. «موسیقی چهار فصل» نمونه‌ی مشهوری با چهار کنسرتوی آنتونیو ویوالدی دارد امّا ده‌ها نمونه‌ی دیگر از این موسیقی فقط در روزگار باروک در ایتالیا ساخته شدند. ساختن «موسیقیِ آب» (موسیقی‌ای که نوازندگان آن خود بر قایق سوار بودند) سنّتی در روزگار باروک بود (با نمونه‌های مشهوری ساخته‌ی گئورگ فریدریش هِندِل و گئورگ فیلیپ تِلِمان). در دوره‌ی کلاسیک عشق به طبیعت باقی ماند. ***سمفونی کودکان*** (حدود ۱۷۹۵) اثر لئوپولد موتسارت، و سمفونی شماره‌ی ۶ ***«پاستورال»*** (۱۸۰۸) اثر لودویگ فان بتهوون مثال‌های مشهوری هستند. روزگار رمانتی‌سیسم با بیان صریح عشق به طبیعت و خواست زندگی روستایی و بزرگ‌داشت عناصر طبیعی همراه بود. چشم‌اندازهای طبیعی دریا، دشت‌ها و کوهستان

در آثار فلیکس مِندِلسون، اِدوارد گریگ، ژان سیبِلیوس و آرون کوپلَند، هم‌چنین در شعرهایی که در ستایش طبیعت سروده شده و مبنای لیدهای شوبِرت، روبِرت شومان و یوهانِس برامْس بودند، نمونه‌هایی هستند که به سرعت به یاد می‌آیند. ستایش طبیعت در برابر دشواری‌های زندگی مدرن و تقابل فرهنگ و طبیعت که از نظر رمانتیک‌ها باید به سود طبیعت تمام می‌شد، هراس از زندگی شهری که در خود مناسبات اجتماعی تازه امّا ناامنی را به همراه داشت، به نگرش رمانتیک بازگشت به طبیعت دامن می‌زدند.

روستا و عناصر طبیعی و چشم‌اندازهای طبیعی در خود ایده‌های حفاظت، مراقبت، امنیّت و نیز هویّت و ملّیّت را به همراه داشتند [275]. از این رهگذر می‌توان ارتباط و حلقه‌ی اتصال موسیقی و طبیعت را در نقش موسیقی در ساختن ایده‌ی هویّت ملّی در موارد مختلف تاریخی بررسی کرد. راز علاقه‌ی شدید انگلیسی‌ها به موسیقی رَلف وُن ویلیامز و اِدوارد اِلْگار را باید در همین نکته جست‌وجو کرد. در آثار آنان چشم‌اندازهای سرسبز مراتع انگلستان، و تصاویر شاعرانه‌ی روستایی، همراه می‌شدند با یاد نوستالژیک گذشته‌ی از کف رفته، و کوشش در حفظ آن‌چه از غنای زندگی طبیعی در انگلستان باقی مانده بود. وضعیّت اجتماعی و سیاسی انگلستان در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰، یعنی برآمدن جنبش اتحادیه‌های کارگری، اعتصاب همگانی ۱۹۲۶، شدت گرفتن تعارض‌های ملّی و دینی در ایرلند، نارضایتی آشکار مردم اسکاتلند (که همه را می‌شد به حساب زندگی مدرن صنعتی و شهری گذاشت، آن هم پس از ویرانی‌های جنگ جهانی اوّل) نوعی رستاخیز رمانتی‌سیسم بود [147].

از آغاز سده‌ی بیستم گرایشی در موسیقی رشد کرد که بیان حضور کم‌رنگ طبیعت در زندگی شهری بود. مثل اهمیّت «سنترال پارک» در موسیقی چارلز آیوْز. به تدریج چشم‌اندازهای شهری جای طبیعت را گرفتند. آثار فوتوریست‌ها، و آهنگ‌سازانی چون سِرگِی پراکوفیف و اِدگار وارِز نشان دادند که دیگر چندان جایی برای طبیعت باقی نمانده است. به ندرت نشانی از زندگی طبیعی در آثار شونبِرگ، وِبرن و پی‌یر بولِز یافت می‌شود. آن حضور استعاری طبیعت در آثار کارل فیلیپ اِمانوئل باخ، گلوک، و موتسارت که در خود نشانه‌هایی هم از هنر نقاشی دوران داشت و طبیعت را چون نماد* رستگاری و سعادت ترسیم می‌کرد، یا آن گسترش طبیعت در پرده‌های نقاشی کاسپار دیوید فریدریش، همه از زندگی مدرن رخت بر بسته‌اند. در موسیقی مردم‌پسند دهه‌ی ۱۹۶۰

www.tabarestan.info تبرستان

یک بار دیگر حسرت از دست‌رفته‌ها سربرآورد. موسیقی محلی آمریکایی همراه با گرایش زندگی کولی‌وار هیپی‌ها، بازگشتی بود به طبیعت. امّا در نمونه‌های اصلی‌اش باز به همان حضور نادر امّا غنیمت طبیعت در شهر می‌رسیدند. ***پنی‌لین*** بیتل‌ها (آغاز کار در ۱۹۶۱ با جان لِنون، پال مَک‌کارتنی، جُرج هَریسون و رینگو استار) نمونه‌ای است مشهور، و باب دایلن با ساز دهنی و گیتار «معمولی» واپسین صدای طبیعت بود. بعد دخمه‌های تاریک راک پدید آمدند و بروبچه‌های محله‌های فقیرنشین قهرمانان تازه‌ی موسیقی شدند.

مکان از زاویه‌ی دیگری هم در موسیقی‌شناسی مطرح است. اصطلاح antiphony (= صداهای مخالف) نمایانگر این نکته است. هرگاه در جریان اجرای یک قطعه صداهای متمایزی از مکان‌های مختلف که دقیقاً تعیین شده‌اند، به گوش برسند، و نوازندگان و خوانندگان برخی دورتر و برخی نزدیک‌تر به صحنه و به تماشاگران باشند، از «صداهای مخالف» یاد می‌کنیم. «صداهای مخالف» این تصور را ایجاد می‌کند که گفت‌وگویی میان دو منبع صدا جریان یافته است. پیشینه‌ی آن به موسیقی دینی رنسانس می‌رسد. در ***پاسیون متای قدیس*** (۱۷۲۷) اثر یوهان سباستین باخ دو گروه کُر موقعیّت آنتیفونیک دارند. نام ریشارد واگنِر در تاریخ اپرا به این دلیل نیز برجسته است که جایگاه ارکستر را از جلوی صحنه به فضایی با ارتفاع کم‌تر تغییر داد و مانعی را که در راه ارتباط نزدیک تماشاگران و صحنه وجود داشت، حذف کرد. او هم‌چنین در نخستین اجرای اپرای ***پارسیفال*** (۸۲-۱۸۷۶) تمهیدی به کار برده بود که در موسیقی مربوط به جام گرال جای‌گاه کُر بالای سر تماشاگران باشد. آیوْز هم در ***پرسش‌های بدون پاسخ*** (۱۹۰۸) ارکستر را دور از نظر شنوندگان جای داده بود. در موسیقی سده‌ی بیستم هم «صداهای مخالف» زیاد به کار رفته، از جمله در آثار هانس وِرنِر هِنْتْسه، هَریسون بِرت‌وایستل، پی‌یر بولِز، لوچانو بِریو و یانّیس کْسِناکیس. در موسیقی الکترونیکی شگردهای آنتی‌فونیک ساده‌تر اجرا می‌شوند. کارلهاینتس اشتوکهاوزِن در ***ترانه‌ی جوانی*** (۵۶-۱۹۵۵) پنج گروه ساز الکترونیکی و بلندگوهای قوی را در پنج مکان قرار داد. اهمیّت مفهوم فضا را با توجه به موقعیّت کُر در کلیساها یا اپراها که پشت درهای بسته می‌خوانند و دیده نمی‌شوند بهتر می‌توان درک کرد.

← ملی‌گرایی.

www.tabarestan.info

مِلودیِ رنگ ـ صدا KLANGFARBENMELODIE

← رنگ.

ملی‌گرایی NATIONALISM

ناسیونالیسم به معناهای «ملی‌گرایی» و «میهن‌دوستی» (شکل افراطی آن شوونیسم یا میهن‌پرستی است) مفهوم ایدئولوژیک مهمی در اروپای سده‌ی نوزدهم و در کشورهای مستعمره و واپس‌مانده در سده‌ی بیستم بود. در پی انقلاب ۱۷۸۹ در فرانسه، و انقلاب ۱۸۴۸، ایده‌ی ضرورت تشکیل دولت ملّی و مستقل در جوامع و اقوام زیادی پدید آمد و تقویّت شد. در سده‌ی نوزدهم اسپانیایی‌ها علیه سلطه‌ی ارتش ناپلئون بُناپارت، یونانی‌ها علیه سلطه‌ی عثمانی، لهستانی‌ها علیه سلطه‌ی روسیه، ایتالیایی‌ها علیه سلطه‌ی اتریش، و ایرلندی‌ها علیه سلطه‌ی انگلستان مبارزه می‌کردند. خواست شکل‌گیری یک دولت ملّی خواست تاریخی شش دهه از سده‌ی نوزدهم مردم آلمان بود. ملی‌گرایی در اروپای سده‌ی نوزدهم یک ارزش والای سیاسی بود. دل‌بستگی نویسندگان و هنرمندان به آرمان‌های ملی‌گرا و استقلال‌طلبانه‌ی مردمان سرزمین‌های دیگری جز کشور خودشان صرفاً جنبه‌ی اعتقادی و سیاسی نداشت بل چون رسالت اخلاقی و فرهنگی آنان جلوه می‌کرد. مثال مشهور درگیری جُرج گوردون بایرون در آزادی ملّی یونانیان بود. جنبش‌های رادیکال سوسیالیستی و آنارشیستی در برابر میهن‌پرستی افراطی (که آن را بورژوایی ارزیابی می‌کردند) آرمان جهان‌وطنی و انترناسیونالیسم را پیش می‌کشیدند. کارل مارکس و فریدریش اِنگِلس در ***مانیفست حزب کمونیست*** (۱۸۴۷) نوشته بودند: «کارگران میهن ندارند» [270:84]. با وجود این، در اتحاد شوروی دوران ژوزف استالین ملی‌گرایی روسی با ایده‌ی «میهن سوسیالیستی» تقویت شد، انترناسیونالیسم به ضرورت دفاع کمونیست‌های جهان از اتحاد شوروی تأویل شد، و «جهان‌وطنی» ایده‌ای بورژوایی معرفی شد.

ایدئولوژی ملی‌گرا تأثیر عمیقی در جهان‌بینی طبقات مختلف جوامع صنعتی داشت. پس از جنگ جهانی اوّل کشورهای زیادی در نتیجه‌ی تجزیه‌ی امپراتوری‌های اتریش ـ مجارستان و عثمانی پدید آمدند. این جریان با گسترش مبارزات ضداستعماری

www.tabarestan.info تبرستان

مردم هندوستان جنبه‌ی تازه و مثبتی یافت. در نقطه‌ی مقابل آن، پیدایش فاشیسم بیان شکل افراطی، نابخردانه و خطرناک میهن‌پرستی بود. در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم با استقلال هندوستان و بعد مبارزات مردم الجزایر و بسیاری از کشورهای آفریقایی و آسیایی، ملی‌گرایی تبدیل به ایدئولوژی مقتدری شد. هم‌چنین، ملی‌گرایی دیگر صرفاً ابزار کسب آزادی و استقلال نبود، بل ابزاری جهت حفظ منافع ملّی در برابر غارت ثروت‌های ملّی توسط کشورهای سرمایه‌داری هم محسوب می‌شد. به عبارت دیگر، جنبه‌ای انقلابی و چپ‌گرایانه هم یافت. مبارزات مردم کشورهای واپس‌مانده علیه شرکت‌ها و دولت‌های اروپایی و آمریکایی با هدف ملّی کردن صنایع خود (چون جنبش ملّی کردن صنعت نفت ایران به رهبری محمّد مصدّق) یا شاهراه‌های اقتصادی‌شان (چون کانال سوئز در مصر در دوران جمال عبدالناصر) اغلب با همین برداشت انقلابی از ملی‌گرایی، تقویّت می‌شد.

پیشکش " آق ق ب " به تبرستان www.tabarestan.info

روشن است که چنین ایدئولوژی مقتدر و دیرپایی بر جنبه‌های گوناگون زندگی فرهنگی و بر تولید موسیقی، تأثیر می‌گذارد. هر حوزه‌ی ملّی و هر فرهنگ خاصی، به شکلی تاریخی بیان موسیقایی خود را می‌آفریند و کردار موسیقایی آن با سازهای ویژه، سَبک‌ها، فن‌ها و مِلودی‌های ویژه‌اش شکل می‌گیرد. موسیقی به عنوان جزئی فرهنگی از حدود ملّی فراتر می‌رود، و می‌توان مشخصه‌های مشترک موسیقی ملّت‌های مختلف را برشمرد، امّا هر ملّت یا قوم به موسیقی ویژه‌ی خود دل‌بسته است. معمولاً مفهوم موسیقی ملّی زمانی شکل می‌گیرد که مردمی احساس کنند که هویّت ملّی و فرهنگ خاص‌شان (چون بیان ویژه‌ی موسیقایی آنان) به هر دلیل در معرض خطر است. ملی‌گرایی می‌تواند به صورت تبلیغ ارزش‌های ملّی توسط آهنگ‌ساز یا گردانندگان اجراهای موسیقی، یا در برخورد با آثار از سوی شنوندگان و ناقدان بیان شود. ملی‌گرایی در آثار موسیقایی، در حکم کاربرد آگاهانه‌ی عناصری است که نشانه‌های فرهنگ ملّی یا تاریخ مشترک (و علائم آن چون زبان، قومیّت، نژاد، دین، ادبیات) دانسته می‌شوند، و در استفاده از تِم‌های محلی و فولکلوریک و شگردهای سنّتی بیان موسیقایی ظاهر می‌شود.

اوج موسیقی ملی‌گرا در اروپا در سده‌ی نوزدهم بود، روزگاری که دولت ـ ملّت مفهوم مهمی در زندگی اجتماعی و سیاسی اروپا دانسته شده بود. ملی‌گرایی که در

جنبش‌های استقلال‌طلبی (پس از انقلاب ۱۷۸۹) شکل می‌گرفت منجر به کشف اهمیّت سرودها و مارش‌های ملّی و نظامی، گردآوری ترانه‌های فولکلوریک و موسیقی بومی در آثار انبوهی از آهنگ‌سازان نیمه‌ی نخست سده‌ی نوزدهم شد. از نظر موسیقی‌دانان آلمانی که در پی کشف ویژگی‌های سَبک ملّی بودند مسئله‌ی «روح ملّی» نکته‌ی مهم و مرکزی بود. روح ملّی یعنی «باور به روح مشترک یک ملّت که چون نیروی آفریننده‌ی فعال کار می‌کند». یوهان گوتفرید فون هِردِر خواهان کشف این روح در آلمانی‌ها بود و مجموعه‌ی شعرها و ترانه‌های محلی آلمانی را با عنوان *Stimmen der Volker* یا «صدای ملّت» در ۱۷۷۹-۱۷۷۸ منتشر کرد. پژوهش‌های هِردِر دیگران را هم به فعالیّت در این زمینه تشویق کرد. سی سال بعد، مجموعه‌ی دیگری با عنوان *Knaben Wunderhorn* یا ***هورن سحرآمیز پسرک*** (۱۸۰۸-۱۸۰۵) منتشر شد که مشهور است، زیرا نه فقط یوهانِس برامْس و هوگو وُلف از شعرهای آن قطعه‌های آوازی ساختند بل گوستاف مالِر در اثری با همین عنوان برگزیده‌ای از این شعرها را برای ارکستر، و صداهای مدزوسوپرانو، و باریتون ساخت. می‌توان گفت که ملی‌گرایی آلمانی از دل رمانتی‌سیسم آلمانی زاده شد. در نیمه‌ی نخست سده‌ی نوزدهم، در زمینه‌ی موسیقی این باور که موسیقی آلمانی نه فقط برترین بل یگانه موسیقی اصیل است شکل گرفت. در ۱۸۵۹ فرانتس برِندل نوشته بود فرانتس لیست و هکتور بِرلیوز که در اصل آلمانی نبودند عملاً موسیقی آلمانی ساخته‌اند زیرا متأثر از «روحِ آلمانی موسیقی» بوده‌اند!

موسیقی ایتالیا در میانه‌ی سده‌ی نوزدهم، چون آثار جوآکّینو روسّینی، خاصه واپسین اپرای او ***ویلهلم تل*** (۱۸۲۹)، و اپراهای جوزپّه وِردی نمونه‌ی موسیقی ملی‌گرایانه در جریان جنبش استقلال‌طلب مردم ایتالیا علیه اشغال اتریشی‌ها بود [315] [167:41-46]. نمونه‌ی مشهور دیگر قطعه‌های میهن‌دوستانه‌ی فردریک شوپَن بودند. او توانست عناصر موسیقی ملّی لهستان را گسترش دهد و حتا قالب‌هایی چون پولونز و مازورکا را در تاریخ موسیقی به یادگار گذارد [287:113-135]. موسیقی ملی‌گرا در میان ملّت‌هایی پا گرفت که یا در اشغال بیگانگان بودند و یا هنوز نتوانسته بودند دولت‌های ملّی خود را تشکیل دهند. نمونه‌ی مشهور موسیقی ملی‌گرایانه در کشورهای شمالی و در موسیقی سده‌ی نوزدهم، آثار ژان سیبِلیوس بود. او اسطوره‌های کهن فنلاندی را در برخی از آثار خود جاودانی کرد. نمونه‌ی دیگری که در آن عناصر موسیقی ملّی نروژی به کار گرفته

www.tabarestan.info

شدند موسیقی اِدوارد گریگ بود. در اروپای مرکزی و شرقی آنتونین دْوُرژاک، بدریخ اسمِتانا، لئوش یاناچِک، بِلا بارتوک، زُلتان کُدای، بوهوسلاف مارتینو، ژرژ اِنِسکو، و در انگلستان رَلف وأن ویلیامز و اِدوارد اِلْگار نام‌های بزرگ موسیقی‌های ملّی هستند. ملی‌گرایی در سده‌ی نوزدهم سبب شده بود که ژانرهایی چون فانتزیا یا کاپریچیو، و شکل‌های تازه‌ای چون گالُپ، اکوسای (یا اسکاتلندی)، مازورکا، پولونز (یا لهستانی)، بولرو، تارانتلا مطرح شوند.

در اواخر سده‌ی نوزدهم سلطه‌ی موسیقی آلمانی بر موسیقی‌های دیگر اروپایی انکارناپذیر بود. مقاومت در برابر این سلطه منجر به شکل‌گیری موسیقی امپرسیونیستی کلود ـ آشیل دُبوسی و موریس راوِل، و تجربه‌های تازه‌ی موسیقایی در اسپانیا (با ایساک آلبِنیث، انریکه گراناذوس) شد. دو سنّت بزرگی که رقیب راستین موسیقی آلمانی محسوب می‌شدند یکی موسیقی فرانسوی سده‌ی نوزدهم و دیگری اپراهای ایتالیایی بودند. می‌توان تأثیر آلمانی‌ها را بر آثار ژول ماسْنه، شارل گونو، جوزپه وِردی و جاکومو پوچّینی بازیافت. از سوی دیگر، اپراهای ایتالیایی تأثیر زیادی بر اپراهای سرزمین‌های دیگر داشتند. در برابر نفوذ اپراهای ایتالیایی در روسیه که حتا *اُژن اونگین* (۷۸-۱۸۷۷) اثر پیوتْر چایکوفْسکی را می‌توان نمونه‌ی این تأثیرپذیری دانست، اپراهای ناب روسی میخائیل گلینْکا و نیکالای ریمسکی ـ کورساکوف آگاهانه به سمت استفاده از عناصر موسیقی ملّی و فولکلوریک پیش می‌رفتند. در اپراهای مادِست موسورگْسکی این کاربرد عناصر بومی تبدیل به زبان موسیقایی تازه‌ای شد.

موسیقی‌شناسان به نیّت‌های آهنگ‌سازان کاری ندارند. مهم نیست آرنولد شونبِرگ تا چه حدّ در باور به اولویّت موسیقی آلمانی متعصّب بود یا گونه‌ای میهن‌پرستی انگیزه‌ی ریمسکی ـ کورساکف بود. مهم این است که مدرنیسم موسیقایی در گستره‌ای جهانی از آثار آنان نیرو گرفت. مسئله‌ی مهم برای موسیقی‌شناسان کشف «سَبک ملّی» است. آن‌ها دل‌مشغول پرسش‌هایی از این دست هستند: چه چیز موسیقی روسی را از موسیقی اروپای شرقی جدا می‌کند؟ چه تفاوتی میان موسیقی یهودی با موسیقی‌های چک یا مجار وجود دارد؟ [41:61-73]. کشف ملّی بودن یک سَبک* موسیقایی در خود متضمن هیچ مخاطره‌ای نیست. دشواری جایی پدید می‌آید که افرادی چون نظریه‌پردازان فاشیست بکوشند تا یک موسیقی ملّی (مثلاً موسیقی آلمانی) را برتر از

www.tabarestan.info

موسیقی ملّت‌های دیگر بدانند. گام بعدی منفور دانستن موسیقی دیگران است، چون نفرتی که در گستره‌ی کشورهای آلمانی زبان در روزگار سلطه‌ی نازی‌ها نسبت به موسیقی یهودی و آهنگ‌سازان یهودی پدید آمد، تا جایی که اجرای آثار فلیکس مِندِلسون در آلمان و اتریش ممنوع شده بود، و شماری از آهنگ‌سازان و نوازندگان برجسته‌ی یهودی کشته شدند. در مقابل این تلقی افراطی و شوونیستی، و با توجه به مخاطرات آن، تدقیق سَبک‌های ملّی کاری درست و در حکم یاری به آهنگ‌سازان جوان خواهد بود. حتا کوشش در نشان دادن اصالت موسیقی ملّی هم کار ناپسندی نیست و می‌تواند نتایج زیبایی‌شناختی مهمی به بار آورد. نمونه‌اش آثار لئوش یاناچِک و بِلا بارتوک هستند که راه را بر آهنگ‌سازان چک و مجار پس از آنان گشودند. نمونه‌ی دیگر آثار رَلف وأن ویلیامز هستند که تأثیر مثبتی بر کار آهنگ‌سازان بریتانیایی گذاشتند. عشق او به انگلستان دل‌بستگی به محیط طبیعی زندگی ملّت‌اش بود [171].

← **سیاست و موسیقی؛ فرهنگ؛ موسیقی فولکلوریک.**

www.tabarestan.info تبرستان

موزیکال MUSICAL

واژه‌ی «موزیکال» به سه معنا، یکی کلّی و دوتای دیگر خاص، به کار می‌رود: ۱) معنای کلّی، معادل صفت «موسیقایی»، یعنی هر آن‌چه به موسیقی مربوط می‌شود، احساس ناشی از شنیدن موسیقی را نیز نتیجه‌ی «بیان موزیکال» می‌دانند؛ ۲) معنای خاص نخست، تلخیص اصطلاح‌های «کمدی موزیکال» و «درام موزیکال» که نوعی نمایش تئاتری همراه با موسیقی است که در پایان سده‌ی نوزدهم رواج یافت و شکل اصلی نمایش موسیقایی در سده‌ی بیستم محسوب می‌شود؛ ۳) معنای خاص دوم، ژانر مشهوری در فیلم‌های سینمایی است. در نمایش‌ها و فیلم‌های موزیکال معمولاً روایتی تک‌خطی و ساده پیش می‌رود و بارها با آوازهای فردی و جمعی، و با سازهای موسیقی همراه می‌شود. گاه سراسر آن‌ها آوازی است و گروه کُر هم دارند. پس می‌توان گفت موزیکال نمایش یا فیلمی است که موسیقی در قلب روایت آن جای دارد.

سرچشمه‌ی نمایش موزیکال در اپراهای سَبُک یا اپرت‌ها است. آثار اتّو نیکلای، ژاک اُفنباخ، یوهان اشتراوس دوم (۱۸۹۹-۱۸۲۵)، فرانتس لِهار و دیگر استادان اپراهای مردم‌پسند و اپرت‌ها بر تحول نمایش موزیکال تأثیر گذاشته‌اند. این ژانر به صورت

نمایش موزیکال (و نه اپرا یا اپرت بل نمایشی تئاتری که در آن موسیقی نقش و وزنه‌ی سنگینی داشته باشد) در لندن و نیویورک پدید آمد. در ۱۸۹۶ سیدنی جونز نمایش موزیکال **گیشا** را در لندن بر صحنه برد. این سرآغاز استقبال مردمی از ژانر موزیکال بود که تا امروز ادامه دارد. ذوق و سلیقه‌ی مردم بر شکل‌گیری قاعده‌ها، کُدها و شکل نمایش‌های موزیکال تأثیر زیادی داشت. تأثیر اصلی را می‌توان در پایان خوش، دوری از پیچیدگی روایی، دوری از شخصیت‌پردازی، عدم تأمل و تمرکز بر شخصیّت روانی شخصیت‌های نمایش، هم‌راهی با موازین اخلاقی و عرف و آداب در عرصه‌ی روایی و داستان، و موسیقی نرم، ساده و آشنا دانست. در آغاز سده‌ی بیستم تالارهای نمایش فراوانی برای نمایش‌های موزیکال ساخته شدند. در ایالات متّحد آمریکا هم دو سنّت همراه با هم ایجاد شدند، یکی ادامه‌ی نمایش‌های «وودویل» و مِلودرام که همراه شده بود با موسیقی، و دیگری متأثر از سبک تازه‌پای نمایش‌های موزیکال انگلیسی. به تدریج، نمایش‌های مردم‌پسند دسته‌ی دوم (که بیش‌تر مِلودرام‌های لطیف و عاشقانه بودند) موفقیّت بیش‌تری یافتند. **سَلی** (۱۹۲۰) اثر جروم کِرْن، **بانو! مهربان باشید** (۱۹۲۴) اثر جُرج گِرشوین و **همه‌چیز می‌گذرند** (۱۹۳۴) اثر فرَنک پورتر نمونه‌های موفق موزیکال‌های آمریکایی بودند.

www.nobarcelona.info

عنوان کمدی موزیکال نام «برودوی» را تداعی می‌کند. برودوی تماشاخانه‌ی بزرگ نیویورک است که در دهه‌ی ۱۸۱۰ نخست کنار پارک منهتن ایجاد شد، و در ۱۸۹۳ به خیابان چهل و دوم منتقل شد که محله‌ی بدنامی بود. در آغاز، برودوی چون کاباره‌ی «مولن‌روژ» پاریس بود که در مونمارتر و بلوار کلیشی بیش‌تر از لذت‌های جسمانی نشان داشت تا از هنر. امّا یک سال بعد با انتقال روزنامه‌ی «نیویورک تایمز» و ایجاد میدان تایمز فضای محله به اصطلاح فرهنگی‌تر شد. در طول چند دهه‌ی بعد برودوی یکی از تالارهای نمایش مشهور جهان شد و نمایش‌های موزیکال آن موفقیّت زیادی یافتند. یکی از موزیکال‌های مشهور **قایق نمایش** بود که با موسیقی جروم کِرْن و نمایش‌نامه‌ای نوشته‌ی اُسکار هَمِرستاین جونیور در ۱۹۲۷ اجرا شد. ویژگی این نمایش‌نامه، روایت تا حدودی پیچیده و روان‌شناسی شخصیت‌های‌اش بود. در ۱۹۳۶ جیمز ویل فیلمی بر اساس این نمایش و موسیقی ساخت که به موفقیّت زیادی دست یافت. از دیگر نمایش‌های موفق برودوی **اکلاهُما** (۱۹۴۳)، **پاسیفیک جنوبی** (۱۹۴۹)، **پسرها و**

خوشگل‌ها (۱۹۵۰)، ***سلطان و من*** (۱۹۵۱)، ***بانوی زیبای من*** (۱۹۵۶)، ***داستان وست‌ساید*** (۱۹۵۷) ***آوای موسیقی*** (۱۹۶۰) بودند که هر یک بیش از موعد مقرر بر صحنه باقی ماندند و اجرا شدند. از بیش‌تر این نمایش‌ها فیلم‌های سینمایی در ژانر «موزیکال» ساخته شده‌اند.

پیشینه‌ی فیلم‌های موزیکال به نخستین دهه‌ی پیدایش سینما می‌رسد. در روزگار سینمای صامت که موسیقی زنده در تالار سینما اجرا می‌شد موزیکال‌های مشهوری ساخته شدند. مثلاً آلبرت کاپلانی فیلم‌ساز فرانسوی از ۱۹۱۵ تا ۱۹۲۲ در ایالات متّحد آمریکا فیلم‌های موفقی در ژانر کمدی موزیکال ساخته بود. آلان کراسلَند ***خواننده‌ی جاز*** (۱۹۲۷) را با بازی، رقص و آواز آل جولسون به عنوان نخستین فیلم ناطق تاریخ سینما ساخت. موفقیّت تجاری فیلم نشان داد که روزگار سینمای صامت به پایان رسیده است. ***رژه‌ی عشق*** (۱۹۲۹) ارنست لوبیچ نخستین فیلم ناطق او بود که موفقیّت زیادی به همراه آورد. آشکارا پیدایش صدا در سینما با پیروزی موزیکال همراه بود. ***کلاه بلند*** (۱۹۳۵) مارک سَندریچ موجب شهرت زیادی برای زوج فرِد آستِر و جینجِر راجِرز شد. آنان دو سال پیش‌تر در ***پرواز به ریو*** (۱۹۳۳) ساخته‌ی تورنتن فریلند برای نخستین بار همراه با یک‌دیگر ظاهر شده بودند. فیلم موزیکال موفق هم از نظر فروش و هم از نظر ناقدان ***بیوه‌ی شادان*** (۱۹۳۴) لوبیچ (استوار به اپرای مشهور فرانتس لِهار) بود.

ژانر موزیکال یک ژانر مهم سینمایی است و تا دهه‌ی ۱۹۶۰ محبوبیت زیادی داشت. پس از آن، افول‌اش آغاز شد و در دهه‌های اخیر به ندرت اثر موزیکال بزرگ و موفقی در هالیوود ساخته شد. شماری از فیلم‌های مهم موزیکال تاریخ سینما عبارت‌اند از: ***برودوی ملودی*** (۱۹۲۹) هری بومانت که در سال‌های بعد چند فیلم دیگر بر اساس آن ساختند و هر یک شهرت زیادی یافتند. در نسخه‌ی ۱۹۳۸ جودی گارلَند برای نخستین بار بر پرده ظاهر شد و آواز مشهورش خطاب به کلارک گِیبِل را خواند. در نسخه‌ی ۱۹۴۰ آستِر بدون راجِرز ظاهر شد. فیلم‌های مهم دیگر: ***امشب دوستم بدار*** (۱۹۳۲) روبِن مامولیان یکی از موزیکال‌های سیاه و سفید به یادماندنی در تاریخ سینما است؛ ***برقصیم؟*** (۱۹۳۷) سَندریچ که هفتمین حضور مشترک آستِر و راجِرز بود؛ ***جادوگر شهر زمرد*** (۱۹۳۹) ویکتور فلِمینگ با بازی گارلَند و آواز مشهور او «آن طرفِ رنگین کمان»؛ ***مرا در سینت لوییس ملاقات کن*** (۱۹۴۴) وینسنت مینه‌لی با بازی گارلَند و آواز رویایی‌ای

www.tabarestan.info

که برای خواهر کوچک‌اش می‌خواند؛ ***یولاندا و دزد*** (۱۹۴۵) مینه‌لی با بازی آستِر و داستانی خیالی و پیچیده؛ ***تعطیلات تابستانی*** (۱۹۴۸) مامولیان بر اساس نمایش‌نامه‌ی یوجین اونیل؛ ***دزد دریایی*** (۱۹۴۸) مینه‌لی با بازی جین کِلی و گارلَند بر اساس داستان جوانی که خود را به دروغ دزد دریایی معروفی معرفی می‌کند تا دل دخترکی رویایین را به دست آورد؛ ***در شهر*** (۱۹۴۹) استَنلی دانِن و کِلی با لحظه‌های مشهوری که سه ملوان جوان در نیویورک می‌آفرینند، و با موسیقی لئونارد بِرنستاین، نخستین موزیکالی بود که از استودیو خلاص شد و در مکان‌های واقعی نیویورک فیلم‌برداری شد؛ ***یک آمریکایی در پاریس*** (۱۹۵۱) مینه‌لی همراه با صحنه‌پردازی خیره‌کننده و موسیقی گِرشوین، فیلمی که در پاریس ساخته شده و صحنه‌ی رقص کِلی و لسلی کارُن زیر پل مشهور است. ایو مونتان در نقد فیلم به تلخی پرسیده بود که این چطور فیلم موزیکالی است که داستان‌اش در پاریس می‌گذرد امّا حتا یک لحظه هم صدای آکاردئون در فیلم شنیده نمی‌شود؛ ***آواز در باران*** (۱۹۵۲) دانِن که رقص کِلی در باران از مشهورترین سکانس‌های تاریخ سینما است؛ ***کاروان موفقیت*** (۱۹۵۳) مینه‌لی با آستِر و سْید چَریس و ده‌ها رقص و آواز به یادماندنی که یکی از آن‌ها به واکسی سیاه‌پوست مربوط می‌شود؛ ***آقایان بلوندها را ترجیح می‌دهند*** (۱۹۵۳) هاوکْز با مریلین مونرو و جِین راسِل؛ ***ستاره‌ای متولد می‌شود*** (۱۹۵۴) کیوکِر با بازی گارلَند که در این فیلم مهارت خود را در بازی‌گری که همواره پشت صدای جادویی‌اش پنهان بود نشان می‌دهد؛ ***جوراب ابریشمی*** (۱۹۵۷) مامولیان با بازی آستِر و چَریس که بازسازی ***نینوچکا*** لوبیچ (با بازی گرِتا گاربو) است و در هجو خشونت شخصیتی و رفتاری مأموران استالینیست و حماقتی که پشت ایدئولوژی پنهان نمی‌ماند؛ ***چهره‌ی نمکین*** (۱۹۵۷) دانِن با آستِر و اُدری هِپبورن که در پاریس اگزیستانسیالیست‌ها و شرکت‌های بزرگ آرایش و مُد می‌گذرد؛ ***ژی‌ژی*** (۱۹۵۸) مینه‌لی با کارُن؛ ***داستان وست ساید*** (۱۹۶۱) رابِرت وایز درامی از عشق، نفرت و خشونت استوار به ***رومیو و جولیت*** (۹۵-۱۵۹۴) ویلیام شِکسپیر با موسیقی لئونارد بِرنستاین و آوازهایی چون «آمریکا»، «ماریا» و «امشب»؛ ***بانوی زیبای من*** (۱۹۶۴) کیوکِر بر اساس نمایش موفق برودوی از نمایش‌نامه‌ی ***پیگمالیون*** جُرج بِرنارد شاو که در آن جولی اندروز بازی می‌کرد، و در برداشت سینمایی هِپبورن جای او را گرفت؛ ***آوای موسیقی*** (۱۹۶۵) وایز با بازی اندروز، کریستفر پلامِر و «بچه‌ها»، و داستانی رویایی آمیخته با سیاست ضدنازی و آوازهایی که

www.tolbarcelan.info

یکی از دیگری دلنشین‌تر است؛ **شب یک روزِ سخت** (۱۹۶۴) و **کمک** ریچارد لِستر با جان لِنون، پال مَک‌کارتنی، جُرج هَریسون و رینگو استار چهار عضو گروه بیتل‌ها؛ و ***کاباره*** (۱۹۷۲) باب فاسی، موزیکالی مدرن با موسیقی کاباره‌ای برلین و داستان رابطه‌ای عاشقانه که در آستانه‌ی قدرت گرفتن نازی‌ها در آلمان می‌گذرد با بازی لایزا مینه‌لی.

فیلمی که بر اساس گزینش دقیق سکانس‌هایی از فیلم‌های موزیکال شرکت متروگلدوین مایر ساخته شده و شماری از بازی‌گران بزرگ این ژانر در آن خاطراتی را نقل می‌کنند ***سرگرمی یعنی این!*** (۱۹۷۴) جک هالِی جونیور است. موفقیّت این فیلم سبب شد که ***سرگرمی یعنی این! دوم*** (۱۹۷۶) و ***سرگرمی یعنی این! سوم*** (۱۹۹۴) ساخته شوند و هر یک سکانس‌هایی دیگر و تا همان اندازه جذاب را گرد آورند.

سینمای موزیکال در اصل آمریکایی بود. موزیکال‌های کشورهای دیگر اندک‌شمارند. برخی از فیلم‌های مهم عبارت‌اند از: ***میلیون*** (۱۹۳۲) رُنه کلر که آن را به عنوان دومین فیلم ناطق خود ساخت؛ ***چترهای شربورگ*** (۱۹۶۴) ژاک دُمی با موسیقی میشل لِگراند که موفقیّت آن سبب شد که آن‌ها سه سال بعد ***دوشیزگان روشفور*** را بسازند. آلن رُنه از دهه‌ی ۱۹۸۰ چند فیلم موزیکال بر اساس نمایش‌های موزیکال قدیمی ساخت، مشهورترین آن‌ها ***زندگی رمان است*** (۱۹۸۳). لارس فون تری‌یِر هم ***رقصنده در تاریکی*** (۱۹۹۸) را ساخت با رقصی که بیورک و مردان روی قطار باری اجرا می‌کنند. در سایر کشورها سینمای موزیکال وجود دارد امّا سینمای هند از نظر تعداد، بودجه‌ای که صرف ساختن موزیکال‌ها شده، و تعداد تماشاگران و استقبال آن‌ها مقام نخست را در سینمای کنونی جهان دارد.

ناقدان سوسیالیست و رادیکال از تئودور آدورنو به بعد به موزیکال انتقادهای زیادی داشتند. آن‌ها با داستان‌های ساده، شخصیت‌پردازی‌های بچگانه و به حدّ افراط ساده، موقعیت‌های آرمانی در پیشرفت اجتماعی، پایان‌های خوش و قابل پیش‌بینی، منش رویاپردازانه و ایدئولوژیک این روایت‌ها مخالف بودند. به نظر آن‌ها داستان نمایش‌ها و فیلم‌های موزیکال خیلی ساده در راستای تحمیق تماشاگران نظم یافته‌اند، و آن‌ها را پذیرا و منفعل و در آرزوی معجزه‌ها و بی‌اعتماد به دگرگونی‌ها بار می‌آورند. ناقدان معتقدند از نظر موسیقایی نیز پایه‌ی کار بر سلیقه‌ی ساده‌پسند و متعارف، تِم‌هایی سهل و ساده، تکامل فُرم ابتدایی، ارکستر متعارف، کُدهای موسیقایی آشنا و تکراری،

www.tabarestan.info

کلیشه‌های تکراری، شباهت نهایی ساختاری تمام موزیکال‌ها است. این همه منجر به تقویّت هم‌سان‌گرایی، انجماد فکری و مرگ اندیشه‌ی انتقادی می‌شود. موزیکال چون راهی برای پذیرش زندگی در زنجیر سرمایه و دلخوش داشتن به تصادف و راه‌حل‌های فردی (و ناممکن) معرفی می‌شد. به قول نورمَن مِیلِر «موزیکال سازنده‌ی آرمان‌شهری است که به یاری تصور بهشت، زندگی در جهنم را طبیعی و قابل تحمل نشان می‌دهد».

به رغم این دیدگاه تند انتقادی، موزیکال از نظر بسیاری از نظریه‌پردازان تئاتر و سینما یکی از مهم‌ترین ژانرهای هنرهای نمایشی و نمایانگر هنر در شکلی کامل است.

← **تئاتر و موسیقی؛ سینما و موسیقی؛ موسیقی مردم‌پسند.**

پیشکش " آرشام. ب " بوستان www.ebarcelan.info

موسیقی MUSIC

ریشه‌ی واژه‌ی فارسی «موسیقی» لفظ عربی «مُوْسِیْقَی» است، و ریشه‌ی آن هم در لغت یونانی mousike (به معنای «هنر موزها [الاهگان الهام]») است، که در لاتینی تبدیل به musica شد، و واژه‌ی music که در تمام زبان‌های اروپایی رایج است از این منبع آمده است. لغت یونانی اشاره داشت به آن‌چه موزها یا الاهگان الهام از ذهن انسان می‌گذرانند.

موسیقی چیست؟ پاسخ به این پرسش هم‌چون پاسخ به پرسش «هنر چیست؟» دشوار است. نمی‌توان اثرِ موسیقایی را بنا به برخی مشخصه‌های کارشده و شکل نهایی گرفته‌ی آن چون ملودی، نظم موومان‌ها، شیوه‌ی هارمونیک (قواعد تُنال) و شیوه‌ی ریتمیک (وزن و ضرب) تعریف کرد، زیرا قطعه‌هایی فاقد برخی از این مشخصه‌ها هستند امّا موسیقی دانسته می‌شوند [120]. در بسیاری از فرهنگ‌های واژگان و فرهنگ‌های تخصصی هنری، موسیقی «صداهای سازمان‌یافته و مستمر» و «آرایش نظام‌مند صداهای مستمر» تعریف شده است [2:231]، امّا این تعریف دقیق نیست. اثری چون قطعه‌ی ۴'۳۳" (۱۹۵۲) اثر جان کِیج اصلاً صدا ندارد چه برسد به صدای سازمان‌یافته و مستمر [252]. از سوی دیگر صداهای سازمان‌یافته و منظم (بنا به قوانین طبیعی یا حتا به صورت مصنوعی) کم نیستند. امواج آرام دریا که به ساحل می‌رسند، آواز پرندگان، قطره‌هایی که از شیر آب می‌چکند، گفتار منظم و قطعه‌های ادبی که بلند خوانده می‌شوند، صداهای دستگاه‌های فنی، همگی منظم و سازمان‌یافته‌اند، امّا کسی این صداها را موسیقی نمی‌خواند.

دشواری تعریفی چون «موسیقی آرایش نظام‌مند صداها است» در لفظ «نظام‌مند» است، زیرا دقیقاً معلوم نیست مقصود از آن چیست. ***فرهنگ فلسفی بزرگ لاروس*** (۲۰۰۳) تعریف مختصر و نادقیقی ارائه کرده: «موسیقی یک هنر مهم است که ماده‌ی اصلی آن صدا است» [240:696]. تعریفی که ***فرهنگ مختصر جدید روبر*** (۲۰۰۷) ارائه کرده دقیق‌تر و مفیدتر است: «موسیقی هنر ترکیب صداها است بر اساس قاعده‌هایی خاص که بنا به زمان و مکان تفاوت می‌کنند، و این ترکیب صداها برای سازمان دادن به دیرند است» [336:1661]. «هنر ترکیب صداها» در این تعریف متوجه **پوئتیک*** یا منش ویژه‌ی آفرینش موسیقی است. موسیقی هنر کسی است که صداها را ترکیب کند و دیرندی بیافریند. امّا تعریف در جایی که به قاعده‌ها توجه می‌کند دقیق‌تر می‌شود، زیرا نشان می‌دهد که در مکان و زمان‌های مختلف قاعده‌های ترکیب صداها که موسیقی را از «غیرِ موسیقی» متمایز می‌کنند، با هم تفاوت دارند. چرا چنین است؟ چون پراتیک موسیقی (از ساختن تا اجرا و دریافت آن) پدیده‌ای اجتماعی، فرهنگی و تاریخی است. ارائه‌ی یک تعریف ذات‌باور که پراتیک موسیقی در تمام فرهنگ‌ها و دوره‌های تاریخی زندگی اجتماعی انسان را شامل شود، و در حق همه‌ی آن‌ها درست و کارآ باشد، ممکن نیست.

می‌توان گفت بنا به پذیرش تعریف موسیقی در فرهنگی خاص، قطعه‌ی کِیج به نام *رادیو* موسیقی است. این اثر چرخاندن پیچ رادیوی موج کوتاهی است که در ایستگاه‌های مختلف لحظه‌ای توقف ایجاد می‌کند و ما از طریق صداهایی که گاه واضح و بیش‌تر نادقیق هستند، هر یک از برنامه‌های رادیویی را برای چند ثانیه می‌شنویم و باز با خش‌خش صداها سفر رادیویی‌مان را ادامه می‌دهیم. آیا می‌شود گفت که این اثر به همان معنایی که قطعه‌های وُلفگانگ آمادئوس موتسارت و لودویگ فان بتهوون برای پیانو را قطعه‌های موسیقی می‌خوانیم یک اثر موسیقایی است؟ در پاسخ باید گفت بنا به تعریفی از نظر تاریخی متعیّن (استوار به قاعده‌های فرهنگی تعیین‌شده) اثر کیج می‌تواند اثر موسیقایی خوانده شود، امّا بنا به تعریف دیگری که استوار به قاعده‌های فرهنگی متعیّن دیگری باشد این اثر موسیقی دانسته نمی‌شود. امتیاز تعریف ***فرهنگ روبر*** (۲۰۰۷) این است که قاعده‌های متغیّر در زمان و مکان را مشخص نکرده است. امّا تعریف نظریه‌پردازی فرانسوی که آثارش امروز فراموش شده درست به این دلیل که کوشیده تا تعریفی ذات‌باورانه ارائه کند، ناقص است. پی‌یر بورژوا در مقاله‌ای در سال

www.tabarestan.info

۱۹۴۶ نوشته بود: «موضوع پژوهش صداها وضعیّت فیزیکیِ صداها است، امّا موضوع موسیقی به عنوان هنر گزینش صداها است چنان که به گوش خوشایند بیایند» [63:1]. این تعریف با اشاره به گزینش صداها متوجه سازنده‌ی موسیقی است و با اشاره به خوشایند بودن ترکیب صداها متوجه شنونده است. امّا خوشایندی صداها امری جاودانی و مشترک در تمام فرهنگ‌ها نیست. تقابل **مطبوع/نامطبوع*** در هر فرهنگ خاص، به گونه‌ای خاص تعیین می‌شود. موسیقی رپ باب میل جوانانِ امروزی یک جامعه‌ی خاص، به گوش بسیاری افراد جز اصواتی غیرِ قابل تحمل نیست. آن‌چه کِیج در دهه‌ی ۱۹۶۰ به عنوان قطعه‌های موسیقیِ آوازی برای مرس کانینگهام ساخته بود هنوز هم به گوش بسیاری صداهایی نفرت‌بار هستند. صداهای خوشایند مورد نظر یک فرد صرفاً در حوزه‌ی فرهنگی او صداهای دلپذیر محسوب می‌شوند و نه در تمام فرهنگ‌ها و در تمام دوره‌های تاریخی.

پیوستن " آرشیو م. ب " به تبرستان www.tabarestan.info

شکلی از تعمیم نظری که می‌تواند منجر به تعریفی غیرِ ذات‌باور شود تعمیم توان‌مندی است و نه تحقق. کِیج معتقد بود همه‌ی صداها بالقوه موسیقی‌اند، و می‌توانند به نحو موسیقایی به کار روند: «موسیقی صداهای گرداگرد ما است» [82:2]، حتا صدای زندگی در خیابان‌ها، مته‌های برقی، و موتورهای جت. «هرچه بیش‌تر دریابی که صداهای دنیای بیرون موسیقایی هستند موسیقی بیش‌تری وجود خواهد داشت» [83:84]. ژان ـ باتیست لولی خیلی پیش از کِیج و ریشارد واگنِر صداهای سنگ، آهن، باد، و توفان را به موسیقی خود راه داده بود. از نظر نخستین نسل شنوندگان واگنِر آن‌چه در ***طلای راین*** صداهای گوش‌خراشی بیش نبود در موسیقی پیش از او پیشینه داشت. سوت بلبلی را جوزپّه وِردی در ***ایل ترووواتوره*** (۱۸۵۳) اختراع نکرد، گئورگ فریدریش هِندِل و لولی آن را در آثار خود به کار برده بودند.

تمامی فرهنگ‌ها و جوامع شکل‌هایی از موسیقی را آفریده و تکامل داده‌اند. به این معنا، موسیقی همان‌قدر اهمیّت دارد که زبان. از سوی دیگر موسیقی کارکردهای زمینه‌ای و فرهنگی مشترکی در میان اقوام داشته و دارد. همه‌جا در جشن‌ها، عزاداری‌ها، کار، آرام کردن یا خواباندن کودکان، رقص و غیره به کار می‌رود. از دیدگاه **نشانه‌شناسی*** موسیقی نظام بیان‌گری آوایی است، امّا نمی‌توان با اطمینان گفت نشانه‌های موسیقایی چگونه نشانه‌هایی هستند. نشانه‌های موسیقایی در دسته‌بندی مشهور چارلز سَندرس

پِیرس از انواع نشانه (تصویری، نمایه‌ای، و نمادین) نمی‌گنجند. می‌گویند در **موسیقی مطلق*** یا موسیقیِ سازی نشانه‌ها، نشانه‌های نمایه‌ایِ کِدِر یا ناشفاف هستند، و نشانه‌های نمادین هم در موسیقیِ آوازی که کلام در آن نقش دارد، به کار می‌رود. امّا مفهوم نشانه‌های نمایه‌ایِ کدر خود ناروشن و نادقیق است. در نظام مفصل‌بندی قطعه‌ی موسیقی توالی صداها، نقش سکوت‌ها، تکرار نظم معیّن آوایی موجب دسته‌بندی حساب‌شده‌ی نشانه‌ها می‌شوند. امّا قراردادهایی که در دوره‌های مختلف تاریخ موسیقی وضع یا پذیرفته شده‌اند چندان قوی نیستند که به قاعده‌های صوری ضروری تبدیل شوند.

← **اثر موسیقایی؛ مطبوع/نامطبوع.**

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

موسیقی آتُنال ATONAL MUSIC

← **موسیقی پسا-تُنال.**

موسیقی آوازی VOCAL MUSIC

بسیاری از نظریه‌پردازان موسیقی، از سده‌های میانه به این‌سو، در دسته‌بندی سازهای موسیقی، آواز انسان را طبقه‌ای از سازها به شمار آورده‌اند. آواز شکل ساده‌ی بیان یا اجرای موسیقایی است و نیازی به هیچ ابزاری ندارد. شرط آن سلامت حنجره و تارهای صوتی انسان است و بس. هیچ شکل زندگی اجتماعی و هیچ فرهنگ بشری بدون آواز وجود نداشته و ندارد. آدمی هم پیدا نمی‌شود که آوازی را دست‌کم برای خودش زمزمه نکرده باشد.

در حالی که موسیقیِ سازی امکانات گسترش زیادی دارد (تکمیل انواع سازها و سازهای الکترونیکی)، آوازخوانی با محدودیّت آشکار تولید اصوات با تارهای صوتی انسان روبروست. با این‌همه، آواز عاری از تنوع نیست، زیرا قدرت، کشش، طنین و لحن صدای انسان‌ها مختلف و متنوع است. به این عامل مادی تولید موسیقیِ آوازی قراردادهای زیبایی‌شناختی قومی و شگردهای گوناگون آوازخوانی را بیفزایید و نیز تنوع زبان‌های انسانی را که موسیقیِ آوازی بیش‌تر به آن‌ها وابسته است. شکلی از تولید صداها در موسیقیِ آوازی، خواندن بدون کاربرد واژه‌ها است. از اصطلاح فرانسوی

«وُکالیز» (Vocalise) که در این موارد به کار می‌رود در بسیاری از زبان‌های دیگر هم استفاده می‌شود. این شیوه‌ی آوازخوانی تاحدودی مشابه تمرین صدا است و بسیاری از هنرآموزان موسیقیِ آوازی کار خود را با آن آغاز می‌کنند. وُکالیز پیشینه‌ی شناخته‌شده‌ای در موسیقی مصری و عبرانی دارد. در موسیقی سده‌های میانه‌ی اروپا بخشی از کُر (گروه هم‌سرایان) چنین می‌خواندند و بخشی دیگر شعرهایی را به آواز می‌خواندند، و این‌سان، بخش نخست کار سازهای موسیقی را انجام می‌داد. شماری از آهنگ‌سازان آثاری در این شگرد ساخته‌اند. یکی از نمونه‌های مشهور وُکالیز قطعه‌ای است که سِرگِی راخْمانینوف به نام ***وُکالیز*** (۱۹۰۶) برای سوپرانو ساخته امّا صداهای دیگر هم می‌توانند آن را بخوانند. ملودی دلنشین‌اش سبب شده که اجراهایی با سازهایی چون ویولون و پیانو هم از آن تهیه شوند. دو نمونه‌ی معروف دیگر ***وُکالیز به فرم هابانرا*** برای سوپرانو و ارکستر (۱۹۰۷) اثر موریس راوِل، و آغاز ***باخیانای شماره‌ی ۵*** (۱۹۴۰) برای سوپرانو اثر هِیتور ویلا-لوبوس هستند.

پیشکش "آرشاک ب" به تبرستان www.tabarestan.info

وُکالیز امّا نوعی خاص و به نسبت کم‌یاب از آوازخوانی است. نوع رایج و اصلی آواز همراهی آن با متون (بیش‌تر شعر و گاه نثر) است. آواز بیش‌تر با ساز همراه است امّا آواز بدون ساز هم تجربه می‌شود، چه در اپرا و چه به صورت قطعه‌هایی تک. اپرا ترکیبی از آوازهای تک‌خوانی، چندصدایی، کُر و هم‌سرایی است. انواع تجربه‌های آوازی در اپرا ممکن شده و از این نظر اپرا به هنر آوازی کاملی همانند است. اپرا استوار به آریاها است. آریا آواز خواننده‌ای است که معمولاً همراه با ارکستر می‌خواند. آریا نمایش قدرت و تسلط خواننده است، و تماشاگران اپرا در جریان نمایش بارها خوانندگان آریا را تشویق می‌کنند. امّا پیشرفت روایت در اصل استوار به رسیتاتیف‌ها است که نوعی گفت‌وگو میان شخصیت‌ها است و لحن موسیقایی دارد امّا به آواز کاملی شبیه نیست. ظرافتِ رسیتاتیف‌های اپراهای وُلفگانگ آمادئوس موتسارت مشهور است. ریشارد واگنِر شکل رسیتاتیف‌ها را عوض کرد و آن‌ها را به صورت آواز کامل تنظیم کرد [174].

به آواز بدون ساز می‌گویند «مونودی». ریشه‌ی واژه‌ی فرانسوی monodie دو لغت یونانی monos به معنای «تک و تنها»، و ode به معنای «آواز» است. تک‌خوانی تأثیرگذار است و در موسیقی دینی سابقه دارد. شکلی از مونودی آواز خواندن گروه کُر بدون هم‌راهی سازها است. در دوره‌ی باروک به تقلید از موسیقی سده‌های میانه از این شکل

به عنوان موتت یاد می‌شد. در موتت تأکید بر نقش کلیدی متن شعرها است. شعرهای موتت‌های کاتولیک به لاتینی بودند، امّا شعرهای موتت‌های پروتستان هم به لاتینی و هم به زبان‌های دیگر (بیش‌تر آلمانی) بودند. شش موتت یوهان سباستین باخ که برای دو سوپرانو، یک آلتو، یک تنور و یک باس نوشته شده‌اند (امّا گاه با گروه کُر هم اجرا می‌شوند) مشهورند.

مسیحیت تاریخ طولانی‌ای در آوازهای دینی دارد. شعرهای مذهبی و دعاها بر اساس مِلودی ساده‌ای، و به فُرم ساده‌ی پیشرفت یک تِم، همراه می‌شدند. با پیدایش جنبش رفرماسیون کلیسای لوتِری بر مبنای آوازهای دینی آوازهای کُرال را سازمان داد. در این زمینه بیش از یک سده کار شد تا سرانجام یوهان سباستین باخ الگوهای کامل موسیقی کُرال را ارائه کرد. یکی از سرچشمه‌های اصلی موسیقیِ آوازی غرب سرودهای گِرِگوریایی هستند. این سرودها از آوازهای مهم مذهبی بودند که در مراسم رسمی کلیسای کاتولیک در کلیساها و اماکن مقدس خوانده می‌شدند. بنا به افسانه‌ای سرچشمه‌ی این سرودها به روزگار پاپ گِرِگوری اوّل بازمی‌گردد، و نام سرودها هم از همین‌جا آمده است. در سده‌ی هشتم، شاه پپن لوبرف و پس از او پسرش شارلمانی به رونق این موسیقی کمک کردند. آنان بر فرانسه و بخشی از شمال ایتالیا و آلمان غربی حکومت می‌کردند. سرودهای مورد حمایت آن‌ها راکلیسا نیز تشویق کرد و آن سرودها به سایر نواحی اروپا راه یافتند. سرودهای گِرِگوریایی نخست آوازهایی جمعی بودند امّا به تدریج آوازهای دو تا شش صدایی هم رواج یافتند. متن شعرها در این آوازهای دینی از «کتاب مزامیر» **عهد عتیق** و نیز از دعاهای «پدران کلیسا» می‌آمد. نخست هر هجا دارای نُت خاص خود بود، امّا به تدریج این موسیقی تکراری و یک‌نواخت کنار گذاشته شد، و آزادی بیش‌تری در ساختن و آواز خواندن به دست آمد. از ۹۰۰ میلادی بالای واژه‌های اشعار علامت‌هایی ترسیم کردند که گونه‌ای نُت‌نویسی و راهنمای شیوه‌ی آوازخوانی بودند. روش‌های پیشرفته‌تر نُت‌نویسی در سده‌ی یازدهم پدید آمدند. کلیسا به سرودهای گرگوریایی وفادار ماند و تا امروز هم این سرودها در کلیساها و صومعه‌ها خوانده می‌شوند.

صداهای انسانی در موسیقی بسیاری از اقوام دسته‌بندی شده‌اند. برخی شعرها و آوازها ویژه‌ی زنان، یا مردان، یا کودکان هستند. دسته‌بندی رایج و اصلی در موسیقی

www.tabarestan.info پیشکش "آرشام ب" به تبرستان

غربی چهارگانه است. زیرترین صدا سوپرانو و صدایی بم‌تر آلتو یا کُنترآلتو است. تا سده‌ی نوزدهم آوازهای سوپرانو را پسران نوجوان می‌خواندند، و به تدریج زنان امکان آوازخوانی یافتند. صدای بم‌تر از آلتو، تنور یا باریتون است و بم‌ترین صدا هم باس است. تنور و باس را همواره مردان می‌خوانند. کُنترآلتو گاه مرز صدای مردان و زنان است، و در نتیجه بسیاری از قطعه‌های موسیقی را که برای کُنترآلتو ساخته شده‌اند مردانی که این صدا را داشته باشند می‌خوانند. صدای آلفرد دِلِر یکی از کُنترآلتوهای بزرگ سده‌ی بیستم (مثل کاستراتوها) صدایی زنانه بود. کاستراتو خواننده‌ای بود با صدای سوپرانو یا کُنترآلتو و این صدای زنانه را به این دلیل در طول زندگی‌اش حفظ می‌کرد که در سنین بین هشت تا ده سالگی اخته می‌شد. عمل اخته کردن (واژه‌ی ایتالیایی casterato به معنای «اخته‌شده» است) به منظور حفظ ویژگی‌های صدا (که توانایی نامتعارفی در کشش صداها و طنین جذاب آوایی بود) در سده‌ی شانزدهم در ایتالیا و اسپانیا آغاز شد. در گروه خوانندگان سیستین (واتیکان) هم از سال ۱۵۶۵ از خوانندگان کاستراتو استفاده می‌شد. تا پایان سده‌ی نوزدهم این کار ادامه داشت. آخرین کاستراتوی سیستین، آلسّاندرو مورِشی در سال ۱۹۲۲ از دنیا رفت. شماری از کاستراتوها شهرت زیادی داشتند. گئورگ فریدریش هِندِل برای آلسّاندرو سِنسینو اپراهایی نوشته بود، و آنتونیو نیکولینی و کارلو فارینِلّی شهرتی در حدّ خوانندگان پاپ امروز داشتند. امّا نه تمام کاستراتوها به شهرت و ثروت می‌رسیدند و نه خود حق گزینش داشتند، زیرا در کودکی اخته می‌شدند.

صدای کاستراتوها تا پیدایش رمانتی‌سیسم، موسیقی آرمانی محسوب می‌شد. پس از انقلاب فرانسه، با تنظیم مفاهیم حقوقی تازه در زمینه‌ی حقوق بشر، و نیز پیدایش لید آلمانی، صداهای «عادی» زنان و مردان ارزش زیبایی‌شناختی بیش‌تری یافتند. رولان بارت زوال کاستراتوها و پیدایش لید آلمانی را به معنای زوال فرهنگ لاتینی و قدرت گرفتن فرهنگ پروتستان دانسته است. کریستوف ویلیبالد فون گلوک، لوئیجی کِروبینی، و گاسپارو اسپونتینی با دل‌بستگی به صدای سوپرانو نقش‌های مهمی برای صدای زیر زنان در اپراها و قطعه‌های آوازی خود در نظر گرفته بودند. در اپراهای جوآکّینو روسّینی نقش سوپرانو کلیدی بود و او اعتقاد داشت که صدای سوپرانو توانایی ترکیب نُت‌ها (سل دوم و می‌پنجم در شیوه‌ی آوازخوانی) را به گنجینه‌ی صداهای موسیقایی افزوده است. ماریا

www.tabarestan.info

فلیسیتا مالیبْران و جودیتّا پاستا خوانندگان و بازی‌گران نقش‌های کلیدی در اپراهای روسّینی بودند و در **سیندرلا** (۱۸۱۷) اثر روسّینی، و در نقش امینه در ***خوابگرد*** (۱۸۳۱) اثر وینچنتسو بلّینی آواز خواندند و بازی کردند. تجربه‌های آغاز سده‌ی نوزدهم به شکرانه‌ی کتاب نظری ***درس‌نامه‌ی کامل هنر خوانندگی*** مانوئل گارسیای پسر (۱۸۴۷، ویراست دوم ۱۸۵۶) باقی ماندند.

در موسیقی کلاسیک صدها ژانر آواز (دینی و سکولار) وجود دارد و آن‌ها به انواع گوناگون دسته‌بندی شده‌اند. دشوار بتوان از میان آن‌ها انواعی را برتر و مهم‌تر معرفی کرد. امّا دو عنوان در تاریخ موسیقیِ آوازی اهمیّت تاریخی دارند، زیرا هنر خوانندگی در آن‌ها به کمال رسید. اوّلی نوع مادریگال است که در روزگار رنسانس رایج بود و دومی لید آلمانی است که از آغاز سده‌ی نوزدهم تا میانه‌ی سده‌ی بیستم رایج بود.

www.tabarestan.info

اصطلاح «مادریگال» از ریشه‌ی لاتینی cantus materialis آمده که معنای «آوازهای دنیوی» دارد، و در برابر cantus spiritualis به معنای «آوازهای دینی» به کار می‌رفت. برخی هم معتقدند که ریشه‌ی واژه در matricale به معنای «زبان مادری» است. مادریگال‌ها به ایتالیایی که زبان مادری نخستین سازندگان و شنوندگان‌شان بود خوانده می‌شدند و نه به زبان لاتینی که زبان موسیقی مذهبی بود. در آغاز سده‌ی چهاردهم در شمال ایتالیا مادریگال به عنوان آوازهای دنیوی پدید آمد، و در جشن‌ها، کارناوال‌ها، و نمایش‌های خیابانی نقش یافت. مادریگال در میانه‌ی سده‌ی چهاردهم در اروپای لاتین و به تدریج در شمال اروپا هم رواج یافت، و در آغاز سده‌ی هفدهم از نظر فُرم موسیقایی و تنوع به یک نوع پیچیده‌ی موسیقیِ آوازی تبدیل شد، و بر اساس همین فُرم بود که آریاهای نخستین اپراها تمرین شده بودند. در اپراهای کلاودیو مونته‌وِردی اساس آریاها، مادریگال بود. نخستین مادریگال‌ها در سده‌ی چهاردهم دو یا سه صدایی بودند. متن شعرها بیش‌تر روستایی بود و موسیقی آن هم چندان جدی گرفته نمی‌شد. در پایان آن سده مادریگال‌های گذشته از یادها رفته بودند و کسی به آن‌ها علاقه نداشت. در سده‌ی پانزدهم شعرهای مادریگال‌ها جدی‌تر و عمیق‌تر شدند. پیترو بِمبو آثاری بر اساس شعرهای دانته آلِگیری و فرانچسکو پترارک ساخت. آثار بِمبو در ۱۵۰۱ منتشر شدند و عنوان کتاب *Canzoniere* بود به معنای ساده‌ی ***کتاب شعرها***. این موجب کشش

آهنگ‌سازان جوان به پترارک شد و تا میانه‌ی سده‌ی شانزدهم مادریگال‌های فراوانی بر اساس شعرهای این شاعر ساخته شدند. جووانی باتیستا گوارینی از جمله کسانی بود که هم از شعرهای پترارک استفاده کرد و هم به شعرهای روستایی علاقه نشان داد. در دربار مدیچی در فلورانس مادریگال‌های زیبایی ساخته شدند. مادریگال‌ها به تدریج به انواع آوازهای روستایی، عاشقانه و نظامی‌ای تقسیم شدند که از شمال اروپا به ایتالیا آمده بودند و موجب پیدایش سَبک تازه‌ای در مادریگال شده بودند. این هم‌زمان بود با اوج گرفتن مجدد مادریگال‌های روستایی که آندره‌آ گابریلی موجب آن شده بود. لوکا مارِنْتسیو که ده کتاب مادریگال ساخته بود (حدود چهارصد قطعه) به سهم خود به غنای این فُرم یاری رساند. این سنّت به آهنگ‌ساز بزرگی سپرده شد که مادریگال‌های او هنوز هم تازگی دارند. مونته‌وِردی هشت کتاب مادریگال ساخت. او از سازهای تازه‌ای سود جست و مادریگال‌های‌اش از یک تا هشت خواننده داشتند. او حتا مادریگال‌هایی برای کُر هم ساخته بود. برخی از مادریگال‌های مشهور او در **کتاب عشق و جنگ** (احتمالاً ۱۶۳۶ و منتشر شده در ۱۶۳۸) که هشتمین کتاب مادریگال‌های او است، آمده‌اند. جز او کارلو جزوآلدو هم مادریگال‌های دلنشینی ساخت. دشوار بتوان پذیرفت جزوآلدو که مادریگال‌هایی لطیف و آثار دینی زیبایی ساخته بود قاتل همسر خود بوده باشد. او همسرش و معشوق او را با شمشیر کشته بود.

جز مادریگال شیوه‌ی آوازخوانی دیگری نیز در تاریخ موسیقی اروپایی پدید آمد که اهمیّت زیادی دارد. این شیوه که در آلمان سده‌ی نوزدهم تکامل یافت تأثیر ژرفی بر هنرهای آن دوره گذاشت و هنوز هم علاقه‌مندان زیادی در سراسر جهان دارد. این گونه‌ی خاص لید نام دارد. این اصطلاح بیش‌تر به مِلودی‌هایی که همراه با پیانو اجرا می‌شوند گفته می‌شود. امّا لیدهایی هم وجود دارند که با سازهای دیگر همراه می‌شوند، برای نمونه در یک لید فرانتس شوبِرت («چوپان روی صخره» کلارینت و پیانو می‌نوازند، و لیدهایی از گوستاف مالِر، هوگو وُلف، اشتراوس و آرنولد شونبِرگ همراه با ارکستر هستند. شعرهای این ترانه‌ها بیش‌تر از آثار شاعران بزرگ (یوهان وُلفگانگ فون گوته، یوهان کریستف فریدریش فون شیلِر، هاینْریش هاینه) گرفته شده‌اند. بسیاری از آهنگ‌سازان سده‌ی نوزدهم لید ساخته‌اند امّا شهرت لیدهای شوبِرت، روبِرت شومان، یوهانِس برامْس، و هوگو وُلف بیش از بقیه است. آهنگ‌سازی که در تکامل لید نقش

www.tabarestan.info تبرستان

زیادی داشت و لیدها و بالادهای شاعرانه‌اش راه‌گشا بودند، امّا شهرتی درخور کارهای‌اش نیافت کارل لووه بود. چهار لید واگنِر برای سوپرانو و پیانو «***لیدهای وزندونک***» (۵۸-۱۸۵۷) تقدیم به ماتیلده وزندونک که واگنِر عاشق او بود، از آثار آوازی بی‌همتای تاریخ موسیقی و یادآور تِم‌هایی از اپرای ***تریستان و ایزولده*** (۱۸۶۵) هستند. فلیکس موتل با نظارت خود واگنِر این چهار لید را برای ارکستر و صدای سوپرانو (۱۸۷۰) تنظیم کرد.

در سده‌ی بیستم در قلمرو موسیقی آلمانی لید شکل پیچیده‌تری یافت، و آوازها بیش‌تر با ارکستر همراه شدند. شاید به همین دلیل دیگر عنوان لید چندان کارآیی نداشت و لفظ آواز بیش‌تر رایج شد. ***زندگی ماری*** (۱۹۲۳) اثر پاول هیندِمیت بر اساس شعر راینِر ماریا ریلکه برای سوپرانو و پیانو ساخته شده بود، امّا تابع قاعده‌های لید نبود. نمونه‌های مشهورتر آوازها با ارکستر همراه‌اند، چون ***ترانه‌های زمین*** (۱۹۱۱) اثر مالِر، این واپسین اثر او که در آن شش شعر چینی را باریتون و سوپرانو می‌خوانند و ارکستراسیون آن در حدّ سمفونی شماره‌ی ۹ (۰۹-۱۹۰۸) او است. ترانه‌ی آخر با عنوان «بدرود» یکی از آثار مهم و پیچیده‌ی مالِر محسوب می‌شود. نمونه‌ی بزرگ دیگر ***چهار آواز آخر*** (۱۹۴۸) اثر ریشارد اشتراوس است که برای سوپرانو و ارکستر ساخته شده و آن هم واپسین کار آهنگ‌ساز و در حکم بدرود او با زندگی است و با واژه‌ی «مرگ» به پایان می‌رسد.

www.tabarestan.info پیشکش "آریشم. ب" به تبرستان

واژه‌ی «لید» به احتمال زیاد از Lai آمده که عنوان کلّی ترانه‌های کولی و تروبادور آلمانی بود. یکی از مجموعه‌های مهم لید ***هورن سحرآمیز پسرک*** یا *Des Knaben Wunderhorn* نام داشت که مالِر مجموعه‌ای از شعرهای آن کتاب را با همان عنوان ساخت، لیدهای پراکنده‌ای هم از شعرهای دیگر کتاب ساخت، و در سمفونی شماره‌ی ۲ «رستاخیز» (۹۴-۱۸۸۸)، سمفونی شماره‌ی ۳ (۹۶-۱۸۹۳)، و سمفونی شماره‌ی ۴ (۱۹۰۰-۱۸۹۹) خود نیز از شعرهای آن کتاب استفاده کرد. لید منش آلمانی داشت، و شعرهایی هم که لیدها بر اساس آن ساخته می‌شدند آلمانی بودند، امّا آواز همراه با یک ساز (لوت در موسیقی رنسانس، و پیانو در سده‌ی نوزدهم) پیشینه‌ای در فرهنگ‌های دیگر هم دارد. جان داولَند و هنری پِرسِل در انگلستان آوازهایی ساختند که هم‌چنان آثاری بی‌بدیل باقی مانده‌اند. در فرانسه هم پس از هکتور بِرلیوز آوازهایی با عنوان‌های مِلودی و شانت (تداوم شانسون‌های روستایی) ساخته شدند که در میان آهنگ‌سازان

بزرگ‌شان می‌توان از شارل گونو، ژرژ بیزه، آدولف آدام، لئو دِلیب، ژوزف کانتِلوب، گابریل فوره، اِمانوئل شابریه و آنری دوپارک نام برد [45]. تأثیر این نوع موسیقی بر آثار همه‌ی آن‌ها و نیز آثار ادوآر لالو و ژاک اُفنباخ آشکار است. نمونه‌ی بزرگ دیگر آوازهای روسی است. مثال برجسته‌ی آن ***آوازها و رقص‌های مرگ*** (۷۷-۱۸۷۵) اثر مادِست موسورگْسکی است، و نیز آوازهای راخْمانینوف با عنوان کلّی «مِلودی‌ها» که بخش مهمی از آثار این آهنگ‌ساز را تشکیل می‌دهند. در میان آن‌ها آوازی (احتمالاً ۱۹۲۲) که بر اساس تک‌گویی سونیا در پایان ***دایی وانیا*** (۱۸۹۷) اثر آنتون چِخوف ساخته شده یکی از دستاوردهای مهم موسیقیِ آوازی روسی است. نمونه‌ی بزرگ موسیقیِ آوازی روسی در سده‌ی بیستم آثار دمیتری شاستاکوویچ هستند. آوازهایی که او بر پایه‌ی شعرهای مارینا تسْوِه‌تائیوا، آلکساندر بلوک، آلسکاندر پوشکین، و میکِل آنجِلو ساخته از کارهای برجسته‌ی او محسوب می‌شوند.

www.tabarestan.info تبرستان "ب" به تبرستان

با توجه به فن آوازخوانی، می‌توان آواز را به دو دسته تقسیم کرد. در یکی یا متن ادبی (شعر و نثر) وجود ندارد یا اگر وجود دارد تعهد خواننده به مفهوم بودن آن نیست، و این شیوه تاحدودی به وکالیز نزدیک است. شیوه‌ی دوم استوار به کوشش برای درک معنای متن* است. دعاها و خواندن متون مقدس با هدف توجه به این متن‌ها و فهم بیش‌تر آن‌ها بوده است. در عمل امّا این دو شیوه در جریان آوازخوانی به هم نزدیک می‌شوند یا با هم ترکیب می‌شوند. در موسیقی کلاسیک دو شیوه‌ی دیگر هم از هم جدا می‌شدند. یکی خواندن متن که تا حدّ زیادی نزدیک به گفتار عادی بود. چنین شیوه‌ای را «رسیتاتیف» می‌گویند و نمونه‌های آن در کانتات‌های یوهان سباستین باخ و در اپراهای پیش از روزگار واگنِر فراوان است. شیوه‌ی دوم منش موسیقایی قوی‌تری دارد و مِلودی در آن قابل تشخیص است و تکامل قطعه استوار به قاعده‌های موسیقیِ سازی است. از نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم به بعد دیگر چندان نوآوری‌ای در شگردهای خوانندگی روی نداد. دو مورد تازه یکی تجربه‌ی روس‌ها در شکستن مرز گفتار و آواز بود که کلود-آشیل دُبوسی آن را «پارلاندو» نامید و پایه در کارهای موسورگْسکی و آلکساندر دارگومیژِسکی داشت (در اپراهای راوِل و دُبوسی تعقیب شد)، و دیگری تجربه‌ای مشابه در موسیقی آلمانی بود. شونبِرگ دل‌بسته‌ی این گونه‌ی تازه بود که شکل‌هایی مشابه آن در رسیتاتیف وجود داشته و واگنِر و ریشارد اشتراوس آن را تکامل داده و با

واژه‌ی آلمانی Sprechgesang بیان کرده بودند. این شیوه به حرف زدن (بیش‌تر گفتار در موقعیت‌هایی عصبی) نزدیک است.

← اکسپرسیونیسم؛ موسیقی مطلق.

موسیقی الکترونیکی ELECTRONIC MUSIC

ریشه‌ی واژه‌ی «الکتریسیته» لغت یونانی elektron به معنای «پوست خز» (که بر اثر مالش و اصطکاک الکتریسیته‌ی ساکن ایجاد می‌کند) است. موسیقی الکترونیکی موسیقی‌ای است که یا در آن صدای سازها با صداهای تولیدشده در دستگاه‌های الکترونیکی همراه باشد، یا کاملاً از صداهای الکترونیکی شکل گرفته باشد. دستگاه‌های موسیقی سازهایی الکترونیکی هستند با امکانات صدایی متفاوت که از ضربه‌هایی که به پالس‌های الکتریکی تبدیل می‌شوند شکل می‌گیرد. موسیقی الکترونیکی هم در کنسرت‌ها اجرا می‌شود و هم ضبط و توزیع می‌شود.

www.tabarestan.info تبرستان

ایده‌ی تولید صدا با دستگاه‌های الکترونیکی به ۱۸۹۷ بازمی‌گردد. در آن سال دستگاهی به نام تلارمونیوم ساخته شد، نوعی ابتدایی از یک سینتی‌سایزر که دستگاهی عظیم بود (معروف به «شصت فوتی») که دویست تُن وزن داشت و سعی شده بود که صداهای سازها را تقلید کند. با این که فِرّوچّو بِنْوِنوتو بوزُنی از آن به عنوان «سرآغاز موسیقی جدید» یاد کرد امّا ارائه‌ی این دستگاه شکست کامل هنری و تجاری بود. در ۱۹۱۵ نوع ساده‌تری از تلارمونیوم ساخته شد، و کار ادامه یافت تا در دهه‌ی ۱۹۲۰ دستگاه‌های سبک‌تر و کامل‌تر الکترونیکی توجه فوتوریست‌ها را به خود جلب کردند. آرزوی آن‌ها در دهه‌های پس از جنگ جهانی دوم با آثار کارلهاینتس اشتوکهاوزِن، میلتُن بَبیت و لوچانو بِریو تحقق یافت. در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ دستگاه‌های باز هم کوچک‌تر الکترونیکی به نام تراتونیوم ساخته شدند و در آغاز سینمای ناطق از آن‌ها استفاده شد. پاول هیندِمیت و اُلیویه مِسیان به این دستگاه‌ها علاقه نشان دادند، و هیندِمیت حتا یک کنسرتو برای تراتونیوم و ارکستر (۱۹۳۱) ساخت که امروز به ندرت اجرا می‌شود.

تاریخ واقعی موسیقی الکترونیکی به مثابه هنر از سال‌های پس از جنگ جهانی دوم آغاز شد. استودیوی RTF در پاریس به سرپرستی پی‌یر شافّر و پی‌یر آنری یک مرکز

موسیقی کنکرت بود، و صداهای طبیعی را با صداهای الکترونیکی همراه می‌کرد. مرکز مهم دیگر استودیوی WDR در کلن بود که صرفاً با صداهای ناب الکترونیکی کار می‌کرد. همان زمان اصطلاح موسیقی الکترونیکی به کار رفت. در هر دو مرکز پاریس و کلن آهنگ‌سازان به ارائه‌ی کنسرت‌های زنده پرداختند، هر چند در این کنسرت‌ها از موسیقی ضبط‌شده نیز استفاده می‌کردند. از نظر آنری استودیوی کلن پیشرفته‌تر بود. یک دلیل آن حضور اشتوکهاوزِن بود که دو اثر مهم خود ***آواز جوان*** (۱۹۵۶) و ***کنتاکت*** (۱۹۶۰) را آن‌جا ساخت. WDR در آغاز دهه‌ی ۱۹۶۰ با استودیوی RAI در میلان همراه شد. آن‌جا آهنگ‌سازان جوانی چون لوئیجی نونو و بِریو فعالیّت می‌کردند. هر آهنگ‌ساز اوانگاردی تجربه‌ای در موسیقی الکترونیکی داشت. برخی چون یانّیس کْسِناکیس و پی‌یر بولِز این تجربه را جدی گرفتند و برخی چون جُرج لیگِتی و آنری دوتیّو از آن گذشتند. در ایران علیرضا مشایخی یکی از آهنگ‌سازانی است که تجربه‌های موسیقی الکترونیک را دنبال کرد. دو اثر او که با سینتی‌سایزر اجرا می‌شوند ***اصوات خوشحال الکترونیک*** اپوس ۸۱ (۱۹۸۱) و ***یاد*** اپوس ۶۶ (۱۹۷۹) هستند.

پیشکش "آرشیو ب ب" به ایرانستان www.bbarchive.info

در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ در هر دو سوی اقیانوس اطلس موسیقی الکترونیکی تمرین می‌شد. در پرینستون در ایالات متّحد آمریکا استودیوی مجهزی فعال شد و میلتُن بَبیت و جان کِیج با آن همکاری داشتند. بَبیت در این راه جدی‌تر بود و آثار مشهوری چون ***هم‌نوازی‌هایی برای سینتی‌سایزر*** ۱۹۶۱) آفرید. در پایان دهه‌ی ۱۹۶۰ کنسرت‌های زنده دیگر اجرای نوارهای ضبط‌شده نبود بل دستگاه‌ها به راستی در برابر شنوندگان موسیقی اجرا می‌کردند. در این مورد هم اشتوکهاوزِن پیش‌گام بود. او با ***میکروفونی اول*** (۱۹۶۴)، ***میکسچر*** (۱۹۶۴)، و ***تله‌موزیک*** (۱۹۶۷) زمینه‌ی این اجراهای زنده یا پرفورمنس را فراهم آورده بود. در دهه‌ی ۱۹۵۰ گیتار الکترونیکی ابداع شد و به سهم خود تحولی در موسیقی مردم‌پسند ایجاد کرد. دهه‌ی بعد شاهد پیدایش سینتی‌سایزرهای قوی بود و ترکیب صداهای ضبط‌شده با صداهای الکترونیکی آسان شد و در نتیجه موسیقی الکتروآکوستیک پدید آمد.

الکتروآکوستیک موسیقی‌ای ترکیبی است از صداهای انسانی یا سازی با صداهایی که ناشی از تبدیل انرژی الکتریکی به انرژی صوتی هستند. این موسیقی دگرگونی الکترونیکی (بیش‌تر به یاری کامپیوتر) صداهای زنده یا صداهایی است که پیش‌تر ضبط

شده باشند [266]. موسیقی الکترواکوستیک نقش مهمی در هنرهای نمایشی و سینما یافته است. در فیلم‌های جنایی، ترسناک و علمی ـ تخیّلی از این موسیقی زیاد استفاده می‌شود. اِدوآرد آرتِمِیف در فیلم‌های **سولاریس**، **آینه** و **استاکر** آندری تارکوفسکی موسیقی الکترواکوستیک ساخت.

موسیقی با دستگاه‌های تازه سرانجام توانسته بود هر نوع صدای طبیعی را تقلید کند [423]، امّا این هم موجب سلطه‌ی موسیقی الکترونیکی نشد. این موسیقی بیش‌تر در سینما و تئاتر کاربرد یافت. با رونق کامپیوتر موسیقی الکترونیکی امکانات تازه‌ای یافت. مرکز موسیقی الکترونیکی و کامپیوتری دانشگاه استَنفورد و مرکز IRCAM در پاریس در دهه‌ی ۱۹۷۰ برای پژوهش‌های تازه افتتاح شدند و بولز در پیشبرد این طرح‌ها نقش داشت. اشتوکهاوزِن امّا به تجربه‌ی دیگری روی آورد. او در عرض ۲۷ سال رشته‌ی به هم پیوسته‌ای از هفت اپرا را ساخت که با عنوان کلّی **نور: هفت روز هفته** (۹۴-۱۹۶۷) بازگشت به موسیقیِ سازی قدیم بودند. این اپراها که اجرای کل آن‌ها ۲۹ ساعت طول می‌کشد بر پایه‌ی ساختارهای ملودیک تکراری (سه‌گانه) پیش می‌روند.

یکی از دستاوردهای موسیقی الکترونیکی گونه‌ی خاصی از موسیقی الکترواکوستیک بود که به نام موسیقی کنکرت (موسیقی مشخص یا موسیقی انضمامی) معروف شد. این موسیقی در ۱۹۴۸ در پاریس و در استودیوی شافّر در ۱۹۴۸ شکل گرفت و آثار او و آنری موجب پیدایش «مکتب پاریس» شدند. در موسیقی کنکرت صداهای طبیعی و مشخص (آواهای انسانی، حیوانی، گیاهی یا معدنی و صداهای زندگی هرروزه) یعنی تُن‌هایی که ساخته‌ی دستگاه‌های الکترونیکی نیستند به عنوان ماده‌ی خام به کار می‌رود. در این نوع موسیقی از صداهای ضبط‌شده‌ی طبیعت (چون صداهای امواج، تندر، باد) و صداهای زندگی هرروزه (ازدحام، عبور اتومبیل‌ها، کار کردن دستگاه‌های کارخانه‌ها و...) استفاده می‌شود و این صداها با دستگاه‌های الکترونیکی دگرگون می‌شوند و به عنوان اجزای موسیقی به کار می‌روند [359]. **شعر الکترونیکی** وارِز نمونه‌ی موفق این موسیقی است. هِلموت لاخِنمان اصطلاح «موسیقی کنکرتِ سازی» را ابداع کرد که در آن صداهای نامتعارف و غیرِ استاندارد از سازهای معمولی با دستگاه‌های الکترونیکی تقویّت می‌شوند.

← مدرنیسم.

www.tabarestan.info

موسیقی باستان ANCIENT MUSIC

اصطلاح «موسیقی باستان» در موارد مختلف، و به معناهایی متفاوت، به کار می‌رود. در جدل مشهور سده‌ی شانزدهم که میان موسیقی‌دانان و آهنگ‌سازان در گرفته بود و مشهور به «جدال کهنه و نو» شده بود، مقصود از موسیقی باستان، موسیقی اروپایی اواخر سده‌های میانه (از سده‌ی دهم تا چهاردهم) و منظور از «موسیقی نو» پیشرفت‌های تازه‌ی بیان موسیقایی بود. در سده‌های هفدهم و هجدهم در بحث از موسیقی یونان باستان و روم باستان از اصطلاح «موسیقی دوران کلاسیک» یاد می‌کردند، و هر جا که اشاره‌ای به موسیقی باستان می‌شد منظور موسیقی اقوامی جز یونانیان و رومیان بود، و به طور عمده موسیقی یهودی به بحث گذاشته می‌شد. در زبان فرانسوی هنوز هم اصطلاح ancienne musique به معنای «موسیقی باستان» بیانگر موسیقی سده‌های میانه است، و برای موسیقی جهان باستان از واژه‌هایی چون archaique و antique استفاده می‌شود. در انگلیسی امّا از سده‌ی نوزدهم «موسیقی باستان» و «موسیقی تمدن‌های باستانی» شامل انواع موسیقی اقوام و جوامع جهان باستان می‌شد.

www.tabarestan.info

دانش ما از موسیقی جهان باستان چندان گسترده نیست. خوش‌بختانه در چند دهه‌ی اخیر در زمینه‌ی فرهنگ‌های باستانی و نقش موسیقی در آن‌ها پژوهش‌های جالبی انجام شده‌اند، و نتایج مستند و معتبری به دست آمده‌اند. از نیمه‌ی سده‌ی بیستم نیز پژوهش‌هایی در زمینه‌ی موسیقی یهودی پیش رفتند، و این بررسی‌ها مدیون اشاره‌های فراوان به موسیقی در ***کتاب مقدس*** بودند که این بحث به رابطه‌ی **دین و موسیقی*** بازمی‌گردد. پژوهش‌هایی هم در زمینه‌ی موسیقی مصر باستان انجام شده‌اند که شرح کوتاهی از آن‌ها در مدخل «موسیقی مزوپوتامی و مصر باستان» در ***دانش‌نامه‌ی موسیقی آکسفورد*** (۲۰۰۲) آمده است [241:41-42]. این‌جا بحث را منحصر به نتایج بررسی‌ها در زمینه‌ی موسیقی یونان باستان و روم می‌کنیم که بر موسیقی سده‌های میانه‌ی اروپا تأثیر داشته‌اند، و از این راه تاحدودی بر تکامل موسیقی رنسانس و پس از آن نیز تأثیر گذاشته‌اند. نکته‌ی مهم کشف شیوه‌ی نُت‌نویسی یونانی است که در دو دهه‌ی اخیر انجام گرفت و منجر به خواندن و اجرای آثاری از موسیقی یونانیان باستان شد. یونانیان دو نوع متفاوت نظم الفبایی در نُت‌نویسی موسیقیِ سازی و نُت‌نویسی موسیقیِ

آوازی را رعایت می‌کردند. همین نکته یکی از دلایل دشواری کشف شیوه و منطق نُت‌نویسی آن‌ها بود. پژوهش‌گری که در شناخت موسیقی یونانی نقش مهمی داشت اِگِرت پولمان بود که کتاب ***پژوهش در موسیقی یونان باستان*** (۱۹۷۰) را در تدقیق انواع موسیقی بازمانده‌ی یونانی نوشت. او ۴۰ قطعه‌ی موسیقی را با دقت بازخوانی و به نظام امروزی نُت‌نویسی کرد. یکی از این قطعه‌ها دعاهای دلف است که بر دیوار پرستش‌گاه دلف آتن حک شده است. دیگری بر سنگ گوری در معبدی نزدیک آتن حک شده و از سده‌ی یکم میلادی باقی مانده است. دو قطعه هم بر پاپیروس نگاشته شده و به دو نمایش‌نامه‌ی ***اورستیا*** اثر آیسخیلوس ***ایفی‌گنیا در آئولیس*** اثر اوریپیدِس تعلق دارند. دو پژوهش‌گر مهم دیگر موسیقی یونانی گرگوریو پانیاگوا و کُنراد اشتینمان هستند که آلبوم‌هایی از نمونه‌های موسیقی یونان باستان را اجرا و منتشر کرده‌اند. در این مسیر، نکته‌های مهمی از شیوه‌های اجرای موسیقی یونان باستان نیز شناخته شدند، و ضمن اجراهای وفادار به متن برای شنوندگان عادی نیز قابل فهم شدند. حتا سازهایی بر مبنای تقلید دقیق سازهای یونانی (که برخی از آن سازها در موزه‌های مختلف اروپا حفظ شده‌اند) ساخته شدند و «صدایی نزدیک به آن‌چه یونانیان می‌شنیدند» بازآفریده شدند.

پیشکش "آ. ه. ب" به تبرستان www.tabarestan.info

موسیقی مشخصه‌ی مهمی در زندگی یونانیان باستان بود و در تمام وجوه زندگی اجتماعی و دینی آنان می‌توان نشانه‌هایی موسیقایی را بازیافت. جشن‌ها، مراسم قربانی، مراسم سوگواری، آموزش فنون و دانش‌ها، و آموزش نظامی همواره با موسیقی همراه بودند. کنسرت‌های فراوانی در شهرهای اصلی اجرا می‌شدند. پریکلِس تئاتر ویژه‌ای در آتن ساخته بود که در آن شعرخوانی همراه با موسیقی انجام می‌شد. در جشنواره‌هایی از ۵۹۰ پیش از میلاد به بعد مسابقه‌هایی میان نوازندگان آئولوس (که سازی بادی بود)، نوازندگان چنگ (سازی زهی) و خوانندگان کُر برگزار می‌شد. تقریباً تمام شکل‌های شعر یونانی همراه با موسیقی بودند. شعرهای هومِر در جشن‌ها با موسیقی خوانده می‌شدند و شعرهای لیریک یا تغزلی نام خود را از lyre (= چنگ) گرفته بودند. موسیقی کُر معمولاً با رقص همراه بود. آموزش موسیقی ویژه‌ی اشراف نبود امّا در میان آنان بیش‌تر رواج داشت، و موسیقی محترم دانسته می‌شد. بخش مهمی از آموزش کودکان و جوانان فراگرفتن موسیقی بود. در مراسم دینی بسیاری از مردم شرکت می‌کردند و می‌خواندند.

دو ساز اصلی یونانیان باستان آئولوس و چنگ بودند. آئولوس را به غلط فلوت

ترجمه می‌کنند، امّا ساختار آن پیچیده‌تر از فلوت است و صدای‌اش هم بیش‌تر به کلارینت شباهت دارد. شعرهای تغزلی پیندار بیش‌تر همراه با آئولوس اجرا می‌شدند. در نمایش‌های تئاتر هم شعرها با آئولوس همراه می‌شدند، و نوع شعر دیتی‌رامب فقط همراه با آئولوس خوانده می‌شد. ساختن آئولوس به آتنا نسبت داده شده بود و در نتیجه مبنایی مقدس داشت. جنس نوک آئولوس که با دهان تماس می‌یافت متنوع و بیش‌تر از چوب، فلز، یا عاج بود. بدنه‌ی چوبی این ساز سه سوراخ داشت که در اوایل سده‌ی ششم پیش از میلاد به شش سوراخ افزایش یافت. در سده‌ی پنجم پیش از میلاد آئولوس‌هایی با شانزده سوراخ ساخته شدند. انواع آئولوس لزوماً طول برابر نداشتند و امکانات صوتی آن‌ها نیز یک‌سان نبود. آئولوس شکلی بزرگ‌تر و صدایی قوی‌تر داشت که در موسیقی نظامی به کار می‌رفت و در ترجمه‌ی متون کلاسیک یونانی به فارسی شیپور خوانده شده است. نوع کوتاهی از آئولوس «پان» نام داشت و ساز خاص جن‌های جنگلی فرض می‌شد. نوع تکامل‌یافته‌ی پان، سیرینکس نام داشت. کلود ـ آشیل دُبوسی قطعه‌ای را که برای فلوت ساخته بود **سیرینکس** (۱۹۱۳) نام نهاد، و نیز دیو جنگلی او که فُن نام داشت (همان پان) در ***بعدازظهر یک فُن*** (۹۴-۱۸۹۱) فلوت می‌نواخت.

www.tabarestan.info

چنگ، سازی زهی بود که سیم‌های آن در میان دو قطعه چوب (دو قطعه‌ی مورّب و یکی صاف) قرار داشتند. تکامل چنگ در اواخر تمدن یونانی منجر به ساز کیتارا شد. کیتارا سازی ساده بود با سه یا پنج سیم. چنگ و کیتارا سیم‌های مساوی و عمودی داشتند. کراس و پولتریون دو نوع هارپ بودند و هر دو سازهای زهی بزرگ‌تری از چنگ بودند. طول سیم‌های این سازها برابر نبود، زیرایی صداها بیش‌تر ناشی از ضخامت متغیّر سیم‌ها بود، وگرنه هر سیم فقط نواختن یک تُن را ممکن می‌کرد. به تدریج خرکی به کار رفت که امکان ظهور نُت‌های متفاوت در یک سیم را فراهم می‌آورد. این به پیدایش ساز جدیدی به نام باربیتوس منجر شد که در شعرهای سافو و آلکائه‌اوس از آن یاد شده و شعرهای این شاعران با نواختن همین ساز همراه می‌شد. در سده‌ی هفتم پیش از میلاد سازی هفت سیمی ابداع شده بود و آثار زیادی هم برای این ساز ساخته بودند. فشار دست چپ نوازنده طول سیم‌ها را عوض می‌کرد و دست راست با ابزاری به نام پلکتروم سیم‌ها را می‌کشید. ساز کوبه‌ای یونانیان کیمبه نام داشت که نوعی طبل بود، و سازی با صدای زنگ به نام کُدُن داشتند.

موسیقی یونان باستان استوار به تعداد زیادی گام یا harmonia بود. مبنای پیشرفت قطعه هم‌خوانیِ مطبوع زیرایی صداها بود. این موسیقی در بنیان خود مِلودیک بود. شگردهایی ابتدایی و ساده از موسیقی پُلی‌فونیک نیز در آن شکل گرفته بودند، امّا در نوعی ابتدایی و ساده. ریتم قطعه‌ها معمولاً بر اساس ریتم شعرهای پایه تنظیم می‌شد. نخستین بحث زیبایی‌شناختی درباره‌ی موسیقی در سده‌ی ششم پیش از میلاد توسط شاگردان فیثاغورث مطرح شد. آنان دانسته بودند که زیرایی‌ها و ارتفاع‌های صوتی را می‌توان شماره‌گذاری کرد و این موجب گسترش دیدگاه ریاضی در عرصه‌ی نظریه‌ی موسیقی شد [273]. بنیاد متافیزیکی آن دیدگاهی بود که اعلام می‌کرد موسیقی بازتاب نظم والای کیهانی است. در سده‌ی دوم پیش از میلاد اریستوکسنوس کتابی به نام **هارمونی** نوشت که بحث فنی و نظری مهمی در زمینه‌ی موسیقی بود. این کتاب در ۱۵۶۲ از یونانی به لاتینی ترجمه شد.

پیشکش " ارشاد . ب " به تبرستان www.tabarestan.info

موسیقی نزد یونانیان جنبه‌ی اخلاقی داشت. از بحث مشهور افلاطون در **جمهوری** می‌توان متوجه شد که این باوری رایج نزد یونانیان بود که موسیقی سازنده‌ی عواطفی است که تعیین‌کننده‌ی شخصیّت انسان هستند. در نتیجه، در توصیف افلاطون از دولت آرمانی تأکید بر این بود در آن دولت جایی برای موسیقی‌ای که روحیه‌ی جوانان را منفعل و ضعیف کند، وجود ندارد. افلاطون به صراحت نوشت موسیقی تا جایی که برانگیزاننده‌ی شجاعت و قدرت باشد مجاز است. ارسطو هم قبول داشت که موسیقی بیان منش‌های اخلاقی است و در نتیجه بر روح انسان اثر می‌گذارد. امّا دیدگاه سخت‌گیرانه‌ی افلاطون را نداشت و بحث را تا حدّ نتایجی افراطی پیش نبرد.

در روم باستان موسیقی آن نقش محترم موسیقی یونانی را نداشت. در آموزش موسیقی کودکان اشراف چندان درگیر نمی‌شدند، و موسیقی بیش‌تر ویژه‌ی طبقات پایین جامعه بود. نویسندگان رومی برخلاف فیلسوفان یونانی موسیقی را هنر والایی نمی‌شناختند. ساز اصلی بادی بود و نوعی آئولوس یونانی بود که تیبیا خوانده می‌شد. تیتوس لیویوس در فصل نهم **تاریخ روم** خود یادی از گروهی از خوانندگان و نوازندگان رومی کرده که در مراسم اعیاد و سوگواری‌ها ساز می‌نواختند. روایت لیویوس ثابت می‌کند که او چندان احترامی برای نوازندگان موسیقی قائل نبود. تعداد نوازندگان تیبیا در مراسم سوگواری دوازده نفر بود. موسیقی نمایشی که همراه با آواز بود کانتیکا خوانده

می‌شد. در این موسیقی هم ساز اصلی تیبیا بود. از تکامل تیبیا نوعی ترومپت ساخته شد که در رژه‌های نظامی به کار می‌رفت. سازهای زهی از سازهای یونانی تقلید شده بودند. در اواخر دوره‌ی جمهوری در تاریخ روم، سازی با صدای قوی و بم (همانند هورن) ساخته شد. در دهه‌های ۵۰ و ۶۰ میلادی تیتوس فلاویوس دومیتیان امپراتور، تالار بزرگی برای شنیدن موسیقی و نیز اجرای نمایش‌ها ساخت که اُدئون خوانده شد. در سده‌ی هجدهم تالارهایی برای اجرای نمایش و شنیدن موسیقی در پاریس ساخته شدند که نام اُدئون داشتند. امروز هم تئاتر بزرگی در پاریس نزدیک باغ لوکزامبورگ به نام ادئون فعالیت دارد. در دوره‌ی امپراتوری روم موسیقی کم‌ارج‌تر هم شد و صرفاً نقش همراهی با آواز یا حرکت بازی‌گران را یافت. به تدریج کنسرت‌هایی با تعداد به نسبت زیاد خوانندگان اجرا شدند [194:374-375].

← **دین و موسیقی؛ فلسفه و موسیقی.**

گرفته شده از "آرشام. ب" به تبرستان www.tabarestan.info

موسیقی برنامه‌دار PROGRAMME MUSIC

موسیقی برنامه‌دار که گاه آن را موسیقی مضمونی (Contentful Music) هم می‌خوانند، موسیقی‌ای است که ایده‌ای فرا-موسیقایی (حالت، روایت، تصویر) را بیان کند. ***تصاویر نمایشگاه*** (۱۸۷۴) اثر مادِست موسورگْسکی نمونه‌ای خصلت‌نما است. هر قطعه‌ی این اثر (که برای پیانو ساخته شده و موریس راوِل آن را برای ارکستر تنظیم کرده) شرح تابلویی در یک نمایش‌گاه است. موسیقی برنامه‌دار اشاره دارد به طرح یا متنی، و اصطلاح «برنامه» را هم فرانتس لیست به کار برد. مثالی از موسیقی برنامه‌دار در دوره‌ی باروک انواع «چهار فصل» هستند. چهار قطعه یا چهار کنسرتو باید حالت‌های چهار فصل سال را مجسم می‌کردند.

برخی از ناقدان سمفونی شماره‌ی ۳ ***«اروئیکا»*** (۱۸۰۳) اثر بتهوون را نخستین نمونه‌ی کامل موسیقی برنامه‌دار خوانده‌اند. در نیمه‌ی نخست سده‌ی نوزدهم موسیقی برنامه‌دار را بیش‌تر به عنوان «موسیقی رویدادها» می‌شناختند. منظور آن رشته از قطعه‌های موسیقایی بودند که توالی رویدادهایی را تصویر کنند، یا به عبارت دیگر داستانی را روایت کنند. ***رویای شب نیمه‌ی تابستان*** (۱۸۴۰) اثر فلیکس مِندِلسون مثال چنین موسیقی‌ای است. مِندِلسون در این اثر داستان نمایش‌نامه‌ی ویلیام شِکسپیر را

تعریف نمی‌کند امّا منطق درونی توالی موومان‌های اثر او همان منطق روایی نمایش است. این نوع موسیقی را در فرانسوی «موسیقی صحنه‌ها» می‌خواندند که نامگذاری دقیق‌تری است زیرا توالی صحنه‌ها را تداعی می‌کند.

موسیقی برنامه‌دار در دوره‌ی رمانتیک‌ها، و به صورتی دقیق در آثار هکتور بِرلیوز مطرح شد. ***سمفونی فانتاستیک*** (۱۸۳۰) او «بخش‌هایی از زندگی یک هنرمند» را نشان می‌دهند. ترکیبی از واقعیّت و خیال (بیش‌تر به سود خیال) به هر موومان شکل می‌دهد. طرح اوّلیه‌ی داستان ملاقات آهنگ‌سازی جوان با زنی زیبا (به یک معنا نماد هنر) است، و در هر پنج موومان اثر چون یک «ایده‌ی ثابت» تکرار می‌شود. زن زیبا هَری‌یِت اسمیتسان بازی‌گر شِکسپیری بود که بِرلیوز در سپتامبر ۱۸۲۷ با دیدن بازی او در نمایش‌نامه‌ی ***هملت*** (۱-۱۶۰۰) اثر ویلیام شِکسپیر عاشق‌اش شده و در ۱۸۳۳ با او ازدواج کرده بود. عنوان‌های موومان‌ها عبارت‌اند از: «رویاها و شورها»، «مجلس رقص»، «صحنه‌ای در روستا»، «به سوی سکوی اعدام» و «ترانه‌ی شب سبت». در آغاز، طرح بِرلیوز رعایت ساختار سنّتی سمفونی یعنی چهار موومان بود امّا بعد موومان میانی یعنی «صحنه‌ای در روستا» را به اثر افزود. از نظر موسیقایی این موومان میانی ترکیب ارکستری دشوار و پیچیده‌ای دارد. در موومان چهارم آهنگ‌ساز خیال می‌کند که زن را کشته است، و در مراسم اعدام خود شرکت می‌کند. در موومان پنجم او خود را در محاصره‌ی جادوگران و ساحرانی می‌بیند که جشن سبت گرفته‌اند. بِرلیوز اصرار داشت شنونده‌ی برنامه‌ی اثر را در اختیار داشته باشد تا بتواند موسیقی را کاملاً درک کند. سمفونی بعدی او ***هارولد در ایتالیا*** (۱۸۳۴) هم که در آن ساز آلتو نقش مرکزی دارد اثری برنامه‌دار است. ایده‌ی اصلی که موسیقی بیان آن است ایده‌ای استوار به ***کودکی هارولد*** (۱۸۱۵) اثر جُرج گوردون بایرون است که تا حدودی مرموز و نشناخته باقی می‌ماند، تا جایی که در نگاه نخست، موسیقی چون ***سمفونی*** شماره‌ی ۶ ***«پاستورال»*** (۱۸۰۸) اثر لودویگ فان بتهوون بیش‌تر تصاویری یا توصیف‌هایی است از طبیعت و فاقد طرح روایی به نظر می‌آید. چهار موومان ***هارولد در ایتالیا*** عبارت‌اند از: «هارولد در کوهستان»، «راه‌پیمایی زائران»، «سرناد» و «جشن راهزنان». نمونه‌ی دیگر موسیقی برنامه‌دار بِرلیوز ***رومیو و جولیت*** (۱۸۳۹) بر اساس نمایش‌نامه‌ی ***رومیو و جولیت*** (۹۵-۱۵۹۴) اثر شِکسپیر است. می‌توان سه اثر دیگر او سمفونی شماره‌ی ۴ ***«ایتالیایی»*** (۳۴-۱۸۳۳)،

پیشکش "آرشیو کتاب" طبرستان www.tabarestan.info

سمفونی شماره‌ی ۳ «*اسکاتلندی*» (۱۸۴۲) و اوورتور *غار فینگال* (۱۸۴۲) را نیز از نخستین تجربه‌های موسیقی برنامه‌دار دانست. نوع خاصی از موسیقی برنامه‌دار را «سمفونی برنامه‌دار» نام داده‌اند. عنوان به احترام **سمفونی *فانتاستیک*** (۴۵-۱۸۳۰) اثر بِرلیوز ساخته شده و آثاری چون **سمفونی *فاوست*** (۵۷-۱۸۴) اثر فرانتس لیست، **سمفونی *دانته*** (۵۶-۱۸۵۵) اثر دیگر او، و **سمفونی *خانگی*** (۰۳-۱۹۰۲) اثر ریشارد اشتراوس از آثار مشهور در این نوع هستند.

نوع دیگر موسیقی برنامه‌دار را لیست پایه گذاشت و آن را ton poem نامید، و بعد آن را «پوئم سمفونیک» یا «شعر سمفونیک» خواندند. در «پوئم سمفونی» داستانی به یاری موسیقیِ سازی بیان می‌شود. پی‌رفت حوادث و در نهایت پیرنگ روایی قابل کشف هستند. مثلاً داستانِ **هملت** در یک پوئم سمفونی به یاری تصاویری برگزیده از طرح روایی آن بیان می‌شود، تصاویری چون ظاهر شدن شبح پدر هملت، برخورد عاشقانه‌ی هملت و افیلیا، مرگ افیلیا در رودخانه، و شمشیربازی نهایی. تُن پوئم‌های اصلی لیست عبارت‌اند از: *آن‌چه از کوهستان می‌شنویم* (۵۶-۱۸۴۷) بر اساس منظومه‌ی ویکتور هوگو، *اورفئوس* (۵۴-۱۸۵۳)، *پرومتئوس* (۵۵-۱۸۵۰)، **هملت** (۱۸۵۸) بر اساس نمایش‌نامه‌ی **هملت** (۱-۱۶۰۰) اثر ویلیام شِکسپیر، *آرمان‌ها* (۵۷-۱۸۵۶) براساس شعر یوهان کریستف فریدریش فون شیلِر. برخی از پوئم سمفونی‌های مهم آنتونین دُوُرژاک عبارت‌اند از: *گل آبی* (۱۸۹۶)، *ترانه‌ی قهرمان* (۱۸۹۷)، و *کبوتر وحشی* (۱۸۹۶). ریشارد اشتراوس هم پوئم‌سمفونی‌های مشهوری چون **مکبث** (۸۸-۱۸۸۶) بر اساس نمایش‌نامه‌ی **مکبث** (۶-۱۶۰۵) شِکسپیر، *دن‌جووانی* (۸۹-۱۸۸۸) و **چنین گفت زرتشت** (۹۶-۱۸۹۵) را بر اساس ایده‌هایی از کتاب **چنین گفت زرتشت** (۸۴-۱۸۸۳) فریدریش نیچه ساخت. **شهرزاد** (۱۸۸۸) نیکالای ریمسکی ـ کورساکوف که بخش‌های آن اشاره‌هایی به برخی از داستان‌های **هزارو یک‌شب** دارند، با ارکستراسیون نوآورانه‌اش نمونه‌ی مشهور پوئم سمفونی روسی است.

در موسیقی مدرن منش برنامه‌دار از بین نرفت امّا تغییر شکل داد. برخی از کارهای کلود ـ آشیل دُبوسی (چون **پرلودها** برای پیانو) بیان امری بیرون موسیقی هستند بدون این که در بند روایت یا طرح ثابت باقی بمانند. **سوئیت تغزلی** (۱۹۲۸) اثر آلبان بِرگ نمونه‌ی دیگری است.

← ژانر.

www.tabarestan.info

موسیقی پسا- تُنال POST-TONAL MUSIC

موسیقی پسا-تُنال اصطلاح دقیقی است که تجربه‌های موسیقی آتُنال، موسیقی دوازده تُنی، و موسیقی سِریال را بیان می‌کند. این سه نوع موسیقی را آرنولد شونبِرگ در جریان زندگی هنری‌اش به ترتیب آزمود و اصول آن‌ها را تدوین کرد.

ریشه‌ی واژه‌ی tone لغت یونانی tonos به معنای «لحنِ صدا» است. ریشه‌ی لغت لاتینی tonare به معنای «تندر» نیز tonos است. در فرانسوی واژه‌ی tonalité از ۱۸۲۴، و واژه‌ی atonalité از ۱۹۱۴ رایج شدند. این دو را در فارسی به صورت «تُنالیته» و «آتُنالیته» به کار می‌بریم.

در بیش‌تر عبارت‌های موسیقایی از تمام نُت‌های گام کرُماتیک یا هر دوازده نُت اُکتاو استفاده نمی‌شود، و هر عبارت بر ترکیب خاصی از نُت‌ها که آهنگ‌ساز آن را برگزیده، متمرکز می‌شود. این ترکیب خاص را یک گام (Scale) می‌نامند. دو مُد یا دو الگوی گام‌ها (ماژور و مینور) مبنای تعیین فاصله‌ها و آکوردهای مُدالیته هستند و برای آهنگ‌ساز یک قاعده‌ی سازمان‌دهنده فراهم می‌آورند [۵۴:۱۶]. تا اواخر سده‌ی نوزدهم که گوستاف مالِر کارش را آغاز کرد هر قطعه‌ی موسیقایی دارای مرکز تُنال بود، یعنی یک تُن یا آکورد با پایداری و اهمیّت بیش‌تری نسبت به سایر تُن‌ها یا آکوردهای قطعه شنیده می‌شد. معمولاً این نُت محوری آغازگر قطعه بود و قطعه با همین نُت به پایان می‌رسید. در بسیاری از موقعیت‌های مهم چون پیدایش تِم جدید، یا دگرگونی ریتم، این نُت جنبه‌ی مرکزی می‌یافت. دلیل وجود نُت محوری این بود که از آغاز پیدایش موسیقی پُلی‌فونیک تصور می‌شد قطعه‌ی موسیقی‌ای که استوار به آن باشد دلپذیر است. بنا به قاعده‌های قدیمی و سنّتی رابطه‌ای بین نُت آغازین (که گاه «نُت کرُماتیک» خوانده می‌شد) و دیگر نُت‌های گام پدید می‌آمد. در موسیقی سده‌ی نوزدهم این رابطه به تدریج آزادانه‌تر شکل گرفت، و از وابستگی گام برگزیده به نُتِ کرُماتیک کاسته شد، نمونه‌اش **فوگ بزرگ** برای کوارتت زهی (۱۸۲۶) اثر لودویگ فان بتهوون است. با سست شدن پیوندهای سنّتی نُت محوری با سایر نُت‌های گام، موسیقی لحنی ناآشنا و از این‌رو نامطمئن و ناپایدار یافت، تا جایی که شنونده دیگر دشوار می‌توانست پیش‌بینی کند که لحظه‌ی دیگر چه روی خواهد داد. ریشارد واگنِر و فرانتس لیست در برخی از آثار خود نظم گزینشی آغازین را

پیشکش "تاریخ موسیقی" به تبرستان www.tabarestan.info

(که به تدریج به صورت نظمی تحمیلی درآمده بود) کنار گذاشتند. واگنِر در پرلود اپرای ***تریستان و ایزولده*** (۱۸۶۵) جنبه‌هایی از اصول پذیرفته‌شده‌ی هارمونیک را نادیده گرفت. در آخرین آثار لیست برای پیانو نیز همین کار تکرار شد. آهنگ‌سازان دوران پسا-رمانتیک و کسانی چون ریشارد اشتراوس و مالِر راه واگنِر را ادامه دادند. مالِر سمفونی‌های‌اش را به فُرم آزاد پیش می‌برد، هیچ قاعده‌ی ساختاری را الزاماً نمی‌پذیرفت و در زمینه‌ی هارمونی نیز دست به نوآوری‌هایی زد. او در بیش‌تر آثارش به نُت محوری پایبند نبود. آداجوی سمفونی شماره‌ی ۱۰ (۱۹۱۰) او (یگانه بخش از آن سمفونیِ ناتمام که خودش آن را تنظیم کرده بود) اثری آتُنال بود، یعنی مبنای هارمونیک این موومان از حدّ نُت‌های متعدد سامان‌دهنده (پانتُنال) هم فراتر رفته و به موسیقی فاقد نُت محوری رسیده بود. با این‌که برخی از دیگر آهنگ‌سازان نیز گام‌هایی جسورانه در رد نظام سنتی تُنال برداشته بودند (کلود-آشیل دُبوسی، موریس راوِل، بِلا بارتوک و...) امّا تدوین نظری کامل و دقیق موسیقی آتُنال در وین و توسط شونبِرگ ممکن شد.

www.tabarestan.info

در نخستین دهه‌ی سده‌ی بیستم، با پیدایش مدرنیسم موسیقایی، شونبِرگ آغازگر نظم تازه شد. او نخست در ***شب دگرگون*** (۱۸۹۹) راه واگنِر را ادامه داد، و بعد به موسیقی آتُنال رسید. کوارتت زهی شماره‌ی ۲ (۱۹۰۷) اثر شونبِرگ نمونه‌ی کامل موسیقی آتُنال در شکلی آگاهانه و حساب‌شده بود. گسستی حتا رادیکال‌تر در آثار دیگر شونبِرگ چون ***کتاب باغ‌های معلّق*** (۱۹۰۸)، ***سه قطعه برای پیانو*** (۱۹۰۹)، و ***ارواورتونگ*** (۱۹۰۹) که اپرای کوتاهی در یک پرده بود، روی داد. نمونه‌ی دیگر موسیقی آتُنال شونبِرگ ***دلقک ماه‌زده*** (۱۹۱۲) بود که نخستین اجرای‌اش در وین با اعتراض شنوندگان و ناقدان روبرو شد. پس از جنگ جهانی اوّل شونبِرگ همراه با آلبان بِرگ، آنتون وِبِرن و تنی چند از دیگر شاگردان‌اش کاملاً از موسیقی آتُنال گذشت، و به موسیقی دوازده تُنی رسید.

تجربه‌ی آتُنال به قول پی‌یر بولِز «در اصل، تجربه‌ای انتقالی بود». شگرد آتُنال جهان تُنال را در هم شکست امّا جهان آتُنال را نیافرید، چنان که شونبِرگ نیز به دنبال تجربه‌ی موسیقی آتُنال به موسیقی دوازده تُنی (Dodecaphony) و سِریالیسم روی آورد. با این‌همه، هنوز هم شماری از آهنگ‌سازان دل‌بسته‌ی آزادی مطلقِ موسیقی آتُنال هستند و در این زمینه آثاری می‌آفرینند. اهمیّت موسیقی آتُنال در این است که شیوه‌ی شنیدن و دریافتِ موسیقی را عوض می‌کند. کسی که با دقت موسیقی آتُنال را شنیده باشد،

موسیقی تُنال را هم به گونه‌ی تازه‌ای خواهد شنید. پس از شونبِرگ، بِرگ و وِبِرن (مشهور به اعضا مکتب دوم وین) موسیقی آتُنال به صورت یکی از گرایش‌های اصلی موسیقی مدرن درآمد و آثار فراوان و مهمی در این نوع موسیقی ساخته شدند. ایگور استراوینْسکی، بِلا بارتوک، پاول هیندِمیت نیز تجربه‌هایی در این زمینه داشتند. پیروان وِبِرن چون پییر بولِز و پی‌یر آنری پس از جنگ جهانی دوم موسیقی آتُنال را تکامل دادند.

تجربه‌ی مهم بعدی شونبِرگ موسیقی دوازده تُنی بود. این نوع موسیقی آشوب موسیقی آتُنال را کنار می‌زند و نظمی تازه پیشنهاد می‌کند. دوازده نُت گام دیاتونیک می‌توانند ترکیب‌های فراوانی را به صورت رشته‌ها (یا سِری‌ها) بیافرینند که از کنار هم چیدن آن‌ها قطعه شکل می‌گیرد. «دوازده نُتی که تنها با نُت مجاور خود نسبت دارند» از تقسیم یک اُکتاو به دوازده نُت شکل گرفته که از یک‌دیگر نیم‌پرده فاصله دارند. با هر یک از دوازده نُت ناشی از تعدیل مساوی می‌توان یک سِری ساخت [192:173]. در سِری‌ها امکان تکرار نُتی خاص هست امّا در دل هر سِری این امکان مسدود است. این روش به هر یک از نُت‌های دوازده‌گانه‌ی گام کرُماتیک ارزشی برابر با بقیه می‌دهد. سِری‌ها را می‌توان پیش‌رونده، پس‌رونده، معکوس و معکوس-پس‌رونده به کار برد. تا زمانی که ترتیب نُت‌ها کاملاً مطابق دستور اصلی سِری باشد می‌توان زیرایی را عوض و عبارت موسیقایی را میان سازهای مختلف تقسیم کرد. این‌سان، مفهوم قدیمی، قراردادی و عادی موسیقی تُنال کنار گذاشته می‌شود. به عبارت دیگر، در برابر غرابت آتُنال به نظم سنّتی نمی‌رسیم بل نظمی تازه پدید می‌آید. در ***لیدهای آلتنبرگ*** (۱۹۱۲) اثر آلبان بِرگ و در ***نردبان یعقوب*** (۱۷-۱۹۱۶) اثر شونبِرگ تِم‌های دوازده تُنی وجود داشتند، حتا در ***سمفونی فاوست*** (۵۷-۱۸۵۴) اثر لیست نیز چنان تِم‌هایی تجربه شده بودند، کاربرد نظام‌مند و تحکیم مبانی نظری موسیقی دوازده تُنی راه را به سوی موسیقی سِریال گشود.

اصطلاح «سِریالیسم» در هنرهایی جز موسیقی به کار می‌رود امّا معنای آن چندان با معنای موسیقایی تفاوت دارد که کسی آن‌ها را هم‌ارز یا دارای معنایی مشابه نمی‌داند. در دهه‌ی ۱۹۶۰ در ادبیات موسیقی، سِریالیسم با تکیه به کاربرد اصطلاح «موسیقی سِریال» که چند دهه بود به کار می‌رفت، ساخته شد.

شونبِرگ در پنج قطعه (والس) اپوس ۲۳ برای پیانو (۱۹۲۳-۱۹۲۰) نخستین شکل

پخش "آوا" م. ب. "پرستار" www.tabarestan.info

دقیق و آگاهانه‌ی موسیقی سِریال را ارائه کرد. سپس در سرناد (سپتت) اپوس ۲۴ (۲۳-۱۹۲۰) و سوئیت برای پیانو اپوس ۲۵ (۲۳-۱۹۲۱) کار را ادامه داد. شاهکار او که نمونه‌ی کامل و بی‌نقص از موسیقی سِریال است واریاسیون‌ها برای ارکستر اپوس ۳۱ (۲۸-۱۹۲۶) است. نقش آلبان بِرگ در تدوین و پیشبرد موسیقی آتُنال خاصه در اپرای **ویتسک** (۲۲-۱۹۱۷)، و نقش وِبرن در پیشبرد سِریالیسم تعیین‌کننده بود. برگ در کنسرتو برای ویولون و ارکستر ***«به یاد یک فرشته»*** (۱۹۳۵) سِری‌ها را چنان برگزید که تصور یک موسیقی تُنال زنده می‌شود. چهار نُت آخر سِری این کنسرتو چهار نُت آغازین یک قطعه‌ی یوهان سباستین باخ برای ارگ است. خود بِرگ کنسرتو را «یک اثر رمانتیک ریاضی» خوانده بود! در ***سوئیت تغزلی*** (۲۶-۱۹۲۵) او حتا در یک موومان ترکیبی از موسیقی تُنال و موسیقی آتُنال را به کار برد. وِبرن دل‌مشغول سِری‌ها بود. او موسیقی آتُنال را موسیقی انتقالی می‌دانست. سِری‌های دومین موومان واریاسیون‌های اپوس ۲۷ (۳۶-۱۹۳۵) نمونه‌ی موسیقی سِریال هستند. نخستین موومان کنسرتوی اپوس ۲۴ او (۳۴-۱۹۳۱) از چهار سِری سه تُنی شکل گرفته است. این نکته که دانسته شود شکل پیچیده‌ی پیشرفت موومان درک می‌شود.

پس از جنگ جهانی دوم هر دو تجربه‌ی موسیقایی در ایالات متّحد آمریکا و اروپا پیگیری شدند تا جایی که تاریخ‌نگاران موسیقی از «دومین انقلاب سِریالیست» یاد می‌کنند [320]. اُلیویه مِسیان در ***کوارتت برای پایان زمان*** (۱۹۴۱) موسیقی سِریال را تجربه کرده بود. بعد در اتود دوم از ***چهار اتود ریتم*** (۱۹۴۹) چند سِری را در ریتم‌های گوناگون تنظیم کرد. تأثیر این اثر بر کارهای بولِز و کارلهاینتس اشتوکهاوزِن عظیم بود. بولِز در همان سال ۱۹۴۹ تجربه‌ی مِسیان را دنبال کرد. سپس میلتُن بَبیت، لوئیجی نونو، لوچانو بِریو، برونو مادِرنا و استراوینْسکی سالخورده انواع موسیقی سِریال را تمرین کردند. در آغاز دهه‌ی ۱۹۵۰ با پیدایش فُرم‌های سِریال (شیوه‌های تعیین‌شده‌ی تکامل قطعه‌ها) مکتب «سِریالیسم تام» شکل گرفت. در این مکتب سعی می‌شد تا قاعده‌ی سِریال در تمام عوامل موسیقایی تعمیم یابد. پیش‌تر وِبرن در واریاسیون‌های اپوس ۳۰ (۱۹۴۰) کوشیده بود تا سِریالیسم را به دیرند تُن‌ها نیز تعمیم دهد. بَبیت در ***سه قطعه برای پیانو*** (۱۹۴۷) این تجربه را ادامه داد. او انواع ممکن ترکیب دیرندها را آزمود. یکی از آثار مهم او که پس از تجربه‌های فراوان در زمینه‌ی موسیقی سِریال و موسیقی الکترونیکی

www.tabarestan.info

بازگشت به موسیقی تُنال است ***نُت‌های دگرگون*** (۱۹۸۶)، تکیه به آثار شونبِرگ پیش از تجربه‌های سِریالیسم و به ویژه ***شب دگرگون*** (۱۸۹۹) او دارد. پیش از بَبیت، بولِز و مِسیان تنوع سِیال را در ریتم و اشتوکهاوزِن ردیف‌های صدایی الکترونیکی را تجربه کرده بودند.

انقلاب شونبِرگ در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم با نام یک شهر یعنی دارمشتات گره خورد. در دهه‌ی ۱۹۵۰ در دوره‌های تابستانی آموزش‌گاه موسیقی این شهر کوچک آلمان شماری از آهنگ‌سازان جوان و مشتاق گرد می‌آمدند. بولِز، اشتوکهاوزِن، نونو برخلاف مسیرهای متفاوتی که پیش‌تر پیموده بودند در دارمشتات به هم رسیدند. آغازگاه کار آن‌ها سنّت موسیقی دوازده تُنی شونبِرگ بود. امّا وِبرن تأثیری عمیق‌تر بر آنان داشت. بَبیت به این آیین تازه وفادار ماند و سال‌ها در این زمینه موسیقی ساخت و کار نظری کرد، امّا بقیه با پیشبرد تجربه‌های سِریالیسم تام راه‌های تازه‌ای یافتند. آن‌ها ناگزیر چنین کردند زیرا تجربه‌های سِریالیسم افق بیکرانی نداشت و به دسته‌بندی‌های سِریال محدود می‌شد. میراث سِریالیسم امّا باقی ماند. حتا آهنگ‌سازانی که به ندرت قطعه‌ای سِریال ساخته بودند در آثارشان جا به جا فنون تازه‌ی سِریال را می‌آزمودند، کسانی چون جُرج لیگِتی، جُرج کورتاگ، دمیتری شاستاکوویچ و هَریسون بِرت‌وایستل.

شخصیتی که در شناساندن موسیقی پسا-تُنال و توضیح دشواری‌های نظری آن نقش ارزنده‌ای داشت رُنه لِیبوویتس (۷۲-۱۹۱۳) است. لِیبوویتس لهستانی بود امّا تابعیّت فرانسوی یافت، رهبر ارکستر، آهنگ‌ساز و نظریه‌پرداز بود و در آغاز دهه‌ی ۱۹۳۰ شاگرد شونبِرگ و وبرن بود. او در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم با اجرای آثار پسا-تُنال و نگارش کتاب‌های مهم نظری، نقش ارزنده‌ای در رویکرد موسیقی‌دانان جوان به این شیوه داشت. مهم‌ترین کتاب‌های‌اش عبارت‌اند از: ***شونبرگ و مکتب او*** (۱۹۴۶)، ***درآمدی به موسیقی دوازده تُنی*** (۱۹۴۹)، و ***اندیشیدن برای ارکستر*** (۱۰۶۱) که این کتاب آخر را همراه با یان ماگوییر نوشته بود. او چند اپرا، آثاری برای ارکستر، آثار مجلسی و آثار پیانویی ساخت که همه به شیوه‌ی دوازده تُنی بودند که سخت مدافع آن بود.

← مدرنیسم.

www.tabarestan.info

موسیقی توصیفی DESCRIPTIVE MUSIC

اصطلاح «توصیف» در گفتمان‌های هنری نخست در نظریه‌ی ادبی به کار رفت. در آغاز رمان *بلیک‌هاوس* (۵۳-۱۸۵۲) چارلز دیکِنس وصف مه رودخانه یکی از نمونه‌های خوب توصیف ادبی است، زیرا تصویرپردازی ناب نیست بل گشایش‌گر موقعیت متافیزیکی رمان است. چنین توصیفی که البته نمونه‌های درخشانی در ادبیات کلاسیک دارد تبدیل به آرمان هنرمندان رشته‌های دیگر هنری از جمله آهنگ‌سازان شد. در دوران **رمانتی‌سیسم*** مقصود از موسیقی توصیفی نوعی از موسیقی بود که به وصف پدیده‌های طبیعی، حوادث و مکان‌ها بپردازد، امّا به سودای بیان نکته‌ها و ایده‌هایی که از طریق روش‌های دیگر گفته نمی‌شدند. توصیف مناسبات انسانی در اپرا به دلیل منطق روایی، و در انواع دیگر موسیقی آوازی به علت کاربرد کلام نسبتاً ساده است، امّا در **موسیقی مطلق*** چنین امکانی یا وجود ندارد، یا محدود است. موسیقی توصیفی لزوماً بازسازی صداهای طبیعی نیست، امّا این بازسازی در این نوع موسیقی زیاد روی می‌دهد. موسیقی توصیفی یک ژانر موسیقی نیست و دقیقاً کُدگذاری و قاعده‌بندی نشده است، بل بیش‌تر «حالت موسیقایی» است، حالتی که برای برخی از شنوندگان (و نه لزوماً همه‌ی آن‌ها) ایده‌هایی را تداعی می‌کند. ریشارد واگنِر کوشیده بود تا به جای توصیف امور مادی، وضعیت‌های روحی و مناسبات روانی میان افراد را به یاری **لایتموتیف*** وصف کند و در موارد زیادی هم موفق شده بود. رقابت و حسادت دو مرد در پرده‌ی نخست *والکوره* (۵۶-۱۸۵۴) نمونه‌ی جالبی است. در دوران زندگی واگنِر که موسیقی برنامه‌دار شکل می‌گرفت موسیقی توصیفی را بخشی از آن به حساب می‌آوردند.

درون‌مایه‌های اصلی موسیقی توصیفی عوامل طبیعی و رابطه‌ی انسان با آن‌ها بود. آشکارا موسیقی توصیفی در اپراها نقش بزرگی دارد امّا در انواع دیگر موسیقی هم به نمونه‌های مهمی از موسیقی توصیفی برمی‌خوریم: *چهار فصل* (احتمالاً ۱۷۲۰) اثر آنتونیو ویوالدی که چهار کنسرتو برای ویولون و ارکستر است (به ویژه موومان دوم کنسرتوی چهارم که به توصیف برف پرداخته)، *اوورتور ۱۸۱۲* (۱۸۸۰) اثر پیوتْر چایکوفْسکی و شماری از ساخته‌های اِدوارد گریگ و ژان سیبِلیوس نمونه‌های برجسته‌ی موسیقی توصیفی هستند. در موسیقی دوران کلاسی‌سیسم سمفونی شماره‌ی ۶ *«پاستورال»* (۱۸۰۸) اثر لودویگ فان بتهوون به توصیف جنگل، پرواز

www.tabarestan.info پیش " آوش م. ب " تبرستان

پرندگان، چشمه‌سار و توفان پرداخته بود. گفته‌اند بتهوون در سمفونی شماره‌ی ۶ پیش از آن که در پی ترسیم طبیعت باشد می‌خواست حالت‌هایی را توصیف کند که به واسطه‌ی رویارویی با عوامل طبیعی گوناگون در انسان آفریده می‌شود. روبِرت شومان، واگنِر، اوتّورینو رِسپیگی، هکتور بِرلیوز، گوستاف مالِر و کلود ـ آشیل دُبوسی هم تجربه‌های مهمی در این زمینه داشتند. در آثار آن‌ها توصیف موسیقایی خیلی پیچیده‌تر از بازسازی ساده‌ی صداهای طبیعی است. صدای رعد در اپراهای زیادی نمونه‌ی توصیف ابتدایی و ساده است، امّا **لایتموتیف*** واگنِری مثالی پیچیده است که صرفاً با عناصر عینی سروکار ندارد بل عوامل ذهنی و روانی را هم برجسته می‌کند. اهمیّت قطعه‌ی ***بازی آب در ویلا دِست*** (۱۸۶۷) اثر فرانتس لیست نه در شنیدن صدای آب بل در دیدن نور خورشید روی امواج است. چنان که ***دریا*** (۰۵-۱۹۰۳) اثر دُبوسی توصیف دیداری دریا نیست بل حالت‌هایی شخصی و درونی را تشدید می‌کند. عنوان سه بخش ***دریا*** (سپیده تا نیم‌روز دریایی، بازی امواج، گفت‌وگوی باد و دریا) انتظار موسیقی توصیفی را برمی‌انگیزند، امّا در این موسیقی نوآورانه (یکی از نخستین حرکت‌ها به سوی موسیقی مدرنیست) با ارکستراسیون بدیعی روبرو می‌شویم که چون شعرهای دریایی سن‌ژون پرس گونه‌ای رفت و آمد میان خلسه‌ی مسافری دریایی و حضور دریا است. در موسیقی سده‌ی بیستم، اُلیویه مِسیان نمونه‌هایی تازه از موسیقی توصیفی ارائه کرد. او در هفت کتاب ***فهرست پرندگان*** (۵۸-۱۹۵۶) صدای انواع پرندگان را مبنای قطعه‌هایی برای پیانو کرد، امّا خودش می‌گفت این آثار بازسازی و تقلید نیستند بل «در آن‌ها تأثیر عاطفی برجسته شده است». او در پی ترسیم وفادارانه یا «فیگورالیسم» (اصطلاحی که زیاد به کار می‌برد) نبود، بل در پی ترسیم «حالت‌ها» بود. پی‌یر شافّر برخلاف مِسیان معتقد بود با توجه به تجربه‌ی موسیقی الکترواِکوستیک ما باید «عنصر کلّی عینی» را بیابیم و خود را در بیان ذهنی و تعیین‌ناشده گرفتار نکنیم.

← **بازنمایی؛ بیان.**

موسیقی سَبُک LIGHT MUSIC

موسیقی سَبُک را در برابر موسیقی جدی (یا موسیقی سنگین) به کار می‌برند. مقصود از دومی موسیقی کلاسیک و موسیقی دینی است. موسیقی سَبُک اصطلاحی تحقیرآمیز

www.tabarestan.info

است و جای‌گاه نازلی به موسیقی خاصی در پایگانی که بنیاد آن ناروشن است، می‌بخشد.

اصطلاح موسیقی سَبُک به دو گونه موسیقی گفته می‌شود. گونه‌ی نخست موسیقی مردم‌پسند در سده‌ی نوزدهم، اپرت‌ها، اپراها و آثار سمفونیکی بودند که تِم‌ها و مِلودی‌های ساده، دلپذیر و همه‌فهم داشتند و داستان‌های آن‌ها هم جذاب و ساده بود. این آثار نخستین نمونه‌های موزیکال محسوب می‌شدند. با توجه به آثار مهم و از نظر موسیقایی کاملی که در این دسته جای گرفته‌اند (نظیر اپراها و اپرت‌های فرانتس فرانتس لِهار، ژاک اُفنباخ، و آندره مِساژه) با اطمینان می‌توان گفت که صفت تحقیرآمیز «سَبُک» نادقیق و گمراه‌کننده است. آثار اُفنباخ امروز به دلیل نوآوری‌ها، و اقتدار سَبک و جذابیت‌شان از نمونه‌های خوب موسیقی فرانسوی نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم محسوب می‌شوند، و در دهه‌ی اخیر توجه زیادی به آن‌ها شده و در این بازنگری و ارزش‌گذاری اجراهایی به رهبری مارک مَنکوفسکی نقش بزرگی داشته‌اند. در سال‌های اخیر ارزش آثار لِهار و دیگر اپرت‌سازان بزرگ وینی معاصر او نیز دانسته شده است. شاهکارهایی چون ***بیوه‌ی شادان*** (۱۹۰۹) اثر لِهار و ***سرزمین لبخندها*** (۱۹۲۹) اپرت دیگر او، یا والس‌های یوهان اشتراوس را سَبُک نامیدن مضحک به نظر می‌آید.

گونه‌ی دوم موسیقی سَبُک، قطعه‌های ملایم یا قطعه‌های مشهور و شناخته‌شده‌ای هستند که ارکستر بزرگی آن‌ها را بنوازد یا ترانه‌هایی مردم‌پسند را به گونه‌ای «باشکوه» اجرا کند. این موسیقی نرم و ملایم است، صداهایی مطبوع و کنسونانت دارد، فاقد نوآوری و عناصر نامنتظر است، پیشرفت مِلودی‌های آن قابل پیش‌بینی است، حالتی تخدیری دارد و در بیمارستان‌ها برای آرامش عصبی بیماران به کار می‌آید.

← **ژانر؛ موسیقی مردم‌پسند.**

موسیقی‌شناسی MUSICOLOGY

موسیقی‌شناسی یک گفتمان بینارشته‌ای است. موضوع‌های اصلی و مهمی که به طور سنّتی در «ادبیات موسیقی»، «نظریه‌ی موسیقی» یا «علم موسیقی» مطرح بودند (چون مسائل فنی، تاریخی، سَبک‌شناسی، و زیبایی‌شناسی) در موسیقی‌شناسی هم مطرح‌اند، امّا این‌جا نکته‌ی مهم درک مناسبات آن‌ها با یک‌دیگر است. کشف این مناسبات با بذل

www.tabarestan.info

توجه به دیگر شاخه‌های دانایی بشری، یعنی انواع علوم، هنرها، و فلسفه، ممکن می‌شود. موسیقی‌شناسی یاری‌دهنده‌ی به فهم دقیق‌تر و جامع‌تر موسیقی به عنوان یک پدیده‌ی فرهنگی است. برای این فهم، بی‌شک دانسته‌های فنی، تاریخی و زیبایی‌شناختی موسیقایی لازم‌اند، امّا کافی نیستند. هر آن‌چه بیرون از کردار و نظام‌های فکری وابسته به موسیقی قرار گرفته (و باخبری از آن ضرورت دارد) در موسیقی‌شناسی مطرح می‌شود. در یک کلام، اندیشیدن به موسیقی بدون اطلاع از موسیقی‌شناسی ناکامل و ناتمام می‌ماند. موسیقی‌شناسی زمینه‌های پژوهشی متنوعی را در بر می‌گیرد: صوت‌شناسی، تاریخ موسیقی، سازشناسی، فنون نوازندگی و آهنگ‌سازی، نظریه‌ی موسیقی، نقادی موسیقی، تحلیل موسیقی، فُرم‌های موسیقایی، هنرهایی جز موسیقی، جامعه‌شناسی، قوم‌شناسی، روان‌شناسی شنیداری، تاریخ عمومی، سیاست، اقتصاد، زبان‌شناسی، منطق، و فلسفه.

کتابخانه "آرش م.ب" به تبرستان www.tabarestan.info

پیش از آن که اصطلاح «موسیقی‌شناسی» به معنای امروزی آن که در بالا آمد رایج شود، مجموعه‌ی متونی را که موضوع آن‌ها جنبه‌های مختلف تولید موسیقی (چون مسائل تاریخی، فنی، سَبک‌شناختی و غیره) بودند، با اصطلاح «ادبیات موسیقی» مشخص می‌کردند. لفظ «موسیقی‌شناس» به کار می‌رفت و مقصود کسی بود که در زمینه‌ی موسیقی پژوهش کرده باشد، اعم از نظریه‌پرداز، ناقد و حتا آموزگار. در فارسی کهن «علم موسیقی» یا «علم الحان» تاحدودی معنای موسیقی‌شناسی داشت. ژان ـ ژاک ناتی‌یه نوشته در فارسی میان موسیقی به عنوان هنر یا علم موسیقی و موزیک به عنوان صداها و اجرای موسیقی تفاوت وجود دارد [300:54]. هر فارسی زبانی می‌داند که او اشتباه کرده و چنین تفاوتی در زبان فارسی به کار نمی‌رود. واژه‌ی «موزیک» گاهی در فارسی گفتاری به کار می‌رود و امروز از آن به ندرت در نوشتار استفاده می‌شود، و به هرحال همان معنای موسیقی را دارد.

موسیقی در مقام یک فعالیّت یا کردار، تاریخ طولانی‌ای دارد امّا موسیقی‌شناسی به عنوان فراشد پژوهش، تعمق، و تحلیل پیشینه‌ای به مراتب کوتاه‌تر دارد. موسیقی‌شناسان در تنظیم مسائل و موضوع‌های پژوهش خود درگیر و به یک معنا تابع پیشرفت موسیقی هستند امّا به همین شکل درگیر و تابع پیشرفت دیگر رشته‌هایی هستند که به تدریج در زمینه یا قلمرو پژوهش موسیقی‌شناسی (اگر نه یک علم دست‌کم یکی از بینارشته‌های

دانش) قرار گرفته‌اند. وابستگی موسیقی‌شناسی به رشته‌های پژوهشی دلایلی دارد که با مثال‌های ساده‌ای درک می‌شوند. پژوهش‌گری که با سندی تازه برخورد می‌کند باید با شیوه‌های پژوهش در تاریخ‌نگاری (که سندشناسی بخشی از آن است) آشنا باشد، یا تحلیل‌گر یک ترانه باید متن آن را بر پایه‌ی آخرین شیوه‌ها در بررسی‌های ادبی دریابد. دیدگاه‌های آهنگ‌سازان جدا از دانایی دوران‌شان و مستقل از انواع برداشت‌های علمی، فلسفی، اخلاقی و دینی نبود و نیست. آشنایی با این موارد وظیفه‌ی موسیقی‌شناس است. کارهای جدی‌ای در زمینه‌ی موسیقی‌شناسی به وسیله‌ی کسانی انجام شده که خود را به موسیقی‌دان معرفی نمی‌کنند. بسیاری از پژوهش‌گران موسیقی‌شناسی وقتی در کارهای تخصصی خود پیش می‌روند ترجیح می‌دهند خود را نوع دیگری جز موسیقی‌شناس بدانند، مثلاً فیلسوف، صداشناس، دانش‌مند اجتماعی و از این قبیل [241:817]. آن‌چه متن موسیقی‌شناختی را از سایر نوشته‌هایی که موضوع آن‌ها موسیقی است جدا می‌کند منش نظام‌مند و نیز بینارشته‌ای آن است. به این ترتیب، بسیاری از آثاری که پیش از پیدایش عنوان موسیقی‌شناسی نوشته شده بودند (مثل نوشته‌های افلاطون و ارسطو درباره‌ی موسیقی) در دل ادبیات موسیقی‌شناسی جای می‌گرفتند. همان‌طور که می‌توان بسیاری از آثار در علوم اجتماعی را که پیش از پیدایش عنوان جامعه‌شناسی نوشته شده بودند، جامعه‌شناختی نامید. کتاب نظریه‌پرداز فرانسوی ماریْن مِرسِن ***رساله‌ای درباره‌ی هارمونی عمومی*** (۱۶۳۶) که به رابطه‌ی روان‌شناسی و موسیقی مربوط می‌شود با هر معیار امروزی اثری در زمینه‌ی موسیقی‌شناسی محسوب می‌شود. تأسیس «مرکز پژوهش‌های موسیقی» در لاهه (۱۸۶۸) آغاز پژوهش‌های موسیقی‌شناسی جدید بود. شش سال بعد «مرکز موسیقی» در لندن با جهت‌گیری پژوهش‌های علمی (و نه تاریخی) شکل گرفت. با فعالیّت چنین نهادهایی بود که زمینه‌ی واقعی برای بینارشته‌ای با عنوان موسیقی‌شناسی آفریده شد.

موسیقی هنری است که همواره محرّک و مشوّق تعمق‌های نظری و اندیشه‌های انتقادی بوده است. خود آهنگ‌سازان ناگزیر به فراشد آفریننده‌ی کارشان توجه داشتند و در این مسیر از دقت به کار دیگر آهنگ‌سازان و نظریه‌پردازان بی‌نیاز نبوده‌اند. محصول کار نظری آهنگ‌سازان از جنبه‌های زیادی به کار موسیقی‌شناسان آمد. یکی از نخستین نویسندگانی که به تدقیق مبانی موسیقی‌شناسی یاری کرد گوئیدو آدلِر پژوهش‌گر اتریشی

پیشکش "آ.م.ب" به تبرستان www.tabarestan.info

بود. او در مقاله‌ای در سال ۱۸۸۵ با نام «چشم‌انداز، روش و هدف موسیقی‌شناسی» در نشریه‌ی «فصل‌نامه‌ی موسیقی‌شناسی» میان پژوهش‌های تاریخی و پژوهش‌های نظام‌مند موسیقی تفاوت گذاشت [3]. دسته‌ی نخست از سازمان‌یابی موسیقی در فرهنگ‌ها، کشورها و دوره‌های مختلف بحث می‌کنند، دسته‌ی دوم از مشخصه‌های درونی موسیقی چون هارمونی، تُنالیته، مِلودی، فُرم و غیره بحث می‌کنند. امّا حوزه‌ی موسیقی‌شناسی وسیع‌تر از حوزه‌ی پژوهش‌های نظام‌مند و گستره‌ی نظریه‌ی موسیقی است. تفاوت موردنظر آدلِر میان دوگونه پژوهش تاریخی و نظام‌مند برای آغاز کار موسیقی‌شناسی ضروری است امّا باید از آن فراتر رفت. پژوهش‌های نظام‌مند در حکم پیش‌بینی تحلیل موسیقی و برآمدن نظریه‌های ساختاری مختلف و سرانجام موسیقی‌شناسی است. تصور آدلِر از این رشته پیدایش علم جدیدی بود و این با فضای آموزشی پوزیتیویستی و علم‌باورانه‌ای که او در آن بار آمده بود خوانا بود.

پیشکش "آرش م. ب" به تبرستان www.tabarestan.info

موسیقی‌شناسی از همان آغاز پیدایش‌اش هم‌چون فعالیتی فکری دانسته شد که بارها فراتر از تاریخ‌نگاری موسیقی می‌رود و با موضوع‌های گسترده‌ای از صوت‌شناسی تا زیبایی‌شناسی سروکار دارد. آدلِر گستره‌ی کار خود را موسیقی اروپایی قرار داده بود امّا موسیقی‌شناسی امروز (از دهه‌ی ۱۹۸۰) به موسیقی اقوام و ملّت‌های غیرِ اروپایی نیز نظر دارد. موضوع موسیقی‌شناسی «کل حوزه‌ی موسیقی» است و برای موسیقی فولکلوریک، موسیقی جاز و انواع موسیقی راک و پاپ و متال و غیره ارزشی برابر با تجربه‌های از نظر آکادمیک و دانشگاهی معتبرتر موسیقی کلاسیک* قائل است.

«موسیقی‌شناسی انتقادی» در نقد به روش‌های پوزیتیویستی در بررسی آثار موسیقایی و توجه به رشد نظریه‌ی انتقادی شکل گرفت. این گونه‌ی نقادانه‌ی توجه به موسیقی و موسیقی‌شناسی سنّتی محصول دهه‌ی رادیکال ۱۹۶۰ در ایالات متّحد آمریکا بود. یکی از مدافعان سرسخت این نوع از موسیقی‌شناسی جوزف کِرمَن است. کِرمَن می‌نویسد موسیقی باید چون امری انسانی در نظر گرفته شود نه موضوع علمی فیزیکی: «آن‌چه من از آن دفاع می‌کنم گونه‌ای موسیقی‌شناسی است که رویکردی نقادانه داشته باشد و نقد هم متوجه تاریخ باشد» [217:19]. موسیقی‌شناسی انتقادی روش تحلیل فُرمالیستی را لازم امّا ناکافی می‌داند و معتقد است که باید میان این روش و واقعیت‌های اجتماعی رابطه ایجاد کرد. شماری از نظریه‌پردازان جوان در نشریه‌ای با

عنوان «موسیقی‌شناسی انتقادی» کار خود را چنین وصف کرده بودند: در موسیقی‌شناسی انتقادی باید از روش‌های نظریه‌ی انتقادی بهره گرفته شود، و مبانی نظری موسیقی‌شناسی سنّتی و تکیه‌اش به روش‌های تحلیل فُرمال و بی‌اعتنایی‌اش به تاریخ و زندگی اجتماعی را مردود دانست. در نتیجه باید درکی تازه از اثرِ موسیقایی به دست آورد» [164].

این درک تازه انکار تقدس متن نهایی و توجه به پیشامتن‌ها است، و این نکته‌ها را پیش می‌کشد: خط فاصل ارزشی میان انواع موسیقی و پایگانی که موسیقی کلاسیک را برتر از هر کردار موسیقایی دیگر قرار می‌دهد باید حذف شود [294]؛ به بدن و توانایی جسمانی انسان توجه شود [248]؛ ایده‌ی تقدس اجرای دقیق (چون اجراهای آرتورو توسکانینی و هربرت فون کارایان) کنار گذاشته شود، موسیقی باید با حالت‌ها و روحیه‌های سوژه‌ها هم‌خوان شود؛ پژوهش‌هایی تازه در زمینه‌ی آموزش موسیقی و نابسندگی‌های آن انجام شوند [202-191:277] اجرای موسیقی جنبه‌ای اقتصادی دارد و باید از این دیدگاه به منش سرآمدگرای موسیقی انتقاد شود [417]؛ نباید اجازه داد که «شنیدن تبدیل شود به ابزار نظارت اجتماعی» [29]. با پیدایش گفتمان پسا-استعمارگرایی* زمینه‌های تازه‌ای بر نظریه‌پردازان موسیقی‌شناسی انتقادی گشوده شد. دیگر می‌شد سویه‌های سیاسی موسیقی‌شناسی کلاسیک همراه با تمام آداب و رسوم اجرا و شنیدن موسیقی مورد انتقاد قرار گیرد. نوشته‌های جامعه‌شناسان ناقدی چون پی‌یر بوردیو هم راه‌گشای این بحث شد.

در دهه‌ی ۱۹۸۰ مباحث مطرح‌شده در موسیقی‌شناسی انتقادی منجر به پیدایش موسیقی‌شناسی جدید شدند که مکتب یا گرایش فکری یک‌دستی نیست بل از تجربه‌های مختلف، به کارگیری روش‌های متفاوت و موضوع‌های متنوع شکل گرفته است. پیدایش اکثر این تجربه‌ها در ایالات متّحد آمریکا بود. مبنای نظری این تجربه‌ها بیان این نکته بود که استقلال اثرِ موسیقایی از زندگی اجتماعی ناممکن است. اثر محصولی تاریخی است و در نتیجه بررسی و تحلیل آن هم منش تاریخی دارد. امّا موسیقی‌شناسان جدید معنایی یک‌سان از تاریخ در سر نداشتند، نوشته‌های آن‌ها بیش‌تر منش جدلی دارد. به عنوان نمونه، کِرمَن مقاله‌ای درباره‌ی تحلیل موسیقی نوشت [217:15]، و لاورنس کریمِر نظر او را در مقاله‌ی «موسیقی‌شناسی آینده» مورد انتقاد قرار

www.tabarestan.info تبرستان

داد [229:15-18]. موضع کِرمَن دفاع از تحلیل موسیقی به شیوه‌ای تازه بود که از جهاتی به ساختارگرایی شباهت داشت. موضع کریمِر نزدیک بود به روش **هرمنوتیک*** که معنا را زاده‌ی ذهن مخاطب می‌دانست. گَری تاملینسون نقدی تند بر مقاله‌ی کریمِر نوشت و از دیدگاه نسبی‌نگر او «که انواع تأویل‌های ممکن اثر را در یک مرتبه‌ی ارزشی قرار می‌دهد» انتقاد کرد [405]. تاملینسون روش گزینشی کریمِر را نادرست خواند و نوشت نمی‌توان احکام نظریه‌پردازی را پذیرفت که صرفاً نمونه‌هایی را که با بنیاد مورد قبول خودش منطبق هستند، می‌پذیرد. موسیقی‌شناسی جدید هم‌چنین به نقدهای فمینیستی نزدیک شد. سوزان مَک‌کلاری، مارسیا سیترون و فیلیپ برت که راه را بر تحلیل‌های فمینیستی گشوده بودند، از نویسندگان موسیقی‌شناسی جدید محسوب می‌شوند.

← موسیقی؛ نظریه؛ نقادی.

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان www.tabarestan.info

موسیقی‌شناسی فمینیستی FEMINIST MUSICOLOGY

اصطلاح «زیبایی‌شناسی فمینیستی» به رشته‌ای متنوع از نظریه‌ها، رویکردها، و الگوهای نقادی گفته می‌شود که وحدت آن‌ها بر اساس مقاومت در برابر «امتیازها و سلطه‌ی مردانه» در گستره‌ی هنر و تجربه‌ی زیبایی‌شناختی است. موسیقی‌شناسی فمینیستی یکی از زیرمجموعه‌های زیبایی‌شناسی فمینیستی است. فمینیسم به گفته‌ی هلن سیکْسو با «واقعیّت مردسالاری و پدرسالاری» آغاز می‌شود. مقصود از پدرسالاری (Patriarchy) نظام اجتماعی‌ای است که در آن قدرت، منزلت، ثروت و حقوق بنا به منافع مردان توزیع می‌شود. در این نظام، مردان تعیین می‌کنند زنان چه سهمی از آن همه می‌برند. این نظام با نهادها، کردارها، عادت‌ها، چشم‌اندازها و دیدگاه‌هایی شکل می‌گیرد که تقریباً در تمامی زمینه‌های زندگی اجتماعی، تجربه‌ها و اندیشه‌ها تعیین‌کننده هستند. زیبایی‌شناسی فمینیستی از این پیش‌نهاده آغاز می‌شود که گستره‌ی تاریخی هنر و زیبایی‌شناسی در خود پدرسالارانه است. نخستین هدف روشن کردن و انتقاد کردن از کارکردهای نهادهایی است که به این وضعیّت امکان ظهور می‌دهند و آن را مشروع و موجه می‌نمایانند.

تنوع دیدگاه‌های متوجه به آزادی زنان چندان است که باید از انواع فمینیسم یاد کرد. کسی که صرفاً به ضرورت برابری حقوقی زنان و مردان باور دارد فمینیست است؛ کسی

که این برابری را به شرطی ممکن می‌داند که نخست برای برابری امکانات زندگی اجتماعی (امکانات مادی و معنوی مساوی در آموزش و شغل و در کردارهای زندگی و گزینش آزادانه) مبارزه شود نیز فمینیست است؛ کسی که بنیاد استثمار از زن را در نظام سرمایه‌داری می‌داند و مبارزه برای آزادی زن را به مبارزه علیه سرمایه‌داری پیوند می‌زند چون اصل ستم‌دیدگی زنان و ضرورت خلاصی از آن را می‌پذیرد به معنایی خاص فمینیست است؛ کسی که بنیاد فرودستی زنان را در فرهنگ مردسالار و در پدرسالاری می‌داند و برای از بین بردن این فرهنگ می‌کوشد فمینیست است؛ و سرانجام کسی که مردان را بنا به ماهیت‌شان ظالم و استثمارگر می‌شناسد و دوری زنان از جهان مردانه را توصیه می‌کند نیز فمینیست است. اینان با تمام تفاوت‌هایی که با هم دارند در یک نکته نظر واحدی دارند: در جامعه‌ی کنونی زنان در مواضعی فرودست مردان زندگی می‌کنند. فمینیست‌ها می‌کوشند حضور حاشیه‌ای زنان را دگرگون کنند و باور دارند برای رسیدن به این هدف باید نظام سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی دگرگون شود. بسیاری از فمینیست‌ها بر این نکته که باید موقعیّت فرهنگی زنان دگرگون شود اصرار دارند. به نظر آن‌ها ستم‌دیدگی زنان به گونه‌ای عمیق پایه در ساختار هنجارهای فرهنگی دارد. آن‌ها نشان می‌دهند ستم‌دیدگی زنان سبب می‌شود تا مردان نیز از بسیاری از حقوق خود بی‌بهره بمانند و بنا به بینش مردسالار خود درک نکنند که راه رهایی آنان نیز همان راه آزادی زنان است.

پیشکش "آ.ش.م.ب" به تبرستان www.tabarestan.info

نخستین متن مستند در ادبیات انگلوساکسون که به آزادی زنان پرداخت کتاب مری والستون‌کرافت در ***دفاع از حقوق زنان*** (۱۷۹۲) بود. او در کنش اجتماعی نیز مبارزه‌ای را آغاز کرد که در جنبش برابری‌طلب زنان چون سنّت باقی ماند. کتاب ***درباره‌ی فرمان‌برداری زنان*** (۱۸۶۹) نوشته‌ی جان استوارت میل نیز متن مهمی است که با پیش کشیدن مباحثی در فلسفه‌ی سیاسی به سهم خود به مبارزه‌ی زنان یاری کرد. آثار فمینیستی به تدریج مفهوم گوناوندی (Gender) را پیش کشیدند هر چند هنوز عنوان دقیقی برای آن نیافته بودند. گوناوندی ساختنِ فرهنگی و اجتماعی دو واحد متمایز مردانه و زنانه است، همان‌طور که جنسیّت این تفاوت را در حوزه‌ی زیست‌شناسی پیش می‌کشید. ریشه‌ی واژه‌ی gender لغت لاتینی genus به معنای «گونه» و «نوع» است، و از زبان فرانسوی به انگلیسی راه یافت. دسته‌بندی نام‌ها به مذکر و مؤنث در برخی از

زبان‌ها چون فرانسوی معنای زبان‌شناختی و دستوری واژه‌ی gender را روشن می‌کند. در ادبیات اجتماعی امروز این واژه به دسته‌بندی‌های «زنانه» و «مردانه» در موارد مختلف (و نه تنها در زبان) بازمی‌گردد.

در بررسی‌های فرهنگی معنای گوناوندی «شکل گرفتن اجتماعی هر آن‌چه بر زمینه‌ی یک فرهنگ خاص مردانه و زنانه خوانده می‌شوند» است. به عبارت دیگر گوناوندی اشاره‌ی مستقیم به زمینه‌های تاریخی و اجتماعی دارد و با تقسیم‌بندی دو جنس که استوار به تفاوت طبیعی و زیست‌شناختی است یکی نیست. در عبارت مشهور سیمون دو بووار «کسی زن زاده نمی‌شود بل در جامعه تبدیل به زن می‌شود» زن به معنایی گوناوندانه‌اش آمده و نه به‌معنای رایج در دسته‌بندی جنسیّتی. یکی از سازندگان مفهوم جدید گوناوندی جودیت باتلِر است. او نشان داده گوناوندی با گزینش راه‌های زندگی‌مان، شیوه‌های ایفای نقش‌های اجتماعی‌مان و شکلی که از بدن خویش سود می‌جوییم یا آن را به کار می‌گیریم، برگزیده می‌شود [81].

پیشکش "آ.ش.ب" تبرستان www.tabarestan.info

آن گروه از پژوهش‌های موسیقی‌شناسی که نقش زنان در موسیقی موضوع محوری آن‌ها باشند، پیشینه‌ی طولانی‌ای ندارند و به چند دهه‌ی اخیر بازمی‌گردند. بی‌اعتنایی به نقش زنان و کمبود پژوهش در این مورد به همان دلایلی پدید آمده که در طول سده‌ها زنان در عرصه‌های مهمی در موسیقی (آموزش آکادمیک، آهنگ‌سازی و موسیقی‌شناسی) با ممنوعیت روبرو بودند. موسیقی‌شناسی فمینیستی در حکم پیشبرد آن پژوهش‌هایی است که متوجه نقش فرودست زنان در کردار فرهنگی و در نتیجه موسیقایی هستند، نقشی که به نحو تاریخی نتیجه و بیان‌گر سلطه‌ی اجتماعی مردان است. بنا به سنّت در زبان انگلیسی از موسیقی با ضمیر مؤنث یاد می‌کنند. در نگرش مردسالار این نوعی تحقیر موسیقی بود. در موسیقی شکل طبیعی صداها با شکل زنانه‌ای که «رقت احساسات را نشان می‌دهد» جای‌گزین می‌شود. در سده‌ی شانزدهم جووانی ماریا آرتوزی در انتقاد به موسیقی دوره‌ی خود و موسیقی کلاودیو مونته‌وِردی آن را «غیرِ طبیعی و واجد منش‌های حقیر زنانه» دانسته بود [107:1-25].

تا پایان دهه‌ی ۱۹۷۰ فمینیست‌ها می‌کوشیدند تا موقعیّت فرودست زنان در موسیقی را با نشان دادن موانعی که بر سر راه زنان در فراگیری موسیقی بود نشان دهند. مردسالاران ادعا داشتند آهنگ‌سازان بزرگ همه مرد هستند، و زنان به عنوان

اجراکنندگان و استادان سازهای موسیقی نقشی کم‌اهمیت‌تر در تکامل تاریخی موسیقی داشته‌اند. آنان می‌پرسیدند چرا باید قبول کنیم موانع در راه ورود زنان به عرصه‌ی موسیقی موجب فقدان آهنگ‌سازان بزرگ زن شده، چرا این سدها مانع از پیدایش زنان نوازنده و خواننده‌ی بزرگ نشده‌اند؟ آن‌ها نتیجه می‌گرفتند زنان به طور طبیعی آهنگ‌ساز نیستند. پاسخ فمینیست‌ها این بود که محدودیت‌های به مراتب کم‌تری در راه آموزش نوازندگی و خوانندگی وجود داشته، و در نتیجه در این عرصه‌ها زنان استعدادهای خود را نشان داده‌اند. با کاهش موانع در این زمینه نیز تحولی ایجاد شده است و در دهه‌های اخیر زنان هنرمندی در نقش رهبران ارکستر پدید آمده‌اند و در برخی از ارکسترهای مشهور تعداد نوازندگان ماهر و متخصص زن بیش از مردان است [161].

پیشکش "آرشام. ب" به تبرستان www.tabarestan.info

در آغاز، موسیقی‌شناسان فمینیست کوشیدند تا تاریخ اخراج زنان از جهان موسیقی را تهیه کنند. آن‌ها روشن کردند در یونان باستان زنانی که به موسیقی اشتغال داشتند برده یا روسپی بودند. در کلیسای کاتولیک تا سده‌ی چهارم، زنان در کنار مردان در خواندن آوازهای دینی حضور داشتند و در پایان آن سده بود که از شرکت در موسیقی دینی منع شدند. حکم پولُس رسول در «رساله‌ی اوّل قرنتیان» (۳۴:۱۴) که «زنان شما در کلیساها خاموش باشند زیرا که ایشان را حرف زدن جایز نیست بلکه اطاعت نمودن، چنانکه تورات نیز می‌گوید» [۱۳۲۹:۲۷] دلیل این ممنوعیت قلمداد شد. امّا در اواخر نخستین هزاره در کلیسای ارتدکس زنان در موسیقی دینی نقش یافتند و زنی به نام کاسیا (متولد ۸۱۰) آهنگ‌سازی مشهور در این زمینه شد. در کلیسای کاتولیک و در صومعه‌ها خواندن دعاهای جمعی و هم‌سرایی زنان منعی نداشت، امّا از این کردار موسیقایی اسناد چندانی باقی نمانده، و در کتاب‌ها و متون مربوط به سنّت موسیقی کلیسا از آن به ندرت یاد شده است. اسناد معدودی که باقی مانده‌اند خبر از ذوق موسیقایی زنان می‌دهند. نمونه‌ی مشهور، موسیقی هیلده‌گارد فون بینْگِن بود. او که در سده‌ی دوازدهم می‌زیست و در صومعه‌ی بندیکتین‌ها زندگی می‌کرد متن و موسیقی را خود می‌نوشت و آثارش از جمله *آنتیفون‌ها* (حدود ۱۱۵۰) نمونه‌های درخشانی از موسیقی پُلی‌فونیک کلیسا بودند.

در دوران رنسانس نیز کلیسای ویتوی قدیس در ایتالیا در موسیقایی زنان پیش‌گام شد و قطعه‌های آوازی برای صدای زنان از رافّائلا آلّئوتی باقی گذاشت. شورای ترنت

(۱۵۶۳-۱۵۴۵) آموزش سازهای موسیقی به راهبه‌ها در صومعه‌ها را ممنوع کرد امّا آواز خواندن جمعی آنان را اجازه داد. بیرون کلیسا زنان در ایجاد موسیقی دنیوی نقش داشتند. آنان در موسیقی مردمی و فولکلوریک نقش بیش‌تری از مردان داشتند، و در دربارها نیز اجازه و امکان اشتغال به موسیقی داشتند. در نتیجه خوانندگان حرفه‌ای زن در آغاز سده‌ی هفدهم در دربارها پیدا شدند. در دوک نشین «آلفونسو دِسته» گروه زنان خواننده‌ی مشهوری به کار پرداختند. در سده‌ی هفدهم باربارا استروتزی و فرانچسکا کاچّینی مشهور شدند. اواخر سده‌ی هجدهم زنان در اپرا حق خواندن یافتند. در سده‌ی نوزدهم آدلین پاتی یکی از خوانندگان مشهور در نمایش‌های موزیکال بود. در بیش‌تر نمایش‌ها او در پایانی غم‌انگیز نقش زنی تنها و نالان را بازی می‌کرد که یا کشته یا رها می‌شد. آریای «گم‌گشته و رهاشده» در اپرای *مانُن لسکو* (۱۸۹۳) اثر جاکومو پوچّینی یادآور هنر او بود.

www.tabarestan.info پخش "آرمان ب" به تبرستان

در تمام این سده‌ها زنان از ورود به آموزش‌گاه‌ها در نظام آکادمیک موسیقی محروم بودند. آموزش موسیقی به زنان در خانه و توسط افرادی (بیش‌تر زنانی) انجام می‌شد که تجربه داشتند امّا دانش وسیعی از فن موسیقی نداشتند. در سال ۱۹۲۱ نخستین زن از رشته‌ی موسیقی دانشگاه آکسفورد مدرک گرفت. در پایان سده‌ی نوزدهم برخی از کنسرواتوارهای اروپایی زنان را به عنوان هنرآموز پذیرفته بودند. این تصویر کوچکی از پژوهش‌های مفصل تاریخی‌ای است که موسیقی‌شناسان فمینیست ارائه کرده‌اند. دامنه‌ی کشف آنان وسیع‌تر است، و در مورد جزئیات هر دوره تحقیق کرده‌اند. امّا نتیجه کوتاه و صریح است: سنّت کار، تجربه، و آموزش موسیقی برای زنان محدود و همواره زیر فشارهای اجتماعی بوده است. با وجود این، زنان زیادی از طبقه‌های حاکم به دلیل قدرت مادی و سیاسی توانستند به پیش‌رفت موسیقی کمک کنند. در دوران رنسانس، ایزابل دِسته در دربار مانتوا، آنا آمالیا خواهر فریدریش کبیر، ماریانه فون مارتینِس آهنگ‌ساز اتریشی نمونه‌هایی مشهور هستند. کنتس ژَن دو پولیناک دوست نزدیک نادیا بولانژه و حامی و مشوّق گابریل فوره، فرانسیس پولَنک، ایگور استراوینْسکی، دینو لیپاتّی و بسیاری از نوازندگان برجسته بود و امکانات مالی فراوانی برای پژوهش موسیقی و آثار مدرن فراهم آورد.

در گام بعد موسیقی‌شناسان فمینیست کوشیدند تا آهنگ‌سازان زنی را که کارشان

فراموش شده یا مورد بی‌اعتنایی قرار گرفته بود، کشف کنند. آثار هیلده‌گارد فون بینْگِن، کلارا شومان، فانی مِندِلسون، لیلی بولانژه، سِسیل شامیناد، آمی بیچ، روث کرافورد سیگِر، و اثل اسمیت بررسی شدند. در چند سال اخیر توجه زیادی به کارهای اثل اسمیت نشان داده شده، ***مارش زنان*** (۱۹۱۱) او مشهور شده و کوارتت زهی (۱۲-۱۹۰۲) و کوئینتت زهی (۱۸۸۴) او که یادآور تأثیر یوهانِس برامْس هستند مهم دانسته شده‌اند. زنان موسیقی‌شناسی چون سوزان مَک‌کلاری، مارسیا سیترون، روث سلی، کارین پندل، موانع فرهنگی‌ای را که مانع از راهیابی زنان به آثار مرجع* موسیقی می‌شدند بررسی کردند. برخی هم به نظریات ضد زنی که اعلام می‌کردند زنان از نظر زیست‌شناختی موقعیتی فرودست نسبت به مردان دارند و توانایی ساختن قطعه‌های موسیقی ندارند، پاسخ دادند [179]. سیترون در کتاب ***گوناوندی و آثار مرجع موسیقایی*** (۱۹۹۳) به مسئله‌ی گوناوندی پرداخت و نشان داد گفتمان نظری موسیقی و آهنگ‌سازی گوناوندانه بود و ایده‌ی حرفه‌ای بودن و تسلط مردانه بر حرفه نقش مهمی در حذف زنان و ایجاد مانع در راه شکوفایی استعدادهای‌شان داشت [94]. به هر حال در دهه‌های اخیر زنانی چون گالینا اوستْوُلسْکایا و سُفیا گُبایْدولینا آثار بزرگی ساخته‌اند، و زنانی چون نادیا بولانژه و سولانژ کوربن هم در عرصه‌های آموزشی و پژوهشی موسیقی کارهای مهمی انجام دادند. انبوهی از آهنگ‌سازان و نوازندگان بزرگ سده‌ی بیستم شاگردان نادیا بولانژه بودند.

گستره‌ی دیگر بحث فمینیستی در موسیقی‌شناسی به مباحثی بازمی‌گردد که منطق درونی آثار مهم تاریخ موسیقی را «مردانه» معرفی می‌کند. در این زمینه کرولاین اَبَت، مَک‌کلاری و دیگران کتاب‌ها و مقاله‌های مفیدی نوشتند [378]. به عنوان نمونه، مَک‌کلاری در کتاب ***پایان‌بندی زنانه*** (۱۹۹۱) که کتاب مهمی در موضوع نقش موسیقی در تمایز گوناوندی است نوشته که سمفونی شماره‌ی ۹ «***کُرال***» (۲۴-۱۸۲۲) اثر لودویگ فان بتهوون «شاید کامل‌ترین بیان رانه‌های متضادی باشد که فرهنگ پدرسالارانه‌ی ما از زمان روشن‌گری تاکنون پدید آورده است» [278:129]. اَبَت هم در کتاب ***صداهای بی‌آواز*** (۱۹۹۱) منطق مردانه‌ی تاریخ اپرا را دنبال کرده است [1]. در عرصه‌ی موسیقی مردم‌پسند نیز نگاه مردسالارانه مورد انتقاد موسیقی‌شناسان فمینیست است. شماری از آوازهای مشهور یا ضد زنان هستند یا آنان را در موضع فرودست می‌خواهند و ترسیم

www.tabarestan.info تبرستان

می‌کنند، زنان را موضوع غرایز مردانه‌شان می‌کنند، و در تصویری که از زنان و دختران جوان به عنوان خواننده و سوپراستار ترسیم می‌کنند آنان هم‌چون ابژه‌های جنسی نمایان می‌شوند. زنان در کلیپ‌های ویدیویی موسیقی مردم‌پسند ابژه‌های جنسی‌اند و نه بیش، چیزی جز بدن نیستند و گویی حس، عاطفه و غریزه‌ای از آن خود ندارند، و صرفاً هستند تا مردان از جسم آن‌ها لذت ببرند.

← **ایدئولوژی؛ صنعت فرهنگ.**

موسیقی‌شناسی قومی ETHNOMUSICOLOGY

ریشه‌ی واژه‌ی ethnic لغت یونانی ethnos به معنای «قوم» است. اصطلاح «اتنوموزیکولوژی» را پژوهش‌گر هلندی یاپ کونْسْت در ۱۹۴۵ ساخت و بعد در عنوان دوم کتاب ***موسیقی‌شناسی: پژوهشی در ماهیت اِتنوموزیکولوژی، مسائل، روش و شخصیت‌های بیان‌گر آن*** (۱۹۵۰) به کار برد. در فارسی می‌توان در برابر اِتنوموزیکولوژی اصطلاح «موسیقی‌شناسی قومی» را به کار برد. موسیقی‌شناسی قومی صرفاً پژوهش موسیقیِ اقوام مختلف نیست، بل در جریان «پژوهش موسیقی در دل فرهنگ‌ها» [281] به «کندوکاو در زندگی اجتماعی از طریق موسیقی» [368] تبدیل می‌شود. در نتیجه انسان‌شناسی، فلسفه، جامعه‌شناسی، تاریخ، و زبان‌شناسی در آن نقش دارند.

«گروه قومی» در مورد مجموعه‌ی افرادی به کار می‌رود که در سنّت فرهنگی، زبان، هنجارهای فکری، اخلاقی و اعتقادی با هم مشترک باشند، و برای خود هویّت جمعی قائل شوند. گروه قومی شخصیتی متمایز و مستقل از طبقه‌های اجتماعی، نژاد و گوناوندی جنسیّتی دارد، و در شکل‌گیری‌اش مشخصه‌های زیست‌شناختی آن‌قدر نقش ندارند که واقعیت‌های فرهنگی. قومیّت چون خودآگاهی یا باخبری افراد از هویّت جمعی‌شان جلوه می‌کند. به گفته‌ی تامِس اِریکسون: «قومیّت در اصل جنبه‌ای از یک رابطه است و نه منش یک گروه ... [قومیّت] جنبه‌ای از مناسبات اجتماعی میان افرادی است که خود را به گونه‌ای فرهنگی از سایر گروه‌هایی که معمولاً دارای کم‌ترین روابط و تعامل منظم هستند، متمایز می‌کنند» [136:12]. در قبول تفاوت خود با دیگری لزوماً ایده‌ی برتری نهفته نیست، هر چند تعلق و دل‌بستگی به یک قوم می‌تواند منجر به پیدایش توهم برتری آن قوم نسبت به سایر اقوام شود.

www.jabarkhan.com

بحث از اقوام در روزگار روشن‌گری اوج گرفت. سیاست‌های استعماری، سفر به آسیای دور و هندوستان، و کشف قاره‌ی آمریکا مسئله‌ی فرهنگ‌های دیگر را پیش روی متفکران اروپایی قرار داده بود. در سده‌ی نوزدهم جامعه‌شناسی و انسان‌شناسی فرهنگی هم به پیدایش قوم‌نگاری یاری کردند. برخی از دانش‌مندان علوم اجتماعی نیز از نسبت نزدیک قوم با ملّت بحث کردند و حتا هم‌بستگی فرهنگی را که ناشی از تاریخ مشترک است در تعریف ملّت چون یک اصل اساسی معرفی کردند. پس از جنگ جهانی دوم با رشد مبارزات ضداستعماری، و بعد با پیدایش مهاجرت وسیع آسیاییان و آفریقاییان به کشورهای پیشرفته‌ی صنعتی مسئله‌ی قومیّت و فرهنگ‌های قومی با قدرت بیش‌تری مطرح شد. جنگ‌های بالکان، نسل‌کشی‌ها و ایده‌های «پاک‌سازیِ قومی» (و همین اواخر کشتارهای جمعی در دارفور) نشان دادند که تعارض فرهنگ‌های قومی می‌تواند به چه نتایج مهیبی منجر شود. قوم‌محوری از نژادپرستی مایه می‌گیرد.

پخش "آوای م. ب" بدون پرستش www.tabarestan.info

موسیقی‌شناسی قومی ساخته و پرداخته‌ی پژوهش‌گران غربی است، موضوع آن موسیقی غیرِ غربی، و محل پیدایش و رشد آن هم دانشگاه‌های بزرگ آمریکایی، کانادایی و اروپایی است. پیشینه‌ی آن را می‌توان در پژوهش‌های متمرکز بر موسیقی‌های چینی و هندی در **فرهنگ موسیقی** (۱۷۶۷) ژان-ژاک روسو، یا در نوشته‌های میسیونر و چین‌شناس فرانسوی ژان-ژوزف ماری آمیو درباره‌ی موسیقی چینی در مجلد ششم کتاب پانزده جلدی‌اش درباره‌ی چین (۱۷۷۹)، و نوشته‌های قاضی انگلیسی ویلیام جونز درباره‌ی موسیقی هندی (۱۷۸۴) یافت. در **فرهنگ موسیقی** (۱۷۶۷) روسو نمونه‌هایی از موسیقی چینی و «ترانه‌های وحشیان کانادا» و «ترانه‌ای ایرانی» مورد بحث قرار گرفته‌اند [347]. در سده‌ی نوزدهم موسیقی‌شناسی قومی (با این که هنوز این عنوان را نیافته بود) در آثار پژوهش‌گران آلمانی به شکل‌های مختلف مطرح می‌شد.

در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم موسیقی‌شناسی قومی از دو راه متفاوت تکامل یافت. یکی مکتب آلمانی قیاس میان انواع موسیقی که استوار به **تحلیل*** موسیقایی بود و سرچشمه‌اش به پژوهش‌های سده‌ی نوزدهم بازمی‌گشت. شخصیت‌های اصلی این مکتب آلمانی بر ویژگی‌های ساختاری موسیقی اقوام مختلف و مقایسه‌ی میان آن‌ها تأکید می‌کردند. مکتب دوم به مکتب آمریکایی مشهور شده که رابطه‌ی موسیقی و فرهنگ اقوام را برجسته می‌کرد و استوار به انسان‌شناسی بود. آلَن مِریام یکی از

موسیقی‌شناسان مکتب آمریکایی بود که در کتاب ***انسان‌شناسی موسیقی*** (۱۹۶۴) سه موضوع اصلی را برای پژوهش در قلمرو موسیقی‌شناسی قومی مطرح کرد: ۱) مفهوم‌سازی؛ ۲) رفتار انسانی و ارتباط آن با موسیقی؛ ۳) پژوهش صداها یا صوت‌شناسی. مباحث نظری به مورد نخست، مباحث اجتماعی و فرهنگی به مورد دوم، و کشف ویژگی‌های موسیقایی به مورد سوم مربوط می‌شوند [282]. مِریام معتقد بود که کشف موسیقی در فرهنگ کافی نیست، بل باید موسیقی را به عنوان فرهنگ مطرح کرد و صرفاً از این راه می‌توان میان فرهنگ‌های موسیقایی قیاس کرد. هم‌زمان با مِریام موسیقی‌شناسان دیگری نیز نوشتند که از طریق مطرح کردن موسیقی هم‌چون بیان شیوه‌های زندگی اجتماعی، و نوع خاصی از آن یعنی زندگی قومی، می‌توان بنیان موسیقی‌شناسی قومی را مستحکم کرد [302].

www.tabarestan.info پیشکش "آرم م. ب" تبرستان

دل‌بستگی‌های قومی لزوماً متعصّبانه و واپس‌گرا نیستند. از قضا، موسیقی‌شناسی قومی به این دل‌بستگی‌ها امکان ظهور می‌دهد و از این راه امکان نزدیکی و تفاهم اقوام با یک‌دیگر را نشان می‌دهد [136]. در موسیقی‌های هندی، چینی و اسپانیایی می‌توان درهم‌شدن موسیقی اقوام گوناگون را کشف کرد. اقوام در وضعیّت دیالکتیکی‌ای به سر می‌برند که از یک‌سو بیان نیاز آنان به هم‌بستگی با دیگران است، و از سوی دیگر از برخی تعصّب‌های قومی که آنان را منزوی می‌کند رها نیستند. موسیقی گاه این دیالکتیک را بازمی‌تابد. موسیقی یهودی اروپای مرکزی و اروپای شرقی اندوه تنهایی و یأس ناشی از عدم ارتباط را نمایان می‌کند، تأثیر آن در موسیقی نو-رمانتیک اروپا (ارنِست بلوخ، ماکس رِگِر، ماکس بروخ) و نیز در آثار بِلا بارتوک و دمیتری شاستاکوویچ عظیم بود. چنین است موسیقی کولی اروپایی که در آثار فرانتس لیست، آنتونین دْوُرژاک، فرانتس شوبِرت و یوهانِس برامْس می‌درخشد. موسیقی‌های یهودی و کولی در آثار گوستاف مالِر تأثیر زیادی داشتند. تأثیر موسیقی‌های مجاری، رومانیایی، کرواسیایی و کولی در موسیقی بارتوک سبب شده که او را «یکی از نخستین موسیقی‌شناسانِ موسیقیِ قومی» نام دهند. رهبر ارکستر مجاری ایوان فیشر ارکستری به نام «ارکستر فستیوال بوداپست» ایجاد کرده که نوازندگان آن با شیوه‌های نواختن موسیقی کولی آشنا هستند، و این ارکستر ***رقص‌های مجار*** (۷۳-۱۸۶۸) اثر برامْس، ***رقص‌های اسلاو*** (۱۸۷۸) اثر دْوُرژاک، ***راپسودی‌های مجار*** (۵۳-۱۸۴۶) اثر لیست و ساخته‌هایی از بارتوک را اجرا کرده و

ظرافت‌هایی را در این آثار نشان داده که پیش‌تر پنهان مانده بودند. توجه به موسیقی‌های آسیای دور و هندی در موسیقی مدرن اروپایی به آثار مهمی منجر شده است. ***اشتیمونگ*** (۱۹۶۸) اثر کارلهاینتس اشتوکهاوزِن نمونه‌ی معروفی است. اُلیویه مِسیان، جُرج لیگِتی، پی‌یر بولِز، لوچانو بِریو، موریسیو کاگِل، جُرج کورتاگ، استیو رایک، آلفرد اشنیتکه، و فیلیپ گْلَس آثار مهمی را با توجه به این پیشینه ساخته‌اند.

اهمیّت موسیقی اقوام امّا در این نیست که در آثار موسیقی غربی به کار رفته‌اند یا بر آهنگ‌سازان نامدار تأثیر گذاشته‌اند. کاهش بحث به این نکته خود ناشی از دیدگاهی اروپامحور است. اهمیّت موسیقی قومی در تأثیری است که بر شنوندگان چه در حوزه‌ی فرهنگ قوم یا ملّتی خاص و چه در گستره‌ی اقوام دیگر می‌گذارد. دقت به موسیقی قومی نشان می‌دهد چگونه «موسیقی سنّتی» بدون تغییر یا با کم‌ترین دگرسانی زنده می‌ماند. در این مورد می‌توان از تداوم موسیقی قاجاری (و حتا موسیقی‌ای از نظر تاریخی دورتر) در شاخه‌ی مهمی از موسیقی امروز ایران و علاقه‌ی بسیاری از شنوندگان به موسیقی سنّتی ایرانی مثال زد. نمونه‌ی دیگر تداوم موسیقی دراویش (مشهور به «موسیقی عرفانی») در محافل خاص آن‌ها و حتا در کار برخی از آهنگ‌سازان و خوانندگان «موسیقی سنّتی» است. از سوی دیگر، تکامل «موسیقی سنّتی» و دگرگونی‌های آن (اجرای قطعه‌های آشنا با سازهای جدید، اجرای آن‌ها با ارکستر بزرگ یا سینتی‌سایزر یا گیتار برقی) موضوع مباحث مهمی در موسیقی‌شناسی است.

امروز موسیقی‌شناسی قومی دیدگاه اروپامحورانه‌ای را که موسیقی اروپایی را علمی تصور می‌کند و با نخوت و نگاه تحقیرآمیز با موسیقی اقوام بیگانه روبرو می‌شود، مردود می‌داند [43]، و نشان می‌دهد که در هنرهای اقوامی که فرهنگ‌شان نادیده گرفته شده دستاوردهای بزرگی را می‌توان یافت [57]. کارول روبِرتسون ـ دِکابرو موسیقی‌شناس آمریکایی در پژوهشی درباره‌ی قوم ماپوچ در آرژانتین نشان داد با این که مردم ماپوچ حتا واژه‌ی «موسیقی» را در زبان خود ندارند توانسته‌اند نظام دقیقی برای طبقه‌بندی انواع موسیقیِ آوازی بسازند [337:35-42]. روبِرتسون ـ دِکابرو نتیجه گرفته با توجه به تجربه‌ی ماپوچ‌ها می‌توان گفت ما نباید در پی ایجاد دوگانه‌ی موسیقی / غیرِ موسیقی برآییم، بل باید پیکربندی آوایی را در دل هر فرهنگ بجوییم.

← **انسان‌شناسی و موسیقی؛ پسا ـ استعمارگرایی؛ دیگری؛ سنّت؛ نژاد.**

www.tabarestan.info

موسیقی عاشقانه LOVE MUSIC

لغت یونانی erotikon به معنای «ترانه‌ی عاشقانه» است. در خود این لغت هم‌راهی موسیقی و عشق آشکار است. موسیقی هنری استوار به احساس و عاطفه، و دور از مفهوم‌سازی، به رویکردهای احساسی چون عشق، اشتیاق، خشم، نفرت و غیره نزدیک است. موسیقی به این معنا به اروتیسم (عشق جنسی و شهوت) نزدیک می‌شود. بنا به بازخوانی نُت‌نویسی موسیقی یونان کهن در دهه‌ی اخیر، برخی از ترانه‌های عاشقانه‌ی یونانی کشف شده‌اند. در شعرهای روم باستان هم اشاره‌های فراوانی به موسیقی عاشقانه و اروتیک آمده است. در مجموعه‌ی **عشق** اووید هم از موسیقی عاشقانه یاد شده است. در سنّتی کهن‌تر از یونان و روم، یعنی در ***غزل غزل‌های سلیمان*** نیز می‌توان اشاره‌هایی به موسیقی عاشقانه و اروتیک بازیافت.

پیشکش "دوستدار تاریخ" به تبرستان www.tabarestan.info

در سنّت موسیقی اروپایی آن بخش که به خوبی شناخته‌شده و بنا به اسناد، یکی از انواع کهن موسیقی اروتیک محسوب می‌شود ترانه‌های تروبادور در اواخر سده‌های میانه است. خوانندگانی که بعدها عنوان minnesinger یافتند (و «عاشقان» خوانده می‌شدند) در روستاها و شهرها پرسه می‌زدند و آوازهای عاشقانه می‌خواندند. موسیقی مشهور دنیوی اواخر سده‌های میانه یعنی ***کارمینا بورانا*** شعرهای عاشقانه و پُر از اشاره‌های جنسی داشت، و لذت زمینی را در برابر تهیدستی جان قرار می‌داد. در ۱۹۳۷ کارل اُرْف بر اساس روح این موسیقی اثری به همین نام ساخت که عنوان دوم آن *Weltliche Gesänge* یعنی «آوازهای زمینی» بود.

در مادریگال‌های سده‌های شانزدهم و هفدهم عشق و اروتیسم موضوع‌های مهمی بودند [263:1-34]. کلاودیو مونته‌وِردی بنا به همین سنّت مادریگال‌های ***کتاب عشق و جنگ*** (احتمالاً ۱۶۳۶) را ساخت. آواز مشهور این مجموعه «زاری نینفا» نام داشت. موسیقی عاشقانه‌ی رنسانس از طریق موسیقی باروک راه به موسیقی دوران کلاسیک یافت. نه فقط قاعده‌های قدیم به شکل‌های گوناگون در آداجوها و لارگوها باقی ماندند حتا عنوان نوعی برخی از آوازهای عاشقانه حفظ شد، مثلاً موومان دوم سونات برای پیانو در سی بمول ـ ماژور ک. ۲۸۱ (۱۷۷۷) اثر وُلفگانگ آمادئوس موتسارت andante amoroso به معنای «آندانته‌ی عاشقانه» نام دارد که ریتم مشخصی بازمانده از سده‌های میانه است.

عشق و اروتیسم با هنر روایی اپرا جنبه‌هایی تازه یافتند. دوئوی فینال اپرای ***تاج‌گذاری پوپئا*** (۱۶۴۲) اثر مونته‌وِردی ترانه‌ای اروتیک بود. داستان اپرا هم خواست جنسی و عاشقانه را به صراحت مطرح می‌کرد. با این اپرا، و اپرای دیگر مونته‌وِردی ***اورفئو*** (۱۶۰۷)، و به ویژه با اپرای ***کالیستو*** (۱۶۵۱) اثر فرانچسکو کاوالّی که در آن عشق جنسی خدایان به میرندگان (دو زوج جیوو-کالیستو و دیانا-اندیمیونه) موضوع اصلی بود عشق تبدیل به درون‌مایه‌ی مهمی در تاریخ اپرا شد. اپراهای فرانسوی ژان-فیلیپ رامو و ژان-باتیست لولی اشاره‌های عاشقانه و اروتیک فراوان دارند، داستان ***اورفئو و اریدیکه*** بارها توسط آهنگ‌سازان مشهوری چون کریستوف ویلیبالد فون گلوک (۱۷۶۲) و فرانتس یوزِف هایدِن (۱۷۹۰) به صورت اپرا ساخته شد، عشق‌های شورانگیز در اپراهای ***جولیو چزاره*** (۲۴-۱۷۲۳) و ***آلسینا*** (۱۷۳۵) اثر گئورگ فریدریش هِندِل، متن‌هایی که لورِنتسو داپونته سرود و وُلفگانگ آمادئوس موتسارت از آن‌ها اپرا ساخت، خاصه ***دن جووانی*** (۱۷۸۷) که اروتیک‌ترین آن‌ها است، عشق ممنوع، شگفت‌آور و پرشور در ***تریستان و ایزولده*** (۱۸۶۵) اثر ریشارد واگنِر، عشق در ***پلئاس و ملیزاند*** (۱۹۰۲-۱۸۹۳) اثر کلود-آشیل دُبوسی، عشق جنسی در اپراهای جوآکّینو روسّینی و جوزپّه وِردی، اپرای عاشقانه‌ی ***لاترایاتا*** (۱۸۵۳) اثر وِردی، دوگانه‌ی عشق و خشونت در ***توسکا*** (۱۹۰۰) اثر جاکومو پوچّینی، عشق جنون‌آمیز و اروتیک در ***کارمن*** (۱۸۷۵) اثر ژرژبیزه، عشق ویرانگر در ***سالومه*** (۰۵-۱۹۰۳) اثر ریشارد اشتراوس و به ویژه صحنه‌ای که در آن سالومه سر بریده‌ی یحیای تعمیددهنده را در دست دارد، نمونه‌هایی از انبوه اپراهای اروتیک و عاشقانه‌اند.

در اپراهای مدرن که بنیاد روانکاوانه دارند ***لولو*** (۳۵-۱۹۲۹) اثر آلبان بِرگ می‌درخشد، امّا عشق جنسی در ***لیدی مکبث ناحیه‌ی متسنسک*** (۳۲-۱۹۳۰) اثر دمیتری شاستاکوویچ، ***کاتیا کابانووا*** (۲۱-۱۹۲۰) اثر لئوش یاناچِک، عشق‌های نامتعارف در اپراهای بنجَمین بریتِن، تجاوز جنسی در ***سربازان*** (۶۴-۱۹۵۸) اثر بِرنْد آلویس تسْیمرمان، و ***بومارزو*** (۱۹۶۷) اثر آلبرتو اِواریستو خیناسْترا با عنوان دوم «ملودرام گوتیک جنسیّت و خشونت» حضور دارند. در موسیقی قومی نیز عشق و اروتیسم مهم‌اند. منش ساده و روستایی موسیقی فولکلوریک همواره بیانِ احساس عاشقانه بود. در موسیقی مردم‌پسند، و آشکارا در موسیقی پاپ، جنسیّت نقش کلیدی دارد.

← **بدن؛ روان‌شناسی و موسیقی.**

www.tabarestan.info پخش "آب و آب" تبرستان

موسیقی فولکلوریک FOLK MUSIC

موسیقی فولکلوریک به معنای «موسیقی محلی» یا «موسیقی مردمی» سنّتی موسیقایی (بیش‌تر با خاستگاه‌های روستایی، شبانی و کولی) است که به گونه‌ای غیرِ نوشتاری یا ثبت‌ناشده در جوامعی که چندان دگرگونی فرهنگی به خود نمی‌بینند، به صورت عملی (با جنبه‌های نظری اندک) از نسلی به نسل بعد منتقل می‌شود. تبار موسیقی فولکلوریک در هر جامعه ناشناخته است، زیرا به گذشته‌های دور و فرهنگ‌های غیرِ نوشتاری بازمی‌گردد. واژه‌ی آلمانی Volk در دو سده‌ی اخیر معنای ملّت داشت، و پیش‌تر به معناهای «قوم» و «مردم روستا» به کار می‌رفت. از رنسانس تا سده‌ی هجدهم «موسیقی مردمی» موسیقی روستایی دانسته می‌شد، امّا در سده‌ی نوزدهم طبقات زحمت‌کش شهری هم سازندگان موسیقی مردمی دانسته شدند. این تبدیل با توجه به تاریخ جدید انگلستان و ایالات متّحد آمریکا دانسته می‌شود. بار روستایی موسیقی فولکلوریک معلوم می‌کند که موسیقی از فرهنگ پیشا ـ صنعتی پایه گرفته است. موسیقی هر ملّت و قومی خاص آن ملّت و قوم است، امّا می‌توان در موسیقی‌های فولکلوریک اصولی مشترک یافت. تمام آن‌ها به کار و زندگی واقعی و هرروزه‌ی جوامع روستایی وابسته بودند و در نتیجه عوامل طبیعی، آرزوی باران و حاصل‌خیزی، ترانه‌های مربوط به کار و فعالیّت جمعی، ترانه‌های جشن‌ها و عروسی‌ها، لالایی‌ها، ترانه‌های عاشقانه و آوازهای عزا در آن‌ها تاحدودی مشابه طرح می‌شوند. می‌توان گفت که موسیقی فولکلوریک به زندگی جمعی وابسته است و شگردها و آداب‌اش تقریباً در همه جا مشابه هستند.

برخلاف آن‌چه مشهور است موسیقی فولکلوریک لزوماً فُرم یا ساختاری ساده ندارد، بیش‌تر آن را از راه ترانه‌های روستایی بازمی‌شناسند امّا بعضی از این ترانه‌ها از نظر فنی پیچیده‌اند. در آغاز، موسیقی فولکلوریک چون بخشی از هویّت ملّی مطرح شد امّا به سرعت مشخصه‌های فنی و هنری آن لزوم دقت موسیقایی را هم پیش کشید. مبنای اصلی موسیقی فولکلوریک در بسیاری از نمونه‌های تاریخی ترانه‌ها یا folksong بود. در دهه‌های اخیر کار پژوهشی دقیقی در کشف ترانه‌های محلی انگلیسی، فرانسوی انجام شده است. توجه نظام‌مند و دقیق به موسیقی فولکلوریک از دوره‌ی رمانتیک‌ها آغاز

www.tabarestan.info

شد. یوهان گوتفرید فون هِردِر یکی از نخستین مدافعان پژوهش در فرهنگ مردمی و روستایی بود. او و پژوهش‌گران معاصرش می‌خواستند تا آن‌چه در حال ازبین رفتن است، باقی بماند و حفظ شود، امّا فرهنگ روستایی به سرعت هم‌چون فرهنگی بزرگ که توانایی بیان شماری از مسائل جامعه‌ی جدید را دارد مطرح شد. می‌توان پیشینه‌ی توجه به موسیقی فولکلوریک را حتا به روزگار باروک کشاند. دست‌کم در موسیقی فرانسوی سده‌ی هجدهم تأثیر موسیقی فولکلوریک را می‌توان دید. تم‌هایی که در سوئیت‌ها به کار می‌رفتند بیش‌تر از رقص‌های محلی آغاز شده بودند. در روزگار کلاسی‌سیسم، وُلفگانگ آمادئوس موتسارت و لودویگ فان بتهوون موسیقی فولکلوریک را به بخشی از ساختار کارهای خود تبدیل کردند. نه فقط در آوازها بل در آثار سازی آن‌ها نیز حضور موسیقی فولکلوریک محسوس بود. این نکته با قدرت بیش‌تری در آثار فلیکس مِندِلسون، فرانتس شوبِرت و روبِرت شومان ادامه یافت. یوهانِس برامْس شمار عظیمی از ترانه‌های محلی آلمانی را گردآورد و برای صدای خوانندگان همراه با پیانو تنظیم کرد. او همه‌ی عمر عاشق موسیقی فولکلوریک بود و دامنه‌ی توجه‌اش از موسیقی آلمانی فراتر می‌رفت و شامل موسیقی مجار و موسیقی کولی اروپای مرکزی و اروپای شرقی نیز می‌شد. آنتونین دْوُرژاک، اِدوارد گریگ، بدریخ اسمِتانا، لئوش یاناچِک، کارُل شیمانوفْسکی، ژان سیبِلیوس، رلف وان ویلیامز، نیکالای ریمسکی ـ کورساکف، میخائیل گلینْکا، مادِست موسورگْسکی، پیوتْر چایکوفْسکی، آرام خاچاتوریان، و حتا آنتون بروکنر، گوستاف مالِر و کلود ـ آشیل دُبوسی متوجه اهمیّت موسیقی فولکلوریک بودند. سمفونی‌های مالِر سرشار از **واگویه*** و **اقتباس*** از موسیقی فولکلوریک است. نمونه‌اش آداجوی سمفونی شماره‌ی ۱ (۸۸-۱۸۸۴) است که اشاره به ترانه‌ی مشهور «برادر ژاک» است که مبنای تاریخی پیدایش آن معلوم نیست و در فرهنگ‌های اروپایی تقریباً بدون تفاوت مهمی در شکل، به زبان‌های گوناگون اجرا می‌شد. در سده‌ی بیستم نیز موسیقی فولکلوریک در آثار دمیتری شاستاکوویچ، بِلا بارتوک، زُلتان کُدای، خاچاتوریان، رَلف وأن ویلیامز، گوستاو هولسْت، آرون کوپلَند و آهنگ‌سازان اسپانیایی و آمریکای لاتینی حضور داشت. موسیقی هِیتور ویلا ـ لوبوس نمونه‌ی مشهوری است، و در تانگوهای آستور پیاتزولا و موسیقی آلبرتو اِواریستو خیناسْترا نیز طنین گذشته‌ها شنیدنی است. یکی از آخرین نمونه‌های تأثیر موسیقی

www.tabarestan.info تبرستان

مردم‌پسند بر کار آهنگ‌سازی مستعد ترکیبی از موسیقی سازی و موسیقی الکترونیکی با عنوان ***کتاب ساعت‌ها*** (۲۰۰۴) اثر جولین آندرسُن است.

یکی از دستاوردهای بزرگ در انتقال موسیقی فولکلوریک به دامنه‌ی موسیقی کلاسیک کار ژوزف کانتِلوب است که مِلودی‌های فولکلوریک ناحیه‌ی کوهستانی اووِرن فرانسه را با عنوان ***ترانه‌های اووِرن*** (۵۴-۱۹۲۳) گردآوری و برای سوپرانو و ارکستر بزرگ تنظیم کرد. آوازهای اووِرن از آثار بزرگ موسیقایی آوازی فرانسوی محسوب می‌شوند و راه را نه فقط بر آهنگ‌سازان مشهور بل بر ترانه‌سرایان و خوانندگان موسیقی مردم‌پسند نیز گشودند. ژرژ برسانس راه کانتِلوب را ادامه داد و آوازهای او ترانه‌های محبوب و پرفروش فرانسوی سال‌های پس از جنگ جهانی دوم بودند.

با وجود تأثیر عظیم موسیقی فولکلوریک بر آثار آهنگ‌سازان بزرگ باز از جنبه‌ی نظری به این موسیقی بی‌اعتنایی می‌شد، تا جایی که آندره واراناک در کتاب ***تعریف فولکلور*** (۱۹۳۸) نوشته بود: «فولکلور باور جمعی بدون آیین فکری و کردار جمعی بدون پشتوانه‌ی نظری است». پیش‌تر هکتور بِرلیوز نوشته بود: «چینی‌ها و هندی‌ها می‌توانستند موسیقی‌ای همانند ما داشته باشند اگر این ظلمت عمیق وحشی‌گری و بی‌خبری کودکانه که صرفاً برخی از غرایز خام و محو آنان را بیان می‌کند، وجود نمی‌داشت. چینی‌ها مثل سگ زوزه می‌کشند» [409:668]. این نگاه متکبّر و تحقیرآمیز غربی به فرهنگ‌های دیگر بود.

در میانه‌ی سده‌ی بیستم به موسیقی شهری که پیشینه‌ای طولانی داشت، و به تأثیر موسیقی روستایی بر موسیقی شهری طبقه‌ی کارگر در انگلستان توجه شد. سنّت غنی موسیقی کارگری مهم دانسته و پیشنهاد شد که پژوهش‌هایی در این زمینه شکل گیرد [260]. سرانجام می‌توان در موسیقی جاز نیز رگه‌های موسیقی فولکلوریک را یافت. کشف این رگه‌ها نیز نیازمند پژوهش دقیق است. زیبایی موسیقی فولکلوریک پیش از آن که ناشی از حسی نوستالژیک نسبت به گذشته‌ای دور باشد یا زندگی روستایی و کولی را در برابر زندگی دشوار شهری در جوامع صنعتی نشان دهد، ناشی از غرابت موسیقایی آن است. موسیقی فولکلوریک گاه پانتُنال و حتا آتُنال است، به همین دلیل در برابر سنّت موسیقی تُنال (که بی‌دلیل به نظر شکل طبیعی بیان موسیقایی می‌آید) جلوه دارد. حتا اشاره به آن (برای نمونه در کارهای اِدوارد اِلْگار، چارلز آیوْز، سمیوئل باربِر) از یادنرفتنی

www.tabarestan.info

است. هم‌چنین در موسیقی مردم‌پسند هم پیدایش «موسیقی فولک» مهم است. چرا آوازهای باب دایلن، جُن بائز، و لئونارد کوئن چنین عزیز و از یاد نرفتنی هستند؟

← **موسیقی‌شناسی قومی.**

موسیقی کلاسیک CLASSICAL MUSIC

وقتی از موسیقی کلاسیک یاد می‌شود بیش‌تر منظور «موسیقیِ هنری» غربی است. آن‌چه از سرودهای گِرِگوریایی تا مینی‌مالیسم امروزی و آیین‌های موسیقایی جدیدتر ادامه یافته است. بیش‌تر مردم از «موسیقی کلاسیک» سنّتی در بیان موسیقی را به یاد می‌آورند که با نام آهنگ‌سازان بزرگی چون یوهان سباستین باخ، لودویگ فان بتهوون و یوهانِس برامْس شناخته می‌شود. این کاربرد واژه‌ی «کلاسیک» رایج است ولی دقیق نیست، و موجب بدفهمی می‌شود، زیرا دوره‌ی خاصی از تاریخ موسیقی غربی عنوان کلاسیک دارد، و معنای دقیق موسیقی کلاسیک اشاره به «موسیقی رایج در دوره‌ی کلاسی‌سیسم» است. «موسیقی هنری» هم که در بالا از آن یاد شد اصطلاح نادقیقی است و به همین دلیل آن را در گیومه گذاشتم. انگار سنّت‌های موسیقایی دیگر هنری نیستند، مگر همین یکی. به همین دلیل کاربرد صفت‌های دیگری چون «علمی»، «جدی»، «عمیق»، «سنگین» هم گمراه‌کننده و نادرست است.

پیشکش "آبشار ب" به تبرستان www.tabarestan.info

جز آن‌چه در بالا آمد اصطلاح «کلاسیک» معنای دیگری هم دارد که در زبان‌های اروپایی از دوران رنسانس رایج شد، و هنوز هم در محافل دانشگاهی به کار می‌رود. لفظ «کلاسیک» اشاره به فرهنگ یونان و روم داشت، و به طور خاص در دوران روشن‌گری این معنا زیاد به کار می‌رفت. آثاری چون ***ایفی‌گنیا در تائوریس*** (۱۷۸۷) اثر یوهان وُلفگانگ فون گوته، ***برنیس*** (۱۶۷۰) اثر ژان راسین، و اپراهایی چون ***تاج‌گذاری پوپئا*** (۱۶۴۲) اثر کلاودیو مونته‌وِردی، ***ادیپ*** (۳۱-۱۹۲۱) اثر ژرژ اِنِسکو، ***الکترا*** (۰۸-۱۹۰۶) اثر ریشارد اشتراوس و ***اورستیا*** (۱۸۹۵) اثر سِرگِی تانه‌یِف را به این دلیل کلاسیک خوانده‌اند. هیچ یک به دلیل سَبک کلاسیک نیستند (یعنی به سَبک دوران کلاسی‌سیسم ساخته نشده‌اند) امّا موضوع‌شان «کلاسیک» است. در مقابل، سمفونی شماره‌ی ۱ (۱۷-۱۹۱۶) اثر سِرگِی پراکوفیِف به این دلیل عنوان کلاسیک دارد که به سَبک کلاسی‌سیسم ساخته شده است.

← **دوره‌بندی.**

موسیقی کنکرت CONCRETE MUSIC

← موسیقی الکترونیک.

موسیقی مردم‌پسند POPULAR MUSIC

موسیقی مردم‌پسند بخشی از «فرهنگ مردمی» است. فرهنگ مردمی دو شکل متفاوت دارد. یا تاریخی است یعنی از نسل‌های قبل به ارث رسیده، یا امروزی است. شکل نخست ساخته‌ی توده‌های مردم است، پدیدآورنده‌ی مشخصی ندارد و می‌تواند عنصری مهم در تعیین هویّت اقوام یا ملّت‌ها باشد. محصولات مادی آن از بناها و اسناد تاریخی، تا آثار هنری و حتا دستورها و قاعده‌هایی که بیانگر شیوه‌های زیست و اندیشگری مردمان گذشته بودند (مثل هنر فولکلوریک) هم‌چنان در دسترس ما هستند.

شکل دوم فرهنگ مردمی که مورد نظر است، فرهنگی معاصر و زاینده است. محصولات مادی آن ساخته‌ی افراد مشخص و معلومی است. این محصولات راهی بازار می‌شوند، و باید مورد قبول، پسند و استقبال مردم عادی در زندگی هرروزه‌شان قرار گیرند. در نتیجه می‌شود به آن گفت «فرهنگ مردم‌پسند». محصولات آن چون اسنادی در بیان شیوه‌های راستین زیست هرروزه، آگاهی، ناخودآگاهی، قلمرو نمادین زندگی، اشتیاق‌ها، خواست‌ها، اعتراض‌ها، و در یک کلام داشته‌ها و نداشته‌های قوم یا ملّتی نمایان می‌شوند. ارزش این محصولات فقط در منش هنری یا زیبایی‌شناسانه‌ی آن‌ها نیست بل در جنبه‌ی قدرت‌مند اسنادی آن‌ها نیز نهفته است.

فرهنگ مردم‌پسند یا فرهنگ توده‌ای در تقابل است با آن‌چه «فرهنگ عالی» خوانده می‌شود. فرهنگ مردم‌پسند گسترده‌ترین نوع تولید فرهنگی در یک جامعه است، امّا «فرهنگ متعالی» یا «فرهنگِ سرآمدگرا» ساخته و مقبول اقلیّت است. فرهنگ متعالی معمولاً با متون خاصی شناخته می‌شود، متونی چون آثار موسیقی کلاسیک*، رمان‌های «دشوار» چون *یولیسس* (۱۹۲۲) اثر جیمز جویس، نمایش‌های تئاتری که به آن‌ها معناهای پیچیده‌ی فلسفی نسبت داده می‌شوند (مثل آثار سمیوئل بِکِت و یونسکو) و فیلم‌هایی که مشهور شده‌اند به فیلم‌های هنری چون *سال گذشته در مارین‌باد* آلن رُنه یا *ایثار* آندری تارکوفسکی. به نظر می‌آید که فرهنگ متعالی در بیش‌تر موارد دستاورد

فعالیّت بخش‌هایی خاص و فرهیخته از طبقات بالای جامعه است. فرهنگ توده‌ای وابسته است به جامعه‌ی مدرن سرمایه‌داری، آن‌چه گاه «جامعه‌ی توده‌ای» خوانده می‌شود.

فرهنگ مردم‌پسند و اصطلاح همراه آن یعنی **صنعت فرهنگ*** (و نیز انواع هنرهای مردم‌پسند که در آن جای دارند) شکل‌هایی از فرهنگ تعریف می‌شوند که اصالت ندارند و به همین دلیل تلقی منفی‌ای نسبت به آن‌ها در ذهن بسیاری از نظریه‌پردازان وجود دارد. اصطلاح فرهنگ مردمی در آغاز سده‌ی بیستم بار منفی کم‌تری داشت و به فرهنگ‌های طبقات پایین‌تر جامعه و فرهنگ لایه‌های کارگری و زحمتکشان گفته می‌شد. امّا به تدریج، متأثر از دیدگاه برخی نظریه‌پردازان نگرش منفی به آن شکل گرفت. با وجود این، امروز با رشد پژوهش‌های فرهنگی و بررسی‌های مربوط به رسانه‌ها، فرهنگ مردم‌پسند جدی گرفته می‌شود و بیش‌تر در مورد انواع رایج و مورد استقبال اکثریّت جامعه به کار می‌رود.

www.tabarestan.info

در معنایی کلّی موسیقی مردم‌پسند آن موسیقی‌ای است که مخاطب آن وسیع‌ترین بخش شنوندگان باشد. یک معنای خاص آن (به ویژه در آغاز سده‌ی بیستم) موسیقی طبقه‌ی کارگر بود. معنای امروزی آن مجموعه‌ای از انواع مختلف موسیقی است که با هم تفاوت‌های هنری دارند. وقتی از موسیقی پاپ یا موسیقی راک حرف می‌زنیم و آن‌ها را مردم‌پسند می‌خوانیم، مقصودمان از مردم روشن نیست. بسیاری از انواع موسیقی که با این عنوان معرفی می‌شوند چندان هم مورد علاقه‌ی همه‌ی مردم نیستند بل صرفاً شماری از جوانان آن هم در سنین خاصی از زندگی خود به این انواع دل‌بسته‌اند. سلیقه‌ی موسیقایی به امور متفاوت و متنوع فرهنگی و اقتصادی وابسته است، و دشوار بتوان از موسیقی مردم‌پسند حتا به عنوان موسیقی‌ای که اکثریّت مردم به آن علاقه دارند حرف زد. با این‌همه اصطلاح «موسیقی مردم‌پسند» دیگر رایج شده است.

«موسیقی مردم‌پسند» را از **موسیقی فولکلوریک*** جدا می‌دانیم. موسیقی فولکلوریک موسیقی قومی است، یعنی گونه‌ای موسیقی که سازندگان گمنام آن‌ها از دل مردم برخاسته بودند و ساخته‌های‌شان بخشی از فرهنگ مردم شده است. بدنه‌ی اصلی موسیقی مردمی از گذشته باقی مانده (و ممکن است که امروز تنها شاخ و برگی به آن افزوده شود). آوازها و رقص‌های محلی (انواع ترانه‌های کار، عاشقانه، لالایی و غیره)

موسیقی مردمی هستند، و از گذشته‌های به نسبت دور باقی مانده‌اند و ممکن است امروز به شیوه‌هایی تازه یا با سازهایی جدید اجرا شوند. امّا موسیقی مردم‌پسند امروز ساخته می‌شود. انواع موسیقی راک و پاپ و بخش مهمی از سنّت جاز موسیقی مردم‌پسند هستند. شاید برخی از ترانه‌ها و قطعه‌های مردم‌پسند استوار به موسیقی مردمی باشند (در ایالات متّحد آمریکا از «موسیقی کَنتری» یاد می‌شود)، امّا نوآوری در آن‌ها چندان زیاد باشد که در رده‌ی موسیقی مردم‌پسند جای گیرند، هم‌چون بسیاری از ترانه‌های باب دایلن و جُن بائز در ایالات متّحد آمریکا.

هر فرهنگی می‌تواند موسیقی مردم‌پسند خود را پدید آورد. امروز اصطلاح «موسیقی مردم‌پسند» بیش‌تر به موسیقی جوان‌پسند آمریکایی و اروپایی گفته می‌شود. همواره گونه‌ای پایگان ارزشی هم ساخته می‌شود که میان موسیقی هنری و موسیقی مردم‌پسند تفاوت می‌گذارد. تئودور آدورنو هم با نگاهی اشرافی و سرآمدگرا موسیقی مردم‌پسند را مردود می‌دانست و در برابر آن سنّت موسیقی کلاسیک و آثار معدودی از آهنگ‌سازان مدرنیست را قرار می‌داد. او هنر مردم‌پسند را نمونه‌ی خصلت‌نمای صنعت فرهنگ معرفی می‌کرد. روی شوکِر کتابی به نام ***مفاهیم بنیادین موسیقی مردم‌پسند*** (۱۹۸۹) درباره‌ی موسیقی مردم‌پسند در کشورهای غربی نوشت و در آن از زاویه‌ای متفاوت به مساله‌ی موسیقی مردم‌پسند توجه کرد [376]. در دهه‌ی اخیر اصطلاح «موسیقی مردم‌پسند» تاحدودی به خاطر این کتاب و چند نمونه‌ی مشابه آن رایج شده است.

مطالعه‌ی موسیقی مردم‌پسند (و به طور کلّی هنر مردم‌پسند) پژوهش مهمی در شناخت زندگی اجتماعی است. این موسیقی بیانِ بسیاری از خواست‌ها، توهم‌ها، آرزوها، و ناکامی‌های طبقات مختلف اجتماعی است. حتا اگر برای آثاری که در این زمینه پدید می‌آیند ارزش هنری قائل نباشیم باز باید در مورد آن‌ها تحقیق کنیم، و دریابیم چگونه شکل می‌گیرند و چرا با استقبال مردم روبرو می‌شوند. تازه، از دل همین آثار به ظاهر بی‌اهمیّت است که گاه آثار مهمی زاده می‌شوند و بر تکامل بعدی رشته‌های هنری تأثیر انکارناکردنی می‌گذارند. این برداشت سرآمدگراکه هر چه عامه‌ی مردم بپسندند از نظر هنری بی‌ارزش است، و برعکس آثار بزرگ و نوآور هنری علاقه‌ای در اکثر مخاطبان برنمی‌انگیزند، به کلّی نادرست است. در میان رمان‌ها، نمایش‌ها و فیلم‌های مردم‌پسند

www.tabarestan.info تبرستان

شاهکارهای بزرگ کم نیستند، هم‌چنین شمار هنرمندانی که با توجه دقیق به هنرهای مردم‌پسند آثاری نوآورانه و جسور پدید آورده‌اند.

سنّت نوشتن درباره‌ی موسیقی مردم‌پسند به اوایل سده‌ی هجدهم و ***اپرای گدایان*** (۱۷۲۸) می‌رسد که در لندن اجرا شده بود. در آن زمان در چند کشور اروپایی نمونه‌هایی از نمایش‌های همراه با موسیقی که مورد استقبال مردم شهرنشین بود، پدید آمده بودند. این نمایش‌ها بیش‌تر از داستان‌های ساده و آشنا شکل می‌گرفتند، و همراه بودند با مِلودی‌های دلنشین و گیرا، و البته این سادگی رمز موفقیّت این آثار بودند. برخی از آهنگ‌سازان بزرگ چون جوآکّینو روسّینی به این سنّت توجه داشتند. اپرای **دختر هنگ** گائتانو دونیتْزِتّی هم نمونه‌ی مشهوری است که با توجه به سنّت موسیقی مردم‌پسند ساخته شد.

www.tabarestan.info تبرستان

سنّتی اپرایی به نام «اپرای بزرگ» در سده‌ی نوزدهم به ویژه در فرانسه شکل گرفت. واژه‌ی «بزرگ» در این عنوان اشاره به اجراهای مجلل و پرخرج اپراها داشت. جاکومو مایِربِر، دانیل اُبِر، اُژن اسکریب، آدولف آدام، فرومانتال آله‌وی، و حتا هکتور بِرلیوز، شارل گونو، و ژول ماسْنه را هم می‌توان از بزرگان این سنّت اپرایی دانست. ناقدان از تأثیر این سنّت بر دونیتْزِتّی، جوزپّه وِردی، ریشارد واگنِر، مادِست موسورگْسکی، میخائیل گلینْکا، و نیکالای ریمسکی ـکورساکوف یاد کرده‌اند [92]. بنا بر این چندان دقیق نخواهد بود که از جنبه‌ی فرانسوی این نوع اپرا به عنوان ویژگی منحصر به فرد آن یاد کنیم، زیرا تأثیر آن بر اپراهای ملّی در کشورهای دیگر عظیم بود. حتا در ویراست ۱۹۵۴ در **فرهنگ گروو** «اپرای بزرگ» چنین تعریف شد: «گونه‌ای اپرای فرانسوی در سده‌ی نوزدهم که موضوعی جدی و بیش‌تر تراژیک یا تاریخی داشت، و در آن کُر در جریان کنش‌ها، و باله دست‌کم در یک صحنه‌ی نمایشی باشکوه وجود داشت، و قطعه‌های کارشده و دقیقی برای خوانندگان تک و کُر در آن گنجانده می‌شدند، و معمولاً در پنج پرده تنظیم می‌شد» [350]. در اپرایی چون **یک زندگی برای تزار** (۳۶-۱۸۳۴) اثر گلینْکا بیش‌تر عوامل اپرای بزرگ حضور دارند: بحران تاریخی، تراژدی شخصی، شخصیت‌های محلی (که با تفاوت لحن و رنگ موسیقایی مشخص شده‌اند)، کُر فعال، رقص، و موضع‌گیری سیاسی.

«اپرای بزرگ» مردم‌پسند بود. در عین حال در این ژانر آثاری از نظر فنی و هنری

بزرگ ساخته شدند. ژانری دیگر که آن هم به تاریخ اپرا تعلق دارد و سرچشمه‌ی پیدایش آن هم فرانسوی است، اپراهای شوخ یا «اپرا کمیک» است. آندره مِساژه یکی از سازندگان موفق و مشهور اپرت‌های فرانسوی بود، امّا نام بزرگ و اصلی در موسیقی مردم‌پسند فرانسوی ژاک اوفن‌باخ است. آثار او هم‌ارز آثار آهنگ‌سازان وینی چون یوهان اشتراوس، فرانتس فون زوپّه، و فرانتس لِهار هستند. این آثار هم‌چنین راه را به ویلیام شِوِنک گیلبِرت و همکارش آرثر سالیوان در انگلستان نشان دادند. اپراهای «گیلبِرت و سالیوان» هنوز هم در انگلستان به طور منظم اجرا می‌شوند و هوادار دارند. در اواخر سده‌ی نوزدهم در ایالات متّحد آمریکا هم سنّت نمایش‌های **موزیکال*** پا گرفت.

پیشکش "آوای م.ب" به تبرستان www.tabarestan.info

بسیاری از کتاب‌های تاریخی درباره‌ی موسیقی مردم‌پسند بی‌اعتنا به پیشینه‌ی این موسیقی، حکایت خود را از دهه‌ی ۱۹۵۰ و ابداع راک‌اندرول آغاز می‌کنند. نمونه‌ی آن کتاب ***صدای شهر*** (۱۹۷۰) کایفورد گیلت است که هر چند کمی کهنه شده امّا به هر حال خواندنی است [160]. اشاره به کهنگی کتاب گیلت نکته‌ی مهمی را پیش می‌کشد. موسیقی مردم‌پسند به ندرت سازنده‌ی «آثار کلاسیک» در ژانرهای خود است. جوانان امروز به ندرت موسیقی بیتل‌ها (جان لِنون، پال مَک‌کارتنی، جُرج هَریسون و رینگو استار)، یا الویس پریسلی را گوش می‌کنند، هر چند آن‌ها در میان سازندگان بزرگ و اصلی موسیقی مردم‌پسند جای داشتند. بسیاری از خوانندگان و ترانه‌های دهه‌ی پیش امروز از یاد رفته‌اند. موسیقی مردم‌پسند موسیقی «فوری» است. زود شکل می‌گیرد و زود ناپدید می‌شود. فهرست پرفروش‌های پنج سال پیش امروز به یاد کسی نمانده و جذابیتی ندارد. این موسیقی به معنای لغوی «مدرن» است یعنی متعلق به همین لحظه است. در آن چندان جایی برای یادآوری و خاطره نیست. گاه برخی از ترانه‌های قدیمی دوباره اجرا می‌شوند. آواز «مرا با این آواز آرام بکش» از موارد استثنایی است. آن‌چه در دهه‌ی ۱۹۶۰ مشهور بود یک بار دیگر در میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۹۰ با هنر گروه فوجیز مشهور شد. امروز هر دو از یاد رفته‌اند.

آوازهای مردم‌پسند پس از جنگ جهانی دوم به تدریج لحن رادیکال یافتند، شعرهای‌شان بیش‌تر مخالف نظم و نهادهای محترم اجتماعی بودند. بیل هالِی خواننده‌ی فیلم ***جنگل تخته‌سیاه*** کار خشونت و اعتراض را آغاز کرد. اعتراض

درون‌مایه‌ی راک‌اندرول شد. این شورشی تاریخی یا مبارزه‌ای طبقاتی و دوران‌ساز نبود، خیلی ساده نه گفتن به شرایط زندگی بود. نه گفتنی که قرار بود پایه‌ی هر مبارزه‌ی عظیم و تاریخی باشد. این اعتراض بود که چند پایه‌ی موسیقی الویس پریسلی را به هم جوش داد. نخستین کارهای او از موسیقی محلی، بلوز سیاهان و شاخه‌هایی از جاز سفیدها مایه گرفته بودند. نخستین راک‌اندرول‌ها با ریتم سریع، و مبنای تکرار ملودی‌ها همراه با شعرهایی ساده به سرعت تبدیل به شکل‌های پیچیده‌تری از ترکیب موسیقی و شعر شدند. با پشتوانه‌ی بلوز و نیز موسیقی کَنتری، راک سرنمون موسیقی مردم‌پسند شد و اهمیتی تاریخی یافت. کم‌تر از یک دهه‌ی بعد در انگلستان گروه‌های جوان موسیقی راک از راه رسیدند، گروه‌هایی چون بیتل‌ها، رولینگ استونز (در آغاز کارشان در ۱۹۶۲: بُرایان جونز، بیل وِیمَن، کِیت ریچاردز، مایک جَگِر، چارلی واتْز؛ امروز: چارلی واتْز، مایک جَگِر، کِیت ریچاردز، رُن وود؛ مایک تِیلور در ۱۹۷۴ و بیل وِیمَن در ۱۹۷۳ گروه را ترک کردند، و بُرایان جونز در ۳ ژوییه ۱۹۶۹ به شکل مرموزی درگذشت)، و پینک فلوید (در آغاز کارشان یعنی ۱۹۶۶ با راجِر واتِرز، سَید بَرِت، رایک رایْت، نایک مِیسون، در ۱۹۶۸ دیوید گیلمور به جای مِیسون وارد گروه شد). فعالیت این گروه‌ها، خاصه ورود سازهای الکترونیکی که در کار پینک‌فلوید ویژگی و تازگی داشت و کنسرت‌هایی با ترکیب‌های بدیع نور و صدا، و نوآوری ترکیب موسیقی کَنتری با دستاوردهای جاز در کارهای خواننده‌ی آمریکایی باب دایلن، و کار خوانندگانی چون جیمی هندریکس که تحولی بی‌سابقه در نواختن گیتار را آغاز کرد، انقلابی را در موسیقی مردم‌پسند ساختند. نوآوری‌های اینان با استقبال کم‌نظیری روبرو شدند و فروش صفحه‌های موسیقی‌شان و شور و اشتیاق مردم به حضور در کنسرت‌های‌شان راه را بر فعالیت انبوهی گروه‌های جوان گشود. آلبوم ***نیمه‌ی تاریک ماه*** پینک فلوید (۱۹۷۳) به ویژه ترانه‌ی «پول» در عین حال که نوآور و بدیع بود یکی از آوازهای مشهور آن دوره شد، و کار دیگرشان ***دیوار*** به ویژه ترانه‌ی «آجر دیگه‌ای روی دیوار» (۱۹۷۹) از آن هم مشهورتر و پرفروش‌تر شد.

موسیقی مردم‌پسند شاهد بروز استعدادهای فراوانی است. استینگ یک خواننده‌ی دانا و موسیقی‌دان برجسته در گستره‌ی موسیقی مردم‌پسند است. چند سال پیش او با خواندن آوازهای جان داولَند شگفتی همه را برانگیخت. همان‌طور که در دهه‌ی ۱۹۵۰

www.tabarestan.info

بنی گودمَن کلارینتیست جاز با اجرای کنسرتو برای کلارینت و ارکستر وُلفگانگ آمادئوس موتسارت غوغا کرده بود، یا کیت جرت پیانیست جاز با نواختن آثار یوهان سباستین باخ و پرلودهای دمیتری شاستاکوویچ مهارت خود را نمایش داده بودند. این نوازندگان واقعیتی مهم متعلق به روزگار معاصر (دوره‌ی پس از جنگ جهانی دوم تاکنون) را به نمایش گذاشته‌اند. هنر آنان در خود بیان نکته‌ی مهمی است که دومینی استریناتی بیان کرده: «دیگر هیچ ملاک مورد قبول، مقدس و مصون از تعرضی که بتواند هنر را از فرهنگ مردم‌پسند متمایز کند وجود ندارد» [389:225]. کافی است به استقبالی که مردم از شاهکاری هنری کرده‌اند توجه کنیم. مثال کم نیست از موسیقی جاز تا رمان‌های پاُل آستِر و میلان کوندِرا. آیا استقبال نخستین نسل تماشاگران سینما از *ریوبراووی* هاوکْز، *داستان توکیو* یاسوجیرو اُزو، *داستان وست‌ساید* وایز و *فهرست شیندلر* استیون اسپیلبِرگ چیزی از اهمیّت هنری این فیلم‌ها می‌کاهد؟ این‌ها چگونه آثاری هستند، هنری یا عامه‌پسند؟

www.tabarestan.info

در برابر نگرش جامعه‌شناختی به موسیقی مردم‌پسند (از نوع منفی آن چون نگرش آدورنو تا انواع مثبت آن) بهتر است بحث را به رویکردی متوجه فُرم موسیقی بکشانیم [293]. در چنین حالتی نتایج مهمی از تحلیل انواع موسیقی مردم‌پسند به دست خواهد آمد [286]. نکته با توجه به موسیقی مردم‌پسند آمریکای لاتین بهتر دانسته می‌شود. مثال خوب آن موسیقی آستور پیاتزولا و تأثیری است که او بر تحول موسیقی در اواخر سده‌ی بیستم گذاشت. ویم وِندِرس با ساختن *بوئناویستا کلاب* گروهی از نوازندگان و خوانندگان سالخورده‌ی کوبایی را معرفی و مشهور کرد. جاز آمریکای لاتین و نمونه‌های موسیقی مردم‌پسند برزیل، آرژانتین، شیلی، و ونزوئلا سبب شد تا بار دیگر توجه همگان به آثار بزرگانی چون هِیتور ویلا ـ لوبوس جلب شود.

موسیقی سَبُک* نوعی از موسیقی مردم‌پسند و ملایم است که بدون پیچیدگی پیش می‌رود، مِلودی‌های ساده‌ای دارد و حالت خواب‌کننده‌اش هیچ تعارض و تخالفی را نمایان نمی‌کند. این نوع موسیقی بیش‌تر با ارکستر بزرگ نواخته می‌شود. با پیدایش رادیو و تلویزیون، و با پیشرفت روش‌های ضبط صدا این انواع موسیقی بیش از پیش پذیرفته و رایج شدند. گاه نسخه‌های بازساخته و ساده‌شده‌ی آثار موسیقایی کلاسیک هم در میان این نوع موسیقی جای داشتند، آثاری از لودویگ فان بتهوون، موتسارت، آنتونیو

ویوالدی، و پیوتْر چایکوفْسکی به این سرنوشت تلخ دچار آمده‌اند. ترانه‌های موسیقی سَبُک هم شکلی از موسیقی سَبُک هستند که گاه مورد استقبال اکثر مردم قرار می‌گیرند. این پدیده با پیدایش رادیو رشد کرد و در دوره‌ای سینما هم به آن یاری کرد. نام‌هایی چون فرِد آستِر، جین کلی، جودی گارلَند، فرَنک سیناترا، دین مارتین، لایزا مینه‌لی نام‌هایی فراموش‌ناشدنی هستند. اینان بازی‌گران ماهر سینما و رقصندگان بی‌بدیلی بودند. شوهای تلویزیونی هم سازنده‌ی این نوع موسیقی بوده‌اند.

← ایدئولوژی؛ جامعه‌شناسی و موسیقی؛ صنعت فرهنگ؛ فلسفه و موسیقی.

موسیقی مطلق ABSOLUTE MUSIC

پیشکش " آرشیو ب " به تبرستان www.tabarestan.info

اصطلاح «موسیقیِ مطلق» را نخست رمانتیک‌های آلمانی به کار بردند. ارنْست تئودور آمادئوس هوفمان و ژان پُل (که نام مستعار ژان ـ پُل ریشتر است) آن را به معنای اثری موسیقایی که مستقل از (و مسلط بر) واقعیت‌های غیرِ موسیقایی وجود دارد، به کار می‌بردند. مفهوم «موسیقیِ مطلق» به معنای موسیقی ناب و تجریدی است که هیچ ارجاعی به رویدادها، متونِ هنری دیگر، روایت، و ایده‌ها نداشته باشد و در برابر **موسیقی برنامه‌ای*** یا موسیقی مضمونی قرار گیرد. موسیقیِ مطلق فاقد متن و عنوان است (عنوان نوعی دارد مثل سونات شماره‌ی ۱)، و فقدان متن در آن به این معنا است که در اصل موسیقیِ سازی است، و در برابر **موسیقی آوازی*** قرار می‌گیرد. نمونه‌ی موسیقیِ مطلق، قطعه‌های موسیقیِ سازی هستند که ارجاعی به چیزی بیرون از خود نداشته باشند، و به این اعتبار از ساحتِ دلالت جدا شده، مستقل باشند، و به سوی خودسامانی پیش بروند [223]. مفهوم موسیقیِ مطلق در دوره‌ی رمانتیک پدید آمد، و برخی از متفکران چون یوهان گوتفرید فون هِردِر و ادیبانی چون هوفمان، لودویگ تیک و ویلهلم هاینْریش واکِن‌رودِر آن را به کار بردند. در سده‌ی نوزدهم آرتور شوپنهاور از این نظر دفاع کرد و موسیقی‌دان اتریشی اِدوارد هانسْلیک از برتری موسیقیِ سازی از موسیقیِ آوازی بحث کرد، و با توجه به این پایگان «جنبه‌ی فراموسیقایی آثار ریشارد واگنِر» را محکوم کرد.

فریدریش تئودور فیشر فیلسوف آلمانی معاصر هانسْلیک برخلاف او از موسیقیِ آوازی دفاع می‌کرد و اپرا را هنر کاملی می‌دانست که در آن موسیقی جای‌گاه راستین و

والای خود را می‌یابد. کتاب فیشر در ۱۸۷۵ منتشر شد و بر آهنگ‌سازان و نظریه‌پردازان تأثیر گذاشت امّا در برابر قدرت نظری و استدلالی هانسْلیک این تأثیری محدود بود. فیشر در فلسفه پیرو گئورگ ویلهلم فریدریش هِگِل بود و از اپرا چون بیان ناب هنر رمانتیک نام می‌برد. او «درام شاعرانه» را بیان‌گر می‌دانست امّا معتقد بود به دلیل نقش بزرگ موسیقی در آن، بهترین بیان‌گر «احساس» است. هوفمان در رساله‌ای درباره‌ی آثار سازی لودویگ فان بتهوون از اهمیّت موسیقیِ مطلق یاد کرد و با توجه به این نکته موسیقی بتهوون را متعلق به جنبش موسیقی رمانتیک دانست. او در اشاره به سمفونی شماره‌ی ۵ (۰۸-۱۸۰۷) اثر بتهوون نوشت: «زمانی که موسیقی به عنوان هنری مستقل سخن می‌گوید این اصطلاح در حدّ موسیقیِ سازی محدود می‌شود که هرگونه تعاون یا آمیزش با سایر هنرها را خوار می‌شمرد و بیانی ناب بنا به ماهیّت خاص خود می‌آفریند. چنین موسیقی‌ای رمانتیک‌ترین نوع موسیقی و حتا می‌توان گفت یگانه موسیقیِ به گونه‌ای ناب رمانتیک است» [91:236].

www.tabarestan.info پخش "آوای ب. ب" تبرستان

موسیقیِ مطلق نقطه‌ی مقابل موسیقی برنامه‌دار دانسته می‌شد. در موسیقیِ آوازی کلام ارجاع به جهان بیرون متن است. از آن‌چه خارج از متن است معناهایی ساخته می‌شوند که ارتباطی به منش ناب موسیقایی ندارند. حتا در موسیقیِ سازی هم وقتی «موسیقی برنامه‌دار» باشد (برای نمونه شرح داستانی یا ایده‌ی مشخصی در پوئم‌سمفونی‌ها) ما دیگر با موسیقی ناب یا مطلق روبرو نخواهیم بود [112]. اکنون می‌توان پرسید آیا بنا به چنین منطق و تعریفی عنوان آثار و قطعه‌های موسیقی (برای نمونه عنوان‌هایی که کلود ـ آشیل دُبوسی به پرلودهای پیانوی خود داده بود یا عنوان‌های مشهورتر *سمفونی اروییکا* (۱۸۰۳) اثر بتهوون و *سمفونی رقت‌بار* (۱۸۹۳) اثر چایکوفْسکی ویران‌گر منش ناب موسیقی هستند یا نه؟

← **موسیقی آوازی.**

موسیقی نظامی MILITARY MUSIC

موسیقیِ نظامی از روزگار باستان وجود داشته است. در متون کهن هندی، مصری، یونانی، و در **عهد عتیق** به نقش سازهای کوبه‌ای و بادی در جنگ‌ها اشاره شده است. کارکرد موسیقی در رژه‌ها و مقدمات جنگ، تنظیم حرکت‌ها و تقویّت روحیه‌ی سربازان

بود. در سده‌های میانه هم‌سرایی ستون‌های نظامی رواج داشت و این موجب افزایش هم‌بستگی سربازان می‌شد. در سده‌های اخیر ترکیب سازهای کوبه‌ای و بادی با گروه‌های کُر اساس موسیقی نظامی بوده است.

شکل کنونی آموزش‌گاه‌های موسیقی نظامی محصول انقلاب فرانسه است. با ایجاد گارد ملّی انقلاب در ۱۷۹۵ مدرسه‌های نظامی برای آموزش موسیقی ایجاد شدند. سرود انقلاب یعنی ***مارسییز*** تبدیل به سرود ملّی شد و هنوز هم سرود ملّی جمهوری فرانسه است. ***مارسییز*** را کلود ـ ژزف روگه دو لیزله در شب ۲۶ آوریل ۱۷۹۲ ساخت، و آن را «سرود جنگی ارتش راین» نامید. گروهی از انقلابی‌های اهل مارسی در روز ورود خود به پاریس آن را می‌خواندند و به سرعت تبدیل به محبوب‌ترین سرود انقلاب شد. در سال ۱۷۹۶ سرود ملّی جمهوری فرانسه شد و تا امروز سرود ملّی فرانسویان باقی مانده است. تِم ***مارسییز*** با دگرگونی‌هایی در آثاری از ریشارد واگنِر، فرانتس لیست، پیوتْر چایکوفْسکی، و کلود ـ آشیل دُبوسی آمده است. کم‌تر از یک سده‌ی بعد سرود ***انترناسیونال*** به تقلید ***مارسییز*** ساخته شد. ***انترناسیونال*** را پی‌یر دوگِتِر در ۱۸۷۰ بر اساس شعری از اُژن پوتیه یک کارگر اهل لیل، ساخت. ***انترناسیونال*** از ۱۹۱۷ تا ۱۹۴۴ سرود رسمی رژیم کمونیستی روسیه بود. دمیتری شاستاکوویچ این سرود را برای ارکستر بزرگ تنظیم کرد. امروز سرودهای ملّی بسیاری از کشورها انواعی از مارش‌های نظامی هستند که بیان «باشکوهی» دارند و به ندرت ریتم آرام و لحن غمگین می‌یابند.

در سده‌ی هجدهم ژان ـ باتیست لولی مارش‌های نظامی ساخته بود، امّا خودش آن‌ها را از آثار معتبر خود محسوب نمی‌کرد، و بنا به روحیه و سلیقه‌ی مردمان هم موسیقی نظامی چندان معتبر دانسته نمی‌شد. در اپراهای فرانسوی بسته به داستان گاه مارش‌ها و موسیقی نظامی نیز به کار می‌رفت. سمفونی شماره‌ی ۱۰۰ فرانتس یوزِف هایدِن (۱۷۹۰) در سل ماژور به دلیل استفاده از سازهای کوبه‌ای و مثلث در آندانته یا موومان دوم آن عنوان ***سمفونی نظامی*** دارد. هایدِن از این موومان نسخه‌ای خاص گروه‌های نوازندگان نظامی ساخت که «مارش ترکی» آن جنبه‌ی آشکارتر و برجسته‌تری دارد. موسیقی نظامی به معنای موسیقی جدی و سنگین در آثار سده‌ی نوزدهم پدید آمد. یکی از نخستین نمونه‌ها ***محاصره‌ی ولینگتن*** (۱۸۱۳) اثر لودویگ فان بتهوون است که به سفارش رهبر ارکستر سمفونیک لندن ساخته شد و در آن مارش مشهور «قانون

www.tabarestan.info تبرستان

بریتانیا» هم آمده است. پولونز اپوس ۴۰ شماره‌ی ۱ (۱۸۳۸) فردریک شوپَن نیز عنوان ***پولونز نظامی*** دارد. هم‌زمان به انواع مارش‌ها نیز توجه شد. هکتور بِرلیوز چند مارش نظامی ساخت، و سرود ***مارسییز*** را برای ارکستر بزرگ تنظیم کرد. یک مارش او در ***نفرین فاوست*** (۴۶-۱۸۴۵) مشهور است.

از میان انواع مارش‌های نظامی آن چه توجه آهنگ‌سازان نام‌آور را به خود جلب کرد مارش عزا بود. موومان دوم سمفونی شماره‌ی ۳ ***«اروییکا»*** (۱۸۰۳) بتهوون مارش عزای معروفی دارد، و موومان دوم سمفونی شماره‌ی ۷ (۱۲-۱۸۱۱) او هم مشابه یک مارش عزا است. شوپَن در سونات برای پیانو شماره‌ی ۲ (۱۸۳۷) مارش عزای مشهوری ساخت. بِرلیوز در نخستین موومان ***سمفونی بزرگ عزا و پیروزی*** (۱۸۴۰) مارش عزای باشکوهی ساخت. مارش عزای بزرگ دیگر مارش مرگ زیگفرید در اپرای ***غروب خدایان*** (۷۴-۱۸۶۹) اثر واگنِر است. در نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم موسیقی نظامی لحن رقص به خود گرفت. پُلکا و مازورکا و گالُپ در رژه‌ها و روزهای جشن در خیابان‌ها و یکشنبه‌ها در پارک‌ها توسط ارکسترهای نظامی نواخته می‌شدند. در وین این امر تبدیل به رسمی مردمی شد. به تدریج گروه‌های نوازنده در پارک‌ها از زندگی نظامی فقط تک‌پوش، شنل و کلاه مجلل داشتند و بس. فرانتس فون زوپّه در آن دوره مارش‌هایی ساخت که مردم‌پسند بودند. ارکسترهای نظامی در دهه‌ی آخر سده‌ی نوزدهم دیگر موسیقی نظامی نمی‌نواختند بل موسیقی رقص اجرا می‌کردند. پشت این ظاهر ملایمِ مردمی شدن موسیقی نظامی امّا مقدمات فاجعه‌ی جنگ جهانی اوّل شکل می‌گرفت. پس از پایان این جنگ که میلیون‌ها نفر در آن کشته شدند موسیقی عزا و مارش‌های سوگواری رایج شد.

در ۱۸۷۵ قانونی در فرانسه وضعیّت نوازندگان و استادان موسیقی نظامی، و حتا تعداد بریگادهای موسیقی و سازهایی را که به کار می‌روند، روشن کرد. در انگلستان و ایالات متّحد آمریکا ترومپت ساز اصلی نظامی بود. نمی‌توان نقش ترومپت را در فیلم‌های وسترن جان فورد و هوارد هاوکْز از یاد برد. شیپور ساز جنگی و ترومپت ساز عزا و نیز تهییج بودند.

← **ژانر؛ موسیقی مردم‌پسند، ملی‌گرایی.**

پیشکش "آرش" به تبرستان www.tabarestan.info

مینی‌مالیسم MINIMALISM

اصطلاح «مینی‌مالیسم» از هنرهای دیداری وام گرفته شده، و در گستره‌ی آن هنرها عنوان شاخه‌ای از هنر تجریدی است که از اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ در ایالات متّحد آمریکا پدید آمده بود. در نقاشی فیگوراتیو، مینی‌مالیسم (نمایش کم‌ترین شکل‌ها و فقدان محتوای بیان‌گر) به معنای حذف جزئیات، زمینه‌ی فرامتنی، و رسیدن به شکل‌های ناب و ساده است. یکی از نخستین موارد کاربرد اصطلاح «روش مینی‌مالیستی» در مقاله‌ی «هنر مینی‌مال» نوشته‌ی ریچارد وُلهایم فیلسوف انگلیسی آمده است [427]، و اصطلاح «مینی‌مالیسم» را بارلیوک در ۱۹۲۹ برای نخستین بار به کار برد. به نظر او می‌توان با کم‌ترین ابزار بیش‌ترین معنا را منتقل کرد، و در نتیجه «عناصر اضافی باید حذف شوند». این دستور با قاعده‌ی بنیادین معماری مدرنیستی هم خوانا بود. نخستین جلوه‌ی مینی‌مالیسم در شیوه‌ی تجریدگرایی هندسی کازیمیر مالِه‌ویچ بود، امّا مجسمه‌های دانالد جاد و تونی اسمیت نخستین آثار مینی‌مالیستی هستند که آگاهانه و بنا به نقشه ساخته شده‌اند.

www.tabarestan.info پیشکش مرکز اسناد تبرستان

در موسیقی، مینی‌مالیسم نخست در دهه‌ی ۱۹۶۰ در ایالات متّحد آمریکا با آثار لامونت یانگ، تری ریلی، استیو رایک و فیلیپ گْلَس شکل گرفت و نمایندگان مهم دیگر آن جان اَدَمز، مایکِل نایمَن و هستند [364]. دو آهنگ‌ساز که خود را مینیمالیست نمی‌دانستند امّا برخی از آثارشان آشکار منش مینیمالیستی دارند جان تَوِنِر و مورتون فِلدْمَن هستند. اثر مهم مینیمالیستی تَوِنِر ***پرده‌ی محافظ*** (۱۹۸۷) برای ویولونسل و ارکستر زهی است. فِلدْمَن نیز در کوارتت زهی شش ساعته‌اش و در قطعه‌ی ویولونسل و ارکستر (۱۹۷۲) به مینیمالیسم نزدیک شده است. دفاع نظری از مینیمالیسم بیش‌تر بر عهده‌ی رایک بود که در کتاب ***موسیقی چون فراشدی تدریجی*** (۱۹۶۸) بحث را آغاز کرد. اصطلاح «مینی‌مالیسم» در موسیقی برخلاف نقاشی در مورد آثاری که کم‌ترین میزانِ ممکن موضوع یا صداها را در بر دارند به کار نمی‌رود، بل اساس آن اجرای پیاپیِ الگوی مِلودیک کوتاه یا تِم‌هایی به افراط ساده است، تا آن‌جا که در تداوم ریتم یک‌نواخت به تدریج لحن موسیقی دگرگون شود. در این نوع موسیقی هیچ دگرگونی‌ای ناگهانی و نهایی‌ای رخ نمی‌دهد، بل یکی از حالت‌ها و امکانات موسیقایی در تداوم و تکرار خود

راه را برای تغییر بعدی می‌گشاید. پیشینه‌ی چنین شیوه‌ای هم به دوره‌ی باروک و برای نمونه به پرلود در دو-ماژور از نخستین دفتر ***پرلودها و فوگ‌ها برای پیانوی درست تنظیم‌شده*** (حدود ۱۷۲۵) اثر یوهان سباستین باخ یا قطعه‌هایی از گئورگ فریدریش هِندِل می‌رسد. امّا پیدایش راستین آن به آثار ریلی و یانگ در دهه‌ی ۱۹۶۰ بازمی‌گردد. تریو برای سازهای زهی (۱۹۵۸) اثر یانگ یکی از نخستین نمونه‌های موسیقی مینی‌مالیستی بود. هارمونی ایستا و تکرار تِم ساده با ریتم‌ها و حالت‌های مختلف با این اثر آغاز شد. مجموعه‌ی قطعه‌های ریلی برای سازهای مختلف در دو (۱۹۶۴) که منظور از «دو» نُت دو است، نمونه‌هایی مشهورترند. گْلَس و رایک به آن پیشرفت تدریجی هارمونیک در متن و بافت موسیقی عنصر اُستیناتو را افزودند. ***چهار ارگ*** (۱۹۶۹) اثر رایک و ***موسیقی در پنجم*** (۱۹۶۹) اثر گْلَس از این نظر تازگی داشتند. بعدها در آثار آنان و اَدَمز آرایه‌هایی به این فُرم ساده افزوده شدند. موسیقی مینی‌مالیستی واکنشی بود به پیچیدگی موسیقی مدرن پی‌یر بولِز که ماکسی‌مالیست خوانده می‌شد. توجه مینی‌مالیست‌ها به سنّت موسیقی بلا باروک بود، امّا شگردهای بلوز و موسیقی جاز نیز به آن‌ها یاری بسیار کرد. آثار مینی‌مالیست فقط قطعه‌های سازی نیستند بل اپراهای فراوانی هم در این آیین ساخته شده‌اند، چون سه اپرای گْلَس ***آینشتاین در ساحل*** (۷۶-۱۹۷۵)، ***ساتیاگراها*** (۱۹۸۰) و ***آخماتِن*** (۱۹۸۴). گْلَس در این سه گانه از سه رویکرد دگرگون‌کننده‌ی آگاهی و وجدان بشری یاد کرده است. یکی درک آلبرت آینشتاین از زمان، دومی فهم مهاتما گاندی از محبت، و سومی درک آخناتن فرعون مصر از خدا که بنا به برداشت گْلَس نخستین یکتاپرست بود.

در دهه‌ی ۱۹۹۰ در اروپا نیز تجربه‌های مینی‌مالیستی شروع شدند. هنریک میکولای گورِتْسکی، آروو پَرت، جان تَوِنِر، لوری اَندرسُن، گَوین برایارز و جُرج لیگِتی تجربه‌های مهمی در این زمینه دارند. آثار پَرت و تَوِنِر لحن دینی دارند و گاه از آن‌ها به عنوان «مینی‌مالیسم معنوی» یاد می‌شود. موسیقی اَدَمز که به «پسا-مینی‌مالیسم» مشهور شده ترکیبی از روش‌های مینی‌مالیستی با موسیقی گذشته است.

← پسامدرن؛ مدرنیسم.

www.tabarestan.info پیشکش به آرشیو کتاب "تبرستان"

نامطبوع DISSONANCE

← مطبوع / نامطبوع.

نبوغ GENIUS

نابغه را فردی با استعداد خارق‌العاده، بهره‌ی هوشی بالا، و توانایی عظیم در آموختن تعریف می‌کنند. اصطلاح «نبوغ» بیان‌گر ارزش و عظمت فردی است، و در قلمرو آفرینش هنری همواره مطرح بوده، و از روزگار روشن‌گری به عنوان شرط آفرینش شاهکارها مطرح شده است. در پایان سده‌ی هجدهم نظریه‌پرداز آلمانی یوهان گئورگ سولتْسِر در ***نظریه‌ی عمومی هنرهای زیبا*** (۱۷۷۴-۱۷۷۱) نوشت: «نابغه مهارتی بیش‌تر و بینش معنوی‌ای قوی‌تر از دیگران در اجرای کارها و دست‌یابی به اهدافی دارد که برازنده‌ی آن‌ها است» [199:127]. می‌توان رگه‌ای آشکار از باور سده‌ی هجدهمی به والایی را در چنین تعریفی دید. ژان-ژاک روسو در ***فرهنگ موسیقی*** (۱۷۶۷) خود نبوغ را مطرح کرد و به آهنگ‌سازان جوان هشدار داد که در جست‌وجوی آن برنیایند زیرا «امری طبیعی و چه بسا خدادادی است که هرگاه واجد آن باشی حضورش را احساس خواهی کرد و اگر نباشی هرگز از آن سر درنخواهی آورد» [347]. تعریف او از این هم رازآمیزتر بود، زیرا نوشت موسیقی‌دان نابغه تمام جهان را در هنر خویش جای خواهد داد، و سکوت را به صدا درمی‌آورد، ایده‌ها را در احساس جای می‌دهد و شوری بر پا می‌کند که قلب شنونده را می‌لرزاند [199:128-109]. روسو از آثار آهنگ‌سازان ایتالیایی معاصرش چون لئوناردو لئو، فرانچسکو دورانته، نیکّولو یوملّی و جووانّی باتّیستا پِرگولِزی مثال می‌آورد. دقت به این نام‌ها امروز جالب است زیرا سه نفر یعنی لئو، دورانته، و یوملّی را چهره‌های کم‌اهمیّت موسیقی ایتالیایی سده‌ی هجدهم می‌شناسند، و تنها موسیقی پِرگولِزی ستوده می‌شود. هرگونه تعریف از نابغه آن هم به یاری مثال‌ها کاری ذهنی است و به پیش‌انگاشت‌های کسی که تعریف را ارائه کرده بازمی‌گردد. به ندرت، همه‌ی مردم درباره‌ی نبوغ کسی هم‌نظر هستند. در موسیقی یوهان سباستین باخ و بتهوون چنین مقامی دارند و حتا آهنگ‌ساز بزرگی چون وُلفگانگ آمادئوس موتسارت مورد پسند پیانیست چیره‌دستی چون گلِن گولد نبود، یا بنجَمین بریتن با موسیقی یوهانِس برامْس و جاکومو پوچّینی میانه نداشت.

www.tabarestan.info

نبوغ از روزگار رمانتیک‌ها جای‌گاه معتبری در سخن زیبایی‌شناسی یافت. کارل دالهاس نوشته: «در قلب آیین زیبایی‌شناختی سده‌ی نوزدهم کیش نبوغ نهفته بود» [111:2]. ایده‌ی نبوغ در آن سده همراه شده بود با ترسیم تصویری افسانه‌ای از هنرمند به عنوان قهرمان. در این مورد بتهوون سرنمون بود. او نابغه‌ای معرفی شده بود که در نقش قهرمان با تقدیر پنجه درافکنده و حتا ناشنوایی خود را به عاملی در جهت پیروزی تبدیل کرده بود. هم‌چنین، او با ارتجاع و سنّت‌های ویران‌گر نیز درافتاده بود. حکایتی مقبول مردمان نیمه‌ی نخست سده‌ی نوزدهم ساخته شده بود که روزی بتهوون و گوته در جریان پیاده‌روی خود در جنگل به شاهزاده‌ای برخوردند. گوته با احترام در برابر امیر خم شد امّا بتهوون بی‌اعتنا به راه خود ادامه داد. این داستان شاید واقعی نباشد امّا به هر حال نامه‌هایی از بتهوون باقی مانده که خشم خود را از رفتار امیران بی‌هراس از نتایج آن بیان کرده بود. او متأثر از ایده‌های سیاسی روشن‌گری و انقلاب فرانسه یک جمهوری‌خواه بود. باری، در پی این گونه افسانه‌پردازی‌ها انبوهی زندگی‌نامه‌ها با گزافه‌گویی‌های فراوان درباره‌ی هنرمندان منتشر شدند، و حتا برخی از هنرمندان و آهنگ‌سازان با نوشتن زندگی‌نامه یا خاطرات خود کوشیدند تا تصویر یک نابغه را از خود بیافرینند. شماری از ناقدان با توجه به مهارت استثنایی آن‌ها در نواختن سازها (به عنوان نمونه، فرانتس لیست در مقام پیانیست و نیکولّو پاگانینی در مقام ویولونیست) از نبوغ آنان یاد کردند [355].

www.tabarestan.info تبرستان

در سده‌ی بیستم ایده‌ی نبوغ کم‌رنگ شد امّا باقی ماند. نزد مردمان عادی آلبرت آینشتاین نابغه‌ی معاصر بود. شاید در مورد پابلو پیکاسو، و فرانتس کافکا هم چنین نظری به تدریج جا افتاده باشد. امّا سده‌ی بیستم چنان صحنه‌ی تنوع اندیشه‌ها و عقاید، و جدل‌ها و مخالفت‌های فکری و فرهنگی بود، و هنر به عنوان پویه‌ای از فرهنگ چندان در دل پیکارها جای گرفته بود که دشوار بتوان درباره‌ی نبوغ کسی به هم‌نظری همگانی دست یافت. در روزگار ما می‌توان حکم به استعداد زیاد افرادی خاص داد امّا واژه‌ی «نبوغ» به ندرت (مگر درباره‌ی نوابغ مسلم گذشته چون ارسطو، ویلیام شِکسپیر، یوهان سباستین باخ، و کارل مارکس) به کار می‌رود. حتا تیا دنورا در کتاب ***بتهوون و ساختن نبوغ: سیاست موسیقایی در وین ۱۸۰۳-۱۷۹۲*** (۱۹۹۵) در مورد بتهوون نوشته او نابغه نبود بل استعداد کم‌یابی داشت. دنورا اساساً با مفهوم نبوغ مخالف است و نوشته: «نبوغ،

و به رسمیّت شناختن آن نیازمند منابع اجتماعی و فرهنگی‌ای است که معمولاً از دلایل سیاسی تهی نیستند» [121:xiii].

← پدیدآورنده.

نُت‌نویسی NOTATION

نُت‌نویسی زبان نوشتاری موسیقی است [۳:۱۶]. نشانه‌های این زبان نمایانگر زیرایی و دیرند (Duration) هر تُن هستند. دیگر ویژگی‌های موسیقایی مثل تمپو که به ریتم مربوط می‌شود، شدت و کیفیّت صدا را نیز می‌توان به یاری این زبان نشان داد.

تُن (Tone) صدایی خاص و معیّن است و آن را در جریان نگارش با علامتی نشان می‌دهند که نُت (Note) خوانده می‌شود. تُن واقعیتی فیزیکی است و نُت نشانه‌ی گرافیکی قراردادی که به همان واقعیّت فیزیکی بازمی‌گردد. این‌سان، موسیقی دوازده تُنی همان موسیقی دوازده نُتی است. در نُت‌نویسی نشانه‌های گرافیک نمایش‌گر زمان دقیق اجرا نیستند بل نسبتِ دیرند هر نُت به سایر نُت‌ها را نشان می‌دهند.

نُت برای نوازنده و اجراکننده واقعیتی فیزیکی است. کلید پیانو است که باید آن را فشار دهد، و جای خاصی روی سیم ویولون است وقتی طول سیم را با فشار انگشت دست چپ تعیین کرده و با دست راست آرشه را روی آن می‌کشد، یا میزان معیّنی فشار هوا است که با دهان وارد لوله‌ی ساز بادی می‌کند وقتی با یک انگشت منفذی روی بدنه‌ی ساز را می‌گشاید یا می‌بندد. نُت روی خطوط حامل در صفحه‌ای کاغذ، با علامتی خاص نوشته می‌شود. موسیقی غربی را نُت‌نویسی ساخته و تداوم داده است. با نُت‌نویسی آثار گذشته باقی مانده‌اند. سنّت موسیقی در هارمونی، کنترپوان و حتا مفاهیمی چون آهنگ‌ساز و نوازنده مدیون توانایی‌های ناشی از نُت‌نویسی هستند. اهمیّت نُت‌نویسی چندان است که در بسیاری از زبان‌ها «ساختن موسیقی» و «نوشتن موسیقی» به یک معنا می‌آیند.

یونانیان باستان نخستین کسانی بودند که در فرهنگ غربی نُت نوشتند. آنان بالای واژه‌های شعر علائمی نقش می‌کردند که راهنمای خواندن آن واژه‌ها در متن موسیقایی بودند. این سنّت در موسیقی رومی، و موسیقی کلیسا باقی ماند و موسیقی‌دانان مسیحی بالای واژه‌ها علامت‌های خاصی (که neumes خوانده می‌شدند) می‌نگاشتند تا زیرایی،

www.tabarestan.info پیشکش "آ.م.ب" تبرستان

ارتفاع و شدت صدا را تعیین کنند. در سده‌ی یازدهم راهبی ایتالیایی به نام گوئیدو دآرِتزو نویسنده‌ی کتاب *درآمدی به صداهای ناهم‌خوان* (۱۰۳۰)، بالای واژه‌ها خطی با رنگ قرمز ترسیم کرد و علامت‌های مشخص‌کننده‌ی ارتفاع صداها را روی خط، یا بالا یا پایین خط قرار داد، و برای این علائم تعریف‌هایی موسیقایی به عنوان راهنمای اجرا ارائه کرد. او دو حرف F و C را برای نمایش دو کلید اصلی به کار برد، تا حدودی همانند کلید سل (کلید تِربل) و کلید فا (کلید باس). ما هنوز نمی‌دانیم که ریتم در آن نظام چگونه تعیین یا نوشته می‌شد، امّا بی‌شک روشی برای آن وجود داشت. به دنبال ابداع دآرِتزو بود که پنج خط حامل کنونی به کار رفتند. از سده‌ی شانزدهم شیوه‌ی کنونی نُت‌نویسی ابداع شد، و پنج خط حامل، نُت‌ها، آکوردها، و خطوط فاصله و سکوت پدید آمدند. حاشیه‌نویسی جهت هدایت اجراکنندگان هم از همان ایام رسم شد. این نظام نُت‌نویسی تا میانه‌ی سده‌ی بیستم مسلط باقی ماند و رقیبی نیافت. با موسیقی مدرن و پیدایش موسیقی الکترونیکی شیوه‌های تازه‌ای در نگارش و علامت‌گذاری نُت‌ها ضرورت یافتند. اِدگار وارِز گفته بود موسیقی چشم‌انتظار یک دآرِتزوی تازه است. چنین کسی پیدا نشد امّا شیوه‌های شخصی کارآیی یافتند. «نُت‌نگاری» آغاز شد و آمریکاییان آغازگر این شیوه بودند. مورتون فِلدْمَن و جان کِیج شیوه‌های گرافیک نُت‌نوشت را گسترش دادند.

درست است که وجود متن گرافیک یعنی نُت‌نوشت در حکم پایداری اثر است، و امکان اجراهای بعدی آن را تضمین می‌کند، امّا نمی‌توان تعریف اثرِ موسیقایی را به نُت‌نوشت کاهش داد. در موسیقیِ سده‌های میانه و موسیقیِ آغازین رنسانس عنصر بداهه‌نوازی نقش مهمی داشت و فرض رایج امروزی که کارها با وجود نسخه‌ی نُت‌نویسی ساده‌تر خواهد شد چندان مطرح نبود. هر چند نخستین کوشش‌ها در نُت‌نویسی به سده‌ی یازدهم بازمی‌گردد امّا کسی در آن دوره ضرورت اثرِ موسیقایی را نُت‌نوشت نمی‌دانست. حتا در سده‌ی نوزدهم هم شماری از آثار (چون آثاری برای پیانو) با نُت‌نویسی آغاز می‌شدند، امّا تمام نکته‌ها در نسخه‌ی نُت‌نوشت نمی‌آمدند و تداوم کار به نوازنده و اجراکننده سپرده می‌شد [56:413]. از سوی دیگر، هر اثرِ موسیقایی وقتی توسط اجراکنندگان مختلف نواخته شود مثل یک اثر تازه جلوه می‌کند. در نتیجه، دشوار بتوان همه چیز را به نسخه‌ی اصیل نُت‌نویسی فروکاست. این فرض که آن‌چه ساخته و اجرا می‌شود، و شنوندگان دریافت می‌کنند، امری واحد و دگرگون‌ناشدنی

www.ketabfarsi.com

است، کاملاً غلط است [398]. استنلی بورمن نوشته: «متن نُت‌نویسی دیگر هم‌چون برساخته‌ی موسیقایی تلقی نمی‌شود ... دیگر چیزی بیش از تعیین‌کننده‌ی حدود آن هم در لحظه‌ای خاص از کل مسیر تاریخی اثر ساخته‌شده نیست. نُت‌نوشت صرفاً آن عواملی را معرفی می‌کند که به چشم نسخه‌بردار، ناشر یا نوازنده مهم می‌آیند» [56:420]. اثرِ موسیقایی نه فقط در زمینه‌های تاریخی متفاوت بل در جریانِ اجراهای مختلف تفاوت می‌کند و نمی‌توان گفت که «یک معنا» را به نسل‌های گوناگون ارائه می‌کند [201].

نُت‌نوشت هم‌چون خط و نوشتار ابزار و مایه‌ی تداوم آثار است، و پژوهش درباره‌ی نُت‌نوشت‌ها موضوع «سندشناسی توصیفی» (Descriptive Bibliography) است. سندشناسی یعنی تشخیص اصالت و اعتبار متنی (چاپی، دست‌نوشته یا کپی). در پژوهش‌های موسیقی‌شناسی، سندشناسی شامل پژوهش در کتاب‌ها، مقاله‌ها، نُت‌نوشت‌ها و نسخه‌های چاپی قدیمی آن‌ها، شناخت صفحه‌های موسیقی، نوارها، سی‌دی‌ها و غیره می‌شود. یکی از کارکردهای مهم نسخه‌شناسی کشف آثار گم‌شده یا از یادرفته است. در دو دهه‌ی اخیر به دلیل دقت سندشناسان شانزده اپرا از پنجاه اپرای آنتونیو ویوالدی در چند کتاب‌خانه‌ی ایتالیا کشف شد. در نتیجه، ما موهبت شنیدن اپراهایی چون ***ارلاندوی خشمگین*** (۱۷۲۷) و ***بایزید*** (۱۷۳۵) را یافته‌ایم. کارکرد دیگر نسخه‌شناسی کشف نسخه‌های برتر است. گیلبِرت کاپلان رهبر ارکستر و پژوهش‌گر موسیقی، نسخه‌ای را کشف کرد که گوستاف مالِر در اواخر زندگی‌اش از سمفونی شماره‌ی ۲ ***«رستاخیز»*** (۹۴-۱۸۸۸) خود فراهم آورده بود و در آن تفاوت‌هایی در تعداد سازها و برخی عبارت‌های موسیقایی وارد کرده بود. کاپلان این نسخه را منتشر و بعد هم با ارکستر فیلارمونیک وین اجرا کرد. این اجرا مهم است چون نشان می‌دهد مالِر سالخورده نسبت به کارهای جوانی خود چه‌گونه می‌اندیشید، و درک و سلیقه‌اش تا چه حدّ تفاوت کرده بود. مثال مشهور دیگر شمار انبوه نسخه‌های متفاوتی است که آنتون بروکنر از سمفونی‌های خود باقی گذاشت و همواره به صورت معضل پیچیده‌ای پیش روی رهبران ارکستر و موسیقی‌شناسان قرار می‌گیرد. بروکنر شخصیّت عجیبی داشت، شاید به دلیل کمال‌گرایی، یا توصیه‌ها و نصیحت‌های دوستان‌اش، شاید هم به خاطر عدم اعتماد به خویشتن، مدام در آثار منتشرشده‌اش تجدیدنظر می‌کرد. تا جایی که او را

www.tabarestan.info

مبتلا به «بیماری تجدید نظر» خوانده‌اند. گفته‌اند اگر تغییراتی را که او در مراحل مختلف در سمفونی شماره‌ی ۳ (۷۳-۱۸۷۲) وارد کرد دسته‌بندی کنیم با ۹ نسخه‌ی متفاوت این سمفونی روبرو می‌شویم! بروکنر در هشت سال پایان زندگی‌اش دل‌مشغول فینال سمفونی شماره‌ی ۹ (۹۶-۱۸۸۷) بود و سرانجام هم نتوانست فُرم درست و دلخواه خود را بیابد. امروز چند نسخه‌ی متفاوت او از فینال (و نیز چند نسخه‌ای که دیگران تنظیم کرده‌اند) مبنای اجرای این اثر است. تاکنون دو ویراست متفاوت از مجموعه‌ی سمفونی‌ها و آثار مذهبی او منتشر شده‌اند. آن‌چه به عنوان «نسخه‌های اصیل» در دهه‌ی ۱۹۳۰ توسط روبِرت هاس پژوهش‌گر اتریشی منتشر شده خالی از اِشکال نیست و ثابت شده هاس در مواردی سلیقه و درک خود را معیار قرار داده بود، تازه او ناچار شده بود که دو نسخه‌ی متفاوت سمفونی شماره‌ی ۸ (۹۰-۱۸۸۷ و ۸۷-۱۸۸۴) را در متن نهایی منظور کند، با این که به امتیازهای موسیقایی و برتری یکی نسبت به دیگری مطمئن بود. بگذریم که بسیاری معتقدند نظارت نازی‌ها بر کار انتشار مجموعه موجب تغییراتی عمدی در نسخه‌ها شده است. پس از جنگ جهانی دوم، پژوهش‌گر اتریشی دیگری به نام لئوپولد نوواک مجموعه‌ای کامل‌تر و دقیق‌تر منتشر کرد. امّا هر کس دست‌نوشت‌های بروکنر را دیده باشد و آن همه تغییر، حاشیه و خط‌خوردگی را در هر سطر و هر میزان مشاهده کرده باشد به خوبی درک می‌کند به چه دلیل ادعای دست‌یابی به نسخه‌ی اصیل ناممکن است و تدوین و ویراستاری آثار بروکنر چه کابوس وحشتناکی است. امروز نظر هاس درباره‌ی سمفونی شماره‌ی ۸ (۹۰-۱۸۸۷) پذیرفته شده و رهبران ارکستر بزرگی چون هربرت فون کارایان، بِرنارد هایْتینک، گونتِر وانْد، فیلیپ هِررِوِگ و پی‌یر بولِز نسخه‌ی موردنظر او را از نظر موسیقایی و کمال کار تأیید کرده‌اند. در موارد زیادی دگرگونی‌هایی که بروکنر در آثار خود وارد می‌کرد در جهت کمال نبودند. نسخه‌ی نخست فینال سمفونی شماره‌ی ۳ (۱۸۷۲) بارها کامل‌تر و باشکوه‌تر از نسخه‌هایی است که او در ۱۸۷۳ تهیه کرد. حتا زمانی که نسخه‌های متأخر بهتر دانسته شده‌اند چون مورد سمفونی شماره‌ی ۴ (۸۰-۱۸۷۸)، باز نسخه‌ی اوّل (۱۸۷۴) کمال و جذابیت خود را حفظ کرده است.

← **اثر موسیقایی؛ اجرا.**

پیشکش "آریشم ب ب" به تبرستان www.tabarestan.info

نژاد RACE

در جانورشناسی مفهوم نژاد به منظور دسته‌بندی کلّی جانوران به کار می‌رود. از سده‌ی پانزدهم تاکنون رسم شده که نژادهای جانوری را به تیره‌های گوناگون تقسیم کنند. در بحث از نوع انسان، نخست مفهوم نژاد با الهام از دسته‌بندی جانوران، و با توجه به تفاوت‌های زیست‌شناختی یا ویژگی‌های فیزیکی آدم‌ها به کار رفت. از سده‌ی هجدهم «تاریخ نژادها» هم به بحث افزوده شد. در آن سده میان گروه‌های زیست‌شناس و انسان‌شناس مباحثی درباره‌ی انواع نژادی انسان، درگرفته بود که با توجه به سیاست‌های استعماری آن روزگار جنبه‌های سیاسی و اقتصادی هم داشتند. آن زمان نژادهای اصلی انسانی را بر اساس رنگ پوست آن‌ها دسته‌بندی می‌کردند و به وجود سه نژاد سفید، سیاه و زرد اعتقاد داشتند، و تیره‌های نژادی را نیز محصول آمیزش تاریخی این سه نژاد اصلی می‌انگاشتند، هر چند در مورد بومیان قاره‌ی آمریکا بحث‌هایی درگرفته بود و شماری از پژوهش‌گران مسائل نژادی از ایده‌ی نژاد سرخ نیز دفاع می‌کردند. این مباحث در پرتو اروپامحوری که در روزگار روشن‌گری شدت یافته بود برتری نیروی فکری (هوش، حافظه، توان یادگیری، و قوه‌ی استدلال) نژاد سفید را پیش می‌کشیدند. در نخستین مراحل، پژوهش تفاوت نژادها بی‌طرفانه بود، امّا به سرعت برای اثبات برتری نژاد سفید به کار رفت. واژه‌ی «نژادپرستی» در برابر racism به خوبی آن نگرش غیرِ علمی را آشکار می‌کند.

نژادپژوهی لزوماً نژادپرستی نیست، هر چند می‌تواند منجر به آن بشود. تفاوت‌های طبیعی میان آدمیان زیاد است. حتا در میان افراد یک نژاد خاص هم تفاوت‌های فراوان جسمانی و اختلاف‌های آشکاری در توانش عقلانی و بهره‌های هوشی وجود دارد. امّا از دیدگاه دمکراتیک و از نظر مخالفان تبعیض نژادی، این تفاوت‌ها نمی‌توانند و نباید موجب تفاوت در حقوق یا ایجاد نابرابری انسان‌ها شوند. نژادپرستی اعتقاد به اصالت و برتری گونه‌ی خاصی از انواع متفاوت زیست‌شناختی است. نژادپرست اعتقاد دارد نژاد برتر باید از امتیازات اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و حقوقی نسبت به نژادهای فرودست برخوردار باشد. نژادپرست اطمینان دارد که تفاوت‌های زیست‌شناسانه موجب تفاوت‌های ذهنی و عقلی می‌شوند. یک نژادپرست آمریکایی باور دارد که سفیدان از

www.tabarestan.info پیشکش به رسام، به تبرستان

سیاهان باهوش‌تر، سالم‌تر و مفیدترند، یا یک نژادپرست آلمانی معتقد است نژاد آریایی او از نژاد سامی یهودیان کامل‌تر و برتر است. افراطی‌ترین شکل نژادپرستی زمینه‌ساز از بین بردن «نژاد فرودست» است و در پی یافتن «راه‌حلِ نهایی» برای خلاص شدن از شرّ «نژاد پست» برمی‌آید.

نمونه‌های افراطی نژادپرستی در سده‌ی بیستم فاشیسم، نازیسم، و دیدگاه نژادپرستان آفریقای جنوبی در روزگار آپارتاید بودند. این‌ها نمونه‌های شناخته‌شده‌اند، امّا انواع دیگر نژادپرستی در بسیاری از کشورها پدید آمده‌اند. مدافعان تبعیض جنسیّتی، یا مخالفان اقلیت‌های مهاجر، یعنی معتقدان به ضرورت تفاوت گذاری‌های اجتماعی (تمایز حقوق و امکانات اجتماعی به خاطر تفاوت اندیشه، اعتقاد، دین، ملّیّت، طبقه، جنسیّت، قومیّت) روش‌های بحث خود را از گفتمان نژادپرستانه وام می‌گیرند. گفتمان نژادپرستی مبنای بنیادین اعتقاد به تفاوت حقوقی انسان‌ها است.

www.tabarestan.info تبرستان

متفکران روشن‌گری در سده‌ی هجدهم به گفتمان نژادی دامن زدند تا تصویری استوار به پایگان و ایده‌ی نابرابری انسانی را با حضور محوری و تعیین‌کننده‌ی انسان سفید (مرد سفید) در جهان ترسیم کنند. مبنای این پایگان ایده‌ی سستی بود که تفاوت‌های جسمانی موجب تفاوت‌های فرهنگی می‌شوند. در سده‌ی هجدهم ایدئولوژی نژادپرستی رشد کرد. حتا فرانسوآ-ماری آروئه وُلتر نیز به نابرابری سفیدان و سیاهان اعتقاد داشت، ایمانوئل کانت سیاهان را شایسته‌ی شلاق خواند [۲:۲۸۰-۲۷۹]، و گئورگ ویلهلم فریدریش هِگِل ضد یهود بود [434] اونوره دو بالزاک در آغاز سده‌ی نوزدهم به اهمیّت تفاوت‌های چهره‌شناختی اصرار داشت و معتقد بود شکل جمجمه تعیین‌کننده‌ی میزان هوش و توانایی ادراک است، و ریشارد واگنِر به شکل نفرت‌انگیزی ضدِ یهود بود.

بنا به تکامل علوم زیستی در سده‌ی بیستم، امروز نوروساینتیست‌ها بر این باورند تفاوت‌های زیست‌شناختی و آن‌چه به تفاوت نژادی مشهور بود موجب تفاوت در بهره‌ی هوشی یا توانایی یادگیری نمی‌شوند. در نتیجه، واژه‌ی «نژاد» معنای قدیم خود را از دست داده و بیش‌تر در بیان تعلق فرد به قومی با فرهنگ و تاریخی خاص به‌کار می‌رود. در زبان آکادمیک، نژاد با قومیّت هم‌معنا شده است. قوم معنای خطرناک و مفسده‌انگیزی ندارد، و لزوماً در برداشت و درک از اقوام دیگر خواست ساختن پایگان و

توجیه برتری قوم خود نهفته نیست. اگر کسانی با نگاه تحقیر به قومی دیگر بنگرند و خود را برتر بدانند، و بنا به این نگرش دست به خشونت بزنند (چون نسل‌کشی‌های در بالکان در دهه‌ی ۱۹۹۰ و نسل‌کشی‌های در آفریقا در دهه‌ی بعد) نژادپرست خوانده می‌شوند.

نگاه استعمارگر و نژادپرست به **دیگری*** همان نگاه پراسپرو است به کالیبان در ***توفان*** (۱۲-۱۶۱۱) ویلیام شِکسپیر. نگاهی که غربیِ ازخودراضی روزگار رنسانس را در مقابل دیگری قرار می‌داد. شرارت کالیبان از نگاه پراسپرو ناشی از شرایط تولد و ویژگی‌های جسمانی‌اش است. کالیبان کودن و به غایت زشت، پست و خبیث معرفی می‌شود. او از نژادی دیگر است، فرزند سیکوراکس «ساحره‌ی پلید» الجزایری. کالیبان باور دارد جزیره از آن او است و پراسپرو آن را تصاحب کرده است. خودش می‌گوید نخست به پراسپرو اعتماد داشت و رازهای جزیره را بر او آشکار کرده بود. پراسپرو او را «غلام پست و دروغ‌گو» می‌نامد و می‌گوید که او هر چه می‌داند و حتا حرف زدن را مدیون آموزش‌های پراسپرو است، وگرنه «چون جانوران درنده نعره می‌کشید». با این که کالیبان «شرارت را از حدّ گذرانده» پراسپرو به میراندا می‌گوید که باز نمی‌توان از او چشم‌پوشی کرد چرا که «برای ما کارهای زیادی انجام می‌دهد، کارهایی که به سود ما است» [372:1172-73].

www.tabarestan.info

کوشش نژادپرستان در اثبات برتری زیست‌شناختی همراه است با تلاش در نمایش برتری فرهنگی یک نژاد. سعی موسیقی‌شناسان نازی در اثبات این که فردریک شوپَن و هکتور بِرلیوز بخشی از موسیقی آلمانی را آفریده‌اند، تأکید آن‌ها بر این نکته که گئورگ فریدریش هِندِل آلمانی بوده و در انگلستان احساس بیگانگی می‌کرده، این که حتا متن اوراتوریوی ***یفتاح*** (۱۷۵۸) اثر هِندِل را که در ستایش از فرهنگ یهودیان ساخته شده بود عوض کردند، عشق آنان به نمایش‌نامه‌ی ***تاجر ونیزی*** (۹۷-۱۵۹۶) شِکسپیر، ستایش آن‌ها از موسیقی واگنِر، نفرت‌شان از هنرمندان یهودی چون فلیکس مِندِلسون و شونبِرگ، و سرانجام کشتار هنرمندان یهودی چون ویکتور اولمان، مثال‌های معروفی هستند.

همان‌طور که می‌توان در تاریخ موسیقی رگه‌های نگاه مردسالار (نگاه استوار به تفاوت‌های زیست‌شناختی) را دنبال کرد این نیز ممکن است که نگاه نژادی (بینش

استوار به تفاوت در برخی مشخصه‌های ظاهری) را در موسیقی پی بگیریم [329]. در دو دهه‌ی اخیر مقاله‌های زیادی درباره‌ی این پرسش که چگونه موسیقی ضد سیاهان و در معنایی کلّی‌تر ضد بیگانگان شکل گرفته، نوشته شده است. بررسی تاریخ موسیقی از سده‌ی هفدهم به بعد بر اساس نگاه به فرهنگ‌های غیرِ اروپایی موضوع جالبی در موسیقی‌شناسی امروز است که با دستاوردهای گفتمان **پسا-استعمارگرایی*** همراه شده است. در اپراها و باله‌های متعددی ما با فرهنگ غیرِ اروپایی (و بیش‌تر از نگاه متکبر مرد اروپایی) روبرو می‌شویم. نکته در بررسی آن‌چه «موسیقی سیاهان» خوانده شده نیز مطرح می‌شود. فیلیپ تاگ در مقاله‌ی «موسیقی سیاه، موسیقی آفریقایی-آمریکایی، و موسیقی اروپایی» (۱۹۸۹) دسته‌بندی موسیقی به موسیقی سفید («موسیقی اروپایی») و موسیقی سیاه (یا «موسیقی آفریقایی-آمریکایی») را متأثر از پیش‌داوری‌های نژادپرستانه دانسته است [396:285-298].

پیش " آپلود " به تبرستان www.tabarestan.info

در موسیقی مسئله‌ی نژادی بیش‌تر به موسیقی سیاهان آمریکا (جاز)، موسیقی مردم آفریقای جنوبی، و موسیقی مهاجران آسیایی در کشورهای اروپایی مربوط می‌شود. از نظر تاریخی امّا در موسیقی کلاسیک مسئله‌ی نژادی هم‌چون مسئله‌ی قومیّت مطرح بود. آن‌چه اِدوارد سعید با واژه‌ی «اورینتالیسم» مشخص کرده در موسیقی قابل پیگیری است. اورینتالیسم یعنی طرح‌اندازی ارزش‌ها و ایده‌های غربی بر دیگری یعنی بر انسان مستعمرات یا مستعمره‌های سابق تا بتوان آنان را کنترل کرد [354]. هم‌چنین بحث هومی بابا که نژادپرستی را مظهر و تجسم اشتیاق دانسته، در این مورد مفید است [47] [48]. در اپرای *کارمن* (۱۸۷۵) اثر ژرژ بیزه نژاد و جنسیّت با هم مرتبط‌اند. یک زن کولی شخصیّت مرکزی اپرا است. او بیان نژاد و جنسیّتی است که با ارزش‌های بورژوایی روزگار بیزه باارزش دانسته نمی‌شدند. کارمن امّا نشان آزادی و غریزه است، کسی که از چارچوب قانون و قاعده‌های اخلاقی چون وفاداری فراتر می‌رود. در اپرای پایان سده‌ی نوزدهم نژاد پیوسته بود به مفاهیمی چون دیگری، بیگانه، و آسیب‌پذیر. می‌توان گفت *کارمن* در انتقاد به برداشت‌های سیاسی و اخلاقی دوران کارآیی داشت [279].

در موسیقی سده‌ی نوزدهم نقش آهنگ‌سازان روسی در درک بهتر موسیقی غیرِ اروپایی و حساسیت آن‌ها نسبت به توانایی‌های «موسیقی شرقی» نگاهی تازه و مستقل از تنگ‌نظری‌های اورینتالیستی محسوب می‌شد. سوئیت سمفونیک *شهرزاد* (۱۸۸۸) اثر

نیکالای ریمسکی ـ کورساکف و *اسلامی* (۱۸۶۹ تجدیدنظر ۱۹۰۲) اثر میلی بالاکیرِف نمونه‌هایی مشهورند، امّا تأثیرپذیری روس‌ها از «فانتزی‌های شرقی» گستره‌ای وسیع‌تر داشت، و تا آثار ایگور استراوینْسکی، سِرگِی پراکوفیف، دمیتری شاستاکوویچ و حتا آلفرد اشنیتکه و سوفیا گُبادُلینا ادامه یافت.

در موسیقی مردم‌پسند مفهوم نژاد کم‌رنگ شده است. تعصّب‌های نژادی متأثر از نقش عظیم فرهنگ سیاهان و نوازندگان سیاه چه در موسیقی جاز و چه در انواع موسیقی راک کاهش یافته‌اند. گاه به این تعصّب‌ها برمی‌خوریم، ولی در مجموع این موسیقی جای تظاهرات نژادپرستانه نبود. حتا الویس پریسلی با تلفظ عمدی برخی از واژه‌ها کوشیده بود تا فضای موسیقی خود را چندان هم «سفید» نشان ندهد. بیتل‌ها (آغاز کار در ۱۹۶۱ با جان لِنون، پال مَک‌کارتنی، جُرج هَریسْون و رینگو استار) و رولینگ استونز (در آغاز کارشان در ۱۹۶۲: بْرایان جونز، بیل وِیمَن، کِیت ریچاردز، مایک جَگِر، چارلی واتْز؛ امروز: چارلی واتْز، مایک جَگِر، کِیت ریچاردز، رُن وود؛ مایک تِیلور در ۱۹۷۴ و بیل وِیمَن در ۱۹۷۳ گروه را ترک کردند، و بْرایان جونز در ۳ ژوییه ۱۹۶۹ به شکل مرموزی درگذشت) آشکارا وام‌دار بلوز سیاهان بودند. در دهه‌ی ۱۹۶۰ جز عناصر موسیقی، شعر آوازها هم در مخالفت آشکار با نژادپرستی سروده یا برگزیده می‌شدند. موسیقی راک و تکامل آن در دهه‌ی ۱۹۸۰ راه‌گشای موسیقی چندرگه بود.

← **پسا-استعمارگرایی؛ دیگری؛ موسیقی‌شناسی قومی.**

www.tabarestan.info تبرستان

نشانه‌شناسی SEMIOTICS, SEMIOLOGY

نشانه‌شناسی علم نشانه‌ها یعنی واحدهای دلالت‌گر (علامت‌های روشن‌گر معناها و بیان‌گران زمینه‌های واقعی) است. برخی از نشانه‌شناسان به پژوهش ارتباط‌های نشانه‌ای جانوران نیز پرداخته‌اند، امّا در اکثر موارد بحث در حدّ انواع **ارتباط*** و دلالت‌های انسانی پیش می‌رود [۱۱].

ریشه‌ی واژه‌ی sign لغت یونانی sêmeion به معنای «نشانه» و «علامت» است. یک نشانه بیان چیزی جز خود است. به گمان فردینان دو سوسور زبان‌شناس سوئیسی هر نشانه از طریق علامت‌های مادی، مفهومی از چیزی را می‌آفریند و معرفی می‌کند. چارلز سَندرس پِیرس فیلسوف و منطق‌دان آمریکایی از سه‌گانه‌ای یاد کرده بود: ۱) خودِ پدیده؛

۲) بازنمایی پدیده با علائم؛ ۳) مفهوم ذهنی پدیده. شکل دیگر این سه گانه ابژه (Object)، بازنما (Representment)، و تأویل‌گر (Interprétant) است. نشانه می‌تواند طبیعی یا قراردادی باشد. دودی که از آتش برمی‌خیزد نشانه‌ای طبیعی است، و ما با دیدن آن متوجه وجود آتش می‌شویم. واژه‌ها در زبان* (مثل «دود» یا «آتش» در زبان فارسی) نشانه‌هایی قراردادی هستند، ما نمی‌دانیم چه زمانی این واژه‌ها ابداع شدند، امّا هر کاربر زبانی با آن‌ها آشنا است. دود به عنوان نشانه‌ای طبیعی کُد است زیرا همگان با دیدن آن به معنایی واحد پی می‌برند. ولی واژه‌ی «دود» نشانه است، قراردادی پذیرفته‌شده میان فارسی‌زبانان است، و باید با توجه به زمینه و عبارت معنا شود.

سوسور نشانه را متشکل از دو عنصر می‌دانست. یکی دال یا همان شکل مادی نشانه، و دیگری مدلول یا مفهومی که از این شکل نتیجه می‌شود. واژه‌ی «درخت» دال و تصور درخت در ذهن فردی خاص مدلول است. مدلول با خود پدیده یا ابژه (در مثال بالا، درختی در دنیای واقعی) یکی نیست. پِیرس انواع نشانه‌ها را به سه دسته تقسیم می‌کرد: ۱) تصویری یا بازنمایی تصویریِ پدیده، مثل عکس یک درخت که نشانه‌ای است از آن؛ ۲) نمایه‌ای یا نتیجه‌ی پدیده، مثل دود که نتیجه‌ی آتش است؛ ۳) نمادین یا نشانه‌ی قراردادی، مثل واژه‌ی «آتش» که به واقعیّت فیزیکی آتش اشاره دارد. دسته‌بندی نشانه‌ها به شکل‌های فراوان ممکن است. نشانه‌های کلامی (یا به معنایی وسیع‌تر نشانه‌های آوایی) و نشانه‌های نوشتاری (یا به معنایی وسیع‌تر نشانه‌های گرافیک) از انواع دسته‌بندی است. در این دسته‌بندی نشانه‌های موسیقایی به نشانه‌های گفتاری و کلامی نزدیک‌اند، زیرا ماده‌ی هر دو صدا است، امّا نشانه‌های نوشتاری موسیقی (نُت‌نویسی) به نشانه‌های گرافیک متعلق‌اند.

نشانه‌ای خاص را «کُد» می‌نامند که در موسیقی اهمیّت دارد. ریشه‌ی واژه‌ی «کُد» لغت لاتینی codex به معنای «خط‌کش» است. یکی از معانی قدیمی کُد «مواد قانونی» است، معنای دیگرش در نشانه‌شناسی و زبان‌شناسی مطرح می‌شود: نشانه‌ای که معنای آن نزد فرستنده و گیرنده‌ی پیام مشترک، صریح و روشن باشد. رنگ‌های چراغ‌های راهنمایی و علائم رانندگی در خیابان‌ها کُد هستند. تصویر یک کاخ بزرگ در آغاز فیلم کُدی است که معنای آن برای تماشاگران روشن است: فیلم در محیطی اشرافی آغاز شده است. در موسیقی برخی از صداها (یا عبارت‌های موسیقایی یعنی رشته‌ای از نُت‌ها) بنا

www.tabarestan.info

به سَبک دوران تبدیل به کُد می‌شوند [۳۱]. کُد را گاه در فارسی «رمزگان» خوانده‌اند، امّا این برابر خالی از اِشکال نیست. رمزگان جمع است، در حالی که کُد مفرد است. باید در برابر کُدها گفت رمزگان‌ها (که مثل واژه‌ی «انتخابات‌ها») مشکل‌ساز است. شاید بهتر باشد که کُد را رمز و کُدها را رمزگان بخوانیم، امّا رمز در فارسی معنای جاافتاده‌ی دیگری دارد. از آن‌جا که واژه‌ی «کُد» در تمام زبان‌های اروپایی به همین شکل به کار می‌رود استفاده از آن در فارسی بد نیست (و عملاً هم دیگر به کار می‌رود).

پِیرس نشانه‌شناسی را بخشی از علم منطق می‌دانست، علمی که به نظر او هنوز شکل نگرفته است. نشانه‌شناسی متوجه الگوها و مناسبات صوری است و نه محتوا، و به تأویل معناها نمی‌پردازد [290:5]. نشانه‌شناسی نشان می‌دهد چگونه معنا به صورت اجتماعی در پیکر نشانه‌ها ساخته شده و چگونه هر دستگاه نشانه‌ای (مثلاً یک متن*) دربردارنده‌ی معنا یا معناهایی است. برخی گفته‌اند نشانه‌شناسی را می‌توان از طریق شباهت‌اش با زبان‌شناسی بررسی کرد. سوسور زبان‌شناسی را جزئی از علم نشانه‌شناسی «که باید در آینده پدید آید» می‌شناخت، امّا رولان بارت رابطه‌ی مورد نظر سوسور را برعکس کرد و نشانه‌شناسی را بخشی از زبان‌شناسی دانست. زبان‌شناسی است که نشان می‌دهد واحدهای دلالت‌گر یا معنایی واحدهایی از گفتمان* هستند. بارت معتقد بود همه‌ی نشانه‌شناسان ناگزیرند با استفاده از روش‌های رایج در زبان‌شناسی عمل کنند، و تمامی نظام‌های نشانه‌ای از قبیل تصاویر، اداها، و آواهای ملودیک با روش‌های آزموده در زبان‌شناسی شناخته می‌شوند. بارت در ***عناصر نشانه‌شناسی*** زبان را الگوی مسلط نظام‌های نشانه‌ای معرفی کرد [35:1465-1524].

از دهه‌ی ۱۹۶۰ بحث از نسبت نشانه و موسیقی آغاز شد. در این مورد کتاب‌هایی هم نوشته شده‌اند. یکی از آن‌ها نوشته‌ی کوفی آگاوو با عنوان ***نواختن با نشانه‌ها: تأویل نشانه‌شناسانه از موسیقی کلاسیک*** (۱۹۹۱) است که موضوع آن کارآیی نشانه‌ها در تاریخ موسیقی کلاسیک است، و مبنای نظری آن استوار به دیدگاه‌های فنِ بیان* سده‌ی هجدهم است [15]. مثال دیگر نوشته‌ی رابِرت هاتِن با عنوان ***معنای موسیقایی در آثار بتهوون*** است که تکیه‌ی کارش به دیدگاهی درباره‌ی کارکردهای مجازهای بیان است [183]. مثال دیگر نوشته‌ی اِرو تاراستی نویسنده‌ی فنلاندی با عنوان ***یک نظریه‌ی***

www.abarcelum.info

نشانه‌شناسی موسیقایی **(۱۹۹۴)** است که از نظریه‌ی نشانه‌شناسی سود جسته تا رابطه‌ی میان اسطوره و موسیقی را توضیح دهد [399].

← **ارتباط؛ بیان؛ زبان؛ معنا.**

نظریه THEORY

ریشه‌ی واژه‌ی theory لغت یونانی theoria به معناهای «نماینده»، «قابل دیدن» و «تأمل و تعمق» است. نظریه در گفتمان فلسفه و گفتمان‌های علمی به رشته گزاره‌های کاملاً توضیح‌دهنده یا مجموعه‌ی اندیش‌گونی از مفاهیم گفته می‌شود که آن‌چه را پیش‌تر بر اساس تجربه‌ها بیش و کم شناخته شده، به گونه‌ای روش‌مند و منظم بیان می‌کنند، و در عمل به شماری از مسائل و معضل‌های پیش روی ما پاسخ می‌دهند، و راه را بر مشاهدات و تجربه‌های بعدی می‌گشایند. نظریه‌ها بر اساس توانایی‌شان در توضیح مشاهدات خاص یا تصدیق می‌شوند یا باطل. عناصر هر نظریه باید هم‌نوایی درونی داشته باشند، یعنی نظریه به سامان باشد و صریح و روشن بیان شود. نظریه کوششی اندیش‌گون است برای آن که بتوان شماری از عناصر مختلف و ناهمگون را توضیح داد. بنا به برخی از بینش‌های فلسفی و روش‌شناختی اصلی سده‌ی بیستم، یک نظریه‌ی علمی لزوماً بیان حقیقی، دقیق، و درستِ واقعیت‌های عینی نیست، و پدیدآورندگان‌اش باید آن را به عنوان مجموعه‌ی فکری موقتی‌ای بشناسند که در بهترین حالت نمایش مرحله‌ی کنونی پیشرفت کردار علمی است، به علاوه در معرض انتقاد قرار دارد، و ابطال‌پذیر است.

در پی هر مجموعه‌ی کنش‌ها و کردارهای نیّت‌مند انسان‌ها نظریه‌ای نهفته است که بیش‌تر پنهان می‌ماند، و چنین انگاشته می‌شود که به سادگی جزئی از شیوه‌ای است که چیزها در آن وجود دارند یا با آن کار می‌کنند. تری ایگلِتون از قول جان مِینارد کِینْز اقتصاددان انگلیسی گفته: «آن دسته از اقتصاددانانی که به نظریه علاقه ندارند یا می‌گویند که به آن نیازی نیست، خیلی ساده گرفتار نظریه‌ای قدیمی‌تر هستند ... خصومت با نظریه به طور معمول به معنای مخالفت با نظریه‌های دیگران و فراموش کردن نظریه‌ی خویشتن است» [130:*vii-viii*]. آن‌چه کِینْز درباره‌ی اقتصاد گفته در زمینه‌ی فعالیت‌های هنری نیز صادق است و آن‌جا بهتر دانسته می‌شود. برتولت برِشت گفته بود: «هیچ

اظهارنظری در هنر نیست که پشت آن نظریه‌ای زیبایی‌شناختی وجود نداشته باشد حتا اگر فوراً نتوان آن نظریه را مشاهده کرد». در این حالت نظریه چون مجموعه‌ای از پیش‌دانسته‌ها و بصیرت‌ها در مقام راهنمای آفرینش اثرِ هنری مطرح می‌شود.

در ادبیات موسیقی واژه‌ی «تئوری» (یا «نظریه») به معنای خاصی به کار می‌رود که با معناهای شناخته‌شده‌ی آن در گفتمان علمی تفاوت دارد. نظریه‌ی موسیقی به معماری، دستور زبان و فنون و شگردهای موسیقی مربوط می‌شود. هر نوآموز موسیقی در نخستین گام آموزش با «نظریه‌ی موسیقی» روبرو می‌شود و باید بر آن مسلط شود. موضوع نظریه‌ی موسیقی اندازه‌گیری و توصیف مشخصه‌های صوتی، دسته‌بندی فواصل (Intervals) یعنی تفاوت‌های در زیرایی‌های صداها (Pitches) که وابسته‌اند به بسامد ارتعاش‌های دو صدا که یکی از پی دیگری می‌آید، ساختار گام‌ها (Scales) و آکوردها (Chords)، هارمونی و کنترپوان به اضافه‌ی ملودی، ریتم، فُرم، ارکستراسیون، و تنظیم آوازها (در موسیقیِ آوازی)، و نُت‌نویسی (Notation) یعنی نگارش موسیقی، است. نظریه‌ی موسیقی جمع‌بندی فنون و قاعده‌ها، و توجیه‌کننده‌ی درکی خاص از نظم و انسجام آوایی است که بنا به دلایل فراوانی (که پایه در کردار اجتماعی، صورت‌بندی دانایی دوران، و فرهنگ به معنایی کلّی دارند) پذیرفته و رسمی شده است.

← **تحلیل؛ فلسفه و موسیقی؛ نقادی.**

www.tabarestan.info تبرستان

نظریه‌ی انتقادی CRITICAL THEORY

ماکس هورکهایمِر و تئودور آدورنو دو نظریه‌پرداز اصلی مکتب فرانکفورت سازندگان اصلی «نظریه‌ی انتقادی» بودند. البته، **نقادی*** و اندیشه‌ی انتقادی پیشینه‌ی طولانی‌ای در تاریخ فلسفه دارند. کوشش در نشان دادن کاستی‌های استدلال یا باور دیگران که سابقه‌ی آن به سقراط و حتا دورتر از او می‌رسد همواره در گفتمان فلسفی باقی ماند. کاربرد اصلی و مشهور مفهوم نقادی را می‌توان در آثار ایمانوئل کانت یافت. از نظر او کنش نقادانه به معنای سنجش‌گری بود و سنجش هم کشف قلمرو کارآیی و نیز محدودیّت پدیده‌ها بود. کانت می‌خواست دریابد حدود فهم آدمی کجاست و این را سنجش خرد می‌نامید. نقادی و اندیشه‌ی نقادانه قدیمی هستند امّا نظریه‌ی انتقادی پدیده‌ای به نسبت جدید است. این اصطلاح از دهه‌ی ۱۹۳۰ در آثار هورکهایمِر مطرح شد. او «نظریه‌ی

انتقادی» را در برابر «نظریه‌ی سنّتی» قرار داد و مقصودش از نظریه‌ی سنّتی بیش‌تر پایداری هسته‌های اندیشه و روش پوزیتیویستی در گفتمان‌های علوم اجتماعی بود. نظریه‌ی انتقادی با تکیه به روش کارل مارکس، در پی کشف تناقض‌های درونی هر پدیده‌ی اجتماعی است. مارکس کوشیده بود تا سرمایه‌داری را به گونه‌ای تاریخی و انتقادی بررسی کند، یعنی تکامل آن را پیش کشد و در عین حال با روشی تحلیلی تناقض‌های درونی آن را به عنوان یک وجه تولید و یک صورت‌بندی اجتماعی کشف کند. نظریه‌ی انتقادی در پی روش مارکس، انسان را به عنوان موجودی درگیر کنش و کردار، و هم‌چون موجودی تولیدکننده، در نظر می‌گیرد. انسان تاریخ خود و شیوه‌های زندگی‌اش را در تمامیّت آن می‌سازد. پرسش‌های نظری و تلاش در یافتن معنای پدیده‌ها به دنبال نیازهای برآمده از فراشد تولید مطرح می‌شوند. فهم معنا، به شکل‌هایی گاه ساده و گاه پیچیده تناقض‌های درونیِ وجوه تولیدی را منعکس می‌کند. نظریه‌پرداز انتقادی باید از تناقض‌های ابژه باخبر شود و آن‌ها را به شیوه‌ای دقیق و نظام‌مند توضیح دهد. به بیان دیگر، نظریه‌ی انتقادی با زمینه‌یابیِ موضوع پژوهش سروکار می‌یابد، یعنی جریانی از کار، کنش و کردار انسانی مطرح می‌شود، و این‌گونه، کار پژوهش و تحلیل صرفاً با بحث از زمینه‌ی عینیِ اجتماعی و تاریخی پایان نمی‌یابد. نکته‌ی مهم تعامل میان فرد و جامعه (مناسبات میان سوژه و ابژه) است که در زمینه نهفته است امّا شکل‌های بروز متنوع و پیچیده‌ای دارد.

تحلیل آدورنو از موضوع‌های موسیقی، استوار به نظریه‌ی انتقادی، نمونه‌ی تلفیق دو روش فلسفی و جامعه‌شناختی است که آثار موسیقایی و سَبک‌های تاریخی را بررسی می‌کند. او کوشید تا تناقض‌های بنیادین زندگی اجتماعی را در شالوده‌ی اثر موسیقی و ساختار هارمونیک آن بیابد. در عین حال او می‌خواست نسبت فُرم اثر هنری با **ایدئولوژی*** حاکم یا با انواع ساختارهای ایدئولوژیک دیگر را روشن کند. آدورنو به دلیل دل‌بستگی‌اش به روش مارکس، بهره بردن از مفاهیم مهمی از آثار او (چون فتیشیسم کالاها، ازخودبیگانگی، ایدئولوژی) و تکیه‌اش به تحلیل مارکس از جامعه‌ی سرمایه‌داری، از مارکسیسم روزگارش که متأثر از دو جریان اصلی یکی لنینیسم، و دیگری نگرش مکانیکی رهبران سوسیال دمکراسی بود، فاصله می‌گرفت. او این دو جریان را در تقابل با آموزه‌های مارکس و گرفتار جبرباوری می‌دید، و اعتقادی به این

www.tabarestan.info پیش " آمل م. ب " تبرستان

نکته نداشت که هنر از پدیده‌های فراساختاری است، و تکامل آن بازتاب فوری و بی‌میانجی بنیاد اقتصادی است. از نظر او فراشدی میانجی میان جهان واقعی و اثرِ هنری وجود دارد که در مورد موسیقی باید آن را در فُرم اثرِ موسیقایی جست. از نظر فلسفی نیز آدورنو به درک گئورگ ویلهلم فریدریش هِگِل از تعالی و پیشرفت تاریخی باور نداشت، و آن را نتیجه‌ی درک جزمی توسعه‌گرای روشن‌گری می‌دانست. اندیشه‌ی دیالکتیکی او نفی را برجسته می‌کرد و نفی همراه با تعالی (در دیالکتیک هِگِل)، وجه اثباتی (نفی در نفی که فریدریش اِنگِلس از آن یاد می‌کرد)، و اعتقاد به پیشرفت را باطل می‌دانست. از نظر آدورنو تضمینی وجود ندارد که نهاده (تز) و برنهاده (آنتی‌تز) ناگزیر منجر به هم‌نهاده (سنتز) شوند. این «دیالکتیک منفی» (که عنوان کتاب فلسفی آدورنو در انتقاد به هِگِل است) باور ساده‌گرایانه‌ی پیشرفت تاریخی را کنار می‌گذارد.

آدورنو بر اساس نظریه‌ی انتقادی مباحث متعددی را درباره‌ی موسیقی پیش برد. او نشان داد که **فُرم*** اثر هنری در خود بیان‌گر تناقض‌های اجتماعی است، و نیز از **صنعت فرهنگ***، و **موسیقی مردم‌پسند*** بحث کرد. تقابلی که او میان دو شاخه‌ی مهم موسیقی مدرن قائل شد (یکی شاخه‌ی موسیقی پسا-تُنال* و دیگری شاخه‌ی موسیقی ایگور استراوینْسکی و انبوه آهنگ‌سازان متأثر از او) مشهور است و به بحث‌های زیادی دامن زده است.

← **صنعت فرهنگ، نظریه، نقادی.**

www.tabarestan.info

نقادی CRITICISM

ریشه‌ی واژه‌ی critique لغت یونانی Kritêrion به معنای «قضاوت کردن» است. لغت یونانی از Krinein به معناهای «آزمون»، «تفاوت گذاشتن»، «جدا کردن»، «داوری کردن» آمده بود. ایمانوئل کانت اصطلاح «نقادی» یا «سنجش‌گری» را در نامه‌ای به یوهان اگوست اِبِرهارد به کار برد و با آن فلسفه‌ی خود را مشخص کرد و آن را متفاوت از شک‌آوری به شیوه‌ی دیوید هیوم معرفی کرد. کانت نقد را کشف حدود کارآیی پدیده‌ها می‌دانست. نقد خرد ناب یعنی کشف گستره‌ای که در آن خرد انسانی کارآیی دارد. اصطلاح «نقادی هنری» به آغاز سده‌ی نوزدهم برمی‌گردد و ریشه‌ی آن لغت لاتینی criticus است که در روم برای نقادی ادبی و نقد شعر به کار می‌رفت.

نقادی موسیقی به معنای بررسی و ارزیابی تحلیلی، تاریخی و استدلالی آثار موسیقایی (گاه مجموعه‌ای از آثار موسیقایی)، اجراهای آثار، شیوه‌های **آموزش موسیقی***، و کتاب‌ها و مقاله‌هایی درباره‌ی موسیقی است. به این ترتیب، نقد موسیقی اظهارنظر تحلیلی، تاریخی و تعمقی درباره‌ی هر مسئله‌ای است که به موسیقی مربوط شود. مقصود از «تحلیلی» روشن است، هر آن چه به فُرم و مشخصه‌های پدیداری اثر مربوط شود. مقصود از تاریخی هم درک اثر در زمینه‌ی اجتماعی و توجه به مختصات سَبک‌شناسی است که این مشخصه‌ها به سهم خود تاریخی هستند، یعنی به زمان و مکان خاصی مرتبط می‌شوند. می‌توان گفت نقادی موسیقی کنشی فکری است در ارائه‌ی داوری‌هایی درباره‌ی آثار موسیقایی یا اجراهای آن‌ها که به خواننده یا شنونده هم اطلاعات می‌دهد و هم دیدگاه و رأی ارزشی و سنجش‌گرانه‌ی ناقد را معرفی می‌کند. هر نوع نقد موسیقی (حتا بررسی سطحی یا ساده، یا معرفی یک کنسرت موسیقی در نشریه‌ای) بخشی از موسیقی‌شناسی است، ولی هر نوشته‌ی موسیقی‌شناختی نقادانه نیست. در تفاوت‌گذاری میان نقادی موسیقی و موسیقی‌شناسی باید محتاط و دقیق بود. ناقدان موسیقی (از سده‌ی هجدهم تاکنون) دست‌کم از نظر عامه‌ی مردم نقش موسیقی‌شناس به عهده داشته‌اند، امّا همه‌ی آن‌ها موسیقی‌شناس نبوده‌اند. به هر حال می‌توان با اطمینان گفت نقد هنری و نقادی موسیقی با چهار پدیده ارتباط همیشگی و نزدیک دارد: ژورنالیسم، ادبیات، موسیقی‌شناسی و زیبایی‌شناسی. بسیاری معتقدند کار ناقد به یقین ارزش‌گذاری هم هست، یعنی هر متن نقادانه باید ارزش‌گذاری کند. بعضی از نویسندگان امّا، نوشته‌اند کار ناقد (و با اطمینان بیش‌تری نوشته‌اند که کار موسیقی‌شناس) لزوماً منجر به داوری‌های ارزشی نمی‌شود. پیروان **هرمنوتیک*** استدلال می‌کنند هیچ متنی هرچه هم به نظر «علمی»، «عینی» و «پوزیتیویستی» بیاید رها از ارزش‌گذاری نیست، حتا اگر این ارزش‌گذاری به شدت پنهان و نامکشوف باشد. در نتیجه، هم ناقد و هم موسیقی‌شناس شاید بدون خواست خودشان ارزش‌گذاری می‌کنند.

در سده‌ی پانزدهم یوهانِس تینکتوریس آهنگ‌ساز و نظریه‌پرداز فلاماندی رساله‌هایی در ارزیابی موسیقی معاصر خود نوشت. او ستایش‌گر آثار گیوم دوفه، جان دانستَبل و یوهانِس اُکِگِم بود. تینکتوریس نخستین فرهنگ موسیقی را به نام **فرهنگ**

www.tabarestan.info تبرستان

اصطلاحات موسیقی (۱۴۷۲) نوشته بود. یک سده‌ی بعد هنریکوس گلاریانوس نظریه‌پرداز سوییسی روش نقادانه‌ی تینکتوریس را ادامه داد. گلاریانوس نام لاتینی او است که رساله‌های‌اش را به این نام منتشر می‌کرد، و نام اصلی او گلاری‌ین بود. او آثار معاصران‌اش را با آثار آهنگ‌سازان دوره‌های پیش مقایسه می‌کرد و داوری‌اش صرفاً ناظر به مسائل و نکته‌های فنی نبود، بل از عناصری خارج از متن قطعه‌ی موسیقی که بر آن تأثیر می‌گذارند نیز یاد می‌کرد. اهمیت گلاریانوس در این بود که امکان موسیقی دوازده تُنی را پیش‌بینی کرده بود. در سده‌ی هجدهم در فرانسه مباحث مهمی درباره‌ی اپرا و تفاوت سنّت‌های اپرایی فرانسوی و ایتالیایی درگرفت. این مباحث مرز میان نظریه‌پردازی و نقادی را در هم شکستند. نظریه‌پردازانی چون فریدریش ملکیور گریم، ژان-ژاک روسو، و آهنگ‌سازانی چون ژان-فیلیپ رامو و ژان-باتیست لولی در پیشبرد آن بحث نقش داشتند.

پیشکش "آرش م. ب" به تبرستان www.tabarestan.info

نقادی موسیقی در موارد معدودی گفتاری است (در جریان آموزش یا در سخنرانی‌ها) امّا در اصل نوشتاری است و در نشریه‌های تخصصی موسیقی یا نشریه‌های غیرِ تخصصی و نیز در کتاب‌ها منتشر می‌شود. نشریه‌هایی چون *la Gazette de France* و *Mercure francais* در میانه‌ی سده‌ی هفدهم مطالب مهمی درباره‌ی موسیقی دوران منتشر کردند. نخستین نقدهای موسیقی در این نشریه‌ها یافتنی است. در ۱۷۹۸ نشریه‌ی تخصصی *Allgemeine Musikalische Zeitung* در لایپزیگ منتشر شد. بررسی نقادانه‌ی ارنْست تئودور آمادئوس هوفمان از سمفونی شماره‌ی ۵ لودویگ فان بتهوون در همین نشریه در سال ۱۸۱۰ منتشر شد. این نقد راهنمای بسیاری از ناقدان آلمانی در روزگار موسیقی رمانتیک شد.

نقدهایی که در سده‌های هجدهم نوشته می‌شدند بیش‌تر فنی و تحلیلی، و نقدهای مطرح در سده‌ی نوزدهم استوار به مباحث فلسفی و ادبی بودند. می‌توان گفت ضرورت مهم در کار ناقد از نظر ناقدان سده‌ی هجدهم دانش وسیع او از هنر و تاریخ موسیقی بود، امّا از نگاه ناقدان سده‌ی نوزدهم ارتباط موسیقی با رشته‌های دیگر هنری در مرکز بحث قرار داشت. فرانسوآ-ژوزف فتی، که پیرو درک نقادانه‌ی سده‌ی هجدهم بود هکتور بِرلیوز را به دلیل «موسیقایی‌کردن همه چیز حتا متون بزرگ ادبی» رد می‌کرد، و برعکس شماری از ناقدان درست به همین دلیل از ریشارد واگنِر ستایش می‌کرد. در پایان

سده‌ی نوزدهم زبانِ نقدها خشن، تلخ و سرزنش‌آمیز شده بود و در نوشته‌ی هر ناقد یقین به این که حقیقت در انحصار او قرار دارد، موج می‌زد. از سوی دیگر آهنگ‌سازان و نوازندگان بزرگ هم نسبت به ناقدان نگاهی تحقیرآمیز داشتند. واگنِر در رساله‌ی «درباره‌ی نقد موسیقی» (۱۸۴۶) که برای نشریه‌ی *Neue Zeitschrift für Muzik* نوشته بود، ناقدان را متهم کرده بود که با نادانی عوام همراهی می‌کنند.

مشهورترین ناقدِ موسیقی سده‌ی نوزدهم نظریه‌پرداز اتریشی اِدوارد هانسْلیک نویسنده‌ی کتاب ***درباره‌ی زیبایی موسیقی*** (۱۸۵۴) بود. او مخالف سرسخت موسیقی واگنِر، موسیقی برنامه‌دار، موسیقیِ آوازی، آثار فرانتس لیست، آنتون بروکنر، و در مقابل، ستایش‌گر برامْس بود، و تصویر برامْس کلاسیک‌گرا را او ترسیم کرد. در نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم در بیش‌تر کشورهای پیشرفته‌ی اروپا ناقدان موسیقی فعالیّت داشتند. در انگلستان جُرج بِرنارد شاو از ۱۸۸۸ تا ۱۸۹۴ نقدهایی درباره‌ی موسیقی نوشت. در روسیه نیز هم‌پای پیشرفت آموزش موسیقی و ظهور آثار بزرگ آهنگ‌سازان روسی، ناقدان موسیقی نیز نقش اجتماعی مهمی یافتند. سزار کویی و آلکساندر سِروف دو نام مشهور در میان انبوه ناقدان موسیقی روسی هستند که نوشته‌های آنان در خارج از روسیه هم خوانده می‌شدند و علاقه‌مند داشتند.

در سده‌ی نوزدهم برخی از آهنگ‌سازان نیز نقش ناقد یافتند. کارل ماریا فون وِبِر، روبِرت شومان، بِرلیوز، لیست، واگنِر، کلود ـ آشیل دُبوسی، گابریل فوره، پُل دوکا، کامیِ سَن ـ سانس ناقدانی بیش و کم موفق نیز بودند. شومان نشریه‌ی معتبری در شناخت و بررسی نقادانه‌ی موسیقی به نام *Neue Zeitschrift für Musik* پایه گذاشت و هدف‌اش ایجاد بدیلی رادیکال در برابر نشریه‌های معتبر موسیقی دوران بود که به گمان او محافظه‌کار بودند. نقدهای شومان در این نشره مهم و خواندنی هستند [363]. لیست هم دست به قلم بود، کتاب کم حجم امّا جذاب او درباره‌ی زندگی فردریک شوپَن مشهور است [259]. برخی از نویسندگان و شاعران مشهور هم نقدهای موسیقی نوشتند. یکی از آن‌ها شارل بودِلِر بود با نقدهایی درباره‌ی موسیقی واگنِر. تئوفیل گوتیه، شاو، و اُسکار وایلد نویسندگان دیگری بودند که درباره‌ی موسیقی نقدهایی نوشته بودند.

واضح است حق همیشه با ناقدان نیست، حتا شاید گفته‌ی بنجَمین بریتِن درست باشد که آنان به ندرت حق دارند، همان طور که خود بریتِن در داوری منفی‌اش نسبت به

www.tabarestan.info

آثار برامْس و جاکومو پوچّینی برحق نبود. تاریخ نقد موسیقی تاریخ راهنمایی‌ها و البته خطاها است. لوئیس سْپور آهنگ‌ساز و ویولونیست معاصر بتهوون که امروز هم برخی از آثارش اجرا می‌شوند درباره‌ی نخستین اجرای سمفونی شماره‌ی ۹ «*کُرال*» (۲۴-۱۸۲۲) اثر بتهوون نوشته بود که سه موومان بد پیش نمی‌رفتند «امّا موومان چهارم با شعر یوهان کریستف فریدریش فون شیلِر و بی‌نظمی ذاتی‌اش هم‌چون توهینی است که بتهوون به خودش روا داشته باشد». وِبِر که بارها بیش از سفور مشهور است نوشته بود که بتهوون سرانجام دیوانه شده است! ناقدان، کوارتت‌های زهی آخر بتهوون را جنون‌آمیز دانستند و یکی نوشت که بتهوون شبیه دلقکی است که روی دست‌های‌اش ایستاده باشد. هانسْلیک درباره‌ی سمفونی شماره‌ی ۸ (۹۰-۱۸۸۴) اثر بروکنر نوشته بود که اثری مبتذل است که ابتدایی‌ترین قاعده‌های موسیقی پُلی‌فونیک هم در آن رعایت نشده و «قول می‌دهم تا چند سال دیگر فراموش شود»! بروکنر نسبت به این انتقادها حساس بود و این یکی از دلایل مهمی بود که مدام در آثارش تجدیدنظر می‌کرد. مشهور است وقتی امپراتور اتریش فرانتس یوزِف که شیفته‌ی موسیقی بروکنر بود از او پرسید که چه کاری می‌تواند برای‌اش انجام دهد، بروکنر پاسخ داده بود «اعلیحضرتا! یک فکری درباره‌ی این هانسْلیک بکنید». آهنگ‌سازانی هم نسبت به نقدها بی‌اعتنا بودند. ماکس رِگِر به یکی از ناقدان‌اش نوشته بود: «آقای محترم! من در اتاق پذیرایی خانه‌ام نشسته‌ام و مقاله‌ی شما در برابر من است، چند دقیقه‌ی دیگر پشت سر من [در آتش بخاری] خواهد بود» [383:113].

با پیدایش مدرنیسم موسیقایی نقادی موسیقی از راه‌های تازه‌ای رفت، و در آن مباحث نظری اهمیّت کلیدی یافتند. در دهه‌ی ۱۹۲۰ بحث‌های زیادی میان هواداران موسیقی مدرن و مخالفان آن درگرفت. مهم‌تر از آن بحث‌هایی بود که میان مدافعان موسیقی مدرن درباره‌ی اهمیّت و قیاس کارهای آرنولد شونبِرگ، ایگور استراوینْسکی و پاول هیندِمیت پدید آمد. نشریه‌ی وینی *Musikblätter des Anbruch* که از ۱۹۱۹ تا ۱۹۳۷ منتشر می‌شد، در این میان نقش مهمی داشت. در همان ایام نظریات آنری بِرگسون فیلسوف فرانسوی تأثیر زیادی بر ناقدان فرانسوی گذاشته بود. هم‌چنین نقدهای ماسیمو میلا متأثر از اندیشه‌های فلسفی بندتّو کروچه مشهور شده بودند. در انگلستان بحث از رابطه‌ی زیبایی‌شناسی و موسیقی چندان باب میل ناقدان نبود. آن‌جا

www.tabarestan.info

نقادی موسیقی به شیوه‌ی سده‌ی هجدهمی پیش می‌رفت و بیش‌تر منش فنی داشت. در نیمه‌ی دوم سده‌ی بیستم به دلیل آثار دریک کوک در انگلستان، و جوزف کِرمَن و چارلز رُزِن در ایالات متّحد آمریکا، وضع تاحدودی متفاوت شد. به هر حال، دگرگونی عظیم موسیقی در سده‌ی بیستم و انتظار زیادی که در نظریه‌های جدید موسیقی درباره‌ی شنوندگان مطرح شده بود، کار ناقدان را دشوار می‌کرد. آنان بحث را به حوزه‌هایی چون فلسفه‌ی هنر، و شگردها و فنون موسیقایی می‌کشاندند. با پیدایش موسیقی‌شناسی به عنوان رشته‌ای دانشگاهی، به تدریج فاصله‌ی بیش‌تری میان موسیقی‌شناسان و ناقدان موسیقی ایجاد شد. ناقدان با گسترش رسانه‌ها قلمرو اصلی کار خود را نشریه‌ها، رادیو و تلویزیون قرار دادند، امّا موسیقی‌شناسان در دانشگاه‌ها فعال شدند.

← **تحلیل، فلسفه و موسیقی؛ نظریه؛ نظریه‌ی انتقادی؛ هرمنوتیک.**

پیشکش " آرش م. ب " به تبرستان www.tabarestan.info

نقاشی و موسیقی PAINTING AND MUSIC

موضوع بسیاری از پرده‌های نقاشی از سده‌های میانه تاکنون نوازندگان، خوانندگان موسیقی و رقصندگان بوده‌اند. حتا بر ظروف سفالین یونانیان و در نقش‌های گچی رومیان طرح‌هایی از نوازندگان و رقصندگان را می‌توان یافت. از تمدن‌های قدیمی‌تر چون هند، چین، ژاپن، بین‌النهرین، و مصر آثار دیداری فراوانی با موضوع موسیقی (نوازندگان و رقصندگان) باقی مانده‌اند. نقاشان همواره کششی توأم با حسرت به کار آهنگ‌سازان داشته‌اند. رهایی از جسمیّت، استقلال از پدیده‌های دیداری و مفاهیم، کوشش در یافتن راهی جز تقلید از طبیعت، همه در موسیقی وجود دارند، و آرمان بسیاری از نقاشان نیز همین‌ها بوده‌اند. تجریدگرایی در گوهر نقاشی نهفته، و تنها خواست مدرنیست‌ها نیست. ترسیم جزئیات ابژه‌ها ناگزیر منش تجریدی می‌یابد. ایده‌ی «بازآفرینی» ما را از خواستِ ناممکن بازسازی مطلق (که حتا اگر ممکن بود باز چیزی بیش از دوباره‌کاری نمی‌بود) رها می‌کند. نقاشان حتا برداشت‌ها و اصطلاح‌های موسیقایی را دست‌مایه‌ی کار خود کرده‌اند. دو اثر ***سفید که پلی‌فونیک تعریف شده*** (۱۹۳۰)، و ***پلی‌فونی*** (۱۹۳۲) اثر پُل کله را به یاد آوریم. کله نوشته بود: «موسیقی از خیلی قبل، از سده‌ی هجدهم، راه تجریدگرایی را در پیش گرفت ... در حالی که نقاشی به تازگی قدم به این راه گذاشته است» [276:9].

در پایان سده‌ی هجدهم بحث از رابطه‌ی شعر، نقاشی و موسیقی منجر به جدل

طولانی‌ای درباره‌ی طبقه‌بندی هنرها شد، و علت اختلاف‌نظرها تلاش در اثبات برتری یکی از آن‌ها نسبت به بقیه بود. رساله‌ی ***لائوکن*** (۱۷۷۶) گوتهولد افرائیم لِسینگ نمونه‌ی چنین بحثی بود که در آن رابطه‌ی نقاشی و شعر، و دلایلی در اثبات برتری شعر مطرح شد. رساله‌ی لِسینگ که واکنشی به نظریات یوهان یوآخیم وینکِلمان درباره‌ی هنرهای یونانی بود، ناتمام باقی ماند، و او نتوانست بحث‌های‌اش درباره‌ی موسیقی را به آن بیفزاید [309]. با گسترش چنان مباحثی (و به ویژه بحث لِسینگ) رابطه‌ی نقاشی و موسیقی موضوع بحث نظریه‌پردازان اروپایی شد. این بحث سبب شد در سده‌ی نوزدهم با دقت بیش‌تری به رابطه‌ی این دو هنر توجه شود. برای این کار باید ملاکی مشترک میان دو هنر یافت می‌شد، و کوشش در یافتن و تدقیق این ملاک به ویژه با پیدایش مکتب سمبولیسم در نقاشی بیش‌تر شد. در این کوشش فقط نظریه‌پردازان و تاریخ‌نگاران شرکت نداشتند بل خود هنرمندان هم نقش داشتند. اِدگار دُگا با اشاره به پرده‌هایی که از آموزشگاه‌های باله کشیده بود، از دوستان‌اش می‌پرسید: «آیا صدای سازها را می‌شنوید؟». شنیدن صدای سازها در پرده‌ها و باسمه‌های چاپی آنری دو تولوز-لوتْرِک آسان است. گوستاف کلیمت به گفته‌ی خودش با پایه قرار دادن موسیقی در هنر نقاشی می‌خواست دریابد «چگونه بیان مرموز موسیقایی در پرده‌های نقاشی جای می‌گیرد». او در پرده‌ی ***موسیقی*** دختری را در حال نواختن چنگ نشان داد که دایره‌هایی مرموز محاصره‌اش کرده‌اند، و در تصویری هم که از لودویگ فان بتهوون کشید همان هدف را دنبال کرد، و پرسید: «رازهای موسیقی در نقاشی چه می‌کنند؟». نقاشان مدرنیست نیز با این وسوسه کلنجار می‌رفتند و بیش از نقاشان سده‌ی نوزدهم به موسیقی پرداختند. آنری ماتیس ***رقصندگان*** و ***نوازندگان پیکولو و فلوت***، و رائول دوفی ***ویولون قرمز*** و ***ستایش از موتسارت*** را کشیدند. پابلو پیکاسو انواع نوازندگان و رقصندگان، و نمایی از چیدمان نُت‌ها و اشیای روی میز را دست‌مایه‌ی شماری از کارهای خود کرد. آثار هنری دیداری با موضوع‌های موسیقایی فراوان و متنوع‌اند، از ***پیانوی انقلابی*** یوزِف بویز تا ***ویولون انگر*** مان ری، ***رویای سیاسی*** سالوادور دالی، و ***جشن عمومی*** رُنه مَگریت.

از سوی دیگر، در آثار موسیقایی فراوانی پرده‌های نقاشی سرچشمه‌ی الهام بوده‌اند. نمونه‌ی مشهورش ***تصاویر نمایشگاه*** (۱۸۷۴) اثر مادِست موسورگْسکی است که در اصل برای پیانو ساخته شد و موریس راوِل آن را برای ارکستر تنظیم کرد (۱۹۲۲). هر

www.tabarestan.info

قطعه‌ی این اثر یک پرده‌ی نقاشی را توصیف می‌کند. مثال دیگر ۲۴ کاپریچیو اپوس ۱۹۵ برای گیتار (۶۱-۱۹۴۸) اثر ماریو کاستِلنوُوِ-تِدِسکو بر اساس طرح‌های فرانچسکو گویا هستند. اشاره‌هایی مبهم به هنر نقاشی موجب شگردهایی تازه شد که حتا در عنوان‌های آثار کلود-آشیل دُبوسی هم جلوه می‌کند: ***طرح سمفونیک***، ***تصاویر***، و ***دریا***. منش تصویری در سمفونی‌های رَلف وأن ویلیامز، گوستاف مالِر و دمیتری شاستاکوویچ چشم‌گیر است.

نمونه‌ی تأثیر آثار نقاشی بر آهنگ‌سازان، تأثیر پرده‌ها و حکاکی‌های مشهور به «رقص مرگ» بازمانده از اواخر سده‌های میانه بر آهنگ‌سازان است. این موجب نوعی بیان موسیقایی شد که در فرانسوی به danse macabre و در آلمانی به Totentanz مشهور شده است. ایده‌ی مرگ چون رقصنده یا اسکلتی که با استخوان‌های مردگان ویولون می‌نوازد پس از طاعون بزرگ اروپا در سده‌ی چهاردهم در آثار نقاشی، طراحی و نقاشی روی گچ دیوارهای کلیساها، و حکاکی‌های روی چوب و فلز باقی ماند. فرانتس لیست ***آواز مرگ*** (۱۸۴۹) را برای پیانو ساخت، که استوار به شعری از یوهان وُلفگانگ فون گوته و با الهام از نقاشی‌های سده‌های میانه سروده شده بود. کامیِ سَن-سانس در ۱۸۷۴ پوئم سمفونی مشهور ***رقص شوم*** (۱۸۷۴) را برای ارکستر ساخت. هر دو اثر اشاره‌هایی به قطعه‌ی «روز خشم» در قالب رکویم داشتند. نمونه‌ی دیگر ***رقص مردگان*** برای خواننده، کُر و ارکستر (۱۹۳۸) اثر آرتور هونه‌گِر است که متأثر از حکاکی‌های هانس هولبْاین با عنوان «تصویر مردگان» (۱۵۳۸) بود.

آهنگ‌ساز ناچار است که «نگاه نقاش» را دنبال کند. ثبت ایده‌های موسیقایی برای او کاری گرافیک، یعنی ترسیم نُت‌ها، است. اثرِ موسیقایی در زمان جای دارد، و در نتیجه از آغاز شنیده نمی‌شود، تصوری از تمامیّت آن به یاری روش‌های هنرهای دیداری و گرافیک به ذهن آهنگ‌ساز می‌آیند. این نسبت درونی هنرها در لحظه‌ی آفرینش مرموز است و دشوار توضیح داده می‌شود. کارل تئودور درایِر سینماگر دانمارکی گفته بود: «شعرِ موسیقی در سنگِ مجسمه‌ساز یافتنی است». تئودور آدورنو با وجود فاصله‌ای که با موسیقی ایگور استراوینْسکی داشت جایی تعبیری از کار او ارائه کرد که (شاید نه از نظر خود او) در حکم ستایش آثار آهنگ‌ساز باشد: «موسیقی استراوینْسکی گونه‌ای کوبیسم موسیقایی است» [7:143-144].

www.tabarestan.info تبرستان

مناظر طبیعی بنا به باوری فرهنگی (که پیدایش آن به نقاشی اروپایی در سده‌ی هجدهم بازمی‌گردد) یادآور ایده‌های ملّیّت، هویّت و حفظ سنّت‌ها است. منظره چون پس‌زمینه در هنرهای باستان هم وجود داشت. در نقاشی‌های رنسانس پس‌زمینه در تابلوها و نقاشی‌های دیواری با موضوع‌های دینی، و در نقاشی‌های مربوط به زندگی مسیح و تصلیب، نشان از اروپا داشتند. ارض مقدس با طبیعتی سرسبز و خرّم به شکل مناظر اروپای حاصل‌خیز نمایش داده می‌شد، چنان که لباس‌ها هم در بسیاری از موارد اروپایی بودند. ترسیم منظره نه به عنوان پس‌زمینه بل چون موضوع اصلی تابلو به پایان سده‌ی شانزدهم بازمی‌گردد [312:638]. در آثار نقاشان شمال اروپا به ویژه هلند انواع مناظر، از صحنه‌های قهرمانی و آرمانی تا چشم‌اندازهای روستایی و طبیعی، تمرین شدند.

در نقاشی سده‌ی هجدهم چشم‌اندازها منش ملّی یافتند. در آثار جان کانسْتیبِل، چمنزارهای سبز، تپه‌های حاصل‌خیز، و جنگل‌های انبوه نشان از طبیعت انگلیسی دارند. فقط عشق به طبیعت راهنمای کانسْتیبِل نبود. فراموش نکنیم که کار او رگه‌ای از دل‌بستگی ملّی هم داشت. خودش از «زیبایی‌های بی‌پایان این سرزمین خوشبخت» یاد می‌کرد [346]. جوزف مالورد ویلیام تِرنِر با حرکت به سوی تجرید این منش مشخص ملّی را کم‌رنگ کرد، امّا نقاشان فرانسوی چون کامیّ کورو متأثر از کانسْتیبِل به ترسیم مناظر در مقام نشانه‌هایی ملّی پرداختند. فریدریش نقاش رمانتیک آلمان، نیز توانسته بود فضا و روحیه‌ی آلمانی را در مناظری که می‌کشید نمایان کند. تأثیر رمانتیک‌ها بر تکامل نقاشی سده‌ی نوزدهم عظیم بود.

می‌توان در مورد عشق امپرسیونیست‌ها به طبیعت دلایل نظری یافت (رنگ‌ها، نور و دگرگونی حجم‌ها) امّا دشوار بتوان منکر تأثیر تِرنِر و دیگر منظره‌پردازان بر آثار آن‌ها شد. مونه و پی‌یر ـ اگوست رِنوار با قدرتی تمام چشم‌اندازهای فرانسوی را پدید آوردند. به نظر مونه، منظره موضوع ناب نقاشی بود زیرا تمام عوامل بیگانه (به قول خودش «ادبی») حذف می‌شد و تابلو جز بیان صریح احساس از کار درنمی‌آمد. این ایده در برداشت زیبایی‌شناختی‌ای که منجر به آثار دُبوسی شد نیز یافتنی است. قطعه‌ی *دریا* (۰۵-۱۹۰۳) تأثیر منظره‌ی طبیعی بر ذهن است، این دریا به معنای واقعیتی فیزیکی نیست، دریایی است که به گفته‌ی راوِل «آن را حس می‌کنی و به آن می‌اندیشی».

پیشکش "آرشام. ب" به تبرستان www.tabarestan.info

پسا-امپرسیونیست‌ها نیز بنا به همین آموزه خلوص یا منش ناب منظره را رد کردند. پل سِزان، ونسان وان‌گوگ و ژرژ سورا حتا در چشم‌اندازهای ناب که تهی از هر انسان و عامل انسانی بودند، روحیه، خواست‌ها و خاطره‌های انسانی را بازمی‌یافتند. هر منظره از نظر سِزان «یک موقعیّت روح» بود. این فهم از منظره به شکلی در کارهای سوررئالیست‌ها باقی ماند. آن‌ها منظره‌ها را به رویاها و کابوس‌های انسان (و به ناخودآگاه) مرتبط کردند. ترسیم منظره باقی ماند امّا دیگر منطق واقعیت، آن را تثبیت نمی‌کرد.

در سده‌ی هجدهم چشم‌انداز موضوع مستقل هنر نقاشی شد. در پرده‌های نقاشی رنسانس چشم‌اندازها پس‌زمینه‌ی موضوع روایی اصلی بودند، و آثاری که موضوع آن‌ها به گونه‌ای انحصاری چشم‌انداز طبیعی بود، به ندرت ترسیم می‌شدند. امّا در سده‌ی هجدهم طبیعت حضور مستقل یافت. کنت کلارک در درس‌گفتارهای‌اش در دانشگاه آکسفورد که با عنوان ***چشم‌انداز در هنر*** (۱۹۴۹) منتشر شده به این نکته دقت کرده بود و تفاوت برداشت از چشم‌انداز را در نقاشی اروپایی توضیح داده بود [97]. در نقاشی سده‌ی نوزدهم ترسیم چشم‌اندازها به تدریج بیان تعلق خاطر نقاشان به ویژگی‌های ملّی، سیاسی (و فرهنگی) شد.

پخش "ارشم. ب" کتابفروشی www.tabarestan.info

در جغرافیای اجتماعی و نیز در نظریه‌ی هنری در دهه‌ی اخیر رابطه‌ی ملّیّت با منظره موضوع بررسی‌های مفصل بودند. نسبت میان موسیقی و منظره بیان همین رابطه است. هر چند موسیقی در قیاس با نقاشی، با تأخیر این رابطه را برقرار کرد. در آغاز سده‌ی نوزدهم چشم‌اندازهای طبیعی که در موسیقی ترسیم می‌شدند، نشانی از ملّیّت و فرهنگ یافته بودند. سمفونی شماره‌ی ۶ بتهوون بیان زندگی در طبیعتی آلمانی است، زیرا منطق تِم‌ها و مِلودی‌های آن موسیقی روستایی آلمانی است. موسیقی رمانتیک آغازگر بازگشت به طبیعت بود و ایده‌ی مرکزی رمانتیک به ترسیم چشم‌اندازهایی منجر می‌شد که جز «حضور طبیعی» نشانه‌های فرهنگی بارزی هم داشتند. عشق فلیکس مِندِلسون به اسکاتلند در اوورتور ***غار فینگال*** (۱۸۴۲) و سمفونی شماره‌ی ۳ ***«اسکاتلندی»*** (۱۸۴۲) او، و عشق هکتور بِرلیوز به آن سرزمین در ***هارولد در ایتالیا*** (۱۸۳۴)، نشان از تعلق خاطر به دیگر فرهنگ‌های ملّی است.

آنِت ریچاردز نشان داده که چگونه ایده‌های زیبایی‌شناختی سده‌ی هجدهمی در

تصویرگری چشم‌اندازها معادل‌های استعاری‌ای در ژانرهای موسیقایی خاصی یافتند. او از فانتزی‌های باخ برای کلاوسن مثال آورده که در آن‌ها منظره تصویری است ایستا و ثابت که گویی زندگی در آن جریان ندارد [332]، در حالی که منظره در موسیقی رمانتیک همراه است با حرکت و سفر. لیدهای فراوانی از فرانتس شوبِرت به سفر اختصاص دارند. سفر که در ***ویلهلم مایستر*** (۲۹-۱۸۲۱) اثر گوته و ***هاینریش فون اوفتردینگن*** (۱۸۰۲) اثر فریدریش فون هاردِنبرگ نووالیس نقش مهمی داشت و استعاره‌ای بود از سلوکی معنوی، در لیدهای شوبِرت نیز این نقش را بازیافت. از نمونه‌های مشهور این لیدها مجموعه‌ی ***سفر زمستانی*** (۱۸۲۸) است. در این مجموعه سفر راهی به سوی مرگ است. درون‌مایه‌های هراس و مرگ در دیگر لیدهای شوبِرت آشکارند. او وقتی طبیعت را ترسیم می‌کند مهارت نقاش منظره‌ساز را با تعمقی رمانتیک درباره‌ی مرگ همراه می‌کند. در لید ***ستارگان*** شفافیت و روشنی شب پرستاره راهنمای مسافر می‌شود. چنان که در لید ***شب و رویا*** هم‌راهی طبیعت و تعمق فلسفی با سادگی آکورد پیانو همراه است. در دو لید با نام مشترک ***مسافر*** سفر و نیستی یکی هستند و در ***آواز شبانه‌ی مسافر*** بر اساس شعر گوته، و مهم‌تر با ***آواز شبانه‌ی مسافر، دوم*** به یاری فضاسازی آیینی و رازآمیزی این نکته آشکار می‌شود که مرگ پایان راه مسافر نیست.

در اواخر سده‌ی نوزدهم پرداختن به منظره در نقاشی و موسیقی کاملاً بار فرهنگی و ملّی یافته بود. چشم‌اندازهای فنلاند در آثار ژان سیبِلیوس، و چشم‌اندازهای ایالات متّحد آمریکا در برخی از کارهای آنتونین دُوُرژاک و آرون کوپلَند، اسپانیا در آثار مانوئل دِه فایا، نروژ در آثار اِدوارد گریگ نمونه‌هایی روشن‌گر هستند. رَلف وُان ویلیامز به این دلیل شهرت یافت که آثارش مناظری از زندگی طبیعی و روستایی انگلیسی انگاشته شدند و در عین حال حسرت معصومیتی از دست‌رفته و دورانی گم‌شده را بیان می‌کردند، و البته به وضعیّت سیاسی و تاریخی انگلستان پس از جنگ جهانی اوّل هم مربوط بود [147]. این رازی بود که موسیقی مدرن بِلا بارتوک را نیز چنان جذاب و دلنشین می‌کرد. در آثار او نیز طبیعت به وضعیّت از کف‌رفته‌ی هم‌راهی و آرامش در اروپای شرقی پس از آن جنگ ویرانگر گره خورده بود.

در موسیقی مدرن تعارض زندگی روستایی در دل طبیعت که زندگی ارگانیک و امنی بود با زندگی شهری که آشوب‌زده و ناامن بود، برجسته شد. آثار فوتوریست‌های روس

www.tabarestan.info

این تعارض را برجسته کردند. تعارض تا دوران ما هم‌چنان مطرح است. نمونه‌ی مشهور ***هوای سیبوری*** (۱۹۷۶) اثر هَریسون بِرت‌وایستل است. در این اثر منطقه‌ی تپه‌های سیبوری در آوبری در جنوب انگلستان که آثاری از روزگار پیشاتاریخی در آن باقی است ترکیبی پیچیده از هم‌راهی زندگی انسانی با زندگی طبیعی را در چشم‌اندازی زیبا سازمان می‌دهد. منظره چون استعاره‌ای است از آن نیرویی که در برابر انسان مقاومت می‌کند، و همین ما را به دنیایی مدرن و امروزی بازمی‌گرداند. بازمانده‌های انسان پیشاتاریخی به یاری منظره با ساخته‌های انسان مدرن معنایی واحد می‌یابند. در موسیقی مردم‌پسند مناظر شهری ترسیم می‌شوند. به ندرت آوای خواست بازگشت به طبیعت و بینش رمانتیک شنیده می‌شود و آن‌چه هست صداهای واقعی گوشه و کنارهای شهرهای صنعتی و مدرن و بیش‌تر محله‌های فقیرنشین و غمگین شهرها است. ***پنی‌لین*** بیتل‌ها (آغاز کار در ۱۹۶۱ با جان لِنون، پال مَک‌کارتنی، جُرج هَریسون و رینگو استار) نمونه‌ی مشهوری است که تنهایی و نشستن در حوضچه‌ی بارانداز اوتیس ردینگ را با اندوه از کف‌دادن‌ها ترسیم می‌کند.

← رنگ؛ مکان.

www.tabarestan.info

نقلی DIEGETIC

← روایت.

نماد SYMBOL

ریشه‌ی واژه‌ی symbol لغت یونانی symbolon به معنای «علامت» است. در فارسی آن را به «نماد» برگردانده‌اند، امّا «سمبول» را هم به کار می‌برند. نماد که در منطق، ریاضیات، و علوم پایه به معنای «علامت» به کار می‌رود، در گفتمان‌های دیگر معناهای متفاوتی دارد و نمی‌توان برای آن معنای مشترکی یافت. در نشانه‌شناسی نماد گونه‌ای مجاز است، چیزی جز خود را معرفی می‌کند، و به فراشدی بازمی‌گردد که در آن شخصی، مکانی، چیزی، تصویری یا رویدادی اشاره دارد به ایده‌ای تجریدی یا شرایطی تجریدی. مثلاً در گفتمان ادبی و شاعرانه نماد واژه‌ای است که فراتر از معنای معمولی و آشنای‌اش به معنایی دیگر و بیش‌تر معنوی و اخلاقی اشاره دارد. نماد

هم‌چون نشانه‌های زبانی استوار به قراردادی نشانه‌شناختی است و تفاوت آن با دیگر نشانه‌ها (و با دیگر انواع مجاز مثلاً استعاره) این است که در نماد قرارداد صریح و آشکار نیست، و جنبه‌ی مبهم آن سبب می‌شود معنای نماد آسان دانسته نشود. گاه قرارداد روشن و واضح است، مثلاً تصویر عقاب در یک پرچم اشاره‌ای است به قدرت، یا در بسیاری از فرهنگ‌ها رنگ سیاه نماد عزاداری است. امّا در گفتمان‌های هنری معنای نماد مبهم است، در موارد زیادی کار به حدس و تخمین می‌کشد، و ناقدان وظیفه‌ی توضیح آن را به عهده می‌گیرند. در پرده‌های نقاشی رنسانس کلید نماد پطرس قدیس است (از نظر مسیحیان او کلیددار بهشت است)، یا ظرف کوچک مرهم نماد مریم مجدلیه است، یا حضور پرنده‌ای کوچک چون سهره در پرده‌های نقاشی با موضوع مریم مقدس و نوزادش پیش‌گویی مصیبت تصلیب است. یکی از مشهورترین نمادهای ادبی نهنگ سفید در رمان **موبی‌دیک** هِرمَن مِلویل است.

پیشکش "آریامهر ب" به تبرستان www.tabarestan.info

در مباحث فرهنگی و فلسفی سمبولیسم یا نمادباوری نقش بزرگی دارد. ارنْست کاسیرِر در کتاب ***فلسفه‌ی فرم‌های نمادین*** (۵۷-۱۹۵۳) با پیش کشیدن «صورت‌های نمادین» نماد را چون کارکرد کلّی اندیشه و تعمق که ذهن منظومه‌ی مفهومی و حسی خود را بر آن بنا می‌کند، مطرح کرده است. با تکیه بر این بحث که از نظر فلسفی مستحکم است، می‌توان از دستگاه نمادین موسیقی و از توانایی درک نمادها در موسیقی یاد کرد. پل ریکور در کتاب ***درباره‌ی تأویل*** (۱۹۶۷) که موضوع آن روان‌کاوی زیگموند فروید است کل فراشد تأویل را نمادین دانسته و نوشته **هرمنوتیک*** به مثابه کنشی فلسفی در فهم نمادین جای می‌گیرد: «نماد، بیانی زبانی است که دو معنا داشته باشد و تأویل بطلبد. تأویل کاری مرتبط به فهم است که معناها را رمزگشایی می‌کند ... هیچ نمادی بدون تأویل وجود ندارد، همین که کسی خواب می‌بیند، پیش‌گویی می‌کند، و شعر می‌سراید، شخص دیگری آن‌ها را تأویل می‌کند. تأویل بخش مرتبط به اندیشه‌ی نمادین و معنای دوگانه‌ی آن است» [333:26].

ارزش والای ***مالیخولیای*** آلبرِشت دورر یا ***سفیران*** هانس هولبْاین در معنای نمادین آن‌ها است و بسیاری از ناقدان و مخاطبان این نکته را برتر از دستاوردهای فنی و فُرمالیستی این آثار می‌دانند. اروین پانوفسکی چون کاسیرِر بر این باور بود که ترسیم چشم‌اندازها در نقاشی سده‌ی هجدهم پیش از آن که معلول شوق هنری به تمرین

شگردهایی تازه باشد در این بود که چشم‌انداز چونان «فُرم نمادین» در نظر گرفته می‌شد. اکنون می‌توان پرسید که کشف روش‌های تازه‌ی بیان در موسیقی (یا دل‌بستگی به موضوع‌هایی خاص در دوره‌های تاریخی متفاوت) تا چه حدّ ناشی از درنظرگرفتن آن موضوع‌ها به عنوان فُرم‌های نمادین بوده؟ اگر به مثالی که از نقاشی آوردم یعنی چشم‌انداز بازگردیم، می‌توان پرسید آیا لودویگ فان بتهوون در سمفونی شماره‌ی ۶ «*پاستورال*» (۱۸۰۸)، طبیعت را چون فُرم نمادین دیده یا نه؟ آیا موومان‌های این سمفونی صرفاً شرح گذر چشمه‌ها، توفان، جنگل و کوهستان بود، یا پیامی تازه از جانب رمانتیک‌ها به موسیقی آینده بود؟

در موسیقی، نماد شکل رایج بیان مجازی است. معمولاً ضربه‌های طبل را نشان از مرگ یا قدرت تقدیر می‌دانیم. نماد در داستان‌های اپراها و در آثار موسیقی مذهبی نقش بزرگی دارد. نکته فقط به نشانه‌هایی در آثار موسیقی ختم نمی‌شود. نماد مشهوری در تاریخ موسیقی قدیسه‌ی مسیحی سِسیلیا است که در سده‌ی دوم میلادی کشته شد. از سده‌ی پانزدهم به بعد او حامی مقدس هنر موسیقی شناخته شد و بسیاری از آهنگ‌سازان رنسانس و باروک آثاری در ستایش او، یا تقدیم به او، ساختند. نخستین جشن موسیقی در ستایش سسیلیا در نورماندی در ۱۵۷۰ برگزار شد. روز ۲۲ نوامبر را روز این قدیسه و روز موسیقی می‌خوانند.

در مباحث هنری از دوران باروک به بعد شکلی از بیان نمادین به عنوان تمثیل اهمیّت زیادی یافت. ریشه‌ی واژه‌ی allegory لغت یونانی allegoria به معنای «از گفتار خود منظور دیگری جز آن‌چه در ظاهر می‌نماید، داشتن» است. واژه‌ی «تمثیل» از لفظ عربی «مَثَل» آمده که آن هم از «مَشَل» عبری آمده است [۲۳:۲۷۱پ]. تمثیل روایت، تصویر، یا توصیفی مجازی است که عناصرش هم‌خوانی درونی داشته باشند و به قصد آموزش، تنبّه، یا جلب توجه به نکته‌ای ارائه شود و همواره معنای مستقیم یا آشکارش معناهای پنهان‌تری را همراه داشته باشد. بسیاری از داستان‌ها، روایت‌ها و گزارش‌ها تمثیلی هستند. تمثیل در بیش‌تر موارد چون استعاره (یا بهتر بگوییم استعاره‌ای گسترش‌یافته) در نظر گرفته می‌شود.

در بسیاری از موارد، داستان‌های کهن چون داستان‌های کودکان معنایی ظاهری دارند امّا واجد معناهایی پنهانی نیز هستند. در ادبیات کهن بارها به این عبارت برمی‌خوریم:

www.tabarestan.info

«این مثل بدان آوردم که ...»، یعنی داستانی نقل شده که باید معنای باطنی یا پنهان آن توضیح داده شود. تمثیل بنیادِ روایی ***مثنوی*** مولانا است. افسانه‌ی غار در مکالمه‌ی ***جمهوری*** افلاطون نمونه‌ی تمثیل در ادبیات فلسفی یونان باستان است. در مکالمه‌های ***تیمائوس***، ***فایدروس*** و ***مهمانی*** تمثیل‌هایی آمده‌اند. در ***کتاب مقدس*** انبوهی داستان نقل شده که باید معناهای باطنی آن‌ها را درک کرد. از قول عیسی مسیح در باب چهارم (آیه‌های ۱۰ تا ۱۲) ***انجیل مرقس*** آمده: «و چون به خلوت شد رفقای او با آن دوازده، شرح این مثل را از او پرسیدند. به ایشان گفت: به شما دانستن سرّ ملکوت خدا عطا شده، امّا به آنانی که بیرونند همه چیز به مثلها گفته شود» [۱۳۲۹:۲۷]. در ادبیات انگلیسی کتاب ***سلوک زائر*** (۱۶۷۸) اثر جان بانیان نمونه‌ی تمثیل است. قهرمان داستان، کریستیان یا مسیحی است که از شهر ویرانه‌ای خارج می‌شود و سفر معنوی او در داستان شرح داده می‌شود. او از اماکنی چون منزل تأویل، منزل زیبایی، دره‌ی سایه‌ی مرگ، بازار مکاره، قصر تردید می‌گذرد و سرانجام به مقصد خود یعنی شهر آسمانی می‌رسد. در ادبیات سده‌ی بیستم ***مزرعه‌ی حیوانات*** (۱۹۴۴) جُرج اورول نمونه‌ی مهمی در تمثیل است.

سمبولیسم و تمثیل گاه با هم یکی می‌شوند. **شالوده‌شکنی*** روشن می‌کند آن‌چه ما کیفیّت گزینشی تمثیل می‌پنداریم در اصل، منش ذاتی زبان است. به همین دلیل آن‌چه رابطه‌ی طبیعی واژه و موضوعی که واژه به آن مربوط می‌شود، نام گرفته، بیان پنداری بیش نیست. مبنای تمثیل روایت است. این روایت باید در جزئیات با نمونه‌ی اصلی خوانا باشد. در بیش‌تر موارد تمثیل را با «شخصیت‌پردازی» همراه می‌کنند. شخصیتی خاص معرّف امری کلّی است. در ***شهبانوی پریان*** (۱۵۸۸) اثر ادموند اسپنسر شهبانو تمثیل قدرت فضیلت است. تمثیل قاعده‌ی نمایش‌نامه‌های اخلاقی در سده‌های میانه بود. در آن نمایش‌نامه‌ها افراد نمایش‌گرِ منش‌های کلّی انسانی چون عشق، حسادت، نفرت، و غیره بودند. والتِر بنیامین در ***سرچشمه‌ی نمایش سوگبار آلمانی*** (۱۹۲۵) تحلیل مفصلی از تمثیل در درام باروک ارائه کرد. نشانه‌های تمثیلی در آن درام‌ها معناشناختی نبودند، یعنی ارتباط مستقیم و فهم‌پذیری با معنای پنهان نداشتند و کشف آن‌ها چندان آسان نبود. بنیامین نکته را به یاری بخش چهارم از نخستین فصل کتاب ***سرمایه*** (۱۸۶۷) کارل مارکس با مناسبات کالایی در سرمایه‌داری بیان کرده است. مناسبات واقعی اجتماعی خود را پشت مناسبات میان چیزها پنهان می‌کنند.

www.tabarestan.info

در سرآغاز تاریخ اپرا داستان‌های تمثیلی فراوان بودند. یکی از نمونه‌های مشهور اپرای ***اورفئو*** (۱۶۰۷) اثر کلاودیو مونته‌وِردی بود که با نقش خواننده‌ی سوپرانویی که «لاموزیکا» نام داشت آغاز شده بود. در موسیقیِ رنسانس، موسیقیِ باروک و اپراهای باروک تمثیل نقش مهمی داشت. ***دیدو و آئناس*** (احتمالاً ۱۶۸۹) و ***شاه آرثر*** (۱۶۹۱) دو اپرای هنری پِرسِل، و ***داردانوس*** (۱۷۳۹) اثر ژان ـ فیلیپ رامو، نمونه‌هایی هستند که بنیاد تمثیلی دارند. این آثار در زمان خود راه را بر اپراهایی بر مبنای «ادبیات کلاسیک» (مقصود ادبیات یونان و روم باستان است) گشوده بودند. در اپراهای گئورگ فریدریش هِندِل این ترکیب داستان تمثیلی و داستان‌های کلاسیک (برخی تاریخی یا ترکیبی از تاریخ و داستان خیالی بودند) فراوان است.

در اپراها، نمایش‌های موزیکال و آثاری که برای کودکان ساخته می‌شوند تمثیل نقش مرکزی دارد. ***پتر و گرگ*** (۱۹۳۹) سِرگِی پراکوفیِف، که در اصل روسی ***پتیا و گرگ*** نام دارد، و اپرای ***روباه کوچولوی ناقلا*** (۲۳-۱۹۲۲) اثر لئوش یاناچِک نمونه‌های خوبی هستند.

← فنِ بیان؛ سمبولیسم.

www.tabarestan.info تبرستان

نو ـ کلاسی‌سیسم NEO-CLASSICISM

دوره‌ای از تاریخ موسیقی که به «نو ـ کلاسیک» معروف شده دوره‌ی بازگشت شماری از آهنگ‌سازان، پس از تجربه‌ی انواع موسیقی رمانتیک و به ویژه موسیقی مدرن به آموزه‌های کلاسی‌سیسم (موسیقی سده‌ی هجدهم)، در زمینه‌های سَبک، فُرم و زبان موسیقی است. یکی از نخستینِ شکل‌های نو ـ کلاسیک به آثار یوهانِس برامْس بازمی‌گردد. بعضی از ناقدان در میانه‌ی سده‌ی نوزدهم برامْس را متهم می‌کردند محافظه‌کارانه کوشش در بازگرداندن مسیر موسیقی به گذشته دارد. آن ناقدان ناتوان از کشف نوآوری‌های برامْس، «نو ـ کلاسی‌سیسمِ» او را به باد انتقاد می‌گرفتند. نو ـ کلاسی‌سیسم در برخی از آثار پایان سده‌ی نوزدهم به شکل‌هایی حضور داشت امّا ظهور آگاهانه‌ی آن به سمفونی شماره‌ی ۱ «**کلاسیک**» (۱۷-۱۹۱۶) اثر سِرگِی پراکوفیِف که اشاره‌هایی به موسیقی فرانتس یوزِف هایدِن دارد، باز می‌گردد.

در کاربرد امروزی «نو ـ کلاسی‌سیسم» واژه‌ی «کلاسیک» به معنای دوره‌ی مشخص

کلاسی‌سیسم در موسیقی نیست، بل معنایی وسیع‌تر دارد و شامل بازگشت به موسیقی باروک هم می‌شود. مبنای تاریخی این کاربرد هم بازمی‌گردد به روشِ بیان دوره‌ای از کار موسیقایی ایگور استراوینْسکی که شماری از آثار مشهور او را از میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۲۰ تا پایان دهه‌ی ۱۹۵۰ در بر می‌گیرد. در این دوره استراوینْسکی به موسیقی ایتالیایی (که در آغاز سده‌ی بیستم آن را «کلاسی‌سیسم ناپلی» می‌خواندند) توجه داشت. مثلاً می‌توان از **پولچینلا** (۱۹۲۲ بازنگری در ۱۹۴۷) یاد کرد که آشکارا متأثر از موسیقی باروک و خاصه آثار جووانّی باتّیستا پِرگولِزی بود. استراوینْسکی این اثر را «گذرنامه به موسیقی تازه» خوانده بود. ***کنسرتوی دومبارتن‌اوکس*** (۳۸-۱۹۳۷) یادآور ***کنسرتوی براندنبورگ*** شماره‌ی ۳ (احتمالاً ۱۷۱۷) اثر یوهان سباستین باخ بود. جز استراوینْسکی، می‌توان از قطعه‌ی ***گورکوپرن*** (۱۷-۱۹۱۴) اثر موریس راول، و از آثاری از بوهوسلاف مارتینو، آلبر روسِل و فرانسیس پولَنک نام برد که هر یک تجربه‌هایی از آن «موسیقی تازه» ارائه کرده بودند. چهره‌ی بزرگ نو ـ کلاسیک موسیقی آلمانی در آن دوره پاول هیندِمیت بود. برخی از آثار دمیتری شاستاکوویچ و بنجَمین بریتِن را نیز می‌توان نو ـ کلاسیک خواند.

در موسیقیِ نو ـ کلاسیک طنز، مطایبه و گروتسک جای‌گاه برجسته‌ای دارند. استراوینْسکی به موسیقی شوخ‌طبع و رندانه‌ی دوران کلاسیک علاقه داشت. همین منش رندانه سبب می‌شد که آن بازگشت چون راه‌حل نهایی موسیقی دوران جلوه نکند. انگار کسی می‌گفت: «این هم یکی از امکانات بیان است که ما آن را فراموش کرده بودیم. چطور است حالا تجربه‌اش کنیم؟». منش تجربی‌ای که در آثار استراوینْسکی و هیندِمیت حضور داشت همان است که از نظر ناقد سخت‌گیر آن‌ها یعنی تئودور آدورنو پنهان مانده بود. آرنولد شونبِرگ نیز با نو ـ کلاسی‌سیسم مخالف بود و در کانتات **نوکلاسی‌سیسم** (۱۹۲۵) او شخصیّت «لیتل مُدِرنسکی» (مُدِرنسکیِ حقیر) را چشم‌انتظار گیسوی مصنوعی یوهان سباستین باخ نشان داد. گزینش این نام نشان می‌دهد که مُدرنسکی (نامی روسی‌نما با استفاده از واژه‌ی «مدرن» و اشاره‌ای آشکار به استراوینْسکی) موجودی حقیر است. با وجود این، باید گفت سمفونی مجلسی شماره‌ی ۱ (۱۹۰۶) اثر شونبِرگ که به نخستین دوره‌ی آهنگ‌سازی او تعلق دارد و سمفونی‌ای است برای پانزده ساز، خود یک اثر نو ـ کلاسیک است. جدا از شباهت‌های آشکار ساختاری بیان موجز و مختصر اثر منش نو ـ کلاسیک دارد، امری که مبنایی بنیادین در موسیقی آنتون وِبِرن هم

پیشکش " آرشاک " به " تبرستان www.tabarestan.info

محسوب می‌شود. اگر از جنبه‌ی مرکزی آگاهی (یعنی کاربرد آگاهانه‌ی شگردها) در تعریف نو-کلاسی‌سیسم بگذریم، متوجه می‌شویم حضور موسیقی گذشته در موسیقی امروزی امری است باسابقه، خودبه‌خودی و ناگزیر. کنسرتو برای ویولونسل و ارکستر شونبِرگ آشکار می‌کند که تأثیر موسیقی دوره‌ی کلاسیک بر او تا چه حدّ عمیق بوده است، همان‌طور که برخی از آثار وِبرن نمایش‌گر تأثیر یوهان سباستین باخ بر او هستند. کوارتت زهی (۸-۱۹۳۶) اثر وِبرن نه فقط موتیف B-A-C-H را در بر دارد بل نظم هنر فوگ را تکرار می‌کند. در دهه‌ی ۱۹۳۰ هیندِمیت و پراکوفیِف بازگشتی به رمانتی‌سیسم داشتند امّا استراوینْسکی با اپرایی به شیوه‌ی وُلفگانگ آمادئوس موتسارت به نام **پیشرفت بدبختی** (۵۱-۱۹۴۸) هم‌چنان به نو-کلاسی‌سیسم وفادار ماند.

← مدرنیسم.

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

واگویه QUOTATION

واگویه یکی از شکل‌های آشکار بینامتنیّت* است. واژه‌ی معادل فرانسوی آن citation است که ریشه‌ی آن لغت لاتینی citare به معنای «شهادت دادن» است. در فارسی قدیم هم نقل از کسی یا متنی «شاهد آوردن» بود. واگویه (بازگویی، نقل‌قول، بازگفت) انتقال گفته یا عبارتی (خواه تک‌واژه یا جمله یا پاراگراف) از متن نخست (متن مبدأ) به متن دوم (متن مقصد) است. واگویه دو نوع است: ۱) واگویه‌ی مستقیم، تکرار دقیق واحدی (مثلاً عبارتی) از متن نخست است؛ ۲) واگویه‌ی غیرِ مستقیم، نقل معنا است بدون این که ظاهر عبارت با دقت نقل شود. در متن‌های نوشتاری نوع واگویه‌ی مستقیم با گیومه مشخص می‌شود. باید در مورد هر دو نوع واگویه، در پانوشت مشخصات مرجع ذکر شود. اگر مرجع ذکر نشود ما با «نهانْواگویه» روبرو خواهیم بود. در بازگویی موسیقایی امکان ذکر مرجع وجود ندارد. ممکن است که در حاشیه‌ی نُت‌نوشت مرجع ذکر شود امّا در اجرای اثر این ارجاع ممکن نیست، و کشف آن بر عهده‌ی شنوندگان است. گاه واگویه با تفاوت‌هایی می‌آید امّا چنان که شناخت مرجع دشوار نباشد، مثل بازگویی تِم اصلی موومان فینال سمفونی شماره‌ی ۹ «*کُرال*» (۲۴-۱۸۲۲) اثر لودویگ فان بتهوون در سمفونی شماره‌ی ۱ (۷۶-۱۸۶۲) اثر یوهانِس برامْس، و اشاره‌ی ریشارد اشتراوس در **مسخ‌ها** (۴۵-۱۹۴۳) به سمفونی شماره‌ی ۳ «*اروییکا*» (۱۸۰۳) اثر بتهوون. در مقابل گاه

شناخت مرجع دشوار است مثل سمفونی شماره‌ی ۱۵ (۱۹۷۲) اثر دمیتری شاستاکوویچ که برخی واگویه‌های آن از دیگران (بتهوون، ریشارد واگنِر، جوآکّینو روسّینی، میخائیل گلینْکا، پیوتْر چایکوفْسکی، گوستاف مالِر و خود شاستاکوویچ) چندان دگرگون شده‌اند که تشخیص آن‌ها دشوار است.

بیش‌تر آثار پولیفونیک رنسانس استوار به واگویه بودند. در سده‌های هفدهم و هجدهم آهنگ‌سازان برای خود چندان حق و حقوقی قائل نبودند و اگر مِلودی یا حتا بخشی از اثرشان در آثار دیگری نقل می‌شد نه فقط ناراضی و شاکی نمی‌شدند بل خوشحال و مفتخر هم می‌شدند. یوهان سباستین باخ و گئورگ فریدریش هِندِل که کارشان زیاد بود بارها واگویه‌هایی از آثار خود و دیگران می‌آوردند. واگویه در روزگار کلاسیک و رمانتیک بیش‌تر شکل تِم و واریاسیون‌ها را داشت. نمونه‌های معروف آن واریاسیون‌های برامْس بر اساس تِم‌هایی از فرانتس یوزف هایدِن، روبِرت شومان و نیکولّو پاگانینی است. شومان اشاراتی به آثار دیگران را در دل اثر خود جای می‌داد و تأثیر آن‌ها بر شنونده زیاد بود. این راهی بود که آلبان بِرگ نیز در ***سوئیت تغزلی*** (۱۹۲۷) با تِمی از ***تریستان و ایزولده*** (۱۸۶۵) اثر واگنِر، و در کنسرتو برای ویولون و ارکستر (۱۹۳۵) با تِمی از یوهان سباستین باخ دنبال کرد. موومان میانی سمفونی (۶۹-۱۹۶۸) لوچانو بِریو واگویه‌ای است از اسکرتسوی سمفونی شماره‌ی ۲ ***«رستاخیز»*** (۹۴-۱۸۸۸) اثر مالِر. در موسیقی سده‌ی بیستم نمونه‌های خوب واگویه در آثار شاستاکوویچ یافتنی است. در برخی از مهم‌ترین آثار او چون کوارتت زهی شماره‌ی ۸ (۱۹۶۰) شیوه‌ی «خویش‌واگویی» یعنی واگویه‌ی مولفی از دیگر آثار خودش، به گونه‌ای بدیع آمده و کوارتت را به زندگی‌نامه‌ی خودسروده‌ای تبدیل کرده است.

← بینامتنیّت.

والایی SUBLIME

ریشه‌ی واژه‌ی فرانسوی sublime لغت لاتینی sublimis به معناهای «در هوا شناور بودن» و «اوج» است، و در سده‌ی چهاردهم از طریق واژگان کیمیاگری به زبان هرروزه وارد شد و به معنای «والایی» یا «آن‌چه زبان ما در بیان عظمت‌اش قاصر است» به کار رفت. مفهوم والایی در زیبایی‌شناسی سده‌ی هجدهم مطرح شد. اهمیت‌اش در این بود که نشان

www.tabarestan.info

می‌داد اثرِ هنری بنیادهایی جز زیبایی هم دارد، و برای بررسی دقیق اثر باید کوشید تا آن بنیادها را نیز یافت. نخستین بار ادموند بِرک فیلسوف انگلیسی در کتاب ***پژوهش فلسفی درباره‌ی سرچشمه‌های ایده‌های ما از والایی و زیبایی*** (۱۷۵۷) والایی را در کنار زیبایی نشاند. والایی از نظر او بزرگی و عظمت است. احساسی که در برابر امر والا به ما دست می‌دهد رویارویی با ناشناخته و امری مرموز امّا مقتدر است. امر والا سخت و محکم است و در برابر نرمی و لطافتِ زیبایی قرار می‌گیرد. برک نوشت: «زیبایی و والایی دو ایده‌ی متفاوت هستند که ماهیّت متمایزی دارند. والایی در درد و زیبایی در لذت یافت می‌شوند» [77:58]. از نظر برک توجه به والایی راهی برای بیان دشواری‌ها و دردهای بشری بود، و او نمونه‌ی آن را در تراژدی می‌یافت. سرنوشت ادیپوس در نمایش‌نامه‌ی سوفوکل یا خودکشی دو عاشق جوان در نمایش‌نامه‌ی ***رومیو و جولیت*** (۹۵-۱۵۹۴) اثر ویلیام شِکسپیر یا داستان آندروماک در تراژدی ژان راسین زیبا نیستند، بل دردناک و والا هستند، و زیبایی بیان آن‌ها هم‌چون تأثیر عظیم عاطفی‌شان، وابسته به همین والایی است.

پس از برک، ایمانوئل کانت در ***سنجش نیروی داوری*** (۱۷۹۰) به مفهوم والایی پرداخت. او نوشت: «والا به چیزی می‌گوییم که مطلقاً بزرگ باشد» [۱۶۱:۲۸] [213:94]، و چند صفحه‌ی بعد افزود: «والا چیزی است که در قیاس با آن هر چیز دیگر کوچک است». اندیشیدن به امر والا اندیشیدن به چیزی است که در هیچ صورتِ محسوسی نهفته نیست بل تنها نیروی عقل ما آن را متصور می‌شود [۱۶۴:۲۸] [213:97]. ما والایی را به تصور از طبیعت می‌افزاییم. چیزی را والا نامیدن به معنای نسبت دادن ارزشی به آن است. کانت والایی را به دو نوع ریاضی و پویا تقسیم کرد. والایی ریاضی تصوری از عظمت است که از راه قیاس پدید نمی‌آید، و ما اندازه‌ی آن را از طریق هیچ مفهومی پیش نمی‌کشیم و نمی‌فهمیم، بل آن را بدون میانجی و به نحو شهودی درک می‌کنیم. در این حالت، والا مانند مفهومِ بی‌نهایت در ریاضی است و فراتر از چارچوب درک مفهومی و هنجارْبنیاد ما می‌رود. امّا والایی پویا بیان‌گر قدرت و نیرو است، نیرویی که در طبیعت هم یافتنی است، و در امر والا فراتر از مفاهیمی می‌رود که در اختیار ما هستند. والایی ریاضی چون مسیر قیاس و تأمل را مسدود می‌کند برای ما موجب بروز هم‌زمان دو حس احترام و اندوه می‌شود. حس احترام آسان قابل درک است امّا در مورد اندوه، ما از این که

www.tabarestan.info

نمی‌توانیم با هیچ یک از ابزار مفهومی و عقلانی خود موضوع را تخمین بزنیم غمگین می‌شویم. برای کشف والایی باید مدام تلاش کنیم، و این تفاوت مهمی است میان زیبا و والا، زیرا ذهن در فهم اوّلی آرام و در فهم دومی مدام در جنبش است [۱۷۵:۲۸] [213:106]. والایی پویا ترسناک است، هر چند «ما می‌توانیم عینی را ترسناک بدانیم، بی آنکه از آن بترسیم». کانت مثال آورده که انسان پارسا خداترس است امّا به معنای رایج کلمه از خدا نمی‌ترسد، زیرا خواست مقاومت در برابر خدا و فرامین او را ندارد و در نتیجه دلیلی هم برای ترسیدن ندارد. خداترسی ناشی از درک حقارت خود در برابر نیروی خدایی است. کانت نوشته این حس که امری هراس‌آور است امّا شخص از آن نمی‌ترسد احساس خوشی‌ای است ناشی از به تأخیر افتادن درد و رنج [۱۷۹:۲۸] [213:110]. این‌جا کانت از عظمت ترسناک طبیعت مثال زده است. توفان اقیانوس ترسناک است امّا مشاهده‌اش از مکانی امن آن را چون والایی پویا نمایان می‌کند.

www.tabarestan.info تبرستان "آیه ۱۰ ب" به تبرستان

در موسیقی مفهوم والایی با «عظمت» گره می‌خورد. در دوران باروک عظمت در سایه‌ی حس دل‌بستگی و نزدیکی تلطیف می‌شد. دو مقدمه‌ی ***پاسیون یوحنای قدیس*** (۱۷۲۴) و ***پاسیون متای قدیس*** (۱۷۲۷) از آثار یوهان سباستین باخ مثال‌های خوبی هستند. آغاز شرح مصیبت مسیح به دلیل عشق به او از سنگینی فضا و عظمت دست‌نایافتنی می‌کاهد و بنا به آموزه‌های لوتِر منش زمینی و احساس نزدیکی به مصیبت تصلیب را می‌آفریند. عظمت با موسیقی دوره‌های کلاسیک و رمانتیک معنایی دست‌نایافتنی و فرازمینی یافت. می‌توان والایی به معنای هم‌بسته‌ی عظمت را در آثار لودویگ فان بتهوون و ریشارد واگنِر یافت. آغاز اوراتوریوی ***آفرینش*** (۹۸-۱۷۹۶) اثر فرانتس یوزِف هایدِن و پرده‌ی نهایی اپرای ***دن جووانی*** (۱۷۸۷) اثر وُلفگانگ آمادئوس موتسارت نمونه‌هایی از دوران کلاسی‌سیسم هستند که به سرعت به یاد می‌آیند. گوستاف شیلینگ ناقد موسیقی اتریشی سده‌ی نوزدهم اوراتوریوی ***آفرینش*** را به یاری مفهوم والایی بررسی کرده بود. این مفهوم به معنایی کانتی واقعیّت فیزیکی را کنار می‌زند و راه را برای امری بزرگ که هر چیز دیگر در برابر آن کوچک است یعنی آفرینش جهان می‌گشاید. این اثر امر متناهی و پدیداری را به امر نامتناهی و قدسی پیوند می‌زند. شیلینگ نوشته در تاریخ موسیقی هیچ لحظه‌ای والاتر از لحظه‌ای در اوراتوریوی هایدِن نیست که در آن می‌آید: «و خداوند گفت روشنی شود» [199:474]. جیمز وِبستر در پی

شیلینگ با توجه به واپسین سمفونی‌های هایدِن مفهوم والایی را به کار گرفت. او نوشت که در سرآغاز این سمفونی‌ها معمولاً عبارتی موسیقایی یا عبارت‌هایی کوتاه، غیرِ متعارف، و پیش‌بینی‌ناپذیر می‌آیند که با کل موومان هم‌راهی ندارند، و باید والا خوانده شوند زیرا عظمتی در خود دارند، و با نمونه‌های دیگر عظمت در موسیقی قیاس‌ناپذیرند [415].

← زیبایی‌شناسی؛ فلسفه و موسیقی.

هِرمنوتیک HERMENEUTIC

ریشه‌ی واژه‌ی «هرمنوتیک» لغت یونانی hermeneia به معنای «تأویل» است. لغت یونانی از نام هِرمِس یکی از خدایان در اساطیر یونانی آمده بود که وظیفه داشت پیام خدایان را برای زمینیان قابل فهم کند. هرمنوتیک علم یا نظریه‌ی تأویل است [۴۶۱:۳۷]. هرمنوتیک عنوان مشترک گرایش‌های مختلفی است که می‌کوشند تا نظریه‌هایی درباره‌ی امکانات و حدود تأویل، و تجزیه و تحلیل متون، گفتمان‌ها، کردارها، ایده‌ها و غیره ارائه کنند. تا پایان سده‌ی نوزدهم بیش‌تر نظریه‌پردازان هرمنوتیک معتقد بودند وقتی ما گفته یا کنش شخص دیگری، یا متن*، رویداد، و موقعیتی را تأویل می‌کنیم می‌کوشیم تا معنا* یا معناهای ظاهری و درونی آن‌ها را بیان کنیم. امروز تأویل به معنایی پیچیده‌تر مطرح است، و تجربه‌ای دانسته می‌شود که معمولاً معناشناختی است امّا می‌تواند از قلمرو آشنای معناشناسی فراتر برود، و این نکته در مباحث مربوط به موسیقی اهمیّت خاصی دارد.

تأویل (که در برابر واژه‌ی interpretation به کار می‌رود) واژه‌ای عربی است به معنای برداشت و تعبیر کسی از گفته یا کنش کسی دیگر، یا از رویداد، موقعیت، متن، اثرِ هنری، مواد قانونی، و غیره. ریشه‌ی واژه‌ی «تأویل» لغت «اوّل» است، و منظور بازگرداندن معنای تأویلی به معنای اوّلیه یا اصیل است. البته در هرمنوتیک مدرن مقصود کشف معنای اوّلیه یا اصیل نیست و اصولاً در مورد چنان معنایی تردیدهای زیادی وجود دارد. در فارسی و عربی، در متن‌شناسی میان تأویل و تفسیر تفاوت قائل شده‌اند. تفسیر فهمِ ظاهر متن (صورت زبانی و کلامی، یا آرایه‌های سَبک‌شناختی آن)، و تأویل فهم معناهای درونی، و ناپیدای متن است. به این ترتیب، تأویل از درک معنای ظاهری متن

www.tabarestan.info

فراتر می‌رود. در هرمنوتیک مدرن تأویل به متن‌شناسی خلاصه نمی‌شود. مارتین هایدِگِر روشن کرده که هرگونه شناخت تأویلی است. در این صورت، درست نخواهد بود که تأویل را صرفاً به دریافت* متن محدود کنیم، بل فراشد آفرینشِ متن، اثر، و هر نوع کنش، تجربه، گفته و نوشته‌ای هم تأویلی خواهد بود. حتا بیش از این، هرگونه شناخت انسانی از جهان و درک از بودنِ در جهان، و هر نوع طرح‌اندازی و تعیین شیوه‌های زیستن انسان نیز موضوع تأویل و هرمنوتیک خواهند بود. به این ترتیب، دیگر هرمنوتیک صرفاً نظریه‌ی شناخت و محدود به شناخت‌شناسی دانسته نمی‌شود. ما بر اساس انواع تأویل‌های‌مان راه‌های زندگی خود را می‌یابیم یا برمی‌گزینیم. بودن ما در این دنیا ناشی از تأویل‌های ما است. کنش‌های ما هم استوار به تأویل‌های ما هستند. پس، هرمنوتیک امری هستی‌شناسانه است، و هر تأویل تجربه‌ای خاص است.

پیشینه‌ی هرمنوتیک به تمدن‌های باستانی می‌رسد، و طرح اندیشه‌هایی درباره‌ی آن نیز در جهان باستان ممکن شده بود (مثل مکالمه‌ی *ایون* افلاطون)، امّا بحث دقیق نظری از آن در اواخر سده‌ی هجدهم آغاز شد. در نخستین نمونه‌های تاریخی فرهنگ بشری، اسطوره‌ها شکل‌هایی از تأویل جهان بودند و تأویل اسطوره‌ها نیز برای تعیین شیوه‌های زندگی اقوام مختلف ضروری بود. آداب و رسوم و نیز انواع نگرش‌های خرافی چون ستاره‌شناسی و طالع‌بینی هم منش تأویلی داشتند. با پیدایش خط و رواج نوشتار تأویل متون دینی اهمیّت زیادی یافت، زیرا بیش‌تر این متون پیچیده بودند و به زبان اشاره و کنایه نوشته شده بودند، یا داستان‌ها و تمثیل‌های مرموزی را در بر داشتند که معنای آن‌ها آسان دانسته نمی‌شد. تأویل این متون ضرورت داشت زیرا باید زندگی دینی و معنوی و حتا زندگی هرروزه‌ی مردم بر پایه‌ی آن‌ها سامان می‌یافتند. به همین شکل، تأویل متن‌های حقوقی، و در درجه‌ی بعد متن‌های علمی، فلسفی و ادبی هم اهمیّت فراوانی یافت. در سده‌های میانه و رنسانس روش‌های گوناگون تأویل متون بدون ذکر عنوانِ هرمنوتیک (امّا با دسته‌بندی دقیق انواع تأویل و تفسیر) مطرح می‌شد.

فریدریش ارنْست دانیل شلایِرماخِر نخستین متفکری بود که در آغاز سده‌ی نوزدهم مسائل مرکزی هرمنوتیک را مطرح کرد و این اصطلاح را به معنایی مشخص به کار برد. شلایِرماخِر که یزدان‌شناس و در عین حال دل‌بسته به آیین رمانتیک بود، هرمنوتیک را به معنایی کلّی مطرح کرد و آن را «فن تأویل هر نوع متن و نه فقط متون رازآمیز دینی»

www.tabarestan.info تبرستان

دانست. او شماری از سرفصل‌های اصلی هرمنوتیک را پیش کشید و برای پرسش‌های مرکزی‌ای که هنوز هم مطرح‌اند چون معنای متن، نیّتِ پدیدآورنده*، رابطه‌ی تأویل با زبان، رابطه‌ی تأویل با مجازهای بیان و غیره، پاسخ‌هایی تهیه کرد. در اواخر سده‌ی نوزدهم ویلهلم دیلتای بحث هرمنوتیک را پیش برد و کوشید تا ملاک‌هایی برای تشخیص تأویلِ درست از تأویلِ نادرست بیابد. او نیز پاسخ‌هایی به مسائل بنیادین هرمنوتیک فراهم آورد. بحث‌های او در فهم موقعیّت تاریخی تأویل‌ها نقش مهمی داشتند. دستاورد مهم دیلتای تفاوتی بود که میان فهم استوار به تأویل و فهم استوار به توصیف یا تبیین قائل شد. از نظر او علوم اجتماعی و انسانی با تأویل، و علوم فیزیکی و طبیعی با توصیف یا تبیین سروکار دارند [۲۹۱:۵].

بحث هرمنوتیک در سده‌ی بیستم بی‌شک از جهاتی مدیون کارهای شلایرماخِر و دیلتای بود امّا به تدریج راه تازه‌ای را در پیش گرفت و نکته‌های جدیدی مطرح کرد. هرمنوتیک مدرن با تکیه به نوشته‌های فریدریش نیچه و نوآوری‌های پدیدارشناختی و هستی‌شناختی در آثار مارتین هایدِگِر، هانس گئورگ گادامر، و پُل ریکور تکامل یافت. در هرمنوتیک مدرن دیگر (برخلاف نظر دیلتای) این نکته پذیرفته نبود که معنای دقیق متن همان است که زمانی نیّت و مقصود پدیدآورنده‌اش بود. هرمنوتیک مدرن در انکار جزم یا «سفسطه»ی نیّت پدیدآورنده با فُرمالیسم و ساختارگرایی شریک بود. معنای متن را باید نخست از راه دقت به نشانه‌ها، انواع نماد* و راهنماهای ساختاری موجود در خود متن، شناخت. از این‌رو، نویسندگان هرمنوتیک تا این‌جا با روش‌های آزموده‌ی فُرمالیست‌ها و ساختارگرایان همراه بودند، امّا در ادامه‌ی کار نکته‌ی مهمی را پیش می‌کشیدند. شناختِ ناشی از تحلیل ساختاری یک شناخت نهایی و قطعی نیست زیرا به هررو ادراکی تاریخی است و درگیر فهم از جزئیات که در هر دوره‌ی تاریخی بنا به سرمشق‌های روش‌شناختی و حتا بنا به پیش‌فهم‌های هر تأویل‌گر شکل‌های متفاوتی می‌یابد. از این‌جا مسیر نویسندگان هرمنوتیک از مسیر فُرمالیست‌ها و ساختارگرایان جدا می‌شود. آنان اصالت هر شناخت را موکول به شرایط تاریخی و اجتماعی دانستند. از آن‌جا که هر تأویل منش زبانی دارد، درگیر محدودیت‌های بیان و شرایط بیان زبانی است.

تأویل متن (یا تأویل کردار، گفته، یا ایده) به معنای استفاده از پیش‌فهم‌ها و بصیرت‌های پیشینی است تا بتوان به یاری آن‌ها پدیده‌های تازه را شناخت. رابطه‌ی

www.tabarestan.info

تأویل و پیش‌فهم‌ها (یا پیش‌داوری‌ها که این‌جا معنایی منفی ندارد) سبب می‌شود که گفت‌وگویی میان باورها و سنّت‌ها با ادراک امروزی پدید آید، گفت‌وگویی نقادانه که ملاک مفید بودن در عمل، به آن شکل می‌دهد. زبان ابزار اصلی تأویل و نیز واسطه‌ی آن با سنّت است. این نکته‌ها را گادامر در **حقیقت و روش** (۱۹۶۰) پیش کشید و دانش فلسفی او به گسترش و رونق هرمنوتیک کمک کرد. او نشان داد انواع تأویل‌های غیرِ زبانی هم جایی فهمیده می‌شوند که ابزار زبانی به کار آیند. این نکته‌ی آخر را ریکور در کتاب‌ها و مقاله‌های‌اش ادامه داد. زبان به تحلیل هرمنوتیکی در عرصه‌ی گفت‌وگوی تاریخی افق‌های پیدایی و تأویلی متن، امکان می‌دهد. تأویل هر پدیده‌ی متعلق به گذشته به معنای امروزی کردن یا امروزی دیدن آن است. ناقدان مکتب زیبایی‌شناسی دریافت، چون وُلفگانگ آیزِر و هانس ـ روبرت یاس، هم‌چون ریکور، نشان دادند که ما افق انتظارهای گذشته را با افق انتظارهای امروزمان مقایسه می‌کنیم، یا به عبارت دیگر گفت‌وگویی را میان آن‌ها سامان می‌دهیم. آنان به یاری مثال‌های ادبی و فلسفی فراوان به دفاع از این نظریه‌ها پرداختند. از آن‌چه آمد نکته‌ی مهمی دانسته می‌شود. نقش تأویل‌گر در ارائه‌ی معنا یا افق دلالت‌های متن مهم و کلیدی است. تأویل‌گر بر اساس پیش‌فهم‌های خود تأویل‌هایی را که صدق‌شان از نظر تاریخی موقتی است ارائه می‌کند.

پیش‌کش " آرشام . ب " به تبرستان www.tabarestan.info

یک نکته‌ی مهم که از آغاز بحث هرمنوتیک در آثار شلایرماخِر مطرح شد رابطه‌ی پیچیده‌ی کل و جزء متن در جریان تأویل بود. ما می‌بینیم که بنا به پیش‌فرض‌هایی، معنایی برای کل در اختیار داریم که به یاری آن معنای تک تک اجزا را می‌فهمیم، امّا از سوی دیگر کل دانسته نمی‌شود مگر این که اجزا پیش‌تر شناخته شده باشند. این مسئله به «دور هرمنوتیکی» مشهور شده و در فهم آثار هنری و موسیقایی نیز مطرح می‌شود. نویسندگان برای روشن کردن دور هرمنوتیکی مثال یک قطعه‌ی موسیقی را مطرح می‌کنند. ما طرح کلّی یک قطعه‌ی موسیقی را نمی‌شناسیم مگر این که به اجزا (تکامل عناصر آوایی در تِم‌ها، و تکامل تِم‌ها و آن‌چه فُرم* موسیقایی نامیده می‌شود) واقف شویم، امّا اجزا را درک نمی‌کنیم مگر این که طرحی از کل قطعه در سر داشته باشیم. این نکته هم در زمان ساختن اثر، و هم در زمان دریافت آن، صادق است.

واژه‌ی interpretation که در زبان‌های اروپایی به کار می‌رود، دو معنای متفاوت در موسیقی دارد: ۱) **اجرا***، یعنی خواندن یا نواختن یک اثر با ساز، و رهبری ارکستر؛ ۲)

درک و دریافت شنونده از اثرِ موسیقایی. اجرا یا نواختن اثر یعنی فراشد تبدیل یا برگردان متنی نوشتاری یا گرافیک (نُت‌ها) به صداهای مشخص، و این عمل وابسته است به درک و دریافت نوازنده یا اجراکننده. این‌سان، می‌توان گفت دو معنای واژه چندان هم از یک‌دیگر دور نیستند [235]. هر اجرای اثر، تأویلی خاص از اثر است که به اجراکننده نیز مدیون است. نوازنده یا خواننده نمی‌تواند محدود به نُت‌نوشت اثر بماند، و ناگزیر از گزینش ریتم، مکث‌ها و فاصله‌ها، بیان و حالت است. در انواع موسیقی سده‌های میانه، رنسانس، و باروک نُت‌نوشت‌ها چندان دقیق نبودند. دقتِ بیش‌تر در نگارش نُت‌ها محصول اواخر سده‌ی نوزدهم است، امّا حتا از آن پس نیز امکان اجرای دقیق و موشکافانه‌ی اثر به معنای دسترسی کامل به نیّت و مقصود آهنگ‌ساز از طریق نُت‌نوشت ممکن نبود و نیست.

www.tabarestan.info تبرستان

تأویل اثر موسیقایی صرفاً وابسته به نوازنده یا اجراکننده نیست بل هر شنونده نیز تأویلی خاص خود از اثر به دست می‌آورد. تأویلِ مخاطب استوار است به عناصر فراوان عینی، فرهنگی، شخصیتی، و روانی او. هر شنونده بنا به جنسیّت، طبقه، قومیّت، باورها و میزان سواد، دانایی و تجربه‌های پیشینی موسیقایی‌اش تأویلی را برای خود، یا برای دیگران (از طریق گفت‌وگو یا نوشتن نقد) پیش می‌کشد. با توجه به این پیش‌فهم‌ها (یا به قول گادامر پیش‌داوری‌ها) تأویل هرکس به نظر خود او درست می‌نماید. امّا هیچ تأویلی کلام نهایی حتا برای تأویل‌گر نیست. او نیز در جریان گفت‌وگویی اجتماعی و تاریخی، می‌تواند نظرش را تغییر دهد، حتا ممکن است بنا به تحول فکری و فرهنگی شخصی‌اش تأویلی کاملاً متفاوت از تأویل پیشین ارائه کند، همان‌طور که یک هنرمند هم می‌تواند در پیشرفت کارش در تأویلی که از آثار گذشته‌ی خود ارائه می‌کرد تجدیدنظر کند، و چنین اتفاقی خیلی هم رایج است. در افق گفت‌وگوی جمعی است که تأویل‌هایی شاید دقیق‌تر و کارآتر پدید آیند.

در اجرا و نیز در فهم اثر موسیقایی نیّت آهنگ‌ساز اهمیتی ندارد. مونرو بیردزلی در کتاب ***زیبایی‌شناسی: مسائل فلسفه‌ی نقادی*** (۱۹۵۸) با توجه به تجربه‌ی موسیقایی نوشته: «نیّتِ مؤلف هیچ نقشی در تصمیم‌گیری در مورد اجرای نُت‌نوشت ندارد» [40:24]، و در مورد این ادعا که «کارکرد اصلی نوازنده این است که تصمیم بگیرد که آهنگ‌ساز در مورد به صدا درآمدن نُت‌نوشت چه نیّتی داشته، و بعد بکوشد تا آن نیّت را تحقق دهد»

چنین نظر داده: «برخی از نوازندگان بنا به این اصل رفتار می‌کنند، امّا به سادگی می‌توان نشان داد که بیش‌ترشان چنین نمی‌کنند» [40:22]. بیردزلی می‌نویسد کشف نیّت آهنگ‌ساز ممکن نیست و یگانه وسیله‌ی آن نُت‌نوشت است که نه یک امکان بل امکانات زیادی را برای اجراهای مختلف و متنوع می‌آفریند. ما هرگز نمی‌توانیم بفهمیم آهنگ‌ساز چه صدایی را در ذهن خود می‌شنید و چگونه آن را در پیکر صداهای ممکن می‌گنجاند. هر نوازنده، نخست درمی‌یابد که اثرِ موسیقایی چگونه باید اجرا شود و بعد این درک را به خواست یا نیّت آهنگ‌ساز نسبت می‌دهد.

در میان هنرها تأویل موسیقی به دلیل نقش کمِ زبان در آن کار دشواری است. حتا در موسیقیِ آوازی مسئله‌ی اصلی برای موسیقی‌شناسان ساختار موسیقایی اثر است و در مرحله‌ی بعد تأثیر کلام بر آن مطرح می‌شود. دشواری با درنظرگرفتن این واقعیّت که اثرِ موسیقایی واجد معنا نیست دو چندان می‌شود. با این‌همه، موسیقی‌شناسان به هرمنوتیک توجه زیادی کرده‌اند، زیرا آیینی است که برای توانایی مخاطب در ساختن افق معنایی اثر اهمیّت قائل است. هم‌چنین در هرمنوتیک معناهای درونی متن اهمیّت زیادی دارند. کافی است که ما در این موارد به جای معنا از توانایی تأثیرگذاری مجموعه‌ای از صداها یاد کنیم. لذتی که تماشاگر نمایش‌های آیسخیلوس، ویایام شِکسپیر و آنتون چِخوف می‌برد صرفاً لذتی ناشی از مکاشفات معناشناختی نیست، بل لذتی ژرف‌تر است که از پنهان‌کاری متن حاصل می‌شود. هر اثرِ هنری فضایی درونی و پنهان دارد. در نتیجه اشتیاقی در مخاطب برانگیخته می‌شود تا از آن‌چه به یاری نشانه‌هایی مرموز باخبر شده اطلاع بیش‌تری به دست آورد. پس، می‌توان گفت که هرمنوتیک ساحتی فراتر از معناشناسی دارد، و به همین دلیل به کار موسیقی‌شناسان نیز می‌آید.

همه‌ی نظریه‌پردازان نکته‌ی آخر را نمی‌پذیرند و می‌گویند به هر حال، هرمنوتیک با معناشناسی پیوند ناگسستنی دارد، و هدف از تأویل کشف معنا یا معناها (و در نظریه‌های جدید ساختن معنا یا معناها) است. و از آن‌جا که اثر موسیقایی معمولاً معنا ندارد ما در حال شنیدن اثر آن را تأویل نمی‌کنیم. برخی از مدافعان این نظر می‌گویند که ما اثرِ موسیقایی را به گونه‌ای شهودی «درونی می‌کنیم». اگر به دنبال هایدِگِر هرگونه فهم را «تأویلی» بدانیم آن‌گاه باید بپذیریم که هرگونه فهم موسیقایی (حتا نوع شهودی آن) نیز

پیشکش "آوشا" به تبرستان www.tabarestan.info

تأویلی است. مگر این که معتقد باشیم ما همه چیز را در دنیا می‌فهمیم جز آثار موسیقایی را. درست است که فهم موسیقی معناشناختی نیست، امّا حسی یا شهودی که هست. آیا شهود و حس گونه‌هایی از ادراک نیستند؟ آیا نمی‌توان از متعلقِ حس و موضوعِ شهود حرف زد؟ اگر پاسخ دهیم که می‌توان چنین کرد پس باید تصوری مبتنی بر تأویل از موضوع و نوع حس یا شهود، و کارکرد آن‌ها در سر داشته باشیم. در موسیقی امر پنهان (آن‌چه در استعاره‌ای ادبی «نوشته‌های بین سطور» خوانده می‌شود) اهمیّت کلیدی دارد. به همین دلیل «بسیاری از نوشته‌ها درباره‌ی موسیقی در سده‌ی نوزدهم یک چشم‌انداز هرمنوتیکی را منعکس می‌کردند» [44]. در موسیقی‌شناسی جدید لاورنس کریمِر به الگوی هرمنوتیکی توجه کرد. او در کتاب ***موسیقی به مثابه کردار فرهنگی ۱۹۰۰-۱۸۸۰*** (۱۹۹۳) از ضرورت «گشایش روزنه‌ی هرمنوتیکی» در اندیشیدن به موسیقی یاد کرد، روزنه‌ای که راه را بر «گونه‌ای خاص از تأویل اثر» می‌گشاید [231:12]. در دفاع از نظر او می‌توان گفت جایی که متن یا اثرِ هنری تبدیل به معضل شود تأویل آغاز می‌شود. این‌جا موسیقی در تکامل هرمنوتیک اهمیّت می‌یابد زیرا نوع تازه‌ای از فهم را پیش می‌کشد و پژوهش این نوع تازه می‌تواند راه‌گشای ادراک شهودی در زمینه‌هایی جز موسیقی هم باشد. بحث درباره‌ی رابطه‌ی هرمنوتیک و موسیقی به نسبت بحث جدیدی است و در آن مسائل مهمی مطرح شده است. مجموعه‌ی مقاله‌هایی که ژاک ویره با عنوان ***رویکرد هرمنوتیکی به موسیقی*** (۲۰۰۱) گرد آورده روشن‌گر حدود بحث است [432].

← **اجرا؛ متن؛ معنا.**

هنر جامع GESAMTKUNSTWERK

اصطلاح آلمانی Gesamtkunstwerk را ریشارد واگنِر در رساله‌ی ***موسیقی آینده*** (۱۸۴۹) به معنای «اثرِ هنری تام» یا «اثرِ هنری کامل» به کار برد. او اعتقاد داشت که «سه هنرِ نابِ انسانی» یعنی موسیقی، شعر و رقص باید با هم متّحد شوند و «هنر درام و نمایش» (که از هم‌راهی مجسمه‌سازی، معماری، و نقاشی سود می‌جوید) به آن‌ها بپیوندد تا هنر جامعی شکل گیرد. واگنِر اپرا را چنین هنر جامعی می‌دانست، زیرا ایده‌ی ترکیب همه‌ی آن هنرها در اپرا تحقق می‌یابد. کلود ـ آشیل دُبوسی نیز از «هنر تام» یاد می‌کرد و اجرای

شهادت سباستین قدیس (۱۹۱۱) از نظر او نمونه‌ی چنین هنری بود. موسیقی آن را خودش نوشته بود، متن نمایش‌نامه نوشته‌ی گابریل دانونْزیو بود، ایدا روبینْشتاین رقص و میشل فوکین صحنه‌آرایی را نظم می‌دادند، دکور هم از نقاشی‌های لئون باکْست فراهم آمده بود. از نظر کلود ـ آشیل دُبوسی این جمع هنرمندان به یک اثر کامل شکل داده بودند.

مفهوم «هنر جامع» را گاه در فارسی به «هنر کامل» هم ترجمه کرده‌اند که موجب بدفهمی می‌شود. با این فرض که اپرا هنر کاملی است به این نتیجه می‌رسیم که اثرِ هنری‌ای که در هر یک از رشته‌های مختلف هنری (محدود به همان رشته‌ی خاص) ساخته می‌شود، ناقص است. پذیرفتنی نیست بگوییم سمفونی‌های وُلفگانگ آمادئوس موتسارت در قیاس با اپراهای او ناقص بودند. واژه‌ی «جامع» چنین مشکلی را نمی‌سازد، و معلوم می‌کند که اپرا مجموعه‌ای است از چند هنر مستقل. این نظر که هنرِ جامع کامل‌تر از هنرهایی است که توانایی استفاده از عناصر هنرهای غیرِ خود را ندارند، نظری قدیمی است. ارسطو هم در **پوئتیک** یکی از دلایل برتری تراژدی به حماسه را در این دانسته بود که تراژدی (به عنوان هنری نمایشی یا تئاتر) می‌تواند موسیقی و صحنه‌آرایی را به خدمت خود درآورد در حالی که حماسه (به عنوان شعری که در کتابی آمده باشد) نمی‌تواند چنین کند [23:109-111] [۷:۱۲۲-۱۱۸].

در سده‌ی هجدهم هنر نمایشی یونان را هنر جامع می‌شناختند و در قیاس با آن هنرهای جدید را از هم منزوی می‌انگاشتند و از اپرا به عنوان یگانه هنر جدیدی که باززایی هنر نمایشی یونان است و توانایی استفاده از انواع هنرها را دارد، یاد می‌کردند. فریدریش ویلهلم شِلینگ در ***درس‌گفتارهای فلسفه‌ی هنر*** (۵-۱۸۰۲) از چنین برداشتی انتقاد کرد: «[اپرا] کامل‌ترین مجموعه‌ی تمامی هنرها، وحدت شعر و موسیقی از طریق آوازها، و نیز وحدت نقاشی و شعر از طریق رقص است، و ترکیب تمام این‌ها به بهترین شکلی تئاتر باستان [یونان] را نمایان می‌کند. ما امروز صرفاً تصویر مضحکی از آن را در اختیار داریم که نام‌اش اپرا است. اپرا هرگاه برتری و قدرت ذاتی شاعری را بازیابد و قدرت هنرهای رقیب را نیز در خود گرد آورد، آنگاه خواهد توانست ما را به گونه‌ای مستقیم به اجرای آن هنر نمایشی یونانی برساند که موسیقی و آواز را هم در بر داشت» [369:380]. شِلینگ به درستی دیدگاه نخستین سازندگان اپرا را بیان کرد که در آرزوی

www.tabarestan.info تبرستان

باززایی هنر تئاتر یونانی بودند، و با این که وضعیّت موجود اپرای معاصرش را «مضحک» می‌خواند امّا باز امیدوار است که اپرا بتواند در آینده «برتری و قدرت ذاتی» شعر و ترکیب آن با موسیقی را بازیابد و موجب باززایی تئاتر یونانی شود.

درک شِلینگ از «یک هنر جامع» در فهم رایج سده‌ی هجدهم پایه داشت. یوهان گئورگ سولتْسِر در کتاب ***نظریه‌ی عمومی هنرهای زیبا*** (۱۷۷۴-۱۷۷۱) که به صورت فرهنگ‌نامه تنظیم شده بود مدخلی با عنوان «اپرا» نوشته بود و در آن شکل مرکزی و مهم هنرهای نمایشی را اپرا دانسته بود زیرا «می‌تواند نیروی هنرهای زیبا را یک‌جا گرد آورد»، و نتیجه گرفته بود: «هیچ هنری به اندازه‌ی اپرا منش زنده و تأثیرگذار ندارد»، زیرا گوش، چشم و نیروی خیال با هم گرد می‌آیند و بر دریافت‌کنندگان اثر تأثیر عاطفی شدیدی می‌گذارند [257:109]. سولتْسِر (و شِلینگ) ناقدان وضعیّت اپرا در دوره‌ی خود بودند و در این که هنر اپرا با وجود وضعیّت به گمان آن‌ها اسف‌بار آن روزگارش در اصل هنر مهم و توان‌مندی است تردید نداشتند. سرآغاز چنین مباحثی به ***رساله‌ای درباره‌ی اپرا***(۱۷۵۵) نوشته‌ی فرانچسکو آلگارُتّی می‌رسید که اپرا را هنر جامعی که «گرفتار وضعیّت اسف‌باری شده» می‌خواند. این نظر که اپرا در جست‌وجوی آرمانی هنر تئاتر یونان است تا نیمه‌ی سده‌ی نوزدهم باقی ماند. بسیاری از نویسندگان آن را فرض مسلمی می‌دانستند، امّا فریدریش نیچه در ***زایش تراژدی*** این فرض را رد کرد. از نظر او هنر یونانی هنری طبیعی بود یعنی رابطه‌ای نزدیک و ناگسستنی با طبیعت داشت، و به زندگی جسمانی، حس و غریزه اهمیّت می‌داد. در مقابل، اپرا هنر امروزی و اندیشگونی است که هر چند با فرهنگ و زندگی اجتماعی آدمیان رابطه دارد امّا فاقد آن نسبت درونی با طبیعت است. نیچه از اصطلاح «فرهنگِ اپرا» (die Kulture der Oper) یاد کرد تا این تفاوت را برجسته کند. از نظر نیچه مفهوم «هنر جامع» شاید بتواند نکته‌هایی را درباره‌ی اپرا روشن کند امّا به هیچ‌رو باززایی هنر یونانی نخواهد بود. یونان از نظر نیچه بیش‌تر به بهشتی گم‌شده شبیه است که دیگر پیدا نخواهد شد.

← **اثر موسیقایی؛ اثر هنری.**

www.tabarestan.info تبرستان

نام‌نامه

پیشکش " آرشام. ب. تبرستان
www.tabarestan.info

آبّادو، کلودیو Abbado, Claudio
آپّیا، آدولف Appia, Adolph
آپولّونیوس رودِسی Apollonius of Rhodes
آتّالی، ژاک Attali, Jacques
آخماتووا، آنّا Akhmatova, Anna
آخِن‌باوم، بوریس Akhenbaum, Boris
آدام، آدولف Adam, Adolphe
آدام دو لا هال Adam de la Halle
آدلِر، گوئیدو Adler, Guido
آدورنو، تئودور و. Adorno, Theodor W.
آراگون، لوئی Aragon, Louis
آرپ، هانس Arp, Hans
آرتِمیِف، اِدوآرد Artemiev, Eduard
آرتو، آنتونَن Artaud, Antonin
آرتوزی، جووانی ماریا Artusi, Giovanni Maria
آرگریش، مارتا Argerich, Martha
آرمْسترانگ، لوئیس Armstrong, Louis
آرنولد، مایکِل Arnold, Michel
آرّیاگا، خوان کریسوستومو دِ
Arriaga, Juan Crisostomo de
آستِر، پاُل Auster, Paul
آستِر، فرِد Astaire, Fred
آستین، جِین Austen, Jane

آک، دیوید Ake, David
آکست، ویلیام Axt, William
آگاوو، کوفی Agawu, Kofi
آلئوتی، رافّائلا Alleoti, Raffaella
آلبِنیث، ایساک Albéniz, Isaac
آلبینونی، تومازو جووانّی
Albinoni, Tomaso Giovanni
آلتوسر، لوئی Althusser, Louis
آلفانو، فرانکو Alfano, Franco
آلکائه‌اوس Alcaeus
آلگارُتّی، فرانچسکو Algarotti, Francesco
آلّگری، گرْگوریو Allegri, Gregorio
آلن، وودی Allen, Woody
آله‌وی، فرومانتال Halévy, Fromental
آلیوِر، جو «کینگ» Oliver, Joe "King"
آمبروز، اگوست ویلهلم Ambros, August Wilhelm
آمیو، ژان ـ ژوزف ماری
Amiot, Jean-Joseph Marie
آنری، پی‌یر Henry, Pierre
آندرسُن، جولین Anderson, Julian
آندِرسِن، هانس کریستیان
Andersen, Hans Christian
آنوی، ژان Anouilh, Jean

آیبلِر، یوزف لئوپولد Eybler, Joseph Leopold
آیره، کریگ Ayrey, Craig
آیزنشتاین، سرگی Eisenstein, Sergey
آیزِر، وُلفگانگ Iser, Wolfgang
آیسخیلوس Aeschylus
آیسلِر، هانس Eisler, Hanns
آیشندورف، یوزِف Eichendorff, Joseph
آینشتاین، آلبرت Einstein, Albert
آینشتاین، آلفرد Einstein, Alfred
آیوز، چارلز Ives, Charles
ائوتْوُش، پتر Eötvös, Peter
اَبَت، کرولاین Abbate, Carolyn
اُبِر، دانیل Auber, Daniel
اُبرِشت، یاکوب Obrecht, Jacob
اِبرهارد، یوهان اگوست Eberhard, Johann August
اَتِرتون، گرترود Atherton, Gertrud
اَدِس، تامس Adés, Thomas
اَدَمز، جان Adams, John
ادیسون، تامس آلوا Edison, Thomas Alva
ارسطو Aristotle
اُرْف، کارل Orff, Carl
ارنْست، ماکس Ernst, Max
اریستوفانِس Aristophanes
اریستوکسنوس Aristoxenus
اِریکسون، تامس Eriksson, Thomas
اُزو، یاسوجیرو Ozu, Yasujiro
اورول، جُرج Orwell, George
اوریپیدِس Euripides
اُریک، ژرژ Auric, Georges
اسپنسر، ادموند Spenser, Edmund
اسپَنیر، ماگسی Spanier, Muggsy
اسپونتینی، گاسپارو Spontini, Gaspar
اسپیتّا، فیلیپ Spitta, Philippe
اسپیلبِرگ، استیون Spielberg, Steven
اسپیواک، گایاتری Spivak, Gayatri
استار، رینگو Starr, Ringo
استال، مادام دو de Stäel, Mme de
استالین، ژوزف Stalin, Joseph
استاندال (بِی، ماری ـ آنری)
Stendhal [Beyle, Marie-Henri]
استاینِر، مَکس Steiner, Max
استرادیواریوس، آنتونیو Stradivarius, Antonio
استراس، جوزف Straus, Joseph
استراوینْسکی، ایگور Stravinsky, Igor
استروب، ژان ـ ماری Straub, Jean-Marie
استریندْبِرگ، اگوست Strindberg, August
استَنفورد، چارلز ویلّی‌یر
Stanfprd, Charles Villiers
استوکوفسکی، لئوپولد Stokowski, Leopold
استیونس، جُرج Stevens, George
اِسکات، والتِر Scott, Walter
اسکارلاتّی، آلسّاندرو Scarlatti, Alessandro
اسکارلاتّی، دومنیکو Scarlatti, Domenico
اسکروتون، راجر Scruton, Roger
اسکریابین، آلکساندر Scriabin, Alexander
اسکریب، اُژن Scribe, Eugène
اسکورسیزی، مارتین Scorses, Martin
اسمِتانا، بدریخ Smetana, Bedrich
اسمیت، اثل Smyth, Ethel
اسمیت، اَدَم Smith, Adam
اسمیت، بِسی Smith, Bessie
اسمیت، تونی Smith, Tony
اسمیتسان، هَری‌یت Smithson, Harriet
اشتاین، اروین Stein, Erwin
اشتاینِر، رودُلف Steiner, Rudolf
اشتاینوِی، هنری انگلهارد
Steinway, Henry Engelhard
اشتراوس، جوزف Strauss, Joseph
اشتراوس، ریشارد Strauss, Richard
اشتراوس، یوهان Strauss, Johann
اشتِرنْبِرگ، جوزف فون Sternberg, Josef von
اشتوکهاوزِن، کارلهاینتس Stockhausen, Karlheinz
اشتینمان، کُنراد Steinmann, Conrad
اشْکلوفسکی، ویکتور Shklovsky, Victor

پیشکش " آرشام. ت " تبرستان www.tabarestan.info

اشمیت، فلوران Schmitt, Florent
اشمیت، هلموت Schmidt, Helmut
اشمیدِر، وُلفگانگ Schmieder, Wolfgang
اشنیتکه، آلفرد Schnittke, Alfred
افلاطون Plato
اُفِنباخ، ژاک Offenbach, Jacques
اُفولس، ماکس Ophuls, Max
اِکرمان، یوهان پتر Eckermann, Johann Peter
اَکروید، پیتر Ackroyd, Peter
اُکِگِم، یوهانِس Ockeghem, Johannes
اِکو، اومبرتو Eco, Umberto
اِلگار، اِدوارد Elgar, Edward
الگرکو (دمنیکُس تئوتوکوپولوس)
El Greco [Doménikos Theotokópoulos]
الوآر، پُل Éluard, Paul
الینگتُن، دوک Ellington, Duke
اِلیوت، جُرج (ماری آن ایوانز)
(Mary Ann Evans) Eliot, George
اِلیوت، تی (تامس) اس (استرنز)
Eliot, Thomas Stearns
اُلیویه، لارنس Olivier, Laurence
اَنتایل، جُرج Antheil, George
اَندرسُن، لوری Anderson, Laurie
اندروز، جولی Andrews, Julie
اِنِسکو، ژرژ Enesco, Georges (املای رومانیایی Enescu, Georg)
اَنگر، ژان ـ اگوست ـ دومنیک
Ingres, Jean-August-Dominique
اِنگِلس، فریدریش Engels, Friedrich
اوئی‌یه، دانیل Huillet, Danielle
اودِن، وایستان هوگ Auden, Wystan Hugh
اوری، کید Ory, Kid
اوستوُلسکایا، گالینا Ustvolskaya, Galina
اولمان، ویکتور Ullmann, Victor
اومه‌بایاشی، شیگه‌رو Umebayashi, Shigeru
اوویِد Ovid
اویستراخ، داوید Oistrakh, David

ایبِر، ژاک Ibert, Jacques
ایشیگورو، کازوئو Ishiguro, Kazuo
ایگلِتون، تری Eagleton, Terry
اینگاردِن، رومن Ingarden, Roman
بائز، جُن Baez, Joan
باثینی، جوزپه Baini, Giuseppe
بابا، هومی Bhabha, Homi
باتای، ژرژ Bataille, Georg
باتلِر، جودیت Butler, Judith
باتو، شارل Batteux, Charles
باخ، کارل فیلیپ اِمانوئل
Bach, Carl Philipp Emanuel
باخ، یوهان سباستین Bach, Johann Sebastian
باختین، میخائیل Bakhtin, Mikhail
باراکا، امیری Baraka, Amiri
باربارین، پاول Barbarin, Paul
باربِر، سمیوئل Barber, Samuel
بارت، رولان Barthes, Roland
بارتوک، بِلا Bartók, Béla
بارتولی، کوسیمو Bartoli, Cosimo
باسّو، آلبرتو Basso, Alberto
باکْست، لئون Baxt, Leon
باکونین، میخائیل Bakunin, Mikhail
باکهاوس، ویلهلم Backhaus, Wilhelm
بالاکیرِف، میلی Balakirev, Mily
بالانشین، ژرژ Balanchine, George
بالزاک، اونوره دو Balzac, Honoré de
بالکوم، ویلیام Bolcolm, William
بالو، ادوآر Bullough, Edward
بانیان، جان Bunyan, John
باوِرز، فابیون Bowers, Faubion
بایدِربِک، بیکس Beiderbecke, Bix
بَبیت، میلتُن Babbitt, Milton
بایرون، جُرج گوردون (لرد)
Byron, Georg Gordon [lord]
بتهوون، لودویگ وان Beethoven, Ludwig Van
بِچّه، جوزپّه Becce, Giuseppe

پیشکش " آرشام. ب " تبرستان www.tabarestan.info

بُرامْس، یوهانِس Brahms, Johannes
برایارز، گُوین Bryars, Gavin
بَرِت، سَید Barrett, Syd
برِتون، آندره Breton, André
بِرت‌وایستل، هَریسون Birtwistle, Harrison
بِرد، ویلیام Byrd, William
برَسانس، ژرژ Brassens, Georges
برِسون، روبر Bresson, Robert
برِشت، برتولت Brecht, Bertolt
بِرک، ادموند Burke, Edmund
بِرگ، آلبان Berg, Alban
بِرگسون، آنری Bergson, Henri
بِرگمان، اینگمار Bergman, Ingmar
بِرگهاوس، روث Berghaus, Ruth
برِل، ژاک Brel, Jacques
بِرلینر، امیل Berliner, Emil
بِرلیوز، هکتور Berlioz, Hector
برِمون، کلود Bremond, Claude
بِرنانوس، ژرژ Bernanos, Georges
برِندل، آلفرد Brendel, Alfred
برِندل، فرانتس Brendel, Franz
بِرنستاین، اِلمِر Bernstein, Elmer
بِرنستاین، بازیل Bernstein, Basil
بِرنستاین، لئونارد Bernstein, Leonard
بِرنهام، اسکات Burnham, Scott
بِرنی، چارلز Burney, Charles
بِروالد، فرانز Berwald, Franz
بروخ، ماکس Bruch, Max
بروکنر، آنتون Bruckner, Anton
بروگِن، فرانس Brüggen, Frans
بَری، جان Barry, John
بریتِن، بنجَمین Britten, Benjamin
بریل، جوزف کاریل Breil, Joseph Cariel
بِریو، لوچانو Berio, Luciano
بِژار، موریس Béjart, Maurice
بُش، هییرونیموس Bosch, Hieronymus
بِکِت، سمیوئل Beckett, Samuel

بَکس، آرنولد Bax, Arnold
بِل، کلایو Bell, Clive
بلوُ، جان Blow, John
بلوخ، ارنْست Bloch, Ernst
بلوخ، ارنِست Bloch, Ernest
بلوک، آلکساندر Blok, Alexander
بلوم، فریدریش Blume, Friedrich
بلوم، هارولد Bloom, Harold
بلومِندال، هانس Blumendahl, Hans
بلیس، آرثر Bliss, Arthur
بلیک، ویلیام Blake, William
بِلّینی، وینچنتسو Bellini, Vincenzo
بِمبو، پیترو Bembo, Pietro
بِن، گوتفرید Benn, Gottfried
بُناپارت، لوئی Bonaparte, Louis
بُناپارت، ناپلئون Bonaparte, Napoléon
بِندا، جیری آنتونین Benda, Jiri Antonin
بِندیکت، روث Benedict, Ruth
بنیامین، والتِر Benjamin, Walter
بواتو، آریگو Boito, Arrigo
بوئتیوس، آنیسیوس مانلیوس سورینوس
Boethius, Anicius Manilus Severinus
بودلِر، شارل Baudelaire, Charles
بوخنر، گئورگ Büchner, Georg
بودریار، ژان Baudrillard, Jean
بوردیو، پی‌یر Bourdieu, Pierre
بورژوا، پی‌یر Bourgois, Pierre
بورکهارت، یاکوب Burckhardt, Jacob
بورگر، پتر Bürger, Peter
بورودین، آلکساندر Borodin, Aleksander
بوزُنی، فِرّوچّو بِنْوِنوتو
Busoni, Ferruccio Benvenuto
بوسمانس، فیلیپ Boesmans, Philippe
بوشان، پی‌یر Beauchamp, Pierre
بوکاچّو، جووانی Bocaccio, Giovanni
بوکّرینی، لوئیجی Boccherini, Luigi
بوکستهوده، دیتریش Buxtehude, Dietrich

پیشکش " آرشام " به تبرستان www.tabarestan.info

بوکلین، آرنولد Böcklin, Arnold
بوکورشلیف، آندره Boucourechliev, André
بوکوفزر، مانفرد Bukofzer, Manfred
بولانژه، لیلی Boulanger, Lili
بولانژه، نادیا Boulanger, Nadia
بولْت، آدرین Boult, Adrian
بولدِن، بادی Bolden, Buddy
بولِز، پی‌یر Boulez, Pierre
بولگاکف، میخائیل Bulgakov, Mikhail
بومارشه، پی‌یر ـ اگوستن کارُن
Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron
بومانت، هری Beaumont, Harry
بومگارتن، الکساندر گوتلیب
Baumgarten, Alexander Gotlib
بونوئل، لوئیس Bunuel, Luis
بووار، سیمون دو Beauvoir, Simon de
بووی، دیوید Bowie, David
بویز، یوزف Beuys, Joseph
بویس، ویلیام Boyce, William
بیبِر، هاینریش Biber, Heinrich
بیچ، آمی Beach, Amy
بیردزلی، مونرو Beardsley, Monroe
بیزه، ژرژ Bizet, Georges
بِیکن، فرنسیس Bacon, Francis
بِینبریج، سایمون Bainbridge, Simon
پابْست، گئورگ ویلهلم Pabst, Georg Wilhelm
پاخِلبِل، یوهان Pachelbel, Johann
پارکِر، چارلی Parker, Charlie
پازولینی، پی‌یر پائولو Pasolini, Pier Paolo
پاستا، جودیتّا Pasta, Juditta
پاساتیه‌ری، تامس Pasatieri, Thomas
پاگانینی، نیکّولو Paganini, Niccolò
پالِسترینا، جووانّی پی‌یرلوئیجی دا
Palestrina, Giovanni Pierluigi da
پالیسْکا، کلود Palisca, Claud
پاند، ازرا Pound, Ezra
پانوفسکی، اروین Panofsky, Erwin

پانیاگوا، گرگوریو Paniagua, Gregorio
پاوِل، باد Powell, Bud
پپین سوم Pépin iii
پترارک، فرانچسکو Petrarch, Francesco
پتوفی، شاندور Petofi, Sandor
پراپ، ولادیمیر Propp, Vladimir
پراکوفیف، سِرگِی Prokofiev, Sergey
پراتللا، فرانچسکو بالیللا
Pratella, Francesco Balilla
پرائتوریوس، میخائیل Praetorius, Mikael
پرایسنِر، زْبیگنیف Preisner, Zbigniew
پَرت، آروو Pärt, Arvo
پِرسِل، هنری Purcell, Henry
پریسلی، الویس Presly, Elvis
پِرکینز، لیمان Perkins, Liman
پِرگولِزی، جووانّی باتّیستا
Pergolesi, Giovanni Battista
پرِمینجر، اتو Preminger, Otto
پروست، مارسِل Proust, Marcel
پره‌وَن، آندره Previn, André
پره‌وو، آنتوان ـ فرانسوآ آبه
Prévost, Antoine-François Abbé
پِری، جاکوپو Peri, Jacopo
پَری، چارلز هیوبرت Parry, Chales Hubert
پریکلِس Pericles
پفیتسْنر، هانس Pfitzner, Hans
پلانْتینگا، لئون Plantinga, Leon
پلوتارخ Plutarch
پِندِرِتسکی، کریشتوف Penderecki, Krzysztof
پوپِر، کارل Popper, Karl
پوچّینی، جاکومو Puccini, Giacomo
پورتر، فرَنک Porter, Frank
پوشکین، آلکساندر Pushkin, Aleksander
پولاک، جکسون Pollock, Jackson
پولُس قدیس Paul, Saint
پولمان، اِگِرت Pöhlmann, Egert
پولَنک، فرانسیس Poulenc, Francis

پیشکش " آرشام " به تبرستان www.tabarestan.info

پولووینکین، لئونید Polovinkiv, Leonid
پولیناک، ژَن دو Polignac, Jean de
پوویس دو شاوان، پی‌یر
Puvis de Chavannes, Pierre
پیاتزولا، آستور Piazzolla, Astor
پیاف، ادیت Piaf, Edith
پیتزِتّی، ایلدِبْراندو Pizzetti, Ildebrando
پِیتون، چارلی Patton, Charley
پِیرس، چارلز سَندرس Peirce, Charles Sanders
پیسارو، کامیل Pissarro, Camille
پیکاسو، پابلو Picasso, Pablo
پیکو، آلفونس Picou, Alfonse
پِین، تامس Paine, Thomas
تاراستی، اِرو Tarasti, Ero
تارتینی، جوزپّه Tartini, Giuseppe
تارکوفسکی، آندری Tarkovsky, Andrei
تاروسکین، ریچارد Taruskin, Richard
تاکه‌میتسو، تورو Takemitsu, Toru
تاگ، فیلیپ Tagg, Philippe
تالستوی، لئو Tolstoy, Leo
تالیس، تامس Tallis, Thomas
تامپسون، جان ب. Thompson, John B.
تاملینسون، گری Tomlinson, Gary
تان، دون Tan, Dun
تانه‌یِف، سِرگِی Taneyev, Sergey
تاویانی، پائولو Taviani, Paolo
تاویانی، ویتوریو Taviani, Vitorio
ترآبِرگ، لئونید Trauberg, Leonid
تْراسی، دستوت دو Tracy, Destutt de
تْراکْل، گئورگ Trakl, George
تْرامباثر، فِرَنکی Trumbauer, Frankie
تُرْک، مایکِل Torke, Michael
تِرنِر، جوزف مالورد ویلیام
Turner, Joseph Mallord William
تِرْنیج، مارک ـ آنتونی Turnage, Mark-Anthony
تروفو، فرانسوآ Truffaut, François
تروواپولی، آرماندو Trovajoli, Armando

تریستانو، لِنی Tristano, Lennie
تری‌یِر، لارس فون Trier, Lars von
تزارا، تریستان Tzara, Tristan
تسْوِه‌تائیوا، مارینا Tsvétaïva, Marina
تْسیمرمان، بِرنْد آلویس
Zimmermann, Bernd Alois
تِلِمان، گئورگ فیلیپ Telemann, George Philipp
تِنیسون، آلفرد Tenyson, Alfred
تودوروف، تِزوتان Todorov, Tznetan
تورلّی، جاکومو Torelli, Giacomo
توسکانینی، آرتورو Toscanini, Arturo
تولِر، ارنْست Toller, Ernst
تولَند، جان Toland, John
تولوز ـ لوتْرِک، آنری دو
Toulouse-Lautrec, Henri de
توما، آمبروآز Thomas, Ambroise
توماس قدیس Thomas, Saint
تَوِنِر، جان Tavner, John
تیپِت، مایکِل Tippett, Michael
تیشماکِر، فرَنک Teschemacher, Frank
تیک، لودویگ Tieck, Ludwig
تِیلور، مایک Taylor, Mick
تینکتوریس، یوهانِس Tinctoris, Johannes
تینیانوف، یوری Tynianov, Yuri
تیومکین، دیمیتری Tiomkin, Dimitri
ثئودوراکیس، میکیس Theodorakis, Mikis
جاد، دانالد Judd, Donald
جانسُن، بانک Johnson, Bunk
جانسُن، لیونل پیگُت Johnson, Lionel Pigot
جزوآلدو، کارلو Gesualdo, Carlo
جفرسُن، تامِس Jefferson, Thomas
جَکِندوف، رِی Jackendoff, Ray
جَگِر، مایک Jagger, Mick
جِمینیانی، فرانچسکو Geminiani, Francesco
جولسون، آل Jolson, Al
جونز، بْرایان Jones, Brian
جونز، سیدنی Jones, Sydney

پیشکش " آرشام " به تبرستان www.tabarestan.info

جونز، ویلیام Jones, William
جویس، جیمز Joyce, James
جیمز، هنری James, Henry
چاپلین، چارلی Chaplin, Charlie
چاترجی، پارتها Chaterjee, Partha
چارلز، ری Charles, Ray
چانگ، سارا Chung, Sara
چایکوفسکی، پیوتر Tchaikovsky, Piotr
چخوف، آنتون Chekhov, Anton
چرنی، کارل Czerny, Carl
چریس، سید Charisse, Cyd
چلیبیداکه، سرگیو Celibidache, Sergiu
چیکونینی، آلسّاندرو Chicognini, Alessandro
چیماروزا، دومنیکو Cimarosa, Domenico
خاچاتوریان، آرام Khachaturian, Aram
خیناسترا، آلبرتو اِواریستو
Ginastera, Alberto Evaristo
دآرتزو، گوئیدو d,Artezzo, Guido
دآنگلبِرت، ژان ـ آنری D'Anglebert, Jean-Henri
داپونته، لورنتسو da Ponte, Lorenzo
دارت، تورستون Dart, Thurston
دارگومیژسکی، آلکساندر Dargomyjsky, Alexandre
داروین، چارلز Darwin, Charles
داستایفسکی، فئودور Dostoyevsky, Fyodor
دالاپیکولا، لوئیجی Dallapiccola, Luigi
دالامبر، ژان له روند d'Alambert, Jean le Ronde
دالهاس، کارل Dahlhaus, Karl
دالی، سالوادور Dali, Salvador
دانتو، آرثر سی. Danto, Arthur C.
دانته آلیگیری Dante Alighieri
دانستبل، جان Dunstable, John
دانکن، ایزادورا Duncan, Isadora
دانین، استنلی Donen, Stanley
دانونزیو، گابریل D'Annunzio, Gabriele
داوسون، ارنست کریستوفر
Dawson, Ernest Christopher
داولند، جان Dowland, John

داونز، فیلیپ Dawns, Philipp
داوید، ژاک ـ لوئی David, Jacques-Louis
دایلن، باب Dylan, Bob
دبوسی، کلود ـ آشیل Debussy, Claude-Achille
درایر، کارل تئودور Dreyer, Carl Theodor
دریدا، ژاک Derrida, Jacques
دزارلینو، جوزفو Zarlino, Gioseffo
دزملینسکی، آلکساندر Zemlinski, Alexander
دکارت، رنه Descartes, René
دکونینگ، ویلم de Kooning, Willem
دگا، ادگار Degas. Edgar
دلاکروآ، اژن Delacroix, Eugène
دلر، آلفرد Deller, Alfred
دلرو، ژرژ Delerue, Georges
دلوز، ژیل Deleuze, Gilles
دلوو، پل Delvaux, Paul
دلیب، لئو Délibes, Leo
دلیوس، فردریک Delius, Frederick
دمان، پال De Man, Paul
دمی، ژاک Demy, Jacques
دنورا، تیا DeNora, Tia
دوپارک، آنری Duparc, Henri
دوتیّو، آنری Dutilleux, Henri
دوراس، مارگریت Duras, Marguerite
دورانته، فرانچسکو Durante, Francesco
دورر، آلبرشت Dürer, Albrecht
دورسی، تامی Dorcey, Tommy
دورسی، جیمی Dorcey, Jimmy
دورکیم، امیل Durkheim, Émile
دوروفله، موریس Duruflé, Maurice
دوشابل، فرانسوآ ـ رنه Duchable, François-René
دوشان، مارسل Duchamp, Marcel
دوفه، گیّوم Dufay, Guillaume
دوفی، رائول Dufy, Raoul
دوکا، پل Dukas, Paul
دوگیتر، پی‌یر Degeyter, Pierre
دوما، الکساندر Dumas, Alexandre

www.tabarestan.info

دومیتیان، تیتوس فلاویوس
Domitian, Titus Flavius
دومیل، سسیل بلانت DeMille, Cecil Blount
دوناتلّو، بتّو دی باردی Donatello, Betto di Bardi
دونیتْزِتّی، گائتانو Donizetti, Gaetano
دْوُرژاک، آنتونین Dvorák, Antonin
دُوین، فرانسوآ Devienne, Francois
دیاگیلِف، سِرگِی Diaghilev, Sergey
دیدِرو، دِنی Diderot, Denis
دیکِنس، چارلز Dickens, Charles
دیکی، جُرج Dickie, George
دیلتای، ویلهلم Dilthey, Wilhelm
دیویس، استیفن Davies, Stephen
دیویس، کارل Davis, Carl
دیویس، کالین Davis, Colin
دیویس، مایلز Davis, Miles
دیویس، پیتر مَکسوِل Davies, Peter Maxwell
رابله، فرانسوآ Rabelais, François
رابینْز، جروم Robbins, Jerome
راخْمانینوف، سِرگِی Rachmaninov, Sergey
رادکلیف ـ براون، آلفرد Radcliffe-Brown, Alfred
رازوموفْسْکی، آندری Rasumowsky, Andrei
راجِرز، جینجِر Rogers, Ginger
راجِرز، ریچارد Rodgers, Richard
راسِل، پی وی Russell, Pee Wee
راسل، جِین Russell, Jane
راسِل، کِن Russell, Ken
راسْلاوِتس، نیکالای Roslavets, Nicolay
راسین، ژان Racine, Jean
راکبِرْگ، جُرج Rochberg, George
رامْبْراند، Rembrandt Harmensez van Rijn
رامو، ژان ـ فیلیپ Rameau, Jean-Philippe
راوِل، موریس Ravel, Maurice
رای، ساتیاجیت Ray, Satiajit
رایْت، رایک Wright, Rick
رایک، استیو Reich, Steve
رِتی، رودُلف Réti, Rudolf

رُدَن، اگوست Rodin, August
رُزِن، چارلز Rosen, Charles
رُزی، فرانچسکو Rosi, Francesco
رِسپیگی، اوتّورینو Respighi, Ottorino
رِگِر، ماکس Reger, Max
رَمبو، آرتور Rimbaud, Arthur
رِنوار، پی‌یر ـ اگوست Renoir, Pierre-August
رُنه، آلن Resnais, Alain
روبِرتسون ـ دِکابرو، کارول
Robertson-DeCarbo, Carol
روبینْشتاین، آرتور Rubinstein, Arthur
روبینْشتاین، ایدا Rubinstein, Ida
روبینْشتاین، آنتون Rubinstein, Anton
روتا، نینو Rota, Nino
روچ، مَکس Roach, Max
روذریگو، خواکین Rodrigo, Joaquin
روژا، میکلوش Rozsa, Miklos
روستان، ادموند Rostand, Edmond
روسّتّی، دانته گابریل Rossetti, Dante Gabriel
روسِل، آلبر Roussel, Albert
روسو، آنری دوانیه
Rousseau, Henri dit Le Douanier
روسو، ژان ـ ژاک Rousseau, Jean-Jacques
روسّولو، لوئیجی Russolo, Luigi
روسّینی، جوآکّینو Rossini, Gioacchino
روکِرت، فریدریش Rückert, Friedrich
روگه دو لیزله، کلود ـ ژوزف
Rouget de Lisle, Claude-Joseph
رونگه، فیلیپ اُتّو Runge, Philipp Otto
رِی، مان Ray, Man
ریچاردز، آنِت Richards, Annette
ریچاردز، کِیت Richards, Keith
ریختِر، اسویاتُسلاو Richter, Sviatoslav
ریشتِر، کارل Richter, Karl
ریکاردو، دیوید Ricardo, David
ریکور، پُل Ricoeur, Paul
ریلکه، راینِر ماریا Rilke, Rainer Maria

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان www.tabarestan.info

ریلی، تِری Riley, Terry
ریم، وُلفگانگ Rihm, Wolfgang
رِیمان، آریبِرت Riemann, Aribert
ریمسکی ـ کورساکوف، نیکالای
Rimsky-Korsakov, Nicolay
رِینی، ما Rainey, Ma
ری‌یِن، راینر Riehn, Rainer
ریورا، دیه‌گو Rivera, Diego
زفّیرلّی، فرانکو Zeffirelli, Franco
زوپّه، فرانتس فون Suppé, Franz von
زورگه، راینهارت یوهانِس
Sorge, Reinhard Johannes
زورن، جان Zorn, John
زوسمایِر، فرانتس Süssmayer, Franz
زولا، امیل Zola, Émile
زولافسکی، آندری Zulawsky, Andrzej
زینه‌مان، فرِد Zinnemann, Fred
ژار، موریس Jarre, Maurice
ژان پُل (ریشتر، ژان ـ پُل)
Jean Paul [Richter, Jean-Paul]
ژانکله‌ویچ، ولادیمیر Jankelevitch, Vladimir
ژِدانُف، آندری Zhdanov, Andrei
ژریکو، تئودور Géricault, Théodore
ژُنِت، ژرار Genette, Gérard
ژوبِر، موریس Jaubert, Maurice
ژوسکَن دِ پْره Josquin des Prez
ژیلسون، پُل Gilson, Paul
سابوتْنیک، رُز Subotnik, Rose
ساتی، اریک Satie, Eric
ساد، مارکی دو Sade, Marquis de
سارتْر، ژان ـ پل Sartre, Jean-Paul
سارد، فیلیپ Sarde, Philippe
ساردو، ویکتوریَن Sardou, Victorien
ساریاهو، کائیا Saariaho, Kaija
سافو Sappho
ساکّینی، آنتونیو Sacchini, Antonio
سالیوان، آرثر Sullivan, Arthur

سالیه‌ری، آنتونیو Salieri, Antonio
ساند، ژرژ Sand, George
ساوال، یوردی Saval, Jurdi
سایمونز، آرثر Symons, Arthur
سْپور، لوئیس Spohr, Louis
سِث، ویکرام Seth, Vikram
سِرکین، رودُلف Serkin, Rudolf
سِروف، آلکساندر Serov, Alexander
سِروانتِس، میگل دو Cervantes, Miguel de
سِزان، پُل Cézanne, Paul
سعید، اِدوارد Said, Edward
سِگوویا، آندره Segovia, Andrés
سِلان، پاول Celan, Paul
سَندریچ، مارک Sandrich, Mark
سَن ـ سانس، کامیّ Saint-Saëns, Camille
سِنسینو، اَلسّاندرو Senesino, Alessandro
سَن‌کلومب Saint Colombe
سوته، کلود Sautet, Claude
سورا، ژرژ Seurat, Georges
سِوِراک، دئودا دو Séverac, Déodat de
سوری، آندره Souris, André
سوساتو، تیلْمان Sosato, Tieleman
سوسور، فردینان دو Saussure, Ferdinand de
سوفوکلس Sophocles
سولتْسِر، یوهان گئورگ Sulzer, Johann Georg
سولومون، مِینارد Solomon, Maynard
سومه، الکساندر Soumet, Alexandre
سویفت، جاناتان Swift, Jonathan
سیبِربِرگ، هانس ـ یورگن Syberberg, Hans-Jürgen
سیبِلیوس، ژان Sibelius, Jean
سیترون، مارسیا Citron, Marcia
سیرک، داگلاس Sirk, Douglas
سیسلی، آلفرد Sisley, Alfred
سیکْسو، هلن Cixous, Hélène
سیگِر، روث کرافورد Seeger, Ruth Crawford
سیمون، نینا Simone, Nina
سیناترا، فرَنک Sinatra, Frank

تهیه و تنظیم " آرشام. پ " طبرستان www.tabarestan.info

شابریه، اِمانوئل Chabrier, Emmanuel
شاتوبریان، آلفونس دو
Chatteaubriant, Alphonse de
شارپانتیه، گوستاو Charpentier, Gustave
شارپانتیه، مارک ـ آنتوآن
Charpentier, Marc-Antoine
شارل مارتل Charles Martel
شارلمانی Charlemagne
شاستاکوویچ، دْمیتری Shostakovich, Dmitri
شافّر، پی‌یر Schaeffer Pierre
شامیناد، سِسیل Chaminade, Cécile
شانکار، راوی Shankar, Ravi
شاو، آرتی Shaw, Artie
شاو، جُرج بِرنارد Shaw, BGeorg ernard
شِرشِن، هرمان Scherchen, Hermann
شْرِکِر، فرانتس Schreker, Franz
شِرمان، پتر Schermann, Peter
شِرو، پاتریس Chéreau, Patrice
شَفتْسبری ← کوپر، آنتونی اَشلی
Shaftesbury Earl of
شَفِر، مورای Schafer, Murray
شِکسپیر، ویلیام Shakespeare, William
شلایِرماخِر، فریدریش ارنْست دانیل
Schleiermacher, Friedrich Errnst Daniel
شلِگل، اگوست ویلهلم Schlegel, August Willhelm
شلِگِل، فریدریش فون Schlegel, Friedrich von
شِلی، پِرسی Shelley, Percy
شِنْکِر، هاینریش Schenker, Heinrich
شِلینگ، فریدریش ویلهلم
Schelling, Friedrich Wilhelm
شوارتسکُف، الیزابت Schwarzkopf, Elisabeth
شوایتزِر، آلبرت Schweitzer, Albert
شوبِرت، فرانتس Schubert, Franz
شوپَن، فردریک Chopin, Frédéric
شوپنهاور، آرتور Schopenhauer, Arthur
شوتس، هاینریش Schütz, Heinrich
شوسون، ارنست Chausson, Ernest

شوکِر، روی Shukes, Roy
شولِر، گونتر Schuller, Gunther
شومان، روبِرت Schumann, Robert
شومان، کلارا Schumann, Clara
شونبِرگ، آرنولد Schoenberg, Arnold
شیپتون، آلین Shipton, Alin
شیلِر، یوهان کریستف فردیدریش فون
Schiller, Johann Christoph Friedrich von
شیلینگ، گوستاف Shiling, Gustave
شیمانوفْسکی، کارُل Szymanowski, Karol
فاچّو، فرانکو Faccio, Franco
فارینلّی، کارلو Farinelli, Carlo
فاسی، باب Fosse, Bob
فانون، فرانتس Fanon, Frantz
فایا، مانوئل دِه Falla, Manuel de
فایِنْز، مَگنوس Fiennes, Magnus
فِتی، فرانسوآ ـ ژوزف Fétis, François-Joseph
فرانس، آناتول France, Anatole
فرانک، سزار Franck, Césart
فرای، راجر Fry, Roger
فرای، نورتروپ Frye, Northrop
فرسکوبالدی، جیرولامو Frescobaldi, Girolamo
فرگه، گُتلُب Frege, Gottlob
فروبِرگِر، یوهان یاکوب Froberger, Johann Jacob
فروگلی، آلن Frogley, Alain
فروید، زیگموند Freud, Sigmund
فروید، لوسیَن Freud, Lucien
فریث، سایمون Frith, Simon
فریدریش، کاسپار دیوید Friedrich, Caspar david
فریزر، جیمز جورج Frazer, James George
فریسْل، بیل Frissll, Bill
فریمَن، باد Freeman, Bud
فُس، لوکاس Foss, Lukas
فلاگشتاد، کریستِن Flagstad, Kristen
فِلدْمَن، مورتون Feldman, Morton
فلوطین Plotinus
فلیمّ، یورگن Flimm, Jürgen

پیشکش " آرشام. ب " تبرستان www.tabarestan.info

فورت، آلن Fort, Allan
فورتوانگلِر، ویلهلم Furtwängler, Wilhelm
فورد، جان Ford, John
فورکِل، یوهان نیکولاس Forkel, Johann Nicolaus
فورمَن، میلوش Forman, Milos
فورنیه، پی‌یر Fournier, Pierre
فوره، گابریل Fauré, Gabriel
فوکو، میشل Foucault, Michel
فوکه، فریدریش دلا موت
Fouqué, Friedrich de la Motte
فوکین، میشل Fokine, Michel
فلِمینگ، ویکتور Fleming, Victor
فلوبِر، گوستاو Flaubert, Gustave
فوئرباخ، لودویگ Feuerbach, Ludwig
فوئیه، رائول ـ اگوست Feuillet, Raul-Auger
فورستِر، اِدوارد مورگان Forster, Edward Morgan
فونتانیه، پی‌یر Fontanier, Pierre
فیتْس‌جِرالد، الا Fitzgerald, Ella
فیتْس‌جِرالد، فِرَنسیس اِسکات
Fitzgerald, Francis Scot
فیثاغورث Pythagoras
فیشر، ایوان Fischer, Ivan
فیشر، فریدریش تئودور
Fischer, Friedrich Theodor
فیشر ـ دیسکا، دیتریش Fischer-Diskau, Dietrich
فیلد، جان Field, John
فیلدینگ، هنری Fielding, Henry
فیلولائوس Philolaus
قلی‌اُف، اسوالدو Golijov, Osvaldo
کاپلان، گیلبِرت Kaplan, Gilbert
کاپلانی، آلبرت Capellani, Albert
کاتِر، ویلا سیبرت Cather, Villa Sibert
کاچّینی، جولیو Caccini, Giulio
کاچّینی، فرانچسکا Caccini, Francesca
کارایان، هربرت فون erbert von
کارتِر، اِلیوت Carter, Elliott
کارُن، لسلی Caron, Leslie

کارناپ، رودُلف Carnap, Rudolf
کاروزو، انریکو Caruso, Enrico
کازالْس، پابلو Casals, Pablo
کاسادِسوس، رابِرت Casadesus, Robert
کاستِل، لوئی برتران Castel, Louis Bertrand
کاستِلنوُو ـ تِدِسکو، ماریو
Castelnuovo-Tedesco, Mario
کاستِلّی، آلبرتو Castelli, Alberto
کاسیا Casia
کاسیرِر، ارنست Cassirer, Ernst
کاگِل، موریسیو Kagel, Maurizio
کالاس، ماریا Callas, Maria
کالدارا، آنتونیو Caldara, Antonio
کالِریج، سموئل تایلور Coleridge, Samuel Tylor
کالشاو، جان Culshaw, John
کالمِت، آندرِه Calmettes, André
کامپرا، آندره Campra, André
کامینسکی، مکس Kaminsky, Max
کانت، ایمانوئل Kant, Immanuel
کانتِلوب، ژوزف Canteloube, Joseph
کاندینْسکی، واسیلی Kandinsky, Wassily
کانْستیبِل، جان Constable, John
کانووا، آنتونیو Canova, Antonio
کاوالّی، فرانچسکو Cavalli, Francesco
کاوالیِری، امیلیو Cavalieri, Emilio
کاوِل، استَنلی Cavell, Stanley
کِپلر، یوهانِس Kepler, Johannes
کُدای، زُلتان Kodaly, Zoltan
کراسلَند، آلان Crosland, Alan
کِرمَن، جوزف Kerman, Joseph
کِرْن، جروم Kern, Jerome
کِرِنِک، ارنست Krenek, Ernst
کُرنگُلد، اریش وُلفگانگ
Kongold, Erich Wolfgang
کِروبینی، لوئیجی Cherubini, Luigi
کروچه، بندتّو Croce, Benedetto
کریسپِل، مِریلین Crispell, Marilyn

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان www.tabarestan.info

کریستِوا، ژولیا Kristeva, Julia
کریستوفّوری، بارتولومئو Christifforri, Bartolomeo
کریستان، چارلی Christin, Charlie
کریمِر، لاورنس Kramer, Lawrence
کُسْما، ولادیمیر Cosma, Vladimir
کُسِناکیس، یانّیس Xenakis, Iannis
کُل، نات «کینگ» Cole, Nat "King"
کلارک، کِنِت Clarcke, Keneth
کلارک، کِنی Clarke, Kenny
کلر، رُنه Clair, René
کلر، هانس Keller, Hans
کلِمپِرر، اوتّو Klemperer, Otto
کُلِمِنتی، موتسیو Clementi, Muzio
کله، پُل Klee, Paul
کِلی، جین Kelly, Gene
کلیمت، گوستاف Klimt, Gustav
کلینگِر، فریدریش ماکسیمیلیَن فون Klinger, Friedrich Maximilian von
کُن، اِدوارد Cone, Edward
کُندُرسه، ماری ـ ژان کاریتا Condorcet, Marie-Jean Caritat
کُنراد، جوزف Conrad, Joseph
کُنت، اگوست Comte, August
کُنستان، بنژامن Constante, Benjamin
کُنستانتین پنجم Constantin V
کِنو، ریمون Queneau, Raymond
کُنیپِر، لِف Knipper, Lev
کوآنتس، یوهان یوآخیم Quantz, Johann Joachim
کوئیجکِن، زیگیوالد Kuijken, Sigiwald
کوئن، اِتان Coen, Ethan
کوئن، جوئل Coen, Joel
کوئن، لئونارد Cohen, Leonard
کویی، سزار Cui, César
کوبْریک، استَنلی Kubrick, Stanley
کوپِر، آنتونی اشلی (لرد شفتسبری) Shatesbury, Anthony Ashley

کوپْرَن، فرانسوآ Couperin, François
کوپکوویچ، لادیسلاف Kopkovich, Ladislav
کوپلَند، آرون Copland, Aaron
کوربه، ژان دزیره گوستاو Courbet, Jean Désiré Gustave
کورتاگ، جُرج Kurtag, Georgy
کورتیز، مایکِل Curtiz, Michael
کورسی، جاکوپو Corsi, jacopo
کورسین، کِوین Korsyn, Kevin
کورلّی، آرکانجِلو Corelli, Arcangelo
کورو، کامیّ Corot, Camille
کوروساوا، آکیرا Kurosawa, Akira
کوزینتسِف، گریگوری Kozintsev, Gregory
کوشِل، لودویگ Köchel, Ludwig
کوک، دریک Cooke, Dreyck
کوکتو، ژان Cocteau, Jean
کوکلَن، شارل Koechlin, Charles
کوکوشْکا، اُسکار Kokoschka, Oscar
کولا، کید شِیک Cola, Kid Sheik
کولتْرین، جان Coltrane, John
کولمَن، اُرنِت Coleman, Ornette
کومِنچینی، لوئیجی Comencini, Luigi
کومیتاس، سوقومون [سوقومونیان، Komitas, Soghomon]
کوندِرا، میلان Kundera, Milan
کونْست، یاپ Kunst, Iaap
کوئینتی‌لیانوس، مارکوس فابیوس Quintilianus, Marcus Fabius
کیْتْس، جان Keats, John
کِیج، جان Cage, John
کیرشِر، آتاماسیوس Kirscher, Atamasius
کی‌یِرکه‌گارد، سورِن Kierkegaard, Soren
کیریکو، جورجیو دِ Chirico, Giorgio De
کیسین، ایوگِنی Kissin, Evgeny
کیشلوفسکی، کریشتُف Kieslowski, Krzysztof
کیلار، ووژیک Kilar, Wojciech
کِینْز، جان مِینارد Keynes, John Maynard

پیشکش "آرشام. بی" تبرستان www.tabarestan.info

کینگ، مارتین لوتر King, Martin Luther
کینگ، هنری King, Henry
کیوکِر، جُرج Cukor, George
کیوی، پیتر Kivy, Peter
گابریل، توماس Gabrielle, Thomas
گابریلی، آندره‌آ Gabrieli, Andrea
گابریلی، جووانّی Gabrieli, Giovanni
گاتاری، فِلیکس Guattari, Félix
گادامر، هانس گئورگ Gadamer, Hans Gerorge
گاربو، گرِتا Garbo, Greta
گاردینِر، جان اِلیوت Gardiner, John Eliot
گارسیا، مانوئل Garcia, Manuel
گارسیاگوتیِره، آنتونیو Garcia-Gutiérrez, Antonio
گارلَند، جودی Garland, Judy
گاریبالدی، جوزپّه Garibaldi, Giuseppe
گالاسّو، مایکِل Galasso, Michael
گالیله (گالیلهٔ گالیله‌ای) Galilée (Galileo Galilei)
گانس، آبِل Gance, Abel
گای، بودی Guy, Buddy
گئورگیو، آنجِلا Gheorghiu, Angela
گُبایْدولینا، سُفیا Gubaidulina, Sofia
گُدار، ژان ـ لوک Godard, Jean-Luc
گراسبرگ، لاورنس Grossberg, Lawrence
گرامْشی، آنتونیو Gramsci, Antonio
گراناذوس، انریکه Granados, Enrique
گرانژ، آنری ـ لوئی دو لا
Grange, Henry-Louis de la
گراون، کارل هاینریش Graun, Carl Heinrich
گراهام، مارتا Graham, Martha
گرِتری، آندره ـ ارنِست ـ مُدست
Grétry, André-Ernest-Modeste
گِرشوین، جُرج Gershwin, George
گِرگوری اوّل GregoryI
گِرِماس، آلژیرداس ژولین Greimas, Algirdas Julien
گروت، دانالد Grout, Donald
گروکئو، یوهانِس Groceo, Johannes
گرونوالد، ماتیاس Grünwald, Matthias

گروو، جُرج Grove, George
گریناوِی، پیتر Greenaway, Peter
گریفیث، پاُل Griffith, Paul
گریفیث، دیوید وارک Griffith, David Wark
گرینجِر، پِرسی Grainger, Percy
گریگ، اِدوارد Greig, Edvard
گریم، فریدریش مِلکیور
Grimm, Friedrich Melchior
گریم، ویلهلم Grimm, Wilhelm
گریم، یاکوب Grimm, Jacob
گلاریانوس، هنریکوس Glearianus, Henrocus
گلازونُف، آلکساندر Glasunov, Alexandr
گُلَس، فیلیپ Glass, Philip
گلوک، کریستوف ویلیبالد فون
Gluck, Christoph Willibald von
گلینْکا، میخائیل Glinka, Mikhail
گلی‌یِر، راینهولد Glière, Reinhold
گنِسین، میخائیل Gnesin, Michail
گوارینی، جووانی باتیستا Guarini, Giovani Batista
گوئر، لیدیل Goehr, Lidil
گوبِلز، یوزِف Goebbels, Joseph
گوتزی، کارلو Gozzi, Carlo
گوته، یوهان وُلفگانگ فون
Goethe. Johann Wolfgang von
گوتیه، تئوفیل Gautier, Théophile
گودمَن، بِنی Goodman, Benny
گودمَن، نِلسون Goodman, Nelson
گودیکه، آلکساندر Goedick, Alexander
گورس، ژرم دو لا Gorce, Jérome de la
گورِتْسکی، هِنریک میکولای Górecki, Henryk
گورنی، ادموند Gurney, Edmund
گوگن، پُل Gauguin, Paul
گولد، گلِن Gould, Glenn
گونو، شارل Gounod, Charles
گوها، راناجیت Guha, Ranajit
گویا، فرانچسکو Goya, Francesco
گِیبِل، کلارک Gable, Clark

پیشکش ارشام. ب "به تبرستان www.tabarestan.info

گِیتس جونیور، هنری Gates Jr, Henry
گیرْتز، کلیفورد Geertz, Clifford
گیگلی، بنیامینو Gigli, Benjamino
گیلبِرت، ویلیام شِوِنک Gilbert, William Schwnk
گیلِسپی، دیزی Gillespie, Dizzy
گیلمور، دیوید Gilmour, David
لاخِنمان، هِلموت Lachenmann, Helmut
لاسّو، اورلاندو دی Lasso, Orlando di
لاک، جان Locke, John
لاک، مَتیو Locke, Matthew
لاکان، ژاک Lacan, Jacques
لالو، اِدوآر Lalo, Edouard
لامارتین، آلفونس ـ ماری ـ لوئی
Lamartine, Alphonse-Marie-Louis
لاندینی، فرانچسکو Landini, Francesco
لانگ، فریتس Lang, Fritz
لاورنس، دیوید هربرت Lawrence, David Herbert
لایبْنیتْس، گوتفرید ویلهلم
Leibniz, Gottfried Wilhelm
لئو، لئوناردو Leo, Leonardo
لئونارد، گوستاف Leonhardt, Gustav
لئوناردو داوینچی Leonardo da Vinci
لئونین Léonin
لِربیه، مارسِل L'Herbier, Marcel
لِردهال، فرِد Lerdhal, Fred
لِژه، فرنان Léger, Fernand
لِستر، ریچارد Lester, Richard
لِسکوف، نیکالای Leskov, Nikolay
لِسینگ، گوتهولد افرائیم
Lessing, Gotthold Ephraim
لِگراند، میشل Legrand, Michel
لِنتسه، ویلهلم فون Lenz, Wilhelm von
لِنتسه، یاکوب میکائل راینهولد
Lenz, Jacob Michael Reinhold
لَنگِر، سوزان Langer, Sussane
لِنون، جان Lennon, John
لِنین، ولادیمیر اولیانُف Lenin, Vladimir Ulyanov

لوئی چهاردهم Louis XIV
لوئیس، جُرج Lewis, George
لوباری، شارل Le Bargy, Charles
لوبه، یوهان کریستیان Lobe, Johann Christian
لوبیچ، ارنْست Lubutsch, Ernst
لوتِر، مارتین Luther, Martin
لوتُسلافْسکی، ویتولد Lutoslawski, Witold
لوتی، پی‌یر Loti, Pierre
لورکا، فدریکو گارسیا Lorca, Federico Garcia
لوریه، آرتور ونسان Lourié, Arthur Vincent
لوزی، جوزف Losey, Joseph
لوسیه، ژاک Lucier, Jeques
لوکاچ، جُرج Lukács, Georg
لوگوف، ژاک LeGoff, Jacques
لولی، ژان ـ باتیست Lully, Jean-Baptiste
لووه، کارل Loewe, Carl
لِوی ـ استروس، کلود Lévi-Strauss, Claude
لِوین، دیوید Lewin, David
لِویناس، امانوئل Lévinas, Emmanuel
لِهار، فرانتس Lehár, Franz
لِیبوویتس، رنه Leibowitz, René
لیپاتّی، دینو Lipatti, Dinu
لیزل، کلود ـ ژوزف روگه دو
Lisle, Claud-Joseph Rouget de
لیست، فرانتس Liszt, Franz
لیگِتی، جُرج Ligeti, Gyorgy
لین، دیوید Lean, David
لیوتار، ژان ـ فرانسوآ Lyotard, Jean-François
لیویوس، تیتوس Livius, Titus
ما، یو یو Ma, Yo YO
ماتورین، چارلز رابِرت Maturin, Charles Robert
ماتهِسون، یوهان Mattheson, Johaan
ماتیس، آنری Matisse, Henri
مادِرنا، برونو Maderna, Bruno
مادِروِل، رابِرت Motherwell, Robert
مارتَن، فرانک Martin, Frank
مارتینِس، ماریانه فون Martines, Marinne de

پیشکش "آرشام. ب" به تبرستان www.tabarestan.info

مارتینو، بوهوسلاف Martinu, Bhuslav
مارتینْویل، لئون اسکات Martinville, Leon Scat
مارچلّو، اَلِسّاندرو Marcello, Alesandro
مارسالیس، واینتون Marsalis, Wynton
مارک، فرانتس Marc, Franz
مارکس، آدولف بِرنهارد Marx, Adolph Bernhardt
مارکس، اِدوارد Marx, Edward
مارکس، کارل Marx, Karl
مارگولایس، جوزف Margolis, Joseph
مارْنا، مارسِل Marnat, Marcel
مارِنْتسیو، لوکا Marenzio, Luca
ماره، اوگِز Maret, Hugues
ماره، مارِن Marais, Marin
ماریانِلّی، داریو Marianelli, Dario
مارینتّی، امیلیو Marinetti, Emilio
ماسکاینی، پی‌یترو Mascagni, Pietro
ماسْنه، ژول Massenet, Jules
ماشو، گیّوم دو Machaut, Guillaume de
ماک، اگوست Mack, August
ماگوییر، یان Maguire, Jan
مریم مجدلیه Mary Magdalona
مال، لوئی Malle, Louis
مالارمه، استفان Mallarmé, Stéphane
مالِر، گوستاف Mahler, Gustav
مالکولم ایکس Malcolm X
ماله‌ویچ، کازیمیر Malevitch, Kazimir
مالی، نیکو Muhly, Nico
مالیبْران، ماریا فلیسیتا Malibran, Maria Felicita
مالینوفسکی، برونیسلاو Malinowski, Bronislaw
مامولیان، روبِن Mamoulian, Rouben
مان، توماس Mann, Thomas
مانک، تلونیاس Monk, Thelonious
مانه، اِدوارد Manet, Édouard
مایاکوفسکی، ولادیمیر Mayakovsky, Vladimir
مایِربِر، جاکومو Meyerbeer, Giacomo
مایوزومی، توشیرو Mayuzumi, Toshiro
مِتِرلینک، موریس Maeterlinck, Maurice

مِرسِن، مارِن Mersenne, Marin
مِریام، آلن Merriam, Alain
مِریمه، پروسپر Mérimée, Prosper
مِزرو، مِز Mezzrow, Mezz
مِساژه، آندره Messager, André
مِسیان، اُلیویه Messiaen, Olivier
مَک‌دونالد، مالکولم MacDonald, Malcolm
مَک‌کارتنی، پال McCartney, Paul
مَک‌کریش، پاُل McCreesh, Paul
مَک‌کلاری، سوزان McClary, Susan
مَگریت، رُنه Magritte, René
مِلویل، هِرمَن Melville, Herman
مِندِلسون، فانی Mendelssohn, Fanny
مِندِلسون، فلیکس Mendelssohn, Felix
مَنسینی، هِنری Mancini, Henry
مَنکوفسکی، مارک Minkovski, Marc
مَنکیه‌ویتس، جوزف Mankiewicz, Joseph
مِنوهین، یِهودی Menuhin, Yehudi
موپاسان، گی دو Maupasant, Guy de
موتِر، آن ـ سوفی Mutter, Anne-Sophie
موتسارت، لئوپولد Mozart, Leopold
موتسارت، وُلفگانگ آمادئوس
Mozart, Wolfgang Amadeus
مور، داگلاس Moor, Douglas
مور، جان More, John
مورالِس، کریستوبال Morales, Cristobal
مورتون، جلّی رول Morton, Jelly Roll
مورِشی، السّاندرو Moreschi, Alessandro
مورگِر، آنری Murger, Henry
مورنائو، فریدریش ویلهلم
Murnau, Friedrich Wilhelm
مورو، گوستاو Moreau, Gustave
موریسو، بِرت Morisot, Berthe
مورّیکونه، انّیو Morricone, Enio
موسورگْسکی، مادِست Musorgsky, Modest
موسولوف، آلکساندر Mosolov, Alexandr
موسه، آلفرد دو Musset, Alfred de

پیشکش " آرشام. ب " تبرستان www.tabarestan.info

مولیر، ژان ـ باتیست Moliére, Jean_Baptist
مومپو، فدریکو Mompou, Federico
مومینی، ژروم ژوزف Momini, Jerom Joseph
مونتان، ایو Montand, Yves
مونتِسکیو، شارل ـ لوئی
Montesquieu, Charles-Louis
مونته‌وِردی، کلاودیو Monteverdi, Claudio
مونک، اِدوارد Munch, Edvard
مونک، چارلز Munch. Charles
مونه، کلود Monet, Claude
مه‌یر، لئونارد Meyer, Leonard
مه‌یرهولد، وسوُلد Meyerhold, Vosvold
مید، مارگارت Mead, Mararet
میدِلتون، ریچارد Middeleton, Richard
مِیسون، نایک Mason, Nick
میشْله، ژول Michelet, Jules
میکِل‌آنجِلو، Michelangelo
میکِل‌آنجِلی، آرتورو بِنِدِتّی
Michelangeli, Arturo Benedetti
میل، جان استوارت Mill, John Stuart
میلا، ماسیمو Mila, Masimo
میلِر، آرثر Miller, Arthur
مِیلِر، نورمَن Mailer, Norman
مِینوارینگ، جان Mainwaring, John
مینه‌لی، لایزا Minnelli, Liza
مینه‌لی، وینسنت Minnelli, Vincente
می‌یو، داریوس Milhaud, Darius
نابوکوف، ولادیمیر Nabokov, Vladimir
ناتی‌یه، ژان ـ ژاک Nattiez, Jean-Jacques
نارمور، اُژن Narmour, Eugéne
ناسِن، اُلیور Knussen, Oliver
نایمَن، مایکِل Nyman, Michael
نِروال، ژرار دو Nerval, Gérard de
نِگْری، آنتونیو Negri, Antonio
نِلّی، جاکوپو آنجلو Nelli, Jacopo Angelo
نوتبوم، گوستاف Nottebohm, Gustav
نودِلمان، فرانسوآ Noudelman, François

نورث، اَلِکس North, Alex
نونو، لوئیجی Nono, Luigi
نوواک، لئوپولد Novak, Leopold
نووالیس، فریدریش فون هاردِنبرگ Novalis,
Friedrich von Hardenberg
نوورِ، ژان ـ ژرژ Noverre, Jean-Georges
نیبلو، فدریکو Niblo, Federico
نیژینسْکی، واسلاو Nijinsky, Vaslav
نیچه، فریدریش Nietzsche, Friedrich
نیکولای، اوتّو Nicolai, Otto
نیکولینی، آنتونیو Nicolini, Antonio
نیوتون، آیزاک Newton, Isaac
نیوکُمب، آنتونی Newcombe, Anthony
نیومَن، آلفرِد Newman, Alfred
نیومَن، بارنِت Newman, Barnett
نیومَن، تامِس Newman, Thomas
واتِرز، راجِر Waters, Roger
واتِرز، مودی Waters, Muddy
واتْز، چارلی Watts, Charlie
واراناک، آندره Varagnac, André
وارِز، اِدگار Varèse, Edgard
وارنِر، کیت Warner, Keith
واساری، جورجو Vasari, Giorgio
واسکْس، پِتِریس Vasks, Peteris
واکسمان، فرانتس Waxman, Franz
واکِن‌رودِر، ویلهلم هاینریش
Wackenroder, Wilhelm Heinrich
واگنِر، ریشارد Wagner, Richard
واگنِر، ویلاند Wagner, Wieland
والتِر، برونو Walter, Bruno
والتِر، یوهان Walther, Johann
والتُن، ویلیام Walton, William
والِری، پُل Valéry, Paul
والستون‌کرافت، مری Wollstonecraft, Mary
وان، سارا Vaughan, Sarah
وانتورا، سوزان هاییک Vantura, Susan Haik
وانْد، گونتِر Wand, Günter

www.tabarestan.info

وان‌گوگ، ونسان Van Gogh, Vincent
وُن ویلیامز، رَلف Vaughan Williams, Ralph
وایت، هایدن White, Hyden
وایتال، آرنولد Whittall, Arnold
وایتمَن، پاُل Whiteman, Paul
وایز، رابِرت Wise, Robert
وایل، کورت Weill, Kurt
وایلد، اُسکار Wilde, Oscar
وایلدِر، بیلی Wilder, Billy
وِبِر، کارل ماریا فون Weber, Carl Maria von
وِبِر، ماکس Weber, Max
وِبِر، ویلیام Weber, William
وِبِرن، آنتون Webern, Anton
وِبستر، جیمز Webster, James
وُتکوئن آلفرِد Wotquenne, Alfred
وُردزورث، ویلیام Wordsworth, William
وِدکیند، فرانک Wedekind, Frank
وِرْدی، جوزپّه Verdi, Giuseppe
وِرگا، جووانّی Verga, Giovanni
وِرلِن، پُل Verlaine, Paul
وُلاد، رومان Vlad, Roman
وُلتر، فرانسوآ-ماری آروئه
Voltaire, François-Marie Arouet
وِلز، اُرسُن Welles, Orson
وِلز، هربرت جورج Wells, Herbert Georg
وُلف، ویرجینیا Woolf, Virginia
وُلف، کریستیان فون Wolff, Christian von
وُلف، هوگو Wolf, Hugo
وُلفلین، هاینریش Wölfflin, Heinrich
وَلنتاین، تامس (کید تامس) Valentin, Thomas
وُلهایم، ریچارد Wollheim, Richard
وِندِرس، ویم Wenders, Wim
وِنگ چونگ، چو Weng Chung, Chu
وود، رُن Wood, Ron
ووندروالد، گوستاف Wunderwald, Gustav
ویتْری، فیلیپ دو Vitry, Philippe de
ویتگِنشتاین، لودویگ Wittgenstein, Ludwig

ویدور، کینگ Vidor, King
ویره، ژاک Viret, Jacques
ویسکونتی، لوچینو Visconti, Luchino
ویکتور امانوئل دوم Victor Emmanuel II
ویکو، جانباتیستا Vico, Giambatista
ویگو، ژان Vigo, Jean
ویلا-لوبوس، هِیتور Villa-Lobos, Heitor
ویلسون، الیزابت Wilson, Elisabeth
ویلیامز، بِرنارد Williams, Bernard
ویلیامز، تِنِسی Williams, Tennessee
ویلیامز، جان Williams, John
ویلیامز، ریموند Williams, Raymond
ویلیامز، کلارِنس Williams, Clarence
ویمَن، بیل Wayman, Bill
وینترفیلد، کارل فون Winterfield, Karl von
وینچی، لئوناردو دا Vinci, Leonardo da
وینشتاین، آرنولد Weinstein, Arnold
وینکِلْمان، یوهان یوآخیم
Winckelmann, Johann Joachim
وینه، روبِرت Wiene, Robert
وینی، آلفرد دو Vigny, Alfred de
ویوالدی، آنتونیو Vivaldi, Antonio
هابْز، تامس Hobbes, Thomas
هاتِن، رابِرت Hatten, Robert
هارت، مایکِل Hardt, Michael
هارتْمان، کارل آمادئوس
Hartmann, Karl Amadeus
هاس، روبِرت Haas, Robert
هاسلِر، هانس لئو Hassler, Hans Leo
هاگوود، کریستوفِر Hogwood, Christopher
هالووِی، رابین Holloway, Robin
هالِی، بیل Haley, Bill
هالِی جونیور، جک Haley Jr, Jack
هالیدِی، بیلی Holiday, Billie
هانسْلیک، اِدوارد Hanslick, Eduard
هاوکْز، هووارد Hawks, Howard
هاوکین، کولمَن Howekins, Coleman

پیشکش " آرشام " به تبرستان www.tabarestan.info

هاوکینز، جان Hawkins, John
هایاساکا، فومیو Hayasaka, Fumio
هایتینک، برنارد Haitink, Bernard
هایدگر، مارتین Heidegger, Martin
هایدن، فرانتس یوزف Haydn, Franz Joseph
هاینه، هاینریش Heine, Heinrich
هایفتز، یاشا Heifetz, Jascha
هبدایگ، دیک Hebdig, Dick
هپبورن، اُدری Hepburn, Audrey
هد، متیو Head, Matthew
هردر، یوهان گوتفرید فون Herder, Johann Gottfried von
هررِوگ، فیلیپ Herreweghe, Philippe
هرمان، وودی Hermann, Woody
هرمن، برنارد Hermann, Bernard
هریسون، جُرج Harrison, George
هگل، گئورگ ویلهلم فریدریش Hegel, Georg Wilhelm Friedrich
هلمهولتس، هرمان فون Helmholtz, Heramann von
هلوتیوس، کلود ـ آدریَن Helvétius, Claude-Adrien
هَمِرستاین جونیور، اُسکار Hammerstein Jr, Oscar
هندرسُن، فلِچِر Henderson, Fletcher
هندل، گئورگ فریدریش Händel, George Friedrich
هِنتسه، هانس وِرنِر Henz, Hans Werner
هَنکاک، هربی Hancock, Herbie
هورکهایمر، ماکس Horkheimer, Max
هورنر، جیمز Horner, James
هوروویتس، ولادیمیر Horowitz, Vladimir
هوسرل، ادموند Hesserl, Edmund
هوفمان، ارنست تئودور آمادئوس Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus
هوفمان، یوزف Hoffmann, Joseph
هوفمانشتال، هوگو فون Hofmannsthal, Hugo von

هوگارت، ریچارد Hoggart, Richard
هوگو، ویکتور Hugo, Victor
هولبّاک، پل ـ آنری دیتریش Holbach, Paul-Henri Dietrich
هولبّاین، هانس Holbein, Hans
هولّر، یورک Höller, Jurk
هولست، گوستاو Holst, Gustav
هومپردینک، اِنگِلبِرت Humperdinck, Engelbert
هومِر Homer
هومِل، یوهان نِپوموک Hummel, Johann Nepomuk
هونه‌گِر، آرتور Honegger, Arthur
هیتلِر، آدولف Hitler, Adolph
هیچکاک، آلفرد Hittchcock, Alfred
هیل، آلفرد فرَنسیس Hill, Alfred Francis
هیلده‌گارد فون بینگِن Hildegard von Bingen
هیندِمیت، پاول Hindemith, Paul
هیوستُن، جان Huston, John
هیوم، دیوید Hume, David
یارْد، گابریل Yard, Gabriel
یاس، هانس ـ روبِرت Jauss, Hans-Robert
یاکوبْز، رِنه Jacobs, Réne
یاکوبسُن، رومَن Jakobson, Roman
یاکوبی، فریدریش هاینْریش Jacobi, Friedrich Heinrich
یاناچِک، لئوش Janácek, Leoš
یانگ، لامونت Young, La Monte
یانگ، ویکتور Young, Victor
یاهِن، اتو Jahen, Oto
یحیای تعمید دهنده‌ی قدیس John Baptist, Saint
یلمِسلِف، لوئی Hjelmeslev, Louis
یودینا، ماریا Yudina, Marina
یومِلّی، نیکّولو Jommelli, Niccolo
یون، ژان ـ کلود Yon, Jean-Claude
یونگ، کارل گوستاف Jung, Karl Gustav

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان www.tabarestan.info

منابع

پیشکش " آرشام. پ " به تبرستان
www.tabarestan.info

1. Abbate, C., *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton University Press, 1991.
2. Abercrombie, N. and Longhurst, B., *Dictionary of Media Studies*, Penguin, London, 2007.
3. Adler, G., "The Scope, Method and Aim of Musicology" in B. Bujic ed., *Music in European Thought*, Cambridge University Press, 1998.
4. Adorno, T.W., *Philosophy of Modern Music*, trans. A.G. Mitchell and W.V. Bloomster, London, 1973.
5. Adorno, T.W. and Horkheimer, M., *Dialectic of Enlightenment*, trans. j. Cumming, London, 1973.
6. Adorno, T.W., *Introduction to the Sociology of Music*, trans. E.B. Ashton, New York, 1976.
7. Adorno, T.W., "Zum Verhältnis von malerei und musik heute", in T.W. Adorno, *Gesammelte schriften*, vol. 18, Frankfurt, 1984.
8. Adorno, T.W., *The Culture Industry, Selected Essays on Mass Culture*, trans. J.M. Bernstein, London, 1991.
9. Adorno, T.W., *In Search of Wagner*, trans. R. Livingston, London, 1991.
10. Adorno, T.W., *Mahler: A Musical Phisiognomy*, trans. E. Jephcott, University of Chicago Press, 1992.
11. Adorno, T.W., *Quasi una Fantasia: Essays on Modern Music*, trans. R. Livingston, London, 1992.
12. Adorno, T. W., *Beethoven: The Philosophy of Music*, trans. E. Jephcott, Cambridge University Press, 1998.
13. Adorno, T.W., *Essays on Music*, ed. R. Leppert, University of California Press, 2000.
14. Adorno, T.W. and Eisler, H., *Composition for the Films*, London, 2007.
15. Agawu, K., *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton University Press, 1991.

16. Ake, D., *Jazz Culture*, University of California Press, 2002.
17. Allen, G., *Intertextuality*, London, 2000.
18. Alperson, P. ed., *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*, Pennsylvania State University Press, 1994.
19. Alperson, P. ed., *Musical Worlds: New Directions in the Philosophy of Music*, Pennsylvania State University Press, 1998.
20. Anderson, H., *Baroque Music: From Monteverdi to Handel*, London, 1994.
21. Anderson, J., *Art without Boundries*, London, 1997.
22. Aristote, *La Métaphisique*, Tome 1, trans. J. Tricot, Paris, 1974.
23. Aristotle, *Poetics*, trans. S.H. Butcher, New York, 1951.
24. Aristotle, *The Art of Rhetoric*, trans. H.C Lawson-Tancred, London, 1991.
25. Aristotle, *The Politics*, trans. T.A. Sinclair, London, 1994.
26. Ashcroff, B. Griffith, G. and Tiffin, H. eds., *The Post-Colonial Studies Reader*, London, 1995.
27. Ashcroff, B. Griffith, G. and Tiffin, H. eds, *The Empire Write Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literature*, London, 2002.
28. Atlas, A.W., *Renaissance Music: Music in the Western Europe, 1400-1600*, New York, 1998.
29. Attali, J., *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, 1977.
30. Ayrey, C., "Debussy's Significant Connections: Metaphor and Metonymy in Analytical Methode", in A. Pople ed., *Theory, Analysis and Meaning in Music*, Cambridge University Press, 1994.
31. Baron, J.H., *Baroque Music: A Reaserch and Information Guide*, New York, 1998.
32. Barr, A.H., "The Development of Abstract Art" in E. Femie ed., *Art History and its Methods: A Critical Anthology*, London, 1996.
33. Barrell, J., *The Dark Side of Landscape: The Rural Poor in English Painting, 1730-1840*, Cambridge University Press, 1998.
34. Barthes, R., *Mythologies*, Paris, 1957.
35. Barthes, R., *Oeuvres complètes, Tome 1: 1942-1965*, Paris, 1993.
36. Barthes, R., *Oeuvres complètes, Tome 2: 1966-1973*, Paris, 1994.
37. Barthes, R., *Oeuvres complètes, Tome 3: 1974-1980*, Paris, 1995.
38. Baudelaire, C., *Oeuvres complètes*, vol. 2, ed. C. Pichois, Paris, 1993.
39. Beard, D. and Gloag, K., *Musicology: The Key Concepts*, London, 2005.
40. Beardsley, B.C., *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, New York, 1958.
41. Beckerman, M., "In Search of Czechness in Music", *Nineteenth-Century Music, 10/1*, 1986.
42. Bell, C., *Art*, London, 1958.
43. Bellman, J. ed., *The Exotic in Western Music*, Northeastern University Press, 1986.
44. Bent, I., *Music Analysis in the Nineteenth Century: Hermeneutic Approaches*, Cambridge University Press, 1994.

www.tabarestan.info

45. Benton, R., *French Songs from Berlioz to Duparc*, New York, 1970.
46. Bergeron, K. and Bohlman, P. eds, *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*, University of Chicago Press, 1992.
47. Bhabha, H.K., *Nations and Narration*, London, 1990.
48. Bhabha, H.K., *The Location of Culture*, London, 1994.
49. Biro, A. and Passeron, R., *Dictionnaire général du Surréalisme et de ses environs*, Paris, 1982.
50. Bloch, E., *The Principle of Hope*, vol. 3, trans. N. Plaice, S. Plaice and P. Knight, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1995.
51. Bloch, E., *The Spirit of Utopia*, trans. A.A. Nassar, Stanford University Press, 2000.
52. Bloom, H., *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford University Press, 1973.
53. Bloom, H., *The Western Canon: The Books and School of the Age*, London, 1995.
54. Blume F., *Renaissance and Baroque Music: A Comprehensive Survey*, New York, 1967.
55. Blume, F., *Classic and Romantic Music, A Comprehensive Survey*, trans. M.D. Herter Norton, New York, 1970.
56. Boorman, S., "The Musical Text" in N. Cook and M. Everist eds, *Rethinking Music*, Oxford University Press, 1999.
57. Born, G. and Hesmondhalgh, D. eds, *Western Music and Its Others*, University of California Press, 2000.
58. Boulez, P., *Relevés d'apprenti*, Paris, 1966.
59. Boulez, P. ,"Opera House? Blow Them Up", *Opera* 10/6, 1968.
60. Boulez, P., *The Boulez-Cage Correspondence*, trans. R. Samuels, Cambridge University Press, 1993.
61. Boulez, P., *LeÇons de musique: Points de Repére iii*, Paris, 2005.
62. Bourdieu, P., *La distiction: critique sociale du jougement*, Paris, 1979.
63. Bourgois, P., "Éléments d'acoustique", in N. Dufourcq ed., *La musique des origines à nos jours*, Paris, 1949.
64. Bowie, A., *Aesthetics and Subjectivity: From Kant to Nietzsche*, Manchester University Press, 1993.
65. Bowman, W.D., *Philosophical Perspectives on Music*, Oxford University Press, 1998.
66. Brah, A. and Coombes, A.E., *Hybridity and its Discontent: Politics, Science, Culture*, London, 2000.
67. Brendel, A., *Musical Thoughts and Afterthoughts*, Princeton University Press, 1976, 1976.
68. Brett, P., "Britten and Grimes", *The Musical Times, 118*, 1977.
69. Brown, H.M., *Music in Renaissance*, Englewood, 1976.
70. Bujic B. ed., *Music in European Thought: 1851-1912*, Cambridge University Press, 1988.
71. Bukofzer, M.F, *Music in the Baroque Era*, New York, 1947.
72. Bukofzer, M.F., *Studies in Medieval and Renaissance Music*, London, 1951.

www.tabarestan.info

73. Bukofzer, M.F., "Allegory in Baroque Music", *Journal of the Warburg Institute, 3*, 2000.
74. Bullough, E., *Aesthetics: Lectures and Essays*, Stanford University Press, 1957.
75. Burckhardt, J., *The Civilization of the Renaissance in Italy*, New York, 1993.
76. Bürger, P., *Theory of Avant-Garde*, trans. M. Shaw, Manchester University Press, 1984.
77. Burk, E., *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of Sublim and Beautiful*, ed., J.T. Boulton, London, 1990.
78. Burney, C., *The Present State of Music in France and Italy (1773)*, New York, 1957.
79. Burney, C., *A General History of Music: From the Earliest Ages to Present Period [1789]*, New York, 1969.
80. Burnham, S., *Beethoven Hero*, Princeton University Press, 1995.
81. Butler, J., *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London, 1990.
82. Cage, J., *A Year from Monday: New Lectures and Writings*, Middletown, Conn, Wesleyan University Press, 1969.
83. Cage, J., *For the Birds: In Conversation with Daniel Charles*, Boston, 1981.
84. Caldwell, J., "Music", *The Oxford Companion to Christian Thought*, Oxford University Press, 2000.
85. Campbell, M. and Greated, C., *The Musician's Guide to Acoustics*, London, 1987, 1975.
86. Campling, C.R., *The Food of Love: Reflection on Music and Faith*, London, 1977.
87. Cavell, S., "Music Discomposed" in *Must We Mean What We Say?*, Cambridge University Press, 1976.
88. Cavell, S.,*A Pitch of Philosophy: Autobiographical Exercises*, Harvard University Press, 1994.
89. Chanan, M., *Repeated Taskes: A Short History of Recording and its Effects on Music*, London, 1995.
90. Charbonier, G., *Entretiens avec Claud Lévi-Strauss*, Paris, 1961.
91. Charlton, D., *E.T.A. Hoffmann's Musical Writings*, Cambridge University Press, 1989.
92. Charlton, D., *Grand Opera*, Cambridge University Press, 2003.
93. Chipp, H.B., *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, University of California Press, 1986.
94. Citron, M., *Gender and Musical Canon*, Cambridge University Press, 1993.
95. Cixous H. and Clément, C., *La jeune née*, Paris, 1975.
96. Clarck, D., *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*, Cambridge University Press, 2001.
97. Clarck, K., *Landscape into Art*, London, 1961.
98. Clarke, M. and Crisp, C., *The History of Dance*, London, 1981.
99. Cohen, S.J. ed., *International Encyclopedia of Dance*, Oxford, 1988.
100. Cone, E.T., *The Composer's Voice*, University of California, 1974.
101. Cooke, D., *The Language of Music*, Oxford University Press, 1959.
102. Cook, N., *Music: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, 1998.

پیشکش "آرشیو پ پ" تبرستان www.tabarestan.info

103. Cook, N., "Theorizing Musical Meaning", *Music Theory Spectrum, 23/3*, 2001.

104. Cook N. and Pople M. eds, *The Cambridge History of Twentieth Century Music*, Cambridge University Press, 2004.

105. Croce, B., *Aesthetic*, trans. D. Ainslie, London, 1992.

106. Cumming, N., "Metaphor in Roger Scruton's Aesthetics of Music" in A. Pople ed., *Theory, Analysis and Meaning in Music*, Cambridge University Pres, 1994.

107. Cusick, S.G., "Gendering Modern Music: Thoughts on Monteverdi-Artusi Controversy", *Journal of American Musicological Society, 46/1*, 1993.

108. Dahlhaus, C., *Aesthetics of Music*, trans. W.W. Austin, Cambridge University Press, 1982.

109. Dahlhaus, C., *Analysis and Value Judgement*, trans. S. Levarie, New York, 1983.

110. Dahlhaus, C., "New Music and the Problem of Musical Genre" in *Schoenberg and the New Music*, trans. D. Puffett and A. Clayton, Cambridge University Press, 1987.

111. Dahlhaus, C., *Between Romanticism and Modernism*, trans. M. Whittall, University of California Press, 1989.

112. Dahlhaus, C., *The Idea of Absolute Music*, trans. M. Whittall, Cambridge University Press, 1989.

113. Dahlhaus, C., *Nineteenth Century Music*, trans. J.B. Robinson, University of California Press, 1993.

114. Danto, A.C., "The Artworld", *Journal of Philosophy*, 1961.

115. Danto, A.C., *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Harvard University Press, 1981.

116. Dart, T., *The Interpretation of Music*, London, 1967.

117. Davies, S., *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*, Oxford University Press, 2001.

118. Davies, S., "Music" in J. Levinson ed, *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, 2003.

119. Dawns, P.G., *Classical Music: The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York, 1992.

120. De Bliss, M., "Music" B. Gaut and D. McIver Lopes eds, *The Routledge Companion to Aesthetics*, London, 2001.

121. DeNora, T., *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna*, University of California Press, 1995.

122. Derrida, J., *De la Gramatologie*, Paris, 1967.

123. Descartes, R., *Abrégé de musique*, trans. F. de Buzon, Paris, 1987.

124. Dickie, G., *Art and Aesthetic: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, 1974.

www.tabarestan.info

125. Dickie, G., *The Art Circle: A Theory of Art*, New York, 1984.

126. Diderot, D., *article "Art", Encyclopédie ou dictionnaire raisoné des sciences, des arts et des métiers, articles choisis*, vol. 1, Paris, 1968.

127. Donington, R., *Wagner's "Ring" and its Symbols*, London, 1984.

128. Douglas, J.D. ed., *New Bible Dictionary*, Wheaton, Illinois, 1982.

129. Dunsby, J. ed., *Models of Musical Analysis: Early Twentieth-Century Music*, Oxford, 1993.

130. Eagleton, T., *Literary Theory: An Introduction*, Oxford, 1983.

131. Eco, U., *L'oeuvre ouvert*, trans. C. Roux de Bézieux, Paris, 1965.

132. Eco, U., *Art and Beauty in the Middle Ages*, trans. H. Bredin, Yale University Press, 1986.

133. Eggebrecht, H.H.," *J.S. Bach's* The Art of Fugue: *The Work and its Interpretation*", trans. J.L. Prater, Iowa State University Press, 1993.

134. Eliot, T.S., *Selected Prose of T.S. Eliot*, ed. F. Kermod, London, 1975.

135. Ellis, K., *Music Criticism in Nineteenth-Century France: La revue et Gazetta Musical de Paris, 1834-1880*, Cambridge University Press, 1995.

136. Eriksen, T.H., *Ethnicity and Nationalism, Anthropological Perspectives*, London, 1993.

137. Everist, M., "Reception Theories, Canonic Discourses, and Musical Values", in N. Cook and M. Everist eds, *Rethinking Music*, Oxford University Press, 1999.

138. Focillon, H., *The Life of Forms in Art*, trans. C.B. Hogan and G. Kubler, New York, 1989.

139. Fontanier, P., *Les Figures du discours*, Paris, 1977.

140. Fort, A., *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press, 1973.

141. Fort, A., *The Harmonic Organization of "The Rite of Spring"*, Yale University Press, 1978.

142. Fort A. and Gilbert, S., *Introduction to Schenkerian Analysis*, New York, 1982.

143. Foucault, M., *L'Archéologie du savoir*, Paris, 1969.

144. Frazer, J., *The Golden Bough*, one-volume abridge edition, New York, 1992.

145. Freud, S., "Creative Writers and Day-Dreaming" in *Art and Literature*, ed. A. Dickson, London, 1985.

146. Frith, S., *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Oxford University Press, 1999.

147. Frogley, A. ed., *Vaughan Williams Studies*, Cambridge University Press, 1996.

148. Frogley, A., "Sulisbury, Hardy and Bunyan: The Programatic Origins of the Symphony", *Vaughan William's Ninth Symphony*, Oxford University Press, 2002.

149. Fry, R., *Vision and Design*, New York, 1956.

150. Gabbard, K., "The Word Jazz", in M. Cook and D. Horne eds, *The Cambridge Companion to Jazz*, Cambridge University Press, 2002.

151. Gadamer, H.G., *Truth and Method*, trans. J. Weinsheimer and D. G. Marshall, New York, 2003.

152. Gates Jr, H.L., "The Blackness of Blackness: A Critique of the Sign and the Signifying Monkey", in H.L. Gates Jr. ed., *Black Literature and Literary Theory*, New York, 1984.

153. Gauthier, X., *Surréalisme et sexsualité*, Paris, 1971.

154. Gendron, B., "Theodor Adorno Meets Cadillacs", in T. Modelski ed., *Studies in Enterteinment: Critical Approaches to Mass Culture*, University of Minnesota Press, 1986.

155. Gendron, B., *Between Montmartre and Mudd Club: Popular Music and the Avant-Garde*, Chicago University Press, 2002.

156. Genette, G., "Frontières du récit" in: *Figures ii*, Paris, 1969.

157. Genette, G., *L'oeuvre de l'art: Immanence et transcendence*, Paris, 1994.

158. Genette, G., *L'oeuvre de l'art: La relation esthétique*, Paris, 1997.

159. Gilford, C., *Acoustics for Studios and Auditiria*, London, 1972.

160. Gillett, C., *The Sound of the City: The Rise of Rock and Roll*, New York, 1970.

161. Gilligan, G., *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*, Harvard University Press, 1982.

162. Gilman, R., *Decadence: The Strange Life of an Epithet*, London, 1979.

163. Glock, H.-J., *A Wittgenstein Dictionary*, Oxford, 1996.

164. Goehr, L., *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford University Pres, 1992.

165. Goodman, N., *The Languages of Art*, 2nd edn, Indianapolis, 1986.

166. Goodwin, A., "Popular Music and Postmodern theory", in J. Storey ed., *Cultural Theory and Popular Culture*, Hemel Hempstead, 1994.

167. Gossett, A., "Becoming a Citizen: the Chorus in Risorgimento Opera". *Cambridge Opera Journal, 2/1*, 1990.

168. Green, L., *Music on Deaf Ears: Musical Meaning, Ideology, Education*, Manchester University Press, 1988.

169. Griffiths, P., *Modern Music: A Concise History*, London, 1996.

170. Griffiths, P., *The Penguin Companion to Classical Music*, London, 2004.

171. Grimley D. and Rudhton J. eds, *The Cambridge Companion to Elgar*, Cambridge University Press, 2005.

www.tabarestan.info

172. Grossberg, L., *Dancing in Spite of Myself: Essays on Cultural Studies*, London, 1997.

173. Grout D. and Palisca, C., *A History of Western Music*, New York, 2001.

174. Grout, D. and Williams, H.W., *A Short History of Opera*, Fourth Edition, Columbia University Press, 2003.

175. Gurney, E., *The Power of Sound*, London, 1980.

176. Haimo, E., *Schoenberg's Serial Odyssey: The Evolution of his Twelve-Tone Method, 1914-1928*, Oxford University Press, 1990.

177. Hall, M., *Leaving Home: A Conducted Tour of Twentieth-Century Music with Simon Rattle*, London, 1996.

178. Hall, P., *A View of Berg's "Lulu" Through the Autograph Sources*, University of California Press, 2000.

179. Halstead, J., *The Woman Composer: Creativity and the Gendered Politics of Musical Composition*, Aldershot, 1997.

180. Hanslick, E., *On the Musically Beautiful: A Contribution towards the Revision of the Aesthetics of Music*, trans. G. Payzant, Indianapolis, 1986.

181. Hardt, M. and Negri, A., *Empire*, Harvard University Press, 2000.

182. Hargreaves D.J. and North A.C. eds, *The Social Psychology of Music*, Oxford University Press, 1998.

183. Hatten, R., *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation*, Indiana University Press, 1994.

184. Head, M., *Orientalism: Masquerade and Mozart's Turkish Music*, London, 2000.

185. Hebdig, D., *Subculture: The Meaning of Style*, London, 1979.

186. Hegel, G.W.F., *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, vol. 2, trans. T.M. Knox, Oxford University Press, 1975.

187. Hegel, G.W.F., *Esthétique*, vol. 1, trans. C. Bénard, Paris, 1997.

188. Hegel, G.W.F., *Esthétique*, vol. 2, trans. C. Bénard, Paris, 1997.

189. Hepokokski, J., "The Dahlhaus Project and its Extra-Musicological Sources" *Nineteenth Century Music, 14/3*, 1989.

190. Hoggart, R., *Use of Literacy*, London, 1957.

191. Holden, A. ed., *The New Penguin Opera Guide*, London, 2001.

192. Holst, I., *An ABC of Music*, Oxford University Press, 2003.

193. Hoppin, R., *Medieval Music*, New York, 1978.

194. Howatson, M.C. ed., *The Oxford Companion to Classical Literatur*, Second Edition, Oxford University Press, 1993.

پیشکش ارشام ب "باغ برستان" www.tabarestan.info

195. Huffman, C.A., "The Pythagorean Tradition", A.A. Long ed., *The Cambridge Companion to Early Greek Philosophy*, Cambridge University Press, 1999.

196. Huhn, T. ed., *The Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge University Press, 2004.

197. Huizinga, J., *Homo lundens: Essai sur la fonction sociale du jeu*, trans. C. Seresia, Paris, 1988.

198. Hume, D., "Of the Standard of Taste" *Essays Moral, Political and Literary*, ed. E. Miller, Indianapolis, 1985.

199. Huray, P. and Day, J., *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Cambridge University Press, 1981.

200. Husserl, E., *LeÇons pour une phénoménologie de la consience intime du temps*, trans. H. Dussort, Paris, 1983.

201. Ingarden, R., *The Work of Music and the Problem of its Identity*, London, 1986.

202, Ingham, M. "Pound and Music", I.B. Nadel ed., *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, Cambridge University Press, 1999.

203. Jameson, F., *The Political Unconscious*, London, 1998.

204. Jankelevitch, V., *Gabriel Fauré et ses mélodies*, Paris, 1938.

205. Jankelevitch, V., *De la musique au silence*, Paris, 1974-76.

206. Jankelevitch, V., *La mort*, Paris, 1977.

207. Jankelevitch, V., *Ravel*, Paris, 1982.

208. Jauss, H. R., *Toward an Aesthetic of Reception*, trans. T. Bahti, Brighton, 1082.

209. Johnson, J., "The Status of Subject in Mahler's Ninth Symphony", *Nineteenth Century Music, 18/2*, 1994.

210. Jones, L. (A. Baraka), *Blues People: Negro Music in White America*, London, 1965.

211. Kahn, A., *Kind of Blue: The Making of Miles davis's Masterpiece*, London, 2000.

212. Kallberg, J., "The Rhetoric of Genre: Chopin's Nocturne in G minor" *Nineteenth Century Music, 11/3*, 1988.

213. Kant, I., *The Critique of Judgement*, trans. J.C. Meredith, Oxford University Press, 1992.

214. Keller, H., *Music and Psychology: From Vienna to London, 1939-52*, London, 2003.

215. Kellner, D., "Theorizing Globalization", *Sociological Theory, 20/3*, 2002.

216. Kennedy, M., *The Oxford Dictionary of Music*, Revised Edition, Oxford University Press, 2006.

217. Kerman, J., *Musicology*, London, 1985.

218. Kerman, J., *Opera as Drama*, New and rev. ed., London, 1988.

219. Kerman, J., "How We Got into Analysis and How to Get Out' in *Write All These Down*, University of California Press, 1994.

220. Kikpatrick J. ed., *Charles E. Ives Memos*, London, 1973.

221. Kisteller, P.O., *Renaissance Thought and the Arts: Collected Essays*, Princeton University Press, 1980.

222. Kivy, P., *Sound Sentiment*, Philadalphia, 1989.

223. Kivy, P., *Music Alone: The Philosophical Reflection on the Purely Musical Experience*, Cornell University Press, 1990.

224. Kivy, P., *The Fine Art of Repetition, Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge University Press, 1993.

225. Kivy, P., *Authenticities: Philosopphical Reflections on Musical Performance*, London, 1995.

226. Kivy, P., *Philosophies of Arts: An Essay in Differences*, Cambridge University Press, 1997.

227. Korsyn, K., "The Salome Complex", *Cambridge Opera Journal, 2/3*, 1991.

228. Kramer, L., "The Salome Complex", *Cambridge Opera Journal, 2/3*, 1990.

229. Kramer, L., "The Musicology of Future", *Repercussions, 1/1*, 1992.

230. Kramer, L., "Fin-de-siécle Fantasies: Elektra, Degeneration and sexual science", *Cambridge Opera Journal, 5/2*, 1993.

231. Kramer, L., *Music as Cultural Practice, 1800-1900*, University of California Press, 1993.

232. Kramer, L., *Classical Music and Postmodern Knowledge*, University of California Press, 1995.

233. Kramer, L., *Franz Schubert: Sexuality, Subjectivity, Song*, Cambridge University Press, 1998.

234. Kramer, L., *Musical Meaning: Toward a Critical History*, University of California Press, 2002.

235. Krausz M. ed., *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*, Oxford, 1993.

236. Kristeva, J., "Le mot, le dialogue et le roman", *Semiotique, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, 1969.

237. Lamaire Frans, C., *Le destin russe et la musique: Un siécle d'histoire de la révolution à nos jours*, Paris, 2005.

238. Langer, S.K., *Feeling and Form*, New York, 1953.

239. Langheit, K. ed., *The Blaue Reiter Almanac*, London, 1998.

240. *Larousse, Grand Dictionnaire de la Philosophie*, ed. M. Blay, Paris, 2003.

241. Latham, A. ed, *The Oxford Companion to Music*, Oxford University Press, 2002.

242. Latham, A., *The Oxford Dictionary of Musical Terms*, Oxford University Press, 2004.

243. Latham, A., *The Oxford Dictionary of Musical Works*, Oxford University Press, 2004.

پیشکش به ارشاب "طبرستان" www.tabarestan.info

244. Le Goff, J., *Medeieval Civilization*, trans. J. Barrow, Oxford, 1996.

245. Leibniz, G.W., *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Paris, 1966.

246. Lenin, V.I., *Selected Works*, vol. 3, New York, 1972.

247. Leppert, R. and McClary S., *Music and Society*, London, 1987.

248. Leppert, R., *Music and Image: Domesticity, Ideology and Socio-Cultural Formation in Eighteenth-Century England*, Cambridge University Press, 1988.

249. Lerdhal, F. and Jackendoff, R., *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Mass, MIT Press, 1983.

250. Levi, E., *Music in the Third Reich*, London, 1994.

251. Levinson, J., "What a Musical Work Is", *The Journal of Philosophy, 77*, 1980.

252. Levinson, J., *Music, Art, and Metaphysics*, Cornell University Press, 1990.

253. Lévi-Strauss, C., *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, 1967.

254. Lévi-Strauss, C., *Myth and Meaning*, New York, 1979.

255. Lévi-Strauss, C., *The Naked Man*, trans. J. and D. Weighteman, London, 1981.

256. Lewin, D., "Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception" *Music Perception, 3/4*, 1986.

257. Lindenberger, H., *Opera in History: From Monteverdi to Cage*, Stanford University Press, 1998.

258. Lippman, E.A., *The Philosophy and Aesthetics pf Music*, University of Nebraska Press, 1999.

259. Liszt, F., *Life of Chopin*, New York, 2005.

260. Lloyd, A. L., *Folk Song in England*, London, 1967.

261. Lochhead, J. and Auner, J. eds, *Postmodern Music/ Postmodern Thought*, New York, 2002.

262. Lyotard, J.-F., *La codition postmoderne*, Paris, 1979.

263. Macy, L., "Speaking of Sex: Metaphor and Performance in the Italian Madrigal", *Journal of Musicology, 14*, 1996.

264. Magee, B., *Wagner and Philosophy*, London, 2001.

265. Mann, T., *Wagner et notre temps*, Paris, 1978.

266. Manning, P., *Electronic and Camputer Music*, Oxford, 1993.

267. Marengo S.R. ed., *Encyclopédie de la musique*, Paris, 1995.

268. Margolis, J., *Art and Philosophy*, Atlantic Highlands, NJ, 1980.

269. Marshall, R.L., *The Compositional Process of J.S. Bach: A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works*, Princeton University Press, 1972.

www.tabarestan.info

270. Marx, k., *The Revolutions of 1848*, ed. D. Fernbach, London, 1973.

271. Marx, k., *Surveys from Exile*, ed. D. Fernbach, London, 1973.

272. Marx, K. and Engels, F., *Collected Works*, vol.5, London, 1976.

273. Mattheson, T.J., *Appolo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, Lincoln, NE, 1999.

274. Mattheson, T.J., *Johann Mattheson's Der Volkommene Capellmeister: A Revised Translation with Critical Commentary*, trans. E.C. Harriss, Ann Arbor, Mich, 1981.

275. Matless, D., *Landscape and Englishness*, London, 1998.

276. Maur, K.V., *The Sound of Painting: Music in Modern Art*, London, 1999.

277. McCann, S., "Why I'll Never Teach Rock 'n' Roll Again", *Radical History Review, 66*, 1996.

278. McClary, S., *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, University of Minnesota Press, 1991.

279. McClary, S., *George Bizet: Carmen*, Cambridge University Press, 1992.

280. Meltzer D. ed., *Reading Jazz*, San Francisco, 1993.

281. Merriam, A., "African Music" in R. Bascom and M. J. Herskovits eds, *Continuity and Change in African Cultures*, University of Chicago Press, 1959.

282. Merriam, A.P., *The Anthropology of Music*, Evanston, 1964.

283. Meyer, L.B., *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, 1965.

284. Meyer, L.B., *Style and Music: Theory, History and Ideology*, University of Pennsylvania Press, 1989.

285. Middleton, R., *Studying Popular Music*, Open University Press, London, 1990.

286. Middleton R. ed., *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, Oxford University Press, 2000.

287. Milewski, B., "Chopin's Mazurkas and the Myth of the Volk". *Ninenteenth-Century Music, 23/2*, 1999.

288. Miller, T., "On Listening to Music", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52, 1994.

289. Mitchell W.J.T. ed., *On Narrative*, Chicago University Press, 1981.

290. Monelle, R., *Linguistics and Semiotics in Music*, Philadelphia, 1992.

291. Monelle, R., *The Sense of Music: Semiotic Essays*, Princeton University Press, 2000.

292. Moore, A., "Categorizing Conventions in Music Discourse: Style and Genre", *Music and Letters, 82/3*, 1995.

293. Moore, A., *Rock: The Primary Text*, Aldershot, 2001.

294. Moore A. ed. *Analyzing Popular Music*, Cambridge University Press, 2003.

پیشکش از شام. ب "بهترستان" www.tabarestan.info

295. Moore, D., *A Guide to Musical Styles: From Madrigal to Modern Music*, Revised Edition, New York, 1962.

296. Morgan, R.P., *Twentieth-Century Music*, New York, 1991.

297. Mulvey, I., "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen, 16/3*, 1975.

298. Narmour, I., *The Analysis and Cognition of Melodic Complaxity: the Implication-Realization Model*, University of Chicago Press, 1992.

299. Nattiez, J.-J., "Can One Speak of Narrativity in Music?", *Journal of Royal Musical Association, 115/2*, 1990.

300. Nattiez, J.-J., *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, trans. C. Abbate, Princeton University Press, 1990.

301. Nattiez, J.-J., *Musique: Une encyclopédie pour le xxi siécle*, Paris, 2007.

302. Nettl, B., *Theory and Method in Ethnomusicology*, New York, 1964.

303. Neubauer, J., *The Emancipation of Music from Language*, Yale University Press, 1986.

304. Newcomb, A., "Once More Between Absolute and Program Music: Schumann's Second Symphony", *Nineteenth-Century Music, 7/3*, 1983-84.

305. Newman, W.S., *The Sonata in the Baroque Era*, New York, 1972.

306. Nietzsche, F., *The Birth of Tragedy and The Case of Wagner*, trans. W. Kaufmann, New York, 1967.

307. Nietzsche, F., *Le livre du Philosophe*, trans. A.K. Maeietti, Paris, 1969

308. Nietzsche, F., *Sämtliche Werke*, vol. 12, Berlin, 1988.

309. Nisbet, H.B. ed., *German Aesthetic and Literary Criticism*, Cambridge University Press, 1985.

310. Noudelmann, F., *Le toucher des philosophes: Sartre, Nietzsche et Barthes au piano*, Paris, 2008.

311. Onega S. and Landa J.A.G. eds, *Narratology: An Introduction*, London, 1996.

312. Osborne H. ed., *The Oxford Companion to Art*, Oxford University Press, 1991.

313. Owens, J.A., *Composers at Work: The Craft of Musical Composition, 1450-1600*, Oxford University Press, 1997.

314. Paddison, M., *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge university Press, 1993.

315. Parker, R., *Leonora's Last Act: Essays in Verdian Discourse*, Princeton University Press, 1997.

316. Parker, R. and Abbate C. eds, *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*, University of California Press, 1988.

317. Pavlicevic, J., *Music Therapy in Context: Music, Meaning and Relationship*, London, 2000.

318. Peacock, K., "Synaesthetic Perception: Alexander Scriabin's Colour hearing", *Music Perception*, 2/2, 1984.

319. Perkins, L. L., *Music in the Age of the Renaissance*, New York, 1999.

320. Perle, G., *Serial Composition and Atonality*, Second edition, New York, 1991.

321. Petrobelli, P., *Music in Theater: Essay on Verdi and other Composers*, trans. R. Parker, Princeton University Press, 1994.

322. Phelan, J. and Rabinowitz, P.J., *A Companion to Narrative Theory*, Oxford, 2007.

323. Philip, R. *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1950*, Cambridge University Press, 1998.

324. Plantiga, L., *Romantic Music, A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*, New York, 1984.

325. Pople, A., "Vaughan William, Tallis, and the Phantasy Principle" in A. Frogely ed., *Vaughan Williams Studies*, Cambridge University Press, 1996.

326. Popper, K., *The Poverty of Historicism*, London, 1976.

327. Potter, P., *Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, Yale University Press, 1996.

328. Pound, E., *Literary Essays*, ed. T. S. Eliot, New York, 1954.

329. Radano, R. and Bohlman, P. V. eds, *Music and Racial Imagination*, University of Chicago Press, 2000.

330. Rainbow, B., *Music in Educational Thought and Practice*, Aberystwyth, 1989.

331. Réti, R., *The Thematic Process in Music*, London, 1961.

332. Richards, A., *The Free Fantasia and the Musical Picturesque*, Cambridge University Press, 2001.

333. Ricoeur, P., *De l'interprétation*, Paris, 1965.

334. Ricoeur, P., "Qu'est-ce qu'un texte" in *Du texte à l'action, Essais d'hermeneutique ii*, Paris, 1986.

335. Rifkin, J. and others eds., *North European Baroque Masters*, London, 1985.

336. *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, 2007.

337. Robertson-DeCarbo, C. E. "Tayil as Category and Communication among the Argentine Mapuche: A Methodological Suggestion", *Yearbook of the International Folk Music Council* 8, 1986.

338. Robinson, J. ed., *Music and Meaning*, Cornell University Press, 1997.

339. Robinson, P., *Opera and Ideas, From Mozart to Strauss*, New York, 1985.

340. Robinson, P., "Is *Aida* an Orientalist Opera?", *Cambridge Opera Journal* 5/2, 1993.

پیشکش آرشیو "بهار ایران" به تبرستان www.tabarestan.info

341. Rolf. J. ed, *The Definitive Illustrated Encyclopedia of Jazz and Blues*, Cabtree Lane, Fulham, 2007.

342. Rosen, C., "Influence: Plagiarism and Inspiration", *Nineteenth Century Music* 4/2, 1980.

343. Rosen, C., *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, Third ed., London, 1997.

344. Rosen, C., *The Romantic Generation*, London, 1995.

345. Rosen, C., *Piano Notes: The Hidden World of the Pianist*, London, 2004.

346. Rosenthal, M., *Constable*, London, 1987.

347. Rousseau, J.J., *Dictionnaire de musique* in *Oeuvres complètes*, Paris, 1962.

348. Rowland D. ed., *The Cambridge Companion to Piano*, Cambridge University Press, 1998.

349. Rupprecht, P., *Britten's Musical Language*, Cambridge University Press, 2001.

350. Sadie, J.A. ed., *Companion to Baroque Music*, London, 1990.

351. Sadie, S. and Latham, A., *The Cambridge Musical Guide*, Cambridge University press, 2001.

352. Sadie, S. and Tyrrell, J. eds., *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edn, 29 Vols, London, 2001.

353. Said, E., *Culture and Imperialism*, London, 1994.

354. Said, E., *Orientalism*, London, 2003.

355. Samson, J., *Virtuosity and the Musical Work: The Transcendental Studies of Liszt*, Cambridge University Press, 2002.

356. Samuels, R., *Mahler's Sixth Symphony: A Study in Musical Semiotics*, Cambridge University Press, 1995.

357. Saussure, F.de, *Cours de linguistique générale*, ed. T. Maurno, Paris, 1979.

358. Sawyer, E., *Dance with the Music: The World of the Ballet Musician*, Cambridge, 1985.

359. Schaeffer, P., *La musique concréte*, Paris, 1973.

360. Schenker, H., *Free Composition*, trans. E. Oster, London, 1979.

361. Schoenberg, A., *Style and Idea*, trans. L. Black, ed. L. Stein, Faber, London, 1975.

362. Schuller, G., *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*, Oxford University Press, 1968.

363. Schumann, R., *Schumann on Music, A Selection from the Writings*, trans. H. Pleasants, New York, 1965.

364. Schwarz, K.R., *Minimalists*, London, 2008.

365. Scott D. ed., *Music, Culture and Society*, Oxford University Press, 2000.

366. Scruton, R., *The Aesthetics of Music*, Oxford, 1997.

367. Scruton, R., *Understanding Music*, London, 2009.

www.tabarestan.info

368. Seeger, A., *Why Suya Sing: A Musical Anthropology of Ana Amazonian People*, Cambridge University Press, 1987.

369. Schelling F.E.J., *Philosophie der kunst*, Darmstadt, 1960.

370. Schiller, F., *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, trans. R. Leroux, Paris, 1992.

371. Schopenhauer, A., *Le monde comme volonté et comme représentation*, trans. A. Burdeau, Paris, 1992.

372. Shakespeare, W., *The Complete Works*, ed. S. Wells and G. Taylor, Oxford University Press, 1998.

373. Sheppard, A., *Aesthetics: An Introduction to the Philosophy of Art*, Oxford University Press, 1987.

374. Shepherd, J., *Music as Social Text*, Cambridge, 1991.

375. Shipton, A., *A New Hisyory of Jazz*, New York, 2001.

376. Shuker, R., *Popular Music: The Key Concepts*, London, 1989.

377. Sloboda S., "Music Structure and Emotional Response to Music: Some Empirical Findings" *Psychology of Music, 19*, 1991.

378. Solie R. ed., *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, University of California Press, 1993.

379. Solomon, M., "Franz Schubert and the Peacocks of Benvenuto Cellini", *Nineteenth Century Music, 12/3*, 1989.

380. Spitta, P., *Johann Sebastian Bach: His Work and Influence on the Music of Germany, 1685-1750*, trans. C. Bell and J. A. Fuller-Maitland, in three volumes, New York, 1979.

381. Spitzer, M., *Metaphor and Musical Thought*, University of Chicago Press, 2004.

382. Spivak, G.C., *Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, New York, 1988.

383. Staines J. and Clark D. eds, *The Rough Guide to Classical Music*, London, 2007.

384. Stendhal, *Vie de Rossini*, Paris, 2005.

385. Straus, J.N., *Introduction to Post-Tonal Theory*, Englewood Cliffs, NJ, 1990.

386. Straus, J.N., *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, Harvard University Press, 1990.

387. Stravinsky, I., *An Autobiography*, New York, 1936.

388. Stravinsky, I. and Craft, R., *Conversation with Igor Stravinsky*, University of California Press, 1980.

389. Strinati, D., *An Introduction to Theories of Popular Culture*, London, 1995.

390. Strunks, O., *Source Readings in Music History*, Revised edition, New York, 1998.

391. Suarès, G., *Vladimir Jankelevitch, Qui suis-je?*, Paris, 1986.

www.tabarestan.info

392. Subotnik, R.P., *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*, University of Minnesota Press, 1991.

393. Subotnik, R.P., *Deconstructive Variations: Music and reason in Western Society*, University of Minnesota Press, 1996.

394. Swanwick, K., *Musical Knowledge: Institution, Analysis and Music Education*, London, 1994.

395. Symons, A., *Studies in the Seven Arts*, New York, 1964.

396. Tagg, P., "Black Music, Afro-American Music, and European Music", *Popular Music, 8/3*, 1989.

397. Tagg, P., "Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice" R. Middelton ed, *Reading Pop: Approach to Textual Analysis in Popular Music*, Oxford University Press, 2008.

398. Talbot, M., "The Work-concept and Composer-centredness" in M. Talbot ed., *The Musical Work: Reality or Invention?*, Liverpool University Pres, 2000.

399. Tarasti, E., *A Theory of Musical Semiotics*, Indiana University Press, 1994.

400. Taruskin, R., "Russian Folk Melodies in The Rite of Spring, *Journal of the American Musicological Society, 33/3*, 1980.

401. Taruskin, R., *Text and Act: Essays on Music and Performence*, New York, 1995.

402. Taruskin, R. *Stravinsky and Russian Tradition: A Biography of the the Works Through Mavra*, Oxford University Press, 1996.

403. Taruskin, R., *Defining Russia Musically: Historical and Hemeneutical Essays*, Priceton University Press, Princeton, NJ, 1997.

404. Taylor, C.A., *Sounds of Music*, London, 1976.

405. Tomlinson, G., "Musical Past and Postmodern Musicologies: A Responce to Lawrence Kramer", *Current Musicology* 53, 1993.

406. Tomlinson, G., *Music in Renaissance Magic: Toward A historiography of Others*, University of Chicago Press, 1993.

407. Tranchefort, F.R. ed., *La musique sacrée et Chorale profane: L'âge baroque, 1600-1750*, Paris, 1992.

408. Tranchefort, F.R. ed., *La musique sacrée et Chorale profane: De 1750 à nos jours*, Paris, 1993.

409. Vignal, M., *Dictionnaire de la musique*, Laruosse, Paris, 1996.

410. Wade-Mathews, M., *The World Encyclopedia of Musical Instruments*, London, 2009.

411. Wagner, R., *Wagner on Music and Drama*, ed. A. Goldman and E. Sprinchorn, London, 1970.

412. Weber, M., "Class, Status, Party", in *From Max Weber: Essays in Sociology*, London. 1946.

413. Weber, M., *Social and Rational Foundations of Music*, Illinois University press, 1958.

414. Weber, W., "The Histiory of Musical Canon" in M. Cook and M. Everist eds, *Rethinking Music*, Oxford University Press, 1999.

415. Webster, J., *Haydn's 'Farwell' Symphony and the Idea of Classical Style*, Cambridge University Press, 1991.

416. Webster, J., "Between Enlightenment and Romanticism in Music History: First Viennese Modernism" and the Delayed Nineteenth Century", *Nineteenth Century Music, 25/2-3*, 2001-02.

417. Wicke, P., *Rock Music: Culture, Aesthetics, and Sociology*, trans. R. Fogg, Cambridge University Press, 1990.

418. Williams, A., *Constructing Musicology*, Aldershot, 2002.

419. Williams, R., *Culture and Society*, London, 1958.

420. Williams, R., *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, rev. ed. Oxford University Press, 1983.

421. Whittall, A., *Romantic Music: A Concise History from Schubert to Sibelius*, London, 1987.

422. Whittall, A., *Musical Analysis in Theory and Practice*, London, 1988.

423. Wishart, T., *On Sonic Art*, New York, 1996.

424. Witkin, R.W., *Adorno on Music*, London, 1998.

425. Wittgenstein, L., *Culture and Value*, ed. G. H. von Wright, Revised Edition, Oxford, 1998.

426. Wölfflin, H., *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*, trans. M.D. Hottinger, New York, 1950.

427. Wollheim, R., "Minimal Art", *Arts Magazine*, January 1965.

428. Wollheim, R., *Art and its Objects*, Second ed., Cambridge, 1992.

429. Wood, A, *The Physics of Music*, London, 1975.

430. Young, J., *Schopenhauer*, London, 2006.

431. Young, R.J.C., *Postcolonialism: An Historical Introduction*, London, 2001.

432. Viret, J., *Approches herméneutiques de la musique*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001.

433. Yovel, Y., *Dark Riddle: Hegel, Nietzsche, and the Jews*, Oxford, 1998.

434. Zuckerkandl, V., *Sound and Symbol: Music and the External World*, trans. W.R. Trask, New York, 1956.

پیشکش ارشیو "تبرستان" www.tabarestan.info

منابع فارسی

پیشکش "ارشام. ب" به تبرستان
www.tabarestan.info

۱. احمدی، ب.، **حقیقت و زیبایی، درس‌های فلسفه‌ی هنر**، نشرمرکز، تهران، ۱۳۷۴.
۲. احمدی، ب.، **معمای مدرنیته**، نشرمرکز، تهران، ۱۳۷۷.
۳. احمدی، ب.، **هایدگر و تاریخ هستی**، نشرمرکز، تهران، ۱۳۸۱.
۴. احمدی، ب.، **رساله‌ی تاریخ**، نشرمرکز، تهران، ۱۳۸۷.
۵. ادگار، ا. و سج‌ویک، پ.، **مفاهیم بنیادی نظریه‌های فرهنگی**، ترجمه‌ی م. مهاجر و م. نبوی، نشر آگه، تهران، ۱۳۸۷.
۶. ارسطو، **سیاست**، ترجمه‌ی ح. عنایت، شرکت کتاب‌های جیبی، تهران، ۱۳۴۹.
۷. ارسطو، **فن شعر**، ترجمه‌ی ع. زرین‌کوب، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران، ۱۳۵۳.
۸. ارسطو، **متافیزیک**، ترجمه‌ی شرف‌الدین خراسانی، نشر گفتار، تهران، ۱۳۶۶.
۹. ارسطو، **ریطوریقا، فن خطابه**، ترجمه‌ی پ. ملکی، چاپ و انتشارات اقبال، تهران، ۱۳۷۱.
۱۰. افلاطون، **دوره آثار**، ترجمه‌ی م. لطفی، انتشارات خوارزمی، تهران، ۱۳۶۷.
۱۱. اکو، ا.، **نشانه‌شناسی**، ترجمه‌ی پ. ایزدی، نشر ثالث، تهران، ۱۳۸۷.
۱۲. ایستوپ، آ.، **ناخودآگاه**، ترجمه‌ی ش. رویگریان، نشرمرکز، تهران، ۱۳۸۲.
۱۳. ایگلتون، ت.، **درآمدی به ایدئولوژی**، ترجمه‌ی ا. معصوم‌بیگی، نشر آگه، تهران، ۱۳۸۱.
۱۴. بورکهارت، ی.، **فرهنگ رنسانس در ایتالیا**، ترجمه‌ی م. لطفی، نشر طرح نو، تهران، ۱۳۷۶.
۱۵. پایل، ا. ویراستار، **گفت‌وگو با فیلسوفان تحلیلی**، ترجمه‌ی ح. کاجی، نشرمرکز، تهران، ۱۳۸۷.
۱۶. تیورِک، ر.، **عناصر موسیقی، مفاهیم و کاربردها**، جلد ۱، ترجمه‌ی ع. سیّداحمدیان، انتشارات ماهور، تهران، ۱۳۸۷.
۱۷. ریکور، پ.، **زمان و حکایت، پیرنگ و حکایت تاریخی**، ترجمه‌ی م. نونهالی، گام نو، تهران، ۱۳۸۳.
۱۸. ریکور، پ.، **زمان و حکایت، زمان و حکایت داستانی**، ترجمه‌ی م. نونهالی، گام نو، تهران، ۱۳۸۴.
۱۹. سوسور، ف.، **درسهای زبانشناسی همگانی**، ترجمه‌ی ن. خلخالی، انتشارات فرزان نو، تهران، ۱۳۷۸.

۲۰. رحیمیان، ب.، **دانش‌نامه سینمایی، آهنگ‌سازان**، نشر روزنه‌ی کار، تهران، ۱۳۸۰.
۲۱. شپرد، آ.، **مبانی فلسفهٔ هنر**، ترجمه‌ی ع. رامین، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۵.
۲۲. شیلر، ف.، **آزادی و دولت فرزانگی، نامه‌هایی در تربیت زیباشناختی انسان**، ترجمه‌ی م. عبادیان، نشر اختران، تهران، ۱۳۸۵.
۲۳. **عهد جدید**، ترجمه‌ی پ. سیّار، نشر نی، تهران، ۱۳۸۷.
۲۴. فروید، ز.، **تفسیر خواب**، ترجمه‌ی ش. رویگریان، نشرمرکز، تهران، ۱۳۸۲.
۲۵. فریزر، ج. ج.، **شاخه‌ی زرین، پژوهشی در جادو و دین**، ویرایش ر. فریزر، ترجمه‌ی ک. فیروزمند، نشر آگه، تهران، ۱۳۸۳.
۲۶. **قاموس کتاب مقدس**، تألیف و ترجمه‌ی ج. هاکس، لندن، (۱۹۲۸)، انتشارات اساطیر، تهران، ۱۳۷۷.
۲۷. **کتاب مقدس**، چاپ سوم، ساری، انگلستان، ۲۰۰۲م.
۲۸. کانت، ا.، **نقد قوهٔ حکم**، ترجمه‌ی ع. رشیدیان، نشر نی، تهران، ۱۳۸۱.
۲۹. کروچه، ب.، **کلیات زیباشناسی**، ترجمه‌ی ف. روحانی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران، ۱۳۵۰.
۳۰. کیمی‌بن، ر.، **درک و دریافت موسیقی**، ترجمه‌ی ح. یاسینی، نشر چشمه، تهران، ۱۳۸۲.
۳۱. گیرو، پ.، **نشانه‌شناسی**، ترجمه‌ی م. نبوی، نشر آگه، تهران، ۱۳۸۰.
۳۲. لوکاچ، ج.، **نظریهٔ رمان**، ترجمه‌ی ح. مرتضوی، نشر قصّه، تهران، ۱۳۸۰.
۳۳. لوی‌استروس، ک.، **اسطوره و معنا**، ترجمه‌ی ش. خسروی، نشرمرکز، تهران، ۱۳۷۶.
۳۴. نیچه، ف.، **چنین گفت زرتشت**، ترجمه‌ی د. آشوری، نشر آگه، تهران، ۱۳۸۲.
۳۵. مارکس، ک.، **سرمایه، نقدی بر اقتصاد سیاسی، جلد اوّل**، ترجمه‌ی ح. مرتضوی، نشر آگه، تهران، ۱۳۸۶.
۳۶. مان، ت.، **مقالات توماس مان: گوته، تولستوی، فروید، واگنر**، ترجمه‌ی ا. سهراب، شرکت کتاب‌های جیبی، تهران، ۱۳۵۱.
۳۷. مکاریک، ا. ر.، **دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر**، ترجمه‌ی م. مهاجر و م. نبوی، نشر آگه، تهران، ۱۳۸۴.
۳۸. میلز، س.، **گفتمان**، ترجمه‌ی ف. محمدی، نشر هزاره‌ی سوم، زنجان، ۱۳۸۲.
۳۹. هنفلینگ، ا.، **چیستی هنر**، ترجمه‌ی ع. رامین، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۷.

www.tabarestan.info

Musicology

An Analytic Companion

پیشکش " آرشا " به تبرستان
www.tabarestan.info

By

Babak Ahmadi

First Published 2010 by Nashr-e Markaz

© 2010 Nashr-e Markaz Publishing Co.
All rights reserved.
No part of this publication may be translated, reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior written permission of the publisher.

Tehran-Iran
Email: info@nashr-e-markaz.com

Printed in Iran

موسیقی‌شناسی یکی از گفتمان‌های بینارشته‌ای است که از یک‌سو به تاریخ موسیقی، انواع آن، مبانی نظری و زندگی اجتماعی‌اش مربوط می‌شود، و از سوی دیگر مباحث مهمی را در فلسفه، زیبایی‌شناسی، روش‌شناسی، علوم طبیعی و فیزیکی و به‌ویژه علوم انسانی، در بر دارد. هدف این بینارشته کشف مبانی، قاعده‌ها و شیوه‌های مختلف آفرینش و دریافت موسیقی است. در نتیجه، از صوت‌شناسی، تاریخ موسیقی، سازشناسی، فرم‌های موسیقایی، فنون آهنگ‌سازی و نوازندگی، نظریه، تحلیل و نقادی موسیقی تا هنرهای دیگر و بسیاری از شاخه‌های علوم و فلسفه را شامل می‌شود.

این کتاب، فرهنگ تحلیلی مهم‌ترین مفاهیم موسیقی‌شناسی است. در هر مدخل آن کوشش شده تا با زبانی ساده، پیچیده‌ترین مفاهیم (هم در گستره‌ای کلی و هم در حوزه‌ی خاص موسیقی) توضیح داده شوند، و بر اساس دو نظام ارجاعی، ارتباط مفاهیم با هم روشن شوند. این فرهنگ به عنوان راهنمای نظری در فهم سایر گفتمان‌های بینارشته‌ای در گستره‌ی کلی هنری، برای دانش‌جویان و هنرآموزان رشته‌های غیرموسیقایی نیز مفید است.

www.tabarestan.info
تبرستان " به تبرستان

نقاشی روی جلد: فرانسیس پیکابیا، موسیقی همانند نقاشی است، ۱۹۱۷

ISBN: 978-964-213-070-2
9 789642 130702

تومان