درس گفتارهای نقد موسیقی

آروین صداقت کیش

www.palatus.net

درس‌گفتارهای نقد موسیقی

آروین صداقت‌کیش

ویرایش: سوسن قیصرزاده، نشاط نوذری

ویراست دوم: بهار ۱۳۹۳

2013. Textbook content produced by Author (Arvin Sedaghatkish) is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0.

* اگر تمام این متن را در یکی از قالب‌های رایانه‌ای (مانند EPUB، PDF و HTML یا هر قالب دیگری از این دست) بازپخش می‌کنید باید علاوه بر نام بردن از مولف در آغاز، در هر صفحه نیز عبارت زیر نمایش داده شود:

«قابل دسترسی رایگان از: http://palatus.net/lecmuc-final.pdf»

* اگر تمام آن را در قالبی چاپی بازپخش می‌کنید باید علاوه بر نام بردن از مولف در آغاز، در هر صفحه نیز چاپ کنید:

«قابل دسترسی رایگان از: http://palatus.net/lecmuc-final.pdf»

* اگر بخشی از ین متن را در یکی از قالب‌های رایانه‌ای (مانند EPUB، PDF و HTML یا هر قالب دیگری از این دست) بازپخش می‌کنید باید علاوه بر نام بردن از مولف در آغاز، در هر صفحه نیز عبارت زیر نمایش داده شود:

«قابل دسترسی رایگان از: http://palatus.net/lecmuc-final.pdf»

* اگر بخشی از آن را در قالبی چاپی بازپخش می‌کنید باید علاوه بر نام بردن از مولف در آغاز، در هر صفحه نیز چاپ کنید:

«قابل دسترسی رایگان از: http://palatus.net/lecmuc-final.pdf»

فهرست

فهرست

پیش‌گفتار ۷

فصل (۱)

طرح اولیه‌ی کارگاه (هشت جلسه‌ی نخست) ۱۳

فصل (۲)

تعاریف اولیه، شنیدار نقدگرانه ۲۱

فصل (۳)

تکنیک‌های عمومی نقد (۱) ۲۷

فصل (٤)

تکنیک‌های عمومی نقد (۲) ۳۹

فصل (۵)

سه یاریگر نقد موسیقی و زبان و واژگان ۵۳

فصل (٦)

آشنایی با برخی بحث‌ها در زیباشناسی و فلسفه ۷۰

فصل (۷)

مسایل عملی نقد موسیقی (۱) ۸۳

فصل (۸)

مسایل عملی نقد موسیقی (۲) ۹۵

فصل (۹)

نقد موسیقی در ایران ۱۰۹

فصل (۱۰)

طرح اولیه‌ی کارگاه (هشت جلسه‌ی دوم) ۱۲۸

فصل (۱۱)

نقد تکوینی ۱۳۲

فصل (۱۲)

نقد تفسیری ۱۳۹

فصل (۱۳)

نقد نشانه‌شناسانه‌ی موسیقی ۱۵۰

فصل (۱٤)

نقد روان‌شناسانه و تحلیل زبان‌شناسانه‌ی موسیقی ۱۵۹

فصل (۱۵)

نقد نشانه‌شناسانه‌ی موسیقی ۱٦۸

فصل (۱٦)

نقد سیاسی، ایدئولوژیک موسیقی ۱۷۸

فصل (۱۷)

نقد فمینیستی موسیقی ۱۸۷

فصل (۱۸)

برخی مسایل در نقد موسیقی مردم‌پسند ۱۹۵

ضمیمه‌ها

ضمیمه‌ی الف

پرسش‌نامه‌ی جمع‌آوری اطلاعات آماری شرکت‌کنندگان «کارگاه آشنایی با نقد موسیقی» ۲۰٦

ضمیمه‌ی ب

آمار فراوری شده از پرسش‌نامه‌ها ۲۰۹

ضمیمه‌ی پ

متن کامل تمرین‌های شرکت‌کنندگان ۲۱٤

پیش گفتار

مجموعه درس‌گفتارهای پیش رو و حاشیه‌های آن، بر پایه‌ی جست‌وجو برای یافتن پاسخ یک پرسش و برآوردن یک نیاز پدید آمد. پرسشی که منجر به این زنجیره درس‌گفتارها شد این بود: نقد موسیقی می‌تواند آموزش داده شود؟ بعضی موافق نبودند (مانند «زاون هاکوپیان») و برخی هم در مورد آن سکوت می‌کردند، که می‌توان از آن چنین برداشت کرد که موضوع از نظر ایشان اهمیت چندانی نداشت. و آن نیاز، نیاز به بهبود توانایی نقدگرانه و گسترش افق‌های نقد موسیقی بود. بنا به دلایلی که در فصل (۱) (طرح اولیه‌ی کارگاه) شرح داده‌ام آن نیاز هم حقیقی است، هم بایسته و هم بهنگام.

شرکت در هیات داوری جشنواره‌ی «وبلاگ‌ها و وب‌سایت‌های موسیقی ایران» و مطالعه‌ی دقیق آثار رسیده در دو دوره، و کمبود نقدگران چیره‌دست به‌رغم حجم نسبتاً بزرگ نوشتارهای تولید شده و مورد نیاز، که از ورای گلایه‌های همکاران نشریات (سردبیران و دبیران صفحات) نیز می‌شد بدان پی برد، بستری را شکل داد که اندیشه‌ی «کارگاه آشنایی با نقد موسیقی»- که مدت‌ها پیش از این اتفاقات نیز گاه و بی‌گاه به آن فکر کرده بودم- شکل نهایی خود را بیابد و از یک خیال بی‌سامان به یک کنش سامان یافته بدل شود.

این چنین بود که کارگاه پس از پیشنهاد به خانه‌ی موسیقی (طرح فصل (۱)) و پذیرش در نهادهای ذیصلاح آن، برای مدت هشت جلسه (از دی‌ماه تا اسفندماه ۱۳۹۱) در خانه‌ی موسیقی تشکیل شد. پس از گذشت چند جلسه و آشکار شدن شور و جدیت شرکت‌کنندگان، طرح دیگری را که از پیش در ذهن داشتم (افزودن یک بخش دیگر به آموزش‌های کارگاه) با همراهان کارگاه در میان گذاشتم و پس از توافق نهایی با مسوولان خانه‌ی موسیقی (طرح فصل (۱۰))، قرار شد کارگاه هشت جلسه‌ی دیگر نیز (بدون وقفه) ادامه یابد و بدین ترتیب تا خرداد ۱۳۹۲ به درازا کشید. گفتارهای هشت جلسه‌ی نخست تنها مختص همین کارگاه طراحی شده بود اما بخش اعظم آنچه در هشت جلسه‌ی دوم ارایه شد گردآورده‌های پروژه‌ای (مجموعه‌ای از مقالات تحقیقاتی درباره‌ی جریان‌های مختلف نقد موسیقی) است برای پژوهش‌نامه‌ی فرهنگستان هنر (در هر شماره مقاله‌ای منطبق با موضوع کلی آن) که با تعطیلی آن در سال ۱۳۸۹ معوق ماند. از میان مقاله‌های نوشته شده بر پایه‌ی آن پروژه تاکنون تنها «تاملاتی در نقد اسطوره‌شناسانه‌ی موسیقی» در فصلنامه‌ی ماهور منتشر شده و بقیه (چه آنها که کامل بوده و چه آنها که در مراحلی از پیشرفت، یا تنها ماده‌ی خام) تنها در این کارگاه استفاده شده‌اند.

در روزهای پیش از برگزاری که مشغول سامان دادن به طرح درس‌ها بودم تصمیم گرفتم بخش‌هایی از سرفصل‌ها را (اسلایدهای درسی)، نخست برای بازیادآوری آنها که در کارگاه شرکت می‌کردند و سپس تاثیرگذاری احتمالی بر کسانی که به هر دلیلی نمی‌توانستند در کارگاه شرکت کنند اما علاقه‌ای به مباحث داشتند، در فضای مجازی منتشر کنم. این ایده‌ی اولیه پس از بررسی بعضی تجربیات مشابه در سال‌های گذشته (مانند

کارگاه نقد «رضا براهنی») و آگاه شدن از این نکته که مستندسازی در مورد رویدادهای مشابه (و غیر از آن نیز) تا چه اندازه کم‌رنگ و بی‌رمق صورت پذیرفته است، تصویر کامل‌تری در ذهنم گرفت و از آن پس مستندسازی هر چه کامل‌ترِ آنچه را روی داده بود بخشی از کارم در کارگاه قرار دادم. به این شکل که تقریباً هر هفته مشروح درس برگزار شده با فاصله‌ی اندک از طریق وب‌گاه خانه‌ی موسیقی منتشر شده و در اختیار علاقه‌مندان قرار گیرد. از آنجا که دوره‌ی برگزار شده یک کارگاه- و نه یک کلاس صرف- بود، بخشی از ارزش رویداد را به گمان من فعالیت‌های صورت گرفته در زمان برگزاری و واکنش‌ها، پرسش‌ها و بحث‌های شرکت‌کنندگان می‌ساخت و بدون آنها درس‌نامه‌ها چیزی کم داشتند. افزون بر اینها برای اینکه بازتاب هم‌زمان هر جلسه به‌عنوان یک رخداد خبری میسر شود بخش‌هایی را به شکلِ گزارش در متن‌های نوشته شده در نظر گرفتم.

ترکیب سه‌گانه‌ی گزارش، درس‌نامه، مستندسازیِ گزیده‌ی گفت‌وگوها (تنها آنها که به نظر من اهمیت داشت و به جریان درس چیزی می‌افزود)، آن چیزی است که در نهایت در متن‌ها گنجانده‌ام. هنگام نوشتن، برخی مثال‌ها را نسبت به آنچه در کلاس حقیقتاً درس داده بودم، دقیق‌تر کردم و در مواردی نادر ترتیب رخ دادنشان را- برای موثرتر و منطقی‌تر شدن- تغییر دادم.

نسخه‌های مجزای هر یک از درس‌نامه‌ها به دلیل زمان کوتاه میان نوشته شدن تا انتشار به صورت پیش‌نویس منتشر شده‌اند. اکنون دسترسی به همه‌ی آنها احتمالاً دشوار است و در آینده دشوارتر نیز خواهد شد، زیرا در صفحات وب پراکنده‌اند. به همه‌ی این دلایل تصمیم گرفتم این سلسله درس‌گفتارها را پس از ویرایش به شکل به هم پیوسته‌ی یک کتاب درآورده و به شکل رایگان در دسترس همگان بگذارم.

نخستین هدف از بازآرایی شانزده درس‌گفتار در هیات یک کتاب، مستندسازی کارگاه آشنایی با نقد موسیقی بود. دومین هدف باقی گذاشتن مجموعه‌ای از درس‌نامه‌ها که به طیفی از مسایل نقد موسیقی پرداخته باشد و برای علاقه‌مندان گروهی از آغازگاه‌ها را فراهم آورد تا بتوانند مطالعات خود را بر اساس آن بگسترانند یا گفتاوردهای مطرح شده در آن برانگیزاننده‌ی ذهن‌های پرسا باشد برای اندیشیدن و پیش رفتن. پدیدآوردن کتابی که دربردارنده‌ی نظرات و اندیشه‌های من، یا مجموع نظرات دیگران درباره‌ی جنبه‌های مختلف نقد موسیقایی باشد (کاری که آرزومندم به زودی بتوانم در کتابی دیگر به انجامش برسانم)، خواه با رویکردی آموزشی، خواه پژوهشی و خواه فرهنگنامه‌ای، مد نظر نبوده است اگر چه تا آن هنگام که متن‌هایی با آن رویکردها نوشته و منتشر شود جنبه‌هایی از هر یک را می‌توان در درس‌گفتارهای حاضر بازجست.

هر یک از بخش‌های کتاب به صورتی کاملاً مجزا نگارش یافته است از همین رو زبانی مختص به خود داشته و من- با وجود علاقه به انسجام متن- جز نادر مواردی دست به همگن‌سازی نزدم. درس‌ها چنان‌که گفته شد متن‌هایی هستند میان گزارش و درس‌گفتار و با جملات مشابه گزارش‌گونه آغاز می‌شوند. این تکرارها که معمولاً از آن اجتناب می‌کنم در هنگام انتشار هفتگی هر بخش زیاد به چشم نمی‌آمد، اما اکنون در هنگام مطالعه‌ی دنباله‌دار کتاب خسته‌کننده و دل‌آزار است. اینها را تنها از جهت وفاداری به متن‌های منتشرشده‌ی نخستین و به جهت دشواری بازنویسی همه‌ی جلسات با ساختاری دیگر، به همان شکل نگاه داشته‌ام. ساختار و زبان درس‌گفتارها اگر چه گاه بسیار به یک مقاله با موضوع مشابه نزدیک می‌شود، به دلیل ویژگی‌های یک کلاس و اجبار خودخواسته‌ام در روایت زمانیِ آن که باعث جابه‌جایی‌های گاه‌به‌گاه روایت/ راوی و زوایه‌ی دید در متن شده، از نظم و سازگاری درونی‌ای که لازمه‌ی مقالات می‌دانم برخوردار نیست.

هر یک از درس‌ها (به‌ویژه هشت جلسه‌ی پایانی) به موضوعاتی مشخص در نقد موسیقی می‌پردازند. گستردگی این درس‌ها تا آنجاست که زمان (محدوده‌ای تقریباً ۳ ساعته) و شرایط کارگاه (حد متوسط دانش پیش‌نیاز، گیرایی شرکت‌کنندگان و توانایی من) اجازه می‌داد. بنابراین درس‌ها در حکم گشایش موضوع هستند و ضمن آنکه سعی شده عمومیت حفظ شود، نباید آنها را به‌عنوان بحثی گسترده در تمامی جنبه‌ها و چشم‌اندازها و بی‌نیاز از جست‌وجو و تکمیل بیشتر در نظر گرفت، اینها در بهترین شرایط افشره‌ای از نظرات مهم درباره‌ی هر موضوع است که برای طرح در چنین کارگاهی برگزیده شده است. طبیعتاً گستردگی بازبینی منابع و آثار تاثیرگذار دیگران نه چنان است که می‌کوشم در مقالاتم باشد.

این درس‌ها مطالعات موردی من نیستند و در متن آنها اغلب جز چیدمان و شیوه‌ی طرح مباحث، مطالعه‌ی دست اولی که آورده‌ی من باشد نیست (شاید جز اندکی در جلسه‌ی هشتم و مبحث نقد اسطوره‌شناسانه). در هشت جلسه‌ی نخست کوشیده‌ام مسایلی را که یک نقدگر جدی دیر یا زود در طول کارش با آنها مواجه خواهد شد، معرفی کرده و برخی راه حل‌های معمول برای آنها را پیش رو بگذارم یا دست کم ذهن‌ها را به جست‌وجوی پاسخ برای آنها برانگیزم زیرا باور دارم توجه به این مجموعه از مسایل، بهبودی چشم‌گیری در توانایی‌های نقدگرانه ایجاد خواهد کرد. در هشت جلسه‌ی دوم تلاش کردم شیوه‌های نقد (بیشتر میان‌رشته‌ای) را معرفی کنم. بدیهی است که در هر دو مورد لازم بود نظرات دیگر پژوهندگان و اندیشمندان مطرح شود. بخشی از این نظرات که در زمان برگزاری کارگاه به جهت کمبود وقت تهیه‌ی درس‌ها به همان زبان اصلی در درس‌نامه‌ها آمد، در اینجا همراه برگردان فارسی است، اگر چه، متن اصلی‌شان را هم برای مستندسازی نزدیک‌تر به حقیقتِ کارگاه حفظ کرده‌ام.

با آنچه گفته شد روشن است که در متن این درس‌گفتارها فراوان از مقالات و کتاب‌های دیگران نقل و تاثیر هست. ساختار دوگانه‌ی متن‌ها باعث شده ارجاعاتی که در گزارش‌ها (و در کلاس نیز) آمده صورت‌های مختلفی داشته باشد. گاه با نام بردن از مشخصات منبع در جریان جملاتی گزارشی، گاه مانند مقالات، درون متنی و گاه هم با استفاده از امکانات رسانه‌ی الکترونیکی انتشار گزارش‌ها (و این کتاب) از طریق پیوند مستقیم و فعال اینترنتی در متن.

در کارگاه آشنایی با نقد موسیقی قرار بر کار عملی شرکت‌کنندگان بود. روند انجام کارهای عملی که تا جلسه‌ی هفتم ادامه داشت قرار بود به یک پروژه‌ی نهایی ختم شود که برگزیده‌ی نوشتارهایش در وب‌گاه و برگزیده‌ی برگزیدگان نیز در فصلنامه‌ی خانه‌ی موسیقی منتشر شود. اگر چه تمرین‌های هفتگی را کم و بیش شرکت‌کنندگانِ کوشا به‌وقت انجام می‌دادند اما پروژه‌ی نهایی را هیچ یک از شرکت‌کنندگان پایدار تا پایان دوره، تحویل نداد. برای آشنا شدن با این تمرین‌ها بخش‌هایی که بحث‌های قابل اعتنا و مرتبط با موضوع کلاس بر سر آنها درگرفت در متن درس‌گفتارها (عموماً در جلسه‌ی بعد از مطرح شدنشان) آمده است. و نیز برای کسانی که علاقه‌مند باشند با جزییات بیشتری و بی‌مزاحمت احتمالی نظرات اصلاحی روند تمرین‌ها را دنبال کنند، نقدهای نوشته شده به دست شرکت‌کنندگان را به‌طور کامل در ضمیمه‌ی (پ) آورده‌ام.

طرح نخستین این کارگاه که آماده شد آن را برای برخی از دوستان و همکاران که نظر و رای‌شان همیشه برایم راهگشا بوده است فرستادم و از پاسخ‌ها و راهنمایی‌هایشان بهره گرفتم. از همین رو سپاس خود را نثار «آزاد حکیم‌رابط»، «محمدرضا فیاض»، «فرخ‌زاد لایق» و «رضا نجفی» می‌کنم که پس از مطالعه‌ی موشکافانه نکاتی را در بهبود طرح یادآوری کردند. همچنین حق‌شناسی خود را تقدیم دیگرانی می‌کنم که در دیداری مجازی یا حقیقی، یا حتی تنها با شنیدن خبر برگزاری کارگاه مرا از راهنمایی خودشان بهره‌مند کردند؛ از جمله «سید علی‌رضا میرعلینقی» که نکاتی ریز درباره‌ی تاریخ نقد موسیقی در ایران یادآور شد، «بهرنگ تنکابنی» که قرار گرفتن درس «نقد جامعه‌شناسانه‌ی موسیقی» در سرفصل دوم مدیون پافشاری و تیزبینی اوست، و «بهراد توکلی» که نکاتی درباره‌ی زیباشناسی گوشزد کرد.

سپاس بی‌اندازه نثار شرکت‌کنندگان کارگاه که با گفت‌وگوها و نظراتشان، کارگاه و متن را پربارتر کرده‌اند چه آنجا که مستقیم گفتارشان به نام خود بخشی از متن را ساخته و چه آنجا که مرا به فکر واداشته‌اند تا پاسخی درخور برای پرسش، یا چالشی بیابم و در درس‌گفتار بیاورم. آنها همکاران من در نوشتن این متن هستند، گرچه میزان مشارکت هر یک بیش از چند بندِ درس‌نامه‌ای دراز نبوده باشد.

همراهی بی‌چشمداشت دوستان مهربان و نازنین، «سوسن قیصرزاده» و «نشاط نوذری» در ویرایش متنی و یکدست کردن شیوه‌ی خط، «آرش اسماعیلی» در بازبینی ترجمه‌ها و «مرجان خیراللهی» در آماده ساختن وب‌گاه اختصاصی این کتاب را سپاس می‌گویم.

و سرانجام، همکاری صمیمانه‌ی خانه‌ی موسیقی در راه برگزاری کارگاه، به‌ویژه هیات مدیره، امری است غیرقابل چشم‌پوشی و شایسته‌ی سپاس. از میان مسوولان و کارمندان خانه‌ی موسیقی بیش از همه «حمیدرضا عاطفی» با یاری در زمینه‌ی به جریان انداختن بررسی پیش‌طرح، و عملی شدن آن (چه از جنبه‌ی تبلیغات چه از جنبه‌های اجرایی برگزاری یک کلاس) و گوشزد کردن نکاتی درباره‌ی زمان‌بندی کارگاه در طول مدت برگزاری، و نیز «عطا نویدی» با کوشش در فراهم کردن هفتگی امکانات سخت‌افزاری کارگاه و نیز پیگیری انتشار درس‌نامه‌ها در وب‌گاه خانه‌ی موسیقی، مرا ممنون خویش ساختند.

آروین صداقت‌کیش

تهران

خرداد ۱۳۹۲

فصل (۱)

طرح اولیه‌ی کارگاه

هشت جلسه‌ی نخست

کارگاه آشنایی با نقد موسیقی

مقدمه

مشهور است که گفته می‌شود: «در ایران نقد موسیقی نداریم»، اما جست‌وجویی ساده و به دور از آرمانگرایی نشان می‌دهد در حال حاضر حجم نوشتارها و فعالیت‌هایی که می‌توان آنها را- فارغ از کیفیتشان- نقد موسیقی به حساب آورد، قابل چشم‌پوشی نیست:

تقریباً تمامی مجلات تخصصی موسیقی (با گرایش‌ها و سطح‌های متفاوت) در هر شماره‌ی خود بخشی را به نقد موسیقی یا مواردی مرتبط با آن اختصاص می‌دهند؛

در چند(ین) روزنامه با حوزه‌ی انتشار سراسری صفحه‌ی موسیقی وجود دارد؛

بعضی مجلات سیاسی- اجتماعی- هنری یا ادبی- هنریِ روشنفکرانه گاه به گاه یا منظم بخشی مختص موسیقی دارند، که در هر دو مورد به طور پراکنده نوشتارهای انتقادی موسیقی به چاپ می‌رسد؛

ناشران گاه در دفترچه‌ی همراه آلبوم‌ها نوشته‌هایی به قلم نویسندگانی جز صاحب آن می‌گنجانند که اغلب فراتر از زندگی‌نامه و معرفی است؛

وب‌سایت‌های موسیقی، وبلاگ‌ها و صفحات علاقه‌مندان به موسیقی در شبکه‌های اجتماعی با روندی ثابت یا متغیر در حال تولید مطالبی با مضمون نقدگرانه (به عام‌ترین مفهوم مورد استفاده) هستند؛

در چند مرکز، به تناوب و با افت و خیزهایی-که حاصل برنامه‌ریزی و شرایط عمومی کشور نیز هست- جلسات نقد موسیقی برگزار می‌شود، که بررسی بخشی از آثار قابل تامل را در بر می‌گیرد. گاه نیز خود ناشران برای تولیداتشان رونمایی ترتیب می‌دهند که اکثراً همراه با نقد موسیقی است.

مطالعه‌ی دقیق‌تر گستره‌ی نقد موسیقی نشان می‌دهد که اغلب نوشتار/ گفتارها کیفیت مناسبی ندارند و بسیار سهل‌انگارانه و بدون بهره‌گیری از حداقل مهارت‌های نقد پدید می‌آیند. از همین رو پرداختن به مسایل آموزشی نقد موسیقی می‌تواند به‌ویژه در دو یا سه حوزه از حوزه‌های گفته شده، تاثیرگذار باشد. بنابراین پیشنهاد می‌شود کارگاهی آموزشی برای فراگیری بعضی مسایل اساسی تشکیل گردد. در این کارگاه سعی بر آن است تا علاقه‌مندان و روزنامه‌نگاران موسیقی برخی توانایی‌های لازم را از طریق کار کارگاهی انفرادی و گروهی بیاموزند و تجربه کنند.

جامعه‌ی هدف

ورود به این کارگاه برای عموم علاقه‌مندان آزاد است اما گروه‌هایی که بیش از بقیه هدف آن را تشکیل می‌دهند؛ روزنامه‌نگاران حوزه‌ی موسیقی (اعم از حوزه‌ی مجازی و نشر سنتی) و دانشجویان رشته‌ی موسیقی یا روزنامه‌نگاری هستند.

چشم‌انداز کلی

بیشتر نقدهای موسیقی‌ای که در دوران معاصر به یاد داریم تنها یک جنبه‌ی نقد موسیقی را مدنظر داشته‌اند؛ ارزش‌گذاری (و گاه شخصی) یا ایرادگیری. از همین رو بیشترین تلاش کارگاه پیشنهادی بر این است که از طریق درگیر کردن شرکت‌کنندگان در کارهای عملی چشم‌اندازهای دیگری از نقد موسیقی را پیش روی آنان بگشاید.

از سوی دیگر اشکالات بیشتر نوشته‌های انتقادی از آن جهت است که نویسندگان از پیش‌زمینه‌ها، تعریف‌ها و روندهایی که نقدشان بر اساس آنها شکل گرفته است، آگاه نیستند و به همین دلیل تسلط کاملی هم بر عناصر شکل‌دهنده‌ی آن ندارند. بنابراین در کارگاه ضمن ارایه‌ی تعاریف، با کاوش در نقدهای منتشر شده متوجه خواهیم شد که شالوده‌های نقد موسیقی چهار دسته‌اند: فلسفی، زیباشناختی، تاریخی/ سبک‌شناسانه/ مربوط به نظریه‌ی موسیقی، و زبانی (وابسته به ادبیات نوشتار). علاوه بر آن می‌آموزیم که این چهار گروه از شالوده‌ها عمیقاً با یکدیگر مرتبط و بر هم تاثیرگذارند، بدین ترتیب در جریان تمرین‌های عملی به‌طور مقدماتی می‌آموزیم که شالوده‌ها را بشناسیم و چنانچه توانایی آن را داریم در نقد خود از آن بهره بگیریم.

از اینها گذشته تمرین‌های عملی طراحی شده در این دوره کمک می‌کند تا درک نویسنده از توانایی‌های نقدگرانه واقع‌گرایانه‌تر از پیش شده و نیاز به آموزش گسترده‌ی مباحث مرتبط با موسیقی و همچنین لزوم امتناع از ورود به موضوعاتی که بر آنها اشراف ندارد به خوبی لمس شود.

طرح مشروح جلسات

۱- تعاریف اولیه، شنیدار نقدگرانه

تعاریف اولیه‌ی نقد موسیقی (عام/خاص)- نقد روزنامه‌نگارانه- نقد دانشورانه- اصطلاح گمراه‌کننده‌ی «نقد سازنده»- صفت ممیزِ «تخصصی یا فنی»

تمرکز محض بر خود موسیقی- مهارت استخراج ویژگی‌های یک اثر صوتی- شنیدار کور/ بی‌پیشینه- نیت آهنگساز/ خالق

در جریان کسب مهارت‌های گفته شده، شرکت‌کنندگان باید این تجربه را کسب کنند که وارد شدن به دنیای موسیقی‌ای که با آن آشنایی ندارند (مثلاً دست زدن به نقد موسیقی کلاسیک اروپایی برای کسی که تنها اندکی آموخته‌ی موسیقی ایرانی است یا برعکس) تنها به این دلیل ساده که آمادگی شنیدن خصوصیات را ندارند، بسیار مخاطره‌آمیز است.

۲- تکنیک‌های عمومی نقد (۱)

توصیف/ شرح- بازخورد احساسی به جای توصیف- سیاهه‌ی ویژگی‌ها (Trait Listing)- داوری/ ارزیابی/ ارزش‌گذاری- مقایسه (دوگانه‌ی شباهت/تفاوت)- تفسیر/تاویل- تحلیل منطقی- جدل- نگرگاه و راستای دید

۳- تکنیک‌های عمومی نقد (۲)

تجزیه و تحلیل موسیقایی- نظریه‌ی موسیقی- موسیقی‌شناسی- گفتمانِ چیره

شرکت‌کنندگان در این مرحله باید استفاده‌ی بدون جهت‌گیری از نظریه‌ی موسیقی و همچنین وجه محدود کننده‌ی آن را در تمرین‌هایشان تجربه کنند.

٤- زبان و واژگان

انطباق امر غیرکلامی (موسیقی) با امر کلامی (زبان)

واژگان شناخته شده و فنی- تحدید- دوگانه‌ی زبان استعاری/دقیق

گفتمان- فرمِ نوشتار

۵- بعضی بحث‌های مقدماتی در زیباشناسی و فلسفه که برای ورود به نقدگری ژرف‌تر مورد نیاز است.

بی‌طرفی/ بی‌غرضی (Disinterested-ness)- صدق و کذب (درستی و نادرستی گزاره‌ی موسیقایی)- معنای موسیقایی- قیاس منطقی- وحدت/ پیوستگی/ انسجام (Unity, Continuity)- مرجعیت نقد/ منتقد- ذهنیت/ عینیت- جهانشمولی (Universality)- اقبال عام (Popularity)- معیار (Criteria)، داوری درباره‌ی ارزش موسیقایی (Value Judgment)، درک موسیقی (Reception)، متن و زمینه‌ی خوانش (Text and Context)، زیبایی (Beauty).

زیباشناسی و تاثیرات دوگانه‌ی احکام آن بر نقد موسیقی- گفتمان زیباشناختی و نقد

٦- مسایل عملی نقد موسیقی (١)

برای چه کسی می‌نویسیم (شنونده/ آهنگساز/ نقدگر)

تقلید/ تاثیرپذیری- وام/ نقل/ اشاره

نقد اثر موسیقایی- نقد اجرا- نقد کنسرت

آثار مرجع- شرح صاحب اثر و میزان نفوذ آن

٧- مسایل عملی نقد موسیقی (٢)

زندگی‌نامه- تاریخ موسیقی- سبک‌شناسی- برچسب‌ها و دوره‌بندی

درک تغییرات- دوگانه‌ی نو و کهنه

٨- نقد موسیقی در ایران

نقد موسیقی؛ بعضی مسایل، مشکلات و اولویت‌ها در ایران (اجرای مجدد و...) نقدهای گسترده‌تر آثار گذشته

بعضی منابع قابل دسترسی به زبان فارسی

* عناوین مطرح شده (به ویژه در قسمت‌های نظری‌تر) عموماً به شکلی مقدماتی، متناسب با وقت و شرایط کلاس و با هدف آشنایی مورد بحث قرار می‌گیرند و در جریان تمرین‌ها تا حدودی عمق بخشیده می‌شوند.

* مباحث مطرح شده در تمامی جلسات- به استثنای جلسه‌ی پنجم که به دلیل انتزاعی و پیچیده بودن مطالب، امکان ارایه‌ی مثال‌ها و تمرین‌ها در آن کم است- تا حد ممکن همراه با کار گروهی شرکت‌کنندگان بر نمونه‌های صوتی، ارایه‌ی مثال‌هایی از نقدهای منتشر شده‌ی منتقدان، بازخوانی بعضی از آنها و تمرین‌های بیرون از کلاس خواهد بود.

* مسایل مربوط به استانداردها، اخلاق حرفه‌ای و... که ممکن است جای آنها در این طرح خالی به نظر برسد به طور عملی و موردی در حین انجام تمرین‌ها آموزش داده می‌شود.

* پیشنهاد می‌شود مجموعه‌ای از نقدهای تهیه شده به‌عنوان دستاورد این کلاس در وب‌سایت و برگزیده‌ی آنها نیز (در صورتی که کیفیت به قدر کافی مطلوب باشد) در فصلنامه‌ی خانه‌ی موسیقی منتشر شود. این امر هم می‌تواند جنبه‌ی تشویقی برای بعضی از شرکت‌کنندگان داشته باشد و هم نتایج را برای داوری در اختیار دیگر پژوهشگران و منتقدان قرار می‌دهد.

مسایل اجرایی

۱- ظرفیت

حداقل ۹ نفر

حداکثر ۱۸ نفر

۲- مدت زمان هر جلسه

۳ ساعت با یک استراحت کوتاه در میانه

۳- ابزارهای فنی مورد نیاز

ویدیو پروژکتور

دستگاه پخش صوتی با امکان اتصال به رایانه‌ی همراه

یک دستگاه سه‌تار

یک دستگاه پیانو

شرایط ثبت نام

۱- پیش‌نیاز

آشنایی اولیه با موسیقی عملی و نظری: دست‌کم آشنایی با نواختن یک ساز یا خواندن آواز/ و آشنایی با تئوری موسیقی، مرتبط با گونه‌ی موسیقایی که در آن مشغول فعالیت هستند.

نویسندگان حوزه‌ی موسیقی، فعال در یکی از موارد یاد شده در مقدمه، از این پیش‌شرط مستثنا هستند.

۲- هزینه‌ی کل دوره:

٦٤٠٠٠٠ ریال (هر جلسه ۸۰۰۰۰ ریال) برای شرکت‌کنندگان عادی.

٤٨٠٠٠٠ ریال (هر جلسه ٦٠٠٠٠ ریال) برای روزنامه‌نگاران و نویسندگان حوزه‌ی موسیقی.

۳۲۰۰۰۰ ریال (هر جلسه ٤٠٠٠٠ ریال) برای دانشجویان رشته‌ی موسیقی یا روزنامه‌نگاری.

* خانه‌ی موسیقی می‌تواند بنابر روال مرسوم خود برای اعضا تخفیف‌هایی در نظر گرفته و در این فهرست اعمال کند.

زمان‌بندی، تاریخ و روز پیشنهادی برای شروع دوره

زمان‌بندی تبلیغات و ثبت نام: حدود سه هفته ۱۳۹۱/۹/۲۱ تا ۱۳۹۱/۱۰/۱۲

پیشنهاد می‌کنم در صورت امکان کلاس هر هفته چهارشنبه‌ها برگزار شود.

جلسه‌ی نخست ۱۳۹۱/۱۰/۱۳

درصورت موافقت با این زمانبندی، هشت جلسه‌ی کارگاه به ترتیب در تاریخ‌های زیر برگزار خواهد شد:

(۱۰/۱۳، ۱۰/۲۰، ۱۰/۲۷، ۱۱/٤، ۱۱/۱۱، ۱۱/۱۸، ۱۱/۲۵، ۱۲/۲)

آذرماه ۱۳۹۱

آروین صداقت‌کیش

فصل (۲)

تعاریف اولیه، شنیدار نقدگرانه

نخستین جلسه‌ی کارگاه «آشنایی با نقد موسیقی» با شرکت جمعی از روزنامه‌نگاران، دانشجویان و علاقه‌مندان به این رشته عصر روز چهارشنبه بیست و هفتم دی ماه در خانه‌ی موسیقی برگزار شد.

در این جلسه پس از آشنایی اولیه با شرکت‌کنندگان و اهداف و نیازهای آنها و تشریح بعضی قواعد کلی کارگاه؛ از جمله این که در کارگاه تا آنجا که ممکن باشد، برای نشان دادن ویژگی‌های مثبت، نمونه‌ها از میان نوشته‌های دیگر منتقدان (که در کارگاه حاضر نیستند) انتخاب می‌شود و برای نشان دادن اشکالات و ایرادها از میان نوشتارهای مدرس و حاضران کلاس، یا نمونه‌ها اغلب از میان نوشته‌های منتقدان فارسی‌زبان انتخاب شده است و... .

همان‌طور که از عنوان جلسه‌ی نخست، «تعاریف اولیه، شنیدار نقدگرانه» می‌توان انتظار داشت درس جلسه با تعریف نقد موسیقی آغاز شد. بر خلاف بحث‌های مشابه، برای تعریف نقد موسیقی، کلام نخست از معنای نقد در زبان فارسی و مسایل مانند آن شروع نشد، بلکه مدرس مستقیماً با تعریف نقد موسیقی از «دانشنامه‌ی موسیقی و موسیقی‌دانان گروو جدید» (New Grove Dictionary of Music & Musicians) آغاز کرد:

> Music criticism may be defined broadly or narrowly. Understood narrowly, it is a genre of professional writing, typically created for prompt publication, evaluating aspects of music and musical life. Musical commentary in newspapers and other periodical publications is criticism in this sense. More broadly, it is a kind of thought that can occur in professional critical writing but also appears in many other settings. In this broader sense, music criticism is a type of thought that evaluates music and formulates descriptions that are relevant to evaluation; such thought figures in music teaching, conversation about music, private reflection, and various genres of writing including music history, music theory and biography. (Everret Maus & Stanely 2000)

در این تعریف دو برداشت از اصطلاح «نقد» موسیقی ارایه شده؛ که یکی برداشتی محدودتر مبتنی بر نوعی فعالیت حرفه‌ای نوشتاری با گرایش به ارزیابی است که عموماً پیوندی نیز با روزنامه‌نگاری حرفه‌ای دارد، و دیگری برداشتی گسترده‌تر که رگه‌هایی از عمل انتقادی را در فعالیت‌های دیگر دنیای موسیقی از جمله تدریس معلمان، عمل تفسیر در اجرای مجدد، واکنش‌های مختلف شنوندگان کنسرت پس از آن، دسته‌بندی سبک‌شناسانه‌ی آثار توسط تاریخ‌نگار موسیقی و... می‌یابد و به درستی بر شباهت‌های هر یک از اینها با بخشی از عمل منتقد موسیقی انگشت می‌گذارد. پس از مطالعه‌ی متن اصلی تعریف، بخشی از برگردان همین درایه‌ی

دانشنامه- که به دست «حمید خداپناهی» ترجمه و در شماره‌ی ۳٤ فصلنامه‌ی ماهور منتشر شده است- توسط یکی از حاضران خوانده شد:

> نقد موسیقی را می‌توان به معنای موسع یا محدود کلمه تعریف کرد. به معنای محدود، منظور از نقد گونه‌ای از نویسندگیِ حرفه‌ای است که اختصاصاً برای نشر سریع در جراید تولید می‌شود و جنبه‌های مختلف موسیقی و حیات موسیقایی را مورد ارزیابی قرار می‌دهد. به این معنا، گزارش موسیقی در جراید و نشریات نیز نقد نامیده می‌شود. در معنای موسع، نقد به نوعی از تفکر اطلاق می‌شودکه نه تنها در نوشته‌های نقادانه‌ی حرفه‌ای، بلکه در موقعیت‌های دیگر نیز ظاهر می‌شود. به معنای موسع، نقد موسیقی نوعی تفکر است که موسیقی را ارزیابی و توصیفات مرتبط با ارزیابی را ضابطه‌بندی می‌کند؛ چنین تفکری در تدریس موسیقی، گفتگو درباره‌ی موسیقی، تاملات شخصی، و گونه‌های مختلف نوشتار همچون تاریخ موسیقی، تئوری موسیقی و شرح‌حال‌نویسی خودنمایی می‌کند. (ص ۱۱)

بحث با برشمردن ویژگی‌های «نقد روزنامه‌نگارانه» و همتای دوگانه‌ی در ظاهر متضادش، «نقد دانشورانه»، ادامه یافت و اشاره شد که این دو در محل انتشار، نوع مخاطبان و به تبع آن اهداف نوشته شدن از یک سو و ژرفا و پیچیدگی مباحث مطرح شده و استدلال‌های اقامه شده از سوی دیگر با هم تفاوت دارند، هر چند که هیچ‌کدام از تمایزهای اشاره شده حتمی نیستند و در میان هر دو گونه می‌توان نمونه‌هایی را پیدا کرد که برخی ویژگی‌های گونه‌ی دیگر را نیز در خود داشته باشد.

به‌عنوان نمونه‌ی یک نقد روزنامه‌نگارانه، نقدی از «امیر ملوک‌پور» با عنوان «آیا نو بودن شایسته‌ی تقدیر است؟» بر کنسرتی از برادران «طبسیان»، منتشر شده در مجله‌ی موسیقی فرهنگ‌وآهنگ شماره‌ی ۲۱، بازخوانی و برخی ویژگی‌های نقد روزنامه‌نگارانه (نزدیک ماندن مهارت شنیداری منتقد به خواننده‌ی مقاله، دادن اطلاعات اولیه درباره‌ی آهنگساز، نوازنده یا اثر، و گرایش به ارزش‌گذاری آشکار و در عین حال نافذ بودن پرسشی که در عنوان تفکر برانگیز طرح شده است) در آن بررسی شد.

به‌عنوان نقد دانشورانه نقد و بررسی مشهور «ارنست هوفمان» با عنوان «سمفونی شماره‌ی ۵ در دو مینور اثر بتهوون» در فصلنامه‌ی ماهور شماره‌ی ۳۹، بازخوانی و به این موضوع پرداخته شد که به رغم گذشت حدود ۲۰۰ سال از نوشته شدن آن هنوز- دست‌کم برای ما -یک نقد قابل اعتناست. نه به این معنا که گفتمان موجود در آن برای درک بتهوون امروز هنوز مورد پذیرش جامعه‌ی موسیقی است بلکه به دلیل ژرفای کار فکری انجام شده و امکان یادگیری روندهای موجود در آن. در این بخش به جریانی متاخر تحت عنوان نقد دانشگاهی هم اشاره شد

و نسبت آن با نقد دانشورانه مورد بررسی قرار گرفت؛ اگر چه نقد دانشورانه ابزار اندیشه‌ی آکادمیک را به کار می‌گیرد و بسیاری از منتقدان این حوزه افرادی دانشگاهی هم هستند، اما لزوماً با آن یکی نیست. به علاوه اصطلاح نقد دانشگاهی فعلاً در ایران مصداق چندانی ندارد و بیشتر به جریانی در محیط دانشگاهی آمریکای شمالی اشاره می‌کند.

سپس نقد «کیاوش صاحب‌نسق» بر «سفر عسرت» اثر «فرخ‌زاد لایق» با عنوان «سفر حجمی در خط زمان» چاپ شده در مجله‌ی موسیقی فرهنگ‌وآهنگ شماره ۲۳ و ۲٤، به‌عنوان نمونه‌ای از این که چگونه می‌توان ویژگی‌هایی از نقد روزنامه‌نگارانه را با نقد دانشورانه یک‌جا گرد آورد، بازخوانی شده و خصایص آن هم مورد اشاره قرار گرفت.

بررسی بعضی صفت‌ها و اضافه‌هایی که در جامعه‌ی موسیقی همراه نقد به کار می‌رود و واکاوی جنبه‌های مختلفی از معنای آنها، مرحله‌ی بعد کلاس را تشکیل می‌داد. «نقد فنی یا تخصصی» به معنای نقدی که در متن آن از اصطلاحات و روش‌های تخصصی موسیقی‌دانان عملی بهره گرفته شده باشد، نقد سازنده به دو معنیِ: نقدی که برای برطرف کردن یک اشکال پیشنهاد هم می‌دهد (نزدیک به عمل معلمان موسیقی) و اصطلاحی که نقدشوندگان به کار می‌گیرند تا به شکلی پوشیده نقدگر را وادار کنند از گفتن آنچه نمی‌تواند برای برطرف کردنش راه حلی ارایه بدهد- امری که بسیاری اوقات در نقد رخ می‌دهد- خودداری کند یا دست‌کم در نظر دیگر خوانندگان ارزش این نوع نقد را پایین بیاورند؛ این اصطلاح به نظر مدرس کلاس پیوندی با آن تفکر دارد که می‌گوید منتقد باید خود بتواند عملی هم‌تراز اثری که بر آن ایراد گرفته است[۱]، انجام بدهد. در جریان بررسی این اصطلاح مدرس اشاره کرد که بر خلاف این نظر او فکر می‌کند نقد باید «ویرانگر» باشد به این معنا که اثر نقد شده پس از نقد، دیگر هرگز مانند قبل شنیده نشود یا هر نقد جدید دست‌کم راهی به دیگرگونه شنیدن اثر موسیقایی بگشاید. علاوه بر اینها صفت «منصفانه» یا «بی‌طرفانه» (که معمولاً در مقابل «مغرضانه» قرار می‌گیرد) مورد بررسی قرار گرفت و در این حین، اشاره شد که این صفت با بی‌غرضی یا بی‌طرفی[۲] (Disinterested-ness)- که از مفاهیم عهد روشنگری بوده (و بیشتر مرتبط با تجزیه و تحلیل موسیقی است)- رابطه‌ای اندک

---

[۱] بازتاب‌هایش در فرهنگ فارسی زبان مثل‌هایی است مانند: «گر تو بهتر می‌زنی بستان بزن»، «کنار گود ایستاده می‌گوید لنگش کن»، یا «دو صد گفته چون نیم کردار نیست»، که دست‌کم یک برداشت از آنها معطوف به خاموش ساختن صدای خرده‌گیر از طریق مواجه کردن او با دشواری کار عملی است.

[۲] این مفهوم را «علی رامین» در کتابچه‌ی «فلسفهٔ تحلیلی هنر» (فرهنگستان هنر ۱۳۹۰) در پرتو تجربه‌ی زیباشناختی چنین شرح می‌دهد: «تجربهٔ زیباشناختی، تجربه‌ای است که خود غایت خود و از برای خود است؛ وسیله‌ای از برای متحقق ساختن هدفی جز خود نیست. تجربهٔ زیباشناختی، تجربه‌ای بی‌غرض و فارغ از تعلق است [...] .»

دارد و گاه به معنای این به کار می‌رود که نقدگر باید از چشم‌اندازهای مختلفی و به شکلی متوازن به موضوع مورد نقد بپردازد[۳] (اغلب منظور بیان هم‌زمان و عادلانه‌ی حسن و عیب است)، یعنی نگاهی چندوجهی داشته باشد و گاه نیز نوعی درخواست ترحم است یا نوعی برچسب برای کم کردن اعتبار نقدی که با آن موافق نیستیم (همانند کاربرد مشابه نقد سازنده).

نقد «آزاد حکیم رابط» بر اجرایی از «دلبر حکیم‌اُوا» با عنوان «خانم حکیم‌آوا! شنوندگان را محرم بدانید» در فصلنامه‌ی ماهور شماره ٤ به‌عنوان نمونه‌ی نقدی که پیشنهاد نیز می‌دهد (نقد سازنده به معنای اول)، و نقد «ساسان فاطمی» در فصلنامه‌ی ماهور شماره‌ی ۳۲، بر پژوهش موسیقی در ایران با عنوان «ناهنجاری‌های پژوهش موسیقی در ایران» و نقد «بابک بوبان» بر مکتب آموزشی فرامرز پایور، «باهوش موسیقی یا با هوش موسیقی؟» (فرهنگ‌وآهنگ شماره‌ی ۲۳ و ٢٤) نیز به‌عنوان دو نمونه از نقد که بخش‌هایی از زندگی موسیقایی در ایران را مورد بررسی و موشکافی قرار داده‌اند بازخوانی و اشاره شد که با در نظر گرفتن تعریف ارایه شده در این جلسه از کلاس که پیوندی نزدیک با نقد اثر موسیقایی دارد، دو نمونه‌ی آخر نقدهایی پیراموسیقایی هستند (یکی در مورد پژوهش و دیگری درباره‌ی آموزش موسیقی).

در بخش دوم و پس از استراحتی کوتاه، ابتدا تمرکز محض بر خود موسیقی برای نوشتن درباره‌ی آن پیشنهاد و برای آشنایی با دشواری‌های کار، «شنیدار بی‌پیشینه یا کور» آزمایش شد؛ به این ترتیب که نمونه‌هایی پخش می‌شد که شرکت‌کنندگان کارگاه (احتمالاً) هیچ اطلاعات قبلی در مورد آن نداشتند و از آنها خواسته می‌شد در حین شنیدنِ دقیق چند کلمه‌ای در مورد نمونه‌ی پخش شده بنویسند یا در ذهن بیاورند. پس از پخش نخستین نمونه اغلبِ پاسخ‌ها در مورد این بود که چه تصویر یا بازخورد احساسی در حین شنیدن در ذهن شنونده‌ها نقش بسته است یا تلاشی بود در حدس زدن منشا جغرافیایی موسیقی یا ارتباط سبک‌شناختی‌اش (به شکلی بسیار گنگ و مبهم). در این مرحله تنها یک نفر به دلیل این که در مورد آن موسیقی چیزی نمی‌داند از پاسخ دادن امتناع کرد. در دور دوم و سوم از شنیدار بی‌پیشینه بر تعداد کسانی که چنین رفتاری داشتند رفته رفته افزوده شد و به بیش از هفتاد درصد جمعیت رسید و بدین ترتیب شرکت‌کنندگان پس از رد و بدل بحث‌هایی درباره‌ی چگونگی شنیدن، اهمیت شناخت اثری که قرار است نقد شود، تاثیر این شناخت بر نقدی که شکل می‌گیرد،

[۳] یک از نمونه‌ی گویا از نگاه عمومی در این باره این فراز از «نقد و بررسی آلبوم بی‌واژه» نوشته‌ی «بهرنگ قدرتی» است: «اگر قرار باشد که راجع به چیزی نظر صِرفِ مثبت یا منفی بدهیم پس فقط اظهار نظر کرده‌ایم که با نقد فاصله بسیاری دارد. بنظر من در نقد می‌بایست جانب انصاف را رعایت کنیم. همانقدر که نکات بد را می‌بینیم، نکات خوب را هم ببینیم. هدف منتقدین ارتقای سطح کیفی آثار است نه تخریب آن و حتی نه تشویق کورکورانه.»

اغلب اقناع شدند که بدون دانستن اطلاعات اولیه در مورد یک نوع موسیقی بهتر است از نقد (و همچنین دیگر گونه‌های نوشتن در مورد موسیقی) آن خودداری شود. در خلال بررسی نمونه‌ها با این روش- تا آنجا که زمان کوتاه اجازه می‌داد- استخراج ویژگی‌های صرفاً موسیقایی نیز آزموده شد. مثال‌هایی که در دور اول و دوم و سوم شنیدار کور ارایه شدند از موسیقی گاگاکو (Gagaku) (موسیقی دربار امپراتوری ژاپن) و دانگ-آک (Dang-ak) گونه‌ی خالص کره‌ایِ موسیقی دربار کره انتخاب شده بود تا هر چه ممکن است با تجربیات شنیداری حاضران متفاوت باشد.

در دور بعدی ابتدا بخش‌هایی از نواخته‌های «مطر محمد» با ساز بوزوک از سی‌دی «بوزوکی» انتشارات ماهور پخش شد که به تجربه‌های شنیداری ما نزدیک‌تر است و طبعاً هنگام گفت‌وگو در مورد آن مطالب بیشتری برای ارایه وجود داشت. قطعه‌ی «چکامه» اثر «ادیسون دنیسف» (آهنگساز روس که در زمان اتحاد شوروی با عنوان‌هایی چون «ضد نظم اجتماعی»، «معاند» و مشابه آن خوانده می‌شد و از دیدگاه سبک‌شناختی وامدار وبرن و بولز بود) که به «ارنستو چه‌گوارا» (در ۱۹٦۷ سال مرگ وی) تقدیم شده است، به شکل کور پخش شد. پس از این که اغلب حاضران نظر دادند که نمی‌شود در مورد این موسیقی چیزی نوشت (حتی با دانستن اطلاعات شناسنامه‌ای آن) و بعضی به اشتباه آن را اثری از مدرنیست‌های مشهور ایرانی (از همه بیشتر علیرضا مشایخی) شناسایی کردند، تجزیه و تحلیل مختصر اما دقیق خود آهنگساز بر اثر خودش، «تحلیلی بر چکامه برای کلارینت، فورته پیانو و سازهای کوبه‌ای» (با برگردان مسعود ابراهیمی) منتشر شده در ماهنامه‌ی گزارش موسیقی شماره‌ی ۳۸/۳۷ خوانده شد، تا نشان داده شود که این نظر جمع درست نیست؛ بلکه در صورت داشتن اطلاعاتِ موسیقی‌شناختی/نظری کافی نوشتن درباره‌ی هر نوع موسیقی امکان‌پذیرتر می‌شود.

فصل (۳)

تکنیک‌های عمومی نقد (۱)

بعد از ظهر چهارشنبه ٤ بهمن ماه دومین جلسه‌ی «کارگاه آشنایی با نقد موسیقی» در خانه‌ی موسیقی تشکیل شد. عنوان درس این جلسه «تکنیک‌های عمومی نقد» بود و به مسایل و تکنیک‌هایی می‌پرداخت که عموماً در حوزه‌ی منطق عمومی جای دارند و در همه گونه کنش یا نوشتار انتقادی (و نه فقط نقد موسیقی) ممکن است به کار روند و از همین رو «عمومی» خوانده می‌شوند.

مانند جلسه‌ی گذشته در این جلسه هم کار با تعریف هر یک از تکنیک‌ها (که هر چند عمومی هستند اما با گرایش به نقد موسیقی تنظیم شده بود) آغاز می‌شد و پس از بحث‌هایی که میان حاضران در می‌گرفت ابتدا نمونه‌هایی از نقد منتقدان- که ویژگی مورد بحث را در خود داشت- خوانده و سپس یک قطعه‌ی موسیقی پخش می‌شد تا شرکت‌کنندگان به طور عملی کاربرد آن تکنیک را در نوشته‌ای بسیار کوتاه بیازمایند.

نخستین فنی که معرفی شد «توصیف» بود؛ با این تعریف که: «بازگو کردن صفت آنچه شنیده می‌شود، معمولاً اولین راهی است که برای نوشتن درباره‌ی موسیقی به ذهن می‌رسد و به کار معرفی آثار می‌آید. توصیف یک اثر از جنبه‌ی زبانی می‌تواند دامنه‌ای از وصف واقع‌گرایانه و وفادار به موصوف تا نمونه‌های بسیار شاعرانه را در بر بگیرد.»

این تعریف پیوندی نزدیک با یکی از ویژگی‌های نقد روزنامه‌نگارانه-که در جلسه‌ی گذشته مورد بحث قرار گرفت- دارد و آن نزدیکی شنیدار منتقد/ روزنامه‌نگار با خواننده/ شنونده‌ی عام است. هنگامی که کسی برای عموم می‌نویسد اغلب ناگزیر است چیزهایی بنویسد که بیشتر خوانندگان بدون داشتن هیچ تربیت فنی خاص بتوانند از آن بهره‌مند شوند، از همین رو توصیف یک اثر موسیقایی (به معنای بازگو کردن آنچه شنیده می‌شود) یکی از رایج‌ترین راه‌هایی است که نویسندگان به کار می‌بندند.

بخش‌هایی از «آرزوی دل در گذر زمان ماندگار می‌شود» نوشته‌ی «سولماز فیروزی» در سایت «موسیقی ما» درباره‌ی آلبوم «آرزوی دل» ساخته‌ی «عباس آزاد» به عنوان مثالی از یک توصیف ساده خوانده شد:

> «دکلمه ژاله صادقیان شروع ساز و آواز را رقم می‌زند که در پس زمینه آن سه تار و تار بار ملودیک قطعه را [به] صدای خواننده متصل می‌کنند. توانایی‌های صدای خواننده و قدرت اجرای او در این قطعه بیش از سایر قطعات به گوش می‌رسد. جواب‌هایی که تار در این قطعه به آواز خواننده می‌دهد عمده ویژگی آن است که قابل تامل است. در میانه آواز دکلمه قرار بوده به زیبایی کار بیفزاید اما این

اتفاق نمی‌افتد چرا که مخاطب انتظار [چ]نین چیزی را ندارد و شاید اگر این قطعه بدون دکلمه اجرا می‌شد نیز همین تاثیر را می‌گذاشت و بودن و نبودن آن چندان اهمیتی در قطعه ندارد. این دکلمه‌ها که تا پایان قطعه وجود دارد، بیش از هر چیزی مخاطب را یاد موسیقی‌های قدیمی بخصوص گل‌ها می‌اندازد. اینکه چه اصراری به حضور این دکلمه در این قعه [قطعه] هست، تا اینجای کار کشف نشده و بعید به نظر می‌رسد دلیل آن مشخص شود. چرا که جز علایق و سلایق شخصی دلیل دیگری نمی‌تواند داشته باشد.»

همان طور که در یکی دو خط ابتدای این متن مشخص است توصیف روی‌دادهای موسیقایی به شکلی است تقریباً هر شنونده‌ی موسیقی می‌تواند آن را دنبال کند. برای نوشتن یا خواندن این بخش هیچ توانایی فنی ویژه‌ای نیاز نیست جز این که نویسنده/ خواننده‌ی متن صدای تار و سه‌تار را بشناسد و با معنای «ملودی» نیز در موسیقی آشنا باشد.

در نخستین درنگ ممکن است توصیف، بسیار ساده به نظر برسد اما پس از خوانده شدن این متن، مثالی صوتی در کارگاه پخش و از شرکت‌کنندگان خواسته شد بدون داشتن هر گونه اطلاعات (حتی نام قطعه و نام آهنگساز) آن را توصیف کنند. قطعه‌ی پخش شده یک مادریگال ایتالیایی رنسانسی از مجموعه‌ی « Early Italian Madrigals» کار گروه «Capella Antiqua Munchen» به رهبری «کنراد روهلند» بود. توصیف‌هایی که پس از اتمام قطعه خوانده شد؛ از جمله «قطعه یادآور باخ است»، «قطعه‌ای با کنترپوان باروک»، «کرال چهار صدایی»، «نوعی موسیقی مذهبی یا کلیسایی» که اغلب ارتباطی اندک با نمونه‌ی پخش شده داشتند یک نکته را به خوبی در کارگاه روشن ساخت و آن این که؛ حتی توصیف بسیار ساده‌ی موسیقی‌ای که نمی‌شناسیم اغلب منجر به خطا یا اشتباه می‌شود.

«شرح»، فن دیگری بود که پس از توصیف معرفی شد. به نظر مدرس کلاس: «در زبان فارسی شرح و توصیف ممکن است بسیار نزدیک به هم به شمار آیند (یا چنین به نظر برسند)، اما شرح به معنایی که در اینجا به کار رفته شامل گستراندن و واضح‌تر بیان کردن چیزی است.» به بیان دیگر شرح توصیفی گسترده است که با توانایی فنی ژرف‌تر به وضوح نکاتی می‌انجامد که دیگر هر شنونده‌ای، بی‌آموزش، نمی‌تواند بدان دست یابد.»

به‌عنوان مثالی از شرح در یک نقد موسیقی، بخش‌هایی از نقد «کامیار صلواتی» بر مجموعه‌ی «جوی نقره‌ی مهتاب» دونوازی سه‌تار و تنبک «بهداد بابایی» و «نوید افقه» خوانده شد:

«مختصات آشنای نوازندگی بابایی بارها و بارها در این اثر شنیده می‌شود. غنای تکنیکی بسیار بالای سه‌تار بابایی در این اثر در اوج به گوش می‌رسد؛ از پنجه‌ی بسیار پرسرعت او و پاساژهای سرعتی و البته واضح -که گاه حتی هضم این که در آنها چه چیزی نواخته می‌شود سخت است- گرفته تا تکیه‌ها و پنجه‌کاری‌ها و کنده‌کاری‌های سریع و در عین حال بسیار شفاف، تا تغییر سونوریته‌ی ساز وی با جابه‌جایی مضراب روی کاسه‌ی ساز، تا ریزهای خاص او (که با کمی اغراق به صدای [اصل: صداهای] سازهای کششی می‌ماند)، تا گلیساندوهای وی روی دسته‌ی سه تار که گاه با جسارت - بدون آن که گوش آزاری ببیند- روی نت‌های خارج از محدوده‌ی ابوعطا مکث می‌کند. گاهی هم بعضی نت‌ها به صورتی غیر معمول آلتره می‌شوند و فضاهایی فانتزی-غافلگیرکننده را به وجود می‌آورند، مثلا "لاکرن" یا "سی بکار" (در تراک‌های سوم و اول) که البته مانند گلیساندوهای ذکر شده حساب شده و گوش‌نوازند نه فالش.

استفاده‌ی متنوع وی از رجیسترهای مختلف صوتی سه‌تار -با تمام محدودیت‌هایش- و کنتراست‌هایی که با ابزار ساده‌ی دینامیسم ایجاد می‌شود خود می‌تواند درسی بزرگ برای نوازندگان سه‌تار باشد. البته ذکر این نکته ضروری‌ست که سه‌تاری که بابایی با آن در این اثر نواخته، نیم اکتاو از سه‌تارهای دیگر وسعت صوتی بیشتری دارد، در حقیقت اگر سه‌تارهای رایج معمولا تا لا (a1) پرده‌بندی شده‌اند، در این اثر تا "دو"ی نیم اکتاو بالاتر (c2) هم شنیده می‌شود که وسعت صوتی ساز را به سه اکتاو می‌رساند (البته با توجه به کوک ابوعطای می کرن -ر کرن دیاپازون- در این آلبوم وسعت مورد استفاده یک پرده کم‌تر است).»

گذشته از بحثی که در کارگاه در مورد درست نبودن بند پایانی این شرح مطرح شد و این نکته را بازیادآوری کرد که شرح (و همچنین توصیف) می‌تواند «نادرست» یا «کذب» باشد، به خوبی روشن بود که نویسنده‌ی این متن با سطحی ژرف‌تر از اثر مورد بحث- نسبت به نمونه‌ی توصیف ساده- سر و کار داشته است.

«بازخورد احساسی» یا «واکنش عاطفی» نویسنده یا منتقد نیز گاهی می‌تواند به جای توصیف بنشیند. در حقیقت گاهی نویسندگان به جای آن که بازگو کننده‌ی (توصیف‌گر) رویدادهای موسیقایی باشند یا آنها را شرح و بسط دهند، روایت می‌کنند که در زمان شنیدن اثر موسیقایی چه احساسی به آنها دست داده یا در عالم تخیل چه تصویری به ذهنشان رسیده است و به این ترتیب خواننده را همراه جهان ذهنی خودشان می‌کنند. از همین رو در تعریف این فنِ نوشتن درباره‌ی موسیقی، مدرس کلاس بیان داشت که: «[...] در این مورد رابطه‌ی میان آنچه نوشته شده و موسیقی‌ای که می‌شنویم بسیار دلبخواهی از آب در می‌آید و قابلیت تعمیم به دیگر شنوندگان را از

دست می‌دهد یا اگر به دلیل اعتبار یک موسیقی‌نویس خاص آن نوع تلقی (یا آن نوع شنیدن) اثر موسیقایی همه‌گیر شود، به نوعی استبداد [خوانش] موسیقایی خواهد انجامید.»

«سیاهه‌ی ویژگی‌ها» (Trait Listing) گونه‌ی دیگر از فنون نوشتن درباره‌ی یک اثر موسیقایی و دارای پیوند با مفاهیمی مانند توصیف و شرح است که مطرح شد: «اصطلاحی است که بیشتر درباره‌ی تجزیه و تحلیل موسیقی به کار می‌رود و به معنای پشت سر هم ردیف کردن ویژگی‌های فنی یک قطعه‌ی موسیقی بدون آنکه هدفی دیگر در میان باشد. با این تعریف سیاهه‌ی ویژگی‌ها را می‌توان با توصیف (البته از جنبه‌ی فنی و به بیانی واقع‌گرایانه) دارای پیوند دانست.»

به‌عنوان مثالی بزرگ‌نمایی شده از این فن، بخش‌های نخست «تجزیه و تحلیل کنسرتینو برای سنتور و ارکستر اثر حسین دهلوی» نوشته‌ی «مینو مهدی‌زاده تورزنی» (بخشی از پایان‌نامه‌ی کارشناسی مولف) منتشر شده در ماهنامه‌ی تخصصی «گزارش موسیقی» اردیبهشت و خرداد ۱۳۸۹ خوانده و به بحث گذاشته شد؛ سرجمعِ گفت‌وگو در این‌باره این بود که سیاهه‌ی ویژگی‌ها که خود در منابع، یکی از نمونه‌های ضعیف تجزیه و تحلیل موسیقایی به شمار می‌رود، به همان نسبت ابزاری کم توان برای یاری رساندن به نقد موسیقی نیز هست.

در این مرحله، قطعات «بغض» و «تا مهتاب» از مجموعه‌ی جوی نقره‌ی مهتاب باز هم بدون اعلام مشخصات و بدون اشاره به اینکه نقدی در مورد این قطعات دقایقی پیش در کارگاه خوانده شده است، پخش و از حاضران خواسته شد که برای آنچه می‌شنوند توصیف یا شرح بنویسند. نتیجه این بود که بدون استثنا (حتی آنها که آموزش موسیقی کلاسیک اروپایی دیده بودند)- نسبت به نمونه‌ی مادریگال‌های ایتالیایی- حضار نکات بیشتری برای گفتن داشتند (اغلب این نکات درباره‌ی تشخیص محتوای مدال و پرده‌گردی قطعه بود). تا آنجا که حتی یکی از اعضای کارگاه (عباس خدایاری) توصیفی از این اثر به دست داد، مبتنی بر مقایسه‌ای که او با گونه‌های قدیمی‌تر (به زعم وی اصیل‌تر) سه‌تارنوازی در ذهن صورت داده بود. این نکته را هم نباید از نظر دور داشت که بعضی از شنوندگان در کارگاه به درستی نام و مشخصات این اثر را حدس زده بودند که البته به گفته‌ی مدرس تاثیری در اهداف طرح این نمونه نداشت.

«تفسیر» و «تاویل» فن‌های بعدی بودند که از جهت دامنه‌ی دور شدن از عینیت فیزیکی قطعه، سرشتی متفاوت از چهار فن پیشین داشتند؛

تفسیر (Interpretation) دارای دو معنی است که یکی گاه در اجرای موسیقی رخ می‌دهد و به معنای مجموعه‌ای از تصمیم‌ها برای آفریدن یک مصداق از شی‌ای است که اثر موسیقایی نامیده می‌شود نقش بسته بر

پارتیتور یک اثر و دیگری فرآیندی تقریباً مشابه که نوشته شده یا به گفتار درمی‌آید. تفسیر نقدگرانه‌ی اثر موسیقایی به معنای «شرحی آسان‌کننده‌ی دشواری متن» –چنان که مثلاً تفسیر یک کتاب هست– نیست، بلکه بیشتر به معنای یافتن راه‌های متعددِ «بودنِ» آن است. البته گونه‌ی دیگری از تفسیر نیز در موسیقی وجود دارد که می‌توان همان «حکم شرح بر متن» را برای آن صادر کرد؛ نوشتن به زبان معمولی برای همراه کردن خواننده مانند برخی مثال‌ها در «تجزیه و تحلیل موسیقی برای جوانان» نوشته‌ی «لئونارد برنشتاین».

تفسیر نقدگرانه یا تفسیر در نوشتار می‌تواند بازگوی فرآیندی که اجرا کننده از سر گذرانده، تشریح همین فرآیند توسط منتقدی یا کاملاً آفریده‌ی ذهن یک نقدگر– موسیقی‌شناس باشد. به‌عنوان مثال تفسیر موسیقایی بخش‌هایی از «مصائب اجرای دوباره» نوشتاری در تفسیر اجرای «نی‌نوا» اثر «حسین علیزاده»، نوشته‌ی «آروین صداقت‌کیش» منتشر شده در ماهنامه‌ی تخصصی فرهنگ‌وآهنگ شماره ۲۳ و ۲٤ خوانده و نشان داده شد که چگونه نویسنده به نکاتی فنی در ساختار این قطعه‌ی موسیقی اشاره کرده است که به نظر وی در اجرای آن تاثیرگذارند و پرداخت هنرمندانه‌ی آنها اجرایی دگرگونه را رقم می‌زند.

اما «تاویل موسیقی» را با وجود نزدیکی معنایش به تفسیر چنین تعریف می‌کنند: « the rendering of a musical composition, according to one's conception of the author's idea» «تعبیر یک اثر موسیقایی، بر طبق پنداشت یک فرد [نقدگر] از مقصود آهنگساز.» نکاتی که در این تعریف اهمیت دارند به گفته‌ی مدرس، نخست مفهوم «بازگشت به مقصود اولیه»ی آهنگساز که کاربرد اصطلاح «تاویل» را ممکن و مجاز می‌سازد و سپس تاکید بر اینکه؛ تاویل برآمد «درک» یک سوم شخص است از آنچه «می‌پندارد» «اراده، نیت یا قصد» آهنگساز بوده است. درست همین عدم قطعیتی که در تعریفِ تاویل، برای کشف مقصود اولیه‌ی آهنگساز (یا به بیان دیگر عدم اطمینان از تبدیل شدن قطعی نقدگر به پیامبر بی‌اختیار آهنگساز)، وجود دارد موجب آزادی نسبی تاویل و امکان رخ دادن تاویل«ها» می‌شود.

بحث بر سر این موضوع تفاوت‌های این دو اصطلاح را در پرتو منشا اصلی این واژه‌ها در زبان فارسی امروزین (دو کنش فکری مرتبط با متن قرآن) روشن‌تر ساخت و نشان داد که در نقد موسیقی ممکن است تاویل را حالتی خاص از تفسیر که عامل «مقصود آهنگساز» نیز در آن دخالت می‌کند، به حساب آورد. همچنین در ادامه‌ی گفت‌وگو بر سر تاویل، بحثی چالش برانگیز در مورد امکان دست یافتن به خواسته‌ی اصلی آهنگساز– آفریننده، یا حتی وجود موضوعی تحت عنوان «مقصود اصلی» موسیقی درگرفت. برخی در کارگاه معتقد بودند که نام‌گذاری اثر یا هر اطلاعات اضافی (تاریخچه‌ی خلق، گفته‌های خود آهنگساز و...) می‌تواند تاثیری محدود کننده بر کنش تفسیری نقدگر بگذارد و این یعنی از نظر آنها با استفاده از چنین اطلاعاتی نزدیک شدن به مقصود

آهنگساز غیرممکن نیست. افزون بر این پیشنهاد می‌شد که آشنایی با روان‌شناسی آهنگساز و اطلاعات سبک‌شناختی می‌تواند قطعیتی برای رسیدن به مقصود آهنگساز در اختیار قرار دهد. بالاخره پس از بحثی نسبتاً طولانی روشن شد که؛

– نکات مورد اشاره در هر حال می‌تواند در بعضی گونه‌های موسیقی نقش محدود کننده‌ی آزادی تفسیر/ تاویل را بیابد اما الزامی قطعی برای نقدگر ایجاد نمی‌کند.

– معمولاً ترکیبی از راه‌های پیشنهاد شده در فعالیت‌های تاویلی به‌کار گرفته می‌شوند تا پایه‌های یک تاویل را با شواهدی عینی محکم گردانند.

– استفاده از راه‌های یاد شده این دشواری فلسفی را که آیا رابطه‌ای میان آنها و «مقصود اصلی» آهنگساز می‌تواند وجود داشته باشد یا نه، حل نخواهد کرد.

برای روشن‌تر شدن همه‌ی این مسایل (به ویژه تاثیر نام‌گذاری) قطعه‌ی «مرثیه برای قربانیان فاجعه‌ی هیروشیما» اثر «کریشتف پندرسکی» با اجرای ارکستر رادیو ملی لهستان و رهبری خود آهنگساز، ابتدا بدون آنکه نام آن برده شود پخش و سپس شرح داده شد که این قطعه به بیان پندرسکی در ابتدای ساخت (۱۹۶۰) به‌عنوان «یک ایده‌ی انتزاعی برای سازهای زهی» مطرح بوده اما پس از اجرای آن آهنگساز خود «مصیبت‌زده‌ی بار عاطفی قطعه شده [...] به دنبال تداعی معانی گشته [...]» و در آخر تصمیم گرفته آن را به قربانیان هیروشیما تقدیم کند و در ۱۹٦٤ نوشته است: «بگذارید *مرثیه* باور راسخ مرا به این که قربانی شدن هیروشیما هرگز فراموش نخواهد شد، بیان کند.» (برداشت از دفترچه‌ی سی‌دی). این کنش تفسیری از طریق نام‌گذاری از آن رو که خود آهنگساز انجامش داده بود مشکلات یاد شده را به‌طور عملی و بدون مواجه شدن با مساله‌ی اصالت تفسیر به حاضران نشان داد.

قیاس یا مقایسه تکنیک بعدی بود که بنا به گفته‌ی مدرس کارگاه در نقد بسیار مورد استفاده قرار می‌گیرد و به این صورت تعریف می‌شود؛ عملی که در آن دو چیز را از بعضی جهات با یکدیگر بسنجند. نتیجه‌ی چنین عملی می‌تواند یافتن این‌همانی یا تساوی کامل (که در موسیقی با توجه به شناسه‌های قطعه مانند ملودی و... معمولاً بی‌واسطه در ذهن رخ می‌دهد)، یا شباهت یا تفاوت (که مستلزم تلاش تحلیلی بیشتر و شرح در نوشته‌ای است که حاصل قیاس است) باشد. مقایسه یکی از ابزارهای توانای منطق برای فهمیدن ساختار است، در حقیقت بسیاری از اوقات به کمک این فن می‌توان ویژگی‌های یک اثر موسیقایی را استخراج کرد.

به‌عنوان مثالی از این فن، قسمتی از «موسیقی اصیل ایرانی بازگشت به گذشته؟ (نقد نوار نوا مرکب‌خوانی شجریان)» نوشته‌ی «محمدجمال سماواتی» در مجله‌ی آدینه شماره ۱۲، که احتمالاً یکی از اولین نقدهای موسیقی بعد از انقلاب است، خوانده شد:

«دربارهٔ فضای کلی پیش‌درآمد این نوار به چند نکته اشاره باید کرد: ۱- استفادهٔ مکرر از شدت و ضعفهایی که اساسا در مورد اصالت آن در موسیقی ایرانی جای سخن است. ۲- گفتگوی تک‌سازها با گروه که نظیر آن را در کارهای «گروه پایور» می‌توان پیدا کرد که تقریبا با همان حالتی که در کارهای این گروه اجرا شده می‌شنویم. ۳- وجود پاساژهایی که با توام شدن «کرشندو» تداعی کنندهٔ همان شباهت‌هایی است که گفته شد [...]»

مقایسه‌ای که نقدگر میان آثار دو استاد گروه‌نوازی ایرانی صورت داده است کاملاً روشن دیده می‌شود.

در ادامه‌ی بحث اولاً مطرح شد که با وجود کارآمد بودن این ابزارِ منطق برای درک و تحلیل ساختار، تنها کافی نیست که به نتایج مقایسه‌ای که در ذهن نقدگر نقش می‌بندد بسنده کنیم بلکه بهتر است که چنین مقایسه‌هایی مستدل باشد. برای مثال اعلام مشابهت/ تفاوت میان آثار دو موسیقی‌دان یا دو اثر یک موسیقی‌دان یا ... بهتر است با اشاره به نکاتی فنی که باعث شده منتقد آنها را مشابه/ متفاوت بیابد همراه شود. این کار دو سود دارد یکی اینکه خواننده با نوشته‌ای مستدل‌تر مواجه می‌شود و دیگری اینکه ویژگی‌های فنی آثار از طریق چنین کنش‌های تدریجی‌ای شکافته و تبیین می‌شوند.

به‌عنوان نمونه موومان اول کوارتت زهی شماره‌ی ۲ شوستاکویچ با اجرای کوارتت «سورل» (Sorrel) و موومان اول کوراتت زهی لا مینور بتهوون (اپوس ۱۳۲) با اجرای «کوارتت ایتالیایی» (Quartetto Italiano) به ترتیب و بدون اینکه به شنوندگان اطلاعاتی در مورد قطعات داده شود پخش و از آنها خواسته شد دست به مقایسه میان آن دو بزنند. این مثال به حضار کمک کرد تا درک کنند تنها اینکه بدانند قیاس از لحاظ منطقی موجه است حتماً منجر به این نمی‌شود که بتوانند زمینه‌ای برای انجام آن پیدا کنند. یافتن زمینه‌های مقایسه‌ی دو چیز پیوستگی نزدیکی با تشخیص ویژگی‌های آنها به‌طور منفرد دارد.

در ادامه‌ی این بحث «سجاد پورقناد» نظر دیگری مطرح کرد مبنی بر این که گاه مشابهت دو دسته از آثار چنان روشن است که نیازی به توضیح ندارد و مثال زد؛ «زمانی که گفته می‌شود کسی به سبک [حسین] علیزاده تار می‌نوازد» اما اندکی تامل در مورد این مثال خاص روشن می‌سازد که آنچه کاربرد بدون شرح این جمله را ممکن است مجاز کند، این است که گوینده به سبک‌شناسی شناخته شده‌ای «ارجاع» می‌دهد. در حقیقت پیش‌فرض او

این است که این «سبک» در جاهای دیگری به قدر کافی تشریح شده و از همین رو شناخته شده است و ارجاع به آن بدون ابهام در ذهن خواننده صورت می‌پذیرد. با این وجود به نظر می‌رسد برای نوشتارهای تحلیلی بهتر است که حتی در این صورت نیز دلایل مشابهت ذکر شود.

گفت‌وگو در مورد قیاس با طرح یک ایراد معمول علیه آن گسترده شد. معمول است که گفته می‌شود «این دو چیز را نمی‌توان با یکدیگر مقایسه کرد زیرا از یک جنس نیستند» این ایرادی است که خیلی وقت‌ها به قیاس انجام شده می‌گیرند. اما در مورد موسیقی بهتر است پیش از اینکه تسلیم این ایراد شویم، بررسی کنیم که قیاس از کدام جنبه انجام شده است. برای مثال مقایسه‌ی «شب دگرگون» اثر آرنولد شونبرگ و «مقام شاختایی» از کارگان خراسانی شاید به‌طور عمومی امکان‌پذیر نبوده و شایسته‌ی عنوان «قیاس مع‌الفارق» گردد اما مقایسه‌ی همین دو قطعه از نظر میزان جمعیتی که به آنها توجه نشان می‌دهند (آمار عددی میزان مردم‌پسندی) قیاسی- از لحاظ منطقی- درست است.

این گفتاوردها ضمن اینکه به درک بهتر شرایط مختلف قیاس کمک کرد کارگاه را از طریق یادآوری این نکته که قیاس «ابزار کارآمدی برای ارزیابی نیز هست» وارد مهم‌ترین بخش از تکنیک‌های این جلسه (داوری/ ارزیابی/ ارزش‌گذاری) کرد.

به‌طور معمول در زبان فارسی سه مفهوم یاد شده بسیار نزدیک به هم هستند و از لحاظ منطقی نیز با یکدیگر پیوند دارند و دست‌کم یکی ممکن است مستلزم به‌کار بستن آن دو دیگر باشد. اما آن‌چنان که در کلاس مطرح شد این اصطلاح‌ها برای جدا کردن و شفاف‌سازی روندهایی به کار گرفته شده‌اند که از لحاظ معنایی با یکدیگر کاملاً یکسان نیستند (و در زبان‌های دیگر مانند انگلیسی نیز واژگانی با تفکیک معنایی برای آنها به کار گرفته می‌شود).

بر این اساس داوری (Judgment) چنین تعریف می‌شود: «داوری یا قضاوت به معنی بسیار عام فرآیند تصمیم‌گیری درباره‌ی صحت یک گزاره یا برگزیدن یکی از میان چند گزاره‌ی مطرح است. به این معنی در نقد موسیقی فرآیندی است که به‌طور پایا حضور دارد هر چند که حضورش به‌طور آشکار اعلام نشود و برای مثال در فرآیند شکل‌گیری متن یا تشخیص ویژگی‌ها نمود بیابد. این واژه را گاهی به همراه نقد به‌کار می‌گیرند به این معنی که خوب و بد (یا دوگانی متضاد دیگری درباره‌ی اثر موسیقایی) یک اثر موسیقایی را به‌طور روشن بیان کند. در حقیقت این اعلام رای نقدگر از میان دو حالت متضاد موجود است.»

همان‌طور که در تعریف پیداست داوری به معنی یک روال مرکزی تصمیم‌گیری یا گزینش به‌طور عام در بسیاری فرآیندهای نقدگرانه وجود دارد اما آنچه بیشتر مقصود این بخش از درس است معنای خاص‌تر آن (یاد شده در بخش دوم تعریف) است.

به‌عنوان مثالی از یک داوری بسیار آشکار و احساسی بخشی از یک نوشته‌ی اینترنتی درباره‌ی آلبوم «پرچم سفید» «محسن چاووشی» با عنوان «لعنت به این آواز» (نام نویسنده مشخص نبود) خوانده شد:

> «اما برویم سراغ تنظیم، شروع کار بخوبی سرعت میگیرد و شنونده را مجذوب این آهنگ میکند آرامش چاوشی در ادای کلمات و دوری از تنش و هیجان کاذب همیشه مرا شیفته خود کرده بخوبی از پس اورتورهای هاوس[؟] برمی‌آید/ ضرباهنگ کار به شکل سینوسی جلو میرود و این باعث میشود کار در ژانر خودش شنیدنی باشد.
>
> تنظیم نمره قبولی می‌گیرد، ترانه نیز متفاوت هست همین! تجربه خوبی در این سبک بود که اغلب ترانه‌های سبک الکترونیک از فقدان نوآوری زجر میبرند.»

در تکمیل این مثال نمونه‌ی پوشیده‌تری مورد بحث قرار گرفت که همان نقد محمدجمال سماواتی بود. بخشی از این نقد که به‌عنوان مثال قیاس خوانده شد به خودی خود حاوی هیچ داوری‌ای (به مفهوم خاص) نیست اما اگر آن را در پرتو عنوان مقاله و این فراز دیگر (که چندین بند پیش از آن آمده) بخوانیم: «[...] موسیقی اصیل ایرانی، یا لااقل شاخه‌ای از درخت تناور آن، جایگاهی را که فراچنگ آورده بود با بازگشتی به گذشته‌اش یعنی سالهای قبل از ۵۷، اندک اندک از دست می‌دهد.» می‌توان تشخیص داد بنا بر نظر منتقد، این بازگشت ارزشی مثبت نداشته و به قرینه‌ی آن، مقایسه میان نماینده‌ی گروه‌نوازی آن روز با پیش از سال ۵۷ نیز داوری‌ای مثبت را برنمی‌انگیزد.

بعد از گفت‌وگو درباره‌ی داوری، «ارزیابی» (Evaluation) معرفی و توضیح داده شد که ارزیابی «[یا سنجش] به مفهوم عام روندی است که در بسیاری از نقدها می‌توان یافت. در نگرش این کارگاه به ارزیابی، پنداشتی معطوف به یافتن سنجه‌های یک متن [در این مورد موسیقایی] بدون گرایش به داوری مشخص مد نظر است.» بنابراین از نظر مدرس کارگاه ارزیابی عملی است که می‌تواند محدود به یک موضوع شود و همچنین می‌تواند به‌عنوان پایه‌ی داوری تعبیر گردد. افزون بر این یادآوری شد که یکی از واژگان کلیدی در تعریف محدود نقد (فعالیت حرفه‌ای در رسانه‌های نوشتاری و...) ارزیابی است.

آخرین مفهوم از سه‌گانه‌ی یاد شده «ارزش‌گذاری» یا «داوری درباره‌ی ارزش» (Value Judgment) بود که مورد بحث قرار گرفت. مطابق تعریفی که در کارگاه ارایه شد ارزش‌گذاری «تنها به معنای اعلام خوب یا بد اثر هنری نیست بلکه شامل تشخیص و رای دادن در مورد جایگاه یک اثر هنری نیز می‌شود.» رای دادن درباره‌ی ارزش یک اثر هنری بخشی مهم از تاریخ نقد موسیقی (و البته گونه‌های دیگر نوشتن درباره‌ی آن) را تشکیل می‌دهد. منتقدان و هنرشناسان از جهات مختلفی مایلند بتوانند ارزش یک اثر هنری را تشخیص بدهند (یا تعیین کنند). بر اساس این تعریف، ارزش‌گذاریِ هنری یافتن جایگاه یک مصداق عینی است در میان بسیار همتایان دیگرش که انواعی از آن مانند «رتبه‌بندی» (Ranking) (توسط منتقدان) امروزه کاربردی همگانی و جایگاهی در تولیدات صنایع فرهنگی یافته است. ارزش‌گذاری، چه به معنای نازل آن با اعلام خوبی یا بدی یک اثر (یعنی همان که داوری نامیده شد) و چه به معنای تعیین جایگاه تاریخی اثر در نقدگری امروزین دنیا با دشواری‌هایی (عموماً فلسفی یا مربوط به مرجعیت نقد) روبه‌روست.

بحث بر سر این سه مفهوم با چالش بیشتری همراه بود. از یک سو کسانی در کارگاه معتقد بودند به دشواری ممکن است بتوان این مفاهیم را در عمل از یکدیگر متمایز کرد و از سوی دیگر افرادی با نظر نه چندان موافقِ مدرس کارگاه نسبت به «داوری خوب و بد» هم‌رای نبودند.

گفتاورد (مباحثه، جدل) (Polemic) فن بعدی بود که درباره‌ی آن صحبت شد: «گفتاورد می‌تواند به‌طور مستقیم میان دو یا چند شخص از طریق نوشتن نوشته‌های متعدد در پاسخ یکدیگر رخ دهد یا در متن نوشته شده توسط یک نفر به شکل رویارویی مجازی با نظرات شخصی دیگر.» نقد جدلی (به هر دو صورت) در نوشتارهای فارسی اخیر کمتر دیده می‌شود.

به‌عنوان نمونه‌ای تند و تیز و البته فنی از این نوع کنش نقدگرانه؛ سه نوشتار که نخستینِ آنها در نقد موسیقی (بازسازی «فرهاد فخرالدینی» از قطعه‌ی نغمه‌نگاری شده به دست «عبدالقادر مراغی» به‌عنوان بخشی از موسیقی سریال امام علی) و بعدی‌ها در واکنش به آن نوشته شده‌اند، معرفی شد. این نوشتارها عبارت‌اند از: «نگاهی به بازسازی‌های قطعه‌ی «حسینی» نوشته‌ی «م. ح. آریان» (محسن حجاریان) در فصلنامه‌ی ماهور شماره‌ی ۱، «نقدی بر نقد» نوشته‌ی فرهاد فخرالدینی در فصلنامه‌ی ماهور شماره‌ی ۳، و بالاخره «توضیحاتی بر «نقدی بر نقد» آقای فخرالدینی و چند مقوله موسیقایی» نوشته‌ی «محسن حجاریان» در چهارمین کتاب سال شیدا.

جریان معرفی فنون مختلف در کارگاه با رسیدن به «تجزیه و تحلیل منطقی» (Logical Analysis) (به معنای عام) ادامه یافت اما اعلام شد با توجه به اینکه «تجزیه و تحلیل موسیقایی» به‌طور جداگانه در جلسات آینده مورد

بررسی قرار می‌گیرد تنها به این تعریف کوتاه بسنده می‌شود که: «فرآیند شکستن یک مساله به مولفه‌های خردتر یا اجزای سازنده برای حل یا شناخت بهتر آن، یا به عکس بررسی رابطه‌ی این اجزا با کل.» به‌عنوان مثالی از کاربرد این فن هم دو مقاله معرفی شد، اما به دلیل کمبود وقت خوانده نشدند؛ «پیوند شعر و موسیقی قاعده یا سبک؟» نوشته‌ی «ساسان فاطمی» در فصلنامه‌ی ماهور شماره ۲۸ و «موسیقی بر چهارسوی خود: جنبه‌های مختلف ظهور هویت موسیقایی در آثار دو آهنگساز ایرانی» نوشته‌ی «آروین صداقت‌کیش» در فصلنامه‌ی ماهور شماره ۵۰.

کارگاه با یک اشاره‌ی کوتاه به «نگرگاه و راستای دید» به معنای گزینش نوع برخورد با اثر مورد نقد و راستایی که برای بررسی انتخاب می‌شود- که به گفته‌ی بعضی شرکت‌کنندگان می‌توان آن را به «شم نقد» نیز تعبیر کرد- و تاکید بر این نکته که دست‌کم تا امروز راهی جز تجربه کردن برای آموزش این موضوع یافت نشده است، و طرح تمرینی کور (ارایه‌ی دو قطعه‌ی موسیقی بدون اطلاعات و درخواست برای نوشتن نقدی که دست‌کم دو فن از فن‌های مطرح شده‌ی این جلسه را به‌کار گیرد) به پایان رسید.

فصل (٤)

تکنیک‌های عمومی نقد (۲)

بعد از ظهر چهارشنبه ۱۱ بهمن ماه، سومین جلسه‌ی «کارگاه آشنایی با نقد موسیقی» در ساختمان فاطمی خانه‌ی موسیقی برگزار شد. درس جلسه‌ی سوم ادامه‌ی درس جلسه‌ی پیش از آن (تکنیک‌های عمومی نقد) بود و بیشتر بر ارایه‌ی مثال‌هایی از میان نقدهای نوشته شده تکیه داشت که تکنیک‌های مربوط به آنها در جلسه‌ی دوم معرفی شده، اما نمونه‌ای از آنها ارایه نشده بود.

کلاس با بررسی تمرین‌های جلسه‌ی اول آغاز شد به این صورت که مدرس نکاتی را (اعم از مثبت و منفی) در نقد هر یک از شرکت‌کنندگان گوشزد می‌کرد و در صورت لزوم بحثی نیز درمی‌گرفت. قابل یادآوری است که تمرین جلسه‌ی اول نوشتن یک یا دو پاراگراف درباره‌ی یکی از دو قطعه‌ی؛ موومان سوم «رویای اسحاق نابینا» اثر «اسوالدو گُلیژوف» با اجرای «کرونوس» و «ترکیب ۱»، برای دو تار اثر «سیروس جمالی» با اجرای آهنگساز و «علی صمدپور»، از مجله‌ی شنیداری گوش شماره (۳) بود، که بدون اطلاعات (نام قطعه، نام آهنگساز و...) در اختیار قرار گرفته بودند.

یکی از ایرادهایی که به نظر مدرس در نوشته‌های افراد شایع‌تر از بقیه بود، آشکار کردن بخشی از روند تفکر منتقد است درباره‌ی خود موضوع نقد، در حالی که در متن تمرین قرار بود فقط به قطعه‌ی موسیقی پرداخته شود. در میان تمرین‌های انجام شده سه نمونه از این ایراد مورد بررسی دقیق‌تر قرار گرفت که همگی نیز بندهای نخستین نوشتارها بودند:

> «ارزیابی اثری که اطلاعات در خور توجهی از آن در دست نیست امری است بس دشوار و در اغلب موارد ناممکن اما از آنجا که هر راهی آغازی دارد این نوشته برای نگارنده‌ی آن نقطه‌ی آغاز است.»[1] در نوشته‌ی «نکیسا هدایت‌زاده»

> «عدم داشتن اطلاعات کافی در مورد آهنگساز و قطعه‌ی مورد نظر، کار نقد را در ابتدا با مشکل مواجه می‌کند اما با کمی تامل حداقل می‌توان اجزای قطعه‌ی مورد نظر را از هم تفکیک کرد و به یک جمع‌بندی کلی رسید. البته شایان ذکر است تمام آنچه که روایت می‌شود نظرات شخصی بنده می‌باشد.» در نوشته‌ی «عاطفه دمیرچی»

در هر دوی این موارد اشاراتی نوشته شده که به نوعی گفت‌وگوی نویسنده با خودش یا حتی شاید اندکی گرم کردن قلم و گذر از لختیِ سکون و دشواری شروع یک نوشتار است (امری که برای بسیاری از چیره‌دستان اهل

[1] برای خواندن متن کامل تمرین‌ها به «ضمیمه‌ی پ» بروید.

قلم نیز شناخته شده است). مدرس در مورد چنین جملاتی از نویسنده‌ی هر یک پرسید که آنها خطاب به چه کسی نوشته شده‌اند؟ و چه کاربردی در متنی که قرار بود بازگوکننده‌ی شنیدار کور موسیقی باشد، دارند؟ هر دو نویسنده واکنشی داشتند که نشان می‌داد آوردن این قسمت‌ها چندان اندیشیده نبوده است.

نمونه‌ی بعدی از نوشته‌ی «محمد توسلیان» انتخاب شده بود:

> «وقتی قرار می‌شود شنیدار کور الگوی نوشتن قرار گیرد و هر عنصر برون متنی از ساختمان نقد حذف شود بی‌شک دانش و یک روح تربیت شده است که می‌تواند منتقد را از گرداب هلاکت در اندیشه برهاند. در چنین موقعیتی خیال و خلا دست به دست تجرید داده و اوهام ذهن منتقد خیال‌پرداز را تا کجاها که نمی‌برد.»

این مثال به رغم زبان محکم‌تر و نسبتاً پرداخته‌اش، علاوه بر مشکل مشابه، در جمله‌ی دوم اشاراتی دارد که اگر این بند به‌عنوان مقدمه‌ای جدی بر متن بعدی فرض شود ارزش آن را تضعیف می‌کند؛ به این ترتیب که به خواننده اعلام می‌دارد منتظر خواندن «اوهام» نویسنده باشد. گذشته از آن ایراد، تلاش برای توصیف فنی موسیقی با واژگانی جز آنچه مورد پذیرش عمومی موسیقی‌دانان است، بررسی و پیشنهاد شد که اگر مقصود خاصی از این دگرگونی‌ها در نظر نداریم بهتر است از واژگان شناخته شده استفاده شود.

نوشته‌ی «مژگان محمدحسینی» اما، تفاوت‌هایی با بقیه داشت که می‌توان در فراز زیر آنها را دید:

> «دونوازی بسیار دلنشین تار که حس شنیداری قطعه به شما می‌گوید که این ۲ نوازنده بسیار تبادل احساسات قوی دارند. صدای شفاف و تمیز نت‌ها؛ پاساژها؛ ریزها؛ پنجه‌کاری‌های قوی و پرحجم؛ نشان‌دهنده‌ی تکنیک قوی این نوازندگان است. موزیکالیته‌ی بسیار قوی مخاطب را به دنبال می‌کشد و قطع شدن جمله‌ها با یک ضربه‌ی قوی و به صورت ناگهانی شنونده را در سکوتی اندک به فکر فرو می‌برد. آن طور که حس کردم قطعه ریتم شش ضربی را دنبال می‌کند.»

مهم‌ترین اختلافی که در اینجا دیده می‌شود این است که –بر خلاف دیگر نوشتارها که آهنگسازی را مد نظر داشتند– از دید یک نوازنده یا کسی که به مسایل نوازندگی علاقه‌مند است، نوشته شده. علاوه بر آن واژگانی چون «دلنشین» و مانند آن که اظهار نظر صریح در مورد خوش‌آیند نقدگر به حساب می‌آید، در آن دیده می‌شود. همچنین در جمله‌ی پایانی با آمدن «آن‌طور که حس کردم» صادقانه عدم اطمینان خود را، نسبت به این یافته‌اش، با خواننده در میان گذاشته است.

در سه نوشتار دیگر هم تلاش نویسندگان برای توصیف فنی قطعه (دو مورد دونوازی تار و یک مورد کوارتت و کلارینت) با این هشدار مدرس مواجه شد که برای مطمئن بودن از نتیجه‌ی چنین توصیف‌هایی بهتر است پارتیتور قطعات مطالعه شود (یا دیکته‌ی بی‌عیب و نقصی از قطعه فراهم شود). در ضمن منطبق کردن قطعاتی که ادعای بیرون رفتن از دایره‌ی یک زیباشناسی جا افتاده را دارند بر شناخت نظری برآمده از همان زیباشناسی (رخ داده در مورد سوم) اگر غیر ممکن نباشد لااقل دشوار است، پس بهتر است با احتیاط و دقت بیشتری صورت پذیرد.

پس از بررسی تمرین‌ها نوبت به بازخوانی نقد رسید. نخستین فنی که در جلسه‌ی دوم معرفی شد اما مثالی از آن ارایه نشده بود «بازخورد احساسی» نام دارد. برای آشنایی با آن ابتدا بخشی از تکنوازی سنتور «علی‌رضا مرتضوی» از آلبوم «گاه و بی‌گاه» پخش شد و سپس قسمتی از نوشته‌ی «سوسن قیصرزاده»، منتشر شده در پایگاه اینترنتی گفتگوی هارمونیک، خوانده شد:

«صداهایی آرام که موج‌وار روی هم می‌لغزند و مانند امواج آب بآرامی پیش می‌آیند. بعد تلاطمی ناگاه: نواهایی سریع و سراسیمه، تناوبی که در تمامی آهنگ به چشم می‌خورد: تناوب عصبیت–آرامش، اما آرامشی که بسیار سریع، کوتاه وگذراست. زمانی که صداها حالتی ناراحت می‌یابند، گاه مانند آنست که تمامی رنگ‌ها به یکباره به سوی بوم پرتاب شده باشند.

حالت عصبیت، با اجرای تکنیک ریز، ضربات سریع که حالتی از درهمی و آشفتگی را ایجاد می‌کنند، مالش سیم، سکوت، گاه با تکرار طولانی و بی‌وقفه‌ی یک ملودی خاص که یکنواختی و بدنبال آن تاثیر ملال‌آور روحی را ایجاد می‌کند، پدید می‌آید. جایی در آهنگ هست که فقط صدای درهم مالش سیم‌ها و ضربات تک به گوش می‌رسد، که می‌تواند تداعی‌کننده‌ی همهمه‌ی جمعیت و تکنولوژی صنعتی باشد. و در جایی دیگر مالش سیم به گونه‌ای دیگر روح و روان انسان را در معرض تهاجم نشان می‌دهد. قطعه‌ی انتهایی شبیه تصویر کسی است که می‌دود و همچنان می‌دود تا از این هیاهو بگریزد و به جایی امن پناه ببرد، اما در نهایت همان جای امن نیز ناامن است. صداهایی آرام و هشداردهنده که موج‌وار پیش می‌آیند و ضرباتی سریع و سراسیمه و پرتنش که بدنبال آن فرا می‌رسند، واین همان فرم آغازین قطعه است.

در مجموع موسیقی «گاه و بیگاه» برای آن نیست که با گوش دادن به آن آرامش بیابیم، بلکه برای آنست که همان اندک آرامشی را هم که به طریقی یافته‌ایم، از دست بدهیم.»

نویسنده در این فراز با استفاده از بار واژگان تجربه‌ی عاطفی را که از سرگذرانده (یا می‌پندارد دیگر شنوندگان نیز از سر خواهند گذراند) بازگو، و در جایی حتی با گفتن «صدای درهم مالش سیم‌ها و ضربات تک [...] می‌تواند تداعی کننده‌ی همهمه‌ی جمعیت و تکنولوژی صنعتی باشد» سعی در یافتن تداعی موسیقی داشته، و از این طریق کارکردی «بازنما» (Representative) برای آن قایل شده است.

یکی از نکاتی که در جلسه‌ی دوم به‌عنوان پرسش مطرح شد این بود که آیا می‌توان به گونه‌ای نوشت که هم‌زمان دو تکنیک ظاهراً متضاد در نوشته با هم ترکیب شود؟ در پاسخ اشاره شد که این امری شدنی و مرسوم است و برای نمایش نمونه‌ای از آن (به‌کار گرفتن توصیف احساسی ترکیب شده با یک توصیف فنی، که ظاهراً متضاداند) ابتدا قطعه‌ی «در این شب‌ها» از مجموعه‌ی «سفر عسرت» اثر «فرخ‌زاد لایق» پخش و سپس بخش‌هایی از نقد همین اثر با عنوان «سفر حجمی در خط زمان» نوشته‌ی «کیاوش صاحب‌نسق» در فرهنگ‌وآهنگ شماره‌ی ۲۰، بازخوانی شد:

> «[...] نمونه‌ی زیبای این تمهید که فضای خاص حرکتی و ابهام توام با نگرانی و اضطراب را ایجاد می‌کند و در راستای پیوستگی خاص پوسته حرکت می‌کند را، می‌توان در قطعه‌ی «در این شب‌ها» شنید: «در این شب‌ها که گل از برگ و برگ از باد و ابر از خویش می‌ترسد...» اینجا لایق به درک و ایجاد توام فضا سازی‌ای می‌رسد که کاملا با این شعر عجین می‌شود.
>
> اگر محور اصلی این شعر را ترس بگیریم و لحظه‌ای به خاطر بیاوریم که در تاریکی ظلمات قدم‌زنان در معبر یک باغ حرکت می‌کنیم و درک و استنباط ما از محیط اطرافمان فقط و فقط به واسطه‌ی حس شنیداری برقرار می‌باشد و این به همراه خود توهمات و تصویرهایی از آنچه دور ماست در ذهنمان می‌سازد که می‌تواند اضطرابی در خود نهفته داشته باشد. اینجا ترمولوی کمانچه را می‌شنویم که بسیار آرام نواخته می‌شود و در لایه‌های دیگر کمانچه طراحی سوال و جواب‌هایی را به عهده می‌گیرد که در نهایت فیگور استیناتویی را به آهستگی طرح می‌کند. همان ضرباهنگ رو به تندی و کندی با ضربه‌ی آرشه روی سیم‌های کمانچه [...]» (ص ۲۳)

تاکید منتقد در اینجا بر هماهنگی عنصر غالب در فضای عاطفی شعر و موسیقی (ترس)- به‌عنوان یکی از نکاتی که می‌تواند در بررسی یک قطعه‌ی همراه شعر (از هر نوع که باشد) مورد مطالعه قرار گیرد- و آفریدن تصویری مرتبط با آن (در نیمه‌ی اول فراز) به توصیف‌های فنی پیوند می‌خورد و گونه‌ای میانین را می‌سازد.

نمونه‌ی دیگری از این نوع ترکیب را در نقد منتقد مشهور عهد بتهوون «ارنست هُفمان» با عنوان «سمفونی شماره‌ی ۵ در دو مینور اثر بتهوون» با ترجمه‌ی «ناتالی چوبینه» از فصلنامه‌ی ماهور ۳۹، خوانده شد که در آن به خوبی کنار هم قرار گرفتن دو بخش مجزا با تضادی پررنگ دیده می‌شود:

«قسمت دوم باز با تم اصلی (Hupttema) آغاز می‌شود که همان شکل اولیه را دارد، ولی به یک سوم بالاتر انتقال پیدا کرده است و توسط کلارینت‌ها و هورن‌ها اجرا می‌شود [مم. ۱۲۵–۱۲۸]. عناصر [Satze] گوناگون قسمت اول به دنبال هم در فا مینور [مم. ۱۲۹–۱۴۳]، دو مینور [مم. ۱۴۴–۱۵۱] و سل مینور [مم. ۱۵۳–۱۵۸] می‌آیند، اما با تنظیم و سازآرایی متفاوت. سرانجام، پس از یک اپیزود [مم. ۱۵۸–۱۶۸]، که باز فقط بر مبنای یک عبارت دو میزانی ساخته شده است {۶۳۸} و ویلن‌ها و سازهای بادی به تناوب آن را اجرا می‌کنند، در حالی که ویلنسل‌ها فیگوری را با حرکت مخالف می‌نوازند و کنترباس‌ها اوج می‌گیرند، آکوردهای زیر از کل ارکستر بلند می‌شود [مم. ۱۶۸–۱۷۹]:

[تصویر پارتیتور]

اینها نواهایی هستند که هنگام شنیدن آنها سینه، منقبض و هراسان از دلهره‌های مهابت، برای نفس کشیدن به تقلا می‌افتد. اما در همین لحظه، تمی همچون پیکری مهربان که از میان ابرها رد می‌شود و با نور خود تیرگی شب را می‌شکافد، سر می‌رسد که فقط هورن‌ها لمحه‌ای از آن را در میزان پنجاه و نهم قسمت اول در می بمل ماژور اجرا کرده بودند.» (ص ۱۷۶)

متن بعدی از منتقد موسیقی‌های راک، متال و هیپ هاپ، «نصیر مشکوری» (منتشر شده در وبگاه شخصی‌اش) بود با عنوان «تریپ «هیچکس» تریپ مردمی رپ فارس» که به‌عنوان نمونه‌ای از ارزیابی و همچنین تاویل خوانده شد:

««جنگل آسفالت» در آلبوم «هیچکس» در تلاش است تا بیان موسیقائی دگرگونه‌ای را در چهارچوپ سبک هیپ هاپ کشف کند تا بتواند رپ فارس را به عنوان یک سبک موسیقی مستقل در ایران به ثبت برساند و از این رو آزمایش می‌کند و به دنبال راه حل‌های نو می‌گردد. او می‌خواهد به نقطهٔ تلفیق موسیقی‌ها و فرهنگ‌ها برسد و همزمان تضادهای روزانه نسلی سردرگم را مستقیماً از کوچه پس کوچه‌های درهم و آشفتگی خفقان‌آورش به تصویر بکشد.

پشتکار نوپردازانهٔ «هیچکس» در تنظیم موسیقی‌اش باعث شده است که تامل بر آثار این آلبوم مانند سفری از میان انگاره‌ها و برداشت‌های ذهنی هنرمندی مردمی باشد.

به عنوان نمونه در آهنگ «دیده و دل»، که برگرفته از بخشی از شعر باباطاهر است، «هیچکس» دربارهٔ فقر و آرزوهای دست نیافتنی برگرفته از زندگی شخصی خود رپ می‌خواند. این آهنگ با ضرب ساز تنبک شروع می‌شود و بنیاد ریتمیک سراسر این قطعه را تشکیل می‌دهد که با نوای نی و آواز خوانی سنتی همراه است. این اثر تجربهٔ تازه‌ایست و با موضوعیتی که در محتوای رپ آن وجود دارد و همچنین استفاده از ضرب و ترکیبات موسیقی سنتی، بی شک رپ فارس را به اوج قله‌های جدیدی ارتقاء داده است.

«دیده و دل» به نوعی ادامهٔ تجربی ایدهٔ موسیقائی رپ «تریپ ما»ست که گونه‌ای آگاهانه‌تر و منسجم‌تر به خود گرفته است. در کنار آن رپ «اختلاف» دروازه‌های دیگری را می‌گشاید. این آهنگ یکی از پر احساس‌ترین، امروزی‌ترین و ملموس‌ترین آهنگ‌های رپ «هیچکس» است که به راحتی با مخاطبان خود ارتباطی حسی برقرار می‌کند. این قطعه با آوا و ملودی اضطراب‌آمیزی آغاز می‌شود که حس نگران کننده‌ای را در شنونده بر می‌انگیزد و در آمیزش با رپ «اختلاف» و قدرت بیانی استثنائی «هیچکس» تهران در سرآغاز فاجعه‌ای مخرب به نقد کشیده، می‌شود.»

منتقد در اینجا با آوردن جمله‌ی «او می‌خواهد به نقطه‌ی تلفیق موسیقی‌ها و فرهنگ‌ها برسد و هم‌زمان تضادهای روزانه نسلی سردرگم را مستقیماً از کوچه پس کوچه‌های درهم و آشفتگی خفقان‌آورش به تصویر بکشد.» وارد لایه‌ی اولیه‌ی تاویل (صحبت از قطعه در پرتو آنچه می‌پندارد مقصود صاحب اثر بوده است، که البته به قایل شدن نقشی فرهنگی–اجتماعی محدود است) می‌شود، در ضمن سراسر این فراز پر است از ارزیابی جایگاه قطعات مورد بحث و خود «هیچکس»- که خالی از واکنش علاقه‌مندانه و جهت‌گیری آشکار کلامی نیز نیست- بدون آنکه به صراحت به داوری خوب و بد (و نه ارزش‌گذاری) بپردازد.

دو نمونه از تحلیل منطقی که هفته پیش به‌عنوان مثال‌های مناسب پیشنهاد شده بودند، بخش بعدی کارگاه را تشکیل می‌داد. نخستین نمونه «تلفیق شعر و موسیقی قاعده یا سبک؟» نوشته‌ی «ساسان فاطمی» از فصلنامه‌ی ماهور شماره ۲۸ (اگر چه به‌عنوان یک مقاله منتشر شده است) بود:

«[...] در این نوسانات گاه پردامنه‌ی زیباشناختی نقطه‌ی آرمانی طبیعتا نقطه‌ی تعادل است؛ جایی که موسیقی و کلام یکدیگر را تکمیل می‌کنند و هر دو متقابلا به خدمت یکدیگر در می‌آیند. نقطه‌ی

عزیمت گرایش‌های افراطی نیز ظاهرا در ابتدا همواره دستیابی به همین تعادل بوده است، اما با دو استدلال عقلایی متفاوت در برابر جریان مسلط مقابل. طرفداران تبعیت موسیقی از شعر همواره توانسته‌اند چنین استدلال کنند که وقتی قرار است موسیقی شعر را با خود همراه کند، غیر عاقلانه خواهد بود اگر ساختار شعر و معنای آن در پیچ و خم‌های ملودیک و ریتمیک مخدوش شود؛ چرا که در این صورت انتخاب این یا آن شعر، یا اساسا استفاده از شعر، بی‌مورد خواهد بود. اگر هدف تنها بهره‌گیری از صدای انسانی در موسیقی است، می‌توان به خواندن هجاهای فاقد معنا و یا کلمات بدون ارتباط با یکدیگر اکتفا کرد. از سوی دیگر، طرفداران تبعیت شعر از موسیقی نیز توانسته‌اند این گونه استدلال کنند که اگر قرار باشد تمام ویژگی‌های زبان‌شناختی شعر، از کمیت هجاها و تکیه‌ها گرفته تا برش جمله‌ها و عبارات، رعایت شود چه نیازی به موسیقی خواهد بود و چرا شعر به سادگی قرائت نشود. به موسیقی درآوردن یک شعر یعنی وارد کردن یک زبان در حوزه‌ی یک زبان دیگر و در این تداخل حوزه‌ها زبان مهمان (شعر) نباید ظرفیت‌های زبان میزبان (موسیقی) را کاهش دهد و آن را از جنبش و تحرک باز دارد.» (ص ۱۳۸)

شکافتن هر سه حالتِ منطقاً ممکن برای تلفیق شعر و موسیقی، و بیان کردن استدلال‌هایی در طرفداری یا مخالفت با دو حالت از سه حالت طرح شده به خوبی برخورد نویسنده را با تبدیل کردن یک مساله به مسایل خردتر و بررسی آن، نشان می‌دهد.

در نمونه‌ی بعدی از همین تکنیک، «موسیقی بر چهارسوی خود» نوشته‌ی «آروین صداقت‌کیش» در فصلنامه‌ی ماهور شماره ۵۰، هم خرد کردن یک مساله (هویت موسیقایی) به عناصر سازنده (گونه‌های مختلف رابطه‌ی هویت و موسیقی) مشاهده می‌شود که در اینجا برای مشخص کردن مفاهیمی که باید در آثار دو آهنگساز بررسی شود، به‌کار گرفته شده است:

«[...] مطالعه در این حوزه به دو شاخه‌ی اصلی «نقش موسیقی در ساختار هویت» و «نقش هویت در ساختار موسیقی» تقسیم می‌شود. [...] می‌توان به روشنی دید که هم هویت در ساختار موسیقی دخالت می‌کند و هم موسیقی در ساختار هویت، هر چند که این دومی بیشتر شامل مجرایی برای نمایش هویت باشد تا عاملی برای تغییر آن.

از مقوله‌ی نقش موسیقی در اعلام هویت فردی یا جمعی افراد و شکل دادن به هویت گروه‌های خرده‌فرهنگی، که چون در حوزه‌ی تخصص روان‌شناسان، جامعه‌شناسان و انسان‌شناسان است در

مقاله‌ی حاضر به شکلی کمرنگ (آن هم از منظر روابط موسیقی‌دان با محیط اطرافش) به آن پرداخته شده است ، که بگذریم، موضوع اندرکنش‌های هویت و ساختار موسیقی و روش‌های بروز موسیقایی چنین هویت‌هایی، در آثار یک آهنگساز در این مقاله مورد توجه قرار گرفته است. از طرفی خود اصطلاح «هویت موسیقایی» در حوزه‌ی فلسفه‌ی موسیقی و زیباشناسی به بحث کشیده می‌شود [...] و به تشخیص «مرجع تعلق» قطعه اشاره می‌کند [...] چنان که خواهیم دید «هویت موسیقایی» با «هویت در ساختار موسیقی» متفاوت است ولی می‌تواند به‌عنوان یکی از عوامل موثر در آن دخالت کند. علاوه بر اینها از بررسی عناصر بالا به نوعی هویت موسیقایی دست پیدا می‌کنیم که آن را می‌توان معادل ماترک موسیقایی‌ای دانست که در فضای ذهنی آهنگساز نقش نوعی هویت موسیقایی ملی را یافته است . چنین میراثی در فضای عینی عملا نقش ابزار دخالت هویت در ساختار موسیقی را می‌یابد و گاهی به آن تعبیر که در فضای ذهنی آهنگساز موجود است، با موارد برشمرده همپوشانی پیدا می‌کند. بر همین اساس در مقاله‌ی پیش رو به ضرورت، این چهار موضوع (دو موضوع اصلی و دو موضوع فرعی) و رابطه‌ی آن با آثار دو آهنگساز ایرانی؛ «علی‌رضا فرهنگ» و «امیر صادقی کُنجانی»، بررسی خواهد شد.» (ص ۱۹۷-۱۹۹)

به‌عنوان مثالی از گفتاورد در زمان تعریف، نوشتارهایی از «محسن حجاریان» و «فرهاد فخرالدینی» معرفی شد اما با توجه به اینکه محتوای فنی این نقدها و ضد نقدها مبتنی بر رسالات عبدالقادر مراغی و... است، در جلسه‌ی این هفته گفتاوردی از لحاظ تکنیکی آسان‌تر (و البته مشهورتر) خوانده شد. این گفتاورد گزیده‌ای است از مقاله‌ی «لغزش از کجا شروع شد؟» نوشته‌ی «محمدرضا لطفی» در کتاب سال شیدا شماره‌ی اول و «نقدی بر مقاله لغزش از کجا شروع شد؟» نوشته‌ی «کیوان ساکت» در ماهنامه‌ی هنر موسیقی شماره‌های ۲۲، ۲۳ و ۲٤ که به ترتیب در زیر آمده است:

۱- «وزیری به خاطر عدم آشنایی کافی به رموز ظریف موسیقی سنتی ایران و حال و هوای آن، آوازخوانان را مسخره می‌کند و به افرادی همچون طاهرزاده و تمام آوازخوانان اصفهان که برای تلفیق اکسان‌های ردیف (مانند بقیه‌ی موسیقی‌های شرق) از کلمات امان، حبیب، دل و ... استفاده می‌کردند توهین روا می‌دارد. وزیری دقت نمی‌کند که زیرخوانی خوانندگان به علت عدم درک آنها از موسیقی نیست، بلکه نظام اجرایی ردیف موسیقی ایرانی حکم می‌کند که از بم به زیر بروند و بیشتر گوشه‌های دستگاه‌ها، در محدوده‌ی صداهای خود نشان می‌دهند. در ثانی آیا طاهرزاده و قمر بیش از یک خواننده‌ی تنور و سوپرانوی غربی فریاد می‌زنند که ما در اپراها می‌شنویم؟! اگر حنجره‌ی خواننده‌ای در

ایران به خاطر وضع خاص آب و هوا پر طنین است باید او را مسخره گرفت و با متد غربی توی سرش زد؟!

«... تصور می‌کنند خواندن مرد فقط همان درجه‌ی آخر است که عموما زیر بخوانند و به همین جهت صدای طبیعی خود را از دست می‌دهند و می‌شود آوازمان، امان، دله دله، هوار و فریاد و فغان هم اضافه می‌شود، گاهی شعر جویده‌ی توی دماغی تیکه پاره شده در بین آنها خوانده می‌شود که گاهی خود خواننده هم معنی آن را درک نمی‌کند.»

همان گونه که در خطابه‌ها آمده است، وزیری به تکنیک آواز ایرانی و مکاتبش آشنا نیست چرا که از تو دماغی خواندن بعضی خوانندگان ایراد می‌گیرد. یکی از تکنیک‌های آواز، «غنه» است که خواننده صدایش را در بعضی حالت‌ها از راه بینی بیرون می‌آورد. جویده شدن شعر اگر در مورد بعضی خوانندگان درست باشد اما در مورد مکتب اصفهان که به بیان و درک شعر آن قدر بها می‌دهند [...]» (ص ۱۱۷–۱۱۸)

۲– «اگر به صدای بعضی از خوانندگان که در نوارهای «گنج سوخته» ضبط شده و به تازگی در اختیار مردم قرار گرفته است گوش فرا دهیم مشاهده خواهیم کرد که هنر آوازخوانی در آن دوره چقدر نازل و دور از مفاهیم هنری و زیباشناسی بوده است. آن وقت هنرمند گرامی آقای لطفی این طور نتیجه‌گیری می‌کند که وزیری به تکنیک آواز ایرانی و مکاتبش آشنا نیست. زیرا از تو دماغی خواندن بعضی خوانندگان ایراد می‌گیرد. زیرا یکی از حالت‌های آواز تکنیک «غنه» است که خواننده صدایش را در بعضی از حالات از راه بینی بیرون می‌آورد. در حالی که منظور وزیری این نیست بلکه منظور استاد وزیری از «شعر جویده تو دماغی تیکه پاره شده» هنگامی است که خواننده به حنجره‌ی خود فشار وارد می‌کند و در این موقع صوت و کلام، حالت خود را ازدست می‌دهد و من نمی‌دانم چرا آقای لطفی این طور اشتباه نتیجه گرفته‌اند. در ص ۷۹ اشاره می‌کند: «وزیری حتا پیشنهاد می‌کند که دانش‌آموزان آثار فرنگی خود را مانند کنسرتو، اپرت و بخش‌هایی از ملودی‌های اروپایی را با تار بنوازند.» می‌دانیم که نواختن تار آثار کلاسیک اروپایی نه تنها ما را با زیبایی‌های آن موسیقی آشنا می‌سازد بلکه موجب پیشرفت تکنیکی نوازندگان نیز می‌گردد و نیز معروف است که درویش خان به قطعاتی از این دست علاقه‌مند بود و والس‌های زیبایی می‌نواخت و حتا خود قطعاتی به وزن مارش و پولکا ساخته که در کتاب وی (جمع آوری آقای ارشد طهماسبی) موجود است.» (ص ۲۵)

جدلی که در این گزیده از نقد درگرفته است ابتدا میان محمدرضا لطفی و اندیشه‌های وزیری و سپس میان کیوان ساکت و محمدرضا لطفی بوده است و عموماً با این تکنیک پیش رفته است که نشان دهند بخشی از ادعاهای طرف مقابل نادرست و بنابراین نتایجی هم که گرفته، نادرست است. در ادامه‌ی این گفتاورد نیز مقاله‌ی دنباله‌دار «ساسان سپنتا» در شماره‌های ۲۶ و ۲۷ همان مجله با عنوان «لغزش از اینجا شروع شد» در دفاع از وزیری و نظراتش آمده که بیش از آن که به نادرستی احتمالی مقاله‌ی لطفی تاکید کند (البته جز دلایلی تاریخی در رد نقلی که لطفی از حاجی خان ضرب‌گیر می‌آورد) بر کاستی‌های عمومی مشاهده شده در کتاب سال شیدا انگشت گذاشته و آن را به‌عنوان استدلالی عمومی برای سلب اعتبار علمی مقاله به‌کار گرفته است.

اغلب گفته‌های نقل شده از وزیری از میان سخنرانی‌های انتقادی او انتخاب شده و بر آن اساس راهکار نوسازی هنری مورد نظر وی (استفاده از بستری غربی) مورد نقد جدلی قرار گرفته است. اگر چه به نظر مدرس کارگاه، نظریات وزیری نقدی بر زیباشناسی یک موسیقی بود به منظور نوسازی آن و جدل درگرفته (دست‌کم در این گزیده) بیشتر حول محور این بود که او مبانی این زیباشناسی را درست نمی‌شناخته است (یا می‌شناخته است).

در اینجا توسط عباس خدایاری در مورد بحث در نتایج (Discussion) در نوشتارهای علمی و رابطه‌ی آن با چنین جدل‌هایی، پرسشی مطرح شد با این مضمون که چرا در آن موارد گفت‌وگوی مطرح شده بسیار شفاف و با در نظر گرفتن تمامی جوانب کارهای گذشتگان و... است؟ مدرس کارگاه پاسخ داد که به نظر وی بخشی از این تفاوت به سطح کیفی بعضی نقدهایی که می‌شناسیم و بخشی دیگر به اختلاف میان کارکردها و زبان نقد و مقاله‌ی علمی بازمی‌گردد.

گزیده‌ی دو عنوان از نقدهای «محسن ثقفی» با عنوان‌های «تبلور کلام و صوت در انجماد زمان» و «تعلیق در حجم یا ادعایی وهن بنیاد؟» منتشر شده در ماهنامه‌ی گزارش موسیقی شماره‌ی ۵۲ (برداشته شده از مرورستان)، با هدف اشاره به مقوله‌ای جدا از تکنیک‌های معرفی شده در جلسه‌ی دوم بازخوانی شد (که در اینجا تنها نمونه‌ی دوم آمده است). این نوشتارها به گفته‌ی مدرس هر دو ساختاری دو تکه دارند به این معنا که در بخشی (در این دو مورد؛ نخست) نگرشی مثبت نسبت به اثر و در بخشی دیگر نگرشی منفی به حاشیه‌های آن (مصاحبه‌ی صاحب اثر یا دفترچه‌ی سی‌دی) دیده می‌شود و به نظر وی ساختار دو تکه‌شان اشاره‌ای به تلقی جامعه‌ی هنری ما از مقوله‌ی انصاف یا عدل دارد که در توصیه‌ای مانند: «ایراد و حسن اثر را با هم بگویید» جلوه‌گر می‌شود:

«نشر هرمس در آغاز فصل خزان مجموعه‌ای از فرخزاد لایق را منتشر نمود که به راستی نقطه عطفی در ساخته‌هایی با ترکیب سازهای غیر بومی و برپایه موسیقی ایرانی محسوب میگردد. هفت گاه معلق تلاشی است در امتداد تفکر چند صدایی در موسیقی ایرانی که به وجوه زیبایی شناسی موسیقی ردیف دستگاهی ایران صفحه جدیدی افزوده است. مجموعه‌ای سراسر زیبایی همراه با حس نوستالژیک برای آنان که با موسیقی کلاسیک ایرانی آشنایند.

[...]

به طور کلی شیوه استفاده وی در مدگردانی‌ها استفاده از نت‌های مشترک به صورت پدال و تغییرات آنی نت‌های مختص به هر مد است. نمونه بارز این مسئله را گاه اول می‌توان ذکر نمود، بدین شکل که نت سی بکار به عنوان پایه اصلی و نت می بمل به عنوان ثابت ثانویه نقش هویت بخشی برای مد چهارگاه را ایفا می‌نمایند و نت فا دیز به عنوان متغیر مدال عمل می‌کند.

[...]

اما مسئله آنجا بغرنج می‌شود که آهنگساز داعیه‌ای بس بزرگ را مطرح می‌نماید. رهایی موسیقی ایرانی از خط تغزل و حرکت به سمت حجم. ابراز خشم و رنج و حسرت و فریاد و اضطراب و رهایی جاودانه. نفی غم فراق و شوق وصل و وصف مکرر عشق.

این تزهای پر طمطراق از کجا ناشی می‌شوند؟ از طرح ساختاری حجم گونه؟ بر چه اساس و چه دلالتی؟ اینکه با استفاده از ابزار پلیفونی و تکنیک‌های معاصرِ سازی، اتمسفری برای ارائه خط ملودی مطرح کنیم؟ یا اینکه تداعی‌های مرسوم و معمول در ادبیات شعر فارسی را از این موسیقی حذف کنیم؟»

چرخش ناگهانی حالت، میان دو بخش حتی در بیان نقدگر نیز مشخص است. علاوه بر این در مورد بیان ویژگی‌های تکنیکی قطعه که در نقدهایی این‌چنین با زبانی تحلیلی نوشته می‌شود، گفته شد که ممکن است ادعاهای فنی مطرح شده صحیح نباشد، که این را- در موارد عینی- از مطابقت با نغمه‌نگاره‌ی آثار می‌توان فهمید.

در این وقت محمود توسلیان پرسید که آیا هر آلبومی شایسته‌ی نقد نوشتن است؟ مدرس گفت: به این سوال نمی‌توانم پاسخ دقیقی بدهم مگر این که نظر شخصی‌ام را بگویم به این معنی که توضیح بدهم آیا من در مورد هر آلبومی می‌نویسم یا نه؟ و ادامه داد: من در مورد هر آلبومی نمی‌نویسم اما این ننوشتن به معنای این نیست که

همه‌ی آنچه درباره‌اش ننوشته‌ام ارزش کمی داشته یا به قول شما «شایسته‌ی نوشتن» نبوده است. امتناع من دلایل زیادی دارد که مهم‌ترین آن اینهاست: ۱- ممکن است در مورد اثری آشنایی، دانش یا تخصص کافی نداشته باشم. ۲- ممکن است پس از بررسی آن نکته‌ای که دستمایه‌ی طرح کلی نقد قرار گیرد به ذهنم نرسد. ۳- سرانجام ممکن است برخی از کارها را شایسته‌ی توجه نیابم (که این بخش با پرسش شما یکی است).

آخرین موضوعی که در این جلسه مورد بررسی قرار گرفت «نگرگاه و راستای دید» بود که قبلاً هم اشاره شده بود قابل آموزش نظری نیست و باید در جریان کار عملی آموخته شود. به همین منظور بخش‌هایی از نوشتار «سهند سلطان‌دوست» با عنوان «از خلاف آمدِ عادت بطلب کام...» در مورد تنظیم کرال «علی قمصری» از «مرغ سحر» «مرتضی نی داوود» خوانده و کل آن تنظیم هم از نسخه‌ی منتشر شده در «وبلاگ اختصاصی همایون شجریان» پخش شد:

«برخورد با یک کلیشه‌ی ساده و کوچک به چند گونه می‌تواند باشد؟ در نگاه نخست، دو پاسخ بدیهی و آسان دمِ دست است: یکی میدان دادن به کلیشه و تمدید آن؛ دیگری از میدان به در کردن کلیشه و تحدید آن. یکی ایجابی و دیگری سلبی. اما آیا چاره‌ی سومی هم ممکن و میسّر است؟ فرضا آیا ممکن است کلیشه ای که بن مایه‌اش عادت است، ضد خود را بزاید و به «خلاف آمد عادت » بدل شود؟

سال ها می‌گذرد از آن لحظه‌ای که محمدرضا شجریان در پایان یکی از کنسرت‌هایش با همان ته لهجه‌ی آشنا و شیرین مشهدی گفت که تصنیف «مرغ سحر» را به یاد مرتضْی خان نی داود، می‌خواند. بسیار روزها می‌گذرد از آن شبی که نطفه‌ی یک کلیشه‌ی شیرین و دلخواه بسته شد؛ ولی احتمالا خود شجریان نیز در آن دم چنین نمی‌پنداشت که اجرای «مرغ سحر» رفته رفته تبدیل به مطالبه‌ی ثابت تماشاگران در پایان همه‌ی کنسرت‌هایش شود. بعدها درخواستِ « مرغ سحر » از سوی حاضران و اجابت هنرمندان در بسیاری از کنسرت‌های دیگر هم اپیدمی شد. کار به جایی رسیده که این روزها، مردم بنا به پاره‌ای دلایل فرامتنی -که توضیحش از حوصله و محدوده‌ی این نوشتار خارج است- در خاتمه‌ی هر اجرایی، داخل و خارج کشور، از شجریان طلب می‌کنند تا ناله سر کند. [...]

[...] شبی که از کنسرت همایون و «حصار» برگشتم، بی‌درنگ قلم به دست گرفتم و شبه گزارشی نوشتم با عنوان «تبدیل کلیشه به غافلگیری» اما ماجرا چه بود؟ گویا سرانجام کسی راهی یافته بود که نه تن به تکرار صِرف کلیشه بدهد و طابق النعل بالنعلِ دیگران باشد، و نه این که کلا از آن چشم پوشی کند. نه به ساز مخاطب برقصد، نه بی‌اعتنا به او ساز خودش را بزند. صد البته این جا مرزی باریک

است و رمزی دارد. بندباز ماهر و خوش‌فکری می‌خواهد که روی این ریسمان نحیف و ظریف آکروباسی کند، بی آنکه تعادلش را از کف بدهد و به یک سو بلغزد و از همان ارتفاع سرنگون شود.»

در این نوشته نگرگاه نویسنده- که مدرس کارگاه آن را به نقطه‌ی ایستادن یک فرد در مقابل یک اثر هنری تشبیه کرد- این است که «مرغ سحر» تصنیفی است که کارکردی مبتنی بر نوستالژیِ ترکیب شده با بعضی خواست‌های اجتماعی یافته و نقش پایانِ درخواستی شنوندگان را پیدا کرده است. و نیز «راستای دیدش» این است که تنظیم علی قمصری به مثابه ترفندی موسیقایی است برای نوزایی در آن کلیشه‌ی همیشگی، بی‌آنکه شنوندگان را بیازارد، که البته در بخش‌های دیگری با بعضی توصیف‌های موسیقایی در مورد قطعه همراه شده است. پس از بحث، شرکت‌کنندگان یکی یکی پای تخته‌ی سفید آمدند و به درخواست مدرس، ابتدا «نگرگاه» را دست نخورده نگه داشته و کوشش کردند راستای دید را تغییر دهند؛ «آسیب به یک نوستالژی، اجرای یک کلیشه با رنگ و لعابی نو، اضافه شدن چند صدا، تلاش برای رسیدن به بیانی نو از طریق خرد جمعی، ساختار شکنی در یک سنت، رسیدن به مقصد همیشگی اما از مسیری دیگر، تلاش برای همیشه متفاوت بودن، آشنایی‌زدایی و غافلگیری، ایجاد استحاله در یک اثر قدیمی» عبارت‌هایی بودند که شرکت‌کنندگان به‌عنوان راستای دید تازه پیشنهاد دادند. همان‌طور که مشخص است تغییر دادن راستای دید به دشواری صورت گرفته و بیشتر پیشنهادها هم بسیار نزدیک به نمونه‌ی اصلی از کار درآمده‌اند.

پس از این تمرین خواسته شد، حالا «نگرگاه» را تغییر دهند، که تنها یک نفر با گرفتن موضع «استفاده از آوای انسانی به مثابه ساز» موفق شد از نگرگاه سهند سلطان‌دوست به قدر کافی دور شود.

در پایان این جلسه برخلاف دو جلسه‌ی قبل که قطعات بی‌نام برای تمرین انتخاب می‌شد، قطعه‌ی «راز و نیاز» اثر «فرامرز پایور» (نسخه‌ی گروه‌نوازی) به همراه نغمه‌نگاره‌ی آن (نسخه‌ی سنتور) در اختیار قرار گرفت و خواسته شد اعضای گروه‌های سه نفره با هم‌فکری، ۱- سه نگرگاه یا راستای دید مختلف را برای نوشتن درباره‌ی این اثر انتخاب کنند؛ ۲- در متن، دو تکنیک از مجموعه‌ی تکنیک‌های معرفی شده در جلسه‌ی دوم را به‌کار بگیرند؛ ۳- سپس نوشته‌هایشان را با یکدیگر معاوضه کرده و هر کس نوشته‌ای بنویسد و در آن وارد گفتاورد با نوشته‌ی دریافتی شود.

فصل (۵)

سه یاریگر نقد موسیقی

و

زبان و واژگان

«کارگاه آشنایی با نقد موسیقی» در هفته‌ی گذشته به میانه‌ی راه خود رسید. چهارمین جلسه‌ی این کارگاه هشت جلسه‌ای، چهارشنبه ۱۸ بهمن ماه، به درس‌های «سه یاریگر نقد موسیقی» و «زبان و واژگان» اختصاص داشت، که ابتدا به پیوند میان «نظریه‌ی موسیقی»، «تجزیه و تحلیل موسیقایی» و «موسیقی‌شناسی» با نقد موسیقی و سپس مسایل مربوط به زبان و واژگان به‌کار رفته در نقد می‌پرداخت.

مانند جلسه‌ی گذشته ابتدا بررسی برخی تمرین‌ها انجام شد. نوشته‌ی «نیوشا مزیدآبادی» درباره‌ی «ترکیب ۱» (از تمرین‌های جلسه‌ی دوم) اولین متن مورد بررسی بود. مدرس جمله‌ی توصیفی «[این قطعه] اجرای یک دوئت تار است که با حفظ برخی ارزش‌های موسیقی ایرانی، آهنگساز سعی کرده از بند ردیف جدا شود.» را مطرح کرد و از نویسنده پرسید: منظور از «برخی ارزش‌ها» کدام ارزش‌هاست؟ وی پس از اینکه پاسخ روشنی دریافت نکرد پرسید: اصلاً ارزش‌های موسیقی ایرانی کدام‌ها هستند؟ نقدگر اذعان کرد که هنگام به‌کار بردن این ترکیب به این مساله نیندیشیده است و اکنون هم پاسخی روشن برای آن ندارد. مدرس توضیح داد که بسیاری از ترکیب‌هایی که در نقد به‌کار می‌رود و ما هنگام خواندن از روی آنها سرسری می‌گذریم وضعیت مشابهی دارند، یعنی استفاده‌کنندگانشان دقیقاً نمی‌دانند معنی‌شان چیست و چرا به‌کار گرفته می‌شوند. این امر به‌ویژه زمانی واضح‌تر می‌شود که از آنها خواسته شود در این مورد به‌طور تحلیلی توضیح بدهند.

مدرس در ادامه مثال‌های دیگری برای نشان دادن دقیق‌تر وضعیت ارایه کرد و گفت: «چند سال پیش در یکی از مقالات پژوهشی‌ام (و نه نقد) که برای داوری علمی، پیش از انتشار در کتاب سال شیدا نزد «محسن حجاریان» فرستاده شده بود از اصطلاح «ردیفِ دستگاهی» یا «[موسیقی] ردیف دستگاهی» استفاده کردم. از جمله نکاتی که داور گوشزد کرد این بود که این اصطلاح به چه معناست؟ و پس از بحثی پیشنهاد داد که در متن این مقاله به جای آن اصطلاح –که بیشتر کارکردی به مفهوم جداسازی یک گونه یا سبکِ تلقی از موسیقی دستگاهی را دارد– در برخی موارد از «ردیفِ دستگاه‌ها» و در برخی دیگر از «موسیقی دستگاهی» استفاده شود. من هنگام نوشتن دقیقاً به جنبه‌های مختلف این موضوع فکر نکرده بودم که معنای این واژه‌ی مرسوم (در آن زمان) چیست؟ و چرا به‌کار می‌رود؟ پس از اشاره‌ی داور متوجه شدم که جایگزینی پیشنهادی چه تغییرات معنایی در مقاله‌ی من می‌دهد و آن را تغییر دادم.» علاوه بر این مثال مدرس اشاره‌ای هم به بحث مشابهی در شورای نویسندگان فرهنگ‌وآهنگ کرد که طی آن «بابک بوبان» خواستار شرح یک اصطلاح پرکاربرد و همه‌گیر شد که به زعم او به شکل نیندیشیده در مقالات به‌کار رفته بود.

نوشته‌ی بعدی از آن «محمود توسلیان» درباره‌ی قطعه‌ی «اصفهان» از مجموعه‌ی «مزامیر» «خالد جبران» (عود و بوزوک‌نواز فلسطینی) بود (نقدگر ساز را دیوان و موسیقی را از منطقه‌ی آناتولی تشخیص داده بود). مدرس پیش

از آغاز بحث در مورد آن، از نویسنده پرسید که آیا درباره‌ی موسیقی‌ای که در نوشته‌اش آن را متعلق به «آناتولی (ترکیه)» دانسته است اطلاعات نظری و موسیقی‌شناختی یا تجربه‌ی عملی دارد؟ توسلیان گفت: «نه، تنها به‌عنوان شنونده موسیقی این ناحیه را می‌شناسم.» مدرس پرسید پس به این ترتیب چگونه در جمله‌ی «[قطعه‌ای] که با نگرشی جدید به مقامات موسیقی آن ناحیه دست به خلاقیت دست زده است.» متوجه «نگرش جدید» شدید؟ یا در جمله‌ی «فواصلی که در [... قطعه] به گوش می‌رسد، بیانگر اجرای این قطعه در مقام‌های موسیقی ناحیه‌ی آناتولی است» فواصل مورد اشاره چه هستند و با کدام مقام از مقام‌های آناتولی ارتباط دارند (به شرط آنکه بپذیریم چیزی تحت عنوان «مقام‌های ناحیه‌ی آناتولی» وجود دارد)؟ یا در عبارت «تلاش نوازنده برای جدا شدن از انگاره‌های معمول و جاری در موسیقی آن منطقه –به لحاظ جمله‌پردازی و استفاده از فاصله‌های متداول– گویای این است که [...]» اولاً انگاره‌های معمول و جاری در آن منطقه کدام هستند؟ جمله‌پردازی و فاصله‌های متداول کدام‌هاست و تغییرات نوازنده چگونه صورت گرفته است؟ به علاوه چطور کاربرد واژه‌ای مانند «انگاره» که در موسیقی‌شناسی و موسیقی‌نویسی امروز ما معنایی یافته است، برای ساختارهای مشابه مجاز شمرده شده است؟ همانند بحث گذشته در این مورد هم پاسخ واضحی داده نشد. مدرس اشاره کرد که این بحث را از آن جهت مطرح کردم که بدانیم این اصطلاحات و واژگان معنی‌دارند و اگر از آنها استفاده می‌کنیم لااقل باید بتوانیم شرح دهیم چرا استفاده کرده‌ایم و چگونه با موضوع مورد بحث ما ارتباط پیدا می‌کنند. در حقیقت این شرح، استدلال‌ها و صحت اطلاعات از جمله عناصری است که نقد ژرف و دقیق را از نقدهای سطحی جدا می‌کند. او برای تاکید بر اهمیت این موضوع بخشی از سخنان «مهدی آذرسینا» در جلسه‌ی نقد آلبوم «سرخانه» (در خبرگزاری مهر) را نقل کرد، که گفته بود: «موسیقی‌ای که شنیدم در نظر من موسیقی ترکیه و عثمانی را تداعی می‌کرد» (نقل به مضمون)، و اشاره کرد؛ وقتی یک موسیقی‌دان مجرب که توانایی‌اش برای تشخیص (و تحلیل) مواد و مصالح صوتی یک قطعه تربیت یافته است درباره‌ی قطعه‌ای که به نغمه‌نگاری‌اش دسترسی ندارد، از به‌کار بردن واژه‌هایی مثل مقام و... خودداری می‌کند، روشن است کسی که توانایی کمتری (اعم از نظری و عملی) دارد تا چه اندازه باید در این مورد احتیاط کند.

پس از اشاراتی در مورد یکی دو تمرین دیگر درس جلسه‌ی چهارم آغاز شد. سه یاریگر نقد موسیقی؛ «تجزیه و تحلیل موسیقایی»، «تئوری موسیقی» و «موسیقی‌شناسی»، معرفی شدند. پیش از هر چیز مدرس هشدار داد که این پندار که می‌توان با این سه مقوله در طول مدتی به کوتاهی نیم جلسه‌ی کارگاه آشنا شد ساده‌انگاری است. در این جلسه تنها به تعریف‌های فشرده و مختصر هر یک و البته بیشتر به ارتباطی که اینها با نقد موسیقی می‌توانند داشته باشند پرداخته می‌شود.

شروع بحث با تعریف تجزیه و تحلیل موسیقی بود که از مسایل چالش برانگیز در موسیقی‌شناسی امروزی است (سه مورد اول نقل از مقاله‌ی «نمودی از جهان متن اثر»، نوشته‌ی آروین صداقت‌کیش، فرهنگ‌وآهنگ شماره‌های ۲۷، ۲۸ و ۳۰):

– آنالیز به معنای پاسخ مستقیم است به پرسش «موسیقی چگونه عمل می‌کند؟» و فعالیت اصلی‌اش مقایسه است. با مقایسه، عناصر ساختاری را معین و کارکردهای این عناصر را کشف می‌کند. [...] آنالیز، یک ساختار یا سبک موسیقایی را به منظور بررسی، فهرست کردن مولفه‌ها، شناسایی نیروهای ربط‌دهنده و فراهم‌آوردن توصیفی مناسب برای بعضی تجربه‌های زنده (اجرا) رمزگشایی می‌کند.(Snarrenberg 1997)

– آنالیز موسیقی زیر شاخه‌ای از موسیقی‌شناسی است که با جست‌وجو به دنبال ارتباط داخلی یک اثر موسیقایی مرتبط است، بنابراین متن موسیقایی– معمولاً یک نغمه‌نگاره (Score)، یک پیش‌طرح یا شکل دیگری از دست‌نوشته با نغمه‌نگاری موسیقایی– را به‌عنوان هدف اصلی مطالعه با تمرکز بر بررسی ساختار داخلی اثر به‌کار می‌گیرد. (Bread & Golag 2005)

– آنالیز موسیقایی می‌تواند به‌عنوان کوششی برای پاسخ به پرسش «این موسیقی چگونه عمل می‌کند؟» تعریف شود. روشی که برای پاسخ به این پرسش به‌کار گرفته می‌شود و آنچه به راستی معنای این پرسش است از تحلیل‌گری به تحلیل‌گر دیگر فرق می‌کند. (Wikipedia)

- That part of the study of music that takes as its starting point the music itself, rather than external factors. More formally, analysis may be said to include the interpretation of structures in music, together with their resolution into relatively simpler constituent elements, and the investigation of the relevant functions of those elements. (New Grove: Bent & Pople 2000)

– آن بخش از مطالعه‌ی موسیقی که به جای عوامل بیرونی، خود موسیقی را به‌عنوان نقطه‌ی آغاز می‌گیرد. به شکل رسمی‌تر، می‌توان گفت تجزیه و تحلیل شامل تفسیر ساختارها در موسیقی همراه با تفکیک‌شان به عناصر سازنده‌ی نسبتاً ساده‌تر و جست‌وجوی کارکردهای مرتبط آن عناصر است. (New Grove: Bent & Pople 2000)

مدرس در مورد آنها توضیح داد که با توجه به تعریف‌های بالا و تعریف‌های جلسه‌ی نخست (نقد موسیقی) آنالیز و نقد (دست‌کم گونه‌هایی از آنها) همپوشانی زیادی دارند به این معنا که بسیاری از نقدها، چه ابزارهای آنالیز مانند نغمه‌نگاره‌ی قطعه، نمودارها و طرح‌های گرافیکی و... را به‌کار گرفته باشند و چه نه، در روند خود

(هر چند در متنی به زبان متداول) در حال انجام عملی تحلیلی هستند و برعکس برخی از تجزیه و تحلیل‌ها نیز عملاً خصلتی نقدگرانه دارند.

«سجاد پورقناد» اما معتقد بود که می‌توان به سادگی این دو را از هم تمیز داد و بر خصلت توصیفی آنالیز (به‌عنوان ممیز) تکیه می‌کرد با این مضمون که «اگر نوشته از شرح این که قطعه چند میزان دارد و هارمونی آن چگونه است و... شروع شود و به همین منوال ادامه بیابد» تجزیه و تحلیل است اما اگر «تاکیدی بر این که چرا و چگونه چنین اتفاقاتی در قطعه افتاده و مسایل جنبی آن» وجود داشته باشد نقد است. «نیوشا مزیدآبادی» با این نظر موافق نبود و معتقد بود که در این صورت آنالیز و نقد باز هم یکی می‌شوند. مدرس اشاره کرد که آنچه آنها می‌گویند احتمالاً مربوط به شباهت آنالیزهای خیلی ساده، با توصیف و سیاهه‌ی ویژگی‌ها در نقد است. به هر روی به رغم دشواری جدا کردن این دو از یکدیگر می‌توان بر سر این نکته توافق داشت که نقد –به معنایی که در این کلاس مطرح است– کمی (فقط کمی) بیشتر معطوف به ارزیابی است و ذهنیت نقدگر بیشتر در آن دخالت دارد و تجزیه و تحلیل کمی بیشتر معطوف به فراهم آوردن عینیتی برای بررسی ساختاری قطعات است. همچنان نباید فراموش کرد که ۱– برخی آنالیز را هم گونه‌ای نقد به حساب می‌آورند اما با ابزارهای متفاوت؛ ۲– نقد تنها وجه تحلیلی ندارد و به نقدهایی می‌توان اشاره کرد که جنبه‌های دیگری جز تحلیل در آنها نقش اصلی دارد؛ ۳– نمونه‌هایی از آنالیز هم وجود دارند که تنها بر بیان ویژگی‌های یک اثر متمرکز نیستند؛ ٤– حتی آنالیزهای کاملاً گرافیکی و بدون کلام هم حدی از ارزش‌گذاری را در خود نهفته دارند.

> A similarly [to theory of music and analysis] mutual though less dependent relationship might be thought to exist in principle between analysis and criticism. Many writings that are intended primarily as criticism and lie within its traditions are recognizably analytical in their concern with the direct description and investigation of musical detail. Conversely, analytical writing expresses a critical position, albeit sometimes merely by implication, but often in a sophisticated manner through the multiple connotations of the theories it applies and the comparisons it draws. Even a wordless analysis – which would seem the least capable of doing so – passes a value judgment in asserting that its musical subject is worthy of study and explication. (Analysis: New Grove, Bent & Pople 2000)

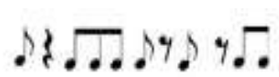
به‌طور مشابه (با تئوری موسیقی و تجزیه و تحلیل) می‌توان اندیشید که رابطه‌ی دوسویه‌ای (اگر چه کمتر وابسته) به شکل کلی میان نقد و تجزیه و تحلیل وجود دارد. بسیاری از نوشته‌ها که در آغاز به‌عنوان نقد شمرده شده و درون سنت‌های آن قرار گرفته‌اند، به طرز قابل تشخیص در توجهشان به

شرح سرراست و جست‌وجو به دنبال جزییات موسیقایی، تحلیلی‌اند. برعکس، نوشتارهای تحلیلی حالتی انتقادی ابراز می‌کنند اگرچه گاه تنها به اشاره، ولی اغلب به روشی پیچیده از خلال دلالت‌های ضمنی چندگانه‌ی نظریه‌ای که به کار می‌بندند و همسنجی‌هایی که برمی‌آورند. حتی یک تجزیه و تحلیل بدون کلام -که به نظر می‌رسد کم‌ترین قابلیت را برای انجام چنین کاری داشته باشد- با (ادعا/اظهار/اثبات) این که سوژه‌ی موسیقایی شایسته‌ی مطالعه و توضیح است، ارزش‌داوری‌ای را قبول می‌کند.

به‌عنوان مثالی از نقدهایی که جنبه‌های تحلیلی دارند مدرس ابتدا به نوشته‌ی «کامیار صلواتی»؛ «پر آرایش و رامش و خواسته» منتشر شده در گفتگوی هارمونیک اشاره کرد:

«برای مثال، سوال و جواب‌های کششی‌ها (نی و گروه زهی‌ها) و مضرابی‌ها در نیمه‌ی دوم قطعه‌ی سوم (قسمتی پر احساس در اصفهان است) با کمک ارکستراسیون هوشمندانه‌ی متبسم و توجه خاص او به ویژگی‌های هر یک از این دو گروه است (در کنار سایر موارد مانند ملودی‌پردازی) که این بخش را چنین تاثیرگذار نموده است. یکی از مواردی که «سیمرغ» و سازبندی‌اش را از سایر آنسامبل‌ها و ارکسترهای ایرانی (مانند گروه‌های خورشید و شهناز به سرپرستی مجید درخشانی) متمایز می‌کند، این نوع نگاه اصولی‌تر به مقوله‌ی ارکستراسیون در موسیقی ایرانی است.

پس از مدولاسیونی که در قسمت قبل (سام و زال) به اصفهان صورت گرفته و فضا را برای شروع روایت غم‌انگیز «سیمرغ و زال» آماده کرده بود، این قطعه با الگویی ریتمیک که به عنوان مشخصه‌ی این بخش در جای جای آن ظاهر می‌گردد، آغاز می‌شود:



این الگوی ۱۲ ضربی که شاکله‌ی ریتمیک قطعه را تشکیل می‌دهد، کمابیش تا آخر قطعه تکرار می‌شود و شاید حتی کمی تداعی‌گر ادوار ایقاعی موسیقی قدیم ایرانی نیز هست. با پیوستگی دو نت آخر میزان به اولین نت میزان بعدی و ناپایداری محسوسِ اصفهان که آخرین نت میزان روی آن نواخته می‌شود و در نت آغازین میزان بعدی حل می‌شود، حالتی از بی پایانی الگوی ریتمیک القا می‌شود و تشخیص مرز دقیق ابتدا و انتهای میزان برای شنونده کمی دشوار می‌گردد.»

به نظر وی این نوشته بدون نگاه به تجزیه و تحلیل موسیقایی (هر چند نمونه‌های کمتر دامنه‌دار) نمی‌توانست شکل بگیرد. اگر چه مدرس اشاره کرد که نگاه تحلیلی هم مانند هر نوع نگاه دیگری می‌تواند خطا کند مانند همین مورد که بنا بر گفته‌ی «حمید متبسم» الگوی ریتمیک یاد شده درست نیست و در نغمه‌نگاره‌ی اصلی اینها ٦ ضربی نوشته شده‌اند.

پس از آن او به نوشته‌ای از خودش اشاره کرد با عنوان «شکافتن یک بافته» (درباره‌ی «پرسه در آیینه» اثر «محمدرضا فیاض») که در «فرهنگ‌وآهنگ» شماره ۱۷ منتشر شده بود، و در متن آن هم به شکلی واضح (و دامنه‌دارتر از نوشته‌ی قبلی) تجزیه و تحلیل موسیقی به‌کار رفته است (قسمت ۱، قسمت ۲). همچنین نوشته‌ی خود «محمدرضا فیاض» با عنوان «رمزگشایی راز نو» منتشر شده در فصلنامه‌ی ماهور شماره‌ی ۲ همین تکنیک را به شکلی گسترده‌تر به‌کار گرفته است.

موضوع بعدی که مطرح شد تئوری موسیقی بود. مدرس یادآور شد که نظریه‌ی موسیقی تاثیری غیر قابل چشم‌پوشی بر نقد می‌گذارد و انتخابی است که به هر حال هر نقدگری دانسته یا نادانسته صورت می‌دهد به‌ویژه اگر قصد داشته باشد به ویژگی‌های فنی اثری که نقد می‌کند، بپردازد. او همچنین اشاره کرد که تصوری که تئوری موسیقی در ذهن اغلب ما پدید می‌آورد درسی ابتدایی در اصول اولیه و قواعد نوشتاری موسیقی و برخی مطالب مربوط به نظام فواصل و کمی قواعد ریتم است. در حالی که تعریفی که اینجا مد نظر ماست –اگر بستر موسیقی کلاسیک اروپایی را در نظر بگیریم– هم آن درس را در بر می‌گیرد و هم تمامی درس‌های مرتبط با فنون هارمونی، کنترپوان، فرم، ارکستراسیون و... . به این ترتیب تعریفی از نظریه‌ی موسیقی که در این کلاس مد نظر است مشابه این عبارات خواهد بود:

> The concept of theory in music concerns the measurement and description of sound properties and the abstract and syntactical components of musical language, for example its tones, intervals, scales, rhythms, timbres and key signatures. Such investigation has led to pedagogical guides designed to teach harmony counterpoint, orchestration and composition. (Bread & Golag 2005)

> مفهوم تئوری در موسیقی مرتبط است با اندازه‌گیری و شرح ویژگی‌های صدا و مولفه‌های نحوی و انتزاعی زبان موسیقایی. برای مثال: نغمه‌ها، فاصله‌ها، گام‌ها، ریتم‌ها، رنگ‌ها و سلاح‌های کلید. چنین بررسی‌ای منجر به راهنماهای آموزشی‌ای شده که برای تدریس هارمونی، کنترپوان، سازآرایی، و آهنگسازی طراحی شده‌اند.

Theory is now understood as principally the study of the structure of music. This can be divided into melody, rhythm, counterpoint, harmony and form, but these elements are difficult to distinguish from each other and to separate from their contexts. At a more fundamental level theory includes considerations of tonal systems, scales, tuning, intervals, consonance, dissonance, durational proportions and the acoustics of pitch systems. A body of theory exists also about other aspects of music, such as composition, performance, orchestration, ornamentation, improvisation and electronic sound production. (New Grove: Palisca 2000)

تئوری [موسیقی] امروزه به‌عنوان مطالعه‌ی ساختار موسیقی دانسته می‌شود. این می‌تواند به ملودی، ریتم، کنترپوان، هارمونی و فرم تقسیم شود اما جدا کردن این عناصر از یکدیگر و تفکیک آنها از زمینه‌هایشان بسیار دشوار است. در سطحی بنیادی‌تر تئوری، شامل تامل بر سامانه‌ی تُنال، گام‌ها، کوک، فاصله‌ها، ملایمت‌ها، ناملایمت‌ها، دیرندها، صداشناسی سیستم‌های نواک است. بخشی از تئوری همچنین درباره‌ی دیگر چشم‌اندازهای موسیقی مانند آهنگسازی، اجرا، سازبندی، تزئین، بداهه‌پردازی و تولید صدای الکترونیک است.

وی سپس برای روشن‌تر شدن تعریف‌ها مثالی از زبان زد؛ زبان معمول ما که با آن صحبت می‌کنیم دارای قواعدی است که کم و بیش در استفاده از آن بهره می‌گیریم، اینها را عده‌ای استخراج می‌کنند و تحت عنوان دستور زبان گرد می‌آورند. تئوری موسیقی نیز وضعیت مشابهی دارد البته گاهی دیده شده (به‌ویژه در قرن بیستم) نظریه‌پردازانی نظریه‌ای پرداخته‌اند و سپس بر اساس آن کار هنری انجام گرفته است، یعنی جهت عکس آنچه معمولاً انتظار داریم رخ بدهد. در هر حال، هر کدام که مد نظر باشد، وجه دستوری نظریه‌ی موسیقی را نمی‌توان از نظر دور داشت.

بر اساس نظرات مدرس، تئوری موسیقی از طریق تشریح عناصر یک اثر موسیقایی (از جمله سبک و فرم و...)، استانداردهای تکنیکی و اجرا با نقد موسیقی پیوند می‌یابد. از همین رو مهم‌ترین مساله در رابطه‌ی میان تئوری موسیقی و نقد، مساله‌ی گزینش است. نقدگر باید از بستر تئوریک نقدش آگاه باشد. یکی از اشکالات مشهور شکل گرفته بر پیوند میان تئوری موسیقی و نقد هم در همین گزینش شکل می‌گیرد؛ زمانی که نظریه‌ای را

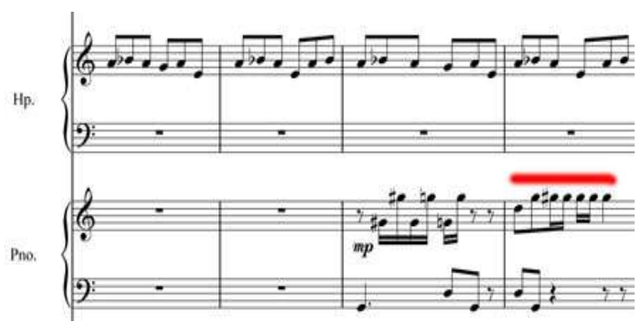
به‌عنوان بستر برمی‌گزینیم الزامات خودش را به نقد تحمیل می‌کند و اگر سازگاری مناسبی میان این دو و اثر مورد بررسی نباشد منجر به خطاهای زیادی خواهد شد.

به‌عنوان مثال بخش‌هایی از یک نوشته که نویسنده‌ای به نام «پیام» با عنوان «سشواری بر زلف پریشان موسیقی» در وبلاگ «حلاج‌وشان» منتشر کرده خوانده شد:

> «یکی از مسایلی که همواره مورد توجه نامجو قرار می‌گیرد اشتراکی است که گام بلوز با گام شور در ردیف موسیقی ایرانی دارد. اگر درجات مختلف این گام ها که عمدتا با تقریب خوبی یکسان بوده و از اهمیت مشابهی برخوردارند را بررسی کنیم، درمی‌یابیم که چنین اشتراکی به راستی میان گوشه‌ی اوج و گام بلوز وجود دارد و نامجو به نکته‌ی جالبی توجه کرده است. با کمی اغماض و سهل انگاری، به خوبی می‌توان ملودی‌های بلوز و شور را به هم وصل کرد و در ادامه‌ی یکدیگر اجرا نمود. از طرفی کشف این موضوع توسط نامجو که با موسیقی راک به عنوان موسیقی که ریشه‌هایش را باید در بلوز جستجو کرد هم آشنایی دارد نیز کاملا معنی‌دار و قابل قبول است.»

همان‌طور که در این نوشته می‌بینیم انتخاب رابطه‌ی میان گام بلوز و گام شور (و توضیحاتی که در پی‌نوشت آورده است) فارغ از درستی یا نادرستی، انتخابی مرتبط با تئوری موسیقی است و روشن می‌سازد که نویسنده براساس گونه‌ای از تئوری موسیقی ایرانی می‌اندیشیده که دستگاه‌ها را به گام فرومی‌کاهد.

دو مثال بعدی در این مورد از دو نوشته‌ی سجاد پورقناد («نگاهی به اپرای عاشورا» و «نگاهی به شوشتری برای ویلن و ارکستر») انتخاب شده بود:

> «وقتی ما به دستگاه شور و یا آواز دشتی به عنوان گام نگاه می کنیم، فواصل این گام به ما اجازه میدهد که بدون احساس تغییر گام، صدای دومی با فواصل کروماتیک داشته باشیم، در واقع شور شاید تنها گام ایرانی باشد که به آهنگسازان این امکان را داده است.

در این قسمت عبدی همچون دیگر بخشهای این پرده، موتیفهایی خارج از گام اصلی اجرا میکند و به حدی آن موتیفها بی‌ارتباط با تم اصلی هستند که تصویری متفاوت از صحنه را به شنونده القا میکنند ولی در این مورد خاص به این خاطر که شور خاصیت فوق‌الذکر را دارد و این جاذب بودن گام شور، برای فواصلی که در گام دیاتونیکش وجود ندارد، باعث میشود شنونده جدایی بین تم اصلی و قسمت اجرا شده با پیانو را احساس نکند»

«شوشتری یکی از گوشه‌های دستگاه همایون، یکی از دستگاه‌های هفت گانه موسیقی ایران است. گستره گوشه شوشتری دو دانگ بوده و شاهد آن سوم نیم بزرگ با شاهد همایون و چهارم درست با گستره گوشه شوشتری دو دانگ بوده و شاهد آن سوم نیم بزرگ با شاهد همایون و چهارم درست با نت ایست همایون فاصله دارد. ایست شوشتری مطابق با ایست همایون و ایست موقت آن همان شاهد همایون است. لازم به ذکر است که در بعضی از موسیقیدانان، شاهد همایون را فاصله ششم آواز اصفهان ندانسته و پنجم شاهد همایون می‌دانند، حسین دهلوی آهنگساز این اثر هم، چنانکه در پارتیتور شوشتری نوشته، موافق با این نظریه است که به عقیده نگارنده هم، نسبت به نظریه اول، صحیح‌تر به نظر می‌رسد، ولی به این دلیل که بسیاری از کتاب‌های تئوری موسیقی ایران، فاصله ششم اصفهان را شاهد محسوب کرده‌اند، در این نوشته شاهد ما همان فاصله ششم عنوان شده تا موجب سردرگمی آشنایان با آن تئوری نشود.»

همان‌طور که مشاهده می‌شود در دو اثر که هر دو اثر سمفونیک ایرانی هستند نویسنده دو انتخاب مختلف صورت داده است در اولی از «گام شور» و ویژگی‌هایش صحبت کرده و در دومی از گستره‌ی گوشه (که اتفاقاً دو دانگ است و می‌توانست براساس یک نگاه تئوریک گام هم شمرده شود) و نغمه‌هایی تحت عنوان «شاهد» و «ایست». دلیل چنین تفاوتی در گزینش‌ها را باید از یک سو در سبک این آهنگسازان و نگاهشان به موسیقی ایرانی که از آن بهره‌برداری کرده‌اند و از سوی دیگر نگاه نقدگر به آنها دانست.

مدرس در ادامه بخشی از یک نمونه‌ی- به گفته‌ی او- افراطی و بزرگنمایی شده با عنوان «نقد آواز شجریان: نوا» را از وبلاگی با عنوان «شجریانی‌ها» که به دست نویسنده‌ای ناشناس نوشته شده است نقل کرد:

«دستگاه نوا که خیلیها معتقدن دستگاه نیست بلکه نغمه است چون بسیار نزدیک به مایه افشاری دستگاه شور می‌باشد. اگر کسی بخواهد نوا بخواند میتواند نزدیک سی گوشه مختلف رو بخواند که بعضی

اصلا تو مایه افشاری نیستند. شجریان آوازی دارد به نام نوا – مرکب خوانی [...]. یه بخشی از این آواز واقعا فاجعه است واقعا فاجعه. [...] این آلبوم مرکب–نوا از همین فاجعه هاس.

[...] این در گوشه نهفت بود . یکی از گوشه‌های نواست که یه مقدار به ابوعطا میزنه چون حالت کوچه باغی داره . شجریان نهفت رو خونده ولی نه نزدیک به ابوعطا و کوچه باغی طوری که ایرج میخونه.»

به نظر مدرس گذشته از زبان پریشان، بسیار عصبانی و توهین‌آمیز نویسنده‌ی ناشناس، این که برای توصیف کردن یک اثر موسیقی ایرانی باید رابطه‌ی آن را با گوشه‌های دستگاهی که در آن اجرا شده، بررسی کرد و نیز اظهار نظرهایی از قبیل «نوا که خیلی‌ها معتقدند دستگاه نیست»، بر بسترهای نظریه‌ی موسیقی شکل گرفته است. او متن نقد «محمدجمال سماواتی» را– که در جلسات گذشته خوانده شده بود– یادآوری کرد و گفت این دو نوشته جدا از تفاوت‌هایشان در قوام نوشتار، زبان، تکنیک نقد و...، از لحاظ بستر نظری (رابطه‌ی آواز خوانده شده با دستگاه و گوشه‌ها) در بعضی قسمت‌ها نزدیک هستند.

موسیقی‌شناسی آخرین یاریگر نقد موسیقی بود که مورد بررسی قرار گرفت. موسیقی‌شناسی را معمولاً معادل «Musicology» می‌دانیم، اما باید به خاطر داشت که مراد ما در اینجا تعریف امروزی‌تر این واژه است که کمتر مبتنی بر «مطالعه‌ی صرف موسیقی کلاسیک اروپایی » است. بر این اساس مطالعه‌ی موسیقی‌شناسانه‌ی موسیقی‌های دیگر هم موسیقی‌شناسی به حساب می‌آید و مانند گذشته‌ای نه چندان دور جدا نمی‌شود:

A committee of the American Musicological Society (AMS) in 1955 also defined musicology as ‘a field of knowledge having as its object the investigation of the art of music as a physical, psychological, aesthetic, and cultural phenomenon’ (JAMS, viii, p.153). The last of these four attributes gives the definition considerable breadth, although music, and music as an ‘art’, remains at the centre of the investigation. (New Grove: Dukles & Pusler 2000)

کمیته‌ای از «جامعه‌ی موسیقی‌شناسان آمریکا» (AMS) در ۱۹۵۵ همچنین موسیقی‌شناسی را به‌عنوان «حوزه‌ای از دانش که دارای موضوع تحقیق هنر موسیقی به‌عنوان یک مفهوم فیزیکی، روان‌شناختی، زیباشناختی، و پدیده‌ی فرهنگی» است (JAMS, viii, p.153)، تعریف کرد. آخرین این چهار ویژگی به تعریف وسعت نظری می‌بخشد، اگر چه موسیقی و موسیقی به‌عنوان یک هنر همچنان در مرکز توجه پژوهش باقی می‌ماند.

سپس بخش‌هایی از نقد و بررسی منتشر شده به قلم «محمدتقی مسعودیه» در «مجله موسیقی» شماره ۱۱۸-۱۱۹ با عنوان «موسیقی شرقی و تکنوازان آن» خوانده شد:

«موسیقی ویتنام را میتوان با موسیقی هند و بخصوص با موسیقی چین مقایسه کرد. سیستم پنتاتنیک بدون نیم پرده و وجود اصطلاحات موسیقی از جمله اسامی نت‌ها، که با اختلافی جزئی در هر دوجا معمول است، این امکان را بخوبی نشان می‌دهد. معمولا نوازنده ویتنامی با یک درآمد فی‌البداهه که «رائو» (Rao) یا «زائو» (Zao) نام دارد شروع به نوازندگی مینماید. او در واقع با اجرای «رائو» خود و شنوندگان را برای شنیدن قطعهٔ اصلی که اغلب یک اثر ساخته و تهیه شده قبلی است آماده مینماید.

«تران وان که» نشان داد که قدرت امپرووویزاسیون (بداهه‌سرایی) او زیاد است. او با متدهای مختلف بداهه‌سرایی در شمال و مرکز ویتنام و با سیستمهای مختلف «پنتاتنیک» در این نقاط بخوبی آشناست.» (ص ۲۸)

مدرس پس از اشاره به اینکه چنین نوشتاری جز بر بستر موسیقی‌شناسی نمی‌توانسته شکل بگیرد رابطه‌ی میان موسیقی‌شناسی و نقد را چنین عنوان کرد:

«موسیقی‌شناسی ممکن است به‌عنوان فعالیتی دانشورانه بسترهایی برای نقد موسیقی فراهم آورد. به‌ویژه آن بخش‌هایی از نقد موسیقی که نقد دانشگاهی یا دانشورانه‌شان می‌خوانیم، یا از طریق فرآیند عمومی شدن دستاوردهایش (چنان که در دیگر دانش‌ها نیز می‌شناسیم) و از رهگذر معرفی چشم‌اندازهای جدید، نگرش-اصطلاح‌های فنی تازه و... به نقد روزنامه‌نگارانه نیز بهره‌ای برساند.»

در پی این تعریف، نمونه‌ی دیگری و این بار از قلم «ساسان فاطمی» با عنوان «شوق شنیدن موسیقی قدیم: نگاهی به آلبوم شوق‌نامه» در فصلنامه‌ی ماهور شماره‌ی ۵۳ خوانده شد:

«مثلا دور ایقاعی کار عجم (بتی دارم) هم از سوی رئوف یکتا [...] مخمس دانسته شده و هم در همه‌ی نسخه‌های موجود در سایت‌های نامبرده مخمس معرفی شده است. صبحی ازگی [...] نیز آن را با دور مخمس ثبت کرده است [...] با این حال، کتابچه‌ی آلبوم به ما نمی‌گوید به چه علت این اثر با دور خفیف اجرا شده و چه نسخه‌ای مبنای چنین تصمیمی بوده است.» (ص ۲۱۷)

وجود دیدگاه‌های موسیقی‌شناسانه در این نقد نیز ناگفته پیداست.

در این وقت با بحثی در مورد شباهت‌ها و تفاوت‌های تئوری موسیقی و موسیقی‌شناسی (وجه آموزشی- دستوری در اولی و وجه توصیفی- تحلیلی قوی‌تر در دومی؛ ضمن اندرکنش‌های هر دو در جریان تکامل) بخش نخست کلاس به پایان رسید.

پس از استراحتی کوتاه، بخش دوم کلاس با عنوان زبان و واژگان با گزین‌گویه‌ای از «نِد رورِم»؛

> The hardest of all the arts to speak of is music, because music has no meaning to speak of.

«دشوارترین هنرها برای سخن گفتن موسیقی است، زیرا معنایی ندارد تا از آن سخن گفته شود.»

آغاز شد. پیش از هر چیز مدرس تاکید کرد که مسایلی که در این بخش مطرح می‌شود از دو جنبه می‌تواند مورد توجه شرکت‌کنندگان قرار گیرد، نخست آگاه شدن نسبت به روندهای متنشان و دوم ابزاری برای نگاه تحلیلی به نوشتارهای دیگران به دست می‌دهد.

با همین گزین‌گویه مساله‌ی امر غیرکلامی مطرح شد و توضیح داده شد که برای درک ساده‌ی این موضوع کافی است تلاش کنید به یک اثر ادبی بیندیشید، این امر بدون آنکه کلامی از ذهن بگذرد ممکن نیست. اما می‌توان یک اثر موسیقایی را دنبال کرد بی‌آنکه لزوماً نیاز باشد کلامی درباره‌ی آن از ذهن بگذرد. از سوی دیگر کلام در سطوح مختلف از عناصر سازنده‌ی بعضی هنرهاست (مانند ادبیات، نمایش‌نامه و...) در حالی که در بعضی دیگر کلام نقش عنصرانه ندارد (مانند موسیقیِ سازیِ محض، مجسمه‌سازی و...). بر پایه‌ی این توضیح و در نظر داشتن مشکل معنا در موسیقی (که در سرفصل درس جلسه‌ی پنجم پیش‌بینی شده) دشواری تطابق کلام بر موسیقی آشکار می‌شود. همیشه این دل‌نگرانی هست که؛ به چه نحوی این واژگان درباره‌ی موسیقی هستند؟

به گفته‌ی مدرس یکی از راه‌های معمول فرار از این دشواری (البته نه در بعد فلسفی بلکه در حد هنجارهای روزمره) استفاده از واژگان شناخته شده‌ی فنی است. از یک سو بهره‌برداری از این نوع واژگان امکان گستراندن درک مشترک را افزایش می‌دهد زیرا به هر حال به‌کاربرندگان این واژه‌ها (در این مورد جامعه‌ی موسیقی)، توافقی نسبی بر معنای آنها دارند. اما از سوی دیگر، و با بعضی نگاه‌ها به مساله‌ی نقد، به‌کارگرفتن دایره‌ای از واژگان، خود معناساز است و اگر به خود زبانِ نقد به مثابه بخشی از عمل نقدگرانه بیندیشیم آنگاه درمی‌یابیم که استفاده از یک مجموعه واژگان خاص امکان فراتر رفتن از آن (بخوانید نقد ژرف آن) را محدود خواهد کرد.

علاوه بر آن نکته‌ی ظریف مساله‌ای که در اینجا مطرح می‌شود آن است که در برخی حوزه‌ها به دلایلی که از حوزه‌ی بحث کلاس بیرون است واژگان فنی گسترده‌ای نداریم. برای مثال درباره‌ی رنگ صوت و برخی عناصر متغیر در اجرا (که از آن گاه در فارسی به «حس» یا «آنِ» اجرا تعبیر می‌کنیم) قابلیت توصیف فنی بسیار اندکی (به نسبت ملودی و ریتم) داریم.

تحدید مساله‌ی بعدی بود که مورد اشاره قرار گرفت. تحدید به معنای محدود ساختن جملات از طریق کاربرد قیدهایی که جمله را از دست بزرگ‌نمایی، حکم‌های کلی و... می‌رهاند بسیار در نوشتارهای علمی کاربرد دارد اما در نقد نیز گاهی لازم می‌شود آن را به‌کار ببریم. مثالی که از تحدید خوانده شد بخشی از نوشته‌ی «پرویز منصوری» بود با عنوان «کاوشی در قلمرو موسیقی ایرانی (۹)» از «مجله موسیقی» شماره‌ی ۱۳۶:

> «از این گذشته، در تسلسل گوشه‌های یکدستگاه نیز می‌توان، با قید احتیاط خط سیر کلی به دست آورد. نکته جالب اینکه این «خط سیر» کم و بیش بر روال عمومی فورم، در یک قطعه‌ی فورمال موسیقی غرب، قابل مقایسه و انطباق است.» (ص ۹)

در حین خواندن این نمونه مدرس اشاره کرد که اگر چه این یک نقد نیست اما قیدها و ترکیب‌های به‌کار رفته در آن (نشانه‌های زرد) تحدید زبان را برای پرهیز از گزافه‌گویی و صدور حکم‌های کلی نشان می‌دهد. وی سپس بخشی از یک نقد منتشر نشده از خودش را هم به‌عنوان مثالی از تحدید زبان در نقد موسیقی خواند.

در همین حال «عباس خدایاری» پرسید؛ این نوع استفاده از زبان آیا به معنای دوپهلو حرف زدن نیست؟ پاسخ داده شد که گاهی مخاطب چنین برداشتی دارد و گاهی نیز باعث برداشت‌های دیگری از جمله «محافظه‌کاری» می‌شود، اما اگر درست به‌کار برده شود دقت نوشتار را افزایش می‌دهد.

دوگانه‌ی زبان استعاری و دقیق عنوان بعدی کلاس در این بخش بود که با ارایه‌ی دو مثال از زبان انگلیسی که هر دو در مورد یک اثر باخ نوشته شده‌اند، در پی آمد:

The bass obstinately plods along throughout the passage; the chords above are either sour and biting dissonances (as in the first half of measure 1, and all of measures 2–3).

بخش باس سرسختانه سراسر پاساژ لِک و لِک می‌کند؛ آکوردهای روی هر دو دیسونانس‌های تند و گزنده هستند (مانند نیمه‌ی اول میزان ۱ و کل میزان‌های ۲ و ۳).

Above an ostinato tonic bass Bach sounds first a dominant-seventh chord (in the opening portion of measure 1), and then a leading-tone chord with seventh (in measures 2–3). (Zbikowski 2008: 502)

بر روی یک استیناتو باس تونیک با نخست یک آکورد هفتم نمایان را به صدا در می‌آورد (در بخش آغازین میزان ۱)، و سپس آکورد محسوس با درجه‌ی هفتم (در میزان ۲ و ۳).

و اشاره شد که آوردن واژگانی مانند «تند» (ترش) و «گزنده» به‌عنوان صفت، واژگانی است که به سختی می‌تواند رابطه‌ای با آنچه یک دیسونانس هست داشته باشد مگر به مثابه یک استعاره. در هر حال، ما نمونه‌ی اول را زبان استعاری و دومی را دقیق می‌خوانیم (همان‌جا).

به‌عنوان مثالی از زبان استعاری نخست نوشته‌ای از «مهدی فروغ» با عنوان «آخرین برنامه ارکستر سمفونیک تهران» از مجله موسیقی شماره ٦٤ نقل شد، اگر چه به افراط نمونه‌ی انگلیسی نیست:

> «سازهای زهی با بکار بردن «سوردین» (Sourdine) دوبار بصدای نرم و سنگین شیپور سحرانگیز «اوبران» پاسخ میدهد. پس از آن ناله سنگین و زیبای سازهای زهی متناوبا با نغمه‌های سبک و لغزنده فلوت و سیاه نای رد و بدل میشود. [...] متن اصلی اورتور با حمله سخت و خشمگین سازهای زهی شروع میشود و قسمتی از تم اول را می‌نوازد.»

و به‌عنوان نمونه‌ی زبان دقیق نیز نوشته‌ای از «ادیسون دنیسف» و ترجمه‌ی «مسعود ابراهیمی» با عنوان «واریاسیون‌ها- اپوس ۲۷ برای فورته پیانو- اثر آنتون وبرن» منتشر شده در «کتاب فصل مقام موسیقایی» شماره دوم (اول پیوسته) خوانده شد:

> «مانند همه‌ی آثار وبرن در دوره‌ی پختگی، واریاسیون اپوس ۲۷ مبتنی بر تکنیک دوازده تنی‌اند. صورت اصلی سری را از صدای «می» ارائه می‌کنیم، زیرا اثر با بیان آن آغاز می‌شود: [تصویر سری] برخلاف اکثر آثار وبرن متاخر، این سری متقارن نیست. اما در آن صرفه‌جویی زیادی در فاصله‌ها و تغییرپذیری میکروسلول‌ها مشاهده می‌شود.»

«سجاد پورقناد» پس از این مثال‌ها پرسید چه عیبی دارد که زبان استعاری به‌کار رود؟ مدرس جواب داد؛ گذشته از اینکه در این زبان عینیت کمتری نسبت به زبان دقیق وجود دارد و ممکن است شما نخواهید خواننده از ورای لایه‌ای استعاری مقصود شما را درک کند، این زبان عیبی ندارد و شما می‌توانید بسته به کاربرد مورد نظر از آن بهره بگیرید.

«گفتمان» سَرنام بعدی بود که ابتدا تعریف شد اما پیش از آن مدرس اشاره کرد که این مبحث اولاً به معنای مورد استفاده در زبان‌شناسی به بحث کشیده شده و رابطه‌ی آن با نقد بررسی می‌شود؛ ثانیاً تمامی مطلب درس این قسمت از نوشته‌های «لطف‌الله یارمحمدی» وام گرفته شده است:

> «گفتمان معمولا به ساخت یا بافت زبان در مراحل بالاتر از جمله گفته می‌شود و لذا تجزیه و تحلیل گفتمانی ساخت و بافت پاراگراف، مقاله، داستان، گفتگو، آگهی، دعوتنامه، سرمقاله و حتی رباعی و قصیده و قص علی ذلک را مورد بررسی و توصیف قرار می‌دهد. به تعبیری برای زبان دو نوع ساخت می‌توان قائل شد؛ یکی ساخت کلان یا بافتار و دیگری ساختار خرد. ساخت کلان، به ویژگی‌های کلی که تا حد زیادی با گفتمان مطابقت دارد [...] می‌پردازد.» (یارمحمدی ۱۳۹۱: ٤)

احتمالاً کمتر خواننده یا حتی نویسنده‌ای را می‌یابیم که به این شکل به متن نگاه کند اما این نوع نگاه (شکل اولیه‌ای از تحلیل گفتمان) به ما اجازه می‌دهد که اگر بخواهیم بتوانیم نوشته‌ی خود یا دیگری را در پرتو چنین خودآگاهی‌ای بکاویم.

درس با تشریح بافتار یک مقاله‌ی سه بخشی علمی و تاکید بر اینکه تا مطالعات گفتمانی در مورد نقدهای موسیقی صورت نپذیرد نمی‌توان اظهار نظر کرد که چنین رویکردی وجود دارد یا نه، ادامه پیدا کرد.

به‌عنوان آخرین مطلب برآمده از مسایل زبان و واژگان، واژه‌های «نشان‌دار» و «بی‌نشان» مطرح شدند که یکی از سنجه‌های تحلیل بافتار هستند (دیگر مباحث مطرح نشدند) و آشنایی با آنها می‌تواند کاربردی باشد:

> «واژگان بی‌نشان تنها نمادی از واقعیت است و به مصادیق ذاتی یا تجریدی اشاره دارند. واژه‌های نشان‌دار علاوه بر اشارت به یک مصداق خاص نگرش گوینده را نیز در خود جای داده‌اند.» (یارمحمدی ۱۳۹۱: ٦٠)

برای مثال: قطعه‌ی طولانی در مقابل قطعه‌ی دور و دراز، ریتم سریع در مقابل ریتم آتشین و... مردن در مقابل وفات یافتن، یا به درک واصل شدن یا به رحمت ایزدی پیوستن بی‌نشان محسوب می‌شود. مشخص است که انتخاب از میان گروه بی‌نشان‌ها می‌تواند به افزایش عینیت و صراحت نوشتار منجر شود. به علاوه می‌توان دریافت که میان این موضوع؛ زبان دقیق/ استعاری و تحدید پیوندهایی برقرار است. همچنین استفاده از آنها تاثیری دوگانه دارد؛ گاه ممکن است تصور بی‌طرفی و گاه- چنان که اشاره شد- تصور محافظه‌کاری یا حتی غامض بودن متن را در مخاطب پدید آورد. مدرس همچنین یادآوری کرد که با به‌کارگیری آگاهانه از عناصری

مانند این، بدون نیاز به صدور بیانیه‌هایی در مورد دقت و بی‌طرفی و... (یا برعکس آن) در متن نقد، می‌توان گرایش و مفهوم مورد نظر را به مخاطب منتقل کرد. به همین دلیل است که کسانی خود زبان را هم بخشی از کنش نقدگرانه می‌پندارند؛ از این دیدگاه زبان نه ابزار نقد که خود، نقد است.

پایان کلاس مانند جلسات گذشته با پیشنهادهایی برای تمرین اعلام شد؛ تمرین‌های این جلسه به دو بخش تقسیم شده بود که نخستین آنها مربوط به بخش اول کلاس به هر گروه پیشنهاد شد؛ بررسی «چهارنوازی مضرابی» اثر «حسین دهلوی» به یاری آنالیز، بررسی «فانوس» اثر «فرامرز پایور» به یاری موسیقی‌شناسی، «برداشتی از در قفس» اثر «ابوالحسن صبا» با تنظیم «حسین علیزاده» به یاری نظریه‌ی موسیقی و «سیاه مشق» اثر «مهدی آذرسینا» به یاری نظریه‌ی موسیقی. در بخش دوم اما به همه پیشنهاد شد از وب سایت «گفتگوی هارمونیک» یا وبلاگ «مرورستان» یک نقد (جز آنچه خود نوشته‌اند) انتخاب کنند و بنا بر آنچه در بخش دوم کلاس آموخته‌اند زبان آن را مورد بررسی قرار دهند.

فصل (٦)

آشنایی با برخی بحث‌ها در زیباشناسی و فلسفه

بعد از ظهر چهارشنبه ۲۵ بهمن ماه ۱۳۹۱، پنجمین جلسه‌ی «کارگاه آشنایی با نقد موسیقی» با عنوان «آشنایی با برخی بحث‌ها در زیباشناسی و فلسفه» (که در نقد مورد استفاده‌اند) در خانه‌ی موسیقی برگزار شد.

مدرس در آغاز توضیح داد که در این جلسه برخی موضوعات مطرح می‌شود که چه از وجود آنها آگاه باشیم چه ناآگاه، در عملِ نقد حضوری تعیین‌کننده دارند. محل طرح و حل اینها زیباشناسی و فلسفه‌ی هنر است و اغلب در زمره‌ی دشوارترین مسایلی هستند که در آن رشته‌ها مطرح می‌شود، بنابراین انتظار رسیدن به راه حلی آسان برای آنها واقع‌گرایانه نیست و درک کلیت آنها در یک جلسه‌ی کوتاه سه ساعته نیز بسیار بعید به نظر می‌رسد. به همین دلیل در اینجا تنها می‌توان به معرفی سر فصل‌ها و برخی راه حل‌های ارایه شده (آن هم به شکلی ساده) در طول تاریخ پرداخت و بیش از آن باید با مطالعه‌ی دقیق، نظام‌مند و طولانی مدت به دست بیاید.

نخستین بحث مطرح شده، «معنای موسیقایی» (Musical Meaning) بود، که اغلب یکی از چالش‌های فلسفی درباره‌ی موسیقی به حساب می‌آید و موسیقی‌شناسان، فیلسوفان، روان‌شناسان، جامعه‌شناسان و... هر یک برای توجیه یا توضیح آن (و گاه حتی نفی آن) راهکارهایی (برآمده از رشته‌شان) پیشنهاد می‌دهند. به این ترتیب نگرش‌های مختلفی می‌توان به آن داشت که از آن جمله نگرش‌های فلسفی، معناشناسی زبان/نشانه‌شناسی، موسیقی‌شناسی و زیباشناسی، بر بستر اجتماعی و فرهنگی و روان‌شناسی و علوم‌شناختی، شاخص هستند. بحث امروز مختص مورد اول و تا حدی نیز حاوی اشاره‌هایی به موارد دوم و چهارم است.

چالش فلسفی معنای موسیقایی شامل چند پرسش مجزا و البته بسیار مرتبط با هم است. نخست اینکه «آیا موسیقی معنایی دارد؟» دادن پاسخ مثبت یا منفی مستلزم این است که ابتدا مشخص شود «معنا داشتن یعنی چه؟» یا به بیان فلسفی «معنای معنا چیست؟» پس از آن به فرض که پذیرفتیم وقتی گفته می‌شود فلان امر معنایی دارد یعنی یک شرط خاص برای آن صادق باشد، می‌توان پرسید شرط یاد شده چگونه در مورد موسیقی صادق است؟

برای اینکه موضوع روشن‌تر شود اول باید در نظر گرفت که اغلب وقتی از معنا داشتنِ چیزی سخن به میان می‌آید ذهن به سوی معنایی که در زبان است کشیده می‌شود. فرض کنیم در یک زبان این کلمه ℵℑ℘ معادل واژه‌ی گربه است. هنگامی که از معنا می‌گوییم به ذهنمان می‌رسد معنا باید رابطه‌ای باشد که میان ℵℑ℘ و (یعنی آن موجود زنده‌ی کوچکِ پشمالویِ میو میوکننده و...) که خارج از ذهن ماست، برقرار است. یعنی ℵℑ℘ بر آن دلالت کند. در بسیاری از موارد این توضیح برای معنا کافی است و خیلی وقت‌ها در زندگی روزمره بدون توجه آگاهانه به توضیحی که در اینجا داده شد بر اساس آن رفتار می‌کنیم. در حقیقت زمانی می‌گوییم چیزی را فهمیده‌ایم (یا معنایش را می‌دانیم) که بتوانیم میان آن چیز و چیز (یا چیزهای) دیگری

رابطه‌ای حتمی برقرار کنیم. حالا می‌توان پرسش را در مورد موسیقی پرسید، آیا موسیقی (نه خود واژه بلکه یک قطعه یا چیزی مشابه آن) معنایی دارد (همان‌طور که ℵℑ℘ عمل می‌کرد، عمل می‌کند)؟ بر اساس این شرح، به‌خصوص اگر منظور موسیقی بدون کلام باشد پاسخ احتمالاً منفی است. معنای موسیقی هر چه که هست احتمالاً شبیه معنای یک اسم (اعم از گونه یا حتی اسم خاص) نیست. بسیار واضح است که وضعیتش مشابه معنای واژه‌ی «است»، هم نیست.

در این هنگام، «قاسم آفرین»، اشاره کرد که وقتی یک موسیقی می‌شنود و در ذهن او تصور دریا شکل می‌گیرد آیا روند مشابهی طی نشده است؟ آیا نمی‌توان این دریا را همان معنای موسیقی مورد بحث گرفت؟ مدرس پاسخ داد که در لحظه‌ی اول به نظر می‌رسد این سازوکارها مشابه‌اند اما، چند چیز این مثال را از قبلی مجزا می‌کند، نخست اینکه پیوندی که از آن صحبت شد حتی یک قرارداد نیز نیست، به این معنی نه معلوم است که در ذهن دیگران دلالت مشابهی را شکل بدهد و نه معلوم است که دوباره در ذهن خود شما همین تصور را بازسازی کند. به علاوه مشخص هم نیست که پدیدآورنده‌ی آن (چیزی معادل گوینده در مثال قبل) چنین دلالتی را در آن شکل داده باشد.

«سجاد پورقناد» هم اشاره کرد که در بعضی دوره‌های تاریخ موسیقی غرب قراردادهایی وجود داشته که به بعضی دلالت‌های معنایی شکل می‌داده است. مدرس ضمن تایید گفت این قراردادها اغلب جز محتوای عاطفی خیلی گنگ و کلی به چیز بیشتری دست پیدا نمی‌کنند. اگر هم بخواهند با سازوکاری دلالت‌گرانه انتقال معنا بدهند درست مانند آن است که ما بخواهیم یک زبان دیگر اختراع کنیم.

این تنها معنایِ معنای یک چیز نیست. کاربرد، راه دیگری است که می‌توان معنای معنا را به آن نسبت داد. یعنی بگوییم؛ معنای هر چیز در کاربردش نهفته است. در این معادله‌ی ساده $a^2 + 4 = 16$ «معنای» a چیست؟ عددی که اگر به توان دو برسد و با چهار جمع شود نتیجه برابر ۱۶ شود. حال معنای همان چیز (a) در این معادله‌ی ساده $ax^2 + 5 = 0$ چیست؟ قطعاً چیز دیگری است (هر چند هر دو جایگزین یک یا مجموعه‌ای از اعداد می‌توانند باشند). پذیرفتن اینکه چیزی مشابه (چه علامتش و چه جایگاهش در ریاضیات که متغیر بودن است) در این دوجا دو «معنای» مختلف یافته است، یعنی تنها در کاربرد است که معنای آن چیز مشخص می‌شود. با این وصف، آیا موسیقی معنا دارد؟ باز هم در مورد موسیقیِ سازیِ خالص صحبت می‌کنیم (و نه حتی موسیقیِ سازیِ برنامه‌دار مثل پوئم سمفونیک). به نظر می‌رسد وضعیت در اینجا اندکی بهتر شده باشد. یعنی می‌توان معنایی موسیقایی برای یک ساختار موسیقایی در نظر گرفت به شرط آنکه منتظر نباشیم این معنا از رهگذر دلالت فراموسیقایی شکل بگیرد.

جز این دو مورد چیزی که در نظر بیشتر مردم غیرمتخصص به‌عنوان معنای موسیقایی در نظر گرفته می‌شود «محتوای عاطفی» موسیقی است. یعنی آن را به‌عنوان زبانی برای بیان احساسات و عواطف در نظر می‌گیرند. به هنگام شنیدن موسیقی در ذهن بیشتر شنوندگان بازتابی عاطفی شکل می‌گیرد که ممکن است آن را معنای موسیقی در نظر بگیرند. تفاوت این نگاه با رویکرد نخست این است که به سختی می‌توان محتوای احساسی شکل گرفته را دلالت (به معنای یاد شده) شمرد اگر جز این باشد، لازم می‌آید برای موسیقی محتوای عاطفیِ حتمی (دست‌کم برای باشندگان یک فرهنگ موسیقایی) در نظر بگیریم، چیزی که به راحتی می‌توان نشان داد درست نیست.

علاوه بر آنها، بررسی اینکه اولاً آیا موسیقی می‌تواند «درباره»ی چیزی باشد و اگر می‌تواند درباره‌ی چیزی بودن رابطه‌ای با معنایش دارد یا نه، نیز در اینجا مورد توجه قرار می‌گیرد. فرض کنیم یک اثر موسیقی درباره‌ی تخریب محیط زیست ساخته شده است. آیا این درباره‌ی چیزی بودن، در حکم معنای آن اثر است؟ پرسشی مانند این شاید در موردِ خاص موسیقی گنگ و مبهم به نظر بیاید اما شعر را در نظر بگیریم؛ مثلاً شعری با عنوان «از این پس» نوشته‌ی «محمدعلی سپانلو» (نقل شده از وبگاه «شعر نو»):

«هرگز ندیده بود و نشنیده‌ام

ژولیت، ایزوت، لیلی

و دلبرانی از این قبیله

به چهل سالگی برسند

اما تو از حدود گذشتی و دلبر ماندی

و از آن عجیب‌تر که از این پس باید

تندیس مرمرینی را بپرستی

از پادشاه نقره گیسویی»

می‌توان پذیرفت که این شعر درباره‌ی «از این پس» است. آیا معنای این شعر هم «از این پس» است؟ فرض کنیم هست. حال اگر اجازه داشته باشیم نامش (عنوانش) را تغییر دهیم، مثلاً به «چهل سالگی» (که با این شعر سازگار

نیز هست)، آیا معنای شعر بدون آنکه کلامی از آن تغییر کرده باشد، عوض شده است؟ اگر عوض شده می‌توان پرسید چگونه یک چیز واحد به صرف داشتن دو نام متفاوت دو معنای متفاوت یافته است؟ و اگر ثابت مانده، خود رابطه‌ی دو ترکیب «از این پس» و «چهل سالگی» با یکدیگر چیست؟ آیا با وجود ظاهر ترکیبی کاملاً متفاوتشان چون هر دو معنای یک چیز واحد هستند خودشان یک معنی دارند؟

سجاد پورقناد اشاره کرد که گاهی «نام» اثر باعث هدایت ذهن به سوی یک معنای خاص می‌شود و مدرس پاسخ داد حالتی که الان مطرح شد همین مساله را در شکلی عمومی‌تر بررسی می‌کند. اگر چه می‌توان به‌طور جداگانه از مساله‌ی «دربارگی» پرسید که؛ اولاً نام با خود اثر چه رابطه‌ای دارد (که درجلسه‌ی دوم مورد بررسی قرار گرفت) و ثانیاً با معنای موسیقایی چه ارتباطی می‌تواند داشته باشد؟

و سرانجام بعضی (موسیقی‌شناسان و فیلسوفانی که به این دیدگاه نزدیک‌ترند) معنای موسیقی را ساختارش می‌دانند. معنای موسیقی چیزی نیست جز ساختارش که درک (Appreciate) می‌شود. با این نگرش یک سونات بتهوون هیچ معنایی جز سونات بودن ندارد. درباره‌ی هیچ چیزی جز سونات نیست و به صرف اینکه نام «مهتاب» بر خود داشته باشد معنایش «نور نقره‌فامِ ماه» نمی‌شود و... .

این نوع نگاه که منجر به عدم پذیرش معنا برای موسیقی سازی محض (آن هم انواع موسیقی کلاسیک اروپایی و مشابه‌هایش) خواهد شد، نگاهی است بسیار سخت‌گیرانه که در مورد خیلی از موسیقی‌ها ممکن است به راحتی قابل اعمال نباشد. از سوی دیگر همان‌طور که در ابتدای این بحث هم اشاره شد چالش معنای موسیقایی ممکن است از راه فلسفی قابل حل نباشد و برای درک معنای موسیقایی لازم باشد بستر فرهنگی و... در نظر گرفته شود.

معنای موسیقی از دیدگاه زبانی (با گرایش به معناشناسی) نیز یکی دیگر از رویکردهاست که خود شامل حالت‌های مختلفی می‌شود. برخی از آنها را در تحلیل دیویس می‌توان دید:

- Natural, Unintended Meaning

- The Intentional Use of Natural Significance

- Systematized, Intentional Use of Natural Elements

- Intentional, Arbitrary Stipulation of Stand-alone Meaning

- Arbitrary Meaning. Generated within a Symbol System (Davies 1994 after Cooke and Meyer)

- طبیعی، معنای بدون اراده

- استفاده‌ی ارادی معناداری طبیعی

- سامان‌مند، استفاده‌ی ارادی عناصر طبیعی

- ارادی، قرارداد دلبخواهی معنای یکتا

- معنای دلبخواه. آفریده‌ی یک سیستم نشانه‌ای

از دیدگاه زیباشناسی نیز می‌توان راهی به معنا جست. هر چند این رهیافت‌ها در زیباشناسی به مناسبت‌های مختلفی از جمله تعریف، مشخص و محدود کردن دایره‌ی عمل هنرها آورده شده‌اند اما نکاتی را هم درباره‌ی معنای موسیقایی روشن می‌کنند. با این نگرش چهار راه مختلف برای بررسی شرایط هنری در نظر گرفته می‌شود:

- بیان(Expression)

اثر هنری (در اینجا موسیقی) خودش بیان چیزی باشد. مثلاً یک قطعه‌ی ادبی خود بیان غم باشد.

- بیانگری(Expressiveness)

اثر، خصلتی بیانگرانه داشته باشد. یعنی چیزی دیگر بر آن سوار شده و بیان شود. یک مجسمه بیان‌کننده‌ی غمِ کسی یا کسانی باشد (فرقی نمی‌کند این سازنده باشد یا کس دیگری).

- بازنمایی(Representation)

اثر، بازنمود یک امر واقع باشد، مانند بعضی گونه‌های نقاشی که در آن بازنمایی صورت می‌گیرد. امر واقعی، مانند یک گل، دوباره با ابزار هنرمندانه نمایانده می‌شود. آنچه در تابلوی گل آفتابگردان «ون‌گوک» نقش بسته خود یک گل نیست بلکه بازنمایی یک گل خاص است از طریق نقاشی. شاید گفته شود اگر نقاشی واقع‌گراتر (نسبت به ون‌گوک) این کار را انجام دهد مشکل از میان می‌رود اما هر چقدر هم که بازنمایی به واقعیت نزدیک شود با آن یکی نخواهد شد.

- تداعی

اثر هنری سازوکار بازخاطرآوری را فعال کرده و چیزی را در ذهن مخاطبش فعال کند. این البته می‌تواند از تداعی یک خاطره‌ی شخصی تا تداعی خاطره‌های جمعی (طرح‌واره‌ها) (ساسانی ۱۳۸٦) نوسان داشته باشد.

برای آنکه به موضوع گسترش بیشتری داده شود باید یک سوال اساسی‌تر پرسید و آن اینکه می‌توان به موسیقی، صدق و کذب، به معنای منطقی آن نسبت داد؟ می‌توان به یک شیء موسیقایی (جمله‌ای، پریودی یا از این دست) – همان‌طور که به یک گزاره درستی و نادرستی نسبت می‌دهیم– نسبتی مشابه داد؟ اگر این‌طور باشد می‌شود از این راه معنایی به موسیقی نسبت داد. با کمی کوشش ذهنی می‌توان فهمید که یک شیء موسیقایی (هر چه که باشد) به سختی ممکن است درست و نادرست باشد به معنایی که گزاره‌ی «اکنون باران می‌بارد» می‌تواند باشد. اگر هم تلاشی در این زمینه صورت بگیرد منجر به نوعی قاعده‌گذاری فنی می‌شود یعنی تنها می‌توان گفت: قرار گرفتن این ساختار خاص موسیقایی در «اینجا» درست است.

در این هنگام سجاد پورقناد گفت که بستگی به قواعد موسیقی‌ای که در حوزه‌ی آن کار می‌کنیم دارد. و مدرس گفت شاید این درست باشد اما وضعیت‌هایی وجود دارد که کار را دشوار می‌کند. مثلاً فرض کنید یک آکورد دومینانت (در ساده‌ترین حالت ممکن) پس از یک آکورد تونیک قرار گرفته و سپس دوباره به دومینانت ختم شده است (ترکیب ساده‌ی I-V-I). ترکیب اینها را یک گزاره فرض کنیم. این گزاره‌ای درست است اگر از لحاظ قواعد هارمونی کلاسیک توالی درست باشد. بگذریم از اینکه این نوع درست بودن با درست بودنی که در «باران می‌بارد» قابل تحقیق بود، سراپا متفاوت است. اما حالا فرض کنیم به جای آکورد دوم (دومینانت) یک آکورد درجه‌ی دومِ افزوده بگذاریم، وضعیت چه می‌شود؟ صدق این گزاره تغییر کرده است؟ اگر به‌عنوان غلط و درست دستوری به آن نگاه کنیم و هنوز در محدوده‌ی سبک کلاسیک باشیم بله این توالی «درستی» نیست. اما اشکال اینجاست که در هنرها چنین «کذب»ی می‌تواند پذیرفته و به‌عنوان علامت سبکی یا حتی برتری و برجستگی یک اثر تلقی شود. وضعیتی متناقض که در آن اولاً ارزش صدق و کذب یک گزاره‌ی موسیقایی تنها در یک دستگاه منطق موسیقایی (اگر بتوان چنین چیزی را در نظر آورد) می‌تواند تعیین شود، و ثانیاً کذبش در یک دستگاه می‌تواند باعث ارزشمندی در دستگاه دیگر باشد.

با رسیدن به این نقطه امکان آن فراهم شده است که مساله‌ی ارزشمندی مطرح شود. موسیقی چرا ارزشمند است؟ و ارزش آن چگونه چیزی است؟ به نظر می‌رسد که اغلب مردم برای آثار موسیقی ارج و ارزشی در خور قایلند در حالی که نه هیچ‌یک از احتیاجات اولیه را برطرف می‌کند، نه در زندگی روزمره «کاربرد» دارد (آن‌چنان که مثلاً یک ماشین) و نه موارد مشابه ارزشمند دانستن بسیاری چیزها. می‌توان پرسید یک کوارتت بتهوون چرا با ارزش است؟ مجموعه‌ی آثاری مانند آن چطور؟ منظور این نیست که گفته شود در آن ترکیب‌های هارمونیک یا فرمی بدیع استفاده شده و... به ذات خود چرا ارزش دارد؟

«قاسم آفرین» در اینجا مطرح کرد که چون اگر [کوارتت بتهوون] در یک گاوداری پخش شود شیر گاوها زیاد می‌شود. مدرس گفت فرض کنیم چنین باشد و پخش اثری از بتهوون شیردهی گاوها را بیفزاید مثلاً به میزان ۱۰ درصد. از طرف دیگر فرض کنیم نوعی علف وجود دارد که شیردهی گاوها را به میزان ۱۲ درصد می‌افزاید. به این ترتیب آیا آن علف‌ها از یک کوارتت بتهوون با ارزش‌ترند؟ یا نوع ارزشی که ما برای علف‌ها قایلیم با آنچه به یک اثر هنری نسبت می‌دهیم یکسان است؟ به نظر می‌رسد روشن باشد که جواب منفی است. در حقیقت ارزش اثر موسیقایی محض را نمی‌توان از طریق سودمندی توجیه کرد:

> Structures of musical tones are unlike anything in the world of ordinary objects. A musical work is therefore a self-contained world that provides a more thorough escape from the everyday world in which to exercise our human capacities than the other arts provide. The way in which this world is totally different connects with the felt ineffability of musical experience, the difficulty we have in expressing its value in words. (Goldman 2011: 162)

> ساختارهایی از نغمه‌های موسیقایی با هر چیزی در جهان اشیاء معمولی بی‌شباهت‌اند. بنابراین یک اثر موسیقایی جهانی خودبسنده (کامل) است که نسبت به هنرهای دیگر رهایی کامل بیشتری از جهان روزمره –که در آن ظرفیت‌های انسانی‌مان را به‌کار می‌گیریم– فراهم می‌کند. شیوه‌ای که در آن این جهان کلاً متفاوت با وصف‌ناپذیری محسوس تجربه‌ی موسیقایی پیوند دارد، دشواری‌ای است که در بیان ارزشش با کلام داریم.

اما ممکن است بتوان به طریقی راهی یافت که نشان بدهد تجربه‌ای که از طریق موسیقی صورت می‌گیرد (بارور کردن بخشی از توانایی انسانی) به هیچ روش دیگری ممکن نیست صورت بپذیرد؛ تجربه‌ی تخیل در جهان صوتی. می‌توان پذیرفت که موسیقی تجربه‌ی اندیشه‌ی غیرواژگانی، لختی عبور کردن از سد کلام را میسر می‌سازد. و از همین راه موسیقی فرصتی فراهم می‌کند برای آنکه تجربه‌ی امر وصف‌ناپذیر برای انسان رخ بدهد که در کمتر هنری بخشی از ذات تجربه‌ی آن هنر به حساب تواند آمد. و بدین ترتیب ظرفیتی از ظرفیت‌های انسان تکامل پیدا می‌کند.

ایرادی که امروزه به این نوع خلوص‌گرایی می‌گیرند پیوند آن با نوعی نخبه‌گرایی یا به تعبیری اشرافیت در قلمرو هنر و فرهنگ است. چرا که موضوعاتی مانند موسیقی محلی، نمونه‌های مردم‌پسند و فرهنگ‌های غیر غربی را در نظر نمی‌آورد.

سجاد پورقناد در این‌باره گفت که او درباره‌ی ارزش، نظری مرتبط با این موضوع دارد و آن این است که هرگاه سوال شود چه چیزی با ارزش است، او ارزش را به نظر نخبگان فرهنگی ارجاع می‌دهد و به نظر وی این به معنای اشرافی‌گری فرهنگی نیست. مدرس اما این نظر را نپذیرفت. به نظر وی پاسخ پورقناد کمکی به رد این نقد نمی‌کند. «تئودور گارسیک» اما رد محکم‌تری بر این نقد ارایه کرده است:

> More importantly, it is clear that non-elite and non-Western cultures employ recognizably aesthetic standards for their cultural productions (Dutton 2000), including music (Davies 2001: 268–73). The fact that evaluative criticism is frequently derailed by cultural biases is no evidence that aesthetic evaluation is essentially elitist, or that beauty is an elitist value. (Ibid. 171)

> به نحوی با اهمیت‌تر، روشن است که فرهنگ‌های غیر–نخبه‌گرا و غیر–غربی به‌طور قابل تشخیصی هنجارهای زیباشناختی را برای تولیدات فرهنگی‌شان (از جمله موسیقی (Davies 2001: 268–73) به‌کار می‌برند (Dutton 2000). این حقیقت که نقد ارزیابانه خیلی اوقات به وسیله‌ی چرخش‌های فرهنگی از دور خارج می‌شود اثبات نمی‌کند که ارزیابی ذاتاً نخبه گراست، یا آن زیبایی ارزشی نخبه‌گرا است (Ibid. 171).

در حقیقت او جای تک تک موضوعات موجود در زیبایی‌شناسی را با کلیت زیباشناسی که– احتمالاً از دید او– استخراج روندهای مربوط به ارزش و زیبایی از درون یک گونه‌ی هنری است، جانشین می‌کند.

فارغ از دیدگاه ناب‌گرای یاد شده، گاه ممکن است موسیقی را به خاطر نقشی که در جامعه دارد ارزشمند بدانیم. هر چند امروز می‌توانیم شنونده (یا شنوندگانی) را در نظر آوریم که برای شنیدن موسیقی مشغول یک مناسک اجتماعی (مانند کنسرت) نمی‌شوند، اما ممکن است ارزشی که برای پدیده‌ای قایلیم ارزشی آیینی و باقی‌مانده‌ی کارکردهایی باشد که دیگر وجود ندارند.

> Our cognitive and affective capacities, ordinarily exercised in resistant physical and social environments that at best only sometimes or only partially satisfy them, here find complete gratification after effort and full occupation. (Ibid. 163)

> ظرفیت‌های شناختی و عاطفی ما، [که] معمولاً در محیط‌های مقاوم فیزیک و اجتماعی تمرین‌یافته‌اند (به‌کار گرفته شده‌اند) که در بهترین حالت تنها گاهی اوقات یا فقط اندکی آنها را ارضا می‌کند، در اینجا [در موسیقی] بعد از تلاش و اشتغال [ذهنی] کامل به تمامی کام می‌یابند (Ibid. 163).

«محمود توسلیان» در این هنگام پرسید این درست که در فلسفه‌ی موسیقی یا زیباشناسی چنین بحث‌هایی جریان دارد، اما این همه چه تاثیری روی نقد موسیقی می‌تواند بگذارد. مدرس پاسخ داد که بحث‌هایی که در اینجا مطرح می‌شود به صورت آگاهانه در کار منتقدان اندکی مورد توجه قرار می‌گیرند اما خواه و ناخواه در لایه‌ی زیرین آثار دیگران هم حضور دارد. برای مثال تلقی احتمالی ما از معنای موسیقایی چه خودآگاه باشد و چه نباشد، بر رویکردی که به نقد موسیقی داریم موثر واقع خواهد شد. همچنین مسایلی مانند ارزش، ارزیابی و از این دست برای برخی از ما چنان بدیهی شمرده می‌شوند که نیازی نمی‌بینیم به آنها دقیق بنگریم و پیش‌فرض‌هایمان را وارسی کنیم. در حالی که آگاهانه فکر کردن به این موضوعات توان نقد منتقدان را گسترش داده و شرایطی فراهم می‌سازد که نه تنها به نقد آثار دست بزنند بلکه گاه حتی خود روال‌های نقد خویش را نیز به نقد بکشند.

هنگامی که مساله‌ی ارزشمندی مطرح می‌شود تقریباً بلافاصله اندیشه‌ی «ارزیابی» (Evaluation) هم شکل می‌گیرد که یکی از مفاهیم مرکزی نقد به معنایی است که در جلسات گذشته درباره‌ی آنها گفته شد. مفهومی آن‌قدر با اهمیت که ممکن است در نبودش نتوان نقد را از گونه‌های دیگر اندیشیدن و نوشتن درباره‌ی موسیقی بازشناخت.

در نظر اول دو نوع ارزیابی می‌توان تشخیص داد: ارزیابی زیباشناختی و ارزیابی غیرزیباشناختی. ارزیابی غیرزیباشناختی موسیقی می‌تواند مرتبط با هر نوع کارکرد یا نقشی که موسیقی دارد صورت بپذیرد، مانند ارزیابی نقشی که یک موسیقی خاص در جامعه‌پذیر کردن شنوندگان پیدا می‌کند یا ارزیابی نقشی که موسیقی دیگری در درمانگری دارد. این نوع ارزیابی عمدتاً بر اساس معیارهایی مربوط به خارج از دنیای موسیقی صورت می‌گیرد.

اما آنچه بیشتر در نقد مورد بحث است ارزیابی زیباشناختی است. یعنی ارزیابی یک شیء مستقل از سودمندی و معیارهای خارجی، که بر اساس یک فضای درون گفتمانی صورت می‌پذیرد:

> For those with sufficient leisure and training to partake of such experiences, the experiences themselves are an independently valuable end that can only be obtained from music. This value is often identified as music's intrinsic value. Strictly speaking, however, only the experience possesses intrinsic value, whereas the music is instrumentally valuable for providing that experience. This approach is normally called the aesthetic evaluation of music (Davies 2003; Walton 1993)

An example would be the claim that Varèse's Ionisation rewards intrinsic concern in so far as it is irreverent. Because music is good when it rewards intrinsic concern, the music's irreverence counts in favor of its being good.

On this model, evaluation takes notice of the music's lowest-order perceptual properties – in the case of a musical work, its lowest-order perceptual property types, and in the case of performance, of the actual sounds of the performance– in order to attend to aesthetic properties arising from them, such as the foreboding quality of the opening of Beethoven's Ninth and the irreverence of Varèse's Ionisation (Levinson 2001).

برای کسانی با فرصت کافی و تمرینِ سهیم شدن در چنین تجربه‌هایی، خود این تجربه‌ها غایتی ارزشمند است که فقط از موسیقی به دست می‌آید. این ارزش اغلب به عنوان ارزش ذاتی موسیقی شناخته می‌شود. به بیان دقیق‌تر، در هر حال تنها تجربه ارزش ذاتی دارد، در حالی که موسیقی به عنوان ابزار برای فراهم آوردن آن تجربه ارزشمند است. این رویکرد به طور معمول ارزیابی زیباشناسانه‌ی موسیقی خوانده می‌شود. (Davies 2003; Walton 1993)

یک مثال، این ادعا خواهد بود که قطعه‌ی «یونیزاسیون» «وارز» ربط ذاتی را تا آنجا ارضاء می کند که متهورانه است. به دلیل این که موسیقی هنگامی خوب است که ربط ذاتی را ارضاء کند، مدرن بودن (یا متهورانه بودن) موسیقی به سود خوب بودنش پنداشته می‌شود.

بر اساس این مدل، ارزیابی به ویژگی‌های پایین‌ترین مرتبه‌ی ادراکی موسیقی توجه می‌کند –در مورد یک اثر موسیقایی، ویژگی پایین‌ترین مرتبه‌ی ادراکی گونه‌هایش، و در مورد اجرا، درباره‌ی صداهای حقیقی آن اجرا– برای اینکه به ویژگی‌های زیباشناختی برآمده از آنها برسد، مانند خصوصیت شوم آغاز سمفونی نهم بتهوون و مدرن و متهورانه بودن یونیزاسیون وارز.

در اینجا بحث از این نیست که ارزیابی بر اساس چه معیاری صورت می‌گیرد بلکه بیشتر در این مورد است که خودِ ارزیابی چه نوع دشواری‌های فلسفی را پیش می‌کشد. مثال بالا در مورد قطعه‌ی «یونیزاسیون» اثر «ادگار وارز» نکته‌ای پیچیده را درباره‌ی ارزیابی آشکار می‌کند؛ پیوند میان ویژگی‌های دریافتی هر اثر به‌عنوان خصوصیات زیباشناختی. مانند شومی ابتدای سمفونی نهم بتهوون یا هتک حرمت (موسیقی) در قطعه‌ی یونیزاسیون. که در اینجا به معنای آن است که ویژگی‌ای مانند «شومی» یا حتی هتک حرمت هر چه بیشترِ موسیقی، منجر به «خوبیِ» قطعه شود.

هنگامی که به چنین تناقضی برمی‌خوریم به‌جا است که از «زیبایی» (Beauty) بپرسیم. که زیبایی چیست و چگونه در هر شیء (به‌ویژه هنری) ظهور پیدا می‌کند؟ توضیحات زیادی پیرامون این مساله داده شده که به نظر می‌رسد می‌توان همه را در دو دسته‌ی کلی که تاریخ نظریه‌ی زیبایی را پوشش می‌دهند، گنجاند:

- سنت فیثاغورثی

> Those who recognize the sober, contemplative kind of pleasure evoked by a certain state of formal relations as the only pleasure characteristic of an experience of beauty, can be grouped into the Pythagorean tradition.

> آنها که عقل را به رسمیت می‌شناسند، لذت اندیشه‌ورانه برایشان به وسیله‌ی حالت معینی از روابط فرمال به‌عنوان تنها علامت مشخصه‌ی لذت از تجربه‌ای از زیبایی، فراخوانده می‌شود، می‌توانند به‌عنوان سنت فیثاغورثی گروه‌بندی شوند.

- سنت لذت-بنیاد

> Those who recognize all the pleasures associated with the senses as evoked by beauty can be grouped into the pleasure-principle tradition. (McMahon 2001)

> آنها که تمامی لذت‌های پیوندیافته با احساس فراخوانده شده بر اثر زیبایی را به رسمیت می‌شناسند می‌توانند در قالب سنت لذت-بنیاد دسته‌بندی شوند.

بدیهی است هنگامی که پای ارزیابی و زیبایی در میان باشد نمی‌توان در مورد معیار صحبت نکرد. در مورد معیار در قسمت مربوط به ارزیابی اشاره‌ی کوتاهی شد. اما مسایل عمومی‌تری که در مورد معیار باید به آنها توجه داشت عبارتند از: جهانشمولی و مردم‌پسندی که دو مفهوم کاملاً مجزا از هم هستند. اولی در مورد میزان تعمیم‌پذیری یک معیار است (بدون توجه به پذیرندگان) و دومی در مورد میزان پذیرش آن در میان مردمان. برای مثال اگر ویژگی‌ای مانند کوک بودن را به معیاری برای ارزیابی زیبایی موسیقی‌های مختلف تبدیل کنیم و حکمی مانند این بدهیم: موسیقی ناکوک بد است، قایل به معیاری جهانشمول شده‌ایم. ولی اگر بگوییم موسیقی خوب ترانه‌ی «مایکل جکسون»وار است زیرا بی‌شمار مردم آن را می‌پسندند، قایل به معیاری مردم‌پسند شده‌ایم. زیباشناسی اغلب تلاش کرده مساله‌ی زیبایی و ارزیابی را به شکل اولی مطرح کند تا دومی. از همین روست که مفاهیمی مانند انسجام/ پیوستگی (پیوندیافته با وحدت)، گونه‌گونی/پراکندگی (پیوندیافته با کثرت) بازتاب‌های

حقیقتاً موسیقایی معیار هستند، تنها معیارهایی که در نهایت و پس از خلاصه کردن مصداق‌های مختلف به آنها می‌رسیم.

با به پایان رسیدن بحث مربوط به زیبایی، و اشاره‌ی کوتاهی به چهار واژه‌ی Reception، Perception، Appreciation، Recognition که معانی مختلف فنی در حوزه‌ی سازوکارهای ارتباط موسیقایی داشته و در زبان فارسی هم معادل‌های تا این اندازه تفکیک شده‌ای ندارد، کارگاه به پایان رسید.

فصل (۷)

مسایل عملی نقد موسیقی (۱)

اولین بخش از درس «مسایل عملی نقد موسیقی» در قالب ششمین جلسه از کارگاه آشنایی با نقد موسیقی روز چهارشنبه ۱۳۹/۱۲/۲، ارایه شد.

در ابتدا بازبینی و بررسی تمرین‌های انجام شده در جلسات گذشته، به دلیل آنکه بعضی از شرکت‌کنندگان غایب بودند به جلسه‌ی دیگر موکول شد. اما پیش از شروع درس، مدرس با اشاره به یکی از تمرین‌های انجام شده در جلسات گذشته که حاوی نکاتی درباره‌ی رنگ صوتی ویژه‌ی «گروه پایور» و مقایسه‌ی آن با رنگ صوتی گروه‌های دوره‌ی قاجار بود، یادآوری کرد که با توجه به عدم حضور نویسنده بررسی دقیق به جلسه‌ی آینده موکول می‌شود. اما برای به‌دست آوردن تصوری از اینکه رنگ صوتی قابل شنیدن در آثار «فرامرز پایور» نیز در طول زمان تغییر کرده است و دوری از توهم ایستایی در موسیقی ایرانی، نمونه‌هایی از آثار پایور در دوره‌های مختلف («مارش ماهور» اثر «درویش‌خان» از مجموعه‌ی «آثار درویش‌خان»، بخش‌هایی از مجموعه‌ی هفت‌پیکر، «پیش‌درآمد همایون» از مجموعه‌ی «گروه‌نوازی‌های پایور»، قطعه‌ی «در دشت» از مجموعه‌ی «ارغوان») پخش کرد و گفت باید توجه داشت که گروه‌هایی که این نمونه‌ها را اجرا کرده‌اند دقیقاً یکی نبوده‌اند. علاوه بر این سازآرایی خاص هر یک از آهنگ‌ها هم باید در نظر گرفته شود اما با حذف همه‌ی این تفاوت‌ها هنوز هم تغییر رنگ صوتی واضح است. البته ویژگی‌هایی مانند دقت در کوک و هماهنگی نوازندگان در اغلب موارد تکرار شده است که تاثیر مستقیمی بر رنگ صوتی شاخص این گروه‌نوازی‌ها ندارد.

در مرحله‌ی بعد، بخش‌هایی از «شاید چنین باشد، شاید» درباره‌ی مجموعه‌ی شنیداری «گوش ٤» نوشته‌ی آروین صداقت‌کیش در مجله‌ی فرهنگ‌وآهنگ شماره‌ی ۲۳ و ۲٤، که اختصاص به نقد کوتاه قطعه‌ی «خوو» ساخته‌ی «مارتین شمعون‌پور» داشت، خوانده شد:

> «[...] خوو از این نظر در میان قطعات این مجموعه منحصر به فرد است. آهنگساز به صراحت داستان آفرینش قطعه را بیان کرده (هر چند خود داستان از نظرگاه موسیقایی گنگ است) اما نام قطعه معنای خاصی را بازنمی‌تاباند. این واژه اگر هم معنایی دارد، چنان دور از ذهن است که تقریبا می‌توان فرض کرد چیزی را به یاد شنونده نمی‌آورد. تصویری که به گفته‌ی خود آهنگساز («مارتین شمعون پور») محرکِ ساختن این آهنگ شده نیز بسیار عجیب و غریب است؛ آواز خواندن ماری که در رویای آهنگساز بوده.
>
> [...] شیوه‌ی بسط و گسترش مواد ملودیک به گونه‌ای است که کیفیتی غریب به موسیقی می‌بخشد. کیفیتی که شاید در خور نام کاملا خالی شده از معنای این قطعه باشد.»

همان‌طور که از این فرازها مشخص است، تفسیر شکل گرفته در مورد این قطعه، بر اساس (احتمالاً) بی‌معنی بودن عنوان قطعه (یا در بهترین شرایط دور از ذهن بودن آن) بنا شده و گسترش یافته است. اما، حقیقت این است که «خوو» در زبان آسوری به معنای «مار» است و بنابراین کل نیروهای شکل دهنده‌ی این متن جهتی اشتباه دارند. به گفته‌ی مدرس این نمونه‌ی دیگری است از آنچه در هفته‌ی گذشته در جریان بررسی تمرین «نیوشا مزیدآبادی» به آن اشاره شد؛ یعنی یک محرک اشتباه می‌تواند زنجیره‌ای از استدلال‌ها، شواهد و حتی مدارک عینی استخراج شده از قطعه را در چارچوب تفسیری کاملاً نادرست (برای تقویت خود) قرار دهد.

بحث جلسه‌ی ششم از موضوع «مرجعیت نقد/ نقدگر» و با این پرسش آغاز شد که چه چیزی مرجعیتی برای فعالیت نقدگرانه به آن معانی که قبلاً در کلاس برشمرده شد، ایجاد می‌کند و چه چیزی نتایج یک نوع اندیشیدن درباره‌ی موسیقی را ارزشمندتر از دیگر گونه‌ها می‌سازد؟ چه چیز به یک منتقد اعتبار بیشتری از دیگران می‌بخشد تا درباره‌ی اثر موسیقی اظهار نظر کند (به وسیع‌ترین معنی ممکن این کلمه)؟ معیار چنین مرجعیتی چیست؟ مدرس اشاره کرد که به هر حال ما برای نظر منتقدان مرجعیتی برابر با عموم نظرات قایل نیستیم. وقتی نقدی چاپ می‌شود خودبه‌خود (به‌ویژه بسته به جایی که در آن منتشر شده است) اعتبار پیدا می‌کند. پس پرسش از مرجعیت نقد/ نقدگر پرسشی به‌جاست.

در حال حاضر و با بررسی اغلب روندهای موجود، آنچه به نقد موسیقی اعتبار و مرجعیت می‌بخشد به نظر مدرس حاصل ترکیبی از رابطه‌ی میان پنج عامل نقدگر، آفریننده، دریافت‌کننده‌ی نقد، خود اثر و محتوای نقد است. اغلب پاسخ‌های مختلف به پرسش‌های یاد شده را می‌توان بر اساس هم‌بندی عامل‌های پنج‌گانه تشریح کرد.

اگر فرض کنیم گونه‌های مختلف نقد را- با چشم‌پوشی از همه‌ی تفاوت‌های ظریف احتمالی- زیر چتر دو گروه بسیار کلی معطوف به ارزیابی و معطوف به شرح و تفسیر دسته‌بندی کنیم پرسشی که مطرح شد به این شکل دوباره می‌تواند طرح شود که چه چیزی دسته‌ی اول را از تبدیل شدن به سلیقه‌ی شخصی و دسته‌ی دوم را نیز از بدل شدن به شرح دلبخواهی مصون می‌دارد؟

برخی پاسخ را در رابطه‌ی محتوای نقد، اثر و آهنگساز می‌یابند. یعنی برای آنها تایید آهنگساز (مستقیم یا از طریق فرآیندی تاریخ‌نگارانه) است که همچنان مرجعیت دارد و تفسیر نباید به کل نافی آن باشد. و برخی دیگر، معتقدند که رابطه‌ی میان نقدگر، اثر (به‌عنوان نقطه‌ی مرکزی این دیدگاه) و محتوای نقد است که مرجعیت دارد، به بیان دیگر باور دارند که کار نقد می‌تواند بر اساس عینیتی نزدیک به علوم تجربی پیش برود. و برخی دیگر هم

مرجعیت را به رابطه‌ی نقدگر، محتوای نقد و مخاطبان نقد محول می‌کنند و... . مدرس در اینجا از حاضران پرسید به نظر شما وضعیتی که در آن مرجعیت رابطه‌ای هم با مخاطبان نقد می‌یابد چگونه می‌تواند ادامه یابد؟ و در پی بحثی پاسخ داد این وضعیت یک گام با آن فاصله دارد که بگویید نقد/نقدگر مرجعیتی بیش از گونه‌های دیگر ابراز نظر درباره‌ی موسیقی ندارد چرا که مرجعیتش را وابسته‌ی نوعی رای‌گیری کرده‌اید. به بیان دیگر می‌توان پرسید اگر رابطه‌ی نقدگر با مخاطب مرجعیت‌ساز است چرا نظر همان مخاطبان در مورد موسیقی به اندازه‌ی نظر نقدگر مرجعیت نداشته باشد و موضوع به نوعی شمارش آرا تبدیل نشود؟ در هر حال، اشاره شد که عموماً این‌طور تلقی می‌کنند که آنچه درون متن آمده تا آنجا که در خود اثر (با زمینه‌های تاریخی و زندگی‌نامه‌ای)، یعنی با عینیت‌های درونی آن تطابق دارد خصلتی همه‌پذیرتر و از آنجا که کار به تاویل و تفسیر می‌کشد، خصلتی قابل پذیرش برای کسانی دارد که تقریباً شبیه خود نقدگرند یعنی خودنگارانه است.

در حین این بحث، پاسخ به آن پرسش که فعالیتی فکری مانند نقد موسیقی اصلاً چرا اهمیت دارد؟ و چرا مرجعیتی برای ارزیابی یا تفسیر پیدا می‌کند؟ یعنی پرسش از معنای اصلیِ کنشِ نقد؛ بسیار مختصر مورد اشاره قرار گرفت. سپس بحث بیشتر بر این موضوع متمرکز شد که پس از پذیرفتن تلویحی مرجعیتِ کنشِ نقدگرانه (به شکلی کلی و بدون بحث و موشکافی زیاد)، چگونه هر یک از تولیدات آن یا تولیدکنندگانش مرجعیت پیدا می‌کنند. بحث گسترده‌تر در این مورد را می‌توان در مقالاتی که در این‌باره نوشته شده، و از جمله یکی از مهم‌ترین آنها، «مرجعیت نقد موسیقی» نوشته‌ی «ادوارد کُن» منتشر شده در فصلنامه‌ی ماهور شماره ۳۷، پی گرفت.

«زیباشناسی و تاثیرات دوگانه‌ی احکام آن بر نقد موسیقی»، مبحث بعد بود. ابتدا دو تعریف ساده‌ی زیباشناسی چنین بیان شد:

> «Aesthetics is a branch of philosophy dealing with the nature of art, beauty, and taste, with the creation and appreciation of beauty. It is more scientifically defined as the study of sensory or sensori-emotional values, sometimes called judgments of sentiment and taste. More broadly, scholars in the field define aesthetics as "critical reflection on art, culture and nature."» (Wiki)

زیباشناسی شاخه‌ای از فلسفه است که به ماهیت هنر، زیبایی و ذوق، همراه با آفرینش و درک زیبایی می‌پردازد. زیباشناسی به نحوی علمی‌تر به‌عنوان مطالعه‌ی ارزش‌های حسی عاطفی تعریف می‌شود که

گاهی داوری احساسات و ذوق نامیده می‌شود. به شکل گسترده‌تر، دانشوران در این حوزه زیباشناسی را به‌عنوان «واکنش انتقادی به هنر، فرهنگ و طبیعت» تعریف می‌کنند.

«زیبایی‌شناسی نسبت به فلسفهٔ هنر که شاخه‌ای از آن را تشکیل می‌دهد، میدان وسیع‌تری دارد. زیبایی‌شناسی نه تنها با ماهیت و ارزش هنرها، بلکه با آن واکنش‌ها در برابر ابژه‌های طبیعی سروکار دارد که با زبان زیبایی و زشتی بیان می‌شوند.» (هاسپرز و اسکراتن ۱۳۷۹)

و گفته شد که اگر این تعریف (یا مشابه آن) مورد قبول باشد تاثیر چنین شاخه‌ای از فلسفه بر نقد بسیار روشن است؛ احکام و گرایش‌های زیباشناختی پایه‌ی ارزیابی‌های نقادانه قرار می‌گیرند و البته گاه نیز از طریق کنش نقد دگرگون می‌شوند. گفتمان زیباشناختی با تکیه بر این تعریف‌های زیر به استفاده‌ای خاص از زبان (از گزینش و معنای درون‌رشته‌ایِ واژگان گرفته تا منطق حاکم بر متن نوشته شده در مرتبه‌ی جمله و مراتب بالاتر از آن) می‌پردازد:

«اگر [...] قبول کنیم در هر گفتمانی یک روی سکه گفته است و روی دیگر کارکرد فکری–اجتماعی، باید قبول کنیم که کارکردهای اجتماعی کلیه فعالیت‌های انسان در تمام زمینه‌های مختلف سیاسی، اجتماعی، علمی و هنری را در بر می‌گیرند. بدین ترتیب می‌توانیم از گفتمان سیاسی، گفتمان حقوقی،گفتمان نجاری، گفتمان آشپزی، گفتمان ورزشی و غیره صحبت بکنیم.» (یارمحمدی ۱۳۹۱: ۸)

The totality of codified language (vocabulary) used in a given field of intellectual enquiry and of social practice, such as legal discourse, medical discourse, religious discourse, et cetera. (Wiki)

کلیت زبان مدون (فرهنگ واژگان) در یک حوزه‌ی پژوهش اندیشه‌ورانه و کنش اجتماعی مفروض مانند گفتمان حقوقی، گفتمان پزشکی، گفتمان دینی و غیره.

مشخص است که هنجارهای این گفتمان نیز در نقد موسیقی بسیار تاثیرگذارند حتی اگر ندانیم که تحت تاثیرشان هستیم. بنابراین به نظر وی، آگاه بودن از این بسترهای گفتمانی که در نهان شکل دهنده‌ی متن‌های انتقادی هستند برای منتقدانی که بخواهند کارشان را آگاهانه‌تر بنگرند و نیز منتقدانی که بخواهند تمام یا بخش‌هایی از گفتمان رایج را به نقد بکشند بسیار سودمند است. در اینجا به‌عنوان مثال کلمه‌ی «سنت» و متضاد آن «نوآوری» از جمله مباحث مطرح در گفتمان زیباشناختی دهه‌های اخیر موسیقی ایرانی مطرح و پیشنهاد شد به‌عنوان تمرین بعضی دیگر از واژگان گفتمان زیباشناختی را پیدا کرده و در جلسه‌ی بعد مطرح کنند.

مخاطب نقد، موضوع مهم بعدی بود که به آن پرداخته شد. نقد برای کدام مخاطب فرضی نوشته می‌شود؟ خطاب به شنوندگان اثر موسیقایی است؟ خطاب به آهنگساز است؟ خطاب به اجراکننده(گان) یک اثر موسیقی است؟ یا خطاب به خود نقدگر (و همگنانش)؟ گزینش از میان این چهار حالت (یا حالت‌هایی که ترکیبی از اینهاست) از جمله‌ی مسایل تعیین کننده‌ی رویکرد در نقدی است که نوشته می‌شود. مقصود از این بحث در نگر نخست مخاطب‌شناسی (به این معنا که ببینیم مخاطب چه سطحی از اطلاعات اولیه و چه نیازهایی دارد) نیست بلکه از این راه که چشم‌انداز نقد را تغییر می‌دهد با آن پیوندی غیرمستقیم دارد. انتخاب آهنگساز به عنوان مخاطب ممکن است نقد را بیشتر به وادی کشف لایه‌های پنهان در ساختار قطعه‌ی موسیقی بکشاند در حالی که انتخاب شنونده‌ی موسیقی سمت و سوی نقد را به بازگوی شرحی ارزیابانه یا پیشنهادی از آنچه می‌توان (با گوش معمولی) شنید، معطوف کند یا انتخاب نوازنده ممکن است گرایش به سوی تفسیر اجرا یا آسیب‌شناسی فنی ایجاد کند. «قاسم آفرین» اما معتقد بود که می‌توان نقد را خطاب به تاریخ نوشت؛ اما موفق نشد دقیقاً شرح دهد که منظور از نوشتن خطاب به تاریخ چیست؟ به نظر می‌رسد پنداشتی که وی از این «خطاب به تاریخ» داشت اندکی خودنگارانه و اندکی نیز به کارگیری ترکیب مبهمی از سه عامل دیگر بود.

پس از روشن شدن مخاطب فرضی، جنبه‌هایی از نقد عملی مورد بررسی قرار گرفت که بر اساس آنها نقطه‌ی «تمرکز توجه» در هر نقد مشخص می‌شود. «نقد سبک» یکی از جنبه‌هایی است که به دو معنی می‌تواند مورد بحث باشد؛ نخست اینکه گروهی از آثار موضوع نقد بوده و ویژگی‌های سبک‌شناختی‌شان در جریان نقد ارزیابی شود یا شرح و بسط یابد، و دوم اینکه ویژگی‌های یک سبک بدون ارتباط مستقیم با گروهی از آثار خاص نقد و بررسی شود (اغلب مفهوم جدال سبکی می‌یابد).

در این حین «سعید یعقوبیان» پرسید «نقد سبک» چه ارتباطی با «نقد عصر» دارد که «ساسان فاطمی» معرفی کرده است؟ مدرس پاسخ داد که شق دوم نقدِ سبک به آن نزدیک است به‌ویژه از لحاظ میزان عینیت لازم (تکیه بر عناصری از متن آثار).

«نقد اثر موسیقایی» به معنای تمرکز بر یک قطعه‌ی (یا اثر موسیقایی) منفرد و برآمدن عناصر نقد از دل متن اثر و موضوعات مرتبط با آن، جنبه‌ی عملی دیگری است که نقدگران می‌توانند آن را در کانون توجه قرار دهند. موضوعات کلی‌ای پیرامون نقد یک اثر معمولاً مورد بررسی قرار می‌گیرند؛ هدف غایی، نوآوری/ تغییرات، تقلید/ تاثیرپذیری است.

یافتن هدف غایی یک قطعه هم بسیار ذهنی است و هم کاری است دشوار. گاه، یافتن این هدف غایی منجر به پیوند اثر با موضوعاتی فراموسیقایی (مثلاً تجربه‌ی رنج مسیح) و گاه موضوعاتی صرفاً موسیقایی (مانند به ظهور رساندن اوج امکانات یک فرم) می‌شود. باید توجه داشت که لزوماً در همه‌ی آثار نمی‌توان هدف غایی- به شرط آنکه بپذیریم در همه‌ی آثار وجود دارد- را یافت و نیز گاه یافتن آن راه اغراق فراوان می‌پیماید و بیشتر شبیه یک تجربه‌ی خیالی می‌شود.

«نوآوری» که خیلی اوقات در نقد به دنبال یافتن آن هستیم مقوله‌ای است که با مفهوم «پیشرفت» پیوندی نزدیک دارد. در حقیقت تنها هنگامی می‌توان دل در گرو نوآوردن داشت که پذیرفته باشیم نقاط موجود روی محور زمان به‌طور خطی از یکدیگر بهتر می‌شوند. تصور بهبود کلی‌ای لازم است تا نوآوری را ذاتاً باارزش کند. مدرس در اینجا پیشنهاد کرد که جست‌وجوی «دگرگونی» همتای بدون جهت‌گیری‌تر «نوآوری» ممکن است ارزش‌گذاری کمتری به همراه داشته باشد.

«تقلید» مفهوم دیگری است که در نقد اثر منفرد ممکن است به چشم بخورد. با توجه به توافق عمومی بر این که «ابتکار» و «اصلیت» (Originality) در هنر جزء مفاهیم مرکزی هستند و اینکه تقلید در تضاد کلی با آنها قرار می‌گیرد پیدا یا پنهان، عملی ناپسند و در جهت زوال هنری به شمار آمده است. البته این یک قاعده‌ی کلی در همه‌ی فرهنگ‌ها و همه‌ی دوره‌های هنری نیست. برای مثال در بعضی مکاتب موسیقی خود ما در مرحله‌ی آموزش، تقلید نه تنها جایز بلکه پسندیده نیز هست.

مدرس در اینجا به‌عنوان حاشیه اشاره کرد که به نظر وی، اگر این تقلید- حتی در آموزش- زیاد جدی گرفته شود ممکن است دیگر نتوان از آن گریخت و به آزادی‌ای که لازمه‌ی کار هنری است رسید، چنان‌که گاه در بعضی مکتب‌های آموزشی ما این اتفاق افتاده است. وی سپس گفته‌ی «حسین علیزاده» را نقل کرد که در زمان آموزش می‌اندیشیده چگونه درس‌ها را طوری بنوازد که نسخه‌ی بدل استادش نباشد.

«تاثیرپذیری» مفهوم دیگری است که به نظر می‌رسد آن را می‌توان باقی ماندن رد پای عناصری از آثار هنرمند دیگر- به‌دور از فرآیند ساختن نسخه‌های بدلی (تقلید) و اغلب به معنای ناتوانی در آفرینش بیانی شخصی- برشمرد. با این مفهوم نیز به‌ویژه در موسیقی ما گاه برخوردی مثبت (و نه لزوماً به‌عنوان پادِ ابتکار) صورت گرفته است به‌ویژه هنگامی که سخن از روایت‌ها و راویان و زنجیره‌ی تاریخی آنها به میان می‌آید. مثال یوهانس برامس و رابطه‌ی آثار آغازینش با بتهوون می‌تواند برای درک تاثیر پذیری بسیار روشنگر باشد.

سه مقوله‌ی وام/ نقل/ اشاره‌ی موسیقایی که در موسیقی‌شناسی و از آن طریق در نقد هنری نیز مطرح هستند ممکن است با تقلید و تاثیرپذیری اشتباه شوند در حالی که حضور اینها در اثر لزوماً نافی ابتکار و اصلیت (یا حتی به معنای دور شدن از آن) نیست. وی بدون اینکه به‌طور مشروح به تفاوت‌های هر سه اشاره کند تنها یاد کرد که اینها با یکدیگر به شکلی ظریف تفاوت دارند، اما چون هدف از طرح آنها توضیح دادن مفهوم رایجشان در موسیقی‌شناسی (و بهره‌برداری‌های ممکن در نقد) امروزین نیست- بلکه تفکیک آنها از دو مفهوم طرح شده در بالا است- نیازی به شرح بیشتر آنها احساس نشد.

به هنگام نقد اثر (و حتی نقد سبک شق اول) به معنایی که توضیح داده شد یک موضوع بسیار با اهمیت دیگر نیز مطرح می‌شود و آن «آثار مرجع» (Canon) است. اینها آثاری هستند که در یک گونه یا یک سبک مرجع شمرده شده و در نتیجه به‌عنوان معیار مقایسه قرار می‌گیرند. به این ترتیب چه زمانی که تشخیص دگرگونی می‌دهیم و چه زمانی که عکس آن را درمی‌یابیم عملاً در حال مقایسه با همین آثار هستیم. متاسفانه این مفهوم به خوبی مورد کاوش موسیقی‌شناسان و منتقدان ما قرار نگرفته و به همین دلیل اگر هم در ذهن موسیقی‌دانان به‌طور گنگ وجود دارد، به دلیل شفاف نبودن به راحتی قابل استفاده نیست.

پس از شرح مسایلی پیرامون نقد اثر موسیقایی مدرس گفت به نظر وی کمبود اصلی نقد فارسی‌زبان، نقد اثر به معنای یاد شده است. در حقیقت ما نیازمندیم که دانش سبک‌شناختی برآمده از نقد سبک را در نقد اثر به‌کار گیریم و از این طریق به گونه‌ای چرخه‌وار هم تکنیک‌های نقد اثر را بهبود بخشیم و هم اطلاعاتمان را راجع به سبک افزایش دهیم. برای آنکه مشخص شود مشکل دقیقاً کجاست مدرس از حاضران پرسید؛ «حسین علیزاده» به چه چیزی در موسیقی ما شهرت دارد؟ پاسخ داده شد؛ ویرتئوزیته و نوآوری. مدرس باز پرسید؛ چه چیزی در کار او نو است که وی را نوآور می‌خوانیم؟ پاسخ‌های مختلفی داده شد از جمله «نوع جمله‌پردازی»، «آکسان گذاری»، «نقش ساختاری شدت‌وری در آثارش» و... این بار مدرس پرسید؛ حالا ممکن است بگویید چه چیزی در جمله‌پردازی حسین علیزاده متفاوت از دیگران است؟ شرکت‌کنندگان دیگر پاسخ روشنی نداشتند. مدرس پیشنهاد کرد که با پرسش دیگری آزمایش کنند و پرسید؛ «جلیل شهناز» به چه چیز شهرت دارد؟ حضار پاسخ دادند؛ شیرین‌نوازی و بداهه‌پردازی. مدرس پرسید؛ چه چیز او را بداهه‌پردازتر از دیگران می‌کند؟ به بیان دیگر چه چیزی کیفیت بداهه‌های او را برتر از دیگران می‌سازد؟ چه چیز امکان مقایسه‌ی وی با مثلاً «احمد عبادی» را فراهم می‌سازد؟ کدام مولفه‌ی برآمده از درون کارهایش؟ هنگامی که پاسخی به این پرسش‌ها داده نشد، مدرس اشاره کرد؛ همین که احساس می‌کنید اطلاعات لازم برای پاسخ به این پرسش‌ها به راحتی در اختیار نیست، یعنی

حس می‌کنید موضوع برایتان گنگ و مبهم می‌شود به این معناست که نیازمند ژرف‌نگری درباره‌ی اثر موسیقایی هستیم تا این اطلاعات از دل آن بیرون بیاید.

همچنین او برای تاکید بیشتر بر موضوع یادآور شد که از زمان انتشار (اجرای) «مقدمه‌ی بیداد» بسیاری در مورد برخورد نوین آن با فرم (اعم از فرم مقدمه- پیش‌درآمد یا فرم منفرد یک قطعه) صحبت می‌کردند اما تا همین یکی دو سال پیش (یعنی فاصله‌ای حدوداً سی‌ساله) کمتر کسی به‌طور تحلیلی به دنبال این رفته بود که ببیند سرشت این «نو بودن» چگونه است؟ آن «برخورد» با فرم، فارغ از نو بودن چگونه است؟ به همین دلیل توان نقد ما به همان یک جمله- یا جملاتی مشابه اینکه احتمالاً همه می‌توانستند به طور مبهم بیان کنند- محدود می‌ماند. متاسفانه این وضع تنها مختص آن اثر «پرویز مشکاتیان» نیست و عمومیت دارد.

پس از نقد اثر، «نقد اجرا» آخرین جنبه از سه جنبه‌ی تمرکز توجه بر موسیقی بود که مطرح شد. نقد اجرا عموماً و در اولین سطح خود حاوی منطبق کردن ساختار حقیقتاً موجود است بر یک اجرای دیگر یا تصوری ذهنی از آن، یا تخیلی از آنچه به نظر منتقد می‌توان از پارتیتور (یا در بعضی گونه‌ها یک نقطه‌ی مرجع جز آن) استنباط کرد، (که البته اینها سطوح کمی بالاتر هستند). به هر صورت هرکدام را که بپذیریم نقد اجرا عملی مقایسه‌ای باقی خواهد ماند.

آنچه در دل این تعریف بیش از همه خودنمایی می‌کند مساله‌ی «هویت» یک اثر هنری است که تابعی است از تلقی ما از «مرجع تعلق» قطعه و تعیین کننده‌ی «اصالت اجرا»ی آن. مبحث هویت (Identity of Musical Work) و مرجع تعلق و اصالت اجرا (Authenticity/Authenticity Reference) از مباحث مطرح امروزی در موسیقی‌شناسی است که در عین حال می‌تواند به نکته‌ی مرکزی بررسی هر اجرای مجدد تبدیل شود. حتی اگر خود مراجع اصالت‌آور هم مورد نقد قرار نگیرند دست‌کم می‌توان اجرای قطعه را در پرتو همان مبانی اصالت‌آور مورد قبول در زیباشناسی‌اش مورد بررسی قرار داد.

به علاوه، چنانچه تفسیر و تاویل را روا بدانیم می‌توان مانند یک نوازنده‌ی تفسیرگر، جهان ذهنی و تخیلی ساخته شده بر پایه‌ی اثر موسیقایی (به‌دست نقدگر) را شرح داد یا به عکس، تفسیر آفریده شده توسط هنرمند اجراکننده را توصیف یا تجزیه و تحلیل کرد. مدرس هشدار داد که حتماً لازم نیست تنها معیار و مقیاس نقد اجرا، رعایت شدن یا نشدن اصالت قطعه و به اصطلاح یافتن یک تفسیر اصیل باشد.

هنگامی که بحث‌هایی مانند هویت، اصالت، مرجع تعلق و مشابه آن به میان می‌آید ما با مساله‌ای که یک سوی آن اخلاقی است مواجه شده‌ایم. آیا دگرگون کردن یک اثر موسیقایی به شکلی که مورد توافق صاحب اثر نبوده

امری اخلاقاً صحیح است؟ مثلاً نواختن یک قطعه به شکل تمسخرآمیز. طیف بزرگی از تصمیمات را می‌توان درباره‌ی یک اجرا در نظر گرفت که بخشی از آنها سرشتی اخلاقی هم ممکن است پیدا کنند.

حال این سه جنبه را می‌توان با شرایط عینی‌ای که معمولاً یک منتقد موسیقی با آن برخورد می‌کند درهم‌آمیخت. معمولاً یک منتقد موسیقی در حال نقد نوشتن بر سه چیز است؛ ضبط‌ها (بر انواع و اقسام رسانه‌ها)، انواع مختلفی از اجرای زنده و نقد مسایل پیراموسیقایی از جمله نقد رفتارهای اهالی موسیقی و... .

در دو مورد اول بسته به اینکه آثار اجرای مجدد باشند یا نه می‌توان به یکی از سه جنبه‌ی یاد شده پرداخت اما جز آن هر یک از این شرایط عینی هم خود ویژگی‌هایی دارند.

به گفته‌ی مدرس نخستین موضوعی که ممکن است (بیشتر در مورد ضبط و گاهی هم اجراهای زنده) توجه منتقد را به خود جلب کند و نقطه‌ی آغاز طرح او برای شکل دادن به نقد باشد اطلاعاتی است که خود پدیدآورنده همراه قطعه‌اش کرده از جمله «نام بسته»، «نام قطعه» و شرحی که معمولاً در قالب دفترچه به‌دست مخاطب می‌رسد (خواه آن را خود پدیدآورنده نوشته باشد خواه دیگری به درخواست ناشر). به نظر می‌رسد اینها برتری خاصی بر دیگر نقدها نداشته باشند وگرنه نیازی به نقد دوباره نمی‌شد و همین یک چشم‌انداز انتقادی کافی بود. جنبه‌های فراوانی از یک اثر موسیقایی هست که ممکن است از دید خود آهنگسازش هم پنهان بماند (یا آشکار باشد و در نوشته به آن اشاره نشود)، بنابراین چنین شرح‌هایی برای منتقد الزام‌آور نیستند بلکه حداکثر ممکن است برخی عینیت‌های اثر را بازگو کنند. نباید فراموش کرد که شاید در نوشتن چنین نوشته‌هایی به نفع اثر بزرگ‌نمایی و غلو شده باشد. بنابراین اگر به این عنوان که شرح صاحب اثر مرجعِ معتبر (یا معتبرترین مرجع) است آن را بپذیریم عملاً ما نیز تابع همان بزرگ‌نمایی خواهیم شد.

مساله‌ی دیگری که هم‌اکنون در بررسی ضبط‌ها گاه مورد توجه قرار می‌گیرد این است که با توجه به ویژگی‌های رسانه‌ای که بر آن منتشر می‌شوند پرسش چگونگی هم‌نشینی شکل بگیرد. به‌طور ساده وقتی می‌پرسیم چرا فلان قطعات در یک سی‌دی کنار هم گردآمده‌اند همین موضوع را مد نظر داریم. این گونه‌ای از جست‌وجو برای پیوند، وحدت و گونه‌گونی است که حالا نه در دل یک قطعه‌ی منفرد بلکه در رابطه‌ی میان قطعات همنشین شده صورت می‌گیرد.

کیفیت بازتولید صنعتی از جمله از همه برای موسیقی مهم‌تر، کیفیت ضبط و ذخیره‌سازی صدا، نیز یکی از مولفه‌های مورد بررسی است که البته چون ما دایره‌ی واژگان بسیار محدودی برای گفتگو درباره‌ی رنگ صوت،

ریخت‌شناسی صدا و از این قبیل، داریم (این مساله فقط مختص زبان فارسی نیست) معمولاً به شکل بسیار محدودی مورد اشاره قرار می‌گیرد.

اجرای زنده اما، تفاوتی بنیادی با ضبط‌ها دارد؛ فرار بودن. یک کنسرت، اگر فرض کنیم ضبط نشود، ماندگار نیست بنابراین منتقد که معمولاً با حضور در محل و از طریق شنیدن زنده می‌خواهد نقدی بنویسد باید از پیش آمادگی داشته باشد. این آمادگی با شناخت آثار از طریق مطالعه‌ی نغمه‌نگاره (پارتیتور) یا شنیدن اجراهای دیگر یا مطالعه‌ی دیگر آثار مرتبط و... میسر است. گاهی هم منتقدان ترجیح می‌دهند اقدام به ضبط کنسرت کنند که مساله‌ی حقوق معنوی را پیش می‌آورد و به نظر مدرس بهتر است با هماهنگی صاحبان حقوق معنوی صورت گیرد یا از آنها خواسته شود خودشان نسخه‌ای را برای بررسی بیشتر در اختیار قرار دهند.

نکته‌ی دیگر در مورد اجرای زنده این است که تنها عده‌ی اندکی از خوانندگان احتمالی نقدی که نوشته می‌شود خواننده‌ی نقد خواهند بود و دیگران اصلاً موضوعی را که از آن صحبت می‌شود نشنیده‌اند، پس این پرسش پیش می‌آید که نقد اجرای زنده برای تاثیرگذاری بر چه کسان یا چه روندهایی نوشته می‌شود؟ این نوع نقد در فضای روزنامه‌نگاری هنری اروپا و آمریکا زمانی به‌وجود آمد که در شهرها کنسرت‌های زیادی داده می‌شد، مثلاً از یک سمفونی مالر ممکن بود چند اجرا در یک فصل کنسرتی (با ارکسترهای مختلف یا با یک ارکستر و رهبرهای مختلف یا با یک ارکستر و یک رهبر) دیده شود. در این شرایط نوشتن نقدها روی روندهای آینده تاثیرگذار می‌شد و چشم‌اندازهایی پیش چشم مخاطبان بعدی می‌گشود. در ایران کنونی این وضعیتی بسیار نادر است (مگر تورهای بعضی گروه‌ها وضعیت را تغییر دهد).

گونه‌های دیگری از موسیقی یا به بیان دقیق‌تر، «هنر صوتی» نیز وجود دارد که به گفته‌ی مدرس، به دلیل شرایط ویژه‌شان رویکردی متفاوت را به هنگام نقد طلب می‌کنند. از جمله‌ی آنها شماری از ساخته‌های «موسیقی الکترونیک» و نیز «چیدمان‌های صوتی» (Sound Installation) و ترکیب هنر اجرا (Performance Art) با موسیقی است. موسیقی الکترونیک به دلیل اینکه در بسیاری موارد نغمه‌نگاره‌ای مانند آثار معمول موسیقی ندارد و نیز عدم تفاوت اجراهای گوناگون آن (به غیر از موسیقی الکترونیک بی‌درنگ (Real Time) و اجرای زنده (Live Electronics)) از یک سو، و تمرکز بر ریخت‌شناسی صدا و... از سوی دیگر، لازم است با روندهای دیگری مورد مطالعه قرار گیرد.

هنر اجرای ترکیب شده با موسیقی و چیدمان نیز اگر چه ممکن است به تنهایی موسیقی به حساب نیایند اما ممکن است نقدشان در دستور کار نقدگر موسیقی قرار گیرد. برای نقد چنین آثاری نقدگر نیازمند دانش‌اندوزی در زمینه‌های فراتر از موسیقی صرف است.

«نقد رفتار موسیقاییان» امری است که به‌ویژه در نمونه‌های روزنامه‌نگارانه بیش از هر چیز به‌عنوان نقد موسیقی شناخته و منتشر می‌شود. در حقیقت بسیاری از اوقات حتی زمانی که نقدگران به نقد یک اثر می‌پردازند لایه‌ی زیرین کارشان حاوی نقد رفتار کسانی است که آن اثر را فراهم آورده‌اند.

به این ترتیب گاه نقد رفتار به‌عنوان «محرک ورود به نقد موسیقی» تلقی می‌شود؛ به ویژه هنگام ارتباط دادن «ادعای غیرموسیقایی» صاحبان اثر یا ادعای موسیقایی اما غیرمربوطِ آنان، با اثر مورد بررسی، که روشی بسیار شایع است. این روش در بهترین شرایط به نقد، خصلتی زندگی‌نامه‌ای (Biographic) می‌دهد و در نازل‌ترین سطح نیز معنای مچ‌گیری و تسویه حساب‌های شخصی پیدا می‌کند. و به گفته‌ی مدرس وقتی به این نقطه می‌رسیم رعایت کردن مرز بسیار باریک میان توهین و ایراد بسیار دشوار می‌شود، به‌ویژه که در فرهنگ ما برای پاسخ ندادن به خیلی از ایرادها می‌توان آنها را توهین اعلام کرد و خیلی از نقدهای معمولی هم می‌تواند در یک سازوکار دفاعی–توجیهی توهین تلقی شود. به نظر مدرس کارگاه، کلیه‌ی قواعد مربوط به حفظ اسرار و مواردی از این قبیل که در روزنامه‌نگاری حرفه‌ای کم و بیش رعایت می‌شود در نقد رفتار نیز بهتر است در نظر گرفته شود.

برخی منابع

هاسپرز، جان و راجر اسکراتن (۱۳۷۹). *فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: دانشگاه تهران.

یارمحمدی، لطف الله (۱۳۹۱). *درآمدی به گفتمان شناسی* ، لطف الله یارمحمدی، تهران: هرمس.

فصل (۸)

مسایل عملی نقد موسیقی (۲)

چهارشنبه ۹ اسفند ۱۳۹۱ هفتمین جلسه‌ی کارگاه نقد موسیقی با تصمیم‌گیری درباره‌ی تداوم فعالیت کارگاه برای ۸ جلسه‌ی دیگر، و مروری بر چند نکته در تکمیل بحث هفته‌ی گذشته، آغاز شد و با درسی با عنوان «مسایل عملی نقد موسیقی (۲)» ادامه یافت.

در ابتدا مدرس کارگاه مطابق توافق از پیش انجام شده از شرکت‌کنندگان خواست که نظر خودشان را در مورد ادامه‌ی کارگاه برای ۸ جلسه‌ی دیگر بگویند و پیش از ابراز نظرِ آنها توضیح داد که دوره‌ی تازه، برخلاف هشت جلسه‌ی نخست- که به مسایل پایه‌ای نقد موسیقی می‌پرداخت- به برخی شیوه‌های نقد موسیقی که در جهان (و شاید ایران) تاکنون به‌کار گرفته شده است، اختصاص دارد. پس از این توضیحات همه‌ی شرکت‌کنندگان موافقت خود را اعلام کردند، بنابراین قرار شد که کارگاه بدون وقفه پس از هشتمین جلسه ادامه بیابد و نخستین جلسه‌ی آن چهارشنبه ۲۳ اسفندماه برگزار شود. در همین حال بعضی شرکت‌کنندگان پرسیدند کسی که دوره‌ی پیشین را نگذرانده است می‌تواند در این دوره‌ی جدید شرکت کند؟ مدرس اشاره کرد که اگر بتوانند از درس‌نامه‌های منتشر شده بهره بگیرند یا خودشان بر مبانی مسلط باشند، از نظر او ایرادی ندارد.

سپاس‌گزاری از «پیمان سلطانی» و نشر ویستار که کتاب «خنیاگری» (یک مجموعه نقد موسیقی) را به‌عنوان هدیه در اختیار شرکت‌کنندگان گذاشته‌اند، اشاره‌ی دیگری بود که پیش از آغاز مباحث درسی مدرس لازم دانست آن را یادآوری کند. وی تاکید کرد که من از طرف خودم و شرکت‌کنندگان این توجه و لطف ایشان را سپاس می‌گویم.

در این هنگام «محمدرضا فیاض» که برای انجام کاری به خانه‌ی موسیقی آمده بود به کلاس آمد. مدرس پس از معرفی وی اشاره کرد او یکی از منتقدان برجسته‌ی حال حاضر در ایران است و گفت که برای او باعث شادی بسیار است که او را در این جمع می‌بیند و افزود نقدهای وی این امکان را فراهم کرد که برخی از مثال‌های لازم را بتوان از زبان فارسی انتخاب کرد و دیگر نیازی به آوردن نمونه از زبان‌های دیگر نباشد.

چند نکته در شرح برخی مطالب جلسه‌های پیش بخشی از فعالیت کارگاه بود که پیش از شروع درس اصلی آمد. ابتدا بخش‌هایی از گروه‌نوازی‌های ایرانی ضبط شده در دوره‌ی قاجار و پهلوی اول از مجموعه‌ی «سیری در نیم قرن آثار ارکستری موسیقی ایرانی» (نشر موسسه‌ی آوای مهربانی)، از جمله «سلام شاه با سلامتی» از «موسیو لومر»، نواخته‌ای از دسته‌ی اعتضادیه (هر دو ضبط ۱۲۸٤)، نواخته‌ای در نوا از «میرزا حسینقلی»، «باقر لَبو» و دیگران (۱۲۸٦ پاریس)، «رنگ بیداد» نواخته‌ی «درویش‌خان»، «مشیر همایون شهردار»، «حسین هنگ آفرین»، «باقرخان» و «رضاقلی خان» (۱۲۸۸ لندن) و سرانجام «رنگ دشتی» نواخته‌ی «ارکستر مدرسه‌ی عالی موسیقی» از

«علینقی وزیری» (۱۳۰۹) پخش و دوباره بحثی که به هنگام بررسی تمرین «نیوشا مزید آبادی» در نقد قطعه‌ی «راز و نیازِ» «فرامز پایور» درگرفته بود (جلسه‌ی پنجم و ششم)، پی‌گیری شد. در نتیجه‌ی پخش این نمونه‌ها در همین حال که حاضران تایید کردند که- برخلاف نظر نقدگر در آن نقد- شباهتی میان صدادهی این گروه‌نوازی‌ها و گروه‌نوازی پایور نیست، تفاوت‌های فاحش میان خود این گروه‌نوازی‌ها را هم که در یک دوره‌ی ۱۵ ساله ضبط شده‌اند، به روشنی دیدند. مدرس تاکید کرد که هر تصوری از بدون تغییر ماندن در تاریخ موسیقی ما، به‌ویژه دوره‌ی معاصر که اسناد و مدارک صوتی هم موجود است باید در پرتو این عینیت‌ها مورد بررسی قرار گیرد و با توجه به نمونه‌هایی که پخش شد به نظر می‌رسد تغییرات بسیار فاحش بوده و تصور ثبات توهمی بیش نیست.

در این وقت «قاسم آفرین» پرسید؛ به نظر شما آیا این دگرگونی‌ها در محتوا هم اتفاق افتاده یا تنها در شکل ظاهر آثار است؟ برای پاسخ به این پرسش مدرس از وی خواست دقیقاً توضیح دهد که آیا منظورش از محتوا، محتوای موسیقایی (Musical Content) و قرار دادن آن در برابر فرم است؟ یا موضوع دیگری؟ در هر حال به گفته‌ی مدرس قصد نشان دادن تغییرات در گروه‌نوازی (به‌ویژه رنگ) بود و بحثی از تغییر دیگر مولفه‌های محتوای موسیقایی به میان نیامده است. محمدرضا فیاض ضمن اینکه کارگاه را ترک می‌کرد در شرح موضوع گفت فکر می‌کند ابهامی که در این پرسش وجود دارد، محصول در هم آمیخته شدن فرم و محتوای موسیقایی با پیامی فراموسیقایی است که عموما از آن به عنوان محتوا یاد می‌شود و انتظار می‌رود موسیقی آن را منتقل کند. او این امر را نیز به دلیل تاثیرپذیری نقد موسیقی ما از نقد ادبی‌مان در دهه‌های ۱۳۳۰ و ۱۳٤۰- که به گفته‌ی وی بسیار معطوف به کارکردهای اجتماعی/ سیاسی اثر ادبی بود- دانست (این نظریه‌ای است که او قبلاً به چند مناسبت دیگر هم به‌کار گرفته است) و پیشنهاد کرد که زمانی کافی برای شکافتن این موضوع اختصاص داده شود زیرا به نظر وی برای منتقدان و نقد ما مساله‌ی مهمی است.

گام بعدی در کلاس شنیدن اجراهای مختلف بود. مدرس یادآوری کرد که به نظر می‌رسد هنگامی که در جلسه‌ی گذشته در مورد «نقد اجرا» صحبت می‌شد این مفهوم خیلی دقیق منتقل نشده است به همین دلیل بهتر است که به چند اجرای مختلف گوش فرادهیم تا نخست به روشنی متوجه شویم که اجراهای مختلف چه تفاوتی دارند و سپس بتوانیم با دیدگانی بازتر در مورد نقد اجرا بیندیشیم. اولین مجموعه از اجراها به پیش‌درآمد چهارگاه اثر «علی‌اکبر شهنازی» اختصاص داشت که به ترتیب توسط «ارشد طهماسبی»، «داریوش پیرنیاکان» و خود علی‌اکبر شهنازی اجرا شده بودند. و دومین، اجراهای مختلفی از سمفونی شماره‌ی پنج در دو مینور اثر بتهوون، به رهبری «آرتورو توسکانینی» و «هربرت فون کارایان» بود. پس از شنیدن هر مجموعه مدرس با اشاره به برخی

تفاوت‌هایی که در نمونه‌ها قابل شنیدن است، اشاره کرد که درک این تفاوت‌ها نیازمند شناخت کاملی از قطعه‌ای است که می‌شنویم (در اکثر موارد با مطالعه‌ی دقیق نغمه‌نگاره، اگر میسر باشد). به نظر وی تفاوت‌هایی مانند تُندای اجرا و فرق‌های سطحی در رنگ صوت (برای نمونه‌های تکنوازی ایرانی) اولین و البته پیش پا افتاده‌ترین چیزهایی است که به سرعت می‌توان درباره‌ی آنها اظهارنظر کرد. در مقام مقایسه او هم‌زمان با پخش مجدد بخش‌هایی کوتاه از سمفونی پنجم، نشان داد که چطور بخش‌هایی از بافت هموفونیک در دو اجرا با شکل‌های متفاوتی شنیده می‌شوند و همین امر تغییراتی بزرگ در تفسیر قطعه پدید می‌آورد.

بررسی این نمونه‌ها نکته‌ای مهم را روشن ساخت و آن اینکه نقد اجرا- به این معنا که نقد متمرکز بر ویژگی‌های یک تفسیر انجام شده باشد- عملی مقایسه‌ای است؛ یا مقایسه میان اجرایی که شنیده می‌شود با یک اجرای مرجع، یا با نغمه‌نگاره، یا با درکی تخیلی (از قطعه) که در ذهن نقدگر شکل گرفته است.

در اینجا «سعید اداک» پرسید، برای «نقد اجرا»ی قطعه‌ای که تازه ساخته شده است، چه کنیم؟ مدرس گفت یکی از راه‌ها این است که به جای تمرکز بر نقد تفسیر بر نقد آهنگسازی تمرکز کنیم. در ضمن جدا کردن تفسیر/ اجرا از آهنگسازی یعنی جدا کردن محتوای موسیقایی از نحوه‌ی به فعل درآوردن آن به‌ویژه برای قطعه‌ای که تاکنون شنیده نشده و احتمالاً به نغمه‌نگاره‌اش هم دسترسی نیست، بسیار دشوار است و از همین رو نقدگر احتمالاً مجبور می‌شود به بعضی موارد بدیهی مانند کوک، تکنیک سالم نوازندگان و... که اصلاً نقد اجرا به مفهوم یاد شده نیستند، بپردازد. به بیان دیگر نقدِ اجرا (تفسیر) به گزارشی سطحی از کیفیت اجرا بدل شود. در حالی که موضوع نقد اجرا/تفسیر این است که چگونه مصداق‌های (اجراها) مختلفی از یک قطعه با خود آن (تصوری از پارتیتور) ارتباط دارند و این ارتباط چه کیفیتی دارد.

پس از این، مدرس به مساله‌ی مرجعیت نقد/ منتقد اشاره کرد و گفت دو نمونه از گفته‌های متفکران درباره‌ی این مرجعیت را می‌خوانیم تا روشن شود که نگاه به این موضوع همیشه و نزد همه کس یکسان نبوده است:

> «شرط دوم- «نقد هنری» است که تازگی پدید آمده است و منظور از آن، ارزیابی هنر است، اینکار را همه و مسلما، مردم ساده صورت نمی‌دهند، بلکه دانشمندان، یعنی اشخاص فاسد و در عین حال از خود راضی آن را بر عهده دارند.
>
> یکی از دوستان من با لحنی آمیخته بشوخی، رابطه‌ی نقادان و هنرمندان را چنین تعریف میکرد:

«نقادان مردمی کودنند که درباره خردمندان سخن میگویند». این تعریف با آنکه یکجانبه است، نادرست و ناهنجارست؛ معهذا جزئی از حقیقت را در بر دارد و در عین حال از گفتار کسانی که می‌پندارند: «نقادان بتوضیح آثار هنری میپردازند» به مراتب صحیح‌تر و منطقی‌تر است.

«نقادان توضیح میدهند». چه چیز را توضیح میدهند؟

هنرمند اگر هنرمند واقعی باشد قطعا بوسیله اثر خود احساس خویش را بمردم انتقال داده است؛ دیگر منتقد چه چیز را میخواهد توضیح دهد؟

اگر اثر، ازلحاظ هنر خوب باشد، احساسی که هنرمند آنرا بوسیله اثر خویش بیان کرده است –صرفنظر از جنبه اخلاقی بودن یا اخلاقی نبودن احساس– بدیگران انتقال خواهد یافت. اگر احساس بدیگران منتقل شده باشد، مردم آنرا تجربه میکنند و دیگر همه تفاسیر زائد است. لیکن اگر اثر، بافراد دیگر سرایت ننماید، هیچگونه تفسیری آنرا «مسری» نخواهد ساخت. («هنر چیست؟»، لئو تولستوی، کاوه دهگان، ص ۱۳۲)

[...]

در جامعه‌ای که هنر، به‌هنر طبقات ممتازه و هنر عامه تقسیم نشده است و بدین سبب با جهان‌بینی دینی همه ملت ارزیابی می‌شود، «نقد هنری» هرگز نبوده است و نتوانسته باشد و نتواند بود. نقد هنری، فقط در هنر طبقات عالیه، یعنی مردمی که شعور دینی زمان خویش را نمیشناسند، بوجود آمده است و بوجود میآید.

هنر ملی، یک معیار باطنی مشخص و تردید ناپذیر دارد و آن شعور دینی است؛ ولی هنر طبقات عالیه فاقد این مقیاس است و از اینرو، ستایندگان هنر طبقات ممتازه ناگزیر باید متوسل بیک معیار ظاهری شوند. و بنظر آنها چنین مقیاسی، همچنانکه آن زیبایی شناس انگلیسی گفته است: ذوق «بهترین افراد تربیت شده» است؛ حجت و اعتبار کلمه کسانیکه خود را باسواد و تربیت شده میدانند، معیار تشخیص هنر است؛ بدین نیز قناعت نمیکنند و حجت اعتبار کلمه این افراد را هم‌چون سنتی مقیاس هنر میشمارند. لیکن این «سنت» بسیار ناقص و معیوب است، زیرا داوریهای «بهترین افراد تربیت شده» غالبا بی‌پایه و مغلوط است. و داوریهائیکه برای زمان معینی صحیح بوده است پس از مدتی دیگر درست نیست ولی منتقدین که برای قضاوتهای خویش، اصولی در دست ندارند پیوسته آنچه را که پیشینیان

گفته‌اند تکرار میکنند. زمانی نویسندگان تراژیک قدیم، خوب بشمار میرفتند، «نقد هنری» نیز آنها را چنین میشناسد. روزگاری دانته را شاعری بزرگ، رافائل را نقاشی سترگ و باخ را موسیقیدانی عالیقدر می‌پنداشتند، منتقدین که برای جدا کردن هنر خوب از هنر بد، مقیاسی در دست ندارند نه تنها این هنرمندان را «بزرگ» میشمارند، بلکه همه آثار ایشان را نیز بزرگ و شایسته تقلید میدانند. هیچ چیز باندازه این حجت و اعتبار کلامی که ناشی از «نقد هنری» است بفساد و تباهی هنر کمک نکرده است.» (همان‌جا، ص ۱۳۳ و ۱۳٤)

این فرازها که شگفتی و حیرت شرکت‌کنندگان را نیز در پی داشت و آن را با بعضی نوشته‌های ایدئولوژی‌زده‌ی امروزی به زبان فارسی اشتباه گرفته بودند، از «لئو تولستوی» است که نظرات آمیخته با تعصبش درباره‌ی هنر – که به همین چند جمله خلاصه نمی‌شود– در کتاب «هنر چیست؟» (ترجمه‌ی کاوه دهگان) گرد آمده است. اگر چه امروز این اظهار نظرها نزد ما ظاهری خنده‌دار دارند اما از برخی چالش‌هایی که در همین چند بند مطرح شده است (مانند دگرگونی‌پذیر بودن معیار و...) به صرفِ آن ظاهر، نمی‌توان راحت گذشت.

فراز بعدی از «ادوارد تی کُن» بود که مقاله‌اش، «مرجعیت نقد موسیقی» در فصلنامه‌ی ماهور شماره‌ی ۳۷ در جلسه‌ی ششم نیز مورد اشاره قرار گرفت:

«موضع من با استدلالی که هم جنبه‌ی عملی دارد و هم جنبه‌ی نظری حمایت می‌شود، جنبه‌ی عملی تا اندازه‌ای مانند احکام مذهبی است. تنها با فرض وجود و قابلیت اصول استانداردی که تاویل‌های یک اثر باید با آن به محک آزمون زده شوند می‌توان از انحطاط اجراهای موسیقی و تبدیل آنها به بیان دلبخواه شخصی، و از تبدیل نقد به ممارست در شرح شخصی ممانعت به عمل آورد.

در اینجا نقش دانش‌پژوه تاریخ حیاتی است. تنها به یاری اوست که ناقد و اجراکننده می‌توانند به درک شرایطی که خلق موسیقی‌های گذشته را احاطه کرده بوده‌اند، اجبارهایی که آهنگسازان به آنها تن می‌داده‌اند، و نیز طیف امکاناتی که پیشاروی آنها وجود داشته است نائل شوند. بدون چنین درکی، دانش تاویلگر از زبان آهنگساز ناکامل و، در نتیجه تلاش‌های او نیز برای مستقر کردن یک استاندارد غیر قابل اعتماد خواهد بود.» (ص ۸۷)

مدرس پس از خواندن این نمونه گفت افزون بر این دو گزیده، متن کوتاه دیگری هم هست– نوشته‌ای کوتاه که درباره‌ی وضعیت نقد روزنامه‌نگارانه‌ی موسیقی در آمریکا در نیمه‌ی اول قرن بیستم نوشته شده است– که چند جلسه است سبک و سنگین می‌کنم باید آن را بخوانم یا نه؛ اما امروز بالاخره تصمیم گرفتم خوانده شود:

> […] A thick tangle of prejudices, inherited formulas and catchwords, a prodigious lack of information, and an unbelievable ignorance of musical literature […]
>
> […] انبوه درهم‌تنیده‌ای از تعصب‌ها، فرمول‌ها و تکیه کلام‌های موروثی، فقدان حیرت‌آور اطلاعات، و بی‌خبری باورناپذیر از نوشتارهای موسیقایی […]

به نظر مدرس، این نوشته‌ی «پاول هنری لنگ» موسیقی‌شناس از متن مقاله‌ی «Ecce Criticus» (اینک نقد) نمود خوبی از وضعیت روزنامه‌نگاری موسیقی- در اغلب موارد- بوده است[۲]. همین عبارات را با شدتی چند برابر می‌توان برای وضعیت فعلی در ایران نیز به‌کار گرفت.

پس از این مقدمه‌ی نسبتاً طولانی از مسایل پراکنده‌ی مرتبط با جلسات گذشته، درس جدید (مسایل عملی نقد موسیقی (۲)) که مسایلی را پوشش می‌داد که همگی به نوعی با زمان پیوند دارند، آغاز شد.

زندگی‌نامه نخستین عنوان مطرح شده بود که در نقد مورد استفاده است. منظور از استفاده از زندگی‌نامه در اینجا تنها آوردن زمان تولد، ازدواج و مرگ هنرمند نیست بلکه آن است که پیوندی ژرف میان ایده‌های شکل دهنده‌ی نقد و ویژگی یا ویژگی‌هایی از زندگی‌نامه‌ی هنرمند برقرار باشد:

«بهره‌گیری از زندگی‌نامه از نمونه‌های بسیار پیش پا افتاده مانند اختصاص دادن یک بند به معرفی زندگی‌نامه‌ی آهنگساز آغاز شده و تا نمونه‌های پیچده‌تری که قصد دارند ارتباطی میان بخشی از ویژگی‌های اثری (یا آثاری) از آهنگساز با قسمتی از اطلاعات زندگی‌نامه‌ای او برقرار کنند گسترش می‌یابد.»

تا آنجا که می‌دانیم نقدهای نوشته شده بر اساس زندگی‌نامه (به مفهومی که گفته شد) استعداد زیادی برای به میان کشیدن پای روان‌شناسی آهنگساز دارند.

در نقدهای فارسی گاه در حد یک بند اطلاعاتی از پیشینه‌ی آهنگساز داده می‌شود که نوع بسیار ساده‌ی بهره‌گیری از زندگی‌نامه است. این نمونه که از «غروب روی سیم سه‌تار» نوشته‌ی «نیوشا مزیدآبادی» در روزنامه‌ی شرق (و بازنشر در وبلاگ مرورستان) انتخاب شده است، به خوبی استفاده‌ی اولیه را می‌نمایاند:

---

[۲] اگر چه «هنری دیوید آیکن» (Henry David Aiken) استاد فلسفه‌ی دانشگاه هاروارد، بعدها به او پاسخی داد و نظرش را به نوعی رد کرد (Haggins 1962: 423).

«شعاری از نوازندگان برجسته حال حاضر سه‌تار است. او با مکاتب مختلف سه‌تارنوازی قدما مانند ابوالحسن صبا، سعید هرمزی، یوسف فروتن و احمد عبادی آشناست و نزد اساتید بزرگی چون محمدرضا لطفی، حسین علیزاده، داریوش طلایی و دیگران به هنرآموزی پرداخته است. او علاوه بر آنکه شیوه قدما را می‌داند در موسیقی امروز دست به نوآوری زده و تجربیات خوبی در زمینه موسیقی تلفیقی به دست آورده و با هنرمندان داخلی و خارجی زیادی همکاری کرده است. مسعود شعاری در سال ۸۰ گروه "همساز" را با محوریت ساز سه تار تشکیل داد که تاکنون کنسرتهای متعددی را در تهران و شهرستانها برگزار کرده است.»

یا این نمونه‌ی دیگر که پیوندی اندام‌وارتر با فرآیند نقد یافته است، از «محمدجمال سماواتی» درباره‌ی نوار «کوهسار» از علی اکبر شکارچی در آدینه‌ی شماره‌ی ١٤:

«این قطعه نشان دهندهٔ تاثیر علیزاده بر شکارچی حتا پس از این همه سال است که این بخش از قطعه‌های موفق و زندهٔ نوار به شمار است. سابقهٔ این تاثیر برمی‌گردد به همکاری علیزاده با شکارچی در تدوین نوار موسیقی خلق لر. در آن نوار حضور علیزاده شور و سرزندگی خاصی به زندگی داده بود که اکنون در مقایسه درمی‌یابیم که شکارچی وقتی مستقلا بی‌یاری علیزاده به میدان می‌آید کمتر اثری از آن تحرک و پویایی در آثارش دیده می‌شود.»

نمونه‌ی دیگر که از میان نوشته‌های اواخر قرن نوزدهم انتخاب شده است، به روشنی پیوند زدن تصوراتی برداشت شده از زندگی–اندام‌شناسی هنرمند با آثار را نشان می‌دهد:

It was extremely interesting physiologically to compare the compact thickness of Beethoven’s skull and the fine, almost feminine thinness of Schubert’s, and to relate them, almost directly, to the character of their music. (Breuning 1886)

مقایسه‌ی ضخامت متراکم جمجمه‌ی بتهوون و لطیفی و نازکی تقریباً زنانه‌ی جمجمه‌ی شوبرت، و مرتبط کردن آنها، تقریباً به طور مستقیم با شخصیت موسیقی‌شان، بی‌نهایت از لحاظ اندام‌شناسی جالب است.

علاوه بر اینها دو نوشتار دیگر (که لزوماً نقد نیستند) در مورد «گوستاو مالر» که نقد آثارش بسیاری اوقات آمیخته با شناخت از زندگی‌نامه‌اش صورت می‌گیرد، ارایه شد؛ یکی با گرایشی بسیار پر رنگ –حتی در عنوان– به روانشناسی موسیقی (The "Mahler's Brother Syndrome": Necropsychiatry and the Artist)

و دیگری با فرازهایی از زندگی‌نامه برای یافتن روابطی موسیقی‌شناسانه (Textual and Contextual Analysis: Mahler's Fifth Symphony and Scientific Thought).

یا این نمونه از «کیاوش صاحب نسق» در متن «بومی‌وار؛ مروری بر شیوه‌های آهنگسازی ثمین باغچه‌بان» در فرهنگ‌وآهنگ شماره‌ی ۲۰، که بهره‌ای مشابه با مثال بالا از اطلاعات زندگی‌نامه برده است:

«ثمین باغچه‌بان تحصیلات موسیقی‌اش را در هنرستان موسیقی آغاز کرد تا این که در سال ۱۳۲۱ به قصد تحصیل رشته‌ی آهنگسازی به همراه «حسین ناصحی» روانه‌ی ترکیه شد و در کنسرواتوار ملی آنکارا به تحصیل مشغول شد. استاد آهنگسازی باغچه‌بان در این سال‌ها «نجیل کاظم آکسیس» (Necil Kazim Akses) آهنگساز ترک بود. آکسیس که خود دانش موسیقی را زیر نظر «یوزف مارکس» (Joseph Marx) در وین، و «یوزف سوک» (Joseph Suk) و «آلئوس هابا» (Alois Haba- از سردمداران رواج مصالح مایکروتونال در موسیقی) در پراگ آموخته بود [...]

حضور باغچه‌بان در سال‌های ۱۳۲۱ تا ۱۳۲۸ در آنکارا و برخورد و معاشرتش با آهنگسازانی مثل آکسیس و گروه پنج ترک، از معدود موارد برخورد به‌روز آهنگسازان ما است با فضای فکری و تکنیک‌های حاکم در موسیقی آهنگسازان هم‌عصرشان و در محیط موسیقایی آکادمی‌ای که آن نیز منطبق با شیوه‌های آهنگسازان نئوکلاسیک آن روزهای اروپا با استفاده از مصالح مایکروتونال آهنگسازانی مانند آلئوس هابا در کنار استفاده از مصالح موسیقی بومی و سنتی اداره می‌شود.[...]

ثمین باغچه‌بان به همراه حسین ناصحی [...] آهنگسازانی هستند که در راستای همین تفکرات جذب مراکز آموزش موسیقی در خارج از کشور می‌شوند [...] و ارمغان آنها در آن سال‌ها مانند همکارانشان در ترکیه چیزی غیر از مجهز کردن نواهای بومی و سنتی ایرانی کشورشان به تکنیک‌های موسیقی اروپا نبوده [...]» (ص ۳۰ و ۳۱)

بر اساس مدلی که از ورای این مثال‌ها قابل دیدن است؛ اولاً تصور کودکی-بلوغ می‌تواند با سیر فرگشت آثار پیوند بخورد، ثانیاً نقدهای برآمده از این بستر معمولاً به سوی یافتن پیوند یا اثرگذاری میان برخی رویدادهای زندگی هنرمندان و آثارشان می‌روند.

بهره‌گیری از زندگی‌نامه‌ی هنرمند برای یافتن راهی به نقد آثارش در ایران اغلب میسر نیست، آن هم به یک دلیل ساده؛ از بیشتر هنرمندان مدارک و شواهد زندگی‌نامه‌ای چندانی در دست نیست. این امر خود حاصل اهمیت اندکی است که ما به ثبت و ضبط چنین مدارکی می‌دهیم.

تاریخ موسیقی دیگر رشته‌ای است که به نقد کمک می‌کند، به گونه‌ای که در بسیاری از موارد بدون بهره‌گیری از تاریخ موسیقی نمی‌توان روندهایی مانند ارزیابی و درک تغییرات را تصور کرد. آنچه مرز مشترک میان نقد و تاریخ موسیقی را تشکیل می‌دهد بیش از همه یافتن روی‌داد موسیقایی قابل ثبت در تاریخ است. از آنجا که موضوع تاریخ موسیقی رویدادهای موسیقایی، یا به بیان صحیح‌تر، آثار و نظریات و پیوندهایشان است (بر بستری از زمان) و نقد نیز- در بیشتر صورت‌های خود- سروکارش با همان موضوعات بوده و هم این درک تاریخی را به‌کار می‌بندد و هم آن را می‌سازد، بنابراین نقد و تاریخ موسیقی رابطه‌ای نزدیک می‌یابند. این آگاهی از تاریخ موسیقی بیشتر اوقات، حتی وقتی که به صورت آشکار اعلام نشده باشد، نیز در نقد به چشم می‌خورد.

مدرس اشاره کرد که به‌عنوان موضوعات استخراج شده از تاریخ موسیقی یا موضوعاتی که در حوزه‌ی کار تاریخ قرار می‌گیرند، نمودار تاریخچه‌ی آثار (Histograph) و اسناد و مدارک مرتبط با آن نیز گاه در نقد به‌کار گرفته می‌شوند. شرکت‌کنندگان درباره‌ی نقشی که یک نمودار تاریخ آثار می‌تواند در نقد داشته باشد، پرسیدند و مدرس توضیح داد که چنین نموداری، یا تصور ذهنی آن، فهم بهتری از روند دگرگونی آثار فراهم می‌کند. «سجاد پورقناد» در تایید این موضوع، از نوشته‌ی نویسنده‌ای (از وی نام نبرد) یاد کرد که درباره‌ی آثار «فرامرز پایور» نوشته بود و درست به دلیل ندانستن ترتیب تاریخی ساخته شدن آثار پیوندهایی میانشان یافته و نتیجه‌هایی به کلی نادرست گرفته بود (مانند تاثیر گذاشتن قطعه‌ای بر قطعه‌ی دیگر که ۳۰ سال قبل از آن ساخته شده بود)، و به این ترتیب تصویری مغشوش از دگرگونی آثار پایور رسم کرده بود. این اشتباه می‌توانست با در دست داشتن یک نمودار تاریخچه‌ی ساده به راحتی برطرف شود.

در ادامه مدرس به وضعیت ایران اشاره کرد و گفت کار ما در این مورد هم مانند زندگی‌نامه چندان آسان نیست، زیرا تاریخ موسیقی ما کمتر به آثار و ارتباط‌هایشان می‌پردازد، و به بیان دیگر ما تاریخ تحلیلی موسیقی نداریم. به نظر وی، و برخلاف تصور معمول اکنون تا حد زیادی می‌توان- به‌ویژه برای دوران معاصر که اسناد صوتی و نوشتاری از موسیقی اجرایی‌اش در دست است- دست به نوشتن چنین تاریخی زد اما تا امروز کسی رنج انجام این کار را برخود هموار نکرده است.

«محمود توسلیان» نظر مدرس را درباره‌ی «سرگذشت موسیقی ایران» نوشته‌ی «روح‌الله خالقی» جویا شد. وی گفت موضوع این کتاب بیشتر موسیقی‌دانان هستند تا خود موسیقی و چنان که خود خالقی نیز به آن اشاره می‌کند به گونه‌ای داستان مانند نوشته شده تا مردم را جلب خود کند. بنابراین ضمن ارزش بسیار زیاد آن از جهت مکتوب کردن بخشی از تاریخ ما که می‌توانست به سادگی از دست برود، با تاریخ موسیقی به مفهومی که اینجا گفته شد، تفاوت‌هایی دارد.

سبک‌شناسی، موضوع بعدی است که جنبه‌هایی از ماهیتش تاریخی است و درک آن ابتدا به تعریفی که ما از سبک داریم مربوط می‌شود:

> Style is a replication of patterning. Whether in human behavior or in the artifacts produced by human behavior, that results from a series of choices made within some set of constraints. (Meyer 1989)

سبک بازتابی از الگوپذیری است. خواه در رفتار انسان، خواه در دست‌ساخته‌های محصول رفتار انسان، که نتیجه‌ی مجموعه‌ای از گزینش‌های انجام شده در مجموعه‌ای از اجبارهاست.

به نظر مدرس کارگاه، بر مبنای همین تعریف، نقدها می‌توانند منجر به تغییر در سبک‌شناسی، عوض شدن جایگاه یک اثر یا گروهی از آثار در حوزه‌ی یک سبک و موارد مشابه شوند، چنان‌که مثال‌های آن در تاریخ نقد کم نیست. و از سوی دیگر خود سبک‌شناسی به‌عنوان زمینه‌ای برای خوانش انتقادی سخت مورد توجه است، به‌ویژه زمانی که نقد سمت و سوی ارزیابی، شباهت، تقلید و تاثیرپذیری یا وارونه‌ی آن کشف نوآوری و دگرگونی داشته باشد. در اینجا هم مانند دو مورد قبل چون کار تحلیلی زیادی صورت نگرفته است دست و پای منتقدان ما بسته است یعنی هم توان اعلام یک دسته‌بندی سبکی بخشی از توانایی‌های رشد یافته‌ی ما نیست (جز نمونه‌هایی پراکنده) و هم اطلاعات از پیش فرآوری شده‌ی بسیار اندکی موجود است که بتوان در پرتو آن دست به نقد زد.

به‌عنوان مثالی از این وجه نقد، نوشتاری انتقادی که دست به دسته‌بندی شیوه‌ها و سبک‌ها زده باشد، «سه شیوه هنر تکنوازی در موسیقی ایران» نوشته‌ی «مجید کیانی» معرفی و بخش‌هایی از نوار صوتی همراه کتاب- که در آن شکل کلیِ دسته‌بندی به‌طور فشرده روایت شده- پخش و در مورد آن گفت‌وگو شد. فرازهای زیر فشرده‌ی تقسیم‌بندی ارایه شده در کتاب را می‌نمایاند:

> «در اولین نمونه‌ای که به گوش می‌رسد، اجرای قطعه براساس شیوه‌ای است که از تاثیرپذیری فرهنگ موسیقی سنتی ایران پدید آمده است. [...] شیوه‌ای که با عناوینی چون موسیقی «ملی»، موسیقی «علمی»،

موسیقی «نوین» و ... معرفی می‌شود. شکل ظاهری قطعاتی که در چنین شیوه‌هایی ساخته و اجرا می‌شوند، معمولا ملهم از «فرم‌های آزادِ» موسیقی کلاسیک است.» (ص ۲۵ و ۲۶)

«دومین اجرایی که به گوش می‌رسد، قطعه‌ای در مایهٔ افشاری است. اجرای آن براساس شیوه‌ای است که از تحریف و تغییرات در پایه‌های اساسی بیان هنری موسیقی سنتی ایران مشتق می‌شود. اجرای قطعات در این شیوه، معمولا به طور بدیهه‌سرایی غیرمقید، با استفاده از سازهای ایرانی و غیر ایرانی، به صورتهای تکنواز و یا همنواز [...] حاصل می‌آید. [...] بیشترین سهم اجرا در موسیقی ایرانی سالهای ۱۳۲۰ به بعد –به خصوص برنامه «گلها»– متعلق به این شیوهٔ ساخت و اجراست. شیوه‌ای که، «شیرین‌نوازی» نامیده می‌شود و همانطور که از نامش پیداست، هد اصلی آن در ایجاد هر چه بیشتر احساسات شیرین و لطیف است.» (ص ۲۷ و ۲۸)

«اما سومین اجرا در اینجا، شیوه‌ای است براساس موسیقی دستگاهی ردیف. برای نمونه، «دستگاه شور» انتخاب شده است. [...] اجرای موسیقی در این شیوه، اندازه‌ی سنجیده و معیار استوار دارد، نظم منطقی، فکر دقیق و احساس عمیق را داراست. زیبایی آن دائم و دور از کهنگی، ذوق آن سنجیده و اگر دارای خلاقیتی باشد در چهارچوب بداعت دور از یکنواختی است.» (ص ۷۱)

در این نوشتار مجید کیانی، نه تنها دسته‌بندی آثار موسیقی بر اساس برخی ویژگی‌هایشان– که از نظر درس کلاس عملی نقدگرانه به شمار می‌آید– بلکه نقد مستقیم سبک را نیز در خود دارد:

«پس از شنیدن قطعه‌ها [اول و دوم]، می‌بایست تغییراتی را که در موسیقی سنتی ایران با تاثیرپذیری یا تقلید از موسیقی اروپایی پدید آمده و شیوه‌های جدید را عرضه کرده، مورد بررسی قرار داد: اولین عنصر یا محوری که در این تغییر یا بهتر گفته شود «تحریف» به نظر می‌رسد، قلب ماهیت صدا یا سونوریتهٔ «ساز» ایرانی است.[...] دومین وجه مشخصه دیگر از این تغییرات اساسی، تغییرات در نسبت‌های فواصل است. [...] آشناترین مظاهر زیانبار این تحریفات عبارتند از: وفور نغمه‌های سردرگم، تکراری و کاملا بی‌هویتی که تا آخرین حد از رخوتی سنگین، غمهای تصنعی و افسردگی‌هایی، اشباع شده هستند.» (صص ۳۲–۲۸)

دوره‌بندی (Periodization) و دسته‌بندی (Classification) سبکی نیز مفهوم‌هایی مرتبط با تاریخ و سبک‌شناسی‌اند که نقدگران به آن دست می‌زنند. یکی از مشهورترین مثال‌هایش در تاریخ هنر، نامیده شدن جریان امپرسیونیست‌ها است. این عمل معمولاً تقسیم و دسته‌بندی و جای دادن آثار هنرمندان در دوره‌های زمانی

(یا در مجموعه‌های سبکی) است که براساس عامل‌های مشابهت انجام می‌شود. نامیدن این نوع دسته‌ها و دوره‌ها نیز با برچسب‌های سبکی صورت می‌گیرد. مدرس در اینجا به یک نکته‌ی عملی اشاره کرد و گفت معمولاً هنرمندان در برابر اینکه آثارشان با چنین برچسب‌هایی نامیده شود، مقاومت می‌کنند و معمولاً به شما خواهند گفت که تشخیصتان برای قرار دادن آثار در یک دسته‌ی خاص، یا ارتباط دادن یک هنرمند به‌عنوان فعال در فلان سبک اشتباه است. این ممکن است تا حد زیادی حاصل علاقه‌شان به انفراد و یکتایی و از طرف دیگر حاصل مقاومت در برابر ساده سازی‌هایی باشد که برای قرار دادن کلیت کار یک هنرمند در چارچوب یک سبک لازم می‌آید.

پیرو مشکلاتی که در بخش‌های گذشته درباره‌ی موسیقی ما دیدیم اینجا هم کار انجام نشده‌ی زیادی وجود دارد. اما در این مورد بخصوص مشکلی دیگر نیز هست؛ همان کارهایی هم که انجام شده مورد توافق دیگران قرار نگرفته است. برچسب‌های سبکی یا دوره‌های پیشنهادی، مورد استفاده‌ی دیگر نقدگران، تاریخ‌نگاران و موسیقی‌شناسان قرار نمی‌گیرد (یا کمتر قرار می‌گیرد) و هر کس سعی در تاسیس استاندارد خود دارد.

با وجود این چشم‌اندازهایی از برخی نام‌ها و برچسب‌ها که بیشتر از بقیه مورد استفاده‌اند پیش روی ماست؛ از جمله «موسیقی قدما» که سنت‌گرایان به معنایی آمیخته از تاریخ- سبک و نوعی عرفان اجرا به‌کار می‌گیرند، یا «عصر طلایی رادیو»/ «دوران رادیو» که بر دوره‌ای چند دهه‌ای به شکلی بسیار کلی دلالت می‌کند، یا «دوره‌ی بازگشت» (احیای موسیقی دستگاهی) با اشاره به جریان احیاگرا/بنیادگرا در موسیقی ایران دهه‌ی ۱۳۵۰-۱۳۶۰، که از میان اینها تقریباً جاافتاده‌ترین است و تعداد بیشتری از جمله مدرس درباره‌ی آن کار نظری کرده‌اند، یا تقسیم‌بندی عام مکتب‌های آوازی سه‌گانه که البته مورد نقد زیادی هم قرار دارد، یا تقسیم‌بندی بر اساس دوره‌های سیاسی مانند عهد مشروطه، پهلوی اول، پهلوی دوم و... که در کار «ساسان فاطمی» دیده می‌شود.

در این هنگام سجاد پورقناد گفت که به نظر او «دوره‌ی بازگشت» صحیح نیست و بهتر است از «مکتب بازگشت» استفاده شود زیرا در همان دوره‌ای که «بازگشت» مطرح شد، دیگر هنرمندانی بودند که با آن همراه نشدند. مدرس توضیح داد که در مورد دیگر دسته‌بندی‌های سبکی (حتی نمونه‌های تثبیت شده‌تر موسیقی کلاسیک غربی) نیز می‌توان کم‌وبیش چنین گفت. چنان که در عهد کلاسیک (دست‌کم در آغاز) هنوز بودند کسانی که به شیوه‌ی دوره‌ی باروک آهنگ می‌ساختند. در حقیقت به نظر مدرس نبودن مثال‌های نقض نیست که دوره‌بندی را بااعتبار می‌کند بلکه عمومیت آن و تبدیل شدنش به هنجار هنری اصلی است. «سعید یعقوبیان» نیز از زاویه‌ای دیگر با سجاد پورقناد موافق بود. به نظر او در دوره‌های نام برده (مثلاً کلاسیک) تنها موسیقی را نباید مد نظر قرار داد، بلکه دیگر سپهرهای اندیشه (به‌ویژه فلسفه و علم) نیز به شکلی همگن با یکدیگر پیوند

خورده‌اند. مدرس اشاره کرد که اتفاقاً درست به همین دلیل است که من با اطمینان بیشتری از یک دوره‌ی بازگشت یا احیا صحبت می‌کنم زیرا از میانه‌ی دهه‌ی ۱۳٤۰ جریان بازگشت به ریشه‌های هویت یا گرایش به بنیادها، عمیقاً در حوزه‌های دیگر اندیشه‌ی ایرانیان (به‌ویژه اندیشه‌ی سیاسی) با نوشته‌ها و گفته‌های «داریوش شایگان» و «سید حسین نصر» در گفتمانی مرتبط با عرفان و حکمت و «جلال آل احمد» و «علی شریعتی» در کنشگری سیاسی–اجتماعی (و تا اندازه‌ای عامیانه)، در حال شکل‌گیری بود. بازگشت به یک متن مرجع، هویتی که می‌اندیشیدند جایی در تاریخ وجود دارد، از آن ماست، و ما باید به آن بازگردیم، آرام‌آرام تمامی گوشه‌های افکار عمومی را پر می‌کرد، پس زیاد شگفت‌آور نیست که در دنیای موسیقی هم نمودی بنیادگرایانه مانند «بازگشت» و «احیا» بیابد.

جلسه‌ی هفتم کارگاه با یک تمرین به پایان رسید؛ قرار شد که شرکت‌کنندگان سه شیوه‌ی هنر تکنوازی را که مجید کیانی دسته‌بندی کرده است به دقت مطالعه کنند؛ اگر با نظرات وی موافق بودند برای هر دسته یک مثال موسیقایی معرفی کنند و اگر (با هر یک) مخالف بودند دلایل مخالفتشان را به شکلی مجاب‌کننده بیاورند.

برخی منابع

Meyer, L. B. (1979). *Toward a theory of style*. The concept of style, 3-44.

فصل (۹)

نقد موسیقی در ایران

چهارشنبه ۱۶ اسفندماه ۱۳۹۱ هشتمین جلسه از کارگاه آشنایی با نقد موسیقی و آخرین جلسه از دور نخست، با تمرکز بر موضوع «نقد موسیقی در ایران» در خانه‌ی موسیقی برگزار شد.

مدرس ابتدا به تمرین جلسه‌ی چهارم -که تحویل و بررسی آن به طول انجامید- اشاره کرد که همه‌ی تمرین‌های تحویل شده پرسش اصلی تمرین‌ها را نادیده گرفته و به راهی رفته‌اند که خود خواسته بودند. در یکی از تمرین‌ها خواسته شده بود درباره‌ی «چهارنوازی مضرابی» با کمک تجزیه و تحلیل موسیقی نوشته شود و در دیگری درباره‌ی «برداشتی از در قفس» با کمک نظریه‌ی موسیقی، اما در هر دو مورد گروه‌ها به مسایل دیگری پرداخته بودند که مورد پرسش تمرین نبود.

درس اصلی با فرازی از کتاب «موسیقی کبیر»، نوشته‌ی «ابونصر فارابی»، ترجمه‌ی «آذرتاش آذرنوش» شروع شد:

> «اگر انسان بخواهد در صناعتی نظری کمال یابد باید سه شرط در او گرد آید: اول آن که اصول آن را نیک بشناسد. دوم این که بتواند از این اصول نتایج لازم را در مورد موجودِ متعلق به این صناعت استنباط کند. سوم این که بتواند مغالطه‌هایی که در آن علم راه یافته را پاسخ گوید و آراء دیگران را بسنجد و سخنان صواب را از ناصواب بازشناسد و خطاهای کسانی که رای نادرست داشته‌اند را اصلاح کند.» (ص ۲)

مدرس گفت این چند جمله را که بسیار به آن علاقه‌مندم برای این آوردم که بدانیم در هزارتوی تاریخ ما هم قله‌هایی از تفکر انتقادی وجود داشته است. البته بی‌آنکه بخواهم در نسبت دادن فارابی به ملیت امروزی ایرانی گزافه گفته و راه ملی‌گرایی افراطی بپیمایم یا نتایج این اندیشه را فراتر از حد ارزیابی کنم. هر چند که او این نوشتار را درباره‌ی اندیشه‌ی نظری به‌طور کلی و در ابتدای یک اثر- با مفهوم امروزی- علمی و تحقیقاتی آورده است، اما به اعتبار چند نقدواره‌ای که در انتهای کتاب «احصاء الایقاعات» از او (در نقد نظریات دیگر اندیشمندان درباره‌ی ایقاع) آمده است (ترجمه‌ی این نوشتار کوتاه در فصلنامه‌ی ماهور شماره ۵۱ و ۵۲ منتشر شده است)، می‌توان گفت که نقدگری موسیقی به مفهومی نزدیک به آنچه در کارگاه مطرح شد نیز در کارهای او دیده می‌شود. و این یعنی این که هزارتوی تاریخ ما خالی از این نوع اندیشیدن نبوده هر چند نمونه‌هایش نادر باشند.

نخستین پرسشی که در مورد نقد موسیقی در ایران مطرح شده- و سال‌هاست که پرسیده می‌شود- این است که آیا ما نقد موسیقی داریم یا نداریم؟ این پرسش را به این ترتیب می‌توان مطرح کرد: «نقدما؛ موجود یا ناموجود؟». گزیده‌های زیر به خوبی نمایش می‌دهند که پاسخ به این پرسش از نظر کسان زیادی منفی بوده است:

«در زمینه موسیقی ما ناقد نداریم واغلب افرادی که در این عرصه نقد می کنند از تحصیلات عالی برخوردار نیستند چرا که نقد کار هر فردی نیست به طور مثال یک نوازنده تار نمی‌تواند در خصوص موسیقی نقدی ارائه دهد چون نقد موسیقی احتیاج به متخصص دارد که تحصیلات این رشته را گذرانده باشد. در اروپا اگر کسی بخواهد نقد کند باید دکترای تاریخ و هنر را گذرانده باشد اما متاسفانه ما در ایران به خصوص در حوزه موسیقی متخصص نداریم.» (امیراشرف آریان‌پور، سخنرانی در سلسله نشست‌های هنر و رسانه)

نکته‌ی جالب در مورد این سخن آن است که گوینده خود در برهه‌ای از تاریخ موسیقی ایران نقد نوشته و به‌عنوان نقدگر موسیقی نیز شناخته می‌شده است. به علاوه حاوی یک حکم کلی در مورد وضعیت نقد در اروپاست که با آنچه از تاریخ نقد موسیقی اروپا و آمریکای شمالی در دست داریم، سازگار نیست. به بیان دقیق‌تر، در اروپا بسیار منتقدانی بوده‌اند (و هستند) که «دکترای تاریخ و هنر» ندارند و همچنین بسیارانی که این نوع مدارک را دارند. از میان هر دو دسته هم منتقدانی برجسته و با نفوذ دیده شده‌اند و هیچ نشانه‌ای نیست که اثبات کند در زمینه‌ی نقد موسیقی دسته‌ی دوم موفق‌تر از اولی‌ها بوده‌اند.

«برخلاف سینما و تئاتر هنوز منتقد موسیقی در کشور ما جا نیفتاده است. در موسیقی صنف منتقدان موسیقی نداریم چون نشریه زیادی در این زمینه نداریم منتقد حرفه‌ای هم نداریم. کسانی که نقد موسیقی می‌نویسند اکثرا خودشان از اهالی موسیقی هستند و تعداد این افراد هم بسیار کم است و ما بیشتر از مدرسان موسیقی استفاده کردیم.» (گفت‌وگو با «حشمت‌الله کلهر»، تهیه‌کننده‌ی گام هفتم از معدود برنامه‌های رادیو تلویزیون که به نقد موسیقی می‌پرداخته است، همشهری آنلاین)

در این مورد هم همان نکته‌ی بسیار جالب دیده می‌شود، کسی این سخنان را گفته است که خودش برنامه‌ای با محوریت نقد موسیقی تولید و کسانی را هم به‌عنوان منتقد موسیقی به برنامه دعوت می‌کرده است.

«در ایران واقعا نقد موسیقی نداریم و جایش بسیار بسیار خالی است. این وظیفه منتقد است که بسیاری از نکات مثبت و انواع نوآوری‌هایی که در یک کار هنری وجود دارد بیرون کشیده و برای عموم آشکار کند و یا نقاط ضعف یک اثر هنری را بیان کند.» (گفت‌وگو با «محمد سعید شریفیان»، ایسنا)

در اینجا سجاد پورقناد- که گفت‌وگو با شریفیان را نیز او انجام داده است- اشاره کرد که در دوره‌ی زمانی کوتاهی با چند تن از آهنگسازان به‌نام مصاحبه کرده و در این مورد پرسیده است؛ همگی پاسخی تقریباً مشابه

داده‌اند. هنگامی که از آنان پرسیده است که آیا وب‌سایت‌ها یا مجلات امروزی را- که نقد منتشر می‌کنند- خوانده‌اند پاسخ شنیده که؛ خیر.

«با همه این اوصاف، می‌توان گفت نقد موسیقی در ایران، اینک تبدیل به یک ضرورت برای پیشرفت و شناساندن هر چه بهتر موسیقی حرفه‌ای در جامعه و دیگر کشورها شده است. هنوز ما منتقد حرفه‌ای موسیقی به معنای واقعی کلمه نداریم و کسانی که گاهی دست به نقد آثار یا برنامه های موسیقایی می‌زنند از روی علاقه دست به آن می‌زنند.» (یادداشت بدون نام در روزنامه‌ی ایران)

«هنوز جریانی به نام نقد موسیقی در ایران شکل نگرفته و ما جریان نقد موسیقایی که بومی و مختص کشورمان باشد نداریم چرا که نقد فنی و همه جانبه در حوزه موسیقی بسیار کم صورت می‌گیرد و عمده نقدهایی که نوشته می‌شوند توصیفی هستند.» (گفت‌وگو با «سید ابوالحسن مختاباد»، برنا نیوز)

در دو فراز بالا دست‌کم «نداریم» معطوف به کیفیت نقد و نقدگر شده است و نه کلیت نقد.

این «نداشتن» البته سابقه‌ای بسیار طولانی دارد اگر به این نوشته‌ی «زاون هاکوپیان» که در سال ۱۳۳۶ در سرمقاله‌ی مجله‌ی موسیقی آمده، دقت کنیم، می‌بینیم که این گلایه دست‌کم سابقه‌ای ۵۵ ساله دارد:

«انتقاد هنری بطور کلی و انتقاد موسیقی بخصوص، در کشور ما ناشناس است و بمفهوم صحیح آن مرسوم نیست.» (زاون هاکوپیان، مجله موسیقی، ۱۳۳۶، شماره ۹)

اگر همه‌ی اینها را جمع بزنیم تصور بسیار پیچیده‌ای از چیزی که یک جامعه از نقد انتظار دارد به دست می‌آوریم و به آن نقطه می‌رسیم که از خود بپرسیم چه تصوری از نقد موسیقی در ذهن این افراد (با پیشینه‌ها و تخصص‌های مختلف) بوده است؟

مدرس در اینجا اشاره کرد با توجه به بررسی‌های من و با توجه به این که نوشتارهای مرتبط با نقد موسیقی را دنبال می‌کنم، امروز گفتن این که نقد نداریم بسیار دشوار است و برایم روشن است که نقد موسیقی داریم اما مطابق معمول می‌خواهم دلایلم را به صورت روشن در اختیار قرار دهم تا قابل سنجش و داوری باشد. ما در حوزه‌ی نوشتارهای فارسی هم نقد به معنای محدود (گرایش به داوری، مرتبط با فعالیت روزنامه‌نگاری و...) داریم و هم به معنای گسترده (کنش انتقادی پوشیده در فعالیت‌های نظری و تاریخ موسیقی و...).

نخست ببینیم با تعریف محدود، «نقد واقعاً موجود ما» در کجاها ظاهر می‌شود:

- تقریباً تمامی مجلات تخصصی موسیقی (با گرایش‌ها و سطح‌های متفاوت) در هر شماره‌ی خود بخشی را به نقد موسیقی یا مواردی مرتبط با آن اختصاص می‌دهند؛

- در چند(ین) روزنامه با حوزه‌ی انتشار سراسری صفحه‌ی موسیقی وجود دارد؛

- بعضی مجلات سیاسی- اجتماعی- هنری یا ادبی- هنریِ روشنفکرانه گاه به گاه یا منظم بخشی مختص موسیقی دارند، که در هر دو مورد به‌طور پراکنده نوشتارهای انتقادی موسیقی به چاپ می‌رسد؛

- ناشران گاه در دفترچه‌ی همراه آلبوم‌ها نوشته‌هایی به قلم نویسندگانی جز صاحب آن می‌گنجانند؛

- وب‌سایت‌های موسیقی، وبلاگ‌ها و صفحات علاقه‌مندان به موسیقی در شبکه‌های اجتماعی با روندی ثابت یا متغیر در حال تولید مطالبی با مضمون نقدگرانه (به عام‌ترین مفهوم مورد استفاده) هستند؛

- در چند مرکز، به تناوب و با افت و خیزهایی- که حاصل برنامه‌ریزی و شرایط عمومی کشور نیز هست- جلسات نقد موسیقی برگزار می‌شود، که بررسی بخشی از آثار قابل تامل را در بر می‌گیرد. گاه نیز خود ناشران برای تولیداتشان رونمایی ترتیب می‌دهند که اکثراً همراه با نقد موسیقی است؛

- برنامه‌های رادیو تلویزیونی هستند که بخش‌هایی از آنها گاه تریبون فعالیت‌هایی می‌شود که با تعریف‌های این کلاس، نقد به حساب می‌آید (از تفسیر و شرح معطوف به درک و دریافت آثار کلاسیک گرفته تا بررسی اجراهای انجام شده و...)، با وجود این تا آنجا که می‌دانیم تاکنون تنها برنامه‌های نادری مختص نقد و بررسی در آن رسانه‌ها وجود داشته است (مثلاً برنامه‌ی تلویزیونی هفت‌گاه).

چنان‌که روشن است این عناوین اصلاً کم‌شمار نیستند و در ضمن فراموش نشود که به دلیل گستردگی شمار نمونه‌ها تنها دسته‌های کلی نقل شده است.

اما «نقد واقعاً موجود ما» با تعریف گسترده، در گفتار یا کنش موسیقی‌دانانی که گاه بسیار هم صاحب نفوذ بوده و تاثیر زیادی بر جریان موسیقی گذاشته‌اند، دیده می‌شود. این فرازها که برعکس مورد قبل، از میان مصداق‌ها انتخاب شده و نیمه‌ی نخستشان براساس دسته‌بندی «محمدرضا فیاض» در مقاله‌ی روشنگر «نقادی مفهوم نقد موسیقی در ایران» (منتشر شده در شماره‌های ٤٢ و ٤٣ فصلنامه‌ی ماهور) و نیمه‌ی دومش بر اساس نظر مدرس کارگاه در کنار هم قرار گرفته‌اند، نشان می‌دهند که وضعیت هر چه باشد فقدان نیست. فضای گفتمان انتقادی را

با توجه به طرفداران، آرمان، نوع روی‌کرد و تاثیری که روی موسیقی ایرانی گذاشته می‌توان به شش دسته‌ی کلی تقسیم کرد:

۱- وزیری- خالقی- صبا

«موسیقی معاصر عبارت است از یک سلسله آهنگ‌های بازاری که به عنوان پیش‌درآمد و تصنیف و رنگ معمول است. آواز را هم در کنفرانس‌های قبلی اشاره کرده‌ایم که یک طرز سوگواری است. می‌گویند فلان کس موسیقی ایرانی را از بین می‌برد! خب بفرمایید ببینم کدام موسیقی ایران را؟ همان که در فوق شرح دادم؟ ردیفِ آوازهای مصیبت را منظور دارید؟» (انتخاب شده از سخنرانی‌های علینقی وزیری ۱۳۰٤، در میرعلینقی ۱۳۷۷)[1]

در اینجا عباس خدایاری اشاره کرد که اما بعضی از این افراد خودشان (از جمله وزیری) پیش درآمد و رنگ و... ساخته‌اند، پس چطور با آن مخالف بودند. مدرس پاسخ داد که در دسته‌های دیگر هم این موضوع را خواهیم دید. و اضافه کرد در اینجا ما نوعی رسالت شبه اخلاقی برای این که ببینیم سخن چه کسی با عملش سازگار است یا به اصطلاح کشف میزان ریاکاری احتمالی نقدگران، نداریم. زیرا این ما را در موضع داوری قرار می‌دهد که از یک طرف باید ببینیم آنها چه گفته‌اند و از طرف دیگر چه کرده‌اند، و فراموش نشود که ما هر کدام از اینها را از دید امروزی خودمان می‌فهمیم، و سپس داوری کنیم که اینها تا چه اندازه بر هم منطبق هستند. برای منظور این کارگاه تنها کافی است که چکیده‌ی نظرات انتقادی‌شان مورد بررسی قرار گیرد.

۲- هنرستان عالی موسیقی و طرفداران سرسخت موسیقی کلاسیک اروپایی

«دستگاه‌های موسیقی ایران موسیقی مرده‌ای است و باید دور انداخت. چون روح ندارد. این موسیقی در کنار منقل و وافور و در کنار بساط عرق خورها زندگی می‌کند. آنها که دودستی این موسیقی مرده را چسبیده‌اند متوجه باشند؛ هر موقع که نعش‌های مومیایی جان بگیرند، این موسیقی هم زنده خواهد شد.» (فرزانه ۱۳۳۵)

این گفتمان اگر چه سابقه‌ی طولانی‌تری دارد (دست‌کم حدود دو دهه، یعنی از زمان ریاست مین باشیان بر هنرستان موسیقی) اما به نظر می‌رسد که تندترین نقد مکتوبی که از برآیند آن باقی مانده همین نوشتار فریدون

[1] سه فراز نخست مستقیما از متن مقاله‌ی محمدرضا فیاض بازگو شده و تنها جهت آشنایی خواننده با ترتیب زمانی آنها، مرجع اصلی‌شان آمده است.

فرزانه باشد. همان طور که در چکیده‌ی هر دو دیده می‌شود، موضوع ایرادِ موسیقی ایرانی است. در دومی کمتر به اصل موسیقی پرداخته شده و نکته‌ی جالب این است که یکی از بازیگران اصلی گروه اول (خالقی) به این ایراد پاسخ می‌گوید یعنی عملاً این دو در برابر هم صف‌آرایی می‌کنند. صف‌آرایی طرفداران پیش‌تر هم در دو نوبت در جریان دست به دست شدن مدیریت هنرستان موسیقی رخ نموده بود، اما به شکل نقد مکتوب در نیمه‌ی دهه‌ی ۱۳۳۰ سر باز کرد.

۳- موسیقی‌شناسان

> «موسیقی کلاسیک ایران موسیقی مخصوص به خودی است که در حدود خود تا سرحد تکامل و تحول پیش رفته و ضمناً از لحاظ تاریخی یک موسیقی جالب و پرارزشی است و سعی موسیقی‌دانان ما باید مصروف در این باشد که این موسیقی را با کیفیت اصیل خود حفظ کنند.» (فرهت ۱۳۳۷)

این گروه که در دانشگاه‌های غرب درس خوانده بودند، جهانی متکثرتر داشتند و با وجود اینکه خودشان هم آموخته‌ی موسیقی کلاسیک اروپایی بودند و هم بعضی‌هایشان به آن روش آهنگسازی می‌کردند اما تحقیر موسیقی ایرانی و تعویض‌اش با موسیقی دیگر را نیز درست نمی‌دانستند.

٤- مرکز حفظ و اشاعه و جریان احیای موسیقی دستگاهی یا «بازگشت گرایان» (برومند- صفوت)

> «انقلاب مشروطیت و بخصوص جنگ بین المللی دوم خیلی لطمه به هنر اصیل زد. این بود که همه‌ی بزرگان ما به فکر بودند که کاری برای موسیقی بکنند.» (داریوش صفوت، در مسیب زاده ۱۳۸۲)

گروه بالا بر اثر وقایعی که اغلب سیاسی اجتماعی بود و نه موسیقایی، برنده‌ی جدال- دست‌کم برای دو دهه- شدند و بر بخش بزرگی از حیات موسیقایی ایران تاثیر گذاشتند. گستردگی و نفوذ گفتمانی که مطرح می‌کردند به حدی زیاد بود که بعدها می‌بینیم جریان‌های مقابلشان را هم تا حدی با خود همسو کردند. در اینجا سجاد پورقناد گفت زمانی که بخش‌هایی از این گفتمان را «مجید کیانی» به صورت کنسرت‌های پژوهشی ارایه می‌کرد از یکی از استادان پرسیده است که چرا به او جوابی نمی‌دهید و پاسخ شنیده که ترجیح می‌دادند سکوت کنند و نادیده بگیرند تا این گفتمان بیشتر مطرح نشود. مدرس با این نظر موافق نبود و گفت اگر چه گاهی چنین سکوتی می‌تواند موثر باشد، اما در این مورد به نظر من آنها در آن وضعیت جامعه، حتی اگر هم می‌خواستند توانی برای مقابله نمی‌یافتند و نظرات و پاسخشان نفوذی بر جریان کلی موسیقی نداشت. کمااینکه بعضی‌هایشان

به صورت نوشته یا شفاهی مقابله هم کردند اما جریان حرکت موسیقی را تغییر چندانی نداد؛ علت هم این است که پای مسایلی فراموسیقایی در میان بود.

۵- فصلنامه‌ی ماهور (نوشتارهای ساسان فاطمی)

اخیراً گفتمان دیگری مبنی بر به پایان رسیدن امکانات زیباشناختی و اشباع شدن یک سبک هنری (موسیقی دستگاهی بعد از مرکز حفظ و اشاعه) پدیدار شده است. این گفتمان راه برون رفت را از درون موسیقی ما می‌جوید، آن هم از طریق جلب توجهِ کنش‌گران به برخی نکات موسیقی‌شناختی که قبلاً در کار هنرمندانه کمتر مورد توجه قرار گرفته یا به سبک دیگری مورد توجه بوده‌اند (مانند فرم، ریتم، رابطه‌ی شعر و موسیقی)، و نیز پیشنهاد بازجُست یک پیشینه‌ی نظری که از آن ماست. با توجه به این جنبه‌های مختلف شگفت‌آور نیست که گفتمان مورد بحث از یک سو در برابر گفتمان «هنرستان» قرار گیرد و از سوی دیگر در مقابل گفتمان «مرکز».

٦- باز هم عقب ماندگی، معاصر در برابر سنتی

> «حقیقت اینست که روزی روزگاری نسل بدبختی، غم جانش را، در مادر چاه قناتی گریسته است و شما در طول قنات تاریخ این زنجموره ننه من غریبم را چاه به چاه در اعصاب ملتی فرو کردید که برای قیام بر جهل و ظلم و سیاهی نیازمند شادی و نور و جرات است. چقدر دلم می‌خواست فرصتی باشد تا بتوانم روی کلمه‌ی شادی تکیه کنم و با همه‌ی وجود به مدح آن بپردازم! افسوس که این موسیقی موذی از درون جونده، مویه‌گر پایین تنه‌های محروم و به انحراف کشاننده‌ی مفاهیم عمیق انسانی عشق و شادی و زندگی است! افسوس که این موسیقی جرثومه‌ی فساد و تباهی جان است.» (شاملو ١٣٦٩)

این گفتمان که رساترین صدایش از آن شاعران است، به دلایلی غیر از خود موسیقی (مانند غم‌انگیز بودن یا ...) آرزوی تغییر دارد. از یک دیدگاه نیز با گفتمان قبلی که موسیقی‌شناسانه‌تر است نزدیکی‌هایی دارد؛ تاکید بر یک بن‌بست موسیقایی که اینجا به شکل عقب‌ماندگی رخ می‌نماید. این نمونه‌ی جدیدتر (و با تاکید بیشتر بر مسایل موسیقایی) چالش را روشن‌تر می‌کند:

> «حالا وضع موسیقی ایرانی مثل شعر آن دوران است. همان‌قدر عقب مانده و مستاصل است. [...] باید روشن شود علل این عقب‌ماندگی چیست؟ چرا هنوز موسیقی‌مان را با هزار حشو و حاشیه به صد دوز و کلک منقوش می‌کنید تا شاید پدیده‌ای جذاب به نظر آید؟ [...] چرا کمی به تحولات هنری نیم قرن

اخیر کشور خودتان نظر نمی‌کنید؟ چرا نمی‌بینید که مسائل دوران عوض شده است؟ [...] دیگر میراثِ سازی و آوازی میرزا عبدالله و میرزا حسینقلی هم مسئله‌ی موسیقی ایران نیست؛ یا نباید باشد. [...] در این میان کسی نیست که بپرسد این موسیقی تا به کی باید حسرت هم‌سو شدن هنرهای دیگر با تجربیات انسان معاصر را در گلوی خود بغض کند.» (سهراب حسینی، کتاب فصل مقام موسیقایی، ۱۳۹۰)

ایده‌ی پیشرفت در هنر، در دو گفتمان نخست این بخش نیز بود اما آنچه اینجا اندکی تفاوت دارد نخست مساله‌ی معاصر بودن است و سپس اینکه گویا به‌طور مشخص پیشنهاد نشده این موسیقی دور انداخته شود، بلکه معاصر بودن باید از دل خود آن سر بزند. طبیعی است که در هر دو مورد سخنگویان موسیقی دستگاهی وارد گود شدند و پاسخ دادند؛ نخستین را «محمدرضا لطفی» و دومین را «مجید کیانی».

با این همه مثال و مصداق که از نقد به معنای محدود و گسترده آورده شد این پرسش پیش می‌آید که؛ چرا ما چشممان را بر روی همه‌ی دلایل عینی می‌بندیم و فقط ذهنیت خودمان را تکرار می‌کنیم؟ در حقیقت افراد با دیدن این کمیت باید به این نتیجه می‌رسیدند که ما نقد موسیقی داریم ولو این که کیفیتش بسیار پایین باشد. چه چیز باعث می‌شود عکس این موضوع به نظر برسد؟ چند حدس می توان برای آن ارایه کرد:

نخست اینکه نقدِ من و آثار من؛ به مفهوم عامِ نقد شمرده شده باشد. یعنی چون به آثار من توجه نشده است پس نقدی هم وجود ندارد. دوم، ممکن است کمیت نقد انجام شده، یا میزان پوشش آن (پرداختن تنها به آثار اندکی) باعث صدور چنین حکمی شده باشد. اگر چه مطالعه‌ی منبع‌شناختی نه چندان گسترده (به‌ویژه در دهه‌ی ۱۳۸۰) نشان می‌دهد که این حدس چندان هم به واقعیت نزدیک نیست. سوم، رفتار دوگانه‌ی نقدخواهی–نقدناپذیری ما (سوءتفاهم شدت‌یافته میان نقدگر و نقد شونده)، همان که حتی در ارتباط روزمره‌مان هم می‌گوییم: «من خوشحال می‌شوم که عیب مرا بگویی» ولی اگر واقعاً کسی تعارف نکرد و عیبمان را گفت عموماً از او خواهیم رنجید، باعث می‌شود که هم نقد را نبینیم (و اگر در مورد ماست به شدت رد کنیم) و هم با دورویی آن را بخواهیم. چهارم، شاید مسایل مورد بررسی و سوی بلندگوی نقد باعث شده باشد. مثلاً اینکه نقدها بر مسایلی خاص تمرکز می‌کنند که مورد توجه موسیقی‌دانان نیست و مخاطب اصلی‌شان هم شنونده‌ی موسیقی است، موجب شود که موسیقی‌دانان احساس کنند واقعاً نقدی هم موجود نیست. پنجم، میزان نفوذ و تاثیرگذاری بر روند جریان موسیقی ممکن است منشا چنین ذهنیتی باشد. همان‌طور که نشان داده شد در مورد نقد به مفهوم گسترده این «میزان» بسیار زیاد است، به طوری که دست‌کم نیمی از گفتمان‌های مورد اشاره بخش بزرگی از حیات موسیقایی را در دوران اوجشان تحت تاثیر قرار داده‌اند و به چیره شدن نوعی «جریان اصلی» انجامیده‌اند.

اما درباره‌ی نقد به مفهوم محدود، باید اعتراف کرد که در اکثر نمونه‌ها آن «میزان» اندک است. ششم، کیفیت و عمق؛ مطالعه‌ی دقیق‌تر گستره‌ی نقد موسیقی (با تعریف محدود) نشان می‌دهد که اغلب نوشتار/ گفتارها کیفیت مناسبی ندارند و بسیار سهل‌انگارانه و بدون بهره‌مندی از حداقل مهارت‌های نقد تولید می‌شوند و ممکن است باعث به‌وجود آمدن چنین تصور تعمیم یافته‌ای (هر چند نادرست) شده باشند. و سرانجام هفتم، احتمال دارد استقلال نقد و نقدگر از منابع قدرت و اعتبار آن در جامعه‌ی موسیقی باعث این امر باشد.

مدرس در اینجا ضمن یادآوری اینکه اغلب این حدس‌ها را جز با مطالعات گسترده‌ی کتابخانه‌ای و میدانی نمی‌توان کاملاً راستی‌آزمایی کرد، نادرستی حدس دوم را که بررسی‌اش نسبت به دیگر حدس‌های این مجموعه راحت‌تر می‌نمود به یاری دو نمونه نشان داد:

محمد افتخاری: «راز نو آواز نو؛ بررسی نوار «راز نو» از حسین علیزاده»، چیستا، ۱۵٤ و ۱۵۵.

عزت‌الله الوندی، «در پرده تصویر و نور و اعجاز («راز نو» از حسین علیزاده، [...])»، رودکی، ۲۰-۲۲.

ساسان فاطمی، «راز نو: براساس گفت‌وگویی با حسین علیزاده»، ماهور، ۸.

الف. فروغ، «آیا راز نو کاری نو در موسیقی ایران است؟» همشهری.

محمدرضا فیاض، «رمزگشایی راز نو از علیزاده»، ماهور، ۲.

بهرنگ مجیدی، «نقد و نظری بر نوار راز نو»، سلام.

پنج نقد و یک گفت‌وگوی انتقادی در فاصله‌ای کوتاه، با ژرفا و کیفیت‌های مختلف در مورد یک اثر ارایه شده است. شاید کسی فکر کند که این مثال جدید است و خیلی هم مورد توجه بوده است اما مثال بعدی که تقریباً مربوط به بیش از دو دهه پیش از این یکی است، روشن می‌سازد که کمیت نقد انجام شده و (تا حدودی) پوشش آن به گونه‌ای نیست که بتوان حکم به نیستی کامل آن داد:

سعدی حسنی، «باله‌ی بیژن و منیژه»، مجله موسیقی، ۱۸.

محمود خوشنام، ضرورتی که به معنای سهولت نیست (درباره‌ی باله‌ی بیژن و منیژه)، آگاهی‌نامه هشتمین جشن فرهنگ و هنر، ۱.

پری صفا، «باله‌ی بیژن و منیژه»، تماشا، ۲۸۲.

کورس مشکی، «بالاخره نخستین باله‌ی ملی ما بر صحنه...»، آیندگان.

کورس مشکی، «بیشترین اشتباه‌ها را دهلوی کرده است»، آیندگان.

مدرس اشاره کرد: «حتی نام بردن از آنان که به هر روی جامعه‌ی موسیقی ما آنها را نقدگر (با تعریف محدود) می‌شناسد (برای تمام یا بخشی از زندگی حرفه‌ای‌شان)، نیز نشان می‌دهد کمیت نقد ما قابل چشم‌پوشی نیست. سیاهه‌ی زیر خود گویای این سخن است. پیش از مطالعه توجه داشته باشید که؛ ۱- این فهرست بر اساس یک مطالعه‌ی جامع منابع تهیه نشده و بسیار متکی بر شناخت من است از نوشتارهای انتقادی موسیقی به زبان فارسی و به هیچ‌وجه نمی‌تواند به‌عنوان یک مطالعه‌ی منبع‌شناختی جامع مورد توجه قرار گیرد، ۲- نام‌ها کسانی را در بر می‌گیرد که آثار نوشتاری در این زمینه دارند، ۳- از کسانی که در کارگاه حضور دارند نامی برده نشده است اگر چه نوشتارهای انتقادی با کیفیت یا پرشماری داشته باشند، ٤- کم بودن نام نقدگران از حوزه‌ی موسیقی پاپ تا اندازه‌ی زیادی به شناخت کمتر من از آن حوزه بازمی‌گردد، ۵- اگر چه تلاش کرده‌ام نام‌ها بر اساس تاریخ فعالیت مرتب شوند اما به دلیل فقدان بررسی‌های کامل، این ترتیب دقیق نیست. علاوه بر این، تقدم و تاخر نام‌ها در این فهرست، معنایی مثل ارزش‌گذاریِ اعتباری یا مانند آن ندارد.»:

سعدی حسنی

امیراشرف آریان‌پور

هرمز فرهت

محمدتقی مسعودیه

پرویز منصوری

هوشنگ استوار

ساسان سپنتا

محمود خوشنام

کورس مشکی

پری صفا

تورج زاهدی

محمدرضا درویشی

محمدجمال سماواتی

محسن حجاریان

سیدعلیرضا میرعلینقی

محمدرضا فیاض

ساسان فاطمی

سیدابوالحسن مختاباد

محسن شهرنازدار

پیمان سلطانی

بهرنگ تنکابنی

حسام گرشاسبی

کیاوش صاحب نسق

کیوان فرزین

بابک بوبان

محمدجواد بشارتی

بهراد توکلی

نصیر مشکوری

پویا سرایی

امیر ملوک‌پور

ارسلان عابدیان

محسن ثقفی

مانی جعفرزاده

میثم یوسفی

تا اینجا تقریباً روشن شد نقد موسیقی وجود دارد. در این سال‌ها کسانی هم بوده‌اند، (خواه از میان آنها که باور داشته‌اند نقد داریم و خواه آنان که باور نداشته‌اند) به نقدِ نقد پرداخته‌اند یا تلاش کرده‌اند پاسخی فراهم کنند برای این پرسش که «نقد چگونه باید باشد؟». فشرده‌ی برخی از آنها چنین است:

زاون هاکوپیان

تفکیک نقد «علمی» از نقد «روزنامه‌ای» و توصیه به دانستن موسیقی، داشتن انشا، و تلاش برای تاثیرگذاری بر مخاطب و اعتبار یافتن نزد او. (مجله موسیقی ۱۳۳۶، ۹ و ۱۰)

محمدرضا درویشی

غرض‌ورزی و دسته‌بندی، فقدان جوهره‌ی فرهنگی ایرانی، دوری از ذهنیت موسیقی‌دانان. (۱۳۶۷)

«با این نگاه انتقادی، جایگاه مفاهیمی چون هویت، اصالت و خیلی چیزهای دیگر روشن می شود. تا این نگاه را به دست نیاوریم، به هر کدام از این مفاهیم که بنگریم آنها را کج و غلط می بینیم، چنان که تا به حال دیده ایم...!» (۱۳۸۲)

محسن حجاریان

ارایه‌ی پارادیمی (الگوی نقد و بررسی) بر اساس شناخت‌شناسی و روش تحقیق موسیقی ایرانی (۱۳۸۵)، و تاکید بر زیباشناسی (۱۳۸۰)

ساسان فاطمی

نبود معیارها به‌ویژه در زمینه‌ی فرم در موسیقی (۱۳۸۵الف، اصل ۱۳۸۲)

دوره‌ی گذار/ ثبات؛ تغییر موضوع نقد از نقد اثر بر اساس معیارهای سبک، به نقدِ خودِ معیارهای سبک. و باز توجه به فقر فرم، فنون آهنگسازی و ریتم به‌عنوان مصداقی از این جابه‌جایی در عصر حاضر (۱۳۸۵ب)

یکنواختی معیارهای یک سبک و یکنواخت شدن معیارهای نقد: ۱- تلفیق شعر و موسیقی، ۲- کوک یا ناکوکی، ۳- درستی جمله‌بندی‌ها (و نه زیبایی آنها) (۱۳۸۷)

در اینجا سجاد پورقناد پرسید مگر «درستی جمله‌بندی‌ها» همان «زیبایی» نیست؟ و مدرس پاسخ داد که اتفاقاً این درست نقطه‌ای است که ساسان فاطمی روی آن انگشت گذاشته است، یعنی اگر شما درون یک دستگاه زیباشناختی تثبیت شده، باشید این گفته‌ی شما تا اندازه‌ای درست است و «درستی جمله‌بندی» (یا هر عامل به‌هنجار شده‌ی دیگری از این دست) یکی از عوامل زیبایی به حساب می‌آید اما اگر بخواهید از آن خارج شوید دیگر نمی‌توان چنین حکمی را صادق دانست.

محمدرضا فیاض

تغییرموقعیت نقدگر از نقش وکیل مدافع/دادستان به موقعیت کارآگاه رازگشا. تبدیل موقعیت داوری به موقعیت تحلیل‌گری/بازخوانی (۱۳۷۷)

ارایه‌ی طرح‌واره‌ای برای تشریح احتمال تفاوت موقعیت نقد در موسیقی ایرانی که تا آنجا پیش می‌رود که صحبت از امکان تطابق اظهار نظر شفاهی یا موقعیت‌های مشابه با فضای موسیقی ایرانی به میان می‌آید. (۱۳۸۸)

توجه به مساله‌ی اعتبار و نفوذ؛ میزان اثرگذاری بر جریان موسیقی (۱۳۸۸)

برآوردن، دسته‌بندی و شرح چند گفتمان کلی نقد موسیقی (به مفهوم گسترده) در ایران و ارایه‌ی فشرده‌ای از ضوابط و معیارهای هر یک. (۱۳۸۸)[۲]

[۲] هر سه‌ی این ارجاع‌ها به مقاله‌ی «نقادی مفهوم نقد موسیقی در ایران» اشاره دارند.

سیدعلیرضا میرعلینقی

«در شرایط کنونی جامعه موسیقی ایران اساسا طرح و پرداختن به مقوله‌ی نقد موسیقی اشتباه است چرا که هنوز بسترهای شکل‌گیری نقد در جامعه موسیقی کشورمان به وجود نیامده است.» (۱۳۸۷)

محدودیت تمرکز نقد بر چهره‌های (به حق یا ناحق) شاخص شده (۱۳۹۱)

استقلال و عدم دنباله‌روی نقدگر (۱۳۹۱)

همان‌طور که از این چند نمونه‌ی فشرده می‌توان فهمید، گذشته از مسایل اخلاقیِ نقد (به‌ویژه در سخن میرعلینقی) همگی سه نکته‌ی مشترک را ایراد نقد می‌دانند:

۱- ابهام در معیارهای ارزیابی

۲- ناخودآگاهی در به‌کارگیری معیارهایی که معلوم‌اند

۳- مساله‌ی بومی شدن نقد

افزون بر این نوشتارها و نام‌های شناخته شده، در سال‌های اخیر بسیاری از نوشته‌ها نیز روی اینترنت ظاهر شده که به ارایه‌ی راهکار و هنجار برای نقد می‌پردازند. نمونه‌هایی از این نوشته‌ها که در یک کاوش اولیه به دست آمده است نشان می‌دهد که اغلب اینها در اثر واکنش هیجانی (به نقد یا نقدهایی که احتمالاً خوانده‌اند) نوشته شده و هر چند به کلی خالی از حقیقت نیستند، اما چندان عمق و کیفیت ندارند که آنها را تاثیرگذار یا قابل اعتنا سازد. این خیل مقاله‌های تجویزی اینترنتی که هنگامه‌ی یک جستجوی عمومی شده برای نقد را به نمایش می‌گذارند، با عناوینی مانند: «نقد موسیقی خوب چه ویژگی‌هایی دارد؟»، «آسیب‌شناسی نقد موسیقی» یا مانند آن قابل دسترسی هستند.

در این سال‌ها کسانی هم بوده‌اند که چشم‌اندازهایی برای نقد آینده مشخص کرده و به نقدگران پیشنهاد داده‌اند به آنها بپردازند. این بخش به‌ویژه از آن جهت از بخش قبلی جداست که علاوه بر پیشنهاد اصلاح در روش نقد، موضوع خاصی را نیز ارایه می‌دهد. از میان این نوع نوشتارها مقاله‌ی «موضوعات نقد و پژوهش در موسیقی ایران» که سیاهه‌ای بلند بالا از موضوعاتی است که به نظر «محسن حجاریان» در موسیقی ایرانی باید هدف نقد یا پژوهش قرار گیرند، قابل اعتناست؛ به‌ویژه که در سال‌های پس از نوشته شدن این مقاله (البته نه لزوماً تحت تاثیر آن)، برخی از موضوعاتی که او به آنها اشاره کرده، مورد بررسی نقدگران قرار گرفته است. دو نوشته‌ی منتشر

شده در بخش «اولویت‌های نقد موسیقی در ایران» ویژه‌نامه‌ی نقد موسیقی فصلنامه‌ی ماهور (شماره ۳٤) تالیف «هومان اسعدی» (با تاکید بر چالش انجماد ردیف و پیشنهاد پرسش از آن) و «ساسان فاطمی» نیز از این دست هستند.

گذشته از این پیشنهادها، مدرس گفت که من خودم هم پیشنهادهایی برای چشم‌انداز آینده دارم که در اینجا ارایه می‌کنم؛ یکی از مهم‌ترین نکاتی که می‌تواند کیفیت بخشی از نقد ما را تغییر بدهد «رسوخ مطالعات موسیقی‌شناسی و نظریه‌ی موسیقی» است به این معنا که نقدگران از اینها برای بارور کردن نقدشان بهره بگیرند. در این هنگام سعید یعقوبیان خواستار توضیح بیشتر شد و پرسید رسوخ موسیقی‌شناسی در نقد چه معنایی دارد؟ مدرس شرح داد که یعنی نقدگران از نتایج پژوهش‌های موسیقی‌شناسان باخبر باشند و در صورت امکان از آن استفاده کنند. برای مثال وقتی شما دارید درباره‌ی بازآرایی واحدهای درون دستگاه (گوشه‌ها، تکه‌ها و...) در یک اثر صوتی فرضی نقد می‌نویسید، آگاهی از نظریه‌ی «چند مُدی» هومان اسعدی می‌تواند تعیین کننده باشد اگر چه در نهایت منتقد به هر دلیل به نتیجه برسد که با آن موافق نیست و از آن بهره نگیرد. دلیل پایین بودن کیفیت برخی از نقدهایی که می‌خوانیم در حقیقت به همین موضوع بازمی‌گردد. منتقدی که هنوز برای شرح یک نواخته یا ساخته‌ی فرضی دستگاهی دوره‌ی قاجار با تلاش فراوان، مفهوم «گام» را به کار می‌گیرد و تلاشش به جایی نمی‌رسد، آشنایی‌اش با همین مطالعات بسیار کم است. «تمرکز بر دگرگونی» یکی دیگر از پیشنهادهاست. نقد ما توان تحلیلی اندکی برای تشخیص دگرگونی‌ها دارد همان‌طور که در جلسات پیش هم نشان داده شد نقدگران ما به سختی می‌توانند نشان دهند که دو چیز شبیه هم هستند به همین قرینه دگرگونی را نیز به سادگی نمی‌توانند مستدل کنند. «سبک‌شناسی» هم یکی از چشم‌اندازهاست که به مورد قبل مرتبط است. یعنی اگر توان تشخیص تحلیلی نقد ما افزایش یابد می‌توان چشم‌انتظار نوشتارهایی بود که صورت‌بندی سبک‌شناسانه می‌کنند، آن هم به شکلی آگاهانه. نقد معطوف به صورت‌بندی به‌ویژه از آن جهت اهمیت دارد که اطلاعات سبک‌شناختی به اجرای مجدد آثار و ارزیابی آنها بسیار یاری می‌رساند.

«چند نقدی» چشم‌اندازی دیگر است. اکنون اغلب تنها یک نقد بر روی یک مجموعه نوشته می‌شود. زمانی فضای نقد موسیقی ما بارورتر خواهد شد که نقدگران درباره‌ی هر اثر، نقدهای گوناگون و از زوایه‌های مختلف بنویسند. این امر موجب افزونی امکان مقایسه و یادگیری می‌شود. «نقد تک اثر» نیز یکی دیگر از اولویت‌ها است. اکنون بیش از آنکه به آثار تکین بپردازیم بسته‌های صوتی (سی‌دی و...) را نقد می‌کنیم، همین امر فرصت دقیق شدن و ژرف نگریستن را از ما می‌گیرد. بنابراین توجه به آثارِ تک می‌تواند گامی به سوی آینده‌ی نقد به حساب آید. برای ما نقد موسیقی پدیده‌ای نسبتاً نوظهور محسوب می‌شود. این موضوع چنان در زیرساخت ذهنی ما، بر

دایره‌ی آثار قابل نقد، تاثیر گذاشته که کسی در همین کارگاه پرسید: «آیا نقد فقط مخصوص کارهای جدید است یا کارهای قدیمی را هم می‌توان نقد کرد؟»، یکی از اولویت‌های نقد ما بازگشتن و پرداختن به آثار گذشته است تا به‌طور پیوسته تفسیرهایی تازه‌تر از این آثار فراهم آید و درک انتقادی از آنها گسترش پیدا کند:

> […] We constantly need new criticism of great works. The greater the work, the more partial must be any single interpretation and the more inevitable its eventual supersession. (Cone 1981: 18)

> [...] ما دایماً نیاز به نقد تازه‌ی آثار بزرگ داریم. هر چه اثر سترگ‌تر باشد، هر تفسیر منفرد از آن باید جزیی‌تر باشد و الغای احتمالی‌اش نیز ناگزیرتر است.

جامعه‌ی نقدگران تاکنون کمتر نسبت به کار یکدیگر واکنشی نشان داده‌اند (به‌ویژه در زمان‌های اخیر)؛ «نقدِ نقد» یکی دیگر از موضوع‌هایی است که می‌تواند جریان نقد را بهبود ببخشد و تواناتر کند.

معرفی برخی منابع قابل مطالعه به زبان فارسی از جمله منابعی که نوشتارهایی درباره‌ی نقد به فارسی در آنها موجود است و... بخش نهایی کلاس بود. معرفی همراه شد با یادآوری اینکه فهرست‌ها(ی زیر) تنها یک پیشنهاد اولیه متکی بر خوانده‌های مدرس هستند و نه یک مطالعه‌ی جامع:

سرمقاله‌ی شماره‌ی ۹ و ۱۰ مجله‌ی موسیقی.

«وای از این نقدهای موسیقی»، محمدرضا درویشی، آدینه، شماره ۲۲.

مقالات اولین و دومین هم‌اندیشی نقد هنر، ۱۳۸۲ و ۱۳۸۳، فرهنگستان هنر.

«نقد موسیقی داستان‌سرایی یا پژوهش» (ترکیبی از دومقاله‌ی پاول هنری لانگ)، فصلنامه‌ی هنر، شماره ٦٩.

فصلنامه‌ی ماهور شماره‌ی ٣٤، ویژه‌ی نقد.

«نقادی مفهوم نقد موسیقی در ایران»، فصلنامه‌ی ماهور شماره‌ی ٤٢ و ٤٣.

۱۵ شماره‌ی پژوهش‌نامه‌ی فرهنگستان هنر که به مسایل نظری نقد هنری می‌پرداخت.

و برخی منابع که نقد (با تعریف محدود) منتشر کرده یا می‌کنند:

شماره‌هایی از موزیک ایران، مجله‌ی موسیقی، مجله‌ی رودکی.

انتشارات تالار رودکی و جشن هنر شیراز.

شماره‌های متعدد نشریه‌ی آدینه، چیستا، دنیای سخن، ادبستان.

نقدهای پراکنده در شماره‌های متعدد کتاب ماهور، فصلنامه‌ی ماهور و کتاب سال شیدا.

فصلنامه‌ی موسیقی‌شناسی ایرانی و جزوات فرهنگ‌شناسی موسیقی ایران (به همت محسن حجاریان).

خنیاگری (مجموعه نقدها)، به کوشش پیمان سلطانی.

نی‌نوا، گزیده‌ی مقالات مجله‌ی رودکی، سازمان انتشارات وزارت ارشاد.

نشریه‌ی تخصصی فرهنگ‌وآهنگ از شماره‌ی ۱ تا ۳۰.

شماره‌های پراکنده‌ی ماهنامه‌ی مقام موسیقایی، هنر موسیقی و کتاب ماه هنر.

شماره‌های کتاب فصل مقام موسیقایی.

و نیز برخی منابع اینترنتی و شفاهی:

گفتگوی هارمونیک

مرورستان

گزارش جلسات نقد نغمه (همشهری آنلاین) یا ضبط جلسات

گزارش نقدهای شهر کتاب (همشهری آنلاین) یا ضبط جلسات

در پایان، مدرس یادآوری کرد که در جلسات آینده دیگر تمرینی به‌طور مستمر داده نخواهد شد بلکه هر یک از شرکت‌کنندگان باید یک پروژه‌ی نهایی (نقد یک اثر خاص) برای خود برگزینند و تا پایان دوره‌ی دوم کارگاه آن

را به اتمام برسانند، برگزیده‌ی این نقدها پس از بررسی در فصلنامه‌ی خانه‌ی موسیقی و بقیه در سایت این خانه منتشر خواهند شد.

برخی منابع

درویشی، محمدرضا (۱۳۸۲). *لیلی کجاست؟*، تهران: نشر ماه ریز.

شاملو، احمد (۱۳٦۹). "موسیقی سنتی حرفه‌ای سیاه"، *آدینه*، آذرماه، شماره‌ی ۵۲.

فاطمی ساسان (۱۳۸۵الف). «نقد موسیقی طرح چند سوال»، *مجموعه مقالات اولین و دومین هم‌اندیشی نقد هنر*، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

فاطمی، ساسان (۱۳۸۵ب). «چگونه به رکود رسیدیم و چگونه از آن خارج شویم»، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور*، شماره‌ی ۳٤.

فیاض، محمدرضا (۱۳۷۷). «رمزگشایی رازنو»، *فصلنامه‌ی ماهور*، شماره‌ی ۲.

مختاباد، ابولحسن و ساسان فاطمی (۱۳۸۷). «تاملی بر نقد موسیقی»، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور*، شماره‌ی ٤۱.

مسیب‌زاده، عین الله (۱۳۸۲). «گفتگو با داریوش صفوت: زمینه‌های شکل‌گیری مرکز حفظ و اشاعه موسیقی ایرانی»، *فصلنامه موسیقی ماهور*، سال ششم، شماره‌ی ۲۱.

Cone, E. T. (1981). The authority of music criticism. *Journal of the American Musicological Society*, *34*(1), 1-18.

فصل (۱۰)

طرح اولیه‌ی کارگاه

هشت جلسه‌ی دوم

مقدمه

پس از آشنایی با برخی مسایل و تکنیک‌های عمومی که نقدگران با آن دست به گریبانند پای آگاهی میان‌رشته‌ای و مرزبندی شیوه‌های نقد به میان می‌آید. نقدگری موسیقی، اغلب کاری ذوقی، گونه‌ای ادبی و خلاصه بی‌نقشه و مرزبندی مشخص سبکی (جز آنچه به ویژگی‌های فرد و مقلدان احتمالی ربط دارد) شمرده می‌شود. این توصیف‌ها ممکن است در مورد خیلی از نقدها درست باشد اما نمی‌توان چشم پوشید از اینکه نقد موسیقی هم گونه‌هایی دارد و اگر چه در جهان واقعی نقدها ممکن است دقیقاً درون این مرزها نگنجند، مشخصات کلی‌شان را می‌توان آموخت و به‌کار گرفت.

نقدِ موسیقی (و کلیت نقد هنری) آگاهی گسترده‌ی برآمده از دیگر رشته‌ها یا شاخه‌های اندیشه را به‌کار می‌بندد تا راهی به دل اثر هنری بگشاید یا جنبه‌ای از جنبه‌های زیست آن را روشن سازد.

چشم‌اندازهای کلی

روش‌های نقد برآمده از مطالعات میان‌رشته‌ای که اغلب ابتدا در نقد ادبی (گل سر سبد و پیشتاز نقد دست‌کم در قرن بیستم) پدیدار گشته موضوع اصلی این بخش از کارگاه را تشکیل می‌دهند. این روش‌ها که امروزه راه خود را به قلمرو دیگر هنرها (و از جمله موسیقی) نیز گشوده‌اند، به نقدگران کمک می‌کنند تا جنبه‌هایی از نقد موسیقی را در کارشان بیاورند که در نوشتارهای فارسی زبان کمتر دیده شده است.

آنچه در نیمه‌ی دوم کارگاه پیش‌بینی شده آشنایی با روش‌ها و میراثی نوشتاری است که اغلب در زبان‌های غیر از فارسی موجود است. شرکت‌کنندگان از طریق مطالعه‌ی تعاریف و ویژگی‌ها و نیز نمونه‌های حقیقی می‌آموزند هر یک از روش‌های معرفی شده چگونه است، تا شاید روزی گرایش‌های به دست‌آمده در اینجا را به شکل محدود یا گسترده در متن نقدهایشان به‌کارگیرند و افقی وسیع‌تر به نقد موسیقی فارسی بدهند.

مشروح جلسات

۱- نقد تکوینی

متن/ پیشامتن- فرآیند/ الهام- شدن/ بودن- تفاوت با نسخه‌شناسی- فرآیند بروز خلاقیت

۲- نقد تفسیری

متن/ پیرامتن- تفسیر بسته؛ اثر/ خوانش‌های متعدد؛ متن- نویسنده/ نوشته

۳- نقد نشانه‌شناسانه

نشانه‌ی سوسوری- نشانه‌ی پیرسی- مدل ارتباط موسیقی

٤- نقد روان‌شناسانه و تحلیل زبان‌شناسانه‌ی موسیقی

رفتار موسیقایی- روان‌شناسی ذوق- شخصیت و هویت- روان‌کاوی- تحلیل سه سطحی

۵- نقد جامعه‌شناسانه‌ی موسیقی

دریافت- میانجی‌گری- تولید- جامعه‌شناسی اثر هنری- جامعه‌شناسی به جای زیباشناسی

٦- نقد سیاسی ایدئولوژیک موسیقی

نقد برپایه‌ی ایدئولوژی حزبی- دوگانه‌ی واقعیت/ خیال- نقد مارکسیستی- پیوند اثر با بافت اجتماعی-سیاسی

۷- نقد فمینیستی موسیقی

ناپیدایی تاریخی- نقش پنهان جنسیت- مناسبات جنسیتی- چالش‌های پیش رو- جهت‌گیری‌های آینده

۸- برخی مسایل در نقد موسیقی مردم‌پسند[۱]

معنای مردم‌پسندی- مساله‌ی ارزش‌گذاری- رویکردهای موسیقایی و فراموسیقایی

توجه: بقیه‌ی شرایط همانند طرح نخست در نظر گرفته شده است.

[۱] بر خلاف هفت جلسه‌ی دیگر این یک شیوه‌ی نقد نیست بلکه مجموعه‌ای است از مسایل با اهمیت که می‌تواند در نقد موسیقی مردم‌پسند مورد توجه قرار گیرد و چون بعضی از آنها مختص این حوزه هستند برای یک جلسه‌ی جداگانه برنامه‌ریزی شده‌اند.

فصل (۱۱)

نقد تکوینی

چهارشنبه ۲۳ اسفندماه ۱۳۹۱ دوره‌ی دوم «کارگاه آشنایی با نقد موسیقی» در خانه‌ی موسیقی آغاز شد. این جلسه که با توجه به هشت جلسه‌ی دوره‌ی نخست، نهمین جلسه‌ی پیاپی کارگاه و آخرین جلسه در سال ۹۱، پیش از آغاز تعطیلات نوروزی شمرده می‌شد،- همان‌طور که برای دوره‌ی دوم پیش‌بینی شده بود- به شیوه‌های نقد اختصاص داشت.

مدرس در ابتدا توضیح داد که دوره‌ی جدید، شامل هشت جلسه است و در هر یک از جلسات، شرکت‌کنندگان کارگاه با یک یا چند شیوه‌ی شناخته‌شده‌ی نقد موسیقی آشنا شده و نمونه‌هایی از نقدهای انجام شده بر آن اساس را، بازخوانی می‌کنند. وی یادآوری کرد که برخلاف دوره‌ی نخست کارگاه در این دوره امکان یافتن نقدهای فارسی برپایه‌ی برخی از شیوه‌های نقد موسیقی بسیار اندک است بنابراین بسته به نیازها از نقدهای انگلیسی زبان هم مثال آورده می‌شود.

مدرس علاوه بر این، یادآوری کرد که ترتیب قرار گرفتن نقدها در جلسات کارگاه، تابع عواملی مانند زمان‌بندی، فراهم شدن امکانات ارایه (به‌ویژه مثال‌ها)، پیوند روش‌ها با یکدیگر و از این قبیل است. همچنین باید در نظر داشت که این تنها تقسیم‌بندی ممکن نیست و برخی تقسیم‌بندی‌های دیگر، سرنام‌ها و زیرنام‌های متفاوتی ارایه می‌کنند. به این ترتیب برخی موضوعات که ما در اینجا اصلی‌تر می‌پنداریم ممکن است در طبقه‌بندی دیگری فرعی پنداشته شود و برعکس.

پس از گفتن این نکات اولیه، «نقد تکوینی» به‌عنوان اولین شیوه‌ی مورد اشاره، معرفی شد. نقد تکوینی که یکی از اصلی‌ترین منابع آن در فارسی کتابی با همین نام (نامی است که مترجم فارسی به گزیده‌ی مقالات گلدمن- گلچین شده از چند منبع مختلف- داده است)، نوشته‌ی «لوسین گلدمن» و برگردان «محمدتقی غیاثی» (۱۳۶۹) است، شیوه‌ای است که در جریان اعتراض فضای اندیشه‌ورانه‌ی اروپایی (به ویژه فرانسوی) به ساختارگرایی بسیار افراطی و همزمان با افول آن پدیدار شد.

این شیوه‌ی نقد، مانند شیوه‌های دیگر که در جلسات آینده معرفی خواهد شد، ابتدا در نقد ادبی هویدا گشته و سپس در نقد دیگر هنرها برای آن کاربردهایی جسته‌اند.

با در نظر داشتن این که یکی از ویژگی‌های ساختارگرایی توجه به عناصر متنی به جای عناصر فرامتنی در نقد اثر است، چندان شگفت نمی‌نماید اگر جریانی که در افول آن شکل می‌گیرد، بر عناصری فرامتنی تاکید ورزد. از همین رو در نقد تکوینی شاهد اهمیت یافتن عناصر پیشامتنی نسبت به عناصر متنی هستیم.

عمده‌ترین دگرگونی‌ای که این تغییر تاکید و اهمیت در نگاه نسبت به «اثر هنری» به‌وجود می‌آورد این است که دیگر اثر را یک پدیده‌ی موجود در برشی از زمان نمی‌بینیم. نقد تکوینی به جای آنکه درباره‌ی «بودن» اثر باشد درباره‌ی «شدن» آن است. جایگزینی بودن با شدن امری یکسره نو و ویژه‌ی نقد تکوینی نیست؛ در نقدهای پیشین هم گاه از چگونگی «شدن» یک اثر هنری سخن به میان می‌آمد اما اغلب بار آن بر عهده‌ی عامل مجهول و ناگشوده‌ی «الهام» گذاشته می‌شد. نقد تکوینی بر آن است که «فرآیند» را در برابر الهام قرار دهد و به بررسی مجموعه‌ی فرآیندهایی بپردازد که «شدن» یک اثر هنری را میسر ساخته‌اند.

مترجم کتاب نقد تکوینی در دو نوشتار کوتاه مقدمه مانند؛ پس از اینکه نقد ساختاری را دارای سه مرحله‌ی «۱- استخراج اجزای اثر، ۲- برقرار ساختن ارتباط موجد بین این اجزا، و ۳- نشان دادن دلالتی که در کلیت ساختار اثر هست.» (ص ۱۰) و ابزار اصلی آن را نیز نشانه‌شناسی ساختارگرا می‌خواند، نقد تکوینی یا چنان‌که در عنوان مقاله‌ی اصلی می‌بینیم «ساختگرایی تکوینی» را چنین تعریف می‌کند: «ساختگرایی تکوینی، به طور فشرده، بررسی منش تاریخی-اجتماعی دلالتهای عینی زندگی عاطفی و عقلانی فرد آفریننده است.» (ص ۱۱)

ریشه‌های این نوع نقد را می‌توان در نسخه‌شناسی سنتی و بررسی چرک‌نویس‌های آثار ادبی جست‌وجو کرد هر چند میان آنها تفاوت‌هایی بنیادی هست که از نوع نگاه به امر پیشامتنی ناشی می‌شود. در نسخه‌شناسی سنتی چرک‌نویس یا نسخه‌های اولیه به خودی خود دارای ارزش گنجینه‌ای هستند و توجه اصلی معطوف به خود آنهاست. اما در نقد تکوینی به معنای مورد بحث در اینجا، این اشیاء (دست‌نوشته‌ها و...) به مثابه شیء قابل مطالعه پنداشته شده و از دل آنها روند تکوین اثر استخراج می‌شود.

تفاوت با اهمیت دیگری که نقد تکوینی با آن نوع مطالعات نسخه‌شناسانه دارد (به‌ویژه مدل لوسین گلدمن (۱۳۶۹)) ارزشی است که برای مکانیزم‌های اجتماعی در تکوین اثر در نظر گرفته شده است. این نقش کلیدی را می‌توان در تعریف زیر دید:

> «از دیدگاه اجتماعی-تاریخی که شامل آفرینش ادبی می‌شود، کشفیات عمدهٔ ساختگرایی تکوینی عبارتند از کارپرداز ابرفردی (Sujet Transindividuel) (یا عامل جمعی) و ویژگی سخته بودن هر رفتار معنوی، عاطفی یا عملی این کارپرداز» (ص ۸۱)

به این ترتیب ضمن آنکه تکوین اثر به الهام مبهم یک دارنده‌ی نبوغ واگذاشته نمی‌شود و فرآیند تکوین یک اثر مورد بررسی قرار می‌گیرد بلکه در این مدل خاص به عوامل جمعی دخیل در آن فرآیند نیز توجه می‌شود.

از سوی دیگر پدیدآورندگان این روش نقد تاکید بسیار زیادی بر «علم» بودن آن داشتند و ادامه دهندگان راه آنان نیز همین روش و منش را دنبال کردند. بنابراین در نقد تکوینی به‌ویژه هنرهایی که برساخته‌هایشان (اعم از پیش‌نویس یا نهایی) ماهیت مادی دارد (نقاشی، مجسمه‌سازی، ادبیات) از یک سو ردپای روش‌های باستان‌شناسانه مانند تعیین قدمت، ارتباط دادن اشیاء و... از سوی دیگر ردپای یافته‌های علوم شناختی و روان‌شناسی خلاقیت به چشم می‌خورد، به شکلی که آن را بدل به ترکیبی از زندگی‌نامه، تاریخ، نسخه‌شناسی، روان‌شناسی و جامعه‌شناسی می‌کند.

این نوع نقد را چند چالش اساسی در حوزه‌ی همگانی هنرها و ادبیات و چند چالش نیز در حوزه‌ی هنرهای اجرایی (Performative Arts) تهدید می‌کند. نخستین آنها، پویایی تکوین است. فرآیند تکوینی یک سامانه‌ی پویاست و مطالعه‌ی سامانه‌های پویا به مراتب از همتایان ایستایشان دشوارتر است. دومین چالش، در دورانی که «مرگ مولف» یکی از مهم‌ترین آرمان‌های ادبیش بود یک شیوه‌ی نقد ادبی به آشکار کردن رابطه‌ی همان «مولف» با تکوین اثر می‌پردازد. و سومی که تا حد زیادی برآمده از دومی است آن که؛ نقد تکوینی بیش از آنکه نقد اثر هنری باشد نقد خلاقیت مولف آن است (غالب شدن این جنبه را در مراحل بعد خواهیم دید).

نقد تکوینی افزون بر این سه چالش که در همه‌ی عرصه‌ها با آن روبه‌روست، به هنگام مواجه شدن با هنرهایی که جنبه‌ی اجرایی دارند با دشواری‌های دیگری نیز روبه‌رو می‌شود؛ از جمله «مساله‌ی اجرای اصیل» و «مساله‌ی متن». هنگامی که این نوع نقد با ادبیات برخورد می‌کند با یک متن که زمان تمام شدنش کاملاً مشخص است روبه‌رو می‌شود. هنگام انتشار، فرآیند تکوینی (پیشامتنی) به پایان رسیده و متن نهایی شده است. اما در هنرهای اجرایی گویی در هر اجرا این نهایی شدن یک بار دیگر از نو صورت می‌گیرد. یعنی ضمن آنکه بعضی ویژگی‌های اثر (مثلاً نمایشنامه) هنگام انتشار نهایی شده برخی ویژگی‌های دیگر برای نهایی شدن منتظر هر اجرا می‌مانند.

در این وقت مدرس اشاره کرد؛ این‌گونه نقد که نخست در ادبیات پدیدار شد خیلی زود برای بررسی هنرهای دیگر (از جمله موسیقی) هم کاربرد یافت. اما باید توجه داشت که به صرف دانستن یک یا دو تعریف عمده از نقدی مخصوص یکی از حوزه‌های هنری نمی‌توان آن را به یک هنر جدید منتقل کرد (کاری که در بیشتر آثار سطحی انجام می‌شود) بلکه باید به دقت ویژگی‌های محیط جدید مورد بررسی قرار گیرد تا اولاً مشخص شود می‌توان این نقد را در فضای جدید به‌کارگرفت و ثانیاً اگر می‌توان، چه تغییراتی باید در آن داد یا کدام طیف از مسایل باید بیشتر مورد توجه قرار بگیرد؟

در موسیقی نیز نقد تکوینی را به‌کار می‌گیرند اما به دلیل اینکه از لحاظ انتزاع موسیقی دورترین هنرها به ادبیات (خاستگاه اصلی نقد تکوینی) است برخی مشکلات رخ می‌نماید. از جمله اینکه نسخه‌ی نهایی کدام نسخه است؟ این به‌ویژه در آن دسته از موسیقی‌ها اهمیت می‌یابد که آثار موسیقایی‌شان نانوشته است، یعنی فرهنگ‌های گفتاربنیاد. کمی دقت بیشتر ما را به این نتیجه می‌رساند که کاربست نقد تکوینی در موسیقی برای آهنگسازی بیشتر امکان‌پذیر است تا اجرای آثار. علت هم بسیار روشن است، اطلاعات مربوط به فرآیند خلق اثر موسیقایی بسیار بیشتر حفظ می‌شود تا اطلاعات مربوط به اجرای آن (این می‌تواند تابعی از اهمیت بیشتر آهنگساز نسبت به مجری در موسیقی کلاسیک غربی و عمومیت به‌کارگیری ابزارهای ثبت برای نگهداری فرآیند ساخته شدن آهنگ نسبت به فرآیند آماده‌سازی اجرا باشد). از این گذشته شاید این همه مرتبط با دشواری تعریف «متن» در موسیقی است. منظور از متن نسخه‌ی نهایی چاپ شده نیست. منظور آن چیزی است که حقیقتاً یک اثر موسیقایی را می‌سازد.

اغلب نقدهای تکوینی موسیقی که امروزه در دسترس هستند تاکید فراوانی بر فرآیند خلاقیت (Creative Process) دارند. بدین معنی آنها روندهای بروز خلاقیت را (معمولاً بر بستری از تحقیقات جدید روان‌شناسی و علوم شناختی در مورد چگونگی بروز خلاقیت) در هر اثر شکافته و پیش می‌گذارند.

اگر برنامه‌ی اصلی نقد تکوینی را بررسی پیشامتن‌های یک اثر بدانیم این‌گونه نقد همان‌طورکه اشاره شد با نقد اثر آهنگساز یا به بیان دقیق‌تر نقد خلاقیت آهنگساز مشکلی ندارد زیرا پیشامتن‌های آهنگسازی، مانند دست‌نویس‌ها، طرح‌های اولیه و... معمولاً به خوبی نگهداری می‌شوند و حتی قبل از به‌وجود آمدن نقد تکوینی نیز در موسیقی‌شناسی تاریخی و ویرایش آثار برای انتشار، بسیار مورد توجه بوده‌اند (نباید از نظر دور داشت که در اولی هدف یافتن ارتباطات تاریخی و در دومی یافتن صحیح‌ترین نسخه برای انتشار است و این همان نکته است که نقد تکوینی را از آن کاربردها متمایز می‌سازد). اما تعیین پیشامتن برای یک اجرای موسیقایی بسیار دشوار است. از لحاظ نظری امکان‌پذیر است که اجراهای دیگری را به‌عنوان پیشامتن یک اجرای خاص در نظر بگیریم و روند تغییرات را بررسی کنیم اما از لحاظ فنی انجام این کار (به‌ویژه برای آثار گسترده) بسیار دشوار می‌نماید.

وضع هنگامی دشوارتر می‌شود که روند خلاقیت بدون ثبت بیرونی بروز می‌یابد. در موسیقی این وضعیت در موقعیت بداهه رخ می‌دهد یعنی هنگامی که پیشامتن‌ها اگر هم وجود دارند به دلیل حبس در اندیشه‌ی فرد خلاق به سختی قابل ردیابی است و اگر هم چیزی در مورد آنها گفته شود بیشتر به حدس و گمان می‌ماند. این امر می‌تواند قدری تعدیل شود اگر بداهه براساس یک مدل خاص یا یک کارگان پشتیبان صورت پذیرد که می‌توان

آن را به‌عنوان پیشامتن به کار گرفت؛ یا اطلاعات روان‌شناختی- موسیقی‌شناختی کافی از روندهای عمومی یا خاص فردی رخ دادن بداهه در اختیار باشد.

در اینجا برای اینکه شرکت‌کنندگان تصویری عینی از یک نقد تکوینی پیدا کنند مجموعه‌ای از نقدهای تکوینی (به‌عنوان یکی از معدود مجموعه‌ها) با عنوان «Genetic criticism and the creative process: essays from music, literature and theatre» و از میان نقدهای موسیقایی منتشر شده در این کتاب بخش‌هایی از نقد «From Conceptual Image to Realization: Some Thoughts on Beethoven's Sketches» نوشته‌ی لاک‌وود (Lockwood 2009) به‌طور مختصر خوانده و مورد بررسی قرار گرفت.

از نقد تکوینی موسیقی در غرب که بگذریم، بررسی امکانات نقد تکوینی در موسیقی ایرانی (و نیز موسیقی در ایران) مرحله‌ی بعدی کلاس را تشکیل می‌داد. چند دشواری بر سر راه نقد تکوینی در ایران وجود دارد، نخست و از همه مهم‌تر فقدان اطلاعات پیشامتنی در اکثر موارد است. در حال حاضر به دلایلی که از حوصله‌ی چنین کارگاهی خارج است نگهداری دست‌نوشته‌ها و... یا به‌طور کلی تاریخی‌سازی عینی در ایران چندان رواجی ندارد و اسناد رخدادهایی که هنوز معاصر محسوب می‌شوند به سختی ممکن است در دسترس باشد (در مورد موسیقی خود آهنگسازن هم چندان اهتمامی به آن ندارند)، از همین رو دستیابی به پیشامتن‌ها بسیار دشوار بلکه گاه غیر ممکن است.

شرایط خاص موسیقی ایرانی که خلاقیت در آن اغلب به شکلی نیمه بداهه رخ می‌دهد (با تبدیل متن‌ها به متن باز و نوعی «شده» بودن مداوم فراورده‌ها) از یک سو و کمبود مطالعات روان‌شناختی و موسیقی‌شناختی مختص این موسیقی از سوی دیگر باعث شده است که نقد تکوینی با دشواری بیشتری نسبت به نمونه‌های غربی صورت بگیرد. به همین دلیل هم هست که نقد تکوینی موسیقی به زبان فارسی بسیار کم شمار است.

در بخش پایانی مدرس، به‌عنوان معدود نمونه‌های موجود ابتدا «نقد تکوینی آذر کیمیا؛ روایتی نوشتاری از حسّی شنیداری...» نوشته‌ی «سعید فصیح» در شماره‌ی ۵۵ مقام موسیقایی، خوانده و اشاره شد که این یکی از نمونه‌های سطحی به‌کارگیری تنها عنوان یک شیوه‌ی نقدگری برای نقد یک اثر، است. روشی که در آن به صرف آشنایی با یک عنوان، تصور بازتابیده از نام روش در ذهن نقدگر (و نه دقیقاً روش‌های شناخته شده‌ی آن)، دستمایه‌ی نقد قرار می‌گیرد.

پس از آن یک نقد تکوینی دیگر که احتمالاً تنها نقد تکوینی (به مفهوم مورد بحث در اینجا) است که به زبان فارسی و در مورد موسیقی ایرانی انجام شده است، با عنوان «نقد تکوینی *شیوا* با رویکردی بینامتنی به آثار عباس

خوشدل» نوشته‌ی «پویا سرایی»[1] و پذیرفته شده برای انتشار در شماره‌ی پنجم دوفصلنامه‌ی پژوهشی مهرگانی، به‌رغم اینکه در زمان برگزاری جلسه‌ی نهم کارگاه هنوز منتشر نشده بود (به همین دلیل برخلاف همیشه در اینجا فرازی از این مقاله نیز نقل نمی‌شود) با اجازه‌ی نویسنده، خوانده شد و مورد بررسی قرار گرفت.

[1] مقاله‌ی مورد بحث اکنون (هنگام تدوین کتاب) در شماره‌ی پنجم دوفصلنامه‌ی پژوهشی مهرگانی منتشر شده و در نشانی (http://mehregani.ir/NO005.pdf) قابل دسترسی است.

فصل (۱۲)

نقد تفسیری

عصر روز چهارشنبه ۲۰ فروردین ماه ۱۳۹۲، کارگاه «آشنایی با نقد موسیقی» پس از وقفه‌ای چند هفته‌ای به مناسبت تعطیلات نوروزی، با برگزاری دهمین جلسه، کار خود را پی‌گرفت. این جلسه که همچون جلسه‌ی پیش از آن (نهم)، از دوره‌ی دوم کارگاه (متمرکز بر «سبک‌ها و مکتب‌های نقد موسیقی») محسوب می‌شد، عنوان «نقد تفسیری» را بر خود داشت.

نقد تفسیری یکی از شیوه‌های نقد است که ابتدا در جهان فرانسوی زبان و در جریان جدال میان «نقد نو» و «نقد سنتی» ادبیات پا به عرصه‌ی وجود گذاشت. یکی از اولین نوشته‌هایی که در این مورد نوشته شده و این نوع نقد را صورت‌بندی کرده است، نوشته‌ی مشهور «رولان بارت» اندیشمند فرانسوی است با عنوان «دو نقد» (Les deux critiques 1963)، که به دست «محمدتقی غیاثی» در کتابی با عنوان «نقد تفسیری» (نامی که مترجم فارسی برای گلچین خود برگزیده است) و با سرنام تغییر یافته‌ی «نقد دانشگاهی و نقد تفسیری» به فارسی برگردان شده است.

نقد تفسیری از جمله اصطلاحاتی است که در گرماگرم جدال میان «نقد سنتی» و «نقد نو» در فرانسه ابداع شد و در اندیشه و نوشته‌های رولان بارت به معنای نقدی پدیدار گشت که «مرامِ» (Ideology) خود را پنهان نمی‌کند و به دنبال آن نیست که نقدگر را در موضعی بی‌طرف قرار دهد. این نوع نقد به نظر بارت تلاش دارد تا از پوزیتویسم (اثبات گرایی)- که به زعم وی خود مرامی است در میان دیگر مرام‌ها- به‌عنوان بستر فلسفی یا اندیشه‌ی برتر دوری گزیند.

نقد تفسیری مانند نقد تکوینی که در جلسه‌ی گذشته مورد بررسی قرار گرفت ارتباطی با «ساختارگرایی» (Structuralism) دارد اما به عکس نقد تکوینی که تلاشی بود برای دور شدن از ساختارگرایی افراطی، نقد تفسیری دست‌کم در زمینه‌های فلسفی، برآمده از ساختارگرایی یا با آن هم ریشه است. برای اینکه نزدیکی زیرساخت‌های آنها مشخص شود ابتدا تعریف‌هایی از ساختارگرایی در کارگاه مطرح شد:

> «ساختگرایی نگرشی است که در آن ساخت موضوعات مورد مطالعه نسبت به سازه‌های مادی این موضوعات، منشأ ژنتیکی‌شان، تحول تاریخی‌شان، نقش یا منظورشان و غیره از ویژگی به مراتب بنیادی‌تر برخوردار است.» (نقل از خلاصه‌ی «ساخت‌گرایی چیست؟» «پیتر کاوس» با ترجمه‌ی «کوروش صفوی»)

> «بر پایه این طرز فکر تعدادی ساختار باطنی و ناملموس، چارچوب اصلی در پشت پدیده‌های ظاهری اجتماع را تشکیل می‌دهند. روش ساختارگرایی در نیمه دوم سده بیستم از سوی تحلیلگران زبان،

فرهنگ، فلسفه ریاضی و جامعه به گونه‌ای گسترده بکار برده می‌شد. اندیشه‌های فردینان دو سوسور را می‌توان آغازگاه این مکتب دانست. هرچند پس از وی ساختارگرایی تنها به زبان‌شناسی محدود نشد و در راه‌های گوناگونی بکار گرفته شد و مانند دیگر جنبش‌های فرهنگی، اثرگذاری و بالندگی آن بسیار پیچیده است.» (ویکی پدیا فارسی)

"It is based on the linguistic theories of Ferdinand de Saussure, which hold that language is a self-contained system of signs, and the cultural theories of Claude Lévi-Strauss, which hold that cultures, like languages, can be viewed as systems of signs and analyzed in terms of the structural relations among their elements. Central to structuralism is the notion that binary oppositions (e.g., male/female, public/private, cooked/raw) reveal the unconscious logic or "grammar" of a system. Literary structuralism views literary texts as systems of interrelated signs and seeks to make explicit their hidden logic. Prominent figures in the structuralist movement are Michel Foucault, Jacques Lacan, Roman Jakobson, and Roland Barthes. Areas of study that have adopted and developed structuralist premises and methodologies include semiotics and narratology." (Merriam-Webster Encyclopedia)

[ساختارگرایی] بر نظریه‌های زبان‌شناسانه‌ی فردینان دو سوسور بنا شده، که می‌گوید زبان یک سامانه‌ی خودبسنده از نشانه‌هاست و نظریه‌های فرهنگی کلود لوی استروس، که می‌گوید فرهنگ‌ها، مانند زبان‌ها می‌توانند همچون سامانه‌هایی از نشانه‌ها دیده شده و برحسب رابطه‌های ساختاری میان عناصرشان تجزیه و تحلیل شوند. این مفهوم مرکزی در ساختارگرایی آن است که تضادهای دوگانه (برای مثال نرینه/ مادینه، عمومی/ خصوصی، پخته/ خام) منطق ناخودآگاه یا «دستور زبان» یک سامانه را معلوم می‌کنند. ساختارگرایی ادبی متن‌ها ادبی را به‌عنوان سامانه‌هایی از نشانه‌های وابسته به هم می‌بیند و به دنبال آن است که منطق پنهان آنها را آشکار کند. چهره‌های برجسته‌ی جنبش ساختارگرایی، میشل فوکو، ژاک لکان، رومن یاکوبسون، و رولان بارت هستند. حوزه‌های مطالعاتی که بنیادهای بحث و روشن‌شناسی ساختارگرایان را اختیار کرده و گسترش داده‌اند، نشانه‌شناسی و روایت‌شناسی هستند.

این نوع نقد نیز مانند آن قبلی، نخست در دنیای نقد و نظریه‌ی ادبی پدید آمده و سپس به دیگر هنرها سرایت پیدا کرده است. مانند موارد گذشته انتقال یک شیوه‌ی نقد از ادبیات به دیگر هنرها به دلیل تفاوت‌های عمیق میان آنها، روش را نیازمند دگرگونی‌هایی کرده است.

در این بخش مدرس پیشنهاد کرد برای آنکه شرکت‌کنندگان با سرچشمه‌های این نوع نقد آشنا شوند ابتدا بخش‌هایی از مقاله‌ی رولان بارت (نقد دانشگاهی و نقد تفسیری از کتاب نقد تفسیری (۱۳٦۸)) خوانده و بررسی شود:

«ما اکنون در فرانسه دو سبک نقد داریم: یکی نقدی است که برای سهولت کار خود آن را دانشگاهی می‌نامم. سرمایهٔ این نقد، روش فلسفهٔ اثباتی است، دیگری نقدی است تفسیری و نمایندگانش متفاوت از یکدیگر. هم مردی نظیر ژان پل سارتر به این نقد می‌پردازد و هم فردی مانند گاستون باشلار. هم در برگیرندهٔ لوسین گلدمن و ژرژ پوله است و هم شامل ستاروبنسکی، ژی. ب. وبر، ار. ژرار و ژان پیر ریشار. وجه مشترک همه‌شان این است که می‌توان بینش آنان را، البته به شیوه‌ای آگاهانه، زیر عنوان یکی از مرامهای کنونی جای داد. این مرامها عبارتند از: اگزیستانسیالیزم، مارکسیسم، پیسکانالیز، فنومنولوژی. به همین دلیل، چنین نقدی را می‌توان نقد مرامی هم نامید، در برابر نقد نخستین یعنی دانشگاهی، که دست رد به سنیهٔ هر گونه مرامی زده است و مدعی شیوه‌ای است عینی.» (ص ۲۷ و ۲۸)

«ولی چیزی که هنوز نقد دانشگاهی نمی‌پذیرد، این است که تفسیر و مرام بتوانند منتقد را به کار کردن در اندرون اثر ناگزیر سازند. خلاصه تحلیل ذاتی مردود است. هر چیزی در نقد دانشگاهی بار عام می‌یابد، به شرطی که بشود اثر هنری را با چیزی جز خود اثر، یعنی جز ادبیات مربوط ساخت: مثلا تاریخ (اگر چه مارکسیستی)، روانشناسی (حتا روانکاوانه)، این «هر جا نه اینجا»های اثر هنری اندک اندک مورد قبول قرار می‌گیرند. چیزی که مورد قبول نیست، پژوهشی است که اندرون اثر جایگزین شود. و گزارش خود را به جهان نفرستد مگر پس از آنکه اثر را کاملا از اندرون، یعنی در کارکردهای خود آن یا چنانکه امروز گفته می‌شود درساختار آن توصیف کرده باشد.» (ص ۳۵)

«چرا نقد دانشگاهی دست رد به سینهٔ تحلیل ذاتی و درونی می‌زند؟ (البته اصل تحلیل ذاتی غالبا چندان درک نمی‌شود). پاسخهایی که فعلا می‌توان داد، پاسخهای ممکن است: شاید علتش اطاعت بی‌چون و چرا از مرام جبر علمی است که به موجب آن اثر حتما «معلول» علتی است. و علل بیرونی بیشتر از علل دیگر «علت» پنداشته می‌شوند. شاید نیز به این جهت است که رد نقد علی و قبول نقد کارکردها و دلالتها مستلزم تغییر عمیق ضوابط دانش، یعنی تغییر شیوه است و این کار تغییر شغل فرد دانشگاهی محسوب می‌شود.» (ص ۳٦)

تاکید بارت، بر جایگزینی توجه به خود متن به جای توجه به موارد پیرامونی که در چند فراز بالا دیده می‌شود بازتاب تاثیر ساختارگرایی را به خوبی نشان می‌دهد. او این معانی را در کتاب با اهمیت دیگرش «نقد و حقیقت» (که در پاسخ به یکی از ضد حمله‌های طرفداران نقد دانشگاهی نوشته شده بود) به شکلی عمیق‌تر تکرار می‌کند و نتایج این نوع نقد را می‌شکافد:

«اینها دستکم شواهدی هستند در تایید این که اثر معناهای متعددی دارد. در واقع انسان‌های هر دوره گمان می‌کنند که به معنای اصلی اثر دست یافته‌اند، ولی کافی است کمی دامنه‌ی تاریخ را گسترده‌تر کنیم تا این معنای یگانه به معنای چند گانه و اثر بسته به اثر گشوده تبدیل شود. آنگاه تعریف خود اثر نیز دگرگون می‌شود اثر دیگر واقعیتی تاریخی نیست، بلکه به واقعیتی انسان‌شناختی تبدیل می‌شود؛ زیرا هیچ تاریخی آن را فرسوده نمی‌کند. بنابراین گوناگونی معناها برخاسته از دیدگاهی نسبی‌نگر در مورد آداب و رسوم انسانی نیست نشانگر گرایش اجتماع به برداشت نادرست نیز نیست، بلکه نشانهٔ آمادگی اثر برای گشودگی است. اثر به دلیل ساختار خود و نه تردید خوانندگانش در آن واحد چندین معنا پیدا می‌کند و از این رو اثر نمادین است: نماد نه یک پندار، بلکه چندگانگی معناهاست. نماد پایدار است. تنها دیدگاه اجتماع نسبت به آن و حقوقی که برایش قائل است می‌تواند تغییر کند. آزادی نمادها در سده‌های میانه، همان گونه که در نظریه‌ی چهار معنا می‌بینیم.» (بارت ۱۳۹۱: ۵۹ و ۶۰)

بدین ترتیب اگر بخواهیم از ورای نظرات بارت و دیگر متفکران نقد تفسیری، تفاوت‌های آن را با نقد سنتی استخراج و صورت‌بندی کنیم به مدلی از دوگانه‌ها می‌رسیم که در مقابل یکدیگر قرار گرفته‌اند (بخش اصلی این مدل از (اسداللهی و آسیب پور ۱۳۸۸) وام گرفته شده است):

- تفسیر بسته؛ اثر/ خوانش‌های متعدد؛ متن

در نقد سنتی با یک «اثر» تمام شده روبه‌رو هستیم که یک تفسیر بسته دارد. اگرچه ممکن است عملاً تفسیرهای زیادی از یک اثر هنری صورت بگیرد اما هر یک از آنها مدعی در دست داشتن «حقیقت» هستند و از این رو «تفسیر بسته» به شمار می‌آیند. به عکس، چنان که در فرازی از «نقد و حقیقت» بارت به وضوح دیده شد، خوانش‌های متعدد از یک متن بخشی ذاتی و ساختاری از آن است.

– زمان مورد توجه نقد سنتی: زمان گذشته (هنگام خلق اثر)/ زمان مورد توجه نقد تفسیری: زمان حال (هنگام خوانش)

– نویسنده/ نوشته

با توجه به دگرگونی نخست، بدیهی است که توجهِ چنین نقدی از سوی نویسنده و رابطه‌اش با اثر (به‌عنوان دارنده و داننده‌ی حقیقت اصلی درباره‌ی اثر) به سوی خود متن و ساختار درونی‌اش کشیده می‌شود. تداوم همین اندیشه است که عملاً به حذف اهمیت فاعل عمل هنری یا به اصطلاح «مرگ مولف» منجر می‌شود، چنان‌که در دستگاه فکری بارت شد.

– هدف منتقد، عرضه‌ی حقیقت به جهان است/ او می‌کوشد خود را به جهان عرضه کند

– جست‌وجوی حقیقت فراتر از زبان مولف/ کاوش در زبان مولف به منظور معنابخشی دوباره به آن

اگر ویژگی‌های نقد تفسیری چنین باشد که شمرده شد، سه مشکل عمده در نقد به مفهومی که اینجا مورد بحث است پیش می‌آید. نخست آنکه چنین نقدی مساله‌ی داوری را در خود می‌پذیرد یا نه؟ دوم، اگر داوری در این نقد هست، ارزشمندی چگونه تعریف می‌شود؟ و سوم، چه چیزی از یک سو تفسیر را از پرت و پلاگویی دلبخواه دور می‌کند و از سوی دیگر یک تفسیر خاص را قابل نسبت دادن به یک متن خاص می‌گرداند؟

> «[...] هر دو نقد به وظیفه ازلی خود که همان قضاوت کردن است واقف‌اند، با این تفاوت که قضاوت در نقد سنتی در مورد محتوای اثر و از طریق شم و سلیقه منتقد انجام می‌گیرد، حال آنکه منتقد جدید به این ابزارها بدبین است و مسئولیت خود را به اظهار نظر در مورد «اعتبار» یک اثر محدود می‌کند، چرا که او دستیابی به حقیقت اثر را نه تنها از توان خود، بلکه از توان هر منتقد دیگر نیز خارج می‌داند.» (اسداللهی و آسیب پور ۱۳۸۸)

پس، داوری در نقد جدید نیز وجود دارد اما نقطه‌ی اثرش در جای دیگری ظاهر می‌شود. به همین ترتیب ارزش‌گذاری یا اعتبارسنجی از طریق خوانش‌هاست که پاسخ مشکل دوم را از دید طرفداران نقد تفسیری می‌دهد، یعنی اعتبار آن متنی بالاتر است که بتواند بیشترین زمینه‌ی خوانش‌های متعدد را فراهم کند.

در اینجا مدرس اشاره کرد بی‌آنکه بخواهیم مدعی ریشه داشتن نقد تفسیری در تاریخ چند صد ساله‌ی ادبیات خودمان بشویم یا این اشاره‌ی ساده را با همه‌ی آن دستاوردهای فکری همسنگ بدانیم، این ما را به یاد توصیفی

می‌اندازد که گاه از ارزشمندی شعر حافظ می‌کنیم. درباره‌ی آن می‌گوییم، باارزش است زیرا چند سده است که برای هر خواننده‌ای خوانشی فراهم آورده و همچنان به تاویل گشوده مانده است.

پاسخ مشکل سوم در انسجام و همگنی سازمانِ نقدی است که پدید می‌آید. در حقیقت رابطه‌ی سامان‌مندی را که نقد تعریف کرده است باید متن توجیه کند. تفسیرها با سنگ معیار خود متن سنجیده می‌شوند و آنچه که متن نتواند توجیه‌اش کند تفسیری نامربوط قلمداد خواهد شد.

با این دورنما، طبیعی است که مسایلی مانند مغرضانه بودن از متن این نقد خارج می‌شود زیرا نقد تفسیری از ابتدا «بی‌طرفی» به معنای عصر روشنگری را منکر شده است.

تا اینجا به کلیت نقد تفسیری و کاربردش در نظریه و نقد ادبی اشاره شد اما انتقال این مفاهیم به دنیای موسیقی چالش‌هایی به همراه دارد که حل آنها آسان نمی‌نماید. نخستین چالش بسیار مهم، مساله‌ی معنای موسیقایی است. موسیقی هنری غیر کلامی است و به‌ویژه نمونه‌های سازی محض آن به سختی معنای دلالت‌گر، ارجاعی (حتی تداعی‌گر)، بیان‌گر یا بازنمای قطعی می‌توانند داشته باشند (در جلسه‌ی پنجم مورد بحث قرار گرفت). به بیان دیگر موسیقی برپایه‌ی سرشت غیرکلامی‌اش، ذاتاً نسبت به تاویل گشوده است. اگر چنین است آیا هر کنش معطوف به درک معنا (حتی درک معنای ساختاری مانند تجزیه و تحلیل موسیقی) در موسیقی عملی مشابه نقد تفسیری است؟ به نظر می‌رسد با توجه به وضعیت خاص موسیقی، تنها راه تمایزگذاری میان نقد تفسیری و تفسیر موسیقی به معنای سنتی (که گاه توصیف موسیقی همراه با تصاویر و انواع همراهی‌های فرا موسیقایی بود)، بررسی ادعای دستیابی به «حقیقت اثر» است که خود گاه راهی جز مراجعه به آهنگساز (به‌عنوان یگانه تکیه‌گاه نجات بخش تفسیر از هرج و مرج گفتار) برای تایید نمی‌یابد. این هر دو (قایل شدن به حقیقتی یکتا که ورای ساختار اثر وجود دارد و نگاه به مولف به‌عنوان دارای حق برتر صحه گذاشتن بر کشف چنین حقیقتی) از مشخصات نقد سنتی بود که بارت و دیگران برشمرده‌اند.

شاید به دلیل همین دشواری‌هاست که نقدهای موسیقی‌ای که در منابع تحت عنوان «تفسیری» نامیده شده‌اند، اندک است. از میان آنها که «نیوکامب» در مقاله‌اش (Newcomb 1984) با شرح ویژگی‌های زیر برشمرده است:

> … “Interpretive criticism” of music aims essentially to demonstrate “how the processes of … music itself might be heard to have suggested the patterns suggested” by the words of their interpreters .(Good-Fox 1995)

هدف «نقد تفسیری» موسیقی در اصل این است که با کلام مفسرها نشان دهد «چگونه فرآیندهای ... خود موسیقی باید شنیده شود تا الگوهایی را که به ذهن متبادر کرده است، به ذهن متبادر کند.»

نوشته‌های کُکِر، کُن، گولکه، کرمن و خود نیوکامب را می‌توان به پیروی از او نام برد که سه نمونه از آنها (دو تای نخست از خود نیوکامب و سومی از کُن) در کلاس مورد اشاره و بررسی بسیار کوتاه قرار گرفت:

- Once More "Between Absolute and Program Music": Schumann's Second Symphony

- Those Images That Yet Fresh Images Beget

- Schubert's Promissory Note: An Exercise in Musical Hermeneutics

در ادامه مدرس اشاره کرد که در میان نقدهای موسیقی منتشر شده به زبان فارسی نیز می‌توان نمونه‌هایی (نه چندان پرشمار) یافت که برخی ویژگی‌هایشان با تعاریفی که در اینجا از نقد تفسیری ارایه شد، نزدیک باشد. نمونه‌ی انتخاب شده برای این کارگاه، «رمزگشایی رازنو» نوشته‌ی «محمدرضا فیاض» بود که در دومین شماره‌ی فصلنامه‌ی ماهور منتشر شده است. مدرس پیش از شروع بازخوانی متن نقد اشاره کرد که نقدگر دانش‌آموخته‌ی زبان فرانسه و آشنا با جریان‌های نقد ادبی فرانسوی بوده است و از همین رو ممکن است آنچه در این نوشته ظاهر شده برپایه‌ی شناخت نقد تفسیری نوشته شده باشد. علاوه بر این، اشارات نخست این نقد که سرنام «اشاره‌ی خارج از متن» دارند و نوعی بیانیه‌ی «چگونگی نقد» به شمار می‌روند بیش از خود متن ویژگی‌های برشمرده را مورد تاکید قرار داده‌اند:

> «رویه‌ی نقد موسیقی در ایران عموما بر این روال بوده است که پس از احضار خالق اثر به جایگاه ویژه به عنوان «متهم»، و طرح خود اثر به عنوان «اتهام» منتقد یا به عنوان مدافع در مقابل هیات داوران، یعنی مخاطبان اثر قرار می‌گیرد و پس از اقامه‌ی ادله در جهت برائت متهم، از داوران تقاضای همدلی می‌کند؛ و یا به عنوان دادستان یا مدعی‌العموم، با ارائه‌ی اسناد محکومیت اثر و خالق اثر، از داوران تقاضای محکوم کردن او را می‌کند. در این متن، برپایه‌ی این باور که خوش‌آیند بودن یا نبود موسیقی نزد شنونده اساسا در حوزه‌ای جدای از استدلال و ادراک صورت می‌گیرد، وظیفه‌ی منتقد آن نیست که بی‌جهت در سیر طبیعی رابطه‌ی اثر شنونده اخلال کند و بر جریان داوری مخاطبان تاثیر بگذارد. لذت بردن از یک اثر هنری، عمدتا در حوزه‌ی پیچیده‌ی مسائل روانشناختی و جامعه‌شناختی، آن هم در محدوده‌ی نسبی شرایط زمان و مکان صورت می‌گیرد و دخالت منتقد در این عرصه، نه وظیفه‌ی او است، نه به صلاح او است و نه حتا چندان در توان او.

اما به هر حال یک اثر فعلی است که تحقق یافته و به برداشت این مقاله، وظیفه‌ی منتقد آن است که مانند یک کارآگاه وارد عمل شود و دلایل وقوع آن را جستجو کند. بخشی از این دلایل، همان‌هایی است که خود اثر مستقیما مطرح می‌کند؛ اما بخش دیگر و گاه مهم‌تر دلایل ناگفته و ناپیدایی است که چه بسا خالق اثر نیز بر آنها وقوف نداشته است. به این اعتبار هر اثر موسیقی هنری حاوی رمزهایی است. یک اثر بی‌مایه یا رمز و راز اندکی دارد یا مطلقا سری ندارد؛ کاملا آشکار است و عریان و بی‌چند و چون، همان است که هست. اما یک اثر هنری در ابعاد مختلف، پر از راز جزئیات آشکار و نهانی است که باید رمزگشایی شوند. رمزگشایی یک اثر موسیقی می‌تواند در دو سطح جداگانه اما مرتبط دنبال شود: رمزگشایی روابط درونی اثر، رمزگشایی تاریخچه‌ی اثر- یعنی جست و جو در مسیری که به پیدایش اثر ختم شده است.

حداقل کارکرد چنین جست و جویی آن خواهد بود که مخاطب اثر، چنانچه اهل اندیشه و تعمق باشد، به جای صدور یک حکم «خوب» یا «بد» کلی و غالبا ناکارآمد، جوانب متعدد را با احتیاط بسنجد و عرصه‌های مختلف یک اثر را از هم تفکیک کند. اما این حداقل، به یقین حداکثر فایده‌ی تلاش منتقد نیست. چنین جستجویی می‌تواند با کند و کاو در نکات مختلف اثر، پاره‌ای پرسش‌های عام فضای موسیقی را مشخص کند. و با کاوش در فنون و شیوه‌های به کار گرفته شده در یک اثر خاص، محدودیت‌ها و امکانات این روش‌ها را بازنماید و در نهایت یک طرح عام و البته نسبی از موسیقی جامعه ارائه کند.» (ص ۱۴۵ و ۱۴۶)

بررسی بند دوم از فرازهای خوانده شده، نشان می‌دهد که برخی از ویژگی‌های نقد تفسیری بی‌آنکه به صورت یک راهکار یا سبک اعلام شوند در این نقد حضور دارند. مثلاً در جمله‌ی «بخشی از این دلایل، همان‌هایی است که خود اثر مستقیما مطرح می‌کند؛ اما بخش دیگر و گاه مهم‌تر دلایل ناگفته و ناپیدایی است که چه بسا خالق اثر نیز بر آنها وقوف نداشته است. به این اعتبار هر اثر موسیقی هنری حاوی رمزهایی است.» تاکید و گرایش به متن اثر به جای آهنگساز و تاکید بر اصالت تفسیر به خوبی روشن است، اگر چه با احتیاط و همراه عبارت محدودکننده‌ی «چه بسا خالق اثر نیز بر آنها وقوف نداشته باشد». یا در جمله‌ی «یک اثر بی‌مایه یا رمز و راز اندکی دارد یا مطلقا سری ندارد؛ کاملا آشکار است و عریان و بی‌چند و چون، همان است که هست. اما یک اثر هنری در ابعاد مختلف، پر از راز جزئیات آشکار و نهانی است که باید رمزگشایی شوند» روش ارزشگذاری مشابه با نقد تفسیری (میزان گشودگی بر تفسیر به‌عنوان معیار ارزش) به چشم می‌خورد.

تفسیر خاص فیاض و نیز گرایشش به ساختار درونی اثر، یعنی به کارگیری وجهی از نقد تفسیری، را می‌توان در این فرازها به‌طور فشرده دید:

«بداهه‌نوازی‌های حسین علیزاده تاثیر قابل توجهی بر ارتقا و غنای هر چه بیش‌تر فرهنگ بداهه‌سرایی ما داشته است. در حالی که در بداهه‌های نسل پیشین، خلق فضای غم‌آلود، رویایی و زیبا، عموما مقدم بر حدیث نفس فردی قرار داشت؛ علیزاده کوشیده است تا قابلیت‌های بداهه‌نوازی را برای «داستان‌سرایی صوتی» افزایش دهد. در آثار او لحظه‌های شناور و خیال‌انگیز «زیبایی محض» جای زیادی را اشغال نمی‌کند. عمده‌ی تلاش علیزاده، تمرکز بر موقعیت و به‌ویژه سرنوشت، قهرمان «داستان صوتی» است که عموما لحظه‌های پرتنش و پراضطرابی را از سر می‌گذراند و غالبا در پایان راه، پیش از هر چیز، قدرت و اراده‌ی پیروزمند خود را – نوعی «به رغم همه چیز» را- اثبات می‌کند.

از عوامل توفیق علیزاده در تعقیب یک خط سیر مشخص داستانی، تلفیق قطعه‌های ضربی تثبیت شده با بداهه‌نوازی آوازی است. در همه‌ی آثار او یک یا چند قطعه‌ی ثابت که معمولا بار عاطفی و دلالت‌گر برجسته‌ای دارند، مانند فانوس‌های راهنما در تاریکی، مسیر بداهه‌نوازی را روشن می‌کنند و نوازنده فاصله‌ی میان این قطعه‌ها را چنان می‌پیماید که ورودش به قطعه‌ی بعدی موجه جلوه کند. روند فوق از نخستین بداهه‌نوازی منتشر شده‌ی علیزاده – ماهور (۱۳۶۰)- قابل تشخیص است. بداهه‌نوازی ماهور به رغم شباهت بسیار به بداهه‌نوازی سه‌تار یوسف فروتن در جشن هنر شیراز، تاثیر کاملا متفاوتی به‌جا می‌گذارد. توالی چهارمضراب‌ها و ضربی‌ها تا رسیدن به قطعه‌ی «فغان» نقش زیادی در روند داستانی بداهه‌نوازی ماهور ایفا می‌کند. [...]»

خوانش دگرگونه‌ی محمدرضا فیاض که جایی میان تفسیر سنتی (از طریق نسبت دادن استعاره‌ی یک داستان به ساختار خطی یک اجرای موسیقایی) و نقد تفسیری (از طریق تلاش برای تکیه بر ساختار درونی چنین اجرایی) ایستاده، در فراز پیشین آشکار است. حتی شباهتِ اصطلاح‌سازی با کارکردهای نقد تفسیری (برای مثال مشابهت «به رغم همه چیز» با «هرجا نه اینجا») نیز بر این نکته تاکید می‌ورزد.

«علیزاده به جز تلاش برای «روایی» کردن بداهه‌نوازی، با گسترش واژگان زبان موسیقی ایرانی نیز به ارتقاء بداهه‌نوازی یاری رسانده است. تغییر دینامیسم اجرا، تنوع مضراب‌گذاری‌ها و انگشت‌گذاری‌ها، شکل‌های تازه‌ی تزیین و «کنده‌کاری»، تغییر شدت‌ها از بسیار ضعیف تا بسیار قوی، استفاده از رنگ‌های گوناگون صدای ساز، دگرگونی‌های ریتمیک با جابه‌جایی آکسان‌ها و شکل‌های تازه‌ی

گسترش ملودی و ریتم، امکانات بداهه‌سرایی علیزاده را به طور نمایانی افزایش داده است. باید این نکته‌ی مهم را خاطر نشان کرد که بیشتر این ابداعات ضمن حفظ ویژگی‌های قاموس زبان ردیف قابلیت بیان مفاهیم موسیقایی تازه را به دست آورده‌اند.» (ص ۱۵۵ و ۱۵٦)

برخی منابع

اسداللهی،الله شکر و محسن آسیب پور (۱۳۸۸). "نقد تفسیری یا نقد توصیفی (تأثیر نقد بر خلاقیت های ادبی)"، *نقد زبان و ادبیات خارجی*، دوره دوم، شماره ۳.

بارت، رولان (۱۳۹۱). *نقد و حقیقت*، ترجمه‌ی شیرین‌دخت دقیقیان، تهران: نشر مرکز.

Fox-Good, J. A. (1995). Ophelia's Mad Songs: Music, Gender, Power. *Subjects on the World's Stage: Essays on British Literature of the Middle Ages and the Renaissance*, 217-38.

فصل (۱۳)

نقد نشانه‌شناسانه‌ی موسیقی

یازدهمین جلسه از «کارگاه آشنایی با نقد موسیقی» عصر چهارشنبه، ۲۸ فروردین ۱۳۹۲ در خانه‌ی موسیقی برگزار شد. جلسه‌ی یازدهم که به «نقد نشانه‌شناسانه‌ی موسیقی»[1] اختصاص داشت آغاز مباحث میان‌رشته‌ای این کارگاه به شمار می‌آید. در این گونه مباحث نقد موسیقی ابزارهای یک رشته یا زیررشته‌ی دیگر را به‌کار می‌گیرد تا به دنیای درون اثر هنری پا بگذارد یا پیرامونش را بکاود.

مدرس در ابتدا شرح داد که به دلیل احتمال عدم آشنایی کلاس با نشانه‌شناسی ناگزیر است توضیحاتی بسیار مقدماتی در این مورد بدهد. به علاوه هشدار داد؛ که خواندن کتاب‌هایی در مورد نشانه‌شناسی (عمومی یا مرتبط با یک رشته‌ی خاص یا حتی نشانه‌شناسی هنر) که بسیاری اوقات متن‌های عمومی روشنفکرانه و نه لزوماً متن‌هایی آکادمیک و دقیق هستند، و سپس نوشتن نقدی که به‌طور سطحی واژگان آنها را به‌کار می‌گیرد، راه حل رسیدن به نقد نشانه‌شناسانه‌ی موسیقی نیست. گاهی افراد تصور می‌کنند با خواندن یک کتاب مقدماتی (شاید هم عامه فهم) در نشانه‌شناسی عمومی یا حتی از آن هم سطحی‌تر با درکی که تنها از فهمیدن صورت ظاهر واژه‌ی «نشانه‌شناسی» به دست آمده، می‌توانند نشانه‌شناسی را در یک رشته‌ی دیگر (و از جمله موسیقی) به‌کار گیرند. این اشتباهی بسیار فاحش است و نتیجه‌ی بعضی از این اشتباهات به‌عنوان نمونه در کارگاه خوانده می‌شود. و همچنین نباید فراموش کرد که درس امروز هم تنها به آشنایی بسیار اولیه با استفاده‌ی نشانه‌شناسی در نقد موسیقی می‌پردازد و نباید آن را به‌عنوان آموزش نشانه‌شناسی موسیقی در نظر گرفت.

نشانه‌شناسی، مجموعه روش‌ها و بنیادهایی برآمده از زبان‌شناسی است. زبان‌شناسان در آغاز قرن بیستم تلاش می‌کردند شیوه‌ای مشابه علوم تجربی بنیان‌گذاری کنند تا بتوان براساس آن شناخت مدرنی از زبان بدست آورد. اولین جوانه‌های این رشته در درس‌های «فردینان دو سوسور» استاد زبان‌شناسی پیدا شد. همان درس‌گفتارها که بعدها شاگردانش گردآوری کردند و امروز تحت عنوان «دوره‌ی زبان‌شناسی عمومی» می‌شناسیم و در فارسی خوشبختانه با ترجمه‌ی «کوروش صفوی» در دسترس است.

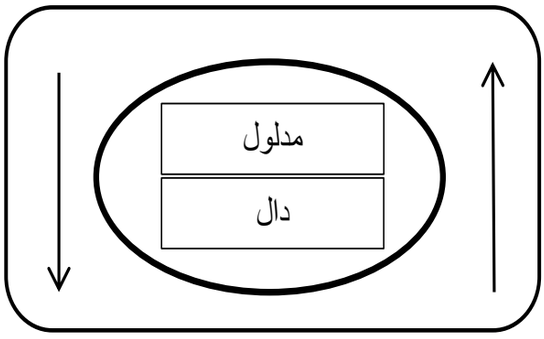
> «فردینان دو سوسور» در دوره‌ی زبان‌شناسی عمومی ([۱۹۱۶] ۱۹۸۳) شکل‌گیری علمی را پیش‌بینی می‌کند که او Semiology یا نشانه‌شناسی می‌نامد. بی‌تردید می‌توان گفت از همان زمان انتشار کتاب زبان‌شناسی عمومی و با بحث‌هایی که سوسور در مورد دلالت، دال، مدلول، نشانه، نظام زبان، قراردادی بودن نشانه‌های زبانی، تمایزی بودن معنی در نظام زبان، همزمان بودن نظام زبان و غیره پیش می‌کشد،

[1] بخش های نخستین این درس (اشاره‌های نشانه‌شناسی عمومی) تحت تاثیر کتاب «نشانه‌شناسی کاربردی» «فرزان سجودی» نوشته شده است؛ حتی بخش‌هایی که به‌طور مستقیم نقل قول نیستند. بخش‌های انتهایی نیز همین نسبت را با مقاله‌ی «Introductory Notes to the Semiotics of Music» نوشته‌ی «فیلیپ تگ» دارد.

بنیادهای اولیه‌ی علم نشانه‌شناسی گذاشته شده است، هر چند سوسور احتمال شکل‌گیری آن را در آینده مطرح می‌کند.» (سجودی ۱۳۸۷: ۷)

همچنین فرهنگ انگلیسی کالینز از دیدگاهی پیرسی آن را چنین تعریف می‌کند: «این واژه [نشانه‌شناسی (Semiotics)] به مطالعه‌ی علمی نظام‌های نشانه‌ای ارجاع می‌دهد (نظام‌های نمادی). [...] مطالعه‌ی نشانه‌ها و نمادها، به‌ویژه رابطه‌ی بین نشانه‌های نوشتاری یا گفتاری و مدلول‌هایشان در جهان فیزیکی یا جهان ایده‌ها است.» (Tagg 1999: 3)

نشانه نخستین و مهم‌ترین موضوعی است که باید با آن آشنا شد. در این مورد دو دیدگاه اولیه وجود دارد، دیدگاه سوسور و دیدگاه پیرس که تقریباً هم‌زمان با او (و به احتمالی زیاد) بدون اطلاع از فعالیت‌هایش در آمریکا، مشغول کار بر روی یک نظام نشانه‌شناختی زبانی بود. دیدگاه اول، نشانه را تشکیل شده از «دال، تصور صوتی و مدلول، مفهومی که دال به آن دلالت می‌کند، یا تصور مفهومی» (همان: ۱۸) می‌داند و رابطه‌ی میان اینها را دلالت (پیکان‌ها) می‌نامد (همان: ۱۹):



با یادآوری این نکته که سوسور دال‌ها را یک تصور صوتی- و نه فیزیکی- می‌دانست. جرقه‌هایی از شباهتی که می‌توان با گسترش چنین مدلی میان موسیقی و زبان یافت در ذهن شکل می‌گیرد.

«نشانه‌ی زبانی رابطه‌ی بین یک چیز و یک نام نیست، بلکه رابطه‌ای است بین یک مفهوم و یک الگوی صوتی. الگوی صوتی به واقع از نوع صوت نیست؛ زیرا صوت چیزی مادی (فیزیکی) است. الگوی صوتی پنداشت روانشناختی شنونده از صوت است آن گونه که از طریق حواس دریافت می‌کند. این الگوی صوتی را فقط از آن جهت می‌توان "مادی" تلقی کرد که بازنمود دریافت‌های حسی ما هستند.» (سوسور ۱۳۷۸: ٦٤)

علاوه بر این او «ارزش» را نیز معرفی می‌کند که مفهومی است وابسته به ارتباط آن با دیگر نشانه‌ها در نظام نشانه‌شناختی مورد بحث.

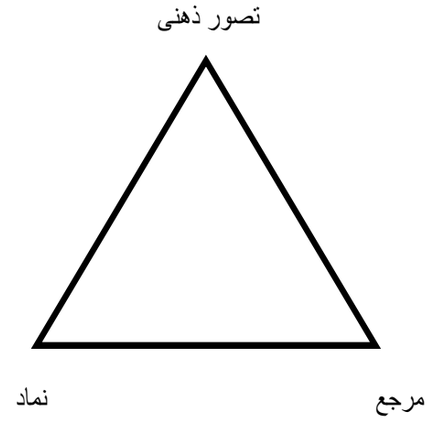
نشانه اما از دیدگاه پیرسِ فیلسوف و منطق‌دان با تفاوت‌هایی نسبت به دیدگاه سوسور معرفی می‌شود. او نشانه را به جای عنصر دو وجهی سوسوری، نظامی سه وجهی معرفی می‌کند:

«- بازنمون: صورتی که نشانه به خود می‌گیرد (و الزاما مادی نیست)

- تفسیر: نه تفسیرگر، بلکه معنایی که از نشانه حاصل می‌شود.

- موضوع: که نشانه به آن ارجاع می‌دهد.» (سجودی ۱۳۸۷: ۲۷)

این نظام که نمونه‌هایی از آن را نیز می‌توان در آثار دیگران به پیروی از پیرس دید، گاه «مثلث معنایی» نامیده شده و به این صورت نمایش داده می‌شود (همان: ۲۹):



این تصویر اولیه از نشانه و روابط آن درون یک سامانه از نشانه‌ها و تکنیک‌های برآمده از آن خیلی سریع‌تر از این که در خود زبان‌شناسی به کار گرفته شود، در رشته‌های دیگری به‌کار گرفته شد به نحوی که حتی ممکن است سخن از رشد قارچ‌گونه‌ی نشانه‌شناسیِ... ها به میان بیاید. به هر روی نشانه‌شناسی کاربردی اکنون بخشی از نشانه‌شناسی است که در رشته‌های دیگر به‌کار گرفته می‌شود.

روند یاد شده در اینجا (شروع از مقدمات نشانه‌شناسی و رسیدن به نشانه‌شناسی موسیقی)، اگر چه برای یادگیری و درک درست مطالب لازم است اما جز برای درک تحولات تاریخی نشانه‌شناسی موسیقی لازم نمی‌شود. امروزه با کار فکری کسانی مانند «مُلینو، ژان ژاک نتیه، تاراستی (از موسیقی‌شناسان) لیدوف، گرماس (از نشانه‌شناسان غیر موسیقی‌شناس) و...» نشانه‌شناسی موسیقی راهی مخصوص به خود را در موسیقی‌شناسی باز کرده است.

اگر بر همین بستر مقدماتی فراهم شده پیش برویم (رویکرد زبان‌شناختی)، نشانه‌شناسی موسیقی را حاوی مسایلی خواهیم یافت که در نشانه‌شناسی‌های کاربردی دیگر نمی‌توان دید. نخست باید تشخیص بدهیم نشانه‌ها

در موسیقی چه چیزهایی می‌توانند باشند. در نظر اول به نظر می‌رسد ساختارها و زیرساختارهای موسیقایی (با رویکردی ساختارگرایانه) پاسخ مناسبی برای این سوال هستند و راهی روشن برای تجزیه‌ی یک اثر موسیقایی فراهم می‌کنند. اما اگر کمی دقیق‌تر شویم و به تلقی سوسوری نیز باور داشته باشیم، یافتن این نشانه‌ها پایان راه نیست؛ باید دال‌های موسیقایی (به نظر می‌رسد یافتن سطوح صوتی در موسیقی دشوار نباشد) را از مدلول‌هایشان تفکیک کنیم. سپس سازوکار دلالت را آشکار کرده و در نهایت بتوانیم تشخیص دهیم نظام نشانه‌شناختی در اینجا چیست و نشانه‌ها چه نوع ارتباطی با یکدیگر پیدا می‌کنند. در مورد موسیقی دشوارترین موضوع یافتن مدلول‌ها و تعیین سازوکار دلالت است. علت این دشواری بیش از هر چیز پیچیدگی مساله‌ی دلالت موسیقایی (یا یکی از وجوه معنای موسیقایی) است.

این وضعیت را «تئوون لیوون» در مقاله‌ای با عنوان «موسیقی و ایدئولوژی، یادداشت‌هایی بر نشانه‌شناسی اجتماعی موسیقی در رسانه‌های گروهی» ترجمه‌ی «آزیتا افراشی» و منتشر شده در شماره‌ی ششم دوفصلنامه‌ی زیباشناخت چنین شرح می‌دهد:

> «رویکردهای زبان‌شناختی (یا ملهم از زبان‌شناسی) به نشانه‌شناسی موسیقی معمولا موسیقی را به عنوان سیستمی ذهنی در نظر می‌گیرند که از روابط صدایی و زمانی تشکیل شده است یا این که در تعبیر یلمزلف به عنوان نوعی نظام نشانه‌ای فاقد حوزهٔ محتوا. بنابراین، رویکردهای مورد نظر به صورت ضمنی به دریافتی از موسیقی پایبندند که بر نقد و موسیقی حرفه‌ای قرن بیستم مستولی بوده است. این دریافت همان اندیشهٔ «موسیقی مطلق» یا «موسیقی خود ایستا» است. این اندیشه اغلب مورد توافق نشانه‌شناسان و موسیقیدانان حرفه‌ای قرار دارد. به نظر می‌رسد موسیقی به خودی خود، قادر به بیان چیزی مانند یک احساس، یک رفتار ذهنی، یک حالت روانی یا پدیده‌ای طبیعی نیست. اگر مانند بسیاری موارد، موسیقی چیزی را بیان کند، آن چیز فقط نوعی توهم است نه یک واقعیت.» (لیوون ۱۳۸۱: ۱۰۱)

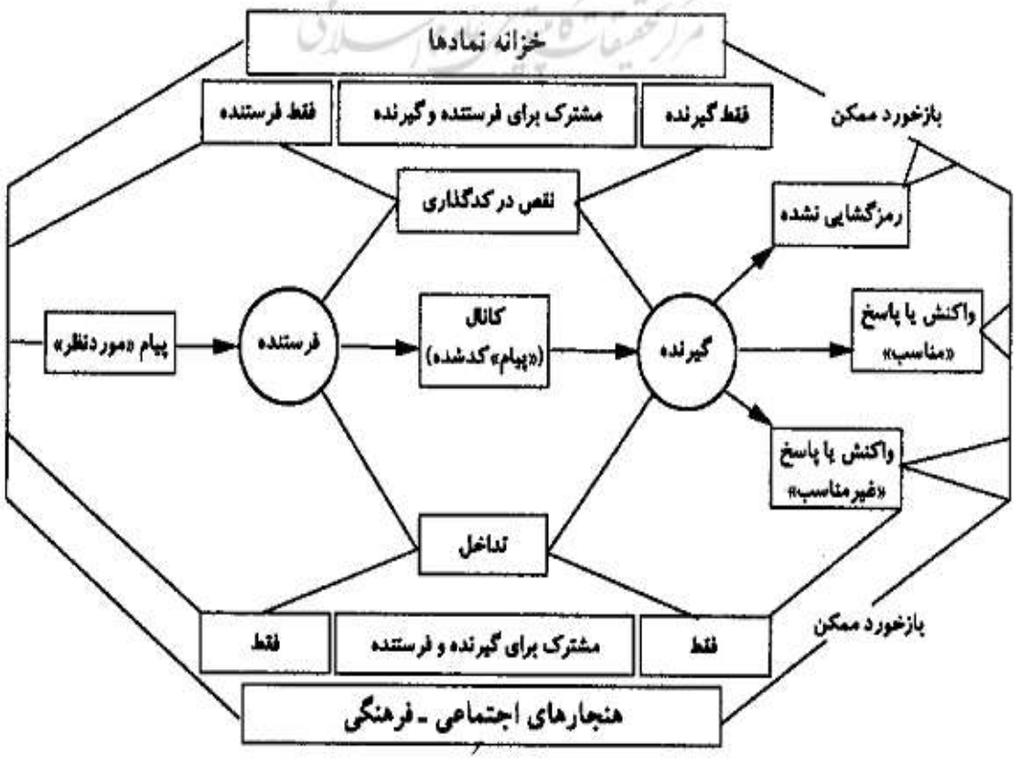
چنین دیدگاهی باعث شده است که نگاه نشانه‌شناسی موسیقی به ساختارگرایی معطوف باشد. از سوی دیگر اگر دیدگاه پیرس سرلوحه‌ی کار قرار گیرد تفکیک میان نشانه به مثابه شمایل (Icon) یا نمایه (Index) نکاتی دارد که به کار نشانه‌شناسی موسیقی می‌آید.

«در نشانه‌های شمایلی رابطه‌ی نشانه و موضوعش مبتنی بر تشابه است. [...] مانند کاربرد صداهای واقعی در موسیقی» (سجودی ۱۳۸۷: ۳۱) یا استفاده از یک ساختار موسیقی ساخته شده و ضبط شده به همان شکل درون قطعه‌ی دیگر.

«نشانه‌های نمایه‌ای دلبخواهی نیستند بلکه مستقیما به طریقی (فیزیکی یا علی) به موضوعشان وابسته‌اند.» (همان‌جا) که یک معادل موسیقایی‌اش می‌تواند تقلید صداهای غیرموسیقایی در موسیقی باشد.

آنچه در گرایش‌هایی از نشانه‌شناسی (که در اینجا به‌طور مقدماتی مورد بحث است) مدل تحلیل ارتباطات موسیقایی است در نمودار زیر که ترجمه‌ی فارسی «مسعود کوثری» (کوثری ۱۳۸۲: ۱۹) از مدل «فیلیپ تگ» در (Tagg 1999) است به روشنی می‌توان دید:

شکل ۱: مدل اساسی ارتباط در موسیقی



براساس این مدل، نقد (یا تحلیل) نشانه‌شناسیک موسیقی می‌تواند روی مطالعه‌ی واکنش‌ها، تفکیک نشانه‌های موسیقایی و سازوکارهای دلالت، تداخل‌ها و نقص‌ها تمرکز کند. امری که مطالعات نشانه‌شناسانه با رنگ و بوی مطالعات اجتماعی و معطوف به موسیقی مردم‌پسند بیشتر به آن می‌پردازند. یا بر تجزیه و تحلیل آثار منفرد و خودبسنده به شکل ساختارهایی قابل تحلیل متمرکز شود، چنان‌که ساختارگرایان انجام می‌دهند.

برای هر دو مورد لازم است که به تفکیک قابل قبولی در میان نشانه‌ها دست بزنیم و نیز نظام نشانه‌های موسیقی نیز با دقت بیشتری بررسی شود. این نکته به‌ویژه بسیار اهمیت دارد که بدانیم؛ لزوماً هر نظامی از نشانه‌ها شبیه نظام نشانه‌های زبانی عمل نمی‌کند (در همه‌ی ابعاد ممکن می‌توان این موضوع را تعمیم داد). در ضمن جدا از بعضی سازوکارهای مشابه که میان فرهنگ‌های موسیقایی مختلف ممکن است مشابه باشد، احتمال دارد هر فرهنگ موسیقایی هم نشانه‌ها و روابط مختص به خودش را داشته باشد که نقد نشانه‌شناسانه‌ی موسیقی هم بر آن متکی است و هم می‌تواند به مطالعه‌ی آن کمک کند.

برای آنکه با یک نمونه از مطالعات انجام شده آشنا شویم جدول گونه‌شناسی نشانه‌های موسیقایی فیلیپ تگ (1999: 23) مثال خوبی است:

Table 3: Sign typology overview

Anaphone	sonic anaphone	perceived similarity to paramusical sound
	kinetic anaphone	perceived similarity to paramusical movement
	tactile anaphone	perceived similarity to paramusical sense of touch
Genre synecdoche		*pars pro toto* reference to 'foreign' musical style, thence to complete cultural context of that style
Episodic marker		short, one-way process highlighting the order or relative importance of musical events
Style indicator		unvaried aspects of musical structuration for the style in question

در ایران و درباره‌ی موسیقی ایرانی (اعم از گونه‌های کلاسیک و غیرکلاسیک) به ندرت مطالعاتی از این دست انجام شده، به همین دلیل بستر مناسبی برای این نوع نقد (یا تحلیل) در دست نیست. شاید به همین علت باشد که نقد یا تحلیل نشانه‌شناسی موسیقی در میان نوشتارهای موسیقایی فارسی بسیار اندک بوده است. با این حال نمونه‌هایی از آن را در کارهای متاخر «علیرضا فلسفی» و «پویا سرایی» (مثلاً: واخوان: بازخوانش امر قدسی (۱۳۸۸)) می‌توان دید.

با توجه به کمبود مثال‌های فارسی بخش‌هایی از کتاب «نشانه‌شناسی موسیقی فیلم» نوشته‌ی «تورج زاهدی» (۱۳۸۸) خوانده، و اشاره شد؛ همان‌طور که در ابتدای کلاس گفته شد برداشت سطحی از نشانه‌شناسی به مفهوم تشخیص اینکه «چه چیز نشانه‌ی چه چیز است» می‌تواند متن‌هایی را شکل دهد که از نشانه‌شناسی تنها تفسیر اولیه‌ی نام فارسی‌اش را برخود دارند:

«نشانه‌شناسی موسیقی در حاجی واشنگتن

[...] در این فیلم‌ها، علاوه بر سنتور [...]، و نی و کمانچه [...] و تار [...]، از سایر سازهای موسیقی اصیل و سنتی ایرانی هم استفاده شده است؛ لذا این چند اثر بایستی در مقام ویژه‌ای که شایسته آنهاست مورد بررسی قرار گیرند. زیرا نظام نشانه‌شناسی سازهای اصیل ایرانی را در بستر موسیقی فیلم، میسر ساخته و مواد لازم را در اختیار ما قرار می‌دهند.» (۱۳۸۸: ۱۹۱)

«نکتهٔ جالبی که بر اهمیت والای مقام سنتور در موسیقی این فیلم دلالت می‌کند، این است که جز سنتور، هیچ یک از سازهای اصیل و کهنی که در اجرای موسیقی ردیفی و دستگاهی ایران به کار می‌روند، در ارکستراسیون فیلم شرکت ندارد. [...] از این نظر می‌توان تمام داشته‌ها و اندوخته‌های حکمی و متفکرانهٔ دانش نشانه‌شناسی را به عنوان پشتوانهٔ بسیار اطمینان‌بخشی برای شناخت منطق حضور و کاربرد ساز سنتور، در موسیقی متن فیلم طوقی، مورد استفاده قرار داد.»

در این فرازها که از فصل «نشانه‌شناسی سنتور» کتاب برگزیده شده به خوبی اشکال آن نوع تلقی از نشانه‌شناسی به چشم می‌آید؛ جز واژگانی تنها و جدا افتاده همچون «دلالت» و «نظام نشانه‌شناسی»، که آنها هم یا در جایی غیر از معنای دقیقشان به‌کار رفته یا همان‌طور به حال خود رها شده‌اند، و آوردن احکامی مانند: «سنتور و موسیقی‌اش نشانه‌ی اصالت و قدمت شهر کاشان است» و از این قبیل، که بدون نشانه‌شناسی (و با توسل به رایج‌ترین تکنیک‌ها در مورد موسیقی فیلم) نیز میسر بود، هیچ اثری از یک طرح نشانه‌شناسانه به مفهوم مورد بحث در این کلاس نیست.

در بخش پایانی این جلسه مدرس مانند دو جلسه‌ی گذشته چند نمونه نقد و تحلیل به زبان انگلیسی از جمله « Schubert the Progressive: The Role of Resonance and Gesture in the Piano Sonata in A, D. 959» نوشته‌ی «رابرت هاتن» (1993)، و مجموعه‌ی « Semiotics of Classical Music: How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us» نوشته‌ی «ایرو تاراستی» (کتابی در مورد نشانه‌شناسی موسیقی که برخی مثال‌های تحلیلی‌اش از آثار موتزارت، بتهوون و واگنر برای هدف این درس مناسب بود) را مطرح کرده و به‌طور بسیار مختصر به بیان ویژگی‌های هر یک پرداخت.

برخی منابع

کوثری، مسعود (۱۳۸۲). "نشانه‌شناسی موسیقی پاپ (مردم‌پسند)"، *نامه پژوهش فرهنگی*، شماره‌ی ۵.

Tarasti, E. (2012). *Semiotics of Classical Music: How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us* (Vol. 10). Walter de Gruyter.

فصل (۱٤)

نقد روان‌شناسانه

و

تحلیل زبان‌شناسانه‌ی موسیقی

بعد از ظهر چهارشنبه، چهارم اردیبهشت ماه ۱۳۹۲، دوازدهمین جلسه از «کارگاه آشنایی با نقد موسیقی» با عنوان «نقد روان‌شناسانه، و تحلیل زبان‌شناسانه‌ی موسیقی» در محل ساختمان فاطمی خانه‌ی موسیقی برگزار شد.

در ابتدای این جلسه مدرس پس از یادآوری اینکه شرکت‌کنندگان برای کامل کردن و تحویل تمرین‌های نهایی‌شان فرصت زیادی (اندکی بیش از یک ماه) ندارند، مبحث درس را با چند هشدار شروع کرد. هشدار نخست یادآوری سرشت میان‌رشته‌ای روش مورد بحث در جلسه‌ی دوازدهم (نقد روان‌شناسانه) و اشاره به این نکته بود که در اینجا هم مانند جلسه‌ی پیش (نقد نشانه‌شناسانه‌ی موسیقی) و بلکه شدیدتر از آنجا، باید مراقب بود که ترکیب میان روان‌شناسی و نقد موسیقی نیازمند دانش کافی از روان‌شناسی است. به بیان دیگر خواندن چند کتاب عمومی در مورد روان‌شناسی (چیزی که امروزه در بازار کتاب فراوان است) یا سرگذشت و آرای روان‌شناسان مشهور به هیچ روی توانایی نوشتن نقد روان‌شناسانه را به نقدگر ناآشنا با این حوزه نمی‌بخشد. به‌کارگیری چنین روش‌شناسی‌ای اشتباهاتی به مراتب شدیدتر از نشانه‌شناسی عوامانه‌ی موسیقی پدید خواهد آورد. از این گذشته روان‌شناسی موسیقی با تمامی شاخه‌ها و زیرشاخه‌هایش (که در درس امروز معرفی خواهد شد) روزی به‌عنوان بخشی از روان‌شناسی کاربردی شکل گرفته است اما امروز ادبیاتی آن اندازه گسترده دارد که اشتباه است فکر کنیم برای دستیابی به آن می‌توان از روان‌شناسی عمومی شروع کرد و دوباره تمام راه را از نخست پیمود. این روش اگر هم به نتیجه برسد مستلزم اختراع دوباره‌ی چرخ است.

مدرس همچنین یادآوری کرد که با توجه به آشنایی کم وی با روان‌شناسی موسیقی درس این جلسه تنها به مطرح ساختن سرفصل‌های کلی‌ای در این حوزه و مشخص کردن ارتباط احتمالی آنها با نقد موسیقی منحصر می‌شود و به هیچ وجه نباید مجموع آن را حتی مقدمه‌ای بر این میان‌رشته به شمار آورد. با وجود این ناگزیر ابتدا به معرفی مختصری از مطالعات مربوط به این حوزه می‌پردازیم.

روان‌شناسی موسیقی را به‌طور کلی هم می‌توان شاخه‌ای از روان‌شناسی به حساب آورد و هم شاخه‌ای از موسیقی‌شناسی که هدفش مطالعه‌ی رفتارهای موسیقایی (معطوف به تولید موسیقی) و تجربه‌ی موسیقایی (معطوف به دریافت موسیقی) است. شاخه‌های مختلف آن تحت تاثیر رویکرد تجربه‌گرا به دانش روان‌شناسی و عمیقاً مبتنی بر آزمایش، ثبت و صورت‌بندی داده‌های مربوط به رفتار یا تجربه‌ی موسیقایی بوده و نمونه‌گیری انسانی و تحلیل آماری ابزار اصلی آن را تشکیل می‌دهند. به این ترتیب روان‌شناسی موسیقی یک حوزه‌ی پژوهشی خواهد بود که پیوندهای سودمندی با اجرای موسیقی، آهنگسازی، آموزش موسیقی، پزشکی موسیقی و موسیقی درمانی دارد (Wiki).

از شاخه‌های متعدد مطالعات مربوط به روان‌شناسی آنچه زمینه‌ای مشترک با نقد موسیقی (به مفهوم گسترده‌ای که در جلسات مختلف این کارگاه مورد بحث قرار گرفت) می‌توان یافت عبارت است از:

- رفتار موسیقایی (ریتم، هارمونی و ...)

رفتار موسیقایی از منظری روان‌شناسانه چگونه ظاهر می‌شود و چه فرآیندهایی در شکل‌دهی به آن دخالت دارند.

- دریافت (Comprehension) و شناخت (Cognition) موسیقی

دریافت موسیقی (خواه اثر کامل، خواه ساختاری خرد، یا ویژگی‌های موسیقایی منسوب به آن) و شناخت آن به‌عنوان دو فرآیند جداگانه در روان‌شناسی، چگونه صورت می‌پذیرد. مولفه‌ی دوم این بخش را اخیرا جزیی از علوم شناختی (Cognitive Science) نیز به حساب آورده و در آن حوزه مورد بررسی قرار می‌دهند.

- شخصیت و هویت (Personality and Identity)

مطالعه‌ی نقش شخصیت افراد در رفتار موسیقایی، دریافت و شناخت، و انتخاب و برعکس، نقش اینها در شکل دادن به عوامل شخصیتی و از سوی دیگر نقش این هر دو، در ساختار هویت افراد و برعکس.

- ذوق و اولویت (Taste and Preference)

روان‌شناسی ذوق و اولویت گزینش‌های شنوندگان، بخشی از روان‌شناسی موسیقی و به‌ویژه روان‌شناسی اجتماعی موسیقی را شکل می‌دهد. مطالعه‌ی فرآیندهایی روانی که ذوق یک شخص یا جمعیتی را می‌سازد یا تحت تاثیر آن قرار می‌گیرد روی‌کردی است که با روی‌کردهای زیباشناختی (معمول در نقد موسیقی) متفاوت است. این بخش قویا با دو بخش قبلی پیوند دارد.

- رشد

روان‌شناسی رشد که به مسایل مربوط به چگونگی موسیقایی شدن انسان در جریان رشد و نقش احتمالی موسیقی در این جریان می‌پردازد.

- آموزش

این شاخه‌های مختلف (و نیز آنها که اشاره نشد) امکانات پژوهش در روان‌شناسی موسیقی را می‌نمایند اما در عین حال از نتایج برآمده از پژوهش‌ها می‌توان در نقد موسیقی نیز بهره گرفت. چنین بهره‌گیری‌هایی نیازمند آن است که نخست با نتایج آشنا باشیم و در همین حال کاربردهای خلاقانه در نقد را برای آنها بیابیم.

نکته‌ای که در اینجا بسیار اهمیت دارد آن است که میان حوزه‌های مختلف پژوهشی و نقد موسیقی بر اساس آنها تفاوت قایل شویم. این تفاوت‌گذاری که چند بار دیگر نیز در طول کارگاه با آن برخورد شد، اگر چه مبتنی بر یک مرز قطعی نیست، اما تا حدودی از طریق تمایزگذاری میان اهداف عینی یک پژوهش علمی و فضای ذهنی‌تر یک نقد موسیقایی میسر است.

یک نظر کوتاه به عناوین بالا مشخص می‌کند که احتمالاً بیش از هر چیز مطالعات ذوق و اولویت است که می‌تواند به خدمت نقد درآید. از همین رو مدرس با توضیح این که تمرکز بر این قسمت به معنای نفی امکانات بخش‌های دیگر نیست، به تشریح مولفه‌هایی پرداخت که در ذوق و اولویت از دیدگاه روان‌شناسی موسیقی دخالت می‌کنند:

۱- پذیرندگی تجربه یا گشودگی نسبت به تجربه (مبتکر/ کنجکاو در برابر استوار/ محتاط)

Openness to experience (inventive/curious vs. consistent/cautious)

۲- وجدان‌گرایی یا دینداری (کارا/ سازمان‌یافته در برابر سهل‌انگار/ بی‌دقت)

Conscientiousness (efficient/organized vs. easy-going/careless)

۳- برونگرایی (برون‌ریز/ پرانرژی در برابر منزوی/ خوددار)

Extraversion (outgoing/energetic vs. solitary/reserved)

٤- سازگاری (مهربان/ دلسوز در برابر سرد/ بی‌مهر)

Agreeableness (friendly/compassionate vs. cold/unkind)

۵- روان رنجورخویی (حساس/ ناآرام در برابر استوار/ مطمئن)

Neuroticism – (sensitive/nervous vs. secure/confident)

مشخص است که این ۵ مولفه بیشتر برای نقدی که گرایش به مخاطب داشته باشد یا نقدی که به تشریح رابطه‌ی احتمالی مولف با اثرش بپردازد، قابل استفاده است.

با این ترتیب نقد روان‌شناسانه‌ی موسیقی را می‌توان روند جریان کاری این‌چنین پنداشت، اگر چه همواره امکان یافتن راه‌های دیگر نیز وجود دارد:

- استخراج اجزای ساختار اثر

- یافتن ارتباط موجود بین این اجزا

- یافتن ویژگی‌های روان‌شناختی برای تفسیر آن روابط

- احتمالاً پیوند دادن آن با حقایقی درباره‌ی مولف یا مخاطبان

گذشته از پیوند دادن نتایج پژوهش‌های تجربی روان‌شناسی مدرن با نقد هنری آنچه بیشتر به‌عنوان نقد روان‌شناسانه (به‌ویژه در ادبیات) شهرت دارد برآمده از به‌کارگیری روان‌کاوی و روش‌ها و دست‌آوردهای آن در نقد ادبی سده‌ی گذشته است. اما پیش از پرداختن به نقد روان‌کاوانه‌ی موسیقی ناگزیر باید ببینیم رابطه‌ی روان‌کاوی و موسیقی چگونه است یا می‌تواند باشد. امروزه روان‌کاوی موسیقی حوزه‌های مطالعات مختص خود دارد و دیگر لازم نیست با مشابهت‌یابی زمینه‌هایی در ادبیات، آن را تاسیس کنیم:

- مطالعه‌ی درون‌نگر تجربه‌ی موسیقایی و رابطه‌ی آن با فرآیندهای ناخودآگاه

- مطالعه‌ی زندگی‌نامه یا خودزندگی‌نامه‌ی موسیقیدانان و آهنگسازان و شرح تجربیات آهنگسازانه‌شان با روش‌های روان‌کاوانه

- روان‌کاوی موسیقایی بیماران

- تجربه‌های موسیقایی که در تئوری‌های رشد اولیه‌ی شخصیت توضیح داده شده‌اند

- مطالعه‌ی عناصر اپرا و موسیقی فیلم (به‌ویژه شخصیت‌پردازی موسیقایی و مسایل مربوط به روایت و...)

- تجزیه و تحلیل قطعات، بدون ارجاع به شخصیت مولف

- در موسیقی درمانی

– در مطالعات فرهنگی؛ تجزیه و تحلیل باورها، پندارها و عادت‌های مرتبط با موسیقی برای آشکارسازی معناهای ناخودآگاه و الگوهای فکری (Lang 2005).

در این هنگام، «قاسم آفرین» پرسید که آیا نسبت دادن رنگ‌ها به یکی از ویژگی‌های موسیقایی و بررسی ویژگی‌های روان‌شناختی آنها بخشی از روان‌شناسی یا روان‌کاوی موسیقی است؟ مدرس پاسخ داد که این رویکرد بسیار ساده شده را به سختی می‌توان جزیی از مطالعات امروزی این شاخه‌ها به حساب آورد. «سجاد پورقناد» هم توضیح داد که چنین رویکردهای تفسیری در گذشته‌ی موسیقی کلاسیک مرسوم بوده است اما امروزه کمتر رواج دارد و اغلب شامل تلاشی برای دادن یک جنبه‌ی علمی به این نوع مشابهت‌یابی‌هاست.

در ادامه مدرس نشان داد که با در نظر گرفتن این حوزه‌های مشترک میان روان‌کاوی و موسیقی‌شناسی می‌توان نقدی را در نظر آورد که:

روش «خواندن» فروید و دیگر نظریه‌پردازان را برای تفسیر متن اقتباس کرده است. در این روش استدلال می‌شود که متن ادبی [و در اینجا بی‌آنکه از دقت این جمله کاسته شود «متن هنری»] نیز مانند رویا، میل ناخودآگاه نهان و اضطراب‌های مولف را بیان می‌کند و اثر ادبی (هنری) به‌عنوان جلوه‌ای از روان‌رنجوری خود مولف است.

این گونه‌ی نقد نیز مانند روش‌های دیگری که در جلسات گذشته معرفی شد هر چه از دنیای ادبیات که معنی، پندارها و تصورات در آن انتقال‌پذیرترند دورتر شده و به سمت هنرهای انتزاعی‌تر می‌رویم (مانند موسیقی) نیازمند رویکردهای ساختاری و پیچیده‌تری می‌شود. از جمله دشواری‌های بنیادینی که نقد روان‌شناسانه یا روان‌کاوانه‌ی موسیقی با آن روبه‌روست یکی مساله‌ی معناست. یا به بیان دیگر مرتبط کردن یک ساختار یا ساخته‌ی موسیقایی با فرآیندی روان‌شناسانه یا بازنمودی روان‌کاوانه. این امر به‌ویژه از آن جهت اهمیت بیشتری می‌یابد که به خاطر آوریم معنای موسیقایی از دیدگاه روان‌شناختی با مساله‌ی عواطف (Emotion) و واکنش نسبت به آنها پیوندی ژرف دارد. دوم، مساله‌ی داوری است. هر روش نقد باید حاوی سازوکارهایی باشد که بتواند آن را با داوری نقدگرانه پیوند بزند. نقد روان‌کاوانه، ارزش‌گذاری را در بعضی حالت‌ها با پیچیدگی روانی مولف و در بعضی حالت‌های دیگر با پریشیدگی روان وی یکسان می‌انگارد. این مشکل همان است که لوسین گلدمن در یکی از نوشته‌هایش به این صورت به آن اشاره می‌کند:

> «توضیح [یا نقد] روانکاوانه، گذشته از کاستیهای دیگر، دارای دو ناتوانی اساسی است. یکی این ناتوانی که هرگز آثار برجسته را در کلیت آنها توضیح نمی‌دهد، بلکه شماری از داده‌های جزیی آنها را روشن می‌گرداند. ناتوانی دوم آن است که به علل مربوط به روش کارش، تفاوت بین جنبهٔ بیمارگون و جنبهٔ

زیباشناختی، فرق بین رویا و هذیان یک بیمار روانی و شاهکاری داهیانه را نمی‌تواند روشن سازد.» (گلدمن، ص ۸۵).

علاوه بر این، کاربست روش‌های روان‌شناسانه (و نه روان‌کاوانه) که نزدیکی با دانش تجربی را ناگزیر می‌سازد، باعث می‌شود که داوری بر پایه‌ی آن، عینیت و حتمیتی فراتر از یک نقد امروزی بیابد.

سجاد پورقناد در این مورد گفت ممکن است با چنین مطالعاتی بتوانیم برخی قواعد جهانشمول برای ویژگی‌های موسیقایی بیابیم و تحلیل‌های خود را بر آن استوار سازیم؛ مثلاً از تعمیم واکنش‌های مشابه به ریتم (منظور رفتار حرکتی- فیزیولوژیکی در واکنش به ویژگی‌های زمانی موسیقی است). اما مدرس گفت که تاکنون چنین امری میسر نشده است. درست است که روان‌شناسی موسیقی (به‌ویژه گرایش‌های تجربی‌تر) برپایه‌ی چنین عینیت‌هایی ساخته شده است اما هرگز ادعای تعمیم همین عینیت به دنیای خارج از خود (برای مثال نقد یا...) را ندارد.

گذشته از آن دشواری‌های بنیادی که حاصل تفاوت‌های موسیقی با دیگر هنرهاست، یک اشکال عملی هم در نقد روان‌شناسانه‌ی موسیقی ممکن است رخ بنماید. دشواری آشنایی با نتیجه‌ی مطالعات روان‌شناسی و روان‌کاوی موسیقی و نیز یافتن راهی برای بهره‌گیری از آن در حالی که نقد موسیقی به مفهوم مرسوم، عادت به استفاده به روندهایی زیباشناختی و موسیقی‌شناختی دارد. شاید همین امر است که باعث می‌شود نقدهای روان‌شناسانه‌ی موسیقی دشوار و کمیاب باشد.

قاسم آفرین با شرح یک تجربه پرسشی دیگر درباره‌ی داوری مطرح کرد. وی تعریف کرد که هنگامی که مشغول تماشای یک کنسرت از «محسن سبحانی» (از گروه کیوسک) بوده و بلافاصله بعد هم اجرایی از «محسن نامجو»، احساس کرده اولی [به لحاظ موسیقایی] راست می‌گوید و دومی دروغ. آیا این را می‌توان یک داوری بر اساس روان‌شناسی (روان‌کاوی) موسیقی دانست؟ مدرس از وی خواست منظورش را از راست یا دروغ موسیقایی روشن‌تر بیان کند. وی توضیح داد که مثلاً احساس می‌کند که کسی همان چیزی را نمی‌خواند که درون اوست بلکه به دلایلی (مثلاً مشهور شدن و...) تظاهر به آن می‌کند. مدرس گفت: معمولاً این تعبیری را که شما بیان کردید به‌عنوان صداقت در هنر مطرح می‌کنند. فرض کنیم که این تعبیر درستی باشد شما چطور متوجه شدید که یکی از نمونه‌ها صادقانه و دیگری کاذب است؟ «آفرین» گفت که من همان‌طور که گوش می‌دهم می‌فهمم. اگر چیزی به دلم بنشیند صادقانه است. در حقیقت با شهود خودم فهمیدم. مدرس گفت این شهودی که از آن صحبت می‌کنید معنای وارد کردن داوری بر اساس روانشناسی موسیقی نیست. شما احتمالاً سلیقه‌ی شخصی و احساسات لحظه‌ای خودتان را ملاک قرار داده و چنین نتیجه‌ای گرفته‌اید. این با بحثی که ما در اینجا داریم

متفاوت است. برای مثال شما ممکن بود این گزاره‌ی داورانه‌ی خود را با اطلاعاتی روان‌کاوانه از محسن نامجو یا محسن سبحانی و ویژگی‌هایی از موسیقی‌شان ترکیب کنید و آنگاه به نقد روان‌شناسانه یا روان‌کاوانه به معنای مورد بحث کلاس نزدیک شوید.

مدرس بحث را با بررسی نمونه‌هایی از این نقد پی‌گرفت. و ابتدا اشاره کرد که هیچ نمونه‌ای که به مفهوم کامل نقد روان‌شناسانه‌ی اثر موسیقایی باشد در فارسی نمی‌شناسد. در ایران مطالعات مربوط به روان‌شناسی موسیقی با گرایش‌هایی مانند پیوند با پزشکی (درمانگری و...)، دانش اعصاب و مانند آن امروزه انجام می‌شود اما این مطالعات فعلاً به شکلی نیستند که راه خود را به نقد یا موسیقی‌شناسی ما باز کرده باشند. از جمله‌ی پژوهشگرانی که در این حوزه مطالعاتی پیگیر انجام داده است می‌توان به «علی زاده‌محمدی» اشاره کرد که ابتدا کارهایی در زمینه‌ی موسیقی درمانی (اعم از ترجمه و تالیف مقاله و کتاب) از وی منتشر شد و سپس به تدریج مطالعات/گردآوری‌های مروری مانند «مقدمه‌ای بر موسیقی، عصب و روان» (با همکاری فرزانه پولادی) یا مطالعات موردی مربوط به موسیقی ایرانی مثل «موسیقی شهودی و شیدایی ایران» و... . این مطالعات هنوز جایی گسترده در گفتمان موسیقی‌شناختی ایران (و به همان نسبت نقد) باز نکرده است و برای دیدن نتایج آن باید منتظر سال‌های آینده ماند.

از این مجموعه مطالعات علمی که ممکن است روزی بسترهای لازم را برای نقد روان‌شناسانه‌ی موسیقی در ایران فراهم کند که چشم بپوشیم، شاید به‌عنوان یکی از نادر نقدهای نوشته شده در زبان فارسی که بستری از روان‌شناسی را به‌کار می‌گیرد بتوان به نقد «بابک بوبان» بر مکتب آموزشی فرامرز پایور، «باهوش موسیقی یا با هوش موسیقی؟» (فرهنگ‌وآهنگ شماره‌ی ۲۳ و ۲٤)، اشاره کرد که نظریه‌ی هوش‌های هشت‌گانه را برای نقد یک مکتب آموزش موسیقی برمی‌گزیند. اما چنان‌که در گذشته هم اشاره شد، این نقد موسیقی نیست بلکه نقد روش آموزش موسیقی است.

مطابق درس چند جلسه‌ی گذشته چند نمونه به زبان انگلیسی از جمله « A quantitative analysis of Beethoven as self-critic: implications for psychological theories of musical creativity»، « Listening Subjects: Semiotics, Psychoanalysis, and the Music of John Adams and Steve Reich» و مثال‌هایی از کتاب « Listening Subjects: Music, Psychoanalysis, Culture» به‌طور خیلی مختصر معرفی شد و مورد بحث قرار گرفت.

پس از این بحث و به‌عنوان آخرین بخش این جلسه، تحلیل زبان‌شناسانه‌ی موسیقی بررسی شد. مدرس درباره‌ی آوردن این مبحث در این جلسه گفت: از آنجا که همپوشانی زیادی میان «سطح تحلیل شناختی» (یکی از سه

سطح تحلیل گفتار و موسیقی) در مقاله‌ی «آزیتا افراشی» با عنوان «تحلیل موسیقی از دیدگاه زبان‌شناسی» منتشر شده در فصلنامه‌ی خیال شماره‌ی ۱۲ (و البته در منابع دیگر نیز) و درس جلسه‌ی گذشته (نشانه‌شناسی) و درس امروز (روان‌شناسی) وجود دارد، تصمیم گرفته شد که به این موضوع بپردازیم و بخش‌هایی از آن مقاله را مورد بررسی قرار دهیم. به این ترتیب بازخوانی و بررسی مقاله‌ی یاد شده پایان‌بخش جلسه‌ی دوازدهم بود.

فصل (۱۵)

نقد جامعه‌شناسانه‌ی موسیقی

سیزدهمین جلسه‌ی کارگاه آشنایی با نقد موسیقی بعد از ظهر روز چهارشنبه ۱۱ اردیبهشت ۱۳۹۲ برگزار شد. عنوان این جلسه «نقد جامعه‌شناسانه‌ی موسیقی» بود.

مدرس در ابتدا یادآوری کرد، برخلاف دوجلسه‌ی گذشته که با اخطار در مورد سهل‌انگاری در انجام نقدهای میان‌رشته‌ای آغاز شد خوشبختانه در مورد جامعه‌شناسی خطر منابع عمومی دست دوم کمتر وجود دارد. در این حوزه آثار معتبری به زبان فارسی برگردانده شده و در دسترس است. پس از آن وی در مورد چگونگی قرارگرفتن عنوان این درس در میان عناوین ۸ جلسه‌ی دوم توضیح داد و گفت این درس در میان عنوان‌های پیشنهادی اولیه نبود اما در جریان مشورت‌هایی که با دوستان مختلف می‌کردم، «بهرنگ تنکابنی» (سردبیر مجله‌ی فرهنگ‌وآهنگ) پیشنهاد کرد که این عنوان را در برنامه بگنجانم و زمانی که به او گفتم که من در این مورد مطالعه‌ای ندارم و به همین دلیل عنوانش را در برنامه قرار نداده‌ام، پیشنهاد داد که اندازه‌ی آشنایی لازم برای یک چنین کارگاهی با مطالعه‌ی اجمالی یکی دو منبع به‌دست می‌آید. مطالعات نشان داد که برای چنین کاری باید دست‌کم مطالعاتی دقیق‌تر از چند منبع جامعه‌شناسی هنر (که مباحثی هم در موسیقی داشته باشند) انجام شود. خوشبختانه بر خلاف درس‌های دیگر به بعضی منابع در فارسی دسترسی وجود دارد از جمله سه منبع که درس امروز بیشتر بر آنها تکیه دارد: «مبانی جامعه‌شناسی هنر»، گزیده، ترجمه و تالیف «علی رامین» (۱۳۸۷)، جامعه‌شناسی هنرها؛ شرحی بر اشکال زیبا و مردم‌پسند هنر، نوشته‌ی «ویکتوریا الکساندر» ترجمه‌ی «اعظم راودراد» (۱۳۸۷)، و «جامعه‌شناسی هنر» نوشته‌ی «ناتالی هینیک» ترجمه‌ی «عبدالحسن نیک‌گهر» (۱۳۸٤).

همین نکته ما را به اشتباهی ظریف رهنمون می‌شود. هنگامی که در مطبوعات از نقد جامعه‌شناسانه سخن به میان می‌آید اغلب مراد نقد اجتماعی است؛ نقدی که از منظر یک کنش‌گر اجتماعی انجام شده و دل‌مشغولی‌های چنین فرد مثالی‌ای را در بر بگیرد. در چنین وضعیتی شناخت روزنامه‌نگارانه از جامعه و حساسیت نسبت به آن جایگزین جامعه‌شناسی شده است.

اما آنچه بحث کارگاه است نقد هنر بر بستری از جامعه‌شناسی یا با کمک روش‌های آن است. جامعه‌شناسی را می‌توان دانش مطالعه‌ی جامعه‌ی انسانی در نظر گرفت و اگر این تعریف ساده شده مورد قبول باشد هنر نیز می‌تواند به‌عنوان پدیده‌ای مربوط به جامعه‌ی انسانی مورد توجه قرار گیرد.

از دیدگاه جامعه‌شناسان «هنر نه محصول نابغه‌ای منفرد بلکه حاصل فعالیتی جمعی است» (بکر ۱۹۸۲ در هینیک ۱۳۸٤). درست از لحظه‌ای که چنین نگاهی به هنر طرح می‌شود از دایره‌ی بیشتر نگرش‌های سنتی به هنر، که همگی هنر (به معنای آفریده‌های هنری) را در شرایطی بسته و خودمختار- تنها داری تاریخ- بررسی می‌کنند،

خارج می‌شویم. دیگر تقسیم‌بندی هنرها به معانی سنتی‌اش در بین نیست بلکه مسایل با اهمیت چیزهای دیگری هستند:

دیانا کرین (۱۹۹۲) به‌طور قانع‌کننده‌ای استدلال می‌کند که به جای تقسیم سنتی میان فرهنگ والا و فرهنگ مردم‌پسند، راه بهتری برای فهم و طبقه‌بندی فضای هنری موجود، توجه به زمینه‌ای است که هنرها به دست عموم می‌رسند.

این چنین تغییر نگاهی درست مانند این است که زنجیره‌ای از عوامل بیرونی (نسبت به اثر هنری) را که در بررسی‌های مرسوم هنری کم‌تر به آن توجه می‌شد در کانون توجه قرار دهیم. این دیدگاه نه فقط به معنای دگرگونی در اهمیت مسایل است، بلکه گاه حتی به معنای تقابل و جایگزینی نیز هست.

«نوربرت الیاس» جامعه‌شناس که کارهایی نیز در زمینه‌ی جامعه‌شناسی هنر (و از جمله مستقیماً در مورد موسیقی) انجام داده در گزارشی می‌گوید: «[...] کنفرانسی ارائه می‌دادم و طی آن توسعه‌ی معماری گوتیک را نه به دلیل اعتلای معنوی که ارتفاع ناقوس‌ها را ایجاب کند، بلکه در نتیجه‌ی رقابت شهرها که می‌خواستند با قابل رویت بودنِ عبادت‌گاه‌هایشان قدرتشان را به رخ بکشند، تبیین می‌کردم.» (نقل از الیاس در هینیک ۱۳۸٤). همان‌طور که در اینجا کاملاً قابل لمس است به جای تفسیر یک دگرگونی هنریِ منجر به شکل‌گیری سبک بر اساس دلایل دینی یا تقسیم‌بندی‌هایی براساس ذوق و سلیقه (زیباشناسی)، «پدیده‌ی هنری با علت‌های خارجی نسبت به هنر تبیین شده است، که هم «مشروعیت»شان کم‌تر است و هم ارزش معنوی‌شان» (همان‌جا). چنین فرآیندی شامل دو زیرفرآیند مرتبط است: «استقلال‌زدایی» و «آرمان‌زدایی از هنر». هنر از دید جامعه‌شناسی نه پدیده‌ای کاملاً خودبسنده و بریده از کلیت جامعه است و نه چنان آرمانی که نتوان آن را به‌عنوان یک دست‌ساخته‌ی انسانی (چیزی مانند دیگر دست‌ساخته‌ها) در متن جامعه مورد بررسی قرار داد.

جامعه‌شناسی راه‌های زیادی برای مطالعه‌ی هنر به دست می‌دهد که می‌توان آنها را به شکل‌های گوناگون و از جمله بر اساس کانون توجه به سه دسته تقسیم کرد:

جامعه‌شناسی دریافت

که در آن توجه پژوهش‌گران بر سازوکاری است که از طریق آن جامعه‌ی هدف، اثر هنری را دریافت می‌کند.

جامعه‌شناسی میانجی (یا میانجی‌گری)

به‌ویژه در جوامع مدرن سازوکارهایی وجود دارند که میانجی میان محیط تولید و محیط مصرف هستند (مثلاً یک رسانه)، اینها میانجی‌های هنری‌اند. تلاش برای درک هنر از طریق بررسی جامعه‌شناسیک این میانجی‌ها شاکله‌ی دسته‌ی حاضر را تعریف می‌کند.

جامعه‌شناسی تولید

مطالعه‌ی سازوکارهای اجتماعی تولید هنری در مقابل دادن اهمیت نخست به زندگی‌نامه‌ی هنرمندان و...

تا اینجا می‌توان دید که یک نکته‌ی با اهمیت از دسته‌بندی‌ها و تعریف‌ها غایب است، نکته‌ای که برای منظور این کارگاه نهایت اهمیت را دارد و آن رویکرد جامعه‌شناسی به «خود» آثار است. برای رودررو شدن با آثار منفرد جامعه‌شناسی ابزاری نداشته است، بنابراین سه نتیجه ممکن است از چنین برخوردی حاصل شود: ۱- جامعه‌شناسی نگاهی برتری‌جویانه نسبت به دیگر روش‌های مطالعه‌ی هنر پیدا کند (این موضوع که جلسه‌ی گذشته در مورد روان‌شناسی هم نشان داده شد، می‌تواند با شدت بیشتری رخ بدهد). ۲- برای مطالعه‌ی آثار دیدگاه‌های یکسره بیگانه با جامعه‌شناسی را برگزیند و فقط پوسته‌ای از اصطلاحات جامعه‌شناسی را حفظ کند. ۳- بپذیرد که روشی حقیقتاً جامعه‌شناختی برای مطالعه‌ی آثار هنری هنوز وجود ندارد و بکوشد چنین چیزی را به‌وجود آورد.

اگر چه سه نتیجه‌ی بالا چندان مثبت نیستند اما جامعه‌شناسی هنر دستاوردهایی نیز داشته است که اهم آنها عبارتند از:

- در نظر گرفتن قشربندی‌های اجتماعی

- در ارتباط گذاشتن اشیای فردی با پدیده‌های جمعی یا ساختن پیکره‌های جمعی (هینیک ۱۳۸٤)

بر این اساس جامعه‌شناسی با نقد حوزه‌های مشترکی می‌یابد و مسایل مشترکی پیدا می‌کند. نخست و از همه مهم‌تر مساله‌ی ارزیابی است. برای اینکه نقدی شایسته‌ی عنوان جامعه‌شناختی یا جامعه‌شناسانه داشته باشیم ناگزیریم رهیافتی به مساله‌ی ارزیابی هنری بیابیم و به نظر می‌رسد جامعه‌شناسی از سه راه می‌تواند با نقد همکاری کند:

- شناسایی و تبیین فرآیندهای اجتماعی و ویژگی‌های فرهنگی که در ساختن ارزش هنری آثار سهیم‌اند (پاسرون ۱۹۸٦)

- یافتن دلیل جامعه‌شناختی برای ارزش آثار

- نادیده گرفتن قضاوت‌های سنتی (نسبی‌گرایی انتقادی)، به مفهوم آنکه بر اساس بررسی‌های جامعه‌شناختی داوری‌ها و معیارهای سنتی مورد نقد قرار گیرند. (هینیک ۱۳۸٤)

فرآیند دیگری نیز هست تحت عنوان «انسان‌شناختی» که اگر چه به سختی می‌توان آن را جزیی از بحث حاضر به حساب آورد اما گاهی با آن اشتباه گرفته می‌شود. در این فرآیند قصد، توصیف انسان‌شناسانه‌ی هنر است و نقد به مفهوم داوری و ارزیابی در آن جایی ندارد.

حوزه‌ی مشترک دیگر میان جامعه‌شناسی و نقد هنری، تفسیر است. جامعه‌شناسی به‌طور معمول سه گروه تفیسری را مد نظر قرار می‌دهد:

- اثر هنری «بازتاب یا آشکارساز واقعیت اجتماعی» است.

- اثر هنری با واقعیت‌های اجتماعی «هم‌خوانی» دارد.

- اثر هنری در «برنامه‌ریزی (شکل‌دهی)» واقعیت‌های اجتماعی نقش دارد. (هینیک ۱۳۸٤)

درست است که ارزیابی و تفسیر جامعه‌شناختی آثار هنری بر پایه‌ی خطوط کلی گفته شده میسر است اما همیشه دو خطر آن را تهدید می‌کند. این دو خطر موضوعاتی هستند که از درون جامعه‌شناسی دیده می‌شوند و ممکن است از دید نقد موسیقی لزوماً ایراد به حساب نیایند. نخستین آنها این است که جامعه‌شناسِ منتقد به «بازتولید کار کنش‌گران یک حوزه (در اینجا منتقدِ موسیقی)» بپردازد. این امر خیلی به مبحثی که در ابتدای کارگاه مطرح شد (کنشگری همراه با دغدغه‌ی اجتماعی) نزدیک است. و دومین خطر، تناقض با اهداف اولیه است. به یاد داشته باشیم که جامعه‌شناسی «از مخالفت با آرمانی کردن و خودگردانی هنر شروع کرده و [...] به بستری عینی‌تر و استوارتر برای همان موضوع» رسیده، یعنی عملاً به نقض نقطه‌ی عزیمت خود منجر شده است.

بدین ترتیب به نظر می‌رسد جامعه‌شناسی در برابر زیباشناسی قرار گرفته، یا در راهِ هم‌دوشی یا جانشینی آن، قدم گذاشته است (البته در بعضی گرایش‌ها). در هنگام این تقابل (یا برای حل آن) سه وضعیت ممکن است پیش آید: ۱- به رد جامعه‌شناسی پرداخته و بر محدودیت‌های آن برای آشکار کردن امری جدید در این وادی تاکید

شود. این طرد می‌تواند «به معنای برتر دانستن روان‌شناسی بر جامعه‌شناسی» باشد (ولف ۱۳۷۸). ۲- به جای عقب‌نشینی، فروکاست‌گرایی جامعه‌شناختی (فروکاستن آثار و سازوکارهای هنری به ارتباط با یک طبقه یا گروه اجتماعی و نفی هر گونه کارکرد زیباشناختی) مد نظر قرار گیرد. مانند این مثال از «هَجینی کولائو»: «زیبایی چیست؟» یا «چرا این اثر زیباست؟» باید به این سوال ماتریالیستی جای سپارد که «این اثر را چه کسانی، در چه زمانی و به چه دلایلی، زیبا پنداشته‌اند؟» (hadjinicolaou 1978: 24) (نقل از ولف ۱۳۸۷). ۳- راه میانه اما پذیرش گونه‌هایی از فروکاست‌گرایی جامعه‌شناختی است (چنان‌که در بعضی از رویکردها به نقد جامعه‌شناسیک انجام می‌شود) که بعضی‌شان عبارتند از:

۱- ارزش زیباشناختی بر اساس ایدئولوژی تولیدکننده‌ی اثر

۲- تعامل میان ایدئولوژی‌های نظاره‌گر/ مخاطب و متن

۳- زیباشناسی دریافت؛ اغلب ارزش با کیفیت پاسخ مخاطب برابر می‌شود. (ولف ۱۳۸۷)

اگر گریزراه‌های گفته شده کافی نباشد برخی ممکن است هنوز به دنبال برتری دادن و متمایز کردن هنر باشند؛ از این طریق که «ساختمان اجتماعی و ایدئولوژیک هنر قطعی است، اما هنر، یا هنر «خوب»، از شرایط تولید خود تعالی می‌جوید» (همان‌جا). و در نهایت کسانی هم ممکن است چالش زیباشناختی را بپذیرند (که احتمالاً قابل چشم‌پوشی نیست) و به دنبال بنا کردن یک نظریه‌ی زیباشناختی با محتوای جامعه‌شناختی بروند. به نظر می‌رسد در حال حاضر راه حل آخر منصفانه‌ترین راه باشد.

بنابر گفتاری که گذشت، بزرگ‌ترین چالش یا دشواری جامعه‌شناسی برای وارد شدن به دنیای نقد این پرسش است که: آیا دو نوع ارزش [هنری]- ارزش درون‌ذاتی یا زیباشناختی، و ارزش برون‌ذاتی یا سیاسی [اجتماعی]- وجود دارد؟ اگر وجود دارد رابطه‌ی اینها چیست؟ و نقدی که بر شالوده‌ی جامعه‌شناسی ساخته می‌شود چگونه بر چالش میان این دو پیروز خواهد شد. نحوه‌ی پاسخ به این پرسش(ها) چگونگی ورود جامعه‌شناسی را به نقد موسیقی مشخص خواهد کرد.

پس از ارایه‌ی این مباحث مدرس به معرفی دو نام نام‌آور از دنیای جامعه‌شناسی که سخت موسیقی را در کانون توجه خود قرار داده‌اند، پرداخت و به‌ویژه سوابق و دانش موسیقایی «تئودور آدورنو» (فیلسوف، جامعه‌شناس انتقادی و همچنین آهنگسازی از مکتب دوم وین) را معرفی و اشاره کرد یکی از مثال‌های برگزیده‌ی نقد جامعه‌شناسیک هنر از او انتخاب شده است.

دیگر جامعه‌شناس مشهور و تاثیرگذار «پیر بوردیو» را نیز چنین معرفی کرد: «بوردیو از دل مباحثات فلسفی موسیقی به نتیجه‌ای اعجاب‌آور رسیده بود: اینکه هیچ‌چیز مثل سلیقه موسیقایی نمی‌تواند تعلق مردم به طبقه خاصی را نشان دهد. در اواسط دهه ۱۹٦۰ میلادی، او تحقیق عظیمی درباره‌ی سلیقه موسیقایی فرانسوی‌ها انجام داد و فکر می‌کنید به چه نتیجه‌ای رسید؟ بورژواهای سطح بالا به «کلاویه خوش آهنگ» توجه نشان می‌دادند؛ طبقه‌ی متوسط از کلاسیک‌های پر زرق و برقی مثل «راپسودی آبی» استقبال می‌کردند و طبقه‌ی کارگر، والس «دانوب آبی» را می‌پسندیدند؛ یعنی چیزی که به نظر طبقات اجتماعی بالاتر، رمانتیک و آبکی می‌آمد. بوردیو در نهایت به این نتیجه رسید که قضاوت درباره‌ی سلیقه‌ی موسیقایی به نوعی عدم مساوات اجتماعی را تقویت می‌کند؛ زیرا افراد طبقه بالاتر حس می‌کنند به خاطر سلیقه موسیقایی‌شان حتماً درک و ذکاوت بیشتری از موسیقی دارند. اما اصل قضیه این است که میراث فرهنگی هر طبقه‌ای به افراد آن طبقه منتقل می‌شود و سلیقه‌ی موسیقایی هم می‌تواند در این میراث جا داشته باشد. کتاب بوردیو در این خصوص با عنوان «تمایز» در سال ۱۹۸٤ میلادی به انگلیسی منتشر شد و موج بلند مناقشات فرهنگی در دانشگاه‌ها را کم‌کم به اوج رساند.» (نیکیل ساوال ۱۳۹۰ در رامین ۱۳۸۷)

پس از آن خلاصه‌ای از مقاله‌ی نوربرت الیاس درباره‌ی موتسارت که با عنوان «موتسارت نوربرت الیاس» در متن کتاب ناتالی هینیک آمده، خوانده و در مورد آن بحث شد:

«این راه آخر راهی است که نوربرت الیاس دربارهٔ موتسارت [۱۹۹۱] با تحلیل وضعیت عینی‌اش در دربار به عنوانِ آمیزه‌ای تناقض‌آمیز از فرودستی اجتماعی و فرادستی آفرینندگی [برگزید]. به نظر الیاس، موتسارت درواقع قربانی یک شکاف مضاعف از عظمت بود: از یک طرف، شکاف میان عادت‌واره بورژوازی ویژهٔ خاستگاهش و زندگی درباری که پایگاهش ایجاد می‌کرد؛ و از طرف دیگر، شکاف میان یک شاهزادهٔ قدرقدرت اما ناتوان از ارزیابی واقعی هنر خدمتگذارش، و یک خدمتگذار نابغه که در چنبرهٔ موقعیتی فرودست گیر کرده بود، وضعیتی که زمانی موسیقی‌دانان در آن به سر می‌بردند، دوره‌ای که هنرمندان در هر عرصهٔ هنری که فعالیت می‌کردند و هر قدر هم که با استعداد بودند، هنوز از حیثیتی که بعدها در جریان قرن نوزدهم کسب کردند، برخوردار نبودند. همین وضعیت را دو قرن پیش‌تر هنرمند جواهرساز بِن‌وِنوتو سلینی در ایتالیای عصر نوزایش زیسته بود، عصری که هنرمندان بی‌دلیل محکوم به یک زندگی منزوی و محقر بودند.

در حوزه‌ای کم «خودگردان»، که در آن امکانات «میانجی‌گری» میان هنرمندان و عموم (مشتریانش)، به همان اندازه فقیر بود که قابلیت‌های «شناسایی» اولی توسط دومی، هنرمند در مقامی نبود که با او در

تراز آگاهی‌ای که از شایستگی‌اش داشت رفتار شود. وانگهی، هنرمند نیز نمی‌توانست نوآوری‌ها را به جهانی تحمیل کند که هنوز الگوی هنرمند نوآور، اصیل و صاحب قریحه را درونی نکرده بود. بالاخره، به این تنش میانِ عظمتِ بالقوه‌ای که موتسارت از درون می‌دانست به عنوان موسیقی‌دان حامل آن است و حقارت آشکاری که پایگاهش به عنوان خدمتگزار از بیرون بر او تحمیل کرد، تنش دیگری از نوع درون‌روانی از ناحیه‌ی دوگانگی روابط با پدرش، بر آن افزوده می‌شد. بدین ترتیب الیاس موفق می‌شود تحلیل جامعه‌شناختی هویت هنرمند را به رویکردی روانکاوانه از از وضعیتِ هنرمند خلاق متصل کند که به او اجازه می‌دهد رفتار ذهنی‌ای را که موتسارت مجبور شده بود تا موقعیتِ هنرمند نابغه را با افسردگی پنهان زندگی کند و به تصدیق جامعه‌شناس، به مرگ زودهنگامش انجامید، تبیین کند.» (هینیک ۱۳۸٤: ۱۱۹)

پس از آن خلاصه‌ای از یک مقاله‌ی دیگر که در کتاب «ویکتوریا الکساندر» آمده، خوانده شد. پیش از خواندن بخش‌هایی از این خلاصه اشاره شد که آن مقاله یک نقد موسیقایی به معنای مرسوم نیست بلکه یک مطالعه‌ی موردیِ جامعه‌شناختی است با این حال مطالعه‌ی آن ازجهت روندها و رویکردها و نتایج به دست آمده برای کارگاه مفید است:

««امی بایندر» در مقاله‌ای با عنوان «برساخت ریتوریک نژادی: گزینش‌های رسانه‌ها از آسیب در موسیقی هوی متال و رپ» (۱۹۹۳) با مطالعه‌ی پیایندها، و مجموعه مقالات مختلف که مقالات تفسیری در مورد این موسیقی‌ها چاپ می‌کردند، نه چارچوب تشخیص داد: چارجوب تباهی، حفاظتی، خطر برای جامعه، بی‌ضرری، شکاف نسلی، تهدید اقتدار، آزادی بیان، هنر/پیام مهم، و رد سانسور.

وی در بررسی‌اش به این نتیجه رسید که «هر دو ژانر به عنوان «مضر» تلقی شده بودند، ولی به صورت‌های مختلفی چارچوب‌بندی شده بودند. موسیقی هوی متال در چارچوب‌های تباهی و حفاظتی مورد بررسی قرار گرفته بود. از طرف دیگر موسیقی رپ در چارچوب خطر برای جامعه مورد اشاره واقع شده بود.» (الکساندر ۱۳۸۷: ۳۷۵)

«نویسندگان به جای هشدار دادن به افکار عمومی آمریکا که نسلی از فرزندان جوان سیاه به واسطهٔ گوش دادن به پیام‌های موسیقایی در معرض خطر قرار گرفته‌اند، استدلال می‌کردند که مردم آمریکا به طور کلی از ناحیه‌ی شنوندگان موسیقی رپ، آسیب خواهند دید. روشن است که بهروزی شنوندگان دیگر در مرکز توجه نبود.» (۳۷۷)

رازی را که این مطالعه‌ی جامعه‌شناختی در ژرف‌ترین لایه‌های تفسیر و نقد موسیقی (نوعی نژادپرستی پنهان‌شده) آشکار می‌سازد، بسیار شایان توجه است.

و سرانجام به‌عنوان یک نمونه نقد موسیقی جامعه‌شناسیک، بخش‌هایی از مقاله‌ی مشهور «درباره‌ی موسیقی عامه‌پسند» نوشته‌ی تئودور آدورنو با ترجمه‌ی «سیدعلیرضا سید احمدیان» از فصلنامه‌ی ماهور شماره ۱۷، خوانده شد:

«هر گونه داوریِ صریح پیرامون نسبت موجود میان موسیقی جدی و موسیقی عامه‌پسند را می‌توان تنها با بی‌توجهی جدی به سرشت بنیادینِ موسیقیِ عامه‌پسند به انجام رساند که عبارت است از «استانداردسازی». کل ساختار موسیقی عامه‌پسند، حتا هنگامی که تلاش می‌کند از چنگ استانداردسازی بگریزد، [ساختاری] استاندارد شده است. استانداردسازی از عمومی‌ترین جنبه‌های این موسیقی تا خصوصی‌ترینِ آن‌ها را مسخر ساخته است. بهترین نمونه‌ی شناخته شده، قاعده‌ای در موسیقی عامه‌پسند است که بنابرآن بخش کُر (Chorus) یا برگردان باید از سی و دو میزان ترکیب شود و گستره‌یِ صوتی آن به یک اکتاو و یک نت اضافی محدود باشد. گونه‌های مختلف موسیقی روز هم استانداردشده هستند: نه تنها گونه‌های موسیقیِ رقص، که می‌توان انعطاف‌ناپذیری در الگوپذیری را در ساختِ آن‌ها مشاهده کرد، بلکه حتا در «حالات» یا «انواع» مختلف موسیقی عامه‌پسند، مانند آوازهای دوری از مادر، آوازهای دوری از خانه و کاشانه، آوازهای موسوم به بی‌معنی (nonsense) یا در اصلاح «آوازهای ابداعی»، آوازهای مهدکودکی کاذب، آوازهای مربوط به از دست دادن یا جدایی از یک دختر همه و همه به لحاظ فرم و محتوا استاندارد شده هستند. از همه مهم‌تر، بنیادهای هارمونیکِ هر آوازِ روز –به‌ویژه آغاز و پایان هر بخشِ آن– می‌باید عینا منطبق بر شِما یا سرمشقِ ضربِ استاندارد باشد.» (۸٤)

«در موسیقی عامه‌پسند، آهنگ به جای شنونده می‌شنود. این‌گونه است که که موسیقی عامه‌پسند شنونده را از خودانگیختگی و صرافت تهی می‌کند و به واکنش‌های شرطی وامی‌دارد. تنها این نیست که هیچ تلاشی از سوی شنونده برای پیگیریِ جریان یا روندِ عینیِ موسیقی صورت نمی‌گیرد؛ بلکه به شنونده مدل‌ها یا الگوهایی داده می‌شود که به یاریِ آن هر چه عینی است امکان شناخته شدن داشته باشد. ترویج و اشاعه‌ی شِمای یادشده روش شنود را به شنونده دیکته، و همهنگام هرگونه تلاش برای شنود را غیر ضروری می‌سازد.» (۸۹)

«این «انجماد» استانداردها به لحاظ اجتماعی سرانجام بر خودِ کارگزاران نیز وارد می‌آید. موسیقی عامه‌پسند می‌باید دو نیاز را به طور همزمان برآورده سازد. یکی ایجاد تکانه و تحریکی است که توجه شنونده را برمی‌انگیزد. دیگری مربوط به ماده‌ی خام آن است که نمونه‌های موسیقیِ عامه‌پسند را در مقوله‌ای می‌گنجاند که برای شنوندگانِ نافرهیخته، به عنوان موسیقی «طبیعی» جلوه می‌کند [...]» (۹۱)

آنچه حتی از ورای متن این گزیده‌ی کوتاه نیز پیداست تلاش برای ترکیب کردن یک آگاهی موسیقی‌شناختی با مطالعه‌ی جامعه‌شناختی نظری است، کاری که آدورنو در مقاله‌اش به خوبی موفق به انجام آن می‌شود.

برخی منابع

هینیک، ناتالی (۱۳۸٤). *جامعه‌شناسی هنر*، ترجمه‌ی عبدالحسین نیک گهر، تهران: نشر آگه.

ولف، جنت (۱۳۸۷). "جامعه‌شناسی در برابر زیباشناسی"، در *مبانی جامعه‌شنای هنر*، ترجمه‌ی علی رامین، تهران: نشر نی.

فصل (۱٦)

نقد سیاسی، ایدئولوژیک موسیقی

چهارشنبه ۱۸ اردیبهشت ماه ۱۳۹۲، چهاردهمین جلسه از «کارگاه آشنایی با نقد موسیقی» با عنوان «نقد سیاسی، ایدئولوژیک» در خانه‌ی موسیقی برگزار شد.

در این جلسه ابتدا مدرس توجه شرکت‌کنندگان را به این موضوع جلب کرد که در جلسات اخیر (و به‌ویژه پس از درس «نقد تفسیری») هر یک از روش‌های نقد دسته‌بندی شده، ارتباطی تنگاتنگ با جلسه‌ی پیش از خود داشته‌اند و به قولی می‌توان گفت عملاً پایان یک جلسه به جلسه‌ی بعدی پیوند خورده است. برای مثال تمرکز بر طبقه‌ی اجتماعی و ارتباط موسیقی با نهاد اجتماع که در جلسه‌ی گذشته مورد بررسی قرار گرفت عملاً (چنان‌که خواهیم دید) به بحث‌های امروز می‌پیوندد.

علاوه بر این، موضوع خود دسته‌بندی‌ها نیز مورد اشاره قرار گرفت به این صورت که مدرس اشاره کرد؛ دسته‌بندی‌های مختلفی وجود دارد که می‌توان نقدها را در قالب آنها دسته‌بندی کرد، از جمله این که گاه (مخصوصاً در دسته‌بندی نقد ادبی) بعضی دسته‌ها را که در اینجا مستقل دانستیم بخشی از نقد مارکسیستی به حساب می‌آورند. بدین ترتیب دانشجویان باید توجه داشته باشند که این تنها دسته‌بندی ممکن نیست بلکه گزینشی است بر اساس حوزه‌ی کار و ویژگی‌های این کارگاه.

نخستین تصوری که لازم است پیش از وارد شدن به بحث اصلی توضیح داده شود رابطه‌ی «نقد» و «سیاست» به مفهومی درون- نهادی است. اگر سیاست را به معنایی نزدیک به سازوکارهای قدرت درون یک نهاد تفسیر کنیم آنگاه ذات نقد عملی سیاسی خواهد بود و صحبت از نقد «غیر سیاسی» به این مفهوم ناممکن خواهد شد. نقد سه سویه دارد؛ یا قدرت مستقر (در هنر جریان اصلی) به نقد «دیگران» می‌پردازد و دامنه‌ی قدرتش را می‌گسترد؛ یا بخشی که جزیی از هسته‌ی مرکزی قدرت به شمار نمی‌آید، از طریق ارزش‌گذاری فاش یا نهان در فرآیندهای تفسیر، تبیین و صورت‌بندی به توجیه و تثبیت آن می‌پردازد؛ و یا نقدی بر ضد قدرت صورت می‌پذیرد. این هر سه، به ترتیب نقد معطوف به قدرت، نقد توجیه‌گر قدرت، نقد بر ضد قدرت، درون نهاد موسیقی یا جامعه‌ی موسیقی قابل تصوراند و گستره‌ی تقریباً کاملی از کنش‌های نقدگرانه را می‌پوشانند به شرط آنکه روابط ارزش و اعتبار موسیقایی را برابرنهادِ «سازوکار قدرت» بدانیم.

در این هنگام «سجاد پورقناد» پرسید در اینجا «سیاست» آیا به معنای غیررسمی‌تر به همان شکلی که در ترکیب «آدم با سیاست» می‌بینیم، به‌کار نرفته است؟ به نظر وی دو معنی در متن این گفت‌وگو، با هم مخلوط شده است. مدرس پاسخ داد به نظر نمی‌رسد کاربرد کلمه‌ی سیاست به آن معنی که در وام‌واژه‌ی «سیاس» با مفهومی نزدیک به «فرد نیرنگ‌باز» است (که خود اشتباهی مصطلح است)، ربطی با بحث حاضر داشته باشد. اما سجاد پورقناد

موافق نبود و معتقد بود که این تعریف ممکن است در حوزه‌ی نقد موسیقی، با آنچه به دلایلِ پشت پرده نوشته می‌شود (که آنها را نمی‌توان از ظاهرش حدس زد) - و به زعم وی توطئه‌ای فراتر از نقد موسیقی را شکل می‌دهد- درآمیزد و مشکلاتی در فهم «نقد سیاسی» ایجاد کند. مدرس در پاسخ ضمن بی‌ارتباط خواندن این مفهوم با کلیت بحث‌های طرح شده، اشاره کرد که اگر هم اینها را مرتبط با یکدیگر بدانیم چنین کنشی (بدون در نظر گرفتن مفاهیمی مانند فریب یا توطئه که هم اخلاقی‌اند و هم فن کنش را معین می‌کنند و نه دسته‌بندی آن را) خارج از سه حالت یاد شده نخواهد بود.

گونه‌ی دیگری از رابطه‌ی میان نقد و سیاست، نقد بر پایه‌ی ایدئولوژی حزبی است. این نوع نقد معمولاً بیش از هر چیزی در نظر غیرمتخصص‌ها نقد سیاسی به حساب می‌آید و به‌ویژه در حکومت‌های ایدئولوژیک که مایلند برای تمامی جنبه‌های زندگی مردمشان- از جمله موسیقی‌ای که می‌شنوند- نسخه‌ای بپیچند، بسیار رواج دارد. هر چند که گاه ممکن است چنین نوشتارهایی شکل نقد موسیقی به معنای مورد نظر در این کلاس را نیز به خود بگیرد اما بیشتر شبیه بخش‌نامه‌های حزبی است و اگر هم بر نقدِ اثر، مجموعه‌ی آثار یا سبکی متمرکز می‌شود، هدفی مربوط به خارج از دنیای موسیقی را دنبال می‌کند؛ «مهار گوش شنوندگان». در شوروی کمونیست‌ها، در آلمان فاشیست‌ها و در چین مائوئیست‌ها نمونه‌هایی از این نوع برخورد را در اختیار ما می‌گذارند. نمونه‌هایی که برخی مانند برخورد «تیخون خرنیکوف» با آهنگسازان مشهور و نوگرای روسی مانند «پروکوفیف» و «شوستاکویچ» در تاریخ موسیقی بسیار مشهور و شناخته شده هستند و برخی مانند انقلاب فرهنگی چین خشونت و گستردگی بی‌اندازه‌ای دارند.

اما از این نمونه که بگذریم، نقد سیاسی (به مفهوم مورد توجه کارگاه) هنگامی رخ می‌دهد که نقدگر از دوگانه‌ی واقعیت/ خیال آگاه شود، یعنی تصمیم بگیرد که اثر هنری پدیده‌ای است حقیقی که در جهان واقعیت‌ها وجود دارد یا موضوعی است خیالی و در جهانی خیالی مفهوم می‌یابد. دومین وضعیت منجر به «درک اثر به مثابه شی قائم به ذات خود» (شی منفرد که تنها هستی تاریخی دارد)، و نخستین حالت باعث «درک اثر به مثابه شی موجود در حیات واقعی» (شی دارای پیوند با همه‌ی نهادهای جامعه) خواهد شد. نخستین راه که در نظر گرفتن موضوعاتی مانند کار، سرمایه و مناسبات قدرت را در نقد موسیقی مجاز می‌شمارد آن جنبه از «نقد سیاسی» است که در کارگاه امروز مورد بحث اصلی است. در جلسه‌ی گذشته (نقد جامعه‌شناسانه) نیز بررسی شد که جامعه‌شناسان و منتقدانی که دیدگاهی جامعه‌شناسانه دارند اثر هنری را در پیوند با کارکردهایش در جامعه مورد نقد قرار می‌دهند. حال این شبهه پیش می‌آید که آیا نقد سیاسی به این مفهوم همان نقد جامعه‌شناسانه نیست؟ پاسخ منفی است. درست است که در نقد سیاسی (یا ایدئولوژیک) نیز آگاهی از کارکردهای طبقاتی هنر به کار

گرفته می‌شود اما برخلاف گونه‌ی پیشین کمتر بر پایه‌ی طبقه‌بندیِ سازوکارهای اجتماعی و بیشتر مبتنی بر موضع‌گیری در نبرد قدرت است. به بیان دیگر در این نوع نقد، نقدگر به دنبال یافتن الگوهای تعمیم یافته‌ی اجتماعی و توصیف یا تحلیل آثار براساس آنها نیست.

هنگامی که سخن از راه یافتن مناسبات کار، سرمایه و قدرت، به نقد در میان باشد «نقد مارکسیستی» موثرترین ابزارها را در اختیار دارد. و به همین دلیل در بسیاری از موارد هنگامی که بحث به «نقد سیاسی یا ایدئولوژیک» کشیده می‌شود عملاً «نقد مارکسیستی» مدنظر است. در این هنگام «سعید یعقوبیان» علت‌های ژرف‌تر را جویا شد و مدرس گفت؛ جز در دسترس داشتن ابزارها دو دلیل دیگر به ذهن می‌رسد. نخست اینکه در جریان‌های فکری قرن بیستم (به‌ویژه نقد) مارکسیست‌ها دست بالا را داشتند. این گروه که در همه‌جا ردی از کار فکری‌شان دیده می‌شود، حتی پس از فروپاشی اتحاد شوروی نیز نفوذی غیرقابل چشم‌پوشی بر جریان‌های فکری جهان بعد از جنگ سرد داشتند. از این گذشته روزگاری که مارکسیسم متولد شد تنها نشان‌دار عالم سیاست به شمار می‌آمد. به این معنا که نظمی مستقر وجود داشت و کنش ضد قدرت را بسیاری به مارکسیسم فرو می‌کاستند (این البته از دیدگاه تاریخی بسیار ساده‌انگاری است). تا مدت‌ها گفتن اینکه کسی انقلابی است (شاید جز برای ما در ایران آن هم بعد از سال ۱۳۵۷) معنایی مشابه با این داشت که گفته باشند او مارکسیست است، پس عجیب نیست اگر نقد سیاسی نیز با نقد مارکسیستی یکی پنداشته شود.

در این میان و با فرآیندی مشابه جلسه‌ی گذشته (تلقی سطحی از راه دادن دغدغه‌ی اجتماعی به نقد و یکسان دانستن آن با نقد جامعه‌شناسانه) می‌توان گفت مارکسیسم عوامانه پیوندی ناگسستنی با نقد ژورنالیستی دارد. با این حال آن نقد مارکسیستی که اینجا مورد نظر است در عمیق‌ترین جنبه‌های خود دو سو دارد:

۱- چگونه می‌توان هنر تاریخی را در بافت اجتماعی درک کرد

۲- نقش هنر (به‌عنوان ابزار کنش سیاسی) در کشاکش میان پرولتاریا و سرمایه‌داران

دومی که به آفرینش یا تعریف نوعی هنر معترض می‌انجامد از دایره‌ی موضوع کارگاه خارج است اگر چه در نقدهای سیاسی می‌توان براساس آنکه اثر یا آثار هنری چه نقشی در این کشمکش یافته‌اند، داوری‌شان کرد یا به نفع ویژگی‌های یک سبک (اگر چه هنوز ابداع نشده) رای داد یا حتی آن را آرزو کرد. طبیعی است که وقتی در مورد این نوع هنر می‌نویسیم به سختی ممکن است نقدی غیر از نقد سیاسی شکل بگیرد. برای مثال اگر نوشتن درباره‌ی ترانه‌های «ویکتور خارا» را در نظر بگیریم فوق‌العاده دشوار خواهد بود اگر تصور کنیم نتیجه، نقدی غیر سیاسی از آب در می‌آید.

نقد مارکسیستی چنان‌إکه در یک چشم‌انداز نسبتاً ساده شده می‌توان انتظار داشت ساخته‌ی هنری را روبنای سازمانی می‌داند که از یک زیربنای اجتماعی مبتنی بر مناسبات قدرت (اقتصادی- سیاسی) سرچشمه گرفته است. میان این روبنا و زیربنا پیوندی برقرار است و مناسبات آنها، تنش و تعارض میان آنها، از طریق این پیوند در سطح ظاهری اثر هنری نمود می‌یابد. آشکار کردن اینها، به‌ویژه شرح پیوندها و از آن مهم‌تر چگونگی نمود آن در سطح ظاهر (که هرگز ساده و بدون پیچیدگی نیست) کاری است که نقد مارکسیستی در پی انجام آن است.

برای اینکه چگونگی پیوند هنر تاریخی با بافت اجتماعی تحلیل شود نقد مارکسیستی سه راه پیشنهاد می‌دهد:

۱- رویکرد عِلی:

«همه اجزای روبنای ایدئولوژی –که هنر نیز از آنهاست- از نظر محتوا و سبک اساسا از قواعد بنیادی‌تر ساختاری نشات می‌گیرد که ماهیتی اقتصادی دارند.» (هاید ماینر، ص ۲۵۸)

۲- رویکرد بیانگرانه:

اثر هنری بیانگر نوعی ارزش فرهنگی یا بحران فرهنگی است. (همان‌جا)

این رویکرد را در نقد با کاربرد الفاظی مانند «مظهر چیزی [سیاسی] بودن» یا «منعکس کننده‌ی چیزی بودن» می‌توان شناسایی کرد. به سادگی می‌توان دید که هنگام نقد بر اساس این رویکرد ممکن است جابه‌جایی «موضوع اثر هنری» با «خود اثر هنری» اتفاق بیفتد. مثال «گرنیکا» تابلویی که بسیار مورد علاقه‌ی نقدگران مارکسیست بوده، این موضوع را به روشنی نشان می‌دهد. در آن نقدها اغلب بیش از آنکه درباره‌ی تابلوی گرنیکا صحبت شود در مورد موضوع آن، که درد و رنج حاصل از بمباران در جنگ داخلی اسپانیا یا نیروهای اهریمنی سر برآورده از اروپای میانه‌ی قرن بیستم است، گفته می‌شود.

۳- رویکرد متوازی یا روایت‌گرانه:

منتقد ضرورتا پیوندی میان شی هنری و شرایط مادی یا اجتماعی قائل نیست؛ برعکس نگاه او متوجه شباهت‌هاست (هایدماینر، ص ۲٦۰).

به نظر می‌رسد که این سه رویکرد نقد مارکسیستی به «معنا» (یا همان درک مناسبات روبنا/ زیربنا) تنها شدت‌های مختلف از یک چیز هستند و تفاوت ماهوی ندارند؛ شدت وابستگی روبنا به زیربنا. به علاوه نباید از نظر دور

داشت که بازتاب ساده‌ی ایدئولوژی در آثار هنری نوعی تبلیغات صرف را به همراه خواهد آورد که اغلب حتی خود ایدئولوژی‌ها نیز در ظاهر مایل‌اند از آن دوری کنند.

به این ترتیب نقد مارکسیستی موسیقی در موارد نقدهای کلی موسیقی (و نه آثار منفرد) بر سه موضوع عمده بیش از دیگر موضوعات تمرکز می‌کند: مساله‌ی از خود بیگانگی، صنعت فرهنگ و کالایی شدن.

– در مورد نخست، موسیقی‌دان کارگر (اگر چه احتمالاً یقه سفید) محسوب شده و همان از خود بیگانگی که برای کارگران تحت سلطه‌ی سرمایه‌داری روی می‌دهد برای آنان نیز متصور است. مناسبات تولیدی موسیقی می‌تواند در پرتو چنین سازوکارهایی توصیف، یا تحلیل شود. در این هنگام «قاسم آفرین» پرسید این چه ارتباطی با مساله‌ی از خودبیگانگی روان‌شناختی دارد؟ مدرس پاسخ داد به نظر نمی‌رسد از دیدگاه مارکسیست‌ها این دو ارتباطی داشته باشند. «سعید یعقوبیان» هم اشاره کرد که علاوه بر مارکسیست‌ها، لیبرال‌ها هم مفهوم از خودبیگانگی (البته به معنایی دیگر) را در کارهای نظری خود لحاظ می‌کنند و به نظر می‌رسد همه به نوعی با از «خودبیگانگی» دست به گریبان‌اند.

– صنعت فرهنگ که از مفاهیم ساخته‌ی چپ‌گرایان فرانکفورتی است بیش از آن مورد بررسی قرار گرفته که نیاز به تعریف مجدد در این کارگاه داشته باشد. به صورت مختصر صنایع برنامه‌ریزی کننده و شکل دهنده‌ی سلیقه‌ی عمومی و استاندارد کننده توضیح داده شد.

در این هنگام سجاد پورقناد گفت اگر چنین برنامه‌ریزی‌هایی وجود دارد و بخشی از نقد سیاسی نیز به آنها می‌پردازد، در آن صورت این موضوع اشاره به همان خلط مبحثی دارد که قبلاً بیان کرده بود. از این دیدگاه در مقایسه با یک نقد بی‌طرفانه نقدهای سیاسی همیشه اغراضی دارند که پنهان می‌کنند و این با همان معنای عامیانه‌ی کلمه‌ی سیاست پیوند دارد. مدرس پاسخ داد؛ بخش دوم این موضوع را پیش‌تر پاسخ دادم و فکر نمی‌کنم در میان فارسی‌زبانان حاضر کسی باشد که این معنی را از هم تفکیک نکند (و احتمالاً اغلب دیگران نیز) اما درباره‌ی بخش اول می‌توان گفت که نقد مارکسیستی چنین بی‌طرفی‌ای را نمی‌پذیرد. در نظر نقدگران مارکسیست موضع گرفتن (به معنای سیاسی) در نقد بسیار پسندیده بلکه ضروری است. از نظر آنان اگر هم کسی به دنبال بی‌طرفی باشد (مانند جریانات محافظه‌کار زیباشناسی آنگلوساکسون) با سکوت برآمده از آن کنش به حمایت از سلطه می‌پردازد.

– اما کالایی شدن؛ فرآیند تبدیل هر چیز به کالای تولید انبوه و قابل مبادله است. این امر در مورد آثار هنری نیز می‌تواند اتفاق بیفتد چنان‌که در مورد موسیقی (به‌ویژه آنجا که پای تولیدات صنعت سرگرمی به میان کشیده می‌شود) روی داده است.

با در نظر داشتن این مجموعه رویکردها، گرایش‌ها و مسایل مورد بررسی، چند دشواری آوردن نقد مارکسیستی به دنیای موسیقی آشکار می‌شود. نخست اینکه؛ یافتن پیوندهای میان روبنا و زیربنا و نحوه‌ی نمود یافتن آنها در سطح اثر هنری در بعضی گونه‌های موسیقی بسیار دشوار است. این البته موجب آن نیست که نقد مارکسیستی به چنین آثاری نزدیک نشود. ممکن است این گونه‌های موسیقی را به دلیل همین دشواری یا تیرگی در برقراری ارتباط با زیربنا به کلی رد کند (اتفاقی که در بسیاری از نقدهای پیش پا افتاده عملاً رخ می‌دهد). دوم؛ حتی اگر بخواهیم جای موضوع اثر را با خود اثر در نقدگری عوض کنیم این در موسیقی به سادگی امکان‌پذیر نیست زیرا باز هم در مورد بعضی موسیقی‌ها «موضوعِ اثر» چیزی فراتر از خودش نیست (این مساله و مسایل مشابه در جلسه‌ی پنجم بررسی شد). سوم؛ چون دو مورد اول دشوار و در بعضی شرایط نشدنی هستند نقد مارکسیستی موسیقی ممکن است بر نقش روابط تولید یا نقش خود فرآورده در اندرکنش‌های سیاسی تمرکز کند و دیگر جز بیانیه‌هایی در جست‌وجوی کارآیی چیزی از آن باقی نماند.

در این مرحله از کارگاه چند نقد به‌عنوان نمونه‌هایی از نقد سیاسی بازخوانی شد.

نخست بخشی از نوشتار انتقادی «ژاک آتالی» موسیقی‌شناس انتقادی و مارکسیست سرشناس از مجموعه‌ی «مارکس و موسیقی» (به ویراستاری رگولا بورکهارت قریشی) ترجمه‌ی «شهریار خواجیان» به‌عنوان یک نمونه‌ی تاثیرگذار خوانده شد:

> «از اعتراف‌خانه تا ردیابی اینترنتی و از شکنجه تا استراق سمع تلفنی، راه‌های اخاذی و فناوری ضبط صدا، همه داستانهایی از نقش قدرت بوده‌اند. هدف همه‌ی نظریه‌پردازان تمامیت‌خواه، حفظ انحصار قدرت بر نظام پخش و دریافت صدا بوده است. سرکوب موسیقی محلی از سوی نظام سلطنتی فرانسه، طرد موسیقیدان سیاهپوست توسط مقامات سفیدپوست، وسواس حکومت شوروی به موسیقی صلح‌آمیز و ملی، بی‌اعتمادی روشمند به بداهه‌پردازی، همه نشان‌دهنده‌ی ترس از عوامل خارجی، غیرقابل کنترل و متفاوت است.
>
> در بازار اقتصادی نیز انحصار در پخش پیام و کنترل صدا وجود دارد، هر چند وسایل تحقق آن از خشونت کمتر و ظرافت بیشتری برخوردار است. زمانی که بازار، موسیقی را محاصره و در آن

سرمایه‌گذاری می‌کند، موسیقی‌دان را به یک کالای مصرفی تقلیل می‌دهد؛ نمایش غیرتهاجمی از تسلیم و تخریب، نخستین محصول تولید انبوه که شورش، ماده‌ی خام اولیه‌ی آن است.» (۷ :۱۳۸۷)

خطوط کلی نقد مارکسیستی، از جمله توجه به کالایی شدن، و مناسبات قدرت عمومی و رابطه‌شان با موسیقی، در همین چند جمله نیز به خوبی به چشم می‌خورد.

سپس، یک نقد به‌عنوان مثالِ نقد بر اساس ایدئولوژی حزبی؛ متن مکتوب «سخنرانی افتتاحیه «نمایشگاه هنر آلمان» از «آدولف هیتلر» ترجمه‌ی «مصطفی اسلامیه» خوانده شد. با وجود اینکه این نوشتار نقد موسیقی نیست اما به خوبی ویژگی‌های مورد نظر در آن بازتاب یافته است.

«[...] یهودیان در این زمینه‌های فرهنگی، بیش از هر زمینهٔ دیگر، آن وسایل و نهادهای ارتباطی را به تصاحب خود در آورده‌اند که افکار عمومی را شکل می‌دهد و در نهایت به حاکمیت خود می‌گیرد.

[...] هنر هرگز نمی‌تواند یک مد روز باشد. همان‌طور که خصلت و خون ملت ما کمتر تغییر خواهد کرد، به همان اندازه هم هنر باید خصلت میرندگی خود را از دست بدهد و جای آن تصویرهای ارزشمندی بگذارد که بیانگر عمر ملت ما با رشد و شکوفایی سریع خلاقیتهایش باشد.» (۱۳۸۱: ۲ و ٦)

در همین چند کلمه نیز خطوط اصلی ایدئولوژی حزب ناسیونال سوسیالیست آلمان و اغراض سیاسی- دستوری چنین نقدی به خوبی روشن است.

بعد از این دو، نقدی از «احمد شاملو» درباره‌ی اشتوکهاوزن و موسیقی و نبوغش که در فرهنگ‌وآهنگ شماره‌ی ۲۹ بازنشر شده، خوانده و اشاره شد، که از لحاظ تئوریک نقد چندان عمیقی نیست اما از دیدگاه کاربرد زبان فارسی نمونه‌ای بسیار جالب توجه به شمار می‌رود.

سرانجام، نقد مائوئیستی «کورنلیوس کاردیو» بر «اشتوکهاوزن» با عنوان «اشتوکهاوزن به امپریالیسم خدمت می‌کند» (Schtockhausen Servs Imperialism) (۱۹۷٤)، «بتهوون و آزادی: تاریخی‌گری و ارتباط سیاسی» (Beethoven and Freedom: Historicizing the Political Connection) نوشته‌ی «سنا پدرسون» (۲۰۰۵) و «موسیقی و امپریالیسم» (Music and Imperialism) نوشته‌ی «پیگرم هریسون» (۱۹۹۵) به عنوان نمونه‌هایی غیر فارسی از نقد سیاسی به طور اجمالی مورد بررسی قرار گرفت.

آخرین مرحله از جلسه‌ی چهاردهم کارگاه اشاره‌ای مختصر به نقد پسااستعماری بود. نقد پسااستعماری که هم سیاسی است هم خویشاوند یا برآمده از نقد مارکسیستی، با نام «ادوارد سعید» گره خورده است و در یک اشاره‌ی بسیار کوتاه حاصل آگاه شدن انسان غربی از نگاه استعمارزده‌اش به دیگران و تلاش برای نقد آن است. این نگاه انتقادی که خیلی زود دنیای نقد را درنوردید بیش از هر چیز از طریق آشکار کردن نحوه‌ی عمل دوگانه‌های هویت‌ساز خود–دیگری و کاویدن لایه‌های پنهان قدرت اعمال شده از طریق همین تمایزگذاری، به نقد می‌پردازد. برای آشنایی مقدماتی با برآمد این نوع نقد بخش‌هایی از مقاله‌ی باارزش «لادن نوشین» پژوهشگر ایرانی مقیم انگلیس با عنوان «بداهه‌پردازی به عنوانِ «دیگری»: خلاقیت، دانش و قدرت؛ مطالعه‌ی موردی موسیقی ایرانی» ترجمه‌ی «ناتالی چوبینه» منتشر شده در فصلنامه‌ی موسیقی ماهور شماره‌ی ۳۷ خوانده شد. اشاره‌ی کوتاه ابتدای مقاله و فرازهایی از میانه‌ی آن خود گویای نگاه مولف (و علت نقل به‌عنوان مثال نقد پسااستعماری به‌رغم اینکه این مقاله را به سختی می‌توان نقد موسیقی به حساب آورد) به موضوع است:

«(غیر) سیاست، قدرت و گفتمان‌های موسیقی‌شناسی

تفاوت به معنایی فراگیر، از زمانی که ساختارگرایی این انگاشت را مطرح کرد که تفاوت پدیدآورنده‌ی معناست، در قلب حوزه‌ای از پژوهش زبان‌شناختی قرار داشته است. از این خاستگاه قضیه‌ای سرچشمه گرفته مبنی بر اینکه تفکر غربی زیر سلطه‌ی یک سلسله دوگانه‌های به شدت به‌هم‌پیوسته بوده است: نیک/بد، مذکر/مونث، فرهنگ/طبیعت، عقل/احساس، خود/دیگری، و از این دست... » (۱۷۹ :۱۳۸٦)

«[...] بنابراین، انکار طبیعتِ ساختارمندِ مقوله‌های ما در حکم انکار ماهیت سیاسی آنها نیز هست. به علاوه طبق نظر بُل‌من، چنین انکاری در نفس خود بی‌اندازه سیاسی محسوب می‌شود: «این عملِ جوهری کردنِ موسیقی، یعنی تلاش برای سیاسی‌زدایی آن، به غالب‌ترین شکل سیاسی کردنِ موسیقی تبدیل شده است.» سالی مستقیم به هدف می‌زند: «پس تفاوت، به لحاظ سیاسی، مساله‌ای است مربوط به قدرت» [...]» (۱۸۰ :۱۳۸٦)

فصل (۱۷)

نقد فمینیستیِ موسیقی

عصر روز چهارشنبه ۲۵ اردیبهشت ۱۳۹۲، پانزدهمین جلسه از کارگاه آشنایی با نقد موسیقی در خانه‌ی موسیقی برگزار شد. عنوان این جلسه «نقد فمینیستیِ موسیقی» بود و به بررسی جریان‌هایی در موسیقی‌شناسی و نقد موسیقی می‌پرداخت که متاثر از مطالعات زنان و نظریه‌های فمینیستی هستند.

بستر فکری فمینیسم که متاسفانه برگردان مناسبی برای آن در فارسی موجود نیست (شاید مادینه‌گرایی که این هم گویا نیست)، از جنبش‌های اجتماعی سیاسی مربوط به حقوق سیاسی و شهروندی زنان در اروپا و آمریکا سرچشمه گرفته است. این جنبش‌ها با هدف به دست آوردن حقوق برابر (عمدتاً) سیاسی- اجتماعی شکل گرفتند اما به همین موضوع محدود نماندند و خیلی زود به وارسی کلیه‌ی جنبه‌های نابرابری جنسیتی (حتی بازتاب‌های آن در فلسفه و علم) کشیده و دارای بنیان‌های نظری ژرفی شد. خلاصه اینکه موضوع مورد بحث درس حاضر دیگر محدود به جنبه‌های برابری اجتماعی نیست، هر چند از آنها نیز سخنی به میان می‌آید.

در اینجا «مژگان محمدحسینی» پرسید، آیا «موسیقی فمینیستی» داریم که نقد موسیقیِ فمینیستی داشته باشیم؟ مدرس پاسخ داد: البته آثاری موسیقایی که بتوان آن را موسیقی فمینیستی به شمار آورد، داریم (به‌ویژه هنگامی که متن مبنای کار باشد) اما منظور درس امروز نقدِ آثار موسیقیِ فمینیستی نیست بلکه مقصود نقد فمینیستیِ آثار موسیقی است.

نقد فمینیستی یک گرایش در نقد موسیقی است که مانند اکثر گرایش‌هایی که در جلسات گذشته مطرح شدند کمی دیرتر از دیگر رشته‌ها ظاهر شد. ادبیات، سینما و هنرهای تصویری پیش از موسیقی حضور جریان‌های فمینیستی را در نقدشان تجربه کردند و نقد موسیقی نیز از هر یک از آنها به نحوی متاثر شده است. برخی از این تاثیرات شامل:

- ترسیم قدرت مناسبات مربوط به جنسیت که در اثر هنری حک شده است.

این نقدها در جامعه‌هایی نوشته می‌شوند که تظاهرات بیرونی و اولیه‌ی نابرابری جنسیتی (مثلاً نداشتن حق رای و...) مدت‌هاست که از میان رفته است. بنابراین نقدگران به دنبال حضور ظریف‌تر (یا بازتولید) مناسبات نابرابری جنسیتی می‌گردند که ردپایش در آثار هنری پنهان شده باشد.

- تمرکز بر نقد سیاست فرهنگیِ ایدئولوژیِ «خودبسندگی» (یا استقلال Autonomy) به‌عنوان موضوع مرکزی فیلم، ادبیات و موسیقی.

در مطالعات اخیر گرایش زیادی وجود دارد که خودبسندگی اثر هنری، به این معنا که اثر هنری شیئی است در خود و برای خود و مستقل از هر فرآیند بیرونی، نیز به‌عنوان بازتابی از مناسبات جنسیتی در نظر گرفته شود.

- ارزش گذاری مجدد اثر هنری در پرتو فمینیسم.

- مقاومت در برابر تفسیر فرمالیست‌ها

تفسیر فرمالیستی نیز از دید نقدگران فمینیست از طرفی مانند ارزش دادن بیش از حد به خودبسندگی و... جنبه‌های مردسالارانه‌ی قوی دارد.

- معرفی یا بازشناسی بازنمایی‌های کلیشه‌ای زنان

هر چند هنگام مطرح شدن عنوان نقد فمینیستی این مورد بیش از هر چیز دیگر در ذهن می‌آید اما در اصل یافتن چنین کلیشه‌هایی (به‌ویژه در ادبیات و هنرهای نمایشی) نسبتاً ساده‌تر از چند مورد قبلی است.

- تحقیق کردن در مورد فرآیندهای ارزیابی به‌عنوان روندهای «مردگرا» و تردید در آنها (Elizabeth Roseanne Kydd 1992)

نقد فمینیستی (و البته بعضی گرایش‌های دیگر در نقد نیز) هراسی از آن ندارد که به جای جهانشمول دیدن معیارهای ارزیابی هنرهای زیبا و آثار مرجعی که مصداق‌های ارزیابی و بسترهای عینی آن را شکل می‌دهند، آنها را آفریده‌ی گرایش‌های «مرد سفیدپوست اروپایی» بداند و به جست‌وجوی علل حذف گرایش بخش‌های بزرگی از جمعیت جهان (به‌ویژه غیبت زنان و زنانگی در تعیین آثار مرجع) در آن بپردازد.

اگر مطالعات زنان در نقد هنری را سرچشمه‌ی نقد فمینیستی بدانیم، می‌توان دید که همیشه در یک سطح و ژرفا نبوده است بلکه مراحلی از ژرف‌تر شدن را از سر گذارنده که نخست از آگاهی جامعه‌ی نقد از نادیده انگاری زنان در حوزه‌ی مورد بحث (در اینجا موسیقی) آغاز شده است. نقدگر فمینیست بر این نکته آگاهی می‌یابد که زنان در موقعیت‌های باارزش‌تر (مانند آهنگسازی و رهبری ارکستر) که اغلب مردانه پنداشته می‌شوند، حتی در صورت داشتن استعداد و توانایی برابر، کمتر از همکاران مردشان به چشم می آیند. به‌عنوان مثالِ چنین وضعیتی «کلارا ویک شومان» نمونه‌ای مشهور است که توجه به جنبه‌های آهنگسازانه‌ی آثارش بسیار متاخر است در حالی که او از خیلی از آهنگسازان هم‌عصر خود تواناتر بود. «سجاد پورقناد» نیز ضمن تایید این نمونه و یادآوری اینکه در زمان خودش او را بیشتر به‌عنوان نوازنده‌ی پیانو می‌شناختند تا آهنگساز، نمونه‌های دیگری از تاریخ موسیقی

کلاسیک غربی مثال آورد که وضعیتی مشابه داشتند از جمله «هفزیبا منوهین» (Hephzibah Menuhin) خواهر نقاش، شاعر و پیانیستِ «یهودی منوهین» که به ندرت کسی حتی نامش را شنیده است در حالی که به نظر او از برادرش نوازنده‌ی تواناتری بوده است.

در مرحله‌ی دومِ چنین مطالعاتی از نقش پنهان جنیست در هنر، آگاهی به دست می‌آید. در این مرحله هنر و فرآورده‌های آن که فارغ از گرایش جنسیتی (مردگرا یا زن‌گرا) تلقی شده، جهت خود را آشکار می‌کند. سرانجام در مرحله‌ی سوم مناسبات پنهان جنسیتی، که دیگر فقط در مورد مردان و زنان نبوده بلکه در مورد عناصر مردانه و زنانه است، هویدا می‌شود.

موسیقی‌شناسی فمینیستی و پیرو آن نقد موسیقی فمینیستی نیز این وضعیت را از سر گذرانده است. برای آنکه هر یک از مراحل به خوبی در کلاس نمایان شود بخش‌هایی از پایان‌نامه‌ی «الیزابت کید» با عنوان «نقد فمینیستی موسیقی؛ سرچشمه‌ها و جهت‌ها» بازخوانی شد که در آن مولف روند این گونه مطالعات را از دهه‌ی ۱۹۶۰ تا ۱۹۹۰ بررسی و بر اساس مسایلی که مورد توجه قرار داده‌اند، دسته‌بندی کرده است. یافته‌های او نشان می‌دهد که روند سه مرحله‌ای یاد شده در طی سه دهه در جامعه‌ی دانشگاهی- روشن‌فکری آمریکا طی شده و از مطالعاتی با تمرکز بر زنانِ موسیقی‌دان به سوی مطالعه‌ی موسیقی‌شناسانه‌ی عناصر جنسیتی و از آنجا به مطالعه‌ی میان‌رشته‌ای مناسبات قدرت جنسیتی گرویده است. همچنین می‌توان دید که در همین مدت از مقالات و مطالعات توصیفی تاریخی درباره‌ی زندگی و آثار زنان موسیقی‌دان به کتاب‌ها و مطالعات تحلیلی رسیده‌ایم.

در ایران به نظر مدرس، این نوع نگرش به موسیقی اگر هم وجود داشته باشد هنوز بیشتر معطوف به مرحله‌ی نخست و یافتن و آشکار کردن کار و آثار آنها است. مانند اغلب فعالیت‌هایی که اکنون در «سایت زنان موسیقی» صورت می‌گیرد. هنوز در آثار موسیقایی به ندرت ممکن است نشانه‌هایی از ژرف‌تر شدن این گفتمان به چشم بخورد. این مساله ممکن است تابعی از مشکلاتی باشد که در جوامع دیگر حل شده و در جامعه‌ی ما هنوز باقی است.

معرفی سه تن از اندیشه‌ورانی که بیشترین تاثیر را بر شکل‌گیری گرایش فمینیستی در موسیقی‌شناسی و نقد موسیقی داشته‌اند مرحله‌ی بعدی کارگاه را به خود اختصاص داد. این سه تن «سوزان مک‌کلاری»، «روت سالی»، و «سالی مک‌آرتور» هستند. اولی در ابتدای دهه‌ی ۱۹۹۰ با نوشتن کتاب « Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality» مهم‌ترین آغازگر جریان نقد فمینیستی موسیقی شمرده می‌شود به‌طوری که چند سالی بعد از انتشارش در مورد آن چنین گفته شده است:

> The impact of this book can perhaps be best compared to that of Kate Millet's Sexual Politics in the late 60's. McClary, like Millet, brought feminist concerns into a field accustomed to thinking of art as abstract and universal, insisting not only on the analysis of the representation of women in canonical works and the appreciation of women composers, but also on the gendered nature of the processes of musical signification themselves. In this way, McClary's work clearly draws on, and is comparable in importance to, Laura Mulvey's work on film and Elaine Showalter's "gynocriticism". (Schwartz 1995)

> اثر این کتاب را شاید بیش از هر چیز بتوان با کتاب «سیاست جنسی» کِیت میلِت در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ مقایسه کرد. مک کلری، مانند میلت، توجه فمینیست‌ها را به یک حوزه‌ی عادت کرده به تفکر درباره‌ی هنر همچون انتزاعی و جهانی جلب کرد، نه تنها با پافشاری بر تحلیل بازنمود زن در آثار مرجع و درک و پذیرش آهنگسازان زن، بلکه براساس طبیعت جنسیتی خودِ فرآیندهای دلالت موسیقایی. از این نظر، کار مک کلاری به کار «لارا مالوِی» درباره‌ی فیلم و «نقدِ زن‌مدارانه»ی (مادینه‌نقد؟) الِنی شووالتر [در ادبیات] نزدیک بوده و به لحاظ اهمیت با آنها قابل مقایسه است.

دومی با ویراستاری کتاب « Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship» طلایه‌دار بازنگری در نگرش‌های دانشورانه و نقد نقش جنیست در شکل دادن به آنها است و سومی با ویراستاری کتاب «Feminist Aesthetics in Music» و نوشتن مقاله‌ای با همین عنوان در کتاب، در نظریه‌پردازی برای یک زیباشناسی مبتنی بر فمینیسم پیشرو محسوب می‌شود. این آثار که همگی در دهه‌ی ۱۹۹۰ نوشته شده‌اند نموداری خوب از آنچه در آن سال‌ها در موسیقی‌شناسی و نقد موسیقی انجام می‌شد در اختیار قرار می‌دهد. البته شکل‌گیری این جریان بی‌مقاومت و بدون انتقادهای جدی صورت نپذیرفت. در جامعه‌ی دانشگاهی آمریکا در دهه‌ی ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ به تدریج امواج گرایش‌های پست مدرنیستی که از فرانسه می‌آمد شروع به تاثیرگذاری کرد و در همین زمان با دور شدن اندیشه‌ی دانشگاهی موسیقی‌شناسی (البته با کندی خیلی زیاد) از عینیت‌باوری سخت‌گیرانه‌ی علمی، راه را برای گرویدن به بسترهای دیگر نیز گشود. اما در واکنشی مشابه سیل انتقادهای جامعه‌ی دانشگاهی به سوی آن سرازیر شد. از جمله معروف‌ترین این انتقادها می‌توان به مقاله‌ی «پیتر وَن دِر تورن» با عنوان « Politics, Feminism, and Contemporary Music Theory» در نقد کتاب سوزان مک‌کلاری اشاره کرد که نقدی محافظه‌کارانه است و جهتی تقریباً مشابه اولین نقدهای نوشته شده بر تئوری‌های فمینیستی فیلم با ادبیات در دهه‌ی ۱۹۶۰ دارد.

در این هنگام «قاسم آفرین» در نقد گرایش فمینیستی ابتدا خاطره‌ای تعریف کرد از اینکه سال‌های پیش متوجه شده است که بعضی کارهایی که انسان انجام می‌دهد با وجود ظاهر متفاوت، در خواست جذب جنس مخالف ریشه دارد و سپس پرسید آیا استنباط وی با گرایشی که امروز در کلاس مورد بحث است همسان است؟ مدرس پاسخ داد که موضوع جذابیت و جذب ارتباط چندانی با بحث حاضر ندارد. سپس قاسم آفرین نقد دیگری را مطرح کرد و آن هم اینکه پیشروی فمینیست‌ها (یا به‌طور کلی فمینیسم) منجر به توقف ادامه‌ی حیات نسل انسان خواهد شد. این نقدی است که در سال‌های اولیه‌ی نظریه‌ی فمینیستی در هنر نیز زیاد سخن از آن به میان آمده و حاوی فروکاهش کل جریان فمینیسم به حق فرزندآوری است، مانند این فراز که «شوارتز» تلقی مِیلر (Mailer) (منتقدی که نقد او بر کتاب «سیاست جنسی» «کیت میلت» (Kate Millett) بر وَن دِر تورن تاثیرگذار بود) و ون در تورن را از تعریف فمینیسم توضیح می‌دهد:

> Feminism is the desire of women to receive special treatment in legal and employment situations and to avoid childbearing in order to pursue their selfish ambitions. (Schwartz 1995)

> فمینیسم خواسته‌ی زنان است برای دریافت توجه ویژه در شرایط قانونی و کاری و خودداری از فرزندآوری برای رفتن به دنبال جاه‌طلبی‌های خودخواهانه‌شان.

به علاوه، نظریه‌های فمینیستی هنر بر این اساس ساخته نشده و ارتباط مستقیمی با این موضوع ندارند و دلیلی ندارد که نقد از کلیت جنبش‌های زنان به نقدِ نقدِ فمینیستی موسیقی تبدیل شود.

مرور کوتاهی بر عناوین بخش‌های داخلی یا مقالات منتشر شده در سه کتاب نامبرده برای آشنایی با خطوط کلی نقدهای فمینیستی بخش بعدی کلاس بود و با این یادآوری همراه شد که برخلاف جلسات گذشته که می‌شد نمونه‌هایی به فارسی از گرایش نقد مورد بحث (اگر چه در ابتدای راه) یافت در این مورد هیچ نقد فارسی پیدا نشد که در کلاس مطرح شود.

بدین ترتیب می‌توان مسایل مرتبط با نقد فمینیستی موسیقی را در سه دسته‌ی برگرفته از «الیزابت کید» (۱۹۹۲) گنجاند:

نخست دستاوردهای این نوع نقد که بیش از همه؛ به نقد کشیدن «بی‌طرفی» و «عینیت» مورد ادعای موسیقی‌شناسی و نقد موسیقی از طریق آشکار کردن مردانگی روندهای آن، به پرسش گرفتن ارتباط رازآلود نبوغ

و مردانگی، نقد کردن پیش‌فرض فضاهای کار موسیقایی مردانه/ زنانه و دادن برتری به فضاهای مردانه، و نقد پیش‌فرض ناتوانایی زنانه در داشتن نقش موثر در تاریخ موسیقی است.

دوم چالش‌های پیش روی آن:

۱- فرض‌های شک‌برانگیز (زن‌گرایانه) در کارهای کسانی که در مورد تاریخ کار زنان در موسیقی کار می‌کنند.

۲- پیامدهای اعتماد به تضادها (مادینه/ نرینه، ذهن/ بدن، طبیعت/ فرهنگ و پیوندسازی با دوگانه‌های فرهنگی- موسیقایی برپایه‌ی آن)

۳- مساله‌ی میانجی در بازنمایی. معمولاً نقدهای فمینیستی موسیقی را به مثابه بازنمایی تلقی می‌کنند و به دنبال تجلی زنانگی از طریق این بازنمایی هستند. از یک طرف مساله‌ی هنر غیر بازنمودی چالشی می‌آفریند و از طرف دیگر میانجی‌هایی که سازوکار بازنمود زنانگی را می‌آفرینند.

٤- معمای زیباشناسی سیاسی‌شده (یا سیاست‌زده). چگونه سیاست با زیباشناسی پیوند می‌یابد؟

و سوم جهت‌گیری‌های قابل پیش‌بینی برای آن:

۱- نقد فمینیستی و واسازی (ساختارشکنی)

۲- نقد فمینیستی و راهبردهای سیاسی

۳- ژرفا بخشی به جنبه‌های دانشورانه و هم‌زمان استفاده‌ی عمومی از دستاوردهای آن

پس از این بحث زمان اندکی نیز به مبحث نقد اسطوره‌شناسانه‌ی موسیقی اختصاص یافت که قاعدتاً باید در جلسه‌ی یازدهم (همراه با نقد نشانه‌شناسانه‌ی موسیقی) مطرح می‌شد اما به دلیل گستردگی مباحث تنها اشاره‌ی کوتاهی به آن شده بود. این‌گونه نقد که برآمده از مطالعات اسطوره‌شناس ساختارگرای فرانسوی است نخستین بار به صورت اشاراتی در فصل اول کتاب «خام و پخته» (Le cru et le cuit) و فصل آخر «انسان برهنه» (L'Homme nu) ظاهر شد و در «اسطوره و معنا» (که به دست «شهرام خسروی» به فارسی هم ترجمه شده)، به صورت مختصر مورد اشاره قرار گرفت. تلاش «لوی استروس» برای پیوند زدن اسطوره‌شناسی و یافتن سرمشق‌های اصلی در حوزه‌ی موسیقی (به‌ویژه تحلیل ساده‌ی فوگ یا فرم سونات) این پیام را داد که می‌توان از راهِ یافتن کهن الگوها به نقد و تفسیر موسیقی پرداخت:

«هنگامی که مشغول نوشتن کتاب خام و پخته بودم تصمیم گرفتم که به هر یک از بخشهای کتاب ویژگی یک شکل موسیقی بدهم و عنوان هر کدام را «سونات» «راندو» یا امثالهم بگذارم. در حین کار به یک اسطوره برخوردم که ساختارش را به خوبی می‌فهمیدم اما قادر نبودم یک شکل موسیقایی بیابم که با ساختار این اسطوره تطبیق داشته باشد. بنابراین به دوستم رِنه لیبوویتز که آهنگساز است رجوع کردم و مشکلم را با او در میان گذاشتم و ساختار اسطورهٔ موردنظر را برایش تشریح کردم: دو روایت کاملا متفاوت و بدون وجود هیچگونه رابطهٔ ظاهری بتدریج تداخل می‌نمایند و در خاتمه فقط یک درون‌مایه می‌سازند. یک قطعه موسیقی با چنین ساختاری چه نامی دارد؟ او فکری کرد و گفت در تمام تاریخ موسیقی هیچ قطعه موسیقی که دارای چنین ساختی باشد نمی‌شناسد. بدین ترتیب نامی برای آن وجود ندارد واضح بود که وجود یک قطعه موسیقی با این ساختار کاملا امکان داشت.» (لوی–استرووس ۱۳۸۱: ٦٣–٦٢)

اما این ابتدای کار بود و به‌کار گرفتن روش‌های اسطوره‌شناسی برای تجزیه و تحلیل موسیقی به زودی به دست کسانی مانند ایرو تاراستی (Eero Tarasti) به شاخه‌ای در موسیقی‌شناسی بدل شد. به این ترتیب وضعیت آن را می‌توان به‌طور خلاصه چنین بیان کرد:

«روش‌های تحلیلی لازم برای اسطوره‌شناسی ساختارگرا که توسط اشتراوس و فرای حدود ۵۰ سال پیش تکمیل شدند، همگی ابزار نشانه‌شناسی ساختارگرا را برای تجزیه و تحلیل اسطوره‌ها به کار می‌گیرند. از میان همه‌ی آنها که در این زمینه کار می‌کردند اشتراوس بیشتر به امکان هم‌نشینی موسیقی و اسطوره توجه کرده و بازتولید ژرف‌ساخت یک اسطوره را در ساختمان موسیقی مورد توجه قرار می‌دهد. این روش برای موسیقی‌شناسی توسط تاراستی تدقیق و تکمیل شد. تا اینجا اسطوره‌شناسی جای خود را در موسیقی‌شناسی باز کرده اما آیا راهِ از اینجا تا رسیدن به نقد اسطوره‌شناسانه‌ی موسیقی پیموده شده؟ جواب این است که [...] اگر بخواهد پیموده شود باید بر چالش‌هایی در زمینه‌ی مسئله‌ی همسانی، داوری و عمومیت روش‌های‌اش فائق آید.» (صداقت‌کیش ۱۳۹۰)

فصل (۱۸)

برخی مسایل در نقد موسیقی مردم‌پسند

بعد از ظهر چهارشنبه ۱ خرداد ۱۳۹۲، شانزدهمین و آخرین جلسه‌ی «کارگاه نقد موسیقی» در خانه‌ی موسیقی، با عنوان «برخی مسایل در نقد موسیقی مردم‌پسند» برگزار شد.

در ابتدا مدرس اشاره کرد که جلسه‌ی حاضر برخلاف هفت جلسه‌ی گذشته که به یک شیوه یا یک گرایش میان‌رشته‌ای نقد اختصاص داشت این جلسه به مساله‌ی موسیقی مردم‌پسند می‌پردازد که به گمان وی به دلایلی بسیار اهمیت دارد. نخست اینکه این حوزه با وجودی که حقیقتاً بخش بزرگی از تولیدات موسیقی را تشکیل می‌دهد به اندازه‌ی حجمش توجه نقدگرانه به خود جلب نمی‌کند و دوم نمونه‌های موجود از نقدهای نوشته شده بر آلبوم‌ها و قطعات موسیقی مردم‌پسند ایرانی- به‌ویژه در مقایسه با همتایان خارجی‌شان- اغلب چنان سطحی و کم‌ارزش‌اند که لازم است در این مورد سر گفت‌وگو باز شود تا شاید کسی از میان شرکت‌کنندگان به این حوزه علاقه‌مند شده یا کسانی از طریق خواندن درس‌نامه‌ها در آینده شروع به بازاندیشی و کوشش در این حوزه کنند.

واژه‌ی مردم‌پسند که معادل انتخابی برای (Popular) است تاکنون در فارسی برگردان‌های گوناگونی داشته است. عامیانه، عوامانه، عوام‌پسند، مردمی، مردم‌پسند و همه‌پسند عمده‌ی آنها را تشکیل می‌دهند. سه تای نخست آشکارا باری تحقیرآمیز دارند و بر فرودستی و تمایز میان فرهنگ توده/ عالی بنا شده است. چهارمی بیش از اندازه عمومی به نظر می‌رسد و چون برای استفاده‌ای دیگر در نظر گرفته شده است کنار گذاشته می‌شود. و همه‌پسند که در حوزه‌ی موسیقی در کتاب «محمدرضا فیاض» (شناخت دستگاه‌های موسیقی ایران) استفاده شده تلاش بسیار همدلانه‌ای است برای برطرف کردن آن تمایز. اما چون در این ترکیب بر عمومیتی تکیه می‌کند که بعید است بتوان آن را درست دانست، واژه‌ی «مردم‌پسند» انتخاب شد هر چند که ممکن است به تمایز میان منتقد (و هم‌فکرانش) و دیگران اشاره‌ای محو داشته باشد.

اما این عنوان به چه پدیده‌ی موسیقایی اشاره می‌کند؟ این واژه‌ی جداکننده به چه معناست؟ کاربرد این واژه در سال‌هایی که در ایران مورد استفاده بوده یا کاربرد همتای وارداتی‌اش (پاپ، که خود کنش‌گران این حوزه همیشه از آن استفاده می‌کنند)، چیست؟ بررسی حوزه‌ی عملی آن و نیز گفتمان موجود درباره‌ی آن (اعم از موسیقی‌شناسیک، جامعه‌شناسیک و...) نشان می‌دهد که این عنوان به معناهای مختلفی به‌کار می‌رود یا به بیان دقیق‌تر به جنبه‌های مختلف و هم‌تافته‌ای از این حیات موسیقایی اشاره می‌کند که مهم‌ترین آنها چنین است:

- مردم‌پسند به معنای سَبَک؛

گاه خود کنش‌گران این حوزه، «پاپ» را به آن معنا به‌کار می‌گیرند که سبک موسیقی خودشان را مشخص کنند و گاه نیز با دیگر عنوان‌های سبک یا گونه‌شناختی ترکیب می‌شود (مثل عنوان پاپ- سنتی) و بیشتر بر ویژگی‌های سبکی دلالت می‌کند.

- مردم‌پسند به معنای روابط تولیدی

تولید تجاری یا صنعتیِ موسیقی، تولید انبوه که برای مصرف‌کننده‌ی انبوه صورت می‌گیرد و به دنبال منافع تجاری و... است.

- مردم‌پسند به معنای سلیقه یا ترجیح زیباشناختی؛

سلیقه‌ی زیباشناختیِ بخش بزرگی از مردم جهان را نشان می‌دهد.

- مردم‌پسند به معنای برچسبی برای بی‌نشان‌ها؛

برچسبی که گویا به این معنی است که یک ساخته‌ی موسیقی در دسته‌ی دیگری (مانند راک، هارد راک، متال، جز و...) جا نگرفته باشد.

- مردم‌پسند به معنای تضاد با فرهنگ عالی

این جنبه‌های مختلف یا دلالت‌های چندگانه مربوط به یک فرهنگ امروزی و صنعتی یا نیمه‌صنعتی هستند اما آیا در یک فرهنگ پیشاصنعتی هم می‌توان قایل به آن شد؟ این بستگی دارد به این که تمایز میان فرهنگ توده و نوعی فرهنگ عالی وجود داشته باشد یا نه. اما هر چه باشد معمولاً در این دوره تولید صنعتی (یا تجاری انبوه) موسیقی وجود ندارد. کسانی از میان خود مردم برای مردم موسیقی می‌نوازند، این همان وضعیتی است که در بسیاری از فرهنگ‌های محلی به چشم می‌خورد. در حقیقت مناسبات تولیدشان با موسیقی مردم‌پسند به معنای مورد استفاده در اینجا متفاوت است. در ایران تا چند دهه‌ی پیش مطرب‌هایی بودند که فارغ از سبک کارشان (که بررسی‌اش پیچیده خواهد بود) مصرف موسیقی روزمره‌ی مردم را تامین می‌کردند. احتمالاً موسیقی اینها را می‌توان موسیقی مردم‌پسند دوران قاجار (در مقابل موسیقی دربار) به حساب آورد، هر چند ممکن است تفاوت مواد و مصالح در آنها به قدر موسیقی پاپ و کلاسیک امروزی ایران نباشد.

موسیقی مردم‌پسند یا موسیقی با مناسبات تولید مربوط به سرگرمی و تجارت، سبک‌ها و گونه‌های مختلفی دارد که بعضی از آنها بسیار شهره‌اند: جز، راک، کاونتری، بلوز، هیپ‌هاپ، هارد راک و... بعضی از اینها تاریخ طولانی

(نزدیک به یک قرن یا بیشتر) دارند و در طی فرآیندی که بعداً معرفی خواهد شد اکنون کمتر ممکن است موضوعی سبُک شمرده شوند (مانند موسیقی جز). برخی دیگر نیز در ابتدا بر بستر سیاسی- اجتماعی بسیار اعتراضی (و در اعتراض به همان مناسبات تولیدی که اکنون بازتولیدشان می‌کند) شکل گرفته و سپس دنیای بازار را به تسخیر خود درآورده‌اند و به هر حال از آن جهت که با موضوعی با اهمیت یا جدی (مانند اعتراض سیاسی) پیوند خورده، اهمیتی یافته‌اند که آنها را متمایز می‌کند.

ارزش‌گذاری در این نوع موسیقی که با فرآیندهای بازاریابی و صنعتِ فرهنگ ارتباط تنگاتنگ دارد گاه تحت تاثیر عواملی دیگر نیز قرار می‌گیرد. از جمله اعتبار و ارزشی که از طریق تاثیرگذاری بر حوزه‌های فراموسیقایی به‌دست می‌آید. برای مثال موسیقی «راک» در ابتدا پیوندی با جریان‌های اعتراض سیاسی- اجتماعی داشته و یک موسیقی معترض به شمار می‌آمده است. همین عامل اعتباربخش (با وارد کردن مفاهیمی مانند «جدیت»، «تعهد»، «خاص بودن» و...) آن را نشان‌دار کرده و امروز نیز در میان کنش‌گران موسیقی مردم‌پسند یا طرفدارانشان گاهی هنگامی که می‌خواهند تمایزی ارزش‌گذارانه ایجاد کنند، می‌گویند: «این پاپ نیست، راک است.» یا موسیقی جز در بخش بزرگی از تاریخش توسط نیروهای اجتماعی تحول‌خواه در غرب مفهومی نزدیک به آزادی و ضدیت با تبعیض نژادی داشته است. علاوه بر آن به دلیل ویژگی‌های موسیقایی (عواملی مانند هارمونی متفاوت، ایده‌های بسط و گسترش و حضور روندهای بداهه در آن) و بیش از یک قرن پایدنش نوعی فرآیند کلاسیک شدن را از سر گذرانده و امروزه نوعی اعتبار از همان دست که اشاره شد، به‌دست آورده است.

در این هنگام «سجاد پورقناد» به اعتراض گفت که نمی‌توان به گفته‌های کنش‌گران یک حوزه کاملاً اعتماد کرد زیرا به نظر وی آنها گاه برای خود اعتباری نابه‌جا قایل می‌شوند. او نام‌گذاری سبک‌ها، مکتب‌ها و گونه‌های موسیقی مردم‌پسند را من درآوردی و بازاری خواند و اعتقاد داشت که اینها با اندکی تغییر نام سبکشان را تغییر می‌دهند. تغییراتی که به زعم او چندان با اهمیت نیست و نشانه‌ی تغییرات سبک نمی‌تواند باشد.

مدرس پاسخ داد که با این تلقی موافق نیست. و یکی از دلایل درهم‌آمیختگی این سبک‌ها را مرزهای سیالی می‌داند که ویژگی دنیای موسیقی مردم‌پسند است و دیگری، نزدیکی ما به خود رویداد اجتماعی- هنری مورد بحث. او مثال زد که وقتی ما از لحاظ زمانی درون یک رویدادِ در حالِ شدن هستیم به سختی می‌توانیم شکل و شمایل نهایی آن را تشخیص داده و بر آن اساس تمایزی میان آن و چیزهای دیگر قایل شویم. شاید پنجاه یا صد سال دیگر نگاه به این برچسب‌های سبکی ساده‌تر از امروز باشد. از طرف دیگر میزان تغییراتی که لازم است در یک بستر هنری پدید آید تا آن را از زمینه‌ی فعلی متمایز کند («تفاوت» ضروری برای تبدیل شدن به چیز دیگری) نسبت به هر بستر تعیین می‌شود.

بر اساس مثال‌های ارایه شده مدل‌های ارزش‌گذاری در این نوع موسیقی را می‌توان به‌طور خلاصه در سه دسته‌ی زیر گرد آورد:

- ارزش‌گذاری به‌عنوان فرآورده‌ی فرهنگی عالی

- ارزش‌گذاری به‌عنوان سبک جا افتاده

- ارزش‌گذاری به‌عنوان تجاری و تفریحی

مطالعه‌ی موسیقی مردم‌پسند با گرایش‌های مختلفی ممکن است صورت گیرد و نقد آن نیز بر همان بسترها قابل تصور است: جامعه‌شناسیک، انسان‌شناسیک، ایدئولوژیک، سیاسی و موسیقی‌شناسیک. نکته‌ی جالب اینجاست که سه محور اول توجه بیشتری به موسیقی مردم‌پسند دارند به‌ویژه جامعه‌شناسان و کسانی که منتقد سیاسی هستند. معمولاً موسیقی‌شناسی با کندی و تاخیر بیشتری به این دست مسایل می‌پردازد. علاوه بر آن موسیقی‌شناسی به معنای معمولش ابزارها و روش‌هایی دارد که عمدتاً برای مطالعه‌ی موسیقی کلاسیک اروپایی تکمیل شده‌اند و بسیاری از اوقات برای مطالعه‌ی انواع موسیقی مردم‌پسند کارآیی لازم را ندارد. مثال زیر از کتاب «شناخت موسیقی مردم‌پسند» نوشته‌ی «روی شوکر»، با ترجمه‌ی «محسن الهامیان» این موضوع را نشان می‌دهد:

«به توصیف مِلرز از کار فریادهای خیابانی وِرا هال با عنوان «Trouble so Hard» دقت کنید:

> «با حذف درجات تونیک گام، این خانم یک مُد پنتاتونیک «شکاف‌دار» ساخته است و نهایت احساس و بیان کلی را از کلماتی که غم و تاسف شدیدی را القاء می‌کنند گرفته است، آن هم بدون زیر و بم کردن فواصل و گوناگونی ریتم، با رنگی (تمبری) خالص و با این همه به شدت نافذ» (ملرز ۱۹۸٦ در شوکر ۱۳۸٤)»

سجاد پورقناد اشاره کرد که این مساله مختص موسیقی مردم‌پسند نیست بلکه در تمامی موسیقی‌های دیگر هم ممکن است پیش بیاید. او نمونه‌هایی از موسیقی کلاسیک را یادآور شد که به نظرش برخورد با ابزار معمول موسیقی‌شناسی با آنها چیزی به دست منتقد نمی‌دهد.

به این ترتیب مسایلی که یک منتقد موسیقی مردم‌پسند امروزه با آنها روبه‌رو است فهرستی است از مسایل موسیقایی و فراموسیقایی که بنا بر اثر یا موضوع مورد نقد می‌توان به آنها پرداخت:

خودِ موسیقی

موسیقی و ویژگی‌هایش یکی از بحث‌هایی است که می‌توان به آن پرداخت. اگر چه این بخش در مطالعات و نقدهای موسیقی مردم‌پسند (به‌ویژه فارسی) کمتر مورد توجه است و اغلب این پیش‌فرض در مورد آن وجود دارد که یک قطعه‌ی موسیقی مردم‌پسند از لحاظ موسیقایی چندان با ارزش نیست. مطالعات انجام شده در جامعه‌ی انگلیسی زبان بر روی آفریده‌های موسیقی مردم‌پسند (دست‌کم در سال‌های اخیر) این پیش‌فرض‌ها را به کناری نهاده و با دیدگاهی بی‌طرفانه‌تر به آن می‌نگرد. مسایلی از قبیل اهمیت بیشتر اجرا نسبت به آهنگسازی از پیش، جایگزینی اصطلاح (Cover) به جای اجرای مجدد یا تفسیر (و ویژگی‌های آن)، و عموماً دست‌جمعی بودن آن موسیقی (به مفهوم اینکه برخی از آثارش را به سختی می‌توان به یک شخص نسبت داد، چنان‌که در واقعیت نیز بعضی آثار را به نام یک گروه می‌شناسند)، از این زمره‌اند. پی‌آمد این مورد آخر، تفکیک آهنگساز، تنظیم‌کننده، ترانه‌سرا، تولیدکننده، مهندس صدا (یا صدابردار) و نقش هر کدام در فرآورده‌ی نهایی، یا نقد از زاویه‌ی هر یک از اینها (آهنگسازی یا تنظیم یا ...)، خواهد بود. موضوعی که البته دست‌کم در موسیقی مردم‌پسند ایران کارهای کمی در مورد آن انجام شده است.

متن به تنهایی و متن و موسیقی

بخش بزرگی از توجهی که موسیقی مردم‌پسند به خود جلب می‌کند مربوط به متن ترانه‌های آن است. بسیاری از نوشته‌ها و گفتارهای ارایه شده در مورد آن هم تکیه‌ی بسیار بر تحلیل متن دارند. این نوع مطالعات اغلب با شکل‌های مختلف تحلیل محتوای ادبی (متنِ بدون موسیقی) چندان متفاوت نیستند.

این ویژگی نوشتارها درباره‌ی موسیقی مردم‌پسند گاه از سوی کسانی که علاقه‌ی بیشتری به موسیقی سازی یا خالص دارند به‌عنوان نقص در نظر گرفته می‌شود، اما به نظر می‌رسد که اگر ما این گونه‌های موسیقی را فرآورده‌هایی چند هنری (به گونه‌ای که می‌توان آن را حتی «متنموسیقی» یا «متن- موسیقی» نامید) در نظر بگیریم توجه زیاد به کلام هم دور از ذهن نخواهد بود.

ارتباط موسیقی با متن، یا تحلیل شکلی- محتوایی متن در پرتو موسیقی‌ای که بر آن سوار شده، امری است که کمتر در حوزه‌ی موسیقی مردم‌پسند رخ داده است و برای روی دادنِ آن باید بر طیفی از مسایل هم‌زمانی متن و موسیقی چیره شد. این به‌ویژه از آن جهت اهمیت دارد که کمتر موسیقی مردم‌پسندی را می‌شناسیم که مطلقاً

سازی و بدون کلام باشد. موسیقی‌های بی‌کلامِ مردم‌پسند کمیاب‌اند. (سجاد پورقناد به بعضی نمونه‌ها اشاره کرد که به نظر او در عین مردم‌پسندی، سازی هم هستند؛ مانند برخی نواخته‌های «جو ساتریانی»)

به این ترتیب برخی چشم‌اندازهای نقد در مواجهه با متنموسیقی را می‌توان چنین برشمرد: تحلیل محتوا، تفسیر محتوا به‌ویژه در شرایطی که صراحتی در متن نیست، لحن‌ها و خوانش‌ها، یافتن پیام متن (به این معنی که گاه صحبت از چیزی به میان می‌آید که منتقد می‌پندارد پیام سازنده است)، توافق عمومی یا درک مشابه (ادعای این که در درک آن پیام توافقی وجود دارد)، و هم‌زمانی با موسیقی.

تصویر- موسیقی؛ نماهنگ

در دهه‌های اخیر رشدِ توجه به رسانه‌های تصویری باعث شده است که موسیقی مردم‌پسند را امروز دور از تصویر همراهش (یا بدون نماهنگ) به سختی می‌توان در نظر گرفت. دست‌کم می‌دانیم که بخش بزرگی از تولیدات آن همراه تصویراند و در بعضی موارد هم نمی‌توان تصویر را تنها عنصری تزیینی به حساب آورد. در این حوزه هنوز شک‌های جدی وجود دارد که پدیده‌ی ویدیویی شدن موسیقی نوعی رادیوی تصویردار است یا نوعی تلویزیون موسیقی‌دار (اهمیت کدام بیشتر است). به نظر می‌رسد پاسخ این است که مورد به مورد باید بررسی کرد و احتمالاً می‌توان میان گونه‌های مختلفش تفاوت قایل شد.

بعضی چشم‌اندازهای مربوط به این بخش را می‌توان به این صورت دسته‌بندی کرد: محتوای دیداری (مانند تحلیل محتوای متن این هم به خودی خود نقد موسیقی به حساب نمی‌آید بلکه از توانایی‌های شکل گرفته در نقد پدیده‌های تصویری بهره می‌برد)، برخورد متن و زمینه (که این‌بار علاوه بر موسیقی تصویر هم به آن افزوده شده)، بر سر دو راهی؛ موسیقی یا فیلم، هم‌زمانی‌های یک پدیده‌ی چند هنری.

روابط و مسایل تولید/ روابط و مسایل مصرف

بسیاری از نقدهای سیاسی- ایدئولوژیک، انسان‌شناسانه و جامعه‌شناسانه‌ی موسیقی مردم‌پسند بر این جنبه‌ها تکیه دارند (حتی نقد آدورنو با عنوان «درباره‌ی موسیقی عامه‌پسند» که جنبه‌های موسیقایی را نیز از نظر دور نمی‌دارد).

برای کسانی که از این دیدگاه می‌نگرند موسیقی (به‌ویژه مردم‌پسند) به‌عنوان یک عنصر فرهنگی که در شکل‌دهی روابط اجتماعی و فرهنگی نقشی تعیین کننده دارد، مورد توجه است و نه یک فرآورده‌ی کاملاً مستقل هنری.

برای مثال می‌توان بعضی نقاط مورد توجه در نقد را از زاویه‌ی روابط و مسایل مصرف و مصرف‌کننده چنین شمرد: هویت، خرده فرهنگ و نظریه‌ی گروه‌شدگی، جامعه‌شناسی مصرف‌کننده. که دو مورد اول هم بسیار به هم پیوسته‌اند و هم در حوزه‌ی مطالعات فرهنگیِ موسیقی بسیار مورد توجه.

جنبه‌های عاطفی

شاید از معدود جاهایی که دیده شده منتقدان جنبه‌های عاطفی مرتبط با موسیقی را نیز در نقد خود دخالت می‌دهند نقد موسیقی مردم‌پسند باشد. با توجه به این که در این نوع موسیقی تاکید بر ابراز آشکار عواطف بسیار است و عملا با عواطف توده‌ی بزرگی از مردم هم سر و کار می‌یابد.

در آمریکا مجلاتی وجود دارند که حوزه‌ی کارشان موسیقی مردم‌پسند است و منتقدانی زبردست را نیز به همکاری می‌گیرند. از میان آنها «رولینگ استونز» شاید بهترین مثال باشد که کیفیت و استاندارد مورد بحث در اینجا برگرفته از نوشتارهای آن است.

آوردن مثال‌هایی از همه‌ی این نوع گرایش‌ها به‌ویژه هنگامی که بخواهیم به فارسی باشد بسیار دشوار است. از میان نقدهای منتشر شده در مورد موسیقی مردم‌پسند که در سال‌های گذشته در دسترس قرار گرفته‌اند یک نقد از «محمدرضا فیاض» و یک نقد هم از «سید علی‌رضا میرعلینقی» درباره‌ی آلبوم «ترنج» محسن نامجو جالب توجه بود که متاسفانه امکان بازتاب آن در کارگاه فراهم نشد. علاوه بر آنها به نمونه‌هایی از نوشته‌های «نصیر مشکوری» درباره‌ی موسیقی مردم‌پسند ایرانی در کارگاه اشاره شد که جزو معدود نمونه‌های با کیفیت و قابل اعتنا در این حوزه به شمار می‌آیند:

> «حدود دو سال پیش برای اولین بار رپ «تریپ ما» را شنیدم و آنچه مرا تحت تاثیر قرار داد ساختار ساده و هم گامی موسیقی اصیل ایرانی بر ریتم جهانی هیپ هاپ، و ایجاد فضائی شهری بر آمده از فرهنگ جوانان و دسته‌های خیابانی تهرانی بود. دیدگاهی نو از هیپ هاپ که در میان موج تازه وارد رپ فارسی آن زمان که اکثراً تقلیدی و برگرفته از رپ آمریکائی بود، اثری مستقل و متفاوتی بود.

این قطعهٔ موسیقی با آوای ساز سه‌تار و همخوانی سنتی گروه کُر، جوّی سنگین و اصیل در پس زمینهٔ آهنگ بوجود می‌آورد که جایگاه مناسبی برای ترانهٔ «تریپ ما» خلق کرده است. تمامی این عناصر سوار بر ضرب و گام‌های هیپ هاپ به بیانی دراماتیک و ملموس درون–شهری رسیده‌اند.

محتوا و کلام این اثر همراه با رپ برگرفته از زبان رایج محاوره‌ای تهرانی، بنیادی محکم و ترکیبی بسیار دینامیک ایجاد کرده که حس زندگی در تهران بزرگ را در آن براحتی بیان می‌کند. آنچه این آهنگ را یک حادثه موسیقائی فرامدرن می‌سازد، تلفیق فرهنگ خیابانی‌ست که با آوای ساز سه‌تار هویت سنتی و ایرانی خود را حفظ می‌کند و با ریتم هیپ هاپ مرزها را در هم می‌شکند و جهانی می‌شود.

«تریپ ما» با توجه به کمبودهای آشکار فنی و تجربی که در تنظیم آن شنیده می‌شود، اما بی‌تردید یکی از معدود آهنگ‌های رپ فارسی با بیان واقع‌گرایانه از زندگی خشن و شرایط غیر انسانی جوانان مقیم تهران است که از زبان «سروش لشگری» معروف به «هیچکس» به همراهی «مهرک» معروف به «Reveal» و تنظیم و آهنگسازی «شاهین پژوم» ابراز می‌شود.» (از متن نقدی با عنوان «**تریپ «هیچکس» تریپ مردمی رپ فارس**»)

نمونه‌ی بعد که باز هم از همین نویسنده است فرازی از «گذار یک «آدم معمولی» در یک «باغ وحش جهانی»؛ نگاهی بر گروه کیوسک و آلبوم «باغ وحش جهانی»» بود:

«در سال ۲۰۰۵ زمانی که اولین آلبوم گروه کیوسک تحت عنوان «آدم معمولی» به بازار آشفتهٔ موسیقی غیررسمی ایران ارائه داده شد، هیجانی در میان مخاطبان بی‌تاب موسیقی مردم‌پسند معاصر ایران بپا کرد. مخاطبان جوانی که بعد از سال‌ها تغذیه از تولیدات بازاری موسیقی پاپ خارج از ایران، از حجم توخالی و ساختار تکراری آن خسته شده بودند و در اِنتظار تحولی در موسیقی مردم‌پسند با ترکیب و محتوائی نو و متفاوت تر در زیرزمین‌ها پرسه می‌زدند.

تحولی که با رسمی شدن موسیقی پاپ تحت کنترل وزارت ارشاد اسلامی آغاز به شکل‌گیری کرد. آزادی نسبی موسیقی پاپ تولید شده در ایران باعث شد تا فضای رقابتی میان تولیدکنندگان موسیقی پاپ بازاری داخل و خارج از ایران بوجود آید. همزمان هم محیطی برای موسیقی‌پردازان جوان با سلیقه‌های متفاوت‌تری نیز ایجاد شد که جریان موسیقی «آلترناتیو ایران» نتیجهٔ بخشی از آن تحول بود.

در کل جریان موسیقی آلترناتیو ایران مجموعه امواج پراکنده و ناهمگونی است که عموماً هدف بر تولید نوعی موسیقی مردم‌پسند امروزی ایرانی دارد و تاکنون خارج از مسیر بازار متداول و عوام‌پسند موسیقی «پاپ» داخل و خارج از ایران حرکت کرده و در تلاش پی‌ریزی بازار جدید و مستقلی در موسیقی و حتی فرهنگ مردم پسند ایران است. موسیقی آلترناتیو ایران با قابلیت فوق العاده‌ای که دارد توانسته «جریانی نو» در موازات موسیقی پاپ ایران بوجود آورد. جریانی که در شرایط مناسب‌تر می‌تواند به یک –سونامی– تجاری تبدیل شود و تجارت گسترده‌ای در بازار نابسامان موسیقی پاپ ایران ایجاد کند.»

تاکید مشکوری بر تفاوت موسیقی‌ای که از آن صحبت می‌کند با «تولیدات بازاری موسیقی پاپ خارج از ایران» و به‌کار بردن واژه‌های «مردم‌پسند معاصر» یا «مردم‌پسند» برای گونه‌ی نخست در مقابل «عوام‌پسند» برای دومی، به خوبی آن مرزبندی میان گونه‌های مختلف موسیقی مردم‌پسند را که در قسمت‌های گذشته به آن اشاره شد، نمایش می‌دهد.

پس از خواندن و بررسی این نمونه‌ها از نصیر مشکوری دو قطعه موسیقی از کارهای «بابک میرزاخانی» از آلبوم «پینوکیو» (خپل و پینوکیو) به‌عنوان آخرین بخش کلاس، پخش و شرح داده شد که چگونه اگر زمینه‌ای که این متن بر اساس آن شکل گرفته (کارتون‌هایی آشنا برای متولدان دهه‌ی ۱۳۵۰ و اوایل ۱۳۶۰) حذف شود– چنان‌که برای برخی شرکت‌کنندگان که سنشان خیلی بیش از این مقدار یا خیلی کمتر از آن بود عملاً رخ داد– عمل تفسیری کلام و حتی موسیقی نیز مختل یا دست‌کم به شدت محدود خواهد شد.

ضمیمه‌ها

ضمیمه‌ی الف

پرسش‌نامه‌ی جمع‌آوری اطلاعات آماری شرکت‌کنندگان «کارگاه آشنایی با نقد موسیقی»

توجه: اطلاعات شخصی ارایه شده در اینجا ممکن است برای تحلیل‌های اولیه‌ی آماری مورد استفاده قرار گرفته و منتشر شوند، اگرچه این یک نظر سنجی علمی نیست.

نام و نام خانوادگی:

میزان تحصیلات: رشته:

حوزه‌ای از موسیقی که در آن فعالیت می‌کنید:

روزنامه‌نگاری (گزارش‌نویس/منتقد/خبرنگار) آموزگار موسیقی نوازنده حرفه‌ای

آهنگساز ترانه‌سرا هنرجو

نوع آشنایی با موسیقی:

عملی: نوازنده/ خواننده/ آهنگساز تنها شنونده‌ی موسیقی

با کدام نوع موسیقی بیشتر آشنایی دارید یا درباره‌ی آن کار می‌کنید؟

موسیقی دستگاهی ایران موسیقی کلاسیک غربی غیر از اینها (لطفاً نام ببرید)

میزان آشنایی‌تان با موسیقی چه اندازه است؟

عالی خوب متوسط ضعیف

کدامیک از مجلات موسیقی زیر را مطالعه کرده‌اید:

آهنگ هنرموسیقی فصلنامه‌ی ماهور مقام(فصلنامه/ ماهنامه/ کتاب فصل)

فرهنگ‌وآهنگ گزارش موسیقی موسیقی قرن بیست‌ویکم ترانه‌ی ماه

آیا مجلاتی غیرموسیقایی می‌شناسید که بخشی را به موسیقی اختصاص داده باشند؟ لطفاً نام ببرید:

مجله‌ای را می‌شناسید که منحصراً به نقد موسیقی بپردازد؟ لطفاً نام ببرید:

از کدامیک از نویسندگان زیر تا کنون نقدی خوانده‌اید؟

جمال سماواتی سیدعلیرضا میرعلینقی محمدرضا فیاض ساسان فاطمی

کیاوش صاحب‌نسق امیرحسین پورجوادی محسن شهرنازدار پیمان سلطانی

بهراد توکلی پویا سرایی

کدامیک از نقدهای زیر را خوانده‌اید؟

موسیقی سنتی حرفه‌ای سیاه سلمک و ملمک نور و غبار گفتاری از ناگفته‌ها

نقد و بررسی نگارش ژان دورینگ از ردیف میرزا عبدالله نگاهی به بازسازی قطعه‌ی حسینی

خاطر عاشقان را میازار: درباره‌ی ویژگی‌های درونی و شرایط پیرامونی موسم گل

موسیقی ایران کالبدشکافی یک بحران صد کاست برگزیده در بیست سال انقلاب

کدامیک از کتاب‌های مرجع زیر را خوانده‌اید؟

تاریخ فشرده‌ی موسیقی آکسفورد (جرالد آبراهام)　　سرگذشت موسیقی ایران (روح‌الله خالقی)

چشم‌انداز موسیقی ایران (ساسان سپنتا)

درک و دریافت موسیقی (راجر کیمی ین)　　تاریخ جامع موسیقی (آلک رابرتسون)

تاریخ موسیقی خاورزمین (هنری فارمر)　　تاریخ موسیقی ایران (حسن مشحون)

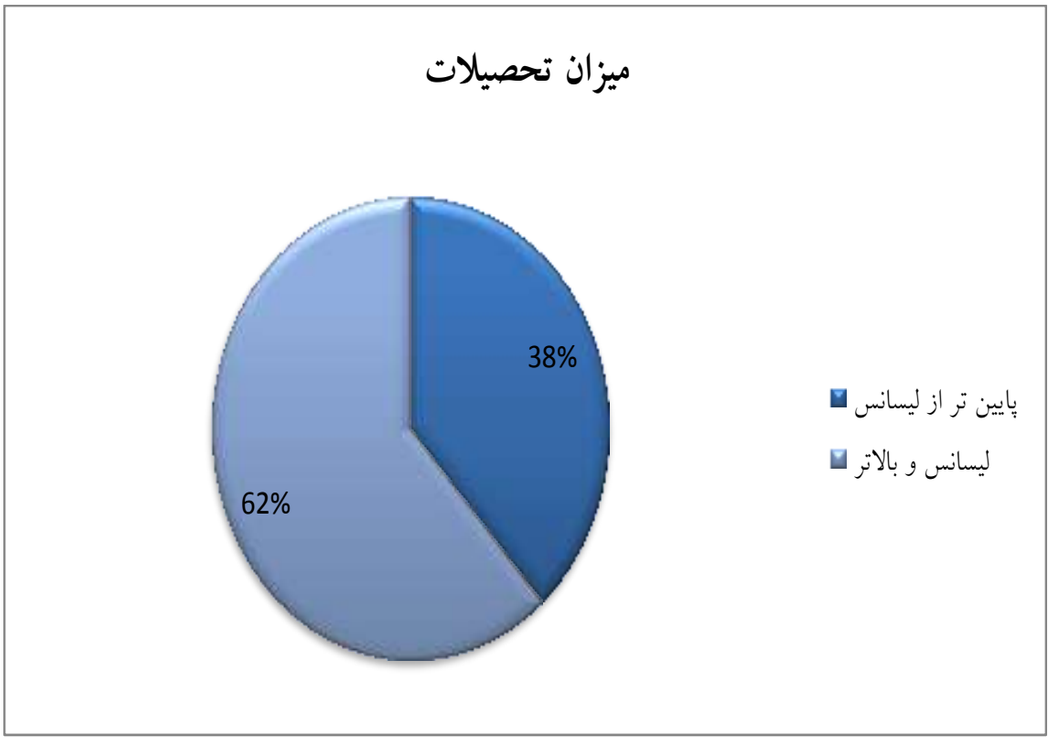
کدامیک از محصولات تربیت درک موسیقی زیر را شنیده‌اید؟

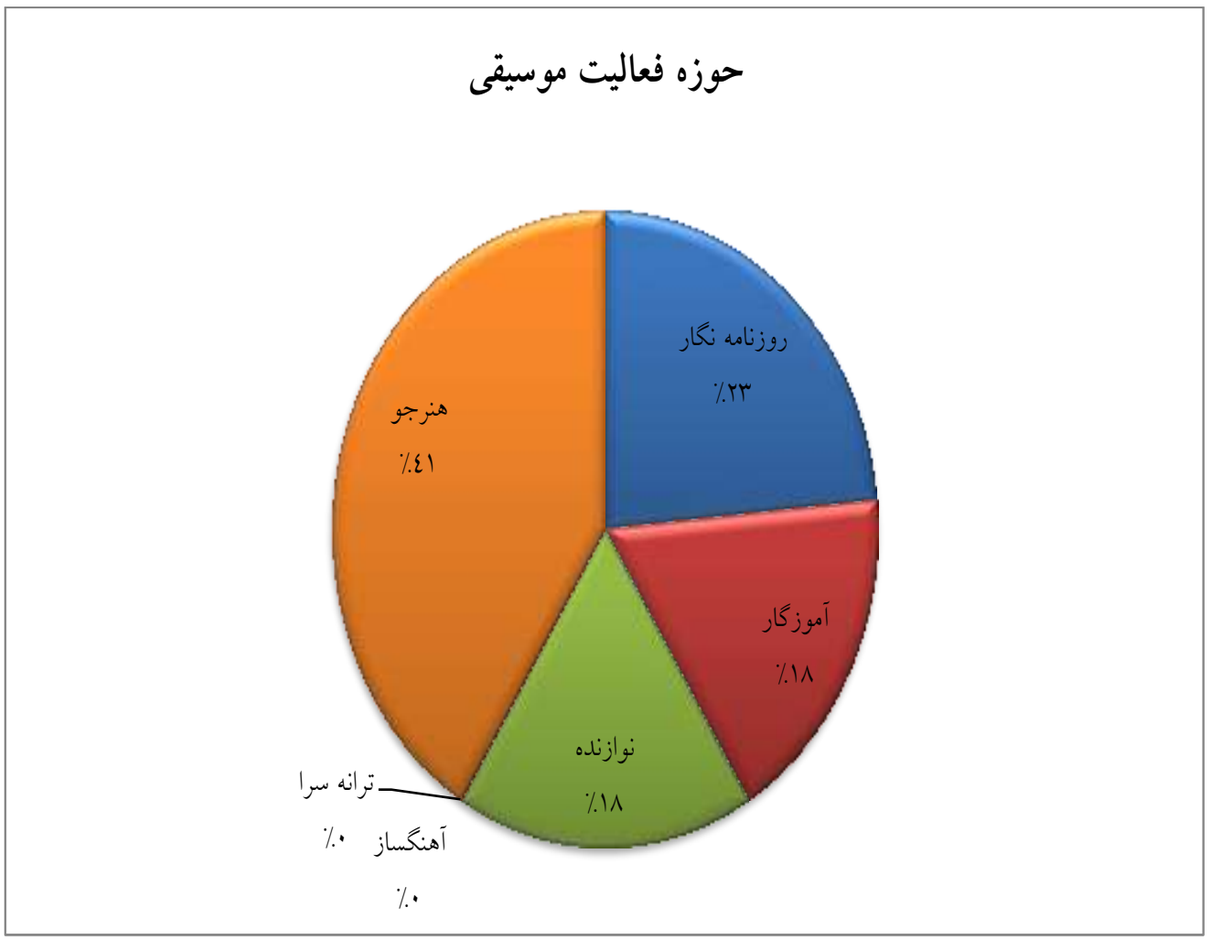
شناخت موسیقی کلاسیک　　شناخت دستگاه‌های موسیقی ایران　　ساز و سخن

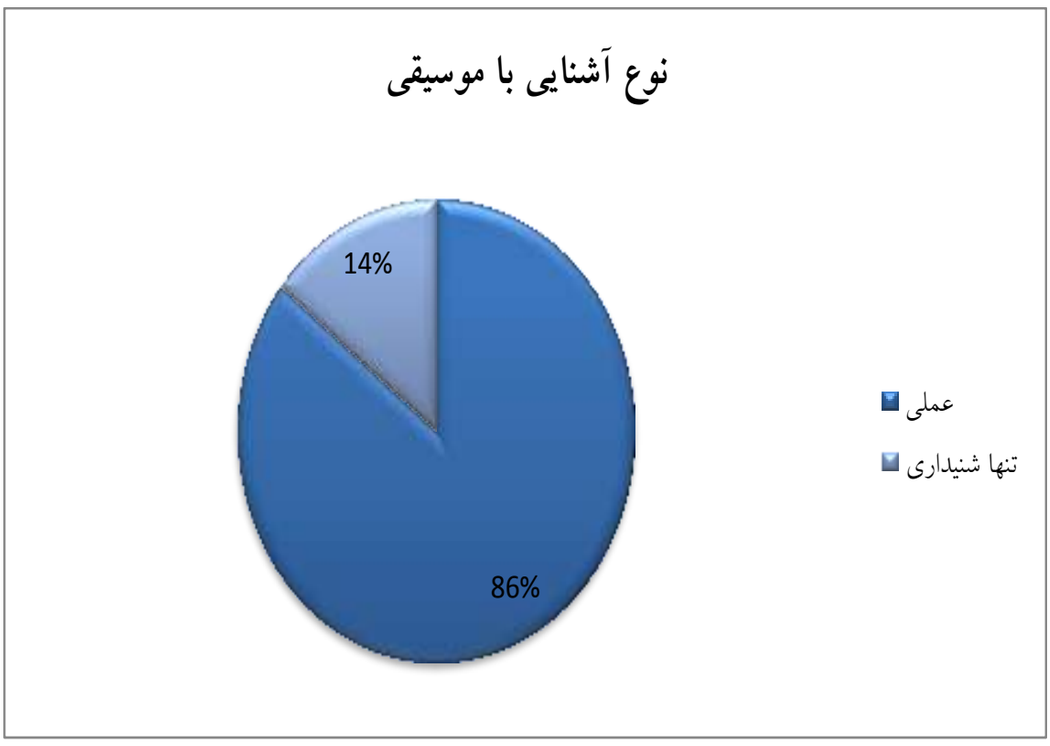
مجموعه کنسرت‌های [آموزشی] لئونارد برنستاین

ضمیمه ب

آمار فراوری شده از پرسش‌نامه‌ها

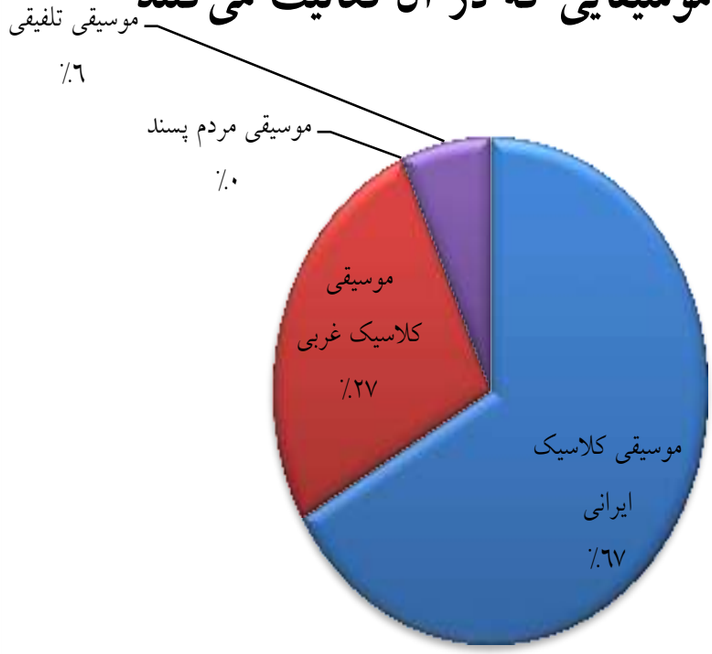


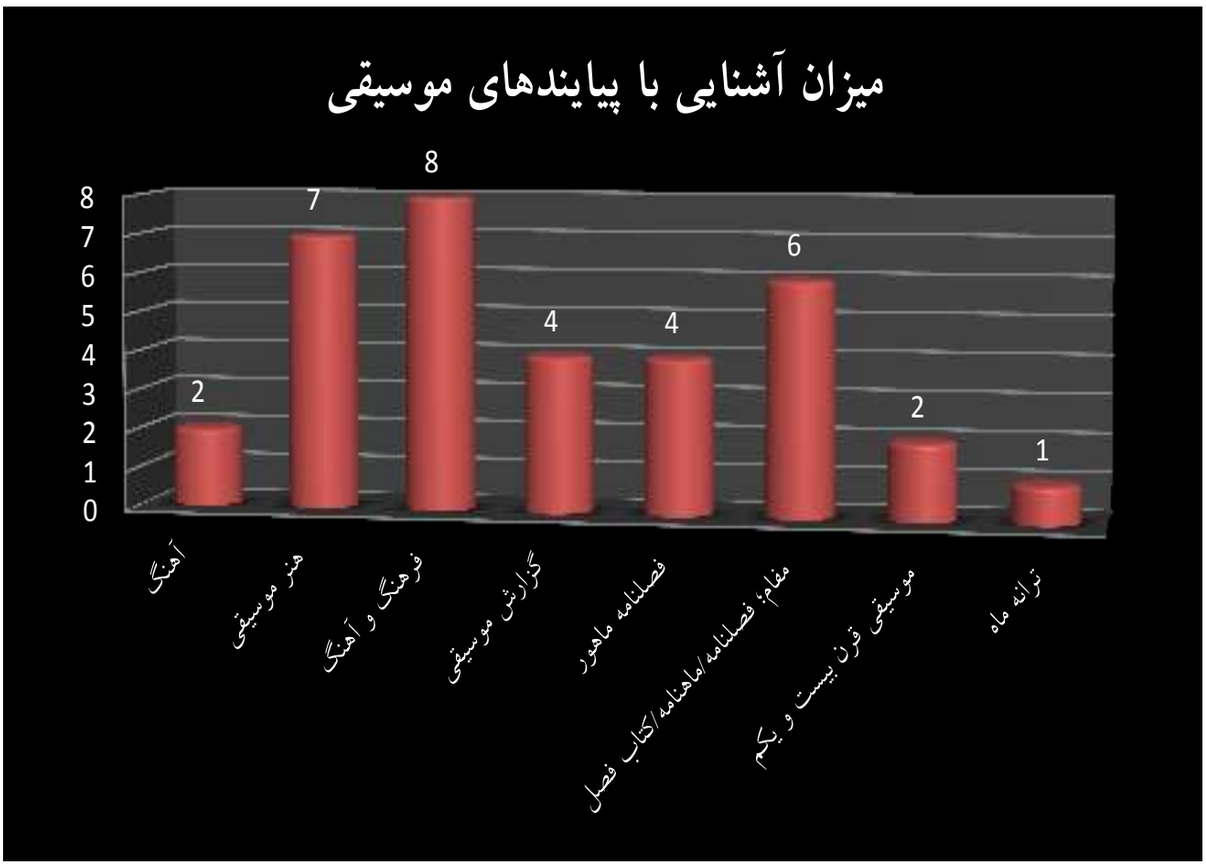

حوزه فعالیت موسیقی
روزنامه نگار
٪۲۳
آموزگار
٪۱۸
نوازنده
٪۱۸
ترانه سرا
٪۰
آهنگساز
٪۰
هنرجو
٪٤١

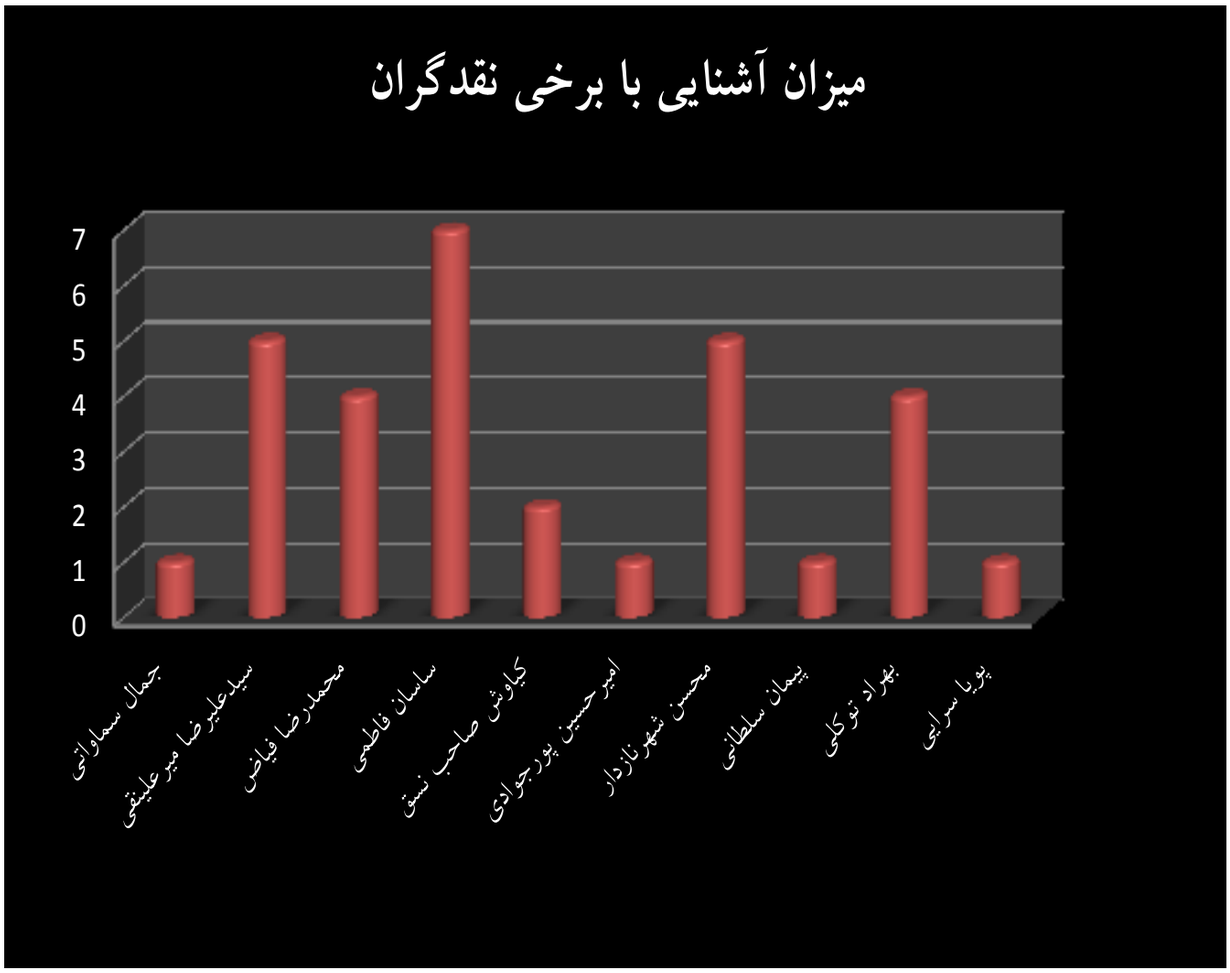

نوع آشنایی با موسیقی
14%
86%
عملی
تنها شنیداری

میزان آشنایی با موسیقی از دید خود شرکت کننده

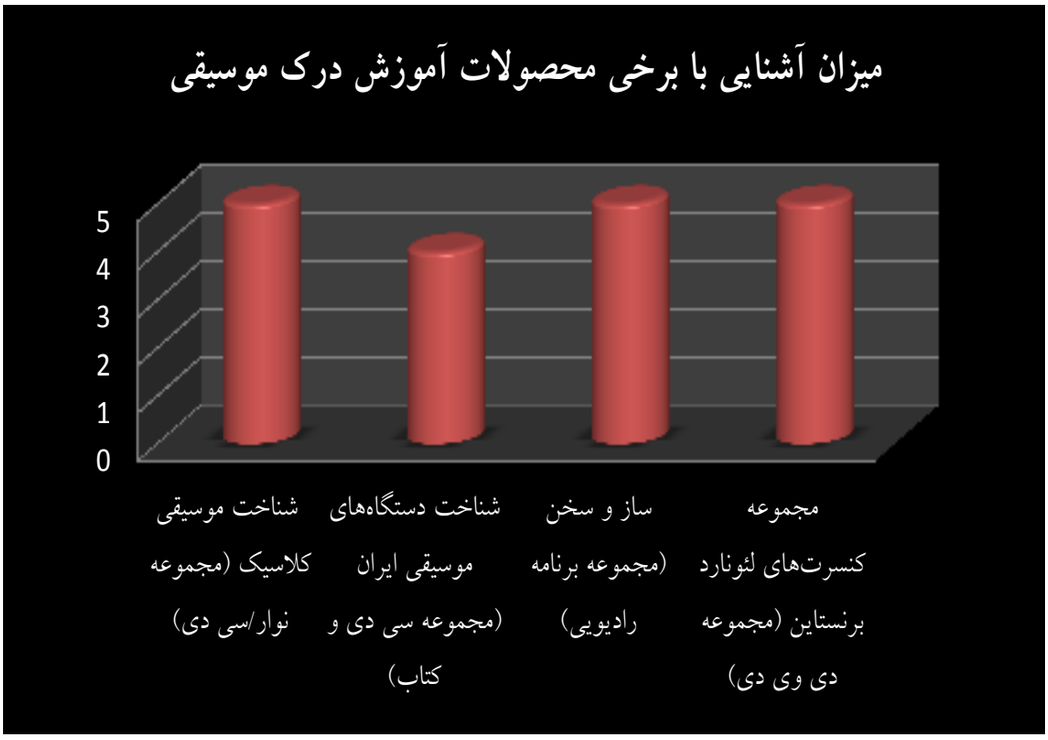
گونه‌ی موسیقایی که در آن فعالیت می‌کنند




میزان آشنایی با پیایندهای موسیقی
8
7
6
5
4
3
2
1
0
2
7
8
4
4
6
2
1
آهنگ
هنر موسیقی
فرهنگ و آهنگ
گزارش موسیقی
فصلنامه ماهور
مقام؛ فصلنامه/ماهنامه/کتاب فصل
موسیقی قرن بیست و یکم
ترانه ماه


میزان آشنایی با برخی نقدگران
7
6
5
4
3
2
1
0
جمال سماواتی
سیدعلیرضا میرعلینقی
محمدرضا فیاض
ساسان فاطمی
کیاوش صاحب نسق
امیرحسین پورجوادی
محسن شهرتاردار
پیمان سلطانی
بهراد توکلی
پویا سرابی

میزان آشنایی با برخی منابع عمومی در تاریخ و سبک شناسی موسیقی
9
8
7
6
5
4
3
2
1
0
تاریخ موسیقی ایران (حسن مشحون)
تاریخ موسیقی خاور زمین (هنری فارمر)
تاریخ جامع موسیقی (آلک رابرتسون)
درک و دریافت موسیقی (راجر کیمی ین)
چشم انداز موسیقی ایران (ساسان سپتنا)
سرگذشت موسیق ایران (روح الله خالقی)
تاریخ فشرده‌ی موسیقی آکسفورد (جرالد آبراهام)


میزان آشنایی با برخی محصولات آموزش درک موسیقی
5
4
3
2
1
0
مجموعه کنسرت‌های لئونارد برنستاین (مجموعه دی وی دی)
ساز و سخن (مجموعه برنامه رادیویی)
شناخت دستگاه‌های موسیقی ایران (مجموعه سی دی و کتاب)
شناخت موسیقی کلاسیک (مجموعه نوار/سی دی)

ضمیمه‌ی پ

متن کامل تمرین‌های شرکت‌کنندگان

تمرین جلسه‌ی اول: نوشتن یک یا دو پاراگراف با گرایش شرح[1] درباره‌ی یکی از دو قطعه‌ی (موومان سوم قطعه‌ی «رویای اسحاق نابینا» اثر «اسوالدو گُلیژوف» با اجرای «کرونوس» و «ترکیب ۱»، برای دو تار اثر «سیروس جمالی» با اجرای آهنگساز و «علی صمدپور»، از مجله‌ی شنیداری گوش، شماره (۳)، که بدون اطلاعات (نام قطعه، نام آهنگساز و...) در اختیار شرکت‌کنندگان قرار گرفته بود.

قطعه‌ی دوم- دوئت تار («ترکیب ۱» اثر «سیروس جمالی»)

اجرای یک دوئت تار است که با حفظ برخی ارزش‌های موسیقی ایرانی، آهنگساز سعی کرده از بند ردیف جدا شود. هر چند در برخی قسمت‌ها با شنیدن نغمات آغاز و اختتام می‌توان تصور کرد که این قطعه گاه در دشتی است و گاه در همایون. اما نمی‌توان در این مورد رای قاطع صادر کرد و گفت حتما در فلان دستگاه است و حالا باید با توجه به ویژگی‌های آن دستگاه آن را بررسی کنیم. از طرف دیگر آهنگساز و نوازنده‌ها با اجرای یک فیگور ریتمیک مشخص در ابتدای قطعه و تکرار مدام آن سعی بر این دارد که این فیگور و نقش آن در قطعه را به شنونده معرفی کند و بعد از طریق برخی از فیگورها (ریتمیک و گاه غیرریتمیک) آن جمله اول را بسط و گسترش می‌دهند. این بسط و گسترش گاه در قسمت‌های این قطعه با آگاهی و تبحر زیاد انجام شده اما در بسیاری از قسمت‌ها تکرار شونده و به دور از خلاقیت است. تا نیمه‌های قطعه می‌بینیم فیگور ریتمیک اولیه با فیگور ریتمیک دیگری بسط و گسترش پیدا می‌کند که آن هم تکراری است و فقط سعی شده با یکی-دو موتیف آن را از حالت تکراری خارج کنند.

نیوشا مزیدآبادی

[1] همان‌طور که مشاهده می‌شود تمرین‌های شرکت‌کنندگان -که اغلب دست‌نوشته بودند- با شکل‌ها و قالب‌های مختلفی تحویل داده می‌شد. در اینجا سعی بر آن است که وفاداری نسبت به اصل نوشته حفظ شود.

دونوازی تار («ترکیب ۱» اثر «سیروس جمالی»، با اجرای خودش و «علی صمدپور»)

دونوازی بسیار دلنشین تار که حس شنیداری قطعه به شما می‌گوید که این دونوازنده تبادل احساسات قوی دارند. صدای شفاف و تمیزِ تک نت‌ها، پاساژها، ریزها، پنجه‌کاری‌های قوی و پر حجم، نشان‌دهنده‌ی تکنیک قوی این نوازندگان است. موزیکالیته‌ی بسیار قوی مخاطب را به دنبال خود می‌کشد و قطع شدن جمله‌ها با یک ضربه‌ی قوی و به صورت ناگهانی شنونده را در سکوتی اندک به فکر فرو می‌برد. آن طور که حس کردم قطعه ریتم شش ضربی را دنبال می‌کند. صدای مطلوب آکوردها یا تک نت‌ها در زیرصدای یکدیگر بین دو ساز و جابه‌جایی ملودی‌ها بسیار هیجان‌انگیز است. و سکوت آخر قطعه که موسیقی را از دو نوازی و از یک ملودی پر حجم و غنی به یک تک نتِ تنها می‌رساند؛ بسیار جذاب و تامل برانگیز است.

مژگان محمدحسینی

دونوازی تار

این قطعه به اجرای دونوازی تار در فضای همایون اختصاص دارد که طی آن یک پایه ثابت از ابتدا تا انتهای قطعه تکرار می‌شود و به مبنای همین پایه، جملات دیگری شکل می‌گیرند و بر روی این فضاسازی اجرا می‌شوند.

دونوازی این دو ساز، در اکثر مواقع به صورت گفتگو میان دو تار شکل گرفته، البته در برخی از مواقع هر دو ساز به اجرای یک جمله با رعایت فاصله‌ی زمانی متغیری اقدام می‌کنند تا رنگ صوتی متفاوت آنها مشخص شود. دو ساز تار با دو جنس صدای متفاوت به دو نوازی پرداخته‌اند.

سعید اداک

ارزیابی اثری که اطلاعات در خور توجه‌ای از آن در دست نیست امری است بس دشوار و در اغلب موارد ناممکن اما از آنجا که هر راهی آغازی دارد این نوشته برای نگارنده آن نقطه‌ی آغاز است.

اثری که سعی شده به ارزیابی آن پرداخته شود قطعه‌ای است در حوزه‌ی موسیقی دستگاهی ایران. این اثر یک دونوازی تار است که متاسفانه درخصوص نوازندگان و آهنگساز این قطعه هیچ اطلاعی در دست نگارنده نیست.

در خصوص سبک و زمان آن با توجه به تکنیک‌های اجرا شده می‌توان حدس زد متعلق به دهه‌ی اخیر است. ابتدای این قطعه به یک‌باره آغاز می‌شود که این گمان را به وجود میآورد که شاید این بخشی از یک قطعه[ی بلندتر] است. در خصوص سازهایی که در این اثر ایفای نقش می‌کنند همان طور که پیش‌تر اشاره شد با دو ساز تار روبه‌رو هستیم که تار اول نقش پررنگ‌تری دارد و تار دوم (شاید بم‌تار) به عنوان همراهی کننده به شمار می‌آید. این قطعه در دشتی آغاز می‌شود و سپس مدولاسیون کرده و به دستگاه همایون تغییر مسیر می‌دهد.

در آغاز این قطعه با موتیفی روبه‌رو می‌شویم که مدام در طول اثر تکرار می‌شود و نقش پایه را ایفا می‌کند علی‌رغم این تکرار هر بار با یک تازگی روبه‌رو هستیم که این امر سبب عدم خستگی شنونده از تکرار مکرر یک موتیف می‌شود و در پایان هر قطعه هر یک از اجزای این موتیف یک به یک حذف شده و نوعی حالت تعلیق را به شنونده القا می‌کنند.

نکیسا هدایت‌زاده

در همان آغاز قطعه متوجه می‌شویم که با فضایی متفاوت از رپرتوار موسیقی ایرانی مواجهیم. اصولا دونوازی به این شکل، برای دو ساز مانند هم، به خودی خود سابقه‌ی چندان در موسیقی ما ندارد. اولین تلاش‌ها مربوط به علینقی وزیری با نوشتن دوئت‌هایی برای تار مانند دوئت گل سرخ است. نمونه‌ی شنیداری قابل توجه را شاید بتوان در دونوازی حسین علیزاده و ارشد طهماسبی در آلبوم همنوایی شنید که شاید تا قبل از آن دونوازی دو تار به طور گسترده انجام نشده بود. دونوازی در این اثر به گونه‌ای است که می‌توان در توضیح آن به تار اول و تار دوم اشاره کرد. آن هم به این دلیل که اجرای ملودی را تار اول به عهده گرفته است و تار دوم در نسبت‌های هارمونیک به فضاسازی می‌پردازد.

قطعه در مایه‌ی بیات اصفهان فا نواخته شده است. لیکن در گوشه‌ی بیات راجع و به عبارت دیگر درجه‌ی دوم اصفهان ریتم قطعه شش ضربی است. اما احساس متداول قطعات شش ضربی ایرانی ندارد آن هم به این دلیل که در آغاز میزان به جای ضربی قوی سکوت داریم و همین احساس شنونده را تغییر می‌دهد.

قطعه با تاکید بر نت سل آغاز می‌شود و با اجرای جملاتی با محوریت همان نت بازمی‌گردد. تار اول با تمرکز بر محدوده‌ی دانگ اول و نواختن جملات کوتاه و بازگشت به موتیف نخست ادامه می‌دهد و برای پیچیدگی بیشتر میزان‌های نامتقارن را در کنار میزان‌های دیگر قرار داده است که برای شنونده حالتی از تعجیل و استرس را تداعی می‌کند. تار دوم در تمام طول قطعه با اجرای جملاتی در فواصل هارمونیک و تکنیک‌هایی نو سعی در

پیچیده‌تر کردن خط ساده‌ی ملودی تار اول را دارد. برای مثال این نکته را می‌توان در ثانیه‌ی ۳۰ دید در زمانی که تار نخست موتیف ساده‌ی آغازین را تکرار می‌کند تار دوم با خراش‌هایی که از جهت تکنیکی جدید است (نسبت به موسیقی ردیف) دریافت ما را تغییر داده و متفاوت می‌کند. در دقیقه‌ی دوم آهنگساز با پاساژی سریع و تغییر فواصل دانگ دوم به اوج بیات اصفهان مدولاسیون انجام می‌دهد. که البته اوج قطعه هم همین جاست. چه از لحاظ تکنیک، ریتم و ملودی بعد از مکثی نه چندان طولانی به بیات راجع برگشت می‌کند آهنگساز برای فرود کامل از بیات راجع به اصفهان ملودی را به فرم سکانس از سل تا دو اجرا می‌کند که چه از لحاظ سونوریته و تکنیک در تضاد با فضای مدرن کل قطعه است و یادآور تک‌نوازی‌های دلنشین رادیو قبل از انقلاب. بعد از آن مجددا به بیات راجع بازگشته و با ساده و ساده‌تر شدن ریتم و ملودی به تک نت اصلی (سل) خلاصه شده و چون دونده‌ای که از دویدن باز می‌ایستد تمام می‌شود.

سجاد امیرزاده

بی‌شک نمونه‌ی دوم به خاطر قرابت فرهنگی، آشنایی‌های بیشتری ایجاد می‌کند؛ اما این ویژگی (موسیقی مبتنی بر ردیف دستگاه‌های موسیقی ایرانی) نمی‌تواند مانعی باشد سر راه خالق قطعه‌ی مورد نظر. این اثر نمونه‌ی خوبی برای مثال زدن در حوزه‌ی نگاه متفاوت به موسیقی ایرانی –البته با رعایت مولفه‌هایش– است. چرا که خالق اثر، دونوازی تار را به عنوان یک ابزار برای خروج از تک‌صدایی و حرکت به سمت خلق صداهای متعدد انتخاب کرده است. علاوه بر این تکنیک شخصی نوازندگان هم بیانگر اهمیت تکنیک در تکمیل یک قطعه است. ریتم و پایه‌ی مشخصی که انتخاب شده به علاوه‌ی جمله‌پردازی‌های هم‌سو با انگاره‌های جمله‌پردازی در ردیف به یک سیالیت موزون ختم شده است. افزون بر اینها گردش‌های نرم و آرام در دشتی به سمت همایون و اشاره‌های کوتاه به بیات اصفهان موجب شده است با اثری نسبتا مدرن روبرو شویم که در پایان سعی دارد به مثابه پایان‌های باز در ادبیات و سینما به سمت تعلیق و تاویل برود.

محمود توسلیان

۱- تنالیته

آغاز و پایان این قطعه در مایه‌ی کردبیات است. اما با تغییر مایه‌ای که در لحظه‌ی ۱:۱۲ رخ می‌دهد و تا اواخر ادامه پیدا می‌کند، بیشتر زمان قطعه در فضای بیداد همایون می‌گذرد. بنابراین می‌توان گفت فرم کلی قطعه سه بخشی (ABA) است. همان گونه که مشاهده می‌شود اختلاف این دو مایه تنها در درجه‌ی سوم است و

آهنگساز به خوبی از اشتراک نت شاهد (از نظر درجه‌ی گام) در این دو مایه برای مدولایسون بهره برده و صرفا با تغییر درجه‌ی سوم، کردبیات را به بیداد بدل نموده است.

در طول قطعه، همواره تار اول جملات گستره‌ی صوتی بالا و تار دوم (به استثنای یک مورد) همواره منطقه‌ی بم را نواخته‌اند. گویی تار اول به مثابه دست راست و تار دوم همچون دست چپ یک نوازنده‌ی پیانو عمل کرده‌اند. در میانه‌ی بخش بیداد در جمله‌ای سریع و پاساژگونه فرودی موقتی به جایگاه همایون صورت گرفته و آهنگساز ترجیح داده است دو ساز با هم و در یک رژیستر هم‌نوا شوند که با این ترفند این جمله جلوه‌ی بیشتری یافته است.

۲- موتیف

این دونوازی تار بر پایه‌ی موتیفی تکرار شونده بدین شکل استوار است؛

که به روشنی در همان آغاز قطعه با شش بار تکرار توسط تار اول معرفی شده است. تنش آغازین قطعه بی‌تاثیر از رها شدن بخش دوم موتیف درفاصله‌ی پنجم نیست (البته عوامل دیگری از جمله نت‌های کش‌دار تار دوم نیز در حس و حال شروع قطعه تاثیرگذار بوده‌اند). با تغییر مایه به بیداد، این موتیف به شکل ... تغییر یافته و با بازگشت به مایه‌ی کردبیات مجددا به حالت اولیه بازمی‌گردد.

تار دوم در شروع قطعه با تغییر سونوریته به شکل اجرای نت‌های Mute (خفه)، تار اول را در اجرای این موتیف با تردید همراهی می‌کند و با این کار به نوعی حضور خود را به رخ می‌کشد.

با بازگشت به کردبیات و در پایان قطعه، این موتیف که در آغاز راسخ و مطمئن می‌نمود، گام به گام در باتلاق نت‌های سکوت فرو می‌رود اما تاثیرگذاری این موتیف ساده تا جایی است که پس از اتمام قطعه یاد تقلای دو همراه در قالب همین موتیف در ذهن ادامه می‌یابد.

سعید یعقوبیان

قطعه‌ی مورد نظر از ساختار کانونی برخوردار است یعنی یک تم اصلی ابتدا شنیده می‌شود و پس از مدت زمانی، همان تم توسط ساز دیگر شنیده می‌شود و همین طور این روند تکرار می‌شود. همچنین این قطعه بافتی پلی‌فونیک دارد که بافت پلی‌فونیک هم در دوره رمانتیک زیاد به کار می‌رفته است.

از نظر بسط و گسترش ملودی، در دوران کلاسیک، یک الگوی ریتمیک معرفی می‌شود و برای بسط و گسترش ملودی، همان الگوی ریتمیک با کمی تغییر تکرار می‌شود که همین به انسجام ساختاری قطعه کمک می‌کند و ایجاد قرینگی و توازن می‌کند که تمام اینها از خصوصیات دوران کلاسیک است. اما در دوران رمانتیک آهنگساز گاهی برای بسط ملودی اصلی (تم) آن را به اجزا کوچک‌تر مثل موتیف تجزیه می‌کند و بسط و گسترش موسیقی را از طریق پرداختن به این اجزا انجام می‌دهد، که این در تضاد با استحکام و تقارنِ دوران کلاسیک، یک بیان احساسی‌تر و هیجان‌انگیزتر به وجود می‌آورد.

لازم به ذکر است که در دوران باروک، بسط و گسترش ملودی، ساده‌تر از آنچه که در دوران رمانتیک ذکر شد انجام می‌شده است.

از نظر سازبندی و رنگ‌آمیزی سازها نیز در دوران کلاسیک سازبندی محتاطانه‌تر و تضادها کم‌تر بوده‌اند ولی در دوران رمانتیک سازها، بیشتر و با رنگ‌های صدایی متنوع‌تر و گاهی متضاد به صورت فشرده‌تر استفاده می‌شده است.

ساختار پلی‌فونیک قطعه نیز این تنوع و تضاد در رنگ صوتی را بیشتر جلوه می‌دهد. با توجه به دلایل بالا از جمله پلی‌فونیک بودن و نوع بسط و گسترش قطعه و رنگ‌آمیزی سازها به این نتیجه می‌رسیم که احتمالا این قطعه، یک قطعه‌ی رمانتیک می‌باشد.

عاطفه دمیرچی

وقتی قرار می‌شود شنیدار کور الگوی نوشتن قرار گیرد و هر عنصر برون متنی از ساختمان نقد حذف شود، بی‌شک دانش و یک روح تربیت شده است که می‌تواند منتقد را از گرداب هلاکت در اندیشه برهاند. در چنین موقعیتی خیال و خلاء دست به دست تجرید داده و اوهام ذهن منتقد خیال‌پرداز را تا کجاها که نمی‌برد. نمونه‌ی «شماره‌ی یک» دقیقا آغاز یک سفر کوتاه مدت است که در خلاء و تجرید آغاز می‌شود. شدت و حدت اصوات آغازین و کشش ممتد زهی‌ها، شنونده را برای گام نهادن در مسیری مرموز و در عین حال رویایی آماده می‌کند. نور از جایی که به این جاده می‌تابد و مسیر را روشن‌تر می‌کند که کلارینت با ملودی ساده و روشن ما را همراهی می‌کند. به تدریج و با افزوده شدن ویلن، نقش کلارینت کم‌رنگ می‌شود و قطعه دوباره به همان سمت بی‌سوی انتظار گام برمی‌دارد.

آنچه که در این قطعه می‌تواند به یک ویژگی بدل شود، همین سمت‌های بی‌سوی کلیت اثر است که خارج از هر قاعده‌ای آن را از نزدیک شدن به یک قالب محدود کننده دور می‌کند و خاصیتی عمومی –به لحاظ مرزهای جغرافیایی و فرهنگی– به آن می‌بخشد.

محمود توسلیان

تمرین جلسه‌ی دوم: نوشتن –با گرایش شرح– درباره‌ی یکی از دو قطعه‌ی؛ «اصفهان» از مجموعه‌ی «مزامیر» «خالد جبران» (عود و بوزوک‌نواز فلسطینی)، و دیگر «آل مندیل» از مجموعه‌ی Al Mendil «آل مندیل» «اردال ارزنجان» که باز هم بدون اطلاعات در اختیار شرکت‌کنندگان قرار گرفته بود.

قطعه‌ی جلسه‌ی دوم

اثری که سعی شده به ارزیابی آن پرداخته شود، به نظر می‌رسد قطعه‌ای در حوزه‌ی موسیقی مناطق کردنشین کشور ترکیه باشد. تم اصلی، موسیقی محلی این مناطق را به ذهن شنونده القا می‌کند که به شیوه‌ای نوین اجرا شده است.

ابتدای قطعه با ساز باغلاما آغاز می‌شود که تاکیدی است بر حوزه‌ی اجرایی این اثر قبل از شنیده شدن آواز قطعه. ملودی این اثر نیز از یک رویه ملایم بهره برده که فاقد هر گونه فراز و فرود مشخصی است.

به نظر می‌رسد شیوه‌ی آواز قطعه‌ی مذکور چه به صورت تکخوان و چه در قسمتی که به صورت همخوانی اجرا می‌شود از شیوه‌های نوین اجرا بهره برده است. در خصوص سازبندی اثر نیز می‌توان گفت نقش اساسی را ساز باغلاما و نی ترکی به همراه یک ساز ضربی بر عهده دارند.

نکیسا هدایت‌زاده

اولین مضراب‌های باغلاما، پس از چند میزان، ابتدا با بندیر و سپس با گیتار (که حضورش را با اجرای آرپژی اعلام می‌کند) همراه می‌شود. با شروع کلام، باغلاما دیگر هیچ حضوری تا پایان ندارد اما پس از اتمام کلام در پایان، تک مضراب باغلاما روی نت پایه، پایان‌بخش قطعه است. همچنین به موازات کلام، سازهای نی و بالابان

نیز به نوبت وارد می‌شوند. بنابراین سازهای مضرابی باغلاما و گیتار، سازهای بادی نی و بالابان و ساز کوبه‌ای بندیر در این قطعه استفاده شده‌اند.

از نظر گردش ملودی، کل این قطعه‌ی کوتاه، تنها بر روی پنج نت می‌چرخد. که کل این دامنه یک فاصله‌ی پنجم درست است. همین محدوده‌ی اندک، ذهن را به تعریف مقام سوق می‌دهد. البته سازهای بادی در حرکت‌هایی آزادانه‌تر در پس‌زمینه‌ی آواز، گه گاه به نغمه‌های بالاتری نیز اشاراتی دارند. به واسطه گستردگی صوتی مذکور، صدای گرم خواننده که همواره در یک سطح ثابت (در یک اکتاو ثابت) باقی است، از نظر دامنه صدا، افت و خیزی ندارد. لیکن ملودیی که شعر بر روی آن سوار است با تحریرهای ظریف خواننده دایماً بین نتها در گردش بوده و به هیچ عنوان ساده و خطی اجرا نشده است.

شعر آهنگ در دو بند بوده و دارای بند ترجیعی است که این ترجیع، پس از بند اول، توسط خواننده به تنهایی و پس از بند دوم توسط کر خوانده می‌شود.

بین دو بند شعر (که در حقیقت قطعه را به دو بخش تقسیم می‌کنند) ابتدا نی به تنهایی جمله‌ای آوازی و سپس به همراه بالابان مشترکاً جمله‌ای ریتمیک را به عنوان جوابی برای کلام، بر آکوردهای گیتار، می‌نوازند.

ترجمه‌ی تحت‌اللفظی شعر چنین است:

۱- پیش تو بماند این شال/ با خود نگهدارش و بر شانه‌هایت بیانداز

من به مرادی نرسیدم/ شاید این شالم به مراد رسد.

(بند ترجیع)

ای کوه‌ها! ای کوه‌های ستمگر! فدایتان شوم

نزدیکم نشوید! زخمی‌ام

ای کوه‌ها! سخنم زخمی‌ست.

۲- سر بندت بر پیشانی و مژه‌هایت بر خون من

ای دوست: دست‌نوشته‌ی من! که سطر سطر می‌خوانمت...

ای کوه‌ها! ای کوه‌های ستمگر! .....

سعید یعقوبیان

در این قطعه، که به نظرم موسیقی ترکی می‌باشد، بداهه‌نوازی دو ساز باغلاما (نوعی ساز ترکی) شنیده می‌شود که یکی در گستره‌ی صدای زیر ملودی اصلی را می‌نوازد و دیگری در گستره‌ی صدای بم بیشتر نقش همراهی کننده را دارد و گاها ملودی اصلی را نیز می‌نوازد.

در ابتدا ملودی اصلی توسط سوال و جواب دو ساز ارائه می‌شود و موسیقی با واریاسیون‌های زیبا و مختلف جریان پیدا می‌کند و ملودی در قالب موتیف‌های کوچکی ارائه می‌شود و بسط و گسترش پیدا می‌کند.

در قسمت دوم موسیقی گویی به مقام دیگر تغییر پیدا کرده و اصطلاحا مدولاسیون صورت گرفته و ملودی‌ها رنگ جدیدی به خود گرفته‌اند. تا اینجا موسیقی از روند خوبی برخوردار است اما از اینجا به بعد استفاده از واریاسیون‌های بسیار طولانی به نظرم شنونده را خسته می‌کند اما در انتها با تند شدن ناگهانی ریتم و نواختن ملودی به همراه ضربه‌های تند همراهی‌کننده شبیه سبک راک در کل حال و هوای قطعه دگرگون می‌شود و موسیقی با ملودی‌های بسیار پرتزئین پایان می‌پذیرد.

عاطفه دمیرچی

قطعه‌ی «شماره‌ی دو» از همان مضراب نخست به شنونده نوید می‌دهد که شما به لحاظ عاطفی درگیر اصواتی خواهید شد که تحت تاثیرتان قرار خواهد داد. اما ملاحت اثر وقتی دو چندان می‌شود که خواننده با صدایی آرام و رامِ مسیر روح مخاطب گام بر می‌دارد. «اردال ارزنجان» نوازنده‌ی «باغلاما» که سال گذشته با همنشینی «کیهان کلهر» در کشورمان دونوازی داشت، نوازنده‌ی باغلاما و خواننده‌ی قطعه‌ی «شماره‌ی دو» است.

او که در دیار خود و خارج از مرزهایش به عنوان یک نوازنده‌ی صاحب روش مشهور است، در قطعه‌ی فوق که احتمالا خودش خالق آن است، با اتکا به رپرتوار موسیقی آناتولی و تبعیت از مدل‌های تثبیت شده در موسیقی این ناحیه، اثرش را با مضراب‌های شیرین باغلاما آغاز می‌کند و در مرحله‌ی بعدی با افزودن کلام شنونده را وارد فضای روحی و ذهنی خود می‌کند. آرام آرام زهی‌ها و بادی‌ها هم وارد گود می‌شوند و در نهایت کُر با جواب کلام خواننده قطعه را به اوج می‌رساند.

نمونه‌ی فوق یک نمونه‌ی وفادارانه از موسیقی اصیل ترکیه‌ای است که گویا سال‌هاست رو به افول نهاده و جای زیبای خود را به جهان موسیقایی جدیدی داده است که دیگر جایی برای این نواهای مراجعه دهنده نیست.

محمود توسلیان

قطعه‌ی بلند «شماره یک» اثری است آکنده از توانایی‌های تکنیکی یک نوازنده‌ی باغلاما از ناحیه آناتولی (ترکیه) که با نگرشی جدید به مقامات موسیقی آن ناحیه دست به خلاقیت زده است. شکی نیست که می‌دانید باغلاما ساز ملی قوم ترک و منطقه‌ی آناتولی است و در میان مردم ترک زبان و کرد زبان ترکیه و شمال عراق رواج دارد.

محمدرضا درویشی در کتاب دایره‌المعارف سازهای ایران آورده است: «گمان می‌رود که باغلاما و سازهای هم‌خانواده‌ی آن محصول تغییر و تحولی است که روی قوپوز صورت گرفته است. ... امروزه در آناتولی ناحیه‌ای یافت نمی‌شود که نواختن باغلاما در آن رایج نباشد.... اما این ساز در کردستان ایران و ترکیه نیز نواخته می‌شود. با این تفاوت که به نسبت تغییر جغرافیا هر منطقه رپرتوار خاص خودش را دارد که در ایجاد لحن و لهجه بی‌تاثیر نیست.» فواصلی که در قطعه‌ی بلند «شماره یک» به گوش می‌رسد، بیانگر اجرای این قطعه در مقام‌های موسیقی ناحیه‌ی آناتولی است.

نوازنده‌ی چیره‌دست قطعه‌اش را با متری معین در آرامشی مطلق آغاز می‌کند و به تدریج به سمتی می‌رود که سرعت قطعه افزایش بیابد. با افزایش سرعت قطعه، تکنیک‌های پیچیده و دشوار رخ نمایی می‌کند. تلاش نوازنده برای جدا شدن از انگاره‌های معمول و جاری در موسیقی آن منطقه –به لحاظ جمله‌پردازی و استفاده از فاصله‌های متداول– گویای این است که هنرمند در تلاش است تا دست به خلاقیت بزند. اما گویا این تلاش راه به جهان ذهنی مخاطب شرقی مسلک نمی‌برد و درسطح تکنیک باقی می‌ماند. به خصوص وقتی قطعه به پایان خود نزدیک می‌شود و با افزوده شدن یک ساز کوبه‌ای هیجان کاذبی بر فضای اثر حاکم می‌شود.

محمود توسلیان

تمرین جلسه‌ی سوم: قطعه‌ی «راز و نیاز» اثر «فرامرز پایور» (نسخه‌ی گروه‌نوازی) به همراه نغمه‌نگاره‌ی (پارتیسیون) آن (نسخه‌ی سنتور) در اختیار شرکت‌کنندگان قرار گرفت و خواسته شد اعضای گروه‌های سه نفره با هم‌فکری، ۱– سه نگرگاه یا راستای دید مختلف را برای نوشتن درباره‌ی این اثر انتخاب کنند؛ ۲– در متن، دو

تکنیک از مجموعه‌ی تکنیک‌های معرفی شده در جلسه‌ی دوم را به کار بگیرند؛ ۳- سپس نوشته‌هایشان را با یکدیگر معاوضه کنند و هر کس نوشته‌ای بنویسد و در آن وارد گفتاورد با نوشته‌ی دریافتی شود[۲].

قطعه راز و نیاز

قطعه «راز و نیاز» که توسط استاد پایور در شور برای ارکستر سازهای ایرانی نوشته شده است با ریتمی آهسته شروع می‌شود. در قسمت اول نوازنده‌های سازهای مضرابی سعی کرده‌اند با ریز نواختن‌های پی در پی صدایی همچون صدای سازهای کششی را برای شنونده اثر تداعی کنند. اما نکته جالب توجه در قطعه استفاده از ریتم و وزن‌های مختلف است. قطعه در ابتدا بسیار آهسته و با ریتم شش ضربی سنگین (۳/٤) آغاز می‌شود و رفته رفته سرعت می‌گیرد و ریتم به (٦/٨) تبدیل می‌شود. البته این نکته را نباید نادیده گرفت که این تغییر ریتم با تک‌نوازی تمبک آغاز می‌شود و شنونده با آن خود را برای تغییرات آماده می‌کند. بنابراین چنین تغییری اصلا آزاردهنده نیست! نکته‌ی دیگری که در مورد تمبک‌نوازی این قطعه می‌توان گفت اینکه، تمبک در «راز و نیاز» تنها نقش همراهی‌کننده‌ی گروه را به عهده دارد و به اجرای ملودی و ... نمی‌پردازد، البته این از ویژگی‌های تمبک‌نوازی «محمد اسماعیلی» است. سوال و جواب‌هایی که برای سازهای مضرابی و سازهای کششی در سرتاسر قطعه نوشته شده‌اند با مهارت زیادی طراحی شده‌اند و البته نوازندگان گروه هم با هماهنگی ویژه‌ای آنها را اجرا می‌کنند.

نکته‌ی دیگر اینکه صدایی که از گروه پایور به گوش می‌رسد تا حدی شبیه به گروه‌نوازی‌های موسیقی درباری قاجار است که البته می‌توان گفت از آنجایی که پایور شاگرد استاد ابوالحسن صبا بوده (که تحت نظر اساتید بزرگ قاجار تعلیم موسیقی دیده بود) تا حد زیادی از او تاثیر گرفته است. هر چند پایور هم، مانند صبا به نوآوری و ابداعات زیادی در زمینه‌ی موسیقی و ارکستراسیون دست زده است.

[۲] همان‌طور که در این تمرین‌ها مشخص است تنها یک بخش از بخش‌های سه‌گانه انجام شده است.

در قسمت انتهایی قطعه، پایور ملودی قدیمی محلی «رشیدخان» را برای ارکستر تنظیم کرده است که این ملودی هم روحی ملی در انتهای قطعه‌ی راز و نیاز دمیده است و باز هم البته می‌توان گفت این کار پایور به کار استاد صبا که به تنظیم و نت‌نویسی قطعات قدیمی می‌پرداخت بسیار نزدیک و از او تاثیر گرفته است.

نیوشا مزیدآبادی

قطعه راز و نیاز (در دستگاه شور)

آهنگساز: فرامرز پایور

این قطعه با مقدمه‌ای آغاز می‌شود که ایمیتاسیونی‌ست بین سازهای مضرابی و کششی در بستری از درآمد خارا و با ریتمی نسبتاً سنگین. این سؤال و جواب با چند تک نت، (و بصورت کندشونده[۱] [۲]، به پایه‌ای سه ضربی وصل می‌شود و فضای قطعه تغییر می‌یابد. گویی مقدمه دیگر پایان یافته و راز و نیاز آغاز شده است. پایه سه ضربی مذکور، همانند الگویی که معمولاً در چهارمضراب‌ها مشاهده می‌شود، در نقش ترجیع‌بندی است که جملات به این پایه ختم می‌شوند. پیش‌تر، آنچه که تغییری در روند قطعه محسوب می‌شود، تغییر الگوی ریتمیک قطعه است که ابتدا با بازگشت‌هایی به ریتم اصلی همراه است لیکن در دفعات بعد حضورش تثبیت شده و نهایتاً به بال کبوتر ختم می‌شود که این کادانس شناخته شده موسیقی ایران در این قطعه کارکردی دیگر یافته و آهنگساز از آن برای وصل به قسمت بعدی استفاده نموده است. حسِ پایان یافتنی که در بال کبوتر وجود دارد –هم به واسطه ماهیت آن و هم بنا به عادت شنیداری ما در بسیاری از قطعات ساخته و پرداخته شده در موسیقی ایران– موجب حس غافلگیری در این قسمت از قطعه می‌گردد. شنونده در لحظه‌ای که تصور می‌کند قطعه پایان یافته، متوجه می‌شود همان نغمه‌های پایانی، آغازی هستند بر فرازی دیگر از راز و نیاز. در ادامه، با اندکی افزایش در سرعت، قطعه در فضایی رنگ‌گونه پیش رفته و با واریاسیونی از ترانه محلی «رشید خان» به پایان می‌رسد.[۳] (البته واریاسیونی بسیار کمرنگ و با تغییراتی جزئی در ملودی اصلی)

---

[۱] توجه: پی‌نوشت‌های ۲ تا ۷ بخشی از نوشته‌ی سعید یعقوبیان است.

[۲] ritardando

[۳] برای نگارنده جای سوال است که شروع و پایان قطعه، چگونه می‌توانند ذیل یک عنوان (راز و نیاز) باشند! البته این عادت مالوف بیشتر آهنگسازان معاصر ایران است و ده‌ها قطعه دیگر از آهنگسازان دیگر نیز می‌توان نام برد که به همین منوال

***

فرامرز پایور در موسیقی ارکسترال خود، با دو ترکیب ساز فعالیت می‌نمود. یکی گروه کوچکی (که در دهه‌های اخیر تحت عنوان گروه اساتید از آن یاد می‌شد)، شامل سازهای تار و سنتور و کمانچه و نی و تنبک، و دیگری ارکستری مجلسی، کمی مفصل‌تر با ترکیب سازهای ملی در کنار چند ساز کششی غربی عموماً ویولون و در معدودی از اجراها شامل چلو یا فلوت و ... که قطعه مورد نظر در این نوشته نیز برای همین ارکستر تنظیم گردیده است. ارکستراسیون فرامرز پایور و صدادهی این ترکیب از سازها که به نوعی امضای پایور یافته و با شنیدن چند کار از این گروه به صدای ویژه این ارکستر می‌توان پی برد، دارای ویژگی‌هایی‌ست که از آن جمله می‌توان به موارد ذیل اشاره نمود:

- صدای زیرِ[٤] گروه سازهای زهی: شاید این ویژگی مهم‌ترین خصیصه این ارکستر باشد که بطریق اولی به صدادهی زیر، در کل این ارکستر سبب شده است. شاید اگر از سازهایی با گستره صوتی بم‌تر نیز در ترکیب سازها استفاده می‌شد، صدایی متعادل‌تر از گروه شنیده می‌شد. یا دست کم امکان استفاده از تضاد[٥] صدایی بین بخش زیر و بخش بم ارکستر می‌توانست فراهم گردد. لیکن ارکستر پایور از این امکان محروم بوده و صدایی تیز[٦] دارد که برای گوش، خسته کننده و در برخی لحظات حتی آزاردهنده نیز هست.

- گلیساندوهای کوتاه (بصورت مالش رفت و برگشتی بین دو نت) که در حقیقت به عنوان زینت در برخی شیوه‌های نوازندگی سازهای ایرانی نیز مرسوم است. در ارکستر پایور همواره این به اصطلاح زینت‌ها توسط ویولون‌ها (و حتی گه گاه توسط سازهای ایرانی نیز) اجرا می‌شود. این خصیصه یکی از عناصر اساسیِ شیوه و یا در حقیقت سلیقهٔ موسیقایی آهنگساز است و به کارهای گروهی پایور در کنار صدادهی خاص آن که بدان اشاره شد، رنگ و بویی مخصوص به خود داده است.

- استفاده حداکثری از تنبک به عنوان تنها ساز ضربی ارکستر: راز و نیاز، خود مثال خوبی برای نشان دادن این ویژگی ارکستر پایور است. در مقدمه قطعه و نیز در پایان آن، تنبک نقشی اساسی بازی کرده

ساخته شده‌اند. شروع مقدمه‌گون و بسط و گسترش ایده‌های اولیه قطعه و در نهایت، اتمام پرشور و سریع و اوج گیرنده. اما در خصوص این قطعه، تباین حسی آغاز و پایان قابل توجه است.

[٤] - High pitch

[٥] - Contrast

[٦] - Sharp

و آهنگساز به مدد آن به مقصود خود نزدیک شده است. ریزهای ممتد تنبک و تلنگرهای سرضرب (که بوضوح شنیده می‌شوند) در مقدمهٔ قطعه و همچنین ضربات انگشتر بر بدنه ساز، در کنارِ همراهیِ عامدانه با حرکت‌های ملودی در رنگ پایانی قطعه، نمونه‌هایی از این مورد هستند.[۷] در این قطعه به نظر می‌رسد تنبک تاحدودی خودنمایی بیش از اندازه دارد که صدای ارکستر را کمی آشفته و شلوغ کرده و برای گوش شنونده (خصوصاً در چندبار شنیدن قطعه) خسته کننده است.

- از نظر هارمونی، قطعات نوشته شده برای این ارکستر معمولاً دارای هارمونی پیچیده‌ای نیستند و رنگ‌آمیزی، عموماً به مدد ایمیتاسیون‌ها و تنوع فیگورهای ریتمیک و . . . صورت می‌گیرند که البته این نیل به موسیقی چندصدایی در کار فرامرز پایور، با ذوق سرشار و همراه با ملودی پردازی‌های اثربخش صورت می‌گیرد و بی‌شک به عنوان یکی از اولین گام‌های این حرکت در موسیقی ایران، می‌توان از آن یاد نمود.

سعید یعقوبیان

«هنر شهادتی است از سر صدق. نوری است که فاجعه را ترجمه می‌کند تا آدمی حشمت موهون‌اش را بازشناسد.» (ا. شاملو)

قطعاتی که مورد بررسی قرار گرفتند یکی از آثار قدیمی موسیقی اصیل ایرانی است که با نظم و فرم خاصی که مربوط به تفکر و منش گردآوری کننده‌ی اثر می‌باشد، انجام گردیده است. قطعات به لحاظ این نگرش از نوازندگان از شمای کلاسیک و حساب شده که با دقت خاصی اجرا می‌گردد نواخته می‌شود، کاملا مشهود است

[۷] – ذکر این نکته ضروری ست که تنبک اساساً در تمامی فرم‌ها و با هر ارکستراسیونی در موسیقی ایران همواره حضور داشته و دارد. این حضور دایمی، بی‌شک حتی در جمله‌بندی آهنگسازان نیز تاثیرگذار بوده است. همان‌گونه که می‌دانیم در بسیاری از قطعات موسیقی غربی ساز کوبه‌ای وجود ندارد که در چنین ترکیبی تمام بار ریتمیک قطعات نیز به دوش سازهای ملودیک خواهد بود. در موسیقی ایران و در سال‌های اخیر نیز آهنگسازان همواره سازهای ضربی جدیدی را به جهت نوآوری وارد گروه کرده‌اند و گویی سوگند یاد شده است که همواره لااقل اگر از تنبک چشم می‌پوشیم کوزه یا طبلایی در ترکیب ارکستر بگنجانیم تا تمام منافذ صوتی را بپوشانند. هرچند از بعد زیباشناختی نمی‌توان منکر این بود که در برخی موارد وجود تنبک و استفاده‌ی هوشمندانه از آن، در تاثیرگذاری و قوام قطعات موسیقی ایرانی نقش بسزایی داشته است لیکن نقطه مقابل این گزاره نیز صادق بوده و ای کاش آهنگسازان ایرانی، فرم‌هایی فاقد هرگونه ساز ضربی را بیش از آنچه که تاکنون بوده تجربه می‌نمودند.

که در سرعت و ریتم که به مرور کند می‌شود، سپس با کمی تغییر با سرعت کم‌تر از موتیف‌های قبلی در پایان با همان ریتم (٦/٨) و ضرباهنگ پایانی تمام می‌شود.

صدای سازها، رنگ‌آمیزی جملات موسیقایی و استفاده از رپرتوارهای ضربی و ایجاد مضراب‌های مفهوم‌دار که با لحن خاصی از سیم‌ها عبور می‌نماید و مراجعه به حالت‌های قبلی را دارند با تناسب و تنوع بین نغمه‌ها از ویژگی‌های اجرای مزبور است. از آنجایی که استفاده از کوک‌های لازم در برتر جلوه دادن نغمه می‌تواند موثر باشد، این شگرد مربوط به توانمندی‌های نوازندگان مختلف با اجراهای آنها دارد.

همین طور ایجاد تنوع در رنگ‌آمیزی جملات موسیقی از دیگر تمهیدات نوازندگان این اثر است. فورته و پیانو کردن مضراب‌ها و استقرار موقعیت روی سیم‌ها می‌تواند صدا را عوض کند و این دور و نزدیک شدن مضراب‌ها به خرک‌ها در طنین صداها اثر خاصی دارد.

اگرچه مجموعه به طور خاص مدون شده است و می‌تواند در ذهن شنونده به صورت یک فرم حفظ شده جلوه کند، ولی مهارت و چیرگی نوازندگانی به حسب حال و احساس «آنیت» به شیرینی و جذابی آن کمک کرده است. رعایت توالی همیشگی که از بنیادی‌ترین ویژگی ردیف موسیقی ایرانی است، در اینجا سمت و سوق خاص خود را دارد. و تدوین یک نظم، صرفا برای تثبیت آهنگ‌ها ضروری است. که این نظم در نهایت سبب ترسیم یک ردیف مجلسی می‌گردد.

مهارت نهایی یا ویرتئوزیته آن هم با حفظ ریتم و ضرب در قطعات ضربی و از یک گوشه به جمله‌ی درست رفتن که با ضرب پایانی و ضرب آغازین قطعه‌ی بعدی اجرا می‌شود نیز از مهارت‌های فنی نوازندگان می‌باشد. البته که نوازنده قطعاتی را از ساخته‌ی دیگران می‌نوازد و محسوس است که رعایت جزء به جزء را می‌نماید گرچه سرعت در این اثر نسبت به آثار قبلی تندتر است، ولی شمای کلی همان است.

در مجموع هر نوازنده‌ای که آثار خود را می‌نوازد بستگی به حال و حس خود، حق دارد آن را تغییر داده و به میل خود بنوازد، تا چه مقبول شنونده افتد.

عباس خدایاری

تمرین جلسه چهارم: تمرین‌های این جلسه به دو بخش تقسیم شده بود که نخستین آنها مربوط به بخش اول کلاس به هر گروه پیشنهاد شد؛ بررسی «چهارنوازی مضرابی» اثر «حسین دهلوی» به یاری آنالیز، بررسی «فانوس» اثر «فرامرز پایور» به یاری موسیقی‌شناسی، «برداشتی از در قفس» اثر «ابوالحسن صبا» با تنظیم «حسین علیزاده» به یاری نظریه‌ی موسیقی و «سیاه مشق» اثر «مهدی آذرسینا» به یاری نظریه‌ی موسیقی. در بخش دوم اما به همه پیشنهاد شد از وب سایت «گفتگوی هارمونیک» یا وبلاگ «مرورستان» یک نقد (جز آنچه خود نوشته‌اند) انتخاب کنند و بنا بر آنچه در بخش دوم کلاس آموخته‌اند زبان آن را مورد بررسی قرار دهند.

مقدمه

دو نحله در طرفداری از ایده‌ی دوره‌بندی دقیقِ تحولات اجتماعی در شرق (و به طور اخص در ایران) وجود داشته‌اند. یکی رویکرد تاریخ‌نگاری چپ و دیگری شاخه‌ای از شرق‌شناسی که برای تاریخِ تحولات مشرق زمین، همانند غرب و با تعمیم همان مبادی، دوره‌بندی‌هایی را در نظر می‌گیرد.

اما در مقابل نظریه‌پردازان دیگری نیز هستند که معتقدند، به دلایل متعدد، از سویی نمی‌توان دوره‌بندی دقیقی را برای تحولات تاریخی ایران در نظر گرفت و از آن بیشتر، اساسا دوره‌بندی‌ای وجود نداشته است که ما به دنبال کشف آن باشیم و یا با اندکی اغماض، اعتقاد بر این است که دوره‌های مختلف، آن قدر پیچیدگی و درهم‌تنیدگی دارند که عملا ارائه‌ی صورت‌بندی خاص و تلاش در جهت تفسیر تاثیر وقایع بر ظهور دوره‌های خاص، بی‌نتیجه است. نکته‌ی دیگر آن که حتا آنها که با تلاشی به درازای عمر، تاریخ تحولات اجتماعی ایران را فصل‌بندی کرده‌اند، اختلاف نظرهای فاحشی با یکدیگر دارند. برای مثال در خصوص این که دوره‌ی زرین تاریخ ایران (تحت عنوان رنسانس اسلامی) دقیقاً به چه دوره‌ای می‌بایست اطلاق گردد، اتفاق نظری نیست. بسیاری از پرسش‌های دیگر هنوز بی‌پاسخ مانده‌اند که شاید مهم‌ترین سوال از آن میان این پرسش باشد که چرا در ایران، برخلاف غرب قرون وسطی بعد از رنسانس ظهور می‌کند؟!

حتا با نزدیک شدن به دوره‌ی معاصر نیز، علیرغم رفع بسیاری موانع، هنوز امکان دوره‌بندیِ دقیق فراهم نشده است. برای نمونه در خصوص عدم و وجود دوره‌ی فئودالیسم در ایران، بحث‌های بی‌پایان فراوانی شده است. عده‌ای معتقدند (عموماً تئوریسین‌های چپ‌گرا)، جریان تاریخ و تبیین تکامل تاریخی مارکس، به شرق و غرب ارتباطی نداشته و همواره و همه جا یکسان پیش رفته و پیش خواهد رفت. سایرین نظریه‌های موافق و مخالفی ارائه می‌کنند.

شایان ذکر است که موضوع مورد بحث محدود به حوزه‌ی خاصی نیست و تمامی شئونات تاریخی از جمله سیاست، اقتصاد، و به ویژه فرهنگ را شامل می‌شود.

تنها گزاره‌ی قطعی تمام بحث‌های صورت گرفته در این خصوص تا کنون این بوده است که در این آشفته بازار، تنها چیزی که در تمامی دوره‌های خاکستری و مه‌آلود تاریخ ایران، همواره در اشکال مختلف وجود داشته است، استبداد است.

سال‌های ۸۲ و ۸۳ (دوره‌ی همکاری با ارکستر موسیقی نو) اولین مواجهه‌ی من با این بحث در حوزه‌ی موسیقی بود. آنجا که اصرار آهنگساز (علیرضا مشایخی) مبنی بر پَرشِ تاریخی برای رسیدن به غرب و جبران عقب‌ماندگی را در لابه‌لای گفته‌ها و ساخته‌هایش می‌دیدم.

هر چند موضوع موسیقی نیز به همان اندازه‌ی حوزه‌های دیگر پیچیده و نیازمند مباحثه‌ها و مکاشفه‌های فراوان است اما حتا اگر نتوانیم برای تاریخ موسیقی ایران، صورت‌بندی شفافی ارائه کنیم (که به نظر غیر ممکن می‌آید)، اما شقوق موسیقی و جریان‌های خرد و کلان را می‌توان در آن شناسایی و طبقه‌بندی نمود.

بی‌شک یکی از شقوق حرکتی است که با علینقی وزیری آغاز شده و با هدف تبیین بنیادهای علمی برای موسیقی ایران، در تئوری و عمل، در روند چند دهه‌ای خود، با نگاه‌های متباین موسیقیدانان مختلف، به شاخه‌های متفاوتی منتهی گردیده است.

حسین دهلوی نیز به عنوان یک آهنگساز برجسته‌ی این جریان و بی‌شک یکی از تاثیرگذارترین آنها همواره تلاش نموده است تا با استفاده از ابزارهای تئوریک موسیقی غرب، ولی با بیانی ایرانی، آثاری را خلق کند. هر چند موانع اجتماعی در دوره‌ی اوج فعالیت‌های وی سد راه به ثمر رسیدن بسیاری از تلاش‌هایش شد اما سیراب شدن دهلوی از سرچشمه‌های موسیقی غرب و ایران و نیز ذهن جستجوگر و خلاق وی، در رسیدن به آنچه آرمانش را داشت، حداقل در پارتیتورهایش، یاری نمودند.

دهلوی نه به عنوان یکی از آهنگسازان یک دوره‌ی مشخص، بلکه خود به تنهایی، نماینده‌ی آن نوع موسیقی است که از نظر بیان موسیقایی می‌توان آن را موازی دوره‌ی کلاسیک موسیقی غرب در نظر گرفت. شاید در ترادفی بازیگوشانه، دهلوی را بتوان متناظر هایدن در موسیقی غرب قلمداد کرد. هر چند دهلوی از آهنگسازان قرن بیستم نیز متاثر بوده است اما زبان موسیقایی‌اش به واسطه‌ی عواملی همچون حضور کمرنگ دیزونانس‌ها، وجود ملودی‌ها و جملات مجزا و پریودیک، تقید به فواصل موسیقی ایرانی، استفاده‌ی کم از فواصل کروماتیک

در هارمونی، مرکزیت تونال (و کادانس‌های تنال) و عواملی از این دست، کلاسیک محسوب می‌شود. تنش، افت و خیزهای ناگهانی و تغییر نوانس ارکستر در موسیقی دهلوی کم‌تر شنیده می‌شود و جریان موسیقی، سَبُک، روان و قابل پیش‌بینی، پیش می‌رود...

ناتمام

سعید یعقوبیان

جریان موسیقی موسوم به «چاووش» با شکل‌گیری در سال‌های میانی دهه‌ی ۵۰ شمسی، در واقع یک جریان منشعب از حرکت‌های اجتماعی مردم برای تغییر نظام حاکم بود. اگر این موضوع را بپذیریم که هنر تابعی از کنش‌های اجتماعی است، طبیعی خواهد بود که موسیقی تولید شده در سال‌های پایانی دهه‌ی ۵۰ نیز باید به لحاظ فرم و محتوا تابعی از آن شرایط باشد. برداشتی از «در قفس» در واقع از همان ابتدا ما را به سمت دیگرگونگی اندیشیدن راهنمایی می‌کند و می‌خواهد بگوید که این اثر نگرشی دیگرگون به یک قطعه‌ی ماندگار از ساخته‌های «صبا»ی بزرگ است. همین روش برخورد –یعنی بازخوانی کلاسیک‌ها– درابتدای امر گویای ضرورت برخورد متفاوت با محیط پیرامون است که موزیسینی مانند حسین علیزاده در سال‌های انقلاب آن را به خوبی دریافته و در قالبی خلاقانه آن را وارد ساختار تک ساحتی موسیقی «صبا» می‌کند.

قطعه‌ی «برداشتی از در قفس» در آواز دشتی از همان ابتدا با تغییرات بنیادینی که علیزاده در آن لحاظ کرده است، رویکردی ساختارشکنانه دارد. نخست این که آن را در سه بخش مجزا تعریف کرده و تلاش دارد به لحاظ روند رشد نغمات طوری با نت‌ها برخورد کند که چند صدایی ایجاد شود. البته به زعم نگارنده این گسترش تدریجی حجم صداها و ملودی‌ها در بافت قطعه به گونه‌ای شکل می‌گیرد که در برخورد انتزاعی مشابه حرکت مردم در خیابان‌ها برای انقلاب و تغییر است.

قسمت نخست این قطعه با یک پایه‌ی ثابت و تک‌نوازی نی در مایه‌ی دشتی آغاز می‌شود که به تدریج شکلی ملودیک به خود می‌گیرد. «نی» به عنوان یک ساز بادی با قدمت طولانی در فرهنگ ما، آغازگر این قطعه است که با حرکت به سمت ریتم مشخص حالتی نویدبخش دارد. این بخش در واقع مقدمه‌ای است برای ورود مناسب شنونده به بخش دوم که آهنگساز تصمیمات جدیدی خواهد گرفت و او را به فضای جدید رهنمون خواهد شد.

قسمت دوم آغاز نرم و لطیفی دارد که به تدریج با تغییر سرعت جای خود را به شور و هیجان می‌دهد. تار و نی در این قسمت به نحوی هم‌پوشانی دارند که قطعه‌ی درقفس را در قالبی دور از آن ساختار تک‌صدایی به شنونده ارائه می‌دهند. در ادامه روند جمله‌پردازی به سمتی می‌رود که ما یک مراجعه‌ی کلی به ابتدای قطعه می‌شنویم که قرار است حالتی پایدار در شنیدار ما ایجاد کند، تا نهایتا به قسمت سوم متصل شویم.

در قسمت سوم حجم آنسامبل با افزوده شدن سنتور، بیشتر شده و دینامیک قطعه مانند بخش پیشین از کند به تند رو به تغییر می‌گذارد و به ناگهان تمام می‌شود. در واقع نگاه نوجوی حسین علیزاده از قطعه‌ی «در قفس» ساخته‌ی ابوالحسن صبا یک مخلوق جدید به وجود آورده است که در یک همسویی تام در کنار جامعه‌ی شنونده‌ی خود در حال حرکت، سیالیت و تغییر است.

محمود توسلیان

تمرین جلسه‌ی هفتم[1]: شرکت‌کنندگان سه شیوه‌ی هنر تکنوازی را که مجید کیانی دسته‌بندی کرده است به دقت مطالعه کنند؛ اگر با نظرات وی موافق بودند برای هر دسته یک مثال موسیقایی معرفی کنند و اگر (با هر یک) مخالف بودند دلایل مخالفتشان را به شکلی مجاب‌کننده بیاورند.

[1] هیچ‌یک از شرکت‌کنندگان تمرین جلسه‌ی هفتم را انجام ندادند.

پشت جلد (انگلیسی) و گزیده