نیمهٔ مخفی
(موسیقی کانسپچوال)[1]

• پیمان سلطانی

پس از مطالعهٔ عقاید مارک دیلیس[2] در کتاب Music And Canceptualization لازم دیدم بخش‌هایی از آن را بازنگری و در مقابل عقاید او ایده‌هایم را به گونه‌ای دیگر بیان کنم. در واقع این نوشته بخش‌های نانوشته یا در حقیقت بیان مخفی‌گاه‌ها و ناگفته‌های اوست؛ به همین جهت نام این نوشته را «نیمهٔ مخفی» گذاشتم.

□□□

در گفت‌وگو با یکی از دوستانم پرسیدم که موسیقی را چگونه گوش می‌دهی؟ گفت: باگوشم. گفتم: چگونه حسش می‌کنی؟ پس از کمی فکر کردن گفت: با تمام وجودم. گفتم: مثلاً با نوک بینی‌ات؟ با کمی مکث گفت: نه! موسیقی برای من فضا می‌آفریند. وقتی که به موسیقی گوش می‌دهم، تصویر می‌سازم. گفتم: بهتر نیست تفکیک‌شان کنی؛ تصویر را ببینی و موسیقی را گوش دهی؟ گفت: آخر تصاویر، موسیقی را همراه خود دارند. گفتم: تصویر بدون موسیقی را ببین. گفت: آن وقت برای دیدن تصویر، حق انتخاب ندارم، در حالی که موقع شنیدن موسیقی می‌توانم تصویرهای ذهنی خودم را بیافرینم. گفتم: آیا تصویرسازی‌های ذهنی تو بازگشتی به تجربه‌های دینی، اخلاقی، عرفانی، هنری و گرایش‌های فردی، فرهنگی، دورانی و ... تو ندارد؟ گفت: چرا. گفتم: پس برای تو نباید فرق کند که موسیقی «بتهوون» گوش دهی یا دوتار «محمد یگانه»، ساز «آرمسترانگ» را بشنوی یاصدای «قمرالملوک وزیری» را. گفت: آخر، ناخودآگاهم نیز در این جریان دخیل است. گفتم: مگر ناخودآگاه تو به آن تجارب و گرایش‌ها وابسته نیست؟ گفت: چرا! حالا که فکر می‌کنم بین Passages از «فلیپ گلاس»[3] و Spiral & SpaceArt از «ونجیلز» فرق قائلم. چند وقت پیش که کار «گلاس» را شنیدم، احساس عجیبی داشتم؛ برایم بسیار غریب بود. به هیچ چیز دیگری به غیر از خودِ موسیقی نمی‌توانستم گوش دهم. ولی وقتی اثر «ونجیلز» را می‌شنوم... گفتم: می‌توانی با آن پیتزا هم میل کنی، تلویزیون هم ببینی و ... گفت: کاملاً درست است. گفتم: من آن موسیقی را ناب می‌دانم که به شنونده اجازه ندهد هنگام گوش‌دادن به چیزی جز صدا و ترکیب صدا گوش دهد. معتقدم که موسیقی را باید گوش داد، نه شنید. گفت: وقتی به موسیقی گوش می‌دهم خود را به منبع صوت نزدیک می‌کنم. گفتم: چرا؟ گفت: بهتر می‌فهمش. گفتم: موسیقی فهمیدنی نیست. گفت: نه؛ منظورم این است که با نزدیک شدن به منبع صوت، بهتر حسش می‌کنم. گفتم: فکر نمی‌کنی که این یک نوع واکنش است و این واکنش مخصوص شخص توست؟ سکوت کرد و پس از چند لحظه گفت: نزدیک شدن به منبع صوت تمرکزم را بیشتر می‌کند. گفتم: بنابراین برای تمرکز بیشتر در مورد شنیدن موسیقی به صدای بلند عادت کرده‌ای! سرش را تکان داد. گفتم: بگو؛ زمانی که موسیقی با صدای بلند پخش شود، اگر بتوانی راحت‌تر تمرکز کنی، چگونه حسش می‌کنی؟ گفت: البته من هیچ وقت به موسیقی این گونه که می‌گویی گوش نداده‌ام. اما حالا که به این جا رسید یادم افتاد هر وقت رکوئیم موتسارت را گوش می‌دهم، وجودم یا نه ذهنم به هیچ

چیزی به غیر از صدا فکر نمی‌کند. گفتم: ممکن است خیلی‌ها همان واکنش یا برداشتی که تو از اثر ونجیلز داشتی و با آن تصویر می‌ساختی، با قطعهٔ موتسارت داشته باشند و با آن تصویر بسازند. گفت: یعنی آن موسیقی که مرا با ترکیب صدا درگیر کرده بود، پس از گذشت زمانی دیگر به صورت عادت در می‌آید و می‌توانم با آن نیز تصویر بسازم؟! نفهمیدم که تعجبش از روی نگرانی بود یا خوشحالی؟ نوشتهٔ زیر پاسخ این مساله است.

□□□

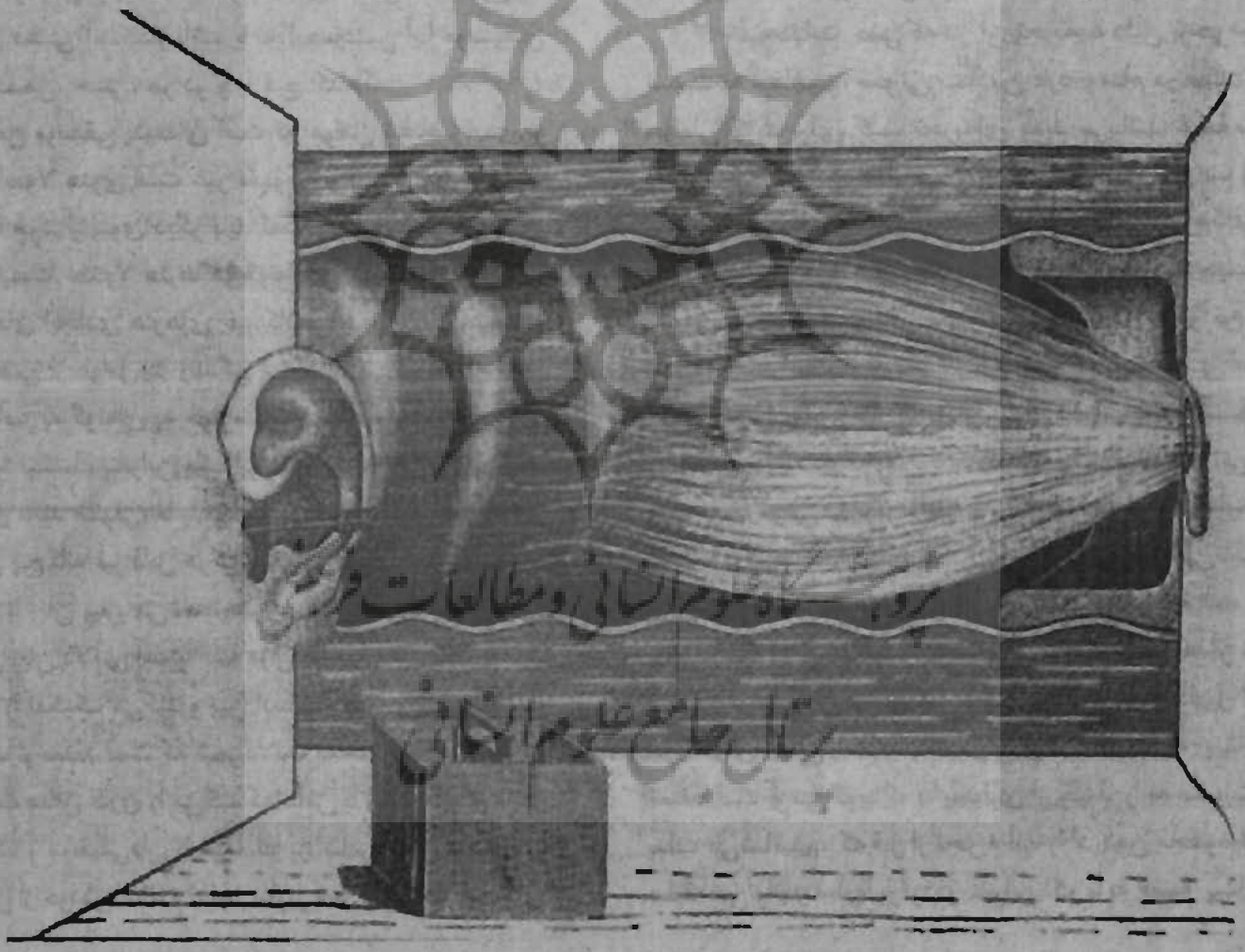
مبنای اصلیِ این گفت و شنود این است که آیا شنیدن موسیقی، به شکلی کاملاً تجسمی‌است؟ همچنین آیا مسائل و عناصر شنیداری مسائلی تجسمی هستند؟ و آیا مخاطب به هنگام شنیدن یک قطعه موسیقی، آن را به همان شیوهٔ تجسم‌شده مجسم می‌کند؟ آیا این‌تجسم ذهنی باید در تقابل شکل واقعیِ موسیقی قرار گیرد یا در تقارن با آن؟ و آیا بهتر است که حرکت‌های ذهنیِ ما متقارن با برداشت‌های ذهنیِ آهنگساز باشد یا نه؟! همچنین آیا موسیقی هنریست تجسمی، حسی، هر دو و یا هیچ کدام؟

به نظر من موسیقی پدیده‌ای است که عوامل و عناصر ابدی و ازلی دارد و اصولاً هنری است غیر مفهومی و غیر قابل ارجاع به خارج از ذات خود. از سوی دیگر باید گفت که موسیقی، هنری دلالتی هم نیست. اصولاً هنرها دو گونه‌اند: یا ایجاد می‌کنند، یا دلالت. هنرهای ایجادی هنرهای غیر کلامی و غیر زبانی هستند. با نگاه به بعضی از عوامل در زندگی مشاهده می‌کنیم که این عوامل یا عناصر به گونه‌ای به خود متکی هستند و نشانهٔ هیچ چیز به غیر از خود نیستند. بنابراین یک ابزار دلالتی به حساب می‌آیند. یعنی کلمه‌ای مانند صندلی، ما را هدایت می‌کند به سوی مصداقش که با حواس پنج‌گانه نیز قابل درک است. از ابتدای امر همیشه هنری را که با زبان بیان می‌شده، هنری دلالتی می‌گفتند، برای این که نفس زبان دلالتی است. البته «ژان پل سارتر» در نظریه‌اش این موضوع را تفکیک می‌کند و بین ادبیات منثور و شعر تفاوت قائل می‌شود. او معتقد است که شعر دلالت به خارج ندارد؛ در واقع شاعر با کلمات همان کاری را می‌کند که نقاش با رنگ، مجسمه‌ساز با گچ و سنگ و موسیقی‌دان با صدا. لذا بر اساس نظریهٔ سارتر، شعر به بیرون از خودش دلالت ندارد. سارتر شعر را نیز هنر ایجادی می‌نامد و آن را از حوزهٔ هنرهای دلالتی خارج می‌کند. شاعر با گفتن زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب مست... قصد ندارد که مخاطب را به سمت یک نوع دلالت هدایت کند بلکه قصد دارد با خودِ کلمات و ترکیب آنها یک برخورد شهودی ایجاد کند، که حتی به طور طبیعی تصویری در ذهن ما نباید ایجاد بشود. بنابراین آن ترکیب کلمات موسیقی نیست، بلکه شعر است؛ دلالتیِ صرف هم نیست، منثور هم نیست، منظوم است، پس ایجادی است. ما در برخورد اولیه در ابتدای امر با هر عنصر مادی بدون سابقهٔ پیش فرضمان به لحاظ شهودی آن را به گونه‌ای حس می‌کنیم، که با حواس پنج‌گانه‌مان نیست. با عقل و منطق و قیاس هم نیست؛ آن برخورد را می‌توان درک تجریدی نامید. یعنی مجرد است از تجربه. «کریستوفر پی کک»[۴] به دو نوع خصوصیت تجربی معتقد است:

۱. خصوصیات تجسمی که در آن تجربه به دلیل تجسم جهان به صورت یک شیوهٔ اصلی مورد استفاده قرار می‌گیرد.

۲. خصوصیات حسی که در آن تجربه به دلیل برخی جوانب نسبت به مفاهیم، صورتی نمادین دارد و مدام در صدد کسب عواملی جدید برای کسب تجربه‌ای جدید می‌باشد. همهٔ ما بین اجرای یک اکور[۵] دوصدایی توسط ساز پیانو و یک اکور سه صدایی توسط همان ساز، بین یک نت سیاه[۶] در فاصلهٔ چهارم[۷] افزوده یا پنجم[۸] درست گام، تفاوت قائلیم. دلائل این تفاوت چیست؟ با شنیدن یک قطعهٔ موسیقی ما دو نوع برخورد که به دو نوع گوش دادن وابسته است از خود نشان می‌دهیم که یا تجسمی است یا حسی (شهودی). برخورد شهودی، برخوردی است‌که مسبوق به سابقهٔ تجربه نباشد که به آن intuitive یا intuition می‌گویند، و حسی به نوعی‌در برابر تعادل و تزلزل قرار دارد. مسأله‌ای که در پست مدرنیزم بسیار جدی است. آن چه ما شهودی می‌نامیمش، آن چیزی است که فرض می‌کنیم یا به واقع تجربه نشده است. یعنی آن چه ما قبلاً نتوانستیم از طریق ادراک حسی به آن نزدیک شویم، اما تصورش در ذهنمان وجوددارد، شاید به دلیل تلفیق ادراک‌های حسی است یا به دلایلی دیگر. «کانت» به پیشاتجربی معتقد است و می‌گوید که ما بسیاری از چیزها را به صورت قائم بذات می‌شناسیم، که قبل از تجربه آنها را در ذهن محفوظ داریم و سلیقه می‌تواند به آنها بازگردد. بنابراین اگر ما به قضیهٔ پیشاتجربی

معتقد باشیم خیلی راحت‌تر می‌توانیم بپذیریم که سلیقه چقدر در ذهن کانت پیش پا افتاده است (به لحاظ مفهوم‌سازی). و اما اگر معتقد به آن نباشیم، یعنی مانند ماتریالیست‌های قرن نوزدهم به آن نگاه کنیم که معتقدند اگر فردی نتواند چیزی را از طریق ادراک حسی استباط کند باید آن را کنار بگذارد، یا مانند فیلسوف‌های آنالیتیک قرن بیستمی که می‌گویند آن چه محصول تجربهٔ من نباشد باید کنار برود، در این صورت سلیقه حل می‌شود. از نظر «کانت» سلیقه در مورد تفکیک تجارب حسی و تجسمی دخیل است. سلیقه به نوعی قضاوت را نیز به پیش می‌کشد. واگر شخصی که قضاوت می‌کند معتبر نباشد، به ناچار آن چیزی را که به عنوان ادراک حسی‌اش بیان می‌کند می‌تواند فقط یک سری رجاعات غیر مستقیم و پراکنده باشد، که نهایتاً بین آنها انتخاب می‌کند و زمانی که بحث انتخاب بوجود می‌آید، دیگر آن اطلاق از احساس اولیه که به شخص دست می‌دهد وجود نخواهد داشت. دنیای تجسمی مدام با دنیای رفرنس‌ها، عینیات و دنیای ارجاعات بیرونی سر و کار دارد. در حالی که تجربهٔ حسی به مراتب قدرتمندتر از تجربهٔ تجسمی است. (گرچه ممکن است از بعضی عناصر عینی استفاده کند) تجسم بیشتر با ایماژ در ارتباط است، اما حس هرگز خودش را به تجسم ایماژها نزدیک نمی‌کند، بلکه از آن فراتر می‌رود از این نظر، حس با دنیای کراء ارتباط دارد. یعنی آن دنیای بی‌چیز و سادگی. بنابراین زمانی که هنوز غرایز و کنش‌های درونی صورت عینی و خارجیِ خود را پیدا نکرده باشند، در واقع انسان در بازگشت به مبداء (مادر) قرار می‌گیرد. و این در حالی است که تجربه‌های حسی با حالات مکاشفه‌ای نیز در ارتباطاند. بنابراین هر گونه فهم و درک ما از اصوات موسیقی از این زاویه شکل می‌گیرد، از این رو احساس پنج‌گانهٔ ما نمود پیدا نخواهد کرد. شنود موسیقی



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

صورت تجسمی گسترهٔ دید را خنثی می‌کند و موسیقی ذات
روایت خود را از دست می‌دهد. از سوی دیگر خصوصیات حسی
ازمند یک عمق و زمینهٔ بصریِ کاملی هستند که تنها ویژگیِ دیدِ
وچشمی نیست و نیازمند چشمی سوم است.

فهم بعضی از مسائل برای ما فقط جنبهٔ مکاشفه‌ای دارد و به
یچ وجه به منبع احساس پنج‌گانه وابسته نیست. در واقع حس
شم است که نمود پیدا می‌کند و با چشم سوم در ارتباط است.

وقتی «هدایت» در «بوف کور» از آن سوراخ پستو نگاه می‌کند،
شم سوم پیدا می‌کند. در واقع این چشم سوم که در ارتباط با
هود است، ذات تام هنر است. زیرا «حسی» به معنای «شهودی»
ینیت را نیز به پیش نخواهد کشید.

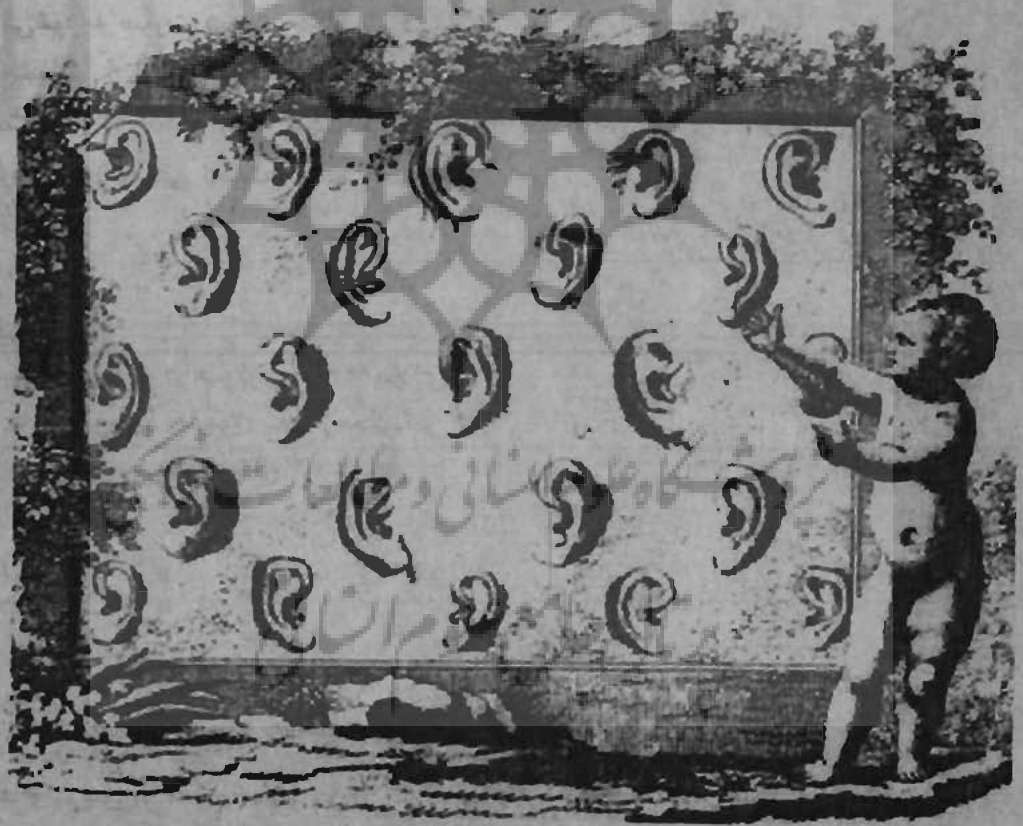
هنر کانسپچوال بیشتر حالت discoursive دارد، زیرا وقتی
فاهیم مطرح می‌شوند، هنر جنبهٔ گفتمانی پیدا می‌کند نه حسی.
نابراین دوران کراه پیش می‌آید که به آن دوران Kinetic یا
وران عقیدتی و یا دوران اندیشه می‌گویند. بنابراین وقتی که
ثوری به پیش‌کشیده می‌شود، مسألهٔ کانسپچوال مطرح می‌گردد و
ین مخالف تفکر انتزاعی است و موسیقی بدون آن تفکر انتزاعی
جود نخواهد داشت. کانسپچوال در واقع واکنشی بود در مقابل
فرمالیزم (که در غرب حاکم بود) و پلی بود به سوی پست مدرنیزم.
بنابراین بیشتر، مفاهیم فلسفی را وارد بحث هنر کرد. لذا کسانی که
گرایش به طرف هنر مفهومی داشتند، مفاهیم را به سوی تجسمی
که صورت عقلی داشت سوق دادند. به این ترتیب هیچ جهت
فرمی به آن مفاهیم داده نمی‌شد. حتی به حس نیز ماهیت عقلی
دادند. یعنی در برخورد با هرچه حسش می‌کردند جنبهٔ انتزاعی و
مجردش را در حوزه‌های خاصی انعکاس می‌دادند. اما موسیقی چون
تجسمی نیست، در کانسپچوال صوت جنبهٔ تجسم موسیقایی پیدا
می‌کند. اگر تجسم بازآفرینیِ خیال و بازنگریِ تجربهٔ قبلی باشد،
تجربهٔ حسی می‌تواند تجربه‌ای تازه به حساب آید. عموماً مفهوم در
موسیقی به تمام مسائل پیرامون جهانِ ما وابسته است، همچنین
به شکل و جایگاه آنها در ذهن ما. آیا ارتباط با موسیقی به این
صورت صحیح است؛ یعنی مفهوم در مقابل خود؟

از دیدگاه روانشناسی خود شنیدن عملی تجسمی است؛ به این
مفهوم که به حالات شنیداری در مبنایی ادراکی و بر حسب مفاهیم
ذاتی خود ویژگی می‌بخشد. روانشناسان حس را ابتدایی می‌دانند؛
یعنی دریافت یکی از گیرنده‌ها از یک محرک خارجی. نتیجتاً در
مرحلهٔ اولیهٔ شنود صدا معنا ندارد. اما با انتقال به مغز ارتباط پیدا

می‌کند: به مرکز Verbal و Visual، و آن وقت است که صدا معنا پیدا می‌کند. لذا آن تجربهٔ حسی با قضاوت ضمیر ناخودآگاه ارتباط پیدا می‌کند. اما چون ما در موسیقیِ کانسپچوال وارد شاخه‌ای جدید از زیبایی‌شناسی می‌شویم که با کل مسائل و شرایط زیباشناسیِ قبل متفاوت است، می‌توانیم حساسیت شنیداری موسیقی را تعدیل کنیم. به طور طبیعی در موسیقی معناسازی وجود ندارد. البته در بعضی از آثار بزرگ تاریخ موسیقی، معنا مبداء قرار گرفته‌است. - این معنا فقط در تصور آهنگسازِ وجود دارد نه مخاطب، به جز زمانی که تقلید عینی مد نظر باشد - مانند قطعه‌ای از «موریس راول» برای ویلن که صدای گربه را تقلید می‌کند (البته این مثال‌ها در موسیقی زیاد نیستند) یا در سمفونیِ «پاستورال» بتهوون که رعد و برق، زندگیِ روستایی و چشمه در جنگل مد نظر آهنگساز بوده و یا پرندگان در «سمفونیِ مرغ» هایدن و «خاطرات گنجشکان» در اثر «رامو». اما نهایتاً معیار محکمی در مفهوم و معنای موسیقی وجود ندارد که قابل انتقال به دیگری باشد و تمام واکنش و احساس ما نسبت به یک اثر موسیقایی کاملاً فردی است و این واکنش‌های شخصی در موسیقی‌محدود است به یک سری قلمرو معنایی در برابر عناصر موسیقایی مانند ریتم، گام، ملودی، تمپو، بافت و ... بنابراین یک افق معنایی در قواعد موسیقی وجود ندارد و به هیچ وجه پیش نخواهد آمد که چند نفر به یک معنای مشترک در برابر یک قطعه موسیقی برسند. موسیقیِ تفسیری (Programme) بر خلاف نظر آهنگسازان مکتب کلاسیک در دورهٔ رمانتیک به منظور توصیف طبیعت و عواطف انسانی و همچنین قرار دادن ادبیات به عنوان یک سرمنشاء بوجود آمد. بتهوون در این دوره آثار زیادی بر جای گذاشت و شیندلر - دوست او - بیش از همه در این تأثیرگیری‌ها و تفسیرها تشویقش می‌کرد. روانشناسان هر برداشت علمی از موسیقی را که به صورت شناختی (Cognitive) و روش‌مند باشد، سلیقه‌ای نمی‌دانند. «فارابی» در «موسیقی کبیر» می‌گوید که موسیقی یا احساس‌انگیز است یا خیال‌انگیز، یا نشاط‌انگیز و یا مجموعه‌ای از اینها. در علم روانشناسی، موسیقی می‌تواند روی سیستم‌های روانی حرکتی، نباتی (یا) هیجانی (یا) به اصطلاح عاطفی، خلقی و روی‌سیستم شناختیِ عصبی اثر بگذارد. یا با تقسیم‌بندیِ دیگری می‌تواند روی فرایندهای نیم‌کرهٔ راست یا نیم کرهٔ چپ اثر بگذارد. لذا سلیقه در اینجا مطرح نمی‌شود. البته جنبه‌های‌ذهنی (Subjective)، آموزشی، تجربهٔ قبلی، حافظهٔ پنهان، حافظهٔ آشکار، فرهنگ و ... نیز در این مراحل دخیل هستند. لذا اگر بخواهیم به طور روش‌مند وارد این حوزه بشویم، باید گفت که موسیقی می‌تواند روی فرایندهای روانشناختی، فرایندهای عالیِ ذهنی، زبان، تفکر، مفهوم‌سازی، ادراک، خلق و هیجان نیز اثر بگذارد.

تجسم در موسیقی گمراه‌کننده است. اما حس، این‌گونه نیست، زیرا مسائل در مقابل حس، حالتی غریزی دارند. مسائل شناخته‌شده برای ما عادی می‌شوند و تحلیل‌ها در مرحلهٔ اول بی‌جایگاه می‌مانند و تا زمانی که صدا معنا پیدا نکند و به صورت یک علامت شناخته‌شده در نیاید، در حس باقی می‌ماند؛ و اینجاست که لذت ایجاد می‌شود. و همچنین با به تأخیر انداختن دریافت‌هاست که لذت هنری ایجاد می‌شود. البته همیشه تجسم درموسیقی مستقیماً با دانسته‌های مکرر و پیش‌فرض‌های ذهنی و درونیِ ما در ارتباط نیست، بلکه تجسم از صوت می‌تواند به تمام عوامل و عناصر بیرونی نظیر انعکاس حسیت در ارتباط باشد. بنابراین عدم ارتباط اشخاص با برخی از شنیده‌های موسیقایی می‌تواند به بیگانگی از صوت و موسیقی بازگردد. افلاطون دربارهٔ هنرمند و شاعر می‌گوید جهانی که ما در آن زندگی می‌کنیم عبارتست از: ۱) عنصر بدوی، ۲) تقلید و ۳) نقش مهر که اصل‌مهر آن در عالم اولی وجود دارد. بنابراین کل این جهان به نوعی تقلید به حساب می‌آید. شاعر از دیدگاه افلاطون یک نوع نمایشنامه‌نویس یا به نوعی روایتگر منظوم مانند«سوفوکل» و «فردوسی» است. در تجسم سه بار تقلید وجود دارد. او معتقد است که شاعر از جهانی که اسیر نیست، بلکه تقلیدی است به دو گونه تقلید می‌کند و در این تقلید سه بار از اصل دور می‌شود. به این صورت که در تقلید از سمبل استفاده می‌کند، سمبل نیز آن را دلالت می‌کند به مبنای نماد، (در این جا آن مبنا را صندلی فرض می‌کنیم) بنابراین سمبل دلالت پیدا کرده است به صندلی و صندلی آن را دلالت می‌دهد به صندلیِ اصلی که در واقع، صندلیِ تقلیدی و خود نفس تقلید این صندلی آن را یک قدم از اصل دورتر کرده است. لذا قرار دادن یک سمبل برای ایجاد دلالت، سبب این تقلید به حساب می‌آید. دنیای دلالت‌ها نیز ما را

ز چیزی به چیز دیگر انتقال می‌دهد و به این دلیل که ما دارای دو درک هستیم ۱) درک دلالتی و ۲) درک شهودی (چون دارای تجسم هستیم) می‌توانیم هرمونیِ حسیِ خفتهٔ درونمان را بیدار کنیم و حافظهٔ پنهان و آشکار را با هم بکار گیریم. از این نظر درک دلالتی، درک نمادی را نیز در بر می‌گیرد. زیرا دریافت و ادراک ما را با دانسته‌های گذشته، حال و آینده تطبیق می‌دهد. اطلاعات صوتی که وارد هنر می‌شوند یک بارِ معنایی و یک بارِ هیجانی دارند. این اطلاعات گاه به صورت گذری ثانویه انجام می‌گیرد و گاه به صورت یک مدل فراتر از واقعیت و یا انعکاس از واقعیت. در واقع در هنر، حشو و آرایش اطلاعات، واقعیت را به گونه‌ای دیگر جلوه می‌دهد. از این سو چون موسیقی با پردازش اطلاعات زمان سر و کار دارد، لذا بعد زمان در دریافت تأثیر می‌گذارد بنابراین آن اثر موسیقایی، پایدار است که هیچ گونه رمزگردانی و پردازش اطلاعات نتواند در تأثیر کوتاه و بلند مدت آن، دوگانگی ایجاد کند. البته تمام این دوگانگی‌ها تا حدودی قابل تبیین به قراردادهای قبلیِ ما است که انتخاب کرده‌ایم، زیرا سرچشمهٔ خیلی از مفاهیم ذهنیِ ما ادراک حسیِ ماست و همین طور سوار شدن مفاهیم قبلی روی یکدیگر شکل مضاعف این قضیه است. به همین دلیل هیچ یک از مسائل حسی (شهودی) و ادراکی در هنر با فیزیولوژی در روانشناختی سنخیت ندارد. بنابراین در هنر، حس جنبهٔ ساخت (Synthesis) پیدا نمی‌کند.برای روانشناسان حس، مقدمهٔ شناخت است و بدون وجود شیء تجسم، با تخیل ارتباط پیدا کرده و شکل می‌یابد. اینان معتقدند که لذت در صورت تجسم به دست می‌آید. اما آیا ایجاد یک حس هارمونیک همیشه نیازمند انتقال دریافت‌ها و تطبیق آنها به نمادهاست؟ آن‌چه مسلم است این که تجربه‌های تجسمی، درونی شده نیستند و در مرحله‌ای پایین‌تر از تجربه‌های حسی واقع می‌شوند. به خصوص این که تجسم سر و کارش با عینیت چشم و بصر است. درست است که انسان از طریق چشم راحت‌تر مسخ می‌گردد، اما دریافت مسائل شنیداری تمام و کمال از طریق چشم قابل رؤیت نیستند. همچنین عواطف و اندیشه‌ها همیشه با ایماژ بیان می‌شوند. بنابراین تمام ارکانی که در موسیقی وجود دارند و ممکن است به دوران پیش‌تاریخی نیز مربوط باشند، نمی‌توانند ابزار شنیداری را دچار بحران کنند. زیرا آنی بودنِ صدا و تأثیر صدا ـ چه در اشخاص ناآگاه (Possive) هستند و چه کسانی



که جدی (active) ـ در ابتدای امر به صورت گفتمانی تلقی می‌شود. در متدولوژی، موسیقی می‌تواند نیم‌کرهٔ راست را که بیشتر تجسمی و هیجانی است و نیم‌کرهٔ چپ را که برای تجزیه و تحلیل است تحریک کند. همچنین نیم‌کرهٔ راست معمولاً هنگام شنیدن صداهای مایع (لی‌به‌زون) [۹] و نیم‌کرهٔ چپ هنگام شنیدن صداهای جامد [۱۰] و موسیقی با کلام تحریک می‌گردد. روی این اصل مسئلهٔ کانسپچوال در حقیقت برداشتی است که شنونده مبنی بر تجارب، حافظه، خلق و عاطفه و ... دارد. بنابراین آنیت کاملاً در مقابل کانسپچوال قرار می‌گیرد. «اکندف» معتقد است که علم معانی نبایستی در ابتدای امر با شرایط واقعی در نظر گرفته شود از نقطه نظر او علم معانی و مفاهیم در ذهن محاسبه‌ای جایگزین می‌گردند. حال آیا برخورد نمادی با عوامل شنیداری در موسیقی صحیح و آیا درست است که مخاطب شنیده‌اش را پس از دریافت به حس شنوایی در مغز انتقال داده و آن را به نمادهای ذهنی‌اش تبدیل کند؟ یا بهتر است در همان لحظهٔ شنیدن برای لذت‌بردن (لذت هنری) اقدام کند؟

□□□

حرفهایم که تمام می‌شود به صورت دوستم نگاه می‌کنم. نمی‌دانم که هنوز برق چشمانش از نگرانی است یا خوشحالی و یا تعجب، اما مهم این است که او این بحث را در ذهن ادامه‌دهد و به نتیجهٔ مطلوب‌تری برسد. زیرا موسیقی ناب نه تجسمی است و نه به صورت عادت درمی‌آید.

یادداشت‌ها

۱. CONCEPTUAL: کانسپچوال اولین بار در هنر در دههٔ ۱۹۶۰ میلادی پس از هنر مینی‌مال آغاز شد در این ایدهٔ «مفهوم» بیش از «چگونگی ارائه‌اش» اهمیت دارد. به همین دلیل هنرمفهومی نام گرفته است.

۲. MARK DEBELLIS

۳. PHILIP GLASS

۴. CHRISTOPHER PEACOCKE

۵. ACCORD

۶. QUARTER NOTE.

۷. فاصله‌ای است سه‌پرده‌ای بین دو نت (دو . فا).

۸. فاصله‌ای است سه پرده و نیم بین دو نت، مانند (دو سل).

۹. منظور از صداهای مایع صداهایی هستند که به طور ذاتی قابل تفکیک شدن نیستند و روان‌اند، مانند صدای سازهای ویلن، فلوت، نی و حنجرهٔ انسان

۱۰. صداهای جامد صداهایی قابل تفکیک‌اند و برای اجرای مدت طولانی باید کنار هم چیده شوند و عکس صداهای مایع هستند، مثل سازهای پیانو، سنتور، تار، گیتار و تنبک.

۱۱. J.AKENDOFF

پرتال جامع علوم انسانی