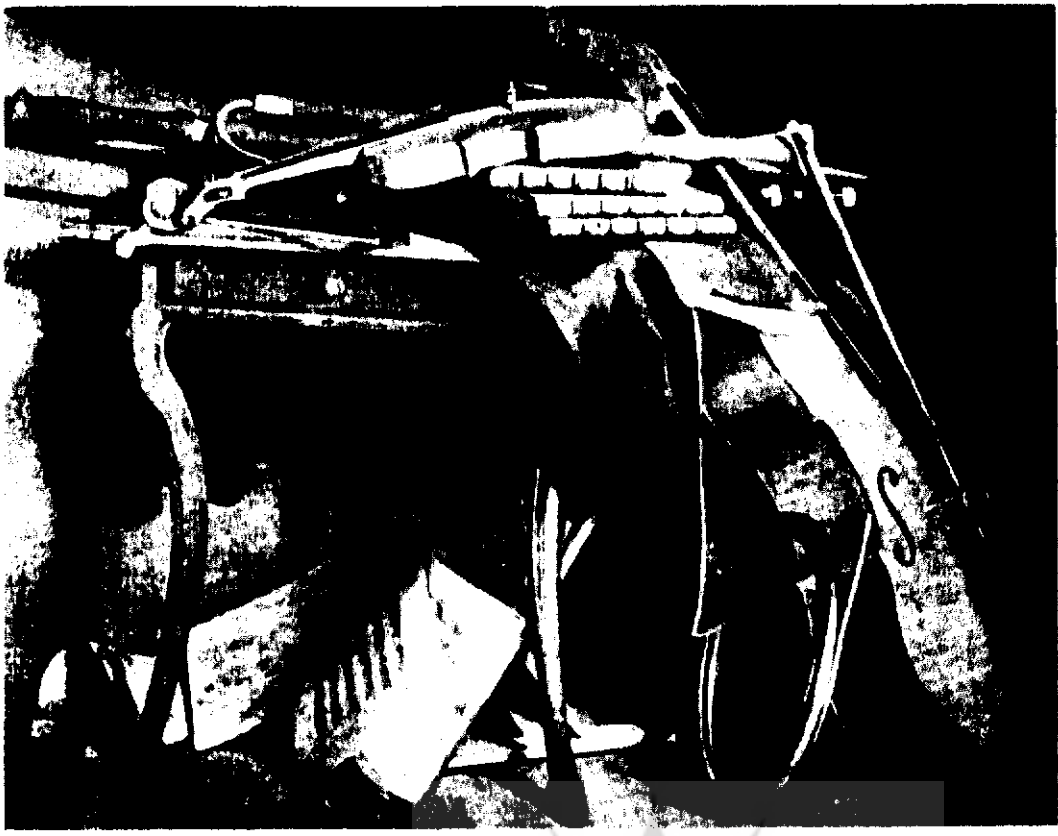

مفهوم رئالیسم در موسیقی

اِستون پاول شِر
ترجمهٔ محمد فرمانی

خوانندهٔ‌ای که از این نوشتار توقّع گزارشی جامع و نهایی دربارهٔ مفهوم رئالیسم در موسیقی داشته باشد بی‌گمان افق انتظارش از حدود این مقاله فراتر می‌رود. در این مقاله تلاش من در جهت معرفی مختصری از ریشه‌ها و ابعاد و سایه‌روشن مفهوم رئالیسم در موسیقی است. بحث مفصّل در این موضوع دامنهٔ تحقیق را به مباحث هستی‌شناسانه می‌کشاند که غور و تفحّص در آن‌ها مجالی طولانی می‌خواهد و ما را از تمرکز بر موضوع این مقاله بازمی‌دارد. موضوعی که همواره در تاریخ زیبایی‌شناسی در معرض چالش و انکار بوده است. حقّانیّت چنین مفهومی آنچنان که در بادی امر به‌نظر می‌آید ساده نیست و ورود به چنین موضوعی خاستگاه سؤالات بی‌شماری است که مدّعی باید پاسخگوی آن‌ها باشد.

سرآغاز بحث خود را نمونه و مثالی درخور قرار می‌دهیم: «اورتور ۱۸۱۲» اثر چایکوفسکی. ممکن است سؤال شود که در این موسیقی چه معنایی نهفته

است و به‌عنوان یک اثر هنری تا چه اندازه قابلیت آن را دارد که حق واقعیت را ادا کند یا آن که به‌اصطلاح «انعکاس واقعیت» باشد.

آیا اصولاً در موسیقی واقعه و سیر و سبک و سیاق ویژه‌ای وجود دارد که ما بتوانیم به آن برچسب رئالیسم را الصاق کنیم؟ آیا نمی‌توانیم به‌جای رئالیسم از ناتورالیسم در موسیقی سخن بگوییم؟ شاید هم خیلی ساده با نوعی «موسیقی برنامه‌ای»[1] سروکار داریم؟ مرزهای قاطع و جاودان این اصطلاحات را باید در کجا کشید؟

«موسیقی، هنری رئالیستی» این عنوان رساله‌ای از میشل بوتور (Michel Butor) است. این عنوان چه طنین مطمئن و استواری دارد! به‌ویژه برای خواننده‌ای که با مباحث غامض و تودرتو و نفس‌گیر مسئله رئالیسم در حوزهٔ هنرهای دیگر آشنا و مأنوس باشد. آیا به‌راستی ما می‌توانیم از آن سردرگمی و پریشان‌حالی که وجه مشخصهٔ اهل اصطلاح در حوزه‌های گوناگون هنری است در محضر هنر موسیقی مصون بمانیم و با جزمیت و قاطعیتی تمام از اصطلاح رئالیسم در موسیقی دفاع کنیم؟ در رسالهٔ بوتور ما با تعریفی از رئالیسم موسیقایی مواجه‌ایم که ظاهراً از یقین و جزمیتی خدشه‌ناپذیر برخوردار است:[2]

«من به این علت موسیقی را هنری رئالیستی می‌نامم که موسیقی در صور برین و متعال خویش چیزی راجع به عالم واقع به ما می‌آموزد؛ زیرا گرامر موسیقی، همان گرامر امر واقعی است؛ زیرا سرایش و آفرینش موسیقایی زندگی را یکسره دگرگون می‌کند».

پذیرش غیرنقادانهٔ این سخن که اتفاقاً قالبی دلکش و وجدآور دارد، به نوعی جسارت مابعدالطبیعی نیاز دارد که متأسفانه یا خوشبختانه اکثریت ابنای بشر در روزگار حاضر فاقد آن هستند. این اظهارنظر میشل بوتور در نگرشی از سر نقد، بنیاد مفهومی‌اش یکسره مبدل به هاویه‌ای از معضلات رنگارنگ می‌شود. آیا به‌راستی موسیقی آن قابلیت را دارد که به ما چیزی دربارهٔ عالم واقع بیاموزاند؟ «گرامرِ امرِ واقعی» اساساً چه معنا و مفهومی دارد؟ چگونه «سرایش و آفرینش موسیقایی زندگی را دگرگون می‌کند»؟

در مقابل این سؤالات بوتور موظف به دادن پاسخ‌هایی معقول و محکمه‌پسند است. درافکندن سؤالاتی از این‌دست، گشایش چشم‌اندازهای بدیع و ژرفی را در پی دارد که آرام‌آرام ما را از حاشیه به متنِ معضلِ پرمشاجرهٔ رئالیسم در موسیقی و هم‌چنین به هستهٔ معضل زیبایی‌شناسی موسیقی می‌کشاند. برای آن که فقط با مراحل معدودی از فراز و نشیب این موضوع و متفکران برجستهٔ این مراحل آشنا شویم باید هرچند گذرا، مسئله را در تاریخ دنبال کنیم. یعنی از تأملات نظری ارسطو و افلاطون در باب وجه تقلید و محاکات (Mimesis) در هنر تا افکار و آراء گالیله و تعالیم مربوط به آموزهٔ وجه تأثری ـ هیجانی (Affektenlehre) در هنر قرن هجدهم، زیبایی‌شناسی عصر رمانتیک و نظریات فرانتس لیست (Franz Liszt) در باب موسیقی برنامه‌ای، دیدگاه فرمالیستی ادوارد هانسلیک (Eduard Hanslick) نظریهٔ رئالیستی ـ سوسیالیستی دموکرات‌های روسیه مانند بلینسکی و دوبرولیوبف و چرنیشفسکی، نظریه‌پردازان قرن نوزدهم مانند آرنولد شرینگ (Arnold Schering) آگوست هالم (August Halm)، ارنست کورت (Ernst Kurt) و بالاخره تئودور آدورنو. البته گسترده‌ترین و مطرح‌ترین مباحثات در باب مفهوم رئالیسم در زیبایی‌شناسی موسیقی از جانب اندیشه‌پردازان مارکسیست صورت گرفته است؛ زیرا مشروعیت‌بخشیدن به مفهوم رئالیسم در موسیقی، مستقیماً به تحکیم دیدگاه هنری سوسیالیستی بهره می‌رساند.

رسالهٔ بوتور جزو معدود آثاری است که در اروپای غربی به صراحت و به کل وقف پژوهش و دفاع از مفهوم رئالیسم در موسیقی شده است. در بلوک شرق

همواره عده‌ای از علمای زیبایی‌شناسی بوده‌اند که ملهم از روش‌های مارکسیست ـ لنینیستی در این زمینه به پژوهش‌های جسته وگریخته‌ای پرداخته‌اند. اما نظرگاهی که ایشان اتخاذ کرده‌اند در اکثر موارد به‌شدت تاریخی‌گرایانه است و از حدّ کلّی‌بافی‌های دهن‌پرکن فراتر نرفته‌اند. حتی سطح بسیار روشنفکرانه و موشکافانهٔ این مباحثات عریض و طویل که انباشته از واژه‌سازی‌ها و اصطلاحات زائد است و در نگاه اول ممکن است آدمی را مدهوش و فریفته سازد، نمی‌تواند به انبوه بی‌حساب پیش‌داوری‌های بی‌وجه ایشان سرپوش آبرومندی بگذارد[۳]. حتی فرزانه‌مردی چون جرج لوکاچ نیز ادای این وظیفه را ضروری می‌داند که سرآغاز فصل بلند موسیقی در کتاب زیبایی‌شناسی خود را با دفاعیه‌ای سقراط‌وار آرایش دهد:[۴]

«این روزها از طرف جناح‌های گوناگون وجه تقلید و محاکات در موسیقی مورد انکار و طرد قرار می‌گیرد، هنگامی که نفی وجه محاکات و تقلید بدیهی تلقی شود و به‌عنوان برهانی قاطع علیه «نظریهٔ انعکاسی در هنر» به‌کار رود، آشکار است که قطعاً معرکه‌ای آغاز شده است؛ ولی اندیشهٔ چنین معرکه‌گیرانی به لحاظ نظری بسیار سست‌بنیاد، و پای استدلال ایشان چوبین است».

اگرچه لوکاچ به عدم یقینِ وضوح و صراحت در موسیقی اذعان دارد، با وجود این او نظریهٔ معروفش در باب «انعکاس مضاعف» در هنر را بر بنیاد موسیقی بنا می‌کند و در موسیقی نیز به‌دنبال انعکاس عالم واقع است. در این‌جا مسائل و پرسش‌هایی رُخ می‌نماید که برخوردار از وجه هستی‌شناسانه هستند و به همین علت اغلب در نزد اهل تفنن در هنر، ناگوار و نامیمون تلقی می‌شوند ولی چالش با این سؤالات برای هنرمند جدی ضروری است. چگونه می‌توانیم از رئالیسم در موسیقی که تجریدی‌ترین هنر میان هنرها است سخن به‌میان آوریم؟ و اگر هم بنا بر فرض چنین مفهومی به اثبات رسد، با چه ملاک و معیاری می‌توانیم آن را ارزیابی کنیم؟ کلاوس مِنر زیبایی‌شناس پرآوازهٔ موسیقی آلمان شرقی [سابق] در سال ۱۹۷۲ در کتاب «تأملات» به گمان خویش به سؤالاتی از این‌دست، پاسخی قطعی و ابدی داده است:[۵]

«مسئلهٔ اساسی این است که موسیقی با چه سبک و سیاق خاصی قادر است نسبت به پدیدارهای عالم واقعیت واکنش نشان دهد؟ اگر می‌گویم این پرسش، مسئلهٔ مرکزی و محوری در کل مباحث [زیبایی‌شناسی موسیقی] است، به‌روشنی در آثار دو دههٔ گذشته قابل بررسی و رؤیت است، و یکی دیگر از دلایل محوریت این مسئله این است که تاریخ زیبایی‌شناسی موسیقی به این پرسش پاسخ‌هایی داده است که به‌شدت با یکدیگر متنافرند. در تاریخ زیبایی‌شناسی یعنی در نظریهٔ محاکات، نظریهٔ تأثری ـ هیجانی و در نظریهٔ آنتوناسیون (Intonation) (آنتوناسیون به مفهوم صحیح‌خواندن و سرایش بر اساس موازین علمی موسیقی است. در موسیقی‌سازی، آنتوناسیون به لحظهٔ استخراج صورت از ساز اطلاق می‌شود. در این مقاله غیر از دو مفهوم ذکرشده، به مفهوم ترکیب و ارگانیزه نیز آمده است) رهیافت‌های گسترده و مستدلّی برای اثبات دیدگاه ماتریالیستی ـ دیالکتیکی فراهم شده است ولی جریان‌های ایده‌آلیستی و ارتجاعی در زیبایی‌شناسی، موسیقی را چونان واحدی خودبسنده و در خود لولنده و قلمروی فروبسته در عناصر موسیقایی خویش تفسیر می‌کنند و وجه ارجاعی موسیقی به واقعیت را مورد انکار قرار می‌دهند».

اما این سؤال که: «موسیقی با چه سبک و سیاق خاصی قادر است نسبت به پدیدارهای عالم واقعیت واکنش نشان دهد»؟، می‌تواند پاسخ‌های گوناگونی داشته باشد و پافشاری بر پاسخی یکه، فقط نشان جزمیتی بی‌وجه است. در این‌جا به‌عنوان مثال گزیده‌ای از اظهارات متفاوت جمعی از معاریف اندیشه را در باب موسیقی می‌آورم:

«[موسیقی] آن هنری است که به شدیدترین وجه از امر جسمانی و جسمانیت کناره می‌گیرد، موسیقی خود را چونان حرکتی محض، پدیده‌ای منفک از امر واقعی به نمایش می‌گذارد و با بال‌های روحانی و نامریی به جنبش درمی‌آید».

شلینگ[۶]

«این واقعه که موسیقی قادر است اثربخشی تام خود را اِعمال کند، بیش از آن که وابسته به اصوات مجردی باشد که در حرکت زمانمندشان محصورند؛ وابسته به سویهٔ دیگر موسیقی است که باید فراز آید، یعنی آن [اثربخشی] در گرو درونمایهٔ موسیقی است که تأثری پرمغز و درازآهنگ برای جان آدمی به‌ارمغان می‌آورد. بیان این محتوایی که در قالب اصوات می‌نشیند، حقیقت موسیقی است».

هگل[۷]

«... موسیقی ماهیتی نیمه‌روشن، تردیدآمیز، مسئولیت‌ناپذیر و بی‌طرفانه دارد، لابد ایراد خواهید گرفت که می‌تواند واضح باشد. ولی طبیعت هم می‌تواند واضح باشد. یک جوی آب هم می‌تواند واضح باشد، اما چه تأثیری دارد؟ این آن وضوح حقیقی نیست، وهمی است، وضوحی که حرفی برای گفتن ندارد و تعهدی برنمی‌انگیزد، وضوح بدون نتیجه‌گیری، خطرناک است؛ به این دلیل که انسان را وسوسه می‌کند به آرامش خویش تن دهد... ظاهراً موسیقی نفس حرکت است ــ ولی من به آن ظنین هستم، ظن نوعی انزواطلبی صوفیانه. موسیقی به‌مثابهٔ ابزار بیان وجد و شور خارج از دایرهٔ محاسبه است. اما ادبیات باید همواره پیشاپیش موسیقی باشد، موسیقی به‌تنهایی قادر به پیش‌بردن دنیا نیست، موسیقی به‌تنهایی بس خطرناک است».

توماس مان[۸]

«هیچ هنری به اندازهٔ موسیقی که ظاهراً محصور در حوزهٔ خاص خویش است، پابستهٔ شرایط و مقتضیات

اجتماعی نیست، در دل موسیقی ماتریالیسم تاریخی غوغا می‌کند».

بلوخ[9]

«موسیقی شبیه زبان است... اما موسیقی در حقیقت زبان نیست. شباهت موسیقی به زبان نشان‌دهندهٔ مسیری است که به اندرونهٔ زبان یعنی ابهام ختم می‌شود. کسی که موسیقی را به‌صورت تحت‌اللفظی به‌مثابهٔ زبان تلقی کند، راهی خطا را در پیش گرفته است.

آدورنو[10]

خواست ما نه چیزی کم و نه چیزی بیش از این است که موسیقی ما این توانایی و قابلیت را برای انسان‌ها فراهم کند که دیدگاه‌های نوین و چشم‌اندازهای فراخی کسب کنند، و در کنار و به‌تبع این قابلیت، از لذتی سرشار و اخلاقی والا برخوردار شوند.

برشت[11]

ما در این‌جا با معجون و آمیزه‌ای هفت‌جوش اما به‌هرحال متناسب با موضوع بحث مواجه‌ایم که ترکیبی است از فلسفهٔ عامه‌پسند و ژرف‌اندیشی اصیل و اعتقادات مسلکی و احساسات شخصی. اما با چنین تجرید و کلیت‌بخشیدنی به‌اصطلاح موسیقی چه فهمی حاصل می‌کنیم؟ شاید در این مقطع از بحث مثال‌هایی مشخص ما را در ادامه‌دادن به بحث یاری کند. عنوان «سورتمه‌سواری» (Schlittenfahrt) اثر لئوپولد موزار واجد چه معنا و مفهومی است؟ آیا نمی‌توانیم به بخش خاصی از کنسرت ابوا، اثر برونو مادرنا (Bruno Maderna) عنوان «سورتمه‌سواری» دهیم؟ «امر واقعی» در مورد موسیقی به‌راستی جز عنوانی بیش نیست.

برای آن که با دشواری‌ها و غوامض بحث رئالیسم مدرن به‌راستی تفاهم حاصل کنیم، ناچاریم ابتدا پیش‌زمینه‌های تاریخی زیبایی‌شناسی موسیقی را اندکی مرور کنیم. آنگاه من بحث خود را در باب «موسیقی مطلق و مجرد»، یعنی آن نوع موسیقی که عاری از ارتباط مستقیم با متن می‌باشد، متمرکز خواهم کرد. اگر این مسئله نمی‌تواند به نحو جامع و مبسوط مورد حلاجی و داوری قرار گیرد، ریشه در طبیعت و سرشت موضوع مورد بحث دارد.

خاستگاه دیدگاه رئالیسم موسیقایی امروزه نیز مانند اعصار پیشین همانا تمنا و طلبِ عنصر جادویی و شفابخش در موسیقی است. در گسترهٔ اساطیر باستانی موسیقی به‌مثابهٔ امری جادویی و درمانگر تلقی می‌شد. به‌عنوان مثال داستان شی-دا (Schi-Da) اهل سرزمین چین به ما رسیده است. او چنگ‌نواز چیره‌دستی بود که از شهرت افسانه‌ای برخوردار بود و ظاهراً قادر بود با نواختن ساز خویش توفان‌های وحشی و زیان‌آور را آرام کند و یا میوه‌ها را بر سر شاخ درختان قوّت بخشد و رشدشان را سرعت بخشد و انسان‌های بیمار را نیز با ساز جادویی خویش شفا دهد. در اساطیر مصر باستان حکایت دختر خدای اسطوره‌ای «رِه» (Re) آمده است که سنگدلی و قساوت قلبش فقط با موسیقی تلطیف می‌شد. از دنیای یونان باستان سوای آواز سحرآمیز پریان دریایی (Sirenen) در افسانهٔ اولیس، اسطورهٔ اودیپ، داستانی آشنا است. نقش موسیقی در این اسطوره در «نی سحرآمیز» اثر موزار قابل بازشناسی است. بر مبنای چنین مثال‌هایی می‌توانیم در آرا و عقایدی که راجع به کارکرد و نقش و اثرات موسیقی بیان شده است، دو سنخ عمده و بنیادین را تشخیص دهیم. از یک‌سو آن سنخ از موسیقی که دارای اثر و کارکردی شیطانی و آمیخته به شر است و از سوی دیگر سنخی که منادی آرامش و شفا و نظم است.

دیدگاهی که موسیقی را به مثابهٔ امری جادویی تلقی می‌کرد، دارای مضمونی اخلاقی و انسان‌شناسانه بود. باید این نکته را همیشه مدّنظر داشته باشیم که اندیشه بشری برای حصول به تعالیم اخلاقی افلاطون و نتایج و پیامدهای خاص این اخلاق در عرصهٔ موسیقی، و هم‌چنین نظریهٔ محاکات ارسطو راهی بس دراز را پیموده

بود. راهی که از آراءِ فیثاغورث در خصوص هماهنگی و نظم اجرام آسمانی و نظریهٔ اعداد نیز عبور می‌کند. نخستین‌بار در اندیشهٔ فیثاغورث بود که موسیقی صورت تجریدی و نظری یافت. او پدیدارهای موسیقایی را به سه گروه عمده تقسیم کرد: ۱ـ موسیقی عالم یا موسیقی اجرام (musica mundana) ۲ـ موسیقی ابدان (musica hunmana) ۳ـ موسیقی ابزار و ادوات یا موسیقی سازی (musica instramentalis). این که چنین نگرشی به موسیقی دارای عناصر هستی‌شناسانه است و در موسیقی مدرن نیز منشأ اثر بوده است، از استعمال نمادین عدد سه در «نی سحرآمیز» و از فرم شدیداً ریاضی سیستم دوازده صوتی شوئنبرگ قابل استنتاج است.

اگرچه این نوع تعریف و تفسیر کیهان‌شناسانه از موسیقی هنوز در مراحل خام و ابتدایی زیبایی‌شناسی موسیقی است، ولی سرآغاز نظری این رشته محسوب می‌شود.

«موسیقی (در این تعریف) به‌عنوان هنری معطوف به واقعیت نیست، بلکه نشانه و نماد نظام‌مندی و حاکمیت نوعی قانون فراگیر بر عالم هستی است و به‌عنوان نماد حقیقت دارای منزلتی ارجمند است»[۱۲]. مهم‌ترین دستاورد فیثاغورث کشف قابلیت اندازه‌گیری و تقطیع اوج و فرود اصوات از طریق تأسیس نظریهٔ سیستماتیک موسیقی بود که بعدها در قرون وسطی به‌عنوان رشته‌ای که شدیداً صورت ریاضی یافته بود، تکامل بیش‌تری یافت. شاید بدون یافته‌ها و تأملات فیثاغورثیان در باب اعداد، شکل‌گیری نظریات افلاطون نیز غیرقابل تصور بود. زیبایی‌شناسی موسیقی نزد افلاطون بر این بنیان یقینی استوار است که هرکدام از مایه‌ها و مقام‌ها در عرصهٔ موسیقی با وضعیت روحی ـ روانی معینی سنخیت و همخوانی دارد و به همین دلیل مایه‌ها و مقام‌های موسیقی می‌توانند به اخلاقیات و خلق و خوی آدمیان به نحو مثبت یا منفی اثر کنند. در کتاب «جمهور» او این‌گونه اظهارنظر می‌کند:

«بیش از هر چیز «دوریی‌ها» از این موهبت بهره‌مند بودند که در جوانان قوم خویش فضایل ضروری برای زندگی شهری را مستحکم کنند. ایشان در ضیافت‌ها پیش از آن که مباحثات اجتماعی و معنوی آغاز شود، زنان نی‌نواز را که حاملین نفس‌پرستی آسیایی بودند، از مجلس می‌راندند». عقاید افلاطون در باب نقش تعلیمی ـ پرورشی موسیقی و قابلیت خطرآفرین سیاسی و اجتماعی این هنر به‌اندازهٔ کافی برای اذهان فرهیخته آشنا است. در قرن بیستم نیز ردّپای آن تعالیم در آراءِ موسیقایی سوسیالیستی ـ رئالیستی اتحاد شوروی به‌وضوح قابل شناسایی است.

دست‌آوردهای نظریهٔ محاکاتِ ارسطو در زمینهٔ موسیقی بسیار الهام‌بخش بود. ارسطو که خود را از قید سلطهٔ نظریهٔ اعداد فیثاغورثیان رهانیده بود، به اعتقاد افلاطون در باب مضمون اخلاقی و تعلیمی موسیقی گسترش چشمگیری داد. در نظر ارسطو نه فقط وضعیت احساسات، بلکه خصایص مشخص شخصیتی و حتی شور و سوداهای معینی نیز می‌توانست از رهگذر نظریه محاکات، در موسیقی بیان گردد. محاکات و تقلید در موسیقی نزد ارسطو فقط تقلیدی مکانیکی و پابستهٔ طبیعت نیست، بلکه به گمان او کارکرد موسیقی بیش‌تر در این نکته مضمر است که اصوات طبیعت را با صناعت و خلاقیتی نو به اصوات موسیقی مبدل می‌کند.

در بستر تقابل بین نظریهٔ اعداد جادویی و رازورانهٔ فیثاغورثیان از یک‌سو و در تعالیم ارسطو و افلاطون در باب وجه اخلاقی ـ تقلیدی موسیقی از سوی دیگر، به آشکارترین صورت مسیر تحول و بسط دوپارهٔ زیبایی‌شناسی موسیقی مغرب‌زمین در ادوار بعدی نقش بسته شده بود. طریقِ کیهان‌شناسانه و ریاضی فیثاغورثیان، در موسیقی مدرن که سمت‌گیری

فرمالیستی دارد، به حد اعلای تحول و بسط خویش دست می‌یابد در حالی که طریق ارسطویی موسیقی که تقرّب‌جو به واقعیت است و به عواطف و شور و سودا ارجاع می‌شود، به دیدگاه موسیقایی مارکسیسم که در جستجوی مفهومی رئالیستی و اجتماعی در موسیقی است؛ مهر نقش خویش را زده است.

احیا و نوسازی اندیشه ارسطو در باب محاکات توسط وینچنزو گالیله (Vincenzo Galilels) سرآغاز عقاید و اندیشه‌های نوین در زمینهٔ امکانات و قابلیت‌های نهفته در رئالیسم موسیقایی است. او به‌عنوان نظریه‌پردازی پیشرو در کتابش تحت عنوان «مباحثاتی در باب موسیقی مدرن و قدیم» (Dialogo della musica antica e moderna) که در سال ۱۵۸۱ منتشر شد در مقابل کنترپوانِ پولی‌فونیک به محاجّه و استدلال می‌پردازد و به نسبت و ارتباط تنگاتنگِ موسیقی و فن عروض و معانی بیان در زبان تأکید می‌کند. او در این اثر مدافع موسیقی ملتزم به کلام و واژگان است؛ سبکی مرتبط با زبان و کلام و یا به تعبیر خودش Stile recitativo. در توافق و همزبانی با گالیله، جولیو کچّینی (Giulio Caccini) یکی دیگر از متکلمین و خطبای پرآوازهٔ فلورانس موسیقی را به‌عنوان «هنر استعمال هارمونیک زبان»[۱۳] تعریف می‌کند. طبق نظر گالیله موسیقی «غلیان و جنبش روح و روان را که در متن نهفته است، به نحوی عالی و حقیقی بیان می‌کند. برای حصول به این منظور موسیقی باید به تکیه درست بر واژگان و اوج و فرود جملات، و مکث متناسب در کلامِ شورانگیز التفاتی تمام داشته باشد». علاوه بر این گالیله از آهنگ‌ساز می‌خواهد که درجات متفاوت موقعیت‌های اجتماعی و حال و هوای خاص شنوندگان فرضی را به‌دقت مورد توجه قرار دهد.

اگرچه مسئله شباهت موسیقی به زبان در قرون ۱۷ و ۱۸ هنوز هم ریسمان هدایت تفاسیر متمایل به غلبهٔ مضمون در موسیقی محسوب می‌شد اما نوعی افت خفیف در تمایل به تکیه بر مضمون اخلاقی در موسیقی، قابل رؤیت است. و اگرچه هنوز هم نسبت به میراث سنگین اندیشهٔ محاکات ارسطویی التزام وجود داشت، ولی آرام‌آرام اعتقاد به قابلیت بیانی موسیقی جای خود را در عقول و مشرب هنرمندان باز می‌کند؛ به‌ویژه بیانِ تأثرات و عواطف و شور و سودا، صحنهٔ هنر را اشغال می‌کند. نمونهٔ بارز این تفوّقِ موسیقی تأثری ـ هیجانی و تعالیم مربوط به آن، اثر یوهان ماتسون (Johann Mattheson) «پیر کاملِ دیر» منتشره به سال ۱۷۳۹ است:[۱۴]

«چون موسیقی سازی چیزی جز زبان اصوات و سخن طنین‌دار نیست، بنابراین باید موسیقی همّ و غمّ نهایی و واقعی خویش را معطوف به ایجاد غلیان و جنبش در جان‌ها و دل‌ها کند و برای حصول به این هدف باید تکیه بر فواصل و گام‌ها و اوج و فرود و اموری از این‌دست را به دقت مورد توجه قرار دهد».

به این ترتیب نوبت رهایی موسیقی سازی که دیرزمانی تحت تسلط موسیقی آوازی بود، فرا می‌رسد. موسیقی سازی در گردآوری مجموعهٔ الگوهایی معنایی و تفسیری به اوج رسید. در این مجموعه‌ها الگوهای معنایی مانند فرهنگ لغات، تک‌تک تأثرات مانند عشق، امید، وحشت، محنت و رنج با عناصر معینی در موسیقی مانند فواصل، اوج و فرودها، تغییر مقام‌های کلیشه‌ای، همخوانی داشت و هر یک از این عناصر موسیقایی یکی از آن تأثرات روانی را تداعی می‌کرد. کم‌کم حوزهٔ مشترکی از صورت‌بندی‌های موسیقایی برای آهنگ‌سازان فراهم آمد که حین تصنیف آهنگ، کمک‌های عملی معینی را در اختیارشان قرار می‌داد، مثلاً برای نوازندهٔ شهیر و چیره‌دست فلوت، یوهان یواخیم کوانتس (Johan Joachim Quantz): «فواصل کوتاه در موسیقی، تأثراتی چون غم و اندوه و رقت قلب و ظرافت و تمنا و فواصل بلند، تأثراتی چون شادمانی و بهجت و سرزندگی و شادابی ایجاد می‌کند».

در پرورش و سامان‌دهی قانونمند آموزهٔ تأثری ـ هیجانی در موسیقی بیش از همه زیبایی‌شناسی عصر روشن‌اندیشی در فرانسه سهیم بوده است؛ کسانی چون دالامبر و روسو و دیدرو سلسله‌جنبان آموزهٔ تأثری ـ هیجانی بوده‌اند و در این میان نباید سهم تنی چند از آلمانی‌ها را فراموش کرد؛ شخصیت‌هایی چون ماتسون (Mattheson)، هاینزه، (Heinse) و هردر (Herder). اصل اساسی هنوز هم محاکات و تقلید از طبیعت بود. موسیقی هنگامی **طبیعی** تلقی می‌شد که دنیای تأثرات و هیجانات بشری را منعکس کند و مبدل به زبان بی‌واسطهٔ احساسات بشری گردد، تشبه موسیقی به زبان با تشبه موسیقی به طبیعت هم معنا گرفته شد. تفوّق گستردهٔ هارمونی که تا آن زمان در تأملات و اندیشه‌ورزی‌های موسیقایی (به‌ویژه نزد رامو Rameau) حرف اول را می‌زد، بی‌صدا جایش را به سلطهٔ ملودی داد. روسو در مقابل ویژگی **صناعی** هارمونی به ویژگی **طبیعی** ملودی تأکید می‌کرد و سرانجام نقش اساسی در بیان موسیقایی به عهدهٔ ملودی واگذار شد.

بدعتِ این جریان نوبنیاد یعنی تکیه بر عناصر تأثری ـ هیجانی، در تحقق محوریت ملودی قابل تشخیص است. سیر تکوینی این جریان از آرا و عقاید دموکرات‌های انقلابی روسیه تا آموزهٔ آنتوناسیون (Intonation) نزد مارکسیست‌ها قابل پی‌گیری و پژوهش است. شاید این نکته کم‌تر مورد توجه و مداقه قرار گرفته باشد که تلاش‌های بی‌وقفه و نوآورانهٔ چرنیشفسکی برای تفسیر زیبایی‌شناسانهٔ مناسبات بین هنر و واقعیت و نقد مفهوم زیبایی ایده‌آلیستی، منجر به تأملات خاص او در باب موسیقی گردید. چرنیشفسکی در حالی که در بنیاد، موسیقی‌سازی را به‌مثابهٔ نوعی تقلید از آواز، به‌مثابهٔ نوعی همراهی و همزبانی با نغمه‌های طبیعت تلقی می‌کند؛ جهت‌گیری ملودی ـ محور (die melozentrishe Orientirung) را در آموزهٔ تأثری ـ هیجانی پذیرا می‌شود. در نظر چرنیشفسکی فقط آوازها و سرودهای مردمی قادرند زیبایی طبیعی را در قالب موسیقی بیان کنند. در این‌جا منظور او فرهنگ خاص سرودها و آوازهای رمانتیک که صبغهٔ چوپانی دارند، نیست؛ بلکه غرض او تلاش برای حصول به نوعی فرهنگِ موسیقی خلقی است که واجد خصلتِ تقرب‌جویی به طبیعت باشد؛ همان فرهنگ موسیقی که شاید در کمپوزیسیون‌های شخصی مانند موسورگسکی (Mussorgski) وجه شاخص یافته باشد. در نظر چرنیشفسکی «امر زیبا» در موسیقی هرگز «موسیقایی محض» نیست، بلکه همواره در ارتباط و پیوستگی تنگاتنگ با حقیقتِ زندگی است. با بیان این رأی او نظریهٔ زیبایی‌شناسانه خویش را در باب رئالیسم موسیقایی بنیاد می‌نهد که تابه‌امروز در [بلوک] شرق متداول است.[۱۵]

در مقابل اصل تشبه به زبان و تشبه به طبیعت که ریشه در آراءِ متفکران فرانسوی دارد، زیبایی‌شناسان انگلیسی در قرن هجدهم مانند چارلز آویسون (Charles Avison)، جیمز هریس (James Harris)، دانیل وِب (Daniel Webb) و توماس توینینگ (Tomas Twinning) وجه ذهنی و عاطفی را در دیدگاه تأثری ـ هیجانی پیش می‌کشند و بسط قابل‌توجهی به آن می‌دهند. آن‌ها همگی در این نکته هم‌رأی بودند که در موسیقی برای برانگیختن اندیشه‌ها از رهگذر توسل به شباهت‌ها قابلیت ناچیزی وجود دارد. این اعتقادشان را دانیل وِب به موجزترین و صریح‌ترین وجه بیان می‌کند:[۱۶]

«در موسیقی بهتر است به‌جای اجتناب از آراءِ غلط اصلاً هیچ عقیده‌ای نداشته باشیم و به‌جای آن که اسیر معرکهٔ زاید و بیهودهٔ قوّهٔ تخیّل و توهّم شویم، بهتر است وجودمان را همواره فقط و فقط به اثربخشی تأثرات عاطفی وانهیم».

این شاخهٔ انگلیسی از تنهٔ دیدگاه تأثری ـ هیجانی

برای ظهور و بسط زیبایی‌شناسی رمانتیک و شبه‌امپرسیونیست که وجه غالبشان وجد و جذبه و شور و حال است، راه را گشود. و این راه نو گشوده را افرادی چون فریدریش. ه. دالبرگ (Friedrich H. Dalberg) (ماده و موضوع موسیقی صوت است و غایتش تلذّذِ قوّهٔ شنوایی[۱۷]) و ادوارد هانسلیک (فقط صورت‌های متحرکِ اصوات هستند که محتوا و مادهٔ موسیقی را شکل می‌دهند)[۱۸] ادامه دادند. بین زیبایی‌شناسان انگلیسی و هانسلیک حلقهٔ ارتباط و پیوستگی را در شخصیت نظریه‌پرداز نامدار، هانس گئورک نگلیس (Hans Georg Nägelis) می‌بینیم. او در کتابش «درس‌های نظری در باب موسیقی» که در سال ۱۸۲۸ منتشر شد بر این اعتقاد است که موسیقی نه می‌تواند امری را تفسیر یا توصیف کند و نه قابلیت محاکات و تقلید را دارد، «جوهرهٔ موسیقی بازی است و دیگر هیچ، و آنگونه که گمان می‌رود محتوایی نیز ندارد. فقط برخوردار از صورت‌های محض است؛ ترکیب منتظمی از اصوات و سلسله آواهایی است که تشکیل یک کل اعتباری را می‌دهند».[۱۹]

گزنده‌ترین یورش علیه رویکرد موسیقایی ـ شاعرانهٔ رمانتیک‌ها، یعنی علیه سیر تفوق و سیطرهٔ ادبیات در موسیقی و هم‌چنین علیه موسیقی به‌اصطلاح برنامه‌ای که بر آفرینش‌های موسیقایی در قرن نوزدهم تسلط داشتند، کتاب دوران ساز هانسلیک به نام «در باب زیبایی‌های موسیقایی» بود که در سال ۱۸۵۴ منتشر شد. در این کتاب او با لحنی کنایی و آمیخته به انواع لطایف‌الحیل بر علیه گرایشات دراماتیک در هنر واگنر و لیست موضع‌گیری می‌کند. جوهره تأملات و نقدهای او در این کتاب ــ که بعداً استراوینسکی نیز همین موضع را گرفت ــ این حقیقت است که موسیقی از همان آغاز و در بنیاد خویش ناتوان از بیان غرض و هدف است. این انکار قاطع و صریح مضمون غیرموسیقایی، به معنای نفی هرگونه تلاش برای دست‌یابی به مفهوم رئالیسم هنری در عرصه موسیقی بود.

استنباط هانسلیک از موسیقی به مثابه جنبش و حرکتی مصوّت، به معنای بازگشت به عقاید نظریه‌پردازانی متمایل به روانشناسی چون آگوست هالم (August Halm)، هاینریش شِنکر (Heinrich Schenker)، ارنست کورت (Ernst Kurt) و تأکیدی مجدد و قاطع بر پدیدهٔ جنبش و حرکت در موسیقی بود.

طبق نظر کورت موسیقی: «نه بازتاب طبیعت، بلکه تجربه زیستهٔ آن انرژی‌های معمایی و بی‌کران نهفته در موسیقی است؛ که ما آن انرژی‌ها را در درونمان بازمی‌یابیم. احساس، خلجان و شور و جذبه‌ای که در ما به‌وجود می‌آید ناشی از دریافت خاصی است. نیروهای زنده و نهفته در بنیاد زندگی سازمان‌یافته منشأ این دریافت مشترک است».[۲۰]

تلقی صورت موسیقایی به‌مثابه پروسه و تکاپوی محض و انکار آن به‌عنوان وضعیت شکل‌گرفتهٔ صرف، بی‌شک مهم‌ترین دستاورد کورت است. او هم‌چنین با ارایه آثارش نقطه عزیمتی را برای شکل‌گیری و قوام آموزهٔ مدرن آنتوناسیون (Intonation) فراهم کرد؛ که بعدها به‌طور گسترده از جانب زیبایی‌شناسان موسیقی در روسیه چون یاورسکی (Jaworskl) و آسافیف (Assafjew) مطرح گردید. آنچه که در فصل موسیقی از کتاب *زیباشناسی* اثر هگل به‌عنوان عقیده محوری بیان شده بود، یعنی محدودیت و تقیّد مستقیم موسیقی به زمان و پروسه که سیری دیالکتیکی دارد؛ در آغاز قرن بیستم از نو کشف و احیا شد و بعدها به‌عنوان بنیاد نظری مارکسیسم در تحلیل‌های رئالیستی در شکل و شمایلی آراسته و مبدل به ایفای نقش پرداخت. کثرت اشارات من به مفهوم آنتوناسیون (Intonation!) ممکن است این احساس را به‌وجود آورد که سروکار ما در این‌جا با یک فوق ــ مفهومِ رهایی‌بخش است که مثلاً قادر است کارکرد نمایشی و بازتابی موسیقی را به‌مثابه

صورت آگاهی اجتماعی مشروعیت بخشد؛ اما اصلاً چنین نیست. زیبایی‌شناسان موسیقی متمایل به مارکسیسم مدت‌ها در چنگال این مقوله که برایشان نقش محوری داشت، گرفتار بودند؛ ولی امروزه قابلیت کاربرد این مقوله در تعریف رئالیسم موسیقایی بیش از پیش مورد پرسش و انکار قرار گرفته است. و. ا. بِلی (W. A. Bely) منتقد اتحاد شوروی، ظاهراً جامع‌ترین و مشعشع‌ترین تعریف را از این مفهوم به‌دست داده است![۲۱]

« Intonation را می‌توان فراورده‌ای جهت آفرینش آهنگین نامید که معنای اصطلاحی و بیانی خاصی را داراست. این آفرینش آهنگین از وجوه ممیزهٔ خاصی برخوردار بوده و برای تکوین یک کل موسیقایی یعنی یک اثر هنری نقشی شاخص دارد».

با کمک مفهوم (Intonation) زیبایی‌شناسان مارکسیست کوشیدند این مسئله را تفهیم کنند که در عرصه موسیقی چگونه تقلید می‌تواند به نحوی انضمامی در خدمت بازتاب مناسبات اجتماعی زمانه قرار گیرد. تقریر رأی ایشان به این ترتیب است که بنا بر قاعده، آرایش و ترکیب موسیقایی از به‌هم‌پیوستن واحدهای کوچک واتمیزه شکل نمی‌گیرد؛ بلکه سروکار ما بیش‌تر با واحدهایی (مانند چرخش و عطف آهنگ، مقام‌گردی‌های آهنگین) است که خود آن‌ها از عناصر زیادی متشکل شده‌اند و با پیوستگی به یکدیگر مرتباً بزرگ‌تر می‌شوند و در نهایت کلیت یک اثر را پدید می‌آورند. این صورت‌بندی‌های بنیادی در ادبیات موسیقایی مارکسیسم تحت عنوان آموزه (Intonation) قرار می‌گیرند. جای این پرسش باقی است که این تعریف اصولاً چه محتوا و مفهومی دارد و از جنبه اطلاع‌رسانی چه ارزشی دارد؟

قطعه‌ای هجوآمیز در قالب موسیقی‌سازی را مورد بررسی قرار می‌دهیم که از طرف منتقدان معاصر در قیاس با اصطلاح «پورنوگرافی» به‌عنوان «پورنوفونی» (Pornophonie) [زشت‌انگاری] لقب گرفته است. این قطعه به نحوی گروتسک صحنه اغوا در اپرای «مکبث» اثر شوستاکویچ را در قالبی ناتورالیستی و زمخت در یک میان‌پرده نمایش می‌دهد. این قطعه نمونه‌ای اعلا در رکاکیّت و بی‌پردگی است، در این قطعه با حال و هوایی مبتذل و تمسخرآمیز باید نقطهٔ اوج یک صحنه جنسی را در پشت پرده بیان کنند. روشن است که حتی اگر ما به نیروی تلقین‌کننده این موسیقی اذعان داشته باشیم، باز این سؤال باقی می‌ماند که آیا ما می‌توانیم بدون سابقه ذهنی از کل ماجرا، با شنیدن اصوات این موسیقی دچار نوعی احساس اروتیک شویم یا نه؟

مفهوم Intonation برای نخستین‌بار در مطالعات بولاسلاو یاورسکی (Boleslav Jaworski) تحت عنوان «ساختار زبان موسیقی» (Der Aufbau der musikalishen Sprache) در سال ۱۹۰۸ مورد استفاده قرار گرفت. یاورسکی در آن‌جا Intonation را به‌عنوان کوچک‌ترین آحاد موسیقایی، یعنی به‌عنوان ترکیب و آمیزه‌ای از کوچک‌ترین عناصر صوتی که فی‌النفسه دارای قابلیت القاءِ معانی هستند؛ تعریف می‌کند.

آشکارا این تعریف متمایل به آموزهٔ تأثری ـ هیجانی در موسیقی است و ادعای اعتبار و صحت خود را بر این فرض قرار داده است که شباهت مصوّت موسیقی به زبان در کل، نوعی محتوای معنایی قابل دسترس را تضمین می‌کند. بوریس آسافیف تمثیل و تشبیه یاورسکی را گسترش می‌دهد، او بر حضور هم‌زمان مضامین حسی و معنایی در زبان و نیز موسیقی تأکید می‌کند. آسافیف در مقالات و آثار اولیه خود حدسیات راجع به شباهت زبان و موسیقی را تا آن‌جا پیش می‌برد که می‌گوید تک‌تک فواصل می‌توانند به مضامین معین و قابل فهمی دلالت کنند. او با جسارتی تمام از ارزش برابر و یکسان درک ضرب آهنگ اصوات در موسیقی و

ضرب آهنگ اظهارات زبانی سخن می‌گوید؛ یعنی از ارزش برابر تأملات و اندیشیدنِ مفهومی و موسیقایی.

متأسفانه تعریفی که آسافیف از مفهوم Intonation ارایه می‌کند، فاقد صراحت و دقت لازم است و جای شگفتی نیست که توازن نسبتاً پایدار اولیه بین مضمون عاطفی و مضمون معنایی در آموزهٔ Intonation، در دورهٔ سیطرهٔ جناب «ژدانف» بر مقدّرات فرهنگی اتحاد شوروی، به‌نفع قطبِ عاطفی به‌هم بریزد. دست‌کم‌گرفتن و فراموش‌کردن مضمون معنایی به جزم‌اندیشان دورهٔ استالین این فرصت را داد که رسماً به انکار و طرد تلاش‌های نوجویانه در عرصهٔ موسیقی مدرن مباهات کنند. بر پیشانی این‌گونه تلاش‌ها مُهر لعنتِ «انحطاط فرمالیستی» زده شد. سخنرانی ژدانف در برابر کمیته مرکزی حزب کمونیست اتحاد جماهیر شوروی به سال ۱۹۴۸ تحریف نظری و مسخ تمام‌عیار اندیشهٔ آسافیف را به‌روشنی نشان می‌دهد:[۲۲]

«ما در عرصهٔ موسیقی اتحاد شوروی حقیقتاً با جدال و ستیز پنهان ولی بسیار شدید و آشتی‌ناپذیر دو جریان مواجه‌ایم: یک جریان بیان‌کنندهٔ اصول مترقّی و سلامت‌بخش موسیقی شوروی است و به اصل پذیرش و تکریمِ نقشِ بنیادی میراث کلاسیک، به‌ویژه سنت مکتب موسیقایی روسیه مبتنی است. مکتبی که در آن ارتباط و پیوستگی حقیقت‌طلبانهٔ محتوای موسیقی با خلق و آمال مترقی آن‌ها، در حدّ کمال است و با تکیه بر قابلیت‌ها و خلاقیت‌های حرفه‌ای پدیدآورندگان از بُردِ اجتماعی والایی برخوردار است. و جریان دیگر مبیّن نوعی فرمالیسم منحط و منزوی است که با هنر اتحاد شوروی بیگانه است و به عبث تحت عناوینی چون مدرنیسم از میراثِ گرانسنگ آثار کلاسیک کناره می‌گیرد. این جریان محصول و نتیجهٔ انصراف و اعتزال از موسیقی خلقی و در نتیجه خیانت به خلق است. جریانی که در خدمت آمال و عواطف فردگرایانه و نفس‌پرستانهٔ گروه کوچک و پراکنده‌ای از حضرات زیبایی‌شناس است».

به‌راستی از آنچه که آسافیف تحت عنوان (Intonation) بیان کرده بود در اندیشه جزم‌گرایانهٔ ژدانف چه باقی مانده است؟ فقط تمنای تهییج‌آمیز و عوام‌فریبانه‌ای که جز مشتی کلمات تبلیغاتی چیزی بیش نیستند و اگر خیلی خوش‌بین باشیم و با ژدانف تا حدّ ممکن کنار بیاییم در سخنان او نوعی اصرار و پافشاری به قبول قابلیت برنامه‌ریزی در موسیقی را بازمی‌یابیم و اگر در مقابل این پافشاری سر تسلیم فرود آوریم، مضمون مفهومی موسیقی فقط در برنامه‌ای که خارج از حیطهٔ موسیقی پرورانده شده است، معنا یافته و قابل قبول می‌نماید، به این ترتیب ما به تعریف سست و حزب‌گرایانهٔ سوسیالیستی ـ رئالیستی موسیقی تقرب حاصل می‌کنیم. هاینتس آلفرد بروکهاوس (Heinz Alfred Brekhaus)، زیبایی‌شناس موسیقی آلمان شرقی [سابق] در سال ۱۹۱۷ این‌گونه اظهارنظر می‌کند:

«برای موسیقی، نظریهٔ سوسیالیستی رئالیسم آن موهبتی است که ما با طیب خاطر و به‌حق نام آن را فلسفهٔ مارکسیستی ـ لنینیستی موسیقی نوین می‌گذاریم؛ یک سیستم نظری و فلسفی که معنا و مفهومش را نه فقط در تفسیر و تبیین طراز نوین دنیای موسیقی می‌بیند؛ بلکه سیستمی است که معنایش در درجهٔ اول در گرو دگرگونی‌های اجتماعی است».[۲۳]

این طرز مواجهه و تعریف از رئالیسم موسیقایی به‌گونه‌ای است که مشکل می‌توان آن را به‌عنوان نظریهٔ زیبایی‌شناسانهٔ «علمی» پذیرفت. البته این‌جا آوردن صفت «علمی» برای زیبایی‌شناسی، موضوعی است که خود جای چون و چرای بسیار دارد. و با فرض قبول این صفت باز تمام تلاش دست‌اندرکاران رویکرد سوسیالیستی ـ رئالیستی، در جهت علمی نشان‌دادن آن، ناکام می‌ماند، آن‌ها از این صفت به کرّات سود می‌جویند بی‌آن‌که مقصود خویش را از این صفت در این حوزهٔ

خاص، به نحو آشکاری بیان کنند. اما تقبیح و شماتت اصحاب نظریهٔ رئالیسم سوسیالیستی در موسیقی این حق را به ما نمی‌دهد که از پژوهش و بازخوانی آراءِ جرج لوکاچ در باب زیبایی‌شناسی موسیقی سر باز زنیم و نظریات او را به‌عنوان نوعی کژراههٔ حزبی و ایدئولوژیک کنار گذاشته و به آن‌ها بی‌اعتنا باشیم. لوکاچ از چنان طبع بلندنظر و شجاعی برخوردار بود که در هنگام پژوهش در موضوعات خاص هنری مثلاً ارزش و قدر یک قطعه موسیقی، چون موضوع پژوهش صورت خاصی می‌یافت که حاجت به صلاحیت‌ها و توانایی‌های خاص داشت، با صراحت تمام ناتوانی و عدم وقوف خویش را اعلام می‌کرد اما نظریات کلی او دربارهٔ زیبایی‌شناسی موسیقی فتح باب نوینی بوده است و به مباحثاتی دامن زده که تا به امروز هم در محافل هنری ادامه دارد.

طبق نظر لوکاچ ذهن و جان هنرمند سرشار از صور خیالی است که برگرفته از طبیعت و جامعه است و این صور خیال به تناسب ذوق شخصی و حال و هوای خاص ذهنیت هنرمند سامان می‌یابند. سامان‌دهی این صور متشتت فقط با لحاظ‌کردن موقعیت‌های خارجی (طبیعی یا اجتماعی) قابل تبیین‌اند. و فقط هنگامی قادر به ایجاد نتایج و دست‌آوردهای ماندگار هستند که منعکس‌کنندهٔ بافت عینی عالم واقعی باشند. به همین علت سخن‌گفتن از «آفرینش هنری» برای فعالیت‌های یک هنرمند، خالی از مسامحه نیست و فاقد دقت لازم است. هرآنچه که تصویر می‌شود چه در قالب صوت و چه در قالب رنگ و کلام در گرو امری است که این تصویرگری با آن شروع می‌شود. لوکاچ با استناد به هگل تمایز ذاتی بین عین و ذهن را در حوزهٔ هنر به‌شدت رد می‌کند، هنر به‌عنوان نوعی «این‌همانی ابژه ـ سوبژه» [عینی ـ ذهنی] مسیر خودآگاهی فردی و جمعی نوع بشر را رقم می‌زند و آفریدهٔ خیال هنرمند ضرورتاً خود آیین و معطوف به نفسانیت فردی نیست بلکه تجسّم یک کل سامان‌یافته‌ای است که ریشه در اعماق تجربهٔ بشری دارد. به این معنا همهٔ هنرها از جمله موسیقی، جلوه و انعکاس عالم واقع است، نه احساس و انگیزش عواطف محض. تأکید لوکاچ بر تأثیر متقابل و دیالکتیکی بین ویژگی صراحت و روشنی معین، و صراحت نامعین در موسیقی، سرآغاز تعریفی از رئالیسم در موسیقی است که مطابق آن موضوع و مادهٔ موسیقی حرکت و جنبشی است از [عالم] درون به بیرون و از [عالم] بیرون به درون؛ یا به تعبیری دیگر جنبشِ عالم بیرون و درون که در عام‌ترین وجه قانونمندشان با عالم مستقل ابژه ـ سوبژه مطابقت و همخوانی دارند. قابلیت کاربرد این تعریف به‌عنوان بنیادی برای یک رئالیسم موسیقایی معقول تا حدی نظریهٔ «انعکاس مضاعف» را از تحدید بحث و انحصار آن به موسیقی خلاصی می‌بخشد و به این ترتیب گذرگاهی به‌سوی معرفتی صعودی گشوده می‌شود؛ یعنی نوعی معرفت و شناخت از «جوهرهٔ مشترک ملاک‌های عامِ رئالیسم در موسیقی و دیگر هنرها».[۲۴]

متفکر و زیبایی‌شناس نامدار آلمانی تئودور آدورنو برخلاف لوکاچ امکان دست‌یابی به رئالیسم را در موسیقی شدیداً نفی می‌کند. او بارها تأکید کرده است که: «موسیقی فاقد صراحت است و قابل استحاله به امری معقول نیست... موسیقی درون ساختار واقعیت اجتماعی قرار دارد اما قادر نیست از خود چیزی را بر آن بیفزاید».[۲۵] نظریهٔ «انعکاس مضاعفِ» لوکاچ برای آدورنو متقاعدکننده نیست و در نظر او دارای نقایص بنیادی عدیده‌ای است. با وجود تمایز و حتی تنافر ماهوی بین نظریات این دو متفکر، من امکان نوعی مصالحه و همسازی جزئی را منتفی نمی‌دانم. آدورنو همانند لوکاچ عنصر صراحت موسیقایی را مضمر و محدود در عناصر درونی و حالِ در موسیقی می‌داند و حصول به تأثیر متقابل عینیّت ـ ذهنیّت را در موسیقی چون غایتی دست‌یافتنی تلقی می‌کند. اختلاف عمدهٔ او

با لوکاچ در گسترهٔ دیدگاه‌های طرح‌گونه‌ای است که آدورنو در کتاب «فلسفهٔ موسیقی مدرن» در سال ۱۹۴۹ پیش کشیده است. او در دیدگاه‌های مطروحه در کتاب یادشده از تحولِ موسیقی به‌عنوان تحولی دوقطبی یاد می‌کند. وضعیتی که در قرن بیستم کاملاً آشکار شد. این همان قرنی است که او برخلاف لوکاچ نسبت به دست‌آوردهایش دیدی منفی دارد و از عدم اصالت، گسیختگی، آشوب و هاویه به‌عنوان اساسی‌ترین وجوه موسیقی قرن بیستم یاد می‌کند. حال آنکه لوکاچ این تحولات را مترقی و امیدبخش ارزیابی می‌کند. آدورنو از علایق استراوینسکی به نوعی بازآفرینی بیگانه‌ساز و فاصله‌گذار در موسیقی، و رادیکالیسم سازش‌ناپذیر شوئنبرگ، به‌عنوان دو قطب آشتی‌ناپذیر در سنخ‌شناسی موسیقی یاد می‌کند. در موسیقی استراوینسکی به‌گونه‌ای از پیش‌طراحی‌شده، روش‌های ترکیب‌بندی ضد ذهنی‌گرایی منجر به انضمامی‌شدن هرچه بیش‌تر موسیقی می‌شود و نوعی شبح عینی‌گرایی بر آثار استراوینسکی سایه افکنده است؛ حال آنکه شوئنبرگ از وحشتی مستند و اصیل سخن می‌گوید؛ وحشت از نابودی ذهنی‌گرایی در موسیقی. این وحشت او را به سمت جستجو و کنکاشی مأیوسانه می‌کشاند؛ جستجوی نظامی عقلانی.

بعد از سال ۱۹۵۰ نظریهٔ آدورنو مبنی بر دوقطبی‌شدن تحول موسیقی در صور دیگر نیز از کاربرد وسیعی برخوردار شد که اطلاع از آن‌ها ضروری است. روش ترکیب‌بندی ضد آهنگین در آثار استراوینسکی که شدیداً ضرباهنگ‌دار بود، در فرم افراطی موسیقی کارل اُرف که لعابی از سنت بر چهره دارد و هم‌چنین در موسیقی الکترونیک اشتوکهاوزن و موسیقی انضمامیِ (musique concrete) پیر شیفر (Pierre Schaeffer) به حیات خویش ادامه داد. می‌توانیم به یک معنا در همهٔ این جریان‌ها در قالب کاربرد متعارف و روزمره زبان، «رئالیسم» را تشخیص دهیم، بی‌آنکه سعی در تعمیم و نتیجه‌گیری فلسفی ـ هستی‌شناسانه داشته باشیم. به‌عنوان مثال صراحت موسیقایی در «موسیقی انضمامی» نسبت به انواع پیشین مشخص‌تر است. جدیدترین جریانات، مانند موسیقی «تصادف و حادثه» (Aleatorik) جان کیج (John Cage) و موسیقی ساختارگرای میلتون رابیت (Milton Rabbitt) نیز نشأت‌گرفته از امپرسیونیسم استراوینسکی در مقابل ردیف‌گرایی شوئنبرگ است.

تلاش برای یافتن تعریفی جامع و مانع از رئالیسم در عرصهٔ موسیقی، تلاشی است که در بطن خویش ناکامی را یدک می‌کشد و جستجو در فرهنگ‌های تخصصی موسیقی به دنبال واژهٔ «رئالیسم» و قرائت آن اغلب در آدمی موجب یأس و سرخوردگی می‌شود و معقول‌ترین تعاریف، انباشته از سردرگمی‌ها و تناقضات منطقی و نحوی است. چنین به‌نظر می‌رسد که باید در قلمرو موسیقی نحوهٔ پرسش و جستجو دگرگون شود. در موسیقی مسئله بر سر چیستی و ماهیت امر [رئالیسم] نیست بلکه مسئله بیش‌تر بر سر هستی و نیستی امر [رئالیسم] است.

آنچه در خصوص رئالیسم سوسیالیستی در موسیقی می‌توانم بیان کنم این است که آن را چیزی بیش از یک شبه‌داستان تخیلی نمی‌دانم که کارگزاران هنری حزب، جعل کرده و به خورد مردم کشورشان داده‌اند و غرض ایشان سقوط سطح فهم موسیقایی بوده است. نام این نزول و سقوط را دیالکتیک موسیقی نهاده و انحطاط در فهم و ذوق را تقدیس کرده‌اند. پیامدهای شیوع این داستان تخیلی در [عالم] موسیقی نشانه‌های آسیب‌شناسانهٔ یک بیماری تمام‌عیار را به نمایش می‌گذارد؛ یعنی اصرار و تحکم از بالا برای تزریق برنامه به موسیقی، رقیق و بی‌جان‌شدن موضوعات و ذوق موسیقی، انکار لجوجانهٔ هر نوع تلاش و کوشش برای نوآوری و سرانجام رکود و واماندگی و مرگ.

پی‌نوشت‌ها:

کتاب‌شناسی این مقاله به‌شرح زیر است:

Steven Paul Scher: Realismusbegriff in der Musik, in; "Realismutheorien" (Hamburg, 1981), 103-117.

1. Programmusik

در سنخ‌شناسی موسیقی، به قطعه‌ای گفته می‌شود که براساس یک داستان، یک حادثهٔ تاریخی و یا یک انگارهٔ آرمانی تصنیف شده باشد. (م)

2. Michel Butor, Musik, eine realistische Kunst. (München, 1965), 66.
3. Vgl. Z. B. W. Wanslow, über die Wiederspiegelung der Wirklichkeit inder Musik (Moskau, 1953).
4. Georg Lukács, Ästhetik, Teil 1: (Neuwied, 1964), 303.
5. Klaus Mehner, Überlegungen (Berlin, 1971), 69.
6. F. W. J. Schelling, Sämtliche Werke (Stuttgart, 1859), Bd. V, 502.
7. Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Ästhetik (Berlin - 1965), II, 278.
8. Thomas Mann, Der Zauberberg (Frankfurt, 1960), II, 160-161.

نقل از ترجمهٔ آقای دکتر حسن نکوروح با اندکی دخل و تصرف.

9. Ernst Bloch Das Prinzip Hoffnung (Frankfurt), 1973), 1248.
10. Th. W. Adorno, Fragmentübr Musik und Sprache (München, 1953), 146.
11. Zit. nach Heinz Josef Herbort, Die Zeit, 26. März. 1965.
12. Rudolf Schäfke, Geschichte der Musikästhetik in Umrissen (Berlin, 1934), 35.
13. Moser, Musikästhetik (Berlin, 1953), 149.
14. Der Vollkommener Cappellmeister (Hamburg, 1739), 82.
15. Vgl. N. G. Tschernyshewski Ausgewählte Werke (Moskau, 1949).
16. Daniel Webb, Obsewation on the Correspondence between Poetry and music (London, 1769), 99.
17. Friedrich H. Dalberg, Blicke eines Tonkunstlers in die Musik der Geister (Mannbeim, 1787), 16.
18. Eduard Hanslick, Vom musikalich - Schönen (Wien, 185), 32.
19. (Stuttgart - Tübingen, 1826), 32.
20. Ernst Kurth, Die romantische Harmonik undihr Krise in Wagners Tristan (Berlin, 1928), 4.
21. Zit. nach Lissa, Fragen der sowjetischen Musikkunst. (Berlin, 1954), 237.
22. A. A. Shdanow, Fragen der sowjetischen Muikkultur. (Berlin, 1953), 47.
23. Brockhaus, Probleme der Realismustheorie, 36.
24. Lukács, Ästhetik, Teil I. 392-393.
25. Th. W. Adorno. Über einige Schwierigkeiten des Komponierens heute. In: Aspekte der Modernität. (Cöttingen, 1965), 139.