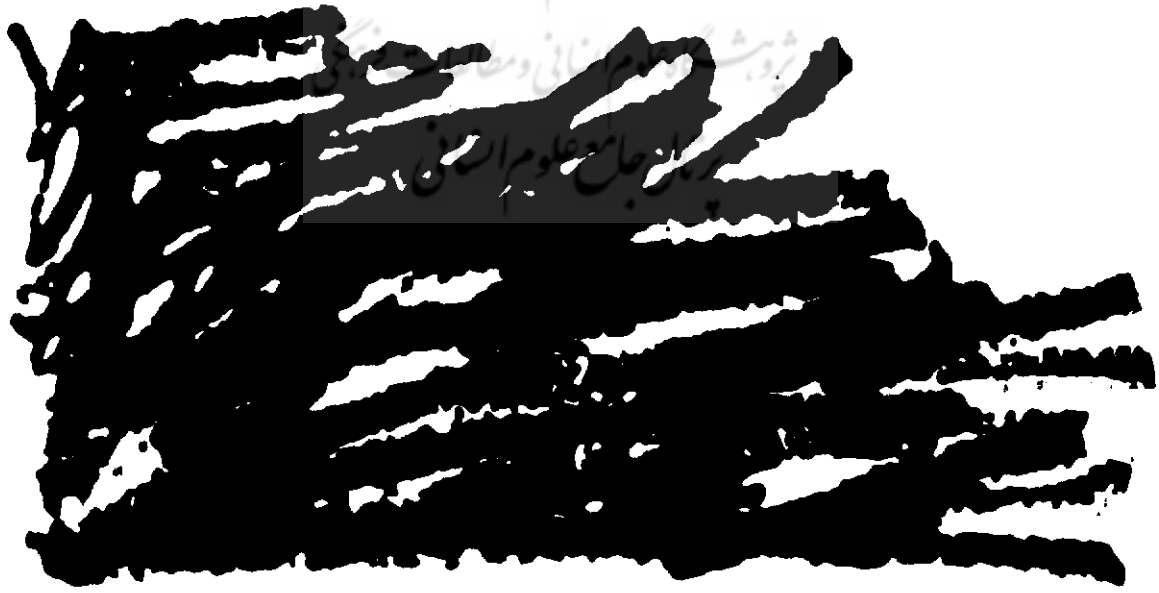
موسیقی مبتذل موسیقی متعالی

پرویز منصوری

آیا ممکن است به فرمولی ساده، روشن، و نیز قاطع و مشخص دست یافت که به یاری آن، بتوان موسیقی متعالی را از موسیقی مبتذل بازشناخت؟

پاسخ تنها یک کلمه است: «نه!» در واقع برای بازشناسی موسیقی مبتذل از موسیقی متعالی فرمولی ساده، و قابل اطمینان وجود ندارد. شاید بتوان در تحلیل این پاسخ چنین گفت: موسیقی در گونه‌های فراوان خویش، تنها دارای دو "نهایت" (Extreme) "ابتذال" و "اعتلا" نیست، بلکه هر یک از عوامل موسیقی، و نیز عوامل بیرون از موسیقی را باید از یک "نهایت" به "نهایت" دیگر، به‌طور جداگانه درجه‌بندی کرد. به گفتهٔ دیگر، موسیقی را باید در ابعاد گوناگون آن سنجید، تا نتیجه درست‌تری در قضاوت به دست آید.

اجازه بدهید ابتدا دربارهٔ کلمه "بعد" (Dimension)، و اینکه این اصطلاح در بحث‌های گوناگون اختلاف‌هایی در مفهوم پیدا می‌کنند، صحبتی بکنیم: ساده‌ترین مفهوم بعد، در ریاضیات تعریف شده است. هر خط هندسی دارای یک "بُعد" است؛ هر گاه یک تکه خط در مسیر دیگری جز بعد خود حرکت کند، سطحی به وجود می‌آورد، و هر گاه سطح، در



مسیری جز ابعاد پیشین به حرکت افتد، حجم ایجاد می‌شود. هندسه فضایی دربارهٔ حجم و مطالب مربوط بدان کاوش می‌کند و بنابر این سه‌بُعدی است.[1]

می‌بینیم که مفهوم بعد در ریاضیات ساده است و هیچ‌گونه دشواری در درک آن وجود ندارد. اما، وقتی صحبت از، مثلاً اخلاق و رفتار می‌کنیم، مفهوم "بُعد" پیچیده‌تر و دشوارتر می‌گردد. مثالی بیاوریم: مدیر مدرسه در ایران چهل پنجاه سال پیش چنین ادعایی کرد که: «بچه‌های کلاس چهارم ب خیلی تُخس، ناتو، لش و بی‌عار و درس‌نخوان هستند.» او با این توصیف، شاگردان آن کلاس را در نقطه‌ای نزدیک به "نهایت منفی بعد اخلاق" می‌نمایاند. او "اخلاق" را در این می‌داند که کودک سر کلاس با دیگری حرف نزند، نخندد، جای خود را عوض نکند، ساکت و منظم بنشیند و به درس معلم معصومانه گوش گیرد؛ وقتی بزرگ‌ترها با او صحبت می‌کنند، از جای خود برخیزد، نگاهش را به پایین بدوزد و به آنچه به او می‌گویند اعتماد کند و... و... این است. "اخلاق و رفتار پسندیده" در یک جامعه، که چه بسا احتمال دارد همه، یا قسمتی از آن در جامعه‌ای دیگر از صفات منفی و ناپسند به شمار رود. بنابر این صفات خوش‌رفتاری و بدرفتاری در جوامع گوناگون دارای "نهایت"های ثابتی نیستند، و چه بسا احتمال دارد که این بعد، اساساً نتواند روی خطی مشخص درجه‌بندی شود، در حالی که ما در ریاضیات می‌بینیم که عدد کوچک‌تر را، تنها با یک خط می‌توان به عدد بزرگ‌تر پیوست، میان دو نقطه نمی‌توان بیش از یک خط مستقیم فرض کرد.

در جهان هنر، مفهوم بعد، به این مفهوم در اخلاقیات نزدیک‌تر است و گاه نیز از آن پیچیده‌تر می‌شود، ما در جهان هنر، نمی‌توانیم مفاهیم منفی و مثبت را، یا مثلاً خصیصه‌های مبتذل و متعالی را، دو "نهایت" یک بعد تنها بپنداریم. در اینجا، نه اساساً یک بُعد مطرح است و نه آنکه "نهایت"ها را می‌توان به خط مستقیم به هم پیوست.

به نظر می‌رسد که دربارهٔ بعدها و اختلاف مفاهیم‌شان، بیش از این سخن زاید باشد، و پرگویی در این‌باره، گفتار را به سفسطه‌بافی بکشاند. هر چند که، در هر حال، در موسیقی خصیصه‌های "ابتذال" و "تعالی" وجود دارد و قابل لمس هم هست. از این‌رو ما ناگزیریم این خصیصه‌ها یا صفات را در موسیقی، و به‌طور کلی در همه هنرها، هر چه بهتر بشناسیم و به ریشه‌های آن دست یابیم. هر گاه ادعا کنیم که «موسیقی را باید در ابعاد فراوان و گوناگون سنجید» شاید کلمه "ابعاد" در این جمله کاملاً ادای مقصود نکند و شاید بهتر باشد در موسیقی، کلمهٔ "مقوله" را به جای "بعد" بگذاریم. اما کلمهٔ "مقوله" کمتر از "بعد" اشاره به "نهایت‌های دوگانه" دارد. در واقع چیزی را که من می‌خواهم زیر کلمهٔ "بعد" یا "مقوله" یا هر عنوان انتخابی دیگر بگویم، لایه‌ای است که یا در خود موسیقی، یا در جایی بیرون از آن، یعنی در روی یکی از رئوس، یا نقطه‌ای بر روی یکی از اضلاع مثلث هنری قرار دارد[2] این لایه‌ها، یا ابعاد چنین‌اند:

۱- یکی از ابعاد در موسیقی عبارتست از سطوح متفاوت سلیقه‌ها و نقطه‌های توقع و انتظار شنوندگان این پدیده هنری. انسان‌های مختلف در سطح‌های گوناگون آشنایی با موسیقی، و نیز انتظاری که بر حسب عادت (عادت به مفهوم آن) از این هنر دارند، بدون شک دارای قضاوت‌های متفاوت خواهند بود. در اینجا، بدون آنکه بخواهیم هر انسان را از نقطه نظر روان‌شناسی و روانکاوی به زیر ذره‌بین ببریم، می‌توانیم این‌گونه ادعا کنیم که: آشنایی بیشتر با موسیقی - بدون توجه به حالت‌های استثنایی، مانند تعصب‌های ناشی از خودبزرگ‌بینی و خودکوچک‌بینی فردی و اجتماعی - قضاوتی درست‌تر نسبت به درجهٔ تعالی یا ابتذال موسیقی به شخص می‌بخشد. بنابر این هر گاه میان دو نفر که آشنایی‌شان با موسیقی، از نظر علمی یا تجربی

متفاوت باشد، اختلاف نظری در داوری یک قطعه موسیقی پیش آید، شاید بتوان در این اختلاف‌نظر حق را به کسی داد که با موسیقی آشناتر است، یا به آن بیشتر خوگرفته، یا به قطعه‌ای زیادتر - و احیاناً متنوع‌تری - گوش داده است و در نتیجه، "عوامل" آن را بهتر درک می‌کند. در واقع شخص آشناتر، به همین علت - البته در صورتی که اعصاب آرامی داشته، بتواند تعصب را کنار بزند، به گفتهٔ دیگر، وقوف و آگاهی از موسیقی، به او اعتماد به نفس بیشتری داده باشد - یارایی بیشتری دارد که - حتی با بحث و گفتار - طرف خود را، کمابیش با تعلیم عملی، رفته‌رفته قانع سازد و در اعتلای سلیقهٔ او بکوشد.

۲- بُعد بعدی را ممکن است عامل عادت (در واقع گونه‌ای تلقین) نامید. این بعد احتمالاً کمتر از ابعاد دیگر به ابعاد ریاضی همانند است، یعنی گاه به جای دو "نهایت"، می‌توان برای آن چهار نهایت در نظر گرفت. به گفته‌ای دیگر، عادت به‌گونه‌ای مشخص از موسیقی ممکن است دو نتیجه متفاوت و کاملاً عکس یکدیگر به ظهور برساند. نتیجه نخست آنکه شخص، به یک قطعهٔ موسیقی خو گیرد و بخواهد همواره همان را، یا چیزی نظیر آن را، دور همان شکل و قالب و رنگ‌آمیزی بشود، و نتیجهٔ دوم اینکه بر اثر تکرار در شنیدن آن، از آن خسته و دلزده شود. شاید بتوان در اینجا نیز، بدون توجه به حالت‌های استثنایی، نتیجه دوم را منطقی‌تر پنداشت، زیرا خصیصهٔ "احتراز - یا نفرت - از تکرار بسیار" تا اندازه‌ای غریزی است، و نیز موجبی برای پیشرفت. این "دلزدگی و خستگی" را می‌توان چنین توجیه کرد که انسان داناتر، یا تجربه دیده‌تر، بسیار زودتر و آسان‌تر نکتهٔ پیام را درمی‌یابد و نسبت به قطعهٔ معین احساس بی‌نیازی می‌کند، و از این‌رو تکرار آن برایش خسته‌کننده خواهد شد. می‌بینیم که در بعد عادت، عنصر تجربه و دانش، و قدرت دریافت، به موزات بعد نخست عمل می‌کند.

عنصر عادت، جز آنکه در بالا تشریح شد، به شکلی دیگر نیز تجلی می‌یابد. در اینجا نیز دانایی و تجربه، و آشنایی بیشتر با موسیقی، در برابر کم اطلاعی و گوش‌گیری غریزی موسیقی، نقشی کمابیش ارزشمند دارد. هر قطعه موسیقی (هرگاه بعدی راکه ما در قسمت ۶، به عنوان "بعد تناسب" خواهیم گفت، در آن به ترتیبی منطقی و سنجیده رعایت شده باشد) در نخستین اصوات و ضربه‌های خود، در واقع، یا پیام خود را آغاز می‌کند، یا فضایی متناسب برای رساندن پیام متجلی می‌سازد. در اینجا نیز، شنوندهٔ دانا و مجرب، بسیار زودتر و آسان‌تر از شنوندهٔ غریزی، پیام مزبور، یا فضای آماده کنندهٔ آن را درمی‌یابد؛ حال آنکه شنونده دوم، که پیام یا فضا را درنیافته، از تغییرات یا حرکت‌های موسیقی چیزی جز آنچه که به‌طور غریزی در انتظار آن است، نمی‌تواند درک کند. او گوش گرفتن به موسیقی را، طبق عادت خود، عملی مانند غذا خوردن می‌داند و به همین دلیل از تکرار آن، تکرار شنیدن یک قطعهٔ معین موسیقی خسته نمی‌شود، همان‌گونه که انسان از غذا خوردن مرحله‌ای هرگز خسته نمی‌شود. این گروه از شنوندگان معمولاً آن‌چنان موسیقی‌ای را می‌پسندند که از راه عادت، پیام ساده یا تکراری آن را به سهولت دریابند.

۳- بعد سوم در رابطه با "نهایت"های قدرت و ضعف هنری خلاق موسیقی سنجیده می‌شود. بحث در این نیست که آفرینندهٔ موسیقی هر چه تحصیل کرده‌تر، تجربه‌دارتر و هنرمندتر باشد، الزاماً، موسیقی‌ای مشکل فهم‌تر یا اندیشمندانه‌تر، یا حامل پیامی تازه‌تر و ژرف‌تر می‌آفریند، بلکه منظور از قدرت آفرینندگی، آن چنان توانایی است که دارندهٔ آن بتواند کمابیش برای هر قشر شنونده، موسیقی‌ای بنویسد که هر چه بیشتر پایدار بماند و در کوتاه مدت "دِمُده" نشود. ما از آهنگسازان بزرگ آثاری در دست داریم که مثلاً برای کودکان، یا برای آغاز کنندگان نوازندگی این یا آن ساز نوشته

شده‌اند. مثلاً ژان سباستیان باخ، برای زوجهٔ خود، آنا ماگدالنا، و برای پسرانش کتابی پر از آهنگ‌های کوچک و ساده نوشت که حتی امروزه نیز تقریباً هر شاگرد پیانو، آن را در سال اول نوازندگی پیانو، فرامی‌گیرد. برخی از آهنگسازان قرن ما، و از جمله "دودکا فونیست"ها، نیز قطعه‌های ساده و کودکانه‌ای برای آغاز کنندگان پیانو انتشار داده‌اند. لودویگ وان بتهوون از تم‌های روستایی، سمفونی زیبایی خلق کرده که پس از گذشت دو قرن هنوز مقام و ارزش خود را حفظ کرده است. همهٔ "عوامل" این قطعه‌های موسیقی ساده‌اند، و دقیق‌تر گفته شود، با الهام از توصیفی که یکی از پژوهندگان ایرانی دربارهٔ سعدی کرده، نه ساده بلکه سهل و ممتنع هستند. خلاصه آنکه هرگاه خلاق موسیقی حایز قدرت کافی باشد، می‌تواند چنان موسیقی‌ای خلق کند که همهٔ سلیقه‌ها و چشمداشت‌های همهٔ انسان‌ها را به تقریب خوش آید؛ اما در اینجا شرطی باید رعایت شود که ما آن را در بُعد بعدی خواهیم گفت.

۴- بعد چهارم را باید، نه در معلومات و سطح دانش و تجربه هنرمند بلکه، از اینها مهم‌تر، در میزان صداقت و مردم دوستی او بررسی کرد، و این همان خصیصه‌ای است که هر هنرمند مجرب و تحصیل کرده باید به آن مجهز باشد تا آثارش از پایندگی و بالندگی نسبی برخوردار شود. هر کس که مردم را دوست داشته باشد، هر کس که بخواهد با احساس مسؤولیت، و به یاری کندوکاو در لایه‌ها و عوامل هنر مورد نظر، راهی مسؤولانه‌تر و تشویق‌انگیزتر در جهت تربیت و بالابردن سلیقه‌های مردم، بیابد، در این مقوله موفق‌تر است. بی‌تردید مردم نیز در برابر چنین هنرمندی به او ایمان پیدا می‌کنند، آثار او را دوست می‌دارند. به خود می‌بالند که وی را در میان خود دارند. در این مقوله می‌توان حتی صداقت، مسؤولیت، و مردم دوستی هنرمند را بالاتر از معلومات و تجربه‌هایش دانست، چرا که خصیصه‌های اخلاقی وی را وامی‌دارد که در عرضه آثار خود، کمبودهای دانشی و تجربی خود را بهبود بخشد. نمونه‌های خوب، دلنشین و پایدار بیشتر موسیقی‌های محلی می‌توانند دلیلی بر ارزش و اهمیت بیشتر صداقت، مسؤولیت، و مردم دوستی مباشران آنها، در برابر لایهٔ دانش و تجربه باشد.

وقتی گفت و گو از آهنگ‌های محلی می‌شود، من به یاد رویدادی می‌افتم که متأسفانه در کشور ما، طی دو سه دههٔ پیش - و به ویژه پیش از انقلاب، به چشم می‌خورد. هنرمندانی متوسط، و نه به حد کافی صادق و صمیمی، آهنگ‌های پاک و پایدار محلی را می‌گرفتند و آن را به سلیقهٔ شهری شدهٔ خود، سلیقه‌ای که متأسفانه بیشتر بازاری و تاجرانه بود تا صادقانه و صمیمانه، می‌آراستند و از این "ماده خام" چیزی می‌ساختند که نه پاک بود و نه پایدار می‌ماند.

۵- اجازه بدهید مقولهٔ پنجم را اختصاص به لایه‌ای از موسیقی، در رابطه با بحث "فُرم"، یعنی علت و فلسفهٔ وجودی عامل "فُرم" در موسیقی و نیز در زندگی، بدهیم. در مدارس موسیقی، تقریباً در همهٔ رشته‌ها و به ویژه در رشتهٔ آهنگ‌سازی، ماده درسی به نام "فرم و آنالیز" تدریس می‌شود که دربارهٔ شکل (و نه محتوی) ایده‌ها، خط سیر تحولشان در ادامهٔ قطعه، تناسبشان با یکدیگر، راه‌های تبدیل یا پیوست هر یک به دیگری و هیئت کلی قطعه، و... و... بحث می‌کند. بحث "فرم و آنالیز" در بیشتر مدارس موسیقی ایران و اروپا، به دو دلیل متفاوت فاقد جنبهٔ فلسفی‌گونه یا روانشناسانهٔ فرم و علت وجودی آن است: در مدارس موسیقی کشورهای اروپایی به این دلیل به بحث روانشناسانهٔ وجود فرم، به درستی کمتر پرداخته می‌شود که موضوع آن روشن و بدیهی می‌نماید، در حالی که در مدارس موسیقی ایران، استادان، شاید به دلیل اینکه بحث مزبور حایز جنبه‌ای کمتر فنی است، در این مورد ساکتند.[۳] از این‌رو به نظر می‌رسد پیش کشیدن بحث مزبور در

گفتارها، کمابیش کمبود پیش‌گفته را از میان بردارد و ما را در شناخت بهتر موسیقی یاری رساند.

در یک اثر هنری خوب و ارزنده، و حتی در برخی از مظاهر غیر هنری زندگی، همواره اثری از فرم وجود دارد. مادر ورزش نیز می‌شنویم که در توصیف و ارزش‌دهی به حرکات هر ورزش‌کار، مثلاً یک مشت‌زن، یک قایقران، یک پرش‌کار ارتفاع یا سه گام، یک فوتبالیست، و غیره... می‌گویند: "کارهایش دارای فرم است." (و جمله‌هایی نظیر آنکه در آنها همه اصطلاح "فرم" استفاده می‌شود.) منظور از کلمهٔ "فرم" چیست؟ خیال می‌کنم نادرست نباشد اگر آن را چنین معنی کنیم: مصرف انرژی کمتر برای اعمال کار بیشتر و مؤثرتر. در آموزش نوازندگی نیز، یک استاد خوب همواره می‌کوشد بر چنان روش اجرایی کنترل داشته باشد که شاگرد "با مصرف انرژی کمتر" بتواند "کاری بیشتر و مؤثرتر" انجام دهد (هر چند که در این آموزش کلمهٔ "فرم" کمتر به‌کار می‌رود). در این موارد فرم به معنی "راه صرفه‌جویی" است، هر چند که هرگز نمی‌توان و نباید چنین پنداشت که منظور از صرفه‌جویی، گونه‌ای سمبل‌کاری و کار آکوردی و قالبی باشد. درباره علت روانشناسانهٔ وجود فرم، مثلاً در آهنگسازی باید چنین گفت: این اصل به تجربه به دست آمده که به منظور القای بهتر یک "ایده"، آن را باید تکرار کرد. تمهید تکرار را به صورتی بسیار روشن در هنر شاعری می‌بینیم. در شعر کلاسیک، وزن و قافیه هردو، گونه‌ای تکرار را می‌نمایانند و در شعر امروز، گاه حتی جمله‌ای عبارتی، مرتب تکرار می‌شود.

بنابر این تکرار یکی از عوامل اساسی و زمینه‌ای فرم است و تقریباً در همه هنرها با ارزشی یکسان تجلی می‌یابد و نقش خود را، که همان القای ایده باشد، ایفا می‌کند. تکرار همهٔ هنرها و از جمله موسیقی، گونه‌هایی چنان فراوان و گوناگون دارد که حتی اشاره به مهم‌ترین آنها از حوصله این گفتار بیرون است.

اما تکرار، تنها عامل تشکیل‌دهندهٔ فرم در موسیقی نیست، چراکه کاربرد بیش از اندازهٔ آن قطعهٔ موسیقی را یک‌نواخت و شنونده خسته می‌کند. از این‌رو تمهیدهای دیگری به کار برده می‌شود که از این یک‌نواختی جلوگیری کند. یکی از این تمهیدها این است که یک "ایده" در هر بار تکرار، سیمایی تازه به خود بگیرد، یا تمهید دیگر اینکه، پس از یکی دوبار تجلی هر ایده، اینک ایدهٔ جدیدی ظاهر شود تا ایدهٔ نخستین دوباره تازگی خود را به دست آورد و بتواند باز هم تکرار شود. این تمهیدها را، تنوع می‌نامیم.

تکرار و تنوع دو عامل بنیادین در فرم موسیقی به شمار می‌روند؛ هر چند تا اندازه‌ای این نکته بدیهی نیز هست که میان این دو عامل، یعنی مثلاً میان ایدهٔ نخست و ایدهٔ دوم، که نسبت به هم کمابیش متضادند، باید به هر ترتیب تناسبی وجود داشته باشد. به گفتهٔ بهتر، ایده‌های متضاد، یا بهتر بگوییم متنوع، هرگز نباید یکدیگر را نفی کنند، بلکه نقش‌شان باید تنها و تنها تکمیل و تازگی بخشیدن به یکدیگر باشد. مثلاً اگر برای تنوع بخشیدن به صفحهٔ کاشی‌کاری شدهٔ کنار سردر یک مسجد، قسمت بالای سر در را با پوششی آلومینیومی تزیین کنیم، تعادل این مجموعه را به کلی به هم زده‌ایم. کاشی‌کاری : و پوشش آلومینیومی، البته هر یک در جای خود ایده‌ای نیکو و زیبا است، اما این‌دو با هم تناسب ندارند. بنابر این لازم است که میان عوامل گوناگون و متنوع موسیقی، "وحدتی" نیز وجود داشته باشد.

عوامل سه‌گانهٔ "تکرار"، "تنوع" و "وحدت" در واقع نه تنها یک قطعه موسیقی، بلکه هر اثر هنری دیگر را متعادل می‌سازند. (ما می‌توانیم هر سه عامل را در شعر پیشین مشاهده کنیم.) هر ایده (یا Gestalt) در موسیقی، می‌تواند در درون خود نیز، تجلی بخش و در برگیرندهٔ همه عوامل سه‌گانه فرم باشد. در موسیقی غربی، مهم‌ترین و اصلی‌ترین "ایده" در یک قطعه موسیقی،

معمولاً "تم" نامیده می‌شود. در درون "تم" نیز غالباً عوامل سه‌گانهٔ فرم وجود دارند.

۶- بعد ششم را، که با بعد پیش، بعد پنجم، خطوط اشتراک بسیاری دارد، باید "تناسب" نامید. ما در بُعد پیشین، و در مثال ساختمان سر در مسجد، اشاره‌ای به اصل تناسب در هر قطعهٔ هنری داشتیم. در اینجا من قصد دارم بگویم که مهم‌ترین کاربرد این اصل، باید میان "ایدهٔ اصلی" و عوامل دیگر موسیقایی، به ویژهٔ آرایش آن، باشد. رعایت یا عدم رعایت این اصل است که نقشی بزرگ در ارزندگی یا بی‌ارزشی قطعه هنری بازی می‌کند. یک پیام ساده و پاک، هرگاه از سوی آفریننده آن به شکلی "گزاف گویانه" و "غلنبه سلنبه" بیان شود، به سادگی و زیبایی پیام خدشه می‌زند. منتقدین خوب معمولاً چنین قطعه‌ای را با عبارت "هیاهوی بسیار برای هیچ" توصیف می‌کنند. کاربردهای دیگر تناسب باید در میان خطوط ملودی، حتی درازی یا کوتاهی آنها و رابطه‌شان با یکدیگر، رابطه میان نقطه(ها)ی اوج و فرود در ملودی‌های دنبال هم، آکوردهای تقویت کننده، یا رهبری کنندهٔ ملودی‌ها و نظام پیوندشان را با یکدیگر، کوتاهی و درازی خود قطعه و تعداد تکرار در ایده‌ها، و مهم‌تر از همه، میان هر یک از این عوامل و بیان موسیقی متجلی شود. به گفتهٔ ساده‌تر، هر یک از لایه‌های بر شمرده بالا، باید با همهٔ عوامل دیگر از یک‌سو، و با بیان یا پیام قطعه از سوی دیگر، متناسب باشد. هر گاه آهنگسازی همهٔ نکته‌های باریک برآمده از فرم موسیقی را - خواه نکته‌های فنی، خواه فلسفی یا روانشناسانه، بتواند نه تنها درک، بلکه احساس کند، او قطعاً تناسب را نیز میان عوامل، یا لایه‌های یک قطعه رعایت خواهد کرد.

۷- اینک که به پایان بُعد ششم رسیدیم، اجازه بدهید دربارهٔ اصطلاحی که در آغاز این گفتار اشاره‌ای بدان رفت و توضیح آن به بعد موکول شد، یعنی "مثلث هنری" سخنی چند بگوییم:

من سال‌ها پیش برای نخستین بار در نشریه‌ای، به نوشتهٔ منتقدی، درباره شعری (که متأسفانه هیچ‌یک از این سرنخ‌ها را به یاد ندارم) با اصطلاح "مثلث هنری" برخورد کردم؛ این منقد مثلثی را مجسم می‌کرد که بر یک رأس آن آفرینندهٔ هنری (و در مقاله او: شاعر)، بر رأس دیگر آفریدهٔ او یعنی شعر، و بر رأس سوم، پذیرندهٔ هنر، یا خوانندهٔ شعر قرار گرفته بود. بعدها نیز در رابطه با موسیقی، با همین اصطلاح، النهایه با اندکی اختلاف در یکی از رئوس آن - گویا در مقاله‌ای به زبان انگلیسی، دربارهٔ آثار پیانویی بتهوون برخورد داشتم. نویسندهٔ مزبور، رأس دوم مثلث را به جای "آفریدهٔ هنر" یعنی خود اثر، اجراکنندهٔ اثر (Interpreter) را ذکر کرده بود، که در واقع، اختلاف مزبور بر پایهٔ تفاوت میان هنرهای شاعری و موسیقی و شکل عرضهٔ آن دو به وجود آمده، وگرنه مثلث هنری و نقش آن در دو هنر پیشین - دست کم برای کار ما - چندان اختلافی با هم ندارند.

اینک، تصوری کلی از مثلث هنری یافته‌ایم. اما نکتهٔ مهم در قسمت هفتم گفتار ما ویژه مطلبی است که در واقع نمی‌توان آن را "بُعد" نامید، در غیر این صورت مطلب مزبور را می‌بایست در همان بعد ششم توضیح می‌دادیم. پس چرا من آن را، سوا از دیگر ابعاد توضیح می‌دهم؟ تنها به این دلیل که خصیصه مزبور کیفیتی نتیجه‌گیرانه دارد. مثالی موضوع را روشن می‌کند: در امتحان آخر سال، معلمین به تک‌تک درس‌های دانش‌آموز - یعنی به تک‌تک ابعاد دانسته‌های او - نمره می‌دهند (هم‌چنان‌که ما نیز مثلث ابعاد ششگانه را مورد بررسی قرار دادیم). اما معلمین، یا دفتر مدرسه، کاری تکمیلی را نیز انجام می‌دهند: از نمرات دروس معدل‌گیری می‌کنند. اینک ما نیز می‌خواهیم در قسمت هفتم، کاری همانند معدل‌گیری صورت دهیم.

می‌دانیم که ابعاد ششگانهٔ پیش‌گفته، هر گاه بر مثلث هنری انطباق یابند، به سه‌بار ابعاد دوگانه، هر دو بعد

روی یکی از رئوس مثلث، به ترتیب زیر تقسیم می‌شوند: ابعاد اول و دوم (۱- سطح سلیقه و چشم‌داشت شنونده، ۲-عادت او) مربوط به دانش‌پذیرندهٔ هنر؛ ابعاد سوم و چهارم (۳- درجهٔ هنرمندی خلاق، ۴- صداقت و مردم دوستی او) مربوط به آفرینندهٔ موسیقی؛ و بالاخره ابعاد پنجم ششم (فرم و تناسب) مرتبط با قطعهٔ موسیقی است. اما شکل و شمایل کلی این مثلث، در لحظه نخست ما را به سوی این یا آن واقعیت در روابط رأس‌های سه‌گانه رهنمون می‌شود: آیا مثلث به نظر متساوی‌الاضلاع یا متساوی‌الساقین می‌رسد؟ در این‌صورت میان رئوس مثلث، گونه‌ای رابطه منطقی وجود دارد. آیا مثلث دراز و بی‌قواره شد؟ در این‌صورت یکی از رئوس نسبت به دو رأس دیگر پرت افتاده است و هر شکل دیگر، که می‌تواند مبین وضعی میان آفریننده، آفریده، و پذیرنده هنری باشد. به این ترتیب خیال می‌کنم بهتر باشد عنوان این قسمت را "تعادل" بنامیم، تعادلی کلی در مجموعهٔ قطعهٔ موسیقی... یا هر قطعهٔ هنری دیگر.

بررسی جداگانهٔ عامل "تعادل" دست‌کم این فایده را دارد که قضاوت ما را در هر قطعهٔ هنری آسان‌تر می‌سازد. ممکن است ما در لحظهٔ اول نتوانیم بفهمیم که در قطعهٔ مورد قضاوت ما، مثلاً تناسب رعایت شده، یا عوامل دیگر موسیقایی همه در جای درست خود قرار دارند و یا نه؛ اما هر گاه "تعادل" را در قطعه ببینیم، یا فقدان آن را احساس کنیم. در صورت دوم باید به دنبال کمبود بگردیم و آن را در یک یا چند بُعد بیابیم و بیرون بکشیم. تشخیص تعادل اما، مانند همهٔ توانایی‌های داوری نیز، البته هنوز به تجربه و شناخت نیازمند است و باید این تشخیص را نیز فراگرفت. بگذارید برای روشن‌تر شدن مطلب نمونه‌ای بیاورم: مقایسه‌ای میان دو "قطعه" موسیقی، که هر دو تصادفاً در نقطه اوج خویش با هم همانندند:

نمونهٔ یکم: قطعه‌ای از یک آواز ایرانی در دستگاه ماهور، اجرا شده توسط ابوالحسن صبا، روی ساز ویولن،

نمونهٔ دوم: "کنسرتو ویولن"، از لودویک وان بتهوون، موومان یکم، "کارنتزا"

سال‌ها پیش من، نه چندان با اختلافی زمانی، به این دو اثر گوش می‌دادم. ناگهان احساس کردم که میان دو نقطهٔ اوج هر دو قطعه پیامی واحد مطرح است و هر دو با هم همانندند. (شاید شما هم در گوش گرفتن به این دو قطعه، همین احساس رابیابید.) اما از آنجا که هر یک از دو قطعهٔ بالا، در کل خود به‌گونه‌ای دیگر آغاز شده‌اند، عامل تعادل، و نیز تناسب، و نیز قالب، و حتی فرم ایجاب کرده که هر یک پس از نقطه اوج‌های کمابیش همانند، به راهی دیگر برود و پیام را به نحوه‌ای دیگر پیش ببرد، یا آنکه دو پیام گوناگون را به شنونده ابلاغ کند. در واقع با آنکه "برداشت" پیام در این‌دو، نقطه‌های عزیمت متفاوتی داشته بود، هر دو، به یک ایده‌آل، به یک خدا، و به یک ملکوت رسیده بودند (چرا که، شاید. ایده‌ال، خدا یا ملکوت، غایت مطلوب در همهٔ بشریت است)، اما، به همان دلیل تفاوت نقطه‌های عزیمت، هر یک به راهی دیگر رفته‌اند. در ادامهٔ این تجربه، بیاییم و آزمایشی کنیم: یکی از این دو قطعه را تا نقطه اوج اجرا کنیم و سپس آن را به راه قطعهٔ دیگر ادامه دهیم. من خیال می‌کنم چنان احساسی از این ادامه پیدا کنیم که، مثلاً، بینی زیبایی را در چهرهٔ زیبایی از گونهٔ دیگر نصب کنیم! نتیجه‌ای که از این کار گرفته می‌شود، به احتمال بسیار جز زشتی نخواهد بود...!

و نیز، احساس تعادل‌طلبی ایجاب می‌کند که هر "نقطهٔ اوج" همواره پس از مقدمه، یا تدارکی کمابیش طولانی ظاهر شود. هر اندازه نقطهٔ اوج، قرار است که بالاتر (یا شیرین‌تر) باشد، تدارکی که طولانی‌تر برای رسیدن به آن لازم است. هر گاه ما به خاطر علاقه‌ای که به نقطهٔ اوج داریم، در رسیدن به آن هول بزنیم تدارک مقدماتی را کوتاه‌تر کنیم، از آن کمتر لذت خواهیم برد،

یا لذتش زودگذرتر خواهد شد. یک آهنگساز برجسته، از آنجا که هنر او پدیده‌ای پیش‌رونده در روند زمان است، ناگزیر مقداری از این زمان را صرف به وجود آوردن انتظار و اشتیاق کافی برای پذیرش نقطه اوج می‌سازد. به این ترتیب، نقطهٔ اوج نه زودتر و نه دیرتر از موقع باید متجلی شود. بیاییم این قاعده را عملاً به کمک آزمایش بگذاریم: قطعه‌ای موسیقی را در نظر می‌گیریم که لحظه‌ای از آن را به عنوان "نقطه اوج" بسیار دوست می‌داریم. آزمایش این است که تنها به همین لحظه، بدون طی مراحل تدارکی آن، گوش فرا دهیم. می‌بینیم که در این صورت از "زیبایی" (و نفوذ) آن بسیار کاسته می‌شود. نقطهٔ اوج در رمان‌های اونوره دو بالزاک نیز تقریباً همیشه پس از تدارکی طولانی متجلی می‌شوند. کوه‌نوردی ورزشی بس سالم و زیبا است و رمانی که ورزش‌کار کوهنورد به قله می‌رسد، بی‌تردید از زیبایی آن لذت می‌برد. اما می‌توان به آسانی دانست که این زیبایی، تنها در قله نیست بلکه قسمت اعظم لذت کوهنورد، ناشی از رنج و تلاشی است که او بر خود هموار کرده و خود را به قله رسانده است، وگرنه می‌شد قله را برید و روی میز اطاق پذیرایی گذاشت که این لذت بدون آن تلاش و کوشش به دست آید، یا آنکه مثلاً، با هلیکوپتر به قله رفت و در آنجا پیاده شد. این دو لذت، در نظر یک انسان اندیشمند و منطقی، قطعاً برابر نیستند

○○○

من هرگز نمی‌توانم اطمینان یابم که، تا اینجای گفتار، به همه لایه‌ها و عوامل، مقوله‌ها یا ابعاد شناسانندهٔ ابتذال و اعتلا در هنر، و از جمله هنر موسیقی، رسیده‌ام. چه بسا احتمال دارد مقوله‌ها یا ابعاد دیگری که در ارزیابی موسیقی به کار می‌خورند، هنوز ناگفته مانده باشند. اما این احتمال نیز وجود دارد که نکته‌های پیش‌گفته بتوانند به مثابه زمینه و نقطه عزیمتی برای پژوهش بیشتر و گسترده‌تر قابل استفاده باشند. به این ترتیب ما بازمینه‌های کلی آشنا شده‌ایم، هر چند شاید هنوز نمی‌دانیم در ارزیابی یک قطعهٔ موسیقی چه باید بکنیم. در این‌باره اندکی تأمل کنیم:

متدیک‌ترین راه این است که قطعهٔ مورد نظر را با معیارهای هر یک از ابعاد پیش‌گفته بسنجیم، و در صورت امکان به هر یک جداگانه نمره بدهیم. حتی گاه لازم است - بسته به نظر یا سلیقهٔ ارزیاب - به برخی از ابعاد نمرهٔ ضریب‌دار بدهیم. سپس این نمره‌ها را بر هم افزوده، با احتساب شمارهٔ ضرایب معدل‌گیری کنیم تا درجهٔ اعتلای قطعهٔ مورد ارزیابی به دست آید. پیدا است که این راه بسیار متدیک است و ممکن، که از حوصلهٔ ارزیاب فراتر رفته باشد. اما مگر در هنرهای دیگر، همین روش، یا چیزی همانند آن، به کار نمی‌رود؟ اگر به نقدهای نوشته شده دربارهٔ کتاب شعر شاعری، نمایشگاه نقاشی، یا فیلمی از کارگردانی بنگریم، می‌بینیم که آنها نیز جز این کاری نکرده‌اند. بنابر این آیا بهتر نیست رنج این روال موشکافانه را بر خود هموار کنیم و در نقد موسیقی همین پیشنهاد را به کار بریم؟ روشن است که پس از مدتی ممارست به جایی برسیم که یارایی ارزیابی‌ای سریع‌تر در موسیقی به دست آوریم.

چنین پیدا است که من در واقع بحث خود را به پایان رسانده‌ام؛ و حتی راه بالا را در داوری و ارزیابی موسیقی پیشنهاد کرده‌ام. با این‌حال - راستش را بگویم - مطمئن نیستم شما را راضی و خرسند کرده باشم. چه بسا شما خواهید پرسید: «آیا واقعاً نمی‌توان راهی بهتر و آسان‌تر، احیاناً "احساسی"تر یافت که بشود درجهٔ اعتلا، یا ابتذال موسیقی را مورد ارزیابی قرار داد؟ آیا موضوع مورد بحث ما، واقعاً تا این اندازه دشوار است. یا اینکه من خواسته‌ام به یاری دشوار شمردن بحث، اهمیت موسیقی، و در نتیجه اهمیت موسیقی‌دان (و از جمله خودم) را بالا ببرم ...؟» - من قاطعانه به این

پرسش‌ها - پاسخی منفی می‌دهم. در واقع، نه اهمیت موسیقی و موسیقی‌دان بیش از دیگر هنرها و سایر هنرمندان است، و نه موضوع داوری دربارهٔ موسیقی تا این اندازه دشوار. بگذارید موضوع را از زاویهٔ دیگری به بحث بگذاریم:

- چگونه است که ما می‌توانیم یک تابلو نقاشی مبتذل را از تابلویی ارزنده و استادانه بازبشناسیم؟

- چگونه است که ما می‌توانیم شعر مبتذل را از شعری جدی و استادانه به آسانی تشخیص دهیم؟

- چگونه است که ما می‌توانیم رمان مبتذل را از رمانی عالی به خوبی تمیز دهیم؟

اما نمی‌توانیم موسیقی مبتذل را از موسیقی متعالی بازبشناسیم...؟

در واقع تضاد بالا، میان موسیقی و سایر هنرها، زیاد هم توجیه‌ناپذیر نیست، زیرا ما "مفهوم بیانی" یا "پیام" موسیقی را نمی‌توانیم به همان "صراحت" پیام در دیگر هنرها دریابیم. شاید بتوان این‌گونه نیز بیان کرد که: "پیام موسیقی" در بعد و جهت خود در توازی با پیام هنرهای دیگر نیست. این "عدم توازی" را می‌توان در یک قطعه هنری که در آن دو، چند، یا همه هنرها به کار برده شده‌اند، مشاهده کرد. مثلاً در قطعه‌های آوازی با همراهی ساز پیانو (قطعه‌هایی که به نام آلمانی آن "لید" = Leid مشهورند)، و نمونه‌ای از آن "Gretchen an Spinnrad"، از هنرهای دوگانه شاعری از یوهان ولفگانگ گوته، و موسیقی از فرانتس شوبرت می‌بینیم که این دو هنر با هماهنگی‌ای کامل و بسیار زیبا یکدیگر را تکمیل می‌کنند و در عین حال هر یک نقش خود را به اجرا می‌گذارند، هنر کلام در آواز "مارگریت"، در تجلی‌ای صریح‌تر از موسیقی، میزان امید و آرزوی خود در به دست آوردن مردی چون "فاوست"، تا آنجا که در توان دارد، تجسم می‌بخشد، و بقیهٔ حالت رومانتیک را موسیقی بر دوش می‌کشد. یا مثلاً در یک فیلم سینمایی، هنر کلام، هنر نمایش، و غالباً هنر موسیقی، هر یک در جای خود نقشی بر عهده می‌گیرند. یا از آن پیچیده‌تر در یک قطعه اپرا، تقریباً همهٔ هنرها با یکدیگر همکاری می‌کنند و هر یک در قلمرو امکانات و توانایی خویش نقشی بر عهده می‌گیرند. هنر نقاشی و مجسمه‌سازی (یا نماسازی مجسمه‌ها) کمابیش این وظیفه را دارند که فضایی ویژهٔ یا لایه‌ای ویژه از فضای کل قطعه - یا کل یک پرده از قطعه - را، و نیز کمابیش زمان وقوع رویدادی که هستهٔ اصلی و زمینهٔ داستانی قطعه است، آشکار سازد. هنر کلام، خواه منثور یا منظوم، خواه مونولوگ یا دیالوگ، خط داستانی را دنبال می‌کند، و هنر موسیقی، در آن لحظه‌ها به نقطه‌های اوج و ظرافت نقش خویش می‌رسد که هنرهای دیگر نتوانند در آنها عرض اندام کنند. در این بررسی، ما به گفتهٔ موسیقیدان بزرگ (بتهوون) می‌رسیم که چنین است: "آنجا که سخن باز می‌ماند، موسیقی آغاز می‌گردد." این گفته، هر چند درست است، اما همهٔ واقعیت را باز نمی‌گوید. این مدعا هر گاه به قصد برتری موسیقی نسبت به هنرهای دیگر اظهار شود، به نظر خودخواهانه و متعصبانه می‌رسد. واقعیت این است که در بسیاری لحظه‌ها، این موسیقی است که کمبتش لنگ می‌شود و کلام ناگزیر نقش مناسب را به گردن می‌گیرد. از این‌رو من خیال می‌کنم بهتر باشد به دنبال گفته بالا چنین بیفزاییم: «... و آنجا که موسیقی باز می‌ماند، کلام آغاز می‌گردد.» شاید بتوان نقش این دو هنر، موسیقی و کلام را، بدین‌گونه نیز توصیف کرد: کلام مسیر طولی داستان را پیش می‌برد، حالا آنکه موسیقی، عمق آن را تجسم می‌بخشد. به ندرت ممکن است "مفاهیمی" یافت که هم به زبان موسیقی و هم با کلام بتوانند بیان شوند.(۴)

ذکر نکته‌ای دیگر نیز، شاید در اینجا سودمند باشد: سخن منظوم، و دقیق‌تر بگوییم: هنر شاعرانه، از سخن منثور موسیقایی‌تر است. شعر (به عنوان یک هنر) هر چه طی تاریخ تحول خود، به دوران و سبک معاصر

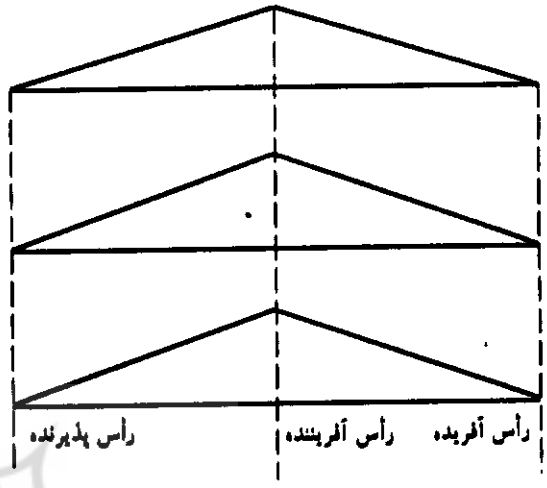
نزدیک‌تر می‌شود، از موسیقی، و از نقاشی، بیشتر الهام و عاریت می‌گیرد. این نزدیکی، نه تنها به خاطر ریتمیک بودن توازن شعر است، بلکه به این علت که شاعر معاصر - که از محدویت توانایی کلام تا اندازه‌ای رنج می‌برد - عزم می‌کند که دیواره‌های این محدوده را بشکند و خود را رها سازد. تردید نیست که در این ویرانی و سنت‌شکنی، شاعر باید یارایی و استادی کافی داشته باشد تا بتواند سبک خود را به کرسی بنشاند. عبارت «جیغ بنفش» (که سال‌ها پیش به مثابه سلاحی برنده، در دست‌های مخالفان سبک معاصر به کار گرفته می‌شد) در واقع از یکسو بیان کنندهٔ کوششی در راه سنت‌شکنی است (که در آن پدیده‌ای صوتی، صفتی رنگین به خود گرفته)، و از سوی دیگر نشان‌دهندهٔ این نکته که هر گاه سنت‌شکن به استادی کافی نرسیده باشد، ابتکارش موجب تمسخر طرفداران سنت خواهد بود. طی سی‌چهل سال اخیر، نمونه‌های فراوان دیگری می‌توان یافت که شعر از موسیقی تقلید کرده است و غالباً در راه سنت‌شکنی شکست‌خورده است. عکس این قضیه نیز، در برخی لحظه‌ها که موسیقی از کلام الهام می‌گیرد، البته درست است. مثلاً در قطعه‌ای اپرا، می‌بینیم که موسیقیدان، در تکه‌های رسیلتاتیف، وزن کلام را جانشین وزن موسیقی می‌کند. اینک از آنجا که هنر موسیقی نسبت به هنر کلام (هنر ادبی و شاعری) جنبه‌ای اثیری‌تر و غیر صریح‌تر دارد، هر چه شعر به خصیصه‌های موسیقی نزدیک‌تر شود، درک و داوری دربارهٔ آن دشوارتر و پیچیده‌تر می‌گردد. و نیز، با نگاهی کلی به همهٔ هنرها می‌بینیم که ارزش‌دهی به این یا آن هنر، هر اندازه «مدرن»تر باشد داوری و هم تفسیر آن دشوارتر است. به هر حال هنر معاصر در مجموع غامض‌تر از هنر کلاسیک است. در زمینهٔ نظریه‌های برخی از منتقدین، می‌توان استدلالی دیگر و ساده‌تر بر اثبات این مدعا آورد: هنر کلاسیک بر اثر مرور زمان جا افتاد و رأس پذیرنده مثلث هنری به آن خو گرفته است.

به این ترتیب طی گذشت زمان معیارهای ثابتی برای ارزیابی هنر کلاسیک به وجود می‌آیند، در حالی که در مورد هنر معاصر، تا زمانی بر آن گذارد و معیارهای ثابتی برای آن به وجود نیاید، نمی‌توان دربارهٔ آن داوری کرد. این نیز گفتنی است که تثبیت و جا افتادن سنت‌شکنی‌ها در دوره‌های بعد، مجموعاً زمان کوتاه‌تری نسبت به همین پدیده در دوره‌های پیش‌تر لازم دارد.

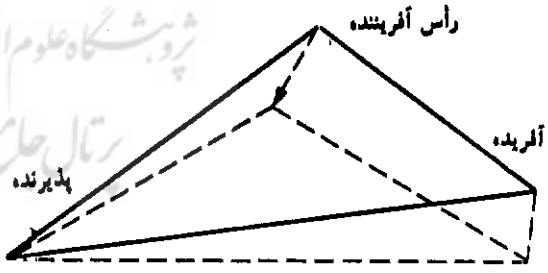
بالاخره آیا راهی هست که بتوان بدون پافشاری بر ضابطه‌هایی که معمولاً استادان و نقادان به کار می‌برند و تنها به یاری احساس هنر عالی را از هنر پست بازشناخت؟ البته که هست! اما: طبیعی است که این راه به زمانی درازتر و تمرین و ممارستی پیگیرتر و فراوان‌تر نیازمند است. میان همهٔ هنرها، هنر موسیقی کمابیش مانند «زبان مادری» فراگرفته و درک می‌شود. هر گاه کودکی در میان چند زبان به رشد برسد، همهٔ آنها را فرا خواهد گرفت، اما این کودک در درک قطعه‌ای شعر به یکی از این زبان‌ها، کمابیش نیازمند به مطالعه و بررسی بیشتری است. موسیقی نیز چنین است؛ برای درک آن، باید پیگیر بود. به سبک‌ها و فرم‌های گوناگون موسیقی باید گوش فرا داد. «لحجه»ای گوناگون و فراوان آن را باید مزمزه کرد و با یکدیگر سنجید، تا بتوان میان آنها یارای مقایسه کردن یافت. با این پیگیری - که سال‌ها وقت خواهد گرفت - ما رفته رفته به همهٔ عوامل درونی آن پی‌خواهیم برد. اما این همه هنوز کافی نیست. برای ارزش‌یابی موسیقی، باید به عوامل برونی نیز توجه داشت. بگذارید یک‌بار دیگر به مثلث هنری برگردیم:

مثلث هنری نیز، مانند هر مثلث دیگر از نقطه‌نظر ریاضی، گسترده شده در دو بعد عرضی و طولی پنداشته می‌شود. اینک هر گاه رأس پذیرندهٔ هنر، بر اثر تمرین و ممارست و آگاهی کمابیش قدرتی در داوری این هنر به دست آورد، آهنگساز نیز - بر اثر بالا رفتن

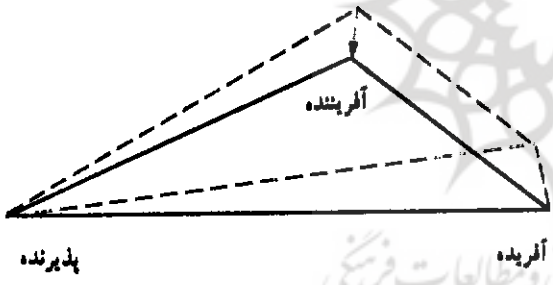
سطح سلیقه عمومی - آثاری متعالی بیافریند، در این‌صورت مثلث هنری به بعدی دیگر دست خواهد یافت، یعنی همهٔ رئوس آن، به فاصله‌ای برابر به سوی «بالا» حرکت خواهند کرد. به این ترتیب ما، فاصله به فاصله مثلث‌های موازی خواهیم داشت:



اما وضع مزبور، متاسفانه بیش از آنکه واقعی باشد، تخیلی است؛ که هیچ‌گاه، و به ویژه در نیمهٔ دوم قرن بیستم به وجود نیامده است. اما هر گاه سطوح مثلث‌ها موازی نباشند، معمولاً سه (و گاه نیز چهار) حالت پیش می‌آید. حالت نخست آن است که رأس آفریننده (و در نتیجه رأس آفریده نیز) بالاتر از رأس پذیرنده باشد



یعنی شنوندهٔ موسیقی (پذیرنده، یا مردم) اثر موسیقی را نتواند درک کند، و قادر نباشد با آن رابطه‌ای احساسی یابد. این وضع غالباً در بسیاری از کشورهای «متمدن» (یعنی کشورهای با نظام سرمایه‌داری) روی می‌دهد. در این جوامع، هنرمندان خود را «تافتهٔ جدا بافته از مردم» می‌دانند و چه بسا دیده شده که، مثلاً اگر در یک سالن کنسرت جمعیت حاضر آهنگساز را اندکی تشویق کند، او این واکنش را کمابیش «کسر شأنی» برای خود می‌پندارد و نگران است که گویا اثرش به حد کافی «مدرن» نبوده است. او هراس دارد از اینکه اثرش به اندازهٔ کافی از «برج عاج» نشأت نگرفته باشد! فلسفه و جهان‌بینی چنین هنرمندی هر چه باشد، وضع مزبور نه درست است و نه پایدار می‌ماند و دقیقاً به همین دلیل است که در چنین جوامع، هر سبک و تمهیدی در هنر، هنوز هضم نشده رها می‌شود و هنرمند فرمول تازه‌ای می‌آفریند. همهٔ این کوشش‌ها به اتفاق بر زمینهٔ جهان‌بینی «هنر برای هنر» پای می‌گیرند. «الیت»های جامعه، بینش و طرز تفکر «هنر برای مردم» را قبول ندارند. حالت دوم آن است که رأس آفریننده (و در نتیجه: آفریده) «پایین»تر از رأس پذیرنده باشد...

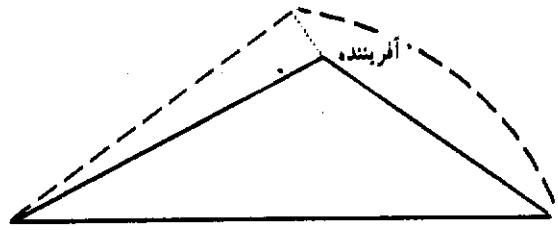


... که هر گاه «رأس پذیرنده» در واقع میانگینی از همهٔ مردم یک جامعه باشد، پدیدار شدن این حالت قاعدتاً غیر ممکن است، زیرا اگر سطوح سلیقهٔ عمومی در سطحی "بالا"تر باشد، خلاق هنر نمی‌توانند در آن جامعه در سطح "پایین" باقی بمانند، چرا که "هنر" او، به زودی و به آسانی از سوی مردم طرد خواهد شد. اما اگر، رأس پذیرنده را، نه در سطح عموم، بلکه به پشتوانهٔ روشنفکرترین منتقدان جامعه، در نقطه‌ای از سطوح بالا بپنداریم، این حالت در بسیاری از جوامع، و بیشتر آنها که به صورت «ایده سرمایه‌داری» تشکل یافته‌اند،

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

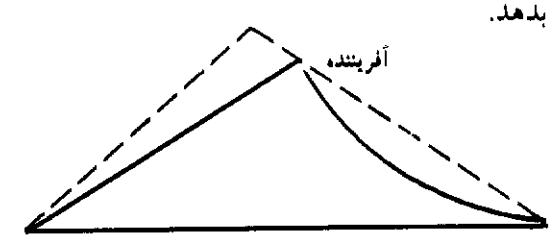
مشاهده می‌شود.

حالت سوم زمانی است که تنها رأس آفریننده نسبت به هر دو رأس دیگر - حتی اثر هنری خود او - بالاتر باشد. از آنجا که در این حالت، توانایی راستین آفریننده نسبت به محصول کار هنریش، عامدانه پایین آمده، ضلع رابط میان این دو رأس را، به یاری خطی منحنی نموده‌ایم:



هر چند این حالت ممکن است استثنا قلمداد شود، اما برخی جوامع (سرمایه‌داری و زایده آن) متأسفانه حکم قاعده را پیدا کرده است، و عملاً به این معنی که آفریننده با اطلاع از سطح پایین سلیقهٔ عمومی، به خاطر آنکه اثرش قدرت فروش بیشتری داشته باشد، سطح توانایی خود و اثرش را مصنوعاً پایین بیاورد.

اما گاه (و این یک را می‌توان "حالت چهارم گفت) ممکن است که هدف آفرینندهٔ هنری بازاریابی یا فروش بیشتر نباشد، بلکه بخواهد در کنار مردم، و در سطح انتظار و توقع آنان - البته با رعایت پاکی اثر در عین سادگی آن - به این منظور به تولید بپردازد که رفته‌رفته سطح سلیقه و انتظار مردم را در آثار بعدی بالا و بالاتر ببرد، یعنی در واقع نقش معلم یا مربی را به خود بدهد.



می‌توان به سادگی دانست که خلاقان هنری حالت‌های سوم و چهارم در استادی و تجربه همانند یکدیگرند، در حالی که در صداقت و مردم دوستی با هم متفاوتند.

اما همهٔ این مطالب بر پایهٔ فرض بنا شده است؛ در این "فرض"ها من به جهات "بالا" و "پایین" اشاره کردم، در حالی که مفهوم عملی کلمات "بالا" و "پایین" را مسکوت گذارده‌ام. از این گذشته، سطحی را که معلوم نیست در چه امتدادی است، موازی با "سطح افق" گرفته‌ام. خلاصه آنکه در مطالب پیش گفته، جاهای «فرض» و «اثبات» با هم عوض شده‌اند، یعنی چیزی را که باید اثبات کنم، در آغاز فرض کرده‌ام و بر پایهٔ این فرض، حالات گوناگون قضیه را نشان داده‌ام. ایراد اصلی در آنجا است که اگر نقطهٔ عزیمت بحث به شکل دیگری فرض شود، بنای حالت‌ها و اوضاع اشکال دیگری به خود می‌گیرند.

این ایراد البته منطقی است. اما علت اینکه من قضیه‌مان را به این صورت بیان کرده‌ام، تنها این است که آن را نمی‌توان به صورت دیگری مطرح کرد. بگذارید در برابر ایراد منطقی شما به چند نکته اشاره کنم: نکتهٔ نخست این است که گاه در فلسفه و ریاضیات نیز حکم را به جای فرض می‌گذارند تا رابطهٔ آن را بعداً به اثبات برسانند. دوم آنکه در اینجا، قضیه بیشتر احساسی است تا اثباتی، از این‌رو زیاد اشکالی ندارد که آن را به این شکل مطرح کنیم. فرض کردن یک نتیجه اثبات شنونده، هرگاه احساسی نیز در داوری نقش داشته باشد خود راهی برای اثبات قضیه است. سوم آنکه من اساساً قصد ندارم چیزی را اثبات کنم، بلکه تنها به تشریح رابطه میان رئوس، اضلاع، و سطح مثلث هنری و نیز انطباق هر یک با روابط هنری هر جامعه، و بالاخره وضعی که عملاً در جوامع بشری وجود دارند و به وقوع می‌پیوندند، می‌پردازم. بنابر این «فرض کردن» در این‌گونه بحث‌های جامعه‌شناسانه، بررسی دربارهٔ آنها

در غالب حالات، البته مفید تواند بود. و نیز اینکه در این روند، می‌توان هر چیز غیر ممکن را «فرض کرد» چرا که می‌گویند: «فرض محال که محال نیست.» اینک اگر توضیح‌های من بتواند قابل قبول باشد، جسارتی به من می‌دهد که باز هم به «فرض کردن» متوسل شوم: مثلاً چنین فرض کنیم که ما همه، یا همهٔ مردم یک جامعه، قطعه‌ای موسیقی را بشنویم که به اتفاق آرا بر ابتذال آن صحه بگذاریم. هر گاه چنین وضعی پیش آید، چه کسی، یا چه عاملی در این میان[4] را می‌توان مقصر پنداشت[5] اینک اگر در راه یافتن «مقصر» از دانسته‌ها و روابط میان سطح، رئوس و اضلاع مثلث هنری سود جوییم؛ آیا کار را ساده‌تر نکرده‌ایم؟ خیال نمی‌کنم پاسخ منفی باشد: پس ... باز هم مثلث هنری:

رأسی که، آن را «رأس آفریننده» (خلاق هنر) نامیده‌ایم، یعنی کسی که کارش آفرینش هنری است، در هر جامعه کسی است که می‌توان او را از نظر شخصیت، قدرت تعلیم فردی یا اجتماعی، طرز تفکر، اخلاق و غیره به سادگی تخمین زد و شناخت، و حتی از همین نقطه نظرها، تغییرات احتمالی او را دید و دنبال کرد. هر گاه او در این بررسی «نمره‌های خوبی بگیرد»، نادرست نخواهد بود که آثار او نیز، باید در مجموع با ارزش باشند، زیرا یک هنرمند با شخصیت، با اطلاع، و بصیر و آگاه، قاعدتاً اثر مبتذلی نمی‌آفریند، هر چند که ممکن است در حالت‌های استثنایی، و منظورهای خاص، آثار او - یا قسمتی از آنان - کمابیش «ساده» باشند. و ما قبلاً دانستیم که اثر ساده، روشن و زود فهم، الزاماً اثری مبتذل نیست. از سوی دیگر - و باز هم به استثنا - هنرمند می‌تواند به تحمیق مردم بپردازد و آثاری مبتذل بیافریند که فروش داشته باشد یعنی به جای آنکه به تعالی هنر و جامعه بیندیشد، در فکر جذب پول است. اما نکته مهم اینکه چنین هنرمندی، قادر نیست در هر جامعه‌ای به موفقیت برسد. ممکن است او، در آغاز کار؛ به احتمال قوی، به هنر و تعالی آن علاقه بیشتری داشته و در جریان عرضه خود و هنرش، رفته رفته به این نتیجه برسد که تلاش برای تعالی هنر را رها کرده، برای رسیدن به «موفقیت» نقطه هدف را تغییر دهد. با این تحلیل در می‌یابیم که رأس دوم یعنی خریدار اثر هنری، بیش از خود هنرمند می‌تواند در اعتلای هنر مؤثر واقع شود. بدیهی است اگر مردم جامعه به دنبال ابتذال نباشند، هنرمند نیز در تلاش خلق آثار بی‌ارزش و مبتذل وقتی صرف نخواهد کرد. اما آیا این ادعا بدان معنی است که در وضعی چنین، آیا مردم مقصرند؟ نه! این استنتاج البته نادرست است؛ مردم نه می‌توانند معلم باشند و نه مقصر... نظر من این است که : مردم یک جامعه در اساس، به شکلی غیر عامل و تا اندازه‌ای غیر فعال، تعالی پسند، اما به علت همان خصیصه‌ها، می‌توانند - دست کم در کوتاه مدت - به آسانی تحت تأثیر مناسبات اجتماعی درست یا نادرست قرار گیرند. یعنی مردم باید تربیت شوند؛ سطح سلیقه و چشمداشت آنها، از راه همین تربیت باید تعالی یابد. اگر این نظر را درست بدانیم (متأسفانه بحث و استدلال در این‌باره، نه در گفتار حاضر بلکه در لایه‌ای از دانش جامعه‌شناسی باید انجام گیرد) باید به این پرسش پاسخ دهیم که وظیفهٔ تربیت مردم را چه کسی یا چه نیرویی باید انجام دهد؟ آیا این مربی، کسی جز خود هنرمند است؟ پاسخ هم «آری» است و هم «نه»، و در واقع بستگی به اوضاع و احوال، و مناسبات گوناگون اجتماعی دارد. پاسخ درست البته می‌تواند «آری» باشد، اما پاسخ دست‌تر این است که هنرمند خلاق، متأسفانه درگیر و دار دشواری‌های ناشی از مناسبات غلط اجتماعی، گاه دستش از همه‌جا کوتاه است و نمی‌تواند در بالا بردن سطح سلیقه‌ها کاری چشم‌گیر انجام دهد. این هنرمند به هر حال انسانی است مانند همهٔ انسان‌های دیگر، واز آنجا که طی فعالیت هنری خود، مانند بیشتر روشنفکران، تحت تأثیر مناسبات نادرست اجتماعی رفته‌رفته قانع می‌شود که تنها به خود، و

ارضای غرایز شخصی خویش بپردازد، اندیشه هم‌یاری با مردم را از دست می‌دهد و گاه حتی - بسته به ظرفیت درونی و روانی خود - به این فکر می‌افتد که به تحمیق مردم مبادرت کند. در این بررسی، به سادگی می‌بینیم که عامل مقصر - و شاید هم گناه‌کار - در بیرون از رئوس و سطح مثلث هنری قرار گرفته است. به عبارت دیگر، عامل مقصر، در واقع نیرویی است که می‌تواند در بالا بردن سطح موثر باشد، اما - به دلایل گوناگون - از این فعالیت خودداری می‌کند. این نیرو در واقع سازمان‌های فرهنگی هستند.

بحث دربارهٔ هنر، مانند خود تولید آثار هنری، هیچ‌گاه به پایان نمی‌رسد. و بنابر این هیچ‌وقت، در اقناع اندیشه، قدرت مطلق ندارد. و این نکته نه تنها نگران کننده نیست، بلکه بسیار هم زیبا است. اندیشه همواره ثمره‌ای دارد، ثمره‌هایی که - در دوران‌های گوناگون - موجب تعالی زندگی می‌شوند.

پی‌نوشت‌ها:

۱- پژوهش‌ها و نظریه‌های جدید، بعد دیگری را به ابعاد سه‌گانه پیشین افزوده، مطلب را از حالت "مکانی" بیرون برده به حالتی "زمانی - مکانی" وارد کرده‌اند، حالت نوین چهار بُعدی است.

۲- دربارهٔ «مثلث هنری» و خصیصه‌های مربوط بدان، در ادامهٔ همین گفتار توضیح‌هایی خواهیم داشت.

۳- به نظر چنین می‌رسد که معلمان در ایران، درس‌ها را به چنان شکل و قالبی به شاگردان تقریر می‌کنند که بتوانند آخر سال راحت‌تر از آنان امتحان بگیرند؛ به گفتهٔ دیگر، هدف از تدریس متأسفانه کمتر "انتقال" دانش از معلم به شاگرد، و بیشتر "کنترل" درمی است که آیا او "داده‌شده‌ها" را (ولو طوطی‌وار) می‌تواند پس بدهد یا نه!... .

۴- شاید بتوان حالت‌هایی مانند «عشق و دلدادگی»، «شادی کودکانه» یا «حرکت‌های سریع کمیک (مانند کارهای چارلی چاپلین، و دیگران)» را با هر دو هنر کلام و موسیقی تجسم بخشید (یک نمونه: برخی از لحظه‌های اپرای «نامزد فروخته شده» اثر اسمتانا) اما در این وضع نیز می‌توان چنین گفت که هنرهای کلام و موسیقی (با نمایش و موسیقی) تنها، بسیار به هم نزدیک شده‌اند.

۵- در این پرسش، البته کلمه «مقصر» به مفهوم گناه‌کار یا مجرم نیست، بلکه «قصور کننده» است، یعنی که می‌تواند کاری مفید انجام دهد، اما در انجام آن سرباز می‌زند.