● کوشش پاوارتی آفریدن جهانی تخیلی با محتوایی کاملاً متفاوت از محتوای آگاهی جمعی است

پیمان سلطانی

عصر حماسی کوبیسم و فردیت

در حنجره‌ی بزرگان (بخش دوم)

با نگاهی به آثار لوچیانو پاوارتی و محمدرضا شجریان

هیچ صدایی در موسیقی برای همیشه از بین نمی‌رود

در هرمکان و زمان تاریخی و فرهنگی برای بررسی بحرانِ حاکم بررخدادهای هنری، مواضع خاصی می‌توانند ما را قدری به‌عقب باز گردانند و حوزه‌ای را بگشایند که جز سُنت با هیچ عنصر دیگری انطباق نداشته باشد. نیاز به‌نوعی بینایی است تا آنچه درونی شده است از بند زمان برهد. یکی از مشخصه‌هایی که می‌تواند نَفَس و اجزای تشتت را آزاد گرداند و آثاری فراارگانیک بیافریند، تکنیک مطلق در لوای فرم فراارگانیک است. آیا، هنرمند قرن بیستم باید هم‌سو با روند گسترش نیروهای تولیدی، به‌نابودی شکل‌های اجتماعی فئودالی تن در دهد؟ باید آگاه بود آثاری که طبیعت‌گرایانه می‌نمایند، یا به‌بیانی زودرس از جامعه‌ی بورژوایی رسیده‌اند نمی‌توانند به‌بلوغ هنری خود دست یابند. گام نهادن در دوران معاصر با اندیشه‌های پیشین تاریخی دست و پای انسان را خواهد بست و امکان تحرک مناسب را از او سلب خواهد کرد. هرفرد آفریده‌ی حرکت تاریخ و جزیی از یک کل بزرگ‌تر، یعنی جزئی از خانواده‌ای گسترش یافته است و تنها در میان جامعه است که می‌تواند فردیت خود را بروز دهد.

تولید به‌معنای انتزاع است، انتزاعی که به‌کشف و تبیین عنصر مشترک می‌پردازد، زیرا ما را از تکرار و دوباره‌کاری نجات می‌دهد. تولید نمی‌تواند بدون ابزار ممکن شود، حتی اگر ابزار دست‌های آدمی باشد. همچنین تولید با مهارت و کارهای متراکم شده‌ی گذشته در ارتباط، لازم و ملزوم آن است؛ با این فرض پذیرفته شده که آن مهارت و کار از راه تکرار یک عمل در دست انسان به‌وجود می‌آید.

تکنیک دربند تولید چگونه مشمول احکام تکنولوژیکی هنر می‌شود؟ تکنیک در پُست مدرنیزم به‌دلیل اینکه جنبه‌ی ادامه و قطع شدن را در خود دارد، مدام اعتقاد و حتی عدم اعتقاد را متوقف می‌کند؛ زیرا همه چیز فرضی است. این فرضیه‌ها موقتی‌اند و باید برایشان تکنیکی منظور شود که با نیازهای درونی آن‌ها مطابقت داشته باشد. از این روست که ما در تکنیک پست مدرن مدام با قطع‌های ناگهانی مواجه‌ایم (Compasses for viola & 12 Instrument اثر Hans werner Henze دارای این ویژگی است). زمانی که آهنگساز مدام در میان بخش‌هایی از اثرش پرانتزهای متعدد باز کند و در داخل پرانتزها نیز پرانتزهای دیگری باز شوند، ما با قطع مداوم حرکت روبه‌روایم.

هایدگر معتقد است «اساس تکنیک به‌عنوان صورتی از حقیقت تاریخ متافیزیک است، و خود متافیزیک، یک پاره‌ی معین و مرحله‌ی (از بدو تا ختم) قابل تأمل تاریخ وجود است.» هایدگر وظیفه تفکر را در این می‌بیند که در حوزه‌ی خود پایمردی کند تا آدمی اساساً به‌یافتن رابطه‌ای متناسب با ماهیت تکنیک قادر گردد. تکنیک مدرن برخلاف ابزار، صرفاً ارتباط خود را با انسان و طبیعت در یک پیوند انضمامی سامان نمی‌دهد، بلکه به‌انهدام معنوی ذات معنوی انسان می‌پردازد. آیا در موسیقی ایران، ما راهی را می‌شناسیم که متناسب با ماهیت تکنیک باشد؟ زمانی که آوازخوان شروع به‌خواندن می‌کند باید «من» او از یک منبع عمیق (اعماق هستی) صادر شود. آوازخوان در هنگام اجرا باید هم خود و

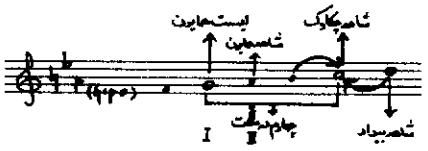
هم ترکیب هنرمندانه‌ی انگاره‌هایی باشد که از یک خودِ عمیق ساطع می‌شود. هم‌چنین تشخیص وی از یک «من» بستگی به‌یگانه‌ی ازلی دارد و آن تنها «خود بودنِ» راستین است. آوازخوان باید به‌همان صورت که هست، نقابی از یک شخصیت عمیق باشد، که پاره‌ای چیزها در پیش و پس آن نقاب، «من» را هم آشکار و هم پنهان سازند. طبعاً بخشی از بینش تاریخی می‌تواند، دید و نگرش ما را در مقابل آثاری که ارائه می‌دهیم در اختیار گیرد. می‌بینیم که شجریان در مقابل یکی از بزرگ‌ترین خصیصه‌های تاریخی قرار دارد و آن این است که کشورهای «جهان سوم» از ناموزونی تاریخی رنج می‌برند و این ناموزونی با زمان درگیر است.

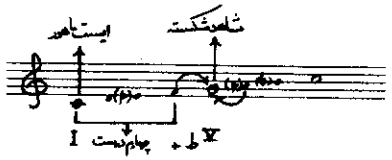
«زمان»ی که گرفتار چنبره‌ی امپریالیزم و استعمار غرب است و همین چرخه است که ما را در تصورات و مفاهیم اجتماعی یک زندگی عقب‌تر حفظ کرده است. در نتیجه هر قدمی که برمی‌داریم بازتابی است از رئالیته‌ی ابتدایی و تا حدی کلاسیک و منطقی که تاریخ گذشته دارد. منظور این نیست که اندیشه‌ی شجریان به‌یک باره با پیشرفته‌ترین بخش‌های تصورات تکنیکی از جهان مأنوس شود، اما در عین حال هم نمی‌توان خود را از تصورات نهادی و موسسه‌ای شدن حکومت‌ها، مبارزات طبقاتی کنار کشید[1]. مگر نه این است که محیط و شرایط اندیشه‌ی ما را می‌سازد و مگر نه این است که بیان عقاید از دانسته‌های ما سرچشمه می‌گیرد؟ از مشکلات موسیقی ایران این است که بسته، و جدا از کارکردهای اجتماعی ساخته می‌شود. موسیقی‌دان ایرانی نیز به‌تبع همین ویژگی با اندیشه‌ی انفرادی کار می‌کند.

به‌پاوارتی باز گردیم و از او به‌عنوان یک معیار یاد کنیم. گرچه همه‌ی آثاری که او ارائه می‌کند، به‌مثابه‌ی معیارهای هنری برجسته نیستند، اما نشانگر آنند که او همه‌ی مراحل دگرگونی‌های اجتماعی را یک به‌یک از کمون‌های نخستین تا برده‌داری، فئودالیسم، بورژوازی و مرحلهٔ نهایی آن امپریالیزم و نیز تولید فوق صنعتی را لمس کرده است[2]. اگر بپذیریم که ناموزونی تاریخی عمدتاً متعلق به «جهان سوم» است، پس ناموزونی فرم‌های مختلف را کجا می‌توان یافت؟ ذهن انتقادی باید به‌کلّ فرهنگ جهان اشراف داشته باشد. موسیقی افریقا در امریکا از نو متولد می‌شود و موسیقی جاز (Jazz) پدید می‌آید. منشا این تولد نه فقدان تمدن و فرهنگ امریکا است و نه رشد نایافتگی موسیقی افریقا. چنین است که عملاً موسیقی دارای یک جغرافیای (Topo) دیگر می‌شود. درواقع تکنیک از جایی برمی‌خیزد که گذشته را درون خود خُرد کرده است. هم‌چنین سوژه‌ها برروی ابژه‌ها و اندیشه‌هایی که به‌موضوع اندیشه می‌اندیشند، خود را به‌سمتی دیگر منتقل می‌کنند. در پُست مدرنیزم ساختن جهانی مستقل ممکن است، زیرا مسأله‌ی فاصله گرفتن میان کل‌ها به‌وجود می‌آید. پُست مدرنیزم اساساً ارتباط با جهان دیگر دارد. درواقع Hetero (دیگر، از جنسی متفاوت) حالتی مطلق پیدا می‌کند. شجریان باید به‌این نکته عنایت کند که در لحظهٔ کنونی، هنرمند باید در آفرینش اثری نو و فردی جغرافیای جدیدی برای کار خود خلق کند. این جغرافیا می‌تواند از به‌هم پیوستن چند قاره‌ی ناموجود، تنها به‌مثابه‌ی نوع حوالت و بینش تاریخی پدید بیاید. در چنین جهانی ما با پُست مدرنیزم روبه‌روایم. از مسائل بسیار مهم در این پروسه این است که پست مدرنیزم در تلاش برای یافتن مکان‌های مخفی و مرموز است. در چنین جایگاهی باید به‌دورانی که انسان هنوز هویت واقعی خود را پیدا نکرده است بازگشت. پست مدرنیزم برایِن باور است که انسان اساطیری و ابتدایی از یک سو و انسان عصر تکنولوژی از سوی دیگر دارای هویتی گم شده است. از این روست که ما با یک جغرافیای مخفی سر و کار داریم و در نهایت به‌هدف‌های مشترکی می‌اندیشیم که با آبستره در تقابل است. (به‌گونه‌ای که تنها ذهنیت متخیّل انسان باقی بماند که همانا نوعی Abstractia است. همان گونه که انسان، نخستین رب‌النوع‌ها را آفرید).

به‌اعتقاد هایدگر تکنولوژی جدید گرچه با انسان زایش یافته است، اما تقدیری دارد که انسان را به‌غایتی که همانا قدرت و سیطره است سوق می‌دهد. او معتقد است که انسان نمی‌تواند براین تقدیر فائق آید، مگر با تسخیر جوهر آن (زیرا تکنیک، سرنوشت، تقدیر و حوالت تاریخی او نیز هست).

آیا تکنیک فردی می‌شود؟ تکنیک در خدمت چیست؟ آیا تکرار عینی (به‌معنای مو به‌مو، نه ابژکتیو) آثار پیشینیان نیازمند تکنیک است؟ تکنیک تا چه اندازه با دانسته‌های ما در ارتباط است؟ عادت و تکنیک در رابطه‌اند؟ در این جا به‌بازخوانی بخشی از ردیف طاهرزاده توسط شجریان در دستگاه همایون و ماهور می‌پردازیم:

چکاوک در دستگاه همایون ردیف طاهرزاده اجرا محمدرضا شجریان ضبط خصوصی (آموزشی)

شبی نهرسی و روزی /که دوستارانم (نت) جا
آن ناهاهِ هاهِ هاها هِها
هِها هِها هِها (هِها) هِهاهِهِ
هاهِهاها هِها هِها هِها هِها
هاهْ آ ها هِآ هِآ هِآ
هِآ هِآ... آ جاآن ناهاهِ هاهِ
هاها هِها هِها هِها آ←آ آآهان
شبی نهرسی و رو هوهو زی که دوستارانم
(نت)
چگونه شب به‌سحر می بَ هَ هَ رندو
چگونه شب به‌سحر می‌برند و روز به‌شا م
جا ها هاهِ هاهِ هاهْ آ
آها هاهِ هاهِ هاهْآ
جا ها هاهِ هاهِ (!)←آها هاهِ
هاهِ (!)← آها هاهِ هاهِ (!)
آهاهِ هاهِ هاها آ آ دِهی
دلا هِآ هِآ هِآ هاهْ آآ
آهاهاهِ هِهاهِهاهاهْآهِ آ آ آآهان.



اجرا محمدرضا شجریان مدرسه‌ی رازی

ای عاقبت رقی← بم زد
بوسه لعلِ جا ناهاه آآ آن جاهان اِی دل.
یا هاهِ هِهْ اِ ها آ آآر جاهاهِهِ هاآن
امان آهاهِ هاهِ هاهْ آ
آآ آآخ داهاهِهِ هاآن (ن) ای دلَ هَ اَم
یار ای دل ای عاقبت رقی ای یَآ هم زد
بوسه لعلِ جا ناهاه آآ آن داد گُ آفت

● جای تردید نیست که اجتماع در تضعیف و تشدید تفاوت‌ها نقش دارد، اما افرادی که در تفکرشان جهش‌های خلاق نشان می‌دهند، می‌توانند در جهان تغییرات بنیادی ایجاد کنند.

اَهرِمَهَن آخَر خاتَمِ اِ
سلیمانی ه ای ای (ای) اما ناهاهِ
هاهاهاهِ (ها) [۴] های هار دو او او او
هوهوهو هوهوهوهو هوست آاِهاهِ
وِهاهُ آر اِ آآر جاهاآن آوِهِ آوِوِهِ
آخ داد اِ اِ اِ وِوِهِ اِوِهی دواو
هوهو هوهوه←؟

آیا هدف شجریان در این‌جا برهنه کردن تکنیک بوده است یا جست و جوی آن؟ آیا این اجراها به‌کلیتی بدل شده‌اند که حاکمیت هم داشته باشند؟ نباید فراموش کرد که با تفکر رئالیزم انتقادی و سوسیالیستی هم می‌توان موسیقی و آواز را با دوره‌های تاریخی منطبق کرد. تکنیک در این دو اجرا با هرمفهومی (تکنیک تکرار، تکنیک عالم‌گیر، تکنیک تعمدی، تکنیک پلکانی و قراردادی، تکنیک توازی، تکنیک در بند اجرای طاهرزاده، تکنیک هارمونیک، تکنیک مونولوگ و...) که به‌کار برده شده، نتوانسته است از پروسه‌ی نشانه‌شناختی بگذرد. یعنی ابزار و عناصر تکنیک، حوادث و شخصیت‌های صدایی با تاریخ رسمی در تعارض قرار نگرفته‌اند. زیرا ما نمی‌توانیم در یک زمان، مکان و حوزهٔ جغرافیایی واحد، اثر هنری بیافرینیم. اعتراض‌های اجتماعی‌یی که ما به‌وسیله‌ی ساختارهای کهن به‌دوران معاصر داریم باید با اشاراتی متوجه دوران خودمان باشد. آگاهی تاریخی گرچه باید به‌تمامی شاهد گذشته باشد، اما باید به‌دور از تظاهر اخلاقی از بندِ دل مشغولی‌های زندگی نیز آزاد گردد. آقای شجریان در جایگاه صاحب اثر در حالی که تجربه‌ی ناشی از آگاهی‌های زیباشناسانه و تاریخی را در اختیار می‌گیرند باید به‌ایجاد ارتباط مجدد میان انسان و هستی ناشناخته نیز بکوشند؛ گرچه آگاهی‌های هنری، تاریخی و زیباشناسانه نسبت به‌خود اثر هنری بعدها حاصل می‌آید، اما در این چارچوب زمانی که ما دربارهٔ یک اثر هنری براساس معیارهای زیباشناسانه‌اش داوری می‌کنیم، آن اثر نسبت به‌ما بیگانه می‌شود. بنابراین اگر بنا باشد، تکنیک متعارف بشود، منش خودکار نیز می‌یابد، زیرا از نو بودن خود فاصله می‌گیرد. می‌بینیم شجریان در آواز ماهور براساس ردیف طاهرزاده نحوه‌ی اجرا را از نو تعریف می‌کند و جاهای مخفی مضمون از پروسه‌ی نمادها، نشانه‌ها و سمبل‌هایی که برای ایجاد رابطه به‌کار برده می‌شوند، درواقع از (Semiotization) عبور نمی‌کند و موسیقی از جایی آغاز نمی‌شود که صدا از صدا پیش می‌آید. در پُست مدرنیزم سعی براین است که بدیع گذشته دور ریخته شود و بدعت جای آن را بگیرد. زیرا اولین حسی که بدعت در آدمی پدید می‌آورد، حسّ تصادم است.

تنهایی، خاصه‌ی انسان امروزی است و صرفاً از طریق تصادف و تصادم است که از بین می‌رود. زیرا زمانی که انسان درگیر تصادف می‌شود، مثلاً عاشق می‌شود، زنده بودن خود را حس می‌کند و زندگی برایش معنی پیدا می‌کند. یک اثر هنری نیز دارای جغرافیایی است که در آن مدام این تصادف رخ دهد.

می‌بینیم که در اجرای چکاوک و شکسته توسط شجریان، توالی تحریرها و گردش ملودی منطبق با اجرای طاهرزاده است، تنها تا حدی می‌توان تغییر دینامیک و نوانس‌ها را لمس کرد. سکوت‌ها و زمان‌بندی‌ها نیز با احساس لحظه‌ای شجریان تطبیق می‌یابند که متعارف است. در این آثار، شجریان با تکنیک تکرار و تکنیک پلکانی رو به‌رو است. تکرار در هرشرایط زمانی و مکانی، اصولاً می‌تواند تنشی میان عناصر غیرعادی با خردگرایی ایجاد کند، چه در «contus firmus» آوازهای کلیسایی باشد، چه در واریاسیون‌های گلدبرگ باخ، یا در سریالیسم وبرن، یا در آواز شجریان و پاوارتی. عناصر، زمانی در تکرار به‌خود هویت می‌بخشند که در حفظ و ثبت ذات خود بکوشند. تکرار نیز می‌تواند برای خود به‌زایش تولید و باز تولید برسد، و نیز می‌توانند جنبه‌ی نَسَبی و تبارشناختی داشته باشد اما چون شجریان با محتوا و فرم از قبل تعیین شده روبه‌رو است و با آن معیارها پیش می‌رود، نمی‌تواند به‌تکنیک زایشی دست یابد. زیرا هیچ یک از عناصر سازنده‌ی این دو اجرا جز طنین و رنگ صدا، از آن خود او نیست. شجریان برای این که بتواند در اجراهای پسین به‌تکنیک زایشی دست یابد، نخست باید عناصر اجرا را از نو تعریف کند و تکنیک را همسو با فرایندهای بازتولید به‌اجزای سازنده‌ی جهان امروز گره بزند.

تکنیک افشاکننده‌ی نگاه مجری اثر است. هایدگر ذات تکنیک جدید را «انکشاف جهان به‌مثابه‌ی منبعی از انرژی ذخیره شده‌ی قابل تصرف» می‌داند. براین پایه ما در زمان کنونی از تکنیکی لذت می‌بریم که بتواند ما را به‌سوی اسرارِ آینده سوق دهد. صدا نیز به‌تعبیری باید در برگیرنده‌ی ذات تکنیک باشد، به‌گونه‌ای که ماهیت صدا خدشه‌دار نشود.

پاوارتی مدام می‌کوشد تا خود را با مسائل حقوق بشر درگیر کُند. از این روست که آوازهایش نشان از فعالیتی دارد که تبلور میلیون‌ها صدا با گوناگونی‌های پایان‌ناپذیر و عملکردهای رنگارنگ عجیبِ بی‌آغاز و پایان است. کوشش پاوارتی آفریدنِ جهانی تخیلی با محتوایی کاملاً متفاوت از محتوای آگاهی جمعی است، گرچه برخی از عناصر تکنیک حنجره‌ی او با روابط اجتماعی گره خورده و او تکنیک را هم چون محرک اصلی برای تحولات اجتماعی به‌کار برده است. اجراهای شجریان این چنین نیست. زیرا این هنرمند با موسیقی‌یی پیوند دارد که هم گام با تحولات اجتماعی زمان او حرکت نمی‌کند. در اینجا نوع نفس‌گیری، برخورد با دیافراگم، حرکت زبان، بیان واژه‌ها، تلفیق شعر و موسیقی و... مدنظر نیست. می‌خواهیم بدانیم که تکنیک چگونه آشکار و ارائه می‌شود. به‌عبارتی تکنیک در حنجره ابزاری است برای آن کلیتی که معیار به‌حساب می‌آید. از دید دیگر آن چیزی است که همراه با عناصر مادی در اجتماع بروز می‌کند. اگر معیارها در موسیقی ایران خاص‌اند و آن چیزی هستند که تاریخ صد و پنجاه ساله‌ی اخیر شاهد آن است، آقای شجریان از معدود خوانندگان ایرانی است که حنجره‌اش دارای این

● آیا آقایان شجریان و پاوارتی می‌پذیرند که باید به‌جایی که نمی‌دانند کجاست سَفَر کنند. زیرا قرار است قوانین دنیای خیالی را خود ما درست کنیم

ویژگی است. اما اگر قرار است فرهنگ‌های موسیقایی با جدال‌های دیالکتیکی به‌وجود بیایند و Homonymها (متشابه) قدرت تبدیل شدن به Antonymها (متضاد) را داشته باشند، دیگر حنجره‌ی شجریان امکان عرض‌اندام در دنیای موسیقی را ندارد، نه به‌این لحاظ که حنجره‌ای ناتوان‌تر از پاوارتی و دومینگو و... دارد، بلکه به‌این لحاظ که او با یک موسیقی موزه‌ای درگیر است. فرهنگ‌های زنده معمولاً تضادهای مختلف را در خود جمع می‌کنند. بنابراین قدرت پُست‌مدرن شدن‌شان بیش‌تر است. یعنی فرهنگ به‌جای مرحله به‌مرحله حرکت کردن، می‌تواند برخی از مراحل را حذف کند. براین پایه آقای شجریان باید برای خلق یک اثر موسیقایی معاصر، اثر را با یک جغرافیای محرک روبه‌رو کند. زیرا زمانی که فرهنگ‌ها درون یکدیگر می‌روند، Homonymها حالت Antonym پیدا می‌کنند. انسان در چنین زمانی باکارناوال روبه‌رو است. پیدا شدن حالت دئونیزین در فرهنگ، فرهنگ را از خود بیخود می‌کند از ترکیب فرهنگ‌هایی از این نوع است که فرهنگ زنده به‌وجود می‌آید. فرهنگ زنده‌ی پُست مدرن دورنمای آنارشیستی جهان در کثرت است. به‌این لحاظ چون موسیقی ما زادهٔ دموکراتیزم نیست، امکان نمی‌دهد تا بینندگان موضوع از شاهدان موضوع بیش‌تر باشند و هرکس بتواند از ذهن خود شاهد اجرا باشد.

زمانی که آوازخوان، آواز خود را برتخیل خود بنا می‌نهد، باید پروسه‌ی بازنمایی را به‌کمک پروسه‌ی بازنمایی دیگر در منطقه‌ای دیگر قطع کند. زیرا به‌نو اندیشیدن، تازگی (NEW - novum) و نیاز است که ما را به‌دنبال کشف و خلق می‌کشاند. زمانی که در جریان یک واحد صدایی در یک قطعه‌ی موسیقی یک اتفاق یا یک شوک ناگهانی پدید آید، ما با novum روبه‌رو می‌شویم. در پست مدرنیزم نیز شبکه‌ای از «novum»ها وجود دارد که دنیای جدیدی را در برابر دنیای ما قرار می‌دهد و میان جهان‌ها در جریان نزاع و اختلاف برخوردهای نزدیک به‌وجود می‌آورد. زیرا از طریق نزاع و اختلاف است که ساختارها مطرح و تفاوت‌ها بیان می‌شوند. آنچه امروز به‌عنوان نماینده‌ی بخشی از آواز کلاسیک غرب از حنجره‌ی پاوارتی و به‌عنوان آواز ایران از حنجره‌ی شجریان جاری است، نیازمند سَفَر است؛ سَفَری که اصولاً خالق حماسه و زمان است. چنین سَفَری نیازمند گذار سرمایه‌داری از مرحلهٔ فوق صنعتی است. در عین حال ما باید مکانیزم‌های سفر را نیز بشناسیم و از آن‌ها بهره‌مند باشیم. جابه‌جایی مکانی و زمانی از مسائل همین مکانیزم‌هاست. آیا آقایان شجریان و پاوارتی می‌پذیرند که باید به‌جایی که نمی‌دانند کجاست سَفَر کنند. زیرا قرار است قوانین دنیای خیالی را خود ما درست کنیم، قوانینی که پیش‌فرض همدیگرند. ما در این سفر دنیایی را که پُشت سر می‌گذاریم، با جهان مرگ روبه‌رو می‌کنیم. در نتیجه دنیا غریب می‌شود. چون ما به‌جست و جوی زمان آینده می‌رویم، برایمان برنامهٔ رشد پیش کشیده می‌شود، در نتیجه خود را با پُست مدرنیزم مواجه می‌بینیم. زیرا پست مدرنیزم آینده‌گراست. در این فرآیند چون ما با دنیای دیگری درگیر می‌شویم، هستی‌شناسی آن دنیا نیز برایمان مطرح می‌شود. از این روست که واقعیت انفرادی نیست و شیوه‌ی نگرش اهمیت ویژه‌ای می‌یابد و دموکراسی جای تازه‌ای پیدا می‌کند.

برای اجرای یک آواز هنری ما تابع جبریم، جبرِ حرکت به‌سوی آزادی؛ و تنها با حرکت به‌سوی آزادی است که می‌توانیم در تخیل و ذهن شنونده، جایگزین‌های مختلف بنشانیم. به‌این تعبیر اثری که براساس تخیل ما ساخته می‌شود باید استمرارش را از قطع پیوند با دنیای ما به‌دست آورد. اما اثری را که تخیل مجری می‌آفریند، به utopia (ناکجاآباد) شباهت پیدا می‌کند. چون دنیاها با یکدیگر پیوند می‌خورند، درونشان Hetero topice (دیگر موضوعی) نیز مطرح می‌شود. به‌این ترتیب اگر پاوارتی بخواهد خود را از خرَدِ سُنت رها کند و با Heterotopia (دیگر مکانی) روبه‌رو شود باید آوازش را به‌یک پرسپکتیو هستی‌شناختی مجهز کند و اگر بخواهد آوازش با یک محدودیت جهانی روبه‌رو نشود، باید در مقابل جهان مادی از محدودیت‌های معنی شناختی جهانی تبعیت نکند. پاوارتی باید سال‌های پیش برای پیشرفت علمی جهان پاسخی در خود می‌یافت و می‌دانست که چرا نتوانسته است آواز خود را در ابعادی وسیع‌تر از کلاسیزم و رمانتیزم عرضه کند. پاوارتی باید تمامی عناصر آوازی و نیز همه‌ی مکان‌ها و زمان‌ها را به‌تصادم می‌کشاند. زیرا آفرینش، یک پروسه‌ی کاملاً طولانی است و محتوا باید پس از دست‌یابی اثر به‌سیستم آشکار شود. پُست مدرنیزم چون در شرایط اختناق و سرزمین‌های ستم‌زده رشد کرده و به‌دنبال افشا است، نمی‌تواند به‌محتوا به‌عنوان محافظ و مایهٔ دوام موسیقی بنگرد. پاوارتی باید میان صدایی که در خارج از اثر به‌عنوان ماده‌ی خام وجود دارد و صدایی که در اثر ساخته و پرداخته می‌شود تفاوت قائل شود. زیرا صدایی که در داخل اثر پدید می‌آید، وجه شماتیک صدای اولیه است. به‌وجود آمدن این تصور که وارد کردن صدای خارجی به‌داخل اثر، تقلید از واقعیت است، خطاست. اساساً اشیاء و دنیای آشکار موسیقایی، حالت شماتیک داشته و فراوانی و تکاثف جهانِ خارج را ندارند اگر از دیدگاه زیباشناختی و صداشناختی به‌واقعیت‌های بیرون بنگریم، می‌بینیم که تکاشف و فشردگی آن‌ها گرفته می‌شود و واقعیت‌ها به‌تجربه می‌گرایند و حالتی Abstract و مجرد می‌یابند. بنابراین طرح شماتیک واقعیت تا حدی طرح مجرد آن نیز هست. اشیا در خارج از اثر فشردگی و تکاثف دارند و به‌محض ورود به‌یک اثر هنری ویژگی خود را از دست می‌دهند و حالت تجریدی پیدا می‌کنند. در نتیجه schema (طرح، شکل) نمی‌تواند که کل واقعیت را در اختیار گیرد. بلکه شامل آن بخش از واقعیت است که برای اثر ضرورت دارد. به‌همین دلیل اطلاعات چند هزار سال موسیقی در آثاری مثل pacific (هونگر)، for prepared piano (جسان کیج)، Memoriale

(پی‌یربولز) Streichquartett (هانس هولیگر) جمع می‌شوند. این اطلاعات چنان شماتیک اند که ما چند هزار سال تاریخ را یک باره در اختیار می‌گیریم. بنابراین می‌بینیم که واقعیت بسیار بزرگ‌تر از اثر موسیقایی است. گرچه این آثار حامل گذشته‌اند، اما آن را درون خود خُرد کرده‌اند. درواقع ما با آثاری روبه‌رو هستیم که از واقعیت‌های نهفت‌های گذشته فاصله گرفته‌اند. می‌توان از زاویه‌ی دیگری به‌قضیه نگریست. جهان به‌دو قسمت تقسیم می‌شود. جهان بیرون از موسیقی و جهانِ درون موسیقی [واقعیت به‌مثابه‌ی جهان بیرون از موسیقی، و موسیقی به‌مثابه‌ی خود]. تنها تفاوت این دو «ابهام» است. بدین معنی که صدای داخل اثر بسیار مهم‌تر از صدای جدا شده از اثر است. زیرا صدایی که در داخل اثر حضور دارد، خارج از آن به‌طور منفرد وجود ندارد. عمل خلق است که واقعیت را متوجه وجود واقعیت می‌کند. بنابراین حادثه در چند بُعد درگیر می‌شود و آنچه پیش‌بینی می‌شود گفته نمی‌شود و این گونه است که آثار هونگر، جان کیج، بولز و هولیگر هویت فرا جهانی پیدا می‌کنند. پاوارتی برای این که بتواند ذهنی قوی‌تر از تاریخ رسمی بیابد، باید به‌تاریخ به‌صورت نماد توالی یک نمایش دراماتیک نهادینه که براساس برخی وقایع ثابت از مراحل دیالکتیکی است و توسط آدمی ساخته می‌شود نگاه کند و نیز به«طبیعت مانند معبد مقدسی که همیشه صدایی از آن به‌گوش ما می‌رسد» بنگرد و هرکدام از این صداها را سمبل بداند و تأکید خود را بیش‌تر برروی تداعی مجاورت‌ها و مغایرت‌ها بگذارد. این یکی از اصول پُست مدرنیزم است. همچنین در پست مدرنیزم تداعی‌های اتوماتیک و اطلاعات دائرةالمعارفی مدام تداخل می‌کنند. یعنی بخشی از آن‌ها به‌جزئیاتی که فرهنگ از آن‌ها ساخته شده است ارتباط پیدا می‌کند و بخش دیگر به‌تداعی‌هایی باز می‌گردند که ما می‌توانیم ایجاد بکنیم (البته به‌تداعی‌هایی که قبلاً در اجزاء متشکله‌ی آن فرهنگ و آن تاریخ نبوده است). هنرمندان پست مدرن بیش‌تر به‌دنبال آن نقطه‌ی جغرافیایی هستند که در رئالیته وجود ندارد، بلکه در ذهن وجود دارد. بنابراین هسته‌ی اولیه پُست مدرنیزم را می‌توان در آثاری یافت که حالت گریز از مرکز دارند. پاوارتی در اجرای لاتراویه‌تا (La Traviata)، اتللو (Otello) و... نتوانسته است تضادِ میان فاصله‌گذاری تاریخی را به‌گونه‌ی آشکار کند که راه به‌اکنون بگشاید. اما نمی‌توان براو خرده گرفت، زیرا او تن به‌یک جریان از قبل تعیین شده سپرده است که وردی (Verdi) برای او تدارک دیده است. در عین حال نمی‌توان نادیده گرفت که پاوارتی با آریوزت arro part لیگتی György Ligeti، مولر سیمنز دتر Müller - Siemens Detter و... نیز هم عصر است، یعنی با آهنگسازانی که بخش عظیمی از تاریخ موسیقی جان را در اختیار گرفته‌اند. اما شجریان به‌این لحاظ که در آفرینش بخش‌های آوازی خود حضور و اختیار تام دارد، باید می‌توانست همه‌ی عناصر را متفاوت ببیند. با شنیدن ده‌ها اثر از پاوارتی و شجریان به‌این نتیجه رسیده‌ام که ما در تقسیم‌بندی تکنیک تنها با یک نوع برخورد روبه‌رو می‌شویم و آن این است که تکنیک از نظر بیان یک وسیله‌ی صرف است. زیرا ظاهراً آواز نه به‌نحوه‌ی انکشاف می‌اندیشد و نه با مهارت‌های فکری آوازه‌خوان پیوند دارد. گرچه سنت در جریان‌های فکری و محیط زندگی پاوارتی به‌نوعی گریز از مرکز دست یافته است، اما نتوانسته تفکر پاوارتی را درگیر کند. چنین است که هم او و هم شجریان برفرم‌های پیشین حکّ شده‌اند. دنیای امروز ما را به‌سرعت در فرایند شناخت با خود درگیر می‌کند. در نتیجه تکنیک نو ابتدا با شناخت روبه‌رو می‌شود، سپس به‌نوعی اعتراض برمی‌خیزد که طبیعت در برابرش قرار دارد، آن گاه به‌استخراج انرژی می‌پردازد. با این نگاه، حنجره‌ی پاوارتی و شجریان با همه‌ی توانایی، نخست باید از وابستگی و تعصب به‌معیارهای پیشین برهند و سپس خود را با جریان فکری که برآثاری چون Die Menschen, Le Grand Macabre حاکم است تطبیق دهند. در این آثار بخش صدایی تِنور خلاّقانه به‌مکالمه‌ای میان خودآگاه و ناخودآگاه می‌اندیشد. پذیرش چنین عقیده‌ای نیازمند این است که ما مقدمتاً با صدا و زبان به‌صورت یک جریان ریشه‌دار رفتار کنیم، و این همان بخشی است که شجریان و پاوارتی باید جوازش را برای خود صادر کنند. زیرا منطق و فیزیک رفتاری ایشان نباید با منطق و فیزیک رفتاری گذشته منطبق شود. ما تنها در یک جهان خیالی است که می‌توانیم به‌گذشته رجوع کنیم. اما در عین حال خلق دوران گذشته نه تنها دقیقاً با منطق و فیزیک رفتاری گذشته امکان‌پذیر نیست، بلکه چنین الگوسازی یک محدودیت نیز به‌حساب می‌آید. زیرا دوران‌ها بریکدیگر منطبق نمی‌شوند و هستی‌شناسی‌شان با هم نمی‌خواند. اما این بدین معنی نیست که ما نمی‌توانیم گذشته را دگرگون کنیم و یا تاریخ رسمی را بپذیریم. تخیل می‌تواند دوران گذشته را به‌سود امروز مصادره کند. اما قضاوت ما درباره‌ی اشخاص نمی‌تواند با اسناد تاریخ رسمی صورت پذیرد. ما می‌توانیم با به‌دست آوردن جهان‌بینی تاریخی هرعصر آن دوره را با بیان و زبان خود تعبیر کنیم. نپذیرفتن تاریخ رسمی یک حوالت تاریخی پُست مدرن نیز هست. زمانی که پاوارتی و شجریان خود را در قالب‌های پیشین به‌دیگران عرضه می‌کنند، جز تکرار به‌هیچ عنصر دیگری نمی‌گرایند. زیرا تکرار تجربه خام را در کنار منطق قرار می‌دهد. یک حنجره پُست مدرن باید تمامی عناصر آوازی، همچنین مکان‌ها و زمان‌ها را به‌تصادم بخواند. صدایی که خود را کاملاً در پُشت ماسک مجوزها پنهان کرده است و در یادآوری خود ناتوان است، باید از یک وحدت اصولی پیروی کند. نیچه معتقد است که انواع ماسک‌ها، در صورت وجود چیزی کثرت دیگری را پدید می‌آورند. تنها با این باور است که می‌توان گفت در موسیقی، آواز به‌سوی یک ولادت دوباره پیش می‌رود. در ولادت چشم‌اندازی پدید می‌آید که پیش از آن پدیدار نشده است. کروماتیسیزم واگنر زمانی که به‌اوج خود رسید و رمانتیسیزم را پشت سر نهاد، زبان‌های آپولونی و دیونیزوسی نیز به‌عنوان «سائق‌های هنری طبیعت در زیستن آدمی نقش بازی می‌کردند». هنرمند دیونیزوسی فردیت خویش را در حین رقص و آواز هم گم می‌کند. نظریهٔ فردیت برعینیت، دقت، اندازه‌گیری، سنجش و آزمایش افراد تأکید دارد. برای رسیدن به‌فردیت مطلق باید به‌سیستمی بالاتر از جایگاه همه‌ی عناصر قبل رسید. زمانی که یک فرد یا یک مجموعه به‌سیستمی می‌گرایند، آن سیستم جایگاهی والاتر از آن‌ها می‌یابد. می‌بینیم که شجریان با عبور از دوران گذشته (سیستم موسیقایی سلطنت) به‌نفی سیستم می‌نشیند (موسیقی گل‌ها) و تقدیس اساطیری گذشته با جایگزینی تازه رنگ می‌بازد. در این جاست که او کارهایی چون چاووش را با همراهی محمدرضا لطفی و... به‌بازار هنر عرضه می‌کند. اما با تنزل جریان قبل، نه تنها سیستم جدید فراجهانی نمی‌شود، بلکه گاه روایت‌های آوازی گذشته در

همان چارچوب و همان نظام نوشته شده احیا می‌شوند. این تأکید لازم است که بخش بزرگی از ماندگاری شجریان، جدا از توانایی‌های سرشتی، بدین سبب است که جایگزینی در برابر خود نیافته است. اینجاست که ما باید برگردیم به‌جهان هستی Entity و بپرسیم آیا شجریان به‌دنیا به‌مثابه‌ی یک سیستم کامل باور دارد و آیا می‌تواند از یک کلیت دیگر بهره‌مند شود؟

آوازهای شجریان تأثیرات احساسی فوق‌العاده‌ای دارند، اما ایستایی، عادت و تکرار آفاتی بزرگ برای لذت‌اند. هنر برای آن که زنده بماند باید در حد فاصل بخش‌های مختلف خود جای گیرد. شجریان باید آوازهای جدیدش را در لحظهٔ سقوط سیستم موسیقایی قبل بخواند. منظور بخش‌های تئوریک آثار به‌صورت مجرد نیست، بلکه تأکید براین نکته است که سیستم اعتقادی اسطوره از واقعیت برتر است. زیرا اعتقادات ما حتی اگر متافیزیکی نیز باشند واقعی‌تر از واقعیات زندگی‌اند. اگر ما این را به‌موسیقی انتقال دهیم، می‌بینیم که عناصر ایماژی موسیقی بسیار واقعی‌تر از اشیای اطراف ما هستند. زیرا آفرینش، یک پروسه‌ی نسبتاً طولانی است. باز گردیم به‌اواسط سال‌های شست شمسی، زمانی که جنگ در ایران به‌اوج خود رسیده بود. جنگ، تک‌تک افراد را با دو نوع بینش روبه‌رو کرد. یکی بینش جنگ است که تجربه‌ی زندگی شخصی است (و برای موسیقی‌کاران نیز). دیگری بینش موسیقی جنگ است که با موسیقی‌دانان سر و کار دارد. درباره‌ی دومی راه گریزی نیست. ما خواسته یا ناخواسته در این ماجرا شریک بوده‌ایم. اما کارکرد من نوعی در جایگاهِ ارائه دهنده‌ی هنر چیست؟ مگر نه این است که فرد جزئی از کل جامعه است؟ (در بخش قبل در این باره بحث کردیم) پُست مدرنیزم چون با اشغال، جنگ، امپریالیزم و مقولاتی از این دست بیگانه نیست، به‌راحتی می‌تواند با چارچوب زندگی مردم منطبق شود. اما شجریان در مقطعی از فرایند زندگی خود نخوانسته است تجربه‌های بصری، درونی وذهنی را یک‌جا کسب کند. ما آن گاه می‌توانیم تجربه‌ی ویران‌شدگی را آغاز کنیم که از لحاظ حسی برتمامی ویران شده‌ها منطبق شده باشیم. یعنی باید از دنیایی که در آن حضور داریم بگذریم و بلافاصله در خودِ آن دنیا به‌سوی دنیا یا جغرافیای دیگر گام برداریم. چنین است که هنر چند بعدی پدید می‌آید. همه‌ی فضاهای ناسازگار عناصر هنری باید بتوانند یکدیگر را هم حذف و هم جذب کنند. ما در چنین مناسباتی با موسیقی به‌شکل Heterotopia و Heteroclitic (متفاوت از نوع معمول) برخورد خواهیم کرد. برای آن که شجریان و پاوارتی بتوانند رئالیته‌ها را با هم به‌تخالف بکشند باید دنیاها را به‌مقابله بخوانند.

دو عامل مهم موجب پیدایش تفاوت‌های فردی می‌شوند: توارث و محیط. از توارث که انکار ناکردنی است، بگذریم، محیط شرط عمل را پیش کشیده است. گرچه پاوارتی و شجریان در دو محیط کاملاً متفاوتِ ایدئولوژیکی رشد کرده‌اند، اما گذشته از دلایل جهانی شدن پاوارتی و بومی ماندن شجریان، هردو به‌گونه‌ای با سُنت درگیرند که آزادی فردی از ایشان سلب شده است. البته برپاوارتی ایراد بیشتری وارد است. زیرا او با موسیقی‌ای آمیخته است که نسبت به‌موسیقی ایران مبنای ملودیک کم‌تری دارد و اساسش برفاصله‌ی هشتم درست (گام) است (که در موسیقی ایران براساس فاصله چهارم درست (دانگ) است). هم چنین مبنای ریتمیک موسیقی پاوارتی مانند موسیقی ایران برمبناهای ریتمیک شعر کلاسیک‌اش وابسته نیست. از این رو می‌تواند آواز خود را راحت‌تر از آواز شجریان برفرم استوار کند. جای تردید نیست که اجتماع در تضعیف و تشدید تفاوت‌ها نقش دارد، اما افرادی که در تفکرشان جهش‌های خلاق نشان می‌دهند، می‌توانند در جهان تغییرات بنیادی ایجاد کنند.

۱. سال‌هاست که موسیقی سنتی ما تک‌تاز میدان بوده است، همچنین کوشیده تا خفقان حاکم برموسیقی‌های دیگر را به‌سود خود نیز مصادره کند. آیا در این مدت این موسیقی توانسته است درون زندگی مردم رسوخ کرده و با آن‌ها زندگی کند؟ آیا این موسیقی بخشی از زندگی آن‌ها شده است؟ چندی است که باز با همه‌ی موسیقی‌های منع‌شده‌ی گذشته روبه‌رو می‌شویم و در این بین هم گرایش شدید مردم به‌سوی این موسیقی (پاپ، لایت، راک، جاز و...) و هم فروش بیش از حد کاست‌های منتشر شده نشانگر این است که موسیقی سنتی نه توانسته است در این سال‌ها با مردم عجین شود و نه توانسته است حس دافعه‌ی آن‌ها را در مقابل خود از بین ببرد. دلائل این گرایش نه فقط به‌سبب جدی بودن موسیقی سنتی است نه به‌خاطر سبک بودن موسیقی‌های دیگر است مشکل اینجاست که عادات شنیداری مردم نتوانسته است برای همیشه ذائقه و درک خود را در مقابل موسیقی‌های درونی‌شده تغییر دهد. بنابراین هم‌گام شدن تولد این‌چنین موسیقی‌ها با تولد انقلاب صنعتی و موسسه‌ای شدن حکومت‌ها و دور ماندن موسیقی سنتی از اندیشه‌های اجتماعی عصر حاضر مسئله‌ای است که موسیقی‌دانان سنتی ما از آن بی‌خبرند.

۲. موسیقی پاپ متعلق به‌قرن حاضر است و با ویژگی‌ها و شرایط جوی دوره‌ی خود در مقابل جدیت موسیقی کلاسیک بوجود آمده است. بنابراین هضم تمامی دگرگونی‌های اجتماعی و مراحل تولیدات فوق صنعتی برای آن راحت‌تر است. پاوارتی نیز با ملحق شدن به‌بریان آدامز توانسته شکل جدیدی به‌اجراهای خود بدهد. زیرا او در اجرای Pavaroti and Friends 2 موسیقی کلاسیک را به‌موسیقی پاپ نزدیک می‌کند و از این طریق می‌تواند مراحل دگرگونی‌های اجتماعی‌ای را که موسیقی پاپ به‌دلیل هم‌عصر بودن با این مراحل درون خود حمل کرده است از نزدیک لمس کند. موسیقی پاپ پیشینه‌ی تاریخی طولانی ندارد و متعلق به‌دنیای امروز است و به‌دلیل اینکه در عصر حاضر شکل گرفته است توانسته مراحلی چون کمونیزم، مرحله فوق صنعتی و... را با خود حمل کند. پاوارتی نیز با شکستن پل میان موسیقی کلاسیک و پاپ توانسته تا اجراهای خود را به‌لحاظ ارتباط درونی موسیقی به‌این مراحل نزدیک کند و با نگه داشتن استیلی یکسان با استیل بریان آدامز و ترکیبی متفاوت با ترکیبات قبل اجرای تازه‌ای را ارائه دهد.

منابع و مأخذ:

۱ـ تفاوت‌های فردی. تالیف ویویان شلکتون / کلیو نلچر. ترجمه دکتر یوسف کریمی / فرهاد جهرمی

۲ـ تفکری دیگر. محمد مددپور

۳ـ جهان، متن، منتقد. ادوارد سعید. ترجمه اکبر افسری

۴ـ روانشناسی تفاوت‌های فردی. تالیف حمزه گنجی

۵ـ رؤیای بیدار، دکتر رضا براهنی

۶ـ گروندریسه. مبانی نقد اقتصاد سیاسی (جلد اول) کارل مارکس. ترجمه باقر پرهام و احمد تدین

۷ـ یادداشت‌های منتشر نشده کارگاه شعر و قصه دکتر رضا براهنی

۸ـ DICTIONARY OF 20TH - CENTURY MUSIC / THE THAMES AND HUDSON