در موسیقی ایران نوآوری و تفکر انتزاعی

(بخش اول)

● پیمان سلطانی

متن زیر با حضور عده‌ای از دوستداران، علاقمندان و دست‌اندرکاران موسیقی در سال ۱۳۷۶ در فرهنگسرای سرو توسط مؤلف در پرسش «موسیقی «نو» چیست؟» قرائت شد. نوشتهٔ زیر بخشی از متن قرائت شده و بخشی از کتابی در دست چاپ با همین نام می‌باشد.

اگر «نو» را در ارتباط با ساختارهای موسیقی کلاسیک ایرانی و یا به طور کلی سنت در نظر بگیریم، به ندرت می‌توانیم با اثری روبه‌رو شویم که در آن مدرنیته جریان داشته باشد. البته این مشکل مدرنیته نیست، بلکه مشکل در تصوری است که ما از مدرنیته داریم. تصور اولیه و ثانویه‌ای که در پس‌زمینهٔ ذهن برخی از موسیقیدانان ایرانی از مدرنیته وجود دارد، ترکیب یک مقدار عناصر داخلی و عناصر خارجی است. با وارد شدن این عناصر به اثر به هر شکل، اثر خود به خود نو نخواهد شد. گاه ممکن است از نوبودن اثری مدت‌ها بگذرد و جزء عادات ما شود و به صورت سنت درآید؛ از این روست که بین نو و مدرنیته، و بین مدرنیته و معاصر بودن فرق قائل می‌شویم. ما معاصر با جریان‌هایی هستیم که از مدرنیته گذر کرده و آن را به عنوان بخشی از تحول همهٔ کارها پذیرفته است.

در آثار آهنگسازانی چون «لتوسلاوسکی» و «جان کیج» به خصوص، یک نوع تکه تکه کردنِ پایان‌ناپذیر وجود دارد، - جان کیج حتی در شعرهایش نیز این تمهید را به کار می‌برد - و این پایان ناپذیری به صورت غیرقابل بازگشت به مبدأهای اولیه است. لذا یک عدم هماهنگی در خودِ مدرنیته به وجود می‌آید، مدرنیته‌ای که خود به دنبال عوض کردن هارمونی کلاسیک بوده و حال در مقابل یک دیس هارمونی جدید واقع شده است و دیس هارمونی برآیندی می‌شود از درون خودِ موسیقی. بنابراین موسیقی دیگر به دنبال سوبژکتیویته نخواهد گشت، زیرا تمام هنرهایی که امروز با ما معاصرند به دنبال همان شقگی و قطعه قطعه کردن سوبژکتیویته و نسبت‌اش با دیگر عناصر می‌باشند. موسیقی ایران به این دلیل که نتوانسته با این جریان‌های همگام شود، با تفکر انتزاعی نیز روبه‌رو نخواهد شد. یعنی اکثر آثار بی‌آن که قدرت بازگشت به گذشته را داشته باشند باید حرکت کنند به نقطه‌ای که تمامیِ پارامترها را به کلی به هم بریزند و همه چیز را در شقه شدن صداها دیده و بنگرند و از این طریق می‌توانند قدرت موسیقایی‌شدن را نیز به دست آورند.

کوشش موسیقی امروز بر این است که ما را یکباره با تاریخ غیرقانونی (تاریخ غیرمشروع)، آناکرونیزم خلاقه و فانتزی تاریخی روبه‌رو کند. زیرا در دوران خاصی از فرهنگ و تاریخ به دلیل حذف بخشِ عظیم بشریت از تاریخ رسمی، استخراج و بیان مخفی‌گاه‌های تاریخ اهمیت پیدا می‌کند. بنابراین موسیقی و تاریخ رسمیِ عصر حاضر تلاش می‌کند تا تاریخ امروز جهان را جانشین تاریخی کند که می‌بایست وجود داشته باشد. لذا این تلاش که موسیقی‌دان امروزی می‌کوشد تا یک ایده‌آل را در ذهن خود پرورانده و به آینده نسبت دهد، دور از ذهن نیست. حال برای این که ما بتوانیم به مرحلهٔ جانشین‌سازی انسان (نه به وسیلهٔ معرفت‌های فلسفی) دست یابیم، باید از طریق مکانیزم‌های هنری جلو برویم. در نتیجه با راهی جز تشریح و تأویل روبه‌رو نخواهیم شد. زیرا بخش‌هایی از این راه که به طور صریح بیان نشده، به صورت مخفی بروز کرده است. لذا تلاش ما بر این خواهد بود که به یک پیش‌داوری دربارهٔ زمان حال و آینده برسیم و با وسعت بخشیدن به آینده است که موسیقی تخیلی، علمی و حتی جنبه‌های

هرمنوتیک موسیقی و انواع مختلف اسرار درون آن اهمیت می‌یابد. در عین حال ساختن و آفریدن در چنین شرایطی معطوف می‌شود به آیندهٔ بشریت به خصوص به زمان حال و چنین اثر موسیقایی متکی می‌شود به هستی‌شناسی مؤلف، تا جایی که سازمان صدایی فاعل «آنیما و آنیموس» بتوانند تمام وقایع، نوانس، سکوت، دینامیک و چندگانگی‌های زمانی و صدایی را آزادانه و با تشخص فردی بیان کنند، بی آن که تئوریزه شده باشند.

موسیقی در طول قرون گذشته تشریفات خاصی را برای خود قائل شده و درونی کرده که واقعیت بیرونی نداشته است. نهایتاً در یک زمان باید تمام عصیان‌های فردی و جمعی از مدارا کردن دست بکشند. در نقطه‌ای از زمان می‌بینیم که «پی‌یربولز» و «لیگتی» شروع می‌کنند به برهم زدن قراردادهای پیشین و تلاش دارند تا هیچ یک از جریان‌های را نهادی و مؤسسه‌ای نکنند زیرا زمانی که تمامی مولدهای صدایی بر خلاف یکدیگر حرکت کنند، بخشی از آن صداها قربانی بخش دیگر می‌شوند و عصیان از نظر تاریخ رسمی مخاطب را در مقابل موسیقی کانالیزه شده قرار می‌دهد. بنابراین ما در مقابل کوارتت زهی اثر لیگتی نه به دنبال حقیقت خواهیم گشت و نه شبه واقعیت. زیرا اولین حسی که از شنیدن این گونه آثار به ما دست می‌دهد، اعجاب‌انگیز بودن و لذت بردن از این آثار هنری است. لذا می‌رسیم به این نکته که اثر هنری به دنبال اعجاب است و در اعجاب یک زیبایی نهفته که نه تنها موزون نیست، بلکه غریب است.

در قرن نوزدهم مسألهٔ هنر به خاطر هنر، برج عاج، سوررئالیسم، سمبولیزم، حلقهٔ نیبلگونگ واگنر، اشعار بودلر و مالارمه و... پیش می‌آید. همهٔ این‌ها با تصورات اجتماعیِ حاکم در قرن نوزدهم رشد می‌کند. از طرفی چون ذات هنر مخالف استبداد (totaliter) است و فرهنگ موسیقایی ایران هنوز نتوانسته با این سیستم فکری و عملیِ استبداد مبارزه کند، طبعاً نمی‌تواند منطق فکریِ قرن بیستم را به عنوان یک عنصر حاکم بپذیرد، عنصری که در آن تفکر انتزاعی ملاک واقعی است. از این رو که در عصر حال واژهٔ «نو» مترادف و همگام با مدرنیته است، امکان به وجود آمدن موسیقی «نو» در ایرانِ امروزی به صفر خواهد رسید.

متأسفانه هیچ یک از تعاریفی که دربارهٔ واژهٔ «نو» در جامعهٔ امروزِ ایران متداول شده، مقبولیت عام پیدا نکرده است. امروزه هر کوششی برای دست یافتن به واژهٔ «هنر نوین» نیازمند این است که هنر با مدرنیته و بعد از آن آمیخته گردد. بنابراین تمامیِ تعریف‌های هنر از ارسطو تا تولستوی زیر سئوال خواهد رفت (موسیقی امروز زیباشناسی خاصی را برای خود قائل شده که در زیر مجموعهٔ هیچ یک از تعاریف گذشته هنر نمی‌گنجد). گذشتن از مدرنیسم نیازمند این است که هنر شرایط لازمی را برای نمود پیدا کردن در عصر حاضر برای خود مجهز کند. گرچه واژهٔ «مدرن» مفهومی است که از دورهٔ رنسانس منقطع شده و گسست پیدا کرده است، ولی از نظر فلسفی مفهومی پیچیده دارد که در سه شکل مطرح می‌شود

۱. در بعد تاریخی ـ که عبارت است از در مقابل گذشته قرار دادن حال، به این معنا که گذشته نفی شده و حال اصالت پیدا می‌کند.

۲. گشاده بودن و به استقبال آینده رفتن و از گذشته گسستن (البته این واژه ویژگی‌های بسیار پیچیده‌ای در دوران اعلام حضور خود در ابتدای قرن بیستم داشته و هنوز بر سرِ این واژه تضادهای معنایی وجود دارد).

۳. مرحلهٔ تاریخ و زمان‌بندی تاریخ غرب است. به اعتقاد من عصر مدرن نه از دورهٔ رنسانس و نه از دورهٔ روشنگری (IMLITNMENT) بلکه به این سبب که این واژه به لحاظ معناشناختی واژه‌ای چند بعدی و چند مفهومی است از دورهٔ دکارت (یعنی همان گسست در اندیشه و رویکردِ غرب و هستی «آیت وجود» و «معرفت‌شناسی» می‌باشد) شروع می‌شود. اما در بعد هنری، مدرن در موسیقی همان مکتبی است که پس از اکسپرسیونیسم توسط شوئنبرگ پایه‌گذاری شده است. بنابراین مدرن در چنین موقعیتی مکتب و رویکرد فلسفی تلقی می‌شود. نتیجتاً باید سیری وجود داشته باشد تا جریانی از مرحلهٔ کهن به مرحلهٔ «نو» تداوم پیدا کند. ضرورتاً وقتی که آن مراحل طی نشود، «نو» شدن نیز خارج از زمینه و قرینه حادث می‌شود. «نو» بودن و مفهوم نوین، مفهومی است، اعتباری زیرا آن‌چه امروز ما «نو» می‌نامیم، به اعتباری در آیندهٔ معاصر کهن محسوب

می‌شود. بنابراین تمامیِ پرسش‌های «زبانی» دربارهٔ واژهٔ «نو» می‌تواند به یک فراخوان همگانی تبدیل شود. اما از طرفی نیز این پرسش می‌تواند به شکل دیگری در یک سطح فردی مطرح شود و آن بدین صورت است که حتی مخاطب غیرحرفه‌ای در برخورد با یک اثر به عنوان هنر نو ممکن است دچار سردرگمی شود، لذا سئوالی که پیش می‌آید، این است که آیا «نو» باید از نظر خودِ ما مدرن باشد یا این که ما «نو» را باید از دیدگاه جهانی بپذیریم؟ در شرایطی که ذهن ما مدام در حال اشغال موسیقی جهانی است، ما نمی‌توانیم «نو»ی موسیقی ایرانیِ خالص داشته باشیم که تحت تأثیر هیچ یک از جریان‌های گذشته و تحت تأثیر جریان‌های معاصر قرار نگرفته باشد. پلی فونی امروز دیگر نه پلی فونی بتهوون و واگنر است و نه پلی فونی استراوینسکی و شوئنبرگ. زیرا موسیقی در دورهٔ جدید با یک سری تشکلات صوتی درگیر شده است که با تمامیِ عوامل رومانتیسم درونیِ موسیقی جهانی منافات دارد. در آثار بتهوون و حتی واگنر ما مدام با یک حالت رجعت به مرکز روبه‌رو می‌شویم، در حالی که در بخشی از موسیقی مدرن و کلیهٔ جریان‌های در محدودهٔ موسیقی پست مدرن، مینی‌مال، کانسپچوآل و دیکانستراکشن با یک حالت گریز از مرکز مواجه هستیم، ضمن این که واقعاً تقلید دقیق از صدا و همین طور گریز از آن تقلیدهای صوتی که از طریق انواع مختلف پلی‌فونیزه کردن موسیقی به طرف جایی که انگار موسیقی جغرافیای مشخصی پیدا نمی‌کند، وجود دارد. اما در موسیقی ایران به دلیل این که ذهن ما انباشته از ملودی‌ها و ریتم‌های قراردادی مختلف است، امکان آن را پیدا نخواهیم کرد که به یک بینش به خصوص در هنر دست یابیم. مخاطب امروزِ موسیقی ایران به دلیل این که موسیقی را آلوده به جریان‌های مکرر گذشته می‌بیند، به دنبال صدایی در آن سوی دنیا می‌گردد.

مسألهٔ خاصی که در موسیقی ما اتفاق افتاده، این است که از یک طرف بعضی از موسیقی‌دانان ما با حضور پیدا کردن در غرب، مواجه شده‌اند با دورانی که خودِ مدرنیته عملاً در حال کشف شدن بوده است و به تکاملش نیز ادامه می‌داده و از طرف دیگر به محض بازگشت به ایران روبه‌رو شده‌اند، باگذشته‌ای که از طریق پارامترهای جاذبهٔ شعر و ادبیات، ریتم‌های مختلف موسیقی، شمارش نقرات، فواصل و ملودی‌های محدود به فاصلهٔ چهارم، گسترش ملودی، نت‌های شاهد، نت‌های متغیر، چگونگی گردش ملودی، مُجنب‌ها، تقسیمات وتر، بعدهای ذی‌الکل و ذی‌الاربع و... و از این نظر تصور مدرنیته با تصور گذشته درگیر می‌شود و موسیقی نسبت به ادبیات‌مان عقب می‌ماند. آن‌چه امروز ما از موسیقی ایران می‌شنویم، بلافاصله ما را یاد مقداری شعر، تونالیته‌های گذشته و حتی مونوفونی قرن

بیستم می‌اندازد. درست است که در بعضی از آثار، چندین ساز یا چندین صدا ترکیب می‌شوند ولی هیچ درگیری زمانی و مکانی و هم‌زمانی در دل درزمانی رخ نمی‌دهد. یعنی ما از ترکیب چندین صدا پلی فونی نخواهیم شنید (ترکیب را یک‌جا نمی‌شنویم) زیرا امروز آن قدر پلی فونی قرن ۱۷ و ۱۸ تکرار شده که دیگر برای گوش شنوندهٔ امروزی مونوفونی صدا می‌دهد.

در آثار آهنگسازان ایرانی بینش جنبهٔ هنری ندارد، زیرا از موسیقی

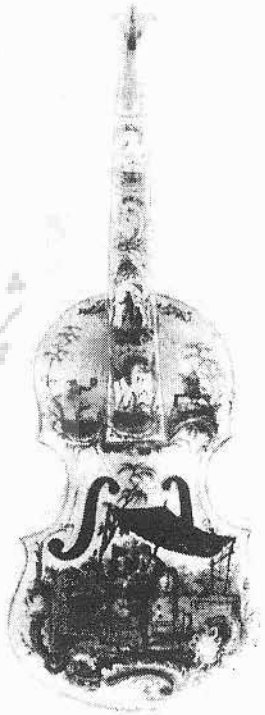
بین‌المللی نوشتار و قوانین نت و... و از موسیقی ایران نواخت و فواصل را فرا گرفته‌اند. در نتیجه زمانی که این دو ترکیب شوند، اثری به وجود می‌آید که نه صرفاً خاصیت فرهنگی و ملی ایرانی را داراست و نه اثری که به تثلیث گراییده می‌شود. بنابراین این گونه آثار فاقد آن بینشِ هنری و ذات نهاییِ هنر خواهند بود. اغلب آهنگسازان ایران نتوانسته‌اند تکنیک اجرایی را فراتر از حوزهٔ فعالیت‌های بصری، فکری، عقلانی، خلاق، تجربی و حدود ادراک جغرافیایی ایران ببرند، زیرا وسعت روان‌شناختی و جدایی از محفظهٔ ذهنیِ کلیشه‌شده را به دست نیاورده‌اند. در جایی که ما در فاصلهٔ رئالیسم، سمبولیسم و مدرنیسم متعلق به عصر روشنگری واقع شده باشیم، نمی‌توانیم زبان‌های ملل را در یکدیگر ترکیب کرده و صدا و زبان را به عنوان ریشهٔ اصلیِ هستیِ صدا و زبان انتخاب کنیم.

فرهنگ موسیقی ایرانی مرکب از چهار ساختار عمده است. بنابراین برای پدید آوردن اثری ماندگار و «نو» به ژرف‌ترین مفهوم از جنبهٔ مابعدالطبیعی ابتدا باید این مراحل را درک کرده و سپس از آن گذشت.

۱. ساختار «عرفانی» که بنیاد آن بر معرفتِ حق و تصوف است.

۲. ساختار «روایتگری» است که اساس آن بر روایت‌هایی است که از سالیان پیش سینه به سینه برای تداوم‌بخشی از فرهنگ موسیقیایی و از دست ندادن رسومی است که ریشهٔ مذهبی، خرافی، اجدادی و... دارند.

۳. ساختار «پیوند فرهنگی»، [دوگانگی و سنتز فرهنگی] که بخشی از آن متعلق به موسیقی علمی تئوریزه‌نشدهٔ ایران و بخشی متعلق به فرهنگ مدال (Modal) موسیقی غرب است که آن نیز تحت تأثیر دو ساختار «آپولونی» ـ که بنیادش بر تصویر، تجسم، رؤیا و فردیت است ـ و «دیونیزوسی» ـ که اساسش بر وجه سماع، رقص و جمعیت می‌باشد ـ بنا شده است.



بنابراین این دو فرهنگ به دلیل عدم تقارن ایدئولوژیکی نمی‌توانند با تلفیق عناصر فرم و محتوا به صورت مجردشان در لایه‌های درونیِ یکدیگر رسوخ کنند، لذا حضور اندیشهٔ موسیقی مدال حتی با حفظ ساختارهای «آپولونی» و «دیونیزوسی» در فرهنگ موسیقی صدسالهٔ اخیر ایران نه تنها به این موسیقی کمک نکرده است، بلکه سبب شده تا این موسیقی با شتاب به سوی مواضعی حرکت کند که نتواند خودش را از نابینایی مطلق جدا کرده و به سمت تولید مرئیت حرکت کند و این فقط به دلیل ناآگاهی به روابط زیباشناختی موسیقی کلاسیک غرب است.

به سبب وجود علینقی وزیری و موسیو لومر فرانسوی در عصری که گذشت، فرهنگ موسیقی ایران دچار یک دوگانگی می‌شود که نه فقط به سبب به جریان انداختن تئوری، علم ارکستراسیون و هارمونی دستمالی شدهٔ موسیقی غرب است ـ که البته در فرهنگ موسیقی ایران غریب هم بوده است ـ بلکه به این دلیل که این فرهنگ با تئوری‌ای درگیر می‌شود که نه تنها خالص و ناب نیست بلکه ناآشناست، زیرا پس از گذشت قرن‌ها از پیدایش این تئوری و ترکیب شدنش با فرهنگ‌های بصری، فکری، فلسفی، ادبی و... ریشهٔ این ترکیب‌ها برای ما مشخص شده نیست.

۴. وابستگی موسیقی به علم عروض و شعر کلاسیک ایرانی است، که چه به لحاظ فرم و چه به دلیل درگیری‌اش با دورها و بحرهای عروضی، که نتوانسته به یک فردیت ناب و بی‌دغدغه دست یابد. بنابراین این فرهنگ موسیقیایی نیازمند یک صافی خواهد بود که «لوکاچ» آن را «علم خاص هنرها» نامیده است. یعنی دستیابی به یک موسیقی خالص و دست نخورده. نتیجتاً هرگونه نوآوری و گرایش به سمت نوشدنِ موسیقی مستلزم درکِ این روابط است و تا حل نشدن مسأله فرهنگ، سنت، تجدد، رئالیسم اجتماعی، مراحل نوگرایی، مدرنیته و... ما امکان بوجود آوردن هیچ اثر نویی در موسیقی ایران را نخواهیم داشت. بنابراین درک این مسأله که ایران در موسیقی، نیمایی به خود دیده است بسیار ثقیل خواهد بود. لذا تا زمانی که ما به اثری معرفی نشویم و یا اثر به ما معرفی نشود، نمی‌توانیم از دوره‌ای گذر کرده و به زمان حال حرکت کنیم.■