بافت صدا

رولان بارت
ساسان فاطمی

Roland Barthes, *The Grain of the Voice*, in *The Responsibility of Forms*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1991.

به گفتهٔ بنونیست، زبان تنها سیستم نشانه‌هاست که قادر به تفسیر سیستم نشانه‌های دیگر است (اگر چه بدون تردید آثاری وجود دارند که در آن سیستم به خود تفسیری تظاهر می‌کند: هنر فوگ). اما زبان، هنگامی که باید موسیقی را تفسیر کند، چگونه از عهده برمی‌آید؟ افسوس، به نظر می‌رسد بسیار بد. اگر نقد موسیقی رایج را (یا گفتگو "درباره" موسیقی را که اغلب همان چیز است) بررسی کنیم می‌بینیم که اثر (یا اجرای آن) بدون استثنا به فقیرترین نوع زبان گفتاری ترجمه شده است: صفت. موسیقی، به واسطهٔ گرایش طبیعی‌اش، چیزی است که فوراً یک صفت دریافت می‌کند. صفت غیر قابل اجتناب است: این موسیقی چنین است، آن اجرا چنان است. بدون شک، هنگامی که هنر را تبدیل به یک موضوع (موضوع مقاله یا گفتگو) می‌کنیم، کاری برای ما باقی نمی‌ماند جز این که آن را "مُسندی" کنیم؛ اما در مورد موسیقی، این مسندی کردن به طور اجتناب‌ناپذیری ساده‌ترین و پیش پا افتاده‌ترین شکل را به خود می‌گیرد: اصطلاح. البته این اصطلاح، که بدون خستگی یا شیفتگی بارها و بارها به آن مراجعه می‌کنیم (بازی سالن‌ها: بحث درباره یک قطعه موسیقی بدون استفاده از حتی یک صفت)، یک کارآیی اقتصادی دارد: مسند همواره حصاری است که مجموعه تصویر سوژه، خود را توسط آن از زیان‌هایی که تهدیدش می‌کند مصون می‌دارد: کسی که به یک صفت متصف می‌شود یا خود را به یک صفت متصف می‌کند گاه زخم می‌خورد و گاه خرسند می‌شود اما همواره نقش معینی می‌یابد؛ موسیقی مجموعه تصویری دارد که کارآیی آن مطمئن کردن و معین کردن نقش سوژه‌ای است که آن را می‌شنود (این امر به دلیل خطرناک بودن موسیقی ـ این مفهوم افلاطونی کهن ـ نیست؟ که به غشی[1] و ویرانی می‌کشاند، همان گونه که بسیاری از نمونه‌های قوم‌شناسی و فرهنگ عامه گرایش به نشان دادن آن دارند؟)، و این مجموعه

تصویر توسط صفت فوراً وارد حوزه زبان می‌شود. در اینجا باید یک پرونده تاریخی گرد آورد، زیرا نقد توصیفی [متکی بر صفت] (یا تفسیر مسندی)، در طی تاریخ، پاره‌ای جنبه‌های نهادی به خود گرفته است: صفت موسیقایی به دلایلی هر جاکه فرض وجود یک اِتُس موسیقایی وجود دارد مشروع شمرده می‌شود، یعنی هر جاکه یک طریقه دلالت با قاعده (طبیعی یا جادویی) به موسیقی نسبت داده می‌شود: نزد یونانی‌های قدیم، که خود زبان موسیقایی (و نه اثر مشروط)، در ساختار معنایی‌اش بی‌واسطه توصیفی بود، هر مد به یک اصطلاح کدبندی شده ارتباط می‌یافت (سخت، خشک، مغرور، مردانه، جدی، شاهانه، جنگی، آموزنده، مراسمی، مویه‌گر، خوب، هرزه، شهوانی)؛ و نزد رمانتیک‌ها، از شومان تا دبوسی، پاره‌ای مسندهای شاعرانه، احساسی و بیش از پیش پالوده ـ در زبان بومی و به شکل اختصاری و به منظور گسترش خصوصیت "آزاد" اسنادی (با قدرت بسیار = sehrkräftig با دقت بسیار = sehrprächis، روحانی و نهانی = spirituel et discret و غیره) به جای ملاحظات ساده سرعت (الگرو، پرسنو، آندانته) نشست و یا به آنها اضافه شد.

آیا ما محکوم به استفاده از صفت هستیم؟ آیا بر سر دو راهیِ یا اسنادی یا غیرقابل توصیف قرار داریم؟ برای دانستن این که آیا راهی برای سخن گفتن درباره موسیقی (با بیان لفظی) بدون استفاده از صفت وجود دارد یا نه باید با دقت بیشتری همه نقدهای موسیقی را مورد مطالعه قرار دهیم، کاری که به اعتقاد من هرگز انجام نگرفته است و، اگر هم انجام گرفته باشد، ما نه قصد و نه امکان ارائه آن را داریم. چیزی که می‌توان گفت این است که با مبارزه علیه صفت (جایگزین کردن صفتی که به ذهنمان می‌رسد با یک جمله طولانی شامل اسم و فعل) نیست که ما می‌توانیم تفسیر موسیقایی را جن‌گیری کنیم و آن را از مشیت اسنادی رهایی دهیم؛ به جای تغییر زبانی که برای سخن گفتن درباره موسیقی مورد استفاده قرار می‌گیرد بهتر است که خود ابژهٔ موسیقایی را، آن طور که خود را به گفتار عرضه می‌کند، تغییر دهیم: سطح دریافت و فهم آن را تعدیل کنیم: لبه تماس موسیقی با زبان را تغییر دهیم.

همین تغییر است که در این مقاله از آن صحبت خواهم کرد، نه با پرداختن به همه موسیقی، بلکه فقط با نگاهی به بخشی از موسیقی آوازی (آواز هنری، لید یا ملودی[۲])؛ ژانر بسیار خاصی که در آن یک زبان با یک صدا ملاقات می‌کند. من بلافاصله نامی برای این دال انتخاب می‌کنم که وسوسه اتس از میان برود ـ و بنابراین صفت حذف شود: این نام بافت خواهد بود: بافت آواز، هنگامی که آواز در یک وضعیت دوگانه قرار دارد و یک تولید دوگانه می‌کند: زبان و موسیقی.

آنچه من سعی خواهم کرد درباره "بافت" بگویم البته تنها یک رویکرد به ظاهر انتزاعی خواهد بود، نقل ناممکن یک لذت فردی که من زمانی که به آوازی گوش می‌دهم همواره تجربه می‌کنم. برای رها کردن این "بافت" از قید ارزش‌های شناخته شده موسیقی آوازی من یک تضاد دوگانه را به کار می‌برم: یکی تضاد نظری میان متن ظاهری و متن جوهری (اصطلاحات کریستِوا)، و دیگری تضاد جانشینی میان دو خواننده، یکی که بسیار دوست دارم (اگر چه دیگر کسی صدای او را نمی‌شنود) و یکی که بسیار کم دوست دارم (اگر چه صدای وی از هرکس دیگری بیشتر شنیده می‌شود): پانزِرا و فیشر دیسکو (که البته دیگر در اینجا به آنها نمره نخواهم داد: من نه اولی را می‌پرستم و نه دشمنی‌ای با دومی دارم).

به یک باس روسی گوش دهید (یک باس کلیسایی: برای اپرا تمامیت صدا تبدیل به بیان دراماتیک می‌شود:

صدایی که در آن بافت معنای اندکی می‌یابد): چیزی در آن وجود دارد، چیزی آشکار و پایدار (شما فقط همین را می‌شنوید)، که از معنای واژه‌ها، شکل آنها (ذکر)، از تحریر[۳] و حتی از سبک اجرا در می‌گذرد (یا پیش از اینها وجود دارد): چیزی که مستقیماً بدن خواننده است و از اعماق حفره‌های بدن، عضلات، غشاها، غضروف‌ها، و از اعماق زبان اسلاو مستقیماً به گوش ما می‌رسد، چنانکه گویی بشره درونی خواننده و موسیقی‌ای که وی می‌خواند در پوست واحدی پیچیده شده‌اند. این صدا شخصی نیست: هیچ چیز درباره خواننده، درباره روح او، بیان نمی‌کند؛ اریژینال[۴] ـ نیست (همه باس‌های روسی کما بیش همین صدا را دارند)، و در عین حال فردی است: صدایی که شما را قادر می‌سازد به بدنی گوش دهید که البته برای عموم ناشناخته است، "شخصیت" ندارد، اما با این حال یک بدن جداگانه است؛ و بالاتر از همه این صدا مستقیماً نمادها را، چیزی فراتر و بالاتر از فهمیدنی، از بیان کردنی، انتقال می‌دهد: اینجا، آنچه در برابر ما قرار دارد، پدر مقدس است در شکل مردانه‌اش. "بافت" این است: مادیت بدنی که به زبان مادریش سخن می‌گوید: شاید بتوان گفت معنای دقیق[۵] و تقریباً به یقین، آنچه من دلالت‌گری نامیده‌ام.

بنابراین ابتدا در آواز است (تا تعمیم بعدی به همه موسیقی) که ما دو متنی[۶] را که جولیا کریستوا درباره آنها می‌نویسد از هم تشخیص می‌دهیم. آواز ظاهری (اگر اجازه این اقتباس را داشته باشیم) همه پدیده‌ها، همه صورت‌هایی را می‌پوشاند که از ساختار زبانِ به آواز خوانده شده، از شکل کدبندی شده تحریر، طرز بیان شخصی، آهنگساز و سبک اجرا مشتق می‌شود: سخن کوتاه، هر چیزی که، در یک اجرا، در خدمت ارتباط گیری، نماینده چیزی بودن و بیانگری است: آنچه معمولاً درباره آن سخن گفته می‌شود، آنچه نسج ارزش‌های فرهنگی را شکل می‌دهد (جوهر ذائقه‌های متداول، مدها، گفتمان‌های انتقادی)، آنچه مستقیماً در اطراف بهانه‌های ایدئولوژیک یک دوره گرد آمده است ("ذهنیت گرایی"، "بیان گری"، "دراماتیسم"، و "شخصیت" یک هنرمند)، آواز جوهری حجم صدای گفتاری و آوازی است، فضایی که در آن دلالت‌ها جوانه می‌زنند "از داخل زبان و در عینیت مادی آن"؛ کارآیی دلالت کردنی است که با ارتباط گیری، نمایندگی (احساسات) و بیان گری بیگانه است؛ مرحله اوج (یا عمق) محصول نهایی است که در آن ملودی عملاً روی زبان کار می‌کند ـ نه روی آنچه می‌گوید بلکه روی لذت حاصل از صدا ـ دال‌هایش، از حروفش: کشف می‌کند که زبان چگونه کار می‌کند و سپس خود را با این کار هم هویت می‌کند. آواز جوهری، به زبان ساده که اما باید کاملاً جدی گرفته شود، طرز بیان زبان است.

از نقطه نظر آواز ظاهری، فیشر ـ دیسکو به یقین هنرمند بی‌نقصی است؛ همه چیز در ساختار (معنی‌شناسی و تغزلی) رعایت شده است؛ و باز هم هیچ چیز اغوایمان نمی‌کند، هیچ چیز ما را به لذت بردن وانمی‌دارد؛ هنری است به افراط بیانگرانه (طرز بیان دراماتیک است، وقفه‌ها، مهارکردن‌ها و رها کردن‌های نفس برای بیان احساسات شدید به کار می‌روند) و در نتیجه هرگز از فرهنگ سبقت نمی‌جوید: اینجا روح است که آواز را همراهی می‌کند نه جسم: زیرا بدن، بیان موسیقایی را نه با محرکات احساسی که با حرکات* همراهی می‌کند ـ مشکل همین جاست، به ویژه از آن رو که همه تعالیم موسیقایی نه درباره "بافت" صدا بلکه درباره شیوه‌های احساسی صدور آن سخن می‌گویند: این همان اسطوره نَفَس است. چقدر از معلمان آواز شنیده‌ایم که همه هنر آوازی در تسلط بر تنفس و هدایت صحیح آن است! نفس دم‌است، برآمدن یا شکستن روح، و هر هنر منحصر

به نفس به یک هنر عرفانی و رازآمیز شباهت دارد (عرفانی که به تقاضاهای صفحه ۳۳ دور تقلیل یافته است). ریه، این عضو لاشعور، برآمده می‌شود اما نه برافراشته: این در گلوست، جایی که فلز صوتی آبدیده می‌شود و شکل می‌گیرد، در نقاب چهره است که دلالت‌گری رخ می‌دهد و نه روح که لذت ایجاد می‌کند. در اجراهای فیشر ـ دیسکو، من به نظرم می‌رسد که تنها ریه‌ها را می‌شنوم و نه هرگز زبان را، حنجره‌ها را، دندان‌ها، سینوس‌ها و بینی را. تمامی هنر پانزرا، برعکس، در حروف است، نه در دم (یک شکل تکنیکی ساده: نه نفس کشیدن او که تنها شکل دادن جمله را می‌شنویم). مهار به غایت اندیشمندانه طرز تلفظ و صرفه‌جویی صوتی در زبان فرانسه؛ پاره‌ای ملاک‌های متعصبانه (ناشی از طرز بیان سخنورانه یا کلیسایی) واژگون شده‌اند. مصمت‌ها، که این همه درباره نقش آنها به عنوان عامل استخوانبندی زبان فرانسه (هر چند این زبان از خانواده زبان‌های سامی نیست) تأکید می‌شود و از هر فرانسوی انتظار می‌رود که برای افاده معنای روشن، آنها را خوب "هجی" کند، از هم جدا سازد و با تأکید ادا کند ـ این مصمت‌ها را پانزرا به طور گذرا ادا می‌کند، فرسودگی زبانی را که مدت زمان درازی زیسته، عمل کرده است و کارآیی داشته است به آنها برمی گرداند و از آن تخته پرش ساده‌ای برای مصوت‌های تحسین‌انگیزش می‌سازد: اینجا عرصه "حقیقت" زبان است، نه کارآیی آن (شفافیت، بیانگری، ارتباط گیری)؛ و ردیف مصوت‌ها آنچه را که دلالت‌گری می‌نامیم (که هر چیزی است که بتواند در معنا موجد لذت باشد) دریافت می‌کنند: تضاد بین é و è (که رعایت آن در صرف افعال این همه ضرورت دارد)؛ نیز خلوص الکترونیک بالقوه، کشیدگی، رفعت، برهنگی و لطافت صدای فرانسوی‌ترین مصوت زبان، یعنی ü که میراث لاتین نیست؛ همچنین پانزرا rهای خود را ورای قواعد خوانندگی تلفظ می‌کند ـ بدون اینکه قواعد را کاملاً نادیده بگیرد: درست است که وی rها را، همان طور که در هر هنر آوازی کلاسیک معمول است، می‌غلتاند[۷] اما در این غلت هیچ اثری از تلفظ روستایی یا کانادایی وجود ندارد؛ یک غلت مصنوعی است، حالت متناقض صدای یک حرف که هم کاملاً انتزاعی است (به واسطه ایجاز ارتعاش فلزی‌اش) و هم کاملاً مادی (به واسطه جایگیری آشکارش در حرکات گلو). چنین فنتیکی (آیا تنها منم که آن را می‌شنوم؟ آیا من در صدا صداهای دیگر می‌شنوم؟ اما آیا این حقیقت صدا نیست که هذیان‌آمیز باشد؟ آیا تمامیت فضای صدا یک فضای بی‌کرانه نیست؟ بدون شک این همان معنی کار سُسور[۸] بر آناگرام[۹] است) ـ چنین فنتیکی حق دلالت‌گری را به تمامی ادا نمی‌کند (که به تمامی ادا شدنی نیز نیست)؛ اما حداقل حدی را بر تلاش‌های تمامیت یک فرهنگ جهت تقلیل شعر و موسیقی به بیانگری تحمیل می‌کند.

تعیین تاریخ و خصوصیات این فرهنگ خیلی مشکل نخواهد بود. فیشر – دیسکو امروزه تقریباً به طور انحصاری بر قلمرو صفحه ۳۳ دور در زمینه آواز حکمروایی می‌کند؛ او همه چیز ضبط کرده است: اگر شوبرت را دوست دارید اما فیشر ـ دیسکو را دوست ندارید، شوبرت امروزه خارج از دسترس شما می‌ماند: یک نمونه از سانسور مثبت (به واسطه اشباع) که ویژگی فرهنگ توده است و هرگز مورد انتقاد قرار نگرفته است؛ شاید به خاطر اینکه هنر بیانگر، دراماتیک و از نظر احساسات روشن فیشر ـ دیسکو که توسط صدایی فاقد "بافت" و فاقد بار دلالت‌گری منتقل می‌شود کاملاً با خواسته‌های فرهنگ متوسط مطابقت می‌کند؛ این فرهنگ، که با وسعت شنود و ناپدید شدن عمل (دیگر اجراکننده آماتور ندارد) تعریف می‌شود، تشنه هنر و موسیقی است به شرطی که آنها روشن باشند، احساسی را "ترجمه" کنند و مدلولی را نمایندگی کنند ("معنی" اشعار را): هنری که لذت بردن را

واکسینه می‌کند (به واسطه تقلیل آن به کدهای احساسی شناخته شده) و شنونده را با آنچه در موسیقی می‌تواند گفته شود آشتی می‌دهد: با آنچه درباره آن، توسط آکادمی، مسیحیت و عقاید رایج، گفته شده است. پانزرا به این فرهنگ تعلق ندارد (نمی‌توانست تعلق داشته باشد چرا که پیش از ظهور صفحه ۳۳دور آواز می‌خوانده است؛ علاوه بر آن من شک دارم که هنر او، اگر وی امروز هم می‌خواند، می‌توانست تأیید شود یا حتی توجه کسی را جلب کند)؛ قلمرو او ـ که بین دو جنگ جهانی بسیار گستردگی داشت ـ قلمرو یک هنر منحصراً بورژوایی بود (یعنی به هیچ رو خرده بورژوایی نبود)، که جدای از تاریخ، گسترش درونی خرد را محقق کرد ـ با یک انحراف کاملاً شناخته شده؛ و شاید مسئله کمتر از آنچه به نظر می‌رسد متناقض باشد، چرا که این هنر از همان موقع حاشیه‌ای و نخبه بود، و توانست آثار دلالت‌گری را نشان دهد و از استبداد دلالت رهایی یابد.

بافت صدا تمبر آن نیست، یا فقط تمبر آن نیست: هیچ چیز بهتر از اصطکاک میان موسیقی و یک چیز دیگر، که زبان است (و به هیچ رو پیام نیست) نمی‌تواند دلالت‌گری‌ای که نتیجه آن است را تعریف کند. آواز باید سخن بگوید، یا به عبارت بهتر، باید بنویسد، زیرا آنچه در مرحله آواز جوهری حاصل می‌شود نهایتاً نوشتن است. این نوشتهٔ به آواز خوانده شدهٔ زبان، به اعتقاد من، آن چیزی است که ملودی فرانسوی گاه و بیگاه سعی کرده به آن برسد. البته می‌دانم که لید آلمانی نیز، با واسطه شعر رمانتیک، پیوند تنگاتنگی با زبان آلمانی داشته است؛ می‌دانم که فرهنگ شعری شومان گسترده بود و همین شومان زمانی درباره شوبرت گفته بود که اگر وی تا سن پیری زنده می‌ماند همه ادبیات آلمانی را به موسیقی درمی آورد؛ اما با این حال، من فکر می‌کنم که معنای تاریخی لید باید در موسیقی آن جستجو شود (حتی اگر فقط به دلیل ریشه‌های عامیانه‌اش باشد). برعکس، معنای تاریخی ملودی فرانسوی فرهنگ زبان فرانسه است. می‌دانیم که شعر رمانتیک فرانسه بیشتر به سخنوری وابسته است تا به متن نوشتاری، اما آنچه را که این شعر قادر نبوده، با خودش و برای خودش، انجام دهد ملودی توانسته پاره‌ای اوقات، با همکاری با آن، به انجام رساند ـ با کار بر روی زبان از طریق شعر. این کار (در حالت خاصی که اینجا از آن صحبت می‌کنیم) در روند معمول تولید ملودی، که در کار شاعران کوچک، در مدل بالاد خرده بورژوایی و در موسیقی سالن‌ها سخت بلهوسانه است، دیده نمی‌شود؛ اما حضور آن در چندین اثر غیرقابل انکار است: با یک گلچین (بگوئیم تصادفی) می‌توان بعضی از ملودی‌های فوره و دوپارک، بسیاری از آثار متأخر (پْرُزْدیک[۱۱]) فوره و اثر آوازی دبوسی را ذکر کرد (هر چند پلئاس اغلب بد، یعنی دراماتیک، خوانده می‌شود). آنچه در این آثار وجود دارد بیش از یک سبک موسیقایی است، بلکه می‌توان گفت یک تعمق عملی بر روی زبان است؛ یک صعود تدریجی وجود دارد از زبان به شعر، از شعر به ملودی و از ملودی به اجرای آن. یعنی که ملودی فرانسوی بسیار کم از تاریخ موسیقی و به مقدار زیاد از تئوری متن مشتق می‌شود. اینجا نیز یک بار دیگر باید جای دلالت کننده را تعیین کرد.

دو آواز مرگ را ـ هر دو بسیار مشهور ـ با هم مقایسه کنیم، یکی آواز مرگ بُریس گُدُنف و دیگری از آنِ مِلیزاند. نیت موسُرْگسکی هر چه بوده باشد، مرگ بُریس بیانگرانه یا، حتی می‌توان گفت، هیستریک است؛ با محتوای عاطفی و تاریخی بسیار سنگین شده است؛ هر اجرایی از این مرگ باید دراماتیک باشد: این پیروزی متن ظاهری است، خفه شدن دلالت‌گری زیر مدلول: روح. ملیزاند، برعکس، تنها به صورت پْرُزْدیک می‌میرد؛ دو مورد افراطی به هم مرتبط شده‌اند: قابلیت درک کامل معنای اولیه و شکل پرزدیک خالص بیان: بین این دو

خلائی است که بریس آن را پر می‌کند: pathos[11]، یعنی به قول ارسطو (و چرا که نه)، احساسات شدید آن‌گونه که مردم از آن سخن می‌گویند، آن را به تصور می‌آورند، مفهوم پذیرفته شده مرگ، مرگ عامه فهم. ملیزاند بی سر و صدا می‌میرد؛ بیایید این اصطلاح را در معنای سیبرنتیک آن درک کنیم: هیچ چیز مزاحم دلالت کننده نمی‌شود، و بنابراین هیچ چیز وجود حشو و زواید را الزامی نمی‌کند؛ در اینجا یک زبان ـ موسیقی تولید می‌شود که کارآیی آن بازداشتن خواننده از بیانگر بودن است. همان گونه که برای باس روسی صادق بود، آنچه نمادین است (مرگ) فوراً (بدون واسطه) به ما عرضه می‌شود (و این به منظور رد این مفهوم پذیرفته شده است که بر اساس آن هر چه بیانگر نیست باید سرد و عقلانی باشد: مرگ ملیزاند "حرکت زا" ست؛ به این معنی که چیزی را در زنجیره دلالت کننده به حرکت می‌آورد).

ملودی فرانسوی ناپدید شده (حتی ممکن است گفته شود که مثل یک قطعه سنگ به قعر آب فرو رفته است) و این ناپدید شدن دلایل بسیاری داشته، یا حداقل می‌توان گفت جنبه‌های بسیاری به خود گرفته است؛ این موسیقی در زیر بار تصویری که خاستگاه "سالنی"[12] اش ارائه می‌دهد از پا در آمده است؛ تصویری که تا حدی یک نماد سطحی از ریشه طبقاتی‌اش است؛ موسیقی کلاسیک فرهنگ توده (رادیو و ضبط صوت)، با ارجحیت دادن به ارکسترهای پرشور (از آن مالر) یا سازهایی که کمتر از پیانو بورژوایی اند(هارپسیکرد، ترمپت)، آن را به عقب رانده است. اما، بالاتر از همه، این مرگ با پدیده‌های تاریخی بزرگ‌تری همراه می‌شود که یکی از آنها ارتباط اندکی با تاریخ موسیقی یا تاریخ ذوق موسیقایی دارد: فرانسوی‌ها به زبان خود کم توجهی می‌کنند، البته نه به عنوان مجموعه با قاعده‌ای از ارزش های اصیل (روشنی، ظرافت، درستی) ـ یا حداقل بندرت خود را با این گونه مسائل که ارزش‌های نهادی شده هستند درگیر می‌کنند ـ بلکه به عنوان نوعی لذت، خوشی، جایگاهی که در آن زبان روی خودش و برای هیچ چیز دیگر کار می‌کند، یعنی آنچه که انحراف می‌نامند، (فردیت یا تنهایی اثر فیلیپ سُلِر، یعنی قوانین، را به خاطر آوریم که کار پرزدیک و متریک زبان را ارائه می‌دهد).

"بافت"، بدن است در صدایی که می‌خواند، در دستی که می‌نویسد، در عضوی که اجرا می‌کند، اگر من "بافت" این موسیقی را درک می‌کنم و اگر به این "بافت" ارزشی نظری می‌دهم (این صعود متن است در اثر) نمی‌توانم از ساختن یک شمای تازه ارزش‌یابی برای خودم صرف‌نظر کنم، شمایی که بدون تردید فردی است (زیرا بر آنم که به رابطه خودم با بدن کسی که می‌خواند یا می‌نوازد گوش فرا دهم و زیرا این رابطه از نوع عاشقانه است) اما کاملاً "ذهنی" نیست (در من یک "سوژه" روان شناسانه نیست که گوش می‌دهد؛ لذتی که سوژه جستجو می‌کند وی را تقویت نمی‌کند، بیان نمی‌کند، بلکه برعکس او را نابود می‌سازد). این ارزشیابی خارج از قانون انجام خواهد شد: قانون فرهنگ، و همچنین قانون ضد فرهنگ را بر هم خواهد ریخت؛ در پس سوژه همه ارزش‌هایی را که در پشت "دوست دارم" یا "دوست ندارم" نهفته است گسترش خواهد داد. به ویژه خواننده‌ها، به دو دسته تقسیم خواهند شد: بنابراین، من آزادانه پاره‌ای هنرمندان کمتر شناخته شده، فرعی، فراموش شده و حتی مرده را برمی‌کشم و به پاره‌ای هنرمندان تقدیس شده پشت می‌کنم (مثال نیاوریم چرا که مثال‌ها بدون شک تنها ارزش زندگینامه‌ای خواهند داشت)، و انتخابم را به همه انواع موسیقی آوازی، از جمله موسیقی عامه، جایی که مشکلی برای تشخیص میان آواز ظاهری و آواز جوهری نخواهم داشت، انتقال می‌دهم (صدای بعضی از هنرمندان در این نوع موسیقی از "بافتی" برخوردار است که دیگران، هر چند هم بسیار مشهور

باشند، فاقد آنند). علاوه بر آن، در کنار صدای انسانی، در موسیقی سازی، وجود یا عدم وجود "بافت" احساس می‌شود؛ زیرا اگر در اینجا دیگر زبانی برای ایجاد دلالت‌گری در شکل عالی و قابلیت غایی آن، وجود ندارد، حداقل بدن هنرمند حضور دارد که مرا، یک بار دیگر، وادار به ارزشیابی می‌کند: من یک اجرا را نه بر حسب قوانین اجرا و اجبارهای سبک (با خصلت کاملاً خیالی‌شان) که تقریباً همه متعلق به آواز ظاهری‌اند (من از "دقت"، "درخشندگی"، "گرما"، "احترام به پارتیتور" و غیره به وجد نخواهم آمد)، بلکه بر اساس تصویری که از بدن به من داده می‌شود قضاوت خواهم کرد: من بدون هیچ تردیدی ـ با اطمینان از بدن، از لذت بدن ـ می‌شنوم که صدای هارپسیکرد واندا لاندُوسکا از درون بدن او برمی‌خیزد و نه از سرانگشتانی "بافنده"، آن چنان که نزد بسیاری از نوازندگان هارپسیکرد یافت می‌شود (اختلاف به حدی است که من صدای ساز دیگری را می‌شنوم)، و در رابطه با پیانو، من فوراً می‌فهمم که کدام قسمت از بدن در حال نواختن است: آیا بازوهاست، که اغلب این چنین است: عضلانی مثل ساق پای یک رقصنده، یا پنجه‌هاست (بدون در نظر گرفتن پیچ و تاب‌های مچ)، یا آیا برعکس فقط قسمت‌های حساس بدن است: نرمه انگشتان که "بافت" آن را من بسیار به ندرت می‌شنوم (آیا نیازی به تذکر هست که به نظر می‌رسد امروزه، تحت فشار ضبط‌های سی و سه دور و فروش انبوه آن، نوعی هموار شدگی فنی وجود دارد که متناقض است: همه اجراها تا حد کمال هموار شده‌اند: هیچ چیز باقی نمانده است مگر متن ظاهری).

این همه درباره موسیقی "کلاسیک" (در وسیع‌ترین معنای آن) گفته شد؛ اما بدیهی است که صرف در نظر گرفتن "بافت" موسیقایی می‌تواند به تاریخ موسیقی دیگری سوای آنچه ما می‌شناسیم (که صرفاً مربوط به متن ظاهری است) رهنمون شود: اگر موفق به پالوده کردن نوعی "زیبایی‌شناسی" لذت موسیقایی شویم، بدون شک اهمیت کمتری به گسستگی عمیق در تنالیته که محصول تجدد است خواهیم داد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت

۱- غشی را در برابر **ecstasy** گذاشته‌ام. برای توضیح درباره این انتخاب ر.ک. به مقاله مترجم "موسیقی قدسی در گواتی و سماع" در فصلنامه هنر، تابستان ۱۳۷۸، دوره جدید، شماره ۴۰. (در ضمن همه زیرنویس‌ها از مترجم است غیر از آنهایی که با ستاره مشخص شده‌اند).

۲- فرم موسیقایی‌ای که اساساً فرانسوی است. این فرم می‌تواند از قرن نوزدهم به بعد معادل لید آلمانی محسوب شود.

۳- در متن ملیسما **melisma** آمده است که به معنی گروه نت‌هایی است که روی یک هجا خوانده می‌شوند؛ تحریر معادل چندان نامناسبی نیست.

۴- در فارسی original و authentique هر دو را اصیل ترجمه می‌کنند در صورتی که اولی به معنی شخصی، خلق شده، و غیرتقلیدی است و دومی به معنی ریشه‌دار و دارای پیشینه است. برای دوری از آمیزش دو مفهوم عین واژه آورده شد.
۵- letter که معنای دقیق کلمه یا گفتمان است در مقابل معنای عمیق و ذهنی آن.
۶- اشاره به متن ظاهری و متن جوهری.
* "به همین دلیل بهترین راه خواندن آثار من این است که خواندن را با پاره‌ای حرکات مناسب بدن همراه کنیم. ضد نوشته صامت، ضد کلام نانوشته. موافق با اعلان ـ حرکت gesture_ notice" (فیلیپ سُلِر، قوانین).
۷- به این معنی که آنها را "ر" تلفظ می‌کند و نه "غ".
۸- فردیناند دو سُسور، ۱۹۱۳ ـ ۱۸۵۷، زبانشناس سوئیسی و پایه گذار زبانشناسی ساختاری جدید.
۹- قلب، تشکیل لغت یا جمله‌ای از درهم ریختن کلمات یا لغات جمله دیگر.
۱۰- هم به معنی عروض است، هم به معنی بخشی از فنتیک که به مطالعه طرز ادا، تکیه گذاری، لحن، ریتم، مکث‌ها و کشش واکه‌ها می‌پردازد و هم به معنی مطالعه قواعد تطابق تکیه‌های یک متن با تکیه‌های قوی و ضعیف موسیقی‌ای که آن را همراهی می‌کند. منظور بارت مطمئناً معنای اخیر و نیز آثاری از فوره است که رعایت این قواعد را مرکز توجه خود قرار می‌دهد.
۱۱- زیاده‌روی در ایجاد تأثیرات دراماتیک.
۱۲- سالن، مجمع ادبا، هنرمندان و فلاسفه بود که به ویژه در قرون هفدهم وهجدهم در خانه یک زن مشهور برگزار می‌شد. سالن‌ها در قرن هفدهم تأثیر عظیمی در تحول ذوق ادبی، و در قرن هجدهم در گسترش ایده‌های فلسفی داشتند.