پرونده

می نیمالیزم

موسیقی مینیمال

کیوان میرهادی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Philip Glass

Arvo Part

La montey

پدیدارشناسی به مثابه مرجع می‌نیمالیزم
می‌نیمالیزم درهنرهای تجسمی
می‌نیمالیزم در موسیقی

پدیدارشناسی[1] به مثابه مرجع می‌نیمالیزم[2]

تعریف پیرامون واژهٔ «می‌نیمال» طبق سنت فلسفی غرب، به پشتوانه مفهومی و فکری نیاز دارد. هوسرل[3] در کتاب خویش «درآمدی بر پدیدارشناسی ناب[4]» به سال ۱۹۱۰ می‌گوید: پدیدارشناسی، توضیح ساختار تجربه است زمانی که به آگاهی درآید به شرط آن که این توضیح عاری از دخالت تئوری یا قیاس یا رشته‌های مختلف علوم طبیعی باشد، پدیدارشناسی مطالعهٔ جوهر[5] است. مانند جوهر احساسات. نیز بررسی ساختار آگاهی است زمانی که بتواند آگاهی را به چیزهای بیرون از خود ارجاع دهد که این بررسی نیازمند انعکاس بیرونی محتویات ذهن است برخلاف هر چیز زائد دیگر و چون توجه ذهن می‌تواند هم به سوی بی‌جان جلب گردد و هم اشیاء واقعی، پس انعکاس پدیدار شناسانه پیش‌فرض وجود لاغیر نیست بلکه فقط به برشی[7] از وجود گفته می‌شود که پرسش مربوط به هستی واقعی اشیاء پیچیده را یکسر به کناری می‌نهد. مفهوم حذف زوائد که هوسرل آن را تقلیل پدیدار شناسانه[8] نامید مفهومی مهم است که باعث تأثیرگذاری بر اندیشهٔ می‌نیمال گردید زیرا پیروان می‌نیمالیزم به دنبال شعار کلی هوسرل یعنی: «چیزها از طریق چیزها» رفته و با حذف عناصر زائد و إلمان‌های زیادی، سعی به دیدن جوهر واقعی هنرها نمودند. کشف هوسرل این بود که وقتی دربارهٔ محتویات ذهن تفکر می‌کرد، اموری از قبیل یادآوری، اشتیاق و تصورات را برگزید و محتویات انتزاعی این اعمال را «معنی» خواند و این معناها، عملی را موجب می‌شوند که به سوی شیئی خاص تحت جنبه‌یی معین هدایت شوند. وی این عمل مستقیم را امرقصد[7] نامید که همان جوهر آگاهی باشد. پدیدارشناسی استعلایی نیز بررسی محتویات اساسی معناست تا بتواند امرقصد را محقق سازد. فلسفه هوسرل باعث تحولی عظیم در قرن بیستم گردید و بر شاخه‌های علمی و هنری تأثیر شگرف نهاد به طوری که امروزه علومی نظیر پدیدارشناسی علوم الهی، پدیدارشناسی جامعه‌شناسی، پدیدارشناسی روانپزشکی و نقد ادبی پدیدارشناسانه جای خود را در فرهنگ بشری باز کرده‌اند.

حال از بحث هوسرل مفاهیم بنیادی جوهر، حذف زوائد، تقلیل پدیدارشناسانه و انعکاس بیرونی محتویات ذهن و امرقصد یا جوهر آگاهی را گرفته و ببینیم این امور چگونه با آن که از آلمان صادر شدند ولی مأوای هنری خود را در آمریکا و سپس اروپا یافتند.

می‌نیمالیزم در هنرهای تجسمی

این مفهوم به نوعی از هنر اطلاق می‌گردد که به آخرین درجه از سادگی کمپوزیسیون هندسی برسد به طوری که هدف غایی آن درگیر نمودن، بیننده با فضاء رنگ و فرم موادی باشد که به عنوان جوهر نقاشی یا مجسمه‌سازی به کار می‌روند. ظهور می‌نیمالیزم در دههٔ ۱۹۵۰ میلادی بود و گسترش بعدی آن در دو دههٔ بعد صورت گرفت و به نوعی پدیدهٔ آمریکایی بدل شد و گرچه می‌نیمالیزم در نقاشی ظهور کرد ولی رشد عمدهٔ خویش را در مجسمه‌سازی بروز داد. اولین بار اتوس[9] هنری می‌نیمالیزم در نقاشی‌های سوپرماتیستی[10] کازیمیرمالوویچ[11] نوید داده شد بدین دلیل که وی معتقد بود که هنر باید به کوچکترین و قوی‌ترین واحد هندسی خود تقلیل یابد و نیز باید از رنگ‌های تخت استفاده کرد. مالوویچ سوپرماتیسم را با نقاشی‌هایی تحت عنوان White-on-white به اوج خود رسانید که در آن‌ها إلمان‌های هندسی در زمینهٔ سفید بر روی سفید و درهم‌برهم به نمایش در می‌آیند. اتفاقاً می‌نیمالیزم در مجسمه‌ها و کارهای حجمی سریع‌الساخت مارسل دوشامپ[12] نیز به‌وقوع می‌پیوندد که دیگر پاسپورت آمریکایی داشت و راحت‌تر می‌توانست به هر کجا سفر کرده و این پدیده را ترویج کند. در این جا بد نیست یادآوری گردد که می‌نیمالیزم اصلاً در واکنش زیباشناسانه به اکسپرسیونیزم انتزاعی[13] که در اواخر دههٔ ۵۰ میلادی پیشتاز بود شکل گرفت و پیروان می‌نیمال اصلاً منکر دریافت حس زیباشناسانه در اکسپرسیونیزم انتزاعی شدند. مثلاً فرانک استلا[14] نقاشی‌های خود را اولین بار در ابعادی غول‌آسا که از نوارهایی موازی حک شده بر روی بوم تشکیل شده بود در شانزدهمین نمایشگاه سالانه هنر در موزه هنرهای معاصر آمریکا در نیویورک معرفی کرد و با این که کارهای وی رنگی تیره، عبوس و رازآمیز داشتند اما وی در ضمن طعنه‌یی به فروپاشی اکسپرسیونیزم انتزاعی، جملهٔ معروفی دارد که می‌گوید: «حقیقت این است که نقاشی‌های من همان است که دیده می‌شود، چیزی که می‌بینید، همان چیزی است که می‌بینید.» که این جمله به طعنه برای رقبا آورده شده بود.

اما می‌نیمالیزم قصهٔ دیگری در حجم دارد. مجسمه‌های می‌نیمال در اوایل دههٔ ۱۹۶۰ با نمایشگاه انفرادی دانلد جود[15]، رابرت موریس[16]، دان فلاون[17] و کارل آندره[18] به جهان عرضه شد. مجسمه‌های دانلد جود عبارت بودند از جعبه‌های متحدالشکل چوبی و فلزی و پلکسی گلاس با رنگ‌هایی تند که به طور دقیق و ریاضی‌وار روی دیوار یا کف سالن نمایشگاه تعبیه شده بودند. رابرت موریس خود را از قید رنگ خلاص کرد و تمام مجسمه‌ها را خاکستری به نمایش گذارد، فلاون نیز با استفاده از نور فلورسنت درون ترکیبات حجمی خود به القاء حس فضا می‌اندیشید و حجمی‌های آندره، همانند دوشامپ واحدهایی بودند قابل جابه‌جا شدن و سرانجام تمامی گروه دست در دست سول لهویت[19] با ساختارهای مکعب شکل در باز و نقاشی‌های دیواری هندسی شکل‌اش، کاراکتر هنر می‌نیمال را که به والاترین درجه خلاصه شدگی هندسی در هنرهای تجسمی رسید، شکل بخشیدند.

رقص می‌نیمال (پست‌مدرن)

جنبش کوریوگرافی[20] (طراحی باله و رقص) می‌نیمال ابتدا در خلال سال‌های ۱۹۶۲

تا ۶۴ میلادی در میان گروهی آوانگارد از طراحان رقص، به دنبال هنرهای تجسمی و موسیقی در کلیسای جادسن[۲۱] نیویورک آغاز شد که رابرت دان مدرس طراحی رقص آن به همراه اعضای گروه ابتدا طبیعت رقص را دوباره زیر ذره‌بین به آزمون و خطا گذاشته و تمام جنبه‌های اجرایی و نمایشی و طراحی این هنر را با به کارگیری متدهای بدیع و نوین در اولین اجرایشان در ژوئیه ۱۹۶۲ به زیر سوال بردند و از این تاریخ به بعد کارهای گروه در دنیا رونق گرفته و تقلید شد و به ویژه از زمانی که تأثیرات تئوری‌های فلسفی اگزیستانسیالیزم، ذن بودیزم[۲۲] و پدیدارشناسی در آثارشان مشهود گردید معلوم شد که حرف هایی نوین در هنر طراحی رقص به جهانیان عرضه گشته است.

به طور خلاصه نظریات گروه به این شرح است:

۱. ضرور بودن حضور لحظه‌یی و گذرا در اجرا

۲. کاوش در اساس محتویات و خصایص ذاتی رقص به عنوان مهم‌ترین مدیوم ارتباطی این هنر

۳. رد هر گونه سیستم متکی بر فرم که حرکات را تحت سلطه بیاورد و نیز رد هر گونه ایماژ خاص ویژهٔ حرکات اندام بدن که منتج از فرم باشد یعنی در این نوع حرکات سعی می‌شود بالرین‌ها اعمال زندگی روزمره را با فیگورهای تکرار شونده و مطلق به نمایش بگذارند. پس سوژه رقص، خود رقص است (حکم هوسرل را به یاد آورید: چیزها از طریق چیزها) و هیچ تصور ذهنی از پیش تعیین شده در مورد بدن و حرکات آن وجود ندارد، رقص عنصری است برای خود با حرکات ناب، انتزاعی و حتی کودکانه[۲۳] و خام که مانند ماسکی بر اطوار بالرین بنشیند.

راینر رهبر گروه جادسن که بعدها تئوریسین این گروه نیز قلمداد شد در بیانیه مشهور خود به سال ۱۹۶۵، فلسفه گروه را «زیبایی‌شناسی نفی»[۲۵] نامید. هدف راینر، راززدایی کردن وابژه نمودن رقص بود با زدودن هر چه عنصر وابسته و ضمیمه آن (مطابق پدیدارشناسی) و این دید می‌نیمالیستی با بیانی منسجم و کانکریت در کورئوگرافی به نام Trio A نیز عرضه شد. از دیگر اعضای برجسته این گروه می‌توان از استیو پکستون[۲۶] نام برد. کلمه «رقص پست‌مدرن» زیر نفوذ ابداعات خلاقانه گروه جادسن امروزه در اروپا و دیگر نواحی مختلف آمریکا رایج و متداول شده است.

می‌نیمالیزم در موسیقی

این مکتب به عنوان یکی از مکاتب تأثیرگذار قرن بیستم در شیوهٔ کمپوزیسیون موسیقی، از اوایل دههٔ ۵۰ میلادی پا به عرصهٔ وجود گذاشت. در همان ایام، این موسیقی را به القابی نظیر موسیقی سیستمی[۲۷]، موسیقی پروسه‌یی[۲۸] و یا موسیقی تکرارشونده[۲۹] نیز متصف می‌کردند. از عناصر بنیادین موسیقی می‌نیمال می‌توان از زمینهٔ تونال، گام‌های متولی و نبض ریتمیک قوی با حداقل واریاسیون را نام برد. با این که استیل این مکتب ساده بود و اصلاً برای جذب تماشاچی و موفقیت‌های تجاری پیش‌بینی گردیده بود اما می‌نیمالیزم، رُل بسیار مهم و حیاتی‌یی درجلب مخاطبان به سوی موسیقی معاصر ایفا کرد.

عمدتاً خاستگاه می‌نیمالیزم را می‌توان آمریکا دانست، علی‌رغم این که از پدران می‌نیمالیست به مفهوم تاریخی کلمه می‌توان از آرگانوم نویس فرانسوی به نام «پروتین»[۳۰] یاد کرد که در قرن سیزدهم می‌زیست ولی با شش قرن پرش می‌رسیم به پرلود طلای راین اثر واگنر و تقریباً ۳۰ سال بعد از آن‌جا به کارهای اریک ساتی[۳۱] و «بولرو»[۳۲]ی راول. ولی با این وجود، تأثیر مهم و واقعی بر این مکتب را، بدیهه‌سرایی‌های هندی و بالی و ریتم‌های ضربی آفریقایی برجای گذاشتند. جان کیج[۳۳] و هری پارچ[۳۴] با دید موسیقی تجربی[۳۵] خود راه را برای آیندگان گشودند اما این لَمونت یانگ[۳۶] بودکه با تشکیل گروه تئاتری خود در سال ۱۹۶۲ موجودیت موسیقی می‌نیمال را اعلام کرد.

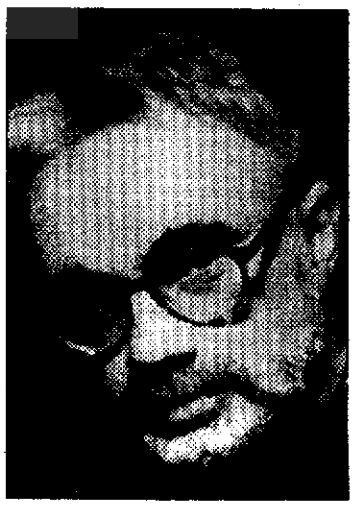
تری رایلی[۳۷] که در این گروه نوازندگی پیانو را به عهده داشت در اثر خود به نام C که در سال ۱۹۶۴ می‌نویسد، مجموعه‌یی از موتیف‌های تکرار شونده را در مُد اونین[۳۸] به کار گرفت که این اثر از اولین و معروفترین کارهای شاخص می‌نیمالیست‌های پیشرو به حساب می‌آید. از سوی دیگر فیلیپ گلاس[۳۹] آمد با اثری به نام Music in Similar Motion. ایدهٔ وی این بود که واحدهای موسیقی به مثابه سلول‌های تغییرپابنده، به دفعات، آن قدر تکرار یاکم و زیاد شوند تا با یک علامت دهی به واحدی دیگر منتقل گردند.

تجربیات استیوریج[۴۰] نیز با نوار مغناطیسی عبارت از این بود که سلسلهٔ اصوات کوتاه باید به صورت دایره‌یی و همزمان یا با تأخیر فاز به طور مداوم در تعقیب یکدیگر و در واحد زمانی تکرارشوند. در دههٔ ۷۰ میلادی، استیوریج و فیلیپ گلاس هر کدام جداگانه با گروه‌های خود به برپا کردن تورها و کنسرت‌های متعدد پرداخته و در شناساندن موسیقی می‌نیمال به جهانیان سهم عمده‌یی ایفاء کردند.

کم‌کم می‌نیمالیزم آمریکایی آن نابیّت تندو تیز اولیه را پشت سرگذاشت و کارهای بعدی آنان که مشتمل شد بر اپراهای «نیشتین در ساحل دریا»[۴۱] اثر گلاس و «نیکسون در چین»[۴۲] اثر جان آدامز[۴۳] و کوارتت زهی «قطارها»[۴۴] اثر ریچ به جوهر واقعی می‌نیمالیزم نزدیک‌تر گردید. به دیگر سخن، غنای هارمونیکی می‌نیمالیزم بالغ و از آب و گل درآمده در کارهایی از قبیل «موسیقی صحرا»[۴۵] اثر ریچ و «سمفونی مجلسی»[۴۶] اثر آدامز مشهود گردید.

اما اروپایی‌ها نیز از قافله عقب نماندند و در خلال دهه هفتاد میلادی به این سبک گرایش پیدا کردند. به طور مثال در هلند لوئیس آندریسن[۴۷] با اثر Der Staat الگوی آمریکایی را به نحوی استثنایی و بدیع با زبان هارمونیک استراوینسکی[۴۸] ترکیب کرد. اما پدیدهٔ متافیزیکی غریب و زیبایی که اروپاییان تقدیم می‌نیمالیزم نمودند نوعی از ترکیب فولکلور ساده شده مذهبی است که به می‌نیمالیزم مقدس[۴۹] موسوم است که نمونه‌های مشهور آن، سمفونی شمارهٔ ۳ یا «آوازهای غم» اثر هنریک گورتسکی[۵۰] و پاسیون سنت‌جان[۵۱] اثر آرووپارت[۵۲] و اثر جان تاوِنر[۵۳] به نام The Protecting Veil است. سمفونی شمارهٔ ۳ گورتسکی، جزء ۱۰ آلبوم کلاسیک پرفروش قرن بیستم در تاریخ موسیقی ثبت گردید و اثر تاونر به صورت انجیل نوازندگان ویلن‌سل دنیا در آمده و پاسیون سنت‌جان به همراه آثار دیگر می‌نیمال آروو پارت بزرگترین جایزه‌های بین‌المللی را از آن خود کرده است.

در خاتمه، ذکر این نکته نیز خالی از فایده نیست که تمامی موسیقیدانان مکتب می‌نیمال، هر کدام دورهٔ تنال[۵۴] و آتانول[۵۵] و پلی‌تونال[۵۶] را در سبک کمپوزیسیون شخصی، طی و تجربه کرده‌اند و هر کدام از مسیری سخت و طولانی با موفقیت به جوهر پدیدارشناسانه موسیقی می‌نیمال رسیدند.



John Adams