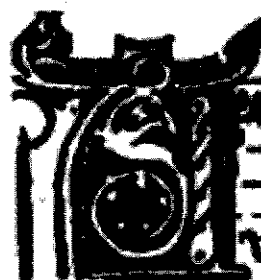
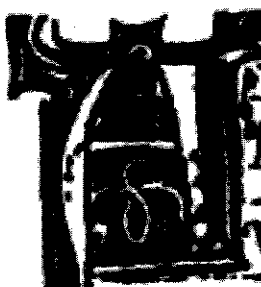


ALLEGORY AND SYMBOLISM IN MUSIC

تمثیل و نماد پیداری در موسیقی



ve beatissima curras dumtaxat. cecilio



ve maria' gubna plena corruato eorum

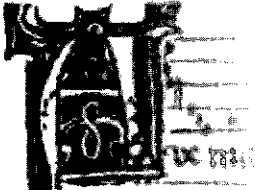
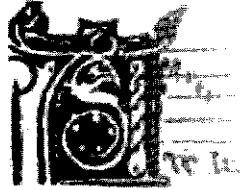
duane.

پلهنرولانگ

ترجمه‌ی آریتا افراشی



شمس‌الهی یک
خپلوتیر



زبان ویژه‌ای متشکل از استعاره و نمادپردازی باید برای انتقال پیام موسیقی به کار گرفته شود، زیرا موسیقی در کلام نمی‌گنجد. در این لحظه، مرموزترین و پنهانی‌ترین بخش از زیبایی‌شناسی موسیقی مورد توجه قرار دارد؛ یعنی بخشی که برای منتقدان و نوازندگان از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.

هر آنچه می‌گوییم، حتی آواهای ساده مبین چیزی هستند. مسئله این است که این گفته‌ها چگونه از سوی دیگران درک می‌شوند. انواع نیرو، انرژی، تنش و آرامش از موسیقی ساطع می‌شوند که فقط به شیوه‌ای نمادین قابل درک‌اند.

ما همگی با نمادهایی مانند صلیب به نشانه‌ی مسیحیت، شمشیر به نشانه‌ی ارتش و یا پرچم برای ملت آشنایم. این نمادها و بسیاری دیگر از سوی ما مورد استفاده قرار می‌گیرند و معانی‌شان برای همه روشن است. ولی نماد در موسیقی نوعی همراهی اختیاری دو عنصر مجزا است؛ اندیشه‌ای کمابیش عینی در همراهی موسیقی بدون عینیت قرار می‌گیرد و هدف آن است که موسیقی اندیشه را جذب کند و تغییر دهد. ولی هر چند اندیشه، عمدتاً و به قوت، تقلیدی تصویرگونه است، اندیشه، اندیشه باقی می‌ماند و موسیقی

◆ زبان ویژه‌ای متشکل از استعاره و نمادپردازی باید برای انتقال پیام موسیقی به کار گرفته شود، زیرا موسیقی در کلام

نمی‌گنجد

* Paul Henry Lang, (Allegory and Symbolism in Music) , in Paul Henry Lang (ed. by Alfred Mann and George J. Buclow), *Musicology and Performance* (New Haven & London: Yale University Press, 1977), PP. 232-242.



است به شیوه‌ای ملموس عواطف و حالات را نشان دهد، ولی می‌تواند کاملاً انتزاعی باشد و برای گوش تعلیم‌نیافته قابل بازیابی نباشد. در این زمینه، مهم‌ترین چیز آن است که نماد موسیقایی هدفش را به وضوح نمی‌نماید؛ زیرا از آنجا که موسیقی از توان ارائه‌ی متفاوتی برخوردار است، اندیشه دست‌نخورده باقی نخواهد ماند. اندیشه در موسیقی حل می‌شود و احتمالاً حالتی را می‌نماید. اگر قرار باشد معنایی مطلق منتقل شود، آرایه‌های غیرموسیقایی باید افزوده شوند. در حقیقت، حتی اگر هیچ‌گونه نمادپردازی مورد نظر نباشد، همچنان شنونده می‌تواند معانی نمادینی را به موسیقی‌ای که گوش می‌دهد نسبت دهد؛ هرچند موسیقی آوازی می‌تواند دور از بیان احساسات باشد و موسیقی سازی می‌تواند صرفاً به بازی عضلات و انگشتان منحصر شود. در هر دو مورد، شنونده، نوازنده و حتی تاریخ‌دان موسیقی قادرند معانی نمادین متفاوتی را در آن بازیابند. از سوی دیگر، آنچه برای یک آهنگ‌ساز حائز معنی نمادین است، می‌تواند برای نوازنده‌ای که موسیقی را تفسیر می‌کند یا برای شنوندگان فاقد چنان معنایی باشد. معمولاً ملودی احساس نوعی تجربه را به وجود می‌آورد، حتی اگر به مرجعی اشاره نکند. نوع و میزان نمادپردازی طی زمان متحول می‌شود، ولی ظاهراً هیچ‌گاه نمادها کاملاً از موسیقی حذف نمی‌شوند. نماد در کنار سبک و صورت به ماهیت و جوهر موسیقی تعلق دارد و به این ترتیب، مقوله‌ی ادراکی اصیلی را به وجود می‌آورد که نوازنده نمی‌تواند از آن غافل شود و یا آن گونه که نوکلاسیک‌گرایان در نظر داشتند، با قطعیت کنار گذاشته شود.

مسئله‌ی اصلی صریحاً به رابطه‌ی میان نشانه و معنو هنگام تغییر این دو بازمی‌گردد. موسیقی، بویژه آن‌چه موسیقی قدیم نامیده می‌شود، از تمثیل، نمادپردازی و تفسیر متن اشباع شده‌است و همه‌ی آن‌ها مستلزم فعالیت ذهن نوازنده و شنونده‌اند. نمادپردازی ممکن است درک شود، مورد سوءتفاهم قرار گیرد، یا این‌که به کل دست‌نیافتنی باقی بماند؛ لیکن وقتی به نمادها دست نمی‌یابیم باز موسیقی بی‌مفهوم نخواهد بود. در این مورد، منظور انتقال یک اندیشه یا نگرش به یک گروه موسیقایی در هماهنگی با قواعد غیرمفهومی و خودایستای موسیقی است. نمادپردازی هر چه گسترده‌تر باشد، مشمول تفاسیر متعددی خواهد شد و نمادهای ناآشنا تنها پس از مطالعه قابل درک می‌گردند.

◆ نمادپردازی ممکن است درک شود، مورد سوءتفاهم قرار گیرد، یا این‌که به کل دست‌نیافتنی باقی بماند؛ لیکن وقتی به نمادها دست نمی‌یابیم باز موسیقی بی‌مفهوم نخواهد بود

به همین دلیل، تجربه‌ی موسیقی قدیم و ناآشنا، حتی برای آن‌ها که قادرند نمادها را رمزگشایی کنند دشوار است. نمادپردازی در موسیقی به لحاظ بصری، شنیداری و یا در اثر ترکیبی از این دو صورت می‌گیرد. با آن‌که نمادپردازی ممکن

هنگام ترکیب نماد، تأثیر و مرجع، انواع نمادهای موسیقی تعیین و توزیع می‌شود. اندیشه‌ی حرکت به آسانی به لحاظ بصری و شنیداری تجلی موسیقایی می‌یابد و بی‌تردید سازمان‌دهی زیربمی اصوات، مفهوم حرکت را القا می‌کند. در پرلود کرثال باخ، آواز قعر به سوی تو فریاد برمی‌آورد، ملودی در فواصل بالارونده پیش می‌رود. در اوراتوریو^۲ هندل (Handel)، جاشوآ از ماه و خورشید می‌خواهد که پایدار بمانند. صحنه‌ای خارق‌العاده و تقریباً تصویرگونه ارائه می‌شود و تمام اصوات و سازها لحظه‌ای باز می‌ایستند. با این‌همه، تأثیری موسیقایی ایجاد می‌شود و نمادهای نشانه‌گذاری شده به آنچه «موسیقی دیداری» خوانده می‌شود قابل‌تغییرند؛ زیرا در این شرایط صرفاً با نگاه به تصویر گرافیکی نت‌ها می‌توان به معنی دست یافت.

▶ **نمادپردازی در موسیقی به لحاظ بصری، شنیداری و یا در اثر ترکیبی از این دو صورت می‌گیرد**

نت‌های سیاه می‌توانند به نشانه‌ی مرگ یا عزاداری به کار روند. علامت دیز^۳ ممکن است نشانه‌ی مصلوب شدن باشد، نت یا آکوردهای^۴ کشیده‌تر می‌توانند خوابیدن یا ابدیت را بنمایانند و جز آن، فرد ناآشنا با تاریخچه‌ی موسیقی ممکن است تشخیص ندهد که چرا پس از آوازهای مسیح در پاسیون^۵ باخ، آکوردهایی آرام و مدت‌دار نواخته می‌شوند. ولی باخ از این نکته آگاه بود که در صحنه‌هایی از اپراهای و نیز از این ابزار در قطعات آوازی مذهبی به منظور

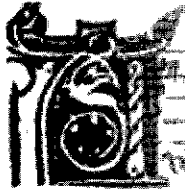
به تصویرکشیدن مرگ، جهان دیگر، ارواح یا فاجعه‌ای قریب‌الوقوع استفاده کند. چنین صحنه‌هایی از زمان کاوالی (Cavalli) (آرفستو) تا گلوک (Gluck) و موتسارت (Mozart) (ایدمینه‌ئو) مورد توجه قرار داشته‌اند و معاصران نیز از ارجاعات آن‌ها مطلع بوده‌اند.

▶ **اندیشه در موسیقی حل می‌شود و احتمالاً حالتی را می‌نمایاند. اگر قرار باشد معنایی مطلق منتقل شود، آرایه‌های غیرموسیقایی باید افزوده شوند**

در قرون پانزدهم و شانزدهم، بویژه در کانون‌های^۶ آهنگ‌سازان هلندی، نمادپردازی تصویری به اوج رسید؛ برخی خلاقیت‌های گرافیکی آهنگ‌سازان فرانسوی و فنلاندی نیز برای نمونه در آوازهای عاشقانه قابل توجه است که در آن‌ها، نت‌ها به گونه‌ای سازمان می‌یافتند که شکل قلب را بنمایانند. در مرحله‌ی بعد انواعی از نمادپردازی‌ها مورد توجه قرار می‌گیرد که می‌توان آن‌ها را نمادپردازی جمعیت‌شناختی نامید. در این شرایط یک صورت یا ریتم شناخته شده به گونه‌ای گسترش می‌یابد که نشانه‌ی مردم یک ناحیه یا یک ملت باشد؛ برای نمونه، بارکارول^۷ و نیز از این نوع است. همچنین می‌توان به تقلید طبیعی از آواز پرندگان و صدای باد و یا آب رودخانه و جز آن اشاره کرد. این نوع نمادها تاریخچه‌ای مخصوص به خود دارند: برخی باقی می‌مانند، برخی دیگر از میان می‌روند، برخی با معنایی دیگر به حیات خود ادامه می‌دهند، برخی مؤید یک دوره‌اند، و



نماد در کنار سبک و صورت به ماهیت و جوهر موسیقی تعلق دارد و به این ترتیب، مقوله‌ی ادراکی اصیلی را به وجود می‌آورد که نوازنده نمی‌تواند از آن غافل شود و یا آن گونه که نوکلاسیک‌گرایان در نظر داشتند، با قطعیت کنار گذاشته شود



همان‌طور که شاهد بودیم، مایه‌ی موسیقی می‌تواند

مبنای نوعی نمادپردازی تمثیلی واقع شود. هنگامی که معنی

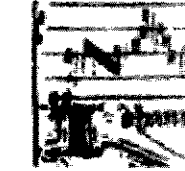
به وسیله‌ی تصویرپردازی بصری یا علائم زبانی حاصل شد،

این نوع نمادپردازی درک می‌شود و موسیقی

برنامه‌ریزی شده از این نوع است. ولی اکنون گونه‌ای

نمادپردازی مورد توجه قرار دارد که فراتر از چنین تصاویر

ساده‌ای است و آن نمادپردازی کاملاً انتزاعی اعداد است.



◆ نمادهای یک دوره طی تحول روندهای فرهنگی ناآشنا می‌گردند و گاهی نمادهای یک دوره‌ی سبکی جایشان را به نمادهای دیگر می‌دهند

اصطلاح «عددشناسی» (numerology) به بهره‌برداری موسیقایی از اعداد و هر نوع الگوی ریاضی نمادین - و غالباً مقدسی - بازمی‌گردد. تکرار یک مایه یا موتیف می‌تواند تعداد اندیشه‌ها یا افراد را بنمایاند. برای نمونه، نمایش تثلث به وسیله‌ی موتیف سه‌نتی و ده‌فرمان به وسیله‌ی موتیف ده‌نتی از این نوع است. ارتباط میان مایه در موسیقی و اعداد

برخی دیگر صرفاً سبک یک آهنگ‌ساز را می‌نمایانند. حتی وقتی درکی جهانی از نمادها حاصل می‌شود، ممکن است از خاطر بروند؛ زیرا نمادهای یک دوره طی تحول روندهای فرهنگی ناآشنا می‌گردند و گاهی نمادهای یک دوره‌ی سبکی جایشان را به نمادهای دیگر می‌دهند. هرگاه سنت قدرتمند باشد، عمر نهادها به طور قابل توجهی کاهش می‌یابد. حرکت کروماتیک، بویژه کروماتیک کاهشی در فاصله‌ی چهارم، که غم یا درد را نشان می‌دهد، از قرن شانزدهم تا قرن بیستم به کار گرفته می‌شد. ولی باید به خاطر داشت که تاریخ، نمادها را به قرارداد مبدل می‌کند و معانی متداعی را از میان می‌برد. در حقیقت، تمام نمادها در نتیجه‌ی قرارداد و توافق عام و گونه‌ای فردگرایی پدید می‌آیند. این مسئله دریافت و تجربه‌ی تمثیل را برای نوازنده یا شنونده‌ای که در زمانی دور از این قراردادها قرار دارد مشکل می‌کند.

آن‌گاه که ماتیسون (Mattheson) درباری به تصویرکشیدن عواطف صحبت می‌کند، مقصود او برگردان موسیقایی آن‌ها نیست، بلکه قیاسی مخیّل است که ذهن به وجود می‌آورد. به اعتقاد مانفرد بوکوفز (Manfred Bukofzer)، عواطفی که نظریه‌پردازان دوره‌ی باروک مدنظر دارند با احساسات ما همسان نیست، بلکه آن‌ها را باید به مثابه‌ی گروهی از رفتارهای نوعی و نسبتاً ایستای ذهنی توصیف کرد که به وسیله‌ی اشکالی مرتبط ارائه می‌شوند. این اشکال آن‌چنان کلیشه‌ای و دورند که ما فقط نوعی سازمان‌بندی موسیقایی تکرارشونده را درمی‌یابیم.

از دیرباز مورد توجه تمدن‌های کهن قرار داشته‌است، و این مفاهیم از همان زمان با مفهوم نظم جهان پیوند خورده‌اند. در این مرحله چند سؤال مطرح می‌شود: موسیقی‌دان‌ها تا چه حد با مکتب‌های عددشناسی آشنا بوده‌اند؟ برای نمونه، آیا کاربرد فوق‌انتزاعی و فوق‌العاده‌ی باخ را از آن درک می‌کرده‌اند؟ و بویژه، به‌کارگیری عددشناسی چگونه بر ادراک، طراحی، ارائه و حس موسیقایی صرف و کسب لذت تأثیر می‌گذارد؟ نخستین سؤال به آسانی پاسخ داده می‌شود. عددشناسی کتاب مقدس تنها از سوی آهنگ‌سازان آلمانی و فنلاندی مورد استفاده قرار نگرفت، بلکه با سهل‌انگاری به وسیله‌ی نوازندگان دوره‌گرد و با هنرمندی و خلاقیت از سوی آهنگ‌سازان بزرگ به کار گرفته شد. عددشناسی به صورت سازمان‌یافته تدریس می‌شد و آثار قابل‌توجهی را درباره‌ی آن می‌توان معرفی کرد. عددشناسی به سایر انواع هنر نیز راه یافت. از میان این آثار می‌توان به کتاب اشمیت (J.J. Schmidt) با عنوان ریاضی‌دان کتاب مقدس (۱۷۳۶) اشاره کرد. ورکمایستر (Werckmeister)، متخصص آکوستیک، نیز مرجع مهمی در زمینه‌ی کاربرد اعداد مقدس در موسیقی محسوب می‌شود. متأسفانه، نمادپردازی مورد توجه آهنگ‌ساز ممکن است به شنونده منتقل نشود، به گونه‌ی متفاوتی از سوی نوازنده تفهیم شود، و باز هم به گونه‌ی متفاوتی مورد توجه متخصص قرار گیرد. معمولاً شنونده از جزئیات آن آگاهی نمی‌یابد و این جزئیات صرفاً با مطالعه‌ی دقیق متن کشف می‌گردند، زیرا نمادپردازی ذاتی است و به شباهت ظاهری کاری ندارد. محتوای منتقل شده از طریق نمادپردازی معنی‌اش را با خود می‌آورد، ولی این کار را

نه از طریق شباهت میان نماد و شیء، بلکه صرفاً از طریق تداعی قبلی انجام می‌دهد، که ممکن است کاملاً فردی باشد یا حتی قابل‌باز یافت نباشد؛ مگر آن‌که به صورت تصادفی به آن دست یابیم؛ و چون این امر به دشواری صورت می‌گیرد، برخی نمادها دست‌نخورده باقی می‌مانند.

▶ هرگاه سنت قدرتمند باشد، عمر نهادها به طور قابل‌توجهی کاهش می‌یابد

در عددشناسی کابالایی، اعداد ردیفی به حروف الفبا نسبت داده می‌شوند؛ برای نمونه ۱ برای A، ۲ برای B و جز آن. به این وسیله، واژه‌ها، اسامی، اندیشه‌ها و حتی توالی آن‌ها را می‌توان در موسیقی به کمک تعداد نت‌ها یا فواصل مربوطه، جایگاه تکرار، آغاز تم‌ها و غیره نشان داد. باخ گاهی به وسیله‌ی نت‌ها B-A-C-H امضا می‌کرد ولی بیش‌تر اوقات به صورت اعداد کابالایی امضا می‌کرد: B در الفبا ۲ است، A ۱ است، C ۳ است، H ۸ است، که جمع آن‌ها گروهی از نت‌های ۱۴ است. برای نشان‌دادن حروف اختصاری نامش J.S.B. به چهل و یک نت نیاز بود. این نمونه‌ها حاکی از آن است که با استفاده از یک شبکه‌ی ارجاعات عددی به دقت سازمان‌یافته، باخ از اعداد برای نشان دادن «امضا» بیان شخصی ایمان (کرد و ۴۳=) و هدفش از تصنیف یک اثر استفاده می‌کرد. آهنگ‌ساز با پای‌بندی به این عقیده که خداوند جهان را بر مبنای یک الگوی عددی آفریده است، از چنین الگویی استفاده می‌کند تا اثر خلاقه‌اش تقلیدی از آفرینش مقدس باشد، یعنی او نیز



از آشوب نظم می‌آفرینند. از زمان باستان و از زمان پیدایش نخستین دانشگاه‌های مسیحی، موسیقی به عنوان یکی از علوم ریاضی تدریس می‌شد و جهان به لحاظ ساختاری با موسیقی همانند بود. منجمین نیز غالباً جهان را در قالب اصطلاحات موسیقی توصیف می‌کردند. رودولف ویتکوفر (Rudolf Wittkower) در اثری درباره‌ی معماری دوره‌ی نوزایی (۱۹۶۹)، ثابت کرد که در آستانه‌ی قرن پانزدهم، نظریه‌ی ریاضی موسیقی مبنای تناسب‌های معماری قرار گرفته‌است. ولی تمام این نظریه‌پردازی‌های ریاضی‌واری بر اندیشه‌ی موسیقی جدا از صدا متکی بودند؛ ولی عرفان موسیقایی مسیحی کوشید اندیشه را با صوت درآمیزد.

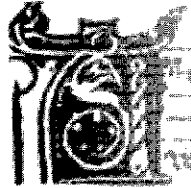
◆ تاریخ، نمادها را به قرارداد مبدل می‌کند و معانی متداعی را از میان می‌برد. در حقیقت، تمام نمادها در نتیجه‌ی قرارداد و توافق عام و گونه‌ای فردگرایی پدید می‌آیند

می‌توان نتیجه گرفت که تناسب‌های عددی نقش مهمی در این نوع موسیقی بازی می‌کنند و این مسئله موجب می‌شود که ادراک این آثار و نه الزاماً لذت بردن از آنها دشوار شود. از زمان کشف این هنر رمزآلود، متخصصین قصد داشته‌اند تا به اندیشه‌ی این آهنگ‌سازان، بویژه باخ دست یابند، که در این زمینه ناگزیر سؤالاتی مطرح می‌شود که تاکنون پاسخی قطعی نیافته‌اند: نمادپردازی مسیحی تا چه حد با موسیقی طبیعی و عادی در تعارض بود؟ آیا

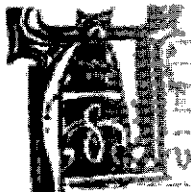
نمادپردازی مسیحی نوعی خردگرایی مذهبی و تلاشی عامدانه برای بیان کلمه‌الله در قالب چنین معانی پنهانی بود؟ نویسندگان باروک به منظور پشتیبانی از نظریه‌هایشان، قواعد شعرشناختی و بلاغی را در موسیقی به کار گرفتند، زیرا به این ترتیب معنی عواطف را بهتر می‌شد منتقل کرد. متخصصین موسیقی جدید به اندیشه‌ی مهار فرآیندهای مشابه به منظور تحلیل و تفسیر متمسک شدند. در آستانه‌ی قرن نوزدهم، آن‌ها نوعی تفسیر را به نام هرمنوتیک از مطالعه‌ی ادیان وام گرفتند و در تحلیل موسیقی به کار بستند و بر این اساس رویکرد جدیدی به زیبایی‌شناسی و نقد به وجود آوردند. آثار آلبرت شوابتسر (Albert Schweitzer)، آندره پیرو (André Pirro) و هرمان کرتس اشمار (Hermann Kretzschmar) مورد توجه قرار گرفت و شوابتسر حتی از محبوبیت عمومی برخوردار شد. تلاش این متخصصان در تحقیق به دنبال یک نظام کارآمد تحلیلی که بتواند آن‌ها را به گذشته ببرد و وضعیت هارمونی مدرسی و تحلیل صوری را بنمایاند، موجه جلوه کرد. آن‌ها تحت تأثیر رویکرد قدیمی فلسفی، منطقی و نمادین واقع شدند. هدف آن بود که به موسیقی تا حد فواصل منفرد آن معنایی عینی و عاطفی نسبت دهند. هاینیش (Heinichen)، یکی از توانمندترین نویسندگان قرن هجدهم، مدعی شد که بیان عواطف غایت موسیقی است. در حقیقت، همه‌ی نویسندگان به ترجمان احساسات و عواطف در قالب اصوات سازمان‌یافته باور داشتند. هرمنوتیک جدید در دستان متخصصان به صورت مشروحی تفسیر شد. متأسفانه، هنگام همراه‌سازی اندیشه و موسیقی، تمایل بر



◆ **نمادپردازی مورد توجه آهنگساز ممکن**
است به شتونده منتقل نشود، به گونه‌ی
متفاوتی از سوی نوازنده تفهیم شود، و باز
هم به گونه‌ی متفاوتی مورد توجه
متخصص قرار گیرد



آنتون شیندلر (Anton Schindler)، کاتب آثار بتهورن،
نقل می‌کند که وقتی از بتهورن درباره‌ی معنی سونات‌های او
مینور و می مینور سؤال شد، وی پاسخ داد: «توفان شکسپیر



را بخوانید». تعدادی از ادبای توانمند توفان را مجدداً برای
یافتن سرنخی مطالعه کردند، ولی به چیزی دست نیافتند.
ولی آرنولد شربینگ (Arnold Schering)، محقق پیشتاز،



درباره‌ی تاریخچه‌ی اوراتورئو و کنسرتو، کتاب کاملی را به
تفسیر این نقل قول و عناوین کتاب‌های موجود در
کتابخانه‌ی بتهورن اختصاص داد. ایلماری کرون
(Ilmary Krohn) از این هم فراتر رفت، به صورتی که
درباره‌ی هر میزان از سمفونی بروختر (Bruckner) تفسیری
مطول ارائه داد.

◆ **محتوای منتقل شده از طریق نمادپردازی**
معنی‌اش را با خود می‌آورد، ولی این کار
را نه از طریق شهادت میان نماد و شیء،
بلکه صرفاً از طریق تداعی قبلی انجام
می‌دهد، که ممکن است کاملاً فردی باشد
یا حتی قابل بازیافت نباشد

آن بود که بلافاصله معادل‌هایی به دست آید و بیش از حد
لازم به تخیل بها داده شود. به این ترتیب، افراط به حدی
رسید که متخصصان صاحب‌نام با جدیت تمام و با توجه به
جزئیات، به دنبال تفاسیر دور از دسترسی برای پاساژهای
موسیقی برآمدند. جای تعجب نیست که آهنگسازی عامیانه
این نوع تحلیل را، که در آن هر چیزی امکان تحقق پیدا
می‌کرد، ابزاری قدرتمند یافت. هرمنوتیک نمادپردازی را به
یک نظام تفسیری شناختی مبدل کرد که در پشت هر صورت
ملودیک یا ریتمیک و مقیاس‌بندی، حقیقتی نهفته را
جست‌وجو می‌کرد.

در مقابل، می‌توان نمونه‌های متعددی را مطرح ساخت
که در آن‌ها آهنگساز اهداف یا اشارات هرمنوتیکی خود را
نادیده می‌گیرد و این عمل را به عمد انجام می‌دهد تا درک
عادی موسیقایی را محفوظ بدارد. هتدل به بخش تفزلی آریا
علاقه‌ای نداشت، به همین دلیل او برخی واژه‌ها یا ابیات را
برگزید و به شیوه‌ای کاملاً نامتداول، به لحاظ موسیقایی بر
آن‌ها تأکید کرد و به این ترتیب نسبت به تصویرگونگی و شعر
بخش آوازی اپرا پای‌بند نماند. مطالعه‌ی دقیق موسیقی و
متون در بسیاری موارد چنین می‌نمایند که کلیت فرآیند
تداعی اهمیت چندانی ندارد و در موارد دیگر، محتوای
هرمنوتیک تا حد زیادی نوعی بازسازی مصنوعی پس از
وقوع رویداد است. در نهایت، هنگام پرداختن به اثری بسیار
پیچیده که در حقیقت تجلی موسیقی «مطلق» است - با این
توصیف هنر فرگ (Grosse Fuge) به ذهن متبادر می‌شود -
باز هم به هرمنوتیک باز می‌گردیم؛ بازنمایی چیزی که به
صورت آرمانی مجزا است تناقض محسوب می‌شود.



کرد. در قطعات جعلی، واژه‌های جدید و کاملاً متفاوتی جایگزین متن اصلی می‌شود، بی‌آنکه موسیقی تغییر کند. در یک تصنیف خنده‌دار قرون وسطایی به نام *فستوم آسینوروم* (*Festum asinorum*) یا «سرود چهارپایان»، ملودی ملایمی به همراه متن وجود دارد که در قرن نوزدهم در سرودهای مذهبی پروتستان‌ها به کار گرفته می‌شد. باخ در *اوراتوروی کریسمس*، ترانه‌ای را به باکره‌ی مقدس تقدیم می‌کند که قبلاً در حکم لالایی هرکول شناخته می‌شد. همچنین آواز گروهی بی‌نظیر «کودکی بر ما زاده شده» (در مسیح) در اصل به یک دوئت عاشقانه‌ی ایتالیایی تعلق داشته است. چنین انتقالی بارها دیده می‌شود و هم‌اکنون نیز روی می‌دهد؛ ولی پس از آن بر سر معنی نمادها چه اتفاقی می‌افتد؟ چگونه می‌توان تضاد مفروضی را که میان سرود ازدواج و سرود عزا با یک ملودی یکسان برقرار است توضیح داد؟

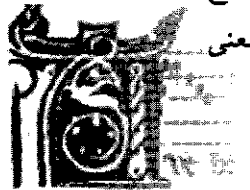
◆ هرمنوتیک نمادپردازی را به یک نظام تفسیری شناختی مبدل کرد که در پشت هر صورت ملودیک یا ریتمیک و مقیاس‌بندی، حقیقتی نهفته را جست‌وجو می‌کرد

تفسیر بافت و طراحی لایه‌های نمادین صرفاً گره‌هایی را در طرح رویدادهای مختل می‌نمایاند. سپس می‌توان به نوسان میان تخیل و انتزاع و نوعی عدم امنیت عملی توجه کرد؛ عناصر تخیل دیگر نشانه‌هایی نامشخص نیستند، بلکه

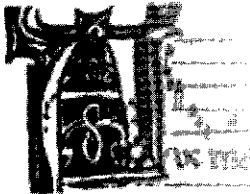
هنگام ورود به حوزه‌ی نمادپردازی موسیقایی و هرمنوتیک، بر مسیر متزلزلی قدم می‌گذاریم که در آن نمی‌توان تعیین کرد چه چیزی ممکن و چه چیزی غیرممکن است. همان‌طور که اشاره شد، برخی ادبا و موسیقی‌دانان بنام تفاسیر را به نادرستی به درازا کشاندند و برخی دیگر مانند هانسلیک (*Hanslick*) و استراوینسکی (*Stravinsky*) به طور خلاصه مسئله‌ی تفسیر را رد کرده، آن را امری تحمیلی بر موسیقی معرفی کردند. به هر روی، مناقشات به سود و زیان هرمنوتیک به دشواری ناقض یکدیگرند و سؤالاتی که در این باره مطرح می‌شوند به آسانی پاسخی نمی‌یابند. به طور مثال، چه نوع تداعی‌های ذهنی به وسیله‌ی آن‌چه اصطلاحاً آواز کلیسایی دوره‌ی نوزایی نامیده می‌شود در ما ایجاد می‌شوند؟ آواز کلیسایی متشکل از عناصر سایر تصنیف‌های چندصدایی، نوعی هنرنمایی انکارنشده‌ی است. بسیاری از بزرگ‌ترین آثار پالسترینا (*Palestrina*) و لاسو (*Lasso*) آوازهای کلیسایی‌اند؛ چگونه می‌توان این آثار را به صورت هرمنوتیکی تفسیر کرد؟ به عنوان نمونه‌ای دیگر، شانسون فریکاس (*chanson fricassé*) گونه‌ی عامیانه‌ی آوازهای فرانسوی دوره‌ی نوزایی است که در نتیجه‌ی هم‌نشینی تعدادی اجزای دستچین‌شده از چندین منبع به وجود آمده و نمی‌تواند تداعی را به وجود آورد، زیرا در آن اجزای موسیقایی فرضی آن‌قدر سریع تغییر پیدا می‌کنند که دیگر عناصری بیگانه قلمداد نمی‌شوند و کشف منبع آن‌ها یک فعالیت تحقیقی شدید را می‌طلبد. حال باید به نمونه‌های غیرواقعی توجه



از میان رفته است. ولی بیش از هر چیز باید در نظر داشت هر چند مناقشه‌ای در این نیست که هر گونه نمادپردازی در تفکر شکل می‌گیرد، تأثیر زیبایی‌شناختی آن بازتاب اولیه‌ای است که در شنونده پدید می‌آید. به این ترتیب، حتی نوع کاملاً برنامه‌ریزی شده‌ی موسیقی باید و می‌تواند نسبت به نقاشی بیان احساسی غنی‌تری را ارائه دهد. در نهایت، همواره پاسخ و تصورات شنونده است که به نمادهای موسیقی معنی می‌دهد.



با تعیین قراردادهای همان‌گونه که در باروک صورت پذیرفت، حتی از موسیقی بدون متن، شناختی آگاهانه حاصل می‌شود ولی این قراردادها ماندگار نیستند



اندیشمندان و نوازندگان به میزان وصف‌ناپذیری به وسیله‌ی مسئله‌ای سر درگم شده‌اند که ظاهراً نمی‌توان توضیحی برای آن ارائه داد. موسیقی، خواه خنده‌آور، جعلی، و خواه انباشته از عناصر قرضی و نمادپردازی غیرموسیقایی، همچنان جریان دارد و خوش‌آوا است، و کم‌ترین اثری از منابع ناهمگن و معانی مجازی غیرموسیقایی را نمی‌نمایاند. این هنر هرگز وقار و تعادل، هدفمندی، نظم شگفت، تمرکز و سازمان‌بندی دقیقش را از دست نمی‌دهد، و همواره خالص و لذت‌بخش است. با این سؤال که موسیقی چگونه باید اجرا شود تا امکان قضاوت را فراهم آورد و اندیشه و زمینه‌ی به شدت پیچیده‌اش را بنمایاند، این سردرگمی دوچندان می‌شود. زیرا موسیقی نه تنها به خوشآیندی به گوش

در حکم استعاره‌هایی شناور به سوی یک کلیت نمادین در حرکت‌اند که هر جایی می‌تواند به کار رود. عواطف و شوخ‌طبعی را نمی‌توان با شعبده فراخواند و به شکل یک سازمان موسیقایی درآورد و آن‌گاه به شنونده منتقل کرد. ولی با تعیین قراردادهای همان‌گونه که در باروک صورت پذیرفت، حتی از موسیقی بدون متن، شناختی آگاهانه حاصل می‌شود. ولی این قراردادها ماندگار نیستند، آن‌ها می‌گذرند، اهمیتشان دستخوش تغییر می‌گردد، و هاسلیک این همه را موجه می‌داند.

◆ هنگام ورود به حوزه‌ی نمادپردازی موسیقایی و هرمنوتیک، بر مسیر متزلزلی قدم می‌گذاریم که در آن نمی‌توان تعیین کرد چه چیزی ممکن و چه چیزی غیرممکن است

شاید بیش‌تر این مسائل را به تمسخر بگیریم اما باید آگاه بود که موضوعی جدی در پیش رو است، زیرا باید به خاطر داشت که زمانی این خیال‌پردازی‌ها تلاشی جدی برای تفهیم جوهر موسیقی محسوب می‌شده‌اند. بنابراین نمی‌توان به سادگی آن‌ها را نادیده گرفت. چنین خیال‌پردازی‌هایی، علی‌رغم این‌که کاملاً نظری و بسیار فردی بوده‌اند، از نظر عاطفی بسیار پرحرارت و گاه به گونه‌ای خوش‌آیند بنا آزردهنده قلمداد می‌شده‌اند؛ ولی احتیاط، تعادل، عقل سلیم و قریحه باید بر کاربرد آن‌ها حاکم باشد. همچنین باید به خاطر داشت که بخش عمده‌ی این نمادپردازی برای همیشه

می‌رسد، بلکه حتی شنونده‌ی غیرحرفه‌ای نیز از آن بازنمی‌ماند و حس موسیقایی ذاتی انسان به تمامیتش دست می‌یابد. ما شکوه و ابهت سیلان آرام آواز کلیسایی را درک می‌کنیم، ایجاد چندگانه‌ی شانون فریکاس مانند شفافیت مایع زلالی ما را مجذوب می‌کند، و سبک موسیقی کلیسایی سی مینور، علی‌رغم ثبات بی‌خداشهی عددی‌اش، بسیار باجلال و شکوه می‌نماید. تجربه به ما آموخته که موسیقی ناگزیر دارای تشعشعات روانی و ناقدی است، که اگر چه جریان روشنگری بر آن شد تا آن را تحت لوای استدلال قرار دهد، نتوانست توان کارآمد و برتری فرآیندهای موسیقایی محض را حتی در آهنگ‌سازی‌های برنامه‌ریزی شده و هوشمندانه سرکوب کند. همچنان باید به خواننده‌ی این مختصر پاسخی را ارائه دهم و توضیحی درباره‌ی این‌که چنین مهارت و تکامل غیرقابل انکاری چگونه حاصل می‌شود. به این منظور دست کم سعی خواهم کرد پاسخی را بیایم.

◆ حتی نوع کاملاً برنامه‌ریزی شده‌ی

موسیقی باید و می‌تواند نسبت به نقاشی

بیان احساسی غنی‌تری را ارائه دهد

طرفداران اصالت و دقت تاریخی اجرا بر این باورند که با نوسازی سازه‌ها و اردسازی آرایه‌ها و بخش‌های تکنوازی در قسمت‌های ممکن، نابرابر کردن برابرها و تأکید بر نشانه‌گذاری‌ها، به هر چیزی که برای به اوج رساندن اصالت لازم است رسیده‌اند. آن‌ها با مشقت فراوان تاریخچه‌ی هر

ساز به کاررفته در اجرا را باز می‌یابند و آن را اطلاعی ضروری برای شنونده محسوب می‌کنند، ولی به‌ندرت به مسائل زیبایی‌شناختی می‌پردازند. به این ترتیب، جادوی موسیقی قدیم از آن‌ها می‌گریزد و ناآگاهی از آن بر اجرا تأثیر می‌گذارد. پاسخ این معما، غلبه‌ی تجربه است. من از چارچوب مبنایی که هر موسیقی‌دان باید بیاموزد تا به انسجام موسیقایی دست یابد و فن آهنگ‌سازی را به گونه‌ای موجه یاد گیرد صحبت نمی‌کنم، زیرا بی‌تردید به این ترتیب موسیقی‌دانان می‌توانند به مهارت مناسبی دست یابند. این گونه مهارت همواره از روندهای اجتماعی - اقتصادی و فرهنگی تأثیر می‌گیرد. آنچه در نظر دارم احتمالاً می‌تواند «فراقنی» نامیده شود که از مرز متغیرهای اخلاقی، اجتماعی و آموزشی می‌گذرد و همان یگانگی ساختاری روح، سبک، نحوه‌ی بیان و صورت با توان خلاق درک نشدنی‌ای است که به چیزی از جهان خارج اجازه‌ی ورود نمی‌دهد. این فن، یعنی صنعت آهنگ‌سازی، به نمادی مبدل می‌شود که از ظواهر دنیا فراتر است. فیلیپ اسپیتا (Philipp Spitta) به این نکته می‌پردازد که در نقطه‌ای از زمان و سطحی از تخصص دیگر نمی‌توان در مطالعه‌ی آثار باخ پیش‌تر رفت. رابرت لوئیس مارشال (Robert Lewis Marshall) در اثری به نام فرآیند آهنگ‌سازی باخ (۱۹۷۲)، به مسئله‌ی عدم امکان نفوذ کامل به اعماق ذهن یک نابغه اشاره می‌کند و در قالب سخنانی صادقانه و بخردانه مدعی می‌شود: «اندیشمندان نمی‌توانند به قلمروی متافیزیکی نبوغ، الهام، خیال‌پردازی و جز آن راه یابند؛ این قلمرو ظاهراً در حیطه‌ی کار روان‌شناس و شاید شاعر و فیلسوف قرار می‌گیرد. تبحر انکارناپذیر



موسیقی دانان دوره‌ی نوزایی در تصنیف قطعات کلیسایی و تکامل حرفه‌ای، صنعت آهنگ‌سازی را به خودی خود به مرتبه‌ی هنر متعالی رساند. آهنگ‌سازان یکدیگر را تحسین کرده، محترم می‌دانستند و این تحسین را در قالب اهدائیه‌ها، مدیحه‌سرایی‌ها، سرودهای سوگواری و کانتات [قطعات آوازی] می‌نمایاندند. نشانه‌ی دیگری از این قدردانی هنگامی آشکار می‌شد که یک آهنگ‌ساز بخش‌هایی را از آهنگ‌ساز دیگری قرض می‌گرفت. این شیوه‌ی تقدیس حرفه از مرز قرن‌ها گذشت تا این که دوباره به سباستین باخ باز می‌گردیم که کانون تفکر دربارهی موسیقی قدیم محسوب می‌شود. در تاریخ هنر و نگارش، معبودی می‌توانسته‌اند ژرف‌تر و فطری‌تر از باخ و دانته در حرفه و کاربرد نمادین آن غرق شوند. به نام شاعر ایتالیایی [دانته] از آن رو اشاره می‌کنم که هم او و هم باخ در دنیای نمادها می‌زیستند و خود به نماد مبدل شده‌اند.

◆ موسیقی نه تنها به خوش‌آیندی به گوش می‌رسد، بلکه حتی شنونده‌ی غیرحرفه‌ای نیز از آن باز نمی‌ماند و حس موسیقایی ذاتی انسان به تمامیتش دست می‌یابد

وقتی فیلسوفی درباره‌ی اجرام سماوی با دیوژن صحبت می‌کرد، دیوژن پرسید: «تو کی از بهشت آمده‌ای؟» هنرمند نوازنده نیز می‌تواند سؤال مشابهی را به لحاظ هرمنوتیکی مطرح سازد و آن هنگامی است که در مواجهه با مسئله‌ی الحاق چنین موسیقی مملو از نمادپردازی به میراثی جاودانه

قرار می‌گیرد. او آگاه است که تحمیل شخصیت نوازنده به موسیقی صدآدار شرایطی کاملاً نوین را به وجود می‌آورد. بر این اساس، نتیجه‌ی غیرقابل‌انکاری حاصل می‌شود که بر طبق آن تجلی نمادین در موسیقی معتبر و حیاتی است، ولی صرفاً زمانی موفقیت‌آمیز خواهد بود که با منطق فرآیند موسیقی در انطباق باشد. چگونگی دست‌یابی به این انطباق یکی از اسرار فرآیند خلق است که مارشال به آن اشاره می‌کند. نگرش وسیع و تجربه‌ی عمیق بلخ، اندوه با ابهت باروک، بانگ ترومپت‌ها و کوبش طبل‌ها چگونه با اعجاز عددشناسی مسیحی در انطباق است؟ هنگام تصنیف مَس سی مینور، بی‌تردید باخ در خلسه نبوده و همواره حاکم بر شرایط بوده و مهارت حرفه‌ای شگفت و نبوغ موسیقایی‌اش لحظه‌ای آرام نداشته است. آیا به راستی می‌توان پذیرفت که او برای دست‌یابی به عدد تخلصش، یعنی (۴۳) در لابلای نت‌ها جست‌وجو می‌کرده است. خیر، زیرا دسترسی همیشگی و هوشیارانه به نوعی «فرافتن» (فنی فراتر از حوزه فنی محض) برایش میسر بوده است. شاید با ادعای این‌که او احتمالاً قطعات را پیش‌نویس می‌کرده، برخی این مسئله را منکر شوند. تقریباً همهی آهنگ‌سازان پیش‌نویس تهیه می‌کنند؛ مثلاً حجم پیش‌نویس‌های بتهوون می‌تواند به چندین مجلد برسد. ولی آهنگ‌سازانی هم وجود داشته‌اند که به پیش‌نویس متکی نبودند، بلکه در ذهنشان تصنیف می‌کردند. باخ و موتسارت از این نوع‌اند (قطعات متعدد ناتمام در فهرست کوخل (Köchel) آثار موتسارت، پیش‌نویس نیستند، بلکه کار ناتمام محسوب می‌شوند. موتسارت وقتی درمی‌یافت که طرحش آن گونه که انتظار

جستارهایی
در باب
آهنگ‌نویس



داشت محقق نخواهد نمی‌شود، قطعه را رها می‌کرد و قطعه‌ی جدید را دست می‌گرفت).

◆ آن‌چه در نظر دارم احتمالاً می‌تواند فرافانی نامیده شود که از مرز متغیرهای اخلاقی، اجتماعی و آموزشی می‌گذرد و همان یگانگی ساختاری روح، سبک، نحوه‌ی بیان و صورت با توان خلاق درک نشدنی‌ای است که به چیزی از جهان خارج اجازه‌ی ورود نمی‌دهد

هنگامی که باخ به مرحله‌ی ثبت آن‌چه در ذهن داشت بر روی کاغذ می‌رسید، دیگر تردید یا کم‌ترین نیازی به اصلاح وجود نداشت (البته وقتی به نوسازی یک قطعه‌ی قدیمی یا مثلاً تنظیم کنسرتوی ویوالدی (Vivaldi) می‌پرداخت، وضع به گونه‌ای دیگر بود. در این شرایط، او تمام توانمندی منتقدانه‌اش را به کار می‌گرفت).

◆ زمانی که نمادها به اصوات واقعی تبدیل می‌شوند و به صورت یک واقعیت موسیقایی شنیداری در می‌آیند، کاملاً مستقل از تمثیل‌هایی که باید ارائه می‌دادند، بخشی از دارایی نوازنده‌اند

نمادها به اصوات واقعی تبدیل می‌شوند و به صورت یک واقعیت موسیقایی شنیداری در می‌آیند، کاملاً مستقل از تمثیل‌هایی که باید ارائه می‌دادند، بخشی از دارایی نوازنده‌اند، زیرا او است که چنین استحالتهای را صورت می‌دهد. نوازنده باید از اهداف آهنگ‌ساز به گونه‌ای که در نمادها نهفته است آگاه باشد، زیرا این اهداف به شیوه‌ای ظریف و ناخودآگاهانه بر وی تأثیر می‌گذارند. بنابراین، باید تمام توجه‌اش را به نتیجه‌ی موسیقی حاصل از نمادپردازی معطوف کند و نمی‌تواند صرفاً نمادها را بنوازد یا بخواند. در حقیقت، وقتی نوازنده سعی می‌کند نماد یا سرچشمه‌ی آن را بنمایاند، به لحاظ هنری با شکست روبه‌رو خواهد شد، زیرا موازنه‌ی موسیقی را از میان می‌برد. ولی اگر تمام نیرویش را در خدمت موسیقی به کار گیرد، و بپذیرد الگوی ویژه‌ای از نت‌های متعدد، همان بیان شخصی باخ است و به این منظور سازمان نیافته که نوازنده آن را به شیوه‌ای خاص به شونده منتقل کند، به تلفیق تعریف‌ناپذیر نوازنده با روح آهنگ‌ساز دست می‌یابد که وردزورث (Wordsworth) آن را این گونه توصیف می‌کند:

کیفیتی اسرارآمیز و مبهم وجود دارد که اجزای ناهمساز را آشتی می‌دهد و آن‌ها را به همدیگر می‌پیوندد.

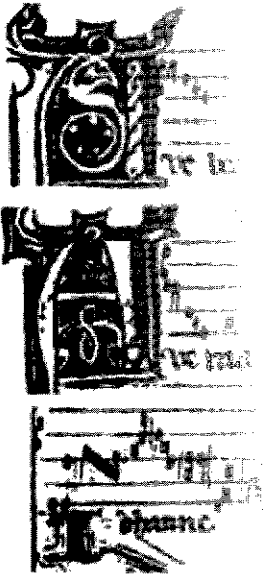
یادداشت‌ها

۱. chorale prelude قطعه‌ی مستقل و مجزا که پیش از یک

قطعه‌ی کرنال اجرا می‌شود.

هرگاه یک موسیقی‌دان تصمیم می‌گیرد تا یکی از چنین آثار مملو از نمادپردازی را اجرا کند، باید آگاه باشد زمانی که





۲ - oratorio قطعه‌ای آوازی و چندبخشی با همراهی ارکستر و آواز جمعی که بر روی متنی طولانی و مذهبی نوشته شده باشد. تفاوت اوراتوریو و آپرا آن است که آپرا به هنر صحنه‌پردازی، بازی، لباس و جز آن مجهز است؛ ولی در اوراتوریو، شخصیت‌ها بدون بازی و صحنه‌پردازی و لباس و نقش، هر یک نقششان را فقط با آواز اجرا می‌کنند.

۳ - sharp علامت دیز که نت بدون علامت را نیم‌پرده‌ی کروماتیک زیر می‌کند.

۴ - accordo سه یا بیش از سه نت موسیقی که همزمان شنیده شوند.

۵ - passion قطعه‌ای است که بر روی یکی از متون قدیمی کلیسایی در بیان درد و رنج عسی مسیح (ع) یا یکی از حواریون ساخته شده باشد.

۶ - canon قطعه‌ای چندصدایی شامل یک ملودی کم و بیش طولانی که یک بخش اجرای آن را بر عهده دارد و سپس در لحظه‌ای از آن ملودی، بخش دیگر همان ملودی را آغاز می‌کند؛ آن‌گاه بخش سوم، همان ملودی را از سر می‌گیرد.

۷ - barcarola: آواز قایق‌رانان ونیزی که سوار بر گاندولا در کانال‌های ونیز می‌خواندند.

پرتال جامع علوم انسانی و مطالعات فرهنگی