صفحات ۳۷ - ۲۷
فصلنامه علمی-ترویجی مطالعات هنرهای زیبا • دوره۲، شماره۵، پاییز ۱۴۰۰

تحلیل آلبوم موسیقی «نی‌نوا» به آهنگسازی حسین علیزاده با تکیه بر مفهوم رنج و شادی فی‌نفسه در نظام زیبایی‌شناختی آرتور شوپنهاور

محمدرضا عزیزی [۱]، نیر طهوری*[۲]

۱. دانشجوی دکتری تخصصی پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران.
۲. دکتری تخصصی پژوهش هنر، عضو هیئت علمی دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران.

چکیده
فلسفهٔ هنر، یکی از اجزای لاینفک نظام کلی اندیشهٔ شوپنهاور است. در این نظام، هنر برای هنر مطرح نیست، بلکه هنر در صدد حل مسئله‌ای وجودی است. بنابراین، هنر نه غایت، بلکه وسیله و گذرگاهی برای رهایی از رنج و عذاب اراده در مقام شیء فی‌نفسه است .عالم هنر، برای فرد آرامش به ارمغان می‌آورد و برای مدتی هرچند کوتاه و موقت، فردِ دارای شناخت مجرد و نابغه را از خواست اراده به زندگی می‌رهاند .شوپنهاور، موضوع هنرها را ایده‌های افلاطونی می‌داند و موسیقی از منظر او دارای جایگاه خاصی است که حتی با خودِ اراده برابری می‌کند. موسیقیدان از منظر شوپنهاور با فیلسوف برابر است و موسیقی می‌تواند حکمتی که با کلام قابل بیان نیست را بیان نماید و خودِ رنج و خودِ شادی را هم‌چون اراده، به مخاطب خود معرفی نماید. در این تحقیق، ضمن بیانِ مفاهیم اساسی در اندیشهٔ زیبایی‌شناختی شوپنهاور، در صدد پاسخ به این پرسش اساسی بودیم که جایگاه موسیقی در نظام فلسفهٔ هنر شوپهاور چیست و آلبوم موسیقی «نی‌نوا» چگونه این مفاهیم را در تناسب با آن نظام بیان می‌کند؟ آن‌چه که در نتیجه به دست آمد این بود که حسین علیزاده، به عنوان یک آهنگساز نوگرای ایرانی، با ایجادِ روایتی به مثابهٔ یک تراژدیِ موسیقیایی در اثر «نی‌نوا» با استفاده از راوی (ساز نی) و تنظیم‌های هارمونیکِ متناسب با دیدگاهِ شوپنهاور در نمایشِ رنج و غمِ توأم با شادیِ فی‌نفسه، توانسته است به خلق اثری به غایت متناسب با نظام فلسفیِ شوپنهاور در بابِ متافیزیکِ موسیقی دست یابد.

واژه‌های کلیدی
زیبایی‌شناسی، موسیقی، شوپنهاور، آلبوم نی‌نوا، حسین علیزاده.

*نویسندهٔ مسئول:ntahoori@gmail.com

مقدمه

آرتور شوپنهاور[۱] (۱۷۸۸-۱۸۶۰) یکی از فیلسوفان ایدئالیست هم‌عصر هگل[۲] و دیگر ایدئالیست‌های آلمان از جمله فیخته[۳] و شلینگ[۴] است. او از فیلسوفان پساکانتی است و بنابراین، می‌توان گفت که به یک معنا، دغدغهٔ وی حل‌کردن مسائل و مشکلاتی بود که نظریهٔ تمایز میان شیء فی‌نفسه[۵] (نومن) و پدیدار[۶] به بار آورده بود و هر کدام از فیلسوفانِ پساکانتی به شیوهٔ خاص خویش، در صدد حل آن بودند. اما تلاش شوپنهاور در این زمینه، با سایر فیلسوفان پساکانتی متفاوت بود. در این نوشتار، سعی ما بر این بوده است که جایگاه هنر در نظام فلسفی شوپنهاور و ارتباط آن با کل اندیشهٔ او در باب هنر و زیبایی را نشان دهیم و سپس ضمن تأکید بر اندیشه‌های شاخص وی دربارهٔ موسیقی، به بررسی آلبوم «نی‌نوا» به آهنگسازی حسین علیزاده که ظاهرا با تفکرات شوپنهاور متناسب است، بپردازیم.

فلسفهٔ هنر یکی از بخش‌های چهارگانهٔ فلسفه شوپنهاور را به خود اختصاص می دهد. هنر در نظام فلسفی وی، نقش و جایگاه بس رفیعی دارد. اهمیتی که برای هنر (به ویژه هنر موسیقی) و کارکرد شناختی آن قائل است، او را از سایر فیلسوفان متمایز می‌کند. در واقع، یکی از بخش‌های مهم کتاب جهان به مثابه اراده و تصور۷، به فلسفهٔ هنر و انواع هنرها و مراتب هریک از آنها پرداخته است. مسئلهٔ مهم این‌جاست که هنر در نظام فلسفی او، تافته‌ای جدابافته از کل این نظام نیست. خود شوپنهاور در مقدمهٔ کتاب اصلی‌اش این نکته را به صراحت گوشزد می‌کند و بر آن پای می‌فشارد. به همین دلیل، برای درک فلسفه هنر و علی‌الخصوص موسیقی و نقش آن در فلسفهٔ شوپنهاور ناگزیریم که دورنمایی کلی از آن ترسیم کنیم؛ زیرا درک فلسفه هنر، کارکرد آن و مراتب هنرها از نظر شوپنهاور بدون آگاهیِ کافی از کل دستگاه فلسفی وی تقریباً غیرممکن است. در این تحقیق، ضمن بیانِ مفاهیم اساسی در اندیشهٔ زیبایی‌شناختی شوپنهاور، در صدد پاسخ به این پرسش اساسی بودیم که جایگاه موسیقی در نظام فلسفهٔ هنر شوپهاور چیست و آلبوم موسیقی «نی‌نوا» چگونه این مفاهیم را در تناسب با آن نظام بیان می‌کند؟ آن‌چه که در نتیجه به دست آمد این بود که حسین علیزاده به عنوان یک آهنگساز نوگرای ایرانی، با ایجادِ روایتی به مثابهٔ یک تراژدیِ موسیقیایی در اثر «نی‌نوا» با استفاده از راوی (ساز نی) و تنظیم‌های هارمونیکِ متناسب با دیدگاهِ شوپنهاور در نمایشِ رنج و غمِ توأم با شادیِ فی‌نفسه، توانسته است به خلق اثری به غایت متناسب با نظام فلسفیِ شوپنهاور در بابِ متافیزیکِ موسیقی دست یابد.

این تحقیق، از منظر هدف، کاربردی- نظری و از منظر شیوهٔ انجام، توصیفی- تحلیلی است. روش نظری تحقیق، زیبایی‌شناسی آرتور شوپنهاور با تأکید بر آلبوم نی‌نوا به آهنگسازی حسین علیزاده بود و روش گردآوری اطلاعات نیز، به صورت کتابخانه‌ای بوده است.

پیشینهٔ تحقیق

در حوزهٔ زیبایی‌شناسی در اندیشهٔ شوپنهاور، علاوه بر کتاب مهم جهان به مثابه اراده و تصور و نیز کتاب دیگر او با نام هنر و زیباشناسی: شاهکار فلسفی، کتب مرتبط با تفکرات زیبایی‌شناسی و هنر شوپنهاور؛ خصوصا متافیزیک موسیقی از دیدگاه او نظیر زیبایی‌شناسی و ذهنیت از کانت تا نیچه نوشتهٔ اندرو بووی ترجمهٔ فریبرز مجیدی از انتشارات فرهنگستان هنر، متفکران بزرگ زیبایی‌شناسی با گردآوری الساندرو جُوانِلی به کوشش امیر مازیار از نشر لگو و کتاب مهم فلاسفه و موسیقی از یونان باستان تا نیچه نوشته آرین رحمانیان از انتشارات فرهنگستان هنر و البته کتاب حقیقت و زیبایی به قلم بابک احمدی از نشر مرکز، مورد مطالعه قرار گرفتند. سایر مقالات و پژوهش های مرتبط عبارت‌اند از:

رامین روشن‌دل (۱۳۹۱) در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد خود در رشته آهنگسازی با عنوان «آنالیز فرم و هارمونی و ارکستراسیون قطعه نی‌نوا» در دانشگاه هنر تهران، زیر نظر دکتر امیرحسین اسلامی، به بررسی فرم و هارمونی در اثر «نی‌نوا» به آهنگسازی حسین علیزاده پرداخته و به نتایج تحلیلیِ مرتبط با هارمونی، تنظیم و تناسب در استفاده از انگاره‌های ردیف دستگاهی در این اثر دست یافته است.

محمدجواد صافیان و عبدالله امینی (۱۳۸۸) در مقاله‌ای تحت عنوان «جایگاه هنر در اندیشه شوپنهاور» که در شماره‌های ۱۲ و ۱۳ فصلنامه دانشکده ادبیات و علوم انسانی به چاپ رسیده است، به بررسی عناصر زیبایی‌شناختی در نظام فلسفی شوپنهاور پرداخته و ضمن بررسی آرای شوپنهاور در باب هنر و تأکیدات وی به موسیقی، به این نتایج دست یافته‌اند که فلسفهٔ هنر شوپنهاور از نظام فلسفی وی مجزا نیست. شوپنهاور ایده‌ها را منشأ هنرها (به جز موسیقی) می‌دانسته و هنر گریزگاهی است برای رهایی از سلطهٔ اراده در زندگی.

دستگاه فلسفی شوپنهاور

اگر مسائل مهم متافیزیک را جهان، خدا و انسان لحاظ کنیم، از میان این موضوعات سه‌گانه، جهان، بحث محوریِ فلسفهٔ

شوپنهاور است و در حقیقت، جغرافیای فلسفهٔ او را تشکیل می‌دهد. تا جایی که کل فلسفه شوپنهاور، در صدد بیان «چیستِ» جهان است. عنوان اثر اصلی او شاهدی بر این مدعاست؛ اما او می‌خواهد جهان را از زاویهٔ دیگری غیر از آن‌چه فیلسوفان تا زمان او نگریسته‌اند، بنگرد. بر اساس اندیشهٔ شوپنهاور، جهان را می‌توان با دو رویکرد نگریست: شناخت‌شناسی و هستی‌شناسی. کتاب جهان به عنوان اراده و بازنمود با این جملهٔ معروف آغاز می‌شود: «جهان، تصور من است» .(Schopenhauer, 1977, 3) این عبارت به هر شیوه‌ای که تفسیر شود، جنبهٔ ایدئالیستی تفکر شوپنهاور را نشان می‌دهد. رابطهٔ دوقطبی میان سوژه و اُبژه، اساس این نوع نگرش به جهان است.

جهان از لحاظ شناخت‌شناسانه، بازنمود و تصور «من» در مقام سوژه است؛ یعنی جهان به مثابهٔ عین[8] برای ذهن[9] است، اما شوپنهاور برخلاف غالب فیلسوفان و تا حدی هم‌گام با هگل، نه ذهن را تابع عین می‌داند و نه عین را فرع بر ذهن. به تعبیر دیگر، وی نه از ذهن آغاز می‌کند تا به عین برسد و نه برعکس . امکان هرگونه شناخت، نیازمند عمل توأمان ذهن و عین است؛ زیرا ذهن برای شناختن، به موضوع نیاز دارد و عین نیز برای این‌که شناخته شود، نیازمند ذهن است. در نتیجه، تصور یا بازنمود، محصول هیچ کدام از این دو به تنهایی نیست، ولی ذهن برای شناخت عین، خود تابع اصل جهت کافی و صور آن یعنی زمان، مکان و اصل علیّت است؛ زیرا درک توالی و نسبت این دو در اشیاء، نیازمند آگاهی «پیشینی» به این صور است. بنابراین، جنبهٔ شناخت‌شناسی فلسفهٔ شوپنهاور در راستای فلسفهٔ نظری کانت است. از این جهت، تأثیر شناخت‌شناسی کانت بر اندیشهٔ شوپنهاور، بر کسی پوشیده نیست؛ اگرچه جنبهٔ دیگر فلسفه شوپنهاور، در صدد حل مسئلهٔ کانتی است، اما اولویتی که شوپنهاور برای اولین بار در تاریخ فلسفه به اراده (و نه عقل و مفاهیم انتزاعی) می‌دهد، وی را از تمام فیلسوفان پیش از خود متمایز می‌کند (صافیان و امینی، ۱۳۸۸، ۱۳۷).

به علاوه، این تصور که جهان نزد شوپنهاور تنها جهان پدیداری و فقط بازنمود و تصور سوژه است، تصور و خیال خامی است؛ زیرا این تنها یک روی سکه است. روی دیگر جهان را شیء فی‌نفسه‌ای به نام «اراده» تشکیل می‌دهد که از اصول قواعد حاکم بر جهان پدیداری و بازنمودی فارغ است. از این‌رو، از طریق قوای عقلانی، قابل شناخت نیست؛ زیرا ما تنها چیزی را می‌توانیم بشناسیم که تابع اصل جهت کافی[10] و صورت‌های آن باشد(Janawy, 1999, 74) . اراده به عنوان نیروی متافیزیکی‌ای که ذات درونی و بنیادین جهان را تشکیل می‌دهد، نیروی کور و ناآگاه، غیرعقلانی و کوشش بی‌پایان و بی‌غایتی است که فی‌نفسه، واحد است، اما دارای تجلّیات، تعیّنات و مراتب گوناگونی است که از طریق آنها، خود را متجلّی و متعیّن می‌کند. این جنبهٔ هستی‌شناختی فلسفهٔ شوپنهاور است. از آن‌جا که همهٔ اشیاء و موجودات، تجلّی و تعیّن اراده بالذات هستند، انسان و به ویژه ارادهٔ او، متمایزترین، عالی‌ترین و بی‌واسطه‌ترین مرتبهٔ عینیت‌یافتگیِ این اراده در جهان به عنوان بازنمود است. به طور کلی، «من» یا هر موجود دیگری، جهان را از لحاظ شناخت‌شناسی، نه تنها به مثابهٔ بازنمود ذهن خود می‌انگارد، بلکه بایستی اذعان کرد که جهان از لحاظ هستی‌شناسی، عبارت است از اراده (جنکینز، ۱۳۹۸، ۱۰۸).

تجربهٔ زیبایی‌شناختی

گفتیم که شوپنهاور بر سر مفهومِ جهانِ «به خودیِ خود»[11] با کانت[12] اختلافِ نظر دارد و معتقد است که ما به طریق شهودی[13] دسترسی به این جهان را داریم و اذعان می‌دارد که علم، تنها می‌تواند به اراده در جلوه‌های ظاهری‌اش پی ببرد. هر شخص، «فردیّتِ خویشتن را به نحوی ذاتی، بی‌واسطه، بدون هیچ شکلی، حتی به شکل سوژه و ابژه ... که در این‌جا به منزلهٔ شناسنده و شناخته‌شده بر هم منطبق می‌شوند، باز می‌شناسد» (Schopenhauer, 1969, 172-173). پس باید در این راه از حدّ عاملِ شناسایی تجربی درگذرد و تا مرزِ همانندی بنیادین میان ذهنیّت و عینیّت، گسترش یابد. این همانندی، شرط فایق‌آمدن بر تقسیم‌بندی کانتی میان نمودها و چیزهای به خودیِ خود است (نک. بووی، ۱۳۹۴، ۴۴۵-۴۴۶).

شوپنهاور ادعا می‌کند که تجربهٔ زیبایی‌شناختی به کلی با شناخت تصورات فرق می‌کند. معرفت ما به جهانِ پیرامون‌مان، همواره شناختِ عین‌های جزئی است که از طریق روابط علّی و معلولی، با دیگر عین‌ها ربط می‌یابند اما در تجربهٔ زیبایی‌شناختی، یگانه عین‌های آگاهی ما عبارت‌اند از آن‌چه شوپنهاور، به تأسی از افلاطون «صورت‌های مثالی» می‌نامد؛ مثلاً وقتی به نقاشی یک درخت می‌نگریم، نه یک درختِ جزئی بلکه ایده یا صورت مثالی درخت را در خود حاضر می‌یابیم، یعنی چیزی مشترک میان تمام درختان که بالقوه یا بالفعل وجود دارند (جنکینز، ۱۳۹۸، ۱۰۸-۱۰۹). به تعبیر شوپنهاور، «ما دیگر در چیزها کجا و کی و چرا را ملاحظه نمی‌کنیم، بلکه فقط و فقط چه بودن را ملاحظه می‌کنیم»

.(Schopenhauer, 1969, 178)بدین‌ترتیب، شوپنهاور تجربهٔ زیبایی‌شناختی را نوع خاصی از معرفت می‌داند که چون عین یا متعلّقی به غیر از مُثُل یا صورت‌های مثالی ندارد، با شناخت هر روزهٔ ما که ناظر به عین‌های جزئی است، فرق دارد.

شوپنهاور، هرچند زندگی را سراسر رنج و عذاب می‌بیند، اما برای رهایی از این رنج و انکارِ اراده به زندگی، سه راه پیشنهاد می‌کند: ۱- هنر و زیبایی‌شناسی، ۲- اخلاقی، ۳- متافیزیکی- عرفانی (کاپلستون، ۱۳۷۵، ۲۷۶). شوپنهاور، تجربهٔ زیبایی‌شناسی را بدین علت نیز مورد اهمیت می‌شمارد که ما را به طور موقت از کشیدنِ بارِ اراده آزاد می‌کند. در این‌جا یعنی دیگر دغدغهٔ ما این نیست که بدانیم یک عین چگونه میلی را ارضا می‌کند یا بالقوه به ما صدمه می‌زند، بلکه صرفاً در خودِ عین تعمّق می‌کنیم که این تجربه، از همین طریق در حکم رهایی از آلام و اراده‌ورزی است و در نهایت، دیگر نشانی از اراده و رنج و ملال نزدمان نمی‌ماند (جنکینز، ۱۳۹۸، ۱۱۰). به زعم خود شوپنهاور، «فردیت خود، ارادهٔ خود، را از یاد می‌بریم و کماکان هستی داریم منتها در مقام یک سوژهٔ ناب ادراک، هم‌چون آینه‌ای صاف و تمیز برابر عین».(Schopenhauer, 1969, 178) با این تفاسیر، تنها در این حالت است که از اصلِ جهت کافی دور شده‌ایم.

بد نیست اگر اشاره کنیم که افلاطون، هنرمند را دو بار از ایده دور می‌دانست ولی شوپنهاور، هنرمند را یگانه شناسندهٔ ایده می‌شمارد (احمدی، ۱۳۹۶، ۱۴۹). بنابراین، با این‌که بر اساس اندیشهٔ افلاطونی، شناختِ جنبه‌های اساسیِ واقعیت از همه چیز برای انسان باارزش‌تر است، لذا شوپنهاور در دیدگاهی متفاوت با افلاطون -که اذعان داشت تجربه زیبایی‌شناختی این معرفت را به ارمغان می‌آورد- بیان می‌دارد که اتفاقا تجربهٔ زیبایی‌شناختی است که می‌تواند به رسیدن به این معرفت کمک کند (صافیان و امینی، ۱۳۸۸، ۱۳۹-۱۴۰). بیان تفاوت‌های میان رویکرد شوپنهاور به ایده‌ها با نوع نگاه افلاطون نسبت به آنها، به معنای نادیده‌گرفتن شباهت‌های این دو نظریه نیست. میان این دو دیدگاه، می‌توان شباهت‌های قابل ملاحظه‌ای یافت. به عنوان مثال، شوپنهاور نیز همانند افلاطون به ایده‌ها صفات زمانی، مکانی و علّی نسبت نمی‌دهد و آنها را فارغ از ویژگی‌های موجودات جزئی و منفرد می‌داند. هم‌چنین، از نظر شوپنهاور نیز مانند نظریهٔ افلاطون، ایده‌ها دارای مراتب هستند. هم در دیدگاه افلاطون و هم در نظر شوپنهاور، فرد برای درک ایده‌ها، بایستی شناخت متعارف و روزمره را رها کند تا به دیدار ایده‌ها نائل شود. آن‌گونه که از آثار شوپنهاور برمی‌آید، وی برخلاف افلاطون، برای ایده‌ها قائل به عالمی مجزا نیست؛ یعنی وجودِ عینی ایده‌ها را منکر است. این امر، توجیه و تبیین جایگاه ایده‌ها را در نظام فلسفی شوپنهاور دشوار کرده است. بسیاری از مفسران، این نکته را مورد نقد قرار داده‌اند (همان، ۱۴۰-۱۴۱). تامس تافه نیز در این باره می‌گوید: «دریافت رابطه خود اراده، ایده‌های افلاطونی و جهان نمود در فلسفه شوپنهاور آسان نیست» (تافه، ۱۳۷۹، ۱۹۲). از این انتقادها که بگذریم، به طور کلی، ایده‌ها، تعیّن بی‌واسطهٔ اراده در مقام شیء فی‌نفسه‌اند و موضوع هنر قرار می‌گیرند. شوپنهاور با یگانه‌انگاشتن تجربهٔ زیبایی‌شناختی و تجربهٔ عینی، پیوند نزدیکی میان زیبایی و حقیقت می‌آفریند (جنکینز، ۱۳۹۸، ۱۱۱-۱۱۲). این یگانه‌انگاری، در ضمن حاکی از آن است که هر عینی می‌تواند زیبا باشد. او تأکید می‌کند که یک عین، می‌تواند زیباتر از یک عین دیگر باشد به شرطی که «این تعمّق سراپا عینی را تسهیل کند، به رویارویی با آن برآید و به تعبیری، حتی آن را تحمیل کند» (Schopenhauer, 1969, 178).

شوپنهاور در شرح آفرینش هنری، این توانایی در خلق اثر را «نبوغ» می‌خواند. تمام اشخاص، قادر به درک صورت‌های مثالی‌اند اما شخص نابغه، آسان‌تر از دیگران پای در این حالت می‌گذارد و مدت زمانی درازتر در آن ساکن می‌ماند و بدین قرار، توانایی آن را دارد که یک صورت مثالی را در فضای هنر بازتولید کند. آثار هنریِ تولید شده با این فرایند، می‌توانند صورت‌های مثالی را با وضوح بیش‌تری نسبت به عین‌های طبیعی به ما عرضه کنند و راه را برای درک این صور، هموارتر سازند. در واقع، هنرمندان، راه عینیتی را که در خودِ تجربهٔ طبیعت نیز امکان‌پذیر است، هموار می‌کنند (جنکینز، ۱۳۹۸، ۱۱۱). البته هنرمند و به تعبیر خود شوپنهاور، نابغه، یک مرتبه از طبیعت به حقیقت نزدیک‌تر است؛ زیرا هنرمند در پی تجسم خودِ ایده است، نه شیء محسوس و جزئی تحتِ سیطرهٔ صور اصلِ جهت کافی (صافیان و امینی، ۱۳۸۸، ۱۴۲).

در دیدگاه شوپنهاور، تنها هنگامی که بتوانیم وجود خویش را به عنوان عامل شناساییِ فردی و دستخوشِ تأثراتِ حسی فراموش کنیم، به وضع و حالی خواهیم رسید که زیر سلطهٔ جهان گذرای خوشی و رنج قرار ندارد. تعمّق زیبایی‌شناختی، تضاد سوژه و ابژه را محو می‌کند، نه به این منظور که نقش غایی را در تشکیلِ حقیقت، به سوژهٔ معقول دهد، بلکه به این منظور که بر سوژهٔ فردیت‌یافته و خواهنده، غالب آید. بنابراین، نبوغ هنری برحسب استعدادی برای عینیّت توصیف می‌شود که به نابغه امکان می‌دهد تا به ذات اشیاء، یعنی

«ایدهٔ» آنها پی ببرد بی‌آنکه هرگونه رابطه با ابژهٔ ناشی از آرزوها و خواست‌های زودگذر، ذهنش را بیاشوبد (بووی، ۱۳۹۴، ۴۴۷-۴۴۸).

نکتهٔ جالب توجه در اندیشه شوپنهاور این است که وی نبوغ و به تبع آن، نابغه را همسایهٔ دیوار به دیوار دیوانگی می‌داند. از نبوغ تا جنون، یک قدم فاصله است. به نظر او، اصلاً نبوغ، نوعی دیوانگی است (شوپنهاور، ۱۳۷۵، ۴۵). وی برای تأیید حرف خود از کسانی مانند ژان ژاک روسو، بایرون و الفیری نام می‌برد که در این افراد، نبوغ در کنار جنون قرار دارد. البته مطابق ویژگی‌هایی که وی به نابغه نسبت می‌دهد، گوشه چشمی هم به خودش به عنوان نابغه دارد. به طور خلاصه، «نوابغ فانوس دریایی نوع بشر هستند که بدون آنان بشر در اقیانوس بی‌پایان و هولناک گرفتار می‌شود» (مهرین، ۱۳۳۴، ۷۶).

از این‌که می‌گوییم موضوعِ هنر، ایده است، این نکته را نیز قصد می‌کنیم که برخلاف علم، هنر با مفاهیم سروکار ندارد؛ زیرا مفهوم، وحدت بعد از کثرت است، ولی ایده، وحدت قبل از کثرت. بنابراین، شناخت عقلانی که با مفاهیم سروکار دارد، در قلمروی هنر ناکام است. به همین جهت شوپنهاور می‌گوید: «همه هنرهای حقیقی از شناخت حسی ناشی می‌شوند نه از مفاهیم یا شناخت عقلانی» (Schopenhauer, 1977, 34). چون هنر با شناخت عقلانی و مفاهیم سروکار ندارد، طریق شناخت ایده‌ها هم شناختی عقلانی نیست، بلکه شناخت شهودی و مستقیم است؛ نهایتاً، ایده پویا و مفهوم ایستاست؛ یعنی درک ایده‌ها سرچشمهٔ آثار ماندگار هنری می‌شود چون شوپنهاور به اولویت ارادهٔ قائل است و بر جنبهٔ پویایی و شور و احساس تأکید می‌کند، تا حدی در راستای آرمان رمانتیست‌ها گام برمی‌دارد (صافیان و امینی، ۱۳۸۸، ۱۴۲-۱۴۳).

شوپنهاور نیز مانند هگل به تقسیم‌بندی و درجه‌بندی هنرها می‌پردازد و در این زمینه، دوری و نزدیکی هر هنر با اراده و خواست را ملاک قرار می‌دهد. هر هنری، درجه یا طبقهٔ خاصی از ایده را نشان می‌دهد. بعضی هنرها به بازآفرینی ایده‌ها می‌پردازند و ایده‌ها نیز با درجه‌های پیچیدهٔ عینیت‌یافتن، یعنی با طبیعت بی‌جان، طبیعت نباتی، طبیعت حیوانی و طبیعت انسانی - که بالاترین درجهٔ عینت‌یافتن اراده را دارد - مطابقت دارند. شوپنهاور، هدف هنر را در ارتباط با انسان می‌داند و در این میان، معماری در پایین‌ترین درجه قرار دارد و نزدیک‌ترین هنر به اراده و دورترین به ایده یا سوژه و عینیت‌یافتن، طبیعتِ بی‌جان است. در این سلسله‌مراتب، بالاترین هنر، شعر است. شعر، نماد انسان و بیانگر احساسات، حالات و اندیشه‌های اوست. شوپنهاور، تراژدی را بالاترین نوع شعر می‌شمارد؛ زیرا بیانگر شکست خواست‌های انسانی در طول تاریخ بوده و نشان‌دهندهٔ واقعیتِ پوچ بودنِ زندگی است و ما را پند می‌دهد تا بیهوده گرفتار امیال و خواست‌های خود نشویم (رحمانیان، ۱۳۹۲، ۸۷-۸۸). شوپنهاور، شأنِ والایی نیز برای موسیقی قائل است که اختلاف زیادی با معماری به عنوان پایین‌ترین درجهٔ هنرها دارد؛ زیرا «معماری فقط در مکان بدون ارتباط با زمان و موسیقی نیز در زمان بدون ارتباط با مکان شکل می‌گیرد» (ذاکرزاده، ۱۳۸۶، ۱۶۱). هنر موسیقی به جهت جایگاه ممتازش در اندیشهٔ شوپنهاور و تفاوت آن با سایر هنرها، به بحث مفصل‌تری نیاز دارد.

موسیقی، به عنوان والاترین هنر

به راستی، موسیقی چه معجزه و کار خارق‌العاده‌ای می‌کند که هنرهای دیگر از انجام آن عاجزند؟ نظریهٔ شوپنهاور در این‌جا، دچار یک جهش می‌شود. وی موسیقی را از تمام هنرهای دیگر متمایز می‌داند. به زعم او، موسیقی تفاوت جوهری با سایر هنرها دارد و تافته‌ای جدابافته است. تا حالا می‌گفتیم که موضوع هنرها، ایده‌های افلاطونی هستند و کارکردشان نیز نمایان ساختن این ایده‌ها در اشیاء طبیعی است. در نتیجه، حتی اگر هنرها بتوانند به نحو واضح و صریح، ایده‌ها را برای ما نمایان کنند، باز هم به خودِ حقیقت یا اراده فی‌نفسه نمی‌رسند، یعنی تا حقیقت راستین یک قدم راه باقی می‌ماند.

دلیل عظمت موسیقی نزد شوپنهاور این است که موسیقی، برخلاف سایر هنرها، غیر بازنمودی[۱۴] است و به همین سبب، کمتر پایبند جهانِ ظواهر است که می‌توان آن را در قالب مفاهیم درک کرد. موسیقی، مقامِ «زبانِ کلیِ راستین» است که «از چیزها سخن نمی‌گوید؛ از هیچ‌چیز سخن نمی‌گوید، جز از بهروزی و اندوه، که یگانه واقعیت‌های مربوط به اراده‌اند» (شوپنهاور، ۱۹۸۶ به نقل از بووی، ۱۳۹۴، ۴۴۹).

اما شوپنهاور کارکرد، موضوع و متعلق موسیقی را چیزی غیر از ایده‌ها می‌داند. بنا بر ادعای او، «موسیقی از مُثُل [ایده‌ها] فراتر می‌رود، موسیقی تعیّنی از اراده است، مانند دنیا و به همان اندازه نسخه مستقیم تمام اراده است» (شوپنهاور، ۱۳۷۵، ۱۲). سایر هنرها، اراده را به وساطت ایده‌ها نمایان می‌کنند، اما موسیقی، به طور مستقیم خود اراده را نمایان می‌سازد. در نتیجه، موسیقی همانند دیگر هنرها به هیچ وجه شبیه‌سازی ایده‌ها نیست، بلکه شبیه‌سازی خودِ اراده است، اما درک این نکته تا حدی دشوار است. شوپنهاور،

صداهای زیر و بم موسیقی را با مراتب گوناگون تعیّنِ ارادهِ در جهان مقایسه می‌کند؛ به طوری که صدای بم، پایین‌ترین درجه از عینیت‌یافتگی اراده است و این قلمرو کانی است. صدای تنور به همراه فاصلهٔ سومش، مربوط به عالم نباتی است. صدای آلتو به همراه فاصلهٔ چهارمش مربوط به عالم حیوانی و صدای سوپرانو به همراه اکتاو، مربوط به عالم انسانی است (رحمانیان، ۱۳۹۲، ۸۹). نیروهای مخالف با اراده و آنهایی که مطلوب ما هستند، در رابطه بین هم‌خوانی‌ها و ناهم‌خوانی‌ها منعکس می‌شوند. بالاترین صدا، عینیت‌یافتن اراده و خرد یا زندگی خردمندانه و کوشش انسان است. پس موسیقی، با زندگی درونی ما هم‌خوانی دارد و به همین دلیل است که هیچ هنر دیگری به اندازهٔ موسیقی، قادر به رسیدن به چنین عمق و نزدیکی‌ای نیست که لذت و شادی کامل یا غم و رنج مطلق را بیان کند (همان، ۹۰).

موسیقی، زبانِ احساس، شور و هیجان است، نه عقل و مفاهیم انتزاعی. این نشانگر حضورِ اراده است. زبان موسیقی، زبان جهانی است و دلیل تأثیر و نفوذ بیش از حد آن بر روح و روان ما به این جهت است که ذات و عمق یک رویداد یا پدیده را برای ما به صورت واضح بازگو می‌کند. در نظام فلسفی شوپنهاور، موسیقی چیزی همپای خودِ اراده می‌شود. جهان را می‌توان هم تجلّی موسیقی و هم تجلّی اراده خواند (شوپنهاور، ۱۳۷۵، ۱۶۰). بنابراین، رسالت یک موسیقیدان همانند رسالت یک فیلسوف است و حتی رسالت خویش را شاید با ابزاری بهتر از فیلسوف به انجام می‌رساند؛ زیرا آن‌جا که فیلسوف برای تعبیر و تفسیر جهان از مفاهیم انتزاعی استفاده می‌کند، موسیقیدان این امر خطیر را بدون استمداد از نیروی عقل و مفاهیم انتزاعی به نحو بی‌واسطه انجام می‌دهد (صافیان و امینی، ۱۳۸۸، ۱۴۹). چنان‌که خود او نیز می‌گوید: «موسیقی اشتغال ناخودآگاه ذهن به متافیزیک است، در حالی که نمی‌داند که فلسفه می‌سازد» (شوپنهاور، ۱۳۷۵، ۱۶۳). بر این اساس، می‌توان گفت موسیقیدان یا هنرمند، در آخر فیلسوف می‌شود. نکته‌ای که باید در تفاوت میان فلسفه و هنر بیان کرد این است که موسیقی، سرشت جهان را به نحو ذهنی یا درون‌ذاتی متجلی می‌کند اما فلسفه، به نحو عینی یا برون‌ذاتی (صافیان و امینی، ۱۳۸۸، ۱۵۰). ادعای شوپنهاور این است که موسیقی، بهترین نمایشگر نیروهای ناخودآگاهی است که زمینهٔ سازندهٔ نه تنها صورت‌های ذهنی ما، بلکه بقیهٔ جهان نیز به شمار می‌روند: «آهنگساز درونی‌ترین جوهر را آشکار می‌سازد و ژرف‌ترین حکمت را با زبانی ادا می‌کند که خرد او از فهمیدنش درمی‌ماند» (Schopenhauer, 1977, 363)

شوپنهاور، با بیانِ حلِ تعارض در درون شکل «سونات»[15] از تحول مسیر موسیقیِ مدرن از موسیقیِ ایستای گذشته در قالب «کنترپوئان»[16] به سمت نیروی پویاییِ جدید مبتنی بر «هارمونی» به دلیل امکاناتش برای بیانِ ذهنیات - مانند آثار بتهوون[17] - استقبال می‌کند (بووی، ۱۳۹۴، ۴۵۳). در میان انواع موسیقی نیز، شوپنهاور موسیقی بی‌کلام و سازی را برتر از انواع دیگر می‌شمارد و اعلام می‌کند که این نوع موسیقی، زبان خود را می‌آفریند و به تنهایی، بیانگر احساسات کامل است (رحمانیان، ۱۳۹۲، ۹۱). «موسیقی بیان‌کنندهٔ این یا آن لذت جزئی و معیّن نیست، این یا آن تألّم، درد، اندوه، وحشت، نشاط، بهجت، آرامش خاطر، بلکه بیان‌کنندهٔ خود این احوال است، خودِ شادی، خود غم، خود درد، خود وحشت، خود نشاط، خود بهجت، خود آرامش خاطر، آنها را تا حد معیّنی به صورت مجرّد بیان می‌کند، طبیعت ذاتی آدم‌ها را، بدون هیچ‌گونه ضمایم و لوازم جانبی و بدین‌سان، بدون هیچ سائقی برای آنها»(Schopenhauer, 1969, 261) . شوپنهاور، در این‌جا بین شادی و رنجِ جزئی که در بستری جزئی روی می‌نماید، با شادی و رنجِ کلی که در یک قطعه موسیقی رخ می‌دهد، فرق می‌گذارد؛ یعنی نشاطِ موجود در یک قطعهٔ موسیقی به یکسان در مورد تک‌تک مصادیق نشاطِ انسانی صدق می‌کند و بیان‌کنندهٔ قدر مشترک تمام آنهاست. البته شوپنهاور اذعان می‌دارد که درستی استدلالش دربارهٔ پایگاه متافیزیکی موسیقی قابل اثبات نیست، «زیرا در این استدلال میان موسیقی به عنوانِ یک تصور و آنچه که اصولاً هرگز ممکن نیست بازنمایی یا تصور باشد رابطه‌ای ایجاد شده و مورد قبول قرار گرفته است» .(Ibid, 1977, 358)اما از تأثیر او بر فیلسوفان بزرگ بعد از خودش روشن می‌شود که او بیان‌کنندهٔ نکتهٔ حیاتی و مهمی در تجربهٔ مدرنیته است که یکی از ویژگی‌های اصلی زیبایی‌شناسی، همانا زنده نگه‌داشتن مفهوم «ناگفتنی‌ها»ست (بووی، ۱۳۹۴، ۴۵۴).

در پایان این بخش، لازم به اشاره است که از نظر شوپنهاور، علاوه بر این‌که موسیقی، به عنوان یک تجربهٔ زیبایی‌شناختی، آدمی را موقتاً از رنج‌های بنیادینی که زندگی را تشکیل می‌دهند می‌رهاند، اما در همان حال، دقیقاً بیان می‌کند که چه چیزی زندگی را به صورت عذابی درمی‌آورد. در این‌جا، زیبایی‌شناسی در جهت «غیر زیبایی‌شناسی»[18] به مثابهٔ یک داروی بی‌هوشی، تغییر مسیر می‌دهد. از این‌رو، همان‌گونه که نیچه[19] در کتاب زایش تراژدی[20] گفته شده است، موسیقی، نقشی شبیه به تراژدی ایفا می‌کند؛ تراژدی، بدترین رویدادهای انسانی را در قالب نمودی زیبایی‌شناختی نمایش می‌دهد که هدفش، تحمل‌پذیر ساختنِ امورِ تحمل‌ناپذیر است (همان، ۴۵۲). حال با توجه به تمامی نکاتی که ذکر گردیدند، در صدد خوانشِ تحلیلی و نیز

صورت‌بندیِ زیبایی‌شناختی اثر موسیقی «نی‌نوا» بر اساسِ اندیشهٔ زیبایی‌شناختی شوپنهاور برخواهیم آمد تا نحوهٔ نمود این عناصر را در این اثر مورد بررسی قرار دهیم.

تحلیلِ آلبوم «نی‌نوا»

پیش از آغازِ تحلیلِ اثر موسیقاییِ «نی‌نوا»، لازم است اشاره گردد که «اگر ما دربارهٔ مسائل فنی و تخصصی موسیقی به تجزیه و تحلیل بپردازیم، این می‌شود دانشِ موسیقی. اما اگر خودِ موسیقی را از دیدگاه بسیار کلّی بررسی کنیم، می‌شود فلسفهٔ موسیقی» (صفوت، ۱۳۸۶، ۱۲۴). «این دو مبحث در طولِ یکدیگرند و نه در عرضِ هم؛ یعنی برای وارد شدن در فلسفهٔ موسیقی باید از موسیقی اطلاعات اجمالی بدست آورد تا بشود فلسفهٔ موسیقی را درک کرد» (همان).

«نی‌نوا»، آلبوم موسیقیِ بی‌کلامی از حسین علیزاده (زادهٔ اول شهریور ۱۳۳۰)، موسیقیدان ایرانی است که در مهر ماه سال ۱۳۶۲ توسط مؤسسهٔ فرهنگی و هنری ماهور منتشر شد و پس از پخش توانست از محبوبیت عمومی برخوردار شده و پایه‌های شهرت علیزاده را نیز محکم‌تر کند. هستهٔ اصلی «نی‌نوا»، به سال ۱۳۵۵ مربوط می‌شود که در جشن هنر شیراز با همراهی سازهای ایرانی اجرا شد و فرم اصلی آن، مبتنی بر ردیفِ سازی و آوازی بنا شده بود (نک. علیزاده، ۱۳۸۳، ۷). حسین علیزاده، موسیقیدانِ نوگرای ایرانی با دو نامزدی گرمی، یک دورهٔ تور بین‌المللی و موسیقی متن اصلی برای فیلم‌های بسیار معتبری مانند «گبه» و «لاکپشت‌ها هم پرواز می‌کنند»، یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین چهره‌های موسیقی ایرانی است. آموزش رسمی وی در ردیف موسیقی کلاسیک ایرانی با هوشنگ ظریف آغاز شد و زیر نظر علی‌اکبر شهنازی، نورعلی برومند، محمود کریمی، عبداله دوامی، یوسف فروتن و سعید هرموزی ادامه یافت. وی بر اساس تفسیر میرزا عبدالله، تمام بدنهٔ ردیف را برای تار و سه تار ضبط کرده است. علیزاده، لیسانس خود را در رشتهٔ آهنگسازی و اجرای موسیقی از دانشگاه تهران دریافت کرد و بعداً در دانشگاه برلین در رشته آهنگسازی و موسیقی‌شناسی تحصیل کرد. وی در دانشگاه تهران، هنرستان موسیقی تهران و مؤسسه هنرهای کالیفرنیا تدریس کرده است.(National Museum of Persian Art, 2002)

حسین علیزاده در کتاب گفت و گو با حسین علیزاده درباره موسیقی ایرانی، به صراحت بر امکان بیان صریح در موسیقی نسبت به سایر هنرها با توجه به انتزاع آن تأکید می‌کند و این انتزاع را یکی از خصوصیات همهٔ هنرها می‌داند که هر نگاهی به زندگی از دید هنر، در نهایت به این حالت انتزاعی منجر می‌شود (شهرنازدار، ۱۳۸۴، ۵۰). تمامیِ قراردادهای ارتباطی انسانی، به مرور عادی می‌شوند و لزوماً همیشه قادر به بیان منظور خود نیستند. هنرِ شاعر در این است که ابزار او، به ظاهر در اختیار همگان قرار دارد، اما هنگام ترکیب این ابزار، مفاهیمی به دست می‌آید که در روند روزمرهٔ ما وجود ندارد. علیزاده معتقد است: «به نظر من هنر هرچقدر که ناب‌تر شود، خود را از استفاده روزمره جدا می‌کند و قراردادها را از بین می‌برد» (همان). به این ترتیب، می‌توان ماهیتی تصویری نیز برای آثار علیزاده قائل بود. یعنی صدا، معادل تصویری نیز پیدا کرده یا لااقل با این ذهنیت، شکل گرفته است. وی می‌گوید: «همیشه قبل از اینکه صدا بشنوم، تصویر می‌بینم و بعد آن را به صوت تبدیل می‌کنم» (همان، ۱۲۰). این گفته را می‌توان به نوعی همان حالتِ انتزاعیِ شهود از نظر شوپنهاور دانست که علیزاده از آن سخن می‌گوید. چنان‌که دیدیم، شوپنهاور همواره در نوشته‌هایش تأکید داشته که هنرمند – موسیقیدان- با نبوغ و شهود خود در جهت تعلیقِ عین و ذهن، به ساحتِ اصیلِ ارادهٔ رهنمون می‌گردد.

علیزاده اشاره دارد که در آلبوم «نی‌نوا»، سازِ نِی، نقش یک راوی را دارد و مصرع نخستِ نی‌نامهٔ مولوی، یکی از مواردی بوده که علیزاده از آن ایده گرفته است (میراسدالله، ۱۳۹۳). در تحلیل اولیهٔ این اثر درمی‌یابیم که لازم است که به نقش و تأثیر ساز نی در ساختار مورد استفاده در یک اثر هنری موسیقایی اشاره کنیم که نِی تا چه اندازه در انتقال پیام درونی هنرمند و کشف آواهای پنهان و مطلقِ جهان، دارای اهمیت بوده و به نوعی در روایات تراژیک تأثیرگذار است (نک. خاتمی، ۱۳۹۳، ۲۵۸) و در عین حال نیز، دستگاه[۲۱] نوا، حالات خاصی در جهت شرح حال درون و نجوای شیواگون دارد و دارای حزن و اندوهِ خاصی در حرکت به سوی ذات مطلق هستی نیز هست. مناسب است که بگوییم این دستگاه و ملودی‌هایش، آن هم، زمانی که با ساز نی در یک روایت موسیقیایی همراه می‌شود، تا چه اندازه به آن خودِ غم و خودِ درد موردِ طرح شوپنهاور که بدون هیچ‌گونه ضمایمی است، نزدیک می‌گردد (خالقی، ۱۳۹۰، ۱۴۹). بی‌تردید، بیان این آواها و نواها از ضمیر ناخودآگاهی برخاسته است که بی‌ارتباط با حال و هوای درونی خالق آن نبوده است. به گفتهٔ علیزاده، هنگامِ خلق اثر، هوشنگ ابتهاج (سایه) بر روی ساخت مثنوی خودش کار می‌کرده و علیزاده نیز می‌خواسته تا به گونه‌ای با او همراه شود: «به خودم گفتم اگر بخواهم با او همراه بشوم؟ گفتم بشنو از نی‌چون حکایت می‌کند! بعد گفتم نی باید

یک نقشی داشته باشد، اما چه نقشی؟ نی بیاد سولو بزند؟ بعد فکر کردم یک کاری کنم که نکرده باشم یا نشده باشد و یک فرم نی و ارکستر باشد که بالاخره نی‌نوا شد و من هم همیشه عاشق دستگاه نوا بودم و هستم و این ایدهٔ نی‌نوا از مفهوم موسیقایی می‌آید و بعد می‌فهمیم که نی‌نوا یعنی کربلا!» (میراسدالله، ۱۳۹۳).

علیزاده به مفهوم «نی‌نوا» و ارتباط آن با واقعهٔ کربلا نیز اشاره کرده و گفته است: «نی‌نوا آن واژه‌ای است که ما همه حس‌ها را می‌توانیم درباره آن داشته باشیم. اگر می‌خواهند موضوع و حس مبارزه امام حسین(ع) را به آن اطلاق کنند، من افتخار می‌کنم. «نی‌نوا» اسم زیبایی است که یک معنای چندبُعدی می‌توان به آن داد. هم «نی‌نوا» است هم «نوای نی» است و هم قطعه‌ای که این نی می‌نوازد در دستگاه نواست. به همین جهت نی‌نوا یک قطعهٔ ملی شد و هر کس با هر عقیده‌ای با این قطعه ارتباط برقرار کرد» (علیزاده، ۱۳۸۶). اما این ادعا که نی‌نوا با واقعهٔ کربلا مرتبط است را نیز می‌توان از نزدیکی فضای ملودی‌ها و حس و حال تنظیم و روند آهنگسازی خاص و نکات برداشت‌شده از دستگاه نوا و ساز نی برداشت کرد که این فضا را به نمادی در جهت نوعی سوگواری دسته‌جمعی مرتبط با آن واقعهٔ عظیم جهان اسلام، تبدیل کرده است؛ اما علیزاده، در مستند«به تماشای آب‌ها» (میراسدالله، ۱۳۹۳) عنوان کرده که هدفش، صرفاً ساخت یک موسیقی مذهبی نبوده است.

نقش حال و هوای جامعهٔ آن سال‌های ایران در زمان جنگ با عراق را نیز باید در ساخت این قطعه در نظر گرفت؛ همان‌طور که علیزاده می‌گوید: «روزهای خاصی بود که هنوز هم تمام چیزهایش از جمله تلخی‌ها و شیرینی‌ها، که تلخی‌هایش بیشتر بود، برایم زنده است، ولی برای من، نی‌نوا مانند نوشتن خاطرات روزانه بود و وقتی می‌گویند که انگیزه و منظورت چه بود می‌گویم که هیچ منظوری جز اینکه خاطرات روزانه‌ام را در سال ۶۲ [و فضای جنگ] به زبان موسیقی بنویسم نبود» (میراسدالله، ۱۳۹۳). انگار که این تراژدی موسیقیایی، بیانِ غم و شادیِ توأمان را در این اثر موسیقی پیش می‌آورد.

در باب ساختار «نی‌نوا» هم می‌توان اشاره کرد که «ساختمان اصلی اثر از همان ساختمان کلی دستگاه نوا پیروی کرده که در کل آن انگاره‌های گوشه۲۲های اصلی نوا، در حرکت ملودی و ترکیب موازی آن‌ها و هارمونی از درجات شکل‌دهندهٔ مقام یا مدهای گوناگون دستگاه نوا، بسط و گسترش یافته است. به‌جز گوشه یا مدهای اصلی مانند درآمد، نیشابورک، جامه‌دران و نهفت، انگاره‌های گوشه‌های فرعی نیز در شکل‌گیری و ترکیب ملودی‌ها نقش اساسی داشته‌اند» (علیزاده، ۱۳۸۳، ۷). انگاره‌های ریتمیک دستگاه نوا نیز پایه و اساس بسط و گسترش ریتم در نی‌نواست که شامل انگاره‌های ریتمیک درآمد، نیشابورک، نهفت، مثنوی، نغمه، جامه‌دران و ... می‌شود (همان). با این تفاسیر، می‌توان گفت که این اثر با همهٔ فراز و نشیب‌هایش، ساختار «سلسله‌مراتبی» دستگاه نوا را طی نموده و در روند مرتبتیِ ملودی‌ها و تنظیم هارمونیکِ آن با وجود کثرت، در یک واحد ثابت به نام دستگاه نوا به وحدت می‌رسند؛ این اثر با مقدمه در درآمد دستگاه نوا آغاز شده و پس از ورود به مثنوی، نغمه، جامه‌دران و نهفت، مقدمه را عیناً تکرار نموده و به محدودهٔ مد اصلی نوا فرود می‌آید (همان). علیزاده در بخش‌هایی از این آلبوم، از انگاره‌های ردیف، عیناً استفاده نموده است

شکل ۱. انگارهٔ ملودی درآمد نوا (طلایی، ۱۳۷۹، ۲۰۰).

شکل ۲. گوشهٔ نغمه در دستگاه نوا (همان، ۲۰۶).

شکل ۳. ملودی نی در نغمهٔ «نی‌نوا» (علیزاده، ۱۳۸۳، ۱۶).

(روشن‌دل، ۱۳۹۲، ۱۵). با توجه به شکل (۱)، انگارهٔ درآمد دوم دستگاه نوا در بخش درآمد نی‌نوا نیز دیده می‌شود.

و نیز با توجه به شکل (۲) که گوشهٔ نغمه در ردیف میرزاعبدالله در دستگاه نوا را نشان می‌دهد، به نوع حرکت ملودی نی در قسمت نغمه و شباهت ساختاری‌شان در شکل‌های (۲ و ۳) اشاره می‌کنیم.

در ادامهٔ اثر، با اشاره به گوشهٔ بیات راجه توسط ویولا، به نوعی سکون در روایت رسیده و بعد به قطعهٔ نهفت می‌رسیم که با تکیه بر ردیف موسیقیِ دستگاهی، شرحِ داستانِ «نی‌نوا» به یک ثباتی در اوج خود می‌رسد (شکل ۴). این فراز و فرودهای سازِ نی، به نوعی، تلاش‌ها و خواست‌های پی در پیِ ارادِه را نیز بر ما نمایان می‌سازد که تنها در مواقعی خاص با پیداکردن فاصلهٔ هماهنگ، به سکون رسیده و باز در پی آرزو و ملالی دیگر، می‌آید. نت‌های موسیقی مانند ذهن انسان، از یک مبدأ شروع می‌کنند و با رفتن به راه‌های گوناگون، در پی ارضای امیال گوناگون‌اند (رحمانیان، ۱۳۹۲، ۸۹).

در ادامه، قطعهٔ نهفت با جملات ریتمیکِ تندتر و با همراهی نی و ارکستر پایان می‌یابد تا زمینه برای تکرارِ مقدمه، فراهم شده و «نی‌نوا» با رسیدن به موومان[۲۳] پایانی «رقصِ سماع»، به نوعی در غایت خود، به کاتارسیس[۲۴] تراژیک نیز برسد. این کمال‌گرایی با هماهنگی هارمونیک در تنظیم- که مطمح نظر شوپنهاور نیز هست- قابل دریافت است و مشخص می‌شود که آهنگساز تا چه اندازه وسواس و دقت در زیبایی اثر به خرج داده است تا قطعه به تکامل زیبایی‌شناختی نیز برسد.

در قطعهٔ پایانی «رقصِ سماع» (شکل ۵)، با توجه به تزیینات و نت‌های زینت و نحوهٔ همراهی و سوال و جواب دو سازِ نِی، نوعی پایانی با جلوه‌ای شبیه به حماسه در اثر می‌شنویم که همواره همان چیزی که در روندِ موسیقاییِ اثر در دیدگاه شوپنهاوریِ آن، یعنی بیانِ فی‌نفسهٔ غم و شادیِ توأمان و رسیدن به یک وحدتِ نهایی در عالمِ انسانی را شاهد هستیم (نک. روشن‌دل، ۱۳۹۲، ۱۹). پس چنان‌چه پیش‌تر نیز اشاره شد، موسیقی در این‌جا نقشی شبیه به تراژدی ایفا می‌کند: «تراژدی بدترین رویدادهای انسانی را در قالب نمودی زیبایی‌شناختی نمایش می‌دهد که هدفش تحمل‌پذیر ساختن امورِ تحمل‌ناپذیر است» (بووی، ۱۳۹۴، ۴۵۲).

در این قطعه، آهنگساز در صدد نمایش رقص و سماع عرفانی سالکی است که پس از گذر از حزن و اندوه فراوان، در جهت امید به شادی و شور و دعوتش به پایان رنج این جهان و بازگشت به مبدأ هستی، به وجد و سماع و رقص رسیده است و علیزاده آن را با ریتمی متفاوت با سایر قطعات بر پایهٔ متر ده ضربی نمایان ساخته و از دو نی با تأکیدات مختلف در فرم حرکتی ملودی دستگاه نوا استفاده کرده است (نک. علیزاده، ۱۳۸۳، ۷؛ روشن‌دل، ۱۳۹۲، ۱۹) تا حالتی انتزاعی از وجد، شور و سرمستی در سماع به نمایش درآید که اگر از وجهِ عرفانیِ دو ساز نی نیز بنگریم، حالت دَم و بازدَمِ سازهای بادی نمایان می‌گردد که یکی هبوط بر این جهان و دیگری بازگشت به اصلِ دورافتادهٔ نفس از آن است (نک. خاتمی، ۱۳۹۳، ۲۵۸). پس در این‌جاست که تراژدیِ موسیقاییِ «نی‌نوا» به اوج کاتارسیسِ نفس می‌رسد و در سوال و جواب‌های نی و ارکستر نیز، این تقابل نفس و خواست‌های اراده، مشهود است. گویی این نوع موسیقی در «نی‌نوا» خبر از عالم پنهان از منظر شوپنهاور دارد که بدونِ یاریِ مفاهیم،

شکل ۴. جملهٔ اول نی در نهفت «نی‌نوا» (علیزاده، ۱۳۸۳، ۲۸).

شکل ۵. ملودی‌های نی در «رقص سماع» (علیزاده، ۱۳۸۳، ۳۸).

چیزهایی بیان می‌شود که ما هرگز نمی‌توانیم آنها را با مفاهیم بیان کنیم (نک. احمدی، ۱۳۹۶، ۱۵۰).
حال همان‌طور که اشاره شد، ظاهراً می‌توان نوعی خودآگاهی و تزکیهٔ نفسِ کاتارسیسی را در روند حرکت بر اساس نظام دستگاهی و نیز تأکید بر حالاتِ دستگاه نوا -که در آن، ویژگی استخلاصی نفس به ظهور می‌رسد- برداشت نمود. در نگاهی به تنظیم این اثر نیز باید گفت اگر سازهای زهی را متناسب با مفهوم تنظیم و هارمونیِ مطرح‌شده در اندیشهٔ شوپنهاور بدانیم؛ «نی‌نوا» در مبنای سُل(G) نوشته شده و آهنگساز، آکُردها[۲۵] را بر اساسِ حرکت ملودیک ملودی‌های ردیف انتخاب کرده و هم‌چنین، انتخاب صداهای هر آکُرد، به تناسب اولویت آن صداها در آن گوشه نوشته شده و در کلِ قطعه نیز می‌توان هارمونی را بر اساس روابط بین فواصل موسیقایی مشاهده نمود (نک. روشن‌دل، ۱۳۹۲، ۲۰). بنابراین به نظر می‌رسد که «نی‌نوا»، تناسبات زیبایی‌شناختیِ قابل توجهی با اندیشهٔ شوپنهاور دارد.

جمع‌بندی

این تحقیق با هدف شناختِ اساسی از اندیشهٔ زیبایی‌شناختی شوپنهاور، فیلسوفِ آلمانی تأثیرگذار در حوزهٔ هنر و زیبایی‌شناسی انجام گردیده و ضمن بیانِ مفاهیمِ اساسی در اندیشهٔ زیبایی‌شناختی شوپنهاور، در صدد پاسخ به این پرسش اساسی بودیم که جایگاه موسیقی در نظام فلسفهٔ هنر شوپهاور چیست و آلبوم موسیقی «نی‌نوا»، چگونه در صدد بیان این مفاهیم در تناسب با آن نظامِ فکری برآمده است. اشاره شد که:
- فلسفهٔ هنر شوپنهاور، جزء لاینفکی از نظام کلی فلسفه اوست و تنها در نسبت با کلیت دستگاه فلسفی او معنا پیدا می‌کند. از این‌رو، ارزیابی فلسفهٔ هنر بدون ارتباط با سایر بخش‌های این نظام، تلقی صحیحی به ما نمی‌دهد.
- بر اساس رویکرد شوپنهاور، مراتب و جایگاه خاص هر هنری در تناظر با ایده‌های افلاطونی مشخص می‌شود. به بیان دیگر، انواع هنر، فی‌نفسه دارای ارزش ذاتی نیستند، بلکه در ارتباط با آشکار و متعیّن‌کردن ایده‌هاست که مرتبهٔ هریک را می‌توان مشخص کرد.
- در سلسله‌مراتب هنرها، هنر معماری در پایین‌ترین مرتبه و موسیقی، در والاترین مرتبه قرار دارد. چون موضوع موسیقی، خودِ اراده است نه ایده‌ها، موسیقی با سایر هنرها تفاوت دارد.
-در فلسفهٔ شوپنهاور دست کم در حوزه هنر، متافیزیک به هنر فروکاسته می‌شود و هنرمند (به ویژه موسیقیدان)، هرچند برای زمان کوتاه و زودگذر، همان کاری را انجام می‌دهد که فیلسوف به کمک متافیزیک در صدد انجام آن است.
در پایان نیز باید گفت که حسین علیزاده به عنوان یک آهنگساز نوگرای ایرانی، با ایجادِ روایتی به مثابه یک تراژدیِ موسیقیایی در اثر «نی‌نوا» با استفاده از راوی (ساز نی) و تنظیم‌های هارمونیکِ متناسب با دیدگاهِ شوپنهاور در نمایشِ رنج و غمِ توأم با شادیِ فی‌نفسه، توانسته است به خلق اثری به غایت متناسب با نظام فلسفیِ شوپنهاور در بابِ متافیزیکِ موسیقی دست یابد. این در حالی است که شوپنهاور اعلام داشته که هنرهای دیگر با ایده‌های افلاطونی برابرند و این موسیقی است که جایگاهی برابر با اساسِ فلسفهٔ شوپنهاور، یعنی اراده را دارد. شوپنهاور در جایی دیگر به اهمیت تراژدی اشاره می‌کند که با نقشِ تزکیه و کاتارسیسی که در خود دارد، می‌تواند در عین ارائهٔ آرامشِ نسبی به انسان، او را از رنج و عذابِ موجود در این جهان آگاه نماید. در آلبوم «نی‌نوا» نیز چنان‌چه گفته شد، نقشی روایی به نی داده شده که در ساحتِ سوگواری و غمِ دسته‌جمعی، به بیانِ حالاتِ درونیِ آهنگساز پرداخته و در روندِ حرکت در ساختارِ دستگاهِ نوا با همراهیِ سازهای زهی به تکامل می‌رسد و در پایان با رسیدن به قطعهٔ رقص سماع، با نغمه‌های حماسی که غم و شادیِ توأمان را در جهت آگاهی‌بخشی نمایان می‌سازد، روایتِ موسیقاییِ «نی‌نوا» به پایانِ تراژیک خود می‌رسد.

پی‌نوشت

. Arthur Schopenhauer
2. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831)
3. Johann Gottlieb Fichte (1762-1814)
4. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854)
5. noumena
6. phenomena
7. The World as Will and Representation

۱۰. اصل جهت کافی، اصل حاکم بر روابط میان پدیدارهاست که دارای سه صورت زمان، مکان و علّیت است. ما به یاری این اصل، قادر به شناخت جهان پدیداری می‌شویم و اعتبار و کارکرد آن نیز محدود به همین جهان تصوری است. با کمک این اصل، جنبهٔ توالی و همبودی و ارتباط میان آن دو را در جهان به عنوان بازنمود، می‌یابیم. کلی‌ترین بیان اصل جهت کافی، عبارت است از این‌که «هیچ چیزی بدون جهت و دلیل نیست از آن جهت که هست».(Schopenhauer, 1903, 5)
11. In itself

12. Immanuel Kant (1724-1804)

۱۳. شهود یعنی ژرف‌اندیشی‌ای که با کمک آن می‌توان موضوع شناسایی را دریافت، بی‌آنکه نخست بر اساس مفهوم‌های تعریف‌کننده ادراک شود (بووی، ۱۳۹۴، ۴۴۹).

14 . non-representational

15. Sonata

16. Contrpoan

17. Beethoven

18. Anaesthetics

19. Friedrich Nietzsche (1844-1900)

20. The Birth of Tragedy

۲۱. دستگاه یا آواز، از مجموعه قطعات موسیقایی کوچکی ساخته شده است که به هریک از آنها، اصطلاحاً گوشه گفته می‌شود (آزاده‌فر، ۱۳۹۷، ۸۶).

۲۲. قطعاتی که تمامی موسیقی سنتی ایران را شکل می‌دهند، انگاره‌های ملودی که بر مبنای آنها بداهه انجام می‌پذیرد (فرهت، ۱۳۸۶، ۴۲).

23. Movement

24. Catharsis.

۲۵. چند صدا که در زمان واحد با هم شنیده شوند را آکُرد می‌نامند (پورتراب، ۱۳۹۰، ۱۶۹).

فهرست منابع

آزاده‌فر، محمدرضا. (۱۳۹۷). اطلاعات عمومی موسیقی. چاپ ششم. تهران: نشر نی.
احمدی، بابک. (۱۳۹۶). حقیقت و زیبایی. چاپ سی و سوم. تهران: مرکز.
بووی، اندرو. (۱۳۹۴). زیبایی‌شناسی و ذهنیت. ترجمهٔ فریبرز مجیدی. چاپ پنجم. تهران: فرهنگستان هنر.
پورتراب، مصطفی‌کمال. (۱۳۹۰). تئوری موسیقی. چاپ چهل و هفتم. تهران: چنگ.
تافه، تامس. (۱۳۷۹). فلسفهٔ آرتور شوپنهاور. ترجمهٔ عبدالعلی دستغیب. آبادان: پرسش.
جنکینز، اسکات. (۱۳۹۸). «آرتور شوپنهاور و فردریش نیچه». ترجمهٔ صالح نجفی، ۱۰۷-۱۲۱. در مجموعه مقالات متفکران بزرگ زیبایی‌شناسی. به کوشش امیر مازیار.، تهران: لِگا.
خالقی، روح‌الله. (۱۳۹۰). نظری به موسیقی ایرانی. چاپ ششم. تهران: رهروان پویش.
خاتمی، محمود. (۱۳۹۳). پیش‌درآمد فلسفه‌ای برای هنر ایرانی. چاپ دوم. تهران: فرهنگستان هنر.
رحمانیان، آرین. (۱۳۹۲). فلاسفه و موسیقی از یونان باستان تا نیچه. چاپ دوم. تهران: فرهنگستان هنر.
روشن‌دل، رامین. (۱۳۹۲). «بررسی فرم و هارمونی قطعهٔ نینوا». نشریه هنرهای زیبا، هنرهای نمایشی و موسیقی، ۱۸ (۱)، ۱۵-۲۲.
ذاکرزاده، ابوالقاسم. (۱۳۸۶). فلسفهٔ شوپنهاور. تهران: الهام.
شوپنهاور، آرتور. (۱۳۷۵). هنر و زیبایی‌شناسی شاهکار فلسفی. ترجمهٔ فواد رحمانی. تهران: خوارزمی.
شهرنازدار، محسن. (۱۳۸۴). گفت و گو با حسین علیزاده درباره موسیقی ایران. تهران: نشر نی.
صافیان، محمدجواد و امینی، عبدالله. (۱۳۸۸). «جایگاه هنر در اندیشهٔ شوپنهاور»، فصلنامه دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، ۴ (۱۲-۱۳)، ۱۳۵-۱۵۱.
صفوت، داریوش. (۱۳۸۶). هشت گفتار دربارهٔ فلسفهٔ موسیقی. تهران: کتاب‌سرای نیک.
طلایی، داریوش. (۱۳۷۹). ردیف میرزاعبدالله. تهران: نشر نِی.
فرهت، هرمز. (۱۳۸۶). دستگاه در موسیقی ایرانی. چاپ سوم. تهران: پارت.
علیزاده، حسین. (۱۳۸۳). نی‌نوا برای نی و ارکستر زهی. تهران: ماهور.
------. (۱۳۸۶). «روایت ساخت قطعه نی‌نوا از زبان علیزاده»، گفت‌وگو با خبرگزاری فارس، تهران: خبرگزاری فارس، بازیابی از http://www.farsnews.com/newstext.php?nn=8607010570
علیزاده، حسین؛ اسعدی، هومان؛ افتاده، مینا؛ بیانی، علی؛ کمال پورتراب، مصطفی و فاطمی، ساسان. (۱۳۸۸). مبانی نظری موسیقی ایرانی. چاپ سوم. تهران: ماهور.
مهرین، مهرداد. (۱۳۳۴). فلسفهٔ شوپنهاور. جلد اول. تهران: شهریار.
میراسدالله، علیرضا. (۱۳۹۳). مستند تصویری به تماشای آب‌ها. لندن: بخش فارسی بی‌بی‌سی.
Janawy, Christopher. (1999). Cambridge Companion to Schopenhauer. Cambridge: Cambridge University.
National museum of Persian Art. (2002). Master of Persian Music: Hossein Alizadeh, Washington: Smithsonian Institution, Retrieved from https://asia.si.edu/podcast/master-of-persian-music-hossein-alizadeh-tar-and-setar/
Schopenhauer, Arthur. (1977). The World as Will and Idea. V.1. Translated by R. B. Haldane (Fourth Edition). London: AMS Press.
Schopenhauer, Arthur. (1969). The World as Will and Idea,V.2. Translated by E. F. J. Payne, New York: Dover.