

نقطه‌ی مطلوب بینابین*

لئونارد برنستاین

تا جایی که بیاد دارم سال‌هاست با دوستان، همکاران، معلم‌ها و شاگردان و افراد عادی درباره‌ی موسیقی صحبت کرده‌ام. اما اکنون می‌بینم که در این چند سال اخیر در انظار مردم از موسیقی گفته‌ام و به این ترتیب به خیل خیرخواهان عموماً محکوم به شکستی وارد شده‌ام که سعی کرده‌اند پدیده‌ی منحصر بفرد عکس‌العمل انسان به صداهای سامان‌یافته را شرح دهند. تقریباً شبیه آن است که بخواهی برای پدیده‌ای بسیار غیر معمول در طبیعت، هر چه که باشد، توضیحی ارائه کنی. در نهایت نیز باید این واقعیت زیبا را پذیرفت که آدم‌ها لذت می‌برند به صداهای سامان‌یافته گوش کنند، صداهای سامان‌یافته‌ی مشخص؛ و این لذت می‌تواند از هیجانی غریزی تا وجدی معنوی به هر شکلی از پاسخ بروز کند. آن‌ها نیز که قادرند با سامان صداهای شادمان‌ترین پاسخ‌ها را برانگیزند معمولاً نابغه خوانده می‌شوند. این اصول بدیهی را نه می‌شود رد کرد، نه شرح داد. اما طبق رسم قدیمی انسان که با ذهنش از دل تاریکی به جستجو مشغول بوده؛ سر به دیوار غارها کوبیده و گاهی سر سوزنی به ادراکی رسیده؛ ما می‌توانیم دست کم برای شرح موضوع تلاشی بکنیم و حقیقت این است که چیزی هم جلودارمان نیست.

تعداد واژه‌هایی که درباره‌ی سمفونی *اروییکا* نوشته شده‌اند بیش از نتهای خود سمفونی است. در حقیقت، تصور می‌کنم نسبت تعداد واژه‌ها به نتهای، اگر به شمارش دقیق بیاید، نسبتی مات‌کننده باشد. با این همه، آیا تاکنون کسی از عهده‌ی شرح *اروییکا* برآمده؟ آیا کسی قادر است به نثر محض شرح دهد که سر توالی یا همزمانی نتهای با نتهای دیگر چیست که باعث می‌شود احساس کنیم این همانی است که آن نتهای می‌بایست باشند؟ صد البته خیر. جزو هر گروه

* Leonard Bernstein, "INTRODUCTION: THE HAPPY MEDIUM", *The Joy of Music*. 1998: 11-17.

خردگرایانی که ادعا کنیم هستیم باشیم، در مرز این حوزه‌ی اسرارآمیز خشکمان میزند. زیاده نیست اگر بگوییم اسرارآمیز یا حتا سحرآمیز. هیچ عاشق هنری نمی‌تواند وقتی که هوا پس است در وجود خدا تردید کند. اگر به موسیقی عشق می‌ورزید، فردی مومن هستید؛ هر چقدر هم که سعی کنید با جدل و زیرکی از آن طفره بروید.

خردگراترین‌ها در طول تاریخ هنگامیکه موضوع موسیقی به میان آمده، همواره تسلیم ابهام اسرارآمیز کوچکی شده‌اند وقتی که به موسیقی یعنی ترکیب زیبا و به نهایت مطلوب ریاضیات و جادو پی برده‌اند. افلاطون و سقراط می‌دانستند که مطالعه‌ی موسیقی یکی از بهترین شاخه‌های دانش برای ذهن نوجوانان است و درست به همان دلایل ترکیب علم و معنویتش، بر موسیقی به عنوان شرط لازم تعلیم و تربیت تاکید داشته‌اند. با اینحال وقتی افلاطون عالمانه و مانند سخن گفتنش درباره‌ی تقریباً هر چیز دیگر درباره‌ی موسیقی سخن می‌گوید، درباره‌ی هماهنگی، عشق، ریتم و آن الیهگانی که احتمالاً می‌توانستند مسئول آهنگی باشند به کلی گویی‌های گنگی می‌افتد. اما او می‌دانست که هیچ چیز بهتر از آن موسیقی با سازهای بادی نیست که سربازان را برای میدان نبرد انگیزه می‌بخشد. هر کس دیگری نیز این را می‌داند. آن مدهای یونانی هم برای مهرورزی و جدال و جشن‌های شراب یا تاج‌گذاری یک قهرمان ورزشی بهترینند. درست مثل هندوها با پیچیده‌ترین گام‌های ریاضی‌وار و ریتم‌ها و راگ‌هاشان که می‌دانستند کدام‌ها برای صبح‌گاه یا برای غروب یا جشن شیوا یا رژه یا روزهای بادگیر باید باشد. هیچ ریاضیاتی هم نمی‌توانست و نمی‌تواند این را شرح دهد.

ما همچنان، در این روزگار، با مشکل این سد سحرآمیز روبرو هستیم. سعی می‌کنیم که با آن علمی برخورد کنیم، به همان روش گنگ و الکن خودمان طبق اصول فیزیک، آکوستیک، ریاضیات و منطق صوری. ابزارهای فلسفی‌ای مانند تجربه‌گرایی و روش غایت‌شناختی را نیز بکار می‌بندیم. اما حاصل چیست؟ پرسش‌های «سحرآمیز» همچنان بی‌پاسخ می‌مانند. به عنوان مثال، می‌توانیم تلاش کنیم که «شکل» تمی از کوارتت بتهوون را شرح دهیم و بگوییم که از اصل صوری سنتز پیروی می‌کند: ابتدا گزاره‌ای کوتاه (تز) و در پی آن «پاسخی پرسش‌گر» (آنتی‌تز) و پس از آن بسط و گسترشی که از تضاد آن دو بوجود می‌آید (سنتز). آلمانی‌ها به این قالب شتُلن و دیگران به آن استدلال قیاسی می‌گویند. حرف، حرف، حرف. چرا این تم زیباست؟ مشکل همینجاست. می‌شود صدها تم را یافت که یا بر این اصل یا گونه‌هایی از آن شکل گرفته‌اند؛ اما تنها یکی یا دو تا زیبا هستند.

هنگامی که در هاروارد بودم، پروفیسور برکاف به تازگی نظامی را برای سنجش زیبایی به چاپ رسانده بود که سعی می‌کرد به موجب نظام ریاضی‌ای که بوجود می‌آورد به هر اثر هنری روی پیوستاری مفروض از ارزش زیبایی‌شناختی امتیاز زیبایی اعطا کند. تلاش تحسین‌برانگیزی بود؛ اما دست آخر بی‌حاصل. حواس پنجگانه‌ی انسان قادرند تا میزان معینی اجسام را اندازه‌گیری کنند. مثلا چشم می‌تواند بگوید الف دو برابر ب طول دارد یا گوش می‌تواند حدس بزند که آن ترومبون دو برابر دیگری بلند می‌نوازد. اما آیا پاسخ‌های زیبایی‌شناسانه‌ی همین حواس قابل اندازه‌گیری هستند؟ مثلا بوی گوشت با بوی لوبیا چقدر تفاوت دارد؟ چه لوبیایی؟ با چه پختی؟ خام؟ در چه آب‌وهوایی؟ اگر /رویکا ۳.۲ امتیاز بگیرد، امتیاز ترستان چقدر است؟ یک پرلود یک صفحه‌ای باخ چطور؟

ما الکنیم. روش‌های علمی را کپی‌برداری می‌کنیم تا بکشیم پدیده‌های سحرآمیز را با عدد و رقم، نیرو، جرم و انرژی شرح دهیم. اما اساسا نمی‌توانیم شرحی برای عکس‌العمل انسان به این پدیده‌ها ارائه کنیم. علم قادر به «شرح» توفان‌ها هست؛ اما آیا می‌تواند ترسی که مردم با آن نسبت به توفان عکس‌العمل نشان می‌دهند را «شرح» دهد؟ حتا اگر با اصطلاحات به‌راستی نارسای روان‌شناسی بتواند، علم چگونه می‌تواند شکوهی که در توفان حس می‌کنیم را شرح دهد؟ با تقسیم این حس شکوه به واحدهای تشکیل‌دهنده؟ سه واحد برانگیزش الکتریکی، یک واحد هیجان شنیداری، چهار واحد احساس پیوند با ماوراء، دو واحد عشق نیروهای قادر متعال؟ معجونی ناممکن.

اما بعضی‌ها، گاهی، با درجات متفاوتی از موفقیت، حس شکوه توفان را شرح داده‌اند که نامشان شاعر است. تنها هنرمندان هستند که قادرند سحر و جادو را شرح دهند و فقط هنر است که می‌تواند جای طبیعت را بگیرد. به همین دلیل تنها راه اینکه کسی بتواند واقعا چیزی درباره‌ی موسیقی بگوید این است که موسیقی خلق کند.

همچنان مشغولیم و تلاش می‌کنیم نوری بر این راز بتابانیم. در انسان اشتیاقی برای توضیح‌دادن، توجیه‌کردن، تجزیه‌تحلیل، تعیین محدودیت و توصیف وجود دارد. تمایل شدیدی هم، برخاسته از تبدیل موسیقی در طی دو‌یست سال گذشته به یک صنعت، برای فروش موسیقی وجود دارد. ناگهان بازاری بزرگ، صنعت نشری عظیم، افرادی حرفه‌ای که کار برایشان مهم‌ترین چیز است، نوعی حس رقابت و اتاق‌های بازرگانی موسیقی بوجود آمده‌اند. چیزی هم به اسم

«درک موسیقی» از همینجا نشات می‌گیرد که ویرجیل تامسون بسیار بجا آن را «بازار درک موسیقی» نامید. بیشتر یک بازار است؛ زیرا در اغلب مواقع ظاهر فریب و تجاری است. از هر وسیله‌ای استفاده می‌کند که موسیقی بفروشد: چرب‌زبانی‌ها، سربسته‌گفتن‌ها، تعریف و تمجید، مثله‌کردن موضوع، سرگرمی‌های نامربوط، داستان‌های باورنکردنی؛ همه و همه برای اینکه تجارت موسیقی رونق داشته باشد. به همین ترتیب نیز خودش به یک تجارت تبدیل شده و ناگفته پیداست که قدم بعدی یک تحول انگلی جدید خواهد بود: درک درک موسیقی.

این «بازار» بسته به مخاطبش دو سبک دارد که یکی از یکی بی‌خاصیت‌تر است. نوع اول همان سبک شمع‌وگل و پروانه است که به هر چیزی در دنیا متصل می‌شود به شرط آنکه خارج از موسیقی باشد. هر نت و جمله و آکوردی را به ابری و پرتگاهی و جنگجویی بدل می‌کند. درباره‌ی آهنگسازان بزرگ قصه‌های خودمانی تعریف می‌کند؛ گاه ساختگی و گاه نامربوط. مملو است از نقل قول از اجراکننده‌های مشهور و حکایت؛ پر است از افراط در جک‌های بی‌معنا و جناس‌های غیر قابل بیان. شنونده را دست‌می‌اندازد و درباره‌ی موسیقی چیزی نمی‌گوید. من هم چنین تمهیداتی را بکار برده‌ام. در حقیقت هر کس به هر صورت که درباره‌ی موسیقی صحبت می‌کند روزی باید این کار را بکند. اما امیدوارم همواره تنها هنگامیکه حکایت و تمثیل و استعاره موسیقی را روشن‌تر و در دسترس‌تر کرده این کار را کرده باشم و نه فقط به قصد سرگرم کردن یا بدتر از آن برای دور کردن ذهن شنونده از موسیقی؛ مانند آن بازار.

نوع دوم با تجزیه‌تحلیل سروکار دارد. تلاشی ستودنی جدی اما همانقدر ملال‌آور که نوع اول اهل طفره‌رفتن. از آن «در اینجا تم مربوطه با ابوابی دو وارونه نواخته می‌شود» ها. یک خواب‌آور تضمینی. کاری که نهایتاً می‌کند نقشه‌ای از تم‌ها را پیش روی شما می‌گذارد؛ نوعی کتاب راهنمای توریست درباره‌ی جغرافیای محض یک اثر. اما این هم درباره‌ی موسیقی چیزی به ما نمی‌گوید، مگر همان اطلاعات سطحی جغرافیایی.

خوشبختانه حرف‌زدن درباره‌ی موسیقی تنها به حوزه‌ی درک موسیقی محدود نمی‌شود. در مجالات تخصصی نویسندگانی نیز هستند که راه به جایی می‌برند که البته مخاطبشان فقط موسیقیدان‌های دیگر یا افراد بافرهنگ هستند. اما کار علاقمندان عادی موسیقی برای یافتن سخنان فکرشده دشوارتر است. البته هر از گاهی یک غیرموسیقیدان از راه رسیده که قادر بوده به این افراد

دیدنی نسبت به موسیقی بدهد؛ ولو نسبت به یک کادانس یا شکل یک ملودی یا بسط یک هارمونی. این گونه اشخاص نادر و ارزشمندند. افلاطون در مواردی چنین بوده؛ شکسپیر هم.

برخی منتقدین خاص قادرند هم تیزهوش باشند، هم برای افراد عادی قابل فهم؛ مانند سالیوان، نیومن و تامسون. برخی رمان‌نویس‌های خاص نیز مانند مان و هاگسلی پاراگراف‌ها یا حتا فصل‌های چشمگیری درباره‌ی موسیقی از کار درآورده‌اند. اما بیشتر رمان‌نویس‌ها، و نویسندگان بطور کل، هرگاه که درباره‌ی موسیقی لب به سخن می‌گشایند، مایه‌ی خجالت‌اند. فراوان هم چنین می‌کنند. به نظر می‌رسد که به دلایلی، متفکرین ادبی مجذوب اصطلاحات موسیقی هستند. شاید به این خاطر که انتزاعی بودنش آن‌ها را مبهوت می‌کند. میان یک ذهن ادبی تصویرگر که مفاهیم را لغوی شکل می‌دهد با یک ذهن موسیقایی غیر عینی که روی شکل و خط صداها و شدت‌طنین متمرکز است تفاوت فاحشی وجود دارد و این موضوع نویسندگان را مسحور خود کرده. به نظرم حتا قدری هم موجب حسادتشان شده؛ بطوریکه آرزو دارند بتوانند به نحوی در این ابزار بیگانه و عجیب مشارکت کنند. در نتیجه، هنگامیکه نویسنده دنبال واژه‌ی درست دست‌نیافتنی می‌گردد، برای اینکه منظور خود را، معمولاً به غلط، بیان کند، اغلب با گلیساندو یا کرشندو غائله را ختم می‌کند. دقیقاً به این دلیل که واژه‌های موسیقایی خیلی گریزپا می‌نمایند. به علاوه، خیلی هم زیبايند! این واژه‌های ایتالیایی چه وقار و ظرافتی با خود دارند! اسکرتسو. ویواچه. آندانتینو. کرشندو. ما مدام در ادبیات به واژه‌ی کرشندو برمی‌خوریم که تقریباً همیشه به جای واژه‌ی اوج بکار رفته‌است. «توفان تا کرشندویی عظیم شدت یافت.» «هنگامیکه یکدیگر را بوسیدند، قلب‌هایشان به کرشندوی عشقی تپنده رسید.» بی‌معناست. بدیهی است که کرشندو تنها به معنای رشد کردن و افزایش یافتن یا به بیان دقیق‌تر بلندتر شدن [صدا] است. بنابراین، کرشندو به معنای شدت یافتن تا حد اوج یک طوفان یا عشق یا هر چیز دیگر است؛ اما نه به معنای حاصل و نتیجه‌ی آن شدت یافتن.

این انحراف از موضوع فقط برای نشان دادن کمیابی سخن هوشمندانه درباره‌ی موسیقی حتا در بین نویسندگان طراز اول بود. در دنیا امثال هاگسلی و مان بسیار نادرند. شرح هاگسلی از بخشی از اپوس ۱۳۲ بتهوون در نقطه بر نقطه فراموش‌نشده‌ی است؛ همانگونه که پاراگرافش درباره‌ی کوینتت موتسارت در رقص دل‌تک. مان هم بخش‌های جذاب و هیجان‌انگیزی در کوه سحرآمیز و دکتر فاستوس درباره‌ی موسیقی دارد. و بخاطر وجود چنین اشخاصی که گهگاه می‌توانند با واژه‌ها حالت یک قطعه‌ی موسیقی یا حس سنگینی و عمق اصلی آن را برانگیزند است که ما موسیقیدانان

دلگرم به تلاش برای شرح موسیقی می‌شویم. به این امید که حتا بطور پراکنده بتوانیم اندک نوری به کابوس ترسناک معنای موسیقایی بتابانیم.

«معنا» در موسیقی قرن‌هاست ذهن زیبایی‌شناسان، موسیقیدانان و فیلسوفان را به خود مشغول کرده‌است. رسالات متعدد روی هم انباشته شده و معمولاً تنها موفقیتی که به آن نائل شده‌اند اضافه کردن لغت به مساله‌ای از پیش گنگ و مبهم بوده‌است. در این انبوه مطالب می‌توان به چهار سطح از معنا در موسیقی پی برد:

یک. معناهای ادبی‌روایی مانند *تیل آیلن‌شپیگل*، *شاگرد جادوگر* و غیره.

دو. معناهای تصویری‌روایی مانند *دریا*، *تابلوهای نمایشگاه* و غیره.

سه. معناهای انفعالی‌عاطفی از قبیل *پیروزی*، *درد*، *حسرت*، *افسوس*، *سرخوشی*، *مالیخولیا*، *تشویش* که بیشتر خاص رومانسیسم قرن نوزدهم است.

چهار. معناهای موسیقایی خالص.

تنها آخری ارزش تجزیه‌تحلیل موسیقایی را دارد. سه‌تای دیگر تنها ممکن است تداعی معانی‌هایی را سبب شوند که دانستنشان مفید است؛ البته به شرط آنکه قصد آهنگساز نیز همین بوده باشد. در غیر اینصورت، آن تداعی معانی‌ها تنها توجیه‌هایی هستند دلخواهی یا برای بزک کردن موضوع به دلایل تجاری که پیشتر گفته شد. اگر بناست موسیقی را «شرح» دهیم، باید خود موسیقی را شرح دهیم؛ نه مجموعه‌ای از نظرات وراموسیقایی صاحب‌درکان موسیقی را؛ نظراتی که مانند انگل گرد موسیقی نمو کرده‌اند.

از اینروست که تجزیه‌تحلیل موسیقی برای افراد عادی بینهایت دشوار می‌شود. استفاده‌ی صرف از اصطلاحات موسیقی بدیهی است که ممکن نیست؛ چرا که به راحتی مردم بیچاره را فراری می‌دهد. باید بطور متناوب از عقاید وراموسیقایی مانند دین، عوامل اجتماعی یا تاثیرات تاریخی که بر موسیقی اثر داشته‌اند مدد گرفت. هرگز نمی‌خواهیم با زبانی سطح پایین و ساده‌شده سخن بگوییم؛ اما تا چه حد هم می‌شود سطح بالا سخن گفت بدون آنکه تفاهم از بین برود؟ جایی مابین بازار درک موسیقی و بحث فنی محض نقطه‌ی مطلوب بینابینی‌ای هست که یافتنش دشوار است، اما نشدنی نیست.

همین اطمینان که این کار شدنی است به من جسارت بخشیده تا در تلویزیون، صفحه‌ی گرامافون و سخنرانی‌های عمومی درباره‌ی موسیقی بحث کنم. هرگاه احساس می‌کنم موفق بوده‌ام به این دلیل بوده که شاید آن نقطه‌ی مطلوب را پیدا کرده‌ام و این ممکن نیست مگر با اعتقاد راسخ به اینکه مردم جانوران لایعلم نیستند؛ بلکه موجودات هوشمنددی هستند که در اغلب اوقات سخت مشتاق شناخت و آگاهی‌اند. از اینرو، هر کجا ممکن باشد، سعی می‌کنم درباره‌ی موسیقی یعنی خود نغمه‌های موسیقی صحبت کنم و هر کجا به قصد روشن شدن مطلب یا اشاره به آثار و موضوعات دیگر، مفاهیم وراموسیقایی مورد نیاز باشد، سعی من بر آن است تا مفاهیمی را برگزینم که از نقطه نظر موسیقی مربوط به موضوع باشند؛ مفاهیمی از قبیل گرایش‌های ملی‌گرایانه یا تعالی معنوی که حتا ممکن است مد نظر خود آهنگساز نیز بوده باشد. به عنوان مثال، در شرح موسیقی جاز، همواره از بحث‌های به ظاهر تاریخی از نوع «از بالای رودخانه در نیواورلئان» پرهیز کرده‌ام و بروی ابعاد ملودی، هارمونی، ریتم و غیره که عامل تفاوت جاز از باقی موسیقی‌هاست متمرکز شده‌ام. هنگام سخن درباره‌ی باخ، می‌بایست به اعتقادات دینی و معنوی اشاره کنم؛ اما همیشه با نغمه‌های موسیقی‌اش این کار را کرده‌ام. هنگامی هم که خواسته‌ام توضیح دهم آهنگساز حین ساخت موسیقی در رویارویی با مجموعه‌ی طرح‌های اولیه‌ی خود چگونه به انتخاب نهایی می‌رسد، از چرکنویس‌های واقعی بتهوون برای موومان اول سمفونی پنجمش مدد گرفته‌ام. به سخن دیگر، درک موسیقی می‌تواند بازار و هیاهو نباشد. اشاره‌های وراموسیقایی می‌توانند مفید باشند اگر در خدمت شرح نغمه‌ها قرار بگیرند. آن نقشه‌های جاده هم می‌توانند به‌دردبخور باشند اگر در کنار یک فکر کلی که شعور و هوش شنونده را درگیر می‌کند بکار بسته شوند. همینجاست آن نقطه‌ی مطلوب بینابین که خاضعانه امید دارم بدان دست یافته باشم.

توضیحات:

- این مقاله، در شماره‌ی ۴۷ فصلنامه‌ی موسیقی ماهر (سال ۱۲، بهار ۱۳۸۹) چاپ شده است.
- پیشتر نسخه‌ی کوتاه‌تری از این نوشته نیز، تحت عنوان «از موسیقی گفتن»، در شماره‌ی ماه دسامبر ۱۹۵۷ ماهنامه‌ی آتلانتیک به چاپ رسیده بوده است.