مقدمه‌ای بر
جامعه‌شناسی موسیقی

سرشناسه: آدورنو، تئودور دبلیو.، ۱۹۰۳ـ۱۹۶۹م. Adorno, Theodor W.
عنوان و نام پدیدآور: مقدمه‌ای بر جامعه‌شناسی موسیقی: برگردان به فارسی از روی ترجمهٔ انگلیسی ای. بی اشتن و تطبیق با متن آلمانی/تئودور دبلیو. آدورنو؛ ترجمهٔ حسن خیاطی.
مشخصات نشر: تهران: ققنوس، ۱۴۰۲.
مشخصات ظاهری: ۳۷۵ص.
شابک: ۵ـ۰۵۱۱ـ۰۴ـ۶۲۲ـ۹۷۸
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: .Einleitung in die Musiksoziologie
یادداشت: کتاب حاضر از متن انگلیسی با عنوان Introduction to the sociology of music به فارسی برگردانده شده است.
موضوع: موسیقی ــ جنبه‌های اجتماعی
موضوع: Music -- Social aspects
شناسهٔ افزوده: خیاطی، حسن، ۱۳۶۴ ـ، مترجم
رده‌بندی کنگره: ML ۳۷۹۷/۱
رده‌بندی دیویی: ۷۸۰/۰۷
شمارهٔ کتاب‌شناسی ملی: ۹۳۴۵۵۷۴

مقدمه‌ای بر
جامعه‌شناسی موسیقی

برگردان به فارسی از روی
ترجمهٔ انگلیسیِ ای. بی. اَشتُن
و تطبیق با متن آلمانی

تئودور دبلیو. آدورنو
ترجمهٔ حسن خیاطی

این کتاب ترجمه‌ای است از:

Introduction to the Sociology of Music
Theodor W. Adorno
Translated from the German by E. B. Ashton
The Seabury Press, Inc., 1976

انتشارات ققنوس
تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری،
شمارهٔ ۱۱۱، تلفن ۴۰ ۸۶ ۴۰ ۶۶
ویرایش، آماده‌سازی و امور فنی:
تحریریهٔ انتشارات ققنوس

* * *

تئودور دبلیو. آدورنو
مقدمه‌ای بر جامعه‌شناسی موسیقی
ترجمهٔ حسن خیاطی
چاپ اول
۱۱۰۰ نسخه
۱۴۰۲
چاپ سروش
حق چاپ محفوظ است
شابک: ۵ ـ ۰۵۱۱ ـ ۰۴ ـ ۶۲۲ ـ ۹۷۸
ISBN: 978 - 622 - 04 - 0511 - 5
www.qoqnoos.ir
Printed in Iran
۲۵۰۰۰۰ تومان

فهرست

پیشگفتار ویراست جدید ۱۹۶۸ ..... ۷

پیشگفتار ۹

۱. انواع سلوک موسیقایی ۱۵

۲. موسیقی سبُک ۴۵

۳. کارکرد ۷۵

۴. طبقات و اقشار ۱۰۱

۵. اپرا ۱۲۷

۶. موسیقی مجلسی ۱۴۹

۷. رهبر ارکستر و ارکستر؛ وجوه روان‌شناسی اجتماعی ۱۷۹

۸. حیات موسیقایی ۲۰۳

۹. افکار عمومی و منتقدان ۲۳۵

۱۰. ملل ۲۵۹

۱۱. آثار مدرن ۲۹۷

۱۲. میانجی‌گری ۳۲۳

پسگفتار ــ جامعه‌شناسی موسیقی ۳۶۱

پیشگفتار ویراست جدید ۱۹۶۸

ماهیت یک نوشتهٔ آموزشی، که ویراست جدید مقدمه‌ای بر جامعه‌شناسی موسیقی نیز بنا دارد آن را حفظ کند، مانع از اِعمال بازنگری‌های عمده در متن پیش رو گردید. این درسگفتارها به اندازهٔ دیگر آثار نویسنده صورت‌بندی موشکافانه‌ای ندارند و این ویژگی شاید به لحاظ تجاری در نشر کتاب مفید افتد. از آن‌جایی که کتاب حاضر بناست نه‌تنها مقدمه‌ای بر جامعه‌شناسی موسیقی بلکه مقدمه‌ای بر بینش جامعه‌شناختیِ مکتب فرانکفورت نیز باشد، خواننده‌هایی را پیش چشم دارد که از متن‌های سختگیرانه‌تر هراسان‌اند. بنابراین، نویسنده بجز تصحیح خطاها و غلط‌های چاپی به اضافات بسیار اندک، هرچند در بندهای محوری متن کتاب، اکتفا کرده است. تنها بخشِ کاملاً جدید کتاب حاضر پسگفتار «جامعه‌شناسی موسیقی» است، پاره‌گفتاری که هدفش اصلاح مطالبی است که در کتاب به صورت تکه‌تکه بیان شده‌اند.

در کل، راقم این سطور تمایلی به شرح چیستی و شیوهٔ کار خویش ندارد، بلکه می‌خواهد کارش را بکند. این روش ماحصل نظریه‌ای است که به جدایی پذیرفته‌شدهٔ موضوع و روش باور ندارد و نسبت به روش‌شناسی انتزاعی بدگمان است. با وجود این، طی چند سال گذشته

بحث و جدل‌های گوناگون راجع به روش‌های جامعه‌شناسی موسیقی ادامه داشته است. احتمالاً نویسنده به همین دلیل مجاز است به جستاری اشاره کند که تا حدودی موضع او را در این مناقشه مشخص می‌سازد. عنوان جستار مزبور «برنهاده‌هایی در باب جامعه‌شناسی هنر»[1] است که در کتاب کوچکی با عنوان بدون مدل[2] به طبع رسیده است.

گرچه بسیاری از جامعه‌شناسان روال کار این مقدمه را متافیزیکی، فلسفی یا حداقل غیرجامعه‌شناختی تلقی کرده‌اند و آن را به همین سبب نکوهیده‌اند، یکی از منتقدهای موسیقی در نقد و بررسی بی‌اندازه مهربانانه‌ای که بر این اثر نگاشته بود به نویسنده اطمینان خاطر داده بود که کتاب مقدمه واقعاً حرف تازه‌ای ندارد که همهٔ موسیقیدان‌ها پیشاپیش، کم‌وبیش به گونه‌ای مبهم، آن را ندانند. هیچ چیزی مؤلف را از این خوشحال‌تر نمی‌کند که ببیند نظرورزی‌های ظاهراً عنان‌گسیخته‌اش صرفاً به تجلی و بیان دانشی پیشاپیش معلوم یاری رسانده است. کتاب حاضر می‌کوشد به تنش بین این بن‌مایه و بن‌مایهٔ اندیشهٔ افسارگسیخته پایان بدهد.

ژانویهٔ ۱۹۶۸

1. Thesen zur Kunstsoziologie 2. *Ohne Leitbild*

پیشگفتار

درسگفتارهای پیشِ رو، به‌علاوهٔ مباحث متعاقبشان، در ترم زمستان ۱۹۶۱–۱۹۶۲ در دانشگاه فرانکفورت ارائه گردیده‌اند؛ بخش‌های عمدهٔ آن‌ها از رادیوی آلمان شمالی پخش شدند.

سرگذشت چاپ اثر شاید به فرم و قالب آن ربط داشته باشد. در سال ۱۹۵۸ نویسنده را برای چاپ مقاله‌ای با عنوان «ایده‌هایی راجع به جامعه‌شناسی موسیقی» در مجلهٔ شوایتسه موناتسهفته[1] خواسته بودند. نگارنده در نوشتهٔ مزبور، که بعدتر آن را در کتاب فیگورهای صوتی[2] گنجانیدم، اصول کار در زمینهٔ جامعه‌شناسی موسیقی را بدون تفکیکشان از پرسش‌های مربوط به محتوا بسط دادم؛ و همین دقیقاً هنوز ویژگی خاص روش من است. روال کار من در جامعه‌شناسی موسیقی همچنان بر اساس مقالهٔ یادشده است.

بلافاصله پس از نشر اثر، آلفونس سیلبرمان،[3] جامعه‌شناس موسیقی، با مهربانی پیشنهاد بسط اثر در قالب یک کتاب را مطرح کرد. در آن زمان به دو دلیل چنین کاری امکان‌پذیر نبود، یکی تعهدات دیگر نویسنده و دوم این قول حکیمانه که نباید دربارهٔ آنچه به‌اختصار بسط داده شده

1. *Schweizer Monatshefte* 2. *Klangfiguren* 3. Alphons Silbermann

دوباره پرگویی کرد. با این حال، این فکر ریشه دوانید و در قالب طرحی برای ارائهٔ مفصل‌تر تأملات و یافته‌های جامعه‌شناختی موسیقی، به صورتی کاملاً مستقل از آن متن مذکور، به بار نشست. انگیزهٔ بیرونی دیگری نیز در این زمینه مؤثر افتاد: در سال ۱۹۶۱ برای ایراد دو سخنرانی کوتاه با مضمون جامعه‌شناسی موسیقی در برنامهٔ «دانشگاه رادیویی»[1] از رادیوی بخش آمریکایی[2] در برلین دعوت شدم. سخنرانی‌های یادشده هستهٔ اصلی دو درسگفتار اول را تشکیل دادند.

از مقاله‌های دورهٔ اقامتم در آمریکا، یعنی در دوران همکاری‌ام با برنامهٔ تحقیقاتی رادیو پرینستون، در تحریر درسگفتارهای مزبور بهره برده‌ام. طبقه‌بندی سبک‌های گوناگون شنیدار موسیقایی، که در همان اوایل سال ۱۹۳۹ آن‌ها را به صورتی کلی ترسیم کرده بودم، هنوز ذهن مرا درگیر ساخته بود؛ بسیاری از ایده‌های مربوط به موسیقی سبُک که در سخنرانی دوم آمده بودند [یعنی درسگفتار دوم کتاب حاضر] در جستار «در باب موسیقی مردم‌پسند»[3] (از صفحهٔ هفده به بعد، از مجلهٔ پژوهش‌های فلسفه و علوم اجتماعی، دورهٔ نهم، شماره یک[4] ــ شمارهٔ ویژهٔ جامعه‌شناسیِ رسانه‌های ارتباط جمعی) طرح شده بودند. مسائل این دو سخنرانی به طور ناخواسته به سمت مفهوم‌پردازی کلیت موضوع بسط پیدا کردند، هرچند با توجه به تکوین پیچیدهٔ مجلد حاضر و به‌رغم حسن‌نیت تمام، حذف کامل برخی همپوشانی‌ها ــ هم بین این دو سخنرانی، و نیز بین این‌ها و دیگر آثار نشریافتهٔ نویسنده ــ ناممکن بود.

نویسنده به‌هیچ‌وجه قصد نداشته در ماهیت درسگفتارگونهٔ این اثر دست ببرد. کتاب صرفاً مشتمل بر حذف و اضافه‌های جزئی بر اصل گفتارهای ارائه‌شده است. پرت شدن از موضوع، حتی پرش‌ها، تا جایی

---

1. University of the Air 2. RIAS (Radio in the American Sector)

3. On Popular Music

4. *Studies in Philosophy and Social Science*, Vol. IX, No. I, pp. 17ff.

که برای یک نطق فی‌المجلس قابل پذیرش بودند، دست‌نخورده باقی گذاشته شدند. هر آن‌که به‌تجربه از میزان ناسازگاری متن خودآیین با کردار خطابه برای گروهی شنونده باخبر باشد تفاوت‌ها را نمی‌پوشاند و سپس، با عطف به ماسبق، کلام ارتباطی را سنگدلانه با جمله‌پردازی‌های قانع‌کننده‌تر جرح و تعدیل نمی‌کند. هرچه این تفاوت به گونه‌ای آشکارتر بروز بیابد، جلوه‌فروشی‌های کاذب کمتر رخ می‌نمایانند. از این حیث، کتاب به ضمایم جامعه‌شناختی[1] از سلسلهٔ آثار نشریافتهٔ مؤسسهٔ مطالعات اجتماعی[2] شباهت دارد. کلمهٔ «مقدمه» در عنوان کتاب را شاید بتوان این‌طور تعبیر کرد که غرض صرفاً آشنایی خواننده با مطالب کتاب نیست، بلکه وی با نوع تفکر جامعه‌شناختی حاکم بر ضمایم جامعه‌شناختی نیز آشنا خواهد شد.

نویسنده نخواسته با مطالب، اسناد و ارجاع‌ها فضاهای خالی آنچه را اساساً تأملاتی خودانگیخته بوده پر کند ــ تأملاتی که تک‌تک این موارد صرفاً به سبب حضور در تجربهٔ بی‌واسطهٔ نویسنده بدان راه یافته‌اند. هیچ تلاشی برای بیان نظام‌مند مطالب صورت نگرفته است. در عوض، تمرکز بر ارائهٔ نکته‌های حساس بوده است. احتمالاً سؤالات باب روز چندانی در حوزهٔ جامعه‌شناسی موسیقی نادیده گرفته نشده‌اند، با این حال نباید نتیجهٔ احتمالی را با یک نتیجهٔ کامل علمی اشتباه گرفت ــ زیرا در هر صورت نویسنده موضوعات مورد نظر خود را هماهنگ با این اصل فروید بررسی کرده که می‌گوید: «روانکاوی معمولاً مدعای دیگران را به چالش نمی‌کشد؛ معمولاً فقط چیز تازه‌ای بدان می‌افزاید و گاه، البته، این موضوعِ پیش‌تر نادیده انگاشته‌شده و اکنون اضافه‌شده همان جوهر اصلی ماجرا از آب درمی‌آید.» نگارنده بنای رقابت با تفاسیر موجود جامعه‌شناسی موسیقی را، حتی وقتی با نیات خود او تضاد دارند، نداشته است.

خواننده باید خودْ این نکته را در باب رویکرد کلی متن دریابد که همهٔ

1. *Soziologische Exkurse* 2. Institut für Sozialforschung

جنبه‌های موقعیت کنونی که کتاب حاضر به آن‌ها می‌پردازد بدون عنایت به بُعد تاریخی فهم‌ناپذیرند. دقیقاً در قلمروهای فکری [روحی][1] است که مفهوم بورژوا به مدت‌ها قبل از دورهٔ رهایی کامل سیاسی بورژوازی برمی‌گردد. مقوله‌هایی که به جامعه به معنای مضیق بورژوا منتسب می‌کنند پیشاپیش در آن دوره‌هایی قابل تصور ــ یا ریشه‌یابی ــ هستند که روح بورژوا و صورت‌های بورژوایی، حتی پیش از آن‌که جامعه به‌سان یک کل تابعشان باشد، وجود داشتند. ظاهراً این نکته در خود مفهوم بورژوا نهفته است که پدیده‌هایی که اجزای بی‌چون‌وچرای دوران تلقی می‌شوند از مدت‌ها پیش در آن‌جا وجود داشته‌اند. هر آنچه بیشتر تغییر می‌کند، بیشتر همانی به نظر می‌رسد که بوده است.[2]

نگارنده در دورهٔ تدریس خود حداقل کوشیده تا به دانشجویان نشان بدهد که ارائهٔ او همهٔ نکته‌های جامعه‌شناسی موسیقی را پوشش نمی‌دهد، به همین دلیل از سه سخنران مدعو نیز دعوت کرده است: هانس اِنگل،[3] نویسندهٔ موسیقی و جامعه،[4] اثری با تأکید بر تاریخ؛ آلفونس سیلبرمان، مدافع پژوهش تجربی در جامعه‌شناسی موسیقی؛ و کرت بلاوکف[5] که چشم‌اندازهای بسیار سودمندی راجع به رابطهٔ بین جامعه‌شناسی موسیقی و صوت‌شناسی طرح کرد. از همهٔ آن‌ها به خاطر همکاری‌شان سپاسگزارم ــ به‌ویژه آلفونس سیلبرمان، نویسندهٔ مقدمه‌ای بر جامعه‌شناسی موسیقی،[6] که سخاوتمندانه رضایت داد تا نگارنده از عنوان کتاب وی برای کتاب آلمانی خویش بهره ببرد. عنوانی غیر از این معنای کتاب را چندان نمی‌رساند، زیرا اثر حاضر نه یک جامعه‌شناسی موسیقی تمام‌عیار است و نه یک تک‌نگاری.

---

1. intellectual/geistigen

۲. Plus ça change, plus c'est la même chose: جملهٔ معروف آلفونس کار (۱۸۰۸–۱۸۹۰)، نویسنده و منتقد فرانسوی. ــ م.

3. Hans Engel 4. *Musik und Gesellschaft* 5. Kurt Blaukopf

6. *Introduction à une sociologie de la musique*

در خود درسگفتارها هر ازگاهی رابطه با جامعه‌شناسی تجربی مورد توجه قرار گرفته است. نگارنده به اندازهٔ کافی مغرور است که باور داشته باشد برای شاخهٔ موسیقیِ رشتهٔ مزبور پرسش‌های به اندازهٔ کافی پرثمری تدارک دیده که مدتی این رشته را مشغول سازد و به توسعهٔ پیوند نظریه و فاکت‌یابی مدد برساند ــ پیوندی که مدام مطرح می‌شود و دوباره بررسی‌اش به تعویق می‌افتد و همزمان قطبیّت بیش از اندازه انتزاعی این دو در جریان کار دگرگونی می‌یابد. اما وی آن‌قدرها هم غرّه نیست که هر برنهاد نظری قابل‌قبولی را بدین سبب که بر دعاوی تجربی دلالت دارند، چونان مواردی پیشاپیش معتبر، مسلّم بگیرد. بر اساس قواعد تجربی بازی، بسیاری از آن‌ها خصلتی فرضی خواهند داشت. گاه ــ برای مثال، در نوع‌شناسی ــ کاملاً روشن است که چگونه فنون تحقیقی در خدمت آزمون ایده‌ها قرار می‌گیرند؛ در فصل‌های دیگر، برای نمونه فصل‌های مربوط به کارکرد یا افکار عمومی، این موضوع وضوح کمتری دارد. اجرای مفصل این فرایند فراتر از محدوده وظایفی است که نگارنده برای خود تعیین کرده است.

دستیابی به هدف پیش رو دشوار است؛ باید با دقت در موردش اندیشید و سپس قدم‌به‌قدم، به کمک ابزارهای پژوهشی که مستعد اصلاح انتقادی‌اند، اجرایش کرد. پرسش‌های سرراست نمی‌توانند در لایه‌های سازنده‌ای که به لحاظ نظری تعریف شده‌اند، برای مثال، لایه‌های مرتبط با کارکرد، تفکیک اجتماعی، افکار عمومی، همچنین بُعد ناخودآگاه روان‌شناسی اجتماعی رهبر ارکستر و ارکستر، نفوذ کنند. مسئلهٔ کلامی‌سازی و نیز وجه عاطفی این موضوعاتِ غامض چنین کاری را ناممکن می‌سازد. به‌علاوه، هرچه برنهادهای برگرفته از ابزارهای پژوهشی تفکیک‌یافته‌تر می‌شوند، درکل خطر حذف آن‌ها به دلیل فقدان تمایزگذاری و گزینش دقیق بیشتر می‌شود، بدون آن‌که حقیقت یا کذب به‌اصطلاح خود فرضیه مشخص شود. با این حال، هر کس که به طور جدی کار ترجمه انجام می‌دهد به‌وضوح درمی‌یابد که، برای آن‌که

ابزارهای پژوهشی از همان ابتدا موضوع محوری پژوهش را گم نکنند، نمی‌توان از چنین تفکیکی چشم پوشید.

شبکهٔ تأملات تودرتو حاوی گزاره‌های متعددی است که بداهتشان متفاوت با بداهتی است که روش‌های پیمایشی می‌توانند آن را تعیین کنند. برای بحثی کلی راجع به این پرسش‌ها می‌توان به جستار «جامعه‌شناسی و پژوهش تجربی»[1] رجوع کرد که در حال حاضر در مجلد جامعه‌شناسی (شمارهٔ دوم)[2] در دسترس است. پژوهش‌های تجربی که قصد تأیید یا ابطال قضایای[3] این کتاب را دارند باید حداقل به قاعدهٔ کلی آن پایبند بمانند: [این پژوهش‌ها] نباید کیفیت ابژه را نادیده بگیرند و طوری با آن برخورد کنند که گویی محرک صرفی برای فرافکنی‌ها[ی نظری] است، و نیز نباید خود را محدود به مشاهده، اندازه‌گیری و طبقه‌بندی واکنش‌های سوبژکتیو به ابژهٔ مورد بررسی یا حالات سلوک[4] رسوب‌کرده در رابطه با ابژهٔ مزبور کنند، بلکه باید حالات رفتار سوبژکتیو با موسیقی را در نسبت با خود شیء و محتوای قابل تعریف آن [شیء] بفهمند و تحلیل کنند.

جامعه‌شناسی موسیقی‌ای که معنا و جایگاه موسیقی در آن والاتر از جایگاهی است که سیگار و صابون در تحقیقات بازار دارد به چیزی بیش از آگاهی از جامعه و ساختارهای آن و اطلاعات صرف دربارهٔ پدیده‌های موسیقایی نیاز دارد. این جامعه‌شناسی موسیقی نیازمند فهم کامل خود موسیقی و همهٔ دلالت‌هایش است. روش‌شناسی‌ای که از این فهم بی‌بهره باشد و بنابراین آن را بیش از اندازه سوبژکتیویستی و بی‌ارزش بینگارد بیشتر به قعر سوبژکتیویسم، یعنی میانگینی از نظرهای پژوهش‌شده، درمی‌غلتد.

فرانکفورت، ژوئیهٔ ۱۹۶۲

---

1. Soziologie und empirische Forschung
2. *Sociologica II*
3. theorems/Theoreme
4. conduct/Verhaltensweisen

۱

انواع سلوک موسیقایی

اگر از کسی بخواهند جامعه‌شناسی موسیقی را فی‌البداهه تعریف کند، احتمالاً در ابتدا آن را معرفت دربارهٔ رابطهٔ بین موسیقی و شنوندگان موسیقی، به منزلهٔ افرادِ اجتماعاً سازمان‌یافته، تعریف می‌کند.

کسب چنین معرفتی نیازمند گسترده‌ترین پژوهش تجربی ممکن است. اما انجام دادن ثمربخش این کار و فراتر رفتن از گردآوری فاکت‌های گنگ صرفاً وقتی میسر می‌شود که مسائل پیشاپیش از حیث نظری ساختاری پیدا کرده باشند ــ یعنی زمانی که بدانید چه چیزی با موضوع کارتان مرتبط است و می‌خواهید در مورد چه چیزی اطلاعات کسب کنید.

بدین منظور، طرح پرسش‌های مشخص شاید مفیدتر از تأملات کلی دربارهٔ موسیقی و جامعه باشد. بنابراین، در وهلهٔ اول، من سلوک‌های نوعیِ مربوط به شنیدار موسیقی را، که در شرایط حاکم بر جامعهٔ کنونی رواج دارند، به لحاظ نظری بررسی می‌کنم. با این حال، موقعیت‌های قبلی را نمی‌توان به‌سادگی نادیده گرفت، وگرنه ویژگی‌های خاص روزگار معاصر را درک نخواهیم کرد. از سوی دیگر، این‌جا نیز درست مثل بسیاری از بخش‌های جامعه‌شناسیِ [موضوعات] مادی، داده‌های پژوهشیِ معتبر و قابل مقایسهٔ ناقصی راجع به گذشته در اختیار داریم.

شاید بخواهیم در مجادله‌های علمی، با عنایت به غیاب چنین داده‌هایی، وضعیت موجود را، با این استدلال که از قرار معلوم روزگاران گذشته بهتر از امروز نبوده‌اند، کمتر نقد کنیم. هرچه پژوهش ــ بدون توجه به پویایی داده‌های موجود ــ به تثبیتشان گرایش داشته باشد، سرشت توجیهی بیشتری می‌یابد و بیشتر متمایل می‌شود به این‌که وضعیت مضمونی[1] خود را به‌سان امری نهایی و داده‌ای بنیادین بپذیرد و این وضعیت را در عین حال که شناسایی می‌کند تأیید هم کند.[2]

برای مثال، گفته‌اند که افراد بی‌شماری به کمک ابزارهای مکانیکی بازتولید انبوه برای اولین بار طعم موسیقی را چشیده‌اند و، طبق مفاهیم مربوط به کلیت [و جهان‌شمولی] در آمار، این ابزارها بدین‌سان سطح شنیداری را بالا برده‌اند. من ترجیح می‌دهم در این‌جا به این موضوع پیچیده نپردازم، چون به نظرم این کار فایدهٔ چندانی ندارد؛ باور سرسختانه به پیشرفت فرهنگی و نوحه‌سراییِ محافظه‌کارانهٔ فرهنگی در مورد «همسطح‌سازی» دو روی یک سکه‌اند. پاسخ متعهدانه به این مسئله را می‌توان در پژوهش ساچمن[3] به نام «دعوت به موسیقی»،[4] چاپ نیویورک، در مجلد پژوهش در باب رادیو ۱۹۴۱[5] یافت.

همچنین بر آن نیستم که برنهادهای پُر و قاطعی دربارهٔ نحوهٔ توزیع و پراکندگی انواع شنیدار ارائه کنم. من آن‌ها را صرفاً نمایه‌های کیفاً خاص می‌دانم که می‌توانند دربارهٔ شنیدن موسیقی به مثابهٔ شاخصی جامعه‌شناختی، همچنین احتمالاً راجع به تمایزاتش و عوامل تعیین‌کننده‌اش، نکاتی بگویند. هر جا گزاره‌ای شبیه به شروح کمّی ارائه می‌کنم ــ حتی در جامعه‌شناسی نظری هم از این کار گریزی نیست ــ باید آن‌ها را آزمود، نه این‌که اظهارات قاطعی قلمدادشان کرد. و لزومی ندارد تأکید کنم که انواع

1. thematic condition 2. "recognize" in a twofold sense 3. E. Suchman
4. Invitation to Music 5. *Radio Research 1941*

شنیدار به شیوه‌ای مطلقاً شیمیایی روی نمی‌دهند. آن‌ها بدون تردید به همان شک و تردید عامی دچارند که علوم تجربی، به‌ویژه روان‌شناسی، نسبت به نوع‌شناسی‌ها دارد. آنچه در این نوع‌شناسی آن را ناگزیر به مثابهٔ «نوع ترکیبی» طبقه‌بندی می‌کنیم در حقیقت به‌هیچ‌وجه ترکیبی نیست، بلکه گواه آن است که اصل انتخاب‌شدهٔ سبْک‌سازی را بر ماده تحمیل کرده‌ایم. این امر از مشکلی روش‌شناختی حکایت می‌کند و از کیفیت خود شیء چیزی نمی‌گوید.

و با این حال، انواع مزبور تصوراتی دلبخواهی نیستند، بلکه نقاط تبلوری‌اند که ضمن تأمل در باب اصول جامعه‌شناسی موسیقی معیّن گردیده‌اند. با فرض این‌که مسائل و پیچیدگی‌های اجتماعی از طریق تناقض‌های موجود در رابطهٔ بین تولید و دریافت موسیقی در واقع در نفس ساختار شنیدن نیز تجلی می‌یابند، دیگر نباید انتظار طیف پیوسته‌ای را داشت که از شنیدار کاملاً بسنده شروع می‌شود و به شنیدار نامرتبط یا نیابتی خاتمه می‌یابد. در عوض، باید انتظار داشته باشیم که تضادها و تناقض‌های مذکور حتی در شیوه و عادات گوش دادن به موسیقی نیز تأثیر بگذارند. تناقض به معنای عدم‌پیوستگی است. آنچه با خود تناقض دارد علیه خویش پدیدار می‌گردد. تأمل در باب مسائل اجتماعیِ زیربنایی موسیقی و نیز، به همین اندازه، مشاهدات گسترده و خوداصلاحیِ مکرر آن‌هاست که به این نوع‌شناسی ختم گردیده است.

این نوع‌شناسی، پس از تبدیل به سنجه‌های تجربی و آزمودن کافی آن، بدون تردید باید دوباره اصلاح و تفکیک شود، به‌ویژه در باب نوعی که [اعضای آن] به نحوی تفریحی به موسیقی گوش می‌دهند. هرچه آفریده‌های روحی[1] که موضوع پژوهش جامعه‌شناسی‌اند خام‌تر باشند،

---

۱. Geisteserzeugnisse: اشتن همچون بسیاری از مترجمان انگلیسی‌زبان «Geist» را به ←

روال‌هایی که برای شرح درخور تأثیر چنین پدیده‌هایی لازم‌اند به تصحیح بیشتری نیاز دارند. دشوارتر از فهم چرایی پژواک و پذیرش بیشتر آثار باخ نسبت به تلمان، و پژواک بیشتر سمفونی هایدن در مقایسه با قطعه‌ای از اشتامیتس،[1] تشخیص این موضوع است که چرا یک ترانهٔ مردم‌پسند آهنگ روز می‌شود و آهنگ دیگری شکست می‌خورد و اثری افتضاح از آب درمی‌آید. قصد نوع‌شناسی مزبور آن است که، با آگاهی کامل نسبت به آنتاگونیسم‌های اجتماعی، از خود شیء، یعنی از نفْس موسیقی، به گروه‌بندی قابل‌قبولی از واکنش‌های ناپیوسته به موسیقی برسد.

بنابراین، باید این نوع‌شناسی را صرفاً یکی از انواع ایدئال[2] قلمداد کرد ــ و این ویژگی مشترک آن با همهٔ نوع‌شناسی‌هاست. [در این نوع‌شناسی‌ها] گذارها حذف می‌شوند. اگر ملاحظات زیربنایی معتبر باشند، انواع، یا حداقل برخی از آن‌ها، باید در مقایسه با نگرش علمی‌ای که گروه‌بندی‌هایش مطلقاً ابزاری‌اند یا طبقه‌بندی غیرمفهومی مواد تجربی‌اند و بر اساس معنای پدیده‌ها تشکیل نشده‌اند تفاوت انعطاف‌پذیرتری با هم داشته باشند. باید بتوان چنان مشخصه‌های ملموسی برای هر کدام از انواع تعیین کرد که تصمیم‌گیری در مورد تخصیص درست یا غلط انواع مزبور امکان‌پذیر باشد، تا بتوان در صورت لزوم توزیع آن‌ها را در نمونه‌ای مفروض نشان داد، و همچنین برخی تضایف‌های اجتماعی و اجتماعی‌ـ‌روان‌شناختی قابل تشخیص باشند. با وجود این، فایدهٔ این دست پژوهش‌های تجربی منوط به اتکای آن‌ها به رابطهٔ جامعه با ابژه‌های موسیقایی است. جامعه کلیتی است متشکل از شنوندگان موسیقی و کسانی که به موسیقی گوش نمی‌دهند؛ با این حال، ویژگی‌های ساختاریِ عینی موسیقی است که واکنش‌های مخاطبان را

«mind»، «mental»، «intellectual» و مانند آن برگردانده که مترجم فارسی هر جا که در متن آلمانی منظور همان «Geist» است آن را به روح و مشتقات این کلمه برگردانده است. ــ م.

1. Stamitz 2. ideal types/idealtypisch

مشخص می‌سازد. به همین ترتیب، معیارهای حاکم بر برساخت انواع مزبور فقط به ذایقه‌ها، علاقه‌ها و بیزاری‌ها، و عادات مخاطبان اشاره نمی‌کنند، نه مشابه کاری که مثلاً یافته‌های تجربی،[1] که فقط ذهنیت‌محورند، انجام می‌دهند؛ بلکه متکی‌اند بر بسندگی یا نابسندگیِ عمل شنیدارِ موسیقی‌ای که مخاطب آن را می‌شنود. فرض می‌شود که آثار موسیقی دارای ساختار عینی، فی‌نفسه معنی‌دار، کاملاً تحلیل‌پذیر و با درجات متفاوتی از دقتْ قابل درک و تجربه هستند. مقصود این انواع، بدون آن‌که دعوی کامل بودن داشته باشند و بی‌آن‌که خود را کاملاً به اهدافشان گره بزنند، تعیین قلمروهای خودشان است که دربرگیرندهٔ طیفی است از شنیدار کاملاً کافی و بسنده، آن‌چنان که با آگاهی توسعه‌یافتهٔ حرفه‌ای‌ترین موسیقیدان‌ها تناظر دارد، تا نافهمیِ کامل و بی‌تفاوتی مطلق نسبت به ماده ــ بی‌تفاوتی‌ای که به‌هیچ‌وجه نباید آن را با عدم‌حساسیت موسیقایی اشتباه گرفت. اما نظم و ترتیب آن‌ها به صورت یک‌بُعدی نیست؛ از منظرهای متفاوت، در هر زمانی یکی از این انواع شاید نزدیک‌ترین نوع به موضوع تحلیل باشند. حالات خاص سلوک از طبقه‌بندیِ به لحاظ منطقی درست مهم‌ترند. هر گونه اظهارنظر در مورد اهمیت انواع نوظهور فرضی است.

کسب اطمینان علمی از محتوای ذهنیِ یک تجربهٔ موسیقایی، که از شاخص‌های سطحی فراتر برود، کار بسیار دشواری است. آزمایش‌های گوناگون شاید دربارهٔ درجات شدت واکنش‌ها اطلاعاتی به ما بدهند؛ اما به‌سختی می‌توانند دربارهٔ کیفیت واکنش‌های مزبور چیزی به ما بگویند. تأثیرات واقعی، احتمالاً فیزیولوژیکی و بنابراین قابل اندازه‌گیریِ موسیقی‌ای مشخص ــ از جمله حتی افزایش ضربان نبض ــ به‌هیچ‌وجه با تجربهٔ زیبایی‌شناختی یک اثر هنری واقعی یکی نیست. درون‌نگری

۱. ترجمه از متن آلمانی: «پیمایش‌های تجربی». ــ م.

موسیقایی امری به‌شدت نامطمئن و غیرقابل اتکاست. به‌علاوه، بیشتر کسانی که تسلطی بر اصطلاحات فنی ندارند برای توصیف تجربه‌های موسیقایی خود با موانع عبورناپذیری مواجه‌اند، جدا از این‌که توصیف کلامی، خود، پیشاپیش تصفیه و جرح و تعدیل می‌شود و بدین ترتیب ارزشش برای شناخت واکنش‌های اولیه دوچندان مورد تردید است.

به همین دلیل، متمایزسازی تجربهٔ موسیقایی با توجه به کیفیت ویژهٔ ابژه ــ کیفیتی که سلوک را قابل تشخیص می‌سازد ــ ظاهراً پرثمرترین روشی است که به یاری آن می‌توان در آن بخش از جامعه‌شناسی موسیقی که با مردم، و نه با خود موسیقی، سروکار دارد از امور بی‌اهمیت فراتر رفت. و اما در باب متخصص، که معمولاً در این بخش او را فردی ماهر قلمداد می‌کنیم، باید گفت که مسئلهٔ مربوط به سنجه‌های شناختیِ وی خود در معرض مسائل اجتماعی و نیز درون‌موسیقایی[1] قرار دارد. نظر مشترک[2] هیئتی از متخصص‌ها مبنایی کافی در این زمینه به حساب نمی‌آید. تصمیم‌گیری در مورد تفسیر محتوای موسیقایی بر پایهٔ ترکیب درونی آثار و، همزمان، به اتکای نظریه‌ای که با تجربهٔ آثار پیوند دارد صورت می‌گیرد.

خود متخصص، به منزلهٔ نوع اول، را باید بر اساس شنیدن کاملاً بسنده تعریف کرد. وی شنوندهٔ کاملاً آگاهی است که معمولاً چیزی را از دست نمی‌دهد و همزمان، در هر لحظه، شنیده‌هایش را نزد خویش شرح می‌دهد. برای شروع، اگر کسی برای اولین بار موومان دوم از سه‌نوازیِ وبرن[3] برای سازهای زهی[4] را بشنود و بتواند مؤلفه‌های فرمیِ آن قطعهٔ حل‌شده و فاقد معماری ملموس را ذکر کند، در این صورت می‌توان متخصص قلمدادش کرد. او ضمن آن‌که جریانِ حتی موسیقی پیچیده را به صورتی خودانگیخته دنبال می‌کند، این توالی را می‌شنود: لحظه‌های گذشته،

1. intramusical/innermusikalischen 2. communis opinio 3. Webern
4. Trio for Strings

حال و آینده را در کنار هم طوری می‌شنود که بافتار[1] معنی‌داری از آن‌ها تبلور پیدا می‌کند. متخصص، پیچیدگی‌های همزمان ــ به بیان دیگر، هارمونی و چندصدایی[2] پیچیده‌ای ــ را جداگانه و به صورت متمایزی می‌فهمد.

سلوک کاملاً بسنده را می‌توان «شنیدار ساختاری» نامید.(۱) افق این سلوک از یک منطق موسیقایی ملموس تشکیل شده است: شنونده آنچه را ضروری تصور می‌کند می‌فهمد، هرچند این ضرورت هرگز به معنای واقعی کلمه علّی نیست. جایگاه این منطق تکنیک است؛ برای کسی که گوشش همراه با آنچه او می‌شنود فکر می‌کند، عناصر گوناگونِ قطعهٔ موسیقی بلافاصله به مثابهٔ عناصری تکنیکی حضور دارند و در مقوله‌های تکنیکی است که بافتار معنا اساساً عیان می‌گردد.

احتمالاً امروزه این نوع کم‌وبیش محدود به حلقهٔ موسیقیدان‌های حرفه‌ای است. همهٔ ایشان سنجه‌های این نوع را ندارند؛ در واقع، بسیاری از هنرمندان اجراکننده [بازتولیدکننده] مستعد مقاومت در برابر سنجه‌های مزبور هستند. این نوع به لحاظ کمّی به‌یقین چندان قابل توجه نیست؛ و مرز سلسله نوع‌شناختی‌ای را مشخص می‌سازد که از نوع مزبور شروع می‌شود. باید مراقب این فرض عجولانه بود که امتیاز افراد حرفه‌ای در ایجاد این نوع را می‌توان بر پایهٔ فرایندی اجتماعی توضیح داد که در اواخر مرحلهٔ بورژوازی موجب بیگانگی بین افراد و روح عینی شد. تبیین یادشده خودِ این نوع را از اعتبار ساقط می‌کند. اکثر موسیقیدان‌ها، چنان‌که از اولین گفتارهای ضبط‌شده‌شان پیداست، اغلب می‌گویند که فقط همتاهای خودشان قادر به درک کامل آثارشان هستند، و پیچیدگی فزایندهٔ قطعات موسیقی نیز موجب شده تا حلقهٔ شنونده‌های کاملاً ذی‌صلاح، حداقل نسبت به تعداد فزایندهٔ شنونده‌های موسیقی، تنگ‌تر شود.

در شرایط اجتماعی حاکم، متخصص کردن همهٔ شنونده‌ها بدون شک

---

1. context/zusammenhang 2. polyphony/Vielstimmigkeit

اقدامی غیرانسانی و آرمانشهرگرایانه به شمار می‌آید. نیرویی که فرم تامّ اثر بر شنونده وارد می‌آورد نه‌فقط با سرشت او، موقعیتش، و وضعیت غیرحرفه‌ای آموزش موسیقایی، بلکه با آزادی فردی نیز ناسازگار است. همین است که به نوع شنوندهٔ خوب در برابر نوع متخصص مشروعیت می‌بخشد. شنوندهٔ خوب نیز فراتر از جزئیات موسیقایی را می‌شنود، به صورت خودانگیخته پیوندهایی می‌آفریند و با دلایلی اساسی، و نه با توسل به مقولات شأن اجتماعی و ذایقهٔ دلبخواهی، دست به قضاوت می‌زند؛ اما از دلالت‌های تکنیکی و ساختاری بی‌خبر است، یا حداقل کاملاً نسبت به آن‌ها آگاهی ندارد. چنین فردی ناخودآگاه به نحوی ماهرانه منطق درون‌ماندگار اثر را درک می‌کند و بدین وسیله، همان‌طور که ما زبان خودمان را به‌رغم آن‌که شاید تقریباً یا کاملاً از دستور زبان و نحو آن بی‌خبر باشیم می‌فهمیم، موسیقی را درک می‌کند.

مراد ما از «شخص موسیقایی» همین نوع است ــ با فرض آن‌که عبارت مذکور هنوز یادآور ظرفیت شنیدن بی‌واسطه و معنادار است، نه این‌که کسی صرفاً به موسیقی «علاقه» داشته باشد. به لحاظ تاریخی، چنین موزیکالیته‌ای[1] مستلزم فرهنگ تقریباً همگون موسیقایی است؛ به‌علاوه، حداقل در گروه‌هایی که به آثار هنری واکنش نشان می‌دهند، نیازمند حدودی از استحکام شرایط کلی است. به احتمال زیاد چیزی شبیه به این گونه در دربارها و حلقه‌های اشرافی تا اواخر قرن نوزدهم باقی مانده بود. نامه‌ای از شوپن وجود دارد که در آن وی، با وجود ابراز تأسف از شیوهٔ زندگی آشفتهٔ جامعهٔ اشراف، آن را زمینه‌ساز ادراک واقعی می‌داند، گرچه بورژوازی را که فقط از اجراهای خیره‌کننده[2] ــ یا به قول امروزی‌ها، «نمایش» ــ خوشش می‌آید به باد نکوهش می‌گیرد. پروست در [مجلد سوم از رمان در

1. musicality/Musikalität

۲. ترجمه از متن آلمانی: «اجراهای سیرک‌وار و خیره‌کننده». ــ م.

جستجوی زمان ازدست رفته به نام] طرف گرمانت[1] ــ برای مثال، در شخصیت بارون شارلوس[2] ــ مشخصه‌های این نوع را ترسیم کرده است.

با بورژوایی شدن مقاومت‌ناپذیر جامعه و پیروزی اصول مبادله و اجرا، می‌توان تصور کرد که شنوندهٔ خوب ــ باز هم در مقایسه با شمار روزافزون کسانی که در کل به موسیقی گوش می‌سپرند ــ مدام نادرتر می‌شود و در معرض نابودی قرار دارد. نشانه‌هایی حاکی از قطبی شدن در جهت قطب‌های این نوع‌شناسی هویداست: امروزه، یک نفر یا همه‌چیز را می‌فهمد یا هیچ‌چیز نمی‌فهمد. البته این وضعیت تا حدودی ناشی از زوال هر گونه ابتکار موسیقایی افراد غیرحرفه‌ای است که تحت فشار رسانه‌های توده‌ای و بازتولید مکانیکی اتفاق افتاده است. آماتورها شاید در جایی بهترین بخت بقا را داشته باشند که بقایای جامعه‌ای اشرافی مثل وین هنوز در آن‌جا حفظ شده باشد. این نوع را دیگر در میان اعضای خرده‌بورژوازی نمی‌توان یافت، به‌استثنای تک‌روهای ماجراجو که پیشاپیش به سمت متخصص‌شدن گرایش پیدا کرده‌اند؛ و در مقایسه با تفاهمی که امروزه بین به‌اصطلاح طبقهٔ فرهیخته و آفریده‌های آوانگارد وجود دارد، در گذشته شنونده‌های خوب با متخصص‌ها بهتر ارتباط برقرار می‌کردند.

به لحاظ جامعه‌شناختی، نوع دوم جای خود را به نوع سومی داده است که به معنای دقیق کلمه بورژواست و حضوری مقتدر در بین مخاطبان اپرا و کنسرت دارد. می‌توان این نوع را مصرف‌کنندهٔ فرهنگ[3] نامید.[4] او، گاه حریص‌وار، زمان زیادی را به شنیدن موسیقی اختصاص می‌دهد، مطلع است و به گردآوری آلبوم‌های موسیقی می‌پردازد. به موسیقی به‌سان دارایی فرهنگی، به مثابهٔ چیزی که انسان باید به خاطر

---

1. the Guermantes sphere 2. Baron Charlus

3. culture consumer/Bildungskonsumenten

۴. ترجمه از متن آلمانی: «می‌توان این نوع را شنوندهٔ فرهنگ یا مصرف‌کنندهٔ فرهنگ نامید». ــ م.

پایگاه اجتماعی خودش آن را بداند، احترام می‌گذارد؛ این نگرش طیفی از تعهد جدی تا تکبر مبتذل را در بر می‌گیرد. رابطهٔ خودانگیخته و بی‌واسطه با موسیقی و توانایی تجربه کردن و همزمان فهمیدن ساختارِ آن جای خود را به انباشت حداکثری اطلاعات موسیقایی می‌دهد، به‌ویژه اطلاعات مربوط به سرگذشت موسیقیدان‌ها و شایستگی‌های نوازنده‌ها و خواننده‌های موسیقی که هر کدام موضوع ساعت‌ها صحبت بیهوده است. معمولاً اعضای این نوع دانش بسیاری راجع به ادبیات دارند، اما ادبیاتی که صرفاً به آن‌ها اجازه می‌دهد بن‌مایه‌های[1] آثار مشهور و مکرر اجراشدهٔ موسیقی را زیر لب زمزمه کنند و بلافاصله نامشان را تشخیص دهند. بسط قطعه برایشان اهمیتی ندارد. ساختار شنیدارشان به نحوی ذره‌نگرانه[2] است: اعضای این نوع منتظر عناصر خاص، ملودی‌های زیبا و لحظه‌های باشکوه می‌مانند. در کل، رابطه‌ای بت‌وارانه با موسیقی دارند.(۲) سنجهٔ ایشان برای مصرف عبارت است از اعتبار عمومیِ چیزی که قصد مصرفش را دارند. لذت مصرف، لذتی که موسیقی به وی ــ به تعبیر خود او ــ «می‌دهد»، از لذت وی از خود موسیقی به منزلهٔ اثری هنری، و از تلاشی که اثر هنری مزبور از او طلب می‌کند، بیشتر است.

دو یا سه نسل پیش، این نوع به واگنری بودن تظاهر می‌کرد؛ امروز به احتمال زیاد دشنام‌گوی واگنر است. در صورتی که در کنسرت ویلن‌نوازی حضور پیدا کند، اگر به خود ویلن ابراز علاقه نکند، به قول خودش به «رنگ صدا» تعلق خاطر نشان می‌دهد. در بحث از خواننده‌ها، به صدا علاقه دارند؛ در مورد پیانونوازها، شاید به کوک و صدادهی پیانوی بزرگ توجه کنند. این دست افراد اهل تحسین و قدردانی‌اند. تنها چیزی که در وهلهٔ اول بدان واکنش نشان می‌دهند اجرای فوق‌العاده و، به تعبیری، قابل اندازه‌گیری است ــ یعنی، برای مثال، اجرایی چیره‌دستانه و جسورانه،

1. themes 2. atomistic/atomistisch

«نمایشی» ایدئال به تمام معنا. تکنیک و ابزار، به‌سان غایاتی فی‌نفسه، ایشان را تحت تأثیر قرار می‌دهد؛ از این حیث، شباهت کاملاً نزدیکی به مخاطبان توده‌ای و فراگیر امروزی دارند. البته، ادای نخبه‌سالارهای متخاصم با توده را نیز درمی‌آورند. جایگاهشان قشر بالایی و ارتقایافتهٔ بورژوازی است که پیوندهایی هم با خرده‌بورژوازی دارند؛ ایدئولوژی ایشان اغلب ارتجاعی است و به لحاظ فرهنگی محافظه‌کارند. تقریباً همیشه دشمن موسیقی جدید و بی‌دفاع‌اند، و با ناسزاگویی دسته‌جمعی به «خزعبلاتِ دیوانه‌وارْ» سطح حفاظت از ارزش‌ها و همزمان سطح تمایزگذاری بین خودشان و دیگران را به رخ می‌کشند.

ویژگی اجتماعی عمدهٔ ایشان سازشکاری و تقیّد به سنت است. این نوع سوم، با آن‌که به لحاظ کمّی نماینده‌های قابل‌توجه بیشتری نسبت به نوع دوم دارند، حتی در کشورهایی مانند آلمان و اتریش، با وجود سنت موسیقایی پربارشان، هنوز اهمیت چندانی ندارند. با این حال، گروهی کلیدی است و تا حدود زیادی حیات رسمی موسیقی را معیّن می‌سازد. نه‌فقط پذیره‌نویس‌های انجمن‌های کنسرت و اپراخانه‌ها و زایران جشنواره‌هایی همچون زالتسبورگ[1] و بایرویت[2] از بین اعضای همین نوع هستند، بلکه مهم‌تر از همه هیئت‌هایی که برنامهٔ کنسرت‌ها را می‌نویسند و زمان‌بندی می‌کنند ــ و بالاتر از همه کمیتهٔ زنانهٔ کنسرت فیلارمونیک در آمریکا ــ از اعضای همین نوع تشکیل شده‌اند. آن‌ها همان‌هایی‌اند که ذایقهٔ شیءواره را هدایت می‌کنند که به‌اشتباه خود را برتر از ذایقهٔ صنعت فرهنگ می‌داند. کالاهای فرهنگیِ موسیقایی که تحت مدیریت نوع مزبور قرار دارند بیش از پیش به کالاهای مصرفِ دستکاری‌شده تبدیل می‌شوند.

نوع بعدی ربطی به ماهیت خاص موسیقی ندارد، بلکه بر اساس ذهنیت خود فرد تعریف می‌شود که مستقل از موسیقی رشد پیدا کرده

1. Zalzburg 2. Bayreuth

است: یعنی شنوندهٔ هیجانی.[1] او، در مقایسه با مصرف‌کنندهٔ فرهنگ، رابطهٔ منعطف‌تر و بی‌واسطه‌تری با موسیقی دارد، هرچند، از جنبه‌های دیگر، از ادراک موسیقی دورتر و بیگانه‌تر است: چنین فردی رابطه با موسیقی را ابزاری حیاتی برای فعال‌سازی هیجان‌های غریزی‌ای می‌داند که هنجارهای تمدنی آن‌ها را سرکوب یا رام می‌کنند. موسیقی اغلب به منبع عدم‌عقلانیت تبدیل می‌شود و کسانی را که، ضمن تکاپوی عقلانی در راه صیانت نفس، بی‌وقفه سرکوب شده‌اند قادر به حفظ احساساتشان می‌کند. او اغلب با فرمِ آنچه می‌شنود تقریباً دیگر هیچ کاری ندارد: کارکرد عمدهٔ این [موسیقی] همین فعال‌سازی است. فرایند شنیدن تابع اصل انرژی‌های حسیِ مشخص است: دریافت حسی نور که ماحصل مشت خوردن چشم است. با این حال، این نوع شاید در واقع عمیقاً به موسیقی‌ای، مثل چایکوفسکی، که ته‌رنگ هیجانی واضحی دارد واکنش نشان بدهد. به‌راحتی به گریه می‌افتد، و پیوندهای مستمری با مصرف‌کنندهٔ فرهنگ دارد؛ قورخانهٔ مصرف‌کنندهٔ فرهنگ نیز چندان از تمسک به ارزش‌های هیجانیِ موسیقی واقعی[2] خالی نیست.

در آلمان ــ شاید متأثر از افسون احترام فرهنگی به موسیقی ــ در مقایسه با کشورهای آنگلوساکسون، جایی که فشارهای سخت‌تر تمدن گریز افراد را به قلمروهای احساسیِ درون‌گرایانه و غیرقابل کنترل ناگزیر می‌سازد، شنوندهٔ هیجانی ظاهراً نمود کمتری دارد؛ در کشورهایی که سیر عقبگردی به لحاظ توسعهٔ تکنولوژیک داشته‌اند، به‌ویژه در کشورهای اسلاو، نیز این نوع از شنونده احتمالاً چنین نقشی را حفظ خواهد کرد. محصولاتی که امروزه در اتحاد جماهیر شوروی مقبول‌اند و تولید انبوه می‌شوند متناسب با این نوع طراحی شده‌اند؛ در هر صورت، خود ایدئال[3] موسیقایی آن بر اساس کلیشهٔ اسلاوهایی است که به‌شدت

1. emotional listener/emotionalen Hörers 2. genuine/echter
3. ego ideal/Ich-Ideal

بین غلیان احساسات و مالیخولیا نوسان دارند. و در موسیقی نیز، این نوع عادت کلیِ احتمالاً خام و ساده‌ای دارد یا حداقل به داشتن چنین ویژگی‌ای اصرار می‌ورزد. بی‌واسطگی واکنش‌هایش گاه با کوری و بی‌بصیرتی لجوجانه‌ای نسبت به موضوع واکنشش همراه است. نمی‌خواهد چیزی بداند و بنابراین به‌راحتی از همان ابتدا تحت کنترل قرار می‌گیرد. صنعت فرهنگ موسیقی می‌تواند او را در خود ادغام کند ــ برای مثال، در آلمان و اتریش از حدود اوایل دهۀ ۱۹۳۰ به بعد در گونۀ ترانه‌های محلی ساختگی[1] می‌توان چنین چیزی را دید.

تشخیص این نوع به لحاظ اجتماعی دشوار است. شاید بتوان پذیرفت که از شور و حرارتی نیز برخوردار است؛ احتمالاً به اندازۀ مصرف‌کنندۀ فرهنگ، که از نظر مفاهیم تثبیت‌شدۀ ذوق رتبۀ بالاتری نسبت به وی دارد، در واقع بی‌احساس و ازخودراضی نباشد. و با این حال، شاید این همان نوع شنونده‌ای باشد که مقولۀ آدم‌های زحمتکش[2] و «تجار خسته»ی بدنام را پوشش می‌دهد، یعنی کسانی که در محیطی که ثمری برای زندگی‌شان ندارد مترصد جبران چیزی‌اند که در غیر این صورت می‌بایست از خیرش می‌گذشتند.

نوع مذکور دربرگیرندۀ طیفی است از کسانی که موسیقی‌شان، از هر نوعی که باشد، برای برانگیختن بازنمایی‌ها و تداعی‌های تصویری به کار گرفته می‌شود تا کسانی که تجربه‌های موسیقایی‌شان به خواب و خیال‌های مبهم[3] نزدیک می‌شود. شنونده‌ای که حداقل به این نوع شنونده نزدیک و مرتبط است شنوندۀ «حسی»،[4] در معنای دقیق کلمه، است که محرک صوتیِ مجزا را به شیوۀ آشپزی می‌چشد. این قبیل افراد

---

1. synthetic folk song/synthetischen Volkslieds

۲. ترجمه از متن آلمانی: «حرفه‌ای‌های سرسخت». ــ م.

۳. ترجمه از متن آلمانی: «خواب و خیال‌های مبهم و چُرت». ــ م.

4. sensuous listener/sinnliche Hörer

شاید گاهی از موسیقی به‌سان ظرفی استفاده کنند که هیجان‌های هراس‌آلود و، به تعبیر روانکاوانه، «فراگیرِ»[1] خود را درون آن می‌ریزند؛ گاه با موسیقی همذات‌پنداری می‌کنند و هیجان‌های گمشدهٔ خویش را در آن می‌جویند. این دست مسائل دشوارند و به اندازهٔ این پرسش که آیا هیجان‌های شنیداری خیالی‌اند یا واقعی، نیازمند پژوهش‌اند؛ احتمالاً این دو چندان از هم جدا نیستند. بحث دربارهٔ این‌که تمایزات موجود در واکنش‌های گوناگون موسیقایی، خود، با تمایزات شخص، به مثابهٔ یک کل، و در نهایت با تمایزات جامعه‌شناختی تناظر دارند یا نه باید فعلاً گشوده باقی بماند.

باید نسبت به تأثیر ضدروشنفکرانه‌ای که شاید ایدئولوژی پیش‌ساختهٔ فرهنگ موسیقایی رسمی بر شنوندهٔ هیجانی دارد بدگمان بود. ممکن است شنیدن آگاهانه با نگرش سرد و ظاهراً فکورانه نسبت به موسیقی اشتباه گرفته شود. شنوندهٔ نوع هیجانی به‌شدت در برابر هر گونه تلاشی که بخواهد او را به شنیدن ساختاری وادارد مقاومت می‌ورزد ــ احتمالاً بیشتر از مصرف‌کنندهٔ فرهنگی که به خاطر فرهنگ شاید حتی با آن هم کنار بیاید. در واقع، بدون عاملی عاطفی، شنیدن بسنده قابل تصور هم نیست. تنها نکته این است که در این‌جا عامل مزبور خود شیء [موسیقی] است و انرژی روانی با تمرکز روی آن جذب می‌شود، در حالی که شنوندهٔ هیجانی موسیقی را ابزاری برای اهداف مربوط به اقتصاد رانه‌های خودش در نظر می‌گیرد. او خودش را تسلیم شیء [موسیقی] نمی‌کند، شیئی که بدین‌سان نمی‌تواند پاداشی احساسی به او بدهد؛ در عوض، آن را به رسانهٔ فرافکنی محض تبدیل می‌کند.

حداقل در آلمان، پادنوع آشکاری در برابر شنوندهٔ هیجانی رشد یافته که، به جای استفاده از موسیقی برای فرار از تابوی تقلیدی[2] و ممنوعیت متمدنانهٔ احساسات، تابو را تصاحب می‌کند و عملاً آن را به مثابهٔ هنجار

1. free-flowing/frei flutenden 2. mimetic taboo/mimetischen Tabu

سلوک موسیقی برمی‌گزینند. ایدئال این نوع، شنیدنِ ایستای موسیقی است.(۳) او حیات رسمی موسیقی را پوسیده و توهّمی می‌داند و از آن نفرت دارد، اما سعی نمی‌کند از آن فراتر برود؛ در عوض، به پشت آن حیات و به زمانی می‌گریزد که به‌گمانش در برابر شیءوارگی و ویژگی کالایی غالب مصون است. او در صلبیتش خودِ همان شیءوارگی را تقویت می‌کند که خود منتقد آن است. این نوع اساساً ارتجاعی را می‌توان «شنوندهٔ ناراضی»[1] نامید.

این نوع شامل آن دسته از طرفدارهای باخ، که من یک بار از او در برابر آن‌ها دفاع کردم، و حتی بیشتر از آن شامل شیفتگان موسیقی پیش از باخ می‌شود. در آلمان، تا همین اواخر، تقریباً همهٔ متخصصان جنبش جوانان تحت تأثیر این شیوهٔ سلوک بودند. شنوندهٔ ناراضی، که ظاهراً در اعتراض به فعالیت‌های موسیقاییِ رایجْ فردی سازش‌ناپذیر و ناهمنواست، معمولاً با نظم‌ها و جمع‌ها صرفاً به خاطر خودشان، با همهٔ پیامدهای اجتماعی-روان‌شناختی و سیاسی‌شان، همدلی دارد. گردهمایی چهره‌های کندذهن[2] فرقه‌گرا و بالقوه خشمگین در به‌اصطلاح «شب‌های باخ» و دیگر اجراهای شبانهٔ موسیقی شاهدی بر این ماجراست. آن‌ها در قلمروهای خاص خود و نیز در فعالیت ساختن موسیقی به صورتی فعال، که بدون هیچ مانعی مثل ساعت جلو می‌رود، به‌خوبی آموزش دیده‌اند؛ اما همه‌چیز به یک جهان‌بینی[3] گره خورده و منحرف گردیده است. نارسایی آن‌جاست که کل قلمروهای موسیقی‌ای که ادراکشان مهم است کنار گذاشته می‌شوند.

آگاهی اعضای این نوع را اهداف تشکیلاتشان، که اغلب تابع ایدئولوژی‌های به‌شدت ارتجاعی هستند، و تاریخی‌گری آن‌ها پیشاپیش شکل داده است. وفاداری نسبت به اثر، که آن‌ها آن را در برابر ایدئال

---

1. resentment listener/Ressentiment-Hörer

۲. ترجمه از متن آلمانی: «چهره‌های سرسخت». ــم.

3. Weltanschauung

بورژواییِ نمایشگریِ موسیقایی قرار می‌دهند، به غایتی فی‌نفسه بدل می‌شود؛ غایتی که چندان به ارائه و تجربهٔ مناسب معنای آثار ربط پیدا نمی‌کند، بلکه به نگهبانی مشتاقانه در برابر هر گونه انحراف جزئی از آنچه آن را ــ به نحوی بسیار پرسش‌برانگیز ــ کردار اجرایی[1] اعصار گذشته می‌پندارند مربوط می‌شود. اگر شنوندهٔ نوع هیجانی به آثارکیچ[2] روی می‌آورد، شنوندهٔ ناراضی به دامن سختگیری کاذب و سرکوب مکانیکی غلیان‌های احساسی خودش می‌آویزد و این کار را به نام امنیت اجتماع انجام می‌دهد. آن‌ها زمانی خودشان را موزیکانتن[3] می‌نامیدند؛ و صرفاً پس از روی کار آمدن یک تشکیلات اداری کارکشته و ضدرمانتیک بود که مجبور به کنارگذاشتن این نام شدند. نوع یادشده از حیث روانکاوی بارزترین نوع به شمار می‌رود، چون دقیقاً همان چیزی را از آن خود می‌کند که با آن تقابل دارد؛ امری که از دوگانگی و تزلزل حکایت می‌کند. خواستهٔ این نوع نه‌تنها نقطهٔ مقابل خواستهٔ موسیقی‌سازِ رمانتیک[4] است، بلکه به شدیدترین وجه علیه ایماگوی[5] خود اوست.

ژرف‌ترین تکانهٔ شنونده‌های ناراضی احتمالاً طرح تابویی دیرینه ــ ممنوعیت متمدنانهٔ تکانهٔ تقلیدی(۴) ــ در خود همان هنری است که به وسیلهٔ همین تکانه زنده است. آن‌ها می‌خواهند هر آن چیزی را که به وسیلهٔ نظم استوار رام نشده نابود کنند، یعنی همان هوسبازی‌های

---

1. performing practice

۲. Kitsch/corn: آثاری هنری که تقلیدی سطحی و بیش از حد احساساتی از هنر نخبه، و آثاری بازاری و مبتذل به شمار می‌آیند. ــ م.

۳. Musikanten: در زبان آلمانی در اصل صرفاً نام موسیقیدان‌هاست. در قرن نوزدهم، در اشاره به مطرب‌های خیابانی، و نوازنده‌های ارگ دستی، اندکی دلالت تحقیرآمیز یافت. ــ مترجم انگلیسی.

۴. ترجمه از متن آلمانی: «موزیکانتن». ــ م.

۵. imago: در روان‌شناسی، تصور آرمانی‌شده کسی است که دوستش داریم. این تصور در کودکی شکل می‌گیرد و در بزرگسالی، بدون تغییر، حفظ می‌شود. ــ م.