

بداهه‌ی گفت‌و شنود موسیقایی

# پدیدارشناسی موسیقی

- 
- سرشناسه:** بنسون، بروس الیس ۱۹۶۰ - م.  
**عنوان و نام پدیدآور:** بداهه‌ی گفت‌و شنود موسیقایی: پدیدارشناسی موسیقی / بروس الیس بنسن؛ ترجمه‌ی حسین یاسینی.  
**مشخصات نشر:** تهران: ققنوس، ۱۳۹۴.  
**مشخصات ظاهری:** ۲۴۰ ص: ۱۴/۵ × ۲۱/۵ س.م.  
**شابک:** ۹۷۸-۶۰۰-۲۷۸-۲۳۸-۰  
**وضعیت فهرست‌نویسی:** فیبا  
**یادداشت:** عنوان اصلی: 2003, The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music  
**یادداشت:** کتابنامه ص. [۲۱۷]-۲۲۹  
**عنوان دیگر:** پدیدارشناسی موسیقی  
**موضوع:** موسیقی — فلسفه و زیبایی‌شناسی  
**موضوع:** بداهه‌پردازی (موسیقی)  
**شناسه‌ی افزوده:** یاسینی، حسین، ۱۳۴۵ - ، مترجم  
**رده‌بندی کنگره:** ۱۳۹۴ ب۹۴/ب۳۸۴۵ ML  
**رده‌بندی دیویی:** ۷۸۱/۱۷  
**شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی:** ۳۶۱۸۱۳۹
-

بداهه‌ی گفت‌و شنود موسیقایی

# پدیدارشناسی موسیقی

بروس ایس بنسن  
ترجمه‌ی حسین یاسینی



این کتاب ترجمه‌ای است از:

*The Improvisation of Musical Dialogue:  
A Phenomenology of Music*  
Bruce Ellis Benson  
Cambridge University Press, 2003



انتشارات ققنوس

تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری،  
شماره‌ی ۱۱۱، تلفن ۶۶۴۰۸۶۴۰

\* \* \*

بروس الیس بنسن  
بداهه‌ی گفت‌و شنود موسیقایی:

پدیدارشناسی موسیقی

ترجمه‌ی حسین یاسینی

چاپ اول

۱۶۵۰ نسخه

پاییز ۱۳۹۴

حروفچینی و صفحه‌آرایی: حسین یاسینی

چاپ شمشاد

حق چاپ محفوظ است

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۲۷۸-۲۳۸-۰

ISBN :978-600-278-238-0

[www.qoqnoos.ir](http://www.qoqnoos.ir)

Printed in Iran

۱۵۰۰۰ تومان

## فهرست

۹	یادداشت مترجم
۱۹	پیشگفتار
۲۵	۱ از آهنگ سازی تا اجرا
۵۷	۲ آهنگ سازی؛ از "خاستگاه" تا "متن نهایی"
۱۰۱	۳ اجرا؛ بداهه‌ی حفظ اثر
۱۴۹	۴ "محصول" در بطن "عمل"
۱۸۷	۵ رفتار موسیقایی با دیگران
۲۱۷	کتابنامه
۲۳۱	نمایه
۲۳۹	واژه‌نامه



به خواست مترجم اثر، کلیهٔ مراحل فنی آماده‌سازی کتاب،  
از جمله ویرایش زبانی و صوری، به دست ایشان انجام گرفته و  
شیوه‌نامهٔ گروه انتشاراتی ققنوس در این کتاب اعمال نشده است.

بروس ایس بنسن (متولد ۱۹۶۰، ایلینوی) استاد فلسفه‌ی کالج ویتن در ایلینوی امریکا و یکی از بنیان‌گذاران و دبیران انجمن الهیات و فلسفه‌ی قاره‌ای است. او تاکنون (۲۰۱۵) پنج کتاب فلسفی تألیف کرده و در گردآوری و ویرایش شش مجموعه مقاله‌ی فلسفی نیز همکاری داشته است. فلسفه‌ی قاره‌ای حضور پررنگ در آرای بنسن دارد؛ او با رویکردی مبتنی بر پدیدارشناسی و هرمنوتیک به کاوش در حوزه‌هایی گوناگون مانند مذهب، الهیات، سیاست، زیبایی‌شناسی و



موسیقی می‌پردازد. بنسن در انگلستان، اوکراین، هلند، بلژیک و شهرهای مختلف امریکا تدریس یا سخنرانی کرده است.



## یادداشت مترجم

تعصّب‌ها ”تیرگی‌های برآمده از رسوب سنت“ اند.

ادمونت هوسرل

موسیقی ”اصیل“ چه سنخی از موسیقی است؟ خاستگاه ایده‌ی ”اصالت“ کجاست؟ آیا موسیقی ”غیراصیل“ (به معنای بی اصل و ریشه) وجود دارد؟ اگر ”اصالت“ یک قطعه‌ی موسیقی با معیار همخوانی آن با حدود و هنجارهای یک سنت موسیقایی سنجیده می‌شود، آیا برداشت تمام پروردگان یک سنت از این حدود و هنجارها یکسان است یا حتا کسانی که هم‌نظرند آیا یکسان عمل می‌کنند؟ توصیف آهنگ‌ساز، اجراگر و حتا شنونده‌ی موسیقی در جامعه‌ای که به گمان یا باور خود یک موسیقی ”اصیل“ دارد از چگونگی اتصالش به این موسیقی چیست و آن‌ها از نقش خود در حفظ، تداوم و تحوّل احتمالی سنت چه تصویری دارند؟ آیا این سنت موسیقایی به موسیقی‌دان امروزی — که به حکم امروزی بودن نمی‌توانسته است نقشی در شکل‌گیری آن داشته باشد — تعلق دارد یا در واقع او متعلق به این سنت است و هویت موسیقایی خود را از آن می‌گیرد؟ آیا همین وابستگی هویت فردی او به سنت نیست که او را به سنت حسّاس می‌کند و سبب می‌شود که به تغییر و تحوّل آن واکنش نشان دهد؟ در این صورت، آیا موضوع مهم خود موسیقی است یا حفظ هویت و اعتبار حاصل از آن؟ آیا نت‌نوشت یک آهنگ‌ساز، حتا آهنگ‌سازی بزرگ، حرف نهایی را در تعیین محتوای قطعه می‌زند؟ آیا یک موسیقی‌دان، حتا اگر بسیار

خلاق و یا فرهیخته باشد، می‌تواند به‌تنهایی نماینده و نماد یک سنت شود؟ اگر پاسخ منفی است، نمایندگان یک فرهنگ موسیقایی چگونه در عمل موسیقایی با یکدیگر مشارکت می‌کنند و شنونده در این بین چه نقشی دارد؟ چنین پرسش‌هایی موضوع برخی از بحث‌های این کتاب است؛ پرسش‌هایی که در حیات موسیقایی ما انسان‌های قرن بیست‌ویکم، به‌طور عام، و به‌ویژه در فضای حاکم بر موسیقی ایران — که از یک سو بر موسیقی ”اصیل“/”سنتی“/”دستگاهی“ تکیه دارد و از سوی دیگر جریان‌هایی نو را در خود می‌پروراند — بسیار مهم‌اند و به نظر نمی‌رسد بتوان با رجوع به دیدگاه‌های سنتی پاسخ‌هایی قانع‌کننده برایشان یافت. در این بین، مقوله‌ی ”اصالت“ شاید بحث‌انگیزترین باشد زیرا مرجع ”اصالت“ (به‌دلیل سرشت تاریخی‌اش) همیشه کم‌یا بیش در هاله‌ی ابهام و در معرض تفسیرها و برداشت‌های گوناگون بوده و این نه‌فقط در سنت موسیقایی ایران بلکه در تمام سنت‌های موسیقایی صادق است.

اهمیت بحث درباره‌ی ”اصالت“ از جهتی دیگر و با نگاه به تلاش‌های اخیر برخی موسیقی‌دانان ایرانی برای آنچه ”احیای موسیقی قدیم“ نام گرفته است نیز آشکار می‌شود. این تلاش‌ها قرار است موسیقی ایرانی را چنان که در قدیم بوده از نو زنده کند و دستمایه‌های غنی و فراموش‌شده‌ی آن را به موسیقی‌دانان امروزی بشناساند (ادعایی تلویحی درباره‌ی غنای موسیقی ایرانی قدیم و اذعان‌ی سر بسته به فقر نسبی موسیقی ایرانی امروز). بنا بر بحث‌های پدیدارشناسانه‌ی بنسن، نتیجه‌ی تلاش‌هایی از این دست — که از جنبشی نسبتاً کهنه به همین نام در غرب الهام گرفته‌اند — در بهترین حالت چیزی جز ”بازسازی بداهه‌پردازانه“ نیست و نمی‌تواند باشد. به این ترتیب، شاید بتوان گفت که اصالت‌جویی از نوع رایج امروزی در ایران — و در نتیجه، برخی فعالیت‌های احیاگرانه‌ی سال‌های اخیر — از برداشتی نادرست از مفهوم ”اصالت“ مایه گرفته و، از آن بدتر، بانی تصورات نادرستِ نوظهور نیز شده است. موسیقی قدیم یک مومیایی ”فاخر“ نیست که با نبش قبر تاریخ یافته شود و اگر چنین تصویری درباره‌اش داریم، به گفته‌ی بنسن، ”با داعیه‌ی احترام به موسیقی

قدیم، در واقع ضربه‌ای مهلک به آن می‌زنیم“. آنچه به‌عنوان نسخه‌ی “اصل” یک قطعه‌ی موسیقایی شناسایی می‌شود همواره و از ابتدای پیدایش دستخوش تفسیرها و یا بداهه‌پردازی‌های گوناگون بوده و هویتی سیال داشته است. به این ترتیب، اغراق در اهمیت “کشف” نسخه‌ی “اصل” قطعه‌های موسیقی قدیم در خوش‌بینانه‌ترین حالت فقط می‌تواند نشانه‌ی نوعی کژفهمی یا ناهنجاری پژوهشی باشد. مؤلف بحثی جالب اما کوتاه درباره‌ی فلسفه و تاریخ بازسازی موسیقی قدیم غرب دارد که در آن به کاوش در مقوله‌ی “اصالت” تاریخی و شیوه‌ی بازنمود آن در واقعیت حیات موسیقایی می‌پردازد؛ کاوشی که اعتبار نتایج آن، به دلیل سرشت فلسفی‌اش، محدود به یک سنت خاص نیست. این بحث می‌تواند برای آن گروه از موسیقی‌دانان ایرانی که به مقوله‌ی “اصالت” اهمیت می‌دهند درخور تأمل و حتا الهام‌بخش باشد. فعالیت موسیقایی از نظر بنسن نه فقط سرشتی بداهه‌پردازانه دارد بلکه همواره در چارچوب یک گفت‌و شنود رخ می‌دهد. ویژگی‌های گفت‌و شنود حقیقی موسیقایی موضوع یکی دیگر از بحث‌های این کتاب است. بنسن احترام به “دیگری” (که می‌تواند آهنگ‌ساز، اجراگر، شنونده، یا حتا یک سنت “دیگر” باشد) و میدان دادن به صدای او را شرط اصلی برقراری یک گفت‌و شنود چندصدایی، خلاق و اخلاق‌مدار می‌داند. او اذعان دارد که انتخاب چنین رفتاری، مانند تمام انتخاب‌های اخلاق‌مدارانه، راهی دشوار پیش پایمان می‌گذارد؛ راهی که قدم گذاشتن به آن شجاعت فراوان می‌خواهد و حرکت در آن به مراتب دشوارتر از تک‌گویی و خودسالاری است. چنین نگرشی به فعالیت موسیقایی — که به جرئت می‌توان گفت جامعه‌ی موسیقی ایران به سبب شیوع شدید خودمحوری و کیش شخصیت در تمام سطوحش از آن واهمه یا دست‌کم اکراه دارد — شاید بتواند راه‌گشای تلاش‌هایی نو در پژوهش، آهنگ‌سازی و اجرا و نیز محرک بحث‌هایی واقع‌بینانه‌تر و آزاداندیشانه‌تر، و در نتیجه پُربارتر، درباره‌ی همزیستی سنت و نوپردازی در موسیقی ایران شود. پژوهش‌های جامعه‌شناختی درباره‌ی موسیقی ایران — که به شدت کمیاب‌اند — نیز می‌توانند چنین بحث‌هایی را غنی‌تر و تصویری واضح‌تر از حیات موسیقایی ایران ترسیم کنند.

کتابی که در دست دارید، تا جایی که می‌دانم، نخستین کتاب فارسی درباره‌ی پدیدارشناسی موسیقی است. نسخه‌ی انگلیسی کتاب را آقای روزبه دادبین از نشر افسون خیال برای ترجمه به من معرفی کردند و با پیگیری‌های مشتاقانه‌ی ایشان بود که ترجمه‌اش را پذیرفتم و دست به کار شدم. گرچه مشکلاتی سبب شد کار در آن نشر به چاپ نرسد، از او بابت معرفی کتاب و شوقی که برای انتشار ترجمه‌اش نشان داد متشکرم. در اینجا لازم می‌دانم از آقایان محمد یراقچی و حسین امین (انتشارات کتاب پنجره) که واسطه‌ی آشنایی‌ام با انتشارات ققنوس شدند و به‌ویژه از مدیریت انتشارات ققنوس که پذیرفتند این کتاب با حروفچینی و رسم‌الخطی متفاوت با دیگر کتاب‌هایشان چاپ شود نیز قدردانی کنم.

### نشانه‌گذاری آوایی و تلفظ نام‌ها در این کتاب

در متون فارسی صداهای ”اُ“ (کوتاه) و ”او“ (کشیده) در تلفظ بسیاری از نام‌های خارجی هر دو با حرف ”و“ ضبط شده‌اند که تشخیص آن‌ها از یکدیگر را ناممکن می‌کند و سبب تلفظ نادرست نام‌ها می‌شود (برای نمونه، در نام ”برونو“ (Bruno) اولین ”و“ صدای ”او“ و دیگری، در انتهای واژه، صدای ”اُ“ دارد). در سال‌های اخیر، برخی از مترجمان و مؤلفان انگشت‌شماری که به نگارش درست تلفظ نام‌های خارجی اهمیت داده‌اند برای حلّ این مشکل به حذف ”و“ و نشانه‌گذاری با ”ه“ رو آورده‌اند. این روش نه تنها در تمام موارد کارآمد نیست (مثلاً، در نشان دادن صدای ”اُ“ در انتهای واژه)، بلکه ایرادی بزرگ‌تر نیز دارد که آن تغییر شکل نوشتاری آشنای بسیاری از نام‌هاست (مانند ”هارمونی“ به جای ”هارمونی“ یا ”بارک“ به جای ”باروک“). در این کتاب برای حلّ این مشکل تلفظ و حفظ شیوه‌ی ضبط نوشتاری رایج نام‌ها روشی نو را به کار گرفته‌ام: نشانه‌ی ”وُ“ برای نگارش صدای ”اُ“ (کوتاه) و ”و“ (بدون هیچ نشانه‌ی افزوده‌ای) برای صدای ”او“ (کشیده). به این ترتیب، برای مثال، نام ”Bruno“ به صورت ”برونو“ فارسی‌نویسی می‌شود. لازم است تأکید کنم که این روش در واقع فقط یک راهنمای تلفظ است و به همین دلیل آن را برای هر نام

در یک یا دو مورد اول آمدنش در متن به کار می‌برم. کارایی این روش نو — که چون بی سابقه است شاید عجیب جلوه کند — در نگارش تلفظ درست نام‌های ناآشنا (مثلاً، «شلوسِر») یا نام‌هایی آشنا که تلفظی نادرست از آن‌ها رایج شده است (مانند دقیق‌نویسی «باروک» به صورت «باروک») آشکار می‌شود. علاوه بر این، به پیروی از روشی که پیش از این در برخی کتاب‌ها به کار رفته است، برای نگارش تلفظ «او» یا «اُو» (مانند آنچه به ترتیب در نام «Brown» و واژه‌ی «تولید» می‌آید) از «او» و «و» استفاده کرده‌ام که برای نمونه به ترتیب در نگارش نام‌های «کراوس» (Kraus) و «کول» (Cole) دیده می‌شود.

تلفظ نام‌ها تا حد ممکن طبق شیوه‌ی تلفظ آن‌ها در زبان اصلی (آلمانی، انگلیسی، فرانسوی، لهستانی و غیره) آمده است، مگر تلفظ‌هایی که نادرست اما در متون فارسی بسیار رایج‌اند؛ مانند نام‌های «بتھون» و «سباستیان» که تلفظ درست آن‌ها در آلمانی «بتھوفن» و «زباستیان» است. در چنین مواردی، تلفظ رایج را ترجیح داده و به کار برده‌ام.

حسین یاسینی

تابستان ۱۳۹۴



به یاد  
ہانس-گٹورک گادامر  
(۱۹۰۰-۲۰۰۲)





قطعه‌هایی می‌نویسم که مانند طرح‌های کتاب رنگ‌آمیزی‌اند و اجراگران خود در آن‌ها رنگ می‌نشانند.

— کارلا بلای

تفسیر زبان یعنی: فهم زبان؛ تفسیر موسیقی یعنی: ایجاد موسیقی.

— تئودور آدورنو

[موسیقی] نیازمند تغییر دائمی است و نمی‌تواند تکرار شود و ملال‌انگیز نشود.

— ایمانوئل کانت



## پیشگفتار

فیلسوفی که از مشغول بودن من به نگارش کتابی درباره‌ی پدیدارشناسی ایجاد موسیقی خبردار شده بود به من گفت گرچه خود موسیقی دان است، هرگز نخواسته است فلسفی به موسیقی فکر کند. او نگران این بود که چنین تفکری از لذت نواختن و شنیدن موسیقی بکاهد. اشاره‌ی سر بسته‌ی او به این که بهتر است من نیز همان رفتار را پیش بگیرم چیزی نبود که از نظر پنهان بماند.

تردیدی نیست که شیوه‌هایی از تفکر و نگارش درباره‌ی موسیقی هستند که می‌توانند چنان تأثیر نگران‌کننده‌ای داشته باشند. به نظر می‌رسد فیلسوف‌ها گاه در بررسی واقعیت تجربه‌ی موسیقایی دچار چنان ضعف بینشی می‌شوند که در نهایت با موسیقی مانند یک معمای هستی‌شناختی رفتار می‌کنند. برای نمونه، رؤمان اینگاردن<sup>۲</sup>، که از بسیاری جهات به تبیین تجربه‌ی موسیقایی نزدیک شد، در واپسین سال‌های زندگی این اعتراف حیرت‌آور را به زبان آورد که تمرکز اصلی او در پدیدارشناسی موسیقی به هیچ‌وجه بر فهم موسیقی نبود. او می‌گوید “در آن زمان، پرسش‌های مشخصاً زیبایی‌شناختی برایم در درجه‌ی دوم اهمیت بودند.”<sup>۳</sup> اینگاردن، در عوض، بر مسئله‌ی تقابل واقع‌گرایی و ایدئالیسم در پدیدارشناسی متمرکز بود — و اثر هنری برایش فقط یک مورد آزمایشی بسیار مناسب به شمار می‌آمد. توجه به همین تمرکز می‌تواند به توضیح این نکته کمک کند که چرا او در کتاب هستی‌شناسی اثر هنری<sup>۴</sup>، با وجود ادعای پرداختن به پدیدارشناسی آثار هنری (که نه فقط موسیقی

۲. Roman Ingarden

۱. ontological

۴. *Ontology of the Work of Art*

۳. نقل شده در Rieser 1971: 443

بلکه نقاشی، معماری و فیلم را نیز شامل می‌شود) و با تکیه بر آنچه هوسرل "خودِ چیزها" [*die Sachen selbst*] می‌نامد، در واقع می‌خواهد نشان دهد که خودِ آثار موسیقایی با اجرا "دست‌نخورده" می‌مانند.

با توجه به این که پرداختن به پدیده‌ی ایجاد موسیقی فقط گاه در تأملات فلسفی درباره‌ی این هنر به‌صورتی حاشیه‌ای دیده می‌شود، تعجبی ندارد که موسیقی‌دانان اغلب در درک مناسبتِ این تأملات با واقعیتِ ایجاد موسیقی حیران مانده‌اند. در مقابل، توجه من به‌روشنی معطوف به کاری است که آهنگ‌ساز، اجراگر و شنونده انجام می‌دهند. یک بار که سرگرم بداهه‌نوازی بر پیانو بودم، دوستی موسیقی‌دان چیزی از من پرسید که ذهنم را دائم مشغول کرده است: "چه کار می‌کنی؟" پرسش او گرچه بیشتر درباره‌ی تغییرات هارمونی و ساختاری بود، مرا واداشت که از خود بپرسم موسیقی‌دان واقعاً در عمل چه می‌کند. هنوز نیز پاسخی جامع برای این پرسش ندارم. و این شاید بسیار خوب باشد: زیرا ایجاد موسیقی چنان پیچیدگی حیرت‌آوری دارد که در تعریفی مشخص نمی‌گنجد.

اما این نکته برایم روشن است که قالبِ دوقطبی مبتنی بر "آهنگ‌سازی" و "اجرا"، که ایجاد موسیقی را در وهله‌ی نخست معطوف به تولید و بازتولیدِ آثار موسیقایی می‌داند، توصیف چندان مناسبی از عملکرد واقعی موسیقی‌دانان به دست نمی‌دهد. در عوض، امیدوارم بتوانم مدلی بداهه‌پردازانه از موسیقی ارائه کنم که در آن آهنگ‌ساز، اجراگر و شنونده به‌منزله‌ی شرکت‌کنندگان در یک گفت‌وشنود تصویر می‌شوند. از این دیدگاه، موسیقی گفت‌وشنودی است که هیچ‌یک از شرکت‌کنندگان آن صاحب‌اختیار انحصاری نیستند. البته قالبِ دوقطبیِ آهنگ‌سازی/اجرا همواره مجاللی برای نوعی گفت‌وشنود فراهم کرده است — و آهنگ‌سازان، اجراگران و شنوندگان زیرک بی‌درنگ این نکته را یادآور می‌شوند. با وجود این، به نظر من خصلتِ گفت‌وشنودیِ ایجاد موسیقی چنان که باید و شاید در این قالب توصیف نمی‌شود و، از این گذشته، چنین قالبی عرصه را بر گفت‌وشنودِ حقیقی بسیار تنگ کرده است.

برای طرح موضوع اما نخست لازم است که یک پدیدارشناسی برای تجربه‌ی موسیقایی تدارک ببینم. پدیدارشناسی، به اختصار، تلاش برای تبیین پدیده‌ها و پروراندن یک لُگوس<sup>۱</sup> — برساخته‌ی نظری یا نظریه — بر مبنای خود آن‌هاست. به این ترتیب، فایده‌ی ژرف‌کاوی در فعالیت‌های آهنگ‌سازی و اجرا مشاهده‌ی شیوه‌ی عملکرد واقعی آن‌ها و — بر این اساس — ساختن یک نظریه است. هوسرل فیلسوف‌ها را متهم می‌کند که پس از نظریه‌پردازی، برای همخوان‌سازی پدیده‌ها با نظریه‌شان بیش از اندازه در پدیده‌ها “جرح و تعدیل” می‌کنند. البته، برای نجات کامل از این معضل راهی وجود ندارد. فقط می‌توان دامنه‌اش را محدود کرد و تکیه بر خود پدیده‌ها دست‌کم می‌تواند برای این کار مفید باشد.

در فصل یکم طرحی اجمالی از شیوه‌ی متعارفِ تفکر درباره‌ی ایجاد موسیقی ترسیم می‌کنم که عملاً پدیدارشناسی‌ای را برای مباحث نظری موسیقی فراهم می‌آورد. سپس، در فصل‌های دوم و سوم به کاربست‌های آهنگ‌سازی و اجرا می‌پردازم. فصل دوم بر حضور بداهه در آهنگ‌سازی متمرکز است و فصل سوم به چگونگی تداوم بداهه‌پردازی به دست اجراگر می‌پردازد. بی‌تردید آنچه به‌عنوان “موسیقی کلاسیک” می‌شناسیم بهترین نمونه‌ی قالب آهنگ‌سازی/اجرا را عرضه می‌کند. به همین سبب، راهبرد من این است که عدم کفایت این قالب را — حتا در موسیقی کلاسیک — نشان دهم. و اگر این عدم کفایت در موسیقی کلاسیک بروز کند، پس می‌تواند در توصیف دیگر انواع موسیقی به‌نحوی جدی‌تر ظاهر شود. در فصل چهارم با ارجاع به موسیقی کلاسیک، جاز و دیگر گونه‌های موسیقی مفهومی بداهه‌وار از موسیقی ارائه می‌دهم. کسانی که خواهان نظریه‌های روشن و پیراسته درباره‌ی موسیقی‌اند شاید دیدگاه مرا، که در آن مرز بین آهنگ‌سازی و اجرا به‌زحمت “روشن و پیراسته” است، مأیوس‌کننده بیابند. اما، به نظر من، این “ناپیراستگی” بازتابی از واقعیتِ کاربست موسیقایی است. سرانجام، در فصل پنجم به

---

logos .۱

practice .۲

پرسش درباره‌ی مسئولیت‌های شرکت‌کنندگان در گفت‌وشنود موسیقایی می‌پردازم. احترام به “دیگری” در چارچوب موسیقایی به چه معناست؟ چگونه می‌توانیم به دیگری احترام بگذاریم و خلاق نیز باشیم؟

گرچه هدف این متن تدارک یک پدیدارشناسی برای عمل موسیقایی است، می‌توان حضور دست‌کم دو مقوله را در بنیان اغلب بحث‌های آن سراغ گرفت. یکی از آن‌ها هستی‌شناسی و به‌ویژه جایگاه هستی‌شناختی آثار موسیقایی است. چنین مقوله‌ای طبیعتاً موضوع اصلی کتاب هستی‌شناسی اثر هنری از اینگاردن است – گرچه بیشتر بحث‌های او (بنا به ضرورت) تا حدودی به جنبه‌های اجرایی می‌پردازند. در اینجا اما، برخلاف کتاب اینگاردن، بیشتر بحث‌ها درباره‌ی هستی‌شناسی اثر موسیقایی خواهد بود. مقوله‌ی دوم، هرمنوتیک است که اغلب آن را به‌عنوان تفسیر یا تأویل متن تعریف کرده‌اند و با این تعریف به نظر می‌رسد موضوع آن در وهله‌ی نخست – و شاید فقط – اجرای موسیقی باشد. اما چون امیدوارم بتوانم نشان دهم که ایجاد موسیقی فعلیتی اساساً بداهه‌پردازانه (به‌مفهوم‌ی وسیع که در فصل ۱ شرح می‌دهم) است، ملاحظات هرمنوتیکی در سراسر بحث نقش محوری خواهند داشت. گرچه “هرمنوتیک موسیقی” بی‌تردید شامل پرداختن به قصد آهنگ‌ساز نیز می‌شود، در بحث من بسیار فراتر از این می‌رود.<sup>۱</sup> از بحث‌های کتاب می‌بایست آشکار شود که گرچه مقصود آهنگ‌ساز را می‌توان (دست‌کم تا اندازه‌ای) دریافت و محترم شمرد، آهنگ‌ساز یگانه شرکت‌کننده‌ی گفت‌وشنود موسیقایی نیست که مقصودی دارد و مقصودش الزاماً نباید رجحانی بی‌چون‌وچرا بر مقصود دیگران داشته باشد. علاوه بر این، راه‌های گوناگونی برای احترام به مقصود آهنگ‌ساز هست.<sup>۲</sup>

۱. بحثی عالی درباره‌ی “قصد مؤلف” – و جنبه‌های گوناگون آن – در Iseminger 1992 آمده است.

۲. مقوله‌ای دیگر نیز به‌طور طبیعی در پدیدارشناسی موسیقی ظاهر می‌شود: موسیقی چه “محتوا”یی را منتقل می‌کند؟ با توجه به غنای مطالب موجود در این زمینه نخواسته‌ام که در اینجا بر موضوع محتوای موسیقی متمرکز شوم. البته، چون فرض را بر این گذاشته‌ام که آهنگ‌سازها (و اجراگران و شنونده‌ها) مقاصدی ورای جنبه‌های مکانیکی تولید صدا دارند، در مواردی به محتوای موسیقایی برخی قطعه‌ها نیز اشاره خواهم کرد.

در تفکر گادامر، هر دو جنبه‌ی هستی‌شناختی و هرمنوتیکی اهمیت اساسی دارند. اجرای موسیقی در نظر او دارای همان بنیاد ساختاری تفسیرگرانه‌ای است که در خواندن متن یا تماشای اثر تجسمی دیده می‌شود.<sup>۱</sup> به بیان دیگر، خواندن متن عملاً چیزی جز «اجرا» نیست زیرا متن فقط با خوانده شدن وجود واقعی می‌یابد. و به نظر من گادامر به درستی بر این خصلت اجرایی تفسیر تأکید می‌کند. با وجود شباهت‌های اساسی ساختاری، تفاوتی مهم نیز در اینجا هست؛ خواندن متن یا رویارویی با اثر تجسمی می‌تواند در سکوت رخ دهد اما نتیجه‌ی اجرا می‌بایست شنیداری باشد. اجرای موسیقایی ناشنیدنی ممکن نیست. به گفته‌ی آدورنو «تفسیر زبان یعنی: فهم زبان؛ تفسیر موسیقی یعنی: ایجاد موسیقی».<sup>۲</sup>

این کتاب درباره‌ی ایجاد موسیقی است. گرچه نوشتن درباره‌ی موسیقی می‌تواند از لذت تجربه‌اش بکاهد، هدف این کتاب کاملاً خلاف این است.

ناگفته پیداست که تألیف این کتاب بدون پشتوانه‌ی تلاش‌های دیگرانی بسیار نمی‌توانست ممکن شود. علاوه بر این، از آنجا که شیوه‌ی تفکر من درباره‌ی ایجاد موسیقی تأکیدی قوی بر نقش دیگران دارد، بیان سهم آن‌ها اهمیتی دوچندان می‌یابد و این کار را با خشنودی انجام می‌دهم. با سپاس از الیزابت بنکی<sup>۳</sup>، رودولف برنه<sup>۴</sup>، هرمان دانوسیر<sup>۵</sup>، ویلیام دژموند<sup>۶</sup>، گری هگبرگ<sup>۷</sup>، ائو پگِگِر<sup>۸</sup>، گونتر شولنس<sup>۹</sup>، ف. جوزف اسمیت<sup>۱۰</sup>، برنهارت والدِنفِلْس<sup>۱۱</sup> و مرؤلد وستفال<sup>۱۲</sup> که همگی نه فقط مرا از نظرهای تیزبینانه‌شان بهره‌مند ساختند بلکه مشوق من نیز بودند. همچنین از کارلا بلای<sup>۱۳</sup>، که اجازه داد گفته‌اش را در سرلوحه‌ی کتاب بیاورم، و از ویلفریت یوریس<sup>۱۴</sup> برای پرسشگری‌اش سپاسگزارم.

۱. Adorno 1973: 73 . ۲. Gadamer 1989a: xxxi . ۱

Rudolf Bernet . ۴ Elizabeth Behnke . ۳

William Desmond . ۶ Hermann Danuser . ۵

Otto Pöggeler . ۸ Garry Hagberg . ۷

F. Joseph Smith . ۱۰ Gunther Scholz . ۹

Merold Westphal . ۱۲ Bernhard Waldenfels . ۱۱

Wilfried Joris . ۱۴ Carla Bley . ۱۳

از هانس گئورک گادامر که بزرگوارانه مشوق من در مراحل آغازین این طرح بود و سپس به مطالعه و نقد بخش ابتدایی آن رغبت نشان داد سپاسگزارم. کسانی که با آرای او آشنایی دارند بی‌شک متوجه می‌شوند که چقدر به تفکرات او مدیون‌ام. گادامر مدت‌ها در آرزوی کاربرد هرمنوتیک خود در حوزه‌ی موسیقی بود و نمی‌توانم جز ابراز تأسف از این که پیش از تکمیل این کتاب درگذشت چیزی بگویم. این پژوهش بدون کمک مالی سخاوتمندانه‌ی بنیاد تحصیلی بلژیک-امریکا<sup>۱</sup>، هیئت فولبرایت<sup>۲</sup>، صندوق کمک‌هزینه‌های پژوهشی<sup>۳</sup> دانشگاه لُورُن<sup>۴</sup> و انجمن دانش‌آموختگان کالج ویتن<sup>۵</sup> ممکن نبود.

در پایان، لازم می‌دانم که از حمایت مادر، پدر فقیدم، دوستان و موسیقی‌دانان، که چنان پُرشمارند که آوردن نامشان در اینجا ممکن نیست، قدردانی کنم؛ حمایتی که در سراسر دوران تألیف این کتاب از آن برخوردار بودم.



---

۱

از آهنگ سازی تا اجرا

---

فرض کنید شخصی بر آژگ بداهه‌نوازی کرده باشد. و فرض کنید او سپس به خانه رفته و اثری را بر کاغذ آورده باشد که تمام بداهه‌نوازی‌اش، از نظر لازمه‌های مشخص‌شده در نُت‌نوشت، موبه‌مو با آن تطبیق کند. به‌رغم این‌همه، این آهنگ‌ساز اثرش را با اجرای بداهه‌نساخته است. بسیار محتمل است که او ضمن بداهه‌پردازی حتا آهنگ‌سازی نکرده باشد. زیرا به احتمال قوی او گزینش مجموعه‌ای معین از لازمه‌های اجرای درست، که در نُت‌نوشت می‌آیند، را طی بداهه‌نوازی کامل نکرده است.<sup>۱</sup>

کار آهنگ‌ساز کجا تمام می‌شود؟ اگر اثر موسیقایی هنگام بداهه‌پردازی هنوز (به‌طور کامل) وجود ندارد، چه قدم‌های دیگری باید برداشته شوند تا آن را موجودیت و این موجودیت را چنان قوام دهند و مشخص کنند که بتوان اثر را ”تمام‌شده“ دانست؟ علاوه بر این، اگر نظر وُلترزُتُرف را بپذیریم که آهنگ‌سازی عمل‌گزینش و ویژگی‌هایی است که اثر را شکل می‌دهند، این گزینش چگونه رخ می‌دهد و فرایند آن کجا به پایان می‌رسد؟ خط فاصل آهنگ‌سازی و اجرا دقیقاً چیست؟ آیا مرزی واضح برای تمیز این دو از یکدیگر هست، یا درک درست‌ترِ فعالیت‌هایی که آن‌ها را ”آهنگ‌سازی“

و «اجرا» می‌نامیم با تصور آن‌ها به صورت دو جنبه‌ی یک عمل ممکن می‌شود؟ اگر قرار باشد که اجرا بر مبنای پیروی از قواعد اجرای درست، که آهنگ‌ساز تعیین کرده است، تعریف شود، این پیروی به چه معناست؟ به بیان دیگر، در برابر آنچه به تشخیص اجراگر واگذار می‌شود چه چیزی برای احراز هویت یک قطعه‌ی موسیقی (و در نتیجه، برای اجرای «درست») اساسی است؟

این پرسش که چه‌هنگام می‌توان به‌درستی از وجود یک قطعه‌ی موسیقی سخن گفت به‌شدت وابسته به شیوه‌ی برداشت ما از فعالیت‌هایی است که آن‌ها را به‌عنوان آهنگ‌سازی و اجرا می‌شناسیم. اگر آهنگ‌سازی یک فرایند است، آنگاه حدودش، یعنی آغاز و پایان آن، نیاز به بررسی دارد. آیا آهنگ‌ساز، از این نظر که آغاز و پایان فرایند آهنگ‌سازی را تعیین می‌کند، یگانه آفریننده‌ی اثر موسیقایی است؟ یا آهنگ‌سازی فرایندی است که ورای کار آهنگ‌ساز — شاید ورای آغاز و پایان اثر — بسط می‌یابد و، به این ترتیب، آهنگ‌ساز فقط یکی از شرکت‌کنندگان در یک گفتمان یا کاربست خاص موسیقایی است؟

برخلاف این مدّعی وُلترز تُرف که «بداهه‌پردازی آهنگ‌سازی نیست»<sup>۱</sup>، بحث من این خواهد بود که فرایند ایجاد اثر می‌تواند به بهترین نحو به‌منزله‌ی فرایندی اساساً بداهه‌پردازانه توصیف شود و این نه فقط عمل آهنگ‌سازی بلکه اجرا و شنیدن را نیز دربرمی‌گیرد. از دید من (و برخلاف نظر وُلترز تُرف) بداهه مقدم بر آهنگ‌سازی یا خارج از قلمرو آن و در تقابل با آن نیست. در عوض، به نظر من، فعالیت‌هایی که آن‌ها را «آهنگ‌سازی» و «اجرا» می‌نامیم سرشتی اساساً بداهه‌پردازانه دارند، گرچه بداهه در هرکدام از آن‌ها شکل‌هایی بسیار متفاوت به خود می‌گیرد. اگر چنین مدّعی درست باشد، آنگاه (چنان که خواهیم دید) آغاز و پایان ساخت قطعه‌ی موسیقی، گرچه اغلب نه‌چندان دقیق و روشن، می‌توانند (برخلاف آن که فقط محصول «ذهنیت» ما باشند) به‌راستی «عینیت» یابند. اما تعیین دقیق نقطه‌ی آغاز و پایان ساخت اثر شاید آسان نباشد.

## آهنگ‌سازی، اثر و اجرا

این مدّعا که موسیقی از اساس بداهه‌پردازانه است نه فقط به‌دشواری می‌تواند از نظر شهودی واضح باشد بلکه شاید به‌راحتی نادرست جلوه کند. به نظر من، اگر ما از پذیرش چنین توصیفی بیش از آن که در واقعیتِ کاربستِ موسیقایی ریشه داشته باشد از شیوه‌ی تفکرمان درباره‌ی موسیقی سرچشمه می‌گیرد. به‌طور خلاصه، به این گرایش داریم که ایجاد موسیقی را در وهله‌ی نخست معطوف به آفرینش و حفظ آثار موسیقایی بدانیم. دلیل این گرایش استیلائی "موسیقی کلاسیک"<sup>۱</sup> - یا دست‌کم استیلائی آن بر اغلبِ تأملات نظری - است. استیلائی موسیقی کلاسیک نتایجی بارز در شکل دادن به تنوری موسیقی داشت و دارد. برای نمونه، می‌توان به‌سادگی استدلال کرد که چنین استیلائی نظریه‌پردازان را به بی‌اعتنایی به تفاوت‌های مهم انواع موسیقی سوق داده است. اما همین تأملات نظری در واقع با کژنماییِ کاربستِ موسیقایی در خودِ موسیقی کلاسیک سبب شده‌اند که حقّ مطلب حتا در این نوع موسیقی نیز به‌درستی ادا نشود.

در اینجا به کاوشی دقیق در شیوه‌ی شکل‌گیری تفکرمان درباره‌ی موسیقی نیاز داریم. گرچه عواملی گوناگون در تعریفِ کاربستی که به‌عنوان "موسیقی کلاسیک" می‌شناسیم سهیم‌اند، بر این باورم که دو مفهوم یا انگاشت بنیادی در این کاربست، و به همین سبب در تفکر ما درباره‌ی آن، نقشی بسیار شاخص دارند: ۱. انگاشت پایبندی به اثر<sup>۲</sup>، و ۲. انگاشت آهنگ‌ساز به‌منزله‌ی "آفریننده‌ی حقیقی" اثر. پرداختن به این دو مفهوم منحصر به پژوهش حاضر نیست و کارل دالهاوس<sup>۳</sup> موسیقی‌شناس و لیدیا گر<sup>۴</sup> فیلسوف نیز آن‌ها را به بحث گذاشته‌اند و نفر دوم نه تنها به چگونگی تأثیر مفهوم اثر موسیقایی بر شکل‌گیریِ کاربستِ موسیقی کلاسیک بلکه به تبارشناسی

۱. اصطلاح "موسیقی کلاسیک" را، اگر توضیح دیگری درباره‌اش ندهم، به‌طور عام برای اشاره به موسیقی کلاسیک غربی که در تالار کنسرت اجرا می‌شود، و نه فقط برای موسیقی دوره‌ی کلاسیک (پس از "باروک" و پیش از "رمانتیک")، به کار می‌برم.

ژرف‌نگرانه‌ی مفهوم اثر موسیقایی نیز پرداخته است.<sup>۱</sup> تفاوت بحث من با بحث دالهاوس و گر این است که آن‌ها به دنبال توضیح چگونگی کارکرد این دو انگاشت در ساماندهی به کاربست موسیقی کلاسیک‌اند اما هدف نهایی من از طرح این دو انگاشت ارائه‌ی نگرشی جایگزین است.

برای این که نشان دهم انگاشت پابندی به اثر چه نیست، از توصیه‌ی زیر، خطاب به اجراگران موسیقی در اوایل قرن هجدهم، کمک می‌گیرم:

درباره‌ی شیوه‌ی آوازخوانی تمام آریاهای سه‌قسمتی (آریاهای دا کاپو)، در قسمت اول چیزی جز تزئین‌های ساده، معدود و باسلیقه لازم نیست تا قطعه ساده و بی‌پیرایه و خالص باقی بماند؛ لازمه‌ی قسمت دوم افزودن ظریفی به خلوص قبلی است تا گوش شنونده‌ی زبده توانایی آوازخوان را تشخیص دهد؛ آوازخوانی که قسمت تکرار در آریا را متفاوت و جذاب‌تر اجرا نکند بهره‌ای از مهارت و استادی ندارد.<sup>۲</sup>

اجراگران امروزی احتمالاً رغبتی به رعایت این توصیه‌ها ندارند. آداب اجرای موسیقی کلاسیک بسیار اسلوبمند است و یکی از مبرم‌ترین لازمه‌های آن [وفاداری به نت‌نوشت] چنین توصیه‌ای را نامناسب می‌کند. البته این توصیه‌ها روزگاری، در زمان نُسسی<sup>۳</sup>، مناسب داشتند اما چنین بداهه‌پردازی‌ای برای اجراگران امروزی بسیار سؤال‌انگیز است. برخلاف چنین توصیه‌ی بداهه‌پردازانه‌ای، تصویر ذهنی ما از اجراگر موسیقی کلاسیک بیشتر با تصویر خدمتگزاری فروتن که وفادارانه کمر به خدمت نت‌نوشت آهنگ‌ساز بسته است جور درمی‌آید. اجراگران معترف‌اند که تا حدودی آزادی عمل دارند اما قواعد نانوشته‌ی این بازی چنان‌اند که این آزادی کمابیش محدود است و بر همان نیز می‌بایست به‌دقت نظارت شود.

۱. به‌ویژه نک. Dahlhaus 1989 و Goehr 1992. دیدگاهی که در این فصل طرح می‌کنم کمابیش همان است که استن گادلوویچ آن را "دیدگاه پیروی" (subordination view) می‌نامد (نک. Godlovitch 1998: 81-4).

۲. Donington 1982: 95؛ به نقل از Tosi 1723 و Tosi 1724.

۳. Pier Francesco Tosi (c. 1653-1732)؛ آوازخوان و آهنگ‌ساز ایتالیایی. - م.

انگاشت پایبندی (*treu*) — که می‌تواند به ”وفاداری“ و ”مطابقت“ نیز ترجمه شود — بر وفاداری به شخص یا چیزی دلالت دارد. به این ترتیب، پایبندی نوعی وفاداری بی‌چون‌وچرا به اثر (*Werk*) و، به واسطه‌ی آن، وفاداری به آهنگ‌ساز است. با توجه به محوریتِ نُت‌نوشت در گفتمان موسیقی کلاسیک، این انگاشت را می‌توان با انگاشت پایبندی به متن (*Texttreu*)، یا وفاداری به نُت‌نوشت، موازی دانست. در واقع می‌توان گفت که پایبندی به اثر در واقع معمولاً متضمن پایبندی به متن نیز دانسته شده است. انگاشت پایبندی به متن نه تنها گویای بسیاری نکات درباره‌ی توقع از اجراگر بلکه نیز حاکی از شیوه‌ی تفکری بسیار خاص درباره‌ی موسیقی است: تفکری که در آن اثر موسیقایی جایگاهی والا دارد. ایده‌ی اثر موسیقایی نه تنها آشکارا مهار تفکر ما (غربی‌ها) درباره‌ی موسیقی کلاسیک را در دست گرفته است بلکه تفکر ما درباره‌ی موسیقی، به‌طور عام، را نیز شکل می‌دهد. یان ل. بروکس تا آنجا پیش می‌رود که می‌گوید: ”نظریه‌پردازان غربی موسیقی طی چند قرن مفهوم ’موسیقی‘ را تنها با کلیت آثار موجود یا قابل تصور موسیقی، و نه جز آن، منطبق می‌دانستند.“<sup>۱</sup> به این ترتیب، تعجب ندارد که جرالد لویسنس آثار موسیقایی را ”محور و منظور کلی تشکیلات“ فعالیت موسیقایی می‌داند.<sup>۲</sup>

اگر یک لحظه فرض را بر این بگذاریم که عمل ایجاد موسیقی می‌تواند به‌قدر کافی در چارچوب آفرینش و بازتولید آثار موسیقایی توصیف شود، در این صورت سرشت اثر موسیقایی دقیقاً چیست؟ یا شاید بتوانیم در عوض این پرسش را طرح کنیم: وقتی درباره‌ی اثر موسیقایی صحبت می‌کنیم، به گمان خود دقیقاً از چه چیزی حرف می‌زنیم؟ گر به‌درستی می‌گوید که انواع گوناگونی از نظریه‌های فلسفی درباره‌ی آثار موسیقایی وجود داشته‌اند که می‌توان آن‌ها را به‌عنوان نظریه‌های افلاطونی، افلاطونی تغییر یافته، ارسطویی و غیره از یکدیگر متمایز ساخت.<sup>۳</sup> آنچه در اینجا برای من مهم است نه تفاوت‌های این دیدگاه‌ها بلکه فصل مشترک‌های بنیادی آن‌هاست: نقطه‌ی اشتراک تمام این دیدگاه‌ها این است که آثار موسیقایی را، به‌ویژه

.Goehr 1992: 13 .۳

.Levinson 1990: 67 .۲

.Broeckx 1979: 126 .۱