معماری و موسیقی

منصور فلامکی، غلامحسین نامی، حسینعلی طلاح، محمدرضا حائری،
امانوئل ملک اصلانیان، حسین دهلوی، خسرو سینایی، فرهاد منیری،
علی‌اکبر صارمی، اسماعیل خلعتبری، شیوا صمیمی، کوروش متین

چاپ سوم

پیشکش "ارشاد" به "تبرستان"
www.tabarestan.info

نشر فضا

موسسهٔ علمی و فرهنگی فضا

چاپ سوم-سال ۱۳۸۷- تهران ۷-۳
شابک ۸-۷-۹۶۴۰۸-۹۶۴

معماری و موسیقی

منصور فلامکی، غلامحسین نامی، حسینعلی ملاح، محمد رضا حائری،
امانوئل ملک اصلانیان، حسین دهلوی، خسرو سینایی، فرحاد مشیری،
علی اکبر صارمی، اسماعیل خلجی، شیوا صمیمی، کوروش متین

کتابخانه "آرشام" به تبرستان
www.tabarestan.info

چاپ سوم

نشر فضا
وابسته به
موسسهٔ علمی و فرهنگی فضا
چاپ سوم-سال ۱۳۸۷- تهران ۷-۳

عنوان و نام پدیدآور	: معماری و موسیقی/ منصور فلامکی... [و دیگران] .
مشخصات نشر	: تهران: نشر فضا، ۱۳۸۲.
مشخصات ظاهری	: سیزده ، ۲۶۹ ص.: مصور، نمودار، پارتیسیون
شابک	: چاپ دوم: 964-94319-5-0 ؛ چاپ سوم: 964-96408-7-8
یادداشت	: پشت جلد به انگلیسی: M. Falamaki ... [et al] . Architecture and music
یادداشت	: چاپ دوم.
یادداشت	: چاپ سوم: ۱۳۸۷(فیپا) .
یادداشت	: کتابنامه
موضوع	: موسیقی و معماری.
شناسه افزوده	: فلامکی، محمدمنصور، ۱۳۱۲-
رده بندی کنگره	: ۱۳۸۲ ۶م۴ML۳۸۴۹
رده بندی دیویی	: ۷۸۱/۱۷
شماره کتابشناسی ملی	: ۸۲-۸۰۸۳م

نشر فضا

وابسته به

مؤسسهٔ علمی و فرهنگی فضا

تهران: میدان هفت تیر، ۲۹۵، تلفن: ۸۸۳۰۷۳۸۶

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

معماری و موسیقی

تألیف: مؤسسه علمی و فرهنگی فضا

چاپ نخست: زمستان ۱۳۶۹

چاپ دوم: بهار ۱۳۸۳

چاپ سوم: پاییز ۱۳۸۷

تعداد: ۳۰۰۰ نسخه

ویراستار: مینا لطفی

ناظر فنی چاپ: بهروز عطاریان

لیتوگرافی : رساپویش

چاپ و صحافی: نقش گستر

طرح روی جلد: مؤسسه علمی و فرهنگی فضا

تمامی حقوق برای ناشر محفوظ است.

شابک:۸-۷-۰۸-۹۶۴-۹۶۴ ISBN: 964-964-08-7-8

یادداشت ناشر
بر
چاپ نخست

پیشکش "آرشا یب" به تبرستان
www.tabarestan.info

چنان‌که در گزارش گروه ویراستار گفته می‌شود، به روزها و شب‌هایی که آرامش شهروندان ما با غرش‌هایی که طعم ضد انسانی داشتند شکسته می‌شد، این عزیزان به کمک گروه پیش‌گفته به همکاری صمیمانه نشستند تا کتابی که می‌خوانید را تقدیم دوستداران اندیشه کنند: دکتر امیرحسین آریانپور، شهلا امیرابراهیمی، مهندس هوشنگ امیراردلان بهروز باشی، منصور پرویزی، فریدون جنیدی، مهندس محمدرضا حائری، حسین دهلوی، خسرو سینائی، دکتر علی‌اکبر صارمی، دکتر اسماعیل طلایی، منصوره کاویانی، مجید کیانی، فرهاد مشیری، امانوئل ملک اصلانیان، حسینعلی ملاح، مهندس فرناز میرسعیدی، دکتر فریدون ناصری و مهندس الهام ویزایی.

مؤسسه علمی و فرهنگی فضا، با سپاس از سرورانی که نوشتارهایشان را زینت‌بخش بر جلد مجلد بعدی این کتاب گذارده و با قدردانی از پاک‌دلانی که راهنمایی‌هایشان چراغ راه مؤسسه در تدوین تاب بوده، امیدوار است که با اهداء این کتاب برگ سبزی را به ادبیات نوشتاری ایران عرضه کرده باشد.

نشر فضا

پیشکش " آرشا م. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

یادداشت ناشر

بر

چاپ دوم

پیشکش "آرشیو پ" به تبرستان
www.tabarestan.info

در فاصله میان نایاب شدن نسخه‌های چاپ نخست و روزهایی که دانسته شد کتاب "معماری و موسیقی" فراوان طالب دارد، رویدادهای گونه‌گون محفل فکری ما را به خود مشغول کردند؛ بسیار دوست می‌داشتیم بتوانیم در همان فضا و مکانی گردهم آییم ـ چنان که چند ماه از سال ۶۶ را تمامی دوشنبه‌ها جمع می‌شدیم و پرشور کار می‌کردیم ـ تلاش کنیم. رویدادها، فضاهای گرم‌مان را دگرگون کردند؛ دیگر نمی‌توانیم سخن گرم و اندیشه‌های ژرف بزرگان‌مان روان شاد حسینعلی ملاح و زنده یاد امانوئل ملک اصلانیان را بشنویم مگر به گوش جانی که همه ما را گرم نگه می‌داشت؛ و نمی‌توانیم با جناب فرهاد مشیری تبادل نظر کنیم ـ که در بستر هنر دیگری در ترفیع خویش می‌زید ـ و نمی‌توانیم شادروان بهروز باشی را و روان‌شاد دکتر دکتر امیرحسین آریان‌پور را بشنویم؛ جمع ما، به دور موضوعی که نخستین بار ـ و در فضایی پرهیجان از تاریخ معاصر کشورمان ـ به میان آوردیم شکل نمی‌توانست گرفت. و ما نیز، سخن خود را گفته بودیم ـ همه ما باور داشتیم سخنی نو را، دیگر علاقه‌مندان به موقع خود و به کمال، خواهند گفت. و در فاصله دریافت عشق جوانان و علاقه‌مندان به مقوله "معماری و موسیقی" ـ به فاصله‌ای در حدود هژده سال، به سراغ همکارانی رفتیم که به نسلی نوپرداز پیوسته‌اند. و،

از میان آنان، دو معمار موسیقی‌دان، دو پژوهشگر که در گذار از فضای آموزشی به فضای علمی ـ حرفه‌یی، پایان نامه‌های خود را به گرو گذارده بودند بس به عشق تلاش کردند و بخش نو و خوش نوایی را به مجموعه‌ای که خوانده بودند افزودند. در این فاصله، به دلایلی که مبنی بودند و زاده از "مؤسسه علمی و فرهنگی فضا"ـ که پس از چند سال دوباره و به دشواری فعال می‌شد، میسور نشد که ساختار پیشین کتاب "معماری و موسیقی" را نوسازی کنیم ـ و نیز به دلیل حرمتی که برای فضای آن قائلیم ـ به قید ویرایشی فرهیخته، آن‌را به چاپ دوم بردیم.

نشر فضا

پیشکش " آرشا م. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

یادداشت ناشر

بر

چاپ سوم

پیشکش "آرشیو چاپ" به تبرستان
www.tabarestan.info

در فاصله زمانی بسیار کمتری از آن‌چه میان چاپ‌های اول و دوم کتاب "معماری و موسیقی" بود، نیاز به چاپ دوباره این مجلّد فرصتی مناسب یافتیم تا متن را بازخوانی کنیم و چگونگی‌های ویراستاری آن‌را ترفیع دهیم. دوست داشتیم در فاصله میان چاپ‌های دوم و سوم کتاب "معماری و موسیقی" کتابی که بسیار عزیزش می‌داشتیم را به دوستداران بررسی‌های سنجشی در باب هنرها (بعد از "پیوند دادن موسیقی و شعر" تألیف زنده یاد حسینعلی ملاح و کتابی که به مناسبت چاپ دوم غنی‌تر شده بود) ارائه کنیم ـ که این، برای بعد ماند.

همکاران جوان‌تر و بس پرتلاش‌تر مؤسسهٔ علمی و فرهنگی فضا، چاپ سوم کتاب "معماری و موسیقی" را، با دلی پرنشاط‌تر به علاقه‌مندان تقدیم می‌دارند.

نشر فضا

وابسته به

مؤسسهٔ علمی و فرهنگی فضا

تهران ـ خردادماه ۱۳۸۷

فهرست مطالب

پیشکش " آرشام " به کتابخانه تبرستان
www.tabarestan.info

دیباچه دکتر منصور فلامکی

گزارش گروه ویراستار: نکته‌ها و راستاهای گفت‌وگو
ص ۱

چگونگی‌های روند آفرینش یک اثر هنری
ص ۱۱ غلامحسین نامی

سیری در فضای معماری و موسیقی و آشنایی با کتاب «موسیقی معماری»
ص ۳۷ حسینعلی ملاح

آوای خنیا در گنبد مینا
ص ۹۷ مهندس محمدرضا حائری

«رنگ، حالت و فضا» در موسیقی و معماری
ص ۱۳۳ امانوئل ملک‌اصلانیان

آوایی از ستیغ کوه تا بلندای هنر معماری
ص ۱۴۱ حسین دهلوی

نگاهی گذرا به معماری و موسیقی در بستر تحولات اجتماعی اروپا
ص ۱۵۵ خسرو سینائی

نگرشی بر موسیقی باروک از دیدگاه تاریخ اجتماعی موسیقی
ص ۱۹۱ فرهاد مشیری

نگاهی به تار یحیی و مقایسه آن با دیگر آثار هنر ایران
ص۲۵۳ دکتر علی‌اکبر صارمی

پیوندهای مفهومی و شالوده‌یی معماری و موسیقی
ص ۲۸۳ دکتر منصور فلامکی
نسبت‌های هارمونیک در معماری و موسیقی
ص ۳۲۵ دکتر اسماعیل طلایی
مبانی آفرینش کالبدی موسیقی و معماری
ص ۳۴۱ مهندس شیوا صمیمی
«نوای خشت» یادداشت‌هایی پیرامون معماری و موسیقی ایرانی
ص ۳۵۹ مهندس کوروش متین

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

پیشکش " آرشا م. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

دیباچه

دکتر منصور فلامکی

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

نخستین مسأله‌ای که به هنگام آغاز گفت و شنود و بررسی «معماری ـ موسیقی» پیش روی داشتیم ـ و هنوز داریم ـ فضا بود و پس از شناخت این مقوله، می‌خواستیم به دو پدیده معماری و موسیقی، درون آن، بپردازیم.
در یادداشتی که تقدیم می‌شود، قصد داریم هم به آن روزهای نخست بازگردیم ـ به آخرین روزهای اردیبهشت ماه سال ۱۳۶۶ ـ و هم نگاهی به امروز بیافکنیم به این امید که بتوانیم جای کاستی‌ها و نیز لحظه‌های اوج‌گیری برخی از رساله‌های کتاب را بنمایانیم؛ چه، این مجموعه نوشتار را، به تعبیری که درست‌اش می‌انگاریم، آینه‌ای از روزگار فرهنگی و هنری خودمان برمی‌شمریم.

*

انسان در فضا می‌زید و در طول تجربه کردن ابعاد آن، به مناسبت‌ها و فرصت‌هایی گونه‌گون، زاده شدن و پا گرفتن و گسترش یافتن پدیده‌هایی مهم را دامن می‌زند؛ یک روز دیوار غار مسکونی خود را به تصویرهایی برگرفته از خیال خود تجهیز می‌کند و روزی دیگر آب رودخانه‌ها را به طریقی از سطوح زیرین خاک عبور می‌دهد که هم ترنم بیافریند و هم نیروی مکانیکی رایگان به دست دهد؛ روزی دیگر راز و رمزهایی را در وجود خود باز می‌شناسد که تنها در بیان و تنها در حرکت متظاهر نمی‌شوند تا جهان درونی او را به وجد آورند و او را به تصورها

و خیال‌هایی نو و متعالی راه دهند. و همین توجه به ابعاد فضا است که به تعیین جای دست ساخته‌ها راه می‌دهد تا براساس جنس و بافت و حالت و رنگ هر چیز، شکلی خاص برای آن در نظر گرفته شود: خاک، گل و سفال‌گونه‌هایی معین از اشیاء زینتی و آبگینه و مس، گونه‌هایی دیگر را بسازند؛ برخی از این‌ها این‌جا و آن‌جا حرکت داده شوند و برخی دیگر زینت فضای عمومی شوند و مردم را به حرکت به دور خود در آورند.

بنابر آنچه آمد، حرکت در فضا، موضوع اصلی کار ما است. فضا هنگامی فهم می‌شود که دو مؤلفه اصلی و اساسی‌اش ـ مکان و زمان ـ در تشخص و تعین مقداری‌اش، به میان آورده می‌شوند و همین چگونگی‌های مقداری، پس از شناخته شدن از سوی همگان، بار تجربی و فرهنگی پیدا می‌کنند یعنی دارای کیفیت‌هایی می‌شوند که کم یا بیش قابل اندازه‌گیری‌اند. از این راه است که فضا، به معنای گستره‌ای در اصل اثیری، به تدریج که به وسیله انسان زیست می‌شود و هویت مکانی ـ زمانی پیدا می‌کند، دارای چگونگی‌هایی هم‌چندی و هم چونی می‌شود که بر آموزش‌ها و رفتارهای مردمان اثرگذاری می‌کنند.

در نگرشی چنین، که فضا را براساس حرکت انسان در گستره مکانی ـ زمانی آن و در ارتباط با دست‌ساخته‌هایی که چگونگی‌ها یا ویژگی‌های کمی و کیفی آمیخته با هم دارند فهم می‌کند، پی‌جوی تعریف معماری و موسیقی هستیم و جست‌وجوگر تشابه‌ها و تقارن‌هایی که این دو مقوله با یک‌دیگر دارند.

*

از میان پدیده‌های هنری و مصداق‌های آن‌ها، برخی درون فضاهایی کم یا بیش تحدید شده تحقق می‌یابند و در نقطه‌ای از آن جایگزین می‌شوند و همان‌جا نیز می‌مانند تا موجب حرکت‌های بعدی انسان‌ها شوند؛ و برعکس، برخی دیگر، ذاتاً با حرکت درآمیخته‌اند؛ و برخی دیگر حالت‌ها، رفتارها، شکل‌ها و یا اشیایی‌اند که جابه‌جا توانند شد و خود موضوع حرکت به‌شمار می‌آیند.

معماری به معنی روزمره‌اش ضمن این‌که تحدید فضا می‌کند، درون فضایی گسترده‌تر جایگزین می‌شود؛ هم درون آن و هم گرداگردش، انسان‌ها حرکت

می‌کنند. موسیقی، به برداشتی صرفاً مکانیکی، پراکنده شدن نظم یافته و سنجیده امواج صوتی در فضا است و آن‌گاه که حرکت انسان‌ها درون فضای معینی را برمی‌انگیزد و برروح انسانی و برفضای عاطفی درونی وی اثرگذاری می‌کند، جلوه‌گر بازتاب‌های مستقیم امواج صوتی بر کالبد انسانی می‌شود: سماع، صحنه‌آرایی خاصی به‌شمار تواند آمد که رمز وجود و خصیصه اصلی ذاتی‌اش را حرکت وابسته به موسیقی و زاده از موسیقی می‌دانیم که، به دلیل اتکاء به فضا و درآمیختن با فضا و ترسیم خطوط و سطوح و اندام‌های معینی که در آمیزش مدام مکانی و موسیقی فهم می‌شوند (همانند رقص‌های سنتی ـ محلی یا فولکلوریک و غیره)، از سایر هنرها جدا می‌شود.

می‌توان چنین پنداشت که موسیقی، آن‌گاه که پیکر انسان‌ها را به حرکت و دگر شدن در نمی‌آورد، منحصراً لذت‌های شنوایی را برمی‌انگیزد و نه از این بیش، و نیز می‌توان چنین عنوان کرد که تولید امواج صوتی سنجیده و هم‌آهنگ شده به نوعی تولید هنر انتزاعی می‌ماند که نقش اصلی و نهایی‌اش خوش‌آیند بودن و خوش آمدن است، به همان شکل که دو یا چند رنگ خوب ترکیب شده و از فاصله متناسب قابل رؤیت، بی‌این که الزاماً حاوی پیام یا معنای خاصی باشند، لذت‌آوراند. اما این‌گونه نیز می‌توان گفت که قدرت شنوایی انسان‌ها مقوله‌ای است جدا از احساس‌زاده شده از آن؛ و نیز می‌توان گفت که فضای احساسی ـ فکری انسان‌ها، به دلیل برخوردار بودن از ذخیره‌های فرهنگی نابرابر، با دیدن دو یا چند رنگ خوب ترکیب شده و با شنیدن امواج صوتی سنجیده و هم‌آهنگ شده یکسان، عکس‌العمل‌ها و احساس‌ها و برداشت‌های ذهنی برابر نتوانند داشت.

مردمک چشم و پرده گوش را می‌توانیم روزنه‌هایی بدانیم که جهان برون و جهان درون انسان را به یک‌دیگر مرتبط می‌کنند؛ جهان برونی‌ای که برای دو یا بیش از دو شخص یکسان فرض می‌شود، هرآینه به جهان درون هر شخص آید و بر صفحه‌ای نقش بندد که خاطره‌ها و تجربه‌ها و فکرها و به طور کلی اندوخته فرهنگی او را در متن نهان دارد، ویژگی‌های خاصی را مرتسم می‌کند و به برداشتی منتهی می‌شود که الزاماً با برداشت شخص دیگری از همان جهان

پیشکش "آرشیو ب" به تبرستان www.tabarestan.info

برونی برابر نیست.
شناخت و قبول موضوعی چنین، ما را وا می‌دارد که در زمینه چگونگی تولید فضای معماری ـ که در مقیاسی گسترده شکل جهان خارج یا جهان عینی ما را تعیین می‌کند ـ و تولید موسیقی ـ به‌ویژه آنگاه که می‌خواهد جهان درون انسان‌ها را با مشترکات احساسی در جهان ادب و فرهنگ آشنا کند و آمیزش دهد ـ اندیشه کنیم و در این راه به جست‌وجو و سنجش‌هایی بپردازیم به دور از نظریه‌پردازی‌هایی که هنوز بار سنگین و لخت علمی سده نوزدهم را به دوش می‌کشند.
امروز دیدگاه‌هایی نو در شناخت و بررسی و ارزیابی‌های پدیده‌ها و آثار معماری و موسیقی وجود دارند که میان جهان عینی و جهان ذهنی خط و مرزی یک‌سره قطعی و نهایی نمی‌کشند و چندی‌ها یا کمیت‌ها را بی‌کیفیت‌ها یا چونی‌ها فهم نمی‌کنند و به‌طور کلی انسان را، با تمامی ادعایی که در توانمندی‌اش در تمییز و در تحلیل و ارزیابی پدیده‌های حیات می‌شود، در میان راه‌گذر از جهان عینی و جهان ذهنی قرار می‌دهد؛ چنان‌که، در فرهنگ و ادب هند و ایرانیان کهن می‌بینیم و شاهد تداوم نسبی‌اش در مرز و بوم خودمان هستیم.

*

در واقع، در امر کنار یک‌دیگر قرار دادن دو مقوله پراهمیت معماری و موسیقی دو هدف اصلی را می‌توانیم دنبال کنیم که چنین خلاصه تواند شد: شناخت برها و خاستگاه‌ها و مفاهیم مشترک میان این دو مقوله، به منظور دست‌یابی به عالمی که این دو در آن واقع‌اند و بازشناسی آنچه در عالم معماری و موسیقی می‌توانیم یافت. به این دو نکته با حوصله بیش‌تری نگاه می‌کنیم.
معماری، در برداشتی ساده که هر روز رواج پیدا می‌کند، به کالبدی گرفته می‌شود که به کارهایی معین در پاسخ‌گویی به نیازهای ملموس انسان‌ها می‌آید. گفته می‌شود که معماری پیکره‌ای است که براساس نیازهایی خاص فهم و طرح می‌شود و تحقق شکلی یا جسمی پیدا می‌کند و اصولاً تناور می‌شود تا انسان را در برابر پدیده‌های آزاردهنده طبیعت حفاظت کند ... هرچند، در لحظه فهم و طرح

www.tabarestan.info

شدن، می‌تواند زیبا نیز بشود ـ بدین‌سان که بار نمادین پیدا کند تا به کارماندگاری پیوستگی‌ها و وابستگی‌های فرهنگی انسان‌ها بیاید، با طبیعت هم‌آهنگی داشته باشد تا یادآور پیوندهای اساسی‌ای باشد که بشر با بستر پرورش‌دهنده‌اش دارد و جز این‌ها. و موسیقی، که هیچ کس بر نقش تلطیف‌کننده‌اش تردیدی ندارد، به مثابه انتزاعی‌ترین آفرینش انسان، چنان زیبا دانسته می‌شود و چنان متعالی که بی‌آن نیز افراد هر جامعه‌ای قادر به زندگی به‌شمار می‌آیند.

پیدا است که میان تعریف حتی مکانیکی ـ کاربردی که برای معماری عرضه می‌شود و موسیقی ـ چنان که به اجمال در تعریف‌اش آوردیم ـ پیوندها و تقارن‌هایی وجود دارند؛ البته پیوندها و تقارن‌هایی که به نسبت افزایش قدر و توان مادی و کاربردی معماری و فزونی یافتن و غالب شدن وجه فنی ـ ساختمانی بناها روی به کاستی می‌گذارند و حتی از بین می‌روند. اما، با دقت روی مقطع‌هایی از تاریخ شناخته شده جوامع (چنان که در باروک به تفصیل می‌بینیم)، درمی‌یابیم که معماری در مصداق‌های فرهیخته‌اش می‌تواند از چنان حساسیت‌هایی در رنگ‌آمیزی و در هم‌آهنگی عناصر سازنده‌اش برخوردار باشد که آن را از نیازهای مادی و کاربردی به دور می‌برند و جایی در فضای فکری و معنوی برایش فراهم می‌آورند بس متفاوت نسبت به آنچه کمی بعد ـ در نیمه اوّل قرن بیستم ـ برای این دست ساخته مهم انسان‌ها فرموله شد. کاربردگرایی یا فونکسیونالیسم باب طبع آلمانی‌های اروپای مغرور به توان صنعتی، وسایل و شرایطی را فراهم آورد که معماری تنها به اتکاء استدلال و استنتاج‌های «لوژیک» فهم و طرح شود و این در حالی بود که اندیشیده می‌شد که پدیده‌های هنری می‌توانند و باید تابع ضابطه‌ها و راه و روال‌هایی باشند که از پیش تعیین می‌شوند؛ جایی که ویژگی‌های چندی با بررسی و ارزیابی‌های چونی همراه بودند و قدرت تمییز این‌ها نیز با گروه نخبگانی بود که، بیش از هرجای دیگر، در مدرسه «باهاوس» آلمان گرد یک‌دیگر آمده بودند.

اما، پیش از این‌که این مدرسه بزرگ و پیش‌گام اروپای سده بیستم بتواند خود به محدودیت‌ها و به وجود بحران‌زای تدابیری که اتخاذ کرده بود پی‌برد، به دست

دولتمردان همان آب و خاک برچیده شد و گرایش‌های لوژیک یا منطقی‌اش به مثابه «ریل»هایی گرفته شدند که، هر ترن قدرت سیاسی و یا سرمایه‌یی یافته‌ای، می‌توانست روی آن‌ها به حرکت در آورده شود و کسب توفیق کند.

در مقابل، موسیقی با همه تحولی که در همین دوران یافته بود، به دلیل رمز و راز وجودی‌اش، سیر دیگری را پیمود و، سوای استثناهایی که دلالت بر تأیید قاعده می‌کنند، نتوانست ناخوشایند و ضد انسانی، گوش‌خراش و نازیبا شود؛ موسیقی که حتی در بدترین شرایط نه به شکلی مقارن با کمال تقلید می‌شد، اگر گوش و روان را می‌آزرد، طرد می‌شد و رفتار مردم با آن نه به سان رفتار با معماری‌هایی بود که نارسایی‌های فنی و زیبایی‌شناختی داشتند ـ و پابرجا می‌ماندند.

دو ویژگی اصلی و اساسی کاربردی بودن و متعالی بودن را، یکی برای معماری و دومی را برای موسیقی، کسی انکار نمی‌کند و هیچ‌کس نیز انکار نمی‌کند که کاربردی بودن یک شیء، مانع این نمی‌شود که، به هنگام فهم و طرح شدن، دارای وجوه زیبایی‌شناختی نیز بشود؛ هم به کار مکانیکی ـ کاربردی پاسخ گوید و هم مکاشفه و غور در معانی را برانگیزاند؛ چنان‌که سفالینه‌های شوش و قیطریه و تپه‌حصار دامغان، معبدهای هند و یونان و روم باستان، و معماری «گائودی» در بارسلون و «برلاخه» در آمستردام و «کارلوسکارپا» در ونیز.

بحران در تولید موسیقی در جهان امروز، اگر هم هست، وجه تخصصی دارد و بیش از این‌که مردمان را درگیر کند و احتمالاً آزار دهد، به دیالکتیک هنرمندان و حرفه‌مندان و نیز به بازار کار و بازرگانی مربوط و معطوف می‌شود که یا به تولید و یا به تبادل در این باب مشغول‌اند. مردم، به همان سادگی و پاک‌سرشتی‌ای که «پاواروتتی» را ظرف مدت کوتاهی به اوج هنر موسیقی می‌برند، ناآمادگی و غفلت وی در عرصه یک رسیتال آواز را سبب‌ساز فرودش می‌کنند. اما همین مردم، در حاشیه شهرهای بزرگ و زیبای رُم و فلورانس و ونیز در معماری‌هایی زندگی می‌کنند که هرگز نمی‌توانند در شأن تشخیص و تمییز هنری‌شان به‌شمار آیند.

و آنچه در عدم تطبیق و تناسب روح مردمان با معماری‌شان در فرنگ آمد، به شکلی بس خشن‌تر، در باب معماری این روزهای کشورمان صدق می‌کند. ما که

آثار حافظ و مولوی و منوچهری را هر بار که در تنگنای روحی بیش‌تری قرار می‌گیریم، بیش از پیش می‌کاویم تا به زیباترین گوشه‌های متعالی اندیشه انسانی راه‌یابیم و ما که حین تلاشی روزمره برای از میان برداشتن ویرانی‌های دشمن نابخردمان گرفتاریم و از یاد نمی‌بریم تا هزاره شاهنامه حکیم توس را فرصت یا بهانه‌ای برای بزرگ‌داشت این حکیم حماسه‌سرای خاک پاک‌مان کنیم، در فضای معماری‌ای زندگی می‌کنیم که از هرگونه ظرافت و زیبایی شکل خالی است، چنان که اگر عکس‌ها و یادبودها و مصداق‌های خانوادگی و فرهنگ اجتماعی‌مان را به تزئین دیوارهایش نگیریم ،توان تحمل‌اش را نتوانیم داشت.گذر از زیبایی و لطف به وادی‌هایی که رنگ و حالی جز این دارند، می‌تواند خوشایند نباشد؛ و ما نیز، از این وادی‌ها مستقیم عبور نکرده‌ایم و در نوشتارهایی که عرضه داشته‌ایم، به زیبایی‌ها و به تعالی انسانی چشم دوخته‌ایم. و نگرانی‌های روزمره خود در مقوله معماری را انگیزه نهایی پژوهشی زیبایی‌شناسانه گرفته‌ایم.

www.tabarestan.info

*

چنان‌که در لابه‌لای نوشتارهای کتاب می‌بینیم، برای دست‌یابی به معنایی برای موسیقی و برای معماری، جست‌وجو شده اما نه به شکلی مستقیم؛ کتاب نمی‌خواسته به تعاریفی بپردازد که، به دلیل بار انتزاعی داشتن و نیز به دلیل گسترده بودن و ذهنی بودن اغلب دیدگاه‌ها، نیاز به کتابی دگر داشته‌اند. و با وجود این، بازگشودن برخی مقوله‌ها، راه را برای تفحص‌هایی اصولی و اساسی در باب معماری و در مقوله موسیقی فراهم کرده است.

این‌که چگونه می‌اندیشیم تا به فراورده‌های هنری خاصی دست می‌یابیم و از کدام اقلیم‌های فرهنگی، حتی گاه بی‌آن‌که ضمیرمان به دل‌خواه خودمان آگاه شود، عبور می‌کنیم، در جای جای مجموعه یادآوری شده و بود یا نبود قاعده‌ای تعیین‌کننده زیبایی شکلی و توان اثرگذاری معنوی در موسیقی و در معماری بیان شده است.

آفرینش موسیقی و معماری، نیازمند به ابزارهای فکری خاصی است که به ظاهر، تعیین‌کننده اثر می‌شوند. اما این نکته که دسترسی به ابزارهای فکری واقعاً

تعیین‌کننده بار هنری آثار معماری و موسیقی می‌شوند یا جز این نیز می‌تواند رخ کند،که کار گفت‌وگو را بسیار دشوار می‌کند و به قدر تعین ابزارهای مادی- مکانیکی‌ای که در دسترس معمار و موسیقی‌ساز قرار دارند باز می‌گردد. در حالی‌که «زناکیس» به وجود آسانی‌هایی در تدوین موسیقی گواهی می‌دهد، یادآوری‌های ضمنی‌اش در نیاز به تسلط ریاضی بر مقوله موسیقی، کار را به ظاهر دشوار می‌کند و از هر هنرجوی نوپردازی می‌خواهد بداند که، به همان شکل که موسیقی‌دانان و موسیقی‌سازان فرهیخته یا کلاسیک یونان و مصر و ایران قدیم عنوان کرده‌اند، تولید اصوات هم‌آهنگ شده، بی‌دانستن نسبت‌های ریاضی ـ که وجه هندسی نیز دارند ـ ناممکن است. و این نکته نمی‌تواند ما را به یاد نواهایی نیاندازد که در روستاها و شهرهای حاشیه کویرهای‌مان، در دشت‌های حاصل‌خیز و در کوه‌پایه‌های زیبا و مسکونی کشورمان هر روز سال می‌شنویم. و این پرسش را می‌خواهیم بتوانیم پاسخ دهیم که آیا درک موسیقی نیز نیاز به دانش ریاضی دارد؟ و هنوز بیش از این، که آیا درک و فهم پدیده‌ای مانند موسیقی نیاز به قدرت استدلال‌های ریاضی دارد یا این که تناسب‌های زیبای منطبق بر اصول ریاضی می‌توانند، بی‌آموزش این دانش، فهم و طرح شوند؟

در برابر معماری فرهیخته، معماری بومی و در برابر موسیقی فرهیختگان جوامع گونه‌گون، موسیقی سنتی ـ یا فولکلوریک ـ را قرار می‌دهیم؛ اتنوموزیکولوگ‌های بیش‌تر کشورهای دنیا به دریافت و بازشناخت قاعده‌هایی می‌روند که سازندگان نغمه‌ها در آفرینش کارهای خود ـ به شکلی ـ منظور داشته‌اند. در بررسی معماری‌های بومی، به سراغ مبانی و قاعده‌هایی می‌رویم که در ساختمان‌سازی‌های یکی ـ دو قرن اخیر (از هنگامی که «مهندسی سیویل» پای به عرصه تولید معماری گذاشت) منظور می‌شوند و پی‌جوی آن می‌شویم که ریشه‌های مهندسی- ریاضی ساخته‌های معماری مردمانی ساده را دریابیم و بازشناسانیم. و این جست‌وجوها را، با تمامی تردیدهایی که در اصول کارمان توانیم داشت، دنبال می‌کنیم زیرا خواستار گسترش دانش خود در باب آفرینش هنریم.

موضوعی که ما نتوانستیم به خوبی عنوان بداریم و به امید آن نشسته‌ایم که روزی

به همت آنان که فرصت و توان علمی والایی دارند، به تبادل نظر و به سنجش در زمینه‌اش بپردازیم این‌گونه خلاصه تواند شد: آیا می‌توانیم از موسیقی مردمانی گفت‌وگو کنیم که معماری‌شان را نمی‌شناسیم؟ آیا می‌توانیم شناخت معماری مردمانی اصیل و دارای مدنیت کم یا بیش پابرجایی را بی‌شناخت چگونگی‌های آثار گونه‌گون موسیقی‌شان، موفق بدانیم؟

چنان‌که آمد، در این مجموعه، به این نکته نپرداخته‌ایم. اما در جای جای کتاب، چه به‌شکلی مستقیم و چه ضمنی، یادآور شده‌ایم که تنها در بستر ادب و فرهنگ هر قوم می‌توانیم به بازشناسی درست پدیده‌ها و مصداق‌های هنری آن قوم دست‌یابیم؛ خواه پی‌جوی بازشناسی چند و چون آثار معماری (هم معماری فرهیخته و غنی شده و هم معماری بومی)شان باشیم و خواه نیازمند به دانستن رمز و راز موسیقی‌های گونه‌گون‌شان.

بنیاد فرهنگی ارشاد "به تبرستان
www.tabarestan.info

*

پژوهش و بررسی در دو مقوله بزرگ هنری ـ علمی معماری و موسیقی در کشور ما، از دیرباز، به دو شکل متفاوت صورت گرفته است. معماری‌ها، از زمان آتشکده‌ها و مهرابه‌ها و قصرها و از دوران‌های بس دورتر ـ از روزهای کم یا بیش گم شده در تاریخ کهن ایران، در سیلک و زاغه ـ همیشه بنا شده‌اند و به ندرت در تشریح و تفسیر و در نقد آن‌ها چیزی به صورت نوشته برجای مانده است. معماری ایران، به ویژه به همین سبب که پیشینه نقد در دسترس ندارد، این گمان را پرورش داده است که می‌تواند بی‌مکتوباتی در نقد و تفسیر راه خود را ادامه دهد و همیشه توفیق یابد. در این باره که این گمان تا چه اندازه نادرست است و به چه اندازه بر دانش معماری ایران آسیب می‌رساند، چیزی نمی‌گوییم که زاید می‌نماید؛ تنها به یاد می‌آوریم که در زمان‌های گذشته، معماران ما در میان و در کنار مردمان فرهیخته شهرها و روستاهای‌مان می‌زیسته‌اند و موسیقی‌شان و شعرشان، بنایی بوده که می‌ساخته‌اند. و آن‌گاه که به‌ویژه پس از جنگ جهانی دوم عده‌ای به نوشتن درباره معماری جهان و ایران پرداختند، به این پیشینه بی‌توجه بودند و تولید معماری را در مسیری قرار دادند که می‌بینیم.

در مقوله موسیقی اما، سیر پژوهش‌ها و بررسی‌ها جز آن بوده که در معماری: از دوران ساسانیان تا فارابی، از مراغی تا برومند، کم یا بیش همه‌جا، هم تحلیل و تفسیر و هم نظریه‌پردازی، در دسترس فارسی‌زبانان قرار دارد و از این روی است که پیوند دادن آنچه مورد اشاره این کتاب است به گذشته‌های دور و نزدیک‌مان میسور است و تطبیق نسبی و سنجش آنچه در موسیقی ایران داریم با آنچه نزد اروپاییان یافته و بازگو کرده‌ایم ممکن و مفید به نظر می‌رسد.

نوشتارهایی که به خوانندگان این کتاب تقدیم می‌شوند، به هنرجویان و علاقه‌مندان به این دو مقوله پر رمز و راز روی دارند. و یادآوری این نکته بی‌جا نیست که اگر گفت و شنودی می‌خواست تنها در معماری یا تنها در موسیقی صورت گیرد، به محصولی بس غنی‌تر از این مجموعه دست می‌یافت.

پیشکش "آرشام.ب" به تبرستان www.tabarestan.info

*

چنان‌که هم‌اکنون گفته شد، اصل کار، گذری تحلیلی از مقوله معماری به مقوله موسیقی بود و نیز بالعکس، از موسیقی به معماری ...؛ و این، راهی نبود که به سرعت پیموده شود و نتایجی مطلوب دهد.

آنچه عنوان شد تا درباره‌اش تفحص شود و امید است روزی بتوان در زمینه‌اش سخنی بیش گفت، در سرفصل‌های زیرین خلاصه شده و موجب گفت و شنودهایی شد که زیر عنوان «گزارش گروه ویراستار» در صفحات بعدی می‌خوانیم. این‌جا اما بی‌ثمر نمی‌دانیم یادآور نکته‌ها و موضوع‌ها و گاه مقوله‌هایی باشیم که در آغاز، در جمع علاقه‌مندان و همکاران بردیم که، به نظر ما، می‌توانند مورد تبادل نظرهای بعدی شوند، زیرا نمایانگر مطلبی جامع و گسترده‌اند.

*

۱ـ گفت‌وگو در زمینه موسیقی، به بینش فنومنولوژیک یا پدیده‌شناختی، به منظوربازشناسی تقارن‌ها و تشابه‌های آن با معماری.

نگرش تحلیلی و علمی به موسیقی، به شکلی که روند آفرینش هر اثر موسیقایی در ارتباط با چگونگی‌های شکل‌گیری و تطبیق و ترکیب عناصر سازنده‌اش در نظر گرفته می‌شود، چنان که اثرگذاری عامل‌ها و متغیرهای

محیط بر اثر و بر سازنده اثر با توجه به چگونگی‌های ابزار فنی ـ مادی، از نظر دور نمی‌ماند و دیدگاه‌های شخصی بررسی کننده، تا جایی که میسور باشد، در بازشناسانیدن روند شکل‌گیری اثر، مداخله نمی‌کنند.

۲ـ گفت‌وگو در زمینه معماری، به بینش فنومنولوژیک یا پدیده‌شناختی، به منظوربازشناسی تقارن‌ها و تشابه‌های آن با موسیقی.

چنان‌که در مورد موسیقی اشاره شد، چگونگی شکل‌گیری معماری به عنوان یک روند یا پروسس، مورد نظر است؛ جایی که حرکت شکل‌گیری در طول زمان و آهنگ مداخله کردن و مداخله دادن عامل‌ها و متغیرها در معماری، راه را برای شناخت ویژگی‌های عینی و ذهنی هم معمار و هم معماری هموار می‌کنند.

www.tabarestan.info

۳ـ گفت‌وگو و ارائه تعریفی برای فضا و فضای قابل درک انسان‌ها.

گفت‌وشنود درباره فضای غنی شده، حاصل از گردآمدن و تطبیق یافتن و پیوستگی یافتن تجربه‌های جمعی و فردی موسیقی و معماری و هنری‌ای که بر فضای زندگی انسان‌ها اثرگذاری دارند؛ فضای فرهنگی، به مثابه بستر اصلی زاده شدن انگیزه‌های اصیل و متعالی انسانی‌ای که در جهان معماری و در جهان موسیقی اثرگذاری می‌کنند؛ فضای هنری ـ احساسی نزد فردها و در لحظه‌هایی خاص از تاریخ جوامع بشری؛ نوا و فضا، به مثابه مظروف و ظرفی که می‌توانند بر یک‌دیگر تطبیق بسیار پیدا کنند.

۴ـ بررسی چگونگی‌های فضای معماری :

روش‌ها و هدف‌ها، وسیله‌ها و ابزارها و فن‌کاربری این‌ها برای دست‌یابی به باروری هنری فضای معماری؛ بازشناسی فن تدوین فضای معماری در جست‌وجوی مشترکات با فضای موسیقی.

۵ ـ بررسی چگونگی‌های فضای موسیقی:

فن کاربری وسیله‌ها و ابزارهای موسیقی برای دست‌یابی به باروری هنری موسیقی؛ بازشناسی فن تدوین فضای موسیقی در جست‌وجوی مشترکات با فضای معماری، در بستر هنر و فرهنگ و ادب.

۶ـ موجودیت و احساس موسیقی در فضای معماری ـ در نمونه‌هایی از معماری ایران و معماری جهان.

این بررسی، به دور از ویژگی‌های اکوستیک، پی‌جوی ماهیت تغزل در فضای معماری است؛ جایی که ابزارهایی متعارف مانند آهنگ و رنگ و وزن می‌توانند، به کمک ذخیره‌ها یا اندوخته‌های فرهنگی سنتی و محلی افراد، فضای معماری را به عنوان ظرف احساس‌هایی خاص در آورند.

www.tabarestan.info

۷ـ موجودیت و احساس معماری (معماری، هم به معنای عام و هم به معنای خاص) در فضای موسیقی ـ در نمونه‌هایی از موسیقی ایرانی و موسیقی جهانی.

در این بررسی، هم تطبیق‌ها و تعلق دادن‌های مجازی و هم تطبیق و تعلق‌های قراردادی و نیز عطف‌های «فیگوراتیو» و برنامه‌یی مبتنی بر مشترکات تجربی، مورد گفت‌وگو قرار می‌گیرند و یادآور مقوله‌هایی توانند شد که در فرهنگ نوشتاری فارسی هنوز جای خود را پیدا نکرده‌اند، مانند: «معماری موسیقی»، «فضای معمارانه در موسیقی»، و جز این‌ها.

۸ ـ گذر از تصور به تصویر در شکل‌دهی به فضای معماری و به فضای موسیقی.

پس از شناخت و متکی بر بیش‌ترین تعداد عامل‌ها و متغیرهایی که در آفرینش هنر مداخله دارند، تلاش در شناختن و بازشناسانیدن چگونگی فعل و انفعالاتی که در مغز هر انسانی صورت می‌گیرند تا او را آماده عرضه

کردن یک اثر ـ در معماری و در موسیقی ـ کنند، مطلب بسیار مهمی به نظر می‌رسد. تکیه براین‌که هر اثر معمارانه زاده از فضای معمارانه‌ای است که معمار به تصور خود می‌سازد (و به همین ترتیب نیز هر اثر موسیقایی زاده فضای پر رمز و رازی است که موسیقی‌ساز پیش از آفرینش هر اثر در ذهن خود به تصور در می‌آورد)، از آن‌جا حائز اهمیت است که به ما امکان می‌دهد یادآور شویم و قبول کنیم که هر اثر را در شرایط زمانی ـ مکانی خاصی که در تسلط معمار یا موسیقی‌ساز بوده قابل بررسی بدانیم و هربار که لازم شد بتوانم روی «جهانی» بودن آثار هنری تردیدها و اطمینان‌هایی موجه داشته باشیم.

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

۹ـ نقش روابط متریک، مفهوم‌ها و نمادها در ساختمان موسیقی و در معماری.

از آن جا که توفیق هنرمندان معمار و موسیقی‌ساز در خلق اثری درخور غور و تحلیل را قائم بر شالوده ساختاری آن اثر می‌دانیم، هرگونه گزینش ابزار و هرگونه ترتیبی در ترکیب (شکل‌ها و رنگ‌ها و مفهوم‌ها و نمادها براساس روابط متریک خاصی) را می‌توانیم به بحث بگذاریم. مباحثه‌ای تحلیلی در این باب هم توان نقد آثار معماری و موسیقی را بالا می‌برد و هم فضای پژوهشی و آموزشی را داراتر می‌کند. البته بی‌جا نیست یادآور شویم که در این زمینه، در شرایط کنونی کشور ما، مبنای اصلی سنجش‌ها، بسیار بیش‌تر آثار موسیقی‌اند.

عنوان‌های نه‌گانه پیش ـ و نه یادداشت کوتاهی که ذیل هریک از آن‌ها در این دیباچه اضافه کرده‌ایم ـ سرفصل‌هایی بودند که به عنوان زمینه اصلی گفت و شنود از طرف مؤسسه علمی و فرهنگی فضا به دانشمندان هنرمند شهرمان عرضه شدند ـ و می‌شوند.

دانشمندان هنرمند شهرمان ـ که بس پرشمارتر از آن‌اند که ما توانستیم دست خود را به دامان‌شان رسانیم ـ در مقطع خاصی از تاریخ کشورمان به

ارائه نوشتارهایی به یاران شناخته و ناشناخته خود همّت کردند که آرامش فضای پاک کشورمان را، هر لحظه، غرش‌ها و ویرانی‌ها و خاموشی‌ها درهم می‌شکستند و توان تمرکز برای تحلیل را می‌ربودند. اما آنچه در صفحات کتابی که عرضه می‌داریم بازتاب دارد، پیوند کم یا بیش آشکاری است که میان نویسندگان آن برقرار شده: پیوندی در جامع‌بینی و در دورنگری که دگرگونی دیدگاه‌ها را زاده و با حذف گذرهای مستقیم میان هر یک از مبحث‌ها با قلم سایرین، خوانندگان کتاب را به درون چهارچوب گسترده یافته‌ها و نایافته‌ها، ابهام‌ها و یقین‌ها، طریقت‌ها، ایهام‌ها و، روش‌ها و بینش‌هایی می‌برد که ـ به امید بسیار ـ راه را برای نقد «مکتوب» و برای تعالی هنوز بیش فرهنگ و ادب و هنر ایران هموار می‌کنند.

پیشکش "ارشاد غرب" به تبرستان www.tabarestan.info

تهران، چهارشنبه ۲۱ آذرماه ۱۳۶۹

م. فلامکی

گزارش گروه ویراستار: نکته‌ها و راستاهای گفت‌وگو

در ماه‌های خرداد و تیر و مرداد سال ۱۳۶۶، درپی دعوتی که از سوی مؤسسه علمی و فرهنگی «فضا» صورت گرفت، گروه ثابتی مرکب از خانم مهندس مهیار دادخواه، آقای دکتر شاهین فرهت، آقای دکتر منصور فلامکی و آقای غلامحسین نامی به بحث درباره مجموعه مطالبی نشست که در برنامه اصلی و اولیه «فضا» عنوان شده بودند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
www.tabarestan.info

در طول ۱۲ جلسه بحث و تبادل نظر پژوهشگران متخصص و علاقه‌مندان به مقوله‌ای که عنوان شده بود، با عشق و پشت‌کاری که دل‌گرم‌کننده بود و امیدبخش، چه در خارج از این جلسات و چه طی مشارکت در یک یا بیش از یکی از جلسات بحث و تبادل نظر، کمک‌های شایانی ارائه گردید و همان‌گونه که رسم محفل پژوهشگران پاک‌دل است، مؤثر بر پختگی مباحث شد.

مؤسسه علمی و فرهنگی فضا با قدردانی بسیار از این دوستان و دوستداران فرهنگ و ادب به امید روزی است که بتواند نوشتارهای آنان را به چاپ و نشر برد و حاصل تلاش‌های آنان را، در مباحثی علمی و تحلیلی به شیفتگان پژوهش و بررسی‌های مسائل و مباحث روزمره و جاویدان جهان هنرها، عرضه بدارد.

آنچه در طول جلسات دوازده‌گانه به بحث و بررسی گذاشته شد، بیش‌تر نقاط نظری اصولی و اساسی بود و به مقتضای موضوعی که برای نخستین بار و به این گستردگی و ژرفا در ادبیات نوشتاری ایران مطرح می‌شد: موضوعی که باید مسائل و خصایص چهارچوبی‌اش در آغاز خوب شناخته و ارزیابی شوند تا سپس، در

مرحله بررسی‌های علمی ـ تحلیلی. هم جایی برای ابهام برای خواننده باقی نماند و هم پژوهندگان، در پیگیری مباحث گاه فرعی خویش، به پیوندها و هم‌آهنگی و تقارن‌های موجود آشنا شوند.

خلاصه‌ای که تقدیم است، هم نمایانگر گسترش و ژرفای موضوع «معماری و موسیقی» است و هم بیانگر مطالبی که به عنوان مقوله‌هایی اساسی و موضوعات کلیدی مورد توجه قرار توانند گرفت.

یکم ـ قصد اصلی و اساسی، از طرح مقوله «معماری و موسیقی»، در شرایط کنونی فرهنگ و ادب نوشتاری ایران، آن است که، با استفاده از ابزار علمی و تحلیلی، به مبانی اندیشه‌هایی دست‌یابیم که زاینده و برانگیزاننده تصور و تخیل‌اند. و به دنبال تصورها و تخیل‌هایی هستیم که به آن رده از صور خیال می‌انجامند که بی‌تجسم و تجسد «فیگوراتیو» قابل انتقال به دیگران نیستند. از میان فرآورده‌های گونه‌گونی که انسان‌ها می‌آفرینند، بعضی دارای معانی یا مفاهیمی‌اند که بی‌کمک گرفتن از توصیف و تفسیرهای ذهنی ـ عینی قابل شناخت نمی‌نمایند. و از میان فراورده‌های گونه‌گون انسان‌هایی که از هزاران سال در روستاها و در شهرها زیسته‌اند، معماری و موسیقی جای با اهمیتی دارند، زیرا نه موسیقی و نه معماری را می‌توان، تنها براساس داده‌های ملموس و کاربردی یا مکانیکی و روزمره، بازشناخت و بازشناساند. و مسأله این است: با کدام ابزار علمی و تحلیلی می‌توان به بازشناسی پدیده‌ای مانند معماری و یا موسیقی پرداخت که ـ چنان که هم‌اکنون گفتیم ـ دارای خصیصه‌هایی صرفاً ذهنی است.

فراورده‌ای است هنری و بازتابی پر ابهام و رمز است از رویدادهایی که انسان را برمی‌انگیزانند تا با سرودن نوا و نغمه‌ای و یا با آمیزش رنگ‌ها و ترسیم و تدوین تناسب‌ها و فاصله‌هایی در پیکره‌های ساختمانی «بیان احساس» کند.

دوم ـ می‌توان گفت ـ و بسیاری از کتب قدیمی تاریخ هنر و تاریخ معماری که این روزها به زبان فارسی بگردانده شده‌اند براین پایه استواراند ـ که یک اثر هنری (معماری و موسیقی = یک مسجد و یک سونات) را، پس از آن‌که شکل گرفت، می‌توان بازشناخت؛ در این باره، شک و تردید وجود دارد؛ و ما نیز قبول می‌کنیم

که نمی‌توانیم با اطمینان، از رمز و رازی سخن بگوییم که کمتر در معماری و بیش تر در موسیقی (و کمتر در نقاشی و بیش تر در شعر) وجود دارد و گاه تعیین‌کننده شالوده اثر هنری می‌شود.

در واقع سؤال این است: آیا می‌توان از طریق بازگشودن تافته‌ای، به رمز و راز شکل دادن به آن دست یافت؟ آیا می‌توان، پس از شنیدن و به تحلیل کشیدن یک اثر موسیقی به رمز و رازها و به ایهام‌ها و به پیام‌ها و یا به احساس‌هایی آشنا شد که در طول آن، در لحظاتی خاص، به آن اثر شکل و محتوا، شالوده و مفهوم داده‌اند؟ و نظیر همین سؤال در معماری نیز مطرح تواند شد: آیا یک اثر معماری را می‌توان حتی در بهترین شرایط سادگی و مناسب برای تحلیل منطقی، به کمال بازشناخت و به معانی و مفاهیم و احساس‌هایی که در آن نهفته دست یافت؟

از دیدگاهی دیگر و به منظور نزدیک‌تر شدن به آنچه که گفتیم مبانی اندیشه‌یی و فکری معینی است متعلق به لحظه آفرینش یک هنرمند (معمار و موسیقی‌ساز)، این سؤال را نیز می‌توانیم مطرح کنیم: آیا هنرمند توانسته (و یا می‌توانسته) تمام آنچه را که در عالم تصور و خیال داشته، در اثری که آفریده منعکس بدارد، بازگوید و بازشناساند؟ و در این باره، آنچه به نظرمان رسید این بود:

عنوان می‌کنیم که هنرمند، در لحظه‌های آفرینش و آن‌جا که با خویشتن خود تنها است و با عالمی از اندیشه و گرایش‌های متعالی درگیر، مجبور به «انتخاب» است.

انتخاب میان صورت‌ها، رنگ‌ها، اندازه‌ها، مصالح، حالت‌ها، فاصله‌ها، ... و انتخاب میان تم‌ها، ترکیب‌ها و آهنگ‌ها. آنچه که ما را در تحلیل‌ها و پژوهش‌های‌مان مطمئن می‌دارد، عبارت از چیزهایی است که می‌توانیم بدانیم، یعنی چیزهایی که قابل اندازه‌گیری و اندازه‌گذاری و قابل تشخیص و تمییز عینی و عینی ـ ذهنی‌اند. اما چگونه می‌توانیم خود را از شناخت گزینش‌هایی فارغ قلمداد کنیم (یا بدانیم) که هنرمند صورت داده است؟ و به این دلیل بود که در آغاز گفتیم که به شناخت مبانی اندیشه‌یی و فکری که زاینده یک اثر معماری یا موسیقی است نیاز داریم.

سوم ـ فراموش نکنیم که قصد ما از شناخت آنچه مبانی در عالم اندیشه و

www.tabarestan.info

تفکر بوده، فراهم آوردن زمینه‌ای «آر کئو لوژیک» نبوده است. نه «آر کئو لوژی معماری» و نه «آر کئو لوژی موسیقی»؛ بلکه شناخت مبانی اندیشه و تفکری که متعالی‌اش می‌نامیم (و می‌دانیم که اساس شکل‌گیری آثار معماری و موسیقی بوده) مورد نظر است.

اگر مبانی اندیشه و تفکری را که پایه و مایه آثار هنری‌اند متعالی بنامیم و بدانیم، بدیهی است که در هیچ اثری، آخرین سخن را نمی‌توانیم یافت: نه در معماری، هیچ یک از بناهای مشهور و موفق را نقطه کمال و پایانی معماری می‌دانیم و نه در موسیقی، هیچ‌یک از سروده‌ها را نقطه کمال این هنر به معنای مطلق می‌شناسیم.

این‌جا، چهارچوبی را که برای آفرینش آثار هنری برمی‌گزینیم، در زمان و در مکان بی‌کران است. و کار هنرمندان در رشته‌های معماری و موسیقی، تلاشی است مستمر در طول عمر نسل‌ها که گاه به نقاط اوج می‌رسد و گاه، در لحظه، چنان تبلور و درخششی می‌یابد که شاهکارش می‌نامند.

پیشکش "آرشام. ب" به تبرستان www.tabarestan.info

این تلاش، که گفتیم ذاتاً متعالی است، جست‌وجوی مستمری است در طول زندگی انسان‌ها، و در ارتباط با همین اصل که محصولات هنری، به تناسب و وسعت میدان جهان شناختی هنرمند، شکل و مفهوم پیدا می‌کنند.

چهارم ـ از گفت و شنودهای‌مان، در ارتباط با آنچه هم‌اکنون گفته آمد، چنین نتیجه گرفتیم که در واقع هنرمند معمار و موسیقی‌ساز، از پدیده‌ها و عوامل فعال در محیط خود برانگیخته می‌شود تا «سخن گوید» و آنچه می‌آفریند، سخن وی است در لحظه خاصی از زندگی او و این بدین معنا است که:

پیوستگی و وابستگی‌هایی تنگاتنگ میان اثر از یک‌سو، و مجموعه‌ای از شناخت‌ها، تأثیرپذیری‌ها و برانگیختگی‌ها و نیازها و هدف‌ها و امکانات و وسایل ابراز و اجراء و دانایی و توانایی‌های علمی و فنی ... از سوی دیگر وجود دارند. این پیوستگی‌ها و وابستگی‌ها علایم و داده‌هایی‌اند به معنای «لحظه تاریخی» آفرینش هنری، از زبان شخصی که، در هر «لحظه تاریخی»، فقط یک اثر منحصر به فرد می‌آفریند.

به دیگر سخن: هنرمند در طول زمان می‌زید؛ حساب دانش و توان آفرینش او

با مجموعه داده‌هایی روشن می‌شود که ـ به نوبه خود ـ در طول زمان دگرگونی می‌پذیرند و بالاخره این‌که هنرمندان معمار و موسیقی‌ساز بهترین و بیش‌ترین بازده را در زمان و مکان‌هایی معین دارند. البته بازده آن‌ها، به نسبت امکانات و توان بازشناسی و برداشت دیگران، می‌تواند پیش‌تاز باشد و خود سازنده و شکل‌دهنده به مقوله‌هایی تازه شود که سال‌ها و قرن‌ها بپایند. و باز این‌جا یادآوری آنچه درباره صفت «متعالی هنر» (خصیصه ذاتی هنر) گفتیم، بی‌جا نیست.

پنجم ـ اگر بخواهیم به تعاریفی اولیه اشاره کنیم، شاید این جمع‌بندی ممکن باشد که:

موسیقی، به کمک صوت بیان احساس می‌کند و معماری، به کمک ماده.

پرسشی که برای‌مان پیش آمد و در زمینه‌اش به تبادل نظرهای اولیه پرداختیم این بود: آیا صوت و ماده، به تنهایی و بی‌دخالت «چیز»هایی دیگر به موسیقی و به معماری امکان ابراز احساس می‌دهند؟ آیا می‌توانیم صوت و ماده را، بی‌توجه به خصیصه‌های شکلی آن ها به تصور خود در آوریم؟ آیا می‌شود که به صدایی و به قطعه سنگی، بی‌توجه به این که در چه فضایی قرار گرفته، اندیشید و آن را دریافت؟ این‌جا، سؤالی که برای‌مان پیش‌آمد، به «فضا» متوجه بود و معانی و مفاهیم و شکل‌های گونه‌گون آن‌را، در مقوله‌هایی مهم، برای‌مان مطرح می‌کرد: فضای زندگی، فضای هندسی، فضای اندیشه و خیال، فضای کالبدی ... ، فضای موسیقی و فضای معماری.

تبادل نظرهای ما درباره «فضا» به نسبت اهمیت آن و به دلیل کلیدی بودن این مقوله برای تفحص در معماری و در موسیقی، ما را برآن داشت تا، هرچند به اختصار و گذرا، به نظریه‌های مدون کلاسیک بپردازیم و به این جمع‌بندی اساسی دست‌یابیم که حتی دو گونه فضایی که خالص می‌نمایند ـ فضای زمانی و فضای مکانی ـ بی‌یک‌دیگر فهم نمی‌شوند و آنچه این دو را مفهوم می‌بخشد و ملموس می‌دارد، مجموعه پدیده‌هایی است ناظر و معطوف و مربوط به زندگی روزمره انسان‌هایی که در طول تاریخ، در گستره‌های قابل زندگی، در خشکی‌ها و دریاها، در کوهسارها و بر پهنه دشت‌ها، درون شهرها و دهستان‌ها ... زیسته‌اند و می‌زیند

و خواهند زیست.

ششم ـ به این سان، انسان آفریننده یک اثر معماری یا موسیقی، همانند شاعری که صور خیال خود را به ترسیم می‌کشد و نویسنده‌ای که سخن خود را از زمان و مکان‌اش فرا می‌برد، کسانی را که مخاطب قرار می‌دهد وا می‌دارد تا به جهانی بنگرند جز آنچه تا پیش از دیدن و شنیدن اثرشان در اختیار داشته‌اند.

اما، در نهان یا در جهان درونی هنرمند چه می‌گذرد؟ احساسی که هنرمند را وامی‌دارد تا به خلق کردن اثری خاص دست‌یازد، خود چگونه به وجود آمده و کدام پدیده‌ها و عامل‌ها آن‌را برانگیخته‌اند؟ حواس پنج‌گانه‌ای که در هر فرد سالمی برقرارند، چرا آنان را در تقابل با پدیده‌ها یا عوامل واحد، دارای احساس برابر نمی‌کنند؟ به وجود «فرهنگ ذخیره» نزد انسان‌ها پرداختیم و در این باره گفت‌وگو کردیم که تک انسان‌ها از فرهنگ ذخیره خود جدایی‌ناپذیراند و هر گزینش استثنایی و متهور آنان می‌تواند دارای رمزها و ایهام‌ها و صوری از خیال باشد که از دیدگاه هنری نیز قابل پژوهش و تحلیل و بررسی‌اند. به این ترتیب، به معانی گسترده‌تری از هنر و از فرهنگ توجه کردیم و اهمیت مقوله‌ای را که کمتر در زمینه‌اش در مکتوبات فارسی مدرن پرداخته شده دریافتیم: هنرهای بومی و هنرهای کلاسیک را در ارتباط با یک‌دیگر دیدیم و به گذری مهم ـ از جهان درونی شخص به جهان خارج او ـ به اتکاء فرهنگ ذخیره فرعی متعالی پرداختیم.

هفتم ـ فرهنگ به معنای گسترده‌اش، اندیشه به مثابه حاصلی مبسوط از فرهنگ و فکر به عنوان حاصلی گذرا و لحظه‌یی اما مطمئن و مسؤول و رابطه‌های الزامی میان این‌ها را به عنوان زمینه اصلی آفرینش‌های هنری دانستیم و از این راه به سراغ پیوندهایی رفتیم که میان معماری و موسیقی وجود دارند.

سه زمینه اصلی و اساسی را به عنوان بسترهای بررسی تشابه‌ها و تقارن‌های موجود میان معماری و موسیقی تعیین کردیم؛ این سه عبارت‌اند از: فلسفه و فن و روش تدوین و ابداع.

تعریفی که برای معماری در نظر آوردیم، بالتبع، به این سه زمینه متوجه بود و

پیشکش آرشیو "به تحقیق" www.tabarestan.info

همین طور نیز تعریفی که برای موسیقی یافتیم. در تعریف معماری و موسیقی، دسترسی به فضای گسترده و بی‌کران تصور و تخیل‌های ذهنی ـ عینی را الزامی دانستیم و گفتیم که به تناسب فرهنگ ذخیره هنرمند، از فراخی این فضا کاسته می‌شود. توان خلاقیت هنرمند معمار و موسیقی‌ساز یا آهنگ‌ساز در هر مجموعه شرایطی از امکانات فنی، امر ثابتی نیست و گاه هنرمند می‌تواند برحسب نیازهایی که دارد، داده‌های فنی موجود را فزونی دهد و این کار را جزئی از فعالیت خلاق خویش به‌شمار آورد. از دیگر سو، امکانات فنی موجود در محیط‌های هنری می‌توانند گاه برانگیزاننده در شکل دادن به ترکیب‌ها و تصورها و تجسدهایی شوند که نه صرفاً هنری‌اند و نه مطلقاً فنی و یادآور شدیم که شاخه‌ای از موسیقی مدرن که به شهرت جهانی رسیده و همچنین تعدادی از معماران مدرن که توفیق چشم‌گیری داشته‌اند، بیش‌تر صاحب ابداعات فنی‌اند تا خلاقیت‌های هنری به معنای جامع و اصیل.

www.tabarestan.info

به نقش نوآوری‌ها و تنوع روش‌های آفرینش و تدوین آثار هنری، نمی‌توانستیم بیش از اندازه‌ای محدود بپردازیم زیرا روش را دارای بار و برد فردی ـ شخصی می‌دانیم و ضمناً به عدم یکسانی روش آفرینش و تدوین ـ چه در معماری و چه در موسیقی ـ یک هنرمند در طول زمان زندگی‌اش باور داریم. روش را، خود نوعی گزینش و ابداع می‌دانیم که کمتر به فلسفه هنر و بیش‌تر به ابزار و امکانات فنی و ملموس موجود در محیط وابسته است و دارای جنبه‌هایی است هم ذهنی ـ فردی و هم عینی و وابسته به فضای زندگی جمعی.

هشتم ـ در طول گفت و شنودهایی که داشتیم، برای متمرکز کردن پژوهش‌های بعدی همکاران روی محورهای فلسفه ـ فن ـ روش، بی‌جا ندیدیم که جای خاصی را به تشابه‌های صوری میان فراورده‌های معماری و فراورده‌های موسیقی بدهیم و این مقوله را جداگانه مطرح کنیم. تشابه‌ها و تقارن صوری میان معماری و موسیقی باروک همانند تشابه و تقارن‌های صوری‌ای که میان برخی نغمات موسیقی سنتی ایرانی و فضاهای روستایی یا کویری کشورمان دیده می‌شود، و در برخی از کتب معتبر خارجی (در مقوله معماری و در مباحث موسیقی شناختی)

مشاهده می‌شوند، جنبه‌ای فرعی ولی بسیار مهم از بررسی‌های ما را تشکیل می‌دهد.

اهمیت موضوع و تصمیم بر جدا نگه‌داشتن آن بیش‌تر از این‌روی است که همکاران جوان و آینده را بیش‌تر به نکاتی توجه دهد که اصولی‌اند و زمینه‌ساز و نه فرعی و در سطح شواهدی بر وجود تشابه و تقارن میان معماری و موسیقی.

نهم ـ وجود تشابه و تقارن میان موسیقی و معماری در یک زمینه مهم مورد بررسی قرار گرفت که عبارت بود از سیر حرکت هنرمند، برای آفرینش یک اثر هنری.

گفته شد که سه رأس یک مثلث به تصور در آمده می‌توانند هم جدا بودن و هم پیوسته و وابسته بودن سه لحظه مهم از سیر این پدیده خلاقانه را معرف باشند: مرحله شناخت، مرحله تحلیل و بررسی و بالاخره مرحله آفرینش.

تذکر این نکته که این سه مرحله بی‌یک‌دیگر فهم نمی‌شوند ـ یکی مکمل آن دو دیگر و هریک تأثیرپذیر از آن دو دیگر است و این نکته دیگر که این راه الزاماً یک‌سویه نیست بی‌جا نمی‌نماید.

هم موسیقی‌سازان و هم معماران، بی‌شناخت و بی‌سنجش، به فراورده‌ای نمی‌رسند که بتواند اثری معتبر و دارای ارزش جهانی شناخته شود. در واقع، دو مرحله شناخت و سنجش و تحلیل، منوط و معطوف و مشروط از فرهنگ ذخیره هنرمند به حساب می‌آیند و از لحظه گزینش‌های او ـ در سطح مواد اولیه و ترکیب‌هایی در متن اثر جدایی‌ناپذیراند هرچند که این امر آخر، در فراغت از آن‌ها صورت می‌گیرد.

دهم ـ به نظر ما، امر بسیار مهم گذر از تصور به تصویر را تنها در متن یک روند تکاملی می‌توان بررسی کرد و بازشناسانید. اما این‌که، چگونه تصوری که الزاماً معطوف به معماری و به موسیقی نیست (مانند اندیشه‌ها، نظریه‌ها، احساس‌ها، انگیزه‌ها و رویدادهایی که خمیرمایه تصورات شخصی‌اند و به وجود آورنده صور خیال وی در لحظه‌ای که به آفرینش دست می‌یازد)، از طریق اصوات و مواد ساختمانی خاصی به تصور در می‌آیند، مسأله‌ای مهم و بغرنج است. مهم است

www.tabarestan.info

زیرا، هر پژوهشگر و هر علاقه‌مند و هر هنرجویی که در این دو رشته قصد فعالیت دارد می‌تواند به عنوان درس در عالم تجربه از آن بهره گیرد. و بغرنج تا حد دست نایافتنی است زیرا، کمتر هنرمندی را می‌شناسیم که چگونگی‌های گذر از تصورهای اولیه خود به تصویری که در مقوله معماری و موسیقی ساخته را بتواند به صورتی تحلیلی و با بیانی قابل انتقال به دیگران عرضه کرده باشد. بدین ترتیب راهی جز این نمی‌ماند که به کمک عناصری مانند رمز و رازهای نهفته در روابط متریک، مفهوم‌های قراردادی، ایهام‌ها، نمادها یا موجودیت‌های نمادین معطوف به گذشته و یا به زمان حال و پیام‌های فرهنگی و فرهنگی ـ اجتماعی، راه تحلیل و سنجش را در معماری و در موسیقی پی‌گیریم.

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

پیشکش " آرشا م. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

چگونگی‌های روند آفرینش یک اثر هنری

غلامحسین نامی

پیشکش " آرشا م. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

نکاتی در مقدمه

بشر در طول تاریخ، همواره به تلاش‌های گونه‌گونی دست‌زده تا باورها و آرمان‌های انسانی خویش را در قالب اشکال مختلف بیان، به دیگران منتقل کند. بی‌تردید تاکنون اهمیت هیچ‌یک از این تلاش‌ها به اندازه هنر، در نمایان ساختن جوهر پندار و اندیشه انسان، در طول تاریخ فرهنگ و تمدن بشرگویا و ارزشمند نبوده است.

به راستی اگر گونه‌گونی بی‌شمار آفرینش‌های هنری در فراخنای تاریخ پرپیچ‌وخم تمدن بشر نبود، چه بسا بسیاری از جلوه‌های راستین فرهنگ جامع انسانی، مکتوم و ناشناخته باقی می‌ماند. از این رهگذر، هزاران سال است که آگاهی و شناخت ما از انسان و فرهنگ او امکان‌پذیر گشته و هنرهای گونه‌گون همچون موسیقی، شعر، نقاشی، معماری، مجسمه‌سازی، رقص، تئاتر و غیره، به مثابه یکی از راه‌های بیان دانش و اشتیاق بشر، نقش ارزنده‌ای در بافت کلی فرهنگ جامعه بزرگ بشری، ایفا کرده است.

این گفته «شوپنهاور» که «همه هنرها می‌خواهند به مرحله موسیقی برسند»[1]، دربرگیرنده حقیقتی است مهم که آگاهی از آن ما را به شناخت واقعی از مفهوم تمامی هنرها رهنمون می‌گردد. سؤال این است: آیا در هنر موسیقی چه کیفیتی

نهفته است که سایر هنرها سعی در رسیدن به آن را دارند؟ اصل مهمی که در گفته «شوپنهاور» مطرح می‌شود وجود کیفیت انتزاع و تجرید در هنر موسیقی است. آنچه موسیقی را از دیگر هنرها متمایز می‌سازد، بیان صریح و بدون واسطه با مخاطبان خود است، که انتقال پیام‌ها و آرمان‌های ذهنی و عواطف و احساسات هنرمند را به دیگران آسان‌تر می‌سازد در حالی که در معماری، پیام ذهنی هنرمند باید در قالب واسطه‌ای به نام ساختمان، به دیگران انتقال یابد و یا در نقاشی، آرمان‌های ذهنی هنرمند توسط اشکال و خطوط و رنگ‌های قابل رؤیت همگان بیان شود و نیز در شعر، کلمات نقش انتقال مفاهیم ذهنی شاعر را به عهده گیرند.

پیشکش "آرشیو پ. پ" به تبرستان www.tabarestan.info

شاید بتوان از تحلیل گفته «شوپنهاور» در مورد موسیقی به کلامی جامع‌تر دست یافت و آن این‌که: «همه هنرها در نهایت راهی به سوی انتزاع و تجرید می‌گشایند»؛ با این تعریف به راحتی می‌توان مشابهات زیادی بین هنرها، به ویژه بین هنر موسیقی و معماری، که مورد بحث این مجموعه است، قائل شد؛ زیرا در آفرینش معماری، تخیل هنری و صورت‌های ذهنی هنرمند توسط عنصر «ایهام» که از کاربرد نمادهایی از فرم‌های عینی در ساختمان بنا حاصل می‌شود، خود را به مرز تجرید و انتزاع می‌رساند؛ جایی‌که موسیقی در آن جایگاهی رفیع دارد.

گفت‌وگو در باب تشابه و تقارن بین موسیقی و معماری را که اساس پژوهش و گفتار این مجموعه است، به فرهیختگان و پژوهندگان دو رشته مذکور وامی‌گذارم که در خود توان پرداختن بدان را، کم می‌بینم؛ شاید گفت‌وگو در باب چگونگی‌های روند آفرینش یک اثر هنری، به طور عام که معطوف به همه هنرها باشد، بتواند در جهت درک بهتر مباحث دیگر پژوهندگان در زمینه خاص معماری و موسیقی، برای علاقه‌مندان و هنردوستان، مورد استفاده بیش‌تر قرار گیرد.

انسان هنرمند

انسان همواره با تلاشی خستگی‌ناپذیر رو به‌سوی کمال خویش دارد؛ بیش از آنچه هست طلب می‌کند؛ عقاب خیال و اندیشه خویش را تا دورترین نقاط افلاک و

کائنات به پرواز در می‌آورد و دل هر ذره را می‌شکافد تا به جهانی از ناشناخته‌ها دست یابد و جهان را زیر سیطره قدرت خویش کشد؛ و هم‌چنان ناآرام و بی‌قرار از آنچه هست، ناراضی می‌ماند.

انسان از انزوای فردیت خویش، راهی به سوی جامعیت می‌یابد و هنر را وسیله‌ای جهت سهیم شدن در احساس و پندار دیگران می‌بیند. عواطف و احساسات و ذهنیات خود را توسط «مواد» در قالب اشکال گوناگون به حیطه «بیان» می‌کشاند و از این راه، پیوندهای حسی خویش با دیگران را، محکم می‌کند.

آدمی، از زمانی که انسان شد، توانست واکنش‌های حسی و عاطفی خود را در رابطه با محیط پیرامون خویش از طریق شکل‌های گوناگون بیانی ابراز دارد؛ صداهایی که هنگام کار از جنجره انسان اولیه خارج می‌شد، رفته رفته به اصوات موسیقی تبدیل شدند؛ حرکات متنوع بدن او هنگام کار، توأم با دست زدن‌ها و پای‌کوبی‌ها، به حرکات موزون رقص بدل شدند، احجامی که بنابر اعتقادات جادویی، از چوب و سنگ ساخته می‌شدند و بر گرد آن‌ها به رقص و پای‌کوبی می‌پرداختند و مورد پرستش قرار می‌گرفتند، هنر پیکره‌سازی را بنیان نهادند و بالاخره، طراحی‌های منقوش بر دیوار غارهای محل زندگی انسان بدوی، سرآغازی بر پیدایش بیان تصویری در دنیای هنرهای تجسمی شدند.

www.tabarestan.info تبرستان

آگاهی به الگوی هنری انسان‌های پیشین، در این مقوله ضرورتی گریزناپذیر است. انسان پیش از تاریخ، از خود دست آفریده‌هایی هنری به یادگار نهاده که بی‌تردید ما را تا حدی به نحوه تفکر و اندیشه‌ورزی از روند حیات اجتماعی آن دوران، رهنمون می‌شوند.

آگاهی‌های ما به چگونگی انسان های بدوی و دست‌آفریده‌های هنری آنان مربوط می‌شود به ۱۰،۰۰۰ تا ۳۰،۰۰۰ سال پیش از میلاد مسیح[۲]. آثاری که از این بخش از دوران ماقبل تاریخ در دست‌اند، در محدوده سه گروه جغرافیایی قرار دارند: فرانسوی کانتابریایی، اسپانیای شرقی و شمال آفریقا.

مردمان عصر پیش از تاریخ، با رنگ‌های طبیعی چون گل اخرا و ذغال مانده از چوب‌های سوخته و غیره، بر دیوارهای غار محل زندگی خود، دور از دسترس

حیوانات وحشی و انسان‌های مهاجم دیگر، در گوشه‌ها و زوایای تنگ و تاریک غارها، آثاری از طراحی و نقاشی و حکاکی از خود به جای نهاده‌اند که ما را از چگونگی‌های اندیشه و تفکر و رسوم و عادات مذهبی آنان (گرچه مذهب به شکل کامل آن وجود نداشته، اما به کمک تصاویر نمادین، تجلی اندیشه‌های ماوراءالطبیعه، در تمامی آثار هنری این دوران، نمودی چشم‌گیر دارد) آگاه می‌سازند، غار «آلتامیرا»[۳] در اسپانیا، یکی از با ارزش‌ترین مراکزی است که بخشی از آفریده‌های هنری مردمان عصر پیش از تاریخ را در دل خود از گزند آسیب زمانه به دور نگاه داشته است. هنر قبایل «بوشمن»[۴] در رودزیای جنوبی و افریقای جنوب غربی نیز از لحاظ کیفی می‌تواند قابل قیاس با غار «آلتامیرا» باشد. در تمامی آثار هنری این دوران، کوششی آگاهانه در دوری جستن از نمایش جزئیات طبیعت نمایان است و هر نقش و تصویری از طبیعت، به زیباترین شکل ممکن ساده شده و گویاترین جنبه‌های عناصر طبیعی که مورد نظر هنرمند بوده به تصویر در آمده است. در آثار بی‌شماری حتی هنرمند برای بیان اندیشه و پندار خویش از ارائه تصاویر واقع‌گرایانه سر باز زده و جنبه‌هایی به شدت نمادین به آثار خود بخشیده است.

هنر شناسان و پژوهشگران در این که چرا انسان بدوی این آثار را آفریده است نظریات گونه‌گونی ارائه داده‌اند. عده‌ای بر آن‌اند که انسان اولیه از ترسیم این آثار در روی بدنه غار محل زندگی خود، هدفی جز تزیین و آراستن محیط زندگی نداشته است؛ گروهی معتقداند، بی‌کاری اجباری شکارچیان باعث خلق این آثار شده است. عده‌ای دیگر، که به نظر می‌رسد افکارشان بیش از دیگران به واقعیت نزدیک باشد، ابراز عقیده می‌کنند که سحر و جادو، که همواره با زندگی انسان پیش از تاریخ توأم بوده است، انگیزه اصلی آفرینش این آثار هنری است. طبق این نظریه، انسان ابتدایی معتقد بوده است که اگر تصویر حیوان مورد شکار خود را نقاشی کند و نیزه‌ای براو فرو ببرد، روز بعد بی‌تردید موفق به شکار آن حیوان می‌شود، صرف‌نظر از نظریات پژوهشگران باید پذیرفت که این آثار هنری به هر دلیلی که آفریده شده باشند، زاییده استعداد فردی و بیان‌کننده احساسات

www.tabarestan.info

و تصورات ذهنی انسان ابتدایی در رابطه مستقیم با حیات اجتماعی زمان او بوده‌اند.

در یک بررسی نخستین از دست آفریده‌های هنری انسان تا تازه‌ترین شکل هنری زمان حال، پیوند ناگسستنی انسان با «طبیعت» به صورت جلوه‌هایی از تجسم واقعیات عینی و تصورات ذهنی در آفریده‌های هنری هنرمندان به چشم می‌آید. فکر برتری و استیلای انسان بر طبیعت، از آغاز با انسان بوده و او را در این راه به سرچشمه‌های ابداع و ابتکار و تکامل فکری راهبری کرده است. انسان ابتدایی برای گذران زندگی روزمره خویش مجبور بود در جدالی نابرابر و سهمگین با عناصر طبیعی، پیروز گردد. از این‌جا است که انسان به زیور تفکر آراسته شد و قوه ابداع و ابتکار در او جان گرفت.

انسان، زمانی انسان شد که به کمک دوستان خود، کار کردن با اشیاء طبیعی را فراگرفت و به ساختن ابزار پرداخت. انسان ابزارساز با دست آفریده خویش، موجودیتی نو یافت و راه به سوی تکامل گشود. در این مسیر تکامل فکری، بشر موفق شد به جای استفاده از اشیاء طبیعی به عنوان ابزار، که طبیعتاً کارآیی محدودی داشتند، خود به ساخت ابزارهایی همت گمارد که در طبیعت مشابه آن‌ها یافت نمی‌شد. و این نشانی است از زایش قدرت آفرینندگی در ذهن انسان پیش از تاریخ، و از این‌رو انسان برای برتری و استیلا بر طبیعت، به نیروی نامحدودی دست یافت که «هنر» یکی از بارزترین و شکوهمندترین جلوه‌های آن به شمار می‌رود.

حال سؤال این است که هنر چیست و چگونه پدیده‌ای است؟ آیا تا به حال به پاسخی که حقیقت هنر را برما آشکار سازد، دست یافته‌ایم؟ یا این که همگان به حدس و گمان بسنده کرده‌ایم.

«هربرت رید»[۵] هنرشناس معاصر انگلیسی، در تعریف چگونگی هنر معتقد است: «ماهیت اصلی هنر را نه در ساختن اشیایی که جواب‌گوی نیازمندی‌های عملی زندگی‌اند می‌توان یافت و نه در بیان مفاهیم دینی یا فلسفی، بلکه باید آن‌را در توانایی هنرمند به آفرینش جهانی جامع و قائم به ذات سراغ کرد، که نه جهان

www.tabarestan.info

نیازها و امیال عملی است و نه دنیای رؤیا و خیال، بلکه دنیایی جامع این اضداد است؛ تصویر قانع کننده‌ای از کلیت تجربه و در نتیجه ادراک فرد از جنبه‌ای از حقیقت کلی.»[۶] به عقیده «هربرت رید»، «هنر تلاشی مستقل است، که مانند همه تلاش‌های ما از شرایط مادی وجود تأثیر می‌پذیرد. اما به عنوان وجهی از دانش واقعیت و در عین حال هدف خود را دربر دارد. البته با سیاست و دین و دیگر واکنش‌های ما در برابر سرنوشت انسانی‌مان روابطی ضروری دارد ولی در حد یک واکنش کلی، از دیگر واکنش‌ها متمایز است و در فرایندی که تمدن یا فرهنگ می‌نامیم، به استقلال دخالت دارد.»[۷]

در راستای تحلیل و بررسی روند آفرینش یک اثر هنری، ضرورتاً ابتدا باید عامل «فرهنگ که شالوده پندار و اندیشه انسان را پی می‌ریزد و دیگر عوامل و عناصر طبیعی که ساخت و بافت کلی فرهنگ فردی هنرمند را شکل می‌بخشند، مورد کندوکاو قرار گیرند».

پژوهش "ایران چ" به بازستان www.tabarestan.info

فرهنگ، بستر شکوفایی پندار و اندیشه

واژه فرهنگ در زبان فارسی از دو جزء «فر» و «هنگ» تشکیل شده که «فر» به معنای بالا، جلو و بر و «هنگ» به معنای کشیدن، که معنای لغوی این واژه بالا کشیدن و برکشیدن است. اما مفهوم فرهنگ در ادبیات فارسی در موارد گوناگون و در زمان‌های مختلف از لحاظ تاریخی، مفاهیم متفاوتی به خود گرفته است.

در دیوان‌های شعرای پارسی زبان به معانی گونه‌گونی از فرهنگ برمی‌خوریم، گروهی آن‌را نشانه‌ای از عقل و خرد و دانایی، و عده‌ای دیگر آن‌را به معنای دانش و ادب و تربیت و حکمت می‌دانند. پرداختن به معانی بی‌شمار فرهنگ در ادب فارسی، از حوصله این مقاله خارج است که خود کاری سترگ بوده و می‌تواند دست‌مایه پژوهشی جداگانه باشد.

با نگرشی ژرف به عنصر «فرهنگ» و نقشی که در ساختار تمدن بشری به عهده دارد، به این نتیجه می‌رسیم که عنصر فرهنگ، مقوله‌ای است ذاتاً پویا و در تمامی مراحل رشد و تکامل انسان، همسان او، در تداوم نسل‌های پی‌درپی در طول

زمان، شکوفا می‌شود، شکل می‌پذیرد و تکامل می‌یابد؛ و همانند او، در مواردی، درپی انقراض و نابودی نسل‌های بشری، می‌پژمرد و می‌میرد.

«استفان چارنفسکی»، جامعه‌شناس لهستانی، فرهنگ را عبارت از کلیه عناصر ملموس و عینی موجود در بین نسل‌های پی‌درپی بشری می‌داند، که به صورت مشترک در گروه‌های مختلف انسانی، وجود دارند؛ و همچون میراثی اجتماعی، در طول زمان و مکان، قابلیت انتقال به دیگران را می‌یابند. راز پویایی عناصر مختلف فرهنگ، در قابلیت گذر و انتشار در زمان و مکان است، و توانایی پیوند از نسلی به نسل دیگر، از جامعه‌ای به جامعه‌ای دیگر را در خود دارد.

«مارگارت مید»[۸]، انسان‌شناس آمریکایی نیز، فرهنگ را نتیجه انتخاب مجموعه‌ای از رفتارهای آموخته شده می‌داند که یک جامعه، با سنت‌های مشترک، آن‌را به فرزندان خود به طور کامل و نیز به افراد مهاجر که به آن جامعه می‌پیوندند، منتقل می‌سازد. او علاوه بر هنر، علم، دین و فلسفه، که اساس فرهنگ را در گذشته‌ها پی‌ریزی کرده‌اند، و صنعت و تکنولوژی، فعالیت‌های سیاسی، سلیقه‌های شخصی روزانه در تهیه خوراک و نحوه تربیت کودکان و غیره را نیز در قلمرو فرهنگ می‌داند.

آنچه «مارگارت مید»، «رفتارهای آموخته شده» می‌نامد، یافته‌ها و اندوخته‌های رفتاری متکی به رابطه‌های فعال انسان با جهان بیرون و پیوندهای اجتماعی اوست؛ و هرچه روابط فعال انسان با محیط و پیرامون او، گسترده‌تر و آگاهانه‌تر باشد، شکل فرهنگ، غنی‌تر و جامع‌تر خواهد بود؛ و در حقیقت فرهنگ فردی یا «فرهنگ ذخیره»، محصول داد و ستدهای اجتماعی انسان در کل فضای هستی بشری است.

از دیدگاهی دگر، زایش پندار و اندیشه، فرآورده دریافت حسی از جهان بیرون است؛ چرا که، «دریافت» زمینه‌ساز هرگونه تفکر انسانی است. فرهنگ ذخیره انسان، پیوندی تنگاتنگ با چگونگی یافته‌ها و دریافت‌های او از جهان مرئی دارد؛ هر اندازه دریافت‌های حسی در پیوند با فضای هستی و جهان پیرامون، پیچیده‌تر و غنی‌تر باشد، والایی تفکر و اندیشه بیش‌تر است و هرچه اندیشه و

پندار غنی‌تر گردد، کیفیت ویژه شعور و ادراک، که روندهای ذهن را مشخص می‌سازد، ابعادی گسترده‌تر یافته و دستیابی به گوهر ناب «آفرینش» را در هنرمند آسان‌تر می‌سازد.

زیبایی‌شناسی هنری یا «استتیک» و طبیعت

اصل واژه «استتیک» که آن را زیبایی‌شناسی هنری می‌نامیم، از کلمه یونانی «استتیکوس» به معنی توانایی دریافت به کمک حواس، گرفته شده است و این بخش از زیبایی‌شناسی را، «آلکساندر بوم‌گارتن»[۹]، که کتابی نیز در این زمینه به نام «استتیکا»، در سال ۱۷۵۰ میلادی منتشر کرده است، به عنوان «علم معرفت حسی»تعریف کرده و مکتب زیبایی‌شناسی متافیزیکی را پدید آورده است.

بی‌تردید، هنر پیوندی ریشه‌یی با عنصر «زیبایی» دارد و زیبایی را می‌توان در واقع حس ادراک روابط لذت‌بخش نامید؛ از طرفی شکل اندیشه و تفکر و نوع فرهنگ و شخصیت فردی هنرمند، تعیین‌کننده نحوه نگرش او به جهان و روشنگر چگونگی ادراک زیبایی است.

«هربرت رید»، به طور کلی زیبایی را حس تشخیص روابط لذت‌بخش می‌داند. از این دیدگاه انسان در پیوند با جهان پیرامون خود، در برابر عناصری چون سطح، شکل، حجم و بافت اشیاء واکنش نشان می‌دهد. برخی از این عناصر به‌تنهایی و یا در رابطه با یک‌دیگر در یک مجموعه هم‌آهنگ و ترکیبی موزون قرار می‌گیرند که، در نهایت، موجب خوشایندی و احساس لذت می‌شوند که آن را حس (زیبایی) می‌نامیم. هستند مردمی که از درک تناسبات موجود در اشیاء آگاهی ندارند و از درک زیبایی‌ها و لذت ناشی از آن‌ها محروم می‌مانند.

همواره این سؤال مطرح بوده است که بین هنر و زیبایی چه رابطه‌ای است؟ آیا هنر همان زیبایی است و یا هر پدیده زیبا را می‌توان هنر نامید؟ و آیا هر آنچه زیبا نیست، هنر نیست؟ با بررسی و کندوکاو در مفهوم هنر در اعصار گذشته و نیز تظاهرات کنونی آن در سراسر جهان از دیدگاه جامعه‌شناختی، در می‌یابیم که، هنر الزاماً همان زیبایی نیست و بسیاراند پدیده‌های زشتی که به زیور هنر

www.tabarestan.info

آراسته شده‌اند و بسیار چیزهای زیبا که عاری از هنراند.

حس درک زیبایی و یا زیبایی‌شناسی هنری «استتیک» با ادراک معمولی حواس انسانی در رابطه با فضای هستی تفاوت های بسیار دارد. «ارنست کاسیرر»[۱۰]، استاد بنام فلسفه آلمانی و جهانی در این زمینه می‌گوید: «حس ادراک زیبایی تنوع بسیار دارد و از ادراکات متعارف حواس انسانی، بسیاربسیار پیچیده‌تر است. در ادراک حسی، به دریافت خصوصیات عام و ثابت اشیایی که ما را حاطه کرده‌اند، اکتفا می‌شود. اما غنایی که در تجربه زیبایی (استتیک) وجود دارد، اصلاً قابل مقایسه با ادراک حسی نیست. در تجربه زیبایی امکانات بالقوه‌ای که هیچ‌گاه در تجربه حسی روزمره متحقق نگشته باشند، بی‌شماراند. در آثاری که هنرمند می‌آفریند، این امکانات بالقوه به فعل در می‌آیند، پرده از روی آن‌ها گرفته می‌شود و صورت معینی پیدا می‌کنند. یکی از مزایای بزرگ هنر و یکی از ژرف‌ترین جاذبه‌های آن، پدید آوردن خصیصه انتهاناپذیر صورت ظاهر اشیاء است.»

در بررسی و تحلیل زیبایی به دو مورد ویژه برمی‌خوریم: یکی «زیبایی طبیعی» و دیگری «زیبایی هنری». آیا می‌توان زیبایی طبیعی را با زیبایی هنری یکسان قلمداد کرد؟ تنها جوابی که به درستی روشنگر موضوع خواهد بود این است که: زیبایی‌های هنری به دلیل آن‌که آفریده روح و بازتاب ذهن و اندیشه هنرمنداند والاتر و برتر از زیبایی‌های طبیعی‌اند. به عبارت دیگر، زیبایی هنری، بازآفرینی زیبایی طبیعی است. «هگل» در این زمینه به روح و پرداخته‌هایش اعتبار فراوانی بخشیده و معتقد است که، تنها زیبایی‌هایی را می‌توان حقیقی به‌شمار آورد که پرداخته روح انسانی باشند.

«بنه‌دتو کروچه»[۱۱]، فیلسوف ایتالیایی می‌گوید که گفت‌وگو کردن از رودخانه قشنگ و درخت زیبا از مقوله معانی و بیان و صنایع لفظی است. به نظر او وقتی طبیعت را با هنر مقایسه می‌کنیم، طبیعت محدود به نظر می‌رسد؛ طبیعت لال است، مگر آن‌که هنر آن را به سخن گفتن وادارد. شاید بتوان با تفکیک کامل زیبایی طبیعی و زیبایی هنری (استتیکی) تناقض میان این دو تلقی را از بین برد. زیبایی‌های طبیعی که فاقد خصیصه ویژه استتیکی باشند، متعدداند.

زیبایی طبیعی یک منظره، همان زیبایی استتیکی نیست که ما در نقاشی‌های منظره‌سازان بزرگ احساس می‌کنیم، و خود ما تماشاگران، کاملاً آگاه به این اختلاف هستیم. من می‌توانم در طبیعت گردش کنم و مفتون لطف و ملاحت آن گردم؛ از هوای خوش آن سرمست شوم، طراوت چمن را بچشم و تنوع و دل‌انگیزی رنگ‌ها را بستایم و عطر گل‌ها را ببویم. اما در این صورت وضع روحی من دچار دگرگونی ناگهانی می‌شود و از این به بعد، این چشم‌انداز را با نگاه هنرمندانه می‌نگرم و به نقاشی آن منظره دست می‌زنم. حال دیگر وارد عالم جدیدی شده‌ام؛ عالمی که نه از چیزهای زنده، بل از «صورت‌های زنده» ساخته شده است. حال دیگر من در وسط واقعیت حضوری چیزها قرار ندارم، بل در وزن (ریتم) صورت‌های فضایی، در هم‌آهنگی و تضاد رنگ‌ها و در تعادل میان سایه و روشن مستغرق گشته‌ام. به این طریق تجربه استتیکی عبارت از جذب شدن در جلوه پوینده صورت است.

پیشکش "ارشاد" به تبرستان
www.tabarestan.info

هنر، هرگز درپی تکرار طبیعت نیست و دیدنی‌ها را بیان نمی‌کند؛ بل آنچه نادیدنی است را قابل دیدن می‌سازد. هنرمند با نگرش هنرمندانه به طبیعت، تصوری شهودی از صورت‌ها ارائه می‌دهد. او طبیعت را بازگو نمی‌کند؛ طبیعتی نو می‌آفریند. به عبارت دیگر، طبیعت در دست هنرمند «تفسیر» می‌شود. روند دیدن و نگریستن هنرمند به جهان هستی تعیین کننده کیفیت آفرینندگی دست آفریده‌های هنری اوست. این که او چگونه «می‌بیند»، به ما می‌گوید که چگونه «می‌اندیشد». راه و رسم «درست دیدن» در حیطه هنر، به ویژه هنرهای تجسمی، از اصول بنیادین در ساختار یک اثر هنری به‌شمار می‌آید.

مراحل آفرینش یک اثر هنری

بررسی و کندوکاو در حالات و کیفیات روحی هنرمند و شناخت نیازهای عاطفی و روانی او که در آفرینش آثار هنری، نقش ویژه‌ای دارند، مقوله‌ای است گسترده که در این مختصر، تنها به اشاراتی به آن بسنده خواهم کرد.

در جریان تجزیه و تحلیل مراحل مختلف آفرینش و شکل‌گیری هر اثر هنری،

همان‌گونه که قبلاً اشاره شد، ساختار ذهنیت هنرمند که رابطه مستقیم با نوع فرهنگ ذخیره او دارد، از اهمیت زیادی برخوردار است. ذهنیت هر هنرمند دست‌آورد زمان، ساختار اجتماعی، روان شناسی و ایدئولوژی و سایر عناصر فرهنگی معینی است که در کل، شکل و نوع جهان‌بینی او را آشکار می‌سازند. بدین لحاظ، هنرمندان راستین، بنا به ذهنیت‌ها و جهان‌بینی‌های متفاوت خود، شیوه‌های آفرینش متفاوت برمی‌گزینند و از این‌رو است که، حتی بسیاری از هنرمندانی که، دیدگاه‌های ایدئولوژیک و فلسفی مشابه دارند و در اهداف هنری و مسائل زیبایی‌شناسانه مشترک‌اند، در شیوه‌های آفرینش هنری، اختلاف چشم‌گیر دارند. هرگز دو هنرمند را نمی‌توان یافت که جهان را کاملاً یکسان دریافت و احساس کنند؛ و از این‌رو است که عنصر «اصالت» در آفرینش هنری مطرح می‌شود. اندیشه و پندار هنرمند از طریق تصاویر ذهنی او متبلور می‌شود و ماهیت تصویرهای ذهنی او با چگونگی ادراک و دریافت جهان عینی پیرامون او، پیوندی ناگزیر دارد. بنابراین می‌توان گفت که نخستین مرحله در شکل‌گیری و آفرینش یک اثر هنری، مرحله «دریافت» است؛ که در این مرحله، هنرمند نخستین اندیشه و نمادی را که در هیأت اشکال مادی و محسوس ظاهر می‌شوند، دریافت می‌کند.

دومین مرحله را، مرحله «تحلیل» می‌نامیم، که ذهن هنرمند از راه شهود و الهام در شکل عینی این اندیشه و نماد، تغییراتی داده و صورت‌های خیالی به آن می‌افزاید. و بالاخره سومین مرحله در روند آفرینش یک اثر هنری، مرحله «آفرینش» است که هنرمند سرانجام برای بیان مفاهیم صورت های ذهنی خویش، به انتخاب مواد و مصالح و ابزار کار و شیوه مناسب می‌پردازد و در این راه از تمامی توانایی‌های تکنیکی و آگاهی‌های هنری خویش بهره می‌گیرد. پس، آفرینش هر اثر هنری، مبتنی بر گذر از سه مرحله است:

۱ـ مرحله «دریافت»؛ ۲ـ مرحله «تحلیل»؛ ۳ـ مرحله «آفرینش»؛ که به ترتیب بر سه رأس مثلث آفرینش قرار دارند.

۱ـ مرحله دریافت

اساس تفکر انسانی، دریافت حسی است. دریافت، اندیشه هنرمند را شکل می‌بخشد، پندارها و آرمان‌های ذهنی او را پی می‌ریزد و نیروی تخیل و تصور وی را بارور می‌سازد. هنرمند از طریق دیدن و مشاهده کردن، شنیدن و لمس کردن و سایر حواس، با جهان پیرامون خویش، در پیوندی ناگسستنی قرار می‌گیرد. و از این رهگذر، به دریافت‌های حسی بی‌شماری دست می‌یابد؛ و هر اندازه این پیوندهای واقعی او با جهان بیرون غنی‌تر باشند، وسعت فکر و اندیشه‌اش بیش‌تر و دامنه تخیلات هنری او گسترده‌تر خواهد بود.

مثلاً هنرمند نقاش، با مشاهده دقیق دنیای پیرامون خود، با جهانی سرشار از شکل‌ها، رنگ‌ها، نورها، ریتم‌ها و نقوش گونه‌گون روبه‌رو است و هنگام بیان آرمان‌های ذهنی خویش، دست به انتخاب می‌زند و از میان دریافت‌های حسی بی‌شمار، یکی یا چند عنصر را برمی‌گزیند که به عنوان نخستین پیش احساس، نماد یا اندیشه‌ای است که باید در قالب شکلی مادی و محسوس، بیان شود.

جریان دریافت حسی، با تفاوت‌هایی نزد هنرمندان دیگر، چون معمار و مجسمه‌ساز و موسیقی‌دان و شاعر نیز وجود دارد و همگان از طریق حواس چندگانه خویش به دریافت‌هایی دست می‌یابند که منشأ یا اندیشه‌ای در بیان مفاهیم ذهنی آن‌ها می‌شود.

«لئوناردو داوینچی»، هنرمند بزرگ رنسانس در قرن شانزدهم ایتالیا، معتقد بود که مقصود از نقاشی و مجسمه‌سازی، دانستن چگونگی «دیدن» است. چه بسا بارها در زندگی روزمره با اشیاء و شکل‌هایی روبه‌رو می‌شویم، بدون آن‌که «صورت» آن‌ها را واقعاً دیده باشیم و از این روی، از توصیف صورت محض یا ساختمان شکل آن‌ها درمی‌مانیم. نقش دیدن، در چگونگی دریافت‌های حسی هنرمند، نقش بنیادی است؛ و به‌ویژه در زمینه هنرهای تجسمی درست دیدن سنگ زیرین بنای آفرینش هنری است. تصاویر ذهنی هنرمند، نتیجه عملکرد صحیح دیدن و مشاهده کردن است.

اصولاً اشیایی را که ما به چشم می‌بینیم، تجسم و یا «صور ذهنی» آن‌ها است

www.tabarestan.info

و نه خود اشیاء. بدین معنی که، احساس‌هایی از نور که از سطح اشیاء و اجسام برخاسته و برروی شبکیه چشم نقش می‌بندند، به عنوان انرژی محرکه به مغز انتقال می‌یابند و در آن‌جا است که اشیاء، مفهوم می‌شوند و از این‌روی آن‌ها را صور ذهنی یا «ایماژ»[۱۲] می‌نامیم. بدین ترتیب، عملکرد چشم، انتقال انعکاسات نور به مغز و عملکرد مغز، درک و شناسایی اجسام و اشیاء است. ادراک عنصر رنگ نیز که سهم فراوانی در آفرینش آثار هنرهای تجسمی دارد، بنا به عقیده «توماس یانگ»[۱۳] از طریق بافت‌های حساسی که در شبکیه چشم وجود دارند، انجام می‌گیرد؛ بدین ترتیب که، هر بافت از سه قسمت تشکیل شده و هریک از آن‌ها از طول موج‌هایی تحریک می‌شوند که طول موج آن‌ها با رنگ قرمز، سبز و بنفش تطبیق می‌کند و احساس سایر رنگ‌ها از این سه رنگ سرچشمه می‌گیرد.

پخش "آرشیو ب" به تبرستان www.tabarestan.info

تئوری دیگری در این زمینه معتقد به وجود میله‌ها و مخروط‌هایی عصبی در شبکیه چشم است، که میله‌ها را عامل درک ارتعاشات «بی‌رنگ‌ها»[۱۴] و مخروط‌ها را عامل درک و شناسایی «رنگ‌ها»[۱۵] می‌داند. به طور کلی، آنچه که باعث درک و شناسایی رنگ می‌شود، مستقیماً به دلیل وجود شبکه‌ای از تارهای عصبی است و این تارها تحریکات عالم خارج را به سلسله عصبی مرکزی می‌رسانند.

همان‌طور که قبلاً یادآور شد، فرهنگ ذخیره انسان، در چگونگی دیدن و در نتیجه دریافت‌های حسی او، نقش تعیین‌کننده و اساسی دارد، و از این روی است که از طریق شناخت نوع دریافت‌ها و نیز نوع پندار و اندیشه یک هنرمند می‌توان به نوع فرهنگ فردی او دست یافت.

اندیشه‌های هنری نزد هنرمندان، در جوامع مختلف بشری، به علت گونه‌گونی، آداب و رسوم یا سنت‌ها، زبان، مذهب و هرآنچه که فرهنگ ذخیره هنرمند نام می‌گیرد، متفاوت بوده و از این‌رو باعث به‌وجود آمدن ایدئولوژی‌ها و راه و رسم‌های مختلف هنری می‌شود.

۲ـ مرحله تحلیل

مرحله تحلیل در جریان آفرینش هنری، زمانی آغاز می‌شود که هنرمند بعد از دریافت‌های حسی خویش از جهان پیرامون خود، به منظور بیان اندیشه ذهنی خود، دست به انتخاب شکل‌هایی نمادین می‌زند. در این هنگام ذهن هنرمند از راه شهود و الهام و نیز با تأثیرپذیری از ویژگی‌های فرهنگ ذخیره فردی، در چگونگی شکل و صورت (نماد) یا اندیشه مزبور تغییراتی به وجود می‌آورد و «صور ذهنی» جایگزین «صورت‌های عینی» می‌شوند. از این روی است که دریافت‌های هنرمند از طبیعت، پس از گذر از مرحله تحلیل به صورت‌های ذهنی و تخیلی، تغییر شکل می‌یابند؛ و در حقیقت، طبیعت توسط ذهن هنرمند تفسیر می‌شود و نه تقلید.

بخشی از آرشام. ب "به تبرستان" www.tabarestan.info

هنرمند از طریق دیدن و مشاهده دقیق جهان پیرامون خود، به کشف صورت‌های طبیعت می‌پردازد و تصوری شهودی از آن‌ها ارائه می‌دهد؛ بنابراین، تنها شناخت صورت‌های عینی طبیعت و تکرار ساده آن‌ها، هرگز به آفرینش هنر، نمی‌انجامد. در مرحله تحلیل، رؤیا و تخیل نقشی اساسی و عمده به عهده دارند. هر پندار و اندیشه‌ای که به مرحله تحلیل می‌رسد، به صورت‌های تخیلی بدل می‌گردد. هنرمندی که به یاری تخیل، صورت‌های عینی طبیعت را دگرگون ساخته و صورت‌های تازه بدان‌ها می‌بخشد، تصویر کلی طبیعت را مخدوش نکرده، بلکه برعکس، عمق پدیدارها را بیش‌تر مکشوف می‌دارد و شناختی عمیق‌تر از طبیعت و زندگی به دست می‌دهد. فانتزی و رؤیا، یکی از شکل‌های انعکاس واقعیت است و در واقع فانتزی از واقعیت زاده می‌شود؛ و در حقیقت باید گفت که فانتزی و رؤیا به هنرمند امکان می‌دهند تا فراسوی بازسازی ساده طبیعت عمل کند.

«هگل» فیلسوف مشهور آلمانی، روح را منشأ آفرینش زیبایی‌های هنری می‌داند و معتقد است که، زیبایی هنر از زیبایی طبیعت والاتر است؛ زیرا زیبایی هنر، آفریده روح و بازآفرینی زیبایی طبیعت است. روح، از خمیره خود، آثار هنری زیبا می‌آفریند و همچون نخستین حلقه میانجی بین محسوسات بیرونی محض و گذرا از یک‌سو، و تفکر محض از سوی دیگر، میان طبیعت و واقعیت از یک طرف

و آزادی بی‌کران تفکرات هنرمند از طرف دیگر، آشتی برقرار می‌کند.
طبق نظریه «هگل»، آنچه او آشتی میان طبیعت و واقعیت و آزادی بی‌کران تفکر هنرمند می‌نامد، در واقع همان گذر از مرحله دریافت به مرحله تحلیل است؛ چه، ابتدا هنرمند از طریق دریافت‌های حسی خود، اندیشه یا نمادی را انتخاب می‌کند، سپس در مرحله تحلیل، با آزادی بی‌کران تفکر خود و کمک گرفتن از رؤیا و وحی که خمیرمایه آفرینش است، به خلق اثر هنری دست می‌یابد.[۱۶] «هربرت رید»، در زمینه چگونگی آفرینش هنر می‌گوید: «آنچه هنرمند می‌آفریند، نه از طریق ادراک آگاهانه، بلکه از راه شهود و درک مستقیم است. اثر هنری زاییده فکر و تعقل نیست؛ بلکه نتیجه مستقیم حس است، حقیقت را بیان نمی‌کند، بلکه کنایه‌ای از حقیقت است.»

پیشکش "آقای م. ب" به تبرستان
www.tabarestan.info

۳ـ مرحله آفرینش

آنچه در مرحله تحلیل در روند آفرینش هنر زاده می‌شود، عصاره یک سلسله تجزیه و تحلیل‌های ذهنی است که در نهایت به صورت شکل‌هایی ذهنی و تخیلی آماده ابراز بیان می‌شوند. در مرحله آخر که آفرینش می‌نامیم، هنرمند برای بیان صورت‌های ذهنی خویش و انتقال مفاهیم آن به دیگران، نیازمند به ابزار و وسایل گونه‌گونه بیان است.
وسایل و ابزار بیان را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد:
الف ـ مواد و مصالح و ابزار کار،
ب ـ شیوه یا روش،
ج ـ آگاهی‌های هنری، شامل: مبانی هنر، تکنیک و تاریخ هنر.
کمبود یا نبود هریک از موارد فوق در آفرینش یک اثر، به نزول ارزش‌های اثری هنری و نهایتاً به نارسایی بیان مفاهیم ذهنی هنرمند منجر می‌شود. زمانی یک اثر هنری به حد والای آفرینش دست می‌یابد، که بین کلیه وسایل و ابزار بیان سه‌گانه فوق، وحدت و هم‌آهنگی کامل ایجاد گردد. اینک به بررسی هریک از موارد سه‌گانه وسایل بیان می‌پردازیم.

الف ـ مواد و مصالح و ابزار کار

مواد و مصالح در دست هنرمند، به اسلوب‌های بیانی بدل می‌شوند و مفاهیم ذهنی او را مجسم می‌کنند و به آن‌ها موجودیت ملموس و مرئی می‌بخشند؛ بدون هنر، و به عبارت دیگر، بدون بهره‌گیری از مصالح و مواد ویژه، امکان دسترسی به بیان واقعی پندارهای ذهنی و احساسات و عواطف انسانی، وجود ندارد.

مواردی که هنرمند، برای ساختار یک اثر هنری برمی‌گزیند، در به ثمر رساندن پیام ذهنی او و انتقال آن به دیگران، نقش بسیار با اهمیتی را ایفا می‌کند. به عنوان مثال سری تابلوهای «پشته علف در غروب آفتاب» اثر معروف «مانه» هنرمند برجسته شیوه «امپرسیونیسم»، چنانچه به وسیله ماده برنز قالب‌گیری می‌شد، هرگز چنین اثری را که از طریق کاربرد رنگ و روغن بر بوم نقاشی، در چشم بیننده می‌گذارد، نمی داشت. حتی اگر با ماده آب رنگ یا «تمپر»، نقاشی می‌شد نیز نمی‌توانست به اندازه نقاشی با رنگ و روغن، اثرگذار بوده و تصاویر ذهنی هنرمند را منتقل کند.

ابتدایی‌ترین خواست و هدف هنرمند، برآوردن نیازهای روحی انسانی است و آن زمانی متحقق می‌شود، که ایده‌ها و پندارهای ذهنی هنرمند، توسط مواد و مصالح، به عرصه بیان کشیده می‌شوند. بنابراین یکی از مشکلات اصلی در روند آفرینش‌های هنری، چگونگی انتخاب مواد و هم‌آهنگ کردن آن با موضوع و محتوای اثر هنری است.

هر ماده، دارای کیفیت ویژه، شخصیت منحصر به فرد، امکانات مخصوص، محدودیت‌ها و کیفیت‌های زیبایی‌شناختی گونه‌گون است. معانی و مفاهیمی که در مورد یک موضوع واحد، توسط نقاشی یا مجسمه بیان می‌شوند، هرگز موسیقی قادر به بیان آن‌ها نیست، چرا که آن‌ها با مواد و مصالح کاملاً متفاوتی ساخته شده‌اند و در آفرینش آن‌ها از روش‌ها و تکنیک‌های متفاوتی استفاده شده است. مثلاً، یک نقاشی از یک درخت، مانند یک قطعه شعر در وصف همان درخت، نشانی است از بیان احساس ویژه، که توسط شکل و رنگ درخت، در ذهن هنرمند برانگیخته می‌شود و از طریق کاربرد مواد و مصالح ویژه، که در یک

شعر یا یک نقاشی مورد نیاز است، به حیطه آفرینش کشیده می‌شود. به عبارت دیگر، بدون وجود کلمات، وزن، قافیه و ریتم، شعری وجود ندارد و بدون وجود رنگ‌ها، شکل‌ها، بافت‌ها و نور و سایه‌ها، نقاشی وجود نخواهد داشت، و این دو بیانی متفاوت دارند؛ اگر چه تشابهاتی در نوع احساس اولیه، نسبت به فرم درخت در دو هنرمند شاعر و نقاش وجود داشته است. اما زبان بیان دو هنرمند، به علت بهره‌گیری از مواد متفاوت در آفرینش اثر، کاملاً با یک‌دیگر مغایرت دارد.

هنرمند به منظور انتقال پیام‌های ذهنی خویش به دیگران، به کمک مواد و مصالح و ابزار و وسایل کار، (شکل) را می‌آفریند. به بیانی دیگر، «هنر چیزی است که از شکل یافتن ماده یا مواد به‌وسیله هنرمند به وجود می‌آید و در حقیقت، هنر از تسلط انسان بر ماده که طبق صورت‌های ذهنی انسان (که آن‌را محتوی می‌نامیم)، تبدیل به شکل می‌گردد، زاییده می‌شود.

www.tabarestan.info تبرستان

هر اثر هنری دارای دو جنبه اصلی و اساسی است: یکی شکل و دیگری محتوا. شکل یا صورت هر اثر هنری، تماس جنبه‌های مرئی و عینی را که در نتیجه آرایش و ترکیب اجزاء و عناصر تشکیل‌دهنده اثر به وجود می‌آید، دربر می‌گیرد. ترکیب صوت، ریتم، هارمونی و ملودی شکل یک قطعه موسیقی؛ و ترکیب عناصر بصری مانند خط، فرم، رنگ، سایه روشن، بافت، ریتم و فضا، شکل یک اثر نقاشی؛ و منظومه‌ای از عناصر بصری همچون حجم، فضا، ریتم، بافت و غیره شکل یک اثر معماری؛ و بالاخره ترکیبی از کلمات، وزن، قافیه و ریتم، شکل و صورت یک شعر را بنا می‌کنند.

محتوای هر اثر هنری، به معانی و مفاهیمی اطلاق می‌شود که هنرمند از طریق موضوعی خاص در قالب ترکیب و آرایش ویژه از عناصر و عوامل سازنده اثر، به دیگران انتقال می‌دهد.

موضوع در هر آفریده هنری، فقط وسیله ابراز محتوا به‌شمار می‌رود؛ و از این روی محتوا از موضوع یا مضمون یک اثر، بسیار با ارزش‌تر و مهم‌تر است. هر اثری که دارای موضوع باشد، با محتوا تلقی نمی‌شود؛ به عبارت دیگر، بسیاری از آثار دارای مضمون و موضوع هستند، اما فاقد محتوا می‌باشند. مثال‌های بی‌شماری

در این زمینه می‌توان ارائه داد، از جمله بسیاری از آثار نقاشی خوش آب و رنگ با موضوع‌هایی ظاهراً جذاب، که مقبول چشم‌های ظاهربین قرار می‌گیرند؛ ولی از هرگونه محتوای هنری و اندیشه و تفکر و مفاهیم ذهنی سازندگان آن‌ها عاری‌اند. و یا بسیاری از آثار به ظاهر معماری، که تنها از مقوله معماری، محصور کردن زمینی با دیوارها و سقف و تزییناتی عوام‌پسندانه مورد نظر است و با هر اندیشه و تفکر فرهنگی و هنری بیگانه و فاقد هرگونه محتوا و مفاهیم ذهنی هنرمند است.

در زمینه هنرهای دیگر، مانند مجسمه‌سازی، موسیقی، شعر، سینما و تئاتر نیز نمونه‌های فراوانی از آثار بی‌محتوا، اما خوشایند سلیقه‌های تربیت نایافته و عینی‌گرای خشک، یافت می‌شود.

کتابخانه عمومی " آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

ب ـ شیوه یا روش

روش و یا شیوه در هنر، عبارت است از نحوه شخصی کاربرد ابزار و وسایل کار و چگونگی انتخاب مواد و مصالح در آفرینش یک اثر هنری. به عبارت دیگر، طرز بیان صورت‌های ذهنی و اندیشه‌های هنرمند را می‌توان روش یا شیوه نام نهاد، و به اعتبار این که بین اندیشه‌ها و صورت‌های ذهنی هنرمندان مختلف، تفاوت و مغایرت زیادی وجود دارد، پس هر هنرمندی در بیان پیام‌های ذهنی خویش، شیوه و روش و یا سبکی شخصی اختیار می‌کند.

روش هر هنرمندی، نشان‌دهنده طرز تفکر، محیط اجتماعی، شخصیت فردی و به ویژه فرهنگ اوست که دست آفریده هنری وی، از آن نشأت گرفته و بارور شده است.

همان‌گونه که شخصیت فرد، ساخته و پرداخته محیط اجتماعی است، سبک هنرمند نیز رابطه‌ای مستقیم با طبقه اجتماعی او دارد. از این‌روی است که سبک کار و شیوه و روش خلاقیت هنرمندان وابسته به گروه‌های طبقاتی مختلف در جامعه، با یک‌دیگر متفاوت و متضاد می‌شوند. فعل و انفعالات و دگرگونی‌های اجتماعی در مسیر زمان، در چگونگی روش و سبک هنرمندان تأثیر می‌گذارد.

تحولات صنعتی و کشف و ساخت مواد و مصالح جدید، در زمان معاصر، تأثیر شگرف و خیره‌کننده‌ای برروش هنرمندان در حیطه آفرینش‌های هنری، داشته است. به عنوان مثال در زمینه هنر معماری، کاربرد مواد و مصالح جدید و استفاده از پیشرفت‌های شگرف تکنولوژی در ساختار یک اثر معماری، منجر به پیدایش روش‌های ویژه‌ای شده است که بسیاری از معادلات و فرمول‌های سنتی در ساخت معماری را درهم ریخته، و بینشی نو در رابطه با تحولات اجتماعی، اقتصادی و صنعتی و باتوجه به عوامل جامعه‌شناختی امروز، به وجود آورده است. البته در این‌که روش‌های جدید معماری، تا چه حد قادر به جواب‌گویی به نیازهای معنوی، روحی و فرهنگی افراد جامعه خود باشند، جای بحث فراوان است. زیرا، برای مثال، معماری سنتی و بومی، که با روش‌های ساده و ابتدایی، انعکاسی از تمام خصیصه‌های فرهنگی و اجتماعی است و نمایانگر آداب و رسوم، ذوق و سلیقه، عواطف و احساسات مردم، با وجود هجوم بی‌امان مصالح جدید و روش‌های نو در معماری، همچنان هویت ویژه خود را حفظ کرده است.

www.tabarestan.info

چگونگی ابراز و ارائه پیام‌های ذهنی و تفکرات شخصی هنرمند (محتوا)، به چگونگی نحوه کاربرد مواد و مصالح و ابزار کار (شیوه و روش)، از طرف هنرمند، بستگی کامل دارند. برای عرضه هر محتوایی باید شیوه و روشی متناسب و هم‌آهنگ با آن برگزید. برای نشان دادن صحنه‌ای از جنگ و خون‌ریزی و ویرانی، در یک اثر نقاشی، نمی‌توان از روشی استفاده کرد که برای نشان دادن صحنه‌ای از دیدار دو دلداده در شبی مهتابی، به کار می‌رود. نحوه کاربرد ابزار و وسایل کار نقاشی و نوع رنگ ها و چگونگی آرایش عناصر بصری در تابلوی جنگ و ویرانی، هم‌آهنگ با موضوع و محتوای اثر بوده و کاملاً با تابلوی دیدار دو دلداده، مغایر و متفاوت خواهد بود.

گاهی شیوه خود می‌تواند دارای محتوا باشد؛ به عبارت دیگر، هر ماده به شکل بدل می‌شود و هر شکل به تنهایی حامل معنی و مفهوم است. پس هر سبک که از ترکیب مواد و مصالح و آرایش اشکال و عناصر به وجود آمده، در خود دارای معانی و مفاهیمی است، که فارغ از ارائه هر موضوعی، می‌تواند محتوای ویژه‌ای

را القاء کند. در زمینه هنرهای تجسمی، آثار نقاشی بدون موضوع یا «تجریدی و انتزاعی»، که کاربرد مواد و مصالح نقاشی و چگونگی ترکیب عناصر بصری، بدون بهره‌گیری از موضوعی ویژه، وسیله انتقال مفاهیم ذهنی هنرمند قرار می‌گیرد، می‌تواند نمونه خوبی در این مورد باشد. در زمینه شعر نیز، هر کلمه دارای بار عاطفی است و معنایی را القاء می‌کند. و چنانچه شاعر بافت و ترکیبی خوشایند از کلماتی ویژه، با روابطی موزون، برای ایجاد فضایی خاص، به وجود آورد، هرچند که آرایش کلمات گویای موضوعی معین نباشد، با این‌حال، نحوه ترکیب کلمات و روابط حسی و عاطفی بین آن‌ها، می‌تواند محتوایی ویژه را القا کند، که بیانگر تفکرات ذهنی و ایده‌ها و تخیلات هنرمند باشد.

تولد هر شکل، تنها نتیجه تجربیات فردی بصری، سمعی یا لفظی هنرمند نیست؛ بلکه سیر تکامل اجتماعی و پدید آمدن واقعیاتی نو در جامعه، در آفرینش اشکال سهم مؤثری دارند. از این‌روی است که هنرمندان، در طول تاریخ متناسب با تحولات و دگرگونی‌های اجتماعی، شیوه‌ها و روش‌های ویژه‌ای برای آفرینش آثار هنری خود برگزیده‌اند.

www.tabarestan.info

پ ـ آگاهی‌های هنری، شامل:

مبانی هنر، تکنیک و تاریخ هنر

در روند آفرینش یک اثر هنری، هنرمند از طریق دریافت‌های حسی خویش از جهان پیرامون، شکلی را برگزیده و آن‌را در مسیر جریانات تحلیلی ذهنی قرار می‌دهد، و در اثر حالت‌های عناصر ذهنی هنرمند، شکل مورد نظر، صورتی نمادین به خود می‌گیرد؛ سپس آن‌را در جریان مرحله آفرینش قرار داده و تبدیل به یک آفریده هنری می‌کند. در مرحله آفرینش، علاوه بر انتخاب صحیح مواد و مصالح و ابزار کار و تعیین سبکی هم‌آهنگ، موضوع و محتوای اثر، هنرمند نیاز به درک و شناختی عمیق از عوامل و عناصری دارد، تا اشکال و صورت‌های برگزیده شده توسط ذهن به عرصه «بیان» در آمده و پیام‌های ذهنی هنرمند را به دیگران انتقال دهد. یکی از مهم‌ترین این عوامل، آگاهی از مبانی و اصول هنری

است. نقاشی که هیچ‌گونه درک و شناختی از چگونگی «عناصر بصری»: خط ـ سطح ـ شکل ـ حجم ـ رنگ ـ سایه روشن ـ بافت ـ ریتم ـ حرکت، تناسبات ـ هم‌آهنگی و اصول ترکیب‌بندی این عناصر نداشته باشد، و یا موسیقی‌دانی که آگاه به مبانی موسیقی: صوت ـ ریتم ـ هارمونی ـ ملودی و اصول ترکیب‌بندی آن‌ها و غیره نباشد و شاعری که مبانی شعری: کلمات ـ عروض ـ قافیه ـ ریتم و غیره را نشناسد، چگونه می‌تواند ترکیبی خوشایند از این عناصر به وجود آورد و مفاهیم ذهنی خویش را به دیگران انتقال دهد؟ اطلاع کافی از اصول و مبانی هنر، برای هر هنرمند از اهمیت اساسی برخوردار است. آثاری که ساخت آن‌ها، متکی به آگاهی‌های هنری و شناخت اصول و مبانی هنر نباشد، فاقد ارزش‌های زیبایی‌شناختی (استتیک) بوده و در زمره آفرینش‌های هنری قرار نمی‌گیرند.

یکی دیگر از عوامل اساسی و پر اهمیت در مرحله آفرینش، وجود مهارت‌ها و توانایی‌های تکنیکی در جریان کاربرد مواد و مصالح و ابزار کار، توسط هنرمند است. دستی قوی و توانا در طراحی، شناختی گسترده و عمیق در کاربرد رنگ‌ها، به‌کارگیری به جا و هوشمندانه ابزار و وسایل کار و ایجاد هم‌آهنگی بین تکنیک‌های اجرایی و موضوع و محتوای یک اثر نقاشی است که آن‌را به درجه آفرینش یک اثر هنری شایسته و اصیل ارتقاء می‌دهد.

چگونگی تکنیک به کار گرفته شده در یک اثر، می‌تواند ارزش‌های هنری آن‌را به پایین‌ترین، یا بالاترین سطح تغییر دهد. بخشی از مفاهیم و پیام‌های ذهنی هنرمند از طریق چگونگی تکنیک‌هایی است که در ساختار اثر هنری، به کار گرفته می‌شود.

انتخاب نوع مواد و مصالح، چگونگی موضوع و محتوای اثر، نوع حساسیت هنرمند به ابزار و وسایل کار و شکل بیان آرمان‌های ذهنی هنرمند، از عواملی هستند که در چگونگی تکنیک ارائه شده توسط هنرمند، سهم سازنده‌ای دارند.

تکنیک زمانی فردی و شخصی است که در رابطه با اثر هنری یک هنرمند به تنهایی مورد بررسی قرار می‌گیرد؛ مانند تکنیک نقاشی «پل سزان» و یا تکنیک معماری «فرانک لوید رایت» و یا تکنیک به کار رفته در سمفونی پنج بتهوون.

www.tabarestan.info تبرستان

و زمانی تکنیک جمعی است و در آثار گروهی از هنرمندان در قالب یک سبک ویژه مورد بررسی قرار می‌گیرد، مانند تکنیک نقاشی در سبک امپرسیونیسم و یا تکنیک معماری در سبک گوتیک و یا تکنیک موسیقی در سبک رومانتیسم و غیره.

تکنیک در هنر، همپای دگرگونی‌های اجتماعی، در راستای تاریخ تحولات جوامع بشری، همواره دچار تغییرات بسیار شده است. در هر دوره از تاریخ بشر، هم‌آهنگ با بینش‌های اجتماعی، هنری، سیاسی، مذهبی و صنعتی، سبک و تکنیک‌های ویژه‌ای، در آفریده‌های هنری آن دوره، به کار گرفته شده است.

دیگر عاملی که جهان‌بینی هنرمند را در آفرینش هنری وسعت می‌بخشد، آگاهی از رویدادهای تاریخ فرهنگ و هنر و سرگذشت زندگی هنرمندان و تحولات بی‌شمار بینش‌های هنری در طول تاریخ است. آگاهی از رسوم و آداب و سنت‌های اقوام و ملل گونه‌گون، حساسیت‌های هنری و دیدگاه‌های زیبایی‌شناختی آن‌ها و تجزیه و تحلیل دست‌آفریده‌های هنری، از بدو پیدایش انسان تا امروز، و بالاخره اطلاع از واکنش‌های مردم نسبت به آثار هنری هنرمندان، همه در مجموع می‌توانند، هنرمند را در خلق اثری راستین و اصیل یاری دهند.

آنچه درباره مراحل سه‌گانه آفرینش یک اثر هنری گفته شد، در عمل به صورت تلاشی یگانه و غیرقابل تفکیک انجام می‌شود. اگر چه هنرمند، ممکن است در روند آفرینش هنر، همیشه از مرحله نخست شرع نکند، و مراحل دیگر را برای آغاز آفرینش برگزیند، و یا در آغاز راه، پس از طی مراحلی، بازگشت کند و مرحله دیگری را انتخاب کند. ممکن است هنرمند، از مرحله سوم، یعنی با انتخاب مواد و مصالح و تمرکز حواس خود برآن‌ها و تلاش بازی‌گونه و مقدماتی با ابزار و وسایل کار، دست به آفرینش اثر هنری خود بزند. در هر حال، هنرمند هر آنچه می‌آفریند را، از گذر مراحل سه‌گانه آفرینش به تحقیق می‌پیوندد، و همواره در تلاش است تا از رهگذر آفرینش هنر، والاترین اندیشه‌ها و ژرف‌ترین پندارهای ذهنی خویش را، در رابطه با جهان کائنات به عرصه بیان کشد و به دیگران انتقال دهد. آشکار است که زبان هنرمند راستین را که سعی در کشف حقیقت

www.tabarestan.info

جهان دارد و به راز و رمزهای نهفته در جهان دل سپرده است، همگان در نیابند و ظاهر بینان و آسان‌جویان که با ژرفای احساس، اندیشه و تفکرات او بیگانه‌اند، در ملامت وی سخن گویند.

پایان بحث خویش را به کلامی از سخنان هنرمند متفکر و بزرگ قرن معاصر، «واسیلی کاندینسکی»، در مورد مقام روحانی هنرمند و جایگاه وی در جهان، مزین می‌کنم.

«واسیلی کاندینسکی» مثلثی را تصور می‌کند بنام «مثلث روحانی»، که جایگاه هنرمند راستین را در قله آن می‌داند و در توضیح آن می‌گویند:

«یک مثلث به بخش‌های نامساوی تقسیم شده است. کوچک‌ترین و تیزترین بخش آن در قله نمودار زندگی روحانی است. هرچه بیش تر به سوی پایه و یا قاعده مثلث می‌رویم، بخش‌هایش بزرگ‌تر، بلندتر و پهن‌تر می‌شوند. همه مثلث با جنبشی آرام به آهنگی پیش می‌رود و بالا می‌آید و نزدیک‌ترین بخش به قله، «فردا» به جایی می‌رسد که، «امروز» نوک قله بوده است.

گاهی در نوک انتهایی جز یک مرد تنها وجود ندارد؛ بینش او با حزن بی‌پایان‌اش برابری می‌کند، و کسانی که نزدیک‌ترین به او هستند، او را درک نمی‌کنند، او را دیوانه می‌شناسند. او خیلی دور و بالاتر از دیگران قرار دارد. در تمام بخش‌های مثلث، می‌توان هنرمندانی کشف کرد. هرکه به پایه نزدیک‌تر است، تعداد کسانی که حرف او را درک می‌کنند، بیش‌تر است ...»[۱۷]

پیشکش "ارشاد" به تبرستان www.tabarestan.info

مآخذ و یادداشت‌های پاورقی

۱. گفته شوپنهاور. (کتاب معنی هنر، نوشته هربرت رید ترجمه نجف دریابندری، ص ۱).
۲. مبدأ تاریخی انسانهای بدوی. (کتاب معنی هنر ص ۵۰)
۳. غار «آلتامیرا» واقع در ناحیه‌ای به‌نام سانتاندر در اسپانیا مربوط به ۱۰ تا ۱۵ هزار سال قبل از میلاد مسیح.
۴. قبایل بوشمن، شکارچیان و چادرنشینان آفریقایی که در صحرای کالاهاری (Kalahari) در جنوب آفریقا به ویژه بخش‌هایی از بوستوانا جنوب غربی آفریقا و آنگولا زندگی می‌کنند که تبار آن‌ها به بوشمن‌های ماقبل تاریخ می‌رسد.
۵. هربرت رید Herbert Edward Read شاعر و منتقد بزرگ معاصر انگلیس در دسامبر ۱۸۹۳ در یورکشار انگلستان متولد شد. از آثار معروف او: «فلسفه هنر مدرن» ۱۹۵۴، «هنر و اجتماع» ۱۹۳۶، «شمایل و تصویر» ۱۹۵۵، «منشأهای شکل در هنر» ۱۹۶۵ و «معنی هنر»۱۹۵۹ .
۶. تعریف و چگونگی هنر.
(هربرت رید: کتاب هنر و اجتماع، ترجمه سروش حبیبی، صص ۱۴ و ۱۵)
۷. هنر تلاشی مستقل است. (کتاب (هنر و اجتماع) همان.
۸. مارگارت مید Margaret Mead انسان‌شناس آمریکایی، متولد دسامبر۱۹۰۱ در فیلادلفیا.
۹. آلکساندر بوم گارتن Alexander Gottliep Baumgarten (۱۷۶۲ـ۱۷۱۴) فیلسوف آلمانی، یکی از پایه‌گذاران فلسفه زیبایی‌شناختی آلمان به‌شمار می‌رود:

پیشکش "ارشاد" به تبرستان
www.tabarestan.info

او تئوری زیبایی‌شناختی خود را که آن‌را علم «زیبا» تعریف می‌کند در کتاب «Aestheetica arcomatica» (۵۸ ـ ۱۷۵۰) به‌طور گسترده‌ای تشریح نموده است.

۱۰. ارنست کاسیرر Ernst Cassirer، از معتبرترین فلاسفه آلمان است که در سال ۱۸۷۴ در شهر برسلو به‌دنیا آمد و در سال ۱۹۴۵ در آمریکا بدرود حیات گفت. در سال ۱۹۳۲ به انگلستان مهاجرت کرد و در دانشگاه آکسفورد به تدریس مشغول شد. در سال ۱۹۴۱ بنا به دعوت دانشگاه ییل به منظور تدریس به آمریکا رفت و در همان‌جا وفات یافت. از آثار معروف او: «مسأله شناخت در فلسفه و علم روزگار معاصر» (۱۹۰۷ـ ۱۹۰۶)، «مفهوم جوهر بر مفهوم فونکسیون» (۱۹۱۰)، «فلسفه صور سمبلیک» در سه جلد (۱۹۲۹ـ۱۹۲۳) و «مفهوم فرد و جهان در فلسفه رنسانس» (۱۹۲۷).

۱۱. بندتو کروچه Benedetto Croce (۱۹۵۲ـ ۱۸۶۶) فیلسوف و سیاستمدار ایتالیایی است که در ۱۹۰۳ مجله Critica را تأسیس کرد و در ۱۹۱۰ به سنا راه یافت و به وزارت آموزش رسید. در ۱۹۴۷ به رهبری حزب لیبرال انتخاب شد. از حدود هشتاد اثر او می‌توان کتب زیر را که در تحول ادبیات و هنر ایتالیا نقش مهمی داشته‌اند نام برد: زیبایی‌شناسی، علم بیان ادبیات جدید ایتالیا در ۶ جلد، اخلاق و سیاست و تاریخ اروپا در قرن نوزدهم.

۱۲. ایماژ: صور خیال ـ پندار ـ تصویرهای ذهنی.

۱۳. توماس یونگ Thomas Yownng، پزشک و فیزیک‌دان معروف انگلیسی که در سال ۱۷۷۳ در میلورتن انگلستان به دنیا آمد و در ماه می ۱۸۲۹ در لندن بدرود حیات گفت. نظریه‌های او درباره امواج نوری و نیز تئوری او درباره چگونگی درک و دریافت رنگ‌ها از طریق چشم بسیار معروف و معتبر است.

۱۴. رنگ‌های آکروماتیک یا (غیررنگین) به خاکستری‌های مختلفی که از ترکیب دو رنگ سیاه و سفید به دست می‌آیند اطلاق می‌شود.

۱۵. رنگ‌های کروماتیک یا «رنگین»، رنگ‌هایی‌هستند که در اثر تابش نور و روشنایی بر اجسام توسط چشم قابل رؤیت می‌گردند.

۱۶. هگل، فردریش: کتاب مقدمه بر زیباشناسی، ترجمه محمود عبادیان، ص ۲۸ .

۱۷. مأخذ، گفته کاندینسکی: نشریه (بررسی) معماری، نقاشی، مجسمه‌سازی، شماره ۸،

www.tabarestan.info

صفحه ۱، اردیبهشت‌ماه ۱۳۴۸، از انتشارات گالری قندریز.

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

سیری در فضای معماری و موسیقی
و آشنایی با کتاب «موسیقی معماری»

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

حسینعلی ملاح

فضا، هم به جایگاه و مکان، و هم به محیطی عاطفی و روحی، و هم به اتمسفر Atmosphére یا جو، و یا جایگاه اثیری اطلاق می‌گردد.[1] در تمام هنرها ایجاد نوعی فضای عاطفی و روحی، یکی از هدف‌های آفرینندگان هنرمند است.
در هنر معماری، فضا، منزلتی خاص دارد ـ معمار هنرمند نیز چون دیگر آفرینندگان هنر، قادر است با ایجاد فضاهای گونه‌گون، همان تأثرات عاطفی و روحی را القاء کند که مثلاً موسیقی‌دان به مدد الحان و سازها ایجاد می‌کند. همچنان که یک قطعه موسیقی می‌تواند تحت تأثیر «فونوسفر Phonosphére» یا فضای صوتی، فضایی روحی، سرشار از جذبه‌های معنوی و آسمانی بیافریند، و یا همان‌طور که یک قطعه شعر، قادر است فضایی سخت عرفانی و اشراقی و الهی ایجاد کند، بنای یک مسجد با آن مناره‌های سر بر آسمان افراشته، و کشیدگی اضلاع یک کلیسا که گویی سیر به تعالی و عروج را می‌نمایاند نیز قادر هستند در بیننده صاحب ایمان، فضایی سرشار از جذبه‌های مذهبی و معنوی ایجاد کنند. به قول «ایانیس زناکیس»[2] «چه بخواهیم و چه نخواهیم بین معماری و موسیقی پیوند هست ـ این مسأله مبتنی به ساختارهای ذهنی ما است که در این هر دو هنر یکی است.»

در طبقه‌بندی هنرها، معماری جزو هنرهایی به‌شمار آمده است که هم می‌تواند زیبا باشد و هم مفید. «شوپنهاور Schopenhaver» معتقد است[۳] که: «معماری یک نوع مصالحه میان زیبایی و سودبخشی است». «گوته» گفته است: «معماری یعنی موسیقی جامد شده». کار معمار، یا آفریننده بنا، ایجاد هم‌آهنگی میان استواری و نااستواری ـ سنگینی و سبکی ـ زبری و نرمی است. در حقیقت معمار از یک‌سو باید احساس تعالی، ترحم، عدالت و فقر و ادبار را القاء کند و از سوی دیگر اشرافیت و مال داری و اعیانیت و تازه به دوران رسیدگی را بنمایاند. و در تمام این موارد موظف است لطایف و ظرایف و سنت‌های هنری را نیز از نظر دور ندارد.

پیشکش "آرشام" به تبرستان www.tabarestan.info

ظاهراً همان‌طور که موسیقی انواع دارد، معماری نیز به چند نوع منقسم شده است. انواع مشخص گشته موسیقی عبارت‌اند از: موسیقی مذهبی، موسیقی بزمی و موسیقی رزمی؛ هریک از این انواع به شاخه‌هایی منقسم می‌گردد مانند سرودهای نیایشی، مرثیه، و جز این‌ها[۴] در موسیقی مذهبی. و در موسیقی بزمی، انواع سرودهای غنایی ـ ترانه‌های عشقی ـ شکوایی ـ هزلی و ترانه‌های محلی و عامیانه ... و در موسیقی رزمی، گونه‌های متنوع سرودهای میهنی را می‌توان نام برد. چنانچه بخواهند انواع معماری را با انواع موسیقی مقایسه کنند، بی‌تردید به موارد زیر اشارت خواهد شد.

۱ـ معماری مردمی، ظاهراً متکی به شیوهای سنتی است؛ مانند موسیقی عامیانه که به یک جامعه گسترده تعلق دارد و دارای شاخه‌های گونه‌گونی است.

۲ ـ معماری بومی که گویا برخاسته از معماری مردمی است و در هر ناحیه، متکی به سنت‌ها و آب و هوای آن مرز و بوم یا آن ناحیه است ـ مانند موسیقی محلی یا موسیقی بومی «Musique Indigene».

۳ـ معماری مذهبی، بازتاب نیاز دینی مردم است ولی مانند موسیقی مذهبی چندان متنوع نیست.

۴ـ معماری «مونومانتال» یا بنای یادبود، قطع نظر از این که شکل ظاهر آن باید یادآور شخصیت اجتماعی صاحب بنا باشد، لازم است احساس تعالی و

جاودانیت را نیز القاء کند؛ یعنی از یک‌سو باید شبیه معماری مذهبی باشد و از سوی دیگر ماندگاری را بنمایاند. در شاخه‌ای از شاخه‌های موسیقی مذهبی به این نوع موسیقی توجه شده است.

۵ ـ معماری سودمند، به بناهایی اطلاق می‌گردد که خود را در قالب ارزش‌های مفید و سودبخش، یا فایده‌گرا توجیه می‌کنند؛ مانند نوعی موسیقی که بیش‌تر باب کاباره‌ها و سرگرمی مردم است.

همان طور که در طول تاریخ، خصیصه‌ها و ویژگی‌های این پنج نوع و یا انواع دیگر معماری به گونه‌هایی در یک دیگر آمیخته است، انواع موسیقی نیز (خاصه در آثار اپرایی که در تجسم صحنه‌های گونه گون و فضاهای مختلف زندگی اجتماعی ضرورت پیدا می‌کند) آمیختگی چشمگیری داشته است.

بنابر آنچه که یاد شد، فضا، یا محیط، صحنه اجرای نمایش‌نامه‌ای است که معمار نوشته است. هر قدر صحنه و نمایش نامه و اجراء از یک هم‌آهنگی مطلوب برخوردار باشند ثمره کار زیباتر و جذاب‌تر و بلیغ‌تر خواهد بود.

از آن‌جا که معمار، بافت آفریده‌اش را از طبیعت می‌گیرد و با طبیعت اجتماع و محیط زندگی سازگار می‌کند، همردیف هنرهایی می‌نشیند که با طبیعت سروکار دارند. «تن Ten» می‌گوید: «معماری همواره از شکل رستنی‌ها الهام گرفته است. معماری یونانی، از تنه درخت بریده، و معماری گوتیک از تمام درخت با شاخ و برگ هایش الهام گرفته است ... از همین روست که درون کاتدرال تأثیر جنگل را می‌دهد.»[۵] ـ معماری معابد بزرگ هند جنوبی، نباتات نیرومند و عظیم را به خاطر می‌آورد. در این زمینه باید به موضوع بهره‌گیری از نمادها یا سمبل‌های ملی در معماری اشاره کرد «پاره‌ای نمادها، برای مردم یک منطقه یا یک کشور واجد احترام است، در حالی‌که برای دیگران ممکن است یک امر عادی باشد. مثلاً بوته خار ارغوانی که گل ملی اهالی اسکاتلند است برای غیر اسکاتلندی یک علف است.» سرو، برای ایرانی نمادی است که هم جنبه مذهبی دارد و هم جنبه عرفانی و هنری؛ ولی برای یک بیگانه، یک درخت است؛ کتیبه‌های تزیینی برای یک مسلمان، حکم تعویذ را دارد، در صورتی که برای یک غربی فقط یک کار

تزئینی است.

به طور کلی می‌توان گفت که توجه به نمادها و سمبل‌ها، وسیله‌ایست برای برقرار کردن رابطه میان بنا و مردم ـ همچنان که در موسیقی علمی نیز استفاده از تم‌های محلی و نواهای فولکلوریک وسیله‌ایست جهت برقراری همین نوع ارتباط عاطفی و ذهنی با مردم.

در تمام هنرها، این الهام گرفتن از طبیعت، فقط به منظور اخذ مضمون است نه تقلید صرف؛ طبیعت برای هنر سرچشمه الهام است نه صرفاً یک عمل برای همانندسازی؛ مطابقت کامل با طبیعت، کار ابزار ماشینی است که بی‌تردید از دایره هنر خارج است. آفریده‌هایی از این دست، بی‌اهمیت نیستند، ولی ارزش هنر متعالی را ندارند. پیکره‌های موزه «گرون Grevin» (که تندیس‌هایی از مشاهیر و رهبران کشورهای جهان هستند) بسیار واقعی‌تر از مجسمه‌های مرمرین مشهوراند، ولی هرگز آن ارزش هنری را ندارند؛ یک تابلوی نقاشی، بی‌شک هنری‌تر از یک قطعه عکس است. همچنین است استماع آواز یا ساز، با صدا و یا ساز خود هنرمند که مطبوع‌تر و زیباتر از استماع آن ساز یا آن آواز توسط نوار با صفحه گرامافون است. بر همین‌گونه است یک درام، که هنری‌تر از صورت جلسه یک محاکمه جنایی است. (بیان این نکات، ارزش تقلید را در هنر، در مراحل نخستین فراگیری و آموزش هنری، نفی نمی‌کند، ولی پیداست که در مرحله کمال هنری مقبول نیست.)

حاصل سخن این که: طبیعت سرچشمه الهام برای هنرمند است. معمار هنرمند، نیز باید همواره شرایط طبیعی و نیازمندی‌های کارش را در نظر بگیرد؛ آسمان و زمین، نیز جزیی از بنا محسوب می‌شوند. از همین‌رو به قول انگلیسی‌ها «معمار دورنماساز هم مورد حاجت است.»[۶] پاره‌ای از محققان دامنه معماری را تا آن مایه گسترده دانسته‌اند که نوشته‌اند: «در هنر معماری، آزادی چنان است که شرقی‌ها می‌گویند آزاد مانند اسب در طول افسارش ...»[۷] به بیان دیگر تا آن‌جا برای معماری آزادی قایل شده‌اند که اصطلاح «افسار سرخود» را در مورد آن به کار برده‌اند. همین آزادی است که معماری را وارد عرصه هنر می‌کند.

www.tabarestan.info

«پی‌یر گاستالا Pierre Cuastalla» می‌گوید[۸] «آن مهندس مجرب و کارآزموده‌ای که از میان اختیارات عدیده خود جهت حل هریک از قضایا، راه‌حلی برحسب اراده و میل خود برمی‌گزیند، یک کار هنری انجام می‌دهد زیرا اگر غیر از این بود، یعنی تمایل خود را در انتخاب دخالت نمی‌داد، بحث از صورت هنری خارج می‌شد و وارد علم مهندسی می‌گردید.»

اکنون برای این‌که بتوان مقایسه میان موسیقی و معماری را براساسی متین آغاز کرد نخست لازم است با برخی از مصطلحات به کار گرفته شده در این مقایسه آشنا شد.

***

گام رنگ‌ها La Gamme des Couleurs ـ «آلبر لاوینیاک Albert Lavignac» نوشته است[۹]: «تمام پدیده‌های طبیعت از امواج یا ارتعاشات ساخته شده‌اند. صوت هم مانند نور و حرارت پدیده‌ایست برخاسته از ارتعاشاتی میان ۳۲ درجه تا ۷۳۰۰۰ درجه. همین‌طور است امواج حرارتی (که عالمان فیزیک به آن «ارتعاشات حرارتی Vibration Calorifique» گفته‌اند)؛ این ارتعاشات ۱۳۴ تریلیون تخمین‌زده شده است. همچنین است ارتعاشات نوری که از ۴۸۳ تریلیون آغاز می‌شود و به ۷۰۸ تریلیون ختم می‌گردد. اعداد ذیل درجات ارتعاشات هفت رنگ رنگین‌کمان را که به گام رنگ‌ها موسوم است نشان می‌دهد.

۱ـ قرمز : ۴۸۳ تریلیون موج یا ارتعاش در ثانیه؛
۲ـ نارنجی: ۵۱۳ تریلیون موج یا ارتعاش در ثانیه؛
۳ـ زرد: ۵۴۳ تریلیون موج یا ارتعاش در ثانیه؛
۴ـ سبز: ۵۷۶ تریلیون موج یا ارتعاش در ثانیه؛
۵ ـ آبی: ۶۳۰ تریلیون موج یا ارتعاش در ثانیه؛
۶ ـ نیلی: ۶۶۹ تریلیون موج یا ارتعاش در ثانیه؛
۷ـ بنفش: ۷۰۸ تریلیون موج یا ارتعاش در ثانیه؛

جان داشتن و تفکر موسیقایی، تحرک و پیوستگی لحن‌های برگزیده شده به منظور تجسم اندیشه، آرمونی یا هم‌آهنگی اختیار شده برای تقویت و القاء اندیشه،

پیشکش "آکام" به تبرستان www.tabarestan.info

و وزن‌های گونه‌گون، سازنده رنگ در یک اثر موسیقی هستند. رنگ، به موسیقی سهمی عطا می‌کند که موسیقی‌دان به وسیله آن قادر خواهد شد صحنه‌ای، یا فضایی را که مورد نظرش است تجسم بدهد. مثلاً یک رقص اسپانیایی برای این‌که دارای رنگ محلی باشد، باید واجد ریتم محلی و حرکت و جنبشی که از خصایص این‌گونه رقص است باشد. این مطلب در تمام آثار موسیقی که از کاراکتر ویژه‌ای برخوردار هستند و منش خاصی را القاء می‌کنند و یا فرم ملودیک ویژه‌ای دارند و یا واجد هم‌آهنگی مخصوصی هستند مصداق پیدا می‌کند. موسیقی یک اپرا، یا یک بالت، حتماً باید دارای رنگ‌آمیزی محلی خاصی باشد و با داستان اپرا یا بالت مطابقت داشته باشد (در این باب باز هم سخن گفته خواهد شد).

کاراکتر Caractère یا خصیصه ـ و یا منش و ویژگی موسیقی که در چند موضع بدان اشارت رفته است؛ امری است که همراه دو عنصر دیگر یعنی فرم و رنگ خود را می‌نمایاند. خصیصه یک مارش عزا کاملاً با کاراکتر یک قطعه موسیقی رقص و یا کاراکتر یک ترانه روستایی، به وضوح با خصیصه یک اثر رزمی تفاوت دارد؛ هریک از این آثار واجد نوعی منش و شکل و سیمای ویژه‌ایست که مجموعاً کاراکتر یا خصیصه آن اثر را مشخص می‌سازد.

www.tabarestan.info

خواص صوت

۱ـ نیرو یا شدت Intensité: تکیه یا اکسان، و یا مشخص کردن بخشی از یک اثر را «انتانسیته» یا نیرو و یا شدت آن بخش از آن اثر می‌گویند. به همان گونه که تکیه در کلام، ارزش خاصی دارد و به تناسب چگونگی قرار گرفتن برروی یکی از هجاهای کلمه، معنای آن واژه را تغییر می‌دهد، در موسیقی و معماری و نقاشی و سایر هنرها نیز از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. مثلاً در کلمه «جهانی» اگر تکیه بر هجای «الف» بیافتد، معنای انبوه می‌دهد (یعنی یک جهان یا یک دنیا عشق) و اگر تکیه برروی هجای «نی» بیافتد، کلمه معنای زمین پیدا می‌کند (یعنی عشق جهانی، نه عشق آسمانی). بر همین اساس است تکیه بر صوت، یا اصوات و یا لحنی از یک قطعه موسیقی ـ و یا تکیه به متجلی ساختن بخشی از

بنا، یا روبنا در معماری، و یا بخشی از تابلوی نقاشی و جز این ها.

۲ـ سنگینی یا ثقل Densité: سنگینی یا «دانسیته» در موسیقی به سه گونه خود را می‌نمایاند: الف: حرکت یا موومان Mouvement، ب: سازبندی ارکستر (اگر تمام سازها در یک ارکستر شرکت بجویند، ارکستر قادر به اجرای آثار سنگین مانند پارسیفال واگنر است) ولی اگر تعداد اندکی شرکت داشته باشند قادر به اجرای موسیقی سبک Musique Legere مانند پاره‌ای از اوورتورها و پرلودها، یا پیش درآمدها خواهد بود. ج: جنس یا ژانر Genre و یا کیفیت صداهای سازها ـ مثلاً ژانر، یا جنس صدای ساز توبا، در مقایسه با جنس صدای ابوا یا فلوت، از سنگینی خاصی برخوردار است ـ درست مانند سنگینی صوت کرناو سبکی و نرمی صوت نای چوپانی، در معماری دانسیته یا سنگینی، امری است آشکار و وسیله نشان دادن آن بهره‌گیری از خطوط افقی است. در هنر تئاتر، صحنه‌هایی که واجد «دیالوگ» یا گفتار و یا «مونولوگ» یا تک‌گویی‌های دراز آهنگ و طولانی است، در مجموع حرکتی بطئی و سنگین را نمایش می‌دهد و فضایی می‌سازد که احساس سنگینی و عدم سبکی را در بیننده القاء می‌کند.

۳ـ کشش یا Durée: درازای زمان مداومت یک صوت را کشش[۱۰] می‌نامند. زمان مداومت صوت می‌تواند به اندازه کشش یک نوت «چهارلاچنگ» و حتی یک «آپوجاتورا Appoggiatura» (یا: نوت تکیه) باشد ـ و یا می‌تواند درازای زمان مداومت آن، معادل یک نوت «گرد» و یا چند برابر نوت گرد باشد.

در روزگاران گذشته، ارزش زمانی نوت‌ها (یا به قول قدما نغمات) با حروف ابجد نشان داده می‌شد. مثلاً:

حرف الف: مساوی واحد زمان (معادل یک نوت چنگ).

حرف ب: مساوی دو برابر واحد زمان (معادل یک نوت سیاه).

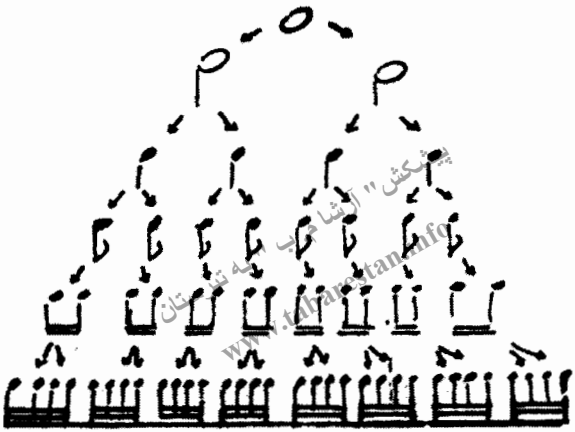
حرف ج: مساوی سه برابر واحد زمان (معادل یک نوت سیاه به اضافه یک نوت چنگ).

حرف د: مساوی چهار برابر واحد زمان (معادل یک نوت سفید).

حرف هـ: مساوی پنج برابر واحد زمان (معادل یک نوت سفید به اضافه یک نوت

www.tabarestan.info

چنگ) بوده است که در برابر آن در این روزگار: چنگ ـ سیاه (یا دو عدد چنگ) ـ سیاه نقطه‌دار (یا سه عدد چنگ) ـ نوت سفید (یا چهار عدد چنگ)ـ و پنج عدد چنگ (یا یک نوت سفید به اضافه یک نوت چنگ) نهاده شده است. ساختمان این تقسیمات در صورتی که نوت‌گرد را واحد زمان، یا مبنا قرار بدهیم) به این صورت است.



چنان که ملاحظه می‌شود برخلاف روش قدما که کوتاه‌ترین صوت مبنای کشش، یا واحد زمانی صوت به شمار می‌آمد، طبق تقسیم‌بندی کنونی، بلندترین کشش صوت (یعنی نوت گرد) واحد زمان محسوب شده است.

زمان کشش صوت ـ اگر ضربان قلب انسان سالم را ملاک سنجش قرار بدهیم و هریک از ضربه‌ها را یک واحد زمانی فرض کنیم، «نوت‌گرد» معادل چهار ضرب، نوت سفید، معادل دو ضرب، نوت سیاه، معادل یک ضرب ـ نوت چنگ معادل نیم ضرب، ... الی آخر، خواهد بود. ممکن است موسیقی‌دان بخواهد که مثلاً کشش نوت گرد را که معادل چهار واحد زمانی است به شش یا هشت و یا بیش‌تر برساند، و یا سراسر یک قطعه موسقی را باوزنی فراخ و سنگین و یا بالعکس با وزنی سریع و یا احتمالاً معتدل به گوش برساند. در این صورت از علاماتی مقرر شده و یا اعداد و اصطلاحاتی استفاده می‌کند که بر صفحه مدرج اسبابی موسوم به «مترونم Métornome» نوشته شده است. به این نوع بهره‌گیری در موسیقی

حرکت یا «موومان Mouvement» می‌گویند. مثلاً اگر یک قطعه موسیقی را بخواهند در وزنی یا حرکتی سریع به گوش برسانند بالای قطعه می‌نویسند «آلگرو Allegro»، و اگر بخواهند همین قطعه را با حرکتی معتدل به گوش برسانند بالای قطعه می‌نویسند «مودراتو Moderato» و چنانچه بخواهند سنگین و فراخ به گوش برسد بالای قطعه می‌نویسد «آندانته Andante». در معماری، کشش، معمولاً بر یکی از ساختارهای بنا می‌افتد و در دیگر هنرها به گونه‌ای خاص متجلی می‌گردد.

۴ـ اوج یا ارتفاع Hauteur: در موسیقی به اوج و حضیض، یا زیر و بمی و بلندی و کوتاهی صوت و یا یک اثر موسیقی اطلاق می‌گردد. هر صوت را می‌توان از زیرترین تا بم‌ترین حالت آن با سازهای گونه‌گون استخراج کرد. مانند نوت «می Mi» با بلندترین لوله ارگ، و همان نوت «Mi» با زیرترین ناحیه فلوت کوچک. هر اثر موسیقی نیز در یک محدوده، از زیرترین نوت تا بم‌ترین نوت آفریده می‌شود. این محدوده صوتی، از حضیض تا اوج را ارتفاع می‌گویند.

تفاوت «رژیستر Registre» یا «اتاندو Etendue» و یا «اشل موزیکال Echelle Musicale» با ارتفاع در این است که: ارتفاع محدوده کاربرد یک صوت و یا یک ارکستر است. در صورتی که رژیستر یا «اتاندو» به محدوده صوتی یک ساز یا حنجره یک انسان اطلاق می‌گردد. در معماری بلندی و کوتاهی بخش‌های یک بنا و تناسبات موجود در آن‌ها به ارتفاع تعبیر می‌گردد.

۵ـ رنگ یا تمر Timbre: صدای سازها، متکی به نوع ساختمان‌شان با یک‌دیگر تفاوت دارد، همان‌طور که صدای خواننده‌ای با صدای خواننده دیگر متفاوت است. این عامل تفاوت را زنگ یا تمر یا طنین صوت نام نهاده‌اند. فرض کنید نوت «لا La» (بین خط سوم و چهارم با کلید سل Sol) یک‌بار با ساز ترمپت به گوش برسد، و بار دیگر همین نوت، با ساز ویلن شنیده شود؛ تفاوت طنین نوت **لا**، با ترومپت و نوت **لا**، با ویلن را اهل نغمه زنگ یا تمر و یا طنین خارجی صوت نامیده‌اند. از آن جا که این ویژگی، و وجه تمایز، بین اصوات امری است سمعی، در هنرهای مصور مانند معماری و نقاشی و مجسمه‌سازی ملموس و محسوس نیست

مگر به نحوی عاطفی. در معماری شاید بتوان در بخش مربوط به اکوستیک بنا، از این عامل خاص بهره گرفت.

سرعت Vitesse: از تندی به کندی و یا از شدت به ملایمت را سرعت می‌گویند. «زناکیس» فرمول سرعت یک گلیساندو را با این کسر نشان داده است V = DH/DT، که «V» نشانه سرعت و DH زمان کشش صوت و DT نشانه شدت صوت است.

گلیساندو ـ یا ـ **گلیساندی** Glissendo-Di که به آن اهل موسیقی مالش نیز می‌گویند و آن لغزاندن انگشت برروی سیم تا محدوده نیم پرده و بازگشت به نوت اصلی است.

در معماری این واژه وقتی به کار می‌رود که سطحی به نرمی به سطح دیگری می‌پیوندد و احتمالاً مجدداً به سطح نخستین رجعت می‌کند «زناکیس» جابه‌جایی خط مستقیم و دگرگونی‌هایی که در معماری پیدا می‌کند را به گلیساندی تشبیه کرده است و می‌گوید: «من در آفریدن غرفه فیلیپس می‌خواستم فضاهای قابل تغییری بیافرینم که مداوم می‌توانست با جابه‌جایی یک خط مستقیم تغییر پیدا کند. این باعث ایجاد سهمی‌های هذلولی شکل در معماری و حجم‌هایی از گلیساندوها در موسیقی می‌گردد.»[11] چنان که گفته شد این هنرمند این حالت را در مبحث سرعت مورد مطالعه قرار داده است.

احساس Sensation: حالت یا ارتعاشاتی است که هنرمند به پاره‌ای از اصوات می‌دهد ـ در معماری احساس، به وسیله رنگ و ایجاد سایه روشن القاء می‌گردد.

تضاد ـ تکرار ـ قرینه‌سازی ـ و اصطلاحاتی از این دست، در هر دو هنر معماری و موسیقی به کار می‌رود که توضیح در باب هر یک ضمن گفتار خواهد آمد.

وزن یا ریتم Rythme: به قول «زناکیس»، «وزن در حالت ناب آن، دست‌یازی به عدد است در چهارچوب زمان». موسیقی‌دان، زمان را اندازه می‌گیرد به همان‌سان که معمار این احساس را در نمای بنا متجلی می‌سازد. وزن در موسیقی مبحثی است وابسته به زمان و در معماری وابسته به فضا. تردیدی نیست که میان این

پیشکش "آرشام کتاب" به تبرستان www.tabarestan.info

دو، هم‌آهنگی و هم‌خوانی خاصی موجود است. نقش وزن در موسیقی، در شعر، در نقاشی، در حجاری و در سایر هنرها از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است که ضمن نقل مطالب بدان اشاره خواهد رفت.

هم‌آهنگی یا آرمونی Harmonie: در قرن هفدهم میلادی نظری‌دان‌ها به نوشتن قواعدی برای آکوردها[۱۲]، و اصولی برای علم هم‌آهنگی پرداختند. در این‌جا مراد از کلمه هم‌آهنگی، توافق و سازش اصوات و الحان، و در معماری توافق «تم‌ها» و موتیف‌ها و موضوع‌ها با یک‌دیگر است.

پروفسور «بروس آلسوپ Bruce Allsopp» معمار و نظری‌دان مشهور انگلیسی نوشته است: «تئوری‌پردازان دوره رنسانس، با شاهد گرفتن از موسیقی معتقد بودند که رابطه ابعاد لوله‌های صوتی و انواع نی را با نواهای همساز یا ناسازی که ایجاد می‌کنند می‌توان به معماری منتقل کرد. آن‌ها از امواج صوتی هیچ نمی‌دانستند و چنین می‌پنداشتند که هم‌آهنگی منظر و هم‌آهنگی موسیقی می‌بایست انعکاس‌هایی از هم‌آهنگی جهانی باشند. هم‌آهنگی‌های فوق البته وجود خارجی دارند، اما صوت و تصویر روی طول موج‌های مختلف کار می‌کنند.»[۱۳]

به مناسبت باید گفت در بسیاری از هنرها بهره‌گیری از همین تضادها و طول موج‌های ناسازگار است که سبب پیدایی شاه‌کارهایی شده است.

به گفته خواجه شیراز:

ار خلاف آمد عادت بطلب کام که من

کسب جمعیت از آن زلف پریشان کردم

وقتی در معماری سخن از تناسب به میان می‌آید و گفته می‌شود: «تناسب عبارت است از تمامی رابطه‌هایی که درون و اطراف بنا وجود دارد» به گونه‌ای خاص، از هم‌آهنگی یا آرمونی (نزدیک به معنایی که موسیقی‌دان در نظر دارد) سخن رفته است. پرفسور «آلسوپ» در جای دیگر گفته است: «در معماری رنگ، بافت، شکل، نرمی، خشونت و انعکاس، تماماً می‌توانند هم‌آهنگ باشند. به طور کلی برداشت احساسی قضیه این است که: معماری بایستی آسایش بخش و هم‌آهنگ باشد ... درست است که در موسیقی، هم‌آهنگی در معنای سازش اصوات با یک‌دیگر است،

www.tabarestan.info

ولی در مفهوم وسیع‌تر، تناسباتی است میان اصوات، جمله‌های موسیقی و تمر و رنگ و طنین سازها با یک‌دیگر. زنگ یک ساز مضرابی، با زنگ یا طنین یک ساز آرشه‌یی با هم اختلاف دارند، ولی وقتی به نحو خاصی مورد استفاده قرار گرفتند مطبوع و هم‌آهنگ می‌شوند.»[۱۴]

در علم هم‌آهنگی، پاره‌ای از سازش‌ها مطبوع، و بعضی از سازش‌ها نامطبوع هستند. در میان سازش‌های مطبوع، فاصله‌ایست بسیار خوش‌آیند به گوش که به آن «فاصله طلایی یا بخش طلایی Section D'or» [۱۵] گفته‌اند. جالب این‌جاست که این بخش طلایی در موسیقی، فاصله سوم و یا معکوس آن یعنی فاصله ششمی است که نه بزرگ است و نه کوچک؛ به بیان دیگر فاصله‌ای است که فقط در موسیقی مشرق زمین، به ویژه در پرده‌های سازنده دستگاه سه‌گاه موجود است. اکنون ببینیم آقای «آلسوپ» این پدیده را از دیدگاه معماری چگونه تعریف کرده است.

www.tabarestan.info تبرستان

«نسبت طلایی [یا بخش طلایی] عبارت است از تقسیم یک پاره خط به دو قسمت، به طوری که نسبت قطعه کوچک‌تر آن به قطعه بزرگ‌ترش برابر باشد با نسبت قطعه بزرگ‌تر آن به طول تمام پاره خط [باید گفت] نسبت ضلع مربع به طول قطرش برابر ۱/√۲ که در خدمت هنرمندان متقدم بوده و مورد قبول کلاسیک‌ها نیز بوده است.»[۱۶] و سپس در حاشیه، این فرضیه را با نمودار ذیل نشان داده است، و درپی آن افزوده است: «مسأله نسبت و تناسبات در معماری به جایی رسیده است که امروز دیگر تناسب یک به سه ۱:۳ برای نسبت عرض به طول، از تناسبی مانند ۱:۲/۸۵ (که پانزده صدم کمتر است) ... اعتبار بیش‌تری ندارد. هرچند که در آن، در مقایسه با تفاوت بین نسبت‌های موسیقی، نوت‌های «دوماژور» و «دودیز Diez ماژور» تفاوت ظریفی وجود دارد.»[۱۷]

می‌دانیم که گام «دوماژور» هیچ علامت ترکیبی ندارد، ولی گام «دو دیز ماژور» دارای هفت عدد دیز بعد از کلید است. هر دو گام، یکی است و از نظر تنالیته هر دو، گام بزرگ به‌شمار می‌آیند؛ ولی از لحاظ صدا داری سازها، به اندازه همان پانزده صدم با یک‌دیگر تفاوت کاراکتر دارند. مراد این است که وقتی طرح، چه در

معماری و چه در موسیقی، در حد اعلای استواری باشد، محتوا از نظر تناسبات، چندان تفاوتی نخواهد کرد. درست مانند اختلافی که میان «دو دیز Do-Diez» و «ر بمل Re - Bemol» است. این هر دو نوت ظاهراً هم‌صدا هستند ولی در آزمایشگاه فیزیک حدود ۵/۸۸۵ هزارم ساوار[۱۸] با هم اختلاف درجه دارند که طبق سیستم پیتاگور معادل کسر $\frac{۵۳۱۴۴۱}{۵۲۴۲۸۸}$ است که بالطبع چندان محسوس نیست.[۱۹]

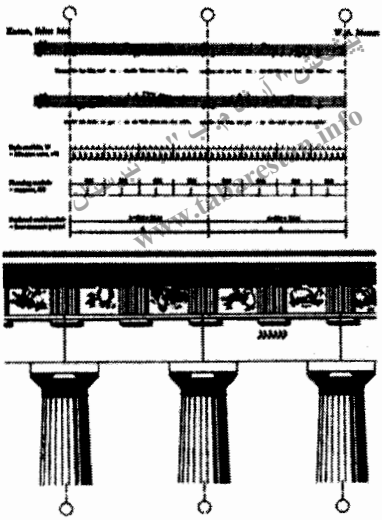
شکل یا **فرم** ـ عبارت است از ترکیب عناصری که یک مجموعه کامل و زنده را به وجود می‌آورد؛ و عاملی است که هم‌آهنگی میان عناصر برقرار می‌سازد. هنرمند بی‌شک از چگونگی عناصری که برای ایجاد فرم اثر خود برمی‌گزیند آگاهی و وقوف کامل دارد. اگر هنرمندی است که با عرض و طول، یعنی هنر دو بُعدی مانند: نقاشی، کاشی‌کاری و نقش منسوجات سروکار دارد، بالطبع از خط، رنگ، بافت و سطوح هندسی بهره می‌گیرد. اگر هنرمندی است که با طول و عرض و ارتفاع، یعنی: مجسمه‌سازی، معماری، کوزه‌گری، سبدبافی و جز این‌ها سروکار دارد، بالطبع مصارف بر عناصر یاد شده در هنر دو بُعدی، از حجم نیز بهره خواهد گرفت. آنان که با هنر چهار بُعدی مانند موسیقی، ادبیات، رقص و نمایش ارتباط دارند، مضاف بر تمام عناصری که یاد شد، از بُعد زمان هم استفاده خواهند کرد. عناصر مذکور، ضمن این‌که در مجموع سازنده فرم یا شکل هستند، به تنهایی نیز هریک خواصی دارند.

خط ـ مجموعه‌ای است از نقطه‌ها. خاصیت خط، حرکت و جنبش به سوی مقصدی است. خطوط افقی، عمودی، مایل، منحنی، شکسته و مارپیچ، هریک در بیننده احساس خاصی را القاء می‌کند. این‌طور تجربه شده است که خطوط عمودی، نظر را به سوی بالا می‌کشاند. خطوط افقی، آرامش‌بخش، و خطوط مورب، محرک، و خطوط منحنی نرم و مطبوع هستند.

هنرمند برای ایجاد این تأثرات ناگزیر است که میان خطوط متنوع، هم‌آهنگی و ارتباط ایجاد کند. برای برقراری این هم‌آهنگی، گاه خطی را تکرار می‌کند. و برای القاء تنوع، گاه خطی را به موازات خطی دیگر، و زمانی به خلاف جهت حرکت

www.tabarestan.info

همان خط، ترسیم می‌کند. به کمک خط اریب یا مایل تعادل آرامش‌بخش خطوط افقی و عمودی را برهم می‌زند و ایجاد حرکت و جنبشی تازه می‌کند.
خط، در معماری، ایفاکننده نقش اساسی در نقش‌انگیزی است. در موسیقی- به گونه‌هایی خود را می‌نمایاند ـ گاه افقی (به‌صورت جمله‌های یک صوتی Monodique)، زمانی به گونه عمودی (به وسیله آکوردها، در علم هم‌آهنگی کلاسیک)، گاهی به صورت موازی (در کنترپوان) و زمانی نیز به صورت‌های متقاطع، مایل، و درهم (در آرمونی مدرن).



در این‌جا یک جمله موسیقی از قطعه «ماهی طلایی Poissons D'or» اثر «کلود ـ اشیل دبوسی Claude - Achille - Debussy» به عنوان نمونه‌ای از موسیقی افقی نقل می‌شود:

و جمله زیر نیز از قطعه «رقص مقدس Danse sacrée» اثر «دبوسی» به عنوان موسیقی عمودی نقل می‌گردد:

سایه روشن یا Valeur ـ در موسیقی عبارت است از ایجاد هم‌آهنگی میان درجات زیر و بمی و مقدار کشش صوت از ضعیف به قوی (یعنی از ppp تا fff) در نقاشی حرکت رنگ از روشنی به تاریکی ـ و در معماری نشان دادن ارزش نور از کم‌رنگ به پر رنگ (چه به وسیله نور و چه به وسیله خطوط و سطوح) تعبیر می‌شود.

www.tabarestan.info

رنگ ـ گام رنگ‌ها در آغاز نموده شد؛ در این مقام بهره‌گیری از رنگ برای القاء اندیشه‌های هنری، در موسیقی و معماری بررسی می‌شود. از نظر علمی، رنگ عبارت است از امواج نور که به کمک حس بینایی تشخیص داده می‌شود. وقتی نور به سطحی می‌تابد، اگر آن سطح از تمام امواج یا تمام رنگ‌ها به طور مساوی برخوردار باشد، چشم، این سطح را سپید می‌بیند. اگر نور، همه رنگ‌ها، با امواج را در هم بیامیزد و فقط رنگ سبز را اجازه انعکاس بدهد، در این صورت چشم، سطح را به رنگ سبز می‌بیند.

اگر نگاهی به رنگ‌های «طیف نور» بیافکنیم، درجات اهمیت رنگ‌های اصلی و رنگ های فرعی را به نیکویی می‌توانیم ببینیم.

در این رنگ‌ها، سه رنگ غیرقابل تجزیه‌اند و معروف به رنگ‌های اصلی هستند. این سه رنگ عبارت‌اند از: آبی، قرمز، زرد. اگر رنگ‌های اصلی، با رنگ‌های فرعی ترکیب بشوند، رنگ‌های دیگری به وجود می‌آیند، یعنی از ترکیب آبی و زرد، رنگ سبز و از ترکیب زرد و قرمز، رنگ نارنجی، و از ترکیب قرمز و آبی، بنفش به دست می‌آید. اگر آمیختن و ترکیب رنگ‌ها را ادامه بدهیم تعداد بی‌شماری رنگ به دست خواهد آمد.

به طور کلی هر رنگ سه خصیصه دارد که عبارت‌اند از: خود رنگ Couleur، ارزش رنگ Valeur، و شدت رنگ Intensité.

مراد از خود رنگ نام رنگ است، مانند: آبی، قرمز و جز این‌ها. غرض از ارزش رنگ، مقدار نوری است که برطبق قواعد سایه روشن به آن تابیده می‌شود. شدت رنگ عبارت است از تندی و نرمی، و یا قوت و ملایمت و یا کم‌رنگی و پررنگی، مانند: زرد تند و زرد ملایم. معماران اهمیت خاصی برای سردی و گرمی، و یا جذاب بودن و یا خنثی بودن رنگ‌ها قایل هستند. آنان، رنگ‌های نارنجی و همسایه آن را گرم نامیده‌اند، و آبی و رنگ‌های همجوار آن را سرد گفته‌اند. سبز، در کنار زرد رنگی است گرم و در کنار آبی رنگی است سرد. پاره‌ای از روان‌شناسان سخن از «کروموتراپی Chromotherapie» یا «رنگ درمانی» به میان آورده‌اند. اینان می‌گویند: رنگ قرمز محرک مردان؛ و رنگ بنفش، محرک نفس در زنان است. این اثر رنگ‌ها است که دیدگان مردم را به سوی بسته‌های تجارتی و فراورده‌های بازرگانی و یا بناهای سودمند می‌کشاند. «تاکنون ده هزار رنگ در بخش محصولات پلاستیکی به ثبت رسیده است.»[۲۰]

در موسیقی، تجسم رنگ، به وسیله سازهای گونه‌گون عملی می‌شود. مثلاً سازهای بادی مسی، مانند ترومپ، ترمبون و مانند آن‌ها، رنگ قرمز را متبادر به ذهن می‌سازند. (به‌همین سبب وقتی موسیقی‌دانی قصد تجسم صحنه جنگ را دارد از صدای این سازها بهره می‌گیرد.) سازهای بادی چوبی مخصوصاً «اوبوا» یا سورنای ایرانی، رنگ سبز و فلوت یا نی، رنگ آبی را به خاطر می‌آورند. برهمین اساس سمفونی پاستورال (اثر بتهوون) ساخته شده است. و تکیه بر همین نقش‌انگیزی رنگ سازها در شنونده است که «تترالوژی Tétralogie واگنر» آفریده شده است.

مقدمه‌ای برای آشنایی با کتاب موسیقی معماری

از آن‌جا که آثار موسیقی «زناکیس» (مؤلف کتاب موسیقی معماری) بر اصول کدبندی برای کامپیوتر ترکیب شده است، بی‌مناسبت نمی‌نماید که درباره این نوع موسیقی و مکاتب آن مطالبی به اختصار نوشته شود.

سابقه تاریخی «موسیقی خودکار Musique Mcanique» و یا موسیقی اتوماتیک، به عصر چنگ «ائولی‌ین Éolienne» یونان باستان می‌رسد. چنگ «ائولی‌ین» سازی بوده که تارهایش به وسیله جریان هوا به ارتعاش می‌آمده است.[۲۱] در اعصار بعد، سازهایی ساخته شده که تیغه‌های گردانی رشته‌های ثابتی را به نوا آورده است مانند «جعبه موسیقی Boitte á Musique» و ارگ بربری و جز این‌ها.

پیشکش ارشام. ب " به تبرستان www.tabarestan.info

مؤلف کتاب «موسیقی با کامپیوتر» می‌نویسد: «در نهم اوت سال ۱۹۵۶ اولین برنامه موسیقی خودکار با «سویت» مشهور «ایلیاس Illiac» تحت عنوان «کامپیوتر برنامه‌ریزی کرده است»، توسط «لو ژارن هیلر Le Jaren Hiller» برای چهار ساز رشته‌یی، تنظیم شد و در دانشگاه ایلینویز آمریکا به اجرا در آمد. بخش‌ها، یا «موومان»های این سویت، هم از نظر ریتم و هم از نظر حالت به شیوه کنترپوان «پالسترینا» و هم بر بنیاد تسلسل مدهای «مارکوف» تنظیم شده بود.»[۲۲]

باید گفت پیش از «هیلر»، به سال ۱۹۵۰ در اروپا پرفسور «باربو Barbaud» اظهار داشته بود که «می‌توان با وسایل فنی و ریاضی، به نوعی موسیقی کامپیوتری دست یافت» و برهمین اساس توفیق یافته بود که برحسب تصادف نظریه کنترل را ابداع کند.

در سال ۱۹۶۰ «ایانیس زناکیس» نخستین موسیقی‌دانی است که در فرانسه موفق شد حساب احتمالات را در کاربرد «موسیقی با کامپیوتر» مورد استفاده قرار بدهد. و در سال ۱۹۶۲ اولین اثر موسیقی خود راموسوم به «ST-10» با دستگاه «آی. بی. ام.» فرانسه به اجرا در آورد.

نویسنده کتاب «موسیقی با کامپیوتر» نتیجه می‌گیرد که: «تنها نقطه نظر

انفورماتیک این است که ما را به خوبی متوجه و مطمئن سازد که به راحتی می‌توان معضلات محاسباتی را با کامپیوتر برطرف کرد، به همان سادگی که می‌توانیم با یک ماشین حساب جیبی کارهای محاسباتی رایج و متداول را انجام بدهیم.» در طول سال‌های از ۱۹۵۰ تا ۱۹۸۰سیستم‌های گوناگونی برای تهیه و اجرای موسیقی به وسیله کامپیوتر ابداع شده است، از آن جمله است:

سیستم UPIC[۲۳]ـ این دستگاه به تشویق «زناکیس» ساخته شده است. ساختمان این دستگاه تشکیل می‌شود از یک صفحه برای ترسیم گرافیک‌ها که متصل است به یک کامپیوتر با قدرت اندک؛ وظیفه کامپیوتر، تهیه «پارتیسیون» موسیقی و انجام دادن محاسبات آن است ... «این دستگاه، آفرینش موسیقی را برای همه ممکن می‌سازد، و وسیله آموزشی بسیار سودمندی است. این دستگاه دربرگیرنده عمده‌ترین اشتغالات ذهنی آهنگ‌ساز، یعنی مناسبات بین شکل‌های آفریده شده در فضا و شکل‌های به وجود آمده در زمان است.»[۲۴]

روش دیگر «سیستم هیبرید Hybrides» است که بیش‌تر در کشورهای هلند و بلژیک متداول است.

نوع دیگر سیستم برنامه‌ریزی موسوم به «پد چهار Pod. ۴» و «پد پنج Pod. ۵» است. این نوع برنامه‌ریزی با سیستم استوکاستیک[۲۵] تا حدی مطابقت دارد.

نوع دیگر «سیستم SSP» است که علامت اختصاری Sound Synthesis Program است. در این سیستم علامات یا کدها، به طور مستقیم برروی «بلوک‌ها Blocs» یا صفحه‌های نمونه ثبت می‌گردد؛ طرز انتقال علامات به ارتعاشات صوتی کاملاً برخلاف تمام قواعد ساختارهای متدیک آهنگ‌سازی و یا آفرینش موسیقی به وسیله کامپیوتر است، برروی هریک از این بلوک‌ها، براساس کدهایی خاص که متکی به علم جبر است کاراکترها ثبت می‌شود، مثلاً روی یک بلوک اعمال زیر با کدهایی نوشته می‌شود و سپس به حافظه کامپیوتر سپرده می‌گردد.

* اطلاعات فشرده یا گسترده،
* تجزیه تحلیل هر بخش،

* کپیه کردن پاره‌ای از اجزاء،
* فرمان مجدد به بلوک مورد نظر،
* اقدام به یک تصفیه درجه‌بندی شده عددی (معمولاً تبدیل از مرحله‌ای به مرحله دیگر به نحوی سریع و منطقی صورت می‌گیرد).

همچنین می‌توان اعمال دیگر را نیز روی این بلوک‌ها انجام داد، از آن جمله است اعمال زیر درباره صوت:

* قوی، ضعیف،
* سکوت، غیرسکوت،
* بلند، کوتاه،
* شیرین و ملیح، تلخ و ناخوش‌آیند (مطبوع یا نامطبوع)،
* همچنین بلندی یا ارتفاع صوت، زنگ معین و مشخص آهنگ در حد نیاز، مانند «ماکروموزیک Macro Musique» (یعنی ریتم) و «میکروموزیک Micro Musique» (یعنی تم یا زنگ و یا طنین صوت و یا طنین آهنگ).

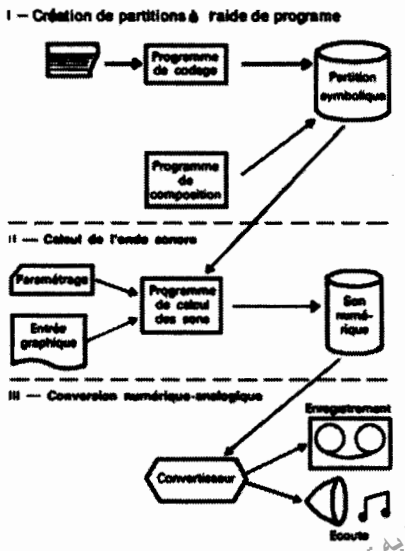
پیشکش "آشنایی با تبرستان" www.tabarestan.info

روش دیگر که تحت عنوان «اصوات و حساسیت آن‌ها در سیستم عددی» توجیه شده است، شناخت اصوات از دیدگاه «های‌فیدلیتی» (یا بنابر گویش فرانسوی‌ها Haute Fidélité) می‌باشد. در این سیستم دگرگونی‌های ارتعاشات صوتی برمبنای «هرتس Hertz» در درجات مختلف آن، و همچنین کاربرد گوناگون آن در کامپیوتر مطالعه می‌شود.

بی‌مناسبت نمی‌نماید طرحی را که در کتاب «موسیقی با کامپیوتر» (ص ۷) ترسیم شده و نشان‌دهنده مراحل گونه‌گون تهیه موسیقی به وسیله کامپیوتر است در این‌جا عیناً نقل کنیم.

از آن‌جا که سخن در این باب، ضمن بررسی کتاب «موسیقی معماری» جسته گریخته خواهد آمد، به همین مختصر بسنده می‌کنیم و می‌پردازیم به معرفی انواع موسیقی که با وسایل الکتریکی و یا الکترونیکی تهیه می‌شود.

۱ـ آفرینش موسیقی به یاری برنامه‌ریزی (از چپ به راست)



۲ـ محاسبات ارتعاشات اصوات

۳ ـ تبدیل عدد به صوت

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

۱ـ «موسیقی کنسرت La Musique Concerte»: این نوع موسیقی درسال ۱۹۴۸ توسط یک موسیقی‌دان فرانسوی موسوم به «پی‌یر شافه Pierre Schaeffer» ابداع شد. همان‌طور که نقاشی براساس طرح، رنگ، بافت (Texture) یا شالوده و ساختمان و تناسباتی (proportion) که برروی بوم ترسیم می‌گردد استوار است، موسیقی کنسرت هم براساس عناصر صوتی همسان با نقاشی ترکیب می‌شود.

«شافه» در مورد نام‌گذاری این نوع موسیقی می‌نویسد: «ما نام موسیقی خودمان را به این سبب کنسرت نهاده‌ایم که از آلات موسیقی عاریتی که مهم نیست از چه اسباب‌های مصوت هستند تشکیل شده و کارشان این است که ایجاد سروصدا و همهمه و یا احتمالاً آوایی موسیقایی بکنند. تنظیم و ترکیب این اصوات براساس تجربه است ... و نوشتن آن به شیوه نوت‌نویسی متعارف و معمولی غیرممکن است.»[۲۶]

۲ـ «موسیقی الکترونیک La Musique Electronique»: «هربر ای‌مر Herbert Eimert» می‌گوید: «برخلاف موسیقی کنسرت که به کمک

میکروفون آثار خود را به گوش می‌رساند، موسیقی الکترونیک، عناصر صوتی را مستقیماً به وسیله دستگاه الکترونیک به صدا می‌آورد. یعنی موسیقی از طریق یک ژنراتور که محتوی اصوات ضبط شده برروی نوار مغناطیسی است تهیه و تنظیم می‌گردد. وجه تسمیه آن هم بدان سبب است که چون این موسیقی به وسیله «سنته‌تی‌زرها Synthétiseur» و ارگ‌های الکترونیکی آفریده می‌شود، به آن موسیقی الکترونیک گفته‌اند. در این نوع موسیقی نیز مانند موسیقی با کامپیوتر، نواها به وسیله کد Code و یا کاغذهای مشبک و یا گرافیک‌های از پیش ترسیم شده به دستگاه داده می‌شود.

۳ـ «موسیقی برای تایپ»: نوعی موسیقی الکترونیک امریکایی است که پایه‌گذار آن «ولادیمیر اوساشوسکی Vladimir Ussachevsky» و «اتو لوانینگ Otto Luening» هستند. موسیقی برای تایپ، مقدمه‌ای است برای پیدایش موسیقی الکتروآکوستیک، یعنی موسیقی ثبت شده روی نوارهای مغناطیسی.

www.tabarestan.info

۴ـ «موسیقی الکتروآکوستیک La Musique Electroacoustique»: از سال ۱۹۵۰ رایج گردید. اساس آن همان موسیقی کنسرت و موسیقی الکترونیک است. اولین اثر مشهور در این سبک، به سال ۱۹۵۶ توسط «کارلینز اشتکهوزن Karlheinz Stockhausen» ساخته شده است ـ به اجمال می‌توان گفت که موسیقی الکتروآکوستیک عبارت است از موسیقی برای نوار مغناطیسی که در استودیو، روی دستگاه‌های صدابرداری مغناطیسی به روش تقسیم اصوات برمبنای اکوستیک (هر میکروفون برای یک صوت) تهیه می‌گردد.

۵ ـ «موسیقی تجربی Musique Expérimentale»: در دهه ۱۹۵۰ دو گروه در فرانسه سرگرم تجربیاتی در زمینه موسیقی الکترواکوستیک بودند، یک گروه تجربی در پاریس و یک گروه تجربی در مارسی.

در پایان دهه پنجاه، «پی‌یر شافه» در این زمینه چند اثر آفرید. یکی از مشهورترین کسانی که در سبک موسیقی تجربی آثاری قابل ملاحظه و درخور مطالعه ساخته است «ایانیس زناکیس» است که «متاستازیس Metastasis» او شهرت زیادی کسب کرده است. دیگری موسیقی‌دانی است موسوم به «ملک Malec» که

«سیگما Sigma» را آفریده است.

۶ ـ «موسیقی آکوسماتیک Musique Acousmatique»: اگر بپذیریم که هر پدیده نو، حدود یا مرزی دارد، به ساده‌ترین بیان باید بگوییم که موسیقی اکوسماتیک پدیده دیگری است از جست‌وجویی ماجراجویانه برای دسترسی به موسیقی الکتروآکوستیک.

۷ـ «موسیقی... ؟»: موسیقی کنسرت، موسیقی الکترونیک، موسیقی الکتروآکوستیک، موسیقی تجربی، موسیقی آکوسماتیک، و ... پدیده‌هایی هستند که ما را به سوی نوعی موسیقی هدایت می‌کنند که باید نام آن را «موسیقی مانیه‌توفون Musique Magnetophone» و یا محفظه صوتی و یا به بیان روشن‌تر «سینما برای گوش Cinéma Pour L'Oreille» نام نهاد. در این‌جا و آن‌جا و همه جا سخن برسر این است که «موسیقی فردا چه آینده‌ای دارد؟»

۸ ـ «موسیقی مختلط Musique Mixte»: موسیقی مختلط به نوعی موسیقی اطلاق می‌شود که برای نوارهای مغناطیسی و موسیقی اسبابی و موسیقی آوازی و غیره تهیه شده باشد. همان طور که از نام‌اش برمی‌آید این نوع موسیقی، هم می‌تواند مجزا باشد و هم تمام انواع موسیقی را دربر بگیرد. تعداد بی‌شمار میکروفون، و وسایل آکوستیکی و ایجاد سروصدا و همهمه با اسباب‌های گونه گون کوبه‌ای و ضربی، از ویژگی‌های این نوع موسیقی است ـ مشهورترین آثار در این سبک، «ارفه ۵۱ Orphée 51» برای آواز سپرانو، همراه با نوارهای مغناطیسی ـ و همچنین اولین اثر مختلط، ساخته « ژان ـ اتی‌ین ـ ماری «Jean - Etienne - Marie» و «کارلینز اشتکهاوزن Karlheinz Stokhousen» موسوم به «برخورد ۱۹۶۰ Kontakte 1960» برای پیانو و تمام اسباب‌های کوبه‌ای و ضربی است.

www.tabarestan.info

درباره کتاب موسیقی معماری Musique Architecture

این کتاب اثر «ایانیس زناکیس Iannis Xnakis» است که توسط مؤسسه انتشاراتی «کاسترمن Casterman» به سال ۱۹۷۶ در پاریس به چاپ رسیده

است. پیش از آن‌که به سیری در فضای کتاب بپردازیم، رواست بدانیم زناکیس کیست؟

زناکیس به‌سال ۱۹۲۲ متولد شده‌است؛ وی‌برای نخستین‌بار مفاهیم مبهم اصوات سماوی، وحساب احتمالات را با عنوان «موسیقی استوکاستیک Musique Stochastique» و همچنین نظریه پویایی یا به تعبیر لغوی: «تئوری بازی Théorie De Jeux» (که به آن موزیک استراتژیک Musique Strategique نیز می‌گویند) و ساختارهای ریاضی و یا موزیک سمبولیک را در موسیقی به کار برده است.

در میان آثار موسیقی بسیار واجد اهمیت او، می‌توان از قطعات زیر نام برد: «متاستازیس (۱۹۵۴) Metastasis، ائونتا (۱۹۶۴) Eonta، ترتکتور (۱۹۶۶) Terretektorh، شب‌ها (۱۹۶۸) Nuits و دیاتپ Diatope (۱۹۷۷)». مضاف براین‌ها آثار معماری زناکیس است که طی ۱۲ سال همکاری با «لوکوربوزیه Le Corbusier» آفریده شده است. مشهورترین آفریده‌های وی در معماری، بنایی است موسوم به «پولی‌توپ Polytope» که به سال ۱۹۶۷ به مناسبت برگزاری نمایشگاه بین‌المللی مونرآل ساخته است. همچنین است «مرکز هنر و فرهنگ ملی ژرژ پمپیدو»[۲۷] که به سال ۱۹۷۷ در پاریس ساخته شده است.[۲۸]

به‌جاست، بخشی از مصاحبه‌ای که با زناکیس شده، و در ماهنامه پیام (یونسکو ـ خرداد ۱۳۶۶) آمده است در این‌جا نقل شود:

□ **شما علاوه بر این‌که موسیقی‌دان هستید یک معمار هم هستید، این دو اشتغال ذهنی را چگونه با هم پیوند می‌دهید؟**

■ من در واقع به معنای خاص کلمه، یک معمار حرفه‌ای نیستم؛ چندین سال، زمانی که با «لوکوربوزیه» کار می‌کردم با این هر دو هنر سروکار داشتم. در تهیه پروژه‌های «سیته رادیو Cité Radieuse» که یک مجتمع مسکونی در «مارسی» است، همچنین «صومعه سنت ماری دولاتورت»[۲۹] نزدیک

www.tabarestan.info

شهر لیون و پروژه ساختمانی در شهر «چندیگر» هند همکاری داشته‌ام. در سال ۱۹۵۸ غرفه فیلیپس در نمایشگاه جهانی بروکسل را طراحی کرده‌ام؛ اما از آن پس، سروکارم با موسیقی و گاه‌گاهی اگر فرصتی پیش می‌آمد، بامعماری بوده است.

□ **تازه‌ترین پروژه شما چیست؟**

■ نقشه یک تالار کنسرت تجربی که با همکاری «ژان لویی ورت» طراحی کرده‌ام ... این تالار کنسرت، به کلی با تالارهای دیگر تفاوت دارد. شکل آن سیب‌زمینی است. دلیل آن هم این است که از سیستم دایره‌یی (که از لحاظ اکوستیک خیلی بد است) اجتناب شده است. بنابراین بیضوی شکل و دارای دیوارهایی است که اندکی پیچ خورده‌اند. به جای کف ثابت، دارای مکعب‌هایی به عرض یک متر است که هرکدام می‌تواند دو نفر را در خود جای دهد. به این ترتیب خطوط کناری، می‌تواند تعدیل شود، و سطح‌ها می‌تواند تا شش متر تغییر بپذیرد. این تمهید، چندین ترکیب‌بندی را ممکن می‌سازد ... به همین سبب نوازندگان می‌توانند در وسط، جای بگیرند و یا بر سکویی از مکعب‌ها با تماشاگرانی که گردشان حلقه می‌زنند قرار بگیرند... این امکان نیز هست که کانون توجه را از مرکز برداشت، یا به عکس همه چیز را فقط در یک طرف متمرکز کرد ... گرداگرد و اطراف فضای داخلی، یک گالری مارپیچ است که می‌تواند تماشاگران و موسیقی‌دانان را در خود جای بدهد، به طوری که یک فضای صوتی «Sound Scape» سه بُعدی به‌وجود آورد. در سوراخ‌های دیوارها پانل‌هایی فرورفته که می‌توانند از لحاظ میزان جذب صدا، در تغییر باشند و درجه انعکاس صدای درست را تنظیم کنند. علاوه براین، تمام این حجم می‌تواند با حجمی دیگر، که به مراتب بزرگ‌تر است و آن را دربر می‌گیرد و به بیرون راه دارد ارتباط پیدا کند و از این راه امکانات جدیدی برای اجرای آثار موسیقی به وجود بیاورد. اما این، یک نوع معماری متحرک نیست. معماری متحرک هیچ‌وقت به کار

پیشکش ارشاد تبرستان به www.tabarestan.info

نمی‌آید، زیرا ماشین آلات مربوط به آن، در هم فرومی‌روند.

□ **به نظر شما چرا بین این دو حوزه خلاقه، یعنی موسیقی و معماری چنین پیوندی وجود دارد؟**

■ برای این که معماری به طور کلی فضای سه بُعدی است که ما در آن زندگی می‌کنیم. برآمدگی‌ها و تورفتگی‌ها، هم در موسیقی و هم در حوزه هنری بصری، اهمیت دارند. برخورد درست با نسبت‌ها، در این‌جا ضرورت دارد. بهترین معماری باید نه با تزیین، بلکه با نسبت‌ها و حجم‌های ساده سروکار داشته باشد. معماری، یک هنر بصری است. در حوزه هنر بصری اجزاء سازنده‌ای وجود دارد که مرتبط با آن چیزی است که ما حوزه عقلایی‌اش می‌خوانیم و در عین حال بخشی از موسیقی نیز هست. چه بخواهیم و چه نخواهیم بین معماری و موسیقی پیوند هست. این مسأله، مبتنی بر ساختارهای ذهنی ماست که در این هر دو هنر یکی است. مثلاً آهنگ‌سازان از قرینه‌سازی استفاده می‌کنند که عیناً در معماری هم معمول است؛ اگر ما بخواهیم بخش‌های مساوی، و قرینه یک مستطیل را به دست آوریم، بهترین راه این است که آن را بچرخانیم. فقط در چهار جهت است که یک مستطیل می‌تواند چرخانده شود و نه بیش از آن؛ این همان ابتکاری است که در دوران رنسانس در زمینه موسیقی شده است[۳۰] ... مثال دیگر غرفه فیلیپس است. در طراحی آن غرفه، من از اندیشه‌هایی سود جسته‌ام که از یک قطعه موسیقی ارکستری که در همان زمان داشتم می‌ساختم به وام گرفته‌ام. من می‌خواستم فضاهای قابل تغییری بیافرینم که مدام می‌توانست با جابه‌جایی یک خط مستقیم، تغییر پیدا کند.

□ **می‌توانید نمونه‌هایی از این‌گونه همگرایی یا تقارن، بین الگوهای معماری و موسیقی را که در تاریخ رخ داده مثال بزنید؟**

■ بارتوک[۳۱]، برای دستیابی به آرمونی‌های خود از «نسبت طلایی»[۳۲] استفاده

www.tabarestan.info

می‌کرد. نسبت طلایی از حوزه عناصر بصری گرفته شده است، و عبارت از یک نسبت هندسی همراه با خاصیت افزایشی است که هر جزء آن معادل جزء قبلی است. این نسبت طلایی در معماری از دوران ساختن اهرام مصر تا معابد یونانی، به‌منزله نوعی تمهید اعجازانگیز برای آفرینش چیزهای زیبا به کار رفته است.

□ **آیا این هم‌خوانی برای شما ارزش بنیادی دارد؟**

■ گوته می‌گوید «معماری یعنی موسیقی جامد شده» اگر بکوشیم از حد شکل ادبی کلمات فراتر برویم تا به مفهوم عینی‌تر دست بیابیم، فوری به ساختارهای ذهنی می‌رسیم که به گروه‌بندی می‌انجامد. چرخش مستطیل‌ها یا ملودی‌ها گروه‌هایی از دگرگونی‌ها هستند ... مهم‌ترین سطح هم‌خوانی، به زبان ادبی و شاعرانه، همان است که گوته گفته است. انواع دیگر نیز هستند. مانند گلیساندوها، یا محورهای عددی، در صدا یا در معماری، که مجموعاً فضا را تشکیل می‌دهند. ولی هم‌خوانی دیگری هم وجود دارد، مثلاً وزن ... وزن چیست؟ وزن مرکب از نقاط انتخاب شده در طول یک محور یعنی محور زمان. موسیقی‌دان زمان را اندازه می‌گیرد... عین همین در معماری، در نمای ظاهری بچشم می‌خورد... در یک‌جا مسأله زمان است و در جای دیگر مسأله فضا. بنابراین بین هر دو هم‌خوانی وجود دارد، و این بدان سبب امکان دارد که یک ساختار ذهنی بنیادی، که ریاضی‌دان آن را «ساختار نظم» می‌نامد وجود دارد.

□ **انفورماتیک در آثار شما به عنوان یک موسیقی‌دان، نقشی با اهمیت دارد، زیراکه امکانات تازه‌ای به روی آن می‌گشاید. شما حتی یک ماشین آهنگ‌سازی به نام «اوپیک Upic» اختراع کرده‌اید. ممکن است درباره آن صحبت کنید؟**

■ در آزمایشگاهی که بیست سال پیش تأسیس کردم، سیستمی به وجودآوردیم

که به وسیله آن هرکس می‌تواند از طریق طراحی، موسیقی تصنیف کند. این سیستم، هم یک ابزار برای آهنگ‌سازان و استادان اکوستیک است، و هم کمک کننده‌ای است برای کودکان که با آن بدون فراگیری «نوت» بتوانند اندیشیدن به زبان موسیقی را بیاموزند. یعنی این امکان را بیابند که به وسیله تجربه مستقیم، موسیقی یاد بگیرند. این امر، نمی‌توانست بی‌وجود انفورماتیک عملی باشد... در این‌جا می‌توانیم با استفاده از ماشین خودمان، اندیشه موسیقایی را حفظ کنیم، و حتی می‌توانیم آن را ذخیره کنیم.

پیشکش "آوای تبرستان" www.tabarestan.info

□ **فعلاً شما از کامپیوتر چگونه استفاده می‌کنید؟**

■ در قطعه موسوم به «دیاتپ Diatope» تمام برنامه‌ریزی پرتوهای لیزر، تابش‌های الکترونیکی هم‌آهنگ شده با موسیقی (که آن‌هم به وسیله کامپیوتر ساخته شده بود) از طریق برنامه‌ریزی در مرکز کامپیوتری فراهم آمده بود. در آن اثر ۱۶۰۰ نور الکترونیکی که هرکدام منفرداً می‌تواند در یک بیست و پنجم ثانیه، خاموش و روشن شود وجود داشت. این کار را با دست نمی‌توان انجام داد، زیرا شتاب، زیاد، و تعداد، بسیار است... شما می‌توانید با تأثیرات نور که تبدیل به صدا می‌شوند، همان طور بازی کنید که با اصوات موسیقایی بازی می‌کنید، منتهی در یک بُعد فضایی ... مثلاً اگر شما بخواهید که انبوهی از نقطه‌های نورانی، پیدا و ناپیدا بشوند، نیازمند استفاده از حساب احتمالات هستید، یعنی همان کاری که من با صداها می‌کنم. تکنیک همان است، ولی البته همه چیز قابل تبدیل نیست.

باید به یاد داشت که تکنولوژی کامپیوتر، فقط یک وسیله است، اگر من کاربردهای ریاضی و یا حتی گاهی نظریه‌های فیزیکی را در موسیقی به کار می‌برم، به این علت است که بین موسیقی و اعداد پیوندی نزدیک وجود دارد ... وقتی شما این اصل را قبول کردید، از مجموع اندیشه ریاضی، که در موسیقی، حاضر و ناظر است، و حتی در برخی موارد نیز نسبت به ریاضیات

در مراحل پیشرفته‌تری است، به سهولت می‌توانید استفاده کنید.
مثلاً در نظر بگیرید. در قرن دهم به هنگامی که موسیقی‌دان‌ها دست به ابداع خط نوت، در موسیقی زدند، چه اتفاقی رخ داد. آنان با ابداع پنج خط حامل، و علاماتی برای نشان دادن زمان اصوات، و زیر و بمی صداها، احساس عاطفی را که ابداً با احساس فضایی ارتباطی نداشت به صورت نوت‌نویسی فضایی در آوردند. یعنی چهارصد سال پیش از «نیکول اورسم» و شش قرن قبل از هندسه تحلیلی «دکارت» تحت تأثیر نوت‌نویسی بوده‌اند یا نه؟ ولی همین‌قدر می‌دانم، کاری کردند که موسیقی‌دان‌ها قبلاً انجام داده بودند، و حتی امکانات بیش‌تری را فراهم کرده بودند؛ زیرا زیر و بم و زمان، ارتباطی به فضا ندارد، در حالی که آن متفکران در زمینه فضا پژوهش می‌کردند. این فقط، یک مورد است که موسیقی‌دان‌ها بی‌آن‌که بدانند چه می‌کنند، از دانش و ابتکار، در زمینه‌ای دیگر بهره گرفته‌اند.

www.tabarestan.info تبرستان

□آیا شما بین تفکر سنتی موسیقایی، و مدرن‌ترین جنبه‌های موسیقی معاصرمباینتی مشاهده می‌کنید؟

■ نه! حتی یک تداوم نسبتاً آرامی هم وجود دارد که نتیجه‌اش همین موسیقی«سری‌یل Serielle» [۳۳] است. رهایی از سیستم «تنال Tonal» که با «دودکافونی Dodecaphony» و بعدها با موسیقی «سری‌یل» امکان یافت، همین تداوم را نشان می‌دهد. «شوانبرگ Schönberg» و طرفداران مکتب وین، در مورد بازگشت به نوعی پلی‌فونی که از عصر رنسانس باب شده بود، عمداً محدودیت‌هایی را پذیرفتند. این انتقادی بود که من در دهه ۱۹۵۰ از موسیقی «سری‌یل» کردم. اگر «شوانبرگ» با دانش زمان خود، از جمله با فلسفه، فیزیک و ریاضیات آشنایی داشت، بی‌شک حساب احتمالات را در قلمرو کار خود وارد می‌کرد.

□تفکر علمی در زیبایی‌شناسی موسیقی چه مقامی دارد؟

■ من نخستین منبع الهام خود را در فرهنگ یونان باستان و به ویژه فرهنگ آتن در قرن‌های چهارم و پنجم پیش از میلاد یافته‌ام. این دوره، در تاریخ بشر، عصر شگفت‌انگیز خلاقیت است. چنان‌که می‌دانیم ریاضیات در این دوره تولد یافت ... بعد نوبت به فلسفه می‌رسید. چندی پیش داشتم مقاله‌ای درباره پیدایش جهان می‌خواندم، نویسنده می‌گفت: تاکنون تمام علوم، بر شالوده علیت استوار بوده است، اما حالا ما داریم این پرسش را مطرح می‌کنیم: آیا جهان می‌تواند از هیچ، و بدون علت به وجود آمده باشد؟ فیزیک‌دانان اخترشناس، میل دارند که فکر کنند همین طور بوده است.

علاوه براین تأثیرپذیری‌ها، تماس نزدیک من با شخصیت‌هایی چون «لوکوربوزیه» و «مسیان» نیز در کار بوده است. «اولیویه مسیان»[۳۴] گرچه ریاضی‌دان نیست، ولی به گونه‌ای با اعداد ارتباط دارد. این موضوع از «تونالیته‌های با انتقال محدود» و دلبستگی‌اش به وزن‌های موسیقی هندی و موسیقی یونانی، آشکار است؛ به‌علاوه این دو نوع موسیقی، به بهترین وجه، خود ریاضی گونه‌اند. در حوزه وزن، که در حالت ناب آن، دست‌یازی به عدد در چهارچوب زمان است، هیچ نوع موسیقی از موسیقی کوبه‌ای هندی پیش‌تر نرفته است. انواع موسیقی کوبه‌ای افریقایی (که با این مورد تفاوت دارد) نیز بسیار با اهمیت است. من با این نوع موسیقی‌ها خود را کاملاً یک‌دل احساس می‌کنم، حتی می‌توانم بگویم که: احساس می‌کنم موسیقی غربی برایم از این‌ها غریبه‌تر، یعنی «اگزوتیک Exotic» است.

در پایان این مصاحبه، زناکیس بدین‌گونه معرفی شده است: «یانیس گزناکیس»[۳۵] اصلاً یونانی و آهنگ‌سازی با شهرت جهانی است که ریاضی‌دان و معمار نیز هست. او قبلاً در دانشگاه «ایندیانا» استاد بود، فعلاً در دانشگاه پاریس تدریس می‌کند و مدیر مرکز مطالعات موسیقی، در محدوده علم ریاضی و انفورماتیک در پاریس است که خود بنیان‌گذار آن در سال ۱۹۶۶ می‌باشد. آثار او که به ۶۰ قطعه می‌رسد و برخی از آن‌ها هم‌اکنون جزو آثار

www.tabarestan.info پیشکش "ارشیو پ" به تبرستان

کلاسیک شده مشتمل است بر همه فرم‌های آهنگ‌سازی. از آفریده‌های سال‌های اخیر او می‌توان این آثار را نام برد: «پولی‌تپ Polytope» (موسیقی الکترونیکی و اشعه لیزری) ۱۹۷۲، «سان‌دره Cendrees» برای کُر و ارکستر ۱۹۷۳، «آییس Ais» برای صدای باریتون و سازهای کوبه‌ای همراه با ارکستر ۱۹۸۰ و «Shaar» برای ارکستر سازهای زهی ۱۹۸۲، و اثر تازه او موسوم به «کک‌رپ Keqrops» برای پیانو و اکستر، این اثر برای نخستین بار در پاییز ۱۹۸۷ با ارکستر فیلارمونیک نیویورک اجرا شده است.»

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان www.tabarestan.info

کتاب موسیقی معماری

این کتاب مجموعه مقالاتی است، شامل نظریه‌های زناکیس . بی‌تردید «یانیس زناکیس» را باید مانند «بولز»[۳۶] و «کارل هینز اشتوکهاوزن»[۳۷]، یکی از موسیقی‌دانان بلندآوازه معاصر به‌شمار آورد.

آثار موسیقی او به خوبی نشان می‌دهد که آفریننده آن‌ها، یک مهندس معمار است. زناکیس، در آفریده‌های خود، حساب احتمالات و تئوری انفورماسیون را دخالت داده است. در حقیقت وی، با آثار تجربی خویشتن، رویاروی شیوه موسیقی «سری‌یل» بارتوک[۳۸]، و شیوه معماری «لوکوربوزیه»[۳۹] قد برافراشته است. به موازات نکات یاد شده، زناکیس در این کتاب، نظریه‌ای نو، برای ساختن یک شهر نمونه موسیقی به نام «دیار کیهانی La Ville Copmique» ارائه داده است، دیاری که زناکیس خود پیش‌تاز ساختن آن شده است.

کتاب «موسیقی معماری» از سه بخش تشکیل شده است. در بخش نخست تحت عنوان «موسیقی» مطالب ذیل مورد بحث قرار گرفته است:

۱ـ تئوری احتمالات و ترکیب موسیقایی،

۲ـ پارابل‌ها یا مشابهات سه‌گانه،

۳ـ فرم‌گرایی ـ قطعیت‌گرایی ـ و ترکیبات موسیقایی،

۴ـ قطب‌های سه‌گانه تراکم: الف ـ موزیک استوکاستیک (آزاد)، ب ـ موزیک

استوکاستیک (مارکووی‌ین Markovienne)ـ ،[۴۰] ج ـ موسیقی سمبولیک و گروهی.

۵ ـ به‌سوی یک موسیقی مادرایی،

۶ ـ به‌سوی یک فلسفه موسیقی.

در بخش دوم، ذیل عنوان «معماری» مطالب زیر مورد بحث قرار گرفته است:

۱ـ غرفه فیلیپس، طلوع یک معماری،

۲ـ نوت‌های موسیقی، در یک وضعیت الکترونیکی،

۳ـ دیار کیهانی.

عنوان بخش سوم: «موسیقی معماری» است و در بخش چهارم «تعلیقات و یادداشت‌ها و فهرست‌ها» چاپ شده است.

کتابخانه عمومی "آیت ا... م. ب. "تبرستان www.tabarestan.info

در برگ هشتم کتاب (پیش از ورود به مباحث اصلی) نمودار زیر ترسیم شده است.

چنان که پیداست، این اولین روایت از قسمتی از یک قطعه موسیقی موسوم به «متاستازیس (۵۴ ـ ۱۹۵۳) Metastasis» (اثر زناکیس) است. مشخصات نمودار از این قرار است:

۱ـ نمودار نشان‌دهنده ارتفاع یا (Hauteur) نوت «می Mi» از بم‌ترین تا زیرترین حالت آن است.

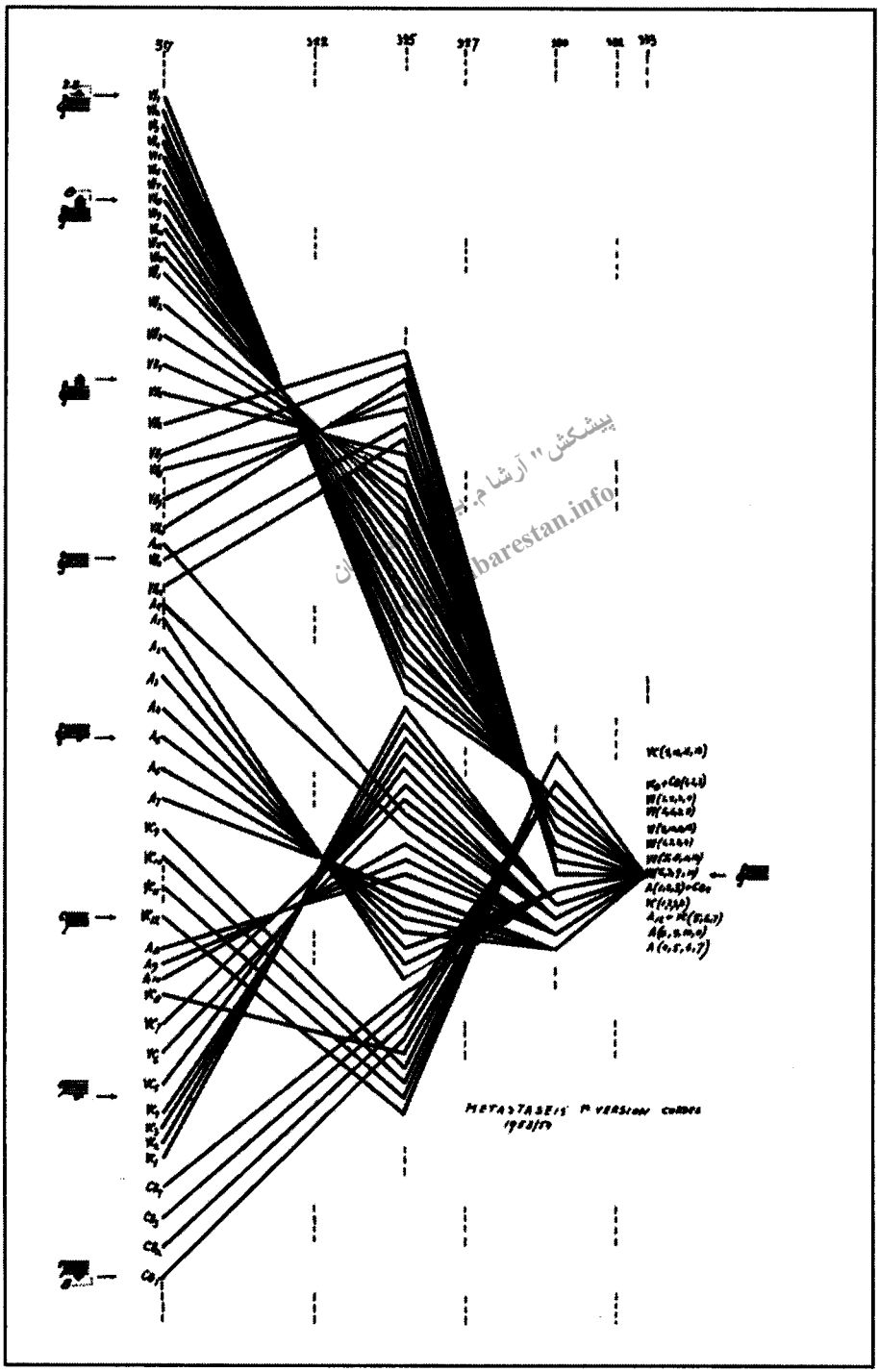
۲ـ چون نوت «سل Sol» دومین نوت مایگی از گام «می Mi» و سومین نوت، از گام بالا رونده می، و ششمین نوت از گام پایین رونده می به‌شمار می‌آید، خطوط نمودار به‌خاطر منتهی شدن به نوت «سل Sol» چهره‌ای متمایل‌گونه پیدا کرده است.

۳ـ خطوط نزدیک به هم، درجه ارتعاشات را نشان می‌دهند.

۴ـ تداخل خطوط معرف تداخل ارتعاشات برمبنای ارتفاع صوت هستند.

۵ ـ اعداد بالای نمودار که از ۳۱۷ آغاز و به ۳۳۳ ختم می‌شوند نشانه ارتعاشات برمبنای هرتس هستند.

چنین پنداشته می‌شود که همین نمودار، انگیزه آفرینش طرح غرفه فیلیپس


METASTASEIS
1953/54

شده است.

زناکیس در نخستین مبحث کتاب، ذیل عنوان «تئوری احتمالات و ترکیب موسیقایی» نوشته است: «پیشرفت تفکر موسیقایی‌سازی (Pensèe Mussica Insteumentaie)» امری است آشکارا و قطعی، زیرا همین اندیشه است که به زودی ما را به سوی نوعی فرضیه، (یا دکترین) خاص که به آفرینش موسیقی الکترونیک و موسیقی کنسرت و به‌طور کلی هر نوع موسیقی ماشینی می‌انجامد، رهنمون خواهد گشت. موسیقی «سری‌یل» برپایه تئوری‌های ریاضی و هندسه استوار است؛ مانند فواصل پرده و نیم‌پرده که متکی به اصول کمی یا «کوآن تی‌تاتیو Quantitative» هندسی است. ریاضیات هم همواره خود را در آفرینش موسیقی، به نوعی تحمیل کرده است. بنابراین چاره‌ای نیست که اندیشه‌های نو، در زندان محدودیت‌های «سری‌یل» باقی بماند، یعنی آفرینشی صورت نمی‌گیرد، مگر در حصار دانه‌های دوازده‌گانه تسبیح گام‌های کروماتیک. اگر آیین «دودکافونی» این اصوات معتدل شده را آزاد نمی‌کرد، باز هم موسیقی گزیری نداشت که به همان اندیشه‌های واپس‌گرای قرون گذشته پناه ببرد.

با این هشتاد کلاویه «معتدل شده Temperes» و مشخص گشته و متساوی پیانو چه می‌توان کرد؟ هنر «چند صوتی» یا «پلی‌فونی» با خطوط ملودیک خود، دست تنها و در محیطی امن، موسیقی را تا بدین مرحله و تا این عصر و زمانه هدایت کرده است. اکنون دیگر مرز جدیدی و اندیشه نوی برای پیشرفت و توسعه موسیقی «دودکافونی» پیدا شده است. ما به زودی نشان خواهیم داد که چگونه، تئوری حساب احتمالات، قادر است این موانع را از پیش پا بردارد و به ما رخصت دهد تا در صورت تمایل به جای هشتاد صوت با هشتصد یا هزار صوت موسیقایی دست به آفرینش بزنیم. یعنی تمام این اصوات را به کار بگیریم بی‌آن‌که قفسی برای‌شان بسازیم. در این صورت پلی فونی، چهره تازه‌ای در آفرینش موسیقی به خود خواهد گرفت. در موسیقی مدرن، ما قادر خواهیم بود تمام اجزاء صوت را که به هیچ وجه ارتباط علت و معلولی با هم ندارند به نحوی ارائه بدهیم که آشکارا احساس شود که عامل دگرگونی‌ها خودشان هستند. کوتاه سخن این‌که، موسیقی

www.tabarestan.info تبرستان

پیشرفت نخواهد کرد، مگر این‌که با عناصر متشکله خود پیوسته و بی‌وقفه مورد مقایسه قرار بگیرد.»

سپس در مبحث «مشابهات سه‌گانه» نوشته است: «موسیقی تجسم‌دهنده اندیشه‌های گوناگون آدمی است ... موسیقی برای ما هنری است که قبل از تمام هنرها، میان هوش و ذکاوت مجرد آدمی و پدیده‌های محسوس آن، الفت و هم‌آهنگی برقرار کرده است. یعنی تا آن مایه از عظمت خود کاسته است تا بتواند در محدوده اندیشه انسان بگنجد ... موسیقی، هم‌آهنگ‌کننده گیتی است؛ اما در عرصه اندیشه متعارف و معمولی، چهره انسانی به خود گرفته است.» (ص ۱۶)

سپس ذیل اولین همانندگی بل فضا یا «تشابه فضایی» آمده است: «ما در فضایی زندگی می‌کنیم که انسان با سطوح گوناگون مستوی، استوانه‌ای، مخروطی و غیره، و طبیعت با کوه‌ها و دریاها و ابرها، ما را احاطه کرده‌اند. استنباط‌های آدمی در این زمینه، کاملاً مشابهت دارد با همان مسائل اصولی که از زمان «کانت» تا به امروز مطرح بوده است. یعنی نخستین کشش ذوق و اندیشه آدمی بدان سوی بوده است که در آغاز می‌خواسته سطوح ابتدایی و خط مستقیم را بشناسد.

در موسیقی، یک قاعده حساس و دقیق، قاعده ثابت واریاسیون (یا: تنوع ملودی و تنوع آرمونی) و یا گونه‌گون بودن تداوم قدرت موسیقایی اصوات، و تنوع گلیساندوها (یا از صوتی به نرمی به صوت دیگر و یا از موتیفی به موتیف دیگر منتقل گشتن) هست. خود این موضوع، یک پژوهش بسیار پرکشش و جذاب و مطمئناً سودآوری است که مشابه است با دگرگون کردن سطح‌ها، و مقطع‌ها و همچنین کم و زیاد کردن پیچ و تاب‌های اغراق‌آمیزی که در این سطح‌ها موجود هستند. این‌ها تمام با دنیایی ارتباط دارند که سبب می‌شود انسان‌ها قلم‌ها را به دست بگیرند و گوش‌ها را آماده شنیدن آثاری بکنند که دم‌ساز با روح آدمی است؛ «متاستازیس‌ها» نخستین ویزیون یا دیداری است از سطوح تنظیم گشته در یک فضای صوتی (یعنی: سترئوفونی Stèrèophonies) برای دیدن، نه برای شنیدن.» (ص ۱۷)

ذیل عنوان «تشابه عددی Parabole des Nombres» مطالبی براین تقریب

می‌خوانیم: «کشش اصوات، فواصل موسیقایی، جنبش و حرکت (یعنی: تمر یا طنین، در آخرین نوع تحلیلی‌اش) قابل تنظیم و تقسیم‌بندی توسط گوش است. بنابراین هر یک از آن‌ها به ریاضیات نیازمند است. سیستم «سری‌یل» و چهره «پوان‌تی لیست‌ها Pointillistes» در عرصه آفرینش موسیقی دیگر به قدر کفایت از رونق افتاده است. پرسش این است که چگونه می‌توان در این نوع موسیقی دگرگونی ایجاد کرد؟ باید نخست دگرگونی اساسی، در تئوری موسیقی صورت بگیرد، و سپس پاره‌ای از آثار موسیقی کم‌مایه با ارائه جمله‌ها و پاساژهای بی‌ارزش‌شان معرفی بشوند. باید از افراد ارکستر کاست، و آنسامل‌هایی کوچک‌تر مانند ارکسترهای اتاقی تشکیل داد. تردیدی نیست که ترسیم چهره موسیقی «سری‌یل» کار آسانی نیست زیرا سیمای این موسیقی، ذهنی است نه عینی... در این صورت وقتی یک اثر موسیقی، بر بنیاد فرمول‌های خشک ریاضی ساخته می‌شود، به جرأت باید چنین آفریده بی‌روحی را در سبد کاغذهای باطله انداخت.

نظریه فرم‌گرایی هم به همین سبب که وابسته به اعداد خشک است، به دور انداخته می‌شود. در حقیقت با این عمل، آن چیزی کنار نهاده می‌شود که متکی به دقت‌های وسواسی‌گونه موسیقی‌دان‌های پیرو سیستم کلاسیک، بربنیاد ریاضیات است.

خلاصه باید گفت که: هیجانات عددی‌ای که در عرصه هنر پلاستیک، و یا هنر مصوت با تمام غنایش در اعصار گذشته نشان داده شده است، نمی‌تواند پاسخ‌گوی نیاز موسیقی امروز باشد. نگاهی بیاندازید به خطوط از پیش تنظیم شده و مثلثات مقدس و اعداد طلایی شگفت‌آور و هراس‌انگیز موسیقی چند صوتی و غیره؛ اگر از این قواعد پیروی کنید، در برابر نظرتان اصواتی شکل خواهند گرفت که نه قابل شنیدن هستند و نه سزاوار دیدن. دریغ است که آدمی از اوج و حضیض‌های صوتی بدین‌سان سریع بگذرد، پس چه باید کرد؟

و آنگاه ذیل عنوان «تشابه گازها Parabole des Gas» نوشته است: «در گازها، فشار و درجه حرارت مورد توجه است. فشار، عبارت است از شدت حرکت

www.tabarestan.info

مولکول‌ها یا ذرات، در یک واحد حجم. حرارت، عبارت است از حرکت انرژی یا نیروی موجود در مولکول‌های گاز. تردیدی نیست که اگر حرکتی نباشد نه حرارتی به وجود می‌آید و نه فشاری ... همان طور که مولکول‌ها یا ذرات گاز، در حرکت، ایجاد حرارت و فشار می‌کنند، اصوات نیز هنگامی می‌توانند به گوش برسند و مؤثر واقع شوند که از اشلی به اشل دیگر، یا از موضعی به موضع دیگر بروند. نگاهی می‌اندازیم به حرکت دود سیگار در یک فضای آرام، بی‌شک می‌دانیم که دود سیگار از ذراتی تشکیل می‌گردد و حرکت آن هم متکی به قوانین ریاضی است... اگر آدمی بتواند حرکت دود سیگار را اندازه بگیرد، بی‌گمان خواهد توانست حرکت اصوات را نیز اندازه بگیرد ... وقتی یک رشته سیم ساز، با ناخن به ارتعاش می‌آید (که در عرف اهل موسیقی به آن «پیتزی کاتو» می‌گویند و با علامت Pizz نشان داده می‌شود) دگرگونی و تغییر وضع مولکول‌های صوتی، ما را وارد عرصه فیزیک می‌کند؛ این دگرگونی یا این تغییر شکل، چه در عرصه فیزیک باشد و چه در پهنه موسیقی، هر دو عناصری همانند و مشابه هستند؛ یعنی در حقیقت دیگر نفس صوت مطرح نیست، بلکه حرکت، و آن تصور عظیمی که معنای تازه‌ای به موسیقی می‌دهد مطرح است. یک صوت وقتی می‌تواند واجد ارزش باشد که حرکتی داشته باشد، آنگاه که این حرکت، در ما مؤثر افتد، دیگر جنبش صداست که برای ما ارزش دارد نه ترکیب آن. در این‌جا است که ارزش کمپوزیسیون یا ترکیب اصوات کاسته می‌گردد و عنصر صوت اعتبار بیش‌تری پیدا می‌کند.» (ص ۱۸ـ ۱۹)

www.tabarestan.info

نویسنده در فصل «قطب‌های سه‌گانه متراکم» ذیل مبحث «موزیک استوکاستیک آزاد»[۴۱] نخست از اهمیت موسیقی سخن می‌گوید و آنگاه برداشت خود را از فلسفه موسیقی براین تقریب بیان می‌کند:

«دلایلی که یک موسیقی‌دان را به سوی نوعی آفرینش موسیقی هدایت می‌کنند کدام‌اند؟» و سپس پاسخ می‌دهد: «نخستین دلیل برخاسته از دقت نظر و کشف عناصر صوتی به ظاهر کمیاب است که طبیعت و اجتماع هر روز به ما تقدیم می‌کنند، مانند آواز زنجیره‌ها (یا جیرجیرک‌ها) به هنگام تابستان در ییلاق که

یادآور لالایی‌هایی است که در خردسالی شنیده‌ایم ... موسیقی‌دان با استماع این اصوات، به نیت این‌که این احساس را به نحوی منعکس سازد، از اسباب‌هایی استفاده می‌کند که مانند زنجیره نیستند ولی می‌توانند صدای زنجیره را استخراج کنند؛ مثل سازهای بادی یا سازهای زهی و یا اسباب‌های موسیقی که با برق تقویت می‌شوند، همین گزینش موجب می‌گردد که آدمی به سوی ابداع یک اثر موسیقی که انگیزه آن آواز جیرجیرک‌ها بوده است کشیده شود ... دلیل به‌وجود آمدن این حالت وابسته است به طبیعت آدمی... فلسفه حرکات مولکول‌های یک گاز در تئوری «سینه‌تیک گازها»[۴۲] که یک تئوری استوکاستیک احتمالی است شاید بتواند پاسخ‌گوی این‌گونه پرسش‌ها باشد...» ولی، زناکیس می‌خواهد بگوید: این متمایل شدن به جانب آفریدن نوعی موسیقی بی‌سابقه، امری است طبیعی زیرا «یک آهنگ‌ساز ریاضی‌دان هم (بدون در نظر گرفتن نظریه سینه‌تیک گازها[۴۳]) اگر بخواهد اثری ملهم از صدای جیرجیرک‌ها بسازد، سرانجام، شباهت زیادی با آن نظریه پیدا خواهد کرد.» ... یک بار که ساختار مجرد (یا ابستره) یک پیش‌آمد، یا اتفاقی مهم، سبب خلق اثری بشود، از آن پس می‌توان بر همان اساس، کارهای دیگری نیز آفرید. مثلاً با روش «پیتزیکاتی Pizzicati» و با شیوه آرشه‌های مقطع و یا تقطیع اصوات در یک ارکستر سازهای رشته‌یی، می‌توان به خلق آثاری دست زد، یعنی در حقیقت از همین طریق می‌توان به سوی تکنیک جدید برای سازبندی ارکستر و یا تکنیک نوی در زیبایی‌شناسی موسیقی، رهنمون گردید.

این قبیل مسائل است که شنونده صاحب‌نظر را در شرایطی الزام‌آور قرار می‌دهد، درست مثل این که در فیلمی، ابرها را آرام به حرکت در آورند. این نوع جدید استماع موسیقی و بافت خاص آن، در «متاستازیس Metastasis» برای یک ارکستر بزرگ و «پی‌توپراکتا Pithoprakta» برای اکستر سازهای زهی کاملاً مشهور است. (صص ۲۶ـ۲۷)

«اکنون برآنم که نخست، گزینش اصطلاح «استوکاستیک» را سبب بگویم و سپس به دلایلی اشارت کنم که موجب گستردگی و «بسط زبان موسیقایی Développement du Langage Musical» تحت عنوان دودکافونیسم

گردید و سبب شد موسیقی تونال، و پس از آن موسیقی سری‌یل از مقام والای خود عزل شود ... اگر «شوانبرگ» با دانش فیزیک زمان خودش آشنایی داشت، بی‌شک از شیوه استوکاستیک ... و همچنین حساب احتمالات بهره می‌گرفت... دلایلی که ما را به سوی موسیقی استوکاستیک می‌کشاند، مبنی بر همین منطق نظری است ... در این فضای روشن است که می‌توان گفت موسیقی‌دان در طول قرن‌ها به این نکته وقوف یافته است که تئوری سری‌یل یک نظریه نهایی نیست. انگیزه‌ای که ما را مجذوب موسیقی استوکاستیک کند برهمین منطق نظری استوار است. دلیل دیگری که ما را به تبعیت از استوکاستیک وادار می‌سازد، مسائل فنی موسیقی و فلسفه است که فعلاً توضیح و تبیین آن‌ها در این‌جا لزومی ندارد ... بعد از سال‌ها تحقیق و پژوهش در زمینه مسائل ترکیب موسیقایی «Composition Musical» من در برابر پرسش‌های زیر قرار گرفتم: آیا می‌توان به مرزی رسید که در محدوده آن به جای تعداد زیادی قاعده، با قواعد کمتری به بافت یا اصول ساختاری تألیف «Structuration» و یا ترکیب موسیقایی دست یافت؟

در مرحله وصول به قطعیت و اثبات و تأیید، قواعد موجود چه خواهند شد؟» (صص ۲۸ـ۲۹)

سپس مؤلف در زمینه پرسش‌های طرح شده، توضیحاتی می‌دهد و سرانجام نتیجه می‌گیرد که: قصد نهایی این نیست که مسائل ساختاری موسیقی و قواعد آن محدودیت تازه‌ای به‌وجود بیاورد، بلکه غرض برقراری نوعی آزادی جامع است. ما می‌توانیم این پیشنهادها را به منزله حداقل محدودیت برای ترکیب موسیقایی بپذیریم. در حقیقت، ما چیزی جز دریافت دو گونه تجربه‌ای که در زیر به آن اشاره می‌شود درخواست نمی‌کنیم.

الف ـ هرکس هر نامی دل‌اش می‌خواهد برآن بگذارد، این یک روش تجربه فوری است.

ب ـ می‌توان برای این عناصر (یا این قواعد) یک منطق یا دلیل خلق‌الساعه پیدا کرد، ولی باید آن را یک آزمایشی جهت آزاد ساختن و رها کردن قواعد

موجود دانست. (ص۳۰) سپس زناکیس به بحث درباره چگونگی قواعد و طرح برنامه‌ریزی‌های خاص جهت تألیف موسیقایی می‌پردازد و آن‌گاه به یک اثر موسیقی اشاره می‌کند که توسط خود او تنظیم گشته و به وسیله دستگاه «آی. بی. ام.» فرانسه برنامه‌ریزی شده است. می‌نویسد: «من از مراکز مطالعات علمی «آی. بی. ام.» فرانسه سپاسگزارم که مدت یک ساعت دستگاه کامپیوتر ۷۰۹۰ را در اختیارم نهاد ... پس از ماه‌ها کار در آزمایشگاه، و بررسی برنامه‌ها، سرانجام اولین قطعه‌ای که طبق محاسبات ریاضی پرداخته شد، قطعه‌ای است برای یک ارکستر ده نفری براساس سنفونی (اپوس ۲۱) «وبر Webern» که من فقط چند ساز کوبه‌ای به آن اضافه کردم. این قطعه موسیقی، در آوریل و مه ۱۹۶۲ با مشارکت آی. بی. ام. فرانسه در دو نوبت در حضور مدیران نشریات علمی و مجلات موسیقی به اجرا در آمد. همچنین این اثر، تحت عنوان « $ST/10-1/080^{262}$» (که معرف اثری است که اولین بار براساس استوکاستیک و برطبق محاسبات کامپیوتری برای ده ساز ساخته شده است) در هشتم فوریه ۱۹۶۲ با یک آنسامبل‌سازی در پاریس به رهبری «کنستانتین سیمونویچ Constantin Simonovic» اجرا شده است.چنان‌که پیش از این گفته شد، در فصل «قطب‌های سه‌گانه تراکم» به سه نوع موسیقی اشاره شده است.

الف ـ موزیک استوکاستیک آزاد

ب ـ موزیک استوکاستیک مارکووین

ج ـ موزیک سمبولیک و گروهی

در برگ‌های اخیر خلاصه‌ای از مطالعات مربوط به موزیک استوکاستیک آزاد نقل شد، اکنون ببینیم موزیک استوکاستیک مارکووی‌ین چه خصیصه‌ای دارد.

مارکوف، یکی از ریاضی‌دان‌های معاصر است که برحسب اتفاق به تئوری جدیدی دست یافت، اما تا اوایل جنگ جهانی دوم به کار گرفته نشد؛ تا این که دانشمندانی مانند: «هوستینسکی Hostinsky»، «پوتوچک Potocek»، «کلموگرف Kolmogorov»، و «فرشه Frechet» متوجه اهمیت آن تئوری شدند. به طور کلی باید گفت که این تئوری درپی یک اتفاق پذیرفته شد که من

www.tabarestan.info تبرستان

به وسیله حروف: D-C-B-A و غیره آن را نشان می‌دهم.
مداومت صوت حرف «C» احتمال می‌رود که با تداوم حرف دیگری مانند «B» تداخل و یا برخورد کند. این تداخل، یک نوع برخورد احتمالی است، بدین معنا که ممکن است مثلاً در ۶۰ درصد کیفیت حرف «B» حرف «C» ادامه یابد و با این‌که در ۴۰ درصد کیفیت حرف «B» حروف دیگر که احتمالاً متناسب با آن هستند اثر بگذارند و مداومت برقرار سازند. این گذرها یا مجراهای احتمالی تداخل یک حرف در حرف دیگر را می‌توان به صورت نموداری در یک تابلو ترسیم کرد ... محاسبات این برخوردها و در هم آمیختگی‌های احتمالی کیفیت حروف را «استوکاستیک مارکووی‌ین» می‌نامند که برطبق آن دیگر حاجتی به تداخل مسائل ذهنی نیست؛ یعنی مانند استوکاستیک آزاد، نیازی به محفوظات قبلی ندارد. این فرم جدید موسیقی استوکاستیک، در نوع مارکووی‌ین، با فرضیه‌های سخت بنیادی‌اش کاملاً مشابه است با جوهر صوت یا نفس صدا.» (ص ۳۴)
سپس زناکیس درباره «موزیک سمبولیک و آنسامبل» می‌نویسد: «حالا ببینیم که آفرینش موسیقایی که متکی به اصول منطق و ریاضیات است چگونه به ما اجازه می‌دهد که آثار موسیقی گذشته، امروز و فردا را نقد و بررسی کنیم و به نتیجه‌ای دست یابیم، بی‌آن‌که به شرح و بسط و ارائه شواهد نیاز باشد. می‌توانیم بگوییم که پاره‌ای از عناصر صوتی می‌توانند متکی به کاراکتری باشند که منطبق با زمانه نیستند، ولی می‌توانند کاملاً انتظام یافته باشند ...» و در پایان، اشاره به اثری می‌کند به نام «هرما Herma» که براساس همین نظریه در سال ۱۹۶۰ ساخته شده و در ۱۹۶۲ در توکیو توسط پیانیست مشهور ژاپنی موسوم به «تاکاشی Takashi» از حفظ اجرا شده است.

***

در مبحث «به‌سوی یک نوع موسیقی ماورایی» اصول و قواعد موسیقی قدما از جهت «ابعاد Intervales»، پرده، نیم‌پرده، ربع‌پرده، یک‌ششم پرده، انواع مدها، مقام‌ها، «ذوالاربع‌ها Tetracordes»، «ذوالخمس‌ها Pentacordes»، گام‌های بالارونده و پایین رونده، «گام پیتاگور Pytagorien»، گام «اریستوخسنوس

Aristoxenus» و موسیقی «بیزانتین Byzantine» یا روم شرقی (که نویسنده معتقد است ادراک آن از موسیقی باستانی آسان‌تر است) مورد مطالعه قرار گرفته و سپس مطلب به موسیقی اروپایی و مسأله تعدیل گام‌ها کشانیده شده و سرانجام به این نتیجه رسیده است که: «از مجموع نواهای آسیایی و افریقایی و اروپایی می‌توان مقدمات دانش جدید موسیقی و نوعی موسیقی پیش‌گام را به کمک کامپیوتر پی‌ریزی کرد و با هم‌سان کردن مصالح بنیادی زبان موسیقی، گونه‌ای از موسیقی که در حال حاضر نمونه‌های کوچکی از آن توسط رادیو و تلویزیون و ماهواره‌ها در جهان پخش می‌شود را می‌توان به وجود آورد ... چرا نتوان برای تهیه طرحی کم‌رنگ از یک تئوری جدید موسیقی کوشش کرد؟ ...» (ص ۷۰)

آنگاه در مبحث «به سوی نوعی فلسفه موسیقی» به دو اصل اشاره کرده است: ۱ـ پرده‌برداری از سنت تاریخی موسیقی، ۲ـ ساختار یک قطعه موسیقی.

در باب فلسفه موسیقی، جمله‌هایی از این دست در کتاب آمده است: «روح آدمی آفریننده‌ایست از کار افتاده»[۴۴] ... «دل سرد و خسته از آفرینش» ... «بعد از ارسطو، افلاطونیان، موسیقی را عاملی برای صفای روح، و طب را برای درمان جسم و صفای تن تعریف کرده‌اند ...» (صص ۷۱ـ۷۲)

و سپس در باب «موسیقی منطبق با روح زمانه» و «موسیقی فوق زمانه» و همچنین: نقطه، فاصله، حرکت، یعنی صوت، بعد یا فاصله، و ریتم و آنگاه موسیقی یک‌صدایی، موسیقی «دبوسی Debussy» و نظریه «مونته‌وردی Monteverdi» و موسیقی «تونال Tonal» یا «مدال Modale» و مصالح تفکر موسیقی، یا اندیشه موسیقایی و تفکر آفرینش موسیقی، بحث کرده و سپس «نوموس آلفا Nomos Alpha» را تجزیه و تحلیل کرده است. این قطعه یکی از آفریده‌های خود اوست و درباره آن نوشته است: «در نوموس آلفا، عناصری مورد توجه قرار گرفته‌اند که عبارت‌اند از: زیر و بمی‌ها، زمان‌ها، تکیه‌ها و آکسان‌ها، پست و بلندی‌ها یا نرمی و زبری‌ها، کندی و تندی و دگرگونی‌های لحنی، «مدولاسیون» یا تغییر مدها و یا تغییر مایه‌ها، تغییر تن‌ها (یا تغییر مقام‌ها)، بازی با رنگ سازها، استفاده از تمر یا طنین و ارتعاشات خاص اصوات...».

www.tabarestan.info تبرستان

از صفحه ۸۴ تا ۱۲۰ مجموعه، فرمول‌هایی ارائه شده است که بخشی از آن از کتاب «اولیویه مسیان» با عنوان «اصول فنی زبان موسیقی من»[۴۵] نقل شده است.

قبل از آن‌که بحث «غرفه فیلیپس ـ طلوع یک معماری» پیش بیاید، مطلبی تحت عنوان «بیماری موسیقی سری‌یل»[۴۶] آمده است. در این بخش، از مقاله «هـ. شرشن H. Scherchen» مطالبی استخراج شده و سپس آمده است: «چرا موسیقی باید فقط در محدوده دوازده نیم‌پرده گردش داشته باشد؟ چرا سیزده فاصله و یا N فاصله نباشد؟ چرا درپی ادامه ارتعاشات فرضی دیگری نباشیم؟ چرا زنگ و تمر فرضی تازه‌ای نیابیم؟ و سرانجام چرا شدت یا انتانستیه فرضی و کشش یا «Duree» فرضی را نپذیریم؟ می‌پندارم، حالت یا احساس قابل رؤیت را می‌توان با حرکت‌ها یا «موومان‌های» «N» وسیله، که ما خودمان برمی‌گزینیم، در حد اعتدال و کنترل در آورد...» (ص ۱۲۰)

www.tabarestan.info تبرستان

از صفحه ۱۲۳ بحثی است در باب معماری تحت عنوان «غرفه فیلیپس ـ طلوع یک معماری» پیش از استخراج مطالبی از این فصل، لازم است نظریه «لوکوربوزیه» درباره این غرفه نقل شود: «من نمی‌خواهم یک غرفه را به شما معرفی بکنم، بلکه قصد دارم یک قطعه شعر الکترونیک و یا یک صراحی مملو از شعر، نور، رنگ، تصویر، ریتم و صوت را در مجموعه‌ای ارگانیک و دست‌یافتنی به شما نشان بدهم؛ مجموعه‌ای که فرآورده‌های کارخانه فیلیپس هم ضمن آن به مردم معرفی شده است.»[۴۷]

زناکیس درباره آفریده خود نوشته است «برای شناختن جایگاهی که غرفه فیلیپس در جنبش شناخته شده و در حال گسترش معماری جدید باید قرار بگیرد، لازم است آن را در یک موضع تاریخی نشاند که درخور آن است ... بناهای باستانی به دو دسته تقسیم می‌شوند. یک دسته از بناها برمبنای طرح‌های چهار ضلعی یا ذوزنقه‌یی ساخته شده‌اند، که مقبره‌ها و کاخ‌ها و کلیساها و تئاترها و غیره جزو این گروه به‌شمار می‌آیند. به‌طور کلی باید گفت: طرح بناهای عظیم مصری، سومری، بابلی، ایرانی، کرتی، یونانی، هندی، چینی، مکزیکی، بیزانتین،

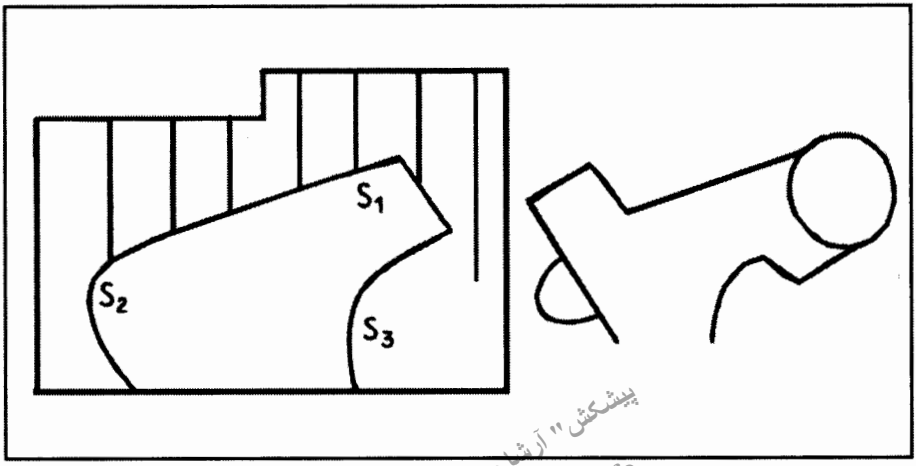
رنسانس، باروک و مدرن همگی در اصل وابسته و متعلق به گروه گونه‌گون خطوط مستقیم هستند ... گروه دیگر بناهایی را دربر می‌گیرد که در رده مادون بناهای دگرگون‌پذیر و یا پست‌تر از بناهای وابسته به خطوط مدور می‌باشند، مانند: بناهای استوانه‌یی، هلالی و گنبدی شکل. در این قبیل آثار، سلطه بنا، بیش از نقش تفکر، و بیش از نوع مصالح آن روی ذهن آدمی اثر می‌گذارد...»

در حالی که غرفه فیلیپس در حقیقت نوعی «معماری ولومتریک Volumetrique» است، جا دارد گفته شود: غرفه فیلیپس نشان‌دهندهٔ گستاخانهٔ نور و صدا، با یک جهش و پیشرفت فنی است که ما را به سوی آینده رهنمون می‌گردد.» واژه «ولوم Volume» معانی گوناگون دارد، هم به بزرگی و درشتی و گنجایش و ظرفیت تعبیر می‌شود، و هم در موسیقی به قوت و ضعف یک صوت و یا به اوج و حضیض یک لحن و یا به طور کلی به وسعت اصوات اطلاق می‌گردد ـ علی‌هذا ترکیب «ولومتریک» قطع نظر از «تعیین حجم» معنای دیگری هم در موسیقی به‌خود می‌گیرد. به همین سبب در چند سطر بعد نویسنده نظریه «لوکوربوزیه» را که گفته است: «من نمی‌خواهم یک غرفه را به شما معرفی بکنم، بلکه قصد دارم یک قطعه شعر الکترونیک... را به شما نشان بدهم.» نقل کرده و نوشته است: «شعر الکترونیک ترکیب می‌شود از یک آوای ممتد که با زیاد و کم کردن ولوم صدا، شدت و ضعف پیدا می‌کند و با نور و رنگ و تصویر تلفیق می‌گردد و در مجموع سناریوی قابل رؤیت یک شعر الکترونیک را می‌آفرینند...»

www.tabarestan.info تبرستان

درپی این نظریه، در مقام مقایسه غرفه فیلیپس با موسیقی می‌گوید: «روزی لوکوربوزیه، یک اثر موسیقی ده دقیقه‌ای از «ادگار وارز Edgard Varese» موسیقی‌دان بزرگ معاصر را که از لحاظ تمر یا زنگ و وزن و محتوای آهنگ (قطع نظر از محاسبات استدلالی آن) قابل اقتباس در معماری تشخیص داده بود، به من نشان داد و توصیه کرد که دو دقیقه از «انترلود Interlude» این اثر را به منظور آزمایش، در معماری، مورد مطالعه قرار بدهم ...» در سال ۱۹۵۶ مجدداً لوکوربوزیه مرا تشویق کرد که طرح بنایی را براساس اقتباس از موسیقی بریزم و دست به آزمایش عملی آن بزنم، و برای شروع کار، دو طرح ترسیم کرد و به من

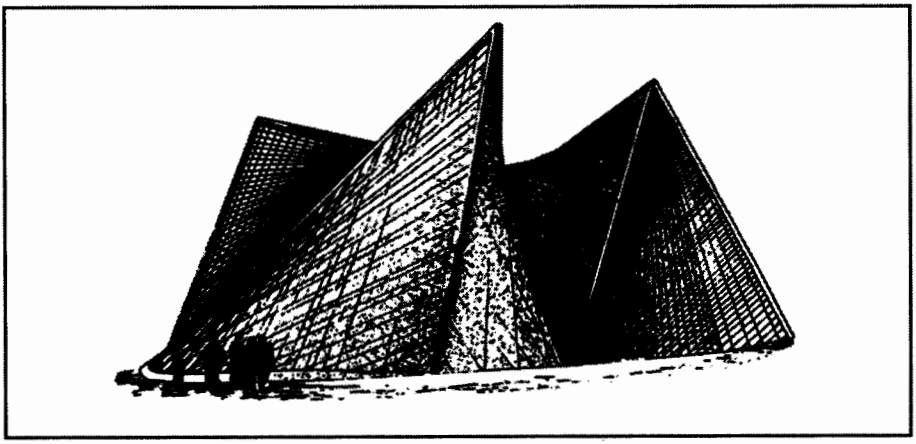
داد ـ این دو طرح به گونه‌ایست که در این‌جا ترسیم می‌شود.» (ص ۱۲۷)



پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

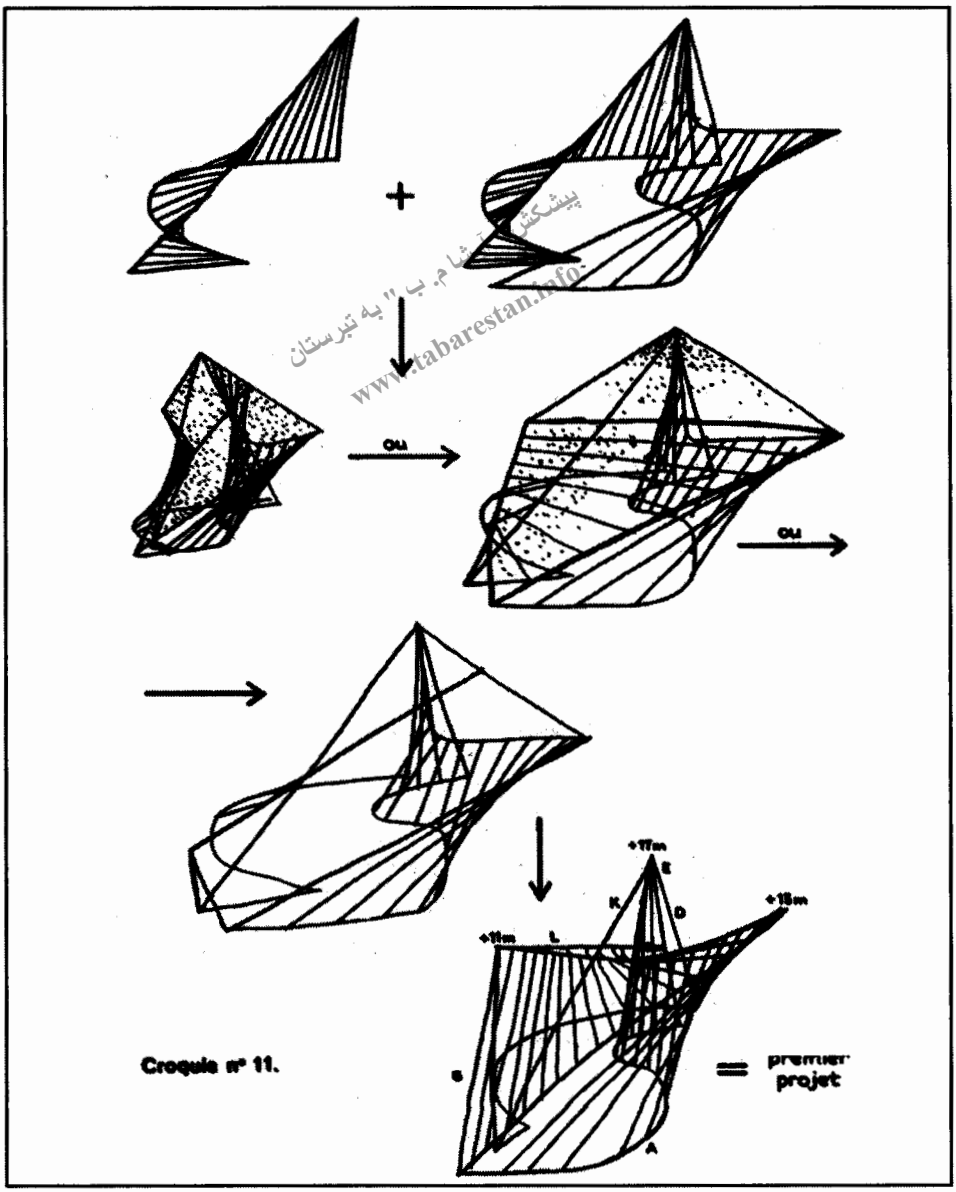
زناکیس دست به کار می‌شود؛ ذیل عنوان «نخستین اتود زناکیس» نویسنده به تشریح طرح‌های اولیه خود برای آفریدن غرفه فیلیپس می‌پردازد، و پس از ارائه ده طرح ساده و ابتدایی، در یازدهمین طرح موسوم به «کروکی شماره ۱۱» اسکلت بنا را به‌دست می‌دهد.

آنگاه در صفحه ۱۳۴ زیر عنوان «دومین اتود زناکیس» تغییراتی را که به طرح نخستین داده است تشریح می‌کند و سرانجام در صفحه ۱۴۲ طرح کامل غرفه را عرضه می‌کند.



در صفحه ۱۴۳ قسمت‌هایی از یک مقاله، تحت عنوان «نوت‌های موسیقی در یک

حالت الکترونیک»[۴۸] چاپ شده است. نویسنده مقاله در پایان نتیجه گرفته است «غرفه فیلیپس در نمایشگاه بروکسل، نخستین آزمایش هنری در زمینه نور و صدا و معماری، و همچنین اولین گام به سوی یک ساختار الکترونیک بود ...»



در صفحات ۱۵۰و ۱۵۱ گزیده‌هایی از مقاله «لوکوربوزیه» با عنوان «صومعه سنت ماری دو لا تورت»[۴۹] آمده است. در این برگزیده‌ها می‌خوانیم: دو راه‌حل استاتیک و یک راه‌حل سومی هم که آن را دایره موسیقایی می‌نامند موجود است... در این‌جا ارتعاشات صوتی، در آزادی حرکت و دینامیسم، سهم مهم دارند، عناصر سازنده این دینامیسم یا جنبش (که خطوط موازی و خطوط عمودی هستند) در دو جبهه فکری به کار گرفته شده‌اند. خطوط موازی در نهایت دقت، دگرگونی‌های ثقل و سنگینی اجزاء پیکره ساختمان را در یک بافت تداوم یافته به صورت امواج قابل انعطاف نشان می‌دهند. و خطوط عمودی، همانند یک سیستم کنترپوان یا هارمونیک (در موسیقی) واریاسیون‌ها و ناهمسانی حرکات را ارائه می‌دهند ... در این‌جا دو گام قرمز و آبی ارزش‌های جداگانه‌ای پیدا می‌کنند (رک: گام رنگ‌ها در همین گفتار).

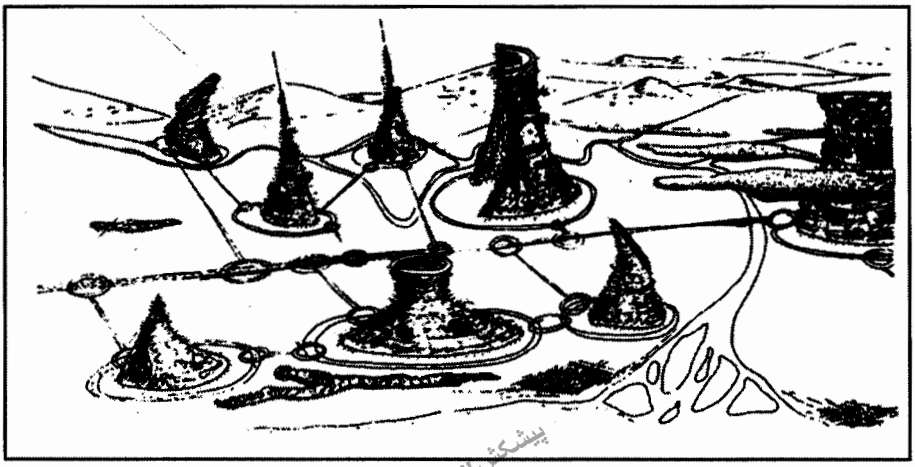
پیشکش "ارشاد پی" به تبرستان www.tabarestan.info

مبحث دیگر که از صفحه ۱۵۳ آغاز می‌شود «دیار کیهانی» نام دارد؛ در این بخش اندیشه‌های زناکیس برای ساختن یک شهر کیهانی که گنجایش ۲۵ میلیون نفر را خواهد داشت مطرح شده و در صفحه ۱۶۱ طرحی از این شهر چاپ شده است.

سومین فصل کتاب عنوان «موسیقی معماری» دارد، در صفحه ۱۶۵، نخستین برگ «پارتی‌سیون» ارکستر «متاستازیس» گراور شده است. صورت ظاهر و بالقوه این حرکت آرام و موج گونه‌یی را نشان می‌دهد. زیر آن نوشته شده: «برگی از پارتی‌سیون ارکستر متاستازیس ۱۹۵۴».

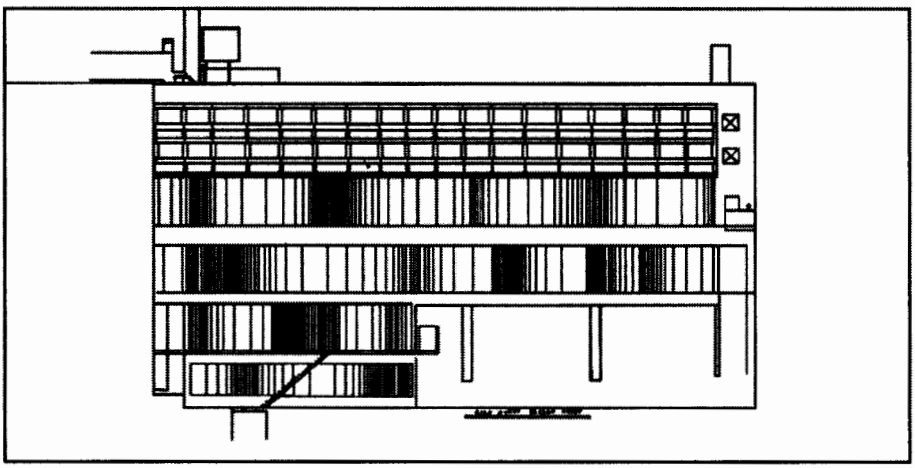
در صفحه ۱۶۶ دو طرح ارائه شده، یکی نمای غربی صومعه «سنت ماری دو لاتورت» است که حرکت خطوط، افقی و موازی است. و طرح دیگر مربوط به غرفه فیلیپس است. هم‌آهنگی خطوط عمودی ـ افقی ـ مایل ـ منحنی ـ موازی و زاویه‌گونه، با هنرمندی تمام رعایت شده است.

در برگ ۱۶۷ کتاب، یک طرح گرافیک‌گونه چاپ شده، و زیر آن نوشته شده است: «پی‌توپراکتا Pithoprakta برای ارکستر (۱۹۵۶)»، این طرح مستخرج از گرافیکی است که پیش از نوشتن اثر موسیقی با «نوت» ترسیم می‌شود.



پیشکش "آرشا مهاب" به تبرستان
www.tabarestan.info

در صفحه ۱۶۹ طرحی است که شرح به این تقدیر دارد: «پولاتا دینا Polla - Ta - Dhine» برای ارکستر و کر کودکان ۱۹۶۲ ـ مستخرج از گرافیکی که پیش از نوشتن اثر موسیقی به شیوه نوت‌نویسی سنتی ترسیم می‌گردد.»



استراتژی Strategie نیز طرح دیگری است که در برگ ۱۷۰ چاپ شده است.

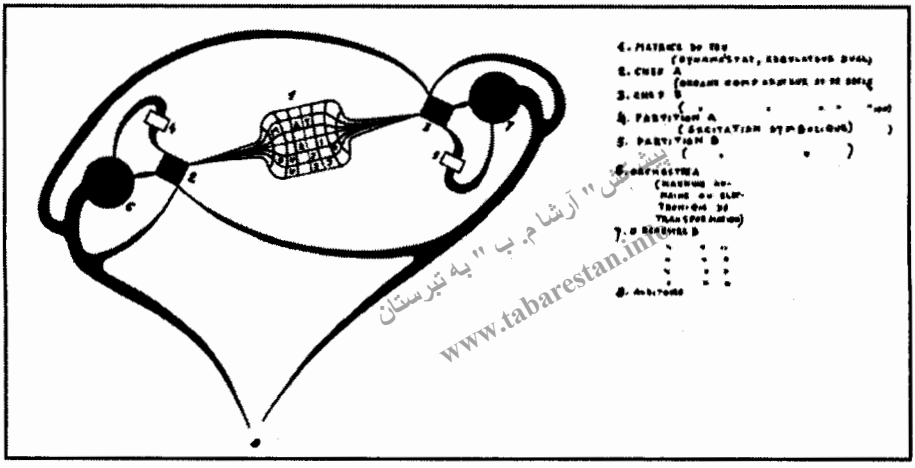
نام هر بخش:

۱ـ زهدان اثر موسیقی (دیناموستات با دو اهرم تنظیم‌کننده)

۲ـ رهبر ارکستر شماره یک (دستگاه اندازه‌گیری توان صوت)

۳ـ رهبر ارکستر شماره ۲ (دستگاه اندازه‌گیری توان صوت)

۴ـ پارتیسیون الف (تحریک سمبولیک)
۵ ـ پارتیسون ب (تحریک سمبولیک)
۶ ـ ارکستر شماره یک (ماشین الکترونیک ترانسفورماسیون انسانی)
۷ـ ارکستر شماره دو (ماشین الکترونیک ترانسفورماسیون انسانی)
۸ ـ شنوندگان.

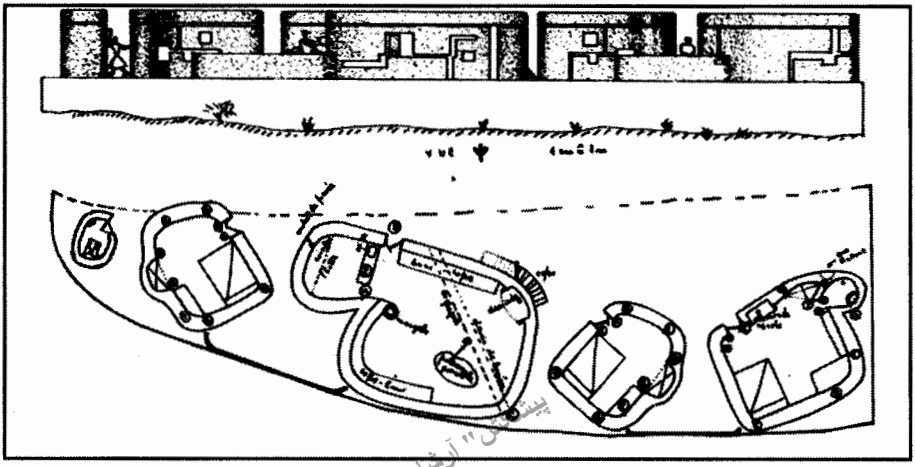


ذیل طرح نوشته شده: «استراتژی. اجرای موسیقی برای دو رهبر و دو ارکستر ۱۹۶۵ ـ ارگانی‌گرام Organigrame یا طرح تشکیلاتی (تاب و بازتاب) میان ارکسترها و رهبران ارکسترها و شنوندگان.»

در همین صفحه طرح دیگر موسوم به «خانه ییلاقی یا منزلی برای تعطیلات در آمورگس Amorgos برای فرانسوا برنارماشه Francncois Bernard Mâche ـ ۱۹۶۶» چاپ شده است.

از صفحه ۲۰۵ تا ۲۲۳ شرح مذاکراتی است که در یک جلسه، میان زناکیس و سه تن از دوستان‌اش به عمل آمده و آقای «برنار پنگو Bernard Pingaud» یادداشت کرده است. این سه تن عبارت‌اند از، «فرانسوا برنار ماشه Francois Bernard - Mâche» به عنوان موسیقی‌دان، با علامت «M»؛ «اولیویه رول دالن Olivier Revault - Dállonnes» به عنوان زیبایی‌شناس، با علامت «R»؛ و «فرانسوا ژنوی Francois Genuys» به عنوان ریاضی‌دان، با علامت

«G»؛ علامت «X» نیز معرف زناکیس است.



آقای «برنار پنگو» می‌نویسد: «در این جلسه مانند هر جلسه دیگری، مذاکرات به درازا کشید. خارج از موضوع صحبت‌هایی به عمل آمد، اختلاف نظرهای زیادی وجود داشت. من از این گفت‌وگوها مطالبی را به حافظه سپردم که به‌نظر می‌آید برای آشنا شدن به عقاید زناکیس واجد اهمیت است ... گفت‌وگوها از این‌جا آغاز شد که زناکیس موسیقی را چنین تعریف کرده بود:

X ـ بیان هوش و ذکاوت آدمی با وسایل صوتی.

R ـ تعریف زناکیس جالب است، نشان می‌دهد که او موضعی را انتخاب کرده که با نظر فیثاغورث مطابقت دارد. یعنی نوعی طرز تفکر که برخاسته از اندیشه یونانی و مغرب زمینی است. بیش‌تر نظریه‌های ریاضی که جهان علم پذیرفته است حاصل همین نظریه منطقی است. من معتقدم که هوش و ذکاوت آدمی منحصر به غربی‌ها نیست، شرقی‌ها نیز همان‌طور می‌اندیشند که غربی‌ها فکر می‌کنند.»

نخستین موضوع گفت‌وگو همین مبحث است.

با وجود این، قطع نظر از موسیقی غربی، موسیقی دیگری هم وجود دارد. پیشنهاد زناکیس این است که این موسیقی را هم با شرایط فیثاغورثی بپذیریم. مجاهدت‌های وی برای شکل‌دادن به موسیقی Formalisation از همین‌جا سرچشمه می‌گیرد. کوشش او بر این است که اثبات کند: این نواها که کاملاً با

موسیقی ما متفاوت به نظر می‌آیند، به‌هر حال آثاری هستند که بر بنیاد هوش و ذکاوت آدمی آفریده شده‌اند، از این‌رو ما می‌توانیم زیروبم آهنگ‌ها و فراز و نشیب‌های صوتی «L'èchelle des Hauteurs» تمام موسیقی‌های دنیا را از صافی واحدی یعنی تئوری یکسانی بگذرانیم و مورد تجزیه و تحلیل قرار بدهیم. با قبول این نظریه، می‌توانیم تعبیر زناکیس را به این صورت اصلاح کنیم: «بیان موسیقی با ابزار ساخته هوش و ذکاوت آدمی» تصویری که زناکیس از موسیقی گذشته و یا موسیقی سایر ملل ترسیم کرده، با نقشی که وی در ذهن خود از موسیقی آینده ساخته است پیوند دارد.

M ـ تعریفی که از موسیقی شد نه فقط مربوط به دایره هوش و ذکاوت آدمی است بلکه یک مسأله سیاسی را نیز مطرح می‌کند، و آن این است که: آیا منطق جهانی کردن موسیقی، خود برقراری نوعی امپریالیسم نیست؟ از این گذشته طرز تفکر و معارف قرون وسطایی هم که در تعریف زناکیس مشهود است قابل تأمل است. به‌نظر می‌رسد زناکیس از قبول این حقیقت که: موسیقی یک آفریده آدمی و بیان مافی‌الضمیر انسان است؛ می‌خواهد سر باز بزند و بگوید: موسیقی پدیده‌ایست قدیم و از ازل وجود داشته است.

X ـ تصور نمی‌کنم که نظریه من اصلاً مطابقتی با طرز تفکر مردمان قرون وسطی داشته باشد. من می‌گویم هوش و ذکاوت در همه‌جا هست؛ انسان‌ها همه واقع‌بین‌اند و با محسوسات آشنا هستند. اثبات این مطلب به طور قطع و یقین، البته شخص من میسر نیست. ولی اگر این نظریه را بپذیریم، آن‌وقت درمی‌یابیم که گرد ما را انسان‌هایی احاطه کرده‌اند که صاحب هوش و ذکاوت‌اند.

M ـ آیا فقط انسان معیار سنجش همه چیز است؟

X ـ احتمالاً بلی، شما می‌توانید در کنار عقاید «پروتاگوراس Protagoras» و خودنگری و خویشتن‌بینی او، عقاید انسانی «پارمنید Parmenide» را هم بخوانید که می‌گوید: «انسان موجود یگانه‌ایست که دگرگونی نمی‌پذیرد.»

M ـ درست است ولی این توصیفی است که به روان شناسی انسان معطوف می‌شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
www.tabarestan.info

X ـ این‌که من می‌گویم یک اندیشه است، چرا اصرار دارید انسان را موجودی جدا از جهان و در تضاد با آن، معرفی بکنید. این همان فکر انسانی عصر رمانتیک است. از سوی دیگر وقتی در مجله «نف NEF» می‌خواستم توضیح بدهم که موسیقی برای من چه معنایی دارد، ابداً ذکری از هوش و ذکاوت انسانی نکردم. هوش و ذکاوت پدیده‌ایست ذهنی که زیرکی و کارآیی ثمره آن است ... بگذارید برگردم برسر موضوع اصلی. من ترجیح می‌دهم بگویم: «موسیقی بیان تصویری است از جهان».

M ـ وقتی ساختار موضوعی یا مبحثی به نظر تو مفید می‌آید، سعی می‌کنی آن را وارد قلمرو موسیقی بکنی، آیا واقعاً برای تو اعجاب‌انگیز است یا فقط می‌خواهی ببینی نتیجه‌اش چه می‌شود؟

X ـ مسأله برسر این نیست که من بخواهم از موضوعی بهره‌گیری کنم. موضوعی، در آغاز اندیشه‌ای را در ذهن من روشن می‌کند که چندان پرتوی ندارد؛ من از همان نخستین لحظات می‌کوشم، اولاً موضوع را خوب ادراک کنم و ثانیاً اطلاعاتی درباره آن به دست بیاورم. مثلاً فلان کتاب را بدان سبب می‌خوانم که تصور می‌کنم مطلبی در آن خواهم یافت که به اندیشه من کمک می‌کند. به همین دلیل است که از ۱۹۵۰ شروع کردم به خواندن کتاب‌های ریاضی و علاقه‌مند شدن به تئوری حساب احتمالات. ادراک آن آسان نبود ولی از آن‌جایی که یقین داشتم مسائل موسیقی را باید به کمک ریاضیات حل کرد، خواندن این قبیل کتاب‌ها را ادامه دادم. مدتی بعد دریافتم که حساب احتمالات در من آن توانایی را به وجود آورده است که قادرم پاره‌ای از مسائل موجود در موسیقی را حل کنم. البته باید بگویم چه بسیار مسأله است که هنوز حل نشده است؛ یکی از آن‌ها همین ساختار یا «Sructure» فکری است. درست است که معارف یونانی و علاقه من به فرهنگ یونان باستان در مجموع مرا به سوی ریاضیات می‌کشاند، ولی باید اعتراف بکنم همه این‌ها تحت‌الشعاع نیازی است که من به موسیقی داشته‌ام و هنوز هم دارم. وقتی «استراتژی Stratègie» را می‌ساختم، میل داشتم از خودم بپرسم چنین آثاری در موسیقی چه حاصلی می‌تواند داشته

www.tabarestan.info تبرستان

باشد، و از همین جا کشمکشی در ذهنم پیدا شده بود. سرانجام دریافتم که در بعضی از آثار موسیقی هندی از همین فکر الهام گرفته شده است.

R ـ آیا هیچ اتفاق افتاده است که در باب ذوق شنیدن یا «هوش گوش Intelligence de l'oreille» مطلبی گفته باشی؟ مرادم این است که ذوق شنیدن است که در آغاز، تشخیص خوبی و بدی شنیده‌ها را می‌دهد. ذکاوت، این خاصیت را دارد که از پریشانی و اغتشاش اندیشه جلوگیری می‌کند. با «هوش گوش» است که می‌توان نیک و بد مسائل را از یک‌دیگر جدا کرد و آن‌ها را به گونه نمادها و علائمی برروی کاغذ آورد.

X ـ همه چیز را نمی‌شود به صورت نماد یا علائم در آورد، وگرنه دیگر موسیقی لزومی پیدا نمی‌کند. موسیقی گاهی اوقات خود را نیز نفی می‌کند. آنچه من سعی می‌کنم تجزیه و تحلیل کنم مبحثی است که مطالب آن از همه بیش‌تر و روشن‌تر با هم وجه اشتراک و همگنی دارند، والا بعد از این همه فرضیه و تئوری چگونه می‌توانیم به این پرسش که «چه چیز را دوست می‌داریم» پاسخ بدهیم؟

R ـ چند لحظه پیش می‌گفتی از «تئوری بازی» (که در استراتژی به کار گرفته‌ای) لذت می‌بری.

M ـ علاقه به علم داشتن هم نوعی انتخاب است؛ ما درپی علم می‌رویم برای این‌که خوش‌مان می‌آید. ولی این خواستن و علاقه داشتن همیشه هم منطقی نیست.

X ـ به‌هر حال، عقل و منطق موهبتی است که به انسان عطا شده است تا بهترین نحوه عمل را برگزینند. مثلاً ملت چین را در نظر بگیرید.

M ـ صنعتی کردن کشور یک اقدام سیاسی است.

X ـ این‌طور نیست، مسأله بقای انسان در میان است.

M ـ با وجود این در اجتماعات صنعتی، این عقیده روز به روز بیش‌تر مورد تردید قرار می‌گیرد. به عقیده تو آیا نمی‌توان بدون گذشتن از معبر تکنولوژی به مقصد رسید؟

X ـ به نظر من، هوش و ذکاوت به این‌ها که گفته شد خلاصه نمی‌شود. خرد و

www.tabarestan.info

منطق فقط (موهبت الهی) و یا قسمت و تقدیر نیست. ریاضیات هم گاهی نامعقول عمل می‌کند و بناهایی دور از خرد می‌سازد.

M ـ جهش‌های نامعقول اجتماعات صنعتی را چه می‌گویی و در کجا قرار می‌دهی؟

X ـ این‌ها مانند باران و هوای لطیف است که در تغییراند. به سادگی می‌توان امور معقول و نامعقول را رویاروی یک‌دیگر قرار داد. در حقیقت این دو، پیوند نزدیکی با هم دارند. به علاوه آنچه می‌گویند و آنچه می‌اندیشند و آنچه به عمل می‌آورند موقتی است، حتی اگر این امر موقتی هزارها سال هم طول بکشد. مثلاً ما همیشه، روی عمل زمان جر و بحث می‌کنیم، ولی زمان ساختاری «Structure»در زندگی انسان است. باید پرسید: آیا نمی‌شود زمان را دگرگون کرد؟» (ص ۲۰۹)

***

پیشکش "آ. م. ب" به تبرستان www.tabarestan.info

این گفت‌وگو تا صفحه ۲۲۳ ادامه دارد و سپس فهرست آثار زناکیس و فهرست مطالب کتاب چاپ شده است. اکنون بی‌مناسبت نمی‌نماید که طی جدولی، همسانی‌ها و پیوندهای موسیقی و معماری ـ بنابر آنچه که در این گفتار آمده است ـ برشمرده شود:

معماری	موسیقی
فضا در معماری	فضا در معماری
معماری بومی	موسیقی عامیانه
معماری مذهبی	موسیقی مذهبی
معماری منومونتال	موسیقی یادمانی یا یادگاری
معماری سودبخش	موسیقی تبلیغاتی و سرگرم کننده
بهره‌گیری از نمادهای مردمی	بهره‌گیری از نواهای ملی
بهره‌گیری از پدیده‌های طبیعت	بهره‌گیری از پدیده‌های طبیعت
تقلید	تقلید
بهره‌گیری از رنگ در معماری	رنگ‌آمیزی در موسیقی

سنگینی و ثقل در بنا	سنگینی و ثقل در موسیقی
کشش در موتیف‌های بنا	کشش اصوات و گاه لحن‌ها
بلندی و ارتفاع در معماری	اوج و حضیض در موسیقی
گلیساندو یا سهمی‌های هذلولی	گلیساندو در موسیقی
هیپربل Hyperbol در معماری	هیپربل در اجرای گلیساندوها در موسیقی
تضاد در موتیف‌ها	تضاد در ملودی و آرمونی
تکرار موتیف‌ها در بنا	تکرار موتیف‌ها در موسیقی
قرینه سازی	قرینه‌سازی
برقراری ریتم در نما و سطوح گونه‌گون در بنا	وزن یا ریتم در موسیقی
احساس (به مدد سایه روشن و رنگ در صدا)	احساس در موسیقی به‌ویژه در اجرا
هم‌آهنگی در معماری	هم‌آهنگی یا آرمونی در موسیقی
تناسبات و بهره‌برداری از نسبت طلایی	تناسبات در آرمونی
فرم در معماری	فرم در موسیقی
خط در معماری	خط در موسیقی
سایه روشن در معماری	سایه روشن در موسیقی (به مدد هم‌آهنگی و شدت و ضعف صدا)
رنگ در معماری	رنگ در موسیقی
نقش ریاضی در معماری	نقش ریاضی در تئوری موسیقی
نقش اکوستیک در بنا	اکوستیک در موسیقی
مسائل روانی و اهمیت آن در معماری	مسائل روانی و اهمیت آن در موسیقی

پیشکش " آرشام " به تبرستان
www.tabarestan.info

شانزدهم دیماه ۱۳۶۷

ح.م

مآخذ

به فارسی:

* آزدمنش، افشین: فرهنگ ریاضیات، انتشارات دنیا.
* Bruce Allsopp: تئوری نوین معماری، ترجمه پرویز فیروزی.
* گزناکیس، یانیس (گفت‌وگو): (دنیای موسیقی)، مقاله «علم و موسیقی»، مجله پیام، خرداد ۱۳۶۶ .
* وزیری، علینقی: تاریخ عمومی هنرهای مصور، چاپ دانشگاه.
* وزیری، علینقی: زیباشناسی تحلیلی، چاپ دانشگاه.
* وزیری، علینقی: زیباشناسی در هنر و طبیعت، چاپ دانشگاه.

www.tabarestan.info

به زبان های دیگر:

*Albert Lavignac: «La Musiqc et Les Musiciens», Paris, 1930 .

*Albert Lavignac et Lionel de la Laurencie. Encyelopedie de la Musique, Paris, 1925.

*Frank Browo: «La Musique Par Ordinateur», Paris, 1982.

*Iannis Xeenakis: «Musique Architecture», Casterman, 1976.

*Michel Chion: «La Musique Electroacoustique», Paris, 1982.

*Encyciopedie International, 1973 .

مآخذ و یادداشت‌های پاورقی

۱. در دهه پنجاه، نوعی موسیقی تحت عنوان «موسیقی و فضا» رایج گشت. واژه فضا در این ترکیب اضافی، معنای محیطی خارج از محیط تالارهای کنسرت را می‌دهد، یعنی عرصه‌ای گسترده و آزاد که موسیقی به وسیله بلندگوها به گوش می‌رسد. در بخش انواع موسیقی نو، در این باب سخن رفته است.

پیشکش "آرشاویر" به تبرستان
www.tabarestan.info

۲. Iannis Xenakis، مجله پیام، خرداد ۱۳۶۶

۳. وزیری، علینقی: زیبایی‌شناسی در هنر و طبیعت، چاپ دانشگاه، ۱۳۳۶، ص ۴۳ .

۴. مجله پیام، یونسکو، ویژه‌نامه موسیقی مدرن.

۵. زیباشناسی در هنر و طبیعت، ص ۱۰۲ .

6. Landscape Architect.

7. Libre comme le cheval de toute la longuer de son licou.

۸. زیباشناسی تحلیلی، ترجمه علینقی وزیری، چاپ دانشگاه.

9. La musique est les musiciens, p. 1.

۱۰. کشش در موسیقی، به‌خصوص در علم هم‌آهنگی به معنای دیگری نیز به کار رفته است ـ وقتی از اترکسیون Attraction با جذب و کشش، سخن به میان می‌آید، نظر بر جذب و دفع نوت‌های گام با یک‌دیگر است. بعضی صداها در موضعی قرار می‌گیرند که نوت‌های دیگر به آن‌ها نزدیک می‌شوند ـ همین خاصیت است که در موسیقی غربی آن‌ها را به نوت‌های تونال و در موسیقی ایرانی به نوت‌های «ایست» و «شاهد» نام‌گذاری کرده‌اند. در معماری به عناصری که به طرف یک موضوع یا یک تم کشیده می‌شوند اطلاق می‌گردد. شاید بتوان خاصیت تحرک را مبتنی بر همین کشش دانست؛ به‌هر حال اصل کشش پایه

تحول موسیقی و موجب مد گردی‌های گونه‌گون است.

۱۱. مجله پیام، سال ۱۳۶۶ .

۱۲. به گوش رساندن چند صوت را با هم آکورد می‌گویند. صورت ظاهر آکورد عمودی است.

۱۳. کتاب «تئوری نوین معماری»، ترجمه پرویز فیروزی، ص ۱۰۲ .

۱۴. همان مأخذ، ص ۵۷ .

۱۵. در فرهنگ ریاضیات»، ترجمه افشین آزادمنش (انتشارات دنیا)، ذیل واژه Golden Section آمده است: «نسبت AB/AP = AP/PB در مورد خطی مانند AB که نقطه P آن‌را با شرط فوق قطع کند. از نسبت فوق، با شرط ذکر شده حاصل می‌شود $\frac{1}{2}(1 + \sqrt{5})$ که ریشه معادله $1X2 - X - 1 = 0$ است. معمولاً نسبت فوق برای تقسیم یک خط مورد استفاده قرار می‌گیرد، زیرا به چشم خوش‌آیند است. و سپس ذیل عنوان مستطیل طلایی Golden Rectangle آمده است: «مستطیل R با این خاصیت که می‌توان آن را به یک مربع و یک مستطیل دیگر متشابه با R تقسیم کرد ...»، صص ۸۸ ـ ۸۹ .

www.tabarestan.info

۱۶. «تئوری نوین معماری»، همان، ص ۳۸ .

۱۷. «تئوری نوین معماری»، همان، ص ۳۹ .

۱۸. پروفسور فلیکس ساوار Felix Savart دانشمند و فیزیک‌دان فرانسوی (۱۷۹۱ـ۱۸۴۱) اولین کسی است که در آزمایشگاه فیزیک در باب درجات موجود میان فواصل اصوات موسیقی مطالعه کرده و بر واحد فاصله میان دو نوت، یعنی D'unité d'intervalle نام خود را نهاده است. در فیزیک، لگاریتم 0À001 معرف یک ساوار است. براساس، نظریه این دانشمند هر کوما Comma از ۵۱ ساوار ـ و هر لیما از ۲۸ ساوار تشکیل می‌شود. «دیکسیونر موسیقی»، اثر: هوگو ریمان.

۱۹. «موسیقی و موسیقی‌دان‌ها»، صص۶۲ ـ ۶۱؛ و لاروس موسیقی ذیل ماده کوما Comma.

۲۰. علینقی وزیری: تاریخ عمومی هنرهای مصور، قبل از تاریخ تا اسلام، ص ۱۴ .

21. La Musique par Ordinateur, Par: Frank Brown. p. 3.

22. Ibid, p. 3.

۲۳. در مجله پیام (وابسته به یونسکو، خرداد ۱۳۶۶) تصویری چاپ شده است که زناکیس را برابر این دستگاه نشان می‌دهد. ذیل عکس، این مطلب آمده است: «یا نیس گزناکیس با دستگاه آهنگ‌سازی که در ۱۹۷۴ اختراع کرده و از آن پس اعتباری گسترده یافته است.» نام کامل این دستگاه «Unité Polyagogique Informatique Du Cemam» است که واژه «UPIC» از حروف اوّل این کلمات درست شده است ـ واژه Ceman که مؤلف کتاب «موسیقی با کامپیوتر» آن را به گونه Cemamu نوشته است، نام گروه تحقیقی است که زیر نظر زناکیس در فرانسه کار می‌کردند.

۲۴. مجله پیام، ذیل عنوان: «گفت‌وگو با ایانیس گزناکیس».

۲۵. در مورد Stochastique رجوع کنید به بخش کتاب موسیقی معماری.

26. La Musique Électroacoustique, Par: Michel Chion, p. 4.

27. Centre National d'Art et de Culturs Georges Pompidou.

۲۸. برگردان از یادداشتی که پشت جلد کتاب چاپ شده است.

29. Couvent de Sainte - Marie - de - La - Tourette.

۳۰. خلاصه مطالب ذکر شده در این بخش به زبانی ساده این است که: موارد مشابه عبارت‌اند از: اوج و حضیض، تناسبات، ساختار ذهنی، قرینه‌سازی، تضاد، تکرار و استفاده از بهترین نسبت‌ها.

۳۱. «بلا بارتوک Bela Bartok» (۱۹۴۶ـ۱۸۸۱) موسیقی‌دان نامدار هنگری است. اهمیت بارتوک به آثاری است که خمیرمایه آن‌ها آهنگ‌های محلی زادگاه‌اش هستند. بارتوک بعد از مطالعات زیاد، به‌سوی موسیقی «دودکافونیک Dodecaphonique» متمایل شد، ولی به زودی باز به همان شیوه ترکیب آهنگ با استفاده از نواهای محلی بازگشت. یکی دیگر از نوآوری‌های بارتوک پیوند دادن ارزش‌های غیرمعمول ریتم‌های روستایی و محلی (با یک گستاخی و تهور بی‌نظیر) با ریتم‌های جاز بود. آرمونی یا هم‌آهنگی آثارش منطبق با قواعد «پانتاتونیسم Pantatonisme» و «رسیتاتیف» (آوازی) است. مخصوصاً در قطعه «کاخ ریش آبی».

بلابارتوک در اواخر عمر به همان شیوه رمانتیک نخستین خود بازگشت. وی پیرو سیستم

«سری‌یل» بود.

۳۲. در مورد بخش طلایی به فصل هم‌آهنگی که در برگ‌های پیشین آمده است رجوع کنید.

۳۳. هر صورت موسیقایی به‌وسیله اصوات فرعی خود، به سوی یک سلسله اصوات پی‌درپی دیگری کشیده می‌شود که مجموع آن اصوات، گام یا تونالیته را می‌سازد. این گام‌ها یا تونالیته‌ها در علم هم‌آهنگی به مقتضای طرز استفاده از آن‌ها قوانینی را به وجود می‌آورند مانند: قانون وحدت تونالیته، قانون تنوع تونالیته و قانون اعتدال و ساده کردن. مجموع قوانینی که متکی به روش تونال و یا وابسته به سیستم سری تونالیته‌ها است، هم‌آهنگی سری یل Harmonie Sérielle نامیده می‌شود. (لاوینیاک: سیکلوپدی موسیقی، ذیل واژه سری‌یل.)

۳۴. Olivier Messian موسیقی‌دان و نویسنده کتاب «تکنیک زبان موسیقی من Technique de mon Langage Musical».

کتابخانه تخصصی معماری و شهرسازی "آرشام" ب "یه کتابخانه تخصصی معماری و شهرسازی www.tabarestan.info

۳۵. فرانسوی زبانان نام این هنرمند را زناکیس تلفظ می‌کنند.

۳۶. Pierre Boulez آهنگ‌ساز فرانسوی است که به سال ۱۹۲۵ در «مون بریزون Mont Brison» به دنیا آمده است. پیرو مکتب شوان برگ Schoenberg و شیوه دود کافونیک است. مشهورترین آثار او عبارت‌اند از چهره عروسی، برای کر و ارکستر ۱۹۴۷ـ۱۹۵۰، دومین سونات برای پیانو (۱۹۴۷ـ۱۹۴۸) ـ پلی‌فونی، برای ارکستر مجلسی ۱۹۵۱ ـ بافت‌ها Structures برای دو پیانو ۱۹۵۲، پتک بی‌استاد La Marteau Sans Maitre برای آواز همراه سازها ۱۹۵۲ـ۱۹۵۴، دواتود برای موزیک کنسرت ۱۹۵۲ (در مورد واژه کنسرت رجوع کنید به مبحث انواع موسیقی مدرن در برگ‌های پیشین)، مقالات بولز در زمینه زیبایی‌شناسی از اهمیت خاصی برخوردار است (لاروس موسیقی).

۳۷. Karlheinz Stockhausen موسیقی‌دان معاصر آلمانی (متولد ۱۹۲۸) آهنگ‌ساز و محقق، در زمینه موسیقی ملل، و آفریننده آثاری براساس موسیقی الکترونیک. مشهورترین آثار موسیقی او از این قرار است: برخورد Kontakt (۱۹۶۰)، هم‌آمیز Mixtur (۱۹۶۳)، تله‌موزیک Telemusik (۱۹۶۶) و همچنین است سنفونی او موسوم به Humnen برای اصوات الکترونیک و کنسرت. و اثر دیگرش به نام «سیروس Sirius» (۱۹۷۶). این

هنرمند همراه گروه خود، در جشن هنر شیراز شرکت جسته و بخشی از اثر اخیر خود را به اجرا نهاده است. (از کتاب «موزیک الکترواکوستیک، ص ۱۲۴)

۳۸. رک: ذیل برگ‌های پیشین همین مقاله.

۳۹. اصطلاحات به‌کار رفته در این فصل چنین است:

Formatisation et Axiomatisation de La Composition Musicale دو کلمه «فرمالیزاسیون» و «اگزیوماتیزاسیون» ضمن این‌که معانی فرم‌گرایی و قطعیت‌گرایی دارند، زناکیس با به‌کار گرفتن این دو اصطلاح می‌خواهد بگوید که اولاً هر دو واژه مترادف هستند و در معانی حقیقت انکارناپذیر هستند و ثانیاً موسیقی مدرن به موجب استدلال‌ها و فرمول‌های مندرج در کتاب، حقیقت مسلم و انکارناپذیر است که مطلقاً تردیدی در آن نباید کرد. کما این‌که در انگلیسی، اصول اقلیدسی را Eucli's Axioms می‌نامند.

۴۰. Markov یکی از ریاضی‌دان‌ها و تئوریسین‌های مشهور است.

41. Trois Poles de Condensation.

42. A. Musique Stochastique (Libre).

۴۳. Cinetique de gaz، زناکیس به این دلیل تئوری سینه‌تیک گازها را برگزیده است که برخلاف عناصر جامد و مایع، گاز مانند صوت آزاد است و می‌تواند تمام فضایی را که به آن راه می‌یابد پر کند.

44. L'ame Humaine est un Dieu Déchu., p. 71.

45. Tehnique De Mon Langage Musical, per: Olivier Messian.

46. La Crise de la Musique Sérielle.

۴۷. مجله تکنیک فیلیپس، ج ۲، سال ۱۹۵۸ و۵۹ .

48. Notes Sur Un Geste Electronique.

49. Couvent de Sainte Marie de la Tourette.

www.tabarestan.info

آوای خنیا در گنبد مینا
گفت‌وگویی با موسیقی و معماری ایران

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

مهندس محمدرضا حائری

[پیش از این‌که میهمانی آغاز شود، میزبان به مشکلات خویش می‌اندیشد ...]

مشکلی که صاحب این قلم با آن روبه‌روست، میزبانی از دو شخصیت صاحب‌نام و با طراوت در خانه گمنام و خشک مقاله خویش است. هم بضاعت میزبان و هم غرابت دو میهمان، پذیرایی را در لحظه‌های آغازین دیدار مشکل نموده، آن هم میهمانانی سحرآمیز و دلبر که شنیدن اسرارشان تاب از کف می‌رباید و قلم از اختیار، رویارویی این دو شخصیت هنری جامعه معاصر ایران که به ظاهر اشتراکی ندارند و در شرایطی کاملاً متفاوت به سر می‌برند، مجلس پر هیجانی به وجود آورده است. موسیقی ایران با حالی سرشار، گذشته‌ای مبهم و آینده‌ای نامعلوم اما امیدوار کننده و معماری ایران با حضور غایب، گذشته‌ای پربار و آینده‌ای کاملاً مبهم. موسیقی ایران شاد و سرحال به‌نظر می‌آید، او دیگر با مسأله‌ای به نام ماندگاری روبه‌رو نیست، بلکه برای چگونه ماندن مبارزه می‌کند؛ اما معماری ایران با چهره‌ای متفکر و غمگین، یقینی به ماندن ندارد ... اکنون میهمانان پای به درون گذاشته‌اند ... چون نقلی نیست، میزبان باب سخن را با نقل داستانی می‌گشاید تا فضایی دلپذیر برای پذیرایی فراهم شود ...

میزبان:

داستان به زمانی تعلق دارد که صادق هدایت در پاریس زندگی می‌کرده و تقی تفضلی که سه‌تار را به کمال می‌نوازد نیز در پاریس به سر می‌برده، پس از مدت‌ها دوری، دیداری برای این دو هنرمند میسر می‌شود و در خانه خنیاگر به گفت‌وگو می‌نشیند ...

هنگامی که دیگر سخن را بازار نمانده بود، میزبان یعنی استاد سه‌تار برمی‌خیزد تا آن صندوقچه کوکی را با صفحات فرنگان کوک کند و چون حرمت دوست واجب بود از او می‌پرسد که کدام یک از خنیاگران فرنگ را می‌پسندی و تنی چند از بزرگان آن دیار را نام می‌برد و هدایت چیزی نمی‌گوید؛ حال آن‌که همه را به نیکی می‌شناسد و اشارتی کافی است. اما برمی‌خیزد و سه‌تار را به دست دوست می‌سپرد. تعجبی شگرف بر استاد سه‌تار چیره می‌شود چرا که شنیده بود هدایت این سازها و سرودها را خوش ندارد، لیکن به‌عیان می‌دید که نه چنان است. ساز کوک ترک داشت از دست دوست برمی‌گیرد و می‌نوازد؛ آن‌سان که هدایت سر می‌جنباند و به زمزمه چیزی زیر لب تکرار می‌کند. پس از لختی شنیدن تقاضای افشاری می‌کند و خنیاگر مقام دیگر می‌کند و دلیر می‌نوازد. یک‌یک گوشه‌ها و فراز و فرودها را تا به گاه اوج می‌رسد ... که ناگاه فریادی از هدایت می‌شنود که می‌گوید بس است بس؛ ساز فرو می‌نهد و زمانی می‌گذرد. در نگاه خنیاگر سؤالی عظیم موج می‌زند؛ هدایت پاسخ نگاه را به آهی عمیق می‌گوید ... همه آنچه شنیدی از انکار من این عالم جادویی را، همه را خبر است و همه خبرها دروغ. اگر من این‌جا و آن‌جا چنین و چنان گفته‌ام نه از آن روست که منکر شرف و عزت این الحان باشم؛ نه من تاب شنیدن این سحر ندارم که چنگ در جگرم می‌اندازد، به سرمنزل جنون می‌کشدم، می‌کشدم. من تاب شنیدن این سحر ندارم ...[1] «موسیقی ایران» در حالی‌که خود را در چنین مقامی از تأثیر و تأثر یافته لب به‌سخن می‌گشاید.

پیشکش به آرشیو تبرستان www.tabarestan.info

موسیقی ایران:

من خودم به عبارتی موسیقی هستم و به عبارتی نیستم؛ اگر به اعتبار پرده و فواصل و تزئینات مرا ارزیابی کنند، آنچه فرنگان با موسیقی خود کرده‌اند و برای من هم در نظر گرفته‌اند، من موسیقی هستم بدان اعتبار، اما این ارزیابی همه آنچه راکه من هستم نمی‌گوید جان و جوهر من در آن است که گفته نشده، و بدین اعتبار من موسیقی نیستم، اگر چه از لحن و نوا در من نشانی هست.[۲] هم امروز من از حیات بارزی برخوردارم. در خانه‌ها در دست کودک و پیر، در گلوی زن و مرد حضوری فعال دارم، و این حضور قدیم است. من گاه بودم در سرودهای زرتشتی که سرودهای «مینوی و معنوی» است؛ از آن هنگام تا امروز هر خنیاگری به فراخور طبع‌اش مرا به نظمی دل خواه در آورده و «لحنی مرتب» ترتیب داده و آن را رواج داده است.[۳]

پیشکش به آشیانه ب " به تبرستان www.tabarestan.info

مردمان آن‌چنان به من پایبند شده‌اند که در دست و دهان‌شان می‌نشینم و رازدار اسرارشان هستم. برای روزهای هفته، روزهای ماه و برای هر روز از سال لحنی دارم، روزگاری آن‌که مرا آواز می‌داد طبقه‌ای ممتاز بود و روزگاری دیگر آن کس که مرا می‌یافت مجبور بود خود را گم کند. آن‌قدر در ذهن و جان مردمان ماندم آمدم و آمدم تا به شما رسیدم. دوازده مقام داشتم به موجب بروج اثنی‌عشر، که هریکی را در ساعتی از روز می‌خواندند و می‌نواختند؛ مقام «رهاوی» را از صبح صادق تا طلوع آفتاب، مقام «حسینی» را از طلوع تا یک پاس از روز رفته، مقام «عراق» را در نیم روز، مقام «راست» را در وقت ظهر، مقام «کوچک» را در بعد از ظهر، مقام «بوسلیک» را در عصر، مقام «عشاق» و «زنگوله» و «حجاز» و «بزرگ» و «نوا» و «اصفهان» را به همین ترتیب از هنگامی که آفتاب روی به زردی آرد تا آخر شب ... [معماری ایران و میزبان هر دو سراپا گوش هستند و موسیقی ایرانی ادامه می‌دهد ...]

گفته‌اند موسیقی از آن روی موجب حظ روح گشته و سرمایه فرح و شادمانی انسان کامل، که به آواز حزین در مقام راست به درون کالبد آدم دمیده شد. بوعلی سینا مرا جزئی از بدن انسان می‌دانست که در آن می‌گردم از دل و سینه

تا ناف و گاه بالا می‌روم و گاه پایین دل می‌آیم؛ بوعلی می‌دانست که از اوّل هر ماه تا سلخ هر روز در عضوی قرار می‌گیرم، پس در هر عضوی که باشم نبض را از من خبری هست. نباض و حکیم را امر کرد که مرا فراگیرند تا در تشخیص نبض کمتر خطا کنند ...

[کدام شیرینی شیرین‌تر از کلام میهمان، پس میزبان آرام برجای نشسته و «معماری ایران» نیز غرق در کلام شیرین موسیقی ایران است و او می‌راند نرم‌تر و به هنجارتر ...]

سینه به سینه جان به جان می‌رفتم؛ چون بار امانتی گران از دستی به دستی دیگر سپرده می‌شدم؛ با طبیعت بیرونی و طبایع آدمی پیوندی تام و تمام داشتم؛ از آب و آتش و باد و خاک گرفته تا شرق و غرب و شمال و جنوب. هر آوازم در هر گوشی، جوش و خروشی دیگر دارد، چون به زبان «عشاق» و «بوسلیک» و «نوا» بخوانی‌ام، شجاعت آشکار می‌شود؛ «راست» و «اصفهان» و «عراق» و «نوروزم» را تأثیری است لطیف که فرح و نشاط بیافزاید. «حسینی» و «حجازم» شوق و ذوق می‌آورد. و اگر حزن و اندوه و سستی خواهی مرا در مقام «بزرگ» و «کوچک» و «زنگوله» و «رهاوی» بخوان. خنیاگران می‌دانستند که چون در مجلس نشستند بر چهار طبع آدمیان نوازند. اگر مستمع سرخ روی و دموی باشد بیش‌تر بر بم زنند و اگر زرد روی و سفرایی بیش‌تر بر زیر و اگر سیاه‌گونه و نحیف و سودایی باشد بیش‌تر بر سه‌تار زنند و اگر سپید پوست و فربه و مرطوب، بیش‌تر بر مثنی زنند ... از مکان و زمان فارغم، در جان جاودان آدمی خانه دارم، انگاره‌هایی ازلی- ابدی از من به جای مانده که دست به دست نواخته و سینه به سینه خوانده می‌شود، هرکس به فراخور طبع‌اش، مرا می‌نوازد؛ انگاره‌های جاودان چونان آبی روان به فراخور هر ظرفی از روح و جان، درون آن جای می‌گیرم؛ و زبان او می‌شنوم، زبانی که بار غم آدمی را به زمین می‌سپارد. اما امروز غمی عظیم دارم، زان‌که سرگردانی غریبی به خنیاگران‌ام حاکم است. اصل و نصب و دودمان‌ام رو به خاموشی است، ریشه‌هایم رو به فراموشی است ...

[این شکوه‌گویی داغ کهنه معماری ایران را تازه کرد و پیش از آن که میزبان

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

حرکتی کند، معماری ایران رشته سخن را به دست می‌گیرد ...]

معماری ایران :

از من خبر به نام و نشانی است که بود، اگر حجت زنده بودنم را در بناها و شهرهایی بدانند که ساخته و پرداخته می‌شوند، هم امروز من یک مرده به تمام معنا هستم، چندان باقی هستم که چندین نشان از من باقی است، نشانه‌هایی که تا نیم قرن پیش حضوری فعال داشتند و از آن پس حیاتی ذهنی یافتند.[۴] امروز، حضور مرا می‌توانید در اذهان عده‌ای عاشق بیابید که می‌خواهند دوباره ارزش‌های مرا زنده کنند و جریان حیات‌ام را جاری. مبارزه‌ای درگیر است، جدالی بین واقعیت و اندیشه، واقعیتی که مرا به کلی نادیده می‌گیرد و اندیشه‌ای که وجود مرا ضروری می‌داند، واقعیتی که در شتاب زمانه، نیاز به معماری را در مفهوم سقف و جان‌پناه فشرده کرده و اندیشه‌ای که می‌خواهد، اعتدال روح و روان را برای ساکنان خانه‌ها و شهرها به ارمغان آورد.

تمامی دستاوردهای گران‌بهای قرن‌ها سازماندهی فضا در مدت کوتاهی یا کنار گذاشته شد یا نادیده گرفته شد و یا ارزش‌های دیگری جایگزین آن شدند. فعل و انفعالات ساختی و مفهومی مورد نظر من هر دو عوض شدند سرعت زمانه و حاکمیت بازار در تمامی ابعاد، علتی برای حضور من باقی نگذاشته‌اند. جریان‌های فرهنگی هم آن‌قدر ضعیف شده‌اند که حتی در مواردی که فرصت و امکانات هست، من امکان بروز و تحقق ندارم، مراجع مسؤول نیز آن‌قدر درگیر مشکلات اقتصادی ـ سیاسی هستند که جایی برای من باقی نمانده است. آنچه امروزه به نام معماری و شهرسازی در ایران ساخته می‌شود به انتخاب شکل نگرفته، اساساً انتخابی در کار نبوده و ساکنان شهرها و خانه‌ها به جای دریافت پاسخی معمارانه، فضاهای اطفاء شده تحویل گرفته‌اند که از هرگونه تخیلی عاری است؛ آنچه به ما جان می‌بخشیده، در این شتاب زمانه از دست رفته است، رابطه زمان و فضا امروز رابطه‌ای یک طرفه شده است چندان که شتاب زمان بیش‌تر شده، عدم حضور من هم افزایش یافته تا جایی‌که بسیاری از نسل امروز مرا به یاد ندارند،

www.tabarestan.info

تعجیل در ارائه پاسخ فضایی، نیاز عاجل به فضا، شهر و سرپناه، معماری را از امکان سازماندهی دور کرده است، آنچه شکل گرفته آن‌چنان تهی از معماری است که پنداری چون جسدی بر شانه‌های آدمیان آوار شده است. من مطمئنم که انسان امروز علی‌رغم همه دستاوردهایش، در درون‌اش تغییر شگرفی روی نداده است، جوهری دیگرگون نشدنی در او باقی مانده است؛ او همچنان عاشق، مضطرب، خداپرست و احساساتی است. روان او همچنان از عناصری شکل گرفته که قرن‌ها پیش نیز به آن شکل می‌داده و قرن‌ها بعد هم از آن شکل خواهد گرفت، بی‌سبب نیست که اشعار و نواهای هزاران سال پیش به دیگرگونی روح‌اش منجر می‌شود، اشک بر دیدگان‌اش می‌آورد به تفکر وامی‌داردش و خلائی را در او بیدار می‌کند ... [پس رویش را به موسیقی ایران می‌کند] در این جا است که من و شما در پاسخ به نیاز و خلاء آدمی همگون عمل می‌کردیم اماحاکمیت یافتن صرفه‌جویی و سودآوری، قدرت گرفتن ضوابطی که هرگز از درون من نجوشیده و ارائه پاسخ‌های عاجل به نیازمندی‌های فضایی، مرا به کلی از ادامه حیات دور کرده[۵]؛ در هیچ کجای خاطره هزاران ساله معماری و شهرسازی ایران، چنین توده‌های خشنی از احجام فاقد هرگونه کیفیت، حس فضایی را در جامعه معاصر ایران مخدوش نکرده، همه می‌خواهند امور بگذرد... وارد اتاق‌ها، سرسراها، سالن‌ها و خیابان‌ها می‌شویم، بی‌آن‌که انگیزه یا هیجانی عارض شود، ذائقه فضایی سال‌هاست که سرکوب شده ...[۶]

سکوت برمجلس حاکم می‌شود، صحبت از مرگ پدیده‌ای فرهنگی و آشناست که قرن‌ها در اوج بوده ... کام مجلس تلخ است ... میزبان رشته کلام را از راه دلداری به دست می‌گیرد ...

میزبان:

نزدیک به یک قرن است که این وضعیت، با تفاوت‌هایی در کمیت، در غرب نیز به وقوع پیوسته است. از اواخر قرن نوزدهم به این طرف، ضرورت مبرم گسترش شهرها، تعجیل در تصمیم‌گیری را ایجاب کرد، چاره‌ها به ناچار شتاب‌زده شدند؛

پیشکش از شاپ "به" به تبرستان www.tabarestan.info

نقشه‌های مسکونی به حداقل رسیدند و معماری به ساختمان‌سازی بدل شد و ساختمان‌سازی نیز بر دلایل اقتصادی استوار شد. اولویت از آن سودآوری شد و معماری به درجات بعدی تنزل یافت.[۷] در حالی‌که معماران اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، با هنرمندی تمام، به بارور کردن دستاوردهای گذشته مشغول بودند.[۸] از اوایل قرن بیستم اوضاع دیگرگون می‌شود و تمامی دستاوردهای گران‌بهای سازمان‌یابی فضا، آن‌چنان تحت تأثیر جریان‌های تکنولوژیک و اقتصادی قرار می‌گیرد که تا دهه هشتاد قرن حاضرپنداری همه چیز رو به فراموشی می‌رود و اگر در این ایام معماران نابغه و هنرمند قد علم نمی‌کردند و سایر جریان‌های هنری غرب به کمک معماری نمی‌آمدند، بد قواره‌ترین فضاها در عظیم‌ترین مقیاس‌ها شکل می‌گرفت.[۹] کشف فرآورده‌های تکنولوژیک آن‌چنان معمار و معماری را مقهور خود کرد که تا دهه حاضر، معماری غرب در گیجی تمام از این ضربه برنخاست. تمامی جنبه‌های پیچیدگی، نمادگرایی، شهرگرایی، تاریخ‌گرایی و ارزش‌های چند جنبه‌یی آن معماری، یک‌سره در کام سادگی و پرهیزگاری خشک فرورفت و شخص معمار به زایده‌ای تبدیل شد که می‌بایست تنها به زیباسازی ساختمان بپردازد.[۱۰] آن هم آن نوع زیباسازی که اختراع شخص معمار بود معمار به یک متخصص یک بُعدی بدل شد که ضروری نبود از فن و مصالح و شهر و تاریخ چیزی بداند.[۱۱] او می‌بایست یک ساختمان دیکته شده از طرف بازار را بزک کند. معماری و شهرسازی غرب اگر چه نیم قرن توأم با شک و شکست را پشت‌سر گذارده است، اما اکنون جریان مبارزه به نفع چند حرکت زنده در معماری تغییر جهت داده و اگر چه هنوز، از «بازار» و «تکنولوژی» آسیب‌پذیر است مع‌هذا راهی را در پیش گرفته که با سلام مجدد به گذشته و نگاه به آینده آغاز شده است ... [نگاه خسته معماری ایران را دنبال می‌کند] مبارزه‌ای که شما بدان اشاره کردید، در ایران هنوز به مرحله‌ای جدی نرسیده است و معلوم نیست که در این مبارزه چه می‌باید کرد و چگونه آن را ادامه داد. به‌نظر می‌رسد در مورد موسیقی ایران مبارزه‌ای درونی، طبیعی و تقریباً مداوم صورت گرفته؛ تمامی نهادها، خنیاگران، در برابر نیاز عاشقانه مردم، رام شده‌اند و هم از این روست که به

www.tabarestan.info پیشکش وبسایت تبرستان

گمان من موسیقی ایران می‌تواند در جریان مبارزه نمونه‌ای گویا باشد. می‌دانم که شیوه مواجهه جامعه با هر دو شما یکی و یکسان نیست؛ چه آدمی می‌تواند برای مدتی بی«نوا» به‌سر برد، موسیقی نشنود، گو این‌که اسم این «بی‌نوایی» دیگر زندگی نخواهد بود، ولی تصور انسان معاصر بدون فضا، بدون سقف و سرپناه حتی برای یک لحظه مشکل است. همین امر یافتن ریشه‌های مشترک را دشوار کرده، موقعیت هر دو شما نیز تقریباً معکوس شده است، پیش از این تا قرن‌ها و قرن‌ها معماری ایران رونق و شکوفایی داشت و شاهد بازاری بود و موسیقی پرده‌نشین؛ و امروز کاملاً شرایط حضور عوض شده، آن‌که در پرده بوده، حجاب برگشوده و آن‌که رونق و رواج داشته دستخوش آماج شده ... به هر صورت ... [میزبان نفسی تازه می‌کند] ... به شیوه‌ای احساسی دریافته‌ام که مشابهت‌های مهم و پنهانی بین شما دو شخصیت هنری ایران وجود دارد که عمیقاً در سازمان‌یابی فضا و نوا در طول تاریخ تحولات معماری و موسیقی ایران مؤثر بوده است، در غرب به نوعی این مشابهت‌ها را آشکار کرده‌اند. در آن‌جا بحث بیش‌تر بر محور تناسبات و فواصل دور می‌زند، چه تناسبات معماری دوره رنسانس را فواصل هم‌آهنگ گام‌های موسیقی یونان متأثر کرده است و معماری و موسیقی را به زبان ریاضی و هندسه مورد شناسایی قرار داده‌اند[۱۲]؛ معماری غرب از گذشته تا به امروز بارها به این قوانین رجوع کرده و از آن‌ها دوری جسته است؛ باری، در این‌جا منظور من شباهت دیگری است، شباهتی در راه و روش، شیوه و منش شما با جامعه و ارتباط با مصرف‌کنندگان، منظورم آن شباهتی است که هر دو شما در اثرگذاری دارید. می‌خواهم بدانم کجا را نشانه گرفته‌اید، خاصه اکنون که موسیقی ایران چنین حضور حاضری در جامعه دارد. می‌خواهم بدانم آیا در موسیقی ایرانی چیزی مافوق موسیقی وجود دارد که هدایت آن را سحرآمیز خوانده آیا چیزی در ورای آن وجود دارد که علی‌رغم آن‌همه تاریکی و سرکوب تا امروز پابرجا مانده است؟ آیا کوشش برای یافتن راه و روشی از درون این‌گونه زیستنی می‌تواند چراغی برکند تا راه نگریستن را هموار سازد؟ شاید از این راه بتوان طرفی برای معماری ایران بست ...

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
www.tabarestan.info تبرستان

موسیقی ایران:

حالا که چنین می‌خواهید، بیایید راه را پایه به پایه تا آن‌جا بپیماییم که پیمانه‌ای برگیریم و با آن به سنجش بنشینیم. پس، از موسیقی شروع می‌کنم که، فارغ از ویژگی‌های بومی و محتوایی، نوایی یا نواهایی است که به «شیوه‌ای» سازمان یافته و هر شیوه‌ای از سازمان‌یابی مختص تاریخ و هستی یک جامعه معین است، سازماندهی پویشی است که از سطح درست و منطقی سازمان دادن شروع می‌شود و تا سطح هنر که والاترین شیوه سازمان‌یابی است ارتقاء می‌یابد؛ درست همانند سازمان یافتن واژه‌ها در سخن که از سطح دستور، یعنی درست سازمان دادن کلام می‌تواند آغاز شود و تا سطح شعر ارتقاء یابد و مسلم است که حد و مرزی برای هنرمندانه سازمان دادن نیست و لاجرم برای این پویش پایانی پیدا نیست هر زمان می‌توان، نواهایی را در سطح هرچه هنرمندانه‌تر سازمان داد. رجحانی وجود ندارد که سازمان‌یابی نوا براساس مقیاس هفت‌تایی از مقیاس پنج‌تایی برتر است و یا این‌که گام، مقیاس مورد قبول غرب مناسب‌ترین مقیاس برای سازماندهی نوا در سراسر جهان است. اما این‌که کدام نوع موسیقی ما را بیش‌تر متأثر می‌کند ناشی از تفاوت در شیوه‌های سازمان‌یابی نوا نیست، بلکه به محتوای آن مربوط است ... [معماری ایران و میزبان سراپا گوش هستند و موسیقی ایران ادامه می‌دهد ...] برخی محتوای موسیقی را انعکاسی از روح و روان آهنگ‌ساز می‌دانند و گروهی این محتوا را انعکاسی از تجربه‌های مشترک اجتماعی. من خود را به این نظریه نزدیک‌تر حس می‌کنم و تأثیر موسیقی را وابسته به تجربه‌های مشترک افراد می‌دانم؛ افرادی که در متن جامعه و فرهنگی معین زندگی می‌کنند. اگر بپذیریم که محتوای موسیقی بیانگر چیزی هست و این محتوا انعکاسی از روح و روان آهنگ‌ساز می‌باشد، می‌توان پذیرفت که مواجهه موسیقی‌دان با یک «موقعیت خاص» محتوای موسیقی را جان بخشیده است. در چنین وضعیتی، حالت ذهنی بیان شده توسط شخص آهنگ‌ساز نتیجه مفاهیم و تجربیات خاص است، هر قدر شنونده بیش‌تر بتواند به عواطف منتقل شده سر و سامان دهد، بهتر می‌تواند به درک حالات آهنگ‌ساز نایل آید، این حالات ثمره

www.tabarestan.info

تجربیات بی‌شماری است که هنرمند دریافته، هم‌آهنگ‌شان کرده و در بافت وجودیش جایگزین کرده است. اما مطلبی که می‌خواستم بگویم و خود را بیش‌تر به آن وابسته می‌دانم در این است که بپذیریم محتوای موسیقی انعکاسی است از تجربه‌های مشترک اجتماعی. به نظر من رابطه انسان و موسیقی رابطه بین عین و ذهن نیست. به عبارت دیگر اساساً انسان غیر موسیقایی وجود ندارد و تفاوت‌های موسیقایی بین انسان‌ها و جوامع در توان‌های موسیقایی نهفته است. در برخی از فرهنگ‌ها احساسات عمداً درونی می‌شوند، اما این احساسات لزوماً از اشتیاق و شدت کمتری برخوردار نیستند. توان موسیقایی[۱۳] به پیشرفت تکنیکی موسیقی و پیچیدگی آن بستگی ندارد. توان موسیقایی به گستردگی موسیقی در میان اعضاء جامعه وابسته است. از نظر شنوندگان، نقش تأثیرگذاری موسیقی بسیار با اهمیت‌تر است تا پیچیدگی یا سادگی آن، چرا که محتوای موسیقی از تجربه‌های مشترک اجتماعی، در متن فرهنگ نشأت گرفته است، در این تجربه‌ها تنها یک فرد شرکت ندارد، بلکه گروه‌های اجتماعی شرکت دارند، پس هر قطعه موسیقی نشانی از یک واقعه انسانی ـ اجتماعی دارد. به‌وسیله این موسیقی، که محصول تجربه‌های مشترک اجتماعی است، دوستی‌ها و حساسیت‌ها پرورش می‌یابند تا اشتراک در تجربه‌های دیگر هرچه بهتر ممکن شود. احساس وابستگی به جمع و به گروه به همان اندازه بر افراد مؤثر است که ضرب آهنگ موسیقی بر شنوندگان. موسیقی نمی‌تواند مؤثر باشد مگر این‌که تجربه مورد اشاره این موسیقی در ذهن شنونده موجود باشد. و سؤال این است: آیا اصولاً موسیقی می‌تواند رابطه‌ای با ذهن غیر آماده برقرار کند. واکنش نسبت به یک قطعه موسیقی ممکن است به خاطر تعلقات مرامی و مذهبی باشد ولی مسلم است که می‌توان فارغ از تعلق نیز آن قطعه را دوست داشت و از آن لذت برد، شما برای لذت بردن از یک قطعه به عنوان یک «درویش» به گوش خوب نیازی ندارید. البته نیازی هم نیست که برای لذت بردن از آن قطعه حتماً، عضو این یا آن گروه باشید، در همه این موارد لذت و واکنش ما به زمینه‌ای از تجربه انسانی نیاز دارد، آنچه انسانی را روشن می‌کند ممکن است که انسان دیگری را تاریک کند و این نه به دلیل کیفیت ویژه‌ای در

پیشکش "از شهاب" به تبرستان www.tabarestan.info

موسیقی است، بلکه به دلیل آن است که آن موسیقی به توسط عضوی از گروه فرهنگی خاصی معنا شده است، آری حرکت موسیقی به تنهایی «می‌تواند تمام واکنش‌ها را در تن ما بیدار کند»، اما این واکنش‌ها را نمی‌توان کاملاً تشریح کرد مگر با رجوع به تجربیات مشترک آن‌ها در فرهنگی که این نواها در آن علائم و نشانه هستند. «موسیقی می‌تواند جهانی از زمان معنوی بیافریند و انسان را به جهانی دیگر ببرد، جهانی که در آن اشیاء تابع زمان و مکان نیستند ...»[۱۴]

[معماری ایران که برای اندکی در خلسهٔ گفتار موسیقی ایران گرفتار آمده بود گویی باز آتشی در جان‌اش زبانه کشید، پس زبان به سخن می‌گشاید ...]

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان www.tabarestan.info

معماری ایران :

درست در همین زمینه است که شیوه‌های برخورد جامعه با ما مختلف می‌شود و همین امر منجر به کنار گذاشتن ارزش‌هایی شده که من آن‌ها را نمادی می‌کردم، متجلی می‌کردم ... رابطه انسان و فضا نیز رابطه عین و ذهن نیست و هم از این روی دوگانه نیست؛ اما اکنون این رابطه بر دوگانگی استوار است و این امر نتیجه‌ای جز از خود بیگانگی فضایی دربر ندارد، متأسفانه معماری به سمت شیئی شدن و ساختمان‌سازی حرکت کرده و حساسیت‌های فضایی سفت و سخت شده‌اند و در تصور حاکم نسبت به معماری، ساختمان و انسان دو مقوله مجزا به حساب می‌آیند؛ همچنان که اشیاء و انسان دو مقوله جداگانه‌اند، و بیش‌ترین ضرر روحی و روانی ناشی از آن متوجه همین انسان است که در چهار دیواری ناچاری جای گرفته که حتی از باد و باران نیز در امان نیست و من نه وظیفه‌ام را که پاسخ‌گویی به نیازهای کالبدی آدمی است به درستی انجام می‌دهم و نه دیگر امکان فرارفتن از آن را یافته‌ام. فضیلت من این نیست که تنها به این نیازمندی‌ها پاسخ گویم این پاسخ‌گویی می‌بایست در قالب تبدیل ارزش‌های فرهنگی به نمادها و نشانه‌ها باشد؛ نمادهایی که معماری را به عنوان بخشی از محیط انسانی تأثیرگذار می‌کنند. دیری است که این ارزش‌ها همگی از جامعه رخت بربسته‌اند و وجهی از وجوه که ویژگی عمده من محسوب می‌شد فضیلتی برای من بود و مرا تا

سطح هنر ارتقاء می‌داد از بین رفته است و من تنها به نیازهای کالبدی می‌پردازم و تازه آن‌هم در شرایط معاصر جامعه و حاکمیت ارزش‌های غیرمعمارانه. تمامی مفاهیم در عرض پنجاه سال عوض شده‌اند؛ چیز دیگری شده‌اند؛ از جایی دیگر آمده‌اند. شیوه سازمان‌یابی فضا کاملاً عوض شده و دیگر بناها و شهرها حامل نشانه و پیامی نیستند؛ حس تعلق و تشخیص فضایی از میان برخاسته، فضا دیگر کنجکاوی آدمی را برنمی‌انگیزد، رمزی و ابهامی در خود ندارد و در مقابل تا بخواهی گم‌گشتگی و خشکی و پراکندگی فضایی و مکانی؛ دیگر آب و هوایی برای نشو و نما نیست.[۱۵]

[میزبان پذیرایی را فراموش کرده و در کنار موسیقی ایران به دردمندی معماری ایران گوش می‌کند.]

پیشکش "ارشام. ب" به دوستان www.tabarestan.info

معماری ایران توانسته بود فضاهایی خلق کند که در آن آدمی زمان را حس نکند، و خود را در مکان مینوی دریابد؛ تمامی خاطرات انسان ایرانی از بهشت، فردوس، روضه ارم، باغ و بام و حیاط، جملگی حکایت از نیازمندی‌هایی می‌کند که روزگاری وجود داشتند و در متن یک فرهنگ حس می‌شده و امروزه دیگر برآورده نمی‌شوند.[۱۶] «خاطره» وجه اشتراکی بین ما بود، خاصه در لذت بردن از یک نوا، از یک فضا، خاطره‌ای که تداعی کننده یک واقعه است، واقعه‌ای که به گذشته مربوط بوده و در آن احساسات و عواطف آدمی به هیجان در آمده است و به یاد مانده است، پس ممکن است برای بسیاری یک فضا، یک نوا، زیبا نباشد و از آن تلذذی حاصل ناید و برای ما اگر زیباست تنها تداعی‌کننده خاطره‌ایست که تعلق ما را بدان فضا، بدان نوا افزایش می‌دهد، به راستی کدام یک از سازمان‌یابی‌های فضایی دوران اخیر تداعی‌کننده چنان خاطراتی است و این در حالی است که انسان بی‌خاطره وجود ندارد ... فضاهای چند عملکردی در معماری امروز ایران به سرعت به فضاهای تک عملکردی در ساختمان سازی معاصر تغییر جهت دادند و از این رهگذر بار مختلف معانی و حالات و همزمانی چندین و چند حس موجود در یک فضا، از میان برخاسته است.[۱۷] شیوه ساختمانی که با کیفیت فضایی بنا عجین شده بود به توسط حاکمیت «بازار مصالح» تولید

شده کنار گذاشته می‌شود، واحد اندازه‌گیری فضایی که محصول قرن‌های پویش سازماندهی تناسبات و پیمانه‌های فضایی در ایران بود، جایگزینی بین‌المللی پیدا می‌کنند و به دنبال آن اشکال مصالح ساختمانی نیز به سمت بازاری شدن و بین‌المللی شدن روی می‌آورد.[۱۸]

امروز، تمامی محتوای تدریس معماری از جایی دیگر آورده می‌شود،[۱۹] رابطه تولید معماری، معمار، متقاضی، نهادها و شرایط اجتماعی در کمیتی محض و شتاب‌زده فشرده می‌شود و به این ترتیب کیفیت فضایی و نیازمندی‌های فرهنگی و غیرکالبدی معماری به‌عنوان یکی از تعیین‌کننده‌ترین عوامل شکل‌دهنده محیط اجتماعی جای و نقش خود را در سازمان‌یابی فضای شهر و بنا از دست می‌دهند...[۲۰]

[غم معماری ایران کران ندارد ... پذیرایی میزبان به دلداری می‌گذرد ...]

پژوهش آرشام. ب
www.tabarestan.info تبرستان

میزبان:

وقتی به کتاب‌هایی که تاریخ نگارش آن‌ها به یک قرن پیش از میلاد می‌رسد نگاه می‌کنم و همین‌طور کتاب‌های دیگری که از آن تاریخ تا امروز تدوین شده‌اند، و در آن‌ها تمامی رمز و رازها و پست و بلندهای معماری نوشته شده، تعجب نمی‌کنم. معماری گذشته غرب، یا به عبارتی معماری کلاسیک غرب چگونه خود را سرپا نگاه‌داشته و بارها و بارها، جریان‌های نوظهور معماری‌های زمانه را به سوی خود بازگردانده و امروز نیز جریان معماری مدرن را تحت تأثیر قرار داده و این جریان نیز با تکیه برآن گذشته مضبوط در حال طی کردن تحولات تازه‌تری است و می‌بینید که برخورداری از نظام مرجع هر لحظه می‌تواند به تصحیح مسیر منجر شود.[۲۱] بارها این سؤال برایم بی‌جواب مانده بود که چگونه درباره یک ستون، یا پنجره و یا یک ظرف متعلق به معماری کلاسیک یونان، کتاب‌ها نوشته شده و آن معماری این‌گونه مورد بحث و شناسایی قرار گرفته، اما برای مجموعه‌های عظیم معماری ما حتی چند صفحه به زحمت می‌توان یافت، و هم از این‌روست که تعجب می‌کنم که بی‌هیچ نظام مرجعی، هیچ ضبطی و نقشه‌ای و خطی، چگونه

معماری ایران برجای مانده و به اعتبار شما حتی تا پنجاه سال پیش مانده. من فکر می‌کنم که امروزه با صراحت نمی‌توان از مرگ معماری ایران سخن گفت. البته با تکیه بر همان شواهد و آنچه گفتید امروزه از حضور معماری ایران هم نمی‌توان دم زد. جالب این‌جاست که شما، درست در زمانی درباره گسست تداوم معماری ایران سخن می‌گویید که کوشش شده نوشته‌هایی برای آن فراهم آید، مدارکی مستند گردد و بناهایی مورد محافظت قرار گیرند و بعد هم بناهایی ساخته شوند که در آن‌ها نشانه‌هایی از معماری ایران به چشم می‌خورند.[۲۲] این شتاب که بدان اشاره کردید و برآن تأکید، همه پدیده‌های فرهنگی و غیرفرهنگی را در ایران شامل می‌شود و پدیده‌ای نبوده که از آسیب این‌همه شتاب در امان مانده باشد؛ من‌جمله موسیقی ایران که جز چند رساله انگشت‌شمار، هیچ‌گونه خط و آوایی از آن برجای نمانده است. به هر صورت آنچه موسیقی ایران در سخنان‌اش برافروخت، آتشی است همچنان نیم سوخته.

پیشکش ارشاب به تبرستان www.tabarestan.info

[پس رویش را به موسیقی ایرانی می‌کند و می‌پرسد :]

می‌خواهم بدانم که شما چگونه قدیم بوده‌اید و سینه به سینه به ما رسیده‌اید و چگونه علی‌رغم نبود ثبت و ضبطی از شما، این چنین برجای مانده‌اید متحول و پویا؟ این نام‌گذاری‌ها و نظم‌ها و ترتیب‌ها از کجاست، و این چه حالی است که در من بیدار می‌کنید که من آرام می‌گیرم؟

موسیقی ایران:

اگر شما با شنیدن این موسیقی از خویش فارغ می‌شوید آیا بهتر نیست خود را از این چون و چرایی فارغ کنید ...

معماری ایران:

شاید چنین باشد اما چنین فراغتی از گذشته، فراموشی می‌آورد؛ آن‌چنان که دیگر بین حال و آینده با گذشته ارتباطی برقرار نخواهد ماند، حتی اگر جناب میزبان از پرسش خود صرف نظر کند من خواهان دانش بیش‌تری از چگونگی

حضور شما هستم ...

[این ابراز اشتیاق از جانب معماری ایران برشوق و ذوق موسیقی ایران می‌افزاید.]

موسیقی ایران:

باز سخن را از جایی آغاز می‌کنم که خود را بازیابم آن‌هم با اشاره‌ای به ریشه‌ها، تعاریف و مفاهیم، مراد از موسیقی ایران مجموعه آهنگ‌ها، نغمه‌ها و آوازهایی است که در درون سرزمین‌هایی که ایران نامیده شده‌اند، ... پرورش یافته‌اند و مسلم است که موسیقی مورد نظر از مرزهای فعلی کشور فراتر می‌رود. این کلیت از طریق پسوندهای محلی یا بومی، ملی و سنتی تقسیم‌بندی شده که من هریک از این پسوندها را شاید بتوانم بپذیرم اما پسوند سنتی را نه. چرا که پسوندی بسیار ناروا و نارساست و چنین پسوندی را بر معماری ایران نیز روا داشته‌اند. این بحث مخالفت با سنت نیست، قصدش روشن کردن موقعیت موسیقی معاصر ایران است که پویا و زنده است و از کارکرد اجتماعی برخوردار می‌باشد و سنتی می‌گویندش چون نوشته‌ای از آن باقی نیست. بایستی پرسید مگر تنها طریق ثبت پدیده‌های فرهنگ نوشتاری کردن آن‌ها است؟ به‌علاوه نوشته‌هایی باقی‌مانده و بسیاری پراکنده شده و امروز هم آن را می‌نویسند و به صورت نوشته نیز به‌کار می‌برند، سنتی می‌گویند چون گمان می‌برند که دخل و تصرف در آن مجاز نیست و چیزی بدان اضافه نشده؛ این نیز اشتباه است و هر خنیاگری تا امروز با بیان تازه‌تری الگوی موسیقی ایران را تعریف کرده و بسط داده، اگر به خاطر دسته‌بندی‌های پژوهشی به آن چنین می‌گویند بایستی توجه داشته‌باشند که این دسته‌بندی‌ها بعداً بر تعاریف و نتایج پژوهش‌های‌شان اثر می‌گذارد.[۲۳] موسیقی ایران اگرچه خود پدیده‌ای قدیم، است مع‌هذا ایستا نبوده و علی‌رغم برخورداری از الگوهای موسیقایی مشخص، هر روز دیگر و دیگر می‌شود ... به هر صورت از میان آن دو نوع موسیقی که برشمردم، مراد از موسیقی بومی آهنگ‌هایی است که به صورت ترانه، بیش‌تر مورد استفاده قبایل و اقوام ساکن و متحرک بوده و

www.tabarestan.info

هست و ضرب‌آهنگ‌ها و اشعار آن بیش‌تر از موضوعات طبیعت، کار، عشق و جنگ سرچشمه می‌گیرند. مراد از آن موسیقی که تحت عنوان سنتی یاد می‌شود و آن را امروز موسیقی دستگاهی یا ردیفی نیز می‌نامند، نغمه‌هایی هستند که بیش تر در مراکز شهری عمده مورد استفاده قرار می‌گیرد، با ضرب‌ها و اوزان پیچیده‌تر و سازهایی که پرده‌بندی مفصل‌تری دارند و اگر با اشعار همراه باشد، اشعار از مضامین پرداخته شده‌تری برخوردارند؛ همچنان که در طول تاریخ وحدت سرزمین‌ها در فلات ایران شکل گرفته و ناحیه‌ای به خراسان، ناحیه‌ای به مازندران، ناحیه‌ای به لرستان معروف شده. این تقسیمات به تدریج شکل‌های مشخص‌تری به خود گرفته و تقسیم‌بندی‌های اداری ـ سیاسی و جغرافیایی کشور ایران را تشکیل داده‌اند، موسیقی این نواحی نیز تحت نام همان سرزمین‌ها یاد شده است، موسیقی خراسان، موسیقی لرستان، موسیقی اصفهان و به همین منوال ...[۲۴] تفکیک هر سرزمین در ایران از دیرباز، به مناطق شهری و روستایی باعث شده تا سازمان‌یابی و محتوای موسیقی این دو سرزمین نیز اشکال متفاوتی به‌خود بگیرند. بایستی بگویم که پیوند محکمی بین این دو موسیقی در ایران وجود دارد؛ یعنی بین موسیقی شهری که تحت عنوان ردیف یا دستگاه از آن یاد می‌شود و موسیقی جوامع روستایی و ایلی که به موسیقی بومی معروف شده است، ارتباطی عمیق نهفته است.[۲۵] رابطه خاصی هم که بین شهر و روستا در ایران برقرار بوده، امکان برقراری تبادلات فرهنگی را میسر می‌کرده؛ در طی سالیان، قرن‌ها و قرن‌ها، ردیف موسیقی ایران محصول شهری شدن موسیقی اقوام و سرزمین‌های مختلف کشور ایران بوده است.[۲۶] اما همان‌گونه که برای این دو موسیقی می‌باید سازماندهی و محتوای جداگانه‌ای قائل شد ارتباط متقابل آن‌ها همواره باعث افزایش کمیت و کیفیت موسیقی ردیفی مربوط به جامعه شهری بوده است.

[میزبان و معماری ایران با دقت بحث را دنبال می‌کنند و پذیرایی رو به فراموشی می‌رود.]

از گذشته تا امروز همواره برای موسیقی‌دانان شهری ایران، موقعیت‌هایی فراهم

شده که آن‌ها را وادار کرده تا هم خود را مصروف جمع و جور کردن، سازمان‌دهی و جلوگیری از پراکندگی نواها و آواهای باقی‌مانده کنند. به عبارت دیگر، ردیف کردن نواها، نوعی نجات برای موسیقی ایران محسوب می‌شده و در این مورد خنیاگران، نغمه‌های موجود را در دستگاه‌ها یا مقامات یا لحن‌های اصلی‌تر و بعد در گوشه‌ها و مایه‌ها و شعبه‌ها و دستان‌های فرعی‌تر و فرعی‌تر جای داده‌اند و آنچه را خود در این میان براساس نواهای موجود آفریده بودند، به این تقسیم‌بندی‌ها اضافه می‌کردند.[۲۷] تدوین و تنظیم نغمه‌ها و لحن‌های متعلق به اقوام و قبایل ساکن و متحرک ایران پویشی است پرورشی که منجر به پالایش آن آهنگ‌ها و آن لحن‌ها شده است؛ یک آهنگ به صورت ماده‌ای خام گردآوری شده و برروی ضرب‌آهنگ‌های متنوعی آزمون شده و مایه‌اش موجب سرایش گونه‌های دیگر شده و به این ترتیب بسط یافته است؛ خاصه هنگامی که با شعر همراه شده آن‌هم با غزل یا اشکال مشخصی همانند مثنوی، چارپاره، ساقی‌نامه و از این قبیل. امروزه هر دستگاه موسیقی ایرانی از تعدادی گوشه که توالی خاصی دارند تشکیل شده است، این توالی که ردیف خوانده می‌شود در یک دستگاه با نامی مشخص، یک قرارداد اجتماعی محسوب می‌شود. در گذشته نیز، قراردادهای اجتماعی دیگری برای موسیقی ایران وجود داشته که تدوین آن را به خنیاگران گمنام و نامی منتسب کرده‌اند. هریک از گوشه‌ها که تشکیل دهنده ردیف هستند خود از یک یا چند آهنگ مشخص تشکیل شده است، در حرکتی از کل به جزء، حالتی اصلی وجود دارد و حالت‌های فرعی‌تر و فرعی‌تر که با آن حالت اصلی پیوند دارند. به عنوان مثال ردیف دستگاه ماهور که مملو از نغمه‌های قدیمی و مذهبی، قالب‌های شعری، حالت‌های روحی و نواهای مربوط به سرزمین‌های مختلف ایران و همسایگان ایران است[۲۸]؛ و کمتر از دو قرن است که همانند یک قرارداد اجتماعی مقبولیت عام یافته و تدوین آن و سایر دستگاه‌های موسیقی ایران را به خاندانی نسبت می‌دهند که در حدود ۱۵۰ سال قدمت دارد. از گام‌های پنج‌گانه زردشتی که سرودهای مینوی و معنوی بوده‌اند تا خسروانیات باربدی و مقامات موسیقی ایرانی در دوره اسلامی تا دستگاه‌های معاصر موسیقی ایران،

www.tabarestan.info

تداومی عمیق وجود داشته. نام‌ها و نشان‌های باقی‌مانده و موجود از نغمه‌ها و گوشه‌های موسیقی ایران، محتوا و شکل‌های سازمان‌یابی آن‌ها، شیوه تدوین و روایت آن از نسلی به نسل دیگر، همه و همه نشان می‌دهد که این موسیقی در متن جامعه‌ای معین علی‌رغم شکست‌ها و گسست‌ها، به خاطر رابطه‌ای که با مخاطب‌اش داشته، در حافظه جمعی جامعه جای گرفته و در آن آب و هوا به نشو و نما پرداخته است. آنچه امروز به ما رسیده الگوهای موسیقایی است که عصاره قرن‌ها سازماندهی نوا است که براساس احساس‌ها و تجربیات مشترک، همانند قراردادی، مقبولیت عام یافته و امروزه اغلب ما آگاه و ناخودآگاه پاره‌ای از این الگوها و حالت‌ها را می‌دانیم، می‌خوانیم و زمزمه می‌کنیم.[۲۹]

خنیاگران ایرانی این نواها را به گاه تجربه‌های مشترک اجتماعی، چون نیایش، ستایش، صلح، شکرگزاری، ترس، شکایت، همدلی، شجاعت، همدردی، ایمان و عشق می‌نوازند و با اشعاری با همان مضامین می‌خوانند.[۳۰]

پیشکش آرشیو تبرستان به تبرستان www.tabarestan.info

معماری ایران

حیرت از چنین صیقلی که برزنگار روح شما خورده. بسیار خوشحالم که این سخنان را می‌شنوم و از میزبان نیز ممنونم که بالاخره ما را چهره به چهره روبه‌رو کرد اما نمی‌توانم بهت خود را پنهان کنم. اگر هدایت موسیقی ایران را سحرانگیز می‌خواند، به نظر من حضور شما از دورها تا امروز بهت‌انگیز است ... تا نیم قرن اخیر، معماری ایران متهم به کهنه‌پرستی بود، چرا که به الگوهای کهن سازمان‌دهی فضا وفادار مانده بود، اتهامی که موسیقی ایران نیز از آن مبرا نبود، امروز که صحبت از میرایی این شیوه از شکل‌گیری فضا است به نظر می‌رسد که متهمی دیگر وجود ندارد که آن اتهام را برخود حمل کند، اما برای موسیقی ایران و تمامی جوش و خروش‌هایش، آنچه اتهام خوانده می‌شود، خود سندی معتبر و برنده است که ماندگاری و شکوفایی آن را باعث شده است.[۳۱] بهت من در این است که چگونه الگوهای موسیقی ایران همچون قراردادی معتبر از فراز زمان جسته‌اند و دست‌مایه خنیاگران و روح‌بخش آدمیان شده‌اند اما در مورد

معماری ایران چنین نشده است، خاصه آن‌که من هرگز به عملکردهای آنی و میرای انسانی نظر نداشته‌ام، همواره به عملکردهای آتی و مانای او اندیشه کرده‌ام و آن‌ها را در خود منعکس ساخته‌ام.

اگر از من شکلی به تبعیت از عملکرد آفریده نشد مرا متهم کرده‌اند که هرگز به عملکرد نظر نداشته‌ام، خاصه هنگامی که مرا در ساختمان یک مدرسه، یک مسجد، یک کاروان‌سرا، یک سرا و یک خانه دنبال کرده‌اند و مشابهت‌های اساسی در بنای این ساختمان‌ها یافته‌اند، از کاخ سروستان تا آخرین بناهای نیم قرن پیش من حضوری حاضر داشته‌ام و فضا را به کیفیتی در خود جای داده‌ام که آدمی آن را قلمرو خود بداند، مغرور از زیستن در چنین فضایی باشد. جایی‌که در آن تحریم‌های فضایی و حرمت انسانی هرگز جدا نبوده‌اند، اما آیا الگوهای فضایی معماری ایران دیگر کارآیی خود را از دست داده‌اند؟ آیا جوهر انسان عوض شده و این الگوها برای انسانی که خمیرمایه‌اش ازلی بوده معنا داشته؟ آیا تجددگرایی و تداوم معماری ایران مانعه‌الجمع بودند؟ در این صورت الگوهای قدیم موسیقی ایران نیز می‌بایست اعتبار خود را از دست می‌دادند حال آن‌که چنین نشده. من‌هم از گزند تجزیه در امان نبوده‌ام.

تجزیه به عواملی مانند فرم، تناسبات و تزئینات که می‌رفت به شناسایی من بیانجامد یک سره به برداشتی تازه و نوظهور نائل آمد که دیگر من نبودم، معماری ایران به عنوان یک کل تجزیه شده و از پس چنین تجزیه‌ای، دیگر ترکیبی از من به وجود نیامد، روشی نیز به‌وجود نیامد تا مرا چنان که هستم بنمایاند ... ولی آیا این شیوه تجزیه و تحلیل بانی این وضعیت است؟ براین‌که مصرف اجتماعی موسیقی و معماری متفاوت است و همین تفاوت می‌تواند سرمنشاء اصلی وضعیت فعلی باشد. گفت‌وگو کردیم ولی آیا این ماندگاری و آن میرایی، در این نهفته است؟

میزبان:

در این‌جا به نظر می‌رسد قصوری عظیم روی داده ... به راستی چرا معماری ایران

از تداوم خود دور افتاد؟ آیا کهن الگوهایش نمی‌توانستند برفراز تاریخ پرواز کنند؟ آیا نمی‌دانیم که این معماری چه جانی داشته و چگونه با جان ما عجین بوده؟ آیا روش سینه به سینه در انتقال معماری ایران کارآیی خود را از دست داده است؟ آیا این ندانستن مانع حیات معماری ایران شده است؟

موسیقی ایران:

خودتان خوب می‌دانید که ندانستن تنها، کافی نیست و تازه برخی می‌دانند قصوری هست ولی مقصری را نمی‌توان برشمرد، اگر چه امروزه دوام معماری ایران در خطر است اما چرا به گردآوری الگوها و حالت‌های فضایی معماری ایران، الگوهایی که به قول خودتان تا پنجاه سال پیش حضور داشته‌اند، اقدام نمی‌شود؟... [پس رویش را به معماری ایران می‌کند و می‌پرسد :] شما هرگز از تدوین نظام یافته الگوها و حالت‌های فضایی خود برای ما نگفتید و به نظام مرجعی در معماری ایران اشاره نکردید که در صورت نیاز بتوان بدان مراجعه کرد؛ تنها به عده‌ای عاشق اشاره کردید که می‌خواهند استمرار جریان حیات شما را تضمین کنند؛ اما به راستی چگونه؟ جناب میزبان هم به جدی نشدن یک مبارزه اشاره کرد، ولی هنگامی که موضوع مبارزه خود به درستی طرح نشده چگونه می‌توان آن را عمیقاً دنبال کرد...؟ بله ... گروهی نمی‌دانند، گروهی می‌دانند و گمان می‌برند که دیگر نمی‌شود معماری ایران را زنده کرد ... گروهی می‌دانند و نمی‌دانند چه کنند. مسأله در این است که چه شکلی از دانستن و چه شیوه‌ای از عرضه کردن و آگاهی دادن تحت این شرایط مهم است.

میزبان:

به راستی تدوین الگوها و حالت‌های فضایی معماری ایران به شیوه ردیفی ممکن است؟ آیا فکر نمی‌کنید که دیگر زمان آن گذشته است؟

پیشکش ارشاد به کتابخانه تفرستان www.tafrestan.com

موسیقی ایران:

ببینید راه‌های متعددی پیموده شده؛ معماری ایران را از طریق تعدادی عکس و نقشه ثبت کرده‌اند؛ در کتاب‌ها آن را با فلسفه و هنر آمیخته‌اند[۳۲] و در این‌جا و آن‌جا تحت نام معماری ایران ساختمان‌هایی ساخته‌اند، اما این معماری همچنان ناشناخته باقی مانده است، ناشناخته بدین معنا که هرگز فرصت تجربه اجتماعی پیدا نکرده؛ به خلاف موسیقی ایران که علی‌رغم همه سختی‌ها که کشیده، فرصت تجربه اجتماعی را از دست نداده است. هیچ توافقی اجتماعی وجود ندارد که براساس آن بتوان معماری ایران را مورد تجربه قرار داد؛ ماندگار شدن در یک جامعه و امکان تجربه داشتن لازم و ملزوم یک‌دیگراند؛ آیا با ساختن یکی دو بنا به شکل ساختمان‌های قدیمی، یا با تعبیه یک یا چند بادگیر، چسبانیدن چند کاشی براین جا و آن جای نما، نشاندن گچ‌بری و آینه بر سقف و دیوار، گنبد سازی و امثال این اقدامات ما می‌توانیم معماری ایران‌را تجربه کنیم؟ ... اجازه بدهید بپرسم الگو و حالت فضایی یعنی چه؟ و چگونه می‌توان آن را استخراج و تدوین کرد؟

www.tabarestan.info تبرستان

معماری ایران:

الگوهای معماری از طریق ترکیب عناصر؛ عوامل و حالت‌های فضایی پدید می‌آیند، مراد از عناصر معماری، سقف است و کف و ستون و دیوار، مراد از عوامل معماری ورودی است و هشتی و بهارخواب و شاه‌نشین و اتاق، و مراد از حالت در معماری فضای غنی شده است؛ فضایی که با توجه به بحث‌هایی که شد در سطح هنرمندانه سازمان یافته است و محصول قرن‌ها تجربه احساسی تجسم یافته در بنا است. الگوی فضایی موجود در بناهای معماری ایران، مجموعه‌ای از شکل‌ها، تناسبات و تزئینات است و یک‌بار برای همیشه تعیین نمی‌شود. مجموعه‌ای از خط‌ها، سطح‌ها، سایه روشن‌ها و ترکیب آن‌ها است که به همراه مصالح گونه‌گون و تزئینات مختلف ایجاد می‌شود و با تجزیه به عوامل تشکیل‌دهنده نمی‌توان آن را تشخیص داد؛ چه، حالت محو می‌شود و الگو ناقص. هر بنا در معماری ایران

تشکیل یافته، از چندین واحد فضایی باز و بسته است، این واحدهای فضایی به واحدهای خردتری تقسیم می‌شود که معمولاً از ساختار بنا تبعیت می‌کنند. فضای غنی شده عبارت است از گنجانیدن یک یا چند حالت فضایی در یک واحد فضایی خرد، هر حالت فضایی چندین حس را دربر می‌گیرد. حالت‌های فضایی معماری ایران قادر است که تجربه فضای صمیمی و شخصی و خصوصی را در کنار فضاهای معظم و باشکوه عرضه کند؛ می‌تواند تجربه فضاهای بسته، نیمه‌بسته، نیمه‌باز و باز را در ترکیب با یک‌دیگر عرضه بدارد تا آن‌جا که آدمی احساس کند روح‌اش پناه گرفته و یا به گشایشی دست یافته است. می‌تواند تجربه فضایی روشن، نیمه‌روشن و تاریک را به شکلی از هدایت و بازی آگاهانه نور ارائه کند، جریان هوا را به نحوی مطبوع هدایت کند و فضا را به شکلی سیال نمایش دهد و کیفیت‌های مختلف نرمی و خشونت فضا را همجوار با لطافت و گرما، خنکی و سرما، معرفی کند و در این میان انواع مختلف فضاهای متمرکز و مثبت را عرضه می‌کند که یک کلیت فضایی را می‌رساند.[۳۳] این‌که چگونه می‌شود الگوهای فضایی را در معماری ایران استخراج کرد و آن‌ها را در یک نظام مرجع جای داد و انتقال داد، مشکلی است که به شدت امروزه با آن درگیریم. از قدیم تا امروز هیچ معماری از معماران مکتب معماری ایران و فارغ‌التحصیلان سایر مکتب‌های معماری، سعی در تدوین الگوهای معماری نداشته‌اند، مشکل و مکافات «فرهنگ شفاهی» گریبان معماری ایران را گرفته است.[۳۴] موسیقی ایران از طریق انتقال سینه به سینه، گلیم خویش را به در برده و راه‌حلی شفاهی برای ماندگاری یافته؛ حال آن‌که معماری ایران که گمان می‌برد بنایش خلل‌ناپذیر باقی می‌ماند و نه به کتاب و نه به حافظه احتیاج دارد، راه‌حلی برای ماندگاری جست‌وجو نکرده. اساساً نحوه تفکر معمار ایرانی در ساختن یک بنا، با روشی که امروزه روز برقرار است زمین تا آسمان متفاوت بوده؛ معمار ایرانی چون وارث حالت‌های سازمان‌یابی فضا بوده و الگوهای آن را می‌دانسته، تمامی آنچه که فضا را از کیفیتی بی‌روح، خشک و خنثی به در می‌آورده، می‌شناخته و او، همزمان، معمار و محاسب و مصالح‌شناس و صنعتگر بوده و نیز آن‌چنان با جامعه خود

www.tabarestan.info

آمیخته بوده که نیازی به مطالعه جداگانه عملکردهای مورد نیاز نداشته که بعداً برای آن ها دیاگرام درست کند، بعد برروی آن‌ها اندازه بگذارد و بعد آن‌ها را به نقشه تبدیل کند و دست آخر به تجسم فضایی آن بپردازد. نقشه‌ای از معماران قدیم ایران به دست نیامده و اساساً نقشه‌ای وجود نداشته که آن‌ها برطبق پلان و نما و مقطع ساختمانی را بسازند؛ در ذهن آن‌ها این شیوه حک شده بود که با دیدن زمین برای ساختن، الگویی به کار گیرند که با آن تطابق داشته باشد. در این میان کوچکی یا بزرگی، پستی یا بلندی زمین، مانعی محسوب نمی‌شد؛ او الگوهای قدیمی را که از حالت‌های فضایی غنی بوده برحسب موارد مشخص آن‌ها در زمین مورد نظر می‌گنجانیده است.

امروزه نیز معماران بزرگ غرب که آثار بزرگی از آن‌ها ساخته شده، مفتخراند که همان طرح‌های اولیه که پس از تفکر برروی کاغذشان نقش بسته را ساخته‌اند. معمار ایرانی برای ساختن یک مسجد، کاروان سرا، خانه، باغ کارش مطالعه عملکردها و شیوه‌های «دانشگاهی» معاصر طراحی بنا نبوده، او از تمامی این بناها که درخور شهرش باشند، الگوهای مشخص و متعدد داشته و خلاقیت‌اش دریافتن ترکیب‌های جدید برای عناصر و عوامل و حالت‌های فضایی و تجربه‌های جدید احساسی مربوط به ایجاد حالت‌های تازه‌تر بوده که از نوآوری در مقیاس‌ها، تناسبات، مصالح و تزئینات به وجود می‌آورده، در حالت‌هایی فضایی که یک معمار ایرانی قدیمی از آن‌ها استفاده می‌کرده همزمانی گذشته و حال وجود داشته. به عبارتی دیگر، حالی که مملو از گذشته است، یعنی معماری که با بهره‌گیری از الگوهای فضایی با گذشته مرتبط می‌شده، با منتقل کردن حال و هوای خود که مجموع حال و هوای زمانه است، گذشته را به حال پیوند می‌داده.

سلسله مراتب بناها و اهمیت آن‌ها در شهر، همانند قراردادی اجتماعی، معمار ایرانی را به شیوه‌ای از سازمان‌دهی فضا در مقیاس شهر وادار می‌کرده که در شهر ایرانی و در محله‌هایش احساس تشخص و تعلق وجود داشته و با ایجاد گره و لبه و نشانه و حصار و نواحی متمایز و مسیرهایی خاص، سلسله مراتبی مشخص به وجود می‌آورده است. به هر صورت حالا که ردیف الگوهای فضایی معماری ایران

به شیوه‌ای طبیعی طی قرون متمادی از دل معماریِ معماران زمان و زمانه بیرون نیامده برای یافتن شیوه مطلوب تدوین آن‌ها می‌بایست از تمام امکانات پیشرفته و دستاوردهای موجود استفاده کرد و آن را که مناسب‌تر است اختیار کرد. اما مطلبی که همچنان باقی می‌ماند و اشاره‌ای نیز بدان رفت، این است که اگر چه شرط لازم ماندگاری برای موسیقی و معماری ایران، ثبت الگوهای فضایی و نوایی بوده و هست ولی این شرط کافی نیست.

[و سپس نگاه موسیقی ایران را می‌رباید و می‌پرسد.]

به‌راستی در این الگوها و حالت‌های مندرج در آن‌ها چه بوده که این‌گونه دل از همه ربوده؟ و به قول میزبان، برچه جایی از جان آدمی تأثیر داشته که هم زبان گذشته‌ها بوده، هم می‌تواند زبان امروز باشد؟

[با این‌که زمانی گذشته اما موسیقی ایران همچنان سرحال به پاسخ‌گویی می‌پردازد.]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
www.tabarestan.info تبرستان

موسیقی ایران:

تمامی کوشش این موسیقی در طول قرن‌ها، ایجاد انسان متعادل بوده است؛ انسانی که از گزند روزگار در امان نبوده، خود و تاریخ‌اش همواره مورد هجوم واقع شده و خود، تولیدات‌اش و ثمرات‌اش همواره مورد تجاوز قرار گرفته و به همراه تمامی کوشش‌هایی که کرده، دارویی کشف کرده که می‌تواند قرن‌ها عدم تعادل‌اش را جبران کند، او را در یک جهان بی‌زمان قرار دهد و درک وجوهات عاطفی، روحی و خدایی را تعالی بخشد. هدف و نشانه موسیقی ایران ایجاد تعادل در روح و روان آدمی است، آن‌هم از طریق آگاهی و تفکر بیش‌تر. هرچه سازماندهی این موسیقی هنرمندانه‌تر باشد، تعادل ایجاد شده در روح و روان آدمی بیش‌تر می‌شود، تا بدان‌جا که در هنگام شنیدن نوعی شست‌وشوی روح و روان صورت می‌گیرد و پس از آن نوعی نشاط و سبک روحی، اما چگونه... سازمان‌یابی نوا و شکل‌گیری الگوهای موسیقی ایران براساس نقاط شروع و پایان به‌وجود نیامده بلکه به نقاط عطفی یا نقاط مرجعی مربوط است که پایانی ندارد و

اگر زمان براساس محدودیت عمر انسان برای آن، آغاز و پایانی را الزامی می‌کند این امر را نباید به منزله شروع و پایان برای آن تلقی کرد. این بحث در رابطه با خنیاگر و مخاطب‌اش اهمیت می‌یابد، نقاط عطف در موسیقی ایران، حالت‌هایی مشخص‌اند که به آن‌ها رجعت می‌شود تا بگوید کجائیم و از آن دور می‌شود به نحوی که بگوید هرگز آن جا نبوده‌ایم و در این رفت و برگشت هرگز آغازی و پایانی نیست. از میان حالات مختلف الگوهای موسیقایی، دسته‌ای امکان ارجاع دارند و دسته‌ای فاقد این امکان‌اند. حالت ارجاع دقیقاً همان چیزی است که در رابطه با ایجاد تعادل از آن یاد کردیم؛ همان نقاط عطف، و همه این امکان‌ها در طول تاریخ براساس یک توافق اجتماعی، آزمون و آزمایش عمومی شکل گرفته و تدوین شده، به عنوان مثال از میان هفت دستگاه و پنج آواز و صدها گوشه، درآمدها و فرودها، حالت‌های قابل عطف هستند، قابل ارجاع هستند. غیر از این‌ها گوشه‌های دیگری نیز در هر دستگاه وجود دارد که قابل ارجاع هستند، نقاط عطف و حالت‌های مرجع در موسیقی ایران رساننده آن حالت موسیقایی هستند که به ایجاد حس تعادل و توازن در آدمی منجر می‌شود. در این‌جا می‌توان به حالت‌های درآمد اصفهان، افشاری، ابوعطا، مخالف سه‌گاه و چهارگاه و همایون اشاره کرد، این حالت‌ها را می‌توان در اشکالی متفاوت عرضه نمود. مثلاً در گوشه‌های کرشمه، حزین و زنگوله‌ها و با اشکالی دیگر آن‌ها را بسط داد و با حالت‌های دیگر ترکیب کرد. مثلاً با گوشه‌های جامه‌دران، گشایش، خسروانی، مجلس‌افروز که حالت مرجع ندارند و می‌بایست در یکی از حالت‌های مرجع و عطف، که همان درآمدها باشند، فرود آیند. به‌هر صورت، وقتی درآمد می‌کنیم با شنونده، با مخاطب قرار می‌گذاریم که این حالت تکیه‌گاه و مرجع ما است؛ پس از رفتن به گوشه‌ها و حالت‌های فرعی دیگر از آن تکیه‌گاه و مرجع دور می‌شویم و با اجرای نغمه‌ها و آهنگ‌های دیگر آن‌قدر از آن فاصله می‌گیریم که گویی هرگز تکیه‌گاهی موجود نبوده است. در این وضع شنونده، حالت‌های متنوعی را در خود تجربه می‌کند. تجربه‌ای که در هیچ‌یک ثباتی موجود نیست آن‌قدر که برزمینه عدم تعادل که در جسم و جان شنونده فراهم شده، اصرار شد.

www.tabarestan.info

[پس رویش را به معماری ایران و میزبان می‌کند و صدایش را کمی آرام می‌کند.]

و این را نوازنده یا خواننده با حضور شنوندگان محک می‌زند و خود نیز که از رفتن به دوردست‌ها خسته شده دوباره به حالت مرجع به نقطه عطف و تکیه‌گاه باز می‌گردد و برآنچه قرار گذاشته تکیه می‌کند و برآن اصرار می‌ورزد و آن را تکرار و تکرار می‌کند، خود و شنونده را از سرگردانی نجات می‌دهد. بارها دیده و شنیده شده که به هنگام این بازگشت، شنوندگان به زمزمه خود را به ساحل امن رسانیده و همه با همهمه‌ای خنیاگر را یاری کرده‌اند، از پس این استراحت و توقف در مقام مرجع چنان شعفی در شنونده و خنیاگر ایجاد می‌شود که انرژی راه را باز می‌یابد. گویی نیروی ذخیره در آدمی به ودیعه گذاشته شده.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
www.tabarestan.info

معماری ایران:

در تأثیرگذاری نوا و فضای موسیقی ایران چنین شباهت و خویشی را من نیز حس کرده بودم و اکنون راسخ‌تر و استوارتر برآن پای می‌فشارم؛ آنچه مرا به ردیف الگوهای فضایی معماری ایران دل‌بسته کرده ایجاد نظام مرجعی است که محصول تجربه‌های مشترک احساسی و اجتماعی جامعه‌ای معین است. در صورت وجود چنین دستگاهی از معماری ایران می‌توان آن را انتقال داد و تدریس کرد؛ چیزی که صالح‌ترین مبنا و مرجع برای استخراج ضوابط شهر و ساختمان‌ها است و چون یک بار برای همیشه تعیین نمی‌شود هر معماری می‌تواند با تکیه بر الگوها و حالت‌های فضایی بیرون آمده از دل دوران‌های گونه‌گون و پیوسته زمانه، ردیفی تازه طرح کند ...

مآخذ و یادداشت‌های پاورقی

۱. این داستان را اخوان ثالث از زبان تقی تفضلی شنیده و آن را در مقاله‌ای که درباره موسیقی ایران نوشته نقل کرده است، در این جا خلاصه داستان به سبک نگارش اخوان آورده شده است، اصل مقاله را در کتاب «مقالات» نوشته مهدی اخوان ثالث می‌توان یافت.

www.tabarestan.info تبرستان

۲. یکی از اولین نوشته‌های منظم و منفصل درباره قواعد موسیقی ایران متعلق به روان‌شاد روح‌الله خالقی است که در سال ۱۳۱۹ براساس گرامر موسیقی غرب، دستگاه‌های موسیقی ایران را مورد شناسایی و تدوین قرار داده و به آوانگاری گوشه‌ها برحسب درجات گام بر دستگاه پرداخته است، در بخش دوم کتاب «نظری به موسیقی» دستگاه‌ها و گوشه‌های موسیقی ایران براساس فواصل، درجات و تزئینات نت‌ها مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته‌اند، در سال ۱۳۶۲ انتشارات صفی‌علیشاه هر دو بخش کتاب نظری به موسیقی را، تجدید چاپ کرد.

۳. در مورد قدمت و تداوم موسیقی ایران و ارتباط آن با دنیای درون و بیرون آدمی می‌توان به کتاب‌های زیر مراجعه کرد:

* مقدم، محمد: جستار درباره مهر و ناهید. تهران: مرکز ایران، مطالعه فرهنگ‌ها،۱۳۵۷.
* فروغ، مهدی: مداومت در اصول موسیقی ایران. تهران: اداره کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۵۴ .
* امام شوشتری، محمدعلی: ایران گاهواره دانش و هنر (هنر موسیقی روزگار اسلامی). تهران: وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۴۸ .
* بصاری، طلعت: دستگاه‌ها و آهنگ‌های موسیقی و نام سازهای ایرانی. تهران: انتشارات

طهوری، ۱۳۴۶ .

* جنیدی، فریدون: زمینه شناخت موسیقی ایران. تهران: انتشارات پارت، ۱۳۶۱ .

* خدیوجم، حسین ـ اقبال، عباس ـ کریستین‌سن، آرتور: شعر و موسیقی در ایران. تهران: انتشارات هیرمند، ۱۳۶۶ .

* برکشلی، مهدی: اندیشه‌های علمی فارابی درباره موسیقی (مجموعه سخنرانی‌ها). تهران: فرهنگستان ادب و هنر ایران، ۱۳۵۷ .

* خالقی، روح‌الله: موسیقی ایرانی. تهران: نشر کتاب،۱۳۶۴ .

و پنج کتاب زیر که به ترتیب در سال‌های ۳۰۰، ۸۱۸، ۱۰۰۰، ۹۰۰، ۱۳۰۰، ۱۳۲۰ هجری نوشته شده‌اند.

* اصفهانی، ابوالفرج علی بن الحسین: کتاب الاغانی، ترجمه محمدحسین مشایخ فریدنی. قسمت اوّل، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۸ .

*مراغی، عبدالقادر غیبی الحافظ: جامع الحان، به احتمام تقی بینش. تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۶ .

* صفی‌الدین، عبدالمؤمن: رساله موسیقی بهجت الروح. تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۶.

* شیرازی، فرصت: بحور الحان.

* قریب، شمس‌العما، حاج میرزا محمدحسین: ساز و آهنگ باستان یا تاریخ موسیقی. تهران: انتشارات هیرمند، ۱۳۶۲ .

۴. از میان بافت‌های گونه‌گون موجود در کالبد معاصر شهرهای ایران تنها سازمان‌یابی فضا در دو بافت تاریخی و قدیمی که به ترتیب تا اواخر قرن گذشته و اوایل قرن حاضر شکل گرفته‌اند از الگوهای معماری و شهرسازی ایران تبعیت کرده‌اند و سایر بافت‌ها و به‌ویژه بافت‌های جدید، حومه‌ای و ناپیوسته (گونه‌شناسی رشد شهری در ایران، مقاله منتشر شده به همین قلم) که از دهه ۳۰ به بعد شکل گرفته‌اند و همچنان در حال پیش‌روی هستند، براساس الگوها و شیوه‌های دیگری سازمان یافته‌اند، معرفی برخی از ویژگی‌های سازمان‌یابی فضا در بافت‌های تاریخی شهرهای ایران در کتاب «اصول و روش‌های طراحی شهری و فضاهای مسکونی در ایران» نوشته محمود توسلی صورت گرفته است. جلد اوّل

این کتاب توسط وزارت مسکن و شهرسازی در سال ۱۳۶۵ به چاپ رسیده است.

۵. به نظر نمی‌رسد که شیوه رشد شهری و ساختمان‌سازی در ایران به‌ویژه در بافت‌های مسکونی تنها راه‌حل و پاسخ موجودی بوده حتی اگر در امر خانه‌سازی اولویت را به صرفه‌جویی اقتصادی و سرعت تولید اختصاص دهیم؛ رجوع شود به:

*Said, Salah: An Approach to Housing Design for Low In come Groups in Cairo. Egypt U.A.R.

*The Caholic University of America press Washington. D.C. 1964.

*Fathi. Hassan «Architecture for poor», the University of Chicago press, Chicago and London, 1969.

*«Habitat Bill of Rights», Hamdami Foundation, Tehran, 1976.

پیشکش "انجمن م. ب" تبرستان www.tabarestan.info

معلوم نیست که ضوابط ساختمان‌سازی در شهرها به چه علتی دستاوردهای سازمان‌یابی فضا را در شهر و خانه‌های ایران نادیده گرفته است، خاصه اگر اولویت را به حریم فضایی و قلمرو انسانی اختصاص دهیم:

قرن‌ها و قرن‌ها اشغال فضا، ترکیب فضای باز و بسته براساس محصور کردن فضا یا فضاهای باز به وسیله فضاهای بسته صورت می‌گرفت و این اصل در فضاهای خصوصی و عمومی با عملکردهای متفاوت رعایت می‌شد. اما امروز اشغال فضا و ترکیب فضاهای باز و بسته در مقابل هم شده‌اند، فضای باز یک طرف، فضای بسته طرف دیگر و دیوار به جداکننده‌ای صرف تنزل یافته است، و تقریباً بخش عمده تأثیرات فضایی از داخل خانه و کوچه و خیابان از میان برخاسته است. حیاط حریم خصوصی خود را از دست می‌دهد، حق قلمرو دیگر وجود ندارد این موضوع به کوچکی یا بزرگی قطعه زمین مربوط نبوده، در این جا به چند نمونه واحد مسکونی در بافت‌های تاریخی شوشتر و دامغان اشاره می‌شود. این طرح‌ها از مجموعه مطالعات مهندسین مشاور ایران آرک و همگروه که برای پروژه‌های آماده سازی زمین در سال ۱۳۶۶ تهیه شده بود اخذ شده است.

۶. یکی از نظرهای صاحب اعتبار، شعر معاصر ایران است که نظر مساعدی نسبت‌به این گونه شهرنشینی ندارد:

سپهری: شهر رویش هندسی سیمان، سنگ

شاملو: و گریز از شهر
که با هزار انگشت به اقامت
پاکی آسمان را متهم می‌کند

حرف‌های معماری ایران همواره تداعی‌کننده نظر اخوان ثالث است هنگامی که شهر شوش را بازدید کرد:

ما پریشان نسل غمگین را برسر اطلال این مسکین خراب‌آباد
فخر باید کرد یا ندبه، شوق باید داشت یا فریاد،
بارها پرسیده‌ام از خویش نسل بدبختی که مایانیم، وارث ویران تصویر و
بقیه اجداد با چه باید سودمان دلشاد.

۷. بنه‌ولو، لئوناردو: «بنیادهای شهرسازی مدرن»، ترجمه مهدی کوثر. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۵۵ و همچنین ـ راگون ـ میشل «شهرسازی و شهر» ـ ترجمه انور ظهیر ـ کتاب‌فروشی دانشجو ـ تهران ـ ۱۳۵۲.

پیشکش "آرشیو کتاب" به تبرستان www.tabarestan.info

*Krier, Rob: «Urban Space», Academy Edition. London, 1987.

۸. مراد معمارهایی چون اتو واگنر، پیتر بهرنس، ویکتور هوتار و آنتونیو گائودی می‌باشند. در جلد اوّل کتاب «فضا، زمان، معماری» نوشته زیگفرید گیدیون، ترجمه منوچهر مزینی؛ می‌توان از شرح احوالات این معماران مطلع شد؛ تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب،۱۳۵۴.

در مورد آنتونی گائودی می‌توان به کتاب زیر مراجعه کرد:

* Sweeney, James Johnson & Sert Josep Luis
* « Antonio Gaudi», Architectural press London, 1960.

گفته شوپنهاور. (رید، هربرت: معنی هنر، ترجمه نجف دریابندری، ص ۱

۹ . مراد نسل اول معماران مدرن بنا به تقسیم‌بندی «فیلیپ درو» در کتاب:

Third Generations: the changing Meaning of Architecture که در سال ۱۹۷۲ توسط انتشارات پل مل در انگلستان منتشر شده است. معماران زیر را شامل می‌شود: فرانک لوید رایت، لوکوربوزیه، میس واندر روهه، والتر گروپیوس، پیر لوئیجی نروی، ریچارد نئوترا و باک نیتر فولیر که شرح حالشان به زبان فارسی در کتاب فضا، زمان

و معماری موجود است.

10. Vision of the Modernism

Journal of Architectural Theory and Criticism «Late Mode - ism U.S. Post Modernism» The two - paty system, by Charls Jencks, 1988, pp. 29-39.

11. Lotus international, 1975, 11.

Crticique of the Criticism of Functionalism Julius, Posener - Rational Architecture.

«The Reconstruction of the City» by Leon Krier.

پیشکش "بنیاد م. ب "به تبرستان www.tabarestan.info

۱۲. لغت هم‌آهنگی (هم + آهنگ) که متعلق به ادبیات موسیقی است و امروزه جزء لاینفک معماری و نقاشی و سایر هنرها شده است.

13. Blachin Jhon «How Musical is Man»? University of Washington Press Seattle 31, London, 1973.

۱۴. جمله از گوستاو مالر است.

Norberg - Schulz, C.: «Intentions in architecture», The M.I.T. Press. Eight printing, 1965.

۱۵. در مورد چگونگی حس تعلق و تشخیص موجود در فضاهای شهری شورای لندن بزرگ مطالعات مبسوطی انجام داده است از جمله: Housing Layout

برای اطلاع بیش‌تر درباره فضاهای شخصی، عمومی و خصوصی به کتاب

Hidden Dimention, Edward T. Hall, Anchore Book Edition.

و فضاهای مثبت و منفی به کتاب Exterior Design (پانویس ۱۸)

و حریم‌های فضایی ـ اجتماعی به کتاب Housing Layout

و قوانین عینی و بصری فضاهای گوناگون به Architectural Composition مراجعه شود.

۱۶. اصطلاح خاطره ازلی از داریوش شایگان است، در کتابی به نام «بت‌های ذهنی و خاطره

ازلی». در دو کتاب فوق‌الذکر، نویسنده، معماری ایران را به عنوان یکی از خاطره‌های ازلی انسان ایرانی می‌داند. «فضا مظهر تجلی روح فیاض و خلاق خاطره قوم ایرانی است» او معتقد است که فرهنگ ایران از حقیقت دیدی «اساطیری» دارد و به همین دلیل است که مسجد ایران به صورت صور معلق گنبد فیروزه‌ای جلوه می‌کند و این شکستگی و از خود برآمدگی و تجلی انسان است که در گنبدهای فیروزه‌ای حاشیه‌ای کویر می‌درخشد.
(شایگان، داریوش: آسیا در برابر غرب. تهران: مرکز ایرانی مطالعه فرهنگ‌ها، ۱۳۵۰.)

17. Ecyclopedia Iranica: Volume II Edited by Ehsan Yarshater Center for Iranian Studies Columaia University, New York, «Architecture».

۱۸. در مورد رابطه پیمانه‌های فضایی و ابعاد قالی و قالیچه‌های ایران، مطالعه معروف وجود ندارد. تنها می‌توان به مشابهت ابعاد اتاق‌ها و قالی‌ها اشاره کرد، اما در مورد اتاق‌ها و قالیچه‌های ژاپنی، می‌توان به کتاب:

پیشکش "آرشیو تبرستان" به تبرستان
www.tabarestan.info

* Ashihara, Hoshinobu
Exterior Design in Architecture
Van Nostrand Reinhold Co, 1970.

مراجعه کرد.

۱۹. به مأخذ شماره ۱۸ مراجعه شود.

۲۰. به مأخذ شماره ۱۸ مراجعه شود. در مقدمه این کتاب که کوششی است برای تدوین یک نظریه جامع در مورد معماری، بحث جالبی در ارتباط با معمار، مشتری، نهادها و شرایط اجتماعی وجود دارد.

21. Vitruvius

*Alberti, Leonbattista by Franco Borsi 1975, by Electa Editrice Phaidon Press Limited Firt Published in English 1977, Transl - tion by Ruolof G. Carpanini.

*Editrice Phaidon Press Limited Firt Published in English 1977, Translation by Ruolof G. Carpanini.

*Brunelleschi, Filippo, by Giovanni Fanelli, c 1980 Scala Instituto Fotografico Editoriale. Firenze Translation: Helèn Casin - Printed in Italy.

*Violet - Le - Duc.

*Frankl, Paul: Principles of Architectural History (the Four Phases of Architectural Style 1410-1900.
c 1986 M.I.T. Fifth Printing 1986.

*Pevsner, Nikolaus: An outiline of European Architecture, Pilican edition, First published 1943.

*Krier, Rob: Architectural Composition, Rizzoli, New York, 1988.

۲۲. فهرست دقیقی از مقالات و کتاب‌هایی که در مورد معماری ایران نوشته شده، وجود ندارد؛ از کتاب‌های عمده موجود نیز مشکل بتوان چارچوب مرجع، یا نظام معماری ایران و یا ردیف الگوها و حالت‌های این معماری را استخراج کرد. برخی از این کتاب‌ها به زبان انگلیسی نوشته شده‌اند و هریک به وجهی از وجوه به معماری ایران پرداخته‌اند. به‌هر صورت وجود همین تعداد انگشت‌شمار کتاب درباره معماری ایران جای شکر دارد و در این‌جا به وجه عمده هریک اشاره می‌شود. کتاب‌هایی که آرتور اپهام پوپ در مورد معماری ایران نوشته، از نقطه نظر توالی تاریخی و تعدد نمونه‌ها و شیوه مقوله‌بندی آثار بسی مفید است. کتاب «احساس وحدت» که توسط لاله بختیار و نادر اردلان به زبان انگلیسی و کتاب «صوفی» که به تنهایی توسط لاله بختیار به زبان انگلیسی نوشته شده، از نقطه نظر انطباق یک شیوه تفکر، یک ایدئولوژی به معنای عام، برمعماری ایران جالب توجه است. جلدهای اوّل و دوم کتاب اصول طراحی شهری، نوشته محمود توسلی، تلفیقی است از مطالعات و بررسی‌هایی که در معماری غرب پیش از دوره مدرن، انجام شده، با نمونه‌هایی از معماری و شهرسازی ایران. کتاب‌های «احساس وحدت»، «اصول طراحی شهری در ایران» و «سیری در تجارب مرمت شهری» از نقطه نظر کاربردی نیز حائز اهمیت می‌باشد. کتاب «سیری در تجارب مرمت شهری» نوشته محمدمنصور فلامکی، بیش‌تر به بافت‌های قدیمی و تاریخی می‌پردازد و از نقطه نظر نگرش به مجموعه بناهای

پیشکش "آوای م. ب" به تبرستان www.tabarestan.info

تشکیل‌دهنده بافت شهر ایرانی حائز اهمیت است. کتاب «شاهکارهای معماری ایران» که به زبان انگلیسی نوشته شده، کوشش تنی چند از معماران و باستان‌شناسان ایران است. (محسن فروغی، هوشنگ سیحون، ناصر بدیع، محمدتقی مصطفوی، محمدکریم پیرنیا، امیرهوشنگ آجودانی، عبدالحمید اشراق)، ضمن رعایت سیر تاریخی معماری در ایران، به اختصار تمام مطالب و نمونه‌هایی را گردآوری کرده که بیش‌تر جنبه معرفی معماری ایران را دارد. کتاب «آسیا در برابر غرب» و «بت‌های ازلی ـ خاطره ذهنی» نوشته داریوش شایگان، اگر چه به طور مستقیم درباره معماری ایران نیست و بیش‌تر به هنر و فرهنگ ایران می‌پردازد، مع‌هذا با توجه به اشاره‌های مستقیم نویسنده به ویژگی اسطوره‌یی و فوق تاریخی معماری ایران و رابطه آن با کهن الگوهای فرهنگی، می‌تواند روشنگر وجهی عمده از معماری ایران باشد که به منشأ آن اشاره دارد.

۲۳. در مورد آوانگاری موسیقی ایران می‌توان از کوشش‌های کلنل وزیری، موسی معروفی، ابوالحسن صبا، فرامرز پایور، ژان دورینگ، محمدتقی مسعودیه نام برد.

۲۴. مسعودیه، محمدتقی: موسیقی تربت جام، موسیقی بوشهر، موسیقی بلوچستان. انتشارات سروش، به ترتیب در سال‌های ۱۳۵۹ و ۱۳۶۴ به چاپ رسیده‌اند.

۲۵. کلنل وزیری در گفته‌هایش به این موضوع اشاره کرده است، ابوالحسن صبا این موضوع را با خط خویش نوشته که در مجله موسیقی شماره مخصوص صبا، ۱۸، دوره سوم، بهمن ۱۳۳۶ به چاپ رسیده است. خالقی در کتاب آوازهای مازندرانی به این موضوع اشاره کرده است (آهنگ‌های محلی ـ دفتر اوّل: ترانه‌های ساحلی دریای مازندران، دی‌ماه ۱۳۲۳، انتشارات اداره موسیقی، چاپخانه مجلس) و در مورد محمدتقی مسعودیه به پانویس ۲۸ مراجعه شود.

۲۶. اشرف، احمد: موانع رشد سرمایه‌داری در دوره قاجار ـ زمینه.

۲۷. به پانویس ۳ مراجعه شود، در دوره اخیر نیز کوشش‌های موسی معروفی و نورعلی برومند قابل ذکر است و حائز شکر.

۲۸. درآمد، برداشت، کرشمه، آواز، گشایش، داد، خسروانی، دلکش، شکسته، خاوران، خوارزمی، طرب‌انگیز، نشابورک، طوسی، چهارپاره، آذربایجانی، عراق، نهیب، حزین، راک کشمیر، راک هندی، راک عبدالله، ... گوشه‌هایی از ردیف ماهور هستند که از میرزا عبدالله (وفات

www.tabarestan.info

۱۲۹۷ هجری) (به اسمعیل قهرمانی و از اسمعیل قهرمانی به نورعلی برومند، سینه به سینه انتقال یافته است و از نورعلی برومند به نسل معاصر منتقل شده است.

۲۹. سفر ابوالحسن صبا به رشت و آبادی‌های استان گیلان، منجر به بارور شدن ردیف موسیقی ایران شد، و ره‌آورد این سفر به جمع گوشه‌های آواز دشتی افزوده شد. همچنین گوشه‌های صدری و شهابی که در آوازهای ترک و افشاری خوانده و نواخته می‌شود از عبدالحسین صدر اصفهانی و سید صادق شهاب اصفهانی اقتباس شده است که از وعاظ مشهور اواخر قرن سیزده و اوایل قرن چهاردهم شمسی بوده‌اند، برای اطلاع بیش‌تر رجوع شود به:

* مشحون، حسن: «موسیقی مذهبی و نقش آن در حفظ و اشاعه موسیقی ملی ایران»، سازمان جشن هنر، ۱۳۵۰ .

۳۰ . کشکولی، مهدخت: «موسیقی در اعصار کهن فرهنگ ایران»، چیستا، شماره ۲، سال سوم، مهر ۱۳۶۴ .

پژوهشگاه آرشام تبرستان www.tabarestan.info

۳۱. برای اطلاع از این اتهام می‌توان به نظر آرتور کریستین سن در کتاب «ایران در زمان ساسانیان»، ترجمه رشید یاسمی مراجعه کرد. الن دانیلو نیز در دایره‌المعارف موسیقی فاسکل به این موضوع اشاره کرده است. رجوع شود به کتاب «شعر و موسیقی در ایران» که در سال ۱۳۶۶ در تهران توسط انتشارات هیرمند، نشر یافته است. هیلن برند نیز در مقاله‌ای که در کتاب مجموعه مقالات مربوط به قاجار به زبان انگلیسی انتشار یافته، به این موضوع اشاره می‌کند:

The role of tradition in Qajar religious architecture, by R. Hillen Brand.

۳۲. به پانویس‌های ۱۸ و ۲۵ مراجعه شود.

۳۳. به پانویس ۱۷ مراجعه شود.

۳۴. به‌نظر می‌رسد مفاهیم فرهنگ شفاهی و فرهنگ کتبی، از نظر زمانی مفاهیم متغیری هستند و حتی از نظر اجتماعی نیز مفاهیم نسبی، در کتاب «سپیده دم تمدن»، از ایران و بین‌النهرین به عنوان اولین تمدن‌هایی که تاریخ مکتوب و تمدن کتبی دارند یاد شده است. در صفحه‌های ۶۶ تا ۹۶ کتاب The dawn of civilizaion، دربارهٔ تولد تاریخ

کتبی بحث شده است. این کتاب در سال ۱۹۶۱ در لندن توسط انتشارات Thames & Hvdson منتشر شده است.

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

«رنگ، حالت و فضا» در موسیقی و معماری

امانوئل ملک‌اصلانیان

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

به نظر من، رابطه‌هایی میان موسیقی و معماری وجود دارند و ما می‌توانیم درباره آن‌ها نکاتی را بازگو کنیم، و به شناخت همگان بگذاریم.

شاید پیش از مطالب دیگر، یادآوری این نکته اساسی مهم است که موسیقی‌دان و موسیقی‌ساز قرن بیستم نمی‌تواند با ادبیات و با فلسفه آشنا نباشد.

اگر به معنای همین نکته دقت کنیم، زمینه خوبی برای دست‌یابی به مطالب و مقوله‌هایی پیدا می‌کنیم که، به نوبه خود، کار گفت‌وگوی ما در زمینه ارتباط و تشابه میان موسیقی و معماری را آسان‌تر می‌کنند.

گفتیم که موسیقی را بی‌ادبیات و بی‌فلسفه نمی‌توانیم خلق کنیم. البته، همه می‌توانند چرای این نظریه را بدانند و نیز می‌توانند در رد این، نظریه‌های متفاوت یا مخالف داشته باشند. اما آنچه ما می‌خواهیم بگوییم این است که موزیسین‌های امروز نمی‌توانند با ادبیات و با فلسفه آشنایی نداشته باشند: هم ادبیات عمومی ـ به معنای تلاش‌هایی که انسان‌ها برای تعالی خود و برای محیط زندگی اجتماعی خود می‌کنند و نتیجه آن‌را از طریق نوشته‌هایی که خود آثار هنری هستند به صورتی مکتوب و ملموس در دسترس دیگران قرار می‌دهند ـ و هم ادبیات خاص هنر موسیقی. البته ما در زبان فارسی این‌گونه نوشته‌ها را معمولاً ادبیات نمی‌خوانیم. فرنگی‌ها برعکس ما، نوشته‌های انتقادی و گزارشات توصیفی و

تفسیری مربوط به هر حرفه و دانش و هنری را ادبیات ویژه آن می‌خوانند. و البته این نام‌گذاری صحیح است، زیرا در مضمون این نقدها و ارزیابی‌ها و تفسیرها، همه نکاتی را که سازنده هنراند می‌توانیم به صورتی زنده بازیابیم. قصد البته این است که هنرمند موسیقی‌ساز، یا به قولی آهنگ‌ساز، امروز نمی‌تواند از ادبیات به معنای گسترده‌اش (در سایر رشته‌های هنری) و از ادبیات یا مکتوبات نشر یافته رشته هنری خودش غافل باشد و آهنگ بسازد و آن‌را اثری زنده و متعلق به روزگار خود تلقی کند. این، در این دهه‌ها در قرن حاضر، نیز صادق است: این‌جا نیز باید هم به فلسفه به معنای گسترده توجه داشت و معانی و مفاهیم انتزاعی و جهش‌های فکرهای خالص و ناب را شناخت و هم با فلسفه خود موسیقی ـ که بخشی از فلسفه عمومی قدیم و معاصر است آشنا بود.

پس، می‌بینیم که هم ادبیات و هم فلسفه، در هر دو مقیاس عمومی و تخصصی، مورد نیاز موسیقی‌دان و یا موسیقی‌ساز و یا آهنگ‌ساز هستند. پیش از این‌که به دلیل این نیاز در قرن بیستم بنگریم درباره موسیقی و درباره شرایط آفرینش موسیقی می‌توانیم کمی درنگ کنیم.

ما موسیقی‌دان‌ها اعتقاد داریم ـ و من از سال‌ها پیش همیشه گفته‌ام ـ که موسیقی‌ساز و موسیقی‌دان باید هرچه می‌توانند از «دیروز» موسیقی بگیرند تا به موسیقی «امروز» برسند. البته خواهید پرسید چه چیز را باید از موسیقی دیروز گرفت؟ و من جواب می‌دهم که: فن را؛ و فقط فن را باید اخذ کرد و آموخت و پرورش داد. این فن، در واقع، نه متعلق به جای معینی است و نه متعلق به زمان معینی است؛ تکنیک آفرینش، پس از آن‌که به صورت درستی قابل انتقال یا آموزش به دیگران شد، دیگر حد و مرزی نمی‌شناسد. برای رسیدن به «امروز» و برای گذر از «دیروز» باید عشق به چیزی داشت و باید از آن فنی که گفتیم، برای بیان آن استفاده کرد. و این‌جا، پس از دوری که زدیم، برمی‌گردیم به آن چرایی که مطرح کردیم: چرا ما باید ادبیات و فلسفه امروز را بدانیم؟ و پاسخ آن این است که امروز، در آخرین سال‌های قرن بیستم، هیچ پدیده هنری و ادبی و حتی نظری خالصی نیست که با ارزش باشد و به صورتی سریع مورد نقد و بررسی و ارزیابی

پیشکش به آرشیو www.tabarestan.info تبرستان

در سطح جهانی قرار نگیرد. و امروز هیچ‌کس نمی‌تواند ادعا کند که هنرمندی، هر محصول هنری خود را برای خودش می‌خواهد. و اگر این است، پس دیگر در میانه راه چرا خود را متوقف کنیم؟ یعنی کمی از ادبیات و فلسفه بگیریم و کمی از عشق و مفاهیم زیبایی شناختی و مقداری هم از فن خود استفاده کنیم تا به محصولی برسیم. من اعتقاد دارم که هنرمند واقعی و به ویژه موسیقی‌ساز هیچ‌گاه نمی‌تواند در میانه قرار بگیرد و بین بالا ـ سطح عالی و والا و سطح دون و بی‌ارزش ـ خود را معلق نگه بدارد.

حال، خواهید پرسید که این مقدمه چه ربطی با موضوع اصلی گفت و گوی ما دارد؟ و پاسخ من این است: آنچه ما از پیش، از چهل ـ پنجاه سال پیش، می‌دانستیم که رابطه‌های شکلی و رابطه‌های معنوی میان موسیقی و معماری وجود دارد، امروز، از راه کتاب‌ها و مقاله‌ها و گزارش‌ها، به همه مردم گفته می‌شود. امروز، بحث در این باره که چه پیوندهایی ـ حتی ظاهری یا شکلی، و نه مفهومی ـ بین معماری و موسیقی وجود دارند، گفت و گویی همگانی است. و برای این‌که راه دوری برای پیدا کردن گواهی براین مدعا نرویم، شماره خردادماه امسال مجله «یونسکو» را به یادتان می‌آورم. یعنی این‌که، گفت‌وگو درباره موسیقی، مطلبی است که همه می‌توانند بشنوند و ادبیات و فلسفه هنرها هم، به شکلی زنده، در همین گفت و شنودها شناخته می‌شود و رشد و توسعه پیدا می‌کند. البته، ادبیات و فلسفه، بی‌شناخت تاریخ یا سابقه‌شان، مطرح نمی‌شوند و این‌جا هم، مثل موسیقی که گفتم، باید از «دیروز» حرکت کرد تا به اندیشه‌های امروز رسید.

این‌جا، بی‌مناسبت نمی‌دانم از یک اثر ساخته خودم به نام «افسانه آفرینش» چند کلمه بگویم؛ کاری که در سال ۱۳۵۰ تنظیم و اجرا شد. برای خلق این اثر و برای بیان احساس‌هایی که تصوری شکلی را به دیگران القاء کند، من کوشش کرده‌ام تا به فلسفه خاصی که متعلق به زمان‌های بسیار دور و افسانه‌یی که موضوع این قطعه موسیقی بود آشنا شوم. برای این کار، متون فلسفی و برخی گزارش‌هایی ادبی و نوشته‌های اصیل و اساسی‌ای را مطالعه کردم تا بتوانم نکاتی (و در مجموع چهارچوب فکری معینی) را به دست بیاورم که، برای من مهم‌ترین سخن برای

www.tabarestan.info

گفتن بودند. این سخن که دیگر ذاتاً موسیقی بود و نه کلام و تصویرکه به بهترین شکل می‌توانست ایده‌هایی از تصور و خیال ایرانیان کهن را در زمانی که نه کتابی بود و نه خانه‌ای، نه شهری بود و نه انسانی که برآن حاکم باشد، بلکه اصواتی بودند که به هم درمی‌آمیختند تا شکل‌ها و رنگ‌ها یا حالت‌های خاص را بیافرینند، بنمایاند. البته پیدا است که برای این چنین اثری، سازنده‌اش نمی‌تواند صحنه‌هایی را در تصور و تخیل نسازد و رویدادها و احساس‌هایی را به آن معطوف نکند.

و حال که به آن نکته رسیدیم و از صحنه‌هایی گفتیم که پیش خودم، پس از مطالعات و غورها و تعمق‌هایم، ساخته بودم، چرا نگویم که این صحنه‌ها، ناب‌ترین شکل معماری بودند. مگر معماری چگونه تعریف می‌شود؟ مگر هر جا که انسان‌ها در فاصله بین محل استقرار خود و عناصر طبیعت حرکت می‌کنند و راه می‌روند و اندازه و فاصله را کشف می‌کنند و هریک از آنان جایی را خاص خود می‌پندارد و علامتی برآن می‌نهد، کاری «معمارانه» نکرده؟ چوب تراش خورده و سنگ تراشیده شده و خشت قالب‌گیری شده، ابزار مادی‌اند و از ابزار طبیعی مربوط به فضا اهمیت کمتری در تعیین شکل معماری دارند. در هر حال، در اثر «افسانه آفرینش»ـ که یکی از کارهای مفصل‌تر من است ـ من با معماری به صورتی عمیق آشنا شدم و این‌گونه بود که توانستم شخصیت‌های مختلف «افسانه» را در طول و عرض صحنه‌های آن به حرکت در آورم. آن‌جا که شماـ برای مثالـ حرکت یکی به سوی دیگری را از راه شنیدن اصوات به تصور می‌آورید و یا هنگامی که طلوع خورشید را می‌توانید بازشناسید، مگر چیزی جز این است که در صحنه‌ای که دارای بُعد است، به جنب و جوش و حرکتی گرما بخش و پرنوید و زیبایی پی‌بردید؟ حال ببینیم که آیا می‌توانیم آن دو مبحث را ـ موسیقی و معماری را ـ از هم جدا بدانیم؟ به نظر من این کار، دست‌کم در مورد آن بخش از آثار موسیقی که آن‌را «فیگوراتیو» می‌خوانیم، ناممکن و طرح آن نیز غیراصولی به‌شمار می‌آید زیرا، این دو، با یک‌دیگر زاده و فهمیده می‌شوند.

در این زمینه البته گفتنی بسیار است و باید به نکاتی که اصولی‌اند اشاره کرد.

www.tabarestan.info

این‌جا، پیش از هر چیز باید یادآوری کنم که در موسیقی‌ای که روی به اندیشه‌ها و حالت‌های عمومی و اصیل دارد ـ مثلاً موسیقی لیریک ـ در درجه اوّل معنویات مطرح می‌شوند.

موسیقی‌ساز، پس از این‌که به فکر خاصی دست یافت و خود را در آن بازیافت و خواستار بازگو کردن یا به نمایش گذاشتن آن شد، در ارتباط با همین جهان معنوی است که سخن آغاز می‌کند و اثری را عرضه می‌دارد که شاید در بهترین شرایط یادآور آثار حافظ و بتهوون یا شکسپیر و موتسارت به‌شمار آید. حال، نکته دیگری که پیش‌تر به آن اشاره شد نیز مطرح است: آیا این اثر صرفاً انتزاعی است و هیچ‌گونه تصور و تخیلی را که بتواند ملموس و شناخته شده باشد و در زندگی روزمره مردم یافته شود دربر ندارد؟

پاسخ به چنین پرسشی البته در ارتباط با هر اثر معینی می‌تواند داده شود. به طور کلی، موسیقی‌هایی که نمی‌خواهند به عنوان فیگوراتیو مطرح باشند، الزامی ندارند که از تصورها و تخیل‌هایی که مربوط به فضای زندگی طبیعی و به عوامل اصلی اتنولوژی می‌شوند دوری کنند. چرا موسیقی‌ساز نباید از برف و از کوه و از دشت و دریا سخن نگوید، آن‌گاه که قصدش تغزل است؟ پاسخ درست و به جا را این‌طور می‌توانیم داشته باشیم که برف و کوه و دشت و دریا می‌توانند دو معنای متفاوت داشته باشند: یک معنای عام و یک معنای خاص. معنای خاص، که مربوط و معطوف به مکان جغرافیایی خاصی می‌شود، از توان انتزاعی سخن موسیقی‌ساز می‌کاهد و معنای عام برعکس؛ اثر او را به عالم احساس‌های نابی نزدیک می‌کند که البته جنبه فیگوراتیو بسیار ضعیفی دارند.

این‌جا دوباره موضوع اصلی این نوشته یا موضوع کلی‌ای که کتاب حاضر به آن توجه دارد مطرح می‌شود؛ به این عبارت که در موسیقی می‌توانیم به هر دو صورت؛ اوّل، انتزاعی (و با ترکیب صوت‌هایی که معانی و احساس‌های مطلق را برمی‌انگیزاند) و دوم، ملموس و روزمره و تجربی (که از ترکیب صوت‌ها با عطف به تم‌های آشناتر و مأنوس‌تر می‌توانند به وجود آیند) سخن بگوییم. و حال باید ببینیم که آیا در معماری نیز معانی انتزاعی و معانی روزمره و تجربی مطرح

www.tabarestan.info پخش " آرشام. ب " تبرستان

هستند یا نه. و معماری کجا پر معنا و جذاب و زیبا است و انسان را به تصورهایی غنی‌تر از آنچه در ظاهر دیده می‌شود هدایت می‌کند و کجا ـ برعکس ـ انسان را در شرایطی قرار می‌دهد که به معانی محدودتری فکر کند و جویای معانی مطلق نگردد.

آنچه شما در متن موسیقی «افسانه آفرینش» می‌شنوید، تکیه بر معانی مطلق دارد: روشنایی و تاریکی و نیکی و بدی نمایانگر نیروهای اهریمنی و اهوری‌اند که در سرزمین‌های طبیعی و هنوز ساخته نشده به ستیز می‌پردازند. رعد و برق‌ها را می‌توان شنید و حرکت موزون و موقر اسب‌ها ـ که در عمق زیبایی در فرهنگ ایران کهن موجودات سمبولیک هستند ـ را می‌توان دریافت. خوب، حال اگر من به شما بگویم که در مجموع حرکت‌هایی که در این اثر تجسم شده‌اند، و زاده شدن زروان و پیروزی‌های تدریجی و دشوار روشنایی بر تاریکی جزء آن‌ها است، من یک کار معمارانه کرده‌ام، شاید نخواهید باور کنید. البته من باید اضافه کنم که کارم بیش از معماری بوده است؛ روی صحنه‌ای که معمارانه بنا می‌شود، موسیقی‌ساز چیزی را اضافه می‌کند یا به آن غنایی خاص می‌بخشد. موسیقی‌دان فضایی کامل به وجود می‌آورد. شاید معمار نیز بتواند فضای کاملی را ـ در برداشتی معنوی و انتزاعی و مطلق ـ به وجود آورد و البته باید این امر محقق باشد زیرا به هر ساختمانی ما نمی‌توانیم معماری عنوان کنیم. معماری چیزی است فرای ساختمان‌هایی که صرفاً برای امور مکانیکی برپا داشته می‌شوند. و آنچه می‌توانم در پایان این یادآوری اضافه کنم این است که من، پیش از دست‌زدن به نوشتن پارتیشن اثری که گفتم، مدتی به مطالعه نوشته‌های فلسفی و ادبی پرداختم و فقط پس از آن‌که الهامی خاص از مجموعه دانسته‌هایم دریافتم، کارم را آغاز کردم. و باز اضافه کنم که شما در این اثر به یک «فضا» دست می‌یابید که در آن همه چیز هست: هم رنگ هست و هم حرکت، هم رابطه‌ها و نسبت‌های زمانی ـ مکانی وجود دارند و هم معانی و مفاهیمی که در لحظه‌های خاصی، حالتی معین به وجود می‌آورند.

حال به فضای معماری بازگردیم و به معانی و مفاهیمی که معماری می‌تواند

www.fabarestan.info

داشته باشد دقت کنیم.

به نظر من، موسیقی شکل تکامل یافته هنر انسان‌ها است و پس از آن‌که انسان‌ها معماری و مجسمه‌سازی و نقاشی را آفریده‌اند پا به عرصه وجود گذاشته است. و به این لحاظ است که، به عنوان یک هنر، از این‌ها هم غنی‌تر است و هم انتزاعی‌تر. ولی این غنای بیش‌تر و قدر انتزاعی بیش‌تر را نباید به عنوان عنصر جداکننده این دو دانست. و برای این‌که این نکته را روشن‌تر گفته باشیم یادآوری می‌کنم که موسیقی‌ساز و معمار، برای آفریدن اثری که بخواهد و بتواند دارای موجودیت معنوی باشد و برای متعالی کردن انسان‌ها کارآیی داشته باشد، ناچار باید دو وجه مطلق و ملموس را (در عالم معنا) در نظر بگیرند و با این دو ـ همزمان ـ کار کنند. بتهوون برای آفرینش آن رده آثاری که بیش‌تر عرفانی‌اند و متوجه به جهان معنویات، از معانی و مفاهیم مطلق حرکت می‌کرد تا به آنچه ملموس و محسوس بود برسد و سپس، این راه را در جهت معکوس می‌پیمود تا بیش‌ترین سلطه را بر معانی ومفاهیم پیدا کند وآثار پایدار و پرقدری به وجود آورد که قرن‌ها بمانند و نقطه عطف جهان ادبیات ـ به معنای کلی ـ قرار گیرند. اما ببینیم که او، در سنتز، چه کرده است؟ به نظر من، او «فضا» آفریده است: فضایی که از به کار بردن اصوات و به وسیله موسیقی بنا شده است. آنچه او آفریده است، در تحلیل نهایی، فضا است: چیزی که انسان می‌تواند درون آن معانی و مفاهیم کامل و متعالی زندگی را بازیابد. اثر موسیقایی خاصی که دارای فضایی زنده است.

من برای واژه «زنده» که به کار می‌برم اهمیت بسیار قائل‌ام. و برای معرفی بهتر آن به اولین سطرهای این نوشته باز می‌گردم، آن‌جایی که گفتم موسیقی‌ساز نمی‌تواند بی‌ادبیات و بی‌فلسفه به آفرینش اثری جاویدان یا دارای ارزش جهانی و دارای روحیه معنوی و متعالی دست‌یابد. آن اثر موسیقی‌ای می‌تواند فضای زنده بیافریند که زیربنایش را ارزش‌های معنوی تشکیل داده باشند، به ترتیبی که هنگامی که به آن گوش می‌دهیم رنگ‌ها و حالت‌هایی که در آن صحنه‌آرایی می‌کنند و نغمه‌هایی که در طول اثر ما را به سمتی هدایت می‌کنند، ما را جذب خود نکنند، بلکه این‌ها فقط وسیله باشند.

www.tabarestan.info

حالت، با قدرت و اهمیت بیش‌تری که نسبت به رنگ دارد و خود زاده چگونگی اتصال آکوردها به یک‌دیگر است، هنوز چیزی بیش از یک لحظه از راهی نیست که در یک اثر موسیقی برخوردار از روحیه عرفانی طی می‌شود.

برای پایان دادن به این نوشته مختصر، همین نکته آخر را به دنیای معماری ـ که همه ما هر روز آن‌را تجربه می‌کنیم ـ انتقال می‌دهم تا به وجود تشابه و تقارن میان این دو رشته هنری توجه بدهم.

ساختمان‌هایی که زیربنای‌شان را ارزش‌های معنوی و متعالی تشکیل نمی‌دهند، می‌توانند رنگ‌های دوست داشتنی داشته باشند (یعنی ترکیب مصالح ساختمانی و نور و اندازه، در نقطه‌ها و در بخش‌هایی از آن‌ها، چشم را خیره کند) و حتی می‌توانند در جاهایی، حالتی خاص را در شخص به وجود آورند و از این بابت معماری جالب توجهی به‌شمار آیند، اما هر بیننده‌ای که دارای بینش ژرف و خواستار بهره‌جویی معنوی از معماری است، به ارضای چشم قانع نیست و چیزی بسیار بیش از این می‌طلبد. او می‌طلبد و می‌خواهد، در فضای معماری، به زندگی متکی و معطوف به معنویات دست‌یابد و ـ به عبارت دیگر ـ می‌خواهد خود را در آن «زنده» بیابد و گذشته‌ها و فرهنگ‌اش و نیز آینده و آرزوهایش را در آن منعکس ببیند.

پیشکش "آرشام" به تبرستان www.tabarestan.info

و ناگفته پیداست که هرکس از این دیدگاه به تحلیل فن آفرینش فضای معماری و فن آفرینش فضای موسیقی بپردازد، به وجوه مشترک و به برهای متقارن این دو هنر دست می‌یابد.

آوایی از ستیغ کوه تا بلندای هنر معماری

حسین دهلوی

پیشکش " آرشام "
www.kharestan.info

هنر پویا پیوسته در جست‌وجوی راه‌های تازه‌ای برای دست‌یابی به ابتکارات گونه‌گون است. همان‌گونه که هر هنری در روند خود از شرایط زمان و مکان و اجتماع و دیگر عوامل تأثیر پذیراست، هنرها در رابطه با یک‌دیگر نیز به طور مستقیم و یا غیرمستقیم تأثیر می‌پذیرد، و بازتاب آن را از هرسو که باشد در قلمرو خاص خود نشان می‌دهند و بر ظرفیت و کارآیی خود می‌افزایند.

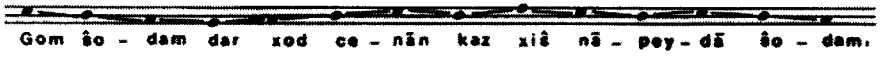
جست‌وجوی عوامل مشترک هنرها خود یکی از روش‌هایی است که می‌تواند این تأثیرپذیری را آگاهانه افزایش دهد و ابتکارات تازه‌ای را سبب شود. آنچه در زیر به اختصار می‌آید از این مقوله است. بررسی یکی از عوامل ناپیدا و ناشناخته بین دو هنر کهن (معماری و موسیقی)، از دیدگاهی خاص که هنر واسطه‌ای (مانند شعر) در تکوین این رابطه نقش اساسی داشته است.

سال‌ها قبل، بنا به وظیفه‌ای که برای آموزش درس «تلفیق شعر و موسیقی» در هنرستان داشتم، موارد مختلفی از عوامل مشترک بین شعر و آواز مورد بررسی قرار گرفت. بی‌شک «ریتم» نخستین عامل مشترکی است که در هریک از هنرها مانند: شعر، موسیقی، باله، نقاشی، معماری و غیره حضور خود را آشکارا می‌نمایاند و در آن زمان نیز این عامل مشترک برای هنرجویان مطرح شد و مورد بحث و تجزیه و تحلیل قرار گرفت.

عامل اساسی دیگری که اصول صحیح تلفیق شعر و موسیقی به کارگیری آن را طلب می‌کند، رعایت تکیه‌ها و تأکیدهای کلمات در نغمه‌هاست که همگونی کامل را بین این دو هنر (یعنی شعر و موسیقی) به وجود می‌آورد. بحث در این مورد به صورت فنی و گسترده از وظیفه و حوصله این مقال خارج است؛ ولی به اختصار باید اشاره کنم که رعایت ریتم و تکیه هجاهای کلمات، خط‌ها و پستی و بلندی‌هایی را به وجود می‌آورد که می‌تواند نمونه و الگوی صحیحی برای خلق موسیقی آوازی ـ براساس شعر و یا کلام انتخاب شده ـ باشد. بحث مورد نظر من درست از همین نکته آغاز می‌شود.

در آن سال‌ها نمونه‌هایی از ویژگی‌های هر شعر را به صورت نموداری از خطوط دندانه‌ای در محدوده سه خط از حامل موسیقی ترسیم می‌کردم تا نحوه یافتن ملودی‌های آوازی از طریق رعایت تکیه‌های کلمات، برای هنرجویان بهتر تفهیم شود. برای نمونه، مصراعی از شعر عطار بدین شکل منظور می‌شود:

گم شدم در خود چنان کز خویش ناپیدا شدم



سپس با توجه به ریتم شعر، محدوده‌ای از موسیقی آوازی آن به گونه‌ای روشن‌تر برروی حامل موسیقی منعکس می‌گردید:

اگر نمودار ملودی آوازی فوق را جدا از حامل موسیقی ترسیم کنیم، چنین شکلی به دست می‌آید:

بی‌شک هریک از این قلل، فراز و نشیبی جداگانه دارند که خطوط موسیقایی آن‌ها می‌توانند از جهات مختلف با یک‌دیگر متفاوت باشند. به تصویر زیر توجه کنید که با تصویر پیشین کاملاً متفاوت است:

نمودار تصویر بالا ما را به خط موسیقایی دیگری راهنمایی می‌کند که مطمئناً جدا از فضای موسیقی تصویر پیشین است:

در راه بهره‌گیری از این اندیشه می‌توان از تمهیدات مختلفی یاری گرفت، از جمله: خطی را به صورت تم و محور اصلی پذیرفت و آن را بنا به استعداد و ظرفیتی که دارد به شیوه‌های گونه‌گون (به حالت اصلی، معکوس‌های مختلف و ده‌ها ابتکار دیگر که جای سخن‌اش در این جا نیست) به کار برد و سپس از اجزاء و موتیف‌های قابل توجه آن برای گسترش موسیقی بهره گرفت و آفرینش اثر را براساس تم‌ها و موتیف‌های به دست آمده طرح‌ریزی کرد.

دماوند، قله‌ای که بر سلسله کوه‌های البرز می‌درخشد، خود دارای چنان اوج چشم‌گیری است که اگر با روش یاد شده برروی آن کار شود، ممکن است به درستی ما را به تصنیف اثر موسیقایی راهنمایی کند که منعکس‌کننده ژرفای

بی‌شک هریک از این قلل، فراز و نشیبی جداگانه دارند که خطوط موسیقایی آن‌ها می‌توانند از جهات مختلف با یک‌دیگر متفاوت باشند. به تصویر زیر توجه کنید که با تصویر پیشین کاملاً متفاوت است:

نمودار تصویر بالا ما را به خط موسیقایی دیگری راهنمایی می‌کند که مطمئناً جدا از فضای موسیقی تصویر پیشین است:

در راه بهره‌گیری از این اندیشه می‌توان از تمهیدات مختلفی یاری گرفت، از جمله: خطی را به صورت تم و محور اصلی پذیرفت و آن را بنا به استعداد و ظرفیتی که دارد به شیوه‌های گونه‌گون (به حالت اصلی، معکوس‌های مختلف و ده‌ها ابتکار دیگر که جای سخن‌اش در این جا نیست) به کار برد و سپس از اجزاء و موتیف‌های قابل توجه آن برای گسترش موسیقی بهره گرفت و آفرینش اثر را براساس تم‌ها و موتیف‌های به دست آمده طرح‌ریزی کرد.

دماوند، قله‌ای که بر سلسله کوه‌های البرز می‌درخشد، خود دارای چنان اوج چشم‌گیری است که اگر با روش یاد شده برروی آن کار شود، ممکن است به درستی ما را به تصنیف اثر موسیقایی راهنمایی کند که منعکس‌کننده ژرفای

غرور و سربلندی است.

بی‌شک هر موسیقی‌دان آگاه ـ بنا به گستردگی‌های ویژه‌ای که در ذات هـر یک از هنرها وجود دارد ـ آزاد است تا در موارد مختلف نظرات، برداشت‌ها و احساس شخصی خود را به‌کار برد، از این‌رو امکان تنوع آفرینش موسیقایی، حتی در مورد یک تصویر شناخته شده (مانند دماوند) نیز می‌تواند زیاد باشد و گونه‌گونی بسیاری در این راه تأمین گردد.

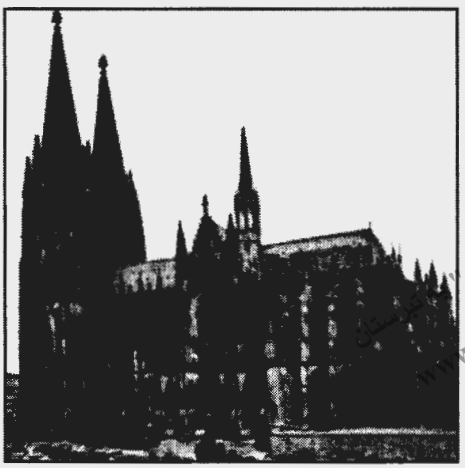
در این چشم‌انداز، بافت‌های مختلف هارمونی و شیوه‌های گونه‌گون ارکستراسیون نیز که از دیگر تکنیک‌های آهنگ‌سازی است، می‌تواند در ارائه تنومندی و دیگر ویژگی‌های دامنه قلل، نقشی اساسی را برعهده داشته باشد. در این راه نیز می‌توان از ده‌ها تمهید مختلف دیگر بهره گرفت که جای بحث آن در این مقاله نیست و هر آهنگ‌سازی می‌تواند بنا به میل و سلیقه و توانایی فنی خود از این فکر استفاده کند.

اینک که تا حدودی آشنایی مقدماتی با این نگرش فراهم آمد، باید به این مطلب اشاره کنم که به کارگیری آن در سطوح دیگر، نکته‌ای بود که در گذر زمان به آن دست یافتم و به مرور نتیجه گرفتم که این نظر را در مورد برخی از ساخته‌های دست بشر ـ یعنی هنر معماری ـ نیز می‌توان به کار برد. بدین ترتیب هنر معماری از طریق زیر و بم کلمات و نیز از فراز و نشیب کوه‌ها به ذهن من راه یافت و از

www.tabarestan.info

دیدگاه تازه‌ای رابطه این دو هنر (یعنی معماری و موسیقی) برایم مشهود گردید که با توجه به مجموعه حاضر که برای ارائه و بررسی همین‌گونه نظرات فراهم آمده است، جای سخن آن خواهد بود.

تصویر زیر، بزرگ‌ترین کلیسا در شهر کلن آلمان است که تا حدودی می‌توان در این مدخل، از آن استفاده کرد:



پژوهش " آرشیو تبرستان www.tabarestan.info

تصویر از زاویه‌ای گرفته شده که اگر از قسمت بی‌حرکت و یک‌نواخت بخشی از سقف آن صرف‌نظر کنیم، نموداری به دست می‌دهد که طبق روش گفته شده (درباره‌ی قله‌ها و کوه‌ها) می‌تواند الگویی برای خلاقیت اثر موسیقایی از یک نمونه هنر معماری باشد.

به همان گونه که اشاره رفت، ترکیبات صوتی از جهات مختلف، چه از نظر هارمونی و چه از نظر سازبندی ارکستر و غیره می‌تواند بافت بیرونی بنا را در حد یک هنر تجریدی (مانند موسیقی) بیان کند.

بنای دیگری در شهر لندن (قصر وست‌مینستر) از ساختمان‌های قدیمی است و از نظر هنر معماری دارای اعتبار و ارزش قابل ملاحظه‌ای است. تصویر این بنا نیز از زاویه‌ای گرفته شده که تا حدودی برای منظور یاد شده قابل استفاده است.

پیشکش " آ م ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

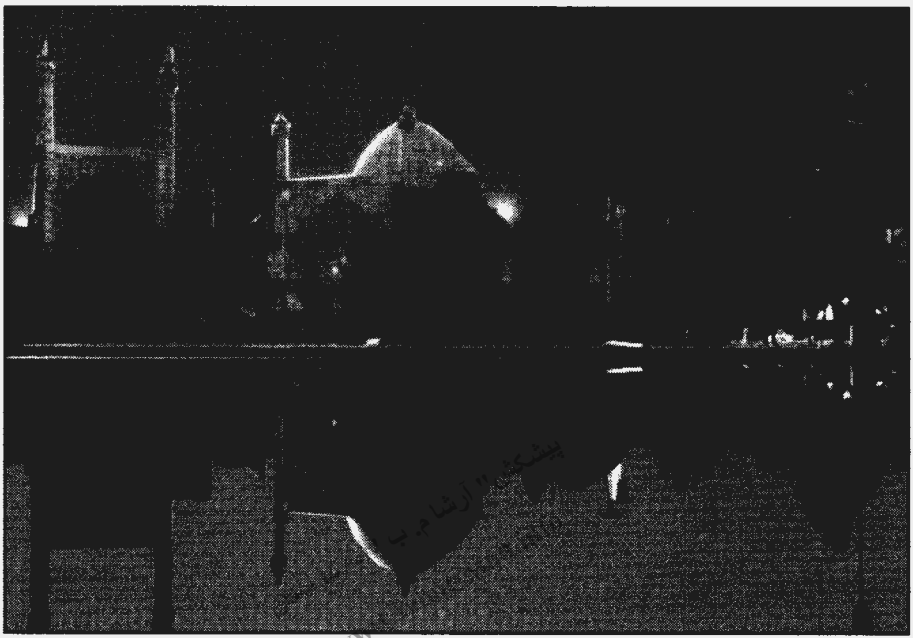
خط انتهایی بنای فوق را می‌توان بدین شکل ترسیم کرد:

از سال‌ها قبل، در اغلب شهرها، به ویژه شهرهای پرجمعیت جهان، شیوه‌ای برای ساختمان‌های مسکونی، اداری و غیره به کار برده شده که به سبب گسترش عمودی شهرها و اضافه شدن طبقات آپارتمان‌ها، هریک از این بلوک‌ها به شکل مکعب مستطیل در آمده و بدین ترتیب جایی برای بهره‌گیری از شیوه یاد شده را نخواهد داشت. ولی در پاره‌ای از موارد حجمی از این بلوک‌های کوتاه و بلند، مشروط برآن که تصویر از زاویه مناسبی گرفته شده باشد، ممکن است کاربردی در شیوه ارائه شده، داشته باشد. تصویر زیر که بخشی از نیویورک است تا حدودی نمونه مناسبی برای این موضوع می‌باشد:

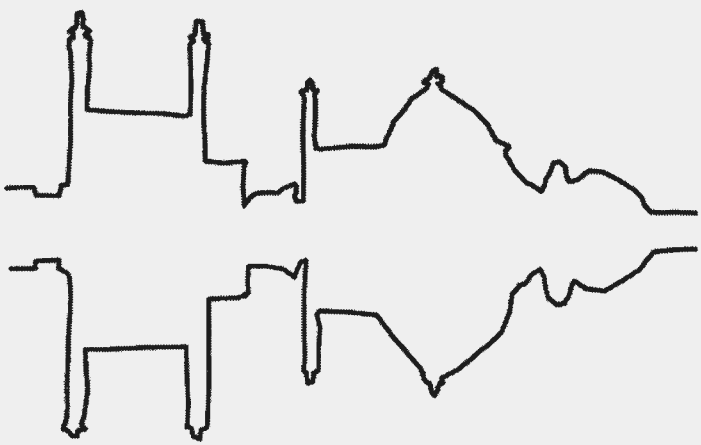
نموداری از خط انتهایی بناهای تصویر بالا، شکلی را ارائه خواهد داد که اگر برروی آن کار شود، ریتم‌ها و فواصلی از آن به دست خواهد آمد که بی‌شک می‌تواند دست‌مایه‌ای برای تصنیف اثر موسیقایی باشد:

www.tabarestan.info

لازم به یادآوری است، با این که عکس‌های بسیار از بناهای مختلف ایران و دیگر کشورهای جهان را با کمک دوستان در کتاب‌ها و آلبوم‌های گوناگون دیده‌ام، ولی بدین جهت که کلیه تصاویر به طور معمول از دیدگاه هنر عکاسی و فقط به منظور ارائه موضوع مورد نظر، عکس‌برداری شده و ارتباطی با نظر نگارنده ندارد، برای تهیه این مقاله، تصاویر دل‌خواه را آن طور که لازم است (از زاویه مورد نظر) به دست نیاوردم. با وجود این، تصویر زیر که مربوط به یکی از مساجد بزرگ اصفهان است، نمونه‌ای گویا و مناسب برای مطلبی است که در سطرهای پیشین، درباره تِم و معکوس‌های آن اشاره رفت.

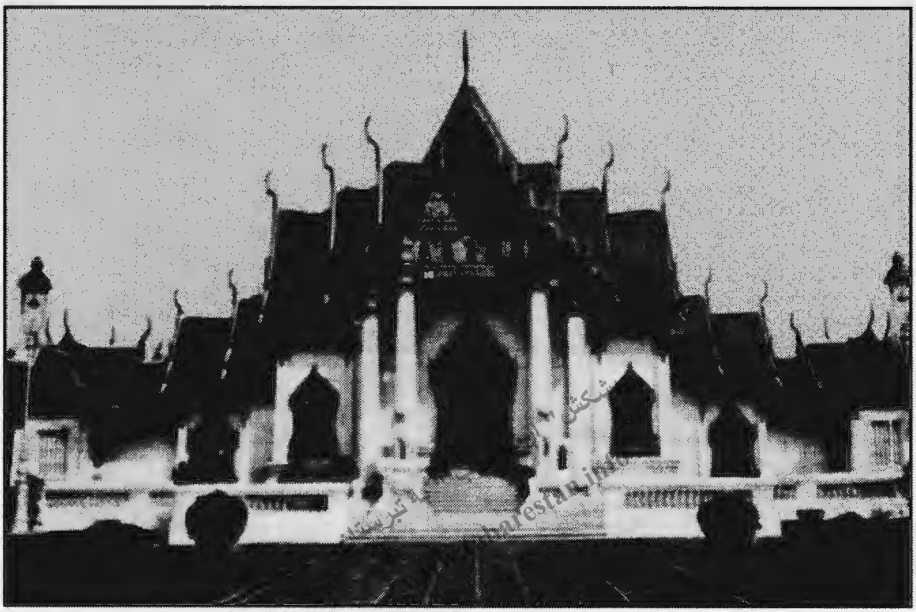


در این تصویر تمام ویژگی‌های بنا از جمله خط انتهایی آن در آب منعکس شده و به مانند تمی است که معکوس آن عیناً در طرف مقابل به کار برده شده باشد:



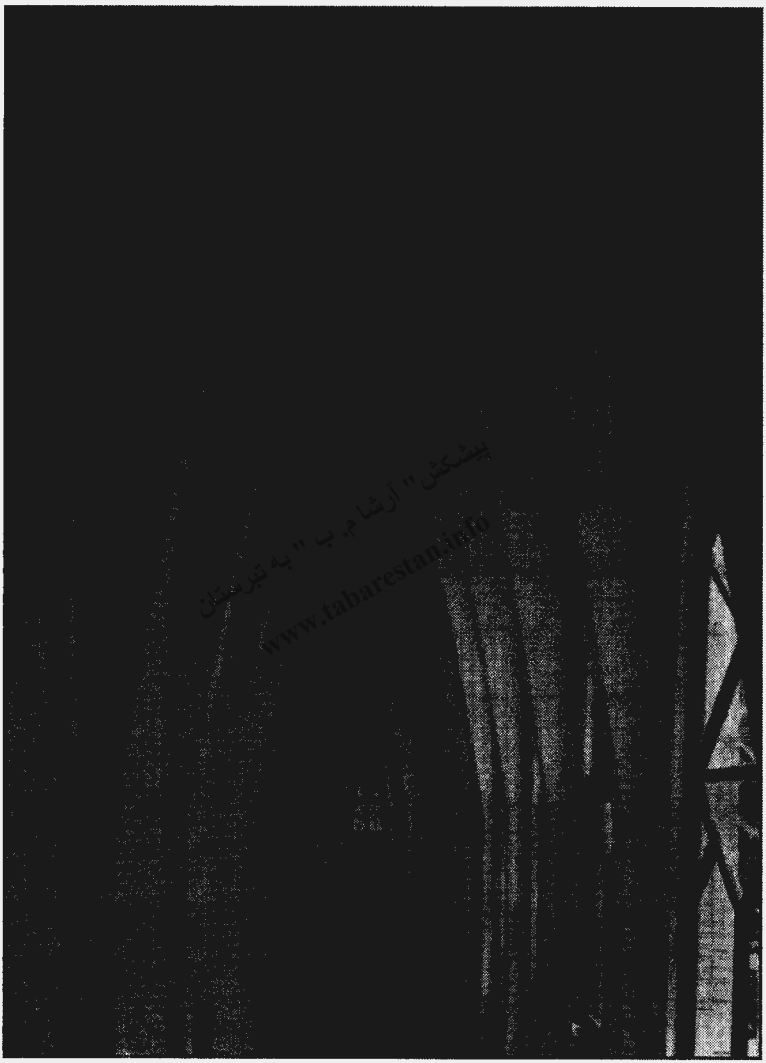
تقارن یکی از خصوصیاتی است که به طور معمول در هنر معماری جهان به ویژه در گذشته کاربرد فراوانی داشته است. تصویر زیر، معبدی است در تایلند که نوعی

تقارن را ارائه می‌دهد.



چنانچه استفاده از این‌گونه تصاویر به سبب قرینه قرار گرفتن برخی عوامل موسیقایی، از جمله ریتم، فاصله و غیره در حرکات بالا رونده و پایین رونده، موجب یک‌نواختی شود، می‌توان از تمهیدات دیگر موسیقایی بهره گرفت و یا از تصاویری که از زوایای مناسب این نگرش گرفته شده باشد، استفاده کرد.

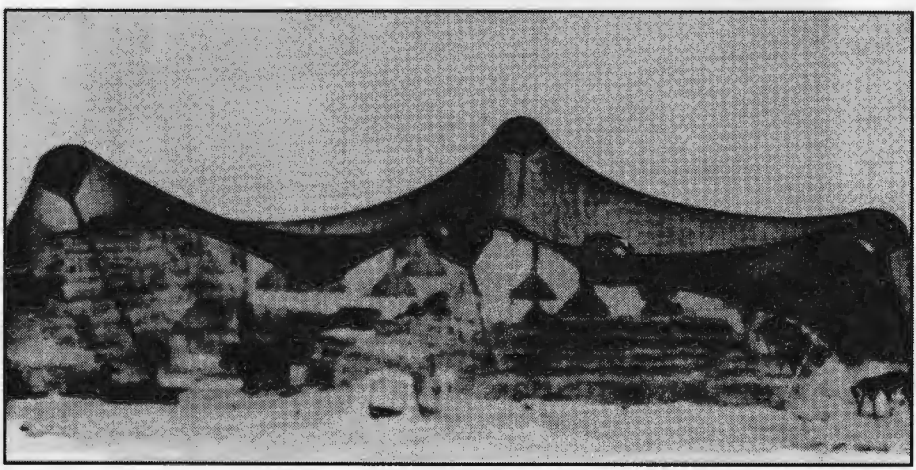
تصویر زیر (رواق داخلی کلیسای ترزیانه) خود نوعی تقارن است، ولی به سبب این که قوس‌ها (در عکس) رفته رفته کوچک شده‌اند، ممکن است الهام دهنده خلق اثر زیبایی برای یک آهنگ‌ساز علاقه‌مند به این شیوه باشد.


پیشکش "آرشام ب" به تبرستان
www.tabarestan.info

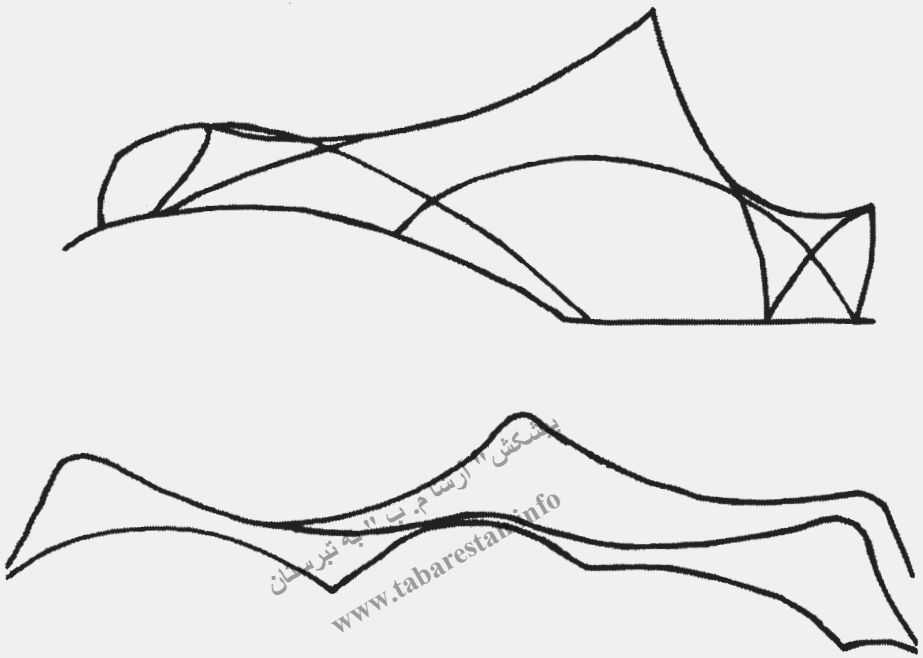
در معماری جدید، بخش کوچکی به فضاهایی اختصاص یافته که برای پوشش بیرونی آن‌ها، به جای مصالح ساختمانی متداول، از الیاف مصنوعی و یا مشابه آن استفاده می‌کنند و با کمک کابل‌های مختلف آن‌ها را شکل می‌دهند. خط انتهایی این‌گونه فضاها به سبب داشتن انحناها و شکل‌های گونه‌گون هندسی تا حدود زیادی کاربرد لازم را در انطباق با نظر ارائه شده دارد. به‌ویژه که در پاره‌ای از موارد دو یا چند خط با جهت‌های متفاوت از آن‌ها نمودار است که خود می‌تواند

نغمه‌های مختلفی را در شیوه‌ی موسیقی «پولی فونیک» ارائه دهد. تصویرهای زیر دو نمونه از این‌گونه فضاهاست.

پیشکش وب سایت تبرستان
www.tabarestan.info



خطوط قابل بهره‌گیری از تصویرهای بالا را می‌توان بدین شکل ترسیم کرد:


پیشکش "ارسام.ب" به تبرستان
www.tabarestan.info

همان‌گونه که دیده می‌شود نغمه‌های مختلفی را می‌توان از خطوط چندگانه فوق به دست آورد.

باید یادآور شوم که به طور کلی نظر ارائه شده در این مقاله به سوی بافت موسیقی سنتی شهری چندان نظر ندارد، ولی در ابعاد سنتی چرا. برای نمونه: خانه‌ای در کویر که انبوهی از پستی و بلندی شن‌های روان در محاصره‌اش دارند، با رنگی از صداهای بم و گرفته سازهای زخمه‌ای بلوچستان و ترکیبی از ارکستر سازهای مضرابی، خود می‌تواند در شکل‌دهی آن فضای روستایی با همه محرومیت‌هایش، نقش مؤثری داشته باشد.

در مقابل باید اشاره شود که در پاره‌ای از موارد انواع شیوه‌های موسیقی مدرن و از جمله موسیقی الکترونیک و کامپیوتری نیز می‌تواند برای ارائه تصاویر گویایی از هنر معماری جدید، سهم قابل ملاحظه‌ای را به خود اختصاص دهد.

البته نباید فراموش کرد که تصویر هر بنایی را نمی‌توان با نظر ارائه شده انطباق

داد، به ویژه که این راه، در آغاز است و هنوز قانونمندی خاص خود را نیافته است؛ ولی نباید به تصور کاری نشده آن را ناشدنی دانست. چه‌بسا در فرصت‌های آینده هنرمندان علاقه‌مند، از فراسوی این سرزمین نیز از چنین ایده‌ای استقبال کنند و ابداعات جالبی را به عمل در آورند و یا احتمالاً امکاناتی فراهم شود و بتوان در کشور خودمان آن را به تجربه گرفت. البته باید توجه داشت که این اندیشه تا حد زیادی ظرفیت گستردگی دارد و در اغلب زمینه‌های دیگر نیز می‌توان آن را تعمیم داد.

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

نگاهی گذرا به معماری و موسیقی
در بستر تحولات اجتماعی در اروپا

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

خسرو سینائی

«فرهنگ پدیده‌ای است که کیفیت زندگی را ارتقاء می‌دهد»؛ این جامع‌ترین، فشرده‌ترین و در عین حال گویاترین تعریفی است که از ـ فرهنگ ـ یافته‌ام و گمان می‌کنم برای بررسی ارتباطات موجود میان معماری و موسیقی به عنوان دو عامل از اصلی‌ترین عوامل سازنده فرهنگ طی تاریخ جوامع بشری؛ باید تعریفی را که از فرهنگ در ابتدا ارائه دادم، بیش‌تر بشکافم. بشر می‌توانست هنوز هم در غار زندگی کند و زندگی شبه حیوانی انسان‌ها برروی کره زمین ادامه می‌یافت؛ چنان‌که در جنگل‌های آمازون و یا بعضی جزایر اقیانوسیه، هنوز هم می‌توان شاهد تداوم زندگی انسان‌ها در ابتدایی‌ترین شکل آن بود. آنچه ما را از غارنشینی به ساکن شدن در شهرها و بناهایی کشاند که آن‌ها را شاه‌کارهای ذهن خلاق بشر می‌دانیم؛ فقط دانش معماری نبود ـ که معماری خود جزئی از فرهنگ است ـ بلکه شکل گرفتن هرچه بیش‌تر فرهنگ جوامع انسانی بود که مبتنی بر تعریفی که ارائه شد طبعاً ارتقاء ـ کیفیت ـ زندگی انسان‌ها را به همراه داشت. و دانش معماری نیز که خود از اصلی‌ترین ستون‌های سازنده فرهنگ است، به ناچار از توابع این ارتقاء کیفی بود. در این‌جا است که میان انسان عصر حجر که با سنگی لبه تیز، دیوار غار محل سکونت‌اش را می‌تراشید تا برای خود و جفت

و فرزندان‌اش محل سکونتی مرفه‌تر بسازد؛ با بزرگانی چون «فرانک لویدرایت»[۱]، «میس وان درروهه»[۲]، «کنزو تانگه»[۳]، «اسکار نیمایر»[۴] و دیگران وجه اشتراکی بسیار مشخص می‌یابیم: «نیاز انسان به ارتقاء کیفیت زندگی خویش» و کوشش در برآوردن این نیاز بوده که طی تاریخ بشر متمدن، فرهنگ جوامع مختلف را شکل داده است.

انسان ابتدایی به دنبال رمه جانوران اهلی شده‌اش چیزی شبیه به آواز می‌خواند، و هنگام شکار جانوران وحشی صداهایی غریب با مفاهیم گوناگون از حنجره‌اش خارج می‌شد. و باز نیاز او به ارتقاء کیفیت آنچه که امروز ـ آواز ـ می‌نامیم؛ به پیدایش بزرگانی چون «باخ»، «بتهوون» و یا «واگنر» در تاریخ فرهنگ جوامع انسانی انجامید.

پیشکش ارشام ب " به تبرستان www.tabarestan.info

براین اساس به آسانی می‌توان نتیجه گرفت که تمامی پدیده‌های سازنده فرهنگ؛ ادیان، دانش‌ها، هنرها؛ در جوامع انسانی از ریشه مشترک «نیاز به ارتقاء کیفیت زندگی» مایه گرفته‌اند و طبعاً شکل گرفتن آن‌ها نیز بر فرهنگ حاکم زمانه‌شان متکی بوده است. در مقطعی از تاریخ که فرهنگ حاکم بر زمانه، نفی زندگی این جهانی را تبلیغ می‌کند؛ و ارتقاء کیفیت زندگی این جهان بی‌ارزش جلوه داده می‌شود، مانند قرون وسطی در اروپا، همه پدیده‌های سازنده فرهنگ نیز می‌پژمرند. در فاصله شاه‌کارهای ذهن خلاق و سازنده بشر در یونان باستان ـ بناهایی چون «پارتنون» و «ارختیون» و یا تراژدی‌هایی چون آثار «سوفکل»[۵] و «آریستوفان»[۶]ـ و آنچه که از دوران رنسانس به بعد، یعنی از زمانی که دوباره انسان به عنوان عامل ارتقاء کیفیت زندگی برروی کره خاکی ـ محور سازندگی ـ قرار گرفت، خلاءای چند صد ساله می‌یابیم که طی آن همه عوامل سازنده فرهنگ یا کاملاً پژمرده‌اند و یا به شکل نیم پژمرده در جوامع مغرب زمین حضور دارند. معماری فقط در آن‌جا تحولی نسبی می‌یابد که بشر می‌کوشد خود را به «آن جهان» نزدیک کند و موسیقی فقط در جایی که به بزرگ‌داشت «آن جهان» می‌پردازد، مورد احترام قرار می‌گیرد. کلیساها با برج‌های مرتفع‌شان می‌کوشند خود را تا حد امکان به «آسمان» نزدیک کنند و انسان‌هایی هم که بر دیوارهای‌شان نقش شده‌اند فاقد

تناسب‌های انسانی‌اند و به‌نظر می‌آید که آن‌ها نیز با پیکره‌های باریک و بلند، همگام با برج کلیساها به سوی «آسمان» می‌گرایند.

موسیقی نیز از همین زمینه فرهنگی مایه می‌گیرد. چنان که معماران قرون وسطی همه ذهن‌شان معطوف به آن بود که کلیساها را مرتفع‌تر و عظیم‌تر بسازند و ارتقاء کیفیت زندگی مردم کوچه و بازار را به فراموشی سپرده بودند، موسیقی‌دانان این دوره نیز کمتر به ارتقاء کیفیت موسیقی مردم کوچه و بازار می‌اندیشیدند و همه کوشش‌شان این بود که موسیقی کلیسایی را که هدفی جز بزرگ‌داشت «آن جهان» نداشت به عظمت و پیچیدگی بیش‌تر برسانند. حاصل این عظمت‌گرایی و آن جهانی اندیشیدن آن بود که موسیقی در نهایت از ایجاد

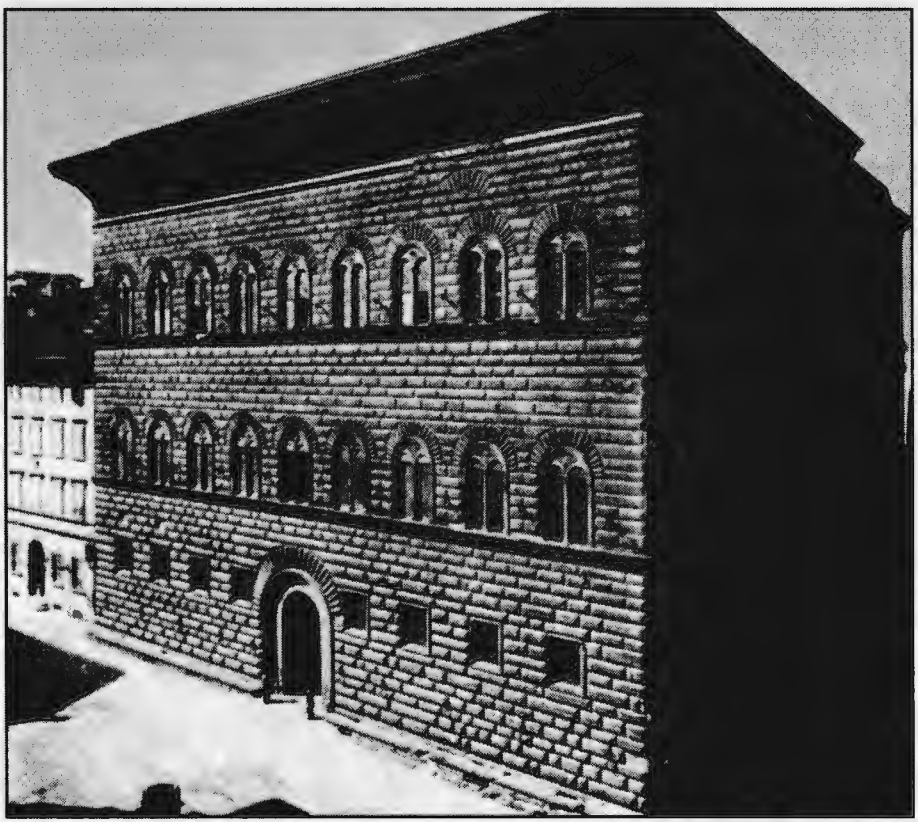
ارتباط با مردمی که به کلیسا می‌رفتند عاجز ماند.
پیچیدگی موسیقی به آن‌جا رسید که زیر برج‌های سربه‌فلک کشیده کلیساها چند گروه خواننده، چند نوای مختلف را در آن واحد به چند زبان مختلف می‌خواندند تا موسیقی «جهان‌شمول»تری ارائه دهند و به حداکثر زبان‌های ممکن در بزرگ‌داشت آن جهان بکوشند. و در این میان انسان، به عنوان «عامل سازندگی» و مسؤول ارتقاء کیفیت زندگی در این جهان مورد بی‌اعتنایی قرار می‌گرفت.
با آغاز دوران رنسانس در اروپا زمینه فکری دیگری شکل گرفت که پس از چندین قرن سرگردانی و پژمردگی در تاریکی فرهنگ قرون وسطی، دوباره به عوامل سازنده فرهنگ اجازه شکوفا شدن داد. «انسان» به عنوان محور ساختن این جهان و مسؤول اصلی ارتقاء کیفیت زندگی در این دنیا مورد اعتنا قرار گرفت و به عبارت دیگر دوباره زاده شد. در معماری و دیگر هنرهای تجسمی بزرگانی چون «میکل‌آنژ» و «داوینچی» پایه‌گذار آثاری شدند که تناسب‌های پیکر انسانی را مبداء حرکت سازنده هنرمندان قرار می‌داد و در موسیقی کسانی چون «پالسترینا»[۷] و «ارلاندوس لاسوس»[۸]؛ کوشیدند تا موسیقی را در محدوده‌ای انسانی و قابل ارتباط شکل دهند. «پالسترینا» موسیقی کلیسایی را از پیچیدگی متداول رهانید و تابع نظمی متعادل‌تر کرد و «ارلاندوس ـ لاسوس» کوشید تا موسیقی مردم کوچه و بازار را از اعتباری بیش‌تر برخوردار کند و این دو، نمونه‌هایی از گروه بسیار متفکران و هنرمندان‌اند که در دوران رنسانس امکان شکوفایی یافتند.
در این دوران، انسان مغرب زمینی موفق به ایجاد تعادلی سازنده میان این جهان و آن جهان می‌شود. به اعتقاد او آن که در ـ ارتقاء کیفیت زندگی ـ در این دنیا سهمی دارد، در آن دنیا نیز مورد مرحمت خداوند است؛ و خداوند دوران رنسانس نیز برای ترساندن انسان‌ها از ارتکاب گناه بر بارگاه الهی‌اش تکیه نزده، بلکه برای ساختن جهان و با محبت فراوان به سوی انسان دست کمک دراز کرده است. تبلور این‌گونه تفکر را در اثر جاودانی «میکل‌آنژ» در کلیسای «سیستین»[۹] می‌بینیم.

www.tabarestan.info پژوهش "آشنا" تبرستان

پیشکش رسام به تبرستان www.tabarestan.info

انسانی که قصد ساختن جهان را می‌کند، ابتدا نیاز به شناختن آن دارد. برای کشف ابعاد کره خاکی جهان‌گردانی چون «کریستف کلمب» و «مارکوپولو» بار سفر می‌بندند؛ امثال «کپرنیک» دانسته‌های بشر را در مورد علوم طبیعی گسترش می‌دهند و کلیساها و دربارها مایه احترام بیش‌تر خود می‌دانند که دانشمندان و هنرمندان را زیر چتر حمایت بگیرند. هنرمندان دیگر صنعتگرانی بی‌نام و نشان نیستند که تنها وظیفه‌شان اجرای خواسته‌های کارفرمایی مقتدر است بلکه انسان‌های خلاقی هستند که صاحبان قدرت حضورشان را در بارگاه خود مایه افتخار می‌دانند. در این دوران هنرمندان نیز می‌کوشند تا آثار خود را بر قوانینی علمی که طبیعت اطراف‌شان به آن‌ها می‌آموخت متکی کنند. قوانین پرسپکتیو کامل می‌شوند و شناختی از تناسب‌های مرتبط با طبیعت و انسان شکل می‌گیرد که تا چند قرن زیربنای تمامی هنرهای تجسمی است. در معماری این تحول فکری باعث شد که بناهایی که تمامی تناسب‌های آن‌ها برای نزدیک‌تر شدن به دنیای دیگر شکل گرفته بود و ارتفاع ستون‌ها و سقف‌های‌شان هدفی نداشت جز ناچیز نشان دادن انسان‌ها، در عین حفظ روحانیت، ابعادی انسانی‌تر به خود گرفتند. می‌توان گفت که از این دوران به بعد در مغرب زمین میان خداوند و انسان رابطه‌ای متعادل و سازنده شکل گرفت. یکی از نتایج این‌گونه تفکر آن بود که معماران نیز امکان یافتند تا برای اولین

بار در کنار بناهای عظیم مذهبی، ساختمان‌های عظیم غیرمذهبی بسازند. طی قرون وسطی در طراحی بناهای بزرگ غیرمذهبی نیز از طرح بناهای مذهبی الهام گرفته می‌شد؛ اما در این زمان برای نمایاندن استقلال نسبی انسان از حاکمیت مطلق کلیسا، برای اولین بار، در بناهای بزرگ غیرمذهبی کوشش معماران هنرمند آن بود که فرم‌هایی مستقل از فرم‌های کلیسایی بیابند. شکل اولیه این بناها که در کاخ (palazzo)ها متظاهر می‌شد، از خانه‌های معمولی که شکل مکعبی آن‌ها تکرار فرم خانه‌های یونان و رُم باستان بود مایه می‌گرفت.



نمونه این کاخ‌ها «palazzo Strozzi» در فلورانس است که معمار آن «Bebedetto da Maiaano»[۱۰] بود و طی دهه آخر قرن پانزدهم ساخته شد. در این کاخ، خطوط خلاصه افقی نمای بنا را شکل می‌دهند و سه طبقه سنگین

با عوامل تزئینی ناچیز و سنگ‌های مکعبی سرخ رنگ، به آن ظاهری نسبتاً خشن و تا حدی شبیه قلعه‌های دفاعی می‌دهند.

در کاخ‌های دیگر این دوران در ایتالیا کوشش معماران را در جهت تزئین نمای ظاهری بناهای غیرمذهبی می‌توان دنبال کرد. مثلاً در «Palazzo Rucelli»که در نیمه دوم قرن پانزدهم در فلورانس توسط «L.B. Alberti» [۱۱] ساخته شده، می‌بینیم که فرم‌های عمودی نیمه ستون‌هایی که جنبه تزئینی دارد به فرم‌های افقی بنای سه طبقه تنوع و تحرک می‌بخشد و در مقایسه تا حد زیادی از خشونت و سنگینی نمای ساختمانی چون«Palasso Strozzi» کاسته شده است.

معماران نابغه‌ای چون «میکل‌آنژ» و «برنینی» این تحول را بیش‌تر شکل بخشیدند و تثبیت کردند.

در موسیقی نیز حرکت به سوی این جهانی شدن به شکلی کند ولی مداوم قابل تعقیب است. نشانه این تحول را می‌توان در گرایش هرچه بیش‌تر آهنگ‌سازان دوران اوج رنسانس به بعد در کاربرد گام‌های ماژور و مینور، به جای مدهای کلیسایی، که قرن‌ها موسیقی کلیسایی متکی برآن‌ها ساخته می‌شد، دانست. و باید گفت همچنان که «مارتین لوتر» در قرن شانزدهم با مطرح کردن «پروتستانیزم» در اساس تفکر مسیحیت تحولی اساسی به‌وجود آورد، با جایگزینی و تثبیت گام‌های ماژور و مینور، که بالاخره در آغاز قرن هژدهم توسط «یوهان سباستیان باخ» شکلی قطعی گرفت، در موسیقی نیز بنیان تازه‌ای تثبیت شد که بزرگ‌ترین شاه‌کارهای فرهنگ موسیقی بشر طی دو قرن بعد برآن اساس امکان شکل‌گیری یافت و تا به امروز نیز به عنوان اصلی‌ترین جریان در فرهنگ موسیقی معتبر است.

بنابر آنچه که مطرح شد، طبیعی است که معماری و موسیقی به عنوان دو ستون سازنده فرهنگ، همیشه تابع ذهنیت و اعتقادات حاکم بر جوامع بوده‌اند و متقابلاً فرهنگ این جوامع را شکل داده‌اند. این فرضیه در دورانی که «باروک»[۱۲] نامیده شده قرن هفدهم میلادی را تا نیمه اوّل قرن هژدهم دربر می‌گیرد به خوبی ثابت می‌شود. در این دوران از طرفی حکومت و اشرافیت و از طرف دیگر کلیسا؛

پیشکش " آرشا " به تبرستان www.tabarestan.info

می‌کوشند تا دوباره ـ استقلال انسانی ـ را که در دوران رنسانس تا حد زیادی توانسته بود با اتکای بر نبوغ ـ افراد انسانی ـ شکل بگیرد، به زیر یوغ حاکمیت خود در آورند.

اما این بار حتی در آن‌جا که دین حاکمیت مطلق دارد، یعنی در بنای کلیسا نیز چون قرون وسطی هدف نفی کامل ـ این جهان ـ نیست؛ بلکه برای نمایاندن عظمت آن جهان؛ کوشش برآن است که تمامی زیبایی‌ها و عظمتی را که در اختیار انسان‌ها قرار گرفته و به شکوفایی این جهان انجامیده به نمایش بگذارند. کلیسای دوران باروک برخلاف کلیساهای دوران «گوتیک»[۱۳] از روحیه تارک دنیایی به دور است و با ایجاد تحرکی پرشکوه در فضا و به کارگیری عواملی چون مجسمه‌ها و نقاشی‌ها و بهره‌گیری حساب شده از سایه و روشن‌هایی که نور ایجاد می‌کند و بالاخره تمامی عوامل تزئین کننده فضا که در اختیار معمار قرار می‌گیرد؛ گویی می‌خواهد همه زیبایی و شکوه ـ این جهانی ـ را در خدمت بزرگ داشت ـ آن جهان ـ قرار دهند.

www.tabarestan.info

اما حکومت‌های ـ این جهانی ـ در این دوران در مقابل کلیساها امکان عرض اندام بیش‌تری از دوران پیش از رنسانس دارند و در عین حال دوباره بیش‌تر

معیارهایی که تکیه‌گاه انسان دوره رنسانس بوده، به هم ریخته‌اند. معیار ارزیابی انسان، جایگاه او در طبقه‌بندی اجتماعی است و شاه که در بالاترین نقطه این طبقه‌بندی ایستاده، قدرت خود را ـ خداداد ـ می‌داند و می‌خواهد که این قدرت خداداد را به رخ صاحبان کلیسا بکشد!

لویی چهاردهم که خود را مظهر قدرت خدادادی می‌داند، به معماران‌اش «Levan» [۱۴] و «Mansart» [۱۵] فرمان می‌دهد تا قصر شکار لویی سیزدهم را به قصر عظیمی تبدیل کنند؛ و این قصر مدل بسیاری از قصرهای دوران باروک اروپا می‌شود. قصر ورسای ساخته می‌شود تا قدرت حکومت و اشرافیت در مقابل قدرت کلیسا به نمایش گذاشته شود و اگر در کاخ‌های ایتالیایی ساختمان در کنار معبر مردم قرار گرفته، حیاط در میان بافت ساختمان جا می‌گیرد.

در قصرهای اشرافی فرانسوی حیاطی که «Cour d'Honneur» [۱۶] خوانده می‌شود ساختمان را از معبر مردم جدا می‌کند و از این طریق فاصله اشرافیت را با مردم به نمایش می‌گذارد.

www.kharestan.info

«یوهان سباستیان باخ» و «گئورگ فریدریش هندل»، دو غول موسیقی در دوران باروک هستند و دو گونه فرهنگ حاکم بر دوران باروک را به مشخص‌ترین شکل به نمایش می‌گذارند: فرهنگ کلیسا و فرهنگ اشرافیت. البته همان‌قدر که باخ در جوار فعالیت‌اش در کلیساهای مختلف بارها به عنوان آهنگ‌ساز و نوازنده در خدمت اشراف بوده؛ هندل نیز در جوار فعالیت‌اش به عنوان آهنگ‌ساز در خدمت اشراف انگلستان، به نوشتن موسیقی مذهبی چون «اوراتوریوم»[۱۷]ها و غیره پرداخته است. اما واقعیت آن است که این دو نابغه دوران باروک، دو قطب متضاد شخصیت دوران‌شان را به نمایش می‌گذارند. باخ درون‌گراست، و در عین پرهیز از تزئینات ظاهری در موسیقی، با استفاده از بافتی پیچیده و محکم، عظمت ـ آن جهانی ـ را به ذهن القاء می‌کند و در آن‌جا که موسیقی‌اش «این‌جهانی» می‌شود نیز غالباً از زرق و برق اشرافیت به دور است؛ باخ گرچه آهنگ‌ساز اشراف نیز بوده اما همیشه در نهاد خود مرد خانواده و کلیسا باقی مانده و موسیقی او در عین روحانیت و عظمت و استحکام از شکوه‌گرایی این جهانی و تلألو بازی‌گوشانه دیگر

آهنگ‌سازان دوران باروک به دور است.

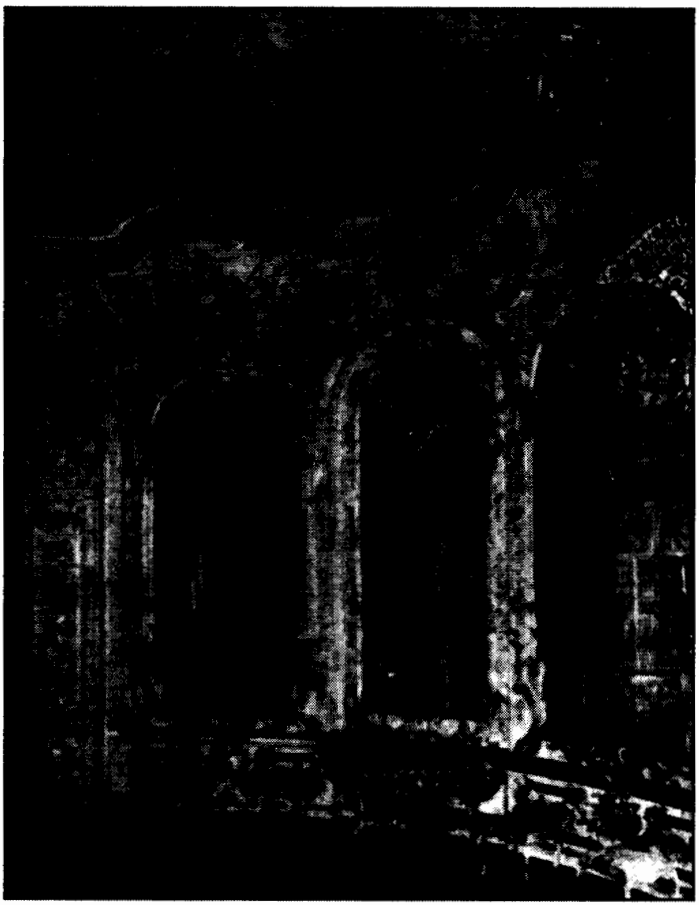
اما «موسیقی آب»[۱۸] اثر «گئورگ فریدریش هندل» را گوش کنید:

همه اجزاء آن ذهن و احساس ما را به بزرگ‌داشت زیبایی‌های این‌جهانی وادار می‌کند. بازی میان سازهای زهی و بادی، ملودی‌های زیبا و گوش‌نواز و نوت‌های تزئینی مؤثر و فراوان همراه با «ترمولو»[۱۹]هایی که نوسانات نور و امواج آب را به ذهن شنونده متبادر می‌کنند، همه با هم یکی از بهترین نمونه‌های موسیقی این جهانی دوران باروک است که یک نابغه آلمانی در دربار انگلستان و با تأثیرپذیری از آهنگ‌سازان ایتالیایی هم دوره‌اش، مانند «کورلی»[۲۰] و «ویوالدی» خلق کرده است. این اثر به سال ۱۷۱۷ روی رودخانه تایمز، برای بار اوّل در مقابل جورج اوّل پادشاه انگلستان و درباریان او اجرا شد و هفت سال قبل از آن آخرین قسمت‌های قصر ورسای در نزدیکی پاریس به اتمام رسیده بود. و این دو اثر را در معماری و موسیقی می‌توان مظاهر ـ این جهانی ـ دوران باروک دانست.

www.tabarestan.info تبرستان

اما اگر در قرن هفدهم کلیسا و دربار دو قدرت مطلقه بودند که هنوز ایمان مردم را تمام و کمال به خود جلب می‌کردند و حاصل این ایمان، شکوه و قدرتی بود که در آثار هنری مختلف دوران باروک منعکس می‌شد؛ قرن هژدهم دوران عدم اعتماد به قدرت‌های مطلقه شد.

کشیشانی که به خدمت درباریان در می‌آمدند و درباریانی که قدرت مطلقه را وسیله‌ای مناسب جهت تأمین امکان هوسرانی‌هاشان یافته بودند، هیچ‌یک دیگر امکان جلب ایمان مردم را نداشتند. در عین حال افکار فلسفی و علوم طبیعی به مرزهای تازه‌ای دست می‌یافتند که «تعقل» را در مقابل «ایمان» قرار می‌داد. جامعه در مقابل کلیسا و دربار به نوعی استقلال عاطفی دست می‌یافت و در آثار نمایشی، به جای قهرمان‌سازی‌هایی که در قرن هفدهم برمبنای وظیفه، افتخار و اراده و از این قبیل شکل می‌گرفت، کمدی‌های نزدیک به واقعیتی مطرح شد که «تیپ‌های» مختلف اجتماعی را زیر ذره‌بین قرار می‌داد. در این دوران، معماری نیز شکوه و عظمت خود را از دست داد و نوعی ظرافت و تزئین‌گرایی افراطی مطرح شد که نشانه سلیقه اشرافیت جدا مانده‌ای بود که می‌کوشید



آثار هنری و سلیقه خاص و تلطیف شده خود را تحمیل کند. فرم‌های باشکوه و پرتحرک باروک به مرور به عوامل تزئینی بی‌محتوایی تبدیل شد که نشانه روحیه سطحی و تجمل‌گرایی اشراف بود؛ و متفکران و مردم، به صورت عکس‌العمل، همه معیارهایی را که مورد پذیرش دو قدرت مطلقه بود مورد سؤال قرار می‌دادند. در موسیقی تکنیک «کنترپوان» که زیربنای آثار آهنگ‌سازان دوران باروک بود مورد سؤال قرار گرفت. پسران «یوهان سباستیان باخ» در عین احترام، آثار پدرشان را قدیمی شده می‌خواندند و «ژان ژاک روسو» می‌گفت که تکنیک کنترپوان به آن می‌ماند که چند نفر در آن واحد صحبت کنند و تشخیص صحبت‌های‌شان برای شنونده ممکن نباشد.

براین اساس آثار آهنگ‌سازی چون «پرگوله‌زی»[۲۱] که از ملودی‌های ساده و گوش‌نواز همراه با آکوردهای مشخص و شفاف شکل می‌گرفت مورد تأیید بود و گرچه کنترپوان در انواع خاص موسیقی و به‌خصوص موسیقی کلیسایی ادامه یافت اما راه تازه موسیقی به سوی ملودی‌های گوش‌نوازی بود که هارمونی‌های ساده‌ای زیربنای آن را می‌ساختند؛ و این ملودی‌ها نیز دیگر همان قوس‌های طویل ملودیک نبودند که برای مثال یوهان سباستیان باخ می‌نوشت؛ بلکه جملات کوتاهی بودند که در دو یا چهار میزان شکل می‌گرفتند و با تکرار یا برعکس کردن‌شان و یا با به‌کار گرفتن چند ملودی کوتاه، کوشش برآن بود که در عین سادگی نوعی تحرک و تنوع و سبکی به‌وجود آید که بسیار از شکوه و عظمت و سنگینی دوران باروک به دور بود.

در تأکید بر نقش ملودی و یافتن عوامل تزئینی برای آن، تا جایی اغراق شد که هارمونی‌ها نقشی کاملاً فرعی به خود گرفتند و آهنگ‌سازان ناچار شدند برای مطرح کردن بیش‌تر بافت‌های هارمونیک و ایجاد تحرک در آن، امکانات مختلفی را بیابند که نمونه آن استفاده از نوت‌های سازنده آکورد به طور متناوب است که این تکنیک مبتنی بر نام آهنگ‌ساز بدعت‌گزار آن به «باس آلبرتی»[۲۲] معروف شد و در آثار بسیاری از آهنگ‌سازان آن دوران از جمله «ولفگانگ آمادئوس موتسارت» مورد استفاده قرار گرفته است.

اما این دوران که در تاریخ فرهنگ غرب به «روکوکو»[۲۳] معروف است و پس از مرگ لویی چهاردهم (۱۷۱۵) شروع شد، در عین حال که دوران انحطاط اشرافیتی است، که چه در کلیساها و چه در دربارها از قدرت‌های مطلقه بهره

می‌گرفتند؛ دوران شکل گرفتن افکاری نیز هست که اروپا و به‌خصوص فرانسه را

در دهه پایانی این قرن با طوفانی مواجه ساخت که به نظر می‌رسید بتواند اساس همه آنچه را که باور شده بود و باید تا ابد تثبیت شده باشد، به‌هم بریزد. به‌قول «فریدریش شیلر»[۲۴]: «قرنی در طوفان به پایان رسیده و قرنی با کشتار شروع می‌شود.» انقلابی که در دهه پایانی قرن هژدهم در فرانسه شکل گرفت نه فقط حاصل بی‌ایمانی مردم به هر دو قدرت مطلقه آن جهانی و این جهانی بود، بلکه حاصل افکاری نیز بود که طی یک قرن توسط افرادی چون «روسو»، «ولتر» و دیگران در ذهن مردم فرانسه و دیگر جوامع اروپایی شکل گرفته بودند. آزادی و برابری و برادری مفاهیمی بودند که در دورانی چون باروک، خالی از هرگونه محتوا به نظر می‌آمدند؛ اما روزی که انقلابیون فرانسوی «سرود مارسییز»[۲۵] می‌خواندند و درهای زندان باستیل را می‌گشودند، به نوجوانان ذوق زده‌ای می‌ماندند که گمان می‌بردند با آن شورش خونین نه فقط درهای باستیل را، که درهای جامعه‌شان را به سوی آزادی و برابری و برادری می‌گشایند. اما چنان که حافظه تاریخ تمدن بشر خوب می‌داند، هر بار که جوامع بشری برای ارتقاء کیفیت زندگی شوریده‌اند از میان آن شورش دوباره قدرت مطلقه‌ای شکل گرفته که مفاهیم آزادی و برابری و برادری را فقط به عنوان وسیله و بازیچه‌ای برای حفظ قدرت به کار برده است. در آن انقلاب عظیم نیز پس از آن‌که خون‌ریزی و آتش و دود فروکش کرد، تاریخ اروپا شاهد شکل گرفتن قدرت مطلقه‌ای دیگر شد که ناپلئون نام داشت؛ با علاقه فراوان خود را در نقش امپراطوران رم باستان می‌دید و مردمی را که به خاطر آزادی و برابری و برادری قیام کرده بودند با خود به جبهه‌های خونین جنگ‌هایی کشاند که حاصل‌شان شکست و مرگ و ادبار برای همان مردم بود.

افکاری که به انقلاب اجتماعی ۱۷۸۹ در فرانسه انجامید، از سال‌ها پیش در تفکر هنرمندان اروپا نقشی تعیین‌کننده داشت. نیاز به گریز از زرق و برق پسندی و تجمل سطحی دوران روکوکو سال‌ها پیش از آن‌که انقلاب فرانسه شکل بگیرد در آثار هنرمندان و متفکران دیده می‌شد. شاید عجیب به نظر بیاید که دوران پیش از انقلاب فرانسه را «عصر منطق» نامیده‌اند. اما واقعیت آن است که متفکران آن

دوران به این اعتقاد رسیده بودند که ـ تفکر منطقی ـ تنها راه رهایی از معضلات حاکم بر جامعه است. فیلسوفان و روشنفکران در جست‌وجوی راه‌حل‌های مبتنی بر منطق؛ برای رفع مشکلاتی بودند که در سیاست، دین، زندگی اجتماعی و هنرها در مقابل‌شان قرار داشت؛ و می‌توان گفت که حکومت لویی شانزدهم غیرقابل انعطاف‌تر، کوتاه‌بین‌تر و نادان‌تر از آن بود که بتواند علائم این نیاز را به موقع دریابد؛ و طبیعت به رسم متداول خود در نهایت این خلاء را با انقلابی خونین پر کرد.

یکی از مهم‌ترین قدم‌هایی که در جهت این روحیه «منطق‌گرایی» برداشته شد. تدوین «فرهنگ فرانسه»[۲۶] در سال‌های ۶ ـ ۱۷۵۱ بود که «دیدرو»[۲۷] تدوین کرد. هدف از تهیه این فرهنگ آن بود که دانش بشری بتواند به شکلی فشرده در اختیار متفکران قرار گیرد و راه‌گشای آنان در برخورد با مشکلات‌شان باشد.

حامیان این فرهنگ که «انسیکلوپدیست»ها خوانده می‌شوند، معتقد بودند که با به‌کار گرفتن دانش و منطق می‌توان برای هر مشکلی راه‌حلی یافت. این گونه تفکر که در فرهنگ آلمان «روشنگری»[۲۸] خوانده می‌شد؛ مؤید اعتقاد بر نقش سازنده منطق در همه اجزاء زندگی بود. «روشنگری» حرکتی بود برضد هرگونه مطلق‌گرایی در تفکر و در سیاست که براهمیت منطق و تجربه در ساختن دانش بشر تأکید می‌کرد. این‌گونه افکار طبعاً تأثیری مستقیم بر تحول هنرها می‌گذاشت و رشد طبقه متوسط نیز به شکل‌های مختلف در این تحول سهم داشت. قهرمان سازی‌های متداول قرن هفدهم مثل آثار «پیر کرنی»[۲۹] به آثاری تبدیل شده بود مانند «کاندید» اثر «ولتر» و یا «عروس فیگارو» اثر «بومارشه»[۳۰] که با طنزی تلخ و گزنده شرایط نامطلوب اجتماعی و سیاسی را زیر ذره‌بین قرار می‌دادند؛ و «عروسی فیگارو» که به منزله یکی از جرقه‌های برافروزنده آتش انقلاب فرانسه عمل کرد؛ به عنوان متن مورد استفاده «موتزارت» در نوشتن اپرای معروف‌اش به‌همین نام قرار گرفت.

در موسیقی آنچه که «نظریه در مورد عواطف» نامیده می‌شد، زیربنای تفکر منطق‌گرایانه حاکم بر زمانه شد. براساس این‌گونه تفکر در موسیقی امکان آن

www.tabarestan.info پیشکش تبرستان

وجود دارد که با به‌کارگیری عوامل سازنده مناسب مانند ملودی، ریتم، بافت هارمونیک و غیره؛ احساسات مورد نظر آهنگ‌ساز را در شنونده بیدار کرد. برای مثال در اواخر قرن هفدهم «مارک آنتوان شارپانتیر»[۳۱] کتابی نوشته بود با عنوان «قوانین آهنگ‌سازی» که در آن کاربرد گام‌های مختلف موسیقی را برای برانگیختن احساسات مختلف بیان می‌کرد. او گام دوماژور را برای برانگیختن احساسات «شاد و پر تحرک و همچنین جنگ‌جویانه» مناسب می‌دید و مثلاً می بمل ماژور را «بی‌رحم و خشن» و یا لا مینور را «مهربان و غم‌انگیز» توصیف کرده بود. در دورانی که تفکر منطق‌گرایانه انسیکلوپدیست‌ها بر هنرمندان اروپا تأثیری سازنده می‌گذاشت، اپراهای آهنگ‌سازانی چون «گلوک»، که در «ارفه واریدیک»[۳۲] توجهی دوباره به فرهنگ یونان باستان نشان می‌داد، در جهت تحقق بخشیدن به این‌گونه تفکر در آثار هنری بود.

www.tabarestan.info

در مقابل این ـ منطق‌گرایی ـ در موسیقی؛ سبک نسبتاً ساده، طبیعی و احساساتی آهنگ‌سازان ایتالیایی آن دوران قرار می‌گرفت و از برخورد این دو راه بود که سبک آلمانی و به‌خصوص اتریشی (وینی) در موسیقی شکل گرفت، که هدف آن رسیدن به حد اعلای اعتدال، نظم و کنترل عواطف در موسیقی بود. آنچه که در پایان قرن هژدهم «کلاسیسیزیم» نام گرفت یک‌بار دیگر بازگشت هنرمندان بود به معیارهایی که از هنر یونان باستان الهام می‌گرفتند و زیربنای فکری این معیارها مبتنی بر نظم و اعتدال بود. ولی لغت «کلاسیک» که ابتدا در ادبیات به کار گرفته شد، بعدها توسط موسیقی‌دانان دوران رومانتیک که آثار خود را مبتنی بر الهام و آزادی از قوانین می‌دانستند، به آن‌گونه موسیقی‌ای اطلاق شد که برپایه تفکر منطق‌گرایانه قرن هژدهم شکل گرفت و مشخص‌ترین نمایندگان آن «هایدن» و «موتزارت» بودند. زندگی این دو آهنگ‌ساز دو نمونه مناسب از زندگی هنرمندان اروپای قرن هژدهم را ارائه می‌دهد. هر دو با حمایت اشرافیت زندگی می‌گذراندند؛ «هایدن» استادی بزرگ بود که زندگی متعادل و آرامی را گذراند و می‌توان عمرش را کوششی مداوم برای دریافتن بافت‌ها، فرم‌ها، ریتم‌ها و عوامل تازه سازنده تحرک چون (sf) [۳۳] در موسیقی دانست.

او ملودی‌های ساده و سطحی را که در دوران روکوکو فقط توسط هارمونی‌های راحت و گوش‌نواز همراهی می‌شدند به عمق کشاند و قسمت‌هایی از آن ملودی‌ها را در بافت هارمونیک مورد استفاده قرار داد که این خود قدمی بود در جهت رهایی از سطحی‌گرایی متداول در موسیقی و ایجاد انسجام بیش‌تر در بافت آن؛ فرم «سونات» را به عنوان زیربنای سازنده نظم و اعتدال در آثارش، بیش از آنچه که معمول بود، مورد استفاده قرار داد و بدین وسیله راه‌گشای شکوفایی سمفونی شد که به عنوان قابل احترام‌ترین پدیده موسیقی ارکستری شناخته می‌شود و تجربیات او در یافتن امکانات تازه ریتمیک و دینامیک در شکل گرفتن موسیقی آهنگ‌سازان پس از او بسیار ارزشمند بود.

موتزارت» حدود بیست سال، پس از «هایدن» به دنیا آمد و اگر هایدن نابغه‌ای است منظم و معتدل که موسیقی دوران کلاسیک بسیار مدیون اوست، موتزارت شوریده‌ای نابغه است که خود نمی‌داند آن همه ـ موسیقی ـ از کجا در وجود او می‌جوشد و شکل می‌گیرد. شاید بتوان گفت که او شخصیتی بیش‌تر قرن نوزدهمی و رومانتیک است که یک قرن زود به دنیا آمده، و گرچه تکنیک حاکم بر موسیقی‌اش کاملاً در راه تفکر و قوانین حاکم بر زمانه‌اش قدم برمی‌دارد و آن‌را تکامل می‌بخشد، اما روحیه حاکم بر آثار و زندگی‌اش کاملاً از نظم و اعتدال مورد اعتقاد زمانه به دور است. اگر بتوان هایدن را چون آتش گرم و ملایم دانست که عمری دراز به موسیقی اروپا گرما می‌بخشد؛ مسلماً موتزارت به شعله‌ای می‌ماند که به تندی می‌سوزد و می‌سوزاند و نابود می‌شود. در این سوزش تند آنچه را که در فرهنگ جوامع بشری به عنوان موسیقی دوران کلاسیک شناخته شده به اوج می‌رساند.

اما شاید کمتر هنرمندی چون «لودویک فان بتهوون» در زمانه‌ای تا آن حد متناسب با روحیه شخصیت‌اش زیسته باشد. بتهوون در سال ۱۷۷۰ به دنیا آمد. شخصیت بتهوون در دورانی شکل گرفت که در همه اروپا صحبت از ضرورت اتکاء برمنطق و عقل بود، برای رهایی از مشکلات دینی و اجتماعی و سیاسی، و ضرورت دفاع از ارزش‌هایی چون آزادی و برابری انسان‌ها در مقابل قدرت‌های

مطلقه کلیسا و اشرافیت. و گویی بتهوون زاده شد تا برای همیشه مظهر این‌گونه تفکر و این دوران باشد. موسیقی بتهوون برای بیان این روحیه به عوامل تازه‌ای نیاز داشت.

امکانات پرداخت تم‌ها گسترش داده شد؛ امکانات استفاده از ریتم شجاعانه به کار گرفته شد و به‌خصوص برای بیان تحرک و عظمتی که باید از وجود بتهوون به آثارش منتقل می‌شد؛ دینامیزم صدا در آثار او نقش اساسی به خود گرفت. «فورتیسیمو»[۳۴]های بی‌سابقه بلافاصله با «پیانیسیمو»[۳۵]ها جا عوض می‌کردند به ویژه بر آکوردهای «دیسونانس»[۳۶] علامت «sf» گذاشته می‌شد، تا از این طریق به تأثیر عاطفی غنی‌تری نزدیک شود. «مدولاسیون»[۳۷]های او به گام‌های بسیار دور از یک‌دیگر به او امکان می‌داد تا عظمت ذهن‌اش را به آثارش منتقل کند؛

و طبیعی است که برای بیان این عظمت به ارکسترهای بزرگ‌تری از آنچه که متداول بود نیاز داشت.

بتهوون چون پلی شکوهمند دوران کلاسیک را به دوران رومانتیک پیوند می‌زند. در آثار دوران اولیه‌اش بدون شک تأثیر هایدن و موتزارت دیده می‌شود و آثار مراحل بعدی کار او بیش‌تر و بیش‌تر راه‌گشای آهنگ‌سازان بزرگ دوران رمانتیک است. «مندلسون» و «شومان» به‌خصوص تحت تأثیر سمفونی چهارم بتهوون هستند. در سمفونی ششم او گرچه بافت و گسترش تم سمفونیک غلبه دارد؛ اما تفکر «موسیقی برنامه‌دار»[۳۸] مطرح می‌شود که بعدها به موسیقی ارکستری برنامه‌دار «برلیوز» و «لیست» می‌انجامد. «شوبرت» و بعدها «برامس» از طرح کلی سمفونی‌های سوم و پنجم و هفتم او برداشت می‌کنند، و هسته اولیه آنچه که «واگنر» ـ هنر مجتمع ـ می‌نامد در سمفونی نهم او که صدای انسانی را در کنار ارکستر بزرگ مورد استفاده قرار می‌دهد؛ شکل گرفته است.

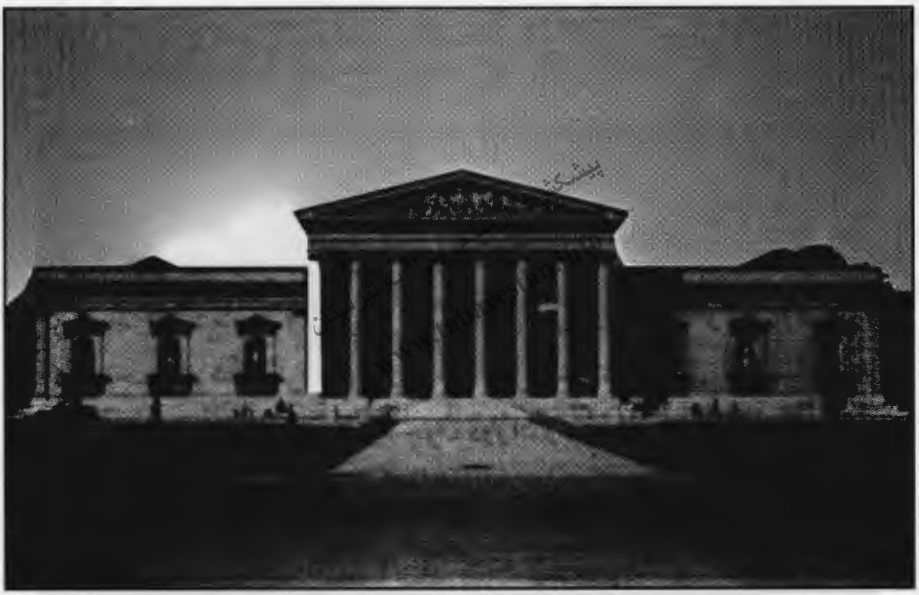
به راستی می‌توان بتهوون را در موسیقی انعکاس پر نور افکاری دانست که در مسائل انسانی و اجتماعی به انقلاب کبیر فرانسه انجامیدند؛ و این‌بار هم به شهادت تاریخ، هنرمندان فرارسیدن یک طوفان را زودتر از مردم عادی حس کرده بودند؛ پنج سال پیش از آغاز انقلاب فرانسه «ژاک لویی داوید» که بعدها حکمران به همه ابعاد هنر در امپراطوری ناپلئون شد و سبک معروف به «آمپیر»[۳۹] را جهت داد؛ تابلویی کشید با نام «توطئه هوراتسیو». در این تابلو، که به تاریخ رم باستان اشاره می‌کند، مردی جمهوری‌خواه دیده می‌شود، که بی‌اعتنا به ضجه و زاری زنان خانواده‌اش در مقابل سربازان حکومتی سلاح به کف گرفته تا فارغ از رأی شاه و اعتراف، خود به عنوان یک انسان آزاد سرنوشت‌اش را رقم بزند. شاهدی می‌نویسد وقتی که به سال ۱۷۸۵، یعنی چهار سال پیش از انفجار انقلاب؛ این تابلو را در رم به نمایش گذاشتند چندین‌روز، اشراف و کاردینال‌ها و مردم عادی و کسبه بهت‌زده به‌تماشای آن می‌ایستادند. نیاز به گریز از اشرافیت منحط و تجمل‌گرایی سطح‌هنر دوران‌روکوکو به صورت یک حرکت اجتماعی شکل گرفته بود و عکس‌العمل فوری آن پس از انقلاب فرانسه گرایش به سوی

پیشکش از شهاب به کتابخانه www.tabarestan.info

راهی بود که دوباره چون دوران رنسانس معیارهای خود را از یونان و رم باستان به عاریت می‌گرفت و در این معیارسازی خرابه‌های دو شهر سوخته «پمپی» و «هراکولانوم»که به تازگی از زیر خاک بیرون آورده شده بودند تأثیراساسی‌داشتند. فرم‌های پر انحنای دوران روکوکو به خطوط صاف و زوایای قائمه‌ای در نقشه زمینه ساختمان‌ها تبدیل شد که به دیوارهایی صاف و مقاطع قائم می‌انجامیدند و پنجره‌هاشان نیز در مقایسه با آنچه که قبلاً بود؛ به حداقل تزئینات آراسته شده بود.

اما در دورانی که ناپلئون در تکاپوی تحمیل قدرت خود بر دیگر کشورهای اروپا بود و کشورهای اروپایی نیز نیاز به نمایش قدرت خود در مقابل ناپلئون داشتند چگونه امکان داشت که معماران بتوانند در بناهای حکومتی به سادگی منطق‌گرایانه و اعتدالی که مورد نظر هنرمندان دوران کلاسیسیزم بود نزدیک شوند؟ بناهای دولتی این دوران نیز علی‌رغم پرهیز از تجمل‌گرایی سبک و سطحی دوران روکوکو به نوعی عظمت‌گرایی سنگین رو آوردند و ستون‌های یونیک و دوریک و کرنتیین با نقش برجسته‌هایی که آن‌ها همچون ستون‌ها از فرهنگ

یونان و رم باستان به عاریت گرفته شده بودند همه می‌خواستند عظمتی را به نمایش بگذارند که ناپلئون قصد رسیدن به آن‌را داشت و در تاریخ قرن نوزدهم اروپا به دوران کلاسیسیزم یا (با اشاره به فرزند خلف دوران رنسانس بودن) به «نئوکلاسیسیزم» یا آن‌طور که فرانسوی‌ها آرزوی ابدی بودن‌اش را می‌کردند ـ آمپیر ـ یا امپراطوری خوانده شد.



این سبک به صورت یک جریان اصلی در معماری قرن نوزدهم و همچنین در آن‌جا که حکومت‌ها قصد به رخ کشیدن عظمت و قدرت خود را داشتند حتی در قرن بیستم مورد استفاده قرار گرفت.

می‌دانیم که قرن نوزدهم به دنبال دورانی آمد که «عصر منطق» نامیده شده بود؛ دورانی که در آن متفکران و هنرمندان به «منطق» و «دانش» پناه برده بودند تا از معضلات دینی و سیاسی و اجتماعی برهند. اما حاصل انقلابی که به خاطر آن اهداف کردند ظهور ناپلئون شد و جنگ‌ها و انقلاب‌هایی که اروپای قرن نوزدهم را به خاک و خون می‌کشید. در این شرایط در حالی‌که در جهتی تفکر منطق‌گرایانه تأثیر خود را بر متفکران و هنرمندان ادامه می‌داد؛ نوع دیگری از هنرمند شکل گرفت که نظم و منطق‌گرایی حاکم بر هنر «کلاسیک» را نفی می‌کرد، چرا که

در کارآیی آن در ارتقاء کیفیت زندگی جوامع انسانی تردید کرده بود؛ و دوباره برای خلق آثار هنری به احساس و الهام متکی می‌شد و با این گرایش هنر دوران رومانتیک و اتکاء مجدد بر تأثیرات آن جهانی شکل گرفت.

این‌گونه گرایش نمی‌توانست برمعماری که متکی‌ترین هنرها بر قوانین منطقی است تأثیر کلی بگذارد. گرچه باغ‌های منظم و متکی بر فرم‌های هندسی قرن هژدهم تبدیل به باغ‌های طبیعت‌گرا شدند که از انگلستان شروع شده و در سراسر اروپا رواج یافتند و تصاویرشان در تابلوهای نقاشان دوران رومانتیک دیده می‌شود، و گرچه دوباره معماران دوران رومانتیک به کامل کردن و بازسازی کلیساهایی پرداختند که بسیاری از آن‌ها از قرون وسطی ناتمام باقی مانده بود؛ اما بناهای دوران رمانتیک اروپا به طور کلی از معماران دوران کلاسیسیزم پیروی می‌کنند.

در این‌جا باید نکته دیگری را نیز در نظر داشت: با انقلاب کبیر فرانسه، فردگرایی در بورژوازی مقتدر شده به عنوان یک اصل پذیرفته شده بود. فرد انسانی؛ با همه افکار و احساسات‌اش، قابل احترام شده بود و دیگر حکومت‌های مطلقه نمی‌توانستند سبک و راه مورد نظر خود را بی‌چون و چرا بر ذهن هنرمندان تحمیل کنند. بنابراین، به تعداد هنرمندانی که به خلق آثار هنری می‌پرداختند، سبک‌های مختلف می‌توانست شکل بگیرد.

www.tabarestan.info

طبیعی است که همه این هنرمندان به ناچار با جریان کلی افکار حاکم بر زمان‌شان حرکت می‌کردند اما در این جریان کلی هریک یا هر گروه، سبک خاصی را دنبال می‌کرد و از این دیدگاه می‌توان دوران رومانتیک را دوران شکل‌گیری سبک‌گرایی در هنرها نامید. تأثیر تفکر حاکم بر دوران رومانتیک در موسیقی که بدون شک ذهنی‌ترین هنرهاست و تکنیک‌های حاکم برآن به راحتی پذیرای گریز از منطق‌گرایی است به خوبی قابل بررسی است.

یک‌سال پس از مرگ بتهوون، آهنگ‌سازی جوان و عصیانگر در فرانسه اثری را خلق کرد که موسیقی را کاملاً در مرکز تفکر رمانتیک قرار می‌داد. «پاگانینی» گفته است: «بتهوون مرد تا دوباره در وجود برلیوز به دنیا بیاید»؛ فرانسوی‌ها با علاقه براین گفته تکیه کرده‌اند و آلمان‌ها آن‌را نپذیرفته‌اند اما در هر حال؛ باید

گفت که «برلیوز» با خلق «سمفونی فانتاستیک» نمونه مشخصی از یک سمفونی دوران رمانتیک ارائه می‌دهد: «هنرمندی عاشق در غم بی‌وفایی معشوق زهر می‌نوشد؛ اما نمی‌میرد و به حالتی شبه بی‌هوشی فرو می‌رود که در آن معشوق را در موقعیت‌های مختلف می‌بیند.»

انگار «برلیوز» برای گریز از منطق‌گرایی دوران کلاسیک به دنبال دست‌آویزی می‌گشته که آن‌را در «داستان» هنرمند عاشق یافته است. و چنین است که یک سمفونی براساس یک «داستان» به وجود می‌آید و در این داستان «تم اصلی» که در آثار دوران کلاسیک فقط پیرو قوانین برخاسته از بافت موسیقی است، براساس نیازهای متکی به تحول داستان شکل می‌گیرد و پرداخت می‌شود و با سازهای مختلف و در شرایط مختلف به گوش می‌رسد:

در این‌جا «موسیقی برنامه‌دار» یعنی موسیقی ارکستری مبتنی بریک داستان ادبی مطرح می‌شود. اگر برلیوز داستان سمفونی برنامه‌دارش را خود می‌نویسد، «فرانتس لیست» مجارستانی داستان «تاسو Tasso» از «بایرون» و «مازپا Mazeppa» از «ویکتور هوگو» را زیربنای «پوئم سمفونی»های خود قرار می‌دهد. در کنار «موسیقی برنامه‌دار»، شرایط جدید اجتماعی راه‌گشای تحولات مختلف دیگر در موسیقی می‌شود. بورژوازی قدرت یافته در بهره‌گیری از آثار هنری سهم خود را می‌طلبد. دیگر فقط کلیساها و یا کاخ‌های اشراف نیستند که به آهنگ‌سازان امکان ارائه آثارشان را می‌دهند. سالن‌های کنسرت ساخته می‌شود و تک‌نوازان نابغه به بت‌های اجتماعی تبدیل می‌شوند: «پاگانینی»، «لیست»، «شوپن» ... تصویر هنرمند دوران رمانتیک را در ذهن دنیای پس از خود می‌سازند: شخصیت‌هایی نابغه، حساس و مغرور، که از میان بورژوازی برخاسته‌اند؛ اشرافیت به همنشینی‌شان افتخار می‌کند و سالن‌های کنسرت با حضورشان به لرزه درمی‌آید.

در موسیقی این آهنگ‌سازان نوازنده؛ تا حد زیادی دوباره براستقلال ملودی تأکید می‌شود. کوششی که آهنگ‌سازان دوره کلاسیک برای کشاندن اجزاء ملودی به عمق بافت هارمونیک موسیقی می‌کردند در این‌جا کمتر دیده می‌شود؛ ملودی

در مقابل بافت هارمونیک بسیار آزادتر عمل می‌کند؛ اما در عوض بافت هارمونیک به ابعاد تازه‌ای از بیان موسیقی دست می‌یابد که استفاده بسیار وسیع‌تر از فواصل کروماتیک یکی از نمونه‌های آن است.

قرن نوزدهم را به راحتی می‌توان قرن طوفان‌های فکری و اجتماعی دانست که هرکدام جوامع اروپا را به طریقی متحول کردند؛ جنگ‌های دول بزرگ احساسات میهن‌پرستانه را در ملل کوچک‌تر اروپا شکل دادند و حاصل این تحول انقلاب‌های متعدد بود.

این‌گونه احساسات ملی‌گرایانه در آثار آهنگ‌سازان سراسر قرن نوزدهم به خوبی قابل پی‌گیری است.

«شوپن» لهستانی «پولونز»هایش را می‌نویسد و «فرانتس لیست» مجارستانی «راپسودیهای مجارستانی» را؛ «سمتانا»ی چکسلواک «سرزمین من» را می‌نویسد و مردم ایتالیا نام آهنگ‌ساز بزرگ‌شان «جوزپه وردی» را مظهر مبارزات ناسیونالیستی‌شان می‌سازند و در این میان غولی از نژاد ژرمن؛ با تکیه بر افکار فلاسفه‌ای چون «شوپنهاور» و «نیچه» برای خلق آثارش اسطوره‌های نژاد ژرمن را برمی‌گزیند تا در چهارچوب آنچه که آن‌را «هنر مجتمع» می‌نامد، آثارش را برروی صحنه‌های عظیم اپرا ارائه دهد. می‌توان پنداشت که این عظمت‌گرایی غول آهنگ‌سازی ژرمن یعنی «ریچارد واگنر» عکس‌العملی در مقابل افکار استقلال‌طلبانه هنرمندان ملل کوچک‌تر است.

«حکومت حق طبیعی ـ انسان برتر ـ است»؛ اگر «نیچه» پایه‌های فلسفی این‌گونه تفکر را انسجام می‌بخشد؛ «واگنر» متکی براین تفکر ارابه‌ای عظیم را در نیمه دوم قرن نوزدهم به حرکت در می‌آورد که به سرعت برهمه حرکت‌های دیگر در موسیقی تأثیر می‌گذارد و آن‌ها را با خود به‌سوی قرن بیستم می‌کشاند.

این ـ عظمت‌گرایی ـ نرسیده به نیمه راه قرن بیستم در معجونی به نام «رایش سوم» متبلور می‌شود و جهان را به فاجعه می‌کشاند. اما عظمت‌گرایی «واگنر»؛ وسایل خاص خود را ایجاب می‌کند؛ «Gesamt-Kunstwerk» که «هنر مجتمع» ترجمه آن است؛ به معنای اثری است که در آن موسیقی ـ ادبیات ـ

معماری صحنه و دیگر هنرهای تجسمی، و بالاخره بازیگری به صورتی مجتمع می‌کوشند تا اثر هنری واحدی را به وجود آورند. «واگنر» برای رسیدن به این هدف به امکانات تازه‌ای در بیان موسیقی‌اش نیاز داشت؛ قوس ملودی‌ها آن‌قدر وسیع شد که «بی‌پایان» نامیده شدند، بافت هارمونیک به ابعاد تازه و در عین حال پیچیده‌تری دست یافت. فواصل نامطبوع هارمونیک با شجاعت بی‌سابقه‌ای مورد استفاده قرار گرفت و به‌این ترتیب اولین هسته‌های تفکر در مورد موسیقی «آتونال Atonal» یعنی موسیقی غیرمتمرکز در محور یک تونالیته یا گام اصلی شکل گرفت؛ و بالاخره برای بیان موسیقی دنیای عظیم اسطوره‌یی که در ذهن «واگنر» می‌جوشید به ارکسترهایی بسیار عظیم‌تر از معمول زمان نیاز بود؛ سازهای بادی نقشی بسیار اساسی‌تر به خود گرفتند و قواعد ارکستراسیون دستخوش تحولاتی فراوان شدند.

پیشکش "آرشیو کتاب" به تبرستان tabarestan.info

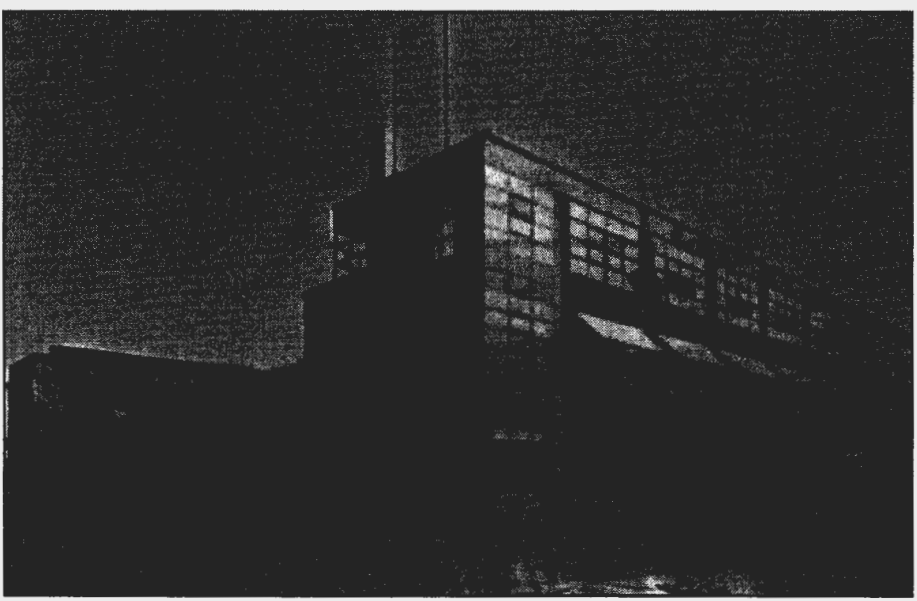
اما در کنار انقلاب‌ها، جنگ‌ها و همه تنش‌هایی که بر تحولات فکری و اجتماعی قرن نوزدهم مغرب زمین تأثیر می‌گذاشت. عاملی بسیار مهم در شکل گرفتن این جوامع تعیین‌کننده بود. صنایع و کارخانه‌ها که در انگلستان قرن هژدهم پا گرفته و در اروپای قرن نوزدهم توسعه می‌یافتند؛ طبقه جدیدی را به وجود آورده بودند که به حقوق اجتماعی خاص خود نیاز داشت؛ و برای رسیدن به این حقوق اجتماعی تنظیم ارتباط اقتصادی میان تولیدکنندگان محصولات صنعتی یعنی «کارگران» و فروشندگان آن محصولات یعنی کارفرمایان؛ مسأله‌ای اساسی شد که راه‌حل‌یابان و متفکران خاص خود را طلب می‌کرد. فولاد به‌عنوان دستاورد انسان متمدن، مظهر زمانه شد و در سال ۱۸۸۹، به‌مناسبت صدمین سال انقلاب فرانسه در نمایشگاه بین‌المللی پاریس، «برج ایفل» را به‌عنوان مظهر تسلط انسان بر صنعت به نمایش گذاشتند.

پیوش " آموزش ب " به تبرستان tabarestan.info

معماری با حضور فولاد به امکاناتی کاملاً تازه دست یافت. مهندسان با فولاد و شیشه و بتون بناهایی ساختند که معیارهای تازه‌ای را در زیبایی‌شناسی هنر معماری مطرح کرد و به وضوح معماری متکی بر سبک‌های عظمت‌گرا و

شکوهمند تاریخی را مردود شناخت. اما این راه که در مورد بناهای صنعتی چون کارخانه‌ها و پل‌ها به عنوان یک ضرورت نامطلوب مورد قبول قرار گرفت در ابتدا برای ساختمان‌های حکومتی، یا مذهبی و مکان‌های اقامت مردم عادی به هیچ‌وجه پذیرفته شده نبود، کوشش بسیاری از معماران برآن بود که میان «شکوه‌گرایی تاریخی» و سادگی هدف‌دار بناها به نوعی سازش برسند و در این‌جا سبکی شکل گرفت که «Modern Style»یا «Jugendstil» یا «Art Nouveau» نامیده شد و بیش‌تر با روحیه خاص اشرافی اروپا و نیازهای آن ها تطابق داشت تا با روحیه و نیازهای مردمی که برای کار و زندگی به مراکز صنعتی رو می‌آوردند. به همین دلیل نیز این سبک نتوانست به صورت یک جریان کلی در معماری قرن بیستم ادامه یابد.

بالاخره ـ دنیای جدید ـ یعنی آمریکا بود که در آغاز قرن بیستم راه‌گشای سبک معماری مبتنی بر عملکرد فضاها و مصالح شد. اسکلت‌های فلزی ساخته شدند که در میان آن‌ها دیوارها دیگر نقش حمل‌کننده وزن ساختمان را نداشتند؛ بلکه فضاها را می‌پوشاندند و معماران می‌توانستند در میان دو ستون فولادی به دل‌خواه پنجره‌های وسیعی برروی دیوارها تعبیه کنند. فروشگاهی که «سولیوان» معمار



پیشکش از شاهد به تبرستان www.tabarestan.info

آمریکایی ساخت، با پنجره‌هایی که به پنجره‌های شیکاگویی معروف شدند، نمونه‌ای از این‌گونه بناهاست. «سولیوان» نظریه خود را این‌گونه بیان کرد: «کلید ساختن یک بنا بایستی سلول واحدی باشد که از یک پنجره با نیمه ستون‌های جداکننده‌اش شکل می‌گیرد؛ و این سلول‌ها بایستی بدون هرگونه تزئین و زایده‌ای شبیه به هم باشند، زیرا همه وظیفه و عملکرد واحدی را به عهده دارند. هر فرمی به دلیل عملکرد خاص آن شکل می‌گیرد و این یک قانون است.»

پیش از جنگ اوّل جهانی «والتر گروپیوس» ساختمان کارخانه کفش‌سازی «Fagus» را در «آلفلد» می‌سازد. این بنا برخلاف بنای فروشگاه ساخته سولیوان در شیکاگو؛ نمایی یک سویه ندارد؛ بلکه فرمی مکعبی دارد که از هرسو دیدنی است. پوسته خارجی این بنا از شیشه و فولاد شکل گرفته ولی معمار کوشیده است به‌خصوص در محل تقاطع دیوارهای خارجی بنا؛ که به جای دیوارهای سنگین، دو صفحه شیشه‌ای به یک‌دیگر متصل شده‌اند؛ تجسم این‌که فولاد نقشی حمل کننده در این بنا دارد از بیننده گرفته شود. و بنا با ظاهری سبک و روشن در مقابل بیننده قرار گیرد. همین سبکی و روشنی امکان می‌دهد تا کارگران را محصور در فضایی بسته و سنگین و تاریک و جدا از محیط اطراف ندانیم. هنر معماری می‌کوشد تا برای جهان صنعتی شدن فضای زندگی قابل تحملی بسازد، و در این میان دانش بشر متمدن است که مصالح و امکانات تازه‌ای را در اختیار معماران قرار می‌دهد و به نوابغی چون «لوکوربوزیه»، «میس وان‌درروهه»، «نروی» و «سارینن» و دیگران امکان می‌دهد که معماری قرن بیستم را به جایی برسانند که رسیده است.

با ذکر دو مثال از پایان قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم نقش متقابل پیشرفت صنعتی و تحولات هنر معماری را بر یک‌دیگر مطرح کردم. این تأثیر متقابل نه فقط به دلیل مصالح تازه‌ای است که دانش در اختیار معماران قرار می‌دهد بلکه به دلیل شرایط تازه زندگی جوامع بشری است که طبعاً معماران برای ارتقاء کیفیت زندگی در این شرایط تازه نیازمند دست‌یابی به «بناهایی تازه» و «فضاهائی تازه» هستند. دانش بشر همه وسایل و مصالح لازم را در اختیار معماران این دوران

www.tabarestan.info

گذاشته است، آنچه که می‌ماند اذهان خلاقی است که فقط در جوامع سازنده و متکی بر «فرهنگ و تجربه انسان متمدن»، شکل می‌گیرند. به‌قول «نروی» معمار بزرگ ایتالیایی و سازنده کاخ ورزش در رُم:

«با بتون مسلحی که قابل هرگونه شکل گرفتن است؛ همه‌گونه امکان ساختن فضاها به وجود آمده و تخیل سازنده انسان‌ها کاملاً آزاد گذاشته شده است.»

نمونه‌های معماری قرن بیستم گواه صادق این مدعا است:

به دلیل وسایل تازه‌ای که دانش در اختیار بشر گذاشت قرن بیستم دوران سرعت گرفتن تحولات فرهنگی در جوامع متمدن شد، و تحولات موسیقی نیز از این قاعده به دور نماند.

نمایشگاه ۱۸۸۹ پاریس به اروپاییان امکان داده بود که هرچه بیش‌تر با فرهنگ ملل دوردست آشنا شوند و هنرمندان اروپایی که برای خلق آثارشان به دنبال منابع الهام تازه می‌گشتند از این ارتباط فرهنگی بهره بسیار بردند. «کلود دبوسی» از نامدارترین آهنگ‌سازانی است که در پایان قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم با بهره‌گیری از این منابع الهام تازه، تحولی اساسی در موسیقی به‌وجود آورد. تفکر «دبوسی» نیز ریشه در تفکر هنرمندان زمانه‌اش داشت. از طرفی شاعران سمبولیست مثل «ورلن»[۴۰] و «مالارمه»[۴۱] ذهن‌اش را می‌ساختند و از طرف دیگر آثار نقاشان امپرسیونیست فرانسوی چون «کلودمونه»[۴۲]؛ بر همه هنرمندان نوگرای زمانه تأثیر می‌گذاشت؛ و باز «دبوسی» برای بیان آنچه که ذهنیت آهنگ‌ساز نوگرای آن دوران را می‌ساخت به وسایل تازه‌ای در موسیقی نیاز داشت؛ و شناخت فرهنگ ملل دیگر در ارتباط با آن بسیار سازنده عمل کرد. همه کوشش «دبوسی» در خلق آثارش آن است که خود را از بند حاکمیت مطلق گام‌های ماژور و مینور؛ که در فرهنگ غربی «تونالیته» نامیده می‌شود برهاند و برای این منظور نه‌تنها از موسیقی «پنتاتونیک»[۴۳] شرق دور برداشت می‌کند، بلکه گاه به قبل از گام‌های ماژور و مینور یعنی به مدهای کلیسایی برمی‌گردد تا بتواند به فضای امپرسیونیستی مورد نظر نوگرایان زمانه‌اش برسد.

بافت هارمونیک آثارش در خدمت ساختن «فضا»، «رنگ» و «امپرسیون» است؛ در آکوردها که گاه تا فواصل نهم، یازدهم و سیزدهم نیز در آن‌ها به‌کار گرفته می‌شود رسیدن به تأثیرات صوتی سازنده «فضا» اهمیت دارد نه عملکرد آن‌ها در بافت هارمونیک؛ و چنان که در آثار نقاشان امپرسیونیست می‌بینیم که خط

www.sabzpardis.info

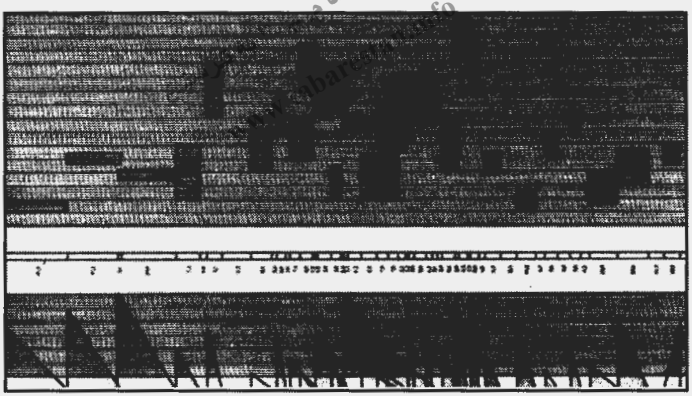
اهمیت خود را از دست می‌دهد و نوسانات رنگ و نور مورد توجه اصلی قرار می‌گیرند؛ در آثار آهنگ‌سازان امپرسیونیست نیز همه بافت هارمونیک و طریق بهره‌گیری از ارکستر در خدمت رسیدن به رنگ‌های صوتی مورد نظر است و ملودی در واقع به صورت تابع از بافت هارمونیک منشعب می‌شود. حتی در آن‌جا که ملودی به صورت مشخص نقش تعیین‌کننده به خود می‌گیرد، مانند «بولرو» اثر معروف «موریس راول»[۴۴] آهنگ‌ساز دیگر فرانسوی، باز آنچه که برای آهنگ‌ساز جذاب است رسیدن به رنگ‌های صوتی متنوع توسط ارکستر برای یک «ملودی» ثابت است. اگر دوران «امپرسیونیزم» سازنده فکر آهنگ سازان فرانسوی است و در این راه شاهد تلاش آن‌ها برای وسعت دادن امکانات بیان موسیقی و رهایی از چهارچوب تونالیته گام‌های ماژور و مینور هستیم، در آثار آهنگ‌سازانی که بیش‌تر از فرهنگ آلمانی تأثیر می‌گیرند این کوشش از طریق دیگر شکل می‌گیرد، «آرنولد شونبرگ»[۴۵] و شاگردان‌اش «آلبان برگ»[۴۶] و «آنتون وبرن»[۴۷] که به سازندگان مکتب نوین وین معروف‌اند؛ با تأثیرپذیری از آنچه که در تاریخ هنر «اکسپرسیونیزم» نامیده شده؛ کاملاً چهارچوب گام‌های ماژور و مینور یعنی «تونالیته» را نفی می‌کنند، برخلاف موسیقی در محدوده «تونالیته» که نوت پایه و فاصله پنجم در آن از اهمیتی خاص برخوردار است؛ در روشی که ابتدا به «Free Alonality»[۴۸] معروف می‌شود؛ به همه نوت‌های گام کروماتیک ارزشی یکسان داده شده، آهنگ‌ساز بنا به خواست‌اش از آن‌ها استفاده می‌کند. این روش بعدها تکامل می‌یابد و با عنوان «موسیقی دوازده صدایی»؛ یعنی موسیقی‌ای که مبتنی بر دوازده نوت هم ارزش گام کروماتیک است؛ در تاریخ موسیقی ثبت می‌شود.

حرکت‌های موسیقی به جهات مختلف در قرن بیستم بسیار است و در آثار بزرگانی چون «ایگور استراوینسکی»، تأثیرپذیری از بسیاری از این تحولات دیده می‌شود.

علی‌رغم دو جنگ جهانی وحشتناک و جنگ‌های کوچک ویرانگر منطقه‌یی؛ دانش قرن بیستم با سرعتی شتاب‌گیرنده به ابعاد تازه‌ای از آگاهی دست یافت. همچنان

که در معماری وسایل و مصالح تازه به ایجاد بناها و فضاهایی تازه امکان داد، در موسیقی نیز آهنگ‌ساز امکان یافت تا ذهن خلاق‌اش را به محدوده‌ای فراتر از امکانات سازهای متداول، هدایت کند.

بعد از جنگ دوم جهانی؛ استودیوها با وسایل الکترونیک در اختیار آهنگ‌سازان قرار گرفتند و این امکانات تازه که هر روز گسترش یافتند و می‌یابند؛ به ذهن خلاق آهنگ‌سازان امکان داد تا فرکانس‌هایی صوتی را به خدمت آثارشان بگیرند که هیچ ساز متداولی قادر به ایجادشان نبود و نوت‌نویسی متداول نیز در بسیاری موارد جای خود را به علائمی فنی داد تا مسؤول فنی دستگاه الکترونیک بتواند فرکانس‌های مورد نظر آهنگ‌ساز را برآن اساس ایجاد کند و مطابق میل او درهم بیامیزد.



«موسیقی الکترونیک»، «موسیقی کنکرت»، «موسیقی می‌نیمال» و بسیاری نام‌های دیگر معرف تلاش سازنده بشر متمدن برای یافتن راه‌های تازه‌ای در بیان موسیقی است. بی‌شک این راه‌های تازه آن‌گاه اصالت دارد، ماندگار می‌شود و محدوده فرهنگی را توسعه می‌بخشد که متکی بر «تجربه تاریخی انسان متمدن» باشد؛ انسانی که طی تاریخ برای «ارتقاء کیفیت زندگی» کوشیده است.

و در این‌جا ما ایستاده‌ایم ـ به‌عنوان انسان ـ میان بی‌نهایت گذشته و بی‌نهایت آینده؛ موسیقی‌مان که آغازش تارهای صوتی شکارچی عصر حجر به دنبال شکارش بود اکنون توسط دستگاه‌های الکترونیک بسیار پیشرفته شکل می‌گیرد؛ خانه‌مان که غاری در دل کوه بود به بناهایی تبدیل شده که گویی در آسمان

معلق‌اند و نیروی جاذبه زمین را نفی می‌کنند و خودمان در مقابل کامپیوترهای خود ساخته‌مان ایستاده‌ایم و نگرانیم که آینده آنچه را که «تجربه تاریخی انسان متمدن» ساخته به زوال نکشاند. اما این نگرانی ارزش تلاش تاریخی انسان را در «ارتقاء کیفیت زندگی» نفی نمی‌کند.

برای رسیدن به سعادت هر دو جهان بایستی انسان ابتدا قابلیت خود را در ساختن «این جهان» بسیار کوچک‌تر به اثبات برساند؛ و این ساختن حتی در کوچک‌ترین و ظاهراً بی‌اهمیت‌ترین اجزاء زندگی شکل می‌گیرد؛ در چگونه خوردن؛ چگونه خوابیدن؛ چگونه پوشیدن؛ چگونه خانه ساختن؛ چگونه شهر ساختن؛ چگونه موسیقی ساختن، ... و بالاخره: چگونه خود ساختن!

پیشکش آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

مآخذ و یادداشتهای پاورقی

۱. Frank Lloyd Wright (۱۹۵۹ـ ۱۸۶۹)، آرشیتکت آمریکایی.

۲. Ludwig Mies Van Der Rohe (۱۹۶۹ـ۱۸۸۶)، آرشیتکت آلمانی.

۳. Kenzo Tange .

۴. Oscar Niemayer (ـ۱۹۰۷)، آرشیتکت برزیلی.

۵. Sophocles (۴۰۶-۴۹۶ قبل از میلاد مسیح)، شاعر و نمایش‌نامه نویس یونان باستان.

۶. Aristophanes (۴۵۰-۳۸۵ قبل از میلاد مسیح)، از بزرگترین نویسندگان نمایش‌نامه‌های کمدی در یونان باستان.

۷. Giovanni Pierluigi Da Paiesrina (حدود ۱۵۹۴ـ ۱۵۲۵)، آهنگ‌ساز ایتالیایی.

۸. Orlandus Lassus ، آهنگ‌ساز هلندی.

۹. کلیسای سیستین، معروف‌ترین کلیسای واتیکان.

۱۰. Benedetto da Maiano (فلورانس ۱۴۵۷ـ میلان ۱۴۰۴)، آرشیتکت ایتالیایی.

۱۱. L.B. Alberti (رُم ۱۴۷۲ـ جنووا ۱۴۰۴)، آرشیتکت ایتالیایی.

۱۲. Barock یا Baroque، سبکی که بر آثار هنری اروپا در فاصله تقریبی سالهای ۱۶۰۰ الی ۱۷۵۰ میلادی مسلط بود. از آنجا که زمان شروع و پایان این سبک در کشورهای مختلف اروپا متفاوت بوده است، نمی‌توان محدوده دقیقی برای آن مشخص کرد.

۱۳. Gothic، سبکی که از قرن دوازدهم میلادیی به بعد بر آثار هنری اروپا مسلط بود و گرچه با ظهور دوران رنسانس در قرن پانزدهم، تسلط مطلقه این سبک بر آثار هنری از میان رفت، اما تا اواسط قرن هفدهم میلادی در بعضی از نقاط اروپا هنوز با علاقه مورد استفاده قرار می‌گرفت.

www.cabaret-bp.info

۱۴. Louis le Vau (پاریس ۷۵ـ۱۶۱۲).

۱۵. Francois Mansart (پاریس ۱۶۶۶ـ ۱۵۹۸) آرشیکت فرانسوی.

۱۶. Cour d'Honneur به معنای کلی، «محدوده قابل احترام».

۱۷. Oratorium، آثار موسیقی که براساس متون غالباً مذهبی برای چند نفر یا چند گروه نوشته شده، برخلاف آثار اپرایی برای اجرای صحنه‌یی در نظر گرفته نشده است. در کاربرد عنوان «اوراتوریوم» موارد استثنایی فراوان وجود دارد.

۱۸. Wassermusik (آلمانی)، این اثر برای اولین بار در سال ۱۷۱۷ برروی رودخانه تایمز در مقابل جورج اوّل انگلستان اجرا شد.

۱۹. Tremolo، نوعی عمل تزئینی در موسیقی که از جابه‌جایی مکرر و متناوب دو نوت مجاور یک‌دیگر شکل می‌گیرد. در سازهای زهی تغییر جهت سریع آرشه را برروی یک نُت نیز «ترەمولو» می‌نامند.

پیشکش "آرشاویر" به تبرستان www.tabarestan.info

۲۰. Arcangelo Corelli (۱۷۱۳ـ۱۶۵۳)، آهنگ‌ساز ایتالیایی.

۲۱. Giovanni Battista Pergolesi (۱۷۱۰ ـ ۱۷۴۶)، آهنگ‌ساز ایتالیایی.

۲۲. این گونه استفاده از باس ساده شده، با برداشت از نام یکی از ابداع کنندگان آن Domenico Alberti (۱۷۴۰ـ۱۷۱۰) آهنگ‌ساز ایتالیایی، نام‌گذاری شده است.

۲۳. Rococo، سبکی که در نیمه اوّل قرن هژدهم در فرانسه شکوفا شد و بیش از همه بر هنر معماری و تزئینات داخلی بناها به ویژه در کشورهای بلژیک، آلمان، اتریش و ایتالیا تأثیر گذاشت. اما از آنجا که سبکی تجملی و اشرافی بود پس از انقلاب کبیر فرانسه به سرعت سبک‌های دیگر جایگزین آن شدند.

۲۴. N.C. Friedrich Von Shiller (۱۸۰۵ـ ۱۷۵۹) ، فیلسوف، شاعر و نمایش‌نامه نویس بزرگ آلمانی.

۲۵. Marseillaise (مارسی‌یز)، سرود ملی فرانسه از ۱۷۹۵ تاکنون.

۲۶. Encyclopédie فرانسه (در فاصله سالهای ۱۷۵۱ الی ۱۷۷۷ تدوین شد). معروف‌ترین فرهنگ همه دوران‌هاست که «دنیس دیدرو» آن‌را تدوین کرد و بزرگانی مانند ولتر، رسو و مونتسکوی، با او همکاری داشتند. این انسیکلوپدی حاصل «عقل‌گرایی» حاکم بر تفکر فلسفی در قرن هژدهم اروپا است.

۲۷. Denis Diderot (۱۷۸۴ـ۱۷۱۳)، فیلسوف و نویسنده فرانسوی که انسیکلوپدی فرانسه را تدوین کرد.

۲۸. روشنگری (آلمانی Aufkläerung = The Enlightenment انگلیسی).

۲۹. Pierre Corneille (۱۶۸۴ ـ ۱۶۰۶)، نمایش‌نامه‌نویس فرانسوی.

۳۰. P.A.C. Beaumarchais (۱۷۹۹ـ۱۷۳۲)، نمایش‌نامه فرانسوی.

۳۱. Marc Antoine Charpantier (۱۷۰۴ـ۱۶۳۶)، آهنگ‌ساز فرانسوی.

۳۲. Orpheus und Eurydike، از اسطوره‌های یونان باستان که موضوع اصلی آن در بسیاری از آثار هنری مورد استفاده قرار گرفته است.

۳۳. SF، مخفف Sforzato (ایتالیایی) است و به معنای تشدید و تأکید بر یک نُت یا آکورد می‌آید.

۳۴. Fortissimo (ایتالیایی) که علامت اختصار آن «ff» است و به معنای صدای خیلی قوی و بلند در موسیقی به‌کار می‌رود.

پژوهش " آرشام " پایگاه تبرستان www.tabarestan.info

۳۵. Pianissimo (ایتالیایی) که علامت اختصار آن «pp» است و به معنای صدای خیلی ملایم و ضعیف در موسیقی بکار می‌رود.

۳۶. Dissonanz، ترکیب ـ ناهماهنگ ـ اصوات در موسیقی، در ارتباط با یک‌دیگر. البته طی تاریخ موسیقی غرب مفهوم ـ ناهماهنگ ـ دچار تحول بسیار بوده است.

۳۷. Modulation، در آن‌گونه موسیقی که بر محور گام‌های ماژور و مینور شکل می‌گیرد (موسیقی تونال)، به مفهوم حرکت از یک گام به گام دیگر است.

۳۸. Programme Music (انگلیسی)، نوعی موسیقی برای ارکستر است که براساس داستان مشخصی شکل می‌گیرد. گرچه این‌گونه موسیقی در ادوار مختلف تحول این هنر قابل ملاحظه است، اما استفاده از داستان، به عنوان زیربنای آثاری که برای ارکستر نوشته می‌شدند، خصوصاً در دوران موسیقی رومانتیک اوج گرفته و به عنوان نوعی از موسیقی برنامه‌دار در زبان فارسی نیز مورد استفاده قرار گرفته است. بسیاری از آثار آهنگ‌سازان دوره رمانتیک مثل هکتور برلیوز و فرانتس لیست، موسیقی برنامه‌دار هستند.

۳۹. Empire Stye (انگلیسی)، مرحله‌ای از سبک «نئوکلاسیسزم» که در دوران ناپلئون (۱۸۱۵ـ۱۸۰۴) در فرانسه شکل گرفت و با تغییراتی بر هنر کشورهای اروپا و همچنین

آمریکا تأثیر گذاشت.

۴۰. Paul Verlaine (۱۸۹۶ـ۱۸۴۴)، شاعر سمبولیست فرانسوی.

۴۱. Stéphane Mallarmé (۱۸۹۸ـ۱۸۴۲)، شاعر سمبولیست فرانسوی.

۴۲. Claude Monet (۱۹۲۶ـ۱۸۴۰)، نقاش فرانسوی. یکی از بنیان‌گزاران سبک امپرسیونیزم.

۴۳. Pentatonik، موسیقی که بر محور گام متشکل از پنج نت شکل می‌گیرد و از قدیم‌ترین ایام تا به امروز در موسیقی ملل مختلف قابل ملاحظه است.

۴۴. Maurice Ravel (۱۹۳۷ـ ۱۸۷۵)، آهنگ‌ساز فرانسوی.

۴۵. Arnold Schoenberg (۱۹۵۱ـ۱۸۷۴)، آهنگ‌ساز اتریشی، ابداع‌کننده سبک «دوازده صدایی» در موسیقی.

۴۶. Alban Berg (۱۹۳۵ـ ۱۸۸۵)، آهنگ‌ساز اتریشی.

۴۷. Anton von Webern (۱۹۴۵ـ۱۸۸۳)، آهنگ‌ساز اتریشی.

۴۸. Free Atonality (آنونالیته آزاد)، از انواع موسیقی قرن بیستم که فارغ از محور گام‌های ماژور و مینور شکل می‌گیرد.

www.tabarestan.info تبرستان

نگرشی بر موسیقی باروک
از دیدگاه تاریخ اجتماعی موسیقی

فرهاد مشیری

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

واژه «باروک Baroque» برگرفته از واژه «باروکو Barocco» در زبان پرتغالی به معنی مرواریدی صیقل نیافته و دارای سطحی خشن و ناهموار است. این واژه ابتدا برای توصیف شیوه‌ای در هنر به‌کار برده شد که از تزئینات بسیار در آن استفاده شده است. ابتدا این عنوان به شیوه معماری قرن هفدهم اطلاق گردیده و مقصود آن بود که جلوه‌ای خشن و دگرگونه از شیوه رنسانس را عرضه می‌کند. اما امروزه تاریخ‌نویسان هنر این واژه را از بار منفی مفهوم آن آزاد کرده و ارزش‌های والای هنر این دوره را آشکار کرده‌اند.

شیوه باروک در هنر موسیقی نیز همانند معماری و تا حدودی نقاشی نام‌گذاری شده است و موسیقی اروپا را در طول قرن هفدهم و نیمه اوّل قرن هژدهم دربر می‌گیرد. بدیهی است که در طول تاریخ هنر آغاز و انجام هیچ شیوه‌ای را نمی‌توان با تاریخ‌های دقیق و قاطع مشخص کرد. با بررسی مختصری در تاریخ هنر، معلوم می‌گردد که در هر مقطع زمانی سبک‌ها و شیوه‌های گونه‌گون در کنار یک‌دیگر به حیات خود ادامه می‌داده‌اند. با این تفاوت که بعضی در آغاز راه و نوجوانی و بعضی در دوران احتضار و سراشیبی زندگی خود بوده‌اند.

آخرین دهه‌های قرن شانزدهم سرشار از تضادها و تردیدها بود؛ تضادهایی که

از بطن آن‌ها باروک به وجود آمد. دولت و کلیسا با جدایی قطعی روبه‌رو بودند. حتی وجود هریک به عنوان نهادی خودکامه نیز در معرض خطر قرار گرفته بود. پیام‌آوران جدیدی در مذهب، سیاست، اقتصاد، علوم، هنر و ادبیات، انقلابی را در برابر قدرت برقرار شده در دوران رنسانس تدارک می‌دیدند. اصلاح‌طلبی پروتستان‌ها، رشد تدریجی سیستم سرمایه‌داری، برقراری حکومت‌های خودکامه توسط دولت‌ها و پیشرفت علوم، همگی تکان‌هایی شدید بودند که از میان آن‌ها روح جدیدی در قرن هفدهم پدیدار شد.

علت این تغییر عظیم شکست ایده‌های اصلی رنسانس در عمل و اجرابود.[1] دوره رنسانس از برآوردن امیدها و آرزوهای بنیان‌گذاران خود عاجز مانده بود. رنسانس در عمل نتوانسته بود از نظر معنوی و روحی نسلی تازه پدید آورد. هیچ‌گاه در طول تاریخ تا آن زمان حمایتی عظیم‌تر از هنرها و ادبیات توسط کلیسا و یا اشراف ثروتمند دیده نمی‌شود. اما این حامیان که برخی از آن‌ها کلاه کاردینال‌ها را برسر گذاشتند و یا حتی بر مسند پاپ قرار گرفتند، اغلب بزرگ‌ترین دزدان و شیادان و فاسدترین حاکمان سیاسی بودند. رنسانس دوره پرستش زیبایی در برابر زاهدمنشی قرون وسطی بود. غرور و اعتماد به نفس جای احساس حقارت و ناچیزی را گرفت. انسان‌گرایی رنسانس جایگزین مکتب اصحاب مدرسه «Scholastic» که در آن عقل و منطق در خدمت تقویت ایمان قرار می‌گرفتند گردید بدون آن‌که انسان را پیام‌آور دوران بهتری نماید. به وجود آمدن این تغییرات در تاریخ اجتماعی، رشد طبیعی روندهای دوران رنسانس بود. پیشرفت در علوم بیش‌تر جنبه نظری داشت تا عملی و رشد و توسعه هنرها و ادبیات جنبه‌ای روشنفکرانه داشت. حتی برنامه‌های اقتصادی و سیاسی بیش‌تر فرضیه بودند تا واقعیت. به عنوان مثال "شهریار" اثر «ماکیاولّی» بیش‌تر یک تئوری بود تا یک تجربه. مبارزه کلیسا و دولت تا آن زمان بیش‌تر نبرد با کلام بود تا نبردی واقعی. گام بعدی در حقیقت به عمل در آوردن این نظریات بود؛ عملکردی در تمام زمینه‌های فعالیت انسان. و این، به قرن هفدهم واگذار گردید.

قرن هفدهم به روی موجی از فعالیت‌های فیزیکی، معنوی و فکری آغاز گردید.

پژوهش از شما، ثبت به تبرستان www.tabarestan.info

در این دوران است که ما شاهد فعالیت‌هایی هستیم که اساس عملی تمدن سیستماتیک امروزی را تشکیل داده‌اند. نتیجه این فعالیت‌ها در زمینه هنر پیدایش شیوه‌ای بود سرشار از نیرو و هیجان، پر از احساس و نهادگرایی و باریک‌بینی موشکافانه؛ شیوه‌ای که باروک نام گرفته است.

برخی از پدید آورندگان این سیل خروشان فعالیت و عمل، دانشمندان بودند. روش تحقیق علمی «بیکن» که برپایه تجربه و آزمایش استوار بود پایه جهان علمی امروزی ما را به وجود آورد. «دکارت» و «پاسکال» پیشرفت‌های بسیاری در زمینه ریاضیات کردند. «کپلر» در علم نجوم گام‌های بلندی برداشت. «هاروی» عصر جدیدی را در زیست‌شناسی آغاز کرد و «نیوتن» علم فیزیک مدرن را به وجود آورد. «کولبر» سیستم اقتصادی "مرکانتیلیسم" را پایه‌گذاری کرد که امپراطوری‌های قرون هفده و هژده براساس آن به‌پا شدند؛ «اسپینوزا» نیز فلسفه مدرن را تدوین کرد. به طور خلاصه تمام فعالیت‌های روشنگرانه در این دوران به دنبال نظم و تکنیک‌های به دست آوردن این نظم بودند. این فعالیت‌ها در حقیقت پیش‌درآمد قرن بیستم محسوب می‌شوند.

www.tabarestan.info

علاوه براین، فعالیت‌های شدید مذهبی ـ سیاسی قرن هفدهم را به یکی از مهم‌ترین دوره‌های رشد و اهمیت معنویت در طول تاریخ مشهور کرده است. جنگ‌های سی ساله (۱۶۴۸ ـ ۱۶۱۸) به استواری نهضت پروتستان در شمال اروپا انجامید. کالوینیسم در ژنو به پاخاست و از سوئیس به انگلستان، هلند و بالاخره به آمریکا گسترش یافت. پروتستان‌ها دست به توسعه و نفوذ فراوانی از طریق تبلیغ اصول اعتقادی خود زدند. اصلاح مذهب کاتولیک نیز جوابی بود به انتقادات و توسعه مذهب پروتستان. از درون این نهضت اصلاح مذهب کاتولیک، نهضت بسیار نیرومند و منسجم دیگری به نام «جمعیت عیسی‌خواهان»[۲] به وجود آمد که به تدریج به اقصی نقاط جهان، چه متمدن، چه بدوی راه یافت. هریک از این نهضت‌ها برپایه اصول مشترکی استوار بودند[۳] و آن ایجاد نظمی برنامه‌ریزی شده از تمامی نیروهای مذهبی برای حرکت به سوی تجربه‌ای عمیق و فردی در اعتقادات و ایمان مذهبی بود.

برنامه عظیم مستعمراتی قاره آمریکا و آسیا توسط انگلستان و هلند دلیل دیگری بر فعالیت‌های شدید فیزیکی و مادّی قرن هفدهم است. نتیجه کاربرد اصول سیستم اقتصادی مرکانتیلیسم در جهت ایجاد امپراطوری‌های عظیم، به انتقال ثروت از کشورهای جنوبی اروپا به انگلستان و هلند انجامید. ماجراجویان در تمام اروپا برای دست‌اندازی به اقصی نقاط جهان سربرآوردند. یکی از مهم‌ترین نتایج این فعالیت‌ها پیدایش و استواری حکومت‌های خودکامه در اروپا بود. دیگر این روند در تئوری و به روی کاغذ نبود، بلکه به تدریج برزمینه توسعه اقتصادی و مادی جنبه عملی و واقعی به خود گرفت. این ایده"توسعه" اقتصادی و سیاسی در مجموع برپایه یک برنامه سیستماتیک و علمی فعالیت قرار داشت که وعده اجرت عظیمی را در ثروت و شهرت فردی به پیروان خود می‌داد؛ چنانچه به درجه اهمیت این وقایع و فعالیت‌ها در زمینه‌های اقتصادی، سیاسی، علوم و مذهب واقف گردیم، دریافتن تأثیرات این وقایع در هنر و موسیقی قرن هفدهم و اوایل قرن هژدهم مشکل نخواهد بود.

www.tabarestan.info

برخی از نتایج این وقایع و فعالیت‌ها را می‌توان در زمینه تأثیر مذهب در هنر و موسیقی این دوره یافت. مذهب در این دوره هنوز بزرگ‌ترین سرچشمه پیدایش و آفرینش آثار هنری بود. اما در این زمان دیگر کلیسا به عنوان یک تشکیلات و یا نهاد در این راستا نقشی به عهده نداشت؛ بلکه مذهب به عنوان یک تجربه شخصی و فردی نیروی محرکه این تأثیر شگرف بود. جنبه تصنعی هنر مذهبی رنسانس جای خود را به هنر صادقانه باروک داد. نهضت اصلاح‌طلبی پروتستان تأکید بر تجربه مذهبی فردی بود. «مارتین لوتر» پیشوای این نهضت عقیده داشت که برای دست یافتن به هدف زندگانی، هر فرد ابتدا باید بر نفس خویش غلبه کند؛ درد و رنج، بخشی از زندگی بوده و در هر دردی لذت و شادی نهفته است. نتیجه این عقیده پیروان «لوتر» ابراز احساسات تند و شدید مذهبی به صورت تجربه‌ای شخصی و فردی در هنرها بود. احساساتی که سرشار از شور و هیجان و شادی در مبارزه و پیروزی انسان بر نفس خود بود.

نهضت ضد پروتستان جمعیت عیسی‌خواهان نیز با دستورات و تمرینات خاص

معنوی برای پیروان خود، ابراز احساسات هنری را با تجربیات مذهبی فردی یکسان می‌پنداشت. تأثیر این دستورات و تمرینات معنوی، به خصوص در کشورهای کاتولیک، بسیار شدید بود.

نتیجه و تأثیر نهضت جمعیت عیسی‌خواهان در هنرها به صورت بیان احساسات شخصی و فردی از همه تجربیات انسانی نمودار شد. پیروان این فرقه تمام تمهیدات و تکنیک‌های موجود را به‌کار می‌بردند تا بر مخاطب خود تأثیر احساسی شدیدی بگذارند. هنر به صورت عاملی زنده و محرک در آمد که نیاز به وجودش غیرقابل انکار بود. هنر در تمام جنبه‌هایش ابعاد عظیمی به خود گرفت تا برای مخاطب خود جانشین تجربه‌ای فردی گشته تمایلات او را ارضاء کند. در حقیقت مخاطب هنر این دوره،تجربه فردی و احساس هنرمند را تجربه خود دانسته، بالاترین درجه لذت و رضایت را در وجود خود حس می‌کرد.

نهضت «کالون» برخلاف جنبش پروتستان «لوتر» و نهضت اصلاح مذهب کاتولیک و جمعیت عیسی خواهان نقطه نظر و راه دیگری را در پیش گرفت. راهی که بر هنرها تأثیری منفی به جای گذاشت. «کالون» دکترین آزادی عمل آگاهانه و تقدیر را موعظه می‌کرد. او ارزش زیادی به روح فرد به عنوان وسیله انتخاب خداوند جهت نجات و رستگاری می‌داد. آموزش و پرورش در زمینه‌های معنوی و روابط اجتماعی تکنیک کالوینیست‌ها در برقراری اراده خداوند در زمین بود. این دکترین گروهی را برسر کار آورد که به شدت متعصب در امور مذهبی و سخت‌گیر در رفتار و کردار فردی و بسیار موفق در امور تجارت و حکومت بودند. لازمه خوب بودن، رعایت و انجام قوانین خاصی در رفتار و کردار محسوب می‌شد و هر نوع ابراز احساسات کنترل نشده به شدت مورد مخالفت و سرکوب قرار می‌گرفت. اصول زیبایی‌شناختی کاتولیک‌ها که به عنوان یک نیروی مذهبی قلمداد می‌شد توسط کالوینیست‌ها به عنوان محصول شیطان نگریسته شد. تصاویر و مجسمه‌ها به عنوان بت و مروج بت‌پرستی از کلیساها و منازل خارج شدند. موسیقی به خاطر تأثیر مستقیم‌اش بر روی احساسات به شدت مظنون واقع شد و به‌غیر از خواندن "مزامیر" آن‌هم به صورت یک صدایی

www.tabarestan.info تبرستان

Monophonic، بدون همراهی، از کلیسا رانده شد. ارگ‌ها یا نابود گردیدند و یا از کلیساها به قهوه‌خانه‌ها و می‌خانه‌ها منتقل شدند.

از سوی دیگر، تأثیر پیدایش و استقرار حکومت‌های خودکامه در اروپا بر هنر و موسیقی این دوران نیز اهمیت بسیار داشت. در این دوران خاندان‌های اشرافی هریک برای خود تشکیلات مذهبی و نمازخانه‌های خصوصی ترتیب داده هنرمندان را به سوی خود جذب کردند. علاوه براین هنرها و موسیقی مذهبی، در جهت سرگرمی و تفریح، نیاز به هنر و موسیقی غیرمذهبی نیز داشتند. بنابراین تشکیلات هنری آن‌ها معمولاً شامل گروه خوانندگان جمعی یا کر، ارکستر و آهنگ‌سازان و هنرمندانی که هنر خود را مخصوص آن ها خلق می‌کردند، می‌گردید.

علاوه بر اشراف و خاندان‌های حاکم بر امپراطوری‌های بزرگ، در نتیجه برنامه‌های مستعمراتی وسیع کشورهای اروپایی و اکتشافات جغرافیایی و علمی در این دوران شاهد رشد و قدرتمند شدن طبقه متوسط تجار و بازرگانان می‌باشیم. گشایش راه اقیانوس اطلس، کشف قاره آمریکا و هجوم پرتغالی‌ها، اسپانیایی‌ها، هلندی‌ها و انگلیسی‌ها، به تدریج باعث یک انقلاب در اقتصاد و بازرگانی گردید.

در مقایسه با هنرمندان دوره رنسانس، اغلب هنرمندان دوره باروک به تدریج برای جلب حمایت روی به مردم عادی آوردند. چرا که به تدریج ثروت در دست‌های طبقه متوسط متمرکز می‌شد. نقش روزافزون مردم عادی در تعیین سرنوشت تمدن اروپایی نیز عامل دیگر این جهت‌گیری و کشش به سوی طبقه متوسط از سوی هنرمندان بود. البته بدیهی است که میزان این کشش بستگی مستقیم به امکانات مورد نیاز هنرمندان در رشته‌های مختلف هنری داشت و طبیعی است که این جهت‌گیری در نقاشی به مراتب سریع‌تر و نیرومندتر از موسیقی و معماری انجام گرفت. چرا که موسیقی و معماری به وسایل و امکاناتی بستگی دارند که هنوز کاملاً در دسترس طبقه متوسط قرار نگرفته بودند.

توجه طبقه متوسط به هنر و هنرپرور شدن این طبقه تجار و بازرگانان علاوه بر این‌که برای هنرمندان حامیان جدیدی به وجود آورد در محتوای هنر آن‌ها نیز تأثیر عمیقی گذارد. موضوعات جدیدی وارد محتوای هنرها شدند و صحنه‌های

زندگی روزمره مانند گدایان، مستی در می‌خانه‌ها یا گردش‌های خانوادگی در طبیعت کافی بودند تا علت به وجود آمدن یک آفرینش هنری شوند؛ به نسبت حساسیت روزافزون هنرمندان به تجربیات عادی و روزمره اما واقعی زندگی، هنر آن‌ها نیز در بیان این تجربیات حساس‌تر و پرشورتر گردید و توجه هنرمند به فرد و محیط اطراف‌اش بیش‌تر شد.

با جمع‌بندی موارد فوق می‌توان نتیجه گرفت که زوال تدریجی سیستم مالکیت فئودالیسم به همراه کاسته شدن نفوذ کلیسای کاتولیک به عنوان یک تشکیلات همه‌گیر از یک‌سو و نیرومندتر شدن دولت‌های غیرمذهبی و رشد احساسات ملی‌گرایانه به همراه توسعه و اهمیت طبقه متوسط و ثروتمند، از سوی دیگر، همگی عوامل تعیین کننده اهمیت قدرت و آزادی روزافزون انسان به عنوان یک فرد بودند. در سراسر نردبام اجتماعی جامعه اروپا، از رعیت تا پادشاه، نیروهای اجتماعی در جهت تقویت احساس فردگرایی انسان بودند. نهضت پروتستان به هر فرد مسئولیت نجات و رستگاری خود را واگذار کرد و نهضت اصلاح مذهب کاتولیک نیز هر فرد را مسؤول تربیت و آماده‌سازی خود از جهت معنوی دانست. حکام و طبقه اشراف هر کشور دیگر اقمار بدون اراده حکومت پاپ در رُم نبودند. آن‌ها برعلیه کلیسا و برعلیه یک‌دیگر به مبارزه برخاسته ادامه قدرت و حکومت خود را در نیروی خود بدون وابستگی به این و آن می‌دیدند. طبقه متوسط نیز در مبارزه قدرت با کلیسا و حکومت‌های خودکامه اشراف، قدرت خود را در ماجراجویی فردی و اکتشافات و پیشرفت‌های جغرافیایی و علمی و تمرکز ثروت در دست‌های خود می‌دانست.

اهمیت روزافزون انسان به عنوان فرد در کانون توجه دین و دنیا، تأثیر مستقیمی روی هنرها گذارد. کلیه هنرها، در عوض بیان افکار و عقاید تدوین شده توسط کلیسا و دولت‌ها، شروع به بازتاب احساسات فردی هنرمند نسبت به جهان پیرامون خود کردند. هنرمند شیوه باروک، رها از قوانین کنترل‌کننده و سرکوب‌کننده احساسات، مستقیماً و بدون واسطه، احساس خود، در مورد تجربه شخصی خود در شناخت عظمت آفرینش و جهانی که در آن می‌زیست، را در هنر خود بیان

www.tabarestan.info

کرد. بنابراین می‌توان دوره باروک را دوره‌ای رومانتیک در طول تاریخ هنر نام نهاد. دوره‌ای که بیان هنری سرشار از احساسات و شور و هیجان ناشی از تجارب روحی و معنوی هنرمند است.[۴]

رمز موفقیت هنر باروک در همین عامل انطباق احساس هنرمند با دیدگاه و جهان‌بینی عصر او است. مذهبِ کاتولیکِ اصلاح شده، مذهب پروتستان شکست‌ناپذیر، دولتمردان خودکامه و ملی‌گرا و بازرگانان ثروتمند، همگی به هنرها به عنوان عاملی در هرچه باشکوه‌تر و با عظمت‌تر جلوه دادن اصول اعتقادی و جهان‌بینی خود نظر داشتند. و به همین جهت از هنرمندانی که قادر بودند[۵] این نیاز آن‌ها را برآورده سازند حمایت می‌کردند.

هنرمندان باروک در راستای بیان هنری این ایده‌ها پیرو نظریه‌ای بودند که به «دکترین احساسات Doctrine of the Affections» معروف است. برپایه این نظریه، هنرمند باروک می‌بایستی کوشش کند به هر طریق ممکن طیف وسیعی از احساسات و ایده‌ها را با منتهی درجه روشنی و شور و حرارت از طریق هنر خود بیان کند. برخلاف هنرمندان دوره رنسانس که با دیدی عینی هنر خود را عرضه می‌داشتند و از نظر بیان احساس، رعایت اعتدال و بی‌طرفی می‌کردند، هنرمندان باروک با دیدی ذهنی سعی در یافتن تمهیداتی می‌کردند تا به وسیله آن‌ها بتوانند احساس یا حالت روحی خاصی را مانند خشم، هیجان، شکوه، قهرمانی، غرور، اعجاب یا ستایش آفرینش بیان کرده به وسیله قرار دادن تضادهای شدید در کنار هم شدت تأثیر آن‌را بر مخاطب خود افزون‌تر کنند.

ادبیات و فلسفه قرن هفدهم پیشتاز گسترش و اجرای این نظریه بود. کافی است نام تعدادی از تحول‌های اندیشه در این قرن را در نظر آوریم تا ابعاد عظیم این تحول تاریخی را درک کنیم. نوابغی چون «میلتون» در انگلستان، «سروانتس» در اسپانیا، «راسین» و «کرنی» و «مولیر» در فرانسه، در زمینه ادبیات و بزرگان فلسفه و علوم چون «بیکن»، «دکارت»، «لایب‌نیتس»، «گالیله»، «کپلر» و «نیوتن» همگی پیشتازان این تفکر و اندیشه جدید بودند. براساس تعلیمات و فلسفه «دکارت» ـ که معتقد بود می‌بایستی در هنرها ایده‌های مشخص و روشن

بیان شوند[۶] ـ ، دیگر هنرمندان نیز به تبعیت از فلسفه و ادبیات به اجرای عملی این نظریه همت گماشتند.

این دکترین در عمل به صورتی در آمد که در معماری و مجسمه‌سازی و نقاشی بنا به ضرورت احساسی که هنرمند سعی در بیان و انتقال آن به بیننده خود داشت، گاه اندازه‌ها و شکل‌های طبیعی موجودات و اشیاء به صورتی اغراق‌آمیز و افراطی تا حدی که شدت هیجان و احساس هنرمند را بیان کند دگرگون شد.[۷]

نقاشان باروک همان عوامل اولیه خط، رنگ، فرم، ترتیب و به طور کلی فضا را که قبل از آن‌ها مورد استفاده قرار می‌گرفتند با روشی متفاوت به‌کار بردند. در نقاشی‌های باروک خطوط معمولاً در هم فرورفته‌اند و اشکال در هم آمیخته‌اند بدون آن که خط روشنی آن‌ها را از یک‌دیگر جدا سازد. از نظر رنگ، معمولاً به صورت تک‌رنگ Monochromatic هستند که نتیجه واریاسیون روی سایه روشن یک رنگ اصلی است. نیروی تأثیر فوق‌العاده نقاشی باروک در اشکال باز مشهود است. حرکت معمولاً تا جایی‌که چشم روی بوم می‌بیند جریان دارد. ترتیب و نظم به‌صورت چندتایی Multiple Organization است. نتیجه این شکل باز، ترتیب چندتایی و خطوط در هم آمیخته به صورت احساس نیرومندی از فضا که از نزدیک‌ترین نقطه تا دورترین فاصله در عمق تصویر ادامه داد در بیننده به‌وجود می‌آید. تابلوهای «رامبراند» و «روبنس» بهترین نمونه‌های نقاشی باروک را تشکیل می‌دهند.

در مجسمه‌های باروک نیز حرکت، هیجان و شدت احساس دیده می‌شود. یکی از مهم‌ترین مجسمه‌سازان و معماران باروک «برنینی» بود. کافی است برای درک بهتر شیوه باروک مقایسه‌ای بین مجسمه «داوود» اثر «میکل‌آنژ» و «داوود» «برنینی» انجام دهیم. «داوود» «میکل‌آنژ» بزرگ‌ترین مجسمه‌ساز و نقاش رنسانس یک اثر جاودانی است اما در برابر «داوود» «برنینی»، جنبه‌ای ایستا دارد[۸]؛ در حالی‌که داوود «برنینی» انرژی و حرکت متمرکز و شدیدی را نشان می‌دهد و جنبه‌ای پویا دارد. این مقایسه ساده کاملاً تفاوت عمده شیوه‌های رنسانس و باروک را نشان می‌دهد.

www.tabarestan.info

عواملی که برای نقاشی و مجسمه‌سازی باروک نام برده شد، یعنی احساس حرکت، سایه روشن و حالت انعطافی اشکال، در مورد معماری باروک نیز صدق می‌کنند. روح باروک شدت هیجان و حرکت را به معماری اضافه کرد. عملکرد معماری در دوره باروک تنها به محصور کردن یک فضا خاتمه نمی‌پذیرفت. بلکه هدف ارائه یک منظره عظیم و پرهیجان به چشمان بیننده بود. این موضوع در مورد کلیساها صحت بیش‌تری دارد؛ زیرا نجات و رستگاری روحی و معنوی در درون کلیسا و شکوه و عظمت خداوند، خلقت و آسمان‌ها، در نمای بیرونی در برابر دیدگان بیننده قرار گرفت.

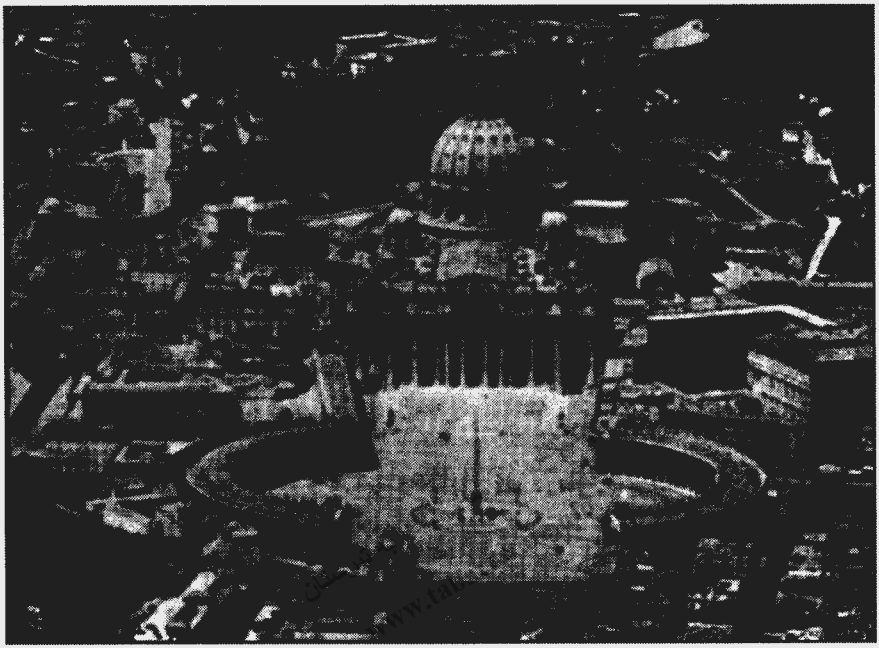
شکل معابد یونانی، به همراه گنبدهای رومی مورد استفاده معماران باروک قرار گرفتند. ولی نحوه ترکیب و تزئین این فرم‌های ساده به وسیله افراط در کنده‌کاری‌ها و اتصال مجسمه‌های ریز و درشت به دیوارها، سقف‌ها و سرستون‌ها، تکنیک واریاسیون باروک را نشان می‌دهد؛ فاصله ستون‌ها از یک‌دیگر کمتر شده و بر تعداد و قطر آن‌ها اضافه گردیده و همه این تمهیدات برای آن بوده تا تصویری هرچند عظیم‌تر و باشکوه‌تر در بیننده ایجاد کند. با چهارگوش کردن پایه‌ها و دورانی کردن بالای برج‌ها، احساس حرکت نیز ایجاد شده است.

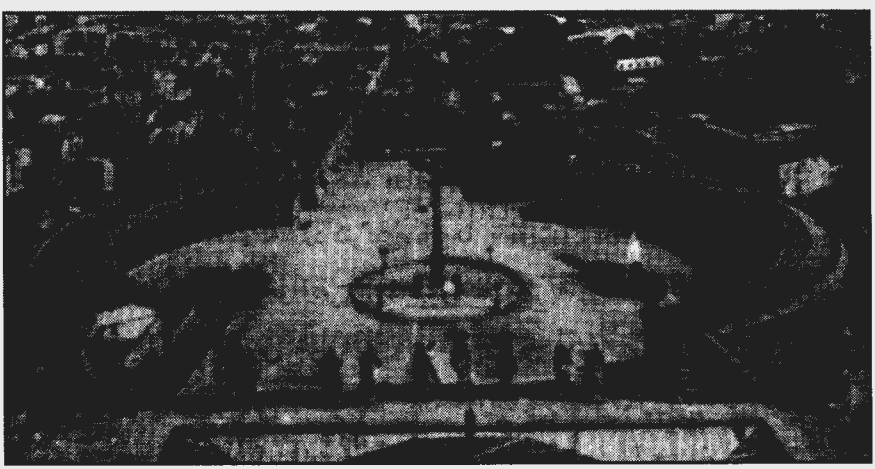
میدان «سن‌پیتر» رُم، کار «برنینی» نمونه بسیار خوبی از معماری باروک به شمار می‌رود. «برنینی» که از پیروان جمعیت عیسی خواهان بود در راستای ایده این جمعیت که تسلط و نفوذ در سراسر جهان بود، در طراحی این میدان سعی در تسلط بر یک فضای فوق‌العاده گسترده دارد. نمای بیرونی کلیسای «سن‌پیتر» و ردیف‌های دوتایی ستون‌های پوشیده از مجسمه‌های قدیسان که دایره‌وار و به صورت چنگال‌های یک گیره عظیم ردیف شده‌اند، همه به صورت یک اثر هنری غول‌آسا در آمده‌اند که بیننده را به سوی مرکز خود کشانیده و در خود محبوس می‌سازد.اما، در موسیقی، اجرای این نظریه به مراتب وسیع‌تر و گسترده‌تر بود.

موسیقی برخلاف هنرهای تجسمی چون نقاشی، معماری و مجسمه‌سازی که در هر حال در آن زمان تا حدی محدود و مقید به ارائه ابعاد طبیعی موجودات و اشیاء و یا وابسته به خصوصیات مواد اولیه و مصالح کار خود بودند و همچنین مانند معماری که در هر حال، علاوه بر جنبه هنری، کاربردی عملی برای ایجاد فضایی مناسب جهت استفاده نیز داشت، به مراتب آزادتر و دامنه فعالیت‌اش وسیع‌تر بود. در حقیقت این قابلیت انعطاف در زمینه گسترش و تغییر تا حدی که آهنگ‌ساز در ذهن خود تصور می‌کند خاصیت طبیعی هنر موسیقی است و به رشد و تکامل آن در طول تاریخ کمک بسیار کرده است.

باید به خاطر داشت که دامنه آزادی بیان احساس توسط هنرمندان، چه در موسیقی و چه در معماری و دیگر هنرها، در شیوه باروک نامحدود نبود. مفهوم آزادی بیان برای انسان معاصر که پشتوانه انقلابات عظیم سده‌های هژدهم و نوزدهم و بیستم را پشت‌سر خود دارد کاملاً با انسان قرن هفدهم متفاوت است. از همین روی است که در آغاز قرن هفدهم در راستای اجرای دکترین احساسات در هنرها، برای کنترل و ایجاد نظم و جلوگیری از ابراز احساسات غیرقابل قبول از نظر اصول اخلاقی و اجتماعی آن زمان، در زمینه تدوین قراردادها و قوانین و واژه‌نامه‌هایی برای چگونگی به‌کارگیری تمهیدات و وسایلی که هنرمند به وسیله‌آن‌ها احساسات مختلف را بیان می‌کند کوشش هایی به عمل آمدند که به «دکترین نشانه‌ها Doctrine of Figures»[۹] معروف است.

دکترین نشانه‌ها در موسیقی عمدتاً توسط نظریه‌پردازان آلمانی در سده هفدهم و اوایل سده هژدهم تدوین شد. البته، در عمل، این نظریه‌پردازان جز جمع‌آوری و تنظیم و طبقه‌بندی تمهیداتی که توسط آهنگ‌سازان (از «مونته‌وردی» تا «باخ» در طول یک صد و پنجاه سال) مورد استفاده قرار می‌گرفت کار بیش‌تری انجام ندادند. تنها بخشی از این مقررات که حتی گاه با اصول آهنگ‌سازی در تضاد قرار می‌گرفت، مربوط به نحوه بیان کلمات خاصی در موسیقی آوازی بود که از نظر علم معانی و بیان (Rhetoric) در آن زمان می‌بایستی به نحو خاصی و بدون هیچ‌گونه تغییری توسط خوانندگان بیان می‌گردید. بنابراین آهنگ‌سازان





مجبور بودند برای انتقال مفهوم و احساس این کلمات و عبارات تمامی تمهیدات در زمینه کاربرد ملودی، ریتم، هارمونی و ساختمان اثر خود را با این مقررات منطبق سازند.[۱۰]

نکته دیگری که در این دکترین توصیه می‌گردید و شیوه باروک را با شیوه کلاسیک در نیمه دوم سده هژدهم در نقطه مقابل یک دیگر قرار می‌داد، لزوم بیان فقط یک احساس در هر بخش یا حتی در کل هر اثر موسیقی بود. این ایده نتیجه و تکامل یکی از اصول روان‌شناسی دوره رنسانس و معروف به «دکترین حالات Doctrine of Humours» بود. براساس این نظریه هر شخصیتی توسط یک حالت یا احساس خاص از قبل تعیین شده تبیین می‌شد. این نظریه انعکاس وسیعی در تئاتر دوران «الیزابت» در انگلستان به جای گذاشت. براساس این نظریه کاراکترهای روی صحنه، هریک نمایشگر حالت و احساس خاصی بودند. یعنی یکی جدی، دیگری شاد یا اندوهگین، یکی بی‌قید و بی‌مسؤولیت و دیگری وظیفه‌شناس و غیره بودند.[۱۱] همان‌گونه که بعداً خواهیم دید، در نیمه دوم سده هژدهم، با تغییر جهان‌بینی و نظریات فلسفی ـ اجتماعی درپی وقایع سیاسی ـ اقتصادی اروپا، شیوه‌های هنری نیز دستخوش تغییرات و دگرگونی‌های عظیمی می‌شوند. در موسیقی مکتب کلاسیک یکی از تغییرات مهم همین نقض دکترین نشانه‌هاست که در شیوه باروک رعایت می‌شد. آهنگ‌سازان دوره کلاسیک برای بیان احساس و جهان‌بینی جدید خود هارمونی تازه و فرم سونات کلاسیک(The Classical Sonata Form) را ابداع کردند که در این فرم در هر بخش یک اثر حرکت (Movements)های متعدد جایز شناخته شدند و احساسات مختلف از این طریق بیان شدند. اما در شیوه باروک این روش جایز نبود. به‌عنوان مثال، نغمه‌ها و عبارات موسیقی پایین رونده (Descending Figures) نشانه اندوه و غم و نغمه‌ها و عبارات موسیقی بالارونده (Ascending Figures) نشانه شادی و سرور قلمداد گردیده هریک از آن‌ها به تنهایی می‌توانست ماده اولیه یک اثر کامل یا بخشی از یک اثر را تشکیل دهد. همچنان که بخش مصلوب کردن مسیح و بخش معراج مسیح از قسمت «کردو Credo» از «مس Mess» در

www.ebarestan.info

«سی‌مینور» اثر «باخ» کاملاً این روش را نشان می‌دهد. یعنی بخش اوّل با نغمات پایین رونده، احساس غم و اندوه و بخش دوم با بالارونده، احساس شادی و سرور را به شنونده منتقل می‌کنند.[۱۲]

یکی از عظیم‌ترین تحولات موسیقی در شیوه باروک که آن‌را کاملاً در تضاد با موسیقی دوره رنسانس قرار می‌دهد، ظهور شیوه آهنگ‌سازی «مونودیک Monodic» در اواخر دوره رنسانس است. «مونودی Monody» به معنی یک نغمه یا یک خط ملودیک با یک همراهی ساده است. این واژه از ترکیب دو واژه یونانی «مونوس Monos» به معنی تک و تنها و «ایدین Aidein» به معنی آواز خواندن به وجود آمده؛ انتخاب، این واژه یونانی خود نتیجه علاقه و احترام هنرمندان رنسانس به دوران باستان بود که حتی آن‌را کشف دوباره یا بازسازی ترانه‌های انفرادی دوران یونان باستان اعلام کردند.

این روش آهنگ‌سازی در نقطه مقابل شیوه آهنگ‌سازی «پولی‌فونیک Polyphonic» یا چند صدایی دوره رنسانس قرار دارد. در دوره رنسانس آهنگ‌سازان معمولاً برای چهار یا تعداد بیش‌تری صدای متوازن بدون همراهی، موسیقی می‌نوشتند. قبل از رنسانس در قرون وسطی شیوه آهنگ‌سازی چند صدایی معمولاً برای سه صدا بدون در نظر گرفتن توازن بود. هر صدا نغمه و متن متفاوتی را می‌خواند و حتی گاهی متن‌ها به زبان‌های متفاوتی بود و در بعضی موارد این متون متفاوت از نظر محتوا نیز در تضاد با یک‌دیگر بودند و مثلاً یک صدا متنی مذهبی و دو صدای دیگر متونی غیرمذهبی داشتند.[۱۳] اما در دوره رنسانس این روش منسوخ شد. آهنگ‌سازان دوره رنسانس به تصنیف موسیقی چند صدایی ادامه دادند ولی روشی بسیار متعادل‌تر برگزیدند و از یک متن به صورت تقلیدی (Imitative) استفاده کردند. به عبارت دیگر، یک نغمه یا یک متن در صداهای مختلف با فواصل معین از یک دیگر خوانده می‌شد و بدین ترتیب موسیقی چند صدایی به شیوه رنسانس به وجود می‌آمد. این روش آهنگ‌سازی کاملاً در راستای توصیه‌های شورای کلیسای کاتولیک که به «شورای ترنت Council of Trent» مشهور است قرار داشت. این شورا که در

اواسط قرن شانزدهم جهت تصمیم‌گیری برای مبارزه با نهضت پروتستان «لوتر» و «کالون» چندین بار در سال‌های مختلف تشکیل شد و سرانجام جمع‌بندی تصمیمات آن به اصلاح مذهب کاتولیک انجامید، در مورد موسیقی مذهبی در کلیساها نیز توصیه‌هایی کرد که در مجموع از شیوه‌ای معتدل و متین بدون هر ناخالصی و ایده‌های سبک حمایت کرد.[۱۴] دوره اوج این شیوه در موسیقی «پالسترینا» جلوه می‌کند که آثارش از بافت چند صدایی که در آن اصوات چون توری ریز بافت و شفاف به طرزی استادانه از بافت چند صدایی که در هم تنیده شده‌اند برخوردار است.

شیوه ذهنی، محافظه‌کار و معتدل «پالسترینا» که باب طبع حامی‌اش، پاپ، بود به هیچ وجه مورد قبول آهنگ‌سازان شیوه باروک نبود. آهنگ‌سازان باروک که، پیرو دکترین احساسات، سعی در بیان احساسات پرشور و هیجان و پویایی جهان‌بینی قرن هفدهم داشتند، برپایه اصول این دکترین که بیان روشن و واضح ایده‌ها و احساسات بود، روش آهنگ‌سازی چند صدایی دوره رنسانس را به علت پیچیدگی و نامفهومی متن و عدم ایجاد شور و هیجان روی کلمات و عبارات پراحساس متن نمی‌پسندیدند. از همین روی به شیوه «مونودیک» روی آوردند. ایده یک نغمه تنها با همراهی ساده، به خودی خود، ایده جدیدی نبود. چیزی شبیه به آن در شیوه «کانتیلنا Cantilena» در سده چهارم، در «شانسون» یا ترانه‌های «بورگاندی Burgundian Chanson»، ترانه‌های سبک ایتالیایی به‌نام «فروتولا Frottola» و ترانه‌های همراهی شونده با «لوت Lute» و ترانه‌های دوره الیزابت در انگلستان در سده شانزدهم دیده می‌شود. اما «مونودی» دوره باروک با همه آن‌ها فرق اساسی دارد و آن تکیه روی خط بم (Bass) همراهی‌کننده و جدایی و استقلال دو خط زیر (Treble) نغمه و خط بم همراهی‌کننده از یک دیگر به عنوان دو خط لازم در ساختمان و بافت اثر است. این خط بم همراهی‌کننده که در اصطلاح موسیقی به باس مداوم (Basso Continuo) یا باس حساب شده (Figured Basa)مشهور گردیده و توسط سازهای کلاویه‌دار مانند ارگ یا «هارپسیکورد Harpsichord» برای اجرای آکوردها و یک ساز بم

www.tabarestan.info پژوهش و تحقیق تبرستان

زهی مثل ویول (Viol) برای اجرای نت‌های بم به صورت کشیده و ممتد نواخته می‌شد را می‌توان با ردیف ستون‌های ضخیم و ستبری که خط نغمه را با تزئینات فراوان‌اش چون سقف پوشیده از تزئینات و کنده‌کاری‌ها و مجسمه‌های ریز و درشت در معماری باروک همراهی و نگه‌داری می‌کند مقایسه کرد.

استفاده از شیوه آهنگ‌سازی «مونودیک» و تمهید باس مداوم بدون ایجاد تحولی دیگر در موسیقی امکان‌پذیر نبود. این تحول جایگزینی سیستم موسیقی «تونال Tonal» به عنوان اساس و شالوده ساختمان موسیقی در برابر سیستم موسیقی «مدال Modal» یا مقام‌های کلیسایی (Church Modes) که اساس موسیقی دوره رنسانس را تشکیل می‌داده است. تفاوت عمده این دو سیستم در ایجاد یک احساس فراگیر عمق هارمونیک (Harmonic Depth) به خاطر وجود یک نت اصلی (Key Note) به عنوان مرکز اتکا (Key Center) که تمام نت‌های دیگر نسبت به آن سنجیده می‌شوند، در سیستم تونال یا همان سیستم مقام‌های بزرگ و کوچک (Major Minor System of Tonality) و عدم این احساس فراگیر به خاطر سست بودن این مرکز اتکا در سیستم مدال است.[۱۵] بنابراین هریک از مقام‌های بزرگ و کوچک، که اساس سیستم تونال را تشکیل می‌دهند، به خاطر دارا بودن یک نت اصلی که مقام براساس فاصله و نسبت تون‌های دیگر با آن به وجود آمده، از نظر هارمونی دارای آکوردهای مشخصی است که در تمهید باس مداوم در خط بم اجرا گردیده، احساس عمق هارمونیک را در شنونده به وجود می‌آورد. این احساس عمق هارمونیک را می‌توان با احساسی که به کار بردن تمهید پرسپکتیو شکل‌پذیر و قابل انعطاف (Plastic Pespective)در هنر نقاشی بر بیننده به جای می‌گذارد مقایسه کرد. کافی است مقایسه‌ای بین نقاشی‌های رنسانس، که جنبه‌ای ایستا و بدون عمق دارند و باروک که جنبه‌ای پویا و عمیق دارند، از نظر تأثیر احساسی پرسپکتیو به عمل آوریم تا تفاوت تأثیر احساسی دو سیستم تونال و مدال در موسیقی معلوم شود.

شاید به نظر برسد که با استفاده از تکنیک باس مداوم، علم کنترپوان یا علم ایجاد هم‌آهنگی بین چند خط ملودیک که هم‌زمان با یک‌دیگر اجرا می‌گردند منسوخ

پیشکش "آرشیو کتاب" تبرستان www.tabarestan.info

شده. باید گفت در آثاری که باس مداوم به عنوان همراهی با یک ساز تنها به کار می‌رفت، کنترپوان کاربردی نداشت. مگر این‌که آهنگ‌سازان به خط باس مداوم نقشی ملودیک می‌دادند که در آن صورت هم‌زمان دو خط ملودیک نواخته می‌شدند و باز هم می‌بایستی کنترپوان را به کار می‌بردند. اما باید توجه داشت که برای مدت زیادی آهنگ‌سازان به تصنیف آثار چند صدایی بدون همراهی برای گروه خوانندگان یا گروهی از سازهای موسیقی یا برای سازهای کلاویه‌دار یا لوت که در آن‌ها از باس مداوم استفاده نمی‌شد، ادامه می‌دادند. حتی در آثاری که برای گروه سازها با همراهی باس مداوم تصنیف شده بودند نیز از علم کنترپوان استفاده می‌گردید. اما نوع کنترپوان قرن هفدهم با نوع قرن شانزدهمی آن فرق اساسی داشت. هنوز در هر دو اصول مخلوط کردن خطوط ملودیک متفاوت با یک‌دیگر به کار برده می‌شد. اما در کنترپوان قرن هفدهم این اصول می‌بایستی در چهارچوب نسبت و رابطه با ردیف آکوردهایی که توسط خط باس مداوم اجرا می‌شد در نظر گرفته شود. بنابراین کنترپوان قرن هفدهم یک نوع کنترپوان وابسته به علم هارمونی است که خطوط ملودیک آن وابستگی به طرح هارمونیک اثر موسیقی دارد.

نکته مهم دیگر که با استفاده از تکنیک باس مداوم اهمیت زیادی یافت، استفاده از اصوات و فواصل نامطبوع (Dissonance) است. به علت روشن و قاطع شدن مقام یک اثر به خاطر اجرای آکوردهای آن مقام توسط خط باس مداوم، اجرای نت‌ها و فواصل نامطبوع در خط ملودیک از نظر آن مقام مشکلی ایجاد نکرد. چرا که شنونده به وسیله خط باس مداوم همیشه مقام اثر را در ذهن خود دارد. البته استفاده از اصوات نامطبوع در ابتدای دوره باروک بیش‌تر جنبه تجربی داشت و در نیمه قرن هفدهم به تدریج منسوخ گردید. اما در دوره اوج باروک یعنی در نیمه اوّل قرن هژدهم دوباره مورد استفاده قرار گرفت و در سیستم‌های پیچیده موسیقی تونال به کار برده شد. مهم‌ترین کاربرد استفاده از اصوات و فواصل نامطبوع در تزئینات نغمه یا ملودی است که به آن جلوه‌ای خاص می‌دهد. باز هم در این جا می‌توان این تزئینات ملودی را با تزئینات و ریزه‌کاری‌های به کار رفته

در نقاشی، مجسمه‌سازی و معماری باروک مقایسه کرد.

گسترش استفاده از کروماتیسم یا مقام‌هایی که براساس فواصل نیم‌پرده تنظیم شده و شامل دوازده نت متفاوت می‌باشند نیز در این دوره قابل توجه است. کروماتیسم هم دوره رشدی مانند استفاده از فواصل نامطبوع را طی کرد. این شیوه هم در ابتدا از هرج و مرج و تجربه‌های متفاوت شروع شد و پس از طی مدتی به نظم و ترتیب در آمد. در سراسر قرن هفدهم از این روش فقط در آثاری که جنبه بدیهه‌پردازی داشت مانند فرم «توکاتا» (Toccata) استفاده می‌شد. اما آهنگ‌سازان دوره اوج مکتب باروک، مانند «باخ»، آن‌را آزادانه در چهارچوب آثار کاملاً از پیش برنامه‌ریزی شده هارمونیک به کار بردند. این روش نیز مانند روش استفاده از فواصل نامطبوع جهت تنوع و تزئین خطوط ملودیک به کار گرفته شد. جالب این‌جا است که تا قبل از دوره باروک به خاطر استفاده از سیستم مدل، استفاده از علامت «دیز» و «بمل» که هر نت را نیم‌پرده زیر یا بم می‌کنند جایز نبود و روی همین اصل کروماتیسم هم جایی نداشت. حتی در قرون وسطی برای جلوگیری از ایجاد هرگونه تغییری در سیستم مدال، دستگاه کلیسای کاتولیک استفاده از دیز و بمل را ممنوع اعلام کرده بود.[۱۶]

بدیهی است که کلیه این تمهیدات هیچ‌یک به خودی خود و به طور مجرد و انتزاعی در اثر نبوغ چند موسیقی‌دان به وجود نیامدند؛ بلکه زمینه‌ای فلسفی و فکری وجود داشته که برای تحقّق یافتن در عمل نیاز به تغییرات و ابداعات در موسیقی داشت. این زیربنای فکری ابتدا در مورد موسیقی آوازی که با متون مذهبی و غیرمذهبی پیوستگی داشت به وجود آمد و سپس به موسیقی سازی نیز راه یافت.

در موسیقی آوازی رنسانس موسیقی در درجه اوّل اهمیت و متن در درجه دوم قرار داشت. ولی در شیوه باروک این متن است که از موسیقی اهمیت بیش‌تری پیدا می‌کند. البته این به آن معنی نیست که نزد آهنگ‌سازان رنسانس متن اهمیتی نداشت، بلکه این مقایسه جنبه‌ای نسبی دارد. به همین دلیل آهنگ‌سازان اوایل قرن هفدهم روش آهنگ‌سازی چند صدایی را به این علت که متن را نامفهوم

www.tabarestan.info تبرستان

و پیچیده می‌سازد رد کردند و برپایه آن بخش از مقررات دکترین نشانه‌ها که درباره نحوه خواندن کلمات و عبارات براساس اصول علم معانی و بیان تدوین و مورد قبول قرار گرفته بود می‌بایستی متن آثار خود را روشن و واضح به شنونده منتقل کنند. این روشنی و قابل فهم بودن متن حتی در اواخر دوره باروک یعنی نیمه اوّل قرن هژدهم که موسیقی چند صدایی در آثار آهنگ‌سازانی چون «باخ» و «هندل» به اوج تکامل خود رسید صدق می‌کند؛ بنابراین باید توجه داشت که موسیقی چند صدایی به هیچ وجه کنار گذاشته نشد و با این‌که در اوایل دوره باروک از اهمیت‌اش در برابر شیوه مونودیک کاسته شد، در اواخر دوره باروک به اوج تکامل خود رسید. ولی شیوه چند صدایی دوره اوج باروک با دوره رنسانس یک تفاوت اساسی داشت که همان وضوح و روشنی و قابل فهم بودن متن و به‌خصوص دارا بودن عمق هارمونیک به خاطر استفاده از سیستم تونال و رعایت دکترین‌های احساسات و نشانه‌ها در آن بود.

www.tabarestan.info

نکته مهم دیگری که در مورد علت استفاده از شیوه مونودیک در موسیقی آوازی به ویژه موسیقی آوازی مذهبی در قرن هفدهم باید در نظر گرفت، نظریه «مارتین لوتر» پیشوای نهضت پروتستان در مورد شرکت تمام مردم حاضر در مراسم مذهبی در اجرای موسیقی مذهبی است. لوتر به عنوان نماینده طبقه متوسط آلمان به این امر واقف بود که برای رویارویی با قدرت پاپ در کلیسای کاتولیک رم با قرن‌ها سابقه و نفوذی که در سراسر اروپا داشت و شکستن این قدرت می‌بایستی از هر وسیله ممکن استفاده کند. او در این راستا به نیرو و تأثیر شگرف موسیقی بر مردم واقف بود. بنابراین در سال ۱۵۲۴ چنین نوشت: «من پیشنهاد می‌کنم در جهت تعالیم پیامبران و پدران اولیه کلیسا، سرودهای آرمانی و ترانه‌های روحانی برای مردم تصنیف شود تا با کمک آن‌ها کلام خداوند نزد آن‌ها پایدار بماند.»[۱۷] در راستای این نظریه پروتستان‌ها که معتقد بودند مردم می‌توانند مستقیماً و شخصاً بدون واسطه کشیش با خداوند ارتباط برقرار کنند، «لوتر» لزوم شرکت فعال مردم را در مراسم مذهبی تأکید کرد. بنابراین به جای کنار نشستن و شاهد اجرای مراسم مذهبی توسط کشیش و گروه خوانندگان

حرفه‌یی به زبانی نامفهوم (لاتین) بودن، آن‌طور که در کلیسای کاتولیک رایج بود، شرکت‌کنندگان در مراسم مذهبی خود در خواندن سرودهای مذهبی به زبان خود و با موسیقی‌ای که برای‌شان آشنا بود مشارکت کردند.

بدیهی است که شرایط جدید به موسیقی جدیدی نیز احتیاج داشت که برای خواننده شدن به صورت جمعی غیرحرفه‌یی مناسب باشد. سرودهای «گریگوری» مربوط به قرن ششم و موسیقی چند صدایی کلیسای کاتولیک بسیار پیچیده و در عین حال غریب و سست و بی‌تأثیر بودند. «لوتر» شخصاً با کمک چند موسیقی‌دان حرفه‌یی دست به ابداع و تدوین نوع جدیدی از ترانه‌های مذهبی مخصوص کلیسای جدید پروتستان زد. این ترانه‌ها بعدها به «کورال» (Chorale)یا «کورال‌های لوتری» معروف شدند. البته موسیقی این ترانه‌ها یک شبه و خلق‌الساعه و آماده استفاده به وجود نیامد. این موسیقی می‌بایستی از موادی که در دسترس بود گرفته و روی آن کار شده دگرگون می‌شد تا قابل استفاده برای دیدگاه جدید باشد. در این راستا، «لوتر» سرودهای «گریگوری»، ترانه‌های محلی روستاها، ترانه‌های کوچه و بازار شهرها و خلاصه هرچه به دست‌اش رسید را مورد استفاده قرار داد. برای «لوتر» به امانت گرفتن این ترانه‌ها مهم نبود بلکه هدف در درجه اوّل ساده بودن و به آسانی قابل خواندن بودن آن‌ها و سپس دگرگون کردن آن‌ها در جهت ایده‌های خود بود. به عنوان مثال نام مجموعه‌ای از این نوع ترانه‌ها که در سال ۱۵۷۱ در شهر فرانکفورت به چاپ رسید چنین بود: «ترانه‌های کوچه و بازار، ترانه‌های شوالیه‌ها و ترانه‌های کوهستانی با کلمات خوب و مقدس و مؤدبانه برای جایگزینی تدریجی ترانه‌های شرم‌آوری که در کوچه و بازار، دشت‌ها و خانه‌ها خوانده می‌شود!»[۱۸]

آهنگ‌سازان آلمان مرکزی و شمالی که پیرو مذهب «لوتر» بودند در اوایل قرن هفدهم شروع به استفاده از شیوه آهنگ‌سازی مونودیک کردند و از کورال‌های لوتری به عنوان ماده اولیه ملودیک استفاده کردند. اما باید در نظر داشت که روش آهنگ‌سازی به شیوه چند صدایی رنسانس کاملاً منسوخ نگردید و آثار زیادی به شیوه قدیمی تصنیف شدند. در همین حال موسیقی مذهبی آلمان لوتری تحت

پیشکش آرشیو تبرستان به تبرستان www.tabarestan.info

تأثیر اصلاحات و رشد و توسعه موسیقی مذهبی کاتولیک و به کارگیری تمهیدات جدید شیوه مونودیک توسط آهنگ‌سازان ایتالیایی قرار گرفت و همراه با تکامل موسیقی مذهبی کلیسای کاتولیک به اوج عظمت خود رسید.

مهم‌ترین آهنگ‌ساز موسیقی مذهبی آلمان لوتری در سده هفدهم «هاینریش شوتس H. Schütz» است که پس از تحصیلات اولیه به ونیز رفته نزد «جووانی گابریلی G. Gabrieli» به تحصیل مشغول گشت. او بعدها تحت تأثیر شیوه جدید و با عظمت «کلودیو مونته‌وردی C. Monteverdi» قرار گرفت و شاه‌کارهای خود از جمبه «اوراتوریو Oratorio»های «کریسمس» و «هفت کلام واپسین مسیح» را تصنیف کرد.

اوج شیوه موسیقی «شوتس» و«دیتریش بوکستهود D. Buxthude» در موسیقی آوازی مذهبی آلمان لوتری در موسیقی «یوهان سباستیان باخ» (I.S. Bach) و «گئورگ فردریک هندل G.F. Handel» نمودار می‌شود. فرم‌های موسیقی آوازی مذهبی مانند «مس Mass»، «کانتات Cantata»، «اوراتوریو» و «پاسیون Passion» [۱۹] در آثار این دو آهنگ‌ساز به اوج تکامل خود رسیدند.

موسیقی آوازی مذهبی باخ را می‌توان عصاره و اوج عظمت شیوه باروک در نظر گرفت. باخ در موسیقی خود کورال‌های لوتر را به عنوان اساس و پایه ساختمان و بافت موسیقی مورد استفاده قرار داد و کلیه تمهیدات و فنون مورد استفاده در عصر خود را به کار گرفت. در موسیقی او شیوه آهنگ‌سازی چند صدایی و فن کنترپوان در کنار شیوه مونودیک و رعایت اصول دکترین احساسات و نشانه‌ها به تلفیقی هم‌آهنگ و جدایی‌ناپذیر دست یافته‌اند. موسیقی باخ حاصل یک نبوغ و ذهنی سرشار از قوه تصوری مافوق بشری است. شدت احساس، روشنی فرم در عین پیچیدگی فنون و تمهیدات مورد استفاده، تم‌ها و ملودی‌های فوق‌العاده و اصیل و روی هم‌رفته توازن و هم‌آهنگی کامل بین عوامل مختلف که هیچ عنصر اضافی یا کمبودی در آن مشاهده نمی‌شود از مشخصات بارز موسیقی «باخ» است.

پیشکش "آرش م.ب" به www.tabarestan.info تبرستان

مقایسه‌ای بین موسیقی مذهبی «باخ» و «هندل» بسیار جالب خواهد بود. هر دو آهنگ‌ساز برای کلیسای پروتستان آثار خود را تصنیف کرده‌اند. اما تفاوت‌های عظیمی در روح و جوهر موسیقی این دو وجود دارد. موسیقی مذهبی «باخ» در کل نمایانگر یک جهان‌بینی تسلیم و شکست در برابر مسائل جهان مادی است. در جوهر موسیقی «باخ» احساس روحانی آرزوی مرگ حس می‌شود؛ آرزوی آزاد شدن از جسم و جهان مادی و پیوستن به قدرت آفرینش. این جهان‌بینی نتیجه نارضایتی طبقه متوسط آلمان، که «باخ» عضوی از آن بود، از شرایط مادی و اجتماعی خود در زمانی که شدیداً در محضور اقتصادی قرار داشت می‌باشد.

از سوی دیگر کیفیت درون‌گرای اغلب آثار «باخ» و تأکید روی جنبه‌های دردناک و حزن‌انگیز داستان‌های انجیل در آثار آوازی مذهبی او انعکاس طبیعی زندگی محدود شهرهای عقب مانده آلمان که خارج از محدوده جریانات فعال زمان خود بودند می‌باشد. موسیقی «باخ» که در آن «کروماتیسم» و «کنترپوان»های پیچیده نقش بسیار مهمی به عهده دارند و علامت مشخصه بسیاری از آثار او به‌شمار می‌روند نمایان‌گر زندگی مشقت‌بار و رنج‌آور دهقانان آلمانی است که برای رهایی از سختی‌های زندگی به ایده‌های پروتستان روی آوردند تا تسکین یافته رستگار شوند. «پاسیون» به روایت «متی قدیس» که نمایانگر اوج این احساس است عصاره قرن‌ها درد و رنج و سختی مردم آلمان را بیان می‌کند. در قسمتی از این اثر عظیم هنگامی که مسیح فریاد برمی‌آورد: «خدایا، چرا مرا فراموش کرده‌ای؟» موسیقی «باخ» فریاد مردم آلمان را با عمیق‌ترین احساس ممکن بیان می‌کند.[۲۰]

اما موسیقی «هندل» که بیش‌تر عمر خود را در انگلستان سپری کرد، ساده‌تر، روان‌تر و برون‌گرا است و در اغلب موارد از «کروماتیسم» و کنترپوان‌های پیچیده دوری می‌کند و برپایه روشنی و شفافیت استوار است. موسیقی او نمایان‌گر اعتماد به نفس و ایمان به یک زندگی سرشار از فعالیت و انرژی در جامعه انگلستان در دوران اوج ثروت و قدرت استعماری خود است. کافی است مقایسه‌ای بین خاتمه «پاسیون» به روایت «متی قدیس» و شاه‌کار «هندل» یعنی «اوراتوریوی مسیح»

به عمل آوریم. اثر «باخ» با ریتمی آهسته و محزون و در اوج احساس اندوه و تسلیم با این کلمات به پایان می‌رسد: «اشک‌ریزان زانو می‌زنیم و تو را در گور صدا می‌کنیم؛ آرام بخواب، آرام بخواب.» امّا «اورتوریوی هندل» با ریتم تند و شاد و با منتهای عظمت و شکوه با ترومپت‌ها و طبل‌ها با این کلمات شادی‌بخش و رضایت‌مند پایان می‌پذیرد: «درود بر او که مصلوب شد و با خون خود ما را رستگار کرد. تا خداوند بر ما قدرت، ثروت، عقل، شرافت، مقاومت، شکوه و برکت ارزانی فرماید. برکت، شرافت، شکوه و قدرت تا ابد بر او باد که بر اریکه شاهان نشسته است؛ آمین.» کاملاً واضح است که این اثر عظیم و باشکوه که در آن از قدرت و ثروت به عنوان برکت‌های خداوند که بر مردم ارزانی شده صحبت می‌شود. فقط در سرزمینی چون انگلستان می‌توانسته مفهومی داشته باشد و برای «باخ» و جامعه‌اش زمینه‌ای برای چنین تشکر و ستایشی وجود نداشته است.[۲۱]

گرچه این کیفیت اندوهناک برموسیقی مذهبی «باخ» تسلط دارد، اما آثار دیگر او از حالات و احساسات دیگری برخوردارند. «باخ» در طول زندگی خود در شرایط متفاوتی در خدمت اقشار مختلف اجتماعی به کار پرداخت. آثار او به خوبی خصوصیات متفاوت این شرایط را منعکس می‌سازند. بسیاری از آثار موسیقی آوازی غیرمذهبی او مانند «کائنات»های «دهقانی» و «قهوه» و آثار موسیقی‌سازی او که یا جنبه آموزشی دارند و یا برای رقص و تفریح اشراف و نجبای محلی تصنیف شده‌اند، به خوبی نمایان‌گر روحیات و سلیقه‌های این اقشاراند.

با تحولاتی که کلیسای پروتستان در موسیقی مذهبی ایجاد کرد، کلیسای کاتولیک نیز ناچار به مقابله و ایجاد تغییراتی در موسیقی مذهبی گردید. البته این تغییرات از موسیقی آوازی غیرمذهبی مانند موسیقی مراسم رسمی و جشن‌های ملی و به ویژه فرم جدید اپرا به موسیقی مذهبی انتقال یافت. تغییرات جدید شامل همان استفاده از روش آهنگ‌سازی مونودیک، استفاده از تمهید باس مداوم و دیگر فنونی که به نحوی با باس مداوم همراه هستند مانند استفاده از فواصل نامطبوع می‌شد. اما باید توجه داشت که کلیسای کاتولیک با بی‌میلی و از روی ناچاری دست به این تغییرات زد و تا مدت زیادی در کنارمجموعه نوپردازی‌هایی به نام

«سبک مدرن». (Stile Moderno)، آهنگ‌سازان موسیقی مذهبی کاتولیک به تصنیف موسیقی به شیوه قدیم (Stile antico) دوره رنسانس ادامه می‌دادند. جالب این‌جاست که در آثار بسیاری نیز از هر دو شیوه در کنار هم استفاده شده است. سابقه «سبک مدرن» به موسیقی «جووانی گابریلی» مهم‌ترین نماینده مکتب موسیقی و نیز در اواخر قرن شانزدهم بازمی‌گردد.

ونیز یکی از ثروتمندترین دولت ـ شهرهای اروپا بود. از زمانی که «مارکوپولو» سیاح ونیزی راه تجارت با چین را در اوایل قرن سیزدهم باز کرد، ونیز بر تجارت اروپا با خاوردور حاکمیت یافت. شرایط جغرافیایی ونیز این دولت را از جنگ‌های متعدد سده‌های پانزدهم و شانزدهم مصون داشت. ونیز جمهوری‌ای بود که توسط یک الیگارشی خودکفا از شاهزادگان تاجر اداره می‌شد. جامعه ونیز نسبت به سایر دولت‌های دوره رنسانس بسیار بازتر و آزادتر بود و مقدم پناهندگان سایر کشورها، به ویژه افرادی را که از نظر فرهنگی، هنری و علمی می‌توانستند به آن خدمت کنند گرامی می‌داشت.

حکومت ونیز، شورای ده نفره، حکومتی ثابت و پایدار بود و با مرگ یکی از اعضای خود یا انتخابی نو دچار تزلزل نمی‌شد. هر فردی که در خدمت حکومت ونیز بود مطمئن بود که تا پایان عمر خود را از نظر مادی و امنیت شغلی کاملاً ایمن است. «کلودیو مونته‌وردی» یکی از مهم‌ترین آهنگ‌سازان آغاز مکتب باروک پس از مدتی کار در «مانتووا Mantova» و عزیمت به ونیز در برابر کسانی که می‌خواستند او دوباره به «مانتووا» بازگردد جواب داد: «در ونیز به من از هر جای دیگر حقوق و امکانات و رفاه بیش‌تر داده می‌شود و از نظر مقام اجتماعی با شهروندان ممتاز و نیز برابر هستم و در حالی‌که در مانتووا حقوق من همیشه عقب می‌افتاد در ونیز حقوق مرا به منزلم می‌فرستند.»[۲۲]

با سقوط قسطنطنیه در سال ۱۴۵۳ به دست ترکان عثمانی و بسته شدن راه تجاری ونیز ـ خاوردور، برتری بازرگانی ونیز پایان یافت. از این زمان به بعد ونیز اکثر درآمد و ثروت خود را از راه توریسم به دست می‌آورد. مردم از سراسر اروپا برای دیدن این شهر عجیب و زیبا و مجموعه‌های عظیم هنری آن راهی ونیز

می‌شدند. برهمین اساس حکام ونیز برای جلب بیش تر توریست‌ها به برگزاری مراسم و جشن‌های عظیم و پر زرق و برق اهمیت بسیار می‌دادند.

این شرایط باعث شدند که در اوایل دوره رنسانس موسیقی‌دانان از مناطق دیگر به ونیز بیایند. از جمله این آهنگ‌سازان «آدرین ویلارت Adrian Willaert» آهنگ‌ساز فلاماندی بود که در سال ۱۵۲۷ به عنوان رهبر گروه خوانندگان جمعی کلیسای «سن‌مارک» به ونیز آمد. در این کلیسا یک گروه بزرگ خوانندگان حرفه‌یی که در سراسر اروپا شهرت داشتند به همراه ارکستر سازهای زهی و بادی و دو نوازنده ارگ در اختیار «ویلارت» قرار داده شدند. وظیفه گروه موسیقی کلیسای سن‌مارک تنها اجرای موسیقی مذهبی نبود. بلکه این گروه به عنوان گروه موسیقی مخصوص رئیس جمهوری نیز کار می‌کرد و مسؤول اجرای موسیقی در مراسم رسمی و ملی هم بود. مراسم آغاز سال جدید و کارناوال‌های سالیانه ونیز که بسیار مشهور بودند و مراسم و جشن‌های بزرگ مذهبی مثل عید پاک و دیگر اعیاد نیز نیازمند برنامه‌های مخصوص موسیقی بودند.

www.tabarestan.info

سبک معماری و چگونگی‌های آکوستیک کلیسای «سن‌مارک» نیز فوق‌العاده جالب است. در دو طرف کلیسا جایگاهی برای خوانندگان و هر جایگاه یک ارگ برای خود دارد. البته وجود دو جایگاه در دو سوی کلیسا امری غیرعادی نیست زیرا در آن زمان در مراسم مذهبی کشیش یا گروهی از خوانندگان در یک جایگاه و گروهی دیگر از خوانندگان در جایگاه دیگر قرار می‌گرفتند و با هم به سؤال و جواب می‌پرداختند. این نوع موسیقی کلیسایی را «آنتی‌فونی Antiphony» می‌نامیدند. اما وجود دو ارگ باعث گردید که «ویلارت» دست به تجاربی بزند که در تحولات آینده نقشی مهم داشتند.

آکوستیک کلیسا نیز بسیار جالب است. در دو طرف گنبد اصلی این کلیسا دو گنبد کوچک‌تر قرار دارند که اکوستیک فوق‌العاده پیچیده‌ای ایجاد می‌کنند. به طوری که برای آهنگ‌سازی که اثرش در این کلیسا اجرا می‌شود کار بسیار مشکلی است که طوری اثرش را تصنیف کند که هنگام اجرا در این کلیسا درست و کامل شنیده شود چرا که کلیسا دارای انعکاسی چندگانه (Multiple

Echoes) و طنین (Resonance) پیچیده‌ای است. با این شرایط «ویلارت» به فکر تصنیف آثاری برای دو گروه خوانندگان افتاد که هریک صورت نیمه مستقل با ارگ‌های خود همراهی می‌شد.

پس از «ویلارت»، «آندره گابریلی» که تا سال ۱۵۸۴ نوازنده ارگ این کلیسا بود جانشین او شد و پس از مرگ او برادرزاده‌اش «جووانی» به عنوان سرپرست موسیقی کلیسای «سن‌مارک» انتخاب گردید. از هنگامی که «جووانی» به جای دو گروه خواننده از سه یا چهار گروه هم‌زمان استفاده کرد تحول عظیمی در موسیقی به‌وجود آمد. فکر این‌که چگونه تضاد بین کیفیت صدا (Sonority) یا پویایی موسیقی با اکوستیک کلیسای «سن‌مارک» حل شود «گابریلی» را به کار واداشت. او می‌بایستی می‌فهمید چگونه برای سومین و چهارمین گروه موسیقی تصنیف کند و آن‌ها را در کجای کلیسا قرار دهد تا بهترین تأثیر را داشته باشد. کافی است برای درک نبوغ «گابریلی» به یاد بیاوریم که در حدود سه قرن بعد، یعنی در قرن نوزدهم، «برلیوز» آهنگ‌ساز فرانسوی هم برای اجرای اثر عظیم‌اش «تەدئومTe Deum» که در آن بین ارگ، ارکستر و گروه کر که در نقاط مختلف کلیسای «سن‌اوستاس St. Eustace» پاریس قرار می‌گرفتند از شیوه «گابریلی» استفاده کرد.

این شیوه «گابریلی» که به تمهید «پلی‌کریک Polychoric» به معنی روش تصنیف موسیقی برای چند گروه خواننده معروف است توسط «اوراتسیو بنه‌وولی Orezio Benevoli» گسترش یافته ابعادی باور نکردنی به خود گرفت. «بنه‌وولی» در سال ۱۶۲۸ یک مس برای مراسم افتتاحیه کلیسای «سالزبورگ» تصنیف کرد که در آن از دو گروه هشت بخشی خوانندگان به همراه سولیست‌ها- که هر گروه با سه گروه ارکستر اجرا کننده خط باس مداوم همراهی می‌شدند- و یک گروه اجرا کننده باس مداوم نیز برای هم‌آهنگی مجموعه اجراکنندگان به کار گرفته شدند. هر ارکستر به سه گروه سازهای زهی، بادی چوبی و بادی برنجی تقسیم شده و هر گروه در محل‌های متفاوتی در کلیسا قرار گرفتند. تأثیر صوتی این شیوه عجیب به ظاهر استفاده از فضا و طنین ایجاد شده در کلیسا تجربه‌ای

فراموش نشدنی برای شرکت‌کنندگان در آن مراسم بود.

با استقبال پرشور مردم از این آثار عظیم و باشکوه، آهنگ‌سازان بسیاری شروع به تقلید یا ابداعات عجیب دیگری کردند. «ویرجیلیو ماتزوکی Virgilio Mazzochi» رهبر کر کلیسای جامع «سن‌جووانی - این- لاترانو S. Giovenni in Lateano» در رُم در سال ۱۶۲۹ اثری برای اجرا در کلیسای «سن‌پیتر» رم تصنیف کرد که در آن از سه گروه خوانندگان که یکی در جای عادی خود، دیگری در ایوان دور گنبد و بالاخره سومی بالای گنبد روی برج قرار می‌گرفتند استفاده شده بود.

تمهیدات «پلی‌کریک» که به خاطر ابعاد وسیعی که یافته بود و توسط موسیقی‌دانان آلمانی به شیوه «باروک باشکوه Colossal Baroque» معروف شده بود. به همت «مونته وردی» ارزش واقعی خود را به دست آورد. «مونته‌وردی» افراط در بدعت‌های بی‌محتوا را که فقط برای ایجاد سروصدای زیاد و جلب توجه شنوندگان به مرحله زننده‌ای رسیده بود و اساسی‌ترین هدف شیوه جدید که قابل فهم بودن متن بود را به خطر انداخته بود رد کرد و تأکید روی تصنیف موسیقی خوب و رعایت اصول شیوه جدید کرد. «مونته‌وردی» تمهید «پلی‌کریک» را توسعه و گسترش داد و شیوه معروف به «کنچرتاتو Concertato» را به وجود آورد.

در مورد ریشه واژه «کنچرتاتو» هنوز هم تردیدهایی وجود دارد. آنچه که مشخص است، این واژه یا برگرفته از کلمه «کنسورتیو Consortio» در زبان لاتین به مفهوم همراهی کردن، مشارکت کردن یا موافقت کردن و یا از کلمه لاتینی کنچرتاره (Concertare) با مفهومی متضاد به معنی رقابت کردن و جدال کردن می‌باشد. واژه لاتینی «کنسره‌ره Concerere» به مفهوم رقابت و مسابقه نیز با مفهوم اولی کنچرتاره نزدیک است. در هر حال شیوه کنچرتاتو به مفهوم روش به کارگیری دو یا چند عامل موسیقی به صورتی ـ متفاوت ـ و غیریکسان است. به عبارت دیگر تأکید روی تضاد بین یک صدا یا یک ساز در برابر صدا یا سازی دیگر یا یک گروه از صداها یا سازها را در مقابل گروهی دیگر و یا یک صداساز در برابر یگ گروه از صداها یا سازها را کنسرتاتو می‌نامند. از این شیوه فرم‌های «کنچرتو

www.tabarestan.info

گروسو Concerto Grosso» و «کنچرتو Concerto» به وجود آمدند که از مهم‌ترین فرم‌های موسیقی سازی دوره باروک محسوب می‌شوند.

«مونته‌وردی» شیوه قدیم و شیوه جدید آهنگ‌سازی‌را روش‌اوّل (Prima pratica) و روش دوم (Seconda pratica) می‌نامید. منظور از روش اوّل شیوه موسیقی چند صدایی رنسانس در آثار «پالسترینا» و شیوه آهنگ‌سازی خود و معاصرین‌اش به عنوان روش دوم بود. او بین سال‌های ۱۶۰۵ تا ۱۶۳۸ هشت جلد یا مجموعه از آثار خود را منتشر کرد، که کتاب‌های پنجم تا هشتم آثاری را که به شیوه جدید تصنیف شده‌اند دربر می‌گیرند. این آثار از نظر بیان احساسات و ترکیب صداها و سازهای به‌کار رفته بسیار متنوع است که در اکثر آن ها از تمهید باس مداوم و دیگر فنون شیوه جدید استفاده شده است. در بین این آثار تعدادی جنبه مذهبی داشته و تعدادی غیرمذهبی بودند و نشان‌دهنده این نکته مهم به شمار می‌آمدند که از شیوه جدید در هر دو نوع موسیقی آوازی مذهبی و غیرمذهبی به طور یکسان استفاده می‌شده است.

پیشکش از شما به تبرستان www.tabarestan.info

از مهم‌ترین فرم‌های موسیقی آوازی مذهبی کلیسای کاتولیک علاوه بر مس باید از «موتت Motet» و «مادریگال Madrigal» نام برد که هم می‌توانند دارای متنی غیرمذهبی باشند و هم جنبه مذهبی داشته باشند. به عنوان مثال مادریگال‌های عاشقانه اثر «مونته‌وردی» از بهترین آثار تصنیف شده در این فرم می‌باشند. «کانتات» نیز از فرم‌های مهم موسیقی آوازی مذهبی و غیرمذهبی است که توسط آهنگ‌سازان کاتولیک تصنیف شده ولی اوج این فرم را باید در آثار موسیقی‌دانان پروتستان آلمان نظیر باخ جست‌وجو کرد.

باید توجه داشت که اغلب در موسیقی آن زمان شاهد فرم‌های یکسان ولی با نام‌های متفاوت می‌باشیم. به عنوان مثال «جووانی گابریلی»، «موتت»های خود را به عنوان سیمفونیای مقدس (Symphoniae Sacrae)؛ یا «مونته‌وردی» جلد هفتم مجموعه آثار خود را تحت عنوان «کنچرتو» نامیده که شامل چند مادریگال و چند ترانه است. آهنگ‌سازان دیگر نیز به همین ترتیب آثار بسیاری را در فرمول‌های مشابه با نام‌های متفاوت منتشر کردند.

حد فاصل میان فرم‌های موسیقی آوازی مذهبی و غیرمذهبی فرم «اوراتوریو Oratorio» است که تأثیر مستقیم مهم‌ترین فرم موسیقی آوازی غیرمذهبی یعنی اپرا را در موسیقی آوازی مذهبی نشان می‌دهد. «اوراتوریو» در مجموع همان اپراست که دارای متن و محتوای مذهبی است اما برخلاف اپرا روی صحنه بازی نمی‌شود و معمولاً در آن شخصیت‌ها با دکور و لباس ظاهر نمی‌شوند بلکه مانند دیگر فرم‌های موسیقی آوازی مذهبی در وضع عادی نقش خود را می‌خوانند. تفاوت دیگر «اوراتوریو» با اپرا در راستای همین عامل صحنه‌یی نبودن «اوراتوریو»، اضافه شدن یک گوینده یا راوی روی صحنه برای خواندن توضیحات داستان است. ضمناً گروه خوانندگان جمعی در «اوراتوریو» نقش مهم‌تری نسبت به اپرا دارد و از اجزای مهم آن است. در حقیقت می‌توان فرم «اوراتوریو» را یک ضد حمله یا دفاع در برابر گسترش موسیقی آوازی غیرمذهبی به‌خصوص اپرا از سوی کلیسا دانست که به وسیله آن کلیسا با به‌کار بردن تمهیدات و فنون جدیدی که در موسیقی غیرمذهبی به کار می‌رفتند و باعث محبوبیت آن شده بودند، موسیقی مذهبی را هم با زمان همراه و در صحنه رقابت با موسیقی غیرمذهبی تقویت کرده سعی در جلب شنونده و گسترش نفوذ خود کرد. به عنوان مثال «پاپ کلمنت چهارم Clement IV» در اواسط قرن هفدهم با نام واقعی خود «جولیو روپیسلیوزی Giulio Rospigliosi» متن اشعار یا «لیبرتو Libretto» «اوراتوریو»ها و اپراهای مذهبی بسیاری را می‌سرود تا آهنگ‌سازان روی این متن‌ها آثار خود را تصنیف کرده به این ترتیب ایده‌ها و موضوع‌های مذهبی در اپراها و «اوراتوریو»ها توسط متن‌های غیرمذهبی کنار گذاشته نشوند.[۲۳]

پیدایش اپرا را معمولاً تاریخ‌نویسان موسیقی به صورتی ساده و خیال‌پردازانه به نبوغ گروهی هنرمند و روشن فکر در شهر فلورانس نسبت می‌دهند. معمولاً داستان با این جمله آغاز می‌شود که در حوالی آغاز قرن هفدهم «جووانی باردی Giovanni Bardi» کنت «ورنیو Vernio» گروهی‌از هنرمندان را از جمله «وینچنزو گالیلی Vincenzo Gailei» پدر گالیلی ستاره‌شناس معروف «جولیو کاچینی G. Caccini»، «ستروتزی Strozzi»، «کورسی»، «جاکوپو

پری Peri» و «رینوچینی Rinuccini» گردهم آورد، و پس از مدتی بحث و مذاکره هنری به این نتیجه رسیدند که می‌توان تراژدی‌های یونان باستان را احیاء کرده، آن‌ها را با همراهی آواز و موسیقی تبدیل به فرم جدیدی نمود.

البته این ساده‌نگری بسیاری از مشکلات را حل می‌کند. زیرا از این پس تاریخ اپرا کاملاً مدون و شناخته شده است. اما در حقیقت پیدایش اپرا علل و سابقه‌ای بسیار پیچیده‌تر دارد که کوشش‌های گروه «کنت باردی» معروف به «کامراتا» (Camerata) تنها بخشی از آن است.

گسترش نفوذ فلسفه اومانیستی رنسانس باعث محبوبیت سرگرمی‌هایی گردید که برای گروه‌های مختلف مردم جالب و قابل فهم باشد. پیچیدگی‌های شیوه آهنگ‌سازی چند صدایی از فرم‌هایی چون مس و مادریگال برای مردمی که بیش‌تر به رقص و ترانه‌های ساده علاقه داشتند چندان جالب توجه نبود. از سوی دیگر نهضت‌های مذهبی ضد کاتولیک باعث کاسته شدن قدرت و نفوذ کلیسا گردیده بودند. هنرها هم به تدریج هرچه بیش تر به سوی غیرمذهبی شدن پیش می‌رفتند. موسیقی هم به صورت زبانی برای بیان احساسات و تجربیات انسانی درآمده هنری رومانتیک و ایده‌آلیستی گردید. اپرا مهم‌ترین فرمی بود که کلیه این احساسات و ایده‌ها را دربرگرفت و حتی باعث توجه روز افزون به سازها و آلات موسیقی گردید که در نتیجه فرم‌های مستقل موسیقی سازی در قرن هفدهم به وجود آمده در قرن هژدهم گسترش یافته اهمیت عظیمی به دست آوردند.[۲۴]

اپرا فرمی بود که کاملاً با شرایط جدید سیاسی ـ اجتماعی آن زمان وفق داشت. اپرا در حقیقت یکی از مؤثرترین وسایل تبلیغاتی حکومت‌های خودکامه در برابر حکومت جهانی و قدرت و نفوذ پاپ و کلیسای کاتولیک بود. هرچند این تبلیغات عظیم‌تر و باشکوه‌تر بود به همان نسبت احساس قدرت و استقلال حکومت‌های غیرمذهبی نیز بیش‌تر بود؛ هزینه این تبلیغات به هیچ‌وجه اهمیتی نداشت. چرا که هیچ اشراف‌زاده و حاکمی فرصتی را که در آن به طرفداران و پیروان‌اش از یک‌سو و دشمنان‌اش و رقبایش از سویی دیگر شکوه و جلال دربار خود را نشان

www.tabarestan.info تبرستان

دهد از دست نمی‌داد. هر حاکمی خوانندگان و نوازندگان خاص خود داشت. سابقه تلفیق نمایش و موسیقی به دوران یونان باستان باز می‌گردد. اغلب متن‌های گروه هم‌سرایان در نمایش‌نامه‌های «اوریپید» و «سوفوکل» به صورت آوازی توسط گروه خوانندگان جمعی خوانده می‌شد. حتی شاید بعضی از مکالمات و دیالوگ‌ها هم آوازگونه ادا می‌شدند. در نمایش‌های مذهبی قرون وسطی نیز قسمت‌هایی به صورت آوازی خوانده می‌شدند و موسیقی در آن‌ها به کار می‌رفت. بررسی نمایش‌های مذهبی، اخلاقی و روحانی (Morality, Mystery and Miraciee Plays) قرون وسطی به خوبی نشان می‌دهد که نمایش‌نامه‌نویسان اروپایی استفاده از موسیقی را برای تأکید و اثر بیش‌تر کلمات در نظر گرفته بودند.[۲۵] به احتمال زیاد بعضی از ترانه‌های (Chansons) خوانندگان دوره‌گرد فرانسه (Troubadours and Trouveres) در قرون وسطی و حتی بعضی از «موتت»های قرن سیزدهم با شیوه‌ای دراماتیک و نمایشی اجرا می‌شده‌اند.[۲۶]

گروهی از شاعران فرانسوی در سال ۱۵۷۰ یعنی حدود سی سال قبل از گردهم‌آیی هنرمندان فلورانس کنت «باردی» در آکادمی شعر و موسیقی فرانسه جمع شده امکان به وجود آوردن فرم‌هایی که در آن شعر و موسیقی تلفیق شوند را بررسی کردند. آن‌ها در «ماسکراتا Mascherata»های ایتالیایی که رقص‌هایی همراه با آواز بودند و در کارناوال‌ها و جشن‌های دولت ـ شهرهای ایتالیا محبوبیت زیادی داشتند تغییراتی دادند. به جای اشعار محلی و عامیانه آن‌ها که درباره افسانه‌های قرون وسطی و اساطیر تمثیلی دوران باستان بود، اشعاری ادیبانه و درباری قرار دادند و رقص‌های درباری را جایگزین رقص‌های محلی کردند. از این‌جا فرم باله درباری (Ballet de Cour) به‌وجود آمد.

فرم باله درباری فرانسه مجموعه‌ای بود از چند رقص، پانتومیم، ترانه با همراهی لوت، شعرخوانی و مکالمه عادی بدون همراهی موسیقی؛ ترانه‌های دسته‌جمعی گروه خوانندگان و بخش‌های سازی که رقص‌ها و پانتومیم‌ها را همراهی می‌کردند، خوانندگان و نوازندگان پشت صحنه قرار می‌گرفتند مگر این‌که گاهی در جریان داستان می‌بایستی شرکت کنند. این فرم یکی از اولین نشانه‌های روایت یک

داستان توسط آواز، رقص و موسیقی بود که بر پیدایی اپرا تأثیر گذاشت و در ضمن پس از پیدایی اپرا از آن تأثیر گرفت و تغییراتی در آن به وجود آمد و به دو بخش اپرای فرانسوی و باله فرانسوی تقسیم گردید.[۲۷]

فرم دیگری که برپیدایی اپرا تأثیر گذاشت مجموعه‌های مادریگال (Madrig Cycles) بود. «مادریگال» فرمی بود که در دوره رنسانس بسیار مورد توجه واقع شده بود. این فرم که می‌توانست هم جنبه مذهبی و هم غیرمذهبی داشته باشد معمولاً به شیوه چند صدایی برای گروه خوانندگان تصنیف می‌شد. در اواخر قرن شانزدهم به تدریج برخی از آهنگ‌سازان تحت تأثیر شیوه «مونودیک» مادریگال‌هایی ساده‌تر و از نظر متن واضح‌تر تصنیف کردند و به فکر افتادند تعدادی از این مادریگال‌ها را به یک‌دیگر متصل کنند تا بتوان داستان یا ماجرایی را توسط آن‌ها بیان کرد. بنابراین فرمی به وجود آمد که گرچه صحنه‌یی نبود و در آن بازیگری وجود نداشت اما با استفاده از تضادهای بین مادریگال‌هایی که برای صداهای تنها یا گروهی تصنیف شده بودند به آن حالتی دراماتیک داده بودند که در پیدایی فرم اپرا تأثیر بسیار گذاشت.[۲۸]

اکثر موسیقی‌شناسان معتقداند که فرم اپرا در نتیجه تکامل فرم «اینترمدی» (Intermedi) به وجود آمده است. البته همان‌گونه که قبلاً اشاره شد مجموعه‌های مادریگال و باله درباری فرانسوی و ماسکراتاهای ایتالیایی هم در پیدایی اپرا نقش مهمی داشتند. «اینترمدی» یا همان میان‌پرده، به بخشی شامل قطعات آوازی گروهی یا انفرادی با همراهی نوازندگان بین پرده‌های یک نمایش اطلاق می‌شد. در تأثیر دوره رنسانس معمولاً در ابتدا یا انتهای هر پرده تحت تأثیر نمایش‌نامه‌های یونان باستان از گروه خوانندگان جمعی استفاده می‌شد. اما بین پرده‌های یک نمایش برای ایجاد تنوع و سرگرمی برای بینندگان از بخش کاملاً مستقل از نمایش اصلی که شامل قطعات رقص و باله، مادریگال «موتت»های غیرمذهبی، ترانه‌های انفرادی یا دسته جمعی و قطعات‌سازی برای گروه نوازندگان بود، استفاده می‌شدند.این قطعات به صورتی‌که داستان یا ماجرایی را بازگو کنند در کنار هم ردیف می‌شدند.در این میان پرده‌ها معمولاً از موسیقی جشن‌ها و

www.tabarestan.info

کارناوال‌ها و مراسم رسمی درباری استفاده می‌شد و سعی می‌گردید بسیار باشکوه و عظیم باشند.

بسیاری از میان این پرده‌ها و مجموعه‌های «مادریگال» براساس موضوعاتی طبیعت‌گرا و روستایی تصنیف می‌شدند و به همین علت به آن‌ها «پاستورال Pastoral» می‌گفتند. پاستورال در شعر و ادبیات دوره رنسانس بسیار محبوب بود؛ سرودن پاستورال کار آسانی نبود چرا که شاعر می‌بایستی آتمسفر دنیایی خیالی و تمنای بهشتی زمینی را در طبیعت پاک در سفر خود ترسیم کند. در این «پاستورال»ها وجود موسیقی کمک بسیار به ایجاد این آتمسفر می‌کرد. در حقیقت، «پاستورال» دوره آخر و تکامل «مادریگال» و دوره اوّل و آغاز اپرا بود.[۲۹]

www.tabarestan.info

مشکل اصلی در فرم‌هایی که اشاره شد روشن بود که به وسیله آن گفتارهای انفرادی یا مونولوگ‌ها و مکالمات چند نفره یا دیالوگ‌ها به نحوی منطقی با موسیقی تلفیق شوند. در این روش براساس اصول دکترین نشانه‌ها و اصول علم معانی و بیان می‌بایستی کلمات کاملاً مفهوم و واضح باشند. بنابراین موسیقی به هیچ‌وجه نمی‌بایست تلفظ و وزن کلمات را مخدوش یا آن‌را تحت‌الشعاع قرار دهد. به‌همین علت موسیقی چند صدایی رنسانس که در آن موسیقی برکلام تفوق داشت و متن با اشعار صرفاً بهانه‌ای برای تصنیف موسیقی بود با این ایده‌ها هم‌آهنگی نداشت. بنابر همین اصل شیوه آهنگ‌سازی مونودیک، تمهیدباس مداوم و جایگزینی سیستم تونال به جای سیستم مدال همگی به کار برده شدند تا تمهیدی جدید برای تلفیق کلام و موسیقی به وجود آید.

«وینچنزو گالیلی»، یکی از اعضاء گروه "کنت باردی" در فلورانس در سال ۱۵۸۱ رساله‌ای به چاپ رساند تحت عنوان: «درباره موسیقی گذشته و جدید». در این رساله «گالیلی» شدیداً به شیوه آهنگ‌سازی چند صدایی و فن کنترپوان در موسیقی آوازی حمله کرد. او که خود آهنگ‌ساز مادریگال‌های بسیاری بود معتقد بود که برای بیان احساس هر عبارت شاعرانه، تنها یک ملودی و یک ریتم کافی است. بنابراین هنگامی که چند صدا هم‌زمان ملودی‌های متفاوت و عبارات

متفاوت را در ریتم‌های متفاوت اجرا کنند نتیجه هیچ‌گاه متن روشنی را بیان نمی‌کند. زمانی که گروهی از صداها در بخش بم و گروهی در بخش زیر، بعضی به صورت بالا رونده و برخی بصورت پایین رونده، گروهی با ریتم آهسته و گروهی تند حرکت کنند نتیجه شاید از نظر قدرت و مهارت آهنگ‌ساز و یا اجراکنندگان جالب باشد ولی این عمل فقط برای موسیقی‌سازی قابل قبول است نه موسیقی آوازی که با متن و موضوعی خاص سروکار دارد و باید روشن و واضح باشد. او تقلید بعضی از اصوات پرندگان و یا تقلید آه و ناله و دیگر اصوات را در مادریگال‌ها بچه‌گانه می‌دانست. روش صحیح براساس نظریه «گالیلی»، استفاده از یک خط ملودی تنها که صدمه‌ای به‌طرز بیان درست گوینده وارد نسازد بود و بنابر همین اصل، مجموعه‌ای از مونودی‌ها روی قسمت‌هایی از دوزخ «دانته» برای صدای تنور با همراهی ساز زهی ویول تصنیف کرد.[۳۰]

پیشکش از شاب "به تبرستان" www.tabarestan.info

در تکمیل نظریات «گالیلی»، کنت «باردی» در خطابه درباره موسیقی مدرن به هنرمندان «کامراتا» توصیه کرد: «در آهنگ‌سازی سعی کنید هدف اصلی شما تنظیم و بیان کلمات اشعار به صورتی مفهوم و قابل قبول باشد و هیچ‌گاه اجازه ندهید کنترپوان شما را به بی راهه بکشاند.»[۳۱] «پری» و «کاچینی» دو آهنگ‌ساز دیگر «کامراتا» که اولین اپرا به نام «دافنه» را در سال ۱۵۹۷ تصنیف کردند نیز نظریاتی بدین‌گونه بیان کردند. «کاچینی» در مقدمه مجموعه‌ای از آثار خودش و آثاری از «پری» و «گالیلی» که تحت عنوان «موسیقی جدید» در سال ۱۶۰۲ منتشر شد نوشت: «اگر ما بخواهیم در موسیقی درست صحبت کنیم، باید شیوه ترانه‌سرایی را کنار بگذاریم. به عبارت دیگر اگر بنا باشد شعر خوب بدون مخدوش شدن توسط موسیقی بیان گردد، موسیقی می‌بایستی خود را در خدمت وزن و ریتم شعر در آورد، نه اینک ریتم و ملودی خود را بر کلمات تحمیل کند.»[۳۲] «پری» هم در مقدمه اپرای «اوریدیس» متذکر شده که هدف او تجدید حیات موسیقی یونان باستان بوده و بنابراین اصلی از شیوه دکلمه استفاده کرده است: «یونانیان توسط هارمونی را به کار می‌بردند که در حد فاصل بین صحبت عادی و ترانه‌های آن زمان بود.»[۳۳]

این تمهید جدید و این حد فاصل بین صحبت عادی و ترانه در موسیقی به «رسیتاتیو» (Recitative) شهرت دارد. در حقیقت می‌توان آن‌را نوعی «مکالمه آوازی» در نظر گرفت. «رسیتاتیو» با استفاده از مونودی، باس مداوم و موسیقی تونال، یا توسط یک خط بم شامل یک رشته آکوردهای ساده توسط یک ساز کلاویه‌دار مثل هارپسیکورد اجرا می‌گردید که در آن صورت به‌آن «رسیتاتیو خشک Recitative Secco» می‌گفتند و یا به همراهی ارکستر اجرا می‌گردید که به آن «رسیتاتیو همراهی شونده Recitivo Accompagnato» می‌گفتند. البته رسیتاتیو همراهی شونده که برای صحنه‌های شدیداً دراماتیک به کار گرفته می‌شد از اواخر قرن هفدهم مورد استفاده قرار گرفت.

اپراهای اولیه فلورانس فرمی کاملاً روشن فکرانه داشتند. آن‌ها نتیجه کوشش‌های گروهی سخت معتقد به ارزش‌های تراژدی‌های یونان باستان بودند که هدف‌شان به کار گرفتن موسیقی در خدمت کلام بود. اپراهای «پری» و «کاچینی» تماماً تشکیل می‌شد از «رسیتاتیو»هایی که به روی یک خط بم آهسته ادا می‌گردیدند. اولین اجرای «اوریدیس» اثر «پری» و «کوچینی» در سال ۱۶۰۰ شور و هیجانی بی‌سابقه در شنوندگان و بینندگان خود ایجاد کرد زیرا هم کاملاً جدید و بی‌سابقه بود و هم توسط عده زیادی که معتقد به دکترین‌ها و نظریاتی بودند که تا به حال جنبه عملی به خود نگرفته بودند شنیده شد. آهنگ‌سازان و خوانندگان در بیان و انتقال ملودی نهفته در کلمات خط آوازی و ایجاد هیجان‌های متن اشعار توسط تغییرات هارمونی در خط همراهی‌کننده کاملاً موفق گردیدند. علاوه براین برای جلوگیری از یکنواختی، گاهی «رسیتاتیو»ها توسط پاساژهایی ملودیک‌تر یا بندهایی ساده که توسط گروه خوانندگان جمعی اجرا می‌شدند، موقتاً قطع می‌شدند.[۳۴]

فرم جدید را آهنگ‌سازان «کامراتا» شیوه نمایشی یا نمایانگر (Stile Rappresentativo) نامیدند. گرچه «پری» و «کاچینی» در اپراهای خود بین رسیتاتیو و بخش‌های ملودیک‌تر تفاوتی قائل شدند، ولی جدایی و استقلال کامل این‌دو در آثار یکی از معروف‌ترین اپرانویسان باروک یعنی «مونته‌وردی» مشاهده

می‌شود.

اپرا به صورتی که «پری» و «کاچینی» در نظر داشتند به علت شدت عمل و تعصبی که در ارجحیت دادن به کلام در برابر موسیقی در آن به کار برده می‌شد نمی‌توانست رشد و تکامل زیادی داشته باشد. چرا که موسیقی کاملاً نقش درجه دوم و صرفاً همراهی گفتارهایی را به عهده داشت که می‌بایستی کاملاً از اصول وزن و ریتم کلمات پیروی کند. این موضوع در بلند مدت توانایی نوازندگان را در ایجاد تأثیر و انتقال احساسات به شدت محدود می‌کرد. اما «مونته‌وردی» در اولین اپرای خود «ارفه» که در سال ۱۶۰۷ در «مانتووا» به روی صحنه رفت با آثار «پری» و «کوچینی» فاصله بسیار گرفت. او که عنوان فرعی اپرای خود را «یک درام برای موسیقی» نام نهاد، برخلاف اپرانویسان فلورانس در بیان احساس بسیار قوی‌تر و دراماتیک‌تر بود. او تفاوت «رستاتیو» را با بخش‌های ملودیک‌تر بیش‌تر کرد و آن‌ها را از یک‌دیگر جدا و مستقل کرد. کاراکترهای اپرای او در مواقع احساس از نظر درام که جنبه هیجان‌انگیز بیش‌تری دارد به ترانه‌خوانی می‌پردازند. این ترانه‌ها یا «آریا» (Aria)ها به صورت انفرادی یا چند نفره در کنار استفاده از گروه خوانندگان و رقص‌های متنوع و ارکستر وسیع با سازهای مختلف شکوه و عظمت خاصی به اپراهای «مونته‌وردی» بخشیده است. «مونته‌وردی» با اپراهای خود موفق گردید موسیقی و متن را به نحوی با یک‌دیگر تلفیق کند که هیچ‌یک بر دیگری توافق نداشته باشد. در اپراهای «مونته‌وردی» موسیقی و متن کاملاً با یک‌دیگر ادغام شده وجود یکی بدون دیگری امکان‌پذیر نیست.[۳۵]

به وجود آمدن اپرا به صورتی که با ادغام درام و موسیقی صحنه‌های هیجان‌انگیز و پر احساسی را بیان کند و به کارگیری مکالمات آوازی، ترانه‌ها، رقص‌ها و سازهای ارکستر به عنوان یک مجموعه واحد و جدایی‌ناپذیر، با روندی مشابه در هنرهای تجسمی که در آن معماری و مجسمه‌سازی و نقاشی در آثار باروک به صورت یک مجموعه واحد احساسات هیجان‌انگیز هنرمندان را بیان می‌کنند کاملاً قابل مقایسه‌اند.[۳۶]

به تدریج در قرن هفدهم به ویژه در نیمه اوّل قرن هژدهم اپرای باروک تکامل

یافت. در رُم به خاطر وجود و قدرت پاپ‌ها و دخالت‌های آن‌ها در امور فرهنگی، اپرا به نسبت سایر شهرهای دیگر ایتالیا کمتر رشد کرد. گرچه در دوران «پاپ اوربان هشتم Urban VIII» به خاطر علاقه او به هنر و عدم پافشاری او در عدم اجرای آثار غیرمذهبی، اپرا حتی اپرای تفریحی و کمدی رشد نمود ولی در دوران پاپ‌های دیگر یا اپرا کلاً با بی‌مهری مواجه می‌شد و یا اپراهای مذهبی و اوراتوریوها اجازه اجرا می‌گرفتند.[۳۷]

اما ونیز به خاطر وجود «مونته وردی» و ناپل به خاطر وجود «الساندرو اسکارلاتی A. Scarlatti» و «جووانی باتیستا پرگولزی G.B. Pergolesi» از مهم‌ترین مراکز اپرا در دوران باروک شدند. ونیز که در اواخر دوره رنسانس با هنرمندانی چون «تیتیان» «تیتزیانو Titiano» و «ورونزه Veronese»، پس از افول نسبی فلورانس که دوران طلایی خود را در اوایل رنسانس پشت سر گذارده بود، مهد نقاشی ایتالیا گردیده بود، به هرچه که هیجان‌انگیزتر، رنگارنگ‌تر و متنوع‌تر بود دل بستگی داشت. همان‌گونه که قبلاً اشاره شد ونیز به خاطر موقعیت جغرافیایی و سیاسی خود شهر ـ کشوری بسیار آزادمنش‌تر و هنرپرورتر بود و هیچ آهنگ‌ساز و اپرانویسی به خوبی «مونته‌وردی» ایده‌آل‌ها و احساسات ساکنان این شهر هنرپرور را در آثار خود متجلی نکرده است.

تماشاگران اپرا در ونیز از تمام طبقات جامعه تشکیل می‌شدند. پس از آن‌که در سال ۱۶۳۷ گروهی از نجبای ونیز یک شرکت خصوصی تشکیل داده و اولین تماشاخانه عمومی اپرا را در تاریخ ایجاد کردند، مردم ونیز از هر قشر و طبقه‌ای با خرید بلیط که هزینه به روی صحنه آوردن اپرا را تأمین می‌کرد موفق به دیدن اپرا می‌شدند. حتی برای قشر کم درآمد تعدادی صندلی با بلیط ارزان در نظر گرفته می‌شد و گاه برای قایق رانان معروف ونیزی (Gondolieri) محل خاصی به رایگان کنار گذارده می‌شد چرا که داوران و تصمیم‌گیران اصلی هر اپرایی آن‌ها بودند که با تأیید و خواندن آریاهای اپرا هنگام قایق‌رانی، موقعیت اپرا و آهنگ‌ساز آن‌را تضمین می‌کردند. این تماشاخانه عمومی به قدری مورد استقبال قرار گرفت که تا پایان قرن هفدهم، شانزده تالار بزرگ عمومی برای اجرای اپرا در ونیز

ساخته شد و بیش از سیصد و پنجاه اپرا در آن‌ها به روی صحنه رفت.[۳۸]
علت این موفقیت عظیم اپرا و تماشاخانه‌های عمومی در ونیز تنها موسیقی نبود؛ بلکه هم‌آهنگی ایجاد این تماشاخانه‌ها با شرایط اجتماع ونیز باعث موفقیت آن‌ها شد[۳۹]. فرم ساختمان کنونی شکل تماشاخانه‌ها با ردیف‌های اتاقک‌های مستقل در چند طبقه که هر اتاقکی چند نفر را در خود جای می‌داد بهترین موقعیت برای معاشرت‌های اجتماعی بود. این اتاقک‌ها محل دیدار دوستان، محل مذاکرات تجارتی و بالاخره لذت از دیدن اپرا بود. بنابراین رفتن به تماشاخانه برای دیدن اپرا، در کنار لذت از هنر و موسیقی، هدفی اجتماعی نیز داشت و هرکس که به تماشاخانه نمی‌رفت در حقیقت از جامعه خود را منزوی می‌کرد.
هنرمندان ناپل نیز، که به خاطر موقعیت جغرافیایی و آب و هوا خود از دیرباز یکی از مراکز تفریحی اروپا به‌شمار می‌رفت، اپرای فلورانسی و ونیزی را گرفته با تغییرات و اصلاحاتی طبق سلیقه مردم شهر خود اپرای ناپلی را به وجود آوردند. این شهر که به شهر آوازخوانان شهرت دارد به قدری به خوانندگان اهمیت می‌داد که به تدریج آهنگ‌سازان در درجه دوم اهمیت قرار گرفتند و حتی خوانندگان به سلیقه شخصی خود در آریاهای اپرا دخل و تصرف می‌کردند.
خوانندگان بزرگ اپرا در ناپل و به تبعیت از آن‌ها اپرانویسان فرم آریای تکرار شونده (Da Capo Aria) را ابداع کردند. در این فرم، آریا از سه قسمت تشکیل می‌شود که بخش سوم تکرار کامل بخش اوّل است و دو بخش اوّل و دوم از نظر ریتم و حالت با یک‌دیگر تضاد دارند. این فرم که می‌توان آن‌را با فرمول ABA نشان داد به قدری مورد استقبال قرار گرفت که نه‌تنها توسط اپرانویسان ایتالیایی و خارجی در تمام شهرهای اروپا بلکه خارج از موسیقی آوازی در موسیقی‌سازی هم به کار برده شد. یکی از علل مهم محبوبیت این فرم مشابهت غیرقابل انکار آن با تمهید تقارن در معماری باروک بود. در این آریاها خوانندگان اپرا که می‌خواستند مهارت‌های خود را هرچه بیش‌تر نشان دهند از تحریرها و تزئینات بسیار در صدای خود استفاده کردند که در ایجاد احساس هیجان مانند تزئینات و ریزه‌کاری‌های موجود در معماری باروک تأثیر بسیار داشت.

پیشکش ارشاد به تبرستان www.tabarestan.info

این تأکید روی زیبایی و ارائه مهارت‌های خوانندگان در تحریرهای مشکل و بازی با صدا به تشریح اپرای باروک را از آنچه که هدف بانیان آن بود جدا و منحرف ساخت. ارائه بازی‌های مشکل و پیچیده با صدای خواننده که به شیوه «بل کانتو Bel Caanto» یا آواز زیبا شهرت دارد کاملاً در تضاد با ایده مفهوم بودن متن و برتری متن بر موسیقی بود. اپرای ایتالیایی شیوه باروک در طول گسترش خود به قدری با فلسفه پیدایی خود فاصله گرفت که در اواسط قرن هژدهم، «کریستف ویلیبالد گلوک C.W. Gluck» آهنگ‌ساز آلمانی علیه آن به پا خاست و با اصلاحات خود اپرا را به اصول اولیه فلسفه بانیان آن بازگرداند. گرچه ابتدا اصلاحات «گلوک» فقط در اپراهای غیرایتالیایی پذیرفته شد ولی بعدها، در قرن نوزدهم، حتی آهنگ‌سازان ایتالیایی مانند «جوزپه وردی G. Verdi» نیز افراط در استفاده از شیوه «بل کانتو» را نادرست دانست به محتوا و جنبه دراماتیک اپرا تأکید کردند. ولی در مجموع اپرای ایتالیایی تا اوایل قرن حاضر همیشه با «بل کانتو» و اهمیت ملودیک صدای خوانندگان در درجه اوّل و متن داستان در درجه دوم شناخته شده است.

فرم دیگری که اپرانویسان ناپل به تاریخ موسیقی ارائه کردند فرم «اپرا بوفا Opera Buffa» یا اپرای کمدی و مضحک است. این فرم برخلاف اپراهای جدی یا «اپرا سریا Opera Seria» که معمولاً براساس تراژدی‌های یونان باستان تصنیف می‌شدند، دارای متنی ساده، هجوگونه و از نظر زمان و مکان معاصر بود. همان‌گونه که قبلاً اشاره شد در تئاترهای دوره رنسانس بین پرده‌های نمایشی برای تنوع و سرگرمی بینندگان از بخشی به عنوان «اینترمدی» استفاده می‌شد که کاملاً از نظر احساس و آتمسفر در تضاد با متن نمایش اصلی بود. در «اپرا سریا» هم در میان پرده‌ها از بخشی به نام «اینترمتزو Intermezzo» یا میان‌پرده استفاده می‌شد که از نظر فرم ساده‌تر و از نظر بیان واضح‌تر بود. در این بخش حتی مکالمه عادی بدون همراهی موسیقی هم مورد استفاده قرار می‌گرفت. در دوران باروک به تدریج این میان پرده‌ها محبوب‌تر شدند، به‌خصوص طبقه متوسط و پایین اجتماع علاقه بسیار به آن نشان دادند. چرا که نه تنها در

www.tabarestan.info

آن‌ها از فرهنگ فضل‌فروشی‌های اشراف خبری نبود، بلکه با لحنی مردم پسند این فرهنگ مورد هجو و طنز نیز قرار می‌گرفت. این میان‌پرده‌ها کم‌کم گسترش یافته از «اپرسریا» جدا شده مستقلاً به عنوان «اپرا بوفا» اجرا شدند. مهم‌ترین اپرانویس این فرم «پرگولزی» بود که با «اپرا بوفا»ی خود به نام «خدمت کار کدبانو» (۱۷۳۳) تأثیر بسیار بر آهنگ‌سازان دوران کلاسیک مانند موتسارت و «روّسینی» گذارد.

اپرا در خارج از ایتالیا نیز نفوذ و گسترش بسیاریافت. شیوه اپرای ایتالیایی از اتریش تا روسیه را دربر گرفت. اما فرانسه و انگلستان نیز هریک برای خود فرم‌هایی خاص خود و برآمده از شرایط فرهنگی ـ اجتماعی خود به وجود آوردند. فرانسوی‌ها که به متن و داستان اهمیت بیش‌تر می‌دادند و شیوه بیان منطقی و روایت‌گونه را برپایه فرهنگ عظیم تراژدی‌های «راسین» و «کرنی» به شیوه بل‌کانتوی ایتالیایی ترجیح می‌دادند، با کمک «ژان بابتیست لولی J.B. Lully» آهنگ‌ساز ایتالیایی که به خدمت لویی چهاردهم در آمد، اپرای باروک فرانسوی را به وجود آوردند که در قرن هژدهم با آثار «ژان فیلیپ رامو J.P. Rameau» به اوج خود رسید.

اپرا در انگلستان برخلاف دیگر کشورها تا اواخر قرن هفدهم توسعه و نفوذ زیادی نیافت. دو عامل مهم باعث این عدم رشد نسبی اپرا در انگلستان شدند. اهمیت و ارزش فوق‌العاده تئاتر انگلستان که برپایه آثار شکسپیر و «بن جانسون» استوار بود در حقیقت میدانی به اپرا برای توسعه نمی‌داد. عامل دیگر جهان‌بینی مذهبی «پیوریتن»های کالوینیست بود که اصولاً در رشد و توسعه موسیقی انگلستان به عنوان عاملی بازدارنده در طول تاریخ عمل کرده است. تا قبل از بروز جنگ‌های داخلی و انقلاب انگلستان، فرمی که نزدیک‌تر به اپرا باشد به نام «ماسک Masque» وجود داشت که شامل مجموعه‌ای از رقص‌ها، قطعات سازی، ترانه‌های متنوع، رسیتاتیوها و کرها بود. جنگ‌های داخلی توسعه این فرم را کُند کرد و پس از آن تعدادی از موسیقی دانان انگلستان سعی در به وجود آوردن اپرای انگلیسی کردند که مشهورترین آن‌ها «هنری پرسل H. Purcell»

بود که با شاه کار خود «دیدو و انیاس Dido and Aeneas» نام انگلستان را در تاریخ اپرای باروک ثبت کرد.

مهم‌ترین خدمت انگلستان به تاریخ موسیقی قرن هفدهم و هژدهم ارائه فرم «بالاد اپرا Ballad Opera» است. این فرم که در حقیقت نمایشی بود شامل مکالمات عادی بدون همراهی موسیقی که بین آن‌ها ترانه‌های مردمی یا بالادها خوانده می‌شوند کاملاً در راستای ساختار اجتماعی انگلستان قرار داشت. زیرا از یک‌سو اهمیت متن و گفتارها با عدم استفاده از موسیقی حفظ گردید و از سوی دیگر با جنبه مردمی و طنزگونه خود، که معمولاً در هجو و انتقاد از مسائل اجتماعی و سیاسی بود، نمایشگر جامعه‌ای دموکراتیک‌تر از سایر کشورهای اروپامی گشت که در آن طبقه متوسط رشد بسیار داشت و از قدرت بلامنازع اشراف خودکامه کمتر اثری درآن دیده می‌شد.

مهم‌ترین «بالاد اپرای» انگلستان «اپرای گدایان» بودکه متن آن‌را «جان‌گی J. Gay» و موسیقی آن‌را که بیش‌تر تنظیم ترانه‌های مردمی و یا آثار آهنگ‌سازان دیگر بود «پپوش J.C. Pepush» تصنیف کرد.

اپرای ایتالیایی گرچه در انگلستان اپرانویسان انگلیسی را تحت تأثیر قرار نداد اما این کشور جایگاه بزرگ‌ترین اپرانویس دوران باروک بود. «گئورگ فردریک هندل» آهنگ‌ساز و اپرانویس بزرگ آلمانی که به شیوه ایتالیایی اپراهای خود را تصنیف کرد، بیش‌تر عمر خود را در انگلستان سپری کرد. اپراهای «هندل» که به عقیده اکثر موسیقی‌شناسان بهترین اپراهای سبک باروک محسوب می‌شوند، نسبت به اپراهای ایتالیایی با این‌که در شیوه مشترک‌اند اما در ارزش و اهمیت هنری بسیار بالاتراند. چرا که «هندل» با نبوغ خود از بهترین عوامل شیوه‌های آلمانی، فرانسوی و ایتالیایی بهره گرفت و آن‌ها را به صورت سبک شخصی خود در آورد. اپراهای «هندل» از جمله «جولیوس سزار»، «رود الیندا»، «خشایارشا»، «آلسینا» و «اورلاندو» برخلاف آثار دیگر اپرانویسان باروک به استثنای یکی دو اثر «مونته وردی» و «پرگولزی» تا زمان حاضر نیز در رپرتوار تماشاخانه‌های جهان قرار دارند.

www.tabarestan.info

قرن هفدهم شاهد یکی دیگر از مهم‌ترین تحولات موسیقی در طول تاریخ بود. این تحولات عظیم که بر موسیقی از آن زمان تاکنون تأثیر عمیقی برجای گذارده پیدایی و گسترش فرم‌های موسیقی‌سازی و استقلال آن از موسیقی آوازی است. البته موسیقی‌سازی قبل از شیوه باروک وجود داشته ولی از نظر کمیت و کیفیت به هیچ وجه قابل مقایسه با موسیقی آوازی نبوده است. این تحول بزرگ را معمولاً به تکامل و رشد سازها و آلات موسیقی در قرن هفدهم نسبت می‌دهند اما به وجود آمدن این تکامل خود علل بسیاری داشت که باید مورد توجه قرار گیرند.

یکی از علل مهم تکامل سازهای موسیقی همان کاسته شدن تدریجی از قدرت و نفوذ کلیسا و قدرتمندشدن حکام و اشراف و نجبا از یک‌سو و طبقه متوسط ثروتمند از سوی دیگر بود. همان‌گونه که تحت تأثیر این عامل فرم اپرا به وجود آمد، فرم‌های موسیقی‌سازی هم با توجه به تأکید بیش‌تر کلیسا روی موسیقی آوازی مذهبی که با اشعار و متون مذهبی همراه بود، پس از کاسته شدن از کنترل انحصاری کلیسا روی موسیقی، گسترش یافت. قدرت روزافزون حکومتی خودکامه مانند فرانسه لویی چهاردهم که شکوه و جلال دربار آن از پاپ روم هم بیش‌تر بود و توجه و علاقه این حکام به موسیقی تفریحی به ویژه رقص‌های درباری و اپراهای عظیم و پرشکوه، که به گروه بزرگی از سازهای موسیقی برای همراهی با خوانندگان و رقصندگان جهت تشدید تأثیر احساسی روی تماشاگران نیاز داشت، از مهم‌ترین علل رشد و تکامل سازهای موسیقی به شمار می‌رود. علاوه برآن برای توصیف موضوع و محتوای این اپراها که بیش‌تر براساس تراژدی‌های یونان باستان یا داستان‌های پهلوانی و شوالیه‌های قرون وسطی قرار داشت نیاز به سازهای متنوع به‌خصوص سازهای بادی مانند ترومپت‌ها و دیگر سازها احساس گردید.

با محبوبیت روزافزون اپرا در بین طبقه متوسط و ایجاد تماشاخانه‌های متعدد عمومی در ونیز، هامبورگ و دیگر شهرهای اروپا توسط ثروتمندان و سرمایه‌داران که با فروش بلیط و اجرای اپرا تجار جدیدی به وجود آوردند، نیاز به تدارک و

پیشکش از تبرستان www.tabarestan.info

آماده داشتن گروه زیادی نوازنده سازهای موسیقی غیرقابل اجتناب شد. قبل از این زمان وجود یک گروه نوازنده سازهای متنوع به صورت دائمی در تمام مراکز هنری مفهومی نداشت چرا که آثار موسیقی تا آن زمان فقط در کلیساها و دربارها اجرا می‌شدند. اما با رشد و گسترشی که اپرا توسط طبقه متوسط پیدا کرد این فرم از انحصار طبقات بالای اجتماع خارج و به میان مردم راه یافت و از این‌جا اجرای مداوم یک اثر در شهرهای مختلف ظاهر گردید. تا آن زمان معمولاً هر آهنگ‌ساز در کلیسا یا دربار خاصی خدمت می‌کرد و آثارش اکثراً در همان محل اجرا می‌گردید، اما حالا اپرایی از یک آهنگ‌ساز در اکثر شهرهای اروپا روی صحنه می‌رفت که لزوم وجود ارکستری کامل و آماده با سازهای متنوع در تمام مراکز هنری که آماده اجرای هر اپرایی باشد امری مسلم گردید. به‌ویژه با توجه به تأکید روی عظیم و باشکوه بودن این اپراها که خصوصیت اصلی شیوه باروک بود، تنوع و تعدد سازهای مورد نیاز برای انتقال احساسات دراماتیک این جهان‌بینی مشخص می‌شود.

www.tabarestan.info

از سوی دیگر، تا آن زمان هنگام اجرای موسیقی آوازی به‌خصوص در دربار، نوازندگان سازهای موسیقی پشت صحنه و دور از دید تماشاگران قرار می‌گرفتند تا مانع تماشای صحنه نگردند. این ایده تا زمانی‌که شیوه آهنگ‌سازی به صورت تقلیدی بود و سازها عیناً همراه با خوانندگان و در تقلید آن‌ها می‌نواختند و تعداد آن‌ها نیز زیاد نبود مشکلی به وجود نمی‌آورد. اما در شیوه جدید موسیقی نواخته شده توسط سازها با خوانندگان متفاوت بود و حتی بین قسمت‌های آوازی، قسمت‌هایی را سازها مستقلاً اجرا می‌کردند و تعداد آن‌ها نیز بسیار بیش‌تر شده بود، وجود سازها و خوانندگان در کنار یک‌دیگر اجتناب‌ناپذیر گردید. به همین جهت برای ایجاد هم‌آهنگی بین خوانندگان و سازها و در معرض دید یک‌دیگر قرار داشتن آن‌ها، ایده برپایی محلی جلوی صحنه برای قرار گرفتن نوازندگان سازهای موسیقی به وجود آمد که این محل را به نام جایگاه آن‌ها در تماشاخانه‌های یونان باستان «ارکستر Orchestra» نامیدند و گروه نوازندگان سازها به همین نام معروف شدند.

استفاده از شیوه آهنگ‌سازی مونودیک و تمهید باس مداوم و بدنبال آن تأکید روی خط ملودیک زیر و همراهی خط هارمونیک بم از یک‌سو و خارج شدن موسیقی از کلیسا و راه یافتن آن به میان مردم و اجرای آن در اماکنی غیر از کلیسا از سوی دیگر نیز مشکلی به وجود آورد که تکامل و ابداع سازهای موسیقی را ضروری ساخت. در شیوه موسیقی قبل از باروک، آهنگ‌سازان از موسیقی چند صدایی که در آن از تمامی صداها از زیر (Soprano) تا بم (Bass) که شامل صداهای میانی (Alto وTenor) نیز می‌شد استفاده کرده وظیفه داشتند اهمیتی یکسان برای همه صداها در نظر گیرند؛ به این ترتیب بین صداهای مختلف فضای خالی به وجود نیامده موسیقی به اصطلاح پر می‌گردید، اما با گسترش موسیقی مونودیک و تأکید روی صداهای زیر و بم و به دنبال آن کم اهمیت و یا ناپدید شدن صداهای میانی، یک فضای خالی بین این صداها به وجود آمد. این موضوع تا زمانی که این نوع موسیقی در کلیسا اجرا می‌گردید، به علت نقش اکوستیک کلیسا که باعث پر شدن این فضا یا به عبارت دیگر احساس نکردن وجود این فضای خالی از سوی شنونده می‌شد، مشکلی به وجود نمی‌آورد. اما با رفتن موسیقی به میان مردم و اجرای آن در ساختمان‌های متفاوت با کلیسا، این فضای خالی وجود خود را نشان داد و لزوم پرکردن این فضا از سوی آهنگ‌سازان احساس گردید. بنابراین، از این جنبه نیز تکامل و گسترش سازهای موجود و ابداع سازهای جدید ضروری شد.[۴۰]

با در نظر گرفتن عوامل فوق، جنبش فوق‌العاده قرن هفدهم در جهت ابداع سازهای جدید و تکامل سازهای پیشین به ویژه سازهای زهی، توجیه‌پذیر می‌شود؛ مانند سازهای خانواده ویول (Viol) که محدود و کم‌صدا بودند و برای پر کردن فضای سالن‌ها و تماشاخانه‌های بزرگ، به ویژه هنگام اجرای موسیقی به صورت مستقل و به همراهی صدا، ناتوان. به این دلیل در آن سده و نیمه سده بعدی عده‌ای به ابداع سازهای زهی پرتوان‌تر و مناسب با شرایط جدید پرداختند. این سازها از خانواده «ویلن Violin»، «ویلن‌سل Violoncello» و «کنترباس» که در آن زمان ویولون (Violone) نامیده می‌شد، بودند و دربرگیرنده «ویولا Viola».

شهر «کرمونا Cremona» با داشتن معروف‌ترین خانواده‌های سازنده این ساز مانند آماتی (Amati)، «ستراديواری Stradivari» و «گوارنری Guarneri» شهرت جهانی یافت به طوری که امروز نواختن آن سازها برای نوازندگان افتخاری بس عظیم است. گسترش و تکامل سازهای موسیقی در قرن هفدهم و نیمه اوّل قرن هژدهم باعث گردید آهنگ‌سازان هر اثر موسیقی را جهت ساز با سازهای خاص و از قبل تعیین شده‌ای تصنیف کنند (Idiomatic Writing). به عبارت دیگر تا قبل از این زمان به خاطر محدودیت سازها، معمولاً هر اثر موسیقی با هر نوع ترکیب سازهای موسیقی با خوانندگان قابل اجرا بود و به خاطر بافت موسیقی قبل از باروک که سازها معمولاً صدای خوانندگان را عیناً تقلید می‌کردند، موسیقی تصنیف شده برای آن‌ها نیز تفاوت زیادی نمی‌کرد. اما با تکامل سازها و پیدایش رنگ، طنین و خصوصیات و توانایی‌های هر ساز برای اجرای مؤثرتر انواع خاصی از تمهیدات موسیقی، روش‌های تصنیف موسیقی برای این سازها نیز جدا و مستقل شدند. این موضوع بیش‌تر در مورد سازهای زهی و بادی صدق می‌کرد و تا مدت‌ها در مورد سازهای کلاویه‌یی هنوز نوع ساز مورد نظر کاملاً مشخص نبود.[۴۱] باید توجه داشت که با استقلال و جدایی فرم‌های موسیقی‌سازی و آوازی از یک‌دیگر، آهنگ‌سازان از شیوه‌های آهنگ‌سازی برای هریک از آن‌ها در تصنیف موسیقی برای دیگری نیز استفاده کردند.[۴۲] به‌عنوان مثال آثار بسیاری برای سازهای زهی یا بادی تصنیف گردیدند که در آن‌ها از شیوه تصنیف موسیقی برای ترانه‌های اپرا (آریا) استفاده شده بود؛ به طوری که یک ساز یا سازهای زهی یا بادی در حقیقت به ترانه‌خوانی می‌پرداختند. و یا بالعکس، برای صدای خوانندگان شیوه تصنیف موسیقی برای ویلن یا فلوت را به کار می‌بردند به طوری که خواننده مانند فلوت یا ویلن به اجرای تحریرهای فوق‌العاده مشکل و پیچیده می‌پرداخت.

ریشه اکثر فرمول‌های موسیقی‌سازی باروک در تمهیدات موسیقی آوازی این دوره نهفته است. استفاده از شیوه آهنگ‌سازی مونودیک و تمهید باس مداوم که در فرم‌های موسیقی آوازی، به ویژه اپرا، برای شفافیت متن و وضوح کلام به کار برده شد، در موسیقی‌سازی با موانع و مشکلات کمتری روبه رو بود. چرا که

در موسیقی سازی به علت عدم وجود متن و کلام که موسیقی آوازی را مجبور به رعایت قوانین علم معانی و کلام می‌کرد، آهنگ‌ساز آزادی عمل بیش‌تری داشت.

استفاده از شیوه آهنگ‌سازی مونودیک و تمهید باس مداوم از یک‌سو و گسترش و تکامل سازهای موسیقی به‌خصوص سازهای خانواده ویلن باعث به وجود آمدن فرم «سونات Sonat» شد. فرم «سونات» باروک که از تغییر و تحول در فرم قدیمی «کانزونا Canzona» به وجود آمد با فرم سونات شیوه کلاسیک در نیمه دوم قرن هژدهم بسیار متفاوت است. سوناتی که امروزه ما می‌شناسیم مانند سونات های «موتسارت» و «بتهوون» براساس قواعد مدرن فرم سونات کلاسیک تصنیف شده‌اند. اما سونات دوره باروک در حقیقت فرمی نسبتاً غیرمدّون و باز بود که آثار بسیار متفاوت را تحت پوشش نام خود داشت.

www.tabarestan.info تبرستان

"سونات" از واژه ایتالیایی «سوئوناره Suonare» به معنی به صدا در آوردن ساز و آلات موسیقی در مقابل واژه «کانتاتا Cantata» از فعل «کانتاره Cantare» به معنی آواز خواندن و صدای آواز انسان قرار دارد. بنابراین در اوایل دوره باروک به هر فرم و ترکیب موسیقی‌سازی امکان داشت عنوان سونات را داد. اما رفته رفته فرم سونات شکل گرفته به صورت «سونات» با یک خط ملودیک برای یک ساز یا همراهی باس مداوم، با دو خط ملودیک برای دو ساز با همراهی باس مداوم و بالاخره برای چند ساز با همراهی باس مداوم تصنیف گردید. نوع دوم را «تریو سوناتا Trio Sonata» نامیدند که به معنی سونات سه‌تایی است. چرا که سه خط موسیقی دارد و نوع سوم را «سونات گروهی Ensemble Sonta» نامیدند. فرم سونات معمولاً از چند بخش (Movement) با ریتم‌های متفاوت تشکیل می‌شد. این سونات‌ها یا در کلیسا اجرا می‌گردیدند که به «سونات کلیسایی Sonata da Chiesa» معروف بودند و یا در خارج از کلیسا اجرا می‌شدند؛ مانند سالن‌های درباری اماکن عمومی که به «سونات مجلسی Sonata da Camera» معروف بودند. در بخش‌های سونات‌های مجلسی معمولاً از رقص‌های مختلف درباری استفاده می‌شد. اما جالب این‌جا است که در بسیاری موارد در بخش‌های سونات

کلسیایی هم با این رقص‌ها روبه‌رو می‌شویم بدون آن‌که مستقیماً نام رقص‌ها ذکر شوند.[۴۳] باید توجه داشت که سونات‌های بسیاری هم برای سازهای کلاویه‌یی تصنیف شدند که به خاطر موجود بودن جنبه‌های ملودیک و هارمونیک، در آن واحد، در این سازها دیگر نیازی به همراهی باس مداوم نبود و این سازها خود قادر به همراهی خط ملودیک بودند. «آرکانجلو کورلی Arcange Corelli» نوازنده ویلن بزرگ ایتالیایی مهم‌ترین آهنگ‌ساز فرم سونات برای ویلن و «دومینکو اسکارلاتی Donenico Scarlatti» مهم‌ترین آهنگ‌ساز فرم سوناتی برای ساز کلاویه‌دار «هارپسیکورد Harpsichord» بودند.

باید توجه داشت که تصنیف موسیقی‌سازی به شیوه چند صدایی با به‌کارگیری شیوه مونودیک کاملاً منسوخ نگردید و آثار بسیاری به شیوه چندصدایی برای سازها به‌خصوص سازهای کلاویه‌دار مانند ارگ و هارپسیکورد تصنیف گردیدند. انواع فرم‌های موسیقی چند صدایی برای سازها و گروه‌های متشکل از چند ساز در شیوه باروک رواج داشت. مهم‌ترین این فرم‌ها «فوگ Fugue»، «فانتزی Fantasia»، «توکاتا Toccata» «واریاسیون Variation»، «کورل پرلود Chorale Prelude» که براساس کورال‌های «لوتر» تصنیف می‌گردید و «پاساکالیا و شاکن Passacaglia & Chaconue» بودند.

محبوبیت زیاد آثار موسیقی‌سازی برای یک یا تعداد کمی نوازنده به علت عدم نیاز به امکانات و هزینه بالا برای اجرای آن‌ها بود. سونات‌های ویلن یا آثاری که برای ساز کلاویه‌یی تصنیف می‌شدند بهترین فرم‌های موسیقی بودند که علاقه‌مندان در خانه‌های خود هم به‌راحتی قادر به اجرای آن‌ها بودند. این موضوع به‌خصوص در مورد طبقه متوسط مرفه که به راحتی قادر به تهیه یک یا دو ساز و آموزش روش نواختن آن‌ها به فرزندان خود بودند صدق می‌کند. این محبوبیت و رواج موسیقی سازی را می‌توان با محبوبیت آثار تصنیف شده برای ساز جدید پیانو از اواخر قرن هجدهم تا به امروز مقایسه کرد.

از سوی دیگر سالن‌های بزرگ در دربارها و تماشاخانه‌های عمومی نیز در مواقعی که اپرایی روی صحنه اجرا نمی‌شد به موسیقی سازی روی می‌آوردند. همان‌گونه

www.tabarestan.info

که قبلاً اشاره شد لزوم وجود یک ارکستر دائمی در این اماکن ضروری گردید و برای آمادگی و ضمناً سرگرمی نوازندگان و دوست‌داران موسیقی در مواقعی که اپرا یا دیگر فرم‌های بزرگ موسیقی آوازی اجرا نمی‌شدند، این نوازندگان به موسیقی سازی روی آوردند و به تدریج این فرم‌ها چنان مورد استقبال قرار گرفتند که به مهم‌ترین فرم‌های موسیقی تبدیل گردیدند.

موسیقی سازی باروک محبوبیت و گسترش خود را به یک عامل بسیار مهم دیگر نیز مدیون است. این عامل توسعه و نفوذ انجمن‌های موسیقی در اکثر شهرهای اروپا است. این انجمن‌ها غالباً توسط دوست‌داران موسیقی از طبقه متوسط به وجود آمدند. آن‌ها در برنامه‌های خود که معمولاً به صورت هفتگی اجرا می‌گردیدند آثار موسیقی سازی را برای اعضای خود یا دوست‌داران موسیقی که با خرید بلیط در برنامه‌ها شرکت می‌کردند به اجرا می‌گذاشتند. این انجمن‌ها در کشورهای مختلف اروپا اسامی متفاوتی داشتند که معروف‌ترین آن‌ها آکادمی‌های ایتالیا (Accademia) و گردهم‌آیی‌های موسیقی دوستان (Collegium Musicum)در شهرهای آلمانی زبان بودند. اکثر این انجمن‌ها برنامه‌های خود را در کلیساها اجرا می‌کردند. اما به تدریج اماکن خاص خود را برپا ساختند. به‌خصوص در سوئیس یا انگلستان که مذهب «کالون» نفوذ بسیار داشت و اجرای موسیقی را در کلیساها ممنوع کرده بود (به‌استثنای خواندن سرودهای یک‌صدایی) این انجمن‌ها در نگه‌داری و گسترش موسیقی نقش مهمی بازی کردند. انجمن‌ها ابتدا از نوازندگان آماتور تشکیل می‌شدند که اکثر آن‌ها حرفه‌های دیگری داشته برای اجرای موسیقی گرد هم می‌آمدند. آن‌ها در برنامه‌های خود از نوازندگان حرفه‌یی و معروف اروپا دعوت به همکاری و اجرای کنسرت با ارکستر انجمن می‌کردند و به تدریج جنبه حرفه‌یی پیدا کرده به صورت ارکسترهای طراز اوّلی در آمدند که مشکل‌ترین آثار آهنگ‌سازان را اجرا می‌کردند. آن‌ها برنامه‌های خود را در روزنامه‌های شهرها آگهی می‌کردند و کم‌کم برخی از آن‌ها به قدری توسعه یافتند که اجرای آثار صحنه‌یی، مانند اپرا و اوراتوریو، را نیز به برنامه‌های خود افزودند.

www.tabarestan.info

محبوب‌ترین و مهم‌ترین فرم‌های موسیقی سازی ارکستری در دوره باروک فرم‌های «کنسرتو گروسو»، «کنسرتو» و «سوئیت Suite» بودند. «کنسرتو گروسو» یا کنسرتوی بزرگ، مستقیماً تحت تأثیر تمهید کنسرتاتو در اپرا به وجود آمدند. قبلاً اشاره شد که تکامل تمهید «پلی‌کریک» در مادریگال توسط آهنگ‌سازانی چون «مونته‌وردی» به تمهید کنسرتاتو منتهی گردید. در این تکنیک به یکی از خوانندگان سلو و گروه خوانندگان جمعی و یا بین قسمتی از گروه خوانندگان جمعی با قسمت دیگر تضادی به وجود می‌آورند و حالتی شبیه سؤال و جواب بین آن‌ها پدید می‌آمد.

یکی دیگر از عواملی که باعث به وجود آمدن فرم کنسرتو گروسو گردید عدم تناسب بین نوازندگان در ارکسترهای بزرگ تماشاخانه‌های عمومی و دربارها بود. در مواردی که در این تماشاخانه‌ها اپرایی روی صحنه می‌رفت که نیاز به ارکستر بزرگی داشت و تعداد نوازندگان ارکستر دائمی آن تماشاخانه کافی نبود، تعدادی نوازنده برای بزرگ‌تر کردن ارکستر استخدام می‌شدند. معمولاً نوازندگان ارکستر دائمی به علت آشنایی با یک‌دیگر و مدت زمان طولانی تمرین با هم، از نوازندگان جدید حرفه‌یی‌تر و ماهرتر بودند. از این‌جا به ذهن آهنگ‌سازان رسید که به تصنیف آثاری که از این تضاد بین این دو گروه سودجویند بپردازند.[۴۴]

در فرم کنسرتو گروسو گروهی کوچک‌تر اما ماهرتر به‌نام «کنسرتینو (کنچرتینو) Concertino» در مقابل گروهی بزرگ‌تر از نوازندگان به‌نام «ری‌پیه‌نو Ripieno» قرار می‌گرفتند. هر گروه مستقلاً نوازندگان باس مداوم خود را داشت و این دو گروه با یک دیگر به سؤال و جواب می‌پرداختند. در مواردی هم که هر دو گروه با هم یکسان می‌نواختند به آن «توتی Tutti» به معنی «همه با هم» می‌گفتند. معمولاً یک تم و ملودی مشخص در بخش اوّل و یک تم دیگر در بخش آخر کنسرتو گروسو، که معمولاً سه بخشی (تند ـ آهسته ـ تند) و یا چهار بخشی (آهسته ـ تند ـ آهسته ـ تند) بود، بین تم‌های دیگر در مقام‌های مختلف تکرار می‌شد. این تمهید را نیز براساس عین این عمل در اپرا که قسمتی سازی بین بخش‌های آوازی تکرار می‌گردید «برگردان Ritornello» می‌نامیدند. ضمناً

در راستای همین عمل، تحت تأثیر آریای تکرار شونده (Da Capo Aria) معمولاً این بخش‌ها به فرم ABA تصنیف می‌گردیدند که قسمت اوّل هر بخشی در پایان بخش تکرار می‌شد. کنسرتو گروسو نیز مانند فرم سونات باروک به دو صورت کلیسایی و مجلسی تصنیف می‌شد. «آرکانجلو کرلی»، «آنتونیو و یوالدی»، «هندل» و «باخ» از مهم‌ترین آهنگ‌سازان به تصنیف کنسرتوهایی پرداختند که در آن‌ها به عنوان «کنسرتینو» تنها یک ساز در نظر گرفته شده بود تا نوازنده سلو مهارت‌های تکنیکی خود را در نواختن آن ساز کاملاً نشان دهد. از سوی دیگر کنسرتوهای دیگری تصنیف شدند که فاقد «کنسرتینو» بودند و به «کنسرتو ری‌پیه‌نو» معروف گردیدند که تا حدودی منشأ پیدایی سمفونی (Symphony) در شیوهٔ کلاسیک در نیمه دوم قرن هژدهم شدند.[۴۵]

آنچه که در تمهید «کنسرتاتو» در اپرا و در فرم‌های کنسرتو گروسو و کنسرتو باعث به وجود آمدن هیجان و حرکت می‌گردید استفاده از تمهیدی بود به‌نام «پویایی مرحله‌یی Terraced dynamics». مفهوم این تمهید این است که تغییرات در درجه بلندی و کوتاهی صدا تدریجی نبوده، به صورتی ناگهانی و با کم و زیاد کردن تعداد نوازندگان این تغییرات را به وجود می‌آوردند. در موسیقی باروک در هر بخش از هر اثر موسیقی درجه بلندی صدا تغییری نمی‌کرد و کلیه سازها هر بخش را با یک درجه معین از شدت صدا اجرا می‌کردند. این شیوه بیش‌تر به آن علت بود که سازهایی مانند هارپسیکورد یا ارگ باروک که نقش باس مداوم را اجرا می‌کردند به علت ساختمان فنی خود قادر به کم و زیاد کردن درجه شدت صدای هر نت نبودند. برخلاف پیانو که با آهسته یا قوی فشردن هر کلاویه شدت صدا تفاوت می‌کند (به خاطر مکانیسم چکشی پیانو که با فشار به هر کلاویه چکشی به سیم مربوط می‌خورد). در هارپسیکورد یا ارگ باروک آهسته و قوی فشردن هر کلاویه تأثیری در شدت صدا حاصل نمی‌کند (به‌خاطر مکانیسم زخمه‌ای در هارپسیکورد یا باز و بسته شدن دریچه ورود هوا به لوله‌های ارگ). بنابراین آهنگ‌سازان برای ایجاد تنوع در شدت صدا و کم و زیاد کردن آن این عمل را با به‌کارگیری تعداد کم و زیاد نوازندگان در آن واحد انجام دادند.

پیشکش "از شاهرخ" به تبرستان www.tabarestan.info

به عبارت دیگر، هنگامی که در کنسرتو گروسو دو گروه کنسرتینو و «ری‌پیه‌نو» در هر بخش با یک شدت می‌نواختند، زمانی که یکی از دو گروه سکوت می‌کرد، بسته به گروهی که سکوت کرده بود، شدت صدا کم و زیاد می‌گردید؛ چرا که دو گروه از نظر تعداد سازها مساوی نبودند و هنگامی که هر دو گروه به صورت همه با هم می‌نواختند، بالاترین درجه شدت صدا به وجود می‌آمد.[۴۶]

اصولاً در موسیقی و همچنین در دیگر هنرها، هنرمندان برای به دست آوردن و ایجاد بهترین و قوی‌ترین تأثیر احساسی، اصلی را رعایت می‌کنند که به آن اصل «وحدت در تنوع Unity in Variety» می‌گویند. براساس این اصل، هر اثر هنری در عین تنوع برای جلوگیری از یک‌نواختی می‌بایستی دارای وحدت و انسجام باشد تا سست و بدون پایه به نظر نرسد. در موسیقی دوره باروک نیز این اصل رعایت می‌شد و با انتخاب یک مقام اصلی برای هر قطعه موسیقی که آن اثر در آن مقام آغاز می‌گشت و پایان می‌پذیرفت، وحدت، و با تغییر مقام (Modulation) به مقام‌های نزدیک و همسایه (Relative Keys) تنوع به دست می‌آمد. از سوی دیگر انتخاب ریتم‌های متفاوت تند و آهسته در کنار یک‌دیگر به این تنوع کمک بسیاری کرد. تکرار قسمتی از هر بخش یک قطعه نیز که به آن اشاره شد مانند آریای تکرار شونده یا برگردان در راستای اجرای این اصل بود.

فرم سوئیت نیز یکی از محبوب‌ترین فرم‌های موسیقی‌سازی به خصوص در فرانسه بود. سوئیت به معنی ردیف به اثری گفته می‌شد که شامل چند رقص به صورت پیاپی و متنوع از نظر آهسته و تند بودن می‌گردید. فرانسوی‌ها که به رقص و باله (بیان یک داستان توسط رقص) علاقه زیادی داشتند به این فرم توجه بسیار کردند. این فرم هم به صورت ارکستری و هم برای تعداد کمی از نوازندگان مثل یک ساز کلاویه‌یی تصنیف می‌شد.

محبوبیت و گسترش فوق‌العاده فرم سوئیت از فرانسه به سایر کشورهای اروپا نمایانگر توسعه و نفوذ یک جهان‌بینی جدید و تحولی اجتماعی در جامعه اروپا است. همان‌گونه که جهان‌بینی باروک از ایتالیا به سایر کشورها توسعه یافت،

www.tabarestan.info

جهان‌بینی جدید زادگاه‌اش فرانسه بود. جهان‌بینی جدید برخلاف باروک که پایه و اساس‌اش را احساس و هیجان و نمایاندن شکوه و عظمت تشکیل می‌داد، بنیان خود را برپایه عقل و منطق قرار داد. منطق برتمام شئون زندگی از سیاست گرفته تا هنر حاکم گردید. جنبش گسترده‌ای به وجود آمد تا همه چیز را منظم و فرموله سازد. «دیدرو» و «ژان ژاک روسو» با همکاری سایرین به تدوین دایرةالمعارف همت گماشتند. دایرةالمعارفی که با دقیق بودن خود سمبل عصر منطق شد.

ریشه جهان‌بینی هنری جدید در بطن دوره باروک قرار داشت. قدرت روزافزون حکومت‌های خودکامه مانند فرانسه در دوران لویی چهاردهم و پانزدهم و جدایی آن‌ها از کلیسای کاتولیک و کلاً کاهش نفوذ و قدرت کلیسا، چه کاتولیک و چه پروتستان[۴۷]، در قرون هفدهم و هژدهم، هنرمندان را هرچه بیش تر از کلیسا به سوی دربارها کشانید. حمایت اشراف و نجبا از هنرمندان، هنر این دوره را به سوی برآوردن نیاز و سلیقه این طبقه سوق داد. این طبقه خواستار هنری ساده و بدون پیچیدگی، منطقی و بدون افراط‌گری، خوددار و کنترل شده و عاری از هیجانات و در مجموع منظم و معتدل بود.

در هنرهای تجسمی در این دوره تأکید بر زیبایی و توازن قرار گرفت و شیوه‌های تزئینی به نام شیوه آراسته (Style Galant) به وجود آمد که به آن شیوه «روکوکو Rococo» نیز می‌گویند. در این شیوه دیگر از ایجاد عظمت و شکوه خبری نیست. همه چیز حالتی مجلسی و آرام و محدود دارد. پرستش ثروت، لذت و قدرت جای ستایش آفرینش و خدا را گرفت.[۴۸] و معیارهای معنوی جای خود را به علاقه‌مندی به لذایذ دنیوی داد. موسیقی رقص جای موسیقی مذهبی را گرفت و نقاشی به جای ترسیم تجارب عظیم انسانی به تصویر صحنه‌هایی عاشقانه سطحی و تفریحات اشراف ثروتمند پرداخت. فرهنگ اشرافی «روکوکو» نمایانگر شیوه زندگی ثروتمندان گردید. شیوه‌ای که به حدی به افراط کشیده شد که در همان اواخر قرن هژدهم شاهد بروز انقلاب کبیر فرانسه گردید.

موسیقی این دوره نیز در راستای این تحولات و جهان‌بینی جدید دگرگون گشت.

«روسو»، در «رساله درباره موسیقی فرانسه»، که در سال ۱۷۵۳ منتشر شد، شدیداً به موسیقی «رامو» حمله کرد و اپراهای عظیم و شیوه موسیقی چند صدایی او را به باد تمسخر گرفت.[۴۹] جمله معروف او سرلوحه موسیقی فرانسه قرار گرفت: «خواندن هم‌زمان دو ملودی مانند ایراد دو سخن‌رانی هم‌زمان برای ایجاد تأثیر بیش‌تر است. در این حالت نه‌تنها تأثیر بیش‌تر حاصل نمی‌شود، بلکه هیچ‌کس چیزی از دو سخن‌رانی را هم نمی‌فهمد.»[۵۰]

بدین ترتیب شیوه موسیقی چند صدایی کنار گذارده شد. استفاده از تمهید باس مداوم به علت یک‌نواختی و عدم زیبایی و منطقی نبودن منسوخ گردید و ایجاد زمینه بم موسیقی را سازهای بم ارکستر و یا نت‌های بم سازهای کلاویه‌یی مانند هارپسیکورد به عهده گرفتند. در مجموع در این دوره فقط خط ملودی اهمیت داشت و اهمیت خط بم و استقلال آن از میان رفت. همان‌گونه که در هنرهای تجسمی شیوه «روکوکو» جنبه تزئینی دکوراسیون داخلی اتاق‌ها و سالن‌ها مورد توجه قرار گرفت و دیگر اهمیت چندانی به ستون‌های بزرگ و ستبر باروک که نمایانگر عظمت و شکوه بودند، داده نشد، در موسیقی هم خط ملودی و تزئینات آن مورد توجه قرار گرفت و خط بم صرفاً زمینه‌ساز موسیقی و صداهای میانی هم صرفاً جهت پر کردن فضای بین این دو مورد استفاده قرار گرفتند. از سوی دیگر «اپرا بوفا»های مضحک و ساده جای «اپراسریا»های جدید و پرشکوه را گرفتند و در مجموع موسیقی به خدمت اشراف و جهت سرگرمی و تفریح آن‌ها در آمد.

اما هنر نیمه دوم قرن هژدهم به شیوه «روکوکو» و هنر اشرافی فرانسه محدود نمی‌شود. «روکوکو» در حقیقت باروک بدون عظمت بود. شیوه‌ای که تزئینات باروک را نگه داشت ولی فلسفه وجودی باروک را نفی کرد. تزئینات باروک برای نمایاندن عظمت و شکوه آفرینش و خلقت بود اما اشراف فرانسه با این فلسفه کاری نداشتند. آن‌ها صورت باروک را حفظ ولی مغز آن‌را خالی کردند. اما همگام با این روند منفی و منحط شیوه‌ای اصیل‌تر و انسانی‌تر نیز وجود داشت که گرچه تا حدودی در خدمت اشراف و شاه زادگان بود و بخشی از شیوه «روکوکو» به‌شمار می‌رفت[۵۱]، اما به علت این‌که نمایانگر جهان‌بینی طبقه متوسط بود[۵۲]، سعی در

دوری از ابتذال و لذت‌پرستی «روکوکو» داشت. این شیوه در نقاشی مکتب کلاسیسیسم جدید (Neo Classicisim) و در موسیقی مکتب کلاسیسیسم (Classicism) را به وجود آورد به همان اندازه که بین نقاشی‌های «داوید David» از این مکتب با نقاشی‌های «واتو Watteau» و «بوشه Bucher» نمایندگان هنر روکوکوی فرانسه تفاوت وجود دارد، بین موسیقی سبک و تزئینی «فرانسیس کوپرن F. Couperin» نماینده موسیقی فرانسه در عصر روکوکو نیز با موسیقی عمیق‌تر «هایدن Haydn» و «موتسارت Mozart» اختلاف بسیار موجود است.

نقاشان مکتب کلاسیسیسم جدید هدف خود را بازگشت به ایده‌آل‌های دوران کلاسیک یعنی یونان و رُم باستان تعیین کردند. آن‌ها اخلاقیات، میهن دوستی و مبارزه به خاطر آزادی راکه در زمان باستان معیارهای زندگی به‌شمار می‌رفتند به عنوان مدل‌های خود برگزیدند. آن‌ها علیه ضد اخلاقیات دربار فرانسه برخاستند و در اواخر نیمه دوم قرن هژدهم با ایده‌آل‌های انقلاب کبیر فرانسه همراه گشتند. معیارهای اخلاقی آمادگی برای از جان گذشتگی به خاطر آزادی رومیان موضوع نقاشی‌های کلاسیسیسم جدید فرانسه در نزدیکی انقلاب گردید.[۵۳]

موسیقی مکتب کلاسیسیسم هیچ‌گاه کاملاً در خدت ایده‌های «روکوکو» قرار نگرفت؛ چرا که زادگاه این موسیقی در آلمان بود نه در فرانسه. آهنگ‌سازان آلمانی و اتریشی و به دنبال آن ها آهنگ‌سازان دیگر کشورها، جنبه‌های مثبت هنر «روکوکو» را پذیرفتند ولی جنبه‌های منحط و منفی آن‌را رد کردند. آن‌ها سادگی، روشنی و اعتدال موسیقی «روکوکو» را گرفته سبکی و ابتذال و بی‌محتوا بودن آن‌را نپذیرفتند. آن‌ها بر کامل بودن فرم تأکید کردند و بر بیان احساس فردی اصرار ورزیدند (Expressive Style) نه احساسات مبتذل طبقاتی اشراف.[۵۴] حکومت خودکامه فرانسه در دور ساختن خود از توده مردم راه افراط در پیش گرفت و خود را در لذت و ابتذال غرق ساخت. اما در آلمان، حکومت‌های خودکامه اما نسبتاً معتدل‌تر و روشن‌فکرتری وجود داشتند. این حکومت‌ها در زمینه فرهنگی و هنری بسیار فعال بودند و حمایت آن‌ها از هنرمندان باعث

پیشرفت و توسعه هنر گردید.

موسیقی مکتب کلاسیسیسم در برابر دراماتیسم باروک به تغزل (Lyricism) روی آورده و این تغزل را با تکامل فرم در هم آمیخت. آهنگ‌سازان این مکتب از ابراز احساسات کنترل نشده دوری کردند و هنر خود را براساس تعادل و عقل و منطق بنیان نهادند. «موتسارت» بزرگ‌ترین آهنگ‌ساز این مکتب، که به عقیده «ادوارد ج. دنت» موسیقی‌شناس معروف فرزند داریرةالمعارف بود[۵۵]، عقیده داشت: «هیجانات چه شدید و چه آرام‌تر، هیچ‌گاه نباید به حدی بیان شوند که از مرحله‌ای خوش‌آیند بگذرند و موسیقی در بدترین شرایط روحی و احساسی هیچ‌گاه نباید حس شنوایی را آزار دهد. بلکه همیشه باید خوش‌آیند و مطبوع باشد.»[۵۶]

جهان‌بینی جدید زمانی گسترش یافت که هنوز آهنگ‌سازان بزرگ دوره باروک در اوج قدرت آفرینش خود بودند. بدون تردید امروزه «یوهان سباستیان باخ» به عنوان بزرگ‌ترین آهنگ‌ساز این مکتب شناخته می‌شود. جالب این‌جا است که یکی از اولین پیش‌گامان جهان‌بینی جدید که علیه عظمت و شکوه موسیقی باروک به‌پا خاست فرزند او «کارل فیلیپ امانوئل باخ» بود. او که در دربار «فردریک کبیر» پادشاه پروس خدمت می‌کرد، در سال ۱۷۴۷ پدر خود را به برلین نزد «فردریک» آورد. «باخ» بزرگ برای «فردریک» که خود نوازنده ماهر فلوت و آهنگ‌ساز قابلی بود از آخرین ساخته‌های خود قطعاتی نواخت و سپس روی تمی که «فریدریک» به او داد روی به «فردریک» کرد و این شاه‌کار خودیعنی «هدیه موسیقی Musical Offering» را به پادشاه تقدیم داشت. اما نه «فردریک کبیر» و نه فرزند «باخ» بزرگ دیگر این موسیقی را که عصاره بیش از یک قرن و نیم موسیقی شیوه باروک بود نمی‌پسندیدند.[۵۷] این اثر موسیقی در حقیقت هدیه به خداوند بود نه به پادشاه پروس. آن‌ها نمایندگان عصر جدیدی بودند که «باخ بزرگ» به آن تعلق داشت.

ف. م

بهمن ۱۳۶۶

www.tabarestan.info "آرشام ب" تبرستان

مآخذ و یادداشت‌های پی نوشت

پیشکش "آرشیو کتاب" تبرستان
www.tabarestan.info

1. Milo Wold and Edmund Cykler. An introduction to music and art in the western world (Dubuque, Iowa: WM.C. Brown Co. Pub., 1972), p. 128.

۲. جمعیت عیسی‌خواهان یا فرقه «ژوزوئیت‌ها Jesuits» در سال ۱۵۲۱ توسط «سن‌ایگناتیوس لویولا (۱۵۵۶ ـ ۱۴۹۱) St. Ignatius Loyola» در اسپانیا به وجود آمد که هدف‌اش جهاد در راه پاپ و مذهب کاتولیک برضد ملحدان (پروتستان‌ها) بود.
(رابرت روزل پالمر: تاریخ جهان نو ـ جلد اوّل. ترجمه ابوالقاسم طاهری. تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۹، ص۱۱۵)

3. Wold, p. 130.
4. Richard L. Wink and Louis G. Williams. Invitation to Iistening: an introduction to music (New York: Houghton Mifflin Co. 1972), p. 186.
5. Ibid, p. 189.
6. Donald Jay Grout, A history of Western music (New York: W.Ww. Norton & Co.,1978), p. 159.
7. Ibid., p. 141.
8. Wold, p. 141.

9. Grout, p. 209.

10. Ibid.

11. Henry Raynor, A social history of music from the Middle Ages to Becthovan (New York: Gtaplinger Pub. Co., 1978), p. 159.

12. Wink, p. 189.

13. Ibid., p. 182.

14. Elie Siegmeister. Music and Society (New York: Haskell House Publishers Ltd.,1974), p. 33.

15. Wold, p. 148.

16. Quoted in Siogmcister, p. 29.

17. Quoted in Ibid., p. 34.

18. Quoted in Ibid., p. 35.

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

۱۹. روایت مصائب و رنج‌های عیسی مسیح از بدو محکوم شدن به مرگ تا مصلوب‌شدن، براساس انجیل‌های مختلف را پاسیون می‌نامند که بنا به نام روایت‌کننده (حواریون مسیح) نام‌های مختلف می‌گیرد. مانند پاسیون لوقای مقدس یا پاسیون متی مقدس یا پاسیون یوحنای مقدس که هر دو روایت اخیر را باخ به صورت شاهکارهای جاودانی تصنیف کرده است. روایت لوقای مقدس توسط آهنگ‌ساز معاصر لهستانی «کریستف بندرسکی» به صورت یک اثر عظیم موسیقی مذهبی قرن بیستم در سراسر جهان شهرت یافته است.

20. Siogmeister, pp. 36-37.

21. Ibid.

22. Raynor, p. 182.

23. Ibid., p. 163.

24. Wold, p. 151.

25. Alec Harman, «Baroque opera and masque», in The Pelican History of Music, Vol. 2, Rcnaissance and Baroque. ed. Alecc Robertson and Denis Stevens (Harmondrworth. Middlesex,

England: Ponguin Books, 1963), p. 249.
26. Grout, p. 304.
27. Raynor, pp. 156-158.
28. Grout, Ibid.
29. Ibid., p. 305.
30. Ibid., p. 307.
31. Raynor, p. 160.
32. Ibid..
33. Ibid..
34. Grout, p. 308.
35. Raynor, p. 162.
36. Wold, p. 149.
37. Harman, p. 254.
38. Raynor, p. 171.
39. Ibid.
40. Donis Stevens. «Baroque instrumental music», in The Pelican Histosy of Music.Vol. 2: Renaissance and Baroque.Polican History of Music. Vvol. 2: Renaissanco and Baroque. ed. Alec Robertson and Denis Stevens (Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books, 1963), p. 297.
41. Wink, p. 190.
42. Grout, p. 298.
43. Ibid., p. 386.
44. Ibid., p. 399.
45. Raynor, p. 176.
46. Wink, p. 191.

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

47. Siegmeister, pp. 38-39.

48. Wold, pp. 169-170.

49. Hugh Ottaway, «The Enlightement and the Revolution». on The Pelican history of Music, Vol. 3: Classical and in The Peliccan hisory of Music, Vol. 3: Classical and Romantic, ed. Alec Robertson and Donis Stevens (Harmonds Romantic, ed. Alec Robertson and Denis Stevens (Harmonds worth, Middlesex, England: Penguin Books, 1963), p. 12.

50. Arthur Jacobs, A short history of Western Music (Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books, 1972), p. 159.

51. Wold, p. 174.

52. Grout, p. 454.

53. Mold, p. 176.

54. Grout, Ibid.

55. Quoted in Ottaway, p. 11.

56. Quoted in Ibid., p. 16.

57. Jacobs, p. 160.

پیشکش گروه م. ب "به تبرستان
www.tabarestan.info

کتاب‌نامه

پیشکش "آوای کتاب" به تبرستان
www.tabarestan.info

* Grout, Donald Jay. A history of Western music. New York: W.W. Norton & Co., 1973.
* Jacibs, Arthur. A short history of Western music. Harmonds irth, Middlesex, England: Penguin Books, 1972.
* Raynor, Henry. A Social history of music from the Middle Ages to Beethoven. New York: Taplinger Pub. Co., 1978.
* Robertson, Alec and Stevens, Denis, eds. The pelican history of music, 3Vols. Hasmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books, 1963.
* Siegmeister, Elie. Music and Society, New York: Haskell House Pub. Ltd., 1974.
* Wink, Richard L. and Williams, Lois G. Invitation to listening:Anintroductionto music. New York: Houghton Mifflin Co., 1972.
* Wold, Milo and Cykler, Eddmund. An introduction to music and art in the Western World. Dubuque, lowa: W.M.C. Beown Co. Pub., 1972.

خشک چوب و خشک سیم و خشک پوست
از کجا می‌آید این آوای دوست
مولوی

نگاهی به تار یحیی
و مقایسه آن با دیگر آثار هنر ایران

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

دکتر علی‌اکبر صارمی

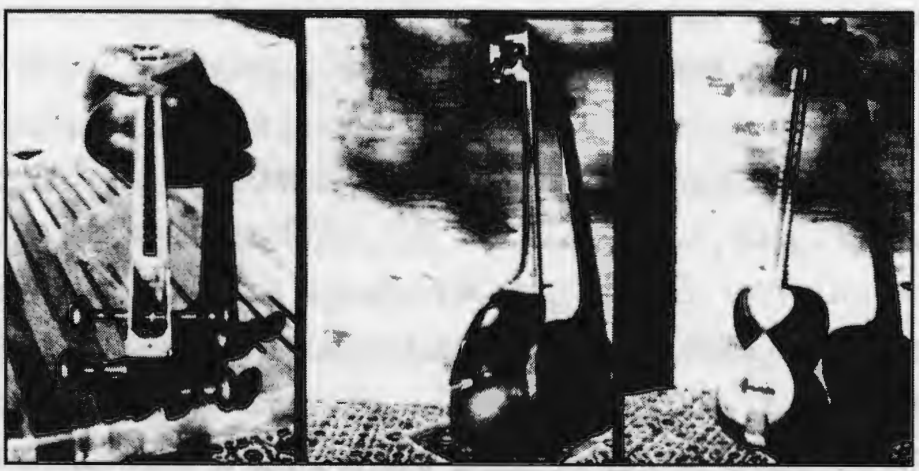
تاکنون درباره موسیقی ایران و تاریخ و چگونگی آن، ردیف‌ها، دستگاه‌ها و گوشه‌های آن، صحبت‌ها و بحث‌های فراوانی انجام پذیرفته که، به نوبه خود، قسمت‌هایی از ناشناخته‌های موسیقی ایران را می‌شناساند. ولی در مورد خود وسایل و ابزارهای موسیقی سخنی گفته نشده و سازندگان آن‌ها نیز تا حدودی ناشناخته باقی مانده‌اند. در این رساله سعی بر این خواهد شد که از این دریچه به آلات موسیقی نگاه شود و راز و رمز پنهان در زوایای آن‌ها تا حد ممکن کشف شود و مورد بحث قرار گیرد. مطلب را از تار که یکی از آلات اصلی موسیقی ایران است شروع می‌کنیم و به خاطر تکامل و پیچیدگی‌ای که در ساختمان آن موجود است، شکل آن‌را با دیگر آثار هنر ایران مانند معماری و خط و نقاشی، که آن‌ها نیز در درجات والای کمال قرار دارند، مقایسه می‌کنیم.

با ارائه نظریه‌ای می‌توان سخن را آغاز کرد. بدین ترتیب که هرکدام از آلات موسیقی سنتی در حقیقت دارای دو دسته ارزش می‌باشند. یکی ارزش‌های «کاربردی» است که مربوط به خود موسیقی می‌شود. این‌جا است که، ساز می‌بایستی به بهترین نحو به نوازنده جواب دهد و زیر و بم موسیقی را عیان سازد و زیر انگشتان نوازنده به نرمی و روانی بلغزد؛ امری که مسلماً علت اولیه ساخت

آلت موسیقی به‌شمار می‌آید و ارزش کاربردی آن است. مثلاً آلات موسیقی زهی یا آرشه‌یی تقریباً در تمام جهان به صورت دسته و کاسه عمل می‌کنند که چنین ترکیبی از عملکرد این‌گونه ساز سرچشمه گرفته و بهترین حالت صداداری از چنین ترکیبی حاصل می‌شود. البته همین ترکیب ساده دسته و کاسه به ابعاد و اشکال گونه‌گون در فرهنگ‌های مختلف به کار گرفته شده است؛ و در این مورد می‌توان ارزش‌های نوع دوم سازها را عنوان کرد.

در این‌جا از ارزش‌هایی جدا از عملکرد موسیقایی ساز بحث می‌شود؛ نکته‌ای که مورد نظر ما در این رساله است. این ارزش‌ها در حقیقت عجین شده با دیگر ارزش‌های زیبایی شناختی و فرهنگی قومی‌اند که به کار تولید ابزار و ساخته‌های فرهنگی اشتغال دارند. ارتباطی که در این زمینه بین بیش‌تر ساخته‌های دست انسان در فرهنگی خاص موجود است، شاخه قابل بررسی بسیار عظیمی را می‌سازد که تاکنون در فرهنگ ما ناشناخته مانده است.

بازگردیم به تار، که از دسته و نقاره و کاسه تشکیل شده و سیم‌های آن برروی خرک سوار بر پوست کاسه شده‌اند (شکل ۱). عملی که این ساز انجام می‌دهد،



۱

ایجاد صدایی است که مانند هر ساز مضرابی و زخمه‌یی دیگر، از سیم‌های به

ارتعاش در آمده آن توسط مضراب و تقویت شده در کاسه شنیده می‌شود. خارج از این عمل خود شکل ساز دارای خصوصیاتی است که تعدادی از ویژگی‌های آن مربوط به عملکرد ساز می‌شود و برخی دیگر به عامل فرهنگی و زیبایی‌شناختی مربوط است که در حد کمال در این ساز دیده می‌شوند؛ مانند ترکیب کاسه و نقاره و دسته و سردسته و گوشی‌ها و خرک و غیره.

با توجه به مطلب فوق این نکته را می‌توان عنوان کرد که ابزارهای سنتی ساخت انسان ـ که در ابتدا شاید برای رفع نیازهای زندگی به قصد کاربری به وجود آمده‌اند و این را می‌توان ارزش اولیه آن شیء نامید ـ طی قرون متمادی، شکل خاص به خود می‌گیرد و با دیگر ساخته‌ها عجین می‌شود و با تناسبات ویژه خود در نهایت متجلی نوعی زیبایی می‌گردد که آن‌را می‌توان از ارزش‌های ثانویه آن شیء به حساب آورد. این ارزش‌های ثانویه نیز در اثر مرور زمان از چنان استحکام و پایداری برخوردار می‌شوند که به عنوان ارزش‌های اولیه و همیشگی به حساب می‌آیند. به گفته «گاستون باشلار» در کتاب خواندنی «روانکاوی آتش» ترجمه دکتر جلال ستاری، «آدمی آفریده آرزوها است، نه مخلوق نیاز»؛ بنابراین آرزوها و خواست قلبی سازنده گاهی بر نیازهای ابتدایی نیز غلبه می‌کند و فایده عملی شیء را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

در این‌جا نکته‌ای در زمینه معماری باید مورد اشاره قرار گیرد. بیانیه‌ای در اوایل قرن بیستم در اروپا مطرح بود که عنوان می‌داشت: «شکل از کاربرد پیروی می‌کند.» با چنین بیانی ارزش‌های نوع دوم که ذکر شد چندان مورد توجه قرار نداشتند و به محض این‌که هر فرم عمل خاصی را که از آن مورد انتظار است به انجام می‌رساند، وظیفه آن خاتمه یافته تلقی می‌شد و فرض این می‌شد که اصولاً چنین شکل‌هایی در عالم خارج وجود ندارند که کاملاً از عملکرد پیروی کنند. به نظر ما، چنین چیزی به هیچ‌وجه واقعیت ندارد و کاربرد نمی‌تواند فرم خاصی را به وجود آورد کما این‌که اگر چنین بود تمام آلات موسیقی مضرابی یکسان ساخته می‌شدند و دیگر نیازی به بحث ما نبود و یا در این صورت تمام خانه‌های ساخته شده در جوامع گوناگون که شرایط آب و هوایی مساوی دارند، می‌بایستی شبیه

www.tabarestan.info تبرستان

هم باشند؛ که البته این‌طور نیست. بنابراین می‌توان مطلب را به گونه‌ای دیگر عنوان کرد که شکل علاوه بر عملکرد که در مورد آلات موسیقی ایجاد بهترین صدا می‌باشد، از بسیاری عوامل فرهنگی دیگر نشأت می‌گیرد که جست‌وجو درباره آن‌ها، نیاز به شناخت عمیق آگاهی‌ها و خاطره‌های جمعی هر جامعه‌ای دارد. مثلاً تار ایرانی و سیتار هندی و گیتار اروپایی هر سه عمل واحدی را انجام می‌دهند؛ اما شکل‌های آن سازها در ارتباط با دیگر هنرهای دستی این جوامع است. در این رساله صحبت برسر تار است و این‌که چگونه می‌توان تجزیه و تحلیلی از شکل آن به عمل آورد. تار، یکی از بهترین سازهای ایرانی است و از میان گونه‌های شناخته شده آن، تار یحیی که بدون اغراق در حد کمال و زیبایی است برگزیده شده. از طرفی به خاطر دل‌مشغولی نگارنده به معماری، مقایسه‌هایی بین اشکال زیبای بدنه آن با اجزاء معماری گذشته ایران به عمل آمده است؛ همچنین نمونه‌هایی از حروف خط نستعلیق با چم و خم موزون و نقاشی‌های مینیاتور با خطوط منحنی و پیچیده‌اش، مورد استفاده قرار گرفته‌اند.

پیش از ادامه بحث لازم است مختصری درباره سابقه تاریخی تار گفته شود. به گفته روح‌الله خالقی در کتاب «سرگذشت موسیقی ایران» ... «معلوم نیست از چه زمان این نام به سازی که امروز در دست ما است اطلاق شده است؛ آن‌چه مسلم است تا دوره صفوی، سازی به نام و شکل تار امروزی نداشته‌ایم زیرا در نقاشی‌های آن دوره هم اثری از آن دیده نمی‌شود. بعضی گویند تار همان بربط باستانی است که بعدها عود نامیده شده است (شکل ۲). اما تنبور با دسته بلندی که دارد شاید شباهت بیش‌تری به تار داشته باشد. شکل تنبور در مینیاتورها دیده می‌شود و کاسه آن چوبی است و دهانه آن هم پوست ندارد مانند ستار ولی کاسه‌اش بزرگ‌تر است. در نقاشی‌های قاجاری شکل تار امروز مشاهده می‌شود (شکل ۳). تار در میان آلات مضرابی از همه خوش آهنگ‌تر است و هرچند نواقصی دارد، چنان‌که پوست آن در اثر تغییر هوا باعث کم و زیاد شدن صدا می‌شود و سیم‌ها چون نازک است زود به زود پاره می‌شوند و دسته بلند آن نواختن و مخصوصاً نت‌خوانی را مشکل می‌کند اما چون سازهای مضرابی اروپایی، مانند ماندولین

و گیتار و بالالایکا، صدای‌شان خشک است و لطف صوت تار را ندارند، ... برای موسیقی ما و نشان دادن حالات مخصوص آن بهترین اسباب است و اگر نوازنده با مهارت و خوش سلیقه باشد تأثیر بسیار درشنونده دارد.»

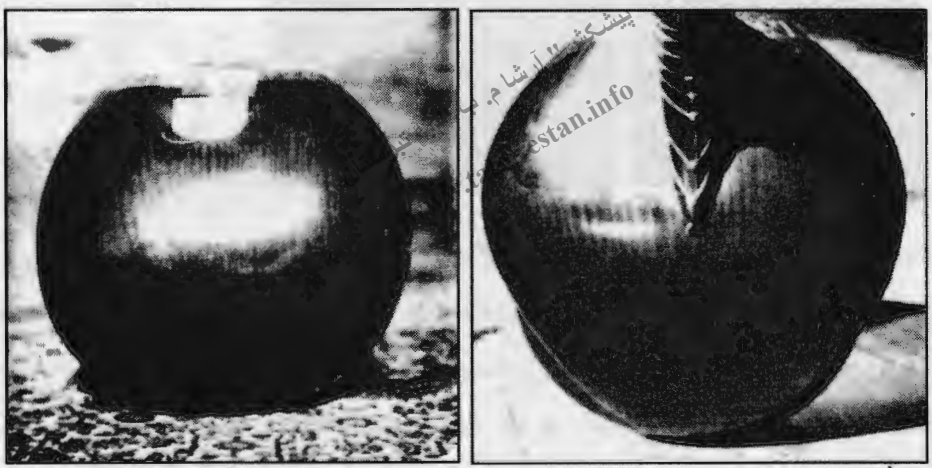
۲ ۳ ۴

روح‌الله خالقی سپس از سازندگان آلات موسیقی سخن می‌گوید و در مقدمه می‌افزاید «ساختن ساز علاوه بر مهارت و تجربه ذوق و سلیقه خاصی هم می‌خواهد که از عهده همه صنعتگران برنمی‌آید». سپس از تعدادی سازنده آلات موسیقی نام می‌برد که در میان آن‌ها یحیی تارساز که او را یحیی دوم می‌نامد مورد نظر ما است. یحیی دیگری نیز بوده که قبل از یحیی دوم می‌زیسته ولی آنچه که هم‌اکنون به نام تارهای یحیی مشهور است ساخته یحیی دوم است.

به درستی نمی‌توان زمان دقیق زندگی یحیی را تعیین کرد اما مسلم است که در اواخر دوران قاجار مشغول به کار بوده است زیرا، به گفته استاد خالقی «معمول یحیی این بوده که سالی یک بار استادان تار و نوازندگان معروف را به نهار دعوت می‌کرده و به اصطلاح درویشان دیگ‌جوش می‌داده و میرزا عبدالله و آقا حسینقلی، تارها را امتحان می‌کردند و هریک ساز مناسبی برای خود انتخاب می‌نمودند». از طرف دیگر به قول دوستعلی‌خان معیرالممالک در کتاب «یادداشتهایی از زندگی خصوصی ناصرالدین شاه»، «آقا غلامحسین استاد تار در فن خود از چیره‌دستان روزگار به‌شمار می‌رفته و نوازنده دربار ناصری بوده است». همچنین لباس یحیی

(شکل۴) نشانگر طرز پوشش اواخر دوران قاجار و اوایل پهلوی اوّل می‌باشد، بنابراین تا حدودی می‌توان دوران فعالیت یحیی را اواخر قرن نوزدهم تا اوایل قرن بیستم میلادی در نظر گرفت.

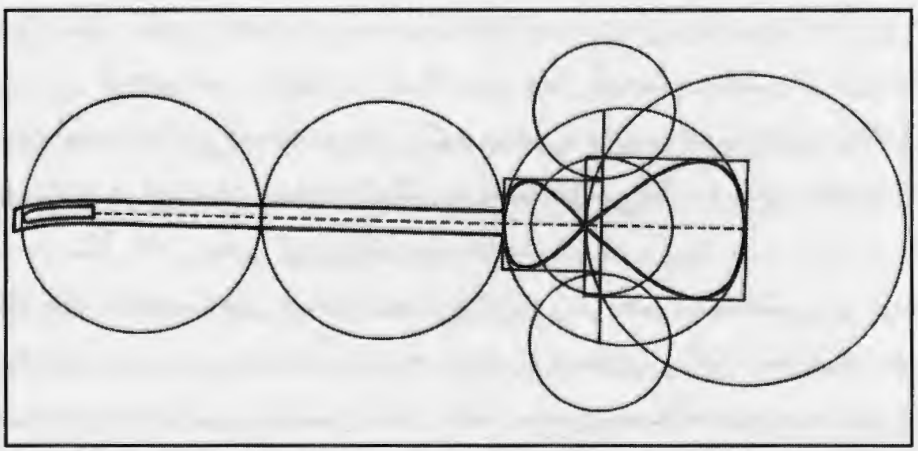
آیا به راستی یحیی تارساز که به گفته استاد خالقی «کنده‌های درخت توت را که کاملاً خشک و مناسب ساختن تار بود پیدا می‌کرد و کاسه‌های خوبی می‌ساخت و چون به تجربه آموخته بود که چگونه دسته و کاسه را بسازد سازهایی که می‌ساخت بسیار خوش صدا بود»، خود به شاه کاری که آفریده، آگاه بوده است؟ (شکل ۵)



۵

مدتی سعی بر این بود که ترسیماتی را که از جهات گونه‌گون این ساز کشیده شده بود، به رسم معمول خلاصه کنیم و قواعد هندسی آن‌را دریابیم (شکل ۶). این کار در عین‌حال که نکته‌هایی را در زمینه تناسبات این ساز روشن می‌کرد، بی‌نتیجه بود.

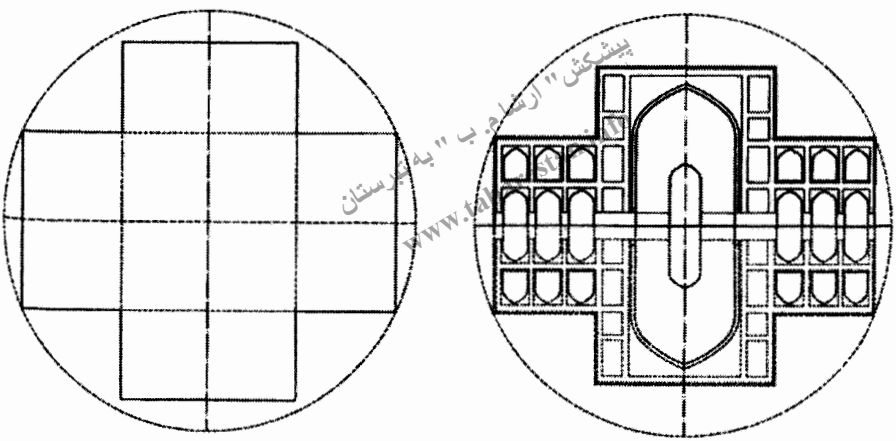
زیرا شکل‌های به کار گرفته شده در هنر ایران، به طور کلی، به جز آن‌ها که مستقیماً از ترکیب مثلث و مربع و دایره به وجود آمده‌اند، در قواعد هندسه معمولی نمی‌گنجد و سعی در قرار دادن آن‌ها در این چهارچوب خشک، تهی کردن قالب آنان از روح دمیده شده از طرف سازنده‌اش می‌باشد.



۶

مانند اصرار فراوانی که در تجزیه و تحلیل هندسی از فرم‌های معماری به کار می‌رود و یا تأکیدی که در قالب مربع و مستطیل طلایی قرار دادن نماهای یک بنا می‌شود (شکل ۷).

چنین به نظر می‌رسد که مجسمه خوش صدای ساخت یحیی در قالب مربع و مستطیل و دایره نمی‌گنجد و باید راه دیگری برای تحلیل شکل آن جست. از طرف دیگر با یک نگاه دقیق می‌توان شباهت‌های فراوانی را بین مقاطع این ساز و گوشه و کنار معماری گذشته ایران یافت.



۷

و در این زمینه می‌توان از ساییده شدن و از بین رفتن گوشه‌های تیز و ناهموار در اثر تکرار الگویی خاص، در بسیاری از اجزاء معماری ایران نام برد که در مورد این تار و تارهای دیگر مصداق دارد؛ که مرور زمان آن‌چنان سایشی در آن‌ها به وجود آورده که گویی موجودی نرم و گرم، پرخون، ملایم و خوش خلق در مقابل خودداری. در این میان مسلماً چگونگی به دست گرفتن ساز و در بغل نشاندن آن نیز در شکل دادن نهایی آن بی‌تأثیر نبوده است.

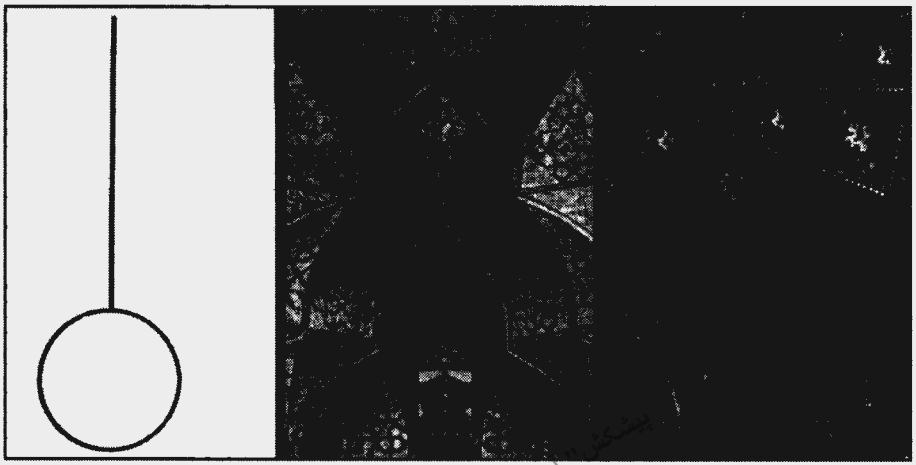
شکل‌های ۸ مقایسه‌هایی از اجزاء معماری ایران و تار یحیی را منعکس می‌سازند. البته اصراری به این‌که عیناً و مو به مو اجزاء معماری و اجزاء ساز قرینه هم باشند، نبوده؛ اما امر مهم، نشان دادن کلیت موضوع است که بیننده نکته‌بین را به فراست اندازد.

نکته دیگر در مورد تداوم شکل‌های هنری در ایران است. بدین ترتیب که مثلاً در مورد خط نستعلیق می‌توان گفت از دوران میرعماد قزوینی و از سه قرن پیش تاکنون، به نظر یک بیننده معمولی، تغییر چندانی در مورد خط به وجود

۸

نیامده است. الف و لام و میم همان بوده که قبلاً نوشته می‌شده. اما برای یک استاد فن، تغییرات فراوانی در همان جزئیات صورت گرفته است. مثلاً میم همان میم میرعماد نیست و حد و شدت آن تغییر پیدا کرده است و هر هنرمند خطاط، خود به گونه‌ای در جزئیات کار خود و در نوشتن آن، آزادی عمل داشته است. همچنین در مورد موسیقی ایران، چهارچوب ردیف حفظ شده ولی هر نوازنده و خواننده‌ای برحسب ذوق خود، در گوشه‌های خاص، خلاقیتی از خود بروز می‌دهد که البته برای شنونده معمولی محسوس نیست اما اهل فن، به خوبی از راز و رمز آن آگاه می‌شوند. در مجموع این بداهه‌نویسی‌ها و بداهه‌خوانی‌ها و بداهه‌سازی‌ها که خود اصیل‌ترین شکل خلق هنری‌اند، طی سال‌های متمادی به اصل اولیه اضافه می‌شوند و تغییر محسوسی را به وجود می‌آورند.

بدین ترتیب در مورد ساز یحیی می‌توان گفت که وی، همانند دیگر هنرمندان پیش‌گفته، اصل را پذیرفته ولی خود در مقام یک هنرمند در موارد خاص، خلاقیتی بروز داده که هم‌اکنون ساز او را از ساز دیگران متمایز می‌سازد. مثلاً یک استاد فن بلافاصله ساز یحیی را از ساز جعفر و شاهرخ باز می‌شناسد. این



۹

پیشکش بارشا م. ب "به تبرستان" www.tabarestan.info

بازشناسی مولود تفاوتی است که بین یحیی و جعفر و شاهرخ وجود دارد. شاید این تفاوت‌ها را به صورت کاملاً دقیق نتوان بیان کرد ولی بیننده نکته سنج سلیقه یحیی را بلافاصله از سلیقه دیگران باز می‌شناسد و در این مورد اشتباه وجود ندارد، در مقیاس وسیع‌تر این نکته را در مورد معماری نیز می‌توان عنوان کرد که نقشه و ترکیب بناهای دوره خاصی از معماری ایران به نظر کاملاً یکسان می‌آید مانند ترکیب همیشگی گنبد و گل‌دسته و شبستان، در چگونگی به هم پیوند خوردن این اجزاء سلیقه و هنر معماری معمولاً متجلی می‌شود و با نگاهی دقیق می‌توان تفاوت‌های بسیاری را در بناهای گونه‌گون و به ظاهر مشابه جست‌وجو کرد.

بازگردیم به مطالب قبل و به این نکته بپردازیم که عوامل تشکیل دهنده شکل این تار به غیر از عملکرد آن‌چه چیزهایی هستند. این عوامل را به چند نوع می‌توان تقسیم کرد: اوّل، عامل تکرار در ساختن یک شیء است؛ که چنان‌که بیان شد، زیرساخت اولیه‌ای به وجود می‌آید و هر بار براساس این زیرساخت، هنرمند و یا صنعتگر، بنا به ذوق خود برآن می‌افزاید و یا از آن می‌کاهد، بدون این‌که لطمه‌ای به اصل وارد شود. بنابراین تکرار و تداوم یک اصل اولیه، عامل بقای شکل خاص از یک اثر می‌گردد. درپی این تکرار، به نوعی سنت ساخت نیز

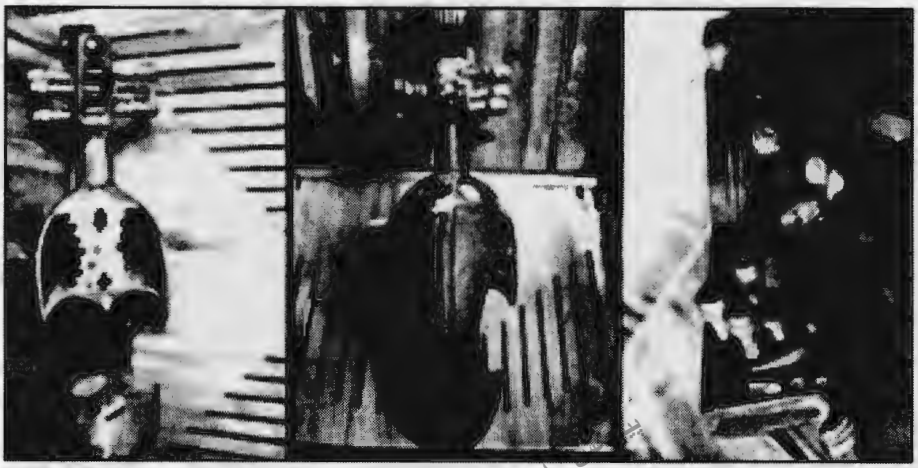
۱۰

به وجود می‌آید که عدول از آن برای سازنده دشوار و پر هزینه است.
دوم، عامل استفاده از سمبل‌ها یا نمادهایی است که در بطن شیء وجود دارد و هنرمند سازنده به طور خودآگاه و یا ناخودآگاه از آن‌ها استفاده می‌کند. یافتن معانی این شکل‌ها خود تحقیق جامعی را لازم دارد که مورد بحث در این رساله نیست؛ اما به‌طور خلاصه به آن می‌توان اشاره کرد. گفتیم که تار از یک دسته و یک کاسه دو قسمتی تشکیل شده است.
اتصال این دو به گونه‌ای است که به شکل نمادین در دیگر اشیاء و نقوش هنری می‌توان مشاهده کرد و شکل ۹ صورت خلاصه شده آن را که از ترکیب یک دایره و یک خط به دست می‌آیدنشان می‌دهد. این ترکیب را در شکل‌های به‌کارگرفته شده درمینیاتوربه صورت‌گونه‌گون می‌توان مشاهده کرد.

www.tabarestan.info

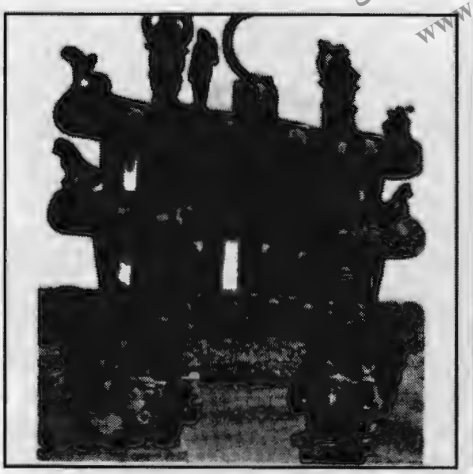
۱۱

البته بارزترین و زیباترین شکل این ترکیب را در تنگ و صراحی و قرابه می‌توان پیدا کرد که به طور نمادین نشان‌دهنده گردن و تنه است و در محل اتصال گردن به تنه معمولاً از نقوش خاصی استفاده می‌شود که خود کاسه تار نیز با توجه به انحناهایی که دارد می‌تواند مورد مقایسه با انحناهای موجود در اشیاء مصرفی و یا خطوط نستعلیق و یا اجزاء معماری قرار گیرد (شکل ۱۰).

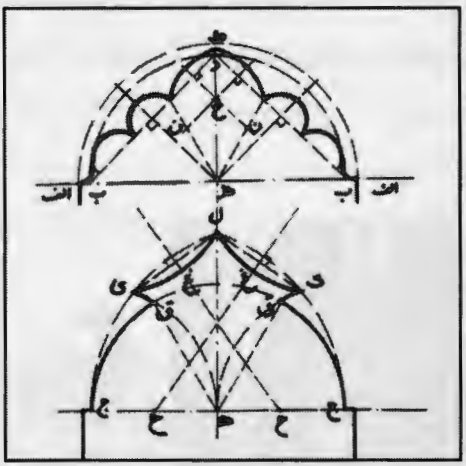


۱۲

ارشام. ب "به تبرستان
www.tabarestan.info



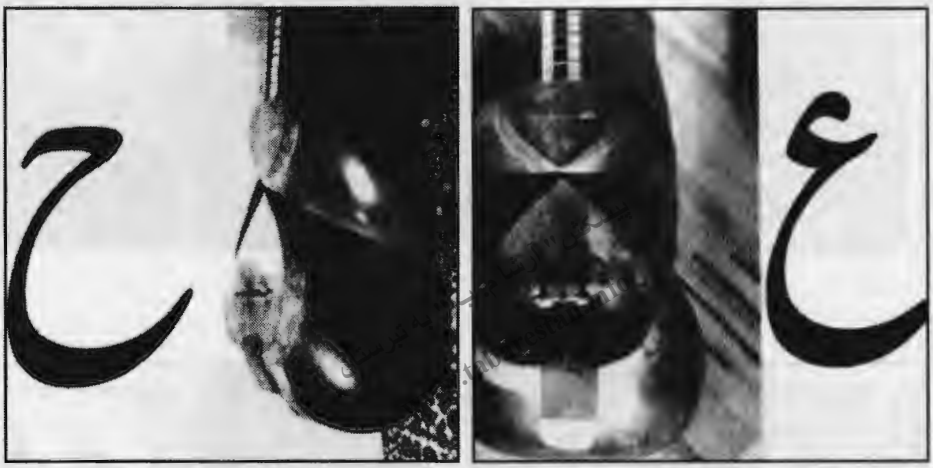
همچنین انحنای موزون پشت و کناره کاسه تار را علاوه بر این‌که در طبیعت می‌توان مشاهده کرد، در خطوطی که توسط نقاش مینیاتور ترسیم شده نیز می‌توان دید. نمایان‌ترین قسمت کاسه، بخش بالایی آن است که از دو قوس متقاطع تشکیل شده است. هرکدام از این قوس‌ها، چنان که در شکل‌های ۸ مشاهده می‌شوند، کاملاً مشابه قوس‌هایی است که در غالب انواع معماری ایران دیده می‌شوند.



۱۳

جالب این‌جا است که خطوط منحنی موجود در ابزار موسیقی غربی مانند خطوط ویلن و گیتار نیز غالباً مورد مقایسه با منحنی‌های معماری دوران رنسانس و پس از آن می‌باشند که شکل‌های تکامل یافته این آلات موسیقی را در آن دوره می‌توان یافت (شکل ۱۱). چنان که در این اشکال مشاهده می‌شود قوس‌های شکسته و ترکیبی کناره ویلن و ویولا مشابه انواع قوس‌هایی است که در بالای پنجره‌ها و سردرهای این دوره از معماری مشاهده می‌شود. همچنین منحنی‌های

گوشه‌دار قیچک که نوعی ساز شمال خراسان و افغانستان و شمال هندوستان است، با بعضی از انواع قوس‌های معماری هند قابل مقایسه است. (شکل۱۲)

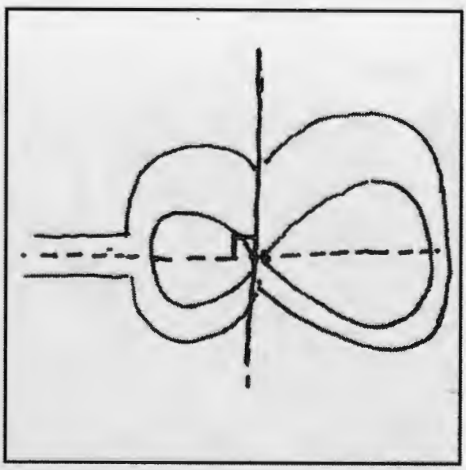


۱۴

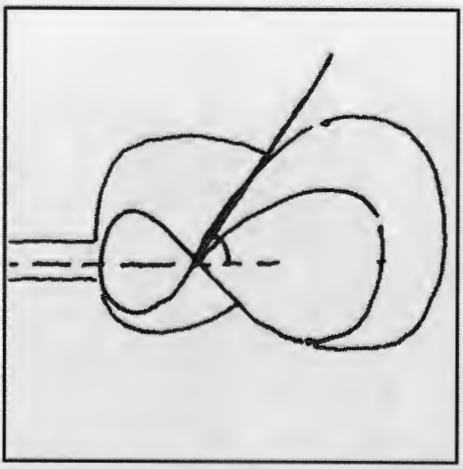
با توجه به مطالب پیش‌گفته می‌توان به این نکته رسید که در فرهنگ‌های گونه‌گون، چگونگی استفاده از قوس و منحنی، معرف فرهنگ آن ناحیه است. مانند استفاده‌ای که در فرهنگ رنسانس و پس از آن در اروپا از کمان کامل دایره و ترکیبات آن می‌شود؛ و استفاده‌ای که در فرهنگ ایران از قوس‌های پیچیده‌تر و ترکیبات آزادتر به عمل می‌آید و استفاده‌ای که از منحنی در فرهنگ هندی با اضافه کردن گوشه‌های بسیار برآن، حاصل می‌شود.

حروف نستعلیق فارسی نیز از منابعی است که همیشه می‌توان با استفاده از فرم‌های آن به منابع تصویری گونه‌گونی دست یافت. در این مورد مقایسه بین حروف نستعلیق و شکل تار یحیی قابل توجه است که انحنای کناره‌های این ساز چین و شکن حروف فوق را دارا است. (شکل)۱۳

۱۵



۱۶



۱۷

بازگردیم به تار یحیی و بیان نکته‌های دیگر درباره آن. به نظر می‌رسد که شکل تار

در قسمت فوقانی که پوست بر آن کشیده شده و سیم‌ها برروی خرک سواراست، به طور کلی دارای شکل ثابتی بوده و معمولاً سازندگان تار چندان تغییری در تناسب آن نمی‌دادند. گواه این مطلب تارهای گونه‌گونی‌اند که در شکل‌های ۱۴ مشاهده می‌شوند. و این بدان معنی است که در سنت تارسازی، قسمت دهانه کاسه و نقاره دارای شکل معین و جا افتاده‌ای بوده و نسل اندر نسل بی‌هیچ تغییری ادامه داشته است. هرچند که شاید اولین تغییر را در آن علینقی وزیری داده و دسته تار را تا دهانه نقاره ادامه داده و به جای پوست از تخته استفاده کرده است (شکل ۱۵). اما این تغییر چندان مقبول واقع نشده وکمتر تاری به آن شکل پیدا می‌شود. آن‌چه که مورد نظر ماست قسمت تحتانی تار می‌باشد که با توجه به شکل‌های ۱۴ و ۱۵ خط جدا کننده کاسه از نقاره تقریباً عمود به صفحه دهانه است و این حالت ساده‌ترین صورت تراشیدن چوب می‌باشد و کاسه و نقاره به راحتی از کار در می‌آیند (شکل ۱۶). نکته مهم مورد بحث ما این است که در تار یحیی این خط جدا کننده کاسه و نقاره به صورت یک خط کاملاً مایل می‌باشد (شکل ۱۷) که به صورت موزونی کاسه و نقاره را با هم در قسمت پشت ترکیب کرده است و همچنین در محل برخورد دسته به نقاره نیز قوس ملایمی هم‌آهنگ با منحنی قبلی به وجود آمده است. البته معلوم نیست چه کسی پیش‌تر از یحیی تار را بدین‌گونه ساخته اما باید اذعان کرد که در تار یحیی نکته فوق تبدیل به عامل زیبایی‌شناسانه شده است.

به نظر نگارنده می‌توان چنین استدلال کرد که دو قسمتی بودن و مجزا بودن کاسه و نقاره، باعث می‌شود که علاوه بر دریافت صدای خوب، تار از روی پای نوازنده سرنخورد و در جای خود مستقر بوده و دست چپ نوازنده آزادانه روی دسته حرکت کند. برای این منظور کافی است که نقاره و کاسه به طور ساده (چنان‌که در شکل ۱۶ مشاهده می‌شود) ساخته شوند. از طرف دیگر همان‌گونه که در صفحات پیشین بحث شد، ارزش‌های اولیه کاربردی، در اثر مرور زمان تبدیل به ارزش‌هایی زیبایی‌شناسانه و هنرمندانه می‌شوند که ترکیب خاص کاسه و نقاره تار از آن جمله است.

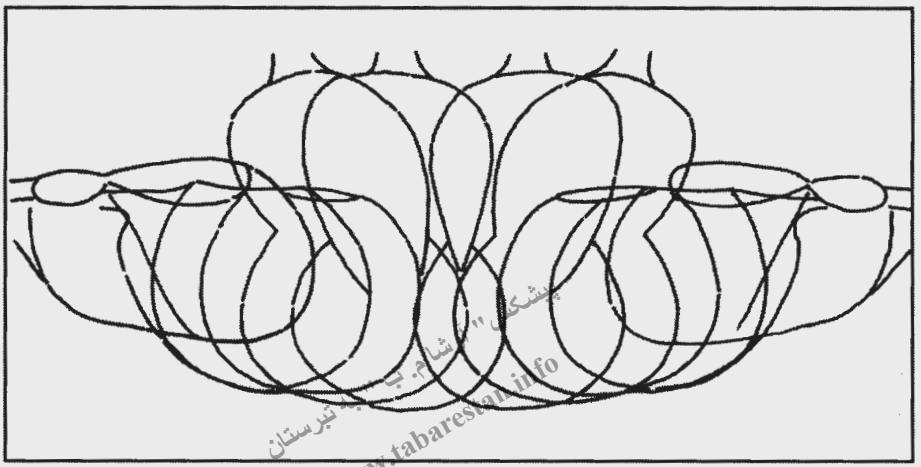
۱۸

۱۹

همین خط مایل جدا کننده فوق‌الذکر چنان ترکیبات زیبا و متغیری در حجم تار به وجود آورده که جا دارد بار دیگر آن را با انواع قوس‌ها و منحنی‌هایی که در نقاشی مینیاتور مشاهده می‌شوند، مقایسه کرد. در نقاشی مینیاتور ترکیبات گونه‌گون غالباً از حرکت منحنی به وجود آمده است، انحنای بدن، انحنای لباس، انحنای گردن، انحنای شاخ و برگ و تنه درختان و انحنای بته و جقه و غیره (شکل ۱۸).

نهایت این خطوط منحنی را در یک نقاشی اصفهانی مربوط به قرن دهم هجری می‌توان ملاحظه کرد؛ که در آن همه چیز در پیچ و تابی غریب گرد هم می‌چرخند و گویی دایماً در حال پیچش و تغییر و زایش هستند (شکل ۱۹). بدین ترتیب این منحنی‌ها که جزء جدا نشدنی نقاشی ایران هستند، در معماری به صورت انواع قوس‌ها متجلی می‌شوند که تنوع آن در معماری ایران بی‌نظیر است و در اشیاء مصرفی مانند ظروف مسین و سفالی نیز خطوط اصلی قوس و منحنی هستند که در تار یحیی با نگاه کردن به آن از زوایای مختلف انواع منحنی‌های رایج در هنر ایران را می‌توان پیدا کرد. قابل توجه است که خطوط منحنی فوق دارای پیچیدگی هندسی فراوانی است و به سادگی نمی‌توان آن‌ها را در تقسیماتی از دایره جای داد. در این‌جا احساس درونی هنرمند است که بیرون می‌تراود و ذهن

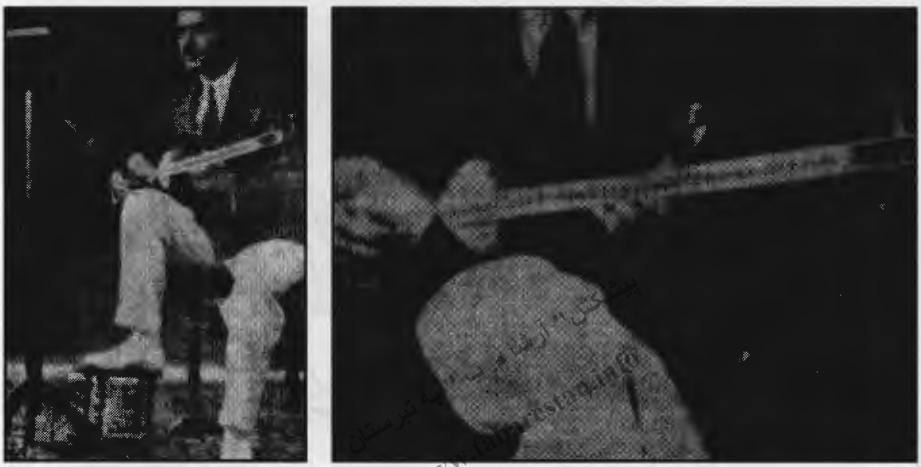
از طریق دست برروی کاغذ جاری می‌شود.
از طرفی حرکت نوک قلم نقاش و خطاط در یک لحظه، قوس مورد نظر را می‌آفریند ولی یحیای تار ساز می‌بایستی روزها و ساعت‌ها را صرف تراشیدن


پیشکش "باشام" به تبرستان www.tabarestan.info

چوب توت کند تا قوس دل‌خواه خود را از درون آن بیرون کشد. در این‌جا می‌توان کار یحیی را با کار میکل‌آنژ مقایسه کرد که بنا به قولی، میکل‌آنژ، مجسمه‌های خود را درون سنگ‌های نتراشیده از کوه محبوس می‌دید و در واقع مجسمه‌سازی وی تلاشی برای رها ساختن پیکره محبوس درون سنگ بود. یحیی نیز مسلماً کاسه تار خود را درون کنده‌های توت محبوس می‌دید و سعی او در بیرون کشیدن آن‌ها از درون چوب‌های ناهموار بوده است. البته این مقایسه در مورد تمام سازندگان آلات موسیقی شبیه یحیی و مجسمه‌سازان شبیه میکل‌آنژ صادق است، ولی یحیی به عنوان نمونه‌ای برگزیده مورد نظر است که کارش می‌تواند ملاک و معیاری برای دیگر سازندگان باشد. به‌علاوه باید اذعان کرد که با وسایل اولیه طراحی، مانند قلم و کاغذ نمی‌توان ترسیمات دقیقی از تار تهیه کرد؛ چنان‌که ترسیمات ما نیز گویای این مطلب است. بنابراین می‌توان تصور کرد که یحیی فقط در ذهن خود شکل تار را مجسم می‌کرده و با تراشیدن چوب به آن عینیت می‌بخشیده است. جالب این‌جاست که در اغلب تارهای ساخت یحیی گره چوب توت معمولاً در برجستگی کنار کاسه و یا نقاره قرار دارد که خود نشانی از

مهارت و دید زیبایی شناسانه سازنده دارد.

با توجه به نکات فوق به نکته دیگری باید اشاره کرد که از اهمیت به‌خصوصی برخوردار است. به شکل‌های ۲۰ نگاه کنید؛ در این عکس‌ها، آقا حسینقلی و

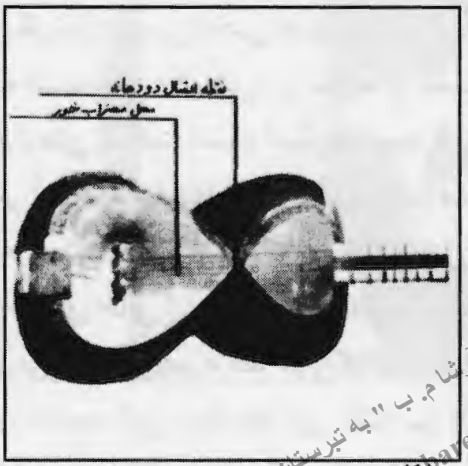


۲۰

علینقی وزیری به هنگام نشان دادن چگونگی دست گرفتن مضراب و محل نواختن آن برروی سیم تار مشاهده می‌شوند. نکته قابل توجه این است که محل مضراب‌خور در مکانی بین خرک و اتصال دهانه نقاره و کاسه قرار دارد، در صورتی‌که به نظر می‌رسد مکان طبیعی برخورد مضراب با سیم درست نقطه اتصال دو دهانه باشد (شکل ۲۱). حالت اوّل متداول و مرسوم است، زیرا در این صورت صدای جذاب و گیرایی از کاسه بلند شده و صدای طبیعی تار به گوش می‌رسد. اما از طرف دیگر، معمولاً پوست زیر مضراب در معرض برخورد دائمی مضراب بوده و پس از مدتی پاره می‌شود. بنابراین ملاحظه می‌شود که تناقضی بین محل برخورد مضراب و صدای خوب از طرفی و پارگی پوست تار از طرف دیگر موجود است. به عبارت دیگر آن‌چنان که باید و شاید عملکرد این ساز تا آن‌جایی که مربوط به دوام اجزاء آن باشد، کامل نیست.

حال می‌توان چنین استدلال کرد که مسلماً با تغییراتی می‌توان این مشکل را حل کرد که هم صدای خوب حاصل شود و هم پوست سالم بماند. ولی چنین کاری صورت نگرفته است و علی‌رغم این‌که مسلماً کسی مانند یحیی تارساز می‌توانسته

ساز را به شکل دیگری بسازد و این مشکل را رفع کند اما یحیی ترجیح داده که الگوی همیشگی را حفظ کرده و تغییر چندانی در آن صورت ندهد.



۲۱

www.tabarestan.info تبرستان

با توجه به نکته فوق مطلب بسیار مهمی حاصل می‌شود که در ابزار و آلات مصرفی و حتی معماری گذشته، تکرار یک عنصر و یک شکل و عامل زیبایی‌شناسانه و نمادین نهفته در آن بر عامل عملکردی می‌چربد و علی‌رغم نارسایی در عملکرد، هنرمند سازنده حاضر به تغییر آن الگو نیست.

به تعبیری دیگر در فرهنگ گذشته ایران و سایر کشورهای جهان، در موارد بسیاری، صرفاً عملکرد اولیه، تعیین کننده نیست و گاهی حتی در درجه پایین‌تری از تصمیم‌گیری‌ها قرار دارد و عوامل متعدد دیگری تعیین‌کننده می‌باشند. و این مسأله گویای این است که در فرهنگ گذشته سهولت استفاده از حق تقدم دائمی برخوردار نیست و نوازنده ترجیح می‌دهد که پس از مدتی پوست تار خود را که پاره شده است، عوض کند اما تاری به شکل دیگر دست نگیرد. چنان‌که هم‌اکنون نیز حتی اگر کسی این مشکل را رفع کند و سازی به شکلی متفاوت ولی خوش صدا درست کند، باز شکل سنتی تار که با خود بار خاطرات گذشته و نمادهای فراوانی را حل می‌کند پیروز خواهد شد و احتمالاً کسی خریدار چنان تاری نخواهد بود.

در معماری و هنر قرن بیستم که اصطلاحاً هنر مدرن نامیده می‌شود، نکته فوق به این صورت تغییر جهت پیدا کرده است که، به محض این‌که سهولت استفاده از یک بنا و یا هر شیء مصرفی حاصل گشت، وظیفه آن خاتمه یافته تلقی می‌شود و دیگر نیازی به پرداختن به بار معانی اخذ شده از هنر گذشتگان و خاطرات مربوط به استفاده از یک شیء و نمادها و سمبل‌های همراه آن نمی‌باشد. بدین ترتیب ابزارهای ساخت دست انسان و معماری به صورت اشیاء روزمره و کوتاه مدت در می‌آیند که وظیفه‌ای جز برآوردن نیازهای اولیه و مادی ندارند.

به همین خاطر است که معماری مدرن در جهان غرب و در ایران به صورت احجامی خالی از هرگونه خاطره و تاریخ در آمده است و صرفاً ساختن و برپا کردن و فروختن آن مورد نظر قرار گرفته است.

پیشکش "بازارشاب" به تبرستان www.tabarestan.info

در خاتمه این رساله به این نکته نیز باید پرداخت که علی‌رغم تمام گفته‌ها و تجزیه و تحلیل‌ها، باز یک مطلب اساسی ناگفته باقی مانده است و آن جنبه‌های زیبایی‌شناسانه قضیه است. به هر حال شیء مورد بحث ما تار است و در غایت زیبایی و جمال می‌باشد، با چنین تحلیل‌هایی نمی‌توان علت زیبایی آن‌را تعریف کرد و نوشته‌ها و گفته‌های زیبایی‌شناسانه نیز چندان تأثیری به حل مسأله نمی‌کنند و مطالب و تعاریف نویسندگانی چون «لئو تولستوی» و «بنه‌دتو کروچه» در بیان این نوع زیبایی الکن است.

بنابراین در زمانی که «کس نگشود و نگشاید به حکمت این معما را» چه می‌توان کرد و با چه معیاری زیبایی تار یحیی را می‌توان سنجید. به نظر نگارنده سه نوع سازی که در این رساله از آن‌ها سخن به میان رفت، تار یحیی، ویلن ایتالیایی و قیچک نیم‌هندی و نیم‌خراسانی، هر سه زیبا هستند؛ هرچند اصول تناسبات زیبایی‌شناسانه غرب در مورد همه آن‌ها صدق نمی‌کند.

حال می‌توان چنین اظهار نظر کرد که زیبایی نهفته در درون این سه آلت موسیقی، در قالب‌ها و در تناسب‌های هندسی نمی‌گنجد و آنچه مهم است توافق براین است که زیبایی این اشیاء را نمی‌توان بیان و تعریف کرد؛ باید آن‌را دید و به چشم دل قبول کرد؛ مگر به زبان شعر که خود حوزه بیان خاصی است و فقط

با دست‌یازیدن به آن تا حدودی می‌توان زیبایی و جَمال را وصف کرد.

۲۲

۲۳

www.bharestan.info

با تمام صحبت‌هایی که رفت، تار یحیی همچنان به عنوان موجودی مرموز باقی است و مقایسه آن حتی با مجسمه‌های «هنری‌مور» که به قول «ه . و. جنسن» در کتاب «تاریخ هنر» ترجمه پرویز مرزبان «اجزای متشکل آن گویی حاصل سایش هزاران هزار سال بوده است» نیز گره‌ای از کار نمی‌گشاید (شکل ۲۲). همچنین مجسمه‌های زیبای «کنستانتین برانکوزی» با پیچ و تاب موزون خود (شکل ۲۳)، یادآور نوعی شباهت کلی با تار یحیی است. اما بیشتر از این نمی‌توان پیش رفت و به کنه ضمیر این هنرمندان دسترسی پیدا کرد. بدین ترتیب این رساله صرفاً فتح بابی است برای پژوهشگران و هنرمندانی که سعی در شناخت اشیاء و آلات و ابزارهای گذشته فرهنگی دارند و همچنین ایجاد کنجکاوی برای نوازندگانی که تار و ستار دربر می‌گیرند و شور و ماهور می‌نوازند.

مآخذ

* باشلار، گاستون: روانکاوی آتش، ترجمه جلال ستاری.
* جذبی، علیرضا: طاق و ازج. انتشارات سروش،۱۳۶۶.
* جنسن،هـ.و.: تاریخ هنر. ترجمه پرویز مرزبان. انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی،۱۳۵۹.
* خالقی، روح‌الله: سرگذشت موسیقی ایران. انتشارات فرهنگ و هنر، ۱۳۵۳.
* وزیری، علینقی: دستور تار ـ دفتر اول و دوم. انتشارات یساولی، ۱۳۵۹.
* وزیری، علینقی: دستور جدید تار و سه‌تار. انتشارات یساولی ۱۳۶۰.
* Cary Welch, Stuart: Royal Persian Manuscripts. Thames and Hudson, London, 1976.
* Copplestone, Trewin: World Architecture. The Hamlyn Publishing Grouplimited. London, 1963.
* Abdol Eshragh, Hamid: Masterpleces of Iranian Architecture. Ministry of Development and Housing, Tehran.
* Lewis, Bernard: The world of Islam. Thames and Hudson, London, 1976.
* Pischel, Gina: The Golden History of art. Golden Press, New York, 1968.
* Stelim, Henry: Ispahan Image du paradis, Sigma Editions, ceneve 1976.
* Venturi, Robert: Complexily & Contraclition in Architecture the Museum of Modern art. New York, 1977.

www.tabarestan.info تبرستان

فهرست تصاویر «نگاهی به تار یحیی»

شکل ۱. تار یحیی.
شکل ۲. شکل قدیم بربط (عود)، اصل آن از کتاب کنزالتحف است.
(از کتاب سرگذشت موسیقی ایران، ص)۱۴۵
شکل ۳. منور شیرازی، تابلوی نقاشی کار ابوالقاسم تبریزی از کلکسیون ایمری انگلیسی (از کتاب سرگذشت موسیقی ایران، ص)۱۴۷
شکل ۴. یحیی تارساز
(از کتاب سرگذشت موسیقی ایران، ص)۱۷۱
شکل ۵. تار یحیی
شکل ۶. قواعد هندسی اولیه تار یحیی
شکل ۷. قالب هندسی نمای اصلی مسجد شاه اصفهان
(از کتاب Ispahaanimage du Paradis, p. ۷۹)
شکل ۸. مقایسه کاسه تار با اجزاء معماری ایران:
* انوع کاربندی در معماری
* انواع کاربندی در معماری
* دهانه کاسه و نظاره در تار یحیی
* انواع کاربندی در معماری
* انواع کاربندی در معماری
شکل ۹. ترکیب دایره و خط
* قسمتی از تابلوی خسرو و شیرین خمسه نظامی، باربد به هنگام نواختن

www.tabarestan.info

عود،

اثر میرزا علی، قرن ۱۰ هجری، موزه بریتانیا.

(از کتاب Eoyal, Persian Manuscripts, p. 80)

* جوان خوابیده، مینیاتور مربوط به قرن دهم هجری (موزه کلیولند اوهایو)

(از کتاب The Goldeeen History of Art, p. 181)

شکل ۱۱. فرم‌های موجود در آلات موسیقی و معماری اروپا

(از کتاب سرگذشت موسیقی ایران، ص ۱۴۵)

پیشکش "آرشام. ب" به تبرستان
www.tabarestan.info

پیوندهای مفهومی و شالوده‌یی معماری و موسیقی

دکتر منصور فلامکی

پیشکش " آرشام. ب." تبرستان
www.tabarestan.info

برای معماران، هرگز قاعده‌ها و قانون‌هایی نوشته نشده‌اند که بتوانند چنان‌که در موسیقی کلاسیک غرب، معتبر و قابل تعمیم و جاودانه جلوه کنند؛ اگر هم تلاش‌هایی در برخی از مقاطع تاریخ معماری، در نقاطی گسسته از جهان، صورت گرفته‌اند ـ تا امروز ـ جز اقداماتی شخصی تلقی نشده‌اند و در بهترین موارد به پیدایی پیروانی محدود انجامیده‌اند؛ کسانی که خواه مرید و خواه «مانیه رسیت» نام گرفته‌اند. و از این روی است که اولین مشکل در راه یک بررسی تحلیلی به منظور بازشناسی تشابه‌ها و تقارن‌هایی که می‌توانند از دو زمینه آفرینش هنری در معماری و در موسیقی به دست آیند، پدیدار می‌شود. و مشکل دیگر در بررسی‌ای چنین، در ماهیت آن نهفته: کاوش و پژوهش در دو زمینه یا در دو دانش متفاوت، که اولی ذاتاً ملموس و متکی بر چگونگی‌های عینی و ابعادی است تابتواند بر ذهن‌ها بنشیند و احساس‌هاو عاطفه‌هایی را برانگیزاند ... و دومی ذاتاً ناملموس است و متکی بر چگونگی‌های ذهنی و ابعادی‌ای که تنها از راه تولید انگیزه‌هایی که از راه شنیدن محسوس می‌افتند و برجهان درونی شخص اثر می‌کنند، واقعیت می‌یابد.

به گمان ما، تلاش به منظور از میان برداشتن مشکل اوّل، به رفع مشکل دوم کمک می‌کند زیرا گذر در طول ویژگی‌هایی که سبب آزاد ماندن معماری از

قاعده و قانون شده‌اند، به گونه‌ای، پیمودن همان راه در جهت معکوس است که موسیقی را به ضابطه‌ها و به دستورالعمل‌هایی مقید کرده است. و اگر این گمان ما بی‌جا باشد و یا نتوانیم چنان که باید این تقارن معکوس را ـ که در حقیقت اصل موضوع کارمان نیست ـ بازشناسانیم، در این صورت، پرداختن به مشکل اوّل ـ دست‌کم ـ به مثابه تلاشی است برای گشودن سخن.

اما، سوای این، که درآمدی است بر موضوع، خواهیم دید که چگونه آفرینش معماری از همان خاستگاهی حرکت می‌کند و از همان گذرهایی عبور می‌کند و به همان سرمنزل‌هایی می‌رسد که آفرینش موسیقی نیز مقید به آن‌ها است.

هر بار که از معماری گفت‌وگویی در میان است و از تشابه آن و از مشترکات آن با موسیقی، مقدماتی‌ترین پرسشی که مطرح می‌شود ـ و تا به آخر نیز می‌ماند ـ در زمینه ماهیت ملموس آن است؛ این‌جا، همیشه چنین گفته می‌شود که آیا آنچه دارای موجودیتی عینی است، می‌تواند با آنچه جز این است و در برداشت‌هایی ذهنی و متکی براحساس‌هایی که برانگیزاننده عاطفه‌های شخصی ـ فردی‌اند فهم می‌شود، وجه تشابه و تقارن داشته باشد؟ و پاسخ به این پرسش، در ارتباط با ابزار تحلیلی‌ای که هریک از ما در اختیار داریم، می‌تواند کم یا بیش طولانی باشد؛ می‌تواند پرسش‌هایی ثانوی را مطرح کند و در همه حال، در بستر ادبی معاصر ایران، در گفتار، جز به ابراز نظریه‌هایی صلب و کلی نمی‌انجامد.

و هر بار که از موسیقی گفت‌وگویی در میان است و از تشابه‌ها و تقارن‌های آن با معماری، در بهترین شرایط، از معماری موسیقی سخن گفته می‌شود ... و از این که آنچه به وسیله‌اش موسیقی به وجود می‌آید، مادی و ملموس نیست که بتواند به قیاس و به تطبیق به آنچه که معماری به وسیله‌اش تحقق می‌یابد، کشیده شود.

و نتیجه این که موسیقی‌سازان در جهان خود و معماران در فضای خود می‌مانند و هر دو، ضمن تعلق به مجموعه مفاهیمی در اصل مشترک، پشت به یک‌دیگر می‌کنند. اولی‌ها، بار احساسی ـ عاطفی موسیقی را آخرین پناهگاهی برمی‌شمرند که خلوص کاربردی هنری و غیر مکلف آفرینش آن را تضمین می‌کند و دومی‌ها،

پیشکش از ارشاد به تبرستان www.tabarestan.info

موجودیت کاربردی ملموس و روزمره معماری را به مثابه ظرف و ناقل و اشاعه دهنده پیام‌ها و مفهوم‌هایی عنوان می‌کنند که موسیقی نیز می‌تواند به آن‌ها توجه داشته باشد. و آنچه از این دو مقوله متقابل و متقارن به دست ما می‌آید، در برداشتی اولیه و کلی، نشان دهنده «درِ خروجی» مکانی است که در آن به گفت‌وگو نشسته‌ایم.

یادداشت‌هایی که در سطرها و صفحه‌های بعدی می‌آیند، در حقیقت، جز دعوتی براین نیستند که از آن در ـ تا می‌توانیم ـ خارج نشویم و، به هر وسیله که معقول و مقبول می‌نماید، پی‌گیر تبادل نظرهایی باشیم که مقوله معماری و موسیقی را دال بر وجود موسیقی در معماری می‌دانند و قصد آن دارند که تا جایی که مقدور است، به مبانی و ریشه‌های این دو دانش تجربی پی‌برند تا مگر آشنایی همگان با فلسفه هریک از این دو را میسور بدارند.

پیشکش رضا م. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

معماران و نقل معماری

معماران براین باوراند که ابزاری که برای نمایاندن فضای ساخته شده در اختیار دارند برای چنین امری کامل و کافی نیست؛ همچنان که همین ابزار، برای بازآفرینی آنچه در تصور دیگران بوده و برای ما باید به عین درآید، نارسایی‌های اساسی دارد. معماران، برای نمایاندن فضای کالبدی‌ای که می‌بینند یا دیده‌اند، از تخته رسمی استفاده می‌کنند که حجم‌ها را به وسیله مقاطع و نماهایی چندگونه که مکمل یک دیگراند ودر مقیاس‌هایی مترتب و مکمل روی صفحه کاغذ یا روی صفحه «ویدئو» ـ خواه به سکون و خواه به حرکت ـ نشان می‌دهد و از دیدگاه‌هایی محدود متظاهر می‌کند. در حقیقت امر، صفحه‌ای بی‌رنگ و بی‌هیچ‌گونه حافظه و خاطره، اما منقوش به خطوطی با نسبت‌ها و اندازه‌هایی قرار داده شده، می‌خواهد نمایانگر فضایی شود که به غنایی بیش وجود دارد یا در راه به وجود آمدن است.

معماران می‌توانند، با «دیدن» ابزاری که گفتیم، بعضی از ویژگی‌های معمارانه فضای کالبدی یا فضای ساخته شده مورد نظر را بازشناسند و، از راه سخن،

به دیگران بازشناسانند. در کتاب‌های تاریخ و مجله‌های نقد و بررسی معماری بسیاراند مواردی که خواننده را از راه یک یا چند تصویر ارائه شده به درون مباحثی گونه‌گون می‌برند: از تدابیری که در زمینه آهنگ حرکت و ترتیب منظرها اتخاذ شده تا ارتباطاتی که تعیین‌کننده شیوه کاربری فضا به‌شمار می‌روند و جز این‌ها. دیگران اما، با دیدن نقشه‌های یک بنا و با شنیدن توصیف‌های آن، موفق نمی‌شوند به جامعیت اندیشه‌ها و به رمز و راز ساختمانی که با این ابزار نمایانده می‌شود پی‌برند و همیشه هاله‌هایی از ابهام گرداگرد تصویری که می‌خواهد وضعیتی عینی را از ذهنی به ذهن دیگر انتقال دهد، حائل میان معمار و غیرمعمار، وجود دارند. به کوته سخن این که معماران هنوز ابزارهایی کامل و کافی که برای بازشناسی فضای معماری لازم است در دست ندارند؛ و البته این، موضوعی شناخته شده به شمار می‌آید، به آن حد که گفت و شنود در زمینه‌اش را می‌توان از بدیهیات شمرد. معماران شمار قابل توجهی از ویژگی‌های فضای معماری را می‌شناسند که قادر به نمایان داشتن آن‌ها از راه تصویر نیستند و می‌دانند که رنگ و سایه، تعدد نقشه‌ها به مقیاس‌های گونه‌گون و ترسیم‌های پرسپکتیو، تجهیز صفحه کاغذ ـ مونیتور، عناصر نمادین و ارائه ماکت ... نمی‌توانند، آنچه را که باید، بنمایانند.

www.ebarat-e.info

موسیقی‌سازان و نقل موسیقی

چنین به نظر می‌رسد که موسیقی‌دانان ـ موسیقی‌سازان توانسته‌اند به ابزاری مجهز شوند که قادر است موسیقی را، از ذهنی دگر ـ از موسیقی‌دانی به موسیقی‌دانی دگر ـ انتقال دهد؛ گفته می‌شود که نت‌نویسی و نت‌خوانی به برقراری این ارتباط تحقق می‌بخشند. نگاهی به شمار ویژگی‌هایی که موجودیت و هویت یک قطعه موسیقی را بازمی‌شناسانند و دقت به تعاریف فنی آن‌ها می‌توانند نشان دهند که در دنیای موسیقی، چیزی نیست که بتواند «شنیده» شود اما نتواند، از طریق آوانویسی ـ چه فونتیک و چه فونمیک و چه این هر دو به کمک یک‌دیگر[1] به شخص دیگری انتقال یابد و حتی توسط آن دومی تکرار شود.

لازمه قبول چنین فرضیه‌ای آن است که از پیش قبول کرده باشیم که موسیقی

محصول یا فراورده‌ای است که از دیدگاه روان‌شناسی علمی و از دیدگاه مردم‌شناسی فرهنگی و به کمک ابزارهای فنی خاصی که تا امروز انسان‌ها ابداع کرده‌اند، می‌تواند بازآفرینی شود؛ بازشناخته آید و بازشناسانده شود. و شرط درست و جایز دانستن طرح این نکته آن است که قبول کنیم، بازآفرینی یک قطعه موسیقی بازشناخته شده و به کمک تمامی ابزارهای فنی تا امروز موجود و بازشناسانیده شده می‌تواند قرین با توفیق نباشد و این عدم توفیق می‌تواند نه به سبب ناتوانی فنی ـ هنری بازآفریننده آن، بل به سبب نارسایی‌هایی باشد که در روند شناخت به منظور بازشناسانیدن وجود داشته‌اند.

با عنوان داشتن این اصل که معماری همانند موسیقی (گرچه با تفاوتی چشم‌گیر نسبت به یک‌دگر) نمی‌تواند به کمال ـ از دیدگاه فراگیری که می‌توانیم علمی‌اش بخوانیم ـ بازشناخته شود، خواهیم توانست خود را در طول این گفت‌وشنود از قیدو بندهایی که متعارف‌اند و قراردادی و آکادمیک بیرون بریم تا به مطالبی فرای آن رسیم. اما پیش از این، یادآوری چند نکته را بی‌جا نمی‌یابیم:

نخست: نت‌نویسی به منظور بازآفرینی موسیقی را، بی‌گذر از جوّ موسیقایی و محیط فرهنگی خاصی که برانگیزاننده آفرینش موسیقی بوده‌اند، کافی نمی‌دانیم.

دوم: قبول می‌کنیم که محیط فرهنگی و انگیزه‌هایی که به آفرینش یک قطعه موسیقی کمک کرده‌اند، در گزینش ویژگی‌های خاصی برای نغمه و قطعه‌ای که ساخته شده، می‌توانسته‌اند اثرگذاری‌ای الزاماً مستقیم نداشته باشند؛ به این ترتیب، به وجود دو موجودیت پیوسته و وابسته، یعنی فرهنگِ محیطی و محتوای هنریِ موسیقی اشاره می‌کنیم.

سوم: بی در نظر گرفتن بار ارزشی خاصی که برای یک اثر موسیقایی قائلیم، وجود پیوندی مستقیم یا وابستگی بیش‌تری را میان فراورده موسیقایی و بهره‌وری کنندگان از فراورده‌های موسیقایی در جوامع اولیه می‌یابیم و، برعکس، فاصله‌ای بیش‌تر یا پیوستگی کمتری را برای آثار موسیقایی که بیش‌ترمتکی بر روش‌های‌علمی و بریافته‌های فنون پیشرفته‌اند، می‌یابیم.

www.tabarestan.info

بازآفرینی معماری و موسیقی

نه آفریدن که بازآفرینی آثار معماری و موسیقی با دشواری خاصی همراه است که چنان‌که دیدیم، از کامل و کافی نبودن ابزار نمایان دارنده آن‌ها ناشی می‌شود.
آیا در نیاز جدی به بازشناسی معماری و موسیقی، کاستی‌هایی در شناخت و در برداشت بروز کرده‌اند که گفته می‌شود باید به همت سازندگان و نوازندگان ـ از روی نقشه‌ها و نت‌ها ـ جبران شود؟ یا این وجه دگر موضوع را باید مطرح کنیم که اصولاً خواسته نمی‌شود که مجموعه عملیات علمی ـ فنی خاص بازشناسی معماری و موسیقی، جز در کلیات صورت گیرند؛ کلیاتی که در معماری عبارت‌اند از: اندازه‌های طولی و سطحی؛ فاصله‌ها و نسبت‌ها و آهنگ جایگزینی عناصر معمارانه در پهنه فضای ملموس؛ چگونگی‌های فیزیکی روشنایی فضاهای درونی و چگونگی‌های تابش نور بر حجم‌ها و پیدایی و دگرگونی سایه روی شکل برونی فضای ساخته شده و چگونگی‌های کروماتیک ماده به وجود آورنده فضای معماری؛ رابطه‌ها و نسبت‌های موجود میان عناصر یا واحدهای فضایی‌ای که ـ چه درون و چه برون ـ سازنده منظرها یا پرسپکتیوهای خاصی می‌شوند تعیین کننده ویژگی‌های بصری و ارزش‌هایی معنوی؛ چگونگی‌های چندی یا کمی نمادهای جایگزین شده در فضای معماری یا چگونگی‌های بنایی که خود، در جامعیت و وحدت‌اش، به نمادی بدل شده و غیرقابل تفکیک نیز شناخته می‌شود؛ و غیره.
و کلیات لازم در بازشناخت موسیقی که عبارت‌اند از: ضرب (ریتم)، لحن (ملودی)، هم‌آهنگی (آرمونی) و طنین یا رنگ‌آمیزی (تمبر) ـ چنان که در بیش‌ترین منابع معتبر می‌یابیم و بنابر تعریف‌های علمی و فنی کم و یا بیش برابری که میان این عناصر در دسترس‌اند می‌خوانیم. و یا چهار عنصر اصلی: بلندی (که معمولاً به وسیله سری هفت‌گانه نشان داده می‌شود)، فشار یا تأکید بر آهنگ (آکسان ریتمیک)، طول (نت‌ها در زمان) و طنین، چنان که «گالوانو دل‌لا ولپه»[۲]، فیلسوف معاصر عنوان می‌دارد. از دیدگاه ما، هم معماری (که به تعداد کمتری از عناصر شکل‌دهنده به نظام آفرینش خود دست یافته و ابزار فکری وعلمی ـ فنی قانونمند شده و کارآمدی را نیافته) و هم موسیقی (که چنان که دانسته شده و

پیشکش از شاهرخ به تبرستان www.tabarestan.info

در کتاب‌های پر قدری به زبان فارسی نیز آورده شده)، تا امروز، نتوانسته‌اند مسأله بازشناسی و بازآفرینی خود را به نحوی کامل حل کنند و ابزار لازم و کافی برای این مهم را بنمایانند. و این کاستی، بر هر پژوهشی که بخواهد به اصول بپردازد، اثر گذاری دارد. و آنچه قصد داریم در صفحاتی که پیش روی داریم خاطر نشان کنیم، در دو بخش، عبارت‌اند از:

اوّل، مسائل اصولی‌ای که در آفرینش معماری و موسیقی مطرح می‌شوند. و دوم، تقارن‌ها و تشابه‌هایی که این دو رشته آفرینش بشری، در اصول و مبانی دارند؛ به ویژه پیش از آن که به شکل دو آفریده متفاوت، یکی ملموس و قابل ادراک و دیگری محسوس و قابل ادراک، جلوه کنند.

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان www.tabarestan.info

آفرینش مفهوم در موسیقی

باور عموم برآن است که آثار موسیقی هنگامی خوش‌آیند و دوست داشتنی‌اند- و زیبا- ، که از قواعد خاصی پیروی کرده باشند؛ قواعدی که دانش فیزیک چگونگی‌های فنی آن‌ها را براساس حساسیت‌های گوش و روان انسانی بازشناخته و در طول هزاران سال، روی آلات موسیقی، اندازه‌گیری کرده و سنجیده است. تجربی بودن مهم‌ترین پایگاه برای موسیقی‌شناسان و موسیقی‌سازان (یا آهنگ‌سازان) به‌شمار می‌آید، به این معنی که بررسی علمی آنچه خوش‌آیند و زیبا جلوه کرده را فیزیک‌دانان به عهده می‌گیرند و نه این که انسان‌ها به آزمودن ترکیب‌هایی از صوت‌ها بنشینند که حاصل کار فیزیک‌دانان است. در هر حال براساس تجربه است که پیروی از قواعد خاصی که توجیه دقیق فنی ـ فیزیکی دارند شرط توفیق در آفرینش نغمه‌ها و به طور کلی آثار خوش‌آیند و زیبا در موسیقی دانسته می‌گردد و در فضایی آکادمیک ـ از هزاران سال پیش تاکنون ـ آموزش داده می‌شود.

همچنان که در معماری، در موسیقی نیز، یک فراورده زیبا می‌تواند یک یا هر دو خصیصه زیر را دارا باشد:

اوّل این‌که: به کمال، از معیارها و ضابطه‌هایی پیروی کند که، هم در کل و هم

در بخش‌های فرعی، تضمین‌کننده ظاهری خوش‌آیند (برابر با تعریف شناخته شده‌ای که برای زیبایی می‌یابیم).

و دوم این‌که: با اتکاء به تمامی معیارها و ضابطه‌هایی که گفتیم در تضمین خوش‌آیند بودن ظاهراند و با مراعات تمامی این‌ها، از راه ترکیب شالوده‌یی و شکل خاصی که دارند، سوای نمایشی زیبا، مفاهیمی را دربر می‌گیرند و به اذهان متبادر می‌کنند که عین ارزش‌های زیبایی‌شناختی‌اند: ارزش به شمار می‌روند زیرا «مکان عمومی مرّجح»اند و مبنای زیبایی‌شناختی دارند زیرا بار فرهنگی ـ مردمیِ متعالی دارند.

آثار موسیقایی، در هر دو شکل پیش‌گفته، زیبا به‌شمار می‌آیند و در شرایط امروزی شناخت ما از شیوه‌های بهره‌وری هنری متعارف، پسندیده می‌افتند و شیفتگی به بار می‌آورند.

پیشکش آرشیو تبرستان www.tabarestan.info

قصد ما از به میان آوردن این موضوع، نخست آن است که به رفع ابهامی که در زمینه معنای زیبایی موسیقی و معماری وجود دارد کمک کنیم و دوم آن‌که، چنان‌که در بخش بعدی این نوشتار خواهیم دید، به ابزار تولید موسیقی و معماری، با توجه به مفهوم زیبایی‌شناختی این دو، بپردازیم و زمینه‌های تشابه و تقارن و وجوه تمایز این دو را ـ متناسب با بضاعت کم نویسنده ـ بازشناسیم.

به عنوان یادداشتی در مقدمه این بخش بی‌جا نیست یادآوری کنیم که گفت‌وگو درباره خصیصه متمایز پیش‌گفته، هم در کشور ما و نزد کسانی که به موسیقی توجه دارند و هم نزد علاقه‌مندان و صاحب نظران کشورهای دیگر، لازم است زیرا ابهام‌هایی که در این باب وجود دارند برطرف نشده‌اند هرچند زیبایی معماری (که بنابر ماهیت کاربردی غالب‌اش جای کمتری برای ابهام باقی گذاشته) کمتر از موسیقی به زیر پرسش‌های ریشه‌یی برده می‌شود.

در واقع، خواه به دلیل جاودانه ماندن و هنوز جامعیت و کارآیی داشتن روش اندیشیدن «راسیونالیستی» و اتکاء به منطق یالوژیک حاکم بر ماهیت اندیشه‌های اروپاییان و خواه به دلیل حضور هنوز فعال و غالب موسیقی‌های زاده شده در سده‌های هفدهم ـ هژدهم میلادی در کشورهای پر جنب و جوش‌تر جهان غرب،

برداشت عمومی گرایش به آن دارد که هر ترکیب صوتی برخوردار از هم‌آهنگی و رنگ‌آمیزی و ضرب و لحن به قاعده ساخته شده‌ای را «زیبا» بشناسد. از یک‌سو هنوز «کانت» بر جو فکری و سلیقه‌یی حاکم است و از سوی دیگر «موتسارت»؛ از یک‌سو «فکر موسیقایی می‌تواند یک موتیف ساده یا یک جمله ساده، هم‌آهنگی با لحن باشد»[۳] و از سوی دیگر رسیتال‌ها و کنسرت‌های موسیقی باروک پرشنونده‌ترین‌اند و هنوز «یوهان سباستین باخ» بزرگ‌ترین موسیقی‌ساز دانسته می‌شود.

در اشاره‌ای به این‌که چرا «کانت» و چرا «باخ» هنوز دو ابرمرد جهان اندیشه و جهان موسیقی دانسته می‌شوند باید گفته شود که دلیل ـ از دیدگاه ما ـ به غایت دور نگه داشته شدن محتوای فراورده‌های فلسفی و هنری این دو از داده‌های روز و زودگذر می‌تواند به‌شمار آید؛ جایی‌که انتزاع به بیش‌ترین میزان در کاوش اندیشه دیده می‌شود و با فاصله نگاه کردن به رویدادهایی که سده هژدهم اروپا را پر تلاطم کرده بودند، سبب می‌شود که ساخته‌های موسیقایی روی محور اندیشه‌های الهی ـ مذهبی حرکت کنند.

و از این‌روی است که فرهنگ اروپای نیمه دوم سده بیستم، با وجود تمامی گرایش‌هایی که به روزمره بودن و به آزاد بودن از قید و بندهای فرهنگی گذشته دارد، هنوز، نه چندان به «کانت» که به روش‌ها و به ریشه‌های اندیشه لوژیک و نه چندان به «موسیقی کلاسیک» که به نظام‌های جا افتاده تولید موسیقی وابسته مانده‌است.

در تأکید بر وجود این‌گونه نگرش به لوژیک و به موسیقی خاص «باخ» است که ما بی‌جا نمی‌بینیم نگاهی به نظریه «هگل» در باب موسیقی بیافکنیم و ـ برای نشان دادن تلاشی که خواستار برون شدن از چهارچوبی چنین محدود است ـ از «دل‌لا ولپه» و از «لانگر»[۴] بهره‌گیری کنیم.

نظریه «هگل» در زمینه موسیقی ـ تا آن‌جا که در دسترس ما است ـ دارای دو نکته برجسته است: اوّل، آن‌جا که می‌گوید «موسیقی، مکان را یکسره نفی می‌کند و فقط در زمان وجود دارد.»[۵] و دوم، آن‌جا که، پس از عنوان داشتن این

مهم که «موسیقی ... عواطف شنونده را برمی‌انگیزد»، یادآور می‌شود که: «هر مجموعه‌ای از اصوات یا فریادها در نفس خود هنر نیست، بلکه فقط زمانی هنر می‌گردد که جان آن‌ها را در نسجی ظریف از روابط منظم به هم پیوند دهد. این‌گونه روابط منظم، وحدتی در اختلاف اصوات وارد می‌کند.»[۶]

نکته اوّل، یا فهم موسیقی به عنوان پدیده‌ای تنها متکی بر زمان را در بخش بعدی این نوشتار پی‌گیری می‌کنیم تا به نظریه‌ای جز این برسیم اما این‌جا، به اصلی بپردازیم که اومانیسم «هگل» عنوان می‌دارد: نقش موسیقی در برانگیختن «عواطف شنونده».

نبودن چیزی «عینی» در موسیقی و توجه به ماهیت موسیقی به عنوان چیزی که پس از تولید ناپدید می‌شود و اثری جز برانگیختگی شنونده از آن نمی‌ماند (اثری که می‌تواند در زمان طولانی‌تر از زمان شنیدن خود صوت‌ها بپاید)، پایه و مایه اصلی استدلال «هگل» در این باره است که «جان با عین وحدتی تمام می‌یابد»[۷] و دنیایی از داده‌های ذهنی را بر وجود انسان مستولی می‌گرداند.

در این زمینه که موسیقی، «به عنوان عاطفی‌ترین هنرها»، از سوی انسان‌ها تجربه می‌شود، «هگل» به ذکر خصیصه‌هایی می‌پردازد که در «وحدت» متظاهر می‌شوند و در تضمین آن کارآیی پیدا می‌کنند مانند «هم‌آهنگی» و «خوش‌نوایی» (ملودی) و «ضرب» ـ که «همچون شعر» کاری ویژه خود دارند».[۸]

توضیح‌ها و تشبیه‌هایی که در بیان نحوه کار و اثرگذاری «ضرب» بر روحیه انسان مطرح می‌شوند، در حقیقت امر، بازی با زمان (به عنوان یک موجودیت مقداری قابل تقسیم و تفریق) است، به قصد آفریدن شگفتی؛ اما آن‌جا که از تأثیر عوامل دیگر یعنی «هم‌آهنگی» و «خوش نوایی» گفته می‌شود، نبود یادداشتی خاص در زمینه‌شان، می‌تواند درستی این فرض را مجاز بدارد که آن‌جا که تأکید بر عاطفی بودن فرایند اثرگذاری مجموعه صوت‌هایی می‌شود که برخوردار از «کثرتی»اند «که سراسر اجزاءاش تابع اصلی وحدت‌بخش باشند» و آن‌جا که گفته می‌شود که «نغمه موسیقی تا بن جان شنونده راه می‌یابد و با عوالم ذهنی او یکی می‌شود»، بهره‌وری از موسیقی در ارتباط با جهان درونی هر فرد، با اندوخته‌ها و خاطره‌ها

و آروین‌های موسیقایی وی، با منوط و معطوف به جهان برونی بودن او، تحقق پیدا می‌کند. و این امر، از دیدگاه ما، بیش‌تر در ارتباط با خوش‌آهنگی است تا هم‌آهنگی (که بر اصول و فنون ترکیب متکی است).

بنابر آنچه نقل شد، موسیقی پدیده‌ای است که اثرگذاری برجهان درونی فرد را هدف اصلی خود قرار می‌دهد و تمامی فنون لازم برای نیل به این هدف را فراهم می‌آورد.

آنچه قصد داریم در اشاره‌ای به موسیقی به عنوان یک فراورده هنری و الزاماً دارای بار عاطفی یادآور شویم، معطوف به گفت‌وگوی بعدی ما در این زمینه می‌شود که طی آن خواهیم دید که معماری، به مثابه یک فراورده هنری، دارای بار عاطفی است؛ کار این ویژگی بنیادی آن است که، دو جهان متفاوت که متمایز دانسته (یا فرض) می‌شوند را به یک‌دیگر راه دهد: جهان درونی فرد یا مجموعه‌ای از خاطره‌های احساسی ـ عاطفی شخصی و جهان برون از خاطره‌های احساسی‌ـ عاطفی یک فرد خاص. موسیقی‌ساز یا آهنگ‌ساز ، به بازآفرینی جوی دست می‌یازد که گوشه‌هایی از احساس‌ها و عاطفه‌های جماعتی معین در آن بازتاب‌هایی دارند؛ چه این جماعت، همگی کسانی باشند که بر کره ارض می‌زیند یا کسانی که جهان‌شان، سرزمین خودشان است و احساس‌ها و خاطره‌ها و عشق‌های‌شان در قالب فرهنگ زیست شده خودشان حقیقت و مفهوم و مصداق دارد. و روشن است که قصد ما از این تأکید آن است که زمینه را برای ابراز این اصل فراهم کنیم که: هنر معماری ـ در طول تلاشی که برای بهره‌گیری از فنون خاص خود می‌کند ـ جویای آن است که، از راه بیانی خاص خود، بر ذهن مردمان اثرگذاری کند. و این‌که، چگونه معماران به آفرینش ویژگی‌ای چنین مهم دست می‌یابند، موضوعی است که به آن اشاره خواهیم کرد. و باز بی‌جا نیست یادآوری کنیم که اگر جو فرهنگ معماری معاصر کشورهای مختلف ـ و از جمله ایران ـ آکنده از راه و روال‌ها یا شیوه‌های طراحی ساختمان‌ها براساس «راسیونالیسم» نبود که زاده منطق (لوژیک) است و آفریننده «فونکسیونالیسم»، چنین یادداشتی را لازم نمی‌یافتیم زیرا، از گذشته‌ها، هم موسیقی ایرانی و هم معماری کشورمان،

تقدیم "آرشیو" به تبرستان www.tabarestan.info

هریک به زبانی، به احساس‌ها و به خاطره‌ها و به عشق‌ها می‌نگرند و به این قصد رنگ و آهنگی ویژه را، در دوره‌ها و در اقلیم‌ها، برمی‌گزینند.

پیش از آن‌که شواهدی را که ـ به بضاعت اندک ودر پی جست‌وجوی محدود نویسنده ـ از شیوه‌های اندیشیدن و ساختن موسیقی در کشورمان بیاوریم، در ارتباط با اصلی که پیش‌تر دیدیم، از «سوزان لانگر» اندیشه‌مند و نظریه‌پرداز مدرن، نکته‌هایی را نقل می‌کنیم گواه بر نقش اصلی و اساسی موسیقی به عنوان پدیده‌ای هنری، معطوف به احساس‌ها و خاطره‌ها و عشق‌ها.

چنین به نظر می‌رسد که «سوزان لانگر»، در جای جای کتاب «احساس و شکل»[۹] (که مرجع اصلی، نوشتارهای وی برای این یادداشت‌ها است)، هنر را به مثابه «حدس و ابداعی» می‌داند که باید بتواند میان شکل‌های روزمره و متعارفی که از سوی انسان‌ها معمولاً بی‌قید و شرطی خاص تجربه می‌شوند پیوند یا پیوندهایی به وجود آورد و، بنابر ذات متعالی خود، شکل ثانوی‌ای را ـ همان‌گونه که در شعر و در رقص، در معماری و در موسیقی ـ بیافریند و آن‌را برای بهره‌وری به آنان پیشنهاد کند. و از این دیدگاه است که عناصری که موسیقی را موجودیت می‌بخشند، از هر دو سوی فنی ـ ساختاری و معنوی ـ سمبولیک‌شان دیده شده‌اند.

«لانگر» می‌گوید که: «موسیقی زمان را تقسیم‌بندی می‌کند و آن‌را به درک کامل و مستقیم ما اهداء می‌کند و ممکن می‌دارد که گوش ما آن‌را تصاحب کند، آن‌را تنظیم و سازمان‌دهی کند، آن‌را (زمان را) پر کند و به آن ـ و فقط به آن ـ شکل دهد. موسیقی از زمان اندازه‌گیری شده به وسیله حرکت فرم‌هایی که به نظر می‌رسد به آن محتوا می‌دهند، خلق می‌شود».[۱۰]

اما محتوایی که کلاً «از صوت ساخته شده، که عین گذرا بودن ـ انتقالی بودن است»؛ تأکید می‌کند که: «موسیقی زمان را قابل شنیدن می‌کند و شکل و استمرار آن‌را محسوس می‌کند.»[۱۱] مؤلف، از میان مدارکی که پایه بررسی‌هایش را تشکیل می‌دهند، بیش‌تر بر نوشتاری از «بازیل دو سولنکور» پای می‌فشارد که می‌گوید: «موسیقی یکی از شکل‌های طول داشتن (= طولانی بودن) است،

موسیقی زمان عادی را به حالت تعلیق در می‌آورد و به عنوان یک جایگزین مطلوب و هم ارزش با زمان، خود را عرضه می‌کند.»[۱۲]

تأکیدهای «لانگر» و «سولنکور» براین که موسیقی جای زمان عادی و متعارف را می‌گیرد و به آن محتوا می‌دهد و خاطرنشان کردن این نکته مهم که زمان از راه فرم یا شکل نغمه‌ها دگرگونی ماهوی پیدا می‌کند، شاید مطلب تازه‌ای نباشد زیرا، برای همه کسانی که به سکوت می‌توانند به مثابه ماده‌ای بی‌رنگ بیاندیشند، همیشه جایگزین یا جایگزین‌هایی وجود دارند و، در حقیقت امر، برای گریز از این‌ها و در تمایز با این‌ها است که فرد روی به سکوت می‌کند؛ آن‌را می‌طلبد و یا چیزی را در پهنه آن متمایز می‌شمرد یا از آن‌روی می‌گرداند؛ موسیقی، در برابر یا در تقابل با موجودیت بی‌رنگ زمان بی‌محتوا، مانند زمان بی‌خاطره و بی‌احساس است.

بخشی از م. ب "به تبرستان www.tabarestan.info

می‌توانیم زندگی انسان‌ها را تأثیرپذیر از ترکیب‌هایی از نغمه‌هایی بدانیم که «لانگر» به بیانی متعلق به روزگار ما، تحت عنوان شکل یا فرم می‌شناسد: شکل‌هایی که موسیقی را می‌آفرینند و محتوای آن به‌شمار می‌آیند؛ مانند «حضیض و روانی و گردهم‌آیی و اوج، برخورد و ناپدید شدن، سرعت، حد اعلای تهییج، آرامش یا فعالیت ظریف و فروافتادن در حیطه خواب و رؤیا، نه در خوشی و درد ـ و شاید، گه‌گاه، یکی یا دیگری از این دو و یا هر دوی این‌ها ـ بزرگی یا کوتاهی یا گذری جاودانی از تمامی آنچه که از نظر زندگی یا بنابر زندگی احساس شده تلقی می‌شود.»

شکل نغمه‌های ترکیب شده برای به وجود آوردن احساس‌هایی انسانی از قبیل آنچه دیدیم، آنگاه که با رعایت چگونگی‌های عوامل اصلی موسیقی (چه آهنگ و لحن و هم‌آهنگی و طنین و چه ارتفاع و تأکید بر آهنگ و طول و طنین) در قطعه‌ای تنظیم و تدوین شوند، اثری هنری به وجود می‌آورد.

در توصیف و تشریح جای و نقش برانگیختن و برانگیختگی در موسیقی ـ از دیدگاه مؤلف ـ به این دو جمله کلیدی که از وی برگزیده‌ایم دقت می‌کنیم:

اوّل، «شالوده‌های تونال، که ما آن‌ها را موسیقی می‌نامیم، دارای شباهت لوژیک

تنگاتنگی با فرم‌ها یا شکل‌های احساس انسانی‌اند»[۱۳] (احساس‌هایی که در صفحات پیشین یادآور شدیم که به طبیعت انسان و به چگونگی‌های شنوایی ـ بهره‌وری وی از نغمه‌ها در جهانی طبیعی ـ تجربی بازمی‌گردند). و دوم، این‌که: «موسیقی یک وجه عطف یا یک وسیله انطباق تونال از زندگی عاطفی انسان است.»[۱۴] هدف از یادداشت‌هایی که آوردیم آن بود که به ارتباط تنگاتنگ موسیقی ـ همیشه و در همه حال ـ با جهت درونی هر فرد اشاره کنیم تا بعد، بتوانیم آن‌را از این دیدگاه با معماری قیاس کنیم.

موضوع شکل و موسیقی

پیشکش "آرشام" به "تبرستان" www.tabarestan.info

یکی از مقوله‌های به ظاهر فرعی که دو دانش معماری و موسیقی را به یک‌دیگر پیوند می‌دهد و یادآور وجود خویشاوندی‌های ابزاری و مفهومی میان این دو به‌شمار تواند بود، شکل یا فرم است؛ گفت‌وگویی کوتاه در این باب می‌تواند بی‌حاصل نباشد.

مقوله شکل ـ که در معماری چیز شناخته شده‌ای به نظر می‌رسد ـ در مبحث موسیقی، به ویژه برای ما ایرانیان که از بیانی «فیگوراتیو» یا تجسمی بسیار استفاده می‌کنیم و در فرهنگ‌مان برای نقل مفاهیم به مصداق‌های آن‌ها زیاد متوسل می‌شویم، چندان مفهوم نمی‌افتد. برای لحظه‌ای به این نکته می‌پردازیم. شکل آنچه دیده می‌شود ـ مانند فضای ساخته شده به مقیاس معماری ـ به گونه‌ای کم یا بیش ساده که در بخش بعدی خواهیم دید قابل تعریف است؛ اما در موسیقی، به دلیل این‌که نیاز به بیانی صرفاً انتزاعی داریم تا بتوانیم به بازشناسانیدن آنچه شنیده‌ایم نائل شویم، کارمان چندان ساده نیست. شکل، به معنای کلی یا عام تصویری است انتزاعی از هر چیزی که موجودیت حقیقی یا مجازی یافته؛ شکل به معنای عام، بی‌اتکاء به بیانی که الزاماً برداده‌های کمی تکیه کند و تنها وجه قابل انتقال آن داده‌ها را ارائه دهد، محمل چیزی است آفریده شده و تحقق یافته یا در حال آفرینش. شکل هر چیزی که به عالم وجود آمده، برداشتی انتزاعی از آن است، چه آن برداشت را آفریننده آن در میان گذارد چه

هر کسی که از آن، به ظن خود به برداشتی دست یافته باشد؛ شکل هر چیز، خود آن نیست بلکه تنها جلوه‌ای از آن است که به مناسبتی یا به قصدی معین عنوان می‌شود. شکل هر چیز ملموس که موجودیت یافته، جز وجهی از آن نیست به برداشت یا تعبیر و تفسیر کسی که از آن سخنی به زبان می‌آورد. شکل یک دریاچه و یک درخت و یک چهره انسانی را هرکس به گونه خاص خود و با ابزاری که به این هدف برمی‌گزیند می‌تواند ترسیم یا بیان کند. و تا این‌جا معرفی شکل برداشت شده از موجودیتی ملموس می‌تواند کم یا بیش به سادگی تحقق پذیرد زیرا ابزاری که امروزه تمدن بشر در اختیار دارد از تنوع و از غنا برخوردار است: امروز عکس‌برداری از هر چیز ملموس یا از هر موجود جان‌دار یا جنبنده‌ای می‌تواند بسیاری از خصیصه‌های فیزیکی ـ شیمیایی آن‌را بنمایاند و به کمک رنگ‌ها و علامت‌هایی خاص، از چندین دیدگاه و در حال حرکت، روی صفحه یک مونیتور نقش بندد.

www.tabarestan.info

شکل موجودیت‌های محسوس ـ که یک قطعه موسیقی انتزاعی‌ترین آن‌ها به شمار تواند آمد ـ نیز می‌تواند به گونه‌هایی چند معرفی شود، خواه از راه سخنانی که به توصیف احساس‌های برداشته شده می‌پردازند و خواه از راه تصویرهایی که قصد بازشناساندن همین احساس‌ها را دارند یا با سیستم‌هایی که داده‌های آن‌را هم به بیانی فنی و هم به بیانی توصیفی تدوین می‌کنند. شکل به معنای عام را، در تحلیل آخر، می‌توان برداشتی معین از ویژگی‌های شالوده‌یی چیزی دانست که، از دیدگاهی دینامیک یا از دیدگاهی ستاتیک، تدوین و ارائه شده است.

در موسیقی اما، برای شکل به دو معنای متفاوت دست می‌یابیم (البته تا آن‌جا که منابع موجود اکنون برای ما میسور می‌دارند)؛ اوّل، شکل کلی یک اثر موسیقایی؛ و دوم، شکل‌هایی فرعی و کوچک و مجزا یا پیاپی و گونه‌گونی از موسیقی که در جای‌جای یک اثر موسیقی می‌نشینند تا، در چهارچوب شکل کلی اثر ـ که در حقیقت جلوه‌ای است از ویژگی‌های ترکیبی و شالوده‌یی آن ـ احساس‌هایی معین را به وجود آورند؛ چنان‌که پیش‌تر، در نقلی که آوردیم، به آن اشاره‌ای داشتیم.

اما گفت و گوی ما در این نقطه، به چگونگی احساسی آن شکل‌ها یا فرم‌ها (از

تهیج یا شادی، از اوج تا شتاب ...) نمی‌نگرد بلکه پی‌جوی آن است که ویژگی‌های مقداری آن کل‌ها را بازشناسد تا هم در صفحات بعدی آن‌ها را با ویژگی‌های مقداری شکل در مقوله معماری قیاس کند و هم با معنای این شِق دوم از مقوله شکل موسیقی آشنا شود.

ماده اصلی و اساسی‌ای که در ساخت یک قطعه موسیقی به کار می‌آید، چنان‌که همه جا می‌خوانیم، صوت است؛ صوت دگرگونی یافته از لحظه آغاز تا پایان استمرارش؛ صوت ترکیب شده با صوت‌هایی دگر؛ صوت تکرار شده به آهنگی ثابت یا جز این در طول قطعه‌ای کوتاه که، جدا از دیگر قطعه‌ها، زاینده یک «شکل» در یک قطعه موسیقی است. به سخنی دیگر چنین می‌توان گفت که کار بس مهم اثرگذاری برجهان درونی شخصی که به شنیدن یک اثر موسیقی نشسته، به عهده ترکیب‌های صوتی منسجمی گذارده می‌شود که بار احساسی- عاطفی دارند و، یکی پس از دیگری از آغاز تا پایان زمانی که موسیقی‌ساز می‌خواهد، در چهارچوب شکلی معین یا دستگاهی خاص (از سونات تا سمفونی و از گامی معین)، به او عرضه می‌شوند.

«شکل»هایی که، در واقع، زمان عادی انسان را پر می‌کنند و به دلیل متکی و مبتنی نبودن بر هیچ چیز جز صوت و به دلیل زاده شدن و ترکیب شدن در ارتباط با حساسیت‌های گوش و طبیعت انسان، به بیش‌ترین حد ممکن، بر جان وی اثرگذاری می‌کنند. درپی این یادداشت بهتر می‌توانیم از سخنی که باز از «لانگر» برگزیده‌ایم به برداشتی مفید دست‌یابیم، آن‌جا که در پاسخ این که موجودیت کل موسیقی چیست، چنین عنوان می‌دارد: «آفرینش زمان مجازی، و تعیین کامل آن برمبنای حرکت شکل‌های قابل شنیدن است».[۱۵]

در این نکته، چنان‌که پیداست، گذر به کل موسیقی از راه قطعه‌هایی قابل تمییز از یک‌دیگر (به دلیل شکل‌شان) تحقق می‌یابد که در حال حرکت‌اند. پس می‌توانیم از شکل‌هایی سخن گوییم که عناصر سازنده یک اثر موسیقی به شمار می‌آیند و از یک‌دیگر قابل تمییزاند؛ بار احساسی ـ عاطفی توانند داشت؛ و در چهارچوبی معین، به نظمی خاص در می‌آیند.

فضای موسیقی امروز

دانش موسیقی، چنان‌که در بعضی از سایر نوشتارهای این مجموعه می‌خوانیم، به فنون و ابزارهایی خاص دست یافته و توانسته است ـ در غرب، به همان گونه که در مشرق زمین ـ با پیشنهاد کردن قاعده‌هایی مدون، جلوی‌آلودگی‌هایی خاص را بگیرد.

اما، چنان که می‌دانیم، رسیدن به هدفی چنین، هنگامی میسور می‌شده که هدف آفرینش موسیقی زیبا قرار می‌گرفته؛ یعنی آفریدن موسیقی‌ای که، همیشه و در همه حال، به اتکاء هم‌آهنگی در ترکیب و به دلیل رنگ گوش‌نواز و خوش‌آیند و به دلیل فراتر نرفتن از آنچه جو متعارف زیبایی شناختی نخبگان جامعه به‌شمار می‌رفته، مقبول می‌افتاده، و گواه براین نیز محبوبیت جاودانه «موتسارت» و «باخ» از یک‌سو و ناپذیرا آمدن «ستراوینسکی» آغازین، در قرن بیستم است.

در حقیقت، موسیقی‌سازان، در هر دوره‌ای که بتوانند بنابر معیارهای فرهنگی‌ـ اجتماعی نوزاده‌ای بیآفرینند و از گذشته‌اش متمایز شناخته شود، با مسائلی روبه‌رو بوده‌اند که از نحوه نگرش مردم به موسیقی زاده می‌شده‌اند.

موسیقی‌هایی که از صافی زمانه گذشته‌اند و حتی درپی تعارض‌هایی که با آن‌ها شده جایی ماندنی برای خود یافته‌اند، اغلب به سنگ ترازهایی کلاسیک بدل می‌شوند و گاه می‌توانند، به ویژه برای اذهان منفعل، حد نهایی زیبایی شناخته شوند. و درست به همین دلیل است که مقوله موسیقی و اندیشه نهفته در آن، همیشه موضوعی پر جاذبه می‌نماید و البته برخوردار از پیچیدگی‌هایی که در نفس آن نهفته: نمایاندن چیزی که به زبان یا گویش روزمره توان گفت، به زبان و گویشی که از آلات موسیقی زاده می‌شود، یعنی گذر از جهان روزمره و پر بار از احساس‌هایی هم متعالی و هم روزمره به جهانی که تنها لاهوتی است، از راه تبدیل تصورها و اندیشه‌ها و برداشت‌های چند بُعدی به صوت، میسور می‌گردد.

و این‌جا، چنان‌که درپی دیباچه کتاب آورده‌ایم، مسأله اصلی ما گذر از تصور به تصویر است به معنای عام؛ و گذر از تصور به شکل‌هایی است که از ترکیبی از اصوات ساخته می‌شوند، به معنای خاص، در موسیقی.

www.tabarestan.info

نقل یادآوری‌های «دل‌لاولپه» را مفید می‌دانیم، آن‌جا که وی، پس از اظهار این‌که «فاصله یک صوت به گونه‌ای عددی ـ ریاضی پی‌ریزی می‌شود ... تا بتواند به همان شرط الزام‌آور تناسب‌ها و وحدت صوت‌ها که خاستگاه پایه‌یی یک اثر موسیقایی است پاسخ گوید»[۱۶]، عنوان می‌دارد که صوت، در فاصله زمانی‌ای که به گوش می‌رسد، «یک ابزار سمانتیک است برای تولید و ابراز یک هدف، که همانا اندیشه یا شکل موسیقایی است، شکلی که محتوایی را که می‌خواهد به وجود آورد معمولاً ماده است، محسوس است و دربرگیرنده تصورهای چندگانه.»[۱۷]

اندیشه نهفته در نغمه موسیقایی، معطوف به تصورهایی چندگانه می‌شود، در عین حال که خود «فکری به کمال غیر قابل تلفظ» است و نمی‌تواند ـ چنان‌که گفته شد ـ به مثابه یک وسیله بیانی عادی‌ای باشد که بی پیروی از قواعد دستوری خاص اصوات شکل گیرد و اساس آفرینش آن «گرامر مربوط به فونم‌ها ـ مفهوم دهنده‌ها» باشد.

www.tabarestan.info

قائل شدن نقش سمانتیک برای موسیقی ـ به ویژه در مقیاس نغمه‌هایی که عناصر سازنده یک قطعه موسیقی کامل به‌شمار می‌آیند، به شرط پیروی از قواعدی که گفتیم از صافی زمان گذشته‌اند و در گستره‌های فرهنگی ـ اقلیمی خاصی از کره ارض ماندگار شده‌اند ـ از پیشرفته‌ترین و مسؤولانه‌ترین اندیشه‌های روز به‌شمار می‌آید که هم به فنون و هم به اندیشه می‌نگرد و بر «محمل فکر» بودن موسیقی تأکید دارد.

چنان‌که دیدیم، فرم یا شکل در موسیقی می‌تواند عنصر اصلی و اولیه‌ای به‌شمار آید که دربرگیرنده و نمایش‌دهنده یا انتقال‌دهنده مفهوم است. آنگاه که به فرم در موسیقی می‌اندیشیم ـ و نه، چنان‌که دیدیم به مفهوم چهارچوبی که تمامی قطعه موسیقی در ساختارهای قراردادی و معین آن جای می‌گیرند ـ الزاماً به اجزایی توجه داریم که آن را می‌سازند یعنی: موتیف و تم و جمله. اگر موتیف را ماده شکل یافته اولیه‌ای بدانیم که به کار ساختن یک تم یا «یک ملودی که بلافاصله توجه ما را به خود جلب می‌کند» می‌آید، جای آن در بنای یک جمله موسیقایی، همانند سنگی است که به شکل‌هایی گونه‌گون تراش خورده، به نحوی

که بتواند با سایر سنگ‌های مجاورش ترکیب شود و با سنگ‌های زیرین و رویین و مجاور خود هم‌آهنگ باشد. فرم در موسیقی، چه به بیانی امروزی دارای بار سمانتیک دانسته و خواسته شود و چه به بیان گذشتگانی مانند «شومان» وجه سازنده و تعیین‌کننده روح یک قطعه موسیقی خوانده شود، در همه حال، به صورتی بلافصل یا بی‌واسطه باخود صوت‌های تدوین و ترکیب شده عرضه می‌شود و خود موسیقی را می‌نمایاند؛ نه چنان‌که در معماری، وجهی از اجسام داده شده و تدوین و ترکیب شده را.

در مقابل صوت‌ها که بی‌هیچ واسطه‌ای بنای موسیقی می‌کنند، در معماری، مواد اولیه‌ای قرار می‌گیرند که پنداشته می‌شود، همانند صوت در موسیقی، تعیین‌کننده شکل و مفهوم‌اند.

پیش از این‌که به چگونگی آفرینش فرم در معماری نگاهی بیافکنیم، بی‌جا نمی‌دانیم جمله‌ای از «شومان» را نقل کنیم در تأیید وجود رابطه‌ای ریشه‌یی میان فرم و محتوای موسیقی: «فقط هنگامی که فرم برایت کاملاً آشکار شود، روحیه (محتوی) برایت آشکار خواهد شد.»

www.memarestan.info

آفرینش مفهوم در معماری

اگر بتوان گفت که هدف اصلی و اساسی آهنگ‌سازان از تولید یک قطعه موسیقی ارائه و اشاعه مفهومی خاص و معین است که باید محسوس افتد و کارآیی فرهنگی ـ اجتماعی پیدا کند، به سادگی نمی‌توانیم گفت که معماران هدفی مشابه را دنبال می‌کنند؛ معماران دست‌اندرکارهایی دارند که، از دو بابت، آنان را در سرزمینی دگر جای می‌دهد: اوّل، جنس یا ذات مواد اولیه کارشان، آنان را وامی‌دارد که به طیف متفاوتی از ویژگی‌های شکلی مشغول شوند؛ دوم، وجه کاربردی معماری است که، معمولاً بار معنوی و مفهومی صریح یا بی‌واسطه‌ای را نمی‌پذیرد. هرگاه از این دو سو به معماری بنگریم، آن‌را مقوله‌ای جدا از موسیقی می‌یابیم و نیازی به کنکاش در زمینه تشابه‌ها و تقارن‌هایی نمی‌یابیم که میان این دو رشته وجود دارند. و آنچه ما قصد کاوش و شناخت‌اش را داریم آن است

که از همین دو به معماری بنگریم و آنچه را که می‌تواند وجوه مشترک این دو باشد ـ در کلیات و اهداف و در چگونگی زاده شدن شکل یا فرم ـ بنمایانیم. جای یادآوری است که در این بخش، تنها از دیدگاه روند آفرینش فرم موضوع را پی می‌گیریم و گفت‌وگوی بعدی‌مان را به روند شکل‌گیری این دو گونه فراورده هنری اختصاص می‌دهیم.

در میان معماران بسیاراند پژوهشگرانی که به نقش زیبایی شناختی معماری باور دارند و از این دیدگاه به فضای ساخته شده می‌نگرند؛ نزد آنان، هم گزینش مواد یا مصالح اولیه و هم‌شکلی که ـ در نهایت و در عالم عینیات ـ به این‌ها داده می‌شود، دارای بار ارزشی است (و یا تواند بود). و از سوی دیگر نیز در بسیاری از منابع قدیمی و امروزی می‌خوانیم که معماری، در وجه کلی یا در تمامیت کالبدی‌اش، آن‌گاه که به مثابه موجودیتی که از هم‌آهنگی و وحدت برخوردار است به قصدی معنوی ساخته شده و خود نمایاننده و نقل‌کننده مفهومی (یا مفهوم‌هایی) معین است که از راه شکل آن درک یا احساس تواند شد. از دیدگاه ما نیازی به آن نیست که در تأیید وجود باورهایی در دو موردی که گفتیم به ذکر مأخذ بپردازیم و تنها این نکته را یادآور می‌شویم که نقد هنری، از اعصار بسیار دور تا امروز، معماری را به مثابه فراورده معنوی پرباری شناخته است که، هم در کلیت یا جامعیت کالبدی‌اش و هم در بخش‌هایی از این، هم از برون و هم در فضاهای فرعی و اصلی درون‌اش، می‌تواند نقل مفهوم و معنا کند؛ خواه به بیانی نمادین و خواه به بیانی قراردادی. اما این که فرم فضای ساخته شده به مقیاس معماری چیست و چگونه تعریف می‌شود، موضوع دگری است و می‌تواند در تقارن با آنچه درباره موسیقی عرضه شد به اختصار مورد توجه قرار گیرد.

ضمن یادآوری این‌که امروزه در سطح جهانی ادبیات گسترده و ژرفی را در شناخت و نقد معماری در دسترس داریم، بی‌جا نیست این نکته را نیز خاطرنشان کنیم که، ناقدان معماری، به ندرت یک اثر معماری را به شیوه علمی و با نقل مستقیم تمامی داده‌هایی که مورد شناخت و ارزیابی قرار می‌دهند روی کاغذ آورده‌اند؛ داده‌های خبری و تحلیلی بسیاری را امروزه در منابع گونه‌گون می‌یابیم

www.tabarestan.info

که، در تأیید یا رد نظریه‌ای معین به میان آورده شده‌اند اما تمامی آنچه را که باید بتوان خواند تا به شناخت‌تحلیلی و جامع یک بنای خاص دست یافت در دسترس نیست، مگر بسیار نادر: چه ادبیات معماری اروپای غربی را بکاویم چه درپی شناخت معماری‌های هند و ژاپن و جز این‌ها باشیم. اما، یکی از موارد نادری که گفتیم، می‌تواند در این نقطه از نوشتارمان مورد بهره‌وری قرار گیرد.

آن‌جا که «هانس سدلمایر» پژوهشگر آلمانی، در دهه‌های میانی نیمه اوّل سده بیستم به کاوش آثار «بورومینی»[۱۸] معمار پرآوازه ایتالیایی سده هفدهم می‌پردازد و خصیصه‌هایی از آن‌ها را ـ در برداشت و تحلیل و سنتزی معمارانه ـ عنوان می‌دارد.

«نوربرگ شولتز»[۱۹]، پژوهشگر معاصری که تا اندازه‌ای به فارسی زبانان شناسانیده شده است، در تأیید گویا بودن فراورده‌های معماری و نقش داشتن آن‌ها در آفرینش معنا و ارزش از راه شکل، کاوش‌های «سدلمایر» را مأخذ قرار می‌دهد و مطالبی را عنوان می‌کند[۲۰] که ما به ترتیب زیر خلاصه و رده‌بندی می‌کنیم:

*توضیحات «بورومینی» در زمینه شالوده شکلی معماری، بیان کننده و نمایانگر دست‌کم این خصیصه‌های وی به‌شمار می‌روند: «شخصیت» و «بینش نسبت به زندگی» و «موضع تاریخی».

*از شناخت و تحلیل آثار معماری «بورومینی» می‌توان به‌ویژگی‌های معمارانه‌ای که دارای معنا و مفهوم ارزشی‌اند دست یافت، مانند: «سردی» و «صلابت»و «سختی» در تبلور (ماده ـ شکل).

*خصیصه‌های پیش‌گفته را می‌توان از ویژگی‌هایی تمییز داد که، به دلیل اتکاء بر زمان و دربر گرفتن این عامل، ماهیت معماری‌های «بورومینی» را در وجه پویای‌شان می‌نمایانند، مانند «توسعه ارگانیک» و «انعطاف» و «حرکت».

پایه و اساس مورد بررسی قرار دادن فرم در معماری، برای بازشناسی مفهوم‌ها و ارزش‌هایی که در فضای ساخته شده وجود دارند (یا می‌توانند برداشت شوند)، یکی از مقوله‌های بحث‌انگیز و پردامنه‌ای است که جای تأمل دارد و ما نیز اشاره‌ای به آن خواهیم داشت.

پیشکش "کتابخانه تبریز" www.tabarestan.info

اما، در بررسی‌های «سدلمایر»، تحلیل به شیوه دیگری صورت گرفته و سنتزهای به دست آمده از مجموعه داده‌هایی برخاسته‌اند که به طیف وسیعی از ویژگی توجه داشته‌اند (چنانکه توانسته‌اند به «موضع تاریخی معمار «نیز توجه دهند ـ امری که به دشواری می‌توانیم تصور کنیم که از فرم‌های معماری مستقیماً قابل برداشت باشد)، هم داده‌های تاریخ نگارانه و هم سنت‌ها و «مانیه‌یر»های رایج، در کنار داده‌های شکلی یا فرمال سنجیده شده‌اند.

پس از نکته‌ای که به عنوان مقدمه آمد اگر بخواهیم به این موضوع بپردازیم که چگونه می‌توانیم به بازشناسی مفهوم‌ها یا معناها و ارزش‌ها یا محتوای معنوی معماری از راه شکل آن ـ و تنها از راه شکل ـ توفیق یابیم، نیاز به شرایطی داریم که باید از پیش وجود داشته باشد: فرم معماری باید به همین قصد تحقق یافته باشد، زبان وبیانی معمارانه رایج بوده باشند تا وسیله ارتباط فرهنگی ـ اجتماعی قرار گیرند، پیوندها یا زمینه‌های فرهنگی مشترکی میان سازنده و ساخته و بهره‌گیرنده از ساخته معمارانه وجود داشته باشند تا گذر از جهانی که «عینی» قلمداد می‌شود به جهان ذهنی فردی که به بازشناسی اثر معماری پرداخته را میسور و تا اندازه مطلوب مستدل بدارند. و این، درست همان مسأله‌ای است که گفتیم در بازشناخت ارزش‌های معنوی ـ انسانی ـ طبیعی موسیقی روبه‌روی ما قرار دارد.

همان‌گونه که در موسیقی، در معماری نیز، در دو سوی هر اثر، دو بینش وجود دارند که می‌توانند به یک‌دیگر بسیار نزدیک باشند یا به وسیله همان اثر به یک‌دیگر نزدیک یا نزدیک‌تر شوند؛ یا این‌که چنان دوگانه باشند که اثر مورد نظر نتواند به نزدیکی‌شان کمک کند.

در همه حال اثر معماری، به وسیله شکل یا فرم خاص خودش، به بیانی که ویژه آن است، به نیروی برانگیزاننده‌اش یا به وسیله نمادهایی که در خود دارد، قابلیت آن‌را دارد که نقش یک وسیله ارتباط فرهنگی ـ اجتماعی را عهده‌دار شود، و در نهایت، پیمودن راه تعالی را در محیط اجتماعی خاصی هموار کند؛ و این راهی است که موسیقی نیز می‌پیماید و به این منظور است که جمله‌ها و تم‌ها و

پیشکش از شاپ "به تبرستان" www.tabarestan.info

موتیف‌هایی را، به نظمی خاص و در پیروی از قواعدی که ریشه و اساس تجربی دارند و متکی بر ریاضیات ـ طبیعیات‌اند، در چهارچوب‌هایی، به فرم سونات یا سمفونی یا فوگ ...، کنار یک‌دیگر قرار می‌دهد.

کار یک معمار، در آخرین تحلیل، چیزی جز این نیست که به ماده شکل دهد، موادی را که دارای خصایص مکانیکی ـ کالبدی شناخته شده‌اند برگیرد و ماده بی‌شکل دیگری به نام «فضا» را با آن بیامیزد و به آن شکلی دهد مرتبط و منضبط و مستند به انسان و به حرکت وی درون آن و برون‌اش. چوب را یا خاک را و یا سنگ را می‌توان برگرفت و آن‌را به ترتیبی در هر شش جهت زیر و روی زمین، پشت‌سر و پیش‌روی، سمت راست و سمت چپ قرار داد که هرکس بتواند از لابه‌لای آن گذر کند؛ از بیرون به درون و از بام به زیر رود و در هر سمت خود با شکل خاصی از ماده سازنده فضا روبه‌روی شود؛ و، در فاصله‌های گونه‌گون، شکل‌ها و رنگ‌هایی مشابه و مقارن، پیوسته و وابسته دریافت کند. در حقیقت، معمار، در طول یک روند شکل دادن به فضا، به میل خود و به مقتضای سنت‌ها و ارزش‌ها و فرهنگ مردمی، مواد ساختمانی‌ای را که تا پیش از اقدام وی بی‌شکل و رنگ بودند را «شکل» می‌دهد؛ به آن هویتی می‌بخشد که، بی‌این دخالت، هرگز تحقق نمی‌یافت. پس کار معمار متکی بر گزینش‌های وی در مجموعه‌ای از مواد ملموس از فضای تهی ـ از اثیر ـ و از نور است به منظوری ـ سوای نافع بودن ـ متعالی. و درپی همین گزینش‌ها است که مقوله‌ای به نام «شکل» زاده می‌شود.

شکل، چه به عنوان مقوله تناسب‌ها ـ اندازه‌ها ـ فاصله‌ها نگریسته شود و چه به عنوان مقوله رنگ‌هایی که در سطح‌ها و حجم‌ها دگرگون می‌شوند، چه به عنوان مقوله‌ای در دورنمایی (پرسپکتیویته) گرفته شود، چه به عنوان مبحثی از زبان‌شناسی و چه به عنوان موجودیتی فضایی دانسته شود تا بتواند به ترتیب: زیبایی صوری، جاذبه روان‌شناختی، سلسله مراتب ارزشی، وسیله ارتباطی فرهنگی و موجودیتی گسترده بر حیطه مشخص و معینی از محیط زیست ... را مطرح کند؛ در همه حال، آفریده دست انسان است و به همین جهت نیز، گویا است.

اما گویا بودنِ شکل پیکره‌های کالبدی ساخته شده به مقیاس معماری، که امری

شناخته شده است ـ تا جایی‌که بر وجودش تردیدی نمی‌توان داشت ـ مقوله چندان ساده‌ای به‌شمار نمی‌رود، بحث و جدل برمی‌انگیزد و تا به امروز نتوانسته پایه و اساسی علمی برای خود فراهم آورد. اشاره‌ای کوتاه به این موضوع شاید بتواند وجه دیگری از مسائل حل نشده (یا به ظاهر حل شده) معماری را، در ارتباطی ناپیوسته با موسیقی، بنمایاند.

معماران از زمان‌هایی بسیار دور در این اندیشه بوده‌اند که چگونه تصورهای هنری- فنی خود را به دیگران انتقال دهند و نیز چگونه خواهند توانست به تصورهای معماران دیگری راه یابند که فراورده خاصی را تناور کرده‌اند: بنایی را به شکلی معین ساخته‌اند که می‌خواسته هم اندیشه‌های آنان و هم داده‌های هنری- فرهنگی محیط را بنمایاند.

پیشکش ارشام ب " به تبرستان www.tabarestan.info

دیدیم که موسیقی‌سازان و موسیقی‌دانان به ابزارهایی دست یافته‌اند که می‌توانند مکنونات ذهنی‌شان را معرفی کنند؛ چنان‌که در مقاله ترجمه شده از «ویتکوور» در همین مجموعه می‌خوانیم که تعداد زیادی عامل و متغیر که تمامی به شکلی معین تعریف و قانون‌بندی شده‌اند؛ و در صفحات پیشین این نوشتار نیز دیدیم که در راه پی‌گیری موضوع فرم در فراورده‌های موسیقایی می‌توانیم، سوای شالوده کلی هر قطعه موسیقی، به سیستم یا منظومه‌ای که شامل جمله و تم و موتیف می‌شود دست‌یابیم که، به اتکاء طنین و هم‌آهنگی و بلندی و آهنگ ... ، می‌تواند هویت خاص خود را بنمایاند.

آیا می‌توانیم در معماری به چنین منظومه‌ای از داده‌ها دست‌یابیم؟ آیا شکل یک نما را در ساختمانی معین می‌توان با از برشمردن و ترسیم و تصور کردن آجرها، پنجره‌ها، درها، بالکن‌ها، ناودان‌هایی که بروی وجود دارند بازشناسانید؟ آیا مقیاس‌های پیوسته و مکملی که سراغ داریم (از آن که کلیاتی را در اندازه‌ها و فاصله‌ها و تناسب‌ها می‌نمایاند تا آن دیگری که ریزه‌کاری‌های ترکیب و اتصال عناصر ساختمانی را به مقیاسی بسیار ملموس می‌شناساند) می‌توانند واقعیت‌هایی را بنمایانند که برای شناخت آن کافی باشند؟ آیا می‌توانیم ویژگی‌های آمیختگی رنگ‌های گذارده شده روی نماهای بناها را بنمایانیم؟ آیا می‌توانیم، از فاصله و

از نزدیک، به بنایی بنگریم و از سمتی به سمت مقابل آن گذر کنیم و تمامی برداشت‌های ذهنی و ذهنی ـ عینی خود از شکل بنا را به دیگران بازگوییم؟ آیا می‌توانیم موجودیت‌های شکلی یک بنا را، بی‌توجه به تمامی داده‌های کالبدی و کروماتیک و نمادین که مربوط به محیط آن‌اند و متعلق به بناهای مجاور و به کوه‌ها و درختان و رنگ آسمان ...، باز شناسانیم؟ آیا می‌توانیم فضای معماری را بی اتکاء به فرهنگ محیط و به چگونگی روان‌شناختی آدمیانی که درون آن و در کنار آن می‌زیند بشناسیم؟ و البته، بسیاری پرسش‌های دیگر.

دانش معماری، از روزهای رواج هندسه اقلیدسی تا امروز، از زمان «دکارت» تا امروز و از زمان «مانژ» تا روزهایی که دوربین عکاسی آخرین گام‌های خود را برای تحلیل و بازشناسی هرچه بیش‌تر ویژگی‌های نمای یک ساختمان (و نه هنوز حجم و جایگزینی‌های محیطی معماری) برمی‌دارد و می‌تواند تقریباً تمامی داده‌های عینی ـ فنی آن‌را به صورتی مستقل از ذهن بینندگان بنمایاند، راه پر جاذبه و در هر حال محدودی را طی کرده است. و درپی هر کشف تازه‌ای، با مشکلی تازه نیز روبه‌روی شده. آنگاه که ترسیم دورنما یا پرسپکتیو به همت پژوهشگرانی مانند «پانووسکی» به فلسفه‌ای تازه دست می‌یابد، «روان‌شناسی فرم» یا «گشتالت پسی‌کولوژی»[۲۱]، به همت «کاتز»[۲۲] و «کوهلر»[۲۳]، به موازات و به گونه‌ای مستقل به طرح مسائل تازه‌ای می‌پردازد که قصد دارند، تا جایی‌که ممکن شود، ذهنیات فردی در برابر فرم را به قاعده‌هایی تحلیلی و علمی بازخوانی کنند و از این راه، هم به کشف ویژگی‌ها و راز و رمز برخی از ساختمان‌های کلاسیک توفیق یابند و هم رهنمون معمارانی شوند که می‌خواهند، به بیش‌ترین میزان، از تأثیرگذاری فرم فراورده‌های خود بر اذهان دیگران آگاه باشند.

فرم در معماری، هنگامی به صورت مقوله مهمی درمی‌آید و برتمامی ابعاد تصور در اندیشه معمارانه گسترده می‌شود، که دانش معماری مدرن به تلاش می‌پردازد تا معماری را «تعریف» کند.

زمانی بس طولانی ـ از دهه سوم تا اواسط سده بیستم ـ صرف آن می‌شود که مقوله «فرم» را در تقابل و تکامل با مقوله «کاربردی» قرار دهد تا بتواند ثابت کند

که کدام یک از این دو بر دیگری تقدم دارد؛ و این جدال پر جنجال را معماران، درون محفل‌های خود پی می‌گیرند؛ در حالی‌که، دانش‌های مدرن و نوظهور دیگر، در همین راه‌گام هایی مهم برمی‌دارند. معماران «نهضت معماری مدرن» که سعی داشتند معماری را از راه خودش و بنابر عامل‌ها و متغیرهایی که به آن موجودیت ملموس و محسوس می‌دهند تعریف کنند، بی‌این‌که راه‌حل‌هایی اصولی برای تمامی مسائلی که طرح کرده بودند (از جمله فرم در معماری) بیابند، به تدریج از یک‌دیگر دور شدند؛ جای به «پست‌مدرنیسم» دادند، بی‌این‌که بتوانند تمامی «ژن»های مولد این فرزند را شناخته باشند. به دیگر سخن چنین می‌توانیم گفت که معماری سده بیستم، به مثابه یک دانش، طیف گسترده‌ای از مسائل و موضوعات را مطرح کرد بی‌این‌که بتواند، به پاسخ‌هایی لازم و کافی برای آن‌ها دست‌یابد؛ و از آن جمله، مسأله یا مقوله فرم است.

پیشکش «ارشیو» به تبرستان www.tabarestan.info

ضمن این‌که داده‌های گونه‌گون و پرشماری در منابع و مآخذ معتبر معماری برای شناخت مقوله فرم در دسترس‌اند، از دیدگاه ما، تعریفی متقن برای آن نمی‌توانم یافت.

هر پژوهنده‌ای، بنابر نیازی که دارد، می‌تواند از داده‌های موجود بهره گیرد؛ و این کار از این روی موجه است که زمینه‌های فراهم آورده شده بیش‌تر تحلیل‌هایی‌اند که نمی‌خواهند (یا قادر نیستند) به سنتزی برسند. در پی‌گیری گفت و گویی که آغاز کرده‌ایم و در ارتباط با آنچه در بخش پیشین در آفرینش مفهوم در موسیقی یادآور شدیم، نتیجه‌گیری‌های زیر را می‌توانیم ارائه کنیم:

۱ـ از آن‌جا که هیچ قاعده قرارداد شده و تثبیت شده‌ای در جهان وجود ندارد که بتواند در معماری تعیین شکل کند، تدوین ویژگی‌های شکلی معماری ـ چه در مقیاس پلان ولومتریک، چه در گستره فضای برونی، چه در سطح‌ها و حجم‌های درونی ـ به عنوان مقوله‌ای که آزادانه به دست معماران جامه حقیقت می‌پوشد در می‌آید.

۲ـ مقوله شکل در معماری، در طول تلاش‌های تئوریک و تجربی‌ای که چه از جانب معماری و چه از جانب سایر دانش‌ها و رشته‌های هنری صورت

گرفته‌اند، توانسته، همانند بافت اسفنجی‌ای گنجا، به گزینش و جذب داده‌های به دست آمده توفیق یابد؛ هم از نظریه‌پردازان یا فیلسوفان، هم از نقاشان و مجسمه‌سازان، هم از روان‌شناسانی که به فرم پرداخته‌اند و هم از مردم‌شناسانی که ویژگی‌های فرهنگی ـ محیطی را کاویده‌اند، هم از صنعت و هم از تکنولوژی آفریننده آن ...، و هم از فراورده‌هایی که، به عنوان فراورده‌های هنری، دست‌آورد معماران و طراحان صنعتی به شمارند و هم از یافته‌های برخی از مهندسان و مهندسی سیویل؛ مقوله شکل در معماری، در طول زمان، ابزارهای علمی و فنی و هنری بیش‌تری را دارا شده و هرگز در به روی نوآورده‌ها و نوآوری نبسته است.

۳ـ گزینش و جذب و کاربرد داده‌های گونه‌گون و پرشمار پیش‌گفته از جانب معماران اموری نیستند که بی‌هدفی خاص تحقق پذیرفته باشند: اگر قاعده‌هایی می‌بودند الزام‌آور، گزینش‌ها و تأثیرپذیری از داده‌های شکلی محدود می‌شدند؛ اما برعکس، گزینش ابزارهای مادی و معنوی معمار برای آفرینش فرم را نیز می‌توانیم آزادانه قلمداد کنیم و باور برآن داشته باشیم که پذیرا شدن اجبار در به کار بردن رنگ و ماده و اندازه‌های خاص نیز یک گزینش است و از این‌روی است که شکل ترکیب‌های حاصل از گزینش معماران را دارای بار ارزشی‌ای می‌دانیم که خواه ناخواه دارای مفهوم است: چه در مقیاسی کلی (و مرتبط با نظریه‌ها و سلیقه‌ها و برداشت‌های روزمره‌ای که در زبان جاری این سال‌ها، هم در ایران و هم در بسیاری از کشورهای با فرهنگ معماری غنی، با عنوان‌هایی مانند مجلل یا بی‌هویت؛ زیبا یا بازاری؛ متشخص یا روزمره، بدیع یا سطحی‌نگر؛ آکادمیک یا مبتذل ... نامیده می‌شوند) و چه در مقیاسی تحلیلی و بنابر ارزیابی‌هایی مقبول و معتبر (که معماری‌های ارزشمند را، به دلیل بار فرهنگی و متعالی‌شان، به استناد دو رشته متمایز و مکمل از داده‌ها ـ یکی جهانی و دیگری محلی و موضعی ـ که در زیر گرفته‌اند، دارای بیانی خاص و برخوردار از اهدافی متعالی و متکی به ابزارهایی نوپرداز و یا غنی) می‌شمرد.

www.tabarestan.info تبرستان

و خلاصه این که شکل معماری، به هر مقیاس که به آن بنگریم، گویای نکته‌ای است؛ چه آنگاه که ما را برمی‌انگیزاند تا در راستاهای فکری ـ هنری‌اش اندیشه و پژوهش کنیم، چه آن‌گاه که می‌خواهد تا به آن دقت نکنیم و به نگاهی گذرا خواستار شویم که تا جایی‌که ممکن است سلول‌های بخش «خاطره» مغزمان از آن‌ها دور بمانند، چه آنگاه که به تأسف و تأثر به بنایی می‌نگریم که شکل ناخوش‌آیند و رنگی دلتنگ‌کننده را به ساکنان و به عابران تحمیل می‌کند.

پیوندها و جدایی‌های دو جهان معماری و موسیقی

تا این‌جا بیش‌تر به این موضوع پرداختیم که توان گویایی موسیقی در شکل‌های موسیقی نهفته و توان‌های گویایی معماری نیز در گرو شکل خاصی است که ـ از راه آن ـ فضای کالبدی به بیان چیزی توفیق می‌یابد، سوای کاربری‌ها و فنونی که در موجودیت‌اش نهفته. در پس شکل‌ها، در موسیقی و در معماری، می‌توانیم به ویژگی‌هایی پی‌بریم که، در یک بیان کلی، آن‌ها را احساس شادی و احساس فروتنی، احساس آرامش و احساس وقار، احساس هیجان و احساس جاذبه، احساس اندوه و احساس یک‌نواختی، احساس عظمت و احساس شکوه و جز این‌ها می‌نامیم.

دانسته شده است که هنرها، هریک با ابزارهای خاص خود، به شکلی دگر متظاهر می‌شوند و هرگاه انسان بتواند با یافتن ابزاری نو بر ارگان‌های حسی بدن تأثیرگذاری‌هایی جدید داشته باشد، هنری هشتم را به وجود می‌آورد؛ و دانسته شده است که احساس‌های پرشماری می‌توانند از ترکیب و همکاری همزمان دو یا بیش از دو حس (شنوایی و چشایی و بینایی و بویایی و بساوایی) به وجود آیند، چنان که اشارات معلم ثانی ابونصر فارابی نشان داده و چنان که «پاولف» و دیگران نشان می‌دهند. و آنچه اینان عنوان می‌دارند، در حقیقت امر، جز دعوتی بر غور در این زمینه نیست که، در بازشناسی نظامی که طبیعت انسان نامیده می‌شود، جویای شناخت رمز و رازهایی شویم فرای آنچه از شناخت مکانیکی یا از فیزیولوژی بدن انسان حاصل شده است.

آنچه قصد داریم در چند صفحه‌ای که فرصت داریم بگوییم در این سه نکته اصلی خلاصه می‌شود:

اوّل ـ شکل‌های آفریده شده، چه در معماری و چه در موسیقی، دارای بار تجربی‌ـ ذهنی‌اند و نمی‌توانند، بر دو یا بیش از دو شخص اثری برابر گذارند.

دوم ـ ابزارهای به کار برده شده در موسیقی و در معماری، به اتکاء آنچه حاصل معنوی یا مفهوم انتزاعی نهفته در آن‌ها است، قدر یا توان کارآیی پیدا می‌کنند.

سوم ـ در روند آفرینش موسیقی و معماری، ابزارهای کاربردی و ابزارهای مفهومی و شالوده‌یی از یک‌دیگر قابل تفکیک‌اند و در تفکیک این‌ها از یک‌دیگر است که جدایی‌ها و پیوندهای موسیقی و معماری قابل بازشناسی‌اند.

به دو نکته اوّل و دوم به اختصاری بیش و به نکته سوم ـ که مطلب اساسی این نوشتار به شمار تواند آمد ـ با حوصله بیش‌تری می‌پردازیم.

www.tabarestan.info

اوّل ـ موسیقی و معماری و اندوخته‌های فرهنگی

چگونگی‌های برانگیختن و توان اثرگذاری شکل فراورده‌های موسیقی و معماری تنها براساس تجربه قابل بازشناسی‌اند؛ هر فردی که خود را در برابر یک بنای ناشناخته می‌یابد و یا یک اثر موسیقی هنوز ناشنیده را می‌شنود، به تناسب اندوخته‌های فرهنگی خود می‌تواند به برداشت‌هایی از آن نائل شود، چه به این اندوخته‌ها از راه آموزش آکادمیک دست یافته باشد و چه براساس آشنایی‌هایی با فرهنگ محیطی و آموزش‌ها و آشنایی‌های غیرمکلف. آموزش موسیقی بیرون از مدارس و گوش دادن به هر وسیله‌ای که به کار اشاعه آزادانه موسیقی می‌آید، به گونه‌ای متفاوت نسبت به آنچه از تعلیم موسیقی به دست می‌آید تعیین‌کننده بازتاب‌های فرداند، و به همین نحو نیز در برابر معماری، آموزش مبتنی بر نظام ارزشی و آکادمیک فردی دارای تأثیر دگری است از آنچه اندوخته‌ای تجربی فراهم می‌آورد. چنان که دیدیم، شکل در موسیقی حاوی مفهوم خاصی است که با هرگونه آلات موسیقی نمی‌توان به آن دست یافت چنان‌که در معماری ابزار

به وجود آورنده انگیزه یا احساسی خاص با هر ماده ساختمانی و با هر اندازه و تناسبی به دست نمی‌آید. پس هر مفهومی نیاز به ابزاری خاص دارد تا بتواند شکلی را به دست دهد کارآ و برانگیزاننده.

دوم ـ شکل، وجه قابل انتقال مفهوم‌ها

شکل هر فراورده معماری یا موسیقی آن‌گاه در راه کارآ بودن و برانگیختن ذهنیات و احساس‌های افراد توفیق پیدا می‌کند که به موضع آن در روند انتقال مفهوم از آفریننده به بهره گیرنده توجه شده باشد. شکل یک فراورده معمارانه از راه چشم و شکل یک فراورده موسیقایی از راه گوش به جهان درونی فرد راه می‌یابند و در واقع این دو، دریچه‌هایی‌اند که جهان بیرونی را به جهان درونی راه می‌دهند و در روند این انتقال مفهوم ـ یا پیام متعالی ـ دو گونه ابزار به کار گرفته می‌شوند که در بینشی انتزاعی از یک‌دیگر قابل تفکیک می‌نمایند: شکل و عناصر سازنده شکل.

شکل، محمل مفهوم، هرآینه دارای وجه نمادین باشد یعنی بیش‌تر متکی بر اندیشه‌ها و باورهای جاری در محیط باشد تا بر چگونگی‌های ترکیبی کارآ و برانگیزاننده، اجزاء و عناصر سازنده‌اش کمتر به چشم و به گوش می‌آیند. و برعکس این هنگامی رخ می‌دهد که بیننده و شنونده با کاوشی که روی عناصر سازنده شکل می‌کنند به جست‌وجوی مفهوم می‌پردازند. و این‌جا، چنان‌که به سخنی دیگر نیز گفته شده، باز می‌گردیم به گزینش‌ها یا اعمال سلیقه‌های فردی‌ای که سازنده (معمار یا موسیقی‌ساز) روی تک‌تک عنصرها یا ماده‌ها می‌کند: کدام صوت، با کدام رنگ با چه آهنگی با دیگر صوت‌ها ترکیب شود؛ فاصله زمانی میان موتیف‌ها به چه میزان باشد و اوج و حضیض‌ها چگونه باشند؛ و کدام ماده، با چه رنگ و با برخورداری از چه میزان نور و با چه آهنگی، در پهنه تصویر حجم‌های درونی و برونی بیایند و چگونه منظرهایی را برای بیننده فراهم آورند؛ این گزینش‌ها درپی رفت و برگشت‌های پرشماری که آفریننده موسیقی و معماری، در ذهن خود و روی ابزار فنی کار خود دارند، به عالم واقعیت‌ها آورده

می‌شوند؛ رفت و برگشت‌هایی که متضمن آن‌اند که گذر از تصور به تصویر، براساس اصول و فنونی خاص تحقق پذیرد.

سوم ـ صحنه جایگزینی مواد اولیه موسیقی و معماری

پس اگر قبول کنیم که هم موسیقی‌سازان یا آهنگ‌سازان و هم معماران برای به وجود آوردن شکل اثرشان (که متضمن بیش‌ترین یا جامع‌ترین توان تأثیرگذاری است)، با دو مسأله اصلی رو به روی‌اند: اوّل ـ به تصور در آوردن شکل، و دوم ـ تدوین و ترکیب علمی ـ تجربی عناصر سازنده شکل، راه را برای ادامه این نوشتار هموار کرده‌ایم. اما پیش از این‌که در این راه گام نهیم، بی‌فایده نمی‌بینیم که دو نکته را یادآور شویم.

اوّل، این‌که گفت‌وگوی ما برون از محدوده کاربری‌های معماری و موسیقی صورت می‌گیرد و به وجوه و به جنبه‌های هنری آفرینش در این دو حیطه دانش تجربی می‌پردازد زیرا براین باور است که به دست دادن محصولاتی که بخواهند تنها به کاربردها پاسخ‌گویی کنند، نه تهی بودن که فرار از پذیرفتن بار هنری را طلب می‌کند و از آن‌جا که، به بهای نادیده گرفتن ارزش‌های محیطی، کمترین تضاد و تناقض را با آرمان‌های فرهنگی جوامع به وجود می‌آورد، به ابتذال می‌گراید و در مقیاسی نیز قرار نمی‌گیرد که در این مجموعه نوشتارها بتواند جای گیرد.

و دومین نکته این‌که، در جست‌وجوی شناخت پیوندها و جدایی‌های موجود میان معماری و موسیقی، پیدا است که بر تصور یا برداشتی از فراورده‌های این دو حرفه اصرار می‌ورزیم که، تا حدی که ما در توان داریم، به انتزاع برده شده‌اند. قصد، در آغاز کار، این بوده که بتوانیم بنمایانیم که معماری و موسیقی در چه مفهوم و مقیاسی به یگانگی نزدیک می‌شوند و در کدام مقیاس‌ها ـ برعکس ـ دو مقوله بسیار متفاوت‌اند: یکی را با دست می‌سنجی و پای برآن می‌نهی و دیگری را، همانند شهابی، در حال گذرش می‌توانی دریابی.

در دو ساختار متمایز معماری و موسیقی، دو گونه ماده که ذاتاً متفاوت‌اند به کار برده شده‌اند؛ متفاوت بودن این دو سبب شده که معماران و موسیقی‌سازان

www.tabarestan.info

پشت به یک‌دیگر کنند و وجود باورهای مشترکی را نادیده بگیرند که این‌دو را به یک‌دیگر پیوند می‌دهند: هم پیوند مفهومی و هم پیوند ساختاری، یا بهتر، شالوده‌یی. در سطرهای بعدی قصد داریم به این پیوندها، نه از دیدگاه مفهومی بلکه از دیدگاه شالوده‌یی بنگریم.

۱ـ معماری در گستره‌های زمانی و مکانی

همه ما می‌توانیم این پرسش را به میان آوریم که معماران، در آخرین تحلیل، برای آفریدن فضای معماری، چه می‌کنند؟ ماده اصلی کارشان ـ که در آغاز توده‌ای بی‌شکل است ـ را چگونه و براساس کدام معیارها و قاعده‌ها و با کدام ابزارهای فکری به شکلی درمی‌آورند که «معماری» نامیده می‌شود؟ چنین به نظر می‌رسد که در شکل دادن به معماری، معماران با دو زمان متفاوت تصمیم‌گیری روبه‌روی‌اند: اوّل، هنگامی که به موجودیت واقعی فضایی می‌اندیشند که باید به کاری معین و مشخص بیاید؛ به تصور در آوردن سرپناهی به نام خانه یا مکانی برای گردهم‌آیی یا تالاری سرپوشیده برای نیایش ... در ذهن معماران، پیش از اندیشیدن به جامعیت شکلی معماری، خود موضوع دانش تجربی و تجربی ـ هنری خاصی است که برخی ناقدان و نظریه‌پردازان معماری (مانند «بونل‌لی»[۲۴] و «ولفلین»[۲۵] و «سدلمایر») به آن باور دارند و آن را در تطبیق نسبی با چیزی می‌دانند که از افلاطون به این‌سو، به نام «تکتونیکس» شناخته شده. و زمان دومی هنگامی است که آنچه در ذهن نشسته و به واقعیتی ملموس بدل تواند شد، به شکل نهایی‌اش به تصور می‌آید و ترسیم می‌شود تا سنجیده و ساخته و پرداخته شود.

گفت‌وگو در این باب که جدا بودن یا تفکیک‌پذیر بودن این دو لحظه تصمیم‌گیری تا چه اندازه حقیقت دارد، کار این نوشتار نیست؛ اما، دانستن این‌که ابزار کار طراحی معماران، مجموعه‌ای از تصورها ـ تصویرهایی است که آنان را قادر می‌سازد که بنای مورد نیاز را، پیش از ساخته شدن و به عالم عینیات راه یافتن، به کمال بازشناسد (و بازشناساند)، به کار ما می‌آید.

این‌که در زمان پیش‌گفته، اوّل آفرینش «تکتونیک» و دوم آفرینش «آرکی تکتونیک» واقعاً جدا از یک‌دیگر وجود دارند یا نه، موضوعی مهم است که به میان آوردن‌اش، چه در نفی و چه در اثبات، مؤید وجود داشتن و تعیین‌کننده بودن ابزار فکری خاصی است که به تحلیل و گزینش و ترکیب و تدوین فضای معماری راه می‌دهد؛ خواه عناصر معمارانه‌ای که به کار شکل نهایی دادن به بنا می‌آیند و از آغاز در شکل غایی جایی برای‌شان تصور شده باشد و خواه به این عناصر، در آغاز، شکل ساده و سازنده و نگه‌دارنده و تحدیدکننده داده شود و تنها در مرحله بعدی به شکل نهایی در آیند و پیرایش و آرایش پذیرند. مورد نخست، بیش‌تر به معماری بر عناصر و اجزاء تولید شده به شیوه صنعتی و پیش‌ساخته متکی است و مورد دوم، به معماری سنتی متداول در رنسانس اروپا و عهد صفویه ایران ـ به‌عنوان مثال.

www.tabarestan.info

عناصر معمارانه (از دیوار تا ستون، از پله تا بادگیر. از ایوان تا بام ...)، ابزار مادی یا مواد اولیه‌ای به حساب می‌آیند که به کارهای تدوین و تحدید و سازمان دهی فضا می‌آیند و براساس قواعد شناخته شده (از «اوردر»های کلاسیک یونانی تا قواعد و دستورالعمل‌هایی که «مانیه‌ریست»ها به تقلید از معلم خود به کار می‌بردند و همانند آنچه در معماری ایران، سینه به سینه، از دیرباز از معلم به شاگرد تعلیم داده می‌شده) به این کار می‌آیند که ابزار فکری معماران را تناور کنند یا تجسد بخشند. به این ترتیب معماران، دو گونه ابزار مادی و فکری در اختیار دارند و، با یا بی‌اتکا، به قواعدی معین در تطبیق دادن این دو است که به آفرینش فضای معماری توفیق می‌یابند. این قواعد ـ که می‌توانند به سادگی نیز مقبول افتند زیرا به جای اصولی که از آن‌ها برخاسته‌اند می‌توانند نشست ـ چنان‌که در آغاز این نوشتار دیدیم، هرگز چنان پرقدرت و پرتوان تنظیم و تدوین نشدند که بتوانند جهانی شوند؛ نه در معماری کلاسیک یونانی‌ها (که بعدها در سرزمین رومی‌ها نادیده گرفته شدند)، نه در معماری رنسانس اروپا (که با «مانیه‌ریسم» نفی شدند)، نه در معماری مدرن (که نهضت‌هایی مانند «اینترناشنال ستایل»[۲۶] را آفریدند که در جای بی‌ثمر شد)، نه در معماری ایران دوران صفوی (که با دگرگون شدن وضع

حکومتی واماندند) و نه نزد معمارهای ژاپنی (که سنت‌شکنی و نوپایی پرتوان‌شان این روزها زبان زد همگان شده). با این همه اما، معماران قائل به اصولی‌اند که الزاماً قاعده‌ها یا دستورالعمل‌هایی برابر به دست نمی‌دهند؛ اصل هم‌آهنگی‌های شکلی، اصل تناسبات طلایی، اصل مرتبت‌ها و نظام مکان‌های کاربردی، اصل تعادل ستاتیکی، اصل تطابق و تقابل با محیط اقلیمی، اصل اندازه‌های منظوم یا پیمانه‌ها یا مدول‌ها، اصل کارآیی و بهره‌وری‌های اولیه و ثانویه و جز این‌ها.

در پیروی نسبی و آزادانه از اصول پیش گفته، معماری به شکل‌های گونه‌گون در می‌آید و محصولاتی را حتی در اقلیم‌های فرهنگی یکسان عرضه می‌کند. اما آنچه بی پیروی از این اصول یا با رعایت دستورالعمل‌های خاصی زاده از این‌ها (که گاه معمول می‌شوند) رخ می‌کند عبارت از این است که معماران، برای آفریدن فضای معمارانه، ناچار به آن‌اند که ماده و مصالح ساختمانی خود را در گستره مکانی جایگزین کنند: سنگ و گچ و چوب را، به قطعات شکل یافته یا تراش خورده، باید به فاصله و به نظمی خاص جای داد تا «تکتونیکس» بتواند تحقق پذیرد، یا همزمان با معماری به معنای غایی آن یا پیش از آن؛ چنان که اشاره شد.

و جایگزین کردن عناصر کالبدی سازنده معماری در گستره مکانی معینی، به معنای جایگزین کردن آن‌ها در گسترده زمانی ـ در زمان مطلق و در زمان قراردادی ـ نیز هست؛ چه به صحنه‌آرایی‌هایی بنگریم که در معماری صورت می‌گیرند و گذر از هر یک به بعدی متضمن گذر در زمان است و چه به ادراک و تجربه ذهنی شخصی عنایت کنیم که در پهنه مکانی که به وجود آورده شده، از نقطه‌ای به نقطه دیگر گذر می‌کند؛ امری که بی‌صرف زمان ناممکن است.

۲ـ موسیقی در گستره‌های زمانی و مکانی

کلی‌ترین پرسشی که همه ما می‌توانیم به‌میان آوریم می‌تواند چنین باشد: موسیقی‌سازان، در آخرین تحلیل، برای آفریدن فضای موسیقی چه می‌کنند و چگونه ماده‌اصلی کارشان ـ که در آغاز صوت‌هایی بی‌شکل و در واقع بالقوه‌اند ـ را با یک‌دیگر می‌آمیزند؟ برخلاف معماری ـ که دیدیم اگر ضابطه و قاعده‌ای

پیشکش "آرشیو" به تبرستان www.tabarestan.info

را آفریده، آن‌را به آسانی دگرگون یا منسوخ کرده ـ موسیقی متکی بر قواعدی است که به دو دلیل اصلی و اساسی ثابت مانده‌اند، اگر چه شیوه کاربردشان را موسیقی‌سازان هر عصر دگرگون کرده‌اند.

دلیل اوّل، اتکاء به داده‌های ریاضیات تجربی ـ کاربردی است که هم بر حنجره و هم بر آلات موسیقی حکم می‌رانند و دل‌پذیری و هم«نوای هارمونی و نظم در سراسر کیهان» را پایه قرار داده و خود را برآن استوار کرده است. و این‌جا، بی‌این‌که قصد داشته باشیم به کلیات باز گردیم یادآوری یافته‌های فارابی و اخوان‌الصفا و مراغی را در کنار تحلیلی که از موسیقی ـ معماری باروک در این مجموعه نوشتارها آورده‌ایم یادآور می‌شویم.

پیش‌تر، به تفصیل مقتضی یادآور شده‌ایم که موسیقی‌دانان مغرب زمین، وجود یا رعایت اصولی را در موسیقی الزامی می‌شمارند؛ اصولی تضمین کننده هم‌آهنگی و رنگ‌آمیزی و آهنگ و لحن (که در مورد تعریفی معتبر، ارتفاع و تأکید بر آهنگ و کشش و رنگ‌آمیزی به جای آن چهار عنصر می‌نشینند) و، در این نقطه، بی‌جا نیست. یادآور شویم که همین اصول که زاینده عناصر متشکله موسیقی‌اند، در مشرق زمین جای به منظومه‌ای دگر می‌دهند.[۲۷]

اما این‌که موسیقی‌سازان چگونه صوت ایجاد شده از آلات موسیقی را با یک‌دیگر ترکیب می‌کنند، نکته اصلی این یادداشت است که ما در دو نوبت به آن اشاره می‌کنیم.

اوّل، در همین سطرها که به الزام فهم آن‌ها در هر دو گستره زمانی و مکانی نگاهی داریم و دوم، در بخش پایانی این نوشتار، جایی‌که به قیاس معماری و موسیقی ـ از همین دیدگاه ـ می‌پردازیم.

موسیقی‌سازان، آن‌گاه که موتیف‌های سازنده نغمه‌های مورد نظرشان را می‌سازند و آن را در جمله‌هایی قرار می‌دهند که ـ با رعایت اصول آرمونی و رنگ‌آمیزی ـ در جای‌جایش قطعه موسیقی‌شان دگرگونی‌هایی می‌پذیرند و گاه تند و پرتوان و گاه آرام و به رنگی موقر و گاه همراه با سایه‌های محسوس خود تکرار می‌شوند، ساخته‌ها و یافته‌های خود را روی صفحه‌ای، به طول زمانی که لازم دارند،

www.tabarestan.info

بازنویسی می‌کنند. این صفحه ـ از هر جنس که باشد ـ نمایانگر زمان است که قطعه موسیقی در آن اجرا می‌شود؛ زمانی که از دو بابت متضمن مکان است: اوّل، آنگاه که به اصول و مبانی اندیشه علمی می‌نگریم و از ابن‌سینا و فارابی تا «آزیموف» و «اینشتاین»، همه‌جا، همزبان با هند و ایرانیان کهن، درمی‌یابیم که زمان و مکان بی‌یک‌دیگر فهم نمی‌شوند و آن‌جا که درمی‌یابیم که زمان ظرف مکان است. و دوم، آن‌گاه که می‌توانیم دریابیم که ساختن و پرداختن صوت‌هایی که در ترکیب با یک‌دیگر موسیقی می‌شوند، بی‌تسلط موسیقی‌ساز بر فاصله‌ها و بر نسبت آن‌ها، زمینه‌ای برای رسیدن به آرمونی ندارند، و می‌دانیم که آرمونی، به ساده‌ترین برداشت، تصویری را می‌ماند که رابطه میان صوت‌های تولید شده را، دست‌کم در دو بُعد ارتفاع و کشش آن‌ها، نمایان می‌کند.

و به کوته سخن این‌که موسیقی‌ساز، قطعه‌های ثابت یا دگرگون‌شونده و ترکیب‌شونده زاده شده از صوت‌های مورد نظر خود را در فضای زمانی فهم می‌کند و آن ها را در فضای زمانی ـ مکانی کنار یک‌دیگر می‌نشاند.

www.tabarestan.info تبرستان

۳ـ نگاهی به ماده معماری و موسیقی در فضای زمانی ـ مکانی

از دیدگاه ما، تشابه و توازی و تقارن خاصی میان معماری و موسیقی وجود دارد که ارزش یادآوری دارد و شاید بتواند به عنوان موضوع اصلی این نوشتار به‌شمار آید.

همان‌گونه که دیدیم، معماران با ماده ملموس و بی‌شکل سروکار دارند و نقطه حرکت‌شان در آفرینش فضای معماری در این باب است که چگونه به آنچه توده‌ای فاقد هویت شکلی است برش‌هایی اعمال کنند؟ و موسیقی‌سازان، به انتزاعی از این بیش، ماده ناملموس و بی‌شکلی را که تا برش نخورده هیچ‌گونه خصیصه کاربردی نمی‌تواند داشت (برخلاف سنگ بی‌شکل و گچ توده و خاک رس)، به عنوان دست‌مایه در اختیار دارند.

هم معماران و هم موسیقی‌سازان یا آهنگ‌سازان، بر ماده بی‌شکلی که دارند برش‌هایی را اعمال می‌کنند.

سنگ برش می‌خورد و صوت نیز، با رنگ و ارتفاع و کشش یا طول معینی برش می‌خورد تا کنار صوت‌های مجاور و پیشین خود قرار گیرد. مواد ساختمانی که به حجم خاصی در آمده‌اند و صوت‌هایی که به ارتفاع و طنین و کشش خاصی در آمده‌اند، برای ساختن دو گونه فضا به کار گرفته می‌شوند که اوّلی قابل لمس ـ قابل اندازه‌گیری و اندازه‌گذاری ـ و قابل فهم یا ادراک است و دومی قابل لمس نیست اما می‌تواند اندازه‌گیری و اندازه‌گذاری شود و تنها می‌تواند فهم یا درک شود.

فضای معماری آنچه بیش از فضای موسیقی دارد، در قابل لمس بودن آن است و نه در کاربری روزمره‌اش، که فضای موسیقی نیز می‌تواند چنین باشد.

با این مقدمه، سه نکته را متذکر می‌شویم:

پیشکش "آرام ب" به تبرستان www.tabarestan.info

الف ـ توازی و تقارن شالوده‌یی

نزد معماران، ماده به وجود آورنده فضای معماری، در دو لحظه جداگانه از روند آفرینش معماری، دارای بُعد می‌شود و کارکرد با آن مستلزم آن است که معمار در فضای زمانی ـ مکانی (یا در گستره زمانی ـ مکانی) به آن بیاندیشد؛ این دو لحظه عبارت‌اند از: هنگام برش دادن به ماده (آنگاه که به خشت و به چوب و به شیشه اندازه داده می‌شود: پهنا و بلندی و درازا پیدا می‌کنند تا در جایی خاص در گستره زمانی ـ مکانی قرار داده شوند) و هنگام سنجش جای ماده برش خورده (آنگاه که به ویژگی‌هایی مانند آرمونی و شکل و تناسب و مدولاسیون و دورنمایی= پرسپکتیویته ماده برش خورده در گستره زمانی ـ مکانی پرداخته می‌شود).

معماران و موسیقی‌سازان، چنان‌که می‌بینیم در گزینش ماده اولیه کارشان، در تعیین اندازه برای برش‌هایی که به آن می‌دهند و برای تعیین جایی‌که هر قطعه برش‌خورده از آن را باید فرو نشانند، کاری موازی و متقارن انجام می‌دهند و، در طول این روند، با حجم سروکار دارند؛ چیزی که معنا و مفهوم زمانی ـ مکانی دارد.

ب ـ زمان در معماری و مکان در موسیقی

چنان‌که پیش‌تر نیز اشاره کردیم، خیلی از مسائل نظری بنیادین معماری به کمال کاویده نشده‌اند؛ ابراز این‌که در دانش موسیقی نیز چنین است یا نه، امری است دشوار و نیازمند به بررسی‌هایی که ما نمی‌توانیم چنان که کافی ولازم است انجام دهیم.

این‌که زمان ـ به معنای مطلق و به معنای قراردادی و ذهنی ـ در معماری وجود دارد، همه جا ابراز شده و زیر عنوان بُعد چهارم معماری مدت‌هاست که شناخته آمده. اما این‌که مکان ـ به معنای مطلق، و نه به معنای تجربی ـ در موسیقی وجود دارد یا نه، گویی هنوز مورد گفت‌وگو است.

در این زمینه، به راهی دور نمی‌رویم و سخن «هگل» را بازمی‌آوریم که می‌گوید «موسیقی، مکان را یکسره نفی می‌کند و فقط در زمان وجود دارد». و چنان‌که در صفحات پیشین به مناسبتی گفتیم، فضای معماری را می‌توانیم لمس کنیم و پای در آن نهیم اما موسیقی، همانند یک شهاب، از مقابل ارگان حسی ما عبور می‌کند. بنابر آنچه در نکته الف ـ دیدیم، موسیقی ساخته از ماده و عناصری است که جامع‌ترین معنا و مفهوم کاربردی و ترکیبی خود را در گستره زمانی ـ مکانی می‌یابند و الزاماً بُعد مکانی دارند؛ و این‌جا، که موسیقی را همانند شهابی «گذرا» به یاد می‌آوریم، بیش از هرچیز می‌خواهیم به تصور آوریم که نقطه درخشانی که نامی چنین زیبا گرفته، از نقطه‌ای دور ظاهر می‌شود، به تدریج که به ما نزدیک‌تر می‌شود پر نورتر می‌نماید و از جایی به بعد روی به کوچک شدن می‌نهد تا در نقطه‌ای ناپدید شود. شهاب را در گستره زمانی ـ مکانی درمی‌یابیم.

پ ـ بار زمانی ـ مکانی شکل در معماری و موسیقی

در بخش پیشین این نوشتار یادآور شدیم که شکل فراورده‌های معماری و موسیقی از آن‌جا حائز اهمیت بسیار است که، سوای پاسخ‌گویی به کاربردی معین، انتقال مفهوم می‌کند؛ حاوی پیام است و تضمین برقراری ارتباطی معنوی میان آفریننده و بهره‌گیری (از معماری و از موسیقی) را عهده‌دار می‌شود.

پیشکش آرشیو کتاب "تبرستان" www.tabarestan.info

در دانش معماری، شکل به آزمون‌ها و بازی‌هایی پرشمار گرفته شده است و آن‌جا که خواسته می‌شده که دارای معنا و مفهومی خاص شود، راهی جز آن نبوده که آن‌را محمل نمادی ویژه کنند یا، از خود آن، نمادی نو بسازند؛ و در دانش موسیقی، اگر شکل نمی‌خواسته احساس معینی را برانگیزد، دست‌کم دارای ویژگی‌های فونتیک خاصی می‌شده که شنوندگان را در برابر آهنگی قرار می‌داده که جانشین آهنگ بس شناخته شده ضربان قلب و حیات آنان می‌شده و می‌توانسته، پس از چندین بار شنیده شدن، در خاطره آنان بنشیند و هرچه بیش‌تر شنیده شود، با سرعتی بیش جای زمان روزمره آنان را پر کند تا جایی‌که اندوخته تجربه آنان شود و جایگزین یافته‌هایی روزمره؛ چه هنری ـ موسیقایی و چه فنی ـ کاربردی.

شکل‌های فرآورده‌های معماری و موسیقی، پس از این‌که یک بار بر ذهن انسان نقش بستند، به کمک نیروی حافظه، می‌توانند، هم به اراده و هم بی‌اختیار و درپی هر انگیزه‌ای که به تداعی کشد، فراخوانده شوند و در ذهن با رنگی کم و بیش زنده جلوه کنند؛ این امر، چنان که از تصور حاصل از تصویری پیش‌تر دیده شده، همیشه ما را به تصویری موازی و مشابه و مقارن راه می‌دهد.

بسیاری از شبهه‌های ما، در زمینه وجود توازی و تشابه معماری و موسیقی، آن‌جا که به شکل و به مفهوم‌ها می‌پردازیم، زاده از کاستی کاوش‌های ما در این باب است.

یادمان باشد که ما همیشه در عکس‌هایی که می‌گیریم و در تصویرهایی که خواه آزادانه و خواه براساس قواعد می‌سازیم، عادت داریم که فضای معماری را از دور ببینیم و دگرگونی‌های ناشی از پرسپکتیویته آن را وجه معقول یا طبیعی آن برشمریم. اما نخواسته‌ایم بدانیم که یک شکل موسیقایی، پس از آن‌که به حافظه ما سپرده شد، با کدام دگرگونی‌های ظاهری ـ شکلی، خود را به ما باز می‌نمایاند.

فاصله میان ذهن بیدار و شکل‌های معماری و موسیقی سپرده شده به ذهن ما را، گستره‌ای زمانی ـ مکانی پر می‌کند که پر است از خاطره‌ها، که صور خیالی‌اند

www.tabarestan.info

با تمامی بار شالوده‌یی که از شکل برگرفته‌ایم ـ از شکل معماری و از شکل موسیقی ـ با تمامی بار شالوده‌یی و مفهومی‌ای که دارند.

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

مآخذ و یادداشت‌های پاورقی

۱. نگاه کنید به «اتنوموزیکولوژی»، اثر «برونو نتل»، ترجمه دکتر مجتبی روشن‌ضمیر، انتشارات آفرین، تهران، ۱۳۶۵، صص ۷ـ ۸۵ .

۲. «گالوانو دلا ولپه» (Galvano della Volpe) فیلسوف معاصر بلندآوازه ایتالیایی، مؤلف کتاب «نقد سلیقه» (Critica del Gusto)، انتشارات فلتیرینلی، میلان، چاپ دوم، ۱۹۶۴، ص ۱۹۹ ـ .

www.tabarestan.info

۳. نظریه «امانوئل کانت».

۴. «سوزان لانگر» (Susaun Langer).

۵. نگاه کنید به «فلسفه هگل»، اثر «و. تی. ستیس»، ترجمه دکتر حمید عنایت، شرکت سهامی کتابهای جیبی، چاپ پنجم، ۱۳۵۷ ـ جلد دوم، ص ۶۶۱ ـ .

۶. «فلسفه هگل»، همان، ص ۶۶۲ ـ .

۷. «فلسفه هگل»، همان، صص ۳ـ۶۶۲ ـ .

۸. «فلسفه هگل»، همان، ص ۶۶۳ ـ .

۹. «احساس و شکل» (Fccling and Form. A Thcory of Art)، چارلز سکرینبرزسان؛ ترجمه ایتالیایی این کتاب مورد استفاده نویسنده قرار گرفته (Sentiment e Forma)، انتشارات فلترینلی، میلان ۱۹۶۵ ـ .

۱۰. نگاه کنید به «احساس و فرم»، همان، ص ۲۰ به بعد.

۱۱. «احساسس و فرم»، همان، ص ۲۰ به بعد.

۱۲. «بازیل دو سولنکور» (Basil de Sclincourt)، به نقل از نوشتار وی به نام «احساس و فرم» «Music and Duration»، همان، ص ۱۳۰ ـ .

۱۳. «احساس و فرم»، همان، ص ۴۳ ـ .

۱۴. «احساس و فرم»، همان، ص ۴۳ ـ .

۱۵. «احساس و فرم»، همان، ص ۱۴۵ ـ .

۱۶. «نقد سلیقه»، همان، ص ۱۹۹ ـ .

۱۷. «نقد سلیقه»، همان، ص ۱۹۹ به بعد ـ .

۱۸. «فرانچسکو بورومینی» (Francesco Borromini) معمار بزرگ ایتالیایی، متولد در شهر لوگانو به سال ۱۵۹۹ و مرگ به سال ۱۶۶۷ در شهر رُم؛ معمار برخوردار از روحیه اخلاقی والا و تعهد حرفه‌یی.

۱۹. «کریستیان نوربرگ شولتز» (Christian Norberg - Schulz) پژوهشگر و ناقد پرآوازه معاصر که کتاب «هستی، فضا و معماری»اش به ترجمه مهندس محمدحسن حافظی (انتشارات کتابفروشی تهران، ۱۳۵۳) به علاقه‌مندان فارسی زبان معرفی شده است.

www.tabarestan.info تبرستان

۲۰. نگاه کنید به کتاب «مقاصد در معماری» (Intentions in Architecture) اثر «نوربرگ شولتز»، انتشارات اوفی‌چینا، رم ۱۹۷۷، ص ۱۲۲/۴ ـ .

۲۱. «گشتالت پسیکولوجی» = روان‌شناسی فرم (Gestalt Psycology) ـ .

۲۲. «دیوید کاتز» (David Katz) (کاسل ۱۸۸۴ ـ استکهلم ۱۹۵۳)، مؤلف «Gestaltpsicologie»، انتشارات بنوشواب، بال ۱۹۴۸ ـ .

۲۳. «ولفگانگ کوهلر» (Wolfgang Kähler)، اندیشه‌پرداز آلمانی دهه‌های نخستین سده بیستم، مؤلف کتاب «Gestalt Psicology»، انتشارات لایورایت، نیویورک ۱۹۴۷ ـ .

۲۴. «رناتو بونلی» (Renato Bonelli)، معمار و پژوهشگر معاصر ایتالیایی.

۲۵. «هنریش ولفلین» (Heinrich Wolfflin) (۱۹۴۵ـ۱۸۶۴)، تاریخ‌شناس هنر ـ .

۲۶. «اینترناشنال ستایل» (International Style).

۲۷. به عنوان نمونه‌ای برخوردار از ارزش والای تحیلی و فلسفی، نگاه کنید به «جامع الالحان»، تألیف عبدالقادر مراغی، انتشار یافته به اهتمام تقی بینش، انتشارات مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران ۱۳۶۶، به ویژه از صص ۷ تا ص ۲۶ (مقدمه و باب اوّل)، که به ارائه تعاریف اولیه، با عطف به آموزش‌های معلم ثانی فارابی، پرداخته است.

نسبت‌های‌هارمونیک در معماری و موسیقی

دکتر اسماعیل طلایی

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

پنداشتن معماری به‌مثابه علم و این‌که هر قسمت از بنا اعم از داخل و خارج باید با یک دستگاه واحد تناسب‌های ریاضی منطبق باشد، از نظریه‌های اصلی معماران دوران رنسانس است.

مشاهده کردیم که معمار آزاد نیست آن‌طور که می‌خواهد در یک ساختمان تناسب‌ها را صرفاً براساس خواست شخصی خود اعمال کند و تناسب‌ها به نوبه خود می‌بایست در هم‌آهنگی با اصل و واقعیتی فراتر از خود باشند؛ به‌ویژه یک بنا می‌بایست انعکاسی از تناسب‌های بدن انسان باشد و این فرضیه لزوماً به طور جهانی از شخصیت «ویترو ویو» پذیرفته شده است. همچنان‌که بشر تصویر خداست و تناسب‌های بدن او از طریق اراده خداوند تثبیت گردیده‌اند، تناسب‌های معماری نیز به نوبه خود حافظ و مبین این نظم کهکشانی‌اند. کدامین قوانین به این نظام تعلق دارند؟ و کدام‌اند تناسب‌های ریاضی که تعیین‌کننده هم‌آهنگی بین جهان کوچک و بزرگ به شمارند؟ این قوانین از طریق فیثاغورث و افلاطون مطرح شده و ایده‌هایی در این زمینه همواره ارزش خود را حفظ کرده بودند اما از اواخر قرن چهاردهم به بعد ارزش کاملاً تازه‌ای کسب کردند.

در بررسی برنامه افلاطونی «فرانسیسکو جورجی Francesco Giorgi» برای بنای «سن فرانسیسکو دلا وینیا San Francesco Della Vigna» کار مشکلی

است که از مدارک موجود در مورد «سن فرانسیسکو دلا وینیا» در ونیز بتوانیم دلیل قانع کننده‌ای برای اثبات آنچه گفته شد پیدا کنیم. در پانزدهم اوت ۱۵۳۴ میلادی «آندرهٔا گریتی Anderea Gritti» اولین سنگ بنای کلیسای جدید را براساس طرح «یاکوبو سن سووینو Jaobo San Sovino» بر زمین می‌نهد. به زودی اختلاف نظرهایی در مورد تناسب‌های نقشه آن بروز می‌کنند. و فرمانروا به «فرانچسکو جورجی» که از کشیشان طرفدار صومعه‌ای بود که آن کلیسا جزو ابواب جمعی‌اش به حساب می‌آمد دستور می‌دهد که خاطرات مربوط به مدل «سن سووینو» را به تحریر در آورد.

انتخاب «فرانچسکو جورجی» به عنوان متخصص از طرف «آندرهٔآ گریتی» بسیار جالب توجه است زیرا «جورجی» که در مورد مطالعه مسائل مربوط به تناسب در همه جوانب آن شهرت بسزایی داشت، در سال ۱۵۲۵ اوراق بسیاری در مورد هارمونی جهانی منتشر می‌کند که در آن‌ها دکترین مسیحیت و تفکر نو افلاطونی پیوند می‌یافت و نگرش تازه‌ای در مقابل اعتقادات قدیمی نسبت به تأثیر مرموز بعضی از اعداد و تناسب‌ها ارائه می‌شد. یادداشت‌های «سن‌فرانسیسکو» در مورد تناسب‌ها عملاً تئوری‌های مندرج در اوراق را تحقق می‌بخشد.

«جورجی» عرض ایوان بزرگ را ۹ پا پیشنهاد می‌کند یعنی مربع عدد ۳: (نمره الهی و اوّل)، طبق فرضیه عددی فیثاغورث؛ عدد ۳ اولین نمره واقعی است زیرا هم ابتدا و هم حد وسط و هم پایان دارد؛ به علاوه، مانند نهاد تثلیث الهی است، طول ایوان طبق نظر جورجی ۲۷ پا یا ۳ برابر عدد ۹ می‌باشد. او بدین ترتیب ادامه می‌دهد که مربع و مکعب عدد ۳ شامل اکوردهای جهانی می‌گردند، همچنان که افلاطون در «تیمه‌او Timeo» نشان می‌دهد. نه افلاطون و نه ارسطو هیچ‌کدام با وجود شناخت از قدرت‌های واقعی که در طبیعت رل مهمی دارند، در تجزیه و تحلیل خودشان از جهان، ورای عدد ۲۷ قدمی فراتر برنداشته‌اند. روی هم‌رفته خود اعداد به تنهایی به اندازه تناسب‌های بین آن‌ها مهم نیستند و این‌که تناسب‌های کهکشانی می‌باید در جهان کوچک نیز متصل تلقی گردند به خوبی در فرمان خداوند به حضرت موسی برای ساختن عبادتگاه با در نظر گرفتن

پیشکش ارشد به تبرستان www.tabarestan.info

مدل جهان به خوبی مشهود است، همچنین به حضرت سلیمان در ارائه طریقی که در مورد به کار گرفتن آن تناسب‌ها در ساختمان معبد پیشنهاد شده است. «جورجی»، علاوه بر این، تناسب طول و عرض شبستان را در اصطلاح موسیقی ۹:۲۷ تعیین می‌کند که این تناسب به نظر وی تشکیل یک اوکتاو و فاصلهٔ پنجم طبیعی را می‌دهد.

اوکتاو و پنجم در واقع با اصطلاح وی به ترتیب به معنی «دیاپازون Diapason» و «دیاپنت Diapente» هستند.

۹:۲۷ تشکیل یک اوکتاو و یک‌پنجم را می‌دهد، چنانچه ترتیب آن‌را ملاحظه کنیم ۹:۱۸:۲۷، بدین ترتیب ۱:۲ = ۹:۱۸، برابر با یک اوکتاو و ۲:۳ = ۱۸:۲۷ برابر با پنجم است.

برای این‌که نحوهٔ استدلال «جورجی» را مطالعه کنیم باید به خاطر آوریم که ابتدا فیثاغورث بود که اندازه‌گیری تون‌ها را در فضا کشف کرد. فیثاغورث یافته بود که هارمونی‌های موزیکال از طریق تناسب بین اعداد کامل کوچک مشخص می‌شوند، چنانچه در شرایط مساوی دو تار صوتی (طول یکی دو برابر دیگری) همزمان مرتعش گردند صدای تار کوتاه‌تر یک اوکتاو (دیاپازون) بالاتر از آن دیگری است. حال اگر طول دوتار به نسبت ۲:۳ باشد اختلاف صدا و یا زیربمی آن به اندازه یک‌پنجم است (دیاپنت)؛ و چنانچه در رابطه ۳:۴ قرار گیرند اختلاف ارتفاع تن یک‌چهارم (دیاتسارون Diantessaron) خواهد بود.

بنابراین هم‌آوایی که اساس موسیقی یونانی را پایه‌گذاری می‌کند یعنی اوکتاو، پنجم و چهارم را می‌توان از طریق روند تصاعدی ۱:۲:۳:۴ نشان داد؛ تصاعدی که نه تنها شامل فواصل ساده او کتاو و پنجم و چهارم است بلکه دو آکورد ترکیبی که یونانی‌ها آن‌را می‌شناختند یعنی دقیقاً اوکتاو اضافه پنجم (۱:۲:۳) و دو اوکتاو (۱:۲:۴) را شامل می‌گردیده است. به خوبی قابل درک است که این کشف متحیرکننده این باور را به یقین مبدل می‌سازد که بالاخره قانون هارمونیکی که حاکم بر جهان بوده دوباره پیدا شده است.

بر این اساس در بیش‌تر جاها اعداد نمادی و جادویی ساخته شدند که تأثیر خود

را بر افکار انسان تا دو هزار سال بعد از خودش نیز به جا گذاشتند. در مسیر فیثاغورث، افلاطون در «تیمه‌او» شرح می‌دهد که نظام و هم‌آهنگی جهانی کاملاً در بعضی از اعداد نهفته است.

او این هارمونی را در مجذورها و کعب‌هایی با تناسب دو برابر و یا سه برابر یافته است؛ با حرکت از عدد یک، دو؛ روند هندسی را که طبق معمول به شکل لاندا نشان می‌دهند می‌توانیم مشاهده کنیم:

۱

۲ ۳

۴ ۹

۸ ۲۷

پیشکش "آرشیو ب" به تبرستان www.tabarestan.info

هارمونی جهانی را با یک ردیف هفت نمره‌ای ۲۷، ۹، ۸، ۴، ۳، ۲، ۱، نشان می‌دهند که در خود ریتم مرموز جهان کوچک و بزرگ را به همراه دارند: زیرا رابطه این اعداد نه‌تنها شامل هارمونی موسیقی می‌شود بلکه موسیقی غیرقابل شنیدن سماوات و بنیاد روح بشر را نیز دربر می‌گیرد.

«جورجی» در اثر خود «هارمونی جهانی»، ضمن پیروی از «فیچینو Ficino» آشنایی و نزدیکی خود را با این طرز تفکر می‌نمایاند. پنجمین کتاب او در مورد فرضیه اعداد فیثاغورث و افلاطون است.

براساس نوشته‌های فیثاغورث و آکادمیسین‌های آن‌ها جهان و روح از طریق قوانین و تناسب‌های موسیقی مشخص گردیده است. همانند «اپتاکورد» که از هفت تار تشکیل گردیده که از یک شروع شده و دو برابر می‌شود تا به مکعب یعنی (۸ = $۲^۳$) و به سه برابر تا کعب ۳ یعنی (۲۷ = $۳^۳$) برسد. از آنچه که از نوشته‌های فیثاغورث استنباط می‌گردد، وی معتقد است که در این نمره‌ها و تناسب‌ها ترکیب و تکامل ساختمان و روح و تمام دنیا متشکل شده و تکامل یافته است. از اعداد فرد به مثابه مذکر و عدد زوج مانند مؤنث و از قدرت حاصله از این پیوند است که همه چیز خلق شده است. اما اثر کامل را در مکعب هر دو می‌دانستند؛ زیرا هیچ کس خارج از بُعد سوم قادر به ادامه نیست، نه در طول و نه

در عرض و نه در عمق . بنابراین هر قدرت و فعالیت یا سکوت مشمول این اعداد و تناسب‌ها می‌گردد و تمام هارمونی‌ها در این اعداد خلاصه می‌شوند.

اکنون آشکار است چرا «جورجی» در ماورای عدد ۲۷ پا فراتر نمی‌گذارد و علت آن همان مترادف بودن اندازه تناسب‌ها در فضا و نغمه‌های موسیقی است.

آنچه که او برای «سن‌فرانسیسکو» پیشنهاد می‌کند همان قسمتی از مثلث افلاطون است که با عدد کامل ۳ شروع می‌شود (۲۷ و ۹ و ۳). متعاقباً پیشنهادات «جورجی» با تناسب‌های بنیادی مطابقت می‌نمایند. عبادتگاه بزرگ در انتهای شبستان که بی‌شباهت به موقعیت سر در بدن انسان نیست دارای ۹ پا طول و ۶ پا عرض می‌باشد به طوری که طول آن مضربی از عرض است و عرض متناسب با شبستان بزرگ به نسبت ۲:۳ است که در اصطلاح موسیقی فاصله پنجم می‌باشد. همزمان نسبت ۲:۳ برای عرض و طول نمازخانه نیز حفظ گردیده است. قسمت کر در عقب نمازخانه بزرگ دارای تناسب ۶:۹ می‌باشد. طول تمام کلیسا ۵ برابر عدد ۹ است. «جورجی» این را نسبت ۵ برابر یا به اصطلاح موسیقی (بیز دیاپازون Bis Diapason) و یک «دیاپنت» نامیده (براساس نظر مؤلف کتاب این تقسیمات از حیث موسیقی صحیح نیست ـ م.) عرض ورودی ۶ پا است که با عرض نمازخانه بزرگ مطابقت دارد. همچنین عرض رواق‌های جانبی را سه پا پیشنهاد می‌کند که در واقع نسبت به عرض نسبت ۱:۳ است (۳:۹)؛ این تناسب از نظر موسیقی یک تناسب به شکل (۳:۶:۹) است که شامل یک فاصله «دیاپازون» (۳:۶) و یک «دیاپنت» (۲:۳ = ۶:۹) می‌باشد.

تناسب بین نمازخانه بزرگ و کوچک (۳:۶) یا به عبارتی یک «دیاپازون» است و رابطه بین عرض ورودی و شبستان اصلی ۳:۴ است که شامل یک فاصله «دیاتسارون» می‌باشد.

تا این‌جا نظرات «جورجی» تماماً تحقق یافته‌اند. در واقع اکثر تناسب‌هایی که در ساختمان به کار گرفته شده با این تناسب‌ها دقیقاً مطابقت ندارند اما اختلاف طوری است که با توجه به نحوه اجرا قابل اغماض‌اند.

حتی سه تا پله که منتهی به نمازخانه کوچک و نمازخانه بزرگ می‌شوند، براساس

www.tabarestan.info

پروژه «سن‌سووینو» اجرا می‌گردند. در مورد سقف مسطح و مشبک با بلندی ۴:۳ نسبت به عرض شبستان، نظر «جورجی» مورد توجه قرار نگرفته است.
با بنا نهادن تمام تناسب‌های ساختمان منحصراً براساس فلسفه اعداد هارمونیک فیثاغورث و افلاطون، «فرانسیسکو جورجی» شاید گذشته را مجدداً خلق کرده است. اما سه تن از افرادی که روی این کار نظر می‌دهند بدون هیچ شک و شبهه‌ای آن‌را تأیید می‌کنند. یک نقاش و یک معمار و یک انسان‌شناس این موضوع نشان می‌داد که تناسب‌های معماری منحصراً در حیطه معماران نیست، و منجر به وحدت تمام هنرها و علوم می‌شده است به طوری که هر مبتکر و پیشرو در این زمینه به نوبه خود یک قاضی منصف نیز بوده است. از طرفی شخصیت و وجهه اشخاص منتخب جهت مشاوره، خود نشانه‌ای بارز از اهمیت کار و ایده «جورجی» نیز است.
نقاش کسی جز «تیتزیانو Tiziano» و آرشیتکت جز «سرلیو Serlio» نیست که در آن زمان در ونیز مشغول تهیه اثر خود در معماری بوده است که قسمت اوّل آن به نام «کتاب چهارم» در سال ۱۵۳۷ منتشر گردیده بود. انسان‌شناس به‌نام «فورتونیو سپیرا Fortunio Spira» است که با وجود این‌که نام او فراموش شده ولی در زمان خود به خاطر نشر مقاله‌های متعددی از مشاهیر بزرگ زمان خود محسوب می‌گردیده است.
«جورجی» در پایان خاطرات خود می‌خواهد روی نمای ساختمان نیز تناسب‌های داخل را حفظ کند. یقیناً به نظر می‌رسد «پالادیو» که متعلق به نسل بعد از او است با شناخت از خاطرات «جورجی» آگاه به رمز مدول ۲۷ می‌گردد و آن‌را برای عرض قسمت مرکزی طرح نمای خود به کار می‌گیرد. تأیید یادداشت‌های «سن‌فرانسیسکو» از طرف «تیتزیانو» و «سرلیو» نه‌تنها باعث آشنایی هنرمندان آن دوره با این ایده می‌گردد، بلکه ضمانت اجرایی فراوان نیز کسب می‌کند و می‌توان خاطرنشان کرد که «پالادیو»، به برداشت «جورجی» از افلاطون، ارج بسیاری نهاده است. آگاهی «جورجی» از فلسفه افلاطونی بسیار قابل توجه بود، و آشنایی او با همفکران هم دوره خود به‌خصوص دوستی نزدیک با «دانیل باربارو

پیشکش "آرشیو" به تبرستان www.tabarestan.info

Daniele Barbaro» به ویژه در مدتی که مشغول تهیه کتاب‌های مربوط به «ویتروویو Vitruvio» بوده، باعث آگاهی بیش‌تر وی در زمینه فلسفه قدیم گردیده است.

واسطه‌های تناسبی در معماری

چنانچه از مطالب گذشته برمی‌آید ملاحظه گردید که معماران هنگام توصیه یک نقشه مدور برای کلیسا مستقیماً از افلاطون تقلید کرده‌اند. با توجه به این مسأله و با در نظر گرفتن یادداشت‌های «جورجی» ظاهراً لازم است بررسی شود که تناسب‌های هارمونیک گام‌های موسیقی یونانی روی تناسب‌های معماری رنسانس در عمل و در تئوری تا چه اندازه تأثیر گذاشته‌اند.

آثار «آلبرتی» و «پالادیو» در واقع منابع اصلی به شمارند که براساس آن‌ها می‌توانیم عقاید پیش از رنسانس را دقیقاً ارزیابی کنیم. قبل از بررسی نقش آن‌ها را در مورد این مسأله خاطر نشان می‌سازیم که یک تأکید مصرانه در مورد اعداد کامل اوّل وجود دارد. این امر نه تنها در نمای ساختمان «لئون باتست آلبرتی Leon Batista Alberti» «سانتاماریا نوولا S. Maria Novella» رعایت شده است، بلکه در سایر ساختمان‌های دوران رنسانس نیز مشاهده می‌شود.

در نظر اوّل «چهار کتاب پالادیو» با خصوصیات پراگماتیک آن، به علت عدم برخورد با اصول تناسب کمی مأیوس‌کننده است. اثر ضمن این‌که مملو از یادداشت‌های دقیقی در مورد تناسب‌ها است، اما هیچ‌گونه توضیحی در مورد چگونگی انتخاب یک تناسب خاص به جای دیگری نمی‌دهد.

تناسب باید در دید اوّل مشهود باشد و این خود بنیان هر نوع بینشی در مورد نظام‌هاست؛ و «پالادیو» به خاطر «حفظ تناسب زیبا» با سیستم نظام‌های مشهور خود به رفع معایب و کمبودهایی که در این تناسب‌ها در ارتباط با یک‌دیگر لزوماً ایجاد شده‌اند، نسبت به کل ساختمان می‌پردازد. در پشت قوانین اجرایی و عملی «پالادیو»، معمولاً بیش از این‌که به نظر خواننده مدرن بیاید تفکر و آگاهی متمرکز است، و به وضوح روشن است که یادداشت‌هایی که در مورد تناسب‌ها

نوشته شده نمی‌توانند اختیاری باشند. این یادداشت‌ها به طور یقین شامل بعضی از قوانینی می‌شوند که معمولاً از نظر ریاضی قابل قبول‌اند.
یک مثال اساسی و مهم ما را مستقیماً به طرف قلب مسأله تناسب هارمونیک هدایت می‌کند.
«پالادیو» ما را از اندازه‌های کلی تناسب‌های ارتفاع فضاها نسبت به طول و عرض که در واقع رابطه سه بُعدی مشخص‌کننده شکل یک مکان هستند آگاه می‌کند.
قبل از بررسی این نکته مهم نسبت‌های خوب بین طول و عرض اتاق را نشان می‌دهد؛ بدین معنی که از بیش‌تر از دو بُعد صحبت می‌کند. برای تعمق بیش‌تر در مورد روابط بین سه بُعد بد نیست جدول او را در این مورد دنبال کنیم.
«پالادیو» هفت شکل فضا را به ترتیب توصیه می‌کند:

پیشکش آرشیو مرکز تبرستان به تبرستان
www.tabarestan.info

۱ـ مدور،
۲ـ مربع،
۳ـ قطر مربع به اندازه طول اتاق،
۴ـ یک مربع و یک‌سوم یعنی ۳:۴،
۵ ـ یک مربع و نصف یعنی ۲:۳،
۶ ـ مربع و دوسوم یعنی ۳:۵،
۷ـ دو برابر مربع یعنی ۱:۲.
تمام این تناسب‌ها به استثنای شماره ۳ تماماً قابل اندازه‌گیری و در حد امکان ساده‌اند.
در واقع نسبت قطر مربع به ضلع آن (شماره ۳) رابطه $\sqrt{2}:1$
شکل اتاق‌هایی که «پالادیو» توصیه می‌کند نشان می‌دهد که او نیز ردپای گذشتگان را دنبال می‌کند: حتی «آلبرتی» و «سرلیو» نیز چنین ابعادی را برای فضاهای داخلی پیشنهاد می‌کردند و هر دو در مورد فرم شکل سوم که غیرقابل اندازه‌گیری است اشاراتی کرده‌اند در صورتی که «پالادیو» در این مورد سخن به میان نیاورده است.
تا آن‌جا که مطلع هستیم این تنها نمره غیرمنطقی متداول در تناسبات معماری

رنسانس است؛ این نمره مستقیماً از «ویتروویو» اقتباس گردیده. وجود این عدد در غالب یک سیستم مدولر، که در غیر این صورت دارای تناسب‌های غیرقابل قیاس می‌باشد، خود دلیل خوبی برای به جا ماندن تئوری تناسب‌های یونانی است که در دوران رومانیک به دست فراموشی سپرده شده بوده‌اند.

احتمالاً حقیقت دارد که «پالادیو» و سایر معماران دوران رنسانس از تناسب‌های غیرمنطقی در کارهای خودشان استفاده نکرده باشند و در واقع این مسأله‌ای است که به آن می‌پردازیم و مجدداً متذکر می‌گردیم که مفاهیم معماری «پالادیو» مانند سایر معماران دوران رنسانس براین اساس بوده است که تناسب‌ها قابل اندازه‌گیری بوده‌اند چنان‌که از محتوای کلام خود او برمی‌آید: «در تمام ساختمان‌ها چنانچه جست‌وجو گردد تمام اعضاء ساختمان با هم تناسب دارند به‌طوری که نسبتی نیست که نتوان آن‌را اندازه گرفت.»

پیشکش "ن م ب" به تبرستان www.tabarestan.info

اکنون چنانچه رابطه‌های سه اندازه را مورد توجه قرار دهیم متوجه می‌شویم که این فرضیه به طرز تعجب‌آوری ساده است.

«پالادیو» ضمن تأیید این تناسب‌ها آن‌ها را برای فضاهای داخلی توصیه می‌کند؛ این تناسب‌ها شامل سه ردیف تناسب گوناگون ارتفاع نسبت به طول و عرض می‌باشند.

برای هرکدام از این سه مورد یک روش محاسبه ارتفاع برپایه طول و عرض نشان می‌دهد و این روش هم هندسی است و هم حسابی. بدون این‌که سخن را طولانی کنیم نتیجه بحث را بررسی می‌کنیم.

اولین مثال: فرض می‌کنیم که اندازه‌های یک اتاق ۱۲ × ۶ باشد؛ ارتفاع آن ۹ پا خواهد بود.

دومین مثال: اتاق به ابعاد ۹ × ۴ که ارتفاع آن ۶ پا می‌شود.

سومین مثال: اتاق به ابعاد ۱۲ × ۶ پا که ارتفاع آن ۸ پا می‌شود.

نمودهای «پالادیو» صرفاً متکی به عملی بودن آن‌ها می‌باشند و مفهوم خاصی را در مورد این تناسب‌ها بیان نمی‌کنند. در واقع ارتفاع اتاق در این سه مثال نمایانگر به ترتیب حد وسط (میانگین) محاسبات ریاضی و هندسی و همچنین هارمونیک

مابین دو اندازه دیگر است.

این سه نوع تناسب، که اساس تناسب‌های منطقی را احتمالاً تشکیل می‌دهند، از قدیم به فیثاغورث نسبت داده شده‌اند که در اصل اساس تناسب‌های راسیونل یونان تصور می‌گردد.

با برخورد مشخص‌تر با این مسأله می‌بینیم تناسب‌های ریاضی دومی از اوّلی به اندازه سومی از دومی بزرگ‌تر است (b-a = c-b)، همچنان که در ۲:۳:۴ (اولین مثال پالادیو). در تناسب‌های هندسی نسبت اولی به دومی مانند نسبت دومی به سومی است (a:b = b:c)، مانند ۴:۶:۹، دومین مثال «پالادیو») فرمول تناسب «آرمونیک» یعنی سومین مثال «پالادیو» پیچیده‌تر از سایرین است.

آنچه که امروزه به نام سه تناسب هارمونیک عنوان می‌کنیم در تناسب‌های «تیمه‌او» تأیید می‌گردند: «اندازه واژه وسطی به همان اندازه و کسر قبلی از ماقبل خود بیش‌تر و از مابعد خود کمتر است.»

www.tabarestan.info

به عبارت دیگر هنگامی که فاصله مابعد و ماقبل واژه وسط همان کسر اندازه واقعی آن‌ها است؛ یعنی $\frac{b-a}{a} = \frac{c-b}{c}$

در مثال «پالادیو» ۶:۸:۱۲ واژه وسط ۸ بزرگ‌تر است از ۶ به اندازه ۱/۳ و کوچک‌تر است از ۱۲ به اندازه ۱/۳ یعنی $\frac{۸-۶}{۸} = \frac{۱۲-۸}{۱۲}$

«فیچینو» در توضیح خود در مورد «تیمه‌او» از سه نوع تناسب به طور مفصل صحبت کرده و شاید از طریق او است که این تناسب‌ها این چنین در استیل رنسانس اهمیت به‌سزایی یافته‌اند. در ونیز و محدوده آن، در زمان «پالادیو»، این تناسب‌ها توسط «جورجی» و «دانیل باربارو» آزمایش گردیده‌اند؛ امّا احتمالاً ممکن است که منبع اطلاعاتی «پالادیو»، «آلبرتی» بوده باشد که به عنوان یک آرشیتکت به طرق ساده‌تری با آن‌ها برخورد کرده است.

«آلبرتی» قبل از تشریح سه نوع تناسب، مطابقت فواصل موسیقی با تناسب‌های معماری را مورد بحث قرار می‌دهد. ضمن اشاره به فیثاغورث تأیید می‌کند: «این اعداد واقعی که براساس آن‌ها نغمه‌ها صدای خوش‌آیندی به گوش انسان می‌رسانند همان‌هایی هستند که چشم و روح انسان را مملو از زیبایی حیرت‌انگیز

می‌کنند.» و این همان دکترینی است که به عنوان اساس تناسب‌ها در دوران رنسانس باقی می‌ماند. «آلبرتی» ادامه می‌دهد: «بنابراین می‌بایست از کسانی که در مورد این اعداد آگاهی کامل دارند قواعد و رموز موسیقی را دریابیم: و در ماوراء این‌ها طبیعت به ما نشان خواهد داد که چه چیزی با ارزش و والاست.»

تعبیر درست این امر احتمالاً این است که برای «آلبرتی» روابط هارمونیک مستقر در طبیعت در موسیقی متظاهر می‌شوند. معمارانی که این هارمونی‌ها را به‌کار می‌گیرند صرفاً تناسب‌های موسیقی را در معماری ترجمه و تطبیق نمی‌کند، بلکه آن هارمونی جهانی را به کار می‌گیرند که در موسیقی تظاهر می‌کند.

«آلبرتی» همانند سایر هنرمندان پیش از خود بدون شک آگاه بوده که آرمونی موسیقی از طریق واسطه‌های متناسب آن مشخص می‌گردد؛ در واقع سه واسطه متناسب تمام فواصل گام‌های موسیقی را مشخص می‌کنند که در «تیمه‌او» شرح داده شده بودند و نویسندگان کلاسیک تئوری موسیقی به طور وسیعی این نکته را شرح داده‌اند. در کتاب موسیقی اثر «بوازیو» که اولین بار در ونیز به سال ۹۲ـ۱۴۹۱ چاپ گردیده این مطلب به خوبی نشان داده شده که در دوران قرون وسطی و در رنسانس برای دکترین اعداد اهمیت به‌سزایی قائل بوده‌اند. «فرانسیسکو جورجی» در تفسیر مجدد خود از اثر «تیمه‌او» با تکیه روی فصول مهم نظرات «فیچینو» تمام مسأله را خلاصه می‌کند. برای دسترسی به واسطه‌های متناسب «آرمونیک» و ریاضی به عنوان اعداد کامل بین واژه‌های مشخص از سری اصلی افلاطون (۸، ۴، ۲، ۱ و همچنین ۲۷، ۹، ۳، ۱) عدد ۶ را به عنوان کوچک‌ترین شاخص پیشنهاد می‌کند.چنانچه این سری اعداد را در عدد ۶ ضرب کنیم ردیف‌های ۳۲، ۲۴، ۱۲، ۶ و ۱۶۲، ۵۴، ۱۸، ۶ را به دست می‌آوریم. در این تصاعد هندسی واسطه‌های آرمونیک و ریاضی بدون مکسور شدن گنجانیده می‌شوند: «بنابراین واسطه‌هایی که بین ۶ و ۱۲ قرار می‌گیرند ۸ و ۹ می‌باشند به طوری که به یک اندازه از ۶ بزرگ‌تر و از ۱۲ کوچک‌تراند. عدد ۸ از ماقبل و مابعد خود به اندازه کسر طرفین تفاوت دارد. بین ۱۲ و ۲۴ واسطه‌های آرمونیک و ردیف دیگر ریاضی می‌باشند.» در حالی‌که واسطه‌های هندسی از طریق تصاعد

www.elhoresman.info

۴۸، ۲۴، ۱۲، ۶، نشان داده شده‌اند، «جورجی» تا این‌جا واسطه‌ها را از نظر ریاضی بیان کرده است. اکنون کاربرد آن‌ها را در تئوری موسیقی تعقیب می‌کند؛ «از طرفی همه به آرمونی تعلق دارند؛ بنابراین نسبت عدد بزرگ به کوچک یک نسبت مضاعف است و تشکیل دیاپازون را می‌دهد (۶:۱۲). از کوچک‌ترین حد تا حد متوسط بزرگ یک نسبت «سس‌کو آلترا» است که تشکیل دیاپنت را می‌دهد (۶:۹) اما از همان عدد تا متوسط کوچک سی‌کوئیترز که تشکیل دیاتسارون را می‌دهد (۶:۸).

این‌ها دارای همان نتیجه نسبت متوسط بزرگ به حد بزرگ‌تر است (۹:۱۲) و نسبت متوسط کوچک و حد بزرگ‌تر یک دیاپنت می‌باشد (۸:۱۲).

از نسبت دو واسطه رابطه «سس‌کو اوکتاو» که تشکیل یک تن (اوکتاو) می‌دهد به دست می‌آید (۸:۹) و در واقع این فاصله بین فاصله چهارم و پنجم است.»

www.tabarestan.info

چهارم پنجم

۱۲: ۹: ۸: ۶:

چهارم تن چهارم

در ارتباط با این نکته، طرف دیگر (مثلث اعداد) در عدد ۳ ضرب شده است به طوری که اعداد اولیه آن ۶ و ۱۸ و واسطه‌ها ۹ (آرمونیک) و ۱۲ (ریاضی) می‌باشند.

آخرین حدود ۱۸ و ۵۸ هستند که واسطه‌های آن‌ها ۲۷ و ۳۶ می‌باشند.

از طرف دیگر واسطه‌های عددهای ۵۴ و ۱۶۲ به ترتیب ۸۱ و ۱۰۸ و ... می‌باشند.

از تمام این‌ها که در مورد جزئیات واسطه‌های هندسی و ریاضی و آرمونیک نوشته شده، واسطه‌های هندسی در درجه عالی قرار دارند. و از دو واسطه دیگر واسطه هارمونیک در درجه بعد بدین طریق می‌توان تمام فواصل را تعیین کرد: به جز فاصله‌های پرده و نیم‌پرده و ربع پرده. به این صورت با به کار گرفتن تئوری واسطه‌های فیثاغورث در تناسب‌ها، فواصل موسیقی در گام موسیقی

یونانی، گام‌های موسیقی یونانی برای نزدیک شدن به ریاضی دلیل بیش‌تری پیدا می‌کنند؛ زیرا تصاعد هندسی اوکتاوها را تشکیل می‌دهند و واسطه‌های آرمونیک و ریاضی فواصل چهارم و پنجم و تن را تعیین می‌کنند. پیوندی که این‌ها را به یک‌دیگر متصل می‌کند به وضوح در دیاگرام «جورجی» دیده می‌شود. هرجا که برخوردی به روابط ردیف ۶,۸,۹,۱۶,۱۸,۲۷,۳۲,۳۶,۴۸,۰۰۰ و غیره شود می‌توان آن‌را تصاعد تصور نکرد بلکه می‌توان انعکاس مستقیم و یا غیرمستقیم تقسیمات فیثاغورث و افلاطون در مورد گام‌های موسیقی انگاشت. و هنگامی که «پالادیو» یکی از سه واسطه را و تنها یکی از آن‌ها را برای ارتفاع فضاهای خود توصیه می‌کند بدون شک می‌داند که: «این‌ها متعلق به آرمونی هستند».

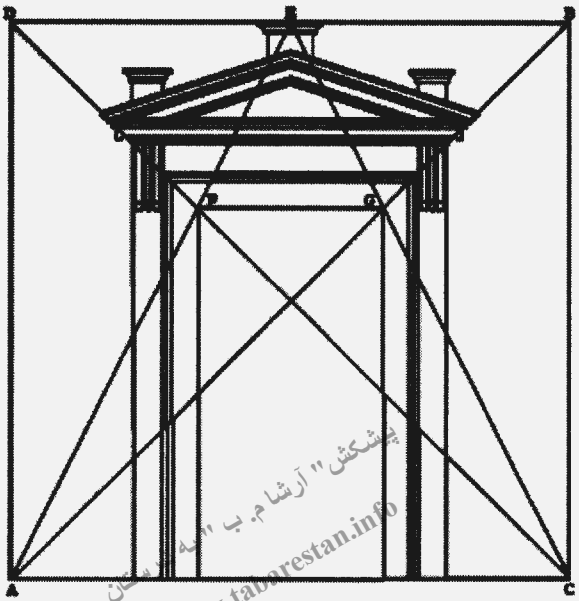
یک کاوش دقیق بدون شک ما را به کشف این اصل در مورد دیگر معماران رنسانس واقف می‌سازد؛ روی‌هم‌رفته مطالب گذشته به قدر کفایت به نظر ما ثابت می‌کند (مؤلف) که سه واسطه‌ای که هارمونی موزیکال را مشخص می‌کنند، در انتخاب تناسب‌های سنجیده از طریق آن دسته از معماران رنسانس که دارای عقاید اومانیستی و نوافلاطونی بوده‌اند، جایگاه مرکزی را اشغال می‌کنند.

می‌توان نتیجه‌گیری کرد که هنگامی که «پالادیو» ضرورت ساخت کلیساها را «به‌روش و تناسبی که تمام قسمت‌ها، یک هارمونی به چشم بیننده القاکنند» مطرح می‌سازد، به یک چیز واهی و غیرقابل تصور برای چشم فکر نمی‌کند، بلکه یک ساخت آرمونیک فضایی، که محصول روابط همه جانبه تناسب‌های ارزشمند جهانی است را در نظر دارد. در خاطره‌ای که در سال ۱۵۶۷ در مورد کلیسای جامع شهر «برشا Bresia» از وی درخواست می‌گردد، صرفاً در مورد تناسب است که سخن می‌گوید و یک جمله در آن نهفته است که به خوبی نمایانگر نحوه تفکر معماری است مانند «فرانچسکو جورجی». او می‌گوید: «تناسب‌های اصوات هم‌آهنگی گوش هستند همچنان که تناسب اندازه‌ها هم‌آهنگی چشمان ما، این هم‌آهنگی‌ها به صورت عادت و خارج از چهارچوب منطقی افرادی است که جهت شناخت دلایل را مطالعه می‌کنند.»

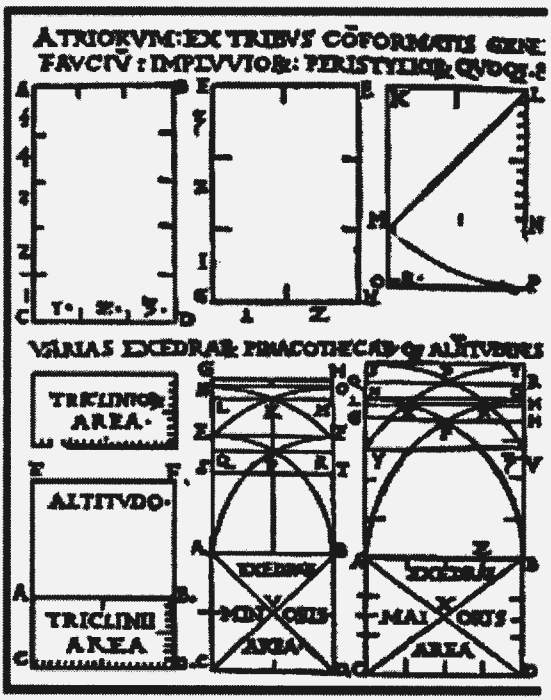
می‌توان به خوبی فرض کرد که «پالادیو» خود را این طور می‌پندارد: «کسی

که مطالعه می‌کند تا به علت چیزها پی‌ببرد». این حقیقت است که توازی بین تناسب‌های موسیقی و فضایی باعث ایجاد یک مکان مشترک می‌شود که اغلب تکراری است؛ با وجود این، عمق دورنمای مدارک رنسانس روشن می‌کند که این چیزی بیش از یک شباهت است.

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info



پیشکش " آرشام. ب "به تبرستان
www.tabarestan.info



پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

مبانی آفرینش کالبدی موسیقی و معماری

مهندس شیوا صمیمی

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

پیوستگی سرزمین‌های بدون مرزی که دنیای هنر را می‌آفرینند، همواره هنرمندان را بر آن داشته تا به تعمق در ویژگی‌های یک یک خطه‌های هنری و مقایسه دو به دوی این سرزمین‌ها و نهایتاً کاوش در چگونگی ادغام آن ها، که منجر به پیدایش دنیای واحد هنر می‌شود، بنشینند.

مقایسه سرزمین‌های معماری و موسیقی که موضوع مورد بحث این کتاب می‌باشد، بدون گذر از مراحل روند آفرینش این دو هنر ارزشمند، کاری بس دشوار می‌نماید. در این گذر زمانی سخن از آفرینش مفاهیم و معانی معماری و موسیقی به میان می‌آید که همچون موجی عظیم،چنگ در عمیق‌ترین لایه‌های دریای دل انسان می‌اندازد و او را به تفکر و تعمق در دنیای معانی وامی‌دارد و زمانی نیز سخن از ابزارها و امکاناتی به میان می‌آید که آفرینندگان معماری و موسیقی به مدد آن‌ها به شکل دادن به مفاهیم اثرشان می‌پردازند و آن مفاهیم معنوی را به کالبد مادی در می‌آورند که این ابزارها و امکانات چیزی نیست جز مبانی آفرینش کالبدی این دو هنر. مقایسه این مبانی با توجه به مفهوم کاربردی آن‌ها گامی است کوچک که نویسنده مقاله در جهت بازشناسی روند آفرینش کالبدی این دو هنر برداشته و امیدوار است که توانسته باشد ابزاری سودمند برای پژوهش در این دو سرزمین پهناور هنری در اختیار علاقه‌مندان قرار دهد.

برای مقایسه پایه‌ها و بنیان‌های آفرینش کالبدی معماری و موسیقی، سه موضوع زیر را دنبال می‌کنیم:

اول ـ جوهره کالبدی،

دوم ـ ابزارهای ارزیابی جوهره کالبدی،

سوم ـ تبدیل جوهره به کالبد دربرگیرنده ایده و گسترش آن.

در این گذر نخست اشاره‌ای می‌کنیم به مفهوم جوهره به عنوان کلیدی برای بررسی روند آفرینش کالبدی معماری و موسیقی. سپس به معرفی ابزارهایی می‌پردازیم که آفرینندگان این دو هنر برای گزینش سنجیده جوهره در اختیار می‌گیرند و در پایان از گسترش فضایی جوهره سخن می‌گوییم و می‌بینیم که چگونه آهنگ‌سازان و معماران، همزمان با تبدیل جوهره به کالبد در برگیرنده ایده، به آفرینش و به هم تنیدن رشته‌های تار و پود اثر هنری خویش می‌پردازند و بدین‌سان با سوار کردن کالبد ایده بر بال های این گستره فضایی امکان جایگزینی ایده در گستره زمانی ـ مکانی را فراهم می‌کنند.

پیشکش رشد به تهران www.tahrestan.info

جوهره کالبدی

در بررسی تحلیلی یک منظومه می‌توان جزئی کوچک از اجزای آن را در نظر گرفت که، با دربرداشتن حتی اندک ویژگی‌های ارتباطاتی، قابلیت سوق ذهن انسان به سوی آن منظومه را دارا باشد. این جزء کوچک که از این پس با نام "جوهره کالبدی" از آن یاد می‌کنیم می‌تواند به عنوان ابزاری تحلیلی ما را در مقایسه آفرینش کالبدی دو منظومه معماری و موسیقی یاری رساند. با توجه به تعریفی که از واژه جوهره ارائه گردید شاید "صوت" بتواند نامزد مناسبی برای ایفای نقش جوهره کالبدی در منظومه موسیقی باشد. در هنر معماری نیز "علائم بصری" را به عنوان جوهره این منظومه مفروض می‌داریم و بدین ترتیب راه را برای بررسی مبانی آفرینش دو هنر مذکور هموار می‌کنیم.

ابزارهای ارزیابی جوهره کالبدی

در این بخش، زیر دو عنوانی که می‌آیند، به ابزارهایی اشاره می‌کنیم که آهنگ‌سازان و معماران برای گزینش جوهره چه در زمان خلق کالبد دربرگیرنده ایده و چه به منظور گسترش زنجیره‌اش از آن‌ها مدد می‌جویند. برای به پایان بردن گزارش هر قسمت اما به مقایسه امکاناتی که آفرینندگان این دو هنر در تثبیت ابزارهای واسطه‌یی در روند انتقال به مخاطب دردست دارند، سخنی به میان نمی‌آوریم، چرا که در این مرحله، ذهنیات پیشین مخاطب نقشی تعیین کننده ایفا می‌کنند که بررسی آن‌ها، در این مقاله نمی‌گنجد.

الف ـ ویژگی‌های کمّیِ جوهره،

ب ـ ویژگی‌های کیفیِ جوهره.

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

ویژگی‌های کمی جوهره کالبدی

به منظور دست‌یابی به ابزاری تحلیلی برای مقایسه ویژگی‌های کمی صوت و علائم بصری، به مثابه جوهره دو هنر موسیقی و معماری، نخست از تقارن میان برخی از این ویژگی‌ها سخن می‌گوییم و بدین وسیله گامی در راستای مقایسه دو به دوی آن‌ها بر می‌داریم. بدین منظور شاید بتوان ارتفاع (زیر و بم)، شدت و زمان دوام صوت را، به عنوان برخی از ویژگی‌های جوهره موسیقی، به ترتیب همتای ابعاد، فاصله و زمان رؤیت علایم بصری در خطه معماری قرار داد و بدین ترتیب تحت سه عنوان زیر به سنجش دو به دوی این ویژگی‌ها پرداخت.

یکم - ارتفاع صوت و ابعاد علائم بصری

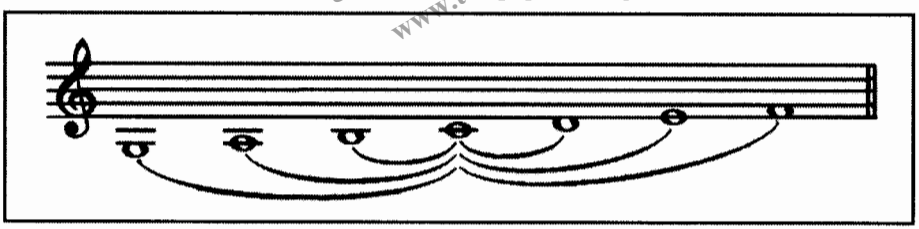
هرگاه یک موج صوتی در مقطعی از زمان به طور منظم نوسان کند، به طوری که ارتفاع آن قابل اندازه‌گیری باشد، صوتی می‌آفریند که در صورت قرارگیری در محدوده شنوایی انسان صوت موسیقایی نامیده می‌شود. در هر اثر موسیقی، اصوات با ارتفاعات متنوع، به صورت منفرد یا گروهی از گستره زمان عبور می‌کنند و ملودی می‌آفرینند. کم یا بیش در تمام ملودی‌های آشنا، یک صوت مرکزی به

نام تونیک وجود دارد که گویی کلیه اصوات ملودی را به سوی خود جذب می‌کند و به هنگام بررسی علمی اصوات متشکله ملودی نیز ارتفاع همه اصوات نسبت به این صوت مرکزی سنجیده می‌شود.

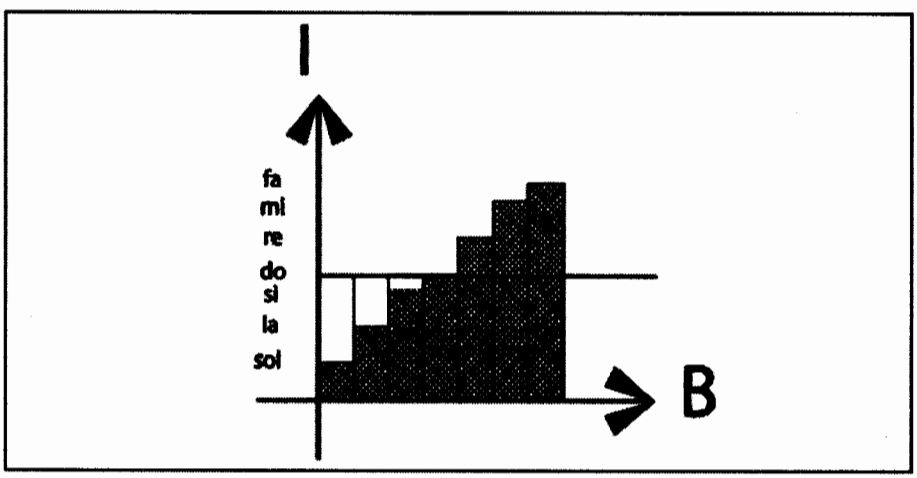
آهنگ‌سازان به هنگام آفرینش اثر موسیقایی خود از یک یا چند مجموعه صوتی مشخص استفاده می‌کنند که متشکل است از یک تونیک و اصوات دیگری که نسبت ارتفاع آن‌ها به این صوت، نسبت تعریف شده‌ای است. هر مجموعه صوتی قابلیت خلق فضای ذهنی ویژه‌ای در مخاطب دارد. به عنوان مثال، تناسبات اصوات مجموعه صوتی ماژور به گونه‌ای است که ملودی خلق شده توسط آن‌ها بالقوه، حسی شاد ونشاط آور در مخاطب ایجاد می‌کند؛ در حالی که مجموعه صوتی مینور قابلیت ایجاد حس غم را دارا است.

پیشکش آرشاد به تبرستان www.tabarestan.info

نت تونیک ـ مرکز جاذبه اصوات گام دوماژور



مأخذ ص ۷۳ کتاب مبانی اجرای موسیقی تألیف شریف لطفی



نمودار جاذبهٔ اصوات

لازم به ذکر است که اگر یک مجموعه صوتی را با حفظ تناسبات، به صوت مرکزی دیگری منتقل کنیم، حس بالقوه مجموعه ثابت خواهد ماند.

در دنیای معماری، ابعاد به عنوان یکی از سه ویژگی کمّی مذکور علائم بصری، معادل ارتفاع صوت در موسیقی قرار می‌گیرد. در هر بنای معماری، علائم بصری با ابعاد متنوع در مکان‌هایی تعریف شده جای می‌گیرند و گردش نگاه مخاطب بر این علائم از داخل یا خارج کالبد، به درک فضای معماری می‌انجامد. هر معمار برای آفرینش اثر خود، از ابعاد ویژه‌ای برای خلق کالبد علائم بصری استفاده می‌کند که خواه ناخواه مبنای سنجش این اندازه‌ها، ابعاد انسانی خواهد بود. چرا که مخاطب فضاهای معماری انسان است و لاجرم همه ابعاد علائم بصری را نسبت به ابعاد بدن خود می‌سنجد. با توجه به تعریفی که از صوت مرکزی در موسیقی ارائه گردید، می‌توان نقش ابعاد انسانی در علائم بصری را نظیر نقش تونیک در مجموعه اصوات دانست.

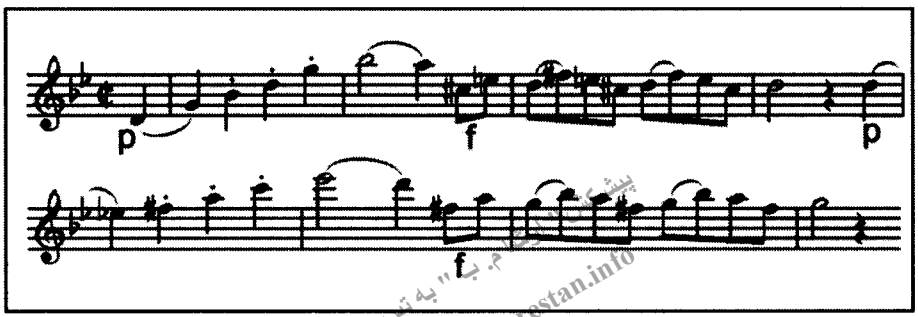
www.tabarestan.info

در واقع با ایجاد ابعاد مختلف نیز می‌توان حس بالقوه ویژه‌ای را در انسان برانگیخت، با این تفاوت که در موسیقی آهنگ‌ساز می‌تواند از اجراهای مکرر اثر خود با تناسبات مشخصی که مد نظر داشته، اطمینان حاصل کند در صورتی که در معماری، تنها ابعاد علائم بصری هستند که در بنا تثبیت می‌شوند و ابعاد مبنای سنجش، با تغییر مخاطب دگرگون می‌شوند. به همین دلیل زمانی که توسط انسان‌هایی با ابعاد بدنی مختلف مورد بازدید قرار می‌گیرد، تناسباتی یکسان نخواهند داشت و نهایتاً حس یکسانی را ارائه نخواهند کرد. به همین دلیل، ابعاد اکثر بناها (غیر از آنچه ویژه کودکان طراحی می‌شود) برای کودکان بیش از اندازه بزرگ جلوه می‌کند. شاید همین عدم تناسب ابعاد بنا با ابعاد بدن کودکان دلیل پناه بردن آن ها به فضاهایی محصورتر باشد.

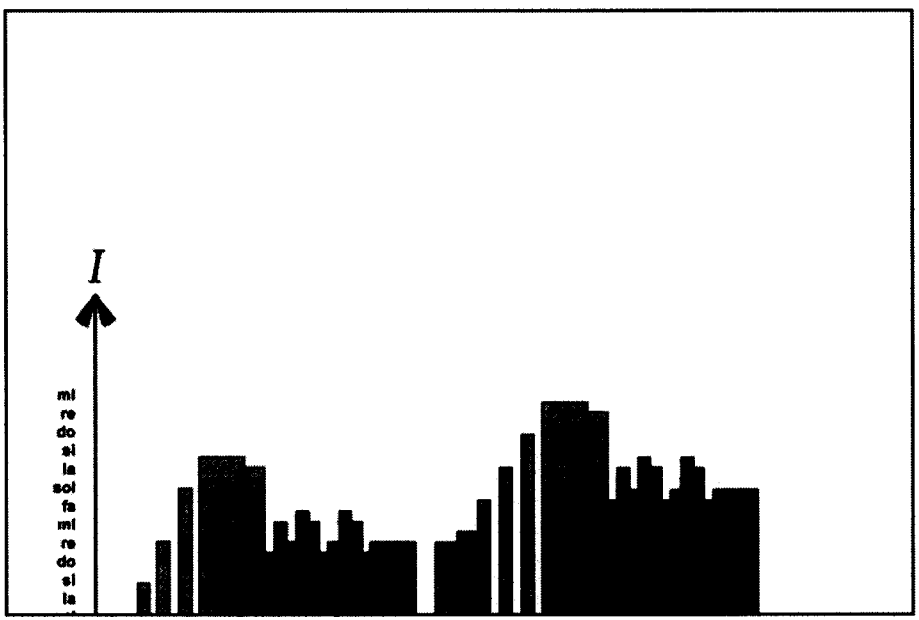
دوم - شدت صوت و فاصله علایم بصری

یکی از ویژگی‌های کمّی صوت، شدت آن می‌باشد که به عنوان ابزاری برای بعد بخشیدن به صوت، مورد استفاده آهنگ‌سازان قرار می‌گیرد. در خلق اثر

موسیقی می‌توان با تغییر ناگهانی و تدریجی شدت اصوات، احساسات ویژه‌ای را در شنونده بیدار کرد. به عنوان مثال افزایش تدریجی شدت صوت، به ویژه زمانی که با افزایش ارتفاع صوت همراه باشد، می‌تواند حس هیجان را در شنونده برانگیزد، و به کاهش فاصله ذهنی مکانی مخاطب و صوت موسیقایی



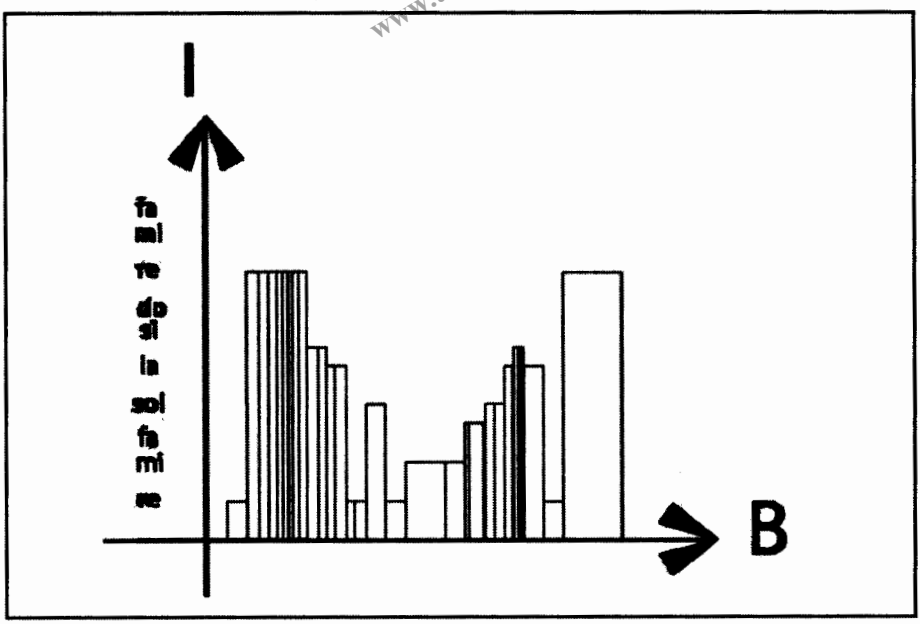
پیشکش گروه "م. با" به تبرستان
www.tabarestan.info



نمودار تغییرات شدت صوت ـ دینامیک پله‌ای

بیانجامد یا کاهش تدریجی شدت صوت، می‌تواند آرام بخش و دعوت کننده به سکون باشد و با حس دور شدن ذهنی مکانی مخاطب از صوت توأم باشد. تغییرات ناگهانی شدت صوت نیز می‌تواند غافل گیر کننده باشد و تا حدی از یکنواختی اثر، جلوگیری کند.

پیشکش " آرشا م. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info



دینامیک تدریجی

در معماری نیز، فاصله علائم بصری نسبت به مخاطب، تأثیری مستقیم بر وضوح و همین طور بر دریافت اندازه‌ها دارد. طبق قوانین پرسپکتیو هر چه علائم بصری

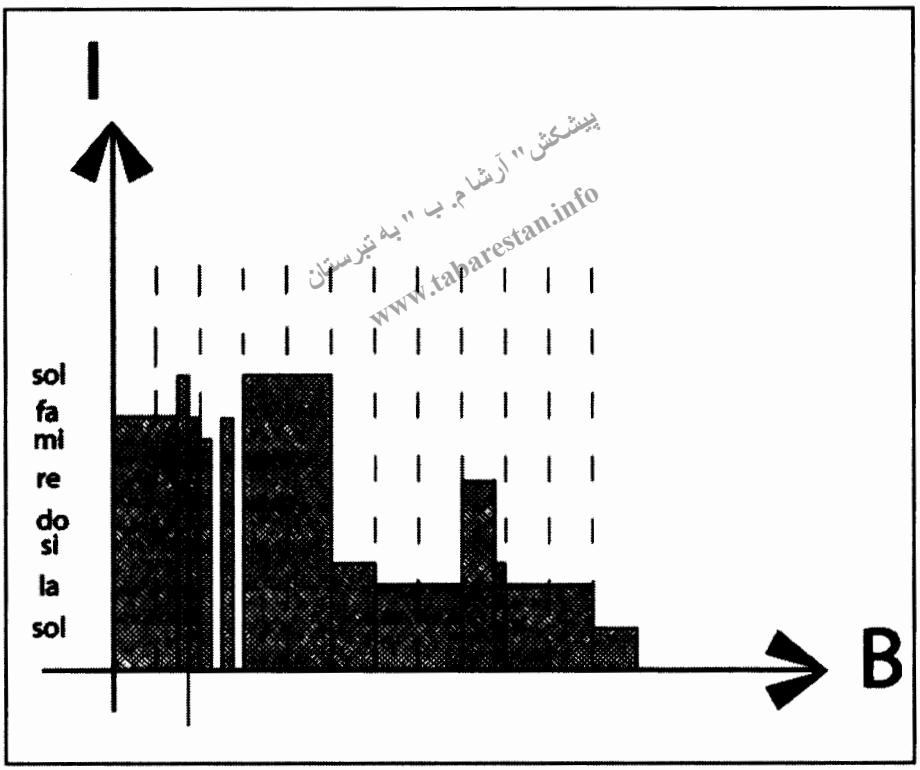
به انسان نزدیک‌تر باشند بزرگ‌تر و واضح‌تر و برعکس با دور شدن نسبت به انسان کوچک تر و محوتر مشاهده می‌شوند.

معماران نیز از تغییر فاصله ناگهانی یا تدریجی علائم بصری نسبت به انسان، برای برانگیختن احساسات ویژه در تدوین اثر خود مدد می‌جویند؛ نظیر پلان‌بندی در نمای بناها یا تکرار علائم بصری یکسان در یک مسیر با فواصلی ثابت نسبت به یک‌دیگر که هنگام رؤیت از هر نقطه علائم بصری به تدریج با دور شدن نسبت به انسان کوچک و کوچک‌تر می‌شوند. برخی از آهنگ‌سازان برای حصول اطمینان از اجرای اثرشان به همان نحو مورد نظر خود، از علائمی برای تغییر شدت صوت استفاده می‌کنند که در این صورت، قطعه آن‌ها به هنگام اجراهای مکرر، تقریباً یکسان شنیده خواهد شد. اما برخی دیگر، از هیچ گونه علائم محدود کننده‌ای استفاده نمی‌کنند و تصمیم‌گیری را به عهده نوازنده یا خواننده می‌گذارند. معماری به این حالت دوم بسیار شبیه‌تر می‌نماید. چرا که مخاطب بنا به دل خواه خود، مکان قرارگیری خود نسبت به علائم بصری را انتخاب می‌کند و می‌تواند تجربیات متفاوت و گاهی متضاد را از علایم بصری مشخص داشته باشد.

پیشکش ارشاد به تهران www.tabarestan.info

سوم - زمان دوام یا کشش

اصواتی که در گستره زمان جاری می‌شوند، مدت دوام آن‌ها نسبت به واحدی که توسط آهنگ‌ساز به عنوان واحد زمانی معرفی می‌گردد (و آن‌را در موسیقی ضرب می‌نامند) سنجیده می‌شود. یک آهنگ‌ساز به هنگام گزینش اصوات، علاوه بر ارتفاع و شدت صوت به کشش آن نیز توجه می‌کند. اصواتی که زمان زیادی دوام پیدا می‌کنند قابلیت ایجاد حس سکون و اصوات زود گذر قابلیت برانگیختن حس پویایی را دارند. در برخی موارد آهنگ‌سازان در قسمتی از قطعه، علامت‌هایی در جهت تغییر ناگهانی یا تدریجی ضرب اثر قرار می‌دهند که نهایتاً منجر به تند یا کند شدن ملودی می‌شود. زمانی نیز تصمیم‌گیری را به عهده نوازنده می‌گذارند که با تشخیص خود، به دگرگونی سرعت اجرایی اثر بپردازد.



پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

نمودار زمان دوام صوت

در معماری نیز معمار می‌تواند با مدد گرفتن از واسطه‌هایی نظیر نور و سایه، یا برگزیدن علائم بصری با ویژگی‌هایی که دعوت کننده به حرکت یا سکون هستند، تا حدودی سرعت گردش چشم مخاطب برروی علائم بصری را کنترل کند ولی این تنها یک امکان بالقوه محسوب می‌شود و هر مخاطبی با توجه به دنیای ذهنی

ویژه خود، سرعت کم یا بیش منحصر به فرد خود را خواهد داشت.

ویژگی‌های کیفی جوهره

صوت دارای یک ویژگی غیر قابل اندازه‌گیری، ولی قابل تشخیص است که از آن به عنوان ویژگی کیفی صوت یاد می‌کنیم و آن چیزی نیست جز رنگ یا تمبر یا جنس صوت که ارتباط مستقیم با ابزار مولد صوت، یعنی ساز، دارد. هر کدام از سازها قابلیت برانگیختن احساسات ویژه‌ای را در مخاطب دارند.به عنوان مثال، صدای درخشان ترومپت، حس قهرمانی یا نظامی را در انسان بر می‌انگیزد، در حالی که صدای فلوت تسکین بخش است و می‌تواند تأثیر یک ملودی آرام بخش را تشدید کند.

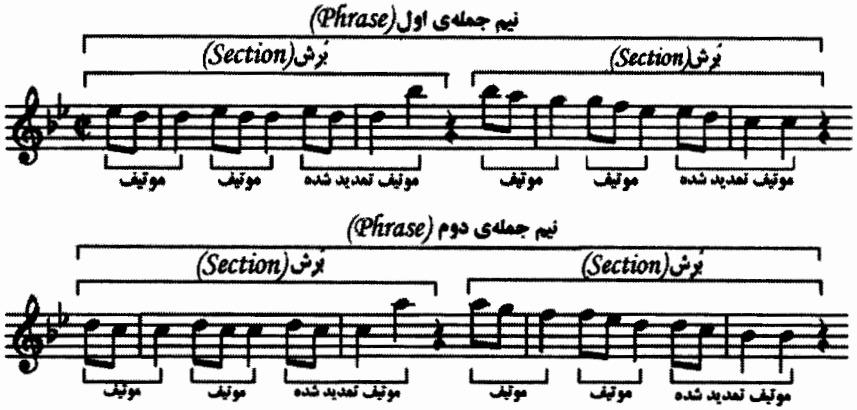
پژوهش "آرشام. ب" پایگاه طبرستان www.tabarestan.info

علائم بصری نیز درمعماری دارای دو ویژگی کیفی هستند که عبارت‌اند از: رنگ و بافت که ارتباط مستقیم با ابزار مولد علائم بصری یعنی ماده دارند. هر ماده قابلیت برانگیختن حس ویژه‌ای را در مخاطب دارا است. به عنوان مثال بتن حسی از خشونت و سرسختی را در انسان بیدار می‌کند، در صورتی که چوب حس صمیمیت و آرامش به انسان می‌بخشد. همین طور رنگ‌های تند هیجان آفرین و تحریک کننده هستند و رنگ‌های ملایم آرامش بخش و تسکین دهنده.

ویژگی‌های کیفی جوهره در موسیقی و معماری از قبل توسط هنرمند تعیین وتثبیت می‌شوند. در معماری اما، دو مسأله باقی می‌مانند: یکی فرسایش تدریجی مواد و مصالح که خواه ناخواه بر حس برانگیخته شده توسط آن‌ها تأثیر می‌گذارد؛ و دیگری تغییرات نور یا دگرگونی‌های جوی است که بر میزان درخشندگی رنگ‌ها اثرگذار است.

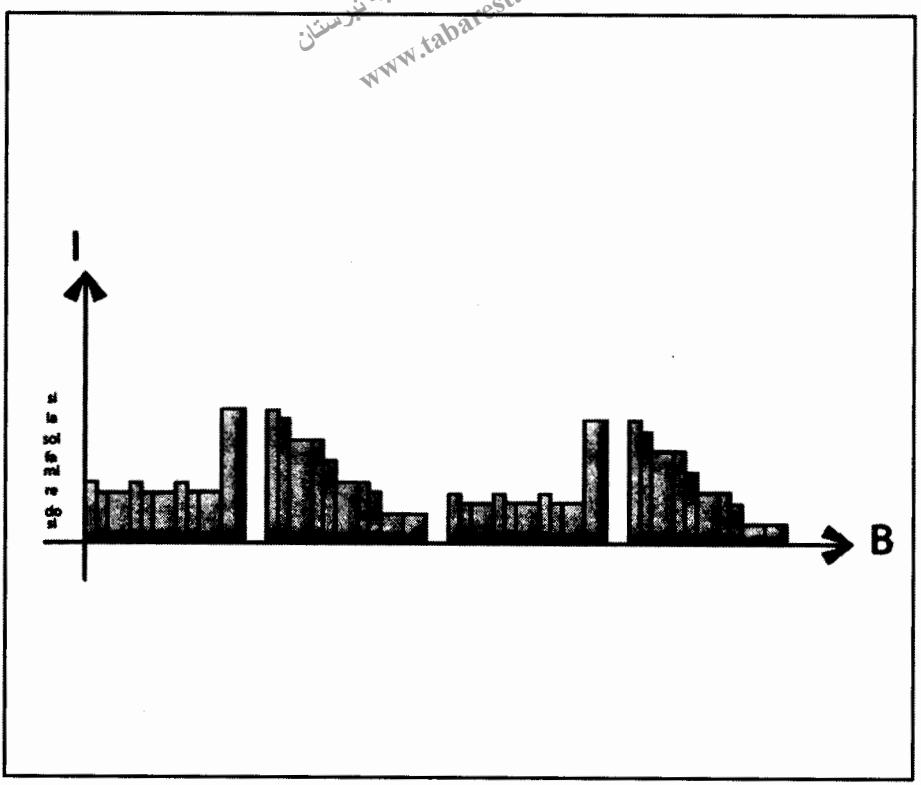
تبدیل جوهره به کالبد در برگیرنده ایده و گسترش آن

اینک با در دست داشتن ابزارهای ارزیابی جوهره به بررسی چگونگی تبدیل جوهره به کالبد در برگیرنده ایده می‌پردازیم و می‌بینیم که آهنگ‌سازان و معماران به هنگام گسترش فضایی کالبد در برگیرنده ایده و بهره‌گیری از دانش



مأخذ: مبانی آهنگسازی، جلد اول، مصطفی کمال پور تراب. ص ۱۱

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info



نمودار شکل‌گیری و گسترش موتیف

فرم، چگونه از مقوله تناسب و بافت برای گسترش زنجیره‌ای جوهره غنوده در بطن کالبد دربرگیرنده ایده در فضای زمانی ـ مکانی مدد می‌جویند. آهنگ‌سازان زمانی که می‌خواهند ایده موسیقایی را به کالبد مادی در آورند، از مجموعه‌ای شامل تکرار یک صوت معین یا چند صوت مختلف، با کششی مشخص استفاده می‌کنند که موتیف نام دارد و دارای هویتی قابل شناسایی است. در واقع موتیف کوچک‌ترین واحد موسیقایی دارای مفهوم است که طبق نظامی که توسط آهنگ‌ساز، با بهره‌گیری از دانش فرم، تدوین می‌شود در قالب زمان آغاز می‌گردد، دگرگونی می‌یابد، تکرار می‌شود و پایان می‌گیرد.

در معماری نیز شکل به عنوان کوچک‌ترین واحد دربرگیرنده مفهوم، نقشی نظیر موتیف در موسیقی را ایفا می‌کند. در واقع شکل به مجموعه‌ای از علائم بصری اطلاق می‌گردد که هویتی قابل تشخیص دارد و به کمک هندسه فهم می‌شود. شکل‌ها نیز می‌توانند در قالب زمان دگرگونی پذیرند، تکرار شوند و گسترش یا تقلیل یابند.

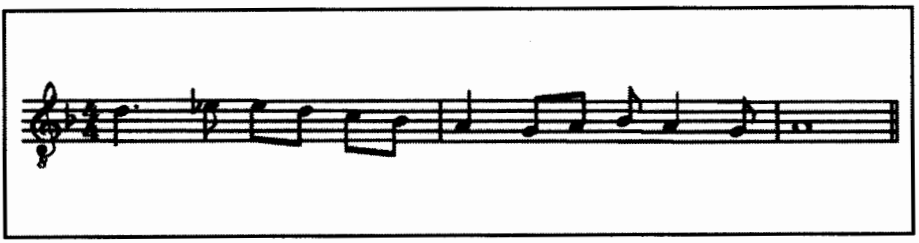
www.tabarestan.info تبرستان

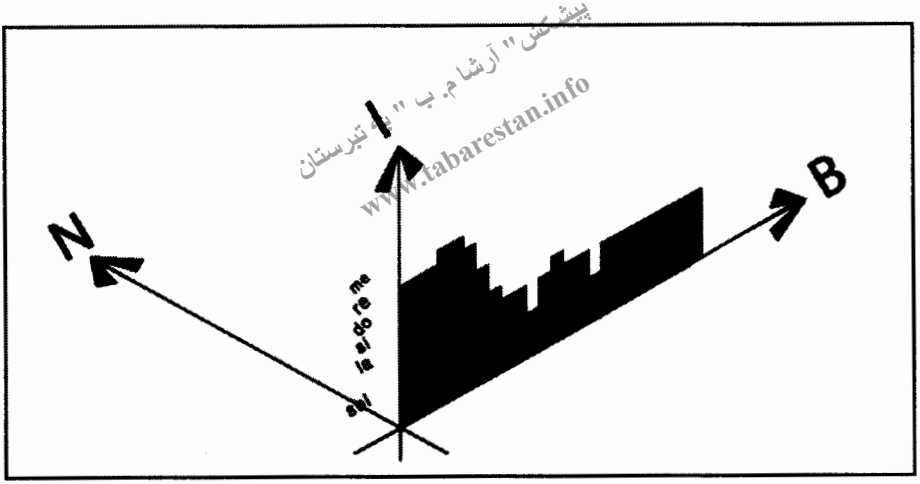
در موسیقی، آهنگ‌ساز به هنگام گسترش کالبد در برگیرنده ایده در پهنه زمان با دو پرسش بنیادین روبه‌روی می‌شود: اول آن‌که تناسبات افقی و عمودی اصوات به هنگام گسترش موتیف‌ها چگونه خواهند بود، در این جا است که ابزارهای ارزیابی کالبدی جوهره به کمک آهنگ‌ساز می‌آیند، و دوم این‌که همزمان با خلق یک رشته ملودی، چه رشته‌های دیگری و به چه نوع بافتی به آن پیوند می‌خورند.

در این مرحله، در سرزمین معماری نیز پرسش‌های بنیادینی نظیر آن‌چه آهنگ‌سازان در خطه موسیقی با آن روبه‌روی هستند مطرح می‌شوند. یک معمار به هنگام گسترش شکل‌هایی در فضا، لحظه‌ای از سنجش تناسبات جوهره غافل نمی‌شود و همزمان با گزینش سنجیده علائم بصری، به چگونگی سیر این علائم در گستره زمان (به صورت منفرد یا گروهی) نیز می‌اندیشد.

آهنگ‌سازان در خلق اثر موسیقی، می‌توانند از بافت‌های مختلفی مدد بجویند. به عنوان مثال می‌توانند فقط یک ملودی منفرد را در پهنه زمان جاری کنند

یا این‌که دو یا چند ملودی هم ارزش از نظر تنوع را همزمان به سمع مخاطب برسانند یا یک ملودی متنوع را به همراه یک نغمه دیگر، که از تنوع کمتری برخوردار است و با شدت صوت کمتری اجرا می‌شود، بیافرینند.

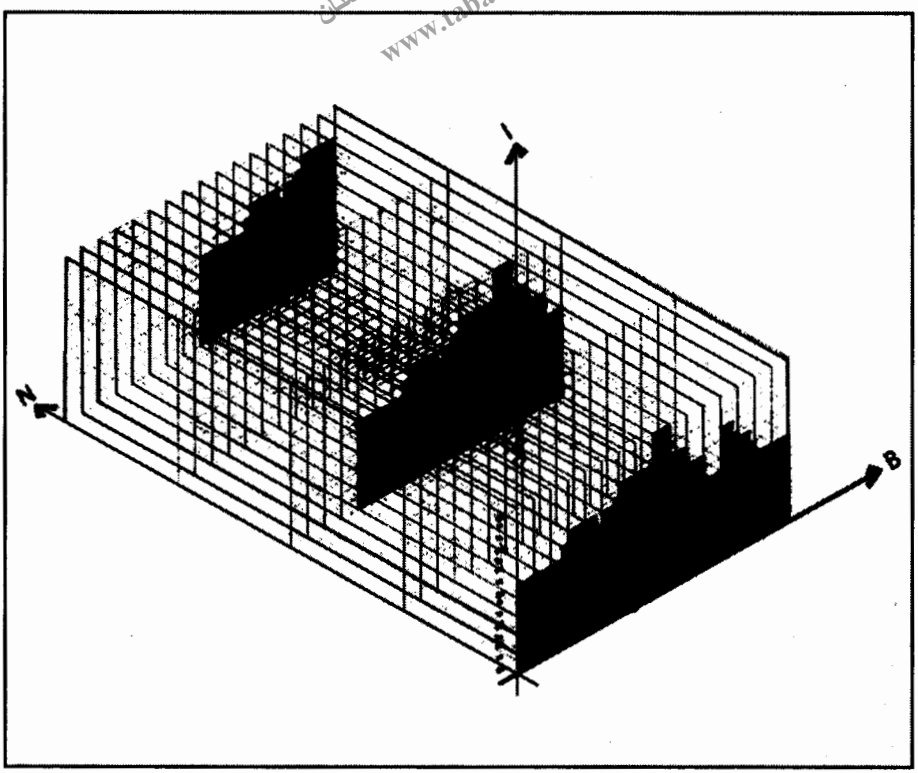




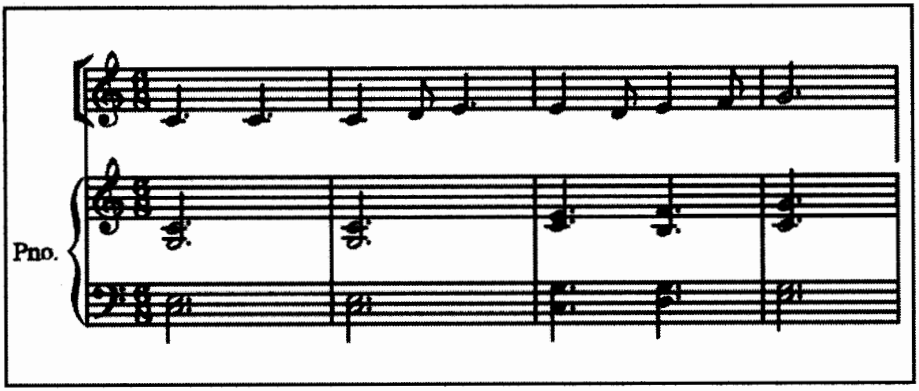
پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

نمودار بافت مونوفونیک

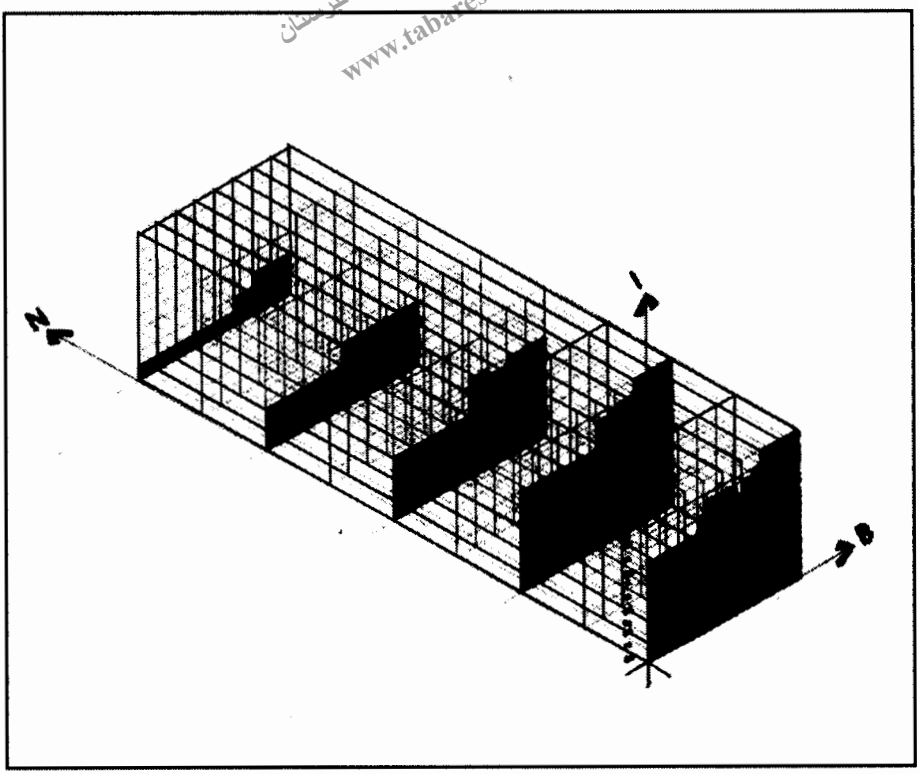
پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info



نمودار بافت پلی فونیک



پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info



نمودار بافت هوموفونیک

پایان سخن

به عنوان آخرین یادداشت یادآوری می‌کنیم که آن‌چه در این نوشتار از آن سخن به میان آمد، تنها به مقایسه کالبدی این دو خطه هنری پرداخته بود و تمام دلگرمی ما بر آن است که بتواند سرآغازی باشد در سیر و سلوکی به نظم و استوار بر شاخص‌های فنی، برای عاشقان به آفرینش‌های هنری، در دنیای خیال‌انگیز مفاهیم این دو گستره ارزشمند؛ معماری و موسیقی.

شیوا صمیمی

فروردین ۱۳۸۳ ـ تهران

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

فهرست منابع

۱ . فلامکی، منصور، شکل‌گیری معماری در تجارب ایران وغرب ، چاپ اول نشر فضا، تهران، ۱۳۷۱ـ .

۲. پورتراب، مصطفی کمال، تئوری موسیقی، چاپ ششم، نشر چنگ، تهران ۱۳۷۱ ـ .

۳. پورتراب، مصطفی کمال، مبانی آهنگ‌سازی جلد اول، چاپ دوم نشر چشمه، تهران ۱۳۷۷ ـ .

۴. لطفی، شریف، روش نوین مبانی اجرای موسیقی، چاپ اول دانشگاه تهران، تهران ۱۳۸۱ ـ .

۵ . کیمی ین ـ راجر، درک و دریافت موسیقی، ترجمه حسین یاسینی، چاپ اول، نشر چشمه، تهران، ۱۳۷۷ ـ .

۶ . وجدانی، بهروز، فرهنگ تفسیری موسیقی، چاپ اول نشر مترجم، تهران ۱۳۷۱ ـ .

*

۱ ـ غیر از موسیقی آتونال.

۲ ـ غیر از موقعیتی که علائم بصری یکسان در مسیری مدور قرار گرفته باشند و مخاطب دقیقاً در مرکز دایره.

پیشکش " آرشام " به تبرستان www.tabarestan.info

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

"نوای خشت"
یادداشت‌هایی پیرامون معماری و موسیقی ایرانی

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

مهندس کوروش متین

در جهان‌شناسی نخستین فیلسوفان یونانی آمده است که از حرکت زمین و اجرام آسمانی آوایی هم‌آهنگ پدید می‌آید که تصویری زیبا و فضایی شاعرانه را در ذهن انسان باقی می‌گذارد. به عبارتی دیگر یک ترانه جاویدان در فضای هستی و معماری جهان آفرینش همواره مترنم بوده است.[1]

این شبه نظریهٔ عرفانی، اسطوره‌ای و ادبی که در نزد عرفای بزرگ ایرانی همچون مولوی نیز به کرّات ذکر شده، زمانی تحقق می‌یابد که، ارسال و دریافت نشانه‌های سمعی و بصری از طبیعت را موسیقی، نقاشی یا معماری تلقی کنیم.

در این صورت دو نوع موسیقی و معماری پدید می‌آید:

ـ یکی آن‌چه به موضوع انسان مربوط نیست و در نفس خود از طبیعت نشأت گرفته است (مانند صدای باد، باران، دریاها، درختان و ... و معماری جهان خلقت) که چون حاوی لحن معنی‌دار و قصدمندی متضمنِ مفهوم و برگرفته از بیان تفهیمی نیست، لذا موسیقی و معماری انسانی نیست!

ـ دیگر آن‌چه توسط انسان‌ها دریافت و از طریق تفّهم انسانی استنباط می‌شود و سپس در داخل مناسبت‌های اجتماعی به صورت اشکال موسیقایی و معماری پدید می‌آید که این همان علم موسیقی و معماری است.

بنابراین از دیدگاه انسان (و نه مطلق وجود) اصوات طبیعی موسیقی نمی‌باشند و اشکال طبیعی (جنگل و درخت و ...) نقاشی نیستند و یک کوه دارای ساختار آستروفیزیکی و اکوفیزیکی بوده ولی دارای کالبد معماری نمی‌باشد.

البته همه این‌ها می‌توانند پیش زمینه‌ای برای موجودی به نام انسان باشند تا از این مقدمات طبیعی مؤخراتی انسانی بسازد و این تنها انسان یعنی موجودی با درجهٔ بالا و پیچیده‌ای از حد تکامل دانسته شده است که قادر به ایجاد علوم و فنون و هنرها از جمله معماری و موسیقی است.

موسیقی و معماری نیز مانند ادراک و فهم، همواره به سه عامل زیر می‌باشند:

۱ـ دهنده (شناسنده، نوازنده، سازنده)

۲ـ گیرنده (شناخت شونده، شنونده، ساخته شده)

۳ـ رابطهٔ بین الاعمالی و بین الاذهانی بین آن دو (شناسایی، نوازندگی، سازندگی)

پیشکش از شما به تبرستان www.tabarestan.info

بنابراین و به طور یقین دو عامل "جامعه" و "تاریخ" در معرفی و شناخت موضوع مؤثر خواهند بود چرا که انسان تنها که دیگر انسان نیست (زیرا با فرهنگ مؤانست نیافته است) و طبیعتاً نه موسیقی دارد، نه نقاشی، نه معماری و نه زبان مفهومی و نه تفهم ارتباطی ما بین!

پیدایش تمام این‌ها را مدیون تشکیل جامعه و تسرّی تاریخی آن هستیم و تنها در جامعه است که اعمال متقابل (Interaction) و ارتباطات متقابل (Interrealation) و روابط درون ذهن (Inter subjectivity) پدید می‌آیند و حاصل تمام این روابط ایجاد علوم، فنون و هنرها (موسیقی، معماری، نقاشی، مجسمه‌سازی، ادبیات و ...) خواهد بود.

در این راستا مطالعه تاریخ هنر موسیقی و معماری ایران به صورت زمان یا دوره‌بندی رایج آن (چه در دوران باستان و چه در دوران اسلامی)، شناسایی دانشمندان و موسیقی‌دانان بزرگ ایرانی چوم موصلی‌ها، فارابی، ارموی و عبدالقادر مراغی و ... و آثار به جا مانده از معماری با ارزش قدیم ایران لزوم و اهمیت کاوش و تلاش در شناخت اسرار و ویژگی‌های موجود در جوهر و ذات معماری و موسیقی ایران را

به استناد "سرّ من از نالهٔ من دور نیست" بیش‌تر و بیش‌تر آشکار می‌سازد.
اکنون در آستانه ورود به مبحث اصلی نابه‌جا نخواهد بود که چند پرسش کلی را به عنوان پیش درآمدی بر معرفی موضوع مطرح کنیم که شاید ذهن جست‌وجوگر اندیشمندان و محققین و علاقه‌مندان را نسبت به هدف تحقیق و ضرورت آن و نیز موانع و محدودیت‌هایی که در سر راه آن وجود دارد (وضع تحقیق) مشغول سازد که به قول عطار:

جویندگان گوهر دریای کنه تو در وادی یقین و گمان از تو بی خبر

۱ـ بین دو سپهر معماری و موسیقی، که بیگانه‌تر از آن‌اند که با هم یکی شوند و نزدیک‌تر از آن‌اند که از هم دور گردند، چه نوع داد و ستدی برقرار است، راهنمای تئوریک این تعامل چیست و دندانه‌های اتصال و خطوط گذار این دو کدام‌اند و چه نتایجی می‌توان از این داد و ستد به دست آورد؟
۲ـ محتوا در موسیقی یعنی انتزاعی‌ترین هنرها چگونه بیان می‌شود و آنگاه از چه طریق با محتوای معماری، که جنبه‌های عملکردی آن همواره گریبان‌گیر عرصه زیبایی‌شناسی و هنری‌اش بوده است مرتبط می‌گردد؟
۳ـ چه عواملی مانع تحقیق علمی دقیق و بازدارنده اصلی در تحلیل فنی موضوع می‌باشند؟
۴ـ با توجه به تقسیمات و دسته‌بندی‌های رایجی که تاکنون در مورد انواع معماری و موسیقی ایرانی صورت گرفته چه دوران و یا مقطع زمانی مورد نظر می‌باشد؟

در پاسخ به اولین سؤال می‌توان گفت به استناد تحقیقات جامعه شناسان هنر و خصوصاً بر اساس تئوری آزاد "کانتین" ماکس وبر [۲] هرگاه دو قلمرو مستقل از هم ولی از جهاتی مشابه (همانند معماری و موسیقی) به گونه‌ای تاریخی و اجتماعی در عرض و طول (تکوینی) هم قرار گیرند و این استقرار قرن‌های متمادی ادامه یابد به دلایل و اشکال مختلفی بین آن‌ها جاذبهٔ دو سویه یا "قرابت انتخابی" پدید می‌آید.
به عبارتی دیگر اجزایی از این دو سپهر به سوی هم جذب و در هم آمیخته

می‌شوند و تبدیل به قلمروهای مختلط و ملتقط بینابینی می‌گردند!
در بحث معماری و موسیقی نیز روابطی متقابل به میدان می‌آیند که پدیده‌های این دو قلمرو را در داد و ستد با یک‌دیگر قرار می‌دهند.
شاید پاسخ به پرسش دوم با سخنی از هگل که در فلسفه هنر خود ارائه داده است به دست آید. او می‌گوید: «پنداره‌ای بودن محتوا و وجه بیان موسیقی بدین مفهوم که عاری از عینیت بیرونی است صرفاً جنبهٔ صوری موسیقی را مشخص می‌سازد. بی شک موسیقی دارای محتوا است. لکن نه آن محتوا که ما به هنگام عطف به هنرهای تجسمی یا شعر در نظر می‌گیریم. آن‌چه کم دارد، فقط این پیکربندی غیر از خود عینی است، خواه منظور ما از آن، پدیده‌های خارجی مسلم باشد، خواه عینیت اندیشه‌ها و انگاره‌های فکری.»[۳]
و اما محتوا در معماری که به خاطر کالبد قابل تشخیص و عینیت بیرونی آن در انواع مختلف (از نخستین معابد و مقابر مصر و یونان باستان و معماری ایرانیان قدیم گرفته تا معماری مدرن و آخرین شیوه‌های معماری معاصر) همواره روندی قابل تشخیص از پیدایی ایده به عنوان یک مفهوم ذهنی تا تبدیل آن به خطوط و طرح معماری و سرانجام آفرینش فرم و دمیدن روح عملکرد به آن، داشته است. آن‌چه مسلم است ایدهٔ موسیقایی که همان وجه محتوا را در بر می‌گیرد برای تجلی و بروز خود احتیاج به پیکرهٔ معماری ندارد و ایدهٔ معماری نیز همچنین؛ ولی ساختارهایی که معماری انتخاب می‌کند، شباهت‌ها و قرابت‌هایی با شالوده‌های موسیقایی پیدا می‌کنند. زیرا در هر دو مضمون‌های اندیشه‌ای هدفمند و درون‌مایه‌ای معنی‌دار وجود دارد که از ژرفای زندگانی انسان نشأت گرفته و حاوی پیام‌هایی هستند (وجه محتوا) که ساختاربندی شده (وجه فرم) و به صورت‌های نظام‌مند و عقلمند موسیقی و معماری پدید می‌آیند.
و اما در مورد درون‌مایه‌ها و مفاهیم موجود در معماری و موسیقی ایرانی عاملی سومین که شعر می‌باشد می‌تواند واسطه مناسبی برای این تجاذب دو سویه یا قرابت انتخابی باشد. چرا که مضمون در شعر کلاسیک فارسی که بالاترین تجلی‌گاه فرهنگ و تمدن ایرانیان است، غنی و بی‌اندازه مورد توجه شاعر بوده

پژوهش "از شباب" به تبرستان www.tabarestan.info

است. این‌گونه مضامین که اغلب دربرگیرندهٔ احساس شخصی، اندیشه‌ها، عقاید، دیدگاه‌های اجتماعی، شرایط سیاسی، ویژگی‌های اقلیمی و فرهنگی و ... بوده، متعلق به انسان‌هایی است که در برهه‌های تاریخی و در اجتماعات معینی با این‌گونه دریافت‌های شاعرانه که جنبهٔ توأمان عاطفی و عقلانی داشته درگیر بوده‌اند و وارد قلمروهای مختلف زندگی آن‌ها از جمله هنر (موسیقی، معماری و نقاشی و ...) شده است.

با این حال همواره این سؤال مطرح گردیده که مثلاً: «سال‌ها دل طلب جام‌جم از ما می‌کرد» دارای مفهوم و معنی عرفانی مستقلی است که نه کاری به موسیقی دارد و نه کاری به معماری و همواره شعر، شعر است؛ و موسیقی، موسیقی؛ و معماری، معماری باقی می‌ماند.

اما اگر اندکی هوشمندانه به قلمرو معنوی و سنت عرفانی معماری و موسیقی ایرانی بپردازیم و ردّپای ویژگی‌های وحدت‌گرای این دو هنر را در طول تاریخ خود دنبال کنیم، شاید به راحتی همان مضامین عرفانی شعر حافظ را در فضای آن‌ها بیابیم.

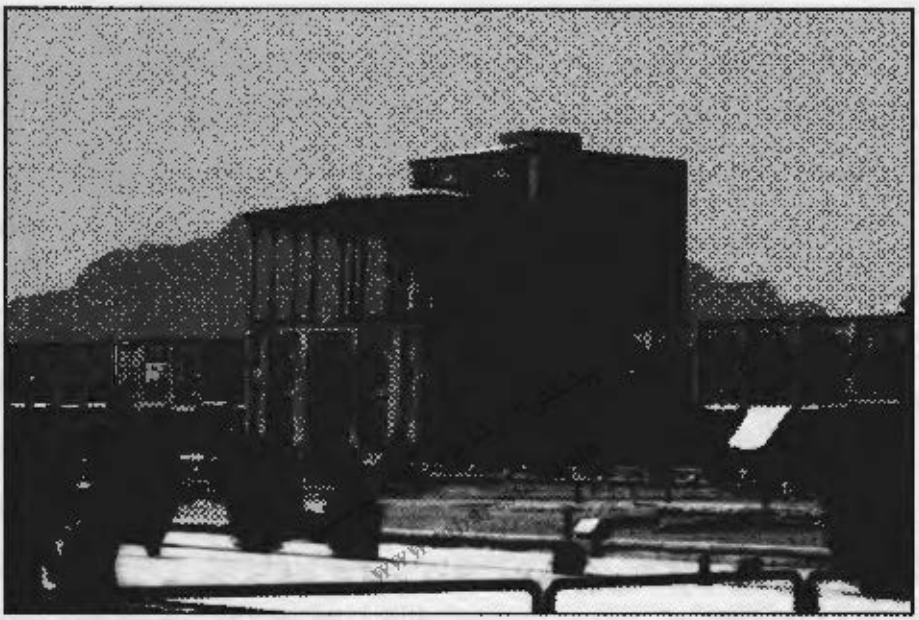
در مورد سومین پرسش مطرح شده یعنی موانع تحقیق علمی و تحلیل فنی می‌توان به چند نمونه تاریخی زیر اشاره کرد:

منع موسیقی توسط حاکمیت‌های مذهبی در دوران حکومت‌های مختلف از جمله صفویه سبب شده است که به جز روایت‌های شخصی، که توسط هنرمندان به صورت به اصطلاح سینه به سینه آن هم در شرایط نیمه پنهان و مخفی به نسل بعد از خود انتقال یافته، هیچ منبع و اطلاعات درستی از موسیقی آن دوره در اختیار ما نباشد.

در عوض در همان دوران می‌توان شاهد آثار منحصر به فردی در زمینه معماری و شکوفایی این هنر چه در زمینه الگوهای شهری و شهرسازی و چه در زمینه معماری تک بناها بود (میدان نقش جهان اصفهان).

و بالعکس در دورهٔ قاجار تحول قابل توجهی در زمینه موسیقی ایرانی به وجود آمد که مهم‌ترین نمونه آن تدوین سیستم دستگاهی است که آن‌را ردیف می‌نامند

و گردآوری آن توسط استادانی چون آقامیرزاعبدالله و آقاحسینقلی بود.



اما در آن زمان معماری ایران دچار سردرگمی بیهوده‌ای گردید که این التقاط و سرگشتگی در معماری قاجاریه چه در فرم‌ها و چه در الگوها و در تزئینات به‌سهولت قابل رؤیت است و ناشی از تأثیرپذیری ناآگاهانه و ناشیانه از فرهنگ‌های بیگانه به دلیل وسعت ارتباطات ایران و اروپا بوده که تأثیر آن در هنرهای دیگر نیز ظاهر شده است.

اکنون در پاسخ به سؤال آخر می‌خواهیم بدانیم در شناخت ویژگی‌های مفهومی مشترک معماری و موسیقی ایران چه گونه‌ای از معماری و موسیقی (و متعلق به کدامین دوره) را بررسی کنیم.

برخی معتقداند به دلیل وجود فرهنگ‌ها و اقوام مختلف، اقلیم‌ها و گسترهٔ جغرافیایی، گونه‌های مختلف معماری (معماری سنگی هخامنشی، معماری ناحیه کویر، معماری نواحی کوهستان، معماری چوبی شمال ایران و ...)، کثرت و تنوع موسیقی محلی و شهری (به دلیل تنوع گویش‌ها و تأثیر آن در الحان و نغمات موسیقی آوازی)، دوره‌ها و مقاطع مختلف تاریخی و ...، نمی‌توان ویژگی‌های

مشترک و واحدی در قلمرو مفاهیم و ذات معماری و موسیقی ایرانی در نظر داشت.

اما به نظر می‌رسد آن‌چه در این گزینش و جاذبه دو سویه حائز اهمیت می‌باشد مفاهیم و مضامینی است که در دوران‌های مختلف تاریخ هنر و فرهنگ سرزمین‌مان تکرار شده و طبیعتاً ماندگار و سازگار با هویت فرهنگی اقوام ایرانی بوده است.

چنان‌چه در ردیف موسیقی دستگاهی ایران دقت کنیم می‌توانیم نغمات و ملودی‌های موجود را در انواع موسیقی محلی، مقامی، تعزیه‌ها، موسیقی آیینی و مذهبی مناطق مختلف ریشه‌یابی کنیم. (گوشهٔ آذربایجانی، زابل، موالیان، (و...).

پیشکش "آرشیو مهاب قدس" www.tabarestan.info تبرستان

هم‌چنین در عرصهٔ معماری حضور صفات مثلاً معماری بومی در صورت‌های دیگر معماری ایرانی (کاربردی بودن، هم‌آهنگی با مظاهر طبیعت، متناسب بودن با روابط اجتماعی و فرهنگی جاری میان مردم و ...) و به تبع آن پیدایی الگویی ازلی در فضای معماری ایرانی ما را از هر گونه طبقه‌بندی سبکی و گونه شناختی تاریخی بر حذر می‌دارد.[۴]

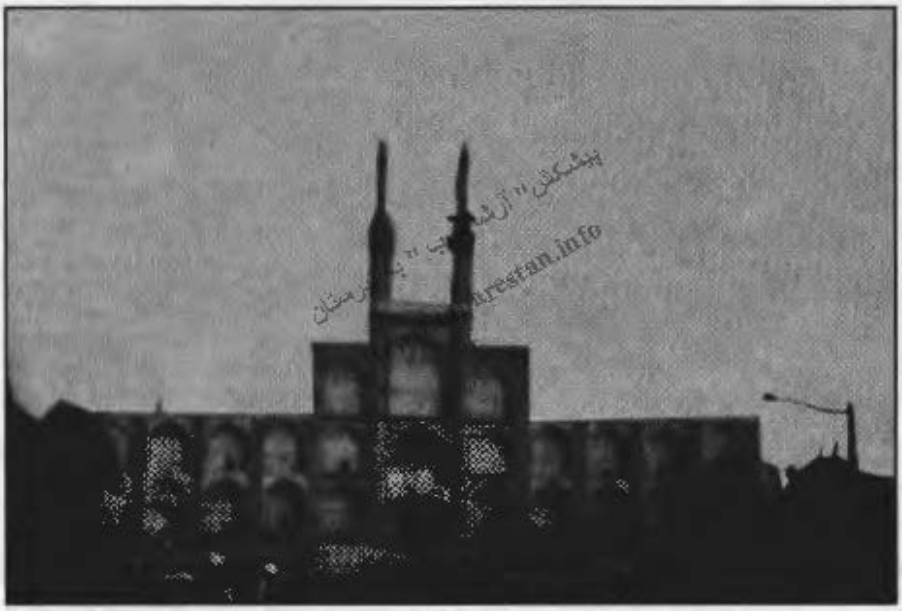
وحدت گرایی ـ شاخص‌ترین ویژگی مفهومی معماری و موسیقی ایرانی

بانگاه دیگری که بر مبنای جهان‌بینی عرفانی ما نسبت به فرهنگ سرزمین‌مان خصوصاً در عرصه معماری و موسیقی بوده، با دیالکتیک زیبا و شکوهمندی روبرو می‌شویم که بسیاری از اضداد را، در عین یگانگی آن‌ها، در دامن تصورات خود پرورانده است.

این همه عکس می و نقش نگارین که نمود یک فروغ رخ ساقی است که در جام افتاد

اصولاً جوهر و ذات معماری ایران واحدگرا و در پی وحدت است و سازماندهی فضایی که اغلب براساس سلسله مراتب‌ها چه از برون و چه از درون قابل کشف است در پی سادگی و یکپارچگی و خلوص و عاری از هرگونه تعلقات مادی زمینی است و به دنبال مفاهیم و مضامینی می‌گردد که در کالبد زمین و زمینیان نمی‌گنجد و در نهایت، حاصل کار یک معماری درونگرا اما جدا ناپذیر از بافت

منظر شهر است که جلوهٔ اصلی خود را بیش‌تر در فضای تهی درون به نمایش می‌گذارد.
کشف این فضای تمثیلی، به دلیل رمز و راز و سِر و حکمتی که در آن نهفته است، به آسانی میسّر نمی‌باشد. در این فضا کیفیت‌ها در پی جایگزینی و جانشینی کمیت‌ها هستند.



مصداق این روح واحدگرا که همواره از کثرت‌ها و جزئیات به سوی کلیات وجودی واحد در حرکت است در موسیقی ایران نمودی شگفت‌انگیز و خیال‌انگیز دارد.
به عنوان نمونه، دستگاه نوا ـ فضای عرفانی و آغشته به حزنی دارد که بعد از عبور از سلسله مراتب درآمد (که نمایانگر خاصیت مدال می‌باشد) و کرشمه و نغمه و گردانیه به سرزمین بیات راجع و الگوی حزین (که روشنگر سازماندهی فضای ردیف براساس الگوها است) می‌رسد و پس از عبور از آن‌ها به گوشهٔ نهفت (نمایان، دومینانت یا درجهٔ پنجم دستگاه نوا) سرکشی کرده و این سفر رازآمیز و ابهام برانگیز ادامه می‌یابد تا الگوی "فرود" که حالتی مرجع و بازگرداننده به مُد اصلی دارد و حسی از تعادل و توازن در شنونده به وجود می‌آورد.

به راستی که همان انگاره‌ها و الگوهای ملودیک خاصی که در هندسه‌ای منظم و آهنگین در دستگاه نوا تکرار شده‌اند، آن‌را از مُدی مشابه خود (از لحاظ فواصل) مانند شور و آواز افشاری (که در نت شاهد نیز با آن مشترک بوده) متمایز می‌سازد.

نمونه‌ای از الگوهای تکرار شوندهٔ ملودیک که، از جمله، شاخص‌های نمایان کنندهٔ روح و وحدت و یکپارچگی دستگاه نوا را نشان می‌دهد، ارائه می‌شود.

پیشکش "ن. م. ب" به تبرستان www.tabarestan.info

دستگاه راست پنجگاه نیز نمونه مناسبی از تعیّن وحدت در کثرت در مقام‌های موسیقی ایرانی می‌باشد.

بخش بزرگی از ردیف راست پنجگاه از نغمات و ملودی‌های دیگر دستگاه‌ها گرفته شده و در عین حال از شخصیت مجزا و یگانه‌ای برخوردار است که حتی آن‌را از مقام ماهور (که با آن ساختار فاصله‌ای یکسان دارد)، متمایز می‌کند. برخی از محققین واژه پنجگاه را از این دستگاه حذف کرده‌اند و آن‌را مقام راست نامیده‌اند، چرا که پنجگاه مقام شور را تداعی می‌کند. [۵]

با توجه به این‌که گوشه‌های درآمد، زنگ شتر، پروانه مربوط به مقام راست را روح افزا، پنجگاه، عشاق، قرچه از دستگاه شور و خسروانی و انواع راک از دستگاه ماهور و ابوالچپ، طرز، لیلی و مجنون، نوروز عرب، نوروز صبا، نوروز خارا و نفیر از دستگاه همایون می‌باشند ولی، استقلال فضایی آن‌ها و حس تعلق‌شان به فضای دستگاه راست پنجگاه به خاطر وجود الگوهای فرودی و رجعت کننده به مقام راست همواره باقی می‌ماند.

نمونه‌ای از الگوهای فرودی به مقام راست

سازماندهی فضا براساس الگوهای رایج در معماری و موسیقی

ایده‌های تشکیل دهندهٔ فضا در معماری و موسیقی ایرانی خاصیت الگویی نیز دارد. این الگوها در معماری ایرانی به صورت سازماندهی چهارایوانی، حیاط مرکزی، محوری، تقسیم هندسی سطوح (شطرنجی، صلیبی و ...) می‌باشد.

به همین خاطر تمایزات و تفاوت‌های ناشی از عملکرد و کاربری‌های مختلف چندان برجسته نیست. همین ویژگی الگویی در موسیقی ایرانی و بداهه‌پردازی‌ها براساس انگاره‌های مشخص ملودیک سبب می‌شود که هر گونه شباهتی در اصوات و فواصل ناشی از آن‌ها در مقام‌ها (برای مثال همایون و بیات اصفهان) اهمیت زیادی نداشته باشند و مهم این است که آیا الگوهای ملودیک که با عطف به آن‌ها موسیقی هنگام اجرا خلق می‌شود یکسانند و یا متغیر و متفاوت.[۶]

الگوی حزین که در دستگاه‌های مختلف تکرار گردیده است

الگوهای سازماندهی فضای معماری مساجد، آتشکده‌ها، کلیساها و ... در برخی خصوصیات مشترک می‌باشند.

به طور مثال نقش چهار تاقی ساسانی در بنای آتشکده در مساجد ایرانی نیز مؤثر

بوده و همواره تحول عناصر معماری در تکامل و شکل‌گیری فضاهای جدید وجود داشته است. (مانند تبدیل چهار تاقی به هشت بهشت و به وجود آمدن الگوی چهار باغ).

نظام شکل‌گیری شهرها و گسترش آن‌ها نیز به غیر از توجه به شرایط زیست‌محیطی و اقلیمی و توجه به ژئومورفولوژی زمین و ... از همین الگوهای رایج معماری ایرانی پیروی می‌کند.

به عنوان نمونه‌ای در اصفهان، شکل‌گیری راسته بازار و ارتباط آن با بناهای حکومتی و مذهبی، الگوی محوری داشته و پیدایش کوچه‌ها و محلات مسکونی و ایجاد شبکه‌های فرعی مرتبط با استخوان‌بندی اصلی شهر از الگوی شطرنجی یا تقسیم هندسی سطوح تبعیت می‌کند.

www.tabarestan.info

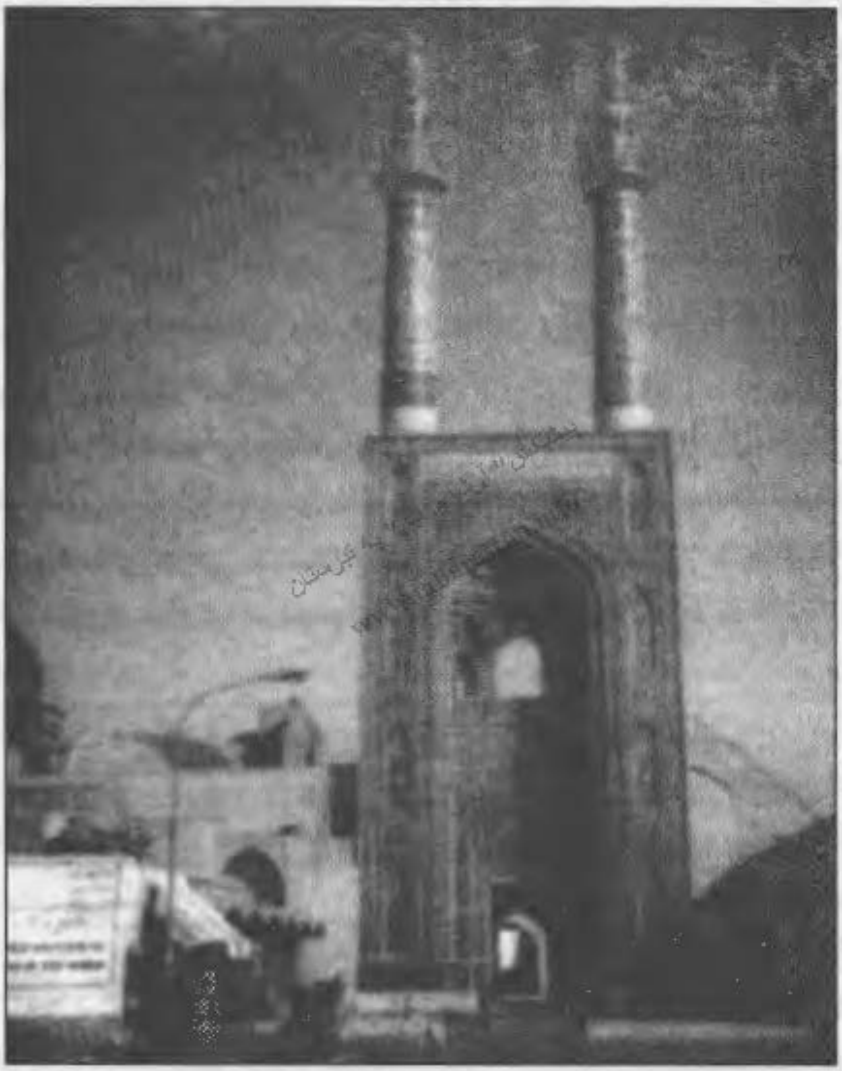
سلسله مراتب در کشف فضای معماری و موسیقی ایرانی:

همجواری الگوها در معماری ایرانی براساس اصول و روابط خاصی که بعضاً با توجه به خصوصیات کالبدی و عملکردی فضاها (از قبیل اتصال فضای درون و بیرون، ورود، تقسیم فضا، تعیین جهت مسیرها و ...) بوده، همواره بر طبق سلسله مراتب معیّنی صورت گرفته است.

بر اساس سلسله مراتب، اولین رویارویی با فضاها از طریق شناسه‌ها و نشانه‌های بیرونی بنا (چون بادگیرها و مناره‌ها به عنوان عناصر عمودی، گنبدها و ...) ایجاد می‌گردد. در مرحلهٔ بعدی از درک و آشنایی با فضا، ورودی‌ها هستند که کاشف فضا را در مرحلهٔ اصلی ارتباط فضای بیرون و درون قرار می‌دهند. یا به عبارتی دیگر دعوت از فضای بیرون به درون از طریق ورودی و تناسبات و عناصر آن ایجاد می‌شود.

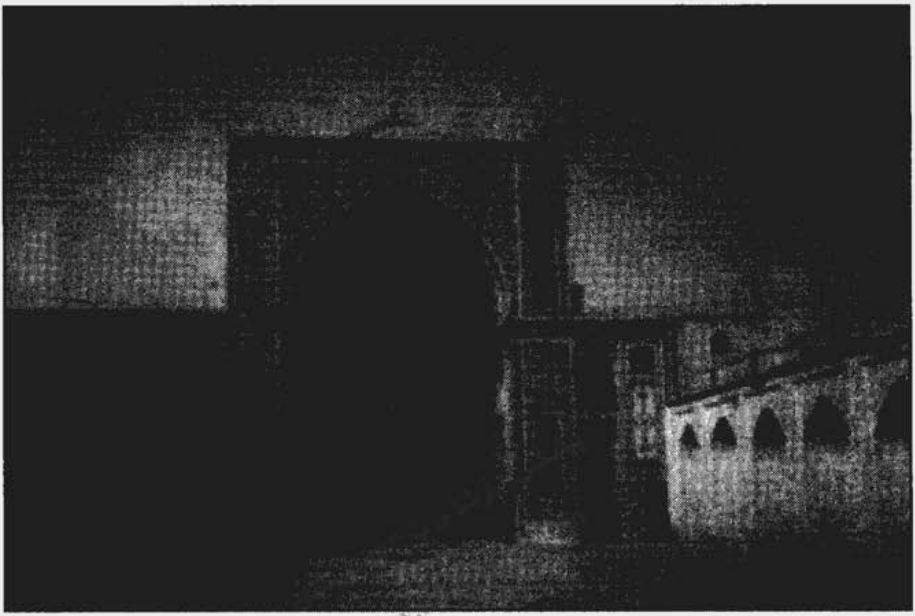
به همین منظور در معماری ایرانی، ورودی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار می‌باشد و اغلب مورد تأکید فراوان قرار می‌گیرد.

در اغلب بناهای معماری که از الگوی حیاط مرکزی پیروی شده است، پس ازعبور از ورودی به صحن مرکزی حیاط، اغلب به خاطر توجهی که معمار ایرانی



به فضای درون داشته است، نماهای داخلی و رواق‌ها و ایوان‌ها به بهترین شکل ممکن طراحی و پرداخت شده است.

در شکل‌گیری اغلب بناهای معماری که از الگوی حیاط مرکزی پیروی شده (بدلیل توجه خاص معمار ایرانی به فضای درون) در مسیر عبور از ورودی به سمت صحن مرکزی حیاط، نماهای داخلی و رواق‌ها و ایوان‌ها همواره به بهترین



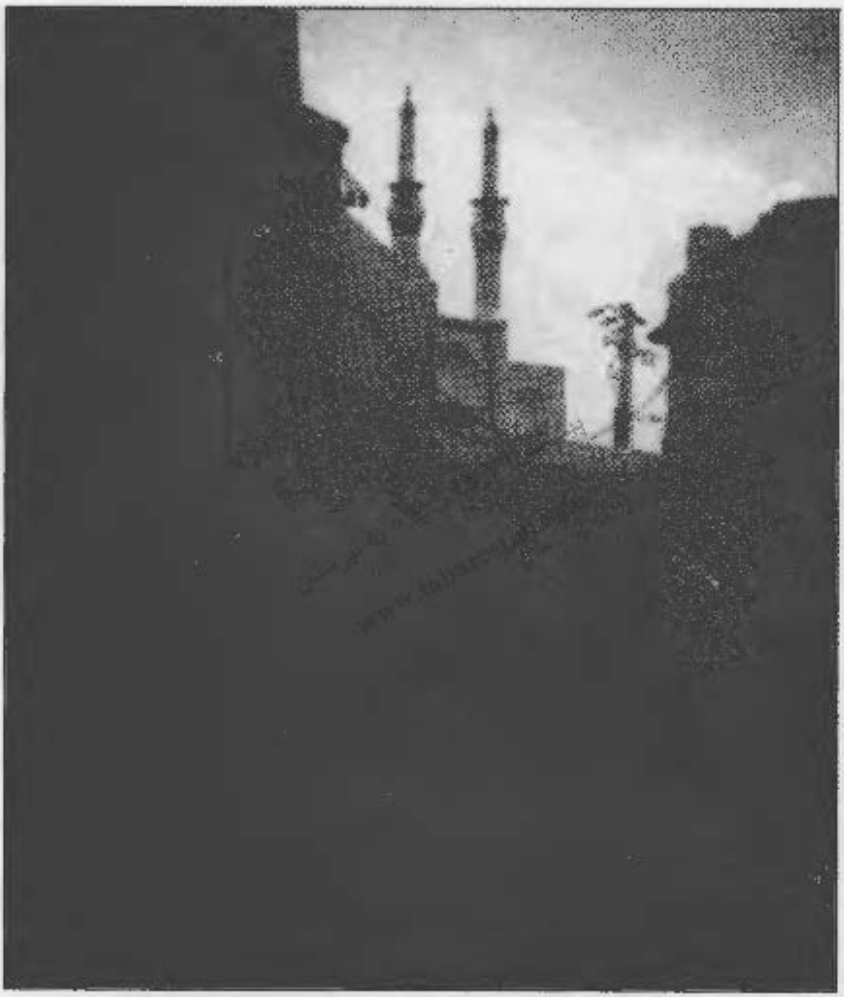
شکل ممکن طراحی و پرداخت شده است.

این سلسله مراتب طراحی فضا و گزینش مکان برای عناصر تعریف کننده آن با قرارگیری الگوها در انتقال به فضای درونی بنا ادامه می‌یابد و همواره به همان اصولی که اشاره شد (ورودی، تقسیم راه، تغییر مسیر، توقف به منظور تعیین جهت، حرکت و بهره‌وری بصری و ...) وفادار می‌ماند.

اصل سلسله مراتب در موسیقی ایرانی چه در جایگزینی الگوی فرم‌های موسیقی و چه در ترتیب قرارگیری گوشه‌های ردیف دستگاهی مورد توجه بوده و غالباً به صورت زیر می‌باشد:

ـ فرم پیش درآمد (یک قطعه‌سازی با ریتم ثابت و تصنیف شده که در آغاز دستگاه مورد نظر قرار می‌گیرد).

ـ درآمد (مهم‌ترین گوشهٔ دستگاه موردنظر که معرف مقام و مُد اصلی آن بوده و هویت دستگاه را مشخص می‌سازد).



ـ گوشه‌های بعد از درآمد.

ـ فرم چهار مضراب (قطعه‌ای‌سازی که می‌تواند دارای تمپو و ضرب‌های متفاوت $\frac{2}{4}$، $\frac{6}{8}$، $\frac{6}{16}$، $\frac{12}{16}$ و ... باشد).

ـ فرم تصنیف (قطعهٔ موسیقی با وزن مشخص که بر روی کلام یا شعر ساخته می‌شود).

ـ فرم ضربی (یک پاساژ یا یک قطعهٔ کوتاه‌سازی یا آوازی که به صورت بداهه‌سرایی در اجرایی گنجانده می‌شود که ضرب آزاد نداشته و با الگوهای ثابت وزنی دو

ضربی، سه ضربی، چهار ضربی، و ... تنظیم می‌شود).
ـ فرم رنگ (قطعه‌ای‌سازی که در آخر مجموعه قرار گرفته و در میزان‌های ۴/۲، ۴/۳، ۸/۶ و ... که حالتی از رقص و سماع را در شنونده بر می‌انگیزد).
تقدم و تأخر گوشه‌های ردیف نیز براساس سلسله مراتبی است که توجه به درجات مد، نت آغاز، نت شاهد (نتی که نقش برجسته و آشکاری دارد و ملودی حول آن در چرخش بیش‌تری است)، نت ایست (نت خاتمه برای جمله‌هایی به غیر از فرود نهایی) و همچنین توجه به نقش الگوها در سازماندهی فضای ردیف (به کارگیری الگوهای کرشمه، حزین، بسته نگار، چهار پاره، فرود) موردنظر بوده است.

پیشکش "آرشیو ب" تبرستان www.tabarestan.info

به عنوان نمونه در دستگاه سه‌گانه برای رسیدن به گوشهٔ مخالف (که درجهٔ ششم گام می‌باشد) عبور از گوشه‌های درآمد، نغمه، کرشمه، زنگ شتر، زابل، بسته نگار، مویه و حصار و سپس رسیدن به نت شاهد مخالف در یک اجرای بر مبنای ردیف (ردیف نوازی) رعایت می‌گردد.
اما در این نظام فضایی منظم، که از پیدایش سلسله مراتبی الگوها و فواصل به وجود می‌آید گاهی برای ایجاد تنوع و تغییر فضا، از عاملی به نام مدگردی یا مدولاسیون استفاده می‌شود که البته نیازمند تسلط و احاطهٔ کافی موسیقی‌دانان بر گوشه‌های ردیف و مدهای مختلف می‌باشد. در معماری ایرانی نیز نمونه‌ای از مدگردی در راستهٔ بازارها و فضای اتصال آن‌ها بدون تغییر کیفیّت فضا وجود دارد. این مدولاسیون تنها در مقیاس، جهت‌یابی و محور مسیرهای اصلی حرکت به وجود می‌آید. مسجد شاه اصفهان نمونهٔ خوب دیگری از مدگردی و مدولاسیون فضایی بزرگ مقیاس و آهنگین در معماری ایرانی می‌باشد.
جلوخان به صورت فروشکافته در دل دیوارهای آجری نخودی رنگ میدان نقش جهان، غرق در رنگ‌آمیزی زیبای کاشی‌کاری‌ها بوده که مسیر افقی فضا را در کنار طاق بلند سردر ورودی که تأکید عمودی در فضا دارد، نمایان می‌کند. دالان ورودی با چرخشی ۴۵ درجه جلوخان را به صحن مسجد پیوند می‌دهد.[۷] گویی این مدگردی فضایی با چرخشی موزون همان مرکب نوازی‌های موسیقی ما را که

پیشکش "آرشام ب" به تبرستان
www.tabarestan.info

با متانت و حفظ آرامش و حس اطمینان همراه است در بینندهٔ فضای معماری ایرانی تداعی می‌کند.

آن‌چه مسلم است این‌که: ویژگی‌های معماری و موسیقی ایرانی در تقسیم‌بندی و اشاره‌ای که در مجال محدود این گفتار صورت گرفته، خلاصه نمی‌شود. نیم نگاهی بود بر این بیابان بی‌کران و به مدد حافظ که "کار صعب است مبادا که خطایی بکنیم".

مآخذ و یادداشت‌های پاورقی

۱ . خراسانی ـ شرف الدین ـ «نخستین فیلسوف یونان» ـ انتشارات فرانکلین ۱۳۵۰ .

۲ . آشتیانی ـ منوچهر ـ ماکس وبرو جامعه شناسی شناخت ـ انتشارات قطره ـ ۱۳۸۳ .

۳ . فیشر ـ ارنست ـ «ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی» ـ ترجمه فیروز شیروانلو ـ انتشارات توس ۱۳۴۸ .

۴ . کتاب "معماری بومی"، مجموعه مدون مقالاتی از: آدریانو آلپاکو نوّلو، ربوبی، فلامکی، ... و همه دیگران، انتشارات مشترک مؤسسه علمی و فرهنگی فضا و مؤسسه فرهنگی ایتالیا در تهران ـ تهران به سال ۱۳۶۵ .

۵ . فرهت ـ هرمز ـ «دستگاه در موسیقی ایرانی» ـ انتشارات پارت ۱۳۸۰ .

۶ . فرهت ـ هرمز ـ «دستگاه در موسیقی ایرانی» ـ انتشارات پارت ۱۳۸۰.

۷ . اردلان ـ نادر، بختیار ـ لاله ـ «حس وحدت» ـ نشر خاک ـ تابستان ۱۳۸۰ .

www.tabarestan.info

ـ در مقدمه بحث از راهنمایی‌های جامعه‌شناس معاصر ایرانی دکتر منوچهر آشتیانی استفاده شده است. نویسنده بر خود لازم و واجب می‌داند که نهایت قدردانی و سپاس را از ایشان به عمل می‌آورد.

پیشکش " آرشام. ب " به تبرستان
www.tabarestan.info

ARCHITECTURE AND MUSIC

3nd edition

M.FALAMAKI GH.NAMI H.MALLAH M.R.HAERI
E.MALEKASLANIAN H.DEHLAVI KH.SINAEI
F.MOSHIRI A.A.SAREMI E.TALAEI SH.SAMIMI K.MATIN

FAZA
Scientific and Cultural Institute

Faza Edition
3-7 Tehran 2008
ISBN 964-96408-7-8