فصلنامه علمی- ترویجی مطالعات هنرهای زیبا • دوره ۳، شماره ۷، بهار ۱۴۰۱

زبانِ موسیقایی و شناخت*

نویسنده: پیتر کیوی[۱]
ترجمه و تلخیص: محمد صادق قیصری[**۲]

۱. استاد موسیقی شناسی و فلسفه دانشگاه روتگرز.
۲. کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.

پرسشی که برای کیوی[۱] مطرح است، مثالی است که او از زبان جوزف هایدن[۲] نقل می‌کند: «موسیقیِ من را تمام شنودگان در سراسر دنیا می‌فهمند.» ادعای نسبتاً جسورانه‌ای که هایدن می‌کند برآمده از چیست؟ طبیعتاً جهانِ هایدن در آن دوران شامل کشورهایی چون اُتریش،آلمان، فرانسه یا ایتالیا می‌شده و منظور هایدن احتمالاً همین مناطق بوده است. انگلیسی زبانی که آلمانی نمی‌داند، هنوز می‌تواند «زبان» موسیقایی هایدن را درک کند؛ چراکه یک زبان «بین‌المللی» است. البته شکی نیست که اگر هایدن را یک نابغه در نظر آوریم، باز هم موسیقی او اگر به گوش اهالی ژاپن یا هند می‌رسید، «زبان» موسیقی او هرگز شناخته نمی‌شد. بدین منظر موسیقی را می‌توان شبیه زبان در نظر گرفت؛ یعنی موسیقی و درک آن توسط مخاطب، با محیط رشد انسان آمیخته است. ممکن است خوانندهٔ این نوشتار معترض شود که این قیاس چندان منطقی نیست، چراکه یک فرانسوی زبان، آلمانی نمی‌فهمد اما موسیقی هایدن در تمام نقاط اروپا درک می‌شود. دلیل بدیهی این امر آن است که زبان‌های طبیعی، برخلاف زبان‌های اروپایی دارای معناشناسی و دستور زبان هستند. برای بیان صریح‌تر این مسئله، باید بدانیم برخلاف زبان‌های طبیعی، موسیقی از سنخی است که دارای «نحو»[۳] ای فاقد معناشناسی است. حداقل به زعم کیوی، نحو در موسیقی ممکن است به معنای واقعی کلمه «نحو» نباشد، بلکه شبیه به نحو زبانی است؛ چراکه موسیقی یک زبان نیست بلکه تنها شبیه به زبان است. مسئله آن است که شما برای درک موسیقی هایدن، فقط کافی است با نحو یا دستور آن آشنا باشید، درحالی که برای درک زبان آلمانی و فرانسوی و ... نیازمند دانستن معنای واژه‌ها هستید. علاوه بر آن، دستور زبانِ این زبان-های طبیعی با وجود جنبه‌های مشترک، متفاوت است. بنابراین ممکن است اگر با دستور زبان فرانسوی آشنایی کافی داشته باشید، حداقل برخی از قواعد دستور زبان انگلیسی یا آلمانی را درک کنید. به هر روی، می‌توان این نتیجه را گرفت که سخن هایدن در خصوص فهم زبان موسیقی‌اش از سوی مخاطبان جهانی، چندان دور از ذهن نیست، بر این مبنا که مخاطب جهانیِ او محدود به اروپایی می‌شد که به صورت همگن با فرهنگ موسیقایی مشترک رشد و نمو داشته است. از طرفی، در چین یا هند، جایی که موسیقی‌های متنوع بسیاری شکوفا شده است، این موسیقی قابل درک نیست و از همین جهت بسیار شبیه به زبان است،

* این جستار ترجمهٔ بخش‌هایی از کتاب زیر است:
Kivy, Peter (2007). Music, Language, and Cognition: And Other Essays in the Aesthetics of Music. Oxford University Press.

** ایمیل مترجم: m.s.gheisari@gmail.com

چراکه طبیعتاً، زبان‌های طبیعی فقط برای کسانی که به هر نحوی آن را آموخته‌اند، درک پذیر است. به طور معمول، روش رایج برای یادگیری زبان طبیعی، تولد در آن نقطهٔ جغرافیایی است که از طریق آمیزش با شرایط فرهنگی و اجتماعی مختص به هر منطقه، این امر محقق می‌شود. به هر حال، سخن گفتن از درک معنای موسیقی در همه‌ی نقاط جهان به چه معناست؟ موسیقی فاقد واژگان با محتوای معنادار است، بنابراین درک آن به طور واضح شبیه به درک زبان آلمانی یا فرانسوی نیست. فهم معنای کلمات بخش مهمی از صلاحیت زبانی است. باید واژگان را در اختیار داشته باشید اما در موسیقی کلمه‌ای وجود ندارد، در نتیجه واژگانی هم وجود ندارد. از همین رو، آیا منظور هایدن از واژهٔ زبان در این جمله: «همهٔ دنیا زبان من را درک می‌کنند»، همان موسیقیِ اوست؟

برای پیشبرد این بحث، بهتر است پیرامون شناخت و موسیقی سخن برانیم تا کمی عمق مبحث بیشتر گردد. منظور از لذت بردن و درک کردن موسیقی چیست؟ این پرسشی است که در این جا مطرح می‌شود. مخاطب غربی از شنیدن فوگ‌های باخ لذت می‌برد و این بدان معناست که معنای آن‌ها را می‌فهمد. اما برای مثال اگر فردی ناآشنا با موسیقی هندی، در یک رستوران هندی هنگام میل کردن غذا از صدای عجیب و غریب سازها لذت ببرد، نه آن موسیقی را می‌فهمد نه ستایش آن را در پی دارد. این بدان معنی است که او موسیقی را درک نمی‌کند؛ قطعاً از چیزی لذت می‌برد اما آن چیز، موسیقیِ در حال اجرا نیست.

تا اینجا، در بررسی قیاس موسیقی و زبان، به این نتیجه دست یافتیم که موسیقی از آن روی که یک زبان بین‌المللی و همگانی نیست، شبیه زبان است. به طور مثال موسیقی هند، مانند زبان آلمانی، به طور کلی فراتر از مرزهای ملی یک کشور قابل درک نیست. موسیقی هندی به مانند درک زبان آلمانی، آموختنی است و یک عنصر ذاتی در انسان محسوب نمی‌شود. اگرچه یک آلمانی می‌تواند موسیقی هندی را بیاموزد همان‌گونه که یک هندی می‌تواند زبان آلمانی را بیاموزد. و این امر موسیقی را شبیه زبان می‌کند. علاوه بر این، موسیقی در دارا بودن چیزی به مثابه «نحو»، شبیه زبان می‌شود که فقدان وجود یک جز معنادار، برای آن که نتیجه بگیریم موسیقی زبان نیست یا حتی بخشی از آن هم نیست، کفایت می‌کند.

با وجود این، در تاریخ مطالعات موسیقی غربی، مکرراً شواهدی مطرح می‌شود که اعتبار زبان‌شناسانهٔ موسیقی را قوام می‌بخشد. دو ویژگی عمده این نگرش‌ها پیرامون شباهت‌های موسیقی و زبان، مربوط به همان ایدهٔ جهانی بودن زبان موسیقی می‌شود که در مطالب فوق‌الذکر، ملاحضه شد. و رویکرد دوم، موسیقی را به مثابه «زبان احساسات» تبیین می‌کند. این انگاره که موسیقی یک زبان احساسی است در پایان قرن ۱۸ چندان رواج یافت که کمابیش به عنوان یک پیشفرض فلسفی شناخته می‌شد. برای مثال کانت، بدون هیچ بحث و کنکاشی در چیستیِ منبع این انگاره اذعان داشت موسیقی، گفتار یا زبان احساسات است. این دیدگاه از کجا نشأت گرفته است؟

برای پاسخ به این سوال باید دو عامل را در نظر آورد: اول آن‌که در نیمهٔ نخست سده‌ی شانزدهم میلادی، جنبشی موسوم به «اصلاح متقابل»[۴] رخ داد که تاثیرش نه فقط بر موسیقی بلکه اهمیتی فرامرزی پیدا کرد و عامل دوم به‌وجود آمدن فرم جدیدی از هنر موسیقی، یعنی آن‌چه امروزه «اُپرا» می‌شناسیم بود. اصلاح متقابل، تلاش کلیسای کاتولیک برای مقابه با اصطلاحات پروتستانیسم بود. اما آن‌چه به موسیقی مربوط است، پیرامون موسیقی آیینی است. ابتدای قرن شانزدهم که اوج شکوفایی موسیقی چند صدایی[۵] بود، این موسیقی به میزانی از پیچیدگی رسید که تقریباً غیرقابل درک شده بود. از همین رو، اُسقف‌های کلیسا به آهنگسازان، این مسئله را گوشزد کردند که متن، اصل و مبنا است. بدیهی است اگر مخاطب نمی‌توانست کلمات را درک کند، احساسات مذهبی آن از بین می‌رفت و این بدان معناست که هدف اصلی از حضور موسیقی در مراسم مذهبی، با شکست مواجه می‌شد. این توصیه و تذکر در عمل به چه نحوی اعمال شد؟ آن‌چه شاید ناخواسته صورت گرفت، تبدیل شدن موسیقی کلامی به یک هنر نمایشی بود. نمی‌توان ثابت کرد که این دقیقاً همان چیزی است که آهنگسازان موسوم به پسا تریدنتین[۶] در ذهن خود می‌پنداشتند، اما وقتی به آثار آن‌ها گوش می‌سپاریم، این موسیقی تداعی‌کنندهٔ نوعی «بازنمایی در موسیقیِ گفتار انسان» است. گروهی از شاعران، آهنگسازان و نمایشگران در فلورانس به دنبال خلق موسیقیِ نمایشی[۷] رفتند که امروزه آن را اُپرا می‌نامیم. باور آن‌ها این بود که این امر، تنها راهی است که می‌تواند جنبشی حسّانی در مخاطب پدید آورد و این مهم‌ترین هدف موسیقی بود؛ تحریک احساس مخاطب. تا هنگامی‌که آهنگساز در نظام اصلی ماژور- مینور باشد، هنوز گویی به شنوندهٔ ماهر متکی است که تشخیص دهد موسیقی شاد است یا غمگین، دلهره‌آور است یا ... . این‌ها عناصر سازندهٔ حسانی در آثار آهنگسازان محبوب است و بخشی از کل مجموعه‌ی موسیقی کلاسیک از ابتدای قرن هفدهم تا اُفول تُنالیته در قرن بیستم را تشکیل می‌دهد.موسیقی به‌طور حتم در دارا بودن این ویژگی‌های حسانی که برای همگان هم قابل تشخیص است، شبیه زبان است. مسئله‌ای

کـه برایمـان چالش‌برانگیـز جلـوه خواهـد کـرد این اسـت که این قیـاس و شـباهت را بسـیار جـدی قلمـداد کنیم. یک «پاسـاژ» در قطعـه ممکن اسـت در فـردی منجر به دریافت حس شـکوهمندی و هیجـان شـود و در فـرد دیگـری حـس غـم و تأثـر را در پـی داشـته باشـد. این‌جـا فـردی که حـس غم از پاسـاژ دریافـت کرده یـک اشـتباه اساسـی کـرده اسـت. اگـر موسـیقی دارای محتوای غمنـاک اسـت و یـا شـکوهمندی و عظمـت را بیـان می‌کنـد، بخشـی از آن‌چـه موسـیقی انجـام می‌دهـد نیسـت. در طـول قرن اخیـر، بحث‌هـای چالش‌برانگیـزی میان فیلسـوفان صـورت گرفته کـه دقیقـاً منظـور از موسـیقی بـه مثابـه بیـان عواطف احساسـی چیسـت؟ امـا یـک اجماع کلـی وجـود دارد: آن‌که ما به موسـیقی حالت‌هایـی را نسـبت نمی‌دهیـم تـا عواطـف مـا را برانگیـزد بلکه ویژگی‌هـای خارق‌العـاده و تجربه‌شـده‌ای را بدان نسـبت می‌دهیم. حـال بهتـر اسـت بـه رابطـه‌ای کـه بیـن دو انـگارهٔ موجـود یعنی موسـیقی یک زبـان جهانی اسـت و دیگری آن‌که زبان احساسـات اسـت، توجـه کنیـم. آیـا می‌تـوان دومـی را عامـل اولـی دانسـت؟ چراکـه اگـر احساسـات بـرای گونه‌های مختلـف جهانی باشـد، در بیـان و تجربـه، در همـهٔ فرهنگ‌ها مشـترک اسـت. اگر موسـیقی زبـان احساسـات اسـت، می‌تـوان ادعـا کـرد کـه این یـک فرهنگ بین‌المللـی اسـت. امـروزه ایـن اسـتدلال کـه احساسـات و بیـان آن‌هـا بـرای گونه‌هـای مختلـف جهان‌شـمول نیسـت بلکـه از نظر زیسـت فرهنگی متفاوت اسـت، رد شده اسـت. زیرا شواهد تجربیِ فزاینـده‌ای وجـود دارد کـه حداقل بیانگر آن اسـت که احساسـات اساسـی و بیـان آن‌ها مشـروط بـه شـرایط فرهنگی نیسـتند، بلکه مبنایـی بیولوژیـک دارنـد. ایـراد ایـن اسـتدلال، اتـکای آن بر این فرض نادرسـت اسـت که احساسـات موسـیقایی به طور جهانی در مرزهای فرهنگی شـناخته شـده اسـت. ولی این‌گونه نیسـت؛ زیرا آن‌هـا مؤلفه‌هـای زیبایی‌شـناختی موسـیقی هسـتند. از همین رو یک شنوندهٔ حرفه‌ای توانایی درک آن‌ها را دارد.

موسـیقی و ارتقـای سـطح دریافـت مخاطبش محدود بـه فرهنگی اسـت کـه از آن می‌آییـم. یـک فـرد هنـدی کـه بـا فرهنـگ و اصطلاحـات موسـیقی غربـی بیگانـه اسـت، نمی‌توانـد بیـان کنـد کـه قسـمتی از سـمفونی‌های هایـدن غم‌انگیـز اسـت یـا مفـرح. دلیـل ایـن امـر تجربـهٔ متفـاوت او از حالـت شـادی و غم نیسـت؛ بلکـه بـه این دلیل اسـت کـه او نمی‌توانـد غمناک یا شـادی‌بخش بـودن موسـیقی را درک کنـد، هنـوز از درک موسـیقی‌ای کـه غم یـا شـادی از مؤلفه‌هـای زیبایی‌شناسـانهٔ آن اسـت، عاجـز اسـت. ایـن غـم و شـادی‌ای اسـت کـه در موسـیقی غربـی معنـا پیـدا می‌کند.

بنابرایـن ایـن انـگاره کـه موسـیقی زبـان احساسـات اسـت، مانند ایـن انـگاره که موسـیقی یک زبان جهانی اسـت، در خـود حقیقی پنهـان دارد، یعنـی یکـی از راه‌هایـی کـه موسـیقی را شـبیه زبان می‌پندارد، برای ما آشـکار می‌شـود. توانایی «خواندن» احساسـات موسـیقی، ماننـد خوانـدن متن فرانسـوی یـا آلمانی، ذاتی نیسـت. همان‌طـور کـه بایـد خوانـدن زبـان فرانسـوی را بیاموزیـد، بایـد خوانـدن احساسـات موسـیقی غربـی هـم بیاموزید. موسـیقی یک زبـان یـا زبانِ احساسـات نیسـت امـا ویژگی احساسـیِ آن، شـبیه زبان می‌شود(آن را ازین منظر شبیه زبان می‌کند).

در ایـن نوشـتار سـعی شـد بـه یـک رویکـرد کلـی دسـت یابیـم یعنی: موسیقی یک زبان نیست بلکه شبیه زبان است.

پی‌نوشت

۱. Peter Kivy پیتـر کیـوی در سـال ۱۹۵۶ مـدرک کارشناسـی خـود را در دانشـگاه میشـیگان دریافـت کـرد. او در سـال ۱۹۵۸ مـدرک کارشناسـی ارشـد فلسـفه را نیـز از همیـن دانشـگاه و کارشناسـی ارشـد موسیقی‌شناسـی را در دانشـگاه ییـل در سـال ۱۹۶۰ و دکتـرای فلسـفه را از دانشـگاه کلمبیـا در سـال ۱۹۶۶ دریافـت کـرد. سـال بعـد بـه دانشـکده روتگـرز پیوسـت و اسـتاد کامـل شـد. در سـال ۱۹۷۶ او تمـام دوران حرفـه‌ای خـود را بـه جـز یـک سـال بـه عنـوان اسـتاد مهمـان در دانشـگاه کالیفرنیـا ، سـانتا باربـارا، بـه تدریـس سـپری کـرد. کارهـای اولیـه او در زمینـه زیبایـی شناسـی قـرن ۱۸ انگلیـس بـود و تحـت تأثیـر فرانسـیس هاچسـون قـرار داشـت. از آنجـا علاقـه‌ای بـه زیبایی‌شناسـی تحلیلـی پیـدا کـرد، از اواخـر دهـهٔ ۱۹۷۰ بـه بعـد، او بیشـتر بـه فلسـفه موسـیقی علاقـه شـد و در ایـن حـوزه بـه فعالیـت پرداخـت.

2. Joseph Haydn

3. syntax

۴. اصـلاح کاتولیـک یـا اصـلاح متقابـل (Counter-reformation) شـامل اقداماتـی اسـت کـه کلیسـای کاتولیـک جهـت مقابلـه بـا نهضـت پروتسـتانتیزم بـه عمـل آورد و بـه محـدوده زمانـی برپایـی شـورای ترنـت ۱۵۴۵–۱۵۶۳و پایـان جنـگ سی‌سـاله (۱۶۴۸) مربـوط می‌شـود. شـورای ترنـت را پـاپ پـل سـوم در سـال ۱۵۴۵ برپـا نمـود تـا بـه موضـوع اصـلاح نهـاد کلیسـا از طریـق اقداماتـی همچـون مقابلـه بـا سـوء اسـتفاده مالـی و کشیشـان فاسـد بپـردازد.

5. Polyphony

6. post tridentine

7. camerata