

جستار خرد در به‌کرد نقد موسیقی ما

بخش اول

مقدمه

مسئله این است: نقد موسیقی ما چگونه بهتر خواهد شد؟ این پرسشی آینده‌جویانه است که من آن را بیش از هرگاه دیگر به‌هنگام نخستین تلاش برای آموزاندن نقد موسیقی جدی و حیاتی یافتم.^۱ در آن زمان، هدف این بود که دانشجویان هرچه بیشتر به‌سوی اهداف مهم نقد هدایت شوند، اما پس از آن، هرچه در این راه پیش رفتم، با مطالعه‌ی پیوسته‌ی آثار دیگرنقدگرانِ پایورتر، دریافتم که اگر گروهی از این مسائل فروگشوده شوند، نقد موسیقی به زبان فارسی چند گامی به پیش بر خواهد داشت.

این نخستین بار نیست که درباره‌ی نقد موسیقی سخن انتقادی به میان می‌آید؛ به‌ویژه در ۱۵ سال اخیر چند بار شاهد بوده‌ایم که کسانی دست‌به‌کارِ اولویت‌بندی، جمع‌بندی فضای انتقادی، ارائه‌ی راهکار و رهنمود، برای دگرگشت یا بنیادکرد نقد موسیقی در ایران شده‌اند. اگر بر پیوستار تاریخی بنگریم، دست‌کم از نیم‌سده‌ی پیش تاکنون رد پای چنین نوشتارها و گاه گفتارهایی را می‌توان بازجست؛ مقالاتی از هاکویان (۱۳۳۶)، خوشنام (۱۳۴۸)، سماواتی (۱۳۶۶)،^۲ درویشی

۱. سرانجام آن کوشش به کارگاهی برای آشنایی با نقد موسیقی رسید که در سال‌های ۹۱ و ۹۲ در خانه‌ی موسیقی برگزار و گزارش-درسنام‌اش به شکل کتاب الکترونیک منتشر شد (صداقت‌کیش ۱۳۹۳).

۲. این مقاله‌ی جمال سماواتی نقد آلبوم گل صدبرگ است که در آغاز آن یک بند درباره‌ی هدف و غایت نقد موسیقی دارد.

(۱۳۶۷)، فیاض (۱۳۷۷، ۱۳۸۷ و ۱۳۸۸)، فاطمی (۱۳۸۲، ۱۳۸۵)، اسعدی (۱۳۸۵)، حجازیان (۱۳۸۵)، مختاباد و فاطمی (۱۳۸۷)، سرایی (۱۳۸۷)، شیرازی (۱۳۸۸)، یا گفتارهایی از کرامتی و دیگران (۱۳۸۸) و میرعلینقی (۱۳۸۷) که اندک‌اندک، از بنیادگذاری و درمانگری، به نظریه‌پردازی درباره‌ی نقد موسیقی در ایران (خواه توصیف‌کارانه و بازنگر و خواه پیشنهادگرانه) رسیده‌اند و جز اینها لشکری از نوشته‌های تازه‌تر و بیشینه روزنامه‌نگارانه با پایه‌ها و مایه‌های گوناگون^۵ که پاره‌ای‌شان دست به نقد ژرف‌ساخت‌های روش‌شناختی نقد ما یازیده‌اند — با این‌که برخی‌شان خود کم‌زرفایند — و برخی اولویت‌های مصداقی را واکاویده‌اند.

در نگاه نخست، آنچه بیش از هرچیز درباره‌ی نقد موسیقی به گوش می‌رسد داستان مکرر نابودگی است. گویی مهم‌ترین چیزی که باید در این‌باره از آن سخن گفت دفاع از بودگی نقد موسیقی است. این نوا را از آن‌سوی جهان موسیقی (مثلاً سینما)، بیرون دنیای نقد موسیقی — اما درون موسیقایی — از نوازنده، خواننده و آهنگساز، و شگفتا حتی گاه از خود نویسندگان و منتقدان موسیقی یا، دقیق‌تر، از آنها که به‌هرروی گاه به این کار می‌پردازند، می‌توان شنید. اما وارون این، در این جستار، می‌توان این صدای تا آستانه‌ی ملال تکرار شده را پاد نسبت فراوانی گویندگانش کم‌اهمیت گرفت و تنها به این استدلال بسنده کرد که آن کس که امروز چنین می‌گوید دیرگاهی است یا با فضای نوشتاری موسیقی به زبان فارسی قهر است یا واژگان «نقد» و «منتقد» را به‌گونه‌ای به کار می‌گیرد که ناگزیر چونان بازتعریف آنهاست.^۶ پس به پشتوانه‌ی این دو اشاره‌ی کوتاه، من

۳. این مقاله‌ی محمدرضا فیاض نقد آلبوم راز نو اثر حسین علیزاده است، اما در آغازش مقدمه‌ای دارد که به موضوع چگونگی نقد از دیدگاه نویسنده می‌پردازد. او در این مقدمه منتقد سنتی (و مدل نقد سنتی) را به دادستان و وکیل مدافع اثر تشبیه میکند و پیشنهاد می‌دهد که منتقد امروزی باید همچون کارآگاهی دلمشغول رمزگشایی از اثر موسیقی باشد. این بخش از نوشته‌ی او، که شاید تحت تأثیر فرانسوی‌ها و نقد تفسیری باشد، و بسی کم از این راستا دیده شده، در زمان خودش در فضای نقد موسیقی فوق‌العاده پیشرو، و دست‌کم تا هنگام پدیدار شدن نوشته‌های ساسان فاطمی، جدی‌ترین نقد موسیقی ماست که با آن برخورد کرده‌ام.

۴. سرآغاز نقدی درباره‌ی اجرای گروه‌های سه‌گانه‌ی شنید، پویا سرایی با دلیل‌آوری فلسفی مانند و به‌هنگام استوارکردن پی‌کارش، فراهم‌آوردن زمینه‌ای که با آن امروز (در آن روز) بتوان حکم به زشت و زیبا داد و این‌سان‌ها، به سود گونه‌ای کار نقدگرانه دلیل می‌آورد و هم‌هنگام در لایه‌ی زیرین کاربست گونه‌ای شناخت‌بن‌های دیگر را نامناسب می‌شمارد و راهبردی برای «انتقاد موسیقی شرقی» پیش می‌گذارد.

۵. از آن میان، آنها که در دسترس‌ترند: ریحانسی (۱۳۸۷)، میرعلینقی و رضایی (۱۳۸۹)، تربتی (۱۳۹۱)، اطهری (۱۳۹۰)، میرعلینقی (۱۳۹۲)، مختاباد (۱۳۹۳)، بهاری (۱۳۹۳) و رشیدی (۱۳۹۳) و حتی گفته‌های موسیقیدانی نام‌آور در آغاز بحث در نشست که موضوعش نقد اثرهای خود او است؛ گفته‌های حسین علیزاده (اسعدی و علیزاده (۱۳۹۰)) پاره‌ای نمونه‌هاست که به سوبه‌های گوناگون موضوع پرداخته‌اند.

۶. نگاهی به برخی منبع‌های پی‌نوشت^۳ و پرشمارگفتگوهای موسیقیدانان دیگر — که در اینجا نیامده — فراگیری این پندار نادرست را می‌نمایاند. از این‌رو، همیشه این موضوع را تا این اندازه بی‌نیاز از مطالعه‌ی دقیق نمی‌شمارم. برای مطالعه‌ی گفتگو درباره‌ی گواه‌هایی که به رد این ادعای نابودگی می‌انجامد و دلیل‌هایی که شاید انگیزه‌ی بازگویان این سخن تکراری یا معنای کتابی آن شده باشد، نک. صداقت‌کیش (۱۳۹۳: ۱۱۸-۱۱۰). چنانکه در آنجا دیده می‌شود، بسیاری از گویندگان این جمله‌های همانند آن را از روی یک عادت تکرار می‌کنند یا دهان‌به‌دهان می‌چرخانند. افزون

نقد موسیقی در زبان فارسی را، تا آنجا که به این جستار مربوط می‌شود، بی‌نیاز از اثبات بودگی می‌دانم؛ گرچه منطقاً می‌توان در موردش گفتگو کرد.

گذشته از این نکته که به گمانی شایع‌ترین داوری درباره‌ی نقد موسیقی است، دیگر موضوع‌های پیرامون نقد را که می‌اندیشم خود ژرف‌نگری در آنها — و نه لزوماً نتیجه‌های گوناگونی که از آن بر می‌تواند آمد — به بهبود نقد موسیقی بیانجامد در چهار گفتار آورده‌ام؛ اما پیش از ورود به پیرنگ کلی اینها، لازم است کران‌های بحث مطرح، تا آنجا که شدنی است، روشن شود. این کران‌ها و آستانه‌ها در سه دسته سازمان می‌یابند. نخست سوی گرانیگاه جستار است. از آن‌رو که بسیار به آن پرداخته شده — اگرچه نه هنوز پیروزمندانه — به سدهای شناخت‌شناسیک و اندیشه‌ای همگانی ما نمی‌پردازم، چنانکه، برای نمونه، هومان اسعدی، با وامی از آرامش دوستدار و گسترش آن در قلمرو موسیقی، از نقش «امتناع تفکر» موسیقایی یا «ناپرسایی» در پیوسته با نقد موسیقی سخن می‌گوید (اسعدی ۱۳۸۵: ۲۱۰)، زیرا نوآورده‌ای ندارم که بیافزایم. آنچه دیگراندیشه‌ورزان درباره‌ی کلیت اندیشه‌ی ایرانی و راه‌بندهای آن گفته‌اند بسنده است و هیچ دگره‌ی موسیقایی‌ای از آن نیز نمی‌یابم که در خور بازگفتن باشد. پس جستار نه در چرایی نقدناپذیری است (گرچه در تحلیلی، یک سویه‌ی این را خواهم شکافت) و نه در چندوچون (به‌خواست) نقدناورزی ما. دوم؛ مسئله‌ی تعریف است. آنچه در این نوشتار «نقد موسیقی» خوانده می‌شود کنشی رو به سوی آشکاری در عرصه‌ی عمومی است. ابرازی که بیشتر به شکل نوشته‌شده صورت می‌گیرد و اگر هم، به‌جای نوشتار، از جنس گفتار است، در رویدادهایی رسمی که برای همین کار برپا شده است آشکاری می‌یابد.^۷ آنچه زین پس نقد موسیقی می‌خوانم چنین است: نقد موسیقی را می‌توان به معنای موسع یا محدود کلمه تعریف کرد. به معنای محدود، منظور از نقد گونه‌ای از نویسندگی حرفه‌ای است که اختصاصاً برای نشر سریع در جراید تولید می‌شود و جنبه‌های مختلف موسیقی و حیات موسیقایی را مورد ارزیابی قرار می‌دهد. به این معنا، گزارش موسیقی در جراید و نشریات نیز نقد نامیده می‌شود. در معنای موسع، نقد به‌نوعی از تفکر اطلاق می‌شود که نه‌تنها در نوشته‌های نقادانه‌ی حرفه‌ای، بلکه در موقعیت‌های دیگر نیز ظاهر می‌شود. به معنای موسع، نقد موسیقی نوعی تفکر است که موسیقی را ارزیابی و توصیفات مرتبط با ارزیابی را ضابطه‌بندی می‌کند؛ چنین تفکری در تدریس موسیقی، گفتگو درباره‌ی موسیقی، تأملات شخصی، و گونه‌های مختلف نوشتار، همچون تاریخ

بر این، شمار نوشته‌های آمده در بخش «نقد» فهرست نسبتاً قدیمی کاوه خورابه (۱۳۸۲) و دو کتاب‌شناسی دیگر (میرعلینقی ۱۳۸۶ و حلالی ۱۳۸۴)، گواهان دیگری است بر نادرستی آن ادعا. همچنین، برای آگاهی از یک دیدگاه دیگر در این باره، نک. زاهدی و شیرازی ۱۳۸۶: ۲۴ - ۲۵.

۷. محمدرضا فیاض در نقادی‌اش از مفهوم نقد موسیقی در ایران (۱۳۸۷ و ۱۳۸۸) این اندیشه را در می‌اندازد که شاید کاراترین شیوه‌ی نقدورزی ما در گفتار آشکار می‌شود. من از این بحث آگاهم، اما آن واکنش گفتاری را که در یک موقعیت ویژه‌نشده (برای خود نقد) ابراز می‌شود، چنانکه پایین‌تر خواهیم دید، تنها کنش انتقادی و نه نقد موسیقی — برای این جستار — می‌شمارم.

موسیقی، تئوری موسیقی و شرح حال نویسی، خودنمایی می‌کند (اورت مس و دیگران ۱۳۸۵: ۱۱). بدین‌سان، در این جستار، گونه‌های چندی از کنش نقدگرانه را، مانند کار هنرآموزان در درست‌کردن کار شاگردان‌شان، گپ‌وگفت‌های پس از کنسرت، چه میان شنوندگان عادی و چه میان متخصصان، یا کار تفسیری رهبران و نوازندگان، باینکه در درونه‌ی آنها دانایی‌ای جریان می‌یابد که به‌سختی می‌توان — از لحاظ کنش‌ها و روش‌ها و شاید نه چگونگی فرجامین — از نقد به مفهوم موردنظر این جستار جدای‌شان کرد (و حتی گسترش بومی‌اش به موضوع‌های گفتاری ابراز نظر و غیره)، جز در آنجاها که استفاده‌ی وارونه از آنها شده است، چشم پوشیده‌ام؛ زیرا هدف این جستار افزون‌کردن توان نقد است تا آنجا که شدنی است، بدون توجه به اینکه این توانایی فنی به سود یا زیان یک سبک یا جهان زیباشناختی وارد عمل شود. توان‌افزایی فنی، گذشته از سوژه و مصداق‌ها، در کانون توجه است، چون ارزش چنین توان‌افزوده‌ای کمتر و دیرتر از خود مصداق‌ها دستخوش دگرگونی می‌شود.^۸

و سوم؛ موضوع استثناءها و کرانمندی‌ها. در متن برای پرهیز از کلی‌گویی و عینی‌ترشدن، افزون بر مباحث کلی، گهگاه مصداق‌هایی از راه‌حل‌ها را آورده‌ام. به‌هنگام رسیدن به چنین نمونه‌هایی باید به یاد داشت که آنها تنها مصداق‌های ممکن برای هر یک از موضوعات بررسی شده نیستند و می‌توان دیگرهایی هم یافت. همه‌ی اینها برای انگیزش اندیشه است و بساواپذیری؛ آشکارا برای هر منتقدی توانستنی است که، بسته به زمینه و زمانه‌ی کار، از آن خود را بیابد.

در هر یک از گفتارها که از این پس می‌آیند (بیشینه در سه گفتار پایانی) پیشنهادهایی ارائه شده است، با این ادعای روشن که در زمره‌ی کمبودهای نقد موسیقی امروزی مایند. همچون هر ادعایی از این دست؛ دربردارندگی آن سراسری نیست. پس می‌توان در برخی موارد استثناء(ها)یی ویژه یافت که یک بُعد — از آنچه زین پس پیشنهاد می‌شود — خاص در آن(ها) موردتوجه قرار گرفته و به خوبی پرورده شده باشد؛ اما همچنان جریان کلی نقد چیزی جز آنها است. پس پرداختن به رده‌ای کلی، که ایراد اینها در آن می‌گنجد، بایسته می‌نماید.

از دیدگاهی به‌کل وارون این، با توجه به اینکه جستار به‌راستی در حکم مجموعه‌ای از موضوع‌های بنیادین است که به باور من اگر به آنها اندیشیده شود، بهبود چشمگیری در نقد موسیقی خواهیم دید — یعنی در حکم پیشنهادم به نقد موسیقی است — و به سود آن در رهگذر نوشتاری چنین دراز استدلال آورده‌ام، احتمالاً این انتظار پدید می‌آید که در نوشته‌های انتقادی

۸. من به خوبی از دشواری اثبات این ادعا آگاهم، آن هم در میدانی همانند نقد که بیش از هر میدان دیگری — به‌ویژه هنگامی که از جنبه‌های داورانه به آن بنگریم — متکی به معیارهای معتبر درون یک گفتمان سبکی-زیباشناختی است. اما، چنانکه در ادامه خواهیم دید، چیزی که «توانایی فنی» خوانده شده در حقیقت چند روال کلی است و کلان‌گرایش‌هایی که همه‌ی مسایلی درون سبکی یا گاه درون یک گونه‌ی موسیقایی — با سبک‌های گوناگون — ذیل آن می‌گنجد. پس بدین‌سان، با بحث در مورد آنها، که به گمان من کمبودهای اساسی در نقد ما را می‌سازد، این جستار را تا حد زیادی از چنگ آن دشواری رهااندم.

خود من این ژرف‌ساخت‌ها کاملاً در نظر گرفته شده باشد و همواره چنین نقد ورزیده باشم. البته آرزوی کاری من است، اما راست این است که در میان آن کارها نیز نمونه‌هایی هست که می‌توانست با نگاهی به این پیشنهادها بهبود یابد. این نشان آن است که من نیز خود در گذر زمان بر نقدورزی‌ام تجربه اندوخته و به این مجموعه دست یافته‌ام. بدین روی، افزون بر اینکه یافتن اینها در همه جای گذشته‌ی کاری‌ام توانستنی نیست، حتی مطمئن نیستم از این پس همواره بتوانم چنین نقد بورزم یا حتی اگر بخواهم بتوانم تا پایان عمر حرفه‌ای خویش به همه‌ی آنها برسم. با این همه می‌گویم چنین باشد و باور دارم که راه بردن نقد ما چنین است. گذشته از این، رد نمی‌کنم که چنین پیشنهادی گاه نشان‌های خودنگارانه‌ی کار مرا با خود دارد؛ به زبان دیگر، منجر به آن نقدی می‌شود که می‌پسندم و بایسته می‌دانم. چه باک؛ تا آنجا که استدلال‌هایم بر پای خود می‌توانند ایستاد، گو باش.

گفتگو در اینجا درباره‌ی نقد موسیقی در ایران است یا، به عبارتی، نقد موسیقی به زبان فارسی. ما گونه‌های مختلفی از موسیقی در ایران داریم که ممکن است موضوع نقد قرار گیرند، اما چنانکه در ادامه آشکار است، مصداق‌های موردبررسی همگی از موسیقی دستگامی یا، به عبارتی دیگر، از موسیقی کلاسیک ما و گونه‌های هم‌خانواده‌ی آن برگزیده شده است. این کار تنها یک دلیل داشته و آن این بوده است که اگر موسیقی مردم‌پسند (با همه‌ی شاخه‌ها و با چشم‌پوشی از همه‌ی ریزه‌کاری‌ها، به مفهوم پاپ) را که بیرون از دایره‌ی کار این جستار است کنار بگذاریم^۹ و با تعمیم خیلی زیاد (و، همزادش، دقت پایین) دست به دست‌بندی بزنیم، به دو دسته‌ی کلی موسیقی‌ها که امروزه نزد ما هنری تلقی می‌شوند برمی‌خوریم؛ یکی گونه‌ی پیوندیافته با موسیقی کلاسیک غربی (و نیز شاید اجرای خود کارگان کلاسیک غربی) و دیگری مجموعه‌ی آثار مربوط به سنت‌های موسیقایی غیر دستگامی زنده در حوزه‌ی سرزمین امروزی ایران (مانند سنت خراسانی، بلوچی یا کردی و دیگرها). برای آن نخستین، در فرهنگ سرچشمه، فراوان کار نظری کلی و مصداق‌شناختی آموزشی و پژوهشی درباره‌ی نقد موسیقی به انجام رسیده است^{۱۰} که باید به آنها سر کشید و آموخت.^{۱۱} گروه دوم حوزه‌هایی موسیقایی‌اند که روایی سازوکار انتقادی برون‌خودی

۹. در نقد موسیقی مردم‌پسند، جدا از آن روشنی که مصداق‌ها دیگرگونه‌اند، شاید حتی برخی کلیت‌ها نیز همساز نباشند. زین رو بر سودمندی‌شان در آن حوزه از بن پای نمی‌فشارم.

۱۰. متن‌های کلاسیک (Newman 1925; Calvocoressi 1931; Thompson 1934; Machabey 1947; Walker 1968; Shick 2013) گوشه‌های گوناگون از چنین کارهایی را در خود دارند. این کتاب‌ها بیشتر آموزشی‌اند و از همین رو موضوع‌های عملی‌تری را نسبت به این جستار در خود گنجانده‌اند، اما بر روی هم همگان به دوگانه‌ی عینیت/ذهنیت و مسئله‌ی زمان و روند ارزشیابی پرداخته‌اند.

۱۱. اینها جز همسانی با برادر مسن‌ترشان، موسیقی کلاسیک غربی، گاه سویه‌هایی برگرفته از موسیقی دستگامی یا سنت‌های غیر دستگامی ما دارد که اگر هم چنین سویه‌هایی بخواهد به نقد کشیده شود، راه‌های این جستار کارساز است. بدین ترتیب، از این دسته چالشی نگشودنی در میان نمی‌آید.

برون‌فرهنگی) در آنها هنوز ما را با برخی موضوع‌ها، از آن‌گونه که در گفتار نخست طرح شده، رودررو می‌کند؛ با این تفاوت که در این حوزه‌ها اینها موضوع‌هایی گشوده نشده‌اند.^{۱۲} با وجود واگذاشتن اولی به خداوندان فرهنگ و دوری‌گزینی از دومی، همچنان بر این باورم که ژرف‌اندیشی درباره‌ی موضوعات کلی‌ای که طرح کرده‌ام سرنوشت ناگزیر نقد این هر دو شاخه‌ی دیگر نیز خواهد بود.^{۱۳}

با چنان غایتی (خواست بهبودی)، جستار در ظاهر بیشتر می‌باید ویژه‌ی دگرگونی‌ایجابی قلمرو نقد باشد، اما این یک دستورنامه نیست، بلکه زیرساخت شناختی-منطقی نقد را هدف گرفته است. پس به‌ناچار برخی مسائل را (بیشینه در گفتار اول) به بحث و بررسی گذاشته که هیچ پیشنهاد آشکاری در خود ندارند، بیش از اندازه انتزاعی‌اند و چنان پرداشی از آنان و سواس‌آمیز به چشم می‌آید. جستار در این بررسی، به‌جای پیشنهاد، از راه بازاندیشی درباره‌ی موضوع‌هایی که پیشتر طرح شده (روزگاری بایستگی فلسفی و زیباشناختی درخوری داشته‌اند، اما با وجود دگرگونی شرایط همچنان به گوش می‌رسند) شناخت‌شناسی نقد را جلا می‌بخشد و با گفتارهای پسین پیوند می‌خورد. هر یک از گفتارهای این جستار جداگانه خود مقاله‌ای است و ارتباط آنها با یکدیگر هم به‌هیچ‌روی سرشت بالادست-پایین‌دست و یک‌سویه ندارد (شاید جز گفتارهای سوم و چهارم)، بلکه در یک ساختار دایره‌وار (یا شبکه‌ای پیچیده‌تر) هم‌نشین هم‌اند. بدین معنی، این مقوله‌ها و مفهوم‌ها می‌توانند جز این به گونه‌های دیگر نیز به یکدیگر پیوند بخورند، اما سرشت خطی نوشتار تنها اجازه‌ی متعین‌شدن یک چیدمان را می‌دهد. باین‌همه، نادیده‌انگاشتن چم‌وخم این هم‌نشینی‌ها - که می‌تواند پس از یک بار خواندن در فضای ذهنی خوانندگان دگرذیسی‌هایی چند بیابد - اشتباهی بزرگ است که دست‌کم بخشی از راه گشوده‌ی جستار را از دیده پنهان می‌کند. فزون از اینها، یکی-دو موضوع دیگر هم هست که درباره‌ی نقد موسیقی امروزه در جهان مطرح است. مهم‌ترینش کوچ بیشتر سازوکار داوری به دنیای مجازی و تأثیر آن بر منتقدان و رسانه‌هایی است که اینان به‌طور سنتی در آنها کار می‌کردند.^{۱۴} از آن‌رو که ما هنوز با چنین چالش‌هایی رودررو نیستیم یا اگر هستیم اهمیت کم‌تری دارند، جایی در این جستار نیافتند.

۱۲. چنین بحثی راه بدانجا می‌برد که بپرسم آیا برای نمونه می‌توان دست به نقد یک نواخته‌ی حاج قربان سلیمانی زد. روشن است که این کار شدنی است (و شاید شده باشد). برای یک منتقد امروزی توانستنی است چنین کند، اما او از چشم انسان شهرنشین به یک فرآورده‌ی موسیقایی می‌نگرد و به‌گمانی در گام‌های نخست ناتوان از نقدی چنان است که در ادامه چندچونش نمایان می‌شود.

۱۳. زنجیره‌ی گفتگوهای درازدامن در میان نظریه‌پردازان غربی به زبان‌های دیگر، که گاه شامل موارد مشابهی است، تأییدکننده‌ی این نظر است.

۱۴. آنچه که در دل روند کوچ بااهمیت است و می‌شایست که در چنین مقاله‌ای طرح شود - اگر جای طرحش بود - مردم‌سالارانه‌شدن روند ارزش‌گذاری و وابستگی به سازوکار فروش اینترنتی و غیره می‌بود.

گفتار نخست

چند موضوع از مد افتاده

هویت یکی از مهم‌ترین چالش‌های فرهنگی ما در یک سده‌ی گذشته (و شاید مهم‌ترین) است و دست‌کم در یک برش تاریخی در جامعه‌ی هویت‌خواهی و بازگشت‌اندیشی به مسئله‌ی مرگ و زندگی در سپهر اندیشه‌ی ما بدل گشته است. در سال‌های میانی سده، کشفِ هویتِ گمشده از راه بازگشت به خود در آغاز زمزمه و سپس فریادِ هر صدای قابل‌اعتنا در میدان اندیشه و هنر بود؛ واکنشی به از خود بیگانگی‌ای که می‌اندیشیدند در اثر گرایش به غرب و مدرنیسم پیش آمده است.^{۱۵} برآمدش، چنانکه می‌دانیم، به‌ویژه در نمونه‌های بسیار زیاده‌روانه، راه ستایش از خود در پیش گرفتند (با شعر به شعار تبدیل شده‌ی حافظ: «آنچه خود داشت ز بیگانه تمنا می‌کرد») و خیلی زود در برخی شاخه‌ها به خودبزرگ‌بینی و خودشیفتگی فرهنگی آماسیده‌ای رسیدند که با هیچ پدیده‌ی برون‌ذهنی‌ای راست نمی‌آمد، بلکه تنها واکنشی بود به آن سر پیوستار: دیگرگرایی افراطی و، هم‌زادش، خودکوچک‌بینی و نبود باور به خویشتن.

اما امروزه ما دیگر — نه تنها در بُعد هنری، بلکه از همه سوی — تصور ساده‌انگارانه‌ی هویت یکپارچه‌ی دست‌نخورده را در روزگار انفجار اطلاعات و به‌هم‌پیوستن دوردست‌های جهان کمتر باور داریم. کم‌کم داریم در میان آن دو کرانه‌ی پیوستار، از راه بازپرسش و بازاندیشی، به ترازوی نسبی می‌رسیم و آن نوع نگاه را پشت سر می‌گذاریم. باوجود این، امواج مفاهیمی که در آن دوره ساخته شده‌اند همچنان در سپهر اندیشه‌ی ما پژواک می‌یابند؛ اگرچه زمینه‌ی هستی‌شان به امری از نفس‌افتاده و درگذشته می‌ماند که زیرساختش دیگر از دور خارج شده است. آنها سرسخت و سخت‌جان هنوز مطرح مانده‌اند و بسیار وقت‌ها، بدون اینکه به زمینه و زمانه‌شان نگریسته شود یا حتی کمینه واکاوی‌ای ژرف از معنی و مفهوم‌شان در دست باشد، همچون برگردانی، تنها بازگو می‌شوند. اکنون اگر خواست بیرون‌شدن از این تنگنا باشد، تنها یک راه هست که آنها را به جایگاه درست‌شان بازگردانیم: بازاندیشی و بازکاوی تا آستانه‌ی توانش همه‌سویه، تا پیش از هر چیز آشکار گردد، هنگامی که از هر یک از این مقوله‌ها سخن می‌گوییم، دقیقاً از چه سخن می‌گوییم.

در قلمرو نقد موسیقی، شناخته‌شده‌ترین این «ترجیع‌بندها» به دو موضوع کلان اختصاص دارد که اگر نیک بنگریم خواهیم دید به‌راستی بازتاب‌های گونه‌گون یک موضوع‌اند؛ یعنی نسبت نقد با هویت اندیشگی ما. نخستین موضوع با این پرسش پیوسته است که «آیا نقد موسیقی» یا، به بیان بهتر، کاربرد نقد (به هر معنایی) در فرهنگ موسیقی ما رواست؟ و دومین موضوع جستجو در پی «نقد بومی» است که با جمله‌ی دستوری «نقد باید بومی باشد» یا گزاره‌ی «نقد ما هنوز بومی نشده

۱۵. نماینده‌های سیاسی-اجتماعی‌اش بسی مشهورند؛ همچون جلال آل‌احمد و علی شریعتی. نماینده‌های موسیقایی‌اش هم پیشینه‌ی اعضای مرکز حفظ و اشاعه‌ی موسیقی‌اند.

است» نمود پیدا می‌کند.^{۱۶}

۱.۱. روایی نقد موسیقی (در توانش منطقی - تاریخی) نقد در موسیقی ما

می‌توان این پرسش را مطرح ساخت - آن‌گونه که در عمل ساخته‌اند - که «آیا کاربرد نقد، به‌مفهوم‌ی که در مقدمه آمد، در موسیقی ایرانی رواست یا ناسازی‌گوهرین با آن دارد؟» و بر بداهت پاسخ مثبت به این دو پرسش شک آورد. اکنون برای اینکه نشان داده شود که این شکی خردمندانه است یا، به‌بیان‌دیگر، بدانیم آیا می‌توان به چنین پرسشی پاسخ منفی داد و به‌گونه‌ای مستدل از آن دفاع کرد، باید لختی به پس بازگردیم و به تعریف نقد دقیق بنگریم. اگر از رویه‌ی بیرونی آن تعریف که بر پایه‌ی توصیف و تعیین مرزهای نوعی کنش است، که در تاریخ موسیقی غرب به آن «نقد موسیقی» (خواه مؤسّع خواه محدود) گفته می‌شده، بگذریم و به روندهای نهان‌شده در لایه‌های زیرین آن برسیم، روشن می‌شود که آنچه نقدش می‌خوانیم چیزی نیست جز پیکره‌ای سرشته از چهار کنش بنیادین توصیف، تفسیر، داوری (یا ارزیابی) و صورت‌بندی.^{۱۷} نقد امری آمیخته است و اینها نیز پیکرپاره‌هایش. نقدگرانی که در تعریف از آنها یاد شده است در نقدهای‌شان دست به انجام یکی از این چهار کنش بنیادین (و گاه ترکیبی از دو یا چند) می‌زنند. پس اگر بخواهیم نشان دهیم که بر سر راه نقد موسیقی سدی این چنین نیست، ناگزیر باید نشان دهیم (یا اگر بتوانیم، اثبات کنیم) که هیچ‌یک از آن چهار مانعی منطقی یا تاریخی برای پیوندخوردن با موسیقی ما ندارند.

۱.۱.۱. توصیف

موسیقی ما هم مانند هر موسیقی دیگر توصیف‌شدنی است. هیچ دلیلی نیست که به وارون این باور آوریم. اما برای برهه‌ای کوتاه فرض می‌کنیم شیء (ابژه)‌هایی هستند در این موسیقی که توصیف‌شدنی نیستند (توصیف‌ناپذیر ineffable)؛ یعنی به‌طورکلی نمی‌توان ویژگی‌های بیرونی‌شان را به وصف درآورد؛ و باز یعنی «قطعه‌ی آصف ۱ (ص ۱) دارد» گزاره‌ای است که به‌هیچ‌روی نمی‌توان برای یک شیء موسیقایی مان (musical object) به کارش گرفت، بی‌اینکه درست یا نادرست

۱۶. ژرف‌اندیشی در این باره تنها کرانمند به نقد موسیقی نیست، بلکه کلان‌تر، نسبت اندیشه‌ی انتقادی با سپهر اندیشه‌ی ما را در بر می‌گیرد. گفتگو درباره‌ی نقد موسیقی هم تنها یکی از مصداق‌های این موضوع کلی است و در پاره‌ی بزرگی همسان آن.

۱۷. دانشوران مختلف نیز این کنش‌های بنیادین را به گونه‌های دیگری آورده‌اند: از جمله «توصیف، تفسیر و ارزیابی» (لویسون و گایر ۱۳۸۷: ۱۱) و «پشتوانه‌های ارزیابی نقادانه از اثر هنری، وصف و/یا دسته‌بندی و/یا بررسی زمینه‌های پیدایش و/یا تبیین و/یا تفسیر و/یا تحلیل [است]» (کارول ۱۳۹۳: ۱۶۵) یا «توصیف، تفسیر، داوری و صورت‌بندی» (بازنوشته تری برت ۱۳۹۲: ۲۳) از وایتز زیباشناس. چنانکه می‌توان دید، همه بسیار شبیه کنش‌های بنیادین این جستار است (گرچه آنها گاه درباره‌ی نقد هنرهای تجسمی و غیره است). برای آنها هم که چنین نیست، می‌توان، مانند بندهای آینده، استدلال‌هایی از همان تراز و همان رده فراهم آورد.

بودنش دخالتی در انجام کار داشته باشد. اگر فرض کنیم دست کم دو شیء موسیقایی در فرهنگ ما هست که ویژگی های برون ذهنی شان (خصوصیات عینی) از یکدیگر جداست و کاربرد توصیف نیز درباره ی هر دوی آنها (و بنا به فرض، برای بقیه ی شیء های موسیقی مان) نامعتبر/مهمل/پاوه (به معنای منطقی) است، آنگاه بازشناختن این دو از یکدیگر ناشدنی خواهد بود.^{۱۸} این دو شیء جداناپذیر خواهند شد، مگر به یاری یک نام خاص که به هر کدام داده اند و خاطره ی صوتی (تجربه های از سر گذرانده) هر یک که در سر داریم، بی آنکه سخنی دیگر در توصیف هیچ ویژگی شان — حتی به هنگام اندیشیدن به آنها — به کاربستی باشد. توصیف ناپذیری به این شکل کلان به جداناپذیری می انجامد.

اما روشن است که شیء های موسیقایی در موسیقی ما جداناپذیرند، پس بدین معنی نمی توانند توصیف ناپذیر باشند. کاربرد توصیف به طور جزئی در هر مورد می تواند درست یا نادرست باشد (با آنچه توصیف می شود سازگار یا ناسازگار باشد)، اما نمی تواند در کل ناشدنی باشد؛ و این امر مستقل از آن است که موسیقی به طور کل امری غیر کلامی است و ادعای همسان بودگی اش (یا همخوان شدگی اش) با یک امر کلامی — از هر گونه — پیچیدگی هایی به دنبال دارد؛ به این دلیل ساده که اشکال در همسان بودگی در همه ی گونه های موسیقی به یک اندازه رخ می دهد و ربطی به پیوند جغرافیایی — فرهنگی شان ندارد. در حقیقت، کاربرد توصیف یک شیء موسیقایی شاید تا اندازه ای همانند استعاره باشد (و معمولاً هست). از سوی دیگر، برخی ویژگی های موسیقی ممکن است امری بیان ناپذیر (به سخن در نیامدنی، *indescribable*) باشند^{۱۹} و حتی شاید برخی از این بیان ناپذیر پنداشته شده ها جایگاهی مرکزی در زیباشناسی موسیقی ایرانی (نسبت به دیگر موسیقی ها) داشته باشند، اما اینها هیچ کدام (همان سان که پیشینی ها) این استدلال را تباه نمی سازند؛ به دو دلیل: نخست، زیرا دست بالا درباره ی پاره ای (و نه همه ی) ویژگی ها هستند. پس، توصیف های ساختاری در منطق معتبری مانند «آ در شور است» داریم که میان اهل موسیقی ایرانی هم به شکل پذیرفته ی همگان به کار می رود. دوم این که شناخته شده ترین ادعا در این باره آن است که امری در موسیقی ما هست که هم هنگام ادراک پذیر و وصف ناپذیرند (به زبان داریوش صفوت (۱۳۹۱: ۱۴۶)، «یدرک و لایوصف» هستند). اینها نیز مانع توصیف پذیری کلی موسیقی ما نمی توانند شد، زیرا بیش از آنکه

۱۸. در تحلیل منطقی ای که اینجا آورده ام، در پاره ی نخست، از اندیشه ی راسل و ویتگنشتاین برای شرط جداناپذیری/توصیف پذیری بهره گرفته ام، به ویژه شماره ی ۰۳۳۳۱ - ۲ از تراکتاتوس (ویتگنشتاین ۱۳۹۲: ۱۸) و در پاره ی دوم تا اندازه ای همراه ویتگنشتاین بوده ام در پژوهش های فلسفی اش، به ویژه بندهای ۲۴، ۲۹۱ و ۶۱۰ درباره ی توصیف (ویتگنشتاین ۱۳۸۰).

۱۹. دگرش و جدایی میان بیان ناپذیری (شرح ناپذیری) و توصیف ناپذیری (*ineffable* و *indescribable*) با نگرش تنها به فارسی این واژگان و معنی شان در زبان روزمره آشکار نمی شود. اینها از آن رو جدایند که روی هم رفته شدن است چیزی را بتوان بیان کرد اما نتوان توصیف کرد؛ توصیف پوششای همه گونه بیان نیست؛ و موسیقی نیز در این مقوله تافته ی جدا بافته نیست.

درباره‌ی موسیقی باشند درباره‌ی توصیف‌ناپذیری یک حالتِ ذهنی‌اند (درباره‌ی واکنش دریا بنده‌ی موسیقی) یا به‌زبان درنیامدن یک شهودِ تکیه‌ی رسانش‌ناپذیر یا گاه درباره‌ی مرزهای رساندگی زبان، و چنانکه درست هم باشند، پیوندی با موضوع کار در اینجا ندارند، زیرا بر روی هم، کارِ نقدی که من از آن می‌گویم کاویدن و برگشودنِ حالتِ یگانه‌ی ذهنی هیچ دریا بنده‌ای نیست؛ زیرا اگر چنین باشد، به‌هیچ‌روی نمی‌توان نقد را از فروافتادن به مغاکِ تک‌گوییِ تسری‌ناپذیر دریا بنده/ منتقد نجات داد؛ و چون می‌پنداریم نقد دست‌کم برای یک نفر دیگر جز منتقد ادراک‌پذیر است، پس باید چنین چیزهایی را وانهمیم.

بخش دوم ناگشوده‌ی ادعای نخستین (ناروایی توصیف) می‌توانست برپایه‌ی یک جمع‌بندی تاریخی باشد؛ این‌سان که «ما در تاریخ‌مان موسیقی را — به معنیِ یادشده — توصیف نمی‌کرده‌ایم/ نکرده‌ایم». اما به‌روشنی می‌توان دید که این ادعایی نادرست است و نادرست‌بودنش چنان بدیهی است که هر کس اندک سروکاری با موسیقی ایرانی داشته باشد آن را دیده است؛ و اگر هم درست می‌بود؛ دلیلی نمی‌یافتیم که از این‌پس کاربستِ توصیف را ناشدنی سازد.

این‌چنین، هر دو استدلالِ توانستنی برای نارواییِ توصیف نامعتبرند و بر آن پایه یک پاره از چهار ادعای جزئی نارواییِ نقد در موسیقی ایرانی رد می‌شود.

۲.۱.۱. تفسیر

تفسیرِ چیره‌ساختنِ یک ساختارِ ذهنی است بر یک ساختارِ عینی (گرچه به‌گونه‌ای سازگاری یابند یا دلیل‌هایی برای پیوندشان بتوان فراهم آورد) و، در قلمروِ ذهنیت، نمودِ موسیقایی‌اش، چه در فرآیندِ از قوه به فعل درآوردنِ یک قطعه — که با تصورِ ذهنیِ یک گونه‌ی توانش‌پذیر از عینیت‌یافتگیِ قطعه پیوند دارد — (و بنابراین درون‌موسیقایی) به همراهِ نسبت‌دادنِ یک «تفسیر» (interpretation) خاص، یک مصداق از آن قطعه که در ذهن هنرمند است، بر قطعه‌ی عینیت‌یافته یا، به بیان دقیق‌تر، ویژگیِ عینیت‌یافتگی‌اش، چه با نسبت‌دادنِ یک دسته معنای فراموسیقایی^{۲۰} به اثر، که منتقد دلیل‌مند می‌سازد و متقاعد می‌کند که پیوسته‌ی اثرند، بروز می‌یابد. پس تفسیرِ بازی معناسست؛ خواه موسیقایی و خواه آمده از جهان بیرون از موسیقی و به آن چسبیده،^{۲۱} فرآیندِ کشف معنا(ها)ی چندگانه است و سرزمین یافتن این یا آن معنای ادعاییِ موسیقایی و فراموسیقایی برای اثر و دلیل‌آوری به سود آن؛ پذیراندن.

با این مقدمه، پذیرفتنِ ادعای تفسیر‌ناپذیریِ موسیقی ایرانی متضمن پذیرشِ دو نکته‌ی نهفته

۲۰. در اینجا، از همه‌ی دشواریِ نسبت‌دادنِ معنای فراموسیقایی به موسیقی و ناباوری‌ام به بیشتر گونه‌های آن (آنچه برون از خود موسیقی است) چشم می‌پوشم، زیرا نادیده‌انگاری‌شان این بحث را دیگرگون نمی‌کند.

۲۱. بدین ترتیب، آن را باید بخشی از کلیتِ موضوع معنای موسیقایی / درون‌مایه‌ی موسیقایی دانست (در تمام گرایش‌ها و با تمامی پاسخ‌هایی که می‌توان به آن داد) که بحثی گسترده، پیچیده و خارج از هدف و گستره‌ی این مقاله است.

است. یا باید این موسیقی؛ به سرشت، ناپذیرای معنا (از هر گونه) باشد یا ناپذیرای هر ساختار ذهنی‌ای که بخواهد خود را بر آن تحمیل کند (حتی چیزی درون‌فرهنگی). اولی به نوعی یگانگی معنا منجر میشود و دومی به یکتایی اجرا^{۲۲} و این یعنی هر شیء موسیقایی تنها می‌تواند یک معنا داشته باشد (گرچه تهی) و تنها یک صورت عینیت‌یافته؛ نه یک معنای درست و یک اجرای درست، بلکه تنها یک معنا و یک اجرا. حتی این وضعیت هم باعث نمی‌شود شیء موضوع تفسیر تفسیرناپذیر شود، بلکه درجه‌ی آزادی تفسیر را کمینه می‌سازد؛ و وقتی این برداشت هم به معنای تفسیرناپذیری نیست، روشن است که هر گونه برخورد دیگر درجه‌ی آزادی بیشتری برای بازی معنا و جهان روا خواهد داشت. جز این، تنها یک راه می‌ماند؛ مدعی باید ثابت کند همه‌ی تفسیرهای توانستنی یک‌سر و یک‌پارچه نادرست‌اند و این یعنی اثری که هیچ معنایی نمی‌تواند داشت، یا اثری که اجرای درستش منطقاً ناشدنی است، شیئی که همیشه درون‌ذهنی خواهد ماند.

از دیدگاه تاریخی نیز، چنین سخنی درست نیست. باوجود اینکه اجرای دوباره‌ی اثرها در کانون توجه نوازندگان نیست، اما چندگونگی‌های تفسیری در اجراهای گوناگون پذیرفته شده است؛ هرچند کسانی این اجرا را درست بدانند و کسانی دیگر آن یکی را. افزون بر این، تفسیر فراموسیقایی نیز، اگرچه نمونه‌های قدیمی‌اش را باید در ابراز نظر شفاهی استادان نسبت به یکدیگر بازجست، اما نمونه‌های تازه‌ترش را می‌توان در نوشتارها و گفتارهای مکتوب‌شده‌ی هنرمندان یافت و حتی می‌توان نمونه‌هایی از سنت‌گرایان امروزی آورد که خود گاه پاره‌ای مطرح‌کنندگان ناروایی نقدند.

۳.۱.۱. داوری

رد ناروایی داوری از میان چهار پیکرپاره ساده‌ترین می‌نماید. رد ارزیابی دلیل‌مند (آنچه به‌راستی معنای داوری در کنش نقد هنری است)، به جستجوی ارزش یک اثر یا گروهی از اثرها برخاستن و سنجیدن آنها (در قالب نوعی نظام)، به راستی سامان هنرهای شناخته‌شده را در بیشتر فرهنگ‌هایی که می‌شناسیم ویران می‌سازد. این بار موضوع دیگر همسنجی میان موسیقی ایرانی و نایرانی نیست، بلکه بسی کلی‌تر و مربوط به همه‌ی هنرهاست. اگر خواسته باشیم بپذیریم که یکی از هنرها (در اینجا موسیقی ما) داوری‌ناپذیر است یا کاربرد داوری در آن یک‌سره یاهه است، باید یکی از سه پیکرپاره‌ی پنهان در دل داوری هنری (هم‌سنجی، ارزش و دلیل‌پذیری) ناشدنی باشد؛ یا آنچه به داوری گذاشته می‌شود تعریف‌ناشدنی است که روی هم‌رفته نمی‌تواند داوری شود؛ یا

۲۲. به این نکته‌ی نظری ناهمسازی مسئله‌ی یگانگی خوانش یا نقد در نوشتارهای موسیقی تنها یک اشاره‌ی کوتاه، در سیاه‌ی متن پیاده شده‌ی یک میزگرد، سخنان محسن خیمه‌دوز است که درباره‌ی کل نقد آن را مطرح می‌سازد (به بیان خود او، «پارادایم وحدت») بی آنکه به مصداق‌های موسیقایی‌اش و پیامدهای آن برای نقد موسیقی بپردازد (کرامتی و دیگران ۱۳۸۸: ۳۳).

ارزیابی‌ناپذیر، که اگر شرط پیشین درست نباشد، همانند این است که ارزش هنری یک اثر را نتوان بازشناخت (با هم‌سنجی دیگرها) یا نتوان ارزشی به آن داد؛ یا اثبات شود که به‌کلی نمیتوان چنین ارزیابی‌هایی را دلیل‌مند/ضابطه‌مند کرد، یعنی اینها پاک‌دلخواهی و خودکامانه‌اند.

هر سه‌ی این گزاره‌ها نادرست‌اند. نادرستی نخستین بسیار مشابه آن چیزی است که درباره‌ی توصیف آمد؛ اما نادرستی دومی آن گونه آشکار می‌شود که پیامد بی‌درنگش «هم ارزی» اثرهای هنری خواهد شد. بدون متصورشدن گونه‌ای از ارزیابی، هیچ راهی نیست که یک صفت برتر مربوط به ارزش یک اثر را در هم‌سنجی با دیگری به کار ببندیم. هیچ اثری را نمی‌توان در یکی از کیفیت‌های مربوط به ارزش زیباشناختی، جز ویژگی‌های کاملاً فیزیکی سره، مانند درازا و تندا و مانند آن، در سنجش با دیگران برتری داد. سازمان‌بر- فرودی هنر در هم می‌ریزد. هنری را تصور کنید که ارزش همه‌ی فرآورده‌هایش یکسان باشد، همان هنگام که خودشان این‌ناهمان‌اند. چنین پدیده‌ای بیشتر به یک کارخانه‌ی پیچ و مهره‌سازی شبیه است تا هر چیز دیگری. زین‌رو، هیچ کنشی (به‌ویژه از میان پیکرپاره‌های نقد) نیست که کارکردی تا این پایه‌گوهرین در جهان هنر — به‌مفهوم نهادی برساخته از چونی‌ها — داشته باشد؛ و این نکته چنان در همه جا مهم است که می‌توان جهان‌روایش دانست. این آشکارا نظریه‌ای تاریخی است؛ اما چنانچه درستی آن را نپذیرفته باشیم نیز می‌توان با صرف زمان نشان داد که نخست‌کار نیست گونه‌ای نظریه‌ی ابزارانگارانه (دیکی ۱۳۹۳: ۱۰۱) برای موسیقی ایرانی توانستنی است؛ و دوم رسیدن به ارزش هنری از راه یافتن ویژگی‌هایی ارزشمند انگاشته‌شده با استنتاج یا استقراء، از بن، ناهمساز موسیقی ایرانی نیست. این چنین، ارزش‌گذاری و در پی آن ارزشیابی در موسیقی ما هر گونه که بیاندیشیم ناشدنی نیست. افزون بر این و چنان که بی‌درنگ به ذهن می‌آید، در موسیقی همیشه راهی هست که داوری را به دلیلی استوار گردانیم و در عمل نیز چنین می‌کنیم. حتی اگر دلیل‌های چنین داوری‌هایی بی‌اندازه پوشیده، و از نگاه خود داور نیز پنهان باشد، دست‌کم پس از برون‌داد حکم داوری، هنگامی که کسی می‌پرسد «چرا؟» و درست همان گاه که داور می‌کوشد حکمش را توجیه کند، فرآیند دلیل‌آوری از پرده برون می‌افتد (بیش از این پیوسته‌ی چگونگی داوری است که در پاره‌ی بعد بدان پرداخته شده است). جز این، نمونه‌های تاریخی نیز نشان می‌دهد که موسیقی ایرانی همانند دیگر همتایانش هرگز بی‌داوری نبوده و جایگاه هنرمندان و پایگاه اثرها در آن همیشه مورد گفتگو بوده است؛ گیریم که سازوکارش ویژه بوده باشد (در این باره در پاره‌ی بعد کامل سخن خواهد رفت). به باور همگانی، جایگاه اثرها یا کسان را جدا می‌کنیم و برخی را برتر می‌گذاریم و برخی را فروتر (جداگذاری جایگاهی)، جداگذاری‌هایی که همه‌پذیری فراوان یافته‌اند. حکم می‌دهیم که علی‌اکبر خان شهنازی تارنوازی برجسته است (یا از فلان تارنواز دیگر برجسته‌تر/ چیره‌دست‌تر است)، پیش‌درآمدهای درویش‌خان را سرآمد دوران خودش می‌شماریم، تصنیف «می‌تاب» خالقی را نمونه‌ی سرالگوی گونه‌ی خودش می‌گیریم یا ردیف میرزااحسینقلی را دارنده‌ی ارزش‌های والا

می‌پنداریم و برای هر یک نیز دلیل یا دلیل‌هایی می‌آوریم. پس اگر همه‌ی اینها حکم‌هایی است که می‌دهیم، در عمل درباره‌ی ارزش داوری می‌کنیم.

۴.۱.۱. صورت‌بندی

تا اینجا اگر پذیرفته باشیم که به‌کارگیری توصیف (و تعریف و تبیین، که از این دیدگاه با توصیف هم‌سرشت‌اند) و تفسیر و داوری در قلمرو موسیقی ایرانی سد منطقی درونی ندارد، تنها یک گام دیگر لازم است برداشته شود تا به نتیجه‌ای مشابه درباره‌ی صورت‌بندی برسیم. صورت‌بندی و همانندهایش دسته‌بندی و رده‌بندی برآمده از همسان‌یابی همسانی‌های انباشته‌شده‌اند. پی‌آمد استخراج ویژگی‌های عمومیت‌یافته و تلاش برای قالب‌ریزی آنها به‌شکل روندهای کلی‌بازشناخت‌پذیر (که ممکن است در سبک‌شناسی و نظریه‌ی موسیقی پدیدار شود) صورت‌بندی است. به بیان دیگر، صورت‌بندی، خود، فراهم‌آمده از توصیف است (به‌دست‌آوردن ویژگی‌های همسان) و داوری و گاه تفسیر. اگر پیش از این نشان داده شد که شیء موسیقی ایرانی دارای ویژگی‌های شناخت‌پذیر است و این ویژگی‌ها توصیف‌پذیرند و نیز به همین گونه برای داوری و تفسیر، برآیند چنین می‌شود که روی هم رفته هیچ راهی وجود ندارد که ویژگی‌های یک چیز بازشناختنی باشند، اما برابری یا نابرابری‌شان، همسانی یا ناهمسانی‌شان، تشخیص‌پذیر یا بیان‌پذیر نباشد. بدین سان آیا دلیلی وجود دارد که بپذیریم صورت‌بندی، ناسازی سرشتی / گوهرین منطقی با موسیقی ایرانی دارد؟ همچون هر سه پیکرپاره‌ی پیشین، در اینجا هم حتی تجربه‌ی تاریخی گواهی نیرومندتر برای آن ادعا فراهم نمی‌آورد. نمونه‌های صورت‌بندی، خواه در میان نوشتارها و خواه در میان گفتمان شفاهی موسیقی ایران، باز یافتنی است؛ گرچه به‌راستی کمتر از سه پیکرپاره‌ی پیشین (دو نمونه‌ی شایسته‌ی اندیشه از آن‌گفتار هومان اسعدی (اسعدی و علیزاده ۱۳۹۰) و فاطمی (۱۳۸۴) است). استوار بر این واکاوی چهارسازه‌ای، هویداست که موضوع ناروایی نقد در موسیقی ما — اگر از بنیاد به چنین چیزی باور داشته باشیم — موضوعی است در پیوسته با چگونگی (یا کیفیت) آن پیکرپاره‌ها و، در نتیجه، چندانچون نقد و نه گوهر آن. چنانکه رفت، کاربست هر یک از پیکرپاره‌ها برای موسیقی ما، هم منطقاً شدنی است و هم، به پیروی از تاریخ، روا. پس موسیقی ایرانی می‌تواند موضوع نقد موسیقی (به‌معنای یادشده) باشد و آنچه چنین نتیجه‌ای باز می‌گوید آن است که چهار پیکرپاره‌ی یاد شده جهانی‌تر از آن‌اند که گاه می‌پنداریم. شاید در برخی شرایط فرهنگی ویژه، بعضی را کمتر از برخی دیگر به کار بندیم یا در به‌کار بستن بعضی‌شان کمتر ورزیده باشیم (که دلایلش را پس‌تر خواهیم دید)، اما هرگز نمی‌توان یک‌سره ناروای‌شان دانست.

۲.۱. انگاره‌ی نقد بومی

دومین ادعای طرح‌شده مسئله‌ی نقد بومی است که حتی بیش از ادعای نخست — هنوز هم — به

گوش می‌رسد (برای مثال، درویشی ۱۳۶۷؛ کرامتی و دیگران ۱۳۸۸؛ سرایی ۱۳۸۸ و کیانی ۱۳۹۲)؛ و بیشینه هم بدون اندیشیدن به اینکه معنای دقیق آنچه از گفتن این واژه‌ها می‌خواهند چیست.^{۲۳} در پاره‌ی پیشین نشان دادم که روندهای کلی که بیشتر گونه‌های شناخته‌شده‌ی نقد تاکنون از آن بهره می‌گرفته‌اند/می‌گیرند در موسیقی ایرانی ناروایی ندارد و اگر اینجا دیگرگونگی‌ای هست در چگونگی یا صفت آمدن اینهاست. پس اکنون باید پرسید این چگونگی یا صفت‌ها چیست؟ و به آن لایه‌ای پرداخت که آن صفت‌ها را — از دید باورمندان بومی‌سازی — می‌سازد یا، به بیانی بهتر، امکان درون‌فرهنگی ساختن را فراهم می‌آورد.

اگر نیک بنگریم، چهار دسته از مقوله‌ها هستند که، اگر مفهوم نقد بخواهد درون یک فرهنگ پذیرفته شود، باید سازگاری یابند و درونی شوند. نخست، معیارها و ضابطه‌ها؛ همه‌ی آنچه بر آن پایه ارزیابی و گاه حتی توصیف و تفسیر صورت می‌پذیرد و به‌ویژه دلیل‌مند می‌شود؛ دوم، اصطلاح‌شناسی؛ سوم، هدف و غایت نقد (از کلیت هدف ارزیابی که بگذریم، آیا غایتی خاص هست که نقد ما باید نگاه خود را به آن بدوزد — چیزی جز از آن دیگران؟)؛ و چهارم، رسانه و گونه‌ی ابراز نقد.

گذشته از این چهار، دسته‌ای دیگر از خواست‌های بومی‌سازی نیز هست که بنیان‌های شناخت‌شناسیک فرهنگ ما را کانون اندیشه‌ورزی ساخته‌اند. اینها، که در پیوسته‌ی کلیت نسبت ما و نقد است، در نگاه نخست، همسان آن مسئله‌های شناخت‌شناسیکی هستند که در کرانمندی‌های جستار کنارشان گذاشتم؛ اما باریک‌تر اگر بنگریم، دگربودگی‌شان آشکار می‌شود. دسته‌ی نخست نقدناورزی در پی داشت، اما طرح‌کنندگان این دسته‌ی دوم می‌اندیشند دگرش‌های شناخت‌شناسیک برآمده از همان‌ها (و همانندان‌شان)، اگر ژرف‌کاوی شود، ویژه‌راه نقد ما را (الگوی نقد بومی) بر می‌تواند داد. از آن جمله، محسن خیمه‌دوز «پارادایم وحدت» را به‌عنوان مدل اصلی اندیشه‌ی جامعه‌ی ما (به زبان او، کلیتی به نام «فرهنگ ایرانی-اسلامی») بازمی‌شناسد (کرامتی و دیگران ۱۳۸۸: ۳۳) و، در نتیجه، آن را همه‌ناهمساز با «نقد» می‌شمارد که درست وارون پارادایم وحدت است؛ و پویا سرایی که مختصر از «مبانی سوپرتکیو تبارشناختی نقد هنری در غرب» و پاره‌ای ناهمسازی‌هایش با «هنر شرقی» سخن می‌گوید و می‌کوشد الگوی بومی نقدی برآورد (با راه بعدی خود را توجیه کند). فزون بر افسوس از اینکه هر دو نمونه گذرا و کوتاه‌اند و به آستانه‌ی ژرف‌کاوی و ژرف‌گویی نمی‌رسند، و باز از اینکه من ایرادهای استدلالی کاری‌ای در آنها (با شکل کنونی‌شان) می‌یابم، اگر هم درست باشند — که، به گمان من، حقیقت اندیشه‌ورزی ما چنین مطلق و یکدست نیست — این ایرادهای شناخت‌شناسیک کلان‌تر از آن است که در این جستار جای گیرد.

۲۳. چهار نمونه‌ای که در اینجا آمده از دسته‌ی کم‌شماری از نوشته‌هاست که برخی از گوشه‌های این پرسش را بررسیده و روشن ساخته‌اند؛ به‌ویژه نخستین که خوشبختانه همراه نمونه‌هایی عینی از نقد موسیقی دوران خودش است. این هر چهار در واکاوی سویه‌هایی از مفهوم نقد بومی کوشیده‌اند؛ اگرچه نه‌چندان دامنه‌دار و با ژرفای بایسته.

بدین سان، پاسخ پرسش چنین خواهد شد که بازجوییم آیا سنتی درون فرهنگی هست که به گونه‌ای دربردارنده‌ی ارزش‌گذاری بر اثرهای موسیقی و پیوندزدن ارزش آنها با اموری چون زیبایی، سامان‌مندی و مانند آن یا حتی ویژگی‌های کاربردی آن (برآورده‌سازی) در کنش‌های آیینی و روحانی — که خود در آن فرهنگ ارزشمندند — باشد؟ و اگر هست، ناگزیر آن را آغازگاهی بسازیم و باقی را از دل آن برآوریم،^{۲۴} یا اگر نیست، همه‌ی آنچه را نیاز داریم از خود بسازیم.

۱.۲.۱. معیارها و ضابطه‌ها

معیارها و ضابطه‌ها در این میان، با توجه به پیوند تنگاتنگی که نقد با این مقوله‌ها دارد، مهم‌ترین‌ها هستند. درون فرهنگی بودن اینها چنان بدیهی است که بسیار شگفت‌انگیز می‌نماید اگر کسانی جز این نقد بورزند^{۲۵} و به گمانم پرسش درست در اینجا آن است که بپرسیم از این چشم‌انداز نقد چگونه می‌تواند بومی نباشد. به هر روی، امروز کمتر منتقدی را می‌شناسیم که درون فرهنگی بودن این مقوله‌ها را نپذیرفته باشد (دست‌کم در نظریه).^{۲۶} آنچه برای نقد پیش رو از این مهم‌تر است اول آن است که بدانیم چرا در گذشته کسانی ناگزیر به (یا خواهان) بهره‌گیری از معیارهای برون فرهنگی شده‌اند. بررسی نوشتارهای انتقادی نشان می‌دهد اصلی‌ترین دلیل، در آغاز، ناتوانی دانش موسیقایی (موسیقی‌شناسی و نظریه‌ی موسیقی) از توضیح روشن این مقوله‌ها و، پس از آن، ناآگاهی منتقدان از دگرگونی‌ها و توانمندی‌های تازه‌یافته‌ی موسیقی‌شناسی ما بوده است. معیارها و ضابطه‌های شناخت (که در پاره‌ی پیشین نشان داده شد نمی‌توانند یکسره نیست باشند) هنوز به سطح خودآگاه نیامده و اندیشه‌ورزی سامان‌یافته‌ی نوشته‌شده درباره‌ی آنها انجام نگرفته بوده و، بنابراین، رسانش‌شان هم بسی دشوار بوده است. این سان، پاره‌ای گرانمایه از آنچه گنجینه‌ی راهبردی نقد ما را می‌سازد باید در میان همین تلاش‌های اندیشگی موسیقی‌شناسانه جستجو شود.

۲۴. برای این کار نیازمند پیمایشی گسترده و چندسویه‌ایم (از جمله در تاریخ شفاهی و فرهنگ‌شناسانه)؛ کاری گردآورانه می‌خواهد و توصیفی که چکیده‌ی موضوع‌ها، مفهوم‌ها، معیارها و ضابطه‌های به‌کاررفته و نگریسته‌ی موسیقیدانان صلاحیت‌دار کش‌گر ما را از میان نوشتار و گفتار و کردارشان — آنچه که بازمانده — فرایش آورد و ردیف کند؛ چنانکه منتقدان ما بدانند این بوده است روش نقد/ارزشیابی/ایرادگیری/و مانند اینهای نهان ما. شوربختانه تاکنون این چنین کار پژوهشگرانه‌ی سترگی انجام نشده است — شاید جز کار محمدرضا فیاض (۱۳۸۷ و ۱۳۸۸) که اندکی به این راه می‌رود — و بآنکه جای سودبردن از برآمده‌های چنین کاری هست، افسوس که من نیز در این جستار جز اشاره‌هایی جستجوگریخته به آن نمی‌توانم کرد؛ زیرا کار مستقلی درباره‌ی آن نکرده‌ام.

۲۵. با همه‌ی شگفت‌انگیزی، درویشی (۱۳۶۷)، متأسفانه بدون نام‌بردن از نمونه‌هایی، گزارش داده است که معیارهای موسیقی کلاسیک غربی را برای نقد موسیقی ما به شکلی یکسر نابجا و نادرست به کار می‌گرفته‌اند. من در پیمایش‌های دیگرم به نمونه‌هایی به آن اندازه نامربوط که درویشی یاد کرده است برنخورده‌ام.

۲۶. داوری درباره‌ی یک شیء درون فرهنگی به یاری معیاری درون فرهنگی را سراسر نمی‌توان رد کرد. اینجا بیشتر منظور معیاری است که سازگار نشود و نتوان درون فرهنگی‌اش کرد؛ یعنی نامربوط‌بودنش به تمامی روشن شده باشد. در هر حال، این بحثی دامنه‌دار و گسترده است، میان آنها که خیلی درون فرهنگی می‌اندیشند و آنها که دید فراخ‌تری دارند.

آنچه این دانشوران می‌یابند ممکن است به منتقدان یاری کند کارشان را پیش ببرند.^{۲۷} از آن گذشته، نباید از این نکته چشم پوشید که یافتن یا بنیادکردن معیارها در نمونه‌هایی که از نقد موسیقی در جهان سراغ داریم خود تا اندازه‌ای برساخته‌ی گفتمان انتقادی هستند یا برآمده از آورد میان منتقدان و هنرمندان. بازی میان نقد و دانش موسیقی همه یک‌سویه نیست و نقد موسیقی نیز همواره استفاده‌کننده نبوده است. بنابراین، نقد ما هم نخست می‌باید صلاحیت (با انباشت دانش فنی لازم برای دست‌زدن به چنین کارهایی) و سپس جسارتِ صورت‌بندی و برون‌کشیدن معیارها از دل این فرآیند را بیابد.^{۲۸}

۲.۲.۱. اصطلاح‌شناسی

زبان حرفه‌ای (jargon) و اصطلاح‌شناسی موضوعی است به‌ویژه بسیار پیچیده در موسیقی ما که شاید در میدان نقد موسیقی‌های دیگر این چنین چالش برانگیز نباشد. ما بخشی از اصطلاح‌شناسی و، همراه آن، پاره‌ای از دستگاه مفهومی موسیقی‌مان را در آغاز سده‌ی کنونی وام گرفته‌ایم و با وضعیت خودمان تا اندازه‌ای سازگار کرده‌ایم، اما به‌ویژه در میدان نقد (و البته در موسیقی‌شناسی امروزی نیز) همچنان آورد نظری بر سر این موضوع (به‌ویژه میان سنت‌گرایان و دیگران) با افت‌وخیزهایی جریان دارد. یک گزین‌گویه‌ی محمدرضا درویشی شاید بیش از هر توضیح دیگری اهمیت اصطلاح‌شناسی و پیوندش با نقد و تأثیرش بر پنداشت ما از بومی‌شدن را در سه دهه‌ی پیش نمایان کند:

[نقدهای آن دوره] نقدهایی بودند تحت تأثیر شیوه‌های نقد موسیقی در غرب. این نقدها عمدتاً کلیشه‌ای و فاقد جوهره فرهنگی ایرانی بود. واژه‌هایی از قبیل «پولیک»، «مایسترو»، «کانداکتور»، «دریژه»، «ویرتوزیته» و غیره در آنها جای مهمی داشت. شیوه نقد موسیقی نیز سرنوشتی مانند کاربرد واژه‌های یاد شده داشت. (درویشی ۱۳۶۷: ۵۴)^{۲۹}

۲۷. موضوعی فرعی هم گاه در این باره گفته می‌شود و آن نبود هم‌رأیی بر سر بخش‌هایی از نظریه‌ی موسیقی ایرانی است که به نظر گویندگانش در سنجش با غرب — که آنها می‌پندارند نظریه‌ی موسیقی‌اش کاملاً تثبیت شده است — باعث می‌شود نقدها، کامل، همه‌پذیر نشوند. غافل از اینکه با وجود درستی نسبی مقدمه‌ای که مطرح می‌کند، تا آنجا که به نقد و تحلیل مربوط می‌شود، همه‌پذیری نسبت‌داده‌شده به غرب توهمی بیش نیست. نمونه‌ی بس روشن آن تفاوت‌هایی است که در تحلیل هارمونی پیش می‌آید. هنگامی که تجزیه و تحلیل موسیقایی با ادعای عینیت پیشینه‌باورانه‌اش چنین باشد، وضعیت نقد خودبه‌خود روشن است.

۲۸. در گفتار دوم، به‌شکلی گسترده‌تر، به صلاحیت پرداخته‌ام و در گفتار چهارم نیز با مسئله‌ی معیارها تاندازه‌ای مصداقی‌تر برخورد کرده‌ام و گوشه‌یام گذرا نشان دهم کجاها معیاری هست و کجاها نیست و از کجا می‌توان چنین معیارهایی یافت.

۲۹. باین‌که در پیشینه‌ی نقد نقدهایی که دل در گرو بومی‌سازی دارند مضمونی همچون «جوهره‌ی فرهنگی» و ناهمسازی نقد (یا پاره‌ای از نقدها) با آن به چشم می‌خورد، تاکنون ندیده‌ام تلاشی — دست‌کم درون مرزهای نقد موسیقی — برای روشن‌ساختن آن و پیامدهایش صورت پذیرفته باشد. برای نمونه، کسی نمی‌پرسد که آیا اگر به جای «مایسترو» گفته شود «استاد» و به جای «ویرتوزیته» (با چشم‌پوشی از جدایی ظریف) گفته شود «زبردستی»، چیزی

شوربخانه، وارون پاره‌ی پیشین و با آنکه این پیوندی استوار با آن پاره دارد، در کوتاه‌مدت، به نظر نمی‌رسد حتی آنان که به بایستگیِ دگرگشتِ این وضعیت باور دارند بتوانند در آن دگرگونیِ چشمگیری پدید آورند. زیرا اصطلاح‌های پذیرفته‌شده و مفهوم‌های وام‌گرفته‌شده چنان تنیدگی و هم‌تافتگی‌ای با بقیه‌ی مقوله‌ها پیدا کرده‌اند که نمی‌توان به سادگی آنها را از جای‌شان برکنند یا حتی جنباند.

نقد موسیقی، با این همه، ناگزیر است گنجایش‌ها و مرزهای اینها را بشناسد و هنگام به‌کار گرفتن‌شان در جای خودآگاهی بایستد. تنها در این صورت است که ادعای بومی‌شدن در این پاره‌اش معنایی می‌یابد، نه آن هنگام که به صورت مکانیکی بخواهیم هر چه غیرخودی است را بزادیم. اندیشه‌ی خودآگاهانه و نظریه‌پردازی انتقادی درباره‌ی این مسأله‌هاست که گفتمان نقد را بارآور می‌کند (و شاید بومی).^{۳۰}

۳.۲.۱. هدف و غایت نقد

اندیشیدن درباره‌ی معیارها، ضابطه‌ها و زبان حرفه‌ای ما را به آستانه‌ی ابراز نقد می‌کشاند و با این پرسش رودررو می‌سازد که هدف و غایت نقدی که در اینجا شکل می‌گیرد چیست. اگر به تعریفِ آغازینِ جستار بازگردیم، به شکل فشرده‌ای برخی هدف‌ها را که در غرب برای نقد موسیقی (به هر دو معنی) در سر داشته‌اند خواهیم دید. اکنون در هم‌سنجی با آنان، می‌توان این پرسش‌های بنیادین را در انداخت: «چرا ما "نقد موسیقی" می‌خواهیم؟» «چرا نقد می‌کنیم؟» «نقد موسیقی می‌باید چه کارکردی در سازواره‌ی جامعه‌ی موسیقی ما داشته باشد؟» «چه پیوند اندام‌واری با دیگر چیزهای درون آن دارد؟» «آیا باید همچون لایه‌ای میان آفریننده و مخاطب قرار گیرد؟» «آیا باید توصیف و ارزیابی‌های ساده برای مصرف‌کنندگانِ همگانیِ اثرهای موسیقی (و آلبوم‌ها و کنسرت‌ها) فراهم کند و کارایی‌گزینش را برافزاید؟» «آیا باید همانند گونه‌ای سازوکار تنظیم درونی جامعه‌ی موسیقی عمل کند؟» «یا حتی هیچ‌کدام از اینها نباشد، بلکه کاری بکند دیگرگونه که اکنون به تصور نیز نمی‌آوریم؟»^{۳۱} در این باره بیش و پیش‌تر از دو بند پیشین در نقدِ نقدِ ما چون و چرایی هست؛ چنانکه در قدیمی‌ترین نوشته درباره‌ی نقدِ موسیقی آن را گشاینده‌ی سخن می‌یابیم: «انتقاد هنری، به‌طور کلی و در موسیقی بخصوص، درکشور ما ناشناس است و نه مفهوم صحیح آن معلوم است و نه سود و بهره‌ای که از آن مترتب می‌تواند بود» (هاکوپیان ۱۳۳۶: ۲).

دگرگون خواهد شد؛ و اگر می‌شود، آن چیز چیست؟

۳۰. باوجود تفاوت‌های بسیار، شاید یادکردِ تجربه‌ی همسانِ دیگری راهگشا باشد. این وضعیت را تا اندازه‌ای همانند تلاش برای زدودن زبان فارسی از هم‌دی عناصر نافرمانی‌اش می‌دانم، هنگامی که کسانی فرمان به نسل‌کشی و ازه‌های بیگانه، بی‌دواری اندیشمندانه، داده بودند.

۳۱. خوب است به یاد داشته باشیم که این خود می‌تواند به دگرگونی در تعریفِ نقدِ موسیقی بیانجامد و دست‌کم، به اندازه‌ی یک اشاره، چیزکی به آن تعریفِ دانشنامه‌ای بیافزاید.

مشخص شدن/کردن هدف و غایت نقد موسیقی همواره همبسته‌ی روشن کردن/پرسش کردن از رابطه‌ی منتقد با آفریننده، دریا بنده، اثر و جهان پیرامون اثر است.^{۳۲} تا آن هنگام که هدف یا غایت روشن نیست، گفتگو بر سر رابطه‌های یادشده تنها خیال‌بافی یا، در بهترین حالت، خواستی آرمانی است. این مجموعه‌ی درهم‌بافته از مقوله‌ها هر چند می‌تواند موضوع گفتگوی درون فرهنگی باشند، اما، افزون بر اندیشه‌ی موسیقایی، نیازمند ژرف‌کاوی و بررسی وضعیت اجتماعی موسیقی، صنعت تولید و پخش و دیگرها یا، دست‌کم، روشن‌بینی‌ای درباره‌ی آنهاست. اهمیت دریافت درست این موضوع‌ها از آن رو دوچندان است که خواه‌ناخواه هر منتقدی، چه بداند و چه نداند، خودآگاه و ناخودآگاه، در چارچوب یکی از مدل‌های آن قرار می‌گیرد. زین‌رو اندیشه‌گران پیش‌تر (از جمله، سماواتی ۱۳۶۶ و فیاض ۱۳۷۷) نیز، گرچه به اندازه‌ی اشاره‌ای گذرا، به آن پرداخته‌اند.^{۳۳}

یک پیمایش سرتاسری نشان می‌دهد که بینایی رنگارنگ از هدف‌ها و غایت‌ها، تا آنجا که تاریخ اجزای واری می‌دهد، از سازوکارهای درون جامعه‌ی هنرمندان، که در موقعیت‌های آموزشی یا گاه از راه روشن‌ساختن جایگاه و پایگاه هنری (بنابراین، ساخت‌یافته از هم‌آوردی‌های درون جامعه‌ی هنری و معیارهای ارزش‌گذاری بر موسیقی و موسیقیدان) ابراز می‌شد، تا نمونه‌هایی همسان روزنامه‌نگاری حرفه‌ای غربی، و تا نقد همچون آرایه‌ای برای جورشدن جنس مطبوعات را در بر می‌گیرد. اما بسی کم خودآگاهانه به این موضوع اندیشیده شده که چرا هر یک را گزیده‌ایم (جز نمونه‌ی آخر که یک آسیب است) و برگزیدن‌شان چه پیامدهایی دارد.

۴.۲.۱. رسانه و گونه‌ی ابراز نقد

با گذر از این مرحله، با رسانه و گونه‌ی نقد رودررو می‌شویم. این نیز می‌تواند هدف خواست بومی‌سازی قرار گیرد. نقد حرفه‌ای همه‌جای دنیا فرزند رسانه‌های گروهی نوشتاری نوین بوده است. این درست، اما در جامعه‌ای که هنوز کاملاً نوشتاری نشده و تا اندازه‌ای گفتاری مانده

۳۲. در میان نوشتارهای فارسی، به نوشته‌ای کمتر دیده‌شده - به‌ویژه از این‌رو - برخوردیم که اگرچه سراسر درباره‌ی نقد نیست، اما ابزار توصیفی نگاره و زیرکانه‌ای دارد. پرویز منصوری، در مقاله‌ی «موسیقی مبتدل، موسیقی متعالی» (منصوری ۱۳۷۷)، رابطه‌ی مخاطب و آفریننده و غیره را با گروهی از سه‌گوش‌های شمالی تصویر می‌کند که بسیار گویاست و همسو با بحث این بند؛ اگر بیان‌کاریم که پیوند میان آفریننده، اثر، پیرامون اثر (هرچه از فراتر که در پیوسته‌ی اوست) و دریا بنده به نقشی این نگاره‌ها درآمده باشد.

۳۳. این گزین‌گویی سماواتی احتمالاً پرداخته‌ترین سخن در این‌باره در سال‌های دور است. افسوس که در همان هنگام گسترش بیشتری نیافته و گفتگویی برنیا نگیخته است: «در این میان، مخاطب و هنرمند، چون دو سوی رابطه‌ای ناگسستنی، در جستجوی یکدیگر و به دنبال درک یکدیگرند. در گرماگرم این رابطه دوسویه بین موسیقیدان و مخاطب، همچنان که در دیگر هنرها، نقد و نقادی پلی است که عبور هر دو گروه را به‌سوی یکدیگر آسان‌تر کرده و مددی است که این دو یکدیگر را راحت‌تر بیابند. و این بدان معناست [معنا نیست (؟)] که موسیقی خود از ایجاد ارتباط عاجز است، بلکه از آن‌رو که در تاریخ فرهنگ ما، در هیچ دوره‌ای تاریخی چنین مخاطبان عام و از نظر کمی فراوان نداشته و حوزه و دامنه ارتباط آن چنین گسترده نبوده است» (سماواتی ۱۳۶۶: ۳۵).

چطور؟ آیا شدنی نیست که یک شکل دگرگون‌شده از آشکارگی و رسانش با اثرگذاری افزون‌تر در این جامعه باشد؟ آیا نمی‌توان الگویی یکه بازجست که ویژه‌ی این جامعه باشد و ژرفنای رخنه‌ی نقد را در آن بیشینه کند؟ گونه‌ی ابراز و رسانش بیش از هر چیز پیرو پیوند درون‌اجتماعی و پیرامون آن است؛ پس بومی‌شدن به آن می‌برازد و دست‌کم در ظاهر، بی‌خردانه نیست. از میان نوشته‌هایی که به نقد نقد پرداخته‌اند، مجید کیانی (۱۳۹۲) تا اندازه‌ای به این موضوع اشاره کرده، اما نه واریسی ژرفی از آن آورده و نه راهی بر پایه‌ی همان اشاره‌های پراکنده گشوده است. محمدرضا فیاض اما (۱۳۸۷ و ۱۳۸۸) گزارشی دقیق از گفتمان‌های انتقادی — از دید او جداپذیر — آورده و به هر روی درباره‌ی نقد به معنای موسع نشانه‌هایی از سوگیری و غایت نقد ما به دست داده است. اکنون روزنامه‌ها، مجلات، بعضی جلسات نقد و برخی برنامه‌های رادیو-تلویزیونی محل پدیداری کنش نقد موسیقی اند^{۳۴} و از این بابت امروزه دیگر دگرسانی چشمگیری با نقد موسیقی در دیگر جاهای دنیا به چشم نمی‌خورد. به گمان من، آنچه باعث می‌شود به نظر برسد کنش‌های انتقادی موسیقی ما نحوه‌ی ابراز دیگری دارند — و از این رو آنها که چنین‌اند بومی‌اند — پیوند یافته با گونه‌ای سازوکار نقدواره‌ی بومی نیست، بلکه پیامد بدآمیختگی کنش‌های انتقادی‌ای است که به شناسایی پایگاه و جایگاه موسیقیدانان در میان خودشان می‌انجامد یا کردار آموزگارانه با همه‌ی نقد موسیقی. این یعنی گرفتن بخشی از کنش‌های نقد موسع به جای «روش بومی» نقد. آنچه بیش از هر چیز می‌تواند چنین بدآمیختگی‌ای را نیروافزون کند اعتبار و تأثیر بیشتر این گونه‌های کنش انتقادی در جامعه‌ی موسیقی است. در حقیقت، هنرمندان تراز اول اعتباری زیاد و پایگاهی بلند برای اظهار نظر در مورد موضوع کارشان دارند و آن که کنش‌گر است برای نظر دادن شایسته و محق‌تر شمرده می‌شود. از این دیدگاه، او مرجعیتی افزون‌تر دارد.^{۳۵} این امر آن‌چنانکه در بررسی معیارها و ضابطه‌ها یاد شد شایسته است که همچون گنجینه‌ای از اظهار نظرهای شفاهی که می‌توان مقوله‌های انتقادی را از آن به دست آورد نگریسته شود. اما اگر چنان شود که تنها این شیوه را همچون «روش بومی»، بی‌دگرگونی و مانند بدنه‌ای یکجا، برگزینیم، به نقض بحث از بن می‌انجامد؛ زآن رو که جداسری پرنگذشتنی و باریکی میان کنش انتقادی استادان و نقد موسیقی هست؛ آنان متقاعد نمی‌کنند، بلکه، با گونه‌ای سازوکار برین-فرودین، تنها اعتبار می‌بخشند یا می‌زدایند، بی‌آن که نیازی ناگزیر — همچون شرط لازم و/یا کافی — به پذیراندگی داشته باشند؛ اگرچه گاه برای نگرش‌شان «دلیل» نیز می‌آورند، اما این چندان از روی متقاعدکنندگی نیست و سازوکار پذیرشش از مرجعیت استاد

۳۴. من در جای دیگر (صدافت کیش ۱۳۹۳: ۱۱۸-۱۱۰) گزارش گسترده‌ای از این موضوع داده‌ام و بسیاری از نمونه‌های آن را برشمرده‌ام.

۳۵. این از یک سو با شایستگی فنی و مسائل آن پیوند دارد که در گفتار آینده آن را برمی‌رسم و از دیگر سو پیوند یافته با این عادت همه‌گیر فرهنگی است که می‌پندارد منتقد (در اینجا، به معنای خرده‌گیر) باید خود بری از کاستی/توانا به برطرف ساختن آن ایرادی باشد که می‌گیرد. همبستگی این دو گاه کنش‌گران را در نگاه فرهنگی ما به نقد شایسته‌تر می‌نمایاند.

برمی‌خیزد نه از پذیرش‌پذیریِ خودِ حکمی که می‌دهد و مجموعه‌ی دلیل‌آوری‌های همراهش. زین‌رو، نیروی دلیل‌آوریِ چنین حکم‌هایی نه درباره‌ی «چنین و چنان شنیدن، زیرا»، بلکه درباره‌ی «باید و نباید چنین کردن، چون» (و حتی گاه بی‌چون) است.

چهار مقوله‌ای که با عنوان «انگاره‌ی نقد بومی» واکاوی شد نسبت به پاره‌ی پیش از خود راه‌گیرهای کمتری برای بومی‌شدن دارند، اما این بدان معنی نیست که بتوان گفت — جز معیارها که درون‌فرهنگی‌بودن‌شان بیشینه‌ناگزیر است و تا اندازه‌ای بدیهی — اینها به‌ناچار در فرهنگ ما با دیگر فرهنگ‌ها دگرسان است یا (حتی به‌زور هم شده) فرمان‌دهیم که باید الگویی ویژه‌ی خودمان از هیچ برآوریم. به هر روی، خواه این مقوله‌ها را به درون فرهنگ‌مان راه دهیم و سازگار کنیم (که من باور دارم اکنون تا اندازه‌ی شایان توجهی چنین کرده‌ایم)، خواه از بن‌نیازی به این کار نبینیم، باید با همه‌ی این پرسش‌ها و چالش‌ها دست‌وپنجه نرم کنیم. ارزش‌پرداختن به این‌همه نیز در همین است که سپهر نقد ما را به اندیشه‌گری پی‌گیرانه در این باره وادارد. اینجا دیگر جای آن نیست که بتوانیم خود را به خواب بزنیم و از زیر بار ژرف‌اندیشی‌شانه خالی کنیم؛ نه با آماده‌حواری و انداختنِ مسئولیت به گردن دانشورانِ آن سوی دریاها و نه با ادعای نادرستِ بی‌نیازی از آن همه عرق‌ریزانِ اندیشه‌شان.^{۳۶}

گفتار دوم: اخلاقیات نقد

به‌کارگرفتنِ عنوان «اخلاق» آمیخته به اشتباه یا بی‌دقتی است برای همه‌ی آنچه زیر چترِ گفتارِ دوم گردآمده است. عنوانِ شاید این انتظار را ایجاد کند که گویی بناست از موضوع‌هایی به‌راستی اخلاقی سخن به میان آید، اما چنین نیست (دست‌کم دقیقاً چنین نیست). امور اخلاقی صرف، که در گفتگو بر سر ویژگی‌های نقد موسیقی ایران طرح می‌شود، نخست آلوده‌نشدن به فساد است و دوم انصاف و سومی — که توصیفِ فنی‌تر آشکار خواهد ساخت تنها شبه اخلاقی است — شرافت و پای‌بندی به راستی. نمود فساد در جهان نقد زدوبند است و نسخه‌ی وطنی‌اش — وارونه‌ی بسیار جاها که توانستنی است چیزی رشوه‌مانند برای خریدِ نظرِ منتقدی تأثیرگذار بر فروش یک آلبوم یا کنسرت باشد — مریدِ استادان شدن است. زیرا سازوکار موسیقی ما هنوز سراسر صنعتی و سرمایه‌دارانه نشده و ابزارِ ارجمندی و گرنامایی در آن پیوستگی با مرکزهای قدرتِ موسیقایی است. خطر اصلی منتقد برای این مرکزها و تک قطب‌ها این نیست که داورِ مثبت یا منفی درباره‌ی کارشان صورت پذیرد، بلکه طرح پرسش‌شک‌برانگیز و رخنه‌آور است که باید ساکت شود و این همان است که علیرضا میرعلینقی با عنوان «انقیاد یک جریان خاص» از آن یاد می‌کند و به آن هشدار می‌دهد (میرعلینقی ۱۳۹۲). انصافِ بازگویی همزمانِ حسن و عیب اثر است در پندار

۳۶. نباید از یاد برد که این مسئله حالتی خرد از چالش نسبت سنت با مدرنیته و، بنابراین، پیرو اندیشه‌ورزی کلان در آن میدان است. همه‌ی آنچه در آن میدانِ اندیشه می‌رود در اینجا نیز بازتابی و مصداقی می‌تواند یافت.

ما از نقد که آشکارا نقد را به ارزیابی سطحی و کلی فرو می‌کاهد (به همین دلیل، بیشینه درباره‌ی نقدِ روزنامه‌های ابراز می‌شود). این همچون گونه‌ای از آرمان در داوری به‌معنای روزمره است (حتی قضایی) و پیوند چندانی با نقدِ موسیقی ندارد. و سرانجام مصداق بروز شرافت و پای‌بندی به حقیقت — که سویه‌های پیچیده‌تری از آن دیگر به این مفهوم اخلاقی نیست و پس‌تر به آن اشاره خواهد شد — در ساده‌ترین حالت، خودداری از به‌نقدشدن بدون شایستگی و آمادگی است.^{۳۷}

اینها به‌راستی آفت‌های نقدند و هرکدام یکی از توانایی‌هایش (و بیش از همه مرجعیتش) را می‌فرسایند و خوار می‌کنند، اما به‌درستی، با این شکل که ابراز شد، موضوع‌هایی بیش‌پافتاده‌اند: اولی بدیهی است، دومی نامربوط و سومی فروکاستی نازل از یک موضوعِ جدی و مهم. به‌زودی خواهیم دید که چگونه اولی حالت‌های ویژه‌ی پادِ خود دارد و جز آن امری بدیهی است، و سومی هم، در بنیاد، شکلِ کژتابیده‌ای از مسئله‌ی مرجعیت است که بدین صورت ساده‌شده بدیهی می‌نماید؛ و در نامربوطی دومی، که سخنی گسترده از آن به میان نخواهد آمد، همین بس که نه داوری تنها به نیک و بد یا حسن و عیب کرانمند است و نه هر نقدی ارزیابانه؛ و اگر هم چنین باشد، کجا هر نقدی مجبور به پرداختن به همه‌ی سویه‌های یک اثر است (کل‌نگری در اینجا ناگزیر یک صفت بایسته‌ی پسندیده نیست)؟ هنگامی که با این سه موضوع غلط‌انداز چنین برخورد شود، تکلیفِ راه‌ندانِ غرض‌های شخصی به نقد (تسویه‌حساب‌های شخصی)، کینه‌توزی با یا ستایشگری از شخصیتِ مؤلف به‌جای اثرهایش، سودجویی و فریبکاری، و همانندهای آن دیگر روشن است. چون چنین است، من همه‌ی اینها را در پاره‌های پیش رو به کناری می‌گذارم و به سراغ مفهوم‌ها و موضوع‌هایی می‌روم که صورتِ ظاهرشان همسان اینهاست، اما مباحثی ژرف و جدی در زیباشناسی فلسفی و نظریه‌ی نقدند. با این حال، ما یا به شکل نظری به آنها نمی‌اندیشیم (مگر نهفته و ناخودآگاه در روالِ عمومی کار) یا به‌گونه‌ای به میان‌شان می‌آوریم که گویی موضوع‌هایی اخلاقی از جنس ناپسندی، دروغ و خیانت و همگنان آنها هستند.

۱.۲. اعتبار و مرجعیت نقد موسیقی

این عنوان، به‌تلویح و پوشیده، پرسشی را در دل خود دارد: چه چیز به نقد موسیقی (یا منتقدان) مرجعیتِ اظهارنظر درباره‌ی موسیقی را می‌بخشد؟ چه چیزی باعث می‌شود اظهارنظرشان — که

۳۷. گفتار اول یکسر به جستجوی رگه‌هایی از توانش نقد بومی و مفهوم آن گذشت و تقریباً جز بدیهیات چیزی به دست نیامد. شگفتا که «ایرانی‌ترین یا بومی‌ترین (به مفهوم مقوله‌هایی که در جای دیگر با این شکل در گفتگو بر سر نقد دیده نمی‌شود) چیزی که در نقد تاکنون یافته‌ام همان دو مورد نخست است. افزون بر یافته‌ی من، محسن خیمه‌دوز نیز بر این باور است که آنچه در نقد می‌تواند بومی باشد «موانع» آن است (گرامتی و دیگران ۱۳۸۸: ۳۳). تنها دگرش در آن است که من آن دو یافته‌ی خودم را مانع نقد نمی‌دانم، بلکه آسیب می‌شمارم و پس از این نیز نشان خواهم داد که، از جهان‌رواهای نقد که برگردیم، روال‌هایش بومی‌شدنی و بلکه ناگزیر از بومی‌شدن‌اند؛ چنانکه درباره‌ی معیارها تاندازه‌ای نشان دادم.

تنها شامل داوری نیست، بلکه مسائلی چون درستی تفسیر و قانع‌کنندگی توصیف و دیگرها را هم در دل خود می‌گنجاند — جدا و برتر از اظهارنظر شنوندگان معمولی انگاشته شود؟ به‌طور معمول، گرایش به آن داریم که نظر دادن افراد در مورد همتایان‌شان را روا بدانیم. آنها در این باره مجازند، اما منتقدان به‌ناگزیر، یا همیشه، موسیقیدان عملی نیستند (گرچه بیشترشان پیشینه‌ای در کار موسیقایی دارند)، بنابراین می‌توان پرسید مرجعیت‌شان را از کجا می‌آورند. این اما بخشی از ماجراست که در ادبیات نظری نقد به‌خوبی مورد بحث قرار گرفته^{۳۸} و سخت در پیوسته با مسئله‌ی فلسفی وارد بودن نقد یا چگونگی پیوند ارزیابی هنری با خود اثر است.^{۳۹} افزون بر این، لایه‌های ژرف‌تر این عنوان پرسش‌هایی درباره‌ی حضور عینیت و ذهنیت در نقد و حدود مرز درستی و اعتبار برآمده را در خود دارد که در هر کدام از این وضعیت‌ها به دست می‌آید. به این موضوع نیز (عینیت/ذهنیت) در گفتار آینده پرداخته خواهد شد. اما موضوع اصلی در اینجا این است که، با توجه به شرایط چگونگی نقد موسیقی ما، کدام عامل‌ها ممکن است به افزایش اعتبار و پابرجاشدن مرجعیت و ژرف‌س تأثیرگذاری نقد موسیقی بیانجامد.

برای آنکه بود پنهان اما، در همان هنگام، با اهمیت مسئله‌ی مرجعیت نقد و وضعیت فعلی‌اش در جامعه‌ی موسیقی آشکار شود، همین بس که به یکی از گلایه‌های معمول منتقدان (و گاه غیرمنتقدان) درباره‌ی نقد موسیقی در ایران نیک بنگریم. این نظر پیشینه هنگامی گفته می‌شود که سخن از ناروایی نقد در میان باشد. آن را یکی از دلیل‌های نبود یا کمبود نقد می‌دانند. می‌گویند: «ما نقدپذیر نیستیم» یا «فرهنگ نقد نداریم»؛ در جایگاه نمونه، همچون آنکه رفتاری فرهنگی در برابر نقد را بازمی‌گوید (خوشنام ۱۳۴۸: ۱۷) و آنکه پوشیده‌تر و چندلایه است (سماواتی ۱۳۷۰: ۶۱). این گزاره‌ها (ی‌تاندازه‌ای درست)، اگر نیک بشکافیم‌شان، سه پیش‌گزارده‌ی پنهان‌شده در لایه‌های زیرین اندیشه‌ی فرهنگی ما را آشکار خواهند ساخت: نخست، نقد همواره داوری است؛ دوم، داوری همیشه سویه‌ی منفی دارد یا خرده‌گیری است و سوم، روی سخن نقد همیشه با آفریننده‌ی اثر (یا جمع پدیدآورندگان) است یا اثر با آفریننده‌اش این همان است.^{۴۰} نقطه‌ی آرمانی رودرروی اینها، به‌تلویح، آن است که، حتی با درست گرفتن سه پیش‌گزارده، به جان پذیرفته باشیم هیچ‌چیز مانند نقد به‌سود اندیشه‌ای که بدان می‌تازد نیست و آن را مایه‌ور و به‌نیرو نمی‌سازد.

به پیش‌گزارده‌ی نخست پیش‌تر پرداخته شد (اکنون روشن است که نقد همه داوری نیست) و در پایان جستار نیز به آن بازخواهیم گشت. اما آنچه از آمیخته‌ی دومی و سومی (با فرض نادرست

۳۸. برای خواندن یک نمونه‌ی گسترده و اندیشه‌ورانه ویژه‌ی نقد موسیقی، نک. کن ۱۳۸۵ یا Cone 1981.

۳۹. برای آگاهی از پاره‌ای گفتگوهای فلسفی نو در این باره، نک. کارول ۱۳۹۳ یا Carroll 2009.

۴۰. جز آن سه نمود، نقدناپذیری نمودهای دیگری نیز می‌تواند داشته باشد. از جمله اینکه اغلب در برابر صورت‌بندی یا گذاشته‌شدن در این یا آن دسته‌ی سبکی پایداری می‌شود یا همچنین در برابر درستی توصیف یا تفسیر؛ چنانچه مخالف خواست پدیدآورنده یا نظر بعدی او درباره‌ی آفریده‌اش باشد.

درست بودن آنها) برمی آید این است که اعتبار نقد و منتقد در برابر موسیقیدان آفرینش گر یا مجری کمتر است. اگر جز این بود، چگونه شدنی بود که «ناپذیری» منجر به نبود یا حتی کمبود شود؟ چه کسی ممکن است چنین نقدی را برنتابد؟ و برنتابیدنش سد راه نقدورزی شود؟ جز خود پدیدآورنده و همگان (دایره‌ی شاگردان و دوستان هم‌رأی) و دوستداران؟^{۴۱} پس این جمله، بیش از آنکه باز نمود مقصود ظاهری‌اش باشد، به سازوکار مرجعیت و مرجعیت نقد، به‌عنوان پیرو آن، در موسیقی ایرانی بازمی‌تزد و آن سازوکار را، به‌گونه‌ای ژرف، پیوسته‌ی تأثیرگذاری می‌شمارد (جز این اشاره‌ای هم به هدف و غایت نقد از دید گویندگان دارد).

این نمایی حقیقی از مرجعیت نقد است، گرچه پیش‌گزارده‌هایش درست نیستند. بنابراین، اگر خواستار آن باشیم که مرجعیت نقد موسیقی پذیرفته شود، نخستین و ریشه‌ای‌ترین راه آن است که ساختار مرجعیت در جامعه‌ی موسیقی دگرگون شود. این امر — که خود می‌تواند موضوع و هدف نقدهای بنیانی روابط درون و پیرامون جامعه‌ی موسیقایی قرار گیرد و گاه گرفته — احتمالاً به این سادگی میسر نخواهد بود و تابع تغییرات ساختاری ژرف در کلیدی‌ترین گوشه‌های زندگی موسیقایی و گاه ناموسیقایی است، اما درون همین شبکه‌ی اجتماعی — اعتباری کنونی نیز می‌توان فرآیندی از افزایش تدریجی اعتبار را در نظر آورد که در پایان به پذیرش همه‌گانه‌ی اعتبار نقد موسیقی بیانجامد.^{۴۲}

اکنون، پیش از آن‌که سخن درباره‌ی ناگزیرهای به‌دست آوردن اعتبار نقد آغاز شود، به‌ناچار باید بررسی کنیم که جز پذیرش موسیقیدانان عملی (که نمود بیرونی‌اش واکنش به سویه‌ی خرده‌گیرانه‌ی نقد، پیدایش دگرگونی در مسیر موسیقایی یا مخالفت با آن خواهد بود) کدام کنش‌ها و واکنش‌ها نشانه‌ی اهمیت و اعتبار نقد است. در کجا می‌توان مرجعیت نقد را دید؟ اگر به چهارپیکرپاره‌ی

۴۱. شاهدش تاریخ نقد موسیقی در اروپاست. این توهمی بیش نیست که بپنداریم بیرون از ایران (یا در فرهنگ‌های مشابهش) هرگاه نقدی خرده‌گیرانه نوشته شود همه (و از جمله خود پدیدآورنده) به جان‌ودل می‌پذیرند. فراوان از گذشته‌ی نقد موسیقی نمونه می‌توان آورد از اینکه چگونه نقد پذیرفته نشده و حتی اعتبار منتقد (و گاه کلیت نقدورزی) را مخدوش کرده‌اند تا درستی نقدها را نپذیرند (یک نمونه‌ی روشنگر نقدهای ادوارد هانسلیک بر اثرها و ایده‌های ریشارد واگنر است و ناپذیری و ستیز او). باین حال، در آنجا ناپذیری به ناپودگی نمی‌انجامد. چرا؟ شاید چون، به‌هرروی، معرفتی که از نقد می‌تراود خواهان‌هایی دارد؛ اگرچه پدیدآورنده و هم‌فکرانش از آنها نباشند.

۴۲. مرجعیت برخی موسیقیدانان در این میان گاه چنان است که می‌تواند به‌سادگی خط جریان‌های درونی روزنامه‌نگاری حرفه‌ای یا نشریات تخصصی را زیر گراننش خود دگرگون کنند. نشانه‌ی آشکار آن امروز در عادت فرهنگی هم‌ترازی پدیدار می‌شود. در جلسات نقد موسیقی (یا رونمایی آلبوم) که بخشی زنده از کنش نقد موسیقی در ایران کنونی است، معمولاً، افزون بر پدیدآورنده‌ی اثر، منتقد یا منتقدانی هم دعوت می‌شوند. در چنین رویدادهایی، پدیدآورنده به شکلی سراسر استانه یا ناسراسر استانه به برگزارکنندگان می‌رساند که منتقد باید هم‌تراز و هم‌رده‌ی وی باشد (برای نمونه، اگر خود آهنگساز بزرگی است او نیز باید چنین باشد) و گاه نیز برنامه‌ریزان، خود، به قاعده‌ی همسنگی تن داده آن را همچون راهبرد برآمده از بایسته‌های فرهنگی در اندیشه دارند. این جز آنکه به نقدشونده فرصت می‌دهد، پیشاپیش، بخشی از راستای راه نقدی را که انجام خواهد شد در دست بگیرد، پیچیدگی موضوع مرجعیت را نیز به نمایش می‌گذارد.

نقد که در گفتار نخست شناسانده شد بازگردیم، واکاوی قدری آسان خواهد شد. بر آن پایه، نقد هنگامی اعتبار می‌یابد که جامعه‌ی موسیقی به برآمدهای بیرونی هر یک از پیکرباره‌هایش توجه کند، آنها را بپذیرد یا استفاده کند. پس باید توصیف‌ها، تفسیرها و صورت‌بندی‌ها (برچسب‌های نام‌گذاری سبکی که منتقدان ساخته‌اند) به شکلی تعیین‌کننده پذیرفته شود و تداوم بیابد؛^{۴۳} به بیانی، بازگشت به صورت‌بندی برساخته‌ی آنان همه‌گیر شود (به‌ویژه برای آنها که برآمده از نقدهای زیباشناختی و سبکی دانشورانه‌اند و کمتر نقدهای روزنامه‌ای) یا دخالتی سزاوار توجه در فرآیند گزینش و دریافت اثر در میان همگان (و این همگان یعنی گروهی بزرگ؛ چه اندازه بزرگش را به‌گمانم هرگز نمی‌توان یکسره روشن ساخت) پیدا کند؛ در فهم در-زمان، هم-زمان یا بر-زمان اثرها شرکت مؤثر داشته باشد و درباره‌ی تعیین ارزش اثرها و رده‌بندی و ارزشیابی هنری‌شان نظریه‌دار ماندگار ابراز کرده یا حتی چنان ارزش‌ها و ارزشمندی‌هایی را خود کشف کرده باشد. و آنچه، حتی در صورت ناپذیرایی، همانند فشارسنجی (یا سنجش‌ابزاری چون آن) اهمیت همه‌ی اینها را در یک جامعه‌ی موسیقی آشکار می‌سازد برانگیخته‌شدن واکنش و درگرفتن گفتگو بر سر نقدهای ابراز شده است. برآمد نقد، خواه دسته‌ای (در اینجا به‌ویژه پدیدآورنده‌ی موضوع نقد و هم‌اندیشگانش) آن را نپذیرند و خواه بپذیرند (آنها که هم‌رأی منتقدند)، درجایی که نقد مرجعیتی دارد، گفتگو برمی‌انگیزد. زین رو است که حتی واکنشی همچون رديه‌ها، اگر یکسر بر پایه‌ی خوارداشت صلاحیت منتقد یا شخصیت وی نباشد، اعتبار نقد را می‌افزاید.^{۴۴} به‌راستی تنها سکوت و بی‌اهمیت‌انگاری است که خبر از وضعیتی یکسره پاد و هم‌ستیز اهمیت و اعتبار می‌دهد. این چشم‌انداز همچون آن است که خواسته باشیم، بر بستر نوعی نظریه‌ی نهادی هنر، نقد موسیقی به بخشی کاری از «نهاد» یادشده، به‌ویژه در زمینه‌ی ارزش‌گذاری و پایگاه‌بخشی، بدل شود.

با در نظر داشتن این سنجها و آزمودن آنها، نمونه‌های اندک‌شماری در حافظه‌ی تاریخی موسیقایی می‌یابیم که این نشان‌های اعتبار در آنها پدیدار شده باشد؛ به‌ویژه در میان نقدهای نوشته‌شده درباره‌ی تک‌اثرهای موسیقی. باید پرسید کدام اثر را می‌شناسیم که جامعه‌ی موسیقی ارزش هنری‌اش را وام‌دار یافته‌ی یک منتقد بوده؛ یا کدامین اثر است که دریافت امروزی ما (اجرایی یا جز آن) از آن دستاورد منتقدی باشد؛ یا به کنش نقدگرانه‌ای دست‌خوش دگرگشت بنیادی گشته است. به‌ندرت نمونه‌ای به یاد می‌آید (خود من تنها نمونه‌ی خوانش محمدرضا فیاض از راز نوبی حسین علیزاده را به یاد می‌آورم که می‌توانست چنین فراگیر شود، بی‌آنکه فراموش کنم که می‌توان

۴۳. یک نمونه‌ی مشهور از این نوع در تاریخ هنر برساختن نام سبک «امپرسیونیسم» و گردآوردن گروهی از نقاشان زیر سایه‌ی آن است. آنچه لویی لروآ، به هجو و تمسخر، در نقد خود، «امپرسیونیسم» خواند نام همیشگی این سبک شد. این اعتبار نقد است که در دیده‌ی همگان می‌آوردش چنانکه هجوش هم به یاد می‌ماند و نام مانای سبکی می‌شود.

۴۴. اگرچه نسبت به موضوع سخن در اینجا حاشیه‌ای به شمار می‌آید، اما گاه دیده شده که برای دوری از افزونش اعتبارش، رودررویی با نقادی را به سکوت برگزار کنند، از کنارش بگذرند و از آن بپرهیزند؛ گونه‌ای سکوت از سر بزرگی و آمیخته به تفرعن و تکبر.

با آن خوانش هم‌رأی نبود). پس چه باید کرد؟ نخستین مسئله‌ای که برای برون‌رفت به اندیشه درمی‌آید، و پیشینه‌ی خرده‌گیران بر نقد نیز بدان بهره‌اشاره می‌کنند، چیره‌دستی و شایستگی است. در فرآیند به‌دست‌آوردن اعتبار درون یک جامعه‌ی هنری، هیچ چیز به‌اندازه‌ی چیرگی بر موضوع (استادکاری و زبردستی) کارگر نیست. چیزی نمی‌تواند جای روشن‌بینی و دانش موسیقایی را نزد یک منتقد موسیقی بگیرد. منظور این نیست که، بر پایه‌ی آن اشتباه بزرگ آشنا، بپنداریم منتقد باید خود بهتر از کسی که نقدش می‌کند کار هنری بورزد و، بدین ترتیب، در پرتو چیرگی کاری بر وی، سخن و اندیشه‌اش نافذ گردد،^{۴۵} بلکه این است که او باید درباره‌ی موضوع کارش دانشی به‌سزا داشته باشد و آن را به کار بندد. حتی اگر برای همگان می‌نویسد، نوشته‌اش نباید بی‌دانشی را به رخ بکشد.^{۴۶} او باید بتواند معیارهای درستی اظهارنظر را درون آن گونه‌ی موسیقی‌ای که کار می‌کند برآورده سازد و تا هنگامی که بدنه‌ی جریان نقد، خود، بدل به معیار یا معیارساز نشده، این معیارها همان‌ها هستند که در پذیرش یا ناپذیرش موضع‌گیری‌های یک کنش‌گر موسیقی به کار گرفته می‌شود.^{۴۷} افزون بر شایستگی موسیقایی، به‌ویژه در فرهنگ ما که ادبیات افسر سر همگی گونه‌های اندیشه‌ورزی‌اش بوده است، توانایی ادبی منتقد و سخنوری وی هنگامی که کنش نقد گفتاری می‌شود سخت ارجمند و تأثیرگذار است. حتی می‌توان نمونه‌هایی به دست داد که، با همگی روشن‌بینی و دانش موسیقایی اندک درون آنها، سویی ادبی‌شان تأثیرگذارشان کرده است.^{۴۸} نمی‌توان چشم بر این نکته بست که نقد (و نقد موسیقی نیز) یک گونه‌ی (ژانر) ادبی نیز به شمار

۴۵. نباید از یاد برد که تا اندازه‌ی زیادی این مدل پذیرفته‌شده‌ی موسیقی ماست. پیشینه‌ی نقدهایی که به یاد مانده‌اند و تأثیری ژرف گذاشته‌اند از زبان و قلم یک نوازنده‌ی برجسته‌ی دارای دیدگاه‌های انتقادی تراویده است. این یادآوری تأکید دوباره‌ای است بر مسئله‌ی پیچیده‌ی مرجعیت. در میان نقدهای موسع، علی‌نقی وزیری، روح‌الله خالقی، مجید کیانی و برخی دیگر به یاد می‌آیند؛ چنانکه محمدرضا فیاض نیز گسترده به موضوع پرداخته است (نک. فیاض ۱۳۸۷ و ۱۳۸۸). و از بین کنش‌های نقدگرانه‌ی محدود، داوری [نسبت داده‌شده به] پرویز مشکاتیان درباره‌ی کیفیت جواب آواز بداهه‌ی محمدرضا لطفی و محمدرضا شجریان در کنسرت ابو‌عطای‌شان که سال‌ها پس از اجرا در آلبوم عشق داند پخش شد.

۴۶. چند نمونه‌ی به‌راستی مسخره و البته دردآور از ورود به میدان نقد بی‌دانش یا کمینه توان دریافت هنری مورد نیاز را محمدرضا درویشی بی‌نام‌نشان نویسنده‌ی گانش آورده است (درویشی ۱۳۶۷) و نیز خود من در کتابم از نمونه‌هایی از اشتباه (نه به آن شدت نمونه‌های درویشی) یاد کرده‌ام (صداقت‌کیش ۱۳۹۳). کمتر شدن شدت آن اشتباهات گمانه‌ای — هر چند تا گاه پیمایشی سرتاسری نه یکسره مطمئن — از رشد نقد ما را در ظرف بیست و پنج سال به دست می‌دهد.

۴۷. به‌هیچ‌روی نمی‌توان پیچیدگی این موضوع را دست‌کم گرفت که کار منتقدان (به‌ویژه تفسیرگران) همیشه تا اندازه‌ای ذهنی است و اعمال معیار درست و نادرست در مورد برآمدن آن به‌سادگی شدنی نیست. شاید به‌کارگرفتن مفهوم متقاعدکنندگی در این راه بخشی از دشواری را بکاهد، آن‌هم اگر درگیر این پرسش نشویم که در کدام چارچوب و روی کدام زمینه متقاعدکنندگی معتبر است و کجا مرزش از فریفتن جدا می‌شود.

۴۸. این تنها ویژگی فرهنگی ما نیست؛ به‌گونه‌ای که گاه در هم‌سنجی میان نقد ادبی و نقد موسیقی، هنگامی که ادعا می‌شود نقد موسیقی تاکنون دستاوردی درخور نداشته است، در جای دفاع، به نوشته‌های به‌راستی از دید ادبی ارجمند جرج برنارد شاو اشاره می‌شود. بهترین نمونه‌های چنین توانشی در زبان فارسی از آن احمد شاملو است؛ گرچه ناهمسازی سترگی را نیز میان دانش موسیقایی و زبردستی ادبی به رخ می‌کشد (نک. از جمله، شاملو ۱۳۵۱ و ۱۳۶۹).

می‌آید، بنابراین شگفت نیست اگر ارجی هم به چندوچون نوشتار گذاشته شود. درستکاری و پاکدستی در همه‌جا اعتبار می‌آورد یا دست‌کم اطمینان به آنچه می‌نماید؛ شایستگی و ناشایستگی را. باآنکه باورم این است که درباره‌ی این ویژگی یکسره اخلاقی و نقشش در فزون‌سازی مرجعیت نقد موسیقی نباید بزرگ‌نمایی کرد — به‌ویژه در هم‌سنجی با شایستگی فنی — اما دست‌کم سدِ راه آن می‌شود که پاره‌ای از نیروی اندیشه‌ی جامعه به پای راستی‌آزمایی و نهان‌خواست‌یابی نقدها هرز رود؛ به‌ویژه اگر درستکاری یادشده صرف چندوچون شناختی نقد شود (چیزی همسان درستکاری و راست‌گویی در دانش با یادداشت دگرگونگی‌های بنیادی نقد هنری با آن). بااین‌همه، چنانکه دیدنی است، هیچ‌کدام از اینها جای دانش موسیقایی را نمی‌گیرد؛ نه زیبایی ادبی و نه پسندیدگی اخلاقی. از همین رو است که نقد موسیقی موسیقی‌محور شایسته و بایسته را بیشینه تأثیرگذارتر از نقدهای ادیبانه یا حتی درست‌کارانه اما بی‌دانش یا کم‌دانش می‌یابیم (بیشتر درباره‌ی اثرهای تکین هنری).

این چنین، و با پیمایشی بر بیشینه‌ی شمار نوشتارهای نقدِ امروزی در اینترنت، که سرزمین آزادِ پر جاروجنگال‌ترِ نقد است (و نه حتماً تأثیرگذارتر یا گران‌سنگ‌تر)، نمایان می‌سازد که اعتبار و مرجعیتِ نقد آن پاره‌ای از پاره‌های این جستار است که شمار بزرگی از منتقدانِ نیازمندِ پرداختن (یا اندیشیدن) به آن‌اند. نوشتارهای پرشمار بی‌کمیته‌ی شایستگی فنی بیش از هر چیز دیگر اعتبار را، اگر هست، می‌فرساید و اگر نیست، راه‌بند برآمدنش می‌شود.

۲.۲. بی‌طرفی — بی‌غرضی

گفته‌اند و بسیار هم گفته‌اند که نقد باید بی‌طرفانه باشد، اما این بی‌طرفی، یا بی‌طرفانگی، چیست؟ چنان می‌نماید، آن‌گونه که از آن سخن می‌گویند (موضوعی شایسته‌ی طرح در قلمرو اخلاق)، مفهومی است همسانیده با یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های «اخلاق قضا»، یعنی دادگری. چشم‌داشت این است که قاضی دو سوی دعوا را به یک‌چشم بنگرد و نسبت به موضوع دعوا بی‌طرف باشد و روی‌هم‌رفته به هیچ سو بیش از آن دیگری نگراید، یک‌سویه ننگرد، یعنی به داد قضاوت کند. اما با اینکه در نقد، داوری، یا همان قضاوت، یکی از پیکرباره‌های مهم (و شاید کلیدی‌ترین) است، این پنداشت از بی‌طرفی در آن راهی ندارد. گنج‌اندین این مفهوم اخلاقی در قضاوت برآورنده‌ی دادگری‌ای است که بنیادین‌اصلی هر نگاهِ امروزی به قضاوتِ حقوقی است و، درست به همین دلیل که آن مفهوم دادگری در نقد موسیقی جایگاهی ندارد، برآورنده‌هایش نیز خودبه‌خود بی‌جا می‌شوند. نقد موسیقی حل یک دعوی در گرفته‌ی میان دو یا چند (گروه از) مدعی(ها) نیست. داوری در میان هست، اما نه داوری بین مدعیان؛ داوری درباره‌ی ارزش هنری آثار (یا مانندگانِ آن) است. از همین رو، نقد همواره طرفدارانه^{۴۹} است و نمی‌تواند هم‌جز این باشد. حتی برخی گونه‌های نقد

۴۹. من حتی رد آثار را از جنس طرفداری می‌دانم. رد و پذیرش سرشتی یکسان دارند و سوگیری‌اند و دوری از

نقد دانشورانه) که تلاش می‌کنند از ارزیابی آشکار دوری گزینند و به عینیت نزدیک‌تر شوند نیز تنها در ظاهر این‌طور به نظر می‌رسند و طرفداری‌شان در جاهای نهان‌تری، مانند برگزیدن موضوع کار و لحن و ازگان و در کل ادبیات به‌کاررفته، پدیدار می‌گردد.^{۵۰}

اگر بی‌طرفی/بی‌یکسوگی آنی نیست که بنیادسازه‌ی دادگری باشد، پس چگونه چیزی است؟ نخستین مصداق بی‌طرفی که به اندیشه می‌آید این است که خواستار شویم درباره‌ی همه‌ی اثرها یک‌جور داوری شود و منظور هم این باشد که معیارها و سنجه‌های دوگانه را به کار نیندیم. اما در نقد هنری این امری است نشدنی. تقریباً هیچ دسته‌ای از معیارها یا اصل‌های زرین نیست که بتوان با آن درباره‌ی همه‌ی اثرها یک‌جور داوری کرد.^{۵۱} و بیشینه می‌توان به سایه‌روشنی از معیارها و سنجه‌ها دست یافت که برای دسته‌ای از اثرهای همسان روانند. از این گذشته، هنگامی که نقد همه‌سویه‌ی سبک‌ها و شناخت‌شناسی موجود در دوره‌های موسیقایی پیش می‌آید، حضور پررنگ طرفداری یا ضدیت بیش از هر هنگام دیگر به چشم می‌زند. چگونه ممکن است جز این باشد؟ چگونه شدنی است، بدون طرفداری، دل‌بسته‌ی این یا آن سبک آمده یا نیامده بود؟ چون نمونه‌ای امروزی، اگر کار ساسان فاطمی (۱۳۸۷) را بنگریم که دست به نقد گسترده‌ی سبک اصلی (جریان اصلی) موسیقی دستگاهی زده و پیشنهادی هم به‌عنوان جایگزین درانداخته، چگونه می‌تواند در نقدش از اثرهایی که براساس پیشنهادش پدید آمده‌اند، آنها که بر ساخته‌ی ایده‌اش هستند، طرفدار یا ستایشگر نباشد؟ در اینجا توانستنی است که سخن از بی‌طرف بودن یا طرفدار بودن و بر آن پایه داد و بیداد (انصاف و بی‌انصافی) به میان آورد. این، یعنی پندار دادگری در اینجا، یکسر نابجاست. نقد سرستانه نمی‌تواند میان اثرها بایستد و نسبت به همه‌ی آنها بی‌طرف باشد.^{۵۲}

شاید تنها پدیداری بی‌طرفی، آن‌گونه که یاد شد، در این نمونه‌ی خاص است که، پس از مدتی تجربه و نرسیدن به آن سرمنزل زیباشناختی ادعایی، شجاعت اعلام شکست و دل‌کندن از راه در منتقد باشد؛ که این هم نیک اگر بنگریم، ارتباط چندانی با موضوع بی‌طرفی ندارد، بلکه بیشتر با تعصب‌ورزی/بی‌تعصبی پیوند خورده است (و طرفداری پیش‌گزارده‌ی گوه‌ری تعصب است، اما وارون آن ناگزیر درست نیست). افزون بر این، شاید گفته شود طرفداری از/دل‌بستگی به یک ویژگی موسیقایی می‌تواند به بازشناخت و رأی نادرست بیانجامد، اما چنین موردهایی بیشتر

بی‌یکسوگی.

۵۰. ناسازواری باطرفی با عینیت دانش‌ورانه در گفته‌های پیش رو فروگشوده خواهد شد.

۵۱. این دشواری تنها برای داوری است که فهم معنای بی‌طرفی در آن ساده‌تر و رساتر از سه پیکره‌ی دیگری نقد، یعنی توصیف، تفسیر و صورت‌بندی است. به‌هنگام رودرویی با آنها، با دشواری‌های بیشتری روبرو خواهیم شد؛ از آن رو که داوری آنها نه دوسویه که چندسویه (و گاه پُرسویه) است. باین‌همه، آشکارا همین سان استدلال‌ها برای فروگشایی آنها نیز کارگر است، پس به همین مورد بسنده کردم.

۵۲. آنچه در اینجا گفته‌ام نباید با نسبی‌نگری همه‌سویه‌ای اشتباه شود. از اینکه نقد به‌هر‌روی طرفداری است، نمی‌توان هم ارزی همه‌ی طرفداری‌ها را برآورد. طرفدار بودن همه‌ی نقدها برابر نهاد یکسان‌نگری به همه‌ی طرفداری‌ها نیست.

بازگوینده‌ی استفاده از یک زمینه‌ی نادرست و چارچوب نامربوط (کژگزینی) برای پرداختن به اثرهاست و بیشتر نمونه‌های آن بسیار پیش‌پافتاده‌اند و در فضای پیشرفته‌ی نقد بی‌اندازه کم‌یاب. به هر حال، آنچه، وارون‌ویژگی اخلاقی، بی‌طرفی (با درون‌مایه‌ی ختتایش) نقد به‌راستی می‌تواند داشته باشد مفهومی زیباشناختی است با نام بی‌غرضی (disinterestedness در برابر neutrality)^{۵۳} که نخست‌بار متیو آرنلند آن را در پیوند با نقد به میان کشید (Arnold & Pater 1895). پدیدارشدن این مفهوم زیباشناسیک در نقد چنان است که نقد غایتی جز زیبایی (امر زیبا) در اثر (های) هنری ندارد. چنین نقدی یا در کار رازگشایی زیباشناختی اثر است یا سر در پی سنجش (یا یافتن) شایستگی زیباشناختی آن، یا به دریافت زیباشناختی یاری می‌رساند یا تجربه‌ی زیباشناختی را مایه‌ور می‌سازد؛ رودرروشدن پیکرپاره‌های چهارگانه‌ی نقد است با خود اثر، به‌خواسِ ژرف‌کاوی زیباشناختی؛ نه ناگزیر به قصد ستودن «قشنگی» یا «دلپذیری» اثر، نه ناچار به پدیدآوردن نقدهای مثبت/ستایش‌نامه برای هر موضوع نقد، بلکه حتی داورِ خرده‌گیرانه‌ی نقد «بی‌غرض(انه)» هم متمرکز بر تجربه‌ی زیباشناختی اثر موسیقی است. با درآوردن این مفهوم به درون نقد، دشواری‌ای که با مفهوم بی‌طرفی رخ نمود از میان برمی‌خیزد. حتی نقدهای سبکی نیز، با وجود طرفداری از یک سبک (به آن معنا که یاد شد)، می‌توانند بی‌غرضانه باشند. البته پیامد بی‌درنگ این‌گونه بی‌غرضی این است که نقدهای تجویزی و فرهنگی (که هدف و غایت‌های دیگری را پی می‌جویند) به کناری بروند و نقدهای تحلیلی و تفسیری در کانون توجه بایستند، زیرا تنها در این دسته‌ی دوم بی‌غرضی ناهمسازی درونی‌ای با غایت گزیده‌شده برای نقد پیدا نمی‌کند.^{۵۴}

نقد از این دیدگاه نمی‌تواند برای آگاهانیدن هنرمند از اشتباه و دگرکرد راه او نوشته شود؛ حتی نمی‌تواند دستمایه‌ی رده‌بندی اثرها به معنای روزنامه‌ای و فروشگاهی باشد. آشکارگی هر اثر هنری در آینه‌ی نقد همچون یک برابری استای اجتماعی- فرهنگی نیست، زیرا، از این دیدگاه، موسیقی (و همه‌ی هنرها) وسیله‌ی امری/هدفی دیگر شده و ناگزیر نقدش هم، بیش از آنکه در چگونگی زیباشناختی اثر باشد، در ارزیابی یا چگونگی برآوردن آن هدف است؛ که هر چه هست بی‌غرضی نیست.

نقد بی‌غرضانه و خود مفهوم بی‌غرضی درست همان چیزی است که نقد ما اکنون به آن نیاز دارد. تمرکز بر زیبایی اثر (به مفهوم زیباشناسیک) یکی از گره‌های نقد موسیقی ماست که گشودنش

۵۳. آن را گاه «بی‌طرفی» نیز برگردانده‌اند، اما، با توجه به آنچه پیش‌تر یاد شد و آنچه زین پس خواهد آمد، این اصطلاح را پسندیده‌تر یافتیم. این یک مفهوم زیباشناسیک دوران روشنگری است که با دگرگشت به نقد نیز وارد شده است (برای بیش خواندن، نک. صداقت‌کیش ۱۳۸۸، ۱۱۳۸۹ الف و ۱۳۸۹ ب).

۵۴. نباید چشم بر این مجموعه نقد نقدها بست که حضور ایدئولوژی پنهان را در خود مفهوم بی‌غرضی پنهان‌یابی می‌کنند و باور دارند که بی‌غرضی، پیراستن از هر غرض، به‌هیچ‌روی توانستنی و رخ‌دادنی نیست. در روترین لایه، آنها چنین بی‌غرضی‌ای را کنار ایستادنی محافظه‌کارانه به سود نیروی هنری چیره می‌شمارند. از دید آنان، هنگام پدیدارشدن نیروهای پیش‌رو، بی‌غرضی چیزی نیست جز ایستادن در کنار دگرگونی‌ناخواهان.

ما را وادار خواهد کرد با بسیاری از چالش‌های دیگر نیز دست‌وپنجه نرم کنیم و ناچار خواهیم شد درباره‌ی بسیاری از سویه‌های دیگر کارمان نیز اندیشه بورزیم. بی‌غرضی نقد دست‌کم ما را با تکینگی اثرها روبرو می‌کند و عینیت آنها را به رخ می‌کشد. و این درست همان جان‌مایه‌ی این جستار برای به کرد نقد است که شاخه‌های سرزده از آن در دو گفتار آینده گسترش می‌یابد. این نقدی است که اگر — بیش از پراکنده‌ها که هست — برآید و همه‌گیر شود، از یک‌سو، تجربه‌ی زیباشناختی ما را از اثرهای موسیقایی‌مان پربارتر خواهد کرد و، از سوی دیگر، با وادارکردن نقد به نوآوردن برخی نیازمندی‌ها(ی خودش) یا گردهم‌آوردن و به سطح خودآگاهی کشیدن برخی دیگر که از پیش وجود دارند، آن را بالنده خواهد ساخت.

مراجع

- اسعدی، هومان
 ۱۳۸۵ «تصلب سنت، انجماد ردیف: پرسشی از سنت موسیقایی»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، شماره‌ی ۳۴: ۲۰۹-۲۱۹.
- اسعدی، هومان و حسین علیزاده
 ۱۳۹۰ «گزارش همشهری آنلاین از نشست نقد و بررسی آثار علیزاده»، همشهری آنلاین، hamshahrionline.ir/details/145124/Music/musiclectures، بازبینی: ۱۳۹۱/۳/۵.
- اطهری، سهند
 ۱۳۹۰ «یک نقد موسیقی خوب چه ویژگی‌هایی دارد»، مجله‌ی موسیقی ملودی، / یک-نقد-موسیقی-خوب-چه-ویژگی-هایی-دارد/۲۰۱۱/۱۰/۹، http://melodymag.com/2011/10/9، بازبینی: ۱۳۹۳/۱۱/۱۴.
- اورت مس، فرد و دیگران
 ۱۳۸۵ «نقد موسیقی و تاریخچه‌ی آن»، ترجمه‌ی حمید خداپناهی، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، زمستان، شماره‌ی ۳۴: ۱۱-۷۳.
- برت، تری
 ۱۳۹۱ نقد هنر، شناخت هنر معاصر، تهران: کتاب نشر نیکا.
- بهاری، امیر
 ۱۳۹۳ «شکسته و میرا؛ نکاتی درباره نقد موسیقی در ایران»، روزنامه‌ی شرق، شماره‌ی ۲۱۴۵: ۷.
- تربتی، سحاب
 ۱۳۹۱ «درباره نقد موسیقی و ضرورت تشکیل انجمن منتقدان موسیقی...»، وبلاگ اختصاصی سحاب تربتی، http://sahabtorbati.blogfa.com/post-11.aspx، بازبینی: ۱۳۹۲/۳/۵.
- حجاریان، محسن
 ۱۳۸۵ جزوه‌های فرهنگ‌شناسی موسیقی ایران، تهران: مؤسسه‌ی آوای شیدا.

حلالی، سیمین

۱۳۸۴ کتاب‌شناسی موسیقی در ایران، تهران: ماهور.

خورابه، کاوه

۱۳۸۲ «فهرست مقالات موسیقی»، وبگاه معمارنت، <http://www.memarnet.com/node/156>، بازبینی: ۱۳۹۳/۱۱/۱۴.

خوشنام، محمود

۱۳۴۸ «درباره‌ی انتقاد و انتقادپذیری در جامعه موسیقی ایران»، نگین، شماره‌ی ۵۱: ۱۷.

درویشی، محمدرضا

۱۳۶۷ «وای از این نقدهای موسیقی»، آدینه، شماره‌ی ۲۲: ۵۶-۵۴.

دیکی، جورج

۱۳۹۳ هنر و ارزش، ترجمه‌ی مهدی مقیسه، تهران: مؤسسه‌ی تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری (متن).

رشیدی، صادق

۱۳۹۳ «فقدان اخلاق در نقد»، پایگاه نظر؛ شبکه فعالان رسانه، <http://www.nazarnews.com/7146>، بازبینی: ۱۳۹۳/۱۱/۱۴.

ریحانی، فرهاد

۱۳۸۷ «آسیب‌شناسی نقد موسیقی در ایران»، ویلاگ محمدرضا آفریده، <http://www.afarideh4.blogfa.com/cat-147.aspx>، بازبینی: ۱۳۹۳/۳/۵.

زاهدی، تورج و علی شیرازی

۱۳۸۶ «مصائب یک منتقد»، سوره‌ی اندیشه، شماره‌ی ۳۴: ۲۶ - ۳۶.

سرایبی، پویا

۱۳۸۷ «شاید چاووشی نو؛ تأملی بر اجرای اخیر گروه‌های سه‌گانه‌ی شیدا»، فرهنگ و آهنگ، شماره‌ی ۲۲؛ بازنشر در وبگاه مؤلف: <http://pouya-sarai.blogfa.com>، بازبینی: ۱۳۹۲/۳/۵.

سماواتی، محمد جمال

۱۳۶۶ «یکنواختی در تحریرها و حالت‌های صدا»، آدینه، شماره‌ی ۱۱: ۳۵-۳۷.

۱۳۷۰ «موسیقی ایرانی، کالبد شکافی یک بحران»، آدینه، شماره‌ی ۶۷: ۶۰-۶۴.

شاملو، احمد

۱۳۵۱ «موسیقی به اصطلاح پیشرو در زمانی هیچ نمی‌گوید که دنیا پر از صداست»، کیهان، شماره‌ی ۸۷۶۵.

۱۳۶۹ «موسیقی سنتی حرفه‌ای سیاه»، آدینه، شماره‌ی ۵۲.

شیرازی، علی

۱۳۸۸ «نگاهی به وضعیت نقد موسیقی در ایران، نقد در بن بست»، ماهنامه‌ی هنر موسیقی، شماره‌ی ۹۸: ۱۵-۱۷.

صداقت‌کیش آروین

۱۳۸۸ «نمودی از جهان متن اثر؛ کاوشی در جایگاه، کاربردها و دشواری‌های آنالیز موسیقی (بخش نخست)»، فرهنگ و آهنگ، شماره‌ی ۲۷: ۲۸-۳۳.

۱۳۸۹ الف «نمودی از جهان متن اثر؛ کاوشی در جایگاه، کاربردها و دشواری‌های آنالیز موسیقی (بخش دوم)»،

- فرهنگ و آهنگ، شماره‌ی ۲۹: ۴۴ - ۴۷.
- ۱۳۸۹ ب «ایستادن بر شانه‌ی غول‌ها: گذری تحلیلی بر بنیان‌های نظری / زیباشناسیک و قطعات مجموعه‌ی سرخانه»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، شماره‌ی ۴۷: ۱۶۷ - ۱۸۶.
- ۱۳۹۳ درس گفتارهای نقد موسیقی، کتاب الکترونیک، نسخه‌ی ۲،۲، <http://palatus.net/lecmucDrV2.2.pdf>.
- صفوت، داریوش
 ۱۳۹۱ هشت گفتار درباره‌ی فلسفه موسیقی (۲)، تهران: کتاب‌سرای نیک.
- فاطمی، ساسان
 ۱۳۸۵/۱۳۸۲ «نقد موسیقی طرح چند سوال»، مجموعه مقالات اولین و دومین هم‌اندیشی نقد هنر، تهران: فرهنگستان هنر.
- ۱۳۸۴ «بیوند شعر و موسیقی: قاعده یا سبک؟»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، شماره‌ی ۲۸: ۱۳۷-۱۵۸.
- ۱۳۸۵ «چگونه به رکود رسیدیم، چگونه از آن خارج شویم؟»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، شماره‌ی ۳۴: ۲۲۱-۲۳۲.
- فیاض، محمدرضا
 ۱۳۷۷ «رمزگشایی راز نو»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، شماره‌ی ۲: ۱۴۵-۱۶۸.
- ۱۳۸۷ «نقادی مفهوم نقد موسیقی در ایران (بخش اول)»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، شماره‌ی ۴۲: ۱۸۱-۱۹۱.
- ۱۳۸۸ «نقادی مفهوم نقد موسیقی در ایران (بخش دوم)»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، شماره‌ی ۴۳: ۱۹۷-۲۱۰.
- کارول، نول
 ۱۳۹۳ درباره‌ی نقد؛ گذری بر فلسفه‌ی نقد، ترجمه‌ی صالح طباطبایی، تهران: نشر نی.
- کرامتی، محسن؛ علی شیرازی و محسن خیمه‌دوز
 (۱۳۸۸) «نقد، آسیب‌شناسی، ایرادگیری: میزگرد محسن کرامتی، علی شیرازی و محسن خیمه‌دوز درباره‌ی نقد موسیقی در ایران»، ماهنامه‌ی هنر موسیقی، شماره ۱۰۰: ۳۲-۳۷.
- کن، ادوارد. تی
 ۱۳۸۵ «مرجعیت نقد موسیقی»، ترجمه‌ی علیرضا سیداحمدیان، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، شماره‌ی ۳۴: ۷۵-۹۲.
- کیانی، مجید
 ۱۳۹۲ «وضعیت نقد موسیقی دستگاهی ردیف»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، شماره‌ی ۶۱: ۱۷۹-۱۸۷.
- لویسنسون، جروولد و پل گایر
 ۱۳۸۷ زیباشناسی فلسفی و تاریخ زیبایی‌شناسی جدید، ترجمه‌ی فریبرز مجیدی، تهران: فرهنگستان هنر.
- مختاباد، ابوالحسن
 ۱۳۹۳ «داستان «بابد» و «است» و «وجود» و «عدم» منتقد موسیقی»، پایگاه خبری انجمن موسیقی ایران، http://www.nay.ir/indexf.php?ACT=DETAIL_SOKHAN&id=90، بازبینی: ۱۳۹۳/۱۱/۱۴.
- مختاباد، ابوالحسن و ساسان فاطمی
 ۱۳۸۷ «تأملی بر نقد موسیقی»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، شماره‌ی ۴۱: ۲۰۱-۲۰۹.

- منصوری، پرویز
۱۳۷۷ «موسیقی مبتذل، موسیقی متعالی»، فصلنامه هنر، شماره‌ی ۳۸: ۱۷۸-۱۶۵.
- میرعلینقی، سیدعلیرضا
۱۳۸۶ کتاب‌شناسی و مقاله‌شناسی موسیقی ایران به طریق توصیفی، تهران: حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
- ۱۳۸۷ «بررسی سه دهه نقد موسیقی؛ گزارش سخنرانی در برنامه‌ی نقد نغمه»، همشهری آنلاین،
http://www.hamshahrionline.ir/details/71041، بازبینی: ۱۳۹۳/۳/۵.
- ۱۳۹۲ «تحریر محل یک نزاع موسیقایی؛ درباره‌ی بازآفرینی آثار قدما در موسیقی دستگاهی ایرانی»، پایگاه
لوح، http://www.louh.com/fa/content/6518، بازبینی: ۱۳۹۲/۳/۱۲.
- میرعلینقی، علیرضا و لیلارضایی
۱۳۸۹ «گفتگو: فضای نقد موسیقی در ایران بحرانی است»، پایگاه خبری تحلیلی موسیقی ما،
http://www.musicema.com/node/157402، بازبینی: ۱۳۹۳/۳/۵.
- هاکوبیان، زاون
(۱۳۳۶) «انتقاد موسیقی»، مجله‌ی موسیقی، شماره‌ی ۹: ۱-۶.
- وینگنشتاین، لودویگ
۱۳۸۰ پژوهش‌های فلسفی، ترجمه‌ی فریدون فاطمی، تهران: نشر مرکز.
۱۳۹۲ رساله‌ی فلسفی - منطقی، ترجمه‌ی میرشمس‌الدین ادیب سلطانی، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- Arnold, M., & Pater, W.**
1895 *The Function of Criticism at the Present Time*, London: Macmillan.
- Calvocoressi, Michel D.**
1931 *The Principles and Methods of Musical Criticism*, London: Oxford University Press.
- Carroll, N.**
2009 *On Criticism*, London: Routledge.
- Cone, E. T.**
1981 "The Authority of Music Criticism", *Journal of the American Musicological Society*, 34 (1):1-18.
- Machabey, Armand**
1947 *Traité de la critique musicale*, Paris: Richard-Masse.
- Newman, E.**
1925 *A Musical Critic's Holiday*, New York: Alfred A. Knopf.
- Thompson, Oscar.**
1934 *Practical Musical Criticism*, New York: Witmark Educational Publications.
- Walker, A.**
1968 *An Anatomy of Musical Criticism*, Philadelphia: Chilton Book Company.

دوتار ماوراالنهر دوتار: گَزَلِ مَوْمنِ اَوَا

ضبط و متن: ژان دورینگ

اجرای قطعات مختلفی از شش مقام تاجیکی از یکی و نیز قطعات خاص دوتارِ ماوراءالنهر توسط یکی از استادان جوان این ساز، گَزَلِ مَوْمنِ اَوَا، اهل ازبکستان، که طی سفر او به ایران توسط مؤسسه‌ی فرهنگی - هنری ماهر ضبط شده است. بیست قطعه، از جمله نوایی، الش و چوپان، تصنیف و گردون نوا، مغولچه، جوانان و بِلْماسا، با صدای گرم تارهای ابریشمی این ساز در این مجموعه اجرا شده‌اند. دفترچه‌ی متن سی‌دی، نوشته‌ی ژان دورینگ، به معرفی دوتارِ ماوراءالنهر، کارگان (رپر تواری) این ساز، نوازنده و قطعات اجراشده می‌پردازد.



یک سی‌دی

موسیقی مردم بخارا

متن: نظام نورجان‌اف، بحرنا قابل‌اوا

در دفترچه‌ی اثر می‌خوانیم: بخارا از زمان‌های قدیم یکی از مراکز فرهنگی شرق بوده و نه تنها تمام ساکنان منطقه بلکه سیاحان و زوَّار را از ممالک دور دست جهان اسلام به خود جذب کرده است. در نیمه‌ی دوم قرن بیستم در بخش تاریخ هنر استیتو تاریخ، باستان‌شناسی و مردم‌شناسی، دانش از آکادمی علوم تاجیکستان به سرپرستی نظام نورجان‌اف، نقاد و قوم‌نگار تاجیک و متخصص در حوزه‌ی نمایش، کار جمع‌آوری، مطالعه و ثبت آثار موسیقایی و نمایشی عامه، که هنر کاربردی تاجیکان بخارا است، شروع شد. در مطالعات و تحقیقاتی که وی در حوزه‌ی نقد هنر در سال‌های ۱۹۵۸ و ۱۹۶۰-۱۹۶۲ و ۱۹۹۰-۱۹۹۱ (میلادی) ترتیب داد، به تک‌نمونه‌های باقی‌مانده از گونه‌های هنری پراکنده از گذشته پرداخته شده است.

در نتیجه‌ی این بررسی‌ها آثار فراوان و نادری گردآوری شد که بر اساس آن منابع مرجعی مانند «حیات موسیقایی و نمایشی پایتخت سامانیان» (نظام نورجان‌اف)، «مروگی» (نظام نورجان‌اف و قابل‌اوا) و غیره انتشار یافت.



یک سی‌دی



استادان بزرگ عودنوازی

نیمه‌ی نخست قرن بیستم

حوزه‌ی ترکی - عربی

گردآوری و متن: سعید نایب محمدی



دو سی‌دی

در این مجموعه، به دلیل کثرت شیوه‌ها و نوازندگان، تنها به اجرای آثار عودنوازان کشورهایی بسنده کردیم (ترکیه، عراق، سوریه، مصر، تونس و الجزایر) که جزو برجستگان نوازندگی این ساز به‌شمار می‌روند و از نظر تکنیک نوازندگی و نیز محتوای موسیقایی تأثیر بیش‌تری از دیگران داشته‌اند. در این میان سهم کشور ترکیه، به‌واسطه‌ی حضور شریف محی‌الدین تارگان (حیدر) - که نبوغش در آموزش موسیقی و عرصه‌ی نوازندگی بر هیچ‌کس پوشیده نیست - از بقیه بیش‌تر است. در انتخاب آثار این مجموعه شاخصه‌های نوازندگی، هم از نظر تکنیکی و هم از نظر محتوای موسیقایی، مدّ نظر بوده است. همه‌ی نوازندگان این مجموعه، کم‌وبیش، متعلق به یک دوره‌ی زمانی خاص و از دو نسل بوده‌اند - یعنی همگی متولدین پایان سده‌ی ۱۹ و آغاز سده‌ی ۲۰ (۱۸۹۲ تا ۱۹۳۶) هستند. نوازندگان این مجموعه عبارت‌اند از: شریف‌محی‌الدین تارگان، یُرگو باکائس، ابراهیم افندی مصری، جمیل بشیر، منیر بشیر، عمر نقشبندی، محمد قُصبجی، ریاض سُنباطلی، فرید الاطرش، احمد القلّعی، طاهر غرسه و سلیم فرجانی.

دوتار

ایران، آسیای میانه و آناتولی

گردآوری، ضبط و متن: ژان دورینگ



دو سی‌دی

مجموعه‌ی دو سی‌دی شامل آثاری که با انواع سازهای خانواده‌ی دوتار در منطقه‌ی جغرافیایی وسیعی از شبه‌جزیره‌ی آناتولی تا آسیای میانه اجرا شده‌اند. این مجموعه، در واقع به معرفی دوتار و سازهای هم‌خانواده‌ی آن که گذشته از ساختمان ساز با فنون نوازندگی خاص خود از یکدیگر متمایز می‌شوند می‌پردازد. دوتار خراسانی، دمبیره ماوراءالنهری، تنبور کردی و اوچ تلی ترکی از جمله‌ی این سازها هستند.

