

جستار خرد در به‌کرد نقد موسیقی ما

بخش دوم



گفتار سوم: خودآگاهی‌های بایسته‌ی نقد

با نگاهی تاریخی، باریک و نیک اگر بنگریم، تلاش فلسفی-زیباشناسیک، برای پایدار نگه‌داشتن نقش عینیت اثر هنری در درک ما از آن، به مفهوم‌هایی همچون بی‌غرضی و تکینگی اثر رسیدند، اما ما همراه با نیاز نقد موسیقی به سویی وارونه راه می‌پیماییم تا به دست آوریم که پذیرش بی‌غرضی (به مفهوم یادشده)، که نقد ما سخت به آن نیازمند است، چه از پیش می‌خواهد و چه از پی می‌آورد.

همچنان که در آن اشاره‌ی تاریخی به چشم می‌آید، و واژگون جریان این جستار، رویارویی نقد کنونی ما با اثرهای موسیقی نخست باید یکتایی و تکینگی آنها در موسیقی ما معنی شود و آنگاه عینیت لازم و جزئی‌نگری و باریک‌بینی بایسته برای رخ‌به‌رخ شدن با چنین وضعیت‌هایی حقانیت بیاید و سپس به کنشی در نقد موسیقی بدل گردد. پس از این دو، آنچه که گفتمان چیره‌ی نقد موسیقی امروزی ما (بررسی‌های کلی و تمرکز بر بسته‌های گردهم‌آمده از تکین‌اثرهای موسیقایی) را می‌سازد، شاید نگاره‌هایی ناپیوسته و پراکنده از اثرهای اینجا و آنجا ثبت‌شده و بدون پیوند با یکدیگر شکل بگیرد. بدین‌سان، پای مسئله‌ی زمان و دگرگونی‌ها پیش کشیده می‌شود و

لازم می‌آید این تکافتادگی، با برآوردن روال‌های همه‌گیر و اندیشه‌ی هم‌سنگانه، سازگار شده و کاستی ما در آن پدیدار شود.

۱.۳. تکینگی اثر موسیقایی

اثر موسیقی و، پیشینه‌ی اثرهای هنری نیز، چیزی تکین است و ما کمتر به‌عنوان موضوع نقد بدین تکینگی پرداخته‌ایم؛ با منطق یگانه‌ی اثر موسیقی، که باید ذهنیت خود را با آن سازگار کنیم، برنیامده‌ایم هنوز. اثرها را بیشتر در قالب کلی یک کنسرت یا آلبوم، روی هم‌رفته یک برنامه‌ی موسیقایی، دیده‌ایم و همین ما را از ایستادن در برابر این تکینگی بازداشته است؛ از ژرفناگرفتن و درافتادن با پیچ‌وخم‌های یک اثر موسیقایی، در خودش و برای خودش، دورمان ساخته است. توانایی و خواست خوانش و درک یک مجموعه را داشته‌ایم، اما پاره‌هایش را نه. چرا این‌گونه است؟ آیا می‌توان گفت درک موشکافانه‌ی ما، ستایش‌مان، نکوهش‌مان یا تفسیرمان از یک تکین اثر اندک است؟ آیا در اثر نادیده گرفتن یا به‌کارنبردن نگاه باریک، اگر هم در هنگام شنیدن یک کار، ادراک نگرنده‌ی ما درگیر آن می‌شود، توانی و چیره‌دستی‌ای برای به بیان درآوردن آن در خود نمی‌یابیم؟^۱ یا شاید قطعات موسیقی کلاسیک ما دارای آن‌چنان پیچیدگی‌هایی نیستند — یا ما نمی‌پنداریم که باشند — که نیازمند واکاوی به گستردگی یک نقد کامل درباره‌شان باشیم/ یا بایسته‌اش بدانیم؟^۲ پاسخ به این پرسش امروزه به‌راستی منفی است. این پاسخ منفی، از کناره‌راهی، پرسشی را که تا این گاه طرح نشد می‌گشاید: چه دلیلی دارد که نگاهی تا این حد تکینه برای نقد آثار پیشنهاد شود؟ دلیل روشن است. این‌گونه اندیشیدن به اثر میدان می‌دهد تا بُعدهایی از موسیقی در کنش انتقادی کشف شود که جز به این راه شدنی نمی‌بود. این امر، هم بر شنوندگان موسیقی تأثیر می‌گذارد و هم بر پدیدآورندگان. جهانی ژرف‌تر و در همان حال فراخ‌تر برای دریافت اثر(های) موسیقایی فراهم می‌کند و تجربه‌ی زیباشناختی را از باریک‌بینی

۱. من در اینجا یک‌گونه برخورد با اثرهای موسیقایی را که دربردارنده‌ی درجاتی از تجربه‌ی عرفانی توسط شنونده است، به کناری می‌گذارم؛ زیرا گذشته از شکی، نزدیک به اطمینان از ناشدنی بودن، که به توانش رخدادن چنین تجربه‌هایی، از یک سو، و نقش این تجربه‌ها در ارزش زیباشناختی اثرهای موسیقی، از سوی دیگر، دارم، به فرضی پذیرش هم، اینها را درپیوسته‌ی قلمرو نقد نمی‌دانم. حتی اگر توصیفی بر آن پایه نوشته شود - صورت‌بندی، تفسیر و ارزیابی که خودبه‌خود از این راه چیز دندان‌گیری به بار نمی‌آورد - آنچه توصیف می‌شود تجربه‌ی وصف‌ناپذیر و تکرارنشدنی یک رهرو است و زین‌رو راز مگو و تسری‌ناپذیری که پیوندی با نقد خردورزانه به معنایی که از آن سخن می‌گویم ندارد و چنانکه آن را همچون «نقدواره»/«نقدسانه‌سی» بپذیریم، دشواری‌هایی چون هم‌ارزی سرشتی همه‌ی بازگوهای این مگوها و ازاین‌دست به میان می‌آید که جای ژرفکاوی‌اش اینجا نیست.

۲. در اینجا یک عامل تأثیرگذار احتمالی را، که در گفتار پیشین یاد شد، فرومی‌گذارم؛ تأثیر خواست رسانه‌ها را، که خواه شنیداری خواه نوشتاری، پیشینه‌ی منتقدان را به سوی نوشتن بررسی‌هایی درباره‌ی کنسرت‌ها و آلبوم‌ها فرامی‌خوانند یا ناگزیر می‌سازند؛ یعنی سرالگوی دادوستد را در این میدان نادیده می‌انگارم، زیرا باورم این است که اگر منتقدان بخواهند، دست‌کم در نشریات تخصصی می‌توانند جز این نقد بورزند.

و هوشیاری می‌آکند و شاید، ناسرراست، هنرمندان را وادارد تا برای چیرگی بر آن ناداری و بی‌چیزی — اگر هست — به سویه‌هایی از موسیقی بنگرند و ببیندیشند که تا پیش از آن به آنها نمی‌نگریستند و نمی‌اندیشیدند. از آن گذشته، ما اثر را دستاورد نیروی آفرینش‌گر مغز انسان می‌دانیم. ژرفکاوی و بررسی اندیشمندانه‌ی سازوکار آفرینش‌گری در جای ستایش از این توان به‌راستی ستودنی انسانی است. چنانکه در نقد دیگرکارهای هنری نیز چنین می‌کنیم؛ و نیز چنانکه دیگر نیروهای آفرینش‌گر ذهن انسان را (برای نمونه، فروگشودن یک پرسش زیبا و دشوار ریاضی) نیز شایسته‌ی ارجمندی و والایی می‌یابیم.

نخستین چالش در این راه انگیزه نیست؛ زیرا دیده‌ایم که انگیزه‌ی کافی برای آن می‌توان فراهم کرد، بلکه یافتن مصداق این تکینگی است؛ یا این پرسش که چه چیز نزد ما یک اثر موسیقی انگاشته می‌شود؟ کدام یک‌ها بسته و خودبسنده‌اند؟ آنچه اثر می‌نامیمش یک قطعه‌ی از پیش ساخته‌شده و تمام‌شده است؟ یک نواخته‌ی بداهه است؟ بخشی از ردیف است؟ در اینجا بر آن نیستیم که به این پرسش پاسخ فرجامین بدهم، که نتوانستی است، یا حتی تحلیلی چندسویه برای آن بیاورم،^۳ زیرا هم‌تنیده‌ی میدان‌های دیگری است که جستار را به بی‌راهه می‌کشاند؛ بلکه تنها خواستم این است که گره را نمایان کنم. اکنون، برای روشن‌شدن، فرض بگیریم اجرایی در دستگاه شور را که در آن تنها یک گوشه‌ی شهنواز بی‌نظیر اجرا شده است. بدین معنی که پدیداری نیروی آفرینندگی نوازنده در آن بی‌اندازه چشمگیر و برجسته است (بدون آنکه بازنوازی‌ای از یک ردیف مشخص باشد، یک انشای موسیقایی است). آیا منتقد کنونی ما می‌تواند این پاره را دستمایه‌ی نقد کند؟ حتی آن را به نام آفریننده‌اش بنامد و، از راه نامیدن و مالکیت‌دادن، اثربودنش را بنمایاند؟^۴ نمونه‌هایی از نقد با چنین موضوع‌هایی نمی‌شناسم یا به‌ندرت می‌شناسم. از سوی دیگر، فرض کنیم یک اجرای دستگاهی هنجارین را چنانکه، سرنمون‌وار، فرامرز پایور در کنسرت‌ها و آلبوم‌ها اجرا کرده است، با آن پی‌آیندگی یک‌درمیان گوشه — قطعه‌ها (پیش‌درآمد، درآمد، چهارمضراب و غیره). آیا همه‌ی چنین گردآورده‌ای را — حتی با این شرط که همه‌ی پاره‌هایش آفرینش یک آفریننده باشد — می‌توان یک اثر دانست و با نقد تکینگی‌اش را در برابر

۳. نک. مقاله‌ی دیگرم (صدافت‌کیش ۱۳۹۱) که در آنجا بیشتر به این پرداخته‌ام.

۴. چنانکه اشاره شد، این امر، البته جز توانایی‌های نقد، به خودبسنندگی ساختارهایی مانند گوشه و رفتار موسیقی ایرانی در نسبت‌دادن یا نسبت‌ندادن‌شان به آفرینش هنری یک هنرمند نیز سخت وابسته است؛ اما از آن جایگاه که منتقد می‌ایستد این پرسش هم مطرح است: تا آنجا که می‌دانیم، اکنون کمتر گوشه و مانند آن را به آن معنا یک اثر می‌شمارند، اما آیا منتقد نیز باید به همین بسنده کند و هر چه را در دنیای موسیقی بین خود موسیقیدانان هنجارین شده بپذیرد؟ یا خود می‌تواند سرچشمه‌ی دگرسازی و دگرفهمی شود؟ پاسخ من به این پرسش این است که نه‌تنها می‌تواند، بلکه باید چنین باشد؛ یعنی اگر در این موسیقی یک گوشه را، هر چند آفریده‌ی تکین یک کنشگر معین باشد، یک اثر نمی‌نامند، هنگامی که منتقد با مصداقش رودررو می‌شود و می‌پذیرد که می‌توان اثرش نامید، باید چنین کند. این چنین، با آن نامیدن و دلیل‌آوری، هم وضعیت را دگرگون می‌کند و هم رده‌ای جدید از مفاهیم را رقم می‌زند.

دنیای بیرون نمایان ساخت؟ اگر چنین پدیده‌ای را بیکره‌ای گردهم آمده از اثر / پاره‌های خردتر بگیریم و در مورد پیوستگی و انسجام و دیگر ویژگی‌هایش داوری کنیم، چه دشواری‌هایی پیش روی مان برمی‌خیزد؟ و دوم اینکه، به فرض که پاسخ آن پرسش‌ها را می‌دانستیم و اثر و کرانمندی‌هایش برای مان روشن بود، آیا این اندازه سخن درخور داریم که درباره‌ی یک اثر بگوییم؟ یا، به بیانی باریک‌اندیشانه‌تر، چه اندازه می‌توانیم در دنیای اثر کاوش کنیم و آورده‌های این کاوش را، در قالب نقد، پیش روی خوانندگان بگذاریم؟ توانایی توصیف، تحلیل و تفسیر ما چه پایه است و در کجا گرد آمده و چگونه باید بر آن دست یافت؟^۵ ارزیابی ما تا چه اندازه می‌تواند بر پایه‌ی دریافت و تحلیل گسترده‌ی یک قطعه استوار شود؟ و سرجمع، گنجایش بررسی‌های انتقادی ما چه اندازه است؟ این توانایی است که هنوز به آزمون تجربه سنجیده نشده تا عیار آن نمایان شود و راهی هم برای سنجیدنش نیست، جز آنکه منتقدان خطر کنند و به پیشواز تکینگی اثرها بروند.

چنانکه از این پرسش‌ها برمی‌آید، پاسخ روشن و ساده‌یابی برای‌شان در دست نیست، زیرا، جز سختی سرشت‌شان، اکنون نه گفتگویی در این باره درمی‌گیرد و نه چالشی میان منتقدان و هنرمندان، میان خود منتقدان، و میان سه‌گوش هنرمندان، موسیقی‌شناسان و منتقدان. دل‌مشغول تکینگی اثر شدن پرسش‌هایی چنین درمی‌اندازد و اندیشه‌ورزی درباره‌ی آنها را ناگزیر می‌سازد؛ بدین‌سان، نه‌تنها تجربه‌ی دریافت‌کنندگان را که از راه نقد به دیدار اثر می‌روند مایه‌ور می‌کند، بلکه خود نقد و مهارت‌هایش را نیز در این راه ورز داده و می‌فرازد. امر تکین^۶ شفافیت می‌آورد و از پنهان‌شدن کم‌مایگی یک در پس پرشماری و هیاهوی چند جلوگیری می‌کند؛ روشنی می‌بخشد و ناتوانی را آشکار می‌سازد؛ ناتوانی نقد و نقدگری را در نگاه و لایه‌ی نخست و ناتوانی هنری (احتمالی) را در نگاهی ژرف‌تر و همچون یک نتیجه از کنار آن؛ زیرا اگر منتقد بتواند نشان دهد، حتی بی‌آنکه رک بگوید، که کم‌گویی‌اش از بی‌دانشی نیست و از ناداری خود اثر تکین برمی‌خیزد، بی‌گمان دست بر کاستی‌ای پوشیده گذاشته است. بی‌چیزی اثر موسیقایی را روی دایره ریخته و، اگر نتواند، گرفت‌وگیر ذهن و زبانش رو می‌شود. پس این از هر دو سوی، ناتوانی‌های ما را چونان آینه‌ای بزرگ‌نمای بازمی‌تاباند، آن‌سان که، به باور من، هیچ کنش دیگری نمی‌تواند چنین کند و این خود بخشی از همان کنشی است که تاکنون نقد نامیده‌ام. به‌کرد نقد، بر سر راه خود، از نقد خویش به نقد موضوع خویش (موسیقی) دگردیسی یافته است.

۲.۳. عینیت، جزئیات، باریک‌اندیشی

پرداختن به اثرهای تک، خواه‌وناخواه، ما را به قلمرو جزئیات و خردنگری می‌کشاند؛ موضوع

۵. این موضوعی است که بخشی از مفهوم‌های بنیادینش در پاره‌ی بعد و بخش‌هایی از مصداق‌هایش نیز در گفتار چهارم شرح داده خواهد شد.

دقتِ بازشناسی و دقتِ بیان (زبان) را به میان می‌آورد و سرانجام با مسئله‌ی عینیت در موسیقی و، پیامد آن، عینیت نقد و برخی مسائل پیوندخورده با آن روبه‌رو می‌کند. برای رفتن به سراغ اثر تکین نیازمند جزئیاتیم. این، هم یک بایستگی فنی است — زیرا، جز این، نقد از گفتن چیز چشمگیری درباره‌ی اثر ناتوان می‌شود — و هم یک بایستگی زیباشناسیک، زیرا بخشی از زیبایی‌ها در جزئیات‌شان نهفته است.^۶ نقد موسیقی‌ای که از آن سخن می‌گویم باید خود را برای پردازش جزئیات افزارمند کند. درکِ پیوند اندام‌وارِ خردپاره‌ها با یکدیگر، و با کل اثر، با کرانمند نگاه‌داشتن کل نقد یک اثر به یک یا چند امر جزئی، یک تصمیم در میدان نقد است که در پله‌ای پس از به‌دست‌آمدن توانایی ژرفکاوای در جزئیات قرار می‌گیرد. بدین‌سان، این جزئیات انباره‌ای از ویژگی‌های یک اثر را فراهم می‌آورد تا همچون مواد اولیه‌ی توصیف، تفسیر، صورت‌بندی و حتی گاه داوری در دسترس باشند.

سرگرم جزئیات شدن همواره پیامدش باریک‌بینی است (و حتی گاه وسواس‌گونه که به بزرگ‌نمایی می‌انجامد). از یک‌سو باید باریک‌بنگریم تا ببینیم آنچه را که از جزئیات دیدنی است و از سوی دیگر باریک‌اندیشی و دقیق‌گویی را در رساندن آنچه دیده‌شده در کار آوریم. هم ابزار کندوکاو باید دقیق و برنده باشد و هم سخن و زبان سختگی بیابد.^۷ ما اکنون ابزارهای موشکافی و دیدن‌نمایی نزدیک را تا اندازه‌ی زیادی (به‌ویژه برای موسیقی دستگاهی) انباشته‌شده در نظریه‌ی موسیقی و موسیقی‌شناسی مان داریم،^۸ اما در میدانِ زبان و بیان هنوز سختی‌های بسیاری پیش روی مان مانده است. اما این همه را از چه روی می‌خواهیم؟ زبانِ سخته و نمای نزدیک و پرداختن به اثر تکین، همه و همه، نکاتی کلیدی در راه رسیدن به عینیت‌اند. نقد موسیقی همه‌ی آنها را لازم دارد تا عینی‌تر شود. نقد همیشه زیر سایه‌ی این بدبینی است که موضوعی است ذهنی؛ هرگاه که گزاره‌ای مانند «این نظر شماست» یا «نظر شخصی منتقد است» به زبان می‌آید، درست نمود همین موضوع است، و بر هیچ حقیقت بیرونی‌ای تکیه ندارد^۹ و دست‌بالا برای منتقد

۶. در اینجا شاید باورمندان کل‌نگری چنین ادعا کنند که هرگونه افزاز قطعات و سرگرم زیبایی پاره‌های جدا افتاده‌ی آن شدن ما را از درک کلیت اثر دور می‌کند. این تا اندازه‌ای درست است، اما دو نکته را نباید فراموش کرد: نخست، کل‌نگری در همه‌جا واکنشی است که در برابر جزء‌نگری افراطی پدیدار می‌شود. ما در چنین وضعیتی نیستیم، بلکه، وارون آن، چنانکه نشان دادم، کمبود باریک‌بینی و نگرش به جزئیات یکی از چالش‌های اصلی نقد ماست. دوم، حتی آنجا که کل‌نگران این ایراد را به‌درستی وارد می‌کنند، گهگاه نگاه از نزدیک برای درک کل یک اثر بایسته است، زیرا توانایی تحلیلی، که دربردارنده‌ی نمای نزدیک است، همزمان توان دیدن دورنما را می‌بخشد.

۷. دشواری‌هایی که بر اثر پراکندگی و همه‌پذیرنشدن اصطلاح‌ها و مانند اینها روی می‌دهد نباید فراموش شود و به همان اندازه نیز نباید ما را بهراساند و از کار روی زبانِ سخته بازدارد، بلکه، درست وارون این، باید استوارتر و پراکنیزه‌ترمان سازد.

۸. برای نمونه‌ی به‌کارگیری این مفهوم‌ها، می‌توان به شناخت دستگاه‌های موسیقی ایرانی (فیاض ۱۳۹۱) نگاه کرد، که گرچه یک نوشتار انتقادی نیست، اما اخگرهایی از اندیشه‌ی انتقادی یک منتقد در آن تنیده که شایسته‌ی توجه است.

۹. گاهی هم از این یاد می‌شود که هیچ قاعده‌ی سراسر خدشه‌ناپذیری در نقد وجود ندارد و، در نبود چنین، آن نقد

و هم‌اندیشانش اعتبار دارد. به‌ویژه درباره‌ی داوری بیشینه چنین خرده‌ای بر نقد می‌گیرند. این حتی برای نقدهایی که، تا آستانه‌ی وسواس، تنها به خود موسیقی می‌پردازند نیز درست است. از همین‌رو است که عینیت موسیقایی و به‌کارگیری‌اش در نقد ما گریزناپذیر است و، آن‌سان‌که یاد شد، بهره‌ای از مسئله‌ی مرجعیت هم هست. مسئله‌ی ناهمسانی عینیت و ذهنیت در نقد هنری به‌سادگی حل‌شدنی نیست. به یاری یک نمونه، می‌توان گروه مهین را به‌روشنی باز کرد: به هنگام چاپ یکی از شماره‌های مجله‌ی فرهنگ و آهنگ، بهراد توکلی نقد کوتاهی نوشته بود بر «جوی نقره‌ای مهتاب»، دوازده‌ی سه‌تار و تنبک بهداد بابایی و نوید افقه، و در متن آن از اهمیت تنبک‌نوازی افقه در متن بافتار آن آلبوم یاد کرده و آن را شایان توجه نیافته بود. من که درست وارون او می‌اندیشیدم، و هنوز هم بر آن باورم، به‌هنگام یکی از نشست‌های شورای نویسندگان، با او گفتگو کردم و کوشیدم با آوردن تحلیلی باریک‌بینانه (عینی) از آنچه افقه نواخته بود، و پیوندش با پیکره‌ی آلبوم، او را قانع کنم که کار او در پاره‌ای جاها از کار سه‌تارنواز هم بیشتر شایان توجه است و بنابراین پرداختن به آن ناگزیر هر نقدی بر آن آلبوم. بهراد توکلی پس از شنیدن گفت: «من هم درست همان ویژگی‌ها را در اثر می‌شنوم، اما همان‌ها به باور من مثبت نیستند.»^{۱۰} دو منتقد هم‌دوره‌ی همکار در یک نشریه، در داوری درباره‌ی واقعیت‌های بیرونی‌ای که هر دو به یک‌سان می‌بینند، چنین ناهم‌ساز و در اینجا یکسر وارون یکدیگر سخن می‌گویند. اگر چنین است و راهی هم نمی‌یابیم که یکی را درست و دیگری را نادرست بدانیم،^{۱۱} پس اینجا سخن از کدام عینیت در میان است؟

عینیتی که از آن سخن می‌گویم، و باور دارم نقد موسیقی ایرانی بدان نیازمند است، اکنون نقی‌کننده‌ی ذهنی‌بودن یا خودنگارانه‌بودن نقد یا درون‌گروهی / درون‌مقوله‌ای‌بودن — و به گمانم هیچ نقدی چون نقد موسیقی تا این پایه درون‌گروهی / مقوله‌ای نیست — اعتبار آن نیست، بلکه

هر چه باشد شخصی است. این گزین‌گویی و نسان دندی در خوارداشت نقد و منتقد که رومن رولان در آغاز فصل و نسان دندی کتابش، موسیقیدانان امروز، بازنویس کرده است مشکل را از دید آموزگار-آهنگسازی که خود بسیار نقد نیز نوشته نشان می‌دهد: «به نظر من، نقد بی‌فایده است. حتی می‌گویم مضر است... نقد به‌طور کلی یعنی نظردادن این یا آن درباره‌ی کار دیگران. این نظرها چه کمکی به رشد هنر می‌کنند؟ [...] دانستن اینکه آقای فلان یا بهمان از این نمایش یا آن موسیقی خوشش می‌آید یا نمی‌آید هیچ لطفی ندارد» (رولان ۱۳۸۸: ۱۱۵).

۱۰. کوشیدم این یادکرد را، تا آنجا که شدنی بود، درست از حافظه نقل کنم. امیدوارم در جزئیاتش اشتباهی روی نداده باشد. به‌هرروی امانتش به گردن من است و البته، حتی با اندکی دگرگونی، همچنان نمونه‌ی مناسبی خواهد ماند.
 ۱۱. در برخی نمونه‌ها، به‌هرروی، با واکاوی سازوکاری که رای هر یک از دو منتقد را آفریده است، شاید بتوان رای یکی را پذیرفتنی‌تر از دیگری خواند. درون یک سامانه‌ی زیباشناختی، می‌توان راهی برای اینکه کدام درست یا نادرست است بجویم، اما این همیشگی نیست. نقد سرانجام بخشی از سرشت ذهنی خود را نگاه می‌دارد. اندیشه‌ی چونی عینیت / ذهنیت در نقد هنری اندیشه‌ورزی‌ای بسیار دامنه‌دار در فلسفه‌ی نقد است و پرداختن به همه‌ی سویه‌های آن بیرون از مرزهای این جستار (برای یک کار فلسفی روزآمد، نک. کارول ۱۳۹۳: Carroll 2009)؛ و برای نمونه‌های دوران‌ساز فلسفی (اکنون کلامیک‌شده) در نقد نقد یا فراتقد، نک. (Stolnitz 1960, Beardsley 1981, Isenberg 1988).

ستون حنانه‌ی آن است و به گمان من زمینی سخت زیر پای نقد فرا می‌آورد تا بتواند بر آن استوار بایستد. حتی آن دو ذهنی سرشت‌ترین پیکرپاره‌های نقد، یعنی تفسیر و داوری، نیز نیازمند بهره‌ای از آن‌اند؛ یعنی ناگزیرند شالوده‌ی خود را بر آستانه‌ای از ویژگی‌های بیرونی یک اثر موسیقی، یا گروهی از آنها، پی‌ریزی کنند تا بتوانند میان‌ذهنی شوند و هم‌رایی برانگیزند. هر قدر هم که به ذهنی بودن نقد موسیقی باور داشته باشیم، مرز مفاهیم‌پذیری وجود دارد که از عینیت موسیقایی نیرو می‌گیرد. مسئله در اینجا این نیست که آیا داوری هنری در سرشت خود امری یکسره ذهنی است یا می‌تواند پاره‌ای عینی هم باشد، بلکه این است که تا کدام پایه می‌توانیم داوری یا تفسیر را به عینیت موسیقایی استوار گردانیم — سخن از توصیف و صورت‌بندی به میان نمی‌آورم که آنها خود با عینیت موسیقایی سازگارترند — عینیتی که نیازمند آنیم، گرچه از تبار عینیت موسیقی شناختی است، اما، از آن‌رو که در اینجا ابزار یا پایه‌ی چیز دیگری است، کارکرد دگرگونه و جدای از آن می‌یابد. این چنین عینیتی ما را از گرفتارشدن در دام یک پراکندگی تمام‌عیار و پریشانی شناختی می‌رهاند؛ چیزی که به هنگام نبود یکسره‌ی عینیت می‌توانست روی دهد. زین‌سان، نه تنها درستی و نادرستی یک نقد — که به سختی می‌توان درباره‌ی آن سخن گفت، مگر در افراطی‌ترین حالت‌ها — بلکه سازگاری و ناسازگاری و، از آن هم کم‌رنگ‌تر، حتی متقاعدکنندگی آن نیز دست‌یافتنی نیست. همه‌گونه داستان باریط و بی‌ربطی را می‌توان به هر ساختار موسیقایی پیوند زد و هر چیزی از آن برآورد. در نبود کمینه‌ی عینیت، یا پیوند بیرونی با خود اثر، هیچ چیزی پابرجا نمی‌ماند، جز ادبیات نوشته و، بنابراین، نقد آشکارا به ادبیات فرو کاسته می‌شود. فرض کنیم در نقدی نوشته شود «فلان اثر ارزشمند یا یک شاهکار است، چون "آبی وجود" را رودرروی هستی فرامی‌خواند»، مستدل بر اینکه فلان ساختار درون اثر یادکرد رنگ آبی است و از این دست‌ها. این جز چند جمله‌ی زیبا چه چیز دیگری می‌تواند باشد؟ از همین‌رو است که می‌گویم نیازمندیم عینیت موسیقایی را در کانون اندیشه‌ی انتقادی آوریم و نقدهای موسیقایی تری (گونه‌ای عینیت ویژه) را پدیدار کنیم.^{۱۲}

اکنون می‌توان پرسید چه چیزی این عینیت را تأیید می‌کند؟ با کدام سنجه می‌توان آن را سنجید که ذهنیت نقدگر پنهان‌شده در لباس عینیت موسیقایی نباشد — به فرض آنکه ناچار از این اندازه مته به خشخاش گذاشتیم. اولین پاسخ که به اندیشه می‌آید خواست آفریننده است. خواست آفریننده می‌تواند بگوید که کدام عینیت‌های طرح‌شده / یافت‌شده با اثر در پیوسته‌اند و کدام نه. این سنجه، از آنجا که در ایران، از یک‌سو، فرآیند آفرینش اثر شاید با خواست‌های آگاهانه‌ی آفریننده همراه نباشد (مانند برخی بداهه‌ها) و، از سوی دیگر، آنجا هم که خواست آفریننده آگاهانه در آفریده‌اش و آفریدنش جایی داشته، از لحاظ تاریخی دسترس‌پذیر نیست،

۱۲. حتی بر سر یکسره‌عینی بودن این گونه نقد، که همسایه و هم‌نهاد تجزیه و تحلیل موسیقی است، نیز می‌توان چون‌و‌چرا کرد و چنین کرده‌اند. به پاره‌ای از اندیشه‌ورزی‌ها و سخن درباره‌ی آن در گفتار چهارم می‌پردازم.

یعنی یک راه‌بند بنیادین بر سر راه دارد، سنجهای ناکارآمد است. افزون بر آن، می‌توان یکپارچه بر ضد اینکه منتقد را کاربرد از آفریننده‌ی هنرمند بشماریم (و ناگزیر از بازجستِ خواست‌های آشکار و نهان او باشیم) استدلال کرد.^{۱۳}

این‌سان، با دگرگشتِ پیشنهادی، نقد موسیقی از گفتگو با/ درباره‌ی آفریننده‌ی اثر به گفتگو با/ درباره‌ی خود اثر راه می‌گرداند. این چرخش یکی از مهم‌ترین خوان‌ها پیش روی به‌کردِ نقدِ موسیقی ماست؛ خوانی نیازمندِ دگرگونیِ شناخت‌شناسیک در انگاشت ما از نقد و پیوندش با حقیقت موسیقایی موسیقی و نیز بازیبوندش با ارزش اثر و حتی خودِ ارزشمندی در موسیقی.

۳.۳. زمان، خودآگاهی (زمان‌آگاهی)، دگرگونی‌ها

تکینگی و خودبسنده‌گی اثرها و، در پی آن، دل‌مشغول‌عینیت و پارینه‌ها/ پارینه‌نگری شدن ممکن است میدانِ دید انتقادیِ ما را بسیار تنگ کند. اگر چنین شود، ما می‌مانیم و شماری نقطه‌ی ناپیوسته و روشن‌بینی موسیقایی فرومانده در همان ناپیوستگی‌ها. این امر اگر بپاید و روش و منش همیشگی نقد ما شود، به‌نوعی نزدیک‌بینی ماندگار دچارمان می‌کند. چاره‌ی کار بی‌گمان پس‌نشستن بی‌درنگ از اندیشه‌ی اثر تکین نیست، بلکه درک این نکته است که پای بُعدی دیگر نیز در نگرش انتقادی به اثر در میان است که، بیشینه، از دید نهان می‌ماند یا گاه هست و حضوری گنگ دارد و بیشتر کسان از کنار آن می‌گذرند. زمان آن بُعد از چشم دور مانده است. اثرهای هنری پدیده‌های ازلی و ابدی و بی‌زمان و بی‌مکان نیستند، بلکه، وارون این، سخت بسته‌ی زمان‌اند؛ چنانکه گاه آنها را برون از یا بی‌زمان(شان) نمی‌توان دریافت و گاه نیز آنها را تنها از دریچه‌ی زمانی دیگر می‌توان نگریست. باری، هر چه که باشد، هر کدام، حضور تعیین‌کننده‌ی خدنگ زمان محرز است و باید بر آن آگاه بود. این را نباید به‌پای دوری از باریک‌بینی یادشده در پاره‌ی پیشین گذاشت، بلکه این افزودن و گستراندن آن در بُعدهایی دیگر است. پس اکنون هنگام آن رسیده که عینیتِ درکِ آثار را بگسترانیم و به اثر، افزون بر یک شیء خودبسنده‌ی تکینه‌سرشت، همچون پاره‌ای از تاریخ نیز بنگریم.

اثرهای موسیقی (همچون دیگر اثرهای هنری) در زمان (و این جدای زمانمندی درونی‌شان است) هستی می‌یابند و تنها در و بر زمان است که می‌توان به دریافتی درست از آنان رسید. منظور این نیست که، برای نمونه، دریافتِ یک اثر صدساله حتماً نیاز به همزمان‌شدن با هنگام

۱۳. بسا نمونه در تاریخ موسیقی می‌توان یاد کرد که نشان می‌دهند خود آهنگسازان هم از آنچه در دل اثرشان نهفته بوده بی‌خبر بوده‌اند (در این باره، نک. Adorno & Paddison 1982: 171). به باور من، آن عینیتی که نقد اکنون نیازمند آن است استواری خویش را از سرشتِ درون‌مقوله‌ای‌اش می‌گیرد؛ یعنی سازگاری این عینیت‌ها را تنها می‌توان درون یک میدانِ درون‌سازگار فرهنگی از مقوله‌ها و مفهوم‌ها سنجید و در همان مرزها هم اعتبار دارد؛ و جز این بهتر است سد دیگری، حتی خواست آفریننده، بر سر راه آن گذاشته نشود تا توانش رازگشایی از اثر موسیقی و خوانش چندین‌گونه‌ی موسیقایی آن تا آستانه‌ی شدنی گشوده بماند.

آفرینش آن دارد و تنها راه درک درست آن و تنها شناخت یا دریافت با اعتبار از آن همان است که در روزگار پدیدارشدنش می‌توانست به دست آید،^{۱۴} بلکه آگاه‌بودن از باشندگی همه‌جایی زمان است. اگر نقد و منتقد بر این باشندگی خودآگاهی یابد، به دام مطلق‌گرایی زمانی نخواهد افتاد. تفاوتی شناخت‌شناسیک و بنیادین هست میان نقد یک اثر و ادعای درستی مطلق دستاورد و نقد همان اثر با آگاهی از اینکه ادعای درستی کراتمند است به شرایطی. حتی، اگر برآمد هر دو در ظاهر یکسان باشد، تفاوتی بنیادی در میان آنان می‌ماند؛ یکی از جایگاه‌ایستادن خود (منتقد/نگرنده) پیش‌روی اثر آگاه است و می‌داند دستگاه سنجش چگونه تعریف شده است و دیگری، به گمان بسیار، بودن این دستگاه را نیز نمی‌داند یا، خواسته، آن را فراموش کرده است. اولی، حتی به شکلی تلویحی و از رهگذر کنشی جدای از نقد سراسر شناخت، بر نقد شناخت خویش نیز توانا است و دومی نه.

با این همه، شاید به نظر برسد که این نگرش به زمان با ایده‌ی اثر هنری سترگ — که در همه‌ی زمان‌ها پذیرفتنی و ارزشمند باشد — سخت ناهم‌ساز است، اما این درست نیست؛ وارون آن، آگاهی از/ بر زمان دلیل‌های بیشتری پیش روی می‌گذارد که چگونه چنان اثرهایی (شاهکارها) همچون پلی بر روی زمان‌اند؛ بر فراز بازه‌های شکاف‌گون و همچنین رها از آن. آنها با دگرگونی، توانش خود را برای برآورده‌ساختن تجربه‌ی زیباشناختی در زمانی دیگر همچنان نگاه می‌دارند. این درست است که آنها از فراز زمان می‌گذرند، اما نباید از یاد برد که بودن‌شان از سر جوراجور گشتن بر زمان شدنی است نه یک‌گونه‌ماندن در همه‌ی زمان‌ها.^{۱۵} شاهکاربودن خود، پاره‌ای، از اندازه‌ی این توانش ریشه می‌گیرد. بدین معنی، آنها نه بی‌تاریخ که بر تاریخ‌اند. پس زمان آگاهی آگاه‌شدن بر این نکته‌ی بااهمیت است که اثرها بر زمان چیرگی می‌یابند، بدان‌سان که، در گذر از منشور آن، هر بار تکرار کلیت تجربه‌ی زیباشناختی‌شان همچنان پابرجا می‌ماند و ماندگاری‌شان در این همه‌گون شدن نهفته است.

زین پیش، عمده‌ی گرفتاری نقد ما با زمان آگاهی در دو نکته‌ی پیشینی (نسبت به بحث کلی دو گفتار پیشین) انباشته شده است. نخست اینکه سد سکندر، راه‌بند زمان آگاهی ما، اندیشه‌ی ناتاریخی ماست و زمان گذشته‌ای که گاه مطلق پنداشته شده/ می‌شود؛ چنانکه گویی گذشته‌ای است که نگذشته است یا نمی‌گذرد. نیازی نیست در نقد چنین برهنه بر آن تأکید شده باشد، همین‌که چنان نوشته می‌شود که پنداری از یک رویداد ناگذرای همیشه باشند خبر می‌دهد نشانه‌ی نبود زمان آگاهی یادشده است.^{۱۶} و دوم اینکه آن دسته از نقدها هم که به‌سوی آگاهی از

۱۴. این ادعایی است که برخی سنت‌گرایان محافظه‌کار، گاه پوشیده و گاه به‌روشنی، طرح و از آن دفاع می‌کنند.
 ۱۵. می‌پذیریم که از سر آزمون می‌توان شرایطی را در نظر آورد که زمان چنان بر اثری (هراندازه سترگ) گذشته باشد که نتواند از فراز آن بگذرد و نتوان از دیدی دگر زمانی به آن نگرست، اما، تا آنجا که با نقد موسیقی کنونی ما در پیوسته است، نیازی نیست به این شکل به آن پردازیم.
 ۱۶. این سخن را، به‌ویژه نسبت با زمان گذشته را، پیش‌ازین در مقاله‌ی دیگری به شکل گسترده بررسیده‌ایم (برای

زمان رفته‌اند موضوع را از سویی واژگونه دیده‌اند؛ یعنی، به‌جای آنکه باشندگی زمان را به یک توائش انتقادی بدل سازند که به خواندن اثر یاری می‌رساند، آن را به یک دسته شرایط زمانی خاص فروکاسته و حکم به بستگی درجه‌ی آزادی خوانش به همان‌ها داده‌اند. نزد اینان، آگاهی از زمان رهایی از یک مطلق در ناخودآگاه جای گرفته نیست، بلکه کاستن اثر به یک مجموعه‌ی مطلق و ثابت مانده است که تاریخ دارد (برجسیبی زمانی). این دیدگاه این یا آن اثر هنری را به ایدئولوژی این یا آن گروه فرو می‌کاهد، و این آشکارا، چنانکه تاریخ از آغازگاه‌های اندیشه‌ورزی درباره‌ی آن نیز نمایان می‌سازد، چپ‌گرایانه است و نتیجه‌اش مطلق‌نگری‌ای است بارها سخت‌تر از ناآگاهی از باشندگی گذشته‌ی زمان.

آگاهی بر زمان پیامدی دیگر هم خواهد داشت: بیش از اینکه منتقد را متوجه جایگاه ایستادن خودش رویاروی اثر کند، او را از سویی دیگر بر دگرگونی نیز آگاه می‌سازد. اثرهای موسیقی در گذر زمان دگرگون می‌شوند و نقد نیز پاره‌ای کارش این است که از آن دگرگونی‌ها پرده بردارد. ما با این سویه از باشندگی زمان در کاروبار هنر دو درگیری داشته‌ایم: نخست اینکه زمان‌ناآگاهی مان‌نگاره‌ای بی‌دگرگونی از رویدادها فراهم می‌کرد. اکنون اما از این خیال ناراست تا اندازه‌ای رها شده‌ایم و می‌دانیم که تصور جهان موسیقایی ایستا، همچون هر سپهر کنش انسانی دیگری به‌ویژه در هنر، افسانه‌ای بیش نیست؛ ممکن است فرهنگی کند یا بس کند دگرگون شود، اما نتوانستنی است که یک فرهنگ هرگز دگرگون نشود. دومی اما دست‌وپاگیرتر است و فروگشایی‌اش نیز دشوارتر می‌نماید. ما بر بازشناسی دگرگونی توانا شده‌ایم، ولی نه به‌گونه‌ای کاملاً آگاهانه. اکنون بیشینه‌ی دگرش‌ها را از روی حسن گنگ دگرگونی درمی‌یابیم، اما در برخورد تحلیلی با آن به‌سختی می‌افتیم. نه تنها در داوری درباره‌ی دگرگونی‌ها سرگردان می‌شویم که حتی توصیف باریک‌بینانه‌ی آنها نیز دشواری بسیار پیش روی مان می‌گستراند. این دشواری آنگاه خود را همه می‌نمایاند که، پس از اعلام آنکه فلان اثر موسیقی دربردارنده‌ی دگرگونی‌ای نسبت به دیگران است، پرسیده شود چه دگرگونی‌ای؟ در این هنگام آشکار می‌شود که نقد ما برای شناخت تحلیلی و بیان دگرگونی‌ها چندان ورزیده نیست. به‌طور معمول، تفاوت در صدادهی (آمیزه‌ای از شیوش و عوامل سبکی اجرایی) پیش از هر چیز توجه جلب می‌کند، این درست، اما اشکال آنجا است که از یک‌سو بخواهیم این دگرگونی را در متن شبکه‌ای بزرگ‌تر از شرایط و دلیل‌ها شرح دهیم یا از سوی دیگر بخواهیم از رویه‌ی آن برگذریم و ژرف درکش کنیم.^{۱۷}

آگاهی بیشتر، نک. صداقت‌کیش و آهوخش (۱۳۸۹).

۱۷. فزون بر خط‌های اصلی گفتگو، موضوع دگرگونی را در متن نقدهای موسیقایی نیز به شکل معیار، ضابطه، ارزش و چون آن می‌توان بازیافت. برای نمونه، نوشته‌ی سماواتی (۱۳۷۰) را بخوانید و ببینید چگونه او نبود نوآوری / دوباره‌سازی ایده‌های پیشین را — که مفهومی ارزش‌گذارانه و در همه‌ی هنرها هم‌تنیده‌ی مفهوم دگرگونی است — نشانه‌ی بحران می‌بیند و هشدار می‌دهد.

از این بیش، هر چه به سوی محتوای موسیقایی خیز برمی داریم، مهارت منتقدان کمتر می شود. برای نمونه، اگر پیوندهای درونی، شکل و سبک چیدمان عناصر در کنار هم، دگرگون شود، به سختی می توانیم توصیفی درخور به دست دهیم، چه رسد به اینکه بر آن پایه نقدی شایسته و بایسته بنگاریم. یافتن دگرگونی های ژرف تر از جمله در سطح زیباشناختی — که موضوع کاوش گفتار آینده است — همین سان دور از دسترس است و از این نیز دور از دسترس تر. در این راه تنها یک چیز هست که ابزارش در تمامی این دوره ها فراهم بوده و به کارگیری اش فراوان، و آن داوری درباره ی ارزش خود دگرگونی است. به راستی شاید هیچ گفتگوی انتقادی دیگری تا این اندازه از راه برچسب های ارزش گذارانه در دوران معاصر مطرح و تأثیر گذار نبوده باشد.^{۱۸} دستگاه مفهومی مورد نیاز را گفتمان های موسیقایی در دست دارند. بدین سان، «تحریف» نام گونه ای از دگرگونی هاست که گذشته گرایان نمی پسندند و «بازگشت» نام دگرگونی وارون — یا درمان — آن و از نگاه نوگرایان نیز دستگاهی از مفهوم های درست و واژگونه ی این اعتبار دارد و از هر دو سو کمتر به کاربرنده ی این مفاهیم را می شناسیم که از آنها به شکلی تحلیلی بهره برده باشد. شگفتا، درباره ی چیزی که تنها توصیفی گنگ از آن می توانستیم داد و شناخت انتقادی اندکی از آن به دست داشتیم بیشترین سخن ها گفته شده است.^{۱۹} پس ابزارهای ما برای توصیف، تفسیر و تحلیل دگرگونی باید کارآمد و روان شود و اندیشه ی انتقادی مان درباره ی آنچه ابزارها می توانند به دست دهند به سطح خودآگاه بیاید و پیاپی موضوع بازاندیشی و واریسی و بازنگری شود. این چنین، با در نظر گرفتن این سه چیز، نوشتارهای ما از بررسی های روزنامه ای با خواست رده بندی و همسانی با آگهی های بازار، روی به سوی نقد اثر می گردانند، گرچه گاه قالب و اندازه شان هنوز همان بررسی ها را در یاد آورد.

گفتار چهارم: تکیه گاه های نقد

آن سه چیز، که در گفتار سوم واکاویدم، سه مقوله اند؛ مفاهیمی برای توجه بیشتر در راستای دگرگونی نقطه ی تمرکز نقد. یادآور شدن آنها به شکل برهنه، آن چنانکه در گفتار پیشین آمد (چنانکه، برای نمونه، پیامدش آن باشد که بگوییم نقدها باید به تکنیکی اثر موسیقی بپردازند یا

۱۸. هنوز اگر، برای مثال، درباره ی اثری از «دوران طلایی رادیو» (گذرا این برچسب را همچون یک ابزار به اندازه ی کافی کاربردی می پذیرم اگرچه باید کرانمندتر و سنجیده تر شود) دست به نقد بزنیم — که فاصله ی نیم سده ای هم با ما دارد — در بسی موارد گفته های مان به همین پایه، در درون مرز دگرگونی صدادهی و چنین چیزها خواهد ماند. ۱۹. می پذیرم که نوعی ناخشنودی آزارنده از آنچه هست، حتی بدون اینکه روشن شود وضع آرمانی جایگزین چیست، می تواند به ارزیابی دگرگونی بنیان کن دامن بزند (دگرگشت سبکی، بیشینه، چنین پدیدار می شود)، زیرا تنها نیازش انگیزه ای برای کوچ است، اما، پس از این دم چیرگی بر لختی، انتظار می رود گفتگوی انتقادی، بر سر آنچه باید برود و آنچه باید جایگزین شود، ژرفا بگیرد.

اثر را در یگانگی خودش بررسند)، دست‌بالا توجه ما را به خود جلب می‌کند، اما توجهی احتمالاً بی‌روش و نادستگاه‌مند، شاید بی‌آگاهی از اینکه آن سه دسته از مفهومی‌ها خود پدیدآورنده و دارنده‌ی روش شناخت‌اند و نیازی نیست تا دوباره بر پایه‌ی آنها اختراع بشود. هماهنگ‌سازی مصداقی لازم می‌آید، بلکه ناگزیر است، اما ساختن رشته و شاخه‌های جدید نه؛ آنها خود از پیش هستند. نیازمند روشی برای ورزیدن آن‌گونه نقد که در گفتار دوم و سوم شالوده‌اش گذاشته شد و به سود آن دلیل آوردیم هستیم. روش‌ها و دانش‌هایی لازم است تا نقد برای رفتن به سوی تکینگی اثر، برای دست یافتن به عینیت موسیقایی‌اش، و نیز برای زمان‌آگاهی در برخورد با آن، به آنها تکیه کند. این روش‌ها و دانش‌ها، یعنی موسیقی‌شناسی / نظریه‌ی موسیقی، تاریخ موسیقی و زیباشناسی، سه تکیه‌گاه بهین نقد موسیقی هستند.^{۲۰} چنانکه خواهیم دید، پیوند آنها با نقد به هیچ‌روی یک‌سویه نیست، بلکه نقد خود، تقریباً به همان اندازه که از تکیه‌گاه‌هایش نیرو می‌گیرد، می‌تواند در پدیدآوردن گوشه‌هایی از هریک و استوارتر ساختن آنها — یا ویران و دگرگون ساختن‌شان — شرکت کند؛ شدنی‌تر از همه در تاریخ موسیقی، سپس در زیباشناسی و سر آخر در موسیقی‌شناسی. نقد ما هم‌اکنون هم با این سه پیوندی دارد که بیشتر پوشیده است. نقد موسیقی بی‌مراتبی از کاربرست هر یک از اینها شدنی نیست و، اگر بشود، برآمدش دست‌بالا تکه‌هایی ادبی درباره‌ی موسیقی خواهد بود؛ اما سخن در اینجا بر سر این است که نیازمندیم تا هم به‌گونه‌ای آگاهانه در متن نقدها این تکیه‌گاه‌ها را به‌کارگیریم و هم به شکلی خودآگاه درباره‌ی چگونگی به‌کارگیری و حتی مصداق‌ها و محتوای‌شان گفتگویی جدی (اما نه هم‌زمان فراگیر) دراندازیم. از آن‌رو که اکنون این سه تکیه‌گاه در نقد حضوری دارند نیاندیشیده، که گاه خود به‌کاربرندگان نیز از پوشیدگی‌اش ناآگاه‌اند، سخت نیازمند بازنگری و بازاندیشی‌اند.

۲۰. زمان و زمان‌آگاهی مفهومی‌های زیرساختی تاریخ و عینیت ژرف‌ساخت موسیقی‌شناسی‌اند (و هر دو عام‌تر)، اما رابطه‌ی مفهومی‌هایی همچون تکینگی اثر و دیگرها با زیباشناسی چنین نیست، بلکه بیشینه وارون این است؛ یعنی آنها پاره‌های زیباشناسی‌اند.

زین بیش یک تکیه‌گاه دیگر هم می‌توان در نظر آورد، آن هم نظریه‌(های فراموسیقایی) است که نقد با خاستگاه میان‌رشته‌ای را فرایش می‌آورد؛ همان‌که من هشت فصل کتابم را به آن و انهادم (صداقت‌کیش ۱۳۹۳) و در مقاله‌ای یکی از شاخه‌هایش را بررسی‌دهم (صداقت‌کیش ۱۳۹۰) یا آن‌که محمدرضا آزاده‌فر (۱۳۸۸) به پاره‌هایی از آن اشاره کرده است. به این گونه‌ها نمی‌پردازم، چون از نگاه من، که نقد موسیقایی موسیقی را راهگشاستر می‌شمارم، سه تکیه‌گاه یادشده از هر نظریه‌ی دیگری که بخواهد برافزوده‌ی نقد موسیقی شود بنیادی‌ترند. برای نمونه، هیچ «نقد فمینیستی موسیقی» (برشایسته‌ی اندیشه‌ای) بی‌شالوده‌ی موسیقایی نتواند بود، اما نقد موسیقی بی‌نظریه (و از جمله نظریه‌ی فمینیستی) شدنی است. پس به گمان من تکیه‌گاه‌های سه‌گانه مقوله‌هایی عام‌ترند. افزون بر این، و از راهی دیگر نیز، شاید اینها با همان سه تکیه‌گاه به میدان نقد بازگردند، اگر گرایشی به «موسیقی‌شناسی نو» (new musicology) داشته باشیم، آنگاه، میان‌رشته‌ای که خود بهره‌هایی از آن‌اند به نقدی که تکیه‌گاهش موسیقی‌شناسی است باز می‌تواند گشت.

۱.۴. موسیقی‌شناسی (تجزیه و تحلیل موسیقی / نظریه‌ی موسیقی)

هیچ دانش در پیوسته با موسیقی نمی‌تواند به اندازه‌ی موسیقی‌شناسی معیارها و ضابطه‌ها را به دست آورد و توانایی توصیف موشکافانه و هم‌سنجی، و از این‌رو توانش دریافت دگرگونی‌ها و شاید توانش دریافت در کل، را به دست دهد. هیچ چیز هم به اندازه‌ی نظریه‌ی موسیقی شالوده‌ی سخن درباره‌ی موسیقی را نمی‌سازد و هیچ شیوه‌ای نیز بهتر از تجزیه و تحلیل موسیقی^{۲۱} — که، از اتفاق، برای اهدافی همان اندازه نقدگرانه پدید آمده که موسیقی‌شناسانه — نمی‌تواند ما را به منطق درونی اثر، یا همان عینیت گم‌شده‌ای که نقد موسیقی‌مان بیشینه کم دارد، رهنمون شود. آموزه‌ی هم‌بسته‌ی این سه، اگر از پایه جدای‌شان بتوان دانست، بیش از هر چیز، ماده‌ی اولیه و زمینه برای دلیل‌مند کردن فرآیندهای نقدگرانه را فراهم می‌سازد. حتی، با همه‌ی چالش‌هایی که بر سر راه است و همه‌ی دلیل‌هایی که می‌توان در رد عینیت تجزیه و تحلیل موسیقی آورد (و تاکنون آورده‌اند)،^{۲۲} همچنان ابزاری بی‌جایگزین برای واشکافی و مستندساختن منطق درونی یک اثر است. راست این است که بیشینه‌ی نقدهایی که می‌شناسم — آنها که یکسره جمله‌بافی‌های ادبی یا زبان‌بازی نبوده باشد — چنانچه خواسته باشند به موسیقی، نه مسئله‌های ناموسیقایی یا پیراموسیقایی، بپردازند، آگاهانه یا ناآگاهانه بخشی از آن دو رشته و یک روش را به کار می‌گیرند. حتی نقدهای روزنامه‌ای همه‌فهم هنگام توصیف موسیقی کمی از نظریه‌ی موسیقی و اندکی هم تجزیه و تحلیل (بیشینه به قالب نثر) و، بنا بر سرشت، به‌ندرت مطالعات موسیقی‌شناختی را به باری می‌گیرند؛ گرچه به شماری چشم‌پوشی‌ناپذیر، نادرست و آشفته.

پس آنچه نیاز است دگرگون شود چیست؟ نخست آگاهانه‌شدن بهره‌گیری از هر کدام و بودن هر یک با ژرفای بیشتری در نقد. نقد ما باید نیروی آنها را، هم بشناسد و هم با مهارتی که از درونش سرچشمه می‌گیرد، به کارشان گیرد. افزون بر این، در این موردها درستی بیشتری داشته باشد، در دانشی که به کار می‌گیرد و می‌پراکند وارد باشد و همچنین به‌روز باشد؛ چیزی که به‌ویژه درباره‌ی پیوند با موسیقی‌شناسی اهمیت می‌یابد؛ زین رو پیوند نقد با آنها باید نیرومندتر شود. اینها به نقد توان تفسیر و بیان یک تجربه‌ی زیباشناختی را می‌بخشد و به‌راستی جز این از چه راهی می‌توان لایه‌های درهم‌تنیده‌ی یک اثر را واکاوی؟ و، به فرض که راهی برای کاوش پیدا شود، کدام راه مطمئن برای به زبان آوردنش هست؟ به نظر می‌رسد، دست‌کم اکنون، راهی تا این اندازه موشکافانه در جایی نمی‌توان یافت.

پیوند میان موسیقی‌شناسی و نظریه‌ی موسیقی، از یک‌سو، و نقد موسیقی، از سوی دیگر، بیش

۲۱. منظور از تجزیه و تحلیل موسیقی به معنایی عام است نه هیچ روش ویژه‌ی نام‌داری. برای آشنایی با چالش‌های این راه، نک. صداقت‌کیش ۱۳۹۱.

۲۲. شرحی از دلیل‌ها و ایرادها را در جای دیگر (صداقت‌کیش ۱۳۸۸، ۱۳۸۹ الف و ۱۳۸۹ ب) به دست داده‌ام. این مقاله خود گزارشی است از کار دیگرانندیشه‌گران.

از هر چیز به مسئله‌ی معیارها، ضابطه‌ها، سنجه‌ها و زمینه‌های ادراک اثرها بازمی‌گردد. اینها یا در نظریه بیان شده‌اند که زمینه‌های دریافت ما را از منطق اثر می‌سازند — که بیشینه دربردارنده‌ی ویژگی‌های هنجاری موسیقی هستند — یا به دست موسیقی‌شناسی کشف می‌شوند و همچون هنجارهای برآمده از فراگیربودگی در اثرهای مرجع بخشی از نظریه خواهند شد. پس نقد ناگزیر از ژرف‌نگری به آنهاست، زیرا هیچ چیز به اندازه‌ی دریافت و معیار سرشته‌ی نقد نیست.^{۲۳} افزون بر اینها، موسیقی‌شناسی توان این را دارد که کانون‌های پُرتبوتاب توجه را روشن سازد و نه حتماً پندآموزانه را، که آن هم ارزشمند است،^{۲۴} هم با بودها و هم با نبودهایش که هر دو بی‌اندازه در نقد آگاهی‌بخش‌اند. دست‌کم از این راه می‌توان از کانون‌های نیازمند توجه و مرز دانستنی‌های ما درباره‌ی موسیقی آگاه شد و بر آنها چیره گشت. پس بایسته است که منتقد دست‌کم در اینکه کدام بستر در پیوسته‌ی موضوع کارش است تیزبین و توانا باشد. این خود بخشی از مهارت‌های روبروشدن نقد با موسیقی‌شناسی است. زین رو، آیا نقد با موسیقی‌شناسی و نظریه‌ی موسیقی گونه‌ای پیوند یک‌سویه دارد؟ آیا نقد نوعی پدیداری فرودست دانش موسیقی‌شناختی است؟ روشن است که پاسخ هر دو پرسش نه است. اینها پیوندهایی دوسویه، یا بهتر بگوییم چندین‌سویه، دارند. اما سویه‌ی نقد کدام است؟ یاری نقد در سبک‌بالی و سرعت آن برای یافتن اثرهای برجسته و اعلام آن است و توان به‌شگفت‌آمدن. جسگرهای نقد، بیش از هر روند شناختی یا تفسیری دیگری، اثرهای مرجع را می‌یابد و به جهان بازمی‌شناساند. نقد می‌تواند آزادتر با اثر و ویژگی‌های زیباشناختی‌اش رودررو شود. تنها کشف‌شان نمی‌کند، بلکه، افزون بر آن، می‌تواند در برابر یک ویژگی زیباشناختی پیش‌ترنا بوده بایستد و به شگفت آید، این شگفتی را در برابر دیگران نیز آشکار کند و اگر شد دلیل‌مندش کرده آن دیگران را پذیرای آن سازد. به این روش، اثرهای مرجع سریع‌تر از زمانی که نیاز است، تا در فرآیند یک انباشت دانشی دیده شوند، دیده خواهند شد. طبیعی است که اینجا اشتباه هم توانستنی است،^{۲۵} اما این تاوان خطری است که نقد در یافتن وادی ناشناخته می‌کند و این خطری خریدنی و برای اکنون ناگزیر است. از همین رو نقد ما باید خودباوری دست‌یازیدن به آن را داشته باشد. آگاهی بر آن پیوند میان نقد و هر یک از تکیه‌گاه‌هایش در همه‌جا توصیه‌کردنی است و اگر چیزی ویژه‌ی شرایط نقد موسیقی ما باشد، همانا کمبود استفاده از آن است که باید نگرانی برانگیزد. اما، جز این، دو نکته‌ی بااهمیت نیز هست که نباید نادیده انگاشته شود. نخست، دستورهای نظریه‌ی موسیقی و موسیقی‌شناسی

۲۳. کمی پس‌تر خواهیم دید که، وارون ظاهرش، کار نقد تنها سبک-سنگین کردن بر پایه‌ی این سنجه‌ها نیست، بلکه همچنین آگاه‌بودن از آنها و به چالش کشیدن‌شان نیز تواند بود.

۲۴. یکی از بهترین نمونه‌های چنین توانایی‌ای اولویت‌هایی است که اسعدی (۱۳۸۵) برشمرده و کاویده است.

۲۵. نمی‌خواهم وارد این گفتگوی دور و دراز و پیچیده شوم که چه چیزی می‌تواند اشتباه باشد و چه چیز نمی‌تواند، اما همین اندازه اشاره بسنده است که منظور اشتباه‌های پیش‌یافتاده درباره‌ی چیزهای سراسرست و فهمیدنی نیست، بلکه درباره‌ی موضوع‌هایی به‌راستی بحث‌برانگیز است که گاه تا مدت‌ها پس‌تر هم بحث‌انگیز باقی می‌ماند.

ما هنوز در برخی موضوعها (که کناری و چشم‌پوشیدنی هم نیستند) لرزان است و به سرانجام نرسیده و در نتیجه همگان، حتی خود متخصصان، بر سر آن هم‌زبانی و هم‌رایی نیافته‌اند.^{۲۶} نقد ما باید بر این نکته‌ی بااهمیت آگاه باشد، پیچ‌وخم این گفتگوی هنوز در جریان را بداند، جدال اندیشه‌ی کنونی را بشناسد و باظرافتی درخور با آن روبرو شود. این بیش از هر چیز در توان نقد برای یافتن زمینه‌ها و معیارهای کار نمود می‌یابد؛ آنجاکه نقد گزینشی یکسره درست (به معنای همخوان و سازگار و آگاهی‌بخش) می‌کند و پیروز می‌شود یا گزینشی سراسر نادرست (وارون همان‌ها) کرده شکست می‌خورد.^{۲۷} دوم گزینش یک نظریه‌ی موسیقی ناگزیر به‌گزینی است. باید، بر پایه‌ی ویژگی‌های کار، نظریه‌ای را برگزینیم و هم‌هنگام نظریه‌ی به‌گزیده دریافت ما را دگرگون می‌کند — ویژگی‌هایی را که می‌یابیم ریشه در آن دارد. پس این دو به‌گونه‌ای ظریف با یکدیگر هم‌بافته، درتینده و در اندرکنش‌اند. حالت‌هایی از درک دگرگون‌شده هست و حالت‌هایی کرانه‌ای که می‌توان ادعا کرد نادرست‌اند.

اکنون از کلیت که بگذریم، سیاهه‌ای دور و دراز از مصداق‌های امروزی مسئله‌هایی به سرشت موسیقی‌شناختی، زمینه‌های نظری و هدف‌های تجزیه‌وتحلیل می‌توان آورد که برخی کانون‌های توجه نقدگرانه را در موسیقی دستگاهی، و برخی گونه‌های برآمده از آن، به نمایش بگذارند و هم گفتگو را ملموس‌تر کنند و هم نوع رفتار نقد را با موضوع‌های همانند آشکار سازند و از این راه به جاهای خالی نیز اشاره کنند.^{۲۸} ازجمله‌ی چنین مصداق‌هایی، موضوع ملدی است که می‌پنداریم موسیقی کلاسیک ما — اگر به سویه‌های دیگر کم‌توجه یا بی‌توجه است — در این بعد تمام نیروی خود را پدیدار می‌سازد. شگفتا که در همین بُعد نیز افزارهای تحلیل ویژگی‌ها، یا هرگونه ویژگی‌های ارزش‌گذارانه — به‌جز اندیشه‌ورزی درباره‌ی سامانه‌ی فواصل که سراسر است به آن مربوط نیست — و یا گونه‌ای از قاعده‌مندی کشف‌شده، اندک است و همان اندک‌ها نیز کمتر در دید هستند — شاید جز توصیف‌هایی بس گنگ و نامعین همچون «روان» و مانند آن که با این شکل کمک چندان به کار ما نمی‌کند. موضوع گسترش «تم»، که در دل موضوع کلی‌تر پیشین جای می‌گیرد، هم چنین است. اگرچه امروز به شکل تحلیلی تا اندازه‌ی زیادی می‌توان آن را توصیف کرد، اما توجه انتقادی به آن یا، موشکافانه‌تر بگوییم، نقش آن در

۲۶. این یادآوری نباید به آن توهم دامن زند که در فرهنگ‌های دیگر تعریف همه‌ی مفهوم‌های بنیادین یا نابینادین به سرانجام رسیده و همه‌پذیر شده است. تا آنجا که در پیوسته با موسیقی‌شناسی است، این توهمی است برآمده از اشتباه‌گرفتن کتاب‌های ابتدایی نظریه‌ی موسیقی به‌جای گفتگوهای نظری روز. روی هم‌رفته، می‌توان گفت که میزان این تعیین‌نشده‌گی اگر با فرهنگ موسیقی دیگری سنجیده شود کمتر یا بیشتر است.

۲۷. و این جز نقدی استثناست که خواسته باشد از راه ستیزاندن پیش‌خواسته‌ی ناهم‌خوانی‌ها (شاید حتی با انگاره‌ای دیالکتیکی) چیزی بازگوید یا از دل آن بیرون کشد که در آنجا دیگر شکست و پیروزی دگرگونه نمود می‌یابد.

۲۸. پیام این جاهای خالی در نوشتار کنونی به‌هیچ‌روی این نیست که نقد باید در پی پُرکردن آنها از راه کنش موسیقی‌شناسانه باشد، بلکه تنها آگاه‌باشی است برای تعیین کرانه‌ها.

دریافت ما از موسیقی اندک است. منطق انسجام‌بخش واحدهای درون دستگاہ (مقام/گوشه/جملات) یا دلیل‌مندساختن چیدمان ما (سازوکار هم‌نشینی مقام‌ها) از این گونه است، درحالی‌که امروزه، هم موسیقی‌شناسی به‌خوبی در این کار تواناست و هم افزارهای تجزیه‌وتحلیل برایش فراهم است. بدین‌سان، تنها می‌ماند بهره‌گیری از بستر و افزارها در نقد. این مصداق‌ها بیشتر مصداق‌هایی توصیفی/تفسیری‌اند، اگرچه می‌توان به هنگام ارزیابی نیز به کارشان گرفت. اما بداهه‌پردازی، روالی که بیشینه با همه‌ی معناهای گونه‌گونی که از آن می‌توان دریافت و آفرینش دست‌کم بخش‌هایی از موسیقی دستگاهی را به آن نسبت می‌دهند،^{۲۹} به همان پایه که مهم است و نامش همه‌جاگیر، توصیف و ارزیابی‌اش دور از دسترس می‌نماید. شگفتی‌انگاہ بیشتر می‌شود که به یاد آوریم ما درباره‌ی این مقوله بی‌اندازه ارزش‌گذارانه می‌اندیشیم؛ هم در موسیقی و هم در مہین هنرمان که شعر باشد. بداهگی خودبه‌خود برجسی ارزشمند شمرده می‌شود و مصداق‌های پرمایه‌ی آن را با صفت‌هایی همچون زیبا و مانند آن می‌ستاییم؛ نیز بداهه‌پردازان چیره‌دست را از دیگران جدا می‌کنیم و ارج می‌گذاریم. اما این‌همه را بیشینه بی‌تحلیل و بی‌نیاز از دلیل‌مندی انجام می‌دهیم و در همان هنگام که بسترهای موسیقی‌شناختی لازم برای چنین کارهایی آماده است.^{۳۰} برای آزمودن، همین بس که بپرسیم هنرمندانی مانند جلیل شهناز یا احمد عبادی، که به بداهه‌پردازی شهره‌اند، از چه روی چنین ارزیابی می‌شوند؟ کدام ویژگی‌های کارشان چنین برجسته‌شان کرده است؟ جز این سخن تکراری و گاه افسانه‌آمیز که گفته شود «هیچ دوبار نواختن‌شان یکی نشد»، آن هم بدون آنکه از این وضعیت توصیف موشکافانه و گسترده‌ای یا حتی هم‌سنجی اتکاپذیری به دست داده شده باشد. همین‌گونه است نگاه منتقد ما به اجرای دوباره‌ی اثر موسیقی، که اکنون نمی‌توان نادیده‌اش انگاشت.^{۳۱} گویی در اجرای دوباره هیچ بُعد افزوده‌ای، بر آنچه بُعدهای خود اثر عینیت نیافته است، نیست که بتوان از آن سخن گفت؛ درحالی‌که، به دلیل سرشت هم‌سنجانه‌ای که در نخستین لایه از داوری‌ها درباره‌ی اجرا جای گرفته است، از بسیاری کارهای دیگر در نقد شدنی‌تر می‌نماید.^{۳۲}

۲۹. در اینجا منظورم آفرینش موسیقایی بر پایه‌ی الگوهای از پیش آموخته است و شاید در روندی از تمرین‌ها به شکل اولیه رسیده، که از این رو چیزی است میانه‌ی آهنگسازی و بداهه‌ی کامل (آفرینش از هیچ).

۳۰. این جز نقد بنیانی ساسان فاطمی و برخی هم‌اندیشان اوست که به سود آهنگسازی، در مقابل بداهه، در جای یکی از چند ویژگی سبک کنونی در برابر سبکی که پیشنهاد برآمدن را می‌دهد، آورده. نباید از یاد برد که خود این هم از نابودگی‌ای که از آن سخن می‌گویم یک پله برتر است و پیامد نگرش خودآگاهانه به کلیت ویژگی‌های بداهه.

۳۱. این بحث گذشته از آن است که روی اصلی در نقد اکنون به سوی آفرینش، و به‌ویژه نوآفرینی اثرها، است نه چگونگی دوباره عینیت یافتن‌شان؛ و این خود، افزون بر ارزش نوحواهی، تاندازه‌ای برآمده از آن است که راو عینیت‌یافتن موسیقی بیشتر شنیدن ضطها و کمتر اجراهای زنده است و تاندازه‌ای دیگر پیامد برتری نسبی‌ای که ذهنیت خودبنیاد ما به اجرای اثر خود می‌دهد.

۳۲. از نمونه‌های متأخر چنین نقدهایی من خود گفتگوی منتقدان و هنرمندان را در جلسه‌ی «نقد نغمه» بر سر اجراهای «گروه باسزازی شیدا» در قالب آلبوم یادآوری رضا قلبی میرزا ظلی، میان محمدرضا لطفی و علیرضا میرعلیتقی و نیز از

درباره‌ی موضوع‌های یادشده ممکن است چنین استدلال شود که به ترتیب پیکرپاره‌های یک بداهه هنوز به بیان درنیامده است یا حتی نمی‌تواند درآید (پاره‌ای توصیف‌پذیر نیست و دیگرها)، یا ادعا شود اجرای دوباره — چنانکه ما می‌کنیم — بُعد افزوده‌ای ندارد یا با وجود بودن بُعدهای دگرشونده — که چیزی برای کندوکاو به دست می‌دهد — فضای گفتمان موسیقی ما به آن حساس نیست (که من بیشتر هر دو دسته را رد کرده‌ام یا می‌توانم کرد). به فرض که این پذیرفته شد؛ کمبود آنجاست که حتی درباره‌ی نابودگی اینها هم سخنی به میان نمی‌آید. نقد، که می‌توانست (و می‌تواند) سویه‌های تازه‌ای در موضوع بیافریند یا بازنماید یا بازخواند یا کلیت آن، حساس نبودن و بیان‌ناپذیری را بشکافد و آن را با نگرشی شناختی به پرسش بگیرد یا هم‌اندیشه‌ی آن گردد و به سودش واکاوی بکند، بیشترها هیچ‌یک را انجام نمی‌دهد و به ناآگاهی از کنارشان می‌گذرد؛ درست به این دلیل که پیوندش با تکیه‌گاه نخست سست و ناروشن است و هنگامی که نقد ما بهره‌ای از آن گنجینه‌ی دانش که می‌تواند روشنگری کند و راه بگشاید و نقد را توانا سازد؛ آن هم درست درباره‌ی برخی از مهم‌ترین پیکرپاره‌های سنجش‌پذیر موسیقی کلاسیک ایرانی به‌رروری چشم می‌پوشد، نمی‌تواند بر شود. این کمبود یا نبود باید از میان برداشته شود. در این راه باید نخست پیش‌نهادی را برآورده سازیم که خود را تا اینجا در نقد آرمانی‌ای که در این جستار آرام آرام پیش‌نهادم نهان ساخته است. نقد آرمان این جستار — و به‌ویژه نمونه‌های این پاره — مهارت مطالعه‌ی دقیق موسیقی می‌خواهد. پس در گام نخست و در نبود نغمه‌نگاری مطمئن برای بسیاری اثرها توان نغمه‌نگاری منتقد یا دست‌کم توان گونه‌ای از مطالعه‌ی دقیق در منتقدان باید به‌نیرو شود. این پیش‌شرط کاراشدن تکیه‌گاه نخست است.

۲.۴. تاریخ موسیقی

پیوند نقد موسیقی و تاریخ آن — همان‌سان که در دیگر هنرها — پیوندی دوسره و سخت به‌هم‌تافته است؛ چنانکه اگر یافتن تاریخ‌نگاشته‌ای دست‌کم بی‌دخالت اندک روندهای نقدگری توانستنی باشد، پیدا کردن نقد بدون تاریخ بی‌اندازه دشوار خواهد بود؛ چنان نقدی بیشینه، و نه همیشه، به وصف ادبی یا بازگوی حال شنونده‌ی منتقد به هنگام رویاروشدن با شیء موسیقایی فرو می‌غلند. اگر پیکرپاره‌های نقد را در گفتار نخست و کارکردهای ضمنی‌شان را در گفتار سوم به یاد آوریم، روشن خواهد شد که هرگاه از سر نقد می‌گوییم: «فلان اثر همانند فلان اثر (پیشین) است» یا «فلان کس از دیگری تقلید کرده است» یا «به‌راستی نوآورانه است»، هستی پوشیده‌ی تاریخ را آشکار می‌کنیم، و به‌راستی بدون تاریخ چگونه چنین حکم‌هایی می‌توانست داده شود؟ چگونه آن حکم‌ها می‌توانست پایه‌ای داشته باشد؟ اثرها پاره‌هایی از تاریخ موسیقی‌اند و با آن

میان حاضران فرشاد توکلی و محمدجواد بشارتی دیده‌ام که به آغاز گفتگو درباره‌ی واژه‌ی «بازسازی» و معنای اجرایی آن انجامید (نک. میرعلینقی ۱۳۹۲؛ امیری ۱۳۹۱).

خواننده می‌شوند و سپس هر یک گونه‌ی خواننده‌شدن‌شان می‌تواند باز پاره‌ای تازه از تاریخ شود؛ خواه پدیداری‌اش همه‌گاه‌نگاره‌مانند باشد یا آگاهی همگانه و گنگی از زمان. زین بیش، تاریخ هم‌سنجی را شدنی‌تر می‌کند و دیدن دگرگشت‌ها را نیز؛ اگر نباشد، از توانایی ما برای هم‌سنجی بسیار کاسته می‌شود. از آن‌سو، هنگامی که یک تاریخ‌نگار از سترگی اثری یا کار هنرمندی به‌هنگام نوشتن تاریخ یک دوره یاد می‌کند، آن هنگام که ویژگی‌های تحلیلی را برمی‌شمارد، به فرض آنکه اینها همه دستاورد اندیشه‌ورزی خود او باشد، چه می‌کند جز نقدگری؟ و اگر هم کار خود او نیست، ناگزیر کار نقدگرانه‌ی دیگر(ان)سی است — شاید به آگاهی همگانی بدل‌شده — که به کار او راه یافته است. همین‌ها خود در تاریخ جایی می‌یابند؛ و جز این نقد می‌تواند بر دگرگشت‌های تاریخی تأثیر بگذارد، از آن‌رو که خود بازیگر زیست موسیقایی است؛ می‌تواند با ستودن ستودنی‌ها الگوی‌شان کند، با آشکارساختن نادیدنی‌ها و ناشیدنی‌ها به کانون دیدشان بیاورد، و با پند و ایرادگیری — اگر راه بگردانند — و با سنجش ارزش‌شان را نمایان کرده جایگاه پدیده‌ها را دگر سازد و شاید، از همه‌ی اینها مهم‌تر، از نگاهی وارون این، تاریخ است که بستر نقد می‌شود.^{۳۳} درک و آگاهی تحلیلی ما بر شالوده‌ی آن شکل می‌گیرد، چراکه نظریه‌ی موسیقی، یا هر دانشی از این‌گونه، خود ته‌نشستِ هنجارهایی است که به اندازه‌ی کافی همه‌پذیری داشته باشند. این خود انباشت تاریخی است. بدین‌سان، نقد، هم تاریخ می‌سازد و هم تاریخ را می‌سازد^{۳۴} شاید نه‌سراسر بلکه دست‌کم پاره‌ای. پس نقد موسیقی / هنر خود تاریخ است، اگرچه نه تاریخ تاریخ‌دان‌ها. منظورم از تاریخ این نیست که به‌دنبالِ هنگامِ درستِ رویدادها باشیم یا کشف مدرک و گواه برای اثبات اینکه کدام موسیقیدان این یا آن کار را انجام داده است یا چون آن (اینها هنوز یکسره در قلمرو کار تاریخ‌نگارانه‌اند و پیوندی هم از آن‌گونه که برشمرم با نقد ندارند، از آن‌رو که نقد هنوز به‌راستی بر ارزیابی اثرها و تفسیر متمرکز است و آنچه از تاریخ برایش اهمیت دارد چگونگی پیاوندی است و پیوندها)، بلکه منظورم آن هنگام است که به کاوش پیوندها و علت‌های درون‌موسیقایی (و گاه برون) برخاسته باشیم. روندهای نقدگرانه بی‌بربرگرد در ساختن چنین تاریخی بازیگرانی مهم می‌شوند. تنها دگربودگی این دو در نگرش آنان به موضوع کارشان است (که یکسان است). تاریخ هنر «فراز و نشیب یک ابژه را در زمان پی می‌گیرد»، درحالی که نقد «ارزیابی بسیار [گذرا] زمانمندی از آن ابژه فراهم می‌آورد» (Kemal & Gaskel 1991: 1).

۳۳. اینجا از بهره‌ی تاریخ عمومی در تحلیل رخدادهای تاریخ موسیقی چشم می‌پوشم، زیرا کار را بیهوده پیچیده می‌سازد و چیزی به گفتگو نمی‌افزاید.

۳۴. نخوام‌تعام نقد را پایگاهی خدایگانی ببخشم و از آن چشم همه کار، از جمله نوشتن تاریخ موسیقی و هم‌زمان گرداندن راه تاریخ، داشته باشم، تنها چون خود به نقدورزی مشغولم، بلکه این واکاوی‌ها را، همه با درنظرگرفتن مرزهایی که نقد ناگزیر از درون‌بود آنهاست نوشته‌ام.

اما آنچه در اکنون نقد ما کمبوده یا نابوده است نسبت‌های مان با هریک از سویه‌های پیوند تاریخ و نقد موسیقی است. نخست بازیگری نقد و فرآوردن ماده‌ی تاریخ، که اگرچه در یک نگاه ممکن است ایراد تاریخ و تاریخ‌نگاری بنماید و جایش در این جستار نباشد، اما نیک اگر بنگریم دلیل بنیادینش ناتوانی یا کم‌توانی نقدگری ماست. اثرها و پیوندها و سبک‌ها و تأثیرهای‌شان بر یکدیگر کمتر به دست منتقدان و در اثر سنجش‌های آنان صورت‌بندی می‌شوند و به تاریخ راه می‌یابند. از همین رو است که آن‌گونه تاریخ‌نگاران منتقد، و تاریخی که نزدیک به کار نقدگری نوشته باشد نیز، سخت کمیاب است. از نمونه‌های اندک‌شمار کار ساسان سپتاست، همان چشم‌انداز موسیقی ایران (۱۳۸۲)، نامش هم خبر از همین کارکردش میدهد که درآمیزی یک تاریخدان و منتقد موسیقی متکی بر عینیت اثرهای موسیقی ویژگی روشن آن است. نیز چنین است برخی کارهای علیرضا میرعلینقی. هنگامی که این‌گونه تاریخ ساخته نشده حتی نقد، اگر نقد هم بخواهد، در جای بستر و شالوده از آن بهره‌ای بگیرد، نمی‌تواند؛ پس به‌ناچار باید همه‌ی بار را خود به دوش بکشد؛ هم ریشه‌هایی را در زمان جستجو کند و هم اثر موضوع کار را بر بستر آنان تحلیل کند. سنگینی همین کار است که اکنون گاه (و بیش از گاه) منتقد را وامی‌دارد بی‌تاریخ به اثرها بنگرد، حتی به آن اندازه که از رو آوردن به سوی کارهای پیشین همان آفریننده نیز دوری می‌گزیند و بی‌اندک آگاهی از سرگذشته‌های او به رویارویی اثرش می‌رود. چنین دانسته‌های تحلیلی‌ای باید در گذر زمان انباشته گردند. هیچ کار ناگهانی‌ای با رویای فرجامین سخن پایان‌بخش نمی‌تواند جای آنها را بگیرد. هردو سوی این دادوستد باید همگام پیش روند. نمی‌توان به این امید نشست که یکی زودتر بجنبد و کار دیگری را آسان کند. نه تاریخ بی‌نقد به این هدف می‌رسد و نه نقد بی‌تاریخ.

همه‌ی مشکل اما از نابودگی دانش نیست، بلکه از نبود یا کمبود توجه است. نقد باید از بستر تاریخی خود، که بخش بزرگی از هم‌سنجی و ارزیابی را برایش شدنی می‌سازد، آگاه باشد، و کنش‌گرانه، و البته با چیره‌دستی پذیرفتنی، هرکجا که نیاز است، جسارت دست‌زدن به صورت‌بندی و سبک‌شناسی و، در یک کلام، فراهم‌آوردن ماده‌ی اولیه‌ی کار خویش را بیابد. آنچه نیست را باید ساخت و آنچه هست را باید شناخت و به کار بست. اکنون ما، حتی گاه برای نشان‌دادن اینکه فلان اثرها چگونه دگرگون شده‌اند به‌سختی می‌افتیم، بیشینه به خاطر اینکه شناخت ما از کاری که در تاریخ تحلیلی انجام شده اندک است.^{۳۵} این سویه‌های گوناگون آن

۳۵. هرآینه این یک دست‌ورانه نیست، اما این آزمایش می‌تواند روشن‌گر باشد اگر ببیندشیم که به هنگام نقد اثری از فرامرز بایور، یا نقد کل شیوه‌ی آفرینش موسیقایی او بر روی سنتور، تا چه پایه از جایگاه او، و نقشی که در دگرگونی‌های پیش‌آمده از حیب سماعی تا پدیدار سنتورنوازان دوران بعد بازی کرد، آگاهیم، چگونه آن را به کار راه می‌دهیم، همه‌ی این دگرگونی تاریخی را تا چه اندازه ژرف و تا چه اندازه گسترده می‌شناسیم (ببازمابید چند جمله می‌توانید گفت)، آن را در پیوسته با دیگر دگرگونی‌های هنری آن دوره چگونه می‌یابیم، این نمونه را به‌عمد برگزیدم، زیرا بسیار موضوع نقد ما (گفتاری و نوشتاری) بوده است؛ و اگر آن بسیار سخن‌ها این اندازه اندک سرشت تاریخ‌آگاه

چیزی است که کار نقد را به مطالعه‌ی تاریخی نزدیک می‌سازد. نقد تاریخ می‌سازد و تاریخ بستر نقد را می‌پرورد؛ اما نقد خود بازیگری است در زندگی موسیقایی که خواه‌ناخواه برخی‌ها از آن چشم‌دگرگون‌کردن می‌دارند. مستقیم (با گرداندن روی سخن به سوی آفریننده که در این جستار کم در نظر است) و غیرمستقیم (با ارزش‌گذاری و دسته‌بندی) جریان می‌سازد، یا بهتر بگوییم در ساختنش یکی از عامل‌ها می‌شود و درست همین‌جاست که نقد ما برای تاریخ‌ساز شدن باید پایه‌ومایه‌ی خویش را برکشد. تا اکنون نقد، به معنای «موسع»، به اندازه‌ی کافی تأثیر می‌گذاشته است، شاید چون هر بار پاره‌ی نظری یک حرکت نیرومند و برآمده از بایستگی‌های تاریخی-اجتماعی هنگامه‌ی برآمدنش نیز بوده است. دست‌کم دو گرایش کلان در تاریخ موسیقی معاصر با چنین نقدهایی پیوند خورده‌اند؛ «تجدد» در آغاز سده و «بازگشت» در میانه.^{۳۶} پس نقد موسع، یا چنانکه پاره‌ای بااهمیت از آن را «نقد عصر» نامیده‌اند (فاطمی ۱۳۸۵؛ مختاباد و فاطمی ۱۳۸۷)، هیچ کمبودی برای تأثیرگذاری بر جامعه‌ی موسیقایی ندارد؛ یک دلیل شاید آن باشد که کسانی آن را طرح می‌کنند که در ساختار مرجعیت موسیقی ما می‌گنجند. پس آنچه باید به‌نیروتر و دوران‌ساز شود نقد به معنای «محدود» و گرونده به اثرهاست. این‌گونه نقد است که باید از اینکه هست جای بیشتری در تاریخ باز کند (راه‌هایش را خردخرد در گفتارهای پیشین برشمرده‌ام).

تاریخ و آگاهی، افزون بر این سودمندی‌ها، جایگاه منتقد را نیز بر او آشکار می‌کند. منتقد بی‌تاریخ، بر جای ایستادن خود چشم بسته است. از بن، ایستادن خود را نمی‌بیند و فریب کار نشدنی زدودن خویش از متن نقدش را می‌خورد. اما آنکه درمی‌یابد در کجا ایستاده است می‌تواند نسبت خویش را با اثرها بشناسد و نگاه بر آن پایه از سر دانستگی به آنها بازنگرد. این با آنچه درباره‌ی زمان آگاهی پیش‌ازین گفته‌ام درپیوسته و هم‌نهاد، اما ناین‌همان است. در آنجا آگاهی مبهم و چندپهلویی هست تنها از اینکه درجایی از پیوستار پی‌آینده‌ی بردارگون زمان ایستاده‌ایم، نقطه‌ی پیشینه‌ای داریم و پسینه‌ای نیز، اما اینجا روی هم‌رفته باید از پی‌رنگ آن نقطه که ایستاده‌ایم نیز آگاه باشیم؛ اگر نگاره‌ای ریاضی‌گون یاری‌رسان باشد، آن آگاهی‌ای یک‌بعدی است و این دو‌بعدی و بیشتر. ازاین‌رو است که می‌اندیشم سخت نیازمند آنیم که نقد ما اثرهای دیروزی را دوباره، بل چندباره، بنگرد و به این خرسند نباشد و بسنده نکند که به یک نقد رمز و راز اثر سراسر گشوده شده است.^{۳۷} و جز این باید که پیاپی بپرسد که آن اثرها چگونه با اکنون

یافته، سرنوشت دیگر نمونه‌ها خود روشن است.

۳۶. اگر به سخنرانی‌های شناخته‌شده‌ی وزیري در سال‌های آغازین سده‌ی کنونی (آن تندوتیزترین نقدها از موسیقی فرجاسین‌سال‌های دوره‌ی قاجار) بنگریم یا به گفتارهایی از برومند و صفوت، نقدهای بنیانی بر جریان اصلی موسیقی دوران پهلوی اول و دوم، و این چند را در پرتو رویدادهایی که پس از هر دسته زیست موسیقایی را در ایران زیروزیر کرد بازخوانیم، تاریخ‌سازی را خواهیم دید (برای بحث گسترده در مورد این نمونه‌های انتقادی و دیگرها، نک. فیاض ۱۳۸۷ و ۱۳۸۸).

۳۷. این را ادوارد گُن نیز در مقاله‌اش پیشنهاد می‌دهد: «[...] ما همواره نیاز به نقد تازه‌ی اثرهای بزرگ داریم. هر چه اثر

پیوند می‌خورند و کدام رازشان را بر ما می‌کشایند؟ چه با خود دارند؟^{۳۸}

از دیگر سو/ هم‌هنگام نباید بر آن چشم پوشید که نقد اثرهای گذشته می‌تواند به سادگی به‌گونه‌ای گذشته‌گرایی یا حتی تاریخ-شیدایی (نمونه‌اش retromania یعنی شیدایی بر آثاری از گذشته‌ی نزدیک یعنی دهه‌ی شصت و هفتاد و هشتاد سده‌ی بیستم است در قلمرو نقد موسیقی مردم‌پسند انگلیسی‌زبان) چهره بگرداند و نوعی راحت‌طلبی و تنبلی با خود آورد که چون درباره‌ی شیء موسیقایی تاریخی شده سخن می‌گوییم، کار آسان است (دست‌کم درباره‌ی دریافتن ارزش). اما چنین تنبلی اندیشه‌ای درست همان درنیافتن جای ایستادن است؛ همچون تبعد خودی که در اکنون ایستاده به گذشته‌ای که در آن نایستاده. راه‌کار نگریستن همراه با واسازی است و کوشش برای گشودن جهانی دیگر به روی اثر(های) موضوع نقد و/ یا آن اثر(ها) به روی جهانی دیگر.^{۳۹} و سرانجام آگاه‌شدن بر آن‌همه دگرگونی در تاریخ و تجربه‌کردن اینکه واسازی تا مرز آفریدن چیز دیگری از اثر می‌تواند فرارود، و نباید ما را به دامن نسبی‌گرایی مطلق بیندازد، زیرا دانستن دگرگشت‌ها و تجربه‌ی جای‌سپاری یکی پس از دیگری روش‌ها و سبک‌ها یک‌چیز است و هم‌ارزدانستن همه‌ی اینها چیزی به کلی دیگر.

۳.۵. زیباشناسی

نسبت میان زیباشناسی و نقد، وارون آن دو تکیه‌گاه دیگر، نسبت گنجیدگی و دربردارندگی است؛ نسبت یک‌چیز است با شاخه‌هایش، زیرا در بسی موردها، زیباشناسی در جای نظریه‌ی نقد است، نه مانند تاریخ بستری برای آن و نیز نه همچون موسیقی‌شناسی و نظریه‌ی موسیقی در جای فرآورنده‌ی توانش تحلیلی، سنجه‌ها و غیر اینها؛ و نقد نیز زیباشناسی به کنش سنجش‌گرانه و تفسیری دگر دیسیده است.^{۴۰} آن زیباشناسی‌ای که در این پاره از آن سخن می‌رود زیباشناسی

سترگ‌تر باشد، هر تفسیر تک از آن باید کرانمندتر و العالی احتمالی‌اش نیز ناگزیرتر باشد» (Cone 1981: 18).
^{۳۸} نمونه‌ای فارسی از این‌گونه نمی‌شناسم، اما یک نمونه‌ی درخشان غیرفارسی نوشته‌ی تئودور آدورنو است درباره‌ی مالر با نام «مالر، امروز» که با جمله‌ی «آگاهی غالب اکنون بر سسر مالر اختلاف دارد» نیز آغاز می‌شود (Adorno 1930: 631).

^{۳۹} من این نبود را آنگاه به روشنی دریافتم که کسی پرسید: «آیا نقد فقط مختص آثار امروزی است یا آثار کهن را هم می‌توان نقد کرد؟» با این‌که منطقی می‌توان چنین کرد، اما در واقعیت پاسخ آشکار است؛ به‌راستی ما به‌ندرت اثری از گذشته را بازمی‌خوانیم. درباره‌ی دلیل‌های فراوان می‌توان اندیشه‌های پیچیده کرد، اما شاید دلیل چیز بس ساده‌ای چون نبودن خواهان (جایی برای انتشار، خوانندگانی و این‌چنین‌ها) برای بازخوانی‌ها باشد.

^{۴۰} این واگویی، اگرچه درباره‌ی «داوری هنری» آورده شده که خود مفهومی است اروپایی و پیشاتقد هنری، اما، با اندک چشم‌پوشی از این ناباریک‌بینی تاریخی، درباره‌ی پیوند نقد و زیباشناسی فلسفی سخت گویاست: «فیلسوف [...] خوشایندی در فریبندگی را به مرتبه‌ی غایت برای هنر ارتقا می‌دهد و قواعد کلی این نوع خوشایندی را به دست می‌دهد. داوری هنری «متوجه می‌شود» که به تناسب ابزارهای متفاوت نمایش در انواع مختلف هنر، این قواعد ویژگی خاص خود را می‌یابد و قواعدی را که بدین نحو مشخص شده‌اند به عنوان معیارهایی مختص این نوع از هنر تثبیت

فلسفی است و نه آنچه پیشتر «زیباشناسی فنی» (صداقت‌کیش ۱۳۸۹: ۱۷۴) نامیده‌ام و بیشتر مقصود آن گروهی از ویژگی‌های درون‌موسیقایی بدل به سنج و معیار گشته است در برابر گروهی ویژگی‌های زیباشناختی فلسفی؛ چنانکه پاره‌ای از گروه نخست را اینجا می‌توان مصداق‌های زیباشناختی نیز خواند (برخی را در پاره‌ی ۳.۴. تاندازه‌ای کاویده‌ام)؛ گرچه جدا ساختن اینها چندان آسان نیست. دشواری نقد، و این بار نه تنها نقد ما که همگان، این است که به‌رغم آنکه گاه منتقدانی در این میدان وارد شده‌اند، و گاه اثری شایسته و اندیشه‌ورانه از خود بر جای گذاشته‌اند،^{۴۱} پرداختن به آن چنان موضوع‌هایی کار فیلسوفان است. دشواری در این است که درباره‌ی موسیقی ایرانی این چنین اندیشه‌ورزی‌هایی انجام نشده. نام زیباشناسی این سو و آن سو در نقدها هست، اما چندان شناخت مدون و ساخت‌یافته‌ای در پیشینه‌ی آنها به چشم نمی‌آید و گاه بیشتر صورت سوءاستفاده از این نام دهن‌پرکن را می‌یابند.

بیندیشیم که اگر زیباشناسی موسیقی و زیباشناسی فلسفی‌مان تا این پایه ناکاویده است^{۴۲} یا به آن بخش که درون‌فرهنگی نیست بلکه به مسائل کلان‌تری می‌پردازد — که من برخی را جهان‌روا می‌دانم — توجه اندکی می‌شود، درست مانند این است که گفته باشیم نقد ما نظریه‌ای استوار و پابرجا ندارد. گیرم بپذیریم که ما اکنون برای فروگشایی آنچه درون‌فرهنگی است یا آنچه مسائل زیباشناختی ویژه‌ی ما تواند بود (به فرض که چنین چیزهایی باشد) کاری از دستان بر نمی‌آید و باید بردباری کنیم تا شاید فیلسوف(ان)ی راه را بگشاید(بند) یا دیریاب منتقد(ان)ی فلسفه‌ورز در میان ما پدیدار شود(ند)، اما نمی‌توان پذیرفت از دستاورد زیباشناسی که در دیگر سنت‌های زیباشناختی بالیده بی‌بهره بمانیم. پس همچون چند موضوع پیشین، نقد ما نیازمند است تا نخست از نسبتش با زیباشناسی آگاه شود و سپس کم‌توانی خویش را ببیند و سپس تر به جستجوی شناخت نیرومند شود و سرانجام، اگر توانست، شناخت را بگستراند تا آن سوی کرانه‌ی اکنون شناخته شده. هیچ چیز با لب فروستن و نیندیشیدن پیش نمی‌رود، این نیز چنان است.

تا آن هنگام، چند نمونه شاید به یاری بیاید و اندکی روشن سازد که چگونه چشم فرومی‌بندیم و از کنار امر زیباشناسیک می‌گذریم (همین اندک‌شمار هم از میان آنهاست که چالش‌های

می‌کند» (ریتر و دیگران ۱۳۸۹: ۱۶۸).

۴۱. دست‌کم دو نمونه‌ی ادوارد هانسلیک (Hanslick 1986) و ادموند گارنی (Gurney 2011) در تاریخ به یادگار مانده‌اند که امروز پیشینه‌ی کتاب‌های مقدماتی و مرورنامه‌ها و درایه‌های دانشنامه‌ای زیباشناسی موسیقی یا فلسفه‌ی موسیقی کار را با شرح اندیشه‌های آنها آغاز می‌کنند و همچنین ویژه‌گون آغازگاه‌های فرمالیسم موسیقایی در کار آنان است.
۴۲. گرد هم، این کوشش‌های پراکنده را دو کتاب (۱۶ مقاله) داریوش صفوت (۱۳۸۶ و ۱۳۹۱)، اشاراتی در کتاب ژان دورینگ، ضیا میرعبدالباقی و داریوش صفوت (During et. Al. 1991)، بخشی در کار مستقل دورینگ (۱۳۸۳)، کار محسن حجاریان (۱۳۹۲) و چند تک‌نگاری منتشر شده و در دست انتشار و یک پایان‌نامه از پویا سرائی از میان موسیقیدانان و موسیقی‌شناسان، و دو تلاش ناموفق بلخاری (۱۳۹۰) و خاتمی (۱۳۹۰) از بین هنرپژوهان و فیلسوفان تشکیل می‌دهد.

زیباشناسیک در کارشان جایی دارد نه آنها که پاک از آن بی‌خبرند). اینها، فزون بر نمونه‌ها، بخش بزرگی از ویژگی‌های زیباشناختی است که تاکنون در نقد موسیقی ما بررسی شده (هرچند اندک)، پس اگر خواسته باشیم سرنمون‌وار سیاهه‌ای نیز از داشته‌های زیباشناختی فراهم آوریم، همین‌ها راهگشای‌اند. نخستین از آن ساسان فاطمی است (۱۳۸۵/۱۳۸۲) و در نوشتارهایی پس‌از آن نیز که وارد گفتگوی رسانش احساسات یا پرسش‌هنجارین بیانگری موسیقایی می‌شود و درجایی اشاره می‌کند، شاید به ترنگی از آرزو، که متقدمان ما با اثر هانسلیک و نگره‌های پیروانش آشنایی ندارند (فاطمی ۱۳۸۵: ۲۲۶)،^{۳۳} و در نقدش از پیوند شعر و موسیقی کلاسیک ما (فاطمی ۱۳۸۴) مخالفتش را با توانش موسیقی برای چنین کاری روشن می‌سازد؛ اما مانند بسی گاهان دیگر این واکنشی برنمی‌انگیزد، به‌ویژه در میان باورمندان به بیانگری موسیقایی و اینجاست که نبود زیباشناسی در نقد خود را همچون شکافی تیره آشکارا می‌نماید.^{۳۴} پهنه و ژرفای این نابودگی/شکاف تا آنجاست که حتی موسیقی برآمده از اندیشه‌ی او و همراهنش در برابر این زمینه‌ی زیباشناختی به نقد کشیده نمی‌شود.

دوم نیز از آن همو (و دیگرانی) است که از انسجام همچون معیاری جهان‌روا و در جای تکیه‌گاهی برای دوری از نسبی‌نگری بی‌کرانه سخن به میان می‌آورد (مختاباد و فاطمی ۱۳۸۷: ۲۰۷) و اندک‌اندک با گفتگو بر سر مصداق‌ها موضوع را روشن می‌سازد؛ اما اینجا هم گفتگو بر سر دو نکته‌ی بی‌اندازه مهم در نمی‌گیرد؛ نخستین، پرسمان درباره‌ی جهان‌روایی خود انسجام است — آن‌چنانکه برای نمونه در گفتگوی نهم‌زمان میان جورج دیکی و مونرو بیردزلی به میان آمد (دیکی ۱۳۹۳: ۱۰۳؛ Beardsley 1978) — و عینیت‌یافتنش با این تحلیل مختصر؛ گیریم که انسجام یک معیار جهانی و فراسبکی تواند بود، این پیش‌گزارده پذیرفته، اما خود توصیف یا به زبان درآوردن انسجام در میدان سبک‌ها، جوراجور و گاه پاد یکدیگر است. برای نمونه به یاد آوریم که همین انسجام در موسیقی دستگاهی بسیار ناگشوده است؛ جز آنکه می‌دانیم در چیدمان ردیف، منطقی انسجام‌بخش چیره است، اما چه منطقی؟ نمی‌دانیم. اگر چنین باشد، چگونه می‌توان از نسبی‌بودگی انسجام‌رهایی یافت؟

سومی از آن ساسان فاطمی و محمدرضا فیاض است. نخستین از «هم‌خوانی مقام‌های مجاور»

۳۳. از این پیشتر هم نمی‌رود و درباره‌ی همه‌ی آنچه در زیباشناسی و فلسفه‌ی موسیقی امروزی، بر سر این پرسش بی‌اندازه کاویده، رفته است، چیزی نمی‌گوید. شاید چون آن نظریه را از میان همه پذیرفتنی‌تر می‌یابد یا شاید برای آن‌کس که خود اولین اندیشه‌ورزی‌ها را در این باره نمی‌شناسد (مخاطب فاطمی) سخن از گستردگی همه‌ی این اندیشه‌ها بیهوده است یا دیگرها.

۳۴. خود من احتمالاً بیش از هر منتقد دیگری درباره‌ی برخی آثار برآمده از اندیشه‌ی او، و از همه بیشتر آلبوم سرخانه، نوشته‌ام، اما این ایراد به آن نوشته‌ها وارد نیست، زیرا من خود درباره‌ی بیانگری موسیقایی، با دگرش‌هایی، همین‌گونه می‌اندیشیدم و می‌اندیشم.

(فاطمی ۱۳۸۵: ۲۳۱) سخن می‌گوید و دومی از هم‌نشینی متن و زمینه.^{۴۵} اگرچه صورت بیرونی این رای نشان از یک قاعده‌ی نظریه‌ی موسیقی دارد، اما سرشتش به‌درستی زیباشناسیک است و لایه‌هایی از زیباشناسی موسیقی کلاسیک ما را، یعنی اهمیت بازی متن و زمینه را، در ادراک موسیقایی ما پیش روی می‌نهد؛ و جایگاهش را در لذتی زیباشناسیک که از موسیقی دریافت می‌کنیم برجسته می‌سازد و به خودآگاه می‌کشند. افزون بر اینکه در اینجا اشاره‌هایی زیباشناختی به خودآگاهی آمده، یک بستر نظری-تحلیلی بسیار کارا هم برای آن به دست هومان اسعدی فراهم شده است (اسعدی ۱۳۸۲) و بازبردهایی چندراهه به مسئله‌های مهم بخش موسیقی‌شناسی (نمونگان تحلیل زیباشناختی ملدی و چون آن) می‌دهد؛ اما بازهم همان آهنگ سکوت که در نمونه‌های پیشین بود. گویی نقد نیازمند بازشناختن خاستگاه زیباشناسیک خود است.

این چنین موضوع‌هایی که از اندک پدیداری‌های مسائل زیباشناسیک در نوشتارهای انتقادی ماست نه فقط در خود آن نوشتارها (بنا به ضرورت موضوع و دیگرها) گسترده نمی‌شوند، بلکه در جاهای دیگر، هم چنانکه یاد شد، به سکوت برگزار می‌گردند؛ و این به گمان من نه از آن رو است که مطلق بگویم توانی برای دست‌به‌گریبان شدن با چنین پرسش‌ها در خود نمی‌یابیم؛ و ارون آن، در همین‌جا آغازهای اندیشیدن و نقد درباره‌ی چنین مسئله‌هایی را، هم در کار دیگران و هم با اندک چون‌وچرای خودم درباره‌ی هر یک نشان داده‌ام. پس اگر سد راه توانش نیست، باید پذیرفت که به‌راستی سکوت از آن‌روست که آن را درخور لختی نگرستن نیز نمی‌یابیم. بازهم پای خودآگاهی در میان است. امر همه‌جا بوده باید از سر خودآگاهی به زبان درآید.

اگر بخواهد چنان شود، به باور من چند موضوع هست که بیش از همه هم‌بافته‌ی نقد است و باید در کانون اندیشه‌ورزی نقدگرانه بنشیند. نخست در موسیقی‌ای تا بدین پایه کلام‌محور (دست‌کم کلام‌دوست) مسئله‌ی زیباشناسیک نسبت کلام و موسیقی (و نه لزوماً فن پیوندزدن اینها با هم) جای گفتگو دارد. حتی اگر از موسیقی ما چنین برآید که چگونگی نسبت اینها یا به اصطلاح پیوندشان تنها در صورت تکیه‌ها و کشش‌های شعر است (به مکانیکی‌ترین معنای شدنی)، این پیامدهای فلسفی گسترش‌پذیری دارد که در فلسفه‌ورزی بر سر آن بر می‌دهد و در نقد نیز پژواک می‌یابد. برای نمونه، اگر نقدی آن بنیان زیباشناسیک ناپیانگری موسیقایی را بپذیرد، پرسشش از دوگانگی احساسی (حتی ناهمسازی) میان شعر و موسیقی چه چیزی را آشکار می‌کند جز آشفتگی در آغازگاه‌های اندیشگی‌اش؟ و در فلسفه و زیباشناسی ما را به اندیشه درباره‌ی موسیقی‌ای که در سرشت خود مدعی بیانگری نیست یا گونه‌ای بیان زمان است (اگر چنین چیرگی زمان شعری بر موسیقی پیش آید، آیا موسیقی به بیانی از زمان بدل نخواهد

۴۵. [...] زیباشناسی موسیقی ایرانی باظرافت مقولات متن و زمینه را، که در هنر نقش تعیین‌کننده‌ای دارند، به خدمت می‌گیرد: دشستی، وقتی جداگانه ارائه می‌شود، کیفیتی دارد متفاوت از کیفیت آن در مجاورت با مقام شور (فیاض ۱۳۹۱: ۸۲).

شد؟) وامی دارد، یا پیوند اینها با نابازنمایی در هنرهای تصویری ما یا در آمیختگی همه‌ی اینها با ارزش اثرها.

دوم، و از این کلان‌تر، موضوعی است نهفته در سراسر این جستار که اگر ژرف بنگریم خواهیم یافت. پاره‌ای از توجه من در جستار سراسر به کارِ فرودنِ توانِ هم‌سنجی و ارزیابیِ دگرگونی و تازگی گمارده شده است. چنانکه گویی این موضوعی سخت بااهمیت و پیوندیافته با ارزش هنری است — که به گمان من هست — و از همین‌رو کار نقد پرداختن به آن است. این تا پیش از رویاروشدن با زیباشناسی درست می‌نمود، اما اینجا جایی است که می‌توان بر آن شک آورد و پرسش کرد؛ از دگرگونی و پویایی در برابر یک‌گونی و ایستایی سخن گفت و بدان‌ها اندیشید.^{۴۶} اگر تا آنجا آمده باشیم، یک گام بیشتر و یک لایه ژرف‌تر طرح تواند شد؛ مسئله‌ی زیبایی. اکنون گرایش کلان ما این است که زیبا و نازیبا به مجموعه‌ای از درست و نادرست فرو کاسته شود و به یک برهم‌نهی و سنجش‌گریِ درون‌گفتمانی بگردد و در آن این مسئله نادیده انگاشته می‌شود که اگر چنین باشد، یعنی کنش برهم‌نهی چیره شود، سنجش زیبایی به ایستایی محض می‌انجامد و، از آن‌سو، اگر بی‌اندازه وارون آن باشد، هیچ معیار پایدار دیگری نمی‌توان یافت. پیداست که چگونگی پیوندیافتن نقد با دو مصداق یادشده (به‌ویژه آخری) جایگاه و دیدگاه ما را نسبت به هر اثر موسیقایی تازه آمده‌ای دگرگون خواهد کرد.^{۴۷} اگر نکته‌ای زیباشناسیک باشد، که به‌راستی شایسته‌ی اندیشه‌ی امروز نقد باشد و دست‌وپنجه نرم کردن با آن نقد ما را بیش از هر چیزی دگرگون کند، همین موضوع است. می‌ارزد که نقد موسیقی به جستجوی لایه‌های کتاب‌های زیباشناسی را زیرورو کند و حتی جسارت اندیشه‌ورزی درباره‌ی خود آن را بیابد. به زبانی باریک‌نگرانه، نقد ناگزیر است بر این خودآگاه شود که خاستگاه زیباشناختی‌اش بر یک نظریه‌ی بن‌یافته از دستورها و سنجه‌ها استوار است یا بر نظریه‌ای بن‌یافته از هنجارهای اکنون — ایستا یا شاید آمیزه‌ای نادانسته از هر دو؛ و بدین‌سان بر دانش بنیان‌ساز خویش گشودگی بیابد؛ و آن چیزی نیست جز شکل‌های یاخته‌ای و نخستین یک نظریه‌ی ارزشیابی.

بدین‌سان، این نگرش زیباشناسیک همه‌جا برساخته از دو فرآیند تاندازه‌ای پی‌آیند یکدیگر

۴۶. احتمالاً این موضوع بیش از هر موضوع دیگری در هنگام گفتگو بر سر سنت و نوآوری در موسیقی ما به بحث گذاشته شده، اما شوربختانه تاکنون هنوز به شکل پراکنده و بگومگوار باقی مانده است و از رسیدن به یک مجموعه‌ی زیباشناسیک ساخت‌یافته‌ی به‌خوبی دل‌مندشده بازمانده است و به همین‌سان در نقد اثرها نیز تاکنون بیشینه به شکل گرایشی گنگ (نالش همواره از نبود نوآوری، سخن گفتن از رکود، نبود پیشرفت و چونان اینها) پدیدار شده است.

۴۷. نقدی که در جستار از آن سخن رفت بیشینه نقدی تفسیرگر است و زان رو به پیوند قدرت نمی‌پردازد، اما چنانچه نقدی کنشگر را در کار آوریم که می‌خواهد بازیگر دگرگونی‌های موسیقایی باشد، آنگاه آن نقد ناگزیر باید روشن سازد — یا آگاه باشد — همیای و هم‌یار قدرت اکنون برجاست (این قدرت یعنی مجموعه‌ی پیوندهای درون‌موسیقایی اعتبار و غیره) یا رودرروی آن و همراه قدرت هنوز برنیامده.

است. نخست، گونه‌ای هنجاریابی/سلیقه‌یابی، و دوم، فراروندِ دلیل‌آوری و تحلیل فلسفی اینها. بر پایه‌ی این پی‌رنگ، نیازمندِ پاره‌ای کارهای توصیفی هستیم که اکنون اندکی انجام شده و پاره‌ای نظریه‌پردازی و فلسفه‌ورزی که چشم‌به‌راه آینده است. این گونه، اگر از پیوند موسیقی و برخی موضوع‌های فراموسیقایی چشم‌پوشم، اکنون از آنچه زیباشناختی می‌خوانم تنها گام نخست از سازوکار ارزشیابی را داریم؛ اندکی درباره‌ی مصداق‌ها، سنجه‌ها و معیارهای ارزشیابی سخن گفته‌ایم و نه درباره‌ی ارزشیابی و روندهای دلیل‌آوری‌مان، و نیم‌گامی هم درباره‌ی بیانگری موسیقایی، آن هم نه بر پایه‌ی کارهای فلسفی ویژه‌ی موسیقی ایرانی که به توصیف درآمده است. پس، در این میانه، آوردن چند نمونه‌ی پراکنده از دیگران و دو سه پیشنهادی خودم، هراندازه هم کلیدی و اصلی، به‌هیچ‌روی به این معنا نیست که سیاه‌هی همه‌ی کارهای شده و نشده در زیباشناسی را آورده باشم یا همه‌ی آنچه خودآگاهی از آن برای نقد لازم است اینها را؛ و به‌هیچ‌روی به این معنا نیز نیست که تنها نوشتن چند خط در آن بارها چیزی بیش از پرسش‌هایی آغازین برای آشکارکردنِ ناخودآگاهی نقد و امید به خودآگاه‌ساختنِ نقد است بر این مسئله‌ها و مانند آن. دست‌بالا، اینها گستره‌های نپاییده و نپوییده‌ای هستند که تواتش‌های فراوانی را در دسترس نقد می‌توانند گذاشت تا دامنه و ژرفنای کار خویش را برکشند و بگسترانند.

انجام

و اما موضوع‌های بنیادیِ دورنمای به‌کرد نقد موسیقی شاید در پیچ‌وخمِ چنین کاوشِ درازآهنگی گم شده و، در پیامد، پیام جستار را نارسا ساخته باشد. پس بایسته است که گامی به پس بازگردیم و راه روشن را با زدودنِ همه‌ی پیرامونی‌ها از نورسم کنیم. گامی به پیشتر از چونی نقد اگر باز گذاریم، مسئله‌ی «نبود» یا «نداشتن» نقدِ موسیقی را همچون پنداری بسی گفته‌شده می‌یابیم که گواه تجربه نادرستی‌اش را نشان داده است؛ در همین جستار، به سخن بسیاری منتقدان پرداخته شد که مثال نقض‌اند بر این ادعا. پس نه‌تنها نقد هست، بلکه نقدِ نقد نیز هست (چه اندازه کارگر شدنش در دنیای موسیقی موضوع دیگری است). زین‌سان، اگر از ادعای نابودگی نقد و نقدناپذیری فرهنگی بگذریم، از دلِ نقدِ نقدهای (فرا نقد) دیگران و از لابه‌لای فضای گفتاری موسیقی کنونی‌مان دو گزاره‌ی مهمِ گفتمانی را می‌یابیم که درباره‌ی کلیت نقد است. نخست، ادعای «ناروایی» نقد موسیقی است و دومی بایستگی «بومی بودن»‌اش. پیش از ورود به تحلیل این گزاره، اما باید پرسید پیش‌گزارده‌های ما درباره‌ی نقد کدام‌هاست؟ نقدی اگر باشد، یا تاکنون بوده باشد، نزد ما چیست؟ نقد را در زبان فارسی جدا کردنِ «سره» از «ناسره» معنی می‌کنند و سه پیش‌گزارده‌ی ما نیز از نقد موسیقی — و به گمان من در بقیه‌ی نقدهای هنری نیز — بر آن پایه چنین است که نخست، نقد همه داوری است؛ دوم، یکسره سویه‌ی نکوهش دارد؛ و سوم، روی سخن نقد سوی آفریننده‌ی اثر(ها) است نه خود اثرش؛ یا به بیانی، نقد اثر را با آفریننده

یکسان می‌گیرد. اما به یاری یک تعریف دانش‌نامه‌ای، روشن شد که نقد موسیقی، که این جستار از آن سخن می‌گوید چیز دیگری است؛ جداسازی سره از ناسره تنها یکی از سویه‌های یکی از بخش‌های آن. اگر این تنها مدل نقد باشد، بازتاب خواست یک جامعه‌ی سودگراست که کار نقد را، و نه یکی از جوراجور کارهایش را، چنین می‌خواهد: اثرهای زیادی هست، من زمان بسنده برای شنیدن همه ندارم، پس باید به‌گزین کنم؛ نقد با جداکردن سره از ناسره این کار را انجام می‌دهد. یا جامعه‌ای مهارگر که با سره و ناسره کردن می‌کوشد ناهنجاری را کمینه کند یا چیرگی‌اش را پایدار کند: چیزی نباید فراتر از هنجارها برود، نقد با یافتن ناسره = ناهنجار محیط دایره‌ی هنجارها را پاسداری می‌کند. ولی نقد نه یکسره دربان و سانسورچی است و نه پیشنهاد سرآشپز (اگر پاره‌ای باشد).

نقد در این جستار اما پیکره‌ای است درآمیخته از چهار پیکرپاره‌ی توصیف، تفسیر، صورت‌بندی و داوری. به یاری یک تحلیل منطقی، نشان داده شد که هیچ‌یک از آن چهار در موسیقی ما ناشدنی نیست؛ گیریم که امروز به هر دلیلی یکی از آن میان کمتر در نقد خود را نشان دهد. تاریخ نیز گواهی می‌دهد که این چهار در گپ‌وگفت موسیقیدانان و در سازوکارهای تعیین جایگاه وجود داشته است. پس نقد در موسیقی کلاسیک ما نه نارواست و نه می‌تواند ناروا باشد. اما، وارون این، نقد می‌تواند بومی بوده و گاه بایسته است که چنین شود. معیارها و سنجه‌های نقد، به‌زرفی درون‌مقوله‌ای هستند و زین رو نمی‌توانند غیربومی باشند. زبان حرفه‌ای یا ژانرگن (دستگاه ترم‌شناختی) موسیقی ما اکنون آمیزه‌ای برون‌فرهنگی دارد که نمی‌توان، و نیازی هم نیست، در کوتاه‌مدت دگرگونش کرد، اما باید هشیار بود که آن آمیزه در نقد چگونه کار می‌کند. هدف و غایت نقد «به‌راستی برجای»ی ما و رسانه و گونه‌ی پدیداری‌اش، اما، مگر آنکه خود را درون مرزهای آن سه پیش‌گزارده زندانی کنیم، با تعریف نقدی که آورده شد تفاوتی ندارد؛ شاید جز در نقش بزرگ‌تری که اینجا به گفتار در برابر نوشتار می‌دهیم. این چنین، جستجوی مدلی که ویژه‌ی فرهنگ ما باشد و نه ویژه‌ی شرایط گذرنده‌ی زمانه‌ی کنونی — برای نمونه در سازگاری با نرخ چاپ و پخش نشریه‌ها و از این دست — کاری بیهوده است. تنها معیارها و سنجه‌هایی‌اند که نیازمند جستجوی گشوده و همیشگی از درون است.

گاه شدنی است که بیندیشیم مهم‌ترین چیزی که نقد را بر می‌کشد اخلاق آن است. اخلاق نقد چیست؟ موضوع‌هایی چون انصاف، شرافت، پاک‌ی (بری از فساد بودن) و مانند آن. اینها اگرچه در هر کاری ترجمان ویژه‌ی آن کار را می‌یابند و بودن‌شان در بهبود آن کار اثر دارد، اما، از آن‌رو که بسیار بدیهی و از دید این جستار پیش پا افتاده‌اند، چندان نیازمند نگرستن نبودند، زیرا نقد را بدان معنی بهبودی نمی‌بخشند. به جای آن دو موضوع اخلاقی‌نما — که اگر نیک بنگریم هر دو زیباشناختی‌اند — اعتبار و مرجعیت نقد و دوگانه‌ی بی‌طرفی / بی‌غرضی باید در

کانون اندیشه باشد؛ آن‌چنانکه نقد ما از راه توانایی فنی، دانش و ادبیات، یافته‌ها و داوری‌هایش همه‌پذیر شود و مرجعیتی بیش از امروز بیابد و این‌گونه، از راه پذیرفته‌شدن برآمد کارش در جامعه‌ی موسیقی نمود پیدا کند؛ و نیز بی‌غرض باشد نه بی‌طرف، که نقد به‌هرروی خود طرفداری است، و بی‌یک‌سویه (یعنی که تجربه‌ی زیباشناختی در کانون بررسی آن باشد) و بدین‌سان از موضوع اخلاقی دادگری و نادادگری یکسره دوری گزیند.

با همه‌ی اینها اکنون می‌توان چشم‌انداز به‌کرد نقد را دید یا نقدی آرمانی را در اندیشه آورد که عینیتی درخور دارد و از آن‌رو درگیر جزئی‌نگری است؛ و موشکاف و باریک‌بین و باریک‌اندیش است؛ و چون چنین است، کارش با تکین‌اثرهای موسیقی است و خود تکینگی آنها. این نقد گنجایش پرداختن به جهان یگانه‌ی اثر را دارد. می‌تواند در آن گشت‌وگذار کند، بی‌آن‌که نیازی باشد چندین اثر در پیوسته و نادریوسته‌ی آن را به این جهان بیاورد و در انبانی بزرگ یک‌جا کند. از دیگر سو، چنین نقدی باید آگاه باشد که باریک‌نگری تنگ‌نگری نیست، نزدیک‌بینی نیست. پس ناگزیر، برای گریز از به دام تنها ستیغ‌ها افتادن، چنین نقدی زمان‌آگاه است؛ می‌داند که در جایی ایستاده و این ایستادن یعنی او هم بازیگری است و نه یک نگرنده‌ی دیده‌نشده‌ی بی‌اثر. دگرگونی در زمان را از گردآمدن ویژگی‌های تکین اثرها درمی‌یابد و می‌تواند همگونی‌ها و همسانی‌های همگانه را ببیند و بدان واکنش نشان دهد. در همان‌گاه که دل‌مشغول تک و تکینگی است، از تعمیم زمانی چشم نمی‌پوشد. ایستاده و اثر را به پیش خود خوانده است. ایستاده است، اما در زمان و مکان، و این زمان و مکان را می‌شناسد، اگرچه آشکارا از آن سخن نگوید.

برای آنکه بتوان چنین کرد — که می‌اندیشم نقد را بهبودی می‌بخشد — باید سخنی برای گفتن و نوشتن داشت. این یک نکته‌ی به نظر کوچک عملی است؛ اگر بناست درباره‌ی یک اثر یک بند بیشتر نتوانیم بنویسیم، نه از فشرده‌گی، از سر دانستگی، و نه جان کلام کوتاه پرمغز، بلکه چون چیزی به چنگ نیاورده‌ایم که باز گوئیم، آنگاه گفتگو از نقد اثر و مانند آن کاری پوچ خواهد شد. پس باید راهی یافت که نقد، نقد جزئی، نقد عینی، نقد به معنای محدود، اثر بیشتری بیابد در برابر همتای دیگرش، نقد دوران(ها)، که تا یاد داریم پراثر بوده است. این راه از جستجوی «آنچه می‌تواند گفته شود» در گوشه و کنار موسیقی خودمان، در لایه‌های زیرین واکنش‌های رسمی و غیررسمی موسیقیدانان و اندیشه‌ورزی و بازاندیشی بر همه‌ی اینها، برخوردار آمد.

این چنین، پای تکیه‌گاه‌های نقد به میان می‌آید، آنها که توان آن را در روبروشدن با عینیت و جزئیات اثر می‌سازند و از سوی دیگر کل‌نگری بایسته‌ی آن را فراهم می‌کنند تا این دو هم‌چند یکدیگر بمانند. موسیقی‌شناسی — که در اینجا نظریه‌ی موسیقی و تجزیه‌وتحلیل را هم در دل آن دیده‌ام و بنابراین تعریفی کلی از آن داده‌ام — تاریخ موسیقی و زیباشناسی سه تکیه‌گاه نقدند و زین رو نقد باید پیوند خود را با آنان تنگ‌تر کند و آگاهانه‌تر سازد و، در موردهایی که می‌تواند،

در بالیدن آنها نیز بازیگری کند. این جاده‌ای است که اگر نقد موسیقی مدتی به اندازه‌ی کافی دراز، در هر جغرافیای فرهنگی، بیاید، دیر یا زود آن را خواهد پیمود. اگر جز این باشد، نقدی است که کم‌دانش می‌ماند و سردرگم و بی‌نظریه و بر چرخه‌ی کژ و کوژ خود همچنان می‌گردد و در خود درمی‌ماند.

نقدی که چنین باشد/ شود و این همه را که سیاهه‌وار آورده‌ام به کار بندد، نقدی که خواهان آنم، بیش از هر چیز نقد موسیقایی موسیقی خواهد بود و سویی نیرومند تحلیلی خواهد داشت. تفسیری خواهد داد که بر بستر به‌نسبت استوار نظری ساخته شده است. این‌گونه نقدی نه تنها می‌تواند اثر(های) سترگ را ارج نهد یا آن(ها) را که چنین نیست(ند) به زیر کشد، بلکه همچنین می‌تواند هر بار جهانی نوین از درون آن(ها) بازخوانی کرده و هر بار آن(ها) را برای جهانی نوین بازخوانی کند. تجربه‌ی زیباشناختی ما از اثر(های) موسیقی را نه تنها می‌تواند بازگو کند که می‌تواند به چالش بکشد، بگستراند، بسنجد، دگرگونش کند یا واژگونش سازد. این نقد از توصیف برمی‌گذرد و به تحلیل می‌رسد. داوری‌اش دیگر همه «نیک و بد» نیست که کشف و بازکشف نیز هست. سروکارش با کسان نیست. این‌سان نقدی، نه تنها موضوع خودش را، که خود خودش را نیز به نقد می‌کشد و این راهی است که منتقدان فرهنگ‌های دیگری نیز رفته‌اند. پس نباید پروای آن داشت؛ زیرا، چنانکه نشان دادم، جز در مصداق‌ها راهی جز آن نیست و، همچون هر پدیده‌ی اندیشگی دیگر، با رونویسی و حتی تنها یادگیری راه دیگران به دست نمی‌آید، ورزیدن و در مسئله پیچیدن نیز می‌خواهد.

این نقد، که از آن سخن گفتم، فقط در بند دگرگشت موسیقی امروزی نیست. پیشینه‌ی کارش آن نیست که همچون پادزهر یا بهتر بگوییم دستگاه ایمنی اندامواره‌ی اجتماعی موسیقی عمل کند، بلکه — اگر در پی همانندیابی باشیم — بیشتر همسان دستگاه گوارش (و اگر تصورپذیر باشد، چیزی همچون «بازگوارش» پایان‌ناپذیر که در اندام‌های ما نیست) کار خواهد کرد. این نقد در پی دگرگشت درک و دریافت است، زیرا آگاه است که همان‌گونه که موسیقی در دوران‌ها دگرگون می‌شود، دریافت موسیقایی نیز دگرگون خواهد شد. اگر این را بپذیریم، یک پیشوند «باز» بر سر هر یک از چهار پیکریاره‌ی نقد آورده‌ایم و توائش «دوباره از نو» انجام دادن کارها را به آن بخشیده‌ایم؛ و آنچه می‌توان بر سرش «دوباره از نو»یی آورد به سرشت تفسیری است. تفسیر است که می‌تواند دم‌به‌دم نو شود و گستره‌اش هر چه فراخ‌تر باشد، اثری سترگ‌تر و گران‌مایه‌تر را نوید می‌دهد. هنر بی‌اندازه سیال است و اگر نقد جز این راهی برای رویاروشدن با آن در پیش گیرد/ می‌گرفت، جستاری چون این از همان گاه نوشته‌شدن بر کاغذ، مرده زاده می‌شد. اگر نقدی تفسیرگر و «باز» کار باشد، به‌ناچار یک‌سویه‌اش همواره ویرانگری است، زیرا شناخت‌شناسی پیشین را برمی‌اندازد. نقدی که خواستار آنم، وارون آن گفته‌ی نامور که می‌گوید

«نقد باید سازنده باشد» یا «نقد باید مشفقانه باشد» (که هر دو یعنی از گل نازک‌تر به من آفریننده یا به اثرم نگویید)، ویران‌کننده است؛ بدین معنی که اثر پس از نقدشدن در دریافت ما هر چیزی هست جز آنچه پیش از نقدشدن بود؛ پس هیچ شفقتی نمی‌ورزد جز با دانستن و شناختی نو. اما به یک معنای دیگر سازنده نیز هست؛ یعنی چیز دیگری از اثر «می‌سازد»، پس نقد نه سازنده که «بازسازنده» و «واسازنده» است.

در این میان، اگر موشکافانه بنگریم، یک ناسازوارگی بنیادی هست و آن این است که چگونه، آنچه با خواست عینیت و خرد سرد آغاز گشت، این چنین به فروگشایی و گشودگی تفسیر و خرد — یا شوری — گرم انجامید. چگونه این همه را در کنار هم نگاه داریم؟ ناسازواره این چنین گشوده می‌شود که بدانیم آن عینیت را می‌خواستیم که بستر و شالوده‌ی استوار نقد تفسیرگر شود. عینیت از این نگاه، هم شالوده‌ای است برای هر نقد تکین — و نه شالوده‌ی همه‌ی نقد ما بر بازه‌ی زمان — و هم کرانمندی تفسیر چنانکه آنچه آشکارا عینیت یک اثر را نقض کند، اگر در این باره اطمینان داشته باشیم، بی‌برو و برگرد یک نادرستی است و نه گستردگی تفسیر. عینیتی که می‌گویم در هر نقد شالوده‌ی گاه نقدشدن است و بر بازه‌ی زمان مرز درستی و پذیرش. این گونه ناهمسازی‌ای در میان آنها بر جا نمی‌ماند.

راهی که تاکنون در این جستار از سر گذشت برای آن بود که نقد بیابد و به شود و سخنی از آنکه نقد چه کند یا به چه موضوع‌هایی بپردازد تا خود موسیقی را به سازد به میان نیامد، جز آنکه بخشی از آن به‌کرد پیرافراورده‌ی خودبه‌خودی بالیدن نقد باشد. اما اگر به اندازه‌ی اشاره‌ای گذرا و در پایان جستاری دراز بخواهم به این کار نیز اندکی بپردازم، دو موضوع و یک راه‌حل به اندیشه‌ام درمی‌آید که ارزش بازگفتن داشته باشد. اگر بخواهیم نقدی بنیادی کرده باشیم — که البته در رده‌ی نقد دوران جای می‌گیرد — که ما را از آنچه که هست برکند، فزون از آنچه که دیگران گفته‌اند، موسیقی را از وضعیت کنونی‌اش از بن دور کند و دگردیدی‌ای ژرف پدید آورد، نخست شورش بر ادبیات (و ادبیت) است^{۴۸} که هیچ چیز هم‌پایه‌ی ادبیات بر جان موسیقی ما چیره نیست (حتی به گمان من در نمونه‌های غیرآوازی و بی‌واژه‌ی آن)، پس هیچ چیز هم به اندازه‌ی برانداختن آن دگرگونش نخواهد کرد. شورشی که از آن سخن می‌گویم تنها دل‌خوش به‌زیرکشیدن جایگاه سروری شعر و پیرو موسیقی ساختنش، چنانکه برخی پیش می‌نهند، نیست، بلکه شورش بر خود هستی ادبیات و زبان‌زدگی موسیقی ماست؛ و دوم بازاندیشی یا رد منطق

۴۸. بی‌اندازه دشوار است که به این پرسش نیندیشم که این پژواک ناآشنای واژه‌ی شورش که بسیاری از ما اکنون حس می‌کنیم و اینکه نقد امروزی ما در پی دگرگونی‌های زمین‌لرزه‌وار نیست — حتی نمونه‌هایی که تغییرات سبک‌شناختی ژرف پیشنهاد می‌کنند — تا چه پایه با مدل دگرگونی‌خواهی کنونی ما در سویه‌های سیاسی، اقتصادی و اجتماعی — که آن هم خواستار دگرگونی‌های کند و آرام است — پیوند دارد؟ چه اندازه بازتاب نوعی «روح زمانه» است؟ و اگر این چنین باشد تا کجا ممکن است بتوان آن شورش را پیش برد؟

سخن عرفانی که در ژرفای رگ و پی موسیقی ما تنیده است و هیچ چیز به سان بیرون گذاشتن آن از دایره‌ی اندیشه‌ی موسیقایی نگاه زیباشناختی ما را رنگی دیگر نخواهد داد. خواست نخست در کنش هنرمندانه برمی‌آید، اما دومی به دو راه شدنی است؛ یکی ملایم‌تر: جایگزین کردن آن بن فراموسیقایی با چیز دیگر، که در درون راهی سازشکارانه است؛ و دیگری شدیدتر: بی‌پرده فراتر رفتن از امر ناموسیقایی و نه گویی به آن (که من خود هم‌سوی این دومی‌ام). این نیز اگرچه در ظاهر کاری نظری می‌نماید، اما چنانچه هدف نقد پذیرفته‌ای باشد، بی‌درنگ کنش موسیقایی و دریافت ما از موسیقی را دگرگون می‌سازد.

و در پایان، انجام این همه کار کارستان، که در این جستار آرمان‌خواسته‌ام، بس بزرگ و دور از دسترس می‌نماید، اما چه باک، در برابر ما نیز خردافزار هم‌اندیشی را داریم. فروگشودن این همه به دست همگان شدنی است و، از آن گذشته، کدام کار شایسته‌ی انجام‌دادن را به یاد داریم که چنین دشوار نبوده باشد؟

مراجع

- آزاده فر، محمدرضا
 ۱۳۸۸ «اصول و مبانی نقد پژوهش هنری؛ مبانی آهنگسازی و نقد کاربردی: بهره‌های مطالعات بین رشته‌ای در نقد موسیقی»، پژوهشنامه‌ی فرهنگستان هنر، شماره‌ی ۱۲: ۲۲-۶.
 اسعدی، هومان
 ۱۳۸۲ «بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران؛ دستگاه به عنوان مجموعه‌ی چندمدی»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، شماره‌ی ۲۲: ۶۵-۳۴.
 ۱۳۸۵ «تصلب سنت، انجماد ردیف: پرسشی از سنت موسیقایی»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، شماره‌ی ۳۴: ۲۱۹-۲۰۹.
 امیری، کیمیا
 ۱۳۹۱ «لطفی از بازسازی گفت؛ گزارش کامل همشهری آنلاین از نشست نقد نغمه»، همشهری آنلاین، <http://hamshahrionline.ir/details/202459>، بازیابی: ۹۲/۳/۵.
 بلخاری قهی، حسن
 ۱۳۹۰ فلسفه‌ی هنر اسلامی (مجموعه مقالات)، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
 حجاریان، محسن
 ۱۳۹۲ موسیقی و شعر: تفاوت و طبقه‌بندی، تهران: رشد آموزش.

خاتمی، محمود

- ۱۳۹۰ پیش درآمد فلسفه‌ای برای هنر ایرانی، تهران: فرهنگستان هنر. دورینگ، ژان
- ۱۳۸۳ سنت و تحول در موسیقی ایران، ترجمه‌ی سودابه فضالی، تهران: انتشارات توس. دیکس، جورج
- ۱۳۹۳ هنر و ارزش، ترجمه‌ی مهدی مقیسه، تهران: موسسه‌ی تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری (متن). رولان، رومن
- ۱۳۸۸ موسیقی دانان امروز، ترجمه‌ی رضا رضایی، تهران: کارنامه. ریتر، یواخیم و دیگران (سرپرستاران)
- ۱۳۸۹ فرهنگ‌نامه‌ی تاریخی مفاهیم فلسفه (جلد اول: فلسفه‌ی هنر)، محمدرضا حسینی بهشتی و بهمن پازوکی (ویراستاران فارسی)، تهران: موسسه‌ی پژوهشی حکمت و فلسفه‌ی ایران و موسسه‌ی فرهنگی- پژوهشی نوارغون. سپنتا، ساسان
- ۱۳۸۲ چشم‌انداز موسیقی ایران، تهران: ماهور. سماواتی، محمد جمال
- ۱۳۷۰ «موسیقی ایرانی کالبدشکافی یک بحران»، آدینه، شماره‌ی ۶۷: ۶۰-۶۴. صداقت‌کیش آروین
- ۱۳۸۸ «نمودی از جهان متن اثر؛ کاوشی در جایگاه، کاربردها و دشواری‌های آنالیز موسیقی (بخش نخست)»، فرهنگ و آهنگ، شماره‌ی ۲۷: ۲۳-۲۸.
- 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 / زیباشناسی و قطعات مجموعه‌ی سرخانه»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، شماره‌ی ۴۷: ۱۶۷-۱۸۶.
- ۱۳۹۰ «تأملاتی در نقد اسطوره‌شناسانه‌ی موسیقی»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، شماره‌ی ۵۲-۵۱: ۳۵۷-۳۶۷.
- ۱۳۹۱ «تجزیه و تحلیل موسیقی ایرانی؛ بررسی برخی چالش‌ها، گردآوری امکانات یک مدل»، دوفصلنامه‌ی پژوهشی مهرگانی، شماره‌ی ۵: ۳۱-۷.
- ۱۳۹۳ درس گفتارهای نقد موسیقی، کتاب الکترونیک، نسخه‌ی ۲،۲، <http://palatus.net/lec mucDrV2.2.pdf>. صداقت‌کیش. آروین و الهام آهوخش
- ۱۳۸۹ «سایه روشن موسیقی ما»، دوفصلنامه‌ی پژوهشی مهرگانی، شماره‌ی ۱: ۵۲-۴۱.

صفت، داریوش

- ۱۳۸۶ هشت گفتار درباره‌ی فلسفه موسیقی، تهران: کتاب‌سرای نیک.
- ۱۳۹۱ هشت گفتار درباره‌ی فلسفه موسیقی (۲)، تهران: کتاب‌سرای نیک.
- فاطمی، ساسان
- ۱۳۸۵/۱۳۸۲ «نقد موسیقی طرح چند سؤال»، مجموعه مقالات اولین و دومین هم‌اندیشی نقد هنر، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- ۱۳۸۴ «پیوند شعر و موسیقی قاعده یا سبک؟»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، شماره‌ی ۲۸: ۱۵۸ - ۱۳۷.
- ۱۳۸۵ «چگونه به رکود رسیدیم چگونه از آن خارج شویم؟»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، شماره‌ی ۳۴: ۲۳۲ - ۲۲۱.
- فیاض، محمدرضا
- ۱۳۹۱ شناخت دستگاه‌های موسیقی ایرانی، تهران: ماهور.
- مختاباد، ابوالحسن و ساسان فاطمی
- ۱۳۸۷ «تأملی بر نقد موسیقی»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، شماره‌ی ۴۱: ۲۰۹ - ۲۰۱.
- میرعلینقی، سید علیرضا
- 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.

Adorno, T. W.

1930 "Mahler Today", in *Essays on Music*, Theodor W. Adorno, Trans. Susan H. Gillespie, London: University of California Press.

Adorno, T. W., & Paddison, M.

1982 "On the Problem of Musical Analysis", *Music Analysis*, Vol. 1, No. 2: 169-187.

Beardsley, M. C.

1978 "Languages of Art and Art Criticism", *Erkenntnis*, 12(1): 95-118.

Cone, E. T.

1981 "The Authority of Music Criticism", *Journal of the American Musicological Society*, 34 (1): 118-.

During, Jean, Zia Mirabdolbaghi and Dariush Safvat

1991 *The Art of Persian Music*, Washington DC: Mage Publishers.

Gurney, E.

2011 *The Power of Sound*, Cambridge: Cambridge University Press.

Hanslick, E.

1986 *On the Musically Beautiful*, Trans. Geoffrey Payzant, Indianapolis: Hackett.

Kemal, S. and I. Gaskell (eds).

1991 *The Language of Art History*, Cambridge: Cambridge University Press.