

موسیقی و شعر

تفاوت و طبقه‌بندی

محسن حجازیان



Music and Poetry

Difference and Classification

Mohsen Hajrian

شعر و موسیقی از نمودهای پراچ فرهنگ ایرانند. این دو نموده پیوند پیچیدم‌ای با زبان فارسی دارند که بیان فرهنگ ایران بر آن استوار است. شعر با زبان و اندیشه ایرانیان پیوندی ناگسستنی دارد. در شعر پژوهش‌های فراوانی صورت گرفته و زوایای ناشناخته آن تا حدی روشن شده است اما موسیقی ایرانی همچنان ناشناخته مانده است. آن‌گاه که آثار فردوسی و مولانا و سعدی و حافظ را می‌خوانیم، تصور می‌کنیم همه چیز را به کمال گفته‌اند و گفته دیگری نیست که بر آنها افزوده شود، اما آن‌گاه که به قطعه‌ای از موسیقی ایرانی گوش فرا می‌دهیم، بیشتر بر جنبه‌های آرام‌بخش آن تمرکز می‌کنیم و کمتر به محتوای اجتماعی، فرهنگی یا تاریخی‌اش می‌اندیشیم.

— از متن کتاب —



انتشارات رشد آموزش

ISBN 978-600-6200-33-7



9 786006 269337

محسن حجاریان

موسیقی و شعر

تفاوت و طبقه‌بندی



موسیقی و شعر
تفاوت و طبقه‌بندی
محسن حجاریان

...

آماده‌سازی متن
کتابخانه امید صبا:
با همکاری محبوبه دلجو
ویرایش: زهرا قیاسی، زهرا مرعشی

...

لیتوگرافی و چاپ: آرمان پیشرو کیان

...

چاپ اول: زمستان ۱۳۹۲

۱۰۰۰ نسخه

۲۵۰۰ تومان

این کتاب با سرمایه کتابخانه امید صبا به چاپ رسیده است.
همه حقوق چاپ و نشر این اثر انحصاراً برای ناشر محفوظ است.

هرگونه استفاده از کتاب‌آرایی و عناصر آرایشی این کتاب اکیداً ممنوع است و پیگرد قانونی دارد.

انتشارات رشد آموزش
تهران، میدان هفت‌تیر، خیابان کریم‌خان زند، شماره ۲۷
کدپستی: ۱۵۱۴۷۵۸۹۱۶
تلفن: ۸۸۸۳۳۷۱۱

سرشناسه : حجاریان، محسن، ۱۳۲۵-
عنوان و نام پدیدآور : موسیقی و شعر: تفاوت و طبقه‌بندی/ محسن حجاریان.
مشخصات نشر : تهران: رشد آموزش، ۱۳۹۲.
مشخصات ظاهری : ۲۷۸ ص: مصور.
فروست : مطالعات موزیکال: ۱.
شابک : 978-600-6269-33-7
وضعیت فهرست‌نویسی: فیا
موضوع : موسیقی و ادبیات
موضوع : موسیقی ایرانی -- تاریخ و نقد
موضوع : شعر فارسی -- تاریخ و نقد
رده‌بندی کنگره : ۱۳۹۲ ح ۴/۳ ML۲۸۲۹
رده‌بندی دیویی : ۷۸۱/۱۷
شماره کتابشناسی ملی : ۳۱۸۲۶۰۷

مطالعات موزیکال ۱



کتابخانه تخصصی ادبیات

پیش گفتار	۹
آیا شعر موسیقی است؟	۱۷
تفاوت شعر و موسیقی	۹۱
زبان فارسی و موسیقی دستگاهی	۱۵۱
شعر فارسی در قلمرو موسیقی؛ تاریخ و جغرافیا	۲۲۵
تفاوت حس آمیزی در شعر و موسیقی	۲۸۹
دستان و پرده؛ موسیقایی و عرفانی	۳۱۹
آواز، دستگاه و صوت آوا	۳۴۵
جبر و آزادی، درون گرایی در موسیقی ایرانی	۳۷۵
پایان سخن	۴۲۳
پیوست ۱؛ پرده در موسیقی و عرفان ایران	۴۳۳
پیوست ۲؛ طبقه بندی هنر موسیقی و شعر ایرانی	۴۳۷
کتاب شناسی	۴۷۱

آن روز شوق ساغر می خرمم بسوخت
کاتش ز عکس عارض ساقی در آن گرفت
«حافظ»

پیش گفتار

شعر و موسیقی از نمودهای پراچ فرهنگ ایرانند. این دو نمود پیوند پیچیده‌ای با زبان فارسی دارند که بنیان فرهنگ ایران بر آن استوار است. شعر با زبان و اندیشه ایرانیان پیوندی ناگسستنی دارد. در شعر پژوهش‌های فراوانی صورت گرفته و زوایای ناشناخته آن تا حدی روشن شده است. اما موسیقی ایرانی همچنان ناشناخته مانده است. آن‌گاه که آثار فردوسی، مولانا، سعدی، حافظ را می‌خوانیم، تصور می‌کنیم همه چیز را به کمال گفته‌اند و گفته دیگری نیست که بر آن‌ها افزوده شود، اما آن‌گاه که به قطعه‌ای از موسیقی ایرانی گوش فرا می‌دهیم، بیشتر بر جنبه‌های آرام‌بخش آن تمرکز می‌کنیم و کمتر به محتوای اجتماعی، فرهنگی یا تاریخی‌اش می‌اندیشیم.

پژوهش در تاریخ و سایر عرصه‌ها از جمله زبان‌شناسی، سازشناسی و ادبیات دوره‌های مختلف می‌تواند بخشی از کلاف سردرگم تاریخ موسیقی یا موسیقی‌شناسی و حتی رابطه‌اش با زبان و ادبیات ایران روشن کند.

شناخت ما از موسیقی دوره‌های گذشته همه بر پایه نوشته‌های فارابی، صفی‌الدین ارموی، قطب‌الدین، عبدالقادر، بنایی و تعدادی رساله پراکنده است که اغلب حاوی تعریف موسیقی و ترکیب درجات و فواصل و مبحث ایقاعند. اگر بخواهیم مسیر پیشرفت موسیقی ایرانی را دریابیم باید به این نوشته‌ها مراجعه کنیم. این نوشته‌ها نکته‌هایی به ما می‌گویند که همگی بر آن‌ها توافق نداریم. موضوع شناخت موسیقی در دوره معاصر، بیشتر شناخت اجتماعی یا فرهنگی یا فلسفی آن است.

آن‌گاه که از فرهنگ سخن می‌گوییم رو به سوی تاریخ و جامعه و روابط انسانی و کنش‌های دسته‌جمعی آدمیان داریم و از هنرپژوهی که یاد می‌کنیم نگاهمان به فلسفه هنر است؛ خواه به طور علمی و تجربی از عناصر عینی تاریخ و جامعه سرچشمه گرفته باشد، خواه از دنیای درونی و اندیشه‌ورزی مجرد انسان. دیربازی است که در ایران پژوهش موسیقی را آغاز کرده‌ایم، اما به واقع هدف پژوهش موسیقی هنوز روشن نیست و معلوم نیست که برای رسیدن به کدام پرسش، موسیقی را مطالعه می‌کنیم یا اساساً چه تعریفی برای موسیقی داریم؟ رابطه آن با دیگر هنرها چیست؟ و جایگاه فرهنگی و اجتماعی و تاریخی آن کجاست؟ کمبودهای چشمگیری که موسیقی‌پژوهی ایران با آن مواجه است نتیجه فقدان نقد است که البته جبران این کمبود نیازمند آزادی نقد و مباحثه است. بخش‌های نخستین این کتاب بیشتر درباره تفاوت زبان و شعر و موسیقی و پژوهش آن‌ها است و به طور کلی توضیحاتی درباره تعریف موسیقی و بیگانگی بنیادی آن از زاویه صوت‌شناسی با شعر را دربر می‌گیرد. گفتارهای اول به دریافت نادرست موسیقی بودن شعر می‌پردازد. در نوشته‌های شعرشناسان و موسیقی‌شناسان ایرانی بر این نکته تکیه شده که شعر حاوی عنصر موسیقی است و موسیقی را هم می‌توان با وزن و صنعت‌های شعری سنجید. از آنجاکه چنین موضوعی از جانب سرآمدان شعرشناسی ایرانی به اصلی مسلم و انکارناپذیر مبدل شده و تاکنون گفت‌وگویی نقدگونه درباره موسیقایی بودن شعر نوشته نشده، در اینجا، تا حد امکان چنین گفتاری را درباره «این خطا» مطرح می‌سازیم. در سراسر کتاب تفاوت موسیقی و شعر از زوایای گوناگون بررسی شده و بنیان این تفاوت بر این اصل که (معمولاً از چشم و گوش هنرشناسان پنهان مانده است) که صوت موسیقی به ذات هنری صوتی قائم است که آن را موسیقی می‌کند و شعر هرگز در آن دایره جایی ندارد.

بخش دیگر کتاب به رابطه زبان و ادبیات فارسی با موسیقی ایرانی اختصاص دارد. قسمت سوم کتاب مباحث زیباشناسی موسیقی ایران را دربر می‌گیرد. بدون آگاهی از جایگاه هنرها و بخش‌بندی آن‌ها، کمتر می‌توانیم به ارج و اهمیت

هنری آن‌ها در فرهنگ ایران و نهایتاً جایگاه آن‌ها در هنرهای جهانی بپردازیم. موضوع اصلی کتاب «ناموسیقایی بودن» شعر است که در پی آن به رابطه زبان و موسیقی نیز پرداخته و جایگاه زبان فارسی را در کنار موسیقی دستگاهی به اختصار توضیح داده. چند فصل آغازین بر «تفاوت موسیقی و شعر» تکیه دارد و فصل‌های پایانی به جایگاه موسیقی و شعر در «طبقه‌بندی» هنرها می‌پردازد. مباحث چند فصل میانی با نقش «دوگانه» موسیقی و شعر، در خدمت توضیح «تفاوت و طبقه‌بندی» هنر موسیقی و شعر ایران است. هدف نهایی این کتاب، تعریف مفهوم موسیقی از جنبه‌هایی است که بتوان به درستی آن را از شعر ایرانی تفکیک کرد. اگر نتوانیم موسیقی را تعریف کنیم و آن را از شعر تفکیک کنیم، نمی‌توانیم جایگاه این دو را در طبقه‌بندی هنرهای ایرانی آشکار سازیم.

در این کتاب کوشیده بر پایه تعاریف «موسیقی‌پژوهی» و «رابطه زبان با موسیقی» و از زاویه تفاوت حس‌آمیزی در شعر و موسیقی و از دید زیباشناسی فلسفه، تفاوت‌های شعر و موسیقی را نشان دهم. مشخصاتی که بر تعریف شعر مترتب است در دایره موسیقی جای نمی‌گیرند.

منابع کهن موسیقی‌شناسی ایران و به طور کلی موسیقی‌شناسی از روزگار فارابی و ابن‌سینا و ارموی و قطب‌الدین و مراغی در هیچ‌جا، شعر را موسیقی ندانسته‌اند و به اشتراکاتی که امروزه تحت عنوان‌های موسیقی بیرونی، کناری، داخلی و معنوی دسته‌بندی می‌شوند هم اشاره‌ای نکرده‌اند. در مطالعات و نوشته‌های موسیقی‌شناسان معاصر، زبان‌شناسان و فلاسفه نیز هرگز درباره یگانگی ذات شعر و موسیقی سخنی به میان نیامده است. باین حال، اگر این سخن‌ها درست باشند، ما ایرانیان می‌توانیم بگوییم همه آن گفته‌ها به گذشته و به دیدگاه‌های بیگانگان تعلق دارد و اکنون خود دستاوردی نوین داریم و در پژوهش‌هایمان نشان داده‌ایم که «شعر فارسی دارای موسیقی بیرونی، کناری، داخلی و معنوی» است. برای نشان دادن موسیقی‌های گوناگون در شعر، نه تنها به دانستن تعاریف مقولات گوناگون در موسیقی‌شناسی و زبان‌شناسی نیازمندیم بلکه به شناخت مقولات فلسفی هم نیازمندیم که حد و مرز هنرها را

از یکدیگر مشخص می‌کند. این‌ها هم به کنار، اگر نخواهیم تعاریف دیگران را بپذیریم، به‌ضرورت باید تعاریفی مناسب استدلال‌های علمی مطرح کنیم و در پرتو آن‌ها بتوانیم گفتمانی قانع‌کننده را آغاز کنیم.

برای اثبات اینکه شعر از جنبه‌های گوناگون «موسیقایی» است، پیش از هرچیز باید بدانیم شعر و موسیقی چیست؟ ندانستن یا کم دانستن یکی از این دو موجب ناکامی در اثبات موضوع می‌شود. در ادبیات تعریف‌هایی جامع و سنجیده برای شعر داریم. در دوره معاصر، با پیدایش و گسترش شعر نو، تعاریف و گفتارهای جامع برای شناخت شعر پدید آمده است. از سوی دیگر، در آثار فارابی، صفی‌الدین ارموی و قطب‌الدین شیرازی نیز تعریف‌های سنجیده و دقیقی برای موسیقی داریم که در پرتو دانش موسیقی‌شناسی یونان باستان شکل گرفته و تا آن زمان صیقل یافته بودند. این صاحب‌نظران و حتی کسانی همچون ابن‌سینا، رازی و جامی که دغدغه اصلیشان فرضیه‌پردازی موسیقی نبوده است، در تعریف موسیقی همگی به عنصر بنیادی موسیقی که نغمه است نظر داشته‌اند. نغمه، گوهر موسیقی است، زیرا بدون نغمه موسیقی، موسیقی نیست و همانندسازی آن هم در صورت‌های دیگر اصوات ناممکن است.

استدلال و تعریف‌های این کتاب بیشتر بر محور تعریف موسیقی و بر پایه تعریف صوت نغمه است. در اینجا به اثبات موسیقی بودن گوهر نغمگی موسیقی پرداخته‌ایم که این امر خودبه‌خود به نفی «موسیقایی» بودن شعر منجر می‌شود. باینکه از جنبه‌های سلبی «موسیقیت» در شعر هم سخن گفته‌ایم، اما نهایتاً اصل را بر این نهاده‌ایم که با تعریف موسیقی، جنبه‌های نغمگی موسیقی را که هیچ راهی به «شعریت» ندارد برجسته‌تر سازیم. در اینجا اثبات کرده‌ایم که صوت موسیقی به ذات هنری صوتی قائم آن را موسیقی می‌کند و نغمه است که آن را از تمام گونه‌های دیگر اصوات مجزای سازد. تعریف موسیقی از گوهر و ماهیت «نغمه» منتج می‌شود و هیچ صوت دیگری نمی‌تواند در دایره آن بگنجد. نغمه موسیقی نه فقط از جنبه آوای فیزیکی اکوستیک، بلکه از زاویه فرهنگی هم تفاوت‌های بنیادی با شعر دارد. احساسی که نغمه موسیقی می‌آفریند با احساسی که شعر به وجود

می‌آورد متفاوت است؛ این اصل را دنیای حس‌آمیزی این دو آشکار می‌سازد. بر پایه این دست تفاوت‌هاست که فلسفه هنر، آن‌ها را در دو طبقه «شعر» و «موسیقی» دسته‌بندی کرده است. موسیقی، قائم به نغمه است در حالی که شعر از واژگان بهره می‌گیرد و جهان دیگری بیرون از دایره موسیقی دارد.

در سراسر کتاب، متذکر شده که راقم این سطور داعیه تعریف شعر را چه کهن و چه نو ندارد. با این حال، با استفاده از تعریف‌های رایج درباره شعر، که اساس آن را تخیل دانسته‌اند، توجه خوانندگان این نوشته را به مقایسه دو مفهوم و دو مقوله «تخیل» در شعر و «نغمه» در موسیقی جلب می‌کند تا مشخص شود که تفاوت این دو از کجا سرچشمه می‌گیرد. کسانی که از «موسیقی شعر» سخن می‌گویند، تنها صورت ظاهری شعر را موسیقی نمی‌دانند، بلکه عنصر موسیقی را به محتوای معنوی شعر هم تسری می‌دهند. از اینجاست که در تعریف «موسیقی شعر» نمی‌دانیم چگونه تعریف «نغمه» می‌تواند به «معنای» شعر تعمیم داده شود. بی‌تردید شعر ایران جایگاهی در ادبیات جهان دارد. با اینکه در اینجا از گوهر شعریت آن سخن می‌گوییم، اما اگر «شعر» ایرانی به‌واقع حاوی موسیقی است و جهانیان از آن بی‌خبرند، پس باید تمام کوششمان را بکنیم تا این جایگاه فخرآفرین و منحصر به فرد را به آن‌ها نشان دهیم. اما می‌بینیم که سخن فقط در باب اشعار مولانا و حافظ نیست، بلکه «موسیقایی» بودن، دامن شعر نو را هم می‌گیرد. در مطالعات و استدلال‌هایی که در موضوع «موسیقی بودن شعر» یا «موسیقی بودن عناصر شعر» در نوشته‌های ایرانیان خوانده‌ام هیچ‌چیز را وافی به واقعیت تعریف موسیقی ندیده‌ام. برای اینکه نشان دهیم، عناصر شعر «موسیقی»‌اند، لازم است تعریفی از موسیقی ارائه دهیم. موسیقی را از دو زاویه کلی تعریف می‌کنیم: یکی از دید فیزیک (یا اکوستیک) صوت و دیگر از دریافت فرهنگی آن. هنگامی که صوتی از دید فیزیکی (اکوستیک) در دسته «آوای موسیقی» جای می‌گیرد، نشان می‌دهد که آن صوت دارای ویژگی‌هایی است که آن را از دیگر اصوات مجزا کرده است. از سوی دیگر، همه فرهنگ‌ها، موسیقی‌های خود را دارند و علی‌رغم دریافت‌های فرهنگی از

تعریف موسیقی، همه بر موسیقایی بودن «آوای موسیقی» خود اصرار دارند. پس از دو جنبه ویژگی‌های فیزیکی صوت و تعریف فرهنگی، می‌توانیم تعریف جهان‌شمولی برای موسیقی ارائه دهیم. وقتی می‌گوییم: «ما قصه سکندر و دارا نخوانده‌ایم» [با آوردن نام اسکندر و داریوش سوم پادشاه هخامنشی و زمینه‌های جنگ میان آن دو برای کسی که از پیش با رخداد نبردشان آشناست باید موسیقی معنوی بیت متبادر شود]، می‌بینیم که به‌هیچ‌روی نمی‌توانیم این دریافت را به تعریف موسیقی ارتباط بدهیم. گذشته از تفاوتی که در ماهیت شعر و موسیقی هست، گفته شده که این بیت هنگامی به موسیقی مبدل می‌شود که خواننده از تاریخ جنگ اسکندر و داریوش آگاهی داشته باشد و الا چیزی از موسیقی آن درک نخواهد کرد. نمی‌خواهم به واکاوی چنین نکته‌هایی بپردازم، این مثال را هم برای این آوردم تا گفته باشم که اگر این‌گونه نوشته‌ها را به زبان‌های دیگر ترجمه کنیم و بگوییم که این اشعار که درباره اسکندر و داریوش می‌خوانید، «همه خود موسیقی هستند» مشروط به اینکه تاریخ آن روزگار را بدانید و موسیقی‌اش را درک کنید، آن‌گاه خواهیم دانست که از تعریف موسیقی تا چه اندازه «بی‌خبریم».

علی‌رغم هر استدلال و برهانی که در «نفی» موسیقایی بودن شعر در این کتاب مطرح کرده‌ام و با وجود پشتوانه دیدگاه و نظرات موسیقی‌شناسان و زبان‌شناسان و فیلسوفان و مقایسه شعر و موسیقی در زمینه‌های متفاوت، باید بی‌هیچ‌تعصبی بگوئیم جایگاه رفیع شعر فارسی را محفوظ داریم و در خلط چنین صفات ناروایی پرهیز کنیم. نمی‌خواهم جایگاه موسیقی را نازل‌تر از شعر جلوه دهم، اما می‌خواهم بگویم شعر به زبان شعر سخن می‌گوید و در جایگاهی غیر از آنجاکه موسیقی ایستاده، قرار دارد. بسیاری از ویژگی‌های شعر در صورت و محتوا و بیان مکنونات درونی با آوای اکوستیک که آن را موسیقی می‌نامیم، متفاوت است. اگر تعریف درستی از موسیقی در دست نداشته باشیم و بخواهیم آن را با شعر همگون بدانیم، نه تنها در کار همگون‌سازی بلکه در کار طبقه‌بندی هنرهای ایرانی هم با مشکل روبه‌رو می‌شویم. طرح این نکات شاید بتواند مسیری به‌سوی

شناخت بهتر موسیقی و شعر و در آخر به طبقه‌بندی هنرهای ایرانی بگشاید. اندیشه در بازشناسی آفرینش فرهنگ، به گذشته برمی‌گردد و خود را بازبینی می‌کند، به تماشا و بررسی خود و آفریده‌هایش می‌پردازد، هر بار آن‌ها را از غربالی کارآزموده‌تر و ظریف‌تر عبور می‌دهد. در شعر ایران، چنین خودبازنگری‌ها و غربال‌گری‌های ظریف بیش از دیگر هنرها صورت گرفته است. موسیقی نه مانند شعر ایرانی، کمتر به تماشای خود نشسته، باین حال از پیشروی و بلندپروازی باز نایستاده است.

در مواردی واژه «ساختار» به کار رفته است. کاربرد این واژه به هیچ‌روی ناظر بر بهره‌بردن از دیدگاه مکتب ساختارگرایی نیست. «ساختار» در این نوشته بیشتر به مفهوم سامانه، انتظام، داربست یا دریافت‌هایی از این دست است. آوردن نقل قول‌ها، یا اظهارنظرها و ایده‌های فیلسوفان و صاحب‌نظران، به‌ویژه در بخش‌های زیباشناسی، با حفظ احترام، دال بر تعلق و رنگ‌پذیری نویسنده از دیدگاه‌های آن‌ها نیست. همان‌گونه که پیشتر یاد شد، ضرورت این نوشته، طرح پرسش‌های کم‌وبیش ناگفته‌ای است که در نقد موسیقی‌شناسی ایرانی بی‌پاسخ باقی مانده‌اند. بی‌پافشاری در درستی یا نادرستی مطالب و موضوعات کتاب، هدف نهایی این نوشته طرح پرسشی است که بتواند خطی از تردید در ذهن شعرشناسان و موسیقیدانان ایرانی رقم بزند.

تفاوت حس آمیزی در شعر و موسیقی

حس آمیزی ترجمه «سینستژیا»^۱ است. حس آمیزی یعنی انتقال تحریک حسی به حس دیگر، به عبارت دیگر اگر حسی در بدن تحریک شود آن تحریک موجب تحریک حس (عضو) دیگر می شود و به همین ترتیب می توان آن را به احساس قرینه معنی کرد. اگر کسی صدای موسیقی را بشنود و تحریک حس شنوایی موجب تحریک حس بینایی اش شود به این تقارن احساسی است حس آمیزی می گویند. در مورد تحریک دید انسان از طریق رنگ ها همین حکم صادق است. مثلاً اگر با دیدن مناظر طبیعی، حوادث اجتماعی، پدیده عینی یا رنگ های یکی از حس های بویایی، شنیداری، بساوایی یا چشایی فعال شوند، احساس قرینه ای شکل می گیرد که آن را «کرومستژیا»^۲ می گویند. حس آمیزی در اصل کدهای اندیشه را که با حس ویژه ای ارتباط دارند می شکند و حس دیگری را بر می انگیزد. شنیدن موسیقی، حس بینایی یا هر حس دیگر را بر می انگیزد و این برانگیختگی در دید تا حدی جلو می رود که چشم لحظه ای از دیدن واقعیات عینی چشم می پوشد و در جهان خیالی تصورات و مناظر و خاطرات گذشته را چنان زنده و جاندار در جلو دیدگان خود می بیند که کاملاً غرق در دنیای خیالی می شود. این امر در نتیجه ارتباط کم و بیش ناشناخته حس ها با یکدیگر صورت می گیرد، یعنی با شنیدن موسیقی یا دیدن رنگ ها و یا لمس کردن شیئی حس های بساوایی، چشایی یا شنیداری تحریک می شوند. با اینکه از سینستژیا می توان مفهومی تداعی^۳ را هم

1. synesthesia

۲. Chromesthesia کروم به معنی رنگ است.

3. association of ideas

دریافت کرد، اما تحریک قرینه با تداعی متفاوت است. فارابی در کتاب موسیقی کبیر (۱۳۷۵: ۵۵۹) در رابطه با سینستریا اشاره‌ای تلویحی به موسیقی دارد. به گفته فارابی مفهوم محاکات به معنی تقلید است، اما نشانه‌ای از دریافت سینستریا دارد. او در این مورد می‌گوید: «بالجمله الحان، همچنان‌که در جاهای دیگر گفته‌ایم، همچون بسیاری از محسوسات مرکب دیگر، مانند تصویر، تندیس‌ها و نقش‌ونگارها، دو قسم‌اند: برخی تنها برای آن ساخته شده‌اند که علاوه بر لذت، در نفس چیزی دیگر از تخیلات و انفعالات پدید آورند و از این راه اموری دیگر را محاکات می‌کنند». فارابی (۱۳۷۵: ۲۰) مستقیماً به رابطه فراحسی موسیقی با دیگر منابع حسی می‌پردازد. وی لحن‌ها (ملودی) را از سه زاویه بررسی می‌کند. و می‌گوید: «لحنی که با یکی از این دو استعداد [استعداد ساختن لحن و استعداد ادای آن] ساخته و با دیگری ادا شود بالجمله سه نوع است. یکی آن است که از شنیدنش در نفس لذت و فرح و آسایش حاصل شود و بیش از این تأثیری در نفس ندارد. دوم آن است که، علاوه بر این، در نفس تخیلات و تصوراتی پدید می‌آورد و اموری را محاکات می‌کند که در نفس منقوش می‌سازد و حال آن‌ها حال تزیینات و تمثال‌هایی است که به چشم می‌توان دید. از برخی از این‌ها تنها منظری خوش در باصره پدید می‌آید و برخی دیگر، علاوه بر این، همچون تمثال‌های قدیم، هیئت اشیاء، انفعالات، آثار، خلق و خوی آن‌ها را محاکات می‌کنند...»

در کتاب درة التاج (۱۳۸۷: ۵۰) تعریف نزدیک‌تری به مفهوم سینستریا می‌بینیم. در این کتاب موسیقی را به سه گونه تقسیم کرده‌اند: ۱) الحان ملذذ: ملودی‌هایی که فقط برای لذت‌اند، ۲) الحان مخیله. ۳) الحان انفعالی: حالت انفعال در نفس ایجاد می‌کنند. در مورد «الحان مخیله» گفته می‌شود: «الحانی باشد کی با آنک افادت لذت کنند از آن در نفس تصوراتی حاصل آید به سبب آنک مشابه ماوری چند بود محاکای آن، مانند صورت حیوانات و غیر آن کی نقش کنند.» سینستریا و کرومستریا به حدی پیچیده‌اند که گاه فرد خود را در جهانی خیالی باز می‌یابد. اوج این تخیل را می‌توان در بینش‌های اساطیری یا فلسفی یا عرفانی دنیای کهن یافت. نمونه آن بخشی از فلسفه و عرفان هندوئیسم است

که باور دارد، زندگی در این جهان تماماً خطای دید است و آنچه می بینیم یا می شنویم یا احساس می کنیم هیچ کدام پایدار نیست و این ناپایداری در حدی است که به هیچ روی بر آن نمی توان تکیه کرد. مثال دیگر، گفته ها و دیدگاه های شطح گونه است. به این گفته عطار نیشابوری در تذکرة الاولیاء توجه کنید که چگونه موضوعات حسی را از دیدن تا لمس کردن در استعاره ای شطحی با هم آمیخته و جنبه های توانمند تحریکات تعیینی را برجسته کرده است: «به صحرا شدم، عشق باریده بود، و زمین تر شده، چنان که پای مرد به گلزار فرو رود، پای من به عشق فروشد». تداخل حس دیدن باران و زمین تر و لمس گل، آمیختگی چند احساس را نشان می دهد. در اینجا با چندین اسلوب کلامی، مانند دریافت دو گانه یا چند گانه، تداعی و محاکات، صنعت تشخیص^۱ مواجهم که دو یا چند احساس را تحریک می کنند. در گفته های ادبی صنعت تشخیص متن را به چنان سطح معنوی ای ارتقا می دهد که ذهن خود به خود رابطه های عینی یا شنیداری حادثه را که در ترکیب واژگان اتفاق افتاده است، جستجو می کند. مثلاً مولانا می گوید: «استن حنانه از هجر رسول نعره می زد همچو ارباب عقول»، این بیت پیوندهای عرفانی میان ارواح اشیا و شخصیت های چند گانه شان را تصویر می کند. ناصر خسرو در سفرنامه جان بخشیدن به «صخره» را چنان تصویر می کند که گذشته از تحریک حس بینایی، به شیء مرتبتی روحانی می بخشد. آنچه بر ما حادث می شود، فراحسی است، یعنی اشیا بی واسطه با اندیشه ارتباط روحی برقرار می کنند. او (۱۳۸۹: ۵۳) می گوید: «گویند شب معراج رسول (ص) اول به قبله صخره نماز کرد و دست بر صخره نهاد و چون بیرون آمد صخره به جلالت او برخاست و رسول (ص) دست بر صخره نهاد تا باز به جای خود شد و قرار گرفت و هنوز آن نیمه معلق است [...] و گویند چون صخره حرکت برخاستن کرد زیرش خالی شد و چون قرار گرفت همان جا بماند.» در صنعت تشخیص، به موجودات بی جان، شخصیت جاندار و حتی انسانی می دهند. وقتی می گوییم: «از گل شنیدم بوی او مستانه رفتم سوی او» (رهی معیری)، نه تنها

«گل» را تا حد جانداران اعتلا داده‌ایم و از او بوی یار را شنیده‌ایم، بلکه آن را در مقام و مرتبت انسانی نیز قرار داده‌ایم. اما، هنگامی که به «صخره» مقام روحانی می‌بخشیم، این دیگر سطوح بالاتر «صنعت تشخیص» است. یک بار به آن «جان داده» شده و بار دیگر به درجات روحانی اعتلا پیدا کرده، یعنی «او» از «بار تجسد» رها شده و به دایره عالم معقولات کشانده شده است.

صنعت تشخیص به شیوه‌های متفاوتی از دید عرفانی و روحانی دید طنزنویسی از دریافت‌های وراحسی سخن می‌گوید، مانند این بیت:

چنگ در غلغله آمد که کجا شد منکر جام در قهقهه آمد که کجا شد منع
 با بررسی «صنعت تشخیص»، در شعر و نثر می‌توان به نحوی رابطه میان اشیا و قدرت «حس آمیزی» را دریافت. درباره شعر و جهان مشهود و به طور کلی ترکیب حس‌ها، کدکنی سه مصرع از بیدل دهلوی آورده که هر یک دو حس را بر می‌انگیزد

بوی گل، آینه‌ای بود که پنهان کردند
 رنگ گل آید به صدا گر پر بلبل شکند
 گوش نه بر بوی گل تا بشنوی افسانه‌ام

نمونه دیگری از صائب این است:

آینه‌های روشن، گوش و زبان نخواهند از راه چشم باشد، گفت و شنود ما را گونه‌ای «صنعت تشخیص» مفاهیم مجرد را به مقام «انسانی» و درجات روحانی اعتلا می‌دهد. مفاهیم مجردی همچون «عقل» و «عشق» زبان باز می‌کنند و سخن می‌گویند، مانند:

عقل گفت که دشوارتر از مردن چیست عشق فرمود فراق از همه دشوارتر است
 «عقل» و «عشق» در جایگاه مادیت سخنوری، از نیروی گفتار بهره می‌گیرند. در این بیت مولانا، مفهوم مجرد «عشق» به جایگاه انسان و سپس به مقامی روحانی اعتلا پیدا می‌کند و در همین جایگاه مادی و روحانی از حس بساوایی، دیداری و گفتاری نیز بهره می‌گیرد:

عشق در آمد از درم، دست نهاد بر سرم دید مرا که بی‌توام، گفت مرا که وای تو
 کردارهای سه‌گانه عشق، یعنی «دست نهاد»، «دید مرا» و «گفت مرا» آشکارا

ترکیب احساس‌های چندگانه‌اند در رابطه با مفهومی مجرد که شخصیت فوق انسانی پیدا کرده‌اند. حس آمیزی در شعر، از راه توصیف صحنه‌ها یا حوادث یا حالات روانی صورت می‌گیرد. شعر با به کارگیری صناعات نازک و مبالغه و معجاز به راحتی می‌تواند موجب بروز چند احساس در آدمی شود.

در بیت زیر، «صدای پای آفتاب» موجب برانگیختن حس شنوایی می‌شود، گذشته از مبالغه با نازک‌کاری‌هایی احساس «لمس گرما» و «دیدن روشنایی»، حس شنوایی به کار گرفته می‌شود:

ای آفتاب آهسته نه پا در حریم یار من ترسم صدای پای تو، خواب‌است و بیدارش کند
در شعر، سینستریا بیشتر به مجاز می‌ماند تا حقیقت، زیرا شاعر در دنیای شاعرانه گل را می‌بوید اما در دنیای واقعی عملاً چیزی نمی‌بوید؛ در مصرع «از گلشن زمانه که بوی وفا شنید (حافظ) نیز «گلشن زمانه» بویی ندارد. در موسیقی، سینستریا، پایه مادی دارد و از این جهت به کارگیری و آرایش واژگان در شعر برای ایجاد سینستریا، با موسیقی از دو جنبه متفاوت است: الف) حس آمیزی در شعر با تخیل مجازگونه و با استفاده از دریافت دو حس مانند دیدن و شنیدن ساخته می‌شود، ب) حس آمیزی با ترکیب واژگان از وانمود کردن یا تداخل صورت حس‌ها ساخته می‌شود. مثل این بیت حافظ:

عقاب جور گشادست بال بر همه شهر کمان گوشه‌نشینی و تیر آهی نیست
«آه» واژه‌ای است شنیداری درحالی‌که «تیر» واژه‌ای است دیداری. ترکیب «عقاب جور» همین حالت را دارد، عقاب دیدنی است و جور نادیدنی. حافظ در غزلی می‌گوید: «از این باد ار مدد خواهی، چراغ دل بر افروزی» با باد نمی‌توان چراغی روشن کرد.^۱

سینستریا از طریق ترکیب واژگان و تداعی، که ریشه در خاطره دارد، موجب برانگیختن حس نوستالژیک یا احساسی دوگانه می‌شود. شعر جدا از پیامی که دارد، اگر بیشتر شنیده شده باشد خاطراتی را یادآوری می‌کند و ایجاد تداعی

۱. در گذشته هم وقتی غروب هنگام، از جلو دکان کسی رد می‌شدند که تازه چراغ را روشن کرده، به او می‌گفتند، «چراغت روشن» که او هم در پاسخ می‌گفت «چراغ دلت روشن»

می‌کند. اگر اولین بار باشد که شنیده می‌شود، از طریق آرایش واژگان حس‌انگیز، ایجاد سینستریا می‌کند و می‌تواند تداعی یا حس‌آمیزی داشته باشد. گاه با کلماتی مانند «فریب خوردن» بارهای چندگانه می‌سازند، مانند این بیت نیما:

توانستی ای دل، رهیدن گر نخوردی فریب زمانه
آنچه دیدی، ز خود دیدی و بس هر دمی یک ره و یک بهانه
لایه‌های حس‌آمیزی در اشعار و حتی گفتار، می‌تواند از سطح به مراتب عمیق‌تری راه پیدا کند، با این حال، گاه پیام بیت چنان کارگر است که ذهن به کلام توجهی نمی‌کند. مثل این بیت حافظ:

تخم وفا و مهر در این کهنه کشتزار آنگه شود عیان که بود موسم درو
تخم وفا و مهر دیدنی نیست، اما بار معنایی شعر چنان به سوی پیام دیگری می‌رود که به موضوع «تخم وفا» که وجود مادی ندارد کمتر توجه می‌شود.
در مورد «جان بخشی به زمان و مکان» در شعر اخوان ثالث، نمونه دیگری از حس‌آمیزی را می‌توان منتزع کرد:

یاد عطر آگین آن افسانه گون لحظه نور باران باد و گل باران
اینجا با رویدادی خصوصی که به زمان واگذار شده، مواجهیم؛ رویدادی که به شاعر تعلق دارد. آفرینش حس‌آمیزی در شعر به زمان و مکان نیاز دارد، موسیقی تنها از «زمان» استفاده می‌کند و آن را به «مکان» تسری می‌دهد.

زمان در موسیقی و شعر

حیات درونی موسیقی، تنها به زمان وابسته است در حالی که در شعر از زمان و مکان سخن می‌گوییم. در این شعر منسوب به افلاطون، پیوندهای چندگانه صنعت تشخیص و حس‌آمیزی را می‌بینیم:

درخت کاج زمزمه می‌کند
سر آن در بالا در مغرب می‌لرزد
چشمه زمزمه می‌کند
آواز نی آهسته می‌چکد

شعر دیگر منسوب به افلاطون است:
 ای راه‌پیما، در اینجا، در پای این کاج که آهسته زمزمه می‌کند، بنشین
 سر درخت، در آن بالا، از مغرب می‌لرزد
 چشمه من زمزمه‌کنان برای تو روان است،
 و نی چوپان هوش از سرت می‌رباید:
 آواز نی آهسته می‌چکد،
 خواب آهسته،
 به روی مژگان می‌چکد^۱
 نمونه‌ای حس آمیزی صوت در قالب تجسم دیداری شعری از اسماعیل
 خویی است، به نام «نقشی از آبی بیگانه»؛ تصویری از «کبکی» که در آسمان در
 کنار «هم‌پروازش» تیر می‌خورد و
 تکراری بی‌پایان در پرده پژواک،
 کز صدا
 در هوا
 هر سو
 دیواری می‌ساخت و
 از ریزش آن آواری
 از حادثه‌ای سخن می‌گوید و عمق فجیع جنایت «تکرار بی‌پایانی از ریزش
 پژواکی همچون آواری» چنان سرگرم‌مان می‌کند که فرصت پرداختن به
 توانایی‌های حس آمیزی را پیدا نمی‌کنیم:
 نقشی از آبی بیگانه
 قهوه‌ای پاره پرانی
 بر زرد گسترده
 گذشت

۱. افلاطون، ترجمه محمدحسن لطفی.

آبی ی نابی آن بالا بود
 بعد، جفتش هم با او آمد،
 و به همپروازش گفت
 «وہ چه گندم زاری!

راست می گفتی،

آری

آسمانی برکت زَا دارد

این دشت»

هم در آن دم،

اما،

بہت آبی را معنایی از وحشت بخشید

انفجار تندرواری

و کدامین بود

آن سراسیمہ پرواز پر قیقاج گریزش بی جفت

کہ، بہ تکراری بی پایان در پرده پژواک

(کز صدا

در هوا

هر سو

دیواری می ساخت و

از ریزش آن آواری)

می شنفت

کسی آن پایین،

با چه کس،

یا با خود

می گفت:

«زدم!

این بار زدم

کبک پرواری!^۱

گذشته از محتوا و تصویرسازی زیبای شاعر،^۲ می بینیم چگونه پرکشیدن جان «در پرده بی پایانی از پژواک، از صدا در هوا، از هر سو، دیواری» می سازد، و این صحنه چگونه «حس دیگری» غیر از بینایی و شنوایی را مشغول می کند.

حس آمیزی بینایی و شنوایی

درباره «حس آمیزی» بیشتر از ترکیب دو حس بینایی و شنوایی و گاه از ترکیب بساوایی با این احساس سخن گفته اند.^۳ بر این باورم، که هر هنری، اعم از شعر، موسیقی، نقاشی، معماری، خطابه، رقص و پیکرسازی تأثیرات منحصر به فردی از حس آمیزی می آفریند. تاکنون تحقیقی ندیده ام که درباره نقش کارکرد رقص در تولید حس آمیزی گفته باشد. معروف است که مولانا اشعاری در حالت سماع سروده است و از سویی اشعارش پر از تصویرهای خیالی است، بنابراین چگونه می توان نقش رقص را در حس آمیزی نادیده یا حتی کم رنگ جلوه داد؟ در حالات وجد و روحانیت نیز حس آمیزی نقش پررنگی دارد. همین حالت برای خوشنویسان نیز دست می دهد. ترکیب خطوط و الفبای خوشنگاری، صرف ترکیب حروف و واژگان یک بیت نیست، بلکه

۱. این قطعه از اسماعیل خویی (۱۹۹۷) را در نشریه «ایرانیان واشنگتن» خواندم، منبع دیگری در دست ندارم تا به آن ارجاع دهم.

۲. کاش نوازندگان و آهنگسازان هنرمندان به «تصویرگری» چنین نگاه‌هایی در موسیقی ایران هم توجه کنند. «مراسم تشییع جنازه شکارچی» (The Hunter's Funeral Procession) اثر گوستاو ماهرلر (۱۹۱۱-۱۸۶۰)، از نمونه‌های برجسته چنین ذهنیتی در موسیقی است. در این اثر ماهرلر نشان می‌دهد که چگونه حیوانات جنگلی، خرگوش، گوزن، روباه، شغال و آهو و چهارپایان و پرندگان با شادمانی تابوت شکارچی بی‌رحم را، با حمل پرچم‌ها، با رقص و پای کوبی به سوی گور بدرقه می‌کنند.

۳. در کتاب زبان، بینایی و موسیقی (Kevit, 1999)، مقالات متنوعی زیر عنوان «حس آمیزی و آگاهی»، «حس آمیزی چیست و چه چیزی حس آمیزی نیست»، «حس آمیزی بی‌قاعدگی روانی نیست، بلکه صورتی از اندیشه غیرگفتاری است» نوشته شده است.

در اینجا، خوشنویس هم با مفاهیم شعری سروکار دارد و هم مفاهیم شعری را در تصویرهای معانی به صورت ترکیب بدایع نشان می‌دهد. حس آمیزی بر بیننده خطوط خوشنویسی نیز حادث می‌شود، زیرا به طور کلی تأثیر هنر امری جهان‌شمول است. در خوشنویسی نه تنها صورت کلی بلکه اجزای نیز می‌توانند موجب حس آمیزی شوند. خوشنویس، حروف را بر لوح می‌نویسد و هر حرف معانی نمادین خود را دارد. به گمانم آنجا که حافظ می‌گوید:

نیست بر لوح دلم جز الف قامت یار چکنم حرف دگر یاد نداد استادم
نگاهی به پیوند درونی صورت واژگانی و کاربرد نمادین آن‌ها در کارگاه حس آمیزی دارد.

اگر شعر و موسیقی و رقص هم‌زمان اجرا شوند، آیا باز نقش این سه در تولید حس آمیزی، همان است که در شعر، موسیقی یا رقص به تنهایی وجود دارد؟ موسیقی از پیش تأثیری بر احساس نهاده که فرد را وادار به رقص یا سماع می‌کند و در رقص نیز سطح دیگری از اعتلای دریافت‌های حسی به وقوع می‌پیوندد. در میان قبایل بومی آمریکا، «سرخ‌پوستان» پایوتی،^۱ قبیله سو^۲ در نوادا و اکلاهما و داکوتا در نیمه دوم قرن نوزدهم، رقصی به وجود آمد که آن را «رقص ارواح»^۳ می‌گفتند. تحقیقات زیادی درباره این نماد فرهنگی صورت گرفته اما ریشه این رقص در تاریخ این مردمان چندان روشن نیست. به هر روی، اغلب مردم‌شناسان بن تاریخی آن را به دوره‌های پیشاتاریخی بومیان آمریکا مرتبط می‌سازند. در اجرای این رقص، رقصندگان با شنیدن صدای طبل و اجرای رقص، چنان در عالم خلسه فرو می‌رفتند که اول ارواح و سپس اجسام زنده مردگان را جلو چشمشان زنده می‌دیدند. هدف رقص در اصل همین بوده است که به قدری برقصند که مردگان را با چشمان خود ببینند. مدت زمان «رقص ارواح» ممکن بود نیمی از روز را در بر بگیرد. ارتش آمریکا در سال ۱۸۹۲ و سال‌های پیش از آن در نبردی نابرابر صد و شصت نفر از بومیان قبیله «سو» را در محل «واندنی»^۴ قتل عام کرد.

1. Paiute

2. Sioux

3. Ghost Dance

4. Wounded Knee

با اینکه قتل عام‌های متعددی از قبایل متفاوت بومیان در قرن نوزدهم صورت گرفت، اما سرچشمه این موضوع به زمانی پیشتر از این حوادث بازمی‌گردد. رقص ارواح را پیشتر از حادثه «واند نی» هم اجرا می‌کرده‌اند. رقصندگان با صدای مهیج دهل و چرخش و پیچش اندام و فرورفتن در خلسه عمیق، در خیال خود چهره واقعی کشته‌شدگان و از دست‌رفتگان را می‌بینند. این موسیقی و رقص حس بینایی را چنان تحریک می‌کند که غیرواقعی واقعی تلقی می‌شود و گونه دیگری از سینستریا است. پارکر در سال ۱۹۸۰ در بخشی از گزارش خود رقص ارواح را چنین توصیف می‌کند: «تا جایی که توانستم تعداد آن‌ها را تشخیص دهم، جمعیتی بین سیصد تا چهار صد نفر را شمردم. هر فرد صاف پشت سر فرد دیگر ایستاده و دستش را روی شانه فرد کناری گذاشته بود. بعد از حدود چندین بار گام زدن، بی حرکت بر جای ماندند و دایره وار ایستادند و این ورد مناجات‌گونه را دسته‌جمعی خواندند: «پدر من به سوی تو می‌آیم». آن‌ها ناله و زاری می‌کردند و شکوه‌ها و رنج‌های دلخراش‌شان را فریاد می‌زدند، و پی‌درپی نام دوست یا آشنای از دست‌رفته را تکرار می‌کردند و در همین زمان با دست‌ان‌شان مشتی خاک از زمین برمی‌داشتند، دستشان را با آن تیمم می‌دادند و بر سر می‌ریختند. در پی آن، چشمانشان را به سوی آسمان دوختند، دست‌هایشان را بر فراز سرشان به هم کوبیدند، توانمندی روح بزرگ را به استغاثه دعا کردند و رخصت می‌خواستند مردگان و از دست‌رفتگان را ببینند و با آن‌ها سخن بگویند» (هرندن مارشا، ۱۳۸۸: ۱۷).

حالات وجد و سماع، بر خلاقیت در آفرینش هنر تأثیر می‌گذارند. در حالات وجد و سماع، نیروی ادراک و احساس‌های چندگانه از دریافت‌های طبیعی و روحانی، آفرینش‌های هنری آمیخته درهم را می‌سازند، که بازتاب آن تحریک ترکیب‌های حسی متفاوت است. شعفی که از عبادات روحانی حاصل می‌شود نیز به آفرینش هنر منجر می‌شود. این بیت حافظ: «در نماز خم ابروی تو در یاد آمد»، حاوی تداعی نیرومندی است و از سویی حالت حس آمیزی را بین وجد و روحانی و به عینیت درآمدن خیال در دیدن «ابرو» در خواندن نماز

متجلی می‌سازد. از این جهت، در رقص ارواح سرخپوستان و در سماع عرفا و حالات وجد روحانی در عبادت، با احساس‌های چندگانه سر و کار داریم و به طور آشکار و پنهان، بازتاب خود را در آفرینش هنرهای چندحسی نمودار می‌سازند. آیا رابطه‌ای بین «محراب» و «کمان ابرو» و شعف در نماز و پرستش پرورگار هست؟ وقتی به عبادت می‌ایستیم و با واژگان سروکار پیدا می‌کنیم، چگونه خیال را از طریق واژگان به عینیت ملموس حسی تبدیل می‌کنیم؟ آیا چنین حالتی با شنیدن اصوات موسیقی هم به وجود می‌آید؟ آیا همین حالات با سماع و نوشتن خوشنویسی و خلق دیگر هنرها ایجاد می‌شوند؟ در چنین وضعیتی، حیرت‌زده و به دور از منبع احساس‌ها، در تقاطع‌شان می‌ایستیم و خود از هماهنگی آن‌ها بی‌خبریم. آیا این همان جهان «بی‌خبری» است که در خلق هنر به آن نیازمندیم؟ آیا چنین لحظه‌ای به سرودن شعر یا بداهه‌نوازی در موسیقی منجر می‌شود؟ در اصل این همان «لحظه افسانه‌گون و عطرآمیزی»^۱ است که آفریننده هنر را به دام می‌اندازد. گمان این است که نقش هر یک از دو هنر شعر و موسیقی در آفرینش حس‌آمیزی این است که هر یک به گونه‌های متفاوت متوسل می‌شوند.

پرسشی که می‌توان مطرح کرد، اما در کرانه‌های علم قرار می‌گیرد، این است که آیا اصوات موسیقی را می‌توان مشاهده کرد؟ اگر آهنگساز موسیقی روزی آفتابی کنار نهری گام بردارد یا روزی بارانی به صدای رعد و برق و باران گوش فرا دهد، آیا می‌توان گفت که آن آهنگساز مناظر طبیعی اطراف خود را از طریق موسیقی مشاهده کرده است؟ آیا این درست است که در شرایطی معتادان به عناصر مخدر در فضای تخیلات مالیخولیایی فرو می‌روند و به دیدن اصوات موسیقی دست پیدا می‌کنند؟ ارتباط درونی احساس ارتباط پیچیده‌ای است. در مورد موسیقی، هر اندازه که نموده‌ها، صور و ماده‌های موسیقایی متنوع‌تر باشند به همان اندازه توان تحریک حس‌ها و کشف یادمانده‌ها توانمندتر خواهند

۱. اخوان ثالث: یاد عطرآگین آن افسانه‌گون لحظه، نور باران باد و گل باران

بود. تنوع مدها و ملودی‌های موسیقایی نقش برجسته و البته ناشناخته‌ای در برانگیختن حس شنوایی و به دنبال آن حس‌های دیگر ایفا می‌کند. هر اندازه بیان حالات و حس‌های روانی در موسیقی پیچیده‌تر باشد توضیح بازتاب‌های روانی فردی و اجتماعی آن پیچیده‌تر می‌شود و هر اندازه که روابط اجتماعی، تاریخی و فرهنگی یک قوم یا یک ملت پیچیده‌تر باشند، شناخت و بررسی قراردادهای استعاری و کدهای موسیقایی آن قوم و ملت پیچیده‌تر می‌شود.

نوازنده با حس بینایی درونی سروکار دارد. در به نمونه‌های شعر و موسیقی می‌بینیم که بعضی جنبه‌های سینستریا با تداعی همراهند، اما این تداعی بیرون از شعر و موسیقی به وجود می‌آید؛ یعنی با خواندن شعر، خاطره یا صحنه‌ای در ذهن زنده می‌شود. هر چند مفهوم سینستریا با مفهوم تداعی همپوشانی دارند، با این حال کارافزار این دو در اندیشه انسانی متفاوت است. سینستریا به موضوع حس باز می‌گردد در حالی که تداعی کارش را در اندیشه انجام می‌دهد.

در مورد «حس آمیزی» در کار موسیقی باید توجه داشت که موسیقی در عرصه فرهنگ تار و پود احساسات قلبی و آرمان‌های انسانی را در خود می‌پیچاند و مهر و اثر خود را در کنار یادمانده‌ها محفوظ می‌دارد و بار دیگر با شنیدن همان نغمه‌ها پرده‌های دیداری رخدادها را در جلو دیدگان زنده می‌کند. فرهنگ‌هایی که مدهای موسیقایی بیشتری دارند، احتمالاً، تقارن احساسی یا «سینستریا» در اندیشه‌هایشان به مراتب بیشتر از فرهنگ‌های دیگر است.

نغمه موسیقی در هر زمانی احساس ویژه‌ای بر جای می‌گذارد. نغمه در روشنائی روز یا شب، در خردسالی، میانسالی و پیری تأثیرهای متفاوتی می‌گذارد. نغمه‌ای ملودیک، برای کودکان شادی آفرین است در حالی که همان نغمه برای بزرگسالان حالتی نوستالژیک و اندوه‌بار دارد. شاید هنگامی که در سنین بالا آن نغمه‌ها دوباره شنیده می‌شوند ذهن نقبی به گذشته کودکان می‌زند و این بار با «چشم دل» به بازسازی یادمانده‌های کودکی می‌پردازد. عینیت دادن به یادمانده‌های کودکی در پرتو شنیدار از زاویه تقارن احساس تا حدی به همین مقوله سینستریا باز می‌گردد.

موسیقی محتوای خاص خود را دارد و معادل آن را در هنر شعر و در هنرهای عینی مانند معماری و مجسمه‌سازی و نقاشی نمی‌توان تصور کرد. یکی از تفاوت‌های محتوایی موسیقی با این دسته هنرها در این است که موسیقی توان عینیت بخشیدن به یک «پیکره ذهنی» را ندارد و از این جهت قادر نیست به موضوعی ذهنی شکل و عینیت بیرونی ببخشد. محتوای موسیقی رابطه‌ای بنیادی با صورت خود دارد و همین اصل موجب اختلاف در شناخت محتوای این هنر با سایر هنرها می‌شود. موسیقی را از طریق حس شنوایی درک می‌کنیم درحالی‌که هنرهای تجسمی را از طریق دیدگان مشاهده می‌کنیم. موسیقی مکانی ثابت ندارد و از این روی ذاتاً ذهنی و درونی و ناپایدار است.

جهان اصوات از راه زمزمه نغمه‌ها با حس و اندیشه انسان رابطه برقرار می‌کنند، اما شتابناک‌تر از دریافت‌های حسی دیگری محو می‌شوند. شنیدن موسیقی در اصل زمزمه‌ای بسیار تند و گذرا است که از طریق همدردی با احساسات قلبی و نیازهای روحی تأثیر شگرفی بر جای می‌گذارند. نگهداری احوالی که از جانب نغمه‌ها عارض می‌شود، اگر غیرممکن نباشد، بسیار مشکل است. حال و هوا در موسیقی لحظاتی آنی، عمیق و زودگذر است. ویلیام وردزورث، شاعر معروف انگلیسی، می‌گوید: «موسیقی را در قلبم نگاه داشتم برای زمانی که دیگر شنیده نمی‌شد.» بی‌شک، چنین حالاتی برای عارفان و هنرمندان و شاعران که زمانی طولانی را در وجد و حال و هوا و سماع سپری می‌کنند بیشتر میسر است تا عوام. حافظ می‌گوید: «که عمر رفت و دماغم هنوز پر ز هواست»، «هوا» در اینجا یعنی ملودی موسیقی و این گفته ناظر بر نگهداری صوت در اندیشه است.

انسان‌ها در دایره روابط قومی و ملی در کنار موسیقی تجانس ویژه‌ای با اصوات موسیقایی خود حاصل می‌کنند. این تجانس موجب همدلی و همدردی با موسیقی‌ای می‌شود که با غنای احساس قومی یا ملی به وجود آورده‌اند و از این روی در شرایط گوناگون ترانه‌ها و نغمه‌های ساخته خود را زمزمه می‌کنند. انسان در بطن موجودیت اجتناب‌ناپذیر فرهنگ قرار می‌گیرد و به موازات

آن زبان موسیقی را به مثابه ابزار بیان احساس و ادراک به وجود می آورد. بخش عظیمی از اندیشه انسان‌های اجتماعی بازمانده اندیشه نسل‌های پیشین است. اندیشه‌ها از طریق زبان، نوشتار، حرکت و نمادها متجلی می‌شوند. نزدیک‌ترین لایه‌ای که اندیشه را بیان می‌کند، زبان است. از سوی دیگر، اندیشه از طریق نمادهای نوشتاری، در قالب خط بازتاب می‌یابد. نوع دیگر بیان اندیشه از طریق حرکت‌های جسمی صورت می‌گیرد. حرکات جسمی در پدیده رقص جلوه‌گر می‌شوند. مثلاً، رقص‌های کاتاک هندی که داستان‌های اساطیری و آیینی را بازگو می‌کنند، اندیشه بیننده را به ویرای محیطی می‌برد که در آن نشسته است. در اصل، هدف از اجرای رقص‌های کاتاک هندی این است که پلی بین جهان مادی یعنی حرکات رقصنده و دنیای خیالی اساطیری برقرار سازد. مشابه این کار در ایران توسط نقالان شاهنامه فردوسی صورت می‌گیرد. آن‌ها با خواندن اشعار، با پویایی خاص و کردارهای نمادین، شنونده را به تماشای صحنه‌های اساطیری خیالی می‌کشاند. همین کار را عاشق‌ها با موسیقی و کلام انجام می‌دهند.

در موسیقی چه اتفاقی می‌افتد؟ بیان یا بازتاب احساس موسیقایی به دو صورت ممکن می‌شود. اول از طریق زبان، یعنی به صورت آواز. آواز از مکانیسم تکلم بهره می‌گیرد. تجلی صورت دیگر موسیقی از طریق دست است که در نمادهای اجرای ساز نمود (صورت) خود را به صورت مبدل می‌کند. دست انسان اندیشه را با قلم روی کاغذ می‌نویسد. دست در اینجا به ابزاری مبدل می‌شود و همین نقش را در ترسیم نقاشی و مشابه آن دارد. کشف چنین رابطه‌ای بین دست و اندیشه در اجرای موسیقی به مراتب پیچیده‌تر است. اندیشه به اندیشه هنری و احساس مبدل می‌شود و اندیشه هنری و احساس‌ها از طریق انگشتان روی درجات تن‌های موسیقی در جایگاه خاصی قرار می‌گیرند. هر انسانی که در قلمروی فرهنگی خود ساز می‌نوازد، زبان آن ساز را به زبان (یا گویش تکلمی) نوازنده مبدل می‌کند. اجرای انگشتان نوازنده بختیاری در ایران متباین با مکانیسم زبان‌شناختی اوست، یعنی انگشتان نوازنده بختیاری

به گویش بختیاری ساز می‌نوازد و نوازنده بشقیزی به زبان بشقیزی. این امر در مورد تمام اقوام و ملیت جهان شمول است. اما در کار موسیقی چگونه انگشتان زبان و گویش اقوام را از طریق احساس و اندیشه موسیقایی به همان زبان ترجمه می‌کنند؟ و چه رابطه‌ای بین اندیشه تکلمی و انعکاس آن در نحوه ترجمه زبان (گویش) قومی یا ملی نوازنده در اجرای ساز وجود دارد؟ این رابطه در ساختن آواز موسیقی و بهره‌گیری از اصوات کلام مشهود است؛ اما در بیان زبان موسیقایی قومی و ارتباط آن با انگشتان دست، پرش‌های متفاوتی می‌توان مطرح کرد. در اینجا می‌توان گفت که در اجرای موسیقی، هر دست با زبان احساس همان فرد متباین می‌شود و نهایتاً در هر اجرای موسیقی، انسان گونه‌ای از اندیشه را متباین می‌سازد. این تبیین ویژه ریشه در فرهنگ اقوام دارد که نوازنده آن را به طور منحصر به فرد، با امضای شخصی خود در اجرای ساز نشان می‌دهد. چنین بیان اندیشه فرهنگی و فردی ویژه را «ایدیوسینکرونیسم»^۱ می‌گویند. ایدیوسینکرونیسم را می‌توان به امضای فرهنگی شخصی در اجرای موسیقی معنی کرد. همان اندازه که هر فردی در انگشت‌نگاری مشخصات ویژه خود را دارد، نوازنده نیز در اجرای موسیقی مشخصات ویژه خود را دارد. از این روی، ایدیوسینکرونیسم دو نوازنده درون یک فرهنگ، یا در عرصه جهان، هرگز مشابه نخواهد بود. این موضوع در حق موسیقی فرهنگ‌ها هم صادق است، یعنی ایدیوسینکرونیسم موسیقی در فرهنگ دو قوم هرگز به یکدیگر شباهت ندارند. از همین موسیقی رابطه مستقیمی با اعضای قوم سازنده‌اش برقرار می‌کند و از این طریق شبکه‌ای ارتباطی بین گروه یا دسته یا قومی از آدمیان به وجود می‌آورد. این ارتباط را فرهنگ می‌گویند. نقطه مقابل آن، تلفیق ایده‌ها و عقاید اقوام در یکدیگر است. تلفیق و درهم ریخته شدن عقاید و ایده‌ها را سینکرتیسم^۲ می‌گویند. در اینجا با دو جریان مواجهیم. یکی جریان فرهنگ داخلی که مهر و امضای مردمان مشترکی را دارد و دیگر ادغام آن با رسوم دیگر. در عرصه حیات فرهنگی در دایره‌ای قرار می‌گیریم که مناسبات، رسوم،

زبان و موسیقی آن بیش از هر فرهنگ دیگری آشنا و احساس برانگیزانه است. در همین دایره موسیقی خاطره انگیزترین عنصر فرهنگی شخصی مبدل می شود. برای آشنایی با این پدیده باید از پیش داوری های فردی، که ریشه در تعصبات دارند بر حذر باشیم.

فرهنگ و حس آمیزی هنری

موسیقی محصول ارتعاش اصوات است. در پرتو همین ارتعاشات کدبندی شده بخشی از نمودها از طریق حس شنوایی درک پذیر می شوند. «شنوایی از حواس نظری است اما آرمانی تر از بینایی می باشد». صوت موسیقی در مقایسه با هنرهای تجسمی، نمودی انتزاعی دارد. هنرهای تجسمی، جهان اطراف را با ابزار خود به فعلیت تعیین یافته درمی آورند. موسیقی توان چنین کاری را ندارد و صرفاً در انعکاس صوت موسیقایی محدود می ماند و از این روی به درونی ترین پهنه ذهنیت هنری راه پیدا می کند. همین موضوع موجب می شود که با انبار حافظه ها و یادمانده های کهن که روزگاری و به نحوی با نغمه یا در گذشته در تقارن بوده دستیابی پیدا کند. دستیابی به انبار یادمانده ها، ایده ها، افکار و خاطرات کهن و جان دادن به آن ها از طریق بازشنوایی موسیقی پایه اصلی سینستزیاست. از همین طریق مدها و ملودی ها که ساخته های فرهنگند ارتباطی درونی با ادراک و احساس افراد اعضای قوم برقرار می سازند.

مد استقرار و انتظام تعدادی از نغمه های (تن های) موسیقایی است که در اصل باید بیانگر اندیشه ویژه ای در فرهنگ باشند. تعداد تن ها محدود است و از این روی نظم دادن به آن ها نیز محدود است. مثلاً، مدهای موسیقی دستگاهی ایران و موسیقی اقوام ایران تنها مختص فرهنگ ایرانیان است. این مدها (مدهای موسیقی ایرانی) قالب ها و الگوهای اصلی اند که از روی آن ها ملودی ها را می سازند. هر مدی نمودار احساس، عواطف، شور و حال مخصوصی است که آن حالات همگی با حالات مشابه در مدهای دیگر متفاوتند. تنوع مدها موجب حساسیت بیشتر شنوایی در تفکیک عناصر موسیقایی است. طبیعتاً هر

اندازه که تعداد مدها در فرهنگ بیشتر باشد، غنای موسیقایی آن فرهنگ بیشتر است. اگر اقوام ایرانی را به دسته‌های معینی که در قلمروهای مشخصی زندگی می‌کنند، تقسیم کنیم، هر قومی در ایران دارای یک، دو و حداکثر سه مد است. این نشان می‌دهد که برش فرهنگی اقوام با برش تعدد مدهای موسیقایی آنها در تباین است و از این روی موسیقی دستگاهی که مانند چتری بر فراز فرهنگ موسیقی ایرانیان قرار گرفته است بیشترین تعداد مد را دارد.

در هیچ حوزه جغرافیایی، به اندازه پهنه شرقی فرهنگی اسلامی، تعدد مد موسیقایی وجود ندارد. پهنه این قلمرو از غرب چین تا بدخشان، کشمیر و افغانستان و آسیای میانه، ایران، ترکیه و فرهنگ عربی را دربر می‌گیرد. سیستم موسیقی این فرهنگ‌ها رابطه‌های مدالی و ارتباط تاریخی ویژه‌ای دارند و همین امر باعث می‌شود که شنیدن قطعه‌هایی از موسیقی این اقوام و ملت‌ها نقبی به خاطرات مشترک آنها بزند.

مدهای این پهنه جغرافیایی دو دسته‌اند: الف) مدهایی که در دسته موسیقی کلاسیک فرهنگ‌های این اقوام قرار می‌گیرند؛ که به نحوی سیستم مدالی آنها شناخته شده است و ب) مدهایی که متعلق به اقوام پراکنده‌اند و هنوز شناسایی و دسته‌بندی نشده‌اند. نمونه آنها را می‌توان در موسیقی اقوام ایران یعنی در موسیقی غیردستگاهی بررسی کرد.

اندیشه و ذهن فرهنگی بدون اینکه مدها را بشناسد می‌تواند آنها را از یکدیگر تفکیک کند. نمونه آن را در تشخیص رنگ‌ها هم می‌توان دید که بدون شناخت نام‌های آنها، حس بینایی آنها را از یکدیگر تمیز می‌دهد. اندیشه عوام نیاز ندارد مدهای موسیقایی را شناسایی کند. موسیقی از طریق نمادهای صوتی در اندیشه نگهداری می‌شود. اندیشه، این نمادهای صوتی را کدبندی^۱ می‌کند. کدها در شرایط کم‌وبیش مشابه، تحت تأثیر یادواره‌های گذشته، شکسته می‌شوند. شکستن کدهای موسیقایی نیاز به پیش شرط‌هایی دارد. هر عامل جزئی می‌تواند نقش مهمی در تفسیر و ترجمه کدهای موسیقی

ایفا کند. مثلاً گفته می‌شود اگر مقدار نور اتاق را کم و زیاد کنیم روی توان و تشخیص شنوایی موسیقی تأثیر می‌گذارد. گذشته از آن تغییر رنگ نورها از طریق منشورهای رنگی که در دیسکوتک^۱ها از آنها استفاده می‌کنند، موجب تفسیر و دریافت متفاوتی از جانب حس شنوایی می‌شود. این عوامل خارجی می‌توانند تأثیر گذار باشند. اما عامل تعیین‌کننده، چگونگی ارتباط اندیشه فرد با موسیقی پیشین است. موسیقی در هر فرهنگی که ساخته می‌شود در ابتدا با محتوای فرهنگی همان قوم رابطه برقرار می‌کند. از این روی، این محتوا از طریق احساسات و آرمان‌ها و اندیشه‌های همان قوم اعتبار می‌گیرد. از طریق ارتباط محتوای ناشناخته موسیقی با احساسات و آرمان‌ها و اندیشه‌ها، خاطرات دور و نزدیک با محتوا و قالب اصوات آمیخته می‌شوند. به علاوه از این راه، محتوا و اصوات در زمان مشخصی بازتاب دیگری بر جای می‌گذارند. طبیعتاً سینستریا در موسیقی مفهومی جهان‌شمول است و کاربرد آن هم در همه موسیقی‌های بشر می‌تواند بجا باشد. در ایران گذشته از موسیقی دستگاهی، با گونه‌های متعددی از موسیقی اقوام مواجهیم. این تنوع موسیقی‌ها دربرگیرنده مدهای فراوانی است و کاربرد وسیعی در فراخوان یادمانده‌های ایرانیان ایفا می‌کند. تعدادی از مدها تنها در روزهای اول فروردین و عید نوروز شنیده می‌شوند. شنیدن مجدد آن‌ها در زمان دیگر و در وضعیت خاص موجب فراخوان خاطراتی می‌شوند که به طور مستقیم با آن موسیقی ارتباط زمانی و ایزودیک (واقعه تاریخی) داشته‌اند. نقش موسیقی در تولید سینستریا به نحوی با سن و عمر شنونده موسیقی رابطه دارد، اما گفتار روان‌شناختی درباره این نکته خارج از حیطه این نوشته است.

سینستریا را به نحوی می‌توان تحت عنوان تجربه‌های خصوصی دسته‌بندی کرد، زیرا حالات و بازگشت احساسات گذشته تحت شرایط خاصی با شنیدن قطعه‌ای از یک موسیقی امری شخصی تلقی می‌شود. با تمام این تفاسیل صحبت در باب این است که موسیقی توانایی دارد با شنیده شدن مجدد

صحنه‌های تاریخی گذشته را بار دیگر به عینیت درآورد. این یکی دیگر از توانمندی‌های مرموز موسیقی است. البته باید بیاد داشت که موسیقی همیشه از گذشته سخن می‌گوید و با گذشته ارتباط برقرار می‌کند.

چه عناصری در پس پرده ارتباط‌های عصبی و روانی با ادراکات تاریخی و یادمانده‌های آن‌ها وجود دارند؟ این پرسش به عصب‌شناسی معرفتی مربوط می‌شود. انسان به نحوی به شنیدن اصوات موسیقی عکس‌العمل نشان می‌دهد و این عکس‌العمل یک‌جانبه نیست. هنگامی که پیچیدگی‌های روان انسان با مناسبات فرهنگ در آمیخته می‌شود پدیده موسیقی میانجی رخدادهای فردی و دسته‌جمعی می‌شود. در این میان مقوله شناخت از همین اصوات به ظاهر ساده موسیقی به حیرت‌مان وای می‌دارد. هنگامی که به مضمون این شعر توجه کنیم:

به گوش می‌شنوم هر شب از هجوم خیال صدای گرم ترا در سکوت خانه هنوز^۱
 بی‌درنگ می‌توانیم تجسم کنیم که چه حوادث عاشقانه‌ای در پس واژگان
 آن نهفته است، اما هنگامی که قطعه موسیقی را می‌شنویم، در تجسم کمانه‌های
 ملودیک آن سردرگم می‌شویم و ارواح سردرگم یادواره‌ها به دنبال اپیزودی
 می‌گردند که این ملودی را کی و کجا و در چه حال و احوالی گوش داده‌اند.
 رد پای گذشته را در آن جستجو می‌کنیم. در شعر مذکور عامل صوت در کار
 است که با ابزار شنوایی سر و کار دارد؛ اما با دو حس دیگر، یکی بساوایی،
 که گرمای صدا را احساس می‌کند و دیگر حس بینایی که وجود شب و چهار
 دیوار خانه‌ای که آن را سکوت فرا گرفته است نیز سر و کار داریم. در یافتن
 پاسخ‌ها اینکه ملودی را کی و کجا و در چه شرایطی و با صدای گرم چه کسی
 و در سکوت کدام خانه شنیده‌ایم، اندیشه به جستجو برمی‌خیزد. «به گوش
 می‌شنوم» گفتار شاعر است که به «او» (یعنی شخص سوم و نه من و نه تو) باز
 می‌گردد. اما هنگامی که «من» یا «شما» این شعر را می‌خوانیم، «من» و «شما»
 دیگر جایگاه گوینده شعر را نداریم. از این روی، به دنبال «صدای گرمی» در
 «سکوت خانه» که «من» یا «شما» در نهانخانه خیال خود ساخته‌ایم، می‌پردازیم.

هر یک نسبت به زنده سازی یادواره ها و تخیلات عاشقانه، دریافت شخصی خود را تجسم می کنیم. کسان دیگری در اندرون خود به دنبال «خانه ها و سکوت ها و صداها ی گرم» دیده و شنیده شده در شب های تنهایی خودند. در اینجا، به گونه ای «نفس گرایی» رو برو می شویم که معتقد است انسان چیزی جز تعبیرات به دست آمده از نفس خود را نمی شناسد.^۱ اگر دریافت «نفس گرا» در کار تعبیر مفاهیم و مضمون شعر درست باشد، بی تردید، دریافت ها با خاستگاه های خیال پردازانه فردی آمیخته می شوند، یعنی هرکس به فراخور خیال خود «شب و خانه ای و صدای گرمی» تصور می کند. همه اجزای سازنده عناصر این «اپیزود» خیالی اند. در اینجا هرگونه استعاره سازی، ترجمه یا تفسیر مجازی از «شب و خانه و صدا و صدای گرم» خیال پردازانه است. خواننده این شعر، دریافت های شاعر از «شب و خانه و صدای گرم» را به خود نسبت می دهد و بی تردید همه نگاه ها را از شاعر به عاریت می گیرد. شاعر از زبان ما سخن می گوید و گفتار او را در گذشته رمانس خود جستجو می کنیم. حال برگردیم به جهان موسیقی. این وضعیت در موسیقی وجود ندارد. موسیقی را زمانی و جایی و شاید همراه کسانی شنیده ایم. این حس شنوایی به «من» تعلق دارد و این تعلق در اینجا امری خصوصی است. «فرد»، نه با سختی، بلکه با آرامش می تواند رد پای لحظات و حوادث یا خاطراتی که موسیقی را در فضای آن شنیده است بازسازی کند و با چشم خود آن ها را ببیند. هر کس در این کار و در این اصل، تجربه های شخصی خود را دارد.

مدها و حس آمیزی

موضوعی که غالباً از دیدگاه تأثیر روانی موسیقی مورد بحث قرار می گیرد این است که سازها یا مدها (ساختارهای اجرایی) چه تأثیری بر روان آدمی دارند و در چه وضعیت روحی باید آن ها را اجرا کرد. درباره موسیقی شناسی مشرق

۱. این دریافت را در فلسفه سولیپسیسم (solipsism) می گویند.

زمین، از هند، ایران، چین، عرب و ترک اظهار نظر شده که مدهای موسیقایی هر یک در شرایطی روحی یا زمان معینی قابل اجرا هستند. در ایران، در مورد دستگاه‌ها یا مدهای آن‌ها، گفته می‌شود که مثلاً چهارگاه را در صبح و حجاز را در غروب اجرا می‌کنند. اجرای مدها، گذشته از اینکه با حالات روحی سر و کار دارد، حالات روحی هم در ساعت‌های روز و حتی فصل‌های متفاوت با یکدیگر اختلاف دارند. پس آمیختگی حالات مدهای موسیقایی و لحظات و روزها و فصل‌های سال می‌تواند متفاوت باشد. باینکه در رسالات و نوشته‌های ایرانیان به این موضوع که «جنس صوت ساز» (تامبر) چه رابطه‌ای با حالات روانی دارد، کمتر گفته‌اند، اما باین حال، ایرانیان و مردمان ملیت‌های دیگر، به طور تجربی جنس صدای سازها را در رابطه با حالات روحی و روانی خود دسته‌بندی کرده‌اند. صدای ساز نی، شخصیت خود را دارد و ساز سرنا نیز هم‌چنین. ساز نی را در گذشته نه چندان دور، در مراسم «شام غریبان» ماه محرم و در تاریکی برای عزاداران می‌نواختند و سرنا را در شب‌های عزاداری تاسوعا و عاشورا.

جنس صدای سازها در موسیقی غرب دسته‌بندی خود را دارد. الن مریم از قول ریمسکی کرو ساکف (38: 1964) می‌گوید: «فلوت: دارای کیفیتی سرد است، به‌ویژه در کلیدهای ماژور، در کلیدهای مینور اندوهبار است. اوبو: در کلیدهای ماژور شادمانه است، اما در کلیدهای مینور احساسی و اندوهبار. کلارینت: در کلیدهای ماژور اکسپرسیو و شادمانه است، اما در کلیدهای مینور اندوهبار و دراماتیک. باسون: در کلیدهای ماژور احساساتی و در کلیدهای مینور اندوهبار. فلوت در رجیستر پایین سرد و اندوهناک و در رجیستر بالا شفاف است. اوبو در رجیستر پایین حالات خشن و وحشی و در رجیستر بالا خشک و سخت است. کلارینت در رجیستر پایین تهدیدآمیز و در رجیستر بالا ترسناک است. کور ساکف می‌گوید: این اظهار نظر، بیان احساسات شخصی خودم است و نمی‌توان آن را به دریافت‌های دیگران تعمیم داد.» در مورد جنس صدای سازها گفته‌ها فراوان است که هر ساز شخصیت آوایی و شخصیت اندامی

خود را دارد. مثلاً، چنگ، ساز «پیران» است و فلوت و آکوردئون ساز جوانان. ارسطو هارمونی بین رنگ‌ها و اصوات را مطرح کرد و پس از وی دیگران و به خصوص نیوتن رنگ‌ها را با درجات موسیقی همسان خواندند؛ او رنگ سرخ را تونیک، رنگ نارنجی را سوم مینور، زرد را درجه چهارم، سبز را درجه پنجم، آبی را درجه ششم، رنگ نیلی را درجه هفت و بنفش را درجه هشتم (اکتاو) دسته‌بندی کرد. لووی اشتراوس می‌گوید بین بعضی اصوات و رنگ‌ها تداعی حالات وجود دارد. این تداعی حالات، از چگونگی تشابه استمرار صوت و تصور استمرار رنگ در اندیشه به وجود می‌آید.^۱ کاربرد رنگ‌ها، به مثابه عناصر موسیقی و همسان دیدن ملودی‌ها با پدیده‌های بیرون از موسیقی و حتی کردار آدمیان و حیوانات، موجب قرینه‌سازی نمادین آوای موسیقی و الصاق آن به عناصر عینی می‌شود. در اپیزودهایی از فیلم‌ها، از موسیقی متن استفاده می‌شود. موسیقی متن، حالات روحی کاراکترها را نشان می‌دهد و سعی دارد به کردارها از طریق صوت عینیت بخشد.

هر کاراکتر ممکن است با «جنس صوت» مخصوص یا ملودی و «لیت‌موتیف» منحصر به آن کاراکتر معرفی شود. این هم‌آوایی صوت و کاراکتر را واگنر (۱۸۸۳-۱۸۱۳) در درام‌های خود برجسته می‌ساخت. واگنر متن «لیبرتو»های درام را خودش می‌نوشت. لیبرتوها غالباً بر پایه افسانه‌ها و اساطیر کهن آلمان بودند. او کار خود را موسیقی درام نامید، نه اپرا و بر رابطه موسیقی و درام تأکید داشت. گسترش و رنگ‌آمیزی اپرا، احساس درام و کاراکتر اندیشه را بیان می‌کرد و از این جهت پی‌درپی در صدد گسترش و تغییر ایده‌های موسیقایی بود. بسیاری از صحنه‌ها، تصاویر طلوع خورشید و طوفان و آتش‌سوزی را روی سن نشان می‌داد. وی بیشتر از ایده «لیت‌موتیف»^۲ یا موتیف‌های رهبر استفاده می‌کرد. لیت‌موتیف ایده کوتاه موسیقایی است

۱. بنگرید: بخش (Synaesthesia) از

Wiseman, Boris (2007). *Levi Strauss, Anthropology and Aesthetics*, London: Cambridge University Press.

2. leitmotif

که با شخص، موضوع، کردار یا اندیشه خاصی در درام هماهنگ باشد. مثلاً هنگامی که نام زیگفرید تکرار می‌شود، «لیت موتیف» او نیز باید تکرار شود. گاهی اوقات، لیت موتیف‌ها حالت آواز به خود می‌گیرند. حالت لیت موتیف نسبت به درام‌ها تغییر می‌کند. وقتی زیگفرید کشته می‌شود، همان لیت موتیف به حالت دیسونانس اجرا می‌گردد. واگنر لیت موتیف‌ها را مانند شخصیت افراد در کنار هم و رو در روی یکدیگر قرار می‌داد و در صحنه نبرد لیت موتیف‌ها در هم کوبیده می‌شدند. فشارهای احساسی که واگنر در موسیقی ایجاد می‌کرد بر اساس کاربرد فواصل کروماتیک و هارمونی‌های دیسونانس بود. او حرکت و رنگ‌آمیزی را از طریق تغییر سریع کلیدها و کوردهای کروماتیک انجام می‌داد. رابطه موسیقی متن با کاراکتر و رابطه‌ای که «لیت موتیف» برای این شخصیت‌ها و اپیزود از طریق موسیقی می‌سازد، روابطی بیرونی‌اند، به عبارت دیگر این روابط به طور مکانیکی موسیقی را به حادثه یا کاراکتری پیوند می‌دهند. هدف این است که اگر چشمان را ببندیم، کردار آن کاراکتر یا اپیزود اپرا را در ذهنمان تصور نماییم. اما اینکه موسیقی موجب برانگیختن حس دیگری در زمانی دیگر می‌شود، به امور شخصی بستگی دارد و نه قرینه‌سازی‌های احساسات شنیداری و دیداری بی‌اراده و در میان انبوه رخدادهای مغفول در اندیشه آدمی. به طور کلی، در حس‌آمیزی، با زنده ساختن خاطره‌هایی مواجهیم که تصور می‌کنیم برای همیشه از لوح مستور خاطرات پاک شده‌اند. آن «خاطره گمشده» به مدد موسیقی جان دوباره می‌یابد و در جلو چشمان ظاهر می‌شود.

یک تجربه شخصی

در حس‌آمیزی اراده نمی‌کنیم، بلکه نیرویی بیرون از اراده، موجب پیوند دو حس (یا چند حس) در یک زمان می‌شود. از «حس دوم» یا حتی از جایگاه «حس دوم» بی‌خبریم. تا زمانی که حس اول «حس دوم» را فراموشانده، از پیوند پیشینی آن دو هیچ آگاهی نداریم. در اینجا به تجربه شخصی حس‌آمیزی اشاره می‌کنم. حیات منزل‌مان

حوضی با کاشی‌های آبی‌رنگ داشت که جریان چشمه بیرون از آن، آب فراوانی به حوض منتقل می‌کرد و لاینقطع آب با صدایی دلنشین به کناره‌ها ریخته می‌شد. کنار حوض، درخت بید مجنون بود، که شاخه‌هایش سطح آب را می‌پوشاند. شاخه‌های تناور گل یاس بر دیوار تکیه داشت و در کنار گل‌های دیگر عطر می‌پراکند. دو پرستوی میهمان که هر سال بهار و تابستان در خانه‌مان آشیانه داشتند، از سفر باز آمده بودند. گنجشک‌ها و کبوتران از آب حوض می‌نوشیدند و این همه زیر آسمان زیبا و درخشش آفتاب اردیبهشت، چشم‌انداز دل‌انگیزی را رقم می‌زد. صدای گرم و ملکوتی اذان مؤذن زاده اردبیلی که ظهر تهران را اعلام می‌کرد فضای آسمان را پر از روحانیتی آرام‌بخش می‌کرد. پدرم هر روز با شنیدن اذان تهران، در درخشش همان آفتاب و کنار آن بید مجنون وضو می‌گرفت. همه چیز به زیباترین وجه درجای خود بود. سال ۱۳۵۰ سپری شد و به سفر رفتم و دیگر هرگز آن روزها و پدرم را ندیدم. نزدیک به سی سال بعد، روزی در شهر ونکوور نهار میهمان بودم. میزبانان، میز غذا را می‌چیدند و در کنار میزی نشسته بودیم. کسی اذان مؤذن زاده اردبیلی را گذاشت. من در آینه خود را تماشا می‌کردم و به اذان گوش فرا می‌دادم. لحظات سپری شد. دیگر خودم را در آینه نمی‌دیدم: چه روز بهاری دل‌نشینی بود. گنجشک‌ها آواز می‌خواندند و پرندگان در درخشش خورشید پرواز می‌کردند و بید مجنون از حیرت به صدای آب گوش می‌داد و سر تکان می‌داد. عطر درخت یاس همه جا پراکنده بود. پدرم وضو گرفت و برخاست و از کنارم گذشت. صدای او را به آرامی شنیدم که زمزمه می‌کرد: «سبحان الذی اسری بعبده، لیلاً من المسجد الحرام الی المسجد الاقصا الذی بارکنا حوله لثریه من آیاتنا انه هو السميع البصیر... با شیونی میهمانی را به هم ریختم که «حالتی رفت که محراب به فریاد آمد». یک «آن»، همه «شب‌ها و همه روزها» و همه سال‌ها را سفر کردم.^۱

۱. در کودکی هنگامی که به دنبال پدرم گام برمی‌داشتم، او سوره «اسری» و «عم یتسالون» و سوره‌های دیگری را با خود زمزمه می‌کرد. من بدون آنکه چیزی از معانی آن‌ها بدانم، پاره‌هایی از آن‌ها را به طور گوش‌ی فرا گرفتم.

این نیرومندترین حالت حس آمیزی بود که تاکنون تجربه کرده‌ام. نه تنها گوش، بلکه چشم نیز در شنیدن اصوات گذشته فعال شد و یکسره، اصوات زمان حال را ناشنیده گرفت. با اینکه آینه‌ای به بزرگی دیوار، جلو من بود و پیشتر خود را در آن می‌دیدم، اما نیروی توانمند حس آمیزی به کلی مرا از آینه به بیرون پرتاب کرده بود. به واقع اکنون که این خط را می‌نویسم امواج تکان‌دهنده آن حس آمیزی بر مغزم سنگینی می‌کند.

آنها که «رنگ دلگشا» را نواخته یا شنیده‌اند و با ذهنیت موسیقی دستگاهی آشنایی دارند، می‌دانند که این «رنگ» صورتی است از دستگاه سه‌گاه که محتوای سازنده آن عناصر مدهای سه‌گاه (درآمد سه‌گاه، زابل و مخالف) را در خود دارد. با نغمه‌ها، تصویری از «زمان» (نه در مکان) را ترسیم می‌کند، چنانکه هر لحظه که خطی بر «لوح زمان» می‌کشد، همان لحظه در فضا نیست و نابود می‌شود. البته این ویژگی موسیقی است و اجتناب‌ناپذیری آن در ماهیت زمانی‌اش ریشه دارد. اگر توجه کنیم که نغمه‌ها ملودی را می‌سازند و ملودی پی‌درپی به همان شتابی که خود را عرضه می‌کند نابود می‌شود، آن‌گاه به ماهیت شتاب در «بودن» و «نبودن» موسیقی پی می‌بریم. از دنیای موسیقی فاصله بگیریم و به دنیای خوشنویسی بازگردیم. بسیاری از خوشنویسان، در خیال خود با دو انگشت در فضا حروف یا شعر می‌نویسد. در این حال، خوشنویس، هر لحظه که نیاز به مرکب داشته باشد، دو انگشتش را در دوات خیالی فرو می‌برد. نوشتن خط با انگشتان در فضای خیالی اثری بر جا نمی‌گذارد و ظاهراً کاری بیهوده است، اما واقعیت چنین نیست. انگشتان بدون اینکه قلم و دواتی را حس کنند، نوشتن خط را در فضا حس می‌کنند. در اینجا حس بینایی هیچ نقشی ندارد، زیرا خوشنویس خط را در خیال و با چشمان بسته هم می‌تواند بنویسد. تصور کنیم آن خوشنویس در حال شنیدن و نوشتن شعری است که کسی در همان لحظه در حال خواندن آن است. آن شعر از راه حس شنوایی به خوشنویسی و از راه حس لامسه با دوانگشت، در تقاطع دو حس در کارگاه «خیال» به هنری «تجسمی» مبدل می‌شود. وقتی خوشنویس با انگشتانش خطی در فضا ترسیم می‌کند،

ناممکن اثری از آن باقی می ماند. این درست همانند نقش بر آب زدن است. اما آیا به واقع، خط نوشتن در فضا از سوی خوشنویسان، کاری بیهوده است و چون اثری بر جای نمی گذارد آفرینش هنری نیست؟ حاصل این «بیهوده کاری» چیست؟ شعری که خواننده با موسیقی می خواند و خطی که در همان لحظه خوشنویس در فضا می نویسد، هر دو در «آنی» به نیستی می روند: یکی از راه گوش و دیگری از راه «تخیل» در به عینیت در آوردن واژگان شعر در فضا. ترسیم صوت موسیقی در فضا، خوشنویسی واژگان شعر با انگشتان خیال، اجرای پانتومیم و رقص در صحنه و ترسیم نقش بر آب، همه از تقاطع حس های چندگانه حکایت می کنند. باینکه کسانی این مصرع حافظ: «نقشی به یاد روی تو بر آب می زدم» را به «محال» تفسیر کرده اند، آنچه در اینجا می بینم این است که شاعر به یاد کسی، نقشی بر «سیلی از اشک» تصویر کرده و این درست همانند این است که خوشنویس تا حروف را در فضا ترسیم نکند یا انگشتانش را به دوات خیال آغشته نکند، نمی تواند نوشتن واژگان را در فضا به «فعلیت» در آورد؟ در کارگاه هنر، نه ترسیم حرکات موزون رقص و پانتومیم در فضا و نوشتن واژگان و شعر در فضا و نقش بر آب زدن، تا از تصویری بیرونی الهام نگیرد، نمی تواند در کارگاه خیال به هنر مبدل شود. در آفرینش هنر، احساس ها همکاری می کنند و از آن هنری آفریده می شود که تأثیرش بر شنونده یا بیننده، منجر به برانگیختن دو یا چند حس می شود. خط نوشتن در فضا یا نقش بر آب زدن را، آن ها که بیرون از دنیای خوشنویسان و شاعران ایستاده اند، تحت عنوان «مجاز» دسته بندی می کنند. شاید زمانی آفریده های هنرمند را در «دایره ممکنات» ببینیم، هنرمند با احساس چندگانه هنری شبکه خیالات گوناگون را در هم می تند.^۱

«حس آمیزی» در موسیقی و شعر در پهنه مشترکی به دو یا چند حس ارجاع می دهد. «حس آمیزی» از جنبه ای، متعالی ترین مرحله تجرید اندیشه است. دو حس یا بیشتر، در آن واحد، به منبع شناخت مراجعه می کنند. دریافت هر یک از

۱. امروزه تصویر مناظر را با استفاده از تکنیک رایانه، روی آینه های آبخارگون ترسیم می کنند و خطوط نوشتاری را هم با سرعت پرواز جت ها در هوا می نویسند.

«حس‌ها»، ممکن است برابر یا نابرابر باشد. از سوی دیگر، هر احساس ممکن است به منابع متفاوتی از پیش‌دانسته‌های حسی، عاطفی، تاریخی، علمی و عرفانی رجوع کند. در وهله اول، با دو دریافت توأمان مواجهیم، اما هنوز از توازن و کارکردشان کمتر می‌دانیم. کدام یک در جستجوی حقیقت یاری می‌کند؟ نگاهی که از صوت دریافت می‌کنیم، یا صوتی که از نگاه دریافت می‌کنیم؟ می‌دانیم به‌رغم تضادی که میان شنیدن و دیدن وجود دارد، مصالحه و آشتی نیز در میان آن دو موجود است. بااینکه «حس‌آمیزی» همیشه مسیری یک‌طرفه دارد، یعنی از جهت، صوت، دیدار، یا بویش راهش را به سوی حس دیگر هموار می‌کند، اما گاه از راه شنیدن موسیقی به رنگ‌ها و حوادث و از حوادث به اصوات و آواها و مراتب دیگر راه می‌بریم.

دریافت افراد از رنگ‌آمیزی حس‌ها متفاوت است. این تفاوت می‌تواند به حالات روانی یا مسائل ناشناخته دیگری مربوط شود، نیمی از مردم جهان امواج بالای موسیقی را با رنگ‌های سبک و روشن همسان می‌بینند. چنین حالتی در بین زنان بیشتر از مردان است (لوریا، گارماک ۱۹۹۹: ۱۵۸).

حس‌آمیزی با سایر فعالیت‌های انسان نیز همراه است. از غذا خوردن و نوشیدن تا دیدن منظره‌ها و پوشش لباس و آواز خواندن و اندیشیدن، همه رو به سوی احساسات متقابل دارند. حس‌آمیزی را نمی‌توان تنها به دو حس «دیدار و شنیدار» منحصر کرد. شاید بارها حس‌آمیزی‌های سه‌گانه و چهارگانه را هم احساس کرده، اما بی‌توجه از کنار آن رد شده‌ایم. در واقع اگر ارتباطی در تحریک مشترک حواس دیدار و شنیدار هست، پس عوامل تحریک مشترکی هم بین سایر حس‌ها وجود دارد که کمتر درباره‌اش مطالعه کرده‌ایم.

بخش خاصی از مغز انسان جایگاه واژگان و جمله‌سازی و سخنوری است و بخش خاصی انبار واژگان (لکزیکان) را در مغز دارد، آیا می‌توان تصور کرد که بخش دیگری به انبار ملودی‌ها اختصاص دارد؟ این پرسش‌ها به عصب‌شناسی معرفتی برمی‌گردند. من نمونه‌های حس‌آمیزی را که از فرهنگ دیگر خواننده‌ام، با گونه‌هایی از حس‌آمیزی در ادبیات و موسیقی ایرانی مقایسه

کرده‌ام و این پرسش در ذهنم قوت گرفته است که شاید فرهنگ‌ها با گونه‌های متفاوتی از حس آمیزی درگیر باشند. پس جنبه‌های «حس آمیزی» ایرانیان با دیگر مردم جهان چه تفاوتی دارد؟ این پرسش هنگامی در ذهن بیشتر نیرو می‌گیرد که بدانیم شعر ایرانیان با شعر دیگران متفاوت است، پس آیا «حس آمیزی» شان با حس آمیزی دیگر اقوام و ملیت‌ها متفاوت است؟

احساس آدمیان حد فصل مشترکی دارد، با این حال، نحوه بیان احساس از دریچه هنر، زبان و نمادهای گوناگونی را به کار می‌گیرد. حس آمیزی حافظ و مولانا را با حس آمیزی بیدل دهلوی متفاوت است. در عرصه تبیین هنرهای ایرانی با تفاوت‌های حس آمیزی مواجهیم.

سخن پایانی

عامل حس آمیزی در تمام هنرها وجود دارد و هر هنر حس آمیزی خاص خود را دارد. در این میان، حس آمیزی شعر با حس آمیزی موسیقی متفاوت است. حس آمیزی بیشتر و به طور کلی روی دو یا چند مبنای حسی در حال و گذشته ساخته می‌شود. در موسیقی، پایه یکی از تحریکات حس آمیزی در گذشته بنا می‌شود، زیرا موسیقی همیشه با یادواره‌های گذشته مرتبط می‌شود. هنگامی از تحریک حس سخن می‌گوییم، گفتارمان بیشتر ناظر بر تحریک یکی از حس‌هاست و کمتر به ترکیب دو گانه یا چند گانه حس‌ها توجه داریم. معیاری برای ترکیب کمی یا کیفی حس‌های دیداری، شنیداری و چشایی نداریم. در شعر، کارایی ترکیب احساس از راه واژگان میسر می‌شود و ترکیب واژگان می‌تواند حکایت از ترکیب موضوعات چند گانه باشد که به راه‌های گوناگون و به میزان متفاوت منبع تحریکات حس آمیزی را فعال می‌سازند. عناصر ترکیبی در کمیت و کیفیت، در ذات و معنی، در زمان و مکان، در زمان و زمان و در مکان و مکان، تنها از راه توصیف‌های شاعرانه ممکن می‌شوند. در شعر می‌گوییم: «آواز کلاغ مانند تیری در فضا پرتاب شد»، «در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد»، «گفتم این جام جهان‌بین به تو کی داد حکیم»، «رواق طاق معیشت»، «چون

رواق حسرتی از کاخ رویایی». ترکیب مکان در مکان مانند: «پرتقال شهسوار»، یا «بادهای سرخ» که همه در قیده‌های متفاوت زمان در زمان یا مکان در مکان و مشابه آن صورت می‌گیرند. وقتی می‌گوییم: «در راهی که مهتاب آن را روشنایی می‌بخشید، با یکدیگر گام می‌زدیم»^۱ مکان سرزمینی شناخته شده است و زمان شبی مهتابی و فعل گام زدن دو تن است. پس از گذشت زمانی نمی‌دانیم به کدام بیندیشیم: مهتاب، راهی که در آن گام برمی‌داشته‌ایم یا «تو». این‌ها همه در شعر قابل دسترسی‌اند، اما در موسیقی چنین نیست. همه این ترکیبات‌اند به نحوی به سوی تحریک احساس‌های دو یا چندگانه می‌کشانند. در بعضی از این ترکیبات، نیروی محرک، حسی نیرومندتر از حس‌های دیگر است و به «حس» دیگر کمتر توجه می‌شود. چنین نیرویی درون این ترکیب واژگان شعر است. این‌ها در موسیقی به امری خصوصی مبدل می‌شوند. حس‌آمیزی در موسیقی، تنها از راه صوت موسیقی میسر می‌شود. موسیقی باید در گذشته به حادثه‌ای «چسبیده» باشد تا با تکرار «دراماتیزه» کردن بتواند حادثه را در اندیشه بازسازی کند.

۱. این ترجمه شعری از ابراهیم ناجی، شاعر مصری، است «و مشینا فی طریق مقمر» که ام‌کلثوم آن را در قصیده «الاطلال» خوانده و آهنگ آن را ریاض سنباطی در مقام رست کمپوز کرده است.