پدیدارشناسی به مثابه ابزاری برای تحلیل موسیقی[1]

لارنس فرارا

ترجمه: محمدرضا عزیزی[2]

در تجزیه‌وتحلیل موسیقی، یک فرض بنیادین –اما پنهان– وجود دارد. آن هم این باور ضمنی است که دانشی که به‌عنوان نتیجهٔ روش‌های تجزیه‌وتحلیل به‌دست آمده، بی‌طرفانه است و باید هم این‌گونه باشد. نیمی از باورِ همین "باید هم این‌گونه باشد" در روش‌شناسی علمی ریشه دارد، جایی که در آن جداییِ میان سوژه و ابژه یک اصطلاح ضمنی و بدیهی است. روش استفاده شده توسط دانشمندان (و تحلیلگران موسیقی) به‌طور ضمنی به تصفیهٔ آزمایشگاهیِ متغیرهای گیج‌کننده که ممکن است توسط یک سوژهٔ زیادی درگیرشده ایجاد شده باشد، کمک می‌کند. بیان آنکه دانشی ابژکتیو است قطعاً باوری است اشتباه؛ چه رسد به اینکه به موسیقی، سایر هنرها و یا علوم اشاره داشته باشد. مایکل پولانی،[3] شیمی‌دان و فیلسوف مشهور، نشان داد که مشارکتِ "شخصیِ" دانشمند یک ویژگی ضروری در هر دانشِ علمی است.[4] دانشمند نه تنها در نتیجه‌گیری‌های علمی؛ بلکه در تصمیماتِ "شخصی" نیز درگیر است. یک دانشمند به‌طور ضمنی باور دارد که دیدگاه او از واقعهٔ موجود یا به‌طورکلی راجع‌به جهان، بیشترین منطق را دارد. پولانی به این نکته اشاره می‌کند که تعصباتی که باعث شوند دانش در فرهنگ ما فاقدِ شخصیت شود، علم را هم از انسانیت عاری می‌کنند. مارجوری گرین،[5] با وابستگی آشکار به فرمول پولانی، می‌نویسد که انسان غربی از زمان افلاطون سعی کرده که به دانش هدفمند، قطعی و بی طرف دست یابد.[6] در شوروشوق انسان غربی برای دستیابی به دانشی هدفمند، "شناسا"[7] از دست رفته است.

پولانی و گرین به توجه به مشارکت شخصیِ (تجربی) "شناسا" در تمام عملیات ادراکی اهمیت می‌دهند. بنابراین برای پولانی و گرین – که در این زمینه نمایندهٔ فیلسوفانِ فعلیِ علم هستند– دانش تماماً امری "شخصی"است.[8] همچنین، استفاده از روش‌های سنّتی تجزیه‌وتحلیل در تئوری کاربردی به نتایجی که تحلیل‌گر به آن رسیده، ماهیت نمی‌بخشد. فرضیات باارزش و تصمیمات شخصی در ساختار اصلی و استفاده از روش‌های مرسوم، پنهان می‌شوند. طراحی‌های استاندارد تئوریک در تئوری موسیقی معمولاً به یک موقعیت غالب از روش نسبت به اثر منتهی می‌شوند. اگر هرآنچه را که می‌توانیم دربارهٔ اثر بدانیم و گزارش دهیم را به زور درون ماتریکس ویژگی‌های دسته‌بندی‌شده‌ای که روش را تشکیل داده‌اند، وارد کنیم؛ روش بر کار غالب خواهد شد. تحلیلگر نمی‌تواند نسبت به تمامی ابعاد احتمالی معنا که ممکن است در یک اثر پدیدار شود "گشوده" بماند؛ روش یک مانع مفهومی میان تحلیلگر و موسیقی ایجاد می‌کند. این روش است که تصمیم می‌گیرد کدام‌یک از داده‌های موسیقایی باید و می‌توانند جمع‌آوری و پردازش شوند. بنابراین و به‌طور ضمنی، هیچ فردِ تجربی و هیچ شخصِ "شناسا"ای وجود ندارد، پدیدارشناسان فرض می‌کنند که آنچه که نفر می‌شنود، تحت تأثیر نحوهٔ شنیدن او است.[9] حالات نشانه‌گیری تحلیلگر

---

[1] Phenomenology as a Tool for Musical AnalysisAuthor(s): Lawrence FerraraReviewed work(s):
Source: The Musical Quarterly, Vol. 70, No. 3 (Summer, 1984), pp. 355-373 Published by: Oxford University Press.
http://www.jstor.org/stable/742043 .

[2] . maazizi4321@gmail.com

[3] Michael Polany

[4] برای دانش شخصی می تونید به کتاب(post critical philosophy (Chicago, 1962 و برای دانش کلی از کارل آر.پاپر، کتاب An Evolutionary Approach (Oxford, 1972) و کتاب The Identity Of A Man (New York, 1966) اثر جیکوب برونوسکی مراجعه کنید.

[5] Marjorie Gren

[6] The Knower And The Known (Berkeley, 1974)

[7] knower

[8] باس سی ون فراسان، یک بحث معقول درباره "تعهد" دانشمند به روش تحقیق خاص به جای دیگری ارائه می‌دهد. "تعهد" دانشمند توسط معیارهایی نظیر انسجام و سادگی بوجود می‌آید و توسط یک روش خاص مثال شده وهمینطور توانمندی‌ها و آموزش‌هایش برای استفاده از طراحی‌های مختلف تحقیق را ارائه می‌دهد. بنابراین "تعهد" یک امر" شخصی" است. مراجعه کنید به کتاب The Scientific Image (Oxford, 1980).

[9] ارائه پدیدارشناسی زیر به هیچ وجه یک بحث جامع درباره این جنبش فلسفی نیست. پدیدارشناسی دارای اختلاف نظر های گوناگون در این حوزه است و به عنوان یک ابزار برای تجزیه و تحلیل در زمینه‌های متنوعی از جمله انتقاد هنری، الهیات، روان درمانی و جامعه شناسی به کار گرفته شده است. "برند" خاص پدیدارشناسی

به یک اثر می‌بایست مورد بحث و بررسی قرار گیرند. با یک حالت خاص از نشان کردن، می‌توان دروازهٔ ورود چندین معنی احتمالی از یک اثر را باز کرده و یا بست. یک تاکتیک پدیدارشناسانهٔ خاص این است که به جای کنترل یک اثر از طریق یک شبکهٔ فرمال از سؤالات یا موقعیت‌های تحلیلی، به سؤالاتی که توسط اثر پرسیده می‌شوند پاسخ داده شود، تحلیل‌گر متوجه می‌شود که در معنای سنّتی کلمات «سوژه»[1] و «ابژه»[2]، او در حال حاضر ابژه است و این موسیقی است که به‌عنوان سوژه تحلیلگر را مورد پرسش قرار می‌دهد.[3] برخی پدیدارشناسان حداقل امکان وجود معانی ترکیبی[4] و «عمقی» (به‌عبارتی دیگر: ارجاعی) در یک اثر را پذیرفته‌اند و معتقدند که باید به آن‌ها توجه شود.[5]پدیدارشناسان دیگر نشان داده‌اند که در بعضی از آثار که بیانگر چشمه‌ای از "جهانِ" تاریخیِ آهنگساز هستند نیز معانیِ "هستی‌شناسانه" وجود دارد.[6] در اینجا، اثر نه تنها به‌عنوان مسائلی حل شده (توسط آهنگساز و بازسازی شده توسط تحلیلگر) در برابر سؤالات فنی عمل می‌کند؛ نیز، به‌عنوان تعاملی پویا از جهان آهنگساز که به‌صورت نمادین به زبان موسیقاییِ[7]او تبدیل شده، صداهای ساختارمند و هماهنگِ مختص به خود را نیز ارائه می‌کند. این مبحث، بافت چند صدایی از معانی ترکیبی، معنایی و هستی‌شناختی است که بخش مهمی از هر اثر تجربی و کاربردی را تشکیل می‌دهد.

تجزیه‌وتحلیل پدیدارشناسانه، ریشه در ارادتِ پیشین نسبت به وجود المان انسانی در موسیقی دارد. در هردو مرحلهٔ آهنگسازی و تفسیر، موسیقی با حضور انسان آغشته شده است. این حضور توسط وجود تاریخیِ آهنگساز و نیز وجود تاریخی تفسیرگر نشان داده می‌شود. با اینکه امکان تفسیر قصد آهنگساز–اینکه قصد او چه هست و چه بوده است– به‌طور کامل وجود ندارد؛ اما لازم است که اثر را با چشم‌اندازِ جهانی که در آن نگارش شده ادراک کرد. در تجربهٔ موسیقی فاخر جهان آهنگساز به گونه‌ای نقش می‌بندد که گویی جهان "بر پا" شده است.[8] چنین واقعه یا رویداد تاریخی در موسیقی فاخر باید توسط تحلیلگر موسیقی دریافت و توصیف شود. تحلیلگر پدیدارشناس مسئولیت "گشودگی"[9] جهان آهنگساز را می‌پذیرد. از طریق چنین عمل قدرشناسانه‌ای، جهان آهنگساز حفظ شده و بدان اجازه داده می‌شود تا خود را نمایان کند.[10]به این ترتیب، ادبیات پدیدارشناسانه گام‌های مهمی در بیان آنچه که تحلیلگران موسیقی به‌طور بنیادین در باره‌اش سکوت کرده‌اند، برداشته است. هیچ شخصی تمایلی به انکار اینکه آثار فاخر موسیقی در سطحی خاص و به‌عنوان نماد عمل می‌کنند، ندارد. ما هنگام توجه به اثر –به‌صورت استعاره‌ای– به جهانِ آهنگساز پرتاب می‌شویم؛ ولی در این انتقال، همچنان در همان زمان و محیط تاریخی خود قرار داریم.

در تجربهٔ هستی‌شناختی دنیای باخ، ما از جهانِ خود خارج نمی‌شویم؛ بلکه با آگاهی بیشتر و به شکل شناسنده حاضر می‌شویم. اثر هنری ماهیت وجودی ما را به چالش می‌کشد. تجزیه‌وتحلیل فعلیِ موسیقی در اتحاد و پیوستگی زندگیِ دیرینهٔ قرن بیستمی اتفاق می‌افتد. زمانی که ما وارد جهان آهنگساز می‌شویم، همچنان در جهان خود جاری هستیم و با حس تازه‌ای از کنجکاوی و علاقه نیز [به جهانِ خود] بازمی‌گردیم. درحالتی‌که جهان صداها "برپا" می‌گردد، آهنگساز مکانی خیالی خلق نمی‌کند؛ آهنگساز فاخر از طریق کنترل صداها، جهانیِ روزمره‌ای که در آن وجود دارد را در فرم جدیدی تزریق می‌کند. تحلیلگر نه به‌صورت خالصانه و بی طرفانه؛ بلکه با گشودگی و در محدودهٔ محدودیت‌های فرهنگ و جهانِ خود به جهانِ آهنگساز پاسخ می‌دهد.[11] بسیاری از سیستم‌های نظری تجزیه‌وتحلیل موسیقی، زمانی تخریب می‌شوند که تلاش شود عناوین موسیقی آتونال و الکترونیک به آن‌ها نسبت داده شود. هدف این مقاله ارائهٔ یک روش سیستماتیک و قابل فهم برای تجزیه‌وتحلیل این قبیل آثار موسیقایی است. تحلیل پدیدارشناسانهٔ این آثار محدود نمی‌شود؛ بلکه در تمامی سبک‌ها، تونال یا آتونال، به‌خوبی عمل می‌کند. با این حال، با وجود فراوانی تنوع در روش‌های تجزیه‌وتحلیل موسیقی، آوردن پدیدارشناسی در زمینهٔ تحلیل موسیقی از "در پشتی" ممکن است حرکت تاکتیکی مناسب‌تری باشد. این موضوع ارزش و قدرت تحسین‌برانگیز روش‌های سنّتی را کاهش نمی‌دهد. هدف پیشنهاد شده این است که تئوری موسیقی ارائه شده شامل گسترده شدن ادراک اجرای فلسفی شود. تعداد بی شماری جلد کتاب دربارهٔ پدیدارشناسی در زمینهٔ زیباشناختی و به‌ویژه به‌عنوان یک ابزار برای انجام نقد هنر نوشته شده‌اند؛ ولی تاکنون برای مرتبط کردن

که در این مقاله ارائه شده، بیشتر ریشه‌های آلمانی دارد تا فرانسوی و در سنّت پدیدارشناسانهٔ آلمانی بیشتر هایدگری است تا هوسرلی.

[1] Subject
[2] Object
[3] Hans-Georg Gadamer, Truth and Method, trans. and ed. Garrett Barden and John Cumming (New York, 1975), pp. 325-44.
[4] Syntaxical
[5] برای مثال: Eugene F. Kaelin, Between the Innocent Eye and the Omnisicient Mind: Phenomenology as a Method for Aesthetic Analysis, "Qualitative Evaluation in the Arts" I /1(1981), 19-60.
[6]. Martin Heidegger, "On the Origin of the Work of Art," in Martin Heidegger, Poetry, Language, Thought, trans. Albert Hofstadter (New York, 1971), pp. 15-88

[7] این یک موضوع لاگرانژی است. برای مطالعه بیشتر نگاهی بیندازید به Susanne K. Langer, Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art, 3rd ed. (Cambridge, 1977), pp. 246-65.
[8] "brought to a stand" هایدگر این را در An Introduction to Metaphysic (ترجمه رالف مانهایم New Haven, 1959)، صفحات ۱۴۵–۱۶۳ توسعه می‌دهد؛همچنین به Heidegger, "On the Origin of the Work of Art." مراجعه کنید.
[9] Openness
[10] Heidegger, "On the Origin of the Work of Art," pp. 66-68.
[11] Gadamer, Truth and Method, pp. 235-73.

موسیقی با پدیدارشناسی مباحث کمی مطرح شده است. در این راستا کار اخیر اف.جوزف اسمیت دارای اهمیت خواهد بود.[1] با این حال، در تقریباً تمام نوشته‌های مرتبط با پدیدارشناسی، کمتر تحلیل واقع‌گرای پدیدارشناسانه‌ای در باب موسیقی نوشته شده است.[2]

نیمهٔ دوم این مقاله یک تحلیل پدیدارشناسانهٔ عمیق از یک اثر پیچیده به نام *شعر الکترونیکی* اثر ادگار وارزه[3] ارائه می‌دهد. این تجزیه–وتحلیل با حرکت سیستماتیک از مراحل ترکیب، معنا و هستی‌شناسی، کاربرد عملی فراگیر و قابل انتقالی را برای روش پدیدارشناسانه در تجزیه‌وتحلیل موسیقی فراهم می‌کند.

- روش اجرایی

روش اجرایی تجزیه‌وتحلیل پدیدارشناسانه که در *شعر الکترونیکی* اجرا می‌گردد، با گوش دادنِ "گشوده" به اثر آغاز می‌شود، اجازه می‌دهد که هر بُعد معنایی (ترکیبی، معنایی یا وجودشناختی) به‌طور آشکارا ظاهر شود. هدف از این "گوش دادن‌های گشوده" هدایت تحلیلگر به سوی خودِ اثر است. این نوع گوش دادن‌ها "گشوده" نامیده می‌شوند؛ زیرا برخلاف گوش دادن‌های دیگر، تحلیلگر امکان پاسخگویی به هر سطح معنایی در اثر را دارد. مقدار گوش دادن‌های "گشوده" به تحلیلگر و اثر بستگی دارد. هر گوش دادن "گشوده"ای با روایت نگاری تأملی همراه است؛ توصیفی روایی که آنچه را که شنیده می‌شود و چگونگیِ گرایش[4] به اثر را گزارش می‌دهد.

مرحلهٔ بعدی، شنیدن به‌طور خاص برای یافت معانی "ترکیبی" است. در این مجموعه متشکل از چندین بار گوش دادن و توصیف کردن، تحلیلگر باید برای جدا کردنِ مفاهیم معناشناختی و هستی‌شناختی تلاش کند؛ چراکه ممکن است در حین گوش دادن برای یافتن معانی ترکیبی، مفاهیمی در ذهن وی ظاهر شوند. بنابراین باید از همان ابتدا تفاوتشان از همدیگر تمیز داده شود. گوش دادن‌های "ترکیبی" از سطحی بنیادی‌تر از مراحل شکل‌گیری موسیقی شروع می‌شود. قبل از اینکه کسی موسیقی را به‌صورتِ شناختی به‌عنوان صداهایی در یک فرم بشنود، می‌تواند صدا را به مثابه خودِ صدا بشنود. برای انجام چنین کاری، شخص باید خود را از آموزش‌های قراردادی جدا کند. شنیدنِ صدا به‌عنوان خودش، کنار گذاشتن آموزش است؛ کاری نظیر پیشنهاد رومن اینگاردن[5] که فرد برای پرداختن به یک اثر ادبی در سطح بنیادینِ ترکیبی، باید با دیدی به‌عنوان دنباله‌ای از "صدای واژگان"[6] به آن بپردازد. فرد در شنیدنِ کلمات به‌عنوان صداهای خالص، سعی می‌کند که معانی اشاره‌ای (یا ارجاعی) را که معمولاً فرایند گوش دادن یا خواندنِ زبان عادی را نشان می‌دهد، جدا کند. «صدای واژگان» بدون تحریف ممکن است به منتقد ادبی حسی از کیفیت روان یا شاید بافت ناهموارمتنی را بدهد که بدون چنین شنیداری چندان مشهود نخواهد بود. در مورد یک اثر موسیقایی، نتایج چنین شنیداری برای سطحی اساسی از ترکیب می‌تواند تجربه‌ای شگفت‌انگیز از شنیدن صدا صرفاً به شکلی که هست باشد. این مدل گوش‌دادن‌ها تا به حال ممکن است بیشتر برای موسیقی‌دانان بسیار آموزش‌دیده و حساس به کار رفته باشد؛ چراکه اجراکننده‌های فوق‌العاده، بسیار با دقت به تُن و محتوای صدای اجرایشان توجه می‌کنند.

همچنان که در سطح ترکیبی باقی می‌مانند، این صداهای موسیقایی در سطوح بالاتر ترکیبی که ساختارهای رسمی را یادداشت می‌کنیم و به آن‌ها توجه می‌کنیم، با هم می‌آیند در این مرحله از تحلیل، روش‌های سنّتی را می‌توان برای پشتیبانی و زیباسازی تحلیل پدیدارشناختی ترکیب موسیقی به کار برد؛ به‌خصوص اگر یک قطعه از موسیقی تونال در حال بررسی باشد. در اینجا، برای پیدا کردن و تأکید بر المان‌های موسیقایی و سؤال‌های پدیدارشناسانه‌ای که ممکن است به آن‌ها توجه نشود، می‌توان از روش‌های سنتی –همانند کارهای شنکر و ژان لارو[7]– استفاده کرد. البته برعکس آن هم می‌تواند صحت داشته باشد؛ اینکه همان پدیدارشناسی، روش‌هایی را به ما ارائه دهد که ابعادی از ترکیب‌بندی که به‌طور عادی در روش‌های معمولِ آنالیز به چشم نمی‌آیند را به ما نشان دهد. این قطعاً قضیه را برای ترکیب توصیفات پدیدارشناختی با دیگر روش‌های سنّتیِ آنالیز موسیقایی قوی‌تر می‌کند.

بخش بعدی از پروسهٔ پدیدارشناسی که در این مقاله به شما ارائه می‌شود، نیازمند آن است که تحلیلگر، مفاهیم معناشناختی را گزارش دهد. بحث در مورد معناشناسی (و در بخش هستی‌شناسی) می‌تواند از دیدگاهِ سایر تحلیلگران موسیقی بسیار افراطی به نظر رسد؛ اما به هر حال بسیاری از بحث‌های مهم مرتبط با معنای موسیقی در بیرون از فضای ترکیب‌بندی موسیقی وجود دارد. بعد از اینکه این بخش از گوش دادن‌ها و توصیفات معناشناختی انجام شد، همین پروسه برای پیدا کردن معانی هستی‌شناختی نیز دنبال می‌گردد. البته باید توجه شود که معناشناسی یا هستی‌شناسی الزاماً در نگاه اول به آثار موسیقایی پدیدار

---

[1] See F. Joseph Smith, ed., In Search of Musical Method (London and New York, 1976); and idem, The Experiencing of Musical Sound: Prelude to a Phenomenology of Sound (New York, 1979).

[2] زمانی که این مقاله برای انتشار پذیرفته شد (نوامبر ۱۹۸۱)، یکی از کمترین نمونه‌های آن مقاله Thomas Clifton, "Music as Constituted Object" بود که در کتاب In Search of Musical Method, pp. 73-98 منتشر شد. از آن زمان سه کتاب منتشر شد که تجزیه و تحلیل وسیع پدیدارشناسی موسیقی را شامل می‌شوند، عبارتند از: Thomas Clifton, Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology (New Haven, 1983); David B. Greene, Temporal Processes in Beethoven's Music (New York, 1982); and idem, Mahler, Consciousness and Temporality (New York, 1984).

[3] Poeme electronique by Edgard Varise

[4] orientation

[5] Roman Ingarden

[6] word sound. The Literary Work of Art: An Investigation on the Borderline of Ontology, Logic, and Theory of Literature, trans. George Grabowicz (Evanston, 1973), pp. 34-61.

[7] Jan LaRue

نمی‌شوند؛ در زیر و به‌طور خاص در خلال تحلیل موسیقایی، بیشتر در مورد این ابعاد معنایی گفته خواهد شد.

پس از آنکه مراحل خاصی از معناشناسی و هستی‌شناسی توصیف شدند، تحلیلگر دوباره به‌طور "گشوده" به اثر گوش می‌دهد. در گوش کردن‌های "گشودهٔ" نهایی (و توصیفات بعدیِ آن) سطوح ترکیبی، معنایی و هستی‌شناختیِ معنا ممکن است در طرحی چندصدایی از مفاهیم و ابعاد معنا برجسته شوند. آن‌ها به‌عنوان کانون‌های مجزا یا خطی ظاهر نمی‌شوند؛ بلکه در بافتی سه‌بعدی از معانی ظاهر می‌شوند که به‌خاطر متمایز بودن بسیار و در عین حال، پیوند ارگانیک خود به‌عنوان بخشی از یک اثر، یکدیگر را تزئین و تقویت می‌کنند.

وقتی که صداها توسط یک آهنگساز تغییر می‌کنند و در نهایت به‌صورت یک کلّیت به مثابه یک اثر کامل آورده می‌شوند، یک وضعیتی داریم که در آن صداها ممکن است به‌صورت خالص به‌عنوان "صدا" شنیده شوند. در واقع، این مخصوص زمانی است که یک آهنگساز "جهان هستی‌شناسانهٔ" خود را "تنظیم"[1] می‌کند که گویی این گشودگیِ جهان در صداها، گشودگیِ صداست در صدا؛ به‌عنوان مثال، هایدگر در مثالی از یک معبد در یونان باستان،[2] موادی که ترکیب آن را تشکیل می‌دهند، سنگ‌هایی می‌نامد که ساختار معبد را تشکیل می‌دهند. حال اگر از کنار سنگ‌هایی با همان جنس در خیابان گذر کنید، آن‌ها را از جلوی راه خود شوت می‌کنید یا به سختی به آن‌ها توجه خواهید کرد؛ اما وقتی همین سنگ‌ها یک اثر بزرگ معماری و جهانی از مردم یونان باستان را در خود دارند، اینجاست که گویی برای اولین بار سنگ را به مثابه "سنگ" می‌بینیم. ما آن را در نتیجه زمینهٔ آن مطالعه و تحسین می‌کنیم. بدین ترتیب، معنای ترکیبِ "سنگی" توسط معانی قوی‌تر زمینه‌ای تقویت می‌شود. این سه مفهوم به شکلی جداناپذیر با اثر نهایی در هم تنیده هستند. بنابراین، نه تنها مواد اثر (ترکیب) تحت تأثیر تنظیم یک جهان هستی‌شناسانه قرار می‌گیرند که بنابر گفتهٔ هایدگر برعکس آن نیز صادق است. گفتن اینکه موسیقی می‌تواند "تاریخ را پایه‌ریزی کند"به اظهارات هایدگر اشاره دارد که جهانِ هستی‌شناسانهٔ یک دوره تاریخی و مردمانش محدود است. تغییر ارزش‌های اساسی، دیدگاه‌ها، تصمیمات، توانمندی‌ها و واقعیت‌ها، یک جهان هستی‌شناختی را تغییر خواهد داد. بنابراین، صداهای برخی از آثار موسیقایی ممکن است جهانِ هستی‌شناسانهٔ "زمانهٔ" زندگی یک آهنگساز را در خود پی‌ریزی کنند. بنابراین، این اثر موسیقی "زمین جدیدی" را در صدا برای دانش و تجربهٔ آهنگساز از جهانش می‌سازد.

در رابطهٔ ترکیب و جهان هستی‌شناختی، هرکدام خود را فراتر از آن می‌برد؛ طوری‌که هریک به تنهایی قادر به رفتن نیستند.[3] به نظر می‌آید که صدا توسط حضور یک هستی‌شناسی گشوده می‌شود و جهان هستی‌شناختیی که در صدا قرار دارد برای درک و "حفظ" آن در نسل‌های آینده به‌وجود آمده است. به نظر می‌رسد که جهت حرکتِ گوش دادن "گشوده" اولیّه تا گوش‌دادن "گشودهٔ" نهایی، دایره‌ای باشد. هر مجموعه از گوش دادن "گشوده" مجموعه‌ای خاص از گوش دادن‌های ترکیبی، معنایی و هستی‌شناختی را دربرمی‌گیرد. گوش دادن‌های "گشودهٔ" ابتدایی به‌طور واضح با به معانی بالقوهٔ اثر مرتبط هستند. تحلیلگر با هر نگاه به ترکیب، معنا و هستیِ داخلی اثر، به عمق بیشتری وارد می‌شود. در نهایت و با آخرین گوش دادن‌های "گشودهٔ" نهایی (پس از گوش دادن هستی‌شناسانه)، تحلیل در عین گستردگی متمرکز است. اثر به‌عنوان یک پویایی زنده در چهارچوب یک گشتالت[4] روشن و شاید گاهی متقاعدکننده قرار دارد.

- تحلیل *شعر الکترونیکی* اثر ادگار ورس

مبحث ۱: توصیفی از اولین گوش دادن "گشوده"

شعر الکترونیکی اغلب به آنچه ممکن است "سروصدا" نامیده شود، نزدیک‌تر است. هیچ طراحی لحنی، جهت‌گیری هدفمند یا توسعهٔ انگیزشی به‌طور واضح ظاهر نمی‌شود. فرم با مفهومِ سنّتی‌اش در زمان حال پدیدار نمی‌گردد. به جای آن، صداهای متعددی با درجات مختلفی از آشنایی و غریبگی وجود دارند: زنگ، آژیر، دستگاه‌های حفاری، آسانسور؛ اصوات پراکنده، صداهای الکترونیکی، تیک‌تاکِ ساعت و... .

مبحث ۲: توصیفی از دومین گوش دادن "گشوده"

حالات متمایز در اثر آشکار شده است. در آغاز قطعه، یک حالت آرام و بدون مزاحمت وجود دارد (زنگ‌های شبیه به کلیسا با صدای عمیق و پراکنده). در ادامه، بخشی از فعالیت‌های هیجان‌انگیز با صدای بوق‌های بلند، تصادف، آژیر و صدای جیغ فراگیر و مشخص نمایان می‌گردند. این حالت مضطرب به‌وسیلهٔ یک وضعیت سرد و مکانیکی که از صداهای تولیدشده توسط دستگاه‌های الکترونیکی تشکیل شده است، جایگزین می‌شود. پس از آن، احساس شناوری، گمشدگی در یک بی‌قعری، با یک "اوگا" از صداهای مردانه شبیه به زامبی، پدیدار می‌شود. یک صدای زنانه که در ابتدا به نظر ملایم و لذت‌آور می‌آید، سپس در توزیع فاصله‌های موسیقی زاویه‌دار می‌شود و با گسترش آن، در نت‌های بالاترِ، تقریباً با صدای زیر تبدیل به فریاد می‌گردد. اثر با یک تکرار هیجان‌انگیز از صداهایی که قبلاً شنیده شده‌استِ به پایان می‌رسد. این، به همراه تکرار تکه‌های ملودیک سه‌نتی که در مبحث ۱ توصیف شد، به یک ساختار گسسته اشاره می‌کند.

مبحث ۳: توصیفی از سومین گوش دادن "گشوده"

اکنون به نظر می‌رسد که تلفیق تنوع بافتی، غلظت، تغییرات حسی مشخص، تکرارهای محدود ملودیک و تکرار صداهای ابتدایی در انتهای قطعه بخش‌های ساختاری قطعی را نشان می‌دهد. این تقسیمات در

---

[1] Set

[2] "On the Origin of the Work of Art," pp. 41-44.

[3] Ibid., p. 49.

[4] Gestalt یک کل سازمان یافته که بیش از مجموع اجزای آن درک می‌شود م.

حین گوش دادن به مبحث ۳ دسته‌بندی شده و در شکل ۱ به نمایش درآمده‌اند.

مبحث ۴: توصیفی از گوش دادن بافتاری (ترکیبی)
تقسیمات ارائه شده در شکل ۱ نقطه تمرکز این نوع گوش دادن است که در ده بخش مشخص شده است. نتایج رسمی این گوش دادن در شکل ۱ آمده و با استفاده از براکت و اعداد زیر بخش‌های گسترش یافته در مبحث ۳ توضیح داده شده‌اند. سه تقسیم که به‌صورت جداگانه فهرست شده‌اند برای تشکیل بخش ۲ ترکیب شده و دو تقسیم دیگر که به‌صورت جداگانه فهرست شده‌اند نیز برای تشکیل بخش ۴ ترکیب شده‌اند.

شکل ۱۰

ترکیبی

گوش دادن به معنای ترکیبی به تنهایی کار دشواری بود؛ دلیلش هم معانی نشانه‌ای غالباً آشکاری بود که اصوات به آن ارجاع می‌دادند. اینکه به‌طور کامل معنای زمانی را نادیده بگیریم نیز امکان‌پذیر نبود، اگرچه در طول این گوش دادن در چندین نقطه و شنیدن خودِ صداها بدون ارتباط آگاهانه با معنای آن‌ها شگفت‌آور به نظر می‌رسید، به نظر می‌رسد که در اینجا یک ترکیب غنی وجود دارد، "عمقی" که در گوش دادن‌های اولیه آشکار نبود. تیک تاک یک ساعت به‌صورت یک ضربه فلزی مکرر بدون اشاره آگاهانه به ساعت ظاهر شد. کیفیت ترسناک و هیجان‌انگیز صداهای مردانه صاف، توخالی و مطبوع بود. با این حال، توانایی "در پرانتز گذاشتن" نشانه‌ها متناقض می‌نمود.

مبحث ۶، ۷ و ۸ : یک توصیف ترکیبی از سه نوع گوش دادن برای درک معنای ترکیبی با استفاده از تحلیل ساختاری ارائه شده در شکل ۱، می توان عناصر ترکیبی زیر را بیان کرد. ده بخش زیر با ده بخش فهرست شده در شکل ۱ مرتبط هستند. تلاشی آگاهانه که برای پرانتز کردن معانی "نشانه‌ای" انجام شد.

بخش ۱: پنج صدای فرکانس پایین فشار می‌آورند و به همراه صداهای فرکانس بلند از بالای موج غالب صدای فرکانس پایین می‌لغزند و در فضا متلاشی می‌شوند. هر صدا با یک ضربهٔ فلزی سخت شروع شده و سپس با پخش شدنش گرد می‌آید. ضرب کُند، اما دارای سَنکُپ[1] است. حجم صدا نیز متوسط (نه کم و نه زیاد) است.

بخش ۲: آغاز این بخش با مجاورت صداهای ضربه‌ای سخت و یک لحن جیرجیرکننده است که از طریق یک سری از پیچ‌وتاب‌ها حرکت می‌کند. بافت این کنترپوان با پژواک غنی و ریتمی نامنظم در صدای کوبه‌ای مشخص می‌شود. این با انتقال لغزان به سمت بالا و پایین در فرکانس لحن‌های جیرجیری که قبلاً شنیده شده، در تضاد است. سپس، به نظر می‌رسد که صداهای بلند و تیزی در فضا شنیده می‌شوند و به دنبال آن صداهای ملایم و بدون اصطحکاک با ریتمی منظم به گوش می‌رسند. ناگهان، لحن‌های بلند و پایین پیچیده به اوج حجم صدایی خود می‌رسند. یک سکوت کوتاه رخ می‌دهد، تنها تا زمانی که با شروع یک تضاد جدید میان لحن‌های گرد و موج‌دار، حبابی و صداهای بلند و تیز و برخوردهای بسیار بلند و صاف جایگزین شود. یک موتیف سه نتی لغزان و اتصالی به مرکز آگاهی کانونی تبدیل می‌شود. این موتیف تا سه بار در یک ریتم منظم در نت‌های F، F#، G تکرار می‌شود. صداهای تیز و گرم با پرشی ناگهانی از نت‌های میانی و لحن‌های فلزی، ادامه پیدا می‌کنند. صداهای کمتر تیز هم وارد می‌شوند، اوج می‌گیرند و به اوج فرکانس صدایی می‌رسند.

صداها در سطوح فرکانسیِ مختلف اتفاق می‌افتند. ریتم ناپیوسته است. الگوی رنگی سه نت، نامفهوم و با رنگی دوباره ظاهر می‌شود تا جای خود را به صداهای فرکانس بالا به مقدار قابل توجهی طنین بدهد. دومی شیک‌تر می‌شود، سرعت و گام آن افزایش می‌یابد.

بخش ۳: با فعالیت مضاعف در مقابل هم، بافت سنگین‌تر می‌شود. تنوعی از (1) نت‌های پایدار، (۲) صداهای چوبی، (۳) صداهای گرم، (۴) برخوردها و (5) صدای فریادهای بلند، یک بافت فشرده با حرکت ریتمیکِ هیجان‌انگیز و گاهی هیجان‌زده را ایجاد می‌کند.

بخش ۴: ضربه‌هایی مکرر در ریتمی منظم و متوسط این بخش را آغاز می‌کنند. لحن صدا دارای مقدار قابل توجهی طنین است؛ اما هنگامی که این صداها از فضا عبور می‌کنند، به نظر می‌رسد که صیقل می‌یابند. از شدت طنین کاسته می‌شود. سه نوع صدای عمیق، سنگین و سپس با طنین بالا، از ضربهٔ اولیه شروع شده و در فضا پخش می‌شوند. صداهای خالص و غیر ویبراتو در ریتم‌های نامنظم و در تغییر گام‌ها دنبال می شوند. این صداهای ناب با صداهای کم صدا و باز جایگزین می‌شوند. این نغمه‌های گرد و عمیق هشت بار در الگوی ریتمیک زیر رخ می‌دهند: ♩♩♩ □ ♩♩♩♩♩ . بلافاصله پس از آخرین ضرب، صداهای خالص اوج می‌شوند تا به صداهای غیرویبراتویی با صدای بلند تبدیل شوند. این صداهای بی صدا توسط صداهای پایدار و بسیار کم صدا جابه‌جا می‌شوند. صداهای کم نیز از نظر حجم و شدت در پایان بخش به اوج شدت می‌رسند.

بخش ۵: این بخش با صدای تق‌تق آغاز می‌شود و فوراً یک صدای چوبی و توخالی با طنین فراوان به آن اضافه می‌شود. این دو صدای متفاوت کنار هم قرار می‌گیرند و سرعت آن‌ها افزایش می‌یابد. صدای تق تق در حال حاضر طنین‌انداز و مکرر گشته و باعث می‌شود که صداهای توخالی و چوبی هم‌تنیده با صدای تق‌تق به نظر برسند. سر خوردن، رانش، صداهای پایدار بر روی مصوت‌های "oo" و "ah" بافت جدیدی را به ارمغان می‌آورد.

این صداهای باز که با پژواک سنگین رنگ‌آمیزی شده‌اند، با صدایی نافذ و صداهای کوتاه و توخالی چوبی قطع می‌شوند. صدای نافذ کمترین مقدار طنین را داشته و صداهای توخالی و چوبی بیشترین مقدار را دارا هستند. این به‌خوبی در تضاد با یک طراحی مخالف است. صداهای صدادار و لغزنده با ریتمی آهسته و پایدار بازمی‌گردند. این بازگشت کنتراست غنی و ریتمیک را با صداهای قطع‌کننده و نافذی که با ریتمی سریع و نامنظم منتشر می‌شوند، منتقل می‌کند.

بخش ۶: صدای بلند، بُرشگر و فلزی در این بخش پخش می‌شود. صداهای پس‌زمینه با ریتمی باز از صامت‌ها شروع می‌شوند و سپس برای مدت کوتاهی بر روی صدای بازتر«eh» تداوم می‌یابند. ضربه‌های واضح و کوبنده پیش‌زمینه را به تصویر می‌کشند. این بخش اکنون با افزایش پیچیدگی ریتمیک مبتنی بر یک الگوی ریتمیک همزمان مشخص شده است. یک صدای سخت و کوبنده با حجم زیاد رخ می‌دهد. این امر با صدایی مالشی و خراش پیوسته که به یک جریان

[1] syncopated

زیر پیوسته تبدیل می‌شود، به‌وجود می‌آید. در بالای این انبوه صداهای کوتاه و نامنظم با سطوح مختلفی از زیروبمی وجود دارد. صداهای ضعیف و پایدار که درهم یا خفه هستند این بافت غیرعادی را پر می‌کنند. در نهایت، صدای ضربه زدن سریع همراه با صداهای خراش به یک سکوت کاهش می‌یابد.

بخش ۷: امواج صوتی خالص و متوسط این بخش را باز کرده و به سرعت اوج بلندیِ صدا را آغاز می‌کنند. صداهای چوبی و توخالیی که الگوهای پیچیده ایجاد می‌کنند، گوش شنونده را به یاد ریتم‌های سنکُپ‌دار در بخش ۶ می‌اندازند. بافت این صداهای چوبی نزدیک به آنچه در بخش ۵ توصیف شده بوده و با این حال، آن‌ها جوشاندگی و رنگِ صوتی[1] عمیق‌تری را با یک صدای چوبی دارای فرکانس بالاتر و شدیدتر که در بخش ۳ توصیف شد، ترکیب می‌کنند. همچنین، پس از چند ضرب، یک ساز زهی تعدادی از آخرین ضرب‌ها را پشتیبانی می‌کند تا یک ترکیب پیچیده از چندین ضرب رشته‌ای و یک ضرب توخالی چوبی تشکیل شود که از نازل‌ترین رنگ تا صداهای بسیار بلند را ایجاد می‌کند. این ویژگی‌ها با استفادهٔ فراوان از اکو و ارتفاع‌های سنگین تقویت می‌شوند. صداهای پایدار و بلند بدون لرزش به‌وجود می‌آیند که با ضربه‌های مضاعفِ سریع تزئین می‌شوند. صداهای خالص به اوج حجم‌شان می‌رسند. صداهای تپیدن سریع حالا قابل شنیدن هستند و این بافت دارای یک رنگِ چوبی آشناست. بافت در اینجا و با این شرایط، به‌طور قابل توجهی نسبت به تمبرهای بخش‌های ۵ و ۳ کمتر پوک است؛ البته که کمی طنین دارد دارد؛ اما خاصیت چوبی بیشتر فشرده است. صداهای کوتاه و بادی در یک ریتم منظم دنبال می‌شوند. فاصلهٔ نت‌های این اصوات در چهارم درست ساختار یافته، C♯، F♯، B و بعد دوباره به B. چهار صدای زنگ‌دار، فلزی، سرشار از نغمه، تکرار توالی چهارتایی[2] و تشکیل یک عبارت متقارن با صداهای بادیی که قبلاً شنیده شده‌اند.

بخش ۸: این بخش مختصر و منحصربه‌فرد به‌طور کامل از یک خط ملودی بدون همراه تشکیل شده است. یک مصوت "ah" با صدای متوسط با صدای ویبراتو با بالا رفتن در فواصل زمانی بسیار زیاد، بسیار زاویه‌دار می‌شود. خط همیشه پایدار؛ اما همگام است. سنکُپ باعث علاقه و حرکت به خط پایدار، لگاتو و ملودیک می‌شود.

بخش۹: آغاز به کار این بخش صداها پایدار هستند و دارای فعالیت ریتمیک کمی همزمان هستند. بافت از هارمونی دو تا چهار صدایی متغیر تشکیل شده است. فعالیت زیروبمی در این لفظِ "ah" بیشتر به‌صورت گام‌به‌گام است. این امر جای خود را به صداهای بُرّنده، با فشار بالا و هوای اجباری در ریتمی نامنظم و همزمان می‌دهد. صداهای کمتر تیز نیز با یک ملودی شش‌نتی سنکپ‌دار و دارای زاویه ظاهر می‌شوند (برای مشاهده به شکل ۲ نگاه کنید، معیار اول). خط ملودیک شش‌نتی به‌طور منظم تکه‌تکه می‌شود و به تکرار دو نت اول کاهش می‌یابد (به چهار معیار بعدی در شکل ۲ مراجعه کنید).

Figure 2.

شکل ۲.

در بخش زیرینِ قطعه صداهای سریع و کوبنده وجود دارد که به‌طور متناوب وارد و متوقف می‌شوند. درست قبل از آخرین تکه‌تکه شدن خط ملودی شش نتی در شکل ۲، صداهای ضربه‌ای بلند از صدایی شیشه‌ای بافت را تقویت می‌کند و چهار بار در همان الگوی (♫♫♫♩) تکرار می‌شود؛ اما هربار با سرعتی فزاینده.

بخش ۱۰: این بخش با تکرار واضح موتیف[3] سه نتی، حالا یک گام کامل بالاتر (A ، G♯ ، G)، نسبت به آنچه که در بخش ۲ شنیده شد، مشخص شده است. این موتیف دوبار به گوش می‌رسد. یک‌بار صدای بلند و تیز که ادامه‌دار بوده و در حال حاضر با صدای پایین‌تر و پایدار در کنار هم قرار گرفته است. صدای صعودی جدید وارد می‌شود و با شدت گرفتن و فرودِ صدا، به کانون توجه تبدیل می‌شود. درحالی‌که در حال ایجاد یک خیز نهایی و گزنده است، صداهای همزمان و پراکنده به‌طور نامنظم در گام‌های پایین‌تر ظاهر می‌شوند. بیشتر این صداها قبلاً در ابتدای اثر شنیده شده بودند. تأثیر این توالی سریع صداهای تکرار شده یک شبهِ استرتّو[4] است که هم اوج صدا و هم فرم را برای اثر فراهم می‌کند.

مبحث ۹: توصیفی از گوش دادن برای دریافت معناشناختی

در اینجا حداقل دو سطح از تعریف معناشناسانه در اثر *شعر الکترونیکی* داریم. این مبحث با اولین سطح؛ یعنی سطح "مشخص" سروکار دارد. یک روش مناسب برای ارائهٔ آنچه که بسیاری از صداها نشان می‌دهند، فهرست کردن بخش‌به‌بخشِ آن مفاهیمِ معناییِ است که با ساختار ارائه شده در شکل۱ مرتبط است:

بخش ۱: صدای ناقوس‌گون زنگوله

بخش ۲: مته‌ها و آسانسور

بخش ۳: صدای بوق ماشین‌ها، آژیر، صدای آسانسوری که به آژیر تبدیل می‌شود.

بخش ۴: تیک تاک ساعت و صدای ناقوس‌گون زنگوله.

بخش ۵: اصوات مردانه.

[1] Tember
[2] Quartal sequence
[3] motive
[4] Stretto ورود تقلیدی سوژه در بخش‌های مختلف آوایی، طوری که هر بخش پیش از پایان جمله‌های سوژهٔ قبلی آغاز شود م.

بخش ۶: جویدن، غرش حیوانات در جنگل و اصواتی که پرندگان در جنگل از خود تولید می‌کنند.

بخش ۷: هواپیما

بخش ۸: اصوات زنانه

بخش ۹: اصوات مردانه و اُرگ شکسته

بخش ۱۰: صدای آسانسوری که "تبدیل" به آژیر می‌شود و در نهایت "تبدیل" به هواپیما می‌گردد.

مبحث ۱۰ و ۱۱: توصیف ترکیبی از دو نوع گوش دادن معناشناسانه

دو بحثی که به‌طور خاص با سطح دوم از مفاهیمِ معنایی سروکار دارند، در اینجا ترکیب شده‌اند. آنچه مشخص شده، این است که هر صدایی در قطعه دارای محتوای معنایی در این سطح است. یک بار دیگر، از فرم ساختاری ارائه شده در شکل ۱ استفاده می‌شود:

بخش ۱: صدای ناقوس گون زنگوله نماد "زمان" است.

بخش ۲: هر صوتی که به‌صورت الکترونیکی تولید شده است نماد " تکنولوژی " است.

بخش ۳: آژیرها، آسانسور و صدای بوق‌ها نماد "تکنولوژی"هستند. رویکرد کُلی آن ممکن است نماد یک "صحنهٔ خیابانی در شهر" باشد.

بخش ۴: تیک تاک ساعت و صدای ناقوس‌گون نماد "زمان" است و صدای ضربان قلب هم نماد "زمان" است؛ اما در ساختار هستی‌شناسانه‌اش. هنگامی که ضربان قلب می‌ایستد، نماد "فانی بودن" زندگی انسان است و موج‌های سینوسی نماد "تکنولوژی" هستند.

بخش ۵: اصوات مردانه نماد "وجود انسان"اند و اصوات الکترونیکی نماد "تکنولوژی".

بخش ۶: همه اصوات در کُل صحنه‌ای از "جنگل" را ارائه می‌دهند. جویدن نماد عصر نخستین و اعمال بدوی یا اولیه است و صدای برخورد نماد "خوردن" و همچنین اعمال انسان نخستین است. ضربات طبل‌گون مانند زمزمه به یک اِلمان انسانی نیازمند است و نماد "انسان‌های اولیه" است.

بخش ۷: اصوات الکترونیکی، امواج سینوسی و هواپیما نماد "تکنولوژِی" هستند.

بخش ۸: صوت زنانه نماد "وجود انسان" است.

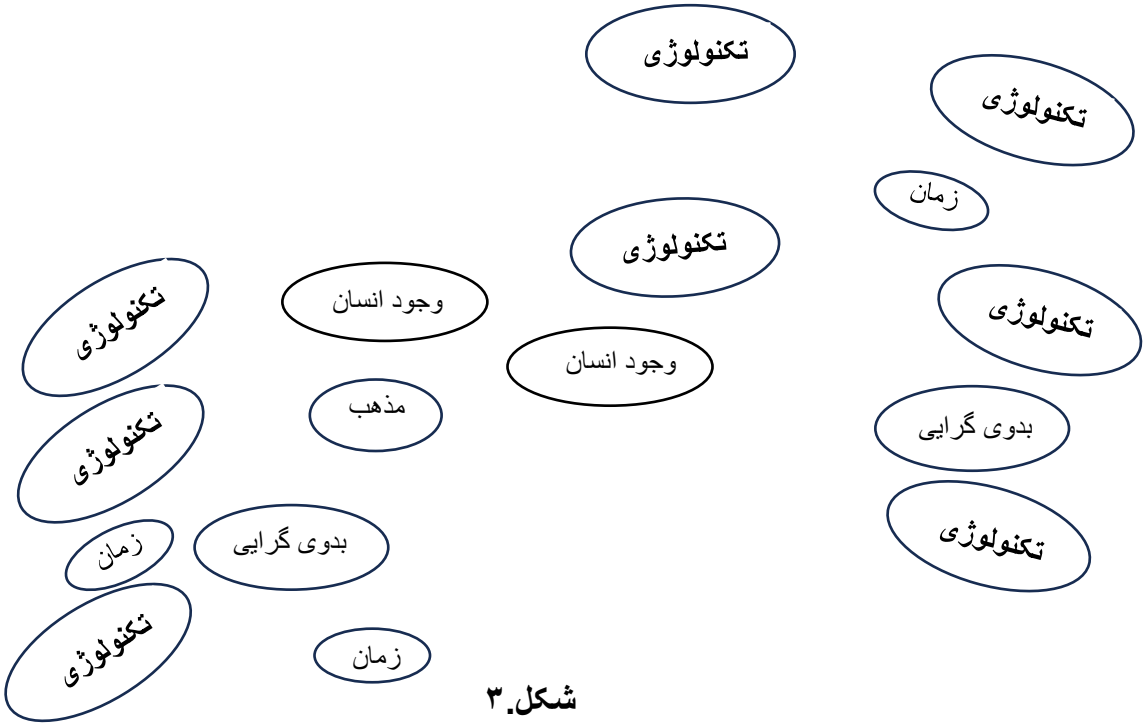
بخش ۹: اصوات مردانه (در حال خواندن سرود کلیسایی) ترکیب شده با صدای اُرگ شکسته نماد " کلیسا " و فراتر نماد "مذهب" هم است.

بخش ۱۰: اصوات الکترونیکی، هواپیما، آسانسور و آژیر همگی نماد "تکنولوژی" هستند.

مبحث ۱۲: توصیفی از گوش دادن برای معانی هستی‌شناسانه

مهم است که به مفاهیم "زمان"، "تکنولوژی"، "وجود انسان"، "بدوی گرایی" و "مذهب" که در *شعر الکترونیکی* به آن‌ها اشاره شد، توجه شود. آن‌ها خودشان از اصوات نشئت گرفته‌اند. در درک "گشتالتی" این قطعه در سطح ترکیبی، اثر مانند یک کلاژ صوتی از صداهایی است که به فضا پرتاب یا شلیک شده‌اند. اثر در سطح معنایی مانند یک کلاژ مفهومی عمل می‌کند. درک اساسی از هردو سطح (ترکیبی و معنایی) می‌تواند سطح هستی‌شناسانه را قابل فهم‌تر نماید.

در گوش دادن قبلی‌ام به اثر، خودم را درحالی‌که در حال دسته‌بندی تصادفی مفاهیم در یک برگه کاغذ بودم، پیدا کردم (شکل ۳ را ببینید). این کلاژ مفهومی به معنای هستی‌شناسانهٔ اثر اشاره می‌کند. *شعر الکترونیکی* آنچه را که به معنی هستی در دوران مدرن است را متبلور می‌کند. در زندگی واقعی ما، تکنولوژی (کامپیوترها، اتومبیل‌ها، یا دربازکن‌های برقی) وجود ما را دربرگرفته‌اند.


تکنولوژی
تکنولوژی
زمان
تکنولوژی
تکنولوژی
وجود انسان
وجود انسان
تکنولوژی
مذهب
بدوی گرایی
تکنولوژی
زمان
بدوی گرایی
تکنولوژی
زمان

شکل.۳

در این قطعه، اصوات تکنولوژی در تمامی اصوات دیگر نفوذ کرده و آن‌ها را احاطه می‌کنند، وجود انسان که توسط اصوات مردانه و زنانه ارائه شد، در این اثر با گمراهی، بیگانگی و ترس مشخص شده است. مفهوم گذر "زمان" و ایستادن ضربان قلب، تأکید بر اهمیت فانی بودن انسان دارد. نماد بدوی‌گراییی که توسط صداهای جنگل نمایان شد، ممکن است یک یا هردو واقعیات مربوط به فروید و داروین را در خود باشد. مفهوم فرویدیِ نماد جنگل در *شعر الکترونیکی*، دارای هویتی است که از جنگل درون انسان صحبت می‌کند. این بخش از اثر، آن ظرفیتِ ناخودآگاه انسان را به شکل ابتدایی و با اولیه‌ترین حسش ضبط می‌کند. در مفهوم داروینی نیز صدای خوردن (جویدن و برخورد با هم) و گام‌های انقلابی عقب‌گرد به سمت یک مفهوم اولیه، ممکن است نماد واقعیت وجود انسان (در یک سطح) به‌عنوان یک سیستم فیزیکی باشد. سرانجام، صداهای گسسته و ناپیوستهٔ یک سرود نزدیک به سرود کلیسایی، همچنین صدای اُرگ شکسته (برای آهنگساز) تصویر مذهبی در حال فرسایش را که از اواخر قرن بیستم وجود انسان را دربرگرفته، نشان می‌دهد.

بنابراین، ما نگاهی اجمالی به این داریم که انسان مدرن بودن چیست. این فقط یک نگاه اجمالی و علاوه بر این فقط یک دیدگاه است. همهٔ وجود انسان سرگشته و ترسناک نیست و توسط تکنولوژی احاطه نشده است (یا اینکه کسی نمی‌تواند در قلهٔ کوه زندگی کند). مطمئناً افراد بسیاری با توصیفِ مذهب در حالِ زوال، مخالف هستند. با وجود این، همهٔ این معانی هستی‌شناختی از واقعیت انسان بودن بیرون می‌آیند. تکنولوژی بیشتر مردم را احاطه کرده، زمان وجود ما را مشخص می‌کند، بسیاری از مذهب به معنای سنّتی‌اش روی‌گردان شده‌اند، بسیاری از مردم می‌پذیرند که انسان می‌تواند یک ارگانیسم ابتدایی باشد: چه به‌عنوان یک سیستم فیزیکی و چه در قامت یک ژنرال نازی.

شعر الکترونیکی حس وجودیِ انسان (حداقل در غرب) را در دوران مدرن به شکلی غیرگفتمانی بیان می‌کند. این اثر یک موجود در جهان را به تصویر می‌کشد. گوش دادن به این اثر به تبلور یک تجربهٔ زیسته می‌انجامد. این خود زندگی واقعی نیست؛ بلکه تبلور وجود انسان است که به مثابه طرح پیچیده‌ای از معانی هستی‌شناختی تلقی می‌شود. جالب است که "اثر" این مفاهیم را در فرم ABA یا هر ساختار سنّتی دیگری ارائه نمی‌دهد. شهود، در زندگی واقعی ما، از معنای تکنولوژی، زمان، بدوی‌گرایی و مذهب نیز در متر ۴/۴، مضمون و فرم متنوع و یا هارمونی چهار بخشی رخ نمی‌دهد. به‌طور آزادانه، پراکنده و تقریباً تصادفی از شناختِ آگاهانهٔ ما وارد و خارج می‌شود. خود این واقعیت‌های بنیادی وجود انسان نیز در شناختِ آگاهانهٔ ما به‌صورت سلسله‌ای یا منظم ظاهر نمی‌شوند. آن‌ها بدون ترتیب منظمی در وجود ما نفوذ می‌کنند، اغلب با هم، همدیگر را آراسته، مسلط کرده و تغییر می‌دهند و بر وجود ما تأثیر می‌گذارند. بنابراین در این موسیقی، کلاژی از اصوات ترکیبی را می‌شنویم که ظاهراً بدون هیچ منطق یا منطقِ واضحی به سمت ما پرتاب می‌شوند. تنها پس از ورود به اثر و حرکت توسط آن است که ساختار را درک می‌کنیم. بافت‌های ترکیبی در حال تغییر، همراه با ارجاعات معنایی و هستی‌شناختی آن‌ها، آزادانه و به‌طور پراکنده در سراسر اثر قرار می‌گیرند. این به واقعیت نحوهٔ رسیدن آن‌ها به شناختِ خودآگاه و ناخودآگاه ما در زندگی واقعی نزدیک‌تر است. بنابراین، با تحت تأثیر قرار گرفتن از *شعر الکترونیکی*، اجازه می‌دهیم تا دنیای این عصری که در آن زندگی می‌کنیم، از طریق این اثر موسیقی وجود داشته باشد.

مبحث ۱۳ : توصیفی از آخرین گوش دادن "گشوده"

در طول این گوش دادن آخر من در قیاس با کل قطعه می‌دانستم که دقیقا در کجای اثر قرار دارم. این با دانستن اینکه مثلاً شما در اندازهٔ ۵۲ قطعه X هستید، متفاوت است. به این دلیل که یک حس شهودی از کل وجود داشت که باعث می‌شد هر بخش از منظر بزرگ‌تری دیده شود. حس بصیری از کُل داشت که باعث می‌شد هر بخش در یک دیدگاه بزرگ‌تر ظاهر شود با این حال، قبلاً با چندین بار گوش دادن به‌طور خاص برای معنای ترکیبی، صداها همیشه تازه بودند و به نظر می‌رسید که در یک کل ظاهر می‌شوند. اکنون به نظر می‌رسد که این فرم به‌راحتی قابل شناسایی است؛ اما نه در هیچ‌گونه‌ای از شرایط سنّتی. مسلماً *شعر الکترونیکی* متفاوت است. فرم آن آزاد است و بافت‌ها در هر چیزی قرار می‌گیرند، [البته] به جز حالتی غیرقابل قرارگیری؛ برای مثال، بخش ۳ می‌توانست بدون ایجاد هیچ‌گونه مزاحمتی برای ابعاد معنایی بعد از بخش ۸ قرار گیرد. همچنین، هیچ جهت غایت‌شناختی قویی وجود ندارد. صداها در بخش ۱۰ به سمت نقطه اوج استرتو حرکت نمی‌کنند. استرتو تنها رخ می‌دهد. با این حال، هیچ بخشی را نمی‌توان بدون تأثیر جدی روی گشتالت از کار حذف کرد. درحالی‌که هیچ شکل دقیق یا انگیزهٔ غایت‌شناختی وجود ندارد؛ ولی همزمان این حس قطعی وجود دارد که همهٔ بخش‌ها ارگانیک و برای کار حیاتی هستند.

شخصیت هر بخش به‌عنوان ملغمه‌ای از معانی ترکیبی، نشانه‌ای و هستی‌شناختی در این گوش دادن به‌راحتی قابل تشخیص بوده و به نظر می‌رسد صدای مردان و صدای زنان بیشتر انسانی باشند. این کیفیت زندگی، تضاد میان عنصر انسانی و تکنولوژی سرد و بی‌جان را که پیوسته انسان را احاطه کرده، بیش از پیش تحسین‌برانگیز کرد. یک قطعه، به‌طور خاص، در ارتباط با آن تضاد است که برجسته می‌شود. هنگامی که ضربان قلب متوقف شد، امواج سینوسی تکنولوژی با یک سری صداهای بلند و تیز پاسخ دادند؛ این واکنش بی احساس ماشینی به موقتی بودنِ زندگی انسان بود.

بیش از سیزده گوش دادن و توصیف را می‌توان برای کشف معانی بیشتر انجام داد. با این حال، در این مرحله، با مطالعهٔ کافی این قطعه، می‌توان چندین نتیجه را ارائه داد.

دستکاری ترکیب مواد در این اثر با کنترل زیاد، خلاقیت، پیچیدگی و سادگی، کنتراست، تنوع و نوآوری مشخص شده و معانی هستی‌شناختی معنایی و ماهوی قابل توجهی در آن پدیدار شدند. نتیجهٔ یکسان این است که هر سه امر –ترکیبی، معناشناسی و هستی‌شناسی– با و به‌وسیلهٔ یکدیگر رشد می‌کنند و به‌طور ارگانیک به هم مرتبط

هستند. با این حال، این ارتباط یک یگانگی آرام نیست، تنش ناشی از شنیدن اصوات ترکیبی صرفاً به این صورت و از تفسیر معانی نشانه‌ای و هستی‌شناختی ناشی می‌شود. این کشش یا فشار با گوش دادن‌ها و طرح مباحثی که به‌خصوص و به ترتیب با ترکیب، معناشناسی یا هستی‌شناسی سروکار داشتند، آشکارتر شد. در خلال این گوش دادن‌ها و تأملات، هر بُعدی از معنا زنده و تا حدی مستقل شد. در طول آخرین گوش دادن و تأمل، طراحی متضاد سه سطح متمایز؛ اما ارگانیک به‌عنوان یک گشتالت عمل کرد. هرکدام دیگری را به یک کل بزرگ‌تر از آنچه که سه بُعد مجزا می‌توانستند به آن اضافه کنند، تقویت می‌کرد.

در چهارچوب تفکر هایدگری، شاید مهم‌ترین مسئله این باشد که این قطعه تاریخ را پایه‌گذاری می‌کند. این اثر نگاهی اجمالی به وجود انسان در این ربع قرن دارد. حسی که نمی‌توان آن را به همان شکل در قالب گفتمانی بیان کرد. شنونده‌ای که پانصد سال بعد این اثر را می‌شنود، ممکن است حسی از وجود هستی‌شناختی ما داشته باشد که هیچ متن تاریخی دیگری نمی‌تواند به‌طور مشابه آن را بیان کند. از طریق دانش و حساسیت آهنگساز، وجود تاریخی ما در اثر مستقر شده و ممکن است توسط شنونده آینده "محفوظ" داشته شود.

فرانقد

یک معیار برای ارزیابی تحلیل موسیقایی این است که تحلیل در اثر سکنی گزیند[1]. سکنی گزیدن در یک اثر مستلزم رشد از خاک است که تحلیلگر را قادر می‌سازد تا به درون اثر وارد شود. فرد صاحب اثر می‌شود همان‌طور که توسط پیام آشکار آن تسخیر می‌شود. اثر و تحلیل هردو ممکن است در سطوح بالایی از استعاره عمل کنند. هرکدام استعاری است به این معنا که معانی مربوطه آن‌ها به‌طور متجانس شامل نمی‌شود؛ اما به بیرون به چیزی دیگر تابش می‌کند.

بنابراین، تحلیل و اثر مورد مطالعهٔ دو نهاد مجزا نیستند که در فضای معینی از معانی محدود بسته شده باشند؛ بلکه هرکدام معانی را ساطع و طنین‌انداز می‌کنند که در یک فضای ایده‌آل با هم به تلاقی می‌رسند. هیچ همبستگی کمیی بین حقیقت همخوانی وجود ندارد. "درستیِ" تحلیل را نمی‌توان در برابر اثر اندازه‌گیری کرد. نوعی پیوند ارگانیک وجود دارد که تحلیل را در اثر پایه‌ریزی کرده و با تلاقی معانی که اثر طرح می‌ریزد و تحلیل ثبتش می‌کند، بیان می‌شود.

با توجه به این پیوند ارگانیک میان اثر و تحلیل آن، قطعاً قوانین ذاتی اثر باید بر ارزشیابی تحلیل حاکم باشد. اگر اثر در سطوح معنایی غیر از ترکیب عمل کند، تحلیل نیز باید انجام شود. تجزیه‌وتحلیل موسیقی نباید به بحث در مورد عناصر رسمی محدود شود. تحلیل پدیدارشناختی روشی سیستماتیک و متقاعدکننده‌ای را برای توصیف نیرومند و چندبعدی معانی (ترکیبی، معناشناسی و هستی‌شناسی) که اغلب از یک اثر بزرگ موسیقایی سرچشمه می‌گیرد، ارائه می‌دهد.

[1] سکنی‌گزیدن به معنای چیرگی بر فراموشی هستی و پروریدن معنای اصیل سرچشمه است، هایدگر در رسالهٔ بناکردن، سکنی‌گزیدن، تفکر همچنین ماهی بناکردن را در اجازه دادن به سکنی‌گزیدن می‌داند. ازنظر وی، هرگاه بتوانیم سکنی بگزینیم، می‌توانیم بسازیم و با این ساختن به چهارگانهٔ زمین و آسمان و قدسیان و فانیان، اجازه دهیم به درون چیزها وارد شوند. م.