فصلنامهٔ علمی مطالعات هنر و زیباشناسی

دورهٔ سوم، شمارهٔ ۱۰، زمستان ۱۴۰۲

جستاری در نسبت اخلاق و هنر با تکیه بر موسیقی معاصر ایران

پویا سرایی[1]

هیئت علمی دانشگاه، آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، موسیقیدان.

هنر به‌عنوان پدیده و محصولی انسانی شناخته می‌شود. انسانی که خالق هنر است، اخلاق‌مند است؛ چه در دورهٔ مدرن باشد و چه در عالم سنت اثری خلق کند، همچنان بر مبنایِ جهان‌بینیِ اخلاقی ویژه‌ای رفتار می‌کند. به عبارتی دیگر، انسان متعهد است؛ اما این تعهد چه ابعادی خواهد داشت؟ به نظر می‌رسد موضوع تعهد اساسا دوجنبه دارد. یا تعهد اخلاقی که گسترده‌تر و عام‌تر است و دیگری تعهد اجتماعی که خاص‌تر است.

[1] . pouya.sarai@gmail.com

مروری بر سه رویکرد هنر به اخلاق:

نظر فلاسفه در نسبت اخلاق و هنر اصولا به سه دسته قابل تقسیم است.

أ. دستهٔ اول متفکرینی که اخلاق و هنر را همبستهٔ یکدیگر و رسالت هنر را در راستای بازنمایی اخلاقیات می‌دانند؛ همانند افلاطون، او در رساله جمهور، قسمت ۳۹۸، مایه‌ها را این‌گونه تقسیم می‌کند: ۱- مدهای غمگین و رخوت-انگیزِ میکسولیدینی- هیپولیدینی، ۲- مدهای مجالس می‌گُساری که ایونین و لیدین هستند، ۳- مد دورین که بیانگر شجاعت و سلحشوری و سخت‌کوشی است و ۴- مد فریگی (فریژین) که بیانگر خویشتن‌داری و آرامش است. بنا به نظر افلاطون فقط مدهای دورین و فریژین در آرمان-شهر حق ورود دارند؛ چون نمایانگر اعتدال، شجاعت، پارسایی و فضایل اخلاقیِ راستین هستند. توجه او به آرمان‌شهر و تعادل قوای سه‌گانهٔ انسان از بدو طفولیت و در نسبت با اجتماع است. افلوطین و سنت آگوستین و بعدها متفکرین زیادی مثل تولستوی هم کمابیش این‌گونه اعتقاد دارند.

اساسا در فرهنگ ایران باستان؛ همانند هند، شئونات موسیقی با هماهنگی کامل با نظام کیهانی است. تا جایی که هفت مد خسروانی هرکدام، واجد مبانی اخلاقی و تعلیمی ویژه و مؤثر بر سرنوشت انسان هستند (Gerson-Kiwi,1963). در فرهنگ چین باستان، هر پنج صدای اشل صوتی، با خصایل اخلاقی، ساعات روزها و سیارات تناسب دارد (مسعودیه، ۱۳۶۵، ۳۳).

در فرهنگ اسلام، واژهٔ هنر معطوف به ابداع و تجلی عالم اختیار نفسانی انسان نیست؛ بلکه قرب به الله و آراستگی به حلیهٔ فضایل اخلاقی است. به این جهت، مفهوم معاصرِ هنر، در فرهنگ اسلامی به صناعت، فن آزمودگی و فنون جمیله ترجمه شده است (ریخته‌گران، ۱۳۸۰ ، ۱۶۴-۱۶۱، معین، ۱۳۶۳). در موسیقی اسلامی-ایرانی، هر مُد دارای تأثیر ویژهٔ اخلاقی، مطابق با یک ساعت، روز و مطابق شأن وجودی هرکدام از موجودات جهان، ملودی وجود دارد (Farmer:1973).

ابن سینا که خود متولد بخارا (خراسان بزرگ) و بعدها مقیم گرگانج، ری، همدان و اصفهان در دربار سامانیان، آل زیار و آل بویه بوده است (مجتبایی، ۱۳۷۰، ج۴، م.ش، ۱۳۵۶). بنا به سنت دیرینِ خراسانی، به تأثیر کواکب و نیز زمانِ بایستهٔ اجرای مقام‌ها در ارتباط با منطقه‌البروج و تأثیرات درمانی-اخلاقیِ آن‌ها اشاره می‌کند (مشحون، ۱۳۸۰، ۱۵۱). ابن‌سینا حتی در مباحث موسیقی شناختیِ خود از اعتدال ابعاد صحبت می‌کند که بخش عمده‌ای از این اعتدال، در نظر او تعلیم و تربیت و اخلاق‌مندی است. ابن سینا هم مایه‌هایی را در ساعات و روزهایی برای اشخاصی خاص تجویز می‌کند. این تجویز، طبع مخاطبین و به تبع آن اخلاقِ ایشان را نیز در نظر دارد.

باخ نیز خود را صنعتگر و نه هنرمند تلقی می‌کند (قس احمدی ۱۳۸۵، ۲۸). لذا مفهوم صناعت در سده‌های میانی اروپا نیز به معنای زیبایی صرف نیست؛ بلکه چنین واژه‌ای دربردارندهٔ مفاهیم گوناگونی چون اخلاق، زیبایی، دانش، فن و هنر به معنای امروزی است.

ب. دسته دوم، متفکرینی هستند که اخلاق و هنر را همبستهٔ هم نمی‌دانند؛ مثل ارسطو، فرمالیست‌ها و در رأس آن‌ها، کانت. برای کانت اخلاق یا خیر مهم‌ترین چیز است؛ ولی با هنر و درک زیبایی‌شناختی و داوری ذوق متفاوت است.

با این توضیح که نظریهٔ امر زیبا در نظر کانت، تأثیرگذارترین متفکر در زیبایی‌شناسیِ نوین (بووی، ۱۳۸۵، ۶۵)، از طریقِ تحلیل‌های چهارگانهٔ او از کم‌وکیف و جهت و نسبتِ آن که از رویکردِ سلبیِ او در تفاوت امر مطبوع، خیر و زیبا تبیین خواهد شد. در این رویکردِ سلبی، هر سه امور، نسبت‌های مختلف تصورات با دو احساس لذت و رنج است. مطبوع چیزی است که صرفا لذت‌آور است؛ زیبا چیزی است که خوشایند است و خیر آن چیزی است که ارزنده و قابل تمجید و حائزِ ارزشی عینی باشد. در این میان، زیبا تنها رضایتی است که بی علاقه و آزاد است؛ یعنی علاقهٔ حسی، علاقهٔ عقلی، تمجید و تصدیق در این رضایت نقش ندارند (کانت ۱۹۸۹، ۱۳۷). به بیانی دیگر، مطبوع ارضاکنندهٔ میل، اشتیاق و هوس است؛ خیر، همچون اخلاق، دارای ارزش، بهره و سود است؛ ولی زیبا، رها از بهره و سودمندی و خیر و میل است.

این موضوع از دید فیلودموسِ اپیکوری، پنهان نمانده بود. او در اثر خود به نام Peri Musikes ، برخلاف آراء افلاطونی (افلاطون، ۹۵۱و۲۰۸۵و۱۸۰۲). موسیقی بدون شعر را فاقد هرگونه بیانگری یا برانگیزی احساس و یا قدرت دگرگونی اخلاقی است (Rowell1985 :85).

ج. دستهٔ سوم هم متفکرین و یا هنرمندانی که انحطاط اخلاقی را در هنر انعکاس می‌دهند؛ مثل دادائیست‌ها یا هنرمندان بادی آرت که یکسره هزلِ اخلاقیات را مدنظر داشتند.

در میان فلاسفهٔ معاصر، متفکرین متعددی با ابتنا به سازوکارِ زیبایی‌شناسانه، به ارتباطِ نزدیک میان "زیبایی‌شناسی و دریافت اخلاقی" تأکید کرده‌اند؛ از این جمله می‌توان به: واین بوس، نوئل کارول، گریگوری کوری، ریچارد الدریج، آیریس مرداک، فراپالمر، جان پاسمور و سوزان فجین، اشاره کرد (Dean 2002).

برخلاف تلقی معاصر از زیبایی‌شناسی که به مفهوم مشاهدهٔ منتزع، مجرد، تعلیق‌شده و عاری از هر مفهوم اخلاقی، مذهبی و سودمندطلبانه ابژه-سوژه زیبا در جهان، بالاخص در آثار هنری است.

رویکردِ هنرمندانِ ایرانی به اخلاق

اینکه نگاه هنرمندان به‌خصوص موزیسین‌های ایرانی به کدام‌یک از این سه دسته تعلق دارد، امری پیچیده است؛ ولی نظر به مصادیقِ فوق‌الذکر، به نظر می‌رسد هنر در نظرگاهِ متفکرینِ معاصر فقط در یک برشِ تاریخی با تعهد اخلاقی همبسته است. نه ذاتاً و ضرورتاً. کاری به هنر ماقبل رنسانسی ندارم. هنر عالم سنت هم عین اخلاق است؛ ولی هنر به مفهوم جدید خود انتزاعی‌تر از آن است که حتما متضمن اندیشه و نظری فراتر از خود هنر باشد. شعار «هنر برای هنر» فرمالیست‌ها هنوز خیلی پررنگ‌تر آن نمود دارد که بتوان دوباره هنر و اخلاق را آشتی داد.

در مورد تعهد اجتماعی هم اوضاع چنین است. حافظ برای امیرمبارزالدین، ابواسحق و شاه شجاع شعر دارد. سعدی انتقادات اجتماعی در گلستان و بوستان دارد. در موسیقی هم مصادیق تاریخی کم نداریم. عبدالقادر مراغی دور طرب الفتح را برای پیروزی سلطان زمان خود می‌سازد تا در جشن پیروزیِ فتوحات حکومتی اجرا شود (قس مقاصد الالحان، ۲۳۵).

موسیقی نواحی ایران هم مملو است از قطعات و مقام‌های منتسب به رخدادهای اجتماعی؛ از ترانه هجایی "جان مانی" که مرحوم بینش در تاریخ مختصر موسیقی نام برده‌اند (قس بینش، ۱۳۷۸). تا ترانه‌های رشیدخان و حتی بازی‌ها یا رقص‌های شمال خراسان که عموما همه خاستگاه تراژیک از یک رخداد اجتماعی داشته‌اند، همه بیانگر همین موضوع هستند؛ اما به هر ترتیب، ذاتِ هنرِ مشرق زمین، مبتنی بر مفهومِ سنت است. سنت الهی لایتغیر فراتر از رنگ و افزودنی‌های دیگر است. هنرمند هم در تلاش است تا در حضوری معنوی فنا شود، چه برسد به اینکه دغدغهٔ بازنمایی رخدادی اجتماعی در سر داشته باشد.

بدین جهت، در دورهٔ معاصر نمی‌توان تعهد اجتماعی را هم ضرورتا مؤلفه‌ای اساسی در تولید هنر لحاظ کرد. هنر طبق شعار متواتر و متعارف سده‌های اخیر غایت بی‌غاییت است و از همه چیز جداست. اگر کسی در این دوره تعهدی حس می‌کند، افزون بر ذات هنر است و نه برخاسته از ذات هنر.

پویاییِ موسیقی‌دانانِ ایرانی در بازتاب اخلاقی – انتقادی

شاید این پرسش طرح گردد که آیا به‌راستی موزیسین‌های ایرانی نسبت به هنرمندانِ سایر رشته‌ها در بازتاب رویدادهای اجتماعی کم‌توجه‌تر هستند؟ در پاسخ چنانکه قابل ملاحظه است، خط قرمزهای سیاسی و اجتماعی و فرهنگی همه جای دنیا بوده و هست. ممیزی‌های حوزهٔ فرهنگ هم امری نو و دور از ذهن نیست. هنر همیشه راه خود را بین همین ممیزی‌ها پیدا کرده است. شوستاکویچ در پرولتاریای روسیه جوری درخشید که شاید کمتر هنرمند آزادی آن‌گونه پرفروغ ظاهر شده باشد. غیر از این ممیزی‌ها که طاقت آن دسته از هنرمندان که خود را متعهد می‌بینند را طاق می‌کند، بحث گیشه و مخاطبین هم هست. هرچه باشد، جامعهٔ موسیقی ایران محدود است. هرکاری که مخاطبین بیشتری داشته باشد، مسلما تقاضای بیشتری نیز دارد. منطقا، بین یک رخداد فرهنگی–اجتماعی و یا یک شکست عشقی، واضح است که موضوع دوم طرفدار بیشتری داشته و برای طیف گسترده‌تری ملموس بوده است.

بدین جهت، موسیقی به معنای معاصر را دشوار بتوان ذاتا همبستهٔ تعهدی اخلاقی یا اجتماعی دانست. بسیاری از هنرمندانِ معاصر نیز در راستای فروش بهترِ آثارشان، چنانکه بخواهند متعهد باشند یا انعکاسی از جهانِ بیرون در آثارشان باشد، نخست از رخدادهای عاطفیِ ملموس متأثر خواهند شد تا چیز دیگر.

توانمندیِ ذاتیِ موسیقی در بازتاب‌های انتقادی

در این بین، این سؤال مطرح است که نظر به ذاتِ مجردِ موسیقی، موسیقی به چه اندازه در بازنماییِ اخلاقِ فردی و اجتماعی موفق خواهد بود؟ پاسخ را شاید این‌گونه باید تبیین کرد: رسانه‌های معاصر، همیشه برای هر رخداد سرمایهٔ هنگفتی صرف کرده تا آثار موسیقاییِ مرتبط با آن رخداد را پخش کنند. پس دولت‌ها نیز ارزش موسیقی را در بازنمایی رخدادهای اجتماعی به‌خوبی می‌دانند. موسیقی نیز در بین همهٔ هنرها نقش‌پذیرترین هنر است؛ چون کاملا انتزاعی است. به هر شکلی درمی‌آید، از آن هر استفاده‌ای به سریع‌ترین و عمیق‌ترین شکل ممکن است. این ذات موسیقی است. اگر شعر یا تصویری با مضامین اجتماعی باشد، موسیقی تنها عنصری است که می‌تواند نمود این مضامین را تشدید کند.

نقش اخلاقی – انتقادی موسیقیِ ایرانی

اما پرسش مهم‌تر در این مورد، این است که آیا موسیقیِ ایرانی به‌راستی می‌تواند کارکردی انتقادی در سازوکارِ اخلاقیِ اجتماع داشته باشد؟ به‌طور نظری، موسیقی نمی‌تواند در این دوره نهادی را به چالش بکشد؛ چون همان خط قرمزها و ممیزی‌ها بر تولید و خلق این آثار نظارت داشته است. در نظر، این فقط یک شعار است! ولی در عمل چرا. موسیقی‌های زیرزمینی و اعتراضی بسیاری در همه جای دنیا ساخته شده و رشد کرده است که منشأ اثر هم شده‌اند. نمونهٔ این آثار کم نیست. به هر حال اگر هنرمندی اراده کند، ابزار موسیقی در دست او، ابزاری بسیار قوی است. مهم زمینهٔ عرضهٔ این آثار است که همواره باید دور از ممیزی‌ها باشد تا بتواند به حیات خود ادامه دهد. چیزی که امروزه با گسترش فضای مجازی ممکن شده است.

موسیقی بی‌کلام یا باکلامِ ایرانی چگونه می‌توانند در این بازتابِ اخلاقی–انتقادی مشارکت داشته باشند؟ چنانکه می‌دانیم، موسیقی مشرق‌زمین مملو از مصادیقی است که بی‌کلام است؛ اما شدیدا بیانگر است. موسیقی نواحی هم همین‌طور. به تحریرهای جُق‌جُق در موسیقی ترکمن توجه کنید؛ ناله است و دلخون‌شدگی از زمانه، شکوایه است بدون اینکه کلامی داشته باشد.

موسیقی بی‌کلام انتزاعی‌تر است. کمتر مخاطبی پیامی روشن از آن دریافت می‌کند. اگر بنا باشد اعتراضی صورت گیرد، مسلماً آرمان همهٔ معترضین، وسعت و عمق صدای اعتراضشان است. این عمق و وسعت هم با کلام محقق می‌شود. با چیزی که واسطه شود تا موسیقی انتزاعی قابل درک بشود. به‌نظر من، موسیقی بی‌کلام هرچند می‌تواند تداعی‌هایی در جهت کارکرد اعتراضی داشته باشد؛ اما عمق و وسعت موسیقی باکلام را نخواهد داشت. شاید به همین دلیل مهم‌ترین نوع موسیقی‌های اعتراضی، شکل رپ (گفت‌آواز) دارند؛ یعنی تا جای ممکن از موسیقی دور و به کلام و گفتار نزدیکند تا پیام هرچه روشن‌تر به شکل ملموس و مفهومی‌تر انتقال پیدا کند.

فرجام

پرسشِ نهایی اینجاست که با نگاهی به آثارِ انتقادی – اجتماعیِ موزیسین‌هایِ پیشین، بازتابِ اخلاقِ اجتماعی یا رویکردِ انتقادی به آن در موسیقیِ ایرانی تا چه اندازه شدنی است؟ بنا به این مصادیق، در پاسخ باید اذعان کرد که حداقل در حوزهٔ موسیقی معاصرِ ایرانی به سختی می‌توان رسالت اجتماعی یا تعهدی از این دست را پذیرفت؛ ولی

هنرمندانی بوده‌اند که در طول صد و اندی سال پیش، دغدغه‌های این‌چنینی داشته‌اند. در تصنیف‌سازان شیدا و امیرجاهد اصلاً این‌طور نبودند. درعوض، عارف قزوینی آثار انتقادی و اعتراضی تندی دارد. بزرگ‌ترین هنرمندهای ایرانی در دورهٔ معاصر نیز دغدغه‌های اجتماعی نداشته‌اند؛ نه پایور، نه تجویدی، نه خرم، نه کسایی، نه شهناز، نه عبادی و... مرحوم لطفی و حسین علیزاده آثاری در دورهٔ چاووش دارند که منحصراً بازتاب وقایع و وضع اجتماعی زمانه‌شان بوده است. مرحوم مشکاتیان نیز آثاری دارد که هرچند کمرنگ‌تر از علیزاده و لطفی است؛ اما دلالت‌های انتقادی و اجتماعی دارد.

هرچند شیوهٔ بیان این مکنونات اجتماعی، عموما همان قوالب سنتی و ژانرهای گذشته و نه ظرفی که مخصوص این مظروفِ جدید بوده باشد.

در دههٔ اخیر نیز استاد شجریان و سپس برخی از خوانندگان دیگر سعی داشتند تا با انتخاب اشعار و ارائهٔ آثارشان، تعهد و تأثیرپذیری اجتماعی خود را نشان دهند. به عبارتی دیگر، افزونه‌ای انتقادی یا بازنما در باخوردهای اخلاقی–اجتماعی را به ذاتِ مجردِ موسیقی ایرانی بیفزایند. آنچه روشن است، اینکه گسترش و پیچیده‌تر شدن زندگی مدرن، هنرمندان و هنرپژوهان را بیش از پیش متوجهٔ نسبت هنر با این تعهدات کرده است.