تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۱۱/۰۵
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۵/۱۱/۱۲

حمیدرضا دیبازر[۱]، فرزاد حاجی‌هاشمی[۲]

موانعِ ارزیابی و ارزش‌گذاری اجرای موسیقی

چکیده

اجرای صحیح و آگاهانه، آن‌گونه که از سوی جامعهٔ موسیقی درخواست می‌شود، همواره یکی از دغدغه‌های نوازندگان در حال تحصیل علمی این رشته بوده است. در راستای تحقق این امر ارزیابی و ارزش‌گذاری اجراهای موسیقی توسط اساتید شاید یکی از مهم‌ترین ابزار آموزشیِ دانشگاهی برای تمیزدادن اجرای صحیح و ناصحیح در جهت الگوبرداری و آموزش نوازندگان است؛ اما آیا ارزیابی کمّی موسیقی و متعاقب آن نمره‌دهی به اجرای موسیقی ممکن است؟ اگر ممکن است بر اساس کدام معیار؟ نحوهٔ ساخت موسیقی، تبدیل آن به متن، یا به‌طور عمومی همان نُت‌نوشت و بازخوانی و اجرای آن، وابسته به عواملی است که با معیارهای سنجش دقیق با رویکرد علمی ــ دانشگاهیِ حال حاضر کمتر مطابقت دارد. همچنین علاوه بر اثر موسیقی که همانند موجودی زنده دارای ثابت‌ها و متغیرهایی است، در سوی دیگر این مسئله نوازنده، آهنگ‌ساز و مخاطب قرار دارند که آن‌ها نیز دارای پیچیدگی‌هایی ذهنی و جسمی هستند که در افراد و در شرایط گوناگون به درجات متفاوت در ارزش‌گذاری اجرای موسیقی مؤثر هستند. پس از بررسی مسائلی پیرامون کرانه‌های اثر هنری، آگاهی و اختیارات مخاطب و اجراکنندهٔ موسیقی در مورد اثر و استدلال در مورد امکان ارزیابی دقیق آثار و اجراهای موسیقی از روی نُت‌نوشت، دیدگاهی متفاوت نمایان می‌شود که راه‌حل‌هایی جدید برای ارزیابی اجرای موسیقی می‌طلبد.

کلیدواژه‌ها: تفسیر نُت‌نوشت، ارزیابی، ارزش‌گذاری، ترجیح، سیالیت

[۱] مربی گروه آموزشی موسیقی، دانشکدهٔ موسیقی، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)
E-mail: Dibazar_hr@yahoo.com
[۲] کارشناس ارشد نوازندگی، دانشگاه هنر، تهران، ایران
E-mail: Farzad_hajhashemi@yahoo.com

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

یکی از اهداف تحصیلِ دانشگاهی رشتهٔ موسیقی، به‌ویژه نوازندگی، دست‌یافتن به توانایی اجرای مطلوب موسیقی است. تقریباً تمامی دروس تخصصی[۱] رشتهٔ نوازندگی در راستای تحقق هدفِ اجرایی مورد قبول در انتهای هر ترم و درنهایت پایان‌نامه طراحی شده‌اند. این رشته در نظام دانشگاهی از جهتی منحصربه‌فرد است چراکه در بسیاری موارد ارزیابیِ حاصلِ کار، مغایر با ارزشیابی کمّی است. دقیقاً به این سبب که اولاً به لحاظ هستی‌شناختی، تعریف و تعیین چارچوب فراگیر برای انواع موسیقی و سبک‌های آن به‌سادگی امکان‌پذیر نیست و دوم اینکه از منظر زیباشناختی تمامی ذائقه‌ها الزاماً توسط یک اثر در موقعیت یکسان راضی نمی‌شوند. در سطح هستی‌شناختی ممکن است در مورد اثبات یا رد تعریف موسیقی به‌مثابه صداهای سازمان‌یافته استدلال شود؛ درعین‌حال ممکن است دو شخص که این تعریف را قانع‌کننده می‌یابند در سطح زیباشناختی بر سر ارزش اجرا و تفسیرِ آن اثر موسیقایی اختلاف‌نظر داشته باشند. در این میان کار ارزیابی کیفی به شکل کمّی (با نمره) دشوار به نظر می‌رسد. علاوه بر این، یکی از مهم‌ترین اهداف دست‌یافتنی امر نوازندگی نیز لذت‌بردن از شنیدن و انتقال آن به دیگران است[۲] و در چنین وضعیتی ارزیابی کمّی در اولویت قرار ندارد. این تناقض ناشی از کم‌توجهی به امور متغیر و یا کمترشناخته‌ای است که همواره در آفرینش و اجرای آثار موسیقایی دخیل‌اند و سنجه‌ای دقیق و موردقبول عام برای آن در دسترس نیست.

پیشینهٔ تحقیق

ارزش‌گذاری آثار هنری به طور عام همواره یک موضوع چالش‌برانگیز و همچنان مورد مجادله است. در مورد ارزش هنر موسیقی و، به‌طور خاص، ارزش آثار تکین موسیقی می‌توان به مقالهٔ «ارزیابی موسیقی» نوشتهٔ لِوینسُن[۳] و در مورد آموزش موسیقی به مقالهٔ «آموزش در موسیقی» نوشتهٔ الپرسُن[۴] اشاره کرد. که البته نحوهٔ ارزش‌گذاری و ارزش‌یابی اجراهای موسیقی در دانشگاه‌ها در هیچ‌کدام مورد بررسی قرار نگرفته است. از این رو، براساس دانسته‌های کنونی، ارزیابی اجراهای موسیقی نیز به‌طور قطع ممکن نیست و در این متن نیز سعی بر موشکافی همین مسئله توسط ارائه و تحلیل نمونه‌هایی است که گاه مربوط به علم روان‌شناسی و زیباشناسی و گاه مربوط به جنبش‌های هنری هستند. هرچند ادعای حل این مسئله در یک مقاله ادعای گزافی است اما در آخر تلاش کرده‌ایم تا حدی راه‌حل‌هایی که بتوانند مقبولیت عام پیدا کنند ارائه کنیم.

تحلیل و بحث

یکی از مواردی که از بدو ورود به دانشگاه در ذهن بعضی دانشجویان (نوازندگان) گهگاه تشویش ایجاد می‌کند، بی‌اطلاعی از چگونگیِ ارزیابی اجرای آن‌هاست. حال آنکه فرض بر این است که تحصیل در دانشگاه عموماً قرار است به بهبود توانایی‌ها و رسیدن به اجراهای مقبول و نتیجتاً تحقق هدف لذت از شنیدن و انتقال آن به دیگران بینجامد، در این مقاله استدلال می‌شود که برای ارزیابی موسیقی کلاسیک، نمره‌دهی دقیق چه موانعی دارد.

۱. ۱. اثر موسیقی تا هنگامی‌که اجرا و شنیده نشده است وجودی کامل و قابل دریافت نیست. اینکه اثر موسیقایی دقیقاً چیست خارج از بحث این مقاله است، اما در مورد موسیقی تاکنون این امر مسلم فرض گرفته شده است که محملِ هنر موسیقی از جهت مادی نُت و از جهتی دیگر اصوات هستند.

Archive of SID
www.SID.ir

در یک حالت با اثر موسیقی به‌مثابه متن (نُت) متشکل از فواصل، ریتم و علائم موسیقایی برخورد می‌کنیم که مورد خوانش و به‌راحتی قابل استناد است.[۵] در حالتی دیگر با اجرایی مواجه هستیم که به استناد متن اثر از طریق شنوایی در ذهن شکل می‌گیرد. به این دلیل که می‌توان استدلال کرد که هر تجربه و دریافتی از اثر موسیقی با تجربه و دریافتی دیگر متفاوت است و هر اجرا نتیجه‌ای متفاوت با اجرای دیگر دارد، تعریف مبنا برای ارزیابی دشوار است.

عموماً در سنت موسیقی کلاسیک برای ارجاع به اثر از اعداد و سال ساخت آن یا شماره‌ای که آهنگ‌ساز یا ناشر مشخص می‌کند استفاده می‌کنیم؛ اما به‌راستی هیچ‌کدام از این مختصات به‌واقع بیان‌کنندهٔ تمام هستی اثر به‌درستی نیستند. زبان نیز در توصیف تمامی وجوه گوناگون موسیقی کم‌توان است. «قطعهٔ موسیقی هرقدر که با وسواس و دقت نت‌نویسی شده باشد، هرقدر که برای پرهیز از هر ابهام ممکن در تندا، سایه‌روشن‌های بیانی، عبارت‌بندی، تأکیدها و غیره نشانه‌گذاری شده باشد، باز همیشَه عناصری نهفته دارد که قابل‌تعریف نیستند، زیرا دیالکتیک کلامی از تبیین کاملِ دیالکتیک موسیقایی ناتوان است» (نقل از بِنسِن، ۱۳۹۴، ۱۰۶). برای مثال اگر سکوت را به‌عنوان یکی از عناصر سازندهٔ موسیقی و دارای آن ارزشی که باید به آن گوش فرا داد در نظر بگیریم، هرگونه نغمه‌پردازی، توصیف یا سخنوری پیرامون آن نمی‌تواند مانند خودِ سکوت و فقط گوش فرادادن به سکوت حق مطلب را ادا کند.[۶] «شاید فکر کنید که کارکرد سکوت تنها می‌تواند سازمان بخشیدن به اصوات موسیقی باشد. یک دلیل نقض این است که شنوندهٔ فهیم به سکوت‌ها گوش می‌دهد، درست همان‌گونه که به صداها گوش می‌سپارد. دلیلی دیگر ارائهٔ نمونه‌هایی ادعایی از موسیقی است که در آن‌ها سکوت بدان شیوه که سکوت‌های معمولی ساختاری هستند، این‌چنین نیستند. اغلب قطعهٔ چهار دقیقه و سی‌وسه ثانیهٔ جان کیج مورد بررسی قرار می‌گیرد» (کَنیا، ۱۳۹۴، ۲۱).

در نوعی از موسیقی که هدف آن بازنمایی نیست با مفاهیمی انتزاعی سروکار داریم که به‌سختی می‌توانیم هریک را به عرصهٔ آگاهی وارد کنیم و در موسیقی بازنما (توصیفی) با تشبیهات و توصیفاتی سروکار داریم که به‌طور طبیعی هرگز با اصل برابری نمی‌کنند. درنهایت هنگام شنیدن اثر به یقین و اطمینان در مورد اینکه از کدام اثر سخن می‌گوییم خواهیم رسید. البته این به این معنا نیست که از اثر موسیقی تصویری ایدئال در ذهن داریم. ابتدا و انتهای روندِ آهنگ‌سازی یک قطعه را به‌طور قطعی نمی‌توان تعیین کرد چراکه آهنگ‌ساز در ابتدای این عمل از مسبوقاتی استفاده می‌کند که گهگاه به فرهنگی چندصدساله تعلق دارند و در پایان این روند نیز اتمام رسمی آن را اعلام نمی‌کند. اثر ممکن است بارها مورد اصلاح قرار بگیرد و جدا از آن نیز توسط نوازندگان بارها به انحای گوناگون تفسیر شود. از این رو بر اساس این سیالیت، اثر موسیقی موجودی زنده تلقی می‌شود. اگر در هنر نقاشی، معماری یا مجسمه‌سازی با یک اثر ایستا روبه‌رو هستیم که دریافت‌هایی متفاوت از آن حاصل می‌شود در موسیقی علاوه بر آن با اثری مواجهیم که هر اجرا از آن نیز با اجرایی دیگر از همان اثر متفاوت است. ما در مواجهه با موسیقی با پدیده‌ای سیال روبه‌رو هستیم. «آهنگ‌سازان و اجراگران هر دو در چارچوب یک کاربست خاص موسیقایی فعالیت می‌کنند که برای آنچه ــ ازنظر هارمُنی، سبک، طول اثر و بسیاری ویژگی‌های دیگر ــ مُجاز یا غیرمجاز است مرزهایی تعریف‌شده دارد. برای نمونه، آهنگ‌ساز کلاسیک امروزی می‌تواند اثری با ریتم و حس خاص بلوز بنویسد اما این "حس" باید با اسلوبی بیان شود که دست‌کم مشابهتی با موسیقی کلاسیک داشته باشد. از سوی دیگر، خودِ کاربست نیز می‌تواند ــ گرچه شاید نه براثر فقط یک موردِ متفاوت ــ دچار تغییر شود، زیرا کاربست‌ها تاریخی‌اند و، به همین سبب، در سیلان دائم» (بِنسِن، ۱۳۹۴، ۶۶). بنسن کمی بعد

Archive of SID
www.SID.ir

می‌افزاید: «اجراها را نیز به‌راحتی می‌توان نقدی بر آثار مورد اجرا دانست. "عرصهٔ" جولان بین متون اصلی و فرعی یا بین متون و اجراهاست که به گفتمان [کاربست] امکان گسترش و تغییر می‌دهد» (همان). بعد نتیجه می‌گیرد «به‌این‌ترتیب، اثر موسیقایی به‌جای "مادّهٔ خام" با محدودیت‌ها سروکار دارد» (همان). اما به هرشکل توصیف یا توضیح اثر موسیقی بر اساس ارجاعات ساختاری مانند مُلدی، هارمونی، فرم، سازبندی، تکنیک‌های ساخت اثر وغیره، و نیز ارزیابی آن‌ها ممکن به نظر می‌رسد.

۱. ۲. اثر موسیقی را نمی‌توان با نُت یکی دانست. منطقی به نظر می‌رسد که بنا به سنّت‌های موجود در موسیقی کلاسیک، صِرف اجرای موبه‌موی نُت‌ها و علائم ثبت‌شده در نُت را الزاماً یک اجرای خوب به حساب نیاوریم. در روند تبدیل نُت به موسیقی نوازنده فراتر از نواختن نُتِ صرف پای می‌گذارد و از بسیاری از مسبوقات خود بهره می‌جوید. در مورد موسیقی اعصار گذشته و آهنگ‌سازانی که دیگر زنده نیستند روند تفسیر و اجرای نُت می‌تواند محل مجادلهٔ بسیار باشد. روشنگری بِنسِن دربارهٔ اهمیت نُت‌نوشت و نقاط مبهم آن حائز اهمیت است: «نت‌نوشت علاوه بر اینکه برای تعریف مجموعهٔ مرجع آثار موسیقایی به کار گرفته می‌شود، منبع اصلیِ دسترسیِ موسیقی‌دانان به این آثار است» (بِنسِن، ۱۳۹۴، ۱۰۳). سپس در مورد اهمیت نُت‌نوشت این‌گونه ادامه می‌دهد: «وجود نت‌نوشت نه‌فقط به حفظ اثر موسیقایی کمک می‌کند بلکه در عمل به آن نوعی موجودیت خودسامان نیز می‌دهد. وجود نت‌نوشت (یا حتی فقط جدولی از آکوردها در "فِیک بوک"های پاپ و جاز) نه‌تنها بقای اثر موسیقایی را مستقل از مؤلف و شرایط تاریخیِ پیدایش آن ممکن بلکه امکان تعلّق اثر به گفتمان موسیقایی دیگر، شاید حتی گفتمان‌هایی نسبتاً بیگانه با بستر پیدایش آن، را نیز فراهم می‌کند» (همان). اما در مورد نسبت نت‌نوشت با اجرا در سنت موسیقی کلاسیک به این نتیجه می‌رسد که: «همین تأثیر رهایی‌بخش نگارش موسیقی است که تنشی اجتناب‌ناپذیر ایجاد می‌کند. حیات مستمر و خودسامانِ "آفریده‌ها"، که بی‌تردید انگاشت جاودانگیِ اثر هنری به آن دامن زده، از یک‌سو انگاشت راهنمای بسیاری از آهنگ‌سازان کلاسیک بوده و از سوی دیگر سبب شده است که آن‌ها اغلب رغبتی به رهاکردنِ عنان حاکمیت خود بر نت‌نوشت آثارشان و تأمین مجالی برای خودسامانیِ حقیقیِ این آثار نداشته باشند. چنین بود که استراوینسکی ــ تا حد انزجار ــ ضبط آثارش به رهبری خود را لازم دانست تا شیوهٔ اجرای دقیق آن‌ها را به دنیای موسیقی نشان دهد. مشکل اینجاست که تحقق یکی از این انگاشت‌ها به زیان تحقق دیگری تمام می‌شود؛ نت‌نوشت به اثر ماهیت انگاره‌ای می‌بخشد به این معنا که آن را در دسترس همگان می‌گذارد اما با همین کار آن را از آهنگ‌ساز منفک می‌کند و در معرض تفسیرهای بسیار گوناگون نیز قرار می‌دهد» (بِنسِن، ۱۰۴،۱۳۹۴) و در نهایت با بررسی آرای اینگاردن، بتهُون و استراوینسکی به این نتیجهٔ مهم می‌رسد: «نت‌نوشت گرچه به‌وضوح راهی برای حفاظت از برخی عناصر اثر در برابر تغییر فراهم می‌کند، نمی‌تواند چنان تجسمی از اثر موسیقایی باشد که همخوانیِ کامل و موبه‌مو بین آنچه بر کاغذ است و آنچه می‌شنویم برقرار شود» (همان). «حتی در تفصیلی‌ترین نت‌نوشت‌ها نیز وضوح اثر به‌شدت کاهش می‌یابد. نت‌نوشت‌ها جنبه‌های عینی مهمی از اثر را پیش روی ما می‌گذارند اما فقط تااندازه‌ای می‌توانند گویای کیفیت شنیداریِ آن باشند. خلاصه اینکه، نت‌نوشت بر زیراییِ نت‌ها و نیز معمولاً بر اطلاعاتی دربارهٔ شیوهٔ اجرای این نت‌ها دلالت دارد اما دربارهٔ صداهایِ واقعی چیزی نمی‌گوید» (بِنسِن، ۱۳۹۴: ۱۰۶). الفبا و نحوهٔ نگارش نت‌های موسیقی اگرچه مانند زبانی با مشخصه‌های نشانه‌شناسی تعریف‌شده هستند اما در حین اجرا توسط افراد گوناگون نسبت به

Archive of SID
www.SID.ir

زبان‌های رایج مانند فارسی، ایتالیایی، آلمانی و ... ، فاقد دقت بالا یا به‌نوعی از آزادی بیشتر در اجرا برخوردار هستند. حتی در نت موسیقی از عباراتی استفاده می‌شود که گاهی به زبان‌های ایتالیایی آلمانی یا غیره‌اند و مابه‌ازائی در موسیقی ندارند.[۷] چگونگی استنباط ازاین‌گونه موارد در متن آثار موسیقی عموماً به عهدهٔ نوازنده است تا با مسبوقات ذهنی[۸] خود آن‌ها را تفسیر و اجرا کند. تکلیف ارزیابی دقیق و نمره‌دهی نیز در این‌گونه موارد دقیقاً روشن نیست و ممکن است بسیار سلیقه‌ای باشد، به‌گونه‌ای که یک مسئله از نظر یک شخص مزیت و از نظر دیگری نقص به شمار رود. همان‌طور که پیرو پیدایش نظریهٔ اصالت اجرا، بحث‌هایی مشابه پیرامون آن به وجود آمد. اجرای اصیل یا اجرای تاریخی ــ آن‌گونه که برخی بیشتر می‌پسندند ــ احیاکنندهٔ شیوه و رسمی از گذشته است. به این معنی که تا جای ممکن شرایط اجرای مربوط به زمان ساخت اثر را بازآفرینی کنند که البته همین امر دلیل بسیاری از هجمه‌ها و دفاعیات نسبت به آن بوده است. این نهضت ابتدا در اعتراض به اجرای آثار بارُک و رُنسانس با وسایل مدرن و امروزی شروع شد و در پی موفقیتِ آن، به دوران کلاسیک و غیره نیز سرایت کرد. اقامهٔ یک دلیل مهم از سوی منتقدان آن، امکانِ تفسیرِ موسیقی (به‌گونه‌ای شخصی و امروزی در مقابل اجرای اصیل و موبه‌مو) منطقی به نظر می‌رسد. در این زمینه نمی‌توان هرکدام از دلایل موافقان و مخالفان را قاطعانه رد یا قبول کرد.[۹]

۱. ۳. تحصیل موسیقی در غالب رشتهٔ دانشگاهی در نظام واحدیِ دانشگاهی و در تعداد جلسات معین (و بسیار مفید برای اکثر رشته‌ها) انجام می‌شود که نیاز به مدیریت زمان و آماده‌سازی رپرتوار در هر ترم به‌طور زمانمند دارد. از طرفی، دانشجو به‌ناچار رپرتوار نهایی و تعیین‌شده‌ای را اجرا می‌کند که زمانِ موردنیاز برای درک اثر (متناسب با توانایی‌ها و ویژگی‌هایش) را در نظر نمی‌گیرد. حال آنکه فرایند درک و فهم آثار به صورتی سیال و فارغ از تاریخ و نظم زمانی رخ می‌دهد و گاه برای هنرمندان سال‌ها به طول می‌انجامد (و اساساً پایان‌ناپذیر است و این به این معنی نیست که اجراهای قبلی بدون درک اجراشده‌اند). برای مثال در این مورد می‌توان به اجراهای متعدد از سمفونی ۹ بتهُون به رهبری فورتونگلر[۱۰] اشاره کرد. نتیجه آنکه نظم واحدی دانشگاهی با فرایند درک و فهم آثار در تضاد است. این نظم واحدی بیشتر شبیه به نموداری پلکانی و منظم دارای ابعاد و چارچوبِ از پیش مشخصی است که با نمودار نامنظم و پرفرازونشیب درک اثر هنری منطبق نیست. این تضاد در بسیاری از موارد بازدارندهٔ دستیابی به هدف لذت از شنیدن است.

۲. اثر موسیقی مانند یک جسم ثابت و فارغ از قید و شرط نیست بلکه همواره در وضعیت‌های گوناگون شناسایی می‌شود. این را می‌توان ناشی از سیالیتِ هنر انتزاعیِ موسیقی دانست. پس به‌عنوان مفسر آثار مفید است شرایط ساخت اثر و شرایط اجتماعی حال حاضر را نیز مد نظر داشت. وضعیت‌هایی که اثر موسیقی در بستر آن آفریده، اجرا و درک شده ممکن است تغییر کنند، از بین بروند یا تشدید شوند. هنگام لذت‌بردن از اثر هنری لازم است در نظر داشت که آن اثر الزاماً تمام آنچه که در تماس اول دریافت می‌شود نیست. لذت از موسیقی را می‌توان با چشم‌پوشی از انواع احتمالی دیگر دارای دو نوع کلی دانست. لذتی آنی که به دلیل شنیدن اصوات احساسات و عواطفی را بر اساس مسبوقات ذهنی برمی‌انگیزد. هرچند این نوع لذت ممکن است ابتدایی‌تر به نظر برسد اما ویژگی بارز آن تکرارپذیری است. نوع دیگر، لذتی است که به‌جای مبهوت‌اثرشدن، فاصله‌گرفتن موقتی از آن را می‌طلبد؛ یعنی لذتی که از مواجهه با ساختار اثر هنری و عوامل شکل‌دهندهٔ آن حاصل می‌شود. یک منتقد می‌تواند به‌راحتی دربارهٔ توالی هارمُنی و سازبندی اثر بر اساس متنِ آن اظهارنظر کند اما در مورد زیباییِ آن توالی هارمُنی یا میزان دقیق ارزشمندی آن کار دشوارتر به نظر می‌رسد. یک

Archive of SID
www.SID.ir

راه این است که ارزیابی آثار هنری را بر اساس امور ثابتی (مختصات) قرار دهیم که در ساختار اثر همواره وجود دارند. یک راه دیگر آن است که کاملاً سلیقه‌ای عمل کنیم.

۳. ۱. وقوف بر شرایط جسمی و روحی برای رسیدن به اجرای مقبول همچنین تدریس مؤثر ضروری است. شرایط جسمی از آن لحاظ که بدن نوازنده، کیفیت نوازندگی‌اش را بسیار تحت تأثیر قرار می‌دهد حائز اهمیت است. شیوهٔ ایستادن یا نشستن هنگام نوازندگی، تنفس، خواب، خوراک و مواردی از این دست، ممکن است به‌صورت دائم یا طولانی‌مدت کیفیت نوازندگی را تحت تأثیر قرار دهند. نوازنده پس از گذراندن مدتی بی‌خوابی یا خواب نامطلوب دچار افت و عدم یادگیری نسبی خواهد شد. نحوهٔ قرارگیری بدن نسبت به ساز، ساختار طبیعی بدن، تنفس و غیره نیز به‌صورت طولانی‌مدت یا دائم شرایط نوازندگی را تحت تأثیر قرار می‌دهند. این شرایط که در جامعهٔ موسیقی غالباً با واژه اِکل[۱۱] نوازندگی تبیین می‌شود از هر شخص تا شخص دیگر می‌تواند متغیر باشد. هرچند می‌توان چارچوب کلی برای آن تعیین کرد.[۱۲]

۳. ۲. شرایط روحی نوازنده از آن لحاظ حائز اهمیت است که نه‌تنها نوازنده بلکه روند اجرا و نتیجتاً مخاطبان را تحت تأثیر قرار می‌دهد. نوازنده نمی‌تواند ذهن خود را بر روی جریانات گذرای هنگام اجرا، حتی جریانات قبل و بعد از اجرا ببندد. یک خبر خوش هنگام نواختن و بازآفرینی یک موسیقی تلخ می‌تواند در موفقیت و اثرگذاری اختلال ایجاد کند. البته منظور آن نیست که در صورت بروز این حالت اجرا همیشه خراب خواهد شد. برای نمونه اشاره می‌کنیم به ماجرای فوت مادر ریختر زمانی اندک قبل از برگزاری کنسرت که او با تأثّر فراوان اجرای خود را همچون همیشه برگزار کرد.[۱۳] بستن ذهن بر جریانات نامطلوب مؤثر بر اجرا هرچند ناممکن به نظر می‌رسد، این خود با هدف لذت از شنیدن و انتقال به دیگران در تضاد است. به همین دلیل اغلب به نوازندگان توصیه می‌شود که اجرای آگاهانه داشته باشند هرچند که استفاده از این تعبیر توسط بسیاری از اهالی موسیقی (مدرسین) با آخرین دستاوردهای علمی در حوزهٔ تعریف این پدیده زیاد منطبق نیست.

در حال حاضر آن‌گونه که از بررسی نظریات اقشار گوناگونِ علم آگاهی بر می‌آید، آگاهی تاکنون تعریف فراگیر و کاملاً تبیین‌کننده‌ای ندارد. مجادلات اخیر بر سر وجودِ آگاهی، چیستیِ آن و چگونگی پیدایش آن در جریان هستند. به‌طور عمده آگاهی را پدیده‌ای ذهنی و غیر فیزیکی و یا نتیجهٔ فعالیت‌های ارگان‌های طبیعی (به‌نوعی مادی) می‌دانند. با توجه به آخرین مطالعات در این زمینه، نظریات آگاهی دارای انواعی است که برای ادامهٔ این بحث اشاره به دو نوع آن کفایت می‌کند:

- حالتی که خود شخص از آن مطلع است و می‌داند که آگاه است: «حالتی که شخص از آن مطلع است [...] حالت ذهنی آگاهانه صرفاً حالتی است که شخص از قرارداشتن در آن مطلع است [...] حالت ذهنی که خود، دربارهٔ حالت ذهنی است» (ون‌گولیک، ۱۳۹۲، ۲۲).
- حالت دسترسی: که در آن حالت اطلاعات و ذهن هر دو برای تعامل با یکدیگر در دسترس هستند (همان).

می‌توان گفت اطلاع از این نظریات می‌تواند بیشترین اهمیت را برای نوازنده داشته باشد. ازآنجاکه مفهوم آگاهی و نظریه‌های[۱۴] مربوط به آن نتیجه‌ای کاملاً مجاب‌کننده در بر نداشته‌اند برای ارزیابی یا سنجش مقدار آگاهی و نتیجتاً سنجش ارزش اثر وسیله‌ای در دسترس نیست. آنچه که از دست معلم در این شرایط برمی‌آید صرفاً همان توصیه‌ای است که شخص آگاهانه بنوازد و آنچه از نوازنده برمی‌آید آن است که هرگاه از بین چند گزینه دست به انتخاب می‌زند در خاطر داشته باشد که به چه دلیل یا دلایلی دست به گزینشِ خاص خود زده است. ازاین‌رو اگر یک پیانیست به دلیل شرایط

Archive of SID

www.SID.ir

جسمی خاص خود ترجیح می‌دهد که به‌جای استفاده از صندلی متداول پیانو از یک چهارپایه استفاده کند می‌توان بر او خرده گرفت اما نکته در این است که در مورد نوازندگان یا رهبرانی مانند برنشتاین و گولد، تفسیرهای بسیار متفاوت و بدعت‌هایی که پایه گذاشتند منجر به محصولاتی شگفت‌انگیز می‌شد که گهگاه آن‌چنان منحصربه‌فرد بودند که خودِ سنّتِ (بدعتِ) ایشان مورد قبول اکثریت قرار گرفته و به گفتمان رایج راه پیدا می‌کرد. برای مثال، دوست‌داران اجرای اصیل از آثار باخ، نحوهٔ لمس کلاویه‌های پیانو در آثار باخ توسط گولد را به‌عنوان روشی پایبند به اصول دورهٔ بارُک می‌دانند چرا که سعی در تولید اصوات به سبک سازهای آن دوران دارد.[۱۵]

در این بخش با شرایط ثابتی روبه‌رو شدیم که تغییر هرکدام نه غیرممکن اما دشوار به نظر می‌رسد و در حال حاضر وسیله و معیاری برای ارزیابی دقیق هیچ‌کدام وجود ندارد. همچنین موارد و عوامل متغیری را دیدیم که می‌توان اصلاح کرد که به همین دلیل باز هم نمی‌توانند معیار مناسبی برای ارزیابی دقیق باشند. ظاهراً مجموعه‌ای از شرایط و رویدادها و مسائل ناشناخته و ناآگاهانه در ارزیابی‌های اجراها دخیل‌اند. ازاین‌رو آیا هیئت ژوری حاضر می‌شود نوازنده‌ای را مثلاً به این دلیل که ورزش می‌کند و دیگر رفتارهای جسمانی سالم مانند خواب و خوراک خوب را دارد قضاوت کند و به او نمره کامل اهدا کند؟

۴. از مطالب بیان‌شده برمی‌آید که موسیقی را نمی‌توان به‌راحتی پدیده‌ای لایتغیر در نظر گرفت. ازاین‌رو مواجههٔ علمی با ابزار تحلیل، بررسی کیفی و ارزیابی کمی نسبت به آن باید به‌گونه‌ای دیگر صورت پذیرد. اگر آن‌طور که پیشتر توضیح داده شد، موسیقی به شکل ایدئال و دست‌نخورده باقی نمی‌مانَد و نمی‌توان آن را فراتاریخی و فارغ از قیدوبندهای زمانه دانست، پس به لحاظ وجودی و به نحوی فراگیر تعریف‌پذیر نیست. همین امر موجب دردست‌نداشتن سنجه‌ای قطعی برای ارزیابی آن می‌شود؛ اما مسلم است که همواره در مورد آثار قضاوتی در نظر داریم. این شکل از قضاوت با سیالیت شخصیتی نیز تضادی ندارد چراکه بسیار مشاهده می‌کنیم که شخصی در برهه‌ای سبکی خاص اما در وقتی دیگر سبکی دیگر را ترجیح می‌دهد. اگر دقیق‌تر به اختلافات در این قضاوت‌ها و ارزیابی‌ها توجه کنیم، همواره همبسته‌ای برای قضاوت‌ها و ارزیابی‌هایمان در مورد آثار وجود دارد که آن مسئلهٔ ترجیح چیزی به چیز دیگر است. یک شخص بی‌سواد ــ به تعبیر امروزی آن ــ یا شخصی فاقد آگاهی تخصصی نیز می‌تواند ناخودآگاه امری را ترجیح بدهد یا ندهد. آن‌طور که به نظر می‌رسد در موسیقی بیشتر به‌جای قضاوت‌های دقیق و ترسیم مرزها از ترجیح بهره می‌بریم. هرچند در نظر اول موارد ساختاری برای پاره‌ای ارزیابی‌ها در دسترس‌اند اما مادامی‌که کل اثر یا اجرا قابل ارزیابی نباشد آن ارزیابی کامل نیست و از طرفی ارزیابی‌ای که کامل نشده است هنوز قابل استناد نیست.

- راه‌حلی اساسی‌تر برای ارزیابی در دانشگاه قضاوت صرفاً بر پایهٔ رد یا قبولی درس است. هنگامی‌که مرز دقیقی برای قبولی و عدم قبولی در دروس وجود دارد (نمرهٔ دوازده در دروس تخصصی) شاید نیاز به ادامهٔ دو سر آن مرز تا صفر و بیست نباشد. هیئت ژوری یا معلم می‌تواند تشخیص دهد که بنا بر طرح درس دانشجو صلاحیت ادامه در سطح بالاتر را دارد یا خیر.
- راه‌حل دیگر می‌تواند این باشد که «سوای تعیین مقدار نمرهٔ کیفیتی برای آن در نظر گرفته شود». فرض کنیم دو نوازنده نمرهٔ یکسان (مثلاً ۱۸) دریافت می‌کنند. اولی به دلیل فراموشی هنگام اجرا و دومی به دلیل عدم رعایت حالات تعیین‌شده از طرف آهنگ‌ساز دو نمره

Archive of SID
www.SID.ir

ازدست‌داده‌اند. بر روی کاغذ هردو یکسان هستند درصورتی‌که اشتباه هریک متفاوت است و در لایه‌ای متفاوت لازم است برطرف شوند.

- درصورتی‌که اصرار بر نمره‌دهی دقیق وجود داشته باشد، راه‌حل رفع نقصان لذت دانشجویان تعیین پیش‌فرض‌ها و قراردادهای متعدد و معیارهای دقیقِ نمره‌دهی در نظام ارزیابی و ابلاغ آن به دانشجویان از ابتدای کار است. در حال حاضر در موارد نادر دانشجو اطلاع می‌یابد که دقیقاً به چه دلیل مقدار معینی از نمره را از دست داده است و چه راه‌هایی برای برداشتن آن موانع در پیش رو دارد. تعیین چند معیار نمره‌دهی از ابتدای امر بهتر از نبود آن است زیرا که در این حالت دانشجو می‌تواند بر روی کمبودها تمرکز کرده و تا حدی نظم دانشگاهی را با هدف لذت همسو کند یا به‌کلی تطبیق دهد.

نتیجه

به دلیل دردست‌نبودن تعریف دقیق از موسیقی و همچنین اختلاف ذائقه‌ها ارزیابی کمّی موسیقی بدون معیار ثابت خواهد بود که این امر ناشی از تناقض بین کار کیفی یا همان انجام هنر موسیقی در راستای لذت از شنیدن و سنجش آن با ابزار کمّی است. از طرف دیگر تفاوت سلیقه‌ها و مسبوقات ذهنی افراد و گوناگونی شرایط به این نتیجه ختم می‌شوند که هر تجربه از اثر با دیگری متفاوت باشد هرچند که اگر به‌احتمال تجربه‌ها نزدیک به هم باشند یا حتی مانند هم باشند، استدلال کردیم که ما هرگز تمام اثر را ــ حداقل در تماس‌های اولیه ــ دریافت نخواهیم کرد به این دلیل که در هنر موسیقی و به‌ویژه نوازندگی با پدیده‌ای سیال و مدام در حال تغییر مواجهیم. این رشد و زایش و سیالیت و فراتاریخی‌بودن پدیده موسیقی در نظام دانشگاهی که زمانمند است دچار محدودیت خواهد شد زیرا با توجه به تفاوت اشخاص، زمان لازم برای درک اثر نسبت به هر شخص خاص در نظر گرفته نمی‌شود به‌یقین دلیل انسان که خود نیز از لحاظ ذهنی و جسمی ثابت و لایتغیر نیست امر قضاوت آثار موسیقی را بنا به وسایل و معیار مشخص دشوار می‌یابد. به‌علاوه، تمامی تفاوت‌ها در سلیقه و شرایط اجرا، گوناگونی تفاسیر را موجب می‌شود که از ویژگی‌های موسیقی غنی شمرده می‌شود و درعین‌حال با ارزیابی کمّی در تضاد است. از طرفی تقریباً در تمامی روند ساخت و اجرای آثار نیز مسئله ترجیح مطرح بوده و تا حد زیادی به آن بی‌توجهی شده است که این امر بر دشواری ارزیابی نیز می‌افزاید. انتخاب‌های ترجیح‌گونهٔ آهنگ‌ساز و نوازنده که در راستای هدف لذت از شنیدن موسیقی و انتقال آن به دیگران هستند به‌راحتی تن به ارزیابی و ارزش‌گذاری دقیق نمی‌دهند. یک راه‌حل ساده و در دسترس آن است که ما نیز ارزیابی آثار را به موارد ثابتِ ساختاری وانهیم زیرا حداقل بر روی کاغذ همواره یکسان هستند و در مابقی موارد ترجیح را جایگزین کنیم. تأکید به ارزیابی بر اساس موارد ساختاری یا همان موارد کمّی به این دلیل است که اغلب بهره‌مند از نظامی یا الگویی واحد و حساب‌شونده هستند. به‌هرحال ارزیابی دانشگاهی می‌تواند بر پایهٔ قبولی یا ردشدن در درس باشد ضمن اینکه برای ارزیابی و نمره‌دهی می‌توان کیفیتی در نظر گرفت اما این کافی به نظر نمی‌رسد و جای آن دارد که در راستای پیداکردن سنجه‌ای برای ارزیابی آثار موسیقی تلاش جدی کرد.

Archive of SID

www.SID.ir

پی‌نوشت‌ها

۱. مانند هارمُنی، سرایش و تربیت شنوایی، فرم و آنالیز و غیره .
۲. نگارندگان امیدوارند که این وضعیت یعنی لذت‌بردن از شنیدن و انتقال آن به دیگران در مورد دانشجو یا استاد این رشته صادق باشد.
3. Levinson, Jerrold, Evaluating musi, Revue international de philosophie, Presses universitaires de France, Paris: 1996..
4. Alperson, Phlip, Music education, the routledge companion to philosophy and music, edited by Theodor Gracyk and Andrew Kania: NewYork, Routledge, 2011.
۵. کلاس‌های نقد، بررسی و تحلیل موسیقی، سازشناسی و غیره بر همین اساس و با توجه به این متن گویا تشکیل می‌شوند.
۶. مانند آنکه طعم را می‌چشند و یا بو را استشمام می‌کنند.
۷. مانند اصطلاح Dolce به معنی شیرین که دقیقاً مشخص نیست به چه مشخصه‌ای از اجرا اشاره دارد.
۸. منظور ترکیبی از مسبوقات ذهنی آگاه و ناخودآگاه به‌علاوه مسبوقاتی است که از راه تحصیل به دست آمده‌اند.
۹. برای اطلاع بیشتر بنگرید به:
Thom, Paul, authentic performance practice, the routledge companion to philosophy and music, edited by Theodor Gracyk and Andrew Kania: Newyork, Routledge, 2011
10. Wilhelm Furtwangler
۱۱. واژهٔ Ecole هم‌خانوادهٔ واژهٔ School و دربرگیرندهٔ مسئلهٔ آموزش به‌طورکلی است که امروزه به شمایل فیزیکی نوازنده نیز اطلاق می‌شود.
۱۲. اما شیوه‌ای مطلوب است که خود شخص بیشترین احساس راحتی و میزان بازدهی را داشته باشد و هیچ شکل قطعیِ فراگیر را نمی‌توان برای آن تعیین کرد.
۱۳. نقل از مستندی به روایت و ایفای نقش ریختر. برای اطلاع نگاه کنید به:
Monsaingeon, Bruno, Richter: the enigma, La sept ARTE, Paris: 1998.
۱۴. نظریه‌هایی در باب این‌که آگاهی نوعی از سازگاری و محصول انتخاب طبیعی است یا صرفاً محصول جنبی بی‌فایده یا جزعی از قابلیت‌های دیگر وجود دارند که هرکدام از نظریات با مشکلات و موانعی روبه‌روست و پاسخی کاملاً قانع‌کننده ارائه نداده است. برای اطلاع بیشتر بنگرید به: بلکمور (۱۳۸۷).
۱۵. برای کسب اطلاعات بیشتر نگاه کنید به مدخل گِلن گولد در:
Slominsky, N. & Kuhn, Laura Diane, Baker's biographical dictionary of Musicians, NewYork: Schirmer, 2001.

فهرست منابع

- بلکمور، سوزان (۱۳۸۷)، *آگاهی*، (ترجمهٔ رضا رضایی). انتشارات فرهنگ معاصر، تهران.
- بِنسِن، بروس الیس (۱۳۹۴)، *پدیدارشناسی موسیقی*، (ترجمهٔ حسین یاسینی). انتشارات ققنوس، تهران.
- کَنیا، اندرو، (۱۳۹۴)، *فلسفهٔ موسیقی*، (ترجمهٔ گلنار نریمانی). انتشارات ققنوس، تهران.
- ون گولیک، رابرت (۱۳۹۱)، *آگاهی*، (ترجمهٔ یاسر پوراسماعیل). انتشارات ققنوس، تهران.

- Thom, Paul, *Authentic performance practice,* the routledge companion to philosophy and music, Ed. Theodor Gracyk and Andrew Kania, New York: Routledge, 2011.
- Slominsky, N. & Kuhn, Laura Diane, *Baker's biographical dictionary of Musicians,* NewYork: Schirmer, 2001.

Archive of SID
www.SID.ir

Received: 2017/01/24
Accepted: 2017/01/31

Obstacles in the Assessment & Valuation of Music Performance

Hamidreza Dibazar, Faculty Member, Department of Music, University of Art, Tehran, Iran.
Farzad Haji Hashemi, MA in Music, University of Art, Tehran Iran.

Abstract

The accurate and conscious performance, as desired by the music community, has always been one of the major concerns of the players engaged in the scientific and academic acquisition of this field. To achieve this, the assessment and valuation of music performances by the professors and professionals can be noted as the most important academic means in order to distinguish between accurate and inaccurate performance in line with providing patterns and training the players. However, is it possible to assess music in a quantitative manner followed by marking its performance? If positive, based on which criteria and standard?

Composing music and translating it into text, or in general, scores and revising and performing it depend on factors which are less adaptable to the current scientific–academic approaches of the date. In addition to the impact by the music that has constants and variables ––just like a living phenomenon–– we have the player, the composer and the audience on the other hand, each with their intellectual and physical complications that can affect the valuation of music performance at different levels.

Keywords: Score interpretation, Assessment, Valuation, Privilege, Fluidity

Archive of SID

www.SID.ir