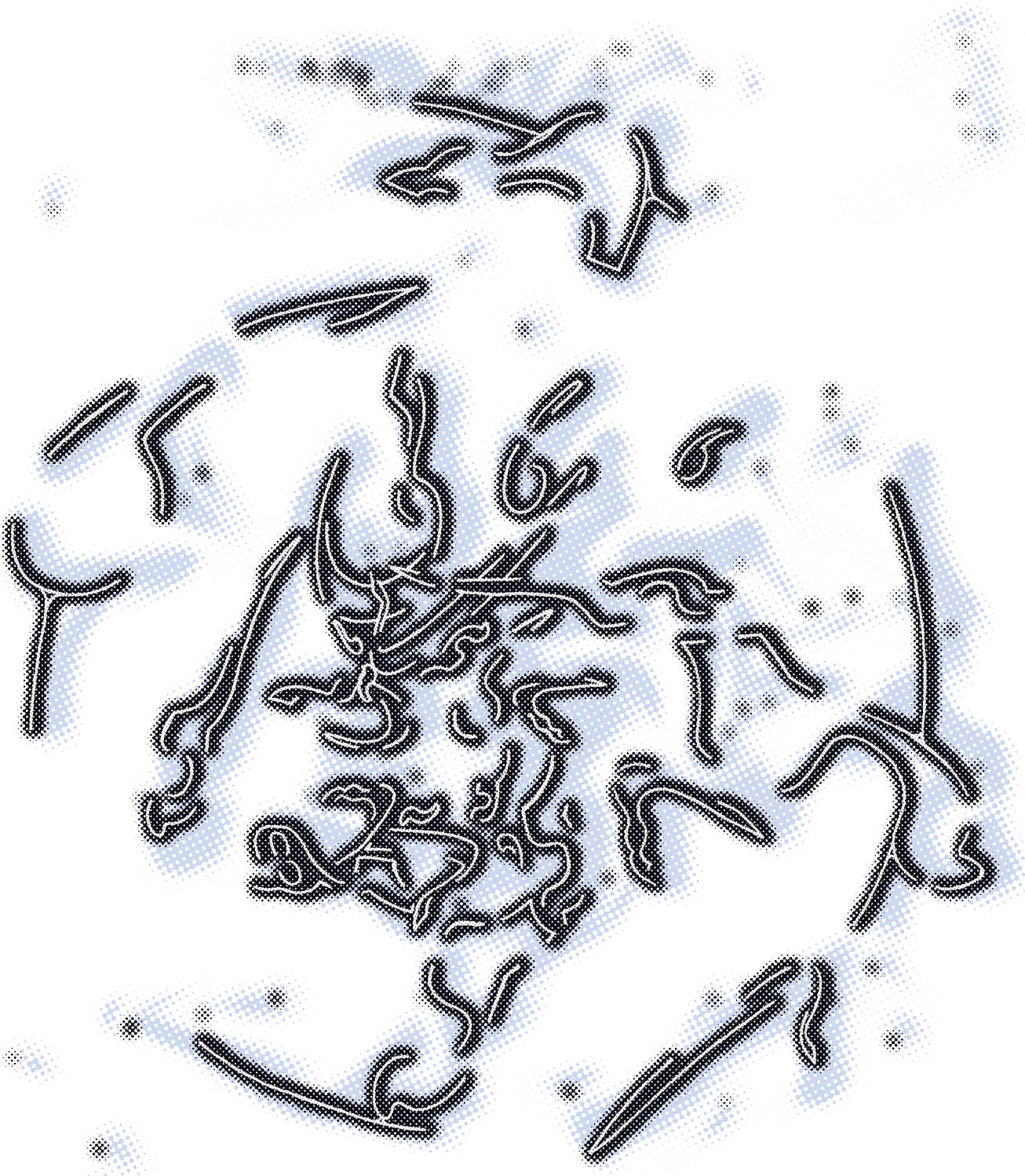

همرسانی

جان کیج

متن زیر از پرسش‌ها و نقل‌قول‌ها ساخته شده. بعضی از نقل‌قول‌ها از نوشته‌های دیگران‌اند و بعضی هم از نوشته‌های خودم. (نقل‌قول‌های کریستین ولف از مقاله‌اش «موسیقی نو و الکترونیکی» است.) ترتیب و تعداد نقل‌قول‌ها با عملکردهای شانسی آورده شده‌اند. هیچ زمان مشخصی برای اجرا درنظر گرفته نشده. با وجود این، همیشه توصیه می کنم قبل از ارائه‌ی این سخنرانی زمانی برای اجرا درنظر گرفته شود، و گاهی با عملکردهای شانسی نشان داده شود که چه وقت، در طول اجرا، مجبورم سیگاری روشن کنم.

ج. ک.

همرسانی[1]

جان کیج

نیچی نیچی کور کو نیچی: هر روز یک روز زیباست
اگر سی و دو سؤال بپرسم چه؟
اگر از پرسیدنِ گاه و بی‌گاه دست بکشم چه؟
آن‌وقت چیزها روشن می‌شوند؟
آیا همرسانی چیزی‌ست که روشن شده؟
همرسانی چیست؟

---

۱. communication. این مفهوم را می‌شود به «ارتباط» و «همرسانی» ترجمه کرد. سبقه‌ی مفهومی‌اش به نیچه و مفهوم «جان» می‌رسد که در مقام سطح شدت‌ها ارتباط‌ناپذیر یا همرسانی‌ناپذیر است، چراکه از عاطفه، هیجان، از تکانه‌های نگفتنی، غیرگفتمانی، و خاموش می‌آید که اگر به قامت کلمه و گفتار برود ضرورتا چیزهایی را از دست می‌دهد. می‌توان از چند نمونه‌ی مفهومی در چند زبان اسم برد. در آلمانی، خصوصا در دیالکتیک روشنگری آدورنو و هورکهایمر، با هم‌رسانی‌ناپذیری و انتقال‌ناپذیری طرف‌ایم. در فرانسوی، مثلا در سرتاسر آثار باتای، با ارتباط، دوستی، و تنش‌های غیرشخصی و پیشافردی سروکار داریم؛ یک مثال‌اش ارتباط بین مادر و کودک، اما مثال بارزتر در دوستی، عشق، و همدستی، جایی که ارتباط ایده‌آل سکوت است، یعنی دقیقه‌ای که نه دیگر با تولید و انتقال کلمه، بلکه با تنش‌های غیرکلامی طرف‌ایم تا لوگوس یا دستگاه معقول و منطقی تولید هدف، ذات، و گفتار از کار بیافتد. در بلانشو هم مفهوم ارتباط‌ناپذیری به کارکردهای سکوت، غیاب، و فراموشی ربط دارد و حاکی از همرسانی‌ناپذیری تلاطم‌های جان در شب است. در کلوسوفسکی، که انبوهی متن از آلمانی به فرانسوی ترجمه کرده و بین دو زبان ایستاده، عملا هر دو گستره‌ی مصداقی و هر دو سر طیف مفهومی به معنی دقیق کلمه حاضرند: ارتباط و همرسانی. این مفهوم اما در زمانه‌ی جدید از خلال علوم ارتباطی، اطلاعاتی، رسانه‌ای، و دیجیتال بازتعریف شده است و بیشتر بر انتقال محتوا، داده، اطلاعات، و کدها تکیه دارد طوری که از حیث کارکردی و مفهومی کاملا خلاف حالات قبلی‌ست. مثلا هابرماس در همین وضعیت آخر از ارتباط و عاقبت از اجماع دفاع می‌کند. دلوز و گتاری نیز نه با کارکردهای ضدگفتمانی مفهوم‌پردازی‌اش نزد باتای، بلانشو، و کلوسوفسکی، بلکه با همین سویه‌ی آخر که یکسره گفتمانی‌ست اکیدا سر ستیز دارند، زیرا نمی‌خواهند که شدت به نیت و کاربرد به معنا تقلیل یابد. از دیدشان خود مفهوم ارتباط ریشه در ابلاغیه و اطلاعیه‌ی پلیس دارد و انسدادی در فرایندهای تفکر و تولید امر نو است. در قرائت دلوز از پروست هم پیوند میان ظرف‌های ناهمرسان در دقایق عاشقانه را می‌بینیم طوری که طرفین هیچ چیزی برای همرسانی ندارند، در پی ارتباط نیستند، و تنها از روی تأثیرها و درک‌های شدید، همچون عنکبوت، به ارتعاش می‌رسند. در نهایت، خود کیج هم عملا به همین امکان انتقال، ارتباط‌پذیری، و همرسانی نظر دارد که عملا همان ناممکنی‌اش است. پس آیا موسیقی باید حتما چیزی را همرسانی کند، یا مسأله اساسا بر سر همرسانی‌ناپذیری تونالیته‌های شدید است، اینکه صدا در خودش فعالیت دارد و زنده است، اینکه تنها باید دهان را بست، گوش‌ها را باز کرد، و، با گشودگی به روی خارج، نابه‌هنگامی و تفاوت، فریاد زد: «گوش‌های نو مبارک!». درعین‌حال، برخلاف اتفاقی که در برخی رسانه‌های فارسی‌زبان افتاده، هرگز نباید اشتراک و اشتراک‌گذاری را با همرسانی و همرسانی‌پذیری قاطی کرد. در مورد هر متفکر ابتدا باید صفحه‌ای را مد نظر قرار داد که یک مفهوم خاص درون‌اش رنگ می‌شود و کارکرد خاص خود را می‌پذیرد. (همه‌ی پانویس‌ها از مترجم فارسی.)

موسیقی چه چیز را همرسانی می‌کند؟
آنچه برای من روشن است برای شما هم چنین است؟
آیا موسیقی فقط صداهاست؟
پس چه چیز را همرسانی می‌کند؟
آیا کامیونِ در حالِ گذر موسیقی است؟
اگر می‌توانم ببینمش، آیا باید آن را بشنوم؟
اگر آن را نمی‌شنوم، آیا هنوز هم همرسانی می‌کند؟
اگر درحالی که می‌بینمش آن را نمی‌شنوم، ولی چیزِ دیگری می‌شنوم، مثلاً یک همزن را، به این خاطر که دارم از درون بیرون را نگاه می‌کنم، آیا کامیون یا همزن همرسانی می‌کند، کدامیک همرسانی می‌کند؟
کدامیک موسیقایی‌تر است، کامیونی در حالِ گذر از کنار یک کارخانه یا کامیونی که از کنار یک مدرسه‌ی موسیقی می‌گذرد؟
آیا آدم‌های داخل مدرسه موسیقایی‌اند و آن‌هایی که بیرون‌اند غیرموسیقایی؟
اگر آن‌هایی که داخل‌اند نتوانند خوب بشنوند، آیا این سؤالم را عوض می‌کند؟
می‌دانید منظورم چیست وقتی می‌گویم داخل مدرسه؟
آیا صداها صرفاً صداها هستند یا آیا بتهوون‌اند؟
آدم‌ها صدا نیستند، هستند؟
آیا چیزی به عنوان سکوت وجود دارد؟
حتی اگر از آدم‌ها بگریزم، هنوز هم مجبورم به چیزی گوش بدهم؟
مثلاً اگر به بیشه‌زار رفته‌ام، آیا مجبورم به خروشِ یک رود گوش بدهم؟
آیا همیشه چیزی برای شنیدن وجود دارد، بی هیچ آسایش و آرامشی؟
اگر سرم پر است از هارمونی، ملودی، و ریتم، وقتی تلفنم زنگ می‌زند، چه بر سرم می‌آید، یعنی بر سرِ آسایش و آرامشم؟
و اگر هارمونی، ملودی و ریتمِ اروپایی در سرم باشد، چه بر سرِ تاریخچه‌ی، مثلاً موسیقیِ جاوه‌ای، یعنی، در نسبت با سرم می‌آید؟
آیا با سؤال پرسیدن داریم به جایی می‌رسیم؟
داریم کجا می‌رویم؟
آیا این بیست‌سؤالی است؟
آیا هیچ سؤال مهمی وجود دارد؟
«چگونه باید محتاطانه با ضوابط دوگانه‌انگار پیش بروید؟»
آیا دو سؤال دیگر دارم؟
و حالا، دیگر ندارم؟

حالا که سی و دو سؤال پرسیده‌ام، آیا می‌توانم چهل و چهار تای دیگر بپرسم؟
می‌توانم، اما آیا اجازه دارم؟

چرا باید همین‌طور به سؤال پرسیدن ادامه دهم؟
آیا دلیلی در چرا گفتن وجود دارد؟
اگر سؤال‌ها نه کلمات، که صداها بودند، آیا می‌پرسیدم چرا؟
اگر کلمات صداها هستند، موسیقایی‌اند یا فقط سروصدایند؟
اگر صداها نه کلمات، که سروصدا هستند، آیا معنی‌دارند؟
آیا موسیقایی‌اند؟
مثلاً دو صدا و دو آدم وجود دارند که یکی از هر کدام زیباست، آیا هیچ همرسانی‌ای بین این چهارتا وجود دارد؟
و اگر قواعد وجود دارند، می‌پرسم چه کسی به وجودشان آورد؟
آیا از جایی آغاز می‌شود، منظورم این است که اگر می‌شود، کجا متوقف می‌شود؟
چه بر سرِ من یا شما می‌آید اگر مجبوریم جایی باشیم که زیبایی آنجا نیست؟
یک‌وقت هم می‌پرسم صداها که در زمان رخ می‌دهند، چه بر سر تجربه‌ی ما، شما، من از شنیدن می‌آید، بر سر گوش‌هایمان، بر سر شنیدن، چه اتفاقی می‌افتد اگر زمانی صداهای زیبا متوقف شوند و تنها صداهای شنیدنی نه زیبا که زشت به گوش برسند، آن‌وقت چه بر سرمان می‌آید؟
آیا قادر خواهیم بود دریابیم که صداهایی که فکر می‌کردیم زشت‌اند زیبا بودند؟
اگر زیبایی را رها کنیم، چه داریم؟
حقیقت را داریم؟
دین را داریم؟
اسطوره‌شناسی داریم؟
اگر یکی از آن‌ها را می‌داشتیم می‌دانستیم با آن چه کنیم؟
آیا راهی برای پول درآوردن داریم؟
و اگر پول درمی‌آوردیم، صَرف موسیقی می‌کردیم؟
اگر روسیه شصت میلیون برای جشنواره‌ی بروکسل خرج می‌کند، بیشترش برای موسیقی و رقص، و آمریکا یک‌دهم‌اش را، حدود شش میلیون، آیا این یعنی که یک نفر از هر ده آمریکایی به اندازه‌ی همه‌ی روس‌ها با هم موسیقایی و پرتحرک است؟
اگر پول را ول کنیم، چه داریم؟
از آنجا که هنوز حقیقت را ول نکرده‌ایم، کجا به دنبالش برویم؟
آیا نمی‌گفتیم که نمی‌رفتیم، یا صرفاً می‌پرسیم کجا می‌رفتیم؟
اگر نمی‌گفتیم نمی‌رفتیم، چرا نمی‌رفتیم؟
اگر ذره‌ای عقل در کله‌مان بود، آیا حقیقت را نمی‌دانستیم به جای این‌که دنبالش دوره بیافتیم؟
به چه طریق دیگری، به قول معروف، می‌توانستیم یک لیوان آب بخوریم؟
ما که سر و ته دین، اسطوره‌شناسی، و فلسفه و متافیزیکِ هر کسِ دیگر را می‌شناسیم، پس چه نیازی داریم مال خودمان را داشته باشیم اگر یکی می‌داشتیم، اما نداریم، داریم؟
اما موسیقی، آیا هیچ موسیقی‌ای داریم؟

آیا بهتر نیست موسیقی را هم رها کنیم؟
بعد چه خواهیم داشت؟
جَز؟
دیگر چه؟
منظورتان این است که بازیِ بی‌هدفی‌ست؟
آیا این‌طور است وقتی بلند می‌شوید و اولین صدای هر روز را می‌شنوید؟
آیا ممکن است که بتوانم همین‌طور یکنواخت تا ابد به سؤال پرسیدن ادامه دهم؟
آیا مجبورم بدانم قرار بود چند سؤال بپرسم؟
آیا مجبورم بدانم چه‌طور بشمارم تا بتوانم سؤال بپرسم؟
آیا مجبورم بدانم کِی دست برمی‌دارم؟
آیا این تنها فرصتی‌ست که مجبورم زنده باشم و سؤال بپرسم؟
چه مدت می‌توانیم زنده باشیم؟

موسیقیِ معاصر موسیقیِ آینده نیست
و نه موسیقیِ گذشته بلکه صرفاً
موسیقیِ حاضر با ما: این لحظه حالا،
همین لحظه‌ی حالا.

اتفاق جالبی افتاده: داشتم سؤال می‌پرسیدم؛ حالا دارم از سخنرانیِ پارسالم نقل می‌کنم. البته بعداً سؤال‌های بیشتری خواهم پرسید، اما نه الآن: می‌خواهم چیزی تعریف کنم.

لحظه همواره در حال تغییر است. (ساکت بودم: حالا دارم
حرف می‌زنم.) چگونه می‌توان گفت که موسیقیِ
معاصر چیست، چون الآن به آن گوش نمی‌دهیم، داریم
به یک سخنرانی راجع به آن گوش می‌دهیم. و آن این نیست.
این «زبان‌جنباندن» است. حالا که در این لحظه از موسیقیِ معاصر به‌دوریم (صرفاً داریم به آن فکر
می‌کنیم) هر کدام از ما دارد به افکار خودش فکر می‌کند، به تجربه‌ی خودش، و هر
تجربه متفاوت است و هر تجربه در حال تغییر و درحالی‌که داریم فکر می‌کنیم من دارم حرف می‌زنم
و موسیقی معاصر دارد تغییر می‌کند.
مثل زندگی تغییر می‌کند. اگر تغییر نمی‌کرد
مرده بود، و البته، برای بعضی از ما، گاهی
مرده است، اما در هر لحظه تغییر و از نو زندگی می‌کند.
لحظه‌ای حرف‌زدن راجع به شیرِ معاصر:
دمای اتاق دارد تغییر می‌کند، ترش می‌شود و غیره، و

بعد یک بطریِ تازه و غیره، تا این‌که با جداکردنِ آن از تغییرکردن
با گرم یا سردکردنش (که راهی‌ست برای کُندکردنِ
تازگی‌اش) (یعنی موزه‌ها و آکادمی‌ها روش‌های
حفظ‌کردن‌اند) موقتاً چیزها را از زندگی (از تغییرکردن) جدا می‌کنیم اما چه‌بسا
نابودی هر لحظه ناگهان سر برسد و آن وقت اتفاقی که می‌افتد تازه‌تر است.

وقتی موسیقی را از زندگی جدا می‌کنیم چیزی که به دست می‌آوریم هنر است (گزیده‌ای از
شاهکارها). با موسیقی معاصر، وقتی واقعاً
معاصر است، دیگر وقتِ جداکردن نداریم (که
ما را در برابر زیستن حفظ می‌کند)، پس موسیقی معاصر
نه آن‌قدر هنر که زندگی است و هر کس که آن را می‌سازد به محض تمام‌کردنِ یکی دیگری را آغاز
می‌کند مثل وقتی که آدم‌ها پیوسته ظرف‌ها را می‌شویند، دندان‌ها را مسواک می‌کنند، خواب‌آلود
می‌شوند، و الی آخر. خیلی وقت‌ها هیچ کس
نمی‌داند که موسیقی معاصر هنر است یا می‌تواند باشد. صرفاً فکر می‌کنیم
که
آزارنده است. به‌طریقی آزارنده،
یعنی ما را از سخت‌شدن باز می‌دارد.
موسیقی معاصر برای هر یک از ما
شیوه‌ای از زیستن هست یا می‌تواند باشد.
داستان‌های متعددی برایم رخ می‌دهند که باید بخواهم در آن‌ها دست ببَرم
(ضمناً به همان شیوه که در حالِ نوشتنِ این هستم دارم الان حرف می‌زنم، تلفن همین‌طور زنگ
می‌زند و بعد گفتگوی معاصر اتفاق می‌افتد به جای این شیوه‌ی خاصِ
آماده‌کردنِ یک سخنرانی).
داستان اول
از *انجیل سری راماکریشنا* است. زیستن و حرف زدنِ او
موسیقی‌دانی را متأثر کرده بود که به این فکر افتاده بود که باید موسیقی را رها کند و مریدِ
راماکریشنا شود. اما وقتی این پیشنهاد را به او داد، راماکریشنا گفت، نه به هیچ وجه.
موسیقی‌دان
باقی بمان: موسیقی وسیله‌ای برای انتقالِ سریع است.
یعنی انتقالِ سریع به زندگیِ «ابدی»،
یعنی، زندگی، نقطه. داستان دیگر از این
قرار است که
وقتی اول متوجه شدم که باید این سخنرانی را ارائه بدهم

از *کتاب دگرگونی‌ها*[1] مشورت خواستم و با پرتاب سکه‌ها شش‌ضلعی را به‌دست آوردم
تا تأثیر بگذارم، تا تحریک کنم. **شش که می‌آید یعنی**
این تأثیرْ خود را در فک‌ها، گونه‌ها، و زبان نشان می‌دهد و
مفسر می‌گوید: سطحی‌ترین راهِ تلاش برای تأثیرگذاری بر دیگران آن صحبتی است که هیچ چیزِ
واقعی پشتش نیست. تأثیری که این زبان‌جنباندنِ صرف ایجاد می‌کند می‌بایست الزاماً
بی‌اهمیت باقی بماند. **با این حال،**
خودم را
موافق با این گفته نمی‌یابم. **هیچ ضرورتی نمی‌بینم**
که چیزی «واقعی» را پشتِ زبان‌جنباندن قرار دهم.
فکر نمی‌کنم زبان‌جنباندن از هر چیز دیگر هیچ اهمیت بیشتر یا کمتری داشته باشد. به
نظرم می‌رسد که مسئله صرفاً بر سر ادامه دادنِ صحبت است، که نه مهم است نه بی‌اهمیت، نه
خوب است نه بد، اما به‌سادگی همین شیوه‌ای است که حالا دارم زندگی می‌کنم، که دارم در
ایلینویز سخنرانی‌ای می‌کنم که ما را به
موسیقی معاصر برمی‌گرداند. **اما**
دوباره اوج می‌گیریم و به *کتاب دگرگونی‌ها* برمی‌گردیم: شش‌ضلعی منتظم
(که شش‌ضلعی هنری است) **اثرِ کاری**
هنری را به بحث می‌گذارد **انگار جلوه‌ی اندکی از نوکِ**
کوهی بود که تا حدی مشخص در تاریکیِ پیرامون رسوخ می‌کرد.
یعنی، هنرْ روشن‌گر توصیف می‌شود،

---

۱. ئی چینگ یا کتاب دگرگونی‌هاکتاب مقدس چینیان و کهن‌ترین متن بازمانده از چین باستان است که خاستگاهایش در دوره‌ی سلسله‌ی جو (۱۱۲۲-۲۲۱ ق. م.) یا حتی قبل‌تر از آن در سلسله‌ی شانگ (۱۷۶۶-۱۱۲۲ ق.م.) یافت شده است. ئی چینگ از نوعی غیب‌گویی بهره می‌برد که بر اساس اعدادی تصادفی به‌دست می‌آید: چهار عدد بین ۶ و ۹ که به یک شش‌ضلعی شکل می‌دهند و در سریِ کینگ وِن (بنیان‌گذار سلسله‌ی جو) ترتیب می‌یابند. خود این شش‌ضلعی‌ها که در اصل از هشت سه‌ضلعی مشتق می‌شوند حامل عباراتی معماگون، غیبگویانه و پندآمیز هستند که اغلب معنایی کیهان‌شناختی پیدا کرده و با فرایندهای دگرگونی در ین‌ویانگ (یگانگی اضداد)، ووکسینگ (پنج عنصر)، آموزه‌های کنفوسیوس (۵۵۱-۴۷۸ ق.م.) و برخی از عقاید تائوباوران هم‌راستا بوده‌اند. دگرگونی‌ها همان دگرگونی‌های شش‌ضلعی‌ها، خط‌های منقطع یا پیوسته، یا دگرگونی اعدادی هستند که هر یک عباراتی غیب‌گویانه به‌دست می‌دهند. یک‌جور تفسیر ریشه‌شناختیِ مردمی دگرگونی‌ها را به خورشید و ماه و چرخه‌ی شب و روز مربوط می‌داند، مثل پدیداری و ناپدیدی خورشید میان ابرها. بر طبق تفسیر ده بال بر کتاب دگرگونی‌ها که با تردید به کنفوسیوس نسبت داده می‌شود، ئی چینگ یک خُردکیهان (عالم صغیر) از عالم است که فرایندهای دگرگونی را توصیف می‌کند. فرد با بهره‌گیری از تجربه‌ی معنوی ئی چینگ قادر به فهم الگوهای ژرف‌تر عالم خواهد بود. به‌علاوه این تفسیر شرح می‌دهد که چگونه این هشت سه‌ضلعی با سه انشعاب از یگانگی ابدیِ عالم نتیجه شدند. گوتفرید ویلهلم لایبنیتس که با یسوعیون چینی پیوسته مکاتبه داشت اولین تفسیر اروپایی بر ئی چینگ را در ۱۷۰۳ نوشت. بر طبق استدلال او، از آنجا که خطوط شکسته، «o» یا «هیچی» نمی‌توانند بدون دخالت خدا به خطوط پر و پیوسته، یعنی، به «۱» یا «یگانگی» تبدیل شوند، ئی چینگ کلیت (عالم‌گیری) اعداد دودویی و یکتاباوری را اثبات می‌کند. هگل این تفسیر را به نقد کشید و ادعا کرد که نظام دودویی و نشان‌های چینی «فرم‌های تهی» هستند و نمی‌توانند کلمات را با وضوح الفبای غربی ادا کنند. در قرن بیستم ژک دریدا استدلال هگل را لوگوس‌محور خواند اما این باور او را که زبان چینی نمی‌تواند بیانگر ایده‌های فلسفی باشد پذیرفت. در نیمه‌ی دوم قرن بیستم، جنبش‌های ضدفرهنگی دهه ۶۰ و نویسندگانی همچون فیلیپ کی. دیک، جان کیج، بورخس و هرمان هسه از ئی چینگ تأثیر پذیرفتند.

و باقیِ زندگی تاریک.

طبیعتاً مخالفم.

اگر بخشی از زندگی به‌قدر کافی تاریک بود تا پرتوِ نوری از هنر را بیرون نگه دارد، دلم می‌خواست در آن تاریکی باشم، در صورت لزوم کورمال کورمال بگردم، اما زنده و در عوض فکر می‌کنم که موسیقی معاصر هم همان‌جا در تاریکی خواهد بود، به چیزها برخورد می‌کند، به دیگران اصابت می‌کند و در کل به بی‌نظمی که سرشت زندگی است می‌افزاید (چنانچه بر ضد هنر باشد)، به جای این‌که به نظم و حقیقتِ پایدار و ثابت، زیبایی و قدرتی بیافزاید که سرشت یک شاهکار را می‌سازد (چنانچه بر ضد زندگی باشد). آیا ضد زندگی است؟

بله

هست. شاهکارها و نوابغ با هم جور درمی‌آیند و وقتی با رفتن از یکی به دیگری زندگی را امن‌تر از آنچه واقعاً هست می‌کنیم هرگز قادر نخواهیم بود خطراتِ موسیقی معاصر را بشناسیم یا

حتی قادر به نوشیدنِ یک لیوان آب.

برای این‌که چیزی شاهکار باشد باید وقت کافی داشته باشید که کلاس‌بندی و کلاسیکش کنید.

اما در موسیقی معاصر دیگر وقتِ کلاس‌بندی ندارید. فقط می‌توانید ناگهان گوش دهید

به همان شیوه‌ای که وقتی سرما می‌خورید فقط می‌توانید ناگهان عطسه کنید.

متأسفانه

اندیشه‌ی اروپایی سبب شده به چیزهای واقعی که اتفاق می‌افتند مثل ناگهان گوش‌دادن یا ناگهان عطسه‌کردن عمیق نگاه نشود. طیِ یک سخنرانی زمستانِ پارسال در کلمبیا، سوزوکی[1] گفت که تفاوتی بین تفکر شرقی و تفکر غربی وجود دارد، یعنی در تفکرِ اروپایی چیزها علت و معلولِ یکدیگرند، درحالی‌که در تفکر شرقی بر جستجوی علت و معلول تأکیدی نمی‌شود

بلکه با چیزی که اینجا و اکنون هست همذات‌پنداری می‌شود. بعد دو کیفیت را ذکر کرد: منع‌نشده‌بودن

---

۱. دی. تی. سوزوکی (۱۸۷۰-۱۹۶۶) نویسنده‌ی ژاپنی است که کتاب‌ها و رسالات بسیاری راجع به بودیسم، ذن و شین نوشت و نقش بسزایی در گسترش تفکر شرقِ دور در غرب داشت، طوری‌که او را آورنده‌ی پیام ذن به غرب می‌دانند. او به‌علاوه مترجم پرکار متون سانسکریت، ژاپنی و چینی به انگلیسی بود و سال‌ها در دانشگاه‌های غربی تدریس کرد. از سوی دیگر او با ناسیونالیسم ژاپنی و تبلیغ آن از خلال ذنِ ژاپنی، با یهودستیزی و با آلمان نازی هم‌عقیده بود.

و درهم‌نفوذکردن. حالا
این منع‌نشدگی می‌بیند که در سرتاسرِ فضا هر چیز و
هر انسان در مرکز قرار دارد و نیز هر موجودِ واحد
در مرکز محترم‌ترین
میانِ همه است. درهم‌نفوذکردن یعنی
هر کدام از این محترم‌ترین‌ها از همه سو بیرون می‌آیند
نفوذ می‌کنند و نفوذ می‌پذیرند فارغ از
زمان و مکان. طوری‌که
وقتی می‌گوییم
که هیچ علت و معلولی وجود ندارد یعنی بی‌نهایتِ شمارش‌ناپذیری از علت‌ها و معلول‌ها وجود دارند، که در واقع یعنی هر چیز و همه چیز در سرتاسرِ زمان و مکان.
در این صورت دیگر نیاز نیست محتاطانه بر حسب ضوابط دوگانه‌انگارِ پیروزی و موفقیت پیش برویم بلکه صرفاً به راه رفتن ادامه دهیم «بی‌آن‌که از خود بپرسیم،» به قول مایستر اکهارت[1]، «آیا درست می‌گویم یا دارم اشتباه می‌کنم.»

این سومین سه‌شنبه‌ی سپتامبر ۱۹۵۸ است و من
هنوز حرف‌های زیادی دارم: هرگز رو به پایان نمی‌روم. چهار سؤال دارم که باید بپرسم.

اگر، موسیقی را رها کنیم، همان‌طور که کردیم، آیا بدین‌معناست که دیگر چیزی برای شنیدن نداریم؟
آیا با کافکا موافق نیستید وقتی نوشت، «روان‌شناسی ــ دیگر هرگز»؟
اگر قرار بود به قطب شمال بروید و می‌بایست ده موسیقی را با خود ببرید، چه انتخابی می‌کردید؟
آیا راست است که هیچ سؤال واقعاً مهمی وجود ندارد؟
قدری اطلاعات که می‌تواند اطلاعاتی راجع به نظریه‌ی اطلاعات به شما بدهد:

تحلیل فوریه به نوعی تابع زمان (یا هر متغیرِ مستقلِ دیگری) مجال می‌دهد تا بر حسب مؤلفه‌های دوره‌ای (فرکانس) بیان شوند. مؤلفه‌های فرکانس خصایص کلی سرتاسر سیگنال‌اند. به کمک تحلیل فوریه‌ای می‌توان مقدار یک سیگنال را در هر نقطه بر حسب خصایص کلی فرکانس سیگنال بیان کرد؛ یا برعکس، می‌توان این خصایص کلی را از مقادیر سیگنال در نقاط مختلفش به دست آورد.

چه گفتم؟

---

۱. مایستر اکهارت (۱۲۶۰-۱۳۲۷) الاهیات‌دان، فیلسوف، عارف، شاعر، و خطیب آلمانی است. در تنش بین رسته‌ی فرانسیسی و رسته‌ی دومینیکی، او به دومی تعلق داشت و سخنرانی‌هایی در این زمینه ایراد کرد. پاپ ژان بیست‌ودوم بعدها او را بابت گفتارهایش، به اتهام ارتداد و نشر آن در سرتاسر اروپا، تکفیر کرد. او گروهای متعددی از دینداران تشکیل داد که یکی از معروف‌ترین‌شان «دوستان خدا» نام داشت. نوافلاطونی‌های مسیحی قرن سیزده، نیکولاس کوسایی، مارتین لوتر و جنبش پروتستان‌ها و اصلاح کلیسایی از آموزه‌های او تأثیر گرفتند.

کجاست این «باید» وقتی می‌گویند که شما باید چیزی بگویید؟
سه. در واقع وقتی چیزی را رها می‌کنید، هنوز با شماست، این‌طور نیست؟
چهار. کجا چیزی را رها می‌کنید تا کاملاً از آن دور شوید؟
پنج. چرا مثل من عمل نمی‌کنید، هر فکر را رها کنید انگار که خالی بوده؟
شش. چرا مثل من عمل نمی‌کنید، هر فکر را رها کنید انگار که چوبِ پوسیده بوده؟
چرا مثل من عمل نمی‌کنید، هر فکری رها کنید انگار یک تکه سنگ بوده؟
چرا مثل من عمل نمی‌کنید، هر فکر رها کنید انگار خاکسترِ سردِ آتشی مدت‌ها خاموش بوده، یا فقط پاسخ‌های اندکی مناسب با موقعیت دهید؟
نُه. آیا واقعاً فکر می‌کنید این کشف که یک موجودیتِ سنجش‌پذیر وجود دارد، یعنی، انرژی‌ای که می‌تواند فعالیتِ مکانیکی، الکتریکی، دمایی، یا هر نوعِ دیگر را اندازه بگیرد، و می‌تواند پتانسیل را به خوبیِ فعالیت واقعی اندازه بگیرد، فکرکردن پیرامون پدیده‌های فیزیکی را بسیار ساده‌سازی می‌کند؟
آیا با بولِز موافقید وقتی چیزی را می‌گوید که می‌گوید؟
آیا دارید گرسنه می‌شوید؟
دوازده. چرا باید (کمابیش می‌دانید دارید چه به دست می‌آورید)؟
آیا بولز آنجا خواهد بود یا وقتی نگاه نمی‌کردم رفت؟
چرا گمان کردید که شماره‌ی دوازده رها شده بود اما ایده‌ی سری‌ها نه؟
یا آیا شده بود؟
و اگر نه، چرا نه؟
در این میان، می‌خواهید اولین اجرای کریستین ولف[1] از برای پیانوی آماده‌شده را بشنوید؟

محض رضای خدا چی قرار است برای شام به ما بدهند، و بعد
چه می‌شود؟
موسیقی بیشتر؟
زنده یا مرده، سؤال مهم این است.
وقتی خواب‌آلود می‌شوید، می‌خوابید؟
یا بیدار دراز می‌کشید؟
چرا باید به سؤال پرسیدن ادامه دهم؟
آیا به همین دلیل است که باید به نوشتنِ موسیقی ادامه دهم؟
اما همین‌که الآن موسیقی نمی‌نویسم واضح است، نیست؟

---

۱. کریستین جی. ولف (۱۹۳٤-) آهنگساز موسیقی کلاسیکِ تجربی و اهل آمریکا است. او فرزند هلن و کرت ولف، ناشران آثار کافکا، رابرت موزیل و والتر بنیامین بود. طی و بعد از ظهور فاشیسم، او ترجمه‌های درخور توجهی از ادبیات اروپایی به انگلیسی انجام داد، از جمله نسخه‌ای از ئی چینگ که جان کیج را بسیار متأثر ساخت. پس از اقامت در آمریکا درباره‌ی موسیقی نو نزد کیج درس گرفت. نزدیکی با کیج او را با ارل براون و مورتن فلدمنِ آهنگساز، دیوید تودورِ پیانیست و مِرس کانینگهاکمِ طراح رقص در آمریکا آشنا کرد، طوری‌که همکاری مولدشان سال‌ها پایید.

چرا به من موسیقی‌دان می‌گویند، اگر فقط سؤال می‌پرسم؟
اگر یکی از ما بگوید که همه‌ی دوازده تُن باید در یک ردیف باشند و یکی دیگر بگوید نباید این‌طور باشند، کدام‌یک درست می‌گویند؟
اگر اصطلاحاً یک سی بِمُل به سمتم بیاید چه؟
چطور می‌توانم کاری کنم خودش به سمتم بیاید، نه این‌که از
حافظه، سلیقه، و روان‌شناسی‌ام بیرون بپرد؟
چطور؟
می‌دانید چطور؟
اگر من یا کسِ دیگری چنین راهی پیدا کرد که بگذارد صدا خودش باشد
آیا همه‌ی کسانی که در اطراف‌اند می‌توانند آن را بشنوند؟
چرا گوش‌دادن برای بسیاری از آدم‌ها دشوار است؟
چرا وقتی چیزی برای شنیدن وجود دارد، شروع به حرف‌زدن می‌کنند؟
آیا گوش‌هایشان دو طرف سرشان است یا داخل دهان‌هایشان
طوری که وقتی چیزی می‌شنوند اولین تکانه‌شان این است که شروع به صحبت کنند؟
وضعیت باید معمولی‌تر شود، نه؟
چرا دهان‌شان را می‌بندند و گوش‌هایشان را باز می‌کنند؟
احمق‌اند؟
و اگر باشند، چرا سعی می‌کنند حماقت‌شان را پنهان کنند؟
آیا وقتی دانش موسیقی کسب می‌شود، رفتارهای بد هم کسب می‌شوند؟
آیا موسیقایی‌بودن کسی را خودبه‌خود احمق و ناتوان در شنیدن می‌کند؟
بعد آیا بر این باورید که باید از مطالعه‌ی موسیقی دست برداشت؟
کِی مغزتان را به کار می‌اندازید؟

داریم از زمان و مکان عبور می‌کنیم. گوش‌هایمان در وضعیت عالی هستند.

یک صدا زیر یا بم، گوش‌نواز یا گوش‌خراش، با رنگ صوتی[1] مشخص است، مدت مشخصی می‌پاید و پوش[2] دارد.

زیر است؟
بم است؟
بینابین است؟
گوش‌نواز است؟

1. timbre
2. envelope

گوش‌خراش است؟
دو تا هستند؟
بیشتر از دو تا هستند؟
یک پیانو است؟
چرا نیست؟
یک هواپیما بود؟
یک سروصدا؟
موسیقی؟
گوش‌نوازتر از قبل است؟
فراصوتی است؟
کِی متوقف می‌شود؟
چه در راه است؟
زمان است؟
خیلی کوتاه است؟
خیلی طولانی؟
فقط متوسط؟
اگر قرار بود چیزی ببینم، تئاتر می‌دیدم؟
آیا صدا کافی است؟
دیگر به چه نیاز دارم؟
چه نیاز داشته باشم چه نه آیا به دستش نمی‌آورم؟
یک صداست؟
بعد، دوباره، موسیقی است؟
آیا موسیقی ــ یعنی کلمه‌اش ــ یک صداست؟
اگر هست، آیا موسیقی موسیقی است؟
آیا کلمه‌ی «موسیقی» موسیقی است؟
آیا چیزی را همرسانی می‌کند؟
باید بکند؟
اگر زیر است، می‌کند؟
اگر بم است، می‌کند؟
اگر بینابین است، می‌کند؟
اگر گوش‌نواز است، می‌کند؟
اگر گوش‌خراش است، می‌کند؟
اگر یک فاصله است، می‌کند؟
یک فاصله چیست؟

یک فاصله یک آکورد است؟
یک آکورد یک مجموعه[1] است؟
یک مجموعه یک منظومه است؟
یک منظومه چیست؟
چه تعداد صدا با هم آنجا وجود دارند؟
یک میلیون؟
ده هزار؟
هشتادوهشت؟
آیا باید ده تای دیگر بپرسم؟
آیا باید؟
چرا؟
چرا باید؟
آیا تصمیم داشتم زیاد بپرسم؟
خطر نمی‌کردم؟
می‌کردم؟
چرا می‌کردم؟
هرگز متوقف می‌شود؟
چرا نمی‌شود؟

هیچ چیزی به‌عنوان سکوت وجود ندارد، به اتاقی بدون انعکاس بروید و آنجا صدای دستگاهِ عصبی‌تان را حین فعالیتش بشنوید و آنجا گردش خون‌تان را بشنوید.

چیزی برای گفتن ندارم و دارم آن را می‌گویم.

آیا خیلی زیاد می‌شود اگر سی‌وسه سؤال دیگر بپرسم؟
چه کسی دارد می‌پرسد؟
این منم که می‌پرسم؟
آیا ذهنِ خودم را می‌شناسم؟
پس چرا می‌پرسم اگر نمی‌شناسم؟

---

۱. aggregate در موسیقی مجموع همه‌ی دوازده دسته‌ی زیروبمی (pitch class) است. هر دسته‌ی زیروبمی مجموعه‌ی همه‌ی زیروبمی‌های یک نت در همه‌ی اکتاوهاست، برای مثال دسته‌ی زیروبمیِ سی همه‌ی نت‌های سی در همه‌ی اکتاوها را شامل می‌شود. مجموعهٔ هر دوازده دسته را دربرمی‌گیرد و به آن کروماتیکِ مجموع (total chromatic) نیز می‌گویند.

پس خیلی زیاد نمی‌پرسم؟
درست است؟
پس، به من بگویید، آیا باخ را به بتهوون ترجیح می‌دهید؟
و چرا؟
دوست دارید به کوانتیتاتنِ بو نیلسون گوش دهید چه
برای اولین بار اجرا شده باشد چه نه؟
آیا کسی اخیراً مایستر اکهارت را دیده است؟
آیا فکر می‌کنید موسیقیِ جدی به‌قدر کافی جدی است؟
آیا آکورد هفتم در موسیقی مدرن نامناسب است؟
آکوردهای پنجم و اکتاوها چه؟
اگر آکورد هفتم آکورد هفتم نبود چه؟
آیا احمقانه به نظر می‌رسد که همین‌طور به سؤال پرسیدن ادامه دهیم وقتی چیزهای بسیاری برای انجام‌دادن هست که واقعاً فوری‌اند؟
اما وسطِ کاریم، نیستیم؟
عجله کنیم؟
آیا موافقیم که رشته‌ی موسیقی باید جان بگیرد؟
موافق نیستید؟
راجع به چی؟
همرسانی؟
اگر دو صدا دارم، آیا به هم مربوط‌اند؟
اگر کسی به یکی از آن‌ها نزدیک‌تر باشد،
آیا به آن بیشتر ربط دارد؟
صداهایی که آن‌قدر دورند که شنیده نمی‌شوند چه؟
صداها فقط ارتعاشات‌اند، این‌طور نیست؟
بخشی از دامنه‌ی وسیعی از ارتعاشات از جمله موج‌های رادیویی، نور، پرتوهای کیهانی،
این‌طور نیست؟
چرا آن را قبلاً ذکر نکردم؟
آیا تخیل را تحریک نمی‌کند؟
آیا باید خدا را که همه‌ی نعمت‌ها از او نازل می‌شوند ستایش کنیم؟
آیا یک صدا نعمت است؟
تکرار می‌کنم، یک صدا نعمت است؟
تکرار می‌کنم، می‌خواهید کوانتیتاتنِ بو نیلسون را گوش دهید چه
برای اولین بار اجرا شده باشد چه نه؟

بلژیکی‌ها از من راجع به آوانگارد آمریکایی پرسیدند و به آن‌ها این‌طور گفتم:

در ایالات متحده به تعداد موسیقی‌دان‌ها شیوه‌ی موسیقی نوشتن وجود دارد. به‌علاوه هیچ اطلاعاتی در دسترس نیست که چه اتفاقی دارد می‌افتد. هیچ مجله‌ای راجع به موسیقی مدرن وجود ندارد. ناشرها کنجکاو نیستند. اجتماعاتی که عملاً وجود دارند (شرکت‌های پخش، جامعه‌ی موسیقی‌دان‌های آمریکا، نویسندگان و ناشران) درگیرِ اقتصادند و در حال حاضر گرفتارِ یک دادخواست مهم. در نیویورک، اتحادیه‌ی موسیقی‌دان‌ها و جامعه‌ی بین‌المللی موسیقی معاصر با هم ادغام شده‌اند، سازمان جدیدی که تمایل کنونی به تحکیم فراگیری‌های شوئنبرگ و استراوینسکی را نمایندگی می‌کند. این حلقه، بدون شک، یک آوانگارد دارد، اما آوانگاردی محتاط که از خطرکردن سر بازمی‌زند. کامل‌ترین و مخاطره‌انگیزترین نماینده‌اش شاید میلتون بَبیت[1] باشد که، در برخی کارهایش، روش سریالی را بر وجوهِ متعددِ صدا به کار بسته است. شاید کارهای لونینگ[2] و اوساچِفسکی[3]، لوئیس و بِب بارون[4] برای نوار مغناطیسی آوانگارد خوانده نشوند چون عرف‌ها و ارزش‌های پذیرفته را حفظ می‌کنند. جوان‌ها نئوکلاسیک‌ها را مطالعه می‌کنند، طوری‌که روح آوانگارد، که آلوده‌شان کرده، ترکیب‌بندیِ دوازده‌تُنیِ مشخصی را ایجاد می‌کند. پس در این تاریکیِ اجتماعی، کارِ اِرل براون[5]، مورتن فِلدمن[6]، و کریستین ولف همچنان نوری درخشان

---

۱. ملیتون بی. ببیت (۱۹۱۶-۲۰۱۱) نظریه‌پرداز موسیقی و آهنگساز آمریکایی است که بیشتر به‌خاطر موسیقی سریالی و الکترونیکی‌اش شناخته شده است.

۲. اتو لونینگ (۱۹۰۰-۱۹۹۶) رهبر ارکستر و آهنگساز آلمانی-آمریکایی و یکی از اولین پیشگامان موسیقی تِیپ و الکترونیکی است.

۳. ولادیمیر اوساچفسکی (۱۹۱۱-۱۹۹۰) آهنگساز برجسته‌ی آمریکایی در حیطه‌ی موسیقی الکترونیکی است. او به همراه لونینگ مرکز موسیقی الکترونیکی کلومبیا-پرینستون را در نیویورک تأسیس کرد.

٤. بب و لوئیس بارون دو پیشگام آمریکایی در حیطه‌ی موسیقی الکترونیکی هستند که اولین موسیقی الکترونیکی برای نوار مغناطیسی را نوشته‌اند.

۵. ارل براون (۱۹۲۶-۲۰۰۲) آهنگساز آمریکایی است که سیستم‌های فرمال و نت‌نویسی مخصوص خودش را ابداع کرد. او برای اولین بار «فرم باز» را در اثر بیست و پنج صفحه تجربه کرد. این کار از ۲۵ صفحه‌ی محدودنشده و آزاد تشکیل می‌شد که برای یک تا بیست‌وپنج پیانیست نوشته شده بود. پارتیتور طوری تنظیم شده بود که اجراگر(ها) می‌توانستند صفحات را به هر ترتیبی که می‌خواهند اجرا کنند. به‌علاوه صفحاتْ نت‌نویسی متقارنی داشتند طوری‌که بالا و پایین صفحه می‌توانستند بر حسب انتخاب اجراگر جا عوض کنند.

٦. مورتن فلدمن (۱۹۲۶-۱۹۸۷) یکی از پیشگامان «عدم تعین» در موسیقی است که خاستگاه‌هایش به تجربه‌های چارلز ایو و هنری کاول در اوایل قرن بیستم برمی‌گردد ولی جان کیج در دهه‌ی پنجاه با ارائه‌ی دو سخنرانی، یکی در دامشتاتِ آلمان با عنوان «عدم تعین» و دیگری در بروکسل با عنوان «عدم تعین: جنبه‌ی تازه‌ی فرم در موسیقیِ سازی و الکترونیکی» این حرکت را به راه انداخت. کیج برای اولین بار عدم تعین را این‌گونه تعریف کرد: «...وقتی یک قطعه می‌تواند به شیوه‌های اساساً متفاوت اجرا شود». عملکردهای شانسی در کار خود کیج حاکی از همین عدم تعین در موسیقی معاصر است وقتی ادعا می‌کند که «هر جزء یک اثر موسیقایی نامتعین است اگر شانسی انتخاب شود یا اگر اجرایش دقیقاً مشخص نشده باشد. اولی عدم تعین در ترکیب‌بندی است و دومی عدم تعین در اجرا». موسیقی دگرگونی‌ها (۱۹۵۱) اثر کیج نمونه‌ای است که در آن آهنگساز دیرند، تمپو و دینامیک‌های قطعه را به کمک اعداد تصادفیِ ئی چینگ انتخاب می‌کند. این اثر اما از حیث اجرایی غیرقطعی نیست چون نمی‌تواند نزد اجراگرهای مختلف متفاوت اجرا شود. در سطحی دیگر، یانیس زناکیس از نظریه‌های احتمال برای تعریف وجوه میکروسکوپیِ *pithoprakta* (عبارت یونانی به معنای عملکردهای احتمالاتی) استفاده کرد. در نوع دومِ موسیقی نامتعین که کیج آن را تنها شکل این موسیقی می‌داند، عناصر شانسی به اجرا وارد می‌شوند: نت‌ها را آهنگساز انتخاب می‌کند اما چینش‌شان را اجراگر تعیین می‌کند. کلاویراشتوک ۱۱ (۱۹۵۵) و فرم‌های دردسترس ۲ (۱۹۶۲) اثر اشتوکهاوزن نمونه‌هایی از این دست هستند. به‌علاوه کیج هنر فوگ اثر باخ، فصل‌مشترک ۳ اثر فلدمن، چهار سیستم اثر براون و دونوازی برای پیانو ۲ اثر ولف را نمونه‌های عدم تعین در موسیقی از حیث اجرا می‌داند.

می‌تاباند، چون در وهله‌های متعددی از نت‌نویسی، اجرا، و آزمون، تحریک‌آمیز عمل می‌کند. این‌ها هیچ کدام از روش سریالی استفاده نمی‌کنند. نت‌نویسیِ براون در مکان هم‌ارز با زمان گرایش به آن دارد که از حیث دستورالعمل بسیار دقیق باشد. ولف گرایشی معکوس دارد وقتی گروپتوهای جزئی و گسست را به دیرندها و صفر را به تمپوها وارد می‌کند. گراف‌های فلدمن بیشترین آزادیِ عمل را درون حدود به اجراگر می‌دهند.

به‌علاوه، آن‌ها ــ یعنی بلژیکی‌ها ــ پرسیدند که آیا آوانگارد آمریکایی همین مسیر را دنبال می‌کند که آوانگارد اروپایی، و به آن‌ها این‌طور گفتم:

آوانگارد آمریکایی، با تشخیص سرشت تحریک‌آمیزِ برخی آثار اروپایی از پی‌یر بولز، کارل‌هاینتس اشتوکهاوزن[۱]، آنری پوسور[۲]، بو نیلسون[۳]، بنگت هامبرائوس[۴]، در کنسرت‌هایش آن آثار را در اجراهایشان به نمایش گذاشته است، خصوصاً دیوید تودورِ پیانیست. روش سریالیِ این آثار گرایش این افراد را فرومی‌کاهد. اما کمالِ کاربست این روش، که موقعیتی محذوف از توقعِ متعارف را برمی‌گرداند، مکرراً گوش را باز می‌کند. با این حال، آثار اروپایی نوعی هماهنگی، درام، یا شعری را ارائه می‌کنند که، با ارجاعِ بیشتر به آهنگسازان تا به شنوندگان‌شان، در مسیری غیر از مسیر آمریکایی‌ها حرکت می‌کنند. بسیاری از آثار آمریکایی هر شنونده را محوری در نظر می‌گیرد، طوری‌که شرایط فیزیکیِ یک کنسرت مخاطب را در مقابل اجراگران قرار نمی‌دهد بلکه دومی را پیرامون اولی تنظیم می‌کند و یک تجربه‌ی بی‌نظیر شنیداری را به هر جفت گوش می‌دهد. مسلماً موقعیتی به این پیچیدگی مهارنشدنی است، ولی بااین‌حال به موقعیت یک شنونده قبل و بعدِ یک کنسرت شباهت دارد ــ یعنی به تجربه‌ی روزمره. به نظر می‌رسد چنین پیوستاری بخشی از هدف اروپایی‌ها نباشد، چراکه تفاوتِ بین «هنر» و «زندگی» را محو می‌کند. برای بی‌تجربه‌ها، تفاوتِ بین اروپایی‌ها و آمریکایی‌ها در این است که آمریکایی‌ها سکوتِ بیشتری را در کارهایشان وارد

---

۱. اشتوکهاوزن (۱۹۲۸-۲۰۰۷) آهنگساز آلمانی است که به‌خاطر آزمونگری‌های رادیکالش در موسیقی الکترونیکی، شانسی، سریالی و نیز برای فضاسازیِ موسیقایی شناخته شده است. او، که از ابتدا در آثارش اساساً و عمیقاً از موسیقی سنتی فاصله داشت، از موسیقیِ اُلیویه مسیان، ادگار وارِز و آنتون وبرن تأثیر پذیرفت و نقاشی‌های موندریان و پل کله را الهام‌بخش یافت. او با روش غیرتماتیکِ سریالی‌اش تکنیک دوازده‌تنیِ شوئنبرگ را کنار زد و بعدتر به تکنیک‌های شانسی و حرکت‌های خودبخودی صدا، به نت‌نویسیِ گرافی برای موسیقیِ سازی، به فرمِ باز که اساساً ناکامل بود و از چارچوبش فراروی می‌کرد، و نیز به نقطه‌گذاری‌های خاص در نت‌نویسی روی آورد.

۲. آنری پوسور (۱۹۲۹-۲۰۰۹) آهنگساز، معلم و نظریه‌پرداز بلژیکی است. در آکادمی موسیقی در لی‌یژ و بروکسل با موسیقی آنتون وبرن و دیگر آهنگسازان قرن بیست آشنا شد. ملاقات وی در ۱۹۵۱ با پی‌یر بولز الهام‌بخشِ اثرِ سه سرودِ مقدس شد که بعدتر او را به ملاقات با اشتوکهاوزن سوق داد. موسیقی پوسور از سریالیسم، فرم‌های متحرک و شانسی بهره می‌برد که اغلب بین سبک‌های ناسازگار، مانند سبک شوبرت و وبرن، ارتباط برقرار می‌کند.

۳. بو نیلسون (۱۹۳۷-) آهنگساز و ترانه‌ساز سوئدی است که در کشور خود سال‌ها ناشناخته ماند. در سال‌های آغازین کار موسیقایی‌اش، سبک او مرهون تأثیر بولز و اشتوکهازن بود. در دهه‌ی پنجاه از تکنیک‌های سریالی بهره می‌برد و ریتم‌های پیچیده‌اش را از یک سو با سریالی‌کردن فرم باز و تکنیک‌های شانسی و از سوی دیگر با نسبت‌های عددی و فرمول‌های ریاضیاتی ترتیب می‌داد.

٤. بنگت هامبرائوس (۱۹۲۸-۲۰۰۰) نوازنده‌ی ارگ، آهنگساز و موسیقی‌شناس سوئدی است. ابداع فرم‌های موسیقایی نو، احیای موسیقی ارگ با مفاهیم تازه‌ی تُنی-تکنیکی، ادغام هنر اجرا، بداهه، الکترونیک زنده و جلوه‌های فضایی-استریو با اجرای سنتیِ کنسرت از جمله تجربه‌های او به حساب می‌آیند.

می‌کنند. از این نظر موسیقیِ نیلسون همان‌قدر اینجا موقعیتی بینابینی دارد که موسیقیِ بولز و نگارنده موقعیتی مغایر با آن. این تفاوتِ سطحی عمیق نیز هست. وقتی سکوت، به‌طور کلی، آشکار نیست، اراده‌ی موسیقی‌دان هست. سکوتِ درونی هم‌ارزِ انکارِ اراده است. «در حال چرت‌زدن، برنج می‌کوبم.» با وجود این، فعالیتِ پیوسته ممکن است بدون هیچ تسلطِ اراده‌ای در آن رخ دهد. نه به‌منزله‌ی نحو و نه ساختار، بلکه بی‌هدف سر برخواهد آورد، مانند کل طبیعت.

دارد دیر می‌شود، نه؟
هنوز دو کار را باید انجام دهم، پس می‌خواهم بدانم: دوست دارید به کوانتیتاتنِ بو نیلسون گوش دهید چه اولین بار اجرا شده باشد چه نه؟

باید کمی از مقاله‌ی کریستین ولف بخوانم. او می گوید:

از کیفیت‌های قابل‌توجه این موسیقی، چه الکترونیکی چه غیر، یکنواختی و آزاری است که به همراه دارد. یکنواختی ممکن است از سادگی یا ظرافت، قوت یا پیچیدگی ناشی شود. پیچیدگی تمایل دارد به نقطه‌ی خنثی‌سازی برسد: تغییرِ پیوسته به شباهتی مشخص می‌انجامد. موسیقی سرشتی ایستا دارد. به هیچ سمتِ خاصی نمی‌رود. هیچ توجه ضروری به زمان به‌منزله‌ی سنجه‌ی فاصله از یک نقطه در گذشته تا نقطه‌ای در آینده، و به پیوستگیِ خطیِ صِرف، وجود ندارد. مسئله بر سر رسیدن به جایی، پیشروی یا آمدن از جایی خاص، از سنت یا آینده‌گرایی نیست. نه نوستالژی در کار است نه انتظار. ساختارِ یک قطعه اغلب حلقوی است: توالیِ بخش‌هایش متغیرند، چنان‌که در *تمرینِ پیانوِ* پوسور و *کلاویراشتوک ۱۱* اشتوکهاوزن می‌بینیم. در کارِ اخیرِ کیج خودِ نت‌نویسی می‌تواند حلقوی باشد، توالیِ نت‌ها بر خطِ حاملی است که الزاماً توالی‌شان در زمان، یعنی، نظمی را که در آن اجرا می‌شوند، نشان نمی‌دهد. چه‌بسا مجبور باشیم نت‌ها را در یک دایره بخوانیم، در دو «آوا[1]»یی که همزمان در جهت‌های مخالف می‌روند. جنبه‌ی زمان از بین می‌رود. و اروپایی‌ها اغلب سازمان را «جهانی» در نظر می‌گیرند، طوری‌که آغازها و پایان‌ها نه نقاطی روی یک خط بلکه حدود ماده‌ی یک قطعه‌اند (برای مثال، دامنه‌های ارتفاع صوت یا ترکیب‌های ممکنِ رنگ‌های صوتی) که هر زمانی در طول قطعه می‌توانند لمس شوند. مرزهای این قطعه بیان می‌شوند، نه در لحظاتی که نوعی توالی را نشان می‌دهند، بلکه همچون حواشیِ فرافکنیِ مکانیِ کلِ ساختارِ صدا.

در رابطه با کیفیتِ آزار، که موضوعِ سوبژکتیوتری است، می‌توان گفت که دست‌کم نسبت به کیفیت‌های آرام‌بخش، آموزنده، ستایش‌گر و نظیرشان ارجحیت دارد. البته سرچشمه‌اش دقیقاً در یکنواختی است، نه در شکل‌های تعرض یا تأکید. بی‌تحرکیِ حرکت است. و به‌تنهایی، شاید، به‌راستی در حال حرکت.

1. voice

و حالا باید داستانی از کوانگ‌تسه بخوانم و بعد تمام می‌کنم:

یون کیانگ، سرگردانِ شرق، سوار بر نسیمی نرم، ناگهان با هونگ مونگ مواجه می‌شود، که سرگردان می‌رفت و روی باسنش می‌زد و مثل پرنده می‌پرید. یون کیانگ شگفت‌زده از این منظره محترمانه ایستاد و گفت «آقای محترم، شما کی هستید؟» هونگ مونگ به سیلی زدن روی باسنش و پریدن مثل پرنده ادامه داد، اما پاسخ گفت «دارم لذت می‌برم.» یون کیانگ گفت «می‌خواهم سؤالی از شما بپرسم.» هونگ مونگ سرش را بلند کرد، به غریبه نگاهی انداخت، و گفت «پَـع!» یون کیانگ با این حال ادامه داد «نفَسِ آسمان هارمونی ندارد؛ نفسِ زمین محبوس است؛ شش تأثیرِ بنیادین در هماهنگی با هم عمل نمی‌کنند؛ چهار فصل شاهدِ زمان خاص خود نیستند. حالا می‌خواهم کیفیت‌های آن شش تأثیر را قاطی کنم تا همه‌ی چیزهای زنده را تغذیه کنم. چگونه دنبالش بروم؟» هونگ مونگ باسنش را سیلی می‌زد و این طرف و آن طرف می‌پرید، و سرش را تکان می‌داد و می‌گفت «نمی‌دانم؛ نمی‌دانم!»

یون کیانگ نتوانست سؤالش را پی بگیرد؛ اما سه سال بعد، وقتی دوباره در شرق سرگردان می‌گشت، و از کنار منطقه‌ی سانگ وحشی می‌گذشت، هونگ مونگ را دید. خوشحال از این ملاقات، شتاب کرد و گفت «اوه خدای من، فراموشم کرده‌اید؟ اوه خدای من، فراموشم کرده‌اید؟» و به امید دریافت آموزه‌های او، همزمان دوبار تعظیم کرد. هونگ مونگ گفت «در سرگردانی‌های بی‌قرارم نمی‌دانم به دنبال چه هستم؛ سوار بر انگیزشی وحشی، نمی‌دانم به کجا می‌روم. دیدید که غریبانه پرسه می‌زنم، و می‌بینم که بدون روش و نظم هیچ چیز پیش نمی‌رود ــ دیگر چه باید بدانم؟» یون کیانگ پاسخ داد «تأثیری بی‌هدف مرا هم با خود می‌برد، و مردم هنوز هر جا می‌روم دنبالم می‌آیند. کاری از دستم برنمی‌آید. اما حالا که از من تقلید می‌کنند می‌خواهم کلامی از شما بشنوم». آن دیگری گفت «آنچه روش منظم ملکوت را بر هم می‌زند، با طبیعت چیزها تصادم می‌کند، مانع از تحقق عمل رازآلود ملکوت می‌شود، دسته‌های حیوانات را می‌پراکند، پرندگان را در شب به آواز وامی‌دارد، آفت گیاهان و بلای تمام حشرات است؛ به نظرم این‌همه خطای حاکمان است.» یون کیانگ گفت «پس من چه کنم؟» آن دیگر پاسخ گفت «آه، تو تنها آسیب‌شان می‌زنی! رقص‌کنان تو را وامی‌نهم و به جای خویش بازمی‌گردم.» یون کیانگ جواب داد «دیدار دوباره‌ات بسیار دشوار بود، آه خدایا! آرزومندم کلمه‌ای بیشتر از تو بشنوم.» هونگ مونگ گفت «آه، ذهن‌تان به تغذیه نیاز دارد. اگر صرفاً طرف هیچ کاری نکردن را بگیرید، چیزها به‌خودی‌خود انتقال می‌یابند. بدن‌تان را نادیده بگیرید؛ قدرتِ شنیدن و دیدن‌تان را از خود بیرون برانید؛ فراموش کنید که چه اشتراکی با چیزها دارید؛ شباهتِ عظیمی با آشوبِ اِترِ شکل‌پذیر ایجاد کنید؛ ذهن‌تان را آزاد کنید؛ روح‌تان را رها سازید؛ ساکن باشید انگار جان ندارید. از همه‌ی انبوهه‌ی چیزها، هر کس به ریشه‌اش بازمی‌گردد، و نمی‌داند که دارد چنین می‌کند. آن‌ها در وضعیت آشوب به سر می‌برند، و در سرتاسرِ وجودشان این وضعیت را ترک نمی‌کنند. اگر می‌دانستند که دارند به ریشه‌شان بازمی‌گردند، آگاهانه ترکش می‌کردند. اسمش را نمی‌پرسند؛ در پی‌اش نیستند تا ماهیتش را تجسس کنند؛ و از این‌روست که چیزها خودشان به زندگی می‌آیند.» یون کیانگ گفت «خدای من، شما دانشِ عمل‌تان را در اختیارم گذاشتید و رازش را بر من آشکار

ساختید. سرتاسرِ زندگی‌ام در پی‌اش بودم، و حالا به دستش آوردم.» سپس دو بار تعظیم کرد، بلند شد، راهش را گرفت و رفت.

ترجمه‌ی زهره اکسیری

منبع:

John Cage. *Silence: Lectures and Writings*. Hanover: Wesleyan University Press, 1961.