

اگر موسیقی هنری زمانمند نبود؛ دلوز، سینما و موسیقی آکوزماتیک^۱

نیکلاس مارتی^۲

ترجمه: محمدرضا رجبی^۳

کارشناس ارشد آهنگسازی از دانشگاه تهران، تهران، ایران

چکیده

این مقاله با بهره‌گیری از آراء ژیل دلوز^۴ (براساس مفاهیم تصویر-حرکت و تصویر-زمان) در حوزه سینما، به بررسی اشتراکات فرمال و زیبایی‌شناسانه نظرات وی با موسیقی مبتنی بر اصوات الکتروآکوستیک می‌پردازد و مواردی همچون زیبایی‌شناسی جریان انرژی، مفصل‌بندی و مونتاژ، زیبایی‌شناسی خلسه و ادراک مخاطب در روابط مکان-زمانی را بررسی می‌کند. در ادامه، چگونگی امکان تجربه و به یادآوری فرم یک اثر که براساس رفتارهای شنیداری منجر به پدیدار شدن مفهوم تصویر-حرکت یا تصویر-زمان می‌شود، مورد مطالعه قرار گرفته است. این موضوعات در تحلیل کوتاهی از بخش اول قطعه^۵ چت نوار^۶ اثر الیزابت آندرسون^۶ به‌عنوان نمونه عملی مورد استفاده قرار گرفته‌اند.

ژورنال ارگنایزد ساند، شماره ۲۱، بحث ۲، ۲۰۱۶، انتشارات دانشگاه کمبریج <https://doi.org/10.1017/S1355771816000091>

² Nicolas Marty

³ eristrajabi@gmail.com

⁴ Gilles Deleuze

⁵ Chat Noir (1998-2000)

⁶ Elizabeth Anderson

است. دیدگاهی هستی‌شناسانه به موسیقی و به‌طور کلی هنر. آنچه در اینجا پیشنهاد می‌شود؛ اما جایگزین این سنت فکری نیست، بلکه در جهت امتزاج با امکان دیگری است که به جای هستی‌شناسی بر فرایندهای انسانی تمرکز دارد.

مقدمه

این مقاله در رویکردی میان‌رشته‌ای با استفاده از مفاهیم سینمایی دلوزی قصد دارد روشن کند که چگونه می‌توان در موسیقی مبتنی بر اصوات الکتراکوستیک مقوله فرم را به روش‌های متفاوت و گاه متضاد درک کرد. از طرفی، هدف در اینجا بررسی ارتباط میان تکنیک‌های سینما و موسیقی الکتراکوستیک نیست (Vide: Langlois, 2012 & Brunson) و همچنین رویکرد مقاله از نوع جامعه‌شناسانه بیرون‌موسیقایی، در مطالعه انواع ایماژها در این ژانر نخواهد بود (vide: Sutton and Martin-Jones, 2008). به جای این موارد، پس از تشریح مفهوم «تصویر-حرکت» و «تصویر-زمان»، مطالعه‌ای تطبیقی میان مسائل فرمال و زیبایی‌شناسانه این دو مفهوم در موسیقی، مورد بررسی قرار می‌گیرد تا راهی برای بحث در مورد چگونگی استفاده از مفهوم «تصویر-زمان» در موسیقی آکوزماتیک از نظر زیبایی‌شناسانه گشوده شود.

دلوز و سینما

اگرچه دلوز کار پژوهشی قابل توجهی در حوزه موسیقی ارائه نکرد؛ اما دو کتاب را به مطالعه در سینما اختصاص داد و بین سینمای قبل و بعد از جنگ جهانی دوم تمایز قائل شد؛ تصویر-حرکت (۱۹۸۳)^۴ و تصویر-زمان (۱۹۸۵)^۵. این بدان معنا نیست که فیلم‌های بعد از جنگ جهانی (۱۹۴۵ به بعد) با ویژگی‌های «تصویر-زمان» همخوانی ندارند. در حقیقت در فیلم‌های بعد از این سال‌ها و پس از یک دوره گذار می‌توان نوع جدیدی از رابطه زمان با مکان را مشاهده کرد.

تصویر-حرکت

پیش از جنگ جهانی دوم، سینما به‌طور غالب مبتنی بر تصویر-حرکت بود. دلوز ماهیت تصویر-حرکت را متمرکز بر شخصیت‌ها و واکنش آن‌ها به موقعیت‌ها می‌داند و آن را "پیوند حسی-حرکتی" می‌نامد. این بدان معناست که دوربین شخصیت‌ها را هر جا که می‌رفت دنبال می‌کرد و در هر سکansı در خدمت روایت بود. این امر به معنای نمایش خطی روایت است. ایجاز به‌وسیله بریدن و اتصال سکانس‌ها تنها به هدف به نمایش درآوردن بازه‌های زمانی طولانی‌تر از مدت زمان واقعی خود فیلم است (vide: Sutton and Martin-Jones, 2008, 92-3). این تکنیک در ژانرهای آن دوره بیشتر میان فیلم‌های وسترن رایج بود. دلوز تصویر-حرکت را براساس ادراکات، عواطف و کنش‌ها به سه نوع تقسیم می‌کند. ادراک-تصویر نشان‌دهنده درک موقعیت توسط شخصیت است. در واقع به مثابه درک موقعیتی توسط مخاطب که بر شخصیت تأثیر گذاشته است. عاطفه-تصویر در اثر سینمایی ادراک-تصویر را عملی و بازنمایی می‌کند و در ادامه، شخصیت به موقعیت واکنش نشان می‌دهد تا آن را تغییر دهد که به معنای کنش-تصویر است؛ به‌عنوان مثال، در سکansı از یک فیلم وسترن، ممکن

ژیل دلوز از برجسته‌ترین فیلسوفان قرن بیستم در کتاب *هزار فلات*^۱، همراه با فلیکس گاتاری^۲ مفهومی با عنوان ریزوم^۳ پی‌ریزی کرد که سازوکار روابط چندوجهی، پیچیده و غیر سلسله‌مراتبی را تبیین می‌کند و چشم‌انداز وسیع‌تری نسبت به مدل درختی، دوتایی، علی-معلولی و سلسله‌مراتبی ارائه می‌دهد. بودن به جای شدن. درحالی‌که علم روانکاو ذهن انسان را با ارجاع به آسیب‌های ادوار گذشته توضیح می‌دهد، مفهوم ریزوم بر ماهیتی نظام‌مند از ذهن تأکید می‌کند که شامل درک توأمان روابط متکثر در گذشته، حال و آینده است. همچنین ریزوم در حوزه‌های علوم دیگر همچون شناخت رفتارهای گروهی در طبیعت نیز کاربرد دارد (Sutton and Martin-Jones, 2008, 3-6)؛ اما نکته مهم در این امر نهفته است که درخت و ریزوم دو دسته‌بندی متضاد نیستند. آن‌ها تنها دیدگاه‌هایی متفاوت در مورد پدیده‌هایی یکسان را بازگو می‌کنند. وقتی به درخت نگریسته می‌شود، می‌توان بدون در نظر گرفتن زیست ریشه‌ها تنها به مقوله جهت و ذات بالارونده درخت توجه کرد و هنگامی که ریزوم مورد بحث است، ریشه‌های درخت و روابط آن با سایر ریشه‌هایی که ممکن است به‌عنوان درختان دیگر و یا سایر اشکال دیگر زیستی ظاهر شوند، مورد توجه قرار می‌گیرد؛ به‌عنوان مثال، به جای تحلیل اینکه چگونه انحراف شکل تنه درخت منجر به کج شدن درخت شده است، می‌توان به چگونگی ارتباط حرکت هر شاخه با حرکات شاخه‌های دیگر، کم و بیش مستقل از تنه نگاه کرد. یا ممکن است به اینکه رشته‌های ریشه این درخت طولانی‌تر از قسمت‌های تازه منشعب‌شده آن به‌عنوان ریشه درخت جدید که خود می‌تواند ریشه‌های جدیدی داشته باشد، توجه کرد. اینکه چگونه با آنچه آن را احاطه کرده است، درهم تنیده شده است و غیره. در واقع این نگاه بی‌واسطه و غیر سلسله‌مراتبی ما به چیزهاست که تعیین‌کننده است و نه آنچه به آن علاقه قبلی داریم (همان اپوخه کردن هوسرلی).

پرسش اصلی این مقاله آن است که اگر موسیقی زمانمند نباشد، چگونه هنری خواهد بود؟ ژیل برلت می‌گوید: موسیقی هنر متعالی زمان است که در بنیادش شامل «کشف ساختارهای زمانی در خودآگاه و ترجمه آن‌ها به صداست؛ صدا به‌عنوان تنها حسی که از پس ترجمه آن ساختارها برمی‌آید (Brelet, 1949, 632). این نقل قول و مشابه آن که به‌طور مکرر در مجامع آکادمیک بازگو شده است، به این موضوع ساده اشاره دارد که موسیقی برخلاف مجسمه‌سازی و معماری از ابژه‌های فیزیکی تشکیل نشده است و نمی‌تواند هنری مکانمند باشد. علاوه بر این، نمی‌توان زمان را در محور خودش کنترل کرد (نمی‌توانیم به گذشته برگردیم). موسیقی، هنری یک‌جهته؛ یعنی هنری زمانمند

⁴ L'image-mouvement (1983)

⁵ L'image-temps (1985)

⁶ Sensorimotor link

¹ Milles plateaux (1980)

² Félix Guattari

³ Rhizome

اوزو که در آن دوربین در حالی که شخصیت‌ها در قاب حرکت می‌کنند، وارد اتاق می‌شوند و از اتاق خارج می‌شوند، ثابت می‌ماند. امر عاطفی در اینجا مشابه تصویر-حرکت، با پرتوهای نماهای نزدیک تعریف می‌شود؛ مانند فیلم مردی که دروغ می‌گوید (۱۹۶۸)^{۱۲} اثر آن روب گریلت که در آن تصاویر پرتو اشخاص به صورت پراکنده و بدون هیچ دلیل روایی کنار هم چیده شده‌اند و یا بازهم در داستان توکیو، شخصیت‌هایی مشغول صحبت حضور دارند که اغلب بی هیچ منطق، به طور مستقیم به دوربین زل می‌زنند و در نهایت، امر کنشگر به حرکت حول فیگورها در فضا تبدیل می‌شود. فیگورها براساس اندازه‌ها و دوری یا نزدیکی‌شان به هم و دوربین، به یکدیگر مرتبط می‌شوند. همان‌طور که در ابتدای فیلم ۲۰۰۱: ادیسه فضایی شخصیت برای تعمیر سفینه به بیرون یعنی فضا می‌رود.

نوع دوم تصویر-زمان، تصویر-کریستال است که به جای روابط دیداری قابل رؤیت بر عناصرغایب مبتنی بر مجاز دلالت دارد؛ مانند مقوله حافظه (گذشته نامشخص و چندانگانه در فیلم همشهری کین) یا فعل دروغ گفتن (در فیلم «مردی که دروغ می‌گوید» که در ابتدا، راوی می‌گوید کافه خالی بود، درحالی‌که تصویر او را در حال وارد شدن به یک کافه شلوغ نشان می‌دهد). همچنین تکنیک روایت در روایت^{۱۳} در فیلم ۲۰۰۱: ادیسه فضایی (۱۹۶۸) که در آن دوربین به صورت واقعی در بخش آخر روی پرده ظاهر می‌شود و از شخصیت اصلی تصویربرداری می‌کند. بخشی از تمام روابطی که مطرح شد به تفسیر از سوی بیننده اثر وابسته است و با برداشت او معنا می‌یابد. کریستال، چندین واقعیت زمانی (حال یا گذشته) را توأمان نشان می‌دهد. زمان به صورت مستقل از روایت داده می‌شود و مخاطب باید همه چیز را به هم پیوند دهد و نتیجه بگیرد.

دلوز از منظر آراء بونت^{۱۴}

آنتوان بونه، آهنگساز فرانسوی می‌گوید که اندیشه دلوز در مورد هنرها قرار نیست تنها مربوط به هنری که درباره آن صحبت می‌کند، باشد و فقط آن را تبیین کند؛ بلکه می‌تواند شیوه‌های فکری کلی‌تری در اختیار خوانندگان بگذارد (Bonnet 2015: 82). بونه با وام گرفتن از مفاهیم دلوز درباره سینما، سیر تکامل موسیقی در آغاز قرن بیستم را توصیف می‌کند. جالب اینجاست که آتونالیته^{۱۵} محور بحث او نیست؛ بلکه وی تماتیزم را موضوع خود قرار داده است.

^{۱۲} تشابه بین تم موسیقایی در موسیقی کلاسیک تنال و آنچه دلوز به‌عنوان شخصیتی که به موقعیتی در یک تصویر-حرکت به آن اشاره می‌کند (تصویر-کنش)، کاملاً واضح است: با در نظر گرفتن طرحواره‌های حسی-حرکتی مانند منحنی ملودی یا جریان انرژی

است در نمایی گسترده از شهری متروک و در مرکز قاب شخصیت اصلی در خیابان در حال نگاه به اطراف باشد (ادراک-تصویر). صدای باز شدن دری از سمت راست می‌آید، شخصیت سرش را به سمتش می‌چرخاند و تصویری نزدیک از چشمانش دیده می‌شود که به منبع صدا خیره شده است (عاطفه-تصویر). دوربین در نمایی متوسط امکان آن را می‌دهد که شخصیت و خانه مقابل او باهم دیده شوند. اسلحه‌اش را به سمت دیوار کنار درب نشانه می‌گیرد و شلیک می‌کند (کنش-تصویر). اکنون مکان فیلم به غایت شبیه شهر ارواح است و دوربین یا به نمای گسترده برمی‌گردد و یا شخصیت اصلی را در جست‌وجوی جسد فردی که به تازگی کشته است (ادراک تصویر جدید) دنبال می‌کند تا مرگ وی را تأیید کند و در نهایت رضایت خود را نشان می‌دهد (عاطفه-تصویر جدید) و شهر را ترک می‌کند (کنش-تصویر جدید).

تصویر-زمان

سال‌های پیرامون جنگ جهانی دوم همزمان با ظهور نوع جدیدی از مفهوم زمانمندی در سینما بود. دلوز این رویکرد تازه را «تصویر-زمان» نامید (Sutton and Martin-Jones, 2008, 93-6). وی پایان تصویر-حرکت و استفاده از تصاویر ذهنی را به هیچکاک نسبت می‌دهد که دلالت بر ابداعات جدید وی در نسبت دوربین با فضاها، شخصیت‌ها و ایماژها دارد. در این برهه از تاریخ، فیلم‌سازان شروع به استفاده از تکنیک گذشته‌نما^{۱۶} در آثارشان کردند؛ نه فقط برای توضیح دلیل کنشی که در زمان حاضر در حال رخ دادن است؛ بلکه همچنین برای مطرح کردن این واقعیت که کارکرد حافظه نسبی است (به‌عنوان مثال، همشهری کین (۱۹۴۱)^{۱۷}). در همین زمان است که صحنه‌های بی‌اهمیت که از فیلم‌های حادثه‌ای حذف می‌شدند، در فیلم‌ها گنجانده شدند؛ برای مثال، در فیلم اومبرتو دی (۱۹۵۲)^{۱۸}، دسیکا از خدمتکاری در حال انجام کارهای خانه‌اش فیلم می‌گیرد و هیچ اطلاعات جدیدی در مورد روایت به دست نمی‌دهد و تنها آن را به‌عنوان واقعیت روزمره به تصویر می‌کشد. در چنین بستری، نماهای گسترده از مناظر و یا نماهای بسته از چهره‌ها به معنای نشانه‌های کنشی قریب‌الوقوع نیستند؛ بلکه تنها برای خواننده شدن، مقایسه شدن، درک و آشکار کردن زمان فی نفسه وجود دارند؛ چهره‌ای برای پنج ثانیه، منظره‌ای برای ۱۲.۵ ثانیه، مدتی طولانی برای نمایش مردمی که در دوردست سیب می‌چینند و غیره.

دلوز بین دو نوع اصلی تصویر-زمان با توجه به واقعی یا مجازی بودن روابط، تمایز قائل شد. نوع اول تصویر-دیدار است که بر روابط دیداری واقعی دلالت دارد و به بیننده زمان می‌دهد تا این روابط را خوانش کند. در حقیقت امر ادراکی با امر وجودی جایگزین شده است؛ مانند بخش‌های آغازین فیلم ۲۰۰۱: ادیسه فضایی (۱۹۶۸)^{۱۹}، با نماهایی ایستا از مناظر، یا در شروع فیلم داستان توکیو (۱۹۵۳)^{۲۰} اثر

¹² L'homme qui ment (1968)

¹³ mise en abyme

¹⁴ Antoine Bonnet

¹⁵ Atonality

⁷ Flashback

⁸ Citizen Kane (1941)

⁹ Umberto D (1952)

¹⁰ 2001: A Space Odyssey (1968)

¹¹ Tokyo Story (1953)

دیسونانسی-کنسونانسی، تم، موقعیت معینی را تجربه می‌کند (صدا-ادراک)، حالات بیانی خود را در پیش‌زمینه شکل می‌دهد (صدا-عاطفه) و نوع تکامل و گسترش خود را می‌سنجد و در همان لحظه تصحیح می‌کند (صدا-کنش). برعکس، در موسیقی غیرتماتیک، تم دقیقاً به این دلیل که دیگر یک تم فی‌نفسه نیست، از بازتاب، بیان یا تعمق در هر موقعیتی ناتوان می‌ماند؛ زیرا در هر موقعیتی تنها به‌عنوان عنصری در میان عناصر سازنده دیگر ظاهر می‌شود و نه عنصری برجسته و قابل شناسایی" (Bonnet 2015: 83).

امروزه تم و گسترش آن چندان موضوع پژوهش‌های جدی در موسیقی نیست. تم‌ها بی‌آنکه مهم‌تر یا برجسته‌تر از سایر مواد سازنده باشند، ظاهر و سپس ناپدید می‌شوند. بونت اشاره می‌کند که واکنش، با لایت موتیف‌های خود، گفتمانی از تم ارائه داد به نحوی که گسترش آن‌ها را با ذات خودشان بی‌ارتباط کرد و به زمینه‌ای که در آن ارائه می‌شوند، مربوطشان کرد؛ روابط تم‌ها با آنچه که آن‌ها را احاطه کرده است (Bonnet 2015: 84). پس از واکنش دپوسی تحت تأثیر او، پیوند حسی-حرکتی در موسیقی را گسست و رنگ‌ها و شناوری در زمان را بر بیان ملودیک ترجیح داد. سپس آهنگسازان قرن بیستم تفسیر موسیقایی «عمق میدان» را با استفاده از تکنیک‌های مجاورت و برهم‌نهی توسعه دادند. تکنیک‌هایی که منجر به هم‌زمانی لایه‌هایی در آهنگسازی شد که پیش‌تر در توالی خطی و به‌صورت در زمانی معنا داشتند (Bonnet 2015: 85).

بحث مقدماتی

اگرچه دیدگاه اخیر می‌تواند برای پژوهشگر جذاب باشد؛ اما نباید محدودیت‌های آن را نادیده گرفت. چالش اصلی، نگاه سلیقه‌ای به این مطالعه تطبیقی است و این مشکل در برقراری رابطه‌ای یک‌به‌یک بین سه نوع تصویر-حرکت و نقش تم‌ها در موسیقی تماتیک نمود پیدا می‌کند. در حقیقت به نظر می‌رسد این سه مفهوم؛ یعنی تصویر-ادراک، تصویر-عاطفه و تصویر-کنش تا حد زیادی منحصر به هنر سینما و روایت سینمایی هستند. از طرفی نگاه بونت به این موضوع، نگاه یک هنرمند آهنگساز است و نه سینمایی (از این نظر که چگونه می‌توان اثر خود یا مصالح آهنگسازانه خود را بازساخت) و حال آنکه در حوزه موسیقی‌شناسی ممکن است چنین رویکردهای تطبیقی و میان‌رشته‌ای راهنمای عملی ایده‌آلی برای استفاده از مفاهیم سینمایی دلوزی در هنر موسیقی نباشند.

به‌طور انتزاعی، پیوند حسی-حرکتی تصویر-حرکت، با گسترش و بیان پرانرژی در موسیقی مطابقت پیدا می‌کند. هرچاکه عنصر اصلی می‌رود، دوربین آن را دنبال می‌کند. اوج انرژی در یک بخش صدایی فرصتی برای اوج انرژی در کل قطعه است. کل شکل را باید جهت‌دار، غایت‌شناختی و خطی در نظر گرفت. زمان موسیقایی از بیان و گسترش مصالح پدید می‌آید و جهت، سرعت و ماهیت زمانی متفاوتی از تجربه

روزمه ما را ایجاد می‌کند. تصویر-زمان؛ اما با فرم‌های تکه‌تکه شده و موقعیت‌های استاتیک بسیط در موسیقی مطابقت پیدا می‌کنند. با ایده تصویر-حرکت هر جا در موسیقی عناصر اصلی حضور دارد، به‌طور معادل در سینما دوربین به دنبال سوژه‌هاست. در اینجا لحظه پرانرژی در صدا قابلیت آن را دارد که لحظه اوج کل قطعه باشد. در این تفکر، کل فرم جهت‌دار است. پایان‌گراست و روایتش خطی است. در این هنگام است که مفهوم زمان موسیقایی پدیدار می‌شود. مفصل‌بندی و گسترش مصالح، جهت، تمپو و ماهیت زمانی متفاوتی از تجربه زمانی روزمره ما ایجاد می‌کند. تصویر-زمان؛ اما مطابقت خود را با موسیقی به گونه‌ای دیگر نمایش می‌دهد؛ بخش‌های تکه‌تکه شده و قسمت‌های ایستا که گویی منظره‌ای ازلی ابدی را به تصویر می‌کشند. مفهوم تصویر-زمان در ادامه بیشتر مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

ساتن و مارتین جونز علاوه بر تصویر-حرکت و تصویر-زمان، نوع دیگری از تصویر را در سینمای امروز تعریف می‌کنند که آن را تصویر-ترکیبی^{۱۶} می‌نامند (Sutton and Martin-Jones, 2008). این عنوان به استفاده از هر دو مفهوم تصویر-حرکت و تصویر-زمان در بسیاری از فیلم‌ها و نماهنگ‌های امروزی اشاره می‌کند. برای مثال نشان می‌دهند که چگونه فیلم سلول (۲۰۰۰)^{۱۷} اثر سینگ را می‌توان به‌عنوان یک تصویر-حرکت به‌طور کلی توصیف کرد. طرح فیلم واضح است و شخصیت‌ها با گسترش خطی به پیش می‌روند. قاتلی در کما (ادراک-تصویر). آخرین قربانی او در آستانه مرگ در جایی دیگر (عاطفه-تصویر). اف-بی-آی و یک روان‌شناس که با هم برای یافتن قربانی و نجات او کار می‌کنند (کنش-تصویر). علاوه بر این، صحنه‌هایی نیز با ماهیت متفاوت که در آن برش‌های دوربین غیرمنطقی و خودسرانه به نظر می‌رسند، وجود دارند. جایی که تصاویر نمادین‌تر شده‌اند و زمان‌سنجی و پیوند حسی-حرکتی به کلی از کار می‌افتند. این نوع دوم، در ذهن روان‌پریش قاتل رخ می‌دهد. اگرچه ساتن و مارتین جونز از فیلم سلول به‌عنوان یک تصویر-ترکیبی یاد می‌کنند؛ اما قبول دارند که این فیلم، درست مانند بسیاری از فیلم‌های دیگر ساخته شده در این روزها مانند ماتریکس (۱۹۹۹)^{۱۸} اثر واچوفسکی‌ها، جان مالکویچ بودن (۱۹۹۹)^{۱۹} اثر جانز، ممنتو (۲۰۰۰)^{۲۰} اثر نولان و غیره، عمدتاً یک تصویر-حرکت با یک خط روایی واضح هستند که در آن تصویر-زمان به منظور نمایش ذهن‌های بیمار، رؤیاها، حالات ناشی از مواد مخدر یا سایر شخصیت‌ها، موقعیت‌ها یا پدیده‌های غیرطبیعی عمل می‌کنند.

به‌نظر می‌رسد فیلم‌سازان امروزه به جای استفاده از تصویر-زمان به‌صورت خالص، با تمام خاصیتش جهت گسترش و امکانات دیالکتیکی، تنها از تضاد آن با تصویر-حرکت، بهره می‌برند. به جای فرصت دادن به مخاطب برای بازاندیشی، به آن‌ها توضیحی همه‌جانبه داده می‌شود؛ القای این حس که اتفاقات این صحنه عجیب نیازی به تأمل و درک شدن ندارد و فقط ابزار یک حالت غیرعادی است که

¹⁹ Being John Malkovich (1999)

²⁰ Memento (2000)

¹⁶ Hybrid- Image

¹⁷ The Cell (2000)

¹⁸ The Matrix (1999)

دارد؛ نمادی از موجود زنده آیینی مانند اسفنجکس‌ها. از این نقطه نظر موجودیت‌های موسیقایی بیشتر مکانمند هستند تا زمانمند و گویی فضایی را اشغال می‌کنند تا اینکه در زمان جاری باشند. این نوع نگرش نوعی تبیین از مفهوم فرم-فضا است.

فرم-فضا و فرم-لحظه

دنيس اسمالی (Smalley, 2007) فرم-فضا را به‌عنوان شکلی موسیقایی تعریف کرد که در آن زمان به جای آن که تنها وصل‌کننده فضاها باشد، در خدمت نشان دادن فضا است. بنابراین در اینجا اصطلاح همزیستی در زمان مناسب‌تر از مفهوم توالی داشتن و سلسله مراتبی بودن است. او با توصیف تجربه شنیداری خود از یک منظره صوتی، می‌نویسد:

«احتمالاً مهم‌ترین راهبرد من برای رسیدن به دیدگاهی کل‌نگرانه از فرم-فضا این تجربه است که در موسیقی تکامل در زمان را نادیده می‌گیرم. می‌توانم کل تجربه را در لحظه حال فروبریزم و در حافظه نگه دارم. اگرچه وضعیت زمانی صداها و روابط میان آن‌ها به بیان و شکل دادن به طیف‌ها و ژرف‌نمایی فضا کمک می‌کند و اصولاً درک من از صدا به‌نوعی محصول زمان است؛ اما در نهایت نقش سازنده زمان را کنار می‌گذارم» (Smalley 2007: 38)

با این حال، زمان ناپدید نمی‌شود. پدیدار شدن فرم-فضا بدون حضور مقولاتی زمانمند؛ همچون تداوم، تغییر، گسست و... غیرممکن است (Smalley 2007: 54). یک قطعه موسیقی می‌تواند تنها شامل یک فضای واحد باشد و یا اینکه به‌صورت توالی چندین فضا گسترش یابد و به‌صورت نشانه‌شناسانه بین حرکات، فضاها و غیره درهم‌تنیدگی زمانی و مکانی برقرار کند. چنین تعاریفی را می‌توان در نظرات اشتوکهاوزن تحت عنوان فرم-لحظه یافت. اشتوکهاوزن این عنوان را برای تبیین آن دسته از فرم‌های موسیقی معاصر که در آن‌ها، کل، در هر یک از بخش‌های آن گنجانده شده است، به کار می‌برد؛ آثاری که بر فقدان هرگونه آغاز و پایان هستی‌شناسانه دلالت دارد و با هنر «دراماتیک» به معنای توالی چند اپیزود و نیروهای حاکم و احساسات ناشی از تنش‌های موجود در اثر مخالفت می‌ورزد. چنین آثاری گویی همیشه از قبل شروع شده‌اند و می‌توانند تا ابد ادامه داشته باشند (Stockhausen 1988: 110).

کرامر در کتاب خود در مورد زمان موسیقایی، مفهوم لحظه را با عنوان "زمان لحظه‌ای" تبیین کرد، جایی که لحظه‌ها یکی پس از دیگری اتفاق می‌افتند، بدون اینکه ترتیب آن‌ها لزوماً معنادار باشد، اگرچه آن‌ها به گونه‌ای سازماندهی شده‌اند که یک قطعه کامل را تشکیل دهند (Kramer 1988: 50). از این منظر، هر لحظه‌ای در خودش یک فرم-فضا است و از کنار هم قرارگیری این لحظات، فرم-

ممکن است به توضیح خط داستانی کمک کند. همین رابطه را در موسیقی، می‌توان در وصل قسمت‌های پرتنش و کم‌تنش یا وصل بخش‌های پویا و ایستا و غیره پیدا کرد.

بخش بعدی ماهیت‌های مختلف مقولات مکان و زمان در موسیقی و همچنین هستی‌شناسی موجودیت‌های موسیقایی اشاره می‌شود. این امر امکان آن را می‌دهد تا به چگونگی استفاده از تصویر-زمان به‌عنوان ابزاری زیباشناسانه به جای تصویر-حرکت یا تصویر-ترکیبی پی برد. در واقع تصویر-زمان در اینجا به مثابه مدلی تحلیلی و یا روشی شنیداری است که خوانش جدیدی را از موسیقی آکوزماتیک رقم می‌زند.

انرژی و وجود در موسیقی

بریاچویلی، از میان انواع فضا‌های موسیقایی به فرم-فضا اشاره می‌کند و آن را به مثابه «درکی خیالی از نسبت‌های هندسی بین عناصر صوتی» در زمانی که مبتنی بر فضا است، تعریف می‌کند. او از طرف دیگر ماده-فضا را مطرح می‌کند که در آن صوت به مثابه ماده‌ای است که تداعی رنگ، نور، حس لامسه و در کل تداعی ماهیتی فیزیکی می‌کند (Bériachvili, 2010, 12). وی این ساحت‌های موسیقایی را براساس دو سویه متضاد زیبایی‌شناسانه اکسپرسیونیستی^{۲۱} و امپرسیونیستی^{۲۲} تبیین می‌کند. در فضای اکسپرسیونیستی، فرم-فضا حرف اول را می‌زند و ماده فقط یک ویژگی کمابیش کمکی است (نمونه‌های معروف عبارتند از موسیقی آتوال اکسپرسیونیستی، سریالیسم اشتوکهاوزن و بخش بزرگی از سریالیسم بولز)؛ حالت بیانگر یا همان کنش-زمان (ibid.: 107). در فضای امپرسیونیستی؛ اما هر حرکتی به‌عنوان یک جنبه از ماده-فضا تلقی می‌شود (برای مثال آثار زناکس^{۲۳} و بسیاری از قطعات وارز^{۲۴} و دبوسی) (ibid., 54). در اینجا ادراک، غوطه‌ور در یک خلسه موسیقایی است. به‌طوری‌که زمان موسیقایی به‌طور عینی و فیزیکی و نه به‌واسطه تعبیر و تفسیر، آشکار می‌شود (ibid., 107).

این تمایز در تقابل موسیقی کانکریت^{۲۵} با موسیقی آکوزماتیک که توسط شیفر تبیین شد نیز دیده می‌شود. از دیدگاه شیفر، این تدوین عناصر صوتی است که باعث ایجاد زمان در موسیقی کانکریت می‌شود، درحالی‌که در موسیقی آکوزماتیک، به‌طور عکس، زمان به شیء صوتی حیات می‌بخشد و به آن امکان گسترش می‌دهد (Battier, 2013). (708) در رویکرد اول، شیء‌های موسیقایی به‌طور واضح در زمان بیان می‌شوند و زمان را به سمت رشد درونی خود راهنمایی می‌کنند. در نگاه دوم؛ اما مصالح موسیقایی متولد می‌شوند، برای مدتی زنده می‌مانند و به تدریج ماهیت چند وجهی خود را آشکار می‌کنند و در عین حال، هویت خود را حفظ می‌کنند. خسروی (khosravi, 2012) از موجودیتی خودآیین، در ارتباط با طیف‌ریخت‌شناسی دنيس اسمالی^{۲۶} است، یاد می‌کند که در طول زمان در بستر موسیقی آکوزماتیک حیات

²⁴ Varèse

²⁵ musique concrete

²⁶ Dennis Smalle

²¹ Espace expressif

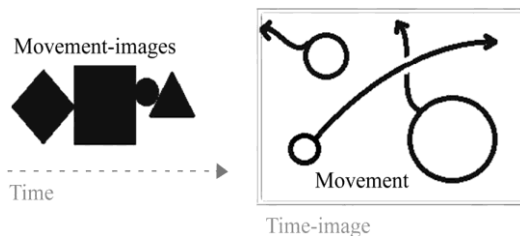
²² Espace impressif

²³ Xenakis

شکل ۱: دو طرح برای نگاشت گرافیکی مناظر صوتی (Landy, 2012, 36-7).

تصویر-زمان در موسیقی آکوزماتیک

به نظر می‌رسد تمایز بین تصویر-حرکت و تصویر-زمان که توسط دلوز در مورد سینما تبیین شده است، به‌طور مشابه در موسیقی نیز وجود دارد. برپاچویی بین فضای اکسپرسیونی و امپرسیونی تمایز قائل شد. اولی دربارهٔ حرکتی (فضایی) است که به دنبال یکدیگر براساس قانون علیت حسی-حرکتی سازمان و در طول زمان معنا می‌یابند و ساختار را زمانمند می‌کنند؛ برای مثال، می‌توان موسیقی کانکریت را به‌نوعی مونتاژ کرد که پیوند حسی-حرکتی در آن حاکم باشد. فضای امپرسیونی؛ اما مبتنی بر زمان و دیرند است. سکانس‌ها به دلخواه به دنبال یکدیگر می‌آیند و هر یک فضایی پایدار و ازلی-ابدی را نشان می‌دهند. زمان در فضا آشکار می‌شود و علیت اعتبارش را از دست می‌دهد. به نوعی تمام ابعاد مربوط به زمان از جمله حرکات، همزیستی عناصر، توالی‌ها و غیره، همگی به ویژگی‌ای فضایی تبدیل می‌شوند. این مفهوم را می‌توان در مونتاژ موسیقی آکوزماتیک مشاهده کرد. به این معنا که تدوین در این موسیقی، به‌نوعی فضا را به تصویر می‌کشد؛ تصویری از صدا که باید به‌صورت دیداری خوانش شود تا اینکه تنها به‌صورت حسی و درونی ادراک شود. شکل ۲ این دوگانگی را نشان می‌دهد. جایی که حرکت‌ها کنار یکدیگر چیده می‌شوند و از طریق بردار زمان بیان می‌شوند (تا توجه بیننده از گذر زمان برداشته شود و رابطهٔ علی-معلولی حرکت‌ها را دنبال کند) و برعکس حالتی که ظرف زمان دارای بازه مشخصی است و حرکت‌ها به‌نحوی حضور دارند که تمرکز مخاطب را تنها بر گذر زمان معطوف نگه دارند.



شکل ۲- تصویر-حرکت در گذر زمان (چپ) و تصویر-زمان شامل حرکت-های غیر سلسله مراتبی (راست)

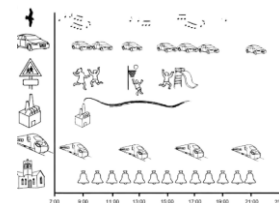
تصویر-زمان به‌عنوان یک فرم یا یک وضعیت زیبایی‌شناسانه

برخی از آثار موسیقی، براساس ساختار زبانی‌شان، ممکن است زیرمجموعهٔ اکسپرسیونیسم قرار بگیرند؛ حفظ دیالکتیک بین بخش‌های پرانرژی و کم‌انرژی، تنش و رهاسازی و به‌نوعی حضور یک خط روایی (چیزی که به نظر می‌رسد امروزه در بسیاری از آثار آکوزماتیک وجود دارد). درحالی‌که در دیگر آثار با کنار گذاشتن دیالکتیک در راستای تمرکز بر تصویر-زمان، نگاهی امپرسیونیستی بر قطعهٔ غالب است. تصویر-زمان از این منظر، می‌تواند با دو شکل موسیقایی مرتبط باشد؛

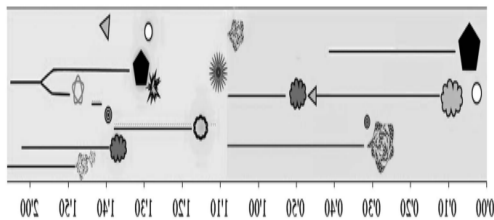
لحظه آشکار می‌شود. بنابراین، با در نظر گرفتن زمان، فرم-لحظه شبیه نوعی تکه‌تکه شدن است که همان خاصیت تصویر-کریستال است. در واقع زمان به‌طور بی‌واسطه و بدون هیچ مفهومی از پیشروی، علیت یا جهت‌پذیری، به‌عنوان یک فضا-فرم تقسیم‌بندی شده داده می‌شود. زمان دیگر ابزار گفتمان نیست؛ یا موضوع آن است یا ظرف آن.

ویژگی‌های مشابه در طرح‌های گرافیکی موسیقی آکوزماتیک

برای نشان دادن اینکه چطور پارامترهای زمانی در فرم-فضا گنجانده می‌شوند، می‌توان مثال چهارراه لندی لی^{۲۷} را در نظر گرفت. او برای بیان ماهیت چرخه‌ای و تقسیم‌پذیر، این طرح گرافیکی (منظره صوتی) را مثال می‌زند: فرض کنیم در یک چهارراه نمی‌توان صدای پای عابران پیاده را هم‌زمان با صدای حرکت ماشین‌ها شنید؛ اما در این منظره صوتی با چرخه‌ای که چراغ راهنمایی به‌وجود آورده، پارامتر زمانی نیز لحاظ می‌شود و به‌صورت چرخه‌ای می‌توان هردو صدا را شنید (Landy, 2012, 44-5). در منظره صوتی دیگری، طرح‌هایی سکانس‌وار در شکل ۱-به همزمانی اصوات کودکان در حال بازی و صداهای کارخانه و همچنین نظم به صدا درآمدن ناقوس کلیسا و رسیدن قطارها، ماشین‌ها و آواز پرندگان (که به نظر می‌رسد به‌نوعی باهم مرتبطند) را نشان می‌دهد؛ اما در وهلهٔ بعدی، سؤال این است که هر یک از این اصوات از نظر فضایی و در نسبت با دیگری در کجا اتفاق می‌افتند (شکل ۱-الف). کلیسا از کارخانه بسیار دور است. ماشین‌ها نزدیک کارخانه هستند. قطار از چپ به راست و در جلوی تصویر حرکت می‌کند. مدرسه در سمت راست و بسیار دور است و پرنده‌ها در بالای آن پرواز می‌کنند و برکه‌ای با یک قو در آن. در سمت راست شکل ۱-ب، هیچ اطلاعاتی در مورد فضا نداریم. در سمت چپ نیز هیچ نشانه‌ای از زمان وجود ندارد. در این فضا-فرم به تصویر کشیده شده، روابط بین موجودیت‌های موسیقایی به‌صورت سازگانی^{۲۸}، سلسله مراتبی و فضایی است و نه براساس جریان انرژی یا به‌صورت زمانمند و علی.



اسمایی بر این واقعیت واقف بود که شنونده ممکن است نه تنها تکامل و رشد در زمان را نادیده بگیرد؛ بلکه به آن به عنوان یک ویژگی جهت شناخت فرم موسیقایی نیز اعتنائی نکند. در آغاز فیلم (۲۰۰۱/ دیسه فضایی مجموعه‌ای از نماهای عریض استاتیک پشت سر هم با مدت زمان و روابط بصری منحصر به فرد به تصویر کشیده شده‌اند. هیچ نشانه‌ای در فیلم درباره ارتباط زمانی این نماها از جهت اینکه، آیا این تصاویر وقایعی همزمان یا غیرهمزمان‌اند، وجود ندارد. این ابهام امکان آن را می‌دهد که مقدمه را بدون هیچ تصویری از زمان‌مندی وقایع تماشا کرد، اگرچه که با این نگرش خلق نشده باشد. به همین ترتیب ممکن است آثاری که از نظر فرمال مبتنی بر یک توالی خطی هستند نیز طوری تفسیر شوند که گویی هر بخش آن‌ها مستقل است و براساس یک روایت غیرخطی تصور و آهنگسازی شده‌اند که در این صورت اثر تبدیل به تصویر-زمان می‌شود. این ادعا با آنچه دلالت‌دهنده رفتار شنیداری می‌گوید، همخوانی دارد: این ساحت حالتی است که در آن هدف، سازوکار، ساختار ادراکی، سمبل‌ها و احساسات به‌طور متقابل به یکدیگر وابسته هستند و یکدیگر را تعیین می‌بخشند و به‌طور فزاینده‌ای با شیء موسیقایی وفق پیدا می‌کنند (Delalande, 1998). بیست و سه انتخاب یک رفتار شنیداری مناسب بدون آنکه از پیش محتوایی برای قطعه موسیقایی تعریف کند، چهارچوب مشخصی را برای دریافت اثر صوتی تحمیل می‌کند. نکته اینجاست که براساس روش‌های بسیار متفاوتی می‌توان یک اثر را شنید و دریافت و به‌خاطر آورد. براساس این گزاره، در واقع این شنونده است که انتخاب می‌کند توالی زمانی را به فرم اثر مرتبط کند یا آن را به مثابه تکه‌هایی از تصویر-زمان درک کند.



شکل ۳- چت نوار. نگاشت گرافیکی شنیداری برای دو دقیقه ابتدایی قطعه

چت نوار

چت نوار قطعه‌ای از سه گانه ژانوس^{۳۴} توسط الیزابت اندرسون^{۳۵} بین سال‌های ۱۹۹۸ تا ۲۰۰۰ ساخته شده و براساس رمانی از رابرت جانسون^{۳۶} با عنوان مالکیت سایه خودت^{۳۷}، محصول سال ۱۹۹۱، است. رمان روایتی روانکاوانه از سرکوب کودک درون انسان است. سرکوبی

یکی فرم-لحظه که آغاز و پایانی ندارد و مستقل و نوع وصلش به دیگر بخش‌ها تا حدودی دلخواهانه است و دیگری فرم-فضا که در آن زمان در خدمت آشکار کردن فضا است که هدف اصلی آن برقراری روابط فضایی بین موجودیت‌هاست نه علت‌ها و تسلسل‌ها. از این نظر باید به آن همچون یک منظره صوتی گوش فرا داد. دو اثر پرتزه‌ها^{۳۸} و پرتزه‌ها تی-اوی^{۳۹} ساخته کارا آرنت^{۳۱} به سال ۲۰۱۴ و ۲۰۱۵ نمونه‌هایی از این نگاه هستند. هر قطعه از شش اپیزود مستقل تشکیل شده است که در هر یک از آن‌ها مدت زمانی از یک منظره صوتی را ثابت تجربه می‌کنیم. بخش‌ها با یکدیگر در تضاد هستند و در هیچ کدام از امکانات پیشرفته صوتی استفاده نشده است. در اینجا می‌توانیم هر قسمت را یک تصویر-دیدار بدانیم و کل قطعه با شش اپیزود را یک تصویر-کریستال درک کنیم. می‌توان تصویر-کریستال را در رابطه با واقعیت، حافظه و زمان، مورد بررسی قرار داد. چگونه می‌توان در موسیقی الکتروآکوستیک زمان را روی خودش انداخت؟ سفر به فضا (۱۹۷۲)^{۳۲} اثر ترور ویشارت^{۳۳} براساس ابهام بین واقعیت و رؤیا، بین واقعیت پیش پا افتاده و روال روزمره یک کارگر معمولی است. این حالت، در گذار بین اصوات ضبط شده روزمره و اصوات انتزاعی‌تر، خود را بازگو می‌کند. از طرفی، سکانس بیدارباش مدام پخش می‌شود تا روالی را مشخص کند (Vide:., Marty, 2014).

قطعه دیگری که با رویکرد تصویر-کریستال قابل توجه است، اثری است از لوک فراری^{۳۴} (۱۹۷۷) با نام تقریباً هیچ شماره ۲- به این منوال شب در سرهای من ادامه دارد^{۳۵}. علاوه بر ماهیت حکایت‌گونه، در قطعه دروغ‌هایی از زبان فراری از جمله مکان او و واقعیتی که در حالت صدای او وجود دارد، بازگو می‌شود. در واقع، صدای راوی دیرتر اضافه شده است تا به نظر برسد که فراری در حال جست‌وجوی منظره صوتی، میکروفون به دست، در پی کشف آن همان زمان با مخاطب است و این در حالی است که در واقع همه چیز از قبل در یک استودیو ساخته شده است. منظره صوتی توسط صداهای الکترونیک، روایتگرانه به تدریج پدیدار می‌شوند. گویی این اصوات از درون چندین سر یا ذهن فراری آمده‌اند و از این نظر دارای ابهاماتی در مورد واقعیت است. این فرایند در سه مورد از مجموعه تقریباً هیچ مورد استفاده قرار گرفته است (Vide:., Marty, 2012). این سه مثال نشان می‌دهند که چگونه می‌توان قطعه‌ای در ژانر آکوزماتیک را از نظر مفهوم، ساختار، محتوای صوتی و غیره براساس ویژگی‌های تصویر-زمان تجزیه و تحلیل کرد.

تصویر-زمان به عنوان یک رفتار دریافتی

³⁴ Luc Ferrari

³⁵ Presque rien no 2, ainsi continue la nuit dans ma tête multiple (1977)

³⁶ Janus trilogy

³⁷ Elizabeth Anderson

³⁸ Robert Johnson

³⁹ Owing Your Own Shadow (1991)

²⁹ Porträten (2014) and Porträten Tvö (2015)

³⁰ هر دو اثر بر روی آدرس اینترنتی

<https://soundcloud.com/caraarndt> قابل مشاهده هستند.

³¹ Cara Arndt

³² Journey into Space (1972)

³³ Trevor Wishart

که از برهم‌کنش هنجارهای متناقض موجود در جامعه و پذیرش و آشتی دادن آن‌ها، بی‌آنکه نیروی متقابل خود را از دست داده باشند، سرچشمه می‌گیرد. در آثار اندرسون، تقابل‌هایی در مقیاس‌های زمانی مختلف مشاهده می‌شود. همچنین تضادهایی در همزیستی لایه‌های بسیار نرم و صداهای شفاف بسیار ترد و دانه‌دانه یافت می‌شود. در ادامه دو دقیقه ابتدایی این اثر مورد بحث قرار می‌گیرد.

فرم این بخش از اثر کامل به نظر می‌رسد و شامل دو قسمت فرعی است. همان‌طور که در شکل ۳ نشان داده شده است، این بخش با یک مفصل \circ شروع می‌شود که به یک صدای کشیده دستکاری شده نزدیک به نت سی (۱۰۰۰ هرتز) \blacklozenge منجر می‌شود. در پس‌زمینه بستر صوتی گام تمام پرده به صورت هارمونیک به‌عنوان لایه نرم ☁ حضور دارد و توسط صداهای پراکنده نویزمانند و دانه‌ای ☁ که به صورت درونی با اصوات خشک کوبه‌ای به هم چسبیده‌اند ⊙ دنبال می‌شود. سپس درحالی که نت سی ناپدید می‌شود، میدان هارمونیک پس‌زمینه ضخیم‌تر (غیرهارمونیک‌تر) شده و به سمت فرکانس‌های بم گسترده می‌شود ☁ . کل طیف صدا تا دقیقه ۱ به همین ترتیب تا رسیدن به اوج در فضا گسترده‌تر می‌شود تا ظهور یک صدای نوفه جدید در پیش‌زمینه ☁ . انرژی به سمت رسیدن به حالت گسیختگی افزایش می‌یابد ☀ و با علامت سه نقطه، قسمت فرعی دوم آغاز می‌شود. سپس همه چیز به سکوت فرومی‌رود تا آن هنگام که محور نت دستکاری شده دو دیز ⊙ از دور پدیدار می‌شود. در ۱:۲۵ دو مفصل جدید ☀ و ⊙ نت سی بالا، میدان غیرهارمونیک و اصوات دانه‌ای خشک قبلی را به پس‌زمینه بازمی‌گردانند. در ۱:۳۷ یک بافت دانه‌ای بسیار ریز ▷ به‌طور مختصر ورود می‌کند و درحالی که در ۱:۴۵ یک گردابه ⊙ ایجاد می‌شود، بخش با یک مورندو ⋄ بین دقیقه‌های ۱:۵۵ و ۲:۰۵ روی نت سی آغازین به پایان می‌رسد.



به وضوح این قسمت که به صورت دو بخش متوالی در نظر گرفته شده است، دو هدف را دنبال می‌کند: ۱- در دقیقه اول طیف به سمت فرکانس‌های پایین گسترش می‌یابد تا زمانی که گسسته شود. ۲- در دقیقه دوم طیف از هردو طرف زیروم گسترش می‌یابد و دوباره مسدود می‌شود. مقدار کمی از انرژی لایه‌های پس‌زمینه و نوفه‌های دانه‌ای در مسیری که تمایل به جلو رفتن دارند، کماکان حضور دارند.

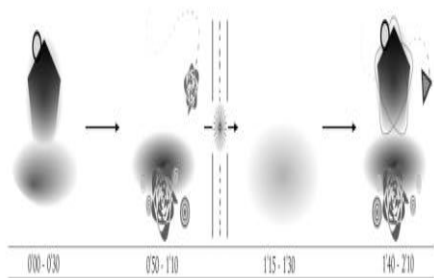
تصویر زمان به‌عنوان مدلی برای تحلیل شنونده محور

چگونه می‌توان قطعه چت نوار (یا دیگر آثار آکوزماتیک) را به‌عنوان یک تصویر-زمان یا به‌عنوان یک فرم-فضا تحلیل کرد؟ در این قطعه چندین تصویر-دیدار با مونتاژ (به‌ویژه، با کنتراست‌های شدید) یا با سفری که دوربین آکوزماتیک گذر از آن‌ها را به تصویر می‌کشد، از هم جدا شده‌اند. تمام این تصاویر دیداری را می‌توان در ذهن با هم ترکیب کرد تا یک فضا یا جهانی واحد ساخته شود. می‌توان زمان‌ها و فضاها و همچنین روابط بالقوه را به‌طور ذهنی کشف کرد، حتی اگر در متن قطعه

بازگو نشده باشند. سیپولون به این امر اشاره می‌کند که سیستم دوبعدی نوشتاری نت موسیقی بر درک شنیداری موسیقایی افراد تأثیر می‌گذارد (Cipollone, 2013). کارهای لندی و کوپرن نیز نمونه‌های خوبی در این باره است که چگونه نگاهت گرافیکی چند بعدی کاراکترها و آکوستیک موسیقی، بر انتخاب آزادانه نوازنده یا مخاطب اثر تأثیر می‌گذارد (Coupric, 2015) و (Landy, 2012). در این قسمت نوعی نگارش موسیقایی فضایی ارائه خواهد شد. در این گرافیک سعی شده است تا گرافیک موسیقایی تا حد زیادی مشابه به فضای صوتی دریافت شده توسط مخاطب باشد و درحالی که بخش‌های صدایی به صورت فضایی (مکانمند) ترسیم می‌شوند احساس حضور زمان به جز برای نشان دادن مونتاژ و نقاط گذار بین بخش‌ها، تا حد امکان از بین برده شود. از این حیث، توضیح روش تجزیه و تحلیل اجزای این گرافیک، ویژگی‌ها و طبقه‌بندی عملکردهای شان ضروری به نظر می‌رسد. این روش نگاه زمانمند و علی معلولی را دنبال نمی‌کند و بیشتر بر روابط فضایی و سازگانی بین موجودیت‌ها متمرکز است. با در نظر گرفتن این امر به‌عنوان هدف این بخش، به نظر می‌رسد وام گرفتن اصطلاحات مناظر صوتی شیفر (Schafer, 1977) که در آن زمان‌شناسی اهمیت بسیار کمی در مقایسه با نقش واقعی رویدادهای صوتی و ساماندهی سازگانی آن‌ها دارد، بسیار کمک‌کننده است:

- (۱) لایه‌های پس‌زمینه: صداهایی هستند با برجستگی کمتر، نسبتاً پیوسته و پراکنده؛ ولی بدون گسیختگی درونی که به فضا رنگ کلی می‌بخشند. در اینجا به‌نوعی با اصطلاح راهنما در یک منظره صوتی که توسط شیفر مطرح شده است نیز می‌توان ارتباطی مشاهده کرد؛ صداهایی که بدون آنکه حضور فیزیکی داشته باشند در ذهن تداعی و شنیده می‌شوند و دارای هویتی مجازی هستند. در گرافیک اثر، پس‌زمینه به صورت هاله یا سایه طراحی شده است (Schafer, 1977, 9).
- (۲) سمبل‌های صوتی: معادل صوتی سمبول‌های مکانی مانند میراث فرهنگی یا مناظر معروف هستند که با ویژگی‌های خاص متمایز و توسط جامعه به‌عنوان نماینده مدلول مکانی خود شناخته می‌شوند (Schafer, 1977, 9). برای تحقق سمبل صوتی، صدا باید از نظر درونی پایدار، در طول زمان ارائه ثابت، نسبتاً واضح و در تضاد با پس‌زمینه باشد و به اندازه کافی تکرار شود تا به‌طور صریح، زمان نامحدود بودن تصویر-زمان را نشان بدهد. در گرافیک قطعه چت نوار سمبل‌های صوتی با شکل‌هایی هندسی به منظور نشان دادن اینکه فضایی صوتی را اشغال می‌کنند، ترسیم شده است.
- (۳) جاندار آکوزماتیک: مفهومی است که توسط خسروی به‌نوعی موجودیت طیف-ریخت‌شناسانه و خودآیین اشاره دارد. این موجودیت‌ها اصواتی نیستند که حضور یک جاندار را تداعی کنند؛ بلکه خود، جاندار هستند (Khosravi,

رنگ پس‌زمینه اولیه ، پس‌زمینه جدیدی ظاهر می‌شود که نظمی گروهی در درون دارد و به تدریج تمام صحنه را اشغال می‌کند. در یک آن دیگر سمبل صوتی اولیه شنیده نمی‌شود و آنچه شنیده می‌شود، تنها، تیرگی فزاینده اصوات و هبوط تدریجی آن است. در این هنگام موجودیت متحرکی  وارد می‌شود که به دلیل برجستگی انرژی حرکتی‌اش پیش‌تر از آن با عنوان جاندار آکوزماتیک یاد شد.



شکل ۴- چت نوار به مثابه تصویر-زمان. نگاشت گرافیکی فضایی برای دو دقیقه ابتدایی قطعه

اکنون یک منظره صوتی جدید پدیدار شده که در تصویر دوم شکل ۴ ترسیم شده است. بین دو تصویر، فلش نشان‌دهنده یک انتقال تدریجی در طول ۲۰ ثانیه است که می‌توان آن را به مثابه حرکت دوربینی فرض کرد که از پایین به بالا به سمبل صوتی نگاه می‌کند و به تدریج قابش به پایین، به زمینی که در چنگ از سایه‌ها است، روی برمی‌گرداند. گویی زمانی سپری نشده و هیچ‌یک از شخصیت‌ها به دنبال هدف تازه‌ای نیستند و از خود حرکتی نشان نمی‌دهند. شنونده مدتی در این فضا غوطه‌ور می‌ماند تا اینکه اولین برش مونتاز  اتفاق می‌افتد؛ یک نشان که تا کنون سه بار تکرار شده است. در ادامه همان‌طور که در تصویر سوم شکل ۴ نشان داده شده، یک هاله لایه پس‌زمینه جدید  ۱۵ ثانیه به بقای خود ادامه می‌دهد. رنگ هارمونی و موقعیت نسبتاً بالای آن در فضای طیف صوتی شاید قرار است آن را به اولین لایه و همچنین به سمبل صوتی پیوند بزند. در واقع، سمبل صوتی پس از اتصال به نشان صوتی، دوباره ظاهر می‌شود و این بار دوربین دور می‌شود تا کل صحنه را در قاب ببیند. در همین حین صدای اولین جاندار از دور شنیده می‌شود و سپس جاندار آکوزماتیک دیگری نیز که طبیعت کاملاً متفاوتی دارد، برای مدت کوتاهی ظاهر می‌شود. در آخر زیست درونی لایه بم، نزدیک‌تر از بار اول، دوباره به انبوهی از جانداران گرد هم اشاره دارد که بی‌شباهت به جوندگان یا حشرات صوتی نیستند. در مجموع می‌توان کل این بخش را به عنوان قاب‌بندی‌های مختلف از جنبه‌های متفاوت یک فضای واحد درک کرد. از این منظر سمبل صوتی در این قطعه شاید دیرک یا ستونی است که جانداران کوچک و درشت در اطرافش زندگی می‌کنند، به این سو و آن سو می‌دوند و در علف‌های بلند پس‌زمینه با یکدیگر بازی می‌کنند. می‌توان کل قطعه چت نوار را

(201, 44-5). این جانداران آیینی می‌توانند منفرد یا گروهی باشند. با توجه به میزان برجستگی و تکرارشان ممکن است در بافت‌های پیچیده نقش علامت صوتی یا لایه پس‌زمینه را نیز بازی کنند. نوع گروهی آن‌ها به صورت مجموعه‌هایی متشکل از اشکال کوچک نگاشته می‌شود. جانداران منفرد آکوزماتیک نیز به صورت شکل هندسی و خط چین متصل به آن برای نشان دادن حرکتشان ترسیم می‌شوند.

(۴) نشان‌ها^{۴۱}: موجودیت‌هایی هستند که نقش مفصل‌ها را ایفا می‌کنند (Schafer, 1977, 10). در بستر مفهوم تصویر-زمان، نشان‌ها وظیفه انواع مونتاز و چسباندن سکانس‌ها به یکدیگر را دارند. خطوط عمودی، از هم گسیختگی و فلش‌ها تداوم تغییرات را نشان می‌دهند.

شرح زیر تفسیر نگارنده از بخش اول قطعه چت نوار و با الهام از دیدگاهی است که تا اینجا تبیین شده است. به جای تهیه پرسشنامه از شنوندگان مختلف حین هنگام گوش دادن به اثر، از روش تحلیلی-توصیفی مبتنی بر تجربه شخصی نویسنده استفاده شده است. دلیل این امر پیچیدگی و شاید محال بودن روش پرسشنامه‌ای در تحقیق پیش رو است؛ در این مسئله که آیا شنوندگان به‌طور حتم در تفسیرشان از چهارچوب نظری این مقاله استفاده خواهند کرد یا خیر. علاوه بر این، همان‌طور که در بالا اشاره شد، رفتار شنیداری، هیچ محتوایی بر قطعه تحمیل نمی‌کند و تنها چهارچوبی را برای گوش دادن به قطعه مشخص می‌کند. بنابراین می‌توان تفسیر دیگری و شاید کاملاً متفاوت از دریچه‌ای مشترک داشت. در نظر گرفتن این مسئله ضروریست که تحلیل‌های این مقاله نه برای تبیین یک تجربه شنیداری واقع‌گرایانه از اثر؛ بلکه بیشتر به مثابه توصیف یک تجربه شنیداری بالقوه است که درون قاب ادراکی این مقاله ترسیم شده است.

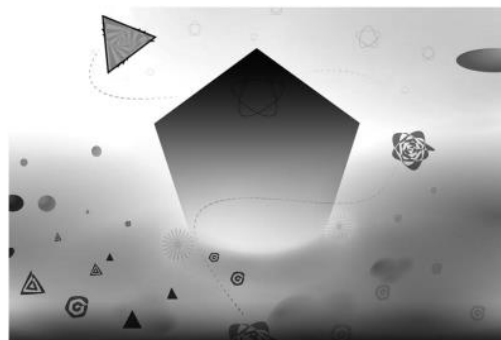
چت نوار به مثابه تصویر-زمان

در بخش اول، نت سی زیر به دلیل شخصیت منحصربه‌فرد و همچنین تکرارش در بخش دوم، به‌وضوح برجسته‌ترین صدا است؛ صدایی هارمونیک که در منطقه صوتی بالا قرار دارد، دستکاری شده و پایدار است و در نتیجه می‌توان آن را یک سمبل صوتی در نظر گرفت. مفصلی که در شروع قطعه منجر به پدید آمدن این صدا (نت سی) می‌شود  به دلیل طبیعت ماشه ماندش به مثابه یک نشان شروع عمل می‌کند. پس‌زمینه که در بستر گام تمام پرده به‌صورت هارمونیک، پایدار و با شدت حضور دارد ، می‌تواند نوعی لایه پس‌زمینه باشد. همان‌طور که در شکل ۴ نشان داده شد، پس از اتمام سریع مفصل ابتدایی، دو موجیت پس‌زمینه و نت سی بالا، تا سی ثانیه تداوم پیدا می‌کنند. سمبل صوتی (یعنی همان نت سی) به‌طور کلی در مرکز و پس‌زمینه در فضای اطراف قرار گرفته‌اند. در ادامه هم‌زمان با تیره شدن

⁴¹ Signals

پارامتر جدیدی از صدا نیست که در طول زمان بیان می‌شود؛ بلکه یک ویژگی جدید فرم موسیقایی است؛ یک ظرف جدید برای سازوکار فرمال منحصر به فرد و همچنین ظرفی برای رفتار شنیداری نو.

به‌عنوان فضایی یکپارچه در شکل ۵ مشاهده کرد. با بازنمایی و به‌خاطر بسیاری اثر صوتی به این شکل، می‌توان به کاوش ذهنی در دنیای قطعه (و مطمئناً بسیاری از قطعات دیگر) پرداخت؛ کشف روابطی که لزوماً در قطعه شنیده نمی‌شوند؛ اما روش‌های دیگری برای قاب‌بندی جهان پت نوآر هستند. در اینجا زمان‌سنجی، جریان انرژی و غیره همگی به نفع تجربه شنیدن فرم کنار گذاشته می‌شوند. موسیقی



در لحظه (Levinson, 1997, 2013) بر موسیقی زمانمند غلبه می‌کند. البته این به معنای رفتن به سمت یک دیدگاه فرمال معمارانه نیست، بلکه بیشتر یک دیدگاه فضایی سازگانی را تبیین می‌کند.

شکل ۵- پت نوآر به مثابه تصویر-زمان. نگاشت گرافیکی فضایی همبسته از کل قطعه

نتیجه‌گیری

در حالی که دلوز از پدیدار تصویر-زمان با عنوان زیبایی‌شناسی جدید در سینما پس از جنگ جهانی دوم یاد می‌کند، دیدگاه این مقاله اما کمی متفاوت از نظرات اوست. تصویر زمان را می‌توان به جای یک مفهوم زیبایی‌شناختی، به‌عنوان یک الگوی تحلیلی شنونده‌محور در نظر گرفت. بنابراین، تحلیلی مانند آنچه در اینجا ارائه شد، به دنبال بازنمایی اراده (پیام و هدف ارتباطی) آهنگساز نیست؛ بلکه در تلاش است به شنوندگان دیدگاه خاصی در مورد خوانش اثر ارائه دهد.

همانند مفهوم ریزوم که به‌طور کامل دیدگاه متفاوتی نسبت به نگاه درختی و تبارشناسانه بود، ایده موسیقایی به مثابه هنر فضامند و نه زمانی، نیز نیاز به توضیح و تبیین دارد تا شنوندگان بتوانند اثر را به این شیوه جدید درک کنند. تمام بحث درباره فضا است. در اینجا فضا

منابع

- Alcázar, Antonio. 2015. La escucha atenta como base para el análisis de las músicas electroacústicas. *Musimédiane* 8. <http://musimediane.com/numero8/ALCAZAR/> (accessed 9 April 2016). [Google Scholar](#)
- Anderson, Elizabeth. 2011. Materials, Meaning and Metaphor: Unveiling Spatio-Temporal Pertinences in Acousmatic Music. PhD thesis, City University, London. [Google Scholar](#)
- Battier, Marc. 2013. La composition concrète et acousmatique: Pierre Schaeffer, le Groupe de recherches musicales et leurs précurseurs. In N. Donin and L. Feneyrou (eds.) *Théories de la composition musicale au XXe siècle*. Lyon: Symétrie. [Google Scholar](#)
- Bériachvili, Georges. 2010. L'espace musical: concept et phénomène – à travers l'avant-garde des années 1950-60 (Stockhausen, Xenakis, Ligeti...). PhD thesis, University of Rouen. [Google Scholar](#)
- Bonnet, Antoine. 2015. Cinéma, musique. Lecture musicienne de Deleuze. In P. Criton and J.-M. Chouvel (eds.) *Gilles Deleuze, la pensée-musique*. Paris: CDMC. [Google Scholar](#)
- Brelet, Gisèle. 1949. *Le temps musical: essai d'une esthétique nouvelle de la musique*. Paris: PUF. [Google Scholar](#)

- Brunson, William. forthcoming. Narrativity and formal aspects of electroacoustic music. PhD thesis, De Montfort University, Leicester. [Google Scholar](#)
- Cipollone, Elvio. 2013. Le temps représenté. In J. M. Chouvel and X. Hascher (eds.) Esthétique et cognition. Paris: Publications de la Sorbonne. [Google Scholar](#)
- Couprrie, Pierre. 2015. Le développement d'un outil d'aide à l'analyse musicale: bilan et perspectives musicologiques. In N. Marty (ed.) Musiques électroacoustiques/Analyses ↔ Écoutes. Paris: Delatour. [Google Scholar](#)
- Delalande, François. 1989. La terrasse des audiences du clair de lune de Debussy: essai d'analyse esthétique. *Analyse Musicale* 1: 75–84. [Google Scholar](#)
- Delalande, François. 1998. Music analysis and reception behaviours: Sommeil by Pierre Henry. *Journal of New Music Research* 27(1/2): 13–66. [Google Scholar](#)
- Delalande, François. 2010. Signification et émotion dans les conduites d'écoute musicale. In M. Ayari and H. Makhlouf (eds.) *Musique, Signification et Émotion*. Paris: Delatour. [Google Scholar](#)
- Delalande, François. 2013. Analyser la musique. Pourquoi, comment?. Paris: Ina. [Google Scholar](#)
- Deleuze, Gilles and Guattari, Félix. 1980. *Milles plateaux (Capitalisme et schyzophrénie 2)*. Paris: Éditions de Minuit. [Google Scholar](#)
- Deleuze, Gilles. 1983. *L'image-mouvement (Cinéma 1)*. Paris: Éditions de Minuit. [Google Scholar](#)
- Deleuze, Gilles. 1985. *L'image-temps (Cinéma 2)*. Paris: Éditions de Minuit. [Google Scholar](#)
- Johnson, Robert. 1991. *Owning Your Own Shadow: Understanding the Dark Side of the Psyche*. New York: HarperCollins. [Google Scholar](#)
- Khosravi, Peiman. 2012. *Spectral Spatiality and the qAcousmatic Listening Experience: The Birth of Autonomous Spectromorphological Entities*. PhD thesis, City University, London. [Google Scholar](#)
- Kramer, Jonathan D. 1988. *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. New York: Schirmer Books. [Google Scholar](#)
- Landy, Leigh. 2012. *Making Music with Sounds*. New York and London: Routledge. [Google Scholar](#)
- Langlois, Philippe. 2012. *Les cloches d'Atlantis. Musique électroacoustique et cinéma, archéologie d'un art sonore*. Paris: MF. [Google Scholar](#)
- Levinson, Jerrold. 1997. *Music in the Moment*. New York: Cornell University Press. [Google Scholar](#)
- Levinson, Jerrold. 2013. Concaténationisme, architectonisme et compréhension musicale. In J. M. Chouvel and X. Hascher (eds.) *Esthétique et cognition*. Paris: Publications de la Sorbonne. [Google Scholar](#)
- Marty, Nicolas. 2012. Presque Rien, de l'anecdote au surréalisme. *Musurgia* 18(4): 61–78. [Google Scholar](#)
- Marty, Nicolas. 2014. Journey into Space: an analysis. *eOrema* 2. www.orema.dmu.ac.uk/?q=content/journey-space-%E2%80%93-analysis (accessed 9 April 2016). [Google Scholar](#)
- Marty, Nicolas. 2015a. La narrativisation acousmatique – Compte-rendu d'expérience. *Musimédiane* 8. <http://musimediane.com/numero8/MARTY/> (accessed 9 April 2016). [Google Scholar](#)
- Marty, Nicolas. 2015b (forthcoming). An interview with Elizabeth Anderson. *eContact!* 18(2). http://econtact.ca/18_2/index.html. [Google Scholar](#)
- Marty, Nicolas and Terrien, Pascal. 2015. L'entretien d'explicitation pour analyser l'écoute des musiques acousmatiques. In N. Marty (ed.) *Musiques électroacoustiques/Analyses ↔ Écoutes*. Paris: Delatour. [Google Scholar](#)
- Schafer, R. Murray. 1977. *The Soundscape: The Tuning of the world*. Rochester: Knopf. [Google Scholar](#)
- Smalley, Denis. 2007. Space-form and the Acoustic Image. *Organised Sound* 12(1): 35–58. [Google Scholar](#)
- Stockhausen, Karlheinz. 1988. Momentform – Nouvelles corrélations entre durée d'exécution, durée de l'œuvre et moment. *Contrechamps* 9: 101–120. [Google Scholar](#)
- Sutton, Damian and Martin-Jones, David. 2008. *Deleuze Reframed*. London and New-York: I. B. Tauris. [Google Scholar](#)