آن را، اگر نه به طور کامل، می‌فهمند. در فیلمی مثل رزمناو پوتمکین (۱۹۲۵) ، شاید آیزنشتاین نخستین کسی بوده که هنر متحرکی از این نوع را آفریده است: او به طرزی هنرمندانه انبوه شدن توده‌های افراد، رخدادهای آماری را کارگردانی کرده است، چون ما جمعیتهایی را می‌بینیم که به این سو و سپس آن سو در حرکتند. این روال از سوی فیلمسازان دیگر به ویژه ابل گانس در ناپلئون (۱۹۲۶) دنبال شد. اگر شما به مردم بگوئید: این آن چیزیست که بر سر سحابها یا کهکشانها یا گازهای بین ستاره‌ای می‌آید، بی‌درنگ حالیشان می‌شود. من معتقدم مفاهیم بنیادیی وجود دارد که قابل انتقال است.

تفکر علمی در زیبایی‌شناسی موسیقی شما چه مقامی دارد؟

من نخستین منبع الهام خود را در فرهنگ یونان‌باستان، و به ویژه فرهنگ آتن در قرنهای پنجم و چهارم قبل از میلاد، یافتم. این دوره در تاریخ بشر دورهٔ شگفت‌انگیز خلاقیت است. چنانکه می‌دانیم ریاضیات در این دوره تولد یافت. از لحاظ اندیشهٔ ساختاری، این علم مبتنی بر اصول، یعنی علم اُقلیدسی هنوز هم بر دوام است و در آن خللی به وجود نیامده است.

بعد نوبت به فلسفه رسید. چندی پیش داشتم مقاله‌ای دربارهٔ پیدایش جهان می‌خواندم. آن مقاله می‌گفت که تاکنون تمام علوم بر شالودهٔ علیت استوار بوده است. اما حالا ما داریم پرسش زیر را مطرح می‌کنیم: آیا جهان می‌تواند از هیچ و بدون علت به وجود آمده باشد؟ فیزیکدانان اخترشناس میل دارند که فکر کنند همین طور بوده است. به همین قیاس، و این نکتهٔ جالبی است، سنت پارامیندسی قادر به تغییر و تحول است.

علاوه بر این تأثیرپذیریها، تماس نزدیک من با آدمهایی چون لوکوربوزیه و مسیان نیز در کار بوده است. اولیویه مسیان گرچه ریاضیدان نیست ولی به نوعی با اعداد پیوستگی دارد. این موضوع از «مقام‌های با انتقال محدود» و دلبستگی‌اش به وزنهای هندی و یونانی آشکار است: به علاوه این دو نوع موسیقی به بهترین وجه خود ریاضی‌وارند. در حوزهٔ وزن، که در حالت نابش دست یازی به عدد در چارچوب زمان است، هیچ موسیقی از موسیقی کوبه‌ای هندی پیشتر نرفته است. انواع موسیقی کوبه‌ای افریقایی، که با این مورد تفاوت دارد نیز بسیار با اهمیت است. با این نوع موسیقی‌ها خود را کاملاً یکدل احساس می‌کنم. شاید حتی بتوانم بگویم که احساس می‌کنم موسیقی غربی برایم از اینها غریبه‌تر (exotic) است. ■

یانیس گزناکیس اصلاً یونانی و آهنگسازی با شهرت جهانی است که ریاضیدان و معمار نیز هست. او که قبلاً در دانشگاه ایندیانا استاد بود، فعلاً در دانشگاه پاریس تدریس می‌کند و مدیر مرکز مطالعات موسیقایی ریاضی و اتوماتیک در پاریس است که خود در سال ۱۹۶۶ بنیان نهاد. آثار او که به شصت قطعه میرسد و برخی از آنان از هم‌اکنون جزو آثار کلاسیک شده، مشتمل بر همهٔ شکلهای آهنگسازی است. از آثار سالهای اخیر او عبارتند از: Polytope de Cluny موسیقی الکترونیکی و اشعهٔ لیزری (۱۹۷۲)؛ Cenbtées برای گروارکستر (۱۹۷۳)؛ Ais برای صدای باریتون، سازهای کوبه‌ای و ارکستر (۱۹۸۰) و Shaar برای ارکستر سازهای زهی (۱۹۸۲). اثر تازهٔ او به نام Keqrops برای پیانو و ارکستر در پائیز امسال برای نخستین بار به توسط ارکستر فیلارمونیک نیویورک اجرا خواهد شد.

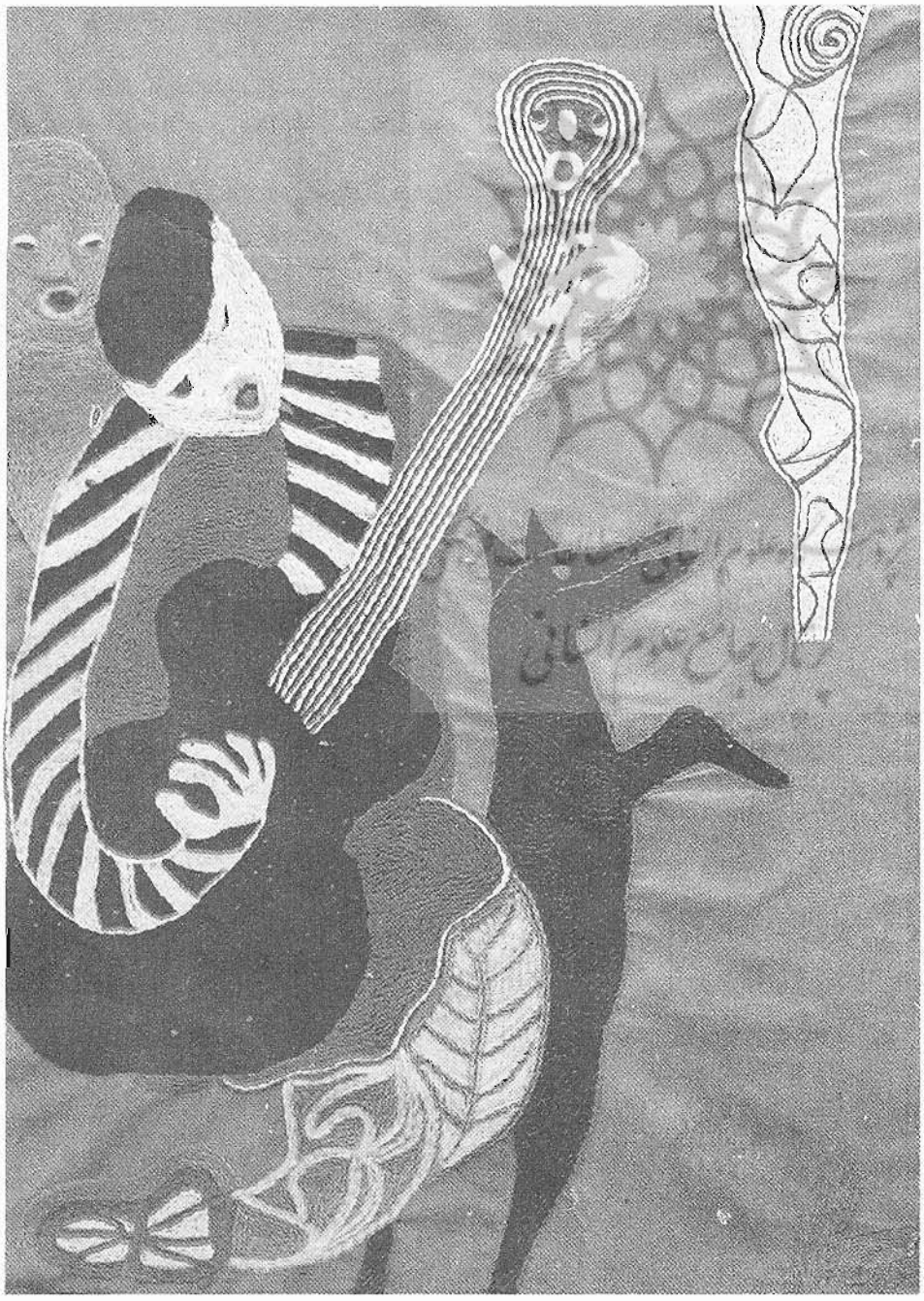
آوای نو

آواز بدون مرز امریکای لاتین

نوشتهٔ دانیل ویگلیتی

تاریخ ملتهای امریکای لاتین و حوزهٔ دریای کارائیب را می‌توان به آواز باز گفت. آوازهایی که آمیزه‌ای از کلمات و موسیقی پر راز و احساس است و ظاهراً کمترین شکل هنری در آنها به کار رفته و همچون آذرخش قرنهای گذشتهٔ قارهٔ ما را روشن می‌کند. این آوازها از پیکانهایی سخن می‌گوید که به سوی توپ رها می‌شد، و بعد از دهقانان بی‌زمین و کارگران بدون کارخانه. حتی اخیراً حکم منادیان آزادی در جوامع نوپا را دارند. آواز مرز نمی‌شناسد. لانورو آیستاران می‌گوید: «ترانه‌سرایان بزرگ از جغرافیا فراتر می‌روند. آنان واحدهای اصیل

سیرک (El Circo)، پردهٔ منقوش اثر ویولت پارا، آهنگساز و خوانندهٔ برجستهٔ موسیقی همه‌پسند شیلیایی و نیز گردآورندهٔ فرهنگ تودهٔ شیلی.



◀ موسیقایی را به شیوه‌ای می‌آفرینند که نژادها، ملتها یا نواحی جغرافیایی محض نمی‌توانند (...)» فرهنگ توده از جغرافی بیزار است.

اما نه از تاریخ. ترانه‌سرایان در زندگی فرهنگی و سیاسی امروز امریکای لاتین شاید اتحاد دهندگان واقعی باشند. یک علت آن انبوهی شنوندگانشان است. در قاره‌ای که بیسوادی بیداد می‌کند ترانه‌ها را با گوش می‌توان خواند. در نتیجهٔ پیشرفت تکنولوژی رادیوهای ترانزیستوری همه جا در دسترس است، و محبوبیت ترانه‌ها همچون دانه در باد از همه سو روبه‌پراکندگی دارد.

این نکته این پرسش را پیش می‌آورد که چه دانه‌ای کاشته می‌شود و چه محصولی بار می‌آورد. در کشورهای امریکای لاتین نمی‌توان تأثیر پرنفوذ نوعی آواز از خود بیگانه کننده را نادیده گرفت که غالباً هم مستقیم از مراکز فرهنگی بیگانه می‌آید یا آنکه محصول خانگی ذهنیت مردمی استعمار زده است. دشمنی با گرایشهایی بمانند «آوای نو» غیر قابل انکار است. اما آوازی که با پیام خود با مردم سخن می‌گوید به رغم این سانسور، مستقیم یا غیر مستقیم، راه خود را از دل پیچاپیچ خاموشی و خفقان می‌گشاید تا بر دل خواهان خود بنشیند. فرهنگ توده، به معنای سنتی کلمه شباهت بسیار به نغمه‌های آوای نو یا ترانهٔ نو دارد ــ البته این نکته‌ها قابل بحث است ولی از سوی شرکت کنندگان در نخستین جشنوارهٔ آواز امریکای لاتین که به کمک یونسکو در سال ۱۹۸۲ در مکزیکو برپا گشت، پذیرفته شد.

هنگامی که یک روستایی اکوادوری در قلب کوهستانها از رادیوی ترانزیستوری خود به «نیایش زارع» آواز ویکتور خارای شیلیایی گوش می‌کند، گر چه ممکن است خود نداند ولی دارد به قطعه‌ای از فرهنگ توده گوش می‌دهد. این آوازها جزو آن گروه از پدیده‌های گاه گذرایی است که می‌توان آنها را «فرهنگ توده‌ای درونگرا» نامید، و هنوز در طبقه‌بندی متخصصان فرهنگ توده جایی ندارد. انبوهی از آواهای ناشناسی نیز وجود دارد که هیچ نشانی مگر در خاطرهٔ مردمان، باقی نمی‌گذارد. بازیابی آن خاطره، و دستیابی تجربهٔ گوش دادن به آن آواها، وظیفه مبرم نسلهای جدید پژوهشگران است، اما این وظیفه به علت نبود حمایت از سوی حکومتهای ملی و سازمانهای بین‌المللی هرگز عملی نشده است.

رشتهٔ تاریخ که از نواهای برخاسته از زنبورک تا کاست ضبط شده به توسط یک آوازخوان «آوای نو» بی هرگونه گسست امتداد می‌یابد، از مراحلی می‌گذرد که بیش از آن بیشمار است تا بتوان در این مقاله به آن پرداخت. اما باید یادی از آن آهنگسازان و نوازندگانی کرد که بین آن گذشته و امروز پیوند ایجاد کرده‌اند. و اگر به عنوان نمونه آتاهوآلپایوپانکی Atahualpa Yupanqui، پیوندگر با اهمیت بین یکی از آن حال و گذشته‌ها را در نظر بگیریم در می‌یابیم که، «امروز» چه زود به «دیروز» بدل خواهد شد. یوپانکی تنها چند دهه‌ای پیش از گسترش ناگهانی رسانه‌های گروهی مدرن فقط می‌توانست یک نوازندهٔ دوره‌گرد، یک شاعر آواره یا یک خنیاگر مجلس بزم باشد. قدرت یافتن پیام او (به وسیلهٔ رادیو، صفحه، کاست، سینما، تلویزیون و نوار ویدئو) تأثیرش را به طور پایان‌ناپذیری افزایش داده است. آواز، آن شکل کهن ارتباط شفاهی نیز با دستیابی به قلمروهای نوین تأثیرگذاری و یافتن خواستاران تازه جانی دوباره گرفت. گونه‌گونی آواز و دسترسی‌اش به رسانه‌های گروهی بر هدفمندی آن افزوده و به آن قابلیتی تازه برای تأثیرگذاری بر مردم و «بالا بردن آگاهی‌ها» داده است.

«آوای نو» رودخانه‌ایست که در آن چندین جریان به هم می‌پیوندند. در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ و در دههٔ ۱۹۶۰، انقلاب کوبا، چه‌گوارا و تجربهٔ شیلی زمینه‌هایی برای پیدایش پیامهای سیاسی مستقیم‌تر و سنجیده‌تری فراهم آورد که به «آرای اعتراض» بار معنایی بیشتری داد. شرکت کنندگان در «نخستین گردهمایی آوای اعتراض» که در ۱۹۶۷ در کوبا برپا شد، به جنبه‌های زیبایی شناختی و عقیدتی قدرتمندتری نسبت به آنچه واقعاً از اصطلاح «آوای اعتراض» بر می‌آمد در این آوازها پی بردند، با این همه این اصطلاح همچنان تا چندی بر سر زبانها باقی ماند. در دههٔ ۱۹۷۰ رخدادهای دیگر سیاسی در اوروگوئه، شیلی، آرژانتین، نیکاراگوئه، گرانادا، السالوادور و گواتمالا، موجب پیشرفت این گونه آواز شد.

آوا در دادن «از جناح قدرتمند» تجربهٔ تازه‌ای بود از سوی جنبش «آواز نوین کوبایی» Nueva Trova Cubana، که با ظرافت و تخیل فراوان به کار افتاد و مصمم بود تسلیم وسوسهٔ استدلالهای توجیه‌آمیز نشود. این جنبش در حوزهٔ آواهای غنایی بیشترین موفقیت را داشت، حوزه‌ای که در آن به اوجهای شاعرانه‌ای دست یافت که حتی با شنوندگان خارج از امریکای لاتین نیز به خوبی ارتباط برقرار می‌کرد. جنبش آواز نوین به خاطر آنکه از لحاظ موسیقایی با رسانه‌ای سروکار داشت که عمیقاً تحت نفوذ قدرتهای استعماری پیشین بود، اندک اندک توانست از طریق همکاری با گروه تجربهٔ صوتی وابسته به بنیاد هنر و صنعت سینمای کوبا راه خود را بازیابد و به کمک لئو بروور Leo Brouwer، آهنگساز کوبایی، آوازخوانان اصیل جنبش، نظیر پابلو میلانس، سیلویو رودریگوئز و نوئل نیکلا، در مراحل نخستین کارشان راهنمایی کند.

موسیقی همه پسند برزیل ــ این عنوان مناسبتر می‌نماید زیرا موسیقی ناب تک‌سازی را کنار نگذاشته است ــ که به توسط پیشتازانی همچون دوریوال کایمی

دانیل ویگلیتی لحظاتی پیش از آغاز یک کنسرت که به منزلهٔ بخشی از برنامهٔ «تعطیلات شادمانه» اجرا کرد. شنونده‌های او مرکب از کودکان منطقه‌های فقیرنشین از ماناگوا، پایتخت نیکاراگوا، بود.

Photo © All Rights Reserved

تکچهرهٔ آتاهوآلپا یوپانکی، یکی از سرشناس‌ترین آهنگسازان و آوازخوانان موسیقی همه‌بسند آرژانتین و امریکای لاتین به توسط اوزوالدو گوآیاسامین Guayasamin نقاش اکوادوری (۱۹۷۷).

Photo © All Rights Reserved

Dorival Caymi و ویسنیسیوس دی‌مورائس Vinicius de Moraes آغاز گشت به جنبشی در زمینهٔ موسیقی امریکای لاتین تبدیل شده است که هم به گوناگونی سبکها و امکانات حرفه‌ای می‌بالد و هم به گوناگونی نسبتاً متنوع شیوه‌های ضبط و تکثیر. در نتیجه آثاری با ارزش موسیقایی فراوان، مثل آوازهای چیکو بوآرک Chico Buarque بی‌نهایت محبوب شدند.

به راحتی می‌توان ادعا کرد که آوای نو اکنون در سراسر امریکای لاتین وجود دارد و نواهایی است که از مرزها می‌گذرد و ما شاهد تولد نوع بخصوصی از چند آوایی Polyphony و ظهور سنتزی هستیم که هنوز، مگر در آثار معدودی از هنرمندانِ شهرت جهانی یافته، به خوبی درک و شناخته نشده است.

تقریباً تمام امریکای لاتین همیشه قربانی تهاجم امپریالیسم فرهنگی بوده است، و با پایداری در برابر این تهاجم به خوبی یاد گرفته است که چگونه در بارهٔ زندگی عادی مردم محروم، در بارهٔ کامیابی‌ها و ناکامی‌هایشان، امیدها، غمها و شادیها، و هنگامی که شرایط حکم کند، در بارهٔ تحمل رنجشان در زندان یا تبعید آواز بخواند. در بارهٔ دنیای چند پاره شدهٔ آواز در آن کشورهایی که شرایط سیاسی، تبعید را، چه در داخل کشور و چه بیرون از آن، تحمیل کرده، کمتر سخن گفته شده است. آوای نوین شیلی، آرژانتین و اوروگوئه، به عنوان چند نمونه، نوعی دوخوانی[1] است: صدایی در رویاروئی با واقعیت خشن هر روزی در داخل کشور آواز سر می‌دهد؛ دیگری در ارتباط با اولی، در تبعید می‌خواند و فرهنگ سیار مقاومت را می‌آفریند و همه جا می‌گسترد.

اگر این روند دو جانبه را در مورد اوروگوئه، که بار دیگر در مسیر دموکراسی افتاده، بخواهیم در نظر بگیریم، نیازمند عدسی‌هایی با زاویهٔ گسترده هستیم تا بتوانیم همهٔ آن کسانی را در دامنهٔ دید خود داشته باشیم که در داخل کشور آوای آزادی سر دادند. و نیازمند گوشهایی نیز هستیم تا بتوانیم صداهای تمام آوازخوانان اوروگوئه‌ای را که در میان جمعیت تبعیدی سراسر جهان پراکنده‌اند، بشنویم، کسانی چون لوس اولیمارنوس Los Olimareños، الفردو زیتاروسا Alfredo Zitarrosa، آنیبال سامپایو Anibal Sampayo و بسیاری دیگر.

آزادی برای آفرینش از ۱۹۷۳ تا ۱۹۸۵ در داخل کشور ما محدود شد، اما در خارج هم همین طور بود. زیرا همهٔ ما تا حدودی در تنگنای نوعی احساس خاص نسبت به بیان اندوه و پریشانی در آوازهامان خود را زندانی می‌دیدیم. آن «احساس تبعید» اثر خود را بر نوشته‌های ما باقی گذاشته است. مردم در داخل کشور، از فرط رنج آواز سر می‌دهند، منتها با روحیه‌ای مبارز، با شادمانی استوار در آفرینندگیشان در معرض خطر همگانی ایستاده‌اند. (منظورم گروههایی چون Los que iban cantando و Rumbo، گروههای Leo Maslíah و Rubén Olivera هستند).

هر دو گروه هماهنگ با هم کار می‌کنند، یکی با خشمی آتشین و دیگری در انبوه ملال تبعید، تا قطعهٔ واقعاً پرشوری از هماوایی به وجود آورند. در ۱۹۸۵ بازگشت از تبعید آغاز شد و دوران تازه آوازهای تازه می‌طلبید. پیرترین‌های ما در آوازهایشان می‌بایست به دورانی بپردازند که الگوی دموکراسی ما لگدکوب خفقان شد. جوانها، در دوران دیکتاتوری، می‌بایست به شیوه‌های غیرمستقیم آواز می‌خواندند. و آنهایی که پس از ما می‌آیند: آنها، به نوبت خود، چگونه باید آواز بخوانند؟ با چشمانی باز به گذشته‌ای نه چندان دور؟ اکنون که «تقریباً» همه چیز ممکن است، ما چه می‌توانیم بکنیم؟ در آنهایی که در کشور، به رغم آنکه می‌توانستند از آن بیرون روند، باقی ماندند چه نواهایی دارد کوک می‌شود؟ در آنهایی که از تبعید باز می‌گردند، چه گل آوازهای تازه‌ای غنچه می‌کند؟ در صدای کسانی که از زندانها رها شده‌اند، چه رؤیاهای تازه‌ای بر بالهای ملودی به پرواز در خواهد آمد؟ از پس بازها و کبوترها چه پرندهٔ آتشینی سر خواهد رسید تا نغمه‌های تازه سر دهد؟ آوازخوانان جنبش آوای نو که باقی ماندند، رفتند یا بازگشتند، اما هرگز خاموش نشدند: چه بخش تازه‌ای به این «سونات» خواهند افزود؟ یا با استفاده از اصطلاحات خودمان، چه بند شعری تازه‌ای بر میلونگا milonga اضافه خواهیم کرد؟ ■

دانیل ویگلیتی، آهنگساز و شاعر اروگوئه‌ای، چهرهٔ با اهمیتی در موسیقی امریکای لاتین است که حرفهٔ خود به عنوان یک گیتاریست کلاسیک کار را کنار نهاد تا ترانه‌های همه پسند بسراید و بخواند. او که روزنامه‌نگار و پژوهشگری در زمینهٔ موسیقی عامیانه بود، به خاطر آوازهای سال ۱۹۷۲ خود در کشورش زندانی شد ولی در پی حمایت جهانی از سوی شخصیت‌هایی چون میگوئل آنخل استوریاس، ژان پل سارتر و میکیس تئودوراکیس آزاد شد. در سال ۱۹۷۳ تبعید و مقیم فرانسه شد و در ۱۹۸۴ در میان استقبال عظیم دوستداران و هواداراتش به اروگوئه بازگشت. شرح حال او (به قلم ماریو بنه‌دتی Benedetti) همراه با گلچینی از آوازهایش تحت عنوان *آوازهایی برای امریکای خودمان* در سال ۱۹۷۴ انتشار یافت.

---

۱ ــ duet، قطعه‌ای برای دو اجراکننده، خواه دو خواننده یا دو نوازنده. ــ م.