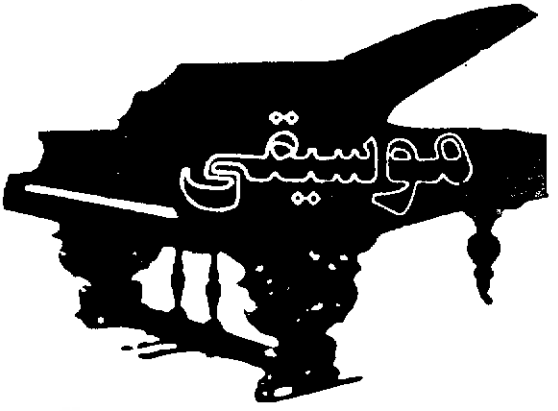
اثر: رومن رولان
ترجمه: رضا رضائی



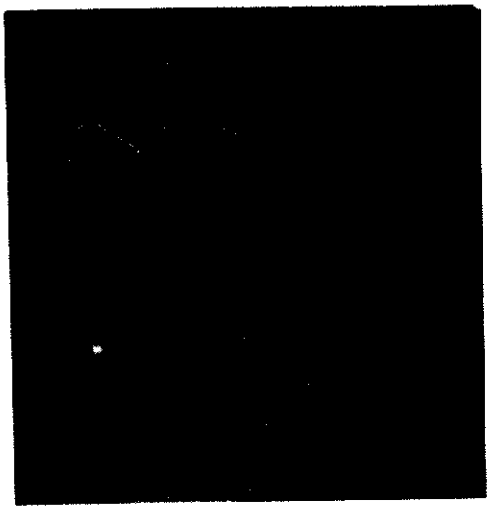
کلود دبوسی: پلئاس و ملیزاند

نخستین اجرای **پلئاس و ملیزاند** در پاریس در ۳۰ آوریل ۱۹۰۲، رویداد بسیار مهمی در تاریخ موسیقی فرانسه بود. اهمیت آن را می توان با اهمیت اولین اجرای **کادموس و هرمیون** اثر لولی، **هیپولیت و آریسی** اثر رامو، و **ایفیگنی و آولیده** اثر گلوک مقایسه کرد. روز اجرای **پلئاس و ملیزاند** را می توان یکی از سه چهار روزی دانست که در تقویم صحنهٔ غنائی ما با رنگ قرمز مشخص می شوند.[1]

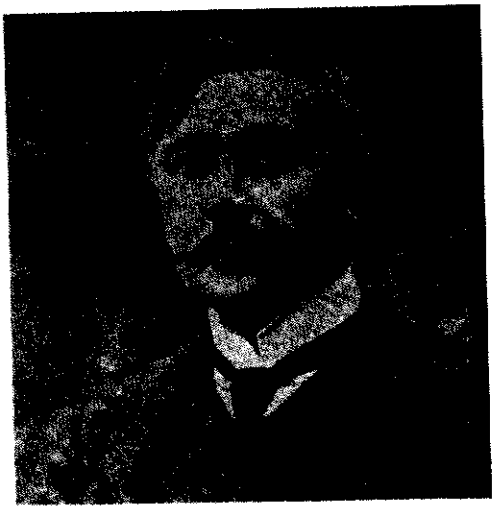
موفقیت **پلئاس و ملیزاند** دلایل عدیده‌ای دارد. بعضی از این دلایل گذرایند، مانند مُد، که قطعاً در این کامیابی نیز همچون تمام کامیابیهای دیگر دخیل بوده، ولو آنکه نقشش نسبتاً اندک بوده باشد. بعضی از دلایل مهمترند و از چیزی در درون روح نبوغ فرانسوی برمی خیزند. کامیابی **پلئاس و ملیزاند** دلایل معنوی و استتیکی نیز داشت، و به بیان وسیعتر، دلایلی صرفاً موسیقایی داشت.

* * *

در مورد دلایل معنوی کامیابی **پلئاس و ملیزاند**، توجهتان را به نوعی تفکر جلب می‌کنم که منحصر به فرانسه نیست بلکه این روزها در بخشی از اعضای



کلود دبوسی (۱۸۶۲–۱۹۱۸)



موریس مترلینگ (۱۸۶۲– ۱۹۴۹)

متمایزتر جامعهٔ اروپایی رواج دارد و در **پلئاس و ملیزاند** تجلی یافته است. فضای نمایشنامهٔ مترلینگ آدمی را وامی دارد که تسلیم افسردگی آمیز اراده و اختیار را در برابر تقدیر و جبر احساس کند. این فضا به ما نشان می دهد که هیچ چیز قادر نیست سیر رویدادها را دگرگون کند؛ نشان می دهد که ما به رغم پندارها و اوهام مغرورانهٔمان ارباب و صاحب اختیار خویشتن نیستیم، خادم قوای ناشناخته و مقاومت شکنی هستیم که سراسر تراژدی–کمدی زندگانی مان را هدایت می‌کنند. همین فضا به ما می‌گوید که هیچ انسانی مسئول آنچه می خواهد و دوست می دارد نیست (تازه اگر بداند که چه می خواهد و چه دوست می دارد) و انسانها بی آنکه بدانند چرا، عمر می‌گذرانند و می میرند.

دبوسی این اندیشه های تقدیرگرایانه را که بازتاب سستی اشرافیت روشنفکر اروپاست، به طرز خارق العاده‌ای در قالب موسیقی آورده است. هنگامی که جذابیت شاعرانه و پراحساس این موسیقی را حس کنید، اندیشه ها نیز جذب کننده و سکرآور می شود، خلسه و نشئگی می آورند، و روح این اندیشه ها به جان سرایت می‌کند. در موسیقی قدرتی خواب آور و تخدیرکننده نهفته است که می تواند ذهن را به حالت تسلیم و رضای منفعلانه بکشاند.

علت کامیابی هنری **پلئاس و ملیزاند** بیشتر به نوعی ویژگی مربوط می شود که عمدتاً فرانسوی است و نشان‌دهندهٔ واکنشی است که هم برحق است، هم طبیعی است، وهم ناگزیر؛ حتی می‌گویم حیاتی است— واکنش نبوغ فرانسوی در برابر نبوغ خارجی و مخصوصاً در برابر هنر واگنری و نمایندگان کجرو آن در فرانسه است.

آیا درام واگنری کاملاً با نبوغ آلمانی سازگار شده است؟ به نظر من، نه. اما تصمیم گیری دربارهٔ این مسئله را به خود موسیقیدانان آلمانی وامی‌گذارم. ولی خود ما فرانسویها حق داریم بگوییم که فرم درام واگنری با روحیهٔ مردم فرانسه جور در نمی آید— با سلیقهٔ هنریشان، با عقایدشان دربارهٔ تئاتر و با احساس موسیقایی شان سازگار نیست. این فرم شاید خودش را بر ما تحمیل کرده و به واسطهٔ نابغهٔ پیروزمندش تأثیر نیرومندانه ای بر ذهن فرانسویها نهاده باشد، و شاید بازهم به تأثیرش ادامه دهد؛ اما هیچ چیزی قادر نیست مانع از بیگانگی آن در سرزمین ما شود.

نیازی نیست به اختلاف سلیقه ها و ذائقه ها بپردازم. آرمان واگنری قبل از هر چیزی آرمان قدرت است. شکوه و جلال سودایی و فکری واگنری و حسیّت عارفانهٔ او همچون سیلی مهیب به راه می افتد، همه چیز را می روبد و می درد و همهٔ موانع را درهم می شکند. چنین هنری با قواعد معمولی مهار نمی شود؛ نیازی ندارد که از بد ذائقگی بهراسد— و من این را می ستایم. اما به سادگی می توان دید که آرمانهای دیگری نیز وجود دارد و هنر دیگری نیز می تواند باشد که غیر از غنا و قدرتش، با خصایص و دقایق و ظرایفش به همان قدرگویا و پرمعنی باشد. و این هنر، یعنی هنرما، بیش از آنکه واکنشی علیه هنرواگنری باشد واکنشی علیه کاریکاتورهای آن در فرانسه و سوء استعمال بعدی اش از قدرتی شکل باخته و مرض دیده به شمار می آید.

نبوغ حق دارد همان باشد که هست— حق دارد که اگر خواست، سلیقه و ذائقه و معنویات کل جامعه را زیر پاهایش خرد کند. اما کسانی که نابغه نیستند وقتی بخواهند همین کار را کنند خود را مضحکه و منفور می سازند. واگنرهای میمون در فرانسه کم نداشته ایم. در ده بیست سال اخیر کمتر موسیقیدانی از تأثیرواگنر برکنار بوده است. از این رو، شورش ذهن فرانسوی به نام طبیعیت و خوش ذائقگی علیه گزافه ها و افراطهای سودایی، اعم از صادقانه و جز آن، کاملاً قابل فهم است. **پلئاس و ملیزاند** تجلی این شورش بود. واکنشی بود آشتی ناپذیر علیه تأکیدهای افراطی و زیاده رویها و علیه هرچه که مرزهای تخیل را ببندد. کلمات اغراق آمیز و احساسهای پر گزافه عاقبت به چیزی می انجامند که شبیه ترس از ابراز احساس می شود، ولو آنکه احساس در ژرفای درون در جوشش باشد. نزد دبوسی، شیفتگی و شیدایی تقریباً رنگ می بازد. با ارتعاشهای نامحسوس خط ملودیک است که عشق در قلب زوج بینوا نمایانده می شود— با «آه، چرا می روی؟» در پایان پردهٔ اول (که محجوبانه است) و با «من هم دوستت دارم» (که آرام است) در صحنهٔ ما قبل آخر. کافی است به عذابهای دیوانه وار ایزولد در دم مرگ و سپس به مرگ ملیزاند که عاری از کلام و ناله است، بیندیشید.

از لحاظ صحنه، **پلئاس و ملیزاند** درست نقطهٔ مقابل کمال مطلوب بایریویت است. ابعاد عظیم (و تقریباً زمخت) درام واگنری، ساخت فشردهٔ آن و تمرکز شدید ذهنی اش که از آغاز تا پایان این آثار بزرگ و ایدئولوژی شان را بهم می دوزد، و اغلب به زیان آکسیون و حتی عواطف به نمایش در می آید، با این عشق فرانسوی به آکسیون واضح، منطقی و متعادل بسیار فاصله دارد. تصویرهای کوچک **پلئاس و ملیزاند** که واضح و برش خورده هستند و هرکدام بدون تأکید خاصی نشان دهندهٔ مرحلهٔ جدیدی در سیر تحول درام به حساب می آیند، به نحوی تدوین شده اند که با تصویرهای تئاتر واگنری بسیار تفاوت دارند.

خالق **پلئاس و ملیزاند** گویی برای تأکید بر این تقابل اینک مشغول نوشتن یک **تریستان** است که پی رنگ آن را از شعر فرانسوی کهنی گرفته است که متن آن را اخیراً آقای ژوزف بدیه [خالق «تریستان و ایزولد»] معرفی کرده است. این شعر با لحن آرام و متعالی اش با شعر پرخروش و فاضلانه، ولو پیراستهٔ واگنر تقابل خارق العاده ای دارد.

اما دو آهنگساز در شیوهٔ تلقی شان از رابطهٔ شعر و موسیقی با اپرا است که باهم تفاوت دارند. نزد واگنر، موسیقی مغز اپرا است، کانون پر فروغ و مرکز جاذبهٔ آن است، همه چیز را جذب خودش می کند و در پلهٔ اول می ایستد. ولی تصور فرانسوی این نیست. صحنهٔ موسیقی دار آنگونه که ما در فرانسه می فهمیم (و البته شاید هنوز صاحبش نشده باشیم) باید چنان تلفیقی از هنرها باشد که کل هماهنگی را تشکیل دهد. موازنهٔ برابری می طلبیم که بین شعر و موسیقی برقرار شود. اگر هم تعادلشان اندکی به هم بخورد، ترجیح می دهیم که

بازندهٔ ما شعر نباشد، زیرا سرایش شعر به نظرمان آگاه کننده‌تر و معقولتر است. هدف گلوک نیز همین بود، و چون به بهترین وجه به آن تحقق بخشید، در میان فرانسویان چنان آوازه‌ای یافت که هیچ چیز پاکش نخواهد کرد. قدرت دبوسی در روشهای دستیابی اش به این آرمان میانه‌روی و گزافه گریزی موسیقایی نهفته است، در این نهفته است که در مقام یک آهنگساز نبوغش را در خدمت درام گذاشته است. دبوسی هیچگاه نخواست شعر مترلینگ را تحت‌الشعاع قرار دهد یا آن را در طوفانی از موسیقی فرو ببلعد. برعکس، آن را چنان به صورت جزئی از وجود خودش درآورده است که در حال حاضر هر انسان فرانسوی که پاساژی از نمایشنامه را بخواند ناخودآگاه موسیقی دبوسی را در درون خود می شنود.

اما سوای همهٔ این دلایل، که به اثر اهمیت خاصی در تاریخ اپرا می بخشند، دلایل صرفاً موسیقایی نیز برای کامیابی آن وجود دارد که بسی عمیقتر و مهمترند.[۲] **پلئاس و ملیزاند** اصلاحاتی در موسیقی دراماتیک فرانسه وارد کرده است. این اصلاحات به چند چیز مربوط می شود،در درجهٔ اول به رسیتاتیو [گفتگوی آوازی].

در فرانسه، غیر از تلاشهایی در **اپرا کمیک** هیچگاه رسیتاتیوی نداشته‌ایم که دقیقاً گفتار طبیعی مان را بیان کند. «لولی» و «رامو» دکلمهٔ پرآب و رنگ صحنهٔ تراژدی روزگار خود را مدل قرار دادند. اپرای فرانسوی در این بیست سال اخیر مدلی از این هم خطرناکتر اختیار کرده است، و آنهم دکلمهٔ واگنر با آن جهشهای صوتی و تکیه های پر طمطراق و سنگین بوده است. در فرانسه چیزی آزاردهنده‌تر از این نمی شد. همهٔ افراد با ذوق از آن آزرده بودند، ولو آنکه به زبان نمی آوردند. در این هنگام، آنتوان، ژمیه و گیزه می‌کوشیدند دکلمهٔ تئاتری را طبیعی تر کنند و همین باعث می شد که دکلمهٔ پرگزافهٔ اپرای فرانسوی مضحکتر و حتی منسوختر جلوه کند. از این رو، اصلاحاتی در رسیتاتیو اجتناب‌ناپذیر بود. ژان ژاک روسو این اصلاحات را در همان جهتی که دبوسی انجام داده است پیش‌بینی کرده بود.[۳] او در **یادداشتهایی دربارهٔ موسیقی فرانسه** نشان داد که بین تلحین گفتار فرانسوی که «تکیه های آن اینقدر هماهنگ و ساده است» و «طنینهای پرلرزش و پر سروصدا»ی رسیتاتیو اپرای فرانسوی ارتباطی برقرار نیست. و بعد نتیجه گرفت که رسیتاتیو مناسب ما باید «مکثهائی جزئی داشته باشد، وصدا را نه زیاد بالا ببرد و نه زیاد پایین بیاورد؛ باید از صدای کشدار کمتر استفاده کند، سروصدا نداشته باشد، فریاد نداشته باشد— به آواز شبیه نباشد، کوچکترین نابرابری در مدت یا میزان نتها، یا در فاصلهٔ آنها، نباید وجود داشته باشد.» این درست تعریفی است از رسیتاتیو دبوسی.

بافت سنفونیک **پلئاس و ملیزاند** نیز همین‌قدر از درامهای واگنر فاصله دارد. درام در نزد واگنر موجود جانداری است که از یک ریشهٔ بزرگ فرامی جهد، شبکه‌ای است از عبارتها و جمله های به هم پیوسته که رشد قدرتمندانه‌اش به هر سو شاخه می‌گسترد، مانند درخت کاج. تمثیل دیگری بزنیم. به تابلویی می ماند که هرچند در یک جلسه نقاشی نشده است، به ما این تصور را می‌دهد که یکجا نقاشی شده است؛ و با وجود چرخشهای بعدی قلم مو و تغییرات بعدی، همچنان نمود و اثر یک کل منسجم و یک ملغمهٔ تخریب‌ناپذیر را دارد که از چیزی نمی توان جدا کرد. شبکهٔ دبوسی، در مقابل، نوعی امپرسیونیسم کلاسیک است؛ امپرسیونیسمی است زلال، هماهنگ و آرام، که در لابلای تصویرهای موسیقایی حرکت و جریان دارد، و هرکدام از تصاویر با لحظه‌ای ظریف و گریزپا از حیات روح مطابقت می نماید. نقاشی اثر با حرکتهای کوچک و هوشمندانه‌ای انجام می شود که حاصل پردازهای نرم و ظریف قلم مو است. این هنر بیشتر همخون هنر موسورگسکی است. (اما بدون زبریها و تلاطمهای آن)

تا هنرواگنر، البته یکی دو یادبود از **پارسیفال** در آن به چشم می خورد، اما اینها صرفاً نشانه هایی بیگانه اند. در **پلئاس و ملیزاند** هیچ **لایتموتیف** [موتیف برجسته] سمجی نمی بینیم که در اثر بدود، و تمهایی نمی بینیم که وانمود کنند زندگی کاراکترها و تیپها را در موسیقی نمایان می سازند؛ برعکس، با جملاتی سرو کار داریم که احساسهای دگرگون شونده را بیان می کنند و با احساس دگرگون می شوند. مهمتر از همه، هارمونی دبوسی، برخلاف هارمونی واگنر و همهٔ موسیقیدانان مکتب آلمانی، هارمونی زنجیر بسته ای نیست که به قواعد جبارانهٔ «کنتر پوان» مقید باشد. همان طور که لالوا گفته است،[۴] این نوعی هارمونی است که در درجهٔ اول هارمونیک است و مبدأ و مقصدش در خود آن است.

هنر دبوسی چون فقط می کوشد تأثیرات لحظه را نشان دهد بی آنکه به دردسرهای آنچه بعداً می آید بیفتد، از محابا و احتیاط رهاست و سرشاری اش را از خوشایندی لحظه و خرسندی دَم می گیرد. هنر او در باغ هارمونیها زیباترین گلها را خوشه چین می کند، زیرا صداقت بیان در این هنر جای دوم را دارد، و نخستین اندیشه اش خرسندسازی است. در اینجا هم حسیّت استتیکی نژاد فرانسوی به تعبیر در می آید، چرا که نژاد فرانسوی در هنر لذت می طلبد و هیچگاه آگاهانه پذیرای زشتی نمی شود، ولو آنکه ضرورتهای درام و حقیقت آن را توجیه کند. موتسارت نیز چنین عقیده ای داشت. می گفت: «موسیقی حتی در وحشتناکترین هنگام هم نباید گوش را بیازارد؛ حتی در این هنگام هم باید گوشنواز باشد؛ خلاصه باید همیشه موسیقی بماند.»

در زبان هارمونیک دبوسی، اصالت او برخلاف نظر عده ای از ستایندگان کوته فکرش، در ابداع پرده های جدید نیست بلکه در استفادهٔ تازه اش از آنهاست. هیچکس به خاطر استفاده از یک هفتمها [۷/۱] و یک نهمهای [۹/۱] حل نشده، یک نهمها [۹/۱] و یک سوّمهای [۳/۱] ماژور متوالی، و تدریج هارمونیک برمبنای میزانی از نتهای کامل، هنرمند بزرگی نمی شود؛ موقعی هنرمند می شود که آنها را به بیان وا دارد. علتش ویژگیهای سبک دبوسی نیست (که در آن می توان نمونه های مجزائی از آهنگسازان بزرگ پیش از او، از شوپن، لیست، شابریه و ریشارد اشتراوس سراغ کرد)، علتش این است که این ویژگیها در نزد دبوسی بیانی از شخصیت اویند؛ علتش این است که **پلئاس و ملیزاند**، («قلمرو یک نهمها»)، فضای شاعرانه ای دارد که تا به حال در هیچ درام موسیقایی دیده نشده است.

نکتهٔ آخر اینکه ارکستراسیون به عمد محدود و سبک و منقسم است، زیرا دبوسی از آن میگساریها و هماغوشیهای درهم آمیختهٔ اصوات که هنرواگنرما را به آنها خو داده است، بیزاری دلپسندی نشان می دهد؛ متانت و جلایی چون عبارات کلاسیک زیبای نیمهٔ دوم قرن هفدهم دارد. Ne quid nimis («بی حشو و زائده») شعار هنرمند ماست.

او به جای آنکه **تمبر** [جنس صدا]ها را درهم آمیزد و ملغمه هایی بسازد که نمود حجیم و ثقیلی داشته باشند، شخصیتهای مجزای **تمبرها** را همان گونه که هستند حفظ می کند و با ظرافت و روشنی ممزوجشان می کند بی آنکه طبیعت مستقلشان را تغییر دهد. همچون نقاشان امپرسیونیست امروز، دبوسی با رنگهای اصلی نقاشی می کند، اما نقاشی اش چنان اعتدال ظریفی دارد که هرگونه درشتی و تیرگی را، گویی زیبنده و شایسته اش نباشد، پس می راند.

* * *

در مورد موفقیت **پلئاس و ملیزاند** و مقامی که ستایندگانش برای آن در تاریخ اپرا قائل اند، دلایلی بیش از حد کفایت نشان داده ام.

به علل گوناگونی، خود آهنگساز به اندازهٔ پیروانش از اصلاحات موسیقایی دراماتیکش خبردار نبوده است. اصلاحات او بیشتر جنبهٔ غریزی داشته است و همین است که چنان قدرتی به آن می بخشد. در واقع به

ضرورتی ناخودآگاه اما عمیق در روح فرانسوی پاسخ می‌گوید. حتی به جرئت می‌گویم که اهمیت تاریخی اثر دبوسی بیشتر از ارزش هنری آن است. شخصیتش بی‌خطا نیست، و بزرگترین خطاهایش هم از سنخ، خطاهای منفی است، مانند عدم وجود بعضی از کیفیات و حتی عدم وجود خطاهایی که قهرمانان جهان هنر، مانند بتهوون و واگنر، مرتکب می‌شدند. طبع شهوانی اش هم تغییر پذیر است و هم دقیق؛ و رؤیاهایش به شفافیت و ظرافت هنر شاعران «پلیاد» در قرن شانزدهم یا هنر نقاشان ژاپنی است. اما در میان همهٔ استعدادهایش، کیفیتی هست که من در هیچ موسیقیدان دیگری چنان آشکار نیافته‌ام (مگر شاید موتسارت)، و این کیفیت همان نبوغ درخوش ذوقی و خوش ذائقگی است. دبوسی به وفور صاحب چنین کیفیتی است، آنقدر که سایر عناصر هنر را تقریباً فدای آن می‌کند، و تا آنجا که نیروی پرشور موسیقی اش و حتی حیات موسیقی اش از قوه تهی می‌شود. اما فریب نخوریم؛ این تهی شدگی صرفاً ظاهری است، و در تمام آثارش شواهدی می بینیم که این شور و سودا فقط در پس پردهٔ تور رفته است. تنها لرزش خط ملودیک یا ارکستراسیون است که چون سایه‌ای درگذر از برابر چشمهایمان، از درامی حکایت می‌کند که در قلب کاراکترها بازی می شود. این شرم نجیبانه از ابراز عواطف و هیجانها، همانقدر در اپرا کمیاب است که تراژدی راسین در شعر. آثارشان همپایه است و هر دو گلهای شکفتهٔ روح فرانسوی اند. هرکس که در جاهای دیگر زندگی می‌کند و کنجکاو است که بداند فرانسه به چه می ماند و بخواهد نبوغ فرانسوی را بفهمد، باید **پلئاس و ملیزاند** را همان گونه مطالعه کند که **برنیس** راسین را.

نه اینکه هنر دبوسی کلاً بیش از هنر راسین نبوغ فرانسوی را نشان دهد؛ زیرا این نبوغ جنبهٔ دیگری هم دارد که نگفته‌ام، و آن عمل قهرمانانه، سرمستی منطق و سرخوشی و خندهٔ سودا و شیفتگی به نور، فرانسهٔ رابله، مولیر، دیدرو، و در موسیقی (صرفاً با ذکر نامهای برتر)، فرانسهٔ برلیوز و بیزه است. راستش را بخواهید، این فرانسه‌ای است که من ترجیح می دهم. اما خداوند مرا از وسوسهٔ نادیده گرفتن فرانسه‌ای دیگر حفظ کند! موازنهٔ این دو فرانسه است که نبوغ فرانسوی را می سازد. در موسیقی روزگار ما، **پلئاس و ملیزاند** در یک سر دیرک هنر ما و **کارمن** در سر دیگر این هنر قرار دارد. یکی سراسر بر سطح است. سراسر زندگی است، بی هیچ سایه‌ای و بی هیچ ژرفایی. دیگری در زیر سطح است، در بین الطلوعین شنا می‌کند و پوششی از سکوت دارد. و این آرمان دوگانه، تناوبی است بین آفتاب مهربان و غبار کمرنگی که آسمان ملایم و درخشان جزیره‌ای به نام فرانسه را پوشانده است.

یادداشتها:

۱— می خواهم این بررسی را از دیدگاه صرفاً تاریخی بنویسم و تمام احساس شخصی ام را کنار بگذارم (چرا که در اینجا هیچ ارزشی ندارد.) من «دبوسیست» [دبوسی گرا] نیستم، طرفدار هنری از نوع دیگرم. اما احساس می‌کنم که باید به هنرمند بزرگی خوشامد بگویم: می توانم تا حدودی بابیطرفی درباره آثارش قضاوت کنم.

۲— این دلایل برای موسیقیدانان اهمیت دارند. به نظر من، مثل همیشه، دلایل غیر موسیقایی برای تودهٔ مردم اهمیت بیشتری دارند.

۳— لازم به گفتن است که در نیمه اول قرن هفدهم، افراد با ذوق به خود دکلمهٔ تئاتری اپرای فرانسوی معترض بودند. «مرسن» در ۱۶۳۶ نوشت: «دکلمه‌ها و تکیه هایی که ایتالیائیها در آواز به کار می برند. به نظر آوازخوانان ما، نشان از تراژدیها و کمدیها دارند، و لذا دوست ندارند از آنها استفاده کنند.»

٤— به نظر من هیچ منتقدی اینقدر تیزهوشانه هنر و نبوغ دبوسی را تشخیص نداده است. بعضی از تحلیلهای «لالو» نمونه کشف و شهود تیزبینانه اند. انگار تفکر منتقد، همان تفکر موسیقیدان است.