ساموئل بکت و موسیقی*. والتر استراوس

ترجمهٔ خجسته کیهان

بکت در سراسر زندگی‌اش به شدت به موسیقی علاقه داشت. او با موسیقی بزرگ شده بود، پیانیستی آماتور بود، با پیانیستی ماهر ازدواج کرده بود و البته مدام افق دانش موسیقی خود را گسترش می‌داد. او با موسیقی‌دانانی همچون مارسل میالوویسی[۱] و همسرش مونیک هاس[۲]، مورتون فلدمن[۳] و هاینتس هولیگر[۴] رابطهٔ دوستی داشت. همچنین، در بسیاری از آثار دراماتیک خود قطعات موسیقی را به نحوی دقیق و همراه با جزئیات به کار می‌گرفت: کوارتت زهی شوبرت «مرگ و دوشیزه»[۵] در نمایش‌نامهٔ همهٔ افتادگان؛ لید شوبرت «شب و رؤیاها»[۶] در نمایش‌نامهٔ تلویزیونی‌ای به همین نام و تریوی «شبح»[۷] بتهوون (اپوس ۷۰، شمارهٔ ۱) در تریوی شبح. بکت در دو نمایش‌نامهٔ رادیویی کلمات و موسیقی و کاسکاندو، موسیقی را به عنوان شخصیتی مستقل در برابر بازیگرانی که نمایندهٔ صدا و سخن هستند، به کار می‌برد. در روزهای خوش از «بیوهٔ شاد» اثر لهار[۸] الهام گرفت. همهٔ خوانندگان بکت از کیفیت آهنگین متون او آگاهند. واژه‌های بکت، تنهایی تپندهٔ خاموششان و تلاششان برای رسیدن به آرامش سکوت، از جمله شاعرانه‌ترین، یعنی

موزیکال ترین شیوه های بیان در ادبیات معاصر به شمار می رود. با این حال مسأله کلمات و موسیقی معمایی است که رویکرد پیچیده نویسنده‌ای را می رساند که با موسیقی به خوبی آشناست، آثارش موسیقی خاص خود را تولید می کنند و وسوسه‌ای قوی برای آهنگ سازان به شمار می روند.

در سال ۱۹۷۸، هاینتس هولیگر، آهنگ ساز و نوازنده اوبوآی معروف سوئیس، نمایش نامهٔ رفت و آمد را به صورت موسیقی درآورد. این نمایش نامهٔ کوتاه و مینیاتوری، سه شخصیت زنِ کهنسال را نشان می دهد که روی نیمکتی نشسته اند؛ هریک مدتی از صحنه خارج می شود و دو تن دیگر دربارهٔ وخیم شدن حال وی پچ پچ می کنند. آن ها در پایان نمایش دست یکدیگر را می گیرند، سه تن که علی رغم زوال زندگی متفق می شوند.

هولیگر این طرح ساده را به وسیلهٔ ساز و صدا گسترش داد. در این قطعه همه چیز سه برابر شده است: نه ساز، نه صدا که به سه زبان سخن می گویند و سه بار اجرای متن. نتیجه بکت-سه برابر است که جاذبه های خود را دارد، اما از متن اصلی بسیار دور است. هولیگر گفت «بکت بی تردید رفت و آمد را نمی پسندید، زیرا من نمایش نامهٔ او را بهانه قرار دادم و در پایان نابود کردم». نمایش دیگری که هولیگر در سال ۱۹۸۸ برای آن آهنگ ساخت، چی کجا بود. این نمایش تصویری از آیین زوال است، و موسیقی که با ارجاع مداوم به خشونت همراه است، کنایه های متن را آشکارا بیان می کند. مطابق پارتیتور، چهار ترومبون [ساز بادی شبیه به ترومپت] (برای همخوانی با چهار صدای نمایش) و دو پرکاشن [ساز کوبه ای] مورد نیاز است. از بعضی جهات این اثر هولیگر چشمگیرتر از دیگری است، به ویژه در تقلید از «تئاتر هیچ»[۹] (که نوازندگان روی صحنه اجرا می کنند).

کاسکاندو و کلمات و موسیقی، دو نمایش نامه نیازمند آهنگ سازی، مربوط به سال های ۶۴-۱۹۶۲ می شوند. بکت به چارلز داج[۱۰]، آهنگ ساز امریکایی، در سال ۱۹۷۸ اجازه داد که برای کاسکاندو موسیقی الکترونیک تنظیم کند. داج برای ایجاد صدا و موسیقی، نواهای الکترونیک را به کار برد و برای پیش درآمد از صدای انسانی سود گرفت. در نتیجه قطعه ای که ساخته شد این تضاد را به خوبی می نمایاند، اما تفاوت میان صدا و موسیقی به قدر کافی نیست، و متن بکت چنان که باید و شاید از کار درنیامده. قطعهٔ مورتون فلدمن برای نمایش کلمات و موسیقی (۱۹۸۷) مؤثرتر است. قطعهٔ فلدمن آهسته، بی شکل و محتاطانه است. تبحر وی در ایجاد صداهای «جستجوگر»، ویژگی های پراحساس و تاثیر به یادماندنی سکون هایی

مورتون فلدمن (۱۹۲۶ ۱۹۸۷)، آهنگساز آمریکایی.

بکت مرد کلمه است، مرد افسانه‌ای کلمات. و من همیشه احساس کرده‌ام که مرد نُت هستم. گمان می‌کنم همین مرا به بکت نزدیک کرد. گونه‌ای شور مشترک. شور اشباع شده و بی‌پایانی که او دارد. و من دارم.

است که نُت‌هایش را دربر می‌گیرد. همین به تنهایی او را در حوزه بکتی جای می‌دهد. فلدمن در مصاحبه‌ای اظهار داشت:

«من هرگز رویکرد دیگران را نسبت به بکت نپسندیدم. به نظرم سطحی می‌آمد. آن‌ها با او طوری رفتار می‌کردند که گویی یک قهرمان اگزیستانسیالیست است، نه یک قهرمان تراژیک. و او مرد کلمه است، مرد افسانه‌ای کلمات. و من همیشه احساس کرده‌ام که مرد نُت هستم. گمان می‌کنم همین مرا به بکت نزدیک کرد. گونه‌ای شور مشترک: شور اشباع شده و بی‌پایانی که او دارد، و من دارم.»

او از مدتی پیش با آثار بکت آشنا بود.

«با خواندن پژوهشی که بکت در جوانی دربارهٔ پروست انجام داد، در مورد خودش بسیار آموختم. پی بردم که چگونه می‌اندیشد. گونه‌ای درک کلینیکی [واقع بینانه] بود. و من در عین حال که مرد نُت هستم، آهنگسازی بسیار کلینیکی نیز می‌باشم.»

بکت و فلدمن در سال ۱۹۷۶ در برلین آشنا شده بودند. فلدمن می‌خواست همراه با بکت اثری برای اپرای رُم بیافریند. بکت گفت به اپرا علاقه‌ای ندارد و فلدمن موافق بود. همکاری در ساخت هیچ یک (۱۹۷۷) محصول تبادل نظر و درک متقابل آن دو بود، و خشنودی بکت از این اثر موجب شد که ده سال بعد ساختن موسیقی برای کلمات و موسیقی را به فلدمن بسپارد. این قطعه یکی از آخرین آثار فلدمن بود. آخرین اثرش قطعه‌ای برای ارکستر بود به نام «برای سامونل بکت».

همخوانی آهنگ‌سازی فلدمن با متن بکت در سراسر نمایش کلمات و موسیقی احساس می‌شود، در حالی که ده سال پیش از آن همین توازن در هیچ یک ایجاد شده بود. توازن، نه ترکیب. در این جا موسیقی و متن هر یک به خودی خود وجود دارند. موسیقی معادل متن است و از این رو دو نوع آفرینش، به جای این که یکدیگر را تفسیر یا تصویر کنند، به یکدیگر

پاسخ می گویند. بکت در همکاری مشابهی به جسپر جانز[11] برای کار بر روی فس فس ها اختیارات کامل داد. فلدمن پیش از خواندن متن اثر بکت شروع به ساختن پیش درآمد کرده بود، زیرا با دنیای بکت آشنا بود. متن مزبور شعری کوتاه بود (فقط ۸۷ کلمه) که به ده واحد کوچک تقسیم می شد - نه یک اثر دراماتیک. فلدمن از آن یک تک گویی شاعرانه ساخت (که با لحظات دراماتیک همراه بود) و برای سوپرانو و ارکستر نوشته شده بود. اگر طبقه بندی لازم باشد، می توان آن را اپرای سالن نامید. شعر هیچ یک نیز - مانند همهٔ آثار بکت از همان آغاز - دربارهٔ لحظه ای است که «رنج بودن جایگزین کسالت بودن» می شود، و از در انتظار گودو، آخر بازی، وات و مولوی با آن آشنا هستیم. این شعر که در سکون آرام و رنج آلودش همچون پاندولی میان دو هیچ است با کلماتی آغاز می شود که تم را می رساند:

رفت و آمد در سایه، از سایهٔ درون به سایهٔ برون
از خود نفوذ ناپذیر به خود نفوذ ناپذیر
از طریق هیچ یک

و سپس با ظرافت دلخراشی از چشم اندازی بکتی می گذرد و به «خانهٔ بیان ناپذیر» می رسد، سفری که در عین حال با جنبش و سکون همراه است.

این متن از بسیاری جهات برای فلدمن، کسی که موسیقی اش در حین حرکت، ساکن است (اگرچه نه به همان دلایل بکت) نهایت کمال بود. در واقع موسیقی فلدمن که همچون برگردان شعر بکت به زبانی دیگر است، به ترجمهٔ بکت از فرانسه به انگلیسی (یا برعکس) شباهت دارد. در این جا فلدمن از صدای انسان به شیوهٔ سایر ساخته های خود مدد می جوید: برای ایجاد صدا و نه ادای کلمات. اگرچه خوانندهٔ سوپرانو متن را به صورت آواز اجرا می کند، ولی در جستجوی درک مفهوم آن نیست؛ و سیلاب ها به طوری ادا می شوند که سرانجام به شکوه یا گریه شباهت می یابند و گاه غم و گاه تنهایی را می رسانند. واژه های شعر به طور کلی کوتاهند، و کلماتی چون «محو نشدنی» و «اعتنا نشده» و «بیان ناپذیر» و به ویژه «نفوذناپذیر»، استثناء به شمار می روند. بافت موسیقی از تیره به روشن، و از تکرار صداهای زهی به قطعات کوتاه ملودیک تغییر می کند که غالباً تکرار می شوند و گاه به وسیلهٔ آوازی چند صدایی قطع می گردند. اثر تماماً به سوی قلمرو تسلیمی آرام به پیش می رود - می توانیم بگوییم حرکت

می‌کند - گویی خواننده آموخته است که «بهتر رنج ببرد». به این ترتیب این صحنهٔ استادانهٔ اپرا، اجرای تئاتری روزهای خوش را تداعی می‌کند (سرخواننده چنان از لباسِ سفیدش بیرون آمده بود که گویی لباسی مانند چادر یا تپه‌ای او را در میان گرفته بود). ولادیمیر نابوکف در یکی از داستان‌هایش (صداها) نوشت: «سراسر سکوت بازشناسیِ یک راز است.»

در این جا بگومگوی قدیمی دربارهٔ اولویت کلمات بر موسیقی جایی ندارد. از اوایل قرن بیستم، نحوهٔ نگاه به رابطهٔ میان کلمات و موسیقی تغییر یافته است. به نظر پی‌یر بولز[12] موسیقی و متن باید دارای مفهومی موازی باشند (برای مثال می‌توان به ساخته‌هایش برای اشعار رنه شار، مالارمه و کامینگز مراجعه کرد). از این پس دیگر متن در موسیقی «جاسازی» نمی‌شود؛ بلکه موسیقی با متن همراهی می‌کند، به آن نیرو می‌بخشد و آن را تفسیر می‌کند: موسیقی متن را روشن می‌کند. شیوهٔ آهنگ‌سازی معاصر براساسِ همکاری است، نه پیروی. دوره‌های آوازِ الیوت کارتر و لوسیانو بریو نمونه‌های خوبی از این تغییر دیدگاه را می‌نمایاند. بکت و فلدمن هیچ یک را به همین شیوه ساخته، هر یک با صدا و روالِ شخصِ خود، ابهامِ زمان، خاطره و نفس را تجلیل کرده‌اند. ◆◆◆

* ترجمه حاضر متن کوتاه شدهٔ مروری است از والتر استراوس بر کتاب زیر:
Mary Bryden, Samuel Beckett and Music, New York: Oxford University Press, 1998.

1. Marcel Mihalovici
2. Monique Haas
3. Morton Feldman
4. Heinz Holliger
5. Der Tod und das Mädchen
6. Nacht und Träume
7. Ghost
8. Franz Lehár
9. No Theater
10. Charles Dodge
11. Jasper Johns
12. Pierre Boulez

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی