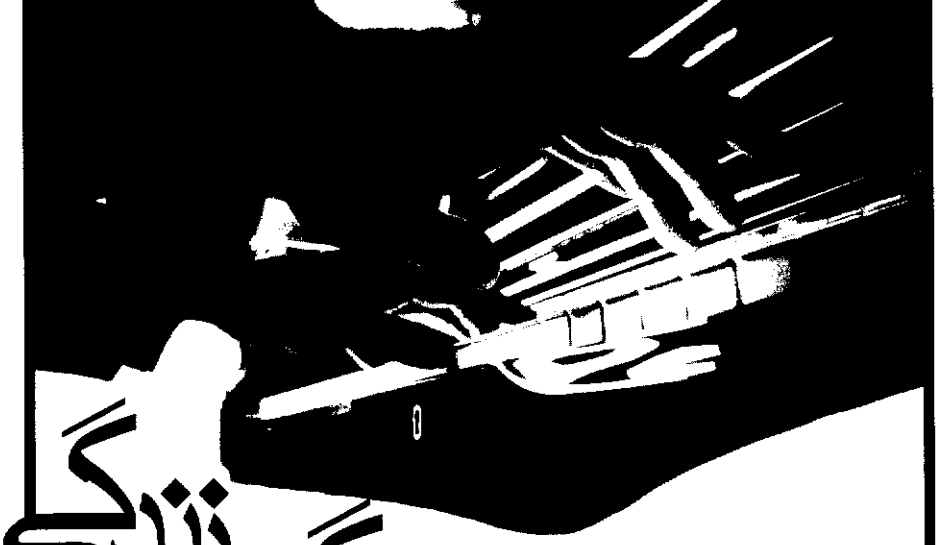

طعم گس زندگی

شوپن به روایت پاسترناک

بوریس پاسترناک
مترجم: محمدرضا ربیعیان

اشاره:

بوریس لئونیدویچ پاسترناک (۱۸۹۰-۱۹۶۰) شاعر، رمان‌نویس و مترجم روسی که به خاطر خلق رمان معروف «دکتر ژیواگو» به شهرت جهانی دست یافت در سال ۱۹۵۸ برنده جایزه ادبی نوبل شد، اما از قبول آن امتناع ورزید. پاسترناک علاوه بر نویسندگی، شعر و ترجمه از دوره نوجوانی به موسیقی رو آورد. از ۱۳ سالگی شروع به آهنگسازی کرد و هم‌زمان، تئوری آهنگسازی را زیر نظر استادان این فن فرا گرفت، به گونه‌ای که آهنگسازی چون الکساندر اسکریابین (۱۸۷۲-۱۹۱۵) توان او را در این عرصه ستود. با این همه، پس از ۶ سال از موسیقی دست شست و به شعر و فلسفه روی آورد. سال‌ها بعد، پاسترناک در زندگی‌نامه خود علت این روی گردانی را نداشتن گوش حساس موسیقیایی عنوان کرد (برگرفته از کتاب «زندگی خواهر من است» ترجمه فرشته ساری).

پاسترناک - به مناسبت صد و سی و پنجمین سالروز تولد فردریک شوپن، آهنگساز و پیانیست بزرگ لهستانی (۱۸۱۰-۱۸۴۹) مقاله‌ای درباره ویژگی‌های آثار این آهنگساز نوشت که در سال ۱۹۴۵ منتشر شد.

(۱)

در هنر نقاشی که رویکردی بصری به دنیای بیرون دارد، واقع‌پردازی ساده است؛ اما در موسیقی واقع‌پردازی چه مفهومی دارد؟ در هیچ هنری به سهولت موسیقی نمی‌توان از اصول کار طفره رفت. برخلاف نظر رمانتیک‌ها، حوزه جداگانه‌ای برای ابداع وجود ندارد که به موجب آن طرح‌ها و ایده‌های ارادی، همواره با موفقیت با معیارهای خارجی مقابله کند؛ اما حتی در این مورد هم همه چیز بر پایه تفکر و احساس افرادی استثنایی قرار دارد که شالوده حقیقی را بنیاد می‌نهند. از این نوابغ زیادند و اینان کسانی هستند که تاریخ موسیقی را پیش می‌برند؛ ولی در میان همین افراد استثنایی نیز استثناهایی وجود دارد که دو نفرشان باخ و شوپن هستند. این دو رکن و خالق موسیقی نزد ما قهرمانان افسانه‌های ساخته‌گی یا اشخاصی فراطبیعی نیستند. آن‌ها به معنایی واقعی مظهر اصالت‌اند. موسیقی آنان ظرافتی بسیار دارد و گویی برای ما از زندگی خودشان حکایت می‌کند. در مورد آن‌ها، بیش از موسیقی هر شخص دیگری، واقعیت از طریق صوت به سطح کار رسوخ می‌کند.

وقتی از واقع‌پردازی در موسیقی سخن می‌گوییم، به هیچ وجه به قاعده کلی نشان دادنی موسیقی، چه در اپرا با صحنه کنسرت اشاره‌ای ندارم. در این‌جا چیزی کاملاً متفاوت موضوع بحث است. واقع‌پردازی در هر یک از اشکال هنر گرایشی خاص نیست، بلکه بیشتر یک جور هنر یا بالاترین سطح دقت خلاق را نمایان می‌کند. واقع‌پردازی احتمالاً محکی بسیار مهم برای کار خلاق است که به واسطه هیچ یک از قواعد کلی زیبایی شناختی یا مخاطبان زمانش از هنرمند خواسته نشده است؛ یعنی همان جایی که هنر رمانتیک متوقف و منقاعد شده است و چه‌قدر کم برای شکوفا شدن نیاز دیده است. هنر رمانتیک در مجموع، شوری ساخته‌گی، عمقی دروغین و احساسات تصنعی اسفباری در خدمت داشت. موضع هنرمند واقع‌پرداز کاملاً متفاوت است. کار او آمیزه‌ای است از تقبل و تقدیر. در کار او ذره‌ای آزادی هنری یا هوسبازی جا ندارد. وقتی آینده‌اش خود، نه برای بازی و سرگرمی، او را به بازی می‌گیرد، او صرفاً بازیچه دست آن می‌شود.

نخست ببینیم چه عاملی هنرمند را واقع‌پرداز می‌کند یا چه شرایطی هنرمند واقع‌پرداز را به وجود می‌آورد. به گمان من، حساسیت اولیه در دوران کودکی و خودآگاهی به موقع در دوران جوانی دو عاملی است که او را به کارش گره می‌زند؛ کاری که به نوعی فراسوی تجربه هنرمند رمانتیک است و غیرضروری برای مورد اخیر. هنرمند رمانتیک را یادهایش به حوزه دستاوردهای فنی رهنمون می‌کند که برای بازآفرینی آنان عاملی ضروری است. واقع‌پردازی در هنر، آن چنان که من درک می‌کنم، نقش پذیری عمیق از تجربه زندگی است که نیروی محرکه اصلی هنرمند می‌شود و او را به نوآوری و خلاقیت برمی‌انگیزد.

شوپن هم به همین معنا مانند لئوتولستوی واقع‌پرداز است. کار او از هر نظر اصیل است، نه از این نظر که آثارش با معاصران خود تفاوت دارد، بلکه از این نظر که کار او به طبیعت شباهت دارد؛ همان واقعیتی که کارهایش بر پایه آن ساخته شده است. آثارش همواره تجربه زندگی‌اش را منعکس می‌کند، نه براساس خودمحوری، بلکه از این نظر که شوپن مانند دیگر واقع پردازان بزرگ زندگی خود را ابزار کسب آگاهی از همه ابعاد زندگی تلقی می‌کرد و به راستی زندگی‌ای سرشار از تجربیات شخصی داشت، اما توام با تنهایی و بی اعتنایی.

(۲)

مهمترین شیوه بیان شوپن، زبانی که با آن هر چیزی

را که می‌خواست بیان می‌کرد، ملودی‌ای بود که از هر ملودی دیگری که می‌شناسیم واقعی‌تر و گیراتر است. ملودی‌های شوپن جمله‌های کوتاهی نیستند که حول یک الگوی تکرار شونده شعر و برگردان ساخته شده باشند؛ آن‌ها به آریاهای اپرا شباهتی ندارند که از یک آواز سولر و طرحی یکسان و مکرر ایجاد شده باشد. ملودی شوپن طرحی است پیوسته در حال حرکت و پیش‌روی، مثل طرح داستانی مهیج یا مضامین اعلامیه‌ای مهم و تاریخی. گیراست نه تنها به سبب تاثیری که بر ما می‌گذارد، بلکه از این نظر که خود شوپن هم به بخشی از خودکامه‌گی‌اش تن در داده بود، تا آن‌جا که هارمونی‌هایش را بسط داد و اصلاحات نهایی را با تمام پیچ و خم‌های ظریفش روی آن کار پر زحمت اعمال کرد.

اگر برای نمونه، تم اتود شماره ۳ در می‌ماژور را در نظر بگیریم، می‌توان آن را با زیباترین حلقه‌های آوازی شومان برابر دانست. اما نه! از نظر شوپن این ملودی مظهر واقعیت بود، پشت آن رویداد یا فردی واقعی وجود داشت (وقتی در مناسبتی شاگرد محبوبش در حال نواختن آن قطعه بود، شوپن دست‌های قلاب شده‌اش را بالا آورد و گفت: «او، میهن من»)؛ همان طور که هنگام فرسوده‌گی تغییر مایه‌ها و مدگردی‌ها را زیاد کرد، شوپن برای وفادار ماندن به زیر و بم موجدار آن تم جدی، آن نمونه نوعی، لازم دید همه دوم‌ها و سوم‌های وانگ وسط را تا آخرین نیم پرده اجرا کند تا از حقیقت دور نشود. همچنین در اتود شماره ۱۸ در سل دی یز مینور که درباره سفری زمستانی است (هر چند این توصیف بیشتر به اتود شماره ۷ در دو ماژور نسبت داده شده است) این حالت، مشابه حال و هوای مرثیه وار موسیقی شوبرت، می‌توانست تاثیر کمی به همراه داشته باشد. اما نه! او صرفاً نمی‌خواست پایین آمدن سورتمه‌ها را در سرازیری‌های برفی بیان کند، بلکه بیانگر تصویری بود که در آن دانه‌های سفید و شناور برف یک ریز خط مستقیم جاده را به شکل اریب قطع می‌کردند و از زاویه‌ای دیگر نیز خط سربی افق تیره روی آن سایه افکنده بود. این طرح تودرتوی چند بعدی را فقط گام مینور کروماتیک گذرا می‌توانست بیان کند: ناپدید شدن در یک لحظه و طنین افکندن در لحظه بعدی، پیش از این‌که کاملاً در سکوت محو شود.

همچنین اگر به بارکارول شوپن توجه کنیم، احساس این قطعه، مانند آواز قایقران مندلسون، می‌توانست با زبان ساده‌تر ساخته شود و ما هم با کاری دقیقاً شاعرانه رو به رو می‌شدیم که معمولاً با چنین عناوینی همراه است: **در روشنایی‌های امتداد کرانه، قوس‌های تیره آب از این سو به آن سو می‌روند و صدای موج‌ها، مردم، حرف‌ها و قایق‌ها همه‌گی در هم می‌آمیزند**. برای القای این حالت، خود بارکارول، با تمام آرپژها، تریل‌ها و نت‌های زینتی‌اش، مثل آب در فضایی بسته، افتان و خیزان موج می‌زنند و بعد به شکلی پرطنین از میان افت و خیزهای ماژور - مینورها و مونیک‌اش شلپ شلپ کنان در کرشندو فرو می‌روند. پیش چشم باطن شوپن همواره الگویی وجود داشته الگویی حی و حاضر که به جستجوهای او به دنبال کمال مطلوب کاملاً گوش می‌سپرد. موارد زیر از همین خاستگاه است: فرود قطره‌های باران در پرلود رو دی یز ماژور، هجوم دسته سواره نظام در پولونز لادی یز ماژور، فروریختن آبشار در معبر کوهستانی، در بخش پایانی سونات سی مینور، یا باز شدن ناگهانی پنجره خانه‌ای مجلل بر اثر طوفان شبانه در آرامش اواسط نوکتورن فاماژور.

(۳)

شوپن سفر کرد، کنسرت داد و نیمی از عمرش را در پاریس گذراند. او برای بسیاری از مردم شناخته شده بود. در خاطرات شخصیت‌های برجسته‌ای چون هانریش هاینه، شومان، ژرژسانند، دولاکروا، لیست و برلیوز مطالبی درباره او می‌توان یافت. آن‌چه آن‌ها گفته‌اند ارزش زیادی دارد، ولی بیشتر در سطح موضوعاتی مانند نیمف‌های دریایی، چنگ آیولیایی و پری رویان دلباخته، درباره شوپن سبک نوازنده‌گی‌اش، سر و وضعش و شخصیتش ما آگاهی می‌دهند. گاهی اوقات، بشر برای ابراز سرخوشی‌اش چه تحریف شده و بی جا از زبان استفاده می‌کند. در آن شخصیت جنبه افسانه‌آمیز چه اندک بود، برعکس آن محفل‌های فرهیخته و انبوه رمانتیک‌های خوشگذران و پری رویانی که گام پس می‌نهادند تا آن چهره سرشناس و شگفت‌انگیز را در میان خود بهتر ببینند، مردی نابغه با حس مهار شدن استهزا و رنجور از فرسوده‌گی مزمن که آخر شب را به آهنگ ساختن می‌گذراند و روز را با تدریس موسیقی پر می‌کرد. گفته‌اند پس از این تک‌نوای‌های شبانه و برای بیرون آوردن حضار از حالت خلسه‌ای که با بداهه نوازی‌هایش اسیرشان کرده بود، شوپن بدون جلب توجه به دورترین جای تالار نزدیک آینه می‌رفت، به عمد کراوات و موهایش را ژولیده می‌کرد و بعد با همان سر و وضع به تالار باز می‌گشت و شروع می‌کرد به ادابازی در نقش یک نجیب‌زاده خانه به دوش انگلیسی، یک نفر مست پاریسی، و یک فقیر پیر یهودی. روشن است که این استعداد فوق‌العاده اندوهبار بدون درک واقعیت موجود باورکردنی نیسته گو این‌که درک واقعیت موجود با گرایش به نمایش پانتومیم دوش به دوش هم حرکت می‌کنند.

در خور یادآوری است که شوپن هر جا بخواهد ما را بکشاند تا چیزی نشانمان دهد، همواره تسلیم ابداعاتش می‌شویم. بی آن‌که متوجه باشیم چه چیزی موافق طبع ماست، موسیقی‌اش بر ما تاثیر می‌گذارد یا این‌که با جبری روشنفکرانه ما را مطیع خود می‌کند. هم غلیان‌ها و هیجان‌هایش عمیقاً بر ما تاثیر می‌گذارند، چیزهایی که در عصر راه آهن و تلگراف هنوز پذیرفنی هستند. حتی وقتی تا اندازه‌ای ملهم از آثار متس کیه ویچ و اسلوواکی - در فانتزی‌ها برخی پولونزها و بالادهایش دنیایی افسانه‌ای نمایان می‌شود، هنوز رشته‌هایی از واقعیت مانده است که به شوپن امکان می‌دهد با انسان امروزی ارتباط برقرار کند. در این دسته از آثار او ما با قصه‌هایی

مهمترین شیوه بیان شوپن، زبانی که با آن هر چیزی را که می‌خواست بیان می‌کرد، ملودی‌ای بود که از هر ملودی دیگری که می‌شناسیم واقعی‌تر و گیراتر است. ملودی‌های شوپن جمله‌های کوتاهی نیستند که حول یک الگوی تکرار شونده شعر و برگردان ساخته شده باشند

شوالیه‌ای مواجه هستیم که میکله وار و پوشکین وار بازآفرینی شده است، نه با افسانه‌های اقوامی پابرهنه و پشم آلود و با کلاهخودهای شاخدار. مهر این تعهد جدی به ویژه در شوپنی‌ترین آثار شوپن، یعنی اتودهایش به خوبی حس می‌شود. اتودهای شوپن که به مبانی تکنیک معروف شده‌اند، بیش از این‌که آثاری ابتدایی باشند. قطعات تمرینی (مشق‌های هنری) هستند. این اتودها به زبان موسیقی، شارح کند و کاوهای او برای شناخت دوره کودکی است؛ فصولی جداگانه در معرفی مبادی پیانو، از مردی دلمشغول با مرگ (عجیب است که نیمی از آن‌ها را جوانی نوشته است که هنوز ۲۰ سالش نشده بود) این آثار بیش از آموزش شیوه نواختن پیانو، درباره تاریخ و وضع دنیا و مسایلی همه جوره، اعم از شخصی و عمومی به ما شناخت می‌دهند. اهمیت شوپن بیشتر از آن است که فقط با توجه به موسیقی‌اش فهمیده شود. کار او در حکم کشف دوباره موسیقی است.

منبع: Pasternac, selected writings and letters, progress publishers, ۱۹۹۰, pp.۲۱۳-۲۱۸.