اُپرا

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۳

اوپرای «دون‌ژوان» موزار با وجود اینکه دارای قسمتهای مکالمه ـ ایست (واز این لحاظ درحد فاصل بین اوپرا و اوپرا کمیك جای می گیرد) با اینحال نمونهٔ بسیار خوبیست از ساختمان و فـورم « اوپرای نمره‌ای» . این‌اوپرا ازچهارده «نمره» بدین‌شرح تشکیل می‌یابد : ۱ـ مقدمه ـ آنسامبل ۲ ـ رسیتاتیف ودوئو ۳ـتریو ٤ـآریا ٥ـ دوئو وآواز دسته‌جمعی ٦ ـ آریا ۷ ـ دوئو ۸ ـ آریا ۹ ـ کواتوئور ۱۰ ـ رسیتاتیف و آریا ۱۱ ـ آریا

۱۲-آریا ۱۳ -آریا ۱٤ - فینال -آنسامبل .

گفتیم که‌ساختمان وفورم اوپرا اززمان پیدایش آن تادورهٔ «واگنر» تغییری اساسی نپذیرفت. ولی از این گفته نباید نتیجه گرفت که درطول‌این مدت هیچ تحولی در اوپرا روی نداد . فی‌المثل درآغاز قرن نوزدهم و تحت‌تأثیر افکار و معتقدات رومانتیك تمایلی به نوشتن «اوپرای تاریخی» مشهود افتاد. دراین‌قبیل اوپراها ازمضامین اساطیری وموضوعهای مربوط بقهرمانان‌وخدایان‌افسانه‌های‌عهدعتیق‌چشم‌پوشی‌می‌شد ودرعوض‌داستانهائی ازوقایع تاریخی‌وقصص وافسانه‌های عامیانهٔ ملل‌مختلف بروی‌صحنه‌می آمد. اما این‌چنین «تحول» وبدعتی بیشتر جنبهٔ ادبی داشت تاموسیقی . زیرافورم و ساختمان این اوپراها کمافی‌السابق از تسلسل مقداری «آریا» و«دوئو» و«آنسامبل»تشکیل‌می‌شدودراین‌مورداز«فورمول»هائی استفاده می گردید که «گلوك» و«موزار» نیز در اوپراهای خود بکار بسته‌بودند . این‌نکته نیز گفتنی‌است که درقرن‌هجدهم‌موضوع‌اوپراها- وبخصوص «اوپرابوف»ها و«اوپرا - کمیك»»ها - را غالباً از نمایشنامه‌های مشهورآن زمان اقتباس می کردند . (اوپرای «عروسی‌فیگارو» اثرموزار چندی بعد از بروی‌صحنه آمدن نمایشنامهٔ «عروسی‌فیگارو» اثر «بومارشه» نوشته شد.)

«اوپرای تاریخی» درنیمهٔ‌اول قرن نوزدهم باآثارآهنگسازانی‌چون «روسینی» و «میربر» باوج خود رسید . در این دوره باهمیت و وسعت اورکستر افزوده شد ودر نتیجه رنگ‌آمیزی و وسائل نمایشی جدیدی در اختیارآهنگساز قرارگرفت . ولی این گونه تغییر وتحول سطحی بود ودر اساس وساختمان اوپرا تأثیری نمی‌بخشید .

اصلاحاتی که‌واگنر درزمینهٔ اوپرا صورت داد هم‌ساختمان،هم‌محتوی و هم وسائل بیان قدیمی اوپرا را دگرگونه ساخت . واگنر برآن بود که اصل مهم تآتر باستانی یونان را بشکل صحیحی احیاء نماید ونمایشی ایجاد کند که درآن هنر های مختلف درهم بیامیزند و بصورت اثری واحد جلوه کنند . این چنین نمایشی می‌بایستی درعین حال باذهن واحساسات وحواس آدمی سروکار بیابد . دراین میان شعرو کلام (عامل «صریح» و«دقیق») ازنظر واگنر، وظیفه داشت که جریان کلی نمایش را تنظیم نماید و مظهر

ذهن وهوش باشد.موسیقی («وسیلهٔ بیان‌مبهم- ولی بسیار قوی‌و بی کران») موظف بود که مفهوم احساسی کلام را بیان دارد و تقویت کند و معرف احساسات باشد.هنرهای پلاستیك (دکور،لباس، طراحی‌رقص -«جنبهٔ بصری نمایش») مکمل وظیفهٔ کلام وموسیقی بود ووظیفه داشت که محیط و زمینهٔ متناسبی باجریان نمایش ایجاد کند وحواس (Sens) بیننده‌را بخود جلب نماید. واگنر ، حقاً ، معتقد بود که موسیقی و کلام و دیگر عوامل اوپرا بایستی با همدیگر رابطه‌ای ناگسستنی داشته باشند و از همینرو وی متن ادبی و کلام اوپراهایش را نیز خود می‌نوشت. علاوه‌براین واگنر جزئیات‌صحنه- آرائی و«میزان‌سن» اوپراهایش را خودتعیین می‌نمود .

واگنرمضمون اوپراهای خودرا ازمیان افسانه‌های کهنسال برمیگزید ولی قصد وی، برخلاف همکاران سابقش، این نبود که فقط داستان‌یا افسانهٔ بخصوصی را بروی صحنه بیاورد ؛ در حقیقت قهرمانان اوپراهای واگنر منحصراً متعلق به‌زمان ومکان معینی نیستند بلکه مظهرشخصیت‌ها واحساساتی هستند که پیوسته در همه‌جا وجود خواهند داشت . قهرمانان اوپراهای واگنر هر کدام نشانه و «سنبول» اندیشه‌ای فلسفی هستند وداستان آنها داستان سرنوشت آدمی ودنیای درون اوست .

واگنر از ترتیب، و سبك « اوپرای نمره‌ای » قدیمی چشم‌پوشی کرد زیرا بعقیدهٔ او تطبیق‌دادن صحنه‌های نمایش با تسلسل قطعات «نمره‌ای» (چون«آریا»، «دوتو»، «آنسامبل» ..) عملی تصنعی ودور از منطق بود و موجب‌اختلال‌جریان‌طبیعی‌ومنطقی نمایش‌می گردید. ترتیب فورمی که واگنر بجای«اوپرای نمره‌ای» ابتکار کردوبکاربرد «نوع‌جدید» یا «درام‌غنائی» (Drame lyrique) خوانده‌می‌شود. اوپراهای واگنر از تسلسل‌مقداری قطعات«نمره‌ای»مستقل تشکیل نمی‌شود بلکه‌مجموعهٔ«صحنه»هائیست(Scènes) که‌بدون‌توقف پشت‌سرهم قرار می گیرند. بعبارت دیگر تقسیمات اوپراهای قدیمی عبارت بود ازفورم‌های‌مستقل‌موسیقی، درصورتیکه‌تقسیمات‌اوپراهای واگنر صحنه‌هائیست که بیکدیگر مربوطند و بتناسب جریان طبیعی نمایش پدید می‌آیند . پیش از واگنر، «وبر» نیز این چنین فورم وترتیبی رابکار بسته بود ولی واگنر آنرا وسعت بخشید ونکمیل نمود .

دراوپراهای‌واگنر ملودیهای آوازی بیش‌ازپیش ازسبك «آریا»دوری می گزیند و بسبك«رسیتاتیف» نزدیك‌می گردد و به‌نوعی«د کلاماسیون‌میزان بندی‌شده»(Déclamation mesurée) می‌انجامدپیداست که‌اینگونه‌ملودی دیگر نمی‌توانست، برخلاف «آریا»های اوپرای قدیمی ، منحصراً وسیله‌ای برای خودنمائی خواننده باشد .آریاها وملودی‌های «قدیمی» طوری‌تنظیم و نوشته می‌شد که بیش از همه، «ویرتوئوزیته» و قدرت فنی خواننده را جلوه گر سازد، و بهمین منظورآنرا بانوت‌های زینت و نقطه‌های توقف و تمهیدات آوازی مختلف می آراستند . درحالی که ملودیهای واگنر ازشکل وروش مکالمهٔ طبیعی پیروی می‌نماید و جریان طبیعی و«مداوم» آن بوسیلهٔ تقسیمات‌تصنعی‌قطع‌ومختل‌نمی گردد. ازهمینرو ملودیهای واگنر را ملودی «مداوم» (Mélodie continue) خوانده‌اند . البته تقسیمات و جمله‌بندی «ملودی‌مداوم» چنانست که ممکنست شنونده‌ای که فقط بجمله‌بندیهای‌مرتب ملودیهای قدیمی آشنائی دارد فورم کلی آنرا بسهولت درنیابد . بهمین‌سبب است که مخالفان‌واگنر درآغازکار بدو خرده می گرفتند که از عهدهٔ‌ساختن وپرداختن ملودی عاجز است !...

واگنراز بکاربردن«آنسامبل»هاوآوازدسته‌جمعی نیز بتدریج‌اجتناب می‌جوید زیراآنها را موجب کندی ووقفه درجریان طبیعی نمایش می‌شمرد. برخلاف آهنگسازان پیشین، واگنر اینگونه قطعات وهمچنین طرح‌های باله ورقص را فقط درصورتی دراپراهای خود جای می‌داد که مقتضیات‌وداستان نمایش‌آنها را ایجاب نماید.

اورکستر در اپراهای واگنر تنها همراهی کنندهٔ آواز خوانندگان نیست بلکه پیوسته « مفسر » جریان نمایش هم هست . واگنر قدرت و امکانات اورکسترا از لحاظ سازهاورنگ‌آمیزی‌های صوتی جدیدافزایش دادوآنرا بکارتفسیروقایع‌نمایش‌یاتشدیدوتعبیر احساسات و حالات قهرمانان نمایش گماشت .

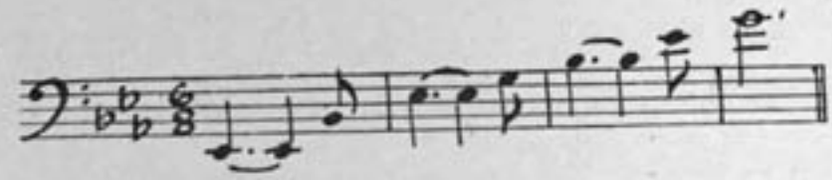
شیوهٔ نویسندگی موسیقی واگنر دراوپراهای اودارای قابلیت‌نرمش وانعطاف بسیار می‌نماید . شیوهٔ اوگاه به «آرمونی» می گراید وزمانی به سبك «کنترپوان» نزدیك می‌شود . این دگرگونی وانعطاف بدان‌علتست

که موسیقی بهتر بتواند با جریان و مقتضیات نمایش هم‌آهنگ گردد. فی‌المثل تغییرات مایه («مودولاسیون») دراوپراهای‌واگنر صرفاً بمنظور ایجاد تنوع در ساختمان موسیقی نیست بلکه بیشتر بقصد نمایاندن تغییر خاصی درمحیط نمایش یا در رفتار بازیگرانست. ولی در این میان تعادل خاص ساختمان موسیقی مختل نمی گردد.

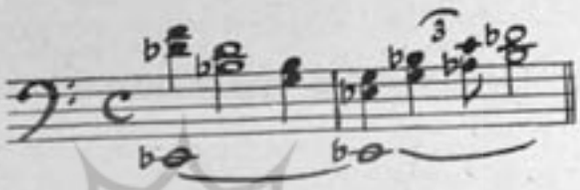
یکی دیگر از مهمترین بدعت های واگنر (و شاید مهمترین آنها) استعمال مرتب «لایت موتیو» (Leitmotiv) یا «موتیف رهبر» است. «لایتموتیو» دراوپرا تم یا موتیف معینی است که معرف و «سنبول» یکی از قهرمانان داستان، یا فکر و احساس بخصوص، یا موقعیت وحتی شیئی خاصیست. درطی نمایش اوپرا هر گاه «لایتموتیو» بخصوصی شنیده‌می‌شود یا یادآوری می گردد شنونده، ازراه تداعی معانی، درمی‌یابد که بشخص، یا فکر یا موقعیت و یا شیئی معینی (که «لایتموتیو» معرف آنست) اشاره می‌شود. «لایتموتیو»های واگنر غالباً جمله‌های موسیقی کوتاهی هستند که قیافه و هیأت مشخصی دارند تا باز شناختن آنها بآسانی میسر باشد. «لایتموتیو»ها ممکنست در طی نمایش کمابیش بسط و توسعه بیابند و یا بتناسب تحول جریان نمایش تغییراتی بپذیرند. پیداست که در این میان «لایتموتیو»ها ممکنست بوسیلهٔ خوانندگان یا اورکستر بیان و اجرا گردند. برای آنکه «لایتموتیو» با قدرت بیشتری معرف شخص یا فکر یا چیز منظور باشد بایستی جنبهٔ باصطلاح «پلاستیك» داشته باشدیعنی کاملا متناسب ومنطبق باچیزی‌باشد که معرف ونشانهٔ آنست. «لایتموتیو»های واگنر از این لحاظ بسیار گویا واستادانه است. فی‌المثل «لایتموتیو» رودخانهٔ «راین» که دراوپرای«حلقهٔ نیبلونگ»[1] مظهر «عنصر اصلی» (Element originel)است از یك «آکور» کامل بزرگ (آکور اصلی) تشکیل یافته است که پس ازمدتی‌درنگ برروی نوت پایگی‌بتدریج (وبترتیب طبیعی تسلسل اصوات آرمونیك) اوج می گیرد:

---

۱ ــ این اثر مجموعه‌ایست از چهار نمایش اوپرائی‌که معمولا «تترالوژی» (چهارتائی) خوانده می‌شود. قسمتهای مختلف این اثر عبارتند از: «زر راین»، «والکیری»، «زیگفرید» و«غروب‌خدایان».



ویا لایتموتیو «حلقه» ، که مظهر قدرت‌است ، برروی آکورد بی‌ثبات نهم بزرگ استوار است که تاحدی تصویر مبهمی از چیزی که پیوسته‌بدور خود می‌چرخد بذهن می‌آورد . برروی آن مقداری فواصل سوم که بتناوب پائین‌می‌آیندو بالا می‌روند قراردارد ودوایر متحدالمرکز حلقه‌را توصیف می‌کنند :



«لایتموتیو» را نیز پیش از واگنر چه در اوپرا و چه در موسیقی سنفونیك بکار برده بودند ولی واگنر آنرا یکی از عوامل اساسی فورم اپرا ساخت و بطور مرتب بکاربرد . می‌توان گفت که‌حتی‌واگنر دراستعمال لایتموتیو اندکی راه اغراق پیموده است (فقط در«حلقهٔ‌نیبلونگ»درحدود ۱۲۰ «لایتموتیو» موجود است.) اگردرنظرآوریم که شناختن‌وبازشناختن لایتموتیوها برای درك کامل‌آثار او ضرورت دارد واز طرف دیگر اغلب لایتموتیوها مظهرموقعیت‌ها واشخاص واندیشه‌های فلسفی کمابیش انتزاعی هستند ناگزیر اذعان باید نمود که همین امر موجب سنگینی و پیچیدگی آثار او می‌گردد. مخالفان واگنرغالباً بهمین‌سبب بدوخرده گرفته‌اندوحتی یکی از علل انحطاط شیوهٔ اورا نیز همین امر دانسته‌اند .

«ملودی مداوم» و«لایتموتیو» برای نمایاندن «مظاهر انسانی» که که واگنر بروی صحنه می‌آورد، مؤثرترین ومتناسب‌ترین وسائل‌بیان‌بود. ازخلال آنچه گذشت می‌توان دریافت که «نمایش غنائی» واگنر یك فورم منحصراً موسیقی نبود . واگنر خود را « شاعر اصوات » (Tondichter) می‌خواند. وی برای قبولاندن معتقدات هنری خود جانانه کوشید ومبارزه کرد ودر این راه چنان توفیقی یافت که تأثیر هنر او تا اوائل قرن بیستم موسیقی واوپرای اروپارا بزیر سلطهٔ خود گرفت .

نفوذ سبك‌واگنر ازهمان آغاز قرن بیستم به‌ضعف وانحطاط گرائید.
در آغاز این قرن «دوبوسی» آهنگساز فرانسوی و چند تن دیگر به توسعهٔ بیشتر قدرت بیان‌نمایش غنائی همت گماشتند. دراین‌میان اصول کار واگنر نیز تا حدی مورد استفاده قرار گرفت ولی هنر و شیوهٔ ثقیل و پیچیده و آمیخته با فلسفهٔ او دیگر در میان آهنگسازان، مرید و مقلدی نداشت. «دوبوسی» بااوبرای«پله‌اس ومیلزاند»خود شیوهٔ«امپرسیونیسم» را وارد صحنهٔ نمایش ساخت. این شیوه از نقاشان «امپرسیونیست» الهام و سرمشق گرفته بود و موسیقی‌دانان پیرو این شیوه درپی آن بودند که فرّارترین ومبهم‌ترین‌حالات وتأثرات واحساسات را بوسیلهٔ موسیقی القاء وتلقین کنند. عوالم ماوراءالطبیعهٔ مضامین آثار واگنر از جانب اینان با ریشخند وبی‌اعتنائی تلقی می گشت ...

دنباله درشمارهٔ آینده

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی