واژگان و موسیقی در اُپرا

ایروینگ سینگر، برگردان بهدیس کتایون

آهنگسازان، از مزارت تا ستراویتسکی (همچنان که شنوندگان) در زمینه‌ی اهمیت نسبی‌ی واژگان و موسیقی در اپرا اختلاف‌نظر داشته‌اند. نویسنده باور دارد که این گفتمان گمراه‌کننده است. اپرا، به استدلال او نه در اساس موسیقی‌ست و نه در اساس نمایشنامه که یک تاش هنر یگانه که در آن هر دو ترکیب میشوند تا بیان احساس آدمی را بزرگ سازند. ایرونیگ سینگر استاد فلسفه در بنیاد فن‌شناسی‌ی ماساچوست است. نوشته‌ی او مقدمه‌ی کتاب اوست درباره‌ی اپراهای مزارت و بتهون.

این روزها، بیشتر مردم چنین فرض میکنند که این موسیقی‌ست و نه واژگان که به گونه‌ئی اصولی ارزش زیبائی‌ی یک اپرا را تعیین میکنند. سوزان کـ. Langer حتا تاکید میکند که "هنگام که واژگان وارد موسیقی میشوند، آنها دیگر نثر یا شعر نیستند، که پاره یا عوامل موسیقی‌اند."

مزارت، به احتمال چنان میاندیشید. او در نامه‌ئی به پدرش موکداً نوشت" در یک اپرا شعر باید رویهم دختر گوش به فرمان موسیقی باشد." لیکن Gluck ، همروزگار سالخورده‌تر او از یک ارتباط یکپارچه متفاوتی مباد واژگان و موسیقی دفاع میکرد. میگوید: "من در جستجوی‌ی آنم که موسیقی را به کارکرد راستین خودش محدود گردانم، به نام خدمت کردن به شعر از طریق بیان – و اوضاع و احوالی که طرح را میسازند – بی‌این‌ک عمل با کارکرد را گسسخته کنم یا دلبستگی‌های آن را، وسیله‌ی زینتها و آرایش‌های افزون و بیش از نیاز، کاهش دهم."

این دو گرایش یا شیوه، معمولاً چنین اندیشیده میشوند که متضاد و ناسازگارند. مطمئناً این گفتارهای گلاک و مزارت مربوط به انواع متفاوت اپرا هستند. لیکن اپرا به طور کلی میتواند هر دو نوع متفاوت را در برگیرد. گلاک میکوشد عوامل موسیقی که قدرت نمایشی اپرا را کاهش میدهند، از میان بردارد. موزارت میکوشد آثار ادبی را [از موسیقی] بیرون بریزد، آثاری که نمیتوانند در موسیقی دارای بخشها یا بندهائی باشند و لاد بر این بیان – گری‌ی آن را از خراب کاری دور بدارد.

این‌سان آدم نیاز ندارد از مزارت و گولاک، همچون مخالفان بیاندیشد. در همه‌ی اصول، این دو ممکن است موافقت کنند. آهنگسازان اغلب درباره‌ی هنرشان سخن میگویند، چنانکه گوئی هیچ راه دیگری در تعقیب آن وجود ندارد، مگر آنچه خودشان دنبال میکنند. از آن که هر کدامشان، از دیدگاه خود به آفرینش میپردازند و این به خوبی واقعی‌ست. آنچه به عنوان توصیف زندگی‌ی خود، خدمت میکند، باری، نیاز ندارد همچون زیبائی‌ی جهانی قلمداد شود.

یک آمیزش درونی

ملاحظه‌هایی همانند به تضادهائی میپوندند که واگنر و ستراویتسکی را ممکن است از هم جدا کنند. خاهان هم نهشت ساختن بر نهاد با فرض گلوک و ضد – بر نهادهای مزارت، واگنر یک انگاشت یا پنداره‌ئی در زمینه‌ی نمایشنامه‌ی موسیقی به تاشک درآورد که در آن شعر و بیان موسیقی درگیر یک "درآمیزی‌ی درونی" میشوند. هرچند واگنر چنین مینماید که پیرامون اهمیت ارتباطی نسبی که به واژگان یا موسیقی داده شود، نوسان کرده است، او به گونه‌ئی ثابت درباره‌ی نوشتن اپراهائی پیش‌بینی کرد که با این عوامل همچون ترکیب‌هائی رقابت کنند که هر یک با دیگری همچون پاره یا جزئی ترکیبی، در میامیزند. آدم ممکن است، بیدرنگ، اشاره کند که گلاک و مزارت هم‌چنین درباره‌ی درآمیزی‌ی کامل میان واژگان و موسیقی بیاندیشند. لیکن این واگنر بود که ستراوینسکی و دیگر نوکلاسیک‌گرایان و هواداران سنت‌های ادبی و هنری‌ی یونان و رم باستان علیه او، در نوشتن کارهائی که میکوشید واژگان و موزیک را از هم جدا سازد، واکنش نشاندادند، رفتار با آنان همچون عواملی که استقلال خود را به جای درآمیختن با یکدیگر نگاهدارند. در گزیدن لاتین برای Cedipus Rex،

استراوینسکی گزارش میدهد که او به هیچ روی دیگر احساس "چیرگی از سوی فرازها و چیم ادبی‌ی واژگان" نمی‌کند. او ادعا میکند خود را از واژگان به صورت هرچیز مگر "مواد خالص آوا_نگار" رها کرده است. واگنر از برداشت یا برخورد اندامی خود، همچون یک طریقه‌ی آشکارگردانی‌ی یک وحدت زیرین احساسی که واقعیت را مشخص میگرداند، دفاع کرد، در حالی‌که ستراوینسکی از شیوه‌ی خود، همچون یک روش خشک و سختگیر دفاع میکرد، روشی که موسیقی را از فرو افتادن درون احساس‌گرایی جلوگیری میکند. به درستی که دریافت گردد، هر یک از آنان در آنچه میگوید، درست است و در آنچه میکند. از آن که کار آنان آفرینش کار هنری‌ست و گفتار آنان پاره‌ئی از ابراز – وجودی که به انسان جرات آفرینش نوع هنرش را می‌بخشد. اما آنان را که همانند خوش – سلیقه یا زیبا – شناس بگیریم، باری، گفتارهاشان دقیق نیست. برای نمونه، هنگام که ستراونیسکی نطق غرورآمیز ملکه Jocasta را در اوقاتی خودمانی میگرداند اولیتراز قانونی‌ی ساده، او نوع درهم – آمیزی‌ی خود را میان واژگان و موسیقی فراچنگ میاورد. اثر این کار ممکن است درآمیخته با احساس نباشد و حتا ممکن است خود – خاهانه و بدبینانه باشد، هنگام که با شیوه‌ی دلباختگی و شیدائی‌ی واگنر سنجیده میشود، لیکن این نیز وابسته‌ی بیان موسیقی‌ست.

یکبار که می‌بینیم این نگره‌های متضاد، آهنگ‌سازان را گمراه کرده‌اند، همچنان که شنوندگان را، ما ممکن است راههائی کشف کنیم، که درون – بینی آنان هم‌آهن گردد. اصطلاح اولیه برای اُپرا، drama per musica، نمایشنامه درون موسیقی بود، و این واژه‌ی per، درون، است که ممکن است اساس، بنیاد موافقت را فراهم گرداند. از آن که همه‌ی نگره‌های مختلف اپرا، اهمیت ارائه‌ی نمایشنامه را از طریق و به وسیله‌ی موسیقی میشناسند، یا کمک آن، و لاد بر این با هنر یا فضیلت بیان موسیقی. در این ظرفیت موسیقی‌ست برای بیان هر دو پنداره‌ها و احساسها که ما ویژستگیهای برجسته‌ی اُپرا را میابیم.

من بسیار گو درباره‌ی موسیقی‌ی غیر – نمایشی نخاهم بود. موسیقی‌ی مجرد و برآهیخته، همانند نقاشی‌ی مجرد و برآهیخته، بیانگر احساسهای پاره‌پاره و نامعلوم است. طرح‌های بغرنج و پیچیده که این احساسها بدانها اهدا میکنند، کاملاً از آنچه یک فرد در کارهای هنری میابد و به گونه‌ی روشن و آشکار رویدادهای انسانی را نمایش میدهند یکپارچه متفاوت است. در اُپرا موسیقی با این احساس که آن کارکردی درون یک کلیت نمایشی دارد، "به کار گرفته شده است." هر وضع یا روحیه، احساس، شور و هیجان بیان شده در موسیقی – یا مستقیم و یا غیرمستقیم – وابسته و متعلق است به اجرا شدن اوضاع انسانی. فردی ممکن است هم‌چنین بگوید که [پاره‌ی] انتزاعی در موسیقی حیاتی میشود یا زندگی میکند، تا آن اندازه و افزونی که بیانگری‌ی آن اکنون برای مجسم کردن گردش و توسانهای برخی تجربه‌های ارائه شده به کار میرود. موسیقی، در حالی که برای گوش شادی‌آفرین و لذت‌بخش است در اُپرا به گونه‌ئی دقیق، روی آن نمونه‌های صوتی متمرکز میگردد که قادرند عالم عاطفی و احساسی را مصور سازند و یا حتا بزرگ گردانند، که از میان آن موجودات انسانی با یکدیگر روبرو میشوند.

در این زمینه، نامه‌ی مشهوری را به یاد بیاور که در آن مزارت موسیقی‌ی خودش را برای The Abduction from the Seraglio نوشت. پس از ذکر این که او موسیقی را برای Osmin نوشته است، با یک اجرای معین در ذهن، فردی که صدایش به خاطر برتری در زمینه‌ی گستره‌ی کوتاه صدای بم، معروف بود، موزارت شرح میدهد که چگونه گستره‌ی صدای اُسمین را به درون چیزی مضحک میکشاند. او میگوید که این اثر، با دادن تک – خانی‌ی اسمین به درون نخستین عمل یک هم‌آهنگی موسیقی‌ی ترکی – به دست خاهد آمد – به واژگانی دیگر از طریق آفرینش یک ناهمخانی یا ناسازگاری میان شدت خشم – زده‌ی خط صوتی و سرحالی در جرینگ – جرینگ کردن ارکستر. اما هم‌چنین، برد یا گستره‌ی اسمین به طریقه‌ئی بیان میگردد که او را از شکوهمندی‌اش محروم میکند و باعث میشود که او مسخره ظاهر گردد. در نشاندادن این که چگونه موسیقی چنین کاری را انجام میدهد، موزارت به پدرش مینوسد:

تکه‌ی [موسیقی]... البته در همان ضرب و آهنگ است، لیکن با نت‌های سریع: اما همچنان که خشم اسمین به

تدریج افزایش میابد، در آنجا... دستور نواختن سریع است، و در یک گام یکپارچه مختلف و یک کلید مختلف قرار دارد: این وابسته و متعهد است که بسیار موثر باشد. زیرا درست همان اندازه که مردی در چنان خشم بسیار شدید، از همه‌ی مرزهای نظم، تعادل و شایستگی در میگزرد و به طور کامل خودش را فراموش میکند، به همان اندازه موسیقی نیز خود را از یاد میبرد. اما از آنجا که خشم یا شورمندی، اعم از این که شدید باشد یا نه، هرگز نباید، در چنان شیوه‌ئی که بیزاری و نفرت را برمیانگیزد، و از آنجا که موسیقی، حتا در وحشتناک‌ترین وضع، هرگز نباید گوش را بیازارد، بلکه باید شنوندگان را شاد و خوشدل گرداند، یا، به واژگانی دیگر، هرگز نباید از موسیقی بودن دست بردارد، من از F (کلیدی که با آن ناحیه‌ی موسیقی نوشته میشود)، درون کلیدی دور نرفته‌ام، بل درون کلید وابسته و مرتبط، نه به هر روی درون، نزدیک‌ترین D وابسته، که درون دورترین A کوچک.

فراسوی وانمائی و تقلیدی

مزارت در اینجا برخی وسائل را که به کمک آنها موسیقی‌ِ بیان – گر احساسات انسانی را مصور میگرداند و بنابراین واقعیت انسانی را، شرح میدهد، ارتباط میان موسیقی و آنچه آن را به نمایش درمیاورد، به ویژه وانمائی و تقلیدی نیست، از آن که در آنجا، تنها یک تلاش و کوشش محدودی وجود دارد و برای رونوشت دادن، اصوات حقیقی. صدای اُسمین بالا و پایین میرود، درست آن‌سان که باید، اگر او مردی خشمگین، در جهان واقعی بود، و یادداشتهای سریع او، صدای سراسیمه و آشفته‌ی یک خشم اصیل را رونویسی میکنند؛ لیکن بیان – گری‌ی موسیقی‌ِ مزارت، بیشتر از تقلید تنها را در بردارد. آن نخست نتیجه‌ی به کار بردن نشانه‌های وابسته به شنوائی‌ست که به شیوه‌ئی استعاری اولاتر از شیوه‌ی ادبی عمل میکنند. هیچ‌چیز در خشم واقعی وجود ندارد که سرراست با یک تغییر کلید ارتباط داشته باشد. معذالک در تغییر کلیدها، مزارت سرگرم انجام برخی کارهائی‌ست در موسیقی که تغییری موازی را در شرایط انسان پیش میگزارد. همانند شخصی دچار خشم شده، موسیقی راستا کردن و وارسیدن، به "فراتررفتن و تجاوز از همه‌ی مرزهای نظام، تعادل و میانه‌روی و تناسب و شایستگی" را از دست میدهد. موسیقی این کار را از طریق برهم زدن هماهنگی‌ها و همه‌ی قراردادها انجام میدهد، که در اصل اصولاً، همان داشتن یک بدخلقی یا خشم نیست. رفتن از کلید F درون کلیدی که اندک یا بسیار دور است، تنها از دیدگاه تصویر نقاشی شبیه نمایش نادرست احساسات تجاوز – آمیز است. اخری، قبلی را، به هر روی، توضیح میدهد، زیرا هر دو از معیار و هنجارهای پذیرش – پذیری انحراف جسته‌اند.

هر چند این معیار یا میزانها یکسان نیستند، کسی که با موسیقی سروکار دارد و دیگری که با شیوه‌ها و رفتارها، آنان در اشتقاق از قراردادهای شناخته شده، همانند هستند. یکبارکه ما استعاره‌ی فرمانروا را درون‌یابی کنیم، هیچ دشواری در ملاحظه و دریافت آثار عملی نداریم. از میان نمایشنامه اُسمین را می‌بینیم که خشمگین است و در میان اموال وابسته و وانمودین موسیقی – بلندی، تندی و سرعت و صداهای پایکوبی – ما میدانیم که آن نیز خشم او را تصویر میکند. از روابط و وابستگی میان ضرب، سرعت اجرا، آهنگها، ضرب و نواخت، تغییر کلیدها، و غیره، ما آنگاه به آن تفاوتهای ظریف رفتار، سرشت و خلق و خو که خشم اسمین بیان میدارد، پی میبریم.

بدان علت است که بیان – گری‌ی موسیقی فراسوی ظرفیت وانمائی و تقلیدی آن میرود، که مزارت میتواند آزادانه میان کلیدهای مربوط و دور، انتخاب کند. تصمیم او، ماهیت استعاره‌های او را تعیین میکند؛ آن چیزی بیشتر از درست یک وسیله برای حفظ و نگاهداری‌ی حساسیت کل میان شنوندگان اوست. دیرترها، آهنگسازان، پیرامون ساختن صداهای ناخوشایند جسورتر بوده‌اند. اما آیا آن شنونده را تکان میدهد یا آرامش می‌بخشد و دلجوئی میکند، توانائی‌ی یک اُپرا برای بیان احساسهای انسانی، همیشه متکی و وابسته است به استعاره‌هائی که آن، اولاتر از تلاش برای دو برابر کردن صداها، به تاشک درمیاورد.

برلی‌یز، در مقاله‌اش درباره‌ی "حدود موسیقی" نکته‌ی مشابهی میسازد. در بحث پیرامون تقلید موسیقی – وار از واقعیت فیزیکی، او چهار شرط برای به کار گرفتن ویژه‌ی آن پیش میگزارد: نخست این که تقلید از این‌گونه هرگز یک پایان نخاهد بود، بلکه تنها یک وسیله – نه هرگز پنداره‌ی موسیقی‌ی عمده، بلکه فقط یک تکامل آن؛ دوم این که تقلید باید محدود باشد، فقط به پدیده‌های ویژه‌ی قابل توجه؛ سوم، این که تقلید باید، به اندازه‌ی

کافی دقیق باشد تا از بدفهمی پرهیز نماید، و چهارم، این که "تقلید فیزیکی هرگز در محلی رخ ندهد که تقلید احساسی (گویاگری) فراخانده شده، و این‌سان، هنگام که نمایشنامه پیش میرود و احساس به تنهائی مستحق یک صداست، با بی - اثری‌ی توصیف – پذیر به آزار و تعدی میپردازد.

اهمیت واژگان

Berlioz برلی‌یز این آخرین محدودیت را، با نشاندادن یک توقف لحظه‌ئی در Fidelio ی بتهون، به تصویر میکشاند. هنگام که Leonore و Rocco در پرده‌ی II، دارند گور را حفر میکنند، با سنگ بزرگی روبرو میشوند و ناچارند آن را کنار بزنند. در تصویری برای آوای بم دو برابر در ارکستر (گروه نوازندگان)، بتهوون از صدای خفه‌ی سنگ که حرکت داده میشود، تقلید میکند. برلی‌یز این تقلید را "یک تکه‌یِ غم – انگیز بچگانه"مینامد. داوری‌ی او، ممکن است بسیار جدی باشد. اما حائز اهمیت بیشتر، دلیلی‌ست که او به ساخت چنان داوری میدهد. او میگوید تقلید در این جا پایانی در خود است؛ آن "نه شعر نه هیچ نمایشنامه یا هیچ حقیقت" تقدیم نمیکند. به کوتاهی آن یک رونوشت‌برداری‌ی ساده است و لاد بر این فاقد قدرت بیانی‌ست که ممکن بود از راهِ کاربرد استعاره‌ی موزیکی فراچنگ آید.

در نامه‌اش پیرامون اُسمین و شیوه‌ئی که خشم او بیان شده است، مزارت اشاره میکند که موسیقی، پیش از این که واژگانی نوشته شود، ساخته شده بود. او این را بسیار روشن میکند که او موسیقی را بر واژگان قرار نمیداد، بلکه اولاتر گزاردن Stephanie (نویسنده‌ی "اپرا" نامه‌ها) به نوشتن واژگانی که او برای این فلمرو نیاز دارد. مزارت این را، در همان حالت فکری میگوید که در آن از شعر سخن میگوید، همچون دختر فرمانبردار موسیقی. اما تا آنجا که به بیانگری مربوط میشود، این مهم نیست که نخست چه نوشته شده است، نه حتا این که آیا سازنده، واژگان را خودش نوشته است یا نه. از آن که مزارت – از همان آغاز کار – آشکارا در ذهن داشت برخی شخصیت دادن نمایشی، که قرار بود به واژگان درست، در ارتباط با موسیقی‌ی درست داده شود، اجرا گردد. حتا Gluck پیشنهاد نکرده بود که یک آهنگساز تسلیم هر واژه‌ئی گردد که از سوی نویسنده‌یِ اُپرا نامه‌ی او ارائه شود. آنها باید همیشه واژگانی باشند که بیشتر هدف نهائی‌ی بیان را پیش ببرند. این که از کجا میایند، یا چه هنگامی، مادی نیست.

به گونه‌ئی همانند، این یک اشتباه خاهد بود که بیاندیشیم، بیان - گری‌ی موسیقی‌ی اُپرا، میتواند بی‌وجود یا حضور واژگان، ارزش‌یابی یا ستایش گردد. گوش دادن به یک اپرا، برای موسیقی‌ی آن به تنهائی، همانند گوش دادن به یک زبان خارجی‌ست که فرد نمیداند، با این امیدواری که آنچه گفته شده است با تماشای اداهایِ همراه کلام و حرکات بدن، دریافت گردد. بی‌تردید اینها یک پاره‌ی مهم ارتباطهاست، و فرد میتواند هم‌چنین، بپذیرد که موسیقی در یک اپرا، مهم‌تر است از اداهای ساده در یک زبان تکلم شده؛ لیکن حقیقت چنین به جا میماند که اپرا گونه‌ئی اجرای نمایشی‌ست که نمیتواند به طور کامل شناسائی و قدر – دانی شود، مگر این که فرد ضربه‌ی واژگانی‌ی آن را دریابد.

با گفتن این مطلب، فرد نیاز ندارد انکار کند شعر بزرگ، معمولاً برای اُپرای بزرگ زیانبخش است. نگره‌پردازان مختلف خاطرنشان کرده‌اند موسیقی‌ی با تارهای آوائی به یک تمرکز روی صداهای موسیقی — وار که وسیله‌ی فرایندهای مغزی مغلوب شده‌اند، نیازمند است، آنچه باید به سوی بهترین شعر رهنمون گردد. دیل یو. هـ. ادن حتا از اُپرا – نامه‌ی قطعات موسیقی‌ی بلند آرمان – گرا سخن میگوید، همچون یک نامه‌ی خصوصی، که نویسنده‌ی اپرا – نامه به آهنگساز خطاب کند، اولاتر از عموم. ادن، دست‌کم، در یک پاره منظورش این است که واژگان نباید در جستجوی آن باشند که خودشان جالب باشند، آن‌چنان که در برتری‌یِ شاعرانه آرزو میکنند، بلکه تنها همچون وسیله‌ئی برای لذت بردن از موسیقی.

یک شباهت نسبی یا فراسنجی

به پندار من، تاشک سازی‌ی ادن، مغشوش و درهم است. هرچند واژگان در یک اپرا کار مهمی فقط از طریق قادر کردن شنوندگان انجام میدهند، که آنان آنچه در موسیقی گفته میشود، ملاحظه [و دریافت] کنند، آنها

دورتر از یک ارتباط خصوصی با سازندگان آهنگ‌اند. آنها [آهنگها] بایستی دریافت گردد، و حتا مزه یا گیرائی‌ی آنها، از سوی شنوندگان دریافت گردد، اگر آن قدردانی‌ست که چگونه آهنگ‌ساز آنها را به خاطر بیان موسیقی – وار به کار میبرد. البته فرد میتواند، داشتن دلبستگی به واژگان را رد کند، آن چنان که فرد، به یک کنسرت گوشمیداد. اما آنگاه، فرد دیگر تجربه‌ی یک اپرا را نمیداشت. از دیدگاه زیباشناسی، در آنجا چیزی اشتباه بایستی وجود میداشت، چنان که با همه‌ی کارهای هنری وجود دارد، هنگام که فرد از پاسخ دادن به پیچیدگی‌های میانه‌ی خاص آنها باز میماند.

گاهی گفته میشود که موسیقی در یک اپرا، چنان در برابرِ واژگان میایستد که در یک رابطه‌ی همانند، شعر در برابر نثر. یک اندازه‌گیری حقیقت در این کار وجود دارد. فرد نیاز دارد تنها به یک برگردانِ نثر از خطوط شکسپیری از یک سو و یک برگردان اپرائی از سوی دیگر بیاندیشد، تا دریابد چه اندازه شعر همانندی در افزایش بیانگری به زبان عادی دارد. سعی کنید تجربه‌ئی با خطوط زیرین از The Tempest ، انجام دهید.

Full Fathom Five thy father lies;	دور پنج فاثوم کامل، پدر شما دراز کشیده
of his bones are coral made;	از استخانهاش مرجان ساخته شده
those are pearls that were his eyes;	آنها که چشمهاش بودند، مرواریدند
nothing of him that doth fade but doth suffer a sea change into something rich and strange.	هیچ چیز او ناپدید نشده، بل تغییری دریائی دیده است، درون چیزی غنی و شگفت.

بسیار پاره‌های نثر وجود دارد که ممکن است یک چیم سنجش‌پذیر، و همانسان موثر و چشمگیر همانند – خطوط شکسپیر را برسانند. آنها، باری، در توانائی خود در بیان آن گل و لای گریزِ پای احساسها که شعر منتقل میکند، ناتوانترند. به وسیله‌یِ تجانس آوائی، قافیه و وزن و دیگر ابزارهای شکلی، خطوط یک نظم ساختاری طبیعی را پیش میگزارند، یک نظم با سامانِ را که ممکن است حتا بر بدبختیها همانند غرق شدن حکومت نماید. آدم احساس میکند که این نظام کیهانی‌ی عظیم، ممکن است از هوشمندی‌ی و یا امکانی از پیش- آگاهی برآمده باشد، همانند خود ساختن شعر و لاد بر این، این که این رویدادِ مرگ پر – چیم است و نه تهی و ابلهانه. در آنجا حتا پیش – بینی‌یِ یک برآیند زیبا در رویداد هست، چشمها که برگردد به جواهرهای بی‌قیمت از طریق برخی کارگزارانی همانند آفرینش هنری. در همان زمان یک حسِ مرموز، یک احساس شگفتی، در این خطوط دوام دارد. آنچه برای ما در طبیعت پنهانی‌ست، یکبار که زیر تصور زیباشناسانه‌ئی گنجانده شد، دلربائی‌یِ راستینی به خود میگیرد. شعر قادر است این بیانگری‌یِ ویژه را به خود بگیرد، یک قسمت از آن که آن ما را، از سخن گفتن خطوط (یا شنیدن آنها در گوش درونی‌یِ مان) با گستردگی‌ی گفتگوی بی چیم، جلوگیری میکند. خطوط شعر باید، با صدای آوازینِ آهنگین، خانده شود، صدا دار، همچون وسائل ترابری‌ی آهنگین، به گونه‌ئی قطعی بیان شده برای آن بازی‌ی صدا – دارها و بی- صداها، که ابعادی موسیقی بر چیزی که در غیر آن وضع مفهوم‌دار است، و تنها به نثر و عاری از تخیل، بیافزاید.

بی‌مرزدار کردن خودمان به بیان واقعی‌یِ صدادار یا عمل‌کننده‌ی مصرعهای شکسپیر، ما میتوانیم به آسانی تصور کنیم چگونه سرودهای مختلف تنوعی از احساسهای مربوط به آنها را بیان میکنند. فرد ممکن است زیبائی را تشدید کند. دیگری مرموز بودن را، و هنوز دیگری نظم از نوترتیب داده شده را، و هم‌چنان. همانند شعر، موسیقی با ظرفیت خود برایِ بیان احساسها به گونه‌ئی زنده و گویا از نثر در میگزرد. لیکن پاره‌های موسیقی، در داشتن یک رشته آثار آهنگین، که دارای اثر کلی باشد، که گرایش دارند عوامل بیانگری را بزرگ کنند، با عوامل شعری متفاوتند. چنین مینماید که هر یک از بخش‌ها با سازندگان موثر در شعر – احساس یا شور و هیجانها، احساسهای اصولی و بنیادین – به خاطر تاکید و شناخت فردی‌ی گسترده، بزرگ شدند. این، به اندیشه‌ی من، دلیل این است که چرا اشعار بزرگ، خود را در اختیار ایجاد آزادی‌ی بزرگ نمیگذارد. شعر یا با فرایند بزرگ شدن یا جز آن کژدیس میگردد، یا موسیقی تلاش خاهد کرد برای آثار دریافتی که بسیار دقیق است – بسیار خرد و ناچیز و حتا بسیار ظریف – برای بیان آن تلاش نماید.

اُپرا روی صحنه

این ناسانی و نابرابری میان بیان شاعرانه و موسیقی هم چنین توضیحی‌ست برای نزدیکی‌ی ویژه با صحنه‌ئی که اپرا دارد. ما اغلب احساس میکنیم خاندن شکسپیر – در خلوت و به طور خصوصی میتواند یک بیان زیبا به دست دهد که یک اجرای روی صحنه امکان دارد از تهیه‌ی آن عاجز باشد، از آن که شعر میتواند در خانه خانده شود، همچنان که در تاتر شنیده شود، و اغلب با درک و دریافت بزرگتر. آثار شعری میتواند همیشه فرد را از آنچه دارد روی صحنه اتفاق میافتد منحرف گرداند و آنچه دور از صحنه روی میدهد همیشه میتواند توجه شخص را از پیچیدگی و ظرافت شعر، منحرف سازد.

در اپرا همه‌ی اینها یکپارچه متفاوت است. آنچه اتفاق میافتد ممکن است بسیار دور از زندگی عادی باشد تا با نمایشنامه‌ی سجع و قافیه‌دار، از آن که مردم در اوضاع احساسی، به ندرت خودشان آواز میخانند، و لاد بر این نمایشِ اپرائی باید پیوسته دچار این خطر گردد که مسخره نمودار گردد. لیکن هیچ‌کس خیال نمیکند یک اپرا را به شیوه‌ئی که ما یک نمایشنامه منظوم را میخانیم، بخاند. اپرا ناچار است اجرا گردد. حتا هنگام که ما به یک صفحه‌ی گرامافون، نوار یا سخن – پراکنی‌ی رادیو گوش میدهیم، ما خود را درون یک تکامل تصوری پرتاب میکنیم. بزرگ‌سازی یا حتا بزرگی در شیوه‌ی بیان اپرا از محتوای نمایشی نتیجه میشود، که آن پیوسته از پیش میاندیشد. اگر تنها به این علت که آن بلندتر است، آن صحنه را میپوشاند و نمایش را به شیوه‌ئی دربرمیگیرد که نمایش‌نامه‌ی منظوم نمیتواند. این فرصت زیباشناختی‌یِ اپراست: و در هنر، یک فرصت همیشه یک تعدیل است.

فراسوی نامبردنی و قابل ذکر

ت. س. الی‌یت چنین اندیشید که بیان شاعرانه و موسیقی هر دو با نثر، "در توانائی‌شان در بردن ما فراسوی احساسات نامبردنی، طبقه‌بندی‌پذیر و انگیزه‌های زندگی‌ی هوشیارانه‌ی ما، هنگام که در راستای عمل رهنمائی میشوند" متفاوتند. گفتن این سخن، باری، پیش گزاردن این است که احساسها دست‌کم به دو گروه تعلق دارد: یکی وابسته و متعلق به جهان عمل است و دیگری یک حاشیه یا کناره‌ی تزیینی‌ست که ما، چنان که الی‌یت میگوید، در یک "پاره‌ی موقت عمل" از آن آگاه میشویم. بی‌تردید، برخی از چنان تفاوت یا ناهمگونیها میتواند ساخته شود، از آن که راههای شماره – ناپذیری وجود دارد که در آن احساسات ممکن است تجزیه و فراکافت گردد و مهم نیست که چگونه ما "عمل" را تعریف میکنیم و "جدا کردن از عمل"را، آنان، به طور قطع، انواع مختلف احساسها را در کار میاورند.

با این همه، هیچ تمایزی از این‌گونه نمیتواند کاری را که الی‌یت آهنگ داشت، انجام دهد. شعر و موسیقی در زنده مرتبط و همبند کردن احساسها و شور و هیجانهائی که نثر ممکن است از شناسائی‌ی آنها بازبماند. همانندند؛ لیکن احساسها و شور و هیجانها خود، لزوماً از نوعی جداگانه نیستند. به واژگونه، نثر یکبار که احساسها در زندگی‌ی عادی ما، بیان یا حالتی لسانی دریافت کرد که آنها را سخت همبند و مرتبط گرداند، به دورن نظم درمیاید. و هنگام که موسیقی فرایند را پیشتر میبرد، آن به سادگی یک وسیله‌ی شناسائی و معرفی‌ی متفاوتی تهیه میکند. احساسها و شور و هیجان نیاز ندارند آنها باشند که به یک حاشیه یا کناره‌ی روانی یا یک حالت خاص جداشدگی متعلق باشند. آنها همان پاسخهای عاطفی و احساسی‌اند که در میان زندگی‌ی فعال ما روی میدهند – احساسهائی دقیقاً از نوعی که یک زیست – شناس یا روان – شناس ویژگی‌ی وجود و زندگی‌ی یک انسان را در پیرامونش میابد. آنها به خودی خود ویژه نیستند؛ به سادگی با آنها به شیوه‌ئی خاص برخورد و رفتار میشود و انگیزاندن و نگهداری شده در وضع و حالتِ خاص بیانگری‌ی شاعرانه یا موسیقی‌دانی.

از اپرا اغلب همچون یک هنر "ناپاک" بدگوئی میشود، و البته آن یکَ هنر مخلوط است. اما نابی و خلوص آن – به چیم، برتری‌ی آن همانند یک تاش هنری – در توانائی‌ی آن شامل کامل گرداندن نارسائی در زبان وسیله‌ی موسیقی‌ست در حالی که هم چنین نابسندگی‌یِ دریافتی‌ی موسیقی را با وسائل و کمک زبان کامل میگرداند، هر دو عامل از سوی نیازمندیهایِ نمایش‌نامه کنترل میشوند. این به چیم آن نیست که اپرا از دیدگاه زیبا – شناسی بهتر از موسیقی‌یِ همراهی نشده یا زبان همراهی نشده‌ی تک و تنهاست. این تنها چنین معنا میدهد که آن کاری متفاوت انجام میدهد. د. ف. Torey چنین استدلال میکند که حتا بیان احساسها میتواند در موسیقی‌ی مجرد تا اپرا، قدرتمندتر باشد، آنجا که فرد ناچار است ماشین‌آلات صحنه را برپا سازد و همه‌ی آن ابزار و سردستی‌های

نمایشی‌ی موقتی‌ی مورد نیاز را، تا بازیکنان را به حالت خاندن آهنگی در محل درآورد. لیکن مثال یا نمونه‌ئی که Torey به دست میدهد، یک لحظه در یک قطعه‌ی موسیقی‌ی چهارنائی‌ی Brahms [آهنگ‌ساز آلمانی] و یا قطعه موسیقی دوتائی بتهون، نمونه‌هائی هستند که در آنها موسیقی احساسها را بیان میکند، به شیوه‌ئی که به سادگی با اپرا بیگانه است.

پس ارزش یا فایده‌ی مقایسه‌ی Torey چیست؟ مشاجره درباره‌ی این که یک تاش موسیقی نیرومندتر است. "نیروی احساسی" ی بیشتری از دیگری دارد، به نظر من کم‌ارزش‌تر از شناسائی‌ی این است که هر یک، یک طریقه‌ی متفاوتی‌ست از بیان احساسها. من تردید دارم که پیروزی‌ی هنرمندانه وابسته‌ی نبوغ آهنگ‌ساز است، نبوغ درون میانگر برگزیده‌اش اولاتر از دسته‌بندی‌ی مطلق درون رسانگرها. و در حقیقت، هنگام که Torey درباره‌ی پیروزیهای مزارت در اُپراهاش سخن میگوید، او هرگز پیشنهاد نمیکند که نا — کاملیهای درام [نمایشنامه] موسیقی، مزارت را از تهیه و نوشتن موسیقی‌ی بیانگر بزرگ در آن‌جا، مانند جاهای دیگر، مانع گردد.

ارزش انجام دادن کار

در مخالفت با ناقدان همانند Torey ، برخی نویسندگان چنین اندیشیده‌اند که تنها در کارهای نمایشی، احساسات میتواند به طور بسنده با موسیقی بیان گردد. آدم میتواند ببیند چرا آنها ممکن است چنین موقعیت فوق‌العاده را به خود بگیرند. در سمفونی یا موسیقی‌ی اطاقی عوامل بیان‌کننده حضور دارند، اما نه آشکارا مرتبط و وابسته‌ی احساسها آن‌چنان که ما با آنها در زندگی‌ی عادی رو — به — رو میشویم. در یک موسیقی‌ی همراه با سخنان و سرودهای مذهبی، موسیقی عموماً احساسات را به خاطر زیر مطلب قرار دادن پیامها بیان میدارد. در یک سرود تک، یا حتا در یک گروه سرود، موسیقی وضع و روحیه‌ی فردی و در حال امکان یک ردیف از آنها را بیان میدارد، لیکن ما احساسات را که اجرا شده باشد، و یا در صحنه‌ئی جلوی ما، وسیله‌ی هنرمندان، به تصویر درآمده باشند نمی‌بینیم. اجرای احساسها، زودتر و آماده‌تر در دسترس تصور نمایشی‌ست و در نتیجه، در دسترس اپرا که همچون یک پدیده‌ی نمایشی باشد. آنچه سازنده‌ی آهنگ، در اجبار با هماهنگی با اضطراریها و بایستگیهای نمایش از دست میدهد، با داشتن موجودات انسانی در شرایط زندگی — مانند همچون ابزاری که افراد درون ارکستر را تکامل می‌بخشند، دوباره به چنگ میاورد، در زندگی همه‌ی ما در درون خود، چنان که هملت میگوید، "آنچه از نمایش میگزرد" داریم — احساسهائی که نمیتوانیم یکپارچه بیانش بداریم و جامعه‌ی قراردادی به سختی میشناسدش. در اپرا، به هر روی، شخصیت‌های نمایشی خشم خود را فریاد میزنند و شادمانی‌ی خود زا با خنده بیان میدارند. آنان چنان اعمالی را با صداهائی انجام میدهند که تنها بیانگر نیستند، بل هم‌چنین به گونه‌ئی اجتماعی پذیرش‌پذیر. از آن که اکنون، آنان به قلمرو موسیقی هم چنان که زندگی تعلق دارند.

اپراها برابر جهان امروزین همانند تراژدی‌های یونانی هستند که هم‌چنین دربردارنده‌ی عوامل موسیقی بودند. در هیچ یک از هنرهای دیگر، احساسهای مردان و زنان، با همان اختلاط همگانی و خصوصی بودن، خود را نمایش نمیدهند. از آن که هرچند اپرا تکانهای موثری آشکار میکند که هر روز زندگی تیره و ناآشکارشان میگرداند، آن هم‌چنین تک ویژگیهای مشروح آنان را از میان چرخش خالص صدای موسیقی، پنهان میسازد. با بیان احساسها که در نمایشنامه‌ها ویژه‌اند، اما تنها وابسته به نوع یا طبقه‌ئی ویژه در موسیقی، اپرا شنوندگان خود را قادر میسازد هم چنان که شخصیت‌ها را، تا تحت تاثیر یک رشته‌ی آغازین و چند پهلو از پاکسازیها قرار گیرند که هرگز نیاز ندارند ریشه‌های واقعی‌شان شناخته شوند.

از میان این بیانگری، موسیقی ما را، در میان شنوندگان، رهنمائی میکند ناباوری‌ی خود، حس تردید و شک و یا جداشدگی از عملیات روی صحنه را متوقف کنیم. آن هر چیز را که شک و تردید به وجود میاورد، میشوید و از میان برمیدارد. آنجا که کوبش یا اثر احساس بسیار نیرومند است و احساسهای شنودی افزون گمراه‌کننده، چگونه میتوانیم از خوشنودی پرهیز کنیم. چگونه میتوانیم با این وحدت جادوئی‌ی به هم پیوستن‌های هستی و هستومندیها، همانسان متفاوت واژگان و موسیقی، مقاومت نمائیم.□