تبارشناسی نظری اپـرا*

Herbert Lindenberger

هربرت لیندِن برگر

ترجمهٔ امید رهنمایی

حدود سال ۱۸۰۵، درست در نیمه راه تاریخ اپرا، فردریش شلینگ فیلسوف بر آن شد تا «فلسفهٔ هنر» خود را با عبارتی دربارهٔ اپـرا و درام یونانی (شیوه‌ای که پیش‌تر در آثارش به چشم نخورده بود) خاتمه دهد:

> کمال آمیزش تمامی هنرها، پیوند شعر و موسیقی از طریق آواز، شعر و نقاشی از طریق رقـص و آمیزش آن‌هـا بـا یکدیگر است: آمیزشی که نمایانگر غایی‌ترین نشانهٔ موجود تئاتر یا به عبارت دیگر تئاتر عهد باستان است. امروزه ما تنها کاریکاتوری از این تئاتر یعنی *اپرا* را در دسترس داریم که اگر همانند دیگر هنرهای هماوردش از سبک شعری کامل‌تر و اصیل‌تری برخوردار می‌شد، می‌توانست ما را بی‌درنگ به اجراهایی از درام عهد باستان هـدایت کـند کـه آمیزه‌ای از آواز و موسیقی بودند[1].

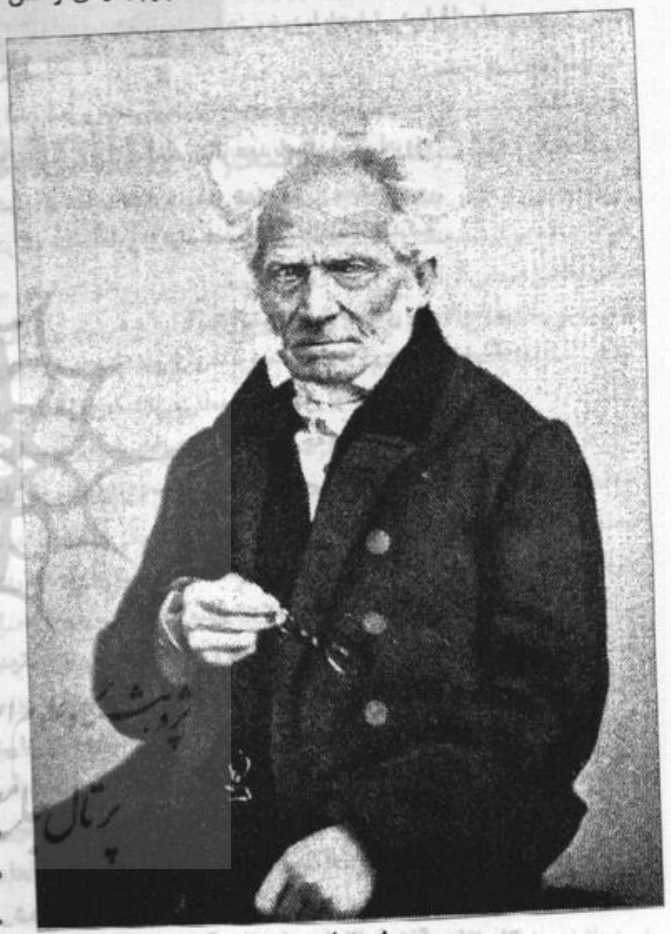
بیش از دو سده پیش از به نگارش درآمدن فلسفهٔ هنرِ شلینگ بنیان‌گذاران نظری فرم اپرا با پیش کشیدن فرم جدیدی برای بازسازی آرمان‌ها و قاعده‌های درام یونانی نظریه‌هایی ابراز کرده بودند که عبارت بالا تنها چکیده‌ای از آن‌ها به شمار می‌رود. با وجود این شلینگ از وضع کنونی فرم اپرا به وضعیت تنزل یاد می‌کند و آن را «کاریکاتوری» از الگوی باستانی می‌نامد که گویا قرار بود تا بـه رقـابت بـا آن پرداخته و جانشین آن شود. در عین حال جملهٔ پایانیِ عبارت بیانگر امیدی برای آینده نیز هست و چنان‌چه از فعلِ شـرطی عـبارت برمی‌آید، اگر هنرهای گوناگونی که اپرا گرد هم می‌آورد به «سبکی کامل‌تر و اصیل‌تر» دست می‌یافتند اپرا «می‌توانست» ما را به آن ژانر آرمانی که دیر زمانی است گمشده هدایت کند.

تمایز طعنه‌آمیز شلینگ میان توان‌مندی بالای اپرا و تنزل مقامی که دچار آن شده بود، نشانگر وضعیت بی‌ثبات و نگران‌کنندهٔ اپرا میان گونه‌های هنر در طول تاریخ خود است. از این گذشته اپرا کمال مطلوب فرمی به شمار مـی‌رفت ک بـه خـاطر تـوانـایی خـود در گردهم‌آوری «تمامی» هنرها، یا دست‌کم شمار زیادی از آن‌ها با یکدیگر توانایی ایجاد رضایت و لذت بیشتری را نسبت بـه هـر یک از هنرها به شکلی جداگانه داشت[2]. ارسطو خود از استدلال «بیش‌تر ـ بهتر ـ است» برای تأکید بر برتری تراژدی بـر حـماسه[3] اسـتفاده می‌کند: «تراژدی علاوه بر این که همه ویژگی‌های حماسه را دارد (حتی از وزن حماسه هم استفاده می‌کند) از افزوده‌هایی چون موسیقی و نمایش هم بهره‌مند است که لذت محسوس و چشمگیری را پدید می‌آورند». از سوی دیگر اپرا در مقام فرم هنری همواره به دلایلی چون ناخالصی ـ ملاکی که اغلب به‌خاطرش از سوی شنوندگان ستایش می‌شد، امتناع این فرم از محترم شمردن قانون‌ها و ویژگی‌های سه‌گانه تئاتر کلاسیک یعنی وحدت زمان و مکان و حقیقت‌نمایی، درگیری اپرا با دنیای تجارت و به‌خصوص به دلیل گرایش ویژه‌ای که به بدنام کردن خود به‌منظور تأثیرگذاری آنی بر شنوندگان دارد، سرزنش می‌شد.

هدف از این مقاله فراهم سازی قرائتی تاریخی برای شیوه‌های گوناگونی است که اپرا در آن‌ها ارزیابی و از نظر فرهنگی رده‌بـندی شده است. این که چه‌گونه در ارتباط با برخی از فرم‌های هنری ویژه‌ای که از قرار معلوم باید گرد هم آورد قلمداد شده است. چه‌گونه به فرم‌های دیگر موسیقایی بستگی می‌یابد؟ چه‌گونه می‌توان از اپرا به مثابهٔ نهاد سخن گفت و چه‌گـونه از راه مشـارکت آهـنگ‌سازان و لیبرتونویسان در نهاد محترم‌تری چون ادبیات شرکت می‌کند؟

Opera In History: From Monteverdi To Cage, Chapter Four: "Opera Among the Arts, Opera Among Institution", Stanford University Press, 1998

مردود شماری بی‌رحمانه شلینگ از اپرا در پایان «فلسفهٔ هنر» او کمابیش نمونه‌ای از شیوه برخورد با این فرم در نظام‌های زیباشناختی (وقتی اپرا اساساً مورد اهمیت قرار گرفت) است. رسالهٔ زیباشناختی به عنوان ژانر بیش از همه به یاری متفکران آلمانی به اوج رسید. این ژانر درواقع با اثر لاتین الکساندر باومگارتن به نام Aesthetika ۵۸ ـ ۱۷۵۰ شروع می‌شود که عنوان مبحث زیباشناختی از نام آن برگرفته شده است. رساله‌های زیباشناختی تا دوره کنونی هم با مجموعهٔ قراردادهای خود و نمونه‌های متأخری که آگاهانه براساس نمونه‌های قبلی شکل گرفته‌اند، ژانری ماندگار و شاخص باقی مانده‌اند و در بسیاری از شواهد چنان که برای کانت، شلینگ و هگل، به خدمت درآمده‌اند. تکوین و گسترش رساله‌های زیباشناختی با شکل‌گیری مفهوم جدیدی از نقش



شوپنهاور

هنر در چارچوب اندیشهٔ بشری همزمان شد، مفهومی که طبق گواهی «نقد قوهٔ داوری» کانت ۱۷۹۰ و وارثان آن هنر را صاحب قلمروی مستقل و جدا از دیگر فرم‌های فعالیت به شمار می‌آورد.

فراهم‌سازی چکیده‌ای از ژانرهای گوناگون در رساله‌ای برای تکمیل این قلمروی زیباشناختی نویا که داوری‌هایی درخور از ارزش نسبی آن‌ها به دست دهد، از ویژگی‌های این دست رساله‌ها به شمار می‌رود. با شکل‌گیری و گسترش ژانر اپرا، فرم‌های دیگر بیشتر برای تکوین دنیایی خصوصی (جدا از دیگر عرصه‌های فعالیت) و همچنین پدید آوردن ارتباط‌هایی متقابل با اپرا به‌پا خاستند. برای نمونه در رسالهٔ استدلالی خشک شلینگ، موسیقی، نقاشی و هنرهای تجسمی (آخرین گونه‌های هنر در حالت کلی) از چارچوب عرصهٔ بسته‌تر هنرهای تجسمی به معماری، نقش برجسته و پیکرتراشی بستگی می‌یابند.

وقتی اپرا در چارچوب این نظام‌های رده‌بندی شده پذیرا می‌شود، عموماً طبق نظر بازگفتهٔ شلینگ در ابتدای بحث ـ به‌عنوان فرمی به منظور آفرینش پیوندی درخور از هنرها ارزیابی می‌شود. اثر دیگر «تئوری عمومی هنرهای زیبا» ۷۴ ـ ۱۷۷۱ رسالهٔ قدیمی‌تر ج ـ ج زولتزر است که بیش‌تر به فرهنگ واژه‌های زیباشناختی[5] شبیه بوده و شامل مدخلی مشروح بر اپراست و اپرا را به «خاطر» توانائی‌اش در گردهم آوردن همهٔ توانایی‌های هنرهای زیبا در کنار یکدیگر «مستعد نایل شدن به شاخص‌ترین و مهم‌ترین فرم‌های دراماتیک» معرفی ولی به سرعت اضافه می‌کند: «اپرا راه طبیعت را ترک گفته است زیرا به دلیل کاستی‌هایی چون غلیان‌های بی‌مورد واژه‌ها و موسیقی، درخواست‌ها و فشارهای خوانندگان اپرا و استفادهٔ بسیار از زرق‌وبرق‌های صحنه‌ای حتی بهترین اپراها هم بی‌ارزش و بدنام شده‌اند». زولتزر در ادامه می‌نویسد: «اگرچه اپرا ممکن است به خاطر بدقوارگی رایج‌اش تحقیرآمیز باشد... اما می‌تواند بسیار مهم و قابل احترام گردد». او در نهایت مدخل خود را با این عبارت به پایان می‌رساند: «هیچ‌یک از آثار هنری نمی‌تواند سرزندگی و تحرک اپرا را با به «کارگیری» چشم، گوش و تصور بیافریند در حالی‌که در آن واحد نمایشگر تمامی خلجان‌های حاکی از گونه‌های شور و حرارت هم باشد».[6]

البته چندی پیش از آن که زولتزر مدخل خود را به نگارش درآورد این دیدگاه به سنتی ادبی در مباحثه‌های اپرا بدل شده بود. زولتزر خود چندین‌بار به نوشتهٔ تأثیرگذار کُنت آلگاروتی با نام «مقاله دربارهٔ اپرا»[7] ۱۷۵۵ باز می‌گردد که انگاره‌ای از اغوا اپرا از خاستگاه‌هایش همراه با امیدی برای اصلاح آن فراهم ساخته بود. آلگاروتی در صفحهٔ اول مقاله‌اش اعلام می‌کند: «جذاب‌ترین ارکان و ویژگی‌های شعر، موسیقی، پانتومیم، رقص و نقاشی به زیبایی در اپرا ترکیب شده‌اند. اما درست در صفحهٔ بعد با مقایسهٔ «اپرا با ماشین انگاره موردپسند قرن هجدهمی به استدلال در مورد وضع ناگوار کنونی این فرم می‌پردازد: اپرا همچون ماشین است که هر چه کامل‌تر و پیچیده‌تر می‌شود گرایش بیش‌تری به از رده خارج شدن پیدا می‌کند».[7] گذشته از این، با در نظر گرفتن علاقهٔ وافر گلوک به آلگاروتی و مقالهٔ او که در صف نخست مبحث‌های اپرایی نیمهٔ دوم قرن هجدهم و در پس زمینهٔ اصلاحات اپرایی گلوک قرار می‌گرفت، تصور این نکته دور از انتظار است که زولتزر به شکلی تصادفی از مقدمهٔ گلوک بر «آلسیست»[8] به‌عنوان نمونه‌ای کامل و بارز یاد کرده باشد. اما در حالی که مقالهٔ آلگاروتی ناکامی اپرای عصر خویش را به شکل هماهنگی و نگه‌داری مؤلفه‌های گوناگون هنرها در اپرا در

تلاقی با یکدیگر نسبت می‌دهد، زولتزر گناه این قول فرمیک را صرفاً به فرهنگ‌هایی نسبت می‌دهد که اپرا به یاری آن‌ها به شکوفایی رسیده است. به این ترتیب در اروپای شمالی مشکل در پس دربارهایی نهفته است که به نوبه‌ای از دوستداران اپرا قلمداد می‌شوند، در حالی‌که در سالن‌های تجاری ایتالیا، عوامل هنری مجبورند تا برای خشنود ساختن هواداران صرفاً مالی اپرا خود را مورد تردید قرار دهند.

از این گذشته هر چند رساله‌های زیباشناختی ـ هم ممکن است در ارزش‌گذاری‌ها و رده‌بندی‌های جداگانه فرق داشته باشند ولی به رواج دیدگاهی بری از درگیری‌های فرهنگی هم می‌پردازند که زولتزر برای اپرای زمانهٔ خود ویران‌گر می‌پنداشت در نتیجه روشن است که اپرا در طول ارتباط‌های خود با پهنه‌های دیگر با زیباشناختی و تجارت (و گاه هر دوی آن‌ها در آن‌واحد) دستخوش دگرگونی‌های زیادی بوده است. از آن‌جا که بررسی این ارتباط‌ها نیازمند زمینه‌سازی تاریخی گسترده‌تری است این بحث را کمی به تأخیر می‌اندازیم و ابتدا به این بحث می‌پردازیم که اصلاً روند اندیشهٔ هنری تکوین یافته در تفکر آلمان قرن هجده و ابتدای سدهٔ نوزده چه‌گونه خود را با اپرا وفق داده است؛ بدون شک این روند در بهترین حالت ممکن اپرا را فرمی برآورد می‌کند که پس از دورهٔ کوتاه شکوفایی نخستین خود شاید در آینده‌ای خیالی به ارزشی زیباشناختی دست یابد. هنگامی که اپرا در رساله‌های زیباشناختی پیش کشیده شد به جای این‌که زیر شاخه درام به شمار رود به‌عنوان شاخه‌ای از موسیقی مطرح شد و درام بیش‌تر در زمرهٔ رهنمودهای شعری قرار می‌گرفت جالب این که تا پیش از چاپ رسالهٔ شوپنهاور ۱۸۱۹ که موسیقی را والاترین هنرها برآورد می‌کرد، شعر در پانتئون زیباشناختی در مقام نخست قرار داشت. بدین ترتیب در قلمرویی که اپرا را در رده موسیقی قرار می‌دهد کاستی‌های سنتی موسیقی به اپرا نیز نسبت داده می‌شوند. لازم به یادآوری است که کانت در «نقد قوهٔ داوری»[۹] هرگز از اپرا حرفی نمی‌زند و موسیقی را هم در سلسله مرتبه‌های زیباشناختی خود در جایگاهی پایین قرار می‌دهد و به جای آن که اپرا را به خرد وابسته بداند به «عواطف» وابسته می‌داند و خرد را به هنر والاتر شعر نسبت می‌دهد. موسیقی برای کانت «بیش‌تر جنبه‌ای تفریحی دارد تا فرهنگی» و از طرف دیگر او موسیقی را «فاقد مدنیت قطعی و معین» می‌داند و آن را با رایحهٔ دستمالی معطر مقایسه می‌کند که در هوا پخش می‌شود.[۱۰]

غرض‌ورزی کانت در مورد ناتوانی‌های عقلانی موسیقی حتی تسلی بعد از او و در برخورد صمیمی‌تر و مفصل‌تر هگل با موسیقی در سخنرانی‌هایش بر زیباشناختی هم به چشم می‌خورد که پس از مرگ او چاپ شدند. رده‌بندی هگل از هنرها چون رده‌بندی او از دوره‌های تاریخی در «فلسفه تاریخ» و شیوه خودآگاهی در «فلسفه روح» بنابر مرحله‌هایی تاریخی رده‌بندی شده است که فرم‌هایی ویژه را در برمی‌گیرند.

از درون نظام زیباشناختی هگلی معماری بازنمودِ فرمِ ابتدایی‌ترین مرحله یا به قول هگل عصر بدوی یا «سمبلیک» است. دوم پیکرتراشی است که بازنمود مرحلهٔ «کلاسیک» به شمار می‌رود در حالی‌که ادبیات، موسیقی و نقاشی به ترتیب هنرهای مرحلهٔ «رمانتیک» برآورد می‌شوند و به تمامی دورهٔ پست کلاسیک باز می‌گردند که با درون‌گرایی و ذهنیت بی‌سابقه‌ای نسبت به دوره‌های قبلی تمدن توصیف می‌شوند.

آشکار است که در نظام هگل نیز چون بیش‌تر نظام‌ها، چه هنرها در دوره‌های بی‌زمان و چه چون هگل بر اساس تاریخی بررسی شوند ادبیات همچنان در بالاترین رده قرار می‌گیرد. با این همه موسیقی به دلیل ابراز معنویت ویژه‌اش در جایگاهی بالاتر از نقاشی ـ نزدیک‌ترین همسایه‌اش، قرار می‌گیرد. هگل می‌نویسد: «جایگاه واقعی آثارِ [آهنگساز] فراتر از معنویتی ساختگی، چون آوایی خالص باقی می‌ماند و درکپر شدن آهنگساز با موضوعِ [متنی ادبی] نه به تکوین چیزی خارجی بل به‌گونه‌ای آزادی ویژهٔ زندگی درونی و گونه‌ای خشنودسازیِ خویش می‌انجامد و در بسیاری از قالب‌های موسیقی حتی تضمینی است که در نهایت فرد را در جایگاه هنرمند از درون مایهٔ متن رها می‌سازد.[۱۱] آشکار است که در محدودهٔ چارچوب هگلی، اپرا بیشتر از جنبهٔ موسیقایی‌اش ارزنده به شمار رود تا برای متن یا حتی گونه‌ای پیوند آن دو با یکدیگر. هگل در بخشی از بحث خود آشکارا به مخالفت با نظریهٔ کماکان معتبر گلوک می‌پردازد[۱۲] که او برای دفاع از شیوهٔ کاری خود در اپراهای اصلاحی‌اش پیش کشیده بود و اظهار می‌کند که «متن خادم موسیقی است». هگل در جایی دیگر می‌نویسد: «ما خصوصاً به‌خاطر زبان و گویش آلمانی‌مان متن را خیلی کم و شاید هرگز نمی‌فهمیم. گذشته از این‌ها گرایشی غیرموسیقایی خواهد بود اگر تأکید اصلی گیرایی اثر را بر متن قرار دهیم».[۱۳] شگفت این که با وجود بی‌اهمیتی لیبرتو در برداشت هگل از اپرا، او در نهایت رسیتاتیو را بر آریا برتری می‌دهد، او حتی یادآور می‌شود که شنوندگان ایتالیایی تا چه اندازه در سالن‌های اپرا به رسیتاتیوها کم اهمیت می‌دهند. با این همه هگل با آن‌چه «خصلت نمایی جزئیات» می‌نامد و آن را به «خردِ خشک آلمانیِ ما»[۱۴] وابسته می‌داند هم بی‌حوصله برخورد می‌کند ولی این شیوهٔ خصلت نمایی را از شیوهٔ بی‌خیال و به دور از خودآگاهی روسینی نیز جدا می‌سازد؛ در واقع او طبق مشاهداتش حتی از این که «روسینی هم اغلب به متن وفادار نیست و با ملودی‌های آزاد و بی‌قید و بند خود در بلندی‌ها اوج می‌گیرد»،[۱۵] خشنود است.

بنابر شواهد تاریخی هگل با تماشای برخی از اپراهای روسینی دروین بسیار مسحور شده بود. در واقع روسینی از اندک آهنگسازانی است که نامش بارها در سخنرانی‌های هگل بر زیباشناختی به چشم می‌خورد. ولی از آن‌جا که هگل به درون مایهٔ متن ارجی نمی‌نهد در نهایت شخصیت آفرینی او از روسینی باوری منفی نسبت به آهنگساز پدید می‌آورد. در جایی دیگر هگل بی آن که از فرد خاصی نام برد آهنگسازانی را که از ساختارهای صرفاً موسیقایی پیروی می‌کنند و از پردازش بیش از اندازهٔ درون‌مایه‌ها می‌پرهیزند مورد توجهی ویژه قرار می‌دهد، هر چند در ادامه می‌افزاید: «بسیارند آهنگسازان با قریحه‌ای که اغلب در طول زندگی خویش بی‌مغز و جاهل باقی می‌مانند».[۱۶] این جنبهٔ منفی موسیقی

در بخش نهایی سخنرانی‌های هگل در بحث او در مورد درام ـ والاترین ژانرهای ادبی نزد او ـ بیش از پیش به چشم می‌خورد. در نهایت هگل، با دستیابی به آخرین ردهٔ دیالکتیکی خویش اکنون دیگر قادر است تا آشکارا اپرا را در رده‌ای پایین‌تر از درام قرار دهد. از این دیدگاه «عظمت آشکارهٔ برون‌گرایانهٔ اپرا با گونه‌ای «درون مایهٔ... یکسر بری از قرابت‌های خردمندانه»[17] پیوند می‌یابد. با وجود این او از فلوت سحرآمیز به عنوان بهترین اپرایی که «هنرمندانه از آب درآمده» و نمونهٔ بارز ژانر اپرا نام می‌برد و بحث خود را با یادآوری این نکته به پایان می‌رساند که اپرا در نهایت «ما را به حال و هوای خواندن یکی از داستان‌های هزار و یک شب می‌رساند».[18] بدون شک هگل در مقام جهان‌گرد می‌توانست با تماشای اپراهای روسینی دروین، خود را غرقه در موسیقی سازد ولی با بر تن کردن ردای فلسفه

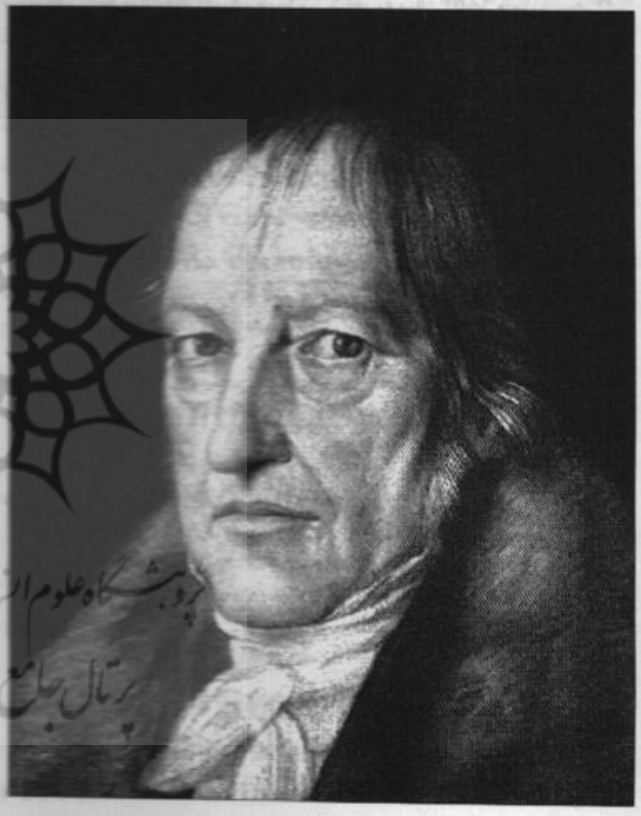
آلگاروتی

ناچار از ترک لذت‌های بی‌معنی و پوچ موجود در اپرا و ادبیات فانتزی می‌شد. اگرچه نظام هگلی در همهٔ رویکردهای ارزشی در تقابل با نظام شوپنهاوری قرار می‌گیرد ولی نگرش این دو فیلسوف به اپرا گواه بر شباهتی شگفت‌انگیز است. برخلاف بیشتر فیلسوفان آلمانی شوپنهاور رساله‌ای جداگانه بر زیباشناختی از خود برجای نگذاشت ولی از آن‌جاکه هنر اصولاً نقشی بنیادی در فلسفهٔ او بازی می‌کرد ـ به یاری اثر بنیادی خود «جهان به مثابهٔ اراده و تصور» بحث‌های خود دربارهٔ هنرها را مطرح ساخت. در رده‌بندی شوپنهاور از هنرها برخلاف دیگر فیلسوفان به جای ادبیات، موسیقی است که در مقام نخست جای می‌گیرد. ستایش‌های بیکران او از موسیقی بیانگر اوج باورها و تصورهای ممکن دربارهٔ موسیقی و به خصوص موسیقی‌سازی است که در دههٔ ۱۷۹۰ به یاری مبحث‌های موسیقایی *لودویگ تیک*،[19] *ویلهلم واکنرودر*[20] و *ا. ت. آ. هوفمان*[21] شکل گرفته بود. در چارچوب نظام گسترده‌تر شوپنهاور موسیقی برای فرار از رنج‌های اراده، «این اصل متافیزیکی ناآرامی و تلاطم که در هستی چیزها پیداکراست» به همراه تمرین توبه و انکار نفس به روشی بنیادی بدل می‌شود. در نظر او موسیقی، این «خاص‌ترین جوهر»، آمرزشی فراهم می‌کند که با تقدمش بر دیگر فرم‌ها به الوهیت می‌رسد، زیرا ما را به «قلب هستی و «دنیای پیش از چیزها»[22] که درعین حال همان «دنیای درون چیزها»[23] است، رهنمون می‌شود و درست در این‌جاست که شوپنهاور هر چند خیلی کوتاه، با هگل هم‌آوا می‌شود: برای هر دوی آن‌ها متنی که موسیقی برای آن نوشته می‌شود مناسبتی ناچیز با تجربهٔ بی‌بدیل خود موسیقی دارد و آهنگسازانی که بیش از اندازه به متن ارج می‌نهند به روان و ذات موسیقی خیانت می‌کنند؛ و در این بین هایدن، تنها فردی است که شوپنهاور او را در کنار روسینی به خاطر تلاش برای بازآفرینی آواهای طبیعت در «فصل‌ها»[24] سرزنش می‌کند. با قبول این که متن باید بیش از هر چیز براساس اصل هم‌خوانی با موسیقی نوشته شود، شوپنهاور نیز چون هگل اصل پنهان در پشت اصلاحات گلوک را رد می‌کند چراکه در نظر او واژه‌ها تنها «افزوده‌های نامأنوسی از درجه دوم ارزش»[25] هستند. دیگر این که او نیز مانند هگل زیر نفوذ موسیقی روسینی است زیرا در نظرش «موسیقی روسینی خالصانه و آشکارا به زبان خود سخن می‌گوید و هیچ نیازی به واژه‌ها ندارد».[26]

فردریش تئودر فیشر[27] در میان فیلسوفان اندکی قرار می‌گیرد که اپرا را به مثابهٔ ژانری مستقل و جدی می‌پنداشتند. رسالهٔ او به سال ۱۸۵۷ در انتهای سدهٔ نظریه پردازی جدی در مورد هنرها قرار می‌گیرد که با باومگارتن آغاز شده بود. برای فیشر نیز چون استاد او هگل، درام شعری در بالاترین رده قرار می‌گیرد. با وجود این، اپرا که آمیزشی از درام و موسیقی است در نظام او چنان نمایان می‌شود که همراهی این دو در بیان احساسات[28] شدت می‌یابد.[29] نظریهٔ اپرایی فیشر که *دون جووانی* را به خاطر به تصویر کشیدن «شعر احساسی»[30] به مثابهٔ الگویی غایی برمی‌گزیند، بسته و هنجارگرا است. در این میان آثار اندکی چون اپراهای اصلاحی گلوک استاندارد برآورد می‌شوند، در حالی که عروسی فیگارو به خاطر «کنش بیش از اندازه» و فلوت سحرآمیز به دلیل «فقدان کنش لازم» مورد انتقاد قرار می‌گیرند.[31] علاوه بر این اپراهای تاریخ بنیانی چون بخشایش تیتو و اوگونوها هم به این دلیل که بیشتر به درام وابسته‌اند تا به موسیقی، بیش از اندازه وابسته به زندگی روزمره به شمار می‌رود.[32] در واقع، وقتی شاخه‌ای عام ـ مانند اپرا در نظام فیشر ـ در نظامی بررسی می‌شود، چنان خشک و بی‌روح می‌گردد که تنها کاربرد آن یاری رساندن به بررسی نظام یا دست‌کم کمک به گرایش‌های فکری نویسنده‌اش می‌شود.

در این میان نظریه‌ای دیگر که نقطهٔ اوج اندیشهٔ هنری آلمان به‌شمار

می‌رود، با درایتی بس بنیادی‌تر از فیشر در سال ۱۸۵۰ شکل می‌گیرد. برخلاف دیگر رساله‌هایی که در مورد آن‌ها بحث شد، نویسندهٔ این رساله نه فیلسوف است و نه چندان موشکافانه با مبحث برخورد می‌کند و تنها شکلی تعدیل‌شده از ویژگی‌های سبک‌گفتاری رساله‌های قبلی را به‌دست می‌دهد. بحث از اثر «هنری آینده»[۳۳] رسالهٔ بلاغی پرشور واگنر است؛ اثری که با مشارکت فعالانهٔ او طی سالیان پیاپی در پهنهٔ سیاست بیشتر مناسبت دارد تا با قلمروی زیباشناختی که او بعدها انرژی خود را به‌عنوان نظریه‌پرداز و آهنگسازی شاغل معطوف آن ساخت. اثر که اهدایی به فویر باخ بوده و در اوج ستایش واگنر از او به نگارش درآمده است؛ با رد مفهوم تجرید والای فلسفه‌های پیشین به نیاز افزوده شدن آن به باور فویر باخی از ویژگی «انسانی» تکیه می‌کند. رساله با وجود سبک کمابیش «غیرفلسفی» خود همچون وارث یک قرن نظریه‌پردازی دربارهٔ ذات،



هگل

منبع‌ها و شاخه‌های هنر است که چون دیگر رساله‌ها دنیایی مستقل از دیگر عرصه‌های فعالیت برای هنر در نظر می‌گیرد.[۳۴] با وجود این، این دنیا برای واگنر در قلمروی بی‌زمان تعریف نمی‌شود بل بیانگر و دستاورد چیزی است که او Volk[۳۵] می‌نامد. واگنر در این‌جا بر تاریخ هگل از فرم‌های هنری و همچنین آشکارسازی ایدئولوژی ملی‌گرایانه‌ای تکیه می‌کند که در همان دوره همچون ایدئولوژی نوپای هنر خودمختار در حال تکوین بود؛ درواقع بخشی از دستاورد واگنر در این‌جا وابسته ساختن این ایدئولوژی‌ها به یکدیگر است.

واگنر نیز چون نظریه‌پردازان قبلی که هنر را به‌عنوان قلمروی جدا از دنیای روزمره برآورد می‌کردند با مقایسهٔ هنر با آن‌چه مُدروز[۳۶] می‌نامد، از خودمختاری هنر دفاع می‌کند و هر چند بحث او در طول رساله انتزاعی باقی می‌ماند ولی با واژه‌هایی چون «رسوم»، «خودمحوری» و «ناپهنجاری» توصیف می‌شود. در حقیقت بحث واگنر نیز مانند رساله‌های قبلی بیشتر بر عرصهٔ فرم‌های جداگانه و ژانرهای هنری متمرکز می‌شود. در نظر او سه فرم بنیادی وجود دارند که یک سر انسانی[۳۷] بوده و بدون نیاز به لازمه‌های فرابشهٔ خلق شده‌اند[۳۸]: رقص، موسیقی و شعر. لازم به یادآوری است که دو فرم موسیقی و شعر در این‌جا با والاترین فرم‌های هگل در سه هنر رمانتیک، او همخوانی دارند. واگنر برخلاف پیشینیان خود هنر را دستاوردی پایان‌یافته نمی‌پندارد بل از «توان‌مندی» آفرینش و بیانگری هنر سخن می‌گوید. باید یادآور شد که تأکید او بر بخشی از فعالیت است که به آفریننده و اجراکنندهٔ اثر بستگی دارد و به سیاست موجهی که به شنوندگان عام وابسته است حتی کمترین ارزشی هم داده نمی‌شود. هنرهای فرعی برحسب به کارگیری لازمه‌های غیرانسانی شامل معماری، پیکرتراشی و نقاشی می‌شوند که دو مورد اول بر دوره‌های پیش‌تر و مورد سوم بر نخستین و نازل‌ترین رده‌های هنرهای رمانتیک هگل منطبق هستند.

شعر و به‌خصوص درام شعری (بار دیگر چون هگل و درواقع مطابق با بیشتر نظریه‌پردازان زیباشناختی قبل از واگنر) در میان سه فرم بنیادی در بالاترین رده قرار می‌گیرند. در این‌جا واگنر دوره‌های اوج درام شعری یعنی یونان قرن پنجم و انگلستان عصر الیزابت را به تصویر می‌کشد (که هر دو بازتابی از تقدیس و مشروعیت این دو عصر تاریخی در نقد رمانتیک آلمانی نیمهٔ دوم قرن نوزدهم هستند)، واگنر در هر دو نمونهٔ خود از ژانری یاد می‌کند که ریشه در روح Volk دارد. درواقع Volk در آن‌واحد به شنونده‌ای بدل می‌شود که به تجربهٔ ژانر اپرا می‌پردازد و به این ترتیب توازنی این توان‌مندی را خواهد داشت تا به درام مردمی[۳۹] یا فولک هم بدل گردد. پیوند دوبارهٔ گونه‌های هنری به یاری اپرا که صورت آرمانی واگنر از درام شعری و به خصوص تراژدی است بعدها چون سکوی پرشی نمایان شده و او را قادر می‌سازد تا به بازآفرینی ژانر اپرا به پردازد.

برخورد با آهنگسازی که درام را بر موسیقی «برتری» می‌دهد شگفت‌انگیز می‌نماید و از آن عجیب‌تر این‌که بحث واگنر از موسیقی تنها شامل اشاره‌هایی اندک به اپرا در مقام ژانری هنری می‌شود. برای واگنر حتی آریاهای اپرا هم نمادی از نابودی ترانه‌های محلی هستند و اپرا در مقام نهاد نمایان‌گر دنیای مُدروز[۴۰] است. بخش طولانی بحث واگنر دربارهٔ موسیقی نه بر فرم‌آوازی بل بر بخش‌های سمفونیک متمرکز می‌شود و از نمونه‌های موسیقایی هایدن، موتسارت و بتهوون به‌عنوان والاترین نمودهای فرمیک موسیقی در تاریخ یاد می‌کند. در این‌جا واگنر خود را وارث‌الوهیت موسیقی‌سازی یا اصولاً موسیقی ناب قلمداد می‌کند که این شیوه برخورد چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، به پیش‌بینی‌های رمانتیک‌های نخستین آلمان[۴۱] باز می‌گردد. واگنر در بخش بعدی رساله در بحث

از تراژدی یونان و عهد الیزابت با پیش کشیدن تبارشناسی زیرکانه‌اش روندی که بعدها برای پیوند موسیقی سمفونیک با درام شعری پیشه کرد را توجیه و در عمل ستایش می‌کند. نکوهش آشکار اپرا در طول تاریخ زیبشناختی آلمان کافی است تا واگنر سودجویانه دست‌کم چون اسلافش اپرا را همزمان با پیش کشیدن فرم تازه‌ای که یکسر در درون قالب والاتر «هنر» قرار می‌گیرد به شدت مورد تردید قرار دهد.

واگنر با حرکت به‌سوی طرح پیوند تازهٔ گونه‌های هنری به شکلی کوتاه به اپرا باز می‌گردد تا الگوهای کارا را به عنوان پیش درآمد برگزیند. الگوهای پیشنهادی او موتسارت و گلوک یعنی همان الگوهایی هستند که نمونه‌های ناب هنر اپرا (وقتی اصولاً به آن‌ها استناد شد) در رساله‌های قبلی به شمار می‌رفتند.[۳۳] در نتیجه تبارشناسی آفریدهٔ واگنر برای درام‌های موسیقایی‌اش (که در زمان به نگارش درآمدن این رساله هنوز نوشته نشده‌اند) می‌تواند شامل سمفونی کلاسیک، تراژدی‌های بزرگ دو دوره یاد شده و دست آخر اپراهای دو آهنگساز قبلی باشد که دارای ارزش هنری بودند.

پیوند هنری مورد نظر واگنر ابداً آمیزه‌ای خنثی از هنرها نیست بل آمیزه‌ای است که به یاری درام هنرهای مختلف را شامل می‌شود. مفهومی قابل توجه که عظمت جایگاه درام در رده‌بندی او و اغلب اسلافش از هنرها را حفظ می‌کند. واگنر می‌نویسد: «والاترین اثر هنری گروهی درام است و تنها وقتی به *توان‌مندی کامل* خود می‌رسد که *تک تک فرم‌های هنری در اوج توانایی* خود قرار داشته باشد»،[۴۳] از آن‌جاکه مفهوم Volk برای نظریهٔ واگنر هم از نظر تبارشناسی هنر و نیز از نظر جامعه‌ای که هنر باید به آن بستگی یابد دارای ارزش است، نیاز به مردم برای تصویب این نظام لازم و ضروری است: «هر فرم منفرد هنری می‌تواند برای *تفهیم کامل* به شنوندگانِ گروهی و تنها برای ایجاد ارتباطی دوجانبه با دیگر هنرها از طریق چارچوب درام آشکار شود و از این راه هر فرم هنری به دریافتی متقابل از فرم دیگر دست یابد»،[۴۴] در نتیجه سه فرم بنیادی رقص (در حالت کلی شامل حرکت‌های اندام در صحنه)، موسیقی و شعر به سه فرم فرعی می‌پیوندند تا آمیزهٔ مرکب فرمیکِ تازه‌ای را پی‌ریزی کنند. معماری (در حالی‌که تا ظهور بایرویت هنوز ربع قرن باقی‌است) نقشی مهم در طراحی آرمانی تئاتر بازی می‌کند و نقاشی هم جایگاه مناسب طبیعی خود را در طراحی صحنه بازی می‌کند. از این گذشته اگر بازیگر را به مفهوم روان پیکرتراشی فرض کنیم که در حال «به کارگیری و ادارهٔ جسم خویش» است، حتی پیکرتراشی هم جایگاه خود را در این آمیزه بازی خواهد کرد.[۴۵]

اگر نظرهٔ ابتدایی واگنر با نمونه‌های آثار موسیقایی گران‌مایه‌ای که پدید می‌آورد، حمایت نمی‌شد ـ حتی بدون در نظر گرفتن دگرگونی ریشه‌ای تاریخی ممکن شده به یاری آن‌ها ـ از گیرایی چندانی برخوردار نمی‌شد. با این حال، نظریهٔ واگنر وارث یک قرن اندیشه دربارهٔ ذات هنر ـ خاستگاه‌های آن، ارزش هنر میان دیگر کوشش‌های انسانی، تقسیم‌هایش و ارزش هنرها نسبت به همدیگر است. حتی مفهوم *اثر هنری گروهی*[۴۶] که به تئوری و عمل واگنر به شدت وابسته است به‌عنوان اوج گرایش برای دستیابی به نظامی یگانه از هنرها به شمار می‌رود که به خاستگاه‌های فرم باز می‌گردد و بارها در قرن قبلی گوشزد شده بود.

با وجود این واگنر یکباره بر آن شد تا جنبه‌ای مهم از نظریهٔ خود را تغییر دهد: در حالی‌که درام به مثابهٔ ژانری برای پیوند دیگر هنرها در *اثر هنری آینده* به‌شمار می‌رود، در نهایت ادارهٔ امور به دست موسیقی سپرده می‌شود. این دگرگونی تنها دستاورد هنرمندی نیست که پیشه‌اش همواره آهنگسازی بوده است (بدون در نظر گرفتن ادعاهای او در ساختن درام) گذشته از این‌ها از وفاداری به مبحث فلسفی تازه‌ای که اثر شوپنهاور باشد متأثر است. اگرچه «جهان به مثابهٔ اراده و تصور» در سال ۱۸۱۹ چاپ شده بود ولی تا دههٔ ۱۸۵۰ و چاپ رسالهٔ واگنر و اثر بعدی او «اپرا و درام»[۴۷] که هدف از آن‌ها پی‌ریزی شالودهٔ نظری جنبش او بود ـ به گسترهٔ وسیعی از خوانندگان دست نیافت؛ واگنر خود اثر شوپنهاور را به پیشنهاد گئورگ هِروِگ[۴۸] شاعر به سال ۱۸۵۴ خوانده بود. اگر جانبداری واگنر از درام در مقام والاترین هنرها بیانگر تداومی از جریان نظری زیباشناختی بود، اشتیاق تازهٔ او به شوپنهاور نه تنها موجب شد تا او از آن‌چه نظری مردود در رده‌بندی هنرها به شمار می‌رفت، جانبداری کند بل پایان حلقهٔ نیبلونگ را از خوش‌بینی فویر باخی به بدبینی شوپنهاوری نیز بدل کرد.[۴۹] واگنر با گرایش تازه به جانبداری از زیبایی‌شناختی شوپنهاوری توانست تا از آثار خود نه به‌عنوان درام ـ موسیقی (واگنر این ترکیب را نمی‌پذیرفت چون موسیقی را نسبت به دیگر فرم‌ها در درجهٔ دوم ارزش قرار می‌داد) بل به «آشکارسازی کردارهای موسیقایی» یاد کند.[۵۰] پیروزی نهایی موسیقی به‌عنوان «نخستین در میان برابرها»[۵۱] در چارچوب این نظام یکپارچهٔ هنرها در عنوان یکی از فصل‌های *تولد تراژدی نیچه* ۱۸۷۲ ـ که زمانی مرید واگنر بود ـ به نام «خارج از روان موسیقی»،[۵۲] تأیید می‌شود که شاید تأثیرگذارترین عبارت در مورد ذات و تأثیر هنر در آخر قرن نوزدهم هم باشد.

پانوشت‌ها

۱. Schelling, Philosophie, P.3 80. این رساله که به منظور سخنرانی‌های بین سال‌های ۱۸۰۲ و ۱۸۰۵ گردآوری شده بود، بیش از ۵۰ سال پس از مرگ نویسنده برای نخستین‌بار به چاپ رسید.

2. Aristotle , poetics, in Russell and Winterbottom, eds./ Classical literary Criticism, p.89.

3. Epic.

4. Schelling, Philosophie, p.163.

5. Kunstwörter.

6. J.G. Sulzer, General Theory of the Fine Arts. [Allgemeine Theorie.]

7. Algarotti, Essay on Opera, [Saggio], pp.1,2.

8. Alceste.

9. Kant, Critique of Judgment.

۱۰. همان. ص. ۱۹۸، ۱۹۹ و ۲۰۰.

11. Hegel, G.W.F. Aesthetics. Lectures on Fine Art. Trans .T.M. knox. 2 Vols. Oxford: Clarendon Press , 1975. Vol. 2.p. 895.

۱۲. همان. جلد دوم. ص ۹۳۲.

۱۳. همان. جلد دوم. ص ۹۰۱.

۱۴. همان. جلد دوم. ص ۹۴۸ و ۹۴۹.

۱۵. همان. جلد دوم. ص ۴۹۴.

۱۶. همان. جلد دوم. ص ۹۵۲.

۱۷. همان. جلد دوم. ص ۱۱۹۱.

۱۸. همان. جلد دوم. ص ۱۱۹۲.

19. Ludwig Tieck.

20. Wilhelm Wackenroder.

21. E.T.A. Hoffmann.

برای مطالعه بیشتر دربارهٔ موسیقی‌سازی یا موسیقی محض (ناب) بنگرید به: Dalhaus, Idee.

22. Universalia ante rem.

23. Universalia in re.

24. Schopenhauer, World us will and representation, vol.I, pp. 263 _ 264.

۲۵. همان. جلد دوم. ص ۲۲۸.

۲۶. همان. جلد اول. ص ۲۶۲.

27. Friedrich Theodor Vischer.

28. Gehalt.

29. Vischer, Aesthetik, p.1112.

۳۰. همان.ص ۱۱۱۷.

۳۱. همان.ص ۱۱۱۳ و ۱۱۱۴.

۳۲. همان.ص ۲۰ ـ ۱۱۱۹.

33. The Art Work of the Future.

۳۴. بنگرید به Grey, Thomas, Wagner's Musical Prose. pp. 267 - 68.

این اثر در نوع خود برای بررسی نظریه‌های واگنر بر اندیشه‌های زیباشناختی ـ تاریخی او سایر آثار بدیع‌تر است. برای نمونه، او در این اثر مفهوم ملودی از نثر واگنر را در ارتباط با نظریه‌های قبلی از زولتزر تا شوپنهاور بررسی می‌کند.

۳۵. برای مطالعهٔ بیشتر دربارهٔ نقش Volk (ملت) در آثار واگنر بنگرید به بخش

Wagner, Richard, Gesammelte schriften, Ed., Julius kapp.

14 vols . Leipzig : Hesse und Becker, n.d.[ca.1914]. vol. 10:

57 - 62. "The People as Generating Power for the Work of Art".

مکرر هنری آینده» شامل صفحه‌های ۳۷ تا ۱۸۵ از همین جلد است.

36. Wagner, Gesammelte Schriften, vol . 10, "Mode" pp. 56 - 67

37.Reinmenschlich.

۳۸. همان . جلد دهم . ص ۷۴.

۳۹. همان . جلد دهم . ص ۱۱۱. "Volkskunst Werk"

۴۰. همان . جلد دهم . ص ۹۷ و ۹۸.

۴۱. برای مباحثه دربارهٔ چگونگی پردازش واگنر بر موسیقی ناب برای اهدافش بنگرید به:

Dalhaus, Idee, pp.24 - 33.

برای دستیابی به برداشتی دقیق‌تر بر مبنای مباحثهٔ Dalhaus و چگونگی آن بنگرید به:

Grey, Wagner's Musical Prose. pp. 1 - 50 : "Questions of Autonomy".

42. Wagner, Gesammelte Schriften, Vol. 10, pp. 129 - 130.

۴۳. همان. جلد دهم. ص ۱۵۸.

۴۴. همان. جلد دهم. ص ۱۵۸.

۴۵. همان. جلد دهم. ص ۱۶۲.

46. Gesamt Kunstwerk.

47. Opera & Drama.

48. Georg Herwegh.

Grey, Wagner's Mucical Prose , pp. 4, 16 - 17. ۴۹. بنگرید به

که در آن نویسنده در مباحثه‌ای جالب می‌کوشد تا برتری نهایی موسیقی بر متن از سوی واگنر را بیش‌تر از تجربه‌های او در آهنگسازی متأثر بداند تا از مطالعهٔ او بر آثار شوپنهاور.

50. Wagner, Gesammelte Schriften, Vol. 13, p. 123: "On the Term 'Music Drama'"

واگنر مخالفت خود را با اصطلاح عام درام ـ موسیقی در این بخش از کتاب (۱۸۷۲) مطرح می‌کند. هرچند تا امروز همچنان برای نام‌گذاری آثارش به کار می‌روند.

51. Primus Inter Pares.

52. Nietzsche.F.The Birth of Tiagedy, "Out of the Spirit of Music".