تبارشناسی نظری اپرا

Herbert Lindenberger

هربرت لیندِن برگر

ترجمهٔ امید رهنمایی

بخش پایانی

نیچه مخالفت واگنر با فرم سنتی اپرا را قاطعانه در بخشی از تولد تراژدی خود باز می‌گرداند که بیانگر ستایش فردی او از دستاورد واگنر نیز هست: مباحثه‌ای حساس به منظور توجیه برتری فرم اپرا بر دیگر فرم‌ها که در پایان به رد آن می‌انجامد، به عبارت دیگر نیچه توان‌مندی اپرا در بازآفرینی دوبارهٔ تراژدی یونان را مورد تردید قرار می‌دهد.[1] نیچه انتقاد خویش را به پژوهندگان و نظریه‌پردازی بازمی‌گرداند که «شیوهٔ بازنمایی»[2] را آفریدند: با برتر شمردن متن بر موسیقی، بانیان اپرا امکان‌هایی فراهم ساخته بودند که او «نیازی غیر زیباشناختی» برمی‌شمرد و از نظر او یکسر با «تمایل‌های آپولونی و دیونوسوسی» بیگانه بودند، هر چند خود کمی پیش‌تر آن‌ها را برای تجربهٔ تراژدی یونان بنیادی توصیف کرده بود.[3] شک برانگیز این‌که وقتی نیچه این شیوه را «دگرش پرشور گفتاری انفعالی...» برمی‌شمرد «که تنها نیمی از آن به اصواتی یکپارچه به آواز درمی‌آمدند»،[4] واقعاً پارتیتورهای اپراهای اولیه را بررسی کرده بود که به نسبت در رسیتاتیوهای آن‌ها نشان اندکی از آوازی کامل به چشم می‌خورد. البته دگرش یا چرخهٔ رسیتاتیو و آواز از ویژگی‌های اخیر تاریخ ایرای زمانه اوست که نیچه نه تنها آن‌ها را غیر زیباشناختی دانسته که به زایش نظری آدمی، خشنودی اسکندرانی «یا سقراط‌گرایی»[5] هم محکومشان می‌کند. از این گذشته نیچه این همه را چونان ویژگی‌های کلیدی عصر منحط خویش قلمداد می‌کند و در تلاش است تا آن را به یاری نمونهٔ خود از تراژدی یونان که همان تجربهٔ تمایل‌های آپولونی و دیونوسوسی باشد، از میان بردارد.

نیچه از مقالهٔ «دربارهٔ شعر ساده و احساساتی»[6] شیلر ۱۷۹۵ به‌عنوان الگویی تاریخی برای پشتیبانی از وازدگی خیالی‌اش یعنی تولد دوبارهٔ تراژدی یونان در قالب اپرا استفاده می‌کند. نظر به این‌که نیچه با به‌کارگیری الگوی شیلر تراژدی یونان را نتیجهٔ «سادگی» و رابطهٔ بی‌واسطه با «قلب طبیعت»[7] برآورد می‌کند، در نتیجه اپرا نخستین تلاش برای بازپس‌گیری این بی‌واسطگی به یاری کنشی ارادی خواهد بود. درست همان‌گونه که اقدام‌های میلتون و ویرژیل ـ نمونه‌های برگزیدهٔ خود شیلر ـ در زمینهٔ حماسه، کوشش‌های ارادی شاعرانی «احساساتی» و مدرن (یا به بیانی سلیس‌تر خود ـ ژرفاندیش) برای بازسازی بی‌واسطگی هومری در دنیایی بودند که دیگر قرابت بی‌واسطهٔ هومری به طبیعت در آن موجود نبود. نیچه خود اپرا را به ژانر ایدیل نسبت می‌دهد که در مباحثهٔ شیلر از ویژگی‌های ژانرهای موجود برای شاعر مدرن قلمداد می‌شوند. ایدیل برای شیلر ستایشی است از بازسازی جنبه‌ای از عصر بدوی یا به استناد یکی از نمونه‌های شیلری باوری میلتونی است از بی‌گناهی نخستین در باغ عدن. این بازسازی برای شیلر در بهترین حالت تقلید است و در سرتاسر مقاله بیانگر گونه‌ای متضاد و افسوسی از فقدان موقعیت گذشته و در عین حال جست‌وجویی برای پذیرفتن محدودیت‌های کنونی است.

در حالی که نظریهٔ شیلر سرخورده از رقابت با نویسندگان گذشته به دنبال تجدید جسارت نویسندگان مدرن است (و به شکلی ضمنی از جسارت خویش در مقام شاعر بهره می‌برد) نیچه بر جسارت پوچی تأکید می‌کند که همانند کوشش بنیان‌گذاران اپرا برای شبیه‌سازی جایگاه ازلی از دست رفته، در ذات هرگونه تلاشی موجود است. نیچه می‌نویسد: «ویژگی‌های اپرا هرگز نشانگر اندوه مرثیه‌وار از فقدانی ابدی نیستند بل نشانگر سرخوشی از بازشناخت ابدی هستند، خرسندی امیدبخش در واقعیتی ایدیلیک که هر کس می‌تواند دست‌کم برای همیشه واقعی خیالش کند.» نیچه با آشکار ساختن این تظاهر گفتار خود را با بیان نفرت خویش به اوج می‌رساند: «در این روند فرد شاید روزی به این حقیقت بی‌برد که واقعیت خیالی او چیزی مگر هدردادن وقتی، خیال پردازانه نیست چه هرکس بتواند... آن‌را با صحنه‌های بدوی و واقعی در ابتدای بشریت قیاس کند [صحنه‌هایی شبیه به آن‌چه پیش‌تر خود در مقاله‌اش برای بیان تجربهٔ زجرآور شنوندگان یونان باستان پیش کشیده بود] به حال تهوع دچار می‌گردد: غرق در

سوهم»[8] با توجه به نوشته‌های اخر نیچه، این‌گونه نقد اپرا نه نوشته‌ای زیباشناختی بر اپراکه عبارتی است دربارهٔ فرهنگ عصر او. اپرا دست‌کم با دگرگونی پیش واگنری‌اش به خوش‌بینی پوچی چون فردگرایی سقراطی یا «جابلوسی‌های اسکندرانی»[9] وابسته است که او از ویژگی‌های عصر منحط خویش برمی‌شمرد. برای نمونه آشکار است که بخش نوزدهم تولد تراژدی که مورد بحث است با این عبارت آغاز می‌شود: «ما نمی‌توانیم راهی درست‌تر برای بیان درون‌مایه مدرن درونی این فرهنگ سقراطی به دست دهیم مگر آن که آن‌را «فرهنگ اپرا»[10] بنامیم.» هرچند نیچه اپرا را در هستهٔ مرکزی خود «غیر زیباشناختی» برآورد می‌کند ولی لازم به یادآوری است که اپرا در مقام فرم، ادعاهای زیباشناختی زیادی به پا می‌کند. به این ترتیب اپرا به نخستین نمونهٔ بزرگی در نوشته‌های نیچه دربارهٔ زوالی بدل می‌شود که او در فرهنگ مدرن رایج می‌یابد و فلسفهٔ او در پی تلاشی برای چیرگی برآن است. با این همه حمله به اپرا به‌عنوان فرمی هنری و ناچیز خیلی پیش‌تر از انتقاد نیچه در تولد تراژدی و حتی خیلی پیش‌تر از رساله‌های زیباشناختی مورد بحث شکل گرفته بود. برای نمونه می‌توان به نامهٔ مشهور سنت اِژرومُن به دوک باتینگ‌هام در سال ۱۶۷۸ اشاره کرد که در آن از «خستگی»، «مسخرگی» و «ناتوانی» حاصل از اپرا شکوه می‌کند و اپرا را خلاف تراژدی محسوب می‌کند که «موجب تعالی روح یا... پرورش ذهن می‌شود»[11] یا می‌توان به هجونامهٔ جالب بندتو مارچلو ۱۷۲۰ با عنوان «تئاتر مدروز»[12] با نمونه‌هایی رنگارنگ از خواننده‌ها، لیبرتونویسان، آهنگسازان و طراحان اشاره کرد که همگی شخصیت هنری خود را در جهت مغشوش‌ساختن زندگی مدیر اجرایی اپرا به کار می‌گرفتند و با هر پیشامدی که دستاورد هنری از همکاری دوجانبهٔ آن‌ها پدید می‌آورد سازش می‌کردند یا حتی می‌توان توصیف‌هایی بی‌ارزش از شنوندگان بی‌توجه و پر سروصدا در طول قرن هجدهم در سالن‌های اجرا به دست داد که در آن‌ها خوانندگان و ستاره‌های اپرا برای خشنودسازی ـ بدون توجه به آن‌چه آهنگسازان یا لیبرتونویسان در نظر داشتند ـ هر چه از دستشان برمی‌آمد انجام می‌دادند. این حقیقت که شمار همراهی‌های زیباشناختی لازم برای اجرای این‌گونه موسیقی بس کمتر از همراهی‌های زیباشناختی لازم برای اپرا است، در میان دلیل‌هایی برای احترام در حال پیشرفت موسیقی بدون کلام از ابتدای قرن نوزدهم قرار می‌گیرد؛ اگرچه چیزی که از آن به موسیقی ناب یاد می‌شد بی‌تردید چون اپرا نیازمند درکی عینی در تالار اجرا بود که به سادگی لذت‌های گوناگون همراهش ـ خوانندگان مشترک، رقصنده‌ها، طراحان و همین‌طور لیبرتونویس در صورتی که اپرای جدیدی در کار باشد را از میان برمی‌داشت.

شگفت‌انگیزترین نمونهٔ واگنر از راه و رسم‌های اشتباه موجود در «فرهنگ اپرا» توصیف او از حامی سابقش مه‌یربیر به‌عنوان آهنگسازی در اصل بازاری است، توصیفی که بر آن‌چه واگنر به شکلی به یادماندنی «پیامدهایی بی‌دلیل» از فرط «پیشامدهای غیرقابل پیش‌بینی تئاتری» می‌نامد وابسته است و جالب این که این پیامدها در عین حال شنوندگان مه‌یربیر را مسحور می‌ساختند.[13] آخرین ستایش نیچه از واگنر پیش از آن‌که از استاد روی‌گردان شود در مقالهٔ «ریشارد واگنر در بایرویت» شکل می‌گیرد؛ مرید در این‌جا بیان می‌کند که چه‌گونه واگنر شخصیت هنری خود را با زیباشناختی مه‌یربیری آغاز کرده بود و خیلی طول کشید تا «چشمانش» به راه‌کارهایی هنری باز شد که برای دستیابی به توفیق با شنونده در عمل نیازمند به‌کارگیری آن‌ها است. واگنر هم به زعم نیچه از فرط سرخوردگی از تشخیص اشتباه خود برآن شد تا ذات «موفقیت روزمره»، ذات جامعهٔ مدرن و ذات بی‌اساس هنر معاصر» رادرک کند. در نتیجهٔ این بازشناسی که با «چنین اشتباه بزرگی آغاز و موجب شده بود تا او بس ساده‌لوحانه و ساده‌انگارانه تهوع‌آمیزترین فرم هنری خود را پیش گیرد»، واگنر در نهایت راه خویش را یافت و کشف کرد که «هنوز آهنگساز است، هنوز هنرمندی واقعی است، که تازه هم‌اکنون به هنرمندی راستین بدل شده است.»[14]

نیچه و پیش از او خود واگنر، میان آن‌چه به‌عنوان هنر و غیر هنر ممکن و لازم برآورد می‌شود، دو پارگی فاحشی ایجاد کردند که بر مشکلی جاری در مباحث اپرا تأکید می‌کند. اگرچه مه‌یربیر در اپراهای عظیم فرانسوی که به‌خصوص به سمت بازدهی مالی برنامه‌ریزی شده بودند، در مقام بلاگردان واگنر در تاریخ اپرا محسوب می‌شود، ولی باید به یاد داشت که اپرا از نسل بنیان گذارانش تاکنون دست‌کم (در بیش‌تر موردهای رخداده) به شکلی جزیی به کمک مالی شنوندهٔ بی‌واسطه‌اش وابسته بوده است. با پایه‌گذاری نخستین سالن نمایش اپرای ونیز ۱۶۳۷، اپرا باید بی‌گمان در مقام نخستین بازارگردان هنر موسیقایی قرار می‌گرفت و اگرچه پشتیبانی سلطنتی یا طبقهٔ آریستوکرات با شدت‌های گوناگون به ماندگاری آن در جایگاه‌های آتی‌اش کمک کردند، نیاز لازم

برای ایجاد لذتی بی‌واسطه برای عموم ـ چه در قالب جلوهٔ باکلام فرابشری و توهم‌های صحنه‌ای جذاب و چه به شکل تغییرهای خیره‌کنندهٔ طرح داستانی ـ وابسته به بقای نهادین اپرا باقی‌ماند. با آمیختن این نیاز با این حقیقت که اپرا همیشه آمیزه‌ای از فرم‌های هنری بوده است ـ نیازمند همکاری هنرمندانی با آرمانهای شغلی گوناگون که بیش‌تر آن‌ها برنامهٔ کاری متفاوتی دارند (بدون بحث از برنامه‌های کاری ناظران ـ «ی» ... شگفت‌انگیز می‌نماند که نیاز مورد بحث اغلب لازمه‌های تلاقی و برخورد آن‌چه را که استانداردهای هنر در زمان و مکانی ویژه حکم می‌کنند را موجب شود.

چنان‌که دانسته شده است واگنر برای بیرون از استانداردها (آن‌چه هنر قلمداد می‌شد) و برای جبرگی برنانوانی اپرا جایگزینی فراهم ساخت. اگر اپرا در مقام نهاد از تولید و تداوم هنر ناتوان است واگنر چارچوب نهادین خود را می‌آفریند تا در آن قادر به نظارت بر نیروهای همراهی باشد که از آن‌چه او برای انسجام و تمامیت هنری لازم می‌دانست، ممانعت می‌کردند. نخستین گام این بود که خود، لیبرتونویسی را برعهده گیرد یعنی مهم‌ترین شکل موجود بر سر راه آهنگساز را در برقراری نظارت بر دستاورد خویش از میان بردارد. او در عین حال برای فراهم‌سازی شالوده‌ای منطقی و سازگار با باور هنری خود اپرا را دوباره تئوریزه کرد. واگنر با پی‌ریزی نتاتر خود در بایرویت می‌توانست از گرایش‌های مشترک استعدادهای گوناگون لازم برای درک هنری نمایشی پرهیز کند چرا که در بایرویت هر چند نمایش او تنها گاهی می‌توانست در مناسبتی چون «فستیوال» ظاهر شود، او می‌توانست نظارت فردی خود را بر هنرمندانی غیر اجرایی چون شاعران یا نقاشان اعمال کند که اصولاً در آن دوره زمام کار آهنگساز را در دست داشتند.

نتیجه نهادی تک نفره برای تعریف اپرا در عصر واگنر بود که به مثابهٔ جایگزینی برای آن‌چه نهادی نامیده برمی‌شمرد ـ مجموعه‌ای از لذت‌های همراه که در نهایت وابسته به قشر سودآور و هواداران مرفه است. پی‌ریزی شده بود. به این ترتیب او در بایرویت نظارت کامل بر تمامی پولی که وارد برنامهٔ اپرا شد را در دست داشت. سالن نمایشی تاریک، ارکستر پنهان در زیر صحنه، خوانندگان و طراحان همگی فرمانبردار استاد که این همه گواهی بر نفوذ و نیروی سلطنتی موجود در انگارهٔ زیبای نیچه از واگنری است که چون اسکندر کبیر پس از برباساختن سالن فستیوال ۱۸۷۲ در حال تاخت به مرکز بایرویت بود.[۱۵] درواقع قدرتی که او می‌خواست به کار بندد و اغلب موفق به استفاده از آن هم می‌شد، شاید روایتگر دو تصویر در کنار یکدیگر باشد. اولی تصویری از نیچهٔ جوانی است[۱۶] که قهرمان‌سازی او از واگنر به تازگی آغاز شده بود[۱۷] و دومی کاریکاتور آدولف منتزل[۱۸] از استاد در حال نظارت بر تمرینی از حلقه در سالهایی است که بایرویت هنوز آغاز به کار نکرده بود. تنها در قرن نوزدهم و با مفهوم بسیار والای هنر بود که امکان تصور آهنگساز در مقایسه، با آن‌چه هگل تصوری «جهان تاریخی» می‌نامید، وجود داشت؛ و تقریباً در همین زمان بود که استاندال کتاب خود را با درود بر روسینی به‌عنوان ناپلئونی دیگر آغاز کرد. البته همان‌طور که آشکار است، سلطنت واگنر خیلی پیش‌تر از اسکندر طول کشید. دست‌کم به اندازهٔ فستیوالی که او برای نگه‌داری از به اصطلاح کردارهای موسیقایی خویش پی‌ریزی کرده بود، چرا که امروز با سپری شدن بیش از ۱۲۵ سال از پی‌ریزی شالوده‌اش زیر نظارت مستقیم جانشین‌های او قرار دارد (هر چند او با دید بسته خود نمی‌توانست برنامه‌هایی را که آن‌ها امروز مناسب می‌دانند بپذیرد).

نیچهٔ سالخورده پس از تماشای نخستین فستیوال بایرویت ۱۸۷۶ و مشاهدهٔ خوش‌خدمتی‌های استاد برای کسانی که نهاد نوپای او را برای نخستین‌بار از نظر مالی ممکن ساخته بودند، پی برد که نهاد واگنری هم کاستی‌های خود را دارد.[۱۹] ولی با سبک سنگین کردن تمامیت هنری اقدام واگنر در می‌یابیم که فستیوال نوپا و سالیانهٔ تابستانی عصر واگنر تنها بختی کوچک از اجراهای بی‌شماری است که طی سالیان پی‌درپی از آثار او انجام شده است. از این گذشته آثار او باید جای خود را به‌عنوان بخشی از رپرتوار اجرایی سالن‌های اپرا در سرتاسر دنیا باز می‌کردند؛ اجراهایی به همراه خوانندگان، کارگردانان، طراحان و مدیران اپرا با اعمال سلیقه‌های فردی رایج‌شان و بدون اندیشیدن به پیامدهای زیباشناختی آن‌ها، یعنی درست همان سلیقه‌هایی که در اپراهای دونیتزتی، وردی و پوچینی به کار می‌بستند.

ارجاع نیچه به واگنر به‌عنوان اسکندر کبیری دیگر یا ارجاع استاندال به روسینی به مثابهٔ ناپلئونی ثانی، موجب چشم‌پوشی از این حقیقت می‌شود که هیچ‌گاه آهنگساز در بیش‌تر طول تاریخ اپرا با صراحتی کامل به‌عنوان آفریننده یکتای اثر خویش قلمداد نمی‌شده است، چرا که در لقب‌های جداگانه‌ای که به لیبرتونویس و آهنگساز اختصاص داده می‌شدند (به استثنای آهنگسازانی چون برلیوز و واگنر که همزمان هر دو نقش را به انجام می‌رساندند) لیبرتونویس همواره در مقایسه با آهنگساز از ارزشی بیش‌تر برخوردار بوده است. به بیانی دیگر، اگرچه حتی از زمان مونته وردی ستایش ویژه‌ای نثار آهنگسازان اپرا می‌شد، ولی لیبرتونویس‌ها از جایگاه جداگانه‌ای برخوردار بوده‌اند و به شیوه‌هایی والاتر از آهنگسازانی دیگر ستایش می‌شدند، که اینان با واژه‌ها به یاری‌شان می‌آمدند. باید ارجاع هگل را به «آهنگسازان با قریحهٔ بی‌شماری» که در آن‌واحد «جاهل‌ترین و تهی مغزترین انسان‌ها» نیز به‌شمار می‌رفتند، به یاد داشت. با شیوه‌ای شبیه به هگل نظریه‌پردازان زیباشناختی دیگر هم (البته به استثنای شوپنهاور و دنباله روان بس دیرین او) بیش‌تر ادبیات را در رده‌بندی خود از هنرها ـ بدون در نظر گرفتن نمایشی ـ در جایگاهی والاتر از موسیقی قرار می‌دادند. به این ترتیب بدون شک در توصیف آن‌ها که جایگاه هنرها را رقم می‌زدند، می‌توان از گرایشی به جانبداری از گفتار اشاره کرد.

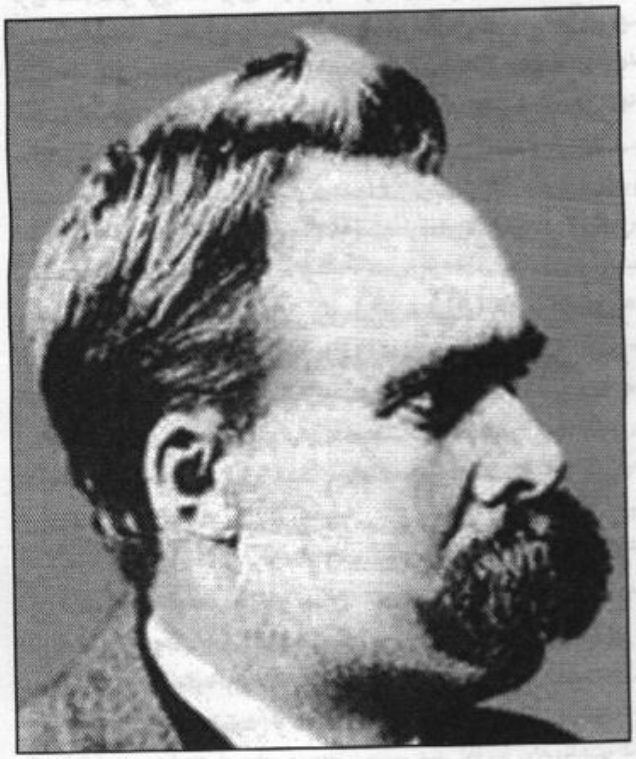
چنان‌چه اصل و نسب اپرانویسان اصیل هنر اپرا را بپیازماییم، بی‌درنگ درمی‌یابیم که لیبرتونویس‌ها در سنجهٔ اجتماعی و آموزشی موقعیتی درخور به‌خود اختصاص داده‌اند که دست‌کم تا به قرن بیستم، والاتر از موقعیتی بوده که شریکان موسیقایی آن‌ها به تصرف درآورده‌اند؛ چنان‌که شخصیت هنری قیاس‌ناپذیر روسینی و شلی در قرن نوزدهم بیانگر شکافی ژرف بین دو نهاد موسیقی و ادبیات با سنت‌ها، پیش‌داوری‌ها و مأموریت‌های ویژهٔ هر دوی آن‌هاست. آهنگسازان بیش‌تر مواقع موسیقی‌دانان قبلی را چون اجداد هنری خود می‌پندارند (موسیقی‌دانانی چون باخ، موتسارت، بتهوون و روسینی) بدین ترتیب آشکار است که وقتی این اجداد از پیشینه‌ای نامتعالی سرچشمه می‌گرفتند به‌ندرت «مقامی برجسته» به حساب می‌آمدند؛ برای نمونه، پدر هندل سلمانی، پدر هایدن چرخ‌ساز، پدر گلوک جنگل‌بان و پدر وردی مهمان‌خانه‌دار بود.

اگرچه آموزش‌هایی که آهنگساز می‌دید اغلب خیلی موشکافانه و دشوار

بودند اما از چارچوب موسیقی هم خارج نمی‌شدند. در مقابل، لیبرتونویس‌ها اغلب از خانواده‌هایی بس تحصیل کرده برخاسته بودند چرا که در مقام کارشناس‌های هنر کلامی نسبت به همکاران موسیقایی‌شان نیاز بیشتری به آموزش‌های همه جانبه و گسترده داشتند. برای نمونه لیبرتونویسان ۳ اپرای موجود از مونته وردی یعنی آلساندرواستریجو[۲۰] اشرافزاده و دیپلمات بود. جیاکومو یادُادو[۲۱] (اولیس) و فرانچسکو بوزرنلو[۲۲] (پوئیا) هم نه تنها از خانواده‌های سرشناس ونیزی بودند. بل عضو محفل ادبی «فرهنگستان گمنام»[۲۳] بودند که مونته وردی با وجود شهرت بسیارش شاید به سختی در آن محفل با خوشامد روبه‌رو می‌شد. در قرن هجدهم متاس‌تازیو[۲۴] اگرچه تنها فرزندخواندهٔ حقوقدانی بزرگ بود اما پیش از پیشه کردن کار ادبی در رشتهٔ حقوق آموزش دیده بود. همچنین به‌نظر می‌رسد که پیش‌گفتار آلبشت، اپرای گلوک که یکی از بیانیه‌های اصیل تاریخ اپرایی است هم از سوی لیبرتونویس ماهرتر او دانیری کال‌سابی‌جی[۲۵] به شکلی شفاهی به او دیکته شده باشد.[۲۶] لورنتزو داپونته[۲۷] هم با تمام خلق‌وخوی موذیانه‌اش، پیش از برخورد کوتاهی که با موتسارت داشت در دانشگاهی ادبیات خوانده بود و زندگی خود را با تدریس زبان ایتالیایی به دانشجویان کالج در ایالات متحده پایان داد. هر چند ممکن بود وردی آمرانه و مستبدانه با لیبرتونویسان گوناگون خود برخورد کند ولی این لیبرتونویسان بودند که اغلب در قلمروهای ویژه‌ای که به آن‌ها اختصاص یافته بود «تحصیل کرده‌تر» محسوب می‌شدند. برای مثال فرانچسکو پیاوه[۲۸] در فلسفه و فن بیان تحصیل کرده بود و آنتونیو سوما[۲۹] حقوق خوانده بود. حتی در قرن بیستم هم با گذشت زمان بسیاری از رقابت موسیقی با ادبیات در رده‌بندی هنرها، با مطالعهٔ مکاتبه‌های بین ریشارد اشتراوس و هوگو فُن هوفمانستال[۳۰] به‌نظر می‌رسد که آهنگساز نقش بورژوایی عامی را بازی می‌کند در حالی‌که لیبرتونویس تاجایی که می‌تواند از نقش بزرگوار خود در مقام ادیبی اهل علم سود می‌برد.

از این گذشته موسیقی از جنبه‌ای دیگر نیز به ادبیات تسلیم می‌شود: در جایی که اثر ادبی به‌عنوان متنی موجود است که می‌تواند از سوی قشری گسترده از مردم استفاده گردد. موسیقی برای تجربه شدن وابسته به اجراست و گذشته از همهٔ این‌ها وابستهٔ تأویل‌های اجراکننده‌های گوناگون است. گرچه به یقین در گذشته قشر گسترده‌ای از طبقهٔ دانش‌آموخته تا حدی پارتیتورخوانی بلد بودند و می‌توانستند پارتیتورها را روی کیبورد بیازمایند ولی این امر به یقین در دورهٔ کنونی دیگر حقیقت ندارد، از این گذشته در حالی‌که آثار کلاسیک ادبی به یاری نظام آموزشی به حیات خود ادامه می‌دهند، همواره آثار کلاسیک موسیقایی به نسبت از جایگاهی جنبی در مدارس برخوردارند. برای نمونه در عهد میانه، موسیقی که در زمرهٔ چهار هنر ریاضی‌وار و بسیار دقیق موسوم به‌کوادریوم[۳۱] تلقی می‌شد به شاخه‌ای جدا از شاخهٔ سه هنر کلامی ـ گرامر، دیالکتیک و فن بیان (تری ویوم)[۳۲]، وابسته بود. افزون بر این در حالی‌که مطالعهٔ موسیقی به جای این‌که بر خود آثار موسیقایی متمرکز شود با باورهای فیثاغورثی[۳۳] از هارمونی، اساساً امری نظری بود ولی دانشجویان هنرهای کلامی به شکلی سنتی نمونه‌های خود را از آثار ادبی ارزشمند برمی‌گرفتند.

حتی آن دسته از هنرهای کلامی چون درام و فن خطابه که برای نمایش پدید می‌آمدند نیز همه، چون درام که در موقعیت‌های تاریخی آتی موجب بازسازی و ماندگاری متون ادبی نمایشی شد برای ادامهٔ بقای خود نیازمند



نمایشی دوباره نبودند چه این روند از عهد باستان که سرچشمهٔ تکوین این دست آثار است در جریان بوده است. بدین ترتیب متن درام هم مانند رمان یا شعری تغزلی اثری ادبی قلمداد می‌شود و می‌تواند از سوی شمار زیادی از خوانندگان به‌طور خصوصی تجربه شود؛ اما پارتیتور اپرا تنها برای کسانی سودمند است که مهارت خواندن آن را آن‌طور که باید و شاید داشته باشند. گذشته از این هر چند تماشاگران از اجرای زندهٔ درامی شعری همراه با بازیگران صحنه «سردرمی‌آورند» ولی خواننده‌ای ماهر ظرافت‌ها و پیچیدگی‌های زبانی درام را حتی خیلی بهتر از پارتیتورخوانی ماهر بازآفرینی می‌کند که توانایی خواندن رولادهای[۳۴] به‌کار رفته در پارتیتور را (تازه اگر تمامی آن‌ها را خود آهنگساز نوشته باشد) هم دارد.

اگرچه اپرا در طول این مبحث تنها به‌عنوان ماهیتی منفرد بررسی شده است اما این ماهیت به هیچ‌وجه تفاوت‌های سبکی و مضمونی میان اپراهای نوشته شده در طول دوره‌های زمانی مشابه را به پرسش نمی‌کشد[۳۵]. از پایان قرن هفدهم که اپرای فرانسوی پی‌ریزی شد دست‌کم تا ابتدای قرن بیستم سخن گفتن از مکتب ها و سبک‌های ملی ویژه میان مفسران و تاریخ‌نگاران اپرا رواج داشته است (واژهٔ مکتب بیش‌تر یادآور تکنیک‌های نقاشی بکار گرفته شده در مکان‌هایی خاص است) هیچ دو سبک اپرایی صدایی متفاوت‌تر برای گوش یا نمودی متفاوت‌تر برای چشم ندارند مرگ سبک‌های ایتالیایی و فرانسوی پایان قرن هفدهم و ابتدای سدهٔ هجدهم. اپرای فرانسوی که با لولی و حتی چندین نسل پس از او به یاری دامو شکل گرفته بود، با آمیزش متکلف رقص و موسیقی، وابستگی به خط آوازی روان و موضوع‌های افسانه‌ای خود به سختی می‌توانست همان قلمرو عامی را به دست آورد که همتای هم‌عصر ایتالیایی‌اش با تناوب آریا و رسیتاتیو، جلوهٔ آوازی، کاستراتی‌ها و داستان‌های به ظاهر تاریخی خویش

به‌دست آورده بود. درواقع این دو فرم (برخلاف نژاد و تبار ایتالیایی اولی) در نخستین تجربهٔ شنیداری خیلی متفاوت از فرم مشهور قدیمی قرن هجدهمی یکن به گوش می‌رسند. با وجود این غربی‌ها واژهٔ اپرا را تنها به این منظور برگزیدند که این فرم نیز مانند هم ارزهای غربی‌اش درامی را از راه آوازی که **توسط سازها همراهی می‌شود به تصویر می‌کشید** هر چند آواز آن همانندی ناچیزی را به آریاهای اروپایی اپرا در مقایسه با آمیزه‌هایی دارد که شوتنبرگ از کلام و موسیقی با نام «آوا ـ کلام» فراهم می‌ساخت.[39] این‌که دو «درگیری» ایرانی مشهور قرن هجدهم فرانسه یعنی درگیری بوفن‌ها[37] در ابتدای دههٔ ۱۷۵۰ و درگیری گلوکیست ـ پی‌چی‌نیست‌ها[38] در نسلی پس از آن، گرد ارزش نسبی شیوه‌های ایتالیایی و فرانسوی در خربان بودند، به یقین تصادفی نیست. همان‌طور که در ربرتوار قرن نوزدهم، هیچ دو سبکی متفاوت‌تر از سبک‌های مورد علاقهٔ واگنر و وردی در دههٔ ۱۸۵۰ نیستند. با این همه چه‌گونه می‌توان این دست آثار یا برای نمونه دو اثر یکسر متفاوت (از نظر سبک و شنونده) پایان آلمان و ایماری ۱۹۳۰ یعنی ماهاگونی وایل و موسی و هارون شوئنبرگ را با اصطلاح عام اپرا نام‌گذاری کرد؟

با این همه واژهٔ «اپرا» نفوذ و برتری کامل خود را برای بیش از چهار سده بر بخش گسترده‌ای از آثار تنها به‌خاطر این حقیقت مشترک نگه‌داشته است که همگی به اجرای نمایشی از طریق همراهی آواز یا ساز می‌پردازند. در میان فرم‌های موسیقایی تنها «مس» است که به خاطر سنت پیوسته و قدیم‌ترش با نفوذ نهادهای دینی به راه خود ادامه داده است (با فرض این‌که دو ژانر دیرین «آواز» و «فانتزی» آن‌قدر مستقل از هم با مکان، دوره و آهنگساز در ارتباط هستند که نمی‌توانند بیانگر پیوستگی یکسانی باشند) برخلاف گوناگونی سبک‌های دوره‌ای و نژادی عنوان عام «اپرا» و هم‌خانواده‌هایش در زبان‌های دیگر در طول پیشینهٔ چهارصد سالهٔ این فرم ماندگار بوده‌اند. البته گاه اپرا با بالیدن به ویژگی‌هایی توصیفی چون بوفا یا کمیک ـ یا اگر خود اصطلاحی را که واگنر برای لوهنگرین برگزید به‌کار بریم «اپرای رمانتیک»[39] ـ تبارشناسی خود را نشان می‌داده است. اصطلاح نمایش آوازی[40] که شامل مواردی چون «رباپش از حرمسرا» و «فلوت سحرآمیز» می‌شود، با نشان دادن کاربرد نیروی روزمرهٔ کلام میان آریاها از چنگ مفهوم اصطلاح عام اپرا می‌گریزد. همین روند برای آثار ایرایی نخستین تاریخ درست است که واژگان عام خود را به‌کار بستند: اپرای «موسیقی اوریدیس نگاشته‌شده به سبک بازنماینده»[41] اثر کاچینی ۱۶۰۰ که با نام خود سبکی جدید را بنیان می‌گذارد در حالی‌که «اورفه»ی مونته وردی که به «حکایت موسیقایی»[42] مشهور بود بر برتری بخش روایی داستان بر موسیقی تکیه می‌کند و در عین حال نظریهٔ بستگی واژه و موسیقی را نیز حفظ می‌کند. هر چند عنوان‌های ویژه‌ای هم هستند که به هیچ روی واژهٔ اپرا را به‌کار نمی‌بندند، مانند «درام کمیک»[43] (دون‌جووانی، همه چنین کنند، سفری به دنس)، «نمایش فستیوالی مختص صحنه»[44] (پارسیفال)، «کمدی تغزلی»[45] (فالستاف) و «کمدی موسیقایی»[46] (شوالیهٔ گل سرخ).

از دیدگاه نهادین این حقیقت جنتهٔ آمیخته آثار ایرایی را وابسته به هم نگه می‌دارد که این آثار به ویژه در سالن نمایشی که برای آن‌ها پیش‌بینی شده به نمایش در می‌آیند. از زمان گشایش نخستین سالن همگانی اپرا در ونیز ۱۶۳۷، اپرا به ساختمان‌های جداگانه‌ای که در آن به نمایش درمی‌آید وابسته بوده است. بدین ترتیب همان‌طور که کلیسا عامل ساختاری «مس» به شمار می‌رود شاید به‌توان سالن اپرا را هم عامل بنیادی شکل‌گیری پدیده‌هایی دانست که در آن رخ می‌دهند. بی‌تردید در بیش‌تر شهرهای کوچک اپرا، درام غیر موسیقایی و باله محفل مشترکی دارند. در حقیقت خارج از مرزهای کشورهای انگلیسی‌زبان، گروه باله معمولاً بخشی از دستهٔ اپرا است که رقص‌های نوشته‌شده در پارتیتور را نمایش می‌دهد، در حالی‌که نمایش‌های بدون آواز را هم به‌اجرا درمی‌آورد. اما با وجود چنین راه‌کارهایی چارچوب کلی اپرا همچنان آشکار باقی‌می‌ماند. از ابتدای قرن هجدهم در شهرهای بزرگ‌تر، این چارچوب با سالن جداگانه‌ای ـ مانند سالن اپرا کمیک پاریس ـ برای امور کم‌خرج‌تر تعریف می‌شود. پدیدهٔ نوین اپرت‌های وینی و موزیکال‌های برادوی نخستین که رفته رفته راه خود را به‌سوی سالن‌های اپرا باز کردند، به هیچ‌وجه این چارچوب کلی را نفی نمی‌کنند بل تنها نشانگر این حقیقت هستند که فرم‌های جدیدتر و امور کم‌خرج ـ برای نمونه موزیکال‌های تحت‌تأثیر موسیقی راک ـ اکنون چارچوب اپرا را بسته‌تر کرده‌اند.

بدین ترتیب برای ایجاد نهادی جایگزین و تکمیلی برای قشری که مسخ مفهوم موسیقی ناب یا سازی شده بودند چارچوبی والاتر به نام «سالن کنسرت» در قرن هجدهم شکل گرفت. در شهرهای بزرگ و به اندازهٔ کافی دست و دلبازی که توانایی مالی سالن نمایشی دیگر را داشته باشند می‌توان در کنار سالن کنسرت، سالن رسیتال کوچکی هم یافت که برای فرم‌هایی با صدادهی و طنین کمتر مثل موسیقی مجلسی ولید در نظر گرفته شده است که افزون بر این تسانگر

چارچوبی والاتر هم هستند. آشکار است که در نبود صحنه و پشت صحنه‌ای بزرگ سالن کنسرت و رسیتال می‌توانند از سرگرمی‌های تاریخی و صحنه‌ای وابسته به اپرا جلوگیری کنند. هر چند اپرا آن‌چنان در فرهنگ اروپایی جا افتاده است که گاهی اوقات از مرزهای فرضی فرم والای موسیقی هم فراتر می‌رود: برای نمونه لیست و شوپن دو آهنگساز ویرتوزی که اپرانویس هم نبودند بنا بر رسم جاری، شنوندگان خود را با فانتزی‌ها و مجموعه واریاسیون‌های خود بر روی اپراهای مردم‌پسند زمانهٔ خویش سرگرم می‌کردند. برای نمونه لیست در «خاطره‌های دون‌ژوان»[47] ۱۸۴۱ با چنان نوآوری و صمیمیتی برای شنوندگان خود بخش‌هایی از دون‌جووانی موتسارت چون آریای شامپانی و «دست در دست یکدیگر» را بدون جلوهٔ صحنه‌ای یا آوازی در سالن رسیتال می‌نوازد که اجرای اصلی در برابر آن بی‌روح جلوه می‌کند و چنان‌که چارلز روزن به تازگی اعلام داشته است شنوندگان لیست قطعه را حتی در چارچوب گسترده‌تری از منابع یعنی در چارچوب شناخت خود تجربه می‌کردند زیرا آهنگساز و نوازندهٔ قطعه‌ای که می‌شنیدند خود گونهٔ تناسخ‌یافتهٔ زنده‌ای از قهرمان اپرای موتسارت می‌بوده است.[48]

اپرا هویت نهادین خود را نه تنها در جایگاه‌های کنسرتی که در آن به سر می‌برد بل در تبادل‌هایی که میان این سالن‌های اجرا رخ می‌داد به نمایش می‌گذاشت. از اواخر قرن هفدهم نظامی بین مللی وجود داشت که بر اساس آن خوانندگان، آهنگسازان، لیبرتونویسان، طراحان و نوازنده‌های ارکستر از سالن اپرایی به سالنی دیگر جابه‌جا می‌شدند. در بیش‌تر طول این دوره نظام با گروه‌های ایتالیایی‌زبان خود (اگرچه اغلب از قریحهٔ آهنگسازان غیر ایتالیایی استفاده می‌کردند) ساکن میان منلشی از شهرهای لندن، سنت‌پترزبورگ و ناپل زیر نفوذ سبک ایتالیایی موجود زمان به سر می‌برد. بیش از دو سده پیش از آن که مسافرت با هواپیماهای جت امکان جابه‌جایی خوانندگان را از برنامه‌ای به برنامهٔ دیگر ماهانه یا دو ماه یک‌بار فراهم سازد شنوندگان این بخت را داشتند تا در چندین فصل با مشهورترین چهره‌های جهان دیدار کنند. با وجود گلایه‌های پی‌درپی هواداران اصلاح اپرا در مورد رسم‌های زیباشناختی اشتباهی که فرم در پیش گرفته بود نظام، توانایی خودگفایی در اختیار داشت که بیش‌تر اقدام‌ها برای دگرگونی آن سرکوب می‌شدند. در چارچوب ایتالیای پایان قرن هجدهم و ابتدای سدهٔ نوزدهم نظام از نظر تجاری توان‌مند و مدیر محوری، شرکای گوناگون را برای برآورده کردن نیازهای آن میان مراکز اپرایی گوناگون فرمانبردارانه و سراسیمه (شامل آهنگسازان بزرگی چون روسینی و وردی) به تکاپو وامی‌داشت.[49] در نتیجه آشکار است که بایسته‌های نظامی پیچیده چون اپرا که بیش‌تر وقت‌ها از نیروهای اقتصادی و سیاسی سرچشمه می‌گیرد دیگر نباید با باورهایی سازگار باشند که هنر به‌شمار می‌روند و در دورهٔ رساله‌های بزرگ زیباشناختی تکوین یافته بودند.

در عصر کنونی، تبادل پرسنل که زمان درازی تا بازیابی هویت اپرا به یاری‌اش می‌شتافت با دگرگونی تکنولوژیکی دهه‌های پایانی قرن با سرعت و شتاب بسیار بیش‌تری نسبت به گذشته انجام می‌شود. نه تنها نوازندگان که لباس‌ها و لوازم صحنه نیز آزادانه به دور کرهٔ خاکی به گردش می‌پردازند و در نتیجه کارگردانان و طراحان نقشی چشمگیرتر در بیان تجربهٔ شنوندگان از اپرا دارند. مشاجره‌های اپرایی در دورهٔ ما همچنین به آفرینش پدیده‌های شگفت‌انگیز و یگانه‌ای می‌انجامد زیرا اپرای جدید به ویژه از سوی کنسرسیومی پدیده آمده از تمامی شرکت‌ها در سرتاسر دنیا سفارش داده می‌شود. ناقدان زمان زیادی نگران این مشکل بودند که آفرینش اپراهای جدید ـ دست‌کم اپراهای جدیدی که همگان برای آن جنجال به پا کنند ـ رفته رفته در قرن بیستم باز ایستد. در نتیجه ریرتوار شکل‌گرفته از آثار کلاسیک گذشته با اپرای مناسبتی جدیدی به روی صحنه می‌روند که فرمانبردارانه و دزدکی با وجود ناخرسندی قابل پیش‌بینی شنوندگان وارد ریرتوار اجرایی شده است. با این حال شمار زیادی از اپراهای جدید - اپراهای نیکسون در چین و مرگ کلین گافر از جان آدامز و شمار بسیاری از اپراهای فیلیپ گلاس و اپراهای دیگری از آهنگسازانی ناشناخته‌تر - بیش از آن که شنوندگان را آزرده سازند، آن‌ها را خشنود هم کرده‌اند. این اپراها نیز مانند اپراهای ایتالیایی زمانهٔ وردی و روسینی جوان گرایش‌هایی مدیرمحور دارند: یک یا دو مدیر اپرا گروهی از هنرمندان با قریحه را گردهم می‌آورند که تمادی از تمامی هنرهای به‌کار رفته در اپرا هستند. در نتیجه موسیقی بار دیگر به یکی از مؤلفه‌های تولید بدل می‌شود که غالباً مهم‌ترین آن‌ها هم نیست این اپراها براساس اخبار روزمره شکل گرفته‌اند مانند دو اپرای یاد شده از جان آدامز (که با موضوع‌های تاریخی اپراسریا بسیار فاصله دارد) و برخی از آن‌ها هم بازآفرینی کتاب‌های مشهور هستند (دلبستگی‌های خطرناک،[50] مک‌تیگ[51]) یا زندگی‌نامهٔ شخصیت‌های تاریخی (جان واسکین،[52] هاروی میلک[53]، مهندس گاندی) که زندگی‌شان حس کنجکاوی مردم را برمی‌انگیزد. هر چند توان‌مندی آهنگسازان امروزی، از آن‌هایی که براساس متن‌های متناسازیو در گیرودار اپراسریا کار می‌کردند خیلی بیش‌تر است ولی بیش‌تر آن‌ها توان‌مندی آهنگسازانی چون گلاس یا آدامز را هم در خود ندارند. اگر این دست پروژه‌ها به همراه چالش‌های بستمدرن با سنت مانند اپرا کلاژ جان کیج نمونهٔ فرم اپرا در پایان قرن بیستم هستند در نتیجه آفرینش اپرایی امروزه بسیار با حلقهٔ نیبلونگ واگنر ـ آن اقدام یادبودگونه برای نمایش والاترین هنر قابل تصور در چهارشب، که جایگاه یگانه‌اش در تاریخ هنرها بس والا است، فرق دارد. □

* با سپاس فراوان از راهنمایی‌های دوستان و آموزگاران گرامی آقایان بابک احمدی و کیوان میرهادی

پانوشت:

۱. در مورد پیش افتادن نیچه از واگنر در به پرسش‌کشیدن تمامی سنت اپرایی در تاریخ (هر چند واگنر در نهایت به ستایش از گلوک و موتسارت تن درمی‌دهد) بنگرید به:

Silk & Stern, Nietzsche, pp. 239 - 42

2. Stile rappresentativo.

۳. برای مطالعه بیش‌تر در زمینهٔ باورهای اپرایی نیچه که به مخالفت با نمایش‌های تئاتری می‌پردازد بنگرید به:

Barish, Antitheatrical Prejudice, pp. 400 - 417.

4. Nietzsche, The Birth of Tragedy, p. 115.

۵. همان . ص ۱۱۹ ـ ۱۱۸

6. Schiller, On Naive and Sentimental Poetry.

7. Nietzsche , The Birth of Tragedy. p. 117.

۸. همان. ص ۱۱۸.

۹. همان. ص ۱۱۸.

۱۰. همان. ص ۱۱۴ "Die Kultur Der Opera".

11. Saint - Évromond, Letters, pp. 207m 217.

12. Marcello, Benedetto, IL teatro alla moda.

13. Coups de théâtre.

۱۴. "Wirkungohne Ursache" شمار واگنر در «اپرا و درام» که در آن حماقت و بی‌معنایی ظاهری مه‌پریی‌پر به کمک صحنه‌ای از اپرای Le Prophète (پیامبر) تصویر شده است. برای مطالعهٔ بیش‌تر در مورد ... واگنر از معاصرین و ارادت او به آهنگساز، برای دستیابی به ساختارهای موسیقایی گزارمایه‌تر به منظور آفرینش «سطوح عظیم‌تر صحنه و نیز نمایش» بنگرید به: Grey, Wagner's Musical Prose, pp. 204 - 6

15. Kunst - Lügnwesen.

16.Nietzsche, Un fashionable Observations, p.298.

۱۷. همان. ص ۲۶۲.

18. Adolph Menzel.

۱۹. جستار ستایش‌انگیز نیچه «ریشارد واگنر در بایروویت» چندی پیش از نخستین فستیوال بایروویت به نگارش درآمده است که در روز اجرا نیچه به شکلی ناگهانی از فرط میگرن سالن را ترک می‌کند و در طول دو سال آتی به ندرت از روابط او و واگنر کاسته می‌شود. برای اسناد موجود از روابط نیچه و واگنر بنگرید به:

Borchmeyer and Salaquarda, eds. Nietzsche.

برای بررسی بیش‌تر در این باره به مقالهٔ ویراستاران (ص ۱۳۶۸ ـ ۱۳۷۳ از جلد دوم همین کتاب) بنگرید به:

"Legende und Wirklichkeit einer epochalen Begegnug."

20. Allessandro Striggio.

21. Giacomo Badoaro.

22. Francesco Buti

23. Accademia degl'Incogniti.

24. Metastasio, Pietro

25. Ranieri Calsabigi.

26. Sadie,ed. New Grove Dictionary of Opera, I: 695.

27. Lorenzo da Ponte.

28. Francesco Piave.

29. Antonio Somma.

30. Hugo von Hofmannsthal

31. Quadrivium.

32. Trivium.

33. Pythagorean notions.

۳۴. roulade ، یکی از تزئینات آوایی در اپراهای فرانسوی.

35. Sprechstime.

۳۶. نه تنها شیوهٔ اپرایی پکن با شیوهٔ اپرایی غرب تفاوت دارد بل تقریباً تمامی قراردادهایی که براساس آن پی‌ریزی شده‌اند نیز با یکدیگر فرق دارند. دسته‌بندی شخصیت‌ها در اپرای پکن چون همتای غربی‌اش، براساس گسترهٔ آوایی نبوده بل به گونه دراماتیک بودن نقشی بستگی دارد که بازی می‌کنند. نقش‌های قراردادی اپرایی در این نظام، چون پیرمردها، فرزانگان دلباخته و جنگجویان بیش از آنکه با اپرای غربی شباهت داشته باشد به سبک ایتالیایی کمدیا دلارته شباهت دارد. نظام اپرایی پکن هم مانند نظام اپرایی غرب از نظر

نهادین بسته به‌نظر می‌رسد. برای مطالعهٔ بیشتر در زمینهٔ طبع و تاریخ باستانی اپرای پکن بنگرید به:

Mackerras , Rise, and Mackerras's entry s.v."China" in Sadie, ed., New Grove Dictionary of Music, 4: 254 - 60.

37. Guerre des Buffons.

38. Gluckiste - Piccinniste battle.

39. Romantische Oper.

40. Sing Spiel.

41. Caccini, L'Euridici composta in musica in stile rappresentativo.

42. Favola in Musica.

43. Dramma Giocoso.

44. Bühnenweihfestspiel.

45. Commedia Lirica.

46. Komödie für Musik.

47. Réminiscences de Don Juan.

48. Rosen, Romantic Generation, pp. 539 - 40.

۴۹. برای شرحی مفصل و زیبا از این زیرنظام ویژه در چارچوب اپرایی بنگرید به:

Rosselli, Opera Industry.

50. Liasons Dangereuses.

51. Mc Teague.

52. John Ruskin.

53. Harvey Milk.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی