نقد نوار «نوا»،
مرکب‌خوانی شجریان

محمدجمال سماواتی

موسیقی اصیل ایرانی بازگشت به‌گذشته؟

نوا مرکب‌خوانی
گوشه‌هایی از شور، بیات ترک و سه‌گاه
گروه عارف
آهنگساز و سرپرست گروه: پرویز مشکاتیان
آواز: محمدرضا شجریان
همنواز آواز: محمد موسوی

*** ملودی درآمد متین و محکم «نوا» را با تسلط بی‌همتای شجریان می‌شنویم و دریغا که «اکو»ی بیش از حد، کیفیت اصلی صدای خواننده و همچنین ظرافتهای خاص حنجرهٔ او را می‌پوشاند.**

*** آنچه از مجموع نوار برمی‌آید عدم یکدستی کار است. بدین معنا که به نظر می‌رسد آواز و ساز در فضایی مستقل از یکدیگر اجرا و ضبط شده؛ آنگاه پیش‌درآمد و قطعات ضربی به‌آن افزوده شده است.**

نوار «نوا» آخرین کار محمدرضا شجریان، با همنوازی گروه عارف، به‌رغم توفیق نسبی‌اش در عرضهٔ یکی از متعالی‌ترین نمونه‌های موسیقی سنتی ایران، یعنی مرکب‌خوانی، کمتر نشانی از آثار او در سالهای رشد اجتماعی دارد. آثاری که با توجه به گذشتهٔ هنری شجریان بیشترین اقبال عام را از سوی مخاطبان خود به دنبال داشت. چرا که این آثار ضمن ارائه جوهر زنده و پویای موسیقی سنتی و قابلیت و کارایی آن، انعکاسی بود از ضرباهنگ حرکت جامعه و همپایی محتوایی آن با این حرکت. اکنون با انتشار این نوار، موسیقی اصیل ایرانی، یا لااقل شاخه‌ای از درخت تناور آن، جایگاهی را که فراچنگ آورده بود با بازگشتی به گذشته‌اش، یعنی سالهای قبل از ۵۷، اندك اندك از دست می‌دهد. برای نشان دادن این دگرگونی و وانهادگی بهتر است از طرح روی جلد نوار آغاز کنیم.

طرح روی جلد نوار از معدود آثاری است

که تا حد زیادی بیانگر محتوای موسیقایی آن است. پس از چند نواری که درسالهای نخستین بعد از انقلاب اسلامی ایران منتشر شد، اکنون مدتی است که طراحان روی جلد نوار دیگر کمتر تمایلی به انعکاس محتوای موسیقایی نوار بر روی جلد آن از خود نشان می‌دهند. پس از آن طراحیها و نقاشیهای زنده و بیانگر محتوای موسیقایی نوار، اکنون دیرگاهی است که ناظر تصاویری زیبا و صرفا زیبائیم. تصاویری که در حدی اعجاب‌آور از بیان مفاهیم مستقیم می‌پرهیزند. چه بسا این تحول به نوعی متاثر است از فرایندی که موسیقی سنتی پر جوش، زنده و پر تحرک چندسالهٔ اخیر ما به سوی موسیقی آرام، کند، از نفس افتاده و گاه حتا خنثای کنونی ره سپرده است؛ و اگرنه این است پس چه پیش آمده است که پنجه‌های آویخته به لبه‌های تیز ۵ خط حامل و موج‌وار مشتی که از بادو ابر و توفان برآمده بود، اکنون به زیرطاقیهای خنک پناه برده، بر تختهای چوبی و دور... خیلی دور، دور از فضای سبز و هوای تازهٔ بیرون، در کنار حوضی یا فواره‌ای و احیانا چند شمعدانی روی پاشویه و... سلام... دو باره سلام! حوضخانه‌های خنک سرشار از نوای سه تار و شمیم شمعدانی، در زیر خانه‌هایی که کاهگل بامشان زیر نور گرم و سوزانندهٔ خورشید پخته و پخته‌تر می‌شود...

● روی الف

با خنکای زیرزمین‌ها به استقبال خنکی دلچسب موسیقی نرم و آرام پیش درآمد «طلوع» مشکاتیان می‌رویم... شعاعهایی‌از نور، نه چونان نیزه‌هایی که قلب سیاهی را بشکافند، بلکه چون پرتوهایی آرام، نرم و خزنده که خود را از حاشیهٔ امن‌تر معبر به دشت می‌تابانند.

پیش درآمد با تك نتهایی آغاز می‌شود که با ریز سازهای مضرابی (تار، سنتور و...) و اجرای پیوستهٔ سازهای کششی (نی، کمانچه و...) اجرا می‌شود ـ با «کرشندو»هایی که در همان نخستین برخورد یادآور برخی از کارهای «گروه پایور» است. (کرشندو: اوج گرفتن تدریجی صدا. و دکرشندو عکس آن است). این یادآوری هرچه پیش درآمد به جلو می‌رود برای شنونده‌ای که گذشته‌ای تا حد ۱۵ سال را به یاد می‌آورد وضوح بیشتری می‌یابد.

«طلوع» به دو قسمت تقریبا مجزا تقسیم می‌شود؛ پارهٔ نخست با ریتمی آهسته خود را سنگین سنگین به پیش می‌کشاند؛ اما به یاری برخورد آزاد آهنگساز با دور ریتمیك اصلی، تازگی و تحرك خود را تا اندازه‌ای حفظ می‌کند. مشکاتیان گاه بی‌واهمه از اینکه حالتهایی شبیه به از ریتم افتادن، شنونده را آزار دهد، با شجاعت خود را از قید ارائه ملودیهای در قالب‌دور ثابت ریتمیك می‌رهاند ـ هرچند گاهگاهی این جدایی از دور زمانی اصلی، به‌دلیل آوردن جملاتی آزاد یا نیمه‌آزاد، تا مرز پاره‌پاره شدن و احساس انفصال ملودیها از همدیگر، پیش می‌رود. اما آهنگساز با تمهیدی به موقع کار را سامان می‌دهد.

می‌توان پیش‌درآمد «طلوع» را تا پایان قسمت آهسته، پیش‌درآمدی مرکب خواند؛ چرا که آهنگساز با اشاره‌هایی هرچند اندکی نامحسوس و کوتاه، حالتهایی از «بیات ترك» و «سه‌گاه» را ارائه می‌دهد. شروع قطعه نیز که در شباهت کامل با «شور» از راه ملودیهایی از گوشه‌های مشترك «نوا» و «شور» انجام می‌پذیرد، موید این نکته است. در تداوم «طلوع» مرکب سرانجام در جایی که شنونده خود را در آستانهٔ پایان یافتن قطعه و تا حدی دور مانده از حالت ریتمیك نخستین حس می‌کند، آهنگساز پیش‌درآمد را به بخش‌دوم می‌برد. در اینجا ورود «دف» و تند شدن ضرباهنگ موسیقی و جملاتی که سرانجام با شنیدن آنها «نوا» را به جا می‌آوریم به یاری همدیگر فضایی می‌سازند زنده‌تر، به گونه‌ای که احساس می‌کنیم دیگر این صبح صادق است که می‌دمد.

دربارهٔ فضای کلی پیش‌درآمد این نوار به چند نکته اشاره باید کرد:

۱ـ استفادهٔ مکرر از شدت و ضعفهایی که اساسا در مورد اصالت آن در موسیقی سنتی جای سخن است.

۲ـ گفتگوی تك‌سازها با گروه که نظیر آن را در کارهای «گروه پایور» می‌توان پیدا کرد که تقریبا با همان حالتی که در کارهای این گروه می‌شنویم اجرا شده‌است.

۳ـ وجود پاساژهایی که با توام شدن «کرشندو» تداعی کنندهٔ همان شباهتهایی است که گفته شد. (پاساژ: اجرای پشت سر هم چند نت پیوسته یا گسسته که ما را به مطلبی ملودیك یا نتی خاص برساند) از نظر بافت نیز پیش‌درآمد به سبب استفادهٔ کم‌از قرینه‌سازی‌در ملودی‌پردازی، شخصیتی ویژه می‌یابد که داوری دربارهٔ آن نیازمند بحث جداگانه‌ای است.

۴ـ رابطهٔ بین قسمتهای مختلف و متنوع پیش‌درآمد به‌ویژه درقسمت‌اول تنها گونه‌هایی از همان حالت شروع، یعنی چند نت کشیده است. اینکه تا چه حد این نتهای کشیده توانسته‌اند بافتی منسجم و یکدست به وجود آورند جای بحث دارد.

دراینجا بد نیست‌اشاره‌ای کنیم به‌حضور موجز و منطقی «دف». وجود این ساز در قطعات این نوا جزء معدود مواردی است که «دف» در آن کاربردی ضروری و اصولی یافته و آوردن آن در بافت ارکستر به دور از «دف‌زدگی» برخی‌از آهنگسازان معاصر صورت گرفته است.

پس‌از پایان پیش‌درآمد، آوای محمدرضا شجریان را می‌شنویم که درآمد «نوا» را مستقیما با شعر آغاز می‌کند. (درآمد هر دستگاه یا مایه‌ای، در ردیف آوازی، معمولا با چند تحریر و آوای بدون کلام آغاز می‌شود، آن‌گاه شعر به دنبال آن می‌آید). ملودی درآمد متین و محکم «نوا» را با تسلط بی‌همتای شجریان می‌شنویم و دریغا که «اکو»ی بیش از حد، کیفیت اصلی صدای خواننده و همچنین ظرافتهای خاص حنجرهٔ او را می‌پوشاند. (اکو: پژواك و طنین صدا، که به یاری دستگاهی خاص‌در طول ضبط صدا یا پس از آن به صورت تکرار صدا ایجاد می‌شود). «اکو» به‌جای آنکه نقشی مثبت ایفا کند، گاهگاه به

عنصری منفی و مزاحم بدل می‌شود که‌مانع از ارتباط درست و واقعی شنونده با صدای خواننده است. «اکو» به هر حال و به خصوص با این شدت حایلی است مانع شنیدن جنس واقعی صدای خواننده. برای درك این نکته می‌توان به‌تکرار حرف «ش» در کلمهٔ «شمایل» و حرف «خ» در کلمهٔ «خوب» دقت کرد که به جای عمق دادن به صداء حالتی غیر واقعی را القا می‌کند. تکرار این حروف نه تنها زیبا نیست، که غریب و نامانوس است. شدت «اکو» در هنگام ادای تحریرها توسط خواننده گاه آن‌چنان است که شنونده را در تشخیص تحریر اصلی از پژواك و تکرار آن دچار دشواری می‌کند.

پس از خواندن دو بیت درآمد «نوا» اشاره‌ای کوتاه به گوشهٔ «نغمه» می‌شنویم که دارای بافتی بسیار منظم، پخته و در عین حال ظریف و زیباست. همین ارائه کوتاه اما دلنشین از «نغمه» گوشه‌ای که‌بارها و بارها آن را شنیده‌ایم از نقاط درخشان و توانای کار است. در اینجا جا دارد به‌کار خوب موسوی، در جواب آواز، اشاره کنیم. محمد موسوی از تکنوازان نسبتا قدیمی نی است که در سالهای اخیر بیشتر هنر خود را در اجراهای خصوصی عرضه کرده‌است. تسلط او بر ساز نی و آرامش و پختگی‌اش در جواب آواز از او نوازنده‌ای قابل اتکا برای خواننده می‌سازد. بیشتر کارهایی که از موسوی‌در دست است از سلسله کارهایی است که او در آنها بدون آمادگی قبلی ساز زده است. با این همه، عدم آمادگی و نداشتن تمرین در چنین اجراهایی تاثیر چندان زیادی بر قابلیت او نگذاشته است. نکتهٔ سوال‌برانگیز دیگر این است که جای موسوی را در گروهنوازی خالی می‌بینیم. پاسخ به اینکه چرا از وجود او در گروهنوازی استفاده نشده است با آهنگساز و سرپرست گروه است. دیگر اینکه گاه به نظر می‌رسد که ساز با سیر و ترتیبی که آواز انتخاب می‌کند و با تصمیمات لحظه‌ای خواننده، آشنایی قبلی ندارد. در شروع بیت «ما را سری است...»خواننده با تغییر یك نت در خلال تحریر، مقدمات حرکات و جا به جایی‌های بعدی خود را فراهم می‌کند. ولی نی بدون توجه به این تغییر همچنان آن نت را به صورت«طبیعی، اصلی»اجرا می‌کند و برای‌لحظاتی این‌نت دچار بلاتکلیفی‌بین‌خواننده و نوازنده است. جالب آنکه درست قبل‌از این موردتحریری می‌شنویم با نی، کوتاه و غریبه، که نت را به صورت تغییر یافتهٔ آن ارائه می‌دهد.پس از فرود کوتاهی که خواننده به «نوا» دارد در تکرار بیت بالا و همچنین در خلال بیت «گفتی ز خاك...» شجریان با ترمش، اولین تغییر مایهٔ خود را انجام می‌دهد و از راه فواصل و حالتهای مشترك بین «نوا» و «شور» به سوی «شور» حرکت می‌کند و سرانجام در مصرع دوم بیت «روی ار به روی ما نکنی...» و بعد با تحریری پرشور انتقال ما و خود را به فضای شورانگیز «شور» کامل می‌کند و از این پس با ابیات «ما با توایم... از دشمنان برند... ما خود نمی‌رویم...» به کمال در شور فرو می‌رویم و شجریان‌درخلال‌بیت«سعدی‌تو کیستی...»و تحریر بعد از آن به‌هنگام فرود با اشاره‌ای گذرا به پرده‌های «نوا» آواز را با حالتی بینابینی بین «شور» و «نوا» به پایان می‌برد. قطعهٔ ضربی پایانی، از همان نتی که خواننده با آن‌آواز را پایان داده آغاز شده و شکلی کوتاه‌شده از پیش‌درآمد «طلوع» را ارائه می‌کند و نهایتا در قسمت دوم‌همین

*** تسلط محمد موسوی بر ساز نی و آرامش و پختگی‌اش درجواب‌آواز از او نوازنده‌ای قابل اتکا برای خواننده می‌سازد.**

قطعه این گروهنوازی است که مایه و فضای کار را به «نوا» هدایت می‌کند. مرتبه شجریان در موسیقی ایرانی، تسلط و توانایی او بر آواز، ضرورت هرگونه تمجیدی را نفی می‌کند که قابلیت این خواننده نیازمند هیچ شرح و گفتگویی نیست.

● **روی ب**

روی‌دوم‌نواز با قطعهٔ‌مشترك«نهفت» آغاز می‌شود که شرکت در ساختن بخشی از آن نام مشکاتیان را در کنار استادانی چون هرمزی و صبا می‌نشاند. در مورد چگونگی و ترتیب ساخت این قطعه و اینکه کدام بخش آن مربوط به کدام‌یك از استادان است و کدام بخش از مشکاتیان، هیچ‌گونه توضیحی در بروشور نوار نیامده است. اما با توجه به روح کلی و حرکت ملودیك و ساختمان سنتی جملات می‌توان دریافت که سهم مشکاتیان چیزی در حد وصل کردن این دو قطعه (قسمت نخست و بخش تندتر دوم) به همدیگر و آوردن یکی دو جملهٔ همسان با آنهاست. به‌خصوص استحکام، لطافت و تحرك بخش پایانی به خاطر تضاد با آرامش و خزندگی سایر قطعات نوار جای هیچ شبهه‌ای را در این نتیجه‌گیری

باقی نمی‌گذارد.

پس از پایان قطعهٔ مشترك «نهفت» که‌به یاری ملودیهای زنده و پویای صبا فضایی آکنده از شور و زندگی ایجاد می‌کند، شجریان آواز را در گوشهٔ «نهفت» ادامه می‌دهد. به‌رغم آنکه حالت عمومی گوشهٔ نهفت حالتی پر جوش و خروش را تداعی می‌کند و با وجود باری که تاریخ موسیقی ما در تکرار اجراهای گوناگون بر دوش این گوشه نهاده است در «نهفت»خوانی خواننده بیشتر نشانی از آرامش و رضا دیده می‌شود. البته هیچ حکم ثابت و حتا نوشته شده‌ای ضرورت اجرای حالتی خاص و همواره یکسان از هیچ گوشه‌ای را ایجاب نمی‌کند، اما به هر حال برداشت ما دست‌کم به نسبت اجراهای قبلی خود شجریان که چنین خروشی را دریافته و ارائه کرده است چنین انتظاری را برمی‌انگیزد.

به هر حال می‌توان گفت که حتا پردهٔ «نهفت» نیز تسلیم حالت عمومی کار شده و ملودیها به‌مقتضای‌فضای‌کلی اثر حالتی از غم توام با وانهادگی را به‌خود می‌گیرند. طبیعتا برای تشدید چنین حالتی است که خواننده ناگزیر دست از گوشهٔ «نهفت» و پرده‌ها و حالتهای آن می‌شوید و باز به سراغ پرده‌های «شور» می‌رود که در ایجادچنین‌عاطفه و حسی‌موفقترند. و آن‌گاه شاهد خلق و خواندن ملودیهایی در «شور» می‌شویم که گاه فرودهایی را شبیه به‌فرود «ابوعطا» به دنبال دارند. این اشاره به‌فرود «ابوعطا» در بیت و تحریر «هرچه گفتیم جز...» کاملا محسوس‌است و در همین قسمت و کمی بعد از آن است که‌شجریان قدرت صدا و توان حنجرهٔ خود را، ازحیث احساس و تکنیك، می‌نمایاند و اینجا می‌تواند در راستای حالت کلی کار به‌نوعی

اوج نوار به شمار رود. پس از این قسمت با بیت «غم زمانه خورم...» خواننده انتقال و جا به جایی به «بیات ترک» را سامان می‌دهد و تقریبا تمام غزل دوم که در بروشور آمده مستقلا در «بیات ترک» اجرا می‌شود. بیت آخر این غزل نقش پل ارتباطی ظریفی بین «بیات ترک» و «سه‌گاه» را ایفا می‌کند و پس از تثبیت کامل «سه‌گاه»دوبیتی‌های باباطاهر در «سه‌گاه»خوانده می‌شود. در پایان با فرودی بسیار سریع و کوتاه و استادانه به «نوا» برمی‌گردیم و بدین سان با کمی دقت می‌بینیم که تقریبا هر غزل با استقلالی نسبی در دستگاه و مایه‌ای جداگانه خوانده می‌شود.

نکتهٔ شایستهٔ اشاره در مورد آواز، به ویژه دوبیتی‌خوانی، این است که پس از سالها برای نخستین بار در این نوار است که بالاخره ما شاهد رها شدن شجریان از زیر تاثیر دوبیتی‌خوانی و شیوهٔ «جانسوز» هستیم.

در مورد فضای عمومی و کل اثر باید گفت: این کار سرشار از توانایی و قابلیت تکنیکی خواننده، نوازندگان گروه عارف و گاه نوازندهٔ همنواز آواز است. این قابلیت درمورد آواز به‌ویژه در ایجاد ارتباط منطقی بین «نوا» و «شور» در روی الف به کمال تجلی می‌یابد. اما به همان نسبت از احساس و شور زندگی، دست‌کم در بخش عمده‌ای از اثر، سهم کمتری می‌بینیم، انگار که شجریان با تمام وجود سینه را نمی‌گشاید. ساختمان آوازی کل اثر گاهی از چند-گانگی احساس آسیب دیده است. این حالت به هنگام«درهم‌خوانی» اشعار و آوردن بیتی از غزلی و بعد بیتی از غزل دیگر و آن‌گاه اجرای‌دوبیتی ناگزیر پیش می‌آید. هرچند روی اول نوار را می‌توان به عنوان شکل کامل و سنتی از مرکب‌خوانی تلقی کرد اما در روی «ب» «مرکب‌خوانی» حتا بنا به تعریف کمرنگ و مختصری که در ضمیمه آمده است، اجرا نمی‌شود. آن‌چنان که در ضمیمه آمده، خواننده در صورت تنگ یافتن عرصهٔ دستگاه پایه برای ادای مفاهیم‌یک‌غزل‌واحد نیاز به‌رفتن به‌دستگاهی دیگر پیدا می‌کند. ناگفته پیداست که‌اگر قرار باشد ابیاتی یا حتا غزلهایی با مفاهیمی مستقل و جدا از همدیگر پشت سر هم خوانده شوند طبیعی است که دیگر دستگاه عوض کردن نه به عنوان «مرکب‌خوانی» که‌به‌گونهٔ‌حرکت‌و انتخابی‌ناگزیر درخواهد آمد و در این صورت کار بیشتر شایستهٔ نام «متنوع‌خوانی» است تا «مرکب‌خوانی»!

در این نوار به نظر می‌رسد که این خواننده است که برای بیان حالات درونی خود در پی مفاهیم شعری مناسب حال و

*** پس از سالها برای نخستین بار دراین‌نوار است‌که‌بالاخره ما شاهد رها شدن شجریان از زیر تأثیر دوبیتی‌خوانی و شیوهٔ «جانسوز» هستیم.**

شرایط زمان و مکان است؛ و رفتن از دستگاهی به دستگاه دیگر بیش از آنکه ناشی از تنگ بودن عرصه دستگاه یا مایهٔ مورد اجرا باشد، جستجو و گزینشی است از سر آگاهی، در یافتن محملی کلامی برای نمایاندن حالات درونی و آوازی خواننده. شیوهٔ ضبط خصوصی و انتشار نوارهایی که مراحل لازم تدوین را نپیموده‌اند لااقل برای ارائه مرکب‌خوانی که از مراحل متعالی موسیقی سنتی ماست شیوهٔ مناسبی نیست. با آگاهی به این‌نکته که گاه در اجراهای خصوصی حالتهایی ویژه و نادر اتفاق می‌افتد که چه بسا در استودیو رسیدن به آن به سهولت ممکن نیست، با این‌حال روشن است که دستیابی به این طرفه حالتها و ارائه آن اگر در مجلسی ممکن باشد در استودیو نیز لااقل تکرار آن از عهدهٔ هنرمندانی چون پدید-آورندگان این نوار برمی‌آید.

نوار با تصنیف «جان جهان» به پایان می‌رسد. در مقدمهٔ تصنیف، مشکاتیان سر-انجام شیوهٔ ویژهٔ خود را با بیان عواطف درونی در قالب جملات آزاد از قید پایه و دور ریتمیک اصلی به دست می‌آورد. می-توان چنین انگاشت که آوردن جملاتی به این شیوه، ادامهٔ منطقی علاقه مشکاتیان به ریتمهای غیرمتعارف و شکستن آنهاست. جملات آزادی که به یاری پایه‌ای تکرار شونده درهم تنیده می‌شوند نشانگر این است که مشکاتیان در این‌نوار از دلبستگی به‌استفاده‌از ریتمهای«لنگ»(یعنی‌ریتمهایی که از ترکیب چند دور ریتمیک تشکیل شده) و شکستن ریتم و دگرگونه کردن قالبهای ریتمیک جملات، سیری تکاملی و منطقی تا آوردن جملاتی کاملا آزاد و آوازی طی کرده است.

این تصنیف در زمینهٔ کار خواننده و آهنگساز نه تنها پیشرفتی به شمار نمی-آید بلکه از حد کارهای پیشین آنها نیز کمی عقب‌تر است. (از سازندهٔ تصنیفهایی چون «مرا عاشق» و «شیدایی» توقع آن‌را داریم که هر کار جدیدش اگر نه گامی به پیش که لااقل قدمی به پس نباشد). گذشته از آنکه تصنیف نیز چونان دیگر قسمتهای کار لااقل‌از نظر کلامی در ارتباطی نیرومند و اساسی با دیگر شعرها نیست،از نظر محتوای موسیقایی نیز فاقد ربط اصولی با کاری است که پیش‌درآمدش مرکب است و در خلال آن چند مایه و دستگاه می‌شنویم. فضای کلی تصنیف حتا با فضای کلی کار نیز هماهنگ نیست. یعنی فضای حسی تصنیف جدا از فضای کل اثر، به‌ویژه حس عمومی آوازهای خواننده، جلوهٔ سرزندگی می‌فروشد. عدم وجود تحریر، از حس سنتی کار می‌کاهد وگردن نهادن به ریتم خود شعر، ترکیبی‌معمولی‌از شعر و موسیقی را نشان می‌دهد. در مجموع تصنیف نیز از منطق عمومی کار پیروی می‌کند؛ یعنی آنکه ضرورت بودن و منطق حضورش صرفا همان است که‌باید و رسم است که در انتهای هر نوازی تصنیفی قرار داشته باشد. با همهٔ این دلایل بعید به نظر می‌رسد که این تصنیف به خاطر وصل و قرار گرفتن در پایان این نوار به خصوص، ساخته شده باشد. نکتهٔ دیگر اینکه بین این تصنیف و تصنیفهای سنتی متقدمان شباهت چندانی احساس نمی‌شود. چرا که نمی‌توان پذیرفت که‌این چنین تصنیفی ادامهٔ منطقی و اصولی‌تصنیف سازی سنتی موسیقی ایرانی است. این مساله از آن رو خود را می‌نمایاند که این اثر نه با داعیهٔ ارائه نوعی موسیقی امروزی‌و تجربی، که با میل عرضهٔ یک‌کار در قالبی کاملا سنتی به میدان می‌آید. حرف آخر اینکه آنچه از مجموع نوار برمی‌آید عدم یکدستی کار است. بدین معنا که به نظر می‌رسد آواز و ساز در فضایی مستقل از یکدیگر، اجرا و ضبط شده است، آن‌گاه پیش‌درآمد و قطعات ضربی به آن افزوده شده. در نهایت تصنیفی جدا، به خاطر کامل شدن اثر، به این مجموع راه یافته است. ●

آنتیگونه
نویسنده: سوفکلس
مترجم: شاهرخ مسکوب
طراح و کارگردان: مجید جعفری
محل اجرا: تـآتر شهر
زمان: اردیبهشت ۱۳۶۶

پیروزی قهرمان، شکست اجرا

آنتیگونه دختری سرشار از مهر و خشم در بـرابـر تقدیـر «کـرئون» می‌ایستد. «کرئون» جباری است که خود را حافظ قوانین و دولت می‌پندارد و بر این پندار است که ایمنی هر شهروند در حفظ قوانین دولت اوست چرا که «دولت اگر نیرومند باشد در پرتو آن همه چیز داریم». در مقابل او آنتیگونه سر برمی‌افرازد تا جنازه برادر طاغی خود را که به دستور شهریار باید طعمه لاشخوران شود بـه خـاک بسپارد. آنتیگونه بر حفظ ارزشهایی پای می‌فشارد که اگرچه در ظاهر در برابر اراده کرئون محکـوم به نابودی است اما نشانه‌ای از طبیعت آدمی است. او برای مهرورزی به دنیا آمده اما مرگ را پذیرا می‌شود و به گفته یونانی «توانایی مرگ را برخویشتن انکار می‌کند:

در آستانهٔ حجله‌گاه
تاریکی و خاموشی را دربر می‌گیرند
و مرگ در آغوشم می‌کشد»

در نمایش آنتیگونه از آغاز تا انجام با اضطراب، به مرگ دختری نزدیک می‌شویم که پایان محتوم او اگرچه دردناک اما پیروزی تاریخی است، مرگی که نوید پیروزی و رهایی ما است.

نزدیک شدن به نمایشی که بارها اجرا شده و هربار ابعاد تازه‌ای‌یافته‌است شهامتی است درخور تحسین. اما «مجیدجعفری» در اجرای خود با تکیه بر فرم و استفاده از تکنیک بیانی یکنواخت برای بازیگرانش، نه‌تنها این نمایش زیبا را آنچنان که‌هست به تماشاگر منتقل نمی‌کند، بلکه با بی‌اعتنایی به اصول تراژدی علیرغم تلاشهایی که ناموفق مانده‌اند هیچ فکر جدیدی هم ارائه نمی‌دهد. دیدن اجرای آنتیگونه در تآتر شهر نه چیزی بر دانسته‌های ما از این نمایش می‌افزاید و نه حتا امکان آنـرا می‌یابیم که آموخته‌هایمان را تکرار کنیم.

اجرا را ما از ورای تورهایی می‌بینیم که صحنه T مانندی را در بر گـرفته است. حرکتها و بازیها در چنین صحنه کوچکی اغراق‌آمیز و گاه بدون منطق نمایشی‌است. صحنه چنـان کوچك است کـه اجـرای آنتیگـونه را تـاب نمی‌آورد. بسیاری از حرکتها نیـز نه از منطق تـراژدی کهن تبعیت می‌کنند و نه محمل فکری تازه و یا اجرایی منطقی هستند.

حضور گروه کر که یکی از عناصر مهم تراژدیست در این اجرا به دلیل استفاده نادرست از ریتم بیانی و فرم در صحنه حس نشده و کشمکش دراماتیك و پیکـار «آنتیگونه» و «کـرئون» کـه اساس تراژدیست در کار جعفری نمود نمی‌یابد. انتخاب دو بازیگـر برای نقش آنتیگونه (بدون اینکه دلیل روشنی داشته باشد) و همنوایی یکنواخت و گاه ملال‌آور آنان، پرسوناژی فاقد قدرت و ابعاد درونی عرضه می‌کند. کرئون نیز با حرکات غریب که گاه تماشاگر را دچار این توهم می‌کند که مبادا به بیماری هاری مبتلاست در ارائه نقش خـود ناتوان می‌ماند. پیکـار اساسی نمایش فقط و فقط در فـریادهای این دو جلوه‌گر می‌شود. سرآهنگ نیز به دلیل بازی بد و رهبری بد کارگردان از ارتباط با کر و سایر قهـرمانان درمی‌ماند. در تراژدیهای یونان ماسك مشخص‌کنندهٔ سن، موقعیت‌اجتماعی و خصوصیات‌روحی پرسوناژ است. اما در این اجرا ماسك نه تنها معنای ذکر شده را ندارد که دلیل استفاده از ماسك‌های یك شکل نیز در این صحنه کوچك روشن نیست.

در اجرای جعفری، زنده کردن آنتیگونه در انتهای نمایش و انداختن زنجیر بـر پشت کرئون خاصیتی شعارگونه به‌تراژدی زیبایی می‌دهد که اگر درست اجرا می‌شد می‌توانست نه فقط بار تراژیك خود کـه برداشت‌های نو را نیز ارائه دهد. و تنها نکتهٔ مثبت این اجرا طراحی گریم خوب خانم مبین میبن است و البته با سپاس از ترجمهٔ زیبای آقای شاهرخ مسکوب.

غلامعلی مقدم

تقدیر، اگر که تردیدناپذیر باشد و به فاجعه‌ای گریزناپذیر بیانجامد نه خوشایند است و نـه دلپذیر، بویـژه آنگاه کـه «مرگ» نه‌چون‌حادثه‌ای دلخراش درپایان زندگی مانوس یك تن، که چون حضور قطع بهمنی سهمگین در پایان راهی که انسان درگیر با زمان و زمانه پیموده‌است سر برمی‌دارد تا از مرگ فاجعه‌ای بسازد فراتر از مرگ یك تن. مرگی که به پیروزی اشارت دارد و یـا بـه پاسداری ارزشهائی که اگرچه در زمان حادثه به حکم ضرورت پرهیز ناپذیر رنگ می‌بازند اما با مرگ «انسان تاریخـی» در برابر پیروزی «انسان مشروط به زمانه گذرا»آنکه باید بماند، می‌ماند و آنکه رفتنی است از شکوه ناپایـدار لحظه‌ای کـذرا به‌مغاك فراموشی فـرو می‌رود. هم از ایـن رو، قهـرمان تـراژدی نـه انسان عادی کـه انسانـی تـاریخـی است و حـادثـه تراژیك نه تصادفی روزمره که فاجعه‌ای تاریخی و بناگزیر جهانی است. در تراژدی است که آدمی به رغم آگاهی بی‌تردید بر پایانی دردناك، محتوم و ضروری خود را در قهرمانی می‌یابد که در یك نقطه عطف تاریخی به دفاع از ارزشهایی قد برمی‌افرازد که فراتر و والاتر از آن محاسبه تنگ‌نظرانه روزمره است. انسان مشروط به زمانمکان و درگیر شرایط ناانسانی از ژرفای وجود خود آن طبیعت سرکش و واپس‌زده را برمی‌کشد تا در قهرمانـی شخصیت تراژیك شریك شود. هریك از ما دمی را، اگرچه گذرا، با آنتیگونه‌یگانه می‌شویم تا خود را بیالائیم و به گفته یونان «اگر تراژدی خوب، قالمانگیز و از هـر لحاظ تراژیك باشد، به محض آنکه فریفته نمایش شویم، از شعر نخستین تا آخرین لذتی که شاعر به‌ما می‌بخشد، در اندرونمان با ترس و دلهره و امید آمیخته می‌شود». پالودگی حاصل از تماشای تراژدی اما شاید ریشه در آن آگاهی و معرفتی داشته باشد که آدمی بر نیروهای درون خود و جبر سرنوشت می‌یابد حتا زمانی که دیگـر آگاهی آزادی نیست.

«آنتیگونه» چون یکـی از بزرگترین تراژدیهای عصر خود و همه زمانها، به‌دلیل انگیـزه‌های روشن، ساخت روانشناختی شخصیتها، نیروی دراماتیك و اشعـار زیبا همواره جاذبه‌ای مقاومت‌ناپذیر داشته است. «آنتیگونه» نمایش یك دوران ویژه نیست هرچند چون هر فرآورده هنری نشان زمان آفـرینش خـود را بـر پیشانی دارد. در آنتیگونه آنچنان ابعاد گسترده‌ای خلق‌شده است که‌دست کم تاکنون قابلیتهای‌بیشماری را برای اجراها و برداشتهای گوناگون از خود نشان داده است.

مرمت سقف نمازخانهٔ سیستین

نقاشیهای سقف نمازخانهٔ «سیستین» واتیکان، اثر معروف میکلانژ، پس از ۴۷۸ سال پاکسازی ومرمت می‌شود. این‌عملیات از ۸ سال پیش آغاز شده و تا پنج سال دیگر نیز ادامه خواهد داشت.

پس از تلاش برای پاکسازی این نقاشیها رنگهای تیره‌ای که با محلولی چسب‌مانند مخلوط شده و به شکل قشری کدر روی نقاشیها را پوشانده بود پاک‌شده و تصاویر با رنگهای متنوع و روشنتری نمایان شده‌اند.

گویا این قشر کدر کننده و جلای پوشانندهٔ آن در سده‌های ۱۷ و ۱۸ میلادی برای حفظ و نگاهداری آنها، روی نقاشیها کشیده شده بوده.

بینندگان به‌تیرگی سابق این نقاشیها عادت کرده بودند و آن را با عمق تفکر میکلانژ در ارتباط می‌دانستند. حتا کارشناسان نیز بر سر این مساله، که آیا این پاکسازی باید انجام می‌شد یا نه اختلاف نظر دارند. «جیمز بك» رئیس بخش هنرهای باستانی دانشگاه کلمبیا می‌گوید: «این گام خطرناکی است که بدون تکیه بر دانش کافی برداشته شده است و با آزمایشی که در «چرنوبیل» صورت گرفت. فرقی ندارد.» وی در اشاره به خطرات آن اضافه می‌کند که: «مواد پاك کننده‌ای که از سال ۱۹۷۰ مورد استفاده قرار می‌گیرند به اندازه کافی آزمایش نشده است و تاثیرات بعدی آن هنوز مشخص نیست.»

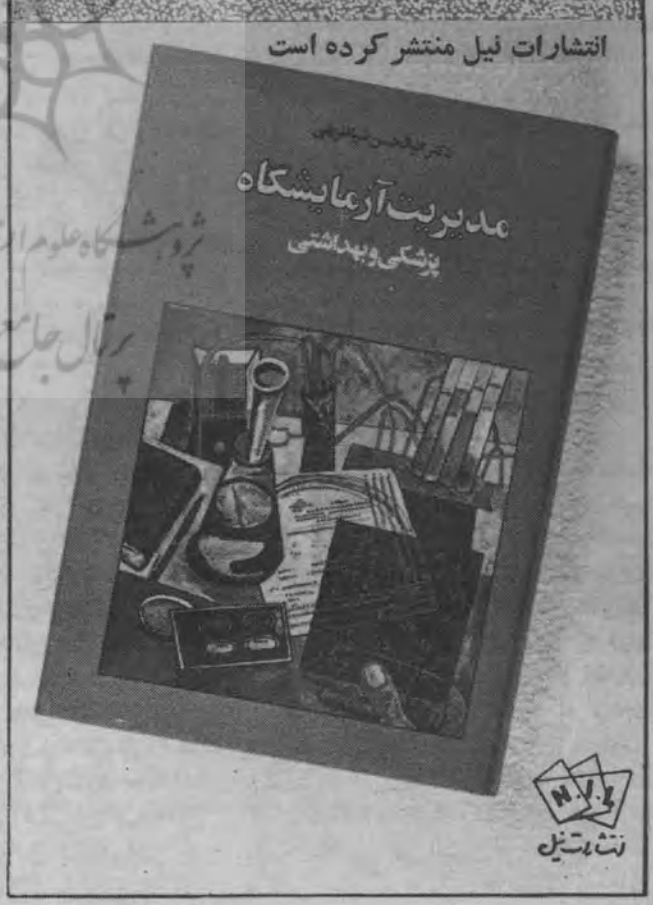
بعضی از مخالفان معتقدند که این تیرگی اثر، لایه‌ای از رنگ بوده که‌خود میکلانژ روی این نقاشیها کشیده تا در بیننده احساس بُعد را به وجود آورد. به اعتقاد آنها نمای جدید نقاشیها تخت و شبیه به آثار مدرن است و دیگر تصور سه‌بعدی را القا نمی‌کند. طرفداران عملیات پاکسازی در پاسخ این اعتراض تقصیر را به گردن چراغهای پر نور فیلمبرداران تلویزیونی می‌اندازند که به همه چیز سیمایی تخت می‌دهد. اینها می‌گویند که میکلانژ نمی‌خواسته نقاشیهایش را در نور الکتریسیته به نمایش بگذارد، بلکه قصد داشته اثری بیافریند که از فاصله ۲۳ متری در نور روز، طبیعی و روشن به نظر بیاید. مثلا ماری که در صحنه‌ای از «فریب آدم وحوا» به دور درخت پیچیده، قبلا به رنگ زرد کدر و یکنواخت بود، ولی پس از پاکسازی به رنگ زرد و سبز روشن درآمد که‌روی آن قلم‌موی ظریفی سایه‌های قرمز بر جای گذاشته است.

با همه مخالفتها، کار گروه مرمت و پاکسازی پیش می‌رود و هم‌اکنون در حال پاکسازی صحنهٔ «آفرینش آدم» هستند.

انتشارات نیل منتشر کرده است

نشر نیل

انتشارات نیل منتشر کرده است



نشر نیل

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی