صفحات ۲۵-۳۴
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی • دوره ۲۳، شماره ۱، بهار ۱۳۹۷

واکاوی بنیان‌های ادبی و فلسفی در اپراهای واگنر

محسن نورانی*[۱]، احمدرضا اسماعیلی[۲]

۱. کارشناس‌ارشد آهنگ‌سازی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
۲. کارشناس‌ارشد آهنگ‌سازی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۸/۲۹، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۲/۴

چکیده

هدف از نگارش این مطالعه جستاری دربارهٔ بنیان‌های ادبی و فلسفی اپراهای واگنر است. اهمیتِ پرداختن به موضوع این مطالعه در این است که اپراهای واگنر شاخص‌ترین آثار موسیقاییِ وی‌اند. برای دست‌یابی به چرایی و چگونگی بهره‌گیری واگنر از عناصر گوناگون موسیقایی، ناگزیر به مطالعهٔ مواردی هستیم که شالوده‌های اندیشگی این هنرمند را شکل داده‌اند. در این مطالعه از الگوهای هم‌زمانی و درزمانی در زندگی موسیقاییِ واگنر استفاده شده است. در این الگوها ادبیات و فلسفه از اهم مواردی هستند که به طور خاص- در کنار موارد فراوان دیگر، همچون سیاست و مذهب- نوعِ نگرش و پایه‌های جهان‌بینیِ واگنر را بنیان نهاده‌اند. همچنین، از این رهگذار است که می‌توان ابداعات بی‌بدیل موسیقایی او را نظیر خلق و استفاده از لایت‌موتیف، خطوط آوازی، هارمونی بدیع، تنوع ارکستراسیون، و حتی اندیشه و ساخت تالار مخصوص برای اجرای اپراهای سترگش را بیشتر درک کرد و دریافت که وی برای رسیدن به آرمان‌های ذهنی و نمایش دغدغه‌های فلسفی و زیباشناسانهٔ خویش چگونه به ساختارشکنی در اغلب عناصر موسیقی اپرایی دست زده است. بدون شک، در این راه نقش افراد مهمی همچون شوپنهاور و نیچه در فلسفه، هاینه در ادبیات، و یوهان سباستیان باخ و بتهوون در حوزهٔ موسیقی را نمی‌توان نادیده انگاشت.

واژه‌های کلیدی: اپرا، ادبیات نمایشی، اسطوره، فلسفه، واگنر.

* نویسندهٔ مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۴۰۲۹۷۰۴، نمابر: ۶۶۴۸۵۳۱۵-۰۲۱، E-mail: nourani.cello@gmail.com.

مقدمه

هر جا که باشیم، با این پرسش روبه‌روییم که ریچارد واگنر[۱] کیست؟ (کارل مارکس)[۲]

به‌راستی از چه منظری باید واگنر را بررسی کرد؟ موسیقی، فلسفه، سیاست یا ادبیات. به‌هرروی، سخن‌گفتن دربارهٔ او مشکل است و، به گفتهٔ ویستان هیو آدِن[۳]، «او احتمالاً بزرگ‌ترین نابغه‌ای است که تاکنون بر روی زمین زیسته است» (وایت و کوین، ۱۳۸۹: ۸).

دامنهٔ فعالیت‌های واگنر به اندازه‌ای گسترده است که بحث دربارهٔ هریک از آن‌ها نیازمند شناختی عمیق و دانشی وسیع است. از سویی دیگر، برای تحلیل آثار واگنر، به‌ناچار باید هم‌زمان همهٔ عواملی را که در زندگی وی نقش مؤثری داشته‌اند مد نظر قرار داد. اگر فردی برای شناخت او و آثارش فقط به یک بُعد از فعالیت‌های او بپردازد، بدون شک در تحلیل‌های خود به دیدگاه مطلوبی دست نخواهد یافت. افزون بر این موارد، باید به تأثیر واگنر در روند فعالیت دیگر هم‌عصرانش نیز نگاهی افکند. چنان‌که «در دهه‌های پایانی سدهٔ نوزدهم، اپراها و فلسفهٔ هنری واگنر نه‌فقط بر موسیقی‌دانان، که بر شاعران، نقاشان، و نمایش‌نامه‌نویسان نیز تأثیر گذاشت» (کیمی‌ین، ۱۳۸۷: ۵۷۰). از این رو، این مطالعه تلاشی است تا بتوان کارکرد ادبیات و فلسفه را همراه موسیقی در آثار اپرایی واگنر از جنبه‌های گوناگون، همچون رویکرد سوسوری[۴] در ادبیات، یعنی تحلیل هم‌زمانی[۵] و درزمانی[۶]، پیش برد و به درک بهتری از شخصیتِ هنری وی و در پی آن به چگونگی بروز و نمود این شخصیت در اپراهایش دست یافت.

پیشینهٔ زندگی واگنر

در آغاز بحث، پردازش پیشینهٔ زندگی واگنر ضروری می‌نماید؛ زیرا باید مشخص شود که ریشه‌های علاقه‌مندی آهنگ‌ساز به هنر نمایش از کجا و چه زمانی به وجود آمده است. «پدر قانونی‌اش، کارل واگنر، هنگامی که او شش‌ماهه بود درگذشت. سپس [او] از سوی لودویگ گِیر[۷]ـ هنرپیشه‌ای که خانواده‌اش را نیز تحت تأثیر شغلش قرار داد و پنج فرزند از هفت فرزندش به صورت حرفه‌ای به کار تئاتر روی آوردندـــ به فرزندخواندگی پذیرفته شد و گیر در سن هشت‌سالگی ریچارد چشم از جهان فروبست» (وایت و کوین، ۱۳۸۹: ۱۷)؛ بدین‌سبب، واگنر جوان در محیطی سرشار از رنگ و بوی تئاتر بزرگ شد. او در «کتاب‌خوانی حریص و پُرولع بود و در کودکی علاقهٔ وافری به متون کلاسیک یونان و نیز آثار شکسپیر در خود احساس کرد» (فریمن، ۱۳۸۹: ۳۱۸). «رؤیای نوجوانی‌اش آن بود که شاعر و نمایش‌نامه‌نویس شود، اما در پانزده‌سالگی چنان مقهور موسیقی بتهوون[۸] شد که تصمیم گرفت آهنگ‌ساز شود» (کیمی‌ین، ۱۳۸۷: ۵۷۰). قبل از واگنر تاریخ موسیقی در اغلب موارد آهنگ‌سازان را نوازندگان چیره‌دست در یک ساز، به‌ویژه پیانو، معرفی کرده بود، اما این موضوع حداقل دربارهٔ واگنر مصداق پیدا نکرد؛ «گرچه حدود سه سال را صرف گذراندن دورهٔ رسمی اصول و مبانی موسیقی کرد، اما هیچ‌گاه برای آنکه نوازنده‌ای چیره‌دست شود تلاش نکرد» (همان: ۵۷۰). از سویی دیگر، روحیهٔ سرکش و عصیانگر واگنر از او شخصیتی سیاسی-اعتراضی ساخته بود؛ تا آنجا که در دوران جوانی به شرکت در جنبش‌های دانشجویی و تظاهرات خیابانی می‌پرداخت و گذراندن مدت کوتاهی در پشت میله‌های زندان، به‌دلیل نپرداختنِ بدهی‌هایش، از او شخصیتی غیرعادی و چندگانه ساخت و این روحیات در زندگی هنری وی نیز تأثیر فراوانی گذارد. به هر صورت، او فرزند دوران تحول مسائل سیاسی-فلسفی بود و از سویی در دورانی می‌زیست که وابسته بود به «مکتب رومانتیک [که] بیشتر به مضمون و بیان احساسات و حالات درونی اهمیت داده و زیبایی‌های فنی [در آن] چندان مطرح نبودند» (کامکار، ۱۳۸۰: ۲۱۸). بدین سبب، واگنر در طی زندگی هنری پُرفراز و نشیب خود کارهای گوناگونی را تجربه کرد. او «نه‌تنها دربارهٔ زیبایی‌شناسی، بلکه دربارهٔ فرهنگ، مذهب، سیاست، اصلاح اجتماعی، علوم تغذیه، و نیز نژادهای انسانی آثاری دارد» (وایت و کوین، ۱۳۸۹: ۱۲). اما بخش عمدهٔ کار واگنر با فلسفه، ادبیات نمایشی، و تحقیق در باب اسطوره در قالب موسیقی اپرایی مرتبط بود؛ و در این راه به ابتکارات جدید و خلاقانه‌ای در حوزهٔ موسیقی دست یافت؛ از خلق آثار اپرایی گوناگون، نوشتن طرح و داستان‌های آن‌ها، رهبری ارکستر، طرح و ساخت اپراخانه‌ای برای اجراهای اپراهایش، و نوشتن مقاله‌هایی در مقاطع مختلفی از زندگی، که در ادامه برخی از این موضوعات بررسی خواهد شد.

بررسی اجمالی اپراهای واگنر

واگنر در طی زندگی هنری خود، علاوه بر اپرا، آثار دیگری نیز

خلق کرد؛ بررسی آن‌ها دامنهٔ تحقیقات در این زمینه را به مراحل دیگری سوق می‌دهد. اما برای عملکرد و ارزیابی اپراهایش باید چندین نکته را مد نظر قرار داد:

۱. تحلیل اپرای ساخته‌شده با شرایط زمانی و مکانی آهنگ‌ساز؛
۲. درون‌مایه و داستان‌های اپرا؛
۳. بازتاب اپراها در محافل هنری، ادبی، و سیاسی دوران مربوط.

بررسی کمّی

واگنر در مجموع سیزده اپرا به نام‌های *دیفین*[۹] (۱۸۳۳-۱۸۳۴)، *داس‌لیبس‌وِربوت*[۱۰] (۱۸۳۵-۱۸۳۶)، *رینتسی*[۱۱] (۱۸۳۹-۱۸۴۰)، *هلندی سرگردان*[۱۲] (۱۸۴۰-۱۸۴۱)، *تانهویزِر*[۱۳] (۱۸۴۲-۱۸۴۵)، *تریستان و ایزولد*[۱۴] (۱۸۵۷-۱۸۵۹)، *استادان خواننده یا نغمه‌سرای نورنبرگ*[۱۵] (۱۸۶۲-۱۸۶۷)، *داس راین‌گولد*[۱۶] (۱۸۵۳-۱۸۵۴)، *والکوره*[۱۷] (۱۸۵۴-۱۸۵۶)، *زیگفرید*[۱۸] دو پردهٔ اول (۱۸۵۳-۱۸۵۴) ادامه و پایان آن (۱۸۶۹-۱۸۷۰)، *لوهِنگرین*[۱۹] (۱۸۴۸-۱۸۴۵)، *گوتِردامِرونگ*[۲۰] (۱۸۶۹-۱۸۷۴)، و *پارسیفال*[۲۱] (۱۸۷۷-۱۸۷۹) را تصنیف کرد. آهنگ‌ساز اپراهای *داس راین‌گولد* (*طلای راین*)، *والکوره*، *زیگفرید*، *گوتردامرونگ* (*غروب خدایان*) را در مجموعه‌ای به نام *حلقهٔ نیبلونگ*[۲۲] یا *نیبلونگن* نام‌گذاری کرده است. «از میان سیزده اپرا، ده‌تای آن‌ها در زمرهٔ بزرگ‌ترین دستاوردهای هنری به‌شمار می‌روند که تاکنون انسانی (چه زن و چه مرد) به ثمر رسانده است و این بدون درنظرگرفتن اورتورها، آوازها، موسیقی‌های مجلسی، و پوئم سمفونی‌های اوست» (وایت و کوین، ۱۳۸۹: ۱۰).

بررسی کیفی و ساختاری- روایی

برای بررسی اپراهای واگنر نمی‌توان با بسنده‌کردن به یک فاکتور از عوامل اپرایی او به نتیجه‌ای متقن دست یافت. از آنجا که آواز از ارکان اصلی اپرا است، شاید تصور برخی بر این باشد که در اپراهای واگنر باید تمرکز بررسی بر روی این بخش قرار گیرد؛ اما باید اذعان کرد این موضوع حداقل برای آثار واگنر جواب‌گو نیست و آواز به‌تنهایی بُعد زیبایی و فنی موسیقی و درام وی را بر عهده ندارد، بلکه در کارکردی خاص برای بیان افکار او در ادبیات داستانی‌اش نقش ایفا می‌کند. «[واگنر] معتقد بود که تمام هنرها، از جمله شعر، صحنه‌آرایی، طراحی لباس، هنرپیشگی، موسیقی، و نویسندگی درام، باید در کل به صورت یک واحد مطرح شوند و تمام این هنر در خدمت نتیجهٔ نهایی درام به‌کار روند» (کامکار، ۱۳۸۰: ۳۱۲). از سویی دیگر، واگنر با پرداختن به فرم اپرا سعی در ایضاح تمایلات خود در ارتباط با هنر ادبیات و نمایش دارد. «او لیبرتوی اپراهایش را خود می‌نوشت؛ لیبرتوهایی که برگرفته از افسانه‌ها و اسطوره‌های قرون وسطایی آلمان هستند. شخصیت‌های اپراهای او به طور معمول برتر از شخصیت‌های واقعی بودند: قهرمانان، خدایان، و الاهه‌ها» (کیمی‌ین، ۱۳۸۷: ۵۷۴). مثلاً، اپرای *دیفین- پری‌ها*ــ که اولین اپرای واگنر است، «یک فانتزی عشقی آلمانی است؛ انسانی عاشقِ یک پری می‌شود و قول می‌دهد هرگز نپرسد او کیست. اما کنجکاوی زیاد از حد صبرش را زایل می‌کند و در نتیجه پری را از دست می‌دهد و پری به سنگ تبدیل می‌شود. اما قدرت عشق واقعی مرد چنان است که پری را از آن محکومیت نجات داده و خود در کنار وی به جاودانگی می‌رسد. شبیه آنچه در *فلوت جادویی* موتزارت[۲۳] (۱۷۹۱) و *هلندی سرگردان* واگنر اتفاق می‌افتد» (وایت و کوین، ۱۳۸۹: ۲۴). چنانچه بخواهیم این داستان را از بُعد تاریخ تطبیقی هنر بررسی کنیم، درخواهیم یافت که این داستان در اسطوره‌های یونان برای شخصیتی به نام مِدوسا[۲۴] هم (با اندکی تمایز) نقل می‌شود. یا در مورد اپرای *تریستان* همچنین مواردی قابل بحث است. اکنون که صحبت از اپرای *تریستان* به میان آمد، لازم است یادآوری کرد که این اپرا «ریشه در ادبیات درباری فرانسه در قرون وسطی دارد و روایت‌های گوناگون از قریب ششصد سال پیش از آن به یادگار مانده است. داستان منظوم *تریستان و ایزولد* نمونه‌ای از یک انواع ادبی است که در قرن دوازدهم میلادی مصادف با قرن ششم هجری در ادبیات فرانسه تحت عنوان رمان بریتانیایی به‌وجود آمده است؛ یعنی درست یک قرن پس از سرودن داستان *ویس و رامین*، اثر فخرالدین اسعد گرگانی» (گودرزپور عراق، ۱۳۸۸: ۹۱). و «مشابهت‌های فراوان دو اثر *تریستان و ویس و رامین* با ادبیات کهن هندوستان این فرضیه را به‌وجود آورده است که ممکن است هر دو اثر از مآخذ کهن‌تری چون منظومهٔ هندی *راماین*[۲۵] نشئت گرفته باشند و متعلق‌بودن هر سه زبان هندی، فارسی، و آلمانی به زبان‌های هند و اروپایی نیز این فرضیه را قوّت می‌بخشد» (همان: ۹۴).

بررسی موردی: اپرای عظیم *حلقهٔ نیبلونگ*

ایده‌های اولیه

برخی از اپراهای واگنر سالیان متمادی ذهنش را درگیر کرد و از ایده‌پردازی تا اتمام آن‌ها مدت زیادی وقت صرف شد. برای نمونه، اپرای *حلقهٔ نیبلونگ*، که بر مبنای اساطیر شمال اروپا نوشته شده است، از نگارش متن در سال ۱۸۴۸ تا پایان آن در ۱۸۷۴ حدود بیست‌وپنج سال زمان سپری شد که «با پانزده ساعت اجرای موسیقی عظیم‌ترین اثر نمایشی در تاریخ است» (وایت و کوین، ۱۳۸۹: ۹۶). این مجموعه برای اجرا در چهار شب متوالی طراحی شده است. «واگنر این اپراها را به سبک

یونان باستان به صورت سه درام تراژیک تنظیم کرد که در آغاز، نمایش ساتیری سبک‌تری دارد و ساختار ارکستر آشیلی را در ذهن تداعی می‌کند» (همان: ۹۷). دربارهٔ اپرای *حلقهٔ نیبلونگ* می‌توان گفت که «حلقه اساساً فکر و ابداع خود واگنر بود، هرچند به منابع قرون وسطایی، خصوصاً شعر حماسی قرن سیزدهم، به نام *نیبلونگن‌لید* نیم نگاهی دارد. این شعر پس از بازیابی اخیراً از سوی رمانتیک‌های آلمانی به‌عنوان ایلیاد قوم آریایی آلمان خطاب می‌شود» (همان: ۹۸). این اپرا، که یکی از آثار شاخص اپرایی در طول تاریخ به‌شمار می‌رود، «نماد تئاتر خاص واگنر است که در آن عنصر سرگرم‌کنندگی محض به فراموشی سپرده می‌شود و به معبدی برای آثار هنری بدل می‌گردد که مصنف در آن با کمک کیمیایی جدید ــ که همانا ملودی بی‌پایان و موسیقی آینده است ــ شعر، موسیقی، و نمایش را در هم می‌آمیزد» (فریمن، ۱۳۸۹: ۳۲۰). در این اپرا، واگنر متأثر از شوپنهاور و فلسفهٔ اوست؛ شخصیتی که برایش احترام خاصی قائل بود. «وقتی ریشارد واگنر *حلقهٔ نیبلونگن* را تصنیف می‌کرد به شوپنهاور می‌اندیشید و بخشی از کتاب این اپرا را به وی تقدیم کرد» (ژیمنز، ۱۳۹۳: ۲۳۶). در این اپرا آهنگ‌ساز شخصیت *وُتان* را نمایندهٔ شوپنهاور قرار داده که در مقام بازتولید اراده و خواست فلسفهٔ شوپنهاوری حرکت می‌کند.

بررسی نشانه‌شناسانه

اپراهای واگنر را می‌توان در نظام نشانه‌شناسانه نیز بررسی کرد. اگر بخواهیم اپرای *نیبلونگ* را از این حیث بررسی کنیم، می‌توان آن را در دستگاه‌های نشانه‌شناسی زیر قرار داد:

«۱. نظام نشانه‌های موسیقایی؛ ۲. نظام نشانه‌های دیداری یا دقیق‌تر بگویم نشانه‌های تصویری، یعنی آن نشانه‌هایی که در چارچوب جهان متن جای می‌گیرند؛ ۳. نظام نشانه‌های حرکتی، که به دو دستهٔ کلی حرکت‌ها و رقص‌ها تقسیم می‌شوند؛ ۴. نظام نشانه‌های زبانی- گفتاری، که شعرهای واگنر در پیکر آن‌ها بیان می‌شوند؛ ۵. نظام نشانه‌های نوشتاری، که در برخی از اجراهای امروزی اپراهای واگنر از آن‌ها استفاده می‌شود، گاه به صورت نوشته‌هایی بر دیوار مقابل تماشاگران و گاه به یاری نورپردازی؛ ۶. نظام نشانه‌های آوایی غیر زبان‌شناسانه، چون غرش رعد، نعرهٔ جانوران، برخورد فلز با سنگ (در پردهٔ نخست *زیگفرید*) و ...» (احمدی، ۱۳۹۱: ۴۴۹). البته همهٔ این تقسیم‌بندی‌ها نمایشی از اِعراض سبک سنتی اپراهای پیش از واگنر و معاصر او به‌شمار می‌آیند.

بررسی تطبیقی- اسطوره‌ای

از نظر تطبیق و مقایسهٔ شخصیت‌های اپرای *نیبلونگ* با دیگر داستان‌های اسطوره‌ای و حماسی جهان، می‌توان از *زیگفرید* نام برد. این شخصیت اسطوره‌ای، که خود یکی از چهار اپرای مجموعهٔ *حلقه نیبلونگ* است، مانند دیگر اسطوره‌های ادبیات جهان نظیر اسفندیار ایرانی، آشیل- آخیلوس- از تبار خدایان یونانی، بالدر از اسکاندیناوی و شمشون- سامسون- از قهرمان قوم یهود از رویین‌تنان به‌شمار می‌روند و همگی آن‌ها در یک ساختار مشترک در ادبیات اسطوره‌ای و کلاسیک جهان قرار دارند. این بررسی درزمانی اسطوره‌ها در طول تاریخ و پیونددادن آن‌ها با یکدیگر برای اسطوره‌شناسان و مورّخان همیشه خوشایند بوده است؛ به گونه‌ای که «اسطوره‌شناسان، با کنار هم قرارنهادن قراردادی برخی از اسطوره‌ها، مشتاق شدند که آن‌ها را به گونه‌ای نظام‌مند با هم تطبیق دهند. پس به یک زبان جهانی قائل شدند و دگرگونی موجود در اساطیر را حاصل شرایط ویژه، نحوهٔ کاربرد یا مرحلهٔ تحول یک مجموعهٔ اساطیری ویژه برشمردند» (واحددوست، ۱۳۸۹: ۲۸). اپرای *نیبلونگ* همچنین با محور قراردادن شخصیت‌های اسطوره‌ای موجب تمجید نیچه[۲۶] از واگنر شد؛ زیرا، به اعتقاد برتراند راسل[۲۷]، ابرمرد نیچه شباهت بسیاری به زیگفرید دارد؛ به گونه‌ای که «نیچه زبان به ستایش زندگی و ستایش هر چه را که با خواست، قدرت، و اراده همراه باشد می‌گشاید. او [نیچه] به آوازهای اسطوره‌ای *حلقهٔ نیبلونگ*‌ها اشاره می‌کند و واگنر را می‌ستاید که راز پیوند اسطوره، موسیقی، و زندگی را دانسته است» (احمدی، ۱۳۹۱: ۱۵۴). و بعدها نیچه اذعان می‌کند که «از همنشینی با واگنر بسیار آموخته؛ زیرا این مصاحبت برای او مانند گذراندن یک دورهٔ عملی فلسفهٔ شوپنهاور[۲۸] بوده است» (ژیمنز، ۱۳۹۳: ۲۳۶).

تحلیل بنیان‌های ادبیات و فلسفه در اندیشه و موسیقی واگنر

شکل‌گیری دغدغه‌های فلسفی

اصولاً واگنر برای دست‌یابی به آرمان‌های ذهنی‌اش تمام مصالح هنری را مد نظر قرار می‌داد؛ زیرا دریافته بود موسیقی به‌تنهایی نمی‌تواند او را به هدفش برساند. بدین سبب، درمی‌یابیم، علاوه بر استفادهٔ تمام و کمال از اِلمان‌های موسیقی، ادبیات و فلسفه، پای اسطوره را نیز به‌میان می‌کشد.

در بحث‌های پیش مطرح شد که در فلسفه واگنر وام‌دار شوپنهاور می‌شود. «واگنر نخستین بار در ۱۸۵۴ با آن [شوپنهاور] آشنا شد و آن را حساس‌ترین کشف در سراسر زندگی‌اش می‌دانست. از آن پس بود که فلسفهٔ شوپنهاور دل‌مشغولی ابدی واگنر گردید و در تمام موسیقی‌های دراماتیک وی نفوذ کرد» (وایت و کوین، ۱۳۸۹: ۷۱). فلسفه‌ای با اندیشه و

عرفان شرقی، به‌خصوص بودیسم و هندوئیسم، کـه معتقـد بـود آدمـی بنـدهٔ اراده و خواسـت اسـت و اراده و خواسـت را ریشـهٔ هراس، سرکوبگری، ویرانگری، و مصائب انسان مـی‌دانسـت و راه برون‌رفت کوتاه‌مدت از آن را هم پناه‌بـردن بـه هنـر و آفـرینش هنری می‌دانست که موسیقی در میان آن‌هـا از اهمیـت خاصـی برخوردار بود. با این نگاه فلسفی، واگنر به فکر ساخت اپرایی بـه نام *پارسیفال* می‌افتد؛ اپرایی که به‌واقع با اسـطوره‌هـای شـرقی- ایرانی پیوند دارد.

از سویی دیگر، واگنر به واسطهٔ علاقه‌مندی به نویسـندگی و فلسفه با نیچهٔ جوان آشنا می‌شود؛ کسی کـه معتقـد بـود «روح دیونیسوسی در هنر آلمان با ظهور موسیقی واگنر زنده می‌شـود. نیچه با هر چیز که در ستایش زندگی، خواست، قـدرت، و نبـوغ باشد همراهی مـی‌کنـد. او واگنـر را همچـون آخیلـوس جدیـد می‌بیند، مانند زیگفرید «که هرگز معنی ترس را درنیافته» اشاره می‌کند و آن را پیوند اسـطوره، موسـیقی، و زنـدگی مـی‌دانـد» (ایرانی‌صفت، ۱۳۹۰: ۹۷). نیچه به تأسـی از واگنـر موسـیقی را روح تراژدی تلقی می‌کند و با این استدلال اولین کتـاب خـود را به نام *زایش تراژدی* در سال ۱۸۷۱ با محوریت واگنر و موسیقی می‌نویسد.

ورود تأملات فلسفی، ادبی، و اسـطوره‌ای در موسـیقی واگنر

«اگر ما دربارهٔ مسـائل فنـی و تخصصـی موسـیقی بـه تجزیـه و تحلیل مسائل و تشریح قواعد و قوانین موسـیقی بپـردازیم، ایـن می‌شود دانش موسیقی. اما اگـر خـودِ موسـیقی را از دیـدگاهی بسیار کلی بررسی نماییم، می‌شود فلسـفهٔ موسـیقی» (صـفوت، ۱۳۸۶: ۱۲۴). «این دو مبحث در طول یکدیگرند، نـه در عـرض هم؛ یعنی برای واردشدن به فلسـفهٔ موسـیقی بایـد از موسـیقی اطلاعات اجمالی به‌دست آورد تا بشود فلسـفهٔ موسـیقی را درک کرد» (همان). گسترهٔ عظیمی که واگنر در عالم هنر برای خـود متصور می‌شود شامل ادبیات نمایشی و فلسفه است؛ و یگانـه راه امتزاج این دو را موسیقی و اپرا می‌داند؛ زیـرا وی بـا پیونـد ایـن عناصـر در تـلاش بـرای رسـیدن بـه یـک وحـدت زبـانی بـود؛ کلیدواژه‌ای که سالیان متمادی ذهن اندیشمندان دیگـری نظیـر استروس[۲۹] را در حوزهٔ فرهنگ‌شناسی و هنر مشغول کرده بـود. «لوی استروس [نیز] بـر ایـن نکتـه تأکیـد دارد کـه اسـطوره و موسیقی هر دو از سرچشمهٔ واحد، یعنی زبان، ریشه گرفتـه‌انـد. شناخت ساختار اسطوره به فهم موسیقی‌یـابی نزدیـک اسـت. از نظر او، اپراهای واگنر سرچشـمهٔ تحلیـل سـاختارگرا از اسـطوره است. برای نمونه، *استاد نغمه‌سرای نورنبرگ* او سرچشمهٔ تحلیل از حکایت فولکلوریک است. آثار واگنر نشان می‌دهد کـه او از راه ساختار موسیقی به شناخت و ساختار اساطیر دست یافته بـود» (ایرانـی‌صـفت، ۱۳۹۰: ۱۳۱). «تشـابه اسـطوره و موسـیقی در همین نکته نهفته است. موسیقی و اسطوره هر کدام فاقد یکی از عناصر زبان هستند. آن‌ها از زبـان جداشـده و هریـک بـه راهـی متفاوت رفته‌اند. موسـیقی سـویهٔ آوایـی زبـان و اسـطوره سـویهٔ معنایی آن را ادامه داده‌اند» (همان). طبیعتاً واگنر هم برای بیان این موضوع چاره‌ای جز پنـاه‌بـردن بـه ادبیـات کهـن و اسـطوره نداشت؛ زیرا اگر بنا باشد به شیوهٔ اسطوره‌ای جهـان را شـناخت، به‌ناچار باید با جهان یکی شد وگرنه این شناخت، شناخت انسان اسـطوره‌ای از جهـان نیسـت و شـناخت دانشـورانه از انسـان اسطوره‌ای است. برای شناخت پدیده‌ها باید با خود آن‌هـا یکـی شد و این امر برای انسان امروز کارِ شدنی نیست، مگر انـدکی از آدمیان که هنـوز در شـیوهٔ شـناخت در روزگـار اسـطوره مانـده باشند؛ اتفاقی که برای واگنر در اپرای *هلندی سرگردان* به‌وقـوع پیوست. واگنر «در سال ۱۸۴۲ بـا سـفینه‌ای شـراعی از دریـای شمال می‌گذشت. می‌خواسـت کـه از بنـدر ریکـا در لتـونی بـه پاریس برود. طوفانی سهمگین برخاست و کشتی او را چـون پـر کاهی در معرض تندباد به هر سو فروفکند. خشم دریـا و جنـون امواج او را به یاد سرگذشت عجیب و رقت‌بار *هلنـدی سـرگردان* انداخت. با خود عهد کرد اگر بار دیگر پای بر خاک نهد، افسـانهٔ کهن را از نو زنده کند و با تنظیم اپرایی شرح محنت سفر خـود را به عالمیان عرضـه دارد» (شـهباز، ۱۳۵۷: ۱۱۷). در حقیقـت، تاریخ برای واگنر تکرار شد؛ برای کسـی کـه بـه حـوادث تـاریخ ادبیات علاقه‌مند اسـت. «آنچـه مـورد نظـر اسـت، تنهـا یـادبود رخـدادهای اسـطوره‌ای نیسـت، بلکـه انجـام دوبـارهٔ آن‌هاسـت. قهرمانان اسطوره هستی پیدا می‌کننـد. در واقـع، فـرد بـا آن‌هـا هم‌دوره می‌شود؛ گـویی فـرد، دیگـر در زمـان تقـویمی زنـدگی نمی‌کند، بلکه در زمان آغازین، زمانی که حادثـه نخسـت‌بـار رخ داده است، می‌زید» (واحددوست، ۱۳۸۹: ۶۳).

با این تفاسیر، اپرا و درام واگنری فقط یک هنر نبـود، بلکـه هنری مشتمل بر تمامی هنرهای برجستهٔ روزگار واگنر بـود کـه وی، به‌دلیل اصالت آریایی- ژرمنی، سعی در احیای اسطوره‌های ژرمنی در قالب مراسـمی شـبه‌دینـی- مـذهبی داشـت. از ایـن دریچه تفکر و اپراهای او به طـور خـاص بـه تـراژدی یونـانی بـا ماهیت هنری و آیینی‌اش شباهت پیدا کـرد. تئـاتری کـه خـود واگنر در کتاب *هنـر و انقـلاب* بـازگو مـی‌کنـد صـرفاً پدیـده‌ای زیبایی‌شناسانه و محدود به حاشیهٔ زندگی نبود، بلکـه رخـدادی بود کـه در آن تمـام هنرهـای فـردی، اعـم از موسـیقی، شـعر، نگارگری، رقص، و سایر هنرها، در کنار همدیگر اثر هنری جامع و ترکیبی‌ای را شکل می‌دادند که مضمون آن را اسـطوره فـراهم می‌آورد. حتی در این شرایط نیچه طرفدار سرسختِ نوآوری‌های

واگنر می‌شود «بدان امید که شاید این موسیقی بتواند همسرایان تراژدی یونان باستان را دوباره زنده کند» (ژیمنز، ۱۳۹۳: ۲۶۱). و با زوال تراژدی یونانی تمامی این هنرها از یکدیگر جدا و مستقل شدند و، همان گونه که پیش‌تر اشاره شد، واگنر در قرن نوزدهم سعی در احیا، جمع‌آوری، و دسته‌بندی آن می‌نماید و در این راه از فیلسوفانی همچون شوپنهاور و نیچه و شاعرانی همچون هاینه[۳۰] الهام می‌گیرد. «اشعار *تانهویزر*، *والکوره*، *گوتردامرونگ*، و *هلندی سرگردان* را مدت‌ها پیش از آنکه واگنر به فکر آن‌ها بیفتد هانریش هاینه نوشته بود» (وایت و کوین، ۱۳۸۹: ۴۷). حال ممکن است این سؤال در ذهن متبادر شود که چرا غالب نمایندگان متفکر این دوره خصوصاً هنرمندان و فیلسوفان آلمانی همچون هگل[۳۱]، شلینگ[۳۲]، لسینگ[۳۳]، شوپنهاور، و نیچه و باستان‌شناسی همچون وینکلمان[۳۴] یا خود واگنر به سراغ آرکی‌تایپی[۳۵] (کهن‌الگو) همچون یونان و تاریخ آن می‌روند؟ که این موضوعی مناقشه‌انگیز است و پژوهش‌های مخصوص به خود را می‌طلبد و می‌تواند بعدها به صورت جداگانه‌ای به عنوان موضوعی تحقیقاتی توسط خوانندگان محترم مورد نقد و پژوهش قرار گیرد.

از نظر بیشتر اسطوره‌شناسان، اسطوره همچون زبان در زمان و مکان‌های مختلف در حال گردش بوده و با تمدن‌های دیگر دارای اشتراکاتی است. «به نظر او [استراوس]، اسطوره هم مانند زبان به صورتی پویا در زمان جابه‌جا می‌شود و نیز در زمان و مکان معین هستی دارد» (آدامز، ۱۳۹۲: ۱۷۰). با این توضیحات، می‌توان گفت اسطوره و موسیقی در یک زنجیرهٔ ارتباطی قرار دارند؛ به صورتی که «اسطوره و موسیقی هر دو ابزار ‘فشردگی زمان’ هستند و ساختار هر دو بیانگر کارکرد ذهن و ‘زبان ناخودآگاه’ است» (ایرانی‌صفت، ۱۳۹۰: ۱۳۱). ناخودآگاهی‌ای که گوستاو یونگ هم آن را در حوزهٔ موسیقی و در برخی آثار واگنر- *حلقهٔ نیبلونگ*، *تریستان*، و *پارسیفال*- بررسی کرده و آن را «محصول فرد نمی‌داند، بلکه ناشی از تجربهٔ ازلی و ناخودآگاه جمعی که زمان آن فراتر از زندگی هنرمند است» (همان: ۱۳۹).

از سالیان دور، در جغرافیای نژاد ژرمن تعلق خاطری به اساطیر و پرداخت این مقوله از قبل وجود داشته است. «ملتی که بیش از هر ملت دیگر سهم عمده‌ای در احیا و شناخت تمثیلات اساطیری به شیوهٔ امروزی داشته، قوم آلمانی‌زبان است. گرایش فطری این قوم به ساحت اساطیری و امکانات زبان آلمانی برای ساختن کلمات مرکب و مفاهیم ‘پولیوالان’ (چندبُعدی) و برداشتی خاص که این قوم از علوم انسانی و معنوی دارد و همچنین پژوهش‌های بدیعی که در کلیهٔ زمینه‌های ادیان، تاریخ، فلسفه، و شرق‌شناسی کرده است، فرهنگ آلمان را جزو لاینفک این قبیل مطالعات اساطیری گردانیده است» (واحددوست، ۱۳۸۹: ۲۷). به همین دلیل، واگنر در کارهایش به سمت اسطوره و استفاده از آن در اپراهایش گرایش پیدا می‌کند. مثلاً، در *طلای راین* «واگنر با تفکری موسیقایی قصد آن را دارد که آغاز جهان را نشان دهد» (وایت و کوین، ۱۳۸۹: ۹۹). در دیگر اسطوره‌های مورد استفادهٔ واگنر نیز می‌توان به چند نمونه استناد کرد تا برخورد با نگاه اسطوره‌ای او شفاف‌تر شود: *تانهویزر* «یک اسطورهٔ واقعی آلمانی است که در زمان قرون وسطی واقع می‌شود و عشقی خالص و پاک را به تصویر می‌کشد؛ عشقی که واگنر اگرنه در زندگی واقعی‌اش که در هنرش بارها بر آن صحه می‌گذارد» (وایت و کوین، ۱۳۸۹: ۳۶) یا *پارسیفال*، که می‌توان آن را اثری مذهبی- مسیحی به‌شمار آورد، همچون «نمایشنامهٔ اسرارآمیز قرون وسطی‌ای که نوعی روان‌رنجوری قرن نوزدهمی نیز بر آن تحمیل شده باشد» (همان: ۱۶۴)، «محصولی سکرآور در پایان قرن، براساس عقاید بت‌پرستانه، برتریِ نژادی، و مسائل جنسی است» (همان: ۱۵۷). طبعاً برای کسی که نگاه اسطوره‌ای همچون نیچه داشته باشد، تغییر نگرش اسطوره‌ای در ادبیات نمایشی از سوی واگنر در *پارسیفال* پذیرفتنی نیست و «طبعاً [نیچه] *زیگفرید* را بر *پارسیفال* ترجیح می‌داد و نتوانست تحمل کند که واگنر به مسیحیت و ارزش اخلاقی آن زیبایی بدهد و نقایص فلسفی آن را نادیده بگیرد، بنابراین به نقد او پرداخت. ‘واگنر هر غریزهٔ عدمی بودایی را ستایش می‌کند و آن را به صورت موسیقی درمی‌آورد. او تمام اقسام مسیحیت و هر گونه صور دینی منحط را می‌ستاید. واگنر، رمانتیک فرتوت نومید، ناگهان در برابر صلیب مقدس زانو می‌زند’» (ایرانی‌صفت، ۱۳۹۰: ۹۷).

تضاد اندیشهٔ واگنری و مکتب فلسفی فرانکفورت

اما موضوع به اینجا ختم نمی‌شود؛ بنیان‌های ادبی- فلسفی و آثار واگنر بعد از او نیز توسط برخی بازبینی و به چالش کشیده می‌شود. در این میان، نیچه، که روزگاری مدافع سرسخت واگنر و آثارش بود، به‌یک‌باره در مقابلش قرار می‌گیرد و بعد از فوت وی کتاب‌هایی با نام *وضع واگنر* در سال ۱۸۸۸ و *نیچه علیه واگنر* در سال ۱۸۸۹ می‌نویسد و در آن‌ها از او با نام شخص رو به انحطاط و فاسد یاد می‌کند. منتقدان پس از نیچه نیز در قرن بیستم به تفکر و هنر واگنر ایراداتی وارد کردند. تئودور آدورنو[۳۶]، که خود ناقد موسیقی بود، «در سال ۱۹۵۲ کتابی با عنوان در *جست‌وجوی واگنر* ... منتشر کرد و در آن ‘لایت‌موتیف’ را پیشگام هنر توده‌ای و صنعت فرهنگی دانست و مفهوم ‘هنر تام’ را خطرناک شناخت. او برداشت واگنر از اسطوره را واپس‌گرا و اقتدارگرا خواند و نوشت که می‌توان عناصری پذیرای فاشیسم در آن یافت» (احمدی، ۱۳۹۲: ۱۹۱). اما، به هر روی، واگنر، با

به‌خدمت‌گرفتن مصالح متنوع موسیقی و استفاده از ادبیات و فلسفه با بیانی موسیقایی و نمایش جدیدی از اسطوره، باب گفتمانی نو را بعد از یونان باستان در خصوص اسطوره باز کرد و در این رهگذر مسیرهای جدیدی را در قلمرو موسیقی برای علاقه‌مندان به آن گشود.

نوگرایی در ساختار موسیقایی

در نوگرایی واگنر در موسیقی کافی است گفته شود به واسطهٔ درک عمیقی که از هنر داشت توانست نظریات موسیقایی جدیدی را بنیان گذارد؛ به گونه‌ای که در ساختار موسیقایی آثار خویش از هیچ تلاشی در جهت نوگرایی فروگذار نبود. «افکار موسیقایی واگنر در قالب هارمونی کلاسیک و فواصل دیاتونیک گذشته نمی‌گنجید، لذا برای بیان احساسات خود ناچار شد که اکثر این قواعد را در هم بریزد و از هارمونی کروماتیک و فواصل کروماتیک استفاده کند» (کامکار، ۱۳۸۰: ۳۱۴). در نگاهی هم‌زمانی، «واگنر با آگاهی هرچه تمام‌تر، محتویات روحی-روانی را بر موسیقی خود دیکته کرد و برای نخستین بار استفاده از کادانس بر روی تنالیته را رها کرد. تریستان به طور کلی مقدمهٔ رشد چشم‌گیر موسیقی در سال ۱۹۱۰ است. عمل منحصربه‌فرد این اثر تا مدت‌ها بر آهنگ‌سازان نسل‌های آینده تأثیر گذاشت و آن‌ها را به نوعی هیپنوتیزم کرد» (زندباف، ۱۳۸۷: ۲۷). او حتی در حیطهٔ موسیقی پا را فراتر می‌گذارد و مرز میان موسیقی آوازی و سازی را در هم می‌شکند و برخلاف «اپراهای ایتالیایی که در آن آواز نقش اساسی را بر عهده دارد و ارکستر صرفاً یک عامل آکومپانیمان است، در اپراهای واگنر خطوط آواز به صورت یک قسمت از پلی‌فونی ارکستر است و هیچ ارجحیتی بر دیگر سازها ندارند» (کامکار، ۱۳۸۰: ۳۱۴) و «سبک واگنر از ترکیبات کنترپوانی برای آفرینش و درهم‌آمیختن رنگ‌های صوتی تا درجهٔ هیجان و سرمستی سود می‌برد» (توخ، ۱۳۸۱: ۱۲۲). وی برای بیان کامل ایده‌های ذهنی‌اش در موسیقی فقط به هم‌آوایی- هارمونی- بسنده نمی‌کند، بلکه پلی‌فونی- کنترپوان- را نیز در خدمت تفکرات موسیقایی خود قرار می‌دهد و اگر بخواهیم یوهان سباستیان باخ را نمایندهٔ موسیقی پلی‌فونیک سال‌های قبل از واگنر، یعنی دورهٔ باروک بنامیم، سبک واگنر- ترکیبی از این دو- را باید محصول جدیدی در جهت بیان تصویر بر روی صحنهٔ اپرا دانست که این فاصله، یعنی «فاصلهٔ بین باخ و واگنر با بیان عوالم روحانیت و ایدئولوژی در موسیقی که در سبک سنفونیک در قرن هجده و نوزده ارائه شد، پُر شده است. این سبک سعی دارد موسیقی هموفونیک و موسیقی پلی‌فونیک را با هم ترکیب و مفهوم پایگی هر دوی آن‌ها را اصلاح نماید» (همان: ۱۷).

اگر قائل به دسته‌بندی در خصوص توانمندی و نوآوری‌های واگنر در موسیقی باشیم، می‌توان مسائل مهمی همچون موارد زیر را برای اقدامات او در آثار اپرایی‌اش بیان کرد.

ساختار فرمال و تغییر نقش خطوط آوازی

«واگنر با منتقل‌ساختن مرکز ثقل موسیقی از آواز به ارکستر، اپرا را متحول ساخت» (کیمی‌ین، ۱۳۸۷: ۵۷۴). با استفاده از خوانندگانی با گسترهٔ صوتی زیاد که جواب‌گوی ایده‌های آوازی او باشند. «خوانندگانی متفاوت: صدای واگنری: سنگین، عظیم، و با قدرت تداوم بالایی که بالاتر از صدای مورد نیاز برای آریای موتزارت باشد» (وایت و کوین، ۱۳۸۹: ۱۷۰). او در اپراهایش مدل جدیدی از خوانندگی را ارائه کرد و «به جای رسیتاتیو از تکنیک شپره جرانگ[۳۷] یعنی آواز صحبت‌وار، که حد واسط آوازخواندن و صحبت‌کردن است، استفاده کرد» (کامکار، ۱۳۸۰: ۳۱۳).

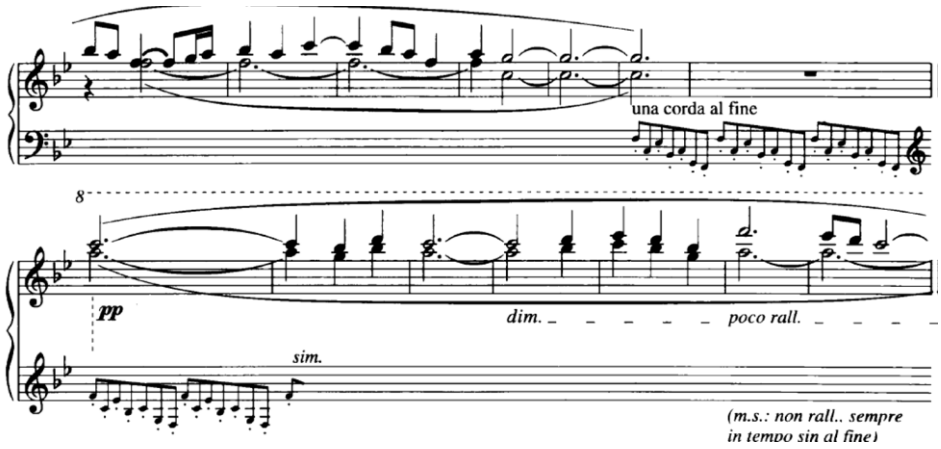
چیدمان بخش‌های اپرای قبل از واگنر، یعنی اپرای قرن هجدهم، به صورت زیر بود:

آریا[۳۸] ← رسیتاتیو ← دوئت‌های آوازی ← رسیتاتیو[۳۹] ← مقدمهٔ ارکستری

اما واگنر مدل قدیمی را، بنا به اقتضای تفکرات خود، تغییر داد. «رسیتاتیو در قرن هجدهم بیشتر نقش جداکردن دوئت‌ها و آریاها را بر عهده داشت. اما در قرن نوزدهم توجه آهنگ‌سازان به اتحاد و تسلسل موسیقی و آواز جلب شد و این تقسیمات و اختلاف بین رسیتاتیو و آریا به‌تدریج از میان رفت. حتی در اپراهای واگنر پرده‌ها و صحنه‌های اپرا بدون سکوت اجرا می‌شدند و از یک وحدت کلی برخوردار بودند» (همان: ۳۰۶).

ملودی بی‌پایان

تحول دیگر واگنر در زمینهٔ ملودی و خط آوازی ملودی بی‌پایان است که آهنگ‌ساز در اپراهایش از آن استفاده کرد. «در هر پرده از این آثار [*حلقهٔ نیبلونگ*] جریان موسیقایی مداومی وجود دارد که واگنر آن را با اصطلاح موسیقی بی‌پایان توصیف می‌کرد. واگنر، با مرتبط‌ساختن نرم و همراه هر بخش به بخش دیگر، به پیوستگی موسیقایی و دراماتیک دست می‌یابد» (کیمی‌ین، ۱۳۸۷: ۵۷۴). این تکنیک به اندازه‌ای درخور تأمل بود که بعدها آهنگ‌سازان قرن بیستم، همچون لیگتی[۴۰]، نیز از آن در برخی از آثار خود استفاده کردند (تصویر ۱). البته، خلق ملودی بی‌پایان توسط واگنر مُهر تأییدی بر ابطال سنت قدیمی آریا و رسیتاتیف در اپرا بود که از درون این تکنیک عبارتی به نام لایت‌موتیف ظهور می‌کند.



تصویر ۱. اتود برای پیانو، شمارهٔ هفت، میزان ۱۰۹-۱۲۲
مأخذ: پارتیتور از سری مجموعهٔ *Musica Ricercata*، اثر گئورگی لیگتی

لایت‌موتیف (تم شخصیت)

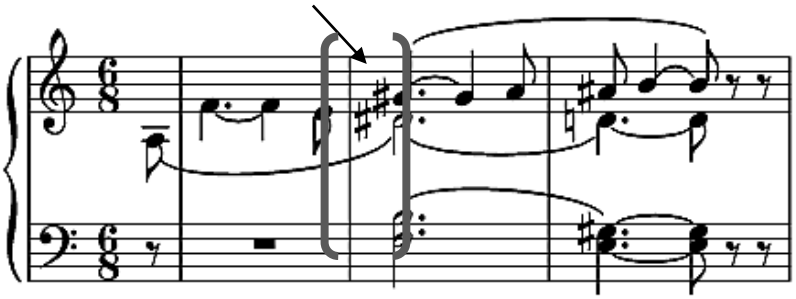
یکی از خلاقیت‌های مهم موسیقایی واگنر در اپرا پردازش به هر یک از شخصیت‌های اپرا با ملودی یا تمی مخصوص به خود بود؛ در قرن بیستم این روش انقلاب بزرگی در صنعت نمایش و موسیقی برای فیلم به‌وجود آورد. «واگنر با درهم‌تنیدن ایده‌های موسیقایی برگشتی و تکرارشونده‌ای که لایت‌موتیف نامیده می‌شود توری ارکستری می‌بافد» (کیمی‌ین، ۱۳۸۷: ۵۷۴). او «با بسط و گسترش لایت‌موتیف‌ها یکی را در تقابل با دیگری قرار می‌دهد تا کشاکش میان دو شخصیت یا دو ایده را انتقال دهد. لایت‌موتیف درام‌های موسیقایی بسیار طولانی واگنر را انسجام می‌بخشد» (همان: ۵۷۵). البته، لایت‌موتیف نه‌تنها می‌تواند در بستر ملودی به‌وجود آید، بلکه امکان شکل‌گیری آن در ریتم یا آکورد نیز وجود دارد و به فراخور موسیقی هم می‌تواند تغییر شکل و بیان داشته باشد. بعدها تفکر لایت‌موتیف در هنرهای دیگر نیز سرایت کرد. «معماری نیز عنوان لایت‌موتیف را به عنوان واحد در اهداف ساختمان به‌کار می‌برد- همان کاری که موسیقی می‌کند- که این کار با تکرار، تغییر حالت ترکیبات، دسته‌بندی، و دسته‌بندی مجدد انجام می‌شود» (توخ، ۱۳۸۱: ۱۲۹).

ارکستراسیون (چیدمان‌سازی ارکستر)

در تاریخ موسیقی، واگنر از آهنگ‌سازانی به‌شمار می‌آید که برای خطوط باس اهمیت زیادی قائل شد و برای اجرای عملی آن در ارکستر سفارشِ ساختِ سازهای مدنظرش را به سازندگان می‌داد. «ارکستری وسیع‌تر؛ دارای سازهایی چون توبای واگنر[ی]، کنترفاگوت، و ترومپت‌باس که هرگز پیش از آن در هیچ اپرای دیگری دیده یا شنیده نشده بود» (وایت و کوین، ۱۳۸۹: ۱۷۱). «ارکستراسیون حجیم و رنگارنگ او به گونه‌ای درخشان بیانگر روند دراماتیک اثر است و اندیشه و احساس شخصیت‌ها را آشکار می‌کند» (کیمی‌ین، ۱۳۷۸: ۵۷۴).

هارمونی

«واگنر بیش از هر آهنگ‌ساز دیگرِ زمانِ خود توانست به‌راحتی فواصل نامطبوع را بپذیرد؛ به طوری که آزادانه از آکوردهای کاسته، افزوده، هفتم نمایان، و نهم بدون حل همراه با فواصل کروماتیک و پرش‌های غیرمعمول چون هفتم و نهم در خطوط ملودی استفاده کرد» (کامکار، ۱۳۸۰: ۳۱۳). او برای دست‌یابی به ایده‌آل‌های خود در نمایش و همچنین برای غنای بار دراماتیک نمایش و درام از هیچ تلاشی دریغ نکرد. حتی اگر این تلاش به برداشتن محدودیت‌ها در هارمونی منجر شود. «تنش حسی موسیقی واگنر از راه هارمونی‌های کروماتیک و دیسونانت تشدید می‌شود. او با گذرهای سریع از یک تنالیته به تنالیتهٔ دیگر و یا استفادهٔ فراوان از آکوردهای کروماتیک در یک تنالیته حرکت و رنگ می‌آفریند. هارمونی کروماتیک واگنر در نهایت به فروریختن نظام تنالیته و پیدایش زبان نو موسیقی قرن بیستم انجامید» (کیمی‌ین، ۱۳۸۷: ۵۷۵). در این راه بزرگ‌ترین دستاورد هارمونی واگنر در اپرای *تریستان و ایزولد* رقم خورد؛ به صورتی که «آزادشدن هارمونی از قیود کلاسیک در آثار واگنر تأثیرات فراوانی را بر آهنگ‌سازان بعد از او (آهنگ‌سازان نسل *تریستان*[۴۱]) و همچنین شیوهٔ هارمونی قرن بیستم بر جای گذاشت» (کامکار، ۱۳۸۰: ۳۱۴). «واگنر پردهٔ یکم اپرای *تریستان* را به سال ۱۸۵۷ تصنیف کرد و در لایهٔ هارمونی آن جهشی چنان مدرن نشان داد که برامس[۴۲] تازه در سال ۱۸۹۲ در یک مجموعه قطعه‌های پیانو به آن رسید» (دلاموته، ۱۳۸۳: ۲۵۱).



تصویر ۲. اپرای *تریستان و ایزولد*، میزان ۱-۳
مأخذ: پارتیتور اپرای *تریستان و ایزولد*، اثر ریچارد واگنر

همان‌گونه که در تصویر ۲ دیده می‌شود، واگنر در میزان دوم از آکوردی استفاده کرده که در تاریخ موسیقی همچنان مورد بحث است. آکوردی که می‌توانست در هشت تنالیته حل شود و تا قبل از آن چنین آکورد مغشوشی در تاریخ موسیقی به‌کار نرفته بود. «گویی که تمام آواهای موسیقایی موجود در این اپرا به طریقی باورنکردنی در آکورد آغازین یعنی آکورد تریستان خلاصه می‌شوند که باید گفت بحث‌برانگیزترین و تأثیرگذارترین چهار نتی است که تا کنون بر روی کاغذ آمده است» (وایت و کوین، ۱۳۸۹: ۷۰). «هارمونی تریستان به اوج تکامل خود رسید. در اورتور *تریستان* تن مرکزی طوری پوشیده و آمیخته می‌شود که سه‌صدایی تونیک شنیده نمی‌شود. هارمونی کروماتیک با ابعاد فراوان مورد استفاده قرار می‌گیرد و دیسونانس‌های قوی به سمت دیسونانس‌های ضعیف حرکت می‌کند» (زندباف، ۱۳۸۷: ۴۹). «این آکورد 'لایت موتیو [یا موتیف] معجون عشق' را به‌وجود می‌آورد که در مرکز داستان قرار دارد و نمادی از وسوسه‌های غیر قابل مقاومت شهوانی است؛ حتی در شرایطی که آن را ممنوع می‌دانیم» (وایت و کوین، ۱۳۸۹: ۷۰). «با خلق این نت‌ها، موسیقی قرن بیستم حدوداً پنجاه سال زودتر پا به عرصهٔ وجود گذارد؛ چراکه نت‌های مذکور با فریبندگی تمام از یک آکورد نامطبوع به دیگری می‌لغزند» (همان: ۷۰). علاوه بر حرکت آکورد (عمودی) در این تصویر، حرکت ملودی (افقی) آن نیز از نکات حائز اهمیت است. «در *تریستان* حرکت کروماتیک به صورت نیم‌تن و یا پرش با فواصل بزرگ‌تر بر هدایت خط افقی (ملودی) مسلط می‌شود و آن را فشرده می‌کند» (زندباف، ۱۳۸۷: ۴۱).

لزوم ساخت تالار اپرا (اپراخانه)

واگنر حتی برای اجرای آثار بزرگ و سترگ خود مکان خاصی را در مد نظر داشت؛ یعنی جایی که بتواند در آن اپراهای عظیم خود را به اجرا درآورد. به همین منظور، «طرح اپراخانه‌ای را ریخت که مناسب اجرای *حلقهٔ نیبلونگ* باشد. اپراخانهٔ واگنر با یاری شاه لودویگ و همکاری انجمن واگنر، که در سراسر آلمان شکل گرفته بود، در بایرویت، شهر کوچکی در باواریا، ساخته شد» (کیمی‌ین، ۱۳۸۷: ۵۷۳). «خانهٔ نمایش واگنر بیش از آنچه به خاطر راحتی و دکور داخلی مورد توجه قرار گیرد، به واسطهٔ دینامیک و فیزیک صدا بر طراحی مدرن تالارها تأثیرگذار بود» (وایت و کوین، ۱۳۸۹: ۱۷۱). اپرای *پارسیفال*، که واگنر آن را در اواخر عمرش نگاشت و آخرین اپرای او نیز به‌شمار می‌آید، «فقط به منظور اجرا در تئاتر فستیوال بایرویت ساخته شده بود» (فریمن، ۱۳۸۹: ۳۲۰). در معنای وسیع «اپراخانه برای واگنر معبدی بود که در آن تماشاگر می‌باید مقهور موسیقی و نمایش شود» (کیمی‌ین، ۱۳۸۷: ۵۷۳).

نتیجه

نگارندگان در این مطالعه کوشیدند تا نشان دهند که واگنر برای دست‌یابی به آرمان‌های ذهنی‌اش همهٔ مصالح هنری را مد نظر قرار داده است. به سبب آنکه او دریافته بود موسیقی به‌تنهایی قادر به بیان افکار و تخیلاتش نیست، بنابراین، علاوه بر استفادهٔ تمام و کمال از اِلمان‌های موسیقی، پای ادبیات و فلسفه را نیز به میان می‌کشد و برای وحدت و یکپارچگی اپراهایش متن داستان‌های آن‌ها را نیز خودش می‌نویسد. او حتی خوانندگان کارهایش را همچون یک بازیگر تربیت می‌کرد و با پرداختن به ادبیات گذشتهٔ اروپا، به‌ویژه ادبیات اسطوره‌ای آلمان، سعی در احیای آن داشت و در این راه از هیچ کوششی دریغ ننمود. خواه در این مسیر دست به سنت‌شکنی در قواعد موسیقی و ترکیبات جدید، که در مورد آن صحبت شد، بزند و خواه ایده‌پردازی او با دست‌اندازی در ادبیات و فلسفه همراه شود. به هر روی، در واگنر نبوغ موسیقایی سترگ و اعتقادی راسخ به جایگاه تاریخی خویش با خودخواهی مطلق و حتی شقاوت بیش و کم در تاریخ عجین شده است. گرچه هنوز برخی منتقدان موسیقی آثار او را

بیش از حد دیسونانس، کسالت‌آور، و دارای ارکستراسیونی بیش از اندازه بزرگ و حجیم می‌دانند، عموماً از او با نام بزرگ‌ترین آهنگ‌ساز دورهٔ رومانتیک و طول تاریخ اپرا یاد می‌کنند. موسیقی و نمایش در آثار واگنر از آغاز تا پایان در حرکت و جنبش است و از نظر تأملات فلسفی و ادبی در اپراهایش همین کافی است گفته شود که او با استفاده از اسطوره سعی در نشان‌دادن جهانی جدید با الهام از داستان‌های قدیم داشته است و آثارش در معنایی عام آمیزه‌ای است از ترکیب معنایی یا منطق اساطیر در هم‌نشینی جامع و با دیدگاهی هم‌زمانی و درزمانی.

پی‌نوشت‌ها

1. Richard Wagner (1813-1883)
۲. Karl Marx (۱۸۱۸-۱۸۸۳)، فیلسوف آلمانی
۳. Wystan Hugh Auden (۱۹۰۷-۱۹۷۳)، شاعر انگلیسی- امریکایی
۴. Ferdinand de Saussure (۱۸۵۷-۱۹۱۳)، زبان‌شناس سوئیسی
5. Synchronic
6. Diachronic
7. Ludwig Geir
۸. Ludwig von Beethoven. (۱۷۷۰-۱۸۲۷)، آهنگ‌ساز آلمانی
9. *Die Feen*
10. *Das Liebesverbot*
11. *Rienzi*
12. *Der fliegende Holländer*
13. *Tannhäuser*
14. *Tristan und Isolde*
15. *Die Meistersinger Nürnberg*
16. *Das Rheingold*
17. *Die Walküre*
18. *Siegfried*
19. *Lohengrin*
20. *Götterdämmerung*
21. *Parsifal*
22. *Der Ring des Nibelungen*
۲۳. Wolfgang Amadeus Mozart (۱۷۵۶-۱۷۹۱)، آهنگ‌ساز اتریشی
24. Medusa
25. Ramaine
۲۶. Friedrich Wilhelm Nietzsche (۱۸۴۴-۱۹۰۰)، فیلسوف آلمانی
۲۷. Bertrand Arthur William Russell (۱۸۷۲-۱۹۷۰)، فیلسوف و جامعه‌شناس انگلیسی
۲۸. Arthur Schopenhauer (۱۷۸۸-۱۸۶۰)، فیلسوف آلمانی
۲۹. Claude Lévi-Strauss (۱۹۰۸- ۲۰۰۹)، ساختارگرا و قوم‌شناس فرانسوی
۳۰. Johan Heinrich Heine. (۱۷۹۷ـ ۱۸۵۶)، شاعر آلمانی
۳۱. Georg .Friedrich Wilhelm Hegel (۱۷۷۰-۱۸۳۱)، فیلسوف آلمانی
۳۲. Friedrich Wilhelm Josef von Schelling (۱۷۷۵-۱۸۵۴)، فیلسوف آلمانی
۳۳. Gotthold Ephraim Lessing. (۱۷۲۹-۱۷۸۱)، فیلسوف آلمانی
۳۴. Johann Friedrich Winckelmann (۱۷۱۷-۱۷۶۸)، فیلسوف و باستان‌شناس آلمانی
35. Archetype
۳۶. Theodor Ludwig Wiesengrund (۱۹۰۳-۱۹۶۹)، فیلسوف، جامعه‌شناس و موسیقی‌دان آلمانی
37. Sprechesrang
38. Recitative
39. Aria
۴۰. Georgy Ligeti (۱۹۲۳ـ ۲۰۰۶)، آهنگ‌ساز مجارستانی
۴۱. آهنگ‌سازانی همچون کلود دبوسی، گوستاو مالر، ریچارد اشتراوس، ماکس رِگر
۴۲. Johannes Brahms (۱۸۳۳-۱۸۹۷)، آهنگ‌ساز آلمانی

منابع

احمدی، بابک (۱۳۹۱). *حقیقت و زیبایی*، انتشارات مرکز، تهران.
احمدی، بابک (۱۳۹۲). *خاطرات ظلمت*، انتشارات مرکز، تهران.
آدامز، لوری (۱۳۹۲). *روش‌شناسی هنر*، ترجمهٔ علی معصومی، انتشارات مؤسسهٔ فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر، تهران.
ایرانی‌صفت، زهرا (۱۳۹۰). *نقد هنری*، انتشارات مهر سبحان، مجموعه کتاب‌های کمک‌آموزشی پژوهش هنر ماهان، تهران.
توخ، ارنست (۱۳۸۱). *نیروهای شکل‌پذیر در موسیقی*، ترجمهٔ محسن الهامیان، انتشارات گشایش، تهران.
دلاموته، دیتر (۱۳۸۳). *آموزش هارمونی و تاریخ تحول آن*، ترجمهٔ پرویز منصوری، انتشارات امین‌دژ، تهران.
زندباف، حسن (۱۳۸۷). *موسیقی کلاسیک در سدهٔ بیستم*، انتشارات روزنه، تهران.
ژیمنز، مارک (۱۳۹۳). *زیبایی‌شناسی چیست؟*، ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، نشر ماهی، تهران.
شهباز، حسن (۱۳۵۷). *افسانه‌های اپرا*، انتشارات امیرکبیر، تهران.
صفوت، داریوش (۱۳۸۶). *هشت گفتار دربارهٔ فلسفهٔ موسیقی*، انتشارات کتاب‌سرای نیک، تهران.
فریمن، جان و. (۱۳۸۹). *۶۸ داستان اپرا*، ترجمهٔ تبسم آتشین‌جان، انتشارات روزنهٔ کار، تهران.
کامکار، هوشنگ (۱۳۸۰). *موسیقی کلاسیک و رومانتیک*، انتشارات دانشگاه هنر، تهران.
کیمی‌ین، راجر (۱۳۸۷). *درک و دریافت موسیقی*، ترجمهٔ حسین یاسینی، انتشارات چشمه، تهران.
گودرزپور عراق، افسون (۱۳۸۸). تطبیق دو اثر منظوم *تریستان و ایزولد* اثر گوتفرید فون اشتراسبورگ و *ویس و رامین* از فخرالدین اسعد گرگانی، فصل‌نامهٔ *مطالعات نقد ادبی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد مرکزی تهران*، دورهٔ ۴، ش ۱۴: ۵۶-۷۶.
واحددوست، مهوش (۱۳۸۹). *رویکردهای علمی به اسطوره‌شناسی*، انتشارات سروش، تهران.
وایت، اسکات و مایکل کوین (۱۳۸۹). *واگنر*، ترجمهٔ شراره نادری مقدم، انتشارات مؤسسهٔ فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر، تهران.