موسیقی

پیوند میان اسطوره و موسیقی که بر سر آن، در دیباچهٔ نخستین جلد Mythokogiques و در Le Cru et le Cuit و در پایان L'Homme nu تأکید ورزیده‌ام، بی‌هیچ تردید، موجب بزرگ‌ترین سوءتفاهمات شده است. خاصه در کشورهای انگلیسی‌زبان، گرچه در فرانسه نیز چنین است و در هر دو جا، این پیوند را من‌درآوردی دانسته‌اند. من برعکس احساس می‌کردم که نه‌تنها میان آن‌ها، پیوندی هست، بلکه این پیوند دوگانه هم هست: یکی، پیوند همانندی و دیگری پیوند هم‌جواری و ماهیت این دو پیوند نیز یکی است. اما این نکته را بی‌درنگ درنیافتم، بلکه چیزی که نخست نظرم را جلب کرد پیوند همانندی بود. می‌کوشم تا مقصودم را توضیح دهم.

دربارهٔ همانندی به این نکتهٔ اساسی توجه داشتم که همان‌گونه که نمی‌توان یک قطعهٔ موسیقایی[۲] را به صورت رشتهٔ پیوسته‌ای[۳] فهم کرد، در مورد اسطوره نیز همین‌گونه است. اگر اسطوره را چون رمان یا مقالهٔ روزنامه بخوانیم، یعنی سطربه‌سطر و از چپ به راست، از فهمش عاجز خواهیم بود. زیرا باید اسطوره را چون کلیتی دریافت و توجه داشت که معنایش در توالی و تسلسل حوادث نیست، بلکه، اگر بتوان گفت، در مجموعی از حوادث است، حتی اگر این حوادث (پشت هم نیایند، بلکه) در زمان‌ها و جاهای مختلف داستان، ذکر شوند. بنابراین لازم است اسطوره را اندکی به‌سان یک قطعه موسیقی که ارکستر می‌نوازد خواند، یعنی نه حامل به حامل، بلکه با درک این معنی که باید تمام یک صفحه (نت موسیقی) را دریافت و مد نظر داشت و آنچه در نخستین حامل، بالای صفحه نوشته شده، با مطالعهٔ عناصری که در زیرش، روی حامل دوم و حامل سوم و غیره آمده‌اند، معنی پیدا می‌کند و معنای این سخن این است که نه‌تنها باید از چپ به راست خواند، بلکه در عین حال لازم است که به‌طور عمودی، از پایین به بالا نیز خواند.

این پدیده چرا و چگونه به وجود آمد؟ احساس من این است که فقط جنبهٔ دوم نسبت، یعنی هم‌جواری ما را به درک مسئله کمک خواهد کرد. در واقع این امر تقریباً در زمانی پدید آمد که اندیشهٔ اساطیری، «محو» و «ناپدید» نشد، بلکه در تفکر مغرب‌زمین، به مقام دوم نزول کرد، یعنی تحقیقاً در دوران رنسانس و قرن هفدهم، وقتی نخستین رمان‌ها جای روایات و داستان‌هایی را که همواره بر اساس الگویی اسطوره‌ای نوشته می‌شدند، گرفت. و در این دوران است که اسلوب‌های بزرگ موسیقایی در قرن هفدهم و نیز اکثر قریب به اتفاق سبک‌های موسیقایی قرن‌های هجدهم و نوزدهم، پدید آمدند.

این پیش‌آمد به‌گونه‌ای است که گویی موسیقی، شکل سنتی‌اش را رها کرده و عملکردی در عین حال عقلانی و هیجانی یافته و اسطوره تقریباً در همان زمان، آن عملکرد را وانهاده است. البته باید مقصودم را از موسیقی در اینجا تصریح کنم. موسیقی‌ای که جایگزین عملکرد عقلانی اسطوره می‌شود، موسیقی‌ای است که در آغاز قرن هفدهم با آثار فرسکو بالدی[۴] و در آغاز قرن هجدهم، با باخ، در تمدن مغرب‌زمین ظهور می‌کند و همان موسیقی است که با موزار و بتهوون و واگنر در قرن هجدهم و قرن نوزدهم به اوج و کمال شکوفایی خود می‌رسد.

برای روشن‌تر شدن مطلب، مثالی از اپرای چهاربخشی واگنر می‌آورم و آن مثالِ Ring (حلقه، انگشتری) است. یکی از مهم‌ترین مضامین (این اپرا)، چشم‌پوشی از عشق است و چنان‌که می‌دانیم، نخست در گنجینهٔ زرین‌رود رَن[۵] هنگامی که دختران رود رَن به آلبریخ[۶] هشدار می‌دهند که برای به دست آوردن طلا باید از عشق انسانی چشم بپوشد، پدیدار می‌گردد. این مضمون موسیقایی که دارای پیامی است، هنگامی که آلبریخ اعلام می‌دارد طلا را به چنگ می‌آورد و بنابراین در واقع از عشق دست می‌شوید، طنین‌انداز می‌شود. این نکته که بسیار روشن و ساده است، معنای ادبی مضمون است و آگاهمان می‌کند که آلبریخ خواستار یا در شرَف چشم‌پوشی از عشق است.

مضمون، بار دوم در والکیری[۷] در موقعیتی معماآمیز پدیدار می‌گردد، بدین قرار که زیگموند[۸] دریافته که برادرِ زیگلیند[۹] است، ولی چه کند که بر او عاشق است و چیزی نمانده که

زنـا کنند، که در همان هنـگام زیگموند شمشـیری را که در تنـهٔ درختی نشسـته، بیرون می‌کشـد و مضمون موسـیقایی چشم‌پوشی از عشق به گوش می‌رسد. اما زیگموند در آن لحظه به عشق پشت نمی‌کند. بلکه برعکس مزهٔ عشق را نخستین بار در زندگی می‌چشد.

مضمون بار سوم در پردهٔ سوم والکیری تکرار می‌شود، هنگامی که ووتان[10] شاهِ خدایان، دخترش برونهیلده[11] را در خواب دراز جادویی فرو می‌بـرد و پیرامونش حلقه‌ای از آتش برمی‌افروزد. البته می‌توان پذیرفت که ووتان از عشـقی که به دخترش دارد، چشم می‌پوشد، ولی این تعبیر قانع‌کننده نیست.

ما همین مسئله را آشکارا در اساطیر باز می‌یابیم: یعنی مضمونی در سـه زمان مختلف در طولِ داسـتانی دراز، پدیدار می‌گردد. یک بار در آغاز و بار دوم در میانهٔ داستان و بار سوم در پایانش، البته اگر مثالمان به اپراهای اول و دوم Ring محدود و منحصر شـود. من می‌خواهم نشان دهم که تنها راهِ فهم این بازپیدایی اسرارآمیز مضمون، گرچه به نظر می‌رسد که مضامین سه‌گانه با هم فرق بسـیار دارند، این است که هر سه واقعه را مجموعاً مدّ نظر گرفته بررسـی کنیم و در یک دسته گرد آوریم و بکوشیم تـا ببینیم که آیا می‌توان آن‌ها را به صـورت واقعه‌ای یگانه در مطالعه گرفت یا نه؟

توجه داشته باشیم که در هر موقعیت، باید گنجی بیرون آورده شود و یا از چیزی که بدان چسبیده، کنده و جدا شود. نخست گنجِ طلا که در اعماقِ رود رَن نهفته اسـت؛ سـپس شمشـیر که در درختی رمزی، درخت زندگی یا درخت جهان، نشسـته اسـت؛ و سرانجام زن یعنی برونهیلده که آتش، نگاهبان اوست. بنابراین بازگشت مضمون، القاکنندهٔ این معنی است که در واقع طلا و شمشیر و برونهیلده یک چیز بیش نیستند: طلا به عنوان وسیلهٔ کسب قدرت و شمشـیر همچون ابزار کامیابی در عشق (تصاحـب زن). این هماهیختگی طلا و شمشـیر و زن بهترین توجیه این امر اسـت کـه چرا در پایانِ **شـامگاه خدایان**[12]، به دسـت برونهیلده، طلا به رود رن بازمی‌گردد. بنابراین آن دو از دیدگاه‌های مختلف، نمایشگر چیزی یگانه‌اند.

این معنی روشـنگر نکات دیگر ماجراست. مثلاً گرچه آلبریخ از عشق چشـم پوشیده اما می‌تواند به برکت طلا، از زنی دلربایی کند که مادر پسرش: هاگن[13] خواهد شد. زیگموند نیز از دولتِ شمشـیر، صاحبِ پسـری به نام زیگفرید[14] می‌شود. بدین‌گونه بازگشـتِ مضمون، آشـکارکنندهٔ چیزی اسـت کـه هرگز در منظومه توضیح داده نشـده اسـت و آن، نوعی نسبت همزادی میان هاگن و خائن در یک‌سـو[15] و زیگفرید و قهرمان در سوی دیگر است.

این مثال‌ها شـاید برای توجیه این معنی کفایت کنند که روش تحلیل اسـاطیر با روش فهم موسیقی، شباهت دارد. به هنگام شنیدن موسیقی، چیزی می‌شنویم که دارای آغاز و پایانی است و در زمان، گسـترش می‌یابد. به عنوان مثال، سـمفونی آغاز و میانـه و پایانی دارد. مع‌هذا اگر در هـر لحظه، نتوانم چیزی را که تا آن زمان شـنیده‌ام و هم‌اکنون می‌شنوم، با هم جمع کنم و به کلیت موسـیقی، واقف و هشیار باشم، هیچ‌چیز از سمفونی نخواهم فهمید و هیچ لذت موسـیقایی احسـاس نخواهم کرد. مثلاً قاعده و ضابطهٔ موسـیقایی معروف بـه «مضمون و تغییر مضمـون»[16] را در نظر بگیرید. تنهـا درصورتی‌که در هر تغییر مضمـون، مضمونی را که در آغاز شـنیده‌اید، در ذهن داشـته باشـید، می‌توانیـد قطعـه را درک و حس کنیـد. طعم و مزهٔ هر تغییر مضمون، بسـته به آن است که شـنونده هر تغییر را ناخودآگاهانه، بر تغییری که پیش‌تر شنیده، منطبق سازد.

بدین‌گونه ذهن شـنوندهٔ موسیقی یا شـنوندهٔ اسطوره، بی‌وقفه نوعـی بازسـازی می‌کند و این بازسـازی ذهنـی در دو زمینهٔ موسـیقی و اسطوره، فقط از مقولهٔ مشابهت نیست، بلکه چنین می‌نماید که موسیقی با ابداع اشکال و صور نو، فقط ساختارهایی را که قبلاً در قلمرو اسـطوره وجود داشـته، دوباره کشف کرده یا بازیافته است.

مثلاً فوگ[17] بدان‌گونه که در عصر باخ شکل گرفت، به نحو نمایان و شگفت‌انگیزی نمایشگر ساختمان اسطوره است که در آن، دو شخصیت یا دو گروه شـخصیت، با هم در تعارض‌اند. به عنوان مثال، اولی را نیک و دومی را بد بنامیم، گرچه این‌چنین مسئله را بسی ساده می‌کنیم. داستان اسطوره، داستان دسته و گروهی است که می‌کوشـد از چنگ گروه دیگر بگریزد؛ گروهی، گروه دیگری را دنبال و تعقیب می‌کند و جرگه می‌زند؛ گاه گروه الف به گروه ب می‌رسد و زمانی گروه ب می‌گریزد و این‌همه بسان «فوگ» اسـت. در زبان فرانسه به این وضع سؤال و جواب، «le sujet et la réponse» می‌گوینـد. وضع مقابل یعنی نقیض[18] یا «برگردانی و تبدیل صوتی»[19]، در سراسر داستان ادامه می‌یابد تا آنکه سـرانجام دو گروه به هم برسـند و درهم آمیزند و این

وضع، معادل
در فوگ
بخشی از فوگ
از نتیجه‌گیری می‌آید
در آن بخش، درآمدها
یا سرآغازهای مضامین
فوگ، انبوه شده بر
هم سوار می‌شوند؛ به
فرجام جنگ و گریز
فیصله می‌یابد بدین
نحو که دو اصلی که
در سراسر اسطوره در
ستیز و آویز بودند، به
هم می‌پیوندند. این نزاع
ممکن است نزاع بین
قدرت‌های فوق طبیعی و
قدرت‌های طبیعی باشد،
میان آسمان و زمین و
یا خورشید و قوای
زیرزمینی. این گشایش
یا راه حل اسطوره که
همانا اتصال یا آمیزش
دو اصلِ متعارض است، درست شبیه ساختار هماهنگی یا
هم‌خوانی‌ای است[۲۰] که نتیجه و پایان یک قطعه موسیقی
است، زیرا راه حل یا گشایش اسطوره نیز نمایشگر جمع دو
حدِّ متضادی است که در نهایت به هم می‌پیوندند. همچنین
می‌توان معلوم داشت که اسطوره‌ها یا گروه‌هایی از اسطوره،
ساختاری شبیه سونات، سمفونی، روندو[۲۱]، توکاتا[۲۲] یا هرگونه
شکل دیگر موسیقایی دارند که موسیقی آن‌ها را ابداع نکرده،
بلکه ناخودآگاهانه از ساختار اساطیر به عاریت گرفته است.
بگذارید برایتان داستانی بگویم. هنگامی که کتابِ پخته و خام[۲۳]
را می‌نوشتم، تصمیم گرفتم که به هر بخش کتاب، ویژگی
صورتی از موسیقی بدهم، یعنی بخشی را «سونات» و بخشی
دیگر را «روندو» بنامم و قس علی‌هذا. سپس به اسطوره‌ای
رسیدم که می‌توانستم ساختارش را دریابم، اما نمی‌توانستم
شکل موسیقایی‌ای معادل و مطابق با آن، بیابم. بنابراین دوست
آهنگ‌سازی یعنی René Leibowitz را به یاری طلبیدم و
ساختار اسطوره را برایش تعریف کردم و گفتم که از آغاز، دو
داستان مختلف به‌تدریج در هم می‌تنند تا آنکه سرانجام با هم
درآمیخته، مضمون واحدی می‌شوند. شما موسیقی‌ای را که
چنین ساختاری دارد، چه می‌نامید؟ پاسخ داد که تا آنجا که
اطلاع دارد، در سراسر تاریخ موسیقی، نمونهٔ چنین ساختاری
یافت نمی‌شود. اما چند هفته بعد، برای من قطعه‌ای فرستاد
که خود آن را ساخته بود و همان ساختار اسطوره‌ای را داشت

ظریف است
با هم تفاوت
دارند. مثلاً زبان‌شناسان
معاصر می‌گویند که
عناصر پایه‌ای زبان،
واج‌ها[۲۵] هستند (یعنی
همان اصواتی که ما
به طرزی نادرست با
حروف نشان می‌دهیم)
که خود معنایی ندارند،
ولی با ترکیب شدن،
معانی مختلف افاده
می‌کنند. می‌توان گفت
که نُت‌های موسیقی نیز
عملاً چنین‌اند. یک نت،
لا، سی، دو، رِ و غیره،
خود هیچ معنایی ندارد ولی از ترکیب آن‌ها، موسیقی پدید
می‌آید. بنابراین می‌توان گفت اگر در زبان، واج‌ها، عناصر پایه‌ای
و اساسی محسوب می‌شوند، در موسیقی نیز عناصر پایه‌ای هست
که شاید به زبان فرانسه بتوان آن‌ها را «soném» و در انگلیسی
«toneme» نامید. به هر حال میان آن دو مشابهتی هست.
در عوض در مرحله‌ای برتر، واج‌ها با هم ترکیب شده واژه
می‌سازند و از ترکیب واژه‌ها جمله پدید می‌آید. اما در موسیقی،
واژه یافت نمی‌شود، زیرا عناصرِ مادی یعنی نت‌ها، با هم ترکیب
شده، مستقیماً «جمله» و نغمه[۲۶] می‌سازند. بنابراین در زبان
سه مرحلهٔ مشخص و متمایز تشخیص می‌توان داد که عبارت‌اند
از: واج‌های جفت‌شده به صورت واژه و واژه‌های جفت‌شده به
صورت جمله؛[۲۷] اما در موسیقی اگر نت چیزی شبیه واج است،
مرحلهٔ واژه‌سازی وجود ندارد، بلکه از واج (نت) مستقیماً به
جمله می‌رسیم.
به مقایسهٔ دیگری بپردازیم. می‌توان اسطوره را در عین حال با
موسیقی و زبان قیاس کرد، تقریباً با این تفاوت که در اسطوره،
واج وجود ندارد و ساده‌ترین عناصرش، کلمات‌اند. به قسمی که
اگر زبان را همچون نمونهٔ اعلی و قیاسی[۲۸] در نظر بگیریم، این
نمونهٔ عالی از: ۱. واج‌ها؛ ۲. واژه‌ها؛ ۳. جملات، ترکیب یافته
است. در موسیقی معادل واج‌ها و جملات یافت می‌شود ولی
چیزی که برابر واژه‌ها باشد، وجود ندارد. در اسطوره، معادل
واژه‌ها و جملات هست، ولی معادل واج‌ها نیست. بنابراین هر

دو مورد، یک عنصر کم دارند.
فهم رابطه میان زبان و اسطوره و موسیقی، فقط با اصل و مبدأ قرار دادن زبان، میسر است. در این صورت معلوم می‌شود که از سویی دیگر اسطوره، از زبان سرچشمه می‌گیرند ولی در دو مسیر مختلف توسعه می‌یابند؛ موسیقی، صوت را به عنوان موضوع[۲۹] گسترش می‌بخشد و صوت قبلاً در زبان هست و اسطوره، معنا[۳۰] را که آن نیز پیش‌تر در زبان وجود دارد.
فردینان دوسوسور[۳۱] ثابت کرده است که زبان دارای دو ساحت تفکیک‌ناپذیر است: صوت و معنا و دوستم رومن یاکوبسن[۳۲]، به‌تازگی کتاب کوچکی به نام صوت و معنی[۳۳] که دو جنبهٔ غیرقابل تفکیک زبان‌اند، به چاپ رسانده است: از سویی صوت هست که معنایی دارد و از سوی دیگر، هیچ معنایی بدون صوتی که بیانگر آن معنی است، یافت نمی‌شود. در موسیقی، ساحتِ صوتی غلبه دارد و در اسطوره ساحتِ معنایی.
از دورانِ کودکی آرزو داشتم که آهنگ‌ساز یا لااقل رهبر ارکستر شوم و در همان دوران، کوشیدم برای اپرایی که خود، اپرانامه‌اش را نوشته و آریه‌هایش را نقاشی کرده بودم، آهنگ بسازم، ولی نتوانستم چون مغزم چیزی کم داشت. به نظرم تنها موسیقی و ریاضیات، «مادرآورد»اند و مستلزم تجهیزات توارثی مناسبی.
به یاد دارم که به هنگام پناهندگی در دوران جنگ، روزی در نیویورک با داریوس میلو[۳۴] شام می‌خوردم. از او پرسیدم: «کی دریافتید که آهنگ‌ساز خواهید شد؟» پاسخ داد در کودکی وقتی چیزی نمانده بود که به خواب رود، نوعی موسیقی می‌شنید که هیچ نسبتی با موسیقی‌ای که تا آن زمان می‌شناخت نداشت و بعدها فهمید که آن موسیقی، موسیقی‌ای بوده است که اینک خود می‌سازد یعنی موسیقی خاص خود را می‌شنیده است.
و اما من چون این معنی نظرم را جلب کرد که موسیقی و اسطوره دو خواهرزادهٔ زبان‌اند که هریک به راه خود می‌رود، چنان‌که در اسطوره وقتی شخصی به سوی شمال می‌شتابد، دیگری رهسپار جنوب می‌شود و آن دو دیگر هرگز با هم دیدار نمی‌کنند، اگر نتوانستم با صوت آهنگ بسازم، شاید بتوانم دست‌کم با معنی، تصنیف کنم.
این توازی‌ای که من برقرار کرده‌ام، تا آنجا که می‌دانم فقط در مورد موسیقی غربی، به‌گونه‌ای که طی قرون اخیر توسعه و رشد یافته، مصداق دارد. اما امروزه شاهد چیزی هستیم که منطقاً شبیه چیزی است که قبلاً پیش آمد یعنی هنگامی که اسطوره به عنوان نوعی ادب ناپدید شد و رمان جایش را گرفت. امروزه نیز شاهد ناپدید شدن رمان هستیم و ممکن است چیزی که در قرن هجدهم روی داد، یعنی وقتی موسیقی ساختار و عملکرد اسطوره را به سود خود تصاحب کرد، در شُرف وقوع باشد، یعنی موسیقی معروف به ردیفی (sériel)[۳۵] سرمایهٔ رمان را به عنوان نوع ادبی خاص، هنگامی که از صحنه ادب بیرون می‌رود، به حساب خود واریز کند.

بی‌نوشت:

1. Magazine littéaire, No 311-Juin 1993.
2. partition musicale.
3. sequence countinue.
4. Frescobaldi.
5. I'or du Rhin.
6. Alberich.
7. La Walkyrie.
8. Siegmund.
9. Sieglind .
10. Wotan.
11. Brunhilde.
12. Cépuscule de Dieux.
13. Hagen.
14. Sigfried.

۱۵. هاگن که خدمتگزار وفادار برونهیلده است، ناجوانمردانه زیگفرید را در شکارگاه می‌کشد. م

16. themes et variations.
17. fugue.
18. antithése.
19. antiphonie.
20. Accords.
21. Rondo.
22. Toccata.
23. le Cru et le Cuit.
24. Langage.
25. Phoneme.
26. Mélodie.

۲۷. بنابراین: واج و واژه و جمله، سه مرحله در زبان است. م

28. paradigme.
29. objet son..
30. aspect sens.
31. Ferdinand de Saussure.
32. Roman Jakobson.
33. Le son et le sens.
34. Darius Milhaud.

۳۵. یعنی کاربرد منظم ردیف دوازده نواخت (ton)گام کروماتیک (gamme cro-matique) بدون هیچ صوت دیگری، در موسیقی معروف به بی‌نواخت (atonal).