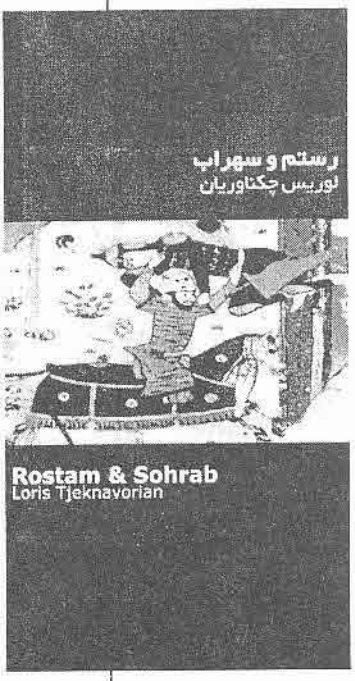
تجسّد برداشت جاری

اپرای رستم و سهراب



● نیما متون

اپرای رستم و سهراب
لوریس چکناوریان
زمان انتشار: تابستان ۱۳۸۰
ناشر: انتشارات هرمس

اپرای «رستم و سهراب» اثر «لوریس چکناوریان» اولین بار در سال ۱۳۷۸ در تهران به صدا درآمد. این اپرا حاصل تلاش بیست و پنج سالهٔ چکناوریان در به موسیقی درآوردن این افسانهٔ ملی ایرانیان است. به نظر می‌رسد، اثر حاضر قسمتی از مجموعهٔ «افسانهٔ زال» است، که چکناوریان قصد ساختن آن را دارد. نسخه‌ای از این اثر که در تابستان ۱۳۸۰ توسط انتشارات «هرمس» روانهٔ بازار شد، ضبط زنده‌ای است از اجراء ارکستر فیلارمونیک و کر ارمنستان در تالار آرام خاچاطوریان شهر ایروان در سال ۱۳۷۹. لوریس چکناوریان متولد ۱۳۱۶ بروجرد است. وی پس از گذراندن تحصیلات متوسط در تهران برای ادامهٔ تحصیل به وین، موتسارتئوم سالزبورگ و دانشگاه میشیگان رفت. پس از رهبری بسیاری از ارکسترهای معتبر جهان، اکنون بیش از ده سال است که رهبری ارکستر فیلارمونیک ارمنستان را بر عهده دارد. اپرای «رستم و سهراب» یکی از معدود وقایع قابل تأمل در زمینهٔ موسیقی طی سالیان اخیر است.

«هیچ ملتی بی‌ارزیابی نتواند زیست. اما اگر در پی پائیدن خویش باشد، نباید آن‌گونه ارزیابی کند که همسایه‌اش می‌کند... هیچ همسایه دیگری را درنیافته است و روانش همواره از جنون و شرارت همسایه‌اش در شگفت بوده است... ستودنی نزد او آن است که بر او دشوار می‌نماید و آن‌چه را که دشوار و ناگزیر می‌نماید، نیک می‌نماید، و آن‌چه را که از درون برترین نیاز برمی‌خیزد، آن کمیاب، آن دشوارترین را، مقدس می‌شمرد...»[1]

۱

اثری چنین، چگونه خلق می‌شود؟ هنرمند برای آزمودن پویایی و حیات احساساتش، رقم زدن توان خلق مجدد، توسعهٔ دریافت زیباشناسانه‌اش، به همراه لذت دیدار دوبارهٔ قسمت زیباروی فکرش می‌آفریند. تجربهٔ بیان شخصی یک فصل درونی؛ خلق اثر جدید این‌گونه لزوم می‌یابد.

مانند هر تعریف دیگری، چنین در پی خواهد داشت که اثر را بدین‌گونه بنگریم، خاصه اگر این اثر در عصری که ما در آن زندگی کرده‌ایم، خلق شده باشد. این احساس هماهنگی یا دقیق‌تر، جستن این هماهنگی بین زمان، هنرمند و مخاطب، خلق معاصر را به دیدمان این چنین دغدغه‌آور می‌نمایاند. این تفکر که اثر حاضر در طول زمانی خلق شده است که او ـ با تأکید بخصوصی که مخاطب در فکرش بر خود دارد ـ در حال پروراندن مفهومی، انجام کاری، گذراندن مرحله‌ای یا حتی تجربهٔ پیش‌آمدی در بعد شخصی تا جهانی بوده است، در حال تنفس از هوایی که خالق اثر و خود اثر حتی از آن استنشاق کرده‌اند. به تعبیری مخاطب، ترجمان آن‌چه با دیگران به عنوان روح زمان درک می‌کند را نیز، در اثر معاصر جست‌وجو خواهد کرد.

حتی ارزیابی آثار گذشته نیز با منش معاصر، که متأثر از تمام رویدادهای زیباشناسانه و غیر زیباشناسانهٔ گذشته، که تعریف و درک زیبایی را به صورت امروزینش درآورده است،

صورت می‌گیرد. مخاطب امروزین، آثار گذشته را بـه شـیوهٔ معاصرش بازخوانی می‌کند و زیبایی را به صورت امروزین در آنها جست‌وجو می‌کند. همین باعث بوجود آمدن دوران‌های متفاوت هنری و مکاتب متفاوت شده است. این حرکت مفهوم زیبایی است که در مورد هنرهای اجرایی، بحث اصالت اجرا را در مورد آثار گذشتگان پیش می‌آورد. نگرانی تراوش زیبایی جدید در محدودهٔ زیبایی مجسم گذشته، از سوی دیگر همین خاصه باعث شده هنرمندان، همواره در بازخوانیِ آثار گذشته، نکات جدیدی بیابند و در پرورش آثار خود بکار برند. بیانی امروزین از گذشته‌ای آشنا که به آن پیش از این، این گـونه پرداخته نشده است.

۲

آهنگساز دست به خلق می‌زند. لزوم ایـن کـار اکـنون دانسته شده است، ولی چرا نقطهٔ شروع و انگیزش آن، شعری حماسی است؟ حماسه هنوز و شاید تا ابد برای بشـر نـقطهٔ شروع و انگیزاننده‌ای مهم باقی بماند. شاید این مهم نباشد که چرا یک حماسه باعث آغاز یک کار می‌شود، ولی این مهم است که این حماسه در گویش هنرمند، چه صورتی به خـود خواهد گرفت، هنرمند چگونه آن را می‌خوانـد، چگـونه درک می‌کند و چگونه دوباره با بیانش بـه آن حـیات مـی‌بخشد؟ افسانهٔ رستم و سهراب در نگاه آهنگساز که امروز آن را احیاء می‌کند، چگونه می‌نماید؟ در واقـع آن‌چـه از بـازسازیِ یک حماسه مهم‌تر است، آن عامل خلاقه‌ای است کـه از طـرف هنرمند در هنگام بازخوانیِ حماسه آن را دربر می‌گیرد. تعبیر و تفسیر حماسه با گویش آهنگساز به صورت کاری خلاقه؛ این خلق مطمئناً بر پایهٔ زیباشناسی هـنرمند حـماسهٔ اولیـه را دگرگون می‌کند. بی‌تردید، این اتفاق به شرطی رخ خواهد داد که آهنگساز یا به طور کلی هنرمند، قصد اهلی کردنِ حماسه را در عرصهٔ زیـبایی‌شناسیِ خـود داشـته بـاشد، نـه آن کـه دست‌بسته خود را در اختیار حماسهٔ جاری قرار دهد، تا مانند قایق کوچکی در جریان این حماسه قرار گیرد و آن‌چه را بیان کند، که پیش از این سرایندهٔ اولیه آن را بیان داشته و تنها حماسه را از حوزهٔ ادبیات به حوزه‌ای دیگر بکشاند. این گونه بازسازی اگر قرار باشد چیزی از وجود آهـنگساز را در خـود نداشته باشد، مطمئناً واجد تمامِ شرایط تعریف خلق نخواهد بود. صورت موسیقی بخشیدن به اثر ادبی درست با همان طرز تلقی‌ای که مستقل از وجود آهنگساز ساری و جاری است.

حال آهنگساز، حماسه را به عنوان نقطهٔ شروع کار خود، به عنوان انگیزه‌ای قوی که در طول سالیان خاموش نخواهد شد، برگزیده است. سالیانی را که در آیـنده بـه خـاطر ایـن انتخاب امروزینِ خود با آن و با فکر صورت موسیقی بخشیدن به آن خواهد گذراند. یک نکتهٔ خیلی ظریف در اینجا ناگفته مانده است، که شاید رهگشای بسیاری از سئوالات آیندهٔ ما باشد؛ چرا حماسه‌ای ایرانی انتخاب می‌شود، چرا آهـنگساز، انرژی خـلاقهٔ خـود را صـرف سـاختن حـماسه‌ای اروپـایی نـمی‌کند، چـرا حـماسه‌ای ژاپـنی، چـینی یـا آفـریقایی را بـرنمی‌گزیند. او مـی‌انـدیشد بـرای او شـایسته‌تر است کـه حماسه‌ای از زبان خودش را بازآفرینی کند و حماسه‌های ملل دیگر را برای خودشان واگذارد. این حماسه با روح او بیشتر عجین است. مطمئناً آن چه که او در این حماسه در می‌یابد، یک آهنگساز ژاپنی در نخواهد یافت. این داستان در وجود او قدرت بسیار بیشتری دارد.

پس «ایرانی بودن» یکی از ارکـان ایـن اثـر است. امـا ایرانی‌بودن، خود چیست؟ ایرانی‌بودن در موسیقی چه طنینی دارد؟ اگر اثری ساخته شود و بعد آن را با نامی ایرانی تعمید دهیم، ایرانی خواهد بود؟ یا این‌که در تمام مدت خلق، تفکر آهنگساز آن را با هویتی ایرانی شکـل مـی‌دهد؟ تـرجمان موسیقیاییِ هویت ایرانی چیست؟ اگر موسیقی غیر ایرانی را با سازهای ایرانی اجرا کنیم، این موسیقی، ایرانی خواهد بود؟ اگر موسیقی ایرانی را با سازهای غیر ایرانی اجـرا کـنیم، دیگـر ایرانی نخواهد بود؟ اگر سازهای غیر ایرانی، مدهای ایرانی را اجرا کنند، نتیجه موسیقی ایرانی است؟ چه چیز موسیقی را ایرانی می‌کند؟ مطمئناً یکی از عوامـل بسـیار مـهم مـدها هستند. ولی چگونگیِ استفاده از این مدها، از خودِ استفاده مهم‌تر است. روح موسیقی، در بـافت مـلدیک، تأکـیدهای ریتمیک، اوزان مورد استفاده، مدگردی‌ها، شیوهٔ گسترش و... نهفته است. هرچه پیوند اثر با این عناصر عـمیق‌تر بـاشد، هویت ایرانی‌اش بیشتر خواهد بود.

«بلابارتوک» چگونگیِ اثرگذاری موسیقی محلی را بر موسیقی آهنگسازان به سه دسته تقسیم می‌کند؛

دستهٔ اول: آهنگسازانی که یک ملودی محلی را به عنوان سوژهٔ راهنما در کارشان بکار مـی‌برند و یـا تـنها بـرای آن همراهی می‌نویسند.

دستهٔ دوم؛ آهنگسازانی که یک ملودی شبه محلی می‌سازند و مانند دستهٔ اول آن را پرورش می‌دهند.

دستهٔ سوم؛ آهنگسازانی هستند که زبان موسیقی محلی را فراگرفته و مانند زبان مادری آن را در آفرینش اثرشان بکار می‌برند.[۲]

۳

پردهٔ اول افسانهٔ رستم و سهراب با تمی طولانی و کند در چهارگاه آغاز می‌شود. بلافاصله موسیقی به سوی هیجان می‌رود، ضربات پی‌درپی ارکستر، سپس تم اولیه بار دیگر با رنگ‌آمیزی غنایی به گوش رسانده می‌شود. سازبندی، هارمونی، بافت ملودیک، ریتم و دینامیک در سراسر این قطعه، زیبایی‌های موسیقی رمانتیک آهنگسازان روس را به خاطر می‌آورد.

اجراء دقیق و توانمند، نزدیکی احساسی به موسیقی چکناوریان، به مدهای استفاده شده و داستان اپرا، اجرای ارکستر فیلارمونیک ارمنستان را چنین بی‌نظیر ساخته است.

نقال و گروه کر به ستایش خدای و خرد می‌پردازند. آغاز داستان رستم و سهراب را گروه کر خبر می‌دهد. روابط بین اصوات با زیبایی حاکم بر موسیقی رمانتیک برقرار می‌شود. شعر کلاسیک فارسی فردوسی وارد دنیای اصوات انتخاب‌شدهٔ آهنگساز می‌گردد. موسیقی با شعر به گونه‌ای مناسب تلفیق نمی‌شود، این نقص در این قسمت و بعضی قسمت‌های دیگرِ اثر به گوش می‌رسد. بیشتر لحظاتی که سولیست‌ها یا گروه کر مشغول خواندن اشعار هستند، شنوندهٔ کلمات را تشخیص نمی‌دهد. هر زبانی را منطقی است خاص خودش که تأکیدها و بالا و پایین رفتن‌های صدا را در بکارگیری کلمات معین می‌کند. پیروی از منطق زبان هنگام تصنیف اثر، زیبایی را پی می‌آورد. البته ممکن است حتی پیروی نکردن از منطق زبان به عمد و نفی پیشینهٔ زیباشناختی زبان در اثری مورد توجه قرار بگیرد و آهنگساز به دنبال خلق زیبایی از این راه باشد، البته به این خلق باید به گونه‌ای دیگر گوش سپرد، اما مطمئناً نظر آهنگساز در اینجا نگریستن زیبایی با این راهبرد نبوده است؛ چه در این صورت قسمت‌های دیگرِ اثر مانند قسمت آماده شدن سهراب برای جنگ علیه ایران که آهنگساز با منطق زبان بسیار هماهنگ است، اثر را متناقض خواهد نمود. موسیقی محلی و سنتی ایران مانند بسیاری از موسیقی‌های همتایش در سراسر جهان، موسیقی‌ای است آوازی و بسیار متأثر از شعر؛ فرهنگ موسیقی ایرانی می‌تواند راهنمای بسیار مؤثری در چگونگی تلفیق شعر فارسی با موسیقی باشد. زیبایی در طول تاریخ سیری چنین داشته است؛ همواره به مثابهٔ پله‌ای بنا شده بر روی پله‌ای پیشین.

آهنگساز در این اثر، موسیقی را بر محور ملودی‌هایی که برای خواندن اشعار ساخته است، متمرکز نموده است و ملودی‌هایی دیگر بصورت همراهی‌کننده در بخش‌های دیگر بکار گرفته می‌شوند. زیباترین همراهی در قسمت «در بارگاه شاه سمنگان» به گوش می‌رسد، گرچه این قسمت با کل اثر دارای تناقض زیباشناسانه است. تاریخ موسیقی، این زیبایی را دیرتر از قسمت‌های دیگر شناخته است.

بکارگیری ارکستر در تمام طول اثر چشمگیر است. ترکیب بسیار مناسب سازها، بکارگیری مناسب گروه‌های‌سازی مختلف، حاصل تجربهٔ طولانی و مؤثر چکناوریان در رهبری ارکستر است. رقص دربارگاه شاه سمنگان، به نظر کاملاً مستقل از بقیهٔ قسمت‌های دیگر تصنیف شده، در آن اثری از تم‌ها و موتیف‌های قبلی و بعدی نیست و مواد تشکیل‌دهندهٔ این قسمت نیز در کل اثر بکار گرفته نمی‌شوند. حتی به نظر می‌رسد این قطعه می‌توانست ساختهٔ چکناوریان نباشد و خیلی پیش‌تر توسط آهنگساز دیگری ساخته شده باشد. امضاء چکناوریان در این قسمت محو می‌شود.

با تعاریف موسیقی رمانتیک، قسمت‌های مربوط به داستان تهمینه و رستم، موفق‌ترین قسمت اثر در نزدیک‌شدن موسیقی به روایت شعر است.

در طول مسیر داستان، گاهی سیر داستان به خاطر حذف نابجای یک بیت گم می‌شود، مانند صحبت تهمینه از افراسیاب، یا سهراب که به علت حذف اشارهٔ تهمینه به افراسیاب بی‌مفهوم می‌ماند. ابیات در بعضی جاها اشتباه خوانده می‌شوند.

سهراب به لشکر کاوس می‌تازد، پردهٔ دوم رستم و سهراب این‌گونه آغاز می‌شود؛ این روایت موسیقیایی آهنگساز از تاختن سهراب به لشگر کاوس است. موسیقی زورخانه‌ای اینجا با صدای ارکستر چکناوریان شنیده می‌شود. موسیقی زورخانه به درون لایه‌های اندیشهٔ آهنگساز رسوخ

کرده، و اکنون به صورت بیانی خلاق از زبان او شنیده می‌شود.

رزم رستم با سهراب نیز کم و بیش در همین حال و هواست، با این تفاوت که استفاده از ریتم‌های دیگرِ ایرانی از زبان آهنگساز خلاقانه‌تر صورت می‌گیرد. بافت ملودیک بارها در هم می‌شکند. شونده خواه ناخواه خود را در مواجه با گونه‌ای دیگر از زیبایی می‌بیند که آثار اولیهٔ استراوسکی را به خاطر می‌آورد. زیبایی حاکم بر این قسمت به خاطر اندیشیدن آهنگساز به خود موسیقی و اجزاء تشکیل‌دهندهٔ آن است؛ این نگاه باعث شده تا او ذوق خود را در جهت خلاقیت بر روی عناصر خودِ موسیقی متمرکز کند. این قسمت با بقیهٔ قسمت‌ها از نظر زیباشناسی، تفاوت عمده دارد و با وجود تعاریف جدیدتری که از زیبایی ارائه می‌کند، یکپارچگیِ اثر را دچار مخاطره کرده است.

روایت موسیقیایی به چه معناست؟ آهنگساز سعی می‌کند وقایعی که در جهان واقع رخ می‌دهد، در دنیای موسیقیِ خودش عیناً بازسازی می‌کند. موسیقی در ذات خود نمی‌تواند روایتگر باشد؛ مگر روایت، با حرکات نمایشیِ کلام یا هر عنصر غیر موسیقیایی دیگر بر روی آن اعمال شود. حذف این عناصر بیرونی، حذف روایت را به دنبال خواهد داشت. نگرش توصیفی به موسیقی با پایان دورهٔ رمانتیک به پایان رسید، دیگر آهنگسازان سعی در تقلید وقایع در موسیقی‌شان نکردند و هیچ عامل بیرونی را به موسیقی‌شان نسبت ندادند. موسیقی ناب تنها بر خودش دلالت می‌کند، نه به هیچ موضوع بیرونی؛ این بخصوص در مورد صحنه‌های نبرد رستم و سهراب و تاختن سهراب بر لشکر کاوس قابل تأمل است. این قسمت‌های موسیقی، سازی هستند. عامل روایتگر وجود ندارد، سعی آهنگساز در بازآفرینیِ وقایع به آن صورت که در دوران رمانتیک رایج بود، با تعاریف امروزینِ موسیقی مطابقت ندارد.

رستم، سهراب را می‌کشد، تهمینه و رستم بر او مویه می‌کنند، جنازهٔ سهراب تشییع می‌شود و نقال داستان را ختم می‌کند.

۴

سهراب جوان است، بسیار جوان، چندین برابر همسالانش تنومند، نشان از نژادش، که نمی‌دانستش از مادر می‌گیرد. تو پورگو پیلتن رستمی، ز دستان سامی و از نیرمی.

سهراب بر می‌آشوبد، هیچ را غیر از آن‌چه از آن هستی یافته؛ مادرش، پدرش، تیرداش. در واقع پله‌های پیشین سهراب کنونی را دارای (رزشی همتای این گذشته و حال نمی‌داند. کاوس را بیرون از این گذشتهٔ سهراب شدگی می‌بیند، سر از بین بردن او و تمام پهلوانانش را دارد، تنها کسی را که شایستهٔ تخت و کلاه ایران می‌داند رستم است، در سر اندیشهٔ سرنگونی افراسیاب را می‌پروراند، به گیتی نماند یکی تاجور. این گونه می‌خواهد تعاریف گذشته را در هم بشکند. رستم اما، این تعاریف را پذیراست، خود بارها کاوس را بر تخت نشانده. سهراب به ایران می‌تازد. رستم وصف سهراب را می‌شنود، حتی می‌بیندش و می‌اندیشد که این پهلوان نباید از ترکان باشد، بی‌گمان این کودک از خودِ اوست، ولی از این اندیشه برمی‌گذرد.

سهراب پشت رستم را به خاک می‌رساند، پیرمرد به حیله رها می‌شود، بار دیگر که او بر سینهٔ سهراب می‌نشیند، درنگ نمی‌کند. پهلوی کودک را میدرد. رستم فرزند را باز می‌شناسد و شیون سر می‌دهد. این شیون زیبایی رمانتیک بر زیبایی بسیار جوان معاصری است که آهنگساز در کارهای تجربی پیشینش به دنبالش می‌گشته است. اکنون شاید همچون رستم در حالتی هاله‌گون بین آگاهی و ناآگاهی از وجود بستگی‌اش به این جوان، پهلویش را میدرد. رستمی که به خاطر خشمگین شدنِ کاوس از تأخیر چند روزه‌اش، کاوس و دربارش را به یکباره پشت سر می‌گذارد؛ امتناع کاوس و بدخوییِ او را در ندادن نوشدارو یکسره نادیده می‌گیرد. این تأکیدی است دوباره بر این‌که رستم با وجود تأسف عمیقش، منظومهٔ شکل‌گرفتهٔ پیرامونش را و زندگی را، این گونه می‌پسندد، نه آن‌طور که سهراب می‌خواسته رقم بزند.

همدستیِ آهنگساز و رستم در نادیده گرفتن نگرش و زیبایی معاصر.

۵

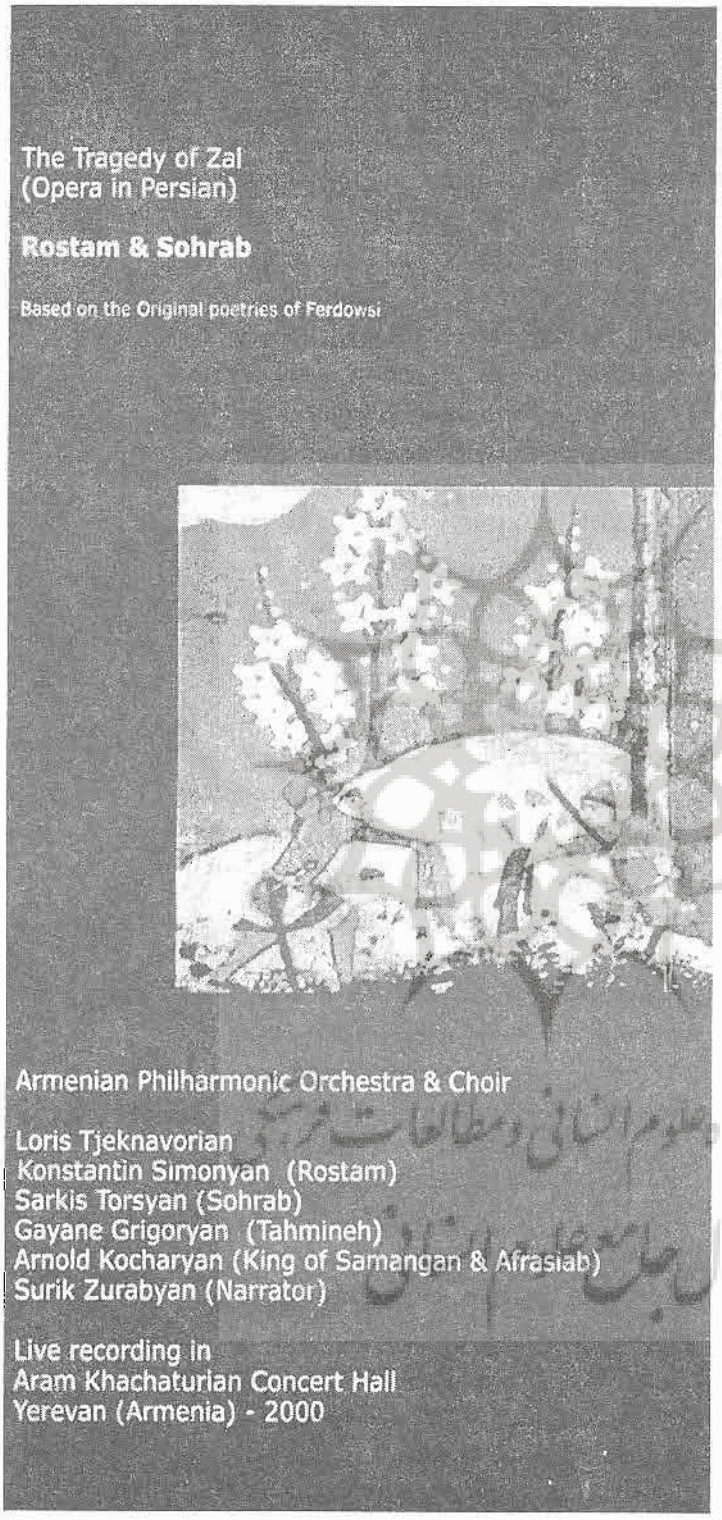
رستم و سهراب به روایت چکناوریان به پایان می‌رسد. هیچ کجا روایت شکسته نمی‌شود. هیچ کجا مسیر داستان به هم نمی‌ریزد. اثری از بازخوانیِ چکناوریان و روایت جدیدی از رستم و سهراب به گوش نمی‌رسد. فردوسی افسانه را در زمان، با کمک ابیات پیش می‌برد، بیتی در پی بیت دیگر، افسانه را اندکی به جلو می‌برد. چکناوریان هم کاملاً به این سیر وفادار

می‌ماند. موسیقی اواخر قرن بیستم، با تمامی طوفان‌هایی که پشت سر گذاشته و امکاناتی که دارد، در مقابل سیو شعر سر تسلیم فرود می‌آورد.

همزمانی روایت‌ها، به گوش رساندن پیش‌زمینه‌ای برای روایتی که در آینده خواهد آمد، به صورت موازی با روایت حاضر، شنیده نمی‌شود. استفاده از گروه کر هیچ کجا به روایت داستان و فضاهای ذهنی آهنگساز در برخورد با حماسه کمک نمی‌کند و تنها به صورت سنتی به خواندن اشعار فردوسی قناعت می‌شود.

تمام اینها شاید به دو دلیل بروز کرده است: اول این که، سعی آهنگساز بر این است که حماسه را همان‌طور که از خواندن اشعار فردوسی درک می‌شود، روایت کند، نه این که خود به عنوان هنرمندی دیگر، برداشتی دیگر از حماسه را بیافریند. علت دوم آن که، آهنگساز به موسیقی به عنوان حقیقتی خودبسنده اعتقاد نداشته و هدف آهنگسازی را در چیزی بیرون از موسیقی، یعنی روایت می‌جوید و محصول کارش را یک تجربه‌شنیداری خلاق نمی‌خواهد.

ممکن است موضوع اثر، یک حماسه باشد، از نظر آهنگساز این موضوع هدف تصنیف موسیقی نیست، بلکه انگیزه‌ای است برای خلق اثر. او می‌کوشد از راه ساخت اثر، آن‌چه را در محدودهٔ تخصصش (آهنگسازی) است را به بالاترین نقطهٔ ممکن برکشد. این‌گونه پویایی احساساتش را خواهد آزمود، دریافت زیباشناسانه‌اش را توسعه خواهد داد و دوباره با کمال و خوشبختی با قسمت زیباروی فکرش دیدار می‌کند و خلق جدیدش را «خوش‌آمد» خواهد گفت. البته حماسه هم، از این راه ساخته خواهد شد، ولی دیگر آن را به صورت دریافت خام موسیقی‌شدهٔ یک شعر کلاسیک با کمک کلیشه‌های آشنای تأکیدها، قوت‌ها، ضعف‌ها و... نخواهیم یافت؛ دریافتی خواهد بود و روایتی، کاملاً شخصی از آهنگساز که بدون وجود او به هیچ وجه امکان بروز نمی‌یافت.■



منابع

۱. تیجه / چنین گفت زرتشت / ترجمهٔ داریوش آشوری / دربارهٔ هزار و یک غایت

۲. بانچیانو / چند مقاله دربارهٔ موسیقی محلی / ترجمهٔ سیاوش یغمایی