نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

چندصدایی در موسیقی معاصر ایرانی در تطبیق با تکنیک‌های موسیقایی رمان‌های صبح‌های جهان و درس موسیقی

شهاب دولتخواه [۱]، دکتر کریم حیاتی آشتیانی [۲]، دکتر لیلا شوبیری [۳]

[۱] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فرانسه، گروه تخصصی فرانسه و آلمانی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، dpshahab۵۸@yahoo.com
[۲*] (نویسنده مسئول) استادیار، گروه تخصصی فرانسه و آلمانی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، k-hayati@srbiau.ac.ir
[۳] استادیار، گروه تخصصی فرانسه و آلمانی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، shobeiri@srbiau.ac.ir

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی
شماره ۵۲
دوره ۲۰
صفحه ۳۰۲ الی ۳۱۳

تاریخ ارسال مقاله: ۱۴۰۱/۰۷/۰۲
تاریخ داوری: ۱۴۰۱/۰۹/۰۱
تاریخ صدور پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۱۱
تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۱۲/۰۱

کلمات کلیدی

پاسکال کینیار،
رمان همهٔ صبح‌های جهان،
رسالهٔ درس موسیقی،
مِلوفُرم،
تکنیک‌های ادبی.

ارجاع به این مقاله

دولتخواه, شهاب, حیاتی آشتیانی, کریم, & شوبیری, لیلا. (۱۴۰۲). چندصدایی در موسیقی معاصر ایرانی در تطبیق با تکنیک‌های موسیقایی رمان‌های صبح‌های جهان و درس موسیقی. مطالعات هنر اسلامی, ۲۰(۵۲), ۳۰۲-۳۱۳.

dorl.net/dor/20.1001.1.* ****** **** ** ** * */

dx.doi.org/10.22034/IAS.۲۰۲۳.۳۷۷۹۷۰.۲۱۲۷

چکیده

علی‌رغم اینکه موسیقی مناطق ایران، همانند ردیف موسیقی سنتی ایران یک صدایی است و در اصل تابع هته روفونی، با این حال به فرم‌های چندصدایی، اگرچه اکثراً ناخودآگاهانه، برخورد می‌شود. هدف از این تحقیق، بررسی خوانش ادبی - موسیقایی براساس نظریهٔ فِردِریک سونَک (Frédéric Sounac)، در دو اثر نویسندهٔ معاصر فرانسوی، پاسکال کینیار (Pascal Quignard) به نام‌های همهٔ «صبح‌های جهان» و «درس موسیقی» است. فِردِریک سونَک ورود موسیقی را در آثار ادبی با بهره‌بری از اصطلاحات متداول موسیقایی در قرون‌وسطی و باتکیه‌بر مدل‌های لوگوژِن (Logogène) –موضوعی– مِلوژِن (Mélogène) –صدادار– و مِلوفُرم (Méloforme) –رسمی– موردمطالعه قرار داده است. بررسی جایگاه چندصدایی در موسیقی ایران از دیگر مسائل این مقاله است. در این مقاله، به روش تحلیلی - توصیفی، از بین سه مدل، به بررسی و تشخیص مدل مِلوفُرم خواهیم پرداخت که شامل یک روش جدید ترکیبی در ادبیات است و فرم، ژانر، تکنیک موسیقایی و یا به تعبیر دیگر، فوگ (Fugue)، کُنتُرپوان (Contrepoint)، لایت‌موتیف (Leitmotiv) و تِم (Thème) را دربر می‌گیرد. برای به‌کارگیری مدل مِلوفُرم، باید از یک طرف قوهٔ مخیلهٔ عالی و از طرف دیگر، آگاهی‌های لازم در زمینهٔ موسیقی داشت تا امکان ارتباط بین متن و فرم یا تکنیک موسیقایی برقرار شود. در این تحقیق، خواهیم دید که چگونه پاسکال کینیار، با تکیه‌بر تکنیک‌های کاملاً ادبی، درصدد برمی‌آید تا جنبه‌هایی از موسیقی را در عالم ادبی خود وارد کند. ابتدا اشاره‌ای به مدل مِلوفُرم خواهیم داشت، سپس در قسمت دوم، رمانِ همهٔ «صبح‌های جهان» و در قسمت سوم، «رسالهٔ درس موسیقی» را موردبحث و بررسی قرار خواهیم داد.

اهداف پژوهش:

۱. بررسی خوانش ادبی - موسیقایی رمان همهٔ «صبح‌های جهان» و «درس موسیقی» براساس نظریهٔ فِردِریک سونَک.

۲. بررسی چندصدایی در موسیقی معاصر.

سؤالات پژوهش:

۱.تحلیل ادبی- موسیقایی رمان همهٔ «صبح‌های جهان» و «درس موسیقی» براساس نظریهٔ فِردِریک سونَک چگونه است؟

۲. چندصدایی در موسیقی معاصر چه جایگاهی دارد؟

2676-7759/ © 2020 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

مقدمه

هنرِ ادبیات نه در ماهیت خود وجود دارد و نه می‌تواند به‌تنهایی از پس توضیحِ خود برآید؛ لذا برای پیدایش، همیشه به شرایط خارجی وابسته است. اثر ادبی دارای جایگاه ویژه‌ای است و برای شکل‌گیری، به پارادایم‌های اجتماعی-فرهنگی، تاریخی و یا حتی هنری نیاز دارد یا به تعبیر دیگر از اِلمان‌های غیرادبی ساخته می‌شود. در این تحقیق گرایش ادبی - موسیقایی را نسبت به دیگر گرایش‌ها در اولویت قرار داده‌ایم به این دلیل که از نقطه‌نظر فرم و عملکرد، نقاط مشترک پنهانی بسیار بین این دو یعنی موسیقی و ادبیات وجود دارد. اول اینکه زبان و موسیقی هر دو به گوش می‌رسند. پس می‌توان گفت که ویژگی اصلی هر دو صدا است. دیگر اینکه هر دو در تمام دنیا استفاده می‌شوند هرچند که تمام ابعاد آن‌ها شناسایی نشده است. در آخر اینکه هر دو، ویژگی ارتباطی دارند که این مهم قابلیت انتقال احساسات را به آن‌ها می‌دهد. وجود اصطلاحات مشترک نظیر جمله، سَنتَکس و نوشتار، ارتباطات بین آن دو را تشدید می‌کند، به همین دلیل متدهای متفاوت نقد اختراع‌شده است تا بتواند آن‌ها را عمیق‌تر به‌موازات یکدیگر موردمطالعه قرار دهد. باتوجه‌به نکات مشترک ذکرشده، این سؤال مطرح می‌شود که چگونه و تا چه اندازه موسیقی می‌تواند وارد حیطهٔ ادبیات شود؟

مطالعهٔ دنیای ادبی پاسکال کینیار، امکان یافتن جواب مناسب به این سؤال را به ما می‌دهد؛ چون وی در بیشتر کتاب‌هایش، از درون‌مایه‌هایی مرتبط با موسیقی استفاده کرده است. از ویژگی‌های بارز دیگر او به‌عنوان نویسنده، انتخاب فرم‌های متفاوت ادبی است. به همین دلیل آثارش در دستهٔ خاصی قرار نمی‌گیرد: هرچه بیشتر آن‌ها را می‌خوانیم، بیشتر در یک دنیای ادبی پیچیده وارد می‌شویم که شامل متن‌های منقطع، اتوبیوگرافی، رساله و روایت است. این مشخصهٔ کینیار از او نویسنده‌ای منحصربه‌فرد در آفرینش ادبی می‌سازد و او را در مرکز تفکرات ما جای می‌دهد. جدای از اینکه پاسکال کینیار موسیقی را به‌عنوان درون‌مایه در آفرینش آثارش وارد می‌کند، با خوانشی جدید نیز آشنا می‌شویم: هنگام خواندن، موسیقی نیز به گوش می‌رسد و می‌توان تمام صدای متن و ساختار اثر را به‌عنوان جنبه‌های موسیقایی تفسیر کرد. باتکیه‌بر این موضوع، در قسمت اول این تحقیق به توضیح مختصری از مدل مِلوفُرم می‌پردازیم، سپس دو اثر پاسکال کینیار یعنی همهٔ «صبح‌های جهان» و «درس موسیقی» را براساس نظریهٔ «مدل موسیقایی» فردِریک سونَک، به‌صورت جداگانه در قسمت‌های دوم و سوم بررسی می‌نماییم. اولین اثر شامل رمانی است برگرفته از زندگی ژان دوسَنت کُلُمب، آهنگ‌ساز معروف عهد باروک و دومین اثر، دربردارندهٔ دیوانی است منقطع، متشکل از سه فصل که موضوع اصلی آن در ارتباط با موسیقی و صدای انسان است.

سه جلد از کتاب‌های نویسندهٔ فرانسوی، پاسکال کینیار به نام‌های «تراسی در رم»، «ژرژ روئلینگر» و «همه صبح‌های دنیا» تاکنون به فارسی ترجمه شده است. رمان تراسی در رم را خانم ساناز فلاح‌فرد در سال ۱۳۹۰ و رمان ژرژ روئلینگر را آقای پرویز شهدی در سال ۱۳۹۲ به فارسی برگردانده‌اند. نام اصلی کتاب ژرژ روئلینگر به فرانسوی، Villa Amalia است. رمان *Tous les matins du monde* را دو نفر با عنوان‌های مختلف به چاپ رسانده‌اند: محمود گودرزی در

سال ۱۳۹۰ با نام همه «صبح‌های دنیا» و خانم شراره شاکری در سال ۱۳۹۴ با عنوان «مادلن در زیباترین صبح جهان». پایان‌نامه‌ای نیز توسط دانشجو متین طایفی نصرآبادی با راهنمایی دکتر کریم حیاتی آشتیانی با موضوع «بررسی سبک نوشتار روایت منقطع در دو رمان از پاسکال کینیار به نام‌های تمامی صبح‌های دنیا و تراسی در رم» گردآوری شده است.

۱. چارچوب نظری

در این تحقیق، تکنیک‌های موسیقایی در دو اثر از پاسکال کینیار، نویسندهٔ معاصر فرانسه موردمطالعه قرار می‌گیرد. اولین اثر، رساله‌ای است به‌نام «درس موسیقی» که در سال ۱۹۸۷ نوشته‌شده است. در این رساله پی‌می‌بریم که برخلاف زنان که صدایشان هنگام بلوغ تغییر اساسی پیدا نمی‌کند، مردان شدیداً تحت‌تأثیر تغییرات صدایی قرار می‌گیرند و به‌نوعی کودکی و احساساتی که به آن مربوط می‌شود را از دست می‌دهند. بسیاری از مردان، برای جبران صدای ازدست‌رفته، از سازهای موسیقی استفاده می‌کنند تا بتوانند نت‌های زیر را بنوازند. در این اثر، پاسکال کینیار علل روآوردن مردان به موسیقی را توضیح می‌دهد. در فصل اول که متشکل از سه قسمت است از تغییر صدای نوجوانان هنگام بلوغ صحبت می‌شود. در این فصل می‌خوانیم که نوجوانان به‌محض تغییرات هورمونی در بدنشان، به‌دنبال جبران برمی‌آیند، به سمت موسیقی روی می‌آورند و به همین علت، تعداد آهنگ‌سازان مرد نسبت به زن بیشتر است. در پژوهش به کینیار چگونگی خلق واژهٔ تراژدی نزد ارسطو و ریشهٔ آن پرداخته می‌شود.

دومین اثر که «همهٔ صبح‌های جهان» نام دارد و چهار سال بعد از «رسالهٔ درس موسیقی» در سال ۱۹۹۱ نوشته‌شده است، داستان مردی به نام دوسَنت کُلُمب، استاد زبردست سازِ ویولا را در فرانسهٔ قرن هفدهم به تصویر می‌کشد. این مرد به مراسم‌هایی که با حضور هنرمندان در دربار لوئی چهاردهم برگزار می‌شود نگاهی تحقیرآمیز دارد و به همین جهت به همراه دو دخترش مَدلِن و توانت در انزوا به‌سر می‌برد. این رمان، بیوگرافی تخیلی موسیقی‌دانی است که در قرن هفدهم می‌زیسته و همین‌طور زندگی‌نامهٔ شاگردش به نام مَرَن مَره که بعدها از استاد خود مشهورتر می‌شود. در این اثر، سازِ ویولا که جایگاهی ویژه در دربار آن زمان داشت، در مرکز جای می‌گیرد. داستان ازآنجا شروع می‌شود که همسر دوسَنت کُلُمب از دنیا می‌رود و او را با دو دخترش تنها می‌گذارد. آقای دوسَنت کُلُمب برای امرارمعاش، مجبور به دادن دروس خصوصی ویولا می‌شود. وی به این ساز پناه می‌برد تا غم ازدست‌دادن همسرش را فراموش کند. بعدها که دخترانش بزرگ می‌شوند، به آن‌ها نیز این ساز را می‌آموزد تا اینکه کنسرت‌هایی ۳ نفره برگزار می‌کنند. بارها، لوئی چهاردهم از وی می‌خواهد تا در دربار اجرا داشته باشد، اما او هر بار درخواست شاه را رد می‌کند. یک شب سَنت کُلُمب، هنگام نواختن قطعه‌ای در وصف زنش، شبحش را می‌بیند. ازآن‌پس، این شبح، بارها در مقابل چشمانش ظاهر می‌شود.

مَرَن مَره، بعدازاین که به سن بلوغ می‌رسد، صدایش تغییر می‌کند، به همین دلیل از گروه کری که در آن آواز می‌خواند اخراج می‌شود. شرم‌آگین، برای جبران صدای ازدست‌رفته‌اش، به یادگیری سازِ ویولا پناه می‌برد. سَنت کُلُمب از سر ترحم او را به‌عنوان شاگرد می‌پذیرد؛ اما بعدها، وقتی متوجه می‌شود که وی برای شاه ساز زده است، بسیار خشمگین

می‌شود، ساز مَرَن مَره را می‌شکند، به‌شدت از او انتقاد می‌کند و می‌خواهد که برای همیشه او را ترک کند؛ اما شاگردش پنهانی منزل استاد می‌آید تا در خفا به صدای ساز او گوش بدهد. بعدها مَدلِن، دخترِ بزرگ استاد به دلیل اینکه مَرَن مَره به او خیانت کرده بود خودکشی می‌کند. بااین‌حال، در انتهای رمان، سَنت کُلُمب، قبل از مرگش، آخرین درس را نیز به شاگردش می‌دهد.

۲. واژۀ مِلوفُرم و اهمیت آن

طبق رویکرد فرِدریک سونَک، تئوریسین و ناقد، ورود موسیقی در حوزۀ ادبی به سه گونه است: لوگوژِن، مِلوژِن و مِلوفُرم. این سه واژه در گذشته در موسیقی‌شناسی، برای توصیف روند موسیقی مذهبی در کلیساهای کاتولیک رم استفاده می‌شده است. به‌طورکلی، زمانی واژۀ لوگوژِن به‌کار برده می‌شود که اثر موردنظر گفتمانی مثبت، توصیفی، تاریخی، فلسفی و یا بعضاً تکنیکی در مورد موسیقی داشته باشد. اما مِلوژِن اولویت را بر موسیقی می‌گذارد و سعی بر تولید موسیقی کلامی دارد. درواقع، در این مدل، نقش اصلی واژه‌ها که ایجاد صوت و معنی است از آن‌ها گرفته‌شده و در عوض موسیقی با آن‌ها تولید شده است. اساس مِلوفُرم را، همان‌طورکه از نام آن پیدا است، فُرم تشکیل می‌دهد و الگوی آن سازهای موسیقی است.

فرِدریک سونَک، موسیقی‌دان و استاد ادبیات در دانشگاه تولوز ۲ فرانسه، در کتاب معروفش به‌نام بررسی مدل موسیقی در ساختار رمان، با بهره‌بری از مدل مِلوفُرم، به مطالعۀ آفرینش در زمینۀ زیباشناختی می‌پردازد و نقطۀ شروع اثر او، تئوری ادبی رمانتیسم آلمان است. به گفتۀ وی، بهره‌بردن از مِلوفُرم در یک اثر ادبی بدین معنی است که روندی ترکیبی که مختصِ موسیقی است؛ مانند فوگ یا لایت‌موتیف را در ادبیات وارد کنیم؛ یا اینکه یک ژانر موسیقی مانند سمفونی یا توالی را با اثر ادبی مرتبط کنیم و یا اینکه آن را با اثری مشخص از موسیقی مانند سمفونیِ حماسی ارتباط دهیم. فرِدریک سونَک مشکلات مربوط به ورود موسیقی در ادبیات را بررسی کرده و نتیجه گرفته که موسیقیِ سازی از نوع مِلوفُرم، هرچند ایدئال، به‌ندرت در تاریخ ادبی مورداستفاده قرار گرفته است. استفاده از مِلوفُرم در ادبیات در صورتی میسر می‌شود که ازیک‌طرف، قوۀ تخیل زیاد و از طرف دیگر، کنجکاوی موسیقایی داشته باشیم. آفرینش این‌گونه سبک‌ها که مارگریت دوراس، آندره ژید و مارسل پروست از بهترین آن‌ها هستند، مستلزم داشتن اندوخته‌های قابل‌توجهی درزمینۀ تئوری‌های موسیقی است. لازم به ذکر است مارگریت دوراس کلاس‌های خصوصی پیانو را دنبال کرده بود، ژید کاملاً به سبک ژان سِباستیَن باخ مسلط بود و پروست نیز سال‌ها در محافل مختلف پیانو می‌نواخت.

در مورد پاسکال کینیار می‌توان گفت که رویکردش براساس موسیقی باروک پایه‌گذاری شده است. وی در حال حاضر در مرکز موسیقی باروک ورسای سمت مشاور را دارد و ریاست آن را بین سال‌های ۱۹۸۸-۱۹۹۴ نیز عهده‌دار بوده است. کینیار شناخت وسیعی از سبک‌ها یا ژانرهای موسیقی دارد؛ به‌خصوص سبک‌ها و ژانرهایی که در دوران باروک می‌نواختند؛ ازجمله کُنتُرپوان که در قسمت بعد به آن می‌پردازیم.

۳. الهام‌گیری از تکنیک کُنترپوان

رواج این تکنیک به اواخر رنسانس و پیدایش این واژه به سال ۱۳۹۲ برمی‌گردد، در دهه‌های پیش از آن، موسیقی به‌صورت تک‌صدایی بود. از لحاظ لغوی به معنای نُت در مقابل نُت و اولین تعریف آن بدین شرح است: «هنر ترکیب با به‌موازات هم قراردادن دو یا چند خط آهنگین» (فرهنگ روبر، ۲۰۰۹: ۲۴۵). این تکنیک، نوعی موسیقی پولیفونیک یا چندصدایی است که شنونده، به علت پیچیده‌بودن خطوط ملودیک، نیاز به شنیدن مکرر آن برای تفکیک بخش‌های مختلف دارد. برای روشن‌ترشدن و درک بهتر ویژگی‌های کُنترپوان، تعریف جامع‌تری از این واژه که برگرفته ازدائرةالمعارف آنلاین یونیورسالیس است را پیشنهاد می‌کنیم: «هنرِ به صدا درآوردن خط‌های آهنگینِ به‌ظاهر مستقل و روی‌هم قرار گرفته، به‌طوری‌که در میان یک مجموعهٔ منسجم که هریک از این خط‌ها قسمتی از آن است، زیبایی خطی و مفهوم برجستهٔ آن‌ها نیز درک شود و بُعدی مکمل که حاصل ترکیب با دیگر اِلمان‌های این مجموعه است را به ارمغان آورند».

در ادبیات، تئاتر و سینما، کُنتروپوان به‌عنوان یک تکنیک روایی مورداستفاده قرار می‌گیرد که در آن نویسنده چندین پی‌رنگ و درون‌مایه را روی‌هم قرارمی‌دهد؛ به‌طوری‌که انعکاس هریک از آن‌ها جداگانه محسوس می‌شود. البته خلق‌وخو، ویژگی‌های مشخصه و تحولات هر پرسوناژ نیز نقشی اساسی در اجرای این تکنیک موسیقایی در روایت بازی می‌کنند. در ادامه، برای پی‌بردن به جزئیات کُنتروپوان در رمان «همه صبح‌های جهان»، فصل‌های مختلف را باتوجه‌به داستان هر پرسوناژ دسته‌بندی کرده‌ایم تا اثر موسیقایی و چندصدایی، عملی‌تر و واضح‌تر نشان داده شود. همچنین، از خطوط نوشتاری در ورد (word) نیز بهره گرفته‌ایم تا بهتر به جزئیات آن پی ببریم. سعی کرده‌ایم انواع ملودی‌ها را با خط‌های جداگانه در زیر جملات مشخص کنیم. هریک از خط‌ها اشاره به یکی از پرسوناژ - ملودی‌ها دارد. تک‌خطی‌های ساده نمایانگر مسیر آقای سَنت کُلُمب در عشق او به موسیقی و خطوط موج‌دار بیانگر ملاقات‌های خیالی خانم سَنت کُلُمب در ذهن آقای دوسَنت کُلُمب است؛ تک‌خطی‌های منقطع به گذشتهٔ مَدلِن برمی‌گردد؛ دوخطی‌های ساده به داستان‌های توانِت مربوط می‌شود؛ و در آخر، تک‌خطی‌های پررنگ، مَرَن مَره را نمادین می‌کند.

فصل یک: توصیف آقای سَنت کُلُمب

فصل دو: توصیف ظاهر آقای سَنت کُلُمب و مرگ خانم سَنت کُلُمب

فصل سه: توصیف دختران – مَدلِن و توانت –

فصل چهار: دیدار اسقف و ارکستر شاهنشاهی با آقای سَنت کُلُمب نزد او، فراخوان به کاخ‌های ورسای و نافرمانی آقای سَنت کُلُمب

فصل پنج: بازگشت اسقف و طردشدنش توسط آقای سَنت کُلُمب

فصل شش: به‌تصویرکشیدن روایت در آینده و ظهور شبح خانم سَنت کُلُمب

فصل هفت: حالت روانی آقای سَنت کُلُمب بعد از ظهور شبح همسرش

فصل هشت: آمدن مَرَن مَره و عشق مَدلن به او

فصل نه: رؤیای شمارهٔ ۴ آقای سَنت کُلُمب

فصل ده: دومین بند مَرَن مَره

فصل یازده: ملاقات مَرَن مَره با آقای سَنت کُلُمب نزد پوژن نقاش

فصل دوازده: ادامه

فصل سیزده: طردشدن مَرَن مَره توسط آقای سَنت کُلُمب و عشق مَرَن مَره به مَدلن

فصل چهارده: قرار ملاقات پنهانی مَرَن مَره با مَدلن برای شنیدن نواختن موسیقی توسط آقای سَنت کُلُمب

فصل پانزده: شرایط کلی، سیاست وقت و عزاداری آقای سَنت کُلُمب

فصل شانزده: قرار ملاقات پنهانی مَرَن مَره با مَدلن، و احساس عاشقانهٔ توانت نسبت به مَرَن مَره

فصل هفده: قرار ملاقات پنهانی مَرَن مَره با توانت

فصل هجده: جدایی مَرَن مَره از مَدلن

فصل نوزده: به‌تصویرکشیدن روایت در ۱۳ سال بعد: بیماری مَدلن، فرزند مردهٔ مَدلن، ازدواج توانت

فصل بیست: رؤیای شمارهٔ ۹ آقای سَنت کُلُمب

فصل بیست ویک: صحنهٔ گوش‌دادن پنهانی مَرَن مَره به نواختن موسیقی توسط آقای سَنت کُلُمب

فصل بیست و دو: ادامهٔ صحنهٔ گوش‌دادن

فصل بیست و سه: بحث مَرَن مَره با توانت

فصل بیست و چهار: بحث مَرَن مَره با مَدلن

فصل بیست و پنج: خودکشی مَدلن

فصل بیست و شش: به‌تصویرکشیدن روایت در ۱۰ سال بعد، حالت‌های روانی آقای سَنت کُلُمب و مَرَن مَره

فصل بیست و هفت: آخرین بند مَرَن مَره.

همین‌طورکه در این دسته‌بندی ملاحظه می‌کنیم، پی‌رنگ رمان «همهٔ صبح‌های جهان» با داستان سَنت کُلُمب شروع می‌شود و با داستان مَرَن مَره به اتمام می‌رسد. در این میان، هنگامی‌که داستانِ هریک از شخصیت‌ها محوریت پیدا می‌کند، داستان شخصیت دیگر در پشت‌صحنه ادامه دارد. همین واقعه موجب ایجاد حالت چندصدایی باختینی (پولیفونی) که در آن عوامل مختلف بر روی‌هم اثر می‌گذارند می‌شود. وقتی متن پیشرو متشکل از قسمت‌هایی است که در آن آقای سَنت کُلُمب محوریت دارد، متن دوم داستان مَرَن مَره را محوریت می‌دهد؛ در جایی که به‌نظر می‌آید آقای سَنت کُلُمب شخصیت اصلی ما است، با ورود مَرَن مَره، جرقهٔ احساسی سَنت کُلُمب به موسیقی زده می‌شود یا برای مثال قسمت‌هایی که در ارتباط با شبح خانم سَنت کُلُمب است، شبح‌های مَدلِن و توانت در پشت‌صحنه قرار می‌گیرند. البته این بدان معنی نیست که از اهمیت پرسوناژهای پشت‌صحنه کم می‌شود؛ حتی گاهی پشت‌صحنه‌های دیگری نیز به موازات پشت‌صحنه‌های اولی و دومی وجود دارند که وجهه‌ای چندبُعدی را در سطح پرسوناژها و موسیقی ایجاد می‌کنند و به گفتهٔ میشل بوتور، «کُنترپوان نهفته» ایجاد می‌شود:

> " [...] بدین ترتیب، نوعی چندصدایی وجود دارد که می‌توان آن را چندصدایی در مقطع زمان (diachronique) نامید. درواقع باوجوداینکه داستان‌هایی از پرسوناژهای متفاوت تعریف می‌کنیم، اما همواره نوشتار خطی را حفظ می‌کنیم؛ چراکه به‌تناوب، ماجراهای A و ماجراهای B را در اختیار داریم... بدین ترتیب، خواننده می‌داند طی خواندن ماجراهای ارنستین، ماجراهای بابیلاس ادامه دارد. در این مورد، کُنترپوان نهفته وجود دارد» (بوتور، ۱۹۷۲).

نکتهٔ حائز اهمیت این است که در آثار کینیار پرسوناژها وجودشان را از دیگر پرسوناژها می‌گیرند و فقط در اثر این نوع ارتباط است که لایه‌های مختلف درمجموع روایت به‌وجود می‌آیند. همهٔ این لایه‌ها یا همان پرسوناژ - ملودی‌ها در کتاب «همهٔ صبح‌های جهان» در اثر نوعی همزیستی به وجود می‌آید که به‌دشواری قابل‌تشخیص و نتیجهٔ ورود و تلاقی هریک از پرسوناژها است؛ هرکدام به روش خود و به‌نوبت داخل روایت می‌شوند، نقش‌هایشان روی‌هم قرار می‌گیرند، با یکدیگر ادغام می‌شوند و یا به‌طور پنهانی از یکدیگر متمایز می‌گردند. به کمک این تکنیک متوجه می‌شویم که چندصدایی نه‌تنها در اثر تغییر و جابه‌جایی نقطه‌نظر راوی حاصل می‌شود؛ بلکه از روایت ماجراهای پرسوناژها که وارد صحنه می‌شوند و به ترتیب، نقش خود را ایفا می‌کنند نیز به وجود می‌آید. گاهی اوقات، این نوع ارتباط‌ها یا همزیستی‌ها، به‌طور غیرمستقیم از طریق رفتار پرسوناژها آشکار می‌گردد و نامی از آن‌ها نمی‌آید؛ برای مثال نامی از مَدلِن، دختر ارشد موسیقی‌دان برده نمی‌شود: «وقتی قد دختر ارشدش به‌اندازه‌ای شده بود که می‌توانست ساز ویولا را در دست بگیرد، درس‌های لازم را به او آموخت». درواقع، رفتار آقای سَنت کُلُمب با مَدلِن و توانت، نوع ارتباط دو دختر را آشکار می‌کند. یا اینکه نویسنده نام استاد، آقای سَنت کُلُمب را نمی‌برد اما می‌توان حدس زد که به‌عنوان مثال، صحنه مربوط به دومین درس خصوصی موسیقی وی به مَرَن مَره است: «مَرَن مَره جوان، هنگام شنیدن نتایج استاد، احساسات مختلفی داشت» (کینیار، ۱۹۹۱: ۴۴). در این‌گونه موارد نیز نویسنده با استفاده از تکنیک «کُنترپوان» که شامل

سازمان‌دهی ملودی‌های مختلف با روی‌هم قراردادن لایه‌های متفاوت است، هم‌زمانی و حتی چندصدایی را به نمایش می‌گذارد.

٤. بهره‌گیری از نثر منقطع و فرم موسیقایی کنسرتو گروسو

در کتاب «درس موسیقی» کینیار به‌طورکلی مراحلی که پس از طی آن می‌توان موسیقی‌دان شد را به تصویر می‌کشد. وی این رساله را به سه فصل بزرگ و ۱۲۴ قطعه تقسیم کرده است اما برخلاف انتظار، رابطه‌ای که بین هریک از این قطعات وجود دارد از رابطهٔ بین جملات یک رمان منسجم‌تر است. سبک به‌کاررفته در این کتاب، موردی خاص از اثر ادبی - موسیقایی و بسیار غیرمتعارف است. برای نمونه، در میان توصیف وقایع بیولوژیکی همچون وصف صدای قورباغه‌ها هنگام تولیدمثل، ناگهان کینیار تفکرات شخصی‌اش را در این مورد بیان می‌کند. سپس، روایتی که موقتاً طی چند قطعه رها شده بود، مجدداً در ادامهٔ این وقایع و تفکرات شخصی دنبال می‌شود. هر بار که موضوع تغییر می‌کند، قطعه‌ای جدید شروع می‌شود. سبک نگارش او به‌گونه‌ای است که گویی در طول یک پارتیتور فلوت، ویولا آن را قطع می‌کند و وارد صحنه می‌شود، سپس ویولن به آن اضافه و درنهایت، مجدداً فلوت وارد عمل می‌شود. این تسلسل سازها -یا درون‌مایه‌ها-، به طور جذاب و معجزه‌آسا ما را به یاد کُنسرتو با سه موومان می‌اندازد که در آن، در چارچوبی خاص و سازمان‌دهی شده، شاهد تناوب پارتی‌تورهای سازها هستیم. علت موسیقایی بودن این اثر، وجود نوشتار منقطع است که به‌عنوان آرایه‌ای ادبی خود را نمایان می‌کند و در آن تفکر و روایت، درهم می‌تنند.

در این قسمت که بیشتر به حوزهٔ ادبیات تطبیقی مربوط می‌شود، ابتدا بدون ورود به جزئیات تکنیکی، ویژگی‌های کلی کُنسرتو و سپس کُنسرتو گروسو را توضیح می‌دهیم. به جزئیات ورود نمی‌کنیم؛ چراکه در این صورت وارد مقولهٔ موسیقی شناختی خواهیم شد. کُنسرتو درگذشته به گروه‌های کُر با موسیقی اطلاق و بدین‌گونه از آثار آکاپلا یعنی بدون موسیقی متمایز می‌شد. کُنسرتو گروسو که نوعی کُنسرتو و مثال بارزی از دورهٔ باروک است، به‌عنوان مدل مِلوفُرم در کتاب *درس موسیقی* پاسکال کینیار مشاهده می‌شود. منظور از کُنسرتو گروسو، فرمی موسیقایی شامل دو گروه ساز است که در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند: یک گروه که به آن کنسرتی نو یا اصلی می‌گویند متشکل از دو یا چهار تک‌نواز (سولو) —ویولونیست، ویلیست، ویولن‌سِلیست و نوازنده چنگ— است و دیگری کُنسرتو، توتی یا ریپینو که شامل ارکستری با سازهای زهی یا بادی است. در طول کنسرتینو، هر بار، یکی از گروه‌ها می‌نوازد. این دو گروه به‌هیچ‌عنوان رقیب یکدیگر نیستند و طوری با هم اثر موسیقی را تقسیم کرده‌اند که بتوانند تنها در تضاد با دیگری، برجسته شوند. از زمان ویولونیست و آهنگ‌ساز ایتالیایی، آنتونیو ویوالدی که فصلی نوین را در پیشرفت کُنسرتو گروسو آغاز کرد تاکنون، بیشتر نوعِ سه موومان که شِماهایی با مشخصه‌های تندا (تمپو) مانند آلگرو یا آندانت دارد، در صحنهٔ موسیقی ظاهر شده است. در رسالهٔ درس موسیقی، به‌وضوح کُنسرتو گروسو با سه موومان به چشم می‌خورد که در آن اسطوره‌ها، وقایع علمی و قسمت‌های تخیلی درست همانند ویولا، پیانو و توتی، جای خود را به یکدیگر می‌دهند. در ادامه، برای اینکه بتوانیم خوانشی ادبی - موسیقایی از کتاب *درس موسیقی* داشته باشیم، هریک از بخش‌های متن را

مانند یک‌میزان درنظر می‌گیریم. قسمت‌هایی از اثر که شامل وقایع علمی–بیولوژیکی و روان‌شناختی است را مانند پارتیتور توتی به شمار می‌آوریم زیراکه نویسنده پیام خود را به‌صورت کامل انتقال می‌دهد و قسمت‌های دیگر که به تفکر، تخیل، افسانه و عهد کهن مربوط می‌شود را به‌عنوان پارتیتور کُنسِرتینو درنظر می‌گیریم.

در فصل اول که طولانی‌ترین فصل رسالهٔ *درس موسیقی* است، داستان با قسمت‌هایی شروع می‌شود که همگی دال بر واقعیت‌های بیولوژیکی دارند. سپس کینیار آن‌ها را با تفکرات خاص خود که استعاری است درمی‌آمیزد. برای مثال، در صفحهٔ ۲۴ این اثر می‌خوانیم: «آنچه تغییر صدا نزد پسران نوجوان را در هنگام بلوغ مشخص می‌کند دوبُعدی بودن آن است بدین معنی که همیشه با تقارنی مبهم در بدن همراه است. شرم و حیا در پی تغییر صدا بروز می‌کند» (کینیار، ۱۹۸۷) آنچه در اینجا جلب‌توجه می‌کند، وجود تضاد بین «تغییرات صدا در هنگام بلوغ» و «عکس‌العمل برای مهار آن» است که اولی کاملاً بیولوژیکی و دومی کاملاً استعاری است. این دو پدیده، درست مانند تضاد بین پارتیتور توتی و پارتی‌تورهای کُنسِرتینو که به ترتیب جای خود را به یکدیگر می‌دهند، در تضاد مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند. هرچه بیشتر صفحات را ورق می‌زنیم، بیشتر شاهد علائم تغییر صدا در هنگام بلوغ نوجوانان پسر و در نتیجه، بیشتر شاهد این نوع تضادها هستیم.

در فصل اول، همچون سکانس کلاسیک اولین موومان کُنسِرتو گروسو، داستان به‌صورت آندانت پیش می‌رود که آن را طی ۶ قسمت حس می‌کنیم. درواقع، پارتیتوری متشکل از ۶ میزان مملو از توتی و ویولن داریم. ناگهان، قسمت مربوط به ورود مَرَن مَره شروع و گویی الحاق دومین ویولن به کُنسِرتینو شنیده می‌شود: «وی از افراد ثابت موسیقی اتاق شاه بود. آن پسر مَرَن مَره نام داشت» (کینیار، ۱۹۸۷: ۳۸). سپس، دوباره توالی قسمت‌هایی که مربوط به واقعیت، تفکر و روایت است را مشاهده می‌کنیم. شاید بتوان این قسمت را کودا نام برد؛ زیرا اول تا آخر قسمت موردنظر را در بر می‌گیرد. هنگام خواندن، دائماً شاهد ورود قسمت‌های حماسی هستیم، مثل اینکه ویولن‌سل به‌گونه‌ای پنهانی و محرمانه وارد صحنه می‌شود: «به باسوادان قدیمی چینی عصر مینگ می‌اندیشم [...]» (کینیار، ۱۹۸۷: ۴۱) مجدداً قسمت‌های مربوط به تفکر و واقعیات غالب می‌شوند، صدای سازهای مرتبط یعنی ویولن و توتی شنیده و با یکدیگر آکورد می‌شوند. در پایان، مَرَن مَره برای آخرین بار طی ۱۶ قسمت/میزان وارد صحنه می‌شود که در این هنگام کینیار، به‌صورت آندانت، به زندگی او خاتمه می‌دهد. ویولن دوم صحنه را ترک می‌کند: «عشق از نوع سن متیو به سبک مَرَن مَره نوشته می‌شود ... » (کینیار، ۱۹۸۷: ۴۷). اولین فصل با یک افسانه خاتمه می‌یابد؛ نویسنده مرگ شاه تیبِر را با تغییر صدا در هنگام بلوغ نزد نوجوانان پسر مقایسه می‌کند. ویولن‌سل و توتی به صحنه پایان می‌دهند.

فصل دوم کتاب «درس موسیقی» که نسبت به دو فصل دیگر بسیار کوتاه است را نیز می‌توان به موومان الگرو کنسرتو تشبیه کرد. در این فصل، کینیار به‌طور خلاصه، در خلال زندگی ارسطو و در بطن سنت و اصلاحات یونانی، به اصل و ریشهٔ ایجاد تغییر صدا نزد نوجوانان پسر هنگام بلوغ می‌پردازد. ابتدا روایت با ورود شخصی به یک بندر شروع می‌شود که ازنقطه‌نظر موسیقایی با ویولن دوم قابل‌مقایسه است: «جوانی اهل مَسِدوان به بندر پیره می‌رسد» (کینیار، ۱۹۸۷:

۵۱). سپس با قسمت‌هایی –میزان‌هایی– متعلق به عهد قدیم دنبال می‌گردد که قابل‌مقایسه با ساز چنگ است؛ چون این ساز ریشهٔ اسطوره‌ای دارد. بخش‌هایی از زندگی ارسطو با قسمت‌هایی که متعلق به عهد قدیم است، به‌نوبت، یکی پس از دیگری می‌آیند. درگذشته، تغییر صدا نزد نوجوانانِ پسر به صدای بز تشبیه می‌شده است. از طرفی به شخصیت مشاهده‌گر و واقع‌گرای ارسطو نیز پی می‌بریم. نت‌های ویولن با نت‌های سازهای توتی ترکیب می‌شود. این موومان با ازبین‌رفتن جسم ارسطو پایان می‌پذیرد. اما روح او نمی‌میرد. سقوط تدریجی ویولن را می‌شنویم.

سومین فصل یا موومان از کتاب «درس موسیقی» شامل روایتی پیوسته با چند «درنگ» است که با ستاره‌های کوچک مشخص شده است. در آن، داستانِ «پو یا» شرح داده می‌شود که چگونه به کمک درس معلمش، چِنگ لیَن، به بزرگ‌ترین موسیقی‌دان جهان تبدیل می‌شود. چِنگ لیَن که نمی‌خواهد پو یا به موسیقی‌دانی واقعی تبدیل شود، او را در پایین کوهی حبس و سپس آنجا را ترک می‌کند. پو یا کسی را برای صحبت پیدا نمی‌کند، حنجره‌اش تغییر می‌کند، صدایش را از دست می‌دهد، گیتارش را برمی‌دارد و گریه‌کنان در تنهایی می‌نوازد. ازنقطه‌نظر مِلوفُرم، ماجرای پو یا که در تصورات ما با ویولن بازی شده است، با توتی که در سراسر اثر حضور داشته، همراه است تا به‌عنوان موسیقی‌دان، امکان رسیدن به اوج برای او فراهم شود.

۵. چندصدایی در موسیقی معاصر ایران

علی‌رغم اینکه موسیقی مناطق ایران، همانند ردیف موسیقی سنتی ایران یک صدایی است و در اصل تابع هته روفونی، با این حال به فرم‌های چندصدایی، اگرچه اکثراً ناخودآگاهانه، برخورد می‌شود. این فرم‌های چند صدایی براساس سطح تحقیقات کنونی بدین قرارند: ۱-برخورد اصوات مختلف ناشی از اجرای ملودی متناوباً به توسط دو خواننده، به گونه‌ای که خواننده دوّم قبل از اتمام ملودی به‌وسیلهٔ خواننده اوّل، آواز خود را شروع می‌نماید؛ ۲-ملودی واحد به‌وسیلهٔ دو اجراکننده به‌طور هم‌زمان ارائه شده و تغییر می‌یابد (واریانت هته روفونی؛ ۳-ملودی واحد به‌وسیلهٔ دو اجراکننده به‌طور هم‌زمان ارائه شده و تغییر می‌یابد (واریانت هته روفونی)؛ ۴-تعویض آواز بین سلیست و کر (آواز تنها و آواز گروهی) (فرم رسپونسوریال) یا کروکر (فرم آنتی فونر) به برخورد اصوات مختلف منجر می‌شود، زیرا کر قبل از اتمام بند شعری به‌وسیلهٔ سلیست یا کر، بند بعدی را اجرا می‌کند؛ ۵-چندصدایی ناشی از اجرای ملودی به توسط چند خواننده، به‌گونه‌ای که هریک از خوانندگان، ملودی را در فضا یا رژیستر صوتی منطبق با امکانات فیزیولوژیک خود ارائه می‌دهد؛ ۶-همراهی صدای اوّل با استفاده از جابه‌جایی متناوب و اخوان، یا تعقیب تحرّک بالارونده و پایینی رونده ملودی در نوازندگی تمیزه (لرستان) و تامدنرا (ترکمن) به پاراللیسم دو صدا آگاهانه شکل می‌دهد (مسعودی، ۱۳۷۷: ۱).

رویکرد چندصدایی یا پولیفونی در موسیقی دستگاهی ایران، حاصل برخورد فرهنگ ایرانی با موسیقی کلاسیک غرب در یک قرن گذشته است. نمونه‌های اولیه در آثار علینقی وزیری (۱۳۵۸-۱۲۶۵) شنیده می‌شود. او در نظر داشت تا با انطباق مبانی موسیقی دستگاهی با موسیقی کلاسیک غرب به نوعی هارمونی متناسب با این موسیقی دست یابد. بعدها دیگر موسیقی‌دانان ایرانی، راه‌های مختلفی در این زمینه می‌گشایند؛ به‌خصوص برخی قوم موسیقی‌شناسان،

بدون تأثیرگرفتن از انواع چندصدایی در موسیقی کلاسیک غرب، نمونه‌هایی از چندصدایی موجود در فرهنگ گستردهٔ موسیقی نواحی ایران را معرفی می‌کنند و زمینه‌ای برای استفاده از آن در موسیقی دستگاهی فراهم می‌سازند. همچنین آهنگ‌سازان ایرانی متأخر به‌جای نظریه‌پردازی محض، به ارائه نمونه‌هایی از تجربیات خود در رویکرد به چندصدایی در انواع مختلف موسیقی ایرانی می‌پردازند (حبیب‌دوست، ۱۳۹۷: ۱).

نتیجه‌گیری

در تاریخ بشریت، اتحاد بین موسیقی و ادبیات به زمان‌های خیلی دور برمی‌گردد و می‌توان گفت گره‌ای که این دو را به هم وصل کرده، نگشودنی است. در این بین، نویسندگانی حساس به موسیقی نیز وجود داشته که به هرچه محکم‌تر شدن این پیوند ادبی - موسیقایی کمک کرده‌اند. این نویسندگان عاشق موسیقی، مانند پاسکال کینیار، هر بار اثری جدید را به نمایش گذاشته‌اند تا این ارتباط بیش‌ازپیش محکم شود. موسیقی در همهٔ صبح‌های جهان و درس موسیقی، به‌واسطهٔ یکی از عوامل تشکیل‌دهندهٔ اثر نظیر پرسوناژها و یا یکی از آرایه‌های ادبی نظیر تکنیک منقطع منعکس شده است.

دلیل جذابیت آثار پاسکال کینیار، استعداد و مهارت وی در به‌کارگیری ادبیات و موسیقی با هم است که این مهم تنها با تسلط کافی وی بر هر دو هنر میسر شده است. اگر با دید استعاری به این مسئله نگاه کنیم، ازیک‌طرف ساز او را قلمش می‌بینیم که آثار ادبی را تولید می‌کند و از طرف دیگر، اثر ادبی که این‌گونه آفریده می‌شود، ظاهر و یا فرم‌ساز موسیقی به خود می‌گیرد و طنین می‌اندازد. با خوانشی دقیق و ظریف، متوجه می‌شویم که پاسکال کینیار سازها را از خلال صفحات کتابش به گوش می‌رساند، قلمش را به‌گونه‌ای جادویی استفاده می‌کند و گویی استادانه چوب رهبری ارکستر را به حرکت درمی‌آورد. در کتاب همهٔ صبح‌های جهان، کینیار از تکنیک کُنترپوان که آرایه‌ای موسیقایی شامل روی‌هم قراردادن ملودی‌های مختلف برای به‌وجودآوردن اثری چندصدایی است بهره می‌گیرد. نویسنده عمداً و ماهرانه، داستان هریک از پرسوناژها را به ترتیب روی‌هم قرار می‌دهد: در مدتی که داستان اصلی در طول روایت شرح داده می‌شود، داستان‌های فرعی به ترتیب در بین داستان اصلی جای می‌گیرند.

در کتاب «درس موسیقی»، کینیار نوعی سازمان‌دهی خاص را در خصوص چیدمان قسمت‌ها رعایت می‌کند، هرچند محتواها متفاوت است. نویسنده گاهی این قسمت‌ها را به‌صورت گروه‌های چهارتایی و گاهی به‌صورت گروه‌های پنج‌تایی دسته‌بندی می‌کند؛ نه‌تنها از هریک از دسته‌ها به‌عنوان ساز یا مجموعه‌ای از سازها استفاده می‌کند، بلکه این قسمت‌ها را همچون موومان‌های کُنسِرتو گروسو به یکدیگر وصل می‌کند تا به طور معجزه‌آسایی در صفحات کتاب درس موسیقی طنین‌اندازند. این‌گونه، شاهد موسیقایی‌شدن متون از خلال عوامل کاملاً ادبی نظیر پرسوناژها و تکنیک‌های نوشتار منقطع می‌شویم. در پاسخ به سؤالی که در مقدمهٔ این تحقیق مبنی بر چگونگی ورود موسیقی در حیطهٔ ادبیات توسط نگارندگان مطرح شد باید پاسخ داد که مطالعه و بررسی دقیق این دو اثر در طول مقاله نشان دادند این مهم امکان‌پذیر است. از مطالعهٔ آثار این نویسنده مشخص شد آگاهی‌های بسیار بالایی از موسیقی دارد، خلاق و در آفرینش ادبی توانا است. واکاوی‌های ما نشان داد کینیار به‌گونه‌ای آثارش را می‌نویسد که بتوان آن را نواخت و یا به تعبیر دیگر بتوان موسیقی را ورق زد. تمایل او در آفرینش اثر دووجهی، تنها درنتیجهٔ وجود سازهای خاص ادبی میسر شده است. تطبیق این ویژگی‌ها با چندصدایی در موسیقی معاصر ایران گویای وجود نبوغ، خلاقیت و هماهنگی در هر دوی این آثار است.

منابع و مآخذ:

مقالات

حبیب‌دوست، منصور. (۱۳۹۷). «رویکرد به چندصدایی در موسیقی دستگاهی ایران». همایش ملی جلوه‌های هنر ایرانی-اسلامی در فرهنگ، علوم و اسناد.

مسعودیه، محمدتقی. (۱۳۷۷). «چندصدایی در مسیقی ایران». هنرهای زیبا. شماره ۳.

Robert, P. (۲۰۱۱). Le Petit Robert ; Texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris : Nouvelle édition millésime.

Larousse, P. (۲۰۰۹). Le Petit Larousse ; Paris : Larousse.

Barraud Henry, Universalis, https://www.universalis.fr/classification/musiques/theorie-et-techniques-musicales/theorie-musicale/contrepoint/

Butor, M. (۱۹۷۲). "Composition littéraire et composition musicale" ; Communication et langage, n۱۳.

Arroyas, F. (۱۹۷۷). La Lecture Musico-Littéraire : A l’écoute de Passacaille de Robert Pinget et de Fugue de Roger Laporte ; Ontario.

Sounac, F. (۲۰۱٤). Modèle musical et composition romanesque : Genèse et visages d’une utopie esthétique ; Paris : Classiques Garnier.

Quignard, P. (۱۹۸۷). La leçon de Musique ; Paris : Hachette.

Tous les Matins du Monde. (۱۹۹۱). Gallimard, Paris : Collection Folio.