

رمانتیک ها

در کلاسیسم، ادبیات و بویژه شعر هنری رهبری کننده بود، اما رمانتیسیم در مراحل اولیه ی خود تا حدودی تکیه بر نقاشی داشت و بعدها در اوج خود رمانتیسیم بیشترین تجربه ی خود را از موسیقی گرفت

داریوش افراسیابی

مکتب رمانتیسیم اوج تکاملی است که از نیمه ی دوم قرن هیجدهم پس از دوران کلاسیسم آغاز گردید. در این زمان است که موسیقی از درون کاخ ها و تالارهای پذیرایی اشرافی به درون سالن های کنسرت انتقال یافت و طبقه ی میانه نیز ازین روند پشتیبانی کرد. جامعه طبعا خواستار چنین تغییری بود؛ خواهان موسیقی کمتر پیچیده، دلنشین تر و ارضاکنده تر. از این روی این استقبال باعث شد که آهنگسازان به دنبال آفرینش موسیقی کمتر جدی باشند و موسیقی به دو بخش جدی و سبک یا بهتر است گفته شود پیچیده و ساده تفکیک شد.

ناگفته نماند تا پیش از این تفکیک نیز میان آثار موسیقی تفاوت هایی از نظر کیفیت وجود داشت، اما این تفاوت ها به هدفها و برداشتهای احساسی آهنگسازان ارتباطی نداشت، و پیش از آن هم آهنگهایی که به منظور سرگرمی و تفریح ساخته می شدند نیز از نظر جنبه های فنی و از لحاظ کیفیت تفاوت چندانی با سایر موسیقی های دیگر نداشتند.

نسل موسیقیدانی که بلافاصله پس از هندل و باخ به کار موسیقی پرداختند، تمایزی بین آهنگسازی برای خود و مردم قائل شد و این خواست جامعه بود که این تفاوت ها را ایجاد کرده بود.

در آثار شوبرت و شومان این دوگانگی و تقسیم را می توان مشاهده کرد و در موسیقی شوپن و لیست بیشترین تاکید را در بخش جدی تر می توان دید و هنگامی که شوبرت اعلام می دارد که موسیقی خوشایند را قبول ندارد، گویی می کوشد در برابر اتهام بیهودگی از خود دفاع کند، چرا که در زمان پیدایی رمانتیسیم هرگونه خوشایندی از موسیقی سبک و سطحی بود. موسیقی موتزارت با آن همه ترکیبات باشاش، اما عمیقا جدی و ناب ترین ویژگیهای زندگی و اشکال بازیگونه ای که وی ترسیم کرده نیز در این شرایط درهم می شکنند و از آن پس، هر چیز جدی و متعالی ظاهری تیره و غمگین می یابد. با غالب شدن این ویژگی تفکری، دیگر قصد بر آن نبود که آماطورهای طبقه ی میانه خیلی راحت بتوانند قطعات موسیقی این زمان را اجرا کنند و آهنگها آشکارا دشوار می شوند. حتی آثار موسیقی مجلسی و قطعات آخری بتهوون تنها از توان اجرای هنرمندان حرفه ای برمی آید و با گروهی که پرورش موسیقایی در سطح خوب دیده بودند و یا می توانستند ارزش آنها را بدانند، و از این روی بود که دشواریهای فنی اجرا نزد رمانتیک ها افزایش یافت.

"وبر"، "شومن"، "شوپن" و "لیست" برای نوازندگان با صلاحیت تالارهای کنسرت آهنگ می ساختند و با این روش و دیدگاه آنان کارکرد موسیقی را محدود به افراد خیره کردند. از یکسو گسترش دشواریهای فنی و شکافی که بین موسیقی سبک و جدی به وجود آمد و تفاوتی که این فاصله میان آماتورها و حرفه ای ها ایجاد کرد و از سوی دیگر، نقطه ی پایانی بود بر ادامه ی روند موسیقی کلاسیک.

در کلاسیسم، ادبیات و بویژه شعر هنری رهبری کننده بود، اما رمانتیسم در مراحل اولیه ی خود تا حدودی تکیه بر نقاشی داشت و بعدها در اوج خود رمانتیسم بیشترین تجربه ی خود را از موسیقی گرفت و به کلی به موسیقی وابستگی داشت.

برای گوتیه نقاشی هنری کامل بود، و برای دلاکروا موسیقی سرچشمه ی ژرف ترین تجربه ی هنری است، و این تکامل در فلسفه ی "شوپنهاور" و پیام واگنر به اوج خود رسید. رمانتیسم بزرگترین پیروزی هایش را در موسیقی جشن می گیرد. آوازه ی "وبر"، "میربیر"، شوپن، لیست و واگنر تمام اروپا را فرا می گیرد و از محبوبیت مشهورترین شاعران آن زمان فراتر می رود.

موسیقی تا پایان قرن نوزدهم، بی پروا تر، کامل تر و رمانتیک تر از سایر هنرهای دیگر به روند خویش ادامه داد. ساخت متمرکز اشکال موسیقایی که مبتنی بر اوجهای دراماتیک بود به تدریج در رمانتیسم در هم شکست و شکل سونات قطعه قطعه شد و بیش از گذشته اشکال تازه ای جای آن را گرفت که کمتر جدی و قالب ویژه ای را دارا بودند.

نمونه های کوچکتر توصیفی و تغزلی مانند فانتری و راپسودی، بدیهه سرایی و تزئینات نوینی مورد توجه قرار گرفتند که بیش از آن مورد استفاده نبود و یا ساخته نمی شدند.

یک سونات و یا سمفونی کلاسیک دنیایی محدود بود. توالی تصویرهای موسیقایی مانند "کارناوال" از شومن و یا "سالهای زیارت" از ساخته های لیست به طرحهای یک کتاب نقاشی همانند بود که ممکن است حاوی اندیشه های ناب تغزلی - امپرسیونیستی باشند، اما کوشش برای آفرینش یک تاثیر کامل و همه جانبه بر شنونده، از همان آغاز مورد تردید قرار گرفت. حتی اشتیاق برای آفرینش پوئم سمفونیک که جایگزین سمفونی شود نیز نزد "برلیوز"، "لیست"، "ریمسکی کورساکف"، "ستانا" و دیگر موسیقیدانها نشان از آن دارد که آهنگسازان توانایی بازنگاری جهان پندار به عنوان یک دیدگاه اساسی و اصلی را نداشته و یا مردد بوده اند. و اینکه قرن نوزدهم ماهیت هنر را بیش از همه در موسیقی تجربه کرد به روشن ترین وجهی نشان می دهد که تا چه عمقی اندیشه و احساسات گرفتار رمانتیسم بوده است.

اعتراف توماس مان که موسیقی واگنر توانست معنا و مفهوم هنر را برای وی روشن سازد فوق العاده معنی دار است! سرمستی ناب احساس از غنای رمانتیک و ضربه پذیری خرد حتی تا پایان قرن، به معنای مفهوم و جوهر هنر است و موسیقی عالی ترین نمونه ی هنر رمانتیک باقی می ماند.

جامعه ی قرن هیجدهم می کوشید یک طرح و جهان بینی روشن از هر چیز، حتی از گرایش های عاطفی و ضد خردگرایی خود به وجود آورد، آنان فیلسوف، مصلح و نظام ساز هستند و ذهن خود را بر له یا علیه یک هدف آماده می سازند و اغلب آنها به تناوب مخالف و یا موافقند، از موضع خودآگاهی دارند، و از اصول پیروی می کنند و

راهبرشان برنامه ای برای بهبود زندگی و جهان پیرامونی است. از سوی دیگر نمایندگان فکری قرن نوزدهم اعتماد خود را به نظام ها و برنامه ها از دست داده اند و معنا و هدف هنر را در تسلیم انفعالی به زندگی، در معتبر دانستن ریتم خود زندگی، در حفظ شرایط و حالت آن می بینند. ایمان آنها شامل تایید غریزی و غیرعقلانی زندگی است و اخلاقیاتشان پذیرش تسلیم آمیز واقعیت است. آنها نه می خواهند واقعیت را نظم بخشند و نه می خواهند بر آن غلبه کنند، آنها می خواهند آن را تجربه کرده و تجربه هاشان را تا آنجا که امکان دارد، به شکلی روشن، وفادارانه و کامل بازنمایی کنند. آنها زندگی را زمان حال می بینند. دریافتشان و احساسشان بدانان گوشزد می کند که جهان معاصر، زمان و مکان و تجربه و تاثیرات، هر روز و هر ساعت از چنگشان به در می رود و بازگشتی در کار نیست و برای همیشه گم می شوند.

هنر برای آنان، تعقیب "زمان از دست رفته" است، زندگی ای که برای همیشه ناپدید شده و دسترسی بدان امکان پذیر نیست و بر زوال آن افسوس می خورند. تفکر قرن هیجدهم جزم گراست - حتی در رمانتیسیم آن رگه های جزم گرایی وجود دارد - قرن نوزدهمی ها تفکری شکاک و ندانم گرا دارند.

"هنر برای هنر" ایده ای بود که از درون رمانتیسیم سر برآورد و نمایشگر یکی از عوامل مبارزه برای آزادی بود، و نتیجه و تا حدودی مجموعه ی نظریه زیباشناختی رمانتیک است. آنچه که در اساس عصیان صرف علیه قواعد کلاسیک بود شورشی علیه همه ی قید و بندها و رهایی از همه ی ارزشهای غیرهنری، اخلاقی و معنوی شد.

"هنر برای هنر" بی تردید نمایانگر پیچیده ترین مسئله در زمینه ی زیباشناسی است. آیا هنر غایتی در نهایت برای خویش است و یا وسیله ای است برای هدفی؟

به این مسئله نه تنها برحسب شرایط ویژه تاریخی و اجتماعی که انسان در آن می زید، بل همچنین با توجه به آنکه کدام عنصر در ساخت و بافت هنر خود را متمرکز می کند، پاسخی متفاوت بدان داده خواهد شد. کار هنری را با پنجره ای مقایسه کرده اند که از ورای آن زندگی را می توان دید بی آنکه ضرورت داشته باشد که ساخت، شفافیت و رنگ شیشه ی پنجره در آن تاثیری داشته باشد. به موجب این دیدگاه و تفسیر، اثر هنری گویی تنها یک وسیله صرف مشاهده و شناخت است، یعنی جام شیشه ای یا شیشه ی عینک است که فی نفسه اهمیت ندارد و تنها به منزله ی وسیله ایست و برای هدف به کار می رود، اما همان گونه که می توان توجه را به ساخت جام پنجره معطوف کرد، بی آنکه با تصویر به نمایش درآمده آن سوی پنجره کاری داشته باشد، اثر هنری را نیز می توان همچون یک ساخت مستقل صوری به تصور درآورد، که به خاطر خود وجود دارد، و هویتی با معنی و فی نفسه کامل و تمام است و همه ی تعبیرهایی که از این مرز تجاوز کنند، همه "از ورای پنجره نگاه کردن ها" مانع ارزش گذاری به تمامیت ادراکی آن است.

هدف کار هنری پیوسته میان این دو دیدگاه، میان یک وجود ماندگار، جدا از هر گونه واقعیت فراسوی خود اثر و کارکردی که به وسیله ی زندگی، جامعه و ضرورت عملی معین می شود در نوسان است. از دیدگاه مستقیم تجربه ی زیباشناسی، استقلال و گوهر اندیشه ی ناب هنری، تنها با ساختن دنیایی آرمانی و بریدن از واقعیت و خود را به کلی به جای واقعیت گذاشتن است که توان ایجاد یک وهم کامل و جامع را میسر می سازد و خود را می

نمایاند، اما این وهم به هیچ روی در برگزیده تمامی محتوای هنر نیست و اغلب سهمی در تأثیری که پدید می آورد، ندارد. آثار بزرگ هنری از توهم فریبنده یک جهان زیباشناختی جامع فراتر می روند و به فراسوی خود اشاره دارند. آنها در رابطه بی واسطه با مسائل مهم زمان خود قرار می گیرند. و پیوسته می کوشند برای این پرسشها جوابی بیابند:

چگونه می توان از زندگی بشر، هدف و منظوری به دست آورد؟ و چگونه می توان در این هدف سهم بود.