



موتسارت، فیگارو و انقلاب فرانسه

آلن وود - برگردان: آرمین مالکی

بسیاری **ولفگانگ آمادئوس موتسارت** را بزرگ‌ترین موسیقی‌دان تمامی زمان‌ها می‌پندارند. او به بیش از یک معنی کلمه انقلابی بود. یکی از بزرگ‌ترین دست‌آوردهای او در زمینه‌ی اپرا است. قبل از او، اپرا شکلی هنری مختص طبقه‌ی اعیان در نظر گرفته می‌شد. این موضوع نه تنها درباره‌ی مخاطبان آن صادق بود، بلکه در مورد شخصیت‌های دراماتیک آن، شخصیت‌هایی که روی صحنه نمایش می‌دادند و به خصوص نقش‌های کلیدی، صدق می‌کرد. اما با عروسی **فیگارو** اوضاع تغییر کرد. این اپرا، داستان خدمتکاری را به نمایش می‌گذارد که در برابر اربابش می‌ایستد، و از او هوشمندتر است.

این اپرا از همان آغاز براندازانه است. نمایشنامه‌ی **بون مارش**، که در آن زمان اشرافیت را منحط و منحرف تصویر می‌کرد، به گونه‌ای خطرآفرین انقلابی شمرده می‌شد. در یک پرده‌ی کلامی، شخصیت اصلی آن، خدمتکار **فیگارو**، جرات می‌کند توضیح دهد که او به خوبی اربابش است. پیش از انقلاب فرانسه، این درونمایه‌ای براندازانه بود! به اندازه‌ای خطرناک شمرده می‌شد که **لویی شانزدهم** نخست تلاش کرد تا نمایش را ممنوع کند، اما نمایش به صحنه رفت و نخستین اجرای آن در پاریس منجر به آشوبی شد که طی آن سه نفر زیر دست و پا له شدند. این رویداد مختصر، بیان‌گر جنب و جوشی است که در آن دوران در جامعه‌ی فرانسه به پا می‌خاست. فقط پنج سال بعد، **باستیل** سقوط کرد. بسیاری از طرفداران ثروتمند هنر که در اولین اجرای نمایش **بون مارش** حضور داشتند، چه آن‌ها که می‌خندیدند و چه آن‌ها که غرغر می‌کردند، به گیوتین سپرده شدند. این سرنوشت تاریخی نمایشنامه‌ای بود که **ناپلئون آن را/انقلابی در/اجرا** نامید.

البته همیشه خطر دست‌بالا گرفتن تاثیر کارهای هنری‌یی که در چند سال قبل از انقلاب فرانسه یا هر رویداد

مشابه دیگری نوشته شدند وجود دارد. اما ارتباط فیگارو و انقلاب، بیش از آن روشن است که بتواند حاصل تصادف محض باشد. یک هنرمند بزرگ، حتی اگر درک زیادی از سیاست نداشته باشد، گاهی می تواند تحولات خلق و خوی جامعه را احساس کند، و به آن ها بیانی عمیق و وفادار بخشد، حتی پیش از آن که به وسیله ی بازیگران عرصه ی تاریخ آگاهانه به بیان در آیند. موتسارت از نظر سیاسی انقلابی نبود. اما او فرزند زمان خود بود، یکی از نتایج دوران روشنگری، که می توانست به خوبی اوضاع زمانه اش را در هنرش منعکس سازد. او فریفته ی روح طغیانگری بود، که اتفاقاً با خلق و خوی خودش به خوبی جور درمی آمد. این به نوبه ی خود تصادفی نبود بلکه از تجربه ی شخصی خودش ناشی می شد که برای او نفرتی عمیق از بی عدالتی و همدلی عمیقی با پایمال شدگان بر جای گذاشته بود. پایمال شدگانی که برای حق شان، آزادی شان و یا به سادگی انسانی شان می جنگیدند.

موتسارت که در قرن هژدهم در وین به دنیا آمده بود، به خوبی از طبیعت فئودالیسم و سرشت اشرافیت حاکم باخبر بود. او نمی توانست از محتوای انقلابی نمایشنامه ی بون مارشه، که به وسیله ی ژوزف دوم، عموزاده ی ماری آنتوانت [ملکه ی معدوم فرانسه - م] ممنوع شده بود بی اطلاع باشد. ژوزف در زمان خودش جباری کمابیش روشن توصیف می شد. (مانند فردریک کبیر آلمان یا کاترین کبیر روسیه). او سرواژ را در زمین هایش برانداخت. حق آزادی بیان (نسبی) را برقرار کرد، حتی سعی کرد امتیازهای نجیب زادگی را لغو کند. او هم چنین در خصوصی ترین جنبه های زندگی مردم دخالت می کرد. مثلاً یک بار قانونی تصویب کرد که زنان را از بستن شکم بند زیر لباس در گردهمایی های عمومی منع می کرد.

موتسارت سعی کرد با نوشتن اپرا به زبان آلمانی (به جای ایتالیایی) آن را مردمی سازد. اما نفوذ زبان ایتالیایی بسیار بود (اپرای کومیک ایتالیایی آن زمان زبان زد بود) پس او تصمیم گرفت اپرای جدیدش را به ایتالیایی بنویسد. (البته زبان نمایش نامه های اصلی، مسلماً فرانسوی [کشور انقلاب - م] بود). دیگر اثر بزرگ بون مارشه، آرایشگر سویل، قبلاً به اپرایی (ایتالیایی) تبدیل شده بود و خشم بسیاری را برانگیخته بود. موتسارت تصمیم گرفت همین روند را پی بگیرد، با اجرایی که می توان نام بازگشت فیگارو را بر آن گذاشت.

انتخاب موتسارت برای ترانه نویس انتخابی غیرمعمول بود. لورنزو دا پونته مردی یهودی، آزاد اندیش، آزادمش و یکی از دوستان کاسانوا بود. اما ترانه نویس باتجربه ای نبود. به هر حال او در طول شش هفته لیبرتو را به پایان رساند. داپونته نه تنها موفق شد تمامی نیروی سیاسی متن اصلی را حفظ کند، بلکه حتی شخصیت ها را نیز غنی تر کرد. روح اثر در همان صحنه های نخست اوورتور آشکار است. اثری جوشان از حیات و انرژی. تغییرات سیمایی افکار و احساسات شخصیت ها به دقیق ترین شکل توسط موسیقی القا می شود. در طرحی نوین، ما مستقیماً در صحنه ی نخست با هنرپیشه روبه رو می شویم. این جا برای نخستین بار، ما نه به حضور یک ایزد، یک قهرمان کلاسیک یا یک پری، بلکه به نزد مردان و زنان معمولی هدایت می شویم. ما به گوشه های زندگی آنان می رویم و می بینیم آن ها چگونه می زنند، فکر و چگونه احساس می کنند. این برای نخستین بار بود که چنین چیزی روی صحنه می آمد. در همین صحنه ی نخست، فیگارو اندازه های یک تختخواب را حساب می کند. درونمایه ی اصلی همین جا معرفی می شود. زیرا این تختخواب زناشویی فیگارو است. درونمایه، سکس است.

موضوع این است که کنت می خواهد حق اشرافیت فئودالیش را به دست آورد: حق شب نخست، و فیگارو مصمم است که مانع شود. این جا حق ارباب مستقیماً با حق بنده تصادف می کند. این درگیری بی بین اراده هاست که بنده در نهایت در آن پیروز می شود. آن چه در این جا به چالش کشیده می شود، قدرت خودسر و دلبخواه اشرافیت فئودال است. فیگارو در قسمت معروف «Se vuol ballare, Signor Contino» کنت را به مبارزه می خواند. در پرده ی اول که ترجمه ی تقریبی آن چنین است:

«اگر می خواهی برقصی، کنت کوچک من،
این منم که ساز را کوک می کنم
اگر به مکتب من بیایی،
این منم که به تو جست و خیز می آموزم»

این قسمت به وضوح به شکل رقص درباری سده ی هژدهم، منوئه، تصنیف شده است. بیانی است پرخاشجو، پر از تهدید و مبارزه طلبی، تعریفی است از نبرد بنده در برابر اربابش. در این رویارویی، موضع موتسارت مشخصی است. آن جامعه، جامعه ای بود تحت سرکوب رده های پیاپی اشراف، از اربابان بزرگ زمین گرفته تا زمین داران کوچک محلی، که تمامی آن ها ستم خویش را نه فقط بر کشاورزانی که زمین شان را کشت می کردند، بلکه بر توده ی مردم روا می داشتند. این نجیب زادگان چون نژادی جداافتاده رفتار می کردند.

موتسارت خود از منشا طبقه ی متوسط محترم بود. اما برای اجیرکنندگان اشرافی اش، زبردستی بیش نبود: نوع برتری از خدمتگزار، اما به هر حال خدمتگزار. هنگامی که برای اسقف سالزبورگ کار می کرد، از او توقع می رفت غذایش را به همراه خدمتکاران در زیر پله میل کند. جایگاه او بالاتر از آشپزها، اما پایین تر از ملازمان اسقف تعیین شده بود. هنگامی که او تصمیم گرفت به وین برود و خدمتکاران اسقف را ترک کند، کنت آرکو، یکی از همراهان اسقف و یکی از دوستان موتسارت، با نواختن ضربه ای به کفل آهنگساز وفاداریش را به سرورش نشان داد. این رویداد، به شکلی مشخص، رابطه ی هنرمند و مردم ثروتمندی که خدمات او را می خریدند را نشان می دهد. درست مثل کسی که یک سگ شکاری قیمتی می خرد. اما به هر حال حتا یک سگ قیمتی هم گاهی، اگر مطابق میل صاحبش رفتار نکرد، باید لگدی بخورد. بنابراین، تصور خدمتکار فیگارو که از اربابش دست بالاتر قرار می گیرد، باید موتسارت را بسیار راضی کرده باشد.

در وین موتسارت شهرت و محبوبیت به دست آورد. در اوج حرفه اش، او مقدار معینی آسودگی و احترام به دست آورد. اما هیچ گاه از تهدید فقر و بدهکاری دور نبود. او به موفقیت فیگارو نیاز داشت و خوش شانس بود که ژوزف اجازه ی اجرای آن را صادر کرد. همان طور که به شکلی ستایش انگیز در نمایش *آمادئوس* نوشته ی پتر شافر نشان داده شده است، موتسارت و داپوئته هر دو در حلقه ی اپرای دربار غریبه بودند. کارمندان خرد و میانمایگان دربار نهایت تلاش شان را کردند تا اپرا را از دور خارج کنند، اما به هر حال در می ۱۷۷۶ به صحنه رفت. هنگامی که

ژوزف اجازهی نمایش اپرا را به موتسارت داد، احتمالاً عنصری از حساب‌گری سیاسی در عمل او وجود داشت. در آن زمان او درباره‌ی پرداخت مالیات‌ها و برخی مسایل دیگر با اشرافیت مشاجره داشت و مناسب می‌دید اشرافیت را به شکلی ناخوشایند مجسم سازد. در آخر، نمایش با چنان استقبالی روبه‌رو شد که امپراتور مجبور شد تکرار اجراها را محدود کند. به هر حال، اجرا به صحنه رفته بود. به وضوح، قدرتمندان آینده، درونمایه براندازانه اثر را دریافته بودند. فیگارو کم‌دی است، اما کم‌دی‌یی با پیامی جدی. کم‌دی‌یی در اوج، با لودگی‌یی اندک، هم‌چنین لحظه‌هایی از زیبایی و همدلی بسیار. مثلاً در قسمت کنتس در آغاز پرده‌ی دوم جایی که او به خاطر از دست دادن عشق شوهرش می‌نالد. خود کنت به شکل جباری ترسیم شده است، گرچه جباری که در این مورد قادر به اعمال جباریتش نیست. این جباریتی است هم شخصی و هم اجتماعی که به وسیله‌ی جباریت کنت در رابطه با زنان بیان می‌شود. دلیل شکست جباریت کنت، آن‌طور که اپرا آن را بیان می‌کند، بوالهوسانه بودن آن است: بر پایه‌ی عقل نیست، در نتیجه دلیلی برای وجود آن نیست، آن‌طور که هگل ممکن بود بگوید. اما همین استدلال می‌توانست بر علیه تمامیت رژیم کهنه ارایه شود. رژیم اجتماعی که به پایان عمر خود رسیده است، با خودش در تناقض قرار گرفته، دلیلی برای وجود آن نیست و در نتیجه باید سرنگون شود. این استدلال فیلسوفانی چون هگل بود، و دلیل اصلی مشروعیت انقلاب فرانسه. همین استدلال، در صفحه‌ی عروسی فیگارو حضور دارد.

همان‌طور که می‌دانیم، راه‌های گوناگونی برای مبارزه با جباران وجود دارد. یک راه، آن‌گونه که در ۹۳-۱۷۸۹ معلوم شد، قطع کردن سر آن‌هاست. اما هنگامی که امکان چنین درمان‌های قاطعانه‌ای وجود ندارد، می‌توان از سلاح تمسخر بر علیه آن‌ها سود جست. این همان کاری بود که بون مارشه و موتسارت به خوبی انجام دادند. در آخر، خدمتکاران به سالن پذیرایی راه می‌یابند و در جشن ازدواج فیگارو می‌رقصند. حال و هوا عوض می‌شود. توده‌ها به عنوان نقش‌های برجسته‌ی پیروزمند بر صحنه ظاهر می‌شوند، نه چون بدن‌های خاکستری که در پس زمینه می‌خزند، بلکه افراد زنده‌ی واقعی با ذهن، شخصیت، احساسات و اهدافی از آن خودشان. منظره‌ی این مردان و زنان رقصنده و پیروزمند در یک اتاق پذیرایی اشرافی، آستن اهمیت تاریخی است. در موسیقی - رویدادهایی که فقط سه سال بعد خواهند آمد - هم یک استعاره و هم یک پیشگویی است.

عروسی فیگارو با نت‌های سهل و ممتنع‌اش، طنز زنده‌اش و موضوع بحث برانگیزش یک موفقیت بود. این روزها، هنگامی که مرسوم است اپرا را به عنوان شکلی هنری مخصوص سرآمدان در نظر گیرند، تصور آن که این اجراها چه قدر محبوب بوده‌اند مشکل است. آن‌ها موسیقی پاپ زمانه‌شان بوده‌اند. شش ماه پس از اولین اجرایش در وین، در دسامبر ۱۷۸۷، فیگارو در پراگ اجرا شد و در آن‌جا موفقیتی حتا بزرگ‌تر داشت. به موتسارت توصیه شد به پراگ رود و طنین افکن شدن موسیقی‌اش را به چشم ببیند، نه فقط در سالن‌های اپرا، بلکه به عنوان موسیقی رقص باله. او با لذت برای یکی از دوستانش نوشت: *این‌جا از چیزی به جز فیگارو سخن نمی‌گویند. چیزی نواخته، خوانده یا حتا با سوت اجرا نمی‌شود جز فیگارو. هیچ اپرایی مانند فیگارو نیست. هیچ، هیچ به جز فیگارو.*

دیگر اثر درخشان اپرایی موتسارت، **دون ژوان**، که ترانه‌نویسش همان داپونته است، براساس درونمایه‌ی اسپانیایی دون ژوان که به اشکال گوناگون و در زمان‌های گوناگون از زمان ظهور نخستین خود در **آرایشگر سویل**

تیرسو مولینا در ۱۶۳۰ در ادبیات حضور یافته بود، ساخته شده است. در این جا نیز، همان درونمایه‌ای که در فیگارو یافته بودیم، با رنگ‌هایی رسمی‌تر و پیچیدگی و عمق بیشتری اجرا شده است. رنگ‌های تیره‌ی این اثر از همان نخستین سطرهای اوورتور آشکار است. دون ژوان نیز مانند کنت فاسد است، اما چیزی بیش از آن است: او طغیانگری است که تمامی معیارهای اخلاقی و اجتماعی را رد می‌کند. عنصری از آنارشی در سراسر این اپرا جاری است، شهودی از فروریختن نظم اجتماعی و اخلاقی موجود. معنی دار است که نخستین بند این اپرا توسط لپورلو خدمتکار دون ژوان خوانده می‌شود. او در این جا بخت خودش را نفرین می‌کند در حالی که در سرما منتظر ایستاده و اربابش درون عمارت در تعقیب یک لیدی است. پیام بندگی لپورلو از نظر سیاسی براندازانه است. دعوتی به واژگون‌سازی نظم اجتماعی:

شب و روز بندگی می‌کنم

برای کسی که قدرش را نمی‌داند.

من باد و باران را تحمل می‌کنم

بد غذا می‌خورم و هرگز نمی‌خوابم

من هم می‌خواهم که آقا باشم

و بندگی‌ام را ملغا کنم

اوه! آقای با شخصیت

در درون عمارت با لیدی‌ات می‌مانی

و من پشت در نقش نگهبان را بازی می‌کنم.

لپورلو، نمونه‌ی عالی خدمتگزار کمیک، درونمایه‌ای جدی را وارد می‌کند. انتقاد او از زندگی بی‌قید اربابش، (و تلویحا اشرافیت به طور کلی) در قسمت مشهور فهرست ادامه می‌یابد. جایی که او به شکلی طنزآلود سیاه‌هی فتوحات عاشقانه‌ی دون ژوان را ارایه می‌کند. نقش لپورلو، صدای مردم عامی، با ترکیب شکسپیری کم‌دی زندگی عادی و درام والای اشرافی، مثلا در نمایش هانری چهارم، مقایسه شده است. این نقش به هیچ‌روی حاشیه‌ای نیست بلکه برای این اپرا اهمیتی محوری دارد. در پایان، لپورلو بیشتر از اربابش زنده می‌ماند، که در نهایت به راهنمایی یک میهمان سنگی مرموز به شعله‌های آتش جهنم رانده می‌شود. موتسارت و داپونته، پس از آن که دون ژوان را به درگاه عدالت حواله می‌دهند و به نفرینی ابدی می‌سپارند، راه‌شان را از میان شعله‌های گوگردی با شش پاره‌ای پر انرژی و طنزآلود باز می‌کنند. در این جا بازماندگان در نکات اخلاقی و آینده‌ی خودشان تامل می‌کنند و لپورلوی خستگی‌ناپذیر نتیجه می‌گیرد: و من به میخانه خواهم رفت و ارباب بهتری خواهم یافت. در قرن نوزدهم، با غرور و بکتوریایی ریاکارانه‌اش، این خوش‌بینی سرخوشانه‌ی شش پاره آخر به مذاق خوش نمی‌آمد و معمولا حذف می‌شد. اما خستگی‌ناپذیری سرخوشانه همیشه در دیدگاه توده‌ها وجود دارد، حتا در جدی‌ترین و سخت‌ترین درگیری‌ها، و

موتسارت با دریافتی خطاناپذیر از طبیعت انسان، با اشاره‌ی به آن است که پایان می‌برد. پرده‌ی اول با خدمتکار لپورلو آغاز می‌شود که وارونگی کامل جهان را پیش می‌نهد. در پایان همان پرده، با بیانی فکر شده از آزادی که توسط خود دون ژوان ارایه می‌شود و به دقت روشنگر روح زمانه‌اش است، به پایان می‌رسد. شخصیت دون ژوان پیچیده و متناقض است. او از کنت نمایش فیگارو بسیار جذاب‌تر است. ماجراجو، فاسقی بی‌قید و اشرافی است که به بازی دادن آدمیان مطابق اهداف خودش عادت دارد ولی در عین حال به شخصه شجاع و دلاور است. در پایان پرده‌ی اول، هنگامی که تمام جهان، علیه او متحد شده‌اند، انکارگرانه پاسخ می‌گوید:

خداوندا، توفانی وحشتناک

بر فراز سر من می‌غرد

اما من جبون نیستم

خود را نباختم و دلتنگ نیستم

اگر دنیا هم قرار باشد به پایان رسد

هیچ چیز نمی‌تواند مرا بترساند.

در پایان، او آماده می‌شود تا علیه سرنوشت خودش و علیه مرگ بجنگد. افرادی این چنین در بین اشرافیت کم نبوده‌اند، برخی از آن‌ها، ماجراجویان انفعالی، به نفع رژیم کهنه جنگیدند و سرخوشانه به استقبال گیتوتین رفتند. برخی دیگر، کم‌شمارتر و اندیشناک‌تر، از طبقه‌ی خود بریدند و به انقلاب پیوستند، جایی که همان اندازه شجاعانه جنگیدند و مردند. دون ژوان، اگر در زمان انقلاب فرانسه می‌زیست، در زمره‌ی یکی از این دوگونه می‌مرد. از یک دیدگاه، عروسی فیگارو، هم از تاریخ و هم از زندگی عادی تخطی می‌جوید، اما فقط به صورت نسبی. در قسمت پایانی پرده‌ی چهارم، کنت و کنتس آشتی می‌کنند و کنت از گناهانش پشیمان می‌شود. بعد همه در آشتی و هماهنگی آواز می‌خوانند و اثر شادمانه به پایان می‌رسد. اما این جوهر هر کمدی است که شادمانه به پایان رسد، وگرنه دیگر کمدی نیست. و همه می‌دانند که این نوع پایان‌ها ربط چندانی به زندگی واقعی ندارد. ما می‌دانیم که آشتی موقتی بین طبقات متخاصم دوامی ندارد، همان طور که می‌دانیم در نخستین فرصت ممکن کنت به دنبال دختر خدمتکار بعدی خواهد افتاد.

هر درگیری‌یی، آرامش‌های موقتی خودش را دارد، درست همان طور که هر جنگی آتش‌بس‌هایش را دارد. در آغاز انقلاب فرانسه، مانند آغاز تمامی انقلاب‌ها، احساس سرخوشی عمومی همه را فراگرفته بود، برادرخواندگی تمامی طبقات که در آن شاه و ملکه، زربفت انقلاب را به تن داشتند. توهم برادری جهانی، که از تمایز بین طبقات فراتر می‌رفت، برای لحظه‌ای کوتاه ذهن تمامی جامعه را در بر می‌گرفت. اما مانند تمامی رویاها، در نور سرد روز محو شد. انقلاب فرانسه آن جا شروع شد که فیگارو به پایان رسید، اما آن جا متوقف نشد. آشکارگی رویدادهای دراماتیک ۱۷۸۹-۹۳ تمامی توهم‌ها را پشت سر گذاشت، دنیای کهن لرزان سقوط کرد و خزعبلاتی که در طول

قرن‌ها جمع شده بودند، به زباله‌دان تاریخ جارو شد.

جاده‌ی انقلاب با تلاش‌های اصلاح‌طلبانه، هموار شد. این پدیده بارها در تاریخ انقلاب‌ها تکرار شده و به خوبی به وسیله‌ی آلکسی دو توکویل در اثر مشهورش *رژیم کهنه و انقلاب فرانسه* مستند گشته است. ژوزف دوم، حامی مونتسارت، در تلاش بود چنین اصلاحاتی را از بالا به عمل آورد تا جلوی انقلاب از پایین را بگیرد. مانند تمامی تلاش‌هایی این چنین، تلاش او نیز محکوم به شکست بود. بر گور ژوزف، نوشته‌ای احساساتی هست که به وسیله‌ی خود او تصنیف شده است: *این‌جا شاهزاده‌ای خفته است که قصدی نیکو داشت، اما آن اندازه بدبخت بود که شکست تمامی طرح‌هایش را ببیند.* مونتسارت در ۱۷۹۱، ظاهراً بر اثر بیماری همه‌گیر مرد، و مطابق یکی از اوامر بی‌شمار و کم‌اهمیت ژوزف در گوری بی‌نام بیرون شهر به خاک سپرده شد که تا امروز شناسایی نشده است. اما نام مونتسارت به خاطر ملیون‌ها نفر خواهد ماند و ستایش خواهد شد، در حالی که قدر اربابان اشرافی معاصرش فراموش گشته‌اند.

پی‌نوشت

این مقاله پیش‌تر در ماه‌نامه‌ی *تقدیر*، سال دوم، شماره‌ی ۱۱، نوروز ۱۳۸۵ چاپ شده است.