موسیقی و جنون

الن اس. وایس

موسیقی و جنون

الن اس. وایس

لویی ولفسون[1]، که در اولین کتابش «اسکیزو و زبان‌ها»، به نحوی متغیّر، خودش را «دانش‌آموزِ زبان‌های اسکیزوفرنیایی»، «دانش‌آموزی رواناً بیمار»، و «دانش‌آموزِ لهجه‌های دیوانه» توصیف می‌کند، یک نظریه‌ی زبانی «جنون‌آمیز» را برای توضیحِ نسبتِ ویژه‌اش با زبانِ مادری‌اش، یعنی انگلیسی ترتیب داده است.[۱] این کتاب، شاملِ قطعاتِ زندگی‌نامه‌ای است که توسطِ تحلیل‌های آواییِ کاربردِ زبانیِ جدیدِ وی، از هم جدا، یا دچار وقفه شده است. ولفسون یک اسکیزوفرنِ وسواسیِ پارانوئید بود که در ۳۹ سالگی، در حالی‌که با مادرش در نیویورک زندگی می‌کرد، این کتاب را مستقیماً به فرانسه نوشت، و چندین بار از حبس در بیمارستان‌های روانپزشکی رنج کشیده بود. او که تابِ صدایِ مادرش، و با بسطِ معنیْ «زبانِ مادری‌اش»، را نداشت، استراتژی‌های متعددی برای گریز از این گویشِ دردآور به کار گرفت: انگشتانش را در گوش‌هایش فرو می‌کرد (که امکانِ کمی برای فعالیت‌های دیگر باقی می‌گذاشت)؛ یک گوش را با یک انگشت، و گوشِ دیگرش را با یک گوش‌گیرِ رادیو مسدود می‌کرد (که مشکلات را تسکین نمی‌داد)؛ دو گوش‌گیرِ رادیو و بعدا یک گوشیِ واکمن بر سر گذاشت (که اقلاً دستانش را آزاد می‌کرد). این «کَرکننده‌های» مختلف، با انسدادِ صدا یا جانشین‌سازیِ برنامه‌های زبانِ خارجی یا موسیقی جای صداهای نفرت‌انگیزِ زبانِ انگلیسی را گرفتند. از اینرو، به یک معنا، سرتاسرِ زندگیِ ولفسون در نسبت با یک موسیقیِ پس‌زمینه‌ایِ دائمی سپری شد.

همه‌ی اینها دفاع‌های منفعلِ او بودند؛ اما شاهکارهایِ او استحاله‌ی کنش‌مند، خودانگیخته، و بی‌واسطه‌ی زبانِ انگلیسی به نوعی همزادِ خام‌دلانه بود. او به‌واسطه‌ی مطالعه‌اش درباره‌ی چند زبان ــ که برجسته‌ترین‌شان فرانسه، آلمانی، روسی و عبری بودند ــ این امر را تحقق بخشید. سه شیوه به کار گرفته می‌شدند:

یک. او توانست به وسیله‌ی یافتنِ یک مترادفِ هم‌آوا در زبانی دیگر، این استحاله را، کلمه به کلمه، به انجام برساند، مثلاً واژه‌ی آلمانیِ Milch یا واژه‌ی دانمارکیِ moelk برای واژه‌ی انگلیسیِ milk. (ص. ۴۱)

1 Louis Wolfson

دو. او برای الفاظِ پیچیده‌تر توانست کلمه را منفصل کند و جانشین‌سازی‌هایِ چند هِجایی را ترتیب دهد که از زبان‌های متفاوت دستچین شده بودند؛ برای نمونه، در خصوصِ لفظِ vegetable shortening ، واژه‌ی vegetable را به سادگی به واژه‌ی فرانسویِ vegetal برگرداند، اما shortening مشکلاتِ بیشتری تحمیل می‌کرد. اولین هِجا یعنی /sh/ نیاز داشت به واژه‌ی عبریِ chemenn (روغن‌کاری، چرب‌کردن)، و واژه‌ی آلمانیِ Schmalz (روغن‌زدن، چرب‌کردن) شکسته شود؛ هجایِ /or/ به واژه‌ی روسیِ jir استحاله یافت؛ و پسوندِ ing به آلمانیِ ung تبدیل شد (ص‌ص. ۵۴-۵۵).

سه. یا دست به واژه‌سازی زد، برای نمونه نشاندنِ urlich به جای واژه‌ی early (ص. ۱۲۷).

بدین‌ترتیب، ولفسون برای گریز از عذاب‌های یک زبانِ زنده، به فرهنگِ لغاتِ زبانِ مرده پناه می‌برد، و به هم‌آیندی‌های واژگانی مجال می‌دهد که گفتارش را تحت سلطه بگیرند. با این‌حال، در اینجا، متناقض‌نما و آیرونیِ موقعیتِ وی را می‌بینیم: روشِ زبانیِ او دایروی است، زیرا جانشین‌سازی‌های هم‌آوا نهایتاً فقط انگلیسیِ نفرت‌انگیز را به چیزی استحاله می‌دهند که مثلِ انگلیسی صدا می‌دهد، اما با یک لهجه‌ی کاملاً یکّه، بسیار ثقیل، و چندزبانه! ولفسون درست مثلِ تلاش‌های دائمی‌اش برای گریز از صدای مادرش، زبان‌های جهان را به منظورِ بازگشت به گویشِ انگلیسیِ سرکوب‌شده درنوردید؛ عملی که سرانجام وی را به تأمل درباره‌ی بندِ نهایی‌اش به این زبان، و به مادرش، رسانید. در واقع، او در انتهای کتاب‌اش، ادعا کرده است که امید دارد روزی دوباره بتواند انگلیسی را عادی صحبت کند.

با این‌حال، خودِ امکانِ این مطالعاتِ زبان‌شناختی نتیجه‌ی مکانیزمِ دفاعیِ منفعلِ گوش‌سپردن به موسیقیِ رادیو است، که صدای مادرش را خفه می‌کند. و باید توجه کنیم که موسیقی همچنین نقشی در «حمله‌های» آواییِ مادرش به وی ایفا می‌کند. مادرش سابقا عاشقِ آوازخواندن بود، یکی از آهنگ‌های مورد علاقه‌اش «شب به خیر خانم‌ها» بود، و از جایی به بعد شروع کرد به همخوانی/آوازخوانی با یک اُرگ. این وضعیتْ موسیقی علیه موسیقی بود. ولفسون زبان را نه برای ارتباط/همرسانی بل برای حرکت به سمتِ انزوایِ روانی به کار می‌برد؛ به همین منوال، تحسین‌اش از موسیقی نه بر حسبِ لذت یا بیان، بل یک مکانیزمِ دفاعیِ خودـمنزوی‌کننده بود. شاید زننده‌ترین استثناء برای این انزوا (که نوعی بدکاریِ جنسیِ تمام‌عیار در پی داشت) به حادثه‌ی متعاقب مرتبط باشد. او دوست داشت در خیابان‌ها، از یک رادیوی سفریِ قدرتمند، موسیقیِ سازی با صدای گوشخراش پخش کند، او عاشقِ «تحمیلِ این موسیقی به عابران بود، انگار که داشت آوازی عاشقانه برای‌شان سر می‌داد، احتمالاً انگار این او، و نه رادیو است که موسیقی سر داده؛ و هر تِم، هر مایه، هر جمله، هر میزان، به‌راستی بسیار بهتر به نظرش می‌رسیدند اگر دختری زیبا حین عبور به این صداها گوش می‌سپرد» (ص. ۲۲۸). دومین کتابِ ولفسون در واقع یک چنین آوازِ عاشقانه‌ای است: چیزی همچون «زوزه‌ی» الن گینزبرگ، یک کدّیشِ این‌جهانی، یک مرثیه‌خوانی برای مادرِ درگذشته‌اش.

مادرِ من، موسیقیدان، مرده است (Ma mère, musicienne, est morte) نیز به فرانسه نوشته شده است، و عنوان کامل‌اش این است [۲]:

Ma mère, musicienne, est morte de maladie maligne mardi à minuit
au mouroir Memorial à Manhattan ۹۷۷au milieu du mois de mai mille

پیشاپیش، هماهنگیِ (کُنسُنانسِ) عنوانِ کتاب، استمرارِ نگرانیِ ولفسون نسبت به موسیقایی‌سازیِ زبان را آشکار می‌کند، با این‌حال، مانیاهای‌اش اکنون فرق کرده‌اند. همانطور که ولفسون توضیح داد، خودِ نامِ بیمارستانِ مموریال[1] بدترین‌ها را پیشگویی می‌کرد: این کتاب که قرار بود در یادبود(!)[2] نوشته شده باشد، بر اهمیتِ جدید و بیمارگون تاکید می‌کند که از عنوانِ آوازِ مورد علاقه‌ی مادرش، «شب به خیر خانم‌ها»، خبر می‌دهد. او اکنون نه نفرت‌اش از زبانِ انگلیسی، بل تحلیل‌های زبانی‌اش را به خاطرِ یک وسواسِ جدید وانهاده است: مسابقاتِ اسب‌دوانی. با این‌حال، این وسواس جدید به او مجال می‌دهد مطالعاتِ زبانی‌اش را به شیوه‌ای تماماً متفاوت بنا بر سیستمِ شخصی‌اش برای پیروزی در زمین مسابقه پی بگیرد. برای نمونه، او به مسابقاتی رفت که به خاطرِ دوازدهمین سالروزِ درگذشتِ رئیس‌جمهور کندی برگزار می‌شد و علاقه به شرط‌بندی روی اسب‌های ذیل را توضیح داد: «اوره‌کا! دوازده‌سال پیش دِرامی در دالاس بود»؛ *Gun Totera* اصطلاح مشخصاً آمریکایی‌اش می‌شود: تفنگ‌دار یا ششلول‌بند»؛ «*Bye Bye Skipa* (خداحافظ رئیس)»؛ *K's Image* (ک مثلِ کندی)»؛ «*Shannon M* (رودخانه‌ی ایرلندی، و کِندی هم ریشه‌های ایرلندی داشت)»؛ و الخ. همانطور که ابداعات و تحلیل‌های آوایی ْ کتابِ اخیر وی را نشانگذاری کردند، کتابِ بعدی نیز با این شرح‌ها درباره‌ی شرط‌بندی‌های‌اش در مسابقات نقطه‌گذاری و تاکید می‌شوند.

اما یک درهم‌بافی زبانیِ دومین و ژرف‌تر در این متن وجود دارد. مادرش، که به مرگی هولناک بر اثرِ سرطان درگذشت، یک دفتر خاطراتِ روزانه‌ی مفصل درباره‌ی بیماری‌اش نگه داشته بود. بخش‌های ترجمه‌شده‌ی این یادداشت‌ها به روایتِ خودِ ولفسون از مرگِ او اضافه شدند؛ و در واقع، او ادعا می‌کرد که «کتابِ من عنوانی مضاعف و دو مؤلف دارد: مادرِ موسیقیدانم مرده است . . . یا Exterminez l'Améique (آمریکا را از بین ببرید) اثرِ رُز مینارسکی و لویی ولفسون. در حالی‌که در «اسکیزو و زبان‌ها» ولفسون تنها به چیزی نیاز داشت که خودش را از مادرش جدا کند، در «مادر موسیقیدانم مرده . . .» در جهتِ یک آشتی و دلبستگیِ نهایی کوشید، تا آن حد که در نقطه‌ای، او حتی یک خطای نحوی مرتکب شد که خَلطِ خود (self) وی و مادرش را در بر دارد: «سه‌شنبه، در طولِ روز، مادرم یکی دو مرتبه، از احساسِ دردِ شکم هنگامِ پیاده شدن از اتوبوس، به من گله کرد» (ص. ۱۱). هم ساختمانِ عجیب و نادرِ «به من گله کرد» و هم کاربردِ غیرمصطلحِ «یک مضاعف» دلبستگیِ نوـیافته‌اش به، و همانندسازی‌اش با، مادرش را بیان می‌کند. او حتی پیشتر رفت: ولفسون با شنیدنِ اینکه سرطانِ مادرش در تخمدان‌اش شروع شد، ادعا کرد: «به طور مبهمی فکر کردم که من هم به نحو یکسانی در تخمدانِ مادرم شروع شدم.» (ص. ۸۶). ولفسون با مادرش، با درد، بیماری، و مرگ‌اش همانندسازی کرد.

1 Memorial Hospital

2 in memoriam

این دقیقا شرایطِ مرگِ مادرش بود که مادر و پسر را از طریقِ مجموعه‌ای از آیرونی‌ها به هم رساند. اکنون این مادر است که در بیمارستان محبوس است، همانطور که پسر سابقاً در نهادهای روانپزشکی زندانی شده بود؛ اکنون گوشی‌های واکمنِ ولفسون، گوشیِ طبی خوانده می‌شوند؛ حالا دیگر پیروزیِ موسیقیِ او در مقامِ دفاعی علیه مادر الزامی نیست، آن هم در حالی‌که صدای آوازِ مادر و سازِ اُرگ‌اش خاموش‌اند.

ولفسون و مادرش، به همراهِ دو متن‌شان به مرگ می‌پیوندند، مرگی که برای همیشه خاموش می‌کند. نسخه‌ی نهایی و بازنویسی‌شده‌ی اسکیزو و زبان‌ها که پیش از مرگِ مادر کامل شد، با نامِ تازه‌ای تعمید یافت: وهله‌ای نهایی در سیاره‌ای جهنمی. او با این نام‌گذاریِ دوباره، همراه با، اظهار نظرهای آخرالزمانی، در مادر موسیقیدانم مرده . . . با رنجِ زندگی (رنجِ خودِ وی و رنجِ مادرش) و درک‌ناپذیریِ مرگ رویارو شد. او با سوگواری برای بیمارانِ جهان، تنها درمانِ ممکن را در یک ضدعفونی‌کردنِ رادیواکتیوِ کاملِ سیّاره می‌دید، یک «آسان‌مرگیِ سیّاره‌ای»، یک «تَرَق‌وتُروقِ جمعیِ عظیم!» (ص. ۲۲). او در شرح‌اش به انجیل استناد می‌کند: «پایانی برای مرگ خواهد بود، و برای ماتم، و گریستن و درد؛ زیرا که نظمِ کهن رخت بربسته است! (مکاشفاتِ یوحنا، ۲۲، ۴)»، (ص. ۱۰۹).

احتمالاً در پاسخ به بانگِ مادرش، «Mon Dieu» («خدایِ من!»)، ولفسون گاهی اوقات عبارتِ «Millesbombes» («هزار بمب!») را به‌عنوانِ ناسزا به کار می‌برد. یک‌بار وقتی خاخامی را در جوار مادرش در بیمارستان دید، از دهانش پرید؛ «Dieu est la Bombe» («خدا بمب است!»)، که هر چند برای خاخام عصبانی‌کننده و فهم‌ناپذیر بود، اما در واقع با ایدئال‌های هزاره‌باورانه‌ی ولفسون کاملاً جفت‌وجور است. کتاب این‌طور تمام می‌شود: «مشخصاً نمی‌دانم چند میلیون، میلیارد، نانیلیون (آیا این هم یک عدد متناهی است؟) سیّاره از یک آسان‌مرگیِ هسته‌ای در شبِ ۱۷ و ۱۸ ماه مهِ ۱۹۷۷ رنج می‌بردند، اما با کمالِ تاسف، زمین (با این‌حال هنوز؟) در بین‌شان نبود!» (ص. ۲۰۱). استفاده‌ی پارانوئید، دفاعی و درونی‌شده‌ی او از موسیقی که در مقامِ یک مکانیزمِ اِنزوا (اسکیزو و زبان‌ها) بیرونی و بزرگنمایی شده بود، به یک میلِ حتی پارانوئیدتر برای یک «بیگ‌بنگ/انفجار بزرگِ» اتمیِ آخرالزمانی راه می‌بَرد که قرار است سکوتِ نامتناهیِ مرگِ عالمگیر در پی‌اش بیاید. آیا ستایشِ تاثیرگذارتری هم تاکنون نوشته شده است؟

اگر اصلِ هدایت‌کننده‌ی کیهان موسیقی باشد چه؟ اگر موسیقی عنصرِ بنیادیِ جانِ ما باشد چه؟ موردِ آدُلف وُلفلی یکی از افراطی‌ترین تجلی‌های وسواس‌های پارانوئید است که به‌وسیله‌ی یک کیهان‌شناسیِ محرمانه و سری ساختار یافته است. [۳] نقشِ مهمِ موسیقی در مقامِ عنصری نمادین و عملی، مختصِ این کیهان‌شناسی است. احتمالاً از زمان فیثاغورثیان موسیقی نقشی چنین مسلط را در یک جهان‌بینی (Weltanschauung) ایفا نکرده است. فلسفه‌ی فیثاغورثی (تقریباً ۵۰۰ ق.م.)، مکاشفه و درکِ موسیقیِ افلاکی را به منزله‌ی هدفِ نهایی‌اش داشت. این موسیقیِ سماوی در سیستمی مفهومی که اصل محوری‌اش، «همه‌چیز عدد است»، ساختارِ کیهان‌شناختیِ غایی بود، که نسبت‌های هارمونیکِ بینِ مدارهای هندسیِ مختلفِ بدن‌های سماوی را شامل می‌شد: موسیقی در مقامِ جبرِ سماوی. این استعاره‌ای است که در سرتاسرِ سنتِ الاهیاتِ غربی تکرار می‌شود.

در بینِ اولین امضاهایی که از سویِ وُلفلی به کار رفتند، در ۱۹۰۴ می‌یابیم: «آ.و. آدُلف وُلفلی. آهنگساز»، و احتمالاً، توصیفی‌ترینِ آن امضاءها در ۱۹۰۸ استفاده شد: «طراح، شاعر، نویسنده، آهنگساز، جبرگَر، بیمار، تصادفی دورانداخته‌شده، صدمه‌دیده، شوم، حادثه‌ی ناگوار، Doufi.» دستِ کم، در سطحِ زندگی روزمره‌اش در تیمارستانِ والدائو، این خصیصه‌ها وجودِ زمینیِ وی را توصیف می‌کردند. این خصایص همچنین جنبه‌های مختلفِ فعالیتِ آفرینشگرِ او را نیز توصیف می‌کردند، آنجاکه تصویر، موسیقی و کلمه به یک اثر هنری تمام‌عیارِ[1] یکپارچه‌شده شکل می‌دهند.[شکل‌های ۱۵–۱۸] با این‌حال امضای «آدولفِ مقدس»، که ابداً کم‌اهمیت‌تر از امضاهای دیگر نیست، حاکی از هسته‌ی زندگیِ معنویِ او به‌همراهِ سفرهای کیهانیِ دائم و شهادت‌های خلسه‌وارش است. برای وُلفلی، امر روزمره و امرِ معنوی هرگز از هم جدا نبودند: سیستماتیزه‌شدنِ پارانوئیدِ تجربه شاملِ یک سازماندهیِ مفهومی و هیجانی است که هر گونه تصادف را حذف می‌کند، و یک سیستمِ نمادینِ تماماً یکپارچه می‌آفریند که در آن، همه‌ی عناصر به نحوی ناگشودنی در هم تنیده می‌شوند. همه‌چیز برای این سیستم حیاتی است، تبادلِ ثابت بین عناصر اتفاق می‌افتد، و هیچ جایی برای «زمانِ مُرده» یا برای فضاهای تهی یا خالی باقی نمی‌ماند.

ادعای وُلفلی که «جبر موسیقی است!» حتی به توضیحِ این سیستم وارد نمی‌شود، که باید بر حسبِ حدودِ نهاییِ کنش‌های وسواسی، مضطرب و تکراری در نظر گرفته شود. دهشت از فضاهای خالی[2] که در میان بسیاری از آثار هنری مشترک است، به‌وسیله‌ی افرادِ پارانوئید آفریده شد، و نه تنها در کارِ وُلفلی، بل همچنین در زندگیِ وی به حد اعلایِ خود رسید. پُرگویی‌ها/پراکنده‌گویی‌ها، مِلومانیا (شورِ موسیقی) و شمایل‌دوستی همگی در خدمتِ فروکاستنِ اضطرابی عمل می‌کنند که گریبانگیرش شده‌اند. استفاده‌ی اغراق‌آمیزِ او از اعداد، موسیقی، کلمات و تصاویر، تماماً بر اساسِ نسبت‌های پَراگذرنده[3] سازماندهی شده‌اند که گرایش دارند تا نامتناهی امتداد بیابند، که هم به عنوانِ ابزارِ پُرکردنِ تهی‌بودنِ مادیِ وجودِ منزوی‌اش، و هم به‌منزله‌ی تقلیل‌دهنده‌ی تشویش و دهشتِ تجلی‌های معنویِ همواره‌اکیداً پارانوئیدش عمل می‌کند. کلِ کارِ وی نوعی طلسمِ بلاگردان است که همزمان یک کیهان را می‌آفریند و از نابودیِ فاجعه‌بارش اجتناب می‌ورزد (یا، به زبانِ روانشناختی، به میزانِ مشخصی از ثبات اِگو دست می‌یابد).

وُلفلی از توهماتِ شنیداریِ نمونه‌وارِ اسکیزوفرنیِ پارانوئید رنج می‌بُرد. برای وُلفلی، پرندگان به نحوی مبهم نماد این صداها هستند و اغلب در مقامِ ماده‌ی پُرکننده‌ی مصور در نقاشی‌های‌اش به کار می‌روند. وُلفلی از صداهایی آزار می‌دید، با آنها حرف می‌زد، با آنها بحث می‌کرد و علیه‌شان رجز می‌خواند و عتاب‌شان می‌کرد

---

1 Gesamtkunstwerk;

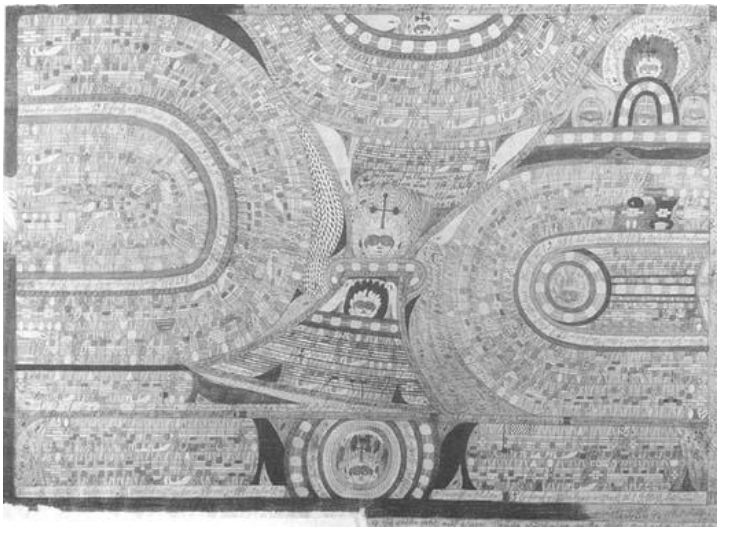
این واژه‌ی آلمانی در حالی به ریچارد واگر نسبت داده می‌شود که وی در دو رساله‌اش در ۱۸۴۹ آنرا به کار برد، اما کی. اف. ای. تراندروف اولین کسی است که از این واژه استفاده کرد. به‌معنایِ اثرِ هنریِ کامل، ایدئال، تام‌وتمام، جهانشمول، یا سنتزِ همه‌ی هنرها، اثرهنریِ جامع، فراگیر، و تمام‌عیار است. یعنی اثری که از همه یا بسیاری از فرم‌های هنری برای پیکربندی‌اش سود می‌برد. واگنر این فرمِ نهاییِ کامل برای اثر هنری را در «اُپرا» جُستجو کرد.

2 horror vacui

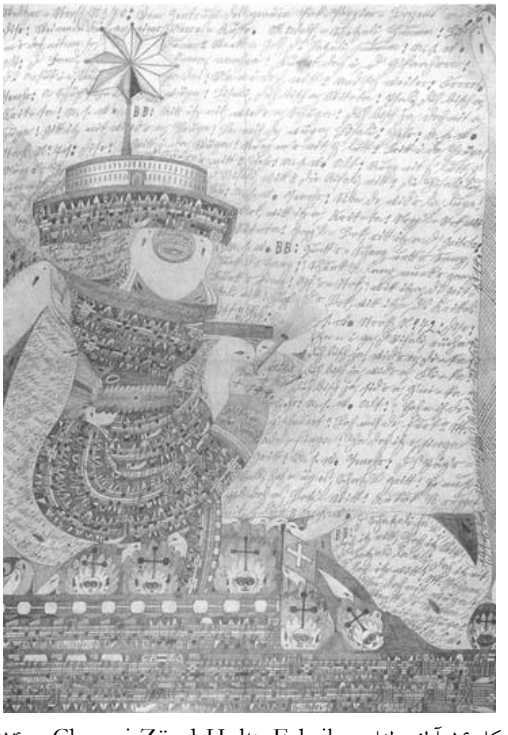
3 paratactic

یا فاقدِ روابط. پهلویِ‌هم‌گذاشتنِ واژه‌ها یا عبارات بدونِ به‌کار بردنِ حرفِ ربط، مثلاً: «آمدم، دیدم، خوردم.»

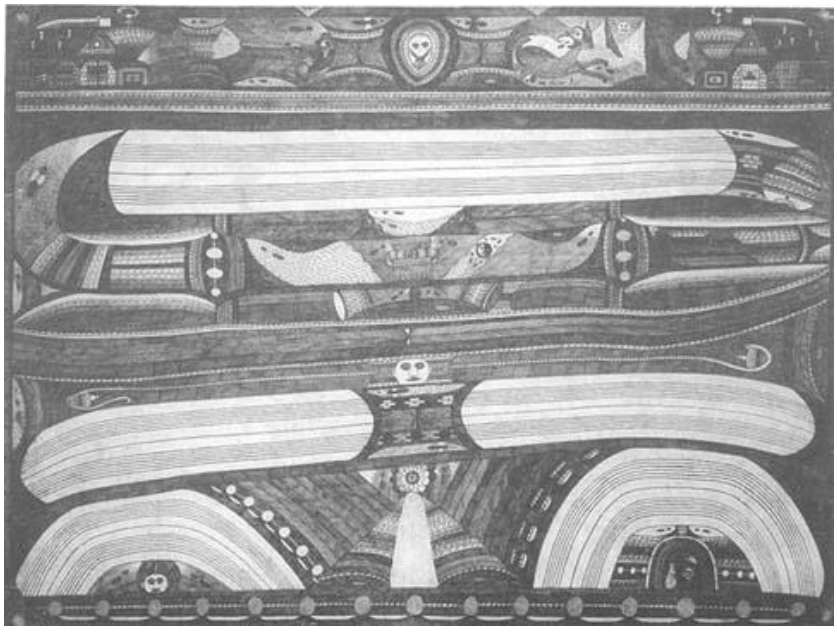
اما از پا نمی‌اُفتاد. او به «جار و جنجالِ پرندگانِ سماوی» با یک موسیقیِ کیهان‌شناختی که از آنِ خودش بود پاسخ می‌داد. آیا موسیقی، در نهایت، بهترین دفاعِ او علیه این صداها بود یا که والایشِ آنها؟



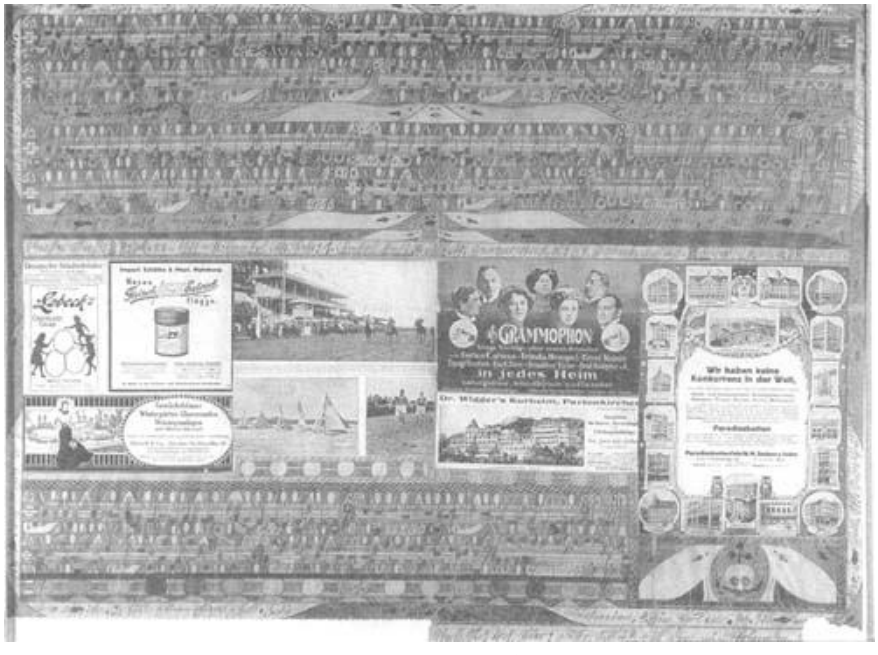
شکل ۱۵. آدلف ولفلی،
«Die heilige Ballerinna: Gross-Gross-Göttinn und, Skt. Adolf, Gemahlinn »، ۱۹۱۶



شکل ۱۶. آدلف ولفلی، «Chaami-Zünd-Holtz-Fabrik »، ۱۹۱۴



شکل ۱۷. آدلف ولفلی، «Petrrohl » ۱۹۰۴



شکل ۱۸. آدلف ولفلی، «گراموفون»، ۱۹۱۵

موردِ وُلفلی منحصر به فرد نبود. دنیل پل شربرِ پارانوئیدِ روان‌پریش در سرگذشتِ بیماریِ عصبیِ من شرح داد که «پرندگانِ اعجازآمیز» چگونه تا اندازه‌ای موجب نابودیِ عقل‌اش بودند: شربر که خود عمدتاً ترکیبی از پرندگانِ آوازخوانی مثلِ پرستوها، گنجشک‌ها و کلاغ‌ها بود، ادعا کرد که هرگز با پرنده‌ای مواجه نشده که سخن نگوید! این پرندگانِ اِعجازآمیز به هیچ وجه معنای کلماتی را که تلفظ کردند درک نمی‌کردند، اما در عوض با هم‌آوایی‌های ناب سخن می‌گفتند، صداهایی که به طرز دردناکی اعصاب شربر را مرتعش می‌کردند. موسیقیْ دفاعِ نهاییِ شربر در برابرِ این سرـوـصداسازیِ[1] پرنده‌شناختی بود:

> تا جایی‌که اوضاع روانی‌ام به دفاع اصلی‌ام مجال دهد، می‌توانم به نواختنِ پیانو و خواندنِ کتاب‌ها و روزنامه‌ها بپردازم؛ دفاعی که عاقبت حتی ممتدترین صداها را نابود می‌کند؛ در شب وقتی به‌سادگی نمی‌شود این کارها را انجام داد یا وقتِ روز وقتی ذهن نیازمندِ یک تغییرِ مشغله است، معمولاً شعرها را یک علاجِ موفقیت‌آمیز برای حافظه‌ام می‌یافتم. تعداد زیادی از شعرها را از بَر کردم، خصوصاً چکامه‌های شیلر را، بخش‌های بلندی از نمایشنامه‌های شیلر و گوته را، و نیز، تکخوانی‌هایی از اُپراها و شعرهای شوخی‌آمیز، در بین آثار دیگران از «مکس و موریتز»، و «Struwelpeter»، و افسانه‌های اِسپِکتر، که بعدها در سکوت، واژه به واژه و پنهانی، از بَر می‌خواندم. طبیعتاً ارزشِ شعری آنها مساله نبود؛ هر قدر هم قافیه‌ها ناچیز باشند، حتی مصراع‌های وقیح هم به عنوانِ خوراکِ روانی، در قیاس با یاوه‌های هولناکی که اعصابِ من در غیر اینصورت مجبور به شنیدن‌شان بود، ارزشِ طلا را دارند. [۴]

در حالی‌که مکانیزمِ دفاعیِ موسیقاییِ شِربر، خاستگاه‌های فرهیخته‌ی وی را آشکار می‌کند (شربر رئیس سِنا در لایپزیک بود)، انتخابِ سبک‌های ویژه‌ی موسیقایی نزد وُلفلی خاستگاه‌های دون‌پایه‌ی او را می‌پوشانید: آوازها، پولکاها، مازورکاها، والس‌ها، و مارش‌ها. در اینجا، نمی‌توانیم جنبه‌های اغلب آئینی و جادویی را در خاستگاه‌های بخش اعظمِ موسیقیِ فولکلور انکار کنیم که به طلسم‌های وُلفلی استحاله یافتند. او این موسیقی را با دمیدن در شیپورهایی (بوق‌هایی) اجرا کرد که از کاغذِ تاـخورده ساخته شده بودند، جملاتی را بارها تمرین می‌کرد تا به یک اجرای رضایت‌بخش برسد، نتایجْ اغلب صدایی نزدیک به موسیقیِ بادی‌برنجیِ کانتری بود. تکنیک‌های بوطیقا و موسیقیِ وُلفلی در واقع کاملاً شبیه به موسیقیِ پرندگانِ شربر بودند: در شعرِ وُلفلی، واژگان در ابتدا نه به خاطرِ معنای‌شان، بل در عوض، به خاطرِ اثراتِ ریتمیک، مقفّا، و پُرطنین‌شان انتخاب می‌شدند، و کلمات به هجاها و حرف‌ها از هم منفصل می‌شدند، تنها به این خاطر که به واژه‌سازی‌های اغلب بی‌معنی بازمفصل‌بندی شوند. در موسیقیِ ولفلی، که پُر از قافیه‌های آوایی و نُت‌خوانی‌هاست، ریتمْ عنصرِ اساسی است، و واریاسیون‌های بیشماری می‌توانند بر یک ملودیِ واحد در ثبت‌کننده‌های متفاوت به اجرا درآیند. زمانی‌که این قطعه کامل شد، یادداشت و ثبت شد.

درست همانطور که موسیقیِ ولفلی مؤلفه‌ای جدایی‌ناپذیر از کیهان‌شناسی‌اش بود، علامت‌گذاریِ موسیقاییِ وی هم جزء لاینفکِ نقاشی‌های‌اش بود، که نه تنها در خدمتِ علامت‌گذاریِ موسیقایی، بل به‌منزله‌ی عناصرِ

---

1 bruitage

تزئینی، مؤلفه‌های فیگوراتیو /مجازی، و حتی در مقامِ پُرکننده‌ی محض، همچون خودِ پرندگان نیز عمل می‌کند (علامت‌گذاریِ موسیقایی از طریقِ یک پلاستیسیته‌ی حداکثریِ آپاراتوسِ فیگوراتیو، گاهی همچون دمِ یک ستاره‌ی دنباله‌دار به عناصر فیگوراتیو استحاله می‌یابد). مانندِ هر عنصر در هنرِ وُلفلی، توازنی مخاطره‌آمیز بینِ فیگوراسیون و تزئین وجود دارد، که به شاکله‌سازی یا سبک‌پردازیِ افراطی می‌انجامد؛ و مانند هر عنصر در کارِ وی (به‌ویژه محاسباتِ عددی و روایت‌های متنی)، هیچ آغاز یا پایانی در کار نیست، تنها یک اضافه‌شدنِ پیوسته‌ی عناصر وجود دارد.

آوانویسی‌های[1] ولفلی در مقامِ یک نُت‌نویسیِ[2] موسیقایی عملاً نامفهوم‌اند. با این‌حال، این امر نباید به منزله‌ی نشانی از ناتوانیِ او در نظر گرفته شود، بل در عوض، باید به عنوانِ خصیصه‌ی ساختاریِ نسبت‌های بینِ موسیقیِ وی و کیهان‌اش به حساب آید. هر چند، یک تعیّن‌پذیریِ حداکثری در اجرای موسیقاییِ او وجود دارد (بر مبنای ژانرهای عامه‌پسندی که بنیانِ موسیقی‌اش را شکل می‌دهند: پولکا، مازورکا، مارش، والس و الخ)، اما یک تعیّن‌پذیریِ حداقلی نیز در آوانویسی موسیقاییِ او وجود دارد. [۵] این پارتیتورها[3]، یا وانموده‌ی راستینِ نت‌نویسیِ موسیقاییِ استاندارد، شاملِ اطلاعاتِ حداقلی و مبهم می‌شوند که به سوی معنای موسیقاییِ تام، اما نه کاملاً دست‌یافتنی، گرایش دارند. این پارتیتورهای موسیقایی گفتاری را برمی‌سازند که اسرارش را پنهان می‌کند؛ آنها حاکی از یک سیستمِ کاملاً اجرایی هستند، آنجاکه هیچ تفاوت‌گذاری‌ای بینِ آهنگساز و اجراکننده وجود ندارد، یک زبانِ موسیقاییِ خصوصی بر مبنای ژانرهای موسیقاییِ کلیشه‌ای. در حالی‌که پارامترهای این موسیقی برای‌مان آشکار است، اختلاف‌هایِ جزئی‌اش ــ به‌وسیله‌ی علامت‌گذاری‌ای که فقط و فقط برای ولفلی وجود دارد ــ بارِ معنایی دارند، اما هر گز معنیِ صریح ندارند. بدین‌ترتیب، این پارتیتورهای اکیداً گرافیکیِ سیستم‌های گشوده‌ای مبتنی برسنخ‌بندیِ شدیداً ساختارمندِ سبک‌ها هستند که امکان‌های اجراییِ شدیداً محدودشده را ایجاب می‌کنند؛ نوعی موسیقیِ فقیر[4]. آنچه برای ما، دلالت‌های نامتعیّن، شانسی، و مبتنی بر بداهه‌سازیِ پارتیتورهای او هستند، برای ولفلی دقیقا برعکس بودند: موسیقی او هرگز به‌راستی بداهه نبود، بلکه ex improvise (بدونِ آمادگی، فی‌البداهه) آفریده شده بود، زیرا کلِ سیستمِ کیهان‌شناختی‌اش، کلِ مجموعه آثارش، بنیانِ موسیقی‌اش بود. پارانویا هر گونه تصادف را در زندگی از بین می‌برد، و به‌وسیله‌ی تعیّنِ چندعاملیِ معنایِ یک و هر اُبژه و رخداد، امر تصادفی را به امرِ ذاتی استحاله می‌دهد. در واقع، برای ولفلی، تنها مکانِ بر جای مانده برای امر تصادفی، می‌توانست در سیستم‌های موسیقایی و ریاضیاتیِ ناکرانمند واقع شده باشد. با این‌حال، حتی در اینجا، کارکردِ افزودنِ سرانجام هر گونه تصادف را شامل می‌شود، هر ذره‌ی جدیدِ اطلاعات یا رخداد، به‌وسیله‌ی یک انباشتِ پارانوئیدِ پَراگذرنده، در سیستمِ کیهانیِ بسته ادغام می‌شود.

---

1 transcription

2 notation

3 scores

4 musique pauvre

با این‌حال، نقطه‌ای از تهی‌بودنِ کامل، تعیّن‌ناپذیریِ محض، سکوتِ مطلق در کارِ وی وجود دارد: بسیاری از نقاشی‌های او شاملِ حامل‌های موسیقاییِ خالی هستند، عاری از هر یادداشت یا تصویری. این حامل‌ها فضای تهی را با نشانه‌ی سکوت پُر می‌کنند. بدین‌قرار، آیا این حامل‌ها به آن مرگی دلالت دارند که بنا بود تِم اثرِ آخرش، یعنی مارشِ عزا، باشد؟ یا بنا بر آموزه‌ی کیج، آیا این صرفاً سکوتِ همه‌جاحاضری است که به منزله‌ی پیش‌شرط برای هر موسیقی عمل می‌کند؟ [شکل ۱۷]

با فرض‌گرفتنِ اینکه موسیقیِ وُلفلی (درست مثلِ هر عنصرِ زندگیِ روزمره‌اش) تحتِ سلطه‌ی ویژگی‌های اندیشه‌ی پارانوئیدش است، خطا خواهد بود اگر موسیقیِ وی را به‌عنوانِ بخشی از پیوستارِ سنتِ موسیقاییِ غربی در نظر آوریم. و با این‌حال، می‌تواند مفید باشد که همسویی‌هایی بین نوآوری‌های موسیقاییِ او و نوآوری‌های موسیقیِ مدرن را ذکر کنیم. هر چند، اغلبِ این نوآوری‌ها و آزمونگری‌ها بعد از کارِ ولفلی واقع شدند.

یک. آوازِ پرنده. اثرِ اُلیویه مِسیان[1] به ژرف‌ترین نحوی تحتِ تأثیرِ مطالعه‌ی او درباره‌ی آوازِ پرندگان بوده است. موسیقی مراسم عشای ربانی (۱۹۵۰)، یکی از ساخته‌های مهم‌اش، شاملِ موومان‌های ذیل می‌شود:

زبان‌های آتش، چیزهای مرئی و نامرئی، موهبت فرزانگی، پرندگان و سرچشمه‌ها، هوای روح

رخدادهای روزِ عیدِ پاک، پنتیکاست[2]؛ یعنی همان نزولِ روح‌القدُس، که در سخن‌گفتنِ غریب‌گفتارانه در زبان بروز می‌کند؛ در اینجا اشاره دارد به رابطه‌ی آوازِ پرنده، غریب‌گفتاری، و «هوای روح». همچنین توجه کنید به آثارش، پرنده‌ی سیاه (۱۹۵۲)، پرندگان غریب (۱۹۵۵)، فهرست پرندگان (۱۹۵۶–۱۹۵۸)، مرغِ خوش‌الحانِ باغ‌ها (۱۹۷۰).

دو. موسیقیِ قومی *[فولک]*. ساخته‌های موسیقاییِ بِلا بارتوک[3] و زولتان کُدالی[4] استنادهای فراوان به موسیقیِ فولکِ اروپای شرقی دارند، و آنها اغلب‌شان را آوانویسی و گردآوری کردند، مثلِ رقص‌های محلیِ رومانیایی و آوازهای محلیِ مجارِ بارتوک. تجلی‌های اولیه‌ی ادغامِ موسیقیِ فولک در موسیقی کلاسیک، چایکفسکی، [آنتونن] دُورژاک[5]، [پِرسی] گرینجر[6]، و [وینسنتِ] دی‌ایندی[7] را میانِ بسیاری موسیقدانانِ دیگر شامل می‌شود.

1 Olivier Messiaen
2 Pentecost
3 Béla Bartok
4 Zoltân Kodaly
5 [Antonin] Dvorák
6 [Percy] Grainger
7 [Vincent] D'Indy

سه. موسیقیِ شانسی و نامتعین. نوآورانی همچون جان کیج، کارل‌هاینس اشتوکهاوزن[1]، مورتون فِلدمن[2]، و لوچیانو بِریو[3] پیشگامِ و کاشفِ نقشِ پیشامد در ساخت و اجرای موسیقایی بودند. و یقیناً باید به عنصر بداهه‌ی موسیقیِ جَز هم توجه کنیم.

چهار. پارتیتورهای گرافیکی. بداهه‌سازیِ آوانگارد گاهاً به حدِ نهاییِ تعیّن‌ناپذیری می‌رسد آنجاکه اجراگر همان آهنگسازِ نهفته است؛ در اینجا، پارتیتور می‌تواند شاملِ اطلاعاتِ مطلقاً حداقلی باشد، که در درجاتِ مختلفِ ابهام یادداشت شده، می‌تواند به عنوان مجرای بداهه‌پردازی استفاده شود. این آزادی عمل، به آفرینشِ پارتیتورهای گرافیکی مجال می‌دهد که توأمان به عنوانِ پارتیتورهای موسیقایی و آثار هنریِ گرافیکی عمل می‌کنند؛ برای نمونه، پنج قطعه برای دیوید تودور (۱۹۵۹) اثر سیلوانو بوسکوتی[4]، و اثرِ دیگرش؛ شور از دیدِ ساد (۱۹۶۶)؛ آب‌موسیقی(۱۹۵۲) اثر جان کیج (ضمناً بعضی از اجراهای کیج نیز شاملِ آواهای پرنده می‌شوند)؛ و Kontakte (۱۹۵۸–۱۹۶۰) اثر کارل‌هاینس اشتوکهاوزن.

این آزمونگری‌های موسیقاییِ مدرن، و بسیاری تجربیاتِ دیگر، فرم‌های موسیقاییِ سنتی را در هم‌شکستند؛ تنها بر اساسِ همین درکِ گسترده از موسیقی است که می‌توان درکِ گذشته‌نِگر را آغاز کرد، و موسیقیِ خودِ ولفلی را ارج نهاد. اما در مقامِ یک نقطه‌ی مقابلِ ضروری، باید آنرا درونِ سرفصل‌های مطالعاتِ روانکاوانه و مطالعاتِ فرهنگیِ اسکیزوفرنی نیز در نظر آوریم، زیرا درونِ جانِ «شکافته» است که موسیقی‌ای همچون موسیقیِ وُلفلی می‌تواند رخ دهد.

همچنین همسویی‌های مشابهی را با شعرِ مدرنیستی می‌یابیم. متن‌های وُلفلی با شعرِسمفونی[5]، مانندِ آوازِ گهواره‌ای که در ادامه می‌آید [۶]، از هم جدا و پراکنده می‌شوند:

G'ganggali ging g'gang, g'gung g'ung!
Giigara-Lina Wiiy Rosina.
G'ganggali ging g'ang, g'gung g'gung!
Rittara-Gritta, d'Zittara witta.
G'ganggali ging g'gang, g'ung g'gung.
Giigaralina, siig'R a Fina.
G'ganggali ging g'gang, g'ung g'gung!
Fung z'Jung, chung d'Stung.

1 Karlheinz Stockhausen
2 Morton Feldman
3 Luciano Berio
4 Sylvano Bussotti
5 Tone Poem

بزرگترین اثرِ وُلفلی، مارشِ عزا، هم پرندگان و هم موسیقی را شامل می‌شود. این اثر یک سرود عزا و آوازِ عاشقانه درباره‌ی درد و رنج، امید و خرد است. هرگز نمی‌توان به معنای کاملِ مارشِ عزا پی برد، زیرا توسطِ ولفلی به‌تنهایی و فقط و تنها برای ولفلی آوازخوانی شده است، نوعی موسیقیِ اُتیستی. و با این‌حال، آیا دقیقاً در چنین آثاری نیست که اُتیسم همرساننده (ارتباط‌پذیرنده) می‌شود و آیا همین‌جا نیست که به نهان‌گاه‌های درونیِ یک جانِ دیگر می‌رسیم؟ آیا تنها در چنین مواردِ افراطی و شدیدی نیست که تازه می‌توانیم تصوّرِ ژرفاهای یک جانِ دیگر، و نیز جانِ خودمان را آغاز کنیم؟ به‌راستی، ما چطور آواز سر می‌دهیم؟ برای که؟ و علیه چه؟

ترجمه سدنا پرنی و پویا غلامی

یادداشت‌ها:

۱. Louis Wolfson, *Le Schizo et les langues* (Paris: Gallimard, 1970). All citations from this book will be followed by the page number in parenthesis. See Chantal Thomas, "The War Against the Mother Tongue," *A + T (Art & Text)* 37 (1990), pp. 63-65.

۲. Published in Paris in 1984 by Navarin Éditeur.

۳. برای مطالعه‌ی یک بررسیِ پُرجزئیات‌تر، نگاه کنید به ؛

Walter Morgenthaler, *Adolf Wölfli [L'Art Brut,* Fascicule 2; Paris, 1964]. Most of my information on Wölfli is indebted to this text. Other major sources of information are *Adolf Wölfli,* the catalogue of the Wölfli Foundation in Berne, edited by Elka Spoerri and Jürgen Glaesemer (Bern: Museum of Fine Arts, 1976); *The Other Side of the Moon: The World of Adolf Wölfli,* edited by Elsa Longhauser and Elka Spoerri. For a study of music and musication in the work of Artaud see Allen S. Weiss, "Psychopompomania," in Art Brut: Madness and Marginalia, reprinted in Weiss, The Aesthetics of Excess.

۴. Daniel Paul Schreber, *Memoirs of My Nervous Illness* [1903], trans. Ida Macalpine and Richard A. Hunter (London: Wm Dawson and Sons, 1955), p. 176.

۵. برای مطالعه‌ی شرحی مفصل درباره‌ی یکه‌گی‌ها و حدودِ نت‌نویسی‌های ولفلی، نگاه کنید به؛

Peter Streiff and Kjell Keller, "Adolf Wölfli, Composer," in the catalogue *Adolf Wölfli* (Bern: Adolf Wölfli Foundation at the Museum of Fine Arts of Berne, 1976). See also *Adolf Wölfli: Dessinateur-Compositeur,* eds. Geneviève Roulin, Elka Spoerri, Michel Thévoz (Lausanne: L'Age d'Homme, 1991).

۶. Cited in Elsbeth Pulver, "Signed: Adolf Wölfli, a Victim of Misfortune; Language Structure in Adolf Wölfli's Written Work," in Spoerri and Glaesemer, *Adolf Wölfli,* p. 78.

www.asabsanj.com