حسین میثمی

سه آهنگ‌ساز
یک بررسی تطبیقی

مقدمه:

بررسی و مقایسه‌ی سه آهنگساز مشهور و متفکر قرن بیستم یعنی «استراوینسکی»، «شوئنبرگ» و «شوستاکوویچ» موضوعی است که در این مقاله به آن پرداخته می‌شود.

کنکاش در آثار این خلاقان موسیقی علاوه بر نوآوری‌های آنها در عرصه‌های تکنیکال ما را به این باور می‌رساند که این سه تن نگاهی هستی شناسانه به جهان پیرامون خود و انسان داشته‌اند. این بررسی که بیشتر از نقطه نظر فلسفی به موضوع نگاه می‌کند بر آن است که انطباق نظریات فیلسوفانی چون هگل، شوپنهاور و مریدان آنها یعنی مارکس و نیچه ـ که از نقادان مدرنیته محسوب می‌شوند ـ را در آثار این آهنگسازان بازجوید. البته اگر از دیدگاه هرمنوتیکی نگاه کنیم این بررسی تنها یک تأویل از این آثار می‌باشد و می‌توان به تأویل‌های دیگری نیز دست یافت؛ اما مهم این است که در هر تأویل خطی از حقیقت وجود دارد و هر تأویلی می‌تواند بخشی از ذهن ما را نسبت به اثر روشن نماید.

استراوینسکی:

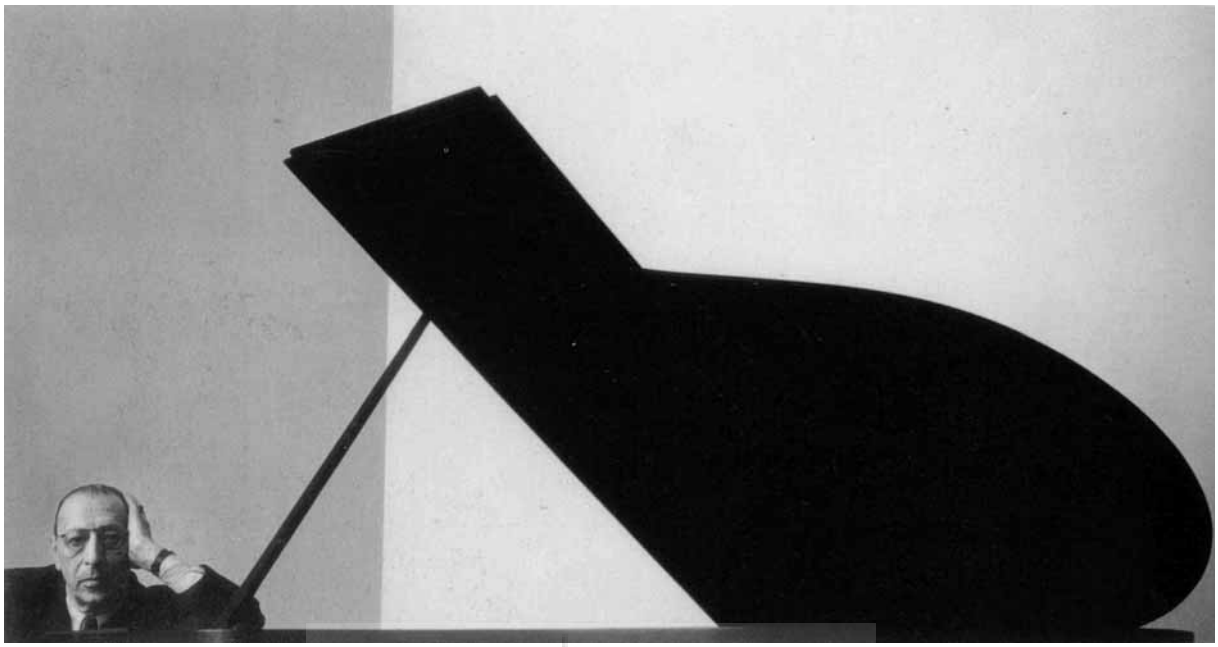
آثار استراوینسکی را از جهت سبک‌های موسیقی بیشتر نئوکلاسیک و از جهت اندیشه، وی را فرمالیست می‌خوانند. او برای نوشتن آثار خود از فرم‌های رایج دوره‌ی کلاسیک استفاده می‌کرد از این نظر که فرم تعیین‌کننده معنی می‌باشد و نه بیان که فرم خود را ایجاب می‌کند.

استراوینسکی از این جهت بیشتر تحت تأثیر شوپنهاور و هانسلیک قرارداشت زیرا اینان اعتقادی به بیان در اثر هنری نداشتند. کارتر هارمن گرایش استراوینسکی را به سبک نئوکلاسیک این گونه بیان می‌کند: «علی‌رغم مخالفت‌های بسیار، دنیای موسیقی سریعاً تحت تأثیر نوآوری‌های استراوینسکی قرار گرفت. اگر بخواهیم یک کلمه‌ی کلی که این پیشرفت را بیان کند، به کار ببریم، نئوکلاسیسم بسیار مناسب است. این امر مربوط می‌شود به مقاومت در مقابل علاقه‌ی رومانیتک‌ها به شعر و عقیده‌ی ایشان نسبت به این موسیقی که توصیف حالات درونی آهنگ‌ساز است.

برای اینکه عقاید فرمالیستی وی را نشان دهیم، برمی‌گردیم به یکی از نوشته‌های خود استراوینسکی که درباره‌ی آثار بتهوون است. وی می‌گوید: این ساز است که به وی الهام می‌بخشد و مسیر او را در موسیقی تعیین می‌کند... ولی آیا تمام آثار متعددی که فلاسفه، علمای اخلاق و حتی جامعه‌شناسان درباره‌ی بتهوون نوشته‌اند در واقع مربوط به موسیقی او می‌شود؟ چه اهمیت دارد که بناپارت جمهوری خواه باعث نشأت یافتن سمفونی سوم شده باشد؟ آیا ناپلئون؟! تنها خود این موسیقی اهمیت دارد... اهل قلم، تبیین آثار بتهوون را به انحصار خود درآورده‌اند. این انحصار را باید از چنگ آنان خارج کرد. این به آنها تعلق ندارد؛ بلکه از آن کسانی است که عادت دارند تا از موسیقی، فقط موسیقی بشنوند نه چیز دیگر... نقطه آغاز کار بتهوون در آثار پیانوی او، خود پیانوست و در سمفونی‌ها، اوورتورها و موسیقی مجلسی‌اش، گروه سازهایی است که نواخته می‌شود... فکر می‌کنم اشتباه نباشد اگر بگویم که آفریده‌های جاودانه‌ای که وی شهرت خود را مدیون آنهاست، نتیجه‌ی منطقی شیوه‌ی بهره‌برداری او از صوت سازها باشد(ضرورت هنر، ص ۸ ـ ۲۵۷).

ارنست فیشر در مقایسه‌ی عقاید استراوینسکی و شوپنهاور می‌نویسد: «استراوینسکی از ما می‌خواهد که درباره‌ی موسیقی بتهوون تنها با درنظر گرفتن شکل آن و کل تأثیر اصواتش به منزله‌ی صوت قضاوت کنیم. لکن مشابه همین است.

اگر ما اکنون، نظری به موسیقی صرفاً ناشی از ساز بیندازیم، هر سمفونی بتهوون در برابر ما آشفتگی بس عظیمی قرار می‌دهد که در عین حال کامل‌ترین نظم را در بنیاد خود داراست. تضادی بس حاد که لحظه‌ای بعد به زیباترین هماهنگی تبدیل می‌شود... در این سمفونی،



استراوینسکی

کلیه شورها و عواطف انسانی نیز متجلی می‌گردد. شادی، اندوه، عشق، نفرت، بیم، امید و غیره به درجات مختلف و بی‌شمار. با وجود این گویی همگی انتزاعی‌اند و عاری از هر گونه حالت اتصاف به حالتی خاص. این شکل محض آنهاست بدون مایه متحقق و مانند جهان تماماً روح و فاقد ماده... (ضرورت هنر، ص ۲۶۳). استراوینسکی از طرف دیگر تحت تأثیر کتاب هانسلیک به نام «در باب زیبایی‌های موسیقی» قرار داشت که در سال ۱۸۵۴ منتشر شده بود. هانسلیک در این کتاب معتقد بود که موسیقی در بنیاد خویش ناتوان از بیان و غرض و هدف است. (فصل نامه هنر، ص ۱۷۴، شماره ۷۲)

استراوینسکی: هنر، سنت و اسطوره

مراجعه به آثار استراوینسکی که مهم‌ترین آنها «باله پرستش بهار»، «پرنده آهنین»، «پتروشکا»، «آپولون موزارت»، «بوسه پری»، «آواز بلبل» و... ما را به این باور می‌رساند که اکثر دست مایه‌های استراوینسکی بر گرفته از موضوعات سنتی و اسطوره‌ای ملت روس می‌باشد. شاید علت آن این بوده که وی تحت تأثیر استاد خود کورساکوف بود.

به طور کلی دو گرایش در موسیقی روس دیده می‌شد. گرایشی که معتقد بود باید از تکنیک موسیقی اروپایی در جهت خدمت به موسیقی ملی روس بهره برد و دیگری آهنگ‌سازی به شیوه‌ی اروپایی بود. شیوه‌ی اول تحت سرپرستی گلینکا و بعد گروه پنج نفری یعنی کورساکوف، موسورگسکی، سزارکویی، بالاکیرف و برودین بود. شیوه‌ی اول و آهنگ‌سازی به سبک اروپایی. نمایندگان این دو شیوه بعدها شوستاکوویچ ادامه دهنده‌ی راه شیوه‌ی اول و پروکوفیف ادامه دهنده‌ی راه شیوه‌ی دوم بود. استراوینسکی از طرف دیگر همان طور که ذکر شد تحت تأثیر جریانی که در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم درباره‌ی ناتوانی موسیقی در بیان مطرح شده بود، قرار گرفت و از طرف دیگر تأثیر واگنر را نیز بر او می‌توان مشاهده کرد. به نظر من ریشه این تأثر را باید در فلسفه‌ی شوپنهاور جست‌وجو کرد.

شوپنهاور به نومن کانتی اعتقاد داشت ولیکن معتقد بود که ما از راهی غیرعقلانی یعنی شهودی می‌توانیم به این نومن دست پیدا کرده و آن را مشاهده کنیم. این جریان برخلاف حرف کانت معتقد بود ما اساساً به نومن دست پیدا نخواهیم کرد و گسستی بین نومن و فنومن قایل بود؛ اما این نومن برای شوپنهاور همان مفهوم «خواست» یا «اراده» را داشت. به نظر شوپنهاور اراده سرچشمه تمام انگیزه‌ها، کردارها و افکارمان می‌باشد. (البته این اراده را با اراده‌ای که از جنبه‌ی عقلانی برخوردار است، نباید اشتباه گرفت). شوپنهاور معتقد بود که در بین هنرها تنها موسیقی است که می‌تواند به این نومن دست پیدا کند زیرا موسیقی فاقد اتصاف به بیان خاص عینی است و تنها بیانگر حالت کلی و عام می‌باشد و به همین خاطر با ذات یا قانون اصلی هستی ارتباط مستقیم دارد. وقتی ما به موسیقی گوش فرا می‌دهیم از عامل فنومن‌ها جدا شده و به عالم بی‌تعین، اثیری یا خلسه‌واری وارد می‌شویم که در آن می‌توان ذات جهان یا نومن یا همان اراده را مشاهده کرد. وی معتقد بود که تراژدی هم تا حدود زیادی از این قدرت موسیقی برخوردار است.

آشنایی واگنر با عقاید شوپنهاور موجب این شد که وی به جنبه‌های عمیق موسیقی و درام پی ببرد و به تراژدی یونان باستان علاقه‌مند شود و سعی کند آثار بزرگی براساس این عقاید بیافریند. نیچه که مرید و نقاد اندیشه‌های شوپنهاور بود با اتکا به آموزش آکادمیک خود، یعنی آشنایی با فرهنگ و ادبیات یونان باستان به نقادی عمیق‌تری از اندیشه‌های شوپنهاور در باب موسیقی و تراژدی یونان باستان دست زد. وی به این نتیجه رسید که در فرهنگ یونان باستان دو عنصر وجود داشته است. آلبر کامو در این باره می‌نویسد:

به نظر نیچه دو نوع بلوغ در رهروان این روش (یونانی‌ها) وجود داشت: ابتدا خود را در هرج و مرج و موج و آشفتگی غرق نموده دیونوسیسم و

بلافاصله برای انداختن اولی، خود را به سمت دنیای رویایی و شفاف (آپولونیسم) سوق داده و رها می‌کردند (سال شیدا ص ۱۸۷).

او در ادامه می‌نویسد: موسیقی هنری است که احساسات را به ما منتقل می‌کند. این مشخصه و تأثیرگذاری آن در مراسم دیونوسوس یونانیان حس آنها را رشد می‌داد و رقص، حالت‌های اولیه را بیرون می‌ریخت. نتیجه این که رقص و موسیقی وسیله‌ای بود برای از خود بی‌خود شدن و فراموش کردن خود. (سال شیدا، ص ۱۸۸).

نیچه معتقد بود که ما بعد از سقراط به جنبه‌ی آپولونیسم آن توجه کرده و اصل دیونوسوسی را فراموش کرده‌ایم؛ در صورتی که اصالت با جنبه دیونوسوسی است. وی می‌گفت که ما باید در قرن نوزدهم رجعتی دوباره به این دیونوسوس کنیم و این دیونوسوس، آپولونیسم خود را می‌آفریند. هدف آن هم فراموشی رنج می‌باشد و برای این ادعا ضرب‌المثل یونان باستان را ذکر می‌کرد که گفته بودند: «زیبایی از رنج زاده می‌شود.» رنج از امیال اراده بر بشر عارض می‌شود و هنر یا دنیای زیبای آن است که می‌تواند انسان را از این رنج دور کند و این باید در قرن نوزدهم دوباره به وقوع پیوندد. همان طور که واگنر به اسطوره‌های آلمانی رجعت کرد و در آثار خود به کار گرفت و موسیقی خود را برای اپرا می‌نوشت تا از این جهت به تراژدی یونان باستان نزدیک شود.

استراوینسکی با توسل به آیین و رسوم و اسطوره‌های روس به نوشتن موسیقی برای باله اقدام کرد. استراوینسکی با الهام از ریتم‌های نامنظم هندی توانست موسیقی رقص بدوی و آیینی را که جنبه‌ی خلسه‌آوری داشت در آثار بالت خود خلق کند. بهترین اثر وی باله پرستش بهار است که به خوبی گویای این مباحث می‌باشد. گیدو پانن درباره‌ی این باله می‌نویسد: استراوینکسی یک انسان وحشی است که در مکتب هنر مطلق درس خوانده و پرستش بهار، ندای طبع وحشیانه اوست... (تفسیر موسیقی تا سعدی حسنی، ص ۴۸۶) آلبر کامو که خود را طرفدار زیبایی شناسی نیچه می‌دانست، درباره‌ی استراوینسکی چنین می‌گوید: «... از آنجایی که پایه‌ی آثار استراوینسکی به فرهنگ بومی و تراژدی تعلق دارد، هیمن امر باعث نزدیکی او به ما می‌شود...» (سال شیدا، ص ۱۹۶).

شوئنبرگ:

سبک موسیقی شوئنبرگ را در موسیقی سریالیسم می‌دانند. وی از نظر اندیشه یک اکسپرسونیست بود. اکسپرسیونیست‌ها بر خلاف امپرسیونیست‌ها که به فرم اهمیت می‌دادند به بیان اعتقاد داشتند. امپرسیونیست‌ها یا فرمالیست‌ها در موسیقی به عالم بیرون یا ابژه و اکسپرسیونیست‌ها یا بیانگراها به عالم درون یعنی سوژه معتقد بودند. شوئنبرگ تحت تأثیر کاندینسکی بنیان‌گذار سبک اکسپرسیونیست انتزاعی در نقاشی شد. وی همانند کاندینسکی به سمت سوبژکتیو رفت. در نظر کاندینسکی نقاشی مسیری را طی می‌کرد که هر گونه شی را به غیرمادی تبدیل می‌نمود. این میل فی‌نفسه در موسیقی وجود داشت. اما اصوات موسیقی در یک اشل یا گام مانند رنگ‌های نقاشی نسبت به هم، نقش یا کارکردی را ایفا می‌کردند. ما به موسیقی‌ای که نقش کارکردی اصوات را قبول داشت، تونال می‌گوییم. همان‌طور که کاندینسکی سعی کرد این فونکسیون را در نقاشی از بین ببرد، شوئنبرگ هم در تلاش برآمد که نقش کارکرد اصوات را خنثی نماید، یعنی اصوات را نسبت به هم از قدرتی برابر برخوردار نماید. به همین خاطر سبک موسیقی وی را سریالیسم می‌نامند. در این روش ۸ نت اصلی به دوازده و نیم پرده تقسیم می‌شود و در یک دور ملودیک هر نیم پرده یک بار، مجاز است که به کار رود، اما مانند گذشته می‌تواند ارزش زمانی متفاوتی نسبت به هم داشته باشد. شوئنبرگ نام این نوع موسیقی را آتونال نامید. میزان اهمیت نت‌ها نسبت به هم از بین رفت و ما مرکزیتی چندان در روی یک نت دیگر نمی‌بینیم. نتیجه‌ی حاصله از این نوع موسیقی، فضایی کاملاً نامطبوع بود و اضطراب یا ترس را می‌رساند و مانند موسیقی تونال با پایان خوش تمام نمی‌شد. گویی موسیقی در هوا باقی می‌ماند و تمام نمی‌شود. شوئنبرگ برای رسیدن به بیان دلخواه، مجبور شد کل شکل‌های سنتی را بشکند و طرحی جدید ابداع نماید. در واقع به خاطر بیان جدید، دست به این کار زد (البته منظور من از بیان، بیان هنری می‌باشد که با بیان مفهومی یا فلسفی متفاوت است که در بحث شوستاکوویچ آن را بیشتر توضیح خواهم داد.)

آدورنو و آثارشوئنبرگ:

آدورنو با اتکا به اندیشه‌های هگلی و مارکسی خود به برداشتی اکسپرسیونیستی در هنر می‌رسد. وی با همین تمایلات به سراغ آثار

شوئنبرگ

شوئنبرگ می‌رود و شروع به نقد و تفسیر آن می‌کند. قبل از توضیح نظریات آدورنو لازم است درباره‌ی اندیشه‌ی هگل در باب هنر کمی توضیح دهم.

هگل هنر را بازتاب روح و امری ذهنی می‌داند که می‌تواند روح مطلق را در اثر انعکاس دهد و روح مطلقه می‌تواند خود را در این اثر بازیابد. اثر هنری، محصول ذهن هنرمند است. در این انعکاس دو وجه دیده می‌شود یکی احساس شخص نسبت به موضوع و دیگری عمق مفهوم و اهیمت آن. در واقع هگل انعکاس هنری را نوعی بیان تلقی می‌کند (همان‌طور که گفتم منظور بیان هنری است.) آدورنو با این پیش فرض‌ها که تنها به جای روح مطلق امر واقع مارکس را جایگزین آن کرده بود، به نقد آثار شوئنبرگ پرداخت. چیزی که آدورنو در این موسیقی پیدا کرد، این بود که موسیقی بیانگر حس از خود بیگانگی انسان در مدرنیسم است. یعنی انسان‌ها نسبت به هم آن فونکسیون سابق را ندارند و از هم بیگانه شده‌اند. همان اتفاقی که در رنگ‌های کاندینسکی و اصوات شوئنبرگ اتفاق افتاده بود. این از خود بیگانگی به وجود آورنده‌ی اضطراب، ترس و بی‌هویتی انسان در دنیای مدرن می‌باشد و از آن جایی که آدورنو به رئالیسم در موسیقی اعتقادی نداشت معتقد بود که موسیقی نمی‌تواند چیزی بر واقعیت اضافه نماید و تنها نقش انعکاس واقعیت را برعهده دارد. بنابراین اثر موسیقی نمی‌تواند با فرجامی خوش به پایان رسد زیرا این فرجام خوش مرحله‌ای بالاتر از انعکاس واقعیت و به نوعی دور شدن از واقعیت است.

جنبه‌ی دیگری که آدورنو بر آن تأکید داشت پراکسیس در هنر می‌باشد. وی معتقد بود که پراکسیس موسیقایی یعنی نقش شنونده در ساختن شکل موسیقایی از راه پیش‌بینی آینده‌ی قطعه و این پراکسیس روی نمی‌دهد جز با انقلابی در عرصه‌ی فرم‌های رایج موسیقی. جانت ولف در این باره چنین می‌نویسد: آدورنو، مارکوزه و برشت با وجود برخی از اختلافات مهمی که با هم دارند در این دیدگاه مشترکند که توان بنیادگرایانه‌ی هنرها در نوآوری و در شکل هنری نهفته است. (ص ۵۸ تولید اجتماعی هنر).

آدورنو موسیقی را به ابژکیتو و سوبژکتیو تقسیم می‌کرد. منظور وی از این دو واژه در واقع همان جنبه‌ی پراکسیس و شخصی کار بود. او موسیقی را که پراکسیس و شخصی باشد، سوبژکیتو می‌دانست. وی هنر توده‌ای و هنر جدی را که به سنت تبدیل شده بود، فاقد جنبه‌ی پراکسیس می‌دانست و هنر کلاسیک را از این جهت که شخصی نبود مورد حمله قرار می‌داد، زیرا در هنر کلاسیک به قاعده‌های کلی آهنگ می‌سازند. در صورتی که آدورنو معتقد بود که آهنگ‌سازان باید براساس قاعده‌های شخصی، آهنگ بسازند، زیرا در قاعده‌های شخصی پراکسیس نمود پیدا می‌کرد. وی از این جهت استراوینسکی را که نئوکلاسیک بود، ارتجاعی و موسیقی او را ابژکتیو معرفی می‌نمود.

شوستاکوویچ:

شوستاکوویچ در آثار خود به فرم‌های گذشته پایبند بود. اما خود را

شوستاکویچ

موسیقی دان رئالیسم می‌دانست. موسیقی او از نظر لحن پرخاشگر، از نظر حالت دراماتیک و قهرمانی و از نظر سیر تحول در زمان ناآرام و پرتحرک است. آثار سازی یا غیرآوازی شوستاکوویچ از نظر محتوا بیشتر به سوی موسیقی توصیفی گرایش دارد تا موسیقی خالص. وی همانند استراوینسکی در اجزای موسیقی تحول ایجاد نمود ولیکن فرم جدیدی در موسیقی به وجود نیاورد. برای درک نظریات شوستاکوویچ می‌توان به عقاید لوکاچ ارجاع داد. لوکاچ مانند آدورنو پیش فرض‌های هگل را قبول داشت و مانند آدورنو برداشتی مارکسیستی از هگل داشت. پاول‌شر در این باره می‌نویسد: لوکاچ با استناد به هگل، تمایز ذاتی بین عین و ذهن را در حوزه‌ی هنر به شدت رد می‌کند. هنر به عنوان نوعی این جهانی ابژه و سوبژه (عینی و ذهنی) سیر خودآگاهی فردی و جمعی نوع بشر را رقم می‌زند و آفریده‌ی خیال هنرمند ضرورتاً خود آیین و معطوف به نفسیات نمی‌باشد بلکه تجسم یک کل سامان یافته‌ای است که ریشه در اعماق تجربه‌ی بشری دارد. به این معنا همه‌ی هنرها از جمله موسیقی، جلوه و انعکاس عالم واقع است، نه احساس و انگیزش عواطف محض (فصل‌نامه هنر ص ۱۷۴ شماره ۲۷)

هگل می‌گوید: آنچه واقعی است، عقلانیست و آنچه عقلانیست واقعی است.

در واقع با این تعریف وی به تمایز ذاتی بین عین و ذهن قائل نبود و معتقد بود که این وحدت عین و ذهن در هنر در بالاترین سطح قرار دارد و اثر هنری را تجسمی از تجربه‌ی بشری می‌دانست که بازتابی از عالم واقع است. این بازتاب کمتر از احساس و انگیزش عواطف محض، مایه می‌گیرد. لوکاچ با این درک از هگل به برداشتی یکسر متفاوت از آدورنو رسید.

اندیشه‌های رئالیستی شوستاکوویچ و لوکاچ:

لوکاچ معتقد بود هنر رسالتی رئالیستی دارد. برخلاف آدورنو که به رسالت اکسپرسیونیستی اعتقاد داشت، لوکاچ بر تأثیر متقابل دیالکتیکی بین ویژگی صراحت و روشنی معین و صراحت نامعین در موسیقی به سرآغاز تعریفی از رئالیسم در موسیقی می‌رسد که مطابق آن موضوع و ماده‌ی موسیقی، حرکت و جنبشی از درون است. اگر ما برای مثال این صراحت و روشنی معین را بیان مفهومی یا منطقی تلقی کنیم و صراحت نامعین را بیان هنری که نسبی و تأویل‌پذیر است ـ البته به زعم هگل ـ به نوعی گفت‌وگو بین این دو حوزه می‌رسیم. با تبیین لوکاچ، اگر چه این دو حوزه از یک سنخ نمی‌باشد ولیکن وی احتمال گفت‌وگو را می‌بیند. این دیالوگ درست است. این دیالوگ سرانجام به سنتزی نائل خواهد شد. لوکاچ اسم این دیالوگ را انعکاس مضاعف گذاشته است.

بنابراین در اینجا ما تنها به بازتاب یک جانبه نمی‌رسیم یعنی سوژه تحت تأثیر ابژه قرار می‌گیرد. این تأثیر موسیقی بیشتر در حوزه‌ی روان‌شناسی است یعنی احساسات انسانی، نه تجسم یا امر عینی. این احساسات شامل خشم، اندوه، نفرت، شادی، تنهایی و... می‌باشد. مفاهیمی که ابژه‌های عینی ندارد بلکه مفهومی روان‌شناسانه می‌باشد. ما در اینجا مثلاً با روابط پدیده‌ها و تأثیر عاطفی آنها سرو کار داریم . مثلاً شخصی با از دست دادن عزیزی اندوهگین می‌گردد این تجربه‌ی اندوه، از طریق اصوات موسیقی تکرار می‌شود یعنی با قرار دادن شکلی منظم از اصوات، دوباره همان احساس را که انسان از جریان نامبرده در ذهن داشت، به دست می‌آورد. اما اگر ما از آن تجربه‌ی عینی خبری نداشته باشیم یعنی مستقیم به طرف آن آهنگ موسیقی برویم دقیقاً نمی‌توانیم بفهمیم این نوع چه نوع اندوهی است و هر کس تأویلی از این اندوه به دست می‌دهد یعنی همان صراحت نامعین. لوکاچ معتقد است که صراحت نامعین دوباره بر عالم واقع تأثیر می‌گذارد یعنی مثلاً فلان سمفونی، بر روابط و اذهان انسان‌ها تأثیر می‌گذارد. این بار انسان‌ها در مواجهه با همان موضوعات با درکی دیگر برخورد می‌کنند. پس لوکاچ امکان دیالوگ را در این دو حوزه می‌بیند و به تأثیر این دو بر هم اعتقاد دارد. اما آدورنو معتقد است تا زمانی که هر امر مبهم نتواند به وضوح برسد امکان مبادله و تأثر برقرار نمی‌شود و لازمه‌ی تأثر را در سنخیت می‌داند و ایرادات زیادی بر نظریه‌ای انعکاس مضاعف وارد می‌نماید.

به هر حال مشابهت زیادی در اندیشه‌های رئالیستی شوستاکوویچ و نظریات لوکاچ می‌بینیم. در آثار شوستاکوویچ به خصوص سمفونی لنین‌گراد ، ابتدا ما با یک فضای صوتی مواجه می‌گردیم و بعد از تمی از بستر این فضا بیرون می‌آید. این تم، کم‌کم از صدایی کم حجم به صدایی پرحجم و قوی می‌رسد و در واقع آنتی تز، برای تز واقع می‌شود. سرانجام ما از جدال این دو، یعنی تز و آنتی‌تز به فضای جدید سنتز در موسیقی، نایل می‌شویم.

شوستاکوویچ معتقد است که این امر بر انسان‌ها تأثیر می‌گذارد و موجب شور و هیجان آنها می‌گردد و آنان را به رسیدن دنیای آرمانی امیدوارتر می‌نماید. شوستاکوویچ به طرح مشکلات نمی‌پردازد بلکه به از بین بردن مشکلات نیز امیدوار است.

نتیجه:

از بررسی خصوصیات و علایق این سه آهنگ‌ساز و تأویل‌های فلسفی از آثار این سه تن می‌توان نتیجه گرفت که موسیقی استراوینسکی وشوستاکوویچ ابژکتیو و موسیقی شوئنبرگ سوبژکتیو می‌باشد. شوئنبرگ به موسیقی شخصی اعتقاد داشت و این نوع تفکر به کثرت‌گرایی در سبک‌های موسیقی منجر شد، اما استراوینسکی و شوستاکوویچ به فرم‌های جهان شمول‌تر معتقد بودند. شوستاکوویچ به بیان هنری از جنبه‌های عالم واقع، و شوئنبرگ به بیان هنری عالم درونی و استراوینسکی نیز به بیان هنر فرمالیستی اعتقاد داشت. شوستاکوویچ و استراوینسکی در جزئیات فرم‌های موسیقی گذشته تحول ایجاد کردند اما شوئنبرگ مبتکر فرم جدیدی در موسیقی گردید. آثار شوئنبرگ و شوستاکوویچ بیشتر با تحلیل فلسفی هگل و استراوینسکی بیشتر با اندیشه‌های فلسفی شوپنهاور هماهنگی دارد. نگاه استراوینسکی به گذشته، نگاه شوئنبرگ به حال و نگاه شوستاکوویچ به آینده می‌باشد.

منابع:

۱ـ فیشر، ارنست. ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی، تهران توس، چاپ سوم. ۱۳۶۹.

۲ـ ولف، جانت. تولید اجتماعی هنر، ترجمه‌ی دکتر فواد روحانی، تهران: زریاب، چاپ اول، ۱۳۷۵.

۳ـ شوپنهاور، آرتو. هنر و زیباشناسی، ترجمه‌ی دکتر فؤاد روحانی، تهران: زریاب، چاپ اول ۱۳۷۵

۴ـ هارمن، کارتر. داستان هنر و موسیقی، ترجمه فرهاد مؤمنی، تهران: بهجت، چاپ اول ۱۳۶۷

۵ـ رابرتسون، آلک واستیونس. دنیس. تاریخ جامع موسیقی، ترجمه بهزادباشی، تهران: آگاه، چاپ اول، ۱۳۷۹

۶ـ مگی، بریان. فلاسفه‌های بزرگ، ترجمه‌ی عزت‌الله فولادوند، تهران: خوارزمی، چاپ اول، ۱۳۶۹

۷ـ لطفی، محمدرضا. کتاب سال شیدا، تهران: مرکز فرهنگی و هنری شیدا، چاپ دوم ۱۳۷۹

۸ـ مجموعه مقالات. فصل‌نامه هنر، شماره ۱۷

۹ـ ـــــ . دیمتری شوستاکوویچ آهنگساز مردم، ترجمه‌ی احمدرضا جهرمی، تهران: پیمان، چاپ اول ۱۳۶۰

۱۰ـ ـــــ . مفاهیم هنر، ترجمه‌ی محمدتقی برومند، تهران: شبگیر، چاپ اول، تهران: مرکز، چاپ اول ۱۳۷۴

۱۱ـ احمدی، بابک. حقیقت و زیبایی، تهران: مرکز، چاپ اول ۱۳۷۴

۱۲ـ حسنی، سعدی. تفسیر موسیقی، تهران: صفی علیشاه، چاپ دوم ۱۳۶۸