



یادها
ضمیمه

دیمتری شوستاکوویچ

وجدان موسیقایی انقلاب روسیه

الن وودز

ترجمه شیرین میرزانژاد

تئاتر
امروز

دیمیتری شوستاکوویچ وجدان موسیقایی انقلاب روسیه

الن وودز

ترجمه شیرین میرزائزاد

از فصلنامه «تئاتر امروز»
گروه تئاتر اگزیت
سال اول، شماره ۴، بهار ۱۴۰۱





مقدمه:

شوستاکوویچ در روز ۲۵ سپتامبر ۱۹۰۶ در سنت پترزبورگ به دنیا آمد و در روز ۹ اوت ۱۹۷۵ در مسکو درگذشت. بنابراین زندگی او انقلاب اکتبر، جنگ داخلی و دو جنگ جهانی را در بر می‌گیرد، و همچنین دهشت‌های استالینسم که مسیر زندگی او را به کلی تغییر داد، همچنان که سرنوشت سرزمین اکتبر را تغییر داد و رویاها و آرزوهایی را که با انقلاب بلشویکی برانگیخته شده بود زیر پا له کرد. چنین رویدادهای عظیمی موسیقی‌ای در مقیاسی همانند را می‌طلبد، که در سمفونی‌های قدرتمند شوستاکوویچ طنین درخوری یافتند.

هنرمندان نمی‌توانند از زندگی جدا بمانند، حتی اگر چنین بخواهند. شوستاکوویچ یقیناً چنین نمی‌خواست. در پس ظاهر بیرونی فردی خجالتی و گوشه‌گیر که از پشت عینکش پلک می‌زد، شخصیتی بسیار شجاع و منعطف بود - مردی که مصمم بود کاری کند تا به هر قیمتی که شده صدایش شنیده شود و در این راه خطرات بزرگی کرد.

علیرغم تمام تلاش‌ها برای کوچک شمردن این آهنگساز بزرگ، و تحریف باورها و اهداف واقعی‌اش به دلایل گوناگون، تاریخ اعتبار او را به عنوان یکی از بزرگ‌ترین آهنگسازان قرن بیستم - اگر بزرگ‌ترین نباشد - ثابت خواهد کرد، به عنوان شخصیتی قهرمان و تراژیک که برای آیندگان تاثیرگذارترین دستاورد حقیقی تاریخ دورانی را که در آن زندگی، خلق و مبارزه می‌کرد به جای گذاشت.

شوستاکوویچ فرزند انقلاب بود و بدون آن هرگز به آنچه دست یافت، نمی‌رسید. در طول زندگی‌اش علیرغم تمام تلاش‌های مفسران مرتجع و بدخواه، به آرمان‌های سوسیالیسم و اکتبر وفادار ماند. اما از استالین و بوروکراسی بیزار بود. این برایش به بهای گزافی تمام شد. در نتیجه‌ی موضع اصولی‌اش، زندگی سختی داشت، پر از تراژدی، هم تراژدی خودش و هم تراژدی‌های بسیار بزرگ‌تری که مردمش از آن رنج بردند، مردم شوروی.

تمام رنج‌های وطن او در موسیقی‌اش بیان شده است. بنابراین در مواردی موسیقی «دشوار»ی به نظر می‌رسد. این خصوصاً درباره‌ی سه سمفونی آخرش صدق می‌کند که در پایان زندگی‌اش نوشته شد، وقتی که شوستاکوویچ از اندیشه‌ی مرگ تلخ‌کام بود و هر چه بیشتر غرق آن می‌شد. با این حال موسیقی او هرگز بدبینانه نبود، بلکه تراژیک و عمیقاً انسانی بود.

منشاء مقاله‌ی حاضر یادداشت‌هایی است که چند سال پیش نوشتم تا در یک طرح کلی معنای سمفونی‌های شوستاکوویچ را آن‌گونه که می‌بینم برای دوستم میگل فرناندز توضیح بدهم، مبارز کهنه‌کار جنبش کارگران اسپانیا در مبارزه با دیکتاتوری فرانکو، و نیز شاعری با استعداد و دوست‌دار موسیقی کلاسیک.

نگرانم که در این نوشته عدالت را درباره‌ی نبوغ شوستاکوویچ آهنگساز رعایت نکرده باشم و فقط خیلی سطحی به جنبه‌های معینی از شوستاکوویچ انسان پرداخته باشم. به عنوان یک مارکسیست عمدتاً به رویدادهای زندگی او تا جایی علاقمندم که بر روی سیاست و رابطه‌ی پیچیده‌ی میان این

آهنگساز و سرنوشت تراژیک انقلاب اکتبر تاثیر دارند. من به زندگی شخصی او جز جایی که به عنوان یک فاکتور وارد معادلات پیچیده و متناقض می‌شود علاقمند نیستم.

من تنها اشاره‌ای گذرا دارم به جنجال مربوط به «توبیوگرافی» شوستاکوویچ به قلم شاگرد سابقش سالومون وولکف که در دهه‌ی ۱۹۷۰ در آمریکا تحت نام «گواهی» پدیدار شد. این کتاب برای هر کسی که می‌خواهد شوستاکوویچ و رویدادهای هولناک شوروی تحت حکومت استالین را درک کند بسیار جالب است. با این حال از آنجا که موضوع این کتاب خود دیگر زنده نیست تا اصالت آن را تایید کند، هرگز به یقین نخواهیم دانست.

نظر خود من بر اساس مطالعه‌ی دقیق کتاب و منابع دیگر مرا به سوی این نتیجه سوق می‌دهد که شوستاکوویچ بخش‌های بزرگی از کتاب را به وولکف دیکته کرد، اما وولکف بر آن افزوده و نظرات این آهنگساز را بر طبق دیدگاه خودش تفسیر کرده است که لزوماً با دیدگاه شوستاکوویچ منطبق نیست. در اینجا دو مشکل جدی وجود دارد. یکی این است که شوستاکوویچ کسی نبود که به راحتی با مردم ارتباط برقرار کند. علاوه بر شخصیت خجالتی و گوشه‌گیر خود، ضربات سنگینی که در تمام عمرش بر سرش بارید و وجودش را تهدید می‌کرد به او آموخت که کم حرف و محتاط باشد. این دلیل اظهارات معماگونه‌ی معمولش را درباره‌ی آثارش توضیح می‌دهد. وقتی که از او پرسیده می‌شد که معنایشان چیست، شانه‌هایش را بالا می‌انداخت و به اشکال مختلف می‌گفت: «شما حدس بزنید.»

مشکل جدی‌تر دیگر این است که خصوصاً در دوران حاضر کارزار سبانه‌ای برای بی‌اعتبار کردن آرمان‌های سوسیالیسم و «اثبات» اینکه انقلاب روسیه انحرافی عظیم و اشتباهی تاریخی بود که هیچ دستاوردی نداشت در جریان است. این به کلی غلط است. در مقابل تمام وحشت‌های استالینیسم، انقلاب اکتبر در عمل برتری اقتصاد برنامه‌ریزی شده‌ی ملی را ثابت کرد. ثابت کرد که ممکن است اقتصاد یک کشور پهناور را بدون مالکان، بانکداران و سرمایه‌داران خصوصی اداره کرد. به گفته‌ی لئون تروتسکی، برتری سوسیالیسم را ثابت کرد، نه به زبان «سرمایه»ی مارکس، بلکه به زبان سیمان، آهن، فولاد، ذغال سنگ و برق.

شوروی در علم، هنر و فرهنگ هم گام‌های بلند قابل توجهی برداشت. درست است که در پایان آسیبی جدی از سوی بوروکراسی فاسد و ضدانقلاب به فرهنگ وارد شد، و اینکه بوروکراسی حریص اقتصاد برنامه‌ریزی شده‌ی ملی را تضعیف و نابود کرد و سرزمین اکتبر را در مسیر بازگشت به سرمایه‌داری رهنمون شد. امروزه رهبران سابق حزب کمونیست شوروی که سابقاً درباره‌ی «سوسیالیسم» و «کمونیسم» صحبت می‌کردند، اقتصاد بازار را تمجید می‌کنند. و برایش دلیل هم دارند، چون کشور را غارت کرده و خود را تبدیل به مالکان قطب‌های انحصار خصوصی عظیم کرده‌اند. امروز بخش عمده‌ی کاتبان حرفه‌ای که دیروز در مقابل استالین و برژنف تملق می‌گفتند و به شوستاکوویچ بابت مخالفتش با رژیم استالینی حمله می‌کردند، به گروه ضدانقلاب سرمایه‌داری پیوسته‌اند. و در غرب حمله‌ی بی‌سابقه‌ی ایدئولوژیک علیه سوسیالیسم و انقلاب اکتبر با صدای بلند بی‌ارزشی فرهنگ شوروی را مدعی می‌شود، همچنان که ادعا می‌کنند شوروی هرگز به چیزی ارزشمند در عرصه‌ی اقتصاد، علم و تکنولوژی دست نیافته است. کتاب وولکف گرچه اطلاعات بسیار ارزشمندی را در بر دارد، مرتکب اشتباهی بسیار بزرگ می‌شود که به شوستاکوویچ (دست‌کم به طور ضمنی) ظاهری ضدشوروی و ضدکمونیست می‌بخشد. این یعنی رد کردن استالینیسم از سوی او را با

رد کردن سوسیالیسم و انقلاب اکتبر به طور کلی اشتباه می‌گیرد. این نادرست است. شوستاکوویچ به خوبی از توان بالقوه‌ی فرهنگی عظیم انقلاب اکتبر که با تمام وجود در کنار تمام بهترین روشنفکران نسل خود از آن حمایت می‌کرد آگاه بود.

بدتر از آن موضع منتقدان کتاب وولکف است که شوستاکوویچ را به عنوان دست‌نشانده‌ی دستگاه استالینی، یک اپورتونیست بزدل و کمی بهتر از مامور ک.گ.ب می‌نگرند. این خانم‌ها و آقایان هرگز نمی‌توانند بپذیرند که اتحاد جماهیر شوروی آهنگسازان، نویسندگان و دانشمندان بزرگی ساخت. برای این روسپیان فکری بورژوازی، اتحاد جماهیر شوروی هرگز چیزی ارزشمند در هنر و فرهنگ تولید نکرد، همچنان که هیچ دستاورد اقتصادی‌ای نداشته است.

آنچه را که نمی‌توانند توضیح بدهند این است که چگونه یک ملت که در سال ۱۹۱۷ از امروز پاکستان عقب‌مانده‌تر بود توانست خود را به سرعت تبدیل به دومین ملت قدرتمند جهان بر روی زمین تبدیل کند، و چگونه اتحاد جماهیر شوروی توانست تقریباً دست‌تنها در شکست دادن آلمان هیتلر با تمام منابع اروپایی پشت سرش موفق شود، و چگونه پس از جنگ بدون بهره‌مندی از کمک طرح مارشال [طرح کمک آمریکا به کشورهای اروپایی پس از جنگ] در بازسازی کشوری که ۲۷ میلیون نفر را از دست داده بود-بیش از مجموع تمام کشورهای دیگر-، موفق شد.

و امروز این ستایش‌گران سرمایه‌داری درباره‌ی روسیه چه دارند که بگویند؟ بازگرداندن سرمایه‌داری هیچ سودی نصیب مردم اتحاد شوروی سابق نکرده است. همچنان که تروتسکی پیش‌بینی کرده بود، بازگشت سرمایه‌داری در اتحاد شوروی زوالی بی‌سابقه را در نیروهای مولد و فرهنگ موجب شده است. اثرات آن در تمام حوزه‌های علم، هنر، موسیقی و هنر فاجعه‌بار بوده است.

وقت آن است که این تلاش را در راستای مصادره‌ی شوستاکوویچ برای اردوگاه سرمایه‌داری ضدانقلاب متوقف کنیم. مقاله‌ی حاضر تلاش می‌کند تا تعادل را دوباره برقرار سازد، تا شوستاکوویچ را چنان که واقعاً بود نشان دهد: یک هنرمند واقعی شوروی که موسیقی را به کار گرفت تا رویدادهای وحشتناک و الهام‌بخش دورانی را که در آن زندگی می‌کرد بیان کند، انسانی مردمی که به امکان زندگی بهتر تحت سوسیالیسم باور داشت، آرمان‌گرایی که از تمام بی‌عدالتی‌ها و نابرابری‌ها بیزار بود، محصولی از انقلاب اکتبر که از استالینیسم به عنوان یک انحراف و خیانت نسبت به آرمان‌های حقیقی لنین بیزار بود.

از نگاه موسیقایی صرف، حوزه‌ی اثر حاضر محدود است. من در اینجا تقریباً فقط به سمفونی‌های شوستاکوویچ می‌پردازم. این به آن معنا نیست که او چیز دیگری ننوشته است. نخستین کنسرتوی ویلنسل و کنسرتوی ویلن او، کوینتت و کوارتت‌های زهی او، آهنگ‌ها و موسیقی پیانو، همگی آثار نبوغ‌آمیز را در بر دارند. اما اولاً پرداختن به تمام تولیدات گسترده‌ی شوستاکوویچ یک کتاب را می‌طلبد و نه یک مقاله. ثانیاً، شوستاکوویچ بیش از همه در جهان به عنوان یک سمفونیست شناخته می‌شود.

باور من این است که هر کس به سمفونی‌های او با دقت گوش کند می‌تواند دیدی عمیق پیدا کند نسبت به اینکه پشت سر گذاشتن رویدادهای وحشتناک و الهام‌بخش که مردم اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی از ۱۹۱۷ تا ۱۹۷۰ تجربه کردند چگونه بوده است. امکان آشنایی و دوست داشتن این آثار فوق‌العاده تجربه‌ای بسیار پرثمر و تاثیرگذار است.

«من یک آهنگساز شوروی هستم، و دوران مان را قهرمانانه می بینم.
من فکر می کنم که هر هنرمندی که خود را از جهان منزوی کند، محکوم به فناست.»
- شوستاکوویچ



به قطعه ای کوتاه گوش کنید

شوستاکوویچ، متولد سنت پترزبورگ، دومین از سه فرزند خانواده بود. خانوادگی او از طرف پدری اصالت لهستانی داشت (نام خانوادگی اصلی او Szostakowicz بود). پدر بزرگ پدری او بولسلاو شوستاکوویچ در سال ۱۸۶۳ در قیام نافرجام علیه سلطه ی روسیه شرکت کرده بود و به تبعید مادام العمر در سیبری محکوم شده بود. این واقعیت ها می بایست تاثیر عمیقی بر ذهن شوستاکوویچ جوان گذاشته باشد، کسی که گرچه در سیاست فعال نبود، اما همیشه بیزاری عمیقی نسبت به استبداد و همدردی ژرفی با رنج قربانیان سرکوب داشت.

خانوادگی او از لحاظ سیاسی لیبرال بود و مشهور است که برخی از آنها در جنبش زیرزمینی علیه تزاریسم در سال های اولیه ی قرن بیستم شرکت داشته اند. یکی از عموهای او بلشویک بود. یک سال پیش از تولد او انقلاب نخستین ۱۹۰۵ به خون کشیده شد. این تصادفی نیست که یکی از بهترین سمفونی های او (سمفونی یازدهم) بر اساس این صفحه ی دردناک از تاریخ انقلاب روسیه است، یا

اینکه از ترانه‌های قدیمی انقلابی روسیه استفاده می‌کند، از جمله ترانه‌هایی که زندانیان سیاسی و تبعیدی‌های سیبری می‌خواندند.

فراز و نشیب‌های زندگی تراژیک او بسیار شبیه فراز و نشیب‌های انقلاب اکتبر بود. آن انقلاب به هزار سال سرکوب تزاری پایان داد. توده‌ها را به زندگی سیاسی برانگیخت، و به یک نسل تمام‌الهام بخشید. امروز در عصر ارتداد و کلبی‌مسلکی وقتی خود ایده‌ی ساختن جهانی تازه و بهتر با پوزخندی معنادار از سوی قبیله‌ی زاهدفروشان و فاحشگان فکری روبروی می‌شود، دشوار است که بتوان روح آزادی را که از انقلاب روسیه متولد شد تصور کرد. برای گنجاندن این مطلب در قالب کلمات، باید جملات معروفی را نقل‌قول کنیم که وردورث شاعر جوان با آن به استقبال انقلاب فرانسه رفت:

«سعادت‌ی بود زنده بودن در آن سحرگاه،

اما جوان بودن بسیار بهشتی بود!»

آرمان‌های دموکراتیک و سوسیالیستی اکتبر تنها توده‌های سرکوب‌شده و استثمارشده را جذب نکرد. این آرمان‌ها الهام‌بخش بهترین هنرمندان و روشنفکران هم بود که به نحو مقاومت‌ناپذیری به آرمان انقلاب کشیده شده بودند. افراد بااستعدادی چون دو شاعر الکساندر بلوک و سرگئی یسنین حتی اگر اندیشه‌های مارکسیستی را درک نمی‌کردند، با تمام وجود هوادار انقلاب بودند. از میان آهنگسازان راخمانینف و استراوینسکی در خارج از کشور به تلخی مخالف انقلاب باقی ماندند، اما دیگران همچون الکساندر گلازنف و خواننده‌ی باس مشهور روس فیودور شالیاپین با تحمل دشواری جسمی فراوان ماندند تا به مردم خدمت کنند. بزرگ‌ترین خواننده‌ی باس روس در تمام دوران‌ها بارها دستمزد خود را در قالب آرد و تخم‌مرغ دریافت کرد.

آهنگساز بزرگ روس دیگر، سرگئی پروکفیف هم به خارج از کشور رفت. او بعداً به یاد آورد که آناتولی لوناچارسکی، کمیسر خلق برای فرهنگ و هنر او را تشویق کرده بود تا بماند: «تو در موسیقی انقلابی هستی همان‌طور که ما در زندگی انقلابی هستیم. ما باید با هم کار کنیم. اما اگر می‌خواهی به آمریکا بروی، من جلویت را نمی‌گیرم.» پروکفیف در ماه مه ۱۹۱۸ کشور را به مقصد ایالات متحده ترک کرد. هیچ‌کس تلاش نکرد که جلوی رفتن او را بگیرد؛ تضادی خیره‌کننده با دوران استالین و برژنیف. او بعداً زمانی بازگشت که استالین بر سر قدرت بود و بهای سنگینی برای این کار پرداخت.

سال‌های انقلاب و جنگ داخلی سال‌های گرسنگی و دشواری وحشتناک مادی و رنج بود. در دوره‌ای که بقاء و جستجوی نان اولویت نخست شده بود، فعالیت‌های هنری و فرهنگی به عرصه‌ای ثانوی تنزل یافت. با این حال، نسل جدیدی از هنرمندان، نویسندگان و آهنگسازان شوروی در حال شکل گرفتن بود و پاسخ‌هایی خلاقانه را در برابر چالش‌هایی که انقلاب مطرح می‌کرد جستجو می‌کرد. برخی از آنها خطوط رادیکال و نوآورانه‌ای را هم‌راستا با روحیه‌ی بت‌شکنانه‌ی انقلابی آن سال‌ها پیگیری می‌کردند.

لوناچارسکی ابایی از به کار گرفتن خدمات نسل جوان نداشت. با توجه به خصومت بخش بزرگی از روشنفکران مسن ممتاز، چاره‌ی چندانی نداشت. آرتور لوری آهنگساز فوتوریست به سرپرستی دپارتمان تازه‌تاسیس نارکوم‌پروس گماشته شد. او بیست‌وپنج‌ساله بود. او درباره‌ی آن سال‌های پس از انقلاب اکتبر چنین نوشت: «نانی نبود، و هنر جای آن را گرفت. در هیچ زمان و هیچ مکانی ندیده‌ام

که مانند روسیه در آن سال‌ها مردم به موسیقی گوش نکنند بلکه موسیقی را با چنان شوقی که لرزه بر اندام می‌اندازد، با چنان احساسی ببلعند.» (نقل شده توسط ایمی نلسون در موسیقی برای انقلاب) استعداد شوستاکوویچ در موسیقی از سنین پایین معلوم شد. او درس‌های پیانو را از نه سالگی شروع کرد. در سال ۱۹۱۹ وارد کنسرواتوار مشهور پتروگراد به سرپرستی گلازنف شد. گرچه او از لحاظ موسیقایی پیرو سنت قدیم بود و ریشه‌هایی محکم در دنیای چایکوفسکی و قرن ۱۹ داشت، به شوستاکوویچ جوان که بعدها همیشه به گرمی از گلازنف صحبت می‌کرد کمک کرد.

شوستاکوویچ نماینده‌ی جریان موسیقایی جدیدی بود که روح انقلابی زمانه را بازتاب می‌داد. او رد پای پروکفیف و استراوینسکی را دنبال می‌کرد که در مخالفت با روح رمانتیک قرن ۱۹ واکنش نشان می‌دادند و غالباً موسیقی‌ای با رگه‌ای خشن می‌نوشتند که با ویژگی فولادین عصر هم‌خوان بود: موسیقی‌ای همچون «پرستش بهار» استراوینسکی که موجب شورش در تئاتر پاریس شد؛ جایی که برای نخستین بار با فاصله‌ی کوتاهی پس از جنگ جهانی اول اجرا شد، یا «سوئیت سکایی» پروکفیف. بسیاری از دوست‌داران موسیقی از این ناسازگاری بهت‌زده و منزجر شده بودند. اما آنها تنها بازتابی کم‌رنگ از آن خشونت و بربریت بسیار واقعی بودند که قرن بیستم داشت برای بشریت آماده می‌کرد.

دهه‌ی ۱۹۲۰ در اتحاد شوروی دوران هیجان‌انگیزی بود. گدازه‌های انقلاب هنوز سرد و سخت نشده بود تا پوسته‌ی محافظه‌کاری بوروکراتیک را بسازد، آن‌چنان که بعداً با ظهور بوروکراسی استالینی شد. نسل جوانی از نویسندگان، هنرمندان و آهنگسازان از دل طوفان و اضطراب انقلاب اکتبر زاده شده بود. تعداد بسیار کمی از آنها ایدئولوژی سیاسی یا درک درستی از مارکسیسم داشتند، اما به طور غریزی به سوی انقلاب اکتبر و بلشویسم گرویدند که به نوعی نزدیک به روحیه‌ی سرکش خودشان، رد قاطعانه‌ی گذشته و تلاش برای یافتن فرم‌های جدید بیان هنری بود. این نویسندگان، هنرمندان و آهنگسازان «همسفر» بودند؛ توصیف دقیقی که تروتسکی آن را ابداع کرد (یکی از محدود رهبران مهم بلشویک که توجه فراوانی را صرف مکاتب هنری و ادبی جدید کرد و در پلمیک درخشان خود، «ادبیات و انقلاب» درباره‌ی آن نوشت).

شعراي آکمه‌ایست اوسپ ماندلستام و آنا آخماتوا به همراه الکساندر بلوک سمبولیست همگی در مناظرات درباره‌ی هنر و ادبیات با بوگدانف و دیگر نمایندگان پرولت کلت شرکت می‌کردند. بوریس پیلنیاک سبک‌های جدید را در نوشتن رمان می‌آزمود. ولادیمیر تاتلین آرشیکت و طراح، نوآوری‌های جسورانه‌ای را در هنر معماری کانستراکتیویست انجام داد. طراح‌ی او برای بنای یادبود انترناسیونال کمونیست مشهور است، اما بر روی کاغذ باقی ماند.

در موسیقی جریان جدید «پرولتری» در فرم غایی خود توسط موسولف عرضه شد که اثر تداعی‌گر چشمگیر او درباره‌ی زندگی کارخانه‌ای، «زاوود» (کارگاه ریخته‌گری فولاد) شهرت خاصی به دست آورد. می‌توان دیدگاه‌های متفاوتی درباره‌ی ارزش هنری این اثر و دیگر آثار آن دوران داشت، اما بی‌شک آنها سرزندگی و صداقت خاصی دارند و نمایانگر تلاشی صادقانه برای دست یافتن به صدایی تازه برای هنر و موسیقی شوروی هستند.

در این زمان مسئله‌ی اینکه حزب یا دولت به نویسندگان و آهنگسازان دستور بدهد که چه می‌توانند یا نمی‌توانند بنویسند نمی‌توانست وجود داشته باشد. البته حزب نمی‌توانست نسبت به جریانات

هنری بی تفاوت باشد و درگیر مباحثات داغی می‌شد که جریانات خاصی را به عنوان بورژوازی یا خرده‌بورژوازی نقد می‌کرد. اما این گفتگویی دوستانه و سازنده بود، و نه مونولوگی بوروکراتیک که در آن دولت قدرتمند مطلق با پدر ملت در راس آن بتواند دیکته کند که نه تنها مردان و زنان چگونه باید رفتار کنند، بلکه چگونه باید فکر و احساس کنند.

نخستین سمفونی‌ها



به بخشی از سمفونی اول گوش کنید

نخستین دستاورد عمده‌ی شوستاکوویچ سمفونی اول بود که در سال ۱۹۲۶ برای نخستین بار اجرا شد و آن را برای پایان دوره‌ی تحصیلش نوشته بود. موفقیت سمفونی اول نویسنده‌ی آن را در سن کم ۱۹ سالگی مشهور کرد. از لحاظ موسیقایی به آهنگسازان پیش از خود مانند الکساندر اسکریابین و گوستاو مالر مدیون است، اما زبان موسیقایی خود را هم از همان زمان دارد. این سمفونی کاملاً سمفونی مرد جوانی است که به تازگی سفری هیجان‌انگیز را آغاز کرده و سرشار از اعتماد به نفس و ماجراجویی است. یادآور کلام شاعر بلشویک انقلابی، مایاکوفسکی در یکی از آثار اولیه‌اش، «ابر شلوارپوش» است:

«افکار شما،

در مغزهای خیس خورده خیال پردازی می کند،
همچون پادویی پروار لمیده بر تختی چرب،
قبای ژنده ی خونین قلبم را به سخره می گیرم:
یک دل سیر، گستاخانه و نیش دار به سخره می گیرم.

یک تار موی سپید در جان من نیست،
و در آن هیچ لطافت پیرانه ای نیست!
جهان سرشار از قدرت صدایم می شود،
می روم، زیبا،
بیست و دو ساله.»

برخی از منتقدان بورژوا که پانزده سال پس از فروپاشی استالینسم همچنان دارند جنگ سرد را ادامه می دهند، تلاش کرده اند که رویکردی منفی نسبت به انقلاب بلشویکی را از همان ابتدا به شوستاکوویچ نسبت بدهند. این دیدگاه به هیچ وجه مبنایی ندارد. شوستاکوویچ جوان با اینکه فعال سیاسی نبود، به روشنی قلب و روحش با انقلاب اکتبر همدل بود. این در موسیقی او بازتاب یافته است. در سال ۱۹۲۷ او سمفونی دومش را با عنوان فرعی «به اکتبر» نوشت. به دنبال آن سمفونی سوم آمد که به «می دی» (اول ماه مه) فستیوال جهانی پرولتری تقدیم شده بود.

سمفونی دوم در سال ۱۹۲۷ برای گرامی داشت دهمین سال انقلاب اکتبر نوشته شد. این مسئله اصلاً نمی تواند مطرح باشد که آهنگساز جوان و آرمان گرا قصد جا کردن خود در دل مقامات شوروی را داشته است. اگر او درباره ی این موضوع می نوشت به این خاطر بود که به آن باور داشت، با اشتیاق فراوان. این اثر متنی را در بر دارد که شعری است درباره ی لنین از الکساندر بازینسکی. با آژیر کارخانه شروع می شود و با کلمات «اکتبر، کمون، لنین» پایان می یابد.

می توان گفت که این آثار نخستین - به استثناء سمفونی استادانه ی اول - اجزاء بسیاری را در بر داشت که ناپخته، خام دستانه و ناموفق بودند. سمفونی سوم که نخستین بار در سال ۱۹۳۰ در لنین گراد اجرا شد در مجموع اثری رو به جلو بود. اما در واقع تا حدی ملغمه ای نامفهوم از ایده هایی است که یک کل رضایت بخش را تشکیل نمی دهد. آهنگساز جوان هنوز داشت راه خود را پیدا می کرد، در تاریکی به دنبال سبکی می گشت که تماماً مال خود او باشد. و این حق مسلم هر نویسنده یا آهنگساز جوانی است که گاهی بد بنویسد. تنها از راه آزمون و خطاست که جوانان راه زندگی کردن را می آموزند، چه رسد به نوشتن آثار موسیقی و ادبیات. هیچ هنرمند بزرگی هرگز با خواندن کتاب های دستورالعمل چگونه نویسنده یا آهنگساز شویم، بزرگ نشده است.

او آثار بزرگی را برای باله (عصر طلا، قفل) و سینما (بابل جدید) نوشت. این آغاز همکاری طولانی شوستاکوویچ با سینما بود. تمام این آثار نخستین ماهیتاً تجربی و مدرنیست هستند و کاملاً با روح دورانی که در آن نوشته شده اند هم خوانی دارند. در این آثار اولیه تاثیر پروکفیف و همچنین استراوینسکی، هیندمیت و کرنک را می بینیم. در آن زمان مسئله ی محکوم کردن آهنگساز جوان به

خاطر نوشتن موسیقی «سخت»، به خاطر تجربه کردن یا استفاده از مدل‌های خارجی مطرح نبود. او حتی برای یک ترانه‌ی غربی محبوب زمان خود، «چای برای دو نفر» آهنگ ساخت و آن را «تاهیتی تروت» نامید که آن را در باله‌ی «رودخانه‌ی زلال» قرار داد.

اما تا پایان دهه ۱۹۲۰، کل فضای سیاسی و فرهنگی در اتحاد جماهیر شوروی در حال تغییر بود. شکست انقلاب سوسیالیستی در اروپا در نتیجه خیانت‌های رهبران سوسیال دموکرات، منجر به انزوای انقلاب روسیه در وحشتناک‌ترین شرایط عقب‌ماندگی شد. به جای شور و شوق انقلابی پیشین، کارگران شوروی دوباره دچار خستگی و بی‌تفاوتی شدند. پس از مرگ لنین در سال ۱۹۲۴، بوروکراسی شوروی به رهبری استالین به طور فزاینده‌ای قاطعانه شد. یک کاست جدید از رقابت‌جویان مشاغل بوروکراتیک کارگران را کنار زدند و پست‌های کلیدی را در دولت و حزب اشغال کردند. شکست و اخراج اپوزیسیون چپ در پانزدهمین کنگره‌ی حزب کمونیست اتحاد جماهیر شوروی مهر تایید رسمی بر ضدانقلاب سیاسی بوروکراتیک زد که قدرت را در دستان استالین و جناح او قرار داد.

ارتجاع استالینی

در سال ۱۹۳۰ مایاکوفسکی مشهورترین شاعر شوروی که به عنوان «پسر طبل‌نواز انقلاب» هم شناخته می‌شد، خودکشی کرد. او در آخرین شعر تکان‌دهنده‌ی خود که آن را کمی پیش از آنکه جان خود را بگیرد نوشته بود، چنین نوشت: «احساس می‌کنم که به آرامی خاکستری می‌شوم». این کلمات در تضادی آشکار با خوش‌بینی جوانی «ابر شلوارپوش»، رنج شاعر انقلابی را از ارتجاع بوروکراتیک خزنده بازتاب می‌دهد که همچون سم در جامعه‌ی شوروی پخش می‌شد و تمام ابتکارات عمل را فلج کرده و هر عنصری از دموکراسی کارگری را حلق‌آویز کرد، در عین حال که آزادی هنری را خفه می‌کرد. مایاکوفسکی نتوانست استالینسم را بپذیرد. خودکشی او عملی اعتراضی بود.

وقتی که شوستاکوویچ در سال ۱۹۳۶ سی‌ساله شده بود، به خاطر دو اپرا و سه باله‌ی بلند در کنار قطعات پرشمار موسیقی متن فیلم و تئاتر مشهور بود؛ در حالی که تنها یک سمفونی صرفاً ارکسترال و یک کوارتت زهی او اجرا شده بود. اما پس از این صعود شهاب‌وار به شهرت، شوستاکوویچ حالا خود را ناامیدانه (و هر چه خطرناک‌تر) ناسازگار با روح جدید زمانه می‌دید. او در آن زمان کارش را بر روی سمفونی چهارم با لحن شوم و تاریکش آغاز کرده بود. اما رویدادها به سویی می‌رفت که او را وادار به ترک این پروژه کند و سمفونی به کشو فرستاده شد و نخستین اجرایش را سه دهه بعد به خود دید.

در حالی که شوستاکوویچ هنوز داشت بر روی سمفونی دوم خود کار می‌کرد، وارد مسیر جدیدی شد: اپرا. این رسانه‌ی کهن‌الگویی بورژوایی حالا موضوع آزمایشات پرثمر او شده بود. او اپرای طنز «دماغ» را بر اساس داستانی با همین نام، نوشته‌ی رمان‌نویس بزرگ روس-اکراینی نیکلای گوگول نوشت. درون‌مایه‌ی این داستان کوتاه ته‌مایه‌های بسیار روشن ضدبوروکراتیک دارد. داستان به نظر می‌رسد که صرفاً تخیلی باشد: یک بوروکرات از خواب بیدار می‌شود و می‌بیند که دماغش نیست. او همه جا به دنبال آن می‌گردد و سرانجام به آن می‌رسد و می‌بیند که لباس فرم یک مقام عالی‌رتبه را بر تن دارد. در نهایت دماغ به طرز مرموزی دوباره روی صورت صاحبش ظاهر می‌شود. در داستان گوگول

این پایان ماجرا است. اما در اپرای شوستاکوویچ اپیلوگی هست که بوروکرات در آن می‌گوید: «این فقط یک کابوس بود، اما واقعیت حتی از این هم بدتر است.»

در یک مناظره درباره‌ی این اپرا از شوستاکوویچ پرسیدند که آیا نگران بود که این اثر فهمیده شود؟ او پاسخ داد: «با قضاوت بر اساس مخاطب امروز، بله: تشویق زیادی بود و هیچ‌هو کردن یا هیس گفتنی در کار نبود.» او در ادامه مشخصاً گفت که این اپرایی علیه بوروکراسی بود و اینکه به عنوان یک هنرمند شوروی تنها علاقمند به نوشتن موسیقی برای کارگران و دهقانان بود. «همه در فکر «دماغ» خودشان هستند، وقتی که آنچه باید در فکرش باشیم هدف مشترک است.» (این مصاحبه در یک فیلم جالب شوروی درباره‌ی این آهنگساز به نام «سونات برای ویولا» بازسازی شده است.

این موضوع، آهنگساز جوان را در نخستین موقعیت مشکل با مقامات شوروی قرار داد. آن دوران گذشته بود که یک هنرمند یا آهنگساز شوروی می‌توانست استعدادش را به کار گیرد تا کاست جدید نوکیسه‌های بوروکرات را بدون مجازات به سخره بگیرد. حزب بلشویک تحت رهبری لنین و تروتسکی آزادی هنری را ترویج می‌کرد. نویسندگانی که آشکارا ضدانقلاب بودند ممکن بود آثارشان ممنوع شود اما این استثناء بود و به دلایل سیاسی بود نه هنری. باید این را در نظر داشت که کشور تازه داشت بعد از یک جنگ خونین داخلی بهبود می‌یافت. با این حال هرگز به ذهن لنین و تروتسکی نرسید که بر ادبیات و هنر کنترل تمامیت‌طلبانه‌ی دولتی اعمال کند. آنها در مقابل گرایشاتی که منفی قلمداد می‌کردند، خود را به مباحثه علیه‌شان محدود می‌کردند.

تحت رهبری استالین همه چیز تغییر کرد. استالین با سرکوب تمام اپوزیسیون داخل حزب کمونیست (حزب بلشویک همواره با ویژگی برجسته‌ی زندگی داخلی سرزنده و مناظرات آزاد شناخته می‌شد، حتی در دشوارترین دوره‌ها)، کنترل بوروکراتیک را بر روی هنر که به شدت به آن بدگمان بود آغاز کرد. تشکیل «انجمن موسیقیدانان پرولتری روسیه» RAPM تلاشی بود برای اعمال همان کنترل بر روی آهنگسازان شوروی که تاکنون به نویسندگان از طریق انجمنی مشابه RAPP «انجمن نویسندگان پرولتری روسیه» تحمیل می‌شد. در سال ۱۹۲۹ اپرای شوستاکوویچ توسط این سازمان موسیقی استالینیستی به عنوان «فرمالیست» مورد نقد قرار گرفت و نقدهای خصمانه‌ای به آن شد. نقد «دماغ» بی‌رحمانه بود اما تنها مقدمه‌ای ملایم بود بر حملات ایدئولوژیکی که به زودی بر سر این آهنگساز فرومی‌ریخت.

لیدی مکبث متسنسک

مناسبت هبوط شوستاکوویچ از جایگاه والایش، اپرای «لیدی مکبث متسنسک» بود. این اپرا که بر اساس رمان نویسنده‌ی روس قرن نوزده، لسکف بود، برای نخستین بار در تئاتر مالی در ژانویه‌ی ۱۹۳۴ در لنین‌گراد اجرا شد و بلافاصله با موفقیت روبرو شد، هم در مقابل عموم مخاطبان شوروی و هم، دست‌کم در ابتدا در سطح مقامات. گفته شده است که «نتیجه‌ی موفقیت عمومی ساختار سوسیالیستی و سیاست صحیح حزب بود» و اینکه چنین اپرایی «تنها می‌توانست به دست یک آهنگساز شوروی که با بهترین سنت‌های فرهنگ شوروی بار آمده است نوشته شود.» اما ابرهای طوفان‌زا همان زمان در حال جمع شدن بودند.

در همان سالی که «لیدی مکبث» برای نخستین بار نمایش داده شد، رویدادهای دراماتیکی داشت در اتحاد شوروی تدارک دیده می‌شد. استالین در درگیری درون‌حزبی پیروز شده بود. اما همانند هر غاصب دیگری احساس ناامنی می‌کرد. او در تمام جبهه‌ها دشمن می‌دید، خصوصاً دبیر سازمانی حزب لنین‌گرا، کیرف. استالین در سال ۱۹۳۴ ترور کیروف را سازماندهی کرد و سپس آن را به گردن «مرکز تروتسکیست-زینوویست» غیرموجود انداخت. ترور کیرف خطاری بود برای موج سرکوبی که منجر به بازداشت صدها هزار نفر از مردم شد، از جمله حامیان وفادار استالین که به تروتسکیسم متهم شدند و بی‌مقدمه به زندان یا اردوگاه کار اجباری فرستاده شدند.



اجرای مدرن لیدی مکبث

جوّ وحشتی داشت ایجاد می‌شد که بنا داشت همچون کابوسی بر فراز جامعه‌ی شوروی بماند. اما استالین در این مرحله هنوز محتاطانه راه خود را می‌یافت. او حتی اعتماد به نفس کافی را نداشت که رقبای قدیم خود، بلشویک‌های قدیمی کامنف و زینوویف را اعدام کند. پس از اینکه آنها یک بار دیگر به جرمی که مرتکب نشده بودند اعتراف کردند و در دادگاه نمایشی استالین خودشان را مقصر جلوه دادند، «پاداش» آنها این بود که اجازه یافتند زنده بمانند؛ در زندان. اما نه به مدتی طولانی. تا سال ۱۹۳۶ تحکیم کاست بوروکرات حاکم روش‌های جدید و خشن‌تری را می‌طلبید. دادگاه‌های نمایشی جدیدی سازماندهی شد که در آنها نه تنها کامنف و زینوویف بلکه تمام کهنه‌کاران لنینیست حذف فیزیکی شدند.

سال ۱۹۳۶ سالی سرنوشت‌ساز برای شوستاکوویچ و برای مردم اتحاد جماهیر شوروی بود. «لیدی مکبث» حالا در بالشوی تئاتر در مسکو بود. نمی‌توانست در زمانی بدتر از این به روی صحنه برود. آن سال با کمپین حملات علیه شوستاکوویچ در صفحات «پراودا» شروع شد که به تحریک خود استالین انجام می‌شد. نخستین هشدار شوم وقتی بود که «پدر مردم» به اجرای «لیدی مکبث» رفت و از آنجا

خارج شد. مقاله‌ای در پراودا با عنوان «سردرگمی به جای موسیقی» چاپ شد که «لیدی مکبث» را به عنوان فرمالیست محکوم می‌کرد. مقاله عنوان می‌کرد: «همه چیز خشن، بدوی و مبتذل است. موسیقی عرعر، خرخر و غرش می‌کند.» بسیار محتمل است که نویسنده‌ی این مقاله استالین بوده باشد. در فضای آن زمان، این برابر با حکم طولانی به کار اجباری - یا بدتر از آن - بود. اعتراض استالین به اپرا فقط تا حدی زیبایی‌شناسانه بود. این درست است که ذائقه‌ی هنری و موسیقایی او مانند سلیقه‌ی کاست بوروکراتی که او نماینده‌شان بود، بدوی، عوامانه و سنتی بود. ارتجاع بوروکراتیک در مقابل طوفان و اضطراب انقلاب اکتبر، در بیزاری تشکیلات استالینی از تجربه و نوآوری در هنر، ادبیات و موسیقی بروز یافت. در اینجا سلیقه‌ی بد یک ویژگی فردی نیست، بلکه بازتاب جریان‌ات اجتماعی، تغییرات سیاسی و منافع طبقاتی و کاست است.

اما فقط موسیقی مدرنیست نبود که استالین از آن بیزار بود. مسئله خود دستمایه‌ی اثر بود. در طول تاریخ جامعه‌ی طبقاتی، به بردگی گرفتن زنان به دست مردان مبنایی محکم برای دولت ایجاد کرده است، یعنی برای سرکوب سازمان‌یافته‌ی یک طبقه (یا کاست) به دست دیگری. انقلاب اکتبر رهایی زنان را بر پرچم خود نقش کرد و بر سر پیمان‌ش هم ایستاد. همچون هر عرصه‌ی دیگر، پیروزی ضدانقلاب بوروکرات به معنای نابودی فتوحات سیاسی اکتبر بود. شهوت، روابط عاشقانه‌ی ممنوعه و قتل درون‌مایه‌های مناسبی برای استالینیست‌ها نبود که داشتند درباره‌ی نیاز به اخلاقیات «جدید» و «سوسیالیستی» (در واقع کاملاً سنتی و بورژوازی) بر مبنای خانواده موعظه می‌کردند.

شخصیت اصلی کاترینا ایزماییلوا که در ازدواجی بدون عشق با یک تاجر گیر افتاده و او را به قتل می‌رساند، در پرتوی همدردی، قربانی شرایط نشان داده می‌شود. اما بسیار بدتر از این هم بود. در اپرای شوستاکوویچ، پلیس و مقامات در پرتویی منفی نشان داده شده‌اند. ماموران پلیس قلدرهایی بی‌عاطفه هستند که آلوده به اخاذی و باجگیری‌اند (همچنان که امروز در روسیه هستند). از همه بدتر، گروهی از زندانیان در زنجیر بر روی صحنه ظاهر می‌شوند که بر استپ‌های بی‌پایان روسیه به سوی تبعید در سیبری کشیده می‌شوند. در سال ۱۹۳۶ این از آن دست چیزهایی نبود که استالینیست‌ها می‌خواستند بر روی صحنه به نمایش درآید.

شوستاکوویچ تلاش کرد تا از خود و اپرایش دفاع کند. «برداشت من از لیدی مکبث این است که جرائم کاترینا ایزماییلوا اعتراضی است علیه فضایی که در آن زندگی می‌کند: علیه فضای افسرده و خفه‌کننده‌ی محیط اجتماعی تجارتی قرن گذشته.» اما ذهنیت و اخلاقیات محیط اجتماعی بوروکراتیک روسیه‌ی استالینیستی واقعاً چندان جدا شده از آن محیط اجتماعی نبود. بوروکرات معمول دوران استالین همان قدر زمخت، نادان، کوتاه‌بین و کوتاه‌فکر بود که یک تاجر معمولی در رمان‌های لسکف. خود استالین همان ذهنیت، اخلاقیات و سلائق این محیط اجتماعی را داشت. ریشه‌های روانی ضدانقلاب سیاسی استالینیست در واکنش خرده‌بورژوازی علیه اکتبر بود.

دشمن مردم

انحلال دموکراسی کارگری لنینیست لزوماً همراه با تحمیل هنجارهای تمامیت‌خواهانه در هر سطحی از زندگی اجتماعی و فرهنگی بود. نخستین قربانی رژیم توتالیتار بوروکراتیک جدید، آزادی هنری بود. بوروکراسی مستلزم تابعیت و سازش‌پذیری بود، نه اصالت و مناظرات آزاد درباره‌ی هنر. به علاوه، در

یک رژیم توتالیتار که مناظره‌ی سیاسی و نقد خفه شده و اپوزیسیون با شدت به دست دولت مورد تعقیب قرار می‌گیرد، هنر، ادبیات و موسیقی می‌تواند نقش اپوزیسیون زیرزمینی را بازی کند که در آن نقد بوروکراسی از طریق زبان رمزی منتقل می‌شود که مردمی که به خواندن ناگفته‌ها عادت دارند می‌توانند آن را بفهمند. اتحادیه‌ی آهنگسازان شوروی به طور مشخص تشکیل شده بود تا پلیس آهنگسازان باشد و آنها را تبدیل به خدمتکاران مطیع بوروکراسی کند.

بلافاصله پس از پدیدار شدن مقاله‌ی پراودا، شوستاکوویچ تاثیرات را احساس کرد. نویسندگان بی‌مایه‌ی حزب در اتحادیه‌ی آهنگسازان نه تنها «لیدی مکبث»، بلکه آثار دیگری از شوستاکوویچ همچون «دماغ» و «رودخانه‌ی زلال» را هم محکوم کردند. حق کمیسیون موسیقی‌اش کم‌کم متوقف شد و درآمدش سه‌چهارم کاهش یافت. در موارد خاصی که آثارش اجرای عمومی می‌شد، نامش بر روی پوستره‌ای تبلیغاتی چنین درج می‌شد: «دیمیتری شوستاکوویچ، دشمن مردم». سمفونی چهارم تا مرحله‌ی تمرین هم پیش رفت، اما در فضای جاری سیاسی عملاً غیرممکن بود. این سمفونی برای نخستین بار در سال ۱۹۶۱ اجرا شد، گرچه پیانونویسی آن در سال ۱۹۴۶ منتشر شد.

شوستاکوویچ حالا در خطری جدی بود. نخستین محکومیت شوستاکوویچ با آغاز «وحشت بزرگ» هم‌زمان شد؛ که طی آن صدها هزار نفر از مردم در گولاگ‌های استالین ناپدید شدند و بسیاری از آنها دیگر هرگز پیدا نشدند. بسیاری از دوستان و بستگان این آهنگساز زندانی و یا کشته شدند. در سال‌های ۱۹۳۷-۱۹۳۸ پاکسازی‌های خشونت‌آمیز استالین به اوجی خونین رسید. کارگردان مشهور تئاتر شوروی، وسیه‌ولود میرهولد که شوستاکوویچ هم با او همکاری کرده بود، به اردوگاه کار اجباری فرستاده شد که در سال ۱۹۴۰ در آنجا کشته شد. نویسندگان و هنرمندان دیگری هم قربانی این پاکسازی‌ها شدند، از جمله ایزاک بابل نویسنده‌ی «سواره‌نظام سرخ»، اوسپ ماندلستام شاعر و بسیاری دیگر از چهره‌های کمتر شناخته شده. موسولف آهنگساز «کارگاه ریخته‌گری فولاد» هم زندانی شد.

پاکسازی به رده‌های بالای ارتش سرخ هم کشیده شد. از جمله قربانیان آن مارشال توکاچوسکی بود، قهرمان جنگ داخلی و نابغه‌ی نظامی. زمانی که با شوستاکوویچ دوست شده بود، لحظه‌ی خطر بی‌نهایت بود. از این زمان به بعد او با احتیاط فراوان بر روی بندی قدم می‌گذاشت که از بالای مفاکی بی‌انتها می‌گذشت. در هر لحظه ممکن بود توسط آن بلعیده شود و دیگر هرگز دیده نشود. او همیشه همراه خود چمدانی کوچک داشت تا برای بازداشتی آماده باشد که ساعت به ساعت انتظار آن را داشت.

سمفونی پنجم

واکنش این آهنگساز به محکومیتش سمفونی پنجم بود، اصطلاحی موسیقایی که نسبت به آثار پیشین او محافظه‌کارانه‌تر و کمتر مدرن بود. با این حال اثری مطلقاً نبوغ‌آمیز است. موفقیتی فوری بود و همچنان یکی از محبوب‌ترین آثار اوست. این به طور موقت منتقدان را ساکت کرد. گفته شده است که این آهنگساز سمفونی پنجم را چنین توصیف کرد: «پاسخ یک هنرمند شوروی به نقدی منصفانه.» این دروغ است. شوستاکوویچ هرگز چنین کلمات فریبکارانه‌ای را که اختراع یکی از نویسندگان بی‌مایه‌ی چکمه‌لیس استالین بود بیان نکرد. این اثر باشکوه یقیناً تغییر جهتی در سبک

موسیقایی این آهنگساز ایجاد کرد، اما قطعاً هیچ تنزلی در استانداردها نبود. در واقع، علیرغم پایان به ظاهر پیروزمندانه‌اش، ویژگی تراژیک عمیقی دارد.

این دوره‌ی مشخصاً سیاهی در تاریخ اتحاد جماهیر شوروی بود، زمانی که استالین از «زندگی شاد» صحبت می‌کرد، در حالی که جنون کلکتیوسازی اجباری باعث قحطی دست‌سازی شد که موجب کشته شدن ده میلیون نفر شد. استالین به طور سیستماتیک تمام اصول لنینیسم و دموکراسی شوروی را زیر پا گذاشت. با این حال قانون اساسی استالین در سال ۱۹۳۶ به عنوان «دموکراتیک‌ترین قانون اساسی در جهان» مورد استقبال قرار گرفت. بنابراین کنایه در کل وضعیت مستتر بود.

پیروزی بوروکراسی استالینیستی در عرصه‌ی هنر در تئوری به اصطلاح «رئالیسم سوسیالیستی» بروز یافت. این عبارت یک تناقض در واژه‌ها بود. نه سوسیالیستی بود و نه رئالیستی، بلکه نوعی سازش کاری و محافظه‌کاری ملال‌آور بود که به استالین و بوروکراسی نوعی «هنر» سطحی و بی‌زحمت عرضه می‌کرد که درک محدود و دیدگاه کوتاه‌بینانه‌ی آنها می‌توانست با آن کنار بیاید، و در عین حال زندگی شوروی را با رنگ‌های گل‌سرخی رنگ‌آمیزی می‌کرد. خود استالین دوست داشت در سینمای ویژه‌ی داخل کرملین فیلم تماشا کند. او به‌ویژه دوست داشت فیلم‌هایی را تماشا کند که کشاورزان کلکتیو راضی و شکم‌سیر را نشان می‌داد؛ در زمانی که روستاها در چنگال قحطی وحشتناکی بودند که در آن میلیون‌ها نفر داشتند از گرسنگی می‌مردند.

به طور کلی، چنین هنری از سطح هنری متوسط روکش جعبه‌ی شکلات بالاتر نمی‌رفت. امروزه تصاویر آسوده‌ی کارگران راضی و کشاورزان خندان مزارع کلکتیو که دریای موجی از مزارع ذرت آن را احاطه کرده هیچ علاقه‌ای را برنمی‌انگیزد جز کنجکاو‌ی یا خنده‌های تحقیرآمیز. اما برای هدف بوروکراسی که هنر برایش تنها بخش دیگری از دستگاه تبلیغات توتالیتار بود، مناسب بود.

«رئالیسم سوسیالیستی» چگونه در موسیقی کاربرد داشت؟ مقامات به تضادها در موسیقی اعتراض نمی‌کردند (بالاخره، پدر مردم - در تضاد آشکار با مارکس و لنین - گفته بود که با نزدیک شدن کمونیسم، مبارزه طبقاتی تشدید خواهد شد). اما تمام این تضادها باید در آخرین جنبش به طور رضایت‌بخشی حل شود. به همین ترتیب، تمام فیلم‌ها و رمان‌های شوروی باید پایان خوشی داشته باشند. این واقعیت که در زندگی هر پایانی خوش نیست و در دوران استالین بسیاری از مردم سرانجام بدی داشتند، دغدغه‌ی سانسورچیان بوروکرات و سگ‌های خونخوار اتحادیه‌ی آهنگسازان نبود.

سمفونی پنجم گرامی داشت «زندگی شاد» نیست. این اثری است لبریز از شدیدترین تراژدی و رنج. این صرفاً تراژدی و رنج شخصی یک فرد نیست، اگرچه یک بیانیه‌ای به شدت شخصی است، اما تراژدی جمعی بسیار بزرگتری است که کل مردم شوروی در این زمان متحمل شده بودند که در هر میزان و عبارتی منعکس شده است. موومان اول مانند مردی است که از چشم‌اندازی بایر و متروک عبور می‌کند، مانند چشم‌انداز ماه. اما این موومان آهسته‌ی عالی («لارگو») است که در آن حس تراژدی تقریباً غیرقابل تحمل می‌شود. تنها آخرین موومان با درون‌مایه‌ی مارش رو به جلوی خود، تصور یک «پایان خوش» را می‌دهد. اما این بیانی کنایه‌آمیز است. [این بخش] به همان اندازه با

بقیه‌ی سمفونی ارتباط دارد که سخنانی‌های استالین درباره‌ی «زندگی شاد» با واقعیت شوم پیش روی اکثریت شهروندان شوروی در این زمان ارتباط داشت.

طنز پایان سمفونی پنجم را بسیاری از مردم درک می‌کردند. رهبر ارکستر مشهور کورت ساندرلینگ، دستیار مراوینسکی در سال‌های ۱۹۴۱ تا ۱۹۶۰ می‌گوید: «فکر می‌کنم برای ما معاصرانی که شوستاکوویچ را می‌شناختیم و با او کار می‌کردیم، هرگز تفسیر آثار او همراه با مفاهیم دوگانه‌شان دشوار نبوده است. برای ما همه چیز کاملاً واضح بود... سمفونی پنجم اولین اثر معاصری بود که من با آن مواجه شدم (در اتحاد جماهیر شوروی) و این تاثیر را بر من گذاشت: بله - دقیقاً همین است - زندگی ما در اینجا همین است ... به اصطلاح «پیروزی» در پایان - ما متوجه شدیم که او چه می‌گوید. و آن «پیروزی» قدرتمندان و صاحبان قدرت نبود.»



 از اینجا به قطعه‌ای کوتاه گوش کنید

تضاد بین ادعاهای رسمی و زندگی مردم بزرگ‌ترین کنایه بود. این در موسیقی شوستاکوویچ بازتاب یافته بود. این آهنگساز بعداً در مورد پایان سمفونی پنجم گفت که انگار یک نفر بر سر ما می‌کوبد و فریاد می‌زند: «شما باید شاد باشید! باید شاد باشید!» به عبارت دیگر آستن کنایه و معنای دوگانه است. از این به بعد کنایه بخش اساسی موسیقی شوستاکوویچ شد - به‌ویژه سمفونی‌ها. تصادفی نیست که در این زمان بود که شوستاکوویچ اولین کوارتت زهی خود را ساخت. دنیای صمیمی‌تر موسیقی مجلسی به او اجازه می‌داد تا ایده‌هایی را آزمایش و بیان کند که نمی‌توانست در سمفونی‌هایش خطرشان را بپذیرد.

از نظرات خود آهنگساز مشخص می‌شود که درست قبل از جنگ جهانی دوم، او در حال آماده شدن برای نوشتن «سمفونی لنین» در مقیاس بزرگ، با گروه‌های کر، در ردیف‌های سمفونی نهم بتهوون و کلامی بر اساس شعر حماسی مایاکوفسکی، «لنین» بود. او حتی به یک نشریه‌ی اتحاد جماهیر شوروی نوشت که «وظیفه‌ای بزرگ را آغاز کرده است، تا تصاویر جاودانه‌ی لنین را با صدا بیان کند.» اما این سمفونی هرگز نوشته نشد. به گفته‌ی منتقدان ضدکمونیست، این به این دلیل بود که شوستاکوویچ به نوشتن موسیقی درباره‌ی لنین «حساسیت» داشت. این کاملاً نادرست است. شوستاکوویچ به شدت با استالین و هر چیزی که او از آن دفاع می‌کرد مخالف بود. اما او به آرمان‌های سوسیالیسم و انقلاب اکتبر وفادار ماند.

مطلقاً هیچ چیزی وجود ندارد که نشان دهد او استالین را با لنین یکی دانسته است، تهمت معمول مورخان بورژوازی امروزه که مصمم هستند نام بلشویک‌ها را با پیوند زدن آنها با جنایات استالین سیاه کنند. این جعل‌کنندگان تاریخ به راحتی یک جزئیات کوچک را «فراموش» می‌کنند: این که استالین برای تحکیم رژیم بوروکراتیک خود مجبور بود حزب لنین را تخریب کرده و تقریباً همه رهبران آن را نابود کند. دلیل اینکه شوستاکوویچ هرگز «سمفونی لنین» خود را ننوشت این بود که تضاد میان اندیشه‌های لنین و انقلاب اکتبر و واقعیت زشت استالینیسم بیش از آن زیاد بود، تصاویر

پاکسازی‌های ضدبلاشویکی بیش از آن تازه و دردناک بود که بگذارد او این کار را انجام دهد. شوستاکوویچ انسانی پایبند به اصول بود و ریاکاری برای او کاملاً غریبه بود.

همان‌طور که دیده‌ایم، شوستاکوویچ در سمفونی پنجم با نوشتن اثری تراژیک با پایانی شبه‌شاد با این مسئله کنار آمد. می‌توان گفت که تمام سمفونی‌های او پس از سمفونی پنجم (و از جمله خود سمفونی پنجم) به نوعی حاوی انتقاد از رژیم استالینیستی است. هنگامی که سمفونی ششم در نوامبر ۱۹۳۹ همراه با کانتاتای شگفت‌انگیز پروکفیف، الکساندر نوسکی اجرا شد، مخاطبان ناامید شدند. آنها سخت به دنبال یافتن آثاری از لنین در آن بودند، اما چیزی وجود ندارد. سمفونی ششم هم از نظر فرم و هم از نظر محتوا اثر عجیبی است.

این سمفونی با موومان اول طولانی و تراژیک شروع می‌شود که در آن آهنگساز به مفاک نگاه می‌کند و به خود جهنم خیره می‌شود. به دنبال آن موومان‌های کوتاه‌تر و معمایی، مملو از صداها و فرعی شوم و تهدیدآمیز، که نمی‌توان گفت که تناقضات اولیه در آنها حل شده است. برعکس، آنها تقریباً از هر اثر دیگری چشمگیرتر هستند. ویژگی اصلی این موومان‌ها طعنه‌ی گزنده است - یکی از سلاح‌های اصلی شوستاکوویچ. در اینجا هیچ اشاره‌ای به «توبه» وجود ندارد، هیچ حرکتی در تایید «رنالیسم سوسیالیستی» نیست، فقط یک عمل آشکار سرپیچی. وقتی از «پاسخ یک هنرمند شوروی به نقدی منصفانه» صحبت می‌کردند، قطعاً این چیزی نبود که در ذهن مقامات بود. اما در این حین، رویدادهای دراماتیکی داشت در صحنه‌ی جهانی آماده می‌شد که همه‌ی این‌گونه پرسش‌ها را به پس‌زمینه می‌راند.

جنگ جهانی دوم

پس از کابوس پاکسازی‌ها، وحشت‌های جدید و حتی بزرگ‌تری برای مردم شوروی آماده می‌شد. سیاست جنایتکارانه‌ی «سوسیال فاشیسم» استالین منجر به پیروزی هیتلر در آلمان شد که تهدیدی مهلک برای اتحاد جماهیر شوروی بود. بعدها، خیانت او به انقلاب اسپانیا، آخرین مانع جنگ جدید در اروپا را از بین برد. تلاش او برای جلوگیری از درگیری با آلمان نازی با امضای پیمانی با هیتلر در سال ۱۹۴۱ زمانی فروپاشید که هیتلر به اتحاد جماهیر شوروی حمله کرد و خسارات وحشتناکی به ارتش سرخ که کاملاً ناآماده بود وارد کرد. وقتی استالین درباره‌ی این حمله شنید، در ابتدا باور نکرد و به ارتش سرخ دستور داد که نجنگد. در نتیجه، بسیاری از هواپیماهای شوروی روی زمین نابود شدند و میلیون‌ها سرباز ارتش سرخ بدون شلیک یک گلوله اسیر شدند و به اردوگاه‌های مرگ نازی فرستاده شدند که



شوستاکوویچ بر روی جلد مجله‌ی تایم

تعداد کمی از آنها زنده بیرون آمدند.

یکی از هولناک‌ترین و در عین حال الهام‌بخش‌ترین قسمت‌های جنگ، محاصره‌ی لنینگراد بود. شوستاکوویچ شجاعانه در طول محاصره در لنینگراد ماند، زمانی که بسیاری از مردم از گرسنگی جان خود را از دست دادند یا بر اثر سرما یا بمب‌های آلمانی جان باختند. اگرچه شوستاکوویچ می‌توانست شهر را ترک کند، تصمیم گرفت بماند و در سرنوشت مردمش سهیم شود. این آهنگساز حتی در سازمان آتش‌نشانی ثبت‌نام کرد. تصویر او روی جلد یک مجله‌ی آمریکایی همراه با کلاه ایمنی آتش‌نشانی چاپ شده بود. در این زمان او از طریق سمفونی هفتم خود (ملقب به لنینگراد) به شهرت جهانی دست یافت. او سه موومان اول را در شهر زادگاه محاصره شده‌ی خود نوشت. تنها زمانی که مسکو مستقیماً دستور ترک لنینگراد را صادر کرد، با اکراه موافقت کرد که خارج شود.

برخی از مفسران «باهوش» اصرار دارند که این واقعاً نشان دهنده‌ی حمله به استالینسم یا به طور کلی توتالیتاریسم است. حتی برخی از این مفسران اصرار می‌کنند که شوستاکوویچ از پیروزی آلمان استقبال می‌کرد! ضد کمونیسم متعصب برخی از مردم را به چنین نتایج احمقانه‌ای سوق می‌دهد. خود این ایده که شوستاکوویچ می‌توانست از پیروزی هیتلر استقبال کند، افترا بی‌مغزانه به انسانی است که تمام عمرش از آرمان‌های مترقی دفاع می‌کرد و یک وطن‌پرست راسخ شوروی بود، علیرغم نفرتش از استالین و بوروکراسی. او بلافاصله پس از شنیدن خبر حمله‌ی هیتلر به اتحاد جماهیر شوروی، داوطلب خدمت ارتش شد، اما به دلیل ضعف بینایی رد شد. او با خدمت به عنوان سرپرست آتش‌نشانی در شهر محاصره شده‌ی لنینگراد و پخش برنامه رادیویی برای مردم شوروی فعالانه در تلاش‌های جنگ شوروی شرکت کرد. سرانجام، در اکتبر ۱۹۴۱، آهنگساز و خانواده‌اش به کویبیشف (سامارای فعلی) منتقل شدند که سمفونی در آنجا تکمیل شد.



از اینجا به قطعه‌ای کوتاه از درون‌مایه‌ی مارش مانند گوش کنید

هرکسی که شوستاکوویچ را بر روی سکو تماشا کند که صحبت می‌کند و تجاوز نازی‌ها را به اتحاد جماهیر شوروی محکوم می‌کند (در فیلم سونات برای ویولا)، برایش جای هیچ تردیدی درباره‌ی بی‌زاری آتشین او از نازیسم و عزم او برای دفاع از میهن و مردمش در برابر توحش هیتلر باقی نمی‌ماند. این معنای اصلی این سمفونی برجسته است. شوستاکوویچ عمیق‌ترین احساسات خود را درباره جنگ ابراز می‌کرد. او گفت: «موسیقی از من می‌خروشید. نمی‌توانستم جلوی آن را بگیرم». او با تب و تاب کار می‌کرد تا سمفونی را تمام کند و شبانه‌روز پشت میز می‌ماند، حتی در هنگام حملات هوایی. به جز آخرین موومان، همه در داخل شهر محاصره شده نوشته شده و بیانی تکان‌دهنده از رنج‌ها و قهرمانی‌های مردم لنینگراد و کل اتحاد جماهیر شوروی است.

اولین موومان سمفونی پاساژ مشهوری دارد که در آن درون‌مایه‌ی مارش ماندی مدام تکرار می‌شود و صدایش بلندتر می‌شود؛ تا حدودی به شیوه‌ی بولروی راول. گفته می‌شود که این درون‌مایه نشان‌دهنده‌ی نیروهای در حال پیشروی ارتش نازی است. خود این درون‌مایه ویژگی پیش‌پاافتاده‌ای دارد که پوچی معنوی و بی‌فکری فاشیسم را بازتاب می‌دهد. بر موومان قدرتمند پایانی حس مبارزه با احتمالات ابرانسانی غالب است، که در آن روح انسانی سرانجام در برابر استبداد و بربریت پیروز می‌شود. به دفعات به چهار نت ارجاع می‌دهد که در کد موریس به معنای «V» به نشانه‌ی پیروزی است، که تصادفاً بتهوون هم در اولین موومان مشهور سمفونی پنجم خود نیز از آنها استفاده کرده است.



از اینجا به موومان پایانی سمفونی هفتم گوش کنید

این سمفونی نه تنها در اتحاد جماهیر شوروی، بلکه در سطح بین‌المللی به موفقیتی فوری دست یافت (نخستین اجرای آن در ایالات متحده توسط آرتورو توسکانینی بزرگ انجام شد) و تبدیل به

نمادی از مقاومت قهرمانانه‌ی مردم شوروی در برابر وحشی‌گری نازی شد. اما برای شوستاکوویچ خیلی بیشتر از این بود. او آخرین موومان را چنین نام‌گذاری می‌کند: پیروزی و زندگی زیبا در آینده. به لطف تلاش‌های ابرانسانی مردم شوروی (که صادقانه در این موسیقی بازتاب یافته است) و برتری اقتصاد برنامه‌ریزی شده‌ی ملی شده، اتحاد جماهیر شوروی واقعاً پیروز شد. اما امید آهنگساز برای آنکه این به معنای زندگی بهتر در آینده باشد به زودی از بین می‌رفت.

دوران پس از جنگ

در طول جنگ، استالین مجبور شد، دست‌کم تا حدی، کنترل مطلق خود را کاهش دهد. افسران ارتش سرخ که در پاکسازی‌ها زندانی شده بودند با عجله آزاد شدند و در خط مقدم سمت‌های فرماندهی به آنها داده شد که در آنجا با شجاعت آشکار خدمت کردند. همچنان که ارتش سرخ به تدریج آلمانی‌ها را عقب راند، ورق را برگرداند و سپس به قلب اروپا لشکر کشید، یک حالت خوش‌بینی عمومی وجود داشت که اوضاع پس از جنگ بهتر خواهد شد. اما این توهم ماندگار نشد.

در بهار ۱۹۴۳ شوستاکوویچ و خانواده‌اش به مسکو نقل مکان کردند. در این زمان دیگر ورق برگشته بود و ارتش سرخ در همه‌ی جبهه‌ها پیش‌روی می‌کرد. استالین از آهنگسازان شوروی انتظار داشت که موسیقی قهرمانانه‌ی وطن‌پرستانه بنویسند تا مردم را به مبارزه تشویق کنند. اما سمفونی جدید شوستاکوویچ (هشتم) کاملاً بر خلاف سمفونی هفتم بود که مبارزه‌ی قهرمانانه (و در نهایت پیروزمندانه) با ناملایمات را به تصویر می‌کشد. در مقابل، سمفونی هشتم آن سال اثری کاملاً تاریک است. مانند چشم‌انداز گسترده‌ی روسیه است که از جنگ ویران شده است، و نه «فقط» از جنگ.

این موومان بسیار طولانی به طور پیوسته به اوجی خردکننده می‌رسد، که مانند فریادی اعتراضی است که درد و اندوه غیرقابل تصویری را بیان می‌کند. این چیزی نیست که مقامات می‌خواستند بشنوند. این اثر واقعاً درباره چیست؟ درون‌مایه‌های اصلی آن ترکیبی از تراژدی تاریک و مبارزات خشونت‌آمیز است. به گفته‌ی برخی، اسکرتسوی سریع و خشن، پرتراهی از استالین است. امکانش وجود دارد. مطمئناً این اثر چالشی برای مقامات بود که آن را چنین تشخیص دادند. این سمفونی تا سال ۱۹۶۰ ممنوع بود. پس از آن سمفونی نهم (۱۹۴۵) - باز هم یک اقدام مخالف‌آمیز دیگر - درآمد. استالین و بوروکراسی منتظر موسیقی پیروزمندانه بودند - یک «سرود پیروزی».

آنها انتظار چیزی به کلی متفاوت را داشتند. آنها حتی به شوستاکوویچ پیشنهاد کرده بودند که از نیروهای ارکسترال عظیم و گروه کر بزرگ استفاده کند. در عوض، شوستاکوویچ کوتاه‌ترین سمفونی‌هایش را ساخت، تنها حدود ۲۵ دقیقه، در حالی که سمفونی‌های هفتم و هشتم بیش از یک ساعت طول می‌کشید. اثری بود پر از کنایه از سطر اول تا آخر. سمفونی نهم به نوبه‌ی خود، طنز، کنایه‌آمیز و حتی پیش‌پافتاده است. در اولین حرکت مانند یک پسر بچه‌ی تخس است که با انگشت شست و بینی خود برای مقامات ادا درمی‌آورد. اما موومان آهسته پر از اضطراب است، در حالی که سایر موومان‌ها شوم، تهدیدآمیز و حتی شیطانی هستند. آخرین موومان شبیه قهقهه‌ای بلند است که انگار می‌خواهد بگوید: این همه مزخرفات فاخر برای من چه اهمیتی دارد؟ نتیجه قابل پیش‌بینی بود.

در سال‌های تیره و تاریک پس از پایان جنگ، استالین تصمیم گرفت که بار دیگر سرکوب کند. او در عرصه‌ی هنر از خدمات ژدانف بدنام استفاده کرد که حمله‌ای وحشیانه را به هنرمندان، نویسندگان و آهنگسازانی که نوکران کامل رژیم نبودند آغاز کرد. در میان کسانی که محکوم شدند، دو آهنگساز عالی شوروی، پروکفیف و شوستاکوویچ، برجسته بودند. در سال ۱۹۴۸ شوستاکوویچ دوباره به دلیل «فرمالیسم» محکوم شد. فوراً ارتشی از اراذل، آهنگسازان درجه سه، کارگزاران خدمتگزار اتحادیه آهنگسازان، منتقدان و انواع نویسندگان بی‌مایه، مانند گله‌ای از گرگ‌های گرسنه که برای پاره‌پاره کردن یک حیوان بی‌دفاع تلاش می‌کنند، خود را بر روی قربانیان حملات ژدانف انداختند.

پس از قطعنامه‌های کمیته‌ی مرکزی حزب کمونیست در دهم فوریه، جلسات متعدد (برخی از آنها هفته‌ها به طول انجامید)، گردهمایی‌ها و نشریات مطبوعاتی برای محکوم کردن کسانی که به «خط ضدملی و فرمالیستی در موسیقی» تعلق داشتند، ترتیب داده شد. شوستاکوویچ باید سکوت می‌کرد در حالی که سطل‌های کثافت روی سرش ریخته می‌شد. او را آهنگسازی با «درک رشد نیافته از ملودی» و سازنده‌ی موسیقی «نفرت‌انگیز»، «ناهنجار» و «مغزتاب» می‌نامیدند.

آفاناسیف منتقد، سمفونی نهم او را چنین توصیف کرد: «اثری فاقد فکر و فرم، که ارزش موسیقی شوروی ما را ندارد. زاخاروف آهنگساز (که امروز هیچ‌کس آثارش را به خاطر نمی‌آورد) شکایت کرده بود که آنچه لازم است تحریک موسیقی میهن‌پرستانه برای الهام بخشیدن به کارگران شوروی برای بازسازی سریع‌تر است، و خواستار آن شد که بداند موسیقی شوستاکوویچ چگونه این نقش را ایفاء کرده است. آهنگساز، بیهوده اعتراض کرد که تمام آثارش قصد بیان احساسات مردم شوروی را داشته است. این پاسخی نبود که منتقدان او انتظار داشتند. مجله‌ی «فرهنگ و زندگی» (Kultura I Zhizn) اظهار داشت که شوستاکوویچ «نمی‌تواند روح مردم شوروی را بازتاب دهد». اما هدف واقعی «رنالیزم سوسیالیستی» اصلاً بیان احساسات واقعی طبقه کارگر واقعی شوروی نیست، بلکه بیان ضرورت‌ها و اجرای دستورات کاست بوروکرات حاکم است. مشکل موسیقی شوستاکوویچ این نبود که نمی‌توانست احساسات واقعی مردم شوروی را بیان کند، بلکه این بود که آن را خیلی خوب بیان می‌کرد.

شوستاکوویچ از سمت خود در کنسرواتوار مسکو برکنار شد. بیشتر آثار او ممنوع شد، او به طور علنی مجبور به توبه شد و خانواده‌اش از امتیازات محروم شدند. یوری لیوبیموف می‌گوید که در این زمان «شب در پاگرد بیرون از آسانسور منتظر دستگیری خود می‌ماند تا دست‌کم مزاحم خانواده‌اش نشوند». شوستاکوویچ به آهنگسازی موسیقی مجلسی ادامه داد، اما سمفونی دیگری ننوشت تا سمفونی پرشکوه دهم که در سال ۱۹۵۳ نوشته شد، سالی که استالین درگذشت.

پس از حمله ژدانف، شوستاکوویچ مجبور به عقب نشینی از مرکز توجه عمومی شد. او هیچ سمفونی‌ای ننوشت و ساخته‌هایش تقسیم می‌شد به موسیقی فیلم برای پرداخت قبض‌هایش و آثار «رسمی» با هدف تضمین بازیابی اعتبارش. برای چند سال پیش رو ساخته‌های جدی او (که شامل آثار مهمی مانند نخستین کنسرتوی ویولن بود) می‌بایست تا دوران مساعدتر به کشو سپرده می‌شد. علیرغم محکوم کردن ژدانف، برخی از موسیقی‌های فیلم او مورد تحسین منتقدان قرار گرفت - مانند «گارد جوان» و «پنج روز و پنج شب» - دومی درباره شهر درسدن آلمان پس از جنگ. شوستاکوویچ در قطعه‌ی اخیر، به نحو تاثیرگذاری از «منظومه‌ی شادی» از سمفونی نهم بتهوون نقل می‌کند. حتی در این قطعه‌ی ثانویه، انسان‌دوستی شوستاکوویچ از میان تمام فلاکت‌های جنگ می‌درخشد.

محدودیت‌های موسیقی شوستاکوویچ و مقررات زندگی او در سال ۱۹۴۹ تا حدی آزاد شد تا حضور او در هیئت نمایندگان شوروی در ایالات متحده‌ی آمریکا تضمین شود. جنگ سرد کاملاً در جریان بود و مقامات شوروی نگران بودند که بتوانند به جهان برتری اتحاد جماهیر شوروی را در زمینه‌ی فرهنگ اثبات کنند. اگر شوستاکوویچ چنان که برخی اصرار دارند، خصمانه ضدشوروی بود، این برایش یک فرصت طلایی بود تا شوروی را ترک کند. اما شوستاکوویچ در طول زندگی‌اش مطلقاً هیچ علاقه‌ای به مهاجرت نشان نداد و نسبت به روش زندگی سرمایه‌داری هم هیچ تحسین خاصی بروز نداد. او علاقه‌ی پرشوری به آهنگسازان غربی همچون بریتن و هیندمیت نشان می‌داد، ولی این دلبستگی طبیعی به کار همکاران موسیقیدانش تمام علاقه‌ای بود که به غرب داشت.

آنها که به شوستاکوویچ از موضع متعصبانه‌ی ضدکمونیسم حمله می‌کنند، به این واقعیت اشاره می‌کنند که او مجبور بود در مقابل خواست‌های رژیم سر خم کند تا به زندگی ادامه دهد و نان شبش را تامین کند. در واقع به نظر می‌رسد که تنها چیزی که شوستاکوویچ را از اردوگاه زندان نجات داد (که با توجه به وضعیت شکننده‌ی سلامتش احتمالاً زنده از آن بیرون نمی‌آمد) این واقعیت بود که استالین موسیقی فیلم او را دوست داشت. پدر مردم همچنان که پیش‌تر دیده‌ایم طرفدار پروپاقرص فیلم در سینمای شخصی‌اش در کرملین بود. او به‌ویژه فیلم‌هایی را دوست داشت که خودش نقش اول آن را بازی می‌کرد - حتی وقتی که به هیچ وجه شباهتی به واقعیت‌های تاریخی نداشت. او آهنگسازی بزرگ می‌خواست تا برای چنین فیلم‌هایی آهنگ بسازد و شوستاکوویچ بهترین کاندید برای این کار بود.

او موسیقی چندین فیلم را نوشت که استالین را در پرتو نوری چاپلوسانه به تصویر می‌کشید. کانتاتای او «ترانه‌ی جنگ‌ها» استالین را به عنوان «باغبان بزرگ» ستوده است. در فیلم «سال فراموش‌ناشدنی ۱۹۱۹» که شوستاکوویچ موسیقی آن را نوشت، استالین به عنوان رهبر ارتش سرخ در جنگ داخلی به تصویر کشیده شده است، اگرچه در واقع این تروتسکی بود که در راس ارتش سرخ ایستاد. شکی نیست که این آهنگساز با بی‌میلی در برابر این خواسته‌ها تسلیم می‌شد. اما اگر می‌خواست زنده بماند واقعاً چاره‌ی دیگری هم نداشت. ماهیت کینه‌توزانه‌ی استالین - که لنین هم در وصیتنامه‌ی توقیف‌شده‌اش درباره‌ی آن اظهارنظر کرده بود - در رفتارش با خانواده‌های کسانی که دشمن می‌شمرد نمایان می‌شد. همسر پروکفیف پس از محکومیت شوهرش توسط ژدانف به زندان فرستاده شد.

باید در نظر داشت که شوستاکوویچ نه یک کنش‌گر سیاسی، بلکه یک آهنگساز بود؛ البته آهنگسازی با حس قوی عدالت و وجدان اجتماعی که او را واداشت تا مهم‌ترین مشکلات دوران خود را در موسیقی‌اش که عمیقاً حس می‌شد و تاثیرگذار بود بیان کند. علیرغم اینکه انسانی خجالتی و گوشه‌گیر بود، شجاعت فردی و شرافت بسیاری از خود در مبارزه با رژیم استالینیست نشان داد، در حالی که هم‌زمان آثاری تولید می‌کرد که نمایان‌گر قله‌ی آفرینش موسیقی قرن بیستم است، نه فقط در اتحاد جماهیر شوروی، بلکه در جهان. اما زمان‌هایی هم بود که بار این مبارزه‌ی تنها برایش بسیار سنگین می‌شد و مجبور بود تا عقب‌نشینی‌های تاکتیکی را به نمایش بگذارد.

مارینا سابینینا آثار گر «میهن پرستانه‌ی دروغین» او را به خاطر داشتن «شباهت بسیار کمی با سبک واقعی او» رد می‌کند و آهنگ‌های شوستاکوویچ را برای «فیلم‌های نفرت‌انگیز و ریاکارانه‌ای مانند سال

فراموش ناشدنی ۱۹۱۹، سقوط برلین، و ملاقات در البه» چنین توصیف می‌کند: «سازش‌هایی که او به عنوان یک هنرمند از آن بیزار بود و برایش تلخ و تحقیرکننده بود». (او می‌افزاید که شوستاکوویچ مجبور بود این چیزها را بنویسد، حتی اگر این کار به او «تعرض» می‌کرد، زیرا در آن زمان منبع درآمد دیگری نداشت.) او اعتراف می‌کند که مجبور شده است «بخش‌های کاملی» را از کتابش که در سال ۱۹۷۶ درباره‌ی سمفونی‌های شوستاکوویچ نوشته بود حذف کند تا بتواند آن را منتشر کند: «دوست داشتم صادقانه تراژدی این نابغه را نشان بدهم که مورد آزار و اذیت هیچ‌کاره‌های گستاخ و ناهنجاری قرار گرفت که تلاش می‌کردند تا او را درهم شکسته و زیر پا له کنند؛ که مجبور بود حق خود بودنش را با واگذار کردن امتیازات مشخصی بخرد.»

رودیون شچدرین آهنگساز شوروی در مجله‌ی گرامافون چنین نوشت: «شما در غرب گاهی دیدگاه بسیار ساده‌لوحانه‌ای دارید. سیاه و سفید فکر می‌کنید. روابط با مقامات همیشه برای شوستاکوویچ و پروکوفیف و همچنین دیگران پیچیده بود. مثلاً به خاطر دارم که در یک اجرای «زدراویتسا» (Zdravitsa) [معروف به درود بر استالین] می‌نواختم. اما آیا شما سازش نمی‌کردید اگر مجبور بودید خانواده‌تان را نجات دهید؟»

آن دسته از ضدکمونیست‌های مرتجع که او را در این امر سرزنش می‌کنند، ناموجه و بد نیت هستند. اگر مردی مانند کریستین راکوفسکی، آن کهنه‌سرباز باتجربه‌ی جنبش انقلابی، مردی با درکی عمیق از تئوری مارکسیستی، اگر حتی چنین کسی هم تحت فشار غیرقابل تحمل به استالین تسلیم شد، چگونه می‌توان انتظار داشت کسی مانند شوستاکوویچ در برابر فشار بی‌اندازه‌ی ماشین سرکوب استالین مقاومت کند؟ شوستاکوویچ تحت فشار خم شد، اما هرگز نشکست. او تا آخر عمر به خود وفادار ماند و با استالینیسم دشمنی سرسختانه داشت.

آیا این بدان معناست که همچنان که دیگر مکتب فکری غرب تاکید دارد، شوستاکوویچ طرفدار بورژوازی و مخالف سوسیالیسم بود؟ کوچک‌ترین مدرکی برای تأیید این دیدگاه وجود ندارد. شوستاکوویچ نه یک استالینیست پنهانی بود و نه یک ضدانقلاب ضدشوروی از نوع سولژنیتسین. او از حامیان وفادار آرمان‌های سوسیالیستی انقلاب اکتبر بود، اما می‌دید که این آرمان‌ها در تضاد آشکار با کاریکاتور بوروکراتیک استالینیسم هستند. مرگ استالین راه را برای بازیابی جایگاه رسمی شوستاکوویچ هموار کرد. اما این به مبارزه‌ی یک نفره‌ی او علیه بوروکراسی پایان نداد. او مخفیانه کار بر روی یک کانتاتا به نام «رایوک» را در ماه مه ۱۹۴۸ آغاز کرد. این اثر طنزی گزنده درباره‌ی «کنش‌گری موسیقی» کمیته‌ی مرکزی حزب کمونیست اتحاد جماهیر شوروی (CPSU) بود و تا پس از مرگ آهنگساز در سال ۱۹۷۵ به عنوان یک راز کاملاً محافظت شده باقی ماند.

مبارزه‌ی شوستاکوویچ با یهودستیزی

یهودستیزی در هر مرحله از ضدانقلاب سیاسی استالینیست به طور برجسته نمایان بود. همچنان که در دوران تزار هم یهودستیزی سلاح مفیدی برای منحرف کردن توده‌ها از مبرم‌ترین مشکلاتشان بود. گرچه، به طرز متناقضی، استالین از تأسیس اسرائیل به منظور تضعیف کنترل امپریالیسم بریتانیا در خاورمیانه حمایت می‌کرد، او دوباره از یهودستیزی به عنوان پوششی برای پاکسازی جدید پس از

جنگ استفاده کرد. کمپین به اصطلاح علیه «جهان‌وطنان بی‌ریشه» (یعنی یهودیان) با توطئه‌ی بدنام پزشکان به اوج خود رسید. پزشکان شخصی استالین، که اتفاقاً یهودی بودند، متهم به توطئه برای مسموم کردن وژد (رئیس) شدند، دستگیر و برای گرفتن اعتراف شکنجه شدند. از این اعترافات برای گرفتار کردن افراد دیگر در «توطئه» و اموری از این قبیل استفاده شد.

انقلاب اکتبر تمام ملیت‌هایی را که به دست تزاریسم (لنین نام آن را زندان ملت‌ها گذاشته بود) تحت ستم بودند آزاد کرد، از جمله یهودیان که به آنها برابری کامل سیاسی و اجتماعی داده شده بود. تمام محدودیت‌های تحقیرآمیز گذشته از میان برداشته شد. اما با حکمرانی استالین، شوونیسم روسی دوباره پدیدار شد و همراه با آن تمام پلیدی‌های کهنه‌ی یهودستیزی. گرچه این نمی‌توانست آشکارا بروز یابد (میراث انترناسیونالیسم پرولتری انقلاب اکتبر هنوز در ذهن مردم بسیار تازه بود) و همیشه چون جریانی پنهانی حضور داشت که هر از گاهی به عنوان ابزاری پدیدار می‌شد که بوروکراسی با آن می‌توانست توجه توده‌ها را از مشکلات واقعی منحرف کند.

پس از امضای پیمان هیتلر و استالین، بوروکراسی روسیه تلاش کرد تا روابط خوبی با رژیم نازی در برلین برقرار کند. به عنوان بخشی از این سیاست، یهودیان برجسته از مناصب دولتی حذف شدند. لیتوینف، وزیر امور خارجه که یهودی بود و با سیاست نزدیکی به بریتانیا و فرانسه علیه آلمان نازی موافق بود برکنار شده و با مولوتف روس جایگزین شد. آنها حتی فرمانی را برای اردوگاه‌های کار اجباری صادر کردند که به نگهبانان دستور می‌داد از واژه‌ی فاشیست به عنوان توهین به زندانیان استفاده نکنند. استالین پناهندگان ضدفاشیست آلمانی در روسیه را به چنگ هیتلر سپرد.

در خاطرات شوستاکوویچ نوشته‌ی سالومون وولکف اشاره شده است که در این دوره آثار واگنر برای اولین بار در بالشوی اجرا شد که آغاز آن با «والکوری» بود. کارگردان کسی جز سرگئی آیزنشتاین نبود که از یک همکار یهودی برای شرکت در تولید اثر دعوت کرد. او پاسخ داد: «مگر نمی‌دانی این یعنی چه؟ من نمی‌توانم در این کار شرکت کنم زیرا یهودی هستم». آیزنشتاین آن را باور نکرد. اما حقیقت داشت. این اپرا با حضور سفیر نازی و بدون یهودیان اجرا شد.

در این زمان بود که شوستاکوویچ چرخه‌ی آهنگ‌های استادانه و تکان‌دهنده‌ی خود را از شعر فولک یهودی نوشت. منتقدان دست راستی مانند فی بدخواهانه استدلال می‌کنند که این فقط تلاشی بود که آهنگساز با نوشتن به سبک موسیقی فولکلور خود را برای مسئولان عزیز کند! اما شوستاکوویچ می‌توانست هر نوع موسیقی فولکلور را انتخاب کند - روسی، گرجی، ارمنی، ازبکی یا قالمیقی - ولی به طور خاص موسیقی و اشعاری یهودی را انتخاب کرد که بر رنج‌های مردم یهود تحت تزاریسم روسیه تأکید می‌کرد.

فی استدلال می‌کند که چون کار در اکتبر ۱۹۴۸ تکمیل شد و کارزار ژوزف استالین علیه نهادهای یهودی تا دسامبر (به تعبیر او) «شتاب نگرفته بود»، به عنوان اعتراض علیه یهودستیزی به حساب نمی‌آید. اما یهودستیزی ایده‌ی جدیدی نبود که کرم‌لین یک شبه آن را در سر پرورد. از همان اواخر دهه ۱۹۲۰، استالین در مبارزه با تروتسکی و اپوزیسیون چپ، از یهودستیزی استفاده کرد و این داستان را به جریان انداخت که «ییدیش‌ها دارند در کمیته‌ی مرکزی در دسر می‌سازند».

شوستاکوویچ علاقه زیادی به موسیقی یهودی داشت که در فواصل منظم در آثار او ظاهر می‌شود. اما زمان‌بندی انجام کار قابل توجه بود. آیا شوستاکوویچ آن قدر نادان بود که نفهمد که این عرصه‌ی

خطرناکی است که در آن قدم بگذارد؟ به هیچ وجه، او این را به خوبی می‌دانست زیرا با برخی از کسانی که از کمپین ضدیهود متاثر شده بودند، روابط نزدیک داشت. موضوع یهودستیزی چیزی بود که او احساس عمیقی نسبت به آن داشت و به طور مداوم در آثار او سر بر می‌آورد، معروف‌ترین آن در سمفونی سیزدهم (بابی‌یار)، که حمله‌ای خاص به یهودستیزی روسیه است. شوستاکوویچ به طور کلی از استبداد و به طور خاص از ستم بر مردم بی‌دفاع بیزار بود. در اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰، زمانی که شواهدی مبنی بر شیوع تازه‌ی یهودستیزی در اتحاد جماهیر شوروی وجود داشت، شاعر رادیکال یوگنی یوتوشنکو (که خود او کراینی است) شعری در اعتراض به این موضوع با عنوان «بابی‌یار» نوشت که حاوی روایتی دلخراش است از جنایاتی که در طول تاریخ علیه یهودیان در روسیه و اوکراین انجام شده است. شاعر تأیید می‌کند که این باعث می‌شود او از روس بودن خود شرم کند. در نهایت می‌گوید: «من روس هستم. در رگ‌های من یک قطره خون یهودی جاری نیست، اما در مقابل همه‌ی این‌ها من یک یهودی هستم». شوستاکوویچ این ابیات را مبنای سمفونی سیزدهم خود قرار داد که اعتراضی بسیار صریح علیه استالینسم و یهودستیزی است.

مرگ استالین

پدر مردم اکنون داشت همه‌ی نشانه‌های پارانویای بیمارگونه را نشان می‌داد. او به طرز بیمارگونه‌ای به همه، حتی حلقه‌ی اطرافیان نزدیکش مشکوک بود. خروشچف، یکی از اعضای این حلقه بعداً به یاد می‌آورد که کافی بود استالین به کسی بگوید «امروز چشمانت دودو می‌زند» تا آن شخص مورد سوءظن قرار گیرد. او دوست قدیمی خود کاگانوویچ را به جاسوسی برای بریتانیا متهم کرد و همسر یهودی مولوتوف، نوکر وفادار خود را به اردوگاه کار فرستاد.

تا سال ۱۹۵۳، مشخص شد که استالین، با کمک پادوی جدید خود، رئیس پلیس مخفی بریا، در حال تدارک یک پاکسازی جدید بود که می‌توانست کل لایه‌ی رهبری حزب و دولت را از میان ببرد. این امر می‌توانست اتحاد جماهیر شوروی را وارد یک بحران عمیق کند، آن هم در زمانی که این کشور در تلاش بود تا از ویرانی هولناک جنگی که ۲۷ میلیون کشته برجای گذاشت، بیرون بیاید و درگیر مبارزه‌ای سخت با امپریالیسم ایالات متحده بود. از این رو محفل رهبران اقدامات لازم را برای محافظت از جان خود و از بین بردن منشاء خطر انجام داد؛ منشاء خطر توسط رفقاییش مسموم شده یا به نحو دیگری از بین رفت.

در سال ۱۹۵۳ نیز موجی از نخستین اجراهای آثاری از شوستاکوویچ به راه افتاد که سال‌ها آنها را مخفی نگه داشته بود. این لحظه‌ای بود که شوستاکوویچ منتظرش بود. او مرگ ستمگر را چنان جشن گرفت که فقط او می‌توانست. سمفونی دهم او حاوی تعدادی نقل‌ها و کدهای موسیقی است، از جمله ارجاع به المیرا [نازیرووا]، دانشجوی دختری که به نظر می‌رسد عاشقش شده است. اما مهم‌ترین این نقش‌مایه‌ها بر اساس نت‌های DSCH است - نام خود او هجی شده به زبان موسیقی. این تنها قطعه‌ای نیست که شوستاکوویچ به زبان موسیقی «نام خودش را امضا می‌کند» (کوارتت زهی هشتم یکی از نمونه‌های بارز آن است). اما مطمئناً برجسته‌ترین است.



از اینجا به موومان دوم گوش کنید

سمفونی دهم بدون شک بزرگ‌ترین سمفونی شوستاکوویچ در کنار سمفونی پنجم است. گفته می‌شود که موومان طوفانی و وحشیانه‌ی دوم پرت‌رهای موسیقایی از خود استالین است. در پایان ارکستر درون‌مایه‌ی DSCH را پیروزمندانه و با اصرار تکرار می‌کند. او در نیمه‌ی راه آخرین موومان، از درون‌مایه‌ی استالین موومان دوم نقل می‌کند و آن را با مضمون DSCH برش می‌دهد. مثل این است که شوستاکوویچ فریاد می‌زند: هیولای استالین مرده است، و من هنوز اینجا هستم، هنوز موسیقی خود را می‌نویسم و هنوز حقیقت را اعلام می‌کنم! این یکی از الهام‌بخش‌ترین و تکان‌دهنده‌ترین لحظات در تمام آثار شوستاکوویچ است.



درون مایه‌ی DSCH

نیکیتا خروشچف با آغاز کنگره‌ی بیستم حزب کمونیست اتحاد شوروی تلاش کرد تا با اصلاحات از بالا، از بن‌بست ناشی از کنترل و اداره‌ی بوروکراتیک اقتصاد برنامه‌ریزی شده‌ی ملی راهی به بیرون بیابد. مدت‌ها پیش الکسی دوتوکویل خاطرنشان کرده بود که خطرناک‌ترین لحظه برای یک رژیم استبدادی دقیقاً وقتی است که تلاش می‌کند خود را اصلاح نماید. در عرض چند ماه از سخنرانی محرمانه‌ی خروشچف در کنگره‌ی بیستم که جنایات استالین را محکوم می‌کرد، کارگران مجارستان سلاح به دست علیه سلطه‌ی استالینیستی و شوروی قیام کردند. انقلاب مجارستان سرکوبی خونین شد، اگرچه کارگران مجار پیش از مداخله‌ی نظامی روس دو اعتصاب عمومی و دو قیام را ترتیب دادند.

سمفونی یازدهم

سمفونی یازدهم اثری حماسی است. بیش از یک ساعت به طول می‌انجامد و ارکستر بسیار بزرگی را نیاز دارد. شوستاکوویچ آن را در سال ۱۹۵۷، چند ماه پس از سرکوب انقلاب مجارستان نوشت. زمان‌بندی آن بسیار قابل توجه است. سال ۱۹۵۷ چهل‌مین سالگرد انقلاب ۱۹۱۷ بود، بنابراین انتخاب واضح موضوع سمفونی اکتبر بود، نه سال ۱۹۰۵. سمفونی یازدهم که رسماً به یادبود انقلاب سرکوب‌شده‌ی ۱۹۰۵ تقدیم شده بود، در خفا به عنوان اعتراضی علیه سرکوب قیام اخیر مجارستان به دست شوروی تفسیر می‌شد. هرگاه از شوستاکوویچ سوال می‌شد، او انکار می‌کرد؛ اما تفاوتی ایجاد نمی‌کرد. مخاطبانش هرگز نپرسیدند.

سمفونی رسماً بر اساس رویدادهای یکشنبه‌ی خونین در ابتدای نخستین انقلاب روسیه در نهم ژانویه‌ی ۱۹۰۵ بود که پلیس تزاری و قزاق‌ها بر تظاهرات کارگران غیرمسلح آتش گشودند و تعداد



موومان اول سمفونی یازدهم

زیادی از مردم کشته شدند. تمام اثر بر مبنای ترانه‌های انقلابی روسیه است که برخی از آنها به قرن نوزده بازمی‌گردد. این آهنگ‌ها برای مخاطب شوروی آشنا بود اما نه برای تماشاگران کنسرت در غرب. من یک بار در کنسرتی در مرکز ساوث‌بنک‌سنتر لندن که این اثر را اجرا می‌کرد حضور داشتم. اثری عمیق بر روی مخاطبان عمدتاً طبقه‌ی متوسط گذاشت که اغلب آنها احتمالاً به محافظه‌کارها رای می‌دادند. چند نفر از آنها متوجه بودند که درون‌مایه‌ی عالی موومان آهسته در واقع «خاطره‌ی ابدی» بود، ترانه‌ای قدیمی که همیشه بر سر مزار انقلابیون درگذشته خوانده می‌شد؟ فکر می‌کنم هیچ‌کدام‌شان.

موومان اول «میدان قصر» نام‌گذاری شده و با قدرت فراوان فضای پرتنش شب یکشنبه‌ی خونین را توصیف می‌کند. شب است، و برف میدان را پوشانده است و کولاک میدان را درمی‌نوردد. اما این نمادی از جامعه‌ی استبدادی است که در آن بر روی سطح، همه چیز مانند خاک منجمد قطبی به شدت یخ‌زده است. با این حال در زیر سطح نارضایتی جوشانی وجود دارد. درون‌مایه‌ی اصلی ترانه‌ی قدیمی زندانیان انقلابی از قرن نوزده با عنوان «گوش کن!» (Slushai) است که دربردارنده‌ی این متن قدرتمند است:

«همچون خیانتکاری، همچون وجدان ستمگر، شب سیاه است.»

درون‌مایه‌ی «گوش کن!» در طول اثر تکرار شده است. درون‌مایه‌ی بعدی «زندانی» (Arrestant) با کنترباس شروع می‌شود. ترانه این کلام را در بر دارد:

«دیوارهای زندان قوی هستند؛ دروازه‌ها با دو قفل فولادی قفل شده‌اند...»

این هم دوباره استعاره است. در روسیه‌ی تزاری - و در روسیه‌ی استالینی - تمام جامعه شبیه به یک زندان بزرگ شده است. شب تاریک، شب طولانی سلطه‌ی استبداد و خودکامگی است. فضای تهدید با ضرب طبل مکرر افزایش می‌یابد و ترومپت‌ها سمفونی مالر را یادآور می‌شوند. حال و هوای تنش غیرقابل تحمل ساخته شده است.

موومان دوم سمفونی یازدهم

عنوان فرعی موومان دوم نهم ژانویه است. این موومان با چیزی آغاز می‌شود که آن را تنها می‌توان با غرشی مقایسه کرد که از اعماق مردم بلند می‌شود. این درون‌مایه‌ای است که رنج تحمل‌ناپذیر توده‌ها را بیان می‌کند و مصرانه تکرار می‌شود. درون‌مایه‌ی اول استدعای مردم از تزار را بیان می‌کند. بیان موسیقایی عریضه‌ای است که قرار بود با تظاهرات به تزار عرضه شود (Goy ty, tsar nash, batyushka)

و چنین آغاز می‌کند: «ای تزار، پدر کوچک ما، به اطرافت نگاه کن! نمی‌توانی ببینی که زندگی برای ما به خاطر خدمتکاران تزار تحمل‌ناپذیر شده است؟»

درون‌مایه‌ای که تقریباً مانند نجوا شروع شده بود پیوسته بلندتر و خشن‌تر و تهدیدآمیزتر می‌شود، مانند موجی عظیم از خشم عمومی که سرانجام در مقابل دیواری از خشونت سازماندهی شده به دست دولت در هم می‌شکند. ترانه‌ی دوم «سرها برهنه!» (Obnazhite golovy) نام دارد. موسیقی تا یک اوج قدرتمند بالا می‌رود. این تصویری است از توده‌ها که «بهشت را طوفانی می‌کنند»، بنا بر توصیف مارکس از کمون پاریس. بعد موسیقی به آرامشی پرتنش پیش از طوفانی خشمگین فروکش می‌کند. لحظه‌ای به درون‌مایه‌ی موومان اول بازمی‌گردیم که میدان قصر را توصیف می‌کند، جایی که پلیس و قزاق‌ها با تفنگ‌های نشانه رفته و سرنیزه‌های آماده منتظرند.

صدای مسلسل

صحنه‌ی قتل عام باید یکی از خشونت‌آمیزترین قسمت‌های موسیقی باشد. پس از آنکه طبل‌های فرعی صدای منقطع مسلسل را درمی‌آورند، ارکستر با صدای غوغایی خردکننده منفجر می‌شود. بعد ناگهان سکوت کامل می‌شود. یک بار دیگر به درون‌مایه‌ی شوم موومان اول بازمی‌گردیم. میدان قصر دوباره یخ‌زده و ساکت است، و شب شده است. اما حالا برف از خون سرخ است.

خاطره‌ی ابدی

موومان عالی و تکان‌دهنده‌ی سوم مرثیه‌ای است برای رفتگان، خاطره‌ی ابدی. این بخش بر اساس ترانه‌ی انقلابی قدیمی «تو قربانی شدی» (Vy zhertvoyu pali) است که پیش‌تر به آن ارجاع داده شده است. متن ترانه چنین است: «تو قربانی نبردی سرنوشت‌ساز شدی با عشق ایثارگرانه به مردم.» موومان به اوجی می‌رسد که در آن قتل عام خونین نهم ژانویه به یاد سپرده می‌شود. انگار مردم دارند قسم می‌خورند که انتقام رفقای رفته‌شان را بگیرند. سپس موومان به وقار غم‌انگیز مارش عزا بازمی‌گردد.

خشمگین شوید ستمگران

عنوان فرعی موومان پایانی این است: «آزیر». و دقیقاً هم همین است: فراخوان برای مسلح شدن. با آهنگ انقلابی «خشمگین شوید ستمگران!» شروع می‌شود (Besnuytes, Tyrany) که ترجمه‌ی کلام آن به انگلیسی [و سپس به فارسی] چنین است:

«خشمگین شوید ستمگران! بر ما بخندید!

گرچه اجسادمان زیر پا له شده است،

روحیه‌مان قوی‌تر است.
شرم، شرم، شرم بر شما ستمگران!»

وارشاویانکا (پرچم سرخ)

بعد از آن این آهنگ با ترانه‌های انقلابی دیگر ترکیب می‌شود، از جمله ترانه‌ی مشهور لهستانی «پرچم سرخ» (Warshavianka). آیا شوستاکوویچ به پدربزرگ لهستانی خود فکر می‌کرد که به خاطر شرکت در قیام ۱۸۶۳ به سبیری تبعید شده بود؟ به نظر بسیار محتمل می‌رسد که این ارتباط را به وجود آورده باشد، خصوصاً در پرتو قیام اخیر مجارستان. گرچه «پرچم سرخ» از سوی کارگران روسیه به عنوان یکی از ترانه‌های انقلابی‌شان پذیرفته شده بود و در سال ۱۹۰۵ به اندازه‌ی سرود کارگران (Worker's Marseillaise/ Рабочая Марсельеза) محبوب بود. این سرود از روسیه به کشورهای دیگر گسترش یافت، مهم‌تر از همه اسپانیا که در آنجا تبدیل به سرود آنارشیست‌ها با نام «به سوی سنگرها» شد. در زبان انگلیسی به «گربادهای خطر» معروف است. متن آن چنین است:

تکرار درون‌مایه‌ی خشمگین شوید ستمگران

«گربادهای خصمانه به دور ما می‌چرخند.
ما وارد نبرد سرنوشت‌سازی با دشمنان خود شده‌ایم.
سرنوشت ما هنوز مشخص نیست.»

آثیر انقلاب

بعد از آن درون‌مایه‌ی «خشمگین شوید ستمگران» تکرار می‌شود، اما آهسته‌تر و با قدرت و عزم بیشتر، مانند یک مارش مقاومت‌ناپذیر. در اینجا بیداری دوباره‌ی انقلاب را داریم. این بخش با انفجاری از خشم به اوج می‌رسد که در آن نقطه ناقوس‌های لوله‌ای آثیر انقلاب را به صدا در می‌آورند. کمی پیش از این لحظه مجموعه‌ای از نت‌های پنج‌تایی مکرر به صدا درمی‌آیند. این نت‌ها سطور آخر آهنگی هستند که موومان با آن آغاز می‌شود؛ «خشمگین شوید ستمگران!» به زبان روسی این کلمات «مرگ بر شما ستمگران!» است. پیام شوستاکوویچ به مخاطبی که کاملاً با این آهنگ - و کلامش - آشناست نمی‌توانست از این واضح‌تر باشد.

مرگ بر شما ستمگران

برخی از منتقدان غربی شوستاکوویچ که مصمم هستند این آهنگساز را به عنوان آلت دست مطیع رژیم جلوه بدهند، این ایده را که سمفونی یازدهم به هر طریقی با قیام اکتبر ۱۹۵۶ مجارستان مرتبط

بوده مورد تردید قرار داده‌اند. تنها جمله‌ای که وولکف درباره‌ی این سمفونی در کتاب خود «گواهی» به شوستاکوویچ نسبت می‌دهد، اشاره به این مطلب است که این اثر ارتباطی با رویدادهایی دارد که در تاریخ روسیه تکرار می‌شوند، و اینکه «با درون‌مایه‌های معاصر سروکار دارد، گرچه ۱۹۰۵ نامیده شده است. درباره‌ی مردمی است که دست از باور برداشته‌اند چرا که جام شر لبریز شده است.» با این حال فرزندش ماکسیم هیچ تردیدی نداشت. نگران از آنچه پدرش انجام داده است، در گوش او زمزمه کرد: «پاپا، اگر تو را به خاطر این کار اعدام کنند چه؟» ایرینا شوستاکوویچ در مصاحبه با مارگاریت مازو در شماره‌ی دوازدهم نشریه‌ی دی‌اس‌سی‌اچ [ادیمتری شوستاکوویچ] این برداشت را تایید کرد: «سمفونی یازدهم در سال ۱۹۵۷ در زمانی نوشته شد که این رویدادها (پیامدهای قیام ۱۹۵۶ مجارستان) رخ داد. آنچه روی داد از سوی همه بسیار مهم شمرده می‌شد. هیچ ارجاع مستقیمی به رویدادهای ۱۹۵۶ در سمفونی وجود ندارد، اما شوستاکوویچ آن را در نظر داشت.»

سمفونی‌های بعدی

سمفونی دوازدهم که در سال‌های ۱۹۵۹ تا ۱۹۶۱ نوشته شده و نام فرعی آن «اکتبر» است، به عنوان ادامه‌ی سمفونی یازدهم در نظر گرفته شده است. کاملاً قانع‌کننده نیست. در مفهوم اصالت دارد و فاقد ملودی‌های خوب نیست (شوستاکوویچ قادر به نوشتن سمفونی بد نبود). با این حال به نظر می‌رسد که فاقد آتش پرشوری است که در هر میزان سمفونی یازدهم وجود دارد. به وضوح چیزی نیست که مانند سمفونی یازدهم از یک طلب عمیق درونی جاری شده باشد. اما با این حال اثری با یک پیام هم هست.

موومان‌های این سمفونی مانند سمفونی پیشینش «برنامه» ای در بر دارد. این امر در عنوان هر موومان تبیین شده است:

(۱) پتروگراد انقلابی

(۲) لنین در رازلیف

(۳) رزمنان آرورا

(۴) طلوع نوع بشر

پایان سمفونی یازدهم نشان‌دهنده‌ی کاری ناتمام است. فراخوان برای عمل در پایان اثر به روشنی به منظور آماده‌سازی راه برای سمفونی دوازدهم بوده است، همچنان که انقلاب ناموفق ۱۹۰۵ راه را برای انقلاب بلشویکی در سال ۱۹۱۷ هموار کرد. پس چرا سمفونی دوازدهم در مقایسه با یازدهم ناامیدکننده است؟ پاسخ این است که شوستاکوویچ تحقق رویایش را برای جهانی تازه و بهتر - جامعه‌ی سوسیالیستی واقعی - در دوران زندگی خود ندید. برعکس، علیرغم رد استالین در کنگره‌ی بیستم، بوروکراسی همچنان محکم در قدرت باقی ماند. اصول لنینیستی دموکراسی و برابری شوروی بیش از هر زمان دیگری دور مانده بود. چطور این آهنگساز می‌توانست صادقانه از پیروزی نهایی سوسیالیسم بنویسد وقتی که حتی یک کلمه از آن را باور نداشت؟

حق با شوستاکوویچ بود. «یخ‌زدایی» آزمایشی خروشچف در سال ۱۹۶۴، وقتی که به دست برژنف سرنگون شد، ناگهان متوقف شد. به تدریج حکمرانان جدید روسیه جریان امتیازات و سرکوب فزاینده را بازگرداندند.



یهودیان در راه خارج از شهر کی‌یف به سوی دره‌ی بابی‌یار از کنار اجساد افتاده در خیابان رد می‌شوند. (۱۹۴۱)

شوستاکوویچ در سمفونی سیزدهم خود با عنوان فرعی «بابی‌یار» به موضوع یهودستیزی بازگشت. این سمفونی بر مبنای اشعاری از یوگنی یوتوشنکو قرار داده شده است که نخستین آن یادبود قتل عام یهودیان به دست نازی‌ها در طول جنگ جهانی دوم است. «بابی‌یار» نام مکانی است که این قتل عام در آن رخ داد. گرچه این بخشی از سیاست هیتلر برای نابودی سیستماتیک یهودیان در مناطق اشغالی بود، هیچ شکی نیست که برخی از اوکراینی‌ها (یک اقلیت) با نازی‌ها همکاری می‌کردند و در دیدگاه‌های ضدیهود آنها سهیم بودند. استالینیست‌ها همواره از پذیرش این واقعیت امتناع می‌کنند. البته پس از نخستین اجرای سمفونی، یوتوشنکو وادار شد تا بندی به شعرش اضافه کند که می‌گفت روس‌ها و اوکراینی‌ها هم در کنار یهودیان در بابی‌یار مردند.



رنگ‌ها اینجا تیره هستند؛ لحن تلخ و خشن است. گوش کردن به این موسیقی آسان نیست، اما فوق‌العاده قدرتمند است. با صدای زنگ ناقوس شروع می‌شود. این صدای زنگ هشدار نیست که سمفونی یازده را پایان می‌دهد و فراخوان عمل است. این صدای تاریک ناقوس عزا است. بعد گروه کر و خواننده‌ی باس با شعر یوتوشنکو وارد می‌شوند. بندها از این قرارند:
بر بابی‌یار هیچ بنای یادبودی نیست.

تنها صخره‌ای با شیب تند، همچون سنگ قبری زمخت.
می‌ترسم.

امروز من پیرم،

به اندازه‌ی تمام نسل یهود.

خود را یک بنی‌اسرائیلی باستانی می‌بینم.

در جاده‌های مصر باستان سرگردانم

و اینجا بر صلیب، تلف می‌شوم، شکنجه شده

و حتی حالا هم جای میخ‌ها را بر تن دارم.

به نظرم می‌رسد که دریفوس من هستم.

عوام به من خیانت کردند - و حالا قاضی.

در قفسم. احاطه شده و به دام افتاده،

آزارم داده‌اند، به رویم تف انداخته‌اند، به من افترا زده‌اند، و

عروسک‌های ظریف در زرق‌وبرق بلژیکی‌شان

نق می‌زنند، در حالی که چترهایشان را به صورتم فرو می‌کنند.

خود را پسری در بیلاستوک می‌بینم

خون می‌ریزد، بر روی زمین جاری می‌شود،

صاحبان میخانه و کافه بی‌محابا می‌خروشند

و نصف‌نصف بوی ودکا و پیاز می‌دهند.

با لگد یک چکمه به عقب پرتاب می‌شوم، دیگر قدرتی ندارم،

بیهوده به اراذل و اوباش پوگروم التماس می‌کنم، [پوگروم: کشتار جمعی اقلیت‌ها خصوصاً یهودیان در روسیه تزاری].

به فریادهای طعنه‌آمیز «یهودیان را بکشید، و روسیه‌مان را نجات دهید!»

مادرم از یک کشیش کتک می‌خورد.

آه، روسیه‌ی قلبم، می‌دانم که تو

بنا به طبیعت درونی‌ات جهان‌وطنی.

اما اغلب آنها که دست‌شان فرورفته در کثافت است

از نام پاک تو به نام نفرت سوءاستفاده می‌کنند.

من مهربانی وطنم را می‌شناسم.

چه زشت که بی هیچ لرزشی

یهودستیزان خود را مدعی می‌دانند

برای «اتحاد مردم روسیه!»

به نظرم می‌آید که من آنا فرانک هستم،

شفاف، همچون شاخه‌ای نازک در آوریل،

و عاشقم، و نیازی به جملات ندارم،

فقط اینکه به چشمان یکدیگر خیره شویم.

چقدر کم می‌توان دید، یا حتی حس کرد!
برگ‌ها ممنوع‌اند، آسمان هم،
اما خیلی چیزها هنوز مجازند - خیلی آرام
در تاریکی، همدیگر را برای در آغوش کشیدن.
- «آنها می‌آیند!»

- «نه، نترس - این‌ها صداهای
خود بهار هستند. او به زودی می‌آید.
زود باش، لب‌هایت!»
- «آنها در را می‌شکنند!»

- «نه، یخ رودخانه دارد می‌شکند...»
elf‌ها بالای بابی‌یار خش‌خش می‌کنند،
درختان با جدیت نگاه می‌کنند، گویی به قضاوت نشسته‌اند.
اینجا، در سکوت، سراسر فریاد، و ملتمسانه،
احساس می‌کنم که موهایم خاکستری می‌شوند.
و خودم، همچون فریاد بلندی بی‌صدا
بر فراز هزاران هزار مدفون،
من هر پیرمردی هستم که در اینجا اعدام شده،
همچنان که هر کودکی هستم که در اینجا کشته شده است.
هیچ ذره‌ای از وجودم این را فراموش نخواهد کرد.
باشد که «انترناسیونال» بغرد و زنگ بزند
وقتی که برای همیشه، مدفون و فراموش شود
آخرین یهودستیزان روی زمین.
قطره‌ای خون یهودی در خون من نیست،
اما، منفور با شوری ویرانگر
منم برای یهودستیزان، همچون یک یهودی.
و از این روست که خود را روس می‌نامم!
(یوگنی یوتوشنکو)

سمفونی سیزدهم نه تنها به یهودستیزی می‌پردازد، بلکه انتقادی ویرانگر از سیستم بوروکراتیک به
طور کلی است. یکی از این جنبش‌ها صفی از زنان شوروی را توصیف می‌کند که منتظر کالاهای
مصرفی کمیاب هستند. به نظر می‌رسد او می‌گوید که انقلاب اکتبر سرانجامش چنین شده است:
توده‌ها سرد، بی‌حوصله و بیگانه. موومان دیگر «ترس‌ها» نام دارد و مشخصاً به ترس از «در زدن
نیمه‌شب» اشاره دارد - ترس‌هایی که ممکن است «در حال مرگ باشند اما نمرده‌اند». موومانی به نام
«یک شغل» از موومان پایانی سمفونی دوازدهم با عنوان «طلوع نوع بشر» نقل می‌کند. اما سمفونی
چنان که آغاز شد پایان می‌یابد - با نواختن یک ناقوس: این ناقوس تشییع جنازه‌ی انقلاب اکتبر
است.

خروشچف که از قبل تحت فشار بود، از شوستاکوویچ و یوتوشنکو خواست که اجرای اول را لغو کنند اما به هر حال اجرا شد. پس از تنها سه اجرا، سمفونی سیزدهم به سرنوشت سمفونی چهارم و هشتم دچار شد. یک اجرا «به دلیل مریض بودن سولوئیست» لغو شد. یوتوشنکو تغییراتی در شعر خود ایجاد کرد تا نشان دهد که مردم شوروی علیه فاشیسم مبارزه کرده‌اند. اما در سال ۱۹۶۴ خروشچف سرنگون شد و کل وضعیت دوباره تغییری ناخوشایند کرد.

سال‌های آخر

آثار متأخر شوستاکوویچ سرشار از دغدغه‌ی عمیقی در مورد فناپذیری خود او است. در سال‌های آخر زندگی، وضعیت سلامتی او رو به وخامت گذاشت. او از بیماری مزمن رنج می‌برد، اما همچنان به شدت سیگاری بود و اشتیاق سنتی روسی به ودکا را داشت. از سال ۱۹۵۸ او از یک بیماری ناتوان‌کننده رنج می‌برد که به‌ویژه دست راست او را تحت تأثیر قرار داد و در نهایت او را مجبور به ترک نواختن پیانو کرد.

در سال ۱۹۶۵ بیماری او فلج اطفال تشخیص داده شد. او دچار چند سکته‌ی قلبی شد و چندین بار زمین خورد که هر دو پایش شکست. با این حال، او حس شوخ‌طبعی کنایه‌آمیز خود را حفظ کرد، همچنان که در چکیده‌ی زیر برگرفته از یک نامه نشان داده شده است: «هدف تاکنون به دست آمده: ۷۵٪ (پای راست شکسته، پای چپ شکسته، دست راست ناقص است. تنها کاری که حالا باید انجام دهم این است که دست چپ را خراب کنم و بعد ۱۰۰ درصد اندام‌های من از کار افتاده می‌شود.)» لازم به ذکر است که او حتی در اینجا نیز اظهارات رسمی بوروکراسی را با خوش‌بینی شیرین خود در مورد «تحقق کامل اهداف برنامه پنج‌ساله» به سخره می‌گیرد.

دوره برژنیف متعاقباً به «سالهای رکود» معروف شد. بوروکراسی از یک مانع نسبی برای رشد نیروهای مولد، اکنون به یک مهار مطلق در پیشرفت تبدیل شده بود. فساد، بی‌نظمی، سوءمدیریت و هرج‌ومرج سیستم بوروکراتیک تمام مزایای اقتصاد برنامه‌ریزی شده‌ی ملی شده را تضعیف می‌کرد. علیرغم تمام سخنان اغراق‌آمیز رهبران، نرخ رشد از شش درصد در سال در مراحل پایانی حکومت خروشچف به تقریباً صفر در سال‌های آخر برژنیف کاهش یافت. تضاد میان گزارش‌های درخشان در مورد «ساخت کمونیسم» و عقب‌ماندگی نیروهای مولد به وضوح آشکار بود. به جای افزایش برابری، نابرابری میان بوروکرات‌ها و توده‌ها به طور پیوسته افزایش یافت که با فساد در مقیاسی عظیم تشدید می‌شد.

سه سمفونی آخر به وضوح بیان‌انده شخصی هستند. چهاردهمین سمفونی سال ۱۹۶۹ یک چرخه‌ی آهنگ است که بر اساس تعدادی شعر با درون‌مایه‌ی مرگ ساخته شده است. این سمفونی در زمانی نوشته شده بود که او به شدت بیمار بود و در وضعیت ذهنی بدبینانه‌ی فزاینده‌ای قرار داشت. شوستاکوویچ آتئیست بود و در این اثر هیچ ردی از تسلی و خوش‌بینی پیدا نمی‌کنیم. او نوشت: «کسانی که خود را دوست من می‌دانستند، می‌خواستند این اثر نوعی تسلی به همراه بیاورد، یعنی اینکه مرگ فقط یک آغاز است. اما آغاز نیست. واقعاً پایان است. بعد از آن چیزی نیست. هیچ چیز نیست.»

دو ترانه‌ی اول از شاعر اسپانیایی لرها است که به دست فاشیست‌ها در آغاز جنگ داخلی کشته شد. اولین آن - De Profundis - با درون‌مایه‌ای ترسناک بر روی سیم‌های باس آغاز می‌شود. دومی یک آهنگ سنتی آلمانی است. بقیه، آثار آپولینر و شاعران روسی هستند. آخرین اثر ریلکه شاعر آلمانی است. این کار از نظر زبان موسیقی کار سختی است. از گام دوازده‌نت استفاده می‌کند که در غرب توسط آهنگسازانی مانند شوئنبرگ و وبرن استفاده شده است، اما به ندرت در ساخته‌های شوروی شنیده می‌شود.

سمفونی پانزدهم ۱۹۷۱، اگر ممکن باشد، اثری حتی از این هم گیج‌کننده‌تر است. این یک اثر کاملاً ارکسترال است، با نقل‌های معماگونه از واگنر، «ویلیام تل» روسینی و سمفونی چهارم خود آهنگساز. هدف آهنگساز چه بود؟ به دشواری می‌توان گفت. اما حال و هوای غالب، حالت طنزی تلخ است. پرسشی را مطرح می‌کند اما پاسخی نمی‌دهد. منظور از این آثار متاخر معماگونه چیست؟ آیا می‌توان آنها را صرفاً از نظر وضع ضعیف سلامت آهنگساز و پیش‌بینی مرگ توضیح داد؟

در ژانویه ۱۹۸۸، ماکسیم شوستاکوویچ، در مصاحبه‌ای با وولکف، («درباره‌ی شوستاکوویچ فقید») اشاره‌ی جالبی کرد: «این یکی از ترفندهای منتقدان شوروی آن زمان بود که بنویسند شوستاکوویچ داشت بیمار می‌شد و بنابراین شروع به نوشتن موسیقی تراژیک کرد. پدر سلامتی شخصی خود را بیان نمی‌کرد، بلکه سلامتی یک دوره و زمانه را بیان می‌کرد.» تضاد میان تئوری و عمل، بین گفتار و کردار که اساس رژیم بود، برای شوستاکوویچ غیرقابل تحمل بود. دریافتن اینکه تمام وعده‌های بازگشت به لنین و دموکراسی سوسیالیستی فقط دروغ بود، پایان او را تلخ‌تر کرد.

یک نقل از واگنر، از مارش عزای زیگفرید از «غروب خدایان» (Goetterdaemmerung) است که با مرگ یک قهرمان و پایان آتشین والهالا، خانه خدایان، به پایان می‌رسد. دیگری از «تریستان و ایزولد» است، داستان عشقی که به مرگ ختم می‌شود. «ویلیام تل» مبارز معروف برای آزادی سوئیس از ستم اتریش بود. ممکن است آهنگساز با دانستن اینکه در حال مرگ است، به این نتیجه رسیده باشد که مبارزه‌ی خاص او برای آزادی شکست خورده است، و عشق پرشور او به انسانیت باید به زودی با مرگ پایان یابد، که پس از آن، به گفته‌ی خودش، «هیچ چیز نیست. هیچ چیز».

آیا شوستاکوویچ با ناامیدی زندگی خود را به پایان برد؟ به نظر می‌رسد که به احتمال زیاد چنین بوده است. بر خلاف قهرمانش، بتهوون، که توانست بر لحظات تردید و بحران شخصی غلبه کند و سمفونی نهم را به جهان هدیه کند، به نظر می‌رسد شوستاکوویچ تمام امید خود را از دست داده باشد. آخرین سخنان او در سمفونی پانزدهم، طعنه‌ای تلخ است. اما در وهله‌ی اول، نباید فراموش کنیم که بتهوون هم دوره‌های طولانی افسردگی را پشت سر گذاشت که در آن زمان خیلی کم می‌نوشت. به علاوه، بتهوون هر چقدر هم که در سال‌های ارتجاع پیروزمندانه پس از ۱۸۱۵ شرایط دشواری داشت، هرگز مجبور به فائق آمدن بر شرایط وحشتناک حکومت هیولالوار تمامیت‌خواهی که مخالفان خود را به گولاگ یا بیمارستان روانی می‌فرستاد نبود.

باید این را هم در نظر داشته باشیم که شوستاکوویچ یک فعال سیاسی به معنای عادی کلمه نبود. او از تحلیل علمی آنچه در اتحاد جماهیر شوروی می‌گذشت بهره‌ای نداشت. او هیچ حزب و سازمانی نداشت که به او کمک کند. در نهایت، او تنها بود - کاملاً تنها. شوستاکوویچ در ۹ اوت ۱۹۷۵ بر اثر

سرطان ریه درگذشت و در قبرستان نووُدویچی مسکو به خاک سپرده شد. تا سه روز پس از مرگ او، آگهی ترحیم رسمی در پراودا ظاهر نشد، ظاهراً به این دلیل که متن آن می‌بایست در بالاترین سطح توسط برژنیف و بقیه‌ی اعضای پولیت‌بورو تأیید می‌شد. کانتاتای طنز رایوک که کمپین «ضد فرمالیست» را به سخره می‌گرفت، تا پس از مرگش مخفی نگه داشته شد. حتی از آن سوی قبر، شوستاکوویچ همچنان برای بوروکراسی دردسر می‌ساخت و شاید آخرین خنده‌ی کنایه‌آمیز را سر می‌داد.

پس از مرگ

در سال ۱۹۷۹ کتاب سالومون وولکف، «گواهی»، که قرار بود خاطرات شوستاکوویچ باشد که به یکی از شاگردان سابقش دیکته کرده بود، در ایالات متحده منتشر شد. این کتاب از سوی منتقدان دست راستی به‌ویژه در ایالات متحده، که مصمم هستند به این آهنگساز اتهام دفاع از استالینیسم بزنند، تحت عنوان جعل محکوم شده است. از آن زمان تاکنون جنجال‌های خشم‌آلودی در مورد اصالت کتاب و «منظور واقعی شوستاکوویچ» وجود داشته است.

هر دو اردوگاه در این مناقشه موضع ارتجاعی ضدشوروی و طرفدار بورژوازی دارند. یک گروه ادعا می‌کند که شوستاکوویچ واقعاً یک مخالف مخفی مانند ساخاروف یا سولژنیتسین بود که از موضع بورژوایی با رژیم شوروی (در مورد سولژنیتسین، از موضع ارتجاعی حتی خشن‌تر) مخالفت می‌کرد. گروه دیگر، متشکل از جنگجویان سرسخت جنگ سرد، اصرار دارند که شوستاکوویچ در تمام این مدت واقعاً یک مأمور ک.گ.ب بوده است.

برنارد هالند، منتقد اپرا، در نیویورک تایمز (۹ مارس ۲۰۰۰)، این آهنگساز را به بزدلی متهم کرد و او را «انسانی متوسط» خواند که «در برابر روسای شوروی خود چاپلوسی می‌کرد و تملق می‌گفت». لورل فی در مصاحبه‌ای با تامارا برنشتاین (نشنال پست، ۱۵ مارس ۲۰۰۰)، شوستاکوویچ را «WUSS» توصیف کرد؛ کلمه‌ای عامیانه به معنای بزدل، ترسو، بی‌جربزه. انتخاب زبانی که در فضای تصفیه‌شده‌ی بحث آکادمیک در ایالات متحده به کار می‌رود چنین است: همان‌طور که مارکس می‌گفت - هر کلمه یک آبریزگاه است، و نه آبریزگاهی خالی.

دلیل این حجم از خشم سمی و کینه‌توزی و نفرت محض چیست؟ این ربطی به موسیقی ندارد. انگیزه‌ی آن نفرت طبقاتی و ضدکمونیسم شریرانه است. منتقدان موسیقی بورژوای ثروتمند در آپارتمان‌های راحت خود در نیویورک، دوباره دارند در جنگ سرد مبارزه می‌کنند - بدون اینکه حتی دمپایی روفرشی خود را درآورند. چه کسی می‌گوید که هنر و موسیقی ربطی به سیاست ندارد؟

در داخل روسیه هیچ بحثی در مورد کتاب «گواهی» وجود ندارد، زیرا منتشر نشده است. فقط تیخون خرنیکوف، بوروکرات بزرگ، «دیدگاه گواهی» شوستاکوویچ را رد کرده است. این تعجب‌آور نیست، زیرا می‌توان با اطمینان کامل گفت که خرنیکوف قلم به مزد استالینیست مطمئناً «انسانی متوسط» بود که «در برابر روسای شوروی خود چاپلوسی می‌کرد و تملق می‌گفت».

یکی دیگر از محققین به‌ظاهر «محترم»، ریچارد تاروسکین، به طرزی باورنکردنی «لیدی مکبث متسنسک» را دفاعیه‌ای برای نسل‌کشی استالین در اوکراین توصیف کرده است! پس استالین می‌بایست بسیار ناسپاس می‌بود که آن را ممنوع کرده و نویسنده آن را مورد آزار و اذیت قرار دهد. با

خواندن چنین چرندیاتی، آدم شروع به پرسیدن از خود می‌کند که اگر این‌ها محققین محترم هستند، بی‌آبروها چگونه باید باشند؟

در ۱۵ فوریه ۱۹۹۸ کریستوفر نوریس در رادیو بی‌بی‌سی ۳ اظهار داشت که این غیراخلاقی است (نقل قول دقیق) که بگوییم شوستاکوویچ یک کمونیست وفادار نبوده و اینکه داشتن چنین عقیده‌ای صرفاً «مد» است. بله، شوستاکوویچ واقعاً یک کمونیست بود. اما آنچه افرادی مانند نوریس نمی‌توانند درک کنند این است که کمونیست بودن به معنای استالینیست بودن نیست و این دو با یکدیگر ناسازگار هستند. برای مرتجعین مناسب است که کمونیسم را با استالینیسم اشتباه گرفته و به سوسیالیسم با یکسان دانستن آن با کاریکاتور بوروکراتیک-توتالیتری که در اتحاد جماهیر شوروی در دوران استالین، خروشچف و برژنف وجود داشت، افترا بزنند. اما اعتراف به اینکه این به اندیشه‌های لنین، تروتسکی و انقلاب اکتبر که کمونیست‌های صادقی چون شوستاکوویچ به آن پایبند بودند و سعی در دفاع از آن داشتند ارتباطی ندارد، به هیچ وجه برای آنها مناسب نیست.

مشکل هر دوی این مواضع این است که آنها تصور می‌کنند که فقط از موضع سرمایه‌داری می‌شد با رژیم استالینیستی مخالفت کرد. این کاملاً نادرست است. این که شوستاکوویچ با استالین و بوروکراسی مخالف بود حتی بر یک نابینا هم آشکار است. اما آیا حتی کوچک‌ترین مدرکی وجود دارد که نشان دهد او طرفدار سرمایه‌داری یا همدل با غرب بوده است؟ نه، چنین مدرکی وجود ندارد. تمام شواهد موجود عکس این موضوع را نشان می‌دهد.

کریستف مایر به حقیقت بسیار نزدیک‌تر می‌شود هنگامی که چنین می‌نویسد (نشریه‌ی DSCH شماره ۱۲، ژانویه ۲۰۰۰): «[شوستاکوویچ] هرگز شبیه کمونیست‌ها نبود. اما البته باید به شما یادآوری کنم که خانواده‌ی او از نسل‌هایی با پیشینه‌ی قوی سوسیالیستی آمده‌اند - البته کمونیسم و سوسیالیسم پدیده‌های کاملاً متفاوتی هستند. کمونیسم شوروی مترادف با استبداد بود.» این یک رسوایی کامل است که کمونیسم یا سوسیالیسم را با رژیم بوروکراتیک و توتالتر استالینیسم یکی بدانیم. اما دست‌کم مایر به شکلی سردرگم می‌گوید که مخالفت بی‌تردید شوستاکوویچ با رژیم اصلاً به معنای مخالفت با سوسیالیسم نیست.

سمفونی‌های هشتم، دهم و سیزدهم، استنکا رازین و آهنگ‌های یهودی به وضوح مخالفت خود را با رژیم استالینیستی بیان می‌کنند. اما شوستاکوویچ نه یک مخالف ضدشوروی و طرفدار سرمایه‌داری مانند ساخاروف بود و نه یک مامور ک.گ.ب یا قلم به مزد استالینیست مانند خرنیکوف. او مردی صادق و پیشرو بود که موسیقی عالی می‌نوشت و سعی می‌کرد به وسیله‌ی این موسیقی به بیان رنج‌ها و لذت‌های مردم شوروی در عصر متلاطمی که در آن زندگی می‌کرد، بپردازد.

موسیقی‌ای با یک پیام

آثار شوستاکوویچ پس از مرگ او مورد نقدهای مخرب و بدخواهانه‌ی بسیاری قرار گرفته است. جرارد مک‌برنی آثار سمفونیک او را «تقلیدی، مهمل، پوچ و دست دوم» توصیف می‌کند. پیر بوله می‌گوید: «من شوستاکوویچ را کپی دست دوم یا حتی سوم مالر می‌دانم.» و اکنون، از زمان سقوط اتحاد جماهیر شوروی، مد شده است که منتقدان روسی به گله‌ای بپیوندند که خون او را بو می‌کشند. به این ترتیب فیلیپ گرشکویچ، شوستاکوویچ را «قلم به مزدی در خلسه» نامیده است. و غیره و غیره.

تقلیدی؟ بله، اما کدام موسیقی تا حدی تقلیدی نیست؟ شوستاکوویچ دین خود را به مالر و بسیاری از آهنگسازان دیگر پنهان نکرد: باخ، استراوینسکی، موسیقی جاز و عامه‌پسند، موسیقی فولکلور یهودی و روسی. اما آیا موسیقی بتهوون ریشه در موسیقی موتسارت و هایدن نداشت؟ البته که چنین بود. اما آیا به چیزی کاملاً متفاوت تبدیل نشد - چیزی که بدون تردید بتهوون است؟ البته که چنین شد. و چه کسی می‌تواند انکار کند که سمفونی‌های شوستاکوویچ، که نقطه‌ی شروع خود را از مالر گرفته‌اند، به یک اصطلاح موسیقایی کاملاً متفاوتی تبدیل شده‌اند که بی‌تردید شوستاکوویچ است و نه هیچ‌کس دیگری جز شوستاکوویچ؟

شوستاکوویچ مطمئناً قلم به مزد نبود. این برچسب بسیار مناسب‌تر خود را به نسل جدید فاحشه‌های فکری در روسیه می‌چسباند که دیروز در برابر بوروکراسی استالینیستی روی شکم خود می‌خزیدند و امروز اربابان خود را عوض کرده‌اند و حالا در برابر سرمایه‌داری و ایالات متحده روی شکم خود می‌خزند. شوستاکوویچ برای این نژاد جدید موجودات نفرت‌انگیز، هدفی وسوسه‌انگیز در زمینه موسیقی عرضه می‌کند، درست مانند لنین و تروتسکی که در زمینه‌ی تاریخ چنین می‌کنند. تمام هدف این است که بر سر انقلاب اکتبر و اتحاد جماهیر شوروی خاک بپاشند و «ثابت» کنند که هیچ چیز خوبی از آن حاصل نشده است. و تمام هدف از آن، به نوبه‌ی خود، متقاعد کردن نسل‌های آینده، چه در روسیه و چه در غرب است که به مراتب بهتر است به سرمایه‌داری پایبند باشیم.

در مورد پیر بوله، که زمانی نماینده‌ی برجسته‌ی مکتب آهنگسازی آوانگارد غربی به شمار می‌رفت، نمی‌توان از خود نپرسید که آیا نظرات ناخوشایند او درباره‌ی شوستاکوویچ اندکی تحت تأثیر آن احساسات بسیار انسانی، حسادت نیست؟ چرا که صادقانه بگوییم، امروزه هیچ‌کس به موسیقی به‌اصطلاح آوانگارد آهنگسازانی مانند شوئنبرگ، وبرن و پیر بوله که بن‌بست از آب درآمد است گوش نمی‌کند. تنها جایی که امروزه می‌توان این نوع موسیقی را شنید، سینما است، جایی که همراهی فوق‌العاده‌ای برای فیلم‌های ترسناک فراهم می‌کند. از سوی دیگر، صدمین سالگرد تولد شوستاکوویچ که به پایان خود نزدیک می‌شود، ثابت کرده است که سمفونی‌های این آهنگساز بزرگ قرن محبوبیت فزاینده‌ای در بین مردم یافته است - نه به این دلیل که «مبتذل»، «مهمل» است و مطمئناً «پوچ» هم نیست، بلکه چون این موسیقی‌ای است که پیامی درباره‌ی برخی از مهم‌ترین رویدادهای زمانه‌ی ما دارد.

گرامی‌داشت صدمین سالگرد تولد شوستاکوویچ نشان داده است که علیرغم تمسخر منتقدان بد نیت، موسیقی او به طور فزاینده‌ای مخاطبان زیادی پیدا می‌کند. چندی پیش، کوارتت بورودین تمام کوارتت‌های شوستاکوویچ را در بَنتری‌هاوس در وست کورک ایرلند نواخت. در اطلاعیه‌ی جشنواره چنین آمده است:

«کوارتت‌ها... داستان هولناک مبارزه‌ی یک مرد با استبداد را روایت می‌کنند، صدای هنرمندی که بر جا ماند و در دفاع از مردمش صحبت می‌کرد. نخستین آنها که در سال ۱۹۳۸ پس از بازخواست وحشتناک او توسط آن‌کاوه‌ده مخوف (NKVD کمیساریای خلق در امور داخلی) نوشته شد، به هیچ وجه تجربه‌ی جوانی نیست. و کوارتت خارق‌العاده‌ی پانزدهم با شش آداجیوی خود در سال ۱۹۷۴ درست بیش از یک سال قبل از مرگش نوشته شد. در آن سی و شش سال او مجموعه‌ای از کوارتت‌های سرشار از قدرت درونی نوشت، موسیقی‌ای نه فقط درباره‌ی رنج، بلکه درباره‌ی توانایی

کنار آمدن با آن رنج، موسیقیِ تطهیر، تقطیر جوهره‌ی زندگی یک انسان و این قرن وحشتناک در کلیت.

موسیقی شوستاکوویچ تا زمانی که مردان و زنان موسیقی را دوست داشته باشند، زنده خواهد ماند، چرا که او همچون هنرمند مورد ستایشش بتهوون، انسانی بود که حرف مهمی برای گفتن داشت.

لندن، ۱۶ دسامبر ۲۰۰۶



دیمتری شوستاکوویچ
(۲۵ سپتامبر ۱۹۰۶ - ۹ اوت ۱۹۷۵)



تعاليم
الدين