تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۲/۰۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۶/۲۲
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۲/۰۸/۳۰

امیر حسن ندایی[۲]، سید امین موسوی[۲]، محمد عادل‌فر[۳]

موسیقی نازیسم و واگنر و نظریه جنگ کلاوزویتس در آلمان در زمان جنگ جهانی دوم[۴]

چکیده

آثار و هنر موسیقی در زمان جنگ جهانی دوم برای ملت‌های درگیر در جنگ، عاملی مؤثر و انگیزه‌بخش توصیف شده است. آثار شاخص موسیقی بروز پیدا کرد و یا مورداستفاده قرار گرفت که با هدف استراتژیک آن‌ها در جنگ هم‌سو بود و عامل تعیین‌کننده‌ای برای نیروهای درگیر در نبرد محسوب می‌شد. ازآنجاکه این آثار موسیقی مستقیم در ارتباط با پدیده‌ی جنگ، در زمان‌ها و جغرافیای مشخص دلالت‌های معنایی خاصی به خود می‌گیرند، می‌توان بررسی و تحلیل این آثار موسیقی را به‌عنوان عاملی مؤثر در جنگ، از طریق مفهوم «عامل‌های اخلاقی» نظریه‌ی جنگ کلاوزویتس به شکل بدیلی صورت‌بندی کرد. «عامل‌های اخلاقی» جنگ منسوب به هنر موسیقی مجموعه‌ی عناصری است که یک اثر شاخص موسیقی از خلال آن‌ها همچون ابزاری برای ترسیم «امری مشترک» به‌قصد مبارزه با طرف دیگر جنگ به عرصه حضور در جامعه می‌رسد. این مفهوم در مقاله به‌کار گرفته شده تا نشان دهد چگونه آثار موسیقی همچون نیروهای مسلح در جنگ جهانی دوم با هدف مشترک معینی حضور پیدا کرده‌اند تا نقشه‌های استراتژیکی را به سرانجام برسانند. چیزی‌که تمام فضای موسیقیایی موجود را تحت‌تسلط خود درآورده بود. نقطه‌نظر این مقاله محدود به آلمان در زمان جنگ جهانی دوم شده است، موقعیتی که اپراهای واگنر به آثار شاخص موسیقیایی هیتلر و حزب نازیسم تبدیل شدند، چیزی که به‌هیچ‌وجه اتفاقی نبود. آن‌ها از لحظه‌ی تأسیس حزب خود فرآیند «نازی‌سازی» را در موسیقی پیش گرفتند و از این زمان جریانات موسیقیایی که با دستورالعمل‌های آن‌ها سازگار نبود، در این مسیر حذف شد و «بی‌ارزش» یا «مطرود» نام گرفت. با شروع جنگ جهانی دوم، طرفداران حزب نازیسم درراستای جنگی که فرمانده‌هایشان با هدف فتح جهان، نبرد عظیمی را آغاز کرده بودند تا نژاد آریایی بر فراز نژادهای دیگر بایستد، باید هویت موسیقیایی خود را با ایجاد اهدافی مشترک برای مردمان و سربازان خود سمت‌وسو می‌دادند. دراین‌میان اپراهای واگنر توانست همچون «عامل‌های اخلاقی» عمل کرده و دلالت‌های معنایی هم‌سو با این اهداف مسلط پیدا کند تا نوید آرمان‌های مشترک نازیسم را برای مردمان آلمان به صدا درآورد.

واژگان کلیدی: واگنر، آهنگ‌ساز، کلاوزویتس، عامل‌های اخلاقی، جنگ جهانی دوم

[۱] استادیار پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسنده مسئول)
Email: amir_nedaei@modares.ac.ir

[۲] مربی پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران
Email: aminmoosavi2013@gmail.com

[۳] کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران
Email: mohamadadelfar@yahoo.com

[۴] این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نویسنده سوم، به نام «تحلیل مفهوم جنگ در آثار شاخص آهنگ‌سازان جنگ جهانی دوم بر اساس نظریه جنگ کلاوزویتس» است که در تاریخ ۱۴۰۱.۱۱.۳۰ در دانشکده هنر دانشگاه سوره ارایه شده است.

مقدمه

با گذشت سال‌های طولانی از زمان جنگ جهانی دوم (۱۹۳۹ تا ۱۹۴۵) هنوز محققان در حوزه‌های مختلف درباره این بازه‌ی زمانی ناگفته‌های تازه‌ای را افشاء می‌کنند. یکی از حوزه‌های پژوهشی جنگ که در ابتدا توجهی به آن نمی‌شد ولی بعدتر مورد اقبال قشر خاصی از پژوهش‌گران قرار گرفت، بررسی جایگاه آثار موسیقی در زمان جنگ و نقش آن‌ها در جبهه‌های متفاوت نبرد بود که با رویکردهای متفاوتی بدان پرداخته شد. این محور پژوهشی بعدتر به یکی از زیرشاخه‌های موسیقی‌شناسی تبدیل شد: موسیقی‌شناسی جنگ. این حوزه‌ی پژوهشی برای تحقیق درباره‌ی رایش سوم با موانع زیادی روبه‌رو شده بود، ولی پس از گذشت زمان پژوهش‌گران موسیقی‌شناس توانستند به این دوره با نگاهی ژرف بیندیشند و این توقف زمانی بدین‌خاطر بود که با بمباران برلین در هشتم می ۱۹۴۵ یعنی در «ساعت صفر»، تاریخ آلمان جدید آغاز شد و بازگشت به رخدادهای درون‌مرزی و فرهنگی هنری آلمان نازی (در حکومت رایش سوم از ۱۹۳۳ تا ۱۹۴۵) تاحدودی ممنوع اعلام شد و همچنین به‌دلیل تنفر شدید نسبت به این دوره‌ی هولناک، پژوهش‌گران به مسایل این زمان مشخص، توجه چندانی نشان ندادند. این تصمیم در دولت آلمان غربی در بیشتر موضوعات پژوهشی رخنه کرده بود و مانع آن می‌شدند تا ساحت‌های زیست موسیقیایی دوران نازیسم موردپژوهش قرار گیرد. بااین‌حال با شکست تدریجی این موانع کارکرد موسیقی و بررسی آثار موسیقی موجود در زمان جنگ جهانی دوم موردبررسی قرار گرفت و برای بررسی موسیقی در آلمان نازی رویکردهای متفاوتی ارایه شد. آثار ریچارد واگنر برای خیلی از پژوهش‌گران نقطه‌ی عزیمتی در شناخت موسیقی نازیسم بود، بدین‌خاطر که در زمان جنگ جهانی دوم برای هیتلر و حزب نازی آثار واگنر موردپسند واقع شده بود و از پیش، یعنی در زمان زیست خود واگنر برخی از نوشته‌هایش، در متنی به نام «یهودیت در موسیقی[1]» برتری نژادی تبلیغ می‌شد، به‌ویژه در همان زمانی که دستاوردهای تکنیکی آثار موسیقی‌اش توسط دیگران ستایش می‌شد. همه‌ی این ابهامات در زمان رایش سوم دوباره در جامعه آلمان با تفسیر هیتلر از اپراهای واگنر نمایان شد. در زمان جنگ جهانی دوم تمام ساحت‌های زندگی با قوانین جنگ هم‌سو شده بود. این قوانین در حوزه‌های فرهنگ و هنر در آثار و اجراهای موسیقی نفوذ کردند و شیوه‌های انتشار و آهنگ‌سازی موسیقی را دگرگون کردند. این پژوهش در کنار بررسی نظرات موسیقی‌شناسانی که به چگونگی «نازی‌سازی موسیقی» و تفاوت‌گذاری‌هایی که منجر به جدایی «موسیقی نازی» با «موسیقی آلمان» شد، از منظر نظریه جنگ کلاوزویتس به واکاوی ارتباط بین پدیده‌ی جنگ و عناصری که با رجوع به آثار واگنر در این زمان احیاء شد، پرداخته است. بسط این موضوعات مشخص می‌کند که در زمان جنگ یک اثر موسیقی با چه نسبتی و با ترویج چه‌چیزی و برای متأثر ساختن چه حس مشترکی برای هر ملت ساخته می‌شود. این موضوع مربوط به وجوه متفاوت «عامل‌های اخلاقی» در نظریه‌ی استراتژی جنگ کلاوزویتس است که در هر جامعه و کشور بسته به پارادایم‌های متفاوت در زمان جنگ‌ها بروز پیدا کرده و برای مردمان درگیر در نبرد، ملموس بوده است، همچنین تأثیرگذاری بیشتری نسبت به «عوامل فیزیکی» جنگ دارد. در جنگ جهانی دوم، برای هر کشور درگیر در جنگ، ایجاد «مردمی مشترک» در مبارزه با دشمن اهمیت پیدا کرد. این مردم مشترک باید با باورهای مشترکی مجهز می‌شدند. در هر کشور، وابسته به نظام سیاسی آن، این باورها رنگ و شکل متعلق به خود را می‌گرفت. آثار موسیقی نیز با این مردمی مشترک عجین شد. مردم مشترکی که حاضر است برای آرمان‌های خود، جانش را به خطر بیندازد و از خاک خود دفاع کند و یا سودای پاک کردن دشمنان خود

از روی کره‌زمین را داشته باشد. برای آلمان که هیتلر و حزب نازی در آن زمان حاکمان آن بودند، به‌کارگیری موسیقی واگنر در پرورش حوزه نمادین یا «عامل‌های اخلاقی» نازیسم بسیار مؤثر بود، اما این موضوع محدود به اپراهای واگنر نمی‌شد بلکه کل زیست موسیقیایی آلمان در زمان جهانی دوم را احاطه کرد و تأثیرات نگرش حزب نازیسم به موسیقی حتی پس از جنگ جهانی دوم نیز باقی ماند. در این‌جا با بررسی چند خط متقاطع دیگر سیاست‌ورزی و عقاید موجودی که در پروراندن این «امر مشترک» مؤثر بودند، تصویر جامعی از ساخت «عامل‌های اخلاقی» ارایه می‌شود که مختص به نازیسم بود، در زمانی‌که مردمی با خصیصه‌های مشترک موسیقیایی به مبارزه با دشمنی مشترک می‌روند.

پیشینه تحقیق

یکی از گسترده‌ترین تحقیقاتی که درباره‌ی موسیقی در زمان حکومت رایش سوم انجام شده است، آثار پژوهشی اریک لیوی[۲]، موسیقی‌شناس انگلیسی است که در کتاب خود به نام موسیقی در رایش سوم، روشی را برای بازشناسی موسیقی رایش سوم به‌کار می‌گیرد، که مقصود اصلی آن پیگیری رابطه‌ی پیچیده بین ایدئولوژی موسیقیایی نازیسم و به‌کارگیری عملی آن در حکومت رایش سوم است. این موضوع ازطرفی با شناخت همه جریان‌های موسیقی موجود در این دوران، در کنار موسیقی‌های ارتجاعی نیز ممکن شده است: موسیقی‌های تمامیت خواهانه، (موسیقی ملت[۳])، نئوکلاسیسم موسیقی و بازگشت به موسیقی قرون وسطی و موسیقی رنسانس (موسیقی اولیه). همه این آثار از نظر لیوی در زمان رایش سوم پرورش داده شدند و ارزش پژوهشی دارند تا روابط پیچیده حیات موسیقیایی دوران رایش سوم توصیف شود. (levi, 1994: 3)

پاملا ام پاتر[۴] موسیقی‌شناس برجسته‌ی دیگری است که در مقاله‌ای به نام «موسیقی نازی چیست؟» بحثی را بسط می‌دهد که هدف آن مسأله‌دار کردن دوگانه‌سازی است که خط کاملی میان «موسیقی نازی[۵]» و «موسیقی آلمان[۶]» کشید. این جداسازی تاریخی با تأکید بر «ساعت صفر[۷]» در گفتار عمومی جامعه‌ی آلمان پدیدار شد، پس‌ازاین لحظه تاریخی، یعنی هشتم می ۱۹۴۵ که برلین بمباران شد و حکومت رایش به پایان رسید، خیلی‌ها به‌کلی خواهان کنار گذاشتن دوران سیاه رایش سوم شدند و ازطرفی تاریخ تازه‌ای را پایه‌گذاری کردند که در آن، رایش سوم رخداد هولناکی در تاریخ آلمان بود و هیچ روزنه‌ای برای ورود و بررسی آن وجود نداشت. بااین‌حال پاتر روش شناخت حیات موسیقیایی این دوران را به‌هیچ‌وجه تصدیق این دوگانه‌سازی نمی‌داند، بلکه در پی به‌دست آوردن روش‌هایی نو برای شناخت موسیقی در زمان رایش سوم است.(M.potter, 2005: 433)

روش تحقیق

روش این پژوهش توصیفی، تحلیلی است و از منابع کتابخانه‌ای استفاده شده است. به‌طورکلی این نوع پژوهش در مطالعات بینارشته‌ای موسیقی‌شناسی تاریخی جای دارد. در اولین قدم، از نظریات موسیقی‌شناسان جنگ که با چشم‌انداز وسیع‌تری سراغ بررسی موسیقی آلمان در زمان جنگ جهانی دوم رفته‌اند، استفاده می‌شود و در ادامه مفهوم «عامل‌های اخلاقی» که در بحث عوامل استراتژیک نظریه جنگ کلاوزویتس مطرح شده است، به‌کار می‌رود تا مشخصه‌های اصلی اثری شاخص (آثار واگنر) که برای نازی‌ها حکم ترسیم آرمان‌های مشترک برای مردمان آلمان و هیتلر در زمان جنگ را داشت، بررسی شود. این

مفهوم می‌تواند برای ملت‌های درگیر در نبرد به‌کار گرفته شود تا نشان دهد که چگونه آثار موسیقی شاخص، توده‌ی مردم را حول آرمان یا امری مشترک برای جبهه‌های جنگ متحد می‌کنند.

موسیقی‌شناسی جنگ جهانی دوم

در سال ۱۹۹۵ موسیقی‌شناسی به نام لئون بوتشتاین[۸] به‌طور مشخص به نقش و کارکرد موسیقی در آلمان نازی به‌خصوص در اردوگاه‌های اجباری پرداخت و به‌دنبال آثار و مسایل موسیقیایی بازماندگان هولوکاست و سرنوشت عده‌ای از آهنگ‌سازان در تبعید رفت(Botestein, 1995: 226). این موسیقی‌شناس قصدش بر این بود تا از طریق بازشناسی سیاست‌گذاری‌های نازیسم در هنر موسیقی و سامان‌های اجتماعی موجود مرتبط با زمان جنگ جهانی دوم، نسبت آن را با جهان اکنون خود و پس از جنگ بسنجد، و نشان دهد که موسیقی چگونه در سیاست‌گذاری‌های حوزه‌های اجتماعی نقش مهمی را در سال‌های پس از جنگ ایفا می‌کند. یکی از دلایلی که او آلمان را برای جامعه‌ی پژوهشی خود انتخاب کرد برای آن بود که در زمان جنگ جهانی دوم سیاست‌گذاری در حوزه‌ی موسیقی هم‌زمان با شیوع جنگ به شدیدترین حالت خود در حیطه‌های متفاوت موسیقی به اجرا گذاشته شد. این رویه‌ی پژوهش کمی قبل‌تر در سال ۱۹۸۰ نیز آغاز شده بود. در آن زمان فرد پرایبرگ[۹] و آلبرت دوملینک[۱۰] کسانی بودند که پا پیش گذاشتند تا سکوت پر ابهامی که در برابر فاجعه هولوکاست بود، بشکنند و ازاین‌طریق تحقیق درباره‌ی حیات موسیقیایی در زمان جنگ جهانی دوم به‌خصوص در کشور آلمان بین سال‌های ۱۹۳۳ تا ۱۹۴۵ در زمان حکومت رایش سوم را گسترش دهند. آن‌ها در پژوهش خود به سه نوع موسیقی در زمان جنگ جهانی دوم برخوردند که توسط حزب نازیسم و هیتلر بدین‌شکل تقسیم‌بندی شده بود: «موسیقی تبعیدی[۱۱]» ـ «موسیقی سرکوب‌شده[۱۲]» ـ «موسیقی منحط[۱۳]». این‌ها موسیقی‌هایی بودند که صدای‌شان در زمان جنگ حذف شد، اما این موسیقی‌شناسان در تلاش بودند تا به‌طور فزاینده‌ای مجموعه‌ی آثار، نوشته‌ها و ضبط‌های باقی‌مانده را انتشار دهند.

جشنواره موسیقی منحط که توسط هنرمندی به نام آدولف زیگلر در مونیخ برگزار شد (۱۹۳۸).

«موسیقی آلمان» یا «موسیقی نازی»

در زمان جنگ جهانی دوم و قبل از آن هنوز اصطلاح «هنر نازی» را به کار نمی‌بردند، بلکه بیشتر «هنر آلمان» را به آثار هنری و سیاست هنری آن‌ها اطلاق می‌کردند. (L.clinefelter, 2005: 99). پذیرفتن این تفاوت‌ها به‌معنای آن بود که سوسیالیست ناسیونال‌های آلمان، سیاست موسیقیایی‌شان مسیر دیگری جز سنت موسیقی آلمانی بود. به‌طور خلاصه، سیر موسیقی در قرن بیستم آلمان با دومین مکتب وین[۱۴] آغاز شد و تا تجربه‌های عینیت نو[۱۵] در سال ۱۹۲۰ مسیرش را ادامه داد و سپس با ظهور سوسیال ناسیونالیسم به تعبید رفت. کسانی چون آرنولد شوئنبرگ[۱۶]، آلبان برگ[۱۷]، آنتوان وِبرن[۱۸] و پل هیدمیث[۱۹]، کِرت ویل[۲۰] و ارنست کرنک[۲۱] نماینده‌ی موسیقی آلمانی بودند و به هر تولید آثار موسیقی، با هر کیفیتی که از سال ۱۹۳۳ تا ۱۹۴۵ به بار نشسته است، موسیقی نازیسم می‌گویند. (M.potter, 2005: 429)

پاتر در مقاله دیگری به نام «انحلال یک دیستوپیا[۲۲]» به فضای خفقان‌آور آلمان غربی پرداخته است و نشان می‌دهد چگونه در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم و تقسیم برلین بین بلوک شرق و غرب، موسیقی‌شناسان سعی می‌کردند به موسیقی رایش سوم رجوع کنند، اما این موضوع برابر با حرف زدن از دوره‌ای ممنوعه بود. تازه در دهه‌ی ۶۰ و شیوع اعتراضات دانشجویی و اجتماعی، و هم‌زمانی با جنگ ویتنام بود که دانشجویان آلمانی در کنار اصلاحات آموزشی، خواهان پایان دادن به سکوتی بودند که سال‌های حکومت حزب نازیسم را محاصره کرده بود. دانشجویان موسیقی‌شناسی جذب آموزه‌های تئودور آدورنو[۲۳] شدند و به رویکردهای مارکسیستی رو آوردند. درنتیجه در سال ۱۹۷۴ «فروم موسیقی‌شناسی دموکراتیک» را پایه‌گذاری کردند و سمینارهایی را درراستای تحقیق درباره «جشن بایرویت واگنر[۲۴]» در زمان رایش سوم، موسیقی «جنبش جوانان هیتلری[۲۵]» و «آهنگ‌سازان تبعیدی» را برگزار کردند. در همین جامعه‌ی موسیقی‌شناسان آلمان بزرگ شدند و بعدتر خودشان این مباحث را توانستند به‌صورت آکادمیک و فراگیر آموزش دهند. (M.potter, 2005: 435)

پاتر برای مقابله با عقایدی که سنجش دوباره‌ی وقایع داخلی آلمان نازی در زمان جنگ جهانی دوم را به تعویق می‌اندازند، پیشنهاد می‌کند:

> «برای آنکه از تصویر ممنوع ورود (ویرانه) به دوران نازی دوری کنیم باید دیدمان را گسترش دهیم، و تمام جنبه‌های زیست موسیقیایی را که در این دوران وجود داشته است، تشخیص دهیم: مقاومت‌های اجتماع موسیقی، بی‌تأثیری سانسور موسیقی در این جوامع. باید این موضوعات را با سطوح دیگر نقاط تاریخی آلمان بسنجیم و ببینیم. همه این‌ها جدا از رخدادهای پس از جنگ جهانی دوم نیست، زمانی که سیاست زیبایی‌شناسی جدیدی شکل می‌گیرد، جایی که نیروهای نظامی آمریکایی ایستگاه‌های رادیویی آلمانی را به دست می‌گیرند و پروژه مدرن‌سازی خود را پیش می‌گیرند.» (*Pamela, 2007: 647*)

پاتر پیش‌تر در کتاب خود به نام آلمانی‌ترین هنر[۲۶] از این روش برای شناخت موسیقی در زمان رایش سوم استفاده کرده بود. شیوه‌ای که اجازه می‌دهد تا هر نوع موسیقی، حتی ایدئولوژیک‌ترین آن در زمان موردبررسی قرار بگیرد و ارتباط آن با دیگر ساحت‌های اجتماعی بیان شود و به‌همین‌منظور این مسأله را از ۱۹۱۸ تا ۱۹۴۵ پی گرفته بود. (Potter, 1998: 3)

«عامل‌های اخلاقی» کلاوزویتس و نازیسم

کارل فون کلاوزویتس، فرمانده پروسی (۱۷۸۰-۱۸۳۰) از کسانی بود که در شکست ناپلئون بزرگ مؤثر بود. او درحالی‌که از استراتژی‌های جنگ ناپلئون می‌آموخت، در برابر او و ارتش فرانسه مقاومت می‌کرد. نظریه جنگ او در سال‌های جنگ‌های ناپلئونی شکل گرفت و بعدها در کتابی به نام در باب جنگ[۲۷] منتشر شد. این کتاب طی فرازونشیب‌هایی که در تاریخ سیر کرد و توسط متفکران، نظریه‌پردازان، استراتژیست‌ها و غیره استفاده شد، به یکی از اصلی‌ترین منابع اندیشه نظامی تبدیل شد.

خیلی از متفکران و نویسندگان در حوزه‌های مختلف به اندیشه‌ی نظری او رجوع کرده‌اند و با استفاده تبیین نظری که از کلاوزویتس در نسبت با پدیده جنگ کسب کردند، به شناخت تأثیرات جنگ در حوزه‌های مختلف پرداختند. بهترین تفسیرهایی که از نظریه‌ی جنگ کلاوزیتس طرح شده است، در فلسفه سیاسی است، اما در میانه‌های قرن بیستم هم‌زمان با گسترش ابعاد جنگ سرد، نظریه‌ی جنگ کلاوزویتس در شاخه‌های مختلف علوم‌های شناختی و انسانی هم به‌کار گرفته شد.

یکی از مقوله‌هایی که کلاوزویتس در بحث «استراتژی» آن را طرح می‌کند، «عامل‌های اخلاقی» است: «استراتژی استفاده وعده‌ها یا تعهداتی برای مقصود جنگ است... شخصی استراتژیست بایستی یک هدف را برای کل بخش عملیاتی جنگ معین کند، چیزی که مرتبط با مقصود آن باشد... عناصر استراتژی عبارت‌اند از: اخلاقی، فیزیکی، وابسته به ریاضیات، جغرافیایی، آماری. اولین آن) عامل اخلاقی) تقریباً همه‌چیز را پوشش می‌دهد، چیزهایی که با خصیصه‌های فکری و روانی و تأثیرگذاری‌های آن ساخته شده است.» (Cluausewits , 1976: 133)

از نظر کلاوزویتس «عامل‌های اخلاقی» مستقیم با اراده‌ای که نیروها را به حرکت درمی‌آورد و آن‌ها را جابه‌جا می‌کند، مرتبط است و ازآنجایی‌که اراده یک ویژگی اخلاقی است، این دو باهم آمیخته می‌شوند. به نظر او نمی‌توان صرفاً با مطالعات آکادمیک آن را مشخص و یا حتی تقسیم‌بندی و یا حتی قابل‌شمارش ساخت. (Cluausewits, 1976:140). کلاوزویتس در ادامه‌ی تبیین خود درباره «عامل‌های اخلاقی» تنها به شرح اصول کلی عناصر اخلاقی اکتفا می‌کند: «مهارت فرمانده، تجربه و شجاعت سربازان و روحیه میهن‌پرستی. ازنظر او ارزش‌های هیچ‌کدام از این‌ها نباید دست‌کم گرفته شود یا تنها مقدار اندازه ارزش هرکدام به‌تنهایی بررسی شود، ولی در موقعیت‌ها و شرایط‌های مختلف یکی از آن‌ها نسبت به دیگری ممکن است برجسته شود.» (Cluausewits, 1976: 141)

«عامل‌های اخلاقی» به صورتی آشکار در جنگ انقلابی فرانسه (۱۷۸۹) بروز پیدا کرد، درجایی که ایدئولوژی و مبارزه برای رسیدن به سامان اجتماعی نو، مختصات شکل‌گیری جنگاوری را تغییر داد و تبیین‌های تازه‌ای برای استراتژی و تاکنیک‌های نظامی نوشته شد. برای مثال مبانی نظری کتابی به نام قرارداد اجتماعی از ژان ژاک روسو [۲۸] با مطرح ساختن سامان اجتماعی نو، به‌نحو مؤثری در شکل‌گیری جبهه‌ای واحد با ویژگی‌های جدید جنگاوری کارساز بود. همچنین می‌توان آن را به‌عنوان دستگاه نظری معرفی کرد که یکی از پایه‌های ایدئولوژی انقلاب فرانسه بود. بعدتر در سال ۱۷۹۳ با حمله پروس و اتریش به فرانسه برای جلوگیری از انقلاب و بازگرداندن سلطنت به جایگاه حکمرانی، مفهوم «ملتی آماده به رزم[۲۹]» برای مقابله با این حمله در فرانسه شکل گرفت و تبصره‌های آن به عموم مردم اعلام شد و شکل‌گیری همین «عامل اخلاقی» یکی از دلایل پیروزی و سرعت حملات ارتش ناپلئون بود. به‌نوعی می‌توان گفت شکل

گرفتن «عامل اخلاقی» مشترک دلیلی است که باعث می‌شود نیروهای درگیر در نبرد، برای چیزی بجنگند که متعلق به خودشان است و این احساس فراتر از نیروهای فیزیکی در جنگ است. (Gibbs, 1975: 17)
در این‌جا اهمیت دارد که ارتباط این مفهوم کلاوزویتسی در نسبت با هنر و آثار موسیقی بررسی شود. در هر اثر شاخص موسیقی وابسته به یک ملت در زمان جنگ جهانی دوم، پرورش و شکل‌گیری «عامل اخلاقی» را می‌توان مشاهده کرد. به‌خصوص درجایی مثل آلمان که نازی‌ها با سیاست‌های موسیقیایی تحمیلی خود، موسیقی دراماتیک واگنر را به‌حداعلا رساندند و سعی داشتند، اسطوره قدرتمند آن را در این جهان پیاده‌سازی کنند. ازطرفی‌دیگر ساخت خصیصه‌های مردمی مشترک در زمان نبردها با استفاده از موسیقی در زمانی اهمیت پیدا می‌کند که نبرد در پشت جبهه جنگ، در روزمرگی زیست عادی تأثیر می‌گذارد و فقط محدود به جبهه نبرد رودررو نیست. تکامل این شیوه‌ی جنگاوری از زمان جنگ‌های جهانی، در زمان جنگ جهانی دوم شدت گرفت و پس‌ازآن نیز به متعارف‌ترین شیوه‌های جنگاوری تبدیل شد و زیست روزمره‌ی زندگی را به زمین‌بازی جنگ (جنگ سرد) مبدل ساخت. تبیین این دیدگاه در نسبت با پیوند موسیقی و جنگ و بازنگری آثار شاخص موسیقیایی که در جنگ جهانی دوم ساخته یا اجرا شده است، باید با اتخاذ مفاهیم مورداستفاده در مسایل استراتژیک جنگ محقق می‌شود، چیزی که در کنار عامل‌های فیزیکی مؤثر در جنگ، نقش مهمی را ایفا می‌کند. بدین‌ترتیب می‌توان برای بررسی آثار موسیقی جنگ جهانی دوم از مفهوم «عامل‌های اخلاقی» که کلاوزویتس آن را تأثیرگذارترین اسلحه تعریف می‌کند، استفاده کرد تا ساخت «امر مشترکی» که یک اثر موسیقی در جامعه پرورش می‌دهد را تشخیص داد. این موضوع به چند اثر محدود موسیقی ختم نمی‌شود، بلکه کل حیات هنر موسیقی را درمی‌نوردد. برای مثال می‌توان با همین روش به بررسی روش‌های تدریس موسیقی در زمان جنگ‌ها پرداخت، به‌گونه‌ای که ارتباط محتوایی شیوه‌ها و سیاست‌های آموزش موسیقی را با پدیده‌ی جنگ مشخص کرد و تأثرات بلندمدت آن را ملموس ساخت. با تمام این‌ها، همان‌طور که کلاوزویتس از تقسیم‌بندی آکادمیک «عامل‌های اخلاقی» مؤثر خودداری می‌کند، باید دقت کرد که به نتیجه‌گیری‌های جزمی و کلی درباره آثار موسیقی که در زمان جنگ‌ها کاربرد داشته است، قانع نشد. برای مثال ممکن است قطعه‌ای موسیقی برای ساخت انگیزه‌ای درراستای خبیث‌ترین اعمال انسانی نوشته شده باشد، چنین قطعه‌ای را آیا می‌توان خالی از هرگونه زیبایی‌شناسی یا محتوای انسان‌دوستانه دانست؟ باید میان بمب و اسلحه با موسیقی تفاوت قایل شد. درست است که همه‌ی این‌ها در جنگ کنار هم قرار می‌گیرند تا تخریب را به اوج خود برسانند، اما «عامل‌های اخلاقی» که آثار موسیقی در پرورش آن مشارکت دارند، می‌توانند در زمانی دیگری به میراث ارزنده‌ای برای بشر تبدیل شوند؛ به چیزی که می‌تواند حتی فرهنگ یک کشور را با پرورش «امری مشترک» غنی سازد و درعین‌حال اهداف آهنگ‌سازان دیگر را که در دوران جنگ صلح و برابری را ترسیم کرده‌اند، زنده نگه دارد.
در ادامه به این موضوع پرداخته شده است که حیات موسیقی چگونه با نازیسم پیوند خورد و از خلال این پیوند چگونه واگنر به اثر شاخص موسیقی تبدیل شد که هیچ جایگزین دیگری برای آن نبود تا «عامل‌های اخلاقی» نازیسم را در جنگ برای مردمان آلمان ترسیم کند و نبض حیات موسیقی را در اختیار خود بگیرد.

«نازی‌سازی» موسیقی و «هنر تام»

زمانی‌که نازی‌ها در سال ۱۹۳۳ به قدرت رسیدند موسیقی‌شناس‌ها دستور گرفتند تا تاریخ موسیقی آلمان را با اصول نازی‌ها بنویسند، این کار در مشروعیت‌یابی قدرت نازی در فضای فرهنگی آن زمان بسیار تأثیر

داشت. آن‌ها بعد از تنظیم مواد فرهنگی و بارگذاری دوباره اصول فرهنگی برای تولید آثار هنری در حوزه موسیقی به این مسأله برخوردند که چگونه ناسیونالیسم در فرهنگ می‌تواند جنبه عالی داشته باشد، آن‌ها به تاریخ خود رجوع کردند و واگنر را یافتند؛ درجایی که او واژه‌ای به نام «گزامت‌کونست‌وِرک[۳۰]» به‌معنای «هنر تام» برای آثارش استفاده می‌کرد. همین یکی از دلایلی بود که «اجتماع ملت[۳۱]» برای آن‌ها با درام‌های آئینی واگنر تقاطع پیدا کرد. با گشودن و بسط این تقاطع، موسیقی‌دانانی که طلایه‌دار حزب نازی بودند، به این ترکیب دامن زدند و آن را موجه ساختند. در سال ۱۹۳۹ هانس پفیتسنر[۳۲])۱۸۶۹-۱۹۴۹) آهنگ‌ساز و رهبر ارکستر آلمانی که به گرایش‌های مدرن موسیقی باور نداشت، در کتاب آهنگ‌سازی خود اشاره کرده بود که واگنر طلایه دار فرهنگ آلمانی است؛ او از طریق موسیقی قصد داشت فرهنگ و ملیت آلمانی را به عالی‌ترین نقطه خود ببرد.(Meyer 1975: 650)

«مِیر» موسیقی‌شناس آلمانی که شناخت موسیقی دوران رایش سوم را از طریق تلاش موسیقی‌دانان آن‌زمان پی گرفته است، بدین موضوع پرداخته که آن‌ها چگونه در پی ساخت یک تاریخ موسیقی وابسته به حزب نازی بودند. او به شخصیت سیاسی فرهنگی اشاره می‌کند به نام هانس هینکلر[۳۳] که در اولین کنگره بین‌المللی در ماه می ۱۹۳۶ جمله‌ای را می‌گوید که مخاطب آن موسیقی‌شناسانی است که در بازنویسی تاریخ موسیقی نازی همراه او بودند: «همچون گُردان موسیقی‌دانان خلاق زندگی کنید و رژه روید». با توجه به نقل‌قول‌هایی که مِیر آورده است، این موسیقی‌دانان و موسیقی‌شناسان به اساس‌های ایدئولوژیکی (آرمان نازی‌ها) باور داشتند، آرمانی که ازنظر آن‌ها باعث رشد خلاقیت هنری می‌شد و تلاش‌های هنری را به راه‌های علمی‌تر و سالم‌تری رهنمون می‌ساخت. پروسه‌ی نازی‌سازی جریان‌های فرهنگی در همان لحظه به قدرت رسیدن رایش سوم به جریان افتاد. نهادهای مختلفی برای نظارت آثار هنرمندان در سال ۱۹۳۳ به راه افتادند که مهم‌ترین‌های آن «دفتر فرهنگی رایش[۳۴]» بود. در این نهاد سیاست‌گذاری‌هایی که در مورد موسیقی تدوین می‌شد، به موسیقی‌دانان گزارش می‌دادند. نهاد دیگری به نام «آکادمی پروسی هنر[۳۵]» به دولت آن زمان پیشنهاد داد که با کمک یکدیگر برای موسیقی‌دانان شناسنامه درست کنند، همچنین از حمایت دولتی برخوردار شوند، و در نژاد، جبهه‌گیری سیاسی آن‌ها تشخیصات لازم را انجام دهند و استانداردهای موسیقی را به آنان ابلاغ کنند. در تمام این مراحل موسیقی‌شناسان و موسیقی‌دانان وفادار به حزب بودند و به پرورش این سیاست‌گذاری‌ها کمک می‌کردند. در ادامه‌ی این فرآیند استانداردهای آن‌ها با جدیتی تام در رپرتوارهای صحنه کنسرت به‌کار گرفته شد و در نهادهای موسیقی و مکان‌های مرتبط با موسیقی، تاریخ موسیقی تازه‌ای نوشته شد. بااین‌حال حزب سوسیال ناسیونالیسم در طول سال‌ها نتوانست موسیقی مخصوص به خود را بر روی صحنه‌ها ببرد، حتی یک اپرای جدید نبود که با موضوعات معاصر بتواند گره بخورد و به رپرتوار موسیقی اضافه شود. ایوجین اشمیتر[۳۶] این فرآیند بارگذاری مجدد موسیقی آلمانی را «یک عمل جراحی کامل» معرفی می‌کند.(Meyer, 1975: 652)

موسیقی مردمی، سرودهای جنگ و موسیقی فولک بود که موسیقی‌دانان نازی مشغول به احیای آن بودند. این‌ها قرار بود افسانه‌ی «خون و خاک» نازی را برسازند. به باور مِیر موسیقی که آن‌ها می‌خواستند، برای تطهیر گذشته و مشروعیت بخشیدن به تجلی هیتلر و بازنمایی حوزه نمادین آن بود. «مِیر» همچنین به متونی اشاره می‌کند که عموم موسیقی‌شناسان را مخاطب قرار می‌دهد که چگونه موسیقی‌های یهودی باید کنار گذاشته شوند، آن‌هم به‌خاطر آنکه نماینده‌ی فرهنگِ «بی‌ارزش» و «مارکسیسم» بودند. موسیقی‌شناس برجسته دوران رایش سوم به نام والتر آبندروث[۳۷] موسیقی بلشویسم را دیسونانت با هارمونی‌های منحط و

بی‌نظم معرفی می‌کند. آلفرد روزنبرگ[۳۸] قائم‌مقام پیشوا در مسایل ایدئولوژیک با تأیید جملات آبندروث نوشت: موسیقی آتونال «با ریتم خون و روح مردم آلمان مغایرت دارد». موسیقی جاز نیز از این حملات به دور نماند و با چنین استدلال‌هایی مثل «ترکیب‌های نژادی» و «تولیدشده توسط فرهنگ آمریکایی بربر» که ازطرف یهودیان حمایت می‌شد، مورد اتهام قرار گرفت. بااین‌حال موسیقی جاز به شکل‌های دیگری بروز پیدا کرد: در «موسیقی گریزگرا[۳۹]» که مردم برای دوری از فضای جنگ به این نوع موسیقی رو آوردند. (Meyer, 1975: 653)

موسیقی دراماتیکِ واگنر و هیتلر

در همین زمان که تاریخ جدید موسیقی با محوریت نازیسم در حال نوشتن بود، آثار موسیقی واگنر پایه‌های اصلی این مسیر را پی‌ریزی کرده بود. خیلی از مفسران تاریخی و انتقادی برای شناخت هیتلر، اسم واگنر را کنار او می‌گذارند. از اولین کسانی که شروع به نوشتن درباره هیتلر- واگنر کرد، توماسمان[۴۰] بود. این نویسنده علاقه زیادی به موسیقی واگنر داشت، ولی هم‌زمان به این آگاه بود که چه پیوستگی بین واگنر و هیتلر برقرار است. همین باعث شد تا او کتابی به نام ضدیت و موافقت با واگنر[۴۱] را بنویسد، این کتاب ابهاماتی را طرح می‌کند که از خلال مواجه نویسنده با واگنر بروز پیدا کرده است. «هانس رادولف وَگِت[۴۲]» پژوهش‌گر آلمانی، متولد ۱۹۳۸ کسی که در بیشتر پژوهش‌های خود به بررسی واگنر، گوته و توماسمان پرداخته است، در بررسی هم پیوندی واگنر- هیتلر از تک چهره‌نگاری شخصیت هیتلر خودداری کرده و به‌جای آن از روش «خود-اندرنگاری[۴۳]» که توسط استیون گرینبلت[۴۴] برای شناخت بازنمایی فرهنگ در دوره رنسانس به‌کار برده شده بود، استفاده کرده است. با استفاده از این روش می‌توان متوجه فرآیند ساخت علایق شخصی یا ویژگی‌های منحصربه‌فردی شد که در فضای عمومی رشد می‌کند، به‌صورتی‌که در آن مجموعه‌ای از خرده‌هویت‌ها و استانداردهای فرهنگی پدیدار می‌شود. «در انگلستان دوران الیزابت خدا در نوشته‌ها قدرت بزرگ را منعکس می‌کرد؛ در مورد هیتلر آن قدرت بزرگ واگنر بود. برای همین یهودستیزی و بیگانه‌سازی متعاقب آن بخش ضروری برای هیتلر بود.» (Vaget, 2007: 98)

با اتخاذ و پیگیری همین روش به اپرای رینزی[۴۵] خواهیم رسید، اثر موسیقی که مدلی برای هیتلر و فاشیست‌ها بود. هیتلر با شنیدن این اپرا در زمان نوجوانی‌اش درباره آینده خود و سرنوشت‌اش تصمیم گرفت: «رهبری بزرگ که بر تمام جهان حکومت کند». رینزی[۴۶] (۱۳۱۳-۱۳۵۴ میلادی) سیاست‌مداری ایتالیایی بود که خودش را «تریبون مردم[۴۷]» می‌دانست. این شخص در قرن نوزدهم و هجدهم موردتوجه هنرمندان قرار گرفت. و واگنر نیز متأثر از این شخصیت متن اپرای خود را از کتاب «رینزی: آخرین تریبون‌ها[۴۸]» از نمایشنامه‌نویس انگلیسی، ادوارد بولور لیتن[۴۹] اقتباس کرده بود. موسلینی نیز از این شخصیت خوشش می‌آمد. (Nussbaum, 2000: 420)

یوآخیم فست[۵۰] از تنها زندگی‌نامه‌نویس‌های هیتلر، درباره‌ی ارتباط واگنر با هیتلر در سال ۱۹۷۳ توضیح داده است: «واگنر نه‌تنها نمونه بزرگی از هیتلر است، بلکه مربی ایدئولوژیک او نیز هست؛ نوشته‌های سیاسی واگنر همراه با اپراهایش، کل چارچوب ایدئولوژی هیتلر را شکل می‌دهد: داروینیسم و ضد-یهود»(فِست, ۱۴۰۰: ۵۸). بااین‌حال نژادپرست بودن هیتلر را ازلحاظ ایدئولوژی نمی‌توان به واگنر مرتبط ساخت. بنا به گفته‌ی وَگِت حتی یک‌بار هم هیتلر عقیده‌ی ضدیهودی بودن خود را به مقاله معروف واگنر «یهودیت

در موسیقی[۵۱]» مرتبط نساخته است. او بیشتر بر حسی ستایش‌آمیز آرمانی آلمانی تأکید دارد که در موسیقی واگنر وجود داشت، حسی از جنس تجربه زیبایی‌شناختی. به‌همین‌منوال نیز هیتلر «خودش را در تصویر یکی از قهرمان‌های اپرای واگنر به‌عنوان یک سیاست‌مدار بازسازی کرد». درنهایت باید گفت اپرای ریئنزی و لوهنگرین سرنوشت پیش روی هیتلر بودند؛ اولی داستان تراژیک یک رهبر مردمی بود و دومی حاکم آینده «پیشوا». ازنظر وَگِت مهم‌ترین چیز برای درک ارتباط واگنر- هیتلری، همین بسط تجربه‌ی زیبایی‌شناختی است که هیتلر در زمان شنیدن آثار واگنر آن را حس کرده بود. او شخصیت‌اش را با قهرمان‌های این آثار توسعه داده و زندگی خود را همچون «رمان تربیتی[۵۲]» تعریف کرده است. نمونه‌ی شاخص این‌گونه نوشتار به رمان کارآموزی ویلهم مایستر[۵۳] اثر گوته بازمی‌گردد، که از آن به‌عنوان اولین رمان آموزشی یاد می‌کنند(Vaget, 2007: 99). در تمام سال‌های فرمان‌روایی هیتلر اجرای اپرای واگنر همیشه در جریان بود. حتی در سال ۱۹۳۳، در اولین لحظه‌هایی که قدرت را به دست گرفت، پنجاهمین سالگرد مرگ ریچارد واگنر در جشنواره بایرویث[۵۴] با این عنوان برگزار شد: «واگنر و آلمان جدید». جشنواره بایرویث موقعیتی بود که برای عمومیت یافتن پروپاگاندای نازی استفاده می‌شد و همچنین در گرد هم‌آیی حزب نازی موسیقی‌های واگنر را پخش می‌کردند. قطعات منتخبی از اپرای ریئِنزی[۵۵] و اربابان خوانندهٔ نورمبرگ[۵۶]. باید اشاره کرد که در این زمان آثار واگنر به‌ندرت در اسراییل می‌توانند پخش شوند.(Richard Wagner,2023)

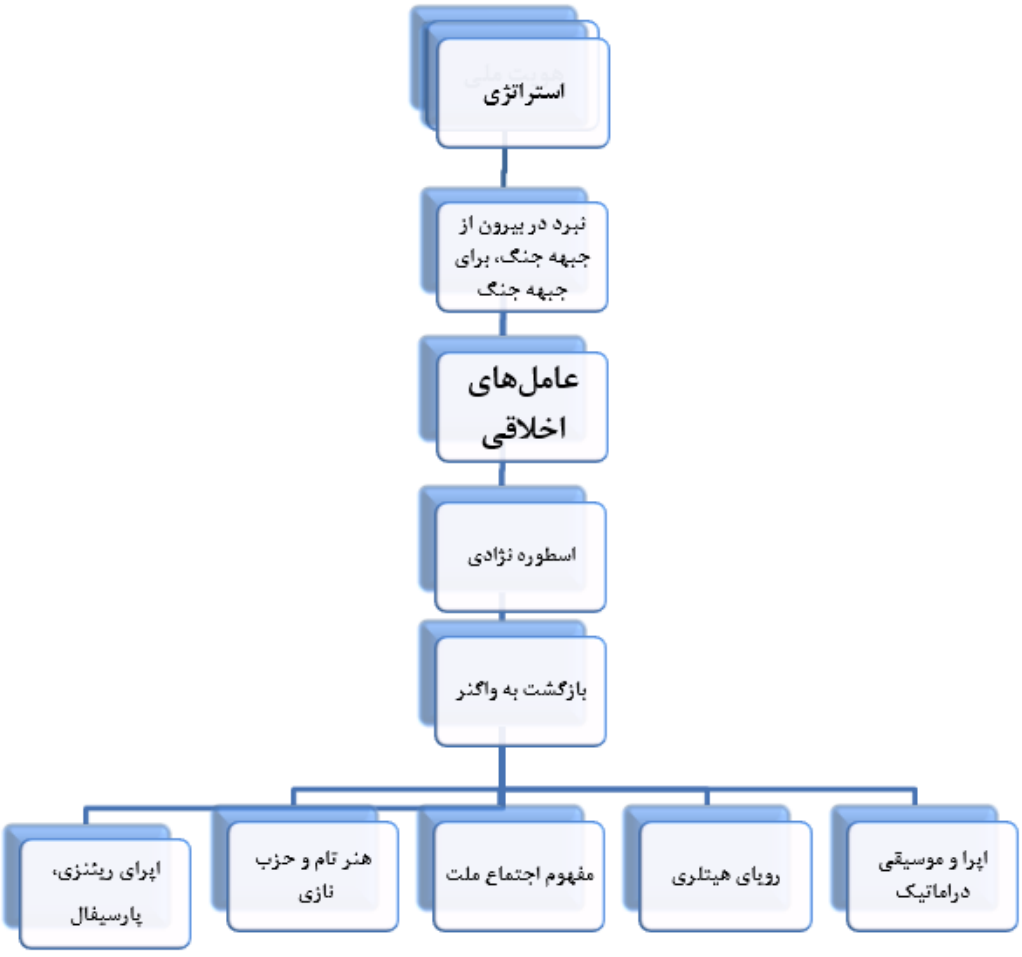
یکی از تأثیرگذارترین فیلسوف‌هایی که آثار واگنر را به‌لحاظ سبک، ادبیات و جایگاه تاریخی آن در زمان خودش نقد بُرنده‌ای کرد، فریدریش نیچه[۵۷] (۱۸۴۴-۱۹۰۰) بود. او در گزیده‌گویی‌های خود درباره هنر آلمان، فلسفه شوپنهاور (۱۷۸۸) و ادبیات دراماتیک معاصر، به نقد اندیشه و موسیقی واگنر پرداخته است. بررسی دیدگاه‌های نیچه پلی است که از فراز آن می‌توان قهرمان‌گرایی اسطوره‌ای آلمانی را زیر ذره‌بین برد. اسطوره‌ای که ازنظر نیچه واگنر قصد داشت آن را به عالی‌ترین حد برساند و از تمام امکانات خود برای رسیدن بدین امر دست نکشید. اظهارنظرهای نیچه اثرات تجربه‌ی زیبایی‌شناختی که هیتلر با آن مواجه شده بود، در حدود نیم‌قرن پیش بررسی کرده بود. بیشترِ آرای نیچه درباره‌ی این آهنگ‌ساز، در دو کتاب او جای گرفته است: نیچه علیه واگنر و قدرت اراده. در صدر مباحث نیچه درباره‌ی واگنر تأکیدی چندباره بر مسایل زیر گذاشته شده است: ۱. نقد ناسیونالیسم آلمانی ۲. نقد رمانتیک‌ها ۳. نقد اسطوره‌سازی و پرستش جهان نفی ۴. نقد موسیقی دراماتیک[۵۸](نیچه ۱۳۷۷: ۱۲۳). موضوعاتی که نیچه از خلال آن موسیقی و شخصیت واگنر را توصیف و نقد می‌کند، بعدها با ظهور نازیسم به مسایلی حیاتی و زنده در جامعه آلمان تبدیل شد. ناسیونالیسم آلمانی که واگنر با اسطوره‌ی سرزمین شمالی آن را بازنمایی کرده بود، ازلحاظ سیاسی در همین دوران محقق شد.

نتیجه‌گیری

موسیقی‌شناسان برای بازخوانی دوباره‌ی مناسبات موسیقیایی آلمان در زمان جنگ‌های دوم که تحت حکومت رایش سوم بود، این خطوط را پی گرفتند: ۱) سیاست‌گذاری‌های نازیسم در حوزه‌های مختلف حیات موسیقیایی (نازی‌سازی موسیقی) ۲) تداوم بازنمایی شخصیت و ویژگی‌های هیتلری در آثار موسیقی این زمان ۳) نقش و کارکرد آثار موسیقی در زمان جنگ ۴) موسیقی تبعیدشدگان و موسیقی‌دانانی که حذف شدند (موسیقی مطرود) ۵) رجوع نازیسم به آثار واگنر و «هنر تام» (اسطوره‌سازی نازیسم).

در این پژوهش با توجهی بیشتر به ارتباط واگنر و هیتلر، نشان داده شد که علاقه‌ی آن‌ها در به‌کارگیری آثار واگنر در بازنمایی آرمان نازی‌ها به‌هیچ‌وجه اتفاقی نبود. واگنر در زمان عمرش قصد داشت تا «هنر تام» را به نمایش بگذارد و این کار را با بازنمایی اسطوره‌ی گمشده سرزمین‌های شمالی انجام داد و به‌این‌منظور «موسیقی دراماتیک» را خلق کرد. از او مجموعه‌ای آثار اپرایی به‌جا ماند، این اپراها برای هیتلر نوجوان الهام تأسیس جهانی شد که درنهایت منجر به نابودی دیگران و همچنین خود هیتلر شد. نازی‌ها تا مدت‌ها سعی کردند زیبایی‌شناسی و تاریخ موسیقی مختص به خود را داشته باشند، ولی نتیجه تلاش آن‌ها ازلحاظ محتوایی بی‌ثمر ماند. نتوانستند آهنگ‌سازی داشته باشند تا اثری را نسبت به عقاید خودشان تولید کنند تا نشان‌دهنده‌ی آرمان‌های آن‌ها به بهترین نحو باشد (به‌غیراز سرودهایی که در گردهمایی‌ها و یا توسط سربازان خوانده می‌شد و براساس موسیقی فولک بود). تلاش آن‌ها برای حذف کامل آثاری که به فرهنگ یهودی مرتبط بودند در حیات موسیقیایی آن دوران بی‌نتیجه ماند. خیلی از آثار اجراشده که خود سربازان می‌پسندیدند، موسیقی‌های کلاسیکی با اشعار برگرفته از متون مذهبی یهودی بود. سیاست‌گذاران موسیقی نازیسم به انتشار و اجرا موسیقی ج‌از هم راضی شدند، در مواقعی حتی خود گوبلز که مسؤل بررسی چنین مسایلی بود، جلوی حذف انتشار برخی از آثار را می‌گرفت. آن‌ها درنهایت آثار موسیقی را ابزاری می‌دانستند که با آن خود را بزرگ بشمارند و نیاز بود که این بزرگ‌نمایی به بهترین وجه جلوه کند، بااین‌همه هیچ‌کدام از آثاری که تولید شد به‌پای اپراهای واگنر برای بازنمایی خواسته‌های نازی‌ها نمی‌رسید. ازهمین‌نظر عناصر مؤثر در «عامل‌های اخلاقی» آلمان در زمان جنگ جهانی دوم برای ترسیم «آرمان مشترک» نازیسم در بطن جامعه آلمان و جبهه‌های نبرد، با مسایلی تقاطع داشت که هم‌سو با احیای موسیقی دراماتیک واگنر به‌عنوان تجسم زیبایی‌شناختی نازیسم و به‌خصوص تبلور آن در شخصیت هیتلر بود.

شکل زیر به‌طور اجمالی نشان می‌دهد که با ترسیم «عامل‌های اخلاقی» برای ساخت اسطوره‌ی نازیسم و درراستای آن بازگشت به واگنر، چه عناصری کنار هم قرار گرفتند. همان‌طور که قابل‌مشاهده است، بالای این شکل «استراتژی» قرار دارد، بدین‌خاطر که مفهوم «عامل‌های اخلاقی» بخشی از عناصر استراتژیک نظریه‌ی جنگ کلاوزویتس است. از آن‌جایی که عوامل مؤثر استراتژیک در این دوران فقط منحصر به نبرد با صحنه جنگی مشخص نیست، حیطه‌های متفاوت دیگری را هم دربر می‌گیرد. «عامل‌های اخلاقی» در آلمان نازی با نژادگرایی آمیخته شد، هم‌سویی خود را با آثار واگنر پیدا کرد، که نشانه‌های آن در جامعه آلمانِ آن زمان قابل بررسی و ملموس است و این را می‌توان در شکل پایین دید. هرکدام از این موارد با بازگشت معنوی واگنر در جامعه‌ی آلمان تقویت شدند، اشاعه یافتند و یکدیگر را تقویت کردند. این موارد به‌صورت جز به‌جز در متن مقاله بررسی شد که چگونه با یکدیگر تقاطع پیدا کرده‌اند.



شکل ۱. ترسیم «عامل‌های اخلاقی» در آلمان و بازگشت به آثار موسیقی واگنر برای ساخت «امری مشترک» در جامعه‌ی آلمان که هم‌سو با تحقق آرمان‌های نازیسم بود.

پی‌نوشت‌ها

1. Judaism in Music
2. Erik Levi
3. Gemainschaf-Musik or Musik Gemainschaf
4. Pamela M. Potter
5. Nazi Music
6. German Music
7. Zero Hour
8. Leon Botstein
9. Fred Prieberg: Music im Ns-Staat (1982)
10. Albert Dumling: ENtartete Musik (1988)
11. Exile Music

12. Supressed Music
13. Degenerate Music
14. Second Viennese School
15. New Objectivity
16. Arnold Schoenberg
17. Alban Berg
18. Anton Webern
19. Paul Hindemith
20. Kurt Weill
21. Ernst Krenek
22. Dismantling of Dystopia

۲۳. تئودور آدورنو در کتابی به نام در جست‌وجوی واگنر که در سال‌های اولیه به قدرت رسیدن فاشیسم نوشته بود (۱۹۳۷-۱۹۳۶)، سعی می‌کند تا طلسمی که در این رابطه با نازیسم و واگنر قرار دارد را نشان دهد، او در آثار واگنر زمینه‌های اولیه‌ی فاشیسم شناسایی می‌کند. برای مطالعه بیشتر بنگرید به:

Adorno, T. (2005). *In Search of Wagner*. New York: Verso.

24. Bayreuth Festival
25. 25. Hitler Youth Movement (1926-1945)
26. Most German Art
27. On War

۲۸. ژان ژاک روسو (۱۸۱۲-۱۷۷۸) از نظریه‌پردازان انقلاب فرانسه که برابری و قرارداد اجتماعی را اصل هر سامان اجتماعی نو می‌دانست، رجوع کنید به «قرارداد اجتماعی» ترجمه مرتضی کلانتری.

29. Nation in Arms
30. Gesamtkunstwerk

۳۱. اجتماع ملت- Volksgemeinschaft: این اصطلاح در زمان جنگ جهانی اول در آلمان استفاده شد و به اتحادی اشاره دارد که بین طبقات اجتماعی جدا از هم برای نفع ملی، شکل می‌گیرد. با قدرت‌گیری رایش سوم در آلمان این اصطلاح دلالت‌های خود را برای «اتحاد» با مقاصد حزب نازیسم هم‌تراز ساخت.

32. Hans Pfitzner
33. Hans Hinkel
34. Chamber Culture of Reich
35. Prussian Academy of art
36. Eugene Schmitz
37. Walter Abendroth
38. Alfred Rosenberg
39. Escapism Music

۴۰. توماسمان Thomas mann (۱۷۸۵-۱۹۵۵): نویسنده‌ای آلمانی که خطر ظهور فاشیسم را با روی کار آمدن حزب ناسیونال سوسیالیست داده بود.

41. Mann, Thomas. (1985). *Pro and Contra Wagner*. chicago: university of chicago press.
42. Hans Rudolf Vaget
43. Self-Fashioning
44. Stephan Jay Greenblatt
45. Reinzi
46. Cola di Rienzo (1313-1354)
47. Tribunus Plebis
48. The Last of the Tribunes (1835)

49. Lytton Bulwer-Lytton
50. Joachim Fest
51. Das Judenthum in der Musik
52. Bildungsroman
53. Wilhelm Meister's Apperticenship

۵۴. فستیوال بایرویث هرساله (از ۱۸۷۶) در شهر بایرویث تا این زمان برگزار می‌شود و اپراهای واگنر را بر روی صحنه می‌برد.

55. Rienzi
56. The Master-Singers of Nuremberg
57. Friedrich Nietzsche

۵۸. «این موسیقی از فرهنگی سرچشمه گرفته است که بستر آن به‌سرعت در حال فروریختن است-فرهنگی که چه‌بسا به‌زودی ازنظرها ناپدید می‌شود. نوعی از تعصب احساس کاتولیکی و شوق به عواطف فطری به‌اصطلاح احساسات «ملی» نامیده می‌شود و خزعبلاتی ازاین‌قبیل زیربنای این موسیقی است. استفاده واگنر از داستان‌ها و ترانه‌های قدیم، که محققانِ متعصب آن را به‌اصطلاح نماینده فرهنگ ناب آلمانی دانسته‌اند- و ما امروز به آن می‌خندیم- احیای غول‌های اسکاندیناویایی توسط واگنر با عطشی برای لذت‌جویی نشاط‌بخش و علاقه شدید او به رهایی از این عوالم لذت‌جویی"...."ما نباید به خود اجازه دهیم که راجع به این اوضاع به خاطر آنکه در حال حاضر برحسب اتفاق در دوره‌ای از تباهی در تباهی زندگی می‌کنیم، فریب بخوریم عصر جنگ‌های ملی و شهادت به خطر تأیید ریاست پاپ‌ها، یعنی خصیصه این دوره بی‌هویت موقعیت کنونی در اروپا، درواقع ممکن است برای هنری نظیر هنر واگنر سودمند افتد، تا جایی که بدون تضمین هیچ‌گونه آینده‌ای منجر به عظمت و شکوه بی‌پایه‌ای گردد و ما باید بدانیم که آلمانی‌ها ملتی بی آینده هستند» (نیچه ف., ۱۳۸۷: ۱۴۲)

فهرست منابع

- پوپل, ف (۱۴۰۰). نگاهی به واگنر و موسیقی او. بازیابی شده از گفتگوی هارمونیک: Error! Hyperlink reference not valid.
- ۲۰۲۲ September ۲۳ Accessed
- فِست, ی. (۱۴۰۰). هیتلر. (م. سمسار, مترجم) تهران: چشمه.
- نیچه, ف. (۱۳۷۷). اراده قدرت. (م. شریف, مترجم) تهران: جامی.
- نیچه, ف. (۱۳۸۷). واگنر در بایرویت و نیچه علیه واگنر. تهران: فرزان.
- هاوارد, م. (۱۳۹۳). کلاوزویتس. (غ. میرزاصالح, مترجم) تهران: ماهی.

- Botestein, L. (1995). After Fifty years:Thoughts on Music and the End of World War II. *The Musical Quarterly*, 225-230.
- Cluausewits, C. v. (1976). *On War*. (P. Paret, & M. Howard, Trans.) Princeton University Press, 133-144.
- Gibbs, N. (1975). Clusewits On The Moral Forces In War. *Nval War College Review,* 15-22.
- L.clinefelter, J. (2005). *Artists for the Reich*. New York: Berg.
- levi, E. (1994). *Music in the Third Reich*. London: University of London.
- M.potter, P. (2005). What is «Nazi Music»? *The Musical Quarterly*, 428-455.
- Mann, T. (1985). *Pro and Contra Wagner*. chicago: university of chicago press.
- Meyer, M. (1975). The Nazi Musicologist as Myth Maker in Third Reich. *Journal of contemporary History*, 649-665.
- Pamela, M. (2007). Dismantling a Dystopia. *Central European History*, 623-651.

- Potter, P. (1998). *Most German of the Arts*. New Haven: Yale University.
- *Richard Wagner*. (n.d.). Retrieved from Music and Holocaust, accessed 30 October 2022:
- https://holocaustmusic.ort.org/politics-and-propaganda/third-reich/wagner-richard/
- Vaget, H. (2007). Wagnerian Self-Fashioning: The case of Adolf Hitler. *New German Critique,* 95-114.

Received: 2023/04/29
Accepted: 2023/09/13
Published: 2023/11/21

Analysis of the Concept of War Based on Clausewitz's Theory in the Leading Musical Works of Germany During Worlds War II

Amir Hassan Nedaei, Assistant Professor, Art research Department, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
Amin Mosavi, Art research Department, Soore University, Tehran, Iran.
Mohamad Adelfar, Master of Art research, Art research Department, Soore University, Tehran, Iran.

Abstract

Musical works and music art during World War II have been described as an effective and motivational factor for the nations involved in the war. For these nations, the leading musical works appeared and were used to be in line with their strategic aim in the war, and it was a decisive factor for the forces involved in the battle. Since these works of music are directly related to the phenomenon of war, carrying particular implications at a specific time and geography, they can be analyzed alternatively as an influential factor in the war through the concept of the "Moral Factors" of the Clausewitz War Theory. The "Moral Factors" of the War relevant to Music works are a series of elements through which musical works, like a tool, draw a "commonplace" to reach the society for fighting in the scene of the war. This concept is used here to show the way that prominent musical works in a specific country at the time of World War II had appeared as an armed force with a determined common goal for accomplishing the strategic plan which, at this particular time, dominated the whole musical milieu that existed. The focus of this article has been limited to Germany during World War II, the situation where Wagner's operas became leading Musical Works by Hitler and the Nazi Party, which was by no means accidental. From the moment they founded their party, they advanced "Nazification" in music, and from that point, the musical currents incompatible with their instructions were eliminated and dismissed as "worthless" or "Degenerated." With the beginning of the Second World War, the supporters of the Nazi Party, along with the war that their commanders started with the aim of conquering the world so that the Aryan race would stand above other races, had to direct their own musical identity by creating common goals for their people and soldiers. And in the meantime, Wagner's operas were able to act as "Moral Factors" and found implications aligned with these dominant goals to announce the promise of Nazim's common ideals to the German people.

Keywords: Wagner, Composer, Clausewitz, Moral Factor, World War II.