مکتب فرمالیسم و مارکسیسم

لئون تروتسکی

ترجمه:رامین جوان

اگر از برخی سیستمهای نظری کم مایه دوران پیش از انقلاب بگذریم ، تئوری شکل گرایانهٔ هنر تنها نظریه ای است که در این سالها در سرزمین شوروی در برابر مارکسیسم عرض اندام نموده است. نکته تناقض آمیز این است که با وجود اینکه فرمالیسم روسی با فوتوریسم (آینده گرایی) روسی پیوند تنگاتنگ دارد، واین جریان اخیرکمابیش در برابر کمونیسم تسلیم شد، اما خود فرمالیسم در عرصهٔ نظری سرسختانه در برابر مارکسیسم ایستاد.

ویکتور شکلوفسکی هم نظریه پرداز فوتوریسم است و هم پیشوای مکتب فرمالیسم.بنابه نظریه او هنر همواره آفرینش خودبسنده ای بوده از فرمهای ناب ، که فوتوریسم این دیدگاه را برای اولین بار آشکارا به رسمیت شناخت. بدین سان فوتوریسم نخستین هنر آگاهانه در تاریخ است و فرمالیسم اولین مکتب علمی بررسی هنر . براثر تلاشهای شکلوفسکی ـ که بی نتیجه نبوده است ! ـ تئوری هنر و حتی تاحدی خود هنر از مرحلهٔ شیمی آلی به مرحلهٔ شیمی وارد شده اند. پایه گذار مکتب فرمالیسم و نخستین کیمایگر هنر گاهی فوتوریستهای "سازشکار" را که به انقلاب روی آورده اند ، دوستانه مورد عتاب قرار میدهد. به نظر او چنین کنشی ضرورت ندارد، زیرا : فوتوریسم به خودی خود کامل است.

به دو دلیل برای ما ضرورت دارد که به فرمالیسم بپردازیم: اول به خاطر خود این مکتب : با وجود برخوردهای سطحی و با وجود جهت گیری ارتجاعی تئوری هنر فرمالیستی، بخشی از کارهای پژوهشی فرمالیستها بسیار سودمند است. دوم به خاطر فوتوریسم : هرچند که دعوی فوتوریستها که خود را تنها نماینده هنر مدرن می دانند نارواست، اما در شالوده افکنی هنر آینده نمی توان اهمیت فوتوریسم را انکار نمود.

فرمالیسم چیست ؟

در حال حاضر شکلوفسکی ، زیر مونسکی، ژاکوبسن و دیگران این مکتب را قبل از هر چیز به عنوان تولدی پیشرس معرفی می کنند.این مکتب فرم را پایه و اساس هنر شاعری می شناسد و وظیفه خود را تحلیل ویژگیهای ریشه شناسانه و نحوی آثار ادبی و برشمردن مصوتها، صامتها، هجاها و صفتها می داند. (البته در تحلیها بیشتر به توصیف و کمتر به آمارتوجه دارد). این ریزه کاریها، که فرمالیستها به تناوب آنها را دانش شاعری یا سرایندگی می نامند، بی گمان اگر ویژگی کاربردی آنها را در نظر بگیریم، بسیار مفید و ضروری هستند. این شناخت می تواند به عنوان عنصری اساسی به کارگاه شعر و فنون آن خدمت کند. می توانیم بگوئیم که برای شاعران و نویسندگان بسیار مفید است که لیستی از واژه های مترادف تنظیم کنند و مدام بر آن بیفزایند و بدین سان گنجینه زبانی خود را گسترش دهند. برای سرایندگان هم سودمند و هم ضروری است که در ارزیابی یک واژه نه تنها بر تداعیهای معنائی آن، بلکه بر کیفیت آوایی آن نیز تکیه کنند، زیرا شعر در درجه اول از مجرای آوایی به دیگران منتقل می گردد. روشهای معین و قانونمندانه فرمالیسم می تواند در روشنگری ویژگیهای روانی ـ هنری فرم مفید باشد(ایجاز، پویائی، تأثیر ابهام ها وتشبیهات آن). از اینجا می توان راه دیگری به سوی درک هنرمند بازگشود و به محدودیت اجتماعی یک هنرمند منفرد یا کل یک جریان هنری بهتر پی برد. آنچه فعلاً برای ما در این دوران انتقالی بی نهایت اهمیت دارد این است که این

مکتب بالنده را با معیارهای اجتماعی بسنجیم، و ریشه های طبقاتی آن را آشکار کنیم. این امر نه تنها برای خوانندگان بلکه برای خود مکتب نیز نمی تواند مفید باشد تا شناخت دقیق تر و بهتری از خود و آماجهای خود به دست آورد.
اما خود فرمالیستها حاضر نیستند به نقش کمکی و تکنیکی برای روشهایشان قناعت کنند، یعنی همان اهمیتی که آمار برای علوم اجتماعی دارد یا میکروسکوپ برای زیست شناسی. نه ، آنها خیلی دورتر می روند. در نزد آنها کلمه همه چیز است و برای ادبیات همان اهمیتی را دارد که رنگ برای هنرهای تصویری. یک شعر عبارت از همنشینی آواها و یک تصویر یعنی ترکیب لکه رنگها. قوانین هنر همان قوانین هم آوائی ها و رنگ آمیزیهاست. برخورد روانی ـ اجتماعی که برای ما در مطالعه میکروسکوپی و آماری مواد کلامی اهمیت دارد، در نزد فرمالیستهای شیمی آلی به حساب می آید.
"هنر همواره از زندگی مستقل بوده ، و رنگ آن هیچگاه با پرچم باروی شهر همرنگ نبوده است" (شکلوفسکی) "انتخاب شیوه بیان و گزینش واژه ها" تنها لحظه اساسی در شعر سرودن است. (ژاکوبسن) "هرجا فرم باشد، محتوای تازه ای هم پدید خواهد آمد، بدین سان فرم محتوی را تعیین میکند". (کروکنیچ) "شاعری شکل گیری کلمات مستقل است ، یا آنگونه که خلبنیکوف می گوید"هم نشینی واژه ها خودبسنده".(ژاکوبسن) و غیره...
می دانیم که فوتوریستهای ایتالیائی در کلمات وسیله بیانی تازه ای می جستند ، برای عصر لوکوموتیو، توربین ها، الکتریستهٔ رادیو غیره. به عبارت دیگر آنها برای محتوای تازه زندگی ، به دنبال فرم تازه ای می گشتند. اما ظاهراً این "یک نوآوری در عرصه گزارش نویسی است و نه در عرصه زبان شعری"(ژاکوبسن) فوتوریسم روسی به دنبال چیز دیگری است، دستگاه واژگان را تا بی نهایت دنبال میکند. در اینجا فرم است که محتوای را تعیین می نماید.
البته ژاکوبسن اعتراف می کند که رشته ای از " تأملات شاعرانه در عرصه فرهنگ شهرنشینی جلوه گر شده اند". اما او نتیجه می گیرد که "شعرهای شهروندانه مایاکوفسکی و خلبنیکوف از خود آنها جوشیده است"، به عبارت دیگر: این فرهنگ شهری نبوده که بر چشم و گوش شاعر تأثیر نهاده یا قریحه او را چنان پرورش داده تا به دنبال فرم تازه، تصاویر، توصیفها و اوزان تازه باشد، بلکه این فرم تازه بوده که خود به خود پدیدار شده و شاعر را واداشته که در جستجوی مواد مناسب به سراغ زندگی شهری برود! تکامل "انبان واژه ها" به خودی خود از "ادیسه ابرها به درون شلوارها" رسیده است. دیگر خاک اره، شمع و چراغ برق در اینجا هیچ نقشی ندارند. کافی است که این دیدگاه را به روشنی بیان کنیم تا منطق واقعاً کودکانه آن دیده شود. اما ژاکوبسن فکر همه چیز را کرده است و پیشاپیش اعلام میکند که همان مایاکوفسکی در شعری گفته است:" ای مردم احمق، شهرها را ترک کنید!" و آقای نظریه پرداز فرمالیست متفکرانه می افزاید:
"آیا این یک تناقض منطقی است؟ آیا باید به شاعر به خاطر افکاری که بیان نموده هشدار داد؟ اما خرده گرفتن به اندیشه ها و احساسات یک شاعر، درست مثل رفتار تماشگرانه قرون وسطی که بازیگر نقش یهودا را کتک میزدند، نابخردانه است". و غیره.
کاملاً روشن است که این جملات را یکی از شاگردان بسیار با استعداد کلاس پنجم دبیرستان نوشته با این نیت آشکار و کاملاً "خودبسنده" که معلم ملانقطی زبان شناسی را دست بیندازد. در واقع نوآوران جسور ما به خوبی قادرند دیگران را دست بیندازند، اما نمی توانند نظریات خود را سر راست بیان کنند. اثبات این امر به هیچوجه دشوار نیست.
طبیعی است که فوتوریسم از شهر ـ مترو، الکتریستیه، تلگراف، اتومبیل، توربین: کافه شبانه(و بویژه همین آخری) تأثیراتی گرفت که هنوز فرم تازه ای پیدا نکرده بودند. فرهنگ شهری در اعماق ناخودآگاه فوتوریسم ریشه دوانده است. تصاویر، ریشه شناسی ، قوالب نحوی و ریتم فوتوریسم نمایانگر تلاش به خاطر یافتن یک فرم هنری برای بیان روح شهرهاست که اینک به سطح آگاهی رسیده است. وقتی مایاکوفسکی بانگ برمی دارد:"ای مردم احمق، شهرها را ترک کنید!" این فریاد کسی است که تا مغز استخوانش شهرنشین است. در عین حال او بسیار واضح و آشکار با لحن آدم شهرنشینی حرف میزند که شهر را ترک کرده و به ییلاق رفته است. مطلب به هیچوجه بر سر این نیست که ما شاعر را به خاطر بیان احساسات و عقایدش بازخواست کنیم. بدیهی است که شاعر با نحوه بیان ویژه خویش است که شاعر میشود، اما تنها در آخرین وهله است که شاعر در زبان به

وظایف مکتبی که پذیرفته یا خود پایه گذاشته ، پاسخ می گوید، هر چند که این مکتب بیرون از ذات او قرار گرفته است. این در مورد شاعرانی هم که در شاعری به عرصه محدودی (مثلاً زندگی و مرگ شخصی خود) می پردازند نیز صادق است. رنگ آمیزی فردی فرم شعری البته با ذهنیت فردی همساز است، اما در عین حال هم در عرصه احساسات و هم در به کارگیری وسایل بیانی ، با سبک و شیوه های هنری کنار می آید. فرم هنری نو از دیدگاه بینش تاریخی همواره پاسخی است به نیازهای جدید. در محدوده شعر تغزلی میتوان گفت که : میان تمنیات جنسی و یک شاعر عاشقانه نظام پیچیده ای از روندهای والایش وجود دارد که در آنها عناصر فردی ، موروثی و اجتماعی دخیلند. شالوده موروثی، یعنی غریزه جنسی آدم به کندی تغییر می کند. اشکال اجتماعی عشق سریع تر دگرگون میشوند و بر روبنای روانی عشق تأثیر می گذارند. سایه روشنهای رنگارنگی به آن می افزایند، نیازهای روحی تازه ای پدید می آورند که برای بیان آنها گنجینه کلامی تازه ای در شعر سرایی ضرورت دارد. شاعر مواد آفرینندگی را تنها می تواند در محیط اجتماعی خود بیابد. او باید بتواند انگیزه ای های تازه زندگی را به آگاهی هنری خویش جاری سازد . زبان که با شرایط زندگی شهری تغییر و تکامل می یابد، به شاعر مواد کلامی تازه ای می بخشد و او را قادر میسازد که با به هم آمیزی جدید واژگان برای اندیشه ها و احساسات تازه ای که از ژرفای تاریک ناهشیارش جوانه زده اند ، فرمهای جدید هنری بیابد. چنانچه روح به تبعیت از شرایط اجتماعی دگرگون نشود، در هنر هم هیچ تغییری پیش نخواهد آمد: انسانها نسل در نسل همچنان به آیه های تورات و افسانه های یونان باستان قناعت می کردند.

اما جناب فیلوسف فرمالیست برای بستن دهان ما می گوید که فرم نو تنها در عرصه گزارش نویسی پدید می آید و نه در حوزه زبان شعری. حضرت به خاطر یک دستمال قیصریه را به آتش کشیده است! اگر اینطور باشد پس شاعری هم نوعی گزارش نویسی است، تنها به سبک و شیوه ای برتر.

لیبرالها و نارودنیکهای روس مدتها بر سر "هنر ناب" و هنر متعهد دعوا داشتند. ما وارد این میدان نخواهیم شد. دیالکتیک ماتریالیستی در سکوی بالاتری قرار دارد: از دیدگاه یک روند عینی و تاریخی هنر همواره محصول شرایط اجتماعی ـ تاریخی است. هنر برای شرایط تیره و ناهموار اوزان مناسبی می یابد، اندیشه ها و احساسات را بهم نزدیک میکند یا در برابر هم قرار میدهد، تجربه معنوی افراد یا گروهها را غنا می بخشد، احساس را تلطیف می کند و آن را نرم تر و تأثیر پذیرتر می سازد، نیروی بیان ذهن را با توجه به تجارب جمعی تقویت می بخشد و پرورش فرد، گروه اجتماعی، طبقه و ملت را باعث میشود. و دیگر هیچ اهمیتی ندارد که زیر پرچم "هنر ناب" عرضه شده باشد و یا هنر علناً جهت دار.

در روند تکامل جامعه ما روشنفکرانی که راهی به خلق می جستند، عنوان تعهد را بر پرچم خود نقش زدند. روشنفکران ناتوانی که تزاریسم آنها را در هم کوبیده و فضای فرهنگی شان را مختنق ساخته بود، در میان لایه های پائین تر اجتماع به دنبال پایگاهی می گشتند، می کوشیدند به " خلق" ثابت کنند که تنها به او می اندیشند، تنها به خاطر او زندگی می کنند و او را "دیوانه وار "دوست دارند و درست مثل نارودنیکهای به میان خلق رفته، آماده اند بدون زیرپوش تمیز، بدون شانه و مسواک سر کنند. روشنفکران همچنین آماده بودند که مفهوم هنری فرم را قربانی کنند تا رنج و امیدهای ستمدیدگان را به مستقیم ترین و بی واسطه ترین شکلی به بیان درآورند. از طرف دیگر بورژوازی که هم امتیازات خود را نمی توانست بپوشاند و هم می خواست روشنفکران را پشت سر خود داشته باشد به زیر علم "هنر ناب" خزید. دیدگاه مارکسیسم از این هر دو جریان تاریخی که توسط تاریخ هم به کنار زده شدند، دو راست. مارکسیسم در پهنه پژوهش علمی به دنبال کشف ریشه های اجتماعی هنرهای "ناب" و "متعهد" است . شاعران را به هیچوجه به خاطر اندیشه ها و احساساتی که بیان نموده اند بازخواست نمی کند، بلکه پرسشهای بسیار عمیق تری مطرح می سازد: یک فرم معین هنری با تمام ویژگیهایش چه احساساتی را بر می تابد؟ تمینات اجتماعی این اندیشه ها و احساسات چگونه اند؟ آنها در روند تکامل تاریخی جامعه یا طبقه چه جایگاهی دارند؟ و بیشتر: کدام عناصر ارثیه ادبی به حوزه یک فرم تازه وارد شده اند؟ کدام انگیزه های تاریخی بودند که مقاومت آگاهی شعری موجود را

درهم شکستند و راه را برای افکار و احساسات جدید باز کردند؟ این پژوهشـــــها میتوانـد پیچیـده تـر شـود و اشـکال متنـوع و دامنه داری به خود بگیرد، اما نقش هنر در روند اجتماعی همواره محور اساسی آن باقی خواهد ماند.

هر طبقه ای در هنر سیاستی اعمال می کند که طی زمان دگرگون میشود و مطابق آن انتظـارات خـود از هـنر را عنـوان مـی کنـد: سنت مدیحه گویی در میان درباریان و اشراف، روال ساده ای از عرضه و تقاضاست که با شگردها و ابتکارات شـخصی تکمیـل شده است. وابستگیهای اجتماعی و حتی تعلقات فردی هنر هرگز پوشیده نمی ماند، و در این مورد ذوق و سلیقه دربار را منعکس می کند. مشرب وسیع تر و عام تر بورژوازی بالنده سرانجام او را پس از عبور از کوره راههـا بـه تئـوری "هنرنـاب" رسـاند. در تعهد یاد شده روشنفکران وابسته به جنبش نارودنیکی نیز خودپسندی طبقاتی وجـود داشـت: روشـنفکران بـدون خلـق پایگـاهی نمی یافتند، نمی توانستند از موجودیت و حق خود به ایفای یک نقش تاریخی دفاع نمایند. اما تنها با ورود به مبـارزه انقلابـی بـود که خودپسندی طبقاتی آنها رنگ باخت و در میان جناح چپ آنها نهال از خود گذشتگی جوانه زد. ایـن روشـنفکران تعهـد خـود را هرگز پنهان نمی کردند، بلکه تا جائی که میتوانستند آن را به نمایش می گذاشتند و بدین سان در هـنر گـاهی خـود هـنر را ـ مثـل خیلی چیزهای دیگر ـ قربانی نمودند.

دریافت مارکسیستی ما از وابستگی های عینی و اجتماعی هنر و سرشت هدفمند و اجتماعی آن بدین معنی نیست که ما ـ به زبان سیاسی ـ می کوشیم هنر را به کمک فرمانها و دستورالعمل هایمان هدایت کنیم. برای ما به هیچوجه تنها آن هنری نو یـا انقلابـی نیست که دربارهٔ کارگران سخن بگوید، بسی جاهلانه است اگر گمان رود که ما از شـاعران مـی خواهیـم کـه حتمـاً یـک دودکـش کارخانه یا قیام علیه سرمایه را توصیف کنند. روشن است که هنر نـو از نظـر ارگـانیک در مرحلـه ای نیسـت کـه بتوانـد مبـارزه پرولتاریا را در مرکز توجه قرار دهد. اما گاوآهن هنر مدرن هم نباید تنها یک گوشه از زمین ما را شخم بزند، بلکه لازم است همه جای مزرعه را زیرو رو کند. بی تردید نوع محدود و شخصی تغزل نیز در پهنه هنر مدرن حق زیست دارد. حتی بیشـتر بگوئیـم: تغزل تازه برای پرورش انسان نوین ضرورت دارد. اما برای خلق آن شاعر باید دنیا را به گونـــه تـازه ای ببینـد و احسـاس کنـد. وقتی در نزد شاعری (مثل آنا آخماتووا) با تصاویر کهنه مسیح یا حتی یهوه روبرو مـی شـویم، احسـاس مـی کنیـم بـا نوعـی از تغزل طرف هستیم که برای انسان نوین از اهمیت اجتماعی و مآلاً هنری برخوردار نیست. حتی آنجا که این عبارات تنهـا در لفافـه زبانی کهن به بیان می آیند، باز از نوعی کسالت روحی حکایت می کنند که با آگاهی انسان نوین در تضاد قرار می گیرد. هیچکس برای شاعران موضوع تعیین نمی کند و کسی هم چنین قصدی ندارد. تنها آن چیزی را بنویسید که احساسـش مـی کنیـد! امـا بـه طبقه نوین هم که برای ساختن دنیای تازه ای فرا خوانده شده اجازه بدهید که در این یا آن مورد به شما بگوید: وقتی شما جهـان بینی دوموستروی را به زبان عتیق بر می گردانید ، از نظر ما شاعر تازه ای نمی شوید . شکل هنری در مرزهای معیـن و بسـیار فراخ امر مستقلی است ، اما هنرمندی که این شکل را خلق نموده و مخاطبی که آن را دریافت می کند، دستگا ههای بی جانی برای تولید و مصرف آن شکل نیستند، بلکه انسانهای زنده ای هستند با روانی پرورش یافته، که اگر نه همیشه ، از هماهنگی برخوردار است. یکی از کارکردهای این روان که متأثر از شرایط اجتماعی است، عبارتست از آفرینش و پرورش فرمهای هنری. فرمالیستها با تما زیرکیشان برداشت نادرست خود را بر پایه انکار یـــگانگی روحی انسان اجتمـــاعی ارائه می دهند، همـان انسـانی کـه هـم می آفریند و هم از آفرینش دیگران بهره می برد.

پرولتاریا امروزه به هنری نیاز دارد که بتواند احساسی که به تازگی در او سر برداشته را به بیان آورد و به آن شکل زیبا بدهد. چنین هنری یک پدیده تاریخی است و با سفارش دولتی بوجود نمی آید. اهمیت آن در همین نقش عینی و تاریخی آن است. از ایـن نقش نه می توان چشم پوشید ونه از تأثیرات آن در امان ماند.

به نظر میرسد که فرمالیستها به عینیت توجه دارند. آنها به حق از ولنگاری منتقدین ادبی که به معیارهـــای از قبیـل ذوق و سـلیقه تکیه می کنند، به خشم می آیند. آنها به دنبال نشانه های دقیقتری برای دسته بندی و ارزیابی هستند . اما به خاطر تنگی نظرگاه و سطحی بودن روشهایشان به دام خرافه می افتند، درست مثل خط شناسی و مهره خوانـی. همـانطور کـه همـه مـی داننـد ایـن دو

"مکتب" هم در مطالعه منش انسان تنها به نشانه های عینی توجه دارند. آنها به کاوش در پیچ وخمهای دستخط افراد یا پست و بلندیهای پس گردن می پردازند. شاید دستخط یا مهره های گردن آدمها به شخصیت آنها مربوط شود، اما این ارتباط مستقیم نیست و همه ابعاد شخصیت را نشان نمی دهد. این نوع عینی گرایی که بر عناصر تصادفی و فرعی استوار است، به بدترین ذهنی گرایی منجر می شود. همانگونه که در فرمالیسم به خرافه کلامی انجامیده است. وقتی آقای فرمالیست صفتها را شمرد و بیتها را سنجید و اوزان را اندازه گرفت، بعد یا اصلاً نمی داند که با این اطلاعات چه کند و یا ناگهان بیلانی ارائه می دهد که ۵ درصد آن به فرمالیسم مربوط می شود و ۹۵ درصد آن به تصورات بی پایه و اساس.

فرمالیسستها اساساً در طرح برداشتهای هنری خود پیگیر نیستند. چنانچه روند آفرینش هنری را تنها ترکیبی از آواها و واژه ها بدانیم و سعی کنیم که همه وظایف شاعری را بدین طریق پیش ببریم، آنگاه هسته نظریه هنری ما چنین صورتی پیدا خواهد کرد: به کمک محور "دال" و به وسیله تجزیه و ترکیبهای جبری واژگان می توان همه آثار هنری موجود و قابل خلق در آینده را ابداع نمود. از نظر فرمالیستها با اثری نظیر یوگنی اونگین می توان دوگونه برخورد نمود : هم می توان گزینش واژگان را مطابق ایده هنری موجود انجام داد) یعنی همان کاری که پوشکین کرده) و هم موضوع را مثل فرمولهای جبری در نظر گرفت. از دیدگاه فرمالیستی راه دوم مطمئن تر است زیرا از طرفی از عناصر غیر دقیقی نظیر ذوق و الهام به کنار است و از طرف دیگر به ما این نوید را می بخشد که در حین بررسی یوگنی اونگین خود به آثاری ادبی ممتاز دیگری برسیم. برای نیل به چنین مرحله ای تنها به زمان نامحدود و ابدی نیاز داریم. اما از آنجا که بشریت، و به طریق اولی خود شاعران فاقد چنین چیزی هستند، ایده هنری موجود به تمام معنی همچنان مهمترین تکیه گاه بلاغت شعری باقی خواهد ماند: هم در قالب بیان دقیق و روشن اندیشه ها و عواطف شخصی یا اجتماعی و هم به صورت حال و هوای نا روشن. هرگاه این اغتشاش ذهنی خلاق به سوی تحقق هنرمندانه پیش رود، از سوی فرم دلخواهش تحت تأثیر چنان کششها و انگیزشهای تازه ای قرار می گیرد که آن را به مسیر مطلقاً پیش بینی نشده ای می اندازد. این امر تنها بدین معنی است که فرم زبانی به هیچوجه برگردان منفعل ایده هنری موجود نیست، بلکه عنصری فعال است که برخود اندیشه اصلی نیز اثر می گذارد. اما چنین رابطه ای متقابل فعالی ـ که طی آن فرم بر محتوی اثر می گذارد و گاه بنیاد آن را دگرگون می کند ـ برای ما در حوزه های زندگی اجتماعی و زیستی پدیده آشنایی است. این امر هرگز دلیلی بر انکار داروینیسم یا مارکسیسم نیست و نمی تواند پایه ای برای یک مکتب "فرمالیستی" در جامعه شناسی یا زیست شناسی به شمار رود.

شکلوفسکی که در آثارش ملغمه ای از لفاظیهای فرمالیستی را با ذهنی ترین ارزیابیها ارائه می دهد. به ویژه در برابر معیارهای هنری مادی ـ تاریخی موضع بسیار خصمانه ای دارد. در جزوه ای که در برلن انتشار داده در سه صفحه کوچک ـ ایجاز بی تردید حسن اصلی نوشته های اوست ـ با بیانی آشفته بر علیه دیدگاه ماتریالیستی هنر پنج دلیل ـ نه چهار و نه شش، بلکه درست پنج دلیل ـ اقامه نموده است. بد نیست اندکی بر دلایلی او درنگ کنیم تا واقعاً ببینیم که این آخرین کلام در تفکر علمی (که در همین جزوه کوچک با متنوع ترین افاضات عالمانه همراه است) تا چه حد پوک و میان تهی است.

شکلوفسکی می گوید: "چنانچه زندگی روزمره و مناسبات تولیدی تأثیری بر هنر داشتند، آیا ضرورت نداشت که موضوعات هنری در مناطقی که با آن مناسبات همخوان نیستند باقی بمانند؟ اما می دانیم که موضوعات موطن ثابتی ندارند".

عجب استدلالی! اتفاقاً موضوعات درست طبق مناسبات مورد نظر داروین ، حتی بهتر از بعضی ادبای سبک مایه تغییر مکان می دهند.

هیچ معلوم نیست که چرا مارکسیسم با موضوعاتی که به محتوی وابسته هستند، مخالف باشد. این واقعیت که خلقها و طبقات گوناگون هر خلقی به موضوعاتی یکسان می پردازند، تنها گواهی بر محدودیت نیروی تخیل انسان و این تلاش اوست که می خواهد در عرصه هنر هم مثل همه عرصه های تولیدی دیگر نیروهای خود را به شیوه ای مقتصدانه به کار بیندازد . هر طبقه

ای با تمام نیرو تلاش می کند که از میراث مادی و معنوی طبقه دیگر بهره جوید. استدلال شکلوفسکی را به سادگی می توان به عرصه فن تولید سرایت داد. ارابه بشریت تاریخی از دوران باستان یک موضوع ثابت داشته است: محورها، چرخها، مال بندها، درشکه اشراف رومی با سلیقه و نیازهای خودشان منطبق بود، همانطور که کالسکه شاهزاده اورلوف، با تجهیزات آسایشی درون آن با ذوق و سلیقه درباریان ملکه کاترین همخوان بود. گاری دهقانان روس پاسخگوی فعالیتهای آنها، توان اسبها و نوع جاده هایشان است. اتومبیل نیز که بی تردید محصول تکنیک مدرن است، برپایه همان "موضوع" ساخته شده است: چهارچرخ متصل به دو محور . هر بار که روی یک جاده روسیه اسب ارابه ای از نورافکنهای درخشان اتومبیلی به وحشت می افتد، جلوه ای از برخورد دو فرهنگ هویدا می گردد.

دومین استدلال شکلوفسکی چنین است:" اگر زندگی روزمره در داستانها باز تاب می یافت، امروزه دانش اروپایی نیاز نداشت که تحقیق کند افسانه های هزار و یکشب کی و کجا ـ در مصر ، هند و یا ایران ـ خلق شده اند".

وقتی می گویم که محیط انسان و هر هنرمندی ، یا به عبارت دیگر شرایط پرورش و زندگی او در آفرینش هنری او باز تاب می یابند، این به هیچوجه بدین معنی نیست که این بازتاب دارای سرشت جغرافیایی، اقلیمی یا آماری دقیق است. هیچ تعجبی ندارد که ما در مورد بعضی داستانها نتوانیم تشخیص بدهیم که آنها در مصر، هند یا ایران پدید آمده اند، زیرا شرایط اجتماعی این کشورها بسیار مشابه بوده است. اما درست همین امر که امروزه دانش اروپایی به دنبال پاسخی برای این مسئله است و خاستگاه چنین داستانهایی را می جوید ، نشان می دهد که اثر ادبی ، هرچند به گونه ای نارسا، زندگی روزمره را بر می تابد. هیچ کس نمی تواند از توی کلاهش چیزی بیرون بیاورد. حتی در تصورات دیوانگان هم چیزی نیست که آنها قبلاً از دنیای خارج کسب نکرده باشند. اما این خود جنون دیگری است اگر این تصورات را بازباب دقیق دنیای خارج بدانیم . تنها یک روانکاو تیزبین و با تجربه که گذشته بیمار را بشناسد، قادر است در لابلای تصورات او دو نشان کج و معوج واقعیت را باز بیابد. البته آفرینش هنری عین تصورات دیوانگان نیست، بلکه نوع دیگری از تحریف و دستکاری واقعیت است مطابق قوانین خاص هنر.

هنر هر قدر هم که خیال انگیز باشد باز جز همین دنیای مادی سه بعدی و یا در سطحی محدودتر غیر از همین جامعه طبقاتی مواد دیگری در اختیار ندارد. حتی وقتی که هنرمند بهشت یا جهنم را خلق می کند، باز در تخیل خود از تجارب زندگی خویش ، و حتی امور جزئی نظیر اجاره خانه پرداخت نشده اش بهره می گیرد.

شکلوفسکی در ادامه استدلال خود می گوید:" اگر خاستگاه و وضعیت طبقاتی در هنر به بیان می آمد، پس باید افسانه های روسی دربارهٔ ملاکان با آنهایی که درباره پاپهای ارتودوکس بیان شده است ، عیناً شبیه در می آمدند".

این نظر در اصل تکرار همان دلیل اول است. چرا افسانه های روسی مربوط به ملاکان نباید شبیه قصه های مربوط به پاپها باشد ، و کجای این حرف با مارکسیسم مغایر است؟ در آثاری که مارکسیستهای شناخته شده نوشته اند غالباً از ملاکان، سرمایه داران، پاپها، ژنرالها و دیگر استثمارگران سخن به میان می آید. با یک سرمایه دار متفاوت است ، اما در خیلی از موارد هم به او شباهت دارد. چرا هنر مردمی نباید در بعضی جاها بتواند ملاکان و پاپها را به عنوان فرادستان و استثمار کنندگان روستائیان کنار هم قرار م دهد؟ در خیلی از اعلانها ملاکان و پاپها کنار هم قرار گرفته اند و هیچ ضرری هم برای مارکسیسم نداشته است.

شکلوفسکی ادامه می دهد:" چنانچه ویژگیهای بومی در هنر انعکاس داشتند، پس افسانه های اقوام بیگانه قابلیت حرکت نداشتند و از قومی به قوم دیگر نمی رفتند".

واقعاً عالی شد ! مارکسیسم به هیچوجه به برتری مطلق ویژگی های بومی معتقد نیست . برعکس، در روند پیدایش هنر قومی بر اهمیت شرایط طبیعی و اقتصادی تأکید می ورزد. شرایط مشابه رشد اقتصادی اقوام کشتگری که اقتصاد کشاورزی و شبانی دارند و بر یکدیگر تأثیرات مشابهی می گذارند، مآلاً به پیدایش افسانه های مشابهی می انجامد. از این نقطه نظر دیگر اهمیتی ندارد که موضوعات همانند خود مستقلاً به عنوان انعکاس شالوده های معیشتی مشابه و با خمیره تخیل یکسان دهقانی

در نزد اقوام مختلف پدید آمده اند یا این که تخمه افسانه ها به همراه باد مساعد از اقلیمهای دیگر آمده و در زمین حاصلخیز ریشه دوانده اند. در واقع این دو شیوه درهم ادغام می شوند.
بالاخره شکلوفسکی به عنوا ن پنجمین دلیل خود به مضمون مشخص راهزنی می پردازد که از کمدیهای یونان تا آثار استروفسکی مشترک بوده است. به عبارت دیگر آقای منتقد ما مدام همان استدلال اول را به صورتهای دیگری تکرار می کند. (همانطور که می بینید فرمالیستها در کاربرد منطق صوری هم چندان مهارتی ندارند). بله ، موضوعات هنری از خلق به خلق، طبقه به طبقه و حتی نویسنده به نویسنده منتقل می شوند. این تنها نشان می دهد که تخیل بشری بیکران نیست . یک طبقه جدید فرهنگ را از ابتدای آن خلق نمی کند ، بلکه آن را از پیشینیان تحویل می گیرد، تحول می بخشد، به آن سیمای تازه ای میدهد و سپس آن را به پیش می برد. بدون استفاده از این صندوقخانهٔ قرون و اعصار در روند تاریخ هیچ پیشرفتی صورت نمی گرفت. چنانکه موضوعات نمایشنامه های استروفسکی از مصریها نشأت گرفته و توسط یونانیان به او رسیده است، کاغذی که او برای نگارش موضوعاتش به کار می برد نیز محصول تکامل پاپیروسهای مصری و اوراق یونانی است. چراه راه دور برویم : این امر که روش تفکر انتقادی یونانیان ، که فرمالیستهای ناب زمان خودشان بودند وبر شعور خلاق شکلوفسکی اثر گذاشته اند، در این واقعیت هیچ تغییری نمی دهد که خود شکلوفسکی محصول جسم یک محیط اجتماعی و دوران تاریخی معینی است.
استدلالات پنچگانه شکلوفسکی بر ضد مارکسیسم یادآور مقالاتی است که در دوران تزاری سابق در مجله " پراوسلاونو اوبوزرنی" علیه داروینیسم به چاپ میرسید. سی چهل سال پیش عالیجناب نیکانور اسقف شهر اودسا در مقاله ای نوشت که اگر انسان از نسل میمون باشد، پس پدربزرگهای ما بایستی یک برآمدگی مثل دم می داشتند یا از اجدادشان یک چنین چیزی را به یاد می آورند . ثانیاً ما تا حالا ندیده ایم که یک میمون آدم بزاید...
و خامساً داروینیسم غلط است زیرا با فرمالیسم یا حداقل با احکام صوری درگاه الهی مغایرت دارد. حضرت اسقف لااقل این حسن را داشت که با ایمان به "احکام ابدی" به حواریون مسیح اسناد می جست و نه مثل شکلوفسکی به فیزیک و شیمی و ریاضیات.
تردید نیست که نیاز به هنر را شرایط اقتصادی تبیین نمی کند، همانطور که نیاز به تغذیه نیز ناشی از عوامل اقتصادی نیست. درست برعکس، نیاز به خوراک و گرما بود که اقتصاد را بوجود آورد. کاملاً درست است که یک اثر هنری را هرگز نمی توان تنها با اصول مارکسیسم ارزیابی نمود، آن را پذیرفت یا رد کرد. فرآورده های کار هنری باید در درجه اول طبق خودشان، یعنی با ضوابط هنری ارزیابی گردند. اما این تنها مارکسیسم است که می تواند توضیح بدهد ، که چرا و چگونه یک جریان هنری معین در دوره خاصی پدید آمده، یا به عبارت دیگر کدامین کسان و با چه انگیزه هایی به یک شکل هنری خاص توجه نموده اند.
ادعای کودکانه ای است اگر گمان کنیم که هر طبقه ای خود به تنهایی هنر خود را می آفریند، یا اینکه به ویژه پرولتاریا قادر است با تشکیل سمینارها و محافل هنری و فعالیتهای فرهنگی، هنر تازه ای خلق نماید. اساساً آفرینش انسان تاریخی، یک پدیده مداوم است. هر طبقه پیروزمندی بر شانه های طبقات پیشین بالا میرود. اما این تداوم سرشتی دیالکتیکی دارد، یعنی در مسیر خود با پیچ و خمها و گسست های بسیاری همراه است. انگیزه های اقتصادی طبقه جدید در قالب نیازهای هنری تازه و ضرورت روشهای نوین در ادبیات و نقاشی چهره می نمایند. ثروت فزاینده و قدرت فرهنگی این طبقه بر وضعیت تازه آن اثر می گذارد و انگیزه های تازه ای را موجب میشود. آفرینش هنری همواره به معنای دگرگونی پیچیده شکلهای قدیمی تحت تأثیر انگیزه هایی است که از خارج بر حوزه هنر وارد می آیند. در این معنای وسیع است که هنر سودبخش شمرده میشود. هنر عنصری بی رگ و ریشه نیست بلکه یکی از فعالیتهای اساسی انسان اجتماعی است که به طرز جدایی ناپذیری با نظم و ترتیب زندگی او گره خورده است. اغراض اجتماعی دیدگاه شکلوفسکی هنگامی آشکار میشود که توجه کنیم او درست در مقطعی از تاریخ روسیه به تبلیغ استقلال مطلق هنر از نظام اجتماعی می پردازد که هنر با روشنی بی نظیری وابستگی مادی و معنوی و حیاتی خود را نسبت به طبقات و لایه ها و گروههای اجتماعی معینی نمایش می دهد.

ماتریالیسم اهمیت عناصر شکلی را نه در منطق و نه در حقوق و هنر انکار نمی کند. درست به همان نحو که یک نظام حقوقی مطابق منطق وانسجام درونی اش می تواند و باید قابل ارزیابی باشد، هنر نیز می تواند و باید از دیدگاه دستاوردهای شکلی اش ارزیابی گردد، زیرا بدون آنها اصلاً هنری وجود نخواهد داشت. اما یک نظریه حقوقی که بر استقلال حقوق از شرایط اجتماعی پافشاری کند، از پایه به خطا رفته است. اقتصاد و برخورد طبقاتی نیروی محرکه جامعه هستند. حقوق تنها به این پدیده ها یک شکل ظاهری میدهد که با کلیت و تنوع و تداوم درونی آنها همساز است. درست در همین روزها شاهد هستیم که در نزد ما با روشنی کم نظیری در تاریخ نظام حقوقی تازه ای شکل می گیرد: نه به روش خودبسنده قیاسی. بلکه از طریق انطباق تجربی و پاسخگویی به نیازهای اقتصادی طبقه پیروزمند جدید. ادبیات با روشها و شگردهایی که عمیقاً درگذشته ریشه دارند و از انبوه دستاوردهای کلامی مایه گرفته اند، افکار و احساسات، شور و امیدهای دوران و طبقه خود را به بیان می آورند. این واقعیت غیر قابل تغییر است، و تغییر آن هم دستکم برای کسانی که به دوران گذشته و طبقات در حال زوال وابسته نیستند، هیچ ضرورتی ندارد.

عملکرد تحلیلی شکلی ضروری است اما کافی نیست. می توان مصرعهای ضرب المثلهای عامیانه را شمرد، استعاره ها را دسته بندی نمود، حروف مصوت و صامت یک ترانه را جدا کرد، همه این چیزها بی تردید به نحوی آگاهی ما از آفرینش هنری مردم را بالا می برد، اما اگر مراسم کشت و زرع و ریتم های وابسته به آن را نشناسیم، نقش خیش را ندانیم و از اهمیت تقویم کلیسایی ناآگاه باشیم، یعنی ندانیم که دهقان کی ازدواج می کند و زن او کی بچه می زاید، آنگاه تنها با پوسته هنر قومی آشنا می شویم و از هسته آن دور می مانیم. به همین نحو می توان طرح معماری و نقشه ساختمان کلیسای جامع شهر کلن را تعیین نمود. این امر با اندازه گیری زیر بنا و بلندی طاقهای آن ، ابعاد سه گانه هرمهای آن، شکل و ترتیب ستونهای آن امکان پذیر است . اما اگر ما ویژگی های یک شهر قرن وسطایی را نشناسیم، از نقش اصناف و کلیسای کاتولیک در آن بی خبر باشیم، هرگز آن بنا را درک نخواهیم کرد. دور کردن هنر از زندگی و تبدیل آن به یک صناعت خود بسته ، هنر را از روح تهی می کند و آن را می کشد. چنین سعی و تلاشی نشانه یک انحطاط روحی آشکار است.

رد داروینیسم از دیدگاه مذهبی که در بالا مختصراً به آن اشاره کردیم، ممکن است برای خوانندگان خیلی سطحی و مسخره به نظر برسد در واقع همین طور هم هست. اما در اینجا رابطه عمیق تری وجود دارد. نظریه فرمالیسم حتی یک مارکسیست کم اطلاع را به یاد ترجیع بند معروف یک منظومه فلسفی خیلی قدیمی می اندازد. حقوق دانان و اخلاق گرایان(از قبیل اندیشمند آلمانی شتاملر و فیلسوف ذهنی گرای روس میخائیلوفسکی) مدام تکرار می کنند که حقوق و اخلاق نمی توانند به اقتصاد وابسته باشند زیرا که اقتصاد خود بیرون از مرزهای حقوقی و اخلاقی غیر قابل تصور است . معلوم است که فرمالیستهای اخلاقی و حقوقی چندان دور نرفته اند که به استقلال کامل این دو حوزه از اقتصاد قائل شوند. آنها به ارتباط متقابل و پیچیده ای از عوامل گوناگون اعتقاد دارند، واز آنجا که این "عوامل" بر یکدیگر تأثیر متقابل دارند، روشن نیست که ویژگی های گوهرین مستقل آنها از کجا آمده اند. تز استقلال کامل "عوامل" اخلاقی از تأثرات شرایط اجتماعی ـ که در نظریات شکلوفسکی دیده می شود ـ در واقع به بینش افراطی تری تکیه دارد که بنیاد اجتماعی آن روشن است: سفسطه زیبایی شناسانه ای که واقعیات سرسخت ما را وارونه جلوه می دهد. اگر این جنبه را کنار بگذاریم، در نگرش فرمالیستها چیزی جز همنوایی عاجزانه با همه ادا و اطوارهای ایدآلیسم نمی بینیم. برای ماتریالیستها مذهب ، حقوق، اخلاق وزیبایی شناسی بخشهای جداگانه ای هستند از یک روند تکاملی اجتماعی یگانه. سیاست، مذهب ، حقوق، اخلاق وزیبایی شناسی پس از جدایی از پایه تولیدی شان به سوی پیچیدگی و خود ویژگی می روند، اما همچنان بمثابه عملکردهای اجتماعی انسان باقی می مانند و لذا تابع قوانین ساختار اجتماعی هستند. اما یک ایدآلیست نه یک روند تکامل تاریخی که نهاد و کارکردهای ضروری خود را ارائه می دهد، بلکه به مجموعه متقاطع یا متناوبی از بنیادهای مذهبی، سیاسی، حقوقی، هنری و اخلاقی اعتقاد دارد، که توجیه و توضیحی غیر از نام خود ندارند. ایدآلیسم (دیالکتیک) هگلی این بنیادها(مقولات ابدی) را به شیوه خود تحریف می کند زیرا آنها را به یک مبدأ جاودانه منسوب می سازد.

نظام فلسفی هگل گذشته از مبدأ یگانه ای که آن را روح مطلق می خواند و در تجلی دیالکتیکی خود به صورت "عوامل" گوناگون ظاهر می شود قادر است، نه به خاطر سرشت ایدآلیستی بلکه به خاطر ویژگی دیالکتیکی آن ، نمایه ای از واقعیت تاریخی عرضه دارد که شبیه تصوری است که یک دستکش وارونه از دست آدمی نشان میدهد. اما فرمالیستها (که کانت سرآمد آنهاست) نه به پویایی تکامل، بلکه به یک مقطع از آن توجه دارند، به آن روز و ساعتی که خود سرگرم تراوشات فلسفی هستند. آنها بطور مقطعی ابعاد پیچیده و چند لایه هر موضوع را نشان می دهند، اما هرگز به فرایندها توجه ندارند. یک موضوع پیچیده را می توانند تجزیه و دسته بندی کنند، به عناصر مختلف انگهای می زنند که فوراً آنها را دگرگون می سازد و به بنیادهایی بی پشتوانه بدل می کند، مذهب، سیاست، اخلاق، حقوق، هنر و .. اینجا دیگر حتی آن دستکش وارونه تاریخ را هم نداریم ، بلکه با پوست خشکیده ای طرف هستیم که از انگشتها بیرون کشیده شده وبه بی شکلی مطلق رسیده است. در حالیکه دست تاریخ به عنوان محصول تأثرات متقابل از پنج انگشت تشکیل شده که نقش "عوامل" مختلف را نشان می دهند. "عامل" هنری بمثابه انگشت کوچک است، اما به هیچوجه ارزشی کمتر از دیگران ندارد.

حیات گرایی (ویتالیسم) در عرصه زیست شناسی پرده دیگری است از برخورد یک بعدی با رویدادهای جهان، بدون درک محدودیت درونی آنها. یک اخلاقیات و زیبایی شناسی مافوق اجتماعی، که مثل "نیروی حیاتی" متافیزیکی، بی اصل و علت هستند و تنها به یک آفریننده نیاز دارند.

تعدد " عوامل" مستقل بی سرو ته پوششی است بر آئین چند خدایی. هم چنانکه ایدآلیسم کانت در جریان تاریخ نوعی برگردان مسیحیت به زبان فلسفه خردگرایی بود. امروزه پیروان فرمالیسم ایدآلیستی بطور آشکار یا پنهان خداوند را سرمنشأ همه چیز می دانند. در اینجا در مقایسه با سلطه ایدآلیستی چند اصل کم پایه، ما با مبدأ یگانه ای سروکار داریم که همان باریتعالی است. ضدیت فرمالیستها با مارکسیسم و مخالفت دین گرایان با داروینیسم در اینجا ریشه مشترکی پیدا می کنند.

فرمالیسم شاخه پوسیده ای است که از مکتب خانه ایدآلیسم بیرون خزیده و به عرصه هنر آمده است. تفکر دینی بر اندیشه فرمالیستها سنگینی می کند. آنها از شمار سالکانی هستند که عقیده دارند " اول کلمه بود" . اما برای ما اول عمل بوده است. کلمه که به دنبال آن آمده ، تنها سایه صوتی آن است.

هـــنر و انـــقـــلاب

لـــئون تروتسکی
ترجمه:رامین جوان

نامه به صفحه خوانندگان مجله "پارتیزان رویو" چاپ نیویورک ژوئیه ۱۹۳۹

شما با محبت از من خواسته اید که نظرم را دربارهٔ وضعیت کنونی هنر بیان کنم. من به این کار رغبت چندانی ندارم، زیرا از زمان نشر کتابم "ادبیات و انقلاب"(۱۹۲۳) دیگر به مباحث آفرینش [هنری] نپرداخته و نتوانسته ام آخرین جریانات این عرصه را بطور شایسته و بایسته دنبال کنم. از اینرو به هیچوجه قصد ندارم به شما جواب جامعی بدهم ، با این نامه بیشتر می کوشم که مسئله را بطور صحیحی مطرح کنم.

بطور کلی می توان گفت که انسان در هنر اشتیاق خود را برای یک زندگی هماهنگ و پربار ، که جامعه طبقاتی از او سلب نموده را بیان می کند. از این رو هر اثر هنری حقیقی حاوی نوعی اعتراض به واقعیت است، آگاهانه یا ناآگاهانه، بطور فعال یا انفعالی، خوش بینانه یا بدبینانه. هر جریان هنری تازه ای با نوعی طغیان همراه است. جامعه بورژوایی طی ادوار طولانی تاریخ نشان داده است که می تواند با آمیختن شیوه های تشویق و مجازات، یا حمایت و فشار، جنبشهای هنری "شورش گرانه" را به زیر کنترل درآورد، متعادل سازد و به مجرای هنر "رسمی" بیندازد. اما رسمیت یافتن هنر بدین شیوه به معنی زوال آن بوده است. هرازگاهی از میان جناح چپ یک جریان رایج هنری، یا در میان نسلهای جوانتر آفرینندگان ناآرام یک مکتب هنری جنبش شورش گرانه ای سربرداشته که پس از مدتی بنوبه خود به سطح "آکادمیک" رسیده است.

سبکهای کلاسیسیسم، رمانتیک، ناتورالیسم، سمبولیسم، اکسپرسیونیسم و هنر منحط به همین سرنوشت دچار شده اند. بدین سان تا جائیکه جامعه سرمایه داری رونق داشت و رژیم سیاسی و اخلاقی آن به اصول "دمکراسی" پای بند بود، هنر و بورژوازی می توانستند باهم کنار بیایند. برای تحقق این امر بورژوازی نه تنها هنرمندان را تا حدی آزاد گذاشت و به آنها حرمت نهاد، بلکه به نخبگان طبقه کارگر مزایائی بخشید و بوروگراسی حاکم بر سندیکاها و احزاب کارگری را به خدمت گرفت. از نظر تاریخی همه این پدیده ها در مجموعه واحدی قرار می گیرند.

انحطاط جامعه بورژوایی به معنای تعمیق شدید تضادهای اجتماعی است، که مآلاً در تضادهای فردی انعکاس می یابد و نیاز به یک هنر آزادانه را حادتر می سازد. اما با این وجود نظام بیمار سرمایه داری از ایجاد حدقل شرایط مناسب ضروری برای شکوفائی جریانهای هنری دوران ما به کلی ناتوان است. این نظام از هر کلمه تازه ای وحشتی خرافاتی دارد، زیرا نه با اصلاح و تحول بلکه با مرگ و زندگی آن سروکار دارد. توده های ستمکش به زندگی خود ادامه می دهند و هنرمندان شورشی اقلیتی بسیار کوچکند: از این جاست که جریانهای هنری نوین با حرکت تشنج آمیزی میان یأس و امید دست و پا می زند. مکتب های هنری دهه اخیر، کوبیسم، فوتوریسم، دادائیسم و سوررئالیسم جای خود را به دیگری داده اند بی آنکه مجال شکوفایی کامل یافته باشند. هنر که سازنده بغرنج ترین، حساس ترین و آسیب پذیرفتن بخش فرهنگ است، با سقوط و انحطاط جامعه بورژوایی به سرنوشت سهمگینی دچار می شود.

با افزارهای هنری نمی توان از این بن بست بیرون رفت. سراسر فرهنگ بحران زده است، از شالوده اقتصادی تا بالاترین لایه های ایدئولوژیک ان. هنر نه می تواند از بحران بگریزد و نه خود را از آن رها سازد. هنر به تنهایی قادر به نجات خویش نیست. درست همانطور که هنر یونان در زیر بار فرهنگ برده داری جان داد، هنر امروز نیز چنانچه جامعه ما نتواند خود را متحول سازد ، نابود خواهد شد. این مشکل دارای سرشتی عمیقاً انقلابی است. بدین جهت نقش هنر در دوران ما از طریق رابطه آن با انقلاب مشخص می گردد.

اما درست همین جا تاریخ بر سر راه هنرمندان تله عظیمی کار گذاشته است. نسل کاملی از روشنفکران "چپ" در ده ـ پانزده سال اخیر نگاه خود را به شرق دوخته و سرنوشت خود را کمابیش، اگر نه با پرولتاریای انقلابی، دستکم با انقلاب پیروزمند گره زده اند. این دو چیز یکسان نیستند. در انقلاب پیروزمند تنها انقلاب وجود ندارد، بلکه لایه ممتازی هست که خود را روی شانه های انقلاب بالا کشیده است. در واقع روشنفکران "چپ" تلاش کرده اند که ارباب خود را عوض کنند، اما آیا در این تلاش چیز زیادی به دست آورده اند؟

انقلاب اکتبر به هنر شوروی در همه عرصه ها رونق و شکوفایی چشمگیری بخشید. از طرف دیگر ارتجاع بوروکراتیک با تضییقات مستبدانه خود آفرینش هنری را خفه کرد. پدیده ای که به هیچوجه عجیب نیست. هنر اساساً نوعی کارکرد عصبی است که به صداقت کامل نیازمند است. حتی هنر درباری سلطنت مطلقه نیز بر پایه تعالی استوار است و نه تقلب. هنر رسمی اتحاد شوروی ـ یعنی تنها هنر موجود در آنجا ـ درست شبیه دستگاه قضائی و آکنده از نیرنگ و دروغ است. دادگستری مثل هنر در خدمت تجلیل از "پیشوا" و سرهم بندی یک اسطوره قهرمانانه است. تاریخ بشر تاکنون یک چنین بیشرمی گستاخانه ای ندیده است. در اینجا به چند نمونه اشاره می شود.

نویسنده نامی روس وسولود ایوانوف در سال ۱۹۳۸ سکوت خود را شکست تا با شور و شوق همبستگی خود را با دادگاههای وشنسکی اعلام دارد به کفته او نابودی کامل بلشویکهای قدیمی "این فضولات سرمایه داری، در هنرمندان ما نفرتی آفریننده برمی انگیزد". ایوانوف یک شاعر هوشیار و رمانتیکی محتاط است که از جهاتی بدیل کوچکتر گورکی به شمار می رود. از آنجا که اهل مسند و مقام نیست ، تا جائی که برایش امکان داشت ، سکوت اختیار نمود، اما زمانی فرا رسید که سکوت او به بهای مرگ روحی یا جسمی او تمام می شد. این نه یک نفرت آفریننده بلکه ترسی فلج کننده بود که قلم این نویسنده را هدایت نمود.

آلکسی تولستوی که هنر خود را به کلی قربانی مقام نموده ، رمانی نوشت که درآن به ستایش از قهرمانیهای استالین و وروشیلوف در ساریکین پرداخته است.

در حالیکه مدارک واسناد به روشنی نشان می دهند که ارتش ساریکین ـ که یکی از چندین ارتش انقلابی بود ـ نقش بسیار بی اهمیتی داشته است. هر دو "قهرمان" از سمتهای خود بر کنار شده بودند. اگر از چاپایف ـ یکی از قهرمانان واقعی جنگ داخلی ـ در یک فیلم سینمائی تجلیل می شود، تنها به این علت است که او به دوران استالین نرسیده است، و گرنه به عنوان مأمور فاشیست ها اعدام می شود. آلکسی تولستوی همچنین در حال نگارش نمایشنامه ای دربارهٔ رویدادهای سال ۱۹۱۹ تحت عنوان "لشکرکشی چهارده کشور" است . مهمترین قهرمانان این نمایشنامه به گفته نویسنده اش عبارتند از" لنین، استالین و روشیلوف. به گفته تولستوی "سیمای استالین و وروشیلوف که با شهامت و افتخار قرین است بر سراسر

این اثر سایه افکنده است" . بدین ترتیب نویسنده با استعدای که او را بزرگترین و صادق ترین نویسنده رئالیست شوروی می دانند اینک به خلق آثار فرمایشی پرداخته است.
در ۲۷ آوریل ۱۹۳۸ روزنامه رسمی ایزوستیا عکس تابلوئی را به چاپ رساند که استالین را در حال سازماندهی اعتصاب تفلیس در مارس ۱۹۰۲ نشان می دهد. در حالیکه مدارک متعددی نشان می دهند که استالین در آن زمان زندانی بود، آن هم نه در تفلیس بلکه در باتوم . دروغ اینبار به قدری بزرگ بود که چند روز بعد روزنامه مجبور شد به خاطر این اشتباه غذرخواهی کند. کسی نمی داند که بر سر این تابلوی بدبخت که به هزینه دولت خلق شده بود، چه آمد.
دهها، صدها و هزاران کتاب، فیلم، تابلوی نقاشی و مجسمه به بزرگداشت رویدادهای "تاریخی" می پردازند. بدین ترتیب تصاویر متعددی یک "مرکز" انقلابی زیر فرماندهی استالین را نشان می دهند که البته هرگز وجود نداشته است. می توان مختصراً به سرچشمه این تقلبات اشاره نمود. لئوند سربیاکف، که بعدها پس از محاکمه پیاتاکوف ـ رادک تیرباران شد، در سال ۱۹۲۴ توجه مرا به نشر قسمتهائی از صورت مجلس کمیته مرکزی حزب در اواخر سال ۱۹۱۷ جلب نمود. سربیاکف که سابقاً منشی کمیته مرکزی بود در میان محافل حزبی آشنایان زیادی داشت و از این طریق از هدف انتشار آن متن خاص باخبر شده بود. این نخستین گام محتاطانه برای ساختن تصویری حماسی از استالین بود که امروز در هنر شوروی چنین جا و مقامی پیدا کرده است.
امروزه قیام اکتبر منظم تر و یکپارچه تر از آنچه در واقع بود بنظر میرسد. در حقیقت هم تزلزل و سردرگمی وجود داشت و هم اقدامات ناگهانی و بی حاصل. برای مثال در جلسه فوق العاده کمیته مرکزی که در شب ۱۶ اکتبر و در غیاب اعضای مهم شورای پترزبورگ برگزار شد، مقرر گردید که هیئت فرماندهی قیام با یک "مرکز عملیات پشتیبانی" تکمیل شود، که در آن سوردلف، یوبنوف، اوریکیج و درزرژینسکی عضویت داشتند.
در همین زمان شورای پترزبورگ تصمیم به تشکیل یک کمیته انقلابی نظامی گرفت که از همان اول در برنامه ریزی قیام چنان نقش مهمی ایفا نمود که همه ـ و حتی خود پایه گذاران آن ـ در "مرکز" ی که روز قبل تأسیس شده بود را از یاد بردند. از این قبیل اقدامات ناگهانی بسیار بودند که در آشوب آن دوران ناپدید شدند. استالین هیچگاه به عضویت کمیته انقلابی درنیامد و هرگز به سمولنی، یعنی ستاد انقلاب، نیامد و در تدارکات عملی قیام هیچ نقشی نداشت: او در هیئت تحریریه روزنامه پراودا نشسته بود و مدام مقالاتی می نوشت که کمتر کسی آنها را می خواند . در سالهای بعد هیچ کس اسمی از آن "مرکز عملیات" نمی برد. در خاطرات کسانی که در قیام شرکت داشتند ـ و تعدادشان هم کم نیستند ـ حتی یکبار هم با نام استالین برخورد نمی کنیم. حتی در مقاله ای که خود استالین در هفتم نوامبر ۱۹۱۸ بمناسبت سالگرد انقلاب اکتبر در پراودا به چاپ رسانده و در آن همه نهادها و شخصیتهای مربوط به قیام را نام برده، هیچ اشاره ای به "مرکز عملیات" کذایی نکرده است. اما همان سند بی اهمیت ناگهان در سال ۱۹۲۴ کشف می شود و با حقه بازی مبنای یک اسطوره بوروکراتیک قرار می گیرد. حالا در همه کتابچه ها و زندگی نامه ها و حتی در کتابهای درسی تازه انتشار یافته از آن "مرکز " انقلابی به رهبری استالین نام می برند. هیچکس حتی از روی حقیقت جوئی سعی نکرده توضیح بدهد که این مرکز کی و کجا برگزار شده ، چه تصمیماتی گرفته و صورت جلسات آن کجاست. همه عناصر محاکمات مسکو در همین نمونه گرد آمده اند.

هنر امرز شوروی با نوکر منشی خاصی این اسطوره بورکراتیک را یکی از مضامین اصلی آفرینش هنری خویش ساخته است. تابلوی نقاشی سوردلف، درزژینسکی، اوریکیج و بوبنوف را نشان می دهند که ایستاده یا نشسته دور استالین حقله زده اند و با توجهی عمیق به سخنان او گوش می دهند. ساختمان محل برگزاری جلسه "مرکز" عمداً مبهم نشان داده شده تا مشکل نشانی مکان جلسه پیش نیاید. از هنرمندانی که مجبور هستند با قلم موی خود تقلبات آشکار تاریخی را تأئید کنند. چه انتظاری می توان داشت؟

سبک کنونی نقاشی شوروی رئالیسم سوسیالیستی خوانده می شود. این نام را ظاهراً سرپرست یکی از واحدهای هنری پیدا کرده است. رئالیسم در اینجا به معنی تقلید همان سیماهای روستایی است که از نیمه قرن گذشته در نقاشی اروپا حضور داشته اند، و عنصر "سوسیالیسم" در آن ظاهراً عبارت از آن است که به کمک تقلبات تصویری، رویدادهایی به نمایش درآیند که هرگز رخ نداده اند. امروزه واقعاً از خواندن آثار ادبی و یا تماشی نقاشیها و مجسمه های اتحاد شوروی حال تهوع به آدم دست می دهد. در این آثار هنرمندان سرسپرده در زیر کنترل مأمورین مسلح به مدح رهبران "سترگ و نابغه" ای می پردازند که در واقع از سترگی و نبوغ سر سوزنی بهره نبرده اند. هنر دوره استالین به عنوان روشن ترین انعکاس بدترین مراحل قهقرایی انقلاب پرولتری در تاریخ به ثبت خواهد رسید.

متأسفانه این پدیده در مرزهای اتحاد شوروی محدود نمانده است. روشنفکران چپ گرای غربی به این بهانه که انقلاب اکتبر با تأخیر به رسمیت شناخته شده ، اینک در برابر بوروکراسی شوروی به زانو افتاده اند. بطور کلی هنرمندان مستعد و با شخصیت از جریان فاصله گرفته اند. اما افراد بی مایه و سست عنصر در این عرصه به جلو می تازند. بدین سان یک مشت دفتر و دستک و بنیاد به راه افتاد، به انضمام نامه های رومن رولان و رشته ای از انتشارات و جشنها و کنگره هایی که در آنهاِ جدا کردن هنر از عملیات پلیس امنیتی شوروی خیلی دشوار بود. اما فعالیتهای پرسرو صدای این جنبش حتی قادر نیست یک اثر واقعی بیافریند که از سفارش دهندگان کرملین نشین آن بیشتر عمر کند.

آیا دیکتاتوری خودکامه می تواند امری را که آینده بشریت بسته به آن است همچنان زیر پا بگذارد و به لجن بکشد؟ نشانه های روشنی به ما می آموزند که اوضاع چنین نخواهد ماند. شکست ننگین و رقت بار سیاست پست و ارتجاعی "جبهه خلق" در اسپانیا و فرانسه از طرفی، و رسوایی دادگاههای مسکو از طرف دیگر، نزدیکی یک تحول اساسی در عرصه سیاست و ایدئولوژی انقلابی را نوید می دهد. حتی "دوستان" بی نوا هم کم کم از یوغ و تازیانه خسته خواهند شد، البته ما به روشنفکران عوام فریب نشریات " نیوریپابلیک " " ناسیون" دیگر امیدی نداریم. هنر، فرهنگ و سیاست به چشم اندازهای تازه ای نیاز دارند. بدون آنها بشریت پیشرفت نخواهد داشت. هیچگاه چشم اندازها بدین حد تیره و تار نبوده اند. از این رو امروزه ترس و وحشت است که حالت روحی روشنفکران بی هدف را مشخص می کند. کسانی که در برابر جباران مسکو تنها با شک و تردید خشک و خالی واکنش نشان می دهند، در کفه تاریخ چندان وزنی نخواهند داشت. شک و تردید تنها آن روی سکه تسلیم است. فاصله گیری یکسان از بوروکراسی استالینی و مخالفین انقلابی آن، که امروز بسیار رایج است ، در نود درصد موارد، در عقب نشینی جبونانه در برابر خطرات و دشواریهای تاریخ ریشه دارد. غذر و بهانه های لفظی درد کسی را دوا نمی کند. به هیچکس تضمین و مهلت داده نمی شود. اینک که ما در آستانه دوران جنگها و انقلابات ایستاده ایم ، برای همه تنها یک پاسخ وجود دارد: برای فلاسفه ، شاعران ، هنرمندان و همه مردم عادی.

در یکی از شماره های مجله " پارتیزان رویو" به نامه عجیبی از دبیر یکی از نشریات شیکاگو برخوردم که برای من ناشناس است . او (امیداوارم به خطا) خود را با مجله شما هم عقیده دانسته و نوشته است:" با این وجود من از تروتسکیستها و منشعبین بی رمق که کمترین پایگاهی در میان خلق ندارند، هیچ انتظاری ندارم". این کلمات خودپسندانه نویسنده را احتمالاً بیش از آنکه خودش خواسته باشد لو می دهد. از این جملات می توان چنین دریافت که قوانین تکامل اجتماعی برای او کتابی است با هفت مهر. هیچ ایده مترقی از پایگاه توده ای برخوردار نبوده، که اگر جز این بود، اصلاً نمی توانست مترقی باشد. یک ایده تنها در آخرین مراحل رشد خویش است که توده ها را دربر می گیرد. البته در صورتی که با نیازهای تکامل منطبق باشد. همه جنبشهای بزرگ از منشعبین جنبش های قدیمی شکل گرفته اند. مسیحیت در آغاز یک جریان انشعابی در آئین یهود بود. نهضت پروتستان انشعابی بود از آئین کاتولیک ، یعنی مسیحیت اصلی. گروه مارکس و انگلس انشعابی بود در جمعیت هگلیان چپ . انترناسیونال کمونیستی محصول انشعابی است که در انترناسیونال سوسیال دموکرات صورت گرفت. اگر پایه گذاران اولیه بعدها توانستند پیروانی بیابند، تنها به این دلیل بود که آنها از جدا سری و تک روی نترسیدند. آنها پیشاپیش می دانستند که کیفیت بالای اندیشه آنها رشد کمی را نیز بدنبال خواهد آورد. این جمعیتهای انشعابی به هیچوجه بی رمق نبودند، بلکه بر عکس ، هسته جنبشهای تاریخی بزرگ فردا را با خود داشتند.

همچنانکه گفته شد اینک در هنر هم یک جنبش مترقی شکل می گیرد. همین که جریان هنری مسلط همه ظرفیت خود را به پایان رساند ، انشعابات آفریننده ای از آن جدا می شوند که می توانند دنیا را به دیده دیگری بنگرند. هرچه این نوآوران در طرحها و ایده های خود جسورتر باشند، با حاکمیتی که به توده های محافظه کار پشت دارد، سرسختانه تر در می افتند، و دنباله روان مذبذب و عافیت اندیش آنها را به صورت تکروانی بی مقدار یا گروهکی بی رمق می بینند. اما زندگی سرانجام افراد فرومایه و سست عنصر را رسوا می کند و از روی آنها می گذرد.

بوروکراسی ضد انقلابی که شامه تیزی برای شناختن خطر و صیانت خویش دارد به هیچوجه حاضر نیست که مخالفین انقلابی خود را دست کم بگیرد و سهل انگارانه به مجازات برساند.

استالین که به هیچوجه قمارباز نادانی نیست ، در نبرد با "تروتسکیسم" در محاکمات مسکو سرنوشت شخصی خود و سراسر اولیگارشی کرملین را به قمار گذاشت. چطور چنین چیزی ممکن است؟ این کارزار خشونت آمیز جهانی که در تاریخ به سختی همتایی برای آن بتوان یافت ، خود نشانه آن است که منشعبین از نیروی فناناپذیری برخورداند. هر کس امروز این را نبیند، فردا چشمان او باز خواهد شد.

آقای سردبیر که گویا قصد دارد تصویر باز هم پر رنگتری از خود ارائه دهد، به شما (با جرأت کامل) قول می دهد که شما را تا درون یک اردوگاه فاشیستی یا کمونیستی همراهی کند. برنامه بدی نیست ! تردیدی نیست که فکر اردوگاه کار اجباری تن آدم را به لرزه می اندازد. اما آیا درست است که آدم برای خود و افکارش چنین عاقبتی پیش بینی کند؟ ما با همان "بی تربیتی" که خصوصیت ذاتی ما کمونیستها انگاشته می شود اعتراف می کنیم که این حضراتی که حتی قبل از شروع مبارزه دستهای خود را بالا برده اند ، واقعاً هم سزاوار اردوگاه هستند.

وضع فرق می کرد اگر که دبیر " پارتیزان رویو" فقط می گفت که : ما در عرصه هنر و ادبیات نه به تروتسکیستها اجازه ترکتازی می دهیم و نه به استالینیستها. این حق اوست که چنین خواستی را مطرح کند. می توان به او پاسخ داد که اگر این تقاضا را در برابر کسانی که "تروتسکیست" نامیده می شوند،

مطرح کنید به هیچکس برنخواهد خورد. مبارزه ایدئولوژیک میان انترناسیونال سوم و چهارم تنها به تضاد عمیق در آماج احزابشان محدود نمی شود، بلکه همه عرصه های زندگی مادی و معنوی بشر را فرا می گیرد. بحران فر هنگی کنونی قبل از هر چیز بحران رهبری انقلابی است. در این بحران استالینیسم بمثابه قوی ترین قدرت ارتجاعی است. بدون یک آرمان نوین و بدون یک برنامه تازه ، رسیدن به یک پایگاه توده ای انقلابی ضروری برای رهایی جامعه از بحران امکان ناپذیر است. یک حزب واقعاً انقلابی نه می تواند و نه می خواهد که وظیفه هدایت هنر را بعهده بگیرد، نه قبل و نه بعد از تصرف قدرت. چنین جسارتی تنها در ذهنیت فاسد ، بیشرمانه و سیطره جوی بوروکراتها وجود دارد که در نقطه مقابل انقلاب پرولتری قرار گرفته اند.

دانش و هنر نه تنها به هدایت نیاز ندارند بلکه بنا به سرشت خود آن را نفی می کنند. آفرینش هنری حتی به قوانین خود تنها وقتی گردن می گذارد که آگاهانه به خدمت یک جنبش اجتماعی درآید. خلاقیت روحی واقعی با دروغ و ریا کاری و دنباله روی ناسازگار است. هنر تنها تا جایی می تواند هم پیمان انقلاب باشد که اول به خود وفادار بماند. هرگاه جنبش رهایی بخش طبقات و خلقهای فرودست ابرهای تردید و بدبینی را که امروزه افق بشریت را تیره کرده اند پس بزند، شاعران و نقاشان و پیکره سازان و موسیقی دانان راه و روشهای خود را خواهند یافت. دور ریختن قیمومیت خفه کننده بوروکراسی کرملین نخستین شرط رسیدن به چنین رستاخیزی است.

(*) مانیفست
پیش بسوی هنر آزاد و انقلابی

لئون تروتسکی
ترجمه:رامین جوان

بی هیچ اغراقی می توان گفت که فرهنگ بشری هیچگاه به اندازه امروز در معرض خطر نابودی نبوده است. پیش از این نیز اقوام بدوی مجهز به سلاح ابتدایی وحشی ها فرهنگ باستانی (عتیق) را در بخشی از اروپا به نابودی کشاندند. ولی امروزه شاهدیم که تمدن در سراسر جهان بطور همزمان با سرنوشت مشابهی روبرو شده و مورد تهاجم عناصر مرتجعی قرار گرفته است که اینبار به تکنیک مدرن نیز مسلح هستند. منظور ما تنها جنگ جهانی قریب الوقوع نیست بلکه در دوران صلح فعلی نیز دانش و هنر در وضعیتی قرار گرفته اند که دیگر قابل تحمل نیست.

مکاشافات فلسفی ، جامعه شناسانه، علمی و یا هنری از آنجائی که فعالیتی فردی بوده و نشانگر تبدیل استعداد ذهنی افراد به اشکال عینی است که به غنی شدن فرهنگ می انجامد، ثمرهٔ تصادفی مطلوب هستند. بدین معنا که "درک" ضرروتی را که کم و بیش دو جانبه (میان فرد و وضعیت جامعه) به نمایش می گذارند. نه دانش عمومی (که در پی تفسیر جهان است) می تواند بر چنین خلاقیتی چشم بپوشد و نه بینش انقلابی (که در پی تغییر جهان می باید برداشت دقیقی از قانونمندیهای حاکم بر تحولات آن داشته باشد) می تواند نسبت به آن بی اعتنا باشد. به سخن دقیقتر نمی توان از کنار شرایطی که خلاقیت افراد در آن شکل می گیرد بی تفاوت گذشت و نباید از توجه به قانونمندیهای مشخصی که بر خلاقیت افراد حاکم است غفلت نمود.

اما باید پذیرفت که در جهان معاصر شرایطی که خلاقیت افراد را ممکن می سازد بیش از پیش مورد تهاجم و تخریب واقع شده اند. تنزل سطح آثار هنری به همراه تنزل شخصیت هنرمندان نیز ریشه در همین مسئله دارد. حکومت هیتلر که دارد آلمان را از وجود هنرمندانی که در آثارشان کمترین نشانی از گرایش به آزادی، هرچند سطحی باشند پاک می کند. کسانی را که می توانند قلم یا قلم مویی بدست گیرند به کسوت خادمین رژیم درآورده است که تنها وظیفه شان توجیه نظام و تعریف و تمجید آن است، آنهم با بدترین اسلوبهای زیباشناسانه هنری. در اتحاد شوروی نیز وضعیت مشابهی برقرار است و ارتجاع ترمیدوری به اوج قدرت و سرکوب خود رسیده است.

ناگفته پیداست که شعار رایج این روزها یعنی "نه فاشیسم و نه کمونیسم " شعار ما نیست. چرا که این شعار به مذاق فرومایگان محافظه کار و مرعوب شده ای خوش می آید که هنوز به آنچه از گذشته "دموکراتیک" باقی مانده است دو دستی چسبیده اند . هنر حقیقی که به تکرار الگوهای پیش ساخته قانع نیست تلاش می کند خواسته های درونی انسان و همه انسانهای امروزی را به تجلی وادارد، یک چنین هنر حقیقی نمی تواند که انقلابی نباشد و نمی تواند بازسازی کامل و اساسی جامعه را آماج خود قرار ندهد. اما زمانی در این راه موفق خواهد شد که خلاقیت افراد را از هر قید و بندی رها سازد که از این راه تمامی بشریت را به اوج قله های رفیعی خواهد رساند که در گذشته تنها شمار اندکی از نوابع بدان دست یافته اند. اگر ما امروز نسبت به بوروکراسی حاکم بر اتحاد شوروی اندک همبستگی از خود نشان نمی دهیم بدین خاطر است که این حکومت از نظر ما نه نماینده کمونیسم که خائن ترین و خطرناکترین دشمن آنست.

رژیم خودکامه شوروی از طریق فعالیت در تشکیلات باصطلاح فرهنگی که در سایر کشورها براه انداخته سایه ای از شک و بدگمانی علیه تمامی ارزشهای معنوی در سراسر گیتی فرو افکنده است. سایه ای از خون و لجن پراکنی که جمعی

در جامه هنرمند و روشنفکرنما در آن وول می خورند، کسانی که نوکرصفتی را حرفه خود ساخته انـد، فریبکـاری را راه و رسم خود قرار داده اند و پرده پوشی بر جنایات را طریقی برای ادامه خوشی و تفنن خود یافته اند. هـنر رسـمی دوران استالین بازتاب تلاش این چنین افرادی است برای بر حق جلوه دادن چهره مزدورشان ، آنهم بـا هیـاهویی کـه تـاکنون در تاریخ سابقه نداشته است.

نفرت و انزجاری که این سلب اصول هنری که در نظامات برده داری نیز سابقه نداشته در عالم هنرمندان برانگیخته اسـت باید تا حد محکومیت قاطع و آشتی ناپذیر آن ارتقاء بخشید. اپوزیسیون نویسندگان و هنرمندان در زمرهٔ نیروهـایی اسـت که می توانند در رسوا کردن و سرنگونی چنین رژیمهایی فعالانه شرکت کنند. رژیمهایی که نـه تنهـا حـق پرولتاریـا بـرای مبارزه در راه جهانی بهتر را زیر پا می گذارند که هر نیت پاکی را از میان برمی دارند و در این راه حتـــی بـه حرمـت و شرافـــت انسانی انسانی نیز رحم نمی کنند.

انقلاب کمونیستی پروایی از هنر ندارد چرا که به خوبی می داند نقش هنرمند در جامعـه روبـزوال سـرمایه داری را تقـابل میان فرد و اشکال اجتماعی که با وی به ستیزه برخاسته اند معین می کند. این حقیقت به تنهایی کافیست تـا هـنرمند را در صورت آگاهی بدان در زمره مدافعان انقلابیون قرار دهد. در اینجا آنچنانکه روانکاوان دریافته اند فرایند تصعید به جریان درمی آید و سعی می کند که پیوندهای گسسته را میان "من" و عناصری از محیط خارجی که به طرد آنهـا کوشـیده اسـت ترمیم نماید. این "ایده آل شخصی"(۱) پایان می پذیرد. این "ایده آل شخصی" است که تمام نیروهای درونی را که متعلق به "او" است برعلیه واقعیت تحمل ناپذیر موجود بسیج می کند. و این "او" همانی است که در میان همه انسانها مشـترک بـوده و دائماً در حال شکوفایی و توسعه است. کافیست نیازی که روح شخص به آزاد شدن دارد در مجرای طبیعی خود بیـافتد تا به جریان عظیمی که از زمانهای پیش از تاریخ موجودیت و ضرورت داشـته اسـت بپیونـدد و بـا آنهـا یکـی شـود. ایـن جریان عظیم عبارتست از رها سازی کل انسان هاست. بـی فـایده نخواهـد بـود اگـر در اینجـا برداشـت مـارکس جـوان از فعالیت نویسندگان را یادآور شویم . او تذکر می داد که "نویسنده طبیعتاً برای ادامه زندگی و کارش باید به کسـب معـاش بپردازد. اما تحت هیچ شرایطی نباید برای کسب معاش و پول درآوردن ادامه زندگی دهد و یا بنویسد... نویسـنده بـه هـیچ روی کار نویسندگی را وسیله نمی پندارد. اینکار برای او نفس هدف است. اگر هـم پدیـده وسـیله در آن بنگـرد وسـیله ای خواهد بود برای او و دیگران که در صورت لزوم خود را فدا کنند تا به هـنر و کـارش هسـتی ببخشـند. شـرط اول آزادی مطبوعات غیر تجاری بودن آن است."(مجموعه آثار مارکس جلد اول ص ۷۰) این سخن بیش از همه علیه کسانی است کـه فعالیت روشنفکران را در راستای اهدافی که با خود آن فعالیت در تناقض است مورد محدودیت قرار می دهند و بـه بهانـه مصالح دولت برای هنر تعیین تکلیف می کنند و برای آن مایه و مضمون مـی تراشـند. حـال آنکـه انتخـاب آزادانـه مایـه و مضمون اثرهنری و رهایی از هر قید و بندی در انتخاب مصالحی که هنرمند بکار می گـیرد حقـوق سـلب نشـدنی هـنرمند بشمار می آیند. برای آفرینش هنری ضرورت حیاتی دارد که تصورات هنرمند از هر قید و بندی آزاد باشد و به هیچ غـذر و بهانه ای خود را محدود و مقید نسازد. بدینوسیله ما مخالفت خود را با همه کسـانی کـه چـه در حـال حـاضر و چـه در آینده ما را به پذیرش اصل تعبد هنر به نظام فرا می خوانند اعلام می داریم چرا که آنرا اساساً در تناقض با طبیعـت و ذات هنر ارزیابی می کنیم و باین ترتیب یکبار دیگر پای بندی راسخ خـود را بـه اصـل "آزادی کـامل بـرای هـنر" بـه زبـان مـی آوریم.

ما حق طبیعی دولت انقلابی می دانیم که در برابر تهاجم ضد انقلاب بورژوایی به دفاع از خود برخیزد حتی اگر بورژوازی با پرچم دانش و هنر به میدان آمده باشد. اما میان این اقدامات موقت دولت انقلابـی در دفـاع از خـود کـه از روی ناچـاری صورت می گیرد با برقراری سلطه دولت بر امر آفرینش هنری از زمین تا آسمان فرق هسـت. اگـر انقـلاب بـرای توسـعه نیروهای مادی تولید ناگزیر از برپایی رژیمی سوسیالیستی با کنترل مرکزیست ، از همان آغاز باید در پـی ایجـاد رژیمـی

آنارشیستی برای آفرینش هنری برآید. نباید به سلطه جویی ، دیکته کردن اوامر و هیچگونه صدور امریه از بالا اجازه ظهور داد! محققین و هنرمندان تنها برپایه همکاریهای رفیقانه و دور از هرگونه تحمیل عقاید است که قادر خواهند بود به وظایف خود عمل کنند و در این صورت به دستاوردهایی نایل خواهند آمد که در طول تاریخ سابقه نداشته است.

از آنچه گفته شد به روشنی پیداست که ما با دفاع از آزادی اندیشه به هیچ روی در پی توجیه بیطرفی سیاسی نیستیم و برای لحظه ای هم که شده اندیشه احیاء هنر به اصطلاح "ناب" را درسر نمی پروانیم، هنری که همواره در خدمت مقاصد ارتجاعی بوده و هست. هرگز! مقامی که ما برای هنر در مقدرات جامعه قائل هستیم پر ارزشتر از آنست که بتوان منکر شد. برعکس اعتقاد داریم که تنها وظیفه والای هنر در روزگار ما عبارت از شرکت فعال و آگاهانه در تهیه مقدمات انقلاب است ، اما هنرمند تنها زمانی می تواند به نبرد رهایی بخش یاری رساند که ذهن وی مضمون اجتماعی چنین نبردی را کاملاً هضم کرده باشد و معنا و واقعیت جاری آنرا با رگ و پی خود عمیقاً حس کند و دنیای درونی خود در هنرش را بطور آزدانه تجسم نماید.

در حال حاضر که سرمایه داری را در هر دو شکل دمکراتیک و فاشیستی آن احتضار مرگ فرا گرفته است، هنرمند خود را در موقعیتی می یابد که در صورت ادامه حرفه اش قارد به ادامه زندگی نخواهد بود. همه راههای ارتباطی او را آوار ناشی از فروپاشی سرمایه داری مسدود کرده است. در چنین وضعیتی طبیعی است اگر به سازمانهای استالینی رو کند که به او امکان می دهند تا از این انزوا بدرآید. اما اگر او بخواهد از فساد کامل اخلاقی برکنار بماند نمی تواند زیاد در آنجا دوام بیآورد. چرا که نه تنها در آنجا قادر به رساندن پیامش به دوستداران و خوانندگانش نخواهد بود، بلکه در قبال مزایای مادی اندکی که این تشکیلات در اختیار او می گذارند او را وادار می کند تا به هرگونه پستی و دنائتی تن در دهد. او باید دریابد که بجای دیگر تعلق دارد. جای او در میان کسانی نیست که به امر انقلاب و انسانیت که با عزمی تزلزل ناپذیر به انقلاب وفادار مانده اند یعنی تنها کسانی که قادرند انقلاب را به ثمر برسانند و از این راه به بیان آزادانه همه اشکال نبوغ انسانی جامه عمل بپوشانند.

هدف از این فراخوان یافتن زمینه ای مشترک است که برپایه آن همه نویسندگان و هنرمندان انقلابی دگرباره متحد شده و با هنر خویش هرچه بهتر به امر انقلاب یاری رسانند و در عین حال به دفاع از آزادی هنر خویش در برابر غاصبان انقلاب بپاخیزند. ما باور داریم که این زمینه مشترک هر جریان هنری، فلسفی و سیاسی را با هر گرایش دربر می گیرد. در این راه و زمینه مشترک مارکسیستها دست در دست آنارشیستها می توانند گام بردارند که بدینسان هر دو حزب از شر روحیه چه از سوی ژوزف استالین ترغیب شود و یا از سوی مرید دست به سینه وی که جناب گارسیا اولیور (۲) باشد.

نیک آگاهیم که هزاران هزار اندیشمند و هنرمند پراکنده در سطح جهان وجود دارند که جنجال و هیاهوی سازمان یافته دروغگویان و اغفال گران صدایشان را در گلو خفه کرده است. صدها نشریه ریز و درشت هستند که می کوشند تا نیروهای جوان خلاق را گرد هم آورند، آنهایی که نه در پی کسب مزایای بیشتر که به دنبال یافتن راههای ارتباط تازه هستند. و این در حالیست که هر گرایش پیشرویی در هنر از سوی فاشیسم مهر "انحراف" می خورد و نابود می شود و آفرینش آزاد هنری از سوی استالینیست ها " فاشیستی" قلمداد می شود. هنر مستقل انقلابی باید همه نیروهای خود را برای نبرد علیه این اختناق و سرکوب ارتجاعی متحد کند و حق موجودیت خود را با بانگ رسا بگوش همگان برساند. دستیابی به چنین اتحادی نخستین هدف "فدارسیون بین المللی هنر مستقل و انقلابی" بشمار می آید که در حال حاضر ما تشکیل آنرا ضرور می دانیم.

ما به هیچ روی قصد تحمیل هیچیک از اندیشه های ارائه شده در این بیانیه را نداریم چرا که خود آنرا صرفاً قدم اولی می دانیم در راستایی جدید. از همه دوستداران و حامیان هنر نیز که به ضرورت چنین فراخوانی باور دارند می خواهیم که

نظراتشان را به زبان خودشان بیان کنند. فراخوان ما همه سازمانهای انتشاراتی چپ را نیز مورد خطاب خود قرار می دهد که خواستار مشارکت در تشکیل فدارسیون بین المللی مزبور و تبادل نظر درباره وظایف و شیوه فعالیت آن هستند. به محض آنکه ارتباط اولیه در سطح بین المللی از طریق مطبوعات و مکاتبات برقرار گردید، به سازماندهی کنگره های کوچکتر در کشورهای مختلف و در سطح محلی خواهیم پرداخت . گام نهایی عبارت از برگزاری مجمع عمومی کنگره جهانی خواهد بود که تأسیس فدارسیون بین المللی مزبور را بطور رسمی اعلام خواهد کرد.

اهداف ما عبارت اند از:

استقلال هنر برای انقلاب

انقلاب برای رهایی کامل هنر

توضیحات مترجم:

(*) این بیانیه در مکزیک با همکاری آندره برتون و دیوکو ریورا به نگارش در آمده است.

۱ـ در اینجا نویسنده گوشه چشمی دارد به نظام فکری فروید در روانکاوی که بر پایه تثلیث یعنی رابطه سه گانه معروف ایـد(او) اگـو(من) و سوپراگو(من برتر) استوار است . با برداشتی عینی و بدور از اسطوره سازی های رایج (او) همان غریزه شخصی است که در برخورد با جهان خارج که نمود خود را در (من) برتر می یابد به شخصیت فرد میعنی من (اگو) دگرگون می شود. فزایند تصعید نیز به آزاد شدن و گشودن یکباره عقده های روانی همچون بخار شدن جسم (نفتالین) می گردد.

۲ـ کارسیا اولیور (رهبر سندیکاهای وقت در اسپانیا)