از آهن مذاب تا گدازهٔ خشک

تاملی در ادبیات و هنر شوروی

از اکتبر ۱۹۱۷ تا دهه ۱۹۶۰

باربد کیوان

از آهن مذاب تا گدازهٔ خشک

تاملی در ادبیات و هنر شوروی
از اکتبر ۱۹۱۷ تا دهه ۱۹۶۰

باربد کیوان

تابستان ۲۰۱۲

فهرست مطالب

مقدمه ۱

یک پیش‌زمینهٔ تاریخی ۵

آتش اکتبر ۷

هنر و ادبیات در دسترس همه ۱۵

پرسش‌ها و چالش‌های دههٔ ۱۹۲۰ ۱۸

ایدئولوژی رسمی ۲۳

سانسور ۲۸

تعیین سلیقهٔ عمومی ۳۲

دههٔ ۱۹۳۰ و چرخش در سیاست فرهنگی / ادبی / هنری ۳۴

رئالیسم سوسیالیستی ۴۰

و آنچه می‌توان جمعبندی کرد ۴۹

ضمیمه‌ها

ولادیمیر ایلیچ لنین ۵۷

لئون تروتسکی ۵۹

الکساندرا کلنتای ۶۲

ولادیمیر مایاکوفسکی و نوگرایان ۶۵

آناتولی و. لوناچارسکی ۶۹

ماکسیم گورکی ۷۳

آندره‌ی ژدانف ۷۶

انجمن هنرمندان انقلاب ۷۹

توضیحات ۸۱

منابع ۸۸

مقدمه

«از شورِ شرورِ شورش
سر مستیم
بیا تا فریاد کنیم:
به نام فردا رافائل را می‌سوزانیم
موزه‌ها را با خاک یکسان می‌کنیم
گل‌های هنر را له می‌کنیم
زیرِ پا.»
(ولادیمیر کیریلف) - ۱۹۱۸

چگونه می‌توان جامعه‌ای نوین و متفاوت بنا نهاد که در آن نشانی از بهره کشی انسان از انسان و ستمگری نباشد؟ شاید این پرسشی دیرینه به عمر قرن‌ها باشد. اما تنها در عصر سرمایه‌داری بود که این پرسش بر اساس یک درک علمی از تضادها و روابط پایه‌ای جوامع بشری مطرح شد و پاسخی ماتریالیستی دیالکتیکی/ انقلابی گرفت. در نیمه دوم قرن نوزدهم میلادی، مارکس و انگلس تئوری انقلاب کمونیستی را با اتکاء به شاخصه‌ها و دستاوردهای مبارزه طبقاتی و آخرین پیشرفت‌های علمی و تولیدی بشر پی ریختند. مفهوم اساسی این انقلاب را مارکس و انگلس در «مانیفست کمونیست» چنین بیان

کردند: «گسست قطعی از مناسبات کهنه مالکیت و گسست قطعی از ایده‌های کهن». تجربه دو انقلاب سوسیالیستی بزرگ در روسیه و چین که فرصتی سی چهل ساله برای پیشبرد دگرگونی‌های سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی در اختیار طبقه کارگر و حزب کمونیست و دولت انقلابی قرار داد، نشانگر این واقعیت بود که در انجام این «دو گسست قطعی»، تقدم و تاخری در کار نیست. اینگونه نیست که اول باید گسست از مناسبات مالکیت انجام گیرد و سپس نوبت به تسویه حساب با ایده‌های کهن برسد. یا اینگونه نیست که گسست از مناسبات مالکیت به طور خود به خودی ایده‌های کهن را از میدان به در کند. تغییر و تحول در روابط تولیدی جامعه (که مناسبات مالکیت یک وجه تعیین کننده آن است) در ارتباط متقابل با تغییر و تحول در روبنا (که دولت و خانواده، سیاست و ایدئولوژی، قانون و حقوق، فلسفه و فرهنگ را در بر می‌گیرد) پیش می‌رود.

تجربه انقلاب‌های سوسیالیستی در قرن بیستم یک واقعیت دیگر را هم نشان داد. اینکه برداشت مکانیکی و یک جانبه از رابطه زیربنا و روبنای جامعه (یعنی تعیین کننده دانستن اقتصاد در همه حال، و کم بها دادن به سیاست و ایدئولوژی و فرهنگ) می‌تواند عرصه را برای نفوذ و تاثیر و تقویت ایده‌های کهن (ایده‌های بورژوایی / ماقبل سرمایه‌داری، ایده‌های مدافع نابرابری و امتیاز و بهره کشی طبقاتی و جنسیتی و ملی و نژادی و مذهبی، ایده‌های خرافی و ضد علمی) در ذهن جامعه باز بگذارد و به تکوین و گسترش روابط اجتماعی ناعادلانه، رفتار سیاسی ستمگرانه، و روابط اقتصادی استثمارگرانه در بطن جامعه سوسیالیستی پا بدهد. از این رو، قلمرو فرهنگ و اندیشه در جامعه نوین را به هیچ رو نمی‌توان حیطه‌ای فرعی و علی السویه به حساب آورد.[۱]

ادبیات و هنر نیز که در قلمرو فرهنگ و اندیشه و ایده جای دارد تاثیر مهمی بر نحوه تفکر و عمل، بر رفتارها و ارزش گذاری‌ها، بر انگیزه‌ها و روحیات بخش‌های مختلف جامعه می‌گذارد. ادبیات و هنری که انباشته از خودخواهی و فردگرایی، بت سازی و مطلق گرایی، سازشکاری و همسازی، و گریز از نقد و چالش و تضاد باشد فقط می‌تواند چوب لای چرخ سوسیالیسم بگذارد و زمینه را برای به قدرت رسیدن بورژوازی نوخاسته «خودی» و احیای سرمایه‌داری مساعد کند. از این رو، چالش‌گری و مبارزه بر سر جایگاه و راستای ادبیات و هنر بخشی جدایی ناپذیر از مبارزه طبقاتی ادامه دار (و اغلب حادی) است که گذار سوسیالیستی را به پیش می‌راند.

نوشته‌ای که پیش رو دارید مروری بر عرصه هنر و ادبیات در شوروی سوسیالیستی است. آنچه در این عرصه گذشت بازتاب سیاست‌های گوناگون در حزب و دولت انقلابی و چگونگی ساختن تاریخ توسط توده‌های به پا خاسته کارگر و دهقان و زحمتکش بود. پس مرور ادبیات و هنر در شوروی، مرور سیاست و تاریخ نیز هست. اما آثار ادبی و هنری در همه جوامع، اساسا شکل‌ها و «بسته»های ایدئولوژیک‌اند که خصوصیات و مضامینی پنهان‌تر، پیچیده‌تر و ماندگارتر از تاریخ نگاری‌های مقطعی و یا تبلیغ و تهییج سیاسی روز دارند. بنابراین ما نباید صرفا ارتباط ادبیات و هنر شوروی را با وقایع و تحولات تاریخی و سیاست‌های هر مقطع ردیابی کنیم، بلکه باید به نقشی که این ادبیات و هنر در ارتباط با «گسست قطعی از ایده‌های کهن» (خط راهنمای انقلاب کمونیستی) بازی کرد نیز بپردازیم.

به علاوه در انتهای متن با بخشی تحت عنوان «ضمیمه‌ها» روبرو می‌شوید که مروری است بر دیدگاه، گرایش و عملکرد تعدادی از رهبران حزب بلشویک و روشنفکران تاثیر گذار در زمینهٔ ادبیات و هنر شوروی. ارائهٔ این بخش تلاشی است برای روشن کردن گوشه‌هایی از مبارزات طبقاتی و نظری و وقایع تاثیر گذار در تکوین و تکامل فرهنگی کشور شوراها.

خواننده باید توجه داشته باشد که نوشته حاضر به علت فشرده بودن قادر نیست تضادها و پیچیدگی‌های واقعی آن دوران تاریخی (از جمله، جوانی و نابلدی دولت انقلابی در آن تجربه نخستین) را آن چنان که باید و شاید به تصویر بکشد. برای دست یافتن به یک تصویر دقیق‌تر و درک عمیق‌تر، می‌توان به آثار ارزشمند متعددی رجوع کرد که با نگاهی علمی و قابل اعتنا به تاریخ اتحاد شوروی در عرصه‌های گوناگون سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی پرداخته‌اند.*

---

* برای نمونه می‌توان به کتاب مهم مائو تحت عنوان «نقدی بر اقتصاد شوروی» (۱۹۵۸) و مقالاتی که در دهه ۱۹۵۰ پیرامون مسائل اتحاد شوروی نوشت رجوع کرد. این مقالات در جلد پنجم منتخب آثار او گردآوری شده است. مطالعه مجموعه تاریخ انقلاب روسیه (منتشر شده از سال ۱۹۵۰ تا ۱۹۷۸) اثر مورخ انگلیسی ای. اچ. کار، جلد اول و دوم «تاریخ مبارزه طبقاتی در اتحاد شوروی» (۱۹۷۴ و ۱۹۷۷) اثر شارل بتلهایم اقتصاددان فرانسوی، و آثار متعدد باب آواکیان (صدر حزب کمونیست انقلابی آمریکا) از جمله «فتح جهان» (۱۹۸۱) و «دمکراسی: ما می‌توانیم چیزی بهتر از آن داشته باشیم نقد نظرات ک. ونو» (۱۹۹۲) نیز به شناخت و درک روشن‌تر از تضادها و پیچیدگی‌های ساختمان سوسیالیسم در شوروی، نقش حزب و دولت انقلابی، و ارتباط همه این‌ها با مبارزه طبقاتی در سطح ملی و بین المللی کمک می‌کند.)

سفیدها را با مثلث سرخ در هم شکنید! ــ ال. لیسیتزکی ۱۹۱۹

۵

یک پیش‌زمینه تاریخی

روسیه در آغاز قرن بیستم کشوری بود غنی از حیث ادبیات و هنر، با پشتوانه روشنفکری قدرتمندی که در قرن نوزدهم نضج گرفته بود. در عین حال، این کشور برای دورانی طولانی زیر یوغ استبداد مطلقه سلطنتی قرار داشت و مناطق پهناوری از آن در فقر و بی‌سوادی و خرافه دست و پا می‌زد. توده‌های زحمتکش و عمدتا روستایی روسیه با افکار و ارزش‌های جدید ناآشنا بودند.

جامعه روشنفکری روسیه گرایش‌های طبقاتی، سیاسی و فرهنگی گوناگون و متضادی را بازنمایی می‌کرد. رویارویی آن گرایش‌ها را می‌شد در بحث و جدل محافل رنگارنگ ادبی و هنری نیز مشاهده کرد. گروهی بودند که در آثار خود مخالفت با نظم حاکم و دفاع از ارزش‌ها و روابط متفاوت و غیر سنتی را (عمدتا از دیدگاه تجددخواهانه بورژوایی/ یا رفرم گرایانه و مساوات طلبانه دهقانی) بیان می‌کردند. جنگ‌های خارجی دست‌مایه تولید ادبیات و هنری بود که احساسات میهن‌پرستانه را به انتقاد از تنگ‌نظری‌ها و انحصارطلبی‌های فئودالی و اشرافی پیوند می‌زد. هنرمندانی هم بودند که توهم «دین ساده و بی آلایش» و نیازهای روحی توده‌های تهیدست را در مقابل دستگاه مخوف و استثمارگر کلیسای ارتدکس قرار می‌دادند و آن توهم را می‌ستودند. دوران، دوران «جنگ و صلح» بود و «چه باید کرد» و «جنایت و مکافات» و «آنا کارنینا». اخلاق‌گرایی، طبیعت‌گرایی، احساسات‌گرایی سبک‌ها و گرایش‌های رایج هنری در اواخر سده نوزده

بودند. در آغاز قرن بیستم، روسیه با یک جهش و گسست در نوع نگاه به هنر و ادبیات، و در این راستا، شکستن فرم‌ها و قواعد ثابت و رایج روبرو شد. این حرکت متاثر از شکل‌گیری و قدرت‌یابی نیروهای طبقاتی و اجتماعی نوین در دل جامعه سرمایه‌داری بود و انعکاس برخورد نقادانه به نظم موجود و روابط کهنه در عرصه روبنا. بخشی از این ادیبان و هنرمندان نوگرا به اندیشه‌های کمونیستی (یا سوسیال دمکراتیک آن دوران) متمایل بودند. تعلق خاطر بخشی دیگر به آنارشیسم یا نارودنیسم (خلق گرایی دهقانی) بود. گروهی نیز بورژوا لیبرال محسوب می‌شدند.

رفیق لنین زمین را از آشغال پاک می‌کند ــ ۱۹۲۰

آتش اکتبر

«: با انقلاب چطوری؟
: خوبم!
از روستا خبر رسیده
ریختن تو عمارت و
کتابخونه مو سوزوندن.»

(ولادیمیر مایاکوفسکی)
- گفت و گو با الکساندر بلوک، سه روز بعد از قیام اکتبر،
در آستان کاخ زمستانی تزار

انقلاب اکتبر سال ۱۹۱۷ حکومت موقتِ بورژوازی لیبرال را برانداخت. پیش از آن، استبداد فئودال امپریالیستی تزار در فوریه ۱۹۱۷ سرنگون شده بود. انقلاب سوسیالیستی اکتبر جامعه روسیه را از پایین و بالا به لرزه در آورد و گسستی بزرگ از گذشته را اعلام کرد. پایه‌های نظام سیاسی کهنه و نیز اقتدار کلیسای ارتدکس فرو ریخت و زنجیر از پای صدها میلیون توده محروم در روستا و شهر برداشته شد. نیروی عظیمی برای انجام دگرگونی‌های ریشه‌ای آزاد شد. آنچه را که مارکس «نیروی ویرانگر فقر» می‌نامید به رهبری

حزب کمونیست سمت و سو یافت و به روابط و نهادها و ارزش‌های کهنه حمله برد.

بر سر این که چه چیزی کهنه و سزاوار نابودی است ظاهرا اختلافی در میان نبود. نهادها و مظاهر تزاری که از همه آشکارتر و دم‌دست‌تر بودند آماج قرار گرفت. به مظاهر کلیسا به ویژه در مناطق روستایی حمله شد، چرا که کلیسا یکی از پایه‌های ستم و غارت فئودالی به حساب می‌آمد. صدور قوانین دمکراتیک و سوسیالیستی راه دگرگونی روابط مالکیت سرمایه‌داری و فئودالی را گشود. توده‌ها با تعریف و تصویر متفاوتی از کار و مالکیت و روابط تولیدی آشنا شدند و این امکان را یافتند که به ایجاد نوع دیگری از مناسبات بین انسان‌ها بیندیشند. در ادبیات روزمره، «امر مشترک» جای «منفعت من» را گرفت. گفتمانِ اتکاء به نیروی کلکتیو توده‌ها ترویج شد تا فکرِ اتکاء به قدرت‌های مسلط بیگانه (از خدا و کشیش‌های نماینده‌اش در زمین گرفته تا تزار و ارباب و سرمایه) را خنثی کند. بدون این دگرگونی‌های اولیه (اما مهم) نطفه‌های ساختمان سوسیالیسم بسته نمی‌شد.

قیام مسلحانه اکتبر مستقیما به جنگ خونین داخلی با قوای سفید و حامیان امپریالیست‌شان پیوند خورد.* مصائب و نیازهای جنگ داخلی تاثیرات متناقضی بر روحیه عمومی بر جای می‌گذاشت و گرایش‌های مختلفی را در بین قشرها و طبقات جامعه و نمایندگان سیاسی آن‌ها شکل می‌داد. انقلاب روز از پی روز با موانعی سرشاخ می‌شد که میراث جامعه کهن بود یا مشکلات و تضادهایی که تازه شکل می‌گرفت و سر بلند می‌کرد. یکی از این موانع، «نیروی عادت» بود که لنین از آن به عنوان عامل بازدارنده مهم در برابر پیشروی سوسیالیسم یاد کرد. برای غلبه بر نیروی عادت و کاهش تاثیر روحی و ایدئولوژیک سنت بر زندگی مردم، توده‌های کارگر و زحمتکش شهر و روستا باید ماتریالیست بار می‌آمدند و از قید و بند افکار و تعبیرات غیر علمی و خرافی و ایده‌الیستی خلاص می‌شدند. چرا که افکار ریشه دار مذهبی و تعصبات تاریک اندیشانه اجازه نمی‌داد نیروی تاریخ ساز توده‌ها به حداکثر شکوفا شود.

تحول فکری و فرهنگی جامعه نیاز به سیاست‌گذاری انقلابی داشت تا زمینه رشد و

---

*جنگ داخلی (۱۹۲۰ ۱۹۱۸) بین نیروهای انقلابی در کشور نوبنیاد سوسیالیستی با نیروهای مرتجع مسلحی که تحت رهبری ژنرال‌های ارتش تزاری قرار داشتند و توسط ۱۴ دولت امپریالیستی آن زمان تجهیز و پشتیبانی می‌شدند در گرفت که به پیروزی و تثبیت دولت انقلابی انجامید.

شکوفایی و تکامل را فراهم کند. نیاز به فعالیت بیش از پیش و مبتکرانه دست‌اندرکاران این عرصه نه فقط در تولید آثار بلکه در زمینه نقد و آموزش داشت. عالی‌ترین سطوح حزب کمونیست و دولت نوبنیاد شوروی به این امر پرداختند و شماری از برجسته‌ترین متفکران و چهره‌های ادبی/ هنری/ فرهنگی آن دوره درگیر مساله شدند.

دگرگونی فرهنگی: چالش‌ها و ابتکارها

از همان آغاز این پرسش مطرح بود که آیا می‌توان جامعه نو را بدون انسان‌های تحول‌یافته، بدون ذهنیت و فرهنگ تحول‌یافته، ساخت؟ در پاسخ عملی به این پرسش، مقوله «انقلاب فرهنگی» به ذهن لنین راه یافت و به ضرورت چنین انقلابی در شوروی سوسیالیستی اشاره کرد. منظور لنین از انقلاب فرهنگی البته باسواد کردن توده‌ها و آشنا کردن افکار بسته و عقب مانده با زندگی نوین و پیشرفته بود. جنبش سوادآموزی در دستور کار قرار گرفت. اولین «کمیسر فرهنگی» (یا وزیر آموزش و پرورش و روشنگری) لوناچارسکی[۲] بود که بر اساس تئوری‌ها و تجارب پیشرفته جهانی در این عرصه، برنامه‌ای آزمایشی را به اجراء گذاشت. نظام آموزش قدیم ملغی شد. مقامات آموزشی قدیمی و برنامه درسی که بر پایه تعلیمات کلیسایی و زبان لاتین قرار داشت کنار گذاشته شدند. آموزش همگانی بدون مرزبندی‌های جنسیتی برقرار شد.

طی سال ۱۹۱۸ حکومت شوروی فقط در مسکو بیش از ۱۰۰۰ مدرسه ابتدایی جدید تاسیس کرد. و اگر مشکل پیدا کردن آموزگاران جدید نبود بیش از این‌ها ایجاد می‌شد. دو دوره تحصیلی به وجود آمد. یکی ۵ ساله و دیگری ۴ ساله. دوره اول برای همگان اجباری بود. باشگاه‌های جوانان در محلات مختلف مسکو باز شد تا با پدیده رایج ولگردی مبارزه شود.* کلاس‌های شبانه مخصوص زحمتکشان بزرگسال در گوشه و کنار

---

* شرایط و تضادهای مبارزه با پدیده ولگردی، حل مشکل کودکان و جوانان خیابانی در دوران بعد از انقلاب اکتبر و نگرش و عملکرد دولت سوسیالیستی، در کتاب «منظومه پداگوژیکی» (آنتون مارکارنو، ۱۹۳۴) بازگو شده است. این کتاب متکی بر تجربه مستقیم ماکارنکو به عنوان مسئول یکی از مراکز بازپروری تبهکاران نوجوان در سال ۱۹۲۰ است. در سال ۱۹۲۸ فیلمی نیز بر اساس همین کتاب توسط نیکلای اک در شوروی ساخته شد.)

سرمایه ــ ۱۹۲۰

کشور تشکیل شد. کارگران راه آهن به ابتکار خود کلاس‌های اکابر تشکیل دادند که شهریه نداشت و کتاب و خوراک مجانی در اختیار شاگردان قرار می‌داد. گروهی از کارگران در کلاس‌های شبانه‌ای که در وزارت امور خارجه تشکیل می‌شد زبان خارجی می‌آموختند. آموزشگاه‌های فنی و حرفه‌ای و دانشکده‌های هنر و ادبیات پر رونق شده بود. در همان مقطع ۶ دانشگاه جدید در روسیه شوروی ایجاد شد. بر مبنای فرمان سوم نوامبر ۱۹۱۸ همه کتابخانه‌های خصوصی مایملک عمومی اعلام شد و با این کار همگان از امکان دسترسی به کتاب بهره مند شدند.

از همان دوران، سیاست‌گذاران شوروی برای غلبه بر آنچه نامش را «بی‌فرهنگی» گذاشته بودند به فکر یافتن شکل‌ها و سبک‌هایی هنری افتادند که برای اکثریت اهالی ملموس و قابل فهم باشد. پی‌ریزی «فرهنگ پرولتری و هنر پرولتری» به این صورت معنی شد که باید به محتوا، فرم و سبک مشخص این فرهنگ و هنر نوین دست پیدا کرد و معیارها و خطوط و چارچوب مشترکی برای آثار پرولتری تعیین کرد. به موازات (و در ارتباط با) همین بحث، تحول دیگری در عرصه هنر و ادبیات آغاز شد: شکوفایی فرهنگ و هنر ملی در جمهوری‌های نوبنیاد خلق‌هایی که قبل از انقلاب اسیر «زندان بزرگ ملل» بودند. مدون کردن و ثبت قصه‌هایی که تا آن زمان سینه به سینه حفظ شده بود و تولید آثار فولکلور نمایشی و موسیقیایی آغاز شد. موضوعات و شخصیت‌های این آثار عمدتا مربوط به دوران‌های تاریخی گذشته بودند و تضادهایی را به نمایش می‌گذاشتند که الزاما دستور کار و جهت‌گیری آینده جامعه شوروی را منعکس نمی‌کرد. بسیاری از این آثار حول قهرمان‌پروری فردی و یا قوم‌پرستی می‌چرخیدند و غیرت و حس انتقام‌جویی را تبلیغ می‌کردند. قصه‌ها مردانه بودند یعنی شخصیت‌های مرد در آن‌ها مرکزیت داشتند. این قصه‌ها مقاومت و مبارزه توده‌های رعیت و یاغیان مردمی علیه اربابان و حکومت‌های فئودالی را بازتاب می‌دادند. بنابراین مساله «به روز کردن»

این آثار از طریق تزریق سیاست‌ها و شعارها و نمادهای انقلابی، و جرح و تعدیل پیرنگ‌ها و شخصیت‌ها مطرح شد. به ویژه تلاش شد که جنبه‌های ایده‌الیستی و مذهبی و خرافی آن‌ها پاک شود و نتیجه‌گیری‌های مبارزه‌جویانه و خوشبینانه و اتکاء به نیروی کلکتیو توده‌ها در آن‌ها گنجانده شود. شخصیت‌های تهیدست و زحمتکش قهرمان داستان‌ها شدند. با توجه به سلطه طولانی مذهب و سنت به ویژه در مناطق عقب‌مانده مرکزی و شرقی امپراتوری روسیه و اسارت اجتماعی زنان، تولیدکنندگان آثار هنری نوین کوشیدند در چارچوب بینش و آگاهی دوران خود تصویر نو و متفاوتی از قهرمانان زن ارائه کنند.[۳]

نفوذ فرهنگ انقلاب به جبهه غرب

بر متن آزادی و شورش و تلاطمی که رهاورد انقلاب اکتبر بود، انفجاری از گرافیک و نقاشی و شعر و نمایشنامه و فیلم و داستان و عکس به وقوع پیوست. فرم و رنگ از قید و بند رها شد. تجربه‌گرایی به اوج رسید. برای کشف قابلیت‌های جدید زبان تلاش شد. سینما از طریق برش و تدوین خلاقانه و تغییر زبان تصویر، تاثیرگذارتر شد و معنایی تازه یافت.[۴] کار و بازو و چرخ دنده به سوژه عکاسی تبدیل شد.[۵] رودخانه شعر و تئاتر در خیابان‌ها جاری شد و صدها هزار تشنه هنر را سیراب کرد. کانستراکتیوسیت‌ها[۶]، سوپرماتیست‌ها[۷]، فوتوریست‌ها[۸] و سمبلیست‌ها[۹] در صحنه فعال بودند. همه، مدعی هواداری از انقلاب. همه، مدعی اینکه سبک و آثارشان بازتاب آرمان انقلابی و منافع طبقه انقلابی است. عناوین آثار مستقیما مخاطبان را به موضوعات مبارزاتی روز ارجاع می‌دادند. سنت‌شکنان پیشرو و تجربه گرا می‌کوشیدند به رابطه متفاوتی از مضمون و فرم دست یابند و بین اثر و مخاطب رابطه متفاوتی برقرار کنند.

رفتار توده‌های مردم با آثار نوگرایان همیشه یک جور نبود. بعضی را می‌پذیرفتند و طبعا از آن تاثیر می‌گرفتند. درک بعضی برای‌شان ساده نبود و به سختی می‌توانستند به فلسفه پشت فرم آن آثار و مضامین آن‌ها پی ببرند. گاه بهت‌زده می‌شدند، گاه لبخند تمسخر به لب می‌آوردند و گاه فحش می‌دادند. برای مثال، در زمستان سرد سال ۱۹۱۹ قرار بود از مجسمه‌هایی که دولت انقلابی به هنرمندان صاحب‌نام در این رشته سفارش

داده بود رونمایی شود. موضوع کار: شخصیت‌های انقلابی در تاریخ روسیه و اروپا. در این میان تندیسی هم از باکونین پدر آنارشیسم ساخته شد. تندیس را به یکی از میدان‌های مسکو آوردند و دور تا دورش را با تخته پوشاندند تا وقت رونمایی برسد. اما مردم فقیر و سرما زده آمدند و رفتند و هر بار تخته‌ای را برای گرم کردن اجاق خانه‌هایشان کندند و با خود بردند. در نتیجه پیش از آن که روز مراسم فرا رسد، باکونین عملا رونمایی شد. مجسمه‌ساز که کورولـِف نام داشت تندیسی جسورانه و متفاوت ساخته بود که هیچ شباهتی به آنچه مردم به عنوان مجسمه می‌شناختند نداشت. تناسب‌ها «رعایت» نشده بود و اجزاء به حالت کوبیستی به هم متصل شده بودند. اعتراض عمومی نسبت به این تندیس آنچنان بالا گرفت که نزدیک بود شورش شود. دولت مجبور شد باکونین را از میدان جمع کند و به انبار بسپارد.

به هر حال دریچه‌های جدیدی به روی فلسفه و تئوری هنر باز شده بود. در فاصله اکتبر ۱۹۱۷ تا پایان دهه ۱۹۲۰ هر هنرمند یا نویسنده‌ای به فراخور دیدگاه و نیروی خلاقه و سلیقه خویش به موضوع مبارزه طبقاتی و کار و تولید پرداخت. در این دوره آثاری تولید شد که از نظر مضمون و فرم فرسنگ‌ها از آثار سنتی، محافظه‌کار و گرد و غبار گرفته‌ای که بدنه اصلی و سلیقه رایج هنری در جوامع سرمایه‌داری را تشکیل می‌داد جلوتر بود. سال ۱۹۱۸ الکساندر بلوک شعر «دوازده تن»اش را عرضه کرد؛ با آن تصویر پر ابهت از انقلاب اکتبر: «پیش ِچشم، پرچم، خونین، در پیچ و تاب، و ناپیدا برف می‌بارد از آسمان.» همان سال ولادیمیر مایاکوفسکی «اپرای کمیک رازآلود» را به صحنه برد با «یقه چرک‌ها» و «یقه سفیدها»ی جهان سرمایه‌داری، با ماشین و نان و چکش و کتابی که به زبان می‌آمدند، با شیاطین و قدیسان دنیای اندیشه، و با زن عصبی و عاصی نمادین، در فضای «کمدی الهی» دانته. سال ۱۹۲۳ فُرمانف با رمان «چاپایف» و یک سال بعد سرافیموویچ با «سیلاب آهن»، مارش عظیم انسان‌های ساده، پر تضاد و متفاوتی را به تصویر کشیدند که در روزهای جنگ داخلی همچون تنی واحد عمل کردند تا انقلاب‌شان از نفس نیفتد. ۱۹۲۴ سرگئی آیزنشتاینِ خلاق فیلم «اعتصاب» را ساخت و کمتر از یک سال بعد «رزمناو پوتمکین» را عرضه کرد که کیفیت و مفهوم جدیدی به تاثیر سینما بخشید. این فیلم با استفاده از قاب بندی‌ها و سایه روشن‌های زیبا، بُرش‌های فکر شده و تنوع نماهای دور و نزدیک و بسیار نزدیک، برخی نشانه گذاری‌های مرجع در

ماکت بنای یادبود انترناسیونال سوم ــ تاتلین ۱۹۱۹

هنر سینما را بنیان نهاد و خود به یکی از آثار برتر تاریخ سینما تا همین امروز تبدیل شد. ۱۹۲۵، سال «سیمان» فدور گلادوف نیز بود قصهٔ سنگ روی سنگ گذاشتن و اِعمال ارادهٔ آهنین برای ساختن سوسیالیسم بر ویرانه‌های جنگ داخلی، با وجود نابلدی و بی‌امکاناتی و کارشکنی. ۱۹۲۶ ایزاک بابِل آمد با داستان‌های کوتاهش در مجموعهٔ «سواره نظام سرخ»: شرح روابط مردم عادی و سربازان به هنگام جنگ‌های بعد از اکتبر در جبههٔ گالیتسیا و لهستان و مناطق یهودی نشین روسیه. و سال ۱۹۲۷ «شکست» الکساندر فادیف اتفاق افتاد: داستانی فشرده که با شرح موجز و مینیمال شخصیت‌هایش ردی عمیق از نقش حزب و کارگران صنعتی را در تبدیل توده‌ها به رزمندگان سوسیالیسم در ذهن خوانندگانش حک می‌کرد. «شکست» یک نمونه قدرتمند و بی بدیل نسبت به آثار کلیشه‌ای متعددی بود که در سال‌های بعد تولید شد. فادیف در آن روایت ساده و موثر و روان حتی یک بار هم از واژه‌های کمونیست، بلشویک، حزب و لنین استفاده نکرده بود.

سرعت دگرگونی‌ها در سرزمین پهناور شوروی چشم روشنفکران پیشرو و ترقیخواه در کشورهای غربی را خیره کرده بود. تحقق رویای سرنگونی بورژوازی، تحقق رهایی نیروی کلکتیو کارگران و زحمتکشان، برداشتن گام‌های غیر قابل تصور اما واقعی در راه رهایی زنان از زنجیر پدرسالاری و مردسالاری، به زیر کشیدن اتوریته‌های پوسیده مذهبی و تبدیل آن‌ها از نماد و قدرت «مقدس» به نهادهای زمینی و قابل نقد و حذف، و تحولات دیگری که چراغش را انقلاب اکتبر روشن کرد برای روشنفکران و هنرمندان پیشرو و انقلابی‌اندیش در اروپا و آمریکا امید بخش بود و مضامین آثارشان را به روشنی تحت تاثیر قرار می‌داد. آنان با شگفتی و اشتیاق شاهد جهش‌ها و گشایش‌هایی بودند که هنرمندان شوروی در فرم و سبک ایجاد می‌کردند و از این نوآوری‌ها الهام می‌گرفتند. البته نوآوری‌های فرم

بیسوادی، کوری است ــ ۱۹۲۰

و سبک، چندان در رمان و باله شوروی منعکس نشد و سایه فرم‌های گذشته کماکان بر مضامین نو در این رشته‌ها سنگینی می‌کرد. تجربه‌گرایی‌هایی که در موسیقی بعد از اکتبر انجام شد ترکیب‌بندی نت‌ها و هارمونی سنتی را به هم زد. موسیقی جاز نیز در همین دوره به شوروی انقلابی راه یافت. اما غنا و قدرت فرم و سبک کلاسیک‌ها در موسیقی آنچنان بود که نوگرایی و ایجاد دگرگونی در این عرصه نیاز به جرات مضاعف داشت.

به هر حال، جنبش (یا جنبش‌های) ادبی و هنری در شوروی سوسیالیستی بیش از پیش به مثابه یک آلترناتیو واقعی در ذهن اهالی هنر و ادبیات غرب جا باز می‌کرد. هنرمندان و ادیبانی نظیر رومن رولان، برنارد شاو، آندره ژید، هاینریش مان و... به درستی خود را دوست یا هوادار شوروی معرفی می‌کردند. سیاست سرکوب حکومت‌های سرمایه‌داری غرب، سیاست سانسور مطبوعات امپریالیستی و لعن و نفرین محافل هنر رسمی نمی‌توانست این موج هواخواهی را متوقف کند. هنرمندان و نویسندگان پیشرو در غرب کیفیت ادبیات و هنر در شوروی را با ارتجاع هنری و سلطه فزاینده سرمایه و خرافه بر منابع و امکانات فرهنگی در جوامع سرمایه‌داری مقایسه می‌کردند و جانب شوروی سوسیالیستی را می‌گرفتند.

هنر و ادبیات در دسترس همه

«اگر می‌خواهید از هنر لذت ببرید
باید تربیت هنری داشته باشید.»
کارل مارکس

یکی از دستاوردهای انقلاب اکتبر دسترسی گسترده اهالی به آثار ادبی و هنری بود. و این چیزی نبود که به شکل خود به خودی و بدون اختصاص آگاهانه منابع و سازماندهی کارزارهای آموزشی به دست آید. شکل‌های مختلف نمایش از جمله تئاتر خیابانی و خیمه‌شب‌بازی به صورت رایگان عرضه شد؛ پانتومیم و نمایش‌های سیرک، شعرخوانی و دکلمه نیز همینطور؛ درست مثل نان و روزنامه و تراموا. در ماه نوامبر ۱۹۱۸ لنین نخستین قطار سرخ را افتتاح کرد. این قطار که برای پیشبرد کار تبلیغی/ فرهنگی راه افتاده بود به شهرک‌ها و روستاهای روسیه شورایی سر می‌کشید. طی هفت روز اول حرکت قطار سرخ، ۲۰۰۰۰ جزوه و کتاب فروش رفت. ۶۰ هزار کتاب آموزشی مجانی بین مردم پخش شد. گردانندگان قطار سرخ ۱۲ گرد هم آیی توده‌ای در ایستگاه‌ها برگزار کردند. فیلمبرداران و نقاشانی که مسافر قطار بودند از زندگی هر روستا فیلم می‌گرفتند یا طرح می‌زدند. سرگئی آیزنشتاین جوان که در آن موقع تازه به هنر روی آورده بود به عنوان کاریکاتوریست همراه آنان بود. این فیلم‌ها و طراحی‌ها برای مردم مناطق مختلف

ساختمان جامعهٔ نو ــ بوریس گلب ۱۹۲۹

به نمایش در می‌آمد تا با شیوه زندگی و آداب و نحوه پوشش سایر اهالی این کشور پهناور آشنا شوند. در نتیجهٔ فراگیر شدن هنر و ادبیات، تعداد زیادی هنرمند و نویسنده و شاعر جدید از صفوف توده‌های کارگر و زحمتکش زاده شدند. آثار اینان از پیرایه‌های آماتوریسم و تقلید و کلیشه گرایی مصون نبود اما بدون شک خون تازه‌ای به رگ‌های فرهنگ شوروی می‌ریخت و تجارب متنوع و زبان‌های متفاوت و تحول‌گرایی اجتماعی را به ارمغان می‌آورد. بخشی از این آثار از سرچشمه فولکلور ملل و خلق‌هایی که سابقا اسیر استبداد تزاری بودند سیراب می‌شد.

در شوروی نیز مانند سایر جوامع دو گروه کلی مخاطبان وجود داشت که برای ارضای نیازهای فکری و روحی و احساسی خود، آثار هنری متفاوتی را (در دو قالب کلی هنر روشنفکری و هنر عامه پسند) می‌طلبیدند. هر چند که این دو گروه می‌توانستند در لذت بردن و استقبال از بسیاری آثار با یکدیگر هم احساس و همدل باشند.[۱۰]

به غیر از این تقسیم‌بندی کلی، دسته‌بندی‌های دیگری نیز در بین مخاطبان به چشم می‌خورد: مثلا گرایش به یک رشته هنری معین بر حسب سابقه و رواج آن هنر در یک منطقه جغرافیایی و در درون یک ملیت معین.* یا گرایش به آثار هنری نمایشی و تجسمی و شفاهی در بین افراد بیسواد که اصولا امکان خواندن رمان و داستان کوتاه و

---

* برای مثال می‌توان به ترانه خوانی عاشیق‌های آذربایجان و نیز آنچه در آن خطه به «موسیقی مقامی» شهرت دارد اشاره کرد. روایت و قصه‌گویی و یا شکلی از نمایش داستانی خیابانی که با ساز و آواز همراه بود و می‌شد آن را «اُپِرِت» بومی نام نهاد در بین مردم سرزمین پهناور قفقاز پر طرفدار بود.

شعر را نداشتند. توجه به این تقسیم‌بندی‌ها و تفاوت‌ها به هنگام سیاست‌گذاری فرهنگی/ هنری/ ادبی اهمیت بسیار داشت. البته این‌ها مرزبندی‌هایی ابدی و غیرقابل‌عبور نبودند. با تحول ذهنی جامعه، نوع نگاه، سطح توقع، علاقه‌ها و سلیقه‌های ادبی و هنری مردم نیز تغییر می‌یافت. این جزیی از فرایند طولانی تخفیف و حل تضاد دیرینه «کار یدی و کار فکری» محسوب می‌شد. با گذشت کمتر از یک دهه از انقلاب اکتبر جامعه شاهد شکل‌گیری و ظهور هنرمندان و نویسندگان جدیدی بود که از صفوف کارگران یا دهقانان سر بلند کرده بودند. این خود عامل تشویق توده‌های زحمتکش به عبور از دیواری بود که جامعه استثماری کهن میان کار یدی و کار فکری کشیده بود. این تحول، اعتماد به نفس را در بین کارگران و دهقانان دامن می‌زد تا در فرایند فکرسازی و ایفای نقش موثر در هدایت فرهنگی جامعه نوین مشارکت عملی کنند.

پرسش‌ها و چالش‌های دهه ۱۹۲۰

«گرد بدبینی از خود می‌تکانم،
پاشنه‌هایم را ور می‌کشم،
و درگیر مهلکه می‌شوم....»
(ولادیمیر مایاکوفسکی)

از فردای انقلاب اکتبر، نهادها و محافل و تشکل‌های گوناگون روشنفکری/ ادبی/ هنری در روسیه شکل گرفت که هم به تولید آثار می‌پرداختند و هم مباحثه و نقد. در این جمع‌ها، بحث‌های داغ و مهمی جریان داشت بر سر این که وظیفه هنرمند چیست و نقشی که هنرمندان می‌توانند و می‌باید با آثار خود در ساختن جامعه نوین بازی کنند کدام است؟ گفتمان قدیمی «تعهد در هنر» یا «هنرمند متعهد» که از نیمه دوم قرن نوزده در اروپا مطرح شده بود، حالا تحت شرایط سوسیالیسم دوباره مطرح می‌شد و گرایش‌های مختلف می‌کوشیدند آن را در مضمون و فرم و سبک آثارشان بازتعریف کنند. البته گرایش دیگری هم در هنر روسیه و اروپا وجود داشت که به گفتمان «هنر برای هنر» تعلق داشت. این گرایش از سال‌های پایانی قرن نوزدهم مورد نقد پیروان گفتمان «هنر متعهد» یا «هنر اجتماعی» قرار گرفته بود. این نقد در روسیه آنچنان جا افتاد و تثبیت شد که بعد از انقلاب اکتبر، گرایش «هنر برای هنر» نمی‌توانست به شکل علنی ابراز شود. پیروان این گرایش،

بیشتر در سنگر «فرم گرایی» جایی برای خود جست و جو می‌کردند.

واقعیت اینست که حزب بلشویک نظر و گرایش و رفتار واحدی در مورد هنر و ادبیات نداشت. هر چند، جهت‌گیری عمده در بین رهبران و سیاست گذاران بلشویک اینگونه بود که هنر باید متعهد باشد؛ گفتمان «هنر برای هنر» بورژوایی و عوامفریبانه است؛ آثار هنری باید از نظر اجتماعی فایده‌رسان باشند.

در شرایط انقلابی و وجود تضادها و موانع ریز و درشتی که دولت نوبنیاد سوسیالیستی با آن‌ها روبرو بود، رهبران حزب مایل بودند آثاری تولید شود که مستقیما به حل معضلات مشخص پیشاروی جامعه خدمت کند. به علاوه صاحب‌نظران حزب بلشویک بر «ارزش‌های ماندگار» نهفته در آثار کلاسیک روسیه و سایر ملل اروپا تاکید داشتند و آن‌ها را «بخشی از گنجینه جامعه بشری» می‌دانستند که هم می‌توان کماکان «از آن‌ها لذت برد» و هم به شکل الگو «برای آموزش فرهنگی/ ادبی/ هنری عموم» از آن‌ها استفاده کرد.[۱۱] اغلب فرهیختگان سیاسی برای ادبیات داستانی (با توجه به وزن سنگین آن در فرهنگ روسیه) جایگاه و اهمیت درجه اول قائل بودند. آنان خود عمدتا از تولستوی و چرنیشفسکی و شکسپیر و بالزاک و... لذت می‌بردند و به قواعد و مختصات زیبایی شناسانه و قالب رئالیستی مشترک آن آثار «عادت» داشتند. سلیقه موسیقیایی‌شان را آثار سنفونیک ارضاء می‌کرد. سرودهای انقلابی نو و کهنهٔ مورد علاقه‌شان نیز در همین مایه بود.

بستر عقب نشینی و زمینه‌های پیشروی

حدودا از سال ۱۹۲۲ که جامعه شوروی با پشت سر گذاشتن جنگ داخلی و دوره‌ای که سنگ روی سنگ بند نبود، به دوره ثبات نسبی پا گذاشت فرصت بیشتری برای اجرای تحولات فرهنگی ایجاد شد. این هم زمان بود با اجرای سیاست نپ که عقب‌نشینی برنامه ریزی شده دولت سوسیالیستی در برابر قشرهای بورژوایی در شهر و روستا را معنا می‌داد. هر چند نپ مخفف عبارت «سیاست اقتصادی نوین» بود اما عقب‌نشینی به عرصه اقتصاد محدود نشد. برای مثال، در مسیر اجرای نپ برخورد نقادانه و تهاجمی اولیه علیه دین و خرافات مذهبی و مقامات مذهبی محلی تعدیل شد. بحثی تحت عنوان «دین توده‌ها» یا «دین دهقانان» فرموله شد که گویی بخشی از هویت مردم است.

ترویج و تبلیغ «دین افیون توده‌هاست» در برنامه‌های فرهنگی آموزشی دولت شوراها کمرنگ شد.* در مقابل، حزب کمونیست از «جنبش رفرم کلیسای زنده» در دستگاه روحانیت ارتدکس روسیه حمایت کرد به این امید که به تدریج ایمان مذهبی و خرافی تضعیف شود.[۱۲]

در عین حال، در مناطق ملی مسلمان نشین (قفقاز و آسیای میانه) حزب پیگیرانه علیه خرافه و تعصب مذهبی و جهل مبارزه می‌کرد. آیین‌های صوفی گری در آذربایجان و ازبکستان ممنوع اعلام شده بود. مساجد سوت و کور بود. در سال ۱۹۲۶ یک مسجد بزرگ در ازبکستان را به استودیوی سینما تبدیل کردند. آموزش زنان این مناطق لازمهٔ بهروزی جامعه و رسیدن به تمدن به حساب آمد. حجاب اسلامی به عنوان بارزترین شاخص وابستگی به روابط کهنه آماج قرار گرفت. این سیاست‌ها و تاثیراتش را بعدا ژیگا ورتوف در فیلم صامت «سه ترانه برای لنین» (۱۹۳۴) با بیانی قدرتمند و شاعرانه (به کمک نوشته) به تصویر کشید، با این شروع: «ترانه‌های زنی که حجابش را دور می‌اندازد/ و نیروی برق که به روستا نور می‌تاباند/ و آب که بیابان را فرو می‌خورد/ و بیسوادی که باسواد می‌شود/ و از همه این‌ها/ و از لنین که یگانه بود.» اپیزود اول/ زن مسلمان: ترانه اول: «چهره من در زندانی تاریک بود.» زنی در حجاب از سر تا پا: « زندگی ام کورکورانه بود». تصویر زنی پابرهنه و بیمار که لرزان گام بر می‌دارد... صدای اذان بر زمینه تصویر... گروه مردان عمامه به سر در حال رکوع و سجده. «در جهل و تاریکی، من برده‌ای بودم بی زنجیر». زنی با بار سنگین بر سر... نمادهای مذهبی/ نماز/ زنان در حجاب... درویشی کور با سگش. صدای ترومپ خبر از ورود دنیای نو می‌دهد؛ تکان دهنده و پیروزمند... شعاعی از حقیقت می‌تابد. پگاه حقیقت لنین. تصاویر زن نوین شوروی؛ زنی جوان با شال در کنار پنجره مطالعه می‌کند. و گروهی بزرگ از اعضای سازمان جوانان حزب که در ساحل رودخانه پیش می‌روند... اونیفرم‌ها جای لباس‌های ژنده شرقی را می‌گیرد... مارشِ پشت پرچم جایگزین سجده می‌شود. حرکت افقی دوربین همگام با صف جوانان حس آزادی

---

*البته در شماری از آثار ادبی و هنری که در نیمه دوم دهه ۱۹۲۰ تولید شد کماکان تیپ منفی کشیش ارتدکس فریبکار و منفعت طلب حضور داشت؛ همان تیپی که در فیلم «رزمناو پوتمکین» می‌بینیم. و یا شخصیت فیودور کشیش در رمان طنز «دوازده صندلی» (اثر مشترک ایلیف و پتروف، ۱۹۲۸) که تا به حال دو فیلم بر اساس آن در آلمان و آمریکا تولید شده است.

«رفقا مواظب باشید گیر این دندان‌ها نیفتید...
حکومت شوروی را تقویت کنید!»
ــ بخشی از پوستر، مایاکوفسکی ۱۹۲۱

و قدرت را القا می‌کند. دختر جوان در پاسخ به حرکت جوانان خانه را ترک می‌کند و از میان کوچه‌ها و خیابان‌هایی که دارند بیدار می‌شوند به پیش می‌رود. نوای سازهای ضربی و فلوت قطع نمی‌شود. زنان محجبه‌ای را می‌بینیم که حجاب از سر بر می‌گیرند. زن قدم به ساختمان باشگاه زنان تُرک می‌گذارد. سالن مطالعه/ عکس‌های لنین/ کلاس‌های سوادآموزی/ درس موسیقی/ خدمات درمانی/ و دختر کوچکی که نیمه برهنه ایستاده و یکی از پرستاران دارد قدش را اندازه می‌گیرد.

تحلیل بلشویک‌ها به درستی این بود که زنان مسلمان سرکوب شده ترین عنصر اجتماعی در مناطق ملی شرق کشورند و بنابراین بیشترین ظرفیت برای تبدیل شدن به متحد نظام نوین را باید در این نیرو جست. به واقع پایه و نقطه شروعی برای انجام تحول فرهنگی در مناطق عقب‌افتاده‌تر بر متن تحول روابط تولیدی وجود داشت. نیروی جوانی که در این مناطق پا به صحنه گذاشته بود ایده‌های نو را مشتاقانه پذیرا بود. برای نمونه، در سال ۱۹۲۵ جوانان روستایی به تشویق نیروهای کمونیست برای برچیدن مظاهر ارتجاع و اسارت به میدان آمدند. دختران و زنان جوان حجاب از سر برداشتند و جشن گرفتند. روزی که جرقه این کار زده شد در تقویم به عنوان جشن ملی ثبت شد که شکل تحریف شده‌ای از آن حتی تا به امروز در جمهوری ازبکستان تحت نام «جشن همسر گزینی» حفظ شده است.

اواسط دهه ۱۹۲۰ بود که ژوزف استالین برای مقابله با «عوارض جانبی» اجرای نپ، یعنی بسط روحیات کاسبکارانه، گرایش به فساد و تحکیم موقعیت و امتیازات فردی، و تقویت ایده‌های خرافی و مذهبی، ضرورت دامن زدن به «انقلاب فرهنگی» را پیش کشید. در نتیجه، کارزاری برای بسط ایده‌ها و روابط اجتماعی نو، و آموزش نگرش ماتریالیستی در نقاط مختلف به ویژه در روستاها به راه افتاد.

اتفاقی نبود که در گذر از دهه ۱۹۲۰ به ۱۹۳۰ تغییری آشکارا مثبت در آثار هنری تجسمی پدید آمد. فرم و شخصیت زنان در این آثار عوض شد. در پوسترهای بعد از انقلاب اکتبر تا سال‌های پایانی دهه ۱۹۲۰ زنان عمدتا چهره و پوششی روستایی داشتند، با روسری و گالش. در معدود مناسبت‌ها (مشخصا هشتم مارس روز جهانی زن) بود که نقش محوری پوسترها به زنان اختصاص می‌یافت. اما با شروع دهه ۱۹۳۰ زنان در پوسترها و نقاشی‌های شوروی عمدتا بدون روسری، با موی نسبتا کوتاه و دستمال گردن سرخ، و در بسیاری موارد به عنوان شخصیت مرکزی ظاهر شدند. کم نبودند پوسترهایی که شخصیت‌هایش را منحصرا زنان کارگر صنعتی یا کشاورزی تشکیل می‌دادند. در ادامه نیز «دختری مصمم همراه تراکتور و بر زمینه مزرعه اشتراکی» به شخصیت مرکزی بسیاری از پوسترهای دهه ۱۹۳۰ تبدیل شد. در واقع تیپی از زن جوان به نمایش در آمد که چهره معمول دختران کُمسومول (عضو سازمان جوانان حزب) را به ذهن می‌آورد.

پشتوانه این گونه تغییرات در آثار فرهنگی، اتخاذ سیاست کلکتیویزه کردن کشاورزی و ایجاد مزارع اشتراکی و تعاونی بود که با اتکاء به نیروی کارگران و دهقانان فقیر و نسل جوان روستا به اجراء درآمد. نسلی که سریعا به کارگران کشاورزی تبدیل می‌شد و در این مسیر از حصار سنت‌ها و شکل و شمایل قدیمی عبور می‌کرد. تغییر در پوسترها، حضور آزادانه شمار گسترده‌ای از زنان را در عرصه کار و زندگی خارج از چارچوب تنگ خانوادهٔ سنتی در آستانه دههٔ ۱۹۳۰ بازتاب می‌داد.

بلشویک ــ کوستدیف ۱۹۱۸

ایدئولوژی رسمی

هنر و ادبیات در شوروی از همان آغاز دهه ۱۹۲۰ به تدریج تحت تاثیر نگرشی قرار گرفت که به دنبال رسمیت بخشیدن و جنبه قانونی دادن به سلطه یک ایدئولوژی بر کل جامعه بود. در آن دوران، جنبش بین المللی کمونیستی و رهبرانش از جمله لنین چنین نگاهی به ایدئولوژی داشتند. می‌دانستند که جدال ایدئولوژیک با طبقات کهنه و سرنگون شده (یا به طور کلی طبقات غیر پرولتری) بخشی از مبارزه طبقاتی است. پس تلاش می‌کردند فضای ایدئولوژیک جامعه را با تصویری که خود از جهان و هدف نهایی داشتند پر کنند. اما چگونه؟ و اصولا چه تعریفی از ایدئولوژی طبقه کارگر داشتند و تفاوت اش را با ایدئولوژی‌های غیر پرولتری در چه می‌دیدند؟

مارکس و انگلس در کتاب «ایدئولوژی آلمانی» (نوشته شده در سال ۱۸۴۶ که برای نخستین بار در سال ۱۹۳۲ در شوروی انتشار خارجی یافت) از ایدئولوژی تحت عنوان «آگاهی کاذب» یاد کرده بودند. بعدها انگلس در نامه‌ای به فرانتس مرینگ (۱۸۹۳) این نکته را چنین توضیح داد که *ایدئولوژی محصول تفکر آگاهانهٔ فرد متفکر است اما کماکان آگاهی کاذب است؛ زیرا که چه در مضمون و چه در فرم ناشی از اندیشهٔ خلّص است. یعنی فرد متفکر در اندیشهٔ خود کماکان به نیروهای محرکه‌ای که او را به پیش می‌راند آگاهی ندارد.* کمونیست‌هایی که بعد از مارکس و انگلس آمدند اما به مقوله ایدئولوژی نگاه دیگری پیدا کردند و آن را «کاربردی»تر، مشخص‌تر و فراگیرتر دیدند. آنان ایدئولوژی را

شکلی از آگاهی (روش و رویکرد معین در مواجهه با جهان پیرامون) تعریف کردند که بر مبنای جایگاه طبقاتی/ اجتماعی افراد به طور خود به خودی تولید و بازتولید می‌شود. این را هم می‌دانستند که ایدئولوژی طبقات حاکمه معمولا بر جامعه مسلط است و بر ذهن و عمل افراد از هر قشر و طبقه تاثیر می‌گذارد. از تجربه قرن‌ها مبارزه طبقاتی آموخته بودند که جدال میان ایدئولوژی‌های متضاد تحت تاثیر عوامل گوناگون از جمله افت و خیزها و تلاطم‌های سیاسی به تقویت یکی و تضعیف دیگری می‌انجامد. کمونیست‌های انقلابی بر آن بودند که در این میان، ایدئولوژی طبقه کارگر یک صفت متمایز دارد و آن آگاهانه بودن و علمی بودنش است. بنابراین نه فقط روش و رویکردی عادلانه است بلکه از قدرت علمی بهره‌مند است و در صورتی که طبقه کارگر قدرت سیاسی را کسب کند و امکان تبلیغ و ترویج گسترده و آزادانه ایدئولوژی خود را به دست بیاورد می‌تواند بقیه ایدئولوژی‌ها را به راحتی در هم بکوبد و از میدان به در کند.[۱۳]

پله ها ــ رودچنکو

در اینکه ایدئولوژی‌ها می‌توانند بیان آگاهانه به خود بگیرند و مدون شوند شکی نیست. جانبداری از ستمدیدگان و استثمار شدگان در یک طرف و سمت ستمگران و استثمارگران را گرفتن در طرف دیگر، دو ایدئولوژی متضاد عصر ما است. هر یک از این ایدئولوژی‌ها احساسات، ارزش‌ها و اخلاقیات مختص به خود را می‌پروراند. ولی ما با ایدئولوژی و مواضع ایدئولوژیک به صورت یک طیف سر و کار داریم و در سطح جامعه دائما تداخل مواضع و جهت گیری‌های ایدئولوژیک انجام می‌گیرد. ایدئولوژی‌های متضاد دائما در بین آحاد جامعه و در ذهن تک تک افراد بازتاب می‌یابند و عمل می‌کنند.

اگر دولتی دارای ایدئولوژی رسمی باشد به معنای اینست که افراد باید نخست به

ایدئولوژی رسمی ابراز حمایت یا وفاداری کنند تا بعدا امکان ورود به حیات سیاسی جامعه و سطوح مختلف نهادهای قدرت را داشته باشند.

می‌توان گفت که این نگرش مشترک کمونیست‌های انقلابی از جمله لنین بود و بازتاب شناخت و درکی که جنبش بین‌المللی کمونیستی در آن دوران از مقوله آگاهی طبقاتی، مفهوم دیکتاتوری پرولتاریا و چگونگی گذار از جامعه سوسیالیستی به کمونیسم داشت. بر مبنای چنین نگرشی، با ابزار قانون می‌شد یک چارچوب عقیدتی را به فرایندهای پویای قلمرو هنر و ادبیات و بر طیف نامتجانس دست‌اندرکارانش هم تحمیل کرد.

تلاش برای اِعمال «ایدئولوژی رسمی» بر قانونمندی‌های جامعه‌ای که با حضور و تقابل و تداخل دیدگاه‌ها و ایدئولوژی‌های متضاد طبقاتی مشخص می‌شد نشان از ساده‌گیری حقایق ستبر، و کوتاه‌مدت دیدن امر تحول مادی و ذهنی جامعه داشت. این نگرش آمرانه از آنجا که مساله «زیربنا» را با تحول در نظام مالکیت «حل شده» می‌دید، نمی‌توانست اهمیت مبارزه در عرصه روبنا و بحث و جدل‌های مداوم ایدئولوژیک برای ایستادگی بر جاده سوسیالیسم و انجام پیشروی و جهش در این مسیر را درک کند.

این نگرش در نوع رفتار با پدیده‌های پیچیده و رنگارنگ اجتماعی (از طبقه گرفته تا گروهبندی‌های جنسیتی و ملی و نسلی) نیز منعکس می‌شد. این واقعیت درست فهمیده نمی‌شد که پدیده‌هایی با مضمون واحد طبقاتی/ اجتماعی دقیقا به علت اینکه وحدت اضدادند، در حال تغییر و تکامل‌اند، شرایط زیست شان نسبت به هم خاص است و سابقه تکاملی متفاوتی دارند، به شکل‌ها و در قالب‌های متنوع بروز می‌کنند. و این در مورد پدیده‌های فرهنگی و آثار هنری نیز صدق می‌کند. عرصه هنر و ادبیات از آثاری تشکیل می‌شود که پیش از هر چیز شکل‌های ایدئولوژیک هستند. عملکرد هر اثر هنری و ادبی، چه در قالب انتزاعی عرضه شود چه در شکل و شمایلی آشکارا سیاسی، اساسا تاثیری ایدئولوژیک/ روحی است که بر مخاطب (افکار عمومی) بر جای می‌گذارد. یکی از ویژگی‌های قلمرو ادبیات و هنر اینست که در آن خبری از «فرمول‌ها» و «احکام» روشن و بارها آزمایش شدهٔ علمی نیست. همین موضوع مساله کشف حقایق ناشناخته در دل آثار و سبک‌ها و فرم‌های نوین را دشوارتر از آزمون‌های علمی می‌کند. مضامین رازگونه و رمزآلود آثار هنری را به ویژه آنجا که فرم انتزاعی‌تر و زبان پیچیده‌تر است به راحتی نمی‌توان کشف کرد. تشبیه‌ها و استعاره‌های چند لایه و متناقض را به آسانی نمی‌توان

دسته‌بندی کرد و بر هر یک انگ موافق یا مخالف «ایدئولوژی رسمی» زد. *

فیلم اعتصاب ــ آیزنشتاین ۱۹۲۴

بدون شک دور شدن از نگرش دیالکتیکی و در عوض، رو کردن به شیوه‌های مکانیکی، کمونیست‌های انقلابی را در حل تضادهای پیچیده با مشکل روبرو می‌کرد؛ آنان را از تشخیص و تمیز دادن تضادهای خصمانه و غیر خصمانه (درون مردم، و میان مردم با دشمنان مردم) ناتوان می‌ساخت؛ اجازه نمی‌داد حقایق ناشناخته و نوظهور در قالب‌ها و شکل‌های جدید را به روشنی ببینند و به موقع کشف کنند.

این هم واقعیتی است که در آن دوران کمونیست‌ها حقیقت را یکسره در انحصار خود می‌دیدند. میان شناخت علمی با موضع ایدئولوژیک تفاوتی قائل نبودند که هیچ، مرز بین این دو را مخدوش می‌کردند و ایدئولوژی خود را «علمی» می‌نامیدند. بدون شک پیروزی انقلاب سوسیالیستی به مثابه یک دلیل غیر قابل انکار پیروزمند به تثبیت این نگرش کمک کرد. به علاوه، کمونیست‌ها برای طبقه کارگر یک جایگاه «مقدس» قائل بودند. این نگاه باعث می‌شد که «ایدئولوژی علمی» طبقه را نیز به شیوه‌ای غیردیالکتیکی، یک پدیده فاقد تضاد و یک چارچوب بی‌خدشه و همیشه صحیح معرفی کنند. زنجیرهٔ این

---

* هنر، علم نیست که حقایق را در فرایند به پراتیک گذاشتن و محک زدن و تکامل تئوری‌ها مرتبا کشف کند. کار هنر صرفا تبلیغ «حقیقت» (که اغلب اوقات از آن تصویری مطلق ارائه می‌شود) هم نیست. هنر به کشف حقایق کمک می‌کند. چگونه؟ هنرمند پیشرو خلاقیت خود را برای سواری گرفتن از امواجِ مضمون و فرم به کار می‌گیرد. نه فقط مضمون اثر، که در پیوند ناگسستنی با آن، فرم هنری جرات مورد سوال قرار دادن و شک و نقد کردن، جرات دل بستن به نطفه‌ها و جوانه‌های کوچک نو در دل کهنه، جرات کشف حقیقت را بر می‌انگیزد (یا باید برانگیزد). جرات به شناخت و سنتز است که جرات به دگرگونی در همه عرصه‌های جامعه بشری را دامن می‌زند.

نگرش به ناگزیر با حلقه‌های نادرست بعدی کامل می‌شد: هرگونه مخالفت و دگراندیشی نسبت به سیاست و دیدگاه هدایت‌کننده جامعه سوسیالیستی، انکار حقیقت و منافع طبقه کارگر تلقی می‌شد و بنابراین زیان‌بار و مخرب به حساب می‌آمد. این طرز تلقی به نفی و سرکوب ایده‌ها و اندیشه‌های متفاوت منجر شد و آنجا که پای هنر و ادبیات در میان بود نفی و سرکوب نوآوری‌ها و ابتکارها را در پی داشت.

تقریبا یک دهه بعد از انقلاب اکتبر، دولت سوسیالیستی به این چارچوب ایدئولوژیک واحد رسمیت و قانونیت بخشید. ایدئولوژی رسمی مورد قبول حزب به هر گوشه و روزن زندگی سیاسی و اجتماعی و فرهنگی و اقتصادی (و گاه فردی) بسط و تعمیم یافت. هرکس می‌خواست در هر عرصه‌ای از زندگی اجتماعی عرض اندام کند نخست باید وفاداری خود به ایدئولوژی رسمی را اثبات (یا اعلام) می‌کرد. مشکل این بود که مرز بین نگرش‌های ایدئولوژیک متفاوت و گاه متخاصم زیر این چتر واحد رسمی مخدوش می‌شد. در این میان چیزی که نهایتا پنهان می‌ماند تعارض روحیات و انگیزه‌های افراد و گروهبندی‌های مختلف بود. زیان‌بارتر اینکه، ایدئولوژی تبعیت و تسلیم در اذهان جا باز می‌کرد و روحیه همسازی و دورویی رواج می‌یافت. در چنان فضایی، ایده‌ها و عناصر پیشرو در موضع ضعف و انفراد قرار می‌گرفتند. چالش‌گری کمونیستی، که بدون آن نمی‌توان انتظار دفاع از جوانه‌های نو و گسست از کهنه‌ها را داشت، تضعیف می‌شد.

۲۸

سانسور

در جامعه فرهنگی مسلما گروهی مخالف بلشویک‌ها و متحدانشان بودند. این افراد اکثرا از لحاظ سیاسی به بورژوازی لیبرال روسیه و دولت سرنگون شده کرنسکی تمایل داشتند و تعدادی‌شان نیز با نوستالژی امپراتوری روسیه بزرگ روزگار می‌گذراندند. تبعید خود خواسته شمار قابل توجهی از اینان به اروپای غربی که از همان روزهای بعد از اکتبر ۱۹۱۷ آغاز شد و تا میانه دهه ۱۹۲۰ هم ادامه داشت را می‌توان تاثیر جانبی برقراری دیکتاتوری انقلابی دانست. به این نکته هم باید اشاره کرد که بعد از گذشت فقط چند سال، بخشی از این نیروی فرهنگی تبعیدی با مشاهده پایداری نظام نوبنیاد سوسیالیستی و مقایسه روابط و ارزش‌ها و دستاوردهایش با آنچه بر غرب سرمایه‌داری حاکم بود، به شوروی بازگشتند و فعالیت ادبی/ هنری خود را در آنجا از سر گرفتند.[۱۴]

در روزهای بعد از پیروزی اکتبر و شروع جنگ داخلی، دغدغه دولت انقلابی این بود که مبادا آثار هنری به ابزار تبلیغ سیاسی ضدانقلابی تبدیل شود، مبادا نقشه‌های سیاسی و اقتصادی و فرهنگی پیش پای دولت نوین آماج حمله کینه‌توزانه و مغرضانه نویسندگان و هنرمندان ضدکمونیست قرار گیرد یا با حربه هنر به هجو کشیده شود و اعتبارش زیر سوال برود. در حیطه ایدئولوژیک نیز دولت سوسیالیستی نگران این بود که مبادا افکار کهنه خرافی و دینی و آراء ضد علمی از مجرای آثار ادبی و هنری به تخدیر افکار ادامه بدهد. برای جلوگیری از این تهدیدهای احتمالی بود که مسئولیت نظارت و سانسور

به لوناچارسکی و کمیساریای تحت هدایتش سپرده شد. نهادی به نام اداره مرکزی امور ادبیات و نشر (گلاولیت **Glavlit**) ایجاد شد که وظیفه بررسی و ممیزی و تهیه گزارش در مورد انتشارات گوناگون را به عهده داشت. از آنجا که طی دهه ۱۹۲۰ ضدیت سیاسی با انقلاب و سوسیالیسم (حداقل به شکل صریح‌اش) در صحنه ادبی/ هنری داخل کشور محدود بود، موارد سانسور عمدتا به آثار مخالفان تبعیدی دولت شوراها مربوط می‌شد. در داخل شوروی اما، سانسور در مورد افشای اسرار و برخی آمارهای محرمانه، و شایعات و اطلاعاتی که می‌توانست «تشویش افکار عمومی» را به ویژه در دوران جنگ داخلی در پی داشته باشد اعمال می‌شد. «له به دف» و «پولیانسکی» به عنوان مسئولان اداره «گلاولیت» وضع نشر و ممیزی را از طریق بولتن درونی به اطلاع لوناچارسکی، لنین، ترتسکی، استالین، کامنف و بوبنوف که مسئول ارشد تبلیغ و ترویج حزب بود می‌رساندند.[۱۵]

به طور کلی نظارت بر فضای فرهنگی امری ناگزیر بود. عدم نظارت بر آثار ادبی و هنری می‌توانست راه را بر تبلیغ افکار نژادپرستانه (که آن روزها مشخصا جنبه یهود ستیزانه داشت)، برتری طلبی ارتجاعی ملت روس، خرابکاری و اقدامات قهرآمیز علیه سوسیالیسم باز کند. یا تحقیر و خشونت و ستم بر زنان را از جمله در قالب پورنوگرافی (هرزه‌نگاری) در جامعه اشاعه دهد.

در عین حال، یک نوع خلوص گرایی اخلاقی در بین سیاست گذاران فرهنگی شوروی نفوذ داشت که بیان و نمایش سکس در ادبیات را هنر را نیز مشمول سانسور می‌کرد و سکس‌زدایی از آثار هنری و ادبی رواج داشت. شاید به این علت که امور جنسی را مانعی در برابر قدرت تولیدی افراد جامعه می‌دیدند و روابط عاشقانه را در تعارض با نیاز انقلاب به اقدام مشترک. شاید فکر می‌کردند که این موضوع در تبعیت ضروری فرد از مصالح اجتماعی اخلال ایجاد می‌کند. شاید هم محتوای ایدئولوژیکی که در بطن آثار هنری نهفته بود را نمی‌شد به آسانی شناسایی و حذف کرد اما پیرایه‌های سکس علنی بود و به راحتی می‌شد آن را قیچی کرد و دور ریخت. به طور کلی رئالیسم سوسیالیستی با سکس و هر چیز «غیر منطقی» دیگر مرزبندی می‌کرد. آثار مدرنیستی اروپایی در صورتی که روابط جنسی در آن‌ها پر رنگ یود در شوروی انتشار نمی‌یافت. از همان دهه ۱۹۲۰ زندگی جنسی شخصیت‌های بلشویک از برخی آثار ادبی شوروی حذف شد. و تقریبا همه

این موارد به گفته‌ها و رفتار شخصیت‌های زن داستان‌ها مربوط می‌شد[۱۶]

اما ضربهٔ مهم به عرصهٔ ادبی و هنری آنجا وارد شد که سانسور در شوروی دامن ابراز مخالفت‌ها با سیاست‌های رسمی روز را هم گرفت و به ویژه در دهه ۱۹۳۰ به حذف آنچه با سلیقه سیاست‌گذاران ادبی/ هنری سازگار نبود انجامید. این مساله، غلبه طرز تفکری نادرست از رابطه دولت با اهالی و مکانیسم‌های حفظ قدرت سیاسی را بازنمایی می‌کرد. بازتاب طرز فکری بود که گذار سوسیالیستی را فرایندی هماهنگ و همگون می‌انگاشت. درک نمی‌کرد که «حقیقت در ابتدا نزد اقلیت است». به این معنی که حقایق، نسبی هستند و ظهور دائمی پدیده‌های جدید نیاز به نو کردن دائمی شناخت و تلاش برای دستیابی به حقایق نو را مطرح می‌کند. اگر پدیده‌های مادی را دائما در حال تغییر و تکامل نبینیم، یا اگر در این مورد برای بعضی از پدیده‌ها مثلا حزب کمونیست و دولت سوسیالیستی استثناء قائل شویم، طبیعتا نمی‌توانیم ضرورت طرح ایده‌های نو و اهمیت مبارزه دائمی برای شناخت و تغییر پدیده‌ها و به راه افتادن فرایندهای جدید را بفهمیم. نظرهای جا افتاده‌ای که بر سطح تاکنونی شناخت متکی هستند ذهن اکثریت جامعه (یا اکثر دست اندر کاران یک رشته علمی یا هنری و..) را تحت تسلط دارند. بنابراین، تلاش برای تکامل سطح شناخت و دستیابی به حقایق جدید در سیاست، فلسفه، علم یا هنر یک حرکت خلاف جریان است که از جانب دیدگاه‌های پیشرو و راهگشایی که در اقلیت قرار دارند آغاز می‌شود اما ظرفیت این را دارد که در نتیجه مبارزه‌ای پیگیرانه پایه بگیرد و تثبیت شود.

وقتی که فضای جامعه مدنی (که به دنبال انقلاب اکتبر در قالب نهادهای متعدد و متفاوت ادبی/ هنری با استقلال نسبی از دستگاه دولت و نهاد حزب شکل گرفته بود) محدود شد، امکان مقابله با تعدی دستگاه نظارت و سانسور به مرزهای شورش‌گری و خلاقیت و نواندیشی و ابراز مخالفت کاهش یافت. در نتیجه فضای لازم برای پویایی و پر و بال گرفتن ادبیات و هنر، فضای چالش و نقد و جوشش فکری آسیب دید. نه فقط ادبیات و هنر، بلکه ساختن جامعه و روابط نو در همه ابعادش نیازمند بروز و تقابل و برخورد افکار بود. این درک وجود نداشت (یا ضعیف بود) که جوشش فکری بخشی ضروری از فرایند پیشروی به سوی کمونیسم است و با محافظه کاری و هراس از «دگراندیشی» نمی‌توان این راه را هموار کرد. محدود کردن میدان جولان فکری

روشنفکران، فقط «یک قشر خرده بورژوا» را محدود نمی‌کرد بلکه توان فکر کردن و تعمق کل جامعه را تحلیل می‌برد.[۱۷]

در نتیجه، جامعه فرهنگی شوروی رفته رفته گرفتار همسازی و همگونی تحمیلی شد. مرز میان «ابراز مخالفت و چالش و دگراندیشی» با «ضدیت فعال به قصد سرنگونی دولت انقلابی و نظام سوسیالیستی» نیز هر چه نامشخص‌تر شد. فرصت‌طلبانِ عرصه ادبیات و هنر اما برای دور زدن و خنثی کردن سانسور راه و روش خود را داشتند. آثار خود را بازنویسی می‌کردند؛ با انتقادها ظاهرا همراهی نشان می‌دادند و جملات و فرمولبندی‌هایی را در تایید سیاست‌های رسمی و ستایش از حزب و دولت انقلابی و رهبرانش یا احیانا مواضعی را علیه گرایش‌های مغضوب حزبی در آثارشان می‌گنجانند، بی آن که محتوای ایدئولوژیک اثر و لایه‌های پنهانش را تغییر داده باشند.

تعیین «سلیقه عمومی»

اواخر دهه ۱۹۲۰ اتکای نظام سوسیالیستی به فعالیت آگاهانه رهبران، کادرها، بدنهٔ حزب و اراده و عمل چند ده هزار کارگر نمونه بود که بازوی اجرایی حزب در نهادها و رسته‌های مختلف کشور به حساب می‌آمدند. این کارگران نماد قبول هرگونه مسئولیت و انجام هرگونه فداکاری در راه آرمان سوسیالیسم و سیاست‌های دولت شوروی بودند.

این نیروی اجتماعی نقش مهمی در خنثی کردن فشارهای ایدئولوژیک و سیاسی بورژوایی که از بیرون و درون بر نظام سوسیالیستی وارد می‌آمد و در تبلیغ و ترویج سیاست‌های روز در میان بخش‌های مختلف جامعه بازی می‌کرد. شکل آرمانی شده و شُسته رُفته همین کارگران به صورت قهرمانان تیپیک به ادبیات و هنر شوروی راه یافت.* در پایان دهه ۱۹۲۰ سیاست‌گذاران فرهنگی شوروی که اساسا روحیه هنری

* نمونه اش را در سکانس پایانی فیلم «نمک برای اسوانتیا» ساخته میخائیل کالاتوزوف (۱۹۲۹) می‌بینیم: تصویر فوق بشری «کارگران ضربتی» که با نیرویی عظیم و شکست ناپذیر در حال تخت کردن کوه‌ها و احداث جاده و نوسازی مناطق عقب مانده آسیای میانه‌اند. کاملا متفاوت از تصویری غیربشری که آثار سینمایی غرب از توده کارگران در «نظام‌های توتالیتر» ارائه می‌کنند و آنان را تا حد پیچ و مهره‌ای از ماشین بزرگ سیستم تیلوری پایین می‌آورند. این تصویر از کارگران نمونه با توده انقلابی بی شکلی که صحنه‌های فیلم «اکتبر» ساخته آیزنشتاین (۱۹۲۷) را پر می‌کرد هم تفاوت داشت.

محافظه‌کار و سلیقه سنت‌گرا داشتند برای پیشبرد نظرات خود در میان هنرمندان و نویسندگان به مقوله «سلیقه عمومی» چنگ انداختند و معیارهای زیبایی‌شناسانه، سبک مورد علاقه و البته مضامین و موضوعات مورد نظر خود را به مثابه سلیقه مشترک همین کارگران نمونه مطرح کردند. نظرسنجی‌ها و مصاحبه‌هایی در مطبوعات شوروی با هدف تایید همین سلیقه واحد انجام گرفت.

حالا کارگران نمونه زمینی و قهرمانان تیپیک داستانی به صورت یک مجموعه واحد در کنترل اجتماعی نقش بازی می‌کردند. یکسانی ظاهری الگوها یک اهرم ضروریِ کنترل و برقراری انضباط اجتماعی به حساب می‌آمد؛ درست مثل نقشی که اونیفرم نظامی برای یک ارتش بازی می‌کند. یکسان‌سازی فرم و سبک در آثار ادبی و هنری با این دید انجام می‌شد که دولت سوسیالیستی از این راه می‌تواند افکار و رفتار ایدئولوژیک و سیاسی شهروندان شوروی را به خط و یک سویه کند.

نه به استثمار سرمایه داری!

استفاده از شعارهای واحد و فرمول‌های کلیشه‌ای در ادبیات می‌توانست ناشی از نیات حسنه کمونیست‌های انقلابی برای آگاه‌گری و نزدیک‌تر کردن پیشاهنگ انقلابی به توده‌ها باشد، اما عملا ماشین کنترل را روغن‌کاری می‌کرد. در چنان فضایی، استفاده از استعاره و زبان رمزآمیز در ادبیات و هنر مشکوک جلوه می‌کرد. کمتر هنرمندی پیدا می‌شد که جرات کند و الگوهای جامعه نوین را از پشت یک فیلتر موج‌دار، یا در هوایی مه‌آلود، به تصویر بکشد. هنرمندان معمولا به دنبال این نبودند که با نیشتر هنر به واکاوی ذهنیت «فردی» و تشریح افکار متناقض و جدال طبقاتی (یا جدال میان کهنه و نو) که احتمالا در مغز قهرمانان قصه جریان داشت بپردازند. چرا که این کارها ممکن بود یکپارچگی و یکسانی و «شفافیت» الگوها را به هم بزند.

دهه ۱۹۳۰ و چرخش
در سیاست فرهنگی/ ادبی/ هنری شوروی

اواخر دهه ۱۹۲۰ چند تحول مهم در درون حزب کمونیست و نیز در سیاست‌های عمومی دولت شوروی به وقوع پیوست و به هم گره خورد. اختلافاتی که بین جناح‌های مختلف حزب از آخرین روزهای عمر لنین آشکار شده بود اوج گرفت. این اختلافات عمدتا بین جناحی که استالین در رهبریش قرار داشت و گروهبندی‌های دیگری بروز کرد که تحت رهبری ترتسکی از یک سو و کامنف و زینویف از سوی دیگر قرار داشتند و «اپوزیسیون چپ» نام گرفتند.

درک از خصلت سوسیالیسم و نیروهای طبقاتی دخیل در آن، چگونگی ساختمان سوسیالیسم و دورنمای بین‌المللی و ملی که مقابل اتحاد شوروی قرار داشت، موضوعات مورد جدل بودند. جدال بر سر مفهوم و نقش نپ در ساختمان سوسیالیسم و ادامه دادن یا ندادنش جریان داشت. در همین ارتباط، کلکتیویزاسیون کشاورزی (به صورت گسترش مزارع اشتراکی و تعاونی) که استالین پرچمدارش شده بود از چند جانب مورد حمله قرار گرفت. ترتسکی و همفکرانش که قبلا رهبری حزب را به خاطر کلکتیویزه نکردن کشاورزی به باد انتقاد می‌گرفتند حالا می‌گفتند این اقدام دارد به شکلی تندروانه انجام می‌گیرد و دشمنی با حزب و دولت سوسیالیستی را در مناطق روستایی بر می‌انگیزد. تناسب قوای بین جناح‌ها و نقاط قوت و ضعف هر یک در پیشبرد این مبارزه سیاسی و ایدئولوژیک به ناگزیر به حیطه تشکیلاتی هم کشیده شد. اصول حزبی و قطعنامه‌های تشکیلاتی موجود بر مبنای منافع و موقعیت هر جناح مجددا مورد تفسیر قرار گرفت و

به عنوان حربه‌ای برای غلبه بر حریف به کار گرفته شد. در این جدال، توده‌های کارگر و دهقان خطاب قرار گرفتند و هر جناح کوشید جای پای خود را در بین اهالی محکم کند. جامعه روشنفکری شوروی از جمله نویسندگان و هنرمندان نیز مخاطب این سیاست‌های متضاد بودند و باید انتخاب می‌کردند. جریان مسلط بر حزب و دولت که در سطح جامعه با عوارض و تهدیدات ناشی از تقویت نیروها و روابط بورژوایی در جریان اجرای «سیاست اقتصادی نوین» روبرو شده بود تصمیم گرفت مسیر حرکت جامعه را با تصویب قوانینی که پایان نپ را اعلام می‌داشت عوض کند و با گسترش شکل‌های مالکیت دولتی و تعاونی و مختلط به ویژه در اقتصاد کشاورزی و مناطق روستایی راه رشد سرمایه‌داری را سد کند و قشرهای فوقانی و میانی دهقانی را محدود و مهار کند. دولت انقلابی بر رشد شتابان صنعت و فن آوری، گسترش شبکه راه آهن و برق، تراکتور و ابزار تولید مکانیزه تاکید بیش از پیش می‌گذاشت.

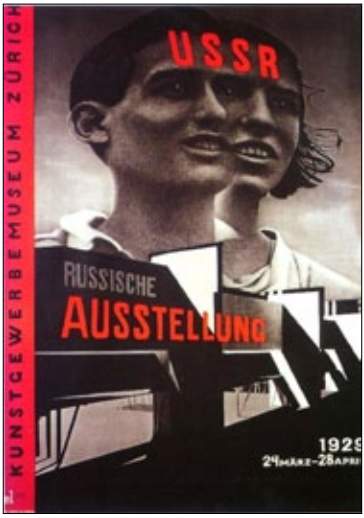
هشت مارس روز شورش زنان کارگر علیه بردگی آشپزخانه ــ ۱۹۳۲

این چرخش بزرگ مستقیما در فرهنگ و ادبیات و هنر شوروی منعکس شد. ویکتور تورین در سال ۱۹۲۹ فیلم «تورکسیب» را ساخت. تقابل نیروی نو (دولت سوسیالیستی) و جامعه کهنه (ترکستان). این فیلم که در ضرورت احداث مسیر راه آهن تورکسیب از تاشکند به سیبری ساخته شد تصویرگر خشونت خاک خشک و آب و هوای داغ ترکستان بود که در شرایطی عقب مانده و دشوار برای صنایع نساجی شوروی پنبه تولید می‌کرد. دوربین با پرش از کار طاقت فرسا زیر آفتاب به سالن کارخانجات نساجی، با نشان دادن کمبود آب و عقب ماندگی وسائط نقلیه در آسیای میانه، با تاکید بسیار بر مرگ و بیماری و رنج و خشکسالی شرق، نقش فن آوری غرب کشور را برجسته می‌کرد. فیلم حاوی تصاویر ساینس فیکشنی از «مهاجمان غریبه»ای بود که سریعا با اهالی منطقه جوش می‌خوردند. نشان می‌داد که هراس اولیه به گفت

مرگ بر امپریالیسم جهانی ــ ۱۹۲۰

و گو و خنده تبدیل می‌شود. پیام فیلم این بود که حل مسائل ترکستان به احداث راه آهن به سیبری و وارد کردن غلات وابسته است و نیز حل مساله آب؛ تا مزارع پنبه شکوفا شوند.

در دوره اجرای برنامه پنج ساله اول (۲۸ - ۱۹۲۳) دهقانان به مهم ترین مخاطب سینما تبدیل شدند و خود نیز به مهم ترین سوژه فیلم‌ها. در ادبیات نیز دهقانان و روستا مرکز توجه بودند. برجسته ترین نمونهٔ آثار ادبی آن دوره، رمان پر آوازهٔ «دن آرام» اثر میخائیل شولوخف است که جلد اول آن در سال ۱۹۲۸ منتشر شد: ماجرای زندگی روستائیان قزاق در حاشیه رودخانهٔ دن بر بستر تاریخ متحول روسیه (از ۱۹۱۲ تا ۱۹۲۲)؛ از روزهای حاکمیت تزار و مصائب جنگ جهانی اول تا دوران انقلاب اکتبر و جنگ داخلی؛ حدیث سماجت ارزش‌ها و باورها و روابط کهنه در برابر دگرگونی‌های گریز ناپذیر اقتصادی و اجتماعی؛ و چرخش‌ها و جا به جایی‌های شخصیت‌های داستان در جبهه‌های متخاصم سیاسی و نظامی. شخصیت‌های اصلی «دن آرام»، دهقانان میانه حال قزاق‌اند با همه تعصبات و پیشداوری‌ها و بدگمانی‌های ضد کمونیستی شان. برخلاف بسیاری از آثار ادبی دهه ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰، بلشویک‌ها در این قصه نقش مرکزی ندارند؛ هر چند که انقلاب سوسیالیستی بدون شک بستر اصلی آن است و سرنوشت شخصیت‌ها را بی آن که به ارادهٔ خودشان باشد رقم می‌زند. حاشیه‌ای بودن و تا حدی بی ثباتی و انعطاف ناپذیری شخصیت بلشویک، و در مقابل حس علاقه و ستایشی که کتاب نسبت به «گریگوری ملیخوف» (شخصیت اصلی داستان) در مخاطب بر می‌انگیزد موجی از انتقاد و حمله به «دن آرام» را از سوی دست اندر کاران ادبیات و هنر شوروی باعث شد. اما در سال ۱۹۲۹ استالین در عین حال که از بروز «اشتباهات فاحش در اثر رفیق شولوخف»



پوستر غرفهٔ اتحاد شوروی در نمایشگاه هنر زوریخ ــ ال. لیسیتزکی ۱۹۲۹

گفت، در برابر انتقادات ایستاد و از کتاب حمایت کرد. تا آن موقع دو جلد از «دن آرام» منتشر شده بود. موضع گیری استالین از شدت حملات کاست و زمینه را برای ادامه کار نویسنده روی جلدهای بعدی فراهم کرد. شاید استالین که در آن مقطع نخستین گام‌ها را در راه کلکتیویزه کردن اقتصاد کشاورزی و مناطق روستایی به پیش بر می‌داشت، ارزش اثری که تصویر عمیقی از روابط و تضادهای پیچیده و روحیات متناقض قشرهای دهقانی ارائه می‌کرد و نتیجتا سترگی کار تحول روستاها را به نمایش می‌گذاشت، بیش از سایرین درک می‌کرد.[۱۸]

مبارزات درونی حزب بر سیاست‌گذاری فرهنگی کشور تاثیر مستقیم گذاشت. چارچوبی رسمی برای موضوع و سبک و فرم آثار ادبی و هنری، محتوای ایدئولوژیک آثار، سازمان یابی نویسندگان و هنرمندان، نحوه تخصیص بودجه و امکانات دولتی برای تولید آثار، و دامنه سانسور آثار تعیین شد. هم‌زمان نویسندگان و هنرمندانی که نزدیک به جناح‌ها یا گرایش‌های مخالف رهبری حزب و دولت شوروی به حساب می‌آمدند با محدودیت و فشار روبرو شدند. آثارشان بایکوت شد و اجازه انتشار نیافت. انعکاس مواضع سیاسی و ایدئولوژیک علیه اپوزیسیون رهبری حزب به یک دستورالعمل اعلام نشده (و یک معیار برای مقبولیت) آثار تبدیل شد.

بر اساس قطعنامه ۲۳ آوریل ۱۹۳۲ کمیته مرکزی حزب، همه نویسندگان و دست‌اندرکاران بقیه رشته‌های هنری در یک اتحادیه واحد متحد شدند. هدف این اتحادیه حمایت از پلاتفرم حکومت شوروی و شرکت در ساختمان سوسیالیسم تعیین شد. قطعنامه کمیته مرکزی علیه «گرایش‌های غریبه متعدد در ادبیات در نخستین سال‌های نپ» موضع‌گیری کرد و خطر وجود تشکل‌های پراکنده را این دانست که می‌توانند «به ابزاری برای اشاعه گروه‌گرایی، انحراف و جدایی از گروه‌های مهم نویسندگان و هنرمندانی که به رئالیسم سوسیالیستی علاقمندند تبدیل شوند.» بدین ترتیب در تشکل‌ها و محافل ادبی/

هنری از الگوی ممنوعیت فراکسیون‌ها در حزب کمونیست پیروی شد. نکته قابل توجه دیگر در قطعنامه کمیته مرکزی اشاره به این بود که در درون اتحادیه واحد نویسندگان و هنرمندان اتحاد شوروی، کمونیست‌ها باید به عنوان یک جناح حضور داشته باشند. این در واقع سپردن یک نقش نهادینه و ممتاز به فراکسیون هم‌نظر با رهبری حزب در جمع دست‌اندرکاران ادبیات و هنر بود. این فراکسیون یگانه و رسمی می‌بایست ناهماهنگی‌ها و برخوردهای ناگزیری که میان هنرمند و دولت بروز می‌کرد را مهار کند. زمینه ساز این ناهماهنگی‌ها و برخوردها، جوهر نقادی و چالش‌گری در اندیشه و آثار هنرمندان پیشرو بود. و نیز این واقعیت که در عرصه هنر، افکار نو و متفاوت (چه در محتوا و چه در فرم) بیشتر به چشم می‌زند. در این میان از تاثیر تضادهای ریز و درشتی که بر دولت شوروی فشار می‌آورد، اتخاذ سیاست «گارد بسته» را به آن تحمیل می‌کرد و نوعی محافظه کاری را در حیطه فرهنگی دامن می‌زد هم نباید غافل شد.

اما همان گونه که تجربه نشان داد، حتی اعلام رسمی رهبری نهادینه حزب کمونیست بر دولت و جامعه سوسیالیستی به خودی خود تضمینی برای تداوم مسیر گذار انقلابی به سوی کمونیسم جهانی و حفظ ماهیت دولت دیکتاتوری پرولتاریا نیست. در ادبیات و هنر شوروی، رهبری نهادینه حزب کمونیست مکررا و دائما اعلام می‌شد اما کمونیست‌ها هنوز به این درک از مقوله حزب نرسیده بودند که خود پدیده‌ای تضادمند است و در دوران سوسیالیسم به نقطه تمرکز مبارزه طبقاتی تبدیل می‌شود. و اینکه زمینه مادی برای تغییر ماهیت حزب کمونیست به یک حزب بورژوایی، و تغییر کمونیست‌های انقلابی به رهروان سرمایه‌داری کاملا وجود دارد. مساله رهبری نهادینه حزب در عمل به قانون و دستورالعمل تبدیل شد و نه فرایندی که باید به طور مداوم و آگاهانه برای تحقق آن در دوران گذار سوسیالیستی مبارزه شود. تجارب تاریخی نشان داد که پیشبرد رهبری نهادینه در جامعه سوسیالیستی بدون داشتن درک صحیح از آنچه باید رهبری شود و رابطه جبهه متحدی که در درون و بیرون دولت انقلابی (و جامعه مدنی) باید با بخش‌های مختلف مردم، منجمله روشنفکران و هنرمندان، برقرار شود ناممکن و ناقص است.[۱۹]

به جای آن همه تکرار مکررات کلیشه‌ای در مورد رهبری نهادینه حزب که به ویژه در ادبیات و هنر دهه ۱۹۳۰ به بعد شوروی شاهدش بودیم، آثار هنری و ادبی می‌توانست صحنه‌ای شود برای نمایش دیالکتیک پیشرفت و عقبگرد در انقلاب و

نقش پیشاهنگ. می‌توانست آگاهی انقلابی را به عنوان نوک پیکان پیشروی به تصویر بکشد. می‌توانست ستایش خلاف جریان رفتن‌ها باشد در جدال نو با آنچه دیگر نو نیست. می‌توانست بازتاب این حکم فلسفی باشد که حقیقت در آغاز نزد اقلیت است. می‌توانست به زیبایی اسطوره پاندورا، نقش حیاتی امید را در میانه سرگردانی‌ها و سردرگمی‌ها مورد تاکید قرار دهد، به جای اینکه مشکلات و اشکالات واقعی را ناچیز تصویر کند یا آن‌ها را یکسره به عواملی بیرون از نظام سوسیالیستی نسبت بدهد. به‌کارگیری این موضوعات و مضامین در آثار هنری و ادبی می‌توانست به تامین رهبری نهادینه حزب پیشاهنگ کمونیستی خدمت کند.

در محاصره ــ روداکف ۱۹۴۲

رئالیسم سوسیالیستی

«اینگونه نیست که ستمگران همواره
فقط از یک نقاب استفاده کنند.
نقاب‌ها را نیز همیشه نمی‌توان به
یک شیوه از هم درید.»

(برتولت برشت)

برگزاری کنگره نویسندگان شوروی در سال ۱۹۳۴ چرخش اساسی در سیاست‌گذاری ادبی و هنری شوروی را رسمیت بخشید. «اسطوره» گورکی در همین کنگره فرموله شد و جهت‌گیری ایدئولوژیک اثر را از طریق نقش قهرمانانش تعیین کرد.

در دهه ۱۹۲۰ تاکید بر «انسان‌های کوچک» (افرادی از توده کارگران و زحمتکشان) بود اما در دهه ۱۹۳۰ این شخصیت‌های متنوع زمینی جای خود را به قهرمانان مطلق و اسطوره‌ای دادند. حزب و رهبرانش به شکل مستقیم و غیر مستقیم در همین جایگاه اسطوره‌ای به آثار راه یافتند. «رابطه برادرانه» و «مساوات‌طلبانه» بین شخصیت‌ها جای خود را به «رابطه پدری فرزندی» بین قهرمانان اصلی (و یا رهبران) با توده‌ها داد.

سیاست‌گذاران فرهنگی شوروی در سال ۱۹۳۲، رئالیسم سوسیالیستی را به عنوان

یگانه سبک مطلوب و صحیح برای انعکاس منافع طبقه کارگر و نظام سوسیالیستی اعلام کردند. البته دو سال بعد در قطعنامه سال ۱۹۳۴ کنگره نویسندگان و هنرمندان شوروی صحبت از «کنترل اختصاصی هنرمند بر ابتکار خلاقانه و انتخاب فرم و سبک و ژانر» به میان آمد. با این حساب می‌بایست توجه‌ها و تاکیدها به مضمون رئالیسم سوسیالیستی معطوف باشد نه به فرم و سبک. در عمل نیز آثار تولید شده طی دهه ۱۹۳۰ کماکان متنوع‌تر از آن بودند که بشود همه‌شان را در یک قالب و سبک دانست. شاید هم بتوان آن آثار را گوشه‌های مختلف دستگاه رئالیسم سوسیالیستی معرفی کرد.

در هر صورت، در مورد اینکه رئالیسم سوسیالیستی واقعا چیست گرایش‌های متفاوتی در سطح رهبری دستگاه ادبی هنری شوروی وجود داشت. در یک تعریف بسیار عمومی مشخصه رئالیسم سوسیالیستی دو چیز بود. یکم، به‌کارگیری الگوهای اسطوره‌ای در قالب هنری برای تحقق یک هدف پداگوژیک یعنی تربیت و سالم‌سازی جامعه. دوم، پرهیز از سبک‌های پیچیده و پیشرو و جدید هنری/ ادبی. شاخص اول در آثار تجسمی و تصویری به ارائه انسان قهرمان و شکوهمند (عضلانی و زیبا و بزرگ) به شکل و شمایل تندیس‌های رم باستان انجامید. شاخص دوم اما از نقش توده‌ای هنر نتیجه می‌شد و برای «قابل فهم کردن» هنر می‌خواست پیچیدگی‌ها را حذف کند. این توقع که هنر می‌باید مخاطب را به فکر وادارد و در ذهنش تضاد بیافریند کنار رفته بود.*

نگرشی که رئالیسم سوسیالیستی به آن تکیه زد و صرفا به عرصه فرهنگ و ادبیات و هنر هم محدود نمی‌شد، نوعی «جبرگرایی اقتصادی» بود که روبنا را بازتاب مستقیم و تک‌خطی زیربنا می‌دانست و درک صحیحی از دیالکتیک میان روبنا و زیربنا و خصوصیات مستقل و ویژه هر یک نداشت. بحث‌های ژدانف در کنگره نویسندگان و هنرمندان شوروی

* البته تلاش برای «قابل فهم کردن» هنر می‌تواند تاثیر مثبتی نیز بر تولیدات هنری داشته باشد. نمونه‌ای از این تاثیر مثبت، رفع پیچیدگی در موسیقی اروپا است که بعد از انقلاب بورژوایی فرانسه انجام گرفت و به کنار رفتن موسیقی کهنه باروک و زبان دشوار موسیقایی آن انجامید. همین تحول زمینه ساز موسیقی بتهوون شد که از طریق آمیزش موسیقی ملل گوناگون و شکستن حصارهای کلیسایی و درباری پدید آمد. مثال دیگر، تاکید بر هنر گرافیک بعد از انقلاب اکتبر روسیه یا در انقلابات مکزیک و چین است که زمینه تولید انبوه آثاری توسط خود توده‌ها را ایجاد کرد. وجه دیگر «قابل فهم کردن» هنر تاکید بر عناصر ملی و فولکلور بود تا ارتباط با توده‌ها را ساده‌تر کند. استفاده از سبک‌ها و شیوه‌های بیانی بومی، تصویرسازی‌هایی که مختص اهالی هر منطقه یا کشور است، در این راستا قرار داشت.

سپاس از استالین عزیز برای این کودکی شادمانه ــ ۱۹۳۶

به سال ۱۹۳۴، مُهر این نگرش کهنه و شایع در جنبش کمونیستی و کارگری بین‌المللی را بر جهت‌گیری فرهنگی کشور سوسیالیستی کوبید. او چنین مطرح کرد که «انحطاط و فروپاشی ادبیات بورژوایی را شاهدیم که این نتیجه سقوط و فساد نظام سرمایه‌داری است.... حالا دیگر در غرب همه چیز در حال سقوط و انحطاط است از مضامین گرفته تا استعدادها و نویسندگان و قهرمانان.» جبرگرایی اقتصادی ژدانف معادله ساده‌ای برقرار می‌کرد: هنر بورژوایی بازتاب انحطاط اقتصادی بورژوایی است. در مقابل، هنر سوسیالیستی باید آیینه واقعیت سوسیالیستی باشد. ژدانف با استفاده از «اقتصاد سیاسی» یک پایه به اصطلاح علمی ساخت که به وسیله آن می‌شد همه جرقه‌ها و جوانه‌های فرهنگی نوین و تلاش‌هایی که در جوامع گوناگون برای توسعه مفهوم و زبان هنری جریان داشت را تحت عنوان «انحطاط بورژوایی» محکوم کرد.[۲۰]

گسترش ابعاد کنترل و سانسور

تلاش دولت برای کنترل و مهار چالش‌ها در ادبیات و هنر به سانسور ابعاد گسترده‌تری بخشید. این سانسور که بر اساس قطعنامه‌ها و دستورالعمل‌های دولت سوسیالیستی در دهه ۱۹۳۰، برای مقابله با هنر منحط و ضدانقلابی به عنوان ابزار ایدئولوژیک طبقات سرنگون شده و دنیای سرمایه‌داری امپریالیستی طراحی می‌شد، عملا در راه گسست از ایده‌های کهن سنگ می‌انداخت و با این کار «جاده جهنم را با نیت حسنه سنگفرش می‌کرد.»

البته مشکل اصلی این نبود که نویسندگان و هنرمندان به تولید در یک فرم و سبک رسمی واحد محدود شده بودند؛ بلکه محتوا و دیدگاهی که رفته‌رفته بر این آثار سایه می‌افکند و روحیه‌ای که در جامعه انتشار می‌داد ایراد داشت. رگه‌های پر رنگ و

گاه عمیق اکونومیسم و ناسیونالیسم و ماتریالیسم مکانیکی در بیشتر این‌ها به چشم می‌زد.[۲۱] هم‌زمان با سرکوب نوآوری و تنوع و خلاقیت، آثار ادبی پر شده بود از حجم عظیم اطلاعات و آمارهای خسته‌کننده برای اثبات پیشرفت و ترقی کشور. تزیینات کلامی مصنوعی که از دل برنمی‌خاست در این آثار بیداد می‌کرد. از آنجا که بازی‌ها و بازآفرینی‌های زبانی مجاز نبود و تحت عنوان فرمالیسم محکوم می‌شد، واژگان به سطح اصطلاحات ژورنالیستی سقوط کرده بود. تصاویر پر سوز و گذاری که به کار گرفته می‌شد مخاطب را به ورطه احساسات‌گرایی می‌کشاند. پند و اندرز و درس اخلاق جای جوشش و چالش فکری را می‌گرفت. در سینما ستایش از رشد نیروهای مولده و کیش فن آوری (تراکتور و لوکوموتیو و هواپیما) رایج بود و نگاهِ از پایین دوربین به رهبران با تابش نور بر چهره‌هایشان و لبخند پدرانه به فرزندان ملت نوین شوروی. در نقاشی نیز حضور تکراری چهره‌ها و حالات و حرکات منجمدی اتفاق می‌افتاد که بازتاب بی کم و کاست عکس‌ها بود؛ نوعی فتوگرافیسم بدون دخالت و خلاقیت هنرمندانه. یونیفرم‌ها و سالن‌های مجلل به پس‌زمینه همیشگی بسیاری از آثار تبدیل شده بود. در موسیقی از بازی‌های غیرمتعارف با هارمونی و تلاش برای تغییر خلاقانه ترکیب‌بندی نت‌ها تحت عنوان انحراف «فرم‌گرایانه» جلوگیری می‌شد.[۲۲] آزادی هنرمند در انتخاب فرم و سبک و ژانری که قطعنامه کنگره نویسندگان و هنرمندان شوروی در سال ۱۹۳۴ وعده می‌داد به بایگانی سپرده شده بود.

شعله‌های زودگذر

با شروع جنگ جهانی دوم در سال ۱۹۳۹ و به دنبال آن، اشغال نظامی بخش‌هایی از خاک اتحاد شوروی توسط ارتش آلمان هیتلری، بار دیگر سیاست اتکاء به توده‌های مردم و برانگیختن ابتکارات شان از جانب حزب کمونیست و دولت شوروی در پیش گرفته شد. در سال ۱۹۴۰ استالین شعار «حتی یک قدم عقب نگذارید!» را بر اساس تحلیل مشخص از وضعیت جبهه‌ها مطرح کرد که اراده آهنین رهبران کمونیست به کسب پیروزی را به نمایش می‌گذاشت. مردم دنیا نیز با حساسیت و نگرانی بسیار چشم به شوروی سوسیالیستی دوخته بودند که آیا موفق به پایداری در برابر مهاجمان فاشیست خواهد شد یا نه؟ به قول مائو تسه دون، همه با نفس‌های حبس شده هر گزارشی که از صحنه تکان

سرزمین مادری تو را فرامی‌خواند! ــ ۱۹۴۱

دهنده نبرد می‌رسید را دنبال می‌کردند.

واقعا کل اهالی شوروی برای خدمت به پیشبرد جنگ بسیج شده بودند و همه چیز تابع جنگ بود. برای انجام مهمترین و خطرناکترین وظایف، مصمم ترین کمونیست‌ها از رهبر و کادر گرفته تا بدنه حزب به جبهه می‌رفتند و با این کار برای همه شهروندان الگو سازی می‌کردند. آنان قلب و روح جنگ ضد فاشیستی بودند.کادرها و مبلغان کمونیست در جبهه‌ها قابلیت و روحیه رزمی سربازان را بالا می‌بردند. و در پشت خطوط دشمن، واحدهای پارتیزانی را برای پیشبرد جنگ چریکی علیه اشغالگران سازمان می‌دادند. کار تهییج و تبلیغ آنچنان قدرتمند بود و ضرورت مقاومت و افق پیروزی آنچنان روشن تصویر می‌شد که در بسیاری از نبردها همه تا آخرین نفر می‌جنگیدند و به ندرت کسی خود را تسلیم دشمن می‌کرد. پایداری و قهرمانی به این گستردگی را نمی‌شد فقط با نفرت از نیروی تجاوزگر خارجی و عشق غریزی به «وطن» توضیح داد. واقعیت این بود که مردم شوروی برخلاف شهروندان کشورهای سرمایه‌داری اروپا واقعا دستاوردهای ارزشمندی داشتند که از آن دفاع کنند. آنان نظام و دولت سوسیالیستی را داشتند که نتیجه انقلاب اکتبر و نبردشان با بورژوازی بود.* هم‌زمان، ملزومات اتحاد بزرگ در جنگ علیه فاشیسم باعث شد که سیاست گذاران فرهنگی کشور

---

* حزب کمونیست اتحاد شوروی دست به یک بسیج نظامی بیسابقه در سراسر کشور زد. در لنینگراد، طبقه کارگر و کل توده‌ها موفق شدند قوای نظامی برتر آلمان را در بیرون شهر متوقف کنند. ۲۵۰ هزار نفر که اکثرشان زن بودند بسیج شدند و کیلومترها خندق دفاعی ضد تانک حفر کردند. مردم به مدت ۹۰۰ روز در شرایط محاصره قهرمانانه مقاومت کردند که طی آن یک میلیون نفر که اکثرا زن بودند جان باختند. در مسکو، رهبران شوروی به فکر تخلیه شهر بودند. حتی پیکر مومیایی شده لنین را به نقطه امن‌تری منتقل کردند. اما استالین علیرغم توصیه‌های بقیه، حاضر به ترک مسکو نشد که هیچ، به مناسبت سالگرد انقلاب اکتبر رژه نظامی پر شوری را در شهر سازمان داد.

عملا و شاید آگاهانه فضای بازتری برای تنفس فکری جامعه ایجاد کنند. زمینه برای شکل‌گیری و بروز خلاقیت و ابتکار هنرمندان و ادبیان و خبرنگاران و گزارشگران حرفه‌ای و آماتور فراهم‌تر شد.[۲۳]

سرباز سرخ در کنار پنجره ــ دهۀ چهل

هنر و ادبیات مانند سایر حیطه‌های حیات جامعه تابع جنگ و یکی از سنگرهای نبرد علیه تجاوزگران فاشیست شده بود. تولید آثار تبلیغی در دفاع از سرزمین مادری و نظام سوسیالیستی و در خدمت پیشبرد جنگ میهنی در دستور کار قرار داشت. پوسترهای بسیاری انتشار یافت که مردم را از مناطق مختلف کشور به حضور در جبهه‌های نبرد و یا فعالیت در پشت جبهه‌ها فرا می‌خواند. سینماگران و موسیقی‌دانان برای کمک به اتحاد توده‌ها به وقایع دور و نزدیک تاریخی و قهرمانان ملی گذشته و نمونه جنگ‌های مهم علیه تجاوزگران خارجی رجوع کردند. برای شجاعت بخشیدن و تشویق مردم در مقاومت علیه قوای آلمانی، چهره‌هایی را از میان مردم عادی، از صفوف کارگران و دهقانان و از ملیت‌های گوناگون اتحاد شوروی، به عنوان قهرمانان آثار خود برجسته کردند. سرودهای موثر با تکیه به انگیزه و خلاقیت هنرمندان آفریده شد. شوستاکوویچ دو سنفونی شماره ۷ (با عنوان لنینگراد) و شماره ۸ (استالینگراد) را ساخت؛ هر دو پر تحرک، پر تضاد، تقابل رنج اسارت و تلاش برای رهایی، ورود پیروزمندانۀ مارش که با قاطعیت صحنه را دگرگون می‌کند. جنبه دیگر آثار ادبی و هنری، الگوسازی از خانواده متحد در شوروی و نقش مادران در آن (با توجه به حضور اکثر مردان در جبهه‌ها و اهمیت روزافزون پشت‌جبهه) بود.

واقعیت اینست که در سطح کشور اتحاد بزرگی میان آنان که کماکان دفاع از نظام سوسیالیستی و آرمان کمونیسم را دنبال می‌کردند با کسانی که از زاویه‌ای ناسیونالیستی به صفوف جنگ علیه تجاوزگران نازیست پیوسته بودند شکل گرفته بود. این دو گرایش در جبهه هنر و ادبیات هم حضور داشت و در آثار تولید شده در این دوره آشکارا منعکس می‌شد.

سرباز ارتش سرخ نجاتشان بده! ــ ۱۹۴۲

در سال ۱۹۳۸ هنوز جنگ در نگرفته بود که آیزنشتاین با توجه به خطر حمله آلمان نازی به اتحاد شوروی، فیلم قدرتمندی ساخت در ستایش از یکی از شخصیت‌های روسیه قرون وسطی به نام «الکساندر نوسکی» (الکساندر مقدس) که نقش تاریخی‌اش متحد کردن ملت در برابر تهاجم قبایل آلمانی و تاتار بود. و تنها چند ساعت بعد از آغاز تهاجم ارتش هیتلر به خاک شوروی، دولت از «جنگ بزرگ میهنی» صحبت کرد. این یک تشبیه آگاهانه بود تا مردم «جنگ میهنی» ۱۸۱۲ در برابر لشکرکشی ناپلئون به روسیه تزاری را به یاد بیاورند و همان گونه که ارتش فرانسه نهایتا پشت دروازه‌های مسکو شکست خورد، به سرنوشت محتوم تجاوزگران نازی مطمئن شوند. در سیاست‌های فرهنگی نیز تغییراتی داده شد با این هدف که گسترده ترین اتحاد ممکن را در برابر دشمن ایجاد کنند. برای نمونه سرود «انترناسیونال» را که تا آن موقع سرود رسمی کشور بود کنار گذاشتند و در مراسم دولتی از سرود «بلشویک‌ها» که در ستایش از میهن سوسیالیستی نوشته شده بود استفاده کردند. تولید فیلم سه قسمتی «ایوان مخوف» توسط آیزنشتاین که با تشویق رهبران شوروی و مشخصا استالین انجام گرفت جلوه دیگری بود از تبلیغات رسمی میهن پرستانه و احیای شخصیت‌های تاریخی در امپراتوری روسیه.

آنچه «دفاع از میهن سوسیالیستی» نامیده می‌شد شعله‌هایی افروخت و گرمابخش شهرهای تحت محاصره دشمن شد؛ گرمابخش جنگاورانی که در سنگرهای یخ زده نشسته بودند، و کارگران و زحمتکشانی که در پشت جبهه با حداقل آذوقه و بی هیچ چشمداشت مادی امر تولید را پیش می‌بردند و جبهه‌ها را تغذیه می‌کردند. اما اتکاء فرهنگی/ ایدئولوژیک به ناسیونالیسم، «سنت‌های ملی» و اتحاد و ارزش‌های خانوادگی آنقدر عمیق بود که بعد از خاتمه جنگ، این مضامین بورژوایی بر جنبه‌های پیشرو و کمونیستی آثار ادبی و هنری بچربد و آن‌ها را از میدان به در کند. بازخوانی جنگ جهانی

دوم در ادبیات و هنر دهه ۱۹۵۰ فرصتی برای رهروان سرمایه‌داری در حزب و دولت شوروی و تجدیدنظرطلبان در مارکسیسم انقلابی فراهم کرد تا به ستایش از مفهوم «غیرطبقاتی» صلح بپردازند. بُن‌مایهٔ فیلم‌ها، تابلوهای نقاشی، پوسترها و داستان‌هایی که از سال ۱۹۵۷ با شروع دوران «استالین زدایی» تولید و وسیعا تبلیغ شد، «صلح خواهی» و «اومانیسم» بود. فیلم‌های واقع گرایانه ای مانند «لک لک‌ها پرواز می‌کنند» (کالاتوزف ۱۹۵۷)، «حماسهٔ یک سرباز» (چوخرای ۱۹۵۹) و «سرنوشت یک انسان» (بوندارچوک ۱۹۵۹) حس مخالفت با هر نوع جنگی را در مخاطب بر می‌انگیخت.[۲۴] قصه‌ها به دغدغه‌های شخصی مربوط می‌شد و به جای قهرمان گرایی رایج در دوران استالین، جراتی خودانگیخته را به نمایش می‌گذاشت که از تنازع بقاء بر می‌خاست و ربطی به نبرد مشترک برای هموار کردن مسیر انقلاب کمونیستی نداشت. روحیه صعود به قله‌ها و دگرگون کردن دنیا، گفتمان طبقاتی و تصویرِ کلکتیوِ آگاه و سرشار از اراده‌ای که در کلیشه‌های دهه ۳۰ و ۴۰ وجود داشت از آثار ادبی و هنری زدوده شده بود. حالا دیگر نوع دوستی، محبت و پیوندهای خانوادگی بود که در برابر مصائب و دشواری‌های زندگی حرف اول را می‌زد. اگر کلامی از سوسیالیسم به میان می‌آمد صرفا مُهر و نشانی رسمی بود از یک کشور پهناور و صنعتی قدرتمند.

تغییر مهم دیگری که در مناسبات میان دولت با دست اندرکاران ادبیات و هنر اتفاق افتاد، اعاده حیثیت رسمی از هنرمندان و روشنفکران مغضوب و آزار دیده و سرکوب شده در دوران استالین بود. حکایت رنج‌های کسانی که از کار بر کنار شده، به زندان افتاده یا سال‌هایی از عمر خود را در اردوگاه‌های کار و تبعید سپری کرده بودند به موضوع قصه‌ها و گزارش‌های داستانی بدل شد. هنرمندان همساز و دمساز با دوران قبل، حالا در برائت جستن از آن گذشته از یکدیگر پیشی می‌گرفتند. هر نشانه ای از پرده دری و ابراز مخالفت در آثار گذشتهٔ خود را سند دگراندیشی در برابر «نظام استالینی و کیش شخصیت» معرفی می‌کردند. داستان «پایان یخبندان» اثر ایلیا ارنبورگ که در سال ۱۹۵۴ یعنی سه سال قبل از شروع کارزار «استالین زدایی» نوشته شده بود و در آن بی‌توجهی یک مدیر بوروکرات کارخانه به معاش و رفاه کارگران و تاکید بدون حساب و کتابش بر گسترش تولید مورد نقد قرار گرفته بود، ناگهان آغازگر «موج نوین انتقادی در ادبیات شوروی» قلمداد شد!

نکتهٔ قابل توجه اینکه علیرغم اعلام «شکستن یخ‌ها» و دعوت دولت از نویسندگان و هنرمندان شوروی به ارائهٔ آزادانه آثارشان، سبک و فرم رسمی اساسا همان باقی ماند که بود! اصطلاح «رئالیسم سوسیالیستی» کماکان برای توصیف سبک مطلوب و مقبول هنری و ادبی مورد استفاده قرار می‌گرفت. نوگرایی در هنر و ادبیات کماکان تحت عنوان «فرمالیسم» و تبعیت از «انحطاط بورژوایی» تقبیح می‌شد. تنها تفاوتی که در این زمینه نسبت به قبل به وجود آمد این بود که برخی از نوگرایان دهه ۱۹۲۰ را که از شهرت و محبوبیت جهانی برخوردار شده بودند به زور در دسته بندی «رئالیسم سوسیالیستی» جا کردند تا بتوانند آنان را از آن خود کنند و در ردیف «افتخارات فرهنگی ملت» قرارشان دهند.

رئالیسم سوسیالیستی برای تجدید نظر طلبان دههٔ ۱۹۶۰ شوروی تبدیل به یک «برند» شد: به نشان ویژهٔ اتحاد شوروی و بلوک شرق؛ درست همان طور که کوکاکولا نشان ویژه سرمایه داری آمریکا بود. دفاع از این برند، دفاع از فرهنگ حاکم بر یک بلوک را معنا می‌داد. ارزش آثار ادبی و هنری تولید شده در کشورهای دیگر نیز با دوری یا نزدیکی شان به «رئالیسم سوسیالیستی» سنجیده می‌شد. حتی هنرمندانی مانند برتولت برشت و ولادیمیر مایاکوفسکی که گرایش و سبک و سیاق شان آشکارا متفاوت از قالب‌های رئالیسم سوسیالیستی بود، به این حساب که اساسا با این مقوله و اهدافش هم جهت بوده‌اند، توسط دستگاه فرهنگی تجدید نظر طلبان شوروی مورد تقدیر قرار گرفتند.

تا آنجا که به مضمون آثار مربوط می‌شد، «رئالیسم سوسیالیستی» شیر بی یال و دم و اشکمی شده بود که آگاهانه فاصله اش را با آرمان گرایی و کلکتیویسم حفظ می‌کرد. آرمان انقلابی در سیستمی که به تعبیر خروشچف توسط یک «دولت تمام خلقی» مدیریت می‌شد، جایی نداشت. حالا دیگر دغدغهٔ آثار ادبی و هنری کنکاش در انگیزه‌ها و گرایش‌های فردی بود همراه با شعار مسالمت و صلح جهانی که به آخر هر اثر وصله می‌شد.

و آنچه می‌توان جمعبندی کرد

تولید ادبی و هنری در دورهٔ متعاقب انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ جهش‌ها و گسست‌های نواندیشانه‌ای را در زمینهٔ تئوری هنر، آفرینش و نقد هنری آغاز کرد. آثار سنت شکن و پیشرو در شوروی به ویژه در دههٔ ۱۹۲۰ به یک نیروی محرکه و منبع الهام مهم برای هنرمندان و نویسندگان سراسر دنیا تبدیل شد. در آن مقطع تلاش‌های مثبتی برای ارتقاء فرهنگی توده‌های کارگر و دهقان و زحمتکش شوروی انجام گرفت که نزدیک به ۴ دهه دنبال شد. این تلاش‌ها به واقع محدوده‌های تقسیم کار سنتی و سلسله مراتب کهنه بین کسانی که با نیروی بازوی خود کار می‌کنند و کسانی که از کار فکری خود نان می‌خورند و در جایگاهی ممتاز می‌نشینند را به چالش گرفت و به آن ضربه زد.

دیدگاه کلی، فلسفه، سیاست و مواضع ایدئولوژیک سیاست گذاران و صاحب نظران شوروی مستقیما کم و کیف تولیدات ادبی و هنری را تحت تاثیر قرار می‌داد و در بسیاری از موارد سمت و سوی اثر و نیز دامنهٔ انتشار آن را تعیین می‌کرد. به طور مشخص، درک آن زمان کمونیست‌ها از جامعهٔ سوسیالیستی و تضادهایش، از طبقات و مبارزه طبقاتی در سوسیالیسم، و برداشتی که از علم کمونیسم و مقولهٔ «ایدئولوژی علمی» داشتند، سیر تحول و آیندهٔ ادبیات و هنر شوروی را رقم زد.

رهبران حزب بلشویک و دولت شوراها، به طور عمده سوسیالیسم را با اشتراکی (یا دولتی) کردن مالکیت بر ابزار اساسی تولید، اقتصاد برنامه ریزی شده مرکزی، توسعه و

تکامل نیروهای مولده و مدرنیزه کردن عرصه‌های مختلف حیات اقتصادی و سیاسی و فرهنگی معنی می‌کردند. نخست سوسیالیسم را یک دوران گذار کمابیش کوتاه (به یاری موج انقلابات طبقه کارگر در سایر کشورهای اروپا) می‌دیدند؛ و سپس به دنبال تثبیت نظام سوسیالیستی در شوروی آن را نظامی برگشت ناپذیر دانستند که قطعا به تحقق وفور همگانی و ایجاد انسان نوین خواهد انجامید. حال آنکه ساختمان سوسیالیسم یک فرایند طولانی و پر افت و خیز است که با مبارزات حاد طبقاتی تحت دیکتاتوری پرولتاریا رقم می خورد و همیشه خطر شکست حاکمیت طبقهٔ کارگر، به قدرت رسیدن بورژوازی و احیای نظام سرمایه داری در آن وجود دارد.

سوسیالیسم در شوروی با اقداماتی نظیر دولتی کردن مالکیت ابزار اساسی تولید و ملی کردن زمین‌های کشاورزی، رشد صنایع سنگین و توسعهٔ فن آوری، کلید زده شده بود. درک این بود که عقب ماندگی فرهنگی جامعه در مدتی نسبتا کوتاه از طریق مبارزه با بیسوادی و هم زمان قرار دادن آثار ادبی و هنری جانبدار، با مفهوم، مترقی و عامه فهم در دسترس توده‌ها بر طرف خواهد شد. از دید کمونیست ها همه چیز در عرصهٔ روبنا صرفا ابزاری بود در خدمت رفع نیازهای سیاسی و اجتماعی دولت سوسیالیستی. ادبیات و هنر نیز ابزاری بود برای «مهندسی روح انسان نوین».

تفکر پایه ای بلشویک‌ها این بود که طبقهٔ کارگر و امر سوسیالیسم به لحاظ تاریخی حقانیت دارد و پیروزی سوسیالیسم اجتناب ناپذیر است؛ نظام سرمایه داری در حال احتضار است و نتیجتا بورژوازی در همهٔ عرصه‌ها از جمله در فرهنگ چیزی جز انحطاط نمی تواند تولید کند؛ ایدئولوژی کمونیسم نسبت به ایدئولوژی‌های طبقات استثمارگر برتری دارد؛ توسعهٔ ماشین و تکنیک و فن آوری در جامعهٔ سوسیالیستی خود به خود بستر مادی واپس گرایی و ایده‌های کهن را می‌شوید و محو می‌کند. همهٔ این‌ها باعث می‌شد که رفتاری ساده انگارانه و هم زمان جزم گرایانه در قبال جهت گیری، تکامل و تاثیرات عرصه ادبیات و هنر بر پیشروی جامعهٔ سوسیالیستی در پیش گرفته شود.

از آنجا که حقانیت حزب خدشه ناپذیر بود بلشویک‌ها تصور می‌کردند که با اعمال اراده و قاطعیت در برابر جلوه‌های فرهنگی و ایدئولوژیک بورژوازی و خرده بورژوازی، و با پیدا کردن زبان و سبکی که مطلوب توده‌ها و بازتاب روابط تولیدی برتر سوسیالیستی باشد می‌توانند به راحتی راه تکامل و غلبه فرهنگ سوسیالیستی و ایدئولوژی کمونیستی

را بگشایند.

بلشویک‌ها خطرات پیش پای نظام سوسیالیستی را از جانب دشمنان خارجی (دولت‌های سرمایه داری امپریالیستی) می‌دانستند و نیز از جانب معدود گروه‌ها و عناصر استثمارگر سابق. به علاوه تحلیل شان این بود که مشکلات درونی جامعه عمدتا ناشی از گرایش و ذهنیت قشرهایی از خرده بورژوازی شهر و روستا است که به علت پیوندشان با اقتصاد خرد، تنگ نظرانه با پیشروی سوسیالیسم و اقتصاد بزرگ مخالفت می‌ورزند. در آن دوران هنوز جنبش بین المللی کمونیستی به این درک و شناخت نرسیده بود که بورژوازی تضادها و تمایزات واقعی در خاک سوسیالیسم مرتبا بورژوازی نوینی را تولید و بازتولید می‌کند. این نیروی طبقاتی که از ادامهٔ وجود «حق بورژوایی» (روابطی که عناصر نابرابری‌های به جا مانده از جامعه کهن را در بر دارد) تغذیه می‌کند اساسا در مراکز قدرت حزبی و دولتی تکوین می‌یابد و متمرکز می‌شود. بورژوازی نوخاسته به قول مائوتسه دون، می‌کوشد سیاست‌های بورژوایی را در سیاست و اقتصاد و فرهنگ کشور به کرسی بنشاند و تدارک سرنگونی کمونیست‌های انقلابی، کسب قدرت و احیای سرمایه داری را ببیند.

در تصویر بلشویک‌ها، روشنفکران به مثابه قشری که عمدتا درگیر زندگی و روابط خرده بورژوایی هستند یک مشکل و دردسر برای پیشروی سوسیالیسم تلقی می‌شدند که کارشان مخالف خوانی و مانع تراشی در برابر منافع طبقه کارگر و تودهٔ زحمتکش است. نتیجهٔ این نوع نگاه منفی به روشنفکران در جامعهٔ سوسیالیستی این بود که حزب و دولت دائما به فکر پیدا کردن راه‌هایی برای کنترل و مهار قشر روشنفکر و خنثی نگهداشتن‌شان باشند و به نقش مهم و حیاتی جوشش فکری در تعمیق شناخت، دستیابی به حقایق در همه عرصه‌ها و پیدا کردن راه حل تضادهای گوناگون بی توجه بمانند. آنان که حقیقت یا به عبارت دیگر دیدگاه علمی و شناخت علمی و رفتار ماتریالیستی را در انحصار کمونیست‌ها می‌دیدند، اهمیت حیاتی چالش گرایش‌ها و ایده‌های متنوع و جدال دائمی کهنه و نو را از جمله در حیطهٔ فرهنگ و نیز اهمیت مباحثه و مجادله و آموختن از همه بخش‌ها و تجربه‌های جامعه بشری را درست نفهمیدند. در نتیجه، حفظ یکنواختی و یکپارچگی و حذف تنوع و دگراندیشی به یک تمایل رایج تبدیل شد.

از دید بلشویک‌ها ساختارها و نهادهای مختلف سیاسی و اجتماعی و فرهنگی در جامعه شوروی می‌باید به طور مستقیم توسط ایدئولوژی کمونیستی و فعالان حزبی

رهبری می‌شد. کمونیسم می‌باید مُهر خود را به مثابه ایدئولوژی رسمی بر تمام جوانب جامعه می‌کوبید. دیکتاتوری پرولتاریا می‌باید از طریق حزب پیشاهنگ طبقهٔ کارگر و تسمه نقاله‌هایش یعنی تشکل‌های گوناگون توده ای که مستقیما توسط کمونیست‌ها رهبری می‌شد در همهٔ عرصه‌ها به اجرا در می‌آمد. در این تصویر، امکان بروز جوانه‌های نو و جوانب پیشرو از زمینه‌های بسیار متنوع جامعه، و از بطن جنبش‌های گوناگونی که بر اساس تضادها و تمایزات کماکان موجود در سوسیالیسم نطفه می‌بستند و عناصر پیشاهنگ و ایده‌های نو و دگرگون کننده ای را در دل خود می‌پروراندند، غایب بود. به طور کلی این درک وجود نداشت یا ضعیف بود که سازمان یابی پایه ای در میان زنان، کارگران، روشنفکران و هنرمندان و برپایی موج‌های چالشی و انتقادی در برابر نارسایی‌ها و خطاهای رهبران انقلابی جامعه و یا در مخالفت با نابرابری‌ها و تمایزاتی که می‌تواند بستر تکوین و رشد بورژوازی نوخاسته در خاک سوسیالیسم باشد یک نیرو انگیزشی و محرکه مهم برای پیشروی سوسیالیسم است؛ که حزب کمونیست باید این حرکت را دریابد و از ضرورت اتحاد و نیز مبارزه و نقد متقابل آن غافل نشود. اما کمونیست‌های شوروی به جای در پیش گرفتن تحلیل، رفتار و سیاستی دیالکتیکی در قبال این تضادها و نیروها، تعبیری مکانیکی از نقش رهبری نهادینهٔ حزب در جامعه را به اجراء گذاشتند و عملا هیچ فضای تنفسی برای جامعه مدنی در نظام سوسیالیستی ایجاد نکردند.

قائل شدن به رابطه ای عمدتا یک طرفه میان زیربنای اقتصادی با روبنای سیاسی و فرهنگی جامعه و نگاه به اقتصاد به مثابه عامل تعیین کنندهٔ مطلق، عملا دیدگاهی فایده‌گرایانه را نسبت به تولیدات ادبی و هنری شکل داد. نقش و کارکرد عمیق تر، درازمدت‌تر، ایدئولوژیک و فکرسازانهٔ هنر و ادبیات کمرنگ شد و اساسا آثاری مطلوب و ارزشمند به حساب آمد که مستقیما در خدمت رفع نیازهای سیاسی و اجتماعی و اقتصادی روز حزب و دولت و توده‌های کارگر و زحمتکش قرار می‌گرفت. انتزاع، ابهام، تخیل، شک و هر آنچه مرزهای «واقعیت» و زمان و مکان را به هم می‌ریخت به ظاهر فایده رسان نبود، بنابراین از توجه و حمایت بی بهره می‌ماند. این درک وجود نداشت که در جامعه سوسیالیستی و در کل جوامع، تشخیص ضرورت و توانایی تغییر آن می‌تواند از مجراهای گوناگونی فوران کند: مجراهایی نظیر ادبیات و هنر و یا آن دسته آثار ادبی و هنری که ظاهرا و بلاواسطه «مفید»، «جانبدار»، «تعیین کننده» و یا «اساسی» نیستند.

نتیجه آن شد که:

درک یک جانبه، یک پارچه و بی تضادی از طبقهٔ کارگر و سیاست کمونیستی و ایدئولوژی پرولتاریا رواج یافت و در انطباق با آن، تلاش شد که سیاست و ایدئولوژی طبقهٔ کارگر در یک سبک و فرم هنری واحد گنجانده شود. جوانب و عناصر پیشرو و رهائیبخش با جزم گرایی و کلیشه سازی و رفتار سلیقه ای در آمیخت. شورشگری کمونیستی با تنگ‌نظری ناسیونالیستی و سنت گرایی و اخلاق گرایی ویکتوریایی همزیستی کرد. عنصر قهرمانی و پیشگامی با اسطوره‌های شبه مذهبی و الگوهای بی تضاد مخدوش شد. به نقش تعیین کننده مبارزهٔ طبقاتی در پیشروی جامعه سوسیالیستی بی توجهی شد و در مقابل، نیروهای مولده و ماشین و فن آوری مورد ستایش قرار گرفت. حرکت شتابان به سوی یک جامعه صنعتی و مدرن و قدرتمند به ساده کردن امر تحول ذهنی و ایدئولوژیک کل جامعه و ساده دیدن امر گسست از ایده‌های کهن بیش از پیش پا داد. حزب در جایگاهی مقدس قرار گرفت و این درک نادرست و ایده الیستی اشاعه یافت که «کمونیست‌ها از سرشت ویژه ای هستند.» نیات حسنه برای گذار سریع و پیروزمند سوسیالیستی به روش‌ها و رویکردهای سرکوبگرانه در عرصه ادبیات و هنر آغشته شد. مضمون ادبیات و هنری که در بین مردم انتشار یافت، یا توسط ادبیان و هنرمندان جدیدی که از صفوف کارگران و دهقانان برخاسته بودند تولید شد در بسیاری از موارد با اکونومیسم و ناسیونالیسم و ماتریالیسم مکانیکی همراه بود. این خود نقاط ضعف و آسیب پذیری نظام سوسیالیستی را در برابر پایه گیری و تحکیم مواضع بورژوازی نوخاسته در نهاد حزب و دستگاه دولتی تشدید کرد.

ضمیمه‌ها

ولادیمیر ایلیچ لنین

در آثار لنین به ندرت به مساله ادبیات و هنر پرداخته شده است. اشارات مستقیم وی به این مساله را می‌توان در «خاطرات کلارا زتکین از لنین» پیدا کرد. اما مهم ترین گام لنین در سیاست گذاری فرهنگی شوروی مطرح کردن موضوع «انقلاب فرهنگی» نخستین بار بعد از پیروزی انقلاب اکتبر بود. او «انقلاب فرهنگی» را باسواد کردن توده‌ها و آشنا کردن افکار بسته و عقب مانده با زندگی نوین و پیشرفته می‌دانست. به علاوه لنین خواهان این بود که هنر در دسترس توده‌ها قرار بگیرد. به همین خاطر سیاست ملی کردن بسیاری از کلکسیون‌های شخصی آثار هنری را پیشنهاد کرد. با اجرای این سیاست بود که «موزه هنر جدید غرب» در مسکو تاسیس شد.

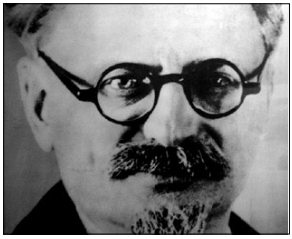
نشانه‌ای از تیزبینی و رویکرد پیشرو لنین در زمینه هنر را در مواجهه وی با پدیده نوظهور سینما می‌بینیم و آن جمله مشهور که «به من یک دوربین فیلمبرداری بدهید تا دنیا را فتح کنم!» او ظرفیت تاثیرگذاری سینما و توان فراگیر کردن ایده‌ها در بین مردم دنیا و مشخصا توده‌های اکثرا بیسواد شوروی را از طریق این ابزار ارتباطی جدید به خوبی حس می‌کرد و آینده را متعلق به آن می‌دانست.

به گفته ترتسکی، لنین در زمینه هنر سلیقه‌ای محافظه کار داشت. او که «زیبایی» را معیار هنر می‌دانست، معتقد بود باید از زیبایی حفاظت کنیم، از آن سرمشق بسازیم و به آن تکیه کنیم حتی اگر «کهنه» باشد. لنین پیروی از سبک‌های هنری «مد شده» در غرب را قبول نداشت و می‌گفت: من جراتش را دارم که یک «بربر» جلوه کنم. نمی‌توانم آثار نوگرا را عالی‌ترین جلوه‌های نبوغ هنری ارزیابی کنم. از آن‌ها هیچ لذتی نمی‌برم. می‌گفت: آثار اکسپرسیونیستی، فوتوریستی، کوبیستی و.... را درک نمی‌کنم. لنین پیروان اینگونه گرایش‌های هنری و ادبی را «انقلابی افراطی» می‌نامید و معتقد بود که به رغم ادعای نوگرایی، شکل کهنه‌ای از بی‌فرهنگی سطحی را عرضه می‌کنند. متن تلگرافی که

او با عنوان «برای رفیق پوکروفسکی» ارسال کرده به حد کافی گویا است: «باز هم از شما می‌خواهم که در مبارزه با فوتوریسم و امثالهم به ما کمک کنید. آیا می‌توانید چند نفر ضد فوتوریست قابل اتکاء پیدا کنید؟» (مجموعه آثار جلد ۴۵ انگلیسی)

با این حال نکته‌ای را که او در گفت و گو با کلارا زتکین به زبانی طنزآلود مطرح کرده می‌تواند نشانه توجه او به جدال گرایش‌ها و اندیشه‌های نو و کهنه در عرصه هنر باشد: «ما دیگر پیر شده‌ایم و باید خرسند باشیم اگر بتوانیم چند صباحی باقیمانده نیروی جوانی خود را صرف انقلاب کنیم. ما دیگر از هنر جدید سر در نمی‌آوریم و فقط لنگ لنگان پشت سرش حرکت می‌کنیم.»

لئون ترتسکی



مهم‌ترین اثر ترتسکی در زمینه فرهنگ/ ادبیات و هنر در سال ۱۹۲۳ نوشته شد؛ یعنی در دوره‌ای که او یکی از رهبران عالیرتبه حزب و دولت شوراها بود. آنچه ترتسکی در آن نوشته مطرح کرد را می‌توان بازتاب نظرات بسیاری از رهبران حزب بلشویک در آن مقطع در باب فرهنگ دانست. او ساختن فرهنگ نوین، فرهنگی که متعلق به طبقه پرولتاریا باشد را کاری درازمدت و دشوار و جدال‌آمیز می‌دانست و می‌گفت «فرایند شکل‌گیری فرهنگ طبقه حاکم معمولا در مرحله ماقبل افول این طبقه به انجام می‌رسد. بنابراین برای شکل‌گیری فرهنگ پرولتری به معنای واقعی نیز چند سده وقت لازم است. ولی از آنجا که دوران گذار بسیار زودتر از این‌ها طی خواهد شد و از چندین دهه فراتر نخواهد رفت، اصولا فرصتی برای شکل گیری فرهنگ طبقه تازه به قدرت رسیده وجود نخواهد داشت. یعنی قبل از اینکه فرهنگ و در همین چارچوب هنر پرولتری شکل بگیرد، جامعه (دنیا) وارد مرحله‌ای خواهد شد که فرهنگی نوین (غیر طبقاتی/ کمونیستی) را طلب خواهد کرد و آن را شکل خواهد داد.»

به عقیده ترتسکی از آنجا که توده‌های کارگر و زحمتکش روسیه به طور کلی از فرهنگ و هنر بورژوایی دور مانده بودند، کار درست و منطقی (با توجه به اولویت‌های برنامه‌ریزی توسعه) این بود که وظیفه سوادآموزی محکم در دست گرفته شود. هم‌زمان «بهترین آثار فرهنگی بورژوازی از شکسپیر گرفته تا گوته در دسترس توده‌ها قرار گیرد و با این کار سطح فرهنگی‌شان ارتقاء پیدا کند.» ترتسکی در مورد هنرمندان و ادیبانی که بعد از انقلاب اکتبر فعالیت داشتند می‌گفت که «اغلب این‌ها گرایش‌های بورژوایی و خرده بورژوایی دارند و غیر حزبی هستند اما ادعای ساختن فرهنگ نوین و پرولتری و انقلابی دارند. هر چند باید بگذاریم به تولید آثار ادامه دهند. اما بدانیم که این آثار نماینده مناسبات نوین و طبقه حاکمه جدید نیستند و اصولا به همان علت ریشه‌ای تاریخی که اول گفته شد، نباید چنین انتظاری از آن‌ها داشت.»

در منطق ترتسکی، نقش مهمی که تلاش‌های فرهنگی و ادبی هنری نمایندگان روابط

نوین (بورژوایی) در بطن جامعه فئودالی و علیه تفکر حاکم کلیسایی/ فئودالی بازی کرد و در واقع فکر دگرگونی را مدون و سازماندهی کرد، کمرنگ بود. در همین ارتباط، او محتوای جوانه‌های به ناگزیر متفاوت و غیر معمول را تشخیص نمی‌داد و اهمیت جرقه‌ها و رگه‌های انقلابی‌ای که هم در محتوا و هم در فرم به ظهور می‌رسید را نمی‌دید. نشانه این امر ضدیت ترتسکی در دهه ۱۹۲۰ با تلاش‌ها و آراء نوگرایان هنر و ادبیات بود.

ترتسکی اگر چه این جمله مارکس را نقل به معنی می‌کرد که «در هر دوران، فرهنگ مسلط بر جامعه فرهنگ طبقه حاکمه است» و بنابراین فرهنگ مسلط بر توده‌های کارگر و زحمتکش هم جز این نیست، اما تصوری خود به خودی از دگرگون شدن این واقعیت داشت. به این معنی که با رشد نیروهای تولیدی و تکامل فن آوری و پیشروی در دوران گذار به «مرحله بالایی سوسیالیسم"، فرهنگ نوین هم در جامعه شکل خواهد گرفت. منطق ترتسکی این بود که چون تولیدات فرهنگی نوین نداریم و به لحاظ تاریخی نمی‌توانیم در جهت تولید آثار نوین تلاش کنیم، پس بهتر است از آنچه موجود است تغذیه کنیم. ترتسکی هنر و ادبیات را بیشتر شبیه به ابزار تولیدی و ماشین‌آلات کارخانه‌ای می‌دانست که از نظام بورژوایی بر جای مانده بود و می‌شد از آن‌ها در خدمت سوسیالیسم استفاده بهینه کرد. حال آنکه آثار ادبی و هنری در جامعه طبقاتی، شکل‌های فشرده ایدئولوژیک‌اند و آن‌ها را بیشتر می‌توان به روح مناسبات تولیدی تشبیه کرد تا به ابزار تولید.

تصویر ذهنی و گرایشی که ترتسکی در بحث‌هایش ارائه می‌کرد، کاملا منطبق با درکی از سوسیالیسم است که اساس را «رشد نیروهای تولیدی» قرار می‌دهد و به تحولات در روابط تولیدی و نقش روبنا (و فرهنگ و هنر) در دگرگون کردن این روابط (و نیز بر تکامل نیروهای تولیدی) کم بها می‌دهد. در واقع او درکی خود به خودی از دگرگون شدن فرهنگ جامعه سوسیالیستی داشت. باورش این بود که با رشد نیروهای تولیدی و تکامل فن آوری و پیشروی در دوران گذار به «مرحله بالایی سوسیالیسم"، فرهنگ نوین هم در جامعه شکل خواهد گرفت.

بعدها ترتسکی در دوران تبعید نقطه‌نظرات متفاوتی در زمینه تاریخ و هنر و ادبیات مطرح کرد. اینکه جمعبندی‌های سیاسی ترتسکی از دو دهه مبارزه طبقاتی در شوروی او را به این نقطه‌نظرات متفاوت رساند، یا اینکه «ضروریات» اتحاد سیاسی با هنرمندان

مخالف شوروی استالینی در اروپای غربی چنین تغییراتی را به ترتسکی تحمیل کرد، ناروشن است. برای مثال می‌توان به «نرمش» آشکار ترتسکی در سال ۱۹۳۳ به هنگام خوانش دوباره جنگ داخلی در شوروی اشاره کرد که چنین نوشته است: «علت آشوب‌ها در این حقیقت نهفته است که محافظه‌کاران بسیار محافظه‌کار بودند و انقلابی‌ها بسیار انقلابی. می‌توان در آینده از تندروی‌های تاریخی که در این مورد جنگ داخلی نامیده می‌شود حذر کرد. اگر مالکان شخصی بخشنده‌تر شوند و گرسنگان مدارا پذیرتر.» (عینیت تاریخی و حقیقت هنری) یا در جایی دیگر به سال ۱۹۳۸ در نامه به اعضای هیئت تحریریه «پارتیزان ریویو» که علیه دولت شوروی دوران استالین موضع‌گیری کرده بودند چنین نوشت که: «هر گرایش هنری یا ادبی نو (ناتورالیسم، سمبولیسم، فوتوریسم، کوبیسم، اکسپرسیونیسم و...) با «رسوایی»، شکستن ظروف پیشتر محترم و در هم کوبیدن بسیاری مقررات تثبیت‌شده آغاز شده و به هیچ روی فقط از دنبال سر و صدا گشتن پدید نیامده است (گرچه این هم بوده است). نه! این افراد، هنرمندان و منتقدان ادبی، چیزی برای گفتن دارند. دوستان و دشمنانی دارند. می‌رزمند، و درست از دل همین، حق زیستن خود را به نمایش می‌گذارند.» (آینده پارتیزان ریویو....) این حرف‌ها را همان شخصی می‌زد که در سال ۱۹۲۴ (در سخنرانی «طبقه و هنر») با افتخار خود را آغازگر جدل تئوریک و مرزبندی با نوگرایان عرصه هنر در فردای انقلاب اکتبر معرفی کرده بود.

الکساندرا کلنتای

مقاله کلنتای تحت عنوان «اخلاقیات نوین و طبقه کارگر» که نخستین بار در سال ۱۹۱۸ منتشر شد در بر گیرنده نکات دقیق و درخشانی است که درک‌های کهنه در مورد نقش و جایگاه زنان را به چالش می‌گیرد. در آن نوشته، او از واقعیت زندگی در روسیه دهه‌های ۱۸۷۰ و ۱۸۸۰ می‌گوید و زن نوینی که با نیازهای نوین و انرژی نوین و روان نوین در آن سر بلند می‌کرد اما شاعران و نویسندگان چشم دیدنش را نداشتند! صدایش را نمی‌شنیدند. تلاش او را برای کسب هویت مستقل و دستیابی به استقلال اقتصادی و اجتماعی و سیاسی تشخیص نمی‌دادند یا ارج نمی‌نهادند. کلنتای به عنوان یک استثناء به مورد تورگنف اشاره می‌کند که سایه کمرنگی از این زن را می‌توان در داستان‌هایش پیدا کرد. که البته این تصویر در اشعارش پررنگ‌تر است. کلنتای به نقد تصویر رایج زن در آثار ادبی می‌پردازد و می‌گوید همه این زنان «یا از پشت خنجر خورده‌اند و ترک شان کرده‌اند، یا رنجورند، یا می‌خواهند از همسران شان انتقام بگیرند، یا فتنه‌گرانی زندگی بر باد ده‌اند، و یا موجوداتی بی‌اراده و سر در گم، یا لوندهای بی‌شخصیت.»

کلنتای به دور از تنگ نظری‌های نهایتا ناسیونالیستی رایج در آن دوره، زن نوین را فقط در چارچوب روسیه انقلابی جست و جو نمی‌کرد بلکه به همه جوامع نظر داشت و ادبیات معاصر در کشورهای سرمایه‌داری را از قلم نمی‌انداخت. کلنتای آثار چخوف و زولا و موپاسان را خالی از زنان نوین می‌دید. او آثار گورکی را زیر و رو می‌کرد تا اعتراض و شورش به موقعیت فرودست زن را در قهرمانانی شبیه به «تاتیانا» در داستان «یادداشت‌های یک حاشیه نشین» بیابد و مورد تاکید قرار دهد. کلنتای به مقایسه دو نویسنده هم عصر یعنی فلوبر که «مادام بواری» را نوشت و ژرژ ساند* می‌پردازد که اولی شخصیت کهنه زن را در آثارش عرضه می‌کرد و دومی شخصیت جدید زن را به نمایش می‌گذاشت.

---

* ژرژ ساند (۱۸۰۴ ۱۸۷۶) نام مستعار لوسیل اورور دوفن از نویسندگان زن فرانسوی است که به سنت شکنی در ارائه شخصیت‌های زن در داستان‌هایش و نیز در زندگی شخصی خود شهرت داشت.

کلنتای معتقد است که: «زنان نوین آن دختران سر به راهی نیستند که ازدواج موفق نقطه اوج عشق آتشین‌شان است. آن همسرانی نیستند که از بی‌وفایی شوهرانشان رنج می‌برند یا خود مقابله به مثل می‌کنند. آن خدمتکاران خانگی امروز نیستند که به راهبه‌ها شبیه شده‌اند و حسرت عشق‌های بی‌سرانجام دوران جوانی‌شان را می‌خورند.» او تاکید می کند که: «زنان نوین را می‌توان "زنان تنها" نامید. یعنی شخصیت‌های جدیدی که دیگر ضمیمه یا زائده شوهر نیستند و سایه هیچ مردی به حساب نمی‌آیند. زن نوین، زن تنها و متکی به خود است. زن از نظر تولستوی معشوق بود یا همسر، و یا لکاته. اما زنان نوین واقعی در جامعه زاده شده‌اند و به ناگزیر به ادبیات و هنر راه می‌یابند. دروازه معابد علم و هنر را می‌گشایند. زنان نوین را در کارخانه‌ها و محلات کارگری، در آزمایشگاه‌ها به هنگام تجارب علمی، در آمد و شد بر سر تخت بیماران، و بر تریبون سخنرانی‌های سیاسی پیدا می‌کنید.»

بدین ترتیب کلنتای دریچهٔ متفاوتی را برای نگاه کردن به هنر و ادبیات می گشاید. او در مقام یک کادر حزب کمونیست که به لحاظ نظری و عملی در زمینه مساله زنان و راه‌های متحول کردن این نیروی عظیم اجتماعی فعالیت دارد، با تیزبینی خاصی به بررسی ادبیات و هنر روسیه و اروپا در عصر خود می پردازد. جست و جوی نقادانه روابط نوین و معیارها و عناصر جامعه نوین در خط سیر و شخصیت‌های داستانی، او را از سایر متفکران و صاحب نظران این عرصه متمایز می‌کند. کلنتای درک‌های کهنه در مورد نقش و جایگاه زنان در ادبیات و هنر را به چالش می گیرد و هم‌زمان نطفه‌ها و جوانه‌های فرهنگ و ارزش‌ها و روابط نوین را در برخی آثار ادبی شناسایی می کند.

اهمیت دیدگاه کلنتای و جنبه منحصر به فرد نقد او را آنجا می‌توان دریافت که پای تولستوی به میان می آید. تولستوی یکی از غول‌ها یا قله‌های ادبیات روسیه قبل از انقلاب اکتبر محسوب می‌شد. هم لنین به تحلیل از محتوای آثار تولستوی پرداخت و هم ترتسکی. اما هیچیک از آنان به نقش شخصیت‌های زن در این آثار اشاره‌ای نکردند و ظاهرا نقدی بر دیدگاه تولستوی در ایـــن عرصـــه نداشتند. این کلنتای است که رمان مشهور «آنا کارنینا» را موشکافی می کند و نشان می دهد که تولستوی ستایشگر زنان جذاب و بی آزاری است که وظایف همسری را خوب به جا می‌آورند.

کلنتای در ادبیات و هنر به دنبال کشف زنان نوین است که به قول خودش «قهرمانانی

کاملا متفاوت‌اند. قهرمانان گمنامی با خواسته‌هایی مستقلانه در زندگی که هویت خود را شجاعانه ابراز می‌کنند و علیه بردگی جهانشمول زنان نسبت به دولت و خانواده و جامعه اعتراض می‌کنند و برای احقاق حقوق جنس خود می‌جنگند. دختران جوان پر شور و شادابی که آرزوها و نقشه‌هایی بلندپروازانه در سر دارند.» کلنتای در سال ۱۹۱۸ شخصیت جدید زن را در «زنان کارگر، زنان جوان فعال در عرصه علوم، زنان کارمند ساده و زنان دست اندر کار در صحنه‌های هنر آزادمنشانه» جست و جو می‌کند.

اگر چه امروز به سادگی می‌توان ارزش و اهمیت نظرات کلنتای را دریافت اما واقعیت اینست که جنبش کمونیستی و دست اندر کاران هنر و ادبیات شوروی سوسیالیستی بی‌اعتنا از کنار این نظرات گذشتند. شاید هم مسکوت گذاشتن نظرات کلنتای را بهترین راه مقابله با آن دیدند. نگاه امروزی به مضمون آثار و نقدهای ادبی و هنری (از سوی انواع گرایش‌های موجود در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰)، مردانه بودنش را به ما نشان می‌دهد. حتی اگر آثار نوگرایانه در دهه ۱۹۲۰ را نه فقط بر مبنای فرم‌ها و سبک‌های مبتکرانه و نواندیشانه بلکه بر پایه محتوایی که ارائه می‌کردند مورد ارزیابی قرار دهیم متوجه می‌شویم که زنان در این آثار نقش کمرنگی دارند. در محافل و نهادهای نوگرایان در دهه ۱۹۲۰ نیز زنان هنرمند و ادیب در جایگاه درجه دوم بودند و مباحث مطرح شده از جانب آنان چندان جدی گرفته نمی‌شد. خلاصه اینکه بی‌توجهی به نظرات کلنتای بازتاب تفکر مردانه (و یا مردسالارانه) حاکم بر عرصه ادبی هنری شوروی در آن دوران بود و از پا گرفتن جوانه‌های نو در ادبیات و هنر گرداگرد مساله رهایی زنان جلوگیری می‌کرد.

ولادیمیر مایاکوفسکی و نوگرایان

جریان نوگرایی در واقع جزیی از بینش و رفتار نیروهای روشنفکری جامعه‌ای بود که می‌رفت تا از دل جامعه عقب مانده بورژوا فئودالی تزاری متولد شود. کاری که انقلاب اکتبر صورت داد (البته بدون قصد قبلی) ایجاد هرج و مرج و بی ثباتی در همه عرصه‌ها منجمله در زمینه ادبیات و هنر بود. اگر نگوییم که اتوریته‌های سابق بی اعتبار شدند، حداقلش این بود که قداست‌شان فرو ریخت و راه نقد و بازبینی (و یا عبور از آنان) گشوده شد. یک مشخصه آثار کلاسیک، قالب رئالیستی آن‌ها بود. در ادبیات روسی و نزد قله‌های رمان‌نویسی و شعر، رئالیسم و ناتورالیسم و رمانتیسیسم قابل ردیابی بود. در هنرهای تجسمی آن روزگار یعنی نقاشی و مجسمه سازی شکستن قواعد رئالیستی غیر قابل هضم بود. عکاسی که هنری جدید به حساب می‌آمد بیش از سایر رشته‌های هنری، فکر و چشم هنرمندان نوگرا را به خود جلب می‌کرد و دست و بال شان را برای خلاقیت و ابتکار باز می‌گذاشت. و همین طور سینما که هنوز دوران کودکی را می‌گذارند، هر چند به سرعت بزرگ می‌شد تا به بلوغ برسد.

جریان نوگرایی در ادبیات و هنر مثل نوگرایی در هر عرصه دیگر هم موج بود و هم طیف. یعنی هم پر تلاطم و با افت و خیز جلو می‌رفت و هم سایه روشن‌های بسیار داشت و گرایش‌ها و بینش‌های گوناگون طبقاتی با آن همراه بودند. پیروان نوگرایی بر شکستن فرم‌ها و قواعد کلاسیک توافق نظر داشتند و همگامی با انقلاب پرولتری را در درجه اول با عرضهٔ تولیدات جدید و متفاوت معنی می‌کردند. کانستراکتیویست‌ها، فرمالیست‌ها، نمادگرایان و فوتوریست‌ها بر بستر همین حرکت شکوفا شدند یا خود را دوباره معنا کردند. در این میان شاخه‌ای از نوگرایان تحت هدایت بوگدانف در سازمان «پرولت کولت» (فرهنگ پرولتری) متشکل شده بودند با جزم اندیشی به نفی هرگونه جنبه زیبایی‌شناسانه در آثار هنری گذشته پرداختند و هرگونه استفاده از آن آثار را باعث تضعیف تحول فرهنگی رادیکال جامعه قلمداد کردند. بعضی‌شان حتی از ضرورت بستن موزه‌ها و کتابخانه‌هایی گفتند که آثار گذشته را عرضه می‌کردند. چند سالی از پیروزی

انقلاب ۱۹۱۷ نگذشته بود که گرایشاتِ جمع شده زیر چتر نوگرایی از یکدیگر فاصله گرفتند. تمایلات فردگرایانه خرده بورژوایی در برخی شان آنقدر قدرت گرفت که نبردهای حاد درون جامعه سوسیالیستی را تاب نیاوردند، تعدادی شان به انفعال و نومیدی دچار شدند و تعدادی نیز راه مهاجرت در پیش گرفتند.

مایاکوفسکی شخصیتی بارز از جریان نوگرایی ادبی/ هنری روسیه به حساب می‌آمد. او درست در میانهٔ میدان تحولات فرهنگی و رشته‌های گوناگون هنر از شعر و نقاشی و گرافیک گرفته تا تئاتر و سینما می‌رقصید، سبک‌ها و جنبش‌های مختلف ادبی / هنری را تجربه می‌کرد و در آفرینش و نقد نقش می‌گرفت.

مایاکوفسکی بر این اعتقاد بود که هنر باید نمایندهٔ آینده باشد و چند گام جلوتر از جامعه. در عین حال تاکید داشت که عرضهٔ هنر پیشرو به جامعه راه تکامل فکری را خواهد گشود و سلیقهٔ عمومی را تغییر خواهد داد. او به این امر به مثابه یک جدال و مبارزه و نقد درونی جامعه می‌نگریست و نه یک تحمیل سلیقه از بالا. می‌گفت آثار نوگرا که زبان و فرم و مضامینی متفاوت دارند در درجه اول در بین فکرسازان (روشنفکران و هنرمندان) مخاطب می‌یابند و آنان را سمت و سو می‌دهند. در عین حال، اگر این آثار به شکل گسترده و ارزان در اختیار عموم به ویژه جوانان کارگر و دانشجو قرار بگیرند، و در موردشان جلسات بررسی و بحث و نقد سازمان داده شود به سرعت جای خود را در جامعه باز خواهند کرد و مسیری جدید را در ادبیات و هنر خواهند گشود.

مایاکوفسکی در یکی از جلسات «لف» (جبهه هنری چپ) در سال ۱۹۲۳ چنین گفت: «ما شعار "سیلی زدن به سلیقه عمومی" را در سال ۱۹۱۲ مطرح کردیم و از بیرون انداختن پوشکین و داستایفسکی و تولستوی از کشتی مدرنیته گفتیم. حالا کلاسیک‌ها ملی شده‌اند. در گذشته کلاسیک‌ها را به عنوان تنها چیزی که باید مطالعه کرد پرستش می‌کردند. کلاسیک‌ها را هنر مطلق و تزلزل‌ناپذیر می‌انگاشتند. کلاسیک‌ها هر آنچه نو بود را زیر هیکل سنگین مجسمه‌ها و سنت‌های مکتبی خود در هم می‌شکستند. امروز اما یک اثر کلاسیک برای ۱۵۰ میلیون شهروند صرفا یک کتاب آموزشی معمولی است. امروز حتی می‌توانیم از این کتاب‌ها به عنوان آثاری که لزوما از بقیه آثار نه بهترند و نه بدتر استقبال کنیم. برای آموزش بیسوادان از همین‌ها کمک بگیریم. فقط باید ارزیابی ما از هر اثر، از یک منظر تاریخی درست انجام شود. ولی ما باید با تمام قوا علیه انتقال شیوه‌های

کار نویسندگان مرده به هنر امروز بجنگیم.»

مایاکوفسکی و همفکرانش کار دشواری پیش رو داشتند. در جامعه، مقوله‌ای واقعی تحت عنوان «سلیقهٔ عمومی» وجود داشت که برخاسته از فرهنگ و ارزش‌های ریشه دار و رایج در جامعه روسیه بود. مایاکوفسکی با آمیزه‌ای از سنت و مذهب و ذهنیت نیمه فئودالی و پدرسالار روبرو بود که زیبایی‌شناسی خاص خود را داشت: شکوه و عظمت کلیسایی در معماری، شمایل سازی در هنرهای تجسمی، توصیف‌های ریز و پر شاخ و برگ در رمان نویسی، ساده‌انگاری در قصه و فولکلور. این «سلیقهٔ عمومی» با به‌هم‌ریختگی و شکن‌ها در فرم و با چند لایه و پیچیده بودن مضمون بیگانه بود. بازی‌های زبانی حیرت و تمسخرش را بر می‌انگیخت.

البته تندترین مخالفت‌ها با آثار و مباحث هنرمندان نوگرا، نه از جانب «عامه مردم» بلکه از سوی بخشی از دستگاه روشنفکری شوروی (محافل ادبی و حزبی) صورت می‌گرفت. بسیاری از رهبران حزب کمونیست از جمله لنین به مایاکوفسکی گفته بودند که «ما اشعار تو را نمی‌فهمیم.» طی سال‌های بعد، مایاکوفسکی بارها با این جمله روبرو شد. پاسخ وی کوتاه بود: «اگر نمی‌فهمید بروید تلاش کنید که بفهمید.» او بر این باور بود که سروده‌های فوتوریستی بازتاب زندگی جاری در شوروی سوسیالیستی است و این فقط بسته بودن ذهن، سنتی فکر کردن و پیشداوری و تنگ‌نظری است که مانع فهم آن‌ها می‌شود. مخالفان مایاکوفسکی معمولا شعر پوشکین را به عنوان نمونه شعر خوب و قابل فهم برای توده‌های کارگر و دهقان پیش می‌کشیدند. و مایاکوفسکی پاسخ می‌داد که اولا در اینکه همه دارند همه لایه‌ها و ظرافت‌های پوشکین را درک می‌کنند شک کنید. ثانیا در همان زمان که پوشکین اشعارش را عرضه می‌کرد اکثریت آن را نمی‌فهمیدند و حوصله‌شان سر می‌رفت.

عناصر و محافلی از هنرمندان و نویسندگان، مایاکوفسکی را به «سیاه نمایی» و بدبینی نسبت به سوسیالیسم متهم کردند. این جدال مهم، نطفه‌های دو نگرش و سیاست متضاد نسبت به ساختمان سوسیالیسم و تضادهایش از جمله در حیطه فرهنگ و روبنا (و نقش روشنفکران و جایگاه مخالفت و نقد در پیشرفت آن) را در خود داشت. در تحلیل نهایی، مایاکوفسکی و همفکرانش علیرغم اینکه خود درک ساده و سریعی از تحول عمومی و همه جانبه جامعه شوروی داشتند اما متوجه پدیده‌هایی شده بودند که خصلت متضاد دوران گذار را بازتاب می‌داد. چیزهایی که نشان می‌داد خاک مساعدی برای رشد

مناسبات کهنه و احتمال واقعی عقبگرد و شکست وجود دارد. بنابراین تلاش می‌کردند زنگ خطر را در آثاری که به مردم عرضه می‌کردند به صدا در بیاورند. طرف دیگر دعوا اما با درکی جامد از تضادها و بی‌توجهی نسبت به خصلت متضاد دوران گذار سوسیالیستی، به فکر تحکیم و حفاظت از «نظم موجود» (از جمله جنبه‌ها و روندهای منفی‌اش) بود.

مخالفان نوگرایی، مایاکوفسکی را متهم می‌کردند که آثار گذشتگان را یکسره بی‌ارزش می‌داند و لایق دور ریختن و سوزاندن. او را نسبت به روحیات و نیازهای توده‌های مردم بی‌اعتنا معرفی می‌کردند. این که مایاکوفسکی و همفکرانش در سال ۱۹۱۲ از «سیلی زدن به سلیقه عمومی» گفته بودند را نشانه این می‌دانستند که نوگرایان هیچ ارزش و جایگاهی برای مخاطبان گسترده آثار هنری/ ادبی قائل نیستند. اما این صرفا تحریف و یا بدفهمی نظرات مایاکوفسکی بود. او در جریان بحث و جدل‌های حادی که با بعضی از کادرها و مقامات حزب داشت گرایش نادرستی را تشخیص می‌داد که سنت‌های آبا و اجدادی را تحت عنوان «خواست مردم» عرضه می‌کرد. مایاکوفسکی پیروان این گرایش را در زمینه زیبایی‌شناسی جاهل می‌دانست و علت این جهل را «تخصص تک‌بُعدی آنان در امر سیاست".

در میانه دهه ۱۹۲۰ مایاکوفسکی درگیر جدالی مهم شد که اساسا نه بر سر سبک و فرم بلکه بر سر مضمون و محتوای آثار بود. او با مشاهده بازتولید روابط بورژوایی خصوصا در رابطه مدیران و کادرها با توده‌های مردم، و نیز رفتارهای خرده‌بورژوایی و فردمنشانه و امتیازطلبانه در سطح جامعه که شرایط دوران نپ به آن پا داده بود، نقد گزندهٔ این روابط و رفتارها را موضوع نمایشنامه‌هایش قرار داد. تیپ‌هایی آفرید که نماد این چیزها بودند. در واقع آیینهٔ طنز را در برابر جامعه قرار داد تا این جوانب معوج و متناقض با اهداف و آرمان‌های کمونیستی را در خود ببیند و نقد کند.* علیرغم همه انگ زدن‌ها و حملات دلسرد کننده سنت گرایان ادبی علیه مایاکوفسکی، شاید او تنها صاحب نظر و هنرمند نوگرایی باشد که بعد از مرگ خودخواسته اش به سال ۱۹۳۰، مورد ستایش دولت شوروی و شخص استالین قرار گرفت و تلاش‌های شورانگیزش در خدمت به فرهنگ انقلاب و امر کمونیسم ارج نهاده شد.

---

* مایاکوفسکی به علت نگارش و اجرای نمایشنامه «ساس» (۱۹۲۹ـ۱۹۲۷) مورد انتقاد سنت گرایانی قرار گرفت که او را به بدبینی و سیاه نمایی متهم می‌کردند.

آناتولی و. لوناچارسکی

لوناچارسکی در مقام کمیسر آموزش و پرورش نقش مهمی در عرصه فرهنگ جامعه شوروی از زمان انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ تا پایان دهه ۱۹۲۰ بازی کرد. او روشنفکری صاحب‌نظر متعلق به نسل اول سوسیال دمکرات‌های روسیه بود. لوناچارسکی اگر چه معتقد بود که کارگران به طور کلی نیاز به آموزش دارند اما طبقه کارگر را صاحب فرهنگی مختص به خود می‌دانست. او این فرهنگ طبقاتی را با مبارزه جویی در راه رهایی معنی می‌کرد و از ضرورت رشد و تکامل یک فرهنگ پیشاپیش موجود می گفت که با تلاش مشترک توده‌های کارگر و روشنفکران معتقد و همراه با سوسیالیسم میسر خواهد شد.

تضاد معینی که لوناچارسکی در مقطع ۱۹۱۸ با آن دست و پنجه نرم می‌کرد، عدم همراهی بخش مهمی از قشر روشنفکر (از جمله آموزگاران و مدرسان) با حزب بلشویک و دولت تحت رهبریش بود. اینان در واقع با انقلاب فوریه که علیه استبداد تزاری بر پا شد و با دولت موقت بورژوا لیبرالی که از دل آن سر برآورد و توسط بلشویک‌ها سرنگون شد سمت‌گیری داشتند.

در آن اوضاع، چگونگی خنثی کردن دشمنی‌ها و اقدامات خرابکارانه بخشی از روشنفکران یک مساله واقعی در برابر دولت انقلابی بود. همین واقعیت لوناچارسکی را وا می‌داشت تا از ناگزیر بودن نظارت و سانسور در حیطه فرهنگی بگوید. در عین حال، آگاه بود که سانسور می‌تواند برای امر ساختمان سوسیالیسم بازخورد منفی داشته باشد. بلشویک‌ها به همراهی و کمک آموزگاران و مدرسان نیاز داشتند و نمی‌خواستند که اعمال فشار سیاسی و فرهنگی باعث ترس و فاصله گرفتن آنان از دولت سوسیالیستی شود. بنابراین تا جایی که امکان داشت از خود نرمش نشان می‌دادند. بر همین اساس، لوناچارسکی روشنفکران دگراندیش و یا کسانی که با سیاست‌های دولت پرولتری توافق نداشتند را دعوت به نقد این سیاست‌ها می‌کرد. او مدافع سیاستی بود که از آن تحت عنوان «انتقاد معتدل و سازنده» نام می‌برد و معتقد بود که این سیاست در شوروی سال ۱۹۱۸ در حال اجراء است.

لوناچارسکی در مجادلات درون جامعه هنری / روشنفکری شوروی بر سر مضمون و

فرم (و پیش زمینه‌های مقولهٔ رئالیسم سوسیالیستی) صاحب نظر بود. او درک‌های یک جانبه از رابطه فرم و مضمون را قبول نداشت و علاوه بر مضمون، به عناصر دیگری که در تعیین فرم نقش بازی می‌کنند توجه داشت. می‌گفت که «سبک» زندگی یک طبقه یا گروهبندی معین اجتماعی، سطح عمومی فرهنگ مادی، تاثیر فرهنگ‌های همسایه، بقایای گذشته همراه با تلاش نوآورانه، می‌توانند بر فرم تاثیر بگذارند. می‌توانند به عنوان یک عامل فرعی، فرم را تعیین کنند. لوناچارسکی به این واقعیت آگاه بود که ریشه فرم‌های گوناگون را نباید خود اثر جست، بلکه باید به مکاتب هنری و دوره‌ها و عصرها رجوع کرد. در عین حال، او نیز گرایش داشت که مضمون پرولتری را در یک فرم و قالب و سبک واحد پیدا کند. او اگر چه به درستی فرم را ابزاری برای شفافیت و قدرت بخشیدن به مضمون اثر می‌دید اما برای آن «استقلالی» قائل نبود و به مقوله انقلاب در فرم و سبک و زبان هنری (به مثابه بخشی از سوخت و ساز و تکامل هنر که می‌تواند مستقل از تحول در مضمون انجام گیرد و به نوبه خود بر نحوه بیان مضمون تاثیر بگذارد) کم بها می‌داد.

در ۱۹۲۸، لوناچارسکی تزهایش در مورد نقد مارکسیستی را مطرح کرد. در آن مقطع، دولت شوروی دیگر تثبیت شده بود. نوع و دامنه خطراتی که اتحاد شوروی را تهدید می‌کرد عوض شده، شکل مبارزه طبقاتی در درون حزب و دولت تغییر کرده بود. او که معتقد بود هنوز طبقات به طور کامل در کشور از بین نرفته‌اند، رفتار خرده‌بورژوایی در زندگی روزمره را خطرناک‌تر از گرایش‌های خصمانه و آگاهانه بورژوایی می‌دانست و غلبه بر آن را مشکل‌تر از بقیه گرایش‌ها. از نفوذ این رفتار حتی در صفوف پرولتاریا و در بین بسیاری از کمونیست‌ها می‌گفت و مبارزه طبقاتی موجود را با آن توضیح می‌داد. با این ارزیابی، لوناچارسکی معتقد بود که سلاح هنر به ویژه ادبیات اهمیتی فوق‌العاده در مبارزه طبقاتی پیدا کرده است. از دید او، آثاری که «انفعال و بدبینی و فردگرایی و تعصب و تحریف» را رواج می‌دادند ناآگاهانه دشمن سوسیالیسم بودند.

لوناچارسکی وظیفه منتقد مارکسیست را آموزش دادن نه فقط هنرمندان و ادیبان بلکه آموزش دادن مخاطبان آثار هنری می‌دانست و هیچ صحبتی از ضرورت آموختن برای منتقد مارکسیست به میان نمی‌آورد. با چنین نگرشی، منتقد کمونیست اصلا به این فکر نمی‌افتاد که در بحث‌های انتقادی روشنفکران غیرکمونیست (و آثار هنری و ادبی که توسط آنان تولید می‌شد) به دنبال جوانبی از حقیقت بگردد. به این فکر نمی‌افتاد که

از دل انتقادهای آنان، جوانب تاریک در عملکرد و تئوری‌ها و سیاست‌های دولت انقلابی و حزب کمونیست، و نیز شکل‌های ناشناخته بازتولید روابط بورژوایی در دل جامعه سوسیالیستی را ردیابی کند. از دید لوناچارسکی رابطه منتقد مارکسیست با روشنفکران و هنرمندان غیرکمونیست و خرده بورژوا یا بورژوا صرفا یک رابطه «ارشادی» بود. او نیز حقیقت را در انحصار کمونیست‌ها می‌دانست.

در عین حال، لوناچارسکی نکات عمیقی را در زمینه هنر و ادبیات و نقد به میان آورد که نشان می‌داد به ساده‌اندیشی‌ها، جزم‌گرایی‌ها و یک‌جانبه‌نگری‌های موجود در مراکز و محافل حزبی و ادبی/ هنری آگاه است و قصد مقابله با آن‌ها را دارد. او بود که از «اهمیت عظیم» پرداختن به موضوعاتی سخن به میان آورد که «در نگاه اول زیاده از حد کلی و دور به نظر می‌رسند اما با بررسی دقیق‌تر می‌بینیم که بر زندگی اجتماعی تاثیر می‌گذارند.» یا در نقد آثار کلیشه‌ای که صرفا تکرار مواضع حزب و دولت شوروی بودند با صراحت گفت: «نویسنده‌ای که در آثارش نکات برنامه ما را که پیشاپیش به طور کامل تدوین یافته است به تصویر می‌کشد هنرمند بدی است. نویسنده‌ای ارزشمند است که با ورود غریزی به قلمرویی که منطق و آمار به سختی به آن راه می‌یابند زمین بکر را شخم می‌زند.» لوناچارسکی به منتقدان مارکسیست هشدار داد که نباید ارزش آثاری را که برای هر عوام قابل فهم نیست و مخاطبش قشر بالایی پرولتاریا، اعضای فرهیخته حزب و کسانی هستند که سطح فرهنگی قابل توجهی دارند، نفی کنند. چرا که زندگی، مسائل حاد بسیاری را به این بخش از اهالی عرضه می‌کند که نقش بسیار مهمی در ساختمان سوسیالیسم بازی می‌کنند. او که به نظر می‌رسید قصد مقابله با گرایش نادرست رایج در آن سال‌ها در بین طراحان سیاست‌های کلان شوروی را دارد چنین ادامه داد که: «در مورد علم نیز چنین است. اگر از علم بخواهیم که هم و غم‌اش را مصروف وظایف عملی کند اشتباهی بزرگ مرتکب شده‌ایم. این یک واقعیت کاملا بدیهی است که برخی اوقات زمانی که تجریدی‌ترین مسائل علمی حل شوند بیشترین ثمرات را به بار می‌آورند.»

لوناچارسکی می‌گفت که نباید با مستمسک قرار دادن جانبداری یک اثر آن را یکسره رد کنیم. بر عکس، منتقد مارکسیست باید دست به یک تلاش سازنده بزند، نقاط مثبت اثر را پیدا کند و در خدمت به امر سوسیالیسم مورد استفاده قرار دهد. ولی اگر به اثری برخورد که فوق العاده زیانبار و در خدمت تبلیغات مسموم ضدانقلابی است دیگر جای

نقد نیست. اینجا دیگر باید از حربه سانسور استفاده کرد. هم زمان، لوناچارسکی این درک را که وظیفه منتقد معرفی نویسندگان مشکوک، متزلزل یا خطاکار سیاسی به حکومت است رد می‌کرد. تاکید می‌کرد که حکومت انقلابی چنین چیزی را از منتقد نخواسته است. او در مورد به کارگیری نقد هنری برای تسویه حساب شخصی یا بهتان زدن عامدانه هشدار می‌داد و آن را رفتاری بزدلانه می‌دانست. می‌گفت رابطه میان منتقد و هنرمند در چارچوب مبارزه ایده‌ها است و این دیگر به خود هنرمند مربوط است که انتقادها را قبول کند و اثرش را تصحیح کند یا نه.

بر مبنای این سیاست گذاری فرهنگی، روند «تولید نقد بازتولید» به یک جریان معمول در تولید و نشر آثار ادبی و هنری شوروی سوسیالیستی تبدیل شد. این که گروهی از نویسندگان و هنرمندان از نقدهای صحیح تاثیر می‌گرفتند و آثاری بهتر و موثرتر عرضه می‌کردند یک واقعیت است. جنبه دیگر واقعیت اینست که در فضای پر فشار سیاسی، وجود تسویه حساب‌های شخصی و سلیقه‌های تنگ نظرانه، و دغدغهٔ توقیف و مسکوت ماندن آثار، مواردی پیش می‌آمد که بازتولید اثر نتیجه و سنتز مبارزه سیاسی/ ایدئولوژیک/ فرهنگی و تحول فکری هنرمند نبود. بلکه روند «تولید ـ نقد ـ بازتولیدِ» مورد نظر لوناچارسکی به «تولید ـ حمله ـ خودسانسوری» تبدیل می شد.

ماکسیم گورکی

گورکی نویسنده چیره‌دست از دوران قبل از انقلاب اکتبر در جامعه ادبی و هنری روسیه صاحب نام و نفوذ بود. آثار او از نظر سبک و فرم به جریان واقع‌گرای انتقادی در مقطع پایان قرن نوزده و آغاز قرن بیست تعلق داشت و رگه‌هایی از رمانتیسیسم و قهرمان‌گرایی انقلابی در آن‌ها به چشم می‌خورد.

اختلافات سیاسی و ایدئولوژیک ماکسیم گورکی با بلشویک‌ها بعد از شکست انقلاب ۱۹۰۵ بالا گرفت. اما با شروع جنگ جهانی اول، با سیاست انقلابی لنین همراه شد و به عنوان یکی از اتوریته‌های ادبیات انقلابی بعد از اکتبر پا به صحنه گذاشت. در دوران ۴ ساله جنگ داخلی یعنی تا حدود سال ۱۹۲۲ گورکی از «هرج و مرج و اوضاع بی‌ثبات» آزرده خاطر بود و کناره نشین شده بود. اما با پایان جنگ داخلی و «قانونمندتر شدن جامعه» که همزمان با اجرای نپ بود، او دوباره در عرصه ادبیات و هنر فعال شد.

گورکی جدا از ارزش و جایگاه و دامنهٔ تاثیرگذاری آثارش، نقش معینی در سیاست‌گذاری فرهنگی شوروی سوسیالیستی به عهده گرفت. نظریه‌ای که گورکی در ادبیات تدوین کرد جهت‌گیری ایدئولوژیک آثار و محتوای تاثیری که بر توده‌های مخاطب داشتند را رقم زد. گورکی در پی یافتن راهی بود تا خلاء ایدئولوژیک به وجود آمده بر اثر فرو ریختن نظم کهن و اتوریته‌های جامعه کهن را در ذهن توده‌ها پر کند. می‌خواست که ادبیات ملاط جدیدی برای متحد کردن و سمت و سو دادن به زندگی و کار توده‌ها فراهم کند. در همین راستا به بررسی جایگاه اسطوره و تاریخ اسطوره‌سازی در هنر و ادبیات پرداخت. گورکی اسطوره را شکل فشرده و شاعرانه و آرمانی شدهٔ توانایی‌های انسان و نتیجهٔ تکامل قدرتمند انسان می‌دانست و به همین علت اسطوره‌ها را عمیقا واقع‌گرایانه ارزیابی می‌کرد. معتقد بود که رمانتیسیسم در هنر و ادبیات می‌تواند با تاکید بر نقش اسطوره‌ای قهرمانان رفتار انقلابی را در مخاطب تشویق کند. اعتقاد او به نقش محوری اسطوره در تامین نیازهای فرهنگی جامعه آنچنان بود که در بررسی مضمون و

نقش اسطوره‌ها در جوامع کهن به یکجانبه‌نگری و افراط دچار شد. گورکی علت «خلق خدایان توسط انسان» را یکسره از ناتوانی‌های انسان در برابر پدیده‌های طبیعی و جهل در شناخت نیروها و قانونمندی‌های حاکم بر جهان مادی جدا کرد و مدعی شد که خدایان زادهٔ مبارزات اجتماعی (یا شاید طبقاتی؟) بوده‌اند. او تا آنجا پیش رفت که خدا را از نظر انسان‌های بدوی نه یک مقوله مجرد یا یک وجود تخیلی بلکه شخصیتی کاملا واقعی با توانایی‌های بسیار در عرصه کار و مدیریت معرفی کرد. یعنی موجودی که نماد کمال و موفقیت و مهارت در کار است و تصویری انسانی دارد. گورکی می‌گفت که اگر از وجود تفکر مذهبی در میان توده‌های زحمتکش صحبت می‌کنیم باید آن را در گیومه بگذاریم. گورکی با اصرار بر «ویژگی» مذهب توده‌ها گویی جدلی عامدانه را با مباحث مارکس و انگلس در مورد همین موضوع آغاز کرده بود. چرا که آن‌ها دقیقا بر نقش ناشناخته‌ها و اقتدار طبیعت بر جوامع کهن بشری به عنوان یک عامل مهم در اعتقاد به ماوراءالطبیعه و شکل‌گیری ادیان گوناگون تاکید می‌گذاشتند.

ضرورت اسطوره‌سازی نزد گورکی به ارائه تصاویر مطلق و کامل و خداگونه از شخصیت‌های مثبت آثار در ادبیات و هنر دوران سوسیالیسم رهنمون می‌شد. رهبران کمونیست و نهاد حزب انقلابی عملا در چنین جایگاهی معرفی می‌شدند. چگونگی شکل‌گیری و بروز وقایع و سیر حوادث نیز باید به نوعی تصویر می‌شد که با نقش اسطوره‌ها خوانایی داشته باشد. بدین ترتیب دیدگاه جدیدی تحت نام دفاع از سوسیالیسم و نظرگاه ماتریالیستی دیالکتیک در بین توده‌ها تولید و بازتولید شد که شانه به شانه مذهب می‌سایید. مذهبی بودن این نگرش را به هیچ وجه نمی‌شد در گیومه گذاشت. فکرسازی با این مضمون به تقویت نظریهٔ «حقیقت طبقاتی» و در پیوند با آن «حقیقت سیاسی» می‌انجامید. یعنی به جای اینکه علم و شیوه ماتریالیستی دیالکتیک مبنای شناخت واقعیات عینی قرار بگیرد، جایگاه طبقاتی و مواضع و منافع سیاسی معیار تشخیص واقعیت قرار داده می‌شد. هر چیزی که ظاهرا منطبق یا هم جهت با این جایگاه و مواضع و منافع به چشم می‌آمد به عنوان حقیقت معرفی می‌شد.

وجه دیگری از سیاست‌گذاری در عرصه ادبیات و هنر شوروی که گورکی در آن سهیم بود و با اسطوره‌سازی و تراشیدن مذهبی جدید برای توده‌ها ارتباط منطقی داشت، کنار گذاشتن دیدگاه انتقادی و جلوگیری از جدل‌های فکری در میان دست اندرکاران این

عرصه بود. زمانی گورکی از این شکایت کرد که: «مشاهده این جدل‌های حقیر مدرسه‌ای همه علیه همه خیلی دلسرد کننده است. حس می‌کنم بدترین زمان را برای این کارهای بیهوده برگزیده‌اند. حالا دورانی است که انقلاب اجتماعی به انقلاب سوسیالیستی تبدیل شده است و اتحاد همه نیروها به نیاز مبرم تبدیل شده است.» فراخوان گورکی به اتحاد، بدون شک از وجود تضادها و گرایش‌های گوناگون و جهت‌گیری‌های سیاسی و ایدئولوژیک مختلف جلوگیری نمی‌کرد. اما راه تبادل نظر، چالش و نقد را می‌بست و عرصه را برای ارائه بیشمار آثار یکنواخت و تک بُعدی هموار می‌کرد. اسب تخیل هنری از آسمانی برای پرواز محروم می‌شد؛ پس بال‌های بی‌استفاده‌اش را کنار می‌گذاشت و خود را به یورتمه رفتن در دایره‌ای محدود عادت می‌داد. «سلیقهٔ عمومی» زیر سیلی‌هایی که به نام هنر «عامه فهم» می‌خورد تا می‌شد و نزول می‌کرد.

آندره‌ی ژدانف

در تاریخ‌نگاری‌هایی که در مورد اتحاد شوروی صورت گرفته نام آندره‌ی ژدانف به مقوله رئالیسم سوسیالیستی گره خورده است. او را مسئول اصلی سیاست سرکوب هنرمندان و روشنفکران دگراندیش شوروی در دهه‌های ۳۰ و ۴۰ می‌دانند و یک سانسورچی بزرگ تصویر می‌کنند. در بسیاری از کتاب‌ها که در نقد هنر و ادبیات شوروی دوران استالین نگاشته شده از عبارت ژدانفیسم یا ژدانفی برای توصیف مضمون و فرم حاکم بر آثار آن مقطع تاریخی استفاده شده است.

شاید برجسته‌ترین اقدام ژدانف در این زمینه، ایراد سخنرانی در کنگره نویسندگان شوروی به سال ۱۹۳۴ باشد که به نوعی خطوط راهنمای معینی را تحت عنوان رئالیسم سوسیالیستی برای سنجش فعالیت ادبیان و هنرمندان مطرح کرد. اما واقعیت اینست که سیاست‌گذاری در این حیطه به سال ۳۲ـ۱۹۳۱ باز می‌گردد، یعنی به دوره‌ای که ژدانف کار چندانی به هنرمندان و ادیبان شوروی نداشت. ژدانف اگر چه رشته گیاه شناسی و زیست شناسی و حقوق خوانده بود اما با هنر و ادبیات ارتباطی نزدیک داشت. پیانو نوازی چیره دست بود و کارشناسی شیفتهٔ آثار فلسفی و ادبی ضداستبدادی و دین ستیزانهٔ قرن هجده و دوران روشنگری در فرانسه به حساب می‌آمد. قریحه طنز داشت. یکی از مشخصه‌های وی گرایش به نوعی ادبیات «زاهدانه» به سبک خلوص‌گرایان اخلاقی دوران ویکتوریایی بود. از همان دوره جوانی جهت‌گیری هنری خویش را چنین اعلام می‌کرد: من بردهٔ روحم، نه اشراف‌زادهٔ روح. یکی از منتقدان سرسخت «استالینیسم» و «ژدانفیسم» در کتاب بیوگرافی ژدانف، خصوصیات فردی او را به ما چنین باز می‌شناساند:

«ژدانف حال و هوایی متفاوت از دیگر افراد حلقهٔ استالین داشت. آموزش موسیقی کلاسیک، نوع تحصیل و رفتار، او را از آن حلقهٔ زمخت مردانه جدا می‌کرد. حساسیت ظریف و مودبانه ژدانف را شاید بتوان نتیجه پرورش وی در محیطی دانست که تحت تسلط زنان خانواده بود. در دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ و در نوشته‌های بعد از سال ۱۹۱۷ وی اشارات پراکنده‌ای به مساله زن به چشم می‌خورد. هر چند که او.... برای سوسیالیسم نسبت به فمینیسم ارجحیت قائل بود.»

ژدانف بیست و دو ساله بود که در انقلاب اکتبر شرکت جست. در اوکراین در مصادرهٔ اراضی اشراف و کلیسا نقش بازی کرد و در بین دهقانان فقیر پر طرفدار شد. از سال ۱۹۲۲ برای فعالیت از زادگاهش اوکرائین به مسکو منتقل شد و مسئولیت تبلیغ و ترویج حزبی به او سپرده شد. جهش در جایگاه حزبی ژدانف در سال‌های ۲۸ـ۱۹۲۷ صورت گرفت. او در مبارزه با قشر بورژوازی روستا (کولاک‌ها) و سپس در مبارزه با آن گروه از استادان دانشگاه که مخالف نظام سوسیالیستی بودند نقش فعالی ایفاء کرد. سخنرانی ۲۷ مه ۱۹۲۷ ژدانف در واقع فرمان شروع انقلاب فرهنگی بود. در آن سخنرانی ژدانف گفت که مردم شوروی باید از لذت ادبیات و فیلم و کنسرت و نمایشگاه آثار تجسمی و تربیت سیاسی بهره‌مند شوند. باید از عادات سنتی منفی و از الکلیسم رها شوند. تا زندگی‌شان غنی شود. او جوانان عضو حزب را فراخواند تا پرچمدار این انقلاب فرهنگی شوند. از نقش تعیین کننده نیروی جوان در «پاکسازی ایده‌های ما» صحبت کرد و از ضرورت مبارزه با «محدودیت‌های نسل قدیم». سخنان ژدانف به نوعی بر یک تضاد و تقابل واقعی «میان نسل‌ها» بر سر حفظ وضع موجود یا دگرگون کردن آن، انگشت می‌گذاشت.

از سال ۱۹۳۴ رهبری امور ایدئولوژیک حزب بلشویک به ژدانف سپرده شد. مهم ترین اقدام وی در این جایگاه تغییر دروس تاریخی و حذف تئوری‌ها و آزمایشات انتزاعی در زمینه علوم بود. تحت هدایت وی، کتاب‌های آموزشی تاریخ به روایت ساده شده‌ای از مارکسیسم تقلیل یافت که در عین حال با رجوع افتخارآمیز به گذشته روسیه همراه شده بود. از سال ۱۹۳۵ نایب صدر حزب کمونیست اتحاد شوروی شد. یعنی نفر دوم حزب بعد از استالین. طی سال‌های ۱۹۳۶ تا ۱۹۳۹ نظام آموزش عمومی و آموزش سیاسی تحت هدایت ژدانف تغییر کرد.

نظرات آندره‌ی ژدانف در زمینه هنر و ادبیات سوسیالیستی بازتاب و فشرده گرایشات مکانیکی و تقلیل‌گرایانه درون جنبش بین‌المللی کمونیستی است که رد پایش تا همین امروز هم به چشم می‌خورد. او هنر و ادبیات (و به نوعی کل روبنا) را دنباله رو صرف و بی کم و کاست زیربنای اقتصادی جامعه می‌دانست و برای روبنا نقش مستقل و مبتکرانه‌ای که گاه می‌تواند تاثیر تعیین‌کننده بر تحولات جامعه داشته باشد قائل نبود. به همین ترتیب، او به نادرست چنین نتیجه‌گیری می‌کرد که جامعه بورژوازی به علت تسلط یک نظام منحط، پوسیده و در حال احتضار به ناگزیر فقط می‌تواند آثار هنری و ادبی منحط تولید کند. شاید فضای فعالیت و مسئولیت‌های معین ژدانف، برداشت ابزارگرایانه/ فایده

گرایانه از ادبیات و هنر را در ذهنش نهادینه کرده بود. از نظر او معیار برای سنجش (و برای مجاز شمردن) آثار ادبی و هنری در شوروی عبارت بود از اهداف پداگوژیک حزب به علاوهٔ تبلیغ سیاست‌های روز دولت. که معیار اول به غلبه رفتاری جزم گرایانه و منجمد و سکتاریستی با ادبیان و هنرمندان (خودی یا دگراندیش) منجر می‌شد و معیار دوم به روحیه فرصت طلبی و پراگماتیستی در بین سیاست گذاران و سیاست پذیران پا می‌داد. آثار تولید شده همگی «تاریخ مصرف» داشتند. به این معنی که سیاست‌های روز بر آن‌ها سایه افکنده بود بنابراین با جا به جایی تضادها و تغییر اولویت‌های دولت شوروی، آثاری که دیروز مثبت و مفید ارزیابی می‌شد امروز می‌توانست منفی و زیان آور تلقی شود. بنابراین فرایند بازبینی و بازنویسی به طور مداوم در مورد آثار اعمال می‌شد.

دیدگاه مکانیکی و تک‌راستایی ژدانف نه فقط در ادبیات و هنر که در عرصه علم نیز تاثیر منفی داشت. او در مقام مسئول پژوهش‌های علمی شوروی به مدافع اصلی نظرات غیر علمی دانشمند گیاه‌شناسی به نام لیسنکو تبدیل شد. لیسنکو و همفکرانش اعتبار تئوری‌های گرگور مندل در حیطه علم ژنتیک را زیر سوال می‌بردند و معتقد بودند که رفتار گونه‌های گیاهی نه بر اساس توارث ژنتیک بلکه در انطباق با محیط طبیعی شکل می‌گیرد. این تئوری شبه علمی، نه فقط جهت گیری پژوهش‌های کشاورزی شوروی در مقطع پایانی دهه ۱۹۳۰ را تعیین کرد بلکه مبنای فعالیت‌های تولید غله در محیط‌هایی قرار گرفت که با خصوصیات ژنتیکی این گونه‌های گیاهی سازگار نبودند. ژدانف به عنوان سیاست گذار امر آموزش، از انتشار و ترویج آثار کلاسیک علمی که به نظرش بر پایه «علم ارتجاعی ژنتیک» نوشته شده بود جلوگیری کرد. به باور خودش علیه «علم ارتجاعی» شورید تا از «دانشمندان پرولتری» دفاع کرده باشد. در روزهای خون و آتش جنگ جهانی دوم، تئوری شبه علمی لیسنکو تازه به بوتهٔ آزمایش در آمده بود و زمان می‌برد تا نتایجش مشخص شود. در ۱۹۴۶ یعنی یک سال بعد از خاتمه جنگ بود که غیر علمی و بی ثمر بودن این تئوری در عمل به اثبات رسید و غله‌ای به بار نیامد.

واقعیت اینست که طیف گسترده‌ای از رهبران حزب و دولت شوروی مثل ژدانف می‌اندیشیدند ولی دغدغه‌های آموزشی/ پداگوژیگی وی از یک سو و نیازهای تبلیغی و تهییجی (بر اساس سیاست‌های روز) از سوی دیگر، باعث شد که او به نماد تحمیل ایدئولوژی رسمی/ تاریخ رسمی/ سیاست رسمی/ سلیقه رسمی در ادبیات و هنر شوروی تبدیل شود.

انجمن هنرمندان انقلاب

این تشکل که در سال ۱۹۲۲ به وجود آمد در برگیرنده گروهی از نقاشان واقع گرا بود که پیش از وقوع انقلاب اکتبر در جامعه هنری روسیه موقعیت خود را تثبیت کرده بودند. رادیمف و شاخمین از چهره‌های اصلی این تشکل محسوب می‌شدند. بیانیه انجمن از هنرمندان به عنوان «سخنگویان زندگی معنوی مردم» یاد می‌کرد و وظیفه خود را تصویر کردن زندگی جاری ارتش سرخ و کارگران و دهقانان و انقلابیون و قهرمانان کار می‌دانست. نویسندگان بیانیه با اعلام اینکه می‌خواهند «به جای ملغمه‌های تجریدی که انقلاب ما را بی‌اعتبار می‌کنند، تصویری حقیقی از وقایع ارائه کنند» علیه مجموعه جنبش نوگرایی در ادبیات و هنر شمشیر کشیده بودند. انجمن معتقد بود که اینک زمان قهرمانی است و آثار هنری باید از نظر فرم، شکوهمند و از نظر سبک، «واقع‌گرای قهرمانانه» باشند. خط انجمن این بود که باید اصل تداوم را در عرصه هنر به رسمیت شناخت و در عین حال خود را بر جهانبینی معاصر متکی کرد. معنایش این بود که از یک سو در فرم و سبک نمی‌توان و نباید به شکل «غیر منطقی» و «بی حساب و کتاب» از هنر گذشته گسست کرد. و از سوی دیگر، مضمون آثار باید جانبدار طبقه کارگر و حزب کمونیست و سوسیالیسم باشد.

در همان دهه ۱۹۲۰ اعضای انجمن خود را به عنوان نماینده مشروع آرمان کمونیستی در دنیای هنر مطرح کردند. انجمن به پر نفوذترین نهاد هنری سراسری کشور تبدیل شد و با حمایت مستقیم دولت چاپخانه خود را ایجاد کرد. رفته رفته بسیاری از نقاشان «مکتب کهن» دور انجمن حلقه زدند و تعداد اعضایش را از ۸۰ نفر اولیه به ۳۰۰ نفر در پایان دهه ۱۹۲۰ رساندند. آثار این گروه از نقاشان همان خصوصیات نقاشی روسیه در قرن نوزدهم را داشت. تصاویر ناتورالیستی و رنگ و نور فرق چندانی نکرده بود، فقط پرچم‌های سرخ و ابزار تولید و تفنگ و توده‌ها به آن راه یافته بود. نکته قابل توجه این که بخش بزرگی از اعضای انجمن آثار متفاوت و غیر سنتی امپرسیونیستی و کوبیستی در نقاشی اروپا را به عنوان «هنر منحط بورژوایی» محکوم می‌کردند؛ با این استدلال که خاستگاه‌شان جوامع سرمایه‌داری غرب است. اما خود به طور گزینشی از سبک‌ها و قالب‌های کلاسیک و واقع‌گرای گذشته غرب پیروی می‌کردند و این کار را تداوم و تکامل

ارزش‌های عام هنری/ زیبایی‌شناسانه/ انسانی و فراتاریخی در آثار امروز می‌دانستند.

به طور کلی بر اغلب هنرمندان و ادیبان همگام با انقلاب و نیز بر سیاست‌گذاران اصلی فرهنگی شوروی (اعم از نوگرا و سنت گرا) نگرشی «فایده‌گرایانه» (به مفهومی محدودنگرانه) مسلط بود. به آثار هنری عمدتا به عنوان ابزار تبلیغ سیاست‌های روز حزب و دولت نگاه می‌شد. در چارچوب این نگرش، بحث «انجمن هنرمندان انقلاب» کاربردی‌تر جلوه می‌کرد. چرا که می‌گفت: شکل‌هایی از هنر که واقعیت را آن طور که هست بازنمایی نمی‌کنند برای توده‌ها قابل فهم نیستند و دولت نمی‌تواند از آن‌ها برای تبلیغ سیاست‌هایش استفاده کند.

توضیحات

[1] فریدریش انگلس در نامه به ی. بلوخ (۱۸۹۰) این نکته را از نقطه نظری مارکسیستی چنین توضیح می‌دهد: «بر مبنای مفهوم ماتریالیستی تاریخ، عنصر نهایتا تعیین کننده در تاریخ، تولید و بازتولید زندگی واقعی است. نه مارکس و نه من هرگز چیزی غیر از این اظهار نکرده ایم. بنابراین اگر کسی بخواهد حرف ما را به این صورت در بیاورد که عنصر اقتصادی تنها عنصر تعیین کننده است، آن را به عبارتی بی معنی، تجریدی و ابلهانه تبدیل کرده است. وضعیت اقتصادی زیربنا است اما عناصر گوناگون روبنا شکل‌های سیاسی مبارزه طبقاتی و نتایج آن‌ها نیز تاثیر خود را بر سیر مبارزات تاریخی می‌گذارند و در بسیاری از موارد نقش اصلی در تعیین شکل آن مبارزات دارند. منظور از عناصر گوناگون روبنا، قوانین اساسی‌ای است که توسط طبقه پیروز به دنبال هر نبرد موفق و امثالهم برقرار می‌شود؛ شکل‌های حقوقی است؛ و حتی انعکاس همه این مبارزات واقعی در ذهن شرکت کنندگان در آن‌ها، تئوری‌های سیاسی و حقوقی و فلسفی‌شان، دیدگاه‌های مذهبی و تکامل آن‌ها به نظام‌های جزمی است. بین همه این عناصر، عمل متقابلی وجود دارد و در بحبوحه انبوهی از تصادف‌ها (یعنی پدیده‌ها و تحولاتی که اثبات ارتباط متقابل درونی شان آنقدر دور از دسترس یا ناممکن است که ما می‌توانیم آن ارتباط را ناموجود یا قابل انکار در نظر بگیریم) حرکت اقتصادی خود را به مثابه ضرورت نهایتا اعمال می‌کند. اگر اینگونه نبود به کار بستن تئوری در هر مرحله‌ای از تاریخ، از حل یک معادله ساده تک مجهولی هم آسان‌تر می‌شد.

ما خود تاریخ خود را می‌سازیم اما در درجه اول، تحت مفروضات و شرایطی کاملا معین. تعیین کننده نهایی در بین این‌ها، مفروضات و شرایط اقتصادی است. اما مفروضات و شرایط سیاسی و غیره، و حتی سنت‌ها که ذهن بشر را مشغول می‌کنند نیز نقشی بر عهده دارند، هر چند که این نقش تعیین کننده نیست.»

انگلس چنین ادامه داد که: «این واقعیت که جوان ترها برخی اوقات بیش از آنچه که باید بر وجه اقتصادی تاکید می‌گذارند بخشا تقصیر مارکس و من است. ما مجبور بودیم در رویارویی با مخالفان خود بر اصل عمده که آنان منکرش بودند تاکید بگذاریم. و ما همیشه زمان و مکان و یا فرصتش را نداشتیم که به طور بایسته به سایر عناصری که درگیر عمل متقابل بودند بپردازیم. اما زمانی که مساله ارائهٔ بخشی از تاریخ، مساله به

کار بست عملی، پیش می‌آید موضوع فرق می‌کند و هیچ خطایی مجاز نیست. هر چند که متاسفانه خیلی اوقات افراد به محض این که شروع به جذب اصول عمدهٔ یک تئوری جدید کردند و حتی نه به طور صحیح، فکر می‌کنند که می‌توانند آن را به راحتی به کار ببندند. و من نمی‌توانم بسیاری از "مارکسیست‌های" اخیر را از این اتهام، یعنی تولید تکان دهنده ترین خزعبلات در این زمینه مبری بدانم....»

[۲] لوناچارسکی نقش مهمی در تاسیس «تئاتر بالشوی» به سال ۱۹۱۹ بازی کرد. به علاوه او به همکار سابقش بوگدانف کمک کرد که نهاد هنری نیمه مستقل «پرولت کولت» را بنیانگذاری کند.

[۳] مثلا می‌توان به سیاست‌گذاری فرهنگی در آذربایجان شوروی اشاره کرد. در بازخوانی ترانه‌ها، واژه «خدا» که در اشعار فولکلور بسیار مورد استفاده قرار می‌گرفت به «مردم» تغییر یافت. البته در رهنمود به هنرمندان مواردی از اعمال سلیقه، جزم‌گرایی و کلیشه‌سازی‌های مضحک هم بروز می‌کرد. یک نمونه‌اش، تحقیر و کنار گذاشتن تار به عنوان یک ساز سنتی مهم و دوری جستن از موسیقی مقامی در دهه ۱۹۲۰ بود. این سیاست در دهه ۱۹۳۰ تغییر کرد و نواختن تار دوباره باب شد. نمونه دیگر، بازنویسی نمایشنامه «نرگس» بر اساس یک قصه قدیمی دهقانی بود. این قصه بر یک مثلث عشقی استوار است. دختر و پسری جوان به هم دل بسته‌اند اما مرد سالمندی که یک خان روستایی است نیز به دختر نظر دارد. داستان بر اساس اعمال زور و توطئه‌چینی خان علیه پسر جوان جلو می‌رود و به شکلی تراژیک و غم‌انگیز پایان می‌گیرد. در نمایش بازسازی شده «نرگس» در دهه ۱۹۳۰ جای خان را رهبر یکی از احزاب ضدکمونیست گرفته است و دختر و پسر نیز هر دو کمونیست‌اند. قصه هم به خوبی و خوشی با شکست شخصیت منفی و وصال قهرمانان مثبت تمام می‌شود.

[۴] چهره‌های اصلی بنیانگذار سینمای شوروی سرگئی آیزنشتاین، وسولد پودوکین و ورتف بودند.

[۵] الکساندر رودچنکو و ماکس پنسن از چهره‌های اصلی عکاسی شوروی بعد از اکتبر بودند.

[۶] پیروان مکتب کانستراکتیویسم. این فلسفه در عرصه هنر و معماری که از سال ۱۹۱۵ در روسیه به وجود آمد، نافی ایده «استقلال هنر» بود. در عوض، هنر را عملی با اهداف اجتماعی معرفی می‌کرد. کانستراکتیویسم تاثیر زیادی بر جنبش هنر مدرن در قرن بیستم داشت و گرایش‌های مهمی مانند جنبش «باهاوس» و «دِستیل» متاثر از آن بودند. دامنه تاثیر این فلسفه از معماری فراتر می‌رفت و گرافیک و طراحی صنعتی و تئاتر و فیلم و رقص و مد و تا حدی موسیقی را نیز شامل می‌شد. ولادیمیر تاتلین از چهره‌های پیشتاز کانستراکتیویسم به شمار می‌آمد.

[۷] پیروان مکتب سوپرماتیسم که شکلی از هنر کوبیستی ناب در آثار تجسمی بود. نقاشی‌های سوپرماتیستی از ترکیب مستطیل و دایره و مثلث و ضربدر خلق می‌شد. این مکتب در سال ۱۹۱۳ در روسیه توسط کازیمیر مالویچ بنیان گذاشته شد.

[۸] پیروان مکتب فوتوریسم که ابتدای قرن بیستم نخست در نقاشی ایتالیا به وجود آمد. در این مکتب تلاش می‌شد حرکت و قدرت و سرعت زندگی صنعتی مدرن با استفاده از فرم‌های پر تحرک به تصویر در

آید. فوتوریسم در روسیه به قلمرو شعر نیز راه یافت. در ایتالیا اومبرتو بوچونی و کارلو کارا و در روسیه مایاکوفسکی و ناتالیا گونچاروا از چهره‌های شاخص فوتوریسم بودند.

[۹] پیروان مکتب سمبلیسم که اواخر قرن نوزده شکل گرفت. در آثار سمبلیستی تلاش می‌شد ایده‌های انتزاعی یا رازآلود با استفاده نمادین از تصاویر ابراز شود. از چهره‌های معروف این مکتب در اروپا می‌توان به نقاشانی مثل گوستاو مورو، ادوارد جونز و یان توروپ اشاره کرد.

[۱۰] مائو تسه دون این نکته را به روشنی در شرایط جنگ علیه اشغالگران ژاپنی در چین و قبل از کسب قدرت سراسری چنین توضیح داده است. هر چند در این بحث مائو نشانه‌هایی از نگرش فایده گرایانه / ابزار گرایانه نسبت به ادبیات و هنر را می‌توان پیدا کرد، اما حقایق مهم و جهت گیری‌های قابل توجهی در آن وجود دارد: «معنی پر طرفدار کردن آثار ادبی و هنری و مفهوم بالا بردن معیارهای این آثار چیست؟ رابطه این دو وظیفه کدام است؟ آثار پر طرفدار، ساده و سر راست ترند و به همین علت به سرعت مورد قبول توده‌های وسیعی از مردم قرار می‌گیرند. آثاری که کیفیت بالایی دارند و پرداخت شده ترند، تولیدشان سخت‌تر است و عموما نمی‌توان آن‌ها را به سادگی و سرعت در بین توده‌ها انتشار داد.... (کارگران و دهقانان و سربازان) مشتاقانه خواهان روشنگری و آموزش‌اند و آثار ادبی و هنری‌ای را می‌طلبند که نیازهای عاجل شان را رفع کند. به سادگی قابل هضم باشد با این هدف که شور و شوق مبارزاتی و اطمینان شان به پیروزی را افزایش دهد، اتحادشان را مستحکم کند تا همدل و همفکر با دشمن بجنگند. نیاز اولیه آنان «نقش و نگار بسیار بر پارچه زربفت» نیست بلکه به «ذغال در هوای برفی» احتیاج دارند. بنابراین در شرایط کنونی، پر طرفدار کردن وظیفه عاجل تری است. کم بها دادن به این وظیفه یا نادیده گرفتنش اشتباه است.

با وجود این نمی‌توان خط و مرز قاطع و سریعی میان پر طرفدار کردن و بالا بردن معیارها کشید. نه فقط از همین حالا می‌توان برخی از آثار ادبی و هنری را که کیفیت بالایی دارند پر طرفدار کرد بلکه سطح فرهنگی توده‌های وسیع هم دارد مداوما ارتقاء پیدا می‌کند.

بالا بردن معیارها نه فقط به شکل مستقیم بلکه به شیوه‌ای غیرمستقیم هم به نیازهای توده‌ها پاسخ می‌دهد. یعنی از راه رفع نیازهای کادرها. کادرها عناصر پیشرو توده‌ها هستند که عموما از آموزش و پرورش بیشتری بهره مند شده‌اند و به طور کلی به سطح بالاتری از ادبیات و هنر نیاز دارند. نادیده گرفتن این مساله اشتباه خواهد بود. آنچه برای کادرها انجام می‌شود به طور کلی برای توده‌ها نیز هست. چرا که فقط از طریق کادرهاست که می‌توانیم توده‌ها را تربیت و هدایت کنیم. اگر خلاف این هدف حرکت کنیم، اگر چیزی که به کادرها ارائه می‌دهیم نتواند به آنان در آموزش و هدایت توده‌ها کمک کند، فعالیت ما برای ارتقاء معیارها به شلیک بی هدف می‌ماند.» (از سخنرانی‌ها در محفل ادبی و هنری ینان ۱۹۴۳) احتمال دارد که مائو این نکات را تحت تاثیر نظرات مدون لوناچارسکی بیان کرده باشد.

[۱۱] نقل شده در «خاطرات کلارا زتکین از لنین»

[۱۲] البته این جنبش رفته رفته به خاموشی گرایید و در پایان دهه ۱۹۲۰ دیگر نشانی از آن نبود.

[۱۳] این نگاه به میزان زیادی برخاسته از درک تک‌خطی و کوتاه‌مدت از دوران گذار سوسیالیسم به کمونیسم بود و مختصات پرتلاطم و سرشار از تضادها و کشمکش طبقاتی در دوران گذار را نادیده می‌گرفت. مناسباتی که دولت سوسیالیستی و حزب کمونیست شوروی با قشر روشنفکر و مشخصا با دست‌اندرکاران عرصه ادبیات و هنر برقرار کرد درک آن‌ها از مقوله دولت در دوران گذار انقلابی، مفهوم دیکتاتوری پرولتاریا، و رابطه میان طبقات و قشرهای کماکان موجود در یک جامعه سوسیالیستی را بازتاب می‌داد. بعدها مائوتسه دون با توجه به تجربهٔ انقلاب در شوروی و چین درک پیشرفته تری از این مقولات و روابط ارائه کرد.

[۱۴] شاید مشهورترین آن‌ها الکسی تولستوی برادر زاده لئو تولستوی نویسنده رمان «گذر از رنج‌ها» باشد.

[۱۵] برای این که تصویری کلی از کمیت و کیفیت نظارت و سانسور در شوروی دهه ۱۹۲۰ داشته باشید، به آمار و اطلاعات زیر توجه کنید:

سانسور در مورد بخشنامه‌ها و آمار مربوط به بی خانمان‌ها و بیکاران، آمار خودکشی‌ها و دیوانگی‌ها، شرح اعتصابات کارگری و دهقانی، آمار جرم و جنایت، وضعیت عرضه دارو، و تصاویر غیر رسمی رهبران اعمال می‌شد.

در دوران نپ بنگاه‌های انتشاراتی خصوصی رشد کرده بودند و ۶۰ درصد از کل بنگاه‌ها را تشکیل می‌دادند اما بیش از بنگاه‌های دولتی مشمول سانسور می‌شدند. برای مثال در نیمه دوم سال ۱۹۲۲ از تعداد ۴۲۰ دست نویس ارائه شده از سوی بنگاه‌های خصوصی ۵۰ نسخه رد شد، و از ۴۹۸ دست نویسی که بنگاه‌های حکومتی و اتحادیه‌های کارگری به اداره امور ادبیات و نشر داده بودند فقط ۳ نسخه اجازه انتشار نگرفت.

از اواسط دهه ۱۹۲۰ که با تثبیت دولت بلشویکی و تلاش برای ساختمان سوسیالیسم در همه عرصه‌ها مشخص می‌شد، نظارت و ممیزی طیف متنوعی را در بر گرفت. از آثار مربوط به فلسفه، روانشناسی، اخلاق، دین و جامعه شناسی گرفته تا سیاست، حقوق، تعلیم و تربیت، علوم طبیعی، تاریخ و جغرافی. آثار مربوط به هنرهای زیبا و ادبیات کودکان که در آن‌ها احساسات حیوانی و ضداجتماعی تبلیغ می‌شد از کتابخانه‌ها پاکسازی شدند. منظور آثاری بود که «خشم و خشونت و انحطاط جنسی، خرافه، آنتی سمیتیسم و تحقیر یهودیان، برتری جویی ملی و نظامی گری» را تبلیغ می‌کرد. در همین دوره بود که استفاده از واژه تحقیر آمیز «جهود» در ادبیات ممنوع شد و به طور کلی هر آنچه بوی توهین به اقلیت‌های ملی می‌داد را از کتاب‌هایی که تازه تولید می‌شد حذف کردند. (در نظر بگیرید که این مقررات پیشرو در دورانی اعمال می‌شد که تبلیغات نژادپرستانه ضد سیاهان و یا ضد یهودیان در دمکراسی‌های بورژوایی آمریکا و اروپا رایج بود و نه فقط منع قانونی نداشت بلکه عرف جامعه هم آن را ناپسندیده نمی‌دانست.) هم زمان هیچکدام از آثار کلاسیک ادبی و هنری شامل سانسور و بازبینی نشدند. در سال ۱۹۲۵ به طور کلی به ۶۸۳ کتاب اجازه انتشار داده شد؛ ۱۶۵ کتاب شامل تصحیح سیاسی و ایدئولوژیک شد؛ ۵۱۸ کتاب از اسرار اقتصادی و نظامی پاک شد. «تعلیم و تربیتی» و یا «تبلیغ و ترویج سیاسی» دیدن هنر و ادبیات از یک سو، و به کار گیری معیار مبهم و کشدار و تفسیرپذیری به نام «ادبیات و هنر پرولتری یا انقلابی» از سوی دیگر، باعث شد که سلیقه‌ها و تفاسیر هر مسئول در هر بخش بر امر بازبینی و ممیزی تاثیر بگذارد و نتایجی گاه متناقض به بار آید. مثلا جزم گرایی ظاهرا «ماتریالیستی» یا شاید ناآگاهی علمی در مورد نقش قصه

در پرورش تخیل کودکان باعث شد که در سال ۱۹۲۷ از انتشار قصه‌های «هوفمانی» (به سبک ارنست هوفمان نویسنده آلمانی ادبیات کودکان در قرن نوزده و خالق فندق شکن و شاه موش‌ها) جلوگیری شود. علت این ممنوعیت، «وجود معجزه و جن و پری و جادو در این نوع قصه‌ها» اعلام شد. نمونه دیگر، عدم چاپ مجموعه اشعار یک کارگر به نام نیکلای خوریکف در سال ۱۹۲۹ بود. جالب اینست که اغلب این اشعار قبلا به صورت تک تک در مطبوعات مختلف شوروی چاپ شده بود. اعتراض خوریکف چنین پاسخ داده شد که «این اشعار از نظر ایدئولوژیک زیانبار است. چون بکارت"ذاتی" را تبلیغ می‌کند. بکارت را ایده‌الیزه می‌کند.» نکته اینجاست که حتی اگر بر شعرهای خوریکف نگرش کهنه و ارزش‌های مردسالارانه در مورد مقوله بکارت سایه افکند بود منع انتشار این ایده‌های کهنه (یا این موضع ایدئولوژیک جا افتاده) راه را بر نقد مستقیم آن‌ها می‌بست. به جای حل یک معضل دیدگاهی در فرایند دگرگون کردن روابط اجتماعی، فقط صورت مساله را پاک (یا حذف) می‌کرد.

نکته قابل توجه دیگری که در بررسی آثار هنری منتشره در کشور شوراهای دوران لنین و استالین می‌بینیم (یا در واقع نمی‌بینیم) مساله اجازه تولید کاریکاتور و استفاده از شکل‌های مختلفی طنز در نقد رهبران حزب کمونیست و مسئولان دولتی است. کاریکاتورها و طنزها منحصرا دشمنان طبقاتی در سطح ملی و بین المللی را آماج قرار می‌دادند؛ که این البته شامل رهبران مخالف و طرد شده از حزب بلشویک هم می‌شد. مجاز نبودن استفاده از حربه طنز و کاریکاتور در مورد رهبران انقلابی شاید در هیچ گوشه از مقررات اداره نظارت و ممیزی شوروی روی کاغذ نیامده بود اما هالهٔ «قداست» که به تدریج رهبران را در بر گرفت و نقشی اسطوره‌ای که به عنوان سرمشق جامعه به آنان سپرده شد، و نیز دغدغه سوء استفاده‌های ضدانقلابی و جو سازی‌های دشمنان طبقاتی باعث شد که هنرمندان جرات چنین کاری را به خود ندهند و یا این کار را زیان بار به حال سوسیالیسم بدانند.

[۱۶] برای مثال، در کتاب «یک هفته: ندیلیا» (اثر یوری لیبدینسکی ـ۱۹۲۳) این جملهٔ قهرمان زن که «آنیوتا سیمکوآ» نام دارد و مسئول فرهنگی حزب است خطاب به «کیلیمین» که مسئول چکا است حذف شد: «امروز بیا سراغم. بعد از کار البته. امشب.» در نسخه تجدید چاپ شدهٔ همین کتاب به سال ۱۹۳۲ این دو شخصیت پیش از آن که فرصت کنند با هم وارد رابطه جنسی شوند در جریان شورش دهقانان کشته می‌شوند! در چاپ سال ۱۹۲۹ کتاب مشهور دن آرام (اثر میخائیل شولوخف) این جمله زن کمونیست جوان «آنا پوگودکو» در رختخواب خطاب به «ایلیا بونچوک» حذف شد: «احمقانه است که نگران حفظ بکارت من هستی.» در این نسخه، یک پاساژ کامل از رابطه جنسی این دو سانسور شد. رمان «سیمان» (اثر فیودور گلادکف) که در سال ۱۹۲۵ انتشار یافت نیز نه به خاطر محتوای سیاسی‌اش بلکه به علت تصویر کردن روابط جنسی مجبور به بازنویسی شد. اما برای اینکه تصویر روشن تری از خلوص ایدئولوژیکی که در آثار رسمی شوروی تبلیغ می‌شد به دست آوریم می‌توانیم به نمونه «چگونه فولاد آبدیده شد» اثر اوستروفسکی× رجوع کنیم. قهرمان داستان که پاول کورچاگین نام دارد در برابر «هوای نفسانی» مقاومت می‌کند و با همرزمش در زندان گاردهای سفید همخوابه نمی‌شود. دختر ابراز تمایل می‌کند و پاول هم در ذهن خود این تمایل و شور را دارد. اما برای حفظ خلوص اخلاقی و خدشه دار نشدن روحیه ایثارگرانه‌اش نسبت به

انقلاب این کار را نمی‌کند. دختر را گارد سفیدی‌ها از سلول می‌برند و به او تجاوز می‌کنند. اما وجدان پاول راحت است. اینگونه تابوسازی‌ها و خلوص گرایی اخلاقی شبه مذهبی بعدا جاده را برای احیای سنت‌ها و ایده‌های کهن هموارتر کرد. روابط سنتی خانواده و نقش سنتی زن به مثابه مادر پنجره‌ای شد برای بازگشت دیدگاه‌ها و نگرش کهنه‌ای که راه جهش و گسست جامعه به مسیر سوسیالیسم را سد می‌کرد. تغییر در قوانین مدنی شوروی نظیر لغو حق سقط جنین، لغو قوانین آزادانه طلاق و یا صدور قانون علیه همجنس گرایان در میانه دهه ۱۹۳۰ نشانه‌های دیگر همین حرکت قهقرایی بودند.

[۱۷] مکانیسم‌های نظارت و سانسور فرهنگی در دمکراسی‌های بورژوایی نیز گاه پوشیده و غیرمستقیم و گاه آشکار وجود دارد؛ مثلا به صورت مسکوت گذاشتن آثار ادبی و هنری رادیکال، ندادن امکانات تبلیغی و کمک هزینه، به حاشیه راندن «هنر خطرناک و غیر متعارف» و تولیدکنندگانش، بدنام کردن هنرمندان نافرمان با استفاده از رسانه‌های گروهی و تریبون‌های مذهبی، یا با ابزار شکایت و جریمه و حبس.

[۱۸] جلد سوم «دن آرام» در سال ۱۹۳۳ و جلد آخر در سال ۱۹۴۰ منتشر شد. جالب اینست که اثر شولوخف منطبق بر چارچوبی که به طور رسمی از سال ۱۹۳۲ برای هنر و ادبیات شوروی تعیین شد و بر آن نام «رئالیسم سوسیالیستی» نهاده شد نبود. جالب‌تر این که به نوشتهٔ ویل و آریل دورانت در کتاب «تفسیرهای زندگی»، اثر دیگر شولوخف به نام «زمین نوآباد» (۱۹۳۲) که موضوعش اشتراکی کردن کشاورزی است و تصمیم‌ها و سیاست‌های استالین در آنجا مستقیما مورد تایید قرار گرفته و خوانایی بیشتری با «رئالیسم سوسیالیستی» دارد، با واکنش منفی استالین روبرو شد. این فقط شولوخف نبود که با حمایت مستقیم استالین موفق به ایستادگی در برابر حملات مخالفانش شد. میخائیل بولگاکف نیز به واسطهٔ علاقهٔ زیاد استالین به آثار طنز آلودش توانست به کار خود ادامه دهد. استالین در سال ۱۹۲۹ در برابر منتقدانی که خواهان منع فعالیت ادبی بولگاکف بودند گفت «کیفیت نویسنده ای مثل او فراتر از اصطلاحات حزبی چپ و راستی است که شما به کار می‌برید.» (نقل شده در کتاب "در دربار تزار سرخ" اثر سیمون ونتافیوره) اینگونه نمونه ها نشان می‌دهد که گرایشات و مبارزات مختلفی در بین سیاست گذاران شوروی بر سر ادبیات و هنر به واقع موجود بود و این با تصویر سیاه و سفیدی که مخالفان کمونیسم می‌کوشند از روابط حاکم در آن دوران ارائه دهند بسیار تفاوت دارد.

[۱۹] در این زمینه به بحث راهگشایی رجوع کنید که باب آواکیان در سنتز نوین علم کمونیسم تحت عنوان «ضرورت شکل دادن به یک هسته محکم و برقراری الاستیسیته بسیار» فرموله کرده است.

[۲۰] اگر می‌خواهیم پوچی این نگرش را بهتر بفهمیم کافیست استدلال‌هایی که پیرامون یگانگی محتوا و فرم از جانب سنت‌گرایان اولیه و نظریه‌پردازان رئالیسم سوسیالیستی در سال‌های بعد ارائه می‌شد را با جا افتاده‌ترین مباحث امروزی در زمینه تعریف هنر و معیارهای ارزش‌گذاری آثار هنری و ادبی مقایسه کنیم. مشکل بتوان جریان و گرایشی جدی را پیدا کرد که هنوز به آن دگم‌ها و محدودنگری‌ها معتقد باشد. تصور کنید اگر آن نوع مباحث و انتقادات بسته و قالبی به جریان فکری غالب در قلمرو ادبیات و هنر جهانی تبدیل شده بود، با چه رکود و حتی سقوطی روبرو می‌شدیم. چه شگفتی‌آفرینی‌هایی که انجام نمی‌شد!

چه ابتکارات و نوآوری‌هایی که در نطفه می‌مرد! چه تفکراتی که تعمیق نمی‌یافت! چه لذت‌هایی که جامعه بشری از آن محروم می‌ماند! اگر این مباحث، غالب شده بود آیا برای مثال چیزی به نام «رئالیسم جادویی» زاده می‌شد؟ یا در عرصه هنرهای تجسمی آیا با آثار مفهومی روبرو بودیم؟ آیا آثار ویرجینیا ولف و کسانی که «جریان سیال ذهن» را در ادبیات پی گرفتند در محاق باقی نمی‌ماند؟

آثار تولید شده در شوروی طی دهه ۱۹۳۰ در چارچوب رئالیسم سوسیالیستی از جنبه‌های اروتیک، انتزاعی، سوررئالیستی و اکسپرسیونیستی.... مبری بودند. بازی‌های تجربی در فرم‌های آثار هنری و ادبی از جمله به صورت گفت و گوی درونی، جریان سیال ذهن و پوچی نکوهش می‌شد. چنین چیزهایی تحت عنوان «منحط"، غیر قابل فهم برای پرولتاریا و یا ضدانقلابی رد می‌شدند. تحت چنان شرایطی بود که میخائیل بولگاکف مجبور شد کتاب مشهور خود «مرشد و مارگاریتا» را در خفا برای دل خودش یا شاید برای آیندگان بنویسد. این اثر را شاید بتوان نمونه اولیه‌ای از سبک رئالیسم جادویی دانست. همین مساله که بولگاکف کتاب ستایش شده «گارد سفید» در سبک رئالیسم سوسیالیستی را هم نوشته نشانگر واقعیتی است. اینکه تولیدکنندگان آثار هنری/ ادبی مجبور نیستند خلاقیت خود را فقط در یک فرم و سبک ارائه کنند. محتوای فکری واحد و جهت‌گیری‌های ایدئولوژیک و سیاسی واحد می‌توانند در شکل‌های گوناگون بروز یابند.

[۲۱] آردی اسکای بریک، «هنر و تاریخ بشر»، نشریه «کارگر انقلابی» شماره ۱۱۱۴ سال ۲۰۰۱

[۲۲] مثل اجرای اپرای لیدی مکبث اثر دمیتری شوستاکوویچ و مقاله پراودا علیه آن.

[۲۳] فضای ادبی هنری نسبتا بازِ دوران جنگ، ضرورت نظارت و حتی اعمال سانسور را نفی نمی کرد. برای نمونه ایلیا ارنبورگ که به خاطر رمان یورش (۱۹۴۷) به شهرت و محبوبیت رسید در مقام روزنامه نگار تراکتی تبلیغی خطاب به مردم علیه مهاجمان نازی نوشت که در آن آلمانی‌ها ذاتا شریر معرفی شده بودند و تجاوز به زنان آلمانی برای در هم شکستن غرور ملی آنان مجاز شمرده شده بود. انتشار این تراکت عکس العمل فوری مقامات شوروی را باعث شد و آن را به عنوان نوشته ای نژادپرستانه محکوم کردند.

[۲۴] البته سینمای دهه ۱۹۶۰ از آثار نمادگرا خالی نبود. برای نمونه می‌توان به «قدم زدن در خیابان‌های مسکو» (گئورگی دانِلیا ۱۹۶۳) اشاره کرد. در این فیلم روشنفکر نویسنده ای را می‌بینیم که از دوردست آمده است. به طور اتفاقی به دوست کارگرش برخورد می‌کند و از او برای پیدا کردن نشانی خیابان «ضرورت» کمک می‌خواهد. در این مسیر از بخت بد سگ هاری به او حمله می‌کند و پایش را گاز می‌گیرد. دوست کارگر به کمکش می‌شتابد. در ادامه، او را به خانواده پر جمعیتش معرفی کند؛ و حتی جوراب‌های سوراخش را هم وصله می‌زند. کارگر قصد استراحت دارد که به دوست دیگری برمی‌خورد. او هم دردسر و خواسته ای دارد. هم زمان کارت دعوت به یک مراسم عروسی و ورقهٔ احضار به خدمت سربازی به دستش رسیده است. کارگر او را از این دردسر نجات می‌دهد. سپس این دو با دوست روشنفکرشان همراه می‌شوند و به فروشگاه مرکزی شهر می‌روند. برای شرکت در مراسم عروسی لباس نو می‌خرند و راهی مغازهٔ یکی دیگر از دوستانشان می‌شوند تا برای عروس و داماد هدیه ای تدارک ببینند. فیلم به خوبی و خوشی تمام می‌شود.

منابع فارسی

۱. کارل مارکس: سانسور و حقیقت، «نظراتی درباره آخرین مقررات سانسور در پروس»
۲. و. ای. لنین: لئو تولستوی آیینه انقلاب روس
۳. و. ای. لنین: ل. ن. تولستوی
۴. و. ای. لنین: تولستوی و عصر او
۵. تاریخ مختصر حزب کمونیست (بلشویک شوروی)
۶. لئون ترتسکی: «هنر و انقلاب»، ترجمه رضا مرادی اسپیلی (نشر دیگر ۱۳۸۵)
۷. مائو تسه دون: سخنرانی‌ها در محفل ادبی و هنری ینان (۱۹۴۲)
۸. ویل و آریل دورانت: تفسیرهای زندگی (۱۹۷۰)
۹. شارل بتلهایم: مبارزه طبقاتی در اتحاد شوروی (جلد دوم)، ترجمه خسرو مردم دوست
۱۰. شهاب آتشکار: مایاکوفسکی را دریاب! کهنگی را بسوزان! (نشر میر، ۲۰۱۱)
۱۱. پیتر دولن: «نشانه‌ها و معنا در سینما»، ترجمه عبدالله تربیت و بهمن طاهری
۱۲. محمد ایزدی: فراسوی نظریه مارکسیستی هنر، از سایت «شوند»
۱۳. علی امینی نجفی: نمایشگاه لنین استالین و موسیقی در پاریس، از سایت فارسی بی بی سی
۱۴. یورگن روله: ادبیات و انقلاب، ترجمهٔ علی اصغر حداد، نشر نی، ۱۳۹۱

منابع انگلیسی

۱۵. و. ای. لنین: سخنرانی در سومین کنگره سراسری اتحادیه جوانان کمونیست روسیه (۲ اکتبر ۱۹۲۰)
۱۶. و. ای. لنین: پیش نویس اولیه برای قطعنامه در مورد فرهنگ پرولتری (۹ اکتبر ۱۹۲۰)
۱۷. و. ای. لنین: سخنرانی در کنفرانس سراسری کارگران آموزش سیاسی گوبرنیا و یویزد (۳ نوامبر ۱۹۲۰)
۱۸. قطعنامه کمیته مرکزی حزب کمونیست (بلشویک) اتحاد شوروی درباره بازسازی تشکل‌های ادبی هنری (۳۲ آوریل ۱۹۳۲)
۱۹. سرمقاله روزنامه پراودا ارگان حزب کمونیست اتحاد شوروی (۸ اوت ۱۹۳۶)
۲۰. قطعنامه کمیته مرکزی حزب کمونیست (بلشویک) اتحاد شوروی درباره نقد ادبی و کتابشناسی

(۲ دسامبر ۱۹۴۰)

۲۱. قطعنامه درباره گزارش گورکی (۲۳ اوت ۱۹۳۴)

۲۲. قطعنامه درباره گزارش کارل رادک پیرامون ادبیات بین المللی (۲۶ اوت ۱۹۳۴)

23. Kolontai, Alexandra – New Women, in “New Morality and the Working Class”; 1918
24. Melanie Ilic – Women in the Stalin era,2001
25. Abstract Art vs. One Dimensional Thinking
26. Bonnel - Peasant Women in Political Posters of the 1930’s
27. Ardea Skybreak- Art and Human History RW# 1114 (12 August 2001)
28. F. Engels - To Franz Mehring (14 July 1893)
29. F. Engels - To Minna Kautsky (26 November 1885)
30. F. Engels - To Margaret Harkness (April 1888)
31. F. Engels – Realism and Partisanship
32. Gleb Ṣtruve – Literature in Transition 1914 - 1917, Soviet Russian Literature 1917 – 1950
33. Orlando Figes – Maxim Gorky and the Russian Revolution
34. Lunacharsky – Chernychevsky’s Ethics and Aesthetics: A Contemporary Evaluation, 1928
35. Edward J. Brown - Russian Literature since the Revolution, 1982
36. K. Marx – Power of Money (1844)
37. K. Marx – Art and Fear (Notes on “Die Malerei der Griechen”)
38. Robert C. Williams & Peter Lang – Russia Imagined Art, Culture and National Identity, 1840 – 1995
39. A. Lunacharsky – Self- Education of the Workers, The Cultural Tasks of the Struggling Proletariat (1918)
40. Sheila Fitzpatrick – “The Cultural Front, Power & Culture in Revolutionary Russia” (1992)
41. W. Bradley & C. Esche – The Many Ands of Art and Revolution
42. John Milner – Rebuilding the Art of People, Art and Social Change
43. A. G. Dementiev (compiled by) – On Some Literary and Artistic Questions in the Soviet Union 1932 – 40
44. Maynard Solomon – Marxism and Art (Harvester, 1979)
45. Jose Braz, Andy Blunden & Hasan – Congress of Soviet writers 1934 “On Socialist Realism and Modernism” , Marxist Internet Archive
46. V. V. Kozhinov – Soviet Literature ,The Great Soviet Encyclopedia (1970 – 1979)
47. Ivan Koshelivets – Socialist Realism ,Encyclopedia of Ukraine, v. 4, 1993

48. Alan Lane – Art Against Ideology (1966)
49. Jeffrey Brooks – Socialist Realism in Pravda
50. Dr. Ben Hellman – Summary of Children's Books in Soviet Russia 1917 – 1986
51. Susan Buck-Morss, Revolutionary Art: The Bolshevik Experience
52. Bob Avakian – Reaching for the Heights and Flying Without a Safely Net
53. Bob Avakian – Observations on Art and Culture, Science and Philosophy
54. Bob Avakian – The Struggle in the Realm of Ideas
55. Bob Avakian – The Role of Dissent in a Vibrant Society (Revolution #72, Dec. 10th, 2006)
56. Bob Avakian – Birds Cannot Give Birth to Crocodiles, But Humanity Can Soar Beyond the Horizon
57. RCP (US) – "A Historic Contradiction: Fundamentally Changing the World Without Turning Out the Light", Feb. 21st, 2010
58. F. Engels – Landscapes (1840)
59. V. Mayakovsky – Plays, Articles, Essays (Paduga Publishers 1987)
60. N. Bukharin – Historical Materialism, "What Is Art?"
61. N. Bukharin – Poetry, Poetics and the Problems of Poetry in the USSR
62. M. Gorky – Art and Myth
63. Y. Davydov – The October Revolution and the Arts, "The Tolstoyan View of Art"
64. J. P. Sartre – The Novel And Reality, "Speech at a Conference of European Writers", Leningrad, 1963
65. A. Gramsci – The Modern Prince, "Marxism and Modern Culture"
66. Bela Balazs – The Sightless Man; "The Visible Man"
67. Bela Balazs – Theory of the Film, "The Face of Man"
68. M. Bakhtin – Rabelais and His World, "Laughter and Freedom"
69. B. Brecht – Epic Theatre
70. G. Lukacs – The Meaning of Contemporary Realism, "The Ideology of Modernism"
71. G. Lukacs – The Historical Novel, "Shakespeare And Historicism"
72. A. Breton – Les Vases Communicants; "Action and Dream"
73. A. Breton – The Cultural Heritage (Speech to the International Association of Writers for the Defense of Culture)
74. Herman Ernolaev:Censorship in Soviet Literature (1917-1991), Rowman & Littlefield 1997
75. Kees Boterbloem: The Life & Times of Andrei Zhdanov (1896-1948), Quebec – Canada 2004

تابستان ۲۰۱۲