سه مقاله درباره‌ی هنر، از تروتسکی

نوشته :رامین جوان

دریافت مارکسیستی ما از وابستگی‌های عینی و اجتماعی هنر و سرشت هدفمند و اجتماعی آن بدین معنی نیست که ما ـبه‌زبان سیاسی- می‌کوشیم هنر را به‌کمک فرمان‌ها و دستورالعمل‌هایمان هدایت کنیم. برای ما به‌هیچ‌وجه تنها آن هنری نو یا انقلابی نیست که درباره‌ی کارگران سخن بگوید، بسی جاهلانه است اگر گمان رود که ما از شاعران می‌خواهیم که حتماً یک دودکش کارخانه یا قیام علیه سرمایه را توصیف کنند. روشن است که هنر نو از نظر ارگانیک در مرحله‌ای نیست که بتواند مبارزه‌ی پرولتاریا را در مرکز توجه قرار دهد.

اما گاوآهن هنر مدرن هم نباید تنها یک گوشه از زمین ما را شخم بزند، بلکه لازم است همه‌جای مزرعه را زیر و رو کند.

****

«هنر» تا آن‌جا واقعی و زیباست‌که گوشه یا مقطعی از حقیقتِ آفرینش‌گر و زیبایی‌آفرینِ انسان را در رابطه با طبیعت به‌تصویر بکشاند و به‌انسان بیاموزد که ـدر رابطه با طبیعت- آفریننده‌ی همه‌ی زیبایی‌هاست. به‌همین دلیل است‌که هنر حقیقی ... چاره‌ای جز هم‌راستایی با توده‌های تحت استثمار و ستم ندارد؛ و اینک (یعنی: در حاکمیت مناسبات سرمای‌دارانه) رهایی و فراروندگی‌اش تنها در هم‌راستایی با انقلاب اجتماعیِ پرولتاریا قابل تصور است.

سه مقاله درباره‌ی هنر، از تروتسکی

مترجم: رامین جوان

چند نکته‌ی مقدماتی:

این سه مقاله ضمن این‌که استقلال معنایی و مفهومی ویژه‌ی خویش را دارند، اما درعین‌حال، سازای ابعاد دریافت و نتیجتاً کنش اجتماعی-طبقاتی معینی نیز بوده‌اند که در شکل‌گیری خویش، علاوه‌بر مشروط بودن به‌زمانه‌ای مشخص، ناگزیر به‌هم‌پیوسته و حجمی نیز واقع گردیده‌اند. به‌بیان روشن‌تر: قصد از ترجمه و انتشار این سه مقاله ـعمدتاً- تأکید روی متدولوژی تروتسکی (به‌مثابه‌ی یک نظریه‌پرداز انقلابی و نیز یکی از رهبران انقلاب اکتبر) دربرخورد با هنر و زیبایی‌شناسی، و بالطبع ترویج این متدولوژی است.

از طرف دیگر، این سه مقاله (یعنی: «فرمالیسم و مارکسیسم»، «هنر و انقلاب» و « پیش به‌سوی هنر آزاد و انقلابی») در جنبه و چهره‌ی تاریخیِ خویش، مبارزه با روی‌کردهایی در عرصه‌ی هنر را به‌نمایش می‌گذارند که امروزه با ورچسب پست‌مدرنیسم یا «ادبیات کارگری»، به‌مراتب محتال‌تر و ارتجاعی‌تر به‌بازار عرضه می‌شود. بنابراین، گرچه پیش‌بینی تروتسکی در مورد «نزدیکی یک تحول اساسی در عرصه‌ی سیاست و ایدئولوژی انقلابی» درست درنیامد، اما در این مقالات علاوه‌بر این‌که با آموزه‌ی متدولوژیک در بررسیِ طبقاتی، انقلابی و کمونیستی هنر (که اصولی، عام و کلی است) مواجه می‌شویم، با بُرهه‌ای از مبارزه‌ی انقلابی برعلیه هنری آشنا می‌شویم که فراتر از جزییات تکنیکی (در کلیت خویش) بورژوایی بوده است. نتیجه این‌که، این تجربه‌ی انقلابی ـدرصورت دقت کافی به‌آن- می‌تواند در بررسی کنش‌های هرچه ارتجاعی‌تر شونده‌ی هنرِ بورژوایی در زمانه‌ی حاضر نیز آموزنده باشد.

این نکته نیز لازم به‌توضیح است‌که این سه مقاله ویرایش جدیدی از ترجمه و انتشار قبلی آن‌هاست که امروزه در جستجوی اینترنتی در دسترس نیستند.

آخرین نکته این‌که، مجموعه‌ی حاضر ضمیمه‌ای مختصر در مورد چیستی و منشأ زیبایی و زیبایی‌شناسی از نگاه مارکسیستی نیز دارد که نقد و بررسی ـ و به‌ویژه تبیین گسترده‌تر آن ـ می‌تواند زمینه‌ی بهتری برای ادراک زیبایی و دریافت زیبایی‌شناسانه‌ی کمونیستی و پرولتاریایی فراهم بیاورد. این ضمیمه توسط رفیق عباس فرد نوشته شده است.

۱

فرمالیسم و مارکسیسم

اگر از برخی سیستم‌های نظری کم‌مایه دوران پیش از انقلاب بگذریم، تئوری شکل‌گرایانه‌ی هنر تنها نظریه‌ای است که در این سال‌ها در سرزمین شوروی در برابر مارکسیسم عرض‌اندام کرده است. نکته‌ی تناقض‌آمیز این است که با وجود این‌که فرمالیسم روسی با فوتوریسم (آینده‌گرایی) روسی پیوند تنگاتنگ دارد، و این جریان اخیر کموبیش در برابر کمونیسم تسلیم شد، اما خود فرمالیسم در عرصه‌ی نظری سرسختانه در برابر مارکسیسم ایستاد.

ویکتور شکلوفسکی هم نظریه‌پرداز فوتوریسم است و هم پیشوای مکتب فرمالیسم. بنا به‌نظریه او، هنر همواره آفرینش خود بسنده‌ای از فرم‌های ناب بوده که فوتوریسم این دیدگاه را برای اولین‌بار آشکارا به‌رسمیت شناخت. بدین‌سان، فوتوریسم نخستین هنر آگاهانه در تاریخ است و فرمالیسم اولین مکتب علمی بررسی هنر. براثر تلاش‌های *شکلوفسکی* -که بی‌نتیجه نبوده است!- تئوری هنر و حتی تاحدی خود هنر از مرحله‌ی شیمی آلی به‌مرحله‌ی شیمی [معدنی] وارد شده است. پایه‌گذار مکتب فرمالیسم و نخستین کیماگر هنر گاهی اوقات فوتوریست‌های «سازش‌کار» را که به‌انقلاب روی آورده‌اند، دوستانه مورد عتاب قرار می‌دهد. به‌نظر او چنین کنشی ضرورت ندارد، زیرا: فوتوریسم به‌خودی خود کامل است.

پرداختن به‌فرمالیسم به‌دو دلیل برای ما ضرورت دارد: اول، به‌خاطر خود این مکتب. باوجود برخوردهای سطحی و علی‌رغم جهت‌گیری ارتجاعی تئوری هنرِ فرمالیستی، بخشی از کارهای پژوهشی فرمالیست‌ها بسیار سودمند است. دوم، به‌خاطر فوتوریسم. هرچند که دعوی فوتوریست‌ها که خود را تنها نماینده هنر مدرن می‌دانند، نارواست؛ اما اهمیت فوتوریسم را در شالوده‌افکنیِ هنرِ آینده نمی‌توان انکار نمود.

فرمالیسم چیست؟

در حال حاضر *شکلوفسکی*، *زیرمونسکی*، *ژاکوبسن* و دیگران این مکتب را قبل از هرچیز به‌عنوان تولدی پیش‌رَس معرفی می‌کنند. این مکتبْ فرم را پایه و اساس هنر شاعری می‌شناسد و وظیفه‌ی خود را تحلیل ویژگی‌های ریشه‌شناسانه و نحوی آثار ادبی و برشمردن مصوت‌ها، صامت‌ها، هجاها و صفت‌ها می‌داند. (البته در تحلیل‌ها بیش‌تر به‌توصیف و کم‌تر به‌آمار توجه دارد). این ریزه‌کاری‌ها، که فرمالیست‌ها به‌تناوب آن‌ها را دانش شاعری یا سرایندگی می‌نامند، بی‌گمان اگر ویژگی کاربردی آن‌ها را در نظر بگیریم، بسیار مفید و ضروری‌اند. این شناخت می‌تواند به‌عنوان عنصری اساسی به‌کارگاه شعر و فنون آن خدمت کند. می‌توان گفت برای شاعران و نویسندگان بسیار مفید است که لیستی از واژه‌های مترادف تنظیم کنند و مدام برآن بیفزایند و بدین‌سان گنجینه‌ی زبانی خود را گسترش دهند. برای سرآیندگانْ هم سودمند و هم ضروری است که در ارزیابیِ یک واژه نه تنها بر تداعی‌های معنایی آن، بلکه برکیفیت آوایی آن نیز تکیه کنند؛ زیرا شعر در درجه اول از مجرای آوایی به‌دیگران منتقل می‌گردد. روش‌های معین و قانون‌مندانه‌ی فرمالیسم می‌تواند در روشن‌گریِ ویژگی‌های روانی-هنریِ فرم مفید باشد (ایجاز، پویایی، تأثیر ابهام‌ها و تشبیهات آن). از این‌جا می‌توان راه دیگری به‌سوی درک هنرمند بازگشود و به‌محدودیت اجتماعی یک هنرمند منفرد یا کل یک جریان هنری بهتر پی‌برد. آن‌چه فعلاً برای ما در این دوران انتقالی بی‌نهایت اهمیت دارد، این است که این مکتب بالنده را با معیارهای اجتماعی بسنجیم، و ریشه‌های طبقاتی آن را آشکار کنیم. این امر نه تنها برای خوانندگان، بلکه برای خود مکتب نیز می‌تواند مفید باشد تا شناخت دقیق‌تر و بهتری از خود و آماج‌های خود به‌دست آورد.

اما خود فرمالیست‌ها حاضر نیستند به‌نقش کمکی و تکنیکی برای روشهای‌شان قناعت کنند، یعنی همان اهمیتی که آمار برای علوم اجتماعی دارد یا میکروسکوپ برای زیست‌شناسی. نه، آن‌ها خیلی دورتر می‌روند. کلمه نزد آن‌ها همه‌چیز است و برای ادبیات همان اهمیتی را دارد که رنگ برای هنرهای تصویری. یک شعر عبارت از همنشینی آواها و یک

تصویر یعنی ترکیب لکه‌های رنگ. قوانین هنر همان قوانین هم‌آوایی‌ها و رنگ آمیزی‌هاست. برخورد روانی-اجتماعی که برای ما در مطالعه میکروسکوپی و آماری مواد کلامی اهمیت دارد، نزد فرمالیست‌های شیمیِ آلی به‌حساب می‌آید.

«هنر همواره از زندگی مستقل بوده، و رنگ آن هیچ‌گاه با پرچم باروی شهر هم‌رنگ نبوده است»(*شکلوفسکی*). «انتخاب شیوه‌ی بیان و گزینش واژه‌ها» تنها لحظه اساسی در سرودن شعر است(*ژاکوبسن*). «هرجا فرم باشد، محتوای تازه‌ای هم پدید خواهد آمد، بدین‌سان فرمْ محتوی را تعیین می‌کند»(*کروکنیچ*). «شاعری شکل‌گیری کلمات مستقل است، یا آن‌گونه که *خلبنیکوف* می‌گوید "هم‌نشینی واژه‌های خودبسنده"»(*ژاکوبسن*) و غیره...

می‌دانیم که فوتوریست‌های ایتالیایی در کلمات وسیله‌ی بیانیِ تازه‌ای می‌جستند؛ برای عصر لوکوموتیو، توربین‌ها، الکتریسته‌ی رادیو و غیره. به‌عبارت دیگر، آن‌ها برای محتوای تازه‌ی زندگی به‌دنبال فرم تازه‌ای می‌گشتند. اما ظاهراً این یک «نوآوری در عرصه گزارش نویسی است و نه در عرصه زبان شعری»(*ژاکوبسن*). فوتوریسم روسی به‌دنبال چیز دیگری است، دستگاه واژگان را تا بی‌نهایت دنبال می‌کند. در این‌جا فرم است که محتوی را تعیین می‌نماید.

البته *ژاکوبسن* اعتراف می‌کند که رشته‌ای از تأملات شاعرانه در عرصه‌ی فرهنگ شهرنشینی جلوه‌گر شده است: اما او نتیجه می‌گیرد که «شعرهای شهروندانه *مایاکوفسکی* و *خلبنیکوف* از خود آن‌ها جوشیده است»؛ به‌عبارت دیگر: این فرهنگ شهری نبوده که بر چشم و گوش شاعر تأثیر نهاده یا قریحه‌ی او را چنان پرورش داده تا به‌دنبال فرم تازه، تصاویر، توصیف‌ها و اوزان تازه باشد، بلکه این فرم تازه بوده که خود به‌خود پدیدار شده و شاعر را واداشته که در جستجوی مواد مناسب به‌سراغ زندگی شهری برود! تکامل «انبان واژه‌ها» به‌خودی خود از «ادیسه ابرها به‌درون شلوارها» رسیده است. دیگر خاکِ اره، شمع و چراغ برق در این‌جا هیچ نقشی ندارند. کافی است که این دیدگاه را به‌روشنی بیان کنیم تا منطق واقعاً کودکانه آن دیده شود. اما *ژاکوبسن* فکر همه‌چیز را کرده است و پیشاپیش اعلام می‌کند که همان *مایاکوفسکی* در شعری گفته است: «ای مردم احمق، شهرها را ترک کنید»! و آقای نظریه‌پرداز فرمالیست متفکرانه می‌افزاید:

«آیا این یک تناقضی منطقی است؟ آیا باید به‌شاعر به‌خاطر افکاری که بیان نموده هشدار داد؟ اما خرده گرفتن به‌اندیشه‌ها و احساسات یک شاعر نابخردانه است، درست مثل رفتار تماشاگرانه‌ی قرون وسطی که بازی‌گرِ نقشِ یهودا را کتک می‌زدند». و غیره.

کاملاً روشن است که این جملات را یکی از شاگردان بسیار با استعداد کلاس پنجم دبیرستان با این نیت آشکار و کاملاً «خودبسنده» نوشته که معلم ملانقطی زبان‌شناسی را دست بیندازد. در واقع، نوآوران جسور ما به‌خوبی قادرند دیگران را دست بیندازند، اما نمی‌توانند نظریات خود را سرراست بیان کنند. اثبات این امر به‌هیچ‌وجه دشوار نیست.

طبیعی‌است که فوتوریسم از شهر ـمترو، الکتریسیته، تلگراف، اتومبیل، توربین، کافه شبانه (و به‌ویژه همین آخری)ـ تأثیراتی گرفت که هنوز فرم تازه‌ای پیدا نکرده بودند. فرهنگ شهری در اعماق ناخودآگاه فوتوریسم ریشه دوانده است. تصاویر، ریشه‌شناسی، قوالب نحوی و ریتم فوتوریسم نمایانگر تلاش به‌خاطر یافتن یک فرم هنری برای بیان روح شهرهاست که اینک به‌سطح آگاهی رسیده است. وقتی *مایاکوفسکی* بانگ برمی‌دارد: «ای مردم احمق، شهرها را ترک کنید»!این فریاد کسی است که تا مغز استخوانش شهرنشین است. درعین حال او بسیار واضح و آشکار با لحن آدم شهرنشینی حرف می‌زند که شهر را ترک کرده و به‌ییلاق رفته است. مطلب به‌هیچ‌وجه بر سر این نیست که ما شاعر را به‌خاطر بیان احساسات و عقایدش بازخواست کنیم. بدیهی است که شاعر با نحوه‌ی بیان ویژه‌ی خویش است که شاعر می‌شود، اما تنها در آخرین وهله است که شاعر در زبان به‌وظایف مکتبی که پذیرفته یا خود پایه گذاشته، پاسخ می‌گوید، هرچندکه این مکتب بیرون از ذات او قرار گرفته است. این در مورد شاعرانی هم که در شاعری به‌عرصه‌ی محدودی (مثلاً زندگی و مرگ شخصی خود) می‌پردازند نیز صادق است. رنگ‌آمیزی فردیِ فرمِ شعری البته با ذهنیت فردی هم‌ساز است، اما درعین‌حال هم در عرصه احساسات و هم در به‌کارگیری وسایل بیانی، با سبک و شیوه‌های هنری کنار می‌آید. فرم هنری نو از دیدگاه بینش تاریخی همواره پاسخی به‌نیازهای جدید است. در محدوده‌ی شعر تغزلی می‌توان گفت که: میان تمنیّات جنسی و یک شاعر عاشقانهْ نظام پیچیده‌ای از روندهای والایش وجود دارد که در آن‌ها عناصر فردی، موروثی و اجتماعی نیز دخیل‌اند. شالوده‌ی موروثی، یعنی غریزه‌ی جنسی آدم به‌کندی تغییر می‌کند. اشکال اجتماعی عشق سریع‌تر دگرگون می‌شوند و بر روبنای روانی عشق تأثیر می‌گذارند. سایه‌روشن‌های رنگارنگی به‌آن می‌افزایند و نیازهای روحی تازه‌ای پدید می‌آورند که برای بیان آن‌ها گنجینه‌ی کلامی تازه‌ای در شعرسرایی ضرورت دارد. شاعر مواد آفرینندگی را تنها می‌تواند در محیط اجتماعی خود بیابد. او باید بتواند انگیزه‌های تازه‌ی زندگی را در آگاهی هنری خویش جاری سازد. زبان که با شرایط زندگی شهری تغییر و تکامل می‌یابد، به‌شاعر مواد کلامی تازه‌ای می‌بخشد و او را قادر

می‌سازد که با به‌هم‌آمیزی جدیدِ واژگان برای اندیشه‌ها و احساسات تازه‌ای که از ژرفای تاریک ناهشیارش جوانه زده‌اند، فرم‌های جدید هنری بیابد. چنان‌چه روح به‌تبعیت از شرایط اجتماعی دگرگون نشود، در هنر هم هیچ تغییری پیش نخواهد آمد: انسان‌ها نسل در نسل همچنان به‌آیه‌های تورات و افسانه‌های یونان باستان قناعت می‌کردند.

اما جناب فیلسوف فرمالیست برای بستن دهان ما می‌گوید که فرم نو تنها در عرصه‌ی گزارش‌نویسی پدید می‌آید و نه در حوزه‌ی زبان شعری. حضرت به‌خاطر یک دستمال قیصریه را به‌آتش کشیده است! اگر این‌طور باشد، پس شاعری هم نوعی گزارش‌نویسی است، تنها به‌سبک و شیوه‌ای برتر.

لیبرال‌ها و نارودنیک‌های روسی مدت‌ها بر سر هنر ناب و هنر متعهد دعوا داشتند. ما وارد این میدان نخواهیم شد. دیالکتیک ماتریالیستی در سکوی بالاتری قرار دارد: از دیدگاه یک روند عینی و تاریخیْ هنر همواره محصول شرایط اجتماعی‌ـتاریخی است. هنر برای شرایط تیره و ناهموار اوزان مناسبی می‌یابد، اندیشه‌ها و احساسات را به‌هم نزدیک می‌کند یا دربرابر هم قرار می‌دهد، تجربه‌ی معنوی افراد یا گروه‌ها را غنا می‌بخشد، احساس را تلطیف می‌کند و آن را نرم‌تر و تأثیرپذیرتر می‌سازد، نیروی بیان ذهن را با توجه به‌تجارب جمعی فرامی‌رویاند و پرورش فرد، گروهِ اجتماعی، طبقه و ملت را باعث می‌شود. و دیگر هیچ اهمیتی ندارد که زیر پرچم هنر ناب عرضه شده باشد و یا هنر علناً جهت‌دار.

در روند تکامل جامعه‌ی ما، روشن‌فکرانی که راهی به‌خلق می‌جستند، عنوان تعهد را بر پرچم خود نقش زدند. روشن‌فکران ناتوانی که تزاریسم آن‌ها را درهم کوبیده و فضای فرهنگی‌شان را مختنق ساخته بود، در میان لایه‌های پایین‌تر اجتماع به‌دنبال پایگاه [خلقی] می‌گشتند. آن‌ها می‌کوشیدند به‌خلق ثابت کنند که تنها به‌او می‌اندیشند، تنها به‌خاطر او زندگی می‌کنند و او را دیوانه‌وار دوست دارند و درست مثل نارودنیک‌های به‌میان خلق رفته، آماده‌اند بدون زیرپوش تمیز، بدون شانه و مسواک سر کنند. روشن‌فکران همچنین آماده بودند که مفهوم هنری فرم را قربانی کنند تا رنج و امیدهای ستمدیدگان را به‌مستقیم‌ترین و بی‌واسطه‌ترین شکلی به‌بیان درآورند. از طرف دیگر، بورژوازی که هم امتیازات خود را نمی‌توانست بپوشاند و هم می‌خواست روشن‌فکران را پشت سر خود داشته باشد، به‌زیر عَلَم «هنر ناب» خزید. دیدگاه مارکسیسم از این هر دو جریان تاریخی که توسط تاریخ هم به‌کنار زده شدند، دور است. مارکسیسم در پهنه‌ی پژوهش علمی به‌دنبال کشف ریشه‌های اجتماعی هنرهای «ناب» و «متعهد» است. شاعران را به‌هیچ‌وجه به‌خاطر اندیشه‌ها و احساساتی که بیان نموده‌اند بازخواست نمی‌کند، بلکه پرسش‌های بسیار عمیق‌تری مطرح می‌سازد: یک فرم معین هنری با تمام ویژگی‌هایش چه احساساتی را برمی‌تابد؟ تمینات اجتماعی این اندیشه‌ها و احساسات چگونه‌اند؟ آن‌ها در روند تکامل تاریخی جامعه یا طبقه چه جای‌گاهی دارند؟ و بیش‌تر: کدام عناصر ارثیه ادبی به‌حوزه یک فرم تازه وارد شده‌اند؟ کدام انگیزه‌های تاریخی بودند که مقاومت آگاهی شعری موجود را درهم شکستند و راه را برای افکار و احساسات جدید باز کردند؟ این پژوهش‌ها می‌تواند پیچیده‌تر شود و اشکال متنوع و دامنه‌داری به‌خود بگیرد، اما نقش هنر در روند اجتماعی همواره محور اساسی آن باقی خواهد ماند.

هرطبقه‌ای در هنر سیاستی اعمال می‌کند که طی زمان دگرگون می‌شود و مطابق آنْ انتظارات خود از هنر را عنوان می‌کند: سنت مدیحه‌گویی در میان درباریان و اشراف، روال ساده‌ای از عرضه و تقاضاست که با شگردها و ابتکارات شخصی تکمیل شده است. وابستگی‌های اجتماعی و حتی تعلقات فردی هنر هرگز پوشیده نمی‌ماند، و در این مورد ذوق و سلیقه‌ی دربار را منعکس می‌کند. مشرب وسیع‌تر و عام‌تر بورژوازی بالنده سرانجام او را پس از عبور از کوره راه‌ها به‌تئوری «هنر ناب» رساند. در تعهد یاد شده روشن‌فکران وابسته به‌جنبش نارودنیکی نیز خودپسندی طبقاتی وجود داشت: روشن‌فکران بدون خلق پایگاهی نمی‌یافتند، نمی‌توانستند از موجودیت و حق خود به‌ایفای یک نقش تاریخی دفاع نمایند. اما تنها با ورود به‌مبارزه انقلابی بود که خودپسندی طبقاتی آن‌ها رنگ باخت و در میان جناح چپ آن‌ها نهال ازخودگذشتگی جوانه زد. این روشن‌فکران تعهد خود را هرگز پنهان نمی‌کردند، بلکه تا جایی که می‌توانستند آن را به‌نمایش می‌گذاشتند و بدین‌سان در هنر، گاهی خودِ هنر را -مثل خیلی چیزهای دیگر- قربانی نمودند.

دریافت مارکسیستی ما از وابستگی‌های عینی و اجتماعی هنر و سرشت هدفمند و اجتماعی آن بدین معنی نیست که ما -به‌زبان سیاسی- می‌کوشیم هنر را به‌کمک فرمان‌ها و دستورالعمل‌هایمان هدایت کنیم. برای ما به‌هیچ‌وجه تنها آن هنری نو یا انقلابی نیست که درباره‌ی کارگران سخن بگوید، بسی جاهلانه است اگر گمان رود که ما از شاعران می‌خواهیم که حتماً یک دودکش کارخانه یا قیام علیه سرمایه را توصیف کنند. روشن است که هنر نو از نظر ارگانیک در مرحله‌ای نیست که بتواند مبارزه‌ی پرولتاریا را در مرکز توجه قرار دهد. اما گاوآهن هنر مدرن هم نباید تنها یک گوشه از زمین ما را شخم بزند، بلکه لازم است همه‌جای مزرعه را زیر و رو کند. بی‌تردید نوع محدود و شخصی تغزل نیز در پهنه‌ی هنر مدرن حق زیست دارد. حتی بیش‌تر بگوییم: تغزل تازه برای پرورش انسان نوین ضرورت دارد. اما برای خلقِ آنْ

شاعر باید دنیا را به‌گونه‌ی تازه‌ای ببیند و احساس کند. وقتی نزد شاعری (مثل *آنا آخماتووا*) با تصاویر کهنه‌ی مسیح یا حتی یهوه روبرو می‌شویم، احساس می‌کنیم با نوعی از تغزل طرف هستیم که برای انسان نوین از اهمیت اجتماعی و مآلاً هنری برخوردار نیست. حتی آن‌جا که این عبارات تنها در لفافه‌ی زبانیِ کهن به‌بیان می‌آیند، باز از نوعی کسالت روحی حکایت می‌کنند که با آگاهی انسان نوین در تضاد قرار می‌گیرد. هیچ‌کس برای شاعران موضوع تعیین نمی‌کند و کسی چنین قصدی هم ندارد. تنها آن چیزی را بنویسید که احساسش می‌کنید! اما به‌طبقه‌ی نوین هم که برای ساختن دنیای تازه‌ای فراخوانده شده، اجازه بدهید که در این یا آن مورد به‌شما بگوید: وقتی شما جهان‌بینی *دوموستروی* را به‌زبان عتیق برمی‌گردانید، از نظر ما شاعر تازه‌ای نمی‌شوید. شکل هنری در مرزهای معین و بسیار فراخ امر مستقلی است، اما هنرمندی که این شکل را خلق نموده و مخاطبی که آن را دریافت می‌کند، دستگاه‌های بی‌جانی برای تولید و مصرفِ آن شکل نیستند، بلکه انسان‌های زنده‌ای هستند با روانی پرورش یافته که ـاگر نه همیشهـ از هم‌آهنگی برخوردارند. یکی از کارکردهای این روان که متأثر از شرایط اجتماعی است، عبارت است از آفرینش و پرورش فرم‌های هنری. فرمالیست‌ها با تمام زیرکی‌شان برداشت نادرست خود را برپایه انکار یگانگی روحی انسان اجتماعی ارائه می‌دهند، همان انسانی که هم می‌آفریند و هم از آفرینش دیگران بهره می‌برد.

پرولتاریا امروزه به‌هنری نیاز دارد که بتواند احساسی که به‌تازگی در او سر برداشته را به‌بیان آورد و به‌آن شکل زیبا بدهد. چنین هنری یک پدیده تاریخی است و با سفارش دولتی به‌وجود نمی‌آید. اهمیت آن در همین نقش عینی و تاریخی آن است. از این نقش نه می‌توان چشم پوشید و نه از تأثیرات آن در امان ماند.

به‌نظر می‌رسد که فرمالیست‌ها به‌عینیت توجه دارند. آن‌ها به‌حق از ولنگاری منتقدین ادبی که به‌معیارهایی از قبیل ذوق و سلیقه تکیه می‌کنند، به‌خشم می‌آیند. آن‌ها به‌دنبال نشانه‌های دقیق‌تری برای دسته‌بندی و ارزیابی هستند. اما به‌خاطر تنگی نظرگاه و سطحی بودن روش‌های‌شان به‌دام خرافه می‌افتند، درست مثل خط‌شناسی و مهره‌خوانی. همان‌طور که همه می‌دانند این دو «مکتب» هم در مطالعه منش انسان تنها به‌نشانه‌های عینی توجه دارند. آن‌ها به‌کاوش در پیچ‌وخم‌های دستخط افراد یا پست‌وبلندی‌های پسِ‌گردن آن‌ها می‌پردازند. شاید دستخط یا مهره‌های گردن آدم‌ها به‌شخصیت آن‌ها مربوط شود، اما این ارتباط مستقیم نیست و همه‌ی ابعاد شخصیت را نشان نمی‌دهد. این نوع عینی‌گرایی که بر عناصر تصادفی و فرعی استوار است، به‌بدترین ذهنی‌گرایی منجر می‌شود. همان‌گونه که در فرمالیسم به‌خرافه‌ی کلامی انجامیده است. وقتی آقای فرمالیست صفت‌ها را شمرد و بیت‌ها را سنجید و اوزان را اندازه گرفت، بعد یا اصلاً نمی‌داند که با این اطلاعات چه کند و یا ناگهان بیلانی ارائه می‌دهد که ۵ درصد آن به‌فرمالیسم مربوط می‌شود و ۹۵ درصد آن به‌تصورات بی‌پایه و اساس.

فرمالیست‌ها اساساً در طرح برداشت‌های هنری خود پی‌گیر نیستند. چنان‌چه روند آفرینش هنری را تنها ترکیبی از آواها و واژه‌ها بدانیم و سعی کنیم که همه‌ی وظایف شاعری را بدین‌طریق پیش ببریم، آن‌گاه هسته‌ی نظریه هنری ما چنین صورتی پیدا خواهد کرد: به‌کمک محور «دال» و به‌وسیله تجزیه و ترکیب‌های جبری واژگان می‌توان همه‌ی آثار هنری موجود و قابل خلق در آینده را ابداع نمود. از نظر فرمالیست‌ها با اثری نظیر *یوگنی اونگین* می‌توان دوگونه برخورد نمود: هم می‌توان گزینش واژگان را مطابق ایده‌ی هنری موجود انجام داد (یعنی: همان کاری که *پوشکین* کرده) و هم موضوع را مثل فرمول‌های جبری در نظر گرفت. از دیدگاه فرمالیستی راه دوم مطمئن‌تر است، زیرا از طرفی از عناصر غیردقیقی نظیر ذوق و الهام به‌کنار است و از طرف دیگر به‌ما این نوید را می‌بخشد که در حین بررسی *یوگنی اونگین*، خودمان به‌آثار ادبی ممتاز دیگری برسیم. برای نیل به‌چنین مرحله‌ای تنها به‌زمان نامحدود و ابدی نیاز داریم. اما از آن‌جا که بشریت، و به‌طریق اولی خودِ شاعرانْ فاقد چنین چیزی هستند، ایده‌ی هنری موجود به‌تمام معنی هم‌چنان مهم‌ترین تکیه‌گاه بلاغت شعری باقی خواهد ماند: هم در قالب بیان دقیق و روشن اندیشه‌ها و عواطف شخصی یا اجتماعی، و هم به‌صورت حال و هوای ناروشن. هرگاه این اغتشاش ذهنی خلاق به‌سوی تحقق هنرمندانه پیش برود، از سوی فرم دلخواهش تحت تأثیر چنان کشش‌ها و انگیزش‌های تازه‌ای قرار می‌گیرد که آن را به‌مسیر مطلقاً پیش‌بینی نشده‌ای می‌اندازد. این امر تنها بدین‌معنی است که فرمِ زبانی به‌هیچ‌وجه برگردان منفعل ایده‌ی هنری موجود نیست، بلکه عنصری فعال است که برخودِ اندیشه‌ی اصلی نیز اثر می‌گذارد. اما چنین رابطه‌ی متقابل فعالی - که طی آن فرم برمحتوی اثر می‌گذارد و گاه بنیاد آن را دگرگون می‌کند - برای ما در حوزه‌های زندگی اجتماعی و زیستی پدیده‌ی آشنایی است. این امر هرگز دلیلی بر انکار داروینیسم یا مارکسیسم نیست و نمی‌تواند پایه‌ای برای یک مکتب «فرمالیستی» در جامعه‌شناسی یا زیست‌شناسی به‌شمار رود.

شکلوفسکی که در آثارش ملغمه‌ای از لفاظی‌های فرمالیستی را با ذهنی‌ترین ارزیابی‌ها ارائه می‌دهد، به‌ویژه در برابر معیارهای هنری مادی-تاریخی موضع بسیار خصمانه‌ای دارد. در جزوه‌ای که در برلن انتشار داده در سه صفحه‌ی کوچک -ایجاز بی‌تردید حسن اصلی نوشته‌های اوست- با بیانی آشفته بر علیه دیدگاه ماتریالیستی هنر پنج دلیل -نه چهار و نه شش، بلکه درست پنج دلیل- اقامه نموده است. بد نیست اندکی بر دلایل او درنگ کنیم تا واقعاً ببینیم که این آخرین کلام در تفکر علمی (که در همین جزوه‌ی کوچک با متنوع‌ترین افاضات عالمانه همراه است) تا چه حد پوک و میان تهی است. *شکلوفسکی* می‌گوید:

«چنان‌چه زندگی روزمره و مناسبات تولیدی تأثیری بر هنر داشتند، آیا ضرورت نداشت که موضوعات هنری در مناطقی که با آن مناسبات همخوان نیستند باقی بمانند؟ اما می‌دانیم که موضوعاتْ موطنِ ثابتی ندارند».

عجب استدلالی! اتفاقاً موضوعات درست طبق مناسبات مورد نظر داروین، حتی بهتر از بعضی ادبای سبک‌مایه تغییر مکان می‌دهند.

هیچ معلوم نیست که چرا مارکسیسم [باید] با موضوعاتی که به‌محتوی وابسته هستند، مخالف باشد؟ این واقعیت که خلق‌ها و طبقات گوناگون هرخلقی به‌موضوعاتی یک‌سان می‌پردازند، تنها گواه بر محدودیت نیروی تخیل انسان و این تلاش اوست که می‌خواهد در عرصه‌ی هنر هم مثل همه‌ی عرصه‌های تولیدی دیگر، نیروهای خود را به‌شیوه‌ای مقتصدانه به‌کار بیندازد. هرطبقه‌ای با تمام نیرو تلاش می‌کند که از میراث مادی و معنوی طبقه‌ی دیگر بهره جوید. استدلال *شکلوفسکی* را به‌سادگی می‌توان به‌عرصه‌ی فنِ تولید سرایت داد. ارابه‌ی تاریخی بشریت از دوران باستان یک موضوع ثابت داشته است: محورها، چرخ‌ها، مال‌بندها؛ [اما] درشکه‌ی اشراف رومی با سلیقه و نیازهای خودشان منطبق بود، همان‌طور که کالسکه‌ی شاهزاده *اورلوف* با تجهیزات آسایشی درون آن با ذوق و سلیقه‌ی درباریانِ ملکه *کاترین* هم‌خوان بود. گاری دهقانان روسی پاسخ‌گوی فعالیت‌های آن‌ها، توان اسب‌ها و نوع جاده‌های‌شان است. اتومبیل نیز که بی‌تردید محصول تکنیک مدرن است، برپایه همان موضوع ساخته شده است: چهار چرخ متصل به‌دو محور. هربار که روی یک جاده‌ی روسیه اسبِ ارابه‌ای از نورافکن‌های درخشان اتومبیلی به‌وحشت می‌افتد، جلوه‌ای از برخورد دو فرهنگ هویدا می‌گردد.

دومین استدلال شکلوفسکی چنین است:

«اگر زندگی روزمره در داستان‌ها بازتاب می‌یافت، امروزه دانش اروپایی نیاز نداشت که تحقیق کند افسانه‌های هزار و یکشب کی و کجا -در مصر، هند ویا ایران- خلق شده‌اند».

وقتی می‌گویم که محیط انسان و هر هنرمندی ، یا به‌عبارت دیگر شرایط پرورش و زندگی او در آفرینش هنری او بازتاب می‌یابند، این به‌هیچ‌وجه بدین‌معنی نیست که این بازتاب دارای سرشت جغرافیایی، اقلیمی یا آماری دقیق است. هیچ تعجبی ندارد که ما در مورد بعضی داستان‌ها نتوانیم تشخیص بدهیم که آن‌ها در مصر، هند یا ایران پدید آمده‌اند، زیرا شرایط اجتماعی این کشورها بسیار مشابه بودند. اما درست همین امر که امروزه دانش اروپایی به‌دنبال پاسخی برای این مسئله است و خاستگاه چنین داستان‌هایی را می‌جوید، نشان می‌دهد که اثر ادبی، هرچند به‌گونه‌ای نارسا، زندگی روزمره را برمی‌تاباند. هیچ‌کس نمی‌تواند از توی کلاهش چیزی بیرون بیاورد. حتی در تصورات [و تخیلات] دیوانگان هم چیزی نیست که آن‌ها قبلاً از دنیای خارج کسب نکرده باشند. اما این خود جنون دیگری است اگر این تصورات را بازباب دقیق دنیای خارج بدانیم . تنها یک روان‌کاو تیزبین و باتجربه که گذشته بیمار را بشناسد، قادر است در لابلای تصورات او دو نشان کج و معوج واقعیت را باز بیابد. البته آفرینش هنری عین تصورات دیوانگان نیست، بلکه نوع دیگری از تحریف و دست‌کاری واقعیت مطابق قوانین خاص هنر است.

هنر هر قدر هم که خیال‌انگیز باشد، باز جز همین دنیای مادی سه بعدی و یا در سطحی محدودتر غیر از همین جامعه‌ی طبقاتی مواد دیگری در اختیار ندارد. حتی وقتی‌که هنرمند بهشت یا جهنم را خلق می‌کند، باز در تخیل خود از تجارب زندگی خویش، و حتی امور جزیی نظیر اجاره‌خانه‌ی پرداخت نشده‌اش بهره می‌گیرد.

شکلوفسکی در ادامه استدلال خود می‌گوید:

«اگر خاستگاه و وضعیت طبقاتی در هنر به‌بیان می‌آمد، پس باید افسانه‌های روسی درباره‌ی ملاکان با آن‌هایی که درباره‌ی پاپ‌های ارتودوکس بیان شده است، عیناً شبیه در می‌آمدند».

این نظر در اصل تکرار همان دلیل اول است. چرا افسانه‌های روسی مربوط به‌ملاکان نباید شبیه قصه‌های مربوط به‌پاپ‌ها باشد، و کجای این حرف با مارکسیسم مغایر است؟ در آثاری که مارکسیست‌های شناخته شده نوشته‌اند، غالباً از ملاکان، پاپ‌ها، ژنرال‌ها و دیگر استثمارگران سخن به‌میان می‌آید که با یک سرمایه‌دار متفاوت است، اما در خیلی از

موارد هم به‌او شباهت دارد. چرا هنر مردمی در بعضی جاها نباید بتواند ملاکان و پاپ‌ها را به‌عنوان فرادستان و استثمارکنندگان روستاییان کنارهم قرار دهد؟ در خیلی از اعلان‌ها ملاکان و پاپ‌ها کنارهم قرار گرفته‌اند و هیچ ضرری هم برای مارکسیسم نداشته است.

شکلوفسکی ادامه می‌دهد:

«چنان‌چه ویژگی‌های بومی در هنر انعکاس داشتند، پس افسانه‌های اقوام بیگانه قابلیت حرکت نداشتند و از قومی به‌قوم دیگر نمی‌رفتند».

واقعاً عالی شد! مارکسیسم به‌هیچ‌وجه به‌برتری مطلق ویژگی‌های بومی معتقد نیست. برعکس، در روند پیدایش هنر قومی براهمیت شرایط طبیعی و اقتصادی تأکید می‌ورزد. شرایط مشابه رشد اقتصادی اقوام کشتگری که اقتصاد کشاورزی و شبانی دارند، بریکدیگر تأثیرات مشابهی می‌گذارند، و مآلاً به‌پیدایش افسانه‌های مشابهی می‌انجامد. از این نقطه‌نظر دیگر اهمیتی ندارد که موضوعات همانند ـخودـ مستقلاً به‌عنوان انعکاس شالوده‌های معیشتی مشابه و با خمیره‌ی تخیل یک‌سان دهقانی در نزد اقوام مختلف پدید بیایند یا این که تخمه افسانه‌ها به‌همراه باد مساعد از اقلیم‌های دیگر بیاید و در زمین حاصل‌خیز ریشه بدواند. در واقع این دو شیوه درهم ادغام می‌شوند.

بالاخره شکلوفسکی به‌عنوان پنجمین دلیل خود به‌مضمون مشخص راهزنی می‌پردازد که از کمدی‌های یونان تا آثار *استروفسکی* مشترک بوده است. به‌عبارت دیگر، آقای منتقد ما مدام همان استدلال اول را به‌صورت‌های دیگری تکرار می‌کند. (همان‌طور که می‌بینید فرمالیست‌ها در کاربرد منطق صوری هم چندان مهارتی ندارند). بله، موضوعات هنری از خلقی به‌خلقی دیگر، طبقه‌ای به‌طبقه‌ای دیگر و حتی نویسنده‌ای به‌نویسنده‌ای دیگر منتقل می‌شوند. این امر صرفاً نشان می‌دهد که تخیل بشری بی‌کران نیست. یک طبقه‌ی جدیدْ فرهنگ را از ابتدای آن خلق نمی‌کند، بلکه آن را از پیشینیان تحویل می‌گیرد، تحول می‌بخشد، به‌آن سیمای تازه‌ای می‌دهد و سپس آن را به‌پیش می‌برد. بدون استفاده از این صندوق‌خانه‌ی قرون و اعصار، در روند تاریخ هیچ پیشرفتی صورت نمی‌گرفت. چنان‌که موضوعات نمایش‌نامه‌های *استروفسکی* از مصری‌ها نشأت گرفته و توسط یونانیان به‌او رسیده است. کاغذی که او برای نگارش موضوعاتش به‌کار می‌برد نیز محصول تکامل پاپیروس‌های مصری و اوراق یونانی است. چرا راه دور برویم؟ این امر که روش تفکر انتقادی یونانیان، که فرمالیست‌های ناب زمان خودشان بودند و بر شعور خلاق *شکلوفسکی* اثر گذاشته است، در این واقعیت هیچ تغییری نمی‌دهد که خود *شکلوفسکی* محصول واقعیتِ مادی یک محیط اجتماعی و دوران تاریخی معینی است.

استدلال‌های پنجگانه‌ی *شکلوفسکی* برضد مارکسیسم یادآور مقالاتی است که در دوران تزاری سابق در مجله‌ی *پراوسلاونو اوبوزرانی* علیه داروینیسم به‌چاپ می‌رسید. سی/چهل سال پیش عالی‌جناب *نیکانور* اسقف شهر *اودسا* در مقاله‌ای نوشت که اگر انسان از نسل میمون باشد، پس پدربزرگ‌های ما بایستی یک برآمدگی متل دم می‌داشتند یا از اجدادشان یک چنین چیزی را به‌یاد می‌آورند. ثانیاً ما تاحالا ندیده‌ایم که یک میمون آدم بزاید...

و خامساً داروینیسم غلط است؛ زیرا با فرمالیسم یا حداقل با احکام صوری درگاه الهی مغایرت دارد. حضرت اسقف لااقل این حُسن را داشت که با ایمان به‌احکام ابدی به‌حواریون مسیح اِستناد می‌جست و نه مثل *شکلوفسکی* به‌فیزیک و شیمی و ریاضیات.

تردید نیست که نیاز به‌هنر را شرایط اقتصادی تبیین نمی‌کند، همان‌طور که نیاز به‌تغذیه نیز ناشی از عوامل اقتصادی نیست. درست برعکس، نیاز به‌خوراک و گرما بود که اقتصاد را به‌وجود آورد. کاملاً درست است که یک اثر هنری را هرگز نمی‌توان تنها با اصول مارکسیسم ارزیابی نمود، آن را پذیرفت یا رد کرد. فرآورده‌های کار هنری باید در درجه اول طبق خودشان، یعنی با ضوابط هنری ارزیابی گردند. اما این تنها مارکسیسم است که می‌تواند توضیح بدهد که چرا و چگونه یک جریان هنری معین در دوره‌ی خاصی پدید آمده، یا به‌عبارت دیگر، کدامین کسان و با چه انگیزه‌هایی به‌یک شکل هنری خاص توجه نموده‌اند.

ادعای کودکانه‌ای است اگر گمان کنیم که هر طبقه‌ای، خودْ به‌تنهایی هنر خود را می‌آفریند، یا این‌که به‌ویژه پرولتاریا قادر است با تشکیل سمینارها و محافل هنری و فعالیت‌های فرهنگی، هنر تازه‌ای خلق نماید. اساساً آفرینش انسانِ تاریخی یک پدیده‌ی مداوم است. هرطبقه‌ی پیروزمندی برشانه‌های طبقات پیشین بالا می‌رود. اما این تداوم سرشتی دیالکتیکی دارد، یعنی در مسیر خود با پیچ و خم‌ها و گسست‌های بسیاری همراه است. انگیزه‌های اقتصادی طبقه‌ی جدید در قالب نیازهای هنری تازه و ضرورت روش‌های نوین در ادبیات و نقاشی چهره می‌نمایند. ثروت فزاینده و قدرت فرهنگی این طبقه بر وضعیت تازه‌ی آن اثر می‌گذارد و انگیزه‌های تازه‌ای را موجب می‌شود. آفرینش هنری همواره به‌معنای دگرگونی

پیچیده‌ی شکل‌های قدیمی تحت تأثیر انگیزه‌هایی است که از خارج به‌حوزه‌ی هنر وارد می‌آیند. در این معنای وسیع است که هنر سودبخش شمرده می‌شود. هنر عنصری بی‌رگ و ریشه نیست، بلکه یکی از فعالیت‌های اساسی انسان اجتماعی است که به‌طرز جدایی‌ناپذیری با نظم و ترتیب زندگی او گره خورده است. اغراض اجتماعی و دیدگاه *شکلوفسکی* هنگامی آشکار می‌شود که توجه کنیم او درست در مقطعی از تاریخ روسیه به‌تبلیغ استقلال مطلق هنر از نظام اجتماعی می‌پردازد که هنر با روشنی بی‌نظیری وابستگی مادی و معنوی و حیاتی خود را نسبت به‌طبقات و لایه‌ها و گروه‌های اجتماعی معینی نمایش می‌دهد.

ماتریالیسم اهمیت عناصر شکلی را نه در منطق، نه در حقوق و نه هنر انکار نمی‌کند. درست به‌همان نحو که یک نظام حقوقی مطابق منطق و انسجام درونی‌اش می‌تواند و باید قابل ارزیابی باشد، هنر نیز می‌تواند و باید از دیدگاه دست‌آوردهای شکلی‌اش ارزیابی گردد، زیرا بدون آن‌ها اصلاً هنری وجود نخواهد داشت. اما یک نظریه حقوقی که براستقلال حقوق از شرایط اجتماعی پافشاری کند، از پایه به‌خطا رفته است. اقتصاد و برخورد طبقاتی نیروی محرکه‌ی جامعه هستند. حقوق تنها به‌این پدیده‌ها یک شکل ظاهری می‌دهد که با کلیت و تنوع و تداوم درونی آنها همساز است. درست در همین روزها شاهد هستیم که نزد ما با روشنی کم‌نظیری در تاریخ، نظام حقوقی تازه‌ای شکل می‌گیرد: نه به‌روش خودبسنده‌ی قیاسی، بلکه از طریق انطباق تجربی و پاسخ‌گویی به‌نیازهای اقتصادی طبقه پیروزمند جدید. ادبیات با روش‌ها و شگردهایی که عمیقاً درگذشته ریشه دارند و از انبوه دست‌آوردهای کلامی مایه گرفته‌اند، افکار و احساسات، شور و امیدهای دوران و طبقه‌ی خود را به‌بیان می‌آورند. این واقعیت غیرقابل تغییر است، و تغییر آن هم دست‌کم برای کسانی که به‌دوران گذشته و طبقات درحال زوال وابسته نیستند، هیچ ضرورتی ندارد.

عمل‌کرد تحلیلی شکلْ ضروری است، اما کافی نیست. می‌توان مصرع‌های ضرب‌المثل‌های عامیانه را شمرد، استعاره‌ها را دسته‌بندی نمود، حروف مصوت و صامت یک ترانه را جدا کرد، همه‌ی این چیزها بی‌تردید به‌نحوی آگاهی ما از آفرینش هنری مردم را بالا می‌برد؛ اما اگر مراسم کشت و زرع و ریتم‌های وابسته به‌آن را نشناسیم، نقش خیش را ندانیم و از اهمیت تقویم کلیسایی ناآگاه باشیم (یعنی: ندانیم که دهقان کی ازدواج می‌کند و زن او کی بچه می‌زاید)، آن‌گاه تنها با پوسته‌ی هنر قومی آشنا می‌شویم و از هسته‌ی آن دور می‌مانیم. به‌همین نحو می‌توان طرح معماری و نقشه‌ی ساختمان کلیسای جامع شهر کلن را تعیین نمود. این امر با اندازه‌گیری زیربنا و بلندی طاق‌های آن، ابعاد سه‌گانه‌ی هرم‌های آن، شکل و ترتیب ستون‌های آن امکان‌پذیر است. اما اگر ما ویژگی‌های یک شهر قرن وسطایی را نشناسیم، از نقش اصناف و کلیسای کاتولیک در آن بی‌خبر باشیم، هرگز آن بنا را درک نخواهیم کرد. دور کردن هنر از زندگی و تبدیل آن به‌یک صناعت خودبسته، هنر را از جان‌مایه تهی می‌کند و آن را می‌کُشد. چنین سعی و تلاشی نشانه‌ی یک انحطاط روحی آشکار است.

رَد داروینیسم از دیدگاه مذهبی که در بالا مختصراً به‌آن اشاره کردیم، ممکن است برای خوانندگانْ خیلی سطحی و مسخره به‌نظر برسد؛ در واقع، همین طور هم هست. اما در این‌جا رابطه‌ی عمیق‌تری هم وجود دارد. نظریه فرمالیسم حتی یک مارکسیست کم اطلاع را نیز به‌یاد ترجیح‌بند معروف یک منظومه‌ی فلسفی خیلی قدیمی می‌اندازد. حقوق‌دانان و اخلاق‌گرایان (از قبیل اندیشمند آلمانی: *شتاملر*، و فیلسوف ذهنی‌گرای روس: *میخاییلوفسکی*) مدام تکرار می‌کنند که حقوق و اخلاق نمی‌توانند به‌اقتصاد وابسته باشند؛ زیرا اقتصاد خود بیرون از مرزهای حقوقی و اخلاقی غیرقابل تصور است. معلوم است که فرمالیست‌های اخلاقی و حقوقی چندان دور نرفته‌اند که به‌استقلال کامل این دو حوزه از اقتصاد قائل شوند. آن‌ها به‌ارتباط متقابل و پیچیده‌ای از عوامل گوناگون اعتقاد دارند، و از آن‌جا که این «عوامل» بر یکدیگر تأثیر متقابل دارند، روشن نیست که ویژگی‌های گوهرین مستقل آن‌ها از کجا آمده‌اند. تز استقلال کامل «عوامل» اخلاقی از تأثرات شرایط اجتماعی -که در نظریات *شکلوفسکی* دیده می‌شود- در واقع به‌بینش افراطی‌تری تکیه دارد که بنیاد اجتماعی آن روشن است: سفسطه‌ی زیبایی‌شناسانه‌ای که واقعیاتِ سرسخت ما را وارونه جلوه می‌دهد. اگر این جنبه را کنار بگذاریم، در نگرش فرمالیست‌ها چیزی جز همنوایی عاجزانه با همه‌ی ادا و اطوارهای ایده‌آلیسم نمی‌بینیم. مذهب، حقوق، اخلاق وزیبایی‌شناسی برای ماتریالیست‌ها بخش‌های جداگانه‌ای از یک روند تکاملی اجتماعی یگانه‌اند. سیاست، مذهب، حقوق، اخلاق وزیبایی‌شناسی پس از جدایی از پایه تولیدی‌شان به‌سوی پیچیدگی و خودویژگی می‌روند، اما همچنان به‌مثابه‌ی عمل‌کردهای اجتماعی انسان باقی می‌مانند و لذا تابع قوانین ساختار اجتماعی هستند. اما یک ایده‌آلیست نه یک روند تکامل تاریخی، بلکه نهاد و کارکردهای لازم برای خود را ارائه می‌دهد، همچنان‌که به‌مجموعه‌ی متقاطع یا متناوبی از بنیادهای مذهبی، سیاسی، حقوقی، هنری و اخلاقی اعتقاد دارد که توجیه و توضیحی غیر از نام خود ندارند. ایده‌آلیسم (دیالکتیک) هگلی این بنیادها (مقولات ابدی) را به‌شیوه‌ی خود تحریف می‌کند، زیرا آن‌ها را به‌یک مبدأ جاودانه منسوب می‌سازد.

نظام فلسفی هگل گذشته از مبدأ یگانه‌ای که آن را روح مطلق می‌خواند و در تجلی دیالکتیکی خود به‌صورت «عوامل» گوناگون ظاهر می‌شود ـنه به‌خاطر سرشت ایده‌آلیستی، بلکه به‌خاطر ویژگی دیالکتیکی آن‌ـ قادر است نمایه‌ای از واقعیت تاریخی عرضه دارد که شبیه تصویری است که یک دستکش وارونه از دست آدمی نشان می‌دهد. اما فرمالیست‌ها (که کانت سرآمد آن‌هاست) نه به‌پویایی تکامل، بلکه به‌یک مقطع از آن توجه دارند، به‌آن روز و ساعتی که خود سرگرم تراوشات فلسفی هستند. آن‌ها به‌طور مقطعی ابعاد پیچیده و چند لایه هرموضوع را نشان می‌دهند، اما هرگز به‌فرآیندها توجه ندارند. یک موضوع پیچیده را می‌توانند تجزیه و دسته‌بندی کنند، به‌عناصر مختلف انگ‌هایی می‌زنند که فوراً آن‌ها را دگرگون می‌سازد و به‌بنیادهایی بی‌پشتوانه بدل می‌کند: مذهب، سیاست، اخلاق، حقوق، هنر و مانند آن. این‌جا دیگر حتی آن دستکش وارونه‌ی تاریخ را هم نداریم، بلکه با پوست خشکیده‌ای طرف هستیم که از انگشت‌ها بیرون کشیده شده و به‌بی‌شکلی مطلق رسیده است؛ درحالی‌که دست تاریخ به‌عنوان محصول تأثرات متقابل از پنج انگشت تشکیل شده که نقش «عوامل» مختلف را نشان می‌دهند. «عامل» هنری به‌مثابه‌ی انگشت کوچک است، اما به‌هیچ‌وجه ارزشی کم‌تر از دیگران ندارد.

حیات‌گرایی (ویتالیسم) در عرصه‌ی زیست‌شناسی پرده‌ی دیگری است از برخورد یک بعدی با رویدادهای جهان، [و البته] بدون درک محدودیت درونی آن‌ها. اخلاقیات و زیبایی‌شناسی مافوق اجتماعی‌ای که مثل «نیروی حیاتیِ» متافیزیکی، بی‌اصل و علت‌اند و تنها به‌یک آفریننده نیاز دارند.

تعداد «عوامل» مستقل بی‌سروته پوششی بر آئین چندخدایی است. همچنان‌که ایدآلیسمِ کانت در جریان تاریخ نوعی برگردان مسیحیت به‌زبان فلسفه خردگرایی بود، امروزه پیروان فرمالیسم ایده‌آلیستی به‌طور آشکار یا پنهان خداوند را سرمنشأ همه‌چیز می‌دانند. در این‌جا در مقایسه با سلطه‌ی ایده‌آلیستی چند اصل کم‌پایه، ما با مبدأ یگانه‌ای سروکار داریم که همان باریتعالی است. ضدیت فرمالیست‌ها با مارکسیسم و مخالفت دین‌گرایان با داروینیسم در این‌جا ریشه‌ی مشترکی پیدا می‌کنند.

فرمالیسم شاخه‌ی پوسیده‌ای است که از مکتب‌خانه ایده‌آلیسم بیرون خزیده و به‌عرصه‌ی هنر آمده است. تفکر دینی بر اندیشه فرمالیست‌ها سنگینی می‌کند. آن‌ها از شمارِ سالکانی هستند که عقیده دارند «اول کلمه بود». اما برای ما اول عمل بوده است. کلمه که به‌دنبال آن آمده، تنها سایه صوتی آن است.

۲

هنر و انقلاب

نامه به‌صفحه‌ی خوانندگان مجله «پارتیزان رویو» چاپ نیویورک ژوئیه ۱۹۳۹

شما با محبت از من خواسته‌اید که نظرم را درباره‌ی وضعیت کنونی هنر بیان کنم. من به‌این کار رغبت چندانی ندارم، زیرا از زمان نشر کتابم «ادبیات و انقلاب» (۱۹۲۳)، دیگر به‌مباحث آفرینش هنریی نپرداخته و نتوانسته‌ام آخرین جریانات این عرصه را به‌طور شایسته و بایسته دنبال کنم. از این‌رو، به‌هیچ‌وجه قصد ندارم به‌شما جواب جامعی بدهم. با این نامه بیش‌تر می‌کوشم که مسئله را به‌طور صحیحی مطرح کنم.

به‌طورکلی، می‌توان گفت که انسان در هنر اشتیاق خود را برای یک زندگی هم‌آهنگ و پربار بیان می‌کند که جامعه‌ی طبقاتی از او سلب نموده است. از این‌رو، هر اثر هنری حقیقی حاوی ـآگاهانه یا ناآگاهانه، به‌طور فعال یا انفعالی، خوش‌بینانه یا بدبینانه‌ـ نوعی اعتراض به‌موجودیت [کنونی] است. هرجریان هنری تازه‌ای با نوعی طغیان همراه است. جامعه‌ی بورژوایی طی ادوار طولانی تاریخ نشان داده است که می‌تواند با آمیختن شیوه‌های تشویق و مجازات، یا حمایت و فشار، جنبش‌های هنری «شورش‌گرانه» را به‌زیر کنترل درآورد، متعادل سازد و به‌مجرای هنر «رسمی» بیندازد. اما رسمیت یافتن هنر بدین شیوه به‌معنی زوال آن است. [به‌همین دلیل است‌که] هرازگاهی از میان جناح چپ یک جریان رایج هنری، یا در میان نسل‌های جوان‌تر آفرینندگان ناآرامْ یک مکتب هنری جنبش شورش‌گرانه‌ای سربرمی‌دارد که پس از مدتی به‌نوبه‌ی خود به سطح «آکادمیک» می‌رسد.

سبک‌های کلاسیسیسم، رمانتیک، ناتورالیسم، سمبولیسم، اکسپرسیونیسم و هنر منحط به‌همین سرنوشست دچار شده‌اند. بدین‌سان تاجایی‌که جامعه‌ی سرمایه‌داری رونق داشت و رژیم سیاسی و اخلاقی آن به‌اصول «دمکراسی» پای‌بند بود، هنر و بورژوازی می‌توانستند باهم کنار بیایند. برای تحقق این امر بورژوازی نه تنها هنرمندان را تا حدی آزاد

گذاشت و برای آن‌ها احترام قائل بود، بلکه به‌نخبگان طبقه کارگر مزایائی بخشید و بوروکراسی حاکم بر سندیکاها و احزاب کارگری را به‌خدمت گرفت. از نظر تاریخی همه‌ی این پدیده‌ها در مجموعه‌ی واحدی قرار می‌گیرند.

انحطاط جامعه‌ی بورژوایی به‌معنای تعمیق و [و درعین‌حال] شدت‌یابی [دائم] تضادهای اجتماعی است که مآلاً در افراد نیز انعکاس می‌یابد و نیاز به‌یک هنر آزادانه را حادتر می‌سازد. اما با وجود این، نظام بیمار سرمایه‌داری از ایجاد حداقل شرایط مناسب ضروری برای شکوفائی جریان‌های هنری دوران ما به‌کلی ناتوان است. این نظام از هرکلمه‌ی تازه‌ای وحشتی خرافاتی دارد، زیرا نه با اصلاح و تحول، بلکه با مرگ و زندگی آن سروکار دارد. توده‌های ستم‌کش به‌زندگی خود ادامه می‌دهند و هنرمندان شورشی اقلیتی بسیار کوچک‌اند: از این‌جاست که جریان‌های هنری نوین با حرکت تشنج‌آمیزی میان یأس و امید دست‌وپا می‌زنند. مکتب‌های هنری دهه‌ی اخیر ـکوبیستم، فوتوریسم، دادائیسم و سوررئالیسمـ جای خود را به‌مکتب‌های دیگری داده‌اند، بی‌آن‌که مجال شکوفایی کامل یافته باشند. هنر که سازنده‌ی بغرنج‌ترین، حساس‌ترین و آسیب‌پذیرترین بخش فرهنگ است، با سقوط و انحطاط جامعه‌ی بورژوایی به‌سرنوشت سهمگینی دچار می‌شود.

با [کمک] افزارهای هنری نمی‌توان از این بن‌بست بیرون رفت. سراسر فرهنگ بحران زده است؛ از شالوده‌ی اقتصادی تا بالاترین لایه‌های ایدئولوژیک آن. هنر نه می‌تواند از بحران بگریزد و نه خود را از آن رها سازد. هنر به‌تنهایی قادر به‌نجات خویش نیست. درست همان‌طور که هنر یونان در زیر بار فرهنگ برده‌داری جان داد، هنر امروز نیز چنان‌چه جامعه ما نتواند خود را متحول سازد، نابود خواهد شد. این مشکل دارای سرشتی عمیقاً انقلابی است. بدین‌جهت است‌که نقش هنر در دوران ما از طریق رابطه‌ی آن با انقلاب مشخص می‌گردد.

اما درست همین‌جاست که تاریخ بر سر راه هنرمندان تله‌ی عظیمی کار گذاشته است. نسل کاملی از روشن‌فکران «چپ» در ده-پانزده سال اخیر نگاه خود را به‌شرق دوخته و سرنوشت خود را کموبیش، اگر نه با پرولتاریای انقلابی، دست‌کم با انقلاب پیروزمند گره زده‌اند. این دو چیز یک‌سان نیستند. در انقلاب پیروزمند تنها انقلاب وجود ندارد، بلکه لایه ممتازی هست که خود را روی شانه‌های انقلاب بالا کشیده است. در واقع، روشن‌فکران «چپ» تلاش کرده‌اند که ارباب خود را عوض کنند، اما آیا در این تلاش چیز زیادی به‌دست آورده‌اند؟

انقلاب اکتبر به‌هنر شوروی در همه‌ی عرصه‌ها رونق و شکوفایی چشم‌گیری بخشید. از طرف دیگر، ارتجاع بوروکراتیک با تضییقات مستبدانه خودْ آفرینش هنری را خفه کرد. پدیده‌ای که به‌هیچ‌وجه عجیب نیست. هنر اساساً نوعی کارکرد عصبی است که به‌صداقت کامل نیازمند است. حتی هنر درباریِ سلطنت مطلقه نیز برپایه تعالی استوار است و نه تقلب. هنر رسمی اتحاد شوروی (یعنی: تنها هنر موجود در آن‌جا) درست شبیه دستگاه قضائی، آکنده از نیرنگ و دروغ است. دادگستری مثل هنر در خدمت تجلیل از «پیشوا» و سرهم‌بندی یک اسطوره قهرمانانه است. تاریخ بشر تاکنون یک چنین بیشرمی گستاخانه‌ای ندیده است. در این‌جا به‌چند نمونه اشاره می‌شود.

نویسنده‌ی نامی روسی *وسولود ایوانوف* در سال ۱۹۳۸ سکوت خود را شکست تا با شور و شوق هم‌بستگی خود را با دادگاه‌های *وشنسکی* اعلام دارد. به‌گفته‌ی او نابودی کامل بلشویک‌های قدیمی، «این فضولات سرمایه‌داری، در هنرمندان ما نفرتی آفریننده برمی‌انگیزد». *ایوانوف* یک شاعر هوشیار و رمانتیکی محتاط است که از جهاتی بدیل کوچک‌تر گورکی به‌شمار می‌رود. ازآن‌جا که اهل مسند و مقام نیست، تاجایی که برایش امکان داشت، سکوت اختیار نمود، اما زمانی فرارسید که سکوت او به‌بهای مرگ روحی یا جسمی‌اش تمام می‌شد. این نه یک نفرت آفریننده، بلکه ترسی فلج کننده بود که قلم این نویسنده را هدایت نمود.

آلکسی تولستوی که هنر خود را به‌کلی قربانی مقام نموده، رمانی نوشت که در آن به‌ستایش از قهرمانی‌های استالین و *وروشیلوف* در *ساریکین* پرداخته است.

این درحالی است‌که مدارک و اسناد به‌روشنی نشان می‌دهند که ارتش *ساریکین* -که یکی از چندین ارتش انقلابی بود- نقش بسیار بی‌اهمیتی داشته است. هر دو «قهرمان» از سمت‌های خود برکنار شده بودند. اگر از *چاپایف* -یکی از قهرمانان واقعی جنگ داخلی- در یک فیلم سینمائی تجلیل می‌شود، تنها به‌این علت است که او به‌دوران استالین نرسیده است، وگرنه به‌عنوان مأمور فاشیست‌ها اعدام می‌شد. *آلکسی تولستوی* هم‌چنین درحال نگارش نمایش‌نامه‌ای درباره‌ی رویدادهای سال ۱۹۱۹ تحت عنوان «لشکرکشی چهارده کشور» است. مهم‌ترین قهرمانان این نمایش‌نامه به‌گفته‌ی نویسنده‌اش عبارت‌اند از: «*لنین*، *استالین* و *وروشیلوف*». به‌گفته‌ی *تولستوی* «سیمای *استالین* و *وروشیلوف* که با شهامت و افتخار قرین است، بر سراسر این اثر سایه افکنده است». بدین‌ترتیب، نویسنده با استعدادی که او را بزرگ‌ترین و صادق‌ترین نویسنده رئالیست شوروی می‌دانند، اینک به‌خلق آثار فرمایشی پرداخته است.

در ۲۷ آوریل ۱۹۳۸ روزنامه رسمی *ایزوستیا* عکس تابلوئی را به‌چاپ رساند که استالین را در حال سازمان‌دهی اعتصاب تفلیس در مارس ۱۹۰۲ نشان می‌دهد. این درحالی است‌که مدارک متعددی نشان می‌دهند که استالین در آن زمان زندانی بود، آن هم نه در تفلیس، بلکه در باتوم. این‌بار دروغ به‌قدری بزرگ بود که چند روز بعد روزنامه مجبور شد به‌خاطر این اشتباه عذرخواهی کند. کسی نمی‌داند که بر سر این تابلوی بدبخت که به‌هزینه دولت خلق شده بود، چه آمد.

ده‌ها، صدها و هزاران کتاب، فیلم، تابلوی نقاشی و مجسمه به‌بزرگداشت رویدادهای «تاریخی» می‌پردازند. بدین‌ترتیب، تصاویر متعددی یک «مرکز» انقلابیِ زیر فرماندهی استالین را نشان می‌دهند که البته هرگز وجود نداشته است. می‌توان مختصراً به‌سرچشمه‌ی این تقلبات اشاره نمود. *لئوند سرببیاکف*، که بعدها پس از محاکمه *پیاتاکوف-رادک* تیرباران شد، در سال ۱۹۲۴ توجه مرا به‌نشر قسمت‌هایی از صورت مجلس کمیته‌ی مرکزی حزب در اواخر سال ۱۹۱۷ جلب نمود. *سرببیاکف* که سابقاً منشی کمیته‌ی مرکزی بود، در میان محافل حزبی آشنایان زیادی داشت و از این طریق از هدف انتشار آن متن خاص باخبر شده بود. این نخستین گام محتاطانه برای ساختن تصویری حماسی از استالین بود که امروز در هنر شوروی چنین جا و مقامی پیدا کرده است.

امروزه قیام اکتبر منطم‌تر و یک‌پارچه‌تر از آن‌چه در واقع بود، به‌نظر می‌رسد. در حقیقت، هم تزلزل و سردرگمی وجود داشت و هم اقدامات ناگهانی و بی‌حاصل. برای مثال در جلسه فوق‌العاده‌ی کمیته‌ی مرکزی که در شب ۱۶ اکتبر و در غیاب اعضای مهم شورای پترزبورگ برگزار شد، مقرر گردید که هیئت فرماندهی قیام با یک «مرکز عملیات پشتیبانی» تکمیل شود، که در آن *سوردلف*، *یوبنتوف*، *اوریکیج* و *درزرژینسکی* عضویت داشتند.

در همین زمان شورای پترزبورگ تصمیم به‌تشکیل یک کمیته انقلابی‌نظامی گرفت که از همان اول در برنامه‌ریزی قیام چنان نقش مهمی ایفا نمود که همه - و حتی خود پایه گذاران آن - «مرکز»ی را که روز قبل تأسیس شده بود، از یاد بردند. از این قبیل اقدامات ناگهانی بسیار بودند که در آشوب آن دوران ناپدید شدند. استالین هیچ‌گاه به‌عضویت کمیته‌ی انقلابی درنیامد و هرگز به*سمولنی* (یعنی: ستاد انقلاب) نیامد و در تدارکات عملی قیام هیچ نقشی نداشت: او در هیئت تحریریه روزنامه پراودا نشسته بود و مدام مقالاتی می‌نوشت که کم‌تر کسی آن‌ها را می‌خواند . در سال‌های بعدهیچ کس اسمی از آن «مرکز عملیات» نمی‌برد. در خاطرات کسانی که در قیام شرکت داشتند- و تعدادشان هم کم نیستند - حتی یک بار هم با نام استالین برخورد نمی‌کنیم. حتی در مقاله‌ای که خود استالین در هفتم نوامبر ۱۹۱۸ به‌مناسبت سال‌گرد انقلاب اکتبر در پراودا به‌چاپ رسانده و در آن همه‌ی نهادها و شخصیت‌های مربوط به‌قیام را نام برد، هیچ اشاره‌ای به«مرکز عملیات» کذایی نکرده است. اما همان سند بی‌اهمیت ناگهان در سال ۱۹۲۴ کشف می‌شود و با حقه‌بازی مبنای یک اسطوره بوروکراتیک قرار می‌گیرد. حالا در همه‌ی کتاب‌چه‌ها و زندگی‌نامه‌ها و حتی در کتاب‌های درسی تازه انتشار یافته از آن «مرکز» انقلابی به‌رهبری استالین نام می‌برند. هیچ‌کس حتی از روی حقیقت‌جویی هم سعی نکرده توضیح بدهد که این مرکز کی و کجا برگزار شده، چه تصمیماتی گرفته و صورت جلسات آن کجاست. همه‌ی عناصر محاکمات مسکو در همین نمونه گرد آمده‌اند.

هنر امروز شوروی با نوکرمنشی خاصی این اسطوره‌ی بورکراتیک را یکی از مضامین اصلی آفرینش هنری خویش ساخته است. یک تابلوی نقاشی *سوردلف*، *درزرژینسکی*، *اوریکیج* و *بوبنوف* را نشان می‌دهد که ایستاده یا نشسته دور استالین حلقه زده‌اند و با توجهی عمیق به‌سخنان او گوش می‌دهند. ساختمان محل برگزاری جلسه‌ی «مرکز» عمداً مبهم نشان داده شده تا مشکل نشانی مکان جلسه پیش نیاید. از هنرمندانی که مجبور هستند با قلم موی خود تقلبات آشکار تاریخی را تأیید کنند. چه انتظاری می‌توان داشت؟

سبک کنونی نقاشی شوروی رئالیسم سوسیالیستی خوانده می‌شود. این نام را ظاهراً سرپرست یکی از واحدهای هنری پیدا کرده است. رئالیسم در این‌جا به‌معنی تقلید همان سیماهای روستایی است که از نیمه قرن گذشته در نقاشی اروپا حضور داشته‌اند، و عنصر «سوسیالیسم» در آن ظاهراً عبارت از آن است که به‌کمک تقلباتِ تصویری، رویدادهایی به‌نمایش درآیند که هرگز رخ نداده‌اند. امروزه واقعاً از خواندن آثار ادبی و یا تماشای نقاشی‌ها و مجسمه‌های اتحاد شوروی حال تهوع به‌آدم دست می‌دهد. در این آثار، هنرمندان سرسپرده در زیر کنترل مأمورین مسلح به‌مدح رهبران «سترگ و نابغه»هایی می‌پردازند که در واقع از سترگی و نبوغ سر سوزنی بهره نبرده‌اند. هنر دوره‌ی استالین به‌عنوان روشن‌ترین انعکاس بدترین مراحل قهقرایی انقلاب پرولتری در تاریخ به‌ثبت خواهد رسید.

متأسفانه این پدیده در مرزهای اتحاد شوروی محدود نمانده است. روشن‌فکران چپ‌گرای غربی به‌این بهانه که انقلاب اکتبر با تأخیر به‌رسمیت شناخته شده، اینک در برابر بوروکراسی شوروی به‌زانو افتاده‌اند. به‌طورکلی، هنرمندان مستعد و با شخصیت از جریان فاصله گرفته‌اند. اما افراد بی‌مایه و سست عنصر در این عرصه به‌جلو می‌تازند. بدین‌سان، یک

مشت دفتر و دستک و بنیاد به‌راه افتاد، به‌انضمامِ نامه‌های *رومن رولان* و رشته‌ای از انتشارات و جشن‌ها و کنگره‌هایی که در آن‌ها جدا کردن هنر از عملیات پلیس امنیتی شوروی خیلی دشوار بود. اما فعالیت‌های پرسروصدای این جنبش حتی قادر نیست یک اثر واقعی بیافریند که از سفارش‌دهندگان کرملین‌نشین آن بیش‌تر عمر کند.

آیا دیکتاتوری خودکامه می‌تواند امری را که آینده بشریت به‌آن بسته است، همچنان زیرپا بگذارد و به‌لجن بکشد؟ نشانه‌های روشنی به‌ما می‌آموزند که اوضاع چنین نخواهد ماند. شکست ننگین و رقت‌بار سیاست پست و ارتجاعی «جبهه‌ی خلق» در اسپانیا و فرانسه از طرفی، و رسوایی دادگاه‌های مسکو از طرف دیگر، نزدیکی یک تحول اساسی در عرصه‌ی سیاست و ایدئولوژی انقلابی را نوید می‌دهد. حتی دوستان بی‌نوا هم کم‌کم از یوغ و تازیانه خسته خواهند شد. البته ما به‌روشن‌فکران عوام‌فریب نشریات *نیوریپابلیک* و *ناسیون* دیگر امیدی نداریم. هنر، فرهنگ و سیاست به‌چشم‌اندازهای تازه‌ای نیاز دارند. بدون آن‌ها بشریت پیشرفت نخواهد داشت. هیچ‌گاه چشم‌اندازها بدین‌حد تیره و تار نبوده‌اند. از این‌رو، امروزه ترس و وحشت است که حالت روحی روشن‌فکران بی‌هدف را مشخص می‌کند. کسانی که در برابر جباران مسکو تنها با شک و تردید خشک و خالی واکنش نشان می‌دهند، در کفه‌ی تاریخ چندان وزنی نخواهند داشت. شک و تردید تنها آن روی سکه‌ی تسلیم است. فاصله‌گیری یک‌سان از بوروکراسی استالینی و مخالفین انقلابی آن، که امروز بسیار رایج است، در نود درصد موارد، در عقب‌نشینی جبونانه دربرابر خطرات و دشواری‌های تاریخ ریشه دارد. عذر و بهانه‌های لفظی درد کسی را دوا نمی‌کند. به‌هیچ‌کس تضمین و مهلت داده نمی‌شود. اینک که ما در آستانه‌ی دوران جنگ‌ها و انقلابات ایستاده‌ایم، برای همه تنها یک پاسخ وجود دارد: برای فلاسفه، شاعران ، هنرمندان و همه مردم عادی.

در یکی از شماره‌های مجله*پارتیزان رویو* به‌نامه عجیبی از دبیر یکی از نشریات شیکاگو برخوردم که برای من ناشناس است. او (امیدوارم به‌خطا) خود را با مجله شما هم‌عقیده دانسته و نوشته است: «با وجود این، من از تروتسکیست‌ها و منشعبین بی‌رمق که کم‌ترین پایگاهی در میان خلق ندارند، هیچ انتظاری ندارم». این کلمات خودپسندانه، نویسنده‌اش را احتمالاً بیش از آن‌که خودش خواسته باشد، لو می‌دهد. از این جملات می‌توان چنین دریافت که قوانین تکامل اجتماعی برای او کتابی است با هفت مهر. هیچ ایده‌ی مترقی‌ای از پایگاه توده‌ای برخوردار نبوده، که اگر جز این بود، اصلاً نمی‌توانست مترقی باشد. یک ایده تنها در آخرین مراحل رشد خویش است که توده‌ها را دربرمی‌گیرد. البته درصورتی که با نیازهای تکامل [جامعه] منطبق باشد. همه‌ی جنبش‌های بزرگ از منشعبین جنبش‌های قدیمی شکل گرفته‌اند. مسیحیت در آغاز یک جریان انشعابی در آیین یهود بود. نهضت پروتستان انشعابی از آیین کاتولیک، (یعنی: مسیحیت اصلی) بود. گروه مارکس و انگلس انشعابی بود در جمعیت هگلیان چپ. انترناسیونال کمونیستی محصول انشعابی است که در انترناسیونال سوسیال دموکرات صورت گرفت. اگر پایه‌گذاران اولیه بعدها توانستند پیروانی بیابند، تنها به‌این دلیل بود که آن‌ها از جداسری و تک‌روی نترسیدند. آن‌ها پیشاپیش می‌دانستند که کیفیتبالای اندیشه‌ی آن‌ها رشد کمی را نیز به‌دنبال خواهد آورد. این جمعیت‌های انشعابی به‌هیچ‌وجه بی‌رمق نبودند، بلکه برعکس، هسته‌ی جنبش‌های تاریخی بزرگ فردا را با خود داشتند.

همچنان‌که گفته شد اینک در هنر هم یک جنبش مترقی شکل می‌گیرد. همین‌که جریان هنری مسلط همه‌ی ظرفیت خود را به‌پایان رساند، انشعابات آفریننده‌ای از آن جدا می‌شوند که می‌توانند دنیا را به‌دیده دیگری بنگرند. هرچه این نوآوران در طرح‌ها و ایده‌های خود جسورتر باشند، با حاکمیتی که به‌توده‌های محافظه‌کار پشت دارد، سرسختانه‌تر درمی‌افتند، و دنباله‌روان مذبذب و عافیت‌اندیش آن‌ها را به‌صورت تَک‌رُوهای بی‌مقدار یا گروهکی بی‌رمق می‌بینند. اما زندگی سرانجام افراد فرومایه و سست‌عنصر را رسوا می‌کند و از روی آن‌ها می‌گذرد.

بوروکراسی ضدانقلابی که شامه‌ی تیزی برای شناختن خطر و صیانت خویش دارد، به‌هیچ‌وجه حاضر نیست که مخالفین انقلابی خود را دست‌کم بگیرد و سهل‌انگارانه به‌مجازات برساند.

استالین که به‌هیچ‌وجه قمارباز نادانی نیست، در نبرد با تروتسکیسم در محاکمات مسکو سرنوشت شخصی خود و سراسر اولیگارشی کرملین را به‌قمار گذاشت. چطور چنین چیزی ممکن است؟ این کارزار خشونت‌آمیزِ جهانی که در تاریخ به‌سختی همتایی برای آن بتوان یافت، خودْ نشانه آن است که منشعبین از نیروی فناناپذیری برخورداند. هرکسی امروز این را نبیند، فردا چشمان او باز خواهد شد.

آقای سردبیر، [نویسنده‌ی نامه] که گویا قصد دارد تصویر بازهم پُررنگ‌تری از خود ارائه دهد، به‌شما (با جرأت کامل) قول می‌دهد که شما را تا درون یک اردوگاه فاشیستی یا کمونیستی همراهی کند. برنامه‌ی بدی نیست! تردیدی نیست که فکر اردوگاه کار اجباری تن آدم را به‌لرزه می‌اندازد. اما آیا درست است که آدم برای خود و افکارش چنین عاقبتی

پیش‌بینی کند؟ ما با همان «بی‌تربیتی» که خصوصیت ذاتی ما کمونیست‌ها انگاشته می‌شود، اعتراف می‌کنیم که این حضراتی که حتی قبل از شروع مبارزه دست‌های خود را بالا برده‌اند، واقعاً هم سزاوار اردوگاه هستند.

وضع فرق می‌کرد، اگر که دبیرِ [نشریه شیکاگویی و نویسنده‌ی نامه به] *پارتیزان رویو* فقط می‌گفت که: ما در عرصه‌ی هنر و ادبیات نه به‌تروتسکیست‌ها اجازه تُرکتازی می‌دهیم و نه به‌استالینیست‌ها. این حق اوست که چنین خواستی را مطرح کند. می‌توان به‌او پاسخ داد که اگر این تقاضا را در برابر کسانی که تروتسکیست نامیده می‌شوند، مطرح کنید به‌هیچکس برنخواهد خورد. مبارزه‌ی ایدئولوژیک میان انترناسیونال سوم و چهارم تنها به‌تضاد عمیق در آماج احزاب‌شان محدود نمی‌شود، بلکه همه‌ی عرصه‌های زندگی مادی و معنوی بشر را فرامی‌گیرد. بحران فرهنگی کنونی قبل از هرچیز بحران رهبری انقلابی است. در این بحران استالینیسم به‌مثابه‌ی قوی‌ترین قدرت، [درعین‌حال ارتجاعی‌تری نیز] هست. بدون یک آرمان نوین و بدون یک برنامه‌ی تازه، رسیدن به‌یک پایگاه توده‌ایِ انقلابیِ ضروری برای رهاییِ جامعه از بحران امکان‌ناپذیر است. یک حزب واقعاً انقلابی نه می‌تواند و نه می‌خواهد که وظیفه‌ی هدایت هنر را به‌عهده بگیرد، نه قبل و نه بعد از تصرف قدرت. چنین جسارتی تنها در ذهنیت فاسد، بی‌شرمانه و سیطره‌جوی بوروکرات‌ها وجود دارد که در نقطه‌ی مقابل انقلاب پرولتری قرار گرفته‌اند.

دانش و هنر نه تنها به‌هدایت نیاز ندارند، بلکه بنا به‌سرشت خودْ آن را نفی می‌کنند. آفرینش هنری حتی به‌قوانین خود تنها وقتی گردن می‌گذارد که آگاهانه به‌خدمت یک جنبش اجتماعی درآید. خلاقیت روحی واقعی با دروغ و ریاکاری و دنباله‌رَوی ناسازگار است. هنر تنها تا جایی می‌تواند هم‌پیمان انقلاب باشد که اول به‌خود وفادار بماند. هرگاه جنبش رهایی‌بخش طبقات و خلق‌های فرودست ابرهای تردید و بدبینی را که امروزه افق بشریت را تیره کرده‌اند پس بزند، شاعران و نقاشان و پیکرسازان و موسیقی‌دانان راه و روش‌های خود را خواهند یافت. دور ریختن قیمومیت خفه‌کننده‌ی بوروکراسی کرملین نخستین شرط رسیدن به‌چنین رستاخیزی است.

۳

«مانیفست»

پیش به‌سوی هنر آزاد و انقلابی[*]

بی‌هیچ اغراقی می‌توان گفت که فرهنگ بشری هیچگاه به‌اندازه‌ی امروز در معرض خطر نابودی نبوده است. پیش از این نیز اقوام بَدوی مجهز به‌سلاح ابتداییِ وحشی‌ها فرهنگ باستانی (عتیق) را در بخشی از اروپا به‌نابودی کشاندند. ولی امروزه شاهدیم که تمدن در سراسر جهان به‌طور همزمان با سرنوشت مشابهی روبرو شده و مورد تهاجم عناصر مرتجعی قرار گرفته است که این‌بار به‌تکنیک مدرن نیز مسلح هستند. منظور ما تنها جنگ جهانی قریب‌الوقوع نیست، بلکه در دوران صلح فعلی نیز دانش و هنر در وضعیتی قرار گرفته‌اند که دیگر قابل تحمل نیست.

مکاشفات فلسفی، جامعه‌شناسانه، علمی و یا هنری از آن‌جایی‌که فعالیتی فردی بوده و نشان‌گر تبدیل استعداد ذهنی افراد به‌اشکال عینی است که به‌غنی شدن فرهنگ می‌انجامد، ثمره‌ی تصادفی مطلوب هستند. بدین‌معنا که درک «ضرروتی» کم‌وبیش دو جانبه (میان فرد و وضعیت جامعه) را به‌نمایش می‌گذارند. نه دانش عمومی (که در پی تفسیر جهان است) می‌تواند برچنین خلاقیتی چشم بپوشد و نه بینش انقلابی (که در پی تغییر جهان می‌بایست برداشت دقیقی از قانونمندی‌های حاکم برتحولات آن داشته باشد) می‌تواند نسبت به‌آن بی‌اعتنا باشد. به‌سخن دقیق‌تر: نمی‌توان از کنار شرایطی که خلاقیت افراد در آن شکل می‌گیرد، بی‌تفاوت گذشت و نباید از توجه به‌قانونمندی‌های مشخصی که برخلاقیت افراد حاکم است، غفلت نمود.

اما باید پذیرفت که در جهان معاصر شرایطی که خلاقیت افراد را ممکن می‌سازد، بیش از پیش مورد تهاجم و تخریب واقع شده‌اند. تنزل سطح آثار هنری به‌همراه تنزل شخصیت هنرمندان ریشه در همین مسئله دارد. حکومت هیتلر که دارد آلمان را از وجود هنرمندانی که در آثارشان کم‌ترین نشانی از گرایش به‌آزادی، هرچند سطحی باشند، پاک می‌کند. کسانی را که می‌توانند قلم یا قلم‌مویی به‌دست گیرند به‌کسوت خادمین رژیم درآورده است که تنها وظیفه‌شان توجیه نظام و تعریف و تمجید آن است؛ آن‌هم با بدترین اسلوب‌های زیبایی‌شناسانه‌ی هنری. در اتحاد شوروی نیز وضعیت مشابهی برقرار است و ارتجاع ترمیدوری به‌اوج قدرت و سرکوب خود رسیده است.

ناگفته پیداست که شعار رایج این روزها (یعنی نه فاشیسم و نه کمونیسم شعار ما نیست. چراکه این شعار به‌مذاق فرومایگان محافظه‌کار و مرعوب شده‌ای خوش می‌آید که هنوز به‌آن‌چه از گذشته‌ی «دموکراتیک» باقی مانده است، دو دستی چسبیده‌اند. هنر حقیقی که به‌تکرار الگوهای پیش‌ساخته قانع نیست، تلاش می‌کند خواسته‌های درونی انسان و همه‌ی انسان‌های امروزی را متجلی سازد. چنین هنر حقیقی‌ای نمی‌تواند انقلابی نباشد و نمی‌تواند بازسازی کامل و اساسی جامعه را آماج خود قرار ندهد. اما زمانی در این راه موفق خواهد شد که خلاقیت افراد را از هرقیدوبندی رها سازد که از این راه تمامی بشریت را به‌اوج قله‌های رفیعی خواهد رساند که در گذشته تنها شمار اندکی از نوابع بدان دست یافته بودند. اگر ما امروز نسبت به‌بوروکراسی حاکم بر اتحاد شوروی اندک هم‌بستگی‌ای از خود نشان نمی‌دهیم، بدین‌خاطر است که این حکومت از نظر ما نه نماینده کمونیسم که خائن‌ترین و خطرناک‌ترین دشمن کمونیسم است.

رژیم خودکامه‌ی شوروی از طریق فعالیت در تشکیلات به‌اصطلاح فرهنگی که در سایر کشورها به‌راه انداخته، سایه‌ای از شک و بدگمانی علیه تمامی ارزش‌های معنوی در سراسر گیتی فرو افکنده است. سایه‌ای از خون و لجن پراکنی که جمعی در جامه‌ی هنرمند و روشن‌فکرنما در آن وول می‌خورند؛ کسانی که نوکرصفتی را حرفه‌ی خود ساخته‌اند، فریب‌کاری را راه و رسم خود قرار داده‌اند و پرده‌پوشی بر جنایات را طریقی برای ادامه‌ی خوشی و تفنن خود یافته‌اند. هنر رسمی دوران استالین بازتاب تلاش این‌چنین افرادی است برای برحق جلوه دادن چهره مزدورشان، آن‌هم با هیاهویی که تاکنون در تاریخ سابقه نداشته است.

نفرت و انزجاری که این سلب اصول هنری (که در نظامات برده‌داری نیز سابقه نداشته) در عالم هنرمندان برانگیخته، باید تا حد محکومیت قاطع و آشتی‌ناپذیر آن ارتقاء یابد. اپوزیسیون نویسندگان و هنرمندان در زمره‌ی نیروهایی است که می‌تواند در رسوا کردن و سرنگونی چنین رژیم‌هایی فعالانه شرکت کند؛ رژیم‌هایی که نه تنها حق پرولتاریا برای مبارزه در راه جهانی بهتر را زیرپا می‌گذارند، بلکه هر نیت پاکی را از میان برمی‌دارند و در این راه حتی به‌حرمت و شرافت انسانی نیز رحم نمی‌کنند.

انقلاب کمونیستی پروایی از هنر ندارد؛ چراکه به‌خوبی می‌داند: نقش هنرمند در جامعه روبه‌زوال سرمایه‌داری را، تقابل میان فرد و اشکال اجتماعی‌ای که با وی به‌ستیز برخاسته‌اند، معین می‌کند. این حقیقت به‌تنهایی کافیست تا هنرمند را ـدر صورت آگاهی به‌این ستیزـ در زمره‌ی مدافعان انقلاب قرار دهد. در این‌جا آن‌چنان‌که روان‌کاوان دریافته‌اند فرایند تصعید به‌جریان درمی‌آید و سعی می‌کند که پیوندهای گسسته را میان «من» و عناصری از محیط خارجی که به‌طرد آن‌ها کوشیده است، ترمیم نماید. این «ایده‌آل شخصی»[1] پایان می‌پذیرد. این «ایده‌آلِ شخصی» است که تمام نیروهای درونی را (که متعلق به‌اوست) برعلیه واقعیت تحمل‌ناپذیر [وضعیت] موجود بسیج می‌کند. و این «او»، همانی است که در میان همه‌ی انسان‌ها مشترک بوده و دائماً درحال شکوفایی و توسعه است. کافی است نیازی که روح شخص به‌آزاد شدن دارد در مجرای طبیعی خود بیافتد تا به‌جریان عظیمی که از زمان‌های پیش از تاریخ موجودیت و ضرورت داشته است، بپیوندد و با آن‌ها یکی شود. این جریان عظیم عبارت است از: رهاسازی کل انسان‌ها. بی‌فایده نخواهد بود اگر در این‌جا برداشت مارکس جوان از فعالیت نویسندگان را یادآور شویم. او تذکر می‌داد که:

> «نویسنده طبیعتاً برای ادامه زندگی و کارش باید به‌کسب معاش بپردازد. اما تحت هیچ شرایطی نباید برای کسب معاش و پول درآوردن به‌زندگی ادامه دهد ویا بنویسد... نویسنده به‌هیچ‌روی کارِ نویسندگی را وسیله نمی‌پندارد. این‌کار برای او نفس هدف است. اگر هم به‌عنوان وسیله در آن بنگرد، [این وسیله] وسیله‌ای خواهد بود برای او و دیگران که در صورت لزوم، خود را فدا کنند تا به‌هنر و کارش هستی ببخشند. شرط اول آزادی مطبوعات غیرتجاری بودن آن است». (مجموعه آثار مارکس جلد اول ص ۷۰).

این سخن بیش از همه علیه کسانی است که فعالیت روشن‌فکران را در راستای اهدافی که با خود آن فعالیت در تناقض است، مورد محدودیت قرار می‌دهند و به‌بهانه‌ی مصالح دولت برای هنر تعیین تکلیف می‌کنند و برای آن مایه و مضمون می‌تراشند. حال آن‌که انتخاب آزادانه مایه و مضمون اثر هنری و رهایی از هر قیدوبندی در انتخاب مصالحی که هنرمند به‌کار می‌گیرد، حقوق سلب نشدنیِ هنرمند به‌شمار می‌آید. برای آفرینش هنری ضرورت حیاتی دارد که تصورات هنرمند از هر قیدوبندی آزاد باشد؛ و به‌هیچ عذر و بهانه‌ای خود را محدود و مقید نسازد. بدین‌وسیله ما مخالفت خود را با همه‌ی کسانی که (چه درحال حاضر و چه درآینده) ما را به‌پذیرش اصل تعبد هنر به‌نظام فرامی‌خوانند اعلام می‌داریم؛ چراکه آن را اساساً در تناقض با طبیعت و ذات هنر ارزیابی می‌کنیم و به‌این‌ترتیب یک‌بار دیگر پای‌بندی راسخ خود را به‌اصل «آزادی کامل برای هنر» به‌زبان می‌آوریم.

ما حق طبیعی دولت انقلابی می‌دانیم که در برابر تهاجم ضدانقلاب بورژوایی به‌دفاع از خود برخیزد، حتی اگر بورژوازی با پرچم دانش و هنر به‌میدان آمده باشد. اما میان این اقدامات موقت دولت انقلابی در دفاع از خود که از روی ناچاری صورت می‌گیرد با برقراری سلطه‌ی دولت بر امر آفرینش هنری از زمین تا آسمان فرق هست. اگر انقلاب برای توسعه نیروهای مادی تولید ناگزیر از برپایی رژیمی سوسیالیستی با کنترل مرکزیست، از همان آغاز باید در پی ایجاد رژیمی آنارشیستی برای آفرینش هنری برآید. نباید به‌سلطه‌جویی، دیکته کردن اوامر و هیچ‌گونه صدور امریه از بالا، اجازه‌ی ظهور داد! محققین و هنرمندان تنها برپایه همکاری‌های رفیقانه و دور از هرگونه تحمیل عقاید است که قادر خواهند بود به‌وظایف خود عمل کنند؛ و در این صورت به‌دست‌آوردهایی نایل خواهند آمد که در طول تاریخ سابقه نداشته است.

از آن‌چه گفته شد به‌روشنی پیداست که ما با دفاع از آزادی اندیشه به‌هیچ‌روی در پی توجیه بی‌طرفی سیاسی نیستیم و برای لحظه‌ای هم که شده، اندیشه‌ی احیای هنر به‌اصطلاح ناب را در سر نمی‌پروانیم؛ هنری که همواره در خدمت مقاصد ارتجاعی بوده و هست. هرگز! مقامی که ما برای هنر در مقدرات جامعه قائل هستیم پُرارزش‌تر از آن است که بتوان منکر آن شد. برعکس، اعتقاد داریم که تنها وظیفه‌ی والای هنر در روزگار ما عبارت از شرکت فعال و آگاهانه در تهیه مقدمات انقلاب است، اما هنرمند تنها زمانی می‌تواند به‌نبرد رهایی‌بخش یاری برساند که ذهن وی مضمون اجتماعی چنین نبردی را کاملاً هضم کرده باشد و معنا و واقعیت جاری آن را با رگ و پی خود عمیقاً حس کند و [بتواند] دنیای درونی‌اش را در هنر خویش به‌طور آزدانه تجسم نماید.

درحال حاضر که سرمایه‌داری را در هر دو شکل دمکراتیک و فاشیستی آن احتضار مرگ فراگرفته است، هنرمند خود را در موقعیتی می‌یابد که در صورت ادامه حرفه‌اش قادر به‌ادامه‌ی زندگی نخواهد بود. همه‌ی راه‌های ارتباطی او را آوار ناشی از فروپاشی سرمایه‌داری مسدود کرده است. در چنین وضعیتی، طبیعی است که به‌سازمان‌های استالینی رو کند که به‌او امکان می‌دهند تا از این انزوا به‌در آید. اما اگر او بخواهد از فساد کامل اخلاقی برکنار بماند، نمی‌تواند زیاد در آن‌جا دوام بیآورد. چراکه نه تنها در آن‌جا قادر به‌رساندن پیامش به‌دوستداران و خوانندگانش نخواهد بود، بلکه در قبال مزایای مادی اندکی که این تشکیلات در اختیار او می‌گذارد، او را وادار می‌کند تا به‌هرگونه پستی و دنائتی تن در دهد. او باید دریابد که به‌جای دیگری تعلق دارد. جای او در میان کسانی است که به‌امر انقلاب و انسانیت با عزمی تزلزل‌ناپذیر وفادار مانده‌اند، یعنی تنها کسانی که قادرند انقلاب را به‌ثمر برسانند و از این راه به‌بیان آزادانه همه‌ی اشکال نبوغ انسانی جامه‌ی عمل بپوشانند.

هدف از این فراخوان یافتن زمینه‌ای مشترک است که برپایه آن همه‌ی نویسندگان و هنرمندان انقلابی دگرباره متحد شده و با هنر خویش هرچه بهتر به‌امر انقلاب یاری رسانند و درعین‌حال به‌دفاع از آزادی هنر خویش در برابر غاصبان انقلاب بپاخیزند. ما باور داریم که این زمینه‌ی مشترکْ هرجریان هنری، فلسفی و سیاسی را با هرگرایش دربرمی‌گیرد. در این راه و زمینه‌ی مشترک مارکسیست‌ها ـدست در دست آنارشیست‌هاـ می‌توانند گام بردارند، که بدین‌سان هر دو حزب از شر روحیه [محافظه‌کارانه خلاص می‌شوند]؛ چه این [محافظه‌کاری] از سوی ژوزف استالین ترغیب شود و یا از سوی مرید دست به‌سینه وی که جناب *گارسیا اولیور*[۲] باشد.

نیک آگاهیم که هزاران هزار اندیشمند و هنرمند پراکنده در سطح جهان وجود دارند که جنجال و هیاهوی سازمان‌یافته‌ی دروغ‌گویان و اغفال‌گرانْ صدای‌شان را در گلو خفه کرده است. صدها نشریه ریز و درشت وجود دارد که می‌کوشند تا نیروهای جوان خلاق را گرد هم آورند؛ آن‌هایی که نه در پی کسب مزایای بیش‌تر، که به‌دنبال یافتن راه‌های ارتباط تازه‌اند. و این در حالی است که هر گرایش پیشرویی در هنر از سوی فاشیسم مهر «انحراف» می‌خورد و نابود می‌شود و آفرینش آزاد هنری از سوی استالینیست‌ها «فاشیستی» قلمداد می‌شود. هنر مستقل انقلابی باید همه‌ی نیروهای خود را برای نبرد علیه این اختناق و سرکوب ارتجاعی متحد کند و حق موجودیت خود را با بانگ رسا به‌گوش همگان برساند.

دست‌یابی به‌چنین اتحادی نخستین هدف «فدراسیون بین‌المللی هنر مستقل و انقلابی» به‌شمار می‌آید که در حال حاضر ما تشکیل آن را ضروری می‌دانیم.

ما به‌هیچ‌روی قصد تحمیل هیچ‌یک از اندیشه‌های ارائه شده در این بیانیه را نداریم؛ چراکه خود آن را صرفاً قدم اول در راستایی جدید می‌دانیم. از همه‌ی دوستداران و حامیان هنر نیز که به‌ضرورت چنین فراخوانی باور دارند می‌خواهیم که نظرات‌شان را به‌زبان خودشان بیان کنند. فراخوان ما همه‌ی سازمان‌های انتشاراتی چپ را نیز مورد خطاب قرار

می‌دهد که خواستار مشارکت در تشکیل فدراسیون بین‌المللی مزبور و تبادل نظر درباره‌ی وظایف و شیوه‌ی فعالیت آن هستند.

به‌محض آن‌که ارتباط اولیه در سطح بین‌المللی از طریق مطبوعات و مکاتبات برقرار گردید، به‌سازمان‌دهی کنگره‌های کوچک‌تر در کشورهای مختلف و در سطح محلی خواهیم پرداخت. گام نهایی عبارت از برگزاری مجمع عمومی کنگره جهانی خواهد بود که تأسیس فدراسیون بین المللی مزبور را به‌طور رسمی اعلام خواهد کرد.

اهداف ما عبارت‌اند از:

استقلال هنر برای انقلاب
انقلابی برای رهایی کامل هنر

توضیحات مترجم:

[*]این بیانیه در مکزیک با همکاری *آندره برتون* و *دیوکو ریورا* به‌نگارش در آمده است.

[۱] در این‌جا نویسنده گوشه چشمی دارد به‌نظام فکری فروید در روان‌کاوی، که برپایه تثلیث {یعنی: رابطه‌ی سه‌گانه‌ی معروف اید (او)، اکو (من) و سوپراکو (من برتر)} استوار است. با برداشتی عینی و به‌دور از اسطوره‌سازی‌های رایج (او) همان غریزه شخصی است که در برخورد با جهان خارج نمود خود را در (من) برتر می‌یابد و به‌شخصیت فرد معینی من (اکو) دگرگون می‌شود. فرایند تصعید نیز به‌آزاد شدن و گشودن یک‌باره‌ی عقده‌های روانی همچون بخار شدن جسم (نفتالین) می‌گردد.

[۲] *گارسیا اولیور* (رهبر سندیکاهای وقت در اسپانیا).