

هنر و فرهنگ در جامعه مدنی

پیشگفتار

در این بخش قصد داشتیم که رابطه هنر و فرهنگ با مفهوم مدنیت را به بحث بگذاریم. زمینه‌های بی فرهنگی در جوامع عقب‌مانده از جمله ایران و همچنین تقابل فلسفه مارکسیسم - لنینیسم با هنر و فرهنگ در جوامع سوسیالیستی محور اصلی بحث ما بودند. مطلبی که در دست داشتیم توانایی بیان چنین مهمی را نداشت و صرفاً در حد توضیحی باقی می‌ماند. از این رو فقط یکی از نوشته‌ها را که تاریخچه کوتاهی از جنبش هنری روسیه در سالهای 1920 است و توسط یکی از دوستان ما در اروپا تهیه شده، انتشار می‌دهیم. امیدواریم که دنباله این بحث را (البته نه با انشاء موجود) بعدها در اختیار علاقه‌مندان قرار دهیم.

هنر تولید

توفان آزاد

هنر آینه نیست که مقابل واقعیت گرفته شود،

ولی پتکی است که آنرا تغییر می‌دهد. آرواتف¹.

مبارزات فرهنگی دهه 1920 بلاشک فصل مهمی از تاریخ شوروی را شامل می‌گردد. مبارزاتی که با نتایج نظری، عملی و چشم‌اندازهای گسترده‌اش تأثیرات عمیق و سازنده‌ای در تکامل فرهنگ معاصر جهان گذارده است. پاره‌ای از موضوعات مورد منازعه در جریان این مبارزات از آن چنان حساسیت و اهمیتی برخوردار بوده‌اند، که حتی امروز نیز اهمیت و تازگی داشته، جزیی از مباحثات جاری در کانونهای پیشرو جهانند. بعنوان مثال موضوع شکل برخورد با فرهنگ بورژوائی و ارزشهای معنوی محصول آن، امکان یا عدم امکان گسست کامل از این فرهنگ و بنای یک فرهنگ پرولتری. این موضوع کانونی که مهم‌ترین و طولانی‌ترین بحثها و منازعات نظری را تحت مبارزات فرهنگی در شوروی دهه 20 برانگیخت، و سرانجام نیز به نحو اصولی تبیین نشد، هم اکنون پس از گذشت بیش از نیم قرن، کماکان دامن زنده مباحث جالبی در کانونهای فرهنگی گوناگون است.

مبارزات فرهنگی در شوروی دهه 20 اسامی یکسری شخصیت برجسته و پایدار را برای همیشه در تاریخ فرهنگ جهان ثبت کرده است.

در زمره چنین شخصیت‌های فرهنگی برجسته‌ای بوریس آرواتف (1896-1940)، ناقد ادبیات و تئوریسین در هنر بود که مسئولیت اصلی هدایت تشکل فرهنگی "جبهه چپ هنر"، که "الف" نام اختصاری روسییش بود، را در نخستین دوره حیات آن (1923-1926)، دوره‌ای که ضمناً مصادف با یکی از مراحل تعیین کننده تکامل فوتوریسم (Futurism) در شوروی بود، بر عهده داشته، و تئوری "هنر تولید" را نیز در همین زمان فرموله و ارائه کرده است. تئوری که نه

¹ - * آرواتف: هنر و تولید، ص 125.

تنها روی هنر به شکل ساختاری و تکنیکی کار کرده، در صدد مرتبط ساختن آن با تجربه پرولتری بود، بلکه همچنین با تولید بطور کلی، اشتغال داشت.

مقاله را می‌خواهم با سطور دربارۀ "لف" بی‌آغازم، چه، تئوری "هنر تولید" آرواتف در واقع نتیجه‌ای از تکامل لَف بود.

جبهه چپ هنر "لف"²

"لف" که به مثابه یک تشکل فرهنگی در سال 1923 ایجاد گشت، مبداء تکاملش را در فوتوریسم یافت.

فوتوریسم به مثابه یک پدیده رادیکال مدرنیستی، در دوره پیش از جنگ جهانی اول در غرب پدیدار شد و بزودی به روسیه تزاری راه برد. موجودیت و اعتبار فوتوریسم در جامعه فرهنگی روسیه از طریق مانیفست فوتوریست‌های روسی در سال 1912 رسماً اعلام شده بود.

برنامه "لف" که مبین اهداف مشخص در زمینه فرهنگ بود، همزمان با تشکیل "لف" در سال 1923 اعلام گشت. "لف" از بدو تأسیس تا انحلالش در رابطه‌ای نزدیک با "جنبش توده‌ای فرهنگ پرولتری" کار می‌کرد، و آرواتف نیز پیش از تشکیل یافتن "لف" نقشی کمابیش رهبری‌کننده در شعبه جنبش در مسکو داشت.

"جنبش توده‌ای فرهنگ پرولتری" زمان کوتاهی پیش از انقلاب اکتبر ایجاد شده، در سال‌های 21-1917 سریعاً توسعه یافت. طبق گزارش رسمی خبرگزاری شوروی: "رستا" در 7 اکتبر 1920، جنبش دارای 500,000 عضو بوده است، که در 250 شعبه آن سازمان یافته بوده‌اند.^{2*} به ادعای خود جنبش از این تعداد 80,000 تن اعضاء فعال بوده‌اند. جنبش در این زمان در حدود 15 نشریه پرتیراژ منتشر می‌ساخته است.^{3**}

برنامه جنبش برای نخستین بار در شهر کاپری (ایتالیا) اعلام شده بود، و جوهر برنامه - که ضمناً ایده اصلیش توسط آ. بوگدانف (1873-1928)، نیروی تعیین‌کننده جنبش از نظر سازمانی و تئوریسین آن فرموله شده بود - را کار در جهت ایجاد فرهنگ و دانش پرولتاریا تشکیل می‌داد، و در زمینه هنر عملی نمودن ایده تلفیق هنر با کار مطرح می‌شد. جنبش در 1925 رکود کرده، در سال 1932 منحل شد، و تعدادی از شخصیت‌های آن جزو قربانیان تصفیه‌های فرهنگی استالینیسیم در شوروی دهه 20 بودند.

با اینکه ولادمیر مایاکوفسکی (1893-1920)، شاعر، نقاش و هنرمند فوتوریست در تاتر مبتکر اصلی ایجاد "لف" بود، اما وی تأثیر تعیین‌کننده‌ای در تکامل آتی "لف" نداشت. درک مایاکوفسکی از ادبیات و هنر نیز دارای تفاوت قابل‌مکثی با درک سایر تئوریسین‌های "لف" از این پدیده‌ها بود: بر طبق درک تک بعدی مایاکوفسکی، ادبیات و هنر می‌بایستی خصلت حزبی یافته، در خدمت مستقیم سیاست حزب کمونیست درآیند، و زیباشناسی ادبیات و هنر می‌بایستی تحت‌الشعاع جنبه سیاسی آنها قرار گیرد. برخلاف دیگر تئوریسین‌های "لف" که مرز مشخصی بین ادبیات، هنر سیاسی و حزبی نهاده و معتقد بودند که مراد از ادبیات و هنر سیاسی نمی‌تواند ادبیات و هنر حزبی باشد. دیگر اینکه آنها مکان معین و حساس زیباشناسانه ادبیات و هنر را درک کرده و مخالف با اولویت دادن بر جنبه سیاسی این پدیده‌ها بودند.³

نشریه "لف" (ارگان نیروها و اعضای لَف) از سال 1923 آغاز به انتشار کرد. سردبیر نشریه مایاکوفسکی بود، و هیئت تحریریه آن تواماً از سرگی ترچاکف (1892-1939)، شاعر،

² * آمار به نقل از کتاب "Proletkult"، جلد 1، ص 63.

³ ** آمار به نقل از نشریه "Xethetik und Kommunikation"، شماره 5/6، ص 175.

روزنامه نگار، هنرمند تئاتر و تئوریسین هنر⁴ آرواتف واسیف، شاعر و نویسنده فوتوریست روسی تشکیل می‌یافت. در سال 1927 نشریه "لف" گشت، و تنها تا سال 1928 امکان انتشار یافت.

هنر، فیلم و تئاتر انقلابی سه زمینه اصلی فعالیت "لف" در روسیه شوروی بود. در زمینه هنر، هدف لفي‌ها (اعضا و نیروهای لفي) سعی در تلفیق ادبیات و هنر با تکامل مادی جامعه و نیروهای مولد آن و تغییر عملکرد پدیده‌های مذکور بر این اساس بود. انتقاد لفي‌ها از هنر بورژوازی مبدأش را در سنت فوتوریستی برخورد به هنر و ادبیات داشت، که ماهیتی ارتجاعی و عملکردی ساکن برای ادبیات و هنر خیالپردازانه بورژوازی قائل بودند. بعنوان مثال، ترچاکف درباره هنر در انقلاب و انقلاب در هنر (تولید هنری و مصرف) می‌نویسد، که هنر به وقت آزاد رجوع داده شده، و نوعی رابطه مصرفی (همچنین با طبقه کارگر) یافته است. در خاتمه روزانه کار تولیدات خیالپردازانه گوناگونی به مردم عرضه می‌شود. که از امکانات واقعی تکاملشان پیشگیری می‌کند و از دست رفتن فعالیت هنری برای انسان چیزی عادی تلقی می‌گردد. وظیفه اصلی هنر خیالپرداز به این ترتیب بازتولید معنوی نیروی کار است. بازتولیدی که جبران کننده است و نه تغییر دهنده، بازتولیدی که محتوی و حدودش توسط مناسبات استثمار سرمایه داری تعیین می‌گردد.

نتیجه عملی اشتغال مؤثر لفي‌ها با هنر فرمول بندی و ارائه دو تئوری "هنر تولید" (توسط آرواتف) و "فاکتو گرافی" (توسط ترچاکف) در فاصله زمانی 27-1923 بود، که در فصل بعد به آن باز خواهیم گشت.

در زمینه فیلم، سرگی ایزن اشتین (1898-1948)، کارگردان روسی و مهم‌ترین تئوریسین هنر فیلم در جهان، نقش اصلی و سازنده ایفا نموده است. ایده "سناریوی تولید" (به ابداع ترچاکف) از نتایج اشتغال لفي‌ها با این زمینه هنر بود؛ ایده‌ای که تئوری "هنر تولید" آرواتف را به حیثه فیلم بسط می‌داد.

در زمینه تئاتر انقلابی، می‌توان گفت که عمدتاً ترچاکف فعالیت پر باری داشته است؛ چنانکه آن نوع ویژه‌ای از تئاتر: تئاتر آتراکتیو - که لف در دهه 20 ارائه کرد - در اصل محصول فعالیت الهام بخش ترچاکف در زمینه تئاتر بود که بر مبنای تکامل انقلابی جنبه اتراکسیون هنر تئاتر، با هدف تأثیر طبقاتی تئاتر بر تماشاگران ابداع شده بود.

بطور مختصر و دقیق: اشتغال عمومی لفي‌ها با هنر متمرکز بوده است بر یکی تغییر عملکرد تکنیکی هنر: دیگر تغییر عملکرد سیاسی رل هنر، و این مورد اخیر در رابطه‌ای دیالکتیکی با مورد نخست بود.

«لف» - که ضمناً مرحله تکامل فوتوریسم به يك جنبش فرهنگی نیز بود - در کنار "جنبش توده‌ای فرهنگ پرولتری" و همچنین بدنبال به بدنبال از هم پاشیدن آن، از نظر کیفی واقعاً يك پدیده انقلابی نوین در عرصه فرهنگ شوروی بود. هر چند که لف هرگز به يك جنبش فرهنگی به معیار توده‌ای بدل نگشت، اما در مقابل کار لف در رابطه‌ای تنگاتنگ با کار توده‌ای انقلابی شامل برخی از نمونه‌ترین و مؤثرترین اشکال پراتیک و راهنمایی سازنده در زمینه گسست کامل از فرهنگ بورژوازی بود.

"لف" در اوایل دهه 30 بنا بر سیاست تمرکز فرهنگ رژیم استالینیستی منحل شد؛ و این ضمناً فرجام آن سازمانها، تشکلات و گروه‌های فرهنگی دیگری در شوروی نیز گشت، که حاضر به پذیرش سیاست فرهنگی مستبدانه حزب استالینیستی نبوده، بر حفظ و پیشبرد عقاید و آراء فرهنگی مستقلاً نه خود پای می‌فشاردند.

"هنر تولید"

الهام بخش اصلي آرواتف در فرمول بندي تئوري "هنر توليد" (در سالهاي نخست دهه 20) مجموعه آن مباحثات داغ حول ايده تلفيق هنر با توليد بود، که در فاصله زماني 19-1917 در "جنبش توده‌اي فرهنگ پرولتري" (جتفپ) جريان داشت. مع‌الوصف آرواتف با ارائه تئوري "هنر توليد" براي عملي شدن ايده فوق‌الذکر، زمينه را براي تحقق هدف اصلي "جتفپ" در حيطه هنر هموار ساخت. اين هدف را "جتفپ" در پيش از انقلاب اکتبر تعيين و در اولين کنگره عمومي در سپتامبر 1918 نیز مؤکداً تکرار کرده بود. در خلال سالهاي 10-1909 (جتفپ) ايده کار در جهت درک پرولتري از فرهنگ را بر مبناي موقعيت کارگران در پروسه توليد مطرح نمود. تأکيد آنان بر اين بود که بايد مانع از تحديد فرهنگ به روبناي جامعه شد. و توليد و کار را جزئي از اندیشه فرهنگ و تکامل فرهنگي ساخت. اين ايده "جتفپ"، که طبعاً شامل تلفيق هنر با کار نیز مي‌شد، في‌الواقع به منزله تجاوز "جتفپ" از حدود قراردادي درک بورژوايي فرهنگ و پراتيک فرهنگي معلول آن بود. بعنوان يك مثال، در خصوص ارتباط نزديک کار مولد و کار هنري، بوگدانف در "تزهائي درباره خلاقيت پرولتري" (1920) مي‌نويسد، که مندهاي کار مولد و کار خلاقانه (هنري) به اندازه‌اي داراي وجوه مشترک اساسي‌اند، که به سهولت مي‌توانند با تلفيق يکديگر يك واحد را تشکيل دهند. کار مولد و کار خلاقانه، هر دو مبتني بر تجارب و وابسته به وسايل کاري هستند، که بطور جمعي فراهم گشته است، و مع‌الوصف اين امکان وجود دارد، که هنر را به ابزار کاري براي کار روزمره بدل ساخت.

ايده تلفيق هنر با توليد نتيجه نقد اصولي "جتفپ" از هنر بورژوايي و برخورداري انتقادي با ميراث آن بود. در اين رابطه مثلاً در ماده 3 قطعنامه "جتفپ"، مصوبه اولين کنگره عمومي آن (در سپتامبر 1918) آمده بود: "گنجينه هنر قديم [منظور هنر بورژوايي] را نبايد به نحو غير انتقادي تحويل گرفت: در اين صورت طبقه کارگر با روح فرهنگ طبقه حاکم... تربيت خواهد شد... گنجينه هنر قديم را پرولتاريا بايد به نحو انتقادي تشریح کند و با علني نمودن آن اساس اجتماعي را که ممکن است در اين هنر مستور باشد، از نو تفسير نمايد. در اين حالت است که (هنر) به ميراثي ارزشمند براي پرولتاريا، سلاحي عليه دنياي قديم و ابزاري براي بناي دنياي نو تبديل مي‌شود. انتقاد پرولتري بايد واسط ميراث هنري باشد".^{4*}

درک و سياست فرهنگي تئوريسين‌هاي "جتفپ" همواره در تضاد با برخورد اکثر رهبران حزب کارگر سوسيال دموکرات روسيه (اعم از بلشويک - منشويک) قرار داشته و مخالفت آنان را نسبت به خود برانگيخته است؛ کما اينکه لنين خط تئوريک "جتفپ" را علناً «ضد مارکسيستي» اعلام و گفته است که اصلاً کار در جهت ايجاد يك دانش پرولتري (که همراه ايجاد فرهنگ پرولتري، از اهداف ديگر جتفپ بود) بي‌معناست.

چرا که ما "فقط يك دانش پرولتري مي‌شناسيم و آن مارکسيسم است".⁵ يکي از نتايج حادت گرفتن تضاد بين "جتفپ" و حزب عبارت از متوقف شدن کوشش سازمان در جهت عملي ساختن ايده تلفيق هنر با توليد، در اواخر 1919 بود: مسئله‌اي که ضمناً موجب جدائي جناح چپ "جتفپ" از پيکر سازمان در سال 1923 و تشکيل يافتن "جبهه چپ هنر" (لف) گشت، اما لفي‌ها تا سالها پس از اين واقعه نیز در رابطه‌اي تنگاتنگ با "جتفپ" کار مي‌کردند. اين جناح چپ "جتفپ" عمدتاً از فوتوريست‌هاي راديکالي تشکيل يافته بود که ايده استقرار يك سياست و استراتژي فرهنگي پرولتري، با گسست کامل از فرهنگ بورژوايي را در "جتفپ" ترويج مي‌کردند، و در رأس آنان بوريس آرواتف بود.⁶

4- * به نقل از نشریه HUGI شماره 2، ص 27، 1974.

آرواتف، طبق سنت فوتوریستی، انتقاد خود از ادبیات و هنر بورژوائی را در وهله نخست بر مبنای برخورد به عملکرد این پدیده‌ها با آثار و عواقب انحرافی و الزاماً ساکن کننده‌شان در روند تحولات انقلابی جامعه بعمل آورد. به نظر آرواتف ادبیات و هنر بورژوائی در رابطه با واقعیت، عملکردی آینه وار (بازتابنده) دارند، و بارزترین نمونه آن داستان است. البته این شکل انتقاد آرواتف از ادبیات و هنر بورژوائی خود مورد سوال است. زیرا کل وظیفه و هدف داستان در جامعه سرمایه داری آینه گزاری نیست. رویاگرایی را در نظر گیریم، که می‌دانیم خالصاً و تماماً داستان است: رویاگرایی در موارد بسیاری می‌تواند، بعوض آنکه صرفاً بدل واقعیت باشد (یا يك واقعیت ذهنی را تولید کند)، یا مغزی برای گریز از واقعیت عینی گردد، با هدف تنویر مناسبات سرمایه داری و افشاء آن می‌تواند برای امکاناتی عملی جهت انفجار این مناسبات بکار گرفته شود.

بطور کلی وظیفه و هدف آثار ادبی - هنری در جامعه سرمایه داری را نمی‌توان (و نباید) صرفاً در بازتولید محض مناسبات اجتماعی خلاصه کرد؛ آثار ادبی - هنری در چنین جامعه‌ای همواره پاره‌ای از روابط را در خود ضبط و منعکس کرده و در مقابل روابط دیگری را نفی می‌کنند.

به نظر آرواتف طبقاتی شدن هنر در جامعه سرمایه داری موجب تقسیم بورژوائی هنر به "هنر عالی" (هنر مختص نخبگان جامعه) و "هنر پست" (هنر مردمی) گشته است. در مقاله هنر در سیستم فرهنگ پرولتری (1922) آرواتف "هنر عالی" را متصل به تولید صنعتی شدن هنر در گزینش مواد و ابزار کار می‌داند، و "هنر پست" را متصل به تولید کالا تحت شرایط بازار کار. آنجا که بهره وری از هنر کالا برای تشکّلش تعیین کننده می‌باشد. به عقیده آرواتف، این تقسیم بورژوائی هنر - که ضمناً مانعی بخودی خود طبیعی در برابر آمیزش هنر با تولید و هم سطح شدن تدریجی تکامل هنری با تکامل نیروهای مولد جامعه می‌باشد - سبب می‌گردد، که "اوستای یگانه" یک تیپ هنری مسلط در هنر شود، و مولدین هنر کالا هنرمند به حساب نیایند. از این نقطه نظر آرواتف تعریف تازه‌ای از هنر را ضروری می‌دانست:

"هنر باید (...) به مثابه یک تیپ تکامل یافته عالی، حداکثر سازمان یافته در هر حیطة تفاندي قابل فكري، و در هر عرصه قابل فكري در امر سازندگی اجتماعی ملاحظه گردد (هنر توانستن)."^{5*}

آرواتف بر پایه انتقاد فوئش از ادبیات و هنر بورژوائی الترناتیو خود را در برابر این ادبیات و هنر ارائه نمود، و آن فرم نئوریزه شده ایده تلفیق هنر با تولید تئوری "هنر تولید" بود، که شدیداً با ایده هنری کردن زندگی مرزبندی نموده، بالعکس هنر را عاملی دخالت گرایانه در زندگی روزمره و پیروسه تولید تلقی می‌کرد. و این تئوری آرواتف تقریباً از همان بدو تولدش با انتقادات شدید رفرمیستها در عرصه فرهنگ متحول شوروی مواجه گشته است. "توهم هنری" فقط یکی از آن القابی است که توسط همین رفرمیستها به تئوری آرواتف الصاق شده است. آرواتف در مقاله "توهم یا علم" (1924) در پاسخ به انتقادات این رفرمیستها و در دفاع از تئوری خود شدیداً تأکید کرده است که:

1- "هنر تولید" واقعی به معیار توده‌ای تنها در صورتی عملی است، که پرولتاریا بر مسائل مرحله گذار جامعه غلبه نماید، و مبادی اقتصادی و اجتماعی برای بنای سوسیالیسم را ایجاد کند، اما با این حال 2- عدم ترسیم چشم‌انداز فرهنگ پرولتری در همین مرحله گذار جامعه، و نفی لزوم حفظ آن به مثابه یک زمینه کار کانونی، که از حیث استراتژیک ضروری است، الزاماً بصورت مانعی

⁵ - * به نقل از نشریه "Xethetik und Kommunikation"، شماره 576 ص 13 (1972).

در برابر تکامل تجارب مبارزاتی پرولتاریا و مبادی يك انتقاد از شکل زندگی بورژوایی عمل خواهد کرد (...)*⁶

بطور کلی "هنر تولید" آرواتف باید به مثابه نتیجه‌ای از سه پروسه انقلابی، که از حیث تاریخی به شکلی تنگاتنگ با هم مرتبطند، ملاحظه گردد:

انقلاب تکنیکی: یعنی تکامل تکنولوژی مادی و به تبعیت آن اجتماعی شدن تمامی پروسه‌های تولید. این انقلاب در تحول محیط عینی به نحوی سازنده مؤثر بوده، اهمیتی ویژه و بزرگ در روسیه تحت انقلاب یافته بود. پرولتاریا در تکنیک پیشرفته امکان برای تحقق آن جامعه‌ای را تشخیص داده بود، که رها از هر گونه به اصطلاح "انارشی طبیعی"، می‌توانست بوسیله "منطق" تکامل یابد. علیرغم محدودیت‌های آتی "منطق" و مخاطراتی که ناشی از تکامل سریع تکنیک در آینده بود، تکنیک به مثابه عامل تعیین کننده همچنان در پروسه تولید هنری و مرتبط نمودن هنر با تکنیک باقی ماند.

باید گفت، که برخورد آرواتف و سایر لفی‌ها با تکنیک و اهتمامشان در حل تکنولوژیک پاره‌ای مسایل هنری در روسیه عقب‌مانده از حیث تکنیک نو در زمانشان به هیچ وجه خالی از انتقاد نبود. لفی‌ها برخوردی کمابیش مبالغه‌آمیز با تکنیک داشته، و به آن در رابطه با هنر و حل مسایل هنری پر بها می‌دادند؛ بلی، حتی کم نبوده است مواردی که گرایششان به تکنیک شباهت به نوعی تکنیک ستایی داشته است. و این شکل برخورد لفی‌ها با تکنیک نو گاه بیش از مواضع انقلابی (ضمن بررسی این مسئله، که تا چه حدی تولید هنری معینی مطابق با منافع طبقه کارگر است)، برای‌شان تعیین کننده بوده است. برخورد مبالغه‌آمیز لفی‌ها به تکنیک به وضوح در برخی آثار مایاکوفسکی منعکس است؛ همچنین پاره‌ای از پلاکادهای آکسی گاستیف (1882-1941)، بجا مانده از شوروی دهه 20، می‌تواند نشانگر این شکل گرایش لفی‌ها به تکنیک باشد.

انقلاب در هنر: که به منزله عصیان در برابر سیستم هنر بورژوایی و اندیویدوالیسم آن و حرکت به سمت يك سیستم هنر جمعی با عملکردی فعال و متحد کننده است. هنرمند نباید صرفاً بازتابنده (بازتولید کننده) واقعیت باشد، اما در امر باز آفرینی واقعیت شرکت جوید، و در ایجاد درک و شناخت پرولتاری سہیم گردد.

انقلاب اجتماعی: که با هدف محو آنارشی در شکل تولید سرمایه داری و هدایت آگاهانه سازمان یافته، جامعه را در برابر مسئله سازمان دهی کامل زندگی روزمره قرار می‌دهد. زندگی‌ای که در آن رشته‌های مختلف فعالیت جمعی، بر اساس طبیعت جمعی کار، به شکلی تنگاتنگ با هم مرتبطند.

آرواتف با تغییر عملکرد هنر بر مبنای سه پروسه انقلاب فوق‌الذکر، هنر تفانیدی را تبیین می‌کند، که باید به پروسه‌ها و رسانه‌های تکنولوژیک پیشرفته پیوند خورد. در دراز مدت، آرواتف و لفی‌ها بطور کلی در صدد دخالت دادن هنر در امر سازمان دهی محیط مادی و سازمان دهی تجارب و شکل زندگی مولدین بودند: مسئله سازمان دهی هنری محیط مادی، مسئله انقلاب در هنر، در تولید و در نفس شکل زندگی است. مورد نخست تغییر مهندس و ارائه هنرمند است، مورد دوم اجتماعی نمودن صنعت می‌باشد، مورد سوم تسلط علمی به اشکال زندگی است. در دراز مدت این مسئله طبیعتاً می‌تواند تحت شرایط سوسیالیستی حل گردد، ولیکن (...) بر داشتن گام‌های مقدماتی هم اکنون ضروری است.^{7*}

⁶- به نقل از نشریه "Asthtetik und Kommunikation" 6-5 ص 13 (1972)

⁷- در «هنر و تولید» (آرواتف) ص 64

"هنر تولید" در بدو امر منحصر به نقاشی بود⁷ و ابتدا در سالهای نخست دهه 20 بطور کامل فرمول بندي گشته، به زمینه‌های دیگر هنر نیز بسط داده. بنا بر تعريف شخص آرواتف، اثر هنري در کامل ترین شکل خود کيفيتي عالی و تفاندي مي‌يابد. هنر براي آنکه بتواند تغيير شکلي در زندگي ايجاد کند، ناگزير بايد نفس خود را دستخوش تغيير سازد. عملکرد جبران کننده هنر بايد کاهش يافته هنر و تکنیک بايد با يکديگر ادغام شو، به اين ترتيب همچنين تضاد بين داستان و زندگي روزمره مي‌تواند از بين برود. براي هنر پرولتري تشکیل فرم‌هاي واقعي، آگاهانه، علمي و عمدتاً تشکیل آزادانه فرم‌هاي نفس واقعيّت مهمترين امر است. اصول چنين هنري تلفيق فرم با عملکرد، ملاک هنري، کارآئي اجتماعي و تکنیکی - بيولوژیک مي‌باشد. آرواتف از اين نقطه نظر به طبقه بندي تازه هنرمندان، با نظر به تخصص و به قول خود وي: "پراتيک تفاندي" آنان پرداخت. بر طبق اين طبقه بندي نقاش، هنرمندي تعريف مي‌شد که صرفاً با رنگ کار مي‌کند؛ شاعر هنرمندي که منحصراً با زبان اشتغال مي‌يابد؛ کارگردان هنرمندي که با نقش و صحنه سر و کار دارد. و هنر اين هنرمندان مي‌تواند به مثابه ابزار کار مؤثري براي فرم دهی ماشينها، اشياء مصرفي، مساکن و رفتار عمومي انسانها، زبان و اشکال همزيستي شان بکار گرفته شود. هدف نهائي «هنر توليد»، آميزش کامل هنر با زندگي مي‌گردد. اما آرواتف خود واقف بود، که اين هدف، به سبب حاضر نبودن شرايط عيني در مرحله گذار جامعه، امکان تحقق نداشته و در جامعه کمونيستي تحقق پذيرست. مع الوصف به نظر آرواتف پرولتاريا در مرحله گذار جامعه خواه ناخواه تا اندازه‌اي کماکان به هنر جبران کننده نياز خواهد داشت. با اين وجود به نظر آرواتف برخورد تازه‌اي با هنر و تعريف انقلابي آن بايد در همان مرحله گذار جامعه آغاز شود.

تئوري "هنر توليد" آرواتف اساس فعاليت لفي‌ها در جهت تلفيق هنر با توليد را تشکیل داده، و تأثير تعيين کننده‌اي در شکل‌گيري تئوريهاي آتي ترچاکف داشته است. تئوري‌هاي "پراتيو" و "فاکتو گرافي" ترچاکف را اصلاً مي‌توان به شکلي تکامل تئوري «هنر توليد» آرواتف تلقي کرد.

تئوري "پراتيو" حامل يك استراتژي عملي و در عين حال تهاجمي است. و تئوري "فاکتو گرافي"، که ترچاکف آن را با وقوف کامل به اهميت رسانه‌هاي گروهی و نقش سازنده‌شان در تکامل جامعه مدرن، توأمأ در تکامل هنر، فرموله کرده است، عبارت از کار رپرتاژ گونه روي مناسبات و روابط واقعي مي‌باشد.

تئوري "هنر توليد" آرواتف و "فاکتو گرافي" ترچاکف ضمناً دو الترناتيو هنري وزين لفي‌ها در برابر تئوري‌هاي هنري نيروهاي محافظه کار فرهنگي در شوروي محسوب مي‌شدند. "هنر توليد" در فاصله سالهاي 25-1923 و "فاکتو گرافي" در سال 28-1927 مهمترين نظريه هنري راديکال در برابر قطب محافظه کار استالينيستي موسوم به "رناليسم سوسياليستي" بود:

"رناليسم سوسياليستي" في الواقع وسيله بسط سياست تمرکز فرهنگي استالينيسم به زمينه ادبيات (توأمأ هنر)، بنا بر قطعنامه حزب، مصوبه 23 آوريل 1932 بود.

"رناليسم سوسياليستي" به مثابه متد نويسندگان شوروي در اولين کنگره «اتحاديه نويسندگان شوروي» در 17 اوت 1934 با نطق افتتاحي آندره ژدانف (1896-1948)، مسئول ايدئولوژیک سياست فرهنگي حزب، اعلام و در سخنراني ماکسيم گورکي (1868-1936) با عنوان "ادبيات شوروي" تفسير و تأييد شد.

ماکسيم گورکي به مثابه نماينده "رناليسم سوسياليستي" و نمونه قابل تقليد از اين جهت برگزيده شد که: اولاً کل توليد ادبي گورکي مبتني بر رناليسم و برخوردار از محتوای اجتماعي مطلوب حزب بود، و بنا بر اين آثار گورکي در کليتش بعنوان منبع کلاسيک "رناليسم سوسياليستي" تلقي گشت، به ويژه رمان "مادر" (1907)، ثانياً شخصيت انقلابي گورکي از اعتبار و حيثيت

سرشاري در شوروي و (در خارج) برخوردار بود، و لذا جلب موافقت اصولي يك چنين شخصيت ادبي مستحکمي با سياست فرهنگي استالينيسم - که مقاصد سياسي مشخص خود را داشت - طبيعتاً حائز اهميت و آفري بود. بنابراین کوشش‌هاي حزب در تثبيت رسمي گورکي به مثابه نماينده "رناليسم سوسياليستي" در شوروي طبيعي و قابل درک بود - مراسم تجليل با شکوه از گورکي در چهلمين سالگشت فعاليت ادبيش بي شباهت به مراسم تجليل رسمي از يك رهبر حزب در شوروي نبود. حزب نشان لنين را به گورکي اعطاء کرد، نام نويسنده به زادگاهش داده شد، و آثار گورکي در چند نوبت با تيراژهاي کثير چاپ و منتشر گشت...

"رناليسم سوسياليستي" عملکرد "آئينه" (بازتابي صرف واقعيت) را به ادبيات مي‌داد، و از جمله مطالباتش از نويسندگان اشتغال مؤثرشان را رومانتيزم و قهرمان سازي از اشخاص داستانهائيشان بود، و ضرورت نگرش ديالکتیکی نويسندگان به واقعيت عيني، تحليل هنري وقايع و تفسير علل و انگيزه آنها را رد مي‌کرد.

"رناليسم سوسياليستي" از بدو پيدائشش تا اواسط دهه 40 تئوريزه نشده بود و فقط به مثابه متد ادبيات شوروي مقررات نويسندگي را به نويسندگان شوروي مي‌آموخت؛ بعنوان مثال در اعلاميه رسمي درباره "رناليسم سوسياليستي"، که در 6 ماه مه 1934، يعني فقط چند ماه کوتاه پيش از گشايش "اتحاديه نويسندگان شوروي"، از سوي ارگان فرهنگي حزب صادر گشت، "رناليسم سوسياليستي" صريحاً به متد اساسي ادبيات زيباشناسانه شوروي تعريف شده بود. بعداً از اواسط دهه 40، پس از خاتمه جنگ جهاني دوم بود که، محققين و ناقدين ادبيات وابسته به حزب استالينيستي کوششي جدي جهت تئوريزه کردن "رناليسم سوسياليستي" بعمل آوردند.

تئوري "هنر توليد" ارواتف نفوذ بسزائي در مباحثات حول سياست فرهنگي سوسياليستي در آلمان دهه 20 بين روشنفکران چپ اين کشور داشته است. به ويژه والتر بنجامين Walter Benjamin (1892-1940)، فيلسوف آلماني، ناقد و محقق در ادبيات، به نحو تعيين کننده‌اي از اين تئوري و همچنين از آلترناتيو ترچاکف متأثر بوده است، و مهمترين رساله او: "نويسنده مولد" نیز اساس تئوريکس را در همين "هنر توليد" دارد.

بنجامين: «Der Autor Als Produzent» (نويسنده مولد)

رساله "نويسنده مولد" را، که بنجامين بصورت نطقي در تاريخ 27-4-1934 در "انستيتوي تحقيقات درباره فاشيسم" در پاريس نیز ايراد کرده است، در واقعيت امر بايد مهمترين سهم او در جهت فرمولبندي يك تئوري زيباشناختي ماترياليستي تلقي کرد. خصوصاً مبادي‌اي که وي راجع به رابطه هنر با پروسه‌هاي توليد و بازتوليد در اين رساله‌اش ارائه کرده از اهميت بسزائي براي زيباشناختي ماترياليستي برخوردار مي‌باشد. در اين رساله او متد معمولش را که تحليل دقيق جزئيات امور بود، ترک گفته، و - مطمئناً تحت تأثير وضعيت تبعيد و دائره جديش - اينجا شکلي کلي تر به نقطه نظرانش داده است.

ديگر اينکه رساله "نويسنده مولد" در شمار آثاري است که، بنجامين طی دوره تبعيدش در فرانسه، از سال 1923 به بعد، به رشته نگارش درآورده، و در آن اندیشه‌هاي زيباشناختي او عمومي تر و واضح تر از ديگر نوشته‌هايش بيان مي‌گردد.⁸

در "نويسنده مولد" بنجامين به ايضاح علل ضرورت وقوف نويسنده بهمبود اجتماعي، وابستگي‌اش به امور تکنیکی و وظائف سياسي‌اش مي‌پردازد.

به نظر، بنجامين علت اينکه سمتهاي ادبي مسلط در آلمان دوره وایمر (Weimar)، علیرغم هدايت شدن توسط روشنفکران چپ، از جمله هاینریش مان (Heinrich Mann)، آلفرد دوبلین (Alfred Doblin) و کرت هیلر (Kurt Hiller)، سرانجام عملکردی ضد انقلابی یافتند،

این است که نویسندگان وایمر به موقعیتشان در پروسه تولید واقف نبودند: "مکان روشنفکر در مبارزه طبقاتی تنها بر مبنای مکان او در پروسه تولید می‌تواند تعیین شود..." (همانجا).
بنجامین می‌نویسد، که یگانه راه نجات هنرمندان چپ پرولتر شده (اما نه پرولتری) از برزخی که در آن گرفتار آمده‌اند، تغییر عملکرد آنان است.

هنرمند باید کارکرد نقشش را تغییر دهد، تصورات سنتی درباره هنرمند را ترک گوید، و در عوض خود را به مثابه مهندسی در نظر گیرد، که وظیفه‌اش تغییر دستگاه تولید است (همانجا). در رابطه با این امر فرمهای جدید هنری را پیشنهاد می‌کند. فرمهای پیشین در عرصه‌های تئاتر، رمان و شعر نقششان را تا به آخر ایفاء کرده‌اند (همانجا)؛ مثلاً آثاری از قبیل "Wilhelm Meister" و "Heinrich Der Grune" در عصر ما دیگر نمی‌توانند مدل‌هایی برای رمان نویسی باشند (همانجا). اکنون تعیین کننده این است، که "... تولی مدلی گردد، که اولاً بتواند مولدین دیگری را به تولید وادارد، و ثانیاً دستگاهی مناسب تر در اختیارشان قرار دهد. و این چنین دستگاهی هر قدر که هنرمندان بیشتری را به تولید بکشد، همانقدر مؤثرتر خواهد بود، کلام کوتاه اینکه بتواند خوانندگان و یا تماشاگران را به شرکت کنندگان بدل سازد. (همانجا).

تعیین موقعیت هنرمند در پروسه تولید شرطی مهم برای تعیین مکان هنر در این پروسه است. و بر این مبنا بنجامین سؤال ماتریالیستی سنتی را، که رابطه هنر با پروسه تولید چگونه است، به این شکل مطرح می‌کند، که کدام مکانی را هنر در پروسه تولید اشغال می‌کند؟ و این بحث را با معضل "گرایش ادبی" کامل می‌نماید، اما بی آنکه آن را وابسته به محتوای یک اثر کند، بلکه در رابطه لایفک را تکنیک ادبی قرار می‌دهد: "... به این شکل ما دقیق تر قادر می‌شویم روشن سازیم، که یک گرایش ادبی برای تکنیک ادبی پیشرفت است یا پس رفت..." (همانجا).

و تا جائیکه به اشتغال بنجامین با معضل رابطه هنر با پروسه بازتولید مربوط می‌شود، وی در این زمینه مبدأش را از امکانات بازتولید اثر هنری اخذ می‌کند. بنجامین دو نوع بازتولید را از یکدیگر متمایز می‌سازد: بازتولیدی، که انسان همواره کپی‌اش کرده است؛ بازتولیدی که انسان به وجودش آورده، و آن تکنیکی است. اگر وسیله بازتولید تکنیکی ابتدایی، هنر چاپ کتاب انباشت و نشر افکار و احساسات مثبت را ممکن ساخته، امور بازتولید «نوین» کنونی، عکاسی، فیلم و رادیو در عوض بر نفس واقعیت تسلط یافته⁹، و به این ترتیب نه فقط شرائط تولید هنری، بلکه همچنین شرائط شناخت و دریافت نیز دستخوش تغییر گشته است.

تنوری "هنر تولید" آرواتف در نتیجه شکست انقلاب پرولتری در شوروی امکان پراتیک گسترده‌ای را در این کشور نیافت؛ اما این به هیچ وجه به معنای ترک شدن ایده سازنده تلفیق هنر با تولید و تردید در چشم‌انداز آن نبود - تنوری "هنر تولید" آرواتف اساس مستحکم کوشش‌های مصممانه آینده ایده آمیزش کامل هنر با تولید و زندگی گشت، کوشش‌هایی که هم امروز نیز کماکان ادامه دارد.

(18 اردیبهشت 1327)

یادداشت‌ها (از نویسنده)

- 1- من در بخش دوم "جبهه چپ هنر" (لف) مشروحاً در این باب نوشته‌ام.
- 2- نوشته "جبهه چپ هنر" جوانب مختلف فعالیت "لف" در شوروی را بررسی می‌کند.
- 3- با نظر به وفق در کهنری مایاکوفسکی با درک هنری حاکم بر «راپ» (نام اختصاری "اتحادیه نویسندگان پرولتری روسیه")، تعجبی نداشت اگر مایاکوفسکی در فوریه 1930 رسماً عضویت خود را در این سازمان اعلام کرد.
- 4- من در "سرگی ترچاکف - ایده آفرین (1988) درباره ترچاکف، ایده‌ها و نظراتش نوشته‌ام.

5- یا لنین در انتقاد از تلاش "جتفپ" در جهت ایجاد يك فرهنگ پرولتري، در اکتبر 1920 مي‌نويسد:

مارکسیسم اهمیت خود را به مثابه ایدئولوژی پرولتاریای انقلابی از این طریق کسب کرده است، که مارکسیسم به هیچ وجه نتایج پر ارزش دوران بورژوائی را نفي نکرده است، بلکه بر عکس هر چیز ارزشمندی را که تکامل هزاران ساله تفکر و فرهنگ بشري ارائه نموده، به تصاحب خود درآورده و روي آن کار کرده است. تنها کار مستمر بر این اساس و در این سمت، ملهم از تجارب عملي دیکتاتوری پرولتاریا به مثابه پیکار نهائی او علیه هر استثماري، می‌تواند به منزله يك تکامل فرهنگ پرولتري واقعي به رسمیت شناخته شود. " (درباره فرهنگ پرولتري)"^{8*}

6- در بخش دوم "جبهه چپ هنر" فصلي مشخصاً به "جنبش توده‌اي فرهنگ پرولتري" اختصاص داده شده است.

7- و نوعي آلترناتیو در برابر يك سبك بورژوائی بخصوص در نقاشي، با ماهيتي شدیداً فرد پرستانه بوده است. این سبك را آرواتف (استافلي) می‌نامید.

8- رساله مهم دیگری از بنجامین: Das Kunstwerk Zeitalter Seiner Techniken "Peproduzierbarkeit" («اثر هنري در عصر بازتوليد تکنیکی»)، یکی دیگر از نوشتارهای دوره تبعیدش، مکمل رساله «نویسنده مولد» است.

9- در این رابطه می‌توانید این منبع را مطالعه کنید: Burkhard Linder بورکهارد لیندندر Brecht/ Benjamin/ Adorna – uber Veränderungen der Kunstproduktion TEXT – KRITIK.

⁸ - * چاپ شده در نشریه «کراسنایا»، شماره 3، 1926.