جامعه‌پژوهی فرهنگی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
فصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال ۱۲، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۴۰۰، ۱ - ۱۹

بررسی دلایل افول هنر آوانگارد در روسیه و نسبت آن با تصلُّب ایدئولوژی در بازهٔ زمانی پیش از انقلاب اکتبر تا پایان دوران زمام‌داری استالین

علی الماسی‌زند*

سیدجواد میری**

چکیده

همان‌طور که همه می‌دانیم مبانی فکری مارکس متأثر از فلسفهٔ هگل بود و به همین دلیل وی در مواجهه با دوگانهٔ معروف هنرمستقل و هنرمتعهد (کانت – هگل) طرف هنرمتعهد هگلی را می‌گرفت. از لحاظ نظری، این سوگیری به معنای رد خودمختاری و استقلال اندیشمند و مردود دانستن تفرّد سوژهٔ خلاق در ساحت خلق اثر است، اما در عمل خواهیم دید که با توجه به ذات انسان باورانهٔ ادعاهای اتوپیاگرایانهٔ کمونیستی (برابری ـ جامعهٔ بی‌طبقه)، لاجرم سویه‌های اومانیستی در آراء متقدم مارکس نیز مشاهده می‌شود. همین سویه‌هاست که موتور محرکهٔ هنرمندان نوگرای چپ در سال‌های منتهی به انقلاب اکتبر شد. در این نوشتار سعی شده تا به جستجوی ریشه‌های رشد هنرآوانگارد (هنر مارکسیستی پیش از انقلاب اکتبر) در آراء متقدم مارکس پرداخته و حتی‌الامکان نشان داده شود که چگونه کم‌رنگ شدن این آموزه‌ها و سنگینی کفهٔ ترازوی اندیشهٔ مستقل ـ متعهد به سمت رویکرد هگلی و تصلّب نظام ایدئولوژیک، اسباب افول اندیشهٔ نوگرا در

* دانشجوی دکتری فلسفهٔ هنر، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایرا، (نویسندهٔ مسئول)، ali.almasizand@gmail.com
** دکترای جامعه‌شناسی، دانشیار پژوهشکدهٔ علوم اجتماعی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران، seyedjavad@hotmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۸/۲۶، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۸/۲۴

Copyright © 2018, This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

فاصلهٔ زمانی پسا مارکس [پیش از انقلاب] تا اوج ایدئولوژی استالینیستی را در سپهر اندیشهٔ چپ، فراهم کردند.

این مقاله مطالعه‌ای موردی در باب «نسبت هنر و ایدئولوژی» است که به قبل و بعد انقلاب اکتبر روسیه اختصاص یافته اما به لحاظ نظری، نتایجی قابل‌تعمیم دارد.

کلیدواژه‌ها: مارکس، انگلس، لنین، استالین، ایدئولوژی، هنر آوانگارد، اومانیسم.

۱. مقدمه

نسبت ایده‌ها و غایات با اثر هنری و به‌تبع آن مناقشهٔ «هنر متعهد» و «هنر برای هنر» از مسائل مهم مبتلابه در فلسفه است. شاید قدیمی‌ترین نمونه از این مناقشه ماجرای برخورد افلاطون با شعرا در مدینهٔ فاضله باشد. این‌که شعرا به عنوان هنرمند حق دارند خودآیین عمل کنند یا باید در خدمت ایده‌های تربیتی حاکمیت مدینه باشند. نتایج و حواشی بحث در باب هنرمتعهد و هنرخودآیین یا شاید مسامحتاً بخواهیم مطرح کنیم؛ دعوای کانتی ـ هگلی، ما را مشخصاً به سوی گفت و گو در باب امر زیبا، فرم و محتوا، کیفیت و گرایش و از این قبیل دوگانه‌ها سوق می‌دهد.

فلسفهٔ هنر، اندیشیدن در قالب مفاهیم است؛ حال پرسش بنیادین این است که اگر فلسفهٔ هنر اندیشه ورزی در چهارچوب مفاهیم است، نسبت «هنر» و «اندیشه» چیست؟ مفهوم هنر در بستر فلسفه پیچیدگی‌هایی به درازای تاریخ اندیشه و فلسفه دارد.

از سویی ایدئولوژی به معنای فلسفی کلمه همان نمود عینی و انضمامی ایده‌ها، اندیشه‌ها و غایات در زندگی انسان است که دست‌کم دو قرن است که به‌طور جدی در ادبیات تخصصی فلسفه و جامعه‌شناسی همواره مطرح بوده است. قاعدتاً ما نیز برای پیگیری عینی مسئلهٔ مهمی که در بالا ذکر شد، باید به بررسی مناسبت «ایدئولوژی» و «هنر» بپردازیم. البته بحث ما در این مقال در باب نسبت «هنر» و «اندیشهٔ ارزش‌محور=ایدئولوژی» در بستر روسیه ـ به عنوان کشوری که تجربه انقلاب داشته ـ و تعمیم این تجربه به‌مثابهٔ شکاکیت فلسفی است. این مقاله به بررسی این نسبت در بازهٔ زمانی قبل و بعد از انقلاب اکتبر در روسیه و تا پایان زمامداری استالین پرداخته است.

در سال‌های منتهی به اکتبر ۱۹۱۷، در گیرودار انقلاب و نیز یکی دو سال اول پس از انقلاب، تاریخ شاهد روزگار شکوفایی هنرتجربی و آوانگارد (تقریباً در تمام حوزه‌ها) در روسیه بود. آن روزها روسیه کاملاً میراث دار بخش اعظمِ تفکرات مارکس بود که برخی مستقیم و برخی به‌واسطهٔ خوانش های خاص در دسترس قرار داشتند و البته بخش کوچکی از آثار متقدم وی نیز پس از انقلاب اکتبر کشف و ترجمه شد. اما گویی روزهای پیش از انقلاب، انقلاب و پس‌ازآن، سه تقدیر متفاوت را برای هنر و هنرمندان مارکسیست رقم زد. در آن روزگار، اندیشمندان، شاعران و هنرمندان واقعی از انقلاب سرخورده می‌شدند. گویا همه به سرنوشت یوری ژیواگو، شاعر قهرمان رمان پاسترناک دچار شدند؛ به همان شکل که زمانی در دام عشق به انقلاب افتاده بودند، به‌طور کامل از صف عشاق آن خارج شدند.

سؤال مهم این است که چرا هنرمندانی که پیش از انقلاب جزء مارکسیست‌های متعهد به شمار می‌آمدند و در ۱۹۱۷ انقلابی‌هایی پرشور محسوب می‌شدند، پس از مدت کوتاهی (چند سال) خائن، عنصر نامطلوب و مضر شناخته شدند و آثار ایشان منحط، بی‌مصرف و به خطا رفته تلقی شد و درنتیجه کشته و تبعید شدند و یا مجبور به مهاجرت یا دست‌کشیدن از هنر ورزی آوانگارد شدند؟!

در این‌جا برای وضوح بیشتر مسئلهٔ پژوهش حاضر، چند مورد مشهور برای نمونه عنوان شده است:

کاندینسکی و شاگال ، نقاشان اکسپرسیونیست که هردو پس از انقلاب ۱۹۱۷ در نهادهای فرهنگی بلشویک‌ها نقش‌های مهمی ایفا می‌کردند، در اوایل دههٔ ۱۹۲۰ برای همیشه از شوروی مهاجرت کردند.

سرگئی یسنین شاعر نیز به نظام بی‌اعتماد شد و هرچه بیشتر این بی‌اعتمادی را ابراز کرد، آثارش بیشتر مورد خشم و غصب مقامات قرار می‌گرفت. تا این‌که در سال ۱۹۲۵ شعری با خون خودش نوشت، و خود را در هتلی در لنینگراد حلق‌آویز کرد.

مرگ **مایاکوفسکی**، که **ترانه‌سرای خود نظام** به شمار می‌آمد، حتی از این هم تکان‌دهنده‌تر بود. در اواخر دههٔ ۱۹۲۰ مایاکوفسکی که دیگر عشقی به انقلاب احساس نمی‌کرد، شروع به نوشتن نمایشنامه‌ای در حمله به بی‌فرهنگی‌های جامعه

اتحاد جماهیر شوروی کرد. او سرانجام در ۱۹۳۰ در آپارتمانش با یک گلوله به زندگی خود پایان داد. لنین آثار مایاکوفسکی را مردود می‌شمرد.

وسولد امیلویچ مایرهولد یکی از کارگردانان بزرگ تئاتر، بازیگر و تهیه‌کنندهٔ روس و اتحاد جماهیر شوروی بود که تجربه‌های فراوان او در زمینه‌های فیزیک بدن و سمبلیسم در تئاتر غیر قراردادی او را به عنوان یکی از چهره‌های اولیه تئاتر مدرن معرفی کرده‌است. از مایرهولد به عنوان یکی از نوابغ هنر شوروی یاد می‌شود. وی پس‌ازآن که زیر شکنجهٔ پلیس مخفی شوروی قرار گرفت، گفت: «می‌خواهم شروع کنم به اعتراف به جرم‌های نکرده، تا شاید سریع‌تر مرا برای اعدام ببرند.» وی در فوریه ۱۹۴۰ و درحالی‌که فریاد می‌زد «عمر استالین دراز باد» اعدام شد! (Sixsmith,2016: 20)

میخائیل باختین که نامش با فلسفهٔ فرمالیسم روسی گره خورده است، با حکومت شوروی دچار مشکل شد. به‌تبعید فرستاده شد و بسیاری از بهترین آثار خود را در تبعید نوشت. وی شاید به معنای دقیق واژه یک مارکسیست نبود. اما به عنوان فیلسوفی که در اتحاد جماهیر شوروی و از دهه ۲۰ آغاز به نوشتن کرد، به خوبی از نظریه‌ها و آموزه‌های فلسفهٔ قاره‌ای با خوانش چپ هگلی از آن آگاه بود و از آن‌ها استفاده می‌کرد. بسیاری بر این عقیده‌اند که گمنامی‌اش در دورهٔ استالین باعث نجات جانش شد (کلیگز، ۱۳۸۹: ۵).

شاعران، نویسندگان و هنرمندان دیگری نیز در زندان‌ها و اردوگاه‌های کار اجباریِ سیبری جان سپردند.

این مسئله تنها به فیلسوفان و شاعران اختصاص نداشت و بسیاری از نواندیشان و نویسندگان نیز به آن دچار شدند. برای مثال **لئون تروتسکی**، متفکر انقلابی و معمار ارتش سرخ پس از اختلاف با استالین تبعید شد و در سال ۱۹۴۰ قربانی ارتجاع سیاسی استالینیسم گردید (ایگلتون، ۱۳۹۷الف: ۲۵۱). قاتل او یک تبعه اسپانیا به نام اصلی رامون مرکادر بود که به ۲۰ سال حبس محکوم شد. ژوزف استالین گفته بود: «من در ترور تروتسکی هیچ نقشی ندارم.» اما بعد از پایان محکومیت، مرکادر به شوروی رفت و نشان لنین را که بالاترین نشان شوروی بود، دریافت کرد. تروتسکی به مدرنیسم هنری علاقه‌ای پرشور داشت، همچون مارکس، انگلس، لنین و لوکاچ اساساً وارث فلسفهٔ روشنگری بود (ایگلتون، ۱۳۹۷الف: ۲۵۳) و آن‌چنان‌که می‌دانیم اساسِ روشنگری بر اصل قرار دادنِ

خودآیینی انسان است. شاید اغراق نباشد که یکی از بزرگ‌ترین مؤلفه‌های فلسفهٔ مدرن را سوبژکتیویسم بدانیم و البته بدون درک این مقوله فهم دنیای جدید ناممکن خواهد بود.

اما چرا هنرو ادبیات مارکسیستیِ میراث دار اندیشه‌های انقلابیِ مارکس و انگلس، که موتور محرک انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ روسیه بودند، پس از مدتی ضدانقلاب محسوب شده و به چنین عاقبتی دچار شدند؟ چه ارتباطی میان تصلّب چهارچوب‌های ایدئولوژی و مسائل مذکور وجود دارد؟ در این مقالِ مختصر سعی شده است تا حتی‌الامکان پاسخی از نظرگاهی فلسفی برای این سؤال ارائه شود.

۲. ورود به متن

برای بررسی این مسئله بهتر است به سه دورهٔ زمانی ـ فکری تعیین‌کننده در سیر افول هنر در روسیه بپردازیم:

یک) پیش از انقلاب: که اندیشه‌های مارکس و انگلس گرچه گهگاه به‌واسطهٔ خوانش‌های متفاوت اما مستقل از دخالت‌های یک قوهٔ قاهرهٔ سیاسی نظامی و در بستری نخبگانی به طور مستقیم بر روی جامعه فکری مارکسیست/ سوسیالیست تأثیر داشت و هنوز ایدئولوژی مارکسیستی به‌مثابهٔ یک نظام فکری هژمونیک ظهور نکرده بود.

دو) انقلاب و سال‌های اولیهٔ پس‌ازآن (تا ۱۹۲۴): که در این دوره مشخصاً با پیروزی انقلاب و تشکیل نظام جدید، قرائت لنین از مارکس و اندیشه‌های وی در جامعه انتشار می‌یافت. در این دوره آرام‌آرام نگاه حکومتِ تازه تشکیل‌شده به هنر نوگرای مستقل درحال تغییر بود.

سه) سال‌های پس از مرگ لنین (۱۹۲۴) و ظهور استالین به‌عنوان رهبر اتحاد جماهیر شوروی: که در آن قرائت‌های رادیکال‌تر از مارکس رواج یافت و رئالیسم سوسیالیستی نسخه‌ای بود که حکومت در این دوره برای هنر پیچید. در این دوره مخالفت با هنرمندان در ممانعت صرف از انتشار آثار یا توبیخ، منحصر نماند و حکومت به زندانی‌کردن و تبعید و اعدام متفکران مخالف در تمام ساحات اندیشه ورزی از جمله هنر آوانگارد [نوگرا]، روی آورد!

۳. پیش از انقلاب

همان‌طور که همه می‌دانیم برای فهم کلام مارکس، ناگزیر از درک هگل هستیم؛ مارکس در مواجهه با دوگانهٔ معروف هنرمستقل و هنرمتعهد (کانت – هگل) طرف هنرمتعهد هگلی را می‌گرفت؛ « نظر هگل این بود که وظیفهٔ هنر بازنمودنِ ایده به صورت حس پذیر است» (کاپلستون، ۱۳۹۲: ۲۲۹). به‌تبع این‌ها، مارکس رویکردِ سوبژکتیویستی را در تولید آثار هنری نمی‌پسندید و بر اساس قرائت‌های متقدم از مارکس، آنچه وی از هنر و هنرمند در اتوپیای کمونیستی تخیل می‌کرد ـ از آن حیث که باید بنا به غایتی معین تولید شده و دارای کاربردی مشخص باشد ـ بیش‌تر به تِخنه و تِخنیتِس یونانی شبیه بود. بحث از تخنه به یک اعتبار پرسش از بنیاد تفکر در جهان است که در مواجهه با میل به قدرت و میل به حقیقت ماهیت خود را مشخص می‌کند.

> مارکس همواره هوادار وابستگی هنر به واقعیات اجتماعی بود. وی هرگز به‌طور نظام‌مند و دقیقی از هنر و مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی مترتب آن بحث نکرد. طولانی‌ترین متنی که مارکس در بررسی یک اثر هنری خاص نوشته، فصلی است از کتاب خانواده مقدس که در آن به داستان مسلسل رازهای پاریس اُژن سو پرداخته است. مارکس همواره به هنر و ادبیات علاقه داشت در دانشگاه مدتی شاگرد ویلهلم شلگل بود و تا زمانی که هاینریش هاینه درگذشت، دوستی نزدیک خود را با این شاعر حفظ کرد. خودش در جوانی شعرهای تغزلی می‌سرود ولی شاعر خوبی نبود. او شیفته تراژدی‌های یونانی و شکسپیر بود و در آثارش مدام از آنان و نیز از دانته، سروانتس، گوته، میلتون و... نقل قول می‌کرد (آهویی،۱۳۸۲: ۵).

البته همین توجه خاص و علاقه‌مندی او به شعر تغزلی در دورهٔ جوانی که ساحتی کاملاً تلذُّذی و سوبژکتیو است، سبب مناقشاتی دربارهٔ ایدهٔ واقعی مارکس در باب هنر شده که درادامه به آن می‌پردازیم.

از سویی هم، پذیرش نظر کانت مستلزم پذیرش نوعی انسان‌محوری (سوبژکتیویته در زیبایی‌شناسی) و خودآیینی در هنر است و در مقابل آن، پذیرفتن نظر هگل نوعی رویکرد آنتی اومانیستی (در زیبایی‌شناسی و خلق) به هنر را به دنبال دارد. «هنراز نظر مارکس وجه خاصی است از بیان آگاهی اجتماعی» (آهویی، ۱۳۸۲: ۵)؛ بر اساس آثار متأخر مارکس، این‌که وی هنر را در نسبت با آگاهی اجتماعی می‌سنجد و آن را متأخر و متأثر از امر

اجتماعی می‌داند، خود نشان‌دهندهٔ رد فردگرایی و خودآیینی هنر، نزد اوست. اما با وجود هم‌دلی فراوان مارکس و انگلس با هگل، ایشان تا حدی نیز به لزوم استقلال اهالی هنر توجه داشتند. این مطلب از بررسی محتوای نامه‌های رد و بدل شدهٔ ایشان با هم و نیز با برخی نویسندگان هم‌فکر خود، مشخص می‌شود. درواقع می‌توان در آثار مارکس و انگلس دو گرایش متفاوت را در مورد هنر یافت. بنا به گرایش نخست، نیت مؤلف مهم است، و هنرمند به‌مثابه خالق باید آگاهانه اثر خود را در راستای منافع پرولتاریا شکل دهد و بنا به گرایش دوم می‌توان اثر را فراتر از نیت مؤلف نیز بررسی کرد. به‌طوری‌که ارزش خلاقانه کم‌تر به نیت و مقصود اندیشمند، و بیشتر به انعکاس موقعیت تاریخی و اجتماعی در اثر وابسته باشد. این موارد، از بررسی یکی از نامه‌های انگلس آشکار می‌شود. وی می‌نویسد: «رمان‌های بالزاک نشان می‌دهد که رئالیسم می‌تواند مؤلف را به بیان نکته‌هایی بکشاند که یک‌سر خلاف عقاید سیاسی خود اوست. زیرا بالزاکِ سلطنت‌طلب مرتجع در آثارش آینه‌ای از زندگی راستین بورژوازی فرانسه را ارائه کرده است» (آهویی، ۱۳۸۲: ۷).

اما مسئله این است که در مورد اصالت رویکردهای انسان گرایانه در اندیشه‌های مارکس نظرات متفاوت است. از نظر آلتوسر، «رویکردهای اومانیستی آثار متقدم مارکس ـ متأثر از فویرباخ ـ با ساختار علمی موردتوجه مارکس در آثار دوران بلوغش همچون «کپیتال» تجانسی ندارد. او معتقد است هیچ اعتباری به آن نسخه‌های دست‌نوشتهٔ مارکس وجود ندارد» (Fromm 1966, pp. 69).

از طرفی مارکسیست‌های اومانیست این موضوع را مطرح می‌کنند که مارکس طبیعت یا انسانیت را اصل قرار می‌داد و معتقد بود که نظریه‌اش «هم با اصالت معنا [یا ایدئالیسم] اختلاف دارد و هم با اصالت ماده [یا ماتریالیسم] و حقیقتی است که آن دو را با یک‌دیگر وحدت می‌دهد و بر محور انسان و انسانیت دور می‌زند» (کورنر، ۱۳۹۴: ۷۸). ایشان معتقدند که اتفاقاً دلیل انحراف و رشد نامتجانس مارکسیسم این بوده است که آثار متقدم مارکس پس از رواج و گسترش ایده‌های ارتدکس و محافظه‌کارانه، منتشر شدند. آن‌ها معتقدند که درک صحیح آثار متأخر مارکس نیز مستلزم فهم کامل مبانی فلسفی وی می‌باشد. از تحلیل‌های رایا دونایوسکایا ـ پایه‌گذار فلسفه اومانیسم مارکسیستی ـ در آثارش هم‌چون رُزا لوکزانبورگ، آزادی زنان و فلسفهٔ انقلاب مارکس، چنین برمی‌آید که «[بر اساس آموزه‌های مارکس] نیاز برای مبارزات آزادی‌خواهی، تا دگرگونی مبنایی

مناسبات و روابط انسانی ادامه خواهد داشت که دربرگیرندهٔ بسیاری از واقعیات روابط انسانی بوده و تنها به مناسباتِ تولید، محدود نمی‌شود» (Newsandletters, 2018: 2). به‌دیگر سخن آنچه مارکسیست‌های اومانیست مدنظر دارند این است که اگر خوانش دقیق فلسفی از مارکس را تنها به عنوان یک «چپ هگلی» نداشته باشیم، آنگاه ممکن نیست که مفاهیم فلسفی او را به‌درستی درک کنیم.

درواقع تفکیک و تشخیص سه‌گانه‌ای که مارکس به آن‌ها پرداخت، یعنی: ۱. اقتصاد سیاسی متعارف ۲. کمونیسم عوامانه ۳. نا انسانی شدنِ دیالکتیک توسط هگل، «توجهات را از **شیء** به‌سوی **انسان** (کارگر) به‌عنوان سوژهٔ انقلابی و قلب تپندهٔ تضاد در برابر سرمایه‌داری، جلب کرد» (Eugene Gogol, 2019: 3). حقیقت اینجاست که قطعاً در حوزهٔ نظر، آموزه‌های انقلابی و رهایی‌بخش مارکس نمی‌توانسته فاقد رویکردهای انسان‌گرایانه باشد. هر اندیشه‌ای که با شعار رهایی‌بخشی پا به عرصه می‌گذارد، داعیهٔ خدمت به نوع انسان را دارد و اصلاً اتوپیای مارکس هم مؤیّد همین مسئله است. برای مثال می‌توان به دست‌نویس مارکس در حاشیهٔ متن کتاب ایدئولوژی آلمانی در تأیید توجه وی به «فردِ انسان» در مسیر رهایی بخشی، اشاره کرد:

«رهایی فلسفی و رهایی واقعی ـ انسان . یکتا . فرد» (مارکس، ۱۳۹۷: ۲۹۷).

این جمله گواهی است بر نگاه ویژهٔ مارکس به انسان و اهمیتی که مفهوم «یکتایی» و «فردانیت» برای رهایی بخشی یک ایدهٔ انقلابی نزد وی می‌توانست داشته باشد و به همین دلیل نمی‌توان مارکس را شیفتهٔ ایجاد حرکت انقلابی و به‌تبع آن، بنای اتوپیا دانست و او را ـ آن‌چنان‌که لویی آلتوسر اعتقاد داشت ـ فاقد رویکردهای اومانیستی به حساب آورد.

«مارکسیسم کلاسیک عمدتاً سهمی از عقلانیت روشنگری برده بود. همان‌طور که می‌دانیم اساس روشنگری بر توجه به سوژه (فاعل شناسا) و اصل قرار دادن خودآیینی انسان به‌مثابه سوژه است» (ایگلتون، ۱۳۹۷الف: ۲۵۳)؛ در عصر مدرنیته، اومانیسم به‌نوعی محصول سوبژکتیویسم روشنگرانهٔ دکارتی ـ کانتی است. وقتی مارکسیسم کلاسیک را میراث دار روشنگری بدانیم، درواقع به رویکردهای انسان باورانهٔ آن اشاره کرده‌ایم. نتیجتاً همین توجه به انسان و وجود مایه‌های انسان‌گرایانه در آراء و آموزه‌های مارکس، زمینه را برای توجه به خلاقیت‌های فردی، شجاعت‌ها و خودآیینی های هنرمندان به‌گونه‌ای فراهم کرد که تمام قالب‌های پیشین اندیشه‌های تجسمی را از کشتیِ بخارِ مدرنیته به

دریا ریختند و آن شکوفایی شگفت در هنر مارکسیستی انقلابیِ آوانگارد و تجربه‌گرای سال‌های منتهی به انقلاب اکتبر ظهور یافت.

آوانگارد (به فرانسوی: avant-garde) یا پیشرو، به هنرمندان یا آثاری خلاقه، به‌ویژه در حیطه هنر، گفته می‌شود که ماهیتی تجربی یا نوآورانه دارند و در یک دوره معین، پیشروترین اسلوب‌ها یا مضامین در خلق آن‌ها استفاده شده است و اغلب باعث و بانی جنبش‌های نو بوده‌اند. «ساختار هنر آوانگارد در روسیه که هم‌زمان با جنبش‌های کمونیستی ۱۹۰۵ ظهور یافت، از فلسفهٔ عملی مارکس نشات می‌گرفت» (کلوگانی. ۱۳۹۶: ۴۳). همین تجربی بودنِ «امر نو و موقعیت مندیِ آن‌که هر دو ناقضِ متافیزیکِ ایدئولوژی هستند [و به یک معنی ضد ایدئولوژی‌اند]» (الماسی زند. ۱۳۹۹: ۳۹)، باعث شدند تا اندیشه و هنر آوانگارد حقیقتاً در آن روزگار در خدمت مبارزه با ایدئولوژیِ بورژوایی قرار بگیرد.

۴. پیروزی انقلاب و دوران رهبری لنین (۱۹۱۷ - ۱۹۲۴)

با پیروزی انقلاب نسخهٔ مارکسیستی از ایده‌های آزادی و عدالت و اشتراک، در بوتهٔ عمل قرار گرفتند. نسخه لنینیستی از مارکسیسم/ سوسیالیسم به انضمام قوهٔ قاهره‌ای که آن را مدیون به دست گرفتن قدرت و حکومت بود، دیگر می‌توانست به‌مثابه یک ایدئولوژی تام و تمام موجودیت خود را اعلام کند.

در میانهٔ انقلاب و یکی دو سال بعدازآن هنرمندان سوسیالیست بسیار فعال بودند. در کارهای ایشان آرمان‌ها از جنبه‌های مستقل و تجسمیِ هنر بسیار مهم‌تر بود. لنین نیز تقریباً با خوانش هگلی (غیر اومانیستی) از نظرات مارکس و انگلس پیرامون اهمیت رویکرد رئالیستی در هنر، هم دل بود. «بعدها لنین مفهوم Partiniost به معنای روح حزب را مطرح کرد و این اعتقاد را داشت که هنر و هنرمند باید در مسیر تحقق و تعظیم روح حزب (کمونیست) حرکت کنند.» (آهویی، ۱۳۸۲: ۷) حکومت‌داری و شرایط پسا انقلاب در روسیه اقتضا می‌کرد تا نگاه تغییر کند و نظام سیاسی به سوی تحقق یک ایدئولوژی (این بار به معنای مثبت) قدم بردارد. توجه به مفهومی چون روح حزب «به این معناست که به هنردر قالب یک ایدئولوژی و تفکر قیدوبند زده و برای آن چهارچوبی در نظر گرفته شود تا به رویکردهای حزب معنا دهد» (رهنورد، ۱۳۸۰: ۶) ؛ در همین راستا این سخن لنین بسیار

مشهور است: «من از هنر سررشته‌ای ندارم، هنر برای من تنها یک زائده است، زمانی که استفادهٔ تبلیغاتی‌مان از آن به پایان برسد، آن را می‌بُریم و بیرون می‌ریزیم، چون دیگر بدون استفاده است» (Sixsmith, 2016: 21)؛ وی اینجا نیز مثل همیشه صریح و عامیانه حرفش را می‌زند. این یعنی هر موجودیتی باید در مسیر حفظ ایدئولوژی نظام سیاسی و حزب قرار بگیرد و هر مانعی باید به هر قیمتی از سر راه برداشته شود. این مرحله، اولین جایی است که انقلاب و آرمان‌ها (ایده‌ها) در تضاد با اندیشه‌های عشاق و موجدان خود (یعنی انسان‌ها) قرار می‌گیرند.

> ایده‌ها که از انسان هستند و برای انسان، و شاید چکیده و عنصر اصلی جهان‌بینی‌ها، و یا شاید از محاصل اصلی تأملات حقیقت جویانهٔ انسان در امور مطلق باشند، وقتی به سطح امور انضمامی تزریق می‌شوند (توسط انسان که مولد آن‌هاست) و در تمام شئون مادی و معنوی‌ای که امکان دارد متعلَّق حضور آن ایده یا ایده‌ها باشد ظهور می‌یابند، در آن صورت یک ایدئولوژی بر مبنای ایده‌های خاص شکل گرفته است. نظامی از ظهورها، بروزها، تجویزها، توصیف‌ها، تأییدها و تردیدهای ایده یا ایده‌هایی خاص درباب عموم شئون امور مادی و معنوی حیات انسان (الماسی زند، ۱۳۹۹: ۲۴).

نظام کمونیستی شوروی در اواسط دهه ۱۹۲۰ میلادی شروع به ابراز نارضایتی از هنر رادیکال و انتزاعی کرد و اصول و دکترینی را تعریف نمود که به‌واسطهٔ آن، تمام عرصه‌های هنر را به خدمت اهداف ایدئولوژی سوسیالیسم درمی‌آورد؛ این‌گونه است که امر تصلُّب ایدئولوژی حتی با هنرمند و هنر متعهد دشمنی می‌ورزد و پویایی هنر و هنرمند را برنمی‌تابد چراکه «ایدئولوژی‌ها در برابر نوآوری‌های صریح، فروبسته و مقاوم‌اند» (ایگلتون، ۱۳۹۷ب: ۲۷) و در قرائت خاصی از ایده، جمود نموده و متوقف می‌شوند و از آن‌هم بدتر این‌که پس از مدتی تعهد به ایده (مثلاً آزادی و عدالت و اشتراک و . . .) جای خود را به تعهد سیاسی نسبت به حزب و نظام می‌دهد.

به‌جز کاندینسکی و شاگال که نقاشان اکسپرسیونیست بودند و در ابتدای دههٔ ۲۰ مجبور به مهاجرت از روسیه شدند، مثال‌های بارز دیگری نیز می‌توان عنوان کرد:

ماکسیم گورکی(۱۸۶۸ – ۱۹۳۶) از مشهورترین نویسندگان آن روزگار ، فعال سیاسی و نامزد پنج‌بارهٔ جایزه نوبل ادبیات بود.

گورکی عضو فعال جنبش سوسیال دموکرات مارکسیستی بود و علناً با حکومت تزار مخالفت می‌کرد. گورکی خود در ابتدای انقلاب در مسکو از نزدیکان لنین بود و برای مدتی نیز با او و الکساندر بوگدانف از شاخه بلشویکی حزب، همراه بود و حتی در زمان مرگش در ۸ ژوئن ۱۹۳۶ رادیو مسکو او را بزرگ‌ترین نویسنده روس، دوست‌دار کارگران و مبارزی برای پیروزی کمونیسم معرفی کرد، وی از اولین روشن‌فکران متعهدی بود که پس از پیروزی بلشویک‌ها مورد غضب و انتقاد لنین قرار گرفت و برای چند سالی به سورنتو در ایتالیا تبعید شد (جهانبگلو. ۱۳۹۶: ۱).

ایلیا یفیموویچ رپین (۱۸۴۴ــ ۱۹۳۰) نقاش بود و مشهورترین هنرمند روسی قرن نوزدهم به حساب می‌آمد.

موقعیت وی در دنیای هنر با جایگاه لئو تولستوی در ادبیات قابل مقایسه است. وی یک نقاش بین‌المللی بود و آثارش را [در زمان حیاتش] در سراسر اروپا به‌نمایش می‌گذاردند. او تا پیش از انقلاب به مقام استادی در مدرسهٔ عالی هنر وابسته به آکادمی هنر نائل آمده و تدریس می‌کرد. بعد از انقلاب، از شوروی مهاجرت کرد و تا آخر عمر در فنلاند ماند (Marcadé,1990: p 151).

نگاه خاص حکومت در آن دوره باعث شد تا رفته‌رفته عده‌ای از هنرمندان مهاجرت کنند، عده‌ای تبعید شوند و عده‌ای نیز دست از کار بکشند و شاید تعداد قلیلی نیز آرام‌آرام دست از رویکردهای واقعاً تجربی و آوانگارد که هر آن امکان تعارض با رویکردهای جمود یافتهٔ ایدئولوژیکِ حکومت را داشت، بردارند و به دهان سیاست‌مداران نگاه کنند!

در آن روزها تعهد انقلابی‌ای که هنرمندان باید نسبت به رؤیای آرمان‌شهر و رها شدن از گذشته (به هر قیمتی) می‌داشتند، بخش مهمی از هنر در سرزمین روسیه را با له کردن نبوغ و استعدادهای مستقل و نوگرا و کانالیزه کردن آن‌ها، در شعله‌های آتش خود سوزاند.

۵. دوران حاکمیت استالین

در این دوران قرائت‌های سخت‌گیرانه‌تر و افراطی از آراء مارکس صورت گرفت و در جامعه رواج یافت.

در این دوره نیز همچون دوران لنین سیر جایگزین کردن حزب و پیشوا با امر قدسی بسا سریع‌تر و شدیدتر ادامه یافت. مجسمه‌های بزرگ از لنین و استالین در سطح شهرها کار گذاشته می‌شد، نقاشی‌های خیابانی، داستان‌های سفارشی با موضوع انقلاب، قدرت پلورتاریا، پلشتی‌های بورژوازی، حماسه‌های کارگری، توفیقات بی‌حد و حصر در مدرنیزاسیون استالینی و از این قبیل آثار در آن روزگار بسیار رایج بود. چهرهٔ لنین به‌عنوان منجی توده، مسیح وار و مقدس نشان داده می‌شد، استالینِ کوتاه‌قد، به شکل مردی رشید ترسیم شده و چهره‌اش در عکس‌ها روتوش می‌شد تا آثار آبله از صورتش پاک شود و زیباتر از آنچه هست و در شمایل قهرمانی بی‌نقص در برابر چشم توده ظاهر شود (Sixsmith, 2016: 10).

سوژهٔ هنرمند خلاق به‌مثابه یک صانع، هیچ استقلالی نداشت و تنها باید در خدمت حزب و ایده می‌بود و در غیر این صورت سرنوشتی دهشتناک انتظارش را می‌کشید.

«فی‌الواقع هنرمند خلاق به‌واسطهٔ هنر خلاقانهٔ خویش می‌تواند ایده را مجسم کند و به‌صورتی محدود آن را نشان دهد که این همان پلِ میان امر انتزاعی و انضمامی است» (الماسی زند، ۱۳۹۹) و اصلاً هنرمندان خلاق سوسیالیست در صدر انقلاب اکتبر به این شکل به وقوع و دوام این رویداد خدمت کردند. اما غافل از این‌که پس از قوام یافتن نظام ایدئولوژیک و سخت شدن پایه‌هایش، دیگر به خلاقیت جوشان هنرمند، آن سوژهٔ صانع انقلابی که هرلحظه نو به نو در حال صُنع اثر خلاقهٔ آوانگارد (پیشرو) است، نیازی نخواهد بود. چراکه آن امر انتزاعی که هنرمند خلاق قصد انضمامی‌کردن آن را دارد ـ به‌واسطهٔ تاریخ‌مندی خودش به‌مثابه یک انسان ـ بالنسبه چیزی متفاوت از ایدئولوژی حاکم است. درواقع نظام ایدئولوژیک تنها و تنها یک روش برای پیاده کردن ایده‌ای خاص (مثلاً آزادی یا عدالت) را ممکن می‌داند و آن‌هم همان روش و رویکرد آن گروهی است که در آن لحظه قدرت را در دست دارد! ازاین‌رو نظام ایدئولوژیک به هنرو هنرمندانی احتیاج دارد که طابق النعل بالنعل از قرائت خاص آن نظام از ایده‌هایی از پیش تعیین و تأییدشده، پیروی کنند.

در دوران استالین مسئله رویکرد رئالیستی در هنر[به‌ظاهر] بسیار جدی‌تر از دو دورهٔ پیش، پی گرفته شد و شکل افراطی آن در نظریه استالینیستیِ رئالیسم سوسیالیستی جلوه کرد. بحث اصلی رئالیسم سوسیالیستی در مورد هنر این است که برای فردیت هنر و

هنرمند خلاق و اختیار او چندان ارزشی قائل نیست و همچنین برای روح انسان نیز که می‌تواند محصول بسیاری از تجربیات شخصی خودش باشد و یا این‌که ممکن است خود انسان به یک اجتهاد شخصی دست پیدا کرده باشد، اهمیتی قائل نیست، درواقع این یعنی یک فرد ارزش بررسی و کاوش را ندارد.

> این‌چنین ادعا می‌شد که رئالیسم سوسیالیستی ریشه‌های خود را در رئالیسم جست‌وجو می‌کند و با اصالت دادن به روایت واقعیت مرکزیت توجه خود را به زندگی مردمان فرودست، بیان مشکلات طبقاتی و بعضاً روند مبارزات و انقلاب‌ها معطوف می‌کند و بنیان این مکتب بر تأکید بر کار است. در واقع‌گرایی سوسیالیستی، کشمکش‌های فردی در برابر تضادهای اجتماعی اهمیتی ندارد و انسان دارای ایده، جست‌وجوگر، امیدوار، و آینده‌نگر است (ساچکوف، ۱۳۶۲: ۱۸۳).

اما باید توجه داشت که این امید و آینده که ادعا می‌شد، جنبه فردی نداشت و در واقع به اتوپیای خیالی‌ای ارجاع داشت که زمامداران وقت شوروی، توده را مدام با وعدهٔ تحققش با خود همراه نگاه می‌داشتند! در واقع این رئالیسم با رئالیسمی که پیش‌تر در کلام مارکس و انگلس به آن اشاره کردیم، تنها یک مشترک لفظی است و نتایجی یکسر متفاوت را حاصل می‌کند! باید گفت این مرحله، اوج فاصله گرفتن از انسان در نگاه به هنراست که در استالینیسم مشاهده می‌شد. در آوریل ۱۹۳۲ کمیتهٔ مرکزی حزب از تشکیل «اتحادیهٔ هنرمندانِ اتحاد جماهیر شوروی» خبر داد که وظیفه داشت رئالیسم سوسیالیستی را به‌عنوان تنها سبکِ موردقبول در بیان هنر به هنرمندان تحمیل کند؛ فلسفه، هنر، شعر، موسیقی، و عشق برای بلشویک‌های متعصب چندان معنا نداشت؛ چنان‌که ویکتور شکلوفسکی، منتقد روس، نیز در دههٔ ۱۹۳۰ می‌نویسد: «هنر خلاق باید حرکتی درونی داشته باشد مانند تحرکات قلب در سینهٔ انسان؛ اما آن‌ها می‌خواهند آن را مثل یک قطار به کنترل خود در آورند» (Shklovsky, 1993: 124). از آن پس مقرر شد که هنرباید فقط پیکار انسان‌ها را برای پیشبرد سوسیالیسم به‌سوی زندگی بهتر به تصویر بکشد. هنرمند خلاق باید با واقع‌گرایی، خوش‌بینی، و حماسه‌آفرینی به طبقهٔ کارگر خدمت می‌کرد!

تجربه‌گرایی، که از زمان انقلاب رواج پیدا کرده بود، اکنون در شوروی رویکردی بیگانه محسوب می‌شد. برای پیش بردن آرمان‌های انقلاب، امر فرهنگی باید برای توده‌ها قابل‌فهم می‌بود؛ بنابراین، هر چیزی که اندکی پیچیده‌تر، مبتکرانه‌تر، یا اصیل‌تر بود، برچسب

«بی‌مصرف بودن» می‌خورد، و حتی احتمال می‌دادند که خطرناک باشد. هنرانتزاعی با اهداف انقلاب همخوانی نداشت. دورهٔ آزادی برای هنر آوانگارد به سررسیده بود (Sixsmith, 2016: 8).

در طی سال‌های پس از انقلاب، هرقدر که پایه‌های نظام ایدئولوژیک قوت بیش‌تری می‌یافت، همه‌چیز را به‌عنوان ابزار یا قربانی برای بقا و افزایش قدرت خویش قرار می‌داد. انسان و ارزش‌های انسانی که روزگاری [گرچه به‌عنوان روبنا در مارکس متأخر و امری اصلی در مارکس متقدم] موتور محرک در امکان رهایی‌بخشی مارکسیسم به‌شمار می‌رفت نیز، به زیر تیغ بُرّانِ «بقای نظام ایدئولوژیک به هر قیمتی»، رفت و آن فجایع دوران استالین را به بار آورد. «یکی از رویکردهای اصلی ایدئولوژی‌ها مبهم کردن و «طبیعی ساختن» واقعیت اجتماعی، حل و فصل ظاهرفریب تضادهای واقعی و مانند آن‌هاست» (ایگلتون، ۱۳۹۷ب: ۳۱). به‌عبارت‌دیگر نادیده گرفتن تضادها و به‌رسمیت نشناختن تضادها از عناصر مهم در حفظ حیات ایدئولوژی است، که این کار در آن روزگار بر عهدهٔ رئالیسم سوسیالیستی گذارده شده بود که دقیقاً در نقطهٔ مقابل هنر خودآیین قرار دارد؛ چراکه در حقیقت، هنر خلاقانه، عرصهٔ ظهور تضادهاست و هنرمند معمولاً به پررنگ کردن تضادها و ظاهر کردن آن در اثر خلاقهٔ خود می‌پردازد.

> عرصهٔ هنر و امر زیبا، عرصهٔ ظهور دیالکتیکی، توأمان و رفت و برگشتی میان قطب‌های متضاد است؛ [کرانمند و بی‌کران، جزئی و کلی، انتزاعی و انضمامی، ایده و ماده] و ارائهٔ امکان و نسخه‌ای «دیگر» از حقیقت یا امکان دست‌یابی به آن، که این‌ها همه با رادیکالیسم هویت‌ساز و «ضدِ دیگریِ» ایدئولوژی در مخالفت و تقابل‌اند (الماسی‌زند، ۱۳۹۹: ۳۸).

با این تفاصیل یک نظام تمامیت‌خواه چون اتحاد جماهیر شوروی چاره‌ای جز محدودکردن هنر و کانالیزه نموده آن، در پیشاروی خود نمی‌دید. هنرمندانی که تصمیم می‌گرفتند به سراغ رویکردهای جایگزین رئالیسم سوسیالیستی بروند، مجبور بودند این کار را به‌طور کامل به صورت خصوصی انجام دهند و هرگز نمی‌توانستند آثار خود را به نمایش بگذارند یا بفروشند (ساچکوف، ۱۳۶۲: ۵۸).

از بین رفتن هنرخلاق و زایا در شوروی، کمترین لطمه‌ای بود که به فرهنگ انسانی زده شد. با یک بررسی ساده می‌توان مشاهده کرد که تمام هنرمندان قوی و خلاق

مارکسیست ـ سوسیالیت [در صورت جان به در بردن] برای ادامهٔ کار خود به کشورهای غربی مهاجرت کردند. شاید از یک دهه بعد از انقلاب اکتبر قوی‌ترین آثار هنرمندان چپ در کشورهایی غیر از کشورهای بلوک شرق تولید و انتشار می‌یافت. البته سه عامل مانع از مشاهدهٔ واضح این امر شد، اولی تلاش فراوان و هزینه‌های بسیاری بود که حکومت اتحاد جماهیر شوروی برای دیده شدن و تبلیغ آثار هنرمندان طرفدار خود صرف می‌کرد و با تشکیل همایش‌ها، جشنواره‌ها و نمایشگاه‌های حکومتی و فرمایشی سعی در جلب توجه اذهان عمومی می نمود، دومی شروع جنگ دوم جهانی و ایجاد بستری برای توجه هنرمندان خلاق و جامعه بود؛ دفاع از وطن و حماسه‌آفرینی‌های سربازان در جبهه‌های جنگ، این بار دو رئالیتهٔ یکسان را در برابر هنرمندان و حکومت قرار داده بود که اتفاقاً این بار نظام سیاسی از پرداختن به آن استقبال می‌کرد و سوم بزرگ شدن نسلی از هنرمندان در این فضا و بیگانه‌بودن با هنرآوانگاردِ ضد ایدئولوژی؛ که کاملاً درگیر تکنیک شده و جوانانی جویای نام بودند که در مسیر رئالیسم سوسیالیستیِ ترسیم شده توسط حکومت کما بیش حرکت کردند و این‌گونه بود که لاجرم تا مدت‌ها مکاتب مهمی چون لنینگراد از خلق آثار خلاقانه عاجز بودند. این نشان از افول و انحطاط هنردر داخل مرزهای اتحاد جماهیر شوروی داشت که آخرین میخ‌ها در زمان رهبری استالین بر تابوتش زده شد.

جا دارد در این مقام علاوه بر آنچه در مقدمهٔ این پژوهش ذکر شد، به نمونه‌های مشهور دیگری از بدفرجامی برخی هنرمندان خلاق و آثارشان در دورهٔ استالین اشاره شود:

«**کازیمیر مالویچ (۱۸۷۹ – ۱۹۳۵)** طراح، نقاش، مجسمه‌ساز و نظریه‌پرداز برجستهٔ روسی و از پیشگامان هنر آبستره و خالق سبک هنری آوانگارد سوپره‌ماتیسم بود. در سال ۱۹۳۰، مالویچ هنگام بازگشت از اروپای غربی به روسیه دستگیر شد. دوستانش برخی از نوشته‌های او را برای احتیاط در برابر آزار و اذیت سیاسی سوزاندند. در سال ۱۹۳۲، یک نمایشگاه بزرگ هنری به مناسبت بزرگداشت پانزدهمین سالگرد انقلاب روسیه شامل آثاری از مالویچ برگزار شد اما متولیان امر آن‌ها را «منحط» و بر ضد دولت شوروی عنوان کردند. در پایان عمر تمام آثار پیشینش به طور رسمی محکوم شدند و او به نقاشی مناظر روستایی روی آورد!

الکساندر درویـن (۱۸۸۹ – ۱۹۳۸) نقـاش بـود. او در ۱۷ ژانویـه ۱۹۳۸، در جریـان پاک‌سازی بـزرگ، بـه عنـوان بخشـی از بـه‌اصـطلاح «عملیـات لتـونی» دسـتگیر شـد و در تاریخ ۲۶ فوریه همان سال در نزدیکی مسکو اعدام شد.

اوسیپ بریک (۱۸۸۸ – ۱۹۴۵) نویسندهٔ پیشرو و نوگرا بود که آثارش تا سـال ۱۹۹۰ و بعد از فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی اجازهٔ انتشار نیافت.

ولادیمیر تاتلین (۱۸۸۵–۱۹۵۳) به سال ۱۹۱۰ به مسکو رفت و کار حرفه‌ای او در هنـر به عنوان یک نقاش شمایل در مسکو با حضور در مدرسه نقاشی، مجسمه‌سـازی و معمـاری مسکو آغاز شد. او از مهم‌ترین شخصیت‌های آوانگارد جنبش هنری اتحاد جماهیر شـوروی در دهه ۱۹۲۰ به‌شمار می‌رود و بعدها به مهـم‌تـرین هنرمنـد در جنـبش سـاخت‌گرایـی یـا کنستراکتیویسم تبدیل شد.

> او معروف‌ترین طراحی خود را برای بـرج غـول‌پیکـر «یادمـان انترناسـیونال سـوم» کـه بیش‌تر به عنوان «بـرج تـاتلین» شـناخته شـده بـود در سـال ۱۹۱۹ آغـاز کـرد. وی در سال ۱۹۴۸ به دلیل مواضع ضد کمونیستی خود به شدت مورد انتقاد قرار گرفـت و کـار خود را از دست داد اما کشته نشد! (Пунин Н, 1919: 38)

پس از مرگ ژوزف استالین در سال ۱۹۵۳، و روی کـار آمـدن نیکیتـا خروشـچف، راه برای موج آزادسازی هنر در سراسر اتحاد جماهیر شوروی هموار شـد. اگرچـه هـیچ تغییـر رسمی در سیاست صورت نگرفت، اما «ترس از عواقب فعالیت‌های آوانگارد بسیار کم‌تـر از دورهٔ استالینیستی بود و هنرمندان خلاق با احساس آزادی بیشتری شروع بـه تجربـه در کـار خود کردند» (ساچکوف، ۱۳۶۲: ۸۳).

۶. نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر به وضعیت و نقش هنرآوانگارد در سه دورهٔ زمانی قبل از انقـلاب اکتبـر، هنگام انقلاب و سال‌های زمـام داری لنـین و دوران اسـتبداد اسـتالینی و نسـبت آن بـا سـیرِ تصلُّبِ ایدئولوژی پرداخته شد.

بر اساس آنچه ذکر شد، آثار هنرمندان آوانگارد (نوگرا) مارکسیست که در توفیق انقـلاب نقش به سزایی داشتند، ریشه در نگاه انسـانی، تفردگـرا، سـوبژکتیو و خـودآیین در سـاحت

خلق اثر داشته که تباری فرمالیستی ـ کانتی دارد و نیز شرح داده شد که برخلاف نظر برخی کارشناسان، این نگاه اومانیستی در آراء مارکس نیز وجود داشته و رئالیسم مدنظر او به چنین چیزی منجر می شده است. همچنین اشاره شد که این نوگرایی ها در فلسفه عملی مارکس نیز ریشه دارد.

در ادامه نشان داده شد که پس از انقلاب و استقرار حکومت و رفته‌رفته ایجاد ایدئولوژی سیاسی در شوروی، نگاه به هنر و هنرمندان خلاق [و مستقل] تغییر کرد و نتیجتاً قرائت هگلی که غایت‌گرا ـ محتواگرا بود، چیره شد. در این مقام استقلال هنرمند ازدست رفت و سبک کار به صورت جبری و حکومتی، آرام‌آرام متحدالشکل و به صورت رئالیسم سوسیالیستی درآمد که البته این رئالیسم با رئالیسم مارکس و انگلس و هنر آوانگاردِ پیشا انقلاب بسیار تفاوت داشت و در مسیر خیال‌پردازی‌های اتوپیاییِ ایدئولوژی بهره‌برداری می‌شد.

درنتیجهٔ این تغییرات و رویکردها عده‌ای از هنرمندان خلاق تبعید شدند، عده‌ای مهاجرت کردند، عده‌ای اعدام شدند و برخی نیز کار هنری را و یا سبک و سیاق نوگرایی را رها کردند. آنچه ماند، بستری تهی از خلاقیت و نوآوری بود چراکه نظام ایدئولوژیک انتظار داشت همهٔ آثار خلق شده دقیقاً بر موازین و اصول حزب انطباق داشته باشند که باتوجه‌به آنچه ذکر شد، در نگاه زیبایی‌شناختی (انسان گرایانه) به اثر خلاقه، ایجاد اثر خلاقهٔ اصیل، نوآورانه و حاصل نبوغ، با فرمایش و دخالت خارجی جمع‌پذیر نیست.

فی‌الواقع در این مجال کوتاه سعی شد تا با در نظر گرفتن انسان (سوژه) و رویکردهای انسان گرایانه به‌عنوان معیاری برای استقلال هنرمند ورهنر آوانگارد، و با استفاده از مثال‌هایی تاریخی از مقاطعی از تاریخ نظام ایدئولوژیک اتحاد جماهیر شوروی به عنوان یک مثال عینی، زیسته و ثبت‌شده در حافظهٔ تاریخی بشر، نشان دهیم که چگونه هرچه ایدئولوژی خود ـ ارجاع تر شده و از انسان و ایدهٔ انسانی دور می‌شود و آن‌ها را به‌حاشیه می‌راند و فدای بقای خود می‌کند، هنرمندان اصیل و مستقل و به‌تبع آن آثار هنریِ نو و پیشرو نیز که در ساحت خلق به‌شدت ناشی از استقلال سوژهٔ خلاق (انسان) هستند، دچار افول و انحطاط و نابودی می‌شوند.

به دیگر سخن افول خلاقیت به‌مثابه یک مؤلفهٔ بنیادین در ساحت اندیشه و هنر، انحطاط جامعه را به همراه خواهد داشت؛ و اینجاست که تضاد میان هنر و ایدئولوژی در

بستری اجتماعی و تجربه‌ای تاریخی خود را نمایان می‌کند و به‌تبع می‌تواند برای دیگران نیز چنین نقشهٔ راهی ترسیم کند؛ البته این سوال مطرح است که آیا بستری دیگر با هویت تاریخی دیگری می‌تواند معیار ارزیابی بستری دیگر [مثلاً ایران] هم قرار بگیرد یا از اساس چنین قیاسی مع الفارغ است؟ شاید بتوان چنین اشکالی را وارد دانست ولی نباید از نسبت ظروف مرتبطه در بستر مدرنیته با ارجاع به مشترکات مفهومی و انتولوژیک انقلاب به‌سادگی گذشت. زیرا خلق سوژه معطوف به تغییر به‌مثابه یک پدیدار نوین ظروف تاریخی غیر مرتبط را در بستر تجدد بسیار به هم مرتبط کرده است و این ترابط خود محل تفکر فلسفی و تأمل انتقادی جدی است. از این روست که اندیشیدن خلال بستر انقلابی شوروی محملی برای اندیشیدن در باب خویشتن می‌تواند باشد. ما نباید تأمل در باب دیگری را صرفاً در ساختار غیر درک کنیم بل این نوعی اندیشیدن در باب ظروف مرتبطه است که همواره یکی از شئون فلسفه انتقادی بوده است.

کتاب‌نامه

آهویی، امیرحسین، (۱۳۸۲)، «فلسفهٔ هنر از دیدگاه مارکس»، *فوج گمشده کانسرواتوار موسیقی تهران*، سال۱، شماره۲.

http://www.tehranconservatory.com/MenuR13_2.asp

ایگلتون، تری، (۱۳۹۷) الف، *والتربنیامین یا به سوی نقدی انقلابی*، ترجمهٔ مهدی امیرخانلو. چ۲، تهران، مرکز.

ایگلتون، تری، (۱۳۹۷) ب، *درآمدی بر ایدئولوژی*، ترجمهٔ اکبر معصوم بیگی، چ۱، تهران، بان.

الماسی زند، علی، (۱۳۹۷)، «نسبت هنر و ایدئولوژی در نوشته‌های والتر بنیامین»، پایان نامه کارشناسی ارشد، امیر نصری، گروه فلسفه دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه علامه طباطبایی.

ساچکوف، بوریس، (۱۳۶۲)، *تاریخ رئالیسم*، ترجمهٔ محمّدتقی فرامرزی، چ۱، تهران،تندر

جهانبگلو، رامین، (۱۳۹۶)، «انقلاب شوروی و روشنفکران»، نشریه اینترنتی رادیو فردا.

https://www.radiofarda.com/a/october-1917-lenin-stalin-intellectuals/28813768.html

رهنورد، زهرا، (۱۳۸۰)، «جامعه شناسی هنر و نقش ایدئولوژی»، *هنرهای زیبا (دانشگاه تهران)*، سال۷. شماره ۹.

کاپلستون، فردریک چارلز، (۱۳۹۲)، *تاریخ فلسفه*، ترجمهٔ داریوش آشوری، جلد۷ (ازفیخته تا نیچه)، چاپ۷، تهران، علمی فرهنگی.

عالی کلوگانی، مرضیه، (۱۳۹۶)، «زیبایی شناسی ماشین در هنر آوانگارد روس بر مبنای نظریات مارکس»، *باغ نظر*، دوره ۱۴، شماره ۴۸، صص۴۳-۵۶

کلیگز، مری، (۱۳۸۹)، «نظریه‌ها و مکاتب»، ترجمهٔ وحید ولی زاده، *متن پژوهی ادبی دانشگاه علامه طباطبایی*.

http://ltr.atu.ac.ir/article_2183.html

کورنر، اشتفان، (۱۳۹۴)، *فلسفهٔ کانت*، ترجمهٔ عزت الله فولادوند، چ۴، تهران، خوارزمی.

مارکس، کارل، (۱۳۹۷)، *ایدئولوژی آلمانی* ترجمهٔ پرویز بابایی، چ۶. تهران، چشمه.

Gogol, Eugene. (2019), Raya Dunayevskaya and the Philosophy of Marxist-Humanism: Review of Russia and Marx's Philosophy of Revolution in Permanence for Our Day by Raya Dunayevskaya, International Critical Thought, 9:1, 148-159, DOI: 10.1080/21598282.2019.1585274

Fromm, Erich (1966) [1961]. Marx's Concept of Man. New York: Frederick Ungar Publishing Co. ISBN 0-8044-6161-9. OL 7910951M.

https://newsandletters.org/iv-marx-lenin-marxist-humanism-philosophy-revolution-permanence (2018)

https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/21598282.2019.1585274

Sixsmith, Martin. (20 December 2016), "The Story of Art in the Russian Revolution", The Royal Academy of Arts.

https://www.royalacademy.org.uk/article/art-and-the-russian-revolution

Пунин Н. (1919), Искусство и пролетариат // Изобразительное искусство, №1. С.24, 30.

Shklovsky, Viktor; Sher, Benjamin; Bruns, Gerald (1 April 1993). Theory of Prose. Elmwood Park, Ill: Dalkey Archive Press. ISBN 9780916583644.

V Marcadé. (1990), Art d'Ukraine, edition l'Age de l'Homme, Lausanne Switzerland