

انقلاب اکتبر و هنر



۳	در حسرت انقلابی که به آن خیانت شد
۵	هنر و جامعه طبقاتی
۶	پیشینه هنر در روسیه
۷	آکادمی هنر
۸	دو لحظه تاریخی
۱۱	انقلاب اکتبر و هنر
۱۶	آوانگارد
۱۷	هنر ایستره
۲۰	فوتوریسم
۲۳	سوپر اماتیسم
۲۷	کانستروکتیویسم
۳۶	استالینیزم و هنر
۳۷	نمایشگاه لنینگراد سال ۱۹۳۲
۳۸	نمایشگاه مسکو سال ۱۹۳۳
۴۰	نقد استالینیستی بر هنر آوانگارد
۴۱	آکادمیسم جدید: رئالیسم سوسیالیستی
۴۵	صنعتی کردن
۵۵	گولاگ و هنر
۵۹	سخن پایانی
۶۱	منابع





"هواخوری" اثر مارک شاگال ۱۹۱۸، (موزه دولتی شهر سنت پترزبورگ)

در حسرت انقلابی که به آن خیانت شد

بوریس پاسترناک در رمان "دکتر ژیواگو" منتشره در سال ۱۹۵۷، از زبان یوری قهرمان کتاب، و در واقع احساس دلنتگی خود نسبت به انقلاب ۱۹۱۷ را چنین توصیف می‌کند:

« فقط فکر کن که چه چیزهای واقعا فوق العاده ای دور و بر ما دارد اتفاق می افتد! از این قبیل چیزها تا ابد فقط یک بار اتفاق می افتند... آزادی برایمان از آسمان نازل شد!»

پاسترناک در مورد چیزی بیش از سیاست صحبت می‌کند. یوری ژیواگو (که نام او در زبان روسی به معنای "سرزنده" است) شاعری است که عواطف و حساسیت هنرمندانه اش نسبت به تحولات عظیمی که سرزمین مادری اش را در بر گرفته، باز می‌تاباند. شخصیت های کتاب پاسترناک پر از شور، هیجان و سرشار از امید اند که به پیشواز یک آغازی جدید و یک زندگی نوینی می‌روند. شور و هیجان هوای روسیه آن روزها را در سطور زیر می‌توان احساس کرد:

«همه چیز توسط مخمر جادویی زندگی پرورنده می‌شد، رشد می‌کرد و بپا می‌خیزید. شادی زندگی همچون نسیمی خوش در امواجی، گسترده مزارع و شهرها را از خلال دیوارها و حصارها، از لابلای چوب و گوشت درمی‌نوردید. نباید منکوب فروکش شدن این امواج شد، نباید تسلیم شد. یوری برای گوش دادن به سخنرانی‌ها به میدان رفت.»

آنچه پاسترناک این چنین قدرتمند توصیف می‌کند، تولد عشق است. این فوران شور و اشتیاق ژیواگو به انقلاب اکتبر هم زمان است با شکوفایی رابطه اش با لارا. تنها «عشق» می‌تواند ترجمان این دو تمنا باشد و از مجرایش متحقق شوند.

پاسترناک نه اولین هنرمندی بود که یک چنین رویکرد و واکنشی نسبت به انقلاب اکتبر از خود نشان داد و نه آخرین. یک نسل از هنرمندان، نویسندگان و موسیقیدانان در مواجهه با آزادی معجزه آسایی که انقلاب به ارمغان می آورد، احساس تحسین توأم با سرگشتگی شان را در قالب ماجراهای عشقی هم ابراز می دارند و هم سپاس می گویند. خمیرمایه و جوهر اغلب آثار هنری آفریده شده در فاصله سال های ۱۹۳۲ - ۱۹۱۷ در شوروی عمدتاً "عشق" بود، "عشق" به معنای عام کلمه. آن ها تمام آن احساساتی را که یک عاشق دوست می دارد، تجربه می کنند. شور و شوق اولیه و جسورانه شان ملاحظه کاری و عقل سلیم را پشت سر می گذارد و به قلل آفرینش صعود می کنند. آن ها الهام بخشی داشتند، که سپاس شان می داشتند و ارضا هم می شدند.

پس از بهار عشق، خزان محاکمه عشق فرا می رسد، سپیده دم بی اعتمادی و سوء ظن های سخیف. آن زمان که شک در مورد خلوص "موضوع عشق" در آثارشان، حتی بر خودشان هم سایه می افکند، در ابتدا خود را مجبور می کنند که آثار خود را سرکوب کنند و آن هنگام که پرده از روی پلیدی های رژیم کنار می رود، افق های آن ها هم تغییر رنگ می دهد. سرانجام ابلیس شوم ضدانقلاب حاکم به سراغ آن ها هم می رود. بعضی ها اعدام می شوند، بعضی ها در اردوگاه های کار اجباری و گولاگ جان می بازند، بعضی از بهترین ها در برابر سرخوردگی و بیم ناشی از طرد، تسلیم می شوند و به هنر خود پشت می کنند، خوش شانس ها فرار می کنند. اما برای عاشقانی که با مناعت طبع زندگی کرده بودند زندگی دیگر ارزش زیستن ندارد.



از چپ به راست: پاسترناک، مایاکوفسکی، تمبیزی، وزینسکی، ترتیاکووا، آیزنشتاین، بریک (۱۹۲۴)

هنر و جامعه طبقاتی

مارکسیست ها به هیچ وجه دستاوردهای بزرگ به دست آمده توسط هنر و فرهنگ در طول تاریخ تمدن بشری را نفی نمی کنند. اما نباید فراموش کرد که در تمام این دوران راه هنر و فرهنگ به روی اکثریت مردان و زنان بسته بوده است. در تمام این دوران هنر و فرهنگ در انحصار اقلیتی ممتاز بوده است، همان اقلیت ممتازی که از مزایای ثروت و آموزش بهره مند بوده و در نتیجه حکومت و سرنوشت مردم را کنترل می کند. هنر بدون آزادی هنری، یعنی آزادی واقعی زنان و مردان برای بیان خودشکوفایی و رشد آزادانه ی خودشان، غیرقابل تصور است. آزاد بودن هنر اولیه در تجاری نبودن آن بود.

یکی از دلایل نظریه پردازان سرمایه داری و توجیه گران آن در اثبات برتری سرمایه داری بر سوسیالیسم این حکم کاملا نادرست است که بازار آزاد محرک و مشوق نوآوری و پیشرفت در همه جوانب زندگی از جمله هنر است. اگر این حکم در مرحله نخست سرمایه داری تا حدودی درست بود دستکم از آغاز سده بیستم به ضد خودش تبدیل شده است. به جای بتهوون ها، ویکتور هوگوها، و وان گوگ ها، اینک جامعه سرمایه داری معاصر امثال مادونا ها، اندی وارول ها، و استفان کینگ ها را می آفریند. تنها معیار هنر که اینک "کالا" شده آن چیزی است که سود سرمایه دار را به حداکثر برساند (سکس، بنجل، خرافات). به واقع یکی از جنایات سرمایه داری معاصر کشتن ابتکار خلاقیت و توانایی افراد عادی است.

در طول صدها سال دسترسی به هنر در انحصار گروه بسیار کوچکی از جامعه بوده

و هنوز هم چنین است. به چشم اکثریت قریب به اتفاق مردم هنر چیزی است دشوار، غیرقابل فهم، رازآمیز و غیرقابل دسترس برای توده های عادی زحمتکش. از دید آنان یک هنرمند یک موجود ویژه، صاحب استعدادی مادرزادی و منحصر به فردی است که متفاوت از بقیه آدم ها است: باورهای نادرست و تعصباتی که در جامعه طبقاتی از طریق نهادهای ایدئولوژیک سازش از نسلی به نسل بعد منتقل می شوند.

به هیچ وجه نمی توان منکر آن شد که یک عنصر ژنتیکی در انسان وجود دارد که به او توان بالقوه ای برای رشد و شکوفایی هنر را می دهد. این هم روشن است که هر کس نمی تواند مثلا یک موتزارت شود. اما این حکم چیزی را توضیح نمی دهد. ترکیب ژنتیکی موتزارت به وضوح به او توان بالقوه تبدیل شدن به یک آهنگساز بزرگ را می داد. اما محیطی که در آن رشد کرد، نقش تعیین کننده ای در تحقق این پتانسیل داشت. پدرش آهنگساز مشهوری بود و برای فرزندش آرزوها و جاه طلبی های بزرگی در سر داشت. پسرش را از همان اوایل کودکی تشویق به علاقمندی به موسیقی می کرد. آری موتزارت توان بالقوه تبدیل شدن به یک موسیقیدان عالی را داشت، در این شکی نیست. اما آیا کسی به طور جدی می تواند بر این باور باشد که همین موتزارت با استعداد اگر فرزند یک آهنگساز مرفه نمی بود و اگر در یک روستای افریقایی متولد شده بود، باز هم می توانست سمفونی و اپرا هایش را بیافریند؟ سرمایه داری مانعی است برای رشد و شکوفایی اکثر استعدادهای ذاتی انسان ها.

پیشینه هنر در روسیه

تا اوایل سده هجدهم در روسیه هنر، بیزانسی بود، یعنی از جو قرون وسطایی خارج نشده و کاملاً مذهبی بود. نه از مجسمه سازی خبری بود و نه از نقاشی رنگ و روغن، عمدتاً تصاویر و کنده کاری روی چوب بود، تصاویر مذهبی کلیسایی ای که کمترین نیازی به خلاقیت هنری و تحلیل فکری نداشتند. محتوای آن شخصیت های مذهبی بود و فرم آن هم از متصور شدن یک دیندار در بهشت، فراتر نمی رفت. رسالت هنر روسی نه ایجاد حس لذت هنری و ستایش زیبایی، بلکه عمدتاً کشف حقیقت بود و هنرمند هم پیام آور حقیقت ناآشکار.



فرشته میخائیل، سده چهاردهم – گالری دولتی ترنیاکو مسکو

در سده هجدهم پتر کبیر قصد داشت روسیه دین زده را به جرگه اروپای نیوتن زده وارد کند. فرمان اصلاحات در حیطه های مختلف صادر می کند از آن جمله تأسیس یک آکادمی هنر. تزار مستبد منورالفکر در نطق افتتاحیه آکادمی هنر، به تقلید از لویی چهاردهم همتای فرانسوی اش می گوید: « آن چه را که در این دنیا از همه با ارزش تر است به شما می سپارم: جلال و شکوه خود م را». این کلمات به بهترین وجهی وظیفه آکادمی های هنری و فرهنگی را بیان می کند. آکادمی ابزاری است در دست دولت برای هدایت هنر در تطابق با سیاست های کلان دولت. با تأسیس آکادمی اینک قواعد و رهنمودهای آکادمی جای فرآمین پادشاه را می گیرند. تداوم، بقا و هژمونی هنر سنتی بازتاب کننده ایدئولوژی طبقه حاکم، که تا آن زمان از طریق فرامین اعمال می شد، حال با نورم های هنری تضمین می شوند.

آکادمی هنر

یکی از ویژگی های یک سیستم آکادمیک این است که تئوری را از پراتیک کاملاً جدا می کند. همه چیز با قواعد شروع می شود و با قواعد هم پایان می یابند. واضح است که یک هنرمند هم یک چند قواعدی را مراعات می کند، اما این قواعد در بیرون اثر هنری نیست، بلکه از بطن پراتیک هنری بر روی یک مدل که هنرمند بر رویش کار می کند است که خود را می نمایانند، قواعدی که خود تابع مدل و محیط هستند، هم آفریننده اثر هنری اند و هم آفریده آن. از این رو همواره روزنه و امکانی برای تصحیح و تغییر این "قواعد عام" وجود دارد و دقیقاً به واسطه و از مجرای این روزنه است که "نو" می تواند ظهور کند.

یک آکادمی اما کلیه فعالیت های هنری را متمرکز می کند، قواعد و معیارهایی بر

پایه "داوری های ارزشی" وضع می کند و هر اثر هنری که این قواعد را مراعات نکند به تحقیر بر آن برچسب "هنر بدوی" و یا "هنر مردمی" می زند. اما قواعد و معیارهایی که وضع می کند به جای آن که از "مدل"، یعنی از تجربه حاصل شده باشند، کاملاً انتزاعی هستند بطوری که این قواعد و معیارها ابتکارات و قدرت تخیل هنرمند را، حتی قبل از آن که شروع به آفرینش آثارش کرده باشد، آگاهانه و ناآگاهانه کاهش داده و نوعی ممنوعیت نادانسته ایجاد می کند. وظیفه اصلی آکادمیسیم این است که آن زمانی که به دلایل فرهنگی و یا اجتماعی، هنر شروع به زیر پا گذاشتن معیارهای سنتی می کند و از خط های قرمزی که برایش تعیین کرده اند، عبور می کند، آن را وادار به بازگشت به سنت ها کند. در یک کلام آکادمی هنر لانه ارتجاع هنری است..



"بلبل دوستان" اثر ماکفسکی، عضو آکادمی هنرها (۱۸۷۲) - موزه مسکو



"لویی چهاردهم" اثر ریگو (۱۷۰۱)، موزه لوور پاریس

در فرانسه، آکادمی هنر نه تنها در بخش هایی از جامعه مخاطبان خودش را داشت بلکه هنر رئالیستی در خارج از آکادمی نیز رشد کرد و در بین مردم عادی هم جایگاهی داشت. اما در روسیه، برخلاف فرانسه، این آکادمی بود که می بایست قشر هنردوست را بوجود آورد. به همین دلیل بود که تا اواخر سده نوزدهم در روسیه کم ترین سنت هنر رئالیستی وجود نداشت بطوری که این نکته در طی چند نسل موجب عدم رشد و سرکوب استعدادهای هنری، عمدتاً در نقاشی و مجسمه سازی شد. قواعد هنری خشک و بی روح آکادمیک جایی برای خلاقیت و ابتکارات هنرمند باقی نمی گذارد. معیارهای تئوریک پیشینی، ذهن و روح هنرمند را به روی هر تجربه پسینی نوئی می بندد.

دو لحظه تاریخی

در روسیه دو لحظه تاریخی هر یک به نوعی انقلابی را در حیطه هنر به خود دیدند: الغای سرواژ و انقلاب اکتبر. در سال ۱۸۶۱ با الغای سرواژ میلیون ها دهقان وابسته به زمین ("سرف") به "کارگر آزاد" تبدیل شدند. در پی این اصلاحات اجتماعی از بالا، صنایع در حال توسعه روسیه به نیروی کار بزرگی دست یافت، سرمایه داری روسیه سریعاً رشد می کند، و صاحبان صنایع بسیار ثروتمندی ظاهر می شوند. برخی از این بورژواها که در رابطه تنگاتنگی با همتاهای اروپایی پیشرفته تر از خود قرار می گیرند، به تقلید از آن ها هنردوست و هنرمند پرور می شوند. از میان این ثروتمندان حامی هنر می توان ساووا مامولف را نام برد که مالک بخش بزرگی از شبکه راه آهن روسیه بود. سرمایه دار دیگری به نام سرگئی شوکین در سال ۱۸۹۷ دوهزار تابلو نقاشی از هنرمندان مدرنی چون سزان، دگا، وان گوگ، گوگن، ماتیس و حتی آخرین کارهای پیکاسو را در کلکسیون خصوصی خود گرد آورده بود.

برای اولین بار هنرمندان جوان روسی در تماس مستقیم با هنر معاصر اروپایی قرار می گیرند و با دنیایی مواجه می شوند که تمام قواعد و معیارهای آکادمیک را زیر پا گذاشته اند. استقلال هنرمندان جوان از آکادمی نکته حائز اهمیت دیگری است که باید بدان اشاره کرد. تا آن زمان یک هنرمند برای تامین معاش و داشتن شغلی در رابطه با هنرش، نیازمند اخذ دیپلم از آکادمی بود که این امر هم تبعات آگاهانه و ناآگاهانه رعایت ملزومات آکادمی را داشت، چرا که انحصار هنر، هنر دوستی و هنرمند پروری در انحصار کلیسا، آکادمی و دیگر نهادهای حکومتی بود. ورود بورژواها به عرصه هنر، دست هنرمندان جوان را در انتخاب حامی تا حدودی باز می گذارد. تعدادی از نقاشان جوان در مخالفت با آکادمی گروه "آوارگان" را تشکیل می دهند. ایلیا ریپین بنیانگذار رئالیسم روسی از اعضای این گروه بود.



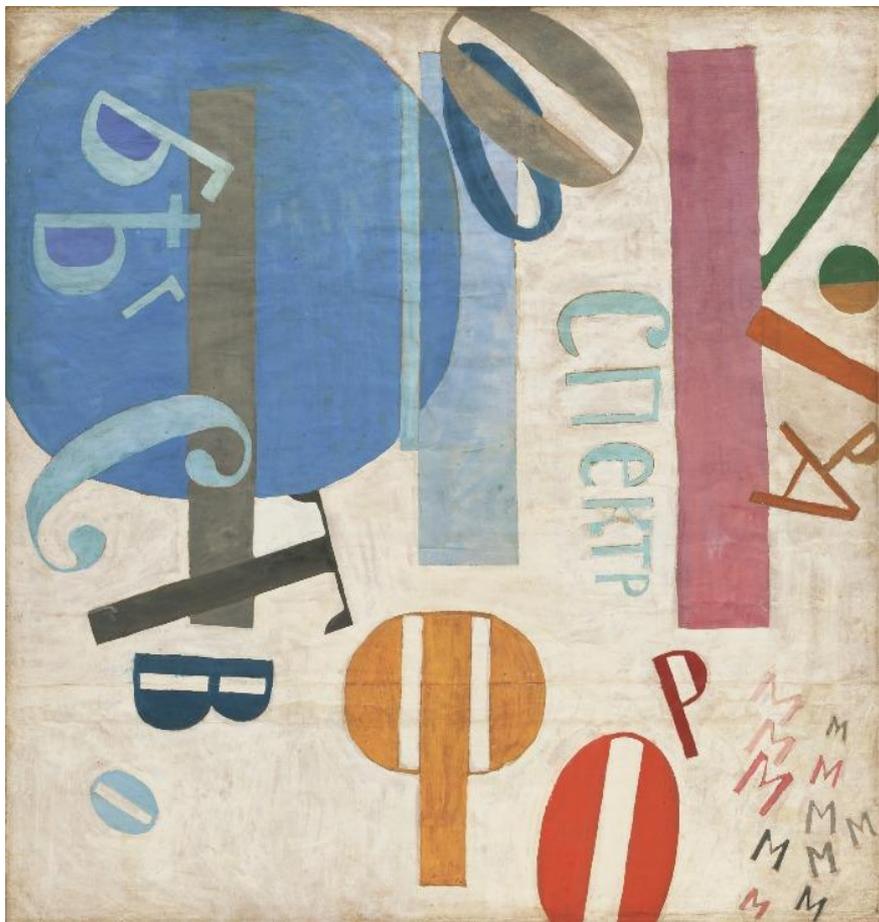
"قایقرانان" اثر ایلیا ریپین (۱۸۷۲)، موزه مسکو



"هوا+انسان+فضا" اثر لیویف پوپووا (۱۹۱۲)، موزه دولتی مسکو

دومین لحظه تعیین کننده در تاریخ هنر در روسیه، انقلاب اکتبر بود. تحولاتی که طی سال های ۱۹۲۳-۱۹۱۷ در همه زمینه های هنری به وجود آمدند آن چنان بودند که نفوذش بر تکامل هنر حتی امروزه یک سده بعد هم در سراسر دنیا کاملاً ملموس است. تا سال ۱۹۱۷ روسیه دارای حکومت استبدادی مطلقه بود. انقلاب بورژوایی و در پی آن تحولات سیاسی - اجتماعی ای که کشورهای پیشرفته تر اروپایی در طی دو سده پیش تر از سر گذرانده بودند، به روسیه نرسیده بودند، چرا که بورژوازی روسیه ترسو و فاقد روحیه انقلابی بود. رادیکال ترین بخش آن اصلاح طلبان بزدلی بودند که صرفاً خواهان اصلاحات آبی بودند. پرولتراهایی که در کارخانه ها و مراکز صنعتی متمرکز بودند، دریافته بودند که نقش بورژوازی در انقلاب در دیگر کشورهای اروپایی را باید خود آن ها ایفا کنند. انقلاب شکست خورده سال ۱۹۰۵ این درس را به آن ها آموخته بود. پیروزی انقلاب ۱۹۱۷ حق را به آن ها داد.

در فاصله سال های بین این دو انقلاب، یک هنرمند روسی در مقام یک روشنفکر نمی توانست به سرنوشت سیاسی کشورش، به سیاست و هنر بی تفاوت باشد. تقریباً تمامی خود را سوسیالیست می دانستند. هنرمندی نبود که خواهان تعویض استبداد تزاری با یک نظام سرمایه داری بی رحم و بی روح مشابه رژیم های سرمایه داری مستقر در کشورهای پیشرفته تر اروپایی باشد. برخی امیدشان به دهقانان بود، برخی دیگر به کارگران صنایع، تعدادی هم به مذهبی غیر از ارتدوکس. به هر حال همگی به ویژه و استثنایی بودن شرایط روسیه واقف بودند. به واقع تأخیر روسیه در مقایسه با اروپا خود شرایطی را به وجود آورده بود که آینده پیشرفته تری را نوید می داد. آنان گذشته داشتند ولیکن به جای حال، آینده ای بسی پیشرفته تر از اروپا، به جای سازش، بلندپروازی و به جای امکانات محدود، چشم انداز و افق بی انتهایی داشتند.



"اسپکتروم: پرواز فرم ها" اثر ایوان پونی (۱۹۱۹)

این چنین بود که در روسیه هنر بر سیاست پیشی گرفت بدین معنا، قبل از آن که سیاست اروپایی شود، هنر مدرن شد. در غرب کوبیسم مدرنیته را نمایندگی می کرد. کوبیسم نگاه جدیدی را وارد نقاشی کرد و آن نحوه برخوردی را که از زمان رنسانس تا آن زمان وجود داشت طرد کرد. به بیان دیگر کوبیسم پایان یک عصر را ندا می داد: پایان عصر سرمایه داری؛ پایان فردگرایی جامعه بورژوازی. مکاتب هنری و ادبی دیگری نظیر رمانتیسم و یا نیهیلیسم هم نوعی مخالفت با جامعه بورژوازی در دوران گنبدگی سرمایه هستند. در حالی که انتقاد رمانتیسم از جنس دلتنگی برای گذشته و بازگشت به قهقرا است، انتقاد نیهیلیسم اصولاً نفی نه تنها حال بلکه آینده است. بدین ترتیب یک تفاوت ماهوی بین کوبیسم آینده گرا از یک سو و رمانتیسم و پسگرا و نیهیلیسم نفی گرا از سوی دیگر وجود دارد چرا که برای کوبیسم برش از گذشته نخستین قدمی است برای ایجاد یک آینده نوین و بهتری که با صدایی رسا و نوایی پیروزمندانه اعلام اش می دارد. لیووف پوپووان زن نقاشی که هنر و زندگی اش را در خدمت به انقلاب سوسیالیستی بکار گرفت، بر سبک کوبیسم در گستره جهانی تأثیر چشمگیری گذاشت. کازیمیر مالویچ که از پایه گذاران فوتوریسم روسی است در سال ۱۹۲۱ می نویسد:

« کوبیسم و فوتوریسم همان فرم های انقلابی در هنر بودند که انقلاب سیاسی - اقتصادی ۱۹۱۷ اعلام کردند.»

انقلاب اکتبر و هنر

صفحه آغازین این کتاب با این بازگفت از کارل مارکس: «انقلاب لوکوموتیو تاریخ است» شروع می شود. انقلاب اکتبر به بهترین وجهی اثبات این ادعا بود. انقلاب روسیه رویدادی استثنائی و تکان دهنده از فصل رهایی انسان بود. از هر لحاظی و نه فقط رهایی پرولتاریا، بلکه رهایی زنان، رهایی ملیت های تحت ستم، یهودیان و رهایی هنر.

انقلاب اکتبر لحظه مهمی بود در روند آزاد شدن هنر. برخلاف افتراهای دشمنان بلشویسم، دست کم در اولین دهه پس از انقلاب هیچگاه کوچک ترین تلاشی در جهت تحمیل یک سیاست حزبی در حیطه هنر از جانب بلشویک ها وجود نداشت. در طی این سال ها در زمینه هنر بحث و جدل های آتشین کاملاً آزاد بود، سال های تجربه و نوآوری بود. شاهد ظهور و درخشش استعداد های بسیاری در همه شاخه های هنری و شکوفایی شگفت انگیز فرهنگ و هنر هستیم.

در پی انقلاب اکتبر دنیا شاهد آغاز تولد دوباره شگفت آور هنر است، هنرمندانی چون مایاکوفسکی شاعر، نقاش و نمایشنامه نویس که "پسر ترانه سرای انقلاب" لقب اش داده بودند؛ ایزاک بابل در ادبیات، نویسنده کتاب "سواره نظام سرخ"، اثری شگفت انگیز در باره جنگ داخلی؛ مایرهودل نابغه ای در زمینه تئاتر؛ آیزنشتاین در سینما، یکی از بزرگترین کارگردان فیلم؛ شوستاکوویچ در موسیقی، مهم ترین آهنگساز سده بیستم، که از هر نئی که نوشت یا نوای هیجان انگیز و امید بخش انقلاب اکتبر را می توان شنید و یا نوای حزن انگیز و مغموم سرنوشت تراژیک سال های بعدی اش، و یا لیووف پوپووا، ناتالی گونچاروا، میخائیل لاریونف، الکساندر رودچنکو، داوید بورلیوک، واسیلی کاندینسکی، کازیمیر مالویچ، مارک شاگال، ماندلشتام و ده ها هنرمند دیگر که همگی آنان را با اصطلاح آوانگاردیست ها شناخته شده اند.



انقلاب لوکوموتیو تاریخ است



مردی ملبس به پالتویی تیره پشت به تماشاگر و رو به مجسمه ونوس دومیلو در مقابل میزی در حال نقاشی است. کارگاه او یک اتاق خاکستری زیر شیروانی است با یک پنجره و لامپی متصل به سیم برقی که از سقف آویزان است. بر روی میز بنر سرخ رنگی پهن شده و نقاش با قلم مویی در حال ترسیم حروفی است. جعبه رنگ دیده نمی شود، یک قلم مو و یک شیشه رنگ سفید کافی است. کلمات روسی **ВСЯ ВЛАСТЬ СОВЕТАМ** (همه قدرت به شوراه) نیازی به تفسیر ندارد.

مرد در تابلو نیکولای ترپسخورف، نقاش همین تابلو است. او با پشت کردن به بیننده، می خواهد حواس بیننده را متوجه حروف سفید رنگ کند.



آوراموف در حال رهبری سمفونی "سوت کارخانه"، بندر باکو (۱۹۲۲)



فیلم "رژمناو پوتمکین" اثر آیزنشتاین

تا پیش از انقلاب اکتبر از نامبردگان فقط مایاکوفسکی یک بلشویک بود - او در سال ۱۹۰۵ به بلشویک ها پیوسته بود، و و بقیه مانند صدها هنرمند دیگر به شکرانه انقلاب بود که استعدادهای بالقوه اشان توانست متحقق شود، شکوفا شدند و درخشیدند.

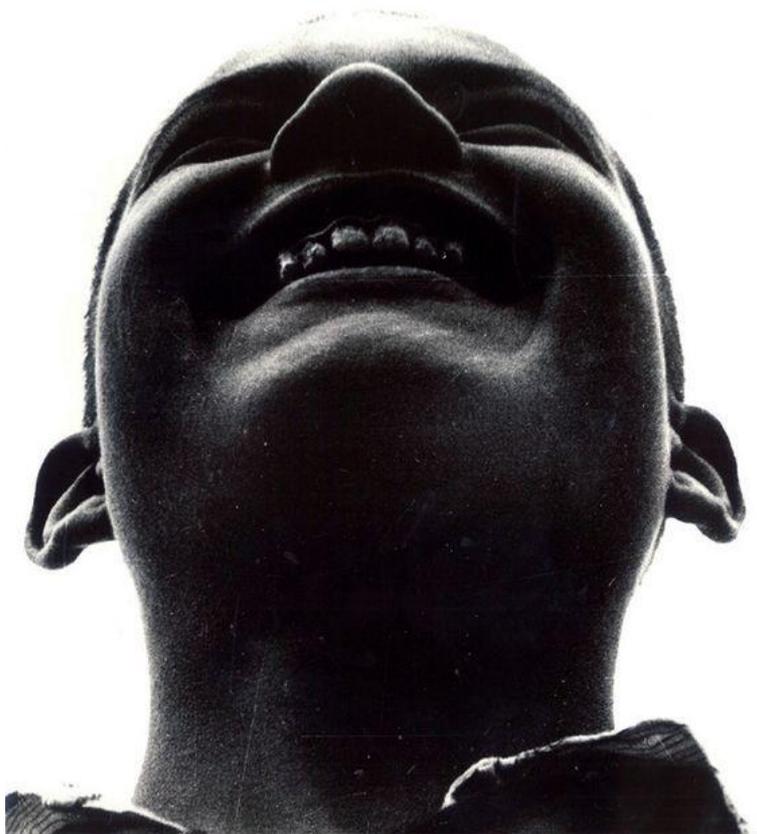
پس از آن که بلشویک ها در اکتبر ۱۹۱۷ قدرت را در دست گرفتند، هیچ گروه اجتماعی بیشتر از هنرمندان، آهنگسازان و نویسندگان به روح آن انقلاب دست نیافت. برای اولین بار در تاریخ جاه طلبی های این قشر از جامعه در راستای آرمان های طبقه حاکم کشور بود. هر دو گروه بر این باور بودند که هنر می تواند هدفی فراتر از خود داشته باشد، که هنر از طریق پوسترها، نقاشی های دیواری، فیلم ها، معماری و اشعار گرفته تا لباس کارگران در کارخانه ها می تواند به بازسازی کل کشور کمک کند.

این دنیای نو، دنیای از نوع دیگری بود که در آن هر چیزی ممکن بود، چه در هنر و چه در زندگی. تابلو زیبای "اسپکتروم : پرواز فرم ها" اثر ایوان پونی، حروف الفبای سیریلیک را در سایه مهتاب آبی هم چون کبوترهای از قفس رها شده، به پرواز در می آورد. آرامگاه لنین کار الکسای شوچفس ترکیبی است از هرم هندسی سوپرآماتیست و فرم خطی. کنستانتین یون از انفجار پرتوهای نورهای رنگی سیارات جدیدی به تصویر در می آورد. سمفونی "سوت کارخانه" اثر آرسنی اوراموف، فیلم رژمناو پوتمکین اثر آیزنشتاین و اشعار مایاکوفسکی چند نمونه اند.

جالب این که ایده های جدید، حتی قبل از سال ۱۹۱۷، اروپا را درنوردیدند. پیکاسو کوبیسم را می آفریند؛ کمی بعد کازیمیر مالویچ و لیویف پوپووا در مسکو آن را اتخاذ می کنند. لتولوف و گریگوریف چهره رهبران بلشویک را به سبک پل سزان ترسیم می کنند. آفرینش سماور فوتوریستی و گنبد پسا- امپرسیونیستی را شاهدیم. در یک کلام با یک انقلاب در هنر روبرو هستیم.



"سيارات جديد" اثر كنستانتین یون(۱۹۱۹)، گالری دولتی تریاکو مسکو



در روسیه نوآوری هنری از پیش از انقلاب توسط کارهای آوانگارد هنرمندانی نظیر لیووف پوپووا، ناتالی گونچاروا، میخائیل لاریونف، الکساندر رودچنکو، داوید بورلیوک، واسیلی کاندینسکی، کازیمیر مالویچ و مارک شاگال شروع شده بود. رژیم تزاریزم از سویی درگیر جنگ جهانی اول و از سوی دیگر رو در روی ناآرامی های داخلی، تمایل و توان چندانی نداشت که در حیطه هنری و فرهنگی هم وارد مبارزه شود. بدین ترتیب کنترل هنر از دستش خارج شد.

اما انقلاب ۱۹۱۷ با نوید یک دنیای نوین، آزاد و فارغ از کثافات گذشته، در عرصه هنری انرژی بیکرانی را آزاد کرد. شاعران الکساندر بلوک، آندری بیللی و سرگئی یسنین مهمترین آثار خود را آفریدند. نویسندگانی مانند میشل زوشچنکول و میشل بولگاکوف محدوده های طنز و فانتری را درنوردیدند. شاعران فوتوریست، به ویژه ولادیمیر مایاکوفسکی، نه تنها با اشتیاق به استقبال انقلاب رفتند، بلکه نوزایی جدیدی در هنر را ندا در دادند. در حیطه موسیقی نوآوری ها از موانع سنت های محافظه کارانه عبور کرد و حتی به موسیقی جاز هم سرایت کرد: آلات موسیقی جدید، ارکستر بدون رهبر و کنسرت های خیابانی.

"مرد خندان" عکاس الکساندر رودچنکو

آوانگارد

آوانگارد در حیطه هنر، یک اصطلاح کلی است که از اصطلاحات نظامی گرفته شده است. در جنگ آوانگارد به سربازان پیشرو اولی گفته می شود که برای کسب اطلاعات و شناسایی منطقه در پیشاپیش نیروهای اصلی حرکت می کنند. این سربازان اولین کسانی هستند که زمین ناآشنا گام می نهند، منطقه را شناسایی و راه یابی می کنند، جان خود را به خطر می اندازند، و معمولاً اولین کسانی هستند که به خاک می افتند. با در نظر گرفتن چنین تصویری است که می توان تعریفی از ویژگی های یک هنرمند آوانگارد به دست داد.

در دوران مدرن به طور کلی با سه گروه آوانگارد هنری مواجه بوده ایم. اولین گروه را سن سیمون (۱۸۶۰-۱۷۲۵) چنین تعریف می کند: هنرمند یک فرد آینده بین و دوراندیشی است که پیشاپیش به وضعیت آینده جامعه می اندیشد. سن سیمون هنرمندان را در یک رأس مثلثی نخبگانی قرار می دهد که دانشمندان و صاحبان صنایع دو رأس دیگرش هستند. در این مثلث نقش هنرمندان متصور شدن جامعه آتی و نقش دانشمندان و صاحبان صنایع تحقق ایده های آن ها است. این نوع آوانگارد برای خود رسالتی قائل است و از نظر سایرین هم به جهت اعمال نفوذ بر جامعه در راستای پیشبرد، فردی صاحب قدرت مثبت ارزیابی می شود. این هنرمند نوعی قهرمان یا مبلغ است.

در اواسط سده نوزدهم، بسیاری از هنرمندان چنین نقش و تعهدی را کنار گذاشتند و برای آن که از هنر در برابر فساد احتمالی توسط مردم عوام حفاظت کنند، ترجیح می دادند که خودشان را از جامعه و زندگی اجتماعی جدا کنند. ناب گرایان از این دسته آوانگاردیست ها بودند که مسأله اصلی اشان تجارب فرمالیستی بود.

سومین و مهمترین آوانگاردیست ها، رادیکال ها بودند. انتشار مانیفست فوتوریست ها توسط مارینتی در سال ۱۹۰۹ سرآغاز این جنبش هنری بود و انحلال بین الملل سیئواسیونیست ها توسط گی دوبور در سال ۱۹۷۲ پایان آن.

در اتحاد جماهیر شوروی، آوانگارد رادیکال عمدتاً در دهه دوم سده بیستم با انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ شکوفا شد و با به قدرت رسیدن استالین بتدریج سرکوب و از صحنه خارج شد. جنبش هنری آوانگارد روسی در طی سال های ۱۹۳۲-۱۸۹۰ مجموعه سبک های متنوعی از جنبش های هنری متمایز و در عین حال وابسته به هم را شامل می شود. مهم ترین آن ها عبارت بودند از ابستره، فوتوریسم، سوپراماتیسم و کنستروکتیویسم. سال های ۱۹۳۲-۱۹۱۷ شاهد اوج شکوفایی آوانگارد روسی بود. همه این هنرمندان به شدت به سیاست متعهد و در ساختن جامعه نوین کمونیستی درگیر بودند. آنان فرمالیست های تجربه گرا بودند ولیکن فرمالیست بودن شان به این خاطر نبود که در یک اثر هنری تنها فرم برای شان اهمیت داشت، بلکه آنان در این سبک های هنری جدید راهی برای درهم شکستن ایده ها و قواعد کهنه و دستیابی به اندیشه های نو یافته بودند.

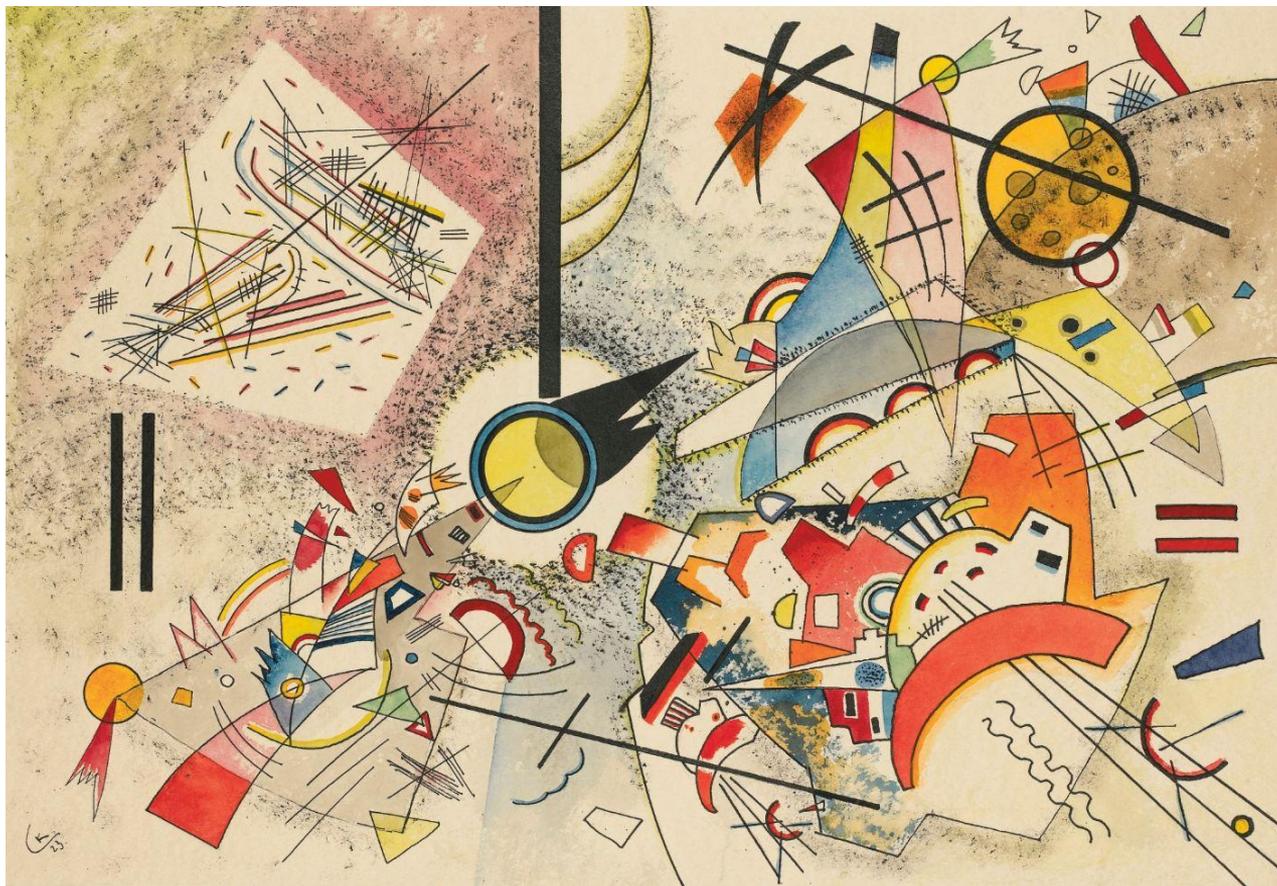
هنر ابستره

هنر ابستره یک سبک هنری است که در آن به جای نمایش "ظاهر قابل مشاهده دنیای محسوس خارج" تنها ترکیبی ذهنی از فرم های ساده و رنگ ها را به نمایش می گذارد. هنر ابستره معمولاً فاقد مدل است، از این رو خود را از الزام وفاداری به واقعیت بصری آزاد می سازد. در این سبک یک اثر هنری نه سوژه ای دارد و نه ابژه با ما به ازایی در دنیای طبیعی، واقعی یا خیالی. هنر ابستره، در تقابل با هنر تجسمی، هنری است که حاوی هیچ پیامی، یادآوری، بازیابی و رسالتی نیست. در یک کلام یک اثر ابستره اشاره ای به هیچ واقعیتی ندارد حتی اگر واقعیتی هم نقطه شروعی برای هنرمند در آفرینش اثرش بوده باشد. ابستره یکی از گرایش های اصلی در نقاشی و مجسمه سازی سده بیستم بوده است. زبان هنر ابستره زبانی است فرمال، تصویری و خطی با هدف آفرینش یک اثر ترکیبی مستقل از هر گونه ارجاع بصری به دنیای محسوسات.

هنر غربی از رنسانس تا اواسط سده نوزدهم بر پایه منطق آفرینش یک تصویر از یک ابژه استوار بود، و تلاشی بود متکی بر تکثیر تجسمی از واقعیت قابل رویت (بازنمایی). فلسفه هنر این دوران، متأثر از دیدگاه هنری افلاطونی-ارسطویی، با دوران پیدایش، رشد و شکوفایی سرمایه داری مترادف بود و همخوانی هم داشت. دو عامل در تحول و دگرگونی به این نگاه فلسفی نقش داشتند. از سویی کلونیالیسم و امپریالیسم پای کشورهای اروپایی را به مناطق دیگر جهان گشود و اروپائیان را با هنرها و فرهنگ های خارج از اروپا آشنا کرد. آشنایی با سبک های هنری این مناطق هنرمندان اروپایی را از محدودیت های دست و پا گیر بازنمایی تا آن زمانی آزاد کرد. از سوی دیگر در پایان سده نوزدهم بسیاری از هنرمندان در اروپا ضرورت ایجاد یک تحول جدید در هنر را پذیرفتند، تحولی که بتواند نوآوری های تکنولوژیکی، علمی، فلسفی و اجتماعی دوران را جذب کنند. استدلال های نظری این گروه از هنرمندان بسیار گوناگون بود و مشغولیات اجتماعی و فکری آنان را در تمامی زمینه های فرهنگ غرب را باز می تابید.

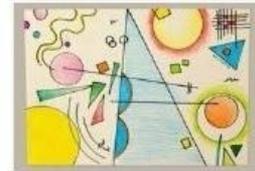
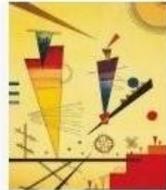


"اتصالات واضح" اثر واسیلی کاندینسکی (۱۹۲۵)



تابلوی بی عنوان اثر واسیلی کاندینسکی (۱۹۲۳)

بنیانگذار نقاشی ابستره کاندینسکی بود و اولین تابلوی آبرنگ ابستره خود را در سال ۱۹۱۳ نقاشی کرد. از دیگر نقاشان ابستره دوران اولیه می توان از ناتالیا گونچاروا، گیوم آپولینر و هیلما آف کلینت نام برد. در آغاز سده بیستم، این سبک شامل کوبیسم، فوویسم و فوتوریسم هم می شد. در روسیه بسیاری از هنرمندان ابستره پس از انقلاب اکتبر به سوی کنستروکتیویسم رفتند.



فوتوریسم

اما، فوتوریسم روسی، تحت تأثیر روحیه‌ی بوهمیایی‌اش، کاملاً خود را به دامن انقلاب پرتاب می‌کند. فوتوریسم روسی، که از طریق رد اشکال قدیمی هنر، از طریق جنب‌وجوش پویا و از طریق نوید برپایی يك فرهنگ کاملاً نوین ترغیب شده بود، به حکومت شوراهای پیوست. از این منظر، فوتوریسم روسی در فرایند تدارک و متحول کردن هنر و ادبیات در حکومت شوراهای نقش تعیین کننده ای داشت.



"برداشت خرمن" اثر مالویچ فوتوریست روسی (۱۹۱۶)

ویژگی اصلی این آوانگارد احیا جبه طلبی اجتماعی- سیاسی است اما در قالبی جدید. هنرمند آوانگارد باید هنر را با زندگی روزمره ترکیب کند، باید از هنر فراتر رود، بخاطر زندگی و برای هنر، خود را در یک جنگ واقعی به خطر اندازد، و با کل فرهنگ کهنه شجاعانه و گستاخانه مبارزه کند. به استقبال هر چیز نو، ایده نو، سبک هنری نو، رسانه نو و ماشین نو برود. و البته، این هنرمند باید به لحاظ ایدئولوژیک و سیاسی در ساختن جامعه نوین مشارکت کند.

این ویژگی های یک هنرمند آوانگارد رادیکال را نزد هم هنرمندان چپگرا (به عنوان مثال هنرمندان آلمانی و روسی) و هم هنرمندان راستگرا (فوتوریست های ایتالیایی) مشاهده می کنیم. زمانی کوتاه پس از اولین جنگ جهانی، فوتوریسم ایتالیایی که مسحور روش های «رادیکال» موسولینی شده بود به فاشیسم پیوست.



"اشکال تکین تداوم فضا" اثر اومبرتو بوجیونو فوتوریست ایتالیایی (۱۹۱۳)

فوتوریست های روسی به رسانه های هنری جدید، به خصوص به سینما و عکاسی اهمیت بسیار می دادند. از نظر آن ها رسانه های هنری قدیمی نظیر نقاشی با نظم کهن مرتبط بودند، در حالی که رسانه های جدید نظیر سینما و عکاسی با عصر ماشین مرتبط دانسته و آن ها را مبین پیشرفت می دیدند. افزون آن که در حیطه رسانه های جدید یک اثر هنری قابلیت تکثیر داشته و از این رو به آسانی می تواند در دسترس همگان قرار گیرد، برخلاف نقاشی و مجسمه.

در سال ۱۹۲۳ آیزنشتاین اولین مانیفست خود را با عنوان "مونتاز سرگرمی ها" در نشریه لف به سردبیری مایاکوفسکی منتشر کرد. در این کتاب او نظریه مونتاز خود را ارائه می دهد. بنا به این نظریه دو تصویر کاملا متضاد در کنار هم قرار می گیرند و نتیجه چنین مونتازی آفرینش یک تصویر جدید کاملا نویی است که متمایز و مستقل از دو تصور اولیه خواهد بود. به زعم او روشی برای آشکار سازی معانی نهان. گویا آیزنشتاین نظریه مونتاز خود را از فلسفه دیالکتیک هگل (تز + آنتی تز = سنتز) گرفته بود.



آفیش فیلم "چشم سینما" اثر رودچنکو

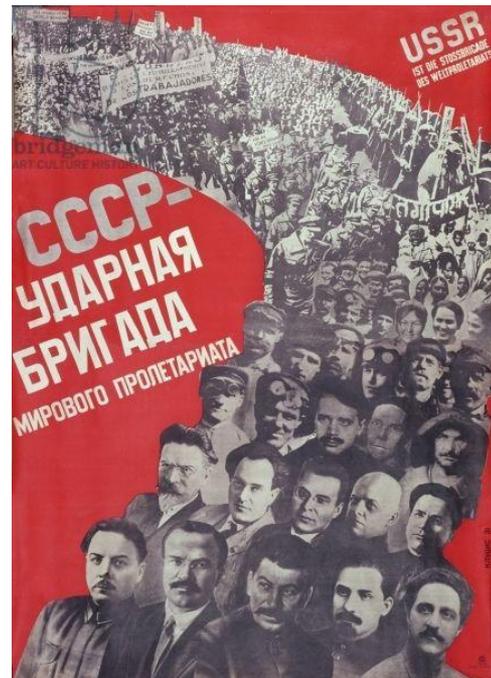


"مایاکوفسکی" عکاس رودچنکو (۱۹۲۴)



آفیش فیلم "مردی با دوربین فیلمبرداری" اثر استنبرگ

کتاب بعدی آیزنشتاین بنام "نظریه عمومی مونتاژ" کتاب مرجعی شد برای استفاده از تکنیک مونتاژ نه تنها در سینما بلکه در هنرهای دیگر مانند عکاسی، نقاشی، گرافیک و حتی ادبیات (مانند شعر مایاکوفسکی). آیزنشتاین با این نظریه تحول بزرگی در سینما ایجاد کرد: کلوزآپ (Close-up)، لانگ شات (Long-shot)، کراس کاتینگ (Cross-cutting)، مود (Mood) و تمپو (Tempo) و... از جمله تکنیک هایی در سینما و عکاسی هستند که از نظریه مونتاژ آیزنشتاین نشأت گرفتند. این سبک در طی دوران سه دهه آثار هنری ارزشمند بسیاری آفرید که به لحاظ اصالت و قدرت بصری- احساسی شان هنوز هم تحسین می شوند.



"دفتر سیاسی رهبر کارگران دنیا" اثر گوستاو کلوتمسیس
هنر در خدمت قدرت



"سوپرآماتیسم" اثر مالویچ (۱۹۱۶)

سوپرآماتیسم

سوپرآماتیسم جنبش هنر مدرنی بود که در آغاز سده بیستم در روسیه که کازیمیر مالویچ (۱۸۷۸-۱۹۳۵) مبتکرش بود. او در سال ۱۹۱۵ برای اولین بار مجموعه ای از ۳۹ تابلو از نقاشی هایش را در نمایشگاهی در پتروگراد ارائه می دهد. از دیگر هنرمندان این سبک باید از ایوان کلویین، ال لیسیتزکی، ایوان پونی و اولگا روزونوا نام برد. پس از انقلاب اکتبر ۱۹۱۷، اکثر هنرمندان سوپرآماتیست به سوی سبک کنستروکتیویسم می روند.



"ساختن سوپرآماتیستی رنگ ها" اثر مالویچ (۱۹۲۸)، موزه دولتی سنت پترزبورگ

در هنرهای تجسمی، مالویچ و پیروان اش در جستجوی خلوص هندسی انتزاعی، نقاشی را به قاره جدیدی وارد کردند. اصول سوپرآماتیسم پویا، که در مانیفست "دنیای غیر ابژکتیو" سال ۱۹۲۶، که از آن قویا رایحه اعتماد به نفس فرهنگی تحریک آمیزی به مشام می رسد، اعلام می کند :

«با سوپرآماتیسم، منظور من برتری احساس ناب در هنر است... پدیده های بصری دنیای عینی بی معنی هستند، مهم احساس است. ابزار مناسبی برای نمایندگی، برای بیان کامل ترین شکل ممکن، برای احساس و نادیده گرفتن ظاهر آشنای اشیاء، ارائه می دهد. بازنمایی عینی... هیچ ارتباطی با هنر ندارد. ابژکتیویته بی معنی است.»

نقاشی های مالویچ پس از گذر از سبک رئالیسم دوره نخست و لاس زدن با کوبیسم سرانجام راه خود یافت و به نهایت انتزاع در شکل و رنگ رسید. تابلوی "مربع سرخ" (۱۹۱۵) که عنوان "رئالیسم بصری یک زن دهقان در دو بعد" آن. نظیر کاندینسکی که در سال ۱۹۱۴ از آلمان به روسیه بازگشته بود، نقاشی های مالویچ در دهه پس از انقلاب سرشار است از بازی ریتمی اشکال و فضا، که در آن ها فرم ها با انرژی و با سرعت در فضای بین تماشاگر و بوم در پروازند.



[آثار کازیمیر مالویچ در اینترنت](#)

هنر به سرعت همه جوانب زندگی را در بر گرفت. بلشویک ها سریعاً به توان بالقوه و نقش فیلم و تاثیرش بر توده ها پی بردند. کارگردان های سینما نظیر سرگئی آیزنشتاین و دجرا ورتف پیشگامان و نماد سینمای سیاسی شدند. سری فیلم های خبری که توسط ورتف تهیه و کارگردانی شد، از کارهای رودچنکو بسیار بهره گرفت.

در طول بخش اعظم تاریخ بشر هنر در انحصار اندک افراد ممتازی بوده که ممتاز بودن شان صبغه طبقاتی داشته و نه انسانی. به همین خاطر چیزی که می بایست جهانشول باشد به چیز ویژه کاهش می یابد، و آن چه باید متعلق به تمام بشریت باشد به تملک انحصاری یک اقلیت درمی آید. اکثریت از لذت بردن از هنر محروم می شود، همان طور که از لذت یک زندگی آزاد و بطور کلی بهره گرفتن از سایر امکانات موجود در جامعه محروم است. تا قبل از انقلاب اکتبر رفتن به کنسرت موسیقی، اپرا و حتی تئاتر در انحصار شاهزادگان، اشراف و سرمایه داران بود، و رودیه آن ها معادل درآمد یک ماه اکثریت مردم بود. انقلاب اکتبر با انقلاب هنری اش به این مناسبات پایان داد: تئاتر خیابانی؛ کنسرت در هوای آزاد؛ نقاشی دیواری؛ گشودن مؤسسات هنری و مدارس آموزش هنر به روی همه.

سوسیالیسم به مبارزه برای نان خاصه نمی شود. در یک جامعه سوسیالیستی، انسان ها برای اولین بار قادر خواهند بود شخصیت خود را به لحاظ ذهنی و فیزیکی رشد دهند، استعدادهای بالقوه خود را متحقق سازند و از عرصه ضرورت به قلمروی آزادی گذر کنند. اگر چه انقلاب اکتبر به سرعت به انحطاط کشیده شد اما دستاوردهای هنری همان ده سال نخست اش آن چنان بزرگ و چشمگیر بودند که دستاوردهای رنسانس در برابرش ناچیز به چشم می آیند. بی جهت نبود که تروتسکی گفت:

«برای نخستین بار در تاریخ، موزه برای یک اثر هنری به مثابه یک زندان است. هنر باید از این زندان آزاد شود و با زندگی ارتباط برقرار کند.»



" ترکیب سوپرآماتیستی " اثر ال لیسیتزکی (۱۹۲۴)

کنستروکتیویسم

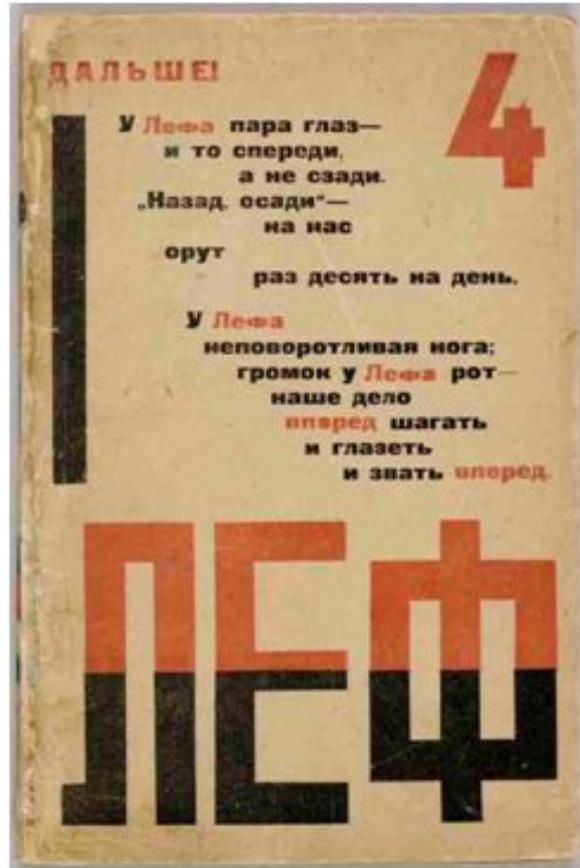
تمام سعی کنستروکتیویست هایی مانند تاتلین، پوپوآ، ال لیسیتزکی و رودچنکو در این بود تا در معماری و عکاسی هم جایی برای "دایره" بیابند. طرح های ساختاری آن ها تیز و زاویه دار بود، به واقع یک نوع سوپرآماتیسم سه بعدی. آن ها مبتکر هنر خیابانی بودند تا در آن جا انقلاب را جشن بگیرند و دشمنانش را محکوم کنند. در سال ۱۹۱۹، در طی تبلیغاتی پر جنب و جوش ساختمان های وینتسک را با آثارشان پوشش دادند، تابلوی "با گوه سرخ سفید را شکست بده" اثر مشهور ال لیسیتزکی که در آن سه گوش سرخ نوک تیزی دایره سفیدی را سوراخ می کند، ترکیبی و تقابلی از نیک و شر در شکل هندسی، که حتی برای بی فرهنگ ترین افراد هم قابل فهم است. مایاکوفسکی گفت:

«خیابان ها قلم موهای ما خواهند بود، و میدان ها هم جعبه رنگ ما»

کنستروکتیویسم (سازنده گرایی) سبکی در هنر معماری نو که ولادیمیر تاتلین مبتکرش بود و فلسفه اش برای هنر سازنده و در رد هنر مستقل بود. برای کنستروکتیویسم هنر باید عبارت باشد از پراتیکی با اهداف اجتماعی. کنستروکتیویسم روسی بر حوزه های مختلف هنر مدرن معماری، مجسمه سازی، هنرهای گرافیک، تئاتر، سینما، عکاسی، رقص و موسیقی تأثیرات بسیاری گذاشته است.



" با گوه سرخ سفید را شکست بده" اثر ال لیسیتزکی (۱۹۲۰)



روی جلد مجله "لف"، طرح از رودچنکو، شعر از مایاکوفسکی

در فاصله بین دو انقلاب ۱۹۰۵ و ۱۹۱۷ در روسیه، بسیاری از هنرمندان روسی آوانگارد – فوتوریست در تلاش آن بودند که نسبت به آن چه که آن ها "نظم کهنه" و به ویژه هنر وارداتی می نامیدند، واکنش نشان دهند. آن ها خود را با فوتوریست های ایتالیایی نزدیک می بینند چرا که آن ها هم اشکال هنرهای قدیمی را رد می کنند.

در ابتدا آن ها در کاباره معروف "سگ آواره" در سنت پترزبورگ که پاتوق هنرمندان بود، برنامه هایشان را اجرا می کردند. برنامه های شان با وجود آن که نماد جنبش هنری آوانگارد محسوب می شد، معهذا با استقبال خارج از انتظار مردم روبرو می شدند. اما هنرمندان ناراضی و خسته از مخاطبان ساده طلب تصمیم می گیرند که هنر فوتوریستی شان را از سالن به خیابان منتقل کنند تا به راحتی بتوانند با سر و وضعی عجیب و بدن هایی نقاشی شده ظاهر شوند. آن ها به سراسر روسیه سفر می کنند و از طریق اجرای برنامه های شان، آزاد شدن زندگی و هنر از قواعد آکادمیسم را اعلام می کنند.

به روی صحنه آمدن نمایشنامه "پیروزی در خورشید" اثر مایاکوفسکی، همکاری میان شاعران و نقاشان را تقویت می کنند. کشتار جنگ اول جهانی موجب شکل گیری گروه بندی هنری کنستروکتیویسم روسی می شود. در پی انقلاب اکتبر، در طی سال های ۱۹۲۱-۱۹۱۷ کنستروکتیویسم هنر رسمی انقلاب می شود. بسیاری از هنرمندان کنستروکتیویست مانند کاندینسکی، شاگال و تاتلین، موقعیت های رسمی مهمی در امور هنری داشتند. آن ها در دهه ۱۹۲۰ در تشکلی به نام "جبهه چپ هنرها" گرد آمده بودند و مجله ای به نام "لف (LEF)" منتشر می کردند که از نفوذ قابل ملاحظه ای برخوردار بود. ترویج هنر آوانگارد، دفاع از خود در برابر حملات رئالیسم سوسیالیستی آغازین و مبارزه با بازگشت احتمالی سرمایه داری در دوران نپ از اهداف مجله بودند.



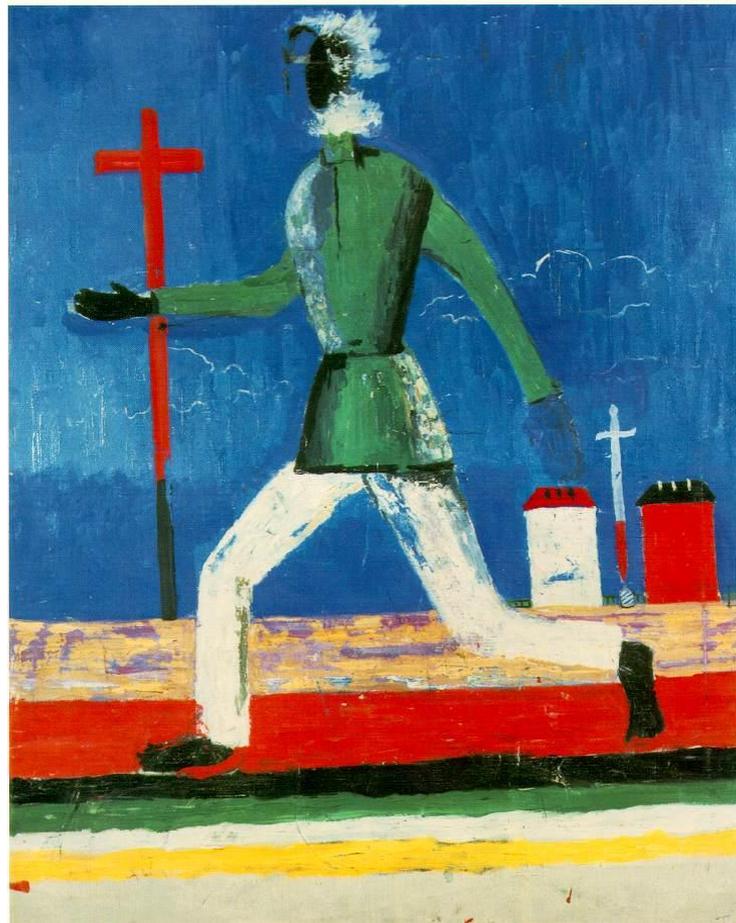
ПОМОГИ

"کمک" اثر دیمیتری مور (۱۹۲۱)

یک شاهکار هنر گرافیک، دهقان اسکلت اندامی که استمداد می طلبد. تصویری از قحطی دوران جنگ داخلی.

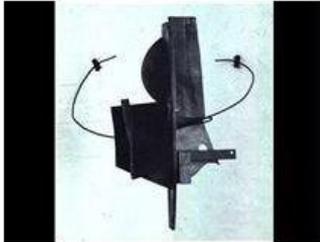
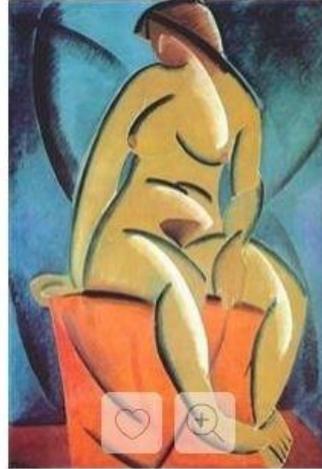
مانیفست کنستروکتیویسم در سال ۱۹۲۰ نوشته شد. اولین نمایشگاه آن در سال ۱۹۲۲ در برلین، تحت نام "اولین نمایشگاه هنر روسی" برگزار شد. این جنبش هنری، ساختن هندسی فضا را با استفاده از عناصری نظیر دایره، مستطیل و خط مستقیم، اعلام می کند. این سبک به حوزه های طراحی، مجسمه سازی و معماری هم وارد می شود. کنستروکتیویسم که عمدا بر اساس سبک های کوبیسم و فوتوریسم شکل و توسعه می یابد، فاقد نورم و معیار زیبایی شناختی مشخص و دقیقا تعریف شده ای است. از این رو امروزه هم می توانیم این اصطلاح را به برخی از آثار مدرن تر اطلاق کرد.

ولادیمیر تاتلین بنیانگذار و معروف ترین چهره کنستروکتیویسم بود. از عمده ترین هنرمندان این سبک می توان از نائو گابو، آنتون پوسنر، ولادیمیر شوخف، الکساندر رودچنکو و لازار لیسیتزکی نام برد. آنان سعی کردند آثاری را بیافرینند که بیننده منفعل را به یک مخاطب فعال تبدیل کند. در تئاتر این نظریه به تجربه موفق دست یافت، به ویژه با کارهای وزوولد مایرهود که او را "اکتبر در تئاتر" می نامیدند. این ایده ها بر سینمای شوروی و همچنین بر تئاتر در آلمان و به خصوص بر برتولت برشت تأثیر گذارد.



"دنده" اثر مالویچ (۱۹۲۱)

اشاره به دهقانانی که در دوران قحطی بین تحمیق کلیسا و زور حکومت گیر کرده اند





آفیش آژیت-پروپ، مایاکوفسکی

در سال ۱۹۲۱ با اجرای سیاست اقتصادی نوین (نپ) در کشور، که فرصت های بیشتری را در اقتصاد شوروی گشود، اکثر کنستروکتیویست ها استعدادهای هنری خود را در خدمت سیاست جدید بکار گرفتند. مایاکوفسکی، رودچنکو، تاتلین و بسیاری دیگر به طراحی آفیش های تبلیغاتی برای فروشگاه دولتی، طراحی لباس برای کارگران اقدام ورزیدند. ترکیب زیبایی هنرشان با تکنیک در جهت خدمت به بهبود و رفاه مردم یکی از ویژگی های کنستروکتیویست ها بود. اختراع دیگ زودپز کم مصرف توسط تاتلین نمونه ای از این ایده بود. به واقع آنان از این طریق با ظرافتی هنرمندانه بین تمایل خود به مد و تولید انبوه از یک سو و آرمان های کمونیستی خود از سوی دیگر تعادلی برقرار می کردند. تو گویی آنان آینده دردناک و تراژیک سال های بعد را پیش بینی می کردند و با هنر قصد جلوگیری از آن را داشتند.

عنوان: اگر مایلید بفرمایید؟

- ۱- آیا مایلید که از شر سرما خلاص شوید؟
 - ۲- آیا مایلید که از شر گرسنگی خلاص شوید؟
 - ۳- آیا مایلید که غذا بخورید؟
 - ۴- آیا مایلید که بنوشید؟
- بشتابید و به بریگاد ضربت کار نمونه بپیوندید



فیلم "اعتصاب" اثر آیزنشتاین (۱۹۲۴)

برای دست اندرکاران مجله لف اهمیت رسانه جدید سینما به مراتب بیشتر از دیگر اشکال هنری و نقاشی سنتی بود که حزب کمونیست از نیمه دوم دهه ۱۹۲۰ تلاش در احیای آن ها داشت. فیلم "بانوی جوان و ولگرد" (۱۹۱۹) که مایاکوفسکی بازیگر اصلی اش بود، فیلم "چشم کینو" (۱۹۲۴) با طرح های رودچنکو، فیلم های "اعتصاب"، "رژمناو پوتمکین" و "اکتبر" به کارگردانی سرگئی آیزنشتاین نظریه پرداز سینما، فیلم های مستند اسفیر شوب اولین فیلمساز زن در تاریخ، فیلم های طوفان، گرگوری کوزینسک و لئونید تروبرگر به کارگردانی سرگئی تریتاکوف و فیلمنامه های اوسیپ بریک از جمله فیلم های ساخته این سال های هستند. سینمای اولیه شوروی که بر مونتاز و طراحی سازندگی متمرکز بود، بر هنر هفتم مهر خودش را زد.



فیلم "اکتبر" اثر آیزنشتاین (۱۹۲۸)



فیلم "بانوی جوان و ولگرد" اثر مایاکوفسکی (۱۹۱۹)



آفیش فیلم "رزمناو پوتمکین" اثر آیزنشتاین (۱۹۲۵)

کنستروکتیویست ها با توسعه تکنیک های فتومونتاژ، استفاده انتزاعی از نور، کنتراست و فرم های زاویه دار، با سبک متمایز خودشان تحول بزرگی نه تنها در سینما بلکه در معماری و عکاسی هم بوجود آوردند. استفاده از اشکال هندسی و رنگ های زنده در آفیش های فیلم ها و برای تبلیغ سیاسی از ویژگی های گرافیکست ها بود. طرح های گرافیک رودچنکو، ال لیسزکی، سلیمان تلینگتیر و آنتون لایونسکی الهام بخش کار طراحان رادیکال در غرب شدند.



"نوازنده ترومپت"، عکاس رودچنکو



[آثار رودچنکو در اینترنت](#)

در معماری کنستروکتیویست ها پس از انقلاب توجه خود را معطوف نیازهای اجتماعی جدید و وظایف صنعتی مورد نیاز رژیم جدید کرد.



"ساختمان باشگاه کارگران زویف" اثر ایلیا گولوزف (۱۹۲۷)، مسکو

با تثبیت رژیم جدید در پی پیروزی اش در جنگ داخلی، در جبهه اتحاد همه گرایشات انقلابی در برابر تهاجم نظامی ضد انقلاب شکاف می افتد و با برنامه اقتصادی نوین "نپ" این اختلافات تشدید می یابد و در بین هنرمندان هم بازتاب پیدا می کند. بتدریج مناسبات حکومت با این هنرمندان رو به سردی می نهد و آثار هنر آوانگارد را به دلیل آن که فهم شان برای مردم عادی مشکل، "غیر پرولتری" و در نتیجه خلاف منافع عمومی است، محکوم می کنند. کنستروکتیویسم بتدریج به دیگر کشورهای اروپایی منتقل می شود.

دو رویداد در سرنوشت کنستروکتیویسم در روسیه تعیین کننده بودند: خودکشی مایاکوفسکی در سال ۱۹۳۰، و اعلام "رنالیسم سوسیالیستی" به عنوان سیاست رسمی در حوزه هنر که در کنگره اتحادیه نویسندگان در سال ۱۹۳۴ رسماً اعلام شد. با "رنالیسم سوسیالیستی" استالین، مکتب هنری آوانگارد و انقلابی ای که سرچشمه و محرک بی همتایی برای هنرمندان با استعدادی بود و گنجینه گران بهایی را به تمدن بشری افزودند، را در روسیه زادگاهش به خاک سپرد.

مهم ترین حامی سیاسی کنستروکتیویست ها لئون تروتسکی بود. پس از اخراج تروتسکی و اپوزیسیون چپ از شوروی در طی سال های ۸-۱۹۲۷، مقامات حکومتی در ابتدا با سوء ظن به آن ها می نگریستند. با تثبیت استالینیزم به تدریج آکادمیسم تزاری جای کنستروکتیویسم را می گیرد. با این حال، تا سال ۱۹۳۴ که "رنالیسم سوسیالیستی" دکترین رسمی اعلام می شود، تولید آثار هنری آوانگارد توسط برخی از کنستروکتیویست ها برای مجله "ساختن اتحاد جماهیر شوروی" ادامه داشت.

استالینیزم و هنر

رژیم جدید در ده سال اول حکومت اش نه تنها مانعی سر راه خلاقیت هنری نبود بلکه حتی در شرایط بسیار دشواری که برای بقایش دست و پا می زد، به گسترش آن بسیار کمک می کرد، چرا که آن را در راه اعتلای آرمان های سوسیالیستی می دید. با رشد بوروکراسی ضد انقلابی و پیروزی سیاسی آن در اواخر دهه ۱۹۲۰، رژیم به سختی هنرمندان آوانگارد را تحمل می کرد و در حیطه هنری از رادیکالیسم و انتزاع دوره اولیه انقلاب فاصله می گیرد، از دکترین استقلال هنر عقب نشینی کرده و درباره هنر سوسیالیستی (بخوان هنر در خدمت حکومت) به موعظه می پردازد.

کمی بعد با پیروزی قدرت جناح ضد انقلابی و تثبیت استالینیزم، در تاریخ ۲۳ آوریل ۱۹۳۲ کمیته مرکزی حزب کمونیست شوروی تشکیل اتحادیه هنرمندان اتحاد جماهیر شوروی را اعلام می کند و وظیفه آن را تحقق "رنالیسم سوسیالیستی" به عنوان تنها شکل قابل قبول بیان هنری در شوروی، اعلام می کند. در مصوبات آن آمده است که هنر باید تلاش انسان برای پیشرفت به سوی سوسیالیسم و به سوی یک زندگی بهتر را نشان دهد و هنرمند باید در لباس یک فرد واقع بین، خوش بین و قهرمان به خدمت پرولتاریا در آید.

کلیه تجارب هنری که از زمان انقلاب رونق گرفته بود، اکنون "غیر پرولتری" محسوب می شوند. از این بیعد آرمان فرهنگ انقلاب باید توسط توده قابل فهم باشد و بنا به تعریف هر چیز پیچیده، نوآورانه و یا اصیل، بی فایده و بالقوه خطرناک محسوب می شود. دیگر هنر خلاق موی دماغ قدرت حاکم ارزیابی شده و دوران آزادی برای هنر آوانگارد به پایان می رسد.



"غرب و شرق" اثر پاول فیلونوف (۱۹۱۳)

نمایشگاه لنینگراد سال ۱۹۳۲

از مدت ها پیش تر برگزاری یک جشنواره هنری در رابطه با سیر تکامل هنر پسا-انقلابی، برای سال ۱۹۳۲ تدارک دیده شده بود. در ۱۳ نوامبر نمایشگاه لنینگراد افتتاح شد. این نمایشگاه به پانزده سال هنر شوروی (۱۹۱۷-۱۹۳۲) اختصاص داشت و در مجموع ۲۶۴۰ اثر هنری شامل ۱۰۵۰ تابلو نقاشی، ۱۵۰۰ اثر گرافیک و ۹۰ مجسمه از ۴۲۳ هنرمند از تمام گرایشات هنری به معرض نمایش گذاشته شدند. ایده برگزاری چنین نمایشگاهی از مدت ها پیش تر اتخاذ شده بود. در ابتدا شهر مسکو برای محل نمایشگاه انتخاب شده بود، اما در مسکو محل مناسبی برای چنین پروژه بزرگی وجود نداشت. موزه دولتی لنینگراد با آن سالن های بزرگ اش مشکل را حل کرد و لنینگراد جای مسکو را گرفت.

بوروکراسی برای کنترل بودجه و امور ایدئولوژیک یک کمیته دولتی به ریاست آندره بوبنف یکی از چاپلوسان استالین تشکیل داد. استالین در سال ۱۹۲۹ لوناچارسکی هنر دوست را که در سال ۱۹۱۷ توسط لنین کمیسر امور فرهنگ و هنر می شود، برکنار می کند و آندره بوبنف که یک بوروکرات استالینی بود را برجایش منصوب می کند. کمیته دیگری به نام کمیته نمایشگاه با عضویت هنرمندان، مدیران موزه و محققان برای انتخاب آثار تعیین شد، و یک گروه مدیریت کاری در محل شامل معاون موزه دولتی روسیه و دو هنرشناس و منتقد هنری سرشناس، نیکولای پونین و نادژدا دوبیچینا که هر دو از حامیان شناخته شده هنر آوانگارد روسیه بودند.

با وجود آن که کمیته مرکزی حزب کمونیست در ۲۳ آوریل ممنوعیت تمام جنبش های هنری موجود به غیر از رئالیسم سوسیالیستی را رسماً اعلام کرده بود ولیکن پونین شجاعانه آن را ندیده گرفت و تحت عنوان جبهه واحد هنر با مهارت تعادلی بین سبک های متنوع برقرار کرد، عنوان "هنرمندان فدراسیون روسیه در سال های ۱۹۱۷-۱۹۳۲" را بر نمایشگاه گذاشت که تأکیدی بود بر نقش همه هنرمندان با سبک های متنوع، و بدینوسیله فرامین بوروکرات ها را اجرا نکرد.

در معرفی و هدف نمایشگاه در کتابچه نمایشگاه آمده بود که نقش اصلی این نمایشگاه به معرض نمایش گذاشتن هویت فردی همه هنرمندان شوروی به بهترین وجه ممکن. از نقاشی های بی روح لنین و استالین در هیبت قهرمانان ابر- انسانی گرفته تا آثار اولترا مدرن پاول فیلونوف. هفت هنرمند آوانگارد سالن های مختص به آثار خودشان را داشتند و کارهای خود را آزادانه در معرض دید همگان قرار دادند. یک سالن به کازیمیر مالویچ پدر سوپراماتیسم اختصاص داده شد و سالن دیگری به پاول فیلونوف، مبتکر سبک "رئالیسم تحلیلی".



پرتره "نیکلای پونین" اثر کازیمیر مالویچ (۱۹۳۳) موزه ملی روسی سنت پترزبورگ

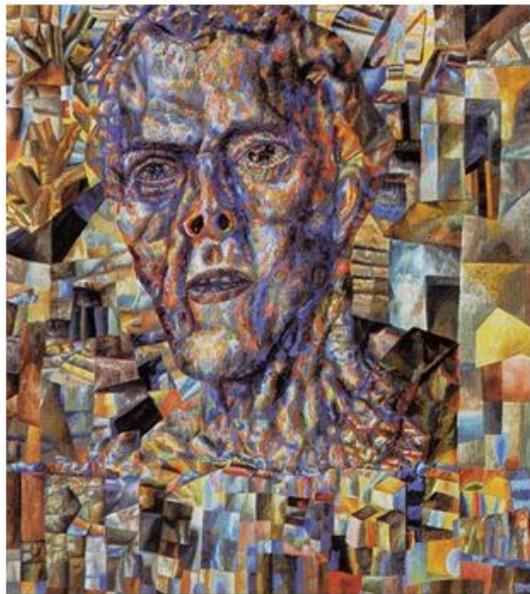
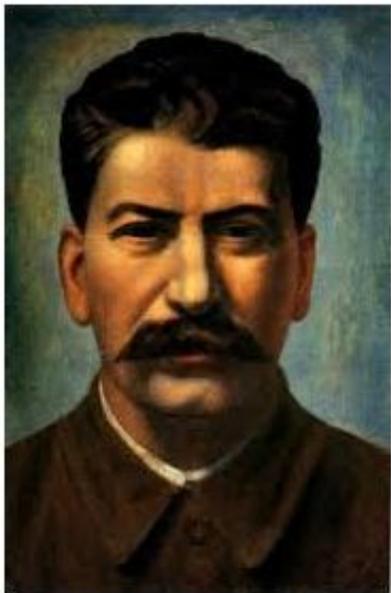
نمایشگاه مسکو سال ۱۹۳۳

برگزار کنندگان نمایشگاه لنینگراد با توجه به موفقیت آن تصمیم گرفتند که سال بعد در مسکو هم آن را برگزار کنند. در روز ۲۷ ژوئن ۱۹۳۳ در ظاهر همان نمایشگاه لنینگراد با عنوان "پانزده سال هنرمندان جمهوری شوروی"، با عنوان متفاوتی از سال قبل، در محل موزه دولتی تاریخ واقع در میدان سرخ در مسکو، افتتاح شد. اما این نمایشگاه هیچ ربطی با نمایشگاه سال قبل در لنینگراد نداشت. در فاصله یک سال بین برگزاری آن دو، چنگال استالینیزم گریبان هنر را سخت گرفته بود و مصوبه حزب کمونیست در مورد هنر را به اجرا گذاشتند.

"تنوع" کلمه کثیفی شده بود که نفوذ و رخنه فرهنگ بورژوازی را نمایندگی می کرد. سال ها پیش از انقلاب های فرهنگی مائو و خمینی، استالین در شوروی راه را به آن ها نشان داده بود. پای تصفیه های سیاسی به عرصه هنر هم کشیده شد. بسیاری از هنرمندانی که آثارشان در نمایشگاه لنینگراد به نمایش گذاشته شده بودند حال در فهرست سیاه کرملین قرار گرفته بودند. در واقع تنها نیمی از نقاشی های هنرمندان آوانگاردی که در لنینگراد نمایش داده شده بودند در مسکو به نمایش درآمدند. میتريش، سونتین و تیرسا حذف شدند و از ۷۳ تابلوی فیلونوف در لنینگراد تنها ۵ اثر به نمایش گذاشته شدند. اکثر آثار مالویچ، این نقاش انقلاب، حذف شده بودند و شخص خودش هم در فاصله بین دو نمایشگاه توسط پلیس سیاسی به اتهام ترویج هنر ضد انقلابی مورد بازجویی قرار گرفته بود. او به بازجویی به سخره می گوید :

« از همان روزهای اول انقلاب همه تلاش هایم در خدمت هنر شورایی بوده... هنر همواره باید نوترین شکل ها را ارائه دهد... و مشکلات اجتماعی جامعه پرولتاری را بازتابد.»

پاول فیلونوف، هنرمند نابغه ای بود که در خارج از روسیه تا حد زیادی ناشناخته است. در روسیه او یک نقاش آوانگارد بسیار سرشناسی بود. در این نمایشگاه کارهای فیلونوف هم مورد خشم قرار گرفت و در پی آن موقعیت خود هنرمند هم، چرا که با قطع سفارشات دولتی وضعیت معیشتی اش به خطر می افتد. او با کشیدن تصویری از استالین سعی کرد که از شدت خشم دیکتاتور بکاهد. او سرانجام در سال ۱۹۴۱ از گرسنگی جان می سپارد.



"کله" اثر پاول فیلونوف (۱۹۳۵)

"استالین" اثر پاول فیلونوف (۱۹۳۶)

مشغله هنرمندان آوانگاردیست صرفاً نقاشی و طراحی نبود. آن‌ها قبل از هر چیز هنرمندان پارسامنتش، با کرامت و سختگیری بودند که در زندگی‌شان همه چیز را به یک آوانگارد، به یک تجربه و به یک انقلاب تبدیل کردند. مغز، شخصیت و حتی کالبدشان بطور کامل از جنس هنر بود. مایاکوفسکی، رودچنکو، مالویچ و فیلیونوف مصادیق این حکم بودند.

برگزارکنندگان نمایشگاه مسکو که برخلاف پونین برگزارکننده نمایشگاه لنینگراد به هیچ وجه قصد نداشتند موقعیت خود را به خطر اندازند. اعلام می‌کنند: که

«سبک دوران ما تنها رئالیسم سوسیالیستی است... که نمایشگاه لنینگراد یک اشتباه بزرگ و یک شکست بود، چرا که نتوانست پویایی تحول هنر شوروی و اشکال درست هنرهای بصری برای پرولتاریا در مبارزه‌اش برای پیروزی سوسیالیسم را به نمایش بگذارد.»

نمایشگاه مسکو نقطه عطفی بود در تاریخ هنر در شوروی و سرآغاز دوره سرکوب آزادی‌های هنری و پوشاندن اجباری جامه تنگ کوتوله‌ای بر قامت غول عظیم الجثه سرکشی. از آن زمان به بعد هنر به انحصار دولت در می‌آید، "تربیت" توده‌ها تنها رسالت هنر می‌شود، و وظیفه دولت هم تولید تنها یک نوع محصول هنری و سرمایه‌گذاری بسیار در تولید میلیونی تصاویر تبلیغاتی مورد نیاز سیاسی بوروکراسی در قدرت. ایدئولوژی و اساطیر رنگ و واقعیت به خود گرفتند.

آثار آوانگاردیست‌ها اگر ناپدید نشوند در زیر گرد و غبار زیرزمین‌های موزه‌ها از دید مردم دور نگاه داشته می‌شوند. کلیه کانون‌های هنری غیرقانونی و منحل اعلام می‌شوند و به جای آن دو تشکل حکومتی ایجاد می‌شود تا از آن طریق هنرمندان را زیر کنترل حکومت درآورند.



"آنا آخمتووا" اثر پتروف و ددکین

هنرمندانی که با سیاست‌های رژیم همخوانی ندارند به حاشیه رانده می‌شوند، گذران زندگی برایشان سخت می‌شود، به اردوگاه‌های کار اجباری فرستاده می‌شوند و کم نبودند هنرمندانی که ناپودشان کردند.

نیکولای پونین، مسئول هنری نمایشگاه لنینگراد، کسی که همواره برای نوآوری هنری مبارزه کرده و یکی از منتقدین رئالیسم سوسیالیستی بود، پس از نمایشگاه لنینگراد بتدریج به حاشیه رانده می‌شود، مانع چاپ و انتشار مقالات و کتاب‌هایش می‌شوند. سرانجام او به خاطر انتقاد از نقاشی‌های رئالیست سوسیالیستی ولادیمیر سروو، نقاش مورد علاقه استالین، به اردوگاه ورکوتا فرستاده شد و در سال ۱۹۵۳ در روز مرگ استالین در همان جا می‌میرد.

آنا آخمتووا شاعر، سال‌های زیادی شریک زندگی نیکولای پونین بود. آن‌ها در آپارتمان کوچکی در سنت پترزبورگ زندگی می‌کردند که پاتوق روشنفکران و هنرمندان بود. آنا موفق می‌شود تعدادی از آثار هنری را مخفی کند. پس از سقوط شوروی، این آپارتمان به موزه کوچکی تبدیل می‌شود. در این سالن کوچک چهره آخمتووا اثر کوزما پتروف و ددکین در یک طرف و تصویر پونین توسط مالویچ، در طرف دیگر قرار دارند. در بین آن دو، عکس‌های بسیار زیبایی از چهره‌های مایاکوفسکی، بلوک، شوشتاکوویچ و مایرهودل توسط ناپلوم و الکساندر رودچنکو جلب نظر می‌کنند.

نباید انتظار داشت که آفرینش های هنری باید آن مشکلاتی را حل کند که از طریق آموزش و پرورش، توسعه صنایع، افزایش خدمات عمومی و اصلاحات رادیکال اجتماعی قابل حل اند. به هر حال همواره این خطر وجود دارد که آزادی نسبی هنر موجب تهی شدن اش از معنا شود. اما دقیقا به شکرانه این آزادی است که هنر و فقط هنر می تواند امید و انتظارات ژرف یک دوران را بیان کند و محفوظ بدارد. سرشت انسانی به گونه ای است که او را چنان هدایت می کند که همواره از آن چه در حال و یا آینده نزدیک می تواند بدست آورد، بیشتر بخواهد و امیدها و انتظارات اش هیچگاه رابطه ای با "ضرورت" ندارند.



"بين الملل سوم"، ماکت ساختمان اثر تاتلین (۱۹۲۰)

نقد استالینیستی بر هنر آوانگارد

گفته می شد و از سوی استالینیزم و رئالیسم سوسیالیستی اتهام زده می شد که هنر آوانگارد از واقعیت های جامعه بسیار دور بود. برای مثال مدعی شدند که ایده و ماکت "ساختمان بین الملل سوم" اثر تاتلین، برای دهقان روسی که هنوز با خیش چوبی زمین را شخم می زد، چه نفعی دارد. از این منتقدان باید پرسید که اصولا خود "بین الملل سوم" برای چنین دهقانی چه نفعی می توانست داشته باشد.

آکادمیسیم جدید : رئالیسم سوسیالیستی

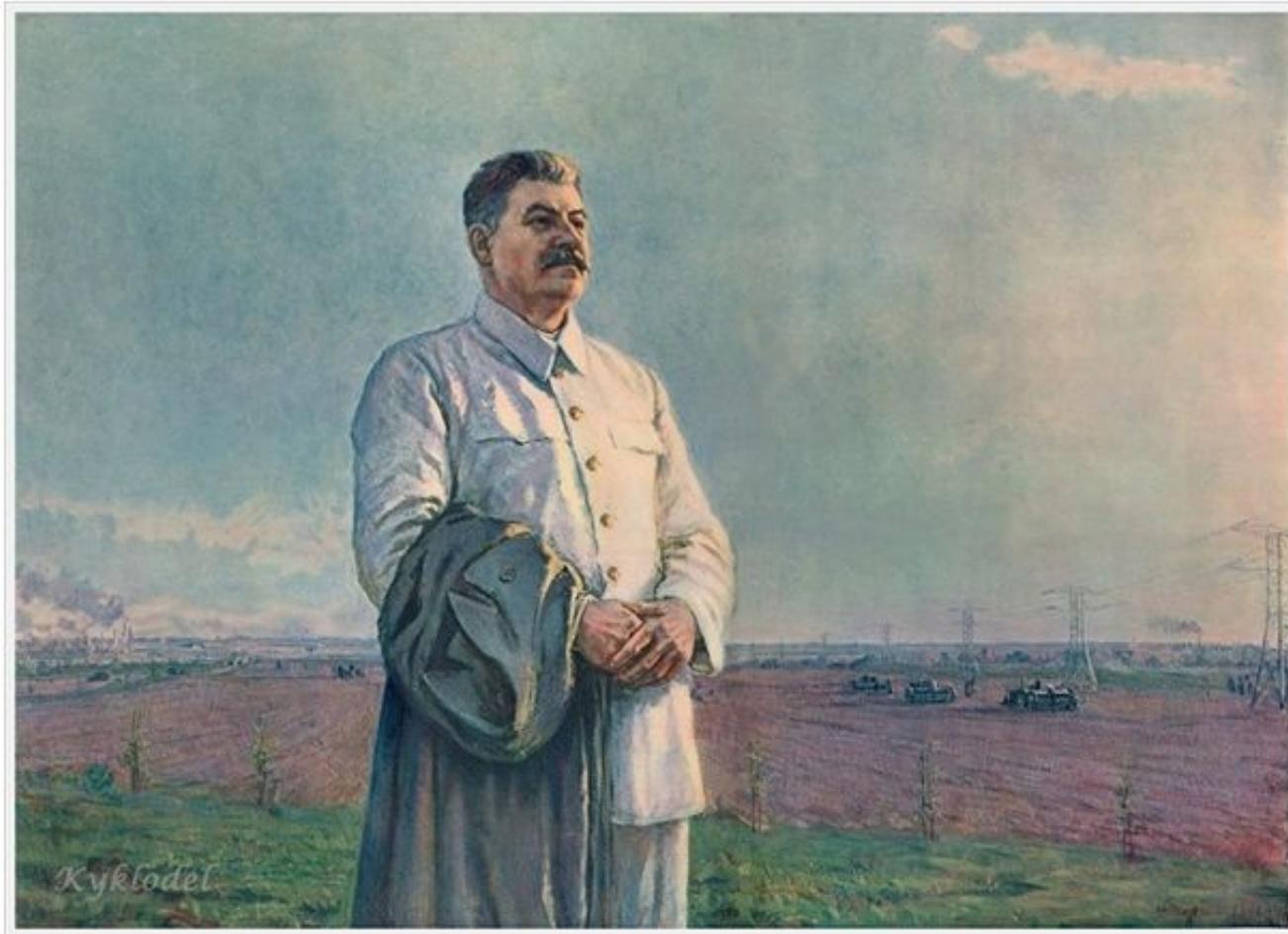
آکادمیسیم صرفاً بر مبنای یک سلسله مراتب مقولات بنا می شود که برای کاربست قواعد و قیودهای کاملاً تئوریک و همچنین تداوم آن ها متکی است بر ایجاد یک سیستم تشویق و تنبیه از طریق اهدای جوایز و یا محروم سازی از امکانات. در سال های اولیه بعد از ۱۹۱۷ وضعیت هنر در روسیه کاملاً آنتی تر آن چیزی می شود که به مدت دو سده در روسیه حاکم بود. پس از انقلاب ۱۹۱۷ یک دانشجوی رشته هنر می گوید « باستیل آکادمی را فتح کردیم». در یک دوره کوتاه چند ساله هنر در روسیه حکومت را به خدمت اهداف خود و آزادی مطلق درآورد. اما پس از تثبیت بوروکراسی ضد انقلابی، استالینیزم یک آکادمیسیم جدیدی که بسیار شبیه آکادمیسیم قدیمی بود را مجدداً برقرار می کند، تا از این طریق اراده سیاست بر هنر و یا به تعبیر ولادیمیر مایاکوفسکی یک «دیکتاتوری ذوق هنری» را اعمال کند.

در سال ۱۹۳۲ هنر به خصوص نقاشی و مجسمه سازی زیر نظارت آکادمی هنر به ریاست ایزاک برودسکی و سندیکای دولتی هنرمندان قرار می گیرد. برودسکی در دوران تزار در قبل انقلاب عضو آکادمی هنر بود و به خاطر سابقه ضدیت اش با هنر مدرن چهره شناخته ای بود. استالین سکان کشتی هنر را به چنین بوروکرات محافظه کار، واپسگرا و ضد چپ می سپارد. هیولای بوروکراسی که بتدریج حوزه های سیاست و اقتصاد را بلعیده بود حال هنر را نشانه می گیرد. برودسکی، ژدانف و ماکسیم گورکی نظریه پردازان هنر استالینیستی در مخالفت با هنر آوانگارد و فوتوریسم (آینده گرایی) چنین استدلال می کردند که از آن جایی که جامعه شوروی وارد مرحله کمونیسم شده (ادعای استالین در ۱۹۳۴)، دیگر فوتوریسم معنایی ندارد، چرا که بنقد وارد آینده شده ایم. از این رو از این به بعد باید به حال پرداخت که "رئالیسم سوسیالیستی" زبان هنری آن است.



"الاغ در کاپری" اثر ایزاک برودسکی (۱۹۲۹)، موزه هنرهای زیبا بردیانسک

رنالیسم ضد سوسیالیستی



"صبحگاه میهن" اثر اشورپین فیودور ساوویچ، موزه هنرهای زیبا مسکو

در "رنالیسم سوسیالیستی" این تمایز نه تنها از بین می رود، بلکه در مواردی معکوس هم می شود. قطار " آزیت-پروپ" که تجربه بسیار موفقی بود در استفاده از هنر در جامعه در فردای انقلاب اکتبر، درستی این نکته را نشان می دهد. از تضادهای سیاست هنری دوران استالین این که با سرکوب " آزیت-پروپ"، زیر لوای مبارزه علیه چپ روی روشنفکران، موجب شد که آکادمیسم اش به ضرر خود رژیم تمام شود.



قطار آزیت - پروپ"

احیای آکادمیسم در هنر تحت عنوان "رنالیسم سوسیالیستی"، با این استدلال که هنری ساده، قابل فهم برای مردم عادی و پاسخگوی خواست های عوام است، توجیه شد. در واقعیت امر، آثار هنری "رنالیسم سوسیالیستی" که مورد استقبال توده های مردم واقع شده باشند بسیار اندک اند، به جز چند نقاشی از لنین در نقش قهرمان انقلاب و به سبک تصاویر شهدای مسیحیت، همگی فاقد کم ترین ارزش هنری اند.

این واقعیتی است که هر اثر هنری به درجات مختلف یک بعد و تاثیر ایدئولوژیک هم دارد، حتی اگر آفریننده اش چنین نیتی هم نداشته باشد و بخواید که اثرش صرفاً یک کار هنری باشد. این هم واقعیت دارد که یک حکومت انقلابی به سلاح ایدئولوژیک نیاز دارد و هر نوعش را در خدمت اهداف سیاسی اش بکار می گیرد. اما باید بین اثری با هدف تأثیر گذاری سریع و عمری کوتاه (آفیش) و آن هایی که زندگی بادوامی دارند تمایز قائل شد. آثار هنری دسته اول عمدتاً به مسائل روز جامعه می پردازند و مخاطبین شان توده های مردم اند و فرم و محتوایی ساده دارند. در حالی که محتوا و فرم آثار هنری دسته دوم بسیار پیچیده ترند، چرا که باید در برابر گذشت زمان و تغییرات حاصل از آن دوام آورند. از این رو مثلاً نقاشی روغنی و مجسمه سازی به علاوه بر دلایل فوق از آن جایی که تکثیرپذیر نیستند و تماشاگران شان محدود اند، ابزارهای مناسبی برای تبلیغات نیستند. در حالی که آفیش، فیلم، تئاتر، موسیقی، ترانه و شعر ابزارهای مناسبی تری هستند.



"الکساندر ورونسکی"، عاشقی که فدای عشق اش شد

تروتسکی از همان روزهای اول انقلاب با چنین نگاهی به هنر مخالف بود و چیزی بنام "هنر پرولتری" را اصولاً قبول نداشت. او استدلال می کرد که پس از انقلاب سوسیالیستی در یک کشور، آن کشور وارد مرحله انتقال از سرمایه داری به سوسیالیسم می شود. هدف این جامعه انتقالی زوال همه طبقات از جمله پرولتاریا است. با توجه به تعارف هنر و عوامل آفریننده اش، و از آن جایی یک **جامعه انتقالی** فرهنگ و هنر خاص خودش را نمی تواند به وجود آورد، در نتیجه "هنر پرولتری" اصطلاح در خود متضادی است. از این رو پرولتاریا هیچگاه نمی تواند اشکال هنری خودش را نه در جوامع طبقاتی بیافریند و نه در جامعه در حال انتقال. اما در یک جامعه سوسیالیستی دیگر سخن از "هنر پرولتری" بی معنی است چرا که دیگر پرولتاریایی وجود ندارد. او بر این باور بود که پس از پیروزی انقلاب سوسیالیستی، پرولتاریای در قدرت در دوران انتقال در جهت بنای سوسیالیسم باید از تمام دستاوردهای علمی، تکنیکی، هنری تا آن زمانی بهره بگیرد، چرا که این دستاوردها جهانشمول و فرا طبقاتی اند.

الکساندر ورونسکی، یک بلشویک عاشق ادبیات، یک منتقد هنری مارکسیست صاحب نظر و یک چهره شناخته شده ای بود. او در مورد هنر با تروتسکی هم نظر بود و از مخالفین نظریه "هنر پرولتری". مخالفت اش با نظریه "رنالیسم سوسیالیستی" سرانجام به قیمت از دست دادن جانش تمام شد و در ۱۹۳۷ اعدام می شود. او مرتکب "جرم هنری" شده بود.

صنعتی کردن و هنر

زمانی که استالین در سال ۱۹۲۸ اولین برنامه پنج ساله برای صنعتی شدن شوروی را به راه انداخت در برابر مسئولان صنایع شوراهای می گوید:

« این امر مساله بقای ملی کشور است. ما صد سال از غرب سرمایه داری عقب تریم. اگر در طی ده سال آتیه به آن ها نرسیم آن ها ما را نابود خواهند کرد.»

در پی این سخنان در حیطه کار اقدامات تزییقاتی شدیدی اتخاذ شدند: هفته کار هفت روزه، کاهش شدید دستمزدها، وضع مجازات های شدید برای کارگران تنبل، کار اجباری برای زندانیان، ایجاد اردوگاه های کار اجباری و اعزام اجباری اعضای سازمان جوانان کمونیست به اردوگاه تحت عنوان "کار داوطلبانه کمونیستی". دوربین عکاسی آرکادی شایکت هنرمندانه این لحظات را برای تاریخ ثبت کرده است.

طرح های پنجساله اهداف جاه طلبانه ولیکن بسیار غیر انسانی را تعیین کردند. دو برابر شدن تولیدات صنعتی ظرف پنج سال، ایجاد مراکز صنعتی غول پیکر و ... یک نمونه شناخته شده، به کار گرفتن بیش از نیم میلیون کارگر برای ساختن سدی بر روی رودخانه دنپر و ایجاد تأسیسات هیدروالکتریک عظیم. در سال ۱۹۳۲ در پایان سال چهارم رژیم تحقق برنامه پنجساله را پیروزمندانه اعلام می کند اما از تلفات انسانی آن سخنی به میان نمی آید. ایزاک برودسکی با کشیدن تابلوی "کارگر ضربتی دنپروستروی" (۱۹۳۲) این دستاورد صنعتی را جشن می گیرد. در این اثر جرتقیل عظیمی که از زمین تا به آسمان پرکشیده و مرد هرکول گونه ای (یک میکال آنژ شوروی) نماد مرد نوین شوروی، فرمان اش را در دست دارد.

از منظر صاحبان قدرت سیاسی، این انگیزه ها برای مدرنیزاسیون صنایع کشور به هر قیمت، الزاما باید ماشین ها و فناوری را موضوع فرهنگ ملی کنند و بالطبع در ارتقای فرهنگ ملی هنر نقش مهمی باید بازی کنند.

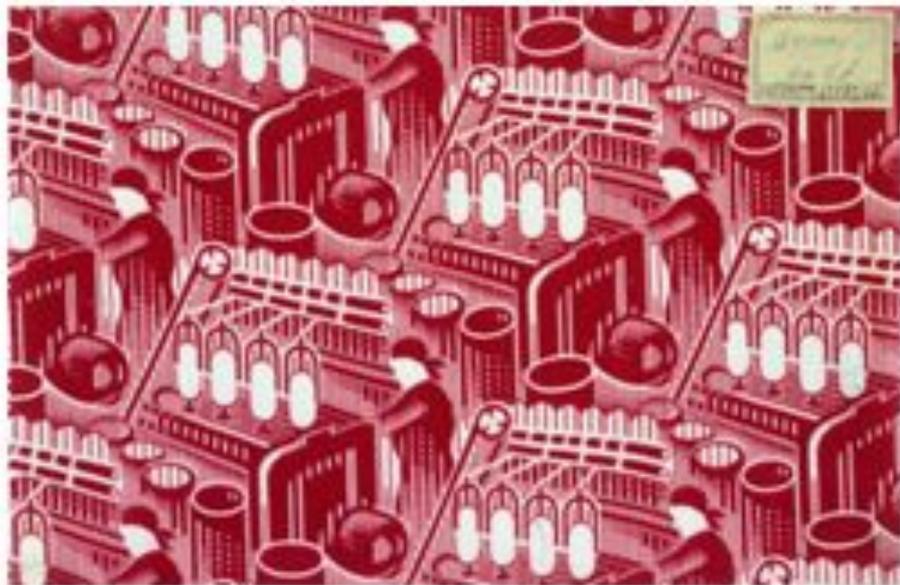


"کارگر چاپچی کمونیست جوان" اثر آرکادی شایکت (۱۹۲۹)



"کارگر ضربتی دنیپروستوروی" اثر ایزاک برودسکی (۱۹۲۸)، موزه هنرهای زیبا سنت پترزبورگ

دو تابلوی فوق العاده فوتوریستی "کارگران زن محصور چرخ و ماسوره های ماشین نساجی" اثر الکساندر دینکا و "نخریسان سرخ" اثر آندری گوکوبف به روبات های های علمی - تخیلی شباهت دارند.



"نخریسان سرخ" اثر آندری گوکوبف (۱۹۳۳)



"کارگران زن محصور ماسوره ها نساجی" اثر الکساندر دینکا (۱۹۲۸)، موزه سنت پترزبورگ



"تحقق برنامه پنجساله در ظرف چهار سال" اثر پاکوف گومین (۱۹۳۱)

اورتور سمفونیک "کارخانه نوب آهن" اثر الکساندر موزلو روح زمان را در قالب نت های موسیقی جای می دهد

رمان های "سیمان" نوشته فئودور گلاذکوف و "چگونه فولاد آبدیده شد" نوشته نیکولا اوسترفسکی، که در آن ها به اسطوره سازی از کارگران شوروی می پردازند و آنان را در جایگاه خدایان می نشانند، نمونه هایی از هنر رئالیسم سوسیالیستی هستند: نژاد جدیدی از ابرقهرمان ها تحت عنوان "کارگران ضربتی"، کارگرانی که نه تنها باید بار عقب ماندگی کشور را بر دوش گیرند بلکه هنرمندان هم باید استثمار نهان و آشکار آن ها را بستانند و مبلغ اش باشند.



اورتور سمفونیک "کارخانه نوب آهن" اثر الکساندر موزلو



"ولادیمیر مایاکوفسکی" اثر ایگال وردی

ولادیمیر مایاکوفسکی که سرشت اش از آن نوع شبه – هنرمندان از طیف هم‌رنگ جماعتی‌ها نبود و برخلاف جو حاکم نه تنها تحقق یک سال زودتر از موعد اولین برنامه پنج‌ساله را جشن نگرفت بلکه به طرز شگفت‌انگیزی و در قالب واژه‌هایی کوبنده در نکوهش آن می‌سراید:

به پیش، سپاه ضربت!
از کارگاه‌ها تا کارخانه‌ها! ...

پر از هوا کنیم قفسه سینه جمعی مان را،
و در ژرفای تاریکی روسی
چکش در روشنایی
مثل میخ‌ها...

به پیش، بدون هیچ روز استراحت
به پیش، با قدم‌های غول‌آسا

برنامه پنج‌ساله
تکمیل در چهار سال

اینک صعود سوسیالیسم
اصیل، واقعی، زنده!



"کارگر مزرعه اشتراکی" اثر پاول فیلونوف (۱۹۳۱)

موفقیت‌ها چندان دوام نیاوردند. اقتصاد شوروی با یک سیستم تحکمی و تصمیم‌گیری از بالا در تقابل کامل و ضدیت با سوسیالیسم و تصمیم‌گیری از پایین بود. فرامین بوروکرات‌ها جای ابتکار عمل توده‌ها را گرفت و به جای دموکراسی سوسیالیستی، دیکتاتوری بوروکراسی حاکم شده بود. شعار "زمین به دهقانان" یکی از شعارهایی بود که بلشویک‌ها را به قدرت رسانده بود. اشتراکی کردن اجباری و خونین توسط باند استالین از سال ۱۹۲۸ بی‌عده تنها فلاکت ده‌ها میلیون روستایی و مرگ میلیون‌ها انسان را موجب شد بلکه عامل اصلی سقوط کل سیستم در نیم سده بعد هم شد. استالین اعلام کرد:

« ما باید کولاک‌ها (دهقانان مخالف اشتراکی کردن) را نابود کنیم ... ما باید آن‌ها را به عنوان یک طبقه اجتماعی از بین ببریم ... ما باید به آن‌ها به شدت ضربه بزنیم، آن‌ها هرگز نباید بار دیگر قد علم کنند! »

تابلوی "کارگر مزرعه اشتراکی" اثر پاول فیلونوف به بهترین شکلی اندوه، سردرگمی و نگرانی یک دهقان از اشتراکی کردن استالینی را نشان می‌دهد.

برداشت فاجعه آمیز منجر به کاهش تولید شد و به واسطه کمبود دو میلیون تن غلات، امواج قحطی کشور را فرا گرفت. دولت برای غصب محصولات کشاورزان "گروه های ضربت مسلح" به روستاها فرستاد و هر که را که مقاومت از خود نشان داد تحت عنوان ضد انقلاب یا کشت و یا به اردوگاه های کار اجباری تبعید کرد.

رژیم که بقایش را در خطر می دید ماشین تبلیغاتی اش را با تمام قوا بکار انداخت. نابودی کولاک ها و ستایش "گروه های ضربت مسلح" سوژه فرهنگ و هنر می شود. مزارع سرسبز و پر محصول، روستائیان شاد و سرحال سوار بر تراکتور متعلق به مزرعه اشتراکی، موضوع نقاشی ها، اشعار، آهنگ ها و فیلم های تبلیغاتی می شوند تا فلاکت واقعی روستائیان را مخفی کنند. حتی مالویچ آوانگاردیست هم در برابر دستورالعمل کرملین نشینان پس می نشیند و تابلوی "زن با شن کش"، تصویر یک زن روستایی بی چهره و فاقد فردیت را می آفریند.

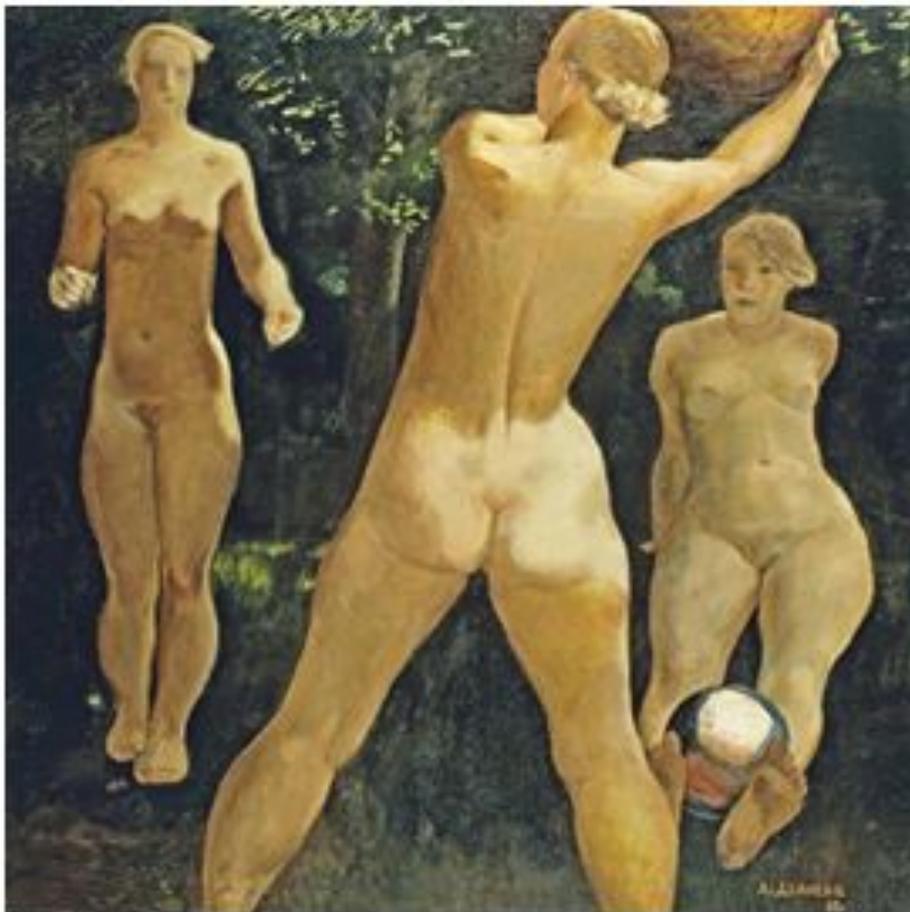


"زن با شن کش" اثر مالویچ (۱۹۳۱)

حتی خوشبین ترین استالینیست ها هم نتوانستند بر حقیقت وخامت اوضاع چشم ببندند. دستگاه ایدئولوژیک و تبلیغاتی رژیم بکار افتاد تا پاداش سختی ها و فداکاری های امروزه را به یک دنیای سوسیالیست ایده آل فردا حواله دهد. وظیفه "رنالیسم سوسیالیستی" این می شود که به کارگران توضیح دهند که چرا باید هفت روز در هفته کار کنند، چرا کاهش دستمزدها را باید بپذیرند، چرا بین دستمزدها اختلاف بسیار زیاد باید باشد. چرا زنان با توجه اختلاف فیزیکی اشان با مردان باید بازده تولیدی معادل مردان داشته باشند. رنالیسم سوسیالیستی ابزاری بود در دست رژیم در جهت بسیج توده ها، از طریق دستکاری و بازی با عواطف، احساسات، ضمیر آگاه و ناخودآگاه توده های انقلابی که به آینده سوسیالیستی باور داشتند. تابلوهای نقاشی های دینکه بیشتر به قهرمانان اساطیر باستان شباهت دارد تا به ورزشکاران، و تابلوی و "دختر وزنه پرتاب کن" اثر الکساندر ساموخالوف (۱۹۳۳) به کارهای دوران آلمان هیتلری.



"کارگاه" اثر دینکه (۱۹۳۷)



"زنان ورزشکار" اثر دینکه (۱۹۳۵)



"دختر وزنه پرتاب کن" اثر الکساندر ساخومالوف (۱۹۳۳)، گالری دولتی ترنیاکو



گولاگ و هنر

رژیم با همه ترندهایش کمتر هنرمندی را در شوروی توانست متقاعد کند. یوری ژیواگو شاعر رمان پاسترناک، با مشاهده لگد مال شدن تمام ارزش های انسانی توسط استالینیزم، از عشق اولیه اش به انقلاب تهی می شود. شاعران و هنرمندان واقعی هم دیر یا زود به تدریج مسیر مشابهی را می پیمایند. کاندینسکی و شاگال که در سال های اولیه پس از انقلاب اکتبر هر دو نقش های مهمی در موسسات فرهنگی بلشویک ها داشتند، در اواخر سال های دهه ۱۹۲۰ به خارج از شوروی مهاجرت می کنند.

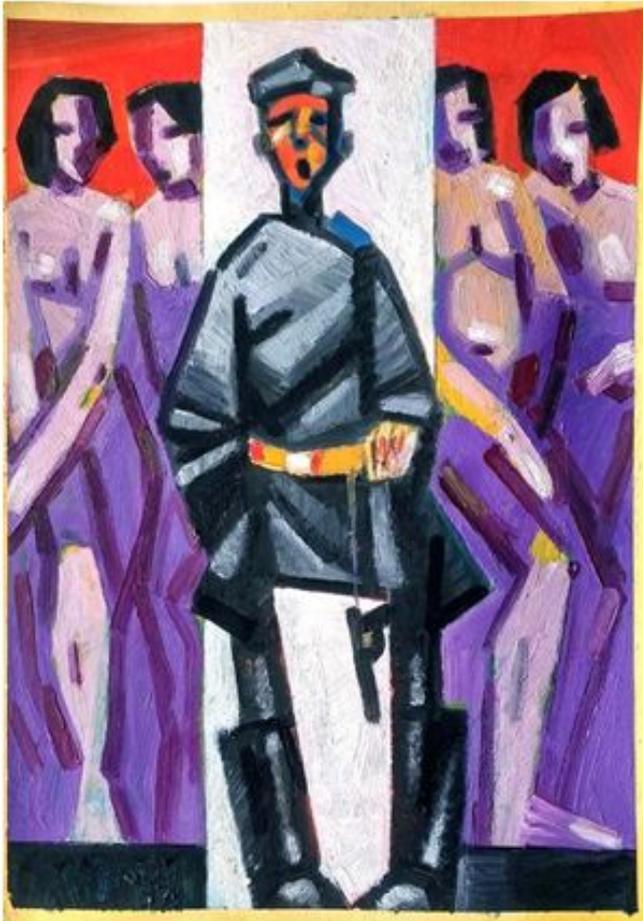
اما تکان دهنده تر از همه، مرگ مایاکوفسکی شاعر رژیم شوراهای، بود. شعر او قوی، نوآورانه و سلاحی بود برای نبرد با دنیای کهن و فراخوانی در بنای دنیای نو. مایاکوفسکی که از سال ها قبل از انقلاب ۱۹۱۷ از بلشویک ها بود و عشق آتشین اش به انقلاب اکتبر بر کسی پوشیده نبود، با رشد و تحکیم بوروکراسی، نظیر اکثر هنرمندان انقلاب دچار یاس و دلسردی می شود. پس از شکست اپوزیسیون چپ و تبعید لئون تروتسکی در سال ۱۹۲۷ به خارج از روسیه، مایاکوفسکی در انتقاد از استالین و رشد بوروکراسی دو نمایشنامه به نام های "ساس" (۱۹۲۸) و "گرما به عمومی" (۱۹۲۹) می نویسد. در این نمایشنامه ها او به استعاره و با طنزی بسیار ملایم بی فرهنگی، هنر ستیزی و منش تحکمانه بوروکراسی را مورد حمله قرار می دهد. نیش تند حملات قلم بدستان در خدمت قدرت، روح ظریف و حساس شاعر انقلاب را سخت جریحه دار می کند. او در حالی که از استالینیزم سرخورده شده و تقاضای ویزای خروج از کشورش هم رد می شود، در ۱۴ آوریل ۱۹۳۰، در آپارتمان اش در مسکو با شلیک گلوله به زندگی خود پایان می دهد. یادداشت خودکشی اش یک قطعه شعر مویه است از عشق یک طرفه ای که او را از پا در آورد:

ساعتی از نیمه شب گذشته باید خفته باشی.
کهکشان راه شیری در درازای شب نقره می افشانند.
شتابی ندارم با رعد تلگراف
سببی نیست که بیدار یا دل نگرانت کنم.
بقول معروف پرونده بسته شده.
قایق عشق در ملال روزمرگی بشکست.
حال دیگر با هم بی حسابیم. پس چرا رنجش

...



ولادیمیر مایاکوفسکی



"زنان در گولاگ" اثر آناتولی چودینوفسکی

نویسندگان، شاعران و هنرمندان بسیاری در گولاگ جان باختند. آن‌ها به "جرم‌های سیاسی" باورنکردنی و شگفت‌انگیزی مانند جاسوسی برای قدرت‌های خارجی متهم شدند، اما آن‌ها در واقع مرتکب "جنایات هنری" شده بودند. وزولود مایرهود کارگردان برجسته تئاتر تجربی و آوانگارد بود. آفرینش‌های هنری او خوانایی چندانی با رئالیسم سوسیالیستی دست و پا گیر و بی‌روح رژیم نداشت. او پس از آن که در یک سخنرانی مواضع هنری‌اش را بیان می‌کند توسط پلیس سیاسی دستگیر می‌شود و به شدیدترین وجهی شکنجه می‌شود. مایرهود به امید مورد بخشش واقع شدن رنجنامه به استالین می‌نویسد که در آن آمده است :

« مرا شکنجه می‌کنند، دمو روی زمین دراز می‌کنند و بر ستون فقرات و پای‌هایم ضربه وارد می‌آورند. سپس از پا آویزانم می‌کنند... از شدت درد به خود می‌پیچم و می‌گریم. هم چون سگ و گریه پیچ و تاب می‌خورم. اوه، قطعاً مردن از این راحت‌تر است. خودم را خواهم کشت، امیدوارم هر چه زودتر به جلوی چوبه‌دار فرستاده شوم.»

مایرهود در فوریه سال ۱۹۴۰ اعدام می‌شود. گزارش داده‌اند که در آخرین لحظه زندگی فریاد "زنده باد استالین" سر داد. بیچاره نظیر هزاران نفر قبل از خودش بر این باور بود که استالین، این پدر مهربان ملت، به جنایاتی که به نامش مرتکب می‌شدند مطمئن نمی‌توانست آگاه باشد. اما استالین هم چون همه دیکتاتورها از تمام جنایات رژیم‌شان نه تنها با خبر بود بلکه اصولاً آمر آن‌ها بود. هنر، شعر، موسیقی و عشق هیچ جایگاهی نزد استالینیزم نداشت. هنر آوانگارد اکتبر هم چون یک دسته گل زیبا و معطر در زیر چکمه استالینیزم خرد و لگدمال شد. مایرهود اعدام شد، الکساندر ورونسکی اعدام شد، بابل در اردوگاه کار اجباری مرد، ماندلشتام در اردوگاه کار اجباری مرد، مایاکوفسکی خودکشی کرد... و خوش اقبال‌ترین‌ها موفق به ترک وطن شدند. این‌ها فقط گوشه‌ای از جنایات استالینیزم در زمینه فرهنگ بود.

کوه نشینی در کرملین

می زیی یم ، بی آن که بتوانیم زمین زیر پایمان را حس کنیم
در ده گامی هم صدای ما را نمی توانید بشنود
و اگر هر از گاهی بحثی درگیرد
باید مجیز آن قفقازی کرملین نشین باشد
این دهقان کش

انگشتان فربه و پر چربی اش بسان کرم طعمه زنده می مانند
و واژه ها چون وزنه سنگینی از دهانش فرو می افتند
سبیل سوسک وارش زل می زند
و چکمه هایش برق
در اطراف اش گله ای از بله قربان گوهای بی جریزه
و او این مردگان را چه خوش می رقصاند
و خود سرمست از شادی
یکی سوت می زند، یکی میو میو می کنند، و یکی هم فین

تنها اوست که می غرد، می زند و دود می کند
و قوانین و فرامین اش را بسان نعل اسب
در شکم ها، در پیشانی ها، در چشم ها و ابروها
میخ می کند

با هر قتلی به جشن می نشیند، چه سبتر است سینه این اوستیایی*

* اوستیا نام زادگاه استالین است



شعر «کوه نشینی در کرملین» به خط شاعر

اوسیب ماندلشتام (۱۸۹۱-۱۹۳۸) شاعر و مقاله نویس بسیار سرشناسی بود. او در سال ۱۹۳۳ هجویه ای در وصف استالین، با عنوان "کوه نشینی در کرملین" می سراید و آن را فقط برای چند نفر از دوستان نزدیک، از جمله بوریس پاسترناک، آنا آخمتوا و نیکولای پونین می خواند. این شعر موجب دستگیری ماندلشتام، پسر و همسر آخمتوا، لو گومیلف و نیکولای پونین می شود. همگی به حبس محکوم می شوند و ماندلشتام شاعر در نوامبر سال ۱۹۳۸ در اردوگاه کار اجباری در شرق دور شوروی می میرد.



عکس ماندلشتام در پرونده زندان

هر بار که به وجهی از هنر "انقلاب اکتبر" بر می خوریم و چهره های برجسته تر و آشنا تر آن را ارج می نهیم، باید لحظه ای به قربانیان استالینیزم، چه آن هایی که به جوخه اعدام سپرده شدند و چه کسانی که در اردوگاه های کار اجباری جان سپاردند، ببیندیشیم. منظورم نه فقط مایاکوفسکی ها، مایر هولد ها است بلکه میلیون ها دهقان، کارگر، روشنفکر، زن خانه دار و کمونیست هایی است که با ضد انقلاب استالینی کنار نیامدند و زندگی خود را فدای آرمانی کردند که هنر "انقلاب اکتبر" یکی از جلوه هایش بود.

رنگ ها رنگ می بازند، نقاشی ها ترک برمی دارند؛ شگفت آن که بعضی از آثار حتی پس از آن که آفرینندگان شان سرکوب و یا به قتل رسیدند، کماکان برجا ماندند. عقاب بلند پرواز هنر آوانگارد روسیه که در پی انقلاب اکتبر به پرواز درآمده بود با تیر زهرآلود استالینیزم در باتلاق تحجر و تعفن شبه-هنر به زمین افتاد. ویکتور شکلوسکی منتقد هنری در دهه ۱۹۳۰ چه نیک نوشت:

«هم چون قلب که بطور طبیعی در قفسه سینه انسان می تپد، هنر هم باید به صورت ارگانیکی به حرکت خود ادامه دهد. اما آن ها می خواهند هنر را مانند یک قطار تنظیم کنند.»



گولاگ استالین : پدران اعدام شده و فرزندان شان

سخن پایانی

با بازگشت آکادمیسیم زیر عنوان "رنالیسم سوسیالیستی" سلسله مراتب و بوروکراسی هنری ابعاد بسیار بزرگ تری به خود می گیرد و نقش آکادمیسیم جدید هم در مقایسه با آکادمیسیم دوران تزار بسیار مهم تر می شود. در این رابطه دستکم به دو نکته باید اشاره کرد.

(۱) رابطه هنر و قدرت: ستایش "پادشاه" یکی از وظایف اصلی آکادمی قدیم بود. در آکادمی جدید این "دولت" است که جای لوئی چهاردهم و یا تزار را می گیرد. آکادمی در خدمت دولت و دولتمردان قرار می گیرد. در واقع، رابطه بین هنر و قدرت همیشه پیچیده بوده است. از یک سوی قدرت معمولا از هنر برای اهداف سیاسی خود استفاده می کند تا به کمک آن در داخل و خارج از کشور چهره خوبی از خود به نمایش بگذارد. هنر یک ابزار عالی برای آموزش، اطلاع رسانی و القای ارزش های قدرت است. از سوی دیگر یک هنرمند- حتی زمانی که واقعا به دولت خود باور داشته باشد و بطور کلی به آن کس و یا نهادی که او را به استخدام گرفته، علاقمند باشد- برای آفرینش یک اثر واقعا هنری به درجه ای از آزادی نیاز دارد. در دوران سلطه استالین این آزادی به کلی ناپدید شد. در واقعیت امر، استالین شخصا کنترل کامل هنر را بدست گرفت.

از همان اولین روزهای انقلاب این پرسش همواره مطرح بود که فرهنگ و هنر جدید در دولت شوروی چه باید باشد. این پرسش نسبتا دیر در سال ۱۹۳۴ پاسخ نهایی اش را گرفت. در اولین کنگره اتحادیه نویسندگان شوروی «رنالیسم سوسیالیستی» به طور رسمی دکترین هنر اعلام شد. دو سال پیشتر، استالین طی فرمانی تمام انجمن ها و گروه های هنری را منحل و فرمان تشکیل یک اتحادیه واحد هنرمندان را صادر کرده بود. دو سال بعد همان اتحادیه هنرمندان دست نشانده حکومت تنها سبکی را مجاز اعلام می کند که از نظر حکومت مفید به حال مردم باشد.

اصطلاح نادرست "کیش شخصیت" که توسط جانشینان استالین و در ظاهر علیه استالین بکار گرفته شد، ترفند سیاسی زیرکانه ای بود برای حفظ کل نظام استالینیستی در زمانی که ادامه حکومت به شیوه گذشته دیگر ممکن نبود، فقط از سرعت فروپاشی آن کاست و به تعویق اش انداخت.



زنده باد
سازمانده
و
رهبر
ارزش
سرخ
استالین
کبیر

"استالین کبیر" اثر پودوبدوف (۱۹۳۸)

(۲) رابطه هنر و مخاطب اش: یک اثر هنری آکادمیک نیازی به دیالوگ با مخاطب اش (بیننده و یا شنونده اش) ندارد، چرا که نه فرم و نه محتوای چنین اثری کوچک ترین تأملی را از مخاطب خود نمی طلبد. یک اثر هنری می شود ابزاری برای انتقال سریع پیامی ساده از حیظه غیر هنری در ساده ترین و بی روح ترین شکل، چیزی نظیر قوانین که دیگران تصویب اش می کند و در اجرایش چون و چرایی در کار نیست. در آکادمیسیم فرم و محتوای هنر امر از قبل داده شده، هنرمند به سطح یک تکنسین و آپراتچی کاهش یافته، و دیالوگ بین یک اثر هنری و مخاطب اش به یک مونولوگ سترون فرو کاسته می شود.

با توجه به دو نکته مذکور با قاطعیت می توان مدعی شد که در شوروی استالینی "رنالیسم سوسیالیستی" نه تنها آکادمیسیم تزاری را از نو زنده کرد بلکه حتی مانع رشد شعور هنری توده های وسیع شد، یعنی یک واپسگرایی هنری.

سخن پایانی آن که با توجه به وسعت روسیه، مذهب ارتدوکس، موانع تاریخی بر سر راه تحولات کشور تا پیش از انقلاب ۱۹۱۷، جنگ داخلی و تهاجم ارتش های کشورهای امپریالیستی، انحطاط سریع انقلاب و سلطه استالینیزم با سیاست صنعتی کردن ضربتی و خونباری که به بهای خانه خرابی و مرگ میلیون ها دهقان در بعد از انقلاب تمام شد، می توان مدعی شد که در این کشور در حوزه هنری به لحاظ ایدئولوژیک یک خصیصه ویژه مستمری مشاهده می شود. این ویژگی عبارت است از یک ناسیونالیسم محافظه کاری که در طول چند سده اخیر تا به امروز (به استثنای دوره کوتاه سال های ۱۹۳۰-۱۹۰۵)، ادامه داشته و شعار "سوسیالیسم در یک کشور" استالین به بهترین وجهی در آن زمان آن را تبیین کرد.

بخش قابل ملاحظه ای از آثار هنری سال های اولیه بعد از انقلاب ۱۹۱۷ از بین رفته اند، هم به دلیل این که برای اهداف کوتاه مدت آفریده شده بودند و هم توسط سیاست هنری و سانسور سیاسی دوران استالین. معهذاً همین آثار هنری به جا مانده، تحول ژرفی در کلیه شاخه های هنر بوجود آوردند، از آن جمله اند: مفهوم هنرمند-مهندس، طرح های پژوهشی هنری، بهره گیری از اشکال جدید و تیپوگرافی فرم ها در کتاب ها و آفیش ها، ترکیب تصویر و شعر، تحول رادیکال در تئاتر، قطار آژیت – پروپ برای ترویج و تعلیم اهداف انقلاب به کمک کلمات و تصاویر، دگرگونی همه جانبه در موسیقی که آن را از تالارهای اشرافی به بارانداز بنادر و تئاتر را به خیابان منتقل کرد. مجموعه این تحولات ژرف، که در روسیه برای عده ای رهایی را نوید می داد و برای عده دیگری تهدید محسوب می شد، پیامش به باقی دنیا این بود که نقش هنرمند در آینده کاملاً دگرگون خواهد شد.



کارگران جهان متحد شوید

“**Russian Art, 1875-1975: A Collection of Essays**”, John E. Bowlt – 1976

“**Art and Revolution**”, John Berger (1969), London

“**Red Star Over Russia: A Visual History of the Soviet Union**”, David King, 1977, Paris

“**The Avant-Gardes Icon: Russian Avant-Garde Art and the Icon Painting Tradition**”,
Andrew Spira, 2008, Lund Humphries

“**Iconography of Power – Soviet Political Posters under Lenin & Stalin**”, Victoria E. Bonnell 1999

“**Le Triomphe de l'artiste**”, Tzvetan Todorov, Flammarion, Paris

“**L'avant-garde russe 1907-1927**”, Jean-Claude Marcadé, Flammarion, 1995, Paris

“**Literature and Revolution**”, Leon Trotsky, 1924

آثار ترجمه شده به فارسی توسط همین نویسنده

بین‌الملل سوم بعد از لنین : لئون تروتسکی
الفبای مارکسیزم: از جامعه‌ی طبقاتی تا کمونیسم : ارنست مندل
انقلاب مداوم در کشورهای عقب‌مانده : ارنست مندل
نظریه لنینیستی سازمان دهی و ربط امروزی آن : ارنست مندل
طبقه‌ی کارگر و دموکراسی بورژوائی : و. لنین
تناقضات سرمایه داری دولتی : ارنست مندل
درباره‌ی ماهیت طبقاتی شوروی : ارنست مندل
رازواری سرمایه داری دولتی : ارنست مندل
دموکراسی سوسیالیستی و دیکتاتوری پرولتری : ارنست مندل
خطرات حرفه ای قدرت : کریستیان راکفسکی
۱۹۲۱ – ۱۹۲۰ سال‌های تاریک لنین و تروتسکی: ارنست مندل
جهت‌گیری بلشویکه، یک بررسی انتقادی : ارنست مندل
مارکسیزم جادوی نخستین : ایزاک دویچر
تفسیر تروتسکی از استالینیزم : پری آندرسون
درس های اکتبر : لئون تروتسکی
مشی نوین : لئون تروتسکی
نظریه‌ی مارکسیستی دولت : ارنست مندل
شکل‌گیری اندیشه‌ی اقتصادی کارل مارکس : ارنست مندل
تروتسکی: بررسی پویایی اندیشه‌ی او : ارنست مندل

به قلم همین نویسنده – به فارسی

در دفاع از مارکسیزم جلد ۱ ، ویژه انقلاب اکتبر
در دفاع از مارکسیزم جلد ۲
در دفاع از مارکسیزم جلد ۳
پیدایش و تکوین خرد در تاریخ و زمینه های اجتماعی آن - جلد ۱

آرشیو اینترنتی

<http://www.hks-iran.com>