استبداد، خراگیر و سرنوشت هنر و ادبیات

محمدتقی قزلسفلی

محمدتقی قزلسفلی

تعهد ایدئولوژیک در رئالیسم سوسیالیستی

مارکس در فلسفه‌ی خود از منظر ماتریالیسم دیالکتیک و تاریخی تلاش می‌کند تا هنر را تعریف کند اما دو منظر متضاد معرفتی را نیز پیش روی خواننده می‌گذارد. از یک سو مارکس و انگلس هنر را پدیداری تاریخی و اجتماعی وابسته به میزان تکامل ابزار تولید و تکنولوژی می‌بینند. لذا توجه به علایق مارکس و انگلس در زمینه‌ی هنر این مسئله را آشکار می‌سازد. نویسندگان مورد علاقه‌ی مارکس، **آشیل، شکسپیر و گوته** بودند که البته هیچ یک از این‌ها به تعبیر مارکسیسم ـ لنینیسم، هنرمندان انقلابی محسوب نمی‌شدند. به همین دلیل منتقدان برجسته‌ای چون **تری ایگلتون** برآنند که مارکس و انگلس به هیچ وجه ظرافت زیبایی‌شناسی را با مقیاس سیاسی نمی‌سنجیدند. پس «تعهد ایدئولوژیک» از نظر این دو چه گونه بود؟

به نظر می‌رسد هم چنان که **ریموند ویلیامز** تصریح کرده است، اساس چنین تعهدی تلاش برارائه‌ی تصویری از پایداری خلاقیت انسان و خودآفرینی (Self-Creation) او بوده است. طبیعی هم بود که در کانون چنان زیبایی‌شناسی در قرن نوزدهم، زندگی و تفکر کارگران اهمیت یابد یعنی آن‌هایی که مولدان اصلی ثروت‌اند. اما با همان ثروتی که خود تولید می‌کنند، به تدریج به فقر کشیده می‌شوند. مارکس و انگلس در تلاش برای ترسیم چنین فضایی از بیگانگی و رقت، به بُعد هنری در شکل‌های مختلف آن پناه می‌آورند و «هواداری» را چنین تبیین می‌کنند.

انگلس در نامه‌ای به «مینا کائوتسکی» که داستان بی‌معنی و خسته کننده‌ای را برایش فرستاده بود، نوشت: «به هیچ وجه مخالف داستانی با گرایشات سیاسی نیستم، اما اشتباه است که نویسنده صریحاً هوادار شود. گرایشات سیاسی می‌بایستی بدون مانعی از موقعیت توصیف شده سر برون آورند. تنها بدین شکل

غیرمستقیم است که قصه انقلابی می‌تواند بر شعور بورژوایی خوانندگان مؤثر باشد.»

مارکس نیز در کتاب خانواده مقدس لب تیز انتقاد خود را به یکی از داستان‌های پر فروش «اوژن سو» به نام اسرار پاریس متوجه می‌کند و شخصیت‌های این اثر را بر اساس نگاه خود به فلسفه‌ی تاریخ تحلیل می‌کند. به زعم مارکس داستان هر چند قهرمان را از حیث اخلاقی مثبت انعکاس می‌دهد اما تلاش نمی‌کند به نعصب بورژوایی ضربه بزند. اما در مقابل، نویسنده‌ای مرتجع چون **بالزاک** قابل ستایش بیش‌تری است. زیرابه زعم پیش‌داوری مشروع کاتولیکی خود، تحلیلی عمیق از حرکات مهم تاریخی عصر خود را دارا بود. مارکس در همین چهارچوب در کتاب سرمایه خاطرنشان می‌کند که بالزاک قدرت چنگ آوری واقعیت را داشت.

از سویی، هنر وجهی از بیان **آگاهی** اجتماعی هم تفسیر می‌شود. اگر در وجه نخست، هنر ابزاری برای نقد فرهنگ جامعه‌ی سرمایه‌داری می‌گردد و به زیبایی‌شناسی مارکسیستی امثال **آنتونیو گرامشی، گئورگ لوکاچ** و بانیان مکتب فرانکفورت مثل **بنیامین، هورکهایمر، آدورنو** و **مارکوزه** منجر می‌شود، اما در وجه تقلیل‌یافته‌ی آن یعنی رئالیسم سوسیالیستی مجبور به ایفای نقش سیاسی در جهت انقلاب در شوروی می‌گردد. اما رئالیسم سوسیالیستی در چهارچوب لحظه تاریخی خود البته تنها تقلیل نبود بل‌که به تراژدی تاریخی نیز مبدل گشت. به عبارتی اگر برای مارکس بزرگ‌ترین مسئله تاریخی یا تراژدی تاریخ انسان این موضوع بود که انسان‌ها با آن که از نبوغ خلاقه‌ی خود بهره می‌برند اما اغلب سبب تحریف آن می‌شوند، در متد زیباشناسی شوروی این تحریف به شکل تراژدی هنر در تاریخ سیاسی یک کشور پدیدار شد. این در حالی است که چنین جدا افتادگی از تاریخ به اسم منافع پرولتاریا، آغاز شد و به تدریج علیه خودشان سو گرفت.

ظهور «طرح اصلی» در هنر و ادبیات

در راستای منافع پرولتاریا، هنر به ابزار تغییر و دگرگونی معنا می‌شود. در این جا شعار «هنر مرده است! زنده باد هنر!» معنای ویژه می‌یابد، آن گاه که انقلاب ۱۹۱۷ اتفاق می‌افتد و جامعه به اصطلاح کمونیستی استقرار می‌یابد. تأویل از هنر به شکل بیان یک «**طرح اصلی**» نمود دیگری می‌یابد. این‌گونه وانمود می‌شود که برای هنرمندان و نویسندگان، انقلاب اکتبر فصل جدیدی از رشد و بالندگی ایجاد می‌کند و دغدغه خاطر آن‌ها را درباره‌ی این موضوع که از چه چیزی بنویسند یا چه امر مطلوبی را به تصویر کشند، از بین می‌برد. مثلاً **آلکسی تولستوی** در این باره می‌گوید: «تا پیش از انقلاب ۱۹۱۷ نمی‌دانستم برای که می‌نویسم اما اکنون احساس می‌کنم که یک خواننده زنده دارم که به او نیازمندم و به من غنا می‌بخشد و او نیز به من نیازمند است.

بیست و پنج سال پیش ادبیات را پیشه خودکردم زیرا آن را مشغله‌ای مطبوع و سرگرم‌کننده می‌یافتم. اکنون به روشنی درمی‌یابم که در نبرد پرولتاریا به خاطر فرهنگ گسترده جهانی، ادبیات سلاحی نیرومند و بسیار مؤثر است و تا آن جاکه مقدور باشد تمام توانایی‌ها و قابلیت‌های خود را مصروف این نبرد می‌سازم. آگاهی از این مقصود انگیزه اساسی و عامل اصلی کار خلاقه مراتشکیل می‌دهد.»

در بخشی از رمان طولانی **بروسکی** اثر «پانفیروف»، قهرمانی به نام «بوگدانف» در گفت وگو با تعدادی هم مسلک می‌گوید: «تردیدی ندارم که هنرمند یک آفرینش‌گر است برای بیان جسارت «ستیشا» که یک مادر متعهد و در همان حال یک رانندهٔ تراکتور چیره دست است. همان طور برای رفیق «باول» و رفیق «کی‌یر یل». این‌ها همه نقطه قوت کشور شوراهاست. مارکس هم در رویای چنین آفرینشی بود اما همه می‌دانیم که لنین ماجرا را به خوبی آغازکرد. رفیق استالین این فرآیند را گسترش داد، آن‌گاه میلیون‌ها تن برخاستند. اکنون شما رفیق «آرنولدف» نقاشی‌های هنرمندانه‌تان، فرصت مغتنمی برای انعکاس چنین فضایی است.»

در همین چند عبارت کوتاه مثالی که از آثار برگزیده در مکتب رئالیسم سوسیالیستی نقل قول شد، مبانی اصلی تعهدات ایدئولوژیک خود را در بیانی از یک «طرح اصلی» به نمایش می‌گذارد. «طرح اصلی» مرکزیت تمام آثار هنری و ادبی بود که هنرمندان متعهد به مبانی رئالیسم سوسیالیستی مجبور به رعایت آن بودند*. عینیت بخشی به «طرح اصلی» در تمام آثار ادبی همانا بیانی دیگر از اصل «حقیقت‌گرایی» بر اساس اصول زیبایی‌شناسی مارکسیسم ـ لنینیسم بود. اما به نظر می‌رسد در جمله معروف استالین به اهالی هنر که «حقیقت را بنویسید!» (Write the truth)، اساس طرح اصلی بیان حقیقت در پرتو زمان حال بود که بین گذشته و آیندهٔ آرمان شهری رابطه‌ای دیالکتیکی برقرار می‌کرد. چنین تعهدی از هنرمند می‌خواهد یا از رزمندگی هنر چشم پوشی کند یا آن را در مسیر خاصی سوق دهد. به‌هرحال آن چه برای هنر سوسیالیستی مطلوب است، عبارتست از «وفاداری به حقیقت زندگی». در بیان این حقیقت، کارکرد هنر همانا ایده‌ی پس از مرگ هنر به تعبیر هگلی است، و اینک باید پدیده‌های سوسیالیستی راکه شامل رهبران، نهادها، دستاوردها، کارگران و... است به شیوه‌ای مطلوب و زیبا نشان دهد. قهرمانان را شریف، متعلق به جمع و ایثارگر در مقابل میهن سوسیالیستی تصویر کند. چنین درخواستی را چه گونه می‌توان عمل کرد؟ البته بران مطلوب تصویر کردن نیز راه‌هایی پیش روی هنرمندان قرار داده می‌شود که کاملاً با یک دیگر در تعارض هستند اما همه مجبور به استفاده از آن بودند. یک وسیله، عبارت از الگوی **تحریف** است. زیبایی‌شناسی اردوگاهی شوروی مدعی بود که این شیوه برای مطلوب تصویر کردن کسی یا چیزی بود که خود آن صفت را نداشت. اگر در یک اثر هنری

* - In Order for a Soviet nouvel take Socialist Realist it must replicate *the master Plot.*

اسب‌هایی به تاخت در حال دویدن باشند اما هنرمند آن‌ها را در حالتی نشان دهد که گویی در حال پرواز هستند، از منظر کمونیستی، فقط مطلوب کردن تصویر است. روش دیگر در چهارچوب این زیبایی‌شناسی به کارگیری عنصر **مبالغه** Exageration است. یعنی کسی چیزی را به شکلی مطلوب تصویر کند که صفت خوب آن را بیش‌تر از آن چه واقعاً هست نشان دهد، یا صفت بد آن را کم‌تر از آن چه واقعاً هست نمایش دهد. در رئالیسم سوسیالیستی از این روش به کرات استفاده شده است. در جاهایی که هنرمندان و ادیبان شوروی در پی انعکاس از خودگذشتگی یک کارگر یا دانش‌مند خود بوده‌اند، یا می‌خواستند انسان دوستی یک رهبر حزبی را الگو نمایند، دست به تمهید عنصر مبالغه می‌زدند. در اغلب آثار نقاشی در مشرب رئالیسم سوسیالیستی ملاحظه می‌شود که کارگران با اندامی ستبر و بازوانی تنومند به تصویر کشیده شده‌اند. **گورکی** در جایی تأییدکننده‌ی چنین روشی است: «هنر اصیل این حق را دارد که مبالغه کند»[1] او در آثار خود توصیه می‌کند که قهرمانان حتا بزرگ‌تر و بالاتر از آن که هستند نشان داده شوند. چنین اصلی البته هیچ تعارضی با مقوله «معمولی ساختن قهرمانان» که مورد تأکید زیبایی‌شناسی بلشویکی بود، نداشت.

گزینش Selection نیز وسیله‌ای برای تقویت عناصر ایدئولوژیک است. تعبیر از گزینش نیز در اسلوب هنری رئالیسم سوسیالیستی کاملاً یک طرفه است، «اگر یک کنتس در طرف راست بینی‌اش یک خال دارد و یک صورت‌گر که نیم رخ راست او را نقاشی می‌کند این خال را حذف کند، این تحریف است: زیرا که طرف راست بینی او فاقد صفت مشخصه‌ای (خال) تصویر کرده که در واقع مشخص کننده‌ی آن است. ولی اگر او نیم رخ چپ این خانم را برای نقاشی انتخاب کند، خال دیده نخواهد شد و از این رو نیم رخ خانم را خال‌دار تصویر نخواهد کرد (حالت اخیر با این حالت که چهره او را به شکلی تصویر کند که دارای آن خال نیست فرق می‌کند) این تحریف نیست بل‌که گزینش است. او از بین همه نقطه نظرهای ممکن یکی را انتخاب می‌کند و از آن نقطه نظر تصویر دقیق و تحریف نشده‌ای ارائه می‌دهد. این تصویر می‌تواند کاملاً رئالیستی باشد»[2] هم چنان که گفته شد از عناصر تحریف، مبالغه و گزینش، در آثار هنریِ رئالیسم سوسیالیستی به کرات استفاده شده است؛ آن جا که هنرمند یا نویسنده‌ای می‌خواست به ارائه دیدگاه‌های قهرمانان شوروی بپردازد یا تصویری از آن‌ها بکشد یا تندیسی بسازد، از چنین رویکردی بهره می‌برد. زیبایی‌شناسی ایدئولوژیک در بیان سیاسی خود، استفاده از این روش‌ها را ستوده و به شدت از آن استقبال کرده است. «جیمز اسکانلان» در مقاله‌ی «آیا رئالیسم می‌تواند سوسیالیستی باشد؟» مثالی که به شکل یک شوخی در حلقه‌های زیبایی شناختی رایج بوده است را به این منظور می‌آورد موضوع به این شکل است که از یک شهروند شوروی می‌پرسند: «فرق بین ناتورالیسم، عینیت بورژوایی و رئالیسم

سوسیالیستی چیست؟ این شهروند جواب می‌دهد، تصور کنید یک ژنرال شروری را که طرف ... است صورت او در نبردی قهرمانانه زخمی شده است و جای آن در صورت‌اش باقی است. نقاشی کردن صورت ژنرال از نیم‌رخ راست، ناتورالیسم است (یعنی کپی کردن چیزهای سطحی و غیرضروری است بدون رعایت اصول سیاسی و ایدئولوژیک). در مقابل، نقاشی کردن همه صورت او نوعی عینیت بورژوایی است (که تحت سرپوش رئالیسم تلاش می‌کند شکت قهرمان سوسیالیستی را نشان دهد)، اما نقاشی کردن صرف قهرمان نظامی سوسیالیست از نیم رخ دست نخورده و فرمان‌روایانه‌ی چپ او، رئالیسم سوسیالیستی است.»

یک بخش مهم در «طرح اصلی» زیبایی‌شناسی رئالیسم سوسیالیستی همانا به کارگیری اسلوب‌های مذکور یعنی بیان رومانتی‌سیسم مثبت بر اساس ایدئولوژی حاکم بود. البته در این زمینه رئالیسم سوسیالیستی میان دو نوع رومانتی‌سیسم مثبت و منفی تمایز قائل می‌شد. در چهارچوب زیبایی‌شناسی رئالیسم سوسیالیستی گفته می‌شد، رمانتی‌سیسم منفی می‌کوشد بشر را با زندگی آشتی دهد و از این رو زندگی را زینت می‌دهد و به آن شاخ و برگ می‌افزاید و یا آن که او را وسیله‌ی خویشتن‌نگری خشک و بی ثمر از زندگی مجزا و منتزع ساخته و مشغول خویش می‌دارد تا به جهان درونی برود و درباره‌ی مسایل لاینحل حیات مانند عشق، مرگ و سایر مطالب پوچ و کم عقل اندیشه کند. مسایلی را که با تعقل و تفکر نمی‌توان حل کرد و فقط علم می‌تواند پاسخ گوی آن‌ها باشد. اما در مقابل، رومانتی‌سیسم مثبت می‌کوشد اراده بشری را برای زیستن، نیرومند سازد و او را علیه زندگی گرداگردش و علیه هر یوغی به مبارزه دعوت کند. از طرفی این ادعا نیز تکرار می‌شود که رمانتی‌سیسم منفی (در نظام سرمایه‌داری) انسان را به سمت مسایل لاینحل و پوچ رهنمون می‌سازد ولی رمانتی‌سیسم مثبت، اراده‌ها را برای زیستن در جامعه‌ای جمع گرا نیرومند می‌سازد. چنین رمانتی‌سیسمی به قول گورکی وظیفه عمده‌اش تحکیم دستاوردهای انقلابی و پی ریزی اهداف آینده بود. لذا قهرمان تصویر شده در آن «سازش‌ناپذیر و مبارزه‌جوتر از تمام دُن‌کیشوت‌ها و فائوست‌ها» خواهد بود. بر اساس چنین تفکیکی، قهرمانان مثبت در رومانتی‌سیسم مثبت پدیدار می‌شدند. بیان زندگی و شرایط فکری این قشر، از مبانی اساسی رئالیسم سوسیالیستی شمرده می‌شد.[۳] رمانتی‌سیسم مثبت که در اسلوب رئالیسم سوسیالیستی با عنوان «رومانتی‌سیسم انقلابی» توجیه شده است قهرمان را در شرایطی که مسئولیتی بزرگ نسبت به جامعه و مردم دارد به تصویر می‌کشد. این آرمان همانا واقعیت اجتماعی جامعه است که رمانتی‌سیسم موجود در نوگرایی بورژوایی آن را نادیده پنداشته است. اما در این جا ادعا می‌شود که زیبایی‌شناسی ایدئولوژیک «نیاز به آفرینش قهرمانان مثبتی دارد که نمایشگر انسان نوینی باشد که با نمونه‌ی خود، الهام بخش میلیون‌ها نفر دیگر هم باشد.»[۴] در این مورد می‌توان از هنرمندان مکتب رئالیسم سوسیالیستی مثال‌های بی شمار ذکر

کرد. میخائیل شولوخوف تصویر هنری چنین قهرمانی را این گونه تشریح می‌کند! «فرض کنیم من دارم درباره یک سرباز می‌نویسم یعنی مردی که به من نزدیک و برایم عزیز است چه‌گونه می‌توانستم او را بد تصویر کنم؟ او از سر تا پا گوشت و خون من است.»[۵]

گورکی در رمان مادر از زبان قهرمانانش که مصمم به انجام کارهای بزرگ Feats نیز هستند می‌گوید: «رفقا ما کسانی هستیم که کلیساها و کارخانه‌ها را بنا می‌کنیم، فقره را می‌گدازیم و زنجیرها را می‌سازیم... نیروی زنده‌ای هستیم که از گهواره تا گور همه‌ی مردم را می‌پرورد.»[۶]

قهرمان مثبت Positive heros در قالب نگاه طبقاتی به جایگاه خودش در جامعه، لازم است بر خصوصیات منفی باقی مانده از فردگرایی و خودخواهی غلبه کند و خود را در قبال توده‌ها و کارگران مسئول بداند.

در رمان چاپایف Chapayev، کمیسر کلیچکوف، با شکیبایی بسیاری مراقب آموزش سیاسی واسیلی چاپایف یکی از جالب‌ترین شخصیت‌های جنگ داخلی اتحاد شوروی و نماینده واقعی دهقانان انقلابی است. کلیچکوف با استفاده از سرمشق شخصی خودش و ارتباط روزانه، تکامل معنوی و سیاسی وی و رشد آگاهی اجتماعی‌اش را تقویت کرد و به او یاری داد تا به محض بیدار شدن استعدادها و توانایی‌هایش در اثر انقلاب، بر هنر نظامی و سیاسی فراز نوینی تبدیل شود.»[۷]

چنین تصویرسازی از قهرمان در خدمت جامعه، در آثار هنری رئالیسم سوسیالیستی تواماً شامل مردان و زنان می‌شود که هر روز از طریق مطبوعات و آثار هنری دیگر (مثل فیلم و موسیقی) و نگارش رمان‌های متعدد به جامعه سرریز می‌شدند تا خوراک تبلیغاتی مناسب برای قوام و تثبیت چنین ایدئولوژی باشد. در تاریخ ۱۷ اوت ۱۹۳۴ روزنامه‌ی حزبی کریستانسکایا گازتا در اشاره‌ای به قهرمانان مثبت می‌نویسد: «کشور ما (شوروی) استثنایی است، مردمان ما همه استثنایی‌اند. از این رو لازم است آثار استثنایی درباره‌ی این‌ها به وجود آید.»[۸]

از جمله‌ی این داستان‌ها که تصویری از قهرمانان مثبت را بازتاب می‌کرد مربوط به واقعه‌ی سال ۱۹۳۳ بود که کشتی پیلوتکین Cheliuskin در منطقه آرکتیک Arctik در یخ گیر کرده بود. در سال ۱۹۳۴ یعنی یک سال پس از این واقعه و در زمانی که قرار بود اسلوب‌های رسمی رئالیسم سوسیالیستی به سرعت در فضای فرهنگی جامعه گسترش یابد، تبلیغات زیادی پیرامون این حادثه از منظر ایدئولوژیک صورت می‌گیرد. در یک مورد روزنامه نرود Trud در تاریخ ۲۱ آوریل سال ۱۹۳۴ با تیتر درشت می‌نویسد: «کشور شوراها به قهرمانان خود پاداش می‌دهد.» ذیل این تیتر عکس بزرگی را نیز چاپ کرده بود که از طریق مونتاژ، چهره‌های مصممی از چند نظامی مانده در کنار کشتی یخ زده را نشان می‌دهد.

روزنامه‌ها و مجلات دیگر نیز از همین روش استفاده‌های مکرر نمودند.

از چنین قهرمانانی انتظار می‌رفت که به صورت‌های مختلف که تبدیل به الگو و سمبل emblem گردد ارزش‌های انقلابی را تبلیغ کنند. سمبلی که در جنبش جهانی نقش پیشرو بازی می‌کند. قهرمانی که همواره به قول «کاترینا کلارک» در مقابل پرسش مشهور لنینی که می‌گفت: «چه باید کرد» این جواب را آماده داشته باشد که باید برای ارزش‌های ایدئولوژیکی دست به هر تلاش و از جان گذشتگی زد.[۹] قهرمانان به اشکال مختلف پدیدار می‌شوند؛ گاهی پدر هستند و زمانی پسر یا یک بار نیز در نقش شیر زن ظاهر می‌شوند. زمانی که ارزش‌های بلشویکی به خطر می‌افتد تعهد ایدئولوژیک ایجاب می‌کند که از این زاویه‌ی نگرش، «خانواده‌ی شخصی» فراموش شود و فقط به «خانواده‌ی بزرگ» فکر کرد. یک تفاوت بارز در آثار هنری و ادبی رئالیسم سوسیالیستی با نمونه‌های مقابل خود در جامعه سرمایه‌داری این اصل بود که در فرم رئالیسم سوسیالیستی قهرمان اثر، چون واقعیت خود را با نسبتِ جمع تعریف می‌کرد لذا نه در انفراد و تنهایی بل‌که در جمع و با جمع مبارزه می‌کرد و کشته می‌شد.

بنابراین **عنصر قربانی**، در نوول‌ها و آثار هنری تجسمی، از این زاویه قابل تحلیل است. قربانی در مفهوم پذیرش نوعی مرگ Kind of Death می‌تواند مظلوم نمایی Vindication جامعه خود را در عین داشتن حق، ثابت کند. عنصر قربانی در تلاش برای ساخت کمونیسم building Communis'm همه حوادث گذشته را توجیه می‌کند؛ یعنی انقلاب ۱۹۰۵، انقلاب ۱۹۱۷، جنگ‌های داخلی و حتا مرگ رهبرانی چون لنین و حوادث جنگ جهانی دوم. در این مسیر قهرمان بارها خانواده خود را فراموش می‌کند. در تعبیر دیگر اگر یکی از اعضا خانواده به تعهد ایدئولوژیک خود پشت کند و به حلقه‌ی «دشمنان» بپیوندد، دیگر اعضاء وظیفه دارند به سرعت او را به جامعه (به دولت) معرفی کنند.

کاری که پاول موروزف Pavel morozov نوجوان دبیرستانی کرد و پدرش را به عنوان یکی از عناصر توطئه گر «گولاک» به دادگاه عدالت سپرد. پس این نوجوان یک قهرمان بزرگ است و آثار هنری باید او را در میان جامعه‌ی کمونیستی به خوبی نمایش دهند. گورکی بارها تصریح کرده بود که «قهرمان» یک اثر رئالیسم سوسیالیستی برون از جمع، یا بیرون از مزارع اشتراکی واقعیت ندارد. در آثار هنرمندانی چون پلاستف plastov و لیشف lishev هم این گرایش‌ها کاملاً به چشم می‌خورد.[۱۰]

با توجه به تلاش گسترده‌ای که به‌ویژه از دوران استالین در زمینه‌ی اشتراکی کردن زندگی صورت گرفت و تمایل جدی وجود داشت تا اساس زندگی خصوصی از جامعه بلشویکی رخت بر بندد، ضرورت ایجاد می‌کرد تا هنرمندان چنین اصول ایدئولوژیکی را در قالب فیلم، مجسمه‌سازی، نقاشی، معماری و رمان به نمایش گذارند. یک نمونه‌ی قابل توجه از چنین آثاری، تابلوی مشهور فئودور

آنتونوف Fyodor Antonov با عنوان «جوانان مزارع اشتراکی به رادیو گوش می‌دهند» است که واقعیت مربوط به نقش قهرمانان در زندگی جمعی را توضیح می‌دهد.[۱۱]

مسایل مربوط به «طرح اصلی» در زیبایی‌شناسی رئالیسم سوسیالیستی باز هم کامل نیست. موضوع عبارت از این است که وقتی از سال‌های ۴-۱۹۳۳ به این سو تئوری مذکور ساماندهی و تقویت شد، نگاه «ناتورالیستی»[۱۲] یا زولاگرایی Zologism در اثر هنری جای خود را به نوعی نگرش زاهد مآبانه puritarical داد. در این رویکرد نگاه به اثر هنری و جایگاه قهرمان دچار تغییراتی اساسی شد. یعنی در قرائت بلشویکی گفته می‌شد، ناتورالیسم علی‌رغم نگاه واقع‌گرایانه نمی‌تواند روابط اجتماعی را به درستی و از منظر ماتریالیسم دیالکتیکی انعکاس دهد. در این شرایط گفته می‌شد چشمان هنرمندی که فقط در جنبه طبیعت‌گرایانه محدود بماند، دیگر به اساس زندگی آن چنان که واقعاً هست وفادار نیست. در مقابل، واقع‌گرایی سوسیالیستی از جهت تعهد به ایدئولوژی خاص خود، روابط عاطفی و عشقی را به نوعی پیوریتانیسم کمونیستی گره می‌زند. در این مورد می‌توان به صحنه‌های متعدد رمان «**شهسوار ستاره طلایی**» Cavalier of the Gold star اثر بابیفسکی Babaevsky اشاره کرد، قهرمان داستان -سرگئی - در شبی بارانی از قضا به منزل زنی چوپان و سبزرو می‌رود. با توجه به ریزش مداوم باران، او بایستی تمام شب را در منزل این زن بماند. نیمه شب که قهرمان از خواب بیدار می‌شود، به اتفاق آن زن به ندم زدنی ساده و بی غل و غش در چمن‌زار می‌پردازند. این عمل زاهد مآبانه چندین شب به همین شکل ادامه می‌یابد.[۱۳] قهرمان مثبت در آثار ایدئولوژیکی مذکور در میان مجموعه‌ای از صفات مشخص جهت‌گیری شده تعریف می‌شوند. فضایی که از طریق همان «طرح اصلی» قابل بیان است، قهرمانان افرادی هستند مصمم، جدی، با رفتاری سخت، از نظر اخلاقی آرام، موجودی خاکی simple با وقار Gentle و درخشان و ایثارگر[۱۴]؛ قهرمانانی با چنین ویژگی‌ها به موضوع اصلی تبلیغات، و حتا سخنرانی‌های حزبی مبدل می‌شوند. «در کنسرت‌ها موضوع انسان جدید در موسیقی و در تئاترها و نمایش نامه‌ها درباره اصلاح انسان‌ها به معرض نمایش گذارده می‌شود. وزارت آموزش و پرورش برای این منظور کمیسیون‌های مخصوص تشکیل می‌دهد که فعالیت‌های جداگانه انستیتوها، لابراتوارهای آموزشی، روان‌شناسی، فیزیولوژی و کلینیکی را هماهنگ ساخته و کار آنان را در مورد تحقیق درباره انسان رو به تکامل، جزء برنامه‌های دائمی قرار می‌دهد.»[۱۵]

به‌هرحال، در مبانی رئالیسم سوسیالیستی، بیان «حقیقت»، تنها منحصر به تعریف و تمجید از قهرمان مرد یا زن نبود بلکه تلاش جدی نیز در زمینه‌ی فضاسازی برای معرفی نسل جدید هنرمندانِ به اصطلاح «متوسط» غیرحرفه‌ای نیز در دستورکار قرار گرفت. در اوج دوران اقتدار استالینی در یکی از

مجلات دولتی در اشاره به همین فضاسازی برای هنرمندان آمده بود: می‌بایستی در صورت اسامی بزرگان ادب شوروی تجدید نظر شود، توجه به شعار انقلاب فرهنگی، همانا ایجاد هنر و ادبیات دسته جمعی است. این بزرگان هنر و ادب ما نمی‌توانند چیزی (در خور) را ارائه دهند، آن‌ها مغلق و پیچیده می‌نویسند، موضوع نوشته‌های آنان درهم و برهم است، آن‌ها را کنار بگذارید و به نویسندگان به اصطلاح «متوسط» میدان دهید، آن‌ها ساده و روشن می‌نویسند و نوشته‌ها و آثارشان قابل فهم و درک برای توده‌ی مردم است. بر اساس چنین تصوری، غالب آثار هنری کلاسیک تحت نام "یاوه‌های کهن" مورد نکوهش قرار می‌گیرد. به زعم صاحب نظران متد جدید، کارگری که تمام روزها را با جدیت و سختی می‌گذرانند، نیازی به چنین چیزهای بی‌هود، به اسم اثر هنری ندارد.

در این راستا در سال ۱۹۳۱ درصدد اجرای برنامه‌هایی برای ایجاد نسل جدید هنرمندان برآمدند. چه کرنه؟ نمونه‌ای از آن، که شیوه‌ای خاص نظام ایدئولوژیکی بود هنرمندی به نام «آرواتسکی» است. او در کارخانه‌ی تعمیر واگن منطقه «یاپونیسکی» کار می‌کرد، او را دعوت به نویسندگی کردند و مقاله او با عنوان «یادداشت‌های یک کارگر» را به چاپ رساندند، و سپس این نمونه‌ها را بزرگ و برجسته کردند. نمونه دیگر، هنرمندی جوان از میان دانش جویان بود که یادداشت‌های او را به عنوان یک اثر برجسته‌ی هنری ستایش کردند. در یکی از یادداشت‌های او آمده بود: «خود را برای خواندن گزارش درباره‌ی فرهنگ غرب نزد پروفسور کلیموف آماده می‌کنم. کلیموف طرفدار فرهنگ غرب می‌باشد. فرهنگ اروپا مانند اسبی است که این پروفسور مدت‌ها است که سوار آن می‌شود، شاید هم سوار نمی‌شود بل‌که دُم‌اش را می‌گیرد و دنبال آن می‌رود. در نظر او غرب محراب است و فرهنگ غرب پُرِ مقدس!... به دنبال آناتول فرانس، ده‌ها پولنکاره خوش و عریان را، می‌افکنند. شیللر و گوته از کثرت تعداد هوهنزلون‌ها به لجن کشیده شده‌اند. ده‌ها نسل پرچیل و چمبرلین به شکسپیر چسبیده‌اند. و من دلم می‌خواست بگویم که فرهنگی که در جوار آن می‌توان فاشیسم و هیندنبورگ و نوسکه به وجود بیاید و علیه کمونیسم زنجیره‌ی تانک بسازد، همانا فرهنگ جلادها، قابیل‌ها، و یهودهاست. من می‌خواهم بگویم که ارزش فرهنگ دهکده‌ی کوچک فیلوف که در آن خاله آدوتیای کم‌سواد نطق می‌کند خیلی بیش‌تر از فرهنگ پارلمان فرانسه است که در آن شاتوبریان سخنرانی می‌کند. (صادقی، ۱۳۷۶، ص۲۹۵).

از جمله موارد جدی در این چهارچوب، دعوی «ساخت یک زندگی جدید» هم بود که با زیباشناسی «کار» به شیوه‌های کمونیستی به جزء اساسی و تفکیک‌ناپذیر زندگی توده‌ها مبدل شد. در این چهارچوب ادعا می‌شد که نسل جدید خوانندگان Make a new life و نسل جدید از قهرمانان به «کار» به عنوان سرچشمه‌ی احساس زیبایی می‌نگرند. مفهومی که به ساده‌ترین وجهی در پرچم ایدئولوژیک

شوروی هم نمود یافته بود. تنها و تنها از طریق کار است که قهرمانان و توده‌ها به آسایش و کمال انسانیت می‌رسند. هم چنان‌که کارل مارکس هم پیش‌تر گفته بود، کار به مثابه چیزی که به فرای فکری و جسمانی امکان حرکت و ترقی می‌دهد، مورد توجه هنرمندان، شعرا و نویسندگان رئالیسم سوسیالیستی قرار گرفت؛ شاعری با شور و ذوقی ناشی از نگاه تاریخی در وصف کار می‌نویسد: «چه قدر خوب است در مقابل دستگاه ایستادن، ابزار در دست، وارد کردن، بریدن، تراشیدن، خم کردن، سوراخ کردن، قطع کردن، سوهان زدن، مالیدن و سابیدن ماده‌ی محکم و زیبایی که مقاومت می‌کند و از پا در می‌آید؛ کندن‌ی چوب درخت فندق، صاف و نرم و لرزان مانند پشت یک زن بسیار زیبا...»[۱۶]

در نمونه‌ای دیگر «واری ریوسف» با شعری تحت نام «کار»، انقلاب اکتبر را با خواست‌ی قلبی بلشویک‌ها تمجید می‌کند: «کار، یگانه مرور و راستین است که دیده‌ام /در کشتزار و مزرعه و میز و نیمکت /کارکن تا در عرق سوزان شست وشو شوی /کار کن بدون توجه به سود یا بدهی: تا می‌توانی ساعت‌ها و روزها کار کن!»[۱۷]

تعهد جبری نویسنده به موضوع جهان وطنی

در این جا مناسب خواهد بود برای تبیین عناصر «طرح اصل» در تعهد ایدئولوژیک نمونه‌هایی از آثار هنری و ادبی را ذکر کنیم بر اساس آموزه‌های مکتب رئالیسم سوسیالیستی از هنرمند خواسته می‌شد که ایده‌ی جهان وطنی را به شکل اتحاد میان کارگران و پرولتاریای جهانی متعکس سازد. مثلاً در رمان «مادر» اثر ماکسیم گورکی، «آندره» یکی از قهرمانان می‌گوید: «مادر جان ما شریک همه‌ی مردم، شریک همه هستیم! دنیا مال ماست! دنیا مال کارگران است... تمام کارگران (جهان) دولت ما هستن... وقتی که انسان با چشم روشن بین به کره‌ی زمین نگاه کند و وقتی که ببیند چه قدر عده‌ی کارگران زیاد است و ما مظهر چه نیروی عظیمی می‌باشیم شادی و سعادتی در دل انسان پدید می‌گردد...»[۱۸]

بنابراین طبیعی به نظر می‌رسد که همپای گسترش تعهدهای سه‌گانه در عرصه‌ی مهمی چون ادبیات، هنرهای دیگری چون نقاشی، موسیقی، معماری و سینما و تئاتر نیز به شکل‌های مختلف، تسلیم بازتاب چنین وضعیتی شوند. در این جا اشاره‌ای گذرا به برخی از عناوین نمایشنامه‌های مورد تحسین منتقدان رئالیسم سوسیالیستی خالی از لطف نخواهد بود. در این ادعای سیاسی مبتنی بر به جا گذاشتن "میراث فرهنگی والا" از طریق اسطوره‌پردازی "هماهنگی عامه" Popular harmony تئاتر شوروی صدمات زیادی دید.

تعهد ایدئولوژیک در عرصه تئاتر

در کانون زیبایی‌شناسی مذکور، نمایش‌نامه‌ها با جهت‌گیری خاص سیاسی تحت عنوان موضوعات پرحرارت و هیجان‌انگیز تقسیم می‌شدند. در اولین تقسیم بندی، موقعیت بین‌المللی شوروی و مسئله نزاع کارگران در جوامع صنعتی غرب قرار داشت. در این حوزه اسامی برخی نمایشنامه‌ها عبارتند از "شناسایی شوروی"، "آمریکا در آتش"، "چین و شوروی" و "دوباره‌ی خیم خوب و جیم بد"، "دست رو بکش چین!"، "مرگ بر آمستردام" و...

دومین تقسیم بندی ایدئولوژیکی انواع حزب، انقلاب و تاریخ جنبش‌های کارگری بود. در این‌جا نیز می‌توان به عناوین برخی نمایش‌نامه‌ها اشاره کرد: "ده روزی که دنیا را لرزاند"، "استکاوازین"، "کمون پاریس"، "سرچشمه‌های انقلاب اکتبر"، "نخستین سال انقلاب اکتبر"، "لنین در انقلاب"، "اول ماه می"، "نگهبانان انقلاب" و...

یک تقسیم بندی مهم دیگر نیز وظایف سیاسی- اقتصادی روزمره در ساخت انقلابی جامعه بود: "بدون هماهنگی اتحاد معنایی ندارد"، "اتحاد شهر و روستا"، "سی امین کنگره حزبی"، "صنعتی شدن را باید افزایش داد" از جمله عناوین نمایش نامه‌ها در این حوزه بود.[۱۹]

بازتاب ایدئولوژی و تعهد در حوزه سینما

با مبنا قرار دادن اولیت سیاست در عرصه هنر، می‌توان چنین مضامینی را در سینمای شوروی نیز پیدا کرد. سینما گران البته به یک موضوع با دقت خاص توجه داشتند: «تضاد بین انسان فردی و انسان جمعی»[۲۰] به همان نسبت که داستان‌ها و نوول‌های شوروی در چهارچوب رئالیسم سوسیالیستی شرح یک دیالکتیک مبسوط و جاودانی میان انسان و زمان است. زمان، انسان را مجبور می‌کند تا از نظر اجتماعی، یک عضو سودمند برای جامعه (اشتراکی) باشد. و در این چهارچوب، از او طلب فداکاری و گذشت از فردیت، احساسات و خوشبختی شخصی به نفع خواسته‌های جمعی می‌طلبد.

بهره‌گیری از عنصر هنری سینما با توجه به قدرت تأثیر آن در اذهان جامعه، از همان ابتدا، مورد توجه حاکمان جامعه‌ی ایدئولوژیک شوروی قرار گرفت. در سال ۱۹۲۱ لنین اعلام کرده بود که از میان تمام هنرها، سینما مهم‌ترین وسیله تبلیغاتی برای محقق ساختن آرزوهای کمونیستی است. لذاست که ایدئولوژی موجود در صنعت سینما عبارت برد از تبلیغات در قوی‌ترین مفهوم کلمه برای یک جامعه انقلابی. «دولت شوروی با نمایش گسترده فیلم‌هایی که سعی در بازسازی رویدادها و شرایطی داشت که

همین کارگردان در بیان تعهد انقلابی خود است که می‌گوید: «مرگ بر فیلم نامه‌های افسانه پرداز بورژوایی! درود بر زندگی، همان گونه که هست!»

از سوی دیگر، با توجه به ضرورت بازسازی اجتماعی و اقتصادی جامعه‌ی در مسیر اهداف برنامه‌های پنج ساله، تلاش شد تا بخش اعظمی از فیلم‌ها به بازتاب این تلاش و تصویرسازی آرمانی از یک جامعه‌ی در مسیر دگرگونی اختصاص یابد. طرح برنامه پنج ساله به هر قیمتی که شده باید به خوبی اجرا می‌شد و همین می‌توانست یک موضوع غنی در مضامین فیلم‌هایی با بن‌مایه‌ی ایدئولوژیک باشد. در فیلم کاملاً روشن فکرانه «اکتبر اثر «آیزنشتاین» این تلاش به چشم می‌خورد. فیلم بیان شوق انگیزی است از تلاش برای سازندگی، به حدی اغراق‌آمیز که تصاویر آخر فیلم شکلی تخیلی پیدا می‌کنند: تراکتوری بر فراز تپه‌ها و دره‌ها، زنجیری بی پایان و پاره نشدنی از ماشین‌های روستاییان را با شور و شوق به دنبال خود می‌کشد. از آن جاکه در جامعه‌ی انقلابی شوروی «مرکز» به گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر به «اسطوره‌ی روستا» با تمام مزارع اشتراکی موجود در آن وابسته بود، تلاش چشم‌گیری برای به تصویر کشیدن فضای ایده‌آل روستایی که در آن تلاش و کوشش در راه سازندگی پرانتخار کشور شوراها وجود داشت، به عمل می‌آمد. برای مثال در فیلم‌های استالینی، آرامش سنتی روستا و مزرعه‌ی اشتراکی، به اسطوره‌ای آرمانی شده از دهکده به منزله‌ی جای‌گاه هویت اصیل مردمی، تبدیل می‌شود. برای فرهنگ استالینی البته این امر تازگی نداشت: این اسطوره بازمانده‌ی پندارهایی از روستا بود که خاستگاه هویت روسی را در درون روستاها جست و جو می‌کرد. اما به طور قطع با توجه به ساخت سیاسی قدرت در جامعه ایدئولوژیک شوروی، روستا خود را در مقوله مرکز- پیرامون، به گونه‌ای که روستا در پایتخت باشکوهی چون مسکو خود را برجسته می‌سازد، پدیدار می‌شود. به عبارتی دیگر، روستا تجسمی از سرچشمه الهامات اصیل می‌شود. جایی که در آن می‌توان آدم‌های اصیل را یافت و البته سفر به روستا (پیرامون) همیشه بازگشتی به سوی مرکز دارد. در شکلی دیگر، تلاش برای ساخت جامعه با ایثار افرادی از شهر یا روستا که از جان در مسیر چنین جامعه‌ای می‌گذرند تبلور می‌یابد. فیلم زمین اثر **الکساندر داوژنکو** دارای همین مضمون است. فیلمی دارای ایدئولوژی و رسالت در مسیر برنامه پنج ساله: در یک روستای اوکرائینی، شرکت تعاونی توانسته است تراکتوری تهیه کند. واسیلی، راننده جوان تراکتور به هنگام شخم زدن زمین، از مرز مزرعه‌ی یک قزاق عبور می‌کند، شب آن روز با گلوله‌های قزاق به قتل می‌رسد و اهالی دهکده مراسم تدفین مجللی برای قهرمانی که در مسیر سازندگی شهید شده است برپا می‌دارند.

هم‌چنان که در عرصه ادبیات ما شاهد تحول مفهوم «کار» به نوعی زیبایی‌شناسی شعر گونه هستیم،

انقلاب را برانگیخته بود، امیدوار بود تا مردم را نسبت به استنباط هر چه بیش‌تر اعتقادات جدید اجتماعی ترغیب کند و به آن‌ها از طریق تبلیغات ایدئولوژیکی، گونه‌ای آموزش (در جهت تعهدات مختلف سیاسی) بدهد. در نتیجه سینما، به عنوان یک وسیله‌ی نمایشی با ویژگی‌های ترغیب کننده‌ی بی‌همتا محسوب شد. اما تا زمانی که منظور و هدف اصلی به روشنی بیان می‌شد، هنرمند اجازه و آزادی قابل ملاحظه‌ای برای تجربیات تکنیکی نیز داشت»[۲۱] به‌هرحال نیروی واقعی که سینمای شوروی را هم چون دیگر عرصه‌های فرهنگی و هنری به حرکت واداشته بود، حاصل یک ضرورت سیاسی صرف بود.

رئالیسم مورد نظر در آموزه‌های ایدئولوژیکی شوروی، تلاش داشت تا در چند جهت تصویرسازی کند. در اولویت نخستِ ایدئولوژیک، همواره پرولتاریا به عنوان موجودیتی کامل (کمال مطلوب) تصویر می‌شد. سینماگران شوروی برای بیان آرزوها و آرمان‌های این موجود، شیوه فیلم برداری «ناتورالیستی» را با نوعی کژدیسگی حاصل از علایق سیاسی به جنبه‌های رمانتیک و سمبولیستی پیوند زدند که نتیجه‌ی آن به یک معنا همان رئالیسم سوسیالیستی بود. هرکدام از کارگردانان شوروی در دهه‌ی ۲۰ تا ۵۰، در این چهارچوب، نقش خاص خود را ایفا کردند. از هنرپیشه‌های فیلم‌ها نیز درخواست شده بود تا به صورت «جارچیان مسایل اجتماع»[۲۲] از ایده‌های مطلوب کمونیستی حمایت کنند. **ژیگاورتوف، لف کولشوف، سرگئی م.آیزنشتاین، وسولود پودوفکین و الکساندر دواژنکو** از جمله‌ی کارگردانانی بودند که در این سال‌ها، تعهدات سه‌گانه موجود در رئالیسم سوسیالیستی را به شکل‌های خاص خود، عملی ساختند. لذاست که مطالعه وضعیت سینما در قالب آموزه‌های رئالیسم سوسیالیستی از جهات مختلف اهمیت دارد: اول آن که تلاش بی وقفه‌ی رژیم انقلابی را در مسیر دستکاری رفتار و ایجاد یک وجدان جمعی جدید در جامعه روشن می‌سازد. از سوی دیگر، پرسش‌هایی درباره‌ی روشن‌فکری خلاق، ابعاد و شکل‌های بیمارگونگی و دستکاری‌های آنان، و حد بقای آمال فردی، تمایلات و استقلال‌خواهی کارگردانان و فیلم نامه‌نویسان را در شرایط استالینی بر می‌انگیزد.[۲۳]

به‌هرحال، پس از انقلاب ۱۹۱۷، که زمزمه آزادی مطلق در عرصه‌های مختلف سیاسی و هنری سرداده شد، تصور می‌رفت فضای مطلوبی برای بروز استعدادها پدیدار گردد اما مدتی بعد همه چیز در لوای برنامه‌ها و فرمان‌های از بالا قرار گرفت. در ابتدا یک سازمان سینمایی در کمیسیون امور تربیتی دولتی زیر نظر مستقیم **آناتولی لوناچارسکی**، کمیسر ملی به وجود آمد. فیلم‌ها از بن مایه‌ی قوی تبلیغات ایدئولوژیک در جهت آرمان کمونیسم برخوردار بودند. مثلاً در فیلم کارگران همه‌ی کشورها متحد شوید! اثر **ژیگاورتوف** چهره مارکس به نمایش در می‌آید که بر روی صندلی دسته دار عصر گوتیک در برابر نقشه‌ی اروپا نشسته است؛ بالای سر او نصویر دو دست در هم گره خورده دیده می‌شود: سمبل برادری.

معاصر و مسایل مختلف آن بود: مثلاً داستان ۱۲ فیلم در یک کارخانه اتفاق می‌افتاد. در چنین فیلم‌هایی به شدت برنامه سیاست اقتصادی و اشتراکی شدن تبلیغ می‌شد تعداد ۱۷ مورد از فیلم‌های ساخته شده نیز تنها پیرامون مزارع اشتراکی بود. این سری از فیلم‌ها اصولاً موزیکال و با داستانی شاد همراه بود. به گونه‌ای که به قول پیتر کینز، اگر یک شخص خارجی ناظر از بیرون به چنین فیلم‌هایی نگاه می‌کرد، پیش خود تصور می‌کرد، مردم شوروی در مزارع اشتراکی چه قدر خوشبخت هستند.

ناگفته نماند از میان فیلم‌های ساخته شده شوروی در طول یک دهه (۱۹۴۰-۱۹۳۰)، بازتاب زندگی و احوال قهرمانان جامعه بسیار مهم بود. مثلاً در فاصله دو ساله ۱۹۳۸ تا ۱۹۴۰، فقط ۱۸ مورد فیلم درباره‌ی خلبانان «قهرمان» ساخته شد. البته در کنار چنین عناصری، «دشمن» همیشه مورد توجه بود. این «دشمن» که در اکثر آثار هنری و خطابه‌های سیاسی از آن نام برده می‌شد می‌توانست اپوزیسیون داخل باشد، یا سرمایه‌داری به شکل نازیسم در آلمان یا سرمایه‌داری غرب خصوصاً آمریکا.

رئالیسم سوسیالیستی در معماری

به نظر می‌رسد سرنوشت محتومی چون واقع‌گرایی سوسیالیستی می‌بایست عرصه تمام هنرها را از موسیقی و تئاتر گرفته تا نقاشی، سینما و معماری در می‌نوردید. تجربه‌ی انقلاب ۱۹۱۷ روسیه با این ادعا که طرحی از یک فضای زیستی ایده‌آل با انسان نوین در چهره‌ی یک کارگر پرولتر داشت، ایجاب می‌کرد تا معماری روسیه نیز به رغم سمت‌گیری مدرن خود، تن به خواسته‌های ایدئولوژیک حاصل از تمایل حاکمیت سیاسی بدهد. بنابراین گفته می‌شد: «حال که انقلابی به اسم کارگران و توده زحمت‌کش رخ داده لازم است اراده گرایی انقلابی در جهت تجسم بخشی به یک فضایی عمومی و آرمان شهری سوق داده شود.»[۲۵]

ناگفته نماند که معماری روسیه پیش از انقلاب ۱۹۱۷ دارای در گرایش کلی بود، یعنی غرب گرایان که مخلوطی از سبک‌های کلاسیک غربی (سبک پیزانسی، مصری، رومی و...) را با برداشتی دکوراتیو از آن‌ها و بدون هیچ منطقی در کنار هم به کار می‌بردند؛ و گرایش دوم موسوم به «معماری سنتی» که توسط معمارانی چون **تامانیان** و **شچیاکوف** پی گرفته می‌شد. اما با به قدرت رسیدن بلشویک‌ها و تمرکزگرایی شدید ایدئولوژیک در عرصه‌های مختلف هنری و ادبی، این دو گرایش نفی شدند. البته تا پیش از رسمیت یافتن طرح ایده‌ی «رئالیسم سوسیالیستی» در عرصه معماری، گرایش‌های متنوعی که از نوگرایی حاصل انقلاب منتج می‌شد، فعالیت داشتند. به همین دلیل برای مدتی هر چند کوتاه معماری مدرن روسیه تلاش موفقی در ارائه چشم‌اندازی از جامعه نوین و خواسته‌های معماری نوین داشت. اما

همین برداشت نیز در برخی فیلم‌ها خود را بروز می‌دهد. در فیلم رزمناوپوتمکین اثر آیزنشتاین این جلوه‌ها به چشم می‌خورد: «مردانی که سخت کار می‌کنند، ماشین خانه‌ی رزمناو، کارگرانی که سخت مشغول کارند، چرخ‌هایی که می‌گردند، چهره‌هایی که بر اثر کار و کوشش زیاد از حالت طبیعی خارج شده‌اند، سینه‌هایی که خیس عرق از کار و تلاش است، دیگ بخاری که افروخته است، با بازوبن چرخی، ماشین، ماشین، آدم...»[۲۱]

چنان که گفتیم، در چهارچوب آموزه‌ی رئالیسم سوسیالیستی، جهت‌گیری ایدئولوژیک برای تبلیغات سیاسی واجد اهمیت بود. از این رو در حوزه‌ی سینما، ساخت فیلم با عنصر بسیار نیرومند تبلیغاتی جایگاه برجسته‌ای در چهارچوب ایدئولوژی دولت انقلابی داشت. به همراه توسعه ساخت مراکز سینمایی از نیمه دوم قرن بیستم در شوروی که به سه هزار مورد می‌رسید، و در سال ۱۹۲۴ به مرز ۲۶ هزار سینما (با سینماهای سیار در مزارع اشتراکی) افزایش یافت، ساخت فیلم نیز رونق گرفت. بین سال ۱۹۳۳ تا ۱۹۴۰ استودیوهای شوروی حدود ۳۵۸ فیلم ساختند. از این تعداد ۵۴ مورد آن برای سنین پایین مثل کودکان و نوجوانان در جهت تبلیغ برنامه‌ی کمونیسم به زبان ساده درست شده بود. از جمله‌ی مشهورترین چنین فیلم‌هایی تریلوژی گورکی اثر **مارک درونسکوی** بود. فیلم‌ها اصولاً عامه پسند بودند و با هدف تبلیغ کمونیسم برای قشر ویژه تهیه می‌شدند. در این فیلم‌ها زندگی سخت و طاقت فرسای کودکان جوامع سرمایه‌داری نیز به تصویر کشیده می‌شود اما در مقابل تلاش می‌شود تا با تصویر گرگی، نوعی زندگی اشتراکی کودکان را از همان ابتدا در مسیر اهداف جمعه‌ی «مطلوب» قرار دهند.

پاره‌ای دیگر از فیلم‌ها روح میهن پرستی نسبت به عقاید ایدئولوژیک را با یادآوری رخدادهای گذشته آموزش می‌دادند. فیلم‌هایی چون الکساندر نوسکی (۱۹۳۸) به کارگردانی سرگئی آیزنشتاین، پطر کبیر به کارگردانی ولادیمیر پتروف، سوروف (۱۹۴۰) به کارگردانی پودفکین و میخائیل دولر، بوگاشچف (۱۹۳۷) به کارگردانی پیستف از جمله این موارند. در فیلم بوگاشچف، همین قهرمان به همراه هم رزمی بنام استنکاراژین، الگوی مبارزه طبقاتی را آموزش می‌دهند. آن‌ها، هر چند در فیلم اعدام می‌شوند اما در پی مرگ خود بشارت آمدن یک نظام انقلابی کمونیستی را می‌دهند.

در فاصله ۱۹۳۳ تا ۱۹۴۰، جامعه‌ی ایدئولوژیک شوروی شاهد ساخت انبوه فیلم‌هایی درباره‌ی برکات و ثمرات مفید جنگ است. بیش از ۶۱ فیلم هم با مضمون **تقدّس جنگ** و بیان رشادت‌های سربازان در جبهه‌های جنگ کبیر میهنی درست شد و به عنوان خوراک تبلیغاتی، بی‌وقفه و پرحجم در مزارع و جبهه‌های جنگ به نمایش در آمدند. تعدادی دیگر از فیلم‌های ساخته شده نیز درباره جهان

سازهای جدید در مسکو و تبدیل ساختمان‌هایی که به درجه‌ی کهنگی و عدم قابلیت سکونت رسیده‌اند به فضاهای سبز؛ ۴- بازگشت به طبیعت روسیه و ایجاد پیوند میان انسان با طبیعت.

اما از آن‌جاکه تنوع فکری در عرصه معماری ممکن بود به **کثرت‌گرایی هنری حاصل از انقلاب منجر** شود، پایان کار لزوماً به همان «رئالیسم سوسیالیستی» منتهی شد. نقطه عزیمت برای پایان دادن به تنوع هنر معماری پس از انقلاب، همانا **«انجمن معماران پرولتری»** (وپرا) VOPRA برد و ابزار اصلی که برای حمله به نوگرایی به کار گرفته شد، ساده‌ترین ابزارها یعنی استناد به کتب کلاسیک مارکسینی و آموزه‌های لنین بود. جنبش فرهنگ پرولتری (پرولت کولت) که از ابتدای انقلاب به وجود آمده برد به تدریج شاخه‌های متعددی در تمام هنرها به وجود آورده بود. «انجمن معماران پرولتری» یکی از این شاخه‌ها بود که هر چند در ابتدای کار خود مترقی به‌حساب می‌آمد اما به سرعت به سوی قشری شدن پیش رفت به گونه‌ای که از پایان دهه‌ی بیست، با تکیه بر نقل قول‌هایی بی پایان از منابع کلاسیک مارکسیستی برای اثبات سخنان خود و به ضرب تهمت‌های سیاسی نظیر تروتسکیست، آنارشیست، نوکر امپریالیست و نظایر این برچسب‌ها، تمامی معماران نوگرا را آماج حملات خود قرار داد و حاصل هنری خود را طراحی و اجرای بناهای زشت و هیولاوارِی چون «کاخ شوراها» و «تئاتر مرکزی ارتش سرخ» به نمایش گذاشت.

سرانجام در ۲۳ آوریل ۱۹۳۲، کمیته مرکزی حزب کمونیست شوروی تصمیمی تاریخی گرفت و آن پایان دادن به گوناگونی، تنوع و نوآوری در تمام زمینه‌های ادبی و هنری بود که از آغاز انقلاب تا آن زمان کما بیش تحمل شده بودند. در «رئالیسم سوسیالیستی» به عنوان سبک رسمی، وارد عمل شد تا در همه‌ی این حوزه‌ها انسجام مورد نظر رهبران حکومت را به وجود آورد. یک سال قبل از این تاریخ «انجمن معماران معاصر» از میان رفته بود و در یک برنامه گسترده که به «طرح استالینی معماری و شهرسازی» معروف شده بود در همه جا کارگاه‌های ویژه معماری به وجود آمده بودند. نخستین کنگره معماران شوروی در ۱۹۳۷ واقع‌گرایی سوسیالیستی را روش بنیادین در معماری کشور اعلام کرد. در زمینه‌ی معماری، واقع‌گرایی سوسیالیستی از یک رو به معنای ایجاد وحدتی تنگاتنگ میان بیان ایدئولوژیک و حقیقت بیان هنری، تعریف می‌شد و از سوی دیگر به معنی تلاش برای انطباق هر بنایی با الزامات فنی، فرهنگی و مصارف مورد نظر برای آن بنا.

آندرسن آمن که کتاب معماری و ایدئولوژی در اروپای شرقی در دوره‌ی استالین را با موضوع ارتباط معماری و ایدئولوژی تألیف کرده است، جایگاه واقع‌گرایی سوسیالیستی در هنر معماری را از سه زاویه‌ی تاریخی مورد توجه قرار داده است: نویسنده ابتدا از لحاظ جغرافیایی این ایده را طرح می‌کند که

با توجه به این که انقلاب ۱۹۱۷ با منشی کاملاً ایدئولوژیک تفسیر می‌شد، قاعدتاً نگاه به شهرسازی و معماری با تمام عناصر آن می‌بایست از بُعد نظری گوشه چشمی نیز به افکار مارکس انگلس می‌داشت.

بلافاصله در روزهای بعد از انقلاب دو گرایش معماری «شهر گرایان» و «شهر گریزان» به وجود آمد. گرایش نخست، قدرت مدار و تمرکز گرا بود گرایش دوم، تمرکز زدا و دموکراتیک. اما چند سال بعد، گرایش معماری استالینی در قالب «رئالیسم سوسیالیستی» رقبای قبلی را به طور کلی حذف کرد و عناصری از هر کدام از گرایش‌های موجود را در گرایش مسلط جدید، عینیت بخشید.

گرایش «شهر گرایان» که از حیث معماری کاملاً نوگرا بود، در پی استقرار ایده‌ی «شهر سوسیالیستی» تلاش می‌کرد. لذا از آغاز برنامه‌ی پنج ساله‌ی اول در سال ۱۹۸۲ موضوع ساخت شهرهای جدید و «آمایش سوسیالیستی زمین» در دستور کار این معماران قرار گرفت. پیامد آن، ساخت شهرهای جدید مثل «برزینسکی»، «جرژینسک»، و «ماگنیتا گورسک» بود. در نگرش معمارانی چون **ساسبووچ** که در زمره‌ی «شهر گرایان» بود، خانه‌های مشترک باید به شکل مجتمع‌هایی در حدود ۴۰ تا ۵۰ هزار سکنه در جوار مراکز صنعتی ساخته شود که در نتیجه معنای مرکز و پیرامون از میان خواهد رفت. تصور شهرگرایان آن بود که تمام افراد ساکن در این مجتمع‌ها را باید، به طور بالقوه «مجرد» فرض کرد، زیرا در نظر آن‌ها پیوند زناشویی صرفاً اختیاری است و هر زوجی هر آن مایل باشد می‌تواند این پیوند را قطع کند. هم چنین از آن جاکه کودکان نیز در چهارچوب آموزش و تربیت عمومی قرار می‌گرفتند جدا شدن آن‌ها از خانواده کاملاً منصور بود. در این حال واحدهای آپارتمانی اطاق‌هایی بودند که دیوارهای جانبی میان آن‌ها هر بار با ورود زوجی به وجود می‌آمد و با رفتن زوج، دیوار بار دیگر در جای قبلی‌اش قرار می‌گرفت.

«شهر گریزان» نیز ایده‌ی معماری خود را برای انسان نوین به شکل دیگری پی‌گیری کردند. در میان این گرایش، باید از افرادی چون **اخیتوویچ**، **ولادیمیروف**، **وگمن** و تعدادی دیگر نام برد. در نظر اخیتوویچ، شوروی انقلابی نیاز به آمایش سوسیالیستی سرزمین داشت به این مفهوم که همه‌ی افراد در خانه‌های شخصی کوچک زندگی کنند. خانه‌هایی که قابل نصب و جدا کردن و جا به جایی باشند. به عبارت دیگر خانه‌ها باید خاصیت تحرک و تغییر داشته باشند به صورتی که افراد بتوانند بنابر نیاز خود آن‌ها را دگرگون یا جابه جا کنند. برای مثال در یکی از این طرح‌های معماری که از سوی **گینزبورگ و بارچ** ارائه شد تمرکز زدایی در چهار مرحله پیش بینی می‌شود: ۱- انتقال تدریجی مراکز اداری و صنعتی از مسکو به سراسر شوروی؛ ۲- انتقال تدریجی جمعیت مسکو از طریق اسکان دادن آن‌ها بر محورهای جاده‌ای که از شهر خارج شود و مسکو را به شهرهای دیگر متصل می‌کرد؛ ۳- ممنوعیت ساخت و

خوش بینانه، حقیقت جویانه، انسان‌گرایی بلشویکی و فعال‌گرایی هنرمند به خدمت نظام بسته‌ی ایدئولوژیک درآمده و فاصله‌ی زیبایی شناختی میان فرم و محتوا از میان رفت. در این جا رئالیسم سوسیالیستی واقعیات گذشته، حال و آینده را از چشم‌انداز ماتریالیسم دیالکتیک نظاره می‌کند و اصول سه گانه‌ی ذکر شده در قالب «تعهد» را با هنرمندان خاص خود به شکل دایم باز تولید می‌کند. زمانی که شکل به عینیت بخشی حقیقت «بیرونی» تقلیل می‌یابد و محتوا مدعی انعکاس آرمان‌های طبقاتی می‌شود، رئالیسم سوسیالیستی «سیاسی بودگی» خود را به شکل معارضه و نفی سبک‌های «غیر» نشان می‌دهد. مالاً باز تاب دخالت سیاسی حکومت به شکل باز تاب هنر تثبیت می‌گردد و فورمالیسم به همراه شکل‌های متعدد مدرنیسم، با ادعای «کژدیسه کردن انسان و جهان» و گریز از «واقعیت» محکوم و طرد می‌شوند.

پی‌نوشت‌ها:

۱. به نقل از ساچکوف، ۱۳۶۲، ص ۱۸۱.

۲. جیمز پ. اسکانلان در جان برگر و دیگران، ۱۳۴۵، ص ۹۳ـ۱۱۱.

۳. از آن جا که عقایدی چون برابری اجتماعی و سوسیالیسم تخیلی در آثار رمانتیک‌ها رواج یافته است (مثل شلی، هوگو، ژرژسانده، و هانیه)، زیبایی‌شناسی شوروی نیز از این امتیاز در جهت نمایاندن زندگی نوع روسی در زعامت حزب کمونیست بهره‌ی کافی را برده است. اما رمانتی سیسم نوع شوروی زندگی مطرح شده را تنها در حال جمعی و کاملاً مثبت می‌طلبید. یعنی قهرمانی که آرمان‌اش کمونیسم و در خدمت اهداف آن باشد.

۴. نگاه کنید به مقاله «آرمان و قهرمان در هنر» نوشته‌ی آناتولی دریموف در لیزرف و دیگران، ۱۳۵۲، صص ۲۰۵-۲۱۳.

۵. نقل از دریموف، همان، ص ۲۱۱.

۶. گورکی، ۱۳۵۷، ص ۷۲.

۷. فورمانف، ۱۳۶۳. اغلب صفحات.

۸. نقل قول مشهور را عیناً ذکر می‌کنیم:

"Our great country is remarkable, Our people are remarkable books about this!"

9. Clark, 2000, p.46.

۱۰. قهرمانان تصویر شده در آثار هنری و ادبی از اجزاء خانواده‌ی سیاسی بزرگی بودند که در مقابل «خطر دشمن» در کنار یک دیگر یا آن دشمن مبارزه می‌کردند. در چنین شرایطی رهبران شوروی در نقش پدر (استالین)، قهرمانان مثبت در حکم پسران ایثارگر و دولت نیز یک خانواده یا قبیله‌ی ایدئولوژیکی بزرگ به تصویر در می‌آمد. در این شرایط چنان چه نزاعی میان علائق دولت و خانواده پیش می‌آمد، شهروندان می‌بایست احساس تعلق به خانواده‌ی کوچک را کنار گذارند و با گزینه برتر، خویشاوندی سیاسی آن‌را کامل نمایند. همان‌کاری که پاول موروزف صورت داد قابل توجیه در سبک بلشویکی است.

۱۱. گرایش به اشتراکی نمودن همه چیز در زندگی، سبب شد تا در جولای ۱۹۳۳، انجمن کمیساریای خلق دستوری صادر کند مبنی بر این که کلیه‌ی رادیوهای شخصی جمع آوری گردد و مردم تنها در مزارع اشتراکی به صدای رادیو گوش کنند. این اساس شیوه‌ی غیر قابل انکار استالینیستی بود:

- Stalnist way to listen to the Radio - not at home by oneself but in a healthy group. (Clarn Bown, 1997, pp112-113)

۱۲. Naturalism اصطلاحی در تاریخ هنر و نقد هنری برای توصیف شکلی از هنر که در آن طبیعت بدان گونه که ب نظر

کشورهای جمهوری دموکراتیک آلمان (آلمان شرقی)، لهستان، چکسلواکی، مجارستان، رومانی و بلغارستان را باید به عنوان مناطقی که واقعیت‌های سیاسی نظامی آنها را به وجود آورده در نظر گرفت و مرز آن نیز از شرق به اتحاد شوروی و از غرب به دیوار آهنی محدود کرد. ساخت فضاهای عمومی با تنش سیاسی در این رویکرد قابل بررسی است، حاصل از جنگ سرد او سپس با تاریخ معماری به مفهوم محدودتری اشاره می‌کند و رئالیسم سوسیالیستی را جزیی از کنش مقابله‌ی مدرنیسم با سنت، ارزیابی می‌نماید.

در زاویه‌ی سوم، او معماری ایجاد شده در جامعه شوروی و بلوک شرق را از منظر ارتباط ایدئولوژی سیاسی حاکمیت تحت نام «سوسیالیسم واقعاً موجود» بررسی می‌کند. همین زاویه است که در چهارچوب تحلیل تاریخی با انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ آغاز شد، و با تثبیت واقع‌گرایی سوسیالیستی در اتحاد شوروی در طول دهه‌ی ۱۹۳۰ مستقر می‌گردد. اما به رغم وجود این سه زاویه‌ی تحلیلی، اندرسن آمن: پدیدار شدن رئالیسم سوسیالیستی را به عنوان حکم استثنای عجیب و غریبی ارزیابی می‌کند که شاید سزاوار توجه جدی نظری هم نیست. چرا که این نظریه اگر در حوزه‌ی معماری متأثر از دو شرط معمارانه و شرایط سیاسی باشد، به همین نسبت در سایر حوزه‌های هنری و ادبی دیگر نیز تجسم می‌یابد.

واکنش شدید انقلابی و ایدئولوژیک در بلشویسم که تبلور زیبایی شناختی آن رئالیسم سوسیالیستی بود با طرد مدرنیسم و هر گونه نرمالیسم به این امر منتج شد که نوعی پس روی ارتجاعی تحت عنوان توجه به معماری کلاسیک‌گرای پیش از انقلاب ۱۹۱۷ به منصه‌ی ظهور برسد. به همین جهت تنها این شیوه‌ی معماری یعنی رئالیسم سوسیالیستی عرصه را خالی از رقیب یافت. آن چه پیش از انقلاب به معماری واقع‌گرا شهرت داشت معمارانی نظیر **ناركوفنيكوف، فورمين و تامانيان** از جمله مشهورترین نمایندگانش بودند، یعنی گونه‌ای از معماری که سبک در آن تابعی از سلیقه مشتری به تقلید از بناهای رومی، یونانی، فلورانسی یا روسی سنتی بود، بار دیگر اما این بار در قالب «واقع‌گرایی سوسیالیستی» به پیروزی رسید. افکار انسان نوستانه و عمیق معماری مدرن روسیه زیر چرخ‌های استبداد روستا منشانه استالینی خُرد شدند و جای خود را به معماری ناشیستی آلمان به یک معماری نوکلاسیک‌گرای بی‌محتوا، بزرگ نمایی‌های هیولاوار و تقلیدهای بی‌معنی از سبک‌های باستانی دادند.

به‌هرحال تعهدهای سه‌گانه‌ی مردم‌گرایی، حزب‌گرایی و ایدئولوژیک، که با توضیحی مختصر در دو حوزه‌ی هنری سینما و معماری تکمیل شد، همگی در یک محور، بیان یک «طرح اصلی» بودند که در قالب زیبایی‌شناسی رئالیسم سوسیالیستی می‌خواست در کار ساخت یک دنیای جدید باشد. لذا نگرش