Journal of Central Eurasia Studies, Faculty of Law and Political Science, Vol. 13, No.2, Autumn & Winter 2020-21
pp. 543-568

The Relationship between Art and Politics in the Soviet Union: A Case Study of Socialist Realism in Stalin Age

Mohammad Taghi Ghezel Sofla*
Associate Professor of Political Science, University of Mazandaran

(Date received: 4 Jan. 2020 - Date approved: 9 Nov. 2020)

Abstract

In 1932, Stalin dissolved the Soviet cultural organizations based on instructions. As a result of this instruction, the school of socialist realism was introduced as a new aesthetic method. The importance of this school in the structure of politics and art was such that from early 1930 until the fall of communism in the Soviet Union, the only official way to express creativity and publish works in all fields of art and literature was under the same title. The principle of the new guide, based on what was stated in the Communist Party's ideology, calls for art and all cultural objects to be faithful to socialist ideals and the principle of class struggle. From this historical moment, a unique period in the political and cultural life of the former Soviet Union began, known as the "Age of Socialist Realism". The link to this article aims to critically examine the relationship between art and politics in the Soviet communist system by focusing on the Stalin period. Since the study of this link requires an acquaintance with the ideology of Stalinism in the field of action theory, this doctrine is briefly described in terms of political and cultural aspirations. Given the spatial and temporal focus of the main question of this article, how can the reflection of the interests of power and politics in the field of art and literature of this period be analyzed? In answer to this question, it has been hypothesized that the aesthetic method of socialist realism has been emphasized as a link between the demands of those in power in Stalin's communist era in the artistic and literary fields, from painting to music and film.

As the research has shown, Stalinism is the nature and practice of a regime that, from the late 1920s, with Stalin's domination of power until his death, has been violently and relentlessly pursued in the political, economic, and cultural spheres. Being aware of the importance of the work of intellectuals and artists, Stalin concluded that his great chauvinism, called "socialism in one country", depended solely on the creation of the original

* E-mail: m.ghezel@umz.ac.ir (Corresponding Author)

aesthetics, which could be achieved by mobilizing the people of art and literature. The ideal would come true. In this sense, the importance of people like Zhdanov and some important artistic figures such as Maxim Gorky in shaping this school should not be overlooked. With the practical plan of 1932, all independent artistic and cultural institutions and other forces of civil society were suppressed, and with the imposition of social realism, only one criterion remained in the cultural sphere. To this end, after a reference to the meaning contained in the ideology of Stalinism, the historical and social contexts of the emergence of socialist realism (social realism) in Russia are described in detail. To prove the hypothesis, attention has been paid to explaining and analyzing the basic principles of the mentioned school. A study of the available sources and works in this field shows that the three principles that formed socialist realism represented a strong link between ideological interests in the cultural and artistic spheres. These include: 1. People's populism in art: since the Soviet system claimed that genuine cultural achievement belonged to the people and served their needs, the people of art and literature were asked to produce works that emphasized the political components of populism instead of formalist meanings and artistic techniques. In this regard, by studying and referring to some works in this field, the important principle of art for peoples has been introduced. 2. Partyism in Art: Lenin, in his treatise Party Literature, predetermined the coordination of works of art in the Soviet communist system. Although the treatise emphasizes the principle of "free art in the service of the proletariat", it was a line of distinction between original and committed art and harmful and useless works. 3. According to the aesthetic positions presented in socialist realism, each production work had a "basic design' and a foundation that committed itself to ideological originality. The center of gravity of this project was based on the aesthetic principles of Marxism-Leninism.

In this regard, the study of various works during this period shows that the people of art, along with the workers, are seeking to produce and shape what was called the "modern man of the council". This means that the writers are at the forefront of the proletariat's manual activity on the path to the realization of the communist utopia. In other words, the ideological commitment involved proving that politics and genuine art are acknowledging loyalty to the truth of just living in a council country. An examination of Stalin's artistic and literary works reveals that socialist realism has always served class ideals by seeking positions such as optimism, Bolshevik humanism, and artist activism while eliminating the aesthetic gap between form and content. The consequences of this link

between politics and art soon became apparent: totalitarian art, because all three central concepts in the aesthetics of socialist realism, namely populism, party commitment, and ideological attitudes, were deeply indebted to the politicized principle of "closed borders". Under these circumstances, the desired form or artistic and literary style was not only independent, but the fluid nature of the ideological tendencies was prevalent throughout communist cultural works on the black or white side according to political circumstances. As many of the works that symbolized the commitment to the party and the revolution during Lenin's time were destroyed and censored during Stalin's rule. Similarly the post-Stalinist years, many works were not popular because of their mere political inclinations.

Keywords: Art and Literature, Ideology, Realism Socialist, Soviet Union, Stalin.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مطالعات اوراسیای مرکزی، دورهٔ ۱۳، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۹، صص ۵۴۳-۵۶۸ (علمی- پژوهشی)

پیوند سیاست و هنر در شوروی
(مطالعهٔ موردی: واقع‌گرایی سوسیالیستی در عصر استالین)

محمدتقی قزلسفلی *
دانشیار علوم سیاسی، دانشگاه مازندران
(تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۰/۱۴- تاریخ تصویب: ۱۳۹۹/۰۸/۱۹)

چکیده

در این نوشتار می‌خواهیم رابطهٔ هنر و سیاست با تمرکز بر نظریهٔ هنری در شوروی دوران استالین را واکاوی و نقد کنیم. پس از آنکه استالین در آیین‌نامه‌ای سازمان‌های مستقل فرهنگی اتحاد شوروی را منحل کرد، کنگرهٔ نویسندگان این کشور، مهم‌ترین هدف خود را تحقق واقع‌گرایی سوسیالیستی معرفی کرد. بنابر آن همهٔ تولیدات فرهنگی به لزوم وفاداری از آرمان‌های انقلاب فراخوانده شدند. واقع‌گرایی سوسیالیستی از ابتدای دههٔ ۱۹۳۰ تا زمان سقوط اتحاد شوروی یگانه روش رسمی خلاقیت و تعهد برای اهالی فرهنگ و هنر بود. چنانکه ساختار قدرت تخطی از آن را برنمی‌تافت. با توجه به حضور سیاست در ساحت فرهنگ و هنر، این پرسش مطرح است که چگونه واقع‌گرایی سوسیالیستی و نوع عملکرد آن بازتاب‌دهندهٔ علائق قدرت و سیاست در شوروی عصر استالین بوده است؟ در پاسخ سه اصل زیربنایی، زیبایی‌شناسی و واقع‌گرایی سوسیالیستی را بررسی می‌کنیم تا فرضیهٔ نوشتار را به آزمون بگذاریم: ۱. هنر برای خلق‌ها یا اصل مردم‌گرایی در هنر؛ ۲. تعهد به حزب؛ ۳. اصالت ایدئولوژیک. برای ارائهٔ نشانه‌هایی از اصول گفته‌شده برخی آثار هنری و ادبی این دوره به همراه دیدگاه ساخت قدرت را بررسی کردیم. یافته‌ها نشان می‌دهد این مکتب در برابر نظام سیاسی برخوردی فعالانه داشته و با توجه به پیوند با امر سیاسی اصل آزادی در هنر به مصلحت قدرت تسلیم شده است. این نوشتار به روش توصیفی-تحلیلی نوشته شده و رویکرد نظریهٔ انتقادی را مورد توجه قرار داده است.

واژگان اصلی

ادبیات، استالین، ایدئولوژی، شوروی، واقع‌گرایی سوسیالیستی، هنر.

* نویسندهٔ مسئول
E-mail: m.ghezel@umz.ac.ir

طرح مسئله

در سپتامبر ۱۹۳۲ ژوزف استالین، صدر مقام‌های اتحاد شوروی، در آیین‌نامه‌ای سازمان‌های مستقل فرهنگی و هنری را در این کشور منحل کرد. دو سال پس از آن در ۱۷ اوت ۱۹۳۴ نخستین کنگرهٔ سراسری نویسندگان شوروی در مسکو برگزار شد. در پس این ماجرا، اوضاع کشور به‌شکلی تغییر یافت که از ابتدای دههٔ ۱۹۳۰ تا سقوط کمونیسم، اصل یگانه‌ای به نام واقع‌گرایی سوسیالیستی، روش رسمی خلاقیت برای اهالی فرهنگ و هنر شوروی شد (Groves, 2017: 177). مهم‌ترین هدف کنگره، اعلام و تحمیل «واقع‌گرایی سوسیالیستی» به‌عنوان شیوهٔ زیبایی‌شناسی نوین و البته واحد برای همهٔ نویسندگان و هنرمندان شوروی بود. از این لحظهٔ تاریخی، دوران منحصربه‌فردی در تاریخ حیات سیاسی و فرهنگی کشور شوراها آغاز شد که به «عصر واقع‌گرایی سوسیالیستی» معروف شده است. در این نوشتار در پی طرح این مسئلهٔ هستیم که در چه شرایطی امر سیاسی خود را به ساحت هنر و ادب تحمیل کرد تا از دل این پیوند واقع‌گرایی اجتماعی پدیدار شود؟

از عصر استالین، مقدمات رسیدن به هدف بزرگ‌تر حزب کمونیسم، یعنی تغییر بنیادین شهروندان و تبدیل آنان به «انسان جدید شورویایی»[1] مورد توجه قرار گرفت (Clark, 2000: 64-65). تحقق این آرمان ایدئولوژیک و انقلابی به معنای دگرگون‌سازی مردم گوناگون با زبان‌ها و قومیت‌ها و مذهب‌ها در سرزمین شوراها و تبدیل آنان به انسان‌هایی یکسان با رفتاری مطابق با ایدئولوژی رسمی مارکسیسم- لنینیسم بود. البته جامعهٔ روسیه از فردای انقلاب کمونیستی بر آن بود تا هرچه زودتر در مسیر چنین آرمان‌هایی گام‌های عملی بردارد. پس عرصهٔ هنر و ادبیات از حوزه‌هایی بود که باید دگردیسی کاملی را در جهت آمال سیاسی به خود می‌دید. با توجه به بازتاب‌های سیاست «سوسیالیسم موجود» در متن واقعیت‌های روز جامعه، این بار خواسته‌های ایدئولوژی خود را از عرصهٔ فرهنگ و تلاش‌های آن‌ها طلب می‌کرد. برتراند راسل، فضای موجود را به‌خوبی ترسیم کرده است: «با قطار دولوکسی که پوشیده از شعارهایی در رابطه با انقلاب اجتماعی و حمایت از پرولتاریای همهٔ کشورها وارد شدیم. همه‌جا به‌وسیلهٔ هنگ‌های سربازان استقبال شدیم که هم‌زمان با نواختن سرود «بین‌الملل» سلام نظامی می‌دادند و غیرنظامی‌ها نیز کلاه‌هایشان را برمی‌داشتند. خطابه‌های خیر مقدم مقام‌های محلی خوانده می‌شد و کمونیست‌های برجسته‌ای که در کنار ما بودند نیز در پاسخ اظهار نظر می‌کردند» (Russell, 2016: 22).

1. New soviet man

در این نوشتار در پی پاسخ به این پرسش هستیم که دخالت سیاست در روسیهٔ استالینی در هنر چه پیامدهایی ایجاد کرد؟ در پاسخ بیان می‌کنیم که واقع‌گرایی سوسیالیستی به‌مثابهٔ روش هنری ایدئولوژیک تجلی‌بخش هدف‌های دوران استالین‌گرایی شد. به این منظور در ادامه با توجه به ضرورت آگاهی از ماهیت سیاست استالینی ایدئولوژی استالین‌گرایی را بیان می‌کنیم. سپس خوانش سیاسی از هنر در سه اصل، تعهد حزبی، تعهد مردمی و تعهد ایدئولوژیک را با استناد به آثار موجود در این حوزه نقد می‌کنیم.

استالین‌گرایی در نظر

لئون تروتسکی، یار نزدیک استالین در مراحل نخست انقلاب اکتبر، در وصف نظریه و عمل او از واژهٔ «تجربه‌گرای لجوج» یاد می‌کند که نماد یک ایدئولوژی فراگیر و نیز سیاست‌مدار بی‌رحم و بی‌اخلاق بود (Conrad, 1999: 103). دربارهٔ ماهیت و تعریف این واژه اتفاق نظر چندانی وجود ندارد، ولی برای منتقدان، استالین‌گرایی همانا عمل و نظر رژیمی است که در طول دوران حیات سیاسی شخص استالین در همهٔ ابعاد عینیت داشت. به همین دلیل، چه بسا چپ‌های منتقد نظام آن را «تنها نماد کیش شخصیت» معرفی کرده‌اند (Bregman, 2017: 12). برخی دیگر مانند کولاکوفسکی می‌گویند که استالین‌گرایی هدف‌های خاص خود را در ساحت اندیشه مطرح و آنگاه در بستر جامعه اجرا کرده است (Kolakowski, 2008: 20).

از بعد نظری می‌توان ادعا کرد نوشته‌های نظری استالین با وجود کم‌مایه‌بودن، تصویر روشنی از آنچه در ذهن نویسنده بوده است را منعکس می‌کنند؛ از جمله «آنارشیسم یا سوسیالیسم»، «تاریخ مختصر حزب کمونیست» و کتاب «مارکسیسم و مسئلهٔ ملی» که به همراه لنین منتشر کرد. استالین افکارش را در چارچوب روایت «مارکسیسم لنینیسم» ترویج می‌کرد، عقیده‌ای که به تعبیر منتقدان، خود لنین با نارضایتی از آن با نام «شوونیسم عظمت‌طلبانهٔ روسی» محکوم کرده بود (Kagarlitsky, 1999: 125). اینک استالین آن را در نظریهٔ «سوسیالیسم در یک کشور» و در مقابل مواضع «انقلاب دائم» تروتسکی به کار گرفت.

استالین در همین چارچوب به مانند لنین، بر نقش حزب تأکید داشت. این ایدئولوژی صنعتی‌شدن و اشتراک‌سازی را با راهکار بی‌رحمی پی گرفت که گویی هریک بی‌دیگری ممکن نمی‌شد. از اینجاست که آموزهٔ تشدید پیکار طبقاتی بنیان و ضرورت حذف «دیگران» یا دشمنان رژیم را فراهم می‌آورد (Todorov, 2003: 36-37). به گفتهٔ فیتزپاتریک، رژیم شوروی در ایجاد دشمنان خود استاد شده بود، «در خلق کسانی که به توطئه بر ضد حکومت مشکوک

بودند. افرادی که در صف اول آن نجیب‌زادگان و اشراف پیشین، اعضای بورژوازی، کشیشان و کولاک‌های زمین‌دار قرار داشتند» (Fitzpatrick, 2015: 435).

استالین‌گرایی در عمل

آنچه با عنوان استالین‌گرایی در عمل در دوران حاکمیت خودکامهٔ استالین مطرح می‌شد ترکیبی بود از ویژگی‌های شخصی او مانند جاه‌طلبی، شهوت قدرت‌طلبی و بدبینی جنون‌آمیز که با نظریهٔ مارکسیسم لنینیسم پیوند می‌خورد. ادوارد رازینسکی در کتاب «استالین» می‌نویسد: «چهرهٔ استالین تداعی‌کنندهٔ انسانی به‌شکل کامل خودشیفته بود؛ کسی که در زندگی به‌عنوان یک نویسندهٔ شاهد و ناظر جامعه همان نقشی را بازی می‌کرد که لوئی چهاردهم و تزار نیکلای اول در زندگی هنرمندانی چون مولیر و پوشکین» (Razinsky, 2014: 56-57). استالین با هدف تحقق افکارش در چند زمینه اقدام‌هایی انجام داد. در مرحلهٔ اول اشتیاق رژیم انقلابی بود برای طرح و تداوم داستان‌های پیشرفت و صنعتی‌شدن و ایدهٔ انقلاب از بالا. بخشی از این ایده عبارت بود از «اشتراکی‌کردن کشاورزی» در وضعیتی که بیشتر کشور را دهقانانی تشکیل می‌دادند که اینک مجبور بودند در کشتزارهای دولتی گرد هم آیند. البته این سیاست در مناطق روستایی با مقاومتی سخت روبه‌رو شد اما با قاطعیتی بی‌مانند و به بهای انسانی اسفناک اجرایی شد.

از آنجا که عملی‌شدن چنین سیاست‌هایی توسعه‌ای بدون تمرکز قدرت ممکن نبود، سال ۱۹۳۲ در آیین‌نامه‌ای همهٔ سازمان‌های مستقل فرهنگی و هنری کشور منحل اعلام شد. دو سال بعد در اوت ۱۹۳۴ نخستین کنگرهٔ نویسندگان شوروی با هدفِ یافتن معیارهای زیبایی‌شناختی برای ساخت آرمان‌شهر کمونیستی برگزار شد. در این گردهمایی معروف، استالین نویسندگان شوروی را «مهندسان روح انسانی» نامید (Ruhle, 2012: 213). آن‌گونه که اسلاونکا دراکولیچ نوشته است، این فرهنگی در سایهٔ استالین‌گرایی بود که «زیبایی‌شناسی تام‌گرا» برازندهٔ آن است (Drakulic, 2014: 58) این تزاریسم وارونه یا «بلشویسم فرهنگی» (Cazeaux, 2000: 259) حتی با محرومیت از حق استفاده از لوازم آرایش و حق انتخاب لباس پیش رفت.

مبانی واقع‌گرایی سوسیالیستی

به اعتقاد بسیاری، آنچه در دههٔ ۱۹۳۰ با عنوان واقع‌گرایی سوسیالیستی تجسم عینی یافت، نتیجهٔ فرهنگ سیاسی روسیهٔ قرن نوزدهم بود (Gutkin, 1999: 6-9). طلیعهٔ کیش رسمی شوروی

در تحمیل ایدئولوژی بر عرصهٔ فرهنگ، نقطهٔ عزیمت خود را همراه با گرایش‌های سیاسی و اجتماعی، از ابتدا در گرایش‌های رادیکالیسم هنری منتقدان تندروی روسی همچون بلینسکی[1] از دههٔ ۱۸۳۰ آغاز و در اواخر این قرن از سوی افراد دیگری چون نیکولای چرنیشفسکی،[2] نیکولای دابر الیوبوف[3] و دیمیتری پیسارف[4] ادامه یافت. سرزمین روسیه به‌ویژه از نیمهٔ قرن نوزدهم، به‌علت عقب‌ماندگی از غرب و از سوی دیگر نظام تزاری، با خیزش‌های متعددی روبه‌رو بود. این طعنهٔ آیزایا برلین که «اوضاع هنری و ادبی شوروی اوضاع عجیبی است» (Berlin, 2011: 52) وقتی با شرایط اقلیمی و موقعیت نویسندگان آن دوران تطبیق داده می‌شود معنای واقعی خود را به نمایش می‌گذارد. نتیجهٔ عقاید زیبایی‌شناختی این متفکران عبارت بود از هنر نه «تعلیم اخلاقی یک اصول زیبایی‌شناختی، بلکه پی‌ریزی آرمان‌هاست» (Welk, 2000: 17-20).

در واقع، هنگامی که انقلاب ۱۹۱۷ هنرمندان شکل‌گرا را تشویق کرد تا نوعی نظریهٔ انقلابی را گسترش دهند، هم زمان دیدگاه کمونیستی ارتدکس نیز شکل گرفت که ضمن تضعیف مبانی شکل‌گرایی و نوگرایی در هنر، سنت واقع‌گرایی قرن نوزدهمی روسیه را تنها مبنای مناسب برای اصول زیبایی‌شناسی جامعهٔ کمونیستی اعلام کرد. همچنین مقام‌های شوروی این دغدغهٔ ایدئولوژیک را داشتند که «هنر جدید به هنر و ادبیات غرب شباهتی نداشته باشد» (Groves, 2017: 178). برای تحقق این مهم، دولت کمونیستی کنترل امور فرهنگی را در دست گرفت. شایان توجه اینکه تنها دورهٔ آزادی در تاریخ جدید روسیه که سانسور و محدودیت نداشت روزهای کوتاه میان فوریه تا اکتبر ۱۹۱۷ بود. «در تقابل پیش آمده در دههٔ ۱۹۳۰ تحول‌های هنری اوایل قرن بیستم، کارهای پیکاسو، استراونیسکی، شوئنبرگ و اشعار تی‌اس الیوت از سوی منتقدان هنری و ادبی شوروی، محصولات منحرف مراحل پایانی جامعهٔ سرمایه‌داری اعلام شد.»(Welk, 2000: 25) این برداشت به بسیاری از چهره‌های کلاسیک غربی هم تسری یافت. رامان سلدن، پیوستگی هنر و سیاست در جامعهٔ شوروی را با عنوان واقع‌گرایی سوسیالیستی در این عبارت خلاصه می‌کند: «ترکیب زیبایی‌شناسی قرن نوزدهم که ضمن واقع‌گرایی، به‌شکل کامل ایدئولوژیک بود و سیاست انقلابی که در تعریف واقع‌گرایی سوسیالیستی مو بر تن آدمی راست می‌کند» (Selden, 1998: 98-99).

1. V.G. Belinski
2. N. Chernishevski
3. N. Dobrolyubov
4. D. Pisarev

با استقرار کامل نظام کمونیستی در شوروی از اواخر دههٔ ۱۹۲۰، تلاش برای شکل‌دادن به یک شیوهٔ هنری قوت گرفت که تنها بیانگر آرمان‌های بلشویسم باشد. عصر مایاکوفسکی[1] که با شور و شوق انقلابی اصطلاح «واقع‌گرایی متعهد» را در رویکرد ایجابی به آرمان‌های انقلاب مطرح کرده بود با خودکشی او در سال ۱۹۳۰ به سرعت سپری شد. اندک زمانی بعد، در آغاز دههٔ ۱۹۳۰، مقالهٔ روزنامهٔ لیتراتورنایا گازتا اصطلاح «واقع‌گرایی انقلابی سوسیالیستی» را به کار برد. در همان سال ای‌کوسیک، رئیس اتحادیهٔ نویسندگان اوکراین در جلسه‌ای با اشاره به همین محتوا می‌گوید: «اگر هنرمندی دقیقاً واقعیت را در آثار خود منعکس کند، او یک واقع‌گرا و روش او نیز سوسیالیستی خواهد بود؛ اما اگر از برنامه‌های رژیم حمایت کند، معنایش این است که روش او انقلابی خواهد بود. این هنرمند اگر تلاش کند تا در مسیر ساخت یک جامعهٔ سوسیالیستی مشارکت فعالی کند، روش او سوسیالیستی نامیده می‌شود. به این دلیل رفقا، روشی که باید راهنمای همهٔ ما هنرمندان متعهد باشد، روشی است که آن را واقع‌گرایی انقلابی سوسیالیستی می‌نامم» (Cullern Bown, 1991: 79).

واقع‌گرایی سوسیالیستی هرگز پدیده‌ای ایستا نبود، چرا که با تغییر اوضاع و احوال مورد بازخوانی و اصلاح دائم قرار می‌گرفت. بنابراین چنانکه گفته‌اند ارائهٔ تعریفی درست از واقع‌گرایی سوسیالیستی دشوار بود؛ زیرا خود مقام‌های حکومتی نیز نتوانستند یا نخواستند مفهوم و معنای دقیقی از آن ارائه کنند. در این زمینه به ماجرایی از میخائیل شولوخف اشاره می‌کنیم. وقتی در سال ۱۹۵۸ از این نویسنده خواستند این عبارت را تعریف کند، اول نظر الکساندر فادیف را که کمی پیش از خودکشی در سال ۱۹۵۶ ابراز کرده بود گفت: «اگر کسی از من بپرسد واقع‌گرایی سوسیالیستی چیست؟ می‌گویم فقط شیطان می‌داند». پس از این بیان، شولوخف ادامه می‌داد: «اما جواب خود من این است که واقع‌گرایی سوسیالیستی چیزی است که به زبان ساده و قابل فهم، از هنری که تنها برای دولت شوروی نوشته شود دفاع می‌کند.» (Farhang, 2010: 47) هرچند تلاش شد در همهٔ سال‌ها، به‌ویژه در دوران دیکتاتوری استالین «خوشبینی اجباری»[2] هنر و هنرمند حفظ شود. از نظر حکومت روسیهٔ شوروی رمان‌ها، نمایشنامه‌ها و اشعار ابزار حساس و کارآمدی برای تبلیغات سیاسی فراگیر و شست‌وشوی ذهنی مردم برای هدایت آن‌ها به‌سوی سوسیالیسم بود. استالین در دیدارش با نویسندگان در خانهٔ ماکسیم گورکی گفت: «تولید ارواح انسانی مهم‌تر از تولید توپ و تانک است. نویسنده

1. Mayakovsky
2. Obligatory optimism

باید زندگی مردم کشورش را بشناسد. ... این موضوع، یعنی تولید ارواح انسانی، اهمیت دارد. به همین دلیل من به سلامتی شما که مهندسان روح انسان هستید، می‌نویسم» (Finn, 2018: 15). به این ترتیب، استالین با همراهی و کوشش‌های آندره ژدانف و ماکسیم گورکی و تعدادی از نویسندگانی که درون پیله‌ای از امکانات رفاهی به دام افتاده بودند، نهادینه‌شدن قوانین و روش‌های این مکتب سیاسی هنر را تسهیل کرد.

از نقش ماکسیم گورکی (۱۸۶۸–۱۹۳۶)، نویسندهٔ صاحب‌نام روسیه در حمایت از شرایط سیاسی و فرهنگی که سبب شکل‌گیری زیبایی‌شناسی واقع‌گرایی سوسیالیستی شد نباید غفلت کرد. گورکی در شوروی مورد احترام بود و مقام بالایی در جهان داشت، اما به چند دلیل این اهمیت به‌ویژه در مقام هنرمند مستقل که علایق عدالت‌جویانه داشت صدمه دید. غیر از فعالیت های سیاسی و انقلابی پیش از انقلاب که سبب زندانی‌شدن و تبعید او شد، اقدام‌های عملی وی در دوران انقلاب و بعد لنین و استالین این دیدگاه را که مهم‌ترین نویسندهٔ محبوب برای کمونیسم بود تقویت کرد. گورکی و کسانی چون الکساندر باگدانف چند سال قبل از انقلاب اکتبر به این نتیجه رسیدند که طبقهٔ کارگر برای موفقیت در انقلاب پیش رو ناگزیر است که نخبگان فرهنگی و سیاسی خود را پدید آورد؛ بنابراین جنبشی را با نام «جنبش فرهنگ پرولتاریایی» در پتروگراد شکل دادند که بر آن بودند که پرولتاریا برای دستیابی به موفقیت باید یک نظام فرهنگی و هنری جدید پایه‌گذری کند (Naghed, 2017: 23). پس از روی‌کارآمدن بلشویک‌ها رژیم، همهٔ نیازهای گورکی را تأمین و وجوه لازم را برای انواع هدف‌ها و فعالیت‌های هنری و ادبی در اختیارش گذاشت. از دیدگاه انتقادی «ننگ‌آورترین این برنامه‌ها مجموعه مقاله‌های نویسندگان شوروی با سرپرستی گورکی بود که در آن از برنامهٔ ساخت کانال دریای بالتیک در سال ۱۹۳۰ بسیار ستایش شده بود (Deyhimi, 2000: 377; Muchnic, 1979: 67-70). شاید ساخت کانال درخشان بود، اما کارگران آن محکومینی بودند در زندان سیاسی مخالفان استالین. در همین زمینه باید به آثار هنری گورکی شامل نمایشنامه‌ها و رمان‌های متعدد هم اشاره کنیم که در پایه‌ریزی زیبایی‌شناسی رسمی شوروی و اصول سه‌گانهٔ آن که در ادامه نقد می‌کنیم، انکارناپذیر است. علاقهٔ شدید او به نقد سرمایه‌داری در نمایشنامهٔ «دشمنان»، تلاش برای نشان‌دادن نابودی طبقهٔ بورژوازی، ورشکستگی اخلاقی سیاسی روشنفکران قبل انقلاب، تا فروپاشی بنیان خانواده‌های متمول در رمان‌هایی چون «آرتامانف‌ها»، «سه رفیق»، «زندگی کوژمیاکین» و «زندگی کلیم سامیگن» آشکار است. همچنین رمان «مادر» او نیز که بر اساس رویدادهای انقلاب سال ۱۹۰۵ نوشته شده است

در حالی که آکنده از همدردی با رنج مردم و خدمت به توده‌ها (اصل مردم‌گرایی هنر) است دعوتی از کارگران و دهقانان برای قیام سوسیالیستی و برپاکردن ملکوت خدا بر روی زمینی است که انقلابیون هموار کرده‌اند. گورکی روشنفکران لیبرال را به کناره‌گیری از جنبش مردمی روسیه متهم می‌کرد. به‌ویژه در کتاب «کلیم سامگین» با ایجاد جدل میان انسان‌گرایی و لیبرالیسم در مقابل بلشویسم از این ایدئولوژی حمایت می‌کند (Clark, 2000: 65-67). بعدها دانشنامهٔ بزرگ شوروی این‌گونه رویکرد گورکی در این اثر را تحسین کرد: «موضوع رمان افشای ایدئولوژی بورژوایی در همهٔ شکل‌های آن، به‌ویژه فردگرایی است. مشخصهٔ بارز سامگین‌گرایی این است که گاه بی‌طرفی محافظه‌کار است و گاه می‌خواهد انقلابی به‌نظر برسد و در پایان به انقلاب خیانت می‌کند. امری که گورکی آن را آشکار می‌کند» (Ruhle, 2012: 59).

سوگیری سیاسی فرهنگی استالین در دوران قدرت و تمهید واقع‌گرایی سوسیالیستی بدون اشاره به نقش و اهمیت ایدئولوژی «ژدانوویسم» بی‌معناست. آندریی الکساندروویچ ژدانف (۱۸۹۶– ۱۹۴۸)، از کارگزاران حزب کمونیست و دبیر کمیتهٔ مرکزی حزب بود. ژدانف در فعالیت‌ها و سیاست‌های فرهنگی و هنری در نقش مؤثر سخنگوی حزب کارکرد «کارگزار ظلم» را داشت (Zhdanov, 2010: 62-63). نام او برچسب مناسبی بود برای سال‌های دیجور سرکوب اهالی هنر و ادب. چنانکه همپای استالین‌گرایی می‌توان «ژدانوویسم» را به معنای استالین‌گرایی فرهنگی فهمید.

سخنان آندره ژدانف در کنفرانس نویسندگان و هنرمندان سال ۱۹۳۴ پایان‌دهندهٔ جهت‌گیری نظام سیاسی نسبت به ساحت هنر بود. او در همین سخنرانی که در واقع سخنرانی افتتاحیه و خوشامدگویی به نخستین کنگرهٔ نویسندگان بود با بیان جملهٔ معروف استالین که «نویسندگان مهندسان روح انسانی هستند»، به صراحت گفت: «ادبیات شوروی جهت‌دار است و ما به آن می‌بالیم، زیرا جهت ما این است که می‌خواهیم کارگران و همهٔ انسان‌ها را از یوغ بردگی کاپیتالیسم آزاد کنیم» (Zhdanov, 1996: 179-186). او با اشاره به مبانی واقع‌گرایی سوسیالیستی چون مردم‌گرایی و تعهد ایدئولوژیک این آموزه را چنین تعریف می‌کند: «صدق و دقت تاریخی اثر هنری باید با آموزش و تربیت دوبارهٔ ایدئولوژیکی کارگران مطابق روح سوسیالیسم تلفیق شود(Deyhimi, 2000: 749). ژدانف با تأکید بر اینکه نویسندگان باید بی‌دریغ خود را وقف وظیفه‌ای کنند که به آن‌ها سپرده شده می‌گوید: «هنر مبارز، در راه ایده‌آل‌های خلق پیکار می‌کند. این است مفهوم ادبیات و هنر در نظر نمایندگان ادبیات روس» (Zhdanov, 2010: 86). به این ترتیب از نظر او جبهه‌گیری ایدئولوژیک، خوش‌بینی، نقش مثبت

قهرمانان از ویژگی‌های آفرینش هنری است. از این‌رو مشتاقانه می‌نویسد: «حکومت و حزب ما با پشتیبانی ادبیات شوروی جوانان ما را دلیر و معتمد به نفس پرورش می‌دهد. لنینیسم برای ادبیات ما وظیفهٔ اجتماعی و اخلاقی بزرگی معین کرده است و رفیق استالین نویسندگان ما را مهندسین روح بشر نامیده است. ... این تعریف مسئولیت شگرف نویسندگان شوروی را در راه آموزش خلق و در راه آموزش جوانان شوروی بیان می‌کند و می‌گوید در برابر آثار بی‌ارزش نویسندگان نباید شکیبا بود» (Zhdanov, 2010: 87).

چنانکه استوارت سیم گفته است تلقی از هنر همچون مهندسی اجتماعی، آن را به تبلیغات تقلیل می‌دهد، چراکه ارزش هنری فقط از دیدگاه سیاسی سنجیده می‌شود. هنرمند خلاق در چنین نظامی چیزی جز یک کارگزار دولتی نیست که استعداد و قابلیتش برای نقد اجتماعی که یکی از برجسته‌ترین شاخص‌های انقلابی هنر است، به کل از او سلب می‌شود. در پس حکم ژدانف، هنرمندان باید آنچه را که رهبران کمونیست واقعیت می‌دانستند بازتاب می‌دادند (Sim, 1999: 283). در نتیجه او هم حکم افلاطون را صادر می‌کرد که آن‌ها که نخواهند خود را با وضعیت تشریح شده تطبیق دهند از کشور تبعید می‌شوند. به قول فیتزپاتریک، تماشایی‌ترین پردهٔ نمایش وحشت استالینی سرکوب شدید هنرمندان، کولاک‌ها (دهقانان ثروتمند)، کشیش‌ها، تاجران، مخالفان سیاسی و دیگر نخبگان بود که در دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ ادامه یافت (Fitzpatrick, 2015: 429).

اصول و قواعد

باید در نظر داشت تداوم و پایداری اسلوب زیبایی‌شناختی مکتب گفته شده در لایه‌های فرهنگی جامعه ریشه دوانده و با پشتیبانی مادی و معنوی سیاست همراه شده است. با این همه چنانکه تجربهٔ نظام شوروی نشان داد، این روش فقط ریشه در ایدئولوژی حاکم نداشت و از جایگاه توده‌ها نیز حمایت می‌شد. جمع این دو وجه، صورتی معرفتی پیدا می‌کند که با عنوان «قدرت (سیاست)- توده‌ها» عمل می‌کند. به بیانی بهتر، قواعد هنری مترتب بر چنین اسلوبی هم‌زمان از افق‌های زیبایی‌شناختی و نیازها و استلزامات توده‌ها سیراب می‌شود، یعنی از راه منطق ذاتی و درونی به‌سوی فرهنگ انقلابی. از این‌رو، چنانکه در ادامه می‌گوییم اصول سه‌گانه در تعامل و کارکرد هم‌زمان با هم معنا می‌یافت.

۱. هنر برای خلق‌ها

در نظام بلشویکی واقع‌گرایی سوسیالیستی، هنر توده‌های مردمی است که خود را از

استثمار می‌رهانند یا در حال رهانیدن خویش و پرداختن به فعالیت آگاهانهٔ تاریخی هستند. به بیان دیگر، واقع‌گرایی سوسیالیستی به توده‌های مردم تعلق دارد؛ زیرا از روحی انقلابی برخوردار است و معتقد است که تکامل تاریخی به‌ضرورت به پیدایش جامعهٔ هماهنگ و بی‌طبقهٔ کمونیسم منجر خواهد شد. به تعبیر ساچکوف «واقع‌گرایی سوسیالیستی از این آرمان اجتماعی سیاسی، مفهوم مورد تأیید خودش را از انسان مشتق می‌کند که به‌طور کامل بر ماهیت بشردوستانهٔ سوسیالیسم منطبق است. این اصل به کامل‌ترین و روشن‌ترین شکل خود، در ادبیات و هنر شوروی یعنی واقع‌گرایی سوسیالیستی متجلی شده است» (Suchkov, 1983: 243-244). رویکرد افرادی مانند بوریس ساچکوف به روشنی، یکی از مهم‌ترین قواعد روش پذیرفته‌شده در واقع‌گرایی سوسیالیستی را بیان می‌کند؛ یعنی «اصل نارودنوست» یا مردمی بودن، به واقع در کانون زیبایی‌شناسی و سیاست قرار می‌گیرد. در زبان روسی نیز عبارت نارود[1] یا مردم با وجود جنسیت مردانه اما با عنصر مؤنث‌بودگی همراه است. کلمهٔ نارود از منظر لغت‌شناسی به واژهٔ رود[2] یا «دودمان»، به معنای «تولد»،[3] یا «سرزمین مادری»،[4] و رودیتل[5] به معنای «والدین» مرتبط می‌شود. به همین دلیل، نیکولای بردیایف، متفکر زبان‌شناس، ضمن اشاره بر ویژگی مؤنث‌بودگی مردم روسیه تصریح می‌کند که آنان گویی همواره چشم به راه یک داماد[6] (یک ناجی، رهبر یا بخوانید استالین) بوده‌اند.

بنابر اصل تعهد مردمی (هنر توده‌گرا- خلق‌گرا)، این ادعا مطرح می‌شود که اثر هنری در هر زمانی که تولید و عرضه شده باشد، اگر بتواند به زبان توده‌ها تفسیر شود و آگاهی مردم را ارتقا دهد، خوب و قابل تقدیر است. به بیان دیگر، «هنر در حقیقت مردمیِ جوامع سوسیالیستی هنری است که به آسانی برای توده‌ها فهم‌پذیر باشد و کلیت هستی گمشدهٔ آن‌ها را به آنان بازگرداند» (Kheraichenkov, 1985: 185). تأکید بر اصل مردمی‌بودن هنر به اعتقاد صاحب‌نظران حامی واقع‌گرایی سوسیالیستی با توجه به این واقعیت توجیه می‌شد که نقش سیاسی و اجتماعی توده‌های مردم انکارناپذیر شده است. از بعد نظریهٔ هنری این تلقی از واقع‌گرایی وامدار نظریهٔ «بازتاب»[7] در زیبایی‌شناسی مارکسیسم است. برای نمونه، گئورگ لوکاچ معتقد

1. Narod
2. Rod
3. Rodina
4. Motherland (Rodstvennik)
5. Roditel
6. Bridgroom
7. Reflection

بود واقع‌گرایی باید ژرفای واقعیت‌های اجتماعی را بازتاب دهد که زندگی و رنج مردم و آرزوهای آن‌ها در ایجاد جامعهٔ برابر در کانون آن قرار دارد (Lukac and Adorno, 1977: 87-99). هرچند به نظر افرادی مانند لوکاچ که سال‌هایی چند ایده‌های خود را در مسیر همراهی با استالین‌گرایی طرح و گسترش داده بود، در واقع‌گرایی انتقادی قرن نوزدهم و نه طبیعت‌گرایی هنری، بر چنین اصل تأکید شده است؛ اما اکنون در این لحظهٔ تاریخی واگشت ناشی از انقلاب کمونیستی ساخت قدرت بر آن بود با فراهم‌کردن وحدت اصول ایدئولوژیک و ایستا، خواسته‌های پرولتاریای روسیه را جنبهٔ عینی ببخشد. از این‌رو، فرهنگ واقع‌گرایی سوسیالیستی با عنصر دوگانهٔ «قدرت سیاسی–توده‌ها»، به‌سوی ذهنیت‌بخشی آن‌گونه خواسته‌های مردمی منتهی می‌شد که در آن ضمن نفی شدید هنر مصرفی یا الگوی «هنر برای هنر» که شیوهٔ زیبایی‌شناسی مدرن و غربی تلقی می‌شد، به واقعیت‌بخشی هنری از آن خود تأکید کردند که بیانگر هنری قابل فهم برای توده‌ها باشد. اکنون زمان آن فرارسیده است که طبقه‌ای که در زندگی فرهنگی جدید متولد شده است خود را با هنری معنوی اما با دست‌های خالی مستقر سازد. این طبقه باید عطش هنری خود را با توسل به ابزاری ساده و ابتدایی ارضا کند. هم‌سو با چنین تحولی بازمانده‌های فرهنگی تمرکزیافته در آکادمی‌های هنری و موزه‌ها و تئاتر باید تجزیه شوند چرا که دیگر به درد دهقانان و کارگران نخواهند خورد. در شرایط انقلابی جدید، آن ذهن خسته و بی‌رمق روشنفکر خرده‌بورژوا هم کنشگری فعال را در سمت‌وسوی حمایت از پرولتاریا در جهت‌گیری به کمونیسم متعالی از دست داده است (Lahusen, 1997: 135-145). در کلکسیون زیبایی‌شناسی رسمی شوروی، این ادعا پذیرفته شده بود که تعداد معدودی هنرمند، توانسته‌اند افتخار پیش‌گامی در هنر مردمی را به‌دست بیاورند. چرنیشفسکی از این معدود افراد است. به اعتقاد این نویسندهٔ واقع‌گرا، منظور از مردم تنها توده‌های ساده نبود و نیستند، بلکه به‌طور مشخص بیان دردهای سیاسی و خواسته‌های درونی توده‌ها نیز در هنر باید مدنظر باشد. به اعتقاد او حتی هنگام بازتاب اندیشه‌های مردم در آثار فولکلوری، می‌توان و باید اندیشه‌های انقلابی‌شان را برجسته کرد. «هنر عوام همواره مثبت و زنده و پویا بوده است» (Lizov, 1974: 70). بنابراین او هنرمندان هم‌دورهٔ خود را به تماشای زندگی طبقات دهقان و زحمتکش فرا می‌خواند.

لنین در دو مقالهٔ مشهورش «تولستوی و دوران وی» و «تولستوی و جنبش نوین کارگری» اهمیت مردم‌گرایی در هنر را مورد توجه قرار داده است. او با اشاره به اینکه ماهیت نخبه‌گرای هنر جزیی از جوهرهٔ بورژوایی بوده است، توجه را به بیان هنر بیانگر دردهای مردم زحمتکش

جلب می‌کند و در جایی می‌نویسد: «ما نمی‌خواهیم زندانیان روابط ادبی بورژوایی-کاسب‌کارانه باشیم و چنین نیز نخواهیم شد.» هنر نوین از نظر لنین دیگر در خدمت «هزار فامیل» دلزدهٔ فربه و تباه‌شده نیست، بلکه در خدمت میلیون‌ها نفر مردم زحمتکش است که شکوفه کشور، نیروی آن و آیندهٔ آن است.» (Kheraichenkov, 1985: 181) لنین همواره تأکید داشت که هنرمندان متعهد به مرام کمونیست، هنر خود را با ویژگی دست‌یافتنی‌بودن برای توده‌ها ارائه کنند. او یک بار در مصاحبه با کلارا زتکین مارکسیست می‌گوید: «باید ریشه‌های خود را تا اعماق دل توده‌های وسیع زحمتکش بفرستید. باید این توده‌ها آن را دریابند و بدان عشق بورزند.» (Kheraichenkov, 1985: 185) لنین باز در همان گفت‌وگو بر این نکته تأکید می‌کند که کارگران و دهقانان حق برخورداری از هنری بزرگ و به‌طور کامل آزاد و مردمی را به‌دست آورده‌اند، امری که با برنامهٔ گستردهٔ آموزش همگانی فراهم شده است و خاک کشت این فرهنگ را تمهید می‌سازد.

نمونه‌های بارز زیبایی‌شناسی مردم‌گرا در عرصهٔ ادبیات، آثار ماکسیم گورکی است، داستان‌های او نیز از دید حامیان واقع‌گرایی سوسیالیستی، مکان مناسبی برای بیان و به تصویر درآوردن ذوق و دردهای توده‌ها بوده است. به همین دلیل در زیبایی‌شناسی رسمی رمان‌های «مادر»، «زندگی ماتو کوژمیاکین» و رمان ناتمام و چهار جلدی «کلیم سامگین» و «شهر اوکوروف» از آنچه بیان روشن نیروی خلاق و پایان‌ناپذیر مردم عنوان شده، بسیار تقدیر شده است. برای نمونه، استیتسکی از حامیان حضور ایدئولوژی در هنر، گورکی را معیار زیبایی‌شناختی واقع‌گرایی سوسیالیستی می‌دانست و او را در ردیف مارکس قرار می‌داد (Wexberg, 2000: 15). در چنین آموزهٔ رسمی قهرمانان موفق و ماندگار در زیبایی‌شناسی شوروی آن‌هایی بوده‌اند که با مردم سخن گفتند و آرمان آن‌ها نیز در رابطه با زندگی مردم تبیین می‌شد. نه همچون شخصیت وازدهٔ کلیم سامگین که نمی‌خواهد و نمی‌تواند با تودهٔ مردم همراه شود. در دانشنامهٔ بزرگ شوروی، از این زمان به‌عنوان افشاکنندهٔ ایدئولوژی بورژوایی و فردگرایی بیهودهٔ روشنفکری یاد شده است. در حالی که به گفتهٔ آناتولی دریمف[1] قهرمانان واقعی، ابر مردان خیالی نیستند، بلکه کارگران نمونه‌وار شوروی هستند، همچون میخائیل پریوالف[2] ذوب‌کنندهٔ فولاد یا میخائیل داوژیک،[3] یک کشاورز زمین بکر، آن‌ها تجسم‌بخش ویژگی‌های اخلاقی نمونه‌وار مردم شوروی و آرمان‌های جمع‌گرایانهٔ آن‌ها هستند. یوری گاگارین، یک شهروند معمولی شوروی راه فضا را برای بشریت هموار کرد. مسافرت او به‌سوی ستارگان

1. Anatoly Dremov
2. Mikhail Privalov
3. Mikhail Dowzhik

پیروزی برای همهٔ مردم شوروی بود. ... قهرمانیگری مردم شوروی نشانه‌ای از پایداری معنوی آن‌هاست. برای نمونه، این به‌واسطهٔ هوشمندی و بلندهمتی شاخمد شاه‌ماخموداف، آهنگر تاشکندی و همسرش باخری اکراموا بود که توانستند چهارده یتیمی را که پدر و مادرشان را در جنگ از دست داده بودند گرفته و آن‌ها را به اعضای مفید جامعه تبدیل کنند (Lizov, 1974: 199-201).

۲. اولویت حزب

لنین در سال ۱۹۰۵ مقالهٔ «سازمان حزبی و ادبیات حزبی» را منتشر کرد. بعدها وقتی واقع‌گرایی سوسیالیستی، روش و مرام رسمی زیبایی‌شناسی شوروی شد، این نوشتار به یکی از اصول مهم و انکارناپذیر روشنفکران تبدیل شد. بنابر این متن، هنر و ادبیات موجود یا آن‌هایی که در حال انتشارند، باید با تعهد حزبی، آرمان تاریخی طبقهٔ کارگر و کمونیسم را منعکس کنند. وی در این نوشتار برچند موضوع تأکید داشت: اول آنکه از مهم‌ترین راه‌های پیشبرد انقلاب، حزبی‌کردن هنر است. در نتیجه برای پیش‌بردن انقلاب نیمه‌تمام باید به سازمان‌دادن همه چیز بر اساس اصول جدید بپردازیم. بخش عمده‌ای از هنر امروزی، حزبی است، اما همهٔ آن‌ها باید تبدیل به ادبیات حزبی شود (Lenin, 2000: 31-37). مسئلهٔ دوم ماهیت ادبیات و هنر حزبی است. چنانکه خود لنین تصریح کرده بود، بنیان آن باید وسیلهٔ غنی‌سازی سوسیالیسم و هدف‌های پرولتاریا باشد. او می‌نویسد: «مرگ بر نویسندگان مخالف پرولتاریا، مرگ بر ابر ادیب مردان، ادبیات باید بخشی از هدف‌های پرولتاریا باشد.»(Lenin, 2000: 31-37) وظیفهٔ مطبوعات هم همین است. به همین شکل او می‌خواست که مراکز نشر، کتابفروشی‌ها و کتابخانه‌ها در اختیار حزب کمونیست باشد.

سرانجام لنین بر آن شد تا ارمغان تجلی‌یافتن «اصول جدید» هنری را ارائه دهد که همهٔ این اصول با ادعای «هنر آزاد در خدمت پرولتاریا» تعریف می‌شد. اما لزوماً تنها حزب بود که می‌توانست و باید ضمن تأیید و تشریح اصول زیبایی‌شناختی در خدمت پرولتاریا این حق را داشته باشد تا هنرهای موجود مضر و بی‌مصرف را معرفی و آن را محکوم کند. به همین دلیل، گوتکین[1] منتقد واقع‌گرایی سوسیالیستی، دیدگاه بلشویک‌ها دربارهٔ آزادی را از همان ابتدا دچار ابهام جدی می‌دانست. اما این اصل واقعیتی انکارناپذیر بود که به‌واسطهٔ مرکزیت داشتن تعهد حزبی در مرام رسمی زیباشناسی شوروی، به‌طور اجتناب‌ناپذیری باید حزب، همهٔ ارکان فرهنگ و هنر را زیر پوشش خود در آورد. گزارش استالین در کنگرهٔ پانزدهم حزب کمونیست

1. Gutkin

در دسامبر ۱۹۳۷ مؤید همین واقعیت است. استالین در این گزارش بر دیدگاه‌های پیشینیان خود در زمینهٔ اهمیت حزب، تأکید دوباره و خشن‌تری می‌گذارد: «حزب ما یک پیکر زنده است و مانند همهٔ موجودات زنده، خود را تازه و نو می‌سازد. سلول‌های مرده می‌افتند و سلول های نو نمو می‌کنند و گسترش می‌یابند و جای یاخته‌های فرسوده و مرده را می‌گیرند تعداد زیادی از این یاخته‌های نو چه در سطح و چه در عمق از میان می‌روند؛ اما جایشان خالی نمی‌ماند سلول‌های نو نیروی تازه‌ای بر این پیکر می‌دمند. به این طریق حزب گسترش یافته و در آینده نیز ادامه می‌یابد.» (Gutkin, 1999: 71)

آنچه در گفتهٔ چنین دیدگاه‌های ایدئولوژیک وجود داشت انتقال این اصل جزمی به هنرمند و نویسنده بود که آن‌ها باید خود و اثر خود را نمایندهٔ واقعی آرمان تاریخی پرولتاریا، سوسیالیسم و همهٔ توده‌های زحمتکش معرفی کنند. این مسئله از منظر انتقادی چنانکه روی مدودیف می‌گفت، ایجاد این توقع در هنرمندان بود که «سربازان حزبی به معنای دقیق کلمه باشند» (Medvedov, 1986: 717). بر همین اساس باید اعتقاد به اصل فعالگری اجتماعی و خوشبینی هنری داشت تا از جایگاه قدرت سیاسی و جایگاه هنر سیاست‌گریزی واقعی یا تقلیدی، زیباشناسی ساختگی، ستایش شیوهٔ زندگی ناشی از سرمایه‌داری و در واقع هر آنچه که هنرمندان بورژوا، تبلیغ و تأیید می‌کردند، محکوم شود.

مایاکوفسکی در شعر «لنین» حزب‌گرایی را به‌شکل دیگر بیان می‌کند: «می‌خواهم/ آن را دوباره بتابانم/ آن شریف‌ترین واژه‌ها را/ حزب را که حتی/ کمونیست‌های سینه‌چاک نیز آن‌ها را سطحی و ریاکارانه دانستند.» (Deyhimi, 2000: 672-675) صاحب‌نظران شوروی بر این اساس رمان‌های «دن آرام» و «زمین نوآباد» اثر شولوخف و «سیلاب آهن» سرافیموویچ، «چگونه فولاد آبدیده شد» اثر استروفسکی، «صبح یخ‌زده» از آلکسی تولستوی، «گارد جوان» فادیف، «لنین» اثر میخائیل زوشچنکو، «سوگند در مه» اثر نیکلای تیخونف، و «زمان به پیش» از والنتین پتروویچ کاتایف را با میزان تعهد به حزب کمونیست و آرمان‌های بلشویک بسیار مثبت ارزیابی کرده‌اند.

۳. اصالت ایدئولوژیکی

در بخشی از رمان طولانی «بروسکی» اثر پانفیروف، قهرمانی به نام بوگدانف در گفت‌گو با تعدادی هم‌حزبی می‌گوید: «تردیدی ندارم که هنرمند یک آفرینش‌گراست برای بیان جسارت ستیشا که یک مادر متعهد و در همان حال یک رانندهٔ تراکتور چیره‌دست است. همان‌طور برای رفیق پاول و رفیق کیریل. این‌ها همهٔ قوت‌های کشور شوراهاست. مارکس هم در رؤیای چنین

آفرینشی بود. اما همه می‌دانیم که لنین ماجرا را به خوبی آغاز کرد. رفیق استالین این فرایند را گسترش داد، آن‌گاه میلیون‌ها نفر برخاستند و اکنون رفیق آرنولدف نقاشی‌های هنرمندانهٔ شما، فرصت مغتنمی برای انعکاس چنین فضایی است.» در همین چند جمله نمونه‌ای که از اثری برگزیده در روش واقع‌گرایی سوسیالیستی نقل قول شد، مبانی اصلی تعهدهای ایدئولوژیک خود را در بیانی از یک «طرح اصلی» پایه به نمایش می‌گذارد. طرح اصلی مرکزیت همهٔ آثار هنری و ادبی بود که هنرمندان متعهد به مبانی واقع‌گرایی سوسیالیستی مجبور به رعایت آن بودند. عینیت‌بخشی به طرح اصلی در همهٔ آثار ادبی همانا بیانی دیگر از اصل «حقیقت‌گرایی» براساس اصول زیبایی‌شناسی مارکسیسم- لنینیسم بود، اما به‌نظر می‌رسد در جملهٔ معروف استالین به اهالی هنر که «حقیقت را بنویسید» ،[1] اساس طرح اصلی بیان حقیقت در پرتو زمان حال بود که بین گذشته و آینده آرمان‌شهری رابطه‌ای دیالکتیکی برقرار می‌کرد.

اصطلاح «پراودا» در زبان روسی به معنای حقیقت و«پراوداوست» معادل حقیقت‌گرایی نیز بیان، علایق و سمت و سویی ایدئولوژیک در روش زیبایی‌شناختیِ واقع‌گرایی سوسیالیستی است. رابطهٔ منطقی وجود دارد میان تلاش مارکس و انگلس به‌عنوان پیشگامان سوسیالیسم علمی که دیدگاهشان مبتنی بر بینش اجتماعی یا جامعه‌شناختی است و ماهیت زیبایی‌شناختی ایدئولوژیک شوروی که زیر فشار خواسته‌های سیاسی، درخواست‌های جدیدی را وارد چنین گفتمان پریشانی می‌کند. بنابراین «حقیقت» در فاصلهٔ میان این دو برداشت کلاسیک و نوین به‌نوعی ناب‌گرایی زیباشناختی بلشویکی تقلیل می‌یابد. زیبایی‌شناسی بلشویکی حقیقت ایدئولوژیک خود را از این چشم‌انداز، پاک و اصیل می‌داند و نه ظاهر بی‌روح و ترسیم بی‌اثر و بی‌روح هر تجربه (Lizov, 1974: 728).

تجلی حقیقت تنها در صورتی ممکن است که شکل و محتوی به قالب نوعی واقع‌گرایی سوسیالیستی درآید. «محتوی عبارت است از مجموع تأثیرهای متقابل ابعاد مختلف و ویژگی‌های مختلف شیء یا پدیده و عملکردهای آن که به‌طور نسبی در زمان و مکان معینی پایدار می‌ماند و ساختار مشخصی نیز دارد و در قالب شکلی مشخص خودنمایی می‌کند. می‌توان گفت محتوای بدون شکل قابل تصور نیست.» (Navai, 1982: 101) از سوی دیگر، طرح اصلی در تعامل ثمربخش میان شکل و محتوی می‌تواند خواستهٔ ایدئولوژیک چنین زیباشناسی را در مسیر خودآگاهی طبقاتی بیان کند. انتظار می‌رفت روشنفکران و هنرمندانی که پای در این مسیر می‌گذارند، از چنین فرایندی آگاهی کامل داشته باشند چراکه به بیان ساچکف «تکامل شیوهٔ نوین که مستلزم پذیرش نظرگاه

1. Write the truth

پرولتاریای انقلابی و به انجام‌رسانندهٔ انقلاب اجتماعی و فرهنگی از سوی نویسنده است، نقش تعیین‌کننده‌ای ایفا می‌کند» (Suchkov, 1983: 181). بر اساس تعهد ایدئولوژیک و زیر سلطهٔ واقع‌گرایی سوسیالیستی جزئیات سبک، محتوا، تیپ‌شناسی شخصیت‌ها و حتی پیش‌گفتارها بر اساس رهنمودهای دولتی تعیین می‌شد. برای نمونه، روحیهٔ کارگر ساده را با جالب نشان‌دادن زندگی، کار و تفریحش بالا می‌برد و تصویر ناخوشایندی از زندگی فلاکت‌بار کارگران و دهقانان کشورهای سرمایه‌داری ارائه می‌داد (Farhang, 2010: 48).

در همین مسیر همهٔ هنرمندان متعهد می‌شوند که نگرش خود را به‌طور کامل و بدون هیچ‌گونه تخطی با جهان‌نگری کارگران در جریان مبارزه و پیروزی وفق دهند تا بتوانند با روحیهٔ سوسیالیستی، این باور را در جامعه رواج دهند که به تعبیر سوتلانا الکسیویچ، به‌زودی «انسان شورایی» که همهٔ نیکی‌ها و کمالات را دارد محقق شود (Svetlana, 2018: 11). در مسیر هدف‌های ایدئولوژیک ساخت «سوسیالیسم واقعاً موجود» و «انسان شورایی» در کتابی با عنوان بلومور، شرحی از ساخت‌وساز کانال جدید بین دریای سفید و دریای بالتیک در سال ۱۹۳۴جلوه‌گر شد. این کتاب بیش از ۶۰۰ صفحه‌ای که ماکسیم گورکی معروف، ویراستاری آن را بر عهده داشت و ۳۴ نویسندهٔ دیگر از جمله کاتایف، الکسی تولستوی، زوشنکو در آن مشارکت داشتند، از طرحی تمجید کردند که قرار بود با نیروی کار اجباری صدهزار محکوم گولاک و با وسایلی دستیِ ابتدایی کانالی به طول ۲۲۷ کیلومتر حفر شود. در طول اجرای مشقت‌بار بخشی از این طرح به‌واسطهٔ شرایط سخت مانند سوء تغذیه، سرما، کار طاقت‌فرسای پی در پی، بیش از ۱۰۹۳۳ نفر جان باختند. به هر شکل و با تشویق و اجبار حزبی، از اهالی هنر و ادب خواسته می‌شد با استناد به سبک واقع‌گرایی سوسیالیستی در نوشته‌ها و سروده‌های خود این حرکت به‌سوی تحقق آرمان‌شهر کمونیستی را بازتاب دهند.

به‌نظر می‌رسد چنانکه ریموند ویلیامز تصریح کرده است، اساس چنین تعهدی تلاش بر ارائهٔ تصویری از پایداری خلاقیت انسان و خودآفرینی[1] او بوده است. طبیعی هم بود که در کانون چنان زیبایی‌شناسی در قرن نوزدهم، زندگی و تفکر کارگران اهمیت بیابد. آن‌هایی که مولدان اصلی ثروت‌اند، اما با همان ثروتی که خود تولید می‌کنند، به‌تدریج به فقر کشیده می‌شوند. جایی مارکس در کتاب «خانوادهٔ مقدس» لبهٔ تیز انتقاد خود را به یکی از داستان‌های پرفروش اوژن‌سو به نام «اسرار پاریس» متوجه می‌کند و شخصیت‌های این اثر را براساس نگاه خود به فلسفهٔ تاریخ تحلیل می‌کند. به گمان مارکس داستان هرچند قهرمان را از نظر اخلاقی

1. Self- creation

مثبت انعکاس می‌دهد، اما تلاش نمی‌کند به تعصب بورژوایی ضربه بزند. در مقابل، نویسنده‌ای مرتجع چون بالزاک بیشتر قابل ستایش است چراکه با وجود پیش‌داوری مشروع و کاتولیکی خود، تحلیلی عمیق از حرکت‌های مهم تاریخی عصر خود داشت. با این حساب مارکسِ «دست‌نوشته‌های اقتصادی و فلسفی» بالزاکِ بورژوا را تحسین می‌کند، زیرا هنر او وجهی از بیان آگاهی اجتماعی است. زیبایی‌شناسی مارکس و تحلیل او از آثار ادبی و هنری به‌صورت جدایی‌ناپذیری در پیوند با جهان‌بینی انقلابی او بود (Schitze, 2002: 86).

از این‌رو بنا به تفسیر تری ایگلتون، نقد مارکس متوجه چیزی در هنر می‌شود که بر احساسات پاک و نیرومند انسان‌هایی که از بند بیگانگی تاریخی رهایی یافته‌اند، دلالت می‌کند؛ با این همه مارکس توجه دارد که تنها به‌وسیلهٔ تکامل عینی ماهیت انسانی است که چنین ثروت ذهنی حساس انسانی می‌تواند آزاد شود. جملهٔ پایانی کتاب که خبر می‌دهد: هنر مرده است و آن‌گاه می‌افزاید: زنده‌باد هنر. به‌ظاهر با این بینش انقلابی سازگار است (Schitze, 2002: 31). به گمان نگارنده، اگر در وجه نخست، هنر ابزاری برای نقد فرهنگ جامعهٔ سرمایه‌داری است و به زیبایی‌شناسی مارکسیستی امثال آنتونیو گرامشی، گئورگ لوکاچ و بانیان مکتب فرانکفورت مانند بنیامین، هورکهایمر، آدورنو و مارکوزه منجر می‌شود، اما وجه تقلیل‌یافتهٔ آن یعنی واقع‌گرایی سوسیالیستی تنها به ایفای نقش سیاسی خواسته‌شده در جهت هدف‌های انقلاب کمونیستی مجبور می‌شود.

چنین تعهدی از هنرمند می‌خواهد یا از تعهد هنر چشم‌پوشی کند یا آن را در مسیر خاصی سوق دهد. به هر حال آنچه برای هنر سوسیالیستی مطلوب است، عبارت است از «وفاداری به حقیقت زندگی در کشور شوراها» (Siegelbaum and Sokolov, 2000: 2). در بیان این حقیقت کارکرد هنر همانا ایدهٔ پس از مرگ هنر به تعبیر هگلی است و اینک باید پدیده‌های سوسیالیستی را که شامل رهبران، نهادها، دستاوردهای کارخانه‌ها، کارگران است به‌شیوه‌ای مطلوب و زیبا نشان دهد. چنین درخواستی را چگونه می‌توان عملی کرد؟ اگر در یک اثر هنری 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 مطلوب‌کردن تصویر است. روش دیگر در چارچوب این زیباشناسی به کارگیری عنصر مبالغه[1] است. یعنی کسی چیزی را به‌شکلی مطلوب تصویر کند که صفت خوب آن را بیشتر از آنچه در واقع هست نشان دهد، یا صفت بد آن را کمتر از آنچه در واقع هست نمایش دهد. در واقع‌گرایی سوسیالیستی از این روش

1. Exaggeration

بارها استفاده شده است. جایی که هنرمندان و ادیبان شوروی در پی انعکاس ازخودگذشتگی یک کارگر یا دانشمند بوده‌اند یا می‌خواستند انسان‌دوستی یک رهبر حزبی را الگو کنند، به مبالغه دست می‌زدند. در بیشتر آثار نقاشی در مکتب واقع‌گرایی سوسیالیستی می‌بینیم که کارگران با اندامی ستبر و بازوانی تنومند به تصویر کشیده شده‌اند.

لویی فیشر در یکی از کتاب‌هایش تصویر ساده اما گویایی از «واقعیتِ واقع‌گرایی سوسیالیستی» در کشور شوراها ارائه کرده که خواندنی و تأمل‌برانگیز است. نویسندگان و هنرمندانِ شوروی در میانهٔ دههٔ ۱۹۳۰ مأموریت یافتند که در نوشته‌ها و آثار خود زمان حال را فراموش کنند و در چارچوب ایدئولوژی زیبایی‌شناسی فرمایشی، در پی تصویرسازی آینده‌ای خیالی باشند. فسیو ولود ایوانف، یکی از نویسندگان معروف روس در آن زمان مشغول نوشتن فیلمنامه‌ای بود که از زندگی کارگران کارخانهٔ اتومبیل‌سازی بزرگ گورکی الهام می‌گرفت. ایوانف برای اینکه فیلمنامه‌اش را بیشتر با واقعیت تطبیق دهد، تصمیم گرفت مدتی در آن کارخانه کار و زندگی کند. ایوانف در این مدت قسمتی از فیلمنامهٔ خود را نوشت و قرار شد آن را در نشست‌های کارگری بخواند. این قسمت از فیلمنامه، مربوط به مشکلات رفت‌وآمد کارگران کارخانه بود که در فاصلهٔ دوری زندگی می‌کردند. ایوانف که نویسنده‌ای واقع‌گرا بود سختی رفت‌وآمد کارگران را در اتوبوس‌های فرسوده از جاده‌های خراب و خاکی را به‌خوبی توصیف کرده بود. وقتی ایوانف خواندن این قسمتِ داستان خود را تمام کرد، نمایندهٔ حزب در کارخانه از وی پرسید: «رفیق ایوانف نوشتن این فیلمنامه چه مدتی طول خواهد کشید؟» ایوانف جواب داد: «به‌تقریب شش ماه». نمایندهٔ حزب گفت: «خب، لابد چند ماه هم صرف بررسی و ممیزی فیلمنامه و چند ماه هم صرفِ ساختنِ آن خواهد شد و تا آن موقع هم جاده‌های خوب و هم اتوبوس‌های خوب خواهیم داشت. ساختمان خانه‌های کارگری هم که به زودی شروع می‌شود تا آن موقع تمام می‌شود، پس آیا بهتر نیست از حالا فیلمنامهٔ خودتان را طوری بنویسید که این خانه‌ها و اتوبوس‌ها و جاده‌ها ساخته شده و کارگران از آن استفاده می‌کنند؟» لویی فیشر در پایان چنین نتیجه می‌گیرد: «واقع‌گرایی سوسیالیستی که من کم‌کم با آن خو گرفتم این بود که چشم خود را از واقعیت‌های موجود برگیریم و همه‌چیز را به‌صورت اغراق‌آمیز در قالب امیدهای آینده شکل بدهیم. واقع‌گرایی سوسیالیستی ایجاب می‌کرد که شما ضمن نادیده‌گرفتن مسائل و مشکلات، برای موفقیت‌های کوچک ارزش و اهمیت زیاد قائل شوید و هر یک سانتی‌متر پیشرفت را مقدمهٔ یک کیلومتر حرکت به جلو در مسیر جامعهٔ تراز نوین تعریف کنید» (Ashtari, 2011: 74).

اما در کنار این سه روش متعارف، زیبایی‌شناسی ایدئولوژیک واقع‌گرایی سوسیالیستی از روش «تصویر ستایش‌آمیز[1] نیز بهره‌ها برده است. از این روش برای هدف‌های سیاسی به دو شکل استفاده می‌شده است. این روش را می‌توانیم به این شکل توضیح دهیم: الف) یکی ممکن است چیزی را بدین‌گونه مطلوب تصویر کند که آن را ستوده‌شده نشان دهد. برای نمونه، در شوروی یک نویسنده که داستانی واقع‌گرا دربارهٔ یک ایستگاه برق می‌نویسد می‌تواند ستایش و تمجید اولین رهبران این کشور را از نیروی برق، که هنگام تلاش خود برای تأمین آن ابراز داشته، صادقانه[2] در داستان خود بگنجاند. این همانا بازتاب تصویری مطلوب است؛ ب) اما یکی می‌تواند چیزی را با این روش مطلوب تصویر کند که آن را ضمن تصویر، ستایش کند. به بیان دیگر، هنرمند می‌تواند تصویر خود را که در نفس به‌طور کامل هم صادقانه است با ستایش چیزی که تصویر می‌کند همراه سازد. از این‌رو، این راه مطلوب تصویرکردن نیز به‌نظر می‌رسد با واقع‌گرایی دقیق سازگار باشد. در اینجا واقع‌گرایی سوسیالیستی واقعیت‌های گذشته، حال و آینده را همان ماتریالیسم تاریخی می‌دانست و اصول سه‌گانهٔ ذکر شده به‌صورت «تعهد» را با هنرمندان خاص خود، دائم بازتولید می‌کند. زمانی که شکل به عینیت‌بخشی حقیقت «بیرونی» تقلیل می‌یابد و محتوی انعکاس آرمان‌های طبقاتی می‌شود، واقع‌گرایی سوسیالیستی «سیاسی‌بودگی» خود را به‌شکل معارضه و نفی سبک‌های «غیر» نشان می‌دهد. بازتاب دخالت سیاسی به‌شکل «هنر توتالیتر» تثبیت می‌شود (Siegelbaum and Sokolov, 2000: 2).

نتیجه

هدف ما در این نوشتار ارزیابی رابطهٔ هنر و سیاست با تمرکز بر نظریهٔ زیبایی‌شناختی در دورهٔ استالین در روسیهٔ شوروی بود. تحلیل سه اصل زیربنایی این مکتب هنری نشان داد واقع‌گرایی اجتماعی چگونه بازتاب‌دهندهٔ علائق ایدئولوژی و قدرت است. چراکه به زبان رولان بارت، نویسای[3] نتیجهٔ سلطهٔ علایق ایدئولوژیک (نمونهٔ استالین‌گرایی) بر عرصهٔ هنر و ادبیات، در مدل واقع‌گرایی سوسیالیستی میان حزب و نویسنده یا هنرمند قرار می‌گیرد و مفهوم «مرزهای بسته» را ایجاد می‌کند. از این نظر هر سه مفهوم مرکزی در مبنای این زیبایی‌شناختی یعنی هنر در خدمت توده‌ها، تولید اثر بر مبنای تعهد حزبی و به‌کارگرفتن نگرش ایدئولوژیکی، متأثر از

1. Commendatory portayal
2. Truthfulness
3. Scripteur

تعریف «مرزهای بسته» نتیجهٔ هژمونی سیاست است. در این شرایط فرم مطلوب یا سبک دیگر مستقل نیست، بلکه با وجود تأکید بر «مرزهای بسته» هر لحظه که سیاست به برساخته‌های ایدئولوژیک نیازمند باشد، سویه مقابل بی‌تردید سیال خواهد بود.

با توجه به چنین تناقضی این مکتب فقط یک نظریهٔ زیبایی‌شناختی نبود که نویسنده، موسیقی‌دان، نقاش و کارگران تئاتر به پیروی از آن ناچار باشند. بلکه پیامد این اندیشه، کل آیین ایدئولوژیکی به‌شکل استالین‌گرایی بود. چنانکه رویدادهای تاریخی دوران کمونیسم شوروی مؤید این واقعیت بود که قدرت دولتی در خصوصی‌ترین بخش‌های زندگی توده‌ها رسوخ کرده بود. قواعد رفتاری جمع‌گرایی، شوونیسم چپ و طبیعت‌گرایی زیبایی‌شناختی که بیشتر انعکاس تحمیلی امر سیاسی بود چه بسا دعوی روزهای نخست انقلاب اکتبر مبنی بر فرهنگ در خدمت پیکار طبقاتی را به تحلیل برد. از این‌رو، تلقی از امر سیاسی در زیبایی‌شناسی به‌جای اینکه وامدار اصل آزادی هنر باشد، در درجهٔ نخست وسیله‌ای برای تأثیرگذاری بر ذهنیت جمعی بود. خلاصهٔ کلام اینکه واقع‌گرایی سوسیالیستی از بعد اخلاقی به درستی در برابر نظام سیاسی برخوردی فعالانه داشت (اصل فعال‌بودگی)، اما در همین حال خود همهٔ داوری اخلاقی را به مصلحت قدرت باز بسته می‌دید و سختی‌های انسانی و رنج توده‌ها را در لابه‌لای صدای کرونای غرقه‌کنندهٔ ارکستر پیشرفت صنعتی هم‌سو با اردوگاه کار اجباری جای می‌داد.

تصویر ۱. بازتاب سیاست در واقع‌گرایی سوسیالیستی

Source: Author.

References

Ashtari, Bidjan (2011), **Dictators and Cinema**, Tehran: Donyayeh Tasvir [in Persian].

Berlin, Isaiah (2011), "Art under Stalin Era", Translated by Reza Rezaee, **Mehrnameh**, Vol. 2, pp. 50-56 [in Persian].

Bregman, Rutger (2017), **Utopia for Realists**, Uk: Bloomsbury Publishing.

Cazeaux, Clive (2000), **The Continental Aesthetics Reader**, London: Routledge.

Clark, Katerina (2000), **The Soviet Novel: History as Ritual**, Bloomington: Indiana University Press.

Conrad, Peter (1999), **Modern Times and Modern Places: Life and Art in The 20th Century**, London: Thames and Hudson Press.

Cullern Bown, Mattew (1991), **Art under Statlin**, Oxford: Phaidon Press.

Deyhimi, Khashayar (2000), **Russian Writers**, Tehran: Ney [in Persian].

Drakulic, Slavenka (2014), **How we Survived Communism and Even Laughed**, Translated by Roya Rezvani, Tehran: Goman [in Persian].

Farhang, Bahram (2010), "Two Resolutions and One Congress: a Picture of the Soviet Literary Situation, **Zendeh Rood**, No. 52, pp. 31-77 [in Persian].

Finn, Peter (2018), **The Zhivago Affair: the Kremlin, the CIA, and the Battle over a Forbidden Book**, Translated by Bidjan Ashtari, Tehran: Sales [in Persian].

Fitzpatrick, Sheila (2015), **Every Day Stalinism**, Translated by Mohammad Taghi Ghezelsofla and Negin Nooryan, Tehran: Omid Saba [in Persian].

Groves, Boris (2017), **The Power of Art**, Translated by Ashkan Salehi, Tehran: Akhtaran [in Persian].

Gutkin, Irina (1999), **Cultural Origins of the Socialist Realist Aesthetics**, Illinion: Northwe Stern, University Press.

Kagarlitsky, Boris (1999), **New Realism and New Barbarism**, London: Pluto Press.

Kheraichenkov, Michael (1985), **Authors Creative Individaulity**, Translated by Nazi Azima, Tehran: Bita [in Persian].

Kolakowski, Lezek (2008), **Main Currents of Marxism**, Translated by Abbas Milani, Tehran: Akhtaran [in Persian].

Lahusen, Thomas (1997), **Socialist Realism without Shores**, London: Duke University Press.

Lenin, Olyanov (2000), "What is Party Literature?", in: **Art in Theory**, Translated by Mina Navaee, Tehran: Kavosh, pp. 31-37 [in Persian].

Lizov, Nikolai (1974), **New Aesthetics**, Translated by Mehdi Partovi, Tehran: Simorgh [in Persian].

Lukac, George and Teodor Adorno (1977), **Aesthetics and Politics**, London: New Left Book.

Medvedev, Roy (1986), **In the Court of History**, Translated by Manouchehr Hezarkhani, Tehran: Kharazmi [in Persian].

Muchnic, Helen (1979), **From Gorky to Pasternak: Six Writers in Soviet Russia**, New York: Palgrave.

Naghed, Khosro (2017), **Intellectuals and Soviet Union Revolution**, Tehran: Ney [in Persian].

Navai, A. (1982), **Dialectic and Art**, Tehran: Bita [in Persian].

Razinsky, Edward (2014), **Stalin**, Translated by Bijan Ashtari, Tehran: Mahi [in Persian].

Ruhle, Jugen (2012), **Literature and Revolution**, Translated by Ali Asghar Haddad, Tehran: Ney [in Persian].

Russell, Berterand (2016), **Bolshevism Theory and Practice**, Translated by Amir Soltanzadeh, Tehran: Nashr-e Elm [in Persian].

Schitze, Lev (2002), **Philosophy of Art in Marx**, Translated by Madjid Madadi, Tehran: Agah [in Persian].

Selden, Raman (1998), **A Reader Guide to Contemporary Library**, Translated by Abbas Mokhber, Tehran: Tarhe Now [in Persian].

Siegelbaum, Lewis and Andrei Sokolov (2000), **Stalinism as a Way of Life**, Yale University Press.

Sim, Stewart (1999), "Marxism and Aesthetics", in: **Fundamentals of Sociology of Art**, Translated by Ali Ramin, Tehran: Ney [in Persian].

Suchkov, Boris (1983), **The History of Realism**, Translated by Mohammad Taghi Faramarzi, Tehran: Tondar [in Persian].

Svetlana, Aleksievich (2018), **La Fin de L'home Rogge**, Translated by Mahshid Moayeri and Moosa Ghani Nejad, Tehran: Minooye Kherad [in Persian].

Todorov, Tzvetan (2003), **Hope and Memory: Reflections on the Twentieth Century**, London: Princeton University Press.

Welk, Rene (2000), **The History of New Critique**, Translated by Saeed Arbab Shirani, Tehran: Niloofar [in Persian].

Wexberg, Arkady (2000) **Froam Gorky to Gorky**, Translated by Seyed Davood Tabaee, Tehran: Goftar [in Persian].

Zhdanov, Andre (1996),"What is Realism Socialist?", **Kelk**, Vol. 76-79, pp. 48-56 [in Persian].

Zhdanov, Andre (2010), "Responsibility of Soviet Writers", Translated by Davood Norouzi, **Zenderood**, No. 52, pp. 77-93 [in Persian].

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی