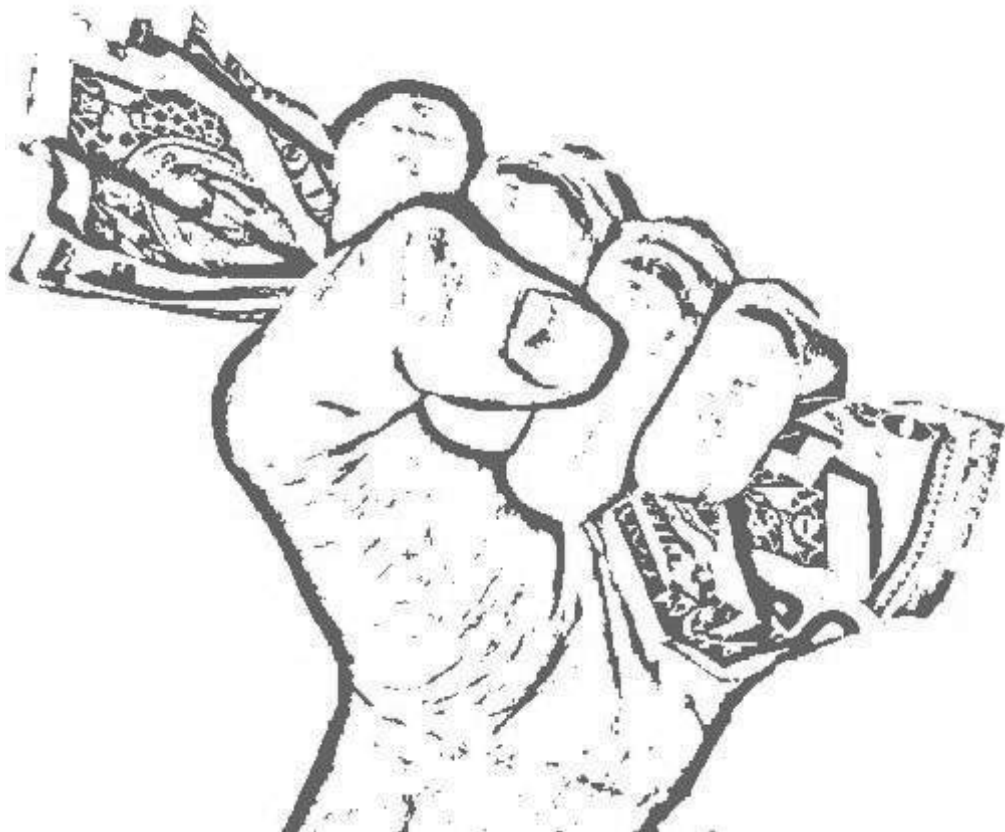


# صحنه معاصر



بهار ۱۳۹۷ | گروه تئاتر انگزیت



## ویژه نامه هنر و سرمایه

- ☆ سرمایه داری و هنر، آنها قیمت را می دانند ولی نه ارزش را - مرداخای پیرگوت ☆
- ☆ حفاظت از هنر تحت سلطه نظام سرمایه داری - جک الیور ☆
- ☆ هنر و مبارزه طبقاتی - الن وودز ☆
- ☆ مارکسیسم، ماتریالیسم و هنر - روپرت اوشی ☆
- ☆ فetišیزم سرمایه داری و زوال هنر - الن وودز ☆
- ☆ با مقدمه الن وودز برای این ویژه نامه صحنه معاصر ☆

# صحنه معاصر

## ویژه نامه هنر و سرمایه

الن وودز، مرداخای پیرگوت، جک الیور، روپرت اوشی  
ترجمه گروه تئاتر انگزیت - شیرین میرزانژاد

بهار ۱۳۹۲



EXIT THEATRE



## فهرست مطالب

☆ هنر و سرمایه داری - مقدمه الن وودز ..... صفحه ۶

☆ مارکسیسم، ماتریالیسم و هنر - روپرت اوشی ..... صفحه ۲۵

☆ هنر و مبارزه طبقاتی - الن وودز ..... صفحه ۴۱

☆ سرمایه داری و هنر، آنها قیمت را می دانند ولی نه ارزش را - مرداخای پیرگوت ..... صفحه ۸۲

☆ حفاظت از هنر تحت سلطه نظام سرمایه داری - جک الیور ..... صفحه ۹۰

☆ فetišیزم سرمایه داری و زوال هنر - الن وودز ..... صفحه ۹۵





مقدمه الن وودز

## هنر و سرمایه‌داری

از سوی مجله‌ی ایرانی «صحنه معاصر» از من درخواست شده است که مقاله‌ای برای ویژه‌نامه‌ی «هنر و سرمایه» بنویسم. من اخیراً با این نشریه که نشریه‌ای تئوریک درباره‌ی هنر و به طور مشخص هنر صحنه‌ای است آشنا شده‌ام. فکر می‌کنم علاقه‌ی روزافزون به اندیشه‌های مارکسیستی در میان جوانان، هنرمندان و روشنفکران در ایران، پیشرفتی بسیار چشمگیر است و خوشحالم که می‌توانم در این مبحث مهم سهمی باشم.

یک بار تاجری به شاعر انگلیسی رابرت گریوزا گفت: «در شاعری پولی نیست» و او در جواب گفته بود: «نه، اما در پول هم شاعری نیست.» قضاوت قاطعانه‌ی من این است که سرمایه‌داری، خصوصاً در دوران زوال کهنسالی اش عمیقاً نسبت به هنر دشمنانه است. سرمایه‌دارها هنر را طوری می‌بینند که هر چیز دیگری را می‌بینند: یک کالا. آنها قیمت یک اثر هنری را می‌دانند، اما نه ارزش آن را. برای آنها هنر و هنرمندان مانند هر کالای دیگری قابل خرید و فروش هستند.

هنگامی که هنرمند بزرگ هلندی ورمیر درگذشت، همسرش مجبور شد چند نقاشی به جا مانده از او را به نانوا بفروشد تا از پس هزینه‌ها برآید. به همین ترتیب، ون‌گوگ در تمام طول عمرش تنها یک نقاشی فروخت. حال نقاشی‌های عالی (و حتی نقاشی‌های نه چندان عالی) به قیمت‌های هنگفت در حراجی‌های لندن و نیویورک فروخته می‌شوند. هنر در دنیای مدرن صرفاً موضوع دلالی است: عرصه‌ی سرمایه‌گذاری بسیار سودآور و امن.

در گذشته برخی افراد ثروتمند مانند خانواده‌ی مدیچی در فلورانس حامیان سخاوتمند هنر بودند. درست است، آنها آقدر پول داشتند که نمی‌دانستند با آن چه کنند، اما برخی از آنها دست‌کم علاقه‌ای به هنر داشتند و نسبت به آثاری که سفارش می‌دادند درک و قدردانی نشان می‌دادند. اما امروز، شخصیت‌های گمنام که تلفنی در مزایده شرکت کرده و میلیون‌ها دلار برای نقاشی پیکاسو پیشنهاد می‌کنند، آن را از روی عشق به هنر انجام نمی‌دهند.

اغلب نقاشی‌هایی که به این ترتیب به دست آمده‌اند، هرگز توسط عموم و شاید حتی خود خریدار دیده نمی‌شوند. آنها در گاوصندوق بانکی سویسی دفن می‌شوند؛ به همان اندازه‌ی آثار باستانی شگفت‌انگیز هنری که از سوی وحشیان داعشی در عراق و سوریه منفجر شده و یا با خاک یکسان شده است، برای انسانیت از دست می‌روند. شاید بتوانیم بیافزاییم که تمام این آثار از نظر فیزیکی نابود نشده‌اند. بسیاری از آنها با دقت برداشته شده و به خارج از کشور قاچاق شده‌اند و در خفا به «هنردوستان» ثروتمند آمریکایی که این آثار را همچون بیچارگانی که در زندان‌های زیرزمینی داعش هستند، به اسارت می‌گیرند، فروخته شده‌اند. وحشیان و نابودگران واقعی هنر در نیویورک و لندن یافت می‌شوند.

## ادبیات و انقلاب

از نظر تاریخی ادبیات و شعر اغلب محملی برای پیشرفته‌ترین و انقلابی‌ترین اندیشه‌ها بوده‌اند. مارکس پرسی شلی<sup>۱</sup> شاعر بزرگ انقلابی انگلیسی را که به طرز دلخراشی در جوانی درگذشت بسیار تحسین می‌کرد. در میان آثارش شاهکارهایی انقلابی همچون شورش اسلام و بالماسکه‌ی آنارشی را می‌یابیم. اثر دوم تقبیح خشمناک قتل عام مردان، زنان و کودکان به دست دولت استبدادی و ارتجاعی است.

در ۱۶ آگوست ۱۸۱۹ در میدان سنت پیتر منچستر، ۶۰،۰۰۰ معترض به صورت صلح‌آمیز گرد هم آمدند تا خواستار آزادی و رهایی از فقر شوند. آنها در رویدادی که به عنوان قتل عام پیترولو شناخته شد به طرز وحشیانه‌ای مورد حمله‌ی سواره‌نظام قرار گرفتند. در آن روز تخمین زده می‌شود که ۱۸ نفر از جمله چهار زن و یک کودک در اثر زخم شمشیر و لگدمال شدن جان باختند. نزدیک به هفتصد مرد، زن و کودک به شدت زخمی شدند.

دولت [حزب حاکم] توری نهایتاً مسئول این قتل عام بود و ویسکونت گسلی<sup>۲</sup> رهبر حزب توری در مجلس عوام مدافع اقدامات تند سرکوب سیاسی که در پی آن انجام شد بود. شلی بالماسکه‌ی آنارشی را به عنوان اعتراضی پرشور علیه این قتل عام نوشت. این شعر اتمام‌نامه‌ای قوی علیه دولت و نیروهای سرکوب است. در این شعر چنین می‌خوانیم:

در راه کشتار را دیدم -

نقابی همچون کسلی داشت -

ظاهری فریبنده، و در عین حال عبوس

هفت سگ شکاری به دنبال او:

همگی فربه بودند، و شاید

در سرسپردگی ستودنی

چرا که تکتک، و دوبه دو

<sup>۱</sup> Percy Shelley

<sup>۲</sup> Viscount Castlereagh



قلب انسان‌ها را [برایشان] می‌انداخت تا بدرند  
[قلب‌هایی] که از زیر ردایش بیرون می‌آورد.

سپس فریب آمد، و بر تن داشت،  
همچون الدن<sup>۴</sup>، جامه‌ای خزد دوزی شده؛  
اشک‌های درشتش، چون خوب می‌گریست  
تبدیل به سنگ آسیاب می‌شدند همچنان که فرومی‌ریخت.

و کودکان خردی که  
گرد پاهایش جست‌وخیز می‌کردند،  
و فکر می‌کردند هر قطره اشکی جواهری است،  
مغزهایشان به وسیله‌ی آنها نابود می‌شد.

امروز، این ابیات پس از بالغ بر ۲۰۰ سال که از نوشته شدن‌شان می‌گذرد، به هیچ وجه قدرت  
خود را در اعجاب و برانگیختن خشم انقلابی از دست نداده‌اند. این تصادفی نیست که همین  
چند ماه پیش رهبر دست‌چپی حزب کارگر بریتانیا جرمی کوربین<sup>۵</sup> دوبند پایانی این شعر عالی را  
برای جمعیت پرشور جوانان در فستیوال پاپ گلستبری نقل قول کرد:

مردان انگلستان، میراث‌داران افتخار،  
قهرمانان داستان نانوشته،  
شیرخوارگان یک مادرِ توانا،  
امیدهای او، و امیدهای یکدیگر؛

به پا خیزید همچون شیر که از خواب برمی‌خیزد

Eldon<sup>۴</sup>

Jeremy Corbyn<sup>۵</sup>

در شماری شکست‌ناپذیر،  
 زنجیرهایتان را بر زمین فروریزید همچون شبنم  
 که در هنگام خواب بر شما نشسته است -  
 شما بسیارید - آنها اندک.

هزاران جوانی که به این ابیات الهام‌بخش گوش می‌کردند، از روحیه‌ی انقلابی خود غرق شادی بودند. آنها به فستیوال آمده بودند تا به موسیقی پاپ گوش کنند، اما برافروخته از شور انقلابی از آنجا رفتند. در اینجا به روشنی قدرت شعر را در برافروختن آتش در قلب مردان و زنان می‌بینیم. این قدرتی است که با گذر زمان محو نمی‌شود، بلکه احتمالاً قوی‌تر می‌شود.

## وردزورث و انقلاب فرانسه

چند سال پیش از آنکه شلی این ابیات را بنویسد، شاعر شهیر انگلیسی ویلیام وردزورث<sup>۶</sup> شعر عالی خود، «پیش درآمد» را سرود. در آن زمان وردزورث در کنار بسیاری از نویسندگان و شعرای انگلستان، مسحور انقلاب کبیر فرانسه بود. او در جوانی از فرانسه‌ی انقلابی دیدن کرد و در تجلیل تجربه‌ی خود این ابیات را نوشت:

سعادت‌ی بود در آن صبح زنده بودن،  
 اما جوان بودن سعادت‌ی بسیار [بیشتر]! آه! آن دوران،  
 که در آن شیوه‌ی ضعیف، مبتدل و بازدارنده‌ی  
 عرف، قانون و مصوبات یکباره  
 توجه کشوری عاشق را به خود جلب کرد!

<sup>۶</sup> William Wordsworth

و در زورث بعدها در زندگی اش به دنبال ظهور ناپلئون بناپارت از انقلاب فرانسه ناامید شد. بسیاری دیگر از روشنفکران راه او را دنبال کردند و حتی محافظه‌کارانی ارتجاعی شدند. اما یکی نفر در تضادی آشکار، متمایز از این جریان قرار گرفته است: شاعر بزرگ اسکاتلندی رابرت برنز<sup>۷</sup>. علی‌رغم دیگر شعرا و نویسندگان آن دوران، برنز از خانواده‌ای ثروتمند و اشرافی یا حتی طبقه‌ی متوسط نبود. او که فرزند مزرعه‌داری خرده‌پا و فقیر بود، دنیای فقر و کار سخت را می‌شناخت. او از طریق نبوغ ذاتی خود، از میان رده‌های شاعران بزرگ زمان خود، یا هر زمان دیگر، قد برافراشت.

برنز جدا از اینکه شاعری پرشور بود، دموکرات انقلابی شجاع و ثابت‌قدمی نیز بود. در آثار او مکرراً ارجاعاتی خصمانه و گزنده به موضوعات مورد تنفرش را می‌یابیم: زمین‌داران، پادشاهان، کشیش‌ها و وکلا. برای مثال، در شعر بلند طنزش «تَر اوشنتر»<sup>۸</sup> چنین می‌خوانیم<sup>۹</sup>. این ابیات به زبان بومی برنز، اسکاتلندی جنوبی نوشته شده است. [ترجمه‌ی فارسی آن از] زبان انگلیسی مدرن از این قرار است:

زبان سه وکیل، پشت و رو شده،  
با دروغ همچون لباس گدایان دوخته شده؛  
قلب سه کشیش، گندیده، سیاه همچون سرگین  
متعفن، زنده، نشسته در هر گوشه.

در شعر مختصر اما تمسخرآمیز و گزنده‌اش «شکرگزاری برای یک پیروزی ملی» برنز بیزاری قلمر خود را نسبت به تب میهن‌پرستی که در طول جنگ‌های طولانی علیه فرانسه‌ی انقلابی قلمر بریتانیا را در بر گرفته بود نشان می‌دهد:

Robert Burns<sup>۷</sup>

<sup>۸</sup> Tam o' Shanter: کلاهی که اعضای جنبش راستافار بر سر می‌گذاشتند. جنبش راستافار جنبشی مذهبی بود که پادشاه وقت اتیوپی هایل‌سلاسی را مسیح می‌دانست و بر این باور بود که سیاهپوستان قوم برگزیده هستند که در نهایت به وطن خود در آفریقا بازمی‌گردند. - مترجم

<sup>۹</sup> در متن اصلی شعر به زبان اسکاتلندی و انگلیسی آمده است که در اینجا تنها ترجمه‌ی فارسی آن نوشته شده است. - مترجم

ای ریاکاران! این است شوخ‌طبعی‌تان؟  
 که مردان و زنان را کشتار کنید و خدا را شکر بگویید!  
 دست بردارید، به خاطر شرم! بیش از این ادامه ندهید؛  
 خداوند شکر تان بابت کشتار را نمی‌پذیرد!

رابرت برنز ایمان خود به انقلاب فرانسه را تا پایان عمرش حفظ کرد و در دفاع از آن صریح بود. تنها حمایت طرفداران اشرافی‌اش بود که او را از حبس یا بدتر از آن نجات داد. با این حال، دولت با محروم کردن او از دفتری راحت در خدمات عمومی انتقامش را از او گرفت. او عمرش را در حالی به پایان رساند که همچون پدرش در شرایط سختی که وضعیت آسیب‌پذیر سلامت‌ش را به خطر می‌انداخت بر روی زمین کار می‌کرد و در نهایت جان‌ش را گرفت.

## تئاتر انقلابی

در تئاتر، شعر و نثر بعد و معنای جدیدی می‌یابند. رابطه‌ی میان شاعر و فرد خواننده، رابطه‌ی میان دو اثر ماهیتاً نامرتب است. تئاتر زندگی جدیدی به کلام مکتوب می‌بخشد که بالاخره از بندهای محدود ادبیات مکتوب می‌گریزد و چشم‌ها را به خود خیره می‌کند تا با مخاطبی گسترده‌تر به شیوه‌ای بسیار عینی‌تر و بی‌واسطه‌تر روبرو شود.

این امر برای ادبیات آزادی عمل بسیار بیشتری را نسبت به آنچه در شکل مکتوب ممکن است فراهم می‌کند. تئاتر قدرت بسیار بیشتری در اعجاب، تاثیرگذاری و سرگرم‌کنندگی دارد. ژانرهای اصلی آن به طور سنتی تراژدی و کمدی بود، هر چند که نابخه‌ای چون شکسپیر توانست این دو را با تاثیری عالی در هم بیامیزد. بنابراین پتانسیل استفاده از تئاتر برای مقاصد سیاسی و انقلابی بسیار روشن است.

حتی در کهن‌ترین شکل، تئاتر برای انتقال پیامی معین استفاده می‌شده است. در تراژدی یونانی پیامر ضد جنگ قدرتمندی را در زنان تروا اثر نمایشنامه‌نویس یونانی اورپید می‌یابیم. این نمایشنامه که در سال ۴۱۵ پیش از میلاد در طول جنگ پلوپونزی خلق شده است، اغلب به عنوان شرحی بر تسخیر جزیره‌ی ملوس در دریای اژه به دست آتن و به دنبال آن کشتار و اسارت ساکنانش تفسیر می‌شود. اگر این تفسیر صحیح باشد، قطعاً بیانیه‌ی سیاسی بسیار

شجاعانه و جسورانه‌ای بوده است. این نمایشنامه تسلط و ستمگری بر زنان اسیر شده را به عریان‌ترین و تکان‌دهنده‌ترین شکل ممکن نشان می‌دهد. همانند تمام نمایشنامه‌های عالی، بیش از ۲۰۰۰ سال بعد هم ذره‌ای از قدرت تکان‌دهندگی‌اش را از دست نداده است.

در سطحی تماماً متفاوت کم‌دی‌های آریستوفان پیام سیاسی به همان اندازه صریحی داشت. نمایشنامه‌هایی که به دست ما رسیده است حاوی نقدی گزنده بر جامعه‌ی یونان عصر خود، آداب و رسوم و سیاست و حتی فلسفه‌اش است. مشخص‌ترین پیام سیاسی آریستوفان مربوط به جنگ‌های خونین و طولانی میان آتن و اسپارطا است. چهار نمایشنامه از نمایشنامه‌های او درخواست‌های مشتاقانه برای صلح است.

با این حال، علیرغم نمایشنامه‌های اورپید، در آثار آریستوفان هیچ اخلاقیات یا اصول والایی را نمی‌یابیم. آریستوفان از نظر سیاسی محافظه‌کار و دشمن سرسخت دموکراسی آتنی بود که آن را منشاء تمام شرها می‌دانست. نمایشنامه‌های او حاوی حملات کوبنده‌ی بسیاری به مردم آتن بود که آنها را صرفاً فریب‌خوردگانی در دستان عوام‌فریبان بی‌اخلاق می‌دانست. احتمالاً میل او به صلح با اسپارطا نشان دهنده‌ی نوعی همدلی با نظام سیاسی محافظه‌کار و تندرو در آن کشور بود. در هر صورت، در آثار آریستوفان هنر کم‌دی به همان اوجی می‌رسد که رقبای او، تراژدین‌های صحنه‌ی آتن، به آن دست یافته بودند.

## شکسپیر و ایبسن

هنر نمایشی با آثار شکسپیر به سطحی واقعاً عالی می‌رسد که تاکنون چیزی با آن برابری نکرده است، چه رسد به آنکه از آن پیشی بگیرد. در اینجا شعر و تئاتر در یک فرم هنری در هم می‌آمیزند. هر جمله از این نمایشنامه‌های عالی، شعری در بالاترین سطوح است. این به هیچ وجه از تاثیر دراماتیک نمایشنامه‌ها نمی‌گاهد. کاملاً برعکس، تاثیر دراماتیک با تصویرسازی شاعرانه حتی قوی‌تر نیز شده است.

این نوشتار جای بسط تحلیل آثار شکسپیر نیست (در جای دیگری به آن مبادرت کرده‌ام). قطعاً در این قضاوت تزلزل‌ناپذیرم تنها نیستم که شکسپیر بزرگ‌ترین نویسنده‌ی تمام دوران‌ها بوده است. اما از آنجا که تکیه‌ی اصلی این مقاله مربوط به رابطه‌ی میان سیاست (و به خصوص سیاست انقلابی) و ادبیات است، باید اشاره کنم که چنین رابطه‌ای با اینکه می‌تواند در برخی از آثار شکسپیر یافت شود، اهمیت عمده‌ای ندارد.

درباره‌ی رویکرد شکسپیر نسبت به انقلاب، می‌توان از بعضی متون مثلاً در هنری پنجم بخش ۲ و ژولیوس سزار، نتایج مشخصی گرفت، اما چنین نتایجی می‌بایست خصلتی مشخصاً منفی داشته باشد. خاطرات جنگ‌های خونین داخلی که به عنوان جنگ‌های گل‌های سرخ شناخته می‌شود در دوران شکسپیر هنوز در ذهن مردم حضوری عمده داشت و مردم طبقه‌ی اجتماعی او رویکرد مساعدی نسبت به بازگشت به تحولات سیاسی و اجتماعی نداشتند. از این بعد دیدگاه شکسپیر محافظه‌کارانه بود، هر چند که در زمینه‌ی هنر و ادبیات یک انقلابی بزرگ و مبتکری جسور بود.

در قرن ۱۹ آثار نمایشنامه‌نویس نروژی هنریک ایبسن را داریم. این نمایشنامه‌ها می‌توانند به میزان بسیاری ماهیت و مشکلات جامعه‌ی نروژ در آن دوران و خصوصاً بی‌فرهنگی کوه‌بینه‌ها و اخلاقیات ریاکارانه‌ی طبقه‌ی متوسط نروژ را روشن کنند. ایبسن این مسائل را در نمایشنامه‌های خود مورد نقدی نافذ و کوبنده قرار می‌دهد.

این نمایشنامه‌ها در آن زمان اروپا را تکان داده و با نقض اخلاقیات موجود وحشت زده کرد. ایبسن در نمایشنامه‌هایی چون «خانه عروسک» به موضوع رهایی زنان می‌پردازد. در اینجا زنی بالاخره از بندهای خفقان‌آور ازدواجی ناکام می‌گریزد. صدای درمی که پشت سر خود می‌گوید سمبلی قدرتمند از زندانی است که پشت سر می‌گذارد. این نمایشنامه محکومیت و برانگیزش‌های ریاکارانه‌ی قرن ۱۹ است که تلاش می‌کرد بردگی زنان برای مردان را در لباس وضعیت طبیعی، غیرقابل تغییر و خدادادی امور بپوشاند.

در «دشمن مردم» شخصیت اصلی دکتر استکمان درمی‌یابد که سیستم تخلیه‌ی آب حمام آلوده شده است. او به چندین نفر از اعضای جامعه هشدار می‌دهد و در ابتدا بابت این یافته‌ی خود قدردانی و حمایت می‌بیند. اما صبح فردا، برادرش که شهردار شهر نیز هست، به او می‌گوید که باید شهادتش را پس بگیرد، چرا که هزینه‌ی تعمیرات بالاست و در هر حال شهردار هم از یافته‌ی او متقاعد نشده است.

شهردار اذهان عمومی را علیه برادرش بسیج می‌کند و حامیان سابقش یکی یکی او را ترک می‌کنند. از آنجا که او نمی‌پذیرد افکارش را انکار کند، از سوی جامعه‌ی محترم طبقه‌ی متوسط طرد می‌شود. خانه‌اش ویران می‌شود و به همراه دخترانش اخراج می‌شود. او دشمن مردم شده است.

سالها بعد، هنگامی که انقلابی بزرگ لئون تروتسکی در تبعید اجباری در نروژ زندگی می‌کرد، بر روی نمایشنامه‌های عالی ایسن تامل کرد. او که از سوی حزب کارگر حاکم در نروژ «دموکراتیک» پذیرفته شده بود، به زودی خود را در شرایطی بسیار بدتر از آنچه پیش‌تر در فرانسه داشت یافت. با محرومیت از ارتباط با دنیای بیرون، ممنوعیت از نوشتن و یا حتی اظهار نظر درباره‌ی مسائل خارجی در دورانی که استالین مشغول برپایی محاکمات مهیب مسکو بود، عملاً در حبس خانگی به سر می‌برد.

شیوای عمیق و صادقانه‌ی نمایشنامه‌نویس بزرگ نروژی قرن ۱۹ در تقبیح صریح ریاکاری‌ای که در کل شاخصه‌ی خرده‌بورژوازی اسکاندیناوی و به طور مشخص خرده‌بورژوازی «پیشرو» و «لیبرال» (که امروز می‌توان گفت سوسیال دموکرات) بود، برای تروتسکی بسیار جالب بود. در پس نقاب خندان لیبرالیزم، همواره چهره‌ی گریه ارتجاع بورژوازی را می‌بینیم. هر که جسارت داشته باشد که این نقاب را بدرد خود به خود به عنوان دشمن مردم محکوم می‌شود.

## هنر سیاسی

نویسنده‌ی آلمانی برتولت برشت در جایی اشاره می‌کند: «اینکه هنر «غیرسیاسی» شود، تنها به این معناست که با «گروه حاکمه» همدست شود». البته این برای هنرمند ممکن است که به کلی از اظهار نظر سیاسی پرهیز کند، خود را در بستری از گل‌های خوشبو غرق کند، چشمانش را به روی واقعیت زشت سرکوب و بهره‌کشی که آن را احاطه کرده است ببندد. اما هنری که به خود وفادار است، بیش از همه، هنر عالی، نمی‌تواند نسبت به سرنوشت نوع بشر بی‌تفاوت باشد.

این به این معنا نیست که هنر باید تا حد تبلیغات خام تنزل یابد. تبلیغات به عرصه‌ی سیاست تعلق دارد که در آن نقشی مهم ایفاء می‌کند. اما سیاست عرصه‌ی طبیعی هنر نیست. هنرمند باید احساسات قلب و روح را بیان کند. این احساسات نمی‌تواند از سوی تاثیرات بیرونی دیکته شود، چه سیاسی، چه مذهبی و چه پولی. با این حال، احساسات هنرمندانه می‌تواند درام وجود انسانی را در قدرتمندترین شکل بازتاب دهد.

برای آنکه هنر بتواند حقیقتاً آزاد شود، برای آنکه فرهنگ بتواند به ملک خصوصی بودن عده‌ای اندک پایان دهد و حقیقتاً انسانی شود، ابتدا ضروری است که قیود بردگی، بهره‌کشی و سرکوب را متلاشی کند. به همین دلیل است که هنر اگر بخواهد به خود وفادار باشد، باید هنر انقلابی باشد. و همان‌گونه که در مورد پیکاسو دیده‌ایم، هنر انقلابی می‌تواند به سطح نبوغ دست یابد.

در زمینه‌ی ادبیات و تئاتر، می‌توانیم نمونه‌هایی از نویسندگانی را نقل کنیم که با موفقیت کار انقلابی را با دستاوردهای عالی هنری ترکیب کردند. مایاکوفسکی از سنین جوانی عضو فعال حزب بولشویک در روسیه بود. در شعر او می‌توانیم ترکیب عالی شور انقلابی با بالاترین سطوح ممکن دستاوردهای شعری را ببینیم. او همچنین فایشنامه‌های موفق‌تری چون «ساس» را نوشت و پوسترهایی را با سبک کانستراکتیویست خلق کرد که این شاخه‌ی هنری را به بالاترین سطح دست‌یافته در تمام زمان‌ها چه پیش از آن و چه تاکنون برد.

این تصادفی نیست که شعر مایاکوفسکی به دنبال انقلاب اکتبر، تأثیری قوی بر ذهن میلیون‌ها کارگر و دهقان عادی روسیه گذاشت. این عمل بزرگ رهایی بخشی توده‌ها را الهام بخشید تا نه تنها در سیاست، بلکه در فرهنگ نیز مشارکت کنند. شکوفایی شگرف هنر، شعر و موسیقی در دهه‌ی ۱۹۲۰ زیر بقایای سنگین بوروکراسی استالینیست خفه شد. خودکشی مایاکوفسکی در سال ۱۹۳۰ بی‌شک اعتراضی علیه ضدانقلاب سیاسی استالینیستی بود.

مثال برجسته‌ی دیگر مورد برتولت برشت بود. برشت همچون مایاکوفسکی مارکسیستی راسخ بود که از فمایش‌هایش استفاده می‌کرد تا بیرحمانه سرمایه‌داری را تقبیح کند. در فمایش‌هایی چون «اپرای سه پولی»، «ماهاگونی» و «هفت گناه کبیره» (که هوشمندانه به دست همکار بااستعداد برشت کرت ویل<sup>۱۰</sup> آهنگسازی شده است)، جامعه‌ی بورژوازی را دربارهای ریاکاری و اخلاقیات بازخواست می‌کند. برشت بیش از همه به خاطر تئاترهای تجربی‌اش و نظریه‌ی انقلاب دراماتیک خود مشهور است. اما او شاعر برجسته‌ای نیز هست که ۱۵۰۰ شعر نوشته است. در میان آنها شعر «پرسش‌های کارگری کتابخوان» را می‌یابیم که ارزش آن را دارد که به طور کامل آن را بازگو کنیم:

چه کسی شهر هفت دروازه‌ی تب را ساخت؟

در کتاب‌ها نام پادشاهان را می‌یابید.

آیا پادشاهان تخته‌سنگ‌ها را بردوش کشیدند؟

و بابل که بارها ویران شد.

چه کسی بارها آن را برپا کرد؟ در کدام یک از خانه‌های

شهر طلایی درخشان لیما، سازندگان زندگی می‌کردند؟

شبی که دیوار چین به اتمام رسید، بنایانش کجا رفتند؟ رمر بزرگ



پر از طاق‌های پیروزی است. چه کسی آنها را برپا داشت؟ بر چه کسی سزارها پیروز شدند؟ آیا بیزانس، که در سرودها بسیار ستوده شده است، تنها قصر برای ساکنانش داشت؟ حتی در آتلانتیس افسانه‌ای شبی که اقیانوس آن را به کامر خود فروبرد غریقان همچنان بر سر بردگان‌شان فریاد می‌کردند. اسکندر جوان هند را فتح کرد. آیا تنها بود؟

سزار «گل»ها را مغلوب کرد. آیا حتی یک آشپز هم همراه خود نداشت؟ فیلیپ اسپانیا اشک ریخت وقتی ناوگان دریایی‌اش غرق شد. آیا او تنها کسی بود که گریست؟ فردریک دوم جنگ هفت ساله را پیروز شد. چه کسی جز او پیروز شد؟ هر صفحه یک پیروزی. چه کسی برای پیروزمندان آشپزی می‌کرد؟ هر ده سال یک مرد بزرگ. چه کسی بهایش را می‌پرداخت؟

روایات بسیار.

پرسش‌های بسیار.

با این حال، بی‌شک برشت بیش از همه به خاطر آثار دراماتیکش در یادها مانده است. او نظریه‌ی تئاتر تماماً جدیدی را بسط داد که با عنوان اثر فاصله‌گذاری (به آلمانی *Verfremdungseffekt*) شناخته می‌شود، که نماینده‌ی شیوه‌ای غیرمعمول در استفاده از تئاتر است. او آن را این‌گونه توصیف می‌کند: «بازی به شیوه‌ای که مخاطب به دشواری بتواند با

شخصیت‌های نمایش هم‌ذات‌پنداری کند. پذیرش یا رد اعمال و بیانات آنها به جای ناخودآگاه مخاطب که تا پیش از این معمول بوده است، قرار است در سطحی آگاهانه رخ دهد.»

با نابودی توهمی که به وسیله‌ی آن مخاطب ناخودآگاه با اندیشه‌ها و انگیزه‌های بازیگران نمایش هم‌ذات‌پنداری می‌کند، برشت ما را وامی‌دارد که درباره‌ی محتوای واقعی آنچه برایشان نمایش داده می‌شود فکر کنند. این امر گاه منجر به تجربه‌ای ناخوشایند می‌شود. اما برشت به عنوان یکی نمایشنامه‌نویس انقلابی کمتر علاقه‌ای به آن داشت که کاری کند که مخاطب احساس راحتی کند.

به یاد دارم که سال‌ها پیش وقتی ماهاگونی در لندن به روی صحنه آمده بود، فریادهای اعتراض علاقمندان تئاتر از طبقه‌ی متوسط را که احساسات‌شان از پیام سازش‌ناپذیر آن جریحه‌دار شده بود برآورده بود. در جایی یکی از شخصیت‌های نمایش در صف اعدام قرار دارد و تنها با پرداخت مبلغ مشخصی می‌تواند نجات یابد. بازیگری به جلوی صحنه آمد و مستقیماً با مخاطبان روبرو شد و از آنها خواست که برای نجات جان یک انسان ایثار مالی لازم را انجام دهند.

طبیعتاً هیچ اعانه‌ای در راه نبود، در حالی که جماعت حیرت‌زده‌ی لندن دست در جیب‌شان می‌کردند تا مطمئن شوند که کیف پول‌شان هنوز سر جایش است. متعاقباً این ماجرا به عنوان «توهینی به نوع بشر» محکوم شد. اگر قصد هرگونه توهینی بود، هدف آن نه بشریت به طور کلی، بلکه تنها خرده‌بورژواهای خسیس و خودخواه تئاتردوست لندن بود که حمله‌ی خشم‌درستکارانه‌شان به من نشان داد که تیرتیز برشت به درستی به هدفش زده بود.

ادبیات، شرق و غرب

از جهات بسیاری شرق از غرب فرهنگی‌تر است. در حالی که شعر در غرب امروزه در قرق تعدادی محدود است و اغلب از سوی مردم عادی با سوءظن نگریسته می‌شود، در شرق همچنان سنتی محبوب و زنده باقی مانده است. همانند شعر، تئاتر در کشورهای مسلمان هنری است با سابقه‌ی طولانی. شعرای روزگار گذشته درباره‌ی بودند، ملازمان فتودالی از رده‌ای نامشخص که وظیفه‌شان این بود که هرگاه ولی نعمت‌شان می‌خواست با خوش‌طبعی او سرگرم شود یا سر ذوق بیاید دم دست باشند. در اغلب نمونه‌ها شاعران دربار بردگان سلطان مطلق بر تخت بودند.

با این حال به نظر من این گونه می‌رسد که رویکرد ایرانیان به شعر همواره محتوایی ماهیتاً اجتماعی و انتقادی داشته است. به من گفته‌اند که امروز در قمار زمینه‌های هنر ایرانی اتفاقات بسیار جالبی در حال وقوع است. متأسفانه باید به بی‌خبری تاسف‌آوری درباره‌ی جزئیات این

موضوع اعتراف کنم. بخشی از آن ناشی از این واقعیت است که در غرب توجهی ناکافی به فرهنگ عالی شرق شده است، نه تنها در حال حاضر، بلکه حتی در گذشته.

در کتاب‌های درسی تا امروز اسکندر مقدونی به عنوان مردی بزرگ به تصویر کشیده شده است که اروپا را از بربرهای ایرانی «نجات» داد. کلمه‌ای درباره‌ی هنر و فرهنگ متعالی ایران باستان گفته نشده است که به فرازهایی شگفت‌آور دست یافته بود، آن هم در زمانی که مردم مقدونیه چوپان‌هایی فقیر بودند و پدر اسکندر (که در میان یونانیان به عنوان فیلیپ بربر شناخته می‌شد) در تقلاي آموختن زبان یونانی بود. فوج‌های یونانی-مقدونی غارتگر چنان تحت تاثیر عجایب پرسپولیس قرار گرفته بودند که لحظه‌ای برای به آتش کشیدن آن درنگ نکردند. تمام این‌ها برای مردم ایران به خوبی آشناست اما برای اغلب مردم غرب که اسکندر همچنان برایشان «کبیر» است کتابی ناگشوده است.

با این حال عمده مشکلی که دارم زبان است. هنرهای بصری را می‌توان بدون داشتن هیچ‌گونه مهارت زبانی درک کرد. لازم نیست هلندی صحبت کنیم یا بخوانیم تا نقاشی‌های ون‌گوگ را تحسین کنیم. از این لحاظ نقاشی و مجسمه‌سازی (و همچنین موسیقی) تقریباً در جذابیت‌شان فراگیر هستند. اما در ادبیات و خصوصاً شعر، عالی‌ترین شکل ادبیات وضع متفاوت است.

شعر نمی‌تواند ترجمه شود. ترجمه‌ی شعر، نابود کردن آن به عنوان شعر است. تنها دو امکان وجود دارد. می‌توان آن را ترجمه‌ی تحت‌اللفظی کرد، کلمه به کلمه، که آنگاه تمام کیفیات شعری آن از بین می‌رود. یا می‌توان به زبانی دیگر آن را بازآفرینی کرد که در این مورد ممکن است شعری خوب یا حتی عالی خلق کرد، اما چیزی تماماً متفاوت از اصل آن است.

با این حال موفقیت‌هایی نسبی از طریق کار محدود مترجمان توانا به دست آمده است. برخی از زیباترین اشعار زبان انگلیسی از رباعیات عمر خیام با ترجمه‌ی دلپذیر ادوارد فیتزجرالد است. معتقدم که جزئی از جادوی شعر اصلی در ترجمه‌ی فیتزجرالد منتقل شده است. اما کاملاً آگاهم که اشعار فیتزجرالد هر چقدر هم که عالی باشند، رباعیات خیام نیستند، بلکه چیزی تماماً متفاوت‌اند.

تا جایی که می‌دافر، خیام شخصیتی برجسته بود، از بسیاری جهات شبیه نوابغ رنسانس غرب، اما چندین قرن پیش از آن. همچون لئوناردو داوینچی دانشمندی جامع‌الاطراف بود. آثار او در همان قرن ۱۱ عرصه‌های ستاره‌شناسی، ریاضیات، فلسفه و شعر را پوشش می‌داد.

با اینکه قادر نیستم شعرش را به زبان اصلی بخوانم، واضح است که این شعری سرشار از زیبایی شگرف است که لذت را با حسی عمیق و تاثیرگذار از شکنندگی و ناپایداری عمر ترکیب کرده

است. خیام در شیوه ی طنز هوشمندانه، موزون و ملودراماتیک نه تنها احساساتی قوی را برمی انگیزد، بلکه از طریق این ها بر فلسفه ی عقل گرا و خدا ناباورش که بسیار از زمانه ی خود جلوتر بود نیز تاکید می ورزد. جدا از ارزش های ذاتی شاعرانه و فلسفی، این ادبیات کهن فارسی به خاطر خصلت منتقدانه و عصیان گرش جالب است. خیام در کنار درخواست پرشورش از انسان ها به گرامیداشت زندگی و استفاده از این زمان محدود بر روی زمین به بهترین شکل ممکن - که اغلب از طریق تصویرسازی شراب که نماد شور و زندگی و نیز خود شراب است و از سوی روحانیت ممنوع شده بود منتقل شده است - خاری در چشم ساختار مذهبی بود. و شعر فارسی بدون عشق، شراب و میخانه کجا می توانست باشد؟

حافظ نیز شاعری بود که از لذت عشق و شراب می سرود اما گاه به ریاکاری مذهبی نیز حمله می کرد. او به خاطر اشعارش مشهور است، اما درباره ی سیاست و مذهب نیز می نوشت. زبان تیز او سخت به ریاکاری مذهب یون و قدرتمندان حاکم در قرن ۱۴ انتقاد می کرد.

از این مثال ها (باید مثال های بسیار دیگری باشد که متأسفانه اطلاعی ندارم) روشن است که از دوران بسیار قدیم، ادبیات فارسی حاوی عناصر انتقادی، سازش ناپذیر و عصیان گر بوده است. شعرای بزرگ فارسی استفاده از طنز را به عنوان سلاحی سیاسی تکامل بخشیدند. و این سلاح قدرت اثرگذاری اش را در ایران روزگار مدرن حفظ کرده است.

## آیا هنر آینده ای دارد؟

شاید بزرگ ترین نقاشی قرن بیستم گوئرنیکای پیکاسو بود که آن را در واکنش به خشونت های جنگ داخلی اسپانیا و جنایات فاشیسم کشید. هیچ کس نمی تواند این اثر بزرگ را تبلیغات صرف توصیف کند. با این حال پیام سیاسی روشن و بسیار قدرتمندی را در بر دارد. این نقاشی، مستقیماً از نسل اثر سیاه قلم به همان اندازه قدرتمند از نقاش بزرگ اسپانیایی گویا با عنوان فجایع جنگ است.

این آثار بسیار قدرتمند هنری محصول واکنش های عمیقاً احساس شده ی هنرمند نسبت به سرنوشت ناگوار مردان زنان در جنگ های خونین زمانه ی خود بوده اند. من مکرراً از خود می پرسم که آثار هنری هم سنگ امروزی آن آثار کجا هستند؟ دنیای ما با جنگ های دائمی، کشتارهای خونین، پاکسازی قومیتی و خشونت در مقیاس بی سابقه از هم دریده شده است. اگر بخواهیم تنها یک مثال را در نظر بگیریم، در جنگ های داخلی دهشتناک در کنگو دست کم

پنج میلیون مرد، زن و کودکی کشتار شدند. با این حال این قساوت‌ها حتی در صفحه‌ی اول روزنامه هم قرار نمی‌گیرند.

همچنان که بورژوازی در عرصه‌ی فلسفه حرفی برای گفتن ندارد، در عرصه‌های هنر و موسیقی نیز بسیار پیش از این هرگونه ادعایی را مبنی بر به روز بودن رها کرده است، چه برسد به عالی بودن. اگر امروز هنر اصلاً معنایی داشته باشد، انتظار می‌رود که در مقابل این پرسش‌ها حرفی برای گفتن داشته باشد. اما ما بیهوده در هنر امروز به دنبال هم‌سنگ مدرن گوئرنیکای پیکاسو یا فجایع جنگ گویا هستیم. در عوض، هنرمندان ما در بریتانیا وقت‌شان را صرف تولید آثاری درباره‌ی موضوعات چنان جالبی چون تختخواب نامرتب یا کوسه‌ای در فرمالدئید می‌کنند. هنر در دوران ما به چنین سطوح پیش‌پاافتاده‌ای تنزل کرده است.

آیا این یعنی هدف هنر به طرز غیرقابل بازگشتی از دست رفته است؟ گرفتن چنین نتیجه‌ای سقوط در نوع بدبینی و نیهیلیسم هنری‌ای است که بی‌شک فراگیرترین حالتی است که امروز در رده‌های بورژوازی و طفیلی‌های طبقه‌ی متوسط آن است. اما مارکسیسم بنا به ماهیتش خوش‌بین و انقلابی است. ما به دور از بدبینی نسبت به چشم‌اندازهای هنر و فرهنگ به طور کلی، بسیار به نقشی که می‌تواند هم امروز و هم در آینده ایفاء کند مطمئن هستیم.

مارکسیست‌ها به هیچ وجه دستاوردهای بزرگ به دست آمده توسط هنر و فرهنگ در طول ۲۰۰۰ سال اخیر تمدن بشری را رد نمی‌کنند. اما متوجهیم که در قمار این دوران راه فرهنگ به روی اکثریت غالب مردان و زنان بسته بوده است. در قمار این دوران هنر و فرهنگ در انحصار اقلیتی ممتاز بوده است، همان اقلیت هم‌تازی که از مزایای ثروت و آموزش بهره‌مند بوده و در نتیجه حکومت و سرنوشت مردم را کنترل می‌کردند.

قمار تاریخ نشان می‌دهد که هنر بنا به ماهیت خود انقلابی است. زیر لایه‌ی بیرونی، هنر عالی همواره به دنبال آن است که خود را از سنت‌های پوسیده رها کرده و راه‌هایی جدید در نگاه کردن به جهان بیابد. هنر درگیر جستجوی بی‌پایان حقیقت است. به همین علت نسبت به قمار اشکال ریاکاری، دروغ و فریب خصمانه است. اگر هنر مدرن می‌خواهد از تنگنایی که خود را در آن می‌یابد برهد، باید با سیستم برخورد کند.

تلاطمات سیاسی و اجتماعی اخیر در ایران به ناچار الهام‌بخش نسلی جدید از شاعران، نویسندگان و نمایشنامه‌نویسانی خواهد بود که آثارشان رویدادهای جامعه را بازتاب خواهد داد. امروز بیش از هر زمان دیگر، برای نویسندگان ایرانی غیرممکن است که خود را از واقعیت اجتماعی جدا کنند. نسل جدید راه‌ها و وسائلی خواهد یافت تا احساسات، افکار و خواسته‌های

توده‌ها را بیان کند. در انجام این امر به سنت‌های غنی ادبی و هنری گذشته باز خواهند گشت و نفس حیاتی نور را در آن خواهند دمید.

دیالکتیک به ما می‌گوید که دیر یا زود همه چیز برعکس خواهد شد. تاریخ عموماً می‌تواند گاه چرخه‌ای پایان‌ناپذیر به نظر برسد که در آن رویدادهایی که در گذشته دیده شده‌اند تکرار می‌شود. در این نظر عنصری از حقیقت وجود دارد، اما ناقص و نتیجتاً نادرست است. چرخ تاریخ همواره در حال چرخش است. اما در تمام انقلاب‌هایش، هرگز به نقطه‌ی آغازین خود باز نمی‌گردد. تاریخ تکرار می‌شود، اما همیشه در سطح کیفی بالاتری پایان می‌پذیرد که غنی از تمام محتوای انباشته شده‌ی گذشته است.

این ملاحظات نه تنها بر رشد جوامع، بلکه بر هنر و فرهنگ نیز قابل اطلاق است. در گذشته، ایران دوره‌های دستاوردهای هنری عالی را تجربه کرده است که به دنبال دوره‌های افول و حتی بربریت آمده است. اما توان خارق‌العاده‌ی مردم ایران و هنرمندان، نویسندگان و روشنفکرانش بی‌گم‌وکاست باقی می‌ماند. در آینده این پتانسیل ایران را قادر خواهد ساخت که چنان بر بلندای دستاوردهای فرهنگی صعود کنند که تمام افتخارات گذشته را در تاریک‌ترین سایه‌ها قرار دهد. امروز بیش از هر زمان دیگر هنرمند حقیقی به دنبال اتحاد کوشش‌های خلاقه‌ی شخصی خود با کوشش‌های توده‌ای استثمار شده و مردم سرکوب شده است تا جامعه را تغییر دهند و دنیایی بهتر بسازند. یقیناً هیچ فرم هنری والاتر از این وجود نخواهد داشت.

لندن

۴ آوریل ۲۰۱۸

### درباره نویسنده:

الن وودز در سال ۱۹۴۴ در سوان‌سی، ولز جنوبی در خانواده‌ای کارگر با سنت‌های کمونیستی قوی به دنیا آمد. در سن ۱۶ سالگی به سوسیالیست‌های جوان حزب کارگر پیوست و مارکسیست شد. او در دانشگاه ساسکس و سپس در صوفیه (بلغارستان) و دانشگاه دولتی مسکو به تحصیل فلسفه و زبان روسی پرداخت. او تجربه‌ی گسترده‌ای در جنبش‌های جهانی کار و همبستگی دارد، خصوصاً در آمریکای لاتین، پاکستان، روسیه و نیز اسپانیا که در آنجا در مبارزه با دیکتاتوری فرانکو شرکت کرد.

اوهعضو سندیکای ملی روزنامه نگاران انگلستان است. الن وودز در کنار تد گرنت<sup>۱۱</sup> یکی از تئوریسین‌های اصلی گرایش قهرآمیز در بریتانیا در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ و نیز سردبیر «میلیتنت اینترنشنال ریویو»<sup>۱۲</sup> بود. او در حال حاضر سردبیر سیاسی و بسایت محبوب «در دفاع از مارکسیسم»<sup>۱۳</sup> و دبیر گرایش جهانی مارکسیستی (IMT) است. او نویسنده‌ی هزاران مقاله، جزوه و کتاب است که طیف گسترده‌ای از مسائل را از جمله سیاست انقلابی و حوادث جاری، اقتصاد، تاریخ، فلسفه، هنر، موسیقی و علم پوشش می‌دهد.

وودز در سال ۲۰۰۲ «کمپین جهانی دست‌ها از ونزوئلا کوتاه!» را تأسیس کرد و همچنین به شدت درگیر کار کمپین دفاعی اتحادیه‌های صنفی پاکستان بوده است. او ایده‌ی مارکسیسم انقلابی را به ده‌ها هزار نفر در صدها کنفرانس، جلسات اتحادیه‌های صنفی و دانشگاه‌های سرتاسر جهان به علاوه‌ی صدها مصاحبه با مطبوعات ارائه کرده است. او به چندین زبان صحبت می‌کند که از جمله‌ی آنها انگلیسی، اسپانیایی، فرانسوی، آلمانی، روسی و بلغاری است.

از کتاب‌هایی که برای ول‌رد<sup>۱۴</sup> انگلستان و ول‌رد آمریکا نوشته است می‌توان به عناوین ذیل اشاره کرد: «لنین و تروتسکی: آنچه واقعاً خواهانش بودند»؛ و «عقل در شورش: فلسفه‌ی مارکسیسم و علم مدرن» (که هر دو با همکاری تد گرنت فقید به رشته‌ی تحریر درآمد بود)؛ «بولشویسم: جاده‌ای به انقلاب»؛ «مارکسیسم و ایالات متحده‌ی آمریکا»؛ «تاریخ فلسفه»؛ «ایرلند: جمهوری خواهی و انقلاب»؛ «انقلاب ونزوئلا: یک چشم‌انداز مارکسیستی»؛ «اصلاح طلبی یا انقلاب: مارکسیسم و سوسیالیسم در قرن ۲۱ - پاسخی به هاینز دیتریش»<sup>۱۵</sup>. وودز همچنین یکی از نویسندگان «مارکسیسم چیست؟» بوده و بر مجموعه‌های متعددی مقدمه نوشته است که از جمله‌ی آنها «چهار اثر کلاسیک مارکسیسم» و «مارکسیسم و آنارشیزم» است. او در حال حاضر مشغول به پایان رساندن کتابی درباره‌ی مارکسیسم و هنر است.

سخنرانی‌ها و نوشته‌های او به زبان‌های بسیاری از جمله اسپانیایی، ایتالیایی، پرتغالی، یونانی، آلمانی، دانمارکی، سوئدی، نروژی، فنلاندی، روسی، لیتوانیایی، کانتونی، ترکی، عربی، فارسی، اردو و اندونزی ترجمه شده است.

Ted Grant<sup>۱۱</sup>

Militant International Review<sup>۱۲</sup>

www.marxist.com<sup>۱۳</sup>

WellRed : انتشارات گرایش جهانی مارکسیستی<sup>۱۴</sup>

Heinz Dietrich<sup>۱۵</sup>







روپرت اوشی

### مارکسیسم، ماتریالیزم و هنر

مارکسیسم اغلب خود را به عنوان سوسیالیزم علمی تعریف می‌کند. این امر آن را تبدیل به علمی کاربردی با هدف مشخص سیاسی می‌کند. برای مثال، وقتی انگلس در تشییع جنازه‌ی مارکس سخنرانی خود را انجام داد، گفت که مارکس بیش از همه یک انقلابی بود.

اما پیش فرض نگرش مارکس این بود که انقلاب تنها زمانی پیروز می‌شود که بر اساس درگی از فرآیندهای فعال در یک جامعه به عنوان کل باشد. البته جهان اجتماعی مردم تنها بخشی از واقعیت گسترده‌تر مادی است که شبکه‌ای پهن‌تر از ارتباطات متقابل داخلی است. به همین دلیل است که مارکسیسم به عنوان علم انقلاب نمی‌تواند به دقت از علم به عنوان یک مجموعه تمایز یابد. یک وجه از این رویکرد کل‌گرایانه این است که مارکسیسم باید توجهی علمی و عملی به هنر داشته باشد، پدیده‌ای که گاه می‌تواند کاملاً مجزا از سیاست ظاهر شود.

### فلسفه‌های ایده‌آلیست و ماتریالیست هنر

علم و هنر اغلب به عنوان تلاش‌های بشری کاملاً مجزا در مقابل هم قرار داده می‌شوند. یقیناً علم هنر نیست. اما علم، سکس یا عشق یا تیله‌بازی هم نیست. آنچه این پدیده‌ها و علم همگی با هم در آن مشترک‌اند این است که موضوع تجربه‌ی آگاهانه‌ی انسانی هستند. اما تحلیل علمی می‌تواند بر هر یک از آنها متمرکز شود بدون آنکه ادعای تقلیل آنها را به مجموعه‌ای از قوانین علمی داشته باشد. هرگونه مطالعه‌ی جدی بر روی هنر نشان می‌دهد که در حالی که هنر می‌تواند پویایی خود را داشته باشد، به روشنی ریشه در بستر گسترده‌تر تاریخی دارد و اینکه حتی انتزاعی‌ترین و تصفیه‌شده‌ترین هنر هم به نوعی بر جهان پیرامون خود اثرگذار است. با این حال افسانه‌ای دائمی وجود دارد که می‌گوید هنر شیوه‌ای از بیان خود است که تنها روح هنرمند و تاریخ پیشین خود هنر را بازتاب می‌دهد. این افسانه وجهی از فلسفه‌ی ایده‌آلیستی بورژوازی است، این مفهوم که اندیشه‌های افراد تاریخ را تعیین می‌کند، در حالی که خود اندیشه‌ها تنها متأثر از رشد پیشین خود اندیشه‌ها هستند. طبق این دیدگاه نسبت به تاریخ، یک هنرمند بزرگ ممکن است بر تاریخ اثر بگذارد، اما او این کار را به عنوان عملی نبوغ‌آمیز که تنها از روح خودش سرچشمه می‌گیرد انجام می‌دهد. این عدم پذیرش درگی مبنای هنر در بستر مادی خود تبیین می‌نماید که چرا فلسفه‌ی ایده‌آلیست برایش تا این حد دشوار است که حتی تعریف کند که

هنر چیست. بدون بستر گسترده، هرگونه تعریفی از این قبیل می‌بایست تا حدی سلیقه‌ای باشد.

ماتریالیزم دیالکتیک استدلال می‌کند که درک جهان نمی‌تواند از تعاریف مقرر اجزاء تشکیل دهنده‌ی خود پیشی بگیرد. ما باید با مفاهیم به عنوان ابزارهایی که با آن می‌توان جهان را بررسی کرد آغاز کنیم. اما این مفاهیم باید دست‌کم ابتدائاً مشروط و نیازمند بررسی و تمایز در زیر نور شواهد مادی تلقی شوند. مفاهیم بهتر منجر به پرسش‌هایی بهتر می‌شوند که می‌توانند برای کاوش جهان واقعی مورد استفاده قرار گیرند. اگر قرار باشد چنین مفهوم تعریف‌ناپذیری چون هنر را درک کنیم، این تعامل پرثمر میان اندیشه‌ها و جهان مادی‌ای که به آن تعلق دارند مشخصاً لازم است.

پس بیایید با تعریفی ساده و موقت از هنر آغاز کنیم و سپس از آن برای کاوش جهان مادی استفاده نماییم. هدف ما نه دستیابی به تعریفی ساده و برتر از هنر، بلکه کسب درکی است از اینکه چگونه هنر در جهانی در حال تغییر رشد کرده است. این روش تاریخی به کار گرفته خواهد شد تا مفهوم معمول بورژوازی درباره‌ی هنر را نسبی‌سازی کنیم. البته می‌خواهیم نتایج سیاسی نیز بگیریم.

## زیبایی و ارتباط



هنر به معنای واقعی کلمه مفهومی مدرن است. این ایده که هنر کوششی است که می تواند به خاطر خودش پیگیری شود تنها در عصر بورژوا گسترش یافته است. با این حال انسان های مدرن می توانند هنر، یا شاید به بیان دقیق تر، هنرمندی (مهارت هنری) را در بسیاری از تولیدات فرهنگ های باستانی تشخیص دهند. پس در معنای وسیع تر، چیزی بینا فرهنگی به وضوح در هنر وجود دارد، چیزی که میان انسان ها همگانی است. با این حال تولید هنری اهداف بسیاری در تاریخ داشته است و این امر امروز هم صادق است. برای مثال، یکی از انگیزه های هنر می تواند برانگیختن ترس باشد. این امر قاعدتاً می تواند به دست ساخته های متفاوتی همچون ماسک آیینی سنتی دوگون از مالی و نقاشی «ساترن پسرش را می بلعد» از فرانسیسکو گویا (۱۸۱۹-۱۸۲۳) نسبت داده شود.



این آثار ترسناکی در کل نشانگر دو جنبه ی کلیدی هنر است. نخست آن که با احساسات ارتباط برقرار می کنند، در این موارد مشخص به شیوه ای کاملاً واضح. دوم این که



تأثیرشان برآمده از توانایی هنرمند در توسل به درک بیننده از زیبایی است. نقاشی ناشیانه‌ای که به دست یک کودک از همین سوژة به طرزی ضعیف انجام شده باشد تأثیر نقاشی گویا را به دنبال نخواهد داشت؛ استادی شناخته شده که حتی خانواده‌ی سلطنتی اسپانیا حاضر بودند پرتره‌های نه چندان خوشایند اما زنده‌ی او را، از جمله پرتره‌ی چارلز چهارم اسپانیا و خانواده‌اش (۱۸۰۰) سفارش دهند.

انگیزه‌های مشخص برای تولید هنری می‌تواند چنان طیف گسترده‌ای داشته باشد که تنها مقصودی که واقعاً می‌توانیم به هنر در کل نسبت دهیم ارتباط است. ما می‌توانیم هنر را مقدمتاً به عنوان ابزاری برای ارتباط تعریف کنیم که دست‌کم به شکل جزئی متکی بر قدرتش در ایجاد ارتباط با احساسات مخاطب و درک او از زیبایی یا فقدان زیبایی است. این البته احتمال اینکه تولیدات هنری شاید اهداف اضافی غیر از ارتباطات داشته باشند را رد نمی‌کند: برای مثال، معماری سرپناه فراهم می‌کند. البته این تعریف دو پرسش مطرح

می‌کند: زیبایی چیست؟ و چرا با ارتباط پیوند دارد؟ ابتدا نیاز است که به پرسش اول پرداخته شود.

اگر دقت نکنیم، ممکن است در تعاریف چرخه‌واری گرفتار شویم که در آن زیبایی چیزی است توسط هنر تولید می‌شود و هنرگوشش انسانی است برای تولید زیبایی. اما لازم نیست که در چنین تله‌ای بیفتیم. ادراک زیبایی محدود به تولیدات کار انسانی نیست. مردم زیبایی را در یک منظره‌ی وسیع یا در چهره‌ی یک انسان می‌بینند. می‌توانند زیبایی را در غذایی عالی بچشند، ببینند، حس کنند، ببینند و گاه حتی بشنوند (مثلاً تردی غذا).

تکامل بیولوژیک ظرفیت تجربه‌ی زیبایی به خوبی درک نشده است. اما می‌توانیم دست‌کم دست به حدس و گمان منطقی بزنیم. زیبایی نوعی لذت است. انسان‌ها همانند تمام حیوانات، تکامل یافتند تا لذتی را بیابند که برای بقاء و تولید مثل به آن نیاز دارند. مثال بارز آن البته سکس است. نه تنها عمل تولید مثل از نظر جسمانی لذتبخش است، بلکه به اشکال گوناگونی با زیبایی نیز پیوند دارد. برای مثال، نشان داده شده است که یک صورت زیبا اساساً صورتی معمولی یا متوسط است. هر صورتی که از نرم فاصله بگیرد، مثلاً به طور مشخص نامتقارن باشد، می‌تواند نشانه‌ی بیماری یا غیرطبیعی بودن بدن به طور کلی و به دنبال آن نامناسب بودن برای تولید مثل باشد. ارزش بقائی یافتن مناظر طبیعی گسترده احتمالاً در این است که فرصت‌های بالقوه و خطرات را آشکارا نشان می‌دهند.

پس زیبایی می‌تواند به عنوان نوعی لذت دیده شود که تنها غیرمستقیم به بقاء مرتبط است. هنگامی که یک چشم‌انداز سبز را تحسین می‌کنیم، ممکن است الزاماً قصد نداشته باشیم که هیچ یک از چیزهایی که در آن است را بخوریم، همچنان که الزاماً علاقه نداریم با هر کسی که روبرو می‌شویم که چهره‌ی زیبایی دارد رابطه‌ی جنسی داشته باشیم. اما مردم آبشارها و صدای خش‌خش برگ‌ها در باد را هم زیبا می‌دانند. ارزش بقائی این‌ها چیست؟ در چنین مواردی احتمالاً همچنان صادق است که چیزی مفید را زیبا می‌بینیم. اما آن چیز احتمالاً تشخیص الگو است، مهارتی بسیار ابتدایی اما بسیار حیاتی. الگو به معنای قاعده‌مندی است که یعنی قابل پیش‌بینی بودن، که یعنی قابلیت بقاء. به بیان مشخص‌تر، تشخیص الگو کلید حل برخی از دشوارترین مسائل است. حل مسئله خود احتمالاً مثال

دیگری از چیزی است که انسان‌ها تکامل یافته‌اند تا از آن لذت ببرند، چرا که برایشان خوب است.

پس چرا درک زیبایی یا فقدان زیبایی نقشی چنین مهم در ارتباط انسانی ایفاء می‌کند؟ اجداد انسان مدرن بسیار پیش از آنکه انسان شوند، حیواناتی اجتماعی بودند. ارتباطات درون گونه‌ای برای تعامل اجتماعی و تولید حیاتی است. برای انسان‌ها آسان است که فرض کنند زبان مهم‌ترین شکل ارتباط است. با این حال اما اجداد ما پیش از آنکه زبان در زمانی بین ۲۰۰،۰۰۰ تا ۵۰،۰۰۰ سال پیش به طور کامل گسترش یابد، میلیون‌ها سال با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کردند. به طور مشخص‌تر، برای انسان‌های مدرن آسان است که فرض کنند گفتمان منطقی کارآمدترین شکل ارتباط است. با این حال حتی امروز هم این امر همیشه صادق نیست، مثلاً چنان که تکنیک‌های تبلیغات نشان می‌دهند. با توجه به توسل هنر به احساسات و اینکه چنین توسلی چقدر می‌تواند در دستیابی به اهداف موثر باشد، چندان عجیب نیست که هنر به قدمت بشریت است.

از آنجا که هنر راهی برای ارتباط است، می‌توانیم ببینیم که چرا آثار هنری گاه به عمد در بردارنده‌ی عناصر زشت، سطحی و دم‌دستی هستند. در میان برخی فرهنگ‌ها، اشکال هنری نظام‌های معنایی مشابه زبان گسترش داده‌اند. عناصری که به طور معمول زیبا نیستند، می‌توانند با تضادی که ارائه می‌کنند، ارتباط هنری را تقویت کنند. آثار هنری که حاوی چنین عناصر «منفی» هستند، همچنان به عنوان هنر شناخته می‌شوند و به خاطر محتوایشان تاثیر دارند. بگذارید مثالی افراطی را در نظر بگیریم. تختخواب من (۱۹۹۷) اثر هنرمند بریتانیایی تریسی امین<sup>۱۶</sup> متشکل از تختخواب نامرتب او و اشیاء مرتبط با آن در آشفتگی تمام است. اگر زمانی در سال ۱۹۹۶ وارد اتاق امین می‌شدید و آن را در چنان وضعی می‌دیدید، هرگز به ذهن‌تان خطور نمی‌کرد که بخش‌هایی از محتویات آن یک اثر هنری را تشکیل می‌داد. بخشی از آنچه «تختخواب من» را تبدیل به یک اثر هنری می‌کند، جدا از دیگر ارزش‌هایش، این است که امین هنرمندی شناخته شده تختخواب و دیگر اشیاء را از بستر اصلی خود یعنی اتاق خوابش جدا کرده و ادعا می‌کند که قطعاً اثری هنری را تشکیل می‌دهند. در سال ۱۹۹۸ این اثر در تیت مدرن، موزه‌ی هنرهای مدرن

Tracey Emin<sup>۱۶</sup>

برجسته‌ی بریتانیا به نمایش درآمد و نامزد جایزه‌ی ترنر، بالاترین جایزه‌ی هنری بریتانیا شد: روشن است که بخشی از ساختار هنری تصمیم گرفته بود که این نه تنها یک اثر هنری بود، بلکه اثر بسیار خوبی هم بود. این دیدگاه ارزش‌ها و دغدغه‌های مجموعه‌داران بورژوازی را بازتاب می‌داد که در آن زمان بر بازار هنر بریتانیا سلطه داشتند؛ برای مخاطبان عام دوستدار هنر در سطح گسترده‌تر، این اثر بحث برانگیز بود و همچنان باقی ماند.



البته آنچه که زیبا تلقی می‌شود تا حدی شخصی است. زشتی وحشتناک امروز می‌تواند هنر بزرگ فردا باشد. در سال ۱۹۵۸ آیرا گیتلر<sup>۱۷</sup> منتقدی که در مجله‌ی جاز داون بیت می‌نوشت، تک‌نوازی‌های مبتکرانه‌ی جان کالترین<sup>۱۸</sup> با ساکسوفون را «صفحات صدا» توصیف کرد. نقد گیتلر نامهربانانه نبود بلکه نشان دهنده‌ی عدم درک بود. هنگامی که تک‌نوازی‌های کالترین را می‌شنوم، «صفحات صدا» که توده‌ای نامتمایز را القاء می‌کند، به نظر توصیفی تماماً ناجا می‌رسد. در عوض، من آبشارنت‌های سریع کالترین را چون جریان

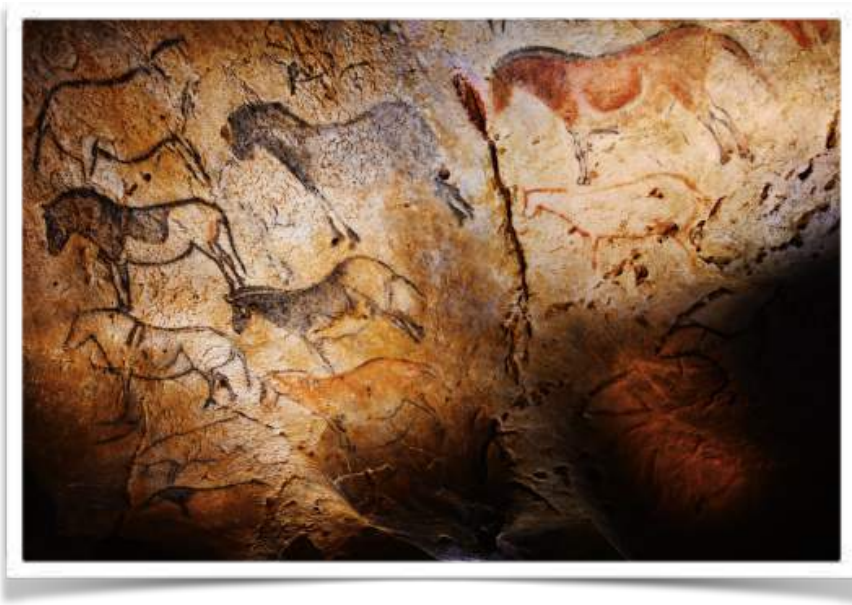
Ira Gitler <sup>۱۷</sup>John Coltrane <sup>۱۸</sup>



آهنگین پیچیده‌ی دائماً در حال تغییری از خلاقیت مبهوت‌کننده می‌شنوم. به گوش‌های من، این یکی از زیباترین موسیقی‌هایی است که تاکنون شنیده‌ام.

## هنر عصر حجر

همین‌که انسان‌ها به جای حیوانات صرفاً مصرف‌کننده حیوانات کارگر شدند، عمداً چیزهایی را تولید می‌کردند که علاوه بر مفید بودن به طرق دیگر، زیبا هم بودند. شواهد باستان‌شناسی از نقاشی‌های غارها و مهره‌های تراش‌خورده در گورها نشان می‌دهد که هنر به قدمت خود تولید است. همچون امروز، بسیاری از اشیاء عصر حجر هم زیبا و هم کاربردی هستند. تقارن یک سرنیزه نه تنها شیء را زیبا می‌کند، بلکه به عنوان یک سلاح آن را موثرتر نیز می‌سازد. میل به ساختن اشیاء زیبا ممکن است به مخترعین سرنیزه کمک کرده باشد که بیشتر به صورت شهودی به طراحی‌های کارآمد رسیده باشند. اما نقاشی‌های غارها، گردنبندها و فلوت‌های استخوانی هیچ ارزش ماهوی جدا از زیبایی‌شان ندارند، دست‌کم از دیدگاه مردم مدرنی که آنها را در کتاب‌ها و موزه‌ها می‌بینند. به همین دلیل است که معمولاً این اشیاء و نه سرنیزه‌ها را به عنوان هنر عصر حجر طبقه‌بندی می‌کنند. اما آیا باید معتقد باشیم که این اشیاء تنها تولید شده بودند تا میلی مطلق به خلق زیبایی را ارضاء کنند؟ ما هیچ‌گونه شواهد مستقیمی از انگیزه‌های پیش از تاریخ نداریم اما به دلایل متعدد به نظر نامحتمل می‌رسد.



یک تصویر می‌تواند داستانی بگوید و یک آهنگ می‌تواند پیامی را ارسال نماید. بنابراین ما در هنر عصر حجر نه تنها به دنبال زیبایی، بلکه به دنبال معنا نیز هستیم. بالاخره برای تولید برخی از این اشیاء تلاش بسیاری صورت گرفته است. هزاران ساعت برای ساخت مجموعه‌ی بزرگی از مهره‌های سنگی تراش خورده که در گور یک کودک یافت شده، برآورد شده است.

برخی پرندگان به منظور جلب جفت، نیروی بسیاری را صرف رشد اعضای به ظاهر بی‌مصرف یا حتی ساختن اشیاء بی‌مصرف می‌کنند، مانند دمر طاووس، یا مجموعه‌ی گنجینه‌های آبی رنگ مرغ کریچ‌ساز. در نظریه‌ی تکامل، این انتخاب جنسی است. اما در پستانداران میزان کمی از این رفتار وجود دارد. انسان‌های دوران تاریخی با تکنولوژی عصر حجر توسط انسان‌شناسان مطالعه شده‌اند. جلب جفت تنها یکی از انگیزه‌های تولید هنری در میان این چنین مردمی است. پس چندان محتمل نیست که هنر از طریق انتخاب جنسی تکامل یافته باشد.

در عوض هنر در جوامع نخستین همواره در ارتباط با اعمال آیینی به منظور تضمین تندرستی به جا آورندگان آن و جوامع‌شان به اشکال گوناگون بوده است. هم‌ترازان هنر پیش از تاریخ قویاً حاکی از انگیزه‌هایی مشابه در آن روزگار هستند. برای مثال، گفته می‌شود که هنر غارنشینی به عنوان اعمالی جادویی در تلاش برای قادر ساختن هنرمندان آن به بهتر شکار کردن حیواناتی که نقاشی می‌کردند انجام می‌شده است. اما بسیاری از حیوانات نقاشی شده شکارچی بودند نه شکار. پس توضیح بهتر احتمالاً می‌تواند در ستون‌های توئر مشهور بومیان آمریکا در شمال غرب اقیانوس آرام یافت شود. در اینجا هدف این است که انسان‌ها خصوصیات حیوانات به تصویر کشده شده را به دست آورند؛ قدرت خرس، درندگی شیر، بینایی عقاب. توئر‌ها با ایجاد سمبل‌هایی برای هویت مشترک قبایل و اموری از این قبیل، به یکپارچگی اجتماعی نیز کمک می‌کنند. در واقع هیچ هنر نخستینی برای خاطر خودش تولید نمی‌شود. مردمان نخستین حتی واژه‌ای برای هنر هم ندارند. آنچه ما آن را تولید هنری می‌نامیم به طرز جدایی‌ناپذیر با فرهنگ به عنوان یک مجموعه، آن‌گونه که مردم در کنار هم سازمان می‌یابند و برای بقاء و تولید مثل کار می‌کنند در ارتباط است.

روشن است که مفهوم معمول بورژوازی هنر به عنوان چیزی جدا از باقی واقعیت که تنها در رابطه با خودش درک می‌شود، در این جوامع هیچ معنایی ندارد.

### هنر در جوامع طبقاتی پیش از سرمایه‌داری

در جوامع طبقاتی پیش از سرمایه‌داری، هنر برخی از اهداف پیشین را داشت و برخی اهداف جدید. آنچه که اقتصاد سیاسی تمام این جوامع طبقاتی را از اقتصاد شکارگر-گردآوران و کشاورزان و دامداران نخستین متمایز می‌ساخت، وجود مازاد اقتصادی کافی برای تامین طبقه‌ی مصرف‌کننده‌ای مرفه بود که از سوی طبقات تولیدکننده‌ی استثمار شده و سرکوب شده تامین می‌شد. این طبقات مرفه وقت آن را داشتند که هنر تولید کنند و قدرت آن را داشتند که دیگران را به کارگیرند تا برایشان تولید کنند. این امر تولید هنر را در مقیاسی بسیار بزرگ‌تر و با شکوه و پیچیدگی بسیار بیش از آنچه پیش‌تر ممکن بود، میسر کرد. برای مثال، اروپای فئودالی قرون وسطی را در نظر بگیرید. تقریباً تمام نقاشان حرفه‌ای و موسیقیدان‌ها برای پادشاهان، لردها و خصوصاً کلیسا کار می‌کردند. هنر مذهبی به طور مشخص نه برای بیان شخصی هنرمندانی که حتی نام تعداد کمی از آنها را می‌دانیم، بلکه برای آموزش توده‌های بی‌سواد تحت دگترین مذهبی و پیوند معتقدان به کلیسا به عنوان بخشی از آیین مذهبی ساخته شده بود. در اینجا امتداد مناسب آیینی جوامع ابتدایی‌تر را می‌بینیم. اما هنر به نقش کلیسا به عنوان عامل تبلیغی اصلی برای طبقه‌ی زمین‌دار در دنیایی که پادشاهی و لردی مقدس بود هم کمک می‌کرد.

تولید هنر برای مصرف خودنمایانه‌ی نجیب‌زادگان فئودال و دربارهای سلطنتی کم‌کم به لذت از هنر «برای خاطر خودش» که ایده‌آل دنیای بورژوازی است نزدیک می‌شود. اما به همین سادگی هم نبود. پادشاهان اشیاء ارزشمندی را به لردها و شوالیه‌ها می‌دادند تا به تضمین وفاداری آنها کمک کند. این امر اهمیت داشت چرا که در جامعه‌ای که لردهای بزرگ و کوچک می‌توانستند وفاداری شخصی شوالیه‌ها و لردهای فرودست را که زمین‌هایشان را در ازای خدمات نظامی نگه می‌داشتند تحت فرمان داشته باشند، قدرت

تمایل به تجزیه داشت. برای مثال، شواهدی در دست داریم مبنی بر اینکه دربار شارلمین امپراتور بزرگ فرانک‌ها در ابتدای قرن نوزده عمداً طوری طراحی شده بود که افراد را

تحت تاثیر اہمت خود قرار دهد. هیچ‌یک از کسانی که دربار او را می‌دیدند چیزی مشابه آن را تجربه نمی‌کردند، جز محدود دیپلمات‌ها و تجاری که دربار شکوہمندتر امپراتور بیزانس را در آن سوی اروپا دیده بودند.

در کنار تولید گسترده‌ی هنر به دست یا برای طبقات حاکم در اروپای فنودالی، هنر مردمی وجود داشت که به دست رعایا برای مصرف خودشان تولید می‌شد. این عموماً همان کارکرد جادویی و عملی در اقتصادهای نخستین را داشت. از آنجا که هنر سرکوب‌شدگان بود، می‌توانست شروع به ابراز عناصر اعتراضی نماید که معمولاً از دیدگاه مذهب، ایدئولوژی حاکم دوران بروز می‌یافت. به قول جان بال<sup>۱۹</sup> کشیش و یکی از رهبران انقلاب دهقانی ۱۲۸۱، «زمانی که آدمر شخم می‌زد و حوا بافندگی می‌کرد، چه کسی آنگاه ارباب بود؟»

در دوران موخر قرون وسطی به قدر کافی مازاد اقتصادی وجود داشت تا به نوازندگان و بازیگران دوره‌گرد که به عنوان «مامر<sup>۲۰</sup>» شناخته می‌شدند اجازه دهد با اجرای خیابانی برای دهقانان و شهرنشینان امرار معاش کنند. با این حال مردم پول چندانی نداشتند که به آنها بدهند و به همین خاطر نمی‌توانستند زمانی طولانی در هیچ روستا یا شهری بمانند. آنها اغلب چیزی کمی بیشتر از گدا بودند.

## هنر در دنیای بورژوازی

تنها در دنیای بورژوازی این تفکر تبدیل به نرم شده است که کارکرد نخستین هنر بیان شخصی هنرمند و سرگرمی عموم است. مبنای مادی این امر فروش آثار و اجراهای

<sup>۱۹</sup> John Ball

<sup>۲۰</sup> mummer

هنرمندان و موسیقیدانان در بازار آزاد است که تبدیل به طریق اصلی تامین هزینه‌ی هنر شده است. ژوزف هایدن<sup>۲۱</sup> موسیقیدان، گذار از تولید هنری فنودالی به بورژواپی را در طول یک عمر به منصفه‌ی ظهور می‌گذارد. بخش عمده‌ی اوایل فعالیت حرفه‌ای او به عنوان خدمتکار دربار استرهایزی<sup>۲۲</sup>، شاهزادگان مجارستان گذشت، البته خدمتکاری بسیار مورد احترام و با درآمد بسیار بالا، چرا که او آهنگساز و مدیر موسیقی دربار استرهایزی بود. اما بخش موخر فعالیت حرفه‌ای هایدن به عنوان موسیقیدانی خویش فرما گذشت که اجراهای عمومی خودش و آثار دیگر آهنگسازان را در شهرهای بزرگ اروپا رهبری می‌کرد. البته به عنوان محبوب‌ترین موسیقیدان عصرش، در حالت خویش فرما پول بسیار بیشتری درمی‌آورد تا با کار کردن برای استرهایزی‌ها. او جد بزرگ ستاره‌های راک امروز بود. در جامعه‌ی بورژواپی برای نخستین بار خصوصیت تقسیم هنر به «هنرهای زیبا»



و سرگرمی را نیز می‌بینیم، گرچه البته تشابهاتی با تقسیم هنر قرون وسطایی به هنر درباری

<sup>۲۱</sup> Franz Joseph Haydn

<sup>۲۲</sup> Esterházy

و هنر مردمی وجود دارد. در سرگرمی، هنرمند بیان شخصی خود را فدای ارضاء سلائق توده‌ها می‌کند تا بتواند امرار معاش نماید. همزمان با کنترل از سوی تجارت بزرگی اغلب رسانه‌های جمعی که سازندگان سرگرمی به آنها متکی هستند، سرگرمی اغلب نقشی ارتجاعی در تحمیق دیدگاه توده‌ها نسبت به جهان ایفاء کرده و فرار از واقعیت را به عنوان جایگزینی برای مبارزه‌ی طبقاتی ترویج می‌کند.

هنرهای زیبا که برخی آن را با عنوان هنر ناب نیز می‌شناسند شامل نقاشی، مجسمه‌سازی و موسیقی کلاسیک است. هدف هنرمند هنرهای زیبا وفادار ماندن به ایده‌آل بیان شخصی است. اما حتی متعهدترین هنرمندان هنرهای زیبا نیز باید زندگی کنند. در بخش اعظم عصر بورژوازی، هنرمندان هنرهای زیبا یا اعضای مرفه طبقه‌ی سرمایه‌دار بودند و یا برای زندگانی‌شان متکی به پشتیبانی سرمایه‌داران یا دولت بورژوازی بودند. پس با اینکه ایده‌آل هنرهای زیبا بیان شخصی بود، در عمل به سوی بازتاب دادن سلائق و علائق مادی طبقه‌ی بورژواگرایش داشت.

با این حال باید تاکید شود که در راستای علاقه‌ی افراطی بورژوازی به فردیت، نه هنرهای زیبای بورژوازی و نه هنر توده‌ای سازندگان سرگرمی هیچ یک ماشین‌های تبلیغات یکپارچه‌ای که هنر قرون وسطی به آن شکل بود نیستند. برخی از بزرگ‌ترین هنرمندان به طور مشخص فراتر از علائق محدود طبقه‌ی سرمایه‌دار رفته تا آثاری را خلق کنند که عمیقاً منتقد دنیای وانفسای بازار بورژوازی است.

## چشم انداز هنر

امروز شکاف دوگانه میان هنر و سرگرمی به طور فزاینده‌ای تحلیل رفته است. علیرغم آغاز بحران اقتصادی، کارگران بیشتر و بیشتری زمان و منابع لازم برای خلق هنر خود دارند و به طور روزافزونی قادرند به مخاطبانی دست یابند بدون آنکه مرهون غول‌های

رسانه‌ای دنیای سرگرمی و یا حامیان بورژوازی هنرهای زیبا باشند. مبنای مادی این تغییر هنری مطابق معمول رشد نیروهای مولد است. دست‌کم برای برخی از مردم، ساعات کار کوتاه‌تر و کار ی‌دی کمتر از یک قرن پیش است، حتی با این وجود که تغییر آهسته و ناپیوسته بوده است. این به آنها وقت و نیروی بیشتری می‌دهد تا هنر خلق کنند. ارزان

شدن تکنولوژی منجر به آن شده است که تجهیزات ضبط ویدیو و موسیقی که چند دهه پیش تنها در دسترس ستاره‌های راک و استودیوهای فیلمسازی بود، اکنون حتی در دسترس کارگران نسبتاً کم‌درآمد قرار دارد. اینترنت هم هنر را در بستری تقریباً رایگان در مقیاسی جهانی فراهم می‌کند.

پیامد این توانایی جدید برای کارگران برای بیان خود از طریق هنر بالقوه انقلابی است. این امر به راحت‌ترین شکل ممکن می‌تواند در قلمرو موسیقی دیده شود، فرم هنری‌ای که تاکنون بیشترین بهره را از این تغییرات برده است. این امر نیز هم برای ترانه و هم تنالیت‌های موسیقی معمول شده است که نارضایتی از دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم را بیان کند. با سکون در مبارزهای طبقاتی از سال ۱۹۸۰ به بعد و غیبت قطب جاذب سوسیالیستی جمعی، این نقد هنری و موسیقایی اغلب چاشنی منفی و بدبینانه‌ای داشته است. تقویت مبارزهای طبقاتی در سرتاسر جهان ناشی از بحران اقتصادی سال ۲۰۰۸، این گرایش بدبینانه را تبدیل به هنر انقلابی صریح‌تری می‌نماید، حتی در سطحی بالاتر از دورانی که موسیقی و سایر هنرها از جنبش‌های اجتماعی دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ الهام گرفته بودند. هنر انقلابی از شرایط مادی و مبارزهای طبقاتی برمی‌خیزد و به نوبه‌ی خود این مبارزهای طبقاتی را تقویت خواهد کرد. به عملی‌ترین شیوه، یک بار دیگر نشان داده خواهد شد که هنر نقشی ضروری در تغییر اجتماعی ایفاء می‌کند و صرفاً تزئینی زیبا نیست.

۱ اکتبر ۲۰۱۵





الن وودز

## هنر و مبارزه طبقاتی

آنچه در اینجا منتشر کرده‌ام متن سخنرانی الن وودز درباره‌ی رابطه‌ی میان هنر و مبارزه‌ی طبقاتی است. سخنرانی در مدرسه‌ی تابستانی مارکسیسم در بارسلون (اسپانیا) در ماه جولای سال ۲۰۰۱ انجام شد. این نخستین باری است که چنین موضوعی را در جلسه‌ای بین‌المللی به بحث گذاشته‌ام. شاید این برای برخی مستلزم توجیه باشد. برخی هنر را مسئله‌ای ثانوی و فاقد اهمیت می‌دانند. با این حال هنر در واقع یکی از اساسی‌ترین جنبه‌های وضعیت بشری است؛ به قدری اساسی که برخی انسان‌شناسان معتقدند می‌توان گفت آغاز گونه‌ی بشری با ظهور هنر بوده است.

این یک حقیقت است که یکی از نخستین نشانه‌های جدی ظهور گونه‌ی ما یعنی هوموسپین سپین وجود هنر است، یعنی بروز مشخص و قطعی حس زیبایی‌شناسی. این نظریه اخیراً به خاطر کشف آثار هنری مشخصی متعلق به گونه‌ای پیش‌بشری یعنی انسان نئاندرتال مورد بحث قرار گرفته است. این بی‌شک نشان دهنده‌ی یک مشخصه‌ی زیبایی‌شناسی است. اما آنچه در اینجا داریم هنوز هنر نیست، بلکه تنها نطفه‌ای است که هنر می‌تواند از آن رشد و پیشرفت کند.

در واقع ممکن است این استدلال مطرح شود که چنین عناصری در گونه‌های جانوری دیگر نیز موجود است، حتی در گونه‌های پست‌تر. برای مثال مرغ‌گرپ‌ساز چیزی می‌سازد که می‌توان نام سازه‌ی معماری بر آن نهاد، چیزی که لانه هم نیست. ظاهراً این سازه‌ها هیچ کارکرد عملی ندارند و پرنده‌ای که این سازه را می‌سازد آن را با جزئیاتی فوق‌العاده پیچیده تزئین می‌کند. آنها از چنان ترکیب رنگ‌هایی استفاده می‌کنند که می‌توان استدلال کرد که نشان دهنده‌ی حضور حس زیبایی‌شناسی حتی در این پرندگان است.

اما در واقع سازه‌های مرغ‌گرپ‌ساز بی‌مصرف نیستند؛ آنها در واقع سازه‌هایی بسیار کاربردی‌اند. این سازه‌ها به دست نرها ساخته می‌شوند تا ماده‌ها را به خود جذب کنند. به عبارت دیگر به هدف جفت‌گیری ساخته می‌شوند. در قلمرو حیوانات می‌توان باز هم پدیده‌های مشابه این را یافت. معمولاً این نر است که در لباسی با رنگ‌های پرزرق‌وبرق درمی‌آید تا ماده را که عموماً در

بیشتر موارد چندان جذاب نیست به خود جلب کند. اما در هر صورت، تفاوتی اساسی میان این موارد که در گونه‌های جانوری به وفور یافت می‌شود و هنر انسانی یافت. این فعالیت‌ها در گونه‌های پست‌تر غریزی هستند و به لحاظ ژنتیک برنامه‌ریزی شده‌اند. در این مورد مشخصاً برای نیل به هدف جفت‌گیری.

## هنر به عنوان شکلی از ارتباط

این فعالیت حیوانی ماهیتاً غریزی و انفرادی است، در حالی که هنر انسانی مشخصات تماماً متفاوتی دارد. مادرزادی نیست، بلکه باید آموخته شود، و ماهیتاً فعالیتی جمعی است. در واقع هنر از اشکال ارتباط انسانی است، هرچند که عجیب باشد. ظهور هنر در کنار فعالیت تولیدی انسانی ظهور می‌کند؛ به طور مشخص با تولید ابزار سنگی. حال اگر ابتدایی‌ترین ابزار سنگی را با ابزار سنگی دوران جدیدتر مقایسه کنید، خارق‌العاده‌ترین تفاوت را درمی‌یابید. ابزارهای موخر بسیار تکمیل شده‌تر، با جزئیات بیشتر و بسیار کامل‌تر از آنچه در نمونه‌های اولیه می‌توان دید هستند. چنین پیشرفتی به سوی تکامل عظیم‌تر در شکل ابزار سنگی بازتاب دهنده‌ی تکامل ذهن انسانی است، از جمله آغاز حس زیبایی‌شناسی.

درباره‌ی زیبایی‌شناسی یا اوله‌پردازی‌های عرفانی بسیاری شده است، که یعنی تشخیص این که چه چیزی زیبا و چه چیزی زشت است. این چیزی که آن را زیبایی می‌نامند چیست؟ این در نگاه اول ظاهراً عجیب و مرموز به نظر می‌رسد. تا به حال از خود پرسیده‌اید: زیبایی چیست؟ ما همه معتقدیم که می‌دانیم چه چیزی زیبا و چه چیزی زشت است. اما آیا واقعاً می‌دانیم؟ اگر به تاریخ و ارزش‌های زیبایی‌شناسی جوامع مختلف بشری نگاهی بیاندازیم، بلافاصله مشهود می‌شود که چیزی به عنوان مفهوم کلی هنر که قابل اعمال بر تمام دوران‌ها و تمام جوامع باشد وجود ندارد. ادراک انسانی از زیبایی تکامل یافته است؛ به همان طریقی که اخلاق و مذهب با گذشت هزاران نسل تکامل یافته است. در اینجا لازم است کمی درباره‌ی ماتریالیسم تاریخی صحبت کنیم. این تایید می‌کند که نهایتاً - بر روی «نهایتاً» تاکید می‌کنم - رشد جامعه و فرهنگ بشری اساسی مادی دارد که می‌توان آن را در رشد نیروهای مولد جستجو کرد. از قضا نشان دادن این ارتباط در اشکال اولیه‌ی جامعه ساده‌تر است تا جوامع متاخر و پیچیده‌تر.

این ارتباط میان فرهنگ و پایه‌های اقتصادی جامعه در اشکال نخستین هنر از همه روشن‌تر است. قبیله‌ی ماسایی در شرق آفریقا را به عنوان مثال در نظر بگیرید. آنها زنی را که گردن بسیار بلندی داشت، جذاب‌ترین زن می‌دانستند. برای آنکه به چنین نتیجه‌ای دست یابند، گردن زنان جوان را تا حد بسیار غیرمعمولی می‌کشیدند تا ظاهری زرافه مانند ایجاد کنند. این به نظر بسیاری از ما جذاب نمی‌رسد. اما می‌توان آن را توضیح داد. منشاء این عمل به این ترتیب است: ثروت جامعه‌ی ماسایی از یک سو در شمارگله محاسبه می‌شد و از سوی دیگر در مس که بسیار نادر و به همین جهت بسیار قیمتی بود. زنی جذاب شمرده می‌شد که مقادیر زیادی از حلقه‌های مسی به بدن خود و خصوصاً به دور گردنش می‌آویخت. بنابراین زنان با کشیده شدن گردن می‌توانستند تعداد بیشتری از حلقه‌های مسی را به گردن بیاورند.

این منشاء این عمل بود، اما با گذشت دوره‌های طولانی منشاء چنین اعمالی فراموش شده است. با این حال از طریق آداب و رسوم و سنت‌ها مردم پذیرفتند که گردن بلند به خودی خود جذاب است. می‌توان مثال‌های مشابه بسیاری را یاد کرد: مثلاً دیگر قبایل آفریقایی دندان‌های جلویی را می‌کشیدند. این به این علت است که برخی از جانوران نشخوارکننده‌ای که پرورش می‌دادند نماینده‌ی ثروت و مقام بودند و آنها هم می‌خواستند خود را به شکل این جانوران در بیاورند.

پس چه نتیجه‌ای می‌گیریم؟ فقط همین: اینکه مفهوم زیبایی پدیده‌ای مطلق نیست، بلکه از نظر تاریخی تکامل می‌یابد و به دفعات بسیار تغییر کرده است. با این حال در این مقطع باید هشدار بدیم. این خطر وجود دارد که رویکرد مکانیکی در پرداختن به این پرسش داشته باشیم. مارکس توضیح می‌دهد که چیزهایی مانند مذهب و هنر نمی‌توانند مستقیماً به رشد نیروهای مولد مرتبط باشند.

اینجا نقل قولی از مارکس دارم که آن را بازگو می‌کنم: «قلمروهای ایدئولوژی که در هوا شناورند، می‌توانند در اوج آسمان پرواز کنند، از منشاء خود جدا شده و حیات خودشان را به دست می‌آورند، وجودی مستقل.»

مارکس در اینجا از مذهب و فلسفه صحبت می‌کند اما می‌توانیم هنر را نیز به آن بیافزاییم. او ادامه می‌دهد: «این‌ها دارای پشتوانه‌ی پیش‌تاریخی، منشاء پیش‌تاریخی هستند.» به عبارت دیگر ریشه‌هایی عمیق در آگاهی انسانی دارند که دست‌کم به صدها هزار سال پیش بازمی‌گردد. آنها موجود هستند و در دوران تاریخی به تسخیر درمی‌آیند.»

به عبارت دیگر به زبان روانشناسی ریشه‌ی هنر در عمق آگاهی جمعی ما نهفته است؛ به دوره‌های دور تاریخ و پیش از تاریخ بازمی‌گردد، درست مانند مذهب. حال اگر به نخستین اشکال هنر بنگریم، اولین چیزی که می‌بینیم این است که بسیار کم از آن باقی مانده است. بخش عمده‌ای از این هنر با استفاده از مواد نابود شدنی ایجاد می‌شد: چوب و استخوان یا حتی پوست انسان، یعنی همان خالکوبی. می‌بینیم که برخی از شما تتو دارید. مشخص است که می‌خواهید به دوران پیش از تاریخ بازگردید! چنین نوعی از هنر تقریباً به طور کامل ناپدید شده است، با این حال جسد یخ زده‌ی زنی از دوران پیش از تاریخ را در سیبری یافته‌اند که تتوی پیچیده و پراز جزئیاتی بر روی بدنش دارد.

## هنر غارنشینی

امروزه وقتی که به هنر پیش از تاریخ فکر می‌کنیم، بیش از همه یاد نقاشی‌های دیواری در غار می‌افتیم، مانند نقاشی‌های شگفت‌انگیز منطقه‌ی دوردون<sup>۲۳</sup> فرانسه و آلتامیرا<sup>۲۴</sup> در شمال اسپانیا. این نقاشی‌ها قطعاً می‌بایست نماینده‌ی یکی از بالاترین مقاطع هنر و فرهنگ بشری باشد. ویژگی‌های عجیبی نیز دارد که آن را کاملاً از هنر پس از آن تفکیک می‌کند. برای مثال، این‌ها تقریباً منحصراً نقاشی‌های حیوانات هستند. می‌توانیم بگوییم عملاً هیچ انسانی نیست. اما در یکی از نقاشی‌های فرانسوی نقشی بسیار مرموز وجود دارد که شکلی شبه‌انسانی دارد: بدن انسان و سر گوزن. این به طور کلی به عنوان ساحر در نظر گرفته شده است، نوعی جادوگر. اگر هیچ انسانی نیست، هیچ گلی هم نیست، هیچ گیاهی هم نیست و حیواناتی که به تصویر کشیده شده‌اند تنها حیوانات مشخصی هستند. نحوه‌ای که این حیوانات به تصویر درآمده‌اند نیز خارق‌العاده است. همچنان به نظر ما زیبا می‌رسد، ده‌ها هزار سال بعد. این چیزها به خاطر رئالیسم حیرت‌انگیزشان برای ما زیبا هستند، چرا که طبیعی هستند و آگاهی زیادی درباره‌ی آناتومی را نشان می‌دهند که بسیار قابل توجه است. به قدری دقیق است که هر رباط، هر رگ و هر عضله به دقت به تصویر کشیده شده است.

Dordogne<sup>۲۳</sup>Altamira<sup>۲۴</sup>

اما با این که این نقاشی‌های شگفت‌انگیز به نظر ما زیبا می‌رسند، برای ما از همان لحاظ که برای مردم آن زمان که آن را کشیده یا به آن نگاه می‌کردند زیبا بوده زیبا نیست. منظورم را کمی بعد توضیح می‌دهم. اما بگذارید به نکته‌ای که در ابتدای بحث اشاره کردم بازگردیم و این فکر برخی از مردم که هنر امری حیاتی نیست، که هنر مهم نیست، که هنر برای طبقه‌ی کارگر نیست. آیا این واقعاً درست است؟ خب، بگذارید ببینیم. فقط سعی کنید دنیا را بدون هنر تصور کنید، دنیایی بدون موسیقی، دنیایی بدون رقص و آواز، دنیایی بدون شعر. فقط برای یک دقیقه آن را تصور کنید و بلافاصله خواهید دید که هنر چقدر برای توده‌ها اهمیت دارد، نه فقط برای روشنفکران، بلکه برای همه.

آنچه که قطعاً حقیقت دارد این است که در جامعه‌ی طبقاتی خصوصاً در جامعه‌ی غربی امروز هنر به انحصار طبقات ممتاز درآمده است. به شکل گسترده‌ای خارج از دسترس توده‌هایی قرار گرفته است که در رقت‌آورترین شرایط، نه تنها از نظر مادی بلکه از نظر معنوی زندگی می‌کنند. سرمایه‌داری اکثریت مردم را به شرایط زندگی زشت، تحقیر شده و از خود بیگانه محکوم می‌کند. متأسفانه این حقیقت دارد که زنان و مردان می‌توانند به چنین شرایطی عادت کنند. در واقع نوع بشر می‌تواند تقریباً به همه چیز عادت کند.

یک برده می‌تواند زنجیرهایش را دوست بدارد. مردم به خانه‌های بد، به غذای بد عادت می‌کنند و کم‌کم فکر می‌کنند که این غذای بد، این برنامه‌های تلویزیونی بد، موسیقی بد، خصوصاً موسیقی بد، فیلم‌های بد و روزنامه‌های بد را دوست دارند. آنها کم‌کم باور می‌کنند که تمام این‌ها را آزادانه انتخاب کرده‌اند. لایبنیتس<sup>۲۵</sup> فیلسوف جمله‌ای مشابه این گفته بود که اگر یک سوزن مغناطیسی می‌توانست فکر کند، معتقد بود که از روی اراده‌ی آزاد خود شمال را نشان می‌دهد. در واقع شرایط ما به گونه‌ایست که این‌ها و بسیاری چیزهای دیگر را که حقیقت ندارند باور کنیم.

این برای طبقه‌ی حاکم بسیار مناسب است. توده‌ها تشویق می‌شوند که این شرایط فقر مادی و فرهنگی را بپذیرند، در حالی که طبقه‌ی حاکم در خانه‌های زیبا زندگی می‌کنند، در تئاتر نمایش‌های بسیار خوب می‌بینند، (گاهی اوقات) کتاب‌های بسیار خوب می‌خوانند، به تعطیلاتی بسیار عالی می‌روند و در رستوران‌های گرانقیمت غذا می‌خورند. پس طبیعتاً معتقدند که هر آشغالی برای توده‌ها به قدر کافی خوب است. این طبیعی است. آنچه که جای تأسف دارد این

است که اعضای طبقه‌ی کارگر - حتی آنها که پیشرفته‌ترند - به این باور رسیده‌اند که این وضعیت امور طبیعی و حتی کاملاً رضایتبخش است.

من معمولاً درباره‌ی پیشینه‌ی خانواده‌ی خودم صحبت نمی‌کنم، اما در اینجا صحبت خواهم کرد. تنها یک کلام درباره‌ی پدر بزرگم می‌گویم که مرد خوبی بود: یک کارگر کارخانه‌ی فولاد اهل ولز و یک کمونیست. من در خانه‌ی او در یک ناحیه‌ی پرولتری در سوان سی<sup>۶۱</sup> بزرگ شدم. همیشه در آن خانه کتاب بود، از جمله کتاب‌های مارکسیستی مانند آنتی‌دورینگ انگلس. موسیقی کلاسیک خصوصاً اپرای ایتالیایی هم بود که کارگران ولزی که معمولاً خواننده‌های خوبی هم بودند بسیار طرفدارش بودند.

پدر بزرگم که وقتی هنوز مدرسه‌ای بودم مرا با مارکسیسم آشنا کرد، یک بار چیزی به من گفت که هرگز فراموشش نکرده‌ام. او گفت: «هیچ چیز برای طبقه‌ی کارگر زیادی خوب نیست.» شخصاً بسیار خشمگین می‌شوم وقتی می‌شنوم که مردم، خصوصاً طبقه‌ی متوسط می‌گویند که کارگران به فرهنگ علاقه‌ای ندارند. تمام تاریخ نشان می‌دهد که این نادرست است، خصوصاً تاریخ انقلاب‌ها که آن را نشان خواهم داد.

اما این بیگانگی، این تفکیک میان زندگی واقعی و هنر و این جدایی بزرگ که بسیاری از کارگران عادی را نسبت به هنر مظنون می‌کند را می‌بینید. «من این را دوست ندارم، این موسیقی را دوست ندارم، اپرا را دوست ندارم.» علتش این است که درکش نمی‌کنند، و درکش نمی‌کنند چون فرصت آن را نداشته‌اند که با آن آشنا شوند. آنها به این هنر دسترسی کمی داشته و یا اصلاً دسترسی نداشته‌اند. با این حال این تفکیک میان هنر و زندگی همیشه وجود نداشته است. در جامعه‌ی نخستین هنر بخشی از زندگی هر زن و مردی بود و بخش مهمی نیز بود.

بگذارید به یک تفکر، یک تفکر بسیار غلط که از سوی هنرمندان بورژوا و خرده‌بورژوا مطرح می‌شود بپردازم: «هنر برای هنر». این تفکری بسیار رایج است که هنر را چیزی در آسمان تلقی می‌کند که با زندگی هیچ ارتباطی ندارد، چیزی که برای خودش وجود دارد، در انزوایی باشکوه از زندگی واقعی و جامعه. همان‌طور که فیلسوف ماتریالیست روس چرنیشوسکی اشاره کرده است، چنین عبارتی بی‌معناست. به همان اندازه بی‌معناست که «نجاری برای نجاری».

هنر برای چیزی است و همیشه همین‌طور بوده است. قدیمی‌ترین هنر برای چه بوده است؟ نقاشی‌های غار برای چه بوده‌اند؟ در اینجا با اولین معما روبرو می‌شویم چرا که این نقاشی‌ها مانند نقاشی قدیمی بالای شومینه برای تزئین صرف نبوده‌اند. آنها به هیچ وجه تزئینی نبوده‌اند و این را به راحتی می‌توان اثبات کرد. آنها در عمیق‌ترین و دور از دسترس‌ترین گودی‌های دیوار غار در سیاهی کامل کشیده شده بودند، که اگر بتوانید تکنولوژی آن دوران را تصور کنید، شگفت‌انگیزتر هم هست. کسانی که این نقاشی‌ها را کشیدند باید تحت شرایطی دشوار می‌خزیدند و در زیر نور لرزان و پردود مشعلی ساخته شده از چربی حیوانی کار می‌کردند که اگر درنگ کرده تا به آن فکر کنید بسیار حیرت‌انگیز است.

علتش چیست؟ مردم در جایی که این نقاشی‌ها کشیده می‌شد زندگی نمی‌کردند. احتمالاً اصلاً در غار زندگی نمی‌کردند یا اگر زندگی می‌کردند، در قسمت بیرونی آن بود که کمی نور داشت. این هنر برای هنر نبود، هنر برای هدفی بسیار عملی، اقتصادی و اجتماعی بود. در واقع می‌توان گفت که در این مقطع هنر، علم و مذهب یکی بودند. آنها با هم درآمیخته بودند.

این‌ها جوامع شکارگر-گردآور بودند که به شکار حیواناتی متکی بودند که به تصویر کشیده می‌شد و باورشان این بود که با نقاشی حیوان، به شکارچی قدرت غلبه بر حیوان اعطا می‌شد. به عبارت دیگر هنر جادو بود، با جادو درآمیخته بود، و جادو نسخه‌ی پیش از تاریخ علم بود، تلاشی از سوی مردان و زنان برای درک و سلطه بر محیط. می‌تواند این هم باشد که بخشی از افسون هنر حتی تا دوران کنونی همین است، که جزئی از این جادو هنوز باقی مانده است.

همین امر درباره‌ی موسیقی و رقص هم صدق می‌کند. موسیقی از رقص زاده شد و رقص‌های مردم باستان همیشه جمعی بود، آنها افراد جداگانه‌ای نبودند که بخرامند و تانگو یا هیپ‌هاپ یا نمی‌دانم، هر رقصی که امروز باب است را برقصند. فکر می‌کنم تجزیه‌ی جامعه‌ی مدرن را می‌توان در این واقعیت دید که مردم این چنین به تنهایی می‌خرامند. آنها حتی هنگام رقص به یکدیگر نگاه هم نمی‌کنند، آنها به درون دنیای کوچک خودشان تجزیه شده‌اند؛ در گذشته اینطور نبود. خب، احتمالاً شما با سلیقه‌ی من در زمینه‌ی موسیقی و رقص مخالفید، اما می‌خواهم نتیجه‌ی مهمی در اینجا بگیرم.

نکته این است: اولین رقص‌ها رقص‌های جمعی بودند، همیشه تمام جامعه را در بر می‌گرفتند و همیشه مربوط به یک فعالیت تولیدی بودند. رقص‌های بومیان آمریکا را در نظر بگیرید که

حرکات پرندگان و بوفالوها و دیگر حیواناتی که شکارشان می‌کردند را تقلید می‌کردند. در اینجا یکی فعالیت اجتماعی مهم و ضروری داریم، نه کاری تجملی.

منشاء شعر چه؟ شعر احتمالاً قدیمی‌ترین هنرهاست و ریشه در جوامعی چندان دور دارد که هیچ مستندی از آن به جا نمانده است. این تصادفی نیست، چرا که نوشتن پدیده‌ای نسبتاً جدید است که تنها حدود ۵۰۰۰ سال است که وجود دارد. امروزه تصور جامعه‌ای بدون رادیو، تلویزیون، اینترنت، کتاب، یا روزنامه بسیار دشوار است. با این حال فرهنگ بشری باید از نسلی به نسل دیگر دست به دست شود، وگرنه از دست می‌رود. ما انسان‌ها مانند جانوران پست‌تر نیستیم. ما متفاوتیم چون همه‌ی آنچه می‌دانیم، حس زیبایی‌شناسی و دانش مان، مذهب و علم مان، قواعد رفتاری مان، سنت‌ها و اخلاقیات مان، تمام این دانش گسترده و پیچیده نمی‌تواند آن‌گونه که درباره‌ی دیگر حیوانات صدق می‌کند به صورت ژنتیک منتقل شود.

تمام این اطلاعات می‌بایست آموخته شود، و این بدون کمک نوشتن بسیار دشوار است. فراموش نکنید که قواعد جوامع نخستین که ما به غلط آن را بدوی می‌نامیم، قواعد بسیار پیچیده‌ای بودند. نوشتن وجود نداشت و با این حال تمام این روایات قومی، این روایات قبیله‌ای پیچیده و افسانه‌ها باید از نسلی به نسل بعد منتقل می‌شد. این چگونه انجام می‌شد؟ تنها یک راه وجود داشت: شفاهی. این منشاء چیزی است که ما آن را شعر حماسی می‌نامیم که در این دوران یعنی دوران بربریت معمول بود.

بهترین مثال همان است که به نام هومر نوشته شده است، هر چند قطعیتی وجود ندارد که هومر اصلاً وجود داشته است. اشعاری اعجاب‌انگیز است و به سنت شفاهی کهن شگفت‌انگیزی تعلق دارد. این سنت باستانی کارکردی عملی داشت. برای مثال، اگر نخستین کتاب ایلید را بخوانید، قواعد رفتار با زندانیان جنگی را خواهید یافت؛ پس از آن قواعد مسابقه‌ی ارابه‌رانی و نیز شرح جالبی از آغاز جامعه‌ی طبقاتی را خواهید یافت که به روشنی تمام بیان شده است.

دنیای ایلید و اودیسه جامعه‌ای است که توسط روسای قبایل مانند آگام‌نون حکمرانی می‌شود، اما عناصری از دموکراسی ابتدایی قبیله‌ای نیز در آن حضور دارد. در اینجا مناظراتی می‌یابید که افراد در آن خودشان را با زبانی مستقیم و غیرپارلمانی بروز می‌دهند، مانند جایی که آشیل از رئیس قبیله‌اش، پادشاهش - نقل به مضمون می‌کنم - با عنوان «سگ صورت» و القابی از این



قبیل یاد می‌کند. در این جامعه شخصی وجود داشت به نام رامشگر<sup>۲۷</sup> (که اتفاقاً واژه‌ای ولزی است، و در واقع مردم کلتیک<sup>۲۸</sup> این نهاد را تا مدت‌های مدید حفظ کردند). وظیفه‌ی رامشگر قبیله حفظ میزان انبوهی از اطلاعات و بازگو کردن‌شان در مناسبت‌های خاص در مقابل تمام قبیله یا طایفه بود. امروزه حتی آن دسته از ماکه حافظه‌ی بسیار خوبی داریم هم نمی‌توانیم تمام آن ابیات را به خاطر بسپاریم اما در آن روزگار برای برخی افراد مشخص این کار بسیار معمول بود. به عنوان راهی برای به خاطر سپردن این انبوه اطلاعات، از ترفندهایی استفاده می‌کردند: ریتم‌هایی مشخص، تکرارهایی مشخص و وسایل مشخص دیگر، قافیه و سجع، استعاره، تشبیه همگی به کار گرفته می‌شدند تا در به خاطر سپردن به آنها کمک کند. این منشاء شعر است.

البته که ما در حال حاضر در مرحله‌ی جامعه‌ی طبقاتی قرار داریم. و در طبیعت هنر و فرهنگ تغییری به وجود آمده است. راب سوول<sup>۲۹</sup> دیروز به خوبی توضیح داد که چطور کمونیزم قبیله‌ای ابتدایی قدیم سرنگون شد و جامعه شروع به تقسیم شدن میان دو طبقه کرد. این به معنای تغییری بنیادین در همه چیز بود، در جایگاه زنان، در مذهب. در واقع اگر اساطیر یونانی را به دقت مطالعه کنید خواهید دید که اغلب اسطوره‌های یونانی بر اساس یک چیز هستند: سرنگونی مادر سالاری و جایگزینی آن با جامعه‌ی پدر سالار.

نخستین جوامع خدا نداشتند، بلکه الهه داشتند، می‌بینید که موضوع قدیمی‌ترین مجسمه‌ها همگی زنان هستند، به اصطلاح ونوس‌های دوره‌ی پارینه‌سنگی. از سوی دیگر خدایان المپ خدایان مذکر هستند که بازتاب‌دهنده‌ی جامعه‌ای است که مردان بر آن مسلط هستند.

## برده‌داری و فرهنگ

نخستین شکل جامعه‌ی طبقاتی جامعه‌ی برده‌داری است، توده‌ها در حد برده تقلیل یافته‌اند. برای ما برده‌داری به نظر چیز بدی می‌رسد، چیزی به غایت منزجرکننده. اما هگل که فیلسوفی بسیار اندیشمند و عمیق بود نکته‌ای را که در ادامه می‌آید خاطر نشان کرد. او گفت: «انسان نه

bard<sup>۲۷</sup>celtic<sup>۲۸</sup>Rob Sewell<sup>۲۹</sup>

چندان از بردگی، بلکه از طریق برده داری است که آزاد می شود.» این کلامی بسیار پرمعناست. چرا که اگر به پیشرفت جامعه‌ی بشری فکر کنید، آنچه جلب توجه می کند آهستگی مفرط پیشرفت اولیه‌ی ماست. برای میلیون‌ها سال، ما پیشرفتی بسیار کند - و به طرز دردناکی کند - داشته ایم. بعد شروع به حرکت می کند. با چه؟ با جامعه‌ی برده داری. تمدن ما از برده داری می آید.

ارسطو تقریباً ۲۵۰۰ سال پیش گفته بود: «انسان زمانی به فلسفه می پردازد که نیازهای زندگی اش تامین شده باشد.» نکته‌ای بسیار مهم! او ادامه می دهد: «در نتیجه ریاضیات و ستاره‌شناسی در مصر به این دلیل کشف شد که کاهنان مجبور نبودند کار کنند.» آنها از ضرورت کار کردن رها شده بودند. به قول نویسندگی مارکسیست، پل لافارژ<sup>۲۰</sup>، تحت سلطه‌ی نظام سرمایه داری زنان و مردان این مهم‌ترین حق را به دست می آورند: حق بیکار بودن، حق این که هیچ کاری نکنند. این حق هم اکنون امتیاز تعداد کمی از استثمارکنندگان ثروتمند است و استفاده‌ی خوبی هم از آن می کنند! برخی از آنها وقتشان را به دراز کشیدن در ساحل دریای کارائیب می گذرانند. اما نه همه شان. اغلب مردم ترجیح می دهند از وقت آزادشان استفاده‌ی بهتری بکنند، و این اساس پیشرفت هنر، علم و قمار فرهنگ به طور کلی است.

طبقه‌ی کاهنان در مصر باستان وقت لازم برای فکر کردن را داشتند: می توانستند به ستارگان نگاه کنند و اکتشافات مهمی انجام دهند. این پایه‌ی فرهنگ مصری است. بر همین اساس تفکیکی عمده‌ی جامعه به طبقات را به وجود می آورد که در آن برای اولین بار هنر از توده‌ها جدا می شود، کاملاً جدای از زندگی. مبنای هنر مصر چیست؟ از سویی بی نهایت بسیار پیشرفته تر از پیشرفته‌ترین هنرهای پیشین، اما همچنان هنر برای هنر هم نیست: قطعاً هنر برای چیزی است. هدف و علت وجودی اش را دارد. اما [هدف و علتش] چیست؟

اولاً هنر مذهبی است، و بنابراین هنری بسیار محافظه کار است. به علاوه عمدتاً هنر گمنام است. آفرینش‌های هنری بزرگی بوده است، بله، اما نام آنها که خلق شان کرده اند را نمی دانیم. رامبراند مصری وجود ندارد، پیکاسوی مصری وجود ندارد و علتش هم این است که هنر هم اشتراکی و اجتماعی بود، نه فردی. این وظیفه‌ی طبقه‌ی کاهن بود که هنر را کنترل کند. آنها بودند که مطلقاً قمار قواعدش را تعیین می کردند، هنرمندان نمی توانستند یک میلیمتر فراتر بروند. همین رژیم بازدارنده است که فقدان عجیب رشد هنر مصر را در گذر دوران هزار ساله توجیه

می‌کند. با اینکه بهترین تولیداتش مسلماً بسیار عالی هستند، اما به نحوی فاقد آن زندگی هنر یونان است.

این هنر است که به سوی خلق تصویر یک انسان هدف‌گیری شده است: خدا-شاه، که در آن اهرام عظیم و آن مجسمه‌های ستبرگرمی داشته شده است. در موزه‌ی بریتانیا می‌توانید یک دست یکی از فراغنه را ببینید و این دست به تنهایی به بزرگی یک انسان یا شاید کمی بزرگ‌تر است. این هنر چیزی را می‌گوید. این چیزی است که می‌گوید: «من شاهم، من قدرتمندم، شما هیچ نیستید. پس شما همواره مرا پرستش کرده و از من اطاعت خواهید کرد.»

همین پیام در هنر آشوری نیز یافت می‌شود که به خاطر نبود سنگ در بین‌النهرین عمدتاً نقش برجسته است. اغلب این آثار خصوصیتی جنگاورانه دارند. اما پیام همان است. نقاشی‌های بسیار زنده‌ای از شاه در حال شکار و کشتن شیرها از داخل ارابه وجود دارد. آنها نشان دهنده‌ی دانش دقیقی از آناتومی هستند. می‌توانیم تمام عضلات و رباط‌ها را در بازوان قدرتمند پادشاه که شیر را بدون هیچ رحمی سلاخی می‌کند ببینیم. خون از شیری زخمی فوران می‌زند و شیری دیگر با تیرهای متعدد بر جا می‌خکوب شده است. این تصویری از قدرت است، نامحدود و سیری‌ناپذیر.

همین تفکر در صحنه‌های جنگ نیز جای گرفته است. شاه ارتشش را علیه یک شهر رهبری می‌کند. شهر ویران شده است، زنان، کودکان و حیوانات به عنوان غنیمت برده می‌شوند در حالی که اسرای مرد بر روی زانوان‌شان در مقابل تخت پادشاه طلب رحم می‌کند. اما رحمی در کار نیست. در کنار تخت پادشاهی تلی از سرهای بریده قرار دارد و اسرای دیگر را نیز می‌بینیم که زنده زنده پوست‌شان کنده می‌شود. این هنر سند جامعه‌ای مشخص است: حکومتی بسیار نظامی و مستبد که توسط خدا-شاه اداره می‌شود که همچنان که دشمنانش را زیر پا خرد می‌کند می‌خندد. یک تصویر بالاتر از تمام تصاویر دیگر قرار دارد: تصویر شاه.

در عهد باستان مهم‌ترین پیشرفت‌ها را در هنر کلاسیک یونان می‌بینیم. در آتن باستان ابزار تولید، علم و فن به بالاترین حد ممکن در دوران باستان رسید. البته تمام این دستاوردها بر اساس کار بردگان بود، اما برای جمعیت آزاد آتن آزادی حقیقی وجود داشت. روح این آزادی به نحوی موجب تسری این هنر می‌شد، خصوصاً در مجسمه‌های اعجاب‌انگیزش.

این هنر مانند هنر مصر نیست. این چیزی کاملاً متفاوت است. در اینجا برای نخستین بار شکوفایی عظیم بیان بشری، فرهنگ بشری و هنر بشری را می‌بینیم که - البته به شکلی نارس - تصویری

به ما می‌دهد از اینکه آینده در سوسیالیزم چگونه خواهد بود. در اینجا برای نخستین بار هنر در محتوایش حقیقتاً انسانی می‌شود. ذهن مردم فراتر از مرزهای محدود مذهب رفته است. فلسفه‌ی یونان دیگر به خدایان نیازی ندارد تا کائنات را توضیح دهد؛ تمام معنای فلسفه‌ی یونان تلاشی است برای یافتن توضیحی برای طبیعت بدون خدایان.

فقط به دستاوردهای خارق‌العاده‌ی مجسمه‌سازی یونان نگاه کنید. این نقطه‌ی اوج پیشرفت هنر انسانی برای بسیاری از مردم است. متأسفانه بخش اعظم آن نابود شده است، البته نه به دست بربرها، بلکه به دست مسیحیانی که به عمد میزان عمده‌ای از این هنر را خراب کرده و از بین بردند. اما از این هنر حیرت‌انگیز هنوز به مقدار کافی در دسترس ما هست تا زیبایی و معنایش را قدردانی کنیم.

به تمامی شما توصیه می‌کنم، حتی به آنهایی که عادت ندارند به گالری‌های هنری بروند، که به یک گالری بروید و مدتی در مقابل یکی از این مجسمه‌ها بایستید. برای نخستین بار احساس خواهید کرد که در حضور یک آفرینش انسانی حقیقی، هنر انسانی حقیقی قرار دارید. به نظر می‌رسد که این مجسمه‌ها با ما سخن می‌گویند، باورتان نمی‌شود که این‌ها از سنگ ساخته شده‌اند. با این حال تماماً رئالیستی نیستند، آنچه در اینجا دارید به طور دقیق رئالیسم نیست. ما شکل انسان را داریم، زیبایی بدن عریان هم مردان و هم زنان. اما واقعاً هنر ایده‌آل شده است. آن بخشی از تفکر و فلسفه‌ی یونان را بازتاب می‌دهد که ایده‌آلیسم در آن نقش بسیار بزرگی را در آثار افلاطون و فیثاغورس ایفا می‌کرد. فیثاغورس معتقد بود که ریاضیات و هارمونی مبتنی بر اعداد اساس همه چیز بودند و این باور برای مدتی طولانی تأثیر شگرفی بر تفکر یونانی داشت. بنابراین هنر یونانی بسیار هماهنگ بود و تمامی نسبت‌ها در آن به دقت رعایت می‌شد. این امر درباره‌ی معماری کلاسیک یونان نیز صدق می‌کند.

هنر رمانتیک‌ای هنر یونان است اما بسیار رئالیستی‌تر. در این مقطع البته با تغییری بنیادین روبرو هستیم. تاریخ هنر، پیشرفت تاریخ بشری را دقیقاً بازتاب نمی‌دهد. و نمی‌تواند بازتاب دهد. این برداشت نادرستی است که هیچ ارتباطی با مارکسیسم ندارد. برای مثال، نه این امر لزوماً صادق است که چون نیروهای مولد افزایش می‌یابند، هنر هم الزاماً جان تازه‌ای می‌گیرد (همان‌طور که تاریخ نیم قرن گذشته به خوبی نشان داده است)، و نه این درست است که دوره‌ی بحران و افول اقتصادی نمی‌تواند هنر عالی تولید کند.

گاه در دوران رکود در اجتماع با رشد عجیب دیالکتیکی روبرو می‌شویم که در آن آگاهی انسان به درون خود بازمی‌گردد و این می‌تواند نتایج بسیار مهم هنری و فلسفی در بر داشته باشد. این حقیقت دارد که در تحلیل اخیر، تمام فرهنگ انسانی به رشد نیروهای مولد بستگی دارد. و یک فروپاشی عمومی به ناچار در پایان به معنای فروپاشی عمومی فرهنگ انسانی نیز خواهد بود.

## قرون تاریک

داستان کوتاه شگفت‌انگیزی از جک لندن<sup>۲۱</sup> نویسنده‌ی سوسیالیست آمریکایی هست که بسیار محبوب تد گرنت<sup>۲۲</sup> است. عنوانش «طاعون سرخ» است و تصویری وحشتناک از آینده است. جامعه‌ای را توصیف می‌کند که تمام بیماری‌ها در آن ریشه‌کن شده است و بیماری ناشناخته‌ی جدیدی که دارو نمی‌تواند کنترلش کند به وجود آمده و بخش عمده‌ی جمعیت کره‌ی زمین را می‌کشد. در نتیجه، تمدن سقوط می‌کند.

این یک داستان کوچک هوشمندانه است، یک داستان کوتاه، چرا که رابطه‌ی میان نیروهای مولد و فرهنگ را نشان می‌دهد. اغلب مردم این را دست‌کم می‌گیرند. با این حال فروپاشی نیروهای مولد - علم، صنعت، تکنولوژی - تاثیری شدید دارد. تنها در یک نسل، کودکانی که بعد از فاجعه به دنیا آمدند معتقد بودند که وقتی پدر بزرگشان - دانشمندی که از ویرانی بزرگ جان به در برده بود - سعی می‌کند به آنها توضیح دهد که جامعه‌ای وجود داشت که در آن ماشین و قطار و هواپیما بود، [گفته‌هایش] افسانه‌ای خیالی و مسخره است. حتی خاطره‌ی تمدن در حال تحلیل رفتن است. در حالی که پدر بزرگ پیر همچنان به زبان انگلیسی صحیح صحبت می‌کند، نواها دیگر به زبانی سلیس صحبت نمی‌کنند. آنها با صداهایی گنگ ارتباط برقرار می‌کنند، چرا که دیگر نیازی به صحبت کردن به زبان پیچیده وجود ندارد.

خط تاریخی سیری صعودی دارد، اما سیر نزولی را هم می‌شناسد، همچون زمانی که امپراتوری روم سرنگون شد. در پایان، روم به دست بربرها نابود نشد؛ آنها فقط آخرین فشار را وارد کردند. روم به دست تضادهای داخلی خودش نابود شد. در نتیجه‌ی تضادهای داخلی نظام برده‌داری،

Jack London <sup>۲۱</sup>

Ted Grant <sup>۲۲</sup>

فروپاشی نیروهای مولد رخ داد. مسیحیان نخستین نماینده‌ی جنبشی انقلابی و کمونیستی بودند که مدافعان نظام فاسد قدیر با انزجار از آن به عنوان مذهب زنان و برده‌ها یاد می‌کردند. چنان که اغلب در جنبش‌های انقلابی فقرا و محرومان پیش می‌آید، مسیحیان نخستین که به دنیا به عنوان شرپشت کرده بودند و از زندگی تجملاتی طبقات ثروتمند - «مادر هرزگی‌ها و پلیدی‌های زمین» - برائت جسته بودند، سرشار از روحیه‌ای راسخ بودند که عمیقاً در برابر هنر، فرهنگ و علم خصمانه بود.

در این دوران، حدود قرن پنجم، بزرگ‌ترین جنبش مردمی تمام تاریخ بشری رخ داد. با جابجایی قبایل ژرمن و اسلاو به سوی غرب، جامعه‌ی برده‌داری قدیر سقوط کرد، هرچند که در حقیقت به هر حال در حال فروپاشی بود. و همراه با این فروپاشی، فروپاشی کامل فرهنگ نیز رخ داد. من فکر می‌کنم تصور عمق این فروپاشی دشوار است. بگذارید تنها یک واقعیت به شما بگویم که بسیار گویای [وضعیت] قرون وسطی است. در سال ۱۵۰۰، پس از صدها سال بی‌توجهی، جاده‌هایی که به دست رومی‌ها ساخته شده بود همچنان بهترین جاده‌های قاره‌ی اروپا بودند. سایر جاده‌ها اغلب چنان در وضعیت خرابی بودند که غیرقابل استفاده بودند. تمام بنادر اروپایی نیز تا قرن ۱۸ که تجارت شروع به جان گرفتن کرد همین وضعیت را داشتند.

از جمله‌ی هنرهای گمشده بنایی بود. در تمام آلمان، هلند، انگلستان و اسکاندیناوی در طول ۱۰ قرن عملاً هیچ ساختمان سنگی جز کلیسا ساخته نشد. به عبارت دیگر در نتیجه‌ی فروپاشی نیروهای مولد، افول کامل فرهنگی رخ داده بود. تحت شرایط چنین فروپاشی وحشتناکی، چرا از وضعیت توده‌ها گفته شود؟ بگذارید چکیده‌ای را از نویسندگانی قرون وسطایی نقل قول کنم، راهبی به نام الفریک<sup>۲۲</sup> در وینچستر که کتابی درباره‌ی آموزش مکالمه‌ی لاتین نوشت:

استاد: مرد شخم‌زن، چه می‌کنی؟ کارت را چگونه انجام می‌دهی؟  
شاگرد: من بسیار سخت کار می‌کنم، آقا. هنگام سحر بیرون می‌روم تا گاوهای نر را به مزرعه ببرم و آنها را به گاوآهن ببندم. هر چه زمستان سخت باشد هم از ترس ارباب جرأت نمی‌کنم در خانه بمانم؛ و وقتی که به گاو افسار زدم و تیغ‌های خیش را آماده کردم و محکم به خیش بستم، هر روز باید یک جریب یا بیشتر را شخم بزنم.

استاد: آیا کسی را هم با خود داری؟

شاگرد: پسری دارم که گاو را با مهمیز می‌راند، و اکنون به خاطر سرما و فریاد زدن صدایش گرفته است.

استاد: در طول روز چه کار دیگری باید انجام دهی؟

شاگرد: بسیار بیشتر از این. باید آخور گاوها را از کاه پر کنم و به آنها آب بدهم و سرگین‌ها را بیرون ببرم.

استاد: و این کار سخت است؟

شاگرد: بله، سخت است، چون آزاد نیستم.

ظهور نظام فئودالی همراه با دوران طولانی ایستای فرهنگی بود. به استثناء دو اختراع، آسیاب آبی و بادی، در حدود هزار سال واقعاً هیچ اختراعی انجام نشد. و حال تمام فرهنگ تحت سلطه‌ی کلیسای کاتولیک بود. البته اشاره‌ی من به فرهنگ اروپایی است، چرا که متأسفانه فرصت ندارم که به فرهنگ جهانی بپردازم. زمان زیادی می‌برد. مسئله‌ی فرهنگ آسیا، خاورمیانه، آفریقا و آمریکای لاتین را می‌بایست در فرصت دیگری باز کنیم. همین بس که رکود فرهنگی در اروپای قرون وسطی در جهان اسلام صادق نبود. هنگامی که اروپای مسیحی غرق در بربریت بود، در کشورهای اسلامی خاورمیانه و اسپانیای تحت سلطه‌ی مسلمانان پیشرفت‌های علمی و هنری چشمگیری صورت می‌گرفت که بعدها به باروری فرهنگ اروپا کمک کرد. بسیاری از یافته‌های عرب‌ها و ایرانی‌ها نیز به نوبه‌ی خود ریشه در هند داشت.

با این حال، در اینجا به رشد سرمایه‌داری می‌پردازیم که به عنوان یک پدیده‌ی عمدتاً اروپایی آغاز شد. از مشخصات قرون وسطی در اروپا، دیکتاتوری فرهنگی کلیسا است که نفی کامل فرهنگ کلاسیک بود. هنر یونان و روم شکل انسانی را گرامی می‌داشت. هنر مسیحی فئودال نه تنها شکل انسانی، بلکه جهان و تمام فعالیت‌های حیاتی انسانیت را پس می‌زند. چشم زنان و مردان را به سوی آسمان‌ها می‌گرداند، به ما می‌آموزد که این جهان، جهان اهریمنان و شیاطین است، شر است، و بدن شر است، روابط میان زن و مرد شر است. زنان مشخصاً به دیده‌ی شر نگریسته می‌شدند، از همان کتاب اول خلقت [در انجیل] به ما می‌گوید که تمام زیان‌های نوع بشر از زنان می‌آید («گناه نخستین»).

موسیقی اساساً در کلیساها ممنوع شد. نقل قولی از سنت توماس می‌آورم که در کتابش «سوما تئولوژیکا» درباره‌ی شر سازها هشدار می‌دهد. او چنین می‌گوید: «سازها از عبادت و از کلیساها

خارج شدند، چرا که شکل بدن را دارند. آنها دائماً مزاحم ذهن می‌شوند و حتی انسان را به لذت جنسی تشویق می‌کنند.» چه فکر وحشتناکی، انسان را به لذت جنسی تشویق کنند! نقطه‌ی اوج این فرهنگ، این هنر، کلیساهای قرون وسطی، کلیساهای گوتیک، باز مانند مجسمه‌های مصری فراغنه بیانیه‌ای ساخته شده از سنگ است. وارد یکی از این کلیساها می‌شوید و بلافاصله صدایتان را پایین می‌آورید، تاریک است، نور تنها از پنجره‌های شیشه‌ای گاه رنگی وارد می‌شود، تنها رنگی که در آنجا وجود دارد. تصویری عرفانی از تاریکی روح، و این بناهای عظیم که به بالا اشاره می‌کنند، به آسمان‌ها اشاره می‌کنند، طوری طراحی شده‌اند که زنان و مردان احساس کوچک و بی‌اهمیت بودن کنند. بسیاری از مردم این هنر را تحسین می‌کنند - هر چند شخصاً برای من جالب نیست. از نظر من هنری عمیقاً غیرانسانی است - بیانی سنگی از بیگانه‌سازی انسانیت از وضعیت انسانی خودش.

### بحران فنودالیسم

در قلم این دوران میلیون‌ها مرد و زن تحت سلطه‌ی این دیکتاتوری معنوی به دنیا آمدند، زندگی کردند و مردند. حتی نمی‌توانستند درک کنند که در کلیساها چه گفته می‌شود، چون به لاتین گفته می‌شد. با این حال بیرون از کلیسا خورشید می‌درخشید، پرندگان می‌خواندند، زنان و مردان عشق می‌ورزیدند، رقص و موسیقی ادامه یافت و نهایتاً تغییری در محتوای طبقاتی جامعه با پیامدهای مهم هنری داریم.

حال در مرحله‌ی اخیر فنودالیسم، اواخر قرون وسطی، شاید از قرن سیزدهم به بعد جامعه وارد بحرانی جدی می‌شود. و هنگامی که یک جامعه وارد این نوع از بحران می‌شود، می‌تواند مدتی طولانی دوام بیاورد. این فرآیند خطی مستقیم نیست، بلکه می‌تواند افت و خیزهایی داشته باشد، اما همگی در راستای همان افول کلی.

در چنین دوره‌هایی، مردم احساس می‌کنند که جامعه در بحران است، نه فقط به دلایل اقتصادی، و حتی می‌شود بگویم نه عمدتاً به دلایل اقتصادی. احساس عمومی فروپاشی وجود دارد، بحران اخلاقیات، بحران خانواده، بحران کلیسا، بحران اعتقاد، بحران علم، بحران هنر. در اواخر قرون وسطی هم این امر صادق بود. تغییری عمده در میان رنج عمومی، سقوط، جنگ‌ها، بیماری‌های همه‌گیر و قحطی در حال وقوع بود. بسیاری از مردم معتقد بودند که پایان جهان



دارد فرا می رسد، و در واقع، داشت فرا می رسید. نه پایان جهان به معنای واقعی کلمه، بلکه پایان فنودالیسم، فروپاشی نظام فنودالی. این فکر پایان جهان در هنر در آثار فوق العاده بدیع پیتر بروگل<sup>۲۴</sup> و بیش از همه هیرونیموس بوش<sup>۲۵</sup> بروز یافته است که می توان در موزهای پرادو در مادرید اسپانیا آن را یافت.

## ظهور بورژوازی

البته مسئله ی تعیین کننده در اینجا ظهور طبقه ی انقلابی جدید بود که جامعه ی کهن، نظام اجتماعی، باورها و مذهبش را به چالش می کشید. بورژوازی شهرها به تدریج، تکه به تکه مکانی برای خود در جامعه ی فنودالی فتح کرد. به همان ترتیبی که طبقه ی کارگر مدرن از طریق سازماندهی جنبش کارگری جایی در جامعه برای خود حک می کند.

بورژوازی شهرها را به شکل نهادهایی مجزا برقرار کرد، نه بر اساس کشاورزی و مناسبات قدیم فنودال، بلکه بر اساس تجارت، بازرگانی، پول و وام. آنها سبک زندگی جدیدی را گسترش دادند و در کنار آن به تدریج سلائق جدید و مفاهیم هنری جدید و مهم تر از همه مذهبی جدید یعنی پروتستانیزم ظهور کرد.

آیا تا به حال فکر کرده اید که تفاوت نظری بنیادین میان کاتولیسیم و پروتستانیزم چیست؟ بسیاری از مردم نمی توانند به این پرسش پاسخ دهند، اما پاسخ بسیار ساده است. مذهب کاتولیک رستگاری از طریق اعمال را آموزش می دهد، اما مذهب پروتستان رستگاری از طریق ایمان را آموزش می دهد. به بیانی ناشیانه - اما به شیوه ای که ماهیت طبقاتی این تفاوت را آشکار می کند - ایمان بسیار ارزان است، هزینه ای ندارد، در حالی که اعمال معمولاً تا حدی گران هستند. معنای طبقاتی آن چیست؟ درست در قلب تفاوت میان بورژوازی و اشرافیت فنودالی جای می گیرد.

تحت سلطه ی نظام فنودالی، نظامی مبتنی بر کشاورزی، نیازی به نوآوری نبود، نیازی به سرمایه گذاری بر روی فناوری اطلاعات یا هر چیز مشابه دیگری نبود (حتی اگر فرض کنیم که در دسترس بود). علت این است که زمین داران فنودال انبوهی از نیروی کار رعایای بی زمین را

Pieter Bruegel the Elder <sup>۲۴</sup>

Hieronimus Bosch <sup>۲۵</sup>

در اختیار داشتند که عملاً برده بودند، به زمین زنجیر شده بودند، هر چند رسماً آزاد بودند. و اگر نیروی کار ارزان داشته باشید، احتیاجی به ماشین‌آلات ندارید تا بهره‌وری را افزایش دهید. پس برای چه زحمت نوآوری به خود بدهید؟ در جامعه‌ی برده‌داری هم وضعیت مشابهی وجود داشت. هر چند که یونانیان اسکندریه موتور بخاری اختراع کرده بودند که واقعاً کار می‌کرد، اما در حد یک اسباب‌بازی و کنجکاوی بدون کاربرد عملی باقی ماند.

اما اگر نیازی به سرمایه‌گذاری مجدد نبود، این سوال پیش می‌آید که طبقه‌ی حاکم با مازاد چه می‌کرد؟ البته که همیشه می‌توان بخشش کرد، و برخی از آنان واقعاً این کار را می‌کردند. برخی از این افراد بسیار سخاوتمند بودند. امکانش را داشتند که باشند. یا می‌توانید آن را خرج لباس‌ها و جواهرات فخر و شانه و چیزهایی از این قبیل کنید. که اغلب اشراف و همسران‌شان این کار را می‌کردند. یا می‌توانید آن را به کلیسا بدهید. تا اگر زندگی خیلی بدی داشتید، چنان که بسیاری از آنها داشتند، کشیش‌ها تا پانصد سال برای روح‌تان دعا کنند، تا بلیت درجه یک به قلمرو پادشاهی بهشت برایتان تضمین شود.

به همین علت است که کلیسای قرون وسطی می‌توانست با پولی که از اشراف می‌گیرد، از پس هزینه‌های ساخت کلیساهای عظیم برآید. در واقع انجیل درباره‌ی اینکه کلیسا یک ساختمان باشد هیچ نگفته است. عیسی مسیح در جایی می‌گوید: «هر کجا که دو یا سه نفر از شما به نام من گرد هم آیید، من همانجا هستم.» این همان معنایی است که کلمه‌ی کلیسا در زبان لاتین دارد: ecclesia به معنای گرد آمدن، به هیچ وجه ساختمان نیست.

پس هنگامی که فردی به نام لوتر پیدا شد و انجیل را به آلمانی ترجمه کرد - و از قضا آلمانی بسیار خوبی که زبان ادبی مدرن را پایه‌ریزی کرد - و مردم شروع به خواندن انجیل کردند، این آغاز انقلاب بود. پروتستان‌ها قصد کردند که اساس را بر این انجیل قرار دهند نه هیچ چیز دیگر. این کلام خدا بود که مستقیماً بر انسان آشکار شده بود. می‌گفتند: «اگر ایمان داشته باشیم، اگر به عیسی مسیح اعتقاد داشته باشیم از طریق انجیل نجات می‌یابیم.» و این پیامی بسیار انقلابی در آن دوران بود.

این حمله‌ای رو در رو به کلیسا، به این دیکتاتوری معنوی بود؛ این بوروکراسی عظیم که بسیار پرهزینه، اسرافکار و فاسد از هر نظر بود؛ این روحانیت نفرت‌انگیز که بی‌دلیل از آنها مالیات می‌گرفت. به یاد داشته باشیم که در اینجا از آنچه مارکس درباره‌ی دوران انباشت بدوی ثروت

توصیف می‌کند حرف می‌زنیم. بورژواها می‌خواستند پول‌شان را برای مقاصد سرمایه‌گذاری حفظ کنند.

دو قرن بعد، شعار انقلابیون آمریکایی «نفی مالیات بدون نمایندگی»<sup>۳۶</sup> بود، در حالی که در قرن ۱۹، لیبرال‌ها «دولت ارزان!»<sup>۳۷</sup> را طلب می‌کردند. اما نخستین شعار بورژواها «مذهب ارزان!»<sup>۳۸</sup> بود. ما به این همه کلیسا و این همه کشیش و این همه اسقف و این همه پاپ نیازی نداریم. این ایده‌ی اصلی بود. و این هم البته به خودی خود بیان زیبایی‌شناسی هنری هم داشت.

## انقلاب بورژوایی

پیوریتن‌های بریتانیا لباس‌های مشکی بسیار ساده می‌پوشیدند. این به خودی خود بیانیه‌ای انقلابی علیه ثروتمندان، علیه تمام این فخرفروشی، این آراستگی افراطی، این جواهرات، این فساد بود. تلویح انقلابی واضحی داشت. سرمایه‌داری بر خلاف فئودالیسم یا جامعه‌ی برده‌داری، برای نخستین بار در تاریخ درباره‌ی حقوق انسان، حقوق فرد موعظه می‌کند. فردگرایی و سرمایه‌داری در واقع جدایی‌ناپذیرند. و این نتیجه‌ی مهمی در هنر دارد، برای نخستین بار در تاریخ بشر، چرا که تمام یا تقریباً تمام هنرهای پیشین هنرگمنام بودند. در اینجا ظهور هنرمندان بزرگ را شاهدیم، کسانی که به عنوان فرد برایمان شناخته شده هستند. شروع آن از قرن چهاردهم و پانزدهم. در ایتالیای شمالی و بعدها در هلند، شاهد آغاز آن دوران شگفت‌انگیز تاریخ بشریت هستیم که آن را رنسانس می‌نامیم. این هنر چه ویژگی جدیدی دارد؟ در مورد فلاندرها<sup>۳۹</sup> افرادی مثل برادران فان‌آیک<sup>۴۰</sup> را داریم، هوبرت و ژان فان‌آیک که موضوعات مذهبی را به شیوه‌ای نو نقاشی می‌کردند. آنها مذهبی بودند، اما تمام محتوای این نقاشی‌ها متفاوت از هنر پیشین بود.

<sup>۳۶</sup> No taxation without representation

<sup>۳۷</sup> Cheap Government

<sup>۳۸</sup> Cheap religion

<sup>۳۹</sup> Flanders: ناحیه‌ای در شمال غرب اروپا که اکنون میان بلژیک، فرانسه و هلند تقسیم شده است و زبان‌شان هلندی است.

<sup>۴۰</sup> Hubert van Eyck  
Jan van Eyck

اگر به این هنر فلاندرها نگاه کنید، زنان و مردان واقعی را می‌بینید، انسان دوباره به هنر باز می‌گردد. در فلسفه معادل این را در ظهور اومانیزم می‌بینیم که همان تفکر بورژوازی حقوق افراد را بیان می‌کند. این توسط افرادی چون اراسموس<sup>۴۱</sup> و سر توماس مور<sup>۴۲</sup> ارائه شد. مکاتب فکری جدید بیش از همه محصول ایتالیا بودند که هنر در آن به بالاترین نقطه‌ی اوج خود پس از دوران یونان رسید. این بروز مستقیم ظهور بورژوازی بود.

این مفهوم انقلابی انسان به عنوان فرد در آثار کسانی چون بوتیچلی<sup>۴۳</sup> به شکلی عالی بروز می‌یابد. تولد ونوس یکی از بزرگ‌ترین نقاط اوج تمام نقاشی‌هاست. این نقاشی زیبا هیچ ارتباطی به قرون وسطی یا مسیحیت ندارد. سوژه‌ای صرفاً بت پرستانه است: الهه‌ی عشق، آفرودیت در حال زایش از میان موج‌ها. در مرکز، فرم مونث است، بدنی عریان، موضوعی که از سوی کلیسای قرون وسطی مورد تکفیر بود، کلیسایی که بدن را شر می‌دانست و زن را منشاء گناه نخستین. از آن سو در اینجا گرامیداشت باشکوه بدن انسان را داریم. این جوهر انسانی، خود زندگی، راهش را به پیش باز می‌کند، همان‌گونه که در دوران یونان باستان کرده بود.

این نقاشی آزادی‌ای در خود دارد، آن‌گونه که جسم و امواج کشیده شده‌اند، حتی باد که در طرزی که لباس‌های لطیف تارمانند حرکت می‌کنند تجلی یافته است. این یک بیانیه‌ی انقلابی است، نفی کامل تحجر پیشین، یاوه‌های عرفانی مذهبی پیشین. تاریکی پیشین به طور کامل تبعید شده است. اینجا همه نور است. هیچ چیز ثابت نیست، همه چیز حرکت می‌کند، می‌رقصد و می‌خندد. اینجا بالاخره غیرانسانی بودن هنر پایان می‌یابد، واقعاً هنر انسانی است.

این تغییری اساسی در برداشت انسان از جهان و جایگاه ما در آن را بازتاب می‌دهد. این همان دیدگاه جسورانه است که در علم منجر به عصر جدید تحقیقات و آزمایشات شد و در سیاست مستقیماً منجر به تضاد بورژوازی قیام‌کننده علیه ارتجاع کاتولیک فئودال شد. خصوصاً در هلند، که بورژوازی در حال انجام مبارزه‌ی انقلابی قهرمانانه علیه قدرت ارتجاعی اصلی در اسپانیا بود که می‌توان آن را با امپریالیسم آمریکایی کنونی مقایسه کرد.

Erasmus<sup>۴۱</sup>Sir Thomas More<sup>۴۲</sup>Botticelli<sup>۴۳</sup>

## شورش هلند

شورش هلند اسپانیایی مانند جنگ ویتنام و انقلاب روسیه در یک ترکیب واحد بود. این جنگی بی رحمانه بود، جنگی انقلابی که در مقطعی از آن پادشاه اسپانیا تمام جمعیت هلند را با برخی استثنائات محکوم به مرگ کرد. این دورانی بود که در آن داشتن انجیل در خانه جرمی بود که مجازاتش مرگ به وحشتناک ترین شیوهی ممکن بود. هر کس که مرتد شناخته می شد - یعنی هر کس که با کلیسای کاتولیک موافق نبود - زنده زنده سوزانده می شد، اما اگر اعتراف کامل می کردید و توبه می کردید و از پروتستانیزم برائت می جستید، مادر مقدس کلیسا رأفت نشان می داد. مردان سر از تن شان جدا می شد و زنان زنده به گور می شدند.

پس از دورانی طولانی بورژوازی هلندی موفق شد از اسپانیا جدا شود. این امر، شکوفایی تجارت، بازرگانی، رفاه و همچنین هنر و فرهنگ را آغاز کرد. این هنر هلند ویژگی های خاصی داشت. بسیاری از این شاهکارهای هلندی روحیهی آسودگی کامل، صلح و آرامش را می دمیدند. این چه معنایی دارد؟ این ریشه در دوران پیشین دارد. بورژواهای هلندی، این تاجران قوی بنیه و کامیاب، پس از مبارزه ی بی رحمانه علیه اسپانیا فضایی برای تنفس می خواستند، دورانی از آرامش که بتوانند از صلح، سکوت، آرامش و آسایش جدید لذت ببرند. این همان چیزی است که اغلب این نقاشی ها می رسانند: جامعه ای کاملاً نظر یافته و باثبات.

همچنین نخستین بار در تاریخ است که هنر واقعاً زندگی عادی را به تصویر می کشد، وجود عادی آرام روزمره ی بورژوازی. در اینجا زنان گیسوان شان را شانه می زنند، ارگ کوچک شان را می نوازند یا نامه ای را می خوانند - همانند نقاشی های ورمیر<sup>۴۴</sup>، یکی از بزرگ ترین نمایندگان این مکتب. ماهیت بسیار معمولی این مناظر پاسخگوی نیاز روانی بسیار عمیقی است. ضمناً، حتی در اینجا مسئله ی اقتصاد و طبقه خود را نشان می دهد.

نوعی جدید از نقاشی پا به عرصه ی وجود می گذارد: طبیعت بی جان. این معمولاً متشکل از میزهایی است پر از غذاهای نسبتاً خوب، قرقاول، تنگ های شراب، سیب و میوه های لذیذ دیگر. میوه ها به قدری زیبا هستند که به راستی دل تان می خواهد دست دراز کرده، یکی از سیب ها را برداشته و آن را بخورید. این پیام تاجر موفق هلندی است که می گوید: «من اینجا هستم! من از راه رسیده ام، ببینید از پس چه هزینه هایی برمی آیم. ببینید در آشپزخانه ام چه دارم!» حتی

نقاشی گل‌ها هم پایه‌ی اقتصادی دارد، چرا که این دوره‌ی نخستین بحران اقتصادی احتکار است، رسوایی لاله‌های هلندی، که همه گل می‌خواستند و گل قیمت بالایی داشت.

## پول و هنر

مبنای این هنر جدید این است که طبقه‌ی مصرف‌کننده‌ی جدیدی وجود دارد، تاجر موفق با خانه‌ای بزرگ، دیوارهای بسیاری که نیاز داشت پوشانده شود. نقاشی‌ها همه جا بودند، نقاشی‌ها در مغازه‌ها، میخانه‌ها و مسافرخانه‌ها بودند. در اینجا هنر به دیده‌ی معمایی بزرگ به معنای «هنر برای هنر» نگریسته نمی‌شد. به عنوان یک تجارت در نظر گرفته می‌شد، درست مانند قمار تجارت‌های دیگر. ورمیر تصاویر بسیاری را از شهر موطن خود دلفت<sup>۴۵</sup> نقاشی کرد. یک نانواى اهل دلفت واقعاً دو نقاشی از ورمیر داشت که اکنون میلیون‌ها پوند ارزش دارد. و علت اینکه نانوا این دو نقاشی را داشت این بود که [تابلوها] پول نان را می‌پرداختند؛ ورمیر توانایی خرید نان نداشت. او در فقر مرد، همانند بسیاری از هنرمندان، و تجارت بزرگ از محل نقاشی‌های آنها درآمد میلیونی کسب می‌کند.

البته که با ظهور سرمایه‌داری، عناصر مهم پول، حرص و طمع و عطش قلمک اشیاء را می‌بینید. در انگلستان در قرن ۱۷ انقلاب بورژوازی رخ داد. در اینجا همان نزاع میان اندیشه‌ی هنری و مذهبی نو و مطلق‌گرایی فئودال را می‌بینیم. به نقاشی‌های شاه چارلز اول اثر ون‌دایک<sup>۴۶</sup> نقاش هلندی نگاه کنید که بسیاری از آنها در نشنال گالری هستند. نقاشی‌های بسیار زیبایی هستند از شخصیت‌های اشرافی آراسته به جواهرات و لباس‌های مرغوب. دشمنان‌شان، پیوریتن‌ها لباس‌های سیاه می‌پوشیدند و ساده می‌زیستند. این‌ها دو مفهوم مختلف زیبایی‌شناسی هستند و دو گونه اخلاقیات مختلف، مبتنی بر دو طبقه‌ی متخاصم. رخدادی مشهور ذهنیت متفاوت این دو طبقه را به تصویر می‌کشد؛ هنگامی که الیور کرامول<sup>۴۷</sup> انقلابی انگلیسی سفارش داد تصویرش را نقاشی کنند. او انقلابی بورژوازی بسیار خوبی بود، اما خوش‌قیافه‌ترین مرد جهان نبود. کرامول به هنرمند گفت: «مرا همان‌طور که هستم بکش، با زگیل‌ها و همه چیز.»

Delft <sup>۴۵</sup>Van Dyke <sup>۴۶</sup>Oliver Cromwell <sup>۴۷</sup>

روحیه‌ی هنری جدیدی در جریان بود. انقلاب انگلیس نویسندگان بزرگی را به وجود آورد، همچون جان میلتون<sup>۴۸</sup> نویسنده‌ی «بمشت گمشده»، و اندرو مارول<sup>۴۹</sup> شاعر بزرگ پیر پیوریتن. اما وقت ندارم که وارد جزئیات شوم.

## رژیر گهن و انقلاب فرانسه

اگر به فرانسه نگاه کنیم، دوباره نزاع دو طبقه را می‌بینیم و نزاع دو فرهنگ بروز یافته در هنر. البته تکرار می‌کنم، نباید تلاش کرد که روابط دقیق برقرار کرد، این اشتباه است. با این حال گاه به شکلی عجیب و پیچیده می‌توان خطوط کلی کم‌رنگ مناسبات اجتماعی بروز یافته در هنر را دید. نه همیشه. فقط گاهی. گاه می‌توانید این را حتی در مواردی غیرمتمل چون باغبانی ببینید. تا به حال به ورسای در فرانسه رفته‌اید؟ شاید به باغ‌های مشهورش نگاه کرده باشید. فرم‌های هندسی، خطوط مستقیم.

این ایده چه را بازتاب می‌دهد؟ این یک بیانیه هم هست. پادشاهی فئودال مطلقه‌ی فرانسه تلاش می‌کرد همه چیز را سخت کنترل کند، حتی طبیعت را. باغ‌های ورسای ایده‌ای را بیان می‌کنند: اینکه ما می‌توانیم همه چیز را کنترل کنیم، می‌توانیم حتی طبیعت را کنترل کنیم، حتی درختان، حتی رودخانه‌ها، حتی چمن‌ها باید از ما اطاعت کنند. تجلی هنری این ایده کلاسیسیسم است که تلاش می‌کند قواعد انعطاف‌ناپذیری را برای درام برقرار کند، بر اساس سوءبرداشت از آنچه که ارسطو نوشته بود. درام می‌بایست در ۲۴ ساعت، در یک مکان رخ دهد، نمی‌توانید کم‌دی را با تراژدی در هم بیامیزید. آنها به شکسپیر که او را یک وحشی نادان می‌پنداشتند می‌خندیدند، چرا که کم‌دی و تراژدی را با هم درآمیخته بود.

کمی پیش از انقلاب، دولت فرانسه ورشکست شده بود و زمین زیر پای پادشاهی می‌لرزید. بنابراین به نحوی انتظار می‌رفت که خصوصیت هنر طبقه‌ی حاکم در این دوران می‌بایست دارای مقادیر زیادی از عنصر فرار از واقعیت باشد. دنیای غیرواقعی که در نقاشی‌های واتو<sup>۵۰</sup> بازتابی وفادارانه از دنیای رویایی بود که طبقه‌ی حاکم فاسد و فلک‌زده‌ی فرانسه در واقع در آن

John Milton <sup>۴۸</sup>Andrew Marvell <sup>۴۹</sup>Jean-Antoine Watteau <sup>۵۰</sup>

زندگی می‌کردند. ماری آنتوانت<sup>۵۱</sup> دستور داده بود «مزرعه» ای در املاکش بسازند که در آن مانند یک چوپان لباس می‌پوشید. در همین حین، در دنیای واقعی، چوپان‌های واقعی فرانسوی از دشواری‌هایی رنج می‌بردند که در دنیای مصنوعی ماری آنتوانت هیچ بازتابی نمی‌یافت. همان جنون کنترل همه چیز، و نیز این دنیای رویایی در سال ۱۷۸۹ فروریخت. انقلاب فرانسه همه چیز را زیرورو کرد. زمینه‌ی انقلاب فرانسه پیش‌تر توسط مبارزه‌ی ایدئولوژیک خصوصاً در قلمرو فلسفه آماده شده بود. انقلاب این مبارزه را به هنر آورد که بدو در قالب نئوکلاسیسیسم در آثار داوید<sup>۵۲</sup> هنرمند انقلابی بزرگ و بعدها در رمانتیسیسم تجلی یافت.

ممکن است بگویید که چه تفاوتی میان کلاسیسیسم پیشین و کلاسیسیسم جدید است؟ یک تفاوت دارد. کلاسیسیسم سلطنتی مبتنی بر هنر فاسد امپراتوری روم بود، کلاسیسیسم انقلاب فرانسه به جمهوری روم بازمی‌گشت و خصلتی انقلابی داشت. از روحیه‌ی قهرمانانه و فداکاری برای مصلحت مشترک یعنی وطن پرستی برافروخته می‌شد. این‌ها کیفیاتی بود که بورژوازی انقلابی به آن نیاز داشت تا رژیمر قدیم را برانداخته و در مقابل مجموع قدرت پادشاهی‌های اروپا قدرت را در دست نگه دارد.

### آثار انقلاب فرانسه

انقلاب فرانسه تاثیر بسیاری داشت، نه تنها در فرانسه، بلکه در مقیاسی جهانی. در انگلستان مجموعه‌ای قمار از شعرای بزرگ، برخی از بزرگ‌ترین شعرای انگلستان، بایرون<sup>۵۳</sup>، شلی<sup>۵۴</sup>، وردزورث<sup>۵۵</sup>، گولریج<sup>۵۶</sup>، رابرت برنز<sup>۵۷</sup> در اسکاتلند، ویلیام بلیک<sup>۵۸</sup>، نویسندگانی بسیار مبتکر و هنرمندی که به قدری پیشرفته بود که در دوران خود دیوانه تلقی می‌شد. اگر درست به یاد

Marie Antoinette <sup>۵۱</sup>

Jacques-Louis David <sup>۵۲</sup>

Byron <sup>۵۳</sup>

Shelley <sup>۵۴</sup>

Wordsworth <sup>۵۵</sup>

Coleridge <sup>۵۶</sup>

Robert Burns <sup>۵۷</sup>

William Blake <sup>۵۸</sup>



بیاورم، پایان عمرش را در آسایشگاه روانی سپری کرد. و اکنون به عنوان هنرمند و نویسنده‌ای بزرگ شناخته می‌شود.

تمام این نویسندگان بزرگ مشتاقانه انقلاب فرانسه را پشتیبانی می‌کردند، هر چند که کاری خطرناک بود. در بریتانیا سرکوب و وحشتناکی در جریان بود. ویلیام بلیک نوشته بود که اگر عیسی مسیح در بریتانیا زنده بود، به زندان انداخته می‌شد. ویلیام وردزورث در دوران انقلاب حضور داشت، در فرانسه بود و در شعر عالی خود، پیش‌درآمد، ابیات شگفت‌انگیز زیر را نوشت:

«سعادت‌ی بود در آن صبح زنده بودن، اما جوان بودن سعادت‌ی بسیار [بیشتر].»

بعدها هنگامی که موج انقلابی فروکش کرد و بناپارتیست‌های مخالف قدرت را به دست گرفتند، وردزورث و گولریج جنبش را ترک کردند. پس از دچار شدن انقلاب روسیه به ضدانقلاب استالینی هم‌اتفاقی مشابه این افتاد. اما همه تسلیم نشدند. شلی شاعری شگفت‌آور بود که به طرز غم‌انگیزی جوان مرگ شد. مارکس، شلی را که مطلقاً بر عقاید انقلابی‌اش استوار بود، همچون شاعر بزرگ اسکاتلندی رابرت برنز بسیار تحسین می‌کرد.

تنها در بریتانیا نبود که نویسندگان و شعرای شناخته شده از انقلاب فرانسه الهام گرفتند. در آلمان، گوته و شیلر مشتاقانه انقلاب فرانسه را پذیرفتند و در عرصه‌ی موسیقی، بزرگ‌ترین نابغه‌ی موسیقی در طول تاریخ، لودویگ وان بتهوون تا پایان عمرش هرگز در پشتیبانی از ایده‌آل‌های انقلاب فرانسه تردید نکرد.

ممکن است پرسید که آیا امکان دارد که ایده‌ی آن انقلاب را در موسیقی متجلی کرد؟ پاسخ می‌دهم بله. بتهوون یک انقلابی موسیقایی بود که الهامش را از انقلاب بر می‌گرفت. هر یک از سمفونی‌های بتهوون را با هر آنچه پیش‌تر آمده مقایسه کنید، بلافاصله متوجه می‌شوید که کاملاً جدید است. و این در ذات تمام هنرهای عالی است که باید چیزی نو باشد، چیزی که حرفی نوبه ما بزند.

بعضی از شما شاید داستان سمفونی سوم بتهوون را، که نامش سمفونی اروپیکا<sup>۵۹</sup> یعنی سمفونی یک قهرمان است، بدانید. این خود روحیه‌ی انقلاب فرانسه در موسیقی است. شک دارید، فکر می‌کنید که از خودم در می‌آورم؟ اما این واقعیتی کاملاً مستند است! بتهوون فکر می‌کرد که

ناپلئون ادامه‌ای بر انقلاب فرانسه است و می‌خواست سمفونی سومش را به او تقدیر کند. در واقع قرار بود نامش سمفونی ناپلئون باشد.

هنگامی که در میانه‌ی نوشتن آن بود، شنید که ناپلئون به عنوان امپراتور تاجگذاری کرده است. به سرعت قلمش را برداشت و نام ناپلئون را از صفحه‌ی نت خط زد. این صفحه‌ی کاغذ هنوز موجود است و می‌توانید آن را در موزه ببینید، و می‌توانید ببینید که آن قدر با عصبانیت آن را خط زده بود که کاغذ را سوراخ کرد. او نام سمفونی را به سمفونی اروپکا تغییر داد، به یاد یک قهرمان.

حال، شاید بسیاری از شما موسیقی کلاسیک را دوست نداشته باشید. حیف. اما دعوت‌تان می‌کنم که فقط به دو ثانیه‌ی اول این سمفونی گوش کنید. این انقلاب در موسیقی است. پیش از آن مردم - البته مردم ثروتمند، به کنسرت سمفونیک می‌رفتند، می‌نشستند، خواب‌شان می‌برد، شاید، یا چند نوای دلنشین را سوت می‌زدند و به خانه می‌رفتند. این کار را با بتهوون نمی‌شود کرد. سمفونی اروپکا با دو ضربه‌ی سنگین آغاز می‌شود، مانند مشت‌ی که بر میز یا بر در می‌کوبد. موسیقی نیست، آهنگ نیست، فراخوانی برای توجه است، یا به بیان بهتر، فراخوانی برای مسلح شدن.

سمفونی پنجم بتهوون شناخته شده‌تر است، با تمی بسیار مشهور آغاز می‌شود. باز هم واقعاً آهنگ نیست. نیکولاس هارنانکورت<sup>۶۰</sup> رهبر ارکستر آلمانی گفته است: «این موسیقی نیست، آشوب‌گری سیاسی است. دارد به ما می‌گوید: این دنیا بد است، این دنیا نادرست است، ما باید تغییرش دهیم. برویبر!» این هرنانکورت است که این را می‌گوید، نه من. و در واقع، اخیراً جان الیوت گاردنر<sup>۶۱</sup> رهبر ارکستر انگلیسی دریافته است که سمفونی پنجم بتهوون بر اساس آهنگ‌های انقلابی فرانسه است. بله، موسیقی می‌تواند تجلی بخش انقلاب باشد، و تجلی بخش انقلاب هم هست.

این رابطه‌ی میان هنرمند و اجتماع رابطه‌ای دیالکتیکی است. هنر می‌بایست از فرد برآید، یا به عبارتی از قلب برآید. اما ممکن است لحظاتی باشد که تضادهای درونی شخص بتواند با تضادهای اجتماعی گسترده مصادف شود. و این می‌تواند هنری عالی به وجود بیاورد، همان‌طور که در مورد بتهوون صادق بود. زندگی شخصی بتهوون پر از تراژدی بود. او در سن ۲۸ سالگی شروع

<sup>۶۰</sup> Nicholas Harnancourt

<sup>۶۱</sup> John Elliot Gardener

به ناشنوا شدن کرد. تا هنگامی که سمفونی نهمش، سمفونی گر بزرگش را ساخت، کاملاً ناشنوا بود.

این یک زندگی پر از رنج بود، که البته در موسیقی‌اش هم بازتاب یافته است. اما بتهوون نابغه بود، و در جایی که [هر] فرد دیگری به این خاطر نابود می‌شد، بتهوون نه تنها نابود نشد، بلکه بر وضعیت شخصی خود فائق آمده و در موسیقی‌اش نه تنها مشکل شخصی خود، بلکه تمام تضادهای بزرگ و تنگناهای پیش‌روی انسانیت رنج کشیده را بیان کرد.

## رمانتیسیسم

گرایش هنری غالب در نیمه‌ی اول قرن نوزدهم رمانتیسیسم بود. معنای رمانتیسیسم چیست؟ نماینده‌ی چه چیزی است؟

در سال‌های ۱۷۸۹-۱۷۹۳ جهش بزرگ انقلابی در فرانسه را شاهدیم که آینده‌ای بهتر برای تمام نوع بشر را بر مبنای آزادی، برابری و برادری نوید می‌داد. این‌ها شعارهایی پرطمطراق هستند که بورژوازی از آن استفاده می‌کرد تا توده‌ها را به مبارزه برانگیزد، اما با توجه به سطح عمومی نیروهای مولد، انقلاب فرانسه منتهی به یک انقلاب بورژوازی شد، و تنها می‌توانست به انقلابی بورژوازی منتهی شود.

با تثبیت حاکمیت بورژوازی، تمام رویاهای هنرمندان و روشنفکران که با انقلاب به هیجان آمده بودند بر باد رفت، و در روشنائی سرد روز محو شد. به جای ایده‌آل‌های آزادی، برابری و برادری، حاکمیت بانکدار، تاجر و پول‌ساز را داشتند. جامعه تحت سلطه‌ی طمع سنگدلانه‌ی بورژوازی بود، که چنان‌که اشاره کردم در رمان‌های بالزاک به خوبی نشان داده شده‌اند.

بسیاری از هنرمندان و نویسندگان در واکنش به این امر تلاش کردند که آلترناتیوی انقلابی پیش رو قرار دهند. آنها خشونت‌آشتی‌ناپذیر نسبت به بورژوازی و حاکمیت پول داشتند. و البته هنر همواره باید برای آزادی بکوشد. هنر حقیقی می‌بایست آزادانه آنچه را بیان کند که در درون وجود دارد، نه آنچه را که از بیرون از سوی هر چیزی [هرکسی] تحمیل شده باشد، چرا که چنین هنری لزوماً هنر بدی است. و بنابراین هنر کنترل دولت را نمی‌پذیرد، همان‌گونه که دیکتاتوری مذهب و کلیسا را پس می‌زند. همچنین استبداد بازار را هم نمی‌پذیرد، که دشمن سرسخت هنر و خلاقیت است.

در دهه‌های آغازین قرن نوزدهم - تا شکست انقلاب ۱۸۴۸ - بسیاری از شعرا و نویسندگان مشهور فرانسه غرائز انقلابی داشتند. دلاکروا<sup>۶۲</sup>، گوتیه<sup>۶۳</sup>، دومیه<sup>۶۴</sup>، بودلر<sup>۶۵</sup>، همگی با انقلاب ۱۸۴۸ هم‌دل بودند و در آن شرکت داشتند. ضمناً، حال که درباره‌ی این موضوع صحبت می‌کنیم، بگذارید مطلبی غیرمنتظره بگویم. یکی از کسانی که فعالانه در انقلاب آلمان شرکت داشت، آهنگساز جوانی به نام ریچارد واگنر بود. او در آن زمان دوست نزدیک باکونین آنارشویست بود و مقاله‌ای بسیار خوب و طولانی نوشته بود با عنوان «سوسیالیزم و هنر» که توضیح می‌دهد هنر و موسیقی واقعی با سرمایه‌داری سازش‌ناپذیرند.

بله، اغلب هنرمندان خلاق طرف طبقه‌ی کارگر بودند، طرف انقلاب ۱۸۴۸. اما خرده‌بورژوازی طبقه‌ای بسیار ناپایدار است. خصوصاً روشنفکران ناپایدارند. هنگامی که انقلاب شکست خورد، آنها افسرده شدند، به سرعت تمام ایمان‌شان به طبقه‌ی کارگر را از دست دادند و به درون خود فرو رفتند. این منشاء تاریخی به اصطلاح تئوری «هنر برای هنر» است که در ابتدا به آن اشاره کردم.

جنبش موسوم به سمبلیسم اساساً توسط بودلر شاعر بزرگ خلق شد. اما او یکی از کسانی بود که تمام امیدش به انقلاب را پس از سال ۱۸۴۸ از دست داد، به درون خود عقب‌نشینی کرد و عمدتاً درباره‌ی موضوعاتی چون سکس و عرفان می‌نوشت، که این امر همیشه درباره‌ی روشنفکران پس از شکست هر انقلاب صادق است. خواهید دید که همین پدیده بارها تکرار شده است.

مثالی از تجربه‌ی شخصی خودم می‌زنم. در زمان انقلاب سال ۱۹۷۵ در پرتغال بودم. در آن دوران پس از ۵۰ سال دیکتاتوری فاشیستی، جنبش عظیم کارگری در جریان بود. وارد خیابان‌های لیسبون که می‌شدید، جمعیت صدها تن از مردم را می‌دیدید که با شور بحث‌های سیاسی می‌کردند و دکه‌های کتابفروشی پر از آثار مارکس، لنین، تروتسکی و مائو تسه تونگ بودند. بعدها دوباره به آنجا رفتم، چند سال پس از شکست انقلاب، کتاب‌های چپ همگی ناپدید شده بودند و جای‌شان را پورنوگرافی، کتاب‌های مذهبی و کتاب‌های عرفانی گرفته بود.

Eugène Delacroix <sup>۶۲</sup>Armand Gautier <sup>۶۳</sup>Honoré-Victorin Daumier <sup>۶۴</sup>Charles Pierre Baudelaire <sup>۶۵</sup>

پس از شکست انقلاب بسیار عادی است که شاهد ظهور جریان‌های فرهنگی ارتجاعی باشیم. سپس هنگامی که انقلاب تحت تاثیر بحران عمیق اجتماعی به مبارزه بازمی‌گردد، همان حرارت سابق را در میان روشنفکران می‌بینید. اما متأسفانه مجبورم داستاوفر را کمی کوتاه کنم. چرا که لازم است به جایگاه هنر در حال حاضر پردازیم. همچنین باید سعی کنیم ببینیم که آیا ارتباطی میان هنر و مبارزه‌ی طبقاتی هست؟

## هنر و مبارزه‌ی طبقاتی

ممکن است که به این پرسش پاسخ‌های مختلفی داد. اگر از من پرسید، که آیا باید قلمر هنر را از جایگاه تئوری مارکسیسم و مبارزه‌ی طبقاتی قضاوت کنیم، می‌گویم مسخره است. هنر لزوماً انقلابی نیست و ممکن است هنری عالی پیدا کرد که ایده‌های محافظه‌کارانه یا ارتجاعی را بازتاب دهد. بگذارید یک مثال بزنم.

نویسنده‌ی فرانسوی اونوره دو بالزاکی رمان‌نویس مورد علاقه‌ی مارکس، محافظه‌کار سیاسی بود، در واقع از پادشاهی حمایت می‌کرد. با این حال مارکس اشاره می‌کند که نویسنده‌ی بزرگی بود، چنان رئالیست بزرگی که می‌توان از آثارش درباره‌ی تاریخ نیمه‌ی اول قرن نوزدهم فرانسه بسیار بیشتر از هر منبع دیگری آموخت و نتایج انقلابی گرفت.

در تاریخ قرن بیستم هنر در مواردی اندیشه‌های انقلابی را متجلی کرده است. برای مثال، نقاشی که شاید همه‌ی شما دوستش نداشته باشید، پابلو پیکاسو، فردی سیاسی نبود، اما کسی بود که در خاک فرهنگی حاصلخیز اسپانیا در ابتدای قرن اخیر رشد کرده بود. این زمانی بود که اسپانیا در التهاب بود. پیکاسو دوست فدریکو گارسیا لورکا بود که گرایش‌های چپ داشت. لورکا، شاید بزرگ‌ترین شاعر مدرن اسپانیا، در سال ۱۹۳۶ به دست فاشیست‌ها کشته شد.

در این کشور [اسپانیا] مجموعه‌ای از هنرمندان، نویسندگان و موسیقی‌دانان بودند که از التهاب عمومی جامعه متأثر بوده و در انقلاب ۱۹۳۱-۱۹۳۷ شرکت داشتند، برخی به شیوه‌ی نظامی. به طور مشخص به میگل هرناندز<sup>۶۶</sup> فکر می‌کنم، شاعر بزرگی که از طبقات زحمتکش آمده بود و در زندان فاشیست‌ها به زندگی‌اش پایان داد.

Miguel Hernandez <sup>۶۶</sup>

بگذارید لحظه‌ای به این تعصب احمقانه‌ی طبقه‌ی متوسط بازگردیم که [می‌گوید] توده‌ها به فرهنگ علاقمند نیستند. تا حد مشخصی فکر می‌کنم قدری حقیقت در این گفته وجود دارد. چرا که توده‌ها احساس می‌کنند فرهنگ بورژوازی انحصار طبقه‌ی حاکم است و برای ما نیست. چیزی بیگانه است، به مردم عادی تعلق ندارد. بله، این فکر وجود دارد. و این گاه منجر به عدم پذیرش هنر و فرهنگ از سوی مردم عادی می‌شود. بله درست است، اما این درباره‌ی سیاست هم درست است. معمولاً توده‌ها علاقه‌ای به سیاست نشان نمی‌دهند، تحت شرایط عادی جامعه‌ی طبقاتی، توده‌ها مسائل مهم را به کس دیگری می‌سپارند: عضو شورای محلی، مسئول سندیکا، عضو پارلمان و غیره.

پس هنگامی که می‌گوییم توده‌ها به فرهنگ علاقه ندارند، همه‌ی آنچه می‌گوییم این است که تحت شرایط عادی جامعه‌ی طبقاتی توده‌ها فکر کردن به طور کلی را به شخص دیگری می‌سپارند. اما همان طور که تروتسکی توضیح می‌دهد، جوهره‌ی انقلاب دقیقاً این است که توده‌ی عظیم زنان و مردان شروع به شرکت در سیاست می‌کنند. آنها شروع به تغییر می‌کنند، خود را تا سطح انسان‌های واقعی بالا می‌کشند، کشف می‌کنند که نیازها و علائقی دارند که پیش‌تر بر آن واقف نبودند؛ که ذهنی دارند، شخصیتی دارند، کرامت انسانی دارند، روح دارند. تمام این‌ها در انقلاب پدیدار می‌شود.

میگل هرناندز به جبهه رفت تا اشعار انقلابی‌اش را برای سربازان جمهوری خواه در سنگرها بخواند. او همه جا با شوقی فراوان از سوی کارگران و دهقانان روبرو می‌شد. علاقه به فرهنگ در قلب و ذهن توده‌ها حضور دارد، اما به دست این جامعه‌ی طبقاتی ناعادلانه و وحشی سرکوب و خرد شده است. و یک گرایش مارکسیستی حقیقی باید متوجه این موضوع باشد، باید متوجه اهمیت آن باشیم و آن را گرامی بداریم.

بازتاب انقلاب را به شکلی پیچیده در چیزهایی چون سوررئالیسم می‌یابیم. جنبش دادائیسیم در همان زمان جنبش سوررئالیسم را در حدود جنگ جهانی اول پیش‌بینی کرده بود، خصوصاً در آلمان که تنی چند از هنرمندان و نویسندگان برجسته شورشی علیه میلیتاریسم و سرمایه داری برپا کرده بودند. آنها آثاری برجسته خلق کردند، مشخصاً کسانی چون جورگروگرت وایل<sup>۶۷</sup>، برتولت برشت<sup>۶۸</sup> را در ذهن داریم. دو نفر اخیر با همکاری یکدیگر

Kurt Weil <sup>۶۷</sup>Berthold Brecht <sup>۶۸</sup>

اپرای سه پولی (Der Dreigroschenoper) را نوشتند که با آهنگ مشهور Mack the Knife (Meckie Messer) آغاز می شود.  
 آهنگ های این اپرا حاوی جملات شگفت انگیزی هستند، خصوصاً جملاتی که آن را به پایان می برند:

“Denn die eine sind im Dunkel,  
 Und die and're sind im Licht,  
 Und man sieht die im Lichte,  
 Die im Dunkel sieht man nicht.”

[چون بعضی از مردم در تاریکی زندگی می کنند و بعضی از مردم در روشنایی زندگی می کنند، آنهایی را که در روشنایی زندگی می کنند می بینید، آنها که در تاریکی زندگی می کنند را نمی بینید].  
 جنبش دادائیسیت ها و سوررئالیست ها تضادهای درون جامعه ی سرمایه داری را از راه مدیوم کاریکاتور گزنده بیان می کرد. تروتسکی پتانسیل انقلابی این هنر و ادبیات را درک کرده بود، خصوصاً به عنوان سلاحی علیه تمامیت خواهی در هنر و جامعه (همر فاشیسم و هم استالینیسیم). او علاقه ی بسیاری به جنبش سوررئالیست نشان داد، و در واقع به همراه آندره برتون<sup>۶۹</sup> سوررئالیست فرانسوی مانیفستی درباره ی هنر و انقلاب نوشت.

حتی گو بیسمر هم به طریقی چیزی درباره ی جامعه را بازتاب می دهد. چه را بازتاب می دهد؟ جنگ ها و انقلاب ها نماینده ی تلاطمات عمده هستند که همه چیز را دگرگون می کنند، زندگی مردم را تغییر می دهند، و ذهنیت شان را. گو بیسمر بازتاب دهنده ی تغییری عمیق در شیوه ای است که مردم به طور کلی جهان را می دیدند. پیش از سال ۱۹۱۴ دوران طولانی قدرت گرفتن تدریجی سرمایه داری بود. کمی شبیه دورانی بود که ما به تازگی از آن گذشته ایم. اشتغال کامل، موفقیت و این فکر که این وضعیت می تواند تا ابد ادامه داشته باشد. و سپس ناگهان این رویا متلاشی می شود، این توهم به دست آسیب جنگ جهانی اول و انقلاب روسیه محو می شود. سپس انقلاب آلمان و انقلاب مجارستان و ظهور فاشیسم در ایتالیا از راه رسید. که تمامی آنها دنیای مردم را هزارپاره می کنند. فرآیند روانی حتی محافظه کارترین افراد هم تغییر کرد. چگونه می شود این در هنر بازتاب نیابد؟

André Breton<sup>۶۹</sup>

بیاید لحظه‌ای درباره‌ی هنر پیش از جنگ جهانی اول بیاندیشیم. گرایش غالب امپرسیونیسم بود که در فرانسه در دهه‌ی آخر قرن ۱۹ متولد شده بود. من شخصاً امپرسیونیسم را دوست دارم. ایده‌ی جهانی آسوده و آرام را منتقل می‌کند، جهانی از گل‌ها و آفتاب و پیک نیک در علفزار. پس از جنگ جهانی اول چگونه هنرمندان می‌توانستند به چنین جهانی بازگردند؟ چگونه می‌توانستند حتی [امکان] آن را در نظر بگیرند؟

اگر به نقاشی‌های اولیه‌ی پیکاسو نگاه کنید، به تصویر درآمدن جهان مردم به حاشیه رانده شده‌ی فقیر را می‌بینید که باکمالی تکنیکی و درکی از توده‌ها انجام شده است. یک نقاشی را در نظر دارم، از دختری بندباز بر روی یک توپ بزرگ. در پیش زمینه مرد عظیم الجثه‌ی ورزشکاری با بازوان ستبر بر روی یک بلوک بزرگ نشسته است. دختر به نظر می‌رسد که به نحوی شناور است، به نظر می‌رسد که بر جاذبه غلبه کرده است. در حالی که اجزاء دیگر حس توده‌ای سنگین و نیروی جاذبه را که به پایین می‌گشاید القا می‌کنند.

این وجه تکنیکی و تقریباً هندسی به تدریج حیات خود را در پیش می‌گیرد و مکتبی جدید می‌سازد. پیکر انسان به صورتی عادی که عادت کرده‌ایم آن را رئالیسم توصیف کنیم نمایش داده نمی‌شود. فرم انسانی از زوایای مختلف نشان داده می‌شود، به نحوی که در زندگی روزمره ممکن نبود. ممکن است کسی بگوید که این هنر نیست. مردم این گونه نیستند؛ چطور می‌شود یک پا آنجا باشد و یکی دست اینجا و صورت رو به هر دو طرف باشد؟

هرچند، هدف هنر - همانند فلسفه - تنها این نیست که چیزها را همان طور که هستند - یا به نظر می‌رسند باشند - منتقل کند. وظیفه‌ی واقعی هر دو، هم هنر و هم فلسفه این است که به دنیای ماورای ظاهر رسوخ کرده، نقاب را بدرود و واقعیت و مردم را آنگونه که واقعاً هستند نشان دهد.

می‌دانید، این پیکاسو نبود که شروع به تقسیم انسان به اجزاء تشکیل دهنده‌اش کرد. در دوران ۱۹۱۴ تا ۱۹۱۸ میلیون‌ها انسان در پوشش یونیفرم توسط تیغ و مواد منفجره‌ی قوی به اجزاء تشکیل دهنده‌شان تکه تکه شدند. اگر این هنر تکان دهنده است، بسیار کمتر از جامعه‌ی قرن ۲۰ و ۲۱ تکان دهنده است.

یک نقاشی مشخص از پیکاسو را در نظر دارم که نامش «پرتزای یک بانو» است. لطفاً توجه داشته باشید، نه پرتزای یک زن، بلکه پرتزای یک بانو. تصویر پیکر زنی است که اعضاء جنسی او به شدت اغراق شده‌اند، پستان‌ها و مابقی، و اگر نگاه کنید، این پیکر دست ندارد. چرا این



بانو دست ندارد؟ چون کار نمی‌کند. تنها کارکرد یک بانو در طبقات بالای اجتماع دقیقاً به عنوان حیوان تولید مثل کننده است. ضمناً پیکاسو یک بار بر روی در اتاق مطالعه‌اش نوشت: «Je ne suis en gentilhomme». من یک جنتمن نیستم. می‌توانم ادامه دهم، اما یک مقدار وقت زیادی می‌گیرد.

بزرگ‌ترین نقاشی پیکاسو بی‌شک شاهکارش گوئرینیکا بود. این شاید قدرتمندترین مانیفست هنری در تاریخ باشد. پیکاسو در مقطعی گفت: هنر برای تزئین نیست، هنر باید سلاخی برای مبارزه باشد. و گوئرینیکا که توصیه می‌کنم با دقت به آن نگاه کنید، وحشت بمباران باسک را بیان می‌کند. این بهترین نوع هنر مبارز است. این نشان می‌دهد که هنر می‌تواند مبارز باشد. هنرمندان مبارزی چون دیه‌گوریورا<sup>۷۰</sup> و دیگران در قرن بیستم بوده‌اند. آیا این مسئولیت ما نیست که - در کنار فعالیت سندیکایی‌مان، فعالیت جوانان و سایر فعالیت‌ها - تلاش کنیم که به هنرمندان و نویسندگان مدرن دسترسی پیدا کنیم و آنها را به متحدین مبارز طبقه‌ی کارگر تبدیل کنیم؟ من معتقدم که هنر می‌تواند نقشی انقلابی ایفاء کند و ما باید خود را پذیرا و مشتاق برقراری دیالوگ با بهترین هنرمندان نشان دهیم: تا آنها را به خدمت فعال طبقه‌ی کارگر درآوریم.

## هنر و انقلاب اکتبر

لئون تروتسکی جایی نوشت که انقلاب نیروی محرکه‌ی تاریخ است. و گواش شگفت‌انگیز آن خود انقلاب اکتبر بود. انقلاب روسیه عملی رهایی‌بخش برای انسان بود که از هر جهت زمین را به لرزه درآورد. نه تنها رهایی پرولتاریا، بلکه رهایی زنان، رهایی ملل سرکوب شده، یهودیان، و بله، خود هنر.

انقلاب اکتبر هنر را رها کرد. بر خلاف تهمت‌های دشمنان بولشویسم، هرگز تلاشی از سوی بولشویک‌ها برای تحمیل خطوط حزبی بر هنر صورت نگرفت. دهه‌ی پس از اکتبر، سال‌های مناظره، تجربه و نوآوری آزاد و پرشور بود. چه کهکشانی از استعداد هنری در سال‌های پس از انقلاب خصوصاً در دهه‌ی ۱۹۲۰ طلوع کرد. شکوفایی شگفت‌انگیزی در فرهنگ و هنر در

<sup>۷۰</sup> Diego Rivera

جریان بود. اشعار این شاعر بزرگ انقلابی مایاکوفسکی - بولشویکی از سال ۱۹۰۵ - داریمر که او را پسر طبل‌نواز انقلاب می‌نامیدند.

پس از انقلاب اکتبر، آغاز رنسانسی شگفت‌انگیز [بود]. در تئاتر با میرهولد، در سینما با آیزنشتاین که شخصاً فکر می‌کنم بزرگ‌ترین کارگردان سینما در قلم تاریخ است، در موسیقی با شوستاکوویچ - کسی که بدون انقلاب روسیه هرگز یک نت موسیقی را هم نمی‌نوشت و کسی که نخستین سمفونی‌اش را در سال ۱۹۲۸ در سن ۲۶ سالگی نوشت، اگر حافظه‌ام یاری کند. نویسندگان مبتکری وجود داشتند چون آیزاک بابل<sup>۷۱</sup>، نویسنده‌ی یهودی که «سواران سرخ» را نوشت، اثری عالی درباره‌ی جنگ داخلی. مایاکوفسکی که پیش‌تر اشاره کردم، و افراد دیگری که بولشویک نبودند اما در [سایه‌ی] انقلاب رشد کردند.

اما این گل زیبا و خوشبو زیر چکمه‌ی استالینیسر له شد. میرهولد در اردوگاه اسرا مرد، بابل در اردوگاه اسرا مرد، مایاکوفسکی خودکشی کرد، ماندلشتام<sup>۷۲</sup> در اردوگاه اسرا مرد، والی آخر. این‌ها تنها برخی از جنایات استالینیسر در عرصه‌ی فرهنگ است.

## هنر و سوسیالیزم

حال می‌بینیم که نسبتاً [صحبت‌هایم را] زیاد ادامه داده‌ام و هنوز به یک چهارم آنچه قصد داشتم هم نپرداخته‌ام. اما می‌خواهم با یک ایده‌ی درباره‌ی هنر تحت حاکمیت سوسیالیزم [بحث را] به پایان ببرم. وظیفه‌ی اصلی ما، مبرم‌ترین وظیفه‌ی ما سرنگونی سرمایه‌داری است، چرا که ادامه‌ی سرمایه‌داری نه تنها حیات اقتصادی را تهدید می‌کند، بلکه تهدیدی مرگبار برای چشم‌انداز آینده‌ی تمدن و فرهنگ انسانی نیز هست. چرا که علیرغم قلمر پیشرفت‌های اعجاب‌آور تمدن بشری ده‌هزار ساله، فرهنگ و تمدن بشری تنها واقعاً یک لایه‌ی نازک هستند. تمدن در واقع بسیار آسیب‌پذیر است و زیر این پوسته‌ی نازک فرهنگ، نیروهای بربریت بدوی همچنان وجود دارد. این را در آلمان هیتلر دیدید و باز هم اخیراً در بالکان دیده‌ایم. آینده‌ی فرهنگ و تمدن بشری در معرض خطری جدی است، مگر آنکه طبقه‌ی کارگر قدرت را در دستان خود بگیرد. اما این مسئله روی دیگری هم دارد.

<sup>۷۱</sup> Isaac Babel

<sup>۷۲</sup> Osip Emilyevich Mandelshtam

در شرایط مدرن، با رشد عظیم نیروهای مولد، علم و تکنولوژی، یک انقلاب سوسیالیستی به سرعت منجر به انقلاب فرهنگی می‌شود، که مشابهش هرگز در تاریخ بشریت دیده نشده است. یکی از بزرگ‌ترین جنایات سرمایه‌داری این است که نبوغ، خلاقیت و پتانسیل مردم عادی را سرکوب می‌کند. اکثریت مردم هرگز این فرصت را نداشته‌اند که خود را آزادانه رشد دهند. تروتسکی گفته است: «چند ارسطو دارد خوک چرانی می‌کند؟» و می‌افزاید: «و چند خوک چران بر مسند قدرت نشسته است؟»

صدها سال هنر در انحصار افرادی محدود بوده است. برای اکثریت عمده، [هنر] به عنوان چیزی مرموز، دشوار و مطلقاً غیر قابل دسترسی نشان داده شده است. هنرمند به عنوان موجودی خاص نشان داده می‌شود که منحصراً استعداد مادرزادی دارد و مانند بقیه‌ی ما نیست. حال، به هیچ وجه انکار نمی‌کنم که عنصری ژنتیک در ساختار ما است که پتانسیل مشخصی برای رشد به ما می‌دهد. این هم مشخص است که هر کسی نمی‌تواند مثلاً موتزارت شود. اما این بیانات چیزی را توجیه نمی‌کند.

ساختار ژنتیکی موتزارت این پتانسیل را به او داد که آهنگسازی بزرگ شود. اما محیطی که در آن رشد کرد نقشی تعیین‌کننده در تحقق این پتانسیل داشت. پدرش آهنگسازی شناخته شده بود، لئوپولد موتزارت که برای فرزندش آرزوهای بسیاری داشت. از سنین بسیار کم پسرش را تشویق می‌کرد که به موسیقی علاقمند شود. آن موتزارت، موتزارت کودک پتانسیل آن را داشت که آهنگسازی بزرگ شود، در این شکی نیست. اما آیا کسی جداً معتقد است که اگر موتزارت به جای آن که فرزند آهنگسازی موفق متولد شود، دهقانی هندی متولد می‌شد، سمفونی می‌نوشت؟ البته که نه.

یکی شاعر انگلیسی قرن ۱۰۲۱ این ابیات را نوشته است:

«بسیار گوهر ناب و درخشان را

غارهای تاریک اقیانوس پنهان کرده است

بسیار گل در خفا شکوفا شده

و عطرش را در هوای انزوا تلف کرده است.»

این بیت‌ها چه خوب اتلاف استعداد انسانی را تحت سلطه‌ی نظام سرمایه‌داری نشان می‌دهد!

اگر تعریفی اساسی از سوسیالیزم می‌خواهید، من به شما می‌گویم. این است که تمام توان بالقوه‌ی نوع بشر را محقق کنیم. اگر به تاریخ بشریت نگاه کنیم، این موضوع جلب توجه می‌کند که تعداد نوابغی چون موتزارت بسیار کم است. از میان هزاران میلیون مرد و زن که در سیاره‌ی ما زندگی کرده‌اند، نمی‌گویم که تمام آنها باید مثل موتزارت می‌شدند. این غلط است. اما در میان این افراد بسیاری نوابغ بالقوه در عرصه‌های مختلف وجود دارند، در این کوچک‌ترین شکی نیست.

به سال‌های مدرسه‌تان فکر کنید. چند نفر از بچه‌های مدرسه‌تان را می‌شناسید که در شرایط متفاوت می‌توانستند دکتر، نویسنده، آهنگساز، رقصنده، فوتبالیست، موسیقیدان شوند؟ و به کجا رسیدند؟ ما همه با این رویا آغاز می‌کنیم، این طور نیست؟ اما خیلی زود بر پایه‌ی سرمایه‌داری این رویا در مردم متلاشی می‌شود. تحقیر می‌شوند، تا حدی که برخی از آنها مثل حیوانات می‌شوند. پتانسیل درون آنها در سن پایین نابود می‌شود. معنای درونی سوسیالیزم بازگرداندن این پتانسیل انسانی به شکوفایی است.

رفقا، معنای درونی سوسیالیزم این نیست که برای خرده‌نان بچنگیم، این چیزی نیست که برایش مبارزه می‌کنیم. این تنها نخستین گام است، البته گامی بسیار مهم. انجیل می‌گوید: «انسان نمی‌بایست تنها با نان زندگی کند.» و در واقع انسان‌ها هرگز با نان تنها زندگی نکرده‌اند. و در جامعه‌ی سوسیالیستی، مردان و زنان از کمبود، از فقرها خواهند شد و زمان لازم را خواهند داشت تا خود را به عنوان انسان‌های آزاد پرورش دهند. برای نخستین بار، آزاد خواهند بود تا شخصیت‌شان را پرورش دهند، خود را از نظر جسمی و روانی پرورش دهند. فقط مقادیر عظیم توان بالقوه‌ی خلاقه‌ای را که آزاد می‌شود تصور کنید! کاری می‌کند که دستاوردهای رنسانس امری ناچیز به نظر برسند. هنر برای نخستین بار در تاریخ دوباره بخشی از زندگی خواهد شد، نه حبس شده در موزه‌ها، تروتسکی می‌گوید موزه، اردوگاه اسارت هنر است. هنر باید از این زندان آزاد شده و به زندگی وصل شود.

## هنر و آینده

در آغاز قرن ۲۱ انسانیت با مسئله‌ای بسیار مهم روبرو است، مسئله‌ی به اصطلاح جهانی شدن. این امر به همان اندازه‌ی بعد اقتصادی، بعدی فرهنگی دارد. البته ما به عنوان مارکسیست،

انترناسیونالیست هستیم، باید از هر گونه آثار تعصب ملی رها باشیم. مارکس و انگلس هم در مانیفست توضیح داده‌اند که رشد سرمایه‌داری گرایشی به سوی اقتصاد جهانی ایجاد می‌کند که از درون آن در نهایت فرهنگی جهانی برمی‌خیزد.

این تا حدی یکی واقعیت است. در طول ۲۰ یا ۳۰ سال دگرگونی عظیمی در مقیاس جهانی رخ داده است. عملاً اکنون به هر جایی که بروید، خصوصاً در کشورهای توسعه یافته، و همچنین به طور فزاینده‌ای در کشورهای توسعه نیافته جوانان لباس‌های یکسانی می‌پوشند، به موسیقی یکسانی گوش می‌کنند، و گرایشی عمومی به سوی نوعی استانداردسازی وجود دارد. این خوب است یا بد؟ باید مراقب باشیم که در موقعیت ملی‌گرایانه و بی‌تفاوت به فرهنگ‌های دیگر قرار نگیریم. چرا که پاکسازی عرصه، پاکسازی زباله‌های انبوه نهایتاً باید منجر به فرهنگ انسانی جهانی تحت حاکمیت سوسیالیزم شود. هرچند، تحت سلطه‌ی نظام سرمایه‌داری، آنچه که این «فرهنگ» جهانی از آن متشکل است، سلطه‌ی فرهنگی زحمت بر روی سیاره توسط امپریالیسم قدرتمند واحدی است که تمام فرهنگ‌های دیگر را برای مصلحت سود از بین می‌برد. و این نمی‌تواند خوب باشد.

ضمناً، کسی به کلمات «موسیقی کارگری» یا «هنر کارگری» اشاره کرد. در واقع چنین چیزی وجود ندارد. مارکس مدت‌ها پیش توضیح داد که اندیشه‌های مقدم در هر دوران اندیشه‌های طبقه‌ی حاکم هستند. و تروتسکی توضیح داده است که پرولتاریا به خاطر شرایط زندگی اش تحت سلطه‌ی نظام سرمایه‌داری نمی‌تواند پیش از انقلاب فرهنگ خود را خلق کند. از سوی دیگر، پس از انقلاب سوسیالیستی فرهنگ کارگری وجود نخواهد داشت، بلکه فرهنگی سوسیالیستی و حقیقتاً انسانی خواهد بود.

رفقا ما باید چشمانمان را بالاتر ببریم و افق‌هایمان را کمی بازتر کنیم. ما باید متوجه باشیم که از میان این آشفتگی کنونی، بحران کنونی، تحلیل رفتن کنونی سیاره، تمدن جدیدی در حال آماده شدن است. در طول تاریخ، هنگامی که یک نظام اقتصادی و اجتماعی وارد بحران می‌شود، این واقعیت خود را به اشکال گوناگونی نشان می‌دهد: به شکل بحران خانواده، بحران اخلاقیات، بحران مذهب، بحران فرهنگ. و تمام این عناصر هم‌اکنون تحت سلطه‌ی نظام سرمایه‌داری وجود دارند.

این یک بیماری عمومی، نوعی افول و فساد است که هنر را هم تحت تاثیر قرار می‌دهد. فقط به هنری که اکنون تولید می‌کنند نگاه کنید. من فکر می‌کنم که ذهن بازی دارم، طرفدار تجربه‌ی هنری هستم، به ایده‌های جدید علاقمندم، اما وقتی نمایشگاهی هنری در لندن افتتاح می‌شود

که گوسفندی را نشان می‌دهد، گوسفند مرده‌ای در فرمالدئید، و به عنوان هنر ارائه می‌شود، آنگاه حیرت می‌کنم.

من فکر می‌کنم این یکی از نشانه‌های فساد است و مردم پول زیادی را بابت آن خرج می‌کنند. انگلیسی‌ها ضرب‌المثلی قدیمی دارند که می‌گوید: «جایی که چرک باشد مس هم هست.» [مر: جایی که کار کثیف برای انجام دادن باشد، پول هم هست.] در دنیای هنری سرمایه‌داری فاسد که در آن فضولات هست، پول هم هست. بورژواها مثل همیشه از هر چیزی پول درمی‌آورند! اگر هنر نمایانگر نوعی آینه باشد - که هست و جامعه بازتاب خود را می‌تواند در آن ببیند - پس این بازتاب بسیار وفادارانه‌ای از جامعه‌ی بورژوازی قرن ۲۱ است. این نماینده‌ی بحران فرهنگ و تنزل نمایی آن است. اما حتی همین هنر هم به نحوی چیزی به ما می‌گوید، می‌گوید که فرهنگ تحت سلطه‌ی نظام سرمایه‌داری دیگر نمی‌تواند رشد کند. این پیام و به دنبال آن وظیفه‌ای که اکنون به عهده‌ی پرولتاریا گذاشته می‌شود بسیار جدی است، همانند وظیفه‌ی بورژوازی در قرون ۱۷ و ۱۸، شامل پاکسازی تمام زباله‌های بر سر راه و آماده کردن راه برای نظام اجتماعی جدید است.

این تنها یک مسئله‌ی اقتصادی نیست، تاکید می‌کنم، بلکه چون سرمایه‌داران نمی‌توانند از پتانسیل عظیمی که برای رشد صنایع، کشاورزی، علم و تکنولوژی وجود دارد استفاده کنند، این وظیفه‌ی طبقه‌ی کارگر است که کنترل جامعه را به دست بگیرد. همین که طبقه‌ی کارگر قدرت را در دستانش بگیرد، پتانسیل نامحدود برای رشد انسان بر مبنای اقتصاد برنامه‌ریزی شده‌ی سوسیالیستی پیش رویان پدیدار می‌شود.

این چیزی است که برایش می‌جنگیم. می‌جنگیم، نه فقط برای رهایی اقتصادی پرولتاریا، بلکه برای روح نوع بشر می‌جنگیم. برای جامعه‌ای می‌جنگیم که در آن توان بالقوه‌ی همگان بتواند به طور کامل به فعل برسد. و آزاد از وابستگی تحقیرآمیز به بردگی سرمایه‌داری، بالاخره می‌توانیم خود را در حد قامت حقیقی انسانی مان ارتقاء بخشیم و به سوی ستارگان دست یازیم. در یک جامعه‌ی سوسیالیستی مردم شهرهای زیبا می‌سازند، با تخریب هیولاهای زشت، آلوده و شلوغی که شهرهایمان به آن تبدیل شده‌اند، آن را از نو می‌سازند. مردم می‌توانند و باید حق آن را داشته باشند که در خانه‌های زیبا زندگی کنند، و شرایط انسانی حقیقی ایجاد شود که در آن زندگی کنند. زندگی روزمره در خانه، محل کار، و حتی در خیابان‌ها زیبا خواهد شد. معماری

دیگر سیندرلای هنرها نخواهد بود [مر: مغفول نخواهد ماند]، بلکه به شدت مورد بحث قرار خواهد گرفت. اعتبار و جایگاه مهمی را باز خواهد یافت که در یونان باستان از آن بهره می‌برد. هنر و فرهنگ و علم بیش از پیش شکوفا خواهد شد و مهم‌تر از همه، والاترین هنر، مهم‌ترین هنر، هنر خود زندگی. زیبا کردن زندگی بزرگ‌ترین اهداف است، چرا که تنها یک زندگی داریم. ما به عنوان ماتریالیست‌های دیالکتیک زندگی پس از مرگ را نمی‌پذیریم. این به ما بستگی دارد که اطمینان حاصل کنیم که نه تنها زندگی مردم دیگر تهی و بی‌معنا نیست، بلکه همه قادرند نهایت بهره را از زندگی ببرند و هنگامی که زمانش فرا برسد، بدون حسرت از آن جدا شوند.

این به قول انگلس «پرش بشریت از قلمرو ضرورت به قلمرو آزادی» خواهد بود. این هدفی است که برایش می‌جنگیم، تنها هدفی که ارزش جنگیدن دارد. الهام‌گرفته و مسلح به این اندیشه‌ها، ما پیروز خواهیم شد.

بارسلون، جولای ۲۰۰۱

### پی‌نوشت:

گفته‌های فوق تنها طرحی ساده از موضوعی بزرگ و پیچیده است. برای اینکه حق مطلب ادا شود، یک روز کامل وقت لازم داریم تا شروع کنیم و یک هفته زمان نیاز داریم که بحث کنیم. اما کاملاً ممکن است که در پایان کتابی درباره‌ی این موضوع ایجاد کنیم که آن گونه که شایسته است عمل کند.

ارنست فیشر<sup>۷۴</sup> مارکسیست اتریشی این سوال را مطرح کرد که هنر چه معنایی دارد. هنر چیست؟ و اظهار داشت که انسانیت در هنر در پی یک زندگی تمام می‌گوشد. این چه معنایی دارد؟ در جامعه‌ی طبقاتی زنان و مردان تمام نیستیم. در بهترین موارد تنها انسان‌های نیمه - تحقق یافته هستیم. و با اینکه مردم واقعاً این را درک نمی‌کنند، اغلب مردم احساس می‌کنند که در زندگی توانایی‌هایشان را به طور کامل به فعل نرسانده‌اند. آنها نمی‌فهمند چرا، اما احساس می‌کنند که چیزی در زندگی‌شان کم است، یا بهتر بگوییم انگار «چیزی گم کرده‌ام». برای اکثریت مردم مسئله‌ی بزرگ این نیست که «آیا پس از مرگ زندگی هست؟» مسئله این است که

Ernst Fischer <sup>۷۴</sup>

«آیا پیش از مرگ زندگی هست؟» این فکری است که مردم را شکنجه می‌دهد. وقتی مردم درنگ می‌کنند تا به زندگی‌شان بیندیشند، از خود می‌پرسند: «آیا همه‌اش همین است؟ آیا این تمام زندگی است؟» علتی که منتظر زندگی پس از مرگ هستند این است که واقعاً زندگی نکرده‌اند. این جایی است که هنر وارد می‌شود. به مردم اجازه می‌دهد رویاپردازی کنند، افقی بازتر به آنها ارائه می‌کند. رویا می‌پردازند که اوضاع می‌تواند بهتر باشد، زندگی می‌تواند بهتر باشد.

زنان و مردان که هیچ عشقی در زندگی‌شان ندارند به سینما می‌روند و این داستان‌های احمقانه را تماشا می‌کنند، چرا که به دنبال عشق، احساس و شور انسانی حقیقی هستند. آنها به رنگ‌ها جذب می‌شوند چون زندگی‌شان بی‌رنگ است. حتی به افیون مذهب جذب می‌شوند چون در دنیای بی‌روح زندگی می‌کنند. درباره‌ی توده‌ها حرف می‌زنند، تنها از روشنفکران نمی‌گویند. بسیاری از مردم به سینما می‌روند، بسیاری از مردم این برنامه‌های مهیب تلویزیون را تماشا می‌کنند که در انگلستان با نام اپرای صابونی (soap opera) می‌شناسند. این‌ها جایگزین‌های بسیار بدی برای زندگی واقعی هستند، که میلیون‌ها نفر آن را تماشا می‌کنند چون برای خود زندگی‌ای ندارند.

در سینما، یا در مقابل صفحه‌ی تلویزیون حدود یک ساعت اکشن را می‌بینند، هیجان را می‌بینند، که به آنها کمی آسایش از کسالت ملال‌آور صرف خاکستری حیات‌شان تحت سلطه‌ی نظام سرمایه‌داری می‌دهد. این اهمیت هنر است: رویایی است که هر چند مبهم، می‌گوید بشر واقعاً می‌تواند زندگی داشته باشد و اظهار می‌دارد که در درون قلب‌شان، زنان و مردان در طلب نوع دیگری از زندگی هستند، چیزی بهتر از آنچه دارند.

بنابراین به نحوی تمام هنرها بالقوه اصل انقلاب را در خود دارند چرا که نمایانگر نارضایتی از آنچه وجود دارد است. البته که محدودیت‌های هنر را درک می‌کنیم، درک می‌کنیم که برای ما محدوده‌ی ضروری مبارزه نیست. تنها یکی محدوده‌ی دیگر است که باید تفسیر کرده و تلاش برای مداخله در آن کنیم، تلاش کنیم که نوعی ارتباط و دیالوگ با بهترین هنرمندان ایجاد کنیم.

تضادهایی که از طریق هنر مطرح می‌شوند نمی‌توانند از طریق هنر حل شوند، چرا که این‌ها تضادهای جامعه هستند که در هنر بازتاب یافته‌اند، اما تنها می‌توانند از طریق مبارزه‌ی انقلابی در جامعه حل شوند. بنابراین، جستجوی مداوم آزادی و حقیقت در هنر نهایتاً می‌بایست به سوی راه انقلاب اجتماعی و اندیشه‌ها و برنامه‌ی مارکسیسم منتهی شود.





مرداخای پیرگوت

## سرمایه‌داری و هنر، یا

## آنها قیمت را می‌دانند ولی نه ارزش را!

ما در دنیای زشت و بی‌روحی زندگی می‌کنیم، این طور نیست؟ فکر می‌کنید این گونه باشد؟ خب من فکر می‌کنم اگر وارد این وبسایت شده باشید، این گونه فکر می‌کنید. اما ما، «ما اندک مردمان خوشبخت»، به قدری کم هستیم که اگر نبودیم، تمایلی به نوشتن این مقاله احساس نمی‌کردیم.

وقتی می‌گویم دنیا زشت است منظورم این سیاره نیست. منظورم آنچه ما ساکنان این شگفتی‌گرد دوار در چنگ جاذبه‌ی کهکشانی مان با خانه‌مان می‌کنیم زشت است. شاید فکر کنید این قرار است مطلب دیگری درباره‌ی محیط زیست باشد، و از جهتی هم هست. درباره‌ی محیط زیست دو حس از حواس ماست، چشمان و گوش‌هایمان.

آیا اخیراً موسیقی خوبی شنیده‌اید، فیلم خوب یا اثر هنری خوبی دیده‌اید؟ حال اجازه دهید سوالم را طور دیگری بیان کنم: آیا اخیراً موسیقی خوب جدیدی شنیده‌اید، فیلم خوب جدید یا اثر هنری خوب جدیدی دیده‌اید؟ نه! چون هنر خوب جدید یعنی موسیقی یا [هنر] بصری خوب فروش نمی‌رود. چون ما در عصری زندگی می‌کنیم که سود هدف هر محصولی است، چه یک گیره‌ی کاغذی که در تیراژ میلیونی توسط یک ماشین بی‌فکر تولید شود، چه قطعه‌ای موسیقایی که کسی مالاها به خاطرش عرق ریخته باشد.

سرمایه‌داران به ما می‌گویند که در بازار جهانی زندگی می‌کنیم. بازارها وجود دارند تا اجناسشان را بفروشند و پول در بیاورند. آنچه می‌فروشند اهمیتی ندارد، تا هنگامی که فروش می‌رود و البته سودآوری دارد.



سوختن ساختمان پارلمان (۱۸۳۴) - ترنر

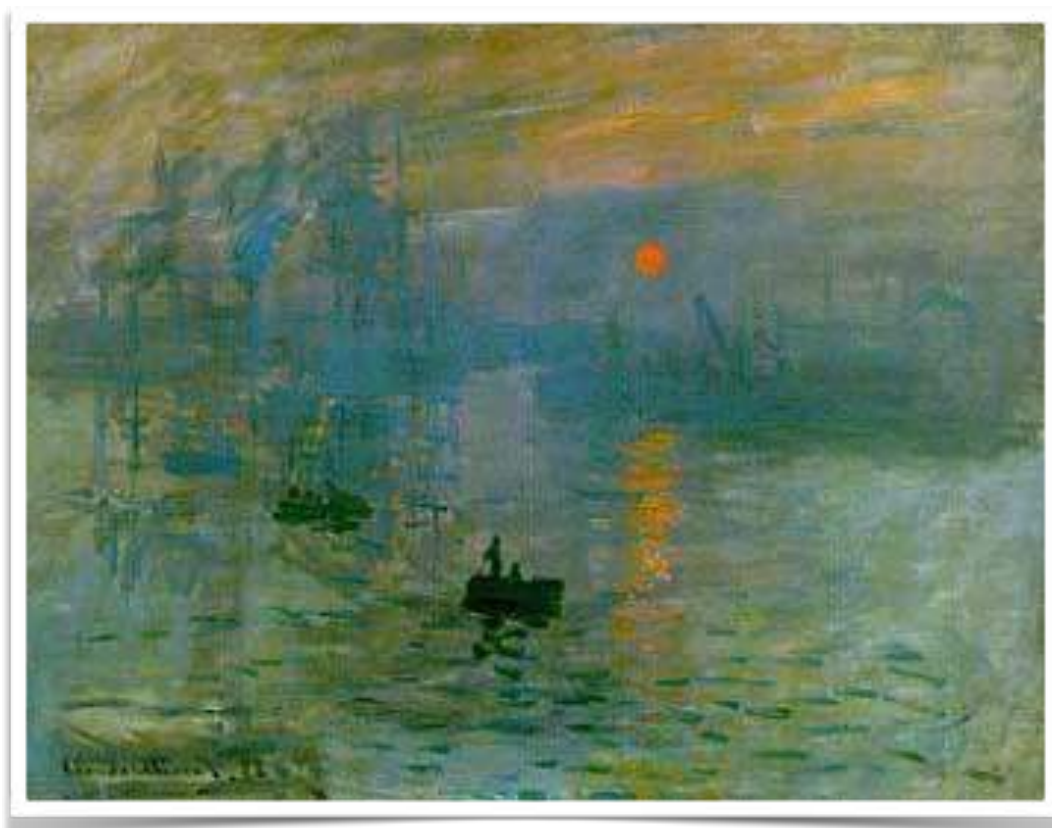
هالیوود در دوران اوجش نمونه ای بارز است. استعدادهای بزرگ به اندازه ای مورد بهره کشی قرار می گرفتند که در بسیاری از موارد ستاره ها جوافرگ می شدند، یا به دست خودشان یا از طریق افراط در مصرف محرک هایی چون الکل و مواد مخدر. مشهورترین نمونه های این گونه استفاده از انسان ها به عنوان کالا جودی گارلند، مریلین مونرو و البته «پادشاه»، الویس [پریسلی] بودند. معروف ترین نمونه ی این شکل از بردگی جودی گارلند بود. او ستاره ی خردسال سینما بود که رشد کرد و ستاره ی بزرگسال شد. او بیرحمانه وادار می شد که یکی پس از دیگری فیلم بسازد. او که وادار می شد که قرص هایی مصرف کند (که امروز آنها را محرک و مخدر می نامیم) تا بتواند در فیلم ها یکی پس از دیگری ظاهر شود، الکی شد و عاقبت در سن ۴۷ سالگی در لندن درگذشت. او سایه ی رقت انگیزی شده بود از استعداد بزرگی که پیش از آن بود، در تلویزیون و مطبوعات هدف هجو و تمسخر قرار می گرفت چون حقیقت پنهان در پس مرگ

استعدادش را نمی‌دانستند. اما کمپانی امرجی امر پولش را از او درآورده بود، پس چه اهمیتی برایش داشت؟ فقط یکی گیره‌ی کاغذ مصرف‌شده‌ی دیگر در سطل کاغذ باطله‌ی هالیوود. نکته‌ی ای را که می‌توان درباره‌ی امرجی امر، برادران وارنر و سایر نام‌های بزرگ عصر هالیوود گفت این است که تحت مالکیت کسانی بودند که فقط و فقط در کار سینما بودند. امروزه شرکت‌های سرگرمی تحت مالکیت تمام انواع شرکت‌های چندملیتی هستند.

مثال شرکت جنرال الکتریک را در نظر بگیرید که موتور جت، یخچال، و توربین‌های بزرگ می‌سازد و همچنین مالک شرکت پخش تلویزیونی آمریکایی ان‌بی‌سی است. ان‌بی‌سی هم‌اکنون به طور گسترده در صدد است حال که تونی بلر می‌خواهد به شرکت‌های خارجی اجازه دهد تلویزیون‌های بریتانیایی را بخرند، شبکه‌ی تلویزیونی تجاری اصلی بریتانیا، آی‌تی‌وی را بخرد. گویا همین که برنامه‌های آبکی آمریکایی بر روی صفحه‌ی آی‌تی‌وی تکثیر شود کافی نبود! بی‌شک همین که شرکت یخچال‌سازی مالک آی‌تی‌وی شود، تمام محتوای وطنی به ناچار ناپدید خواهد شد! اما این خرید تصادفی نیست، بلکه بخشی از فرآیند جاری است که در آن شرکت‌های آمریکایی تلاش می‌کنند بر چشم‌ها و گوش‌هایمان و در نهایت ذهن‌هایمان مسلط شوند.

در هر جایی از دنیا تلویزیونی را روشن کنید، مطمئن هستید که برنامه‌ی محبوب جهانی، گارد ساحلی را می‌بینید. چه توضیح غم‌انگیزی بر وضعیت سیاره‌مان. زمانی که توانایی ارتباط جمعی را داریم، دنیا چه قماش می‌کند؟ برنامه‌های آموزشی؟ نه! زنانی با سینه‌های بزرگ که در پیوریتن‌ترین کشور دنیای غرب تولید شده است. اگر همین برنامه می‌خواست دخترانی با بالاتنه‌ی برهنه را به صورتی که در اغلب سواحل جهان دیده می‌شود نشان دهد، رنگ روز را به خود نمی‌دید؛ چه دورویی بزرگی.

ما این را هم نباید فراموش کنیم که البته تمام این چرندیات با تبلیغات قطع می‌شوند و در برخی موارد تبلیغات از خود برنامه بهتر هستند! برنامه‌هایی همچون گارد ساحلی، زینا، داینستی و پدر همه‌ی آنها دالاس یک وجه مشترک دارند: ساخت و فروش‌شان کم‌هزینه است و سود بالایی را برداشت می‌کنند. آنها به جهان تصویری تحریف شده از زندگی آمریکایی نیز ارائه می‌کنند. مردم فقیری که در زاغه‌های ساخته شده از جعبه‌های بسته‌بندی دور انداخته شده در برزیل، هند و... زندگی می‌کنند، همان به اصطلاح «جهان سوم»، این آشغال‌ها را می‌بینند و سهمی از آن را می‌خواهند. و نقشه این است: شستشوی ذهن مردم «جهان سوم» به سوی این فکر که تنها از راه سرمایه‌داری است که این شبه‌جهان می‌تواند تحقق یابد.



### طلوع امپرسیون - مونه

ما اکنون در ابتدای قرن بیست و یکم هستیم؛ اگر کسی دوران ما را با آغاز قرن گذشته مقایسه کند، می بینیم که تغییر چندانی به وجود نیامده است. جنگ در مضمین نیست، همه جا هست؛ نمونه‌ی خویش در عراق در جریان است. ببخشید، اصلاح می‌کنم، آن آقای خوب جورج دبلیو بوش که البته در دل تنها خیر مردم عراق را می‌خواهد در ماه می [۲۰۱۳] گفت که جنگ به پایان رسیده است.

کمبود قحطی و برده‌داری، چه نوع قدیم و چه جدید نیز وجود ندارد. تفاوت در این است که امروز بردگی جنسی نامیده می‌شود و در روزگار قدیم اسارت و ارباب رعیتی نامیده می‌شد (که مورد اخیر را کمونیست‌های نابکار در روسیه‌ی تزاری از شرش خلاص شدند). اما خدا را شکر، بازگشته است.

با این حال اما همه چیز به همان شکل نیست، چرا که در آغاز قرن ۲۰ هنر و موسیقی زنده بود و انقلابی را تجربه می‌کرد شبیه آن را حتی در دوران رنسانس هم ندیده بود. پیشرفت عکاسی در

طول قرن ۱۹ تقاضای پرتره و مناظر کسل کننده را کاهش داده بود. و در مورد مارسل دوشان<sup>۷۵</sup> حتی او را تحت تاثیر نیز قرار داده بود. پس از دیدن عکسی با نوردهی چندگانه از مردی در حال دویدن، اثر «برهنه از پله پایین می آید» را خلق کرد. هنرمندانی چون ترنر<sup>۷۶</sup> انگلیسی شروع به نقاشی به شیوه ای دیگری کردند، شیوه ای غیرنمایشی. مونه نقاش فرانسوی در دیداری از لندن با دیدن اثر ترنر طلوع امپرسیون را نقاشی کرد که نامر این سبک هنری جدید، امپرسیونیسم را به آن داد.



برهنه از پله پایین می آید - دوشان

Marcel Duchamp<sup>۷۵</sup>

George Turner<sup>۷۶</sup>

در سال ۱۹۱۲ باله‌ی جدید ایگور استراوینسکی، پرستش بهار نخستین اجرائش را در پاریس داشت. تقریباً شورش رخ داد، چرا که تماشاگران ثروتمند سنتی نمی‌توانستند این شکل جدید موسیقی و صحنه‌ای که پیکاسو طراحی کرده بود را تحمل کنند. این نشانه‌ی خوبی بود، چرا که پذیرش هنر نو همیشه از سوی ساختار حاکم دشوار است.

هنر و موسیقی در طول قرن ۲۰ پیشرفت کرد. امپرسیونیسم منجر به سوررئالیسم و کوبیسم شد. نویسندگان بزرگ با نوشتن رمان‌هایی که ساختار اجتماعی دوران را زیر سوال می‌برد جهشی به پیش داشتند. امروز هم سنگ‌های آنها کجا هستند؟

این درست است که بسیاری از حامیان هنر سرمایه‌داران و اشراف بودند، اما این چیز جدیدی نیست. برای صدها سال، پادشاهان و ملکه‌های اروپا نام‌های بزرگی را چون میکلا آنتو، لئوناردو داوینچی، باخ، هایدن و... تشویق کردند و به کار گرفتند. در انگلستان با این که جنبش اصلاح دین بیشتر هنر انگلیس را نابود کرد، تئاتر بر جای خود باقی ماند و شکسپیر و مارلو توسط توده‌های عادی دیده شدند.

حامیان هنر امروز چه کسانی هستند؟ شرکت‌های چندملیتی چون گوگاکولا که البته تنها آثار ترومبیزی که چالش برانگیز نیستند را حمایت می‌کنند تا وجهه‌ی پاکیزه‌شان لکه‌دار نشود. این واقعیت که آنها از کارگران مهاجر از آن سوی مرز مکزیک بهره‌کشی می‌کنند، واقعیتی است که به آن اشاره‌ای نمی‌کنند. پس نتیجتاً هنر امروز رو به موت است و وقتی نسل‌های آینده به این دوره از تاریخ نگاه کنند، برای مردمی که مجبور بودند چنین دنیای نامطلوبی را تحمل کنند احساس تاسف خواهند کرد.

به نظر می‌رسد که این پوسیدگی پس از جنگ جهانی دوم شروع به استقرار کرد. اروپا نابود شده بود، آمریکا پادشاه بود. ایالات متحده آمریکا همه چیز داشت، پول، زیرساخت‌های تولیدی آسیب ندیده، و هیولای سرخرمن اکنون پیروز اتحاد شوروی. امپریالیست‌های آمریکا می‌خواستند بر جهان آزاد‌گدایی مسلط شوند، و این همانند سرطانی غیر قابل توقف، به معنای سلطه‌ی کامل بود. نوزاد جدیدی هم از راه رسید: تلویزیون.

در ابتدا به خاطر سلطه‌ی رادیو در ایالات متحده، شبکه‌ها نسبت به سرمایه‌گذاری بر روی این وسیله راغب نبودند. سه شبکه‌ی بزرگ ان‌بی‌سی، ای‌بی‌سی و سی‌بی‌اس پول زیادی از رادیو که البته در آمریکا کاملاً تجاری بود کسب می‌کردند. اما کم‌کم یک شبکه پس از دیگری شروع به پخش تلویزیونی کردند و صحنه برای آنچه امروز داریم مهیا شده بود، سلطه‌ی «فرهنگی» تقریباً کامل ایالات متحده.

کشورهایی چون فرانسه - که طبیعتاً می خواهند فرهنگ خود را حفظ کنند و برای اینکه چه میزان برنامه های غیرفرانسوی در تلویزیون فرانسوی مجاز است سهمیه مشخص کرده اند - به دیدای دشمن نگریسته می شوند. چرا که برنامه های آمریکایی تنها محملی هستند برای فروش کالای آمریکایی مثل کوکاکولا، مک دونالد، نامر شان را می دانید. آنها همگی بخشی از تهاجم خرده فرهنگ بی خاصیت امپریالیستی به جهان هستند.

آینده برای هنر چه در بر دارد؟ این پرسش می بایست به پرسش کلی وصل شود. آینده برای نوع بشر چه در بر دارد؟ سرمایه داری تنها یک نیروی محرکه دارد: سود. کور است و بازار باید سلطه یابد، و در بازار تنها ارزشی که می تواند بر اقلام گذاشته شود ارزش پولی است. یک نمونه اش این است. ونگوگ در فقر درگذشت، با این حال نقاشی هایش در میان ارزشمندترین های دنیاست و در مزایده ها به ازای میلیون ها دلار دست به دست می شود. خریداران می دانند که دارند یک نقاشی می خرند، اما در اصل یک سرمایه گذاری است. اگر به دلیلی فردا ونگوگ از رده خارج شود، این هنردوستان کذایی خود را از ونگوگ هایشان خلاص می کنند، درست مانند دلالانی که از شر سهام در حال سقوط بر روی زمین بازار سهام خلاص می شوند.

نکته ای که کمتر کسی درباره ی تبعات حمله ی ۱۱ سپتامبر به برج های دوقلو می داند این است که تمام ویرانه ها در جستجوی آثار هنری نفیس بسیاری که ممکن بود بعد از حمله باقی مانده باشند دائماً غریب می شد. همه ی آنچه که یافتند مجسمه های فلزی کج و معوج بود. گمان می کنم آثار هنری از دست رفته در مقابل نابودی بر اثر حمله ی تروریستی بیمه نشده بود. زندگی سخت است. از هر یک از مردم بیشماری که در این دنیای زشت و غم انگیز از گرسنگی می میرند برسید. این دنیای سرمایه داری!

۵ نوامبر ۲۰۱۳





## جک الیور

**حفظ فرهنگ تحت سلطه نظام سرمایه داری**

اثرات بحران سرمایه داری در تمامی سطوح جامعه حس می شود. به گزارش مقاله ای در مجله ای تأییر در آوریل، این شامل حفظ اماکن تاریخی نیز می شود. در حالی که دولت های اروپایی بی پول در کاهش هزینه های عمومی و قطع بودجه با هم مسابقه می دهند، دستاوردهای تاریخی بشر زیر فشار سهمیه های نا کافی برای حفظ آثار فرهنگی خرد می شوند.

در ایتالیا، کشوری که بیش از هر کشور دیگر دارای اماکن میراث جهانی یونسکو است، دولت برلوسکونی هزینه های فرهنگی را در سه سال اخیر مدیریتش به میزان ۱/۷ میلیارد دلار کاهش داده است. دولت ایتالیا تنها ۰/۲ درصد بودجه ی ملی اش را برای تعمیر و نگهداری اماکن تاریخی خود از جمله کولوسیوم، قصر دوک در ونیز، پپی و دره ای معابد در سیسیلی اختصاص داده است. دولت به طور فزاینده ای به سوی بخش خصوصی روی می آورد تا هزینه ها را پرداخت کند - در ازای قیمتی مشخص.

سهیم شدن بخش خصوصی و تجاری در اقدام برای حفظ آثار فرهنگی به هیچ وجه تازه نیست. با این حال آنچه اکنون شاهدش هستیم از نظر کیفی متفاوت است. با افزایش درماندگی دولت در رابطه با منابع مالی، سرمایه داران بیشتر و بیشتر جری شده اند و در ازای پول شان مطالبات بیشتری دارند. در سیسیلی، شهردار اگرچنینتو قصد دارد حقوق مربوط به استفاده ی تجاری از تصاویر دره ای معابد را واگذار کند. این به شرکت های پوشاک حق انحصاری تولید محصولات را می دهد که این گنجینه های بشری را به نمایش می گذارند. پل آه ونیز در قصر دوک بخش عمده ای سال ۲۰۱۲ را پنهان زیر پوشش بیلوردهای بزرگ بانکی گذراند که حامی مالی بازسازی آن شده بود، دیزل هم موافقت کرده است که بازسازی مشابهی را در شهر تقبل کند. به همین ترتیب، حقوق مربوط به کولوسیوم هم در ازای بازسازی واگذار شد. دو شرکتی که در این امر مشارکت داشتند، می خواستند این ساختمان را با بنر و تبلیغات بپوشانند، اما برنده [ی مزایده]، دیه گو دلاواله از شرکت ایتالیایی تولید کننده ی کفش تاد، خود بزرگوارانه تصمیم بر خلاف آن گرفت. با این حال، او همچنان محق است که تبلیغات تاد را بر روی بلیت های ورودی چاپ کند و از تصاویر کولوسیوم در تبلیغات شرکت استفاده نماید.

این تنها آغاز چنین اقداماتی برای خصوصی سازی است. تنها یک نگاه به تصاویر پل آه که با تبلیغات عظیم پوشیده شده است روشن می‌کند که چرا طبقه‌ی سرمایه‌دار چنین اقداماتی را برای «حفظ آثار» انجام می‌دهد. بورژوازی از بحران سرمایه‌داری در تلاطم است و با استیصال به دنبال یافتن راه‌هایی جدید برای تولید سود است. آنها تا حدی که می‌توانند از قبل این معاملات بهره می‌برند در حالی که تا کمترین حد ممکن در افزایش می‌دهند. بالاخره دارند سرمایه‌گذاری می‌کنند و نفع‌شان در به حداکثر رساندن بازده است. آنها در کار بازسازی نیستند، در کار سودآوری هستند.

طنز این ماجرا در اینجاست که به دلیل سال‌ها کاهش هزینه از سوی دولت ایتالیا، این اماکن با سرعت فزاینده‌ای در حال تخریب هستند. البته این مانع نشده است که هزینه‌ی ورودی دریافت کنند و از محل سالانه تقریباً ۴۰ میلیون توریستی که مشتاق‌اند این اماکن را ببینند پول در بیاورند؛ صرف نظر از خطراتی که متوجه مکان‌ها و بازدیدکنندگان است (در سال ۲۰۱۰ تکه‌ی بزرگی از ساروج در حین تور بازدید از گولوسیوم فروریخت)!

سطح فرهنگی یک جامعه بستگی به قوت شیوه‌ی تولید آن دارد و به همین ترتیب، توانایی طبقه‌ی حاکم آن در پشتیبانی از رشد هنر و آموزش. پیش از هر چیز ابتدا باید بتوان چیزی خورد و زندگی نسبتاً باثباتی داشت. جامعه‌ای که از نظر تاریخی در حالت صعود است توان تولید چنان آثار فرهنگی را دارد که بسیار برتر از آثار تولیدی جامعه‌ی در حال سقوط است که در آن شیوه‌ی تولید به سرحد توان خود رسیده و با مناسبات تولید در تضاد قرار می‌گیرد.

هم گولوسیوم و هم قصر دوک محصول جوامع در حال صعود هستند. گولوسیوم که بین سال‌های ۷۲ و ۸۰ پس از میلاد ساخته شده است، محصول قدرت رو به گسترش جامعه‌ی برده‌داری امپراتوری روم بود و هنرمندی قصر دوک که تا نیمه‌ی قرن ۱۵ پایان یافت، با رشد سرمایه‌داری در میان جامعه‌ی فئودال در جمهوری ونیز از طریق تجارت و تولیدی که با خود به ارمغان آورده بود هم‌کن شد.

حتی یک مقایسه‌ی سطحی میان معماری و هنر اواخر امپراتوری روم با دوران پیشین گولوسیوم افت چشمگیری را در سطح تکنیک نشان می‌دهد، چرا که بنیان اقتصادی امپراتوری به سرحد توان خود رسیده بود. به علاوه، گولوسیوم و دیگر آثار بزرگ معماری روم، در دستان شهرنشینان در طول «قرون تاریک» که به دنبال سقوط آن رخ داد متحمل زیان بزرگی شد. درون آمفی‌تئاتر به خاطر بلوک‌های سنگی‌اش که برای ساختمان‌های متعدد دیگر استفاده

می‌شد تخریب شد و نمای مرمری برای ساختن آهک سوزانده شد. فضای محوطه‌ی طاق‌ها اجاره داده می‌شد و حتی در اوایل قرن ۱۳ مستحکم شده و به عنوان قصر از آن استفاده می‌شد. این مکان‌های ارزشمند دوباره از سوی غارتگری جامعه‌ای در وضعیت سقوط تاریخی تهدید می‌شوند. در حالی که طبقه‌ی سرمایه‌دار روزگاری از احیاء اماکن باستانی از پس سال‌های نامهربان زوال فئودالی برای اهداف تفریحی و آموزشی حمایت می‌کردند، در دوره‌ی سقوطشان [این آثار] صرفاً به دیده‌ی منابع سرمایه‌گذاری پولساز نگریسته می‌شوند.

دولت آلبانی بسیاری از قلعه‌های تاریخی‌اش را واگذار کرده است که منجر به ورود صدمات ناگفتنی از سوی سرمایه‌گذاری‌های تجاری همچون رستوران‌ها و حتی ذکلهای مخابراتی شده است. در ترکیه، یک سینمای ۱۲۷ ساله فروخته شد و اکنون تعطیل شده است تا جا برای یک مرکز خرید باز شود. صحبت‌هایی در رابطه با خصوصی‌سازی تمام پپی شده است که ظاهراً چند هزار شرکت خارجی را به خود جذب کرده است. این نشانه‌ی طبقه‌ی حاکمی است که دیگر نمی‌تواند منافع بشریت را در امری چنین ابتدایی مانند حفظ میراث انسانی برای نسل‌های آینده تامین نماید.

حتی شهردار اگریچنتو، مارکو زامبوتو که موافق واگذاری حقوق دره‌ی معابد است، معتقد بود که خرید ویرانه‌های ایتالیایی - ایده‌ای ارائه شده از میلیارد روس میخائیل پروخوروف - به طور کامل از سوی سرمایه‌های خارجی مطلقاً غیرقابل تصور است. دیگر مقامات رسمی نیز درباره‌ی این روش کسب درآمد ابراز نگرانی کرده‌اند، اما با این حال نمی‌توانند راه حل واقعی دیگری نیز ارائه کنند.

واقعیت این است که تحت سلطه‌ی نظام سرمایه‌داری هیچ راه حل دیگری وجود ندارد و بورژوازی و نمایندگان ناتوان از گسترش ابزار تولید یا حفظ گذشته به شیوه‌ی معناداری هستند. همین سوال که چه کسی باید اماکن تاریخی را نگهداری کند وضعیت را با وضوح تمام روشن می‌کند: به کارگران گفته می‌شود که پولی در کار نیست، که باید سنگ به شکر ببندید و با این حال تجارت‌های خصوصی میلیون‌ها پولی را ذخیره می‌کنند که ظاهراً وجود نداشته است. آنها ذخائر نقدی عظیمی دارند که به دست طبقه‌ی کارگر به وجود آمده است و با این حال از انجام هرگونه عمل سازنده‌ای با آن ناتوانند.

با اقتصاد سوسیالیستی برنامه‌ریزی شده‌ی دموکراتیک، همچنان که میزان و تکنیک تولید افزایش می‌یابد، می‌توانیم منابعی برای مراقبت از اماکن تاریخی را از طریق گسترش روش‌هایی بهتر برای

بازسازی و حفظ آنها تضمین کنیم. آینده‌ی گنجینه‌های باستانی ما تنها می‌تواند با یک نیرو در جامعه که نماینده‌ی آینده‌ی خود بشریت است تضمین شود: طبقه‌ی کارگر جهانی.

۲۷ سپتامبر ۲۰۱۲



الن وودز

## فتیشیزم سرمایه‌داری و زوال هنر

شخصی گفته است که یکی از معیارهای برنده شدن جایزه‌ی ترنر این است که درک‌تان نکنند. فلسفه‌اش این است: هر چه کمتر فهمیده شوم، هنرم بهتر است. با این حال نوع هنری که برنده‌ی جایزه‌ی ترنر می‌شود هم ارزش دارد. ارزشش به این است که آینه‌ای در مقابل اجتماعی که آن را تولید کرده می‌گیرد و می‌گوید: «این همانی است که هستی، و این همه‌ی آن چیزی است که قادر به تولیدش هستی.» این آثار به ما خاطر نشان می‌کند که زیر سطح نرم و راحت بورژوازی جامعه‌ی مدرن، وحشت در کمین است: جانوران موذی مرده، جنایت، مرگ و زوال.

فرهنگ پاپ ارزان و نامطبوعی که سرمایه‌داری در دوران زوال کهنسالی‌اش تولید می‌کند تقریباً همان نقشی را بازی می‌کند که فست فود ارزان و نامطبوع دارد، که یعنی تضعیف سلامت و انسداد سرخرگ‌های نسل جوان کنونی. تنها تفاوت در این است که «هنر پاپ» فرهنگ را تضعیف می‌کند و سرخرگ‌های ذهنی اجتماع را مسدود می‌کند. سخت بتوان گفت که کدام فعالیت مضرت‌تر است.

بخشی از آنچه «سرگرمی انبوه» دوران مدرن خوانده می‌شود متشکل از تولید انبوه چیزی است که به نام «سلبریتی» شناخته می‌شود. همه می‌دانند که این سلبریتی‌ها چه کسانی هستند، چرا که جایگاه برجسته‌ای در صفحات اول مطبوعات زرد، و جایگاهی به همان برجستگی در گفتگوهای روزانه در خانه، کارخانه، تریا و ایستگاه اتوبوس دارند. از ما خواسته می‌شود که نظراتی جدی داشته باشیم درباره‌ی اینکه این یا آن سلبریتی چه می‌پوشد، چه می‌خورد، چه می‌نوشد، چه می‌گوید یا فکر می‌کند، با چه کسی می‌خوابد، ازدواج می‌کند یا طلاق می‌گیرد و یا به چه کسی خیانت می‌کند. آنچه که هرگز از ما خواسته نمی‌شود که درباره‌اش نظر بدیم مسئله‌ی جالبی است: این سلبریتی‌ها واقعاً چه می‌کنند؟ چه عملکرد تولیدی یا فرهنگی را محقق می‌کنند؟

در گذشته، هنگامی که مردم کمتر پیچیده بودند اما احتمالاً باهوش‌تر بودند، مردان و زنان مشهور می‌شدند چون کاری را بهتر از دیگران انجام می‌دادند. در خوانندگی، رقص، فوتبال،

بازیگری یا هر چیز دیگری خوب بودند. دیگر این طور نیست! قدرت رسانه‌ی جمعی که به شکلی جهانی در قلمک و کنترل قطب‌های انحصاری بزرگ است، بسیار زیاد است، آنقدر زیاد که در گذشته تنها قادر متعال از چنین قدرتی بهره می‌برد؛ قدرت خلق چیزی از هیچ. سلبریتی‌های دوران مدرن مجبور نیستند در کاری خوب باشند. آنها فقط هستند. و هستند، فقط به این خاطر که روزنامه‌های زرد و تلویزیون می‌گویند هستند. این قدرتی محشر است که میلیون‌ها انسان از قرار هوشمند را متقاعد می‌کند که فلان و فلان موجود بی‌اهمیت بی‌استعداد و تکی مغز سلبریتی است و شایسته‌ی احترام، تحسین و توجه ما.

### سلبریتی‌ها در هنر

این جنون در سال‌های اخیر به دنیای هنر هم شیوع پیدا کرده است، که در آن افرادی فاقد هرگونه استعداد در زمینه‌ی هنر به عنوان پیشگامان عصر جدید و حتی پیامبران مذهبی نوبه نمایش گذاشته می‌شوند تا تحسین‌شان کنیم. به قول شخصی: «بیشتر توجه بر روی فرد است، نه هنر.» بنابراین «جایگاه سلبریتی مهم‌تر از هنر شده است.»

این نه بیان هنر، بلکه تنها بیان نفس هنرمند است. این علاقه به شخص هنرمند به جای هنری که تولید می‌کند تصادفی نیست. صرفاً این واقعیت را بازتاب می‌دهد که این هنر خود فاقد هرگونه جذابیت است. مثالی از این نوع هنر را در نظر بگیرید: رختخواب نامرتب. این همان چیزی است که به عنوان «هنر مفهومی» شناخته می‌شود. این هنری است که دموکراتیک‌ترین ویژگی را دارد، چرا که من هر روز آن را خلق می‌کنم. موانع میان هنر و مردم به این ترتیب فرو می‌ریزد. مرگ بر نخبه‌گرایی! بگذارید پرچم و نماد ما رختخواب نامرتب باشد. و از آنجا که به وضوح هیچ‌گونه استعداد یا توانایی برای نامرتب رها کردن رختخواب لازم نیست، بیاید شعارمان این باشد: زنده باد غیبت مطلق استعداد!

مثالی دیگر تلی از خاکستر سیگار بود که توسط یک هنرمند ژاپنی با دقت در کنار هم چیده شده بود (اگر کلمه‌ی درستی باشد). این بیانیه‌ای بسیار رئالیستی از زندگی بود که یک خاخر نظافتچی با جارو و خاک اندازش در کمترین زمان ساخته بود. این عمل مستقیم نقدی بسیار موثرتر بود تا تمام روده‌درازی‌هایی که در ضمیمه‌های هفتگی گاردین می‌خوانیم. یک شاهکار مشهور دیگر یک پشته‌ی آجر است. راز این آجرها ویژگی تماماً جغرافیایی دارد. منطق این است: اگر در موزه باشند، زیبا هستند. اما احتمالاً اگر در جای مناسب خود باشند - مثلاً در کارگاه ساختمانی - زشت هستند، واقعیتی که هر بنایی می‌تواند آن را گواهی دهد.



باز مثالی دیگر، ویدیوی راگی پل مک‌کارتی<sup>۷۷</sup> است که عبارت است از مردی که با دستکش بوکس به خود مشت می‌زند. همه‌ی این‌ها نشان می‌دهد که شخص هنرمند تا چه حدی «فتیشیزه» شده است. این واضح‌ترین جلوه‌ی بیگانگی و فتیشیزم در جامعه‌ی سرمایه‌داری اخیر است. توجه عموم نه به اثر هنری، بلکه به هنرمندی که آن را تولید می‌کند کشیده می‌شود. اما هنرمند به عنوان یک انسان نمایش داده نمی‌شود، بلکه یکی «سلبریتی» دیگر است، آفرینش ساخته‌ی دست رسانه‌های جمعی.

با این حال، گرایش هنر مفهومی منتقدان خود را هم دارد. استاکیست‌ها<sup>۷۸</sup>، مدافعان نقاشی در مقابل هنر مفهومی، و بلا یای خودگماشته‌ی «گرایش سروتا» (که نامش را از سر نیکلاس سروتا مدیریت گرفته است)، چندین سال است که در مراسم با لباس دلک‌دلک اعتصاب می‌کنند. امسال با بزرگواری اعلام کردند که دلک‌ها مراسم جایزه‌ی ترنر را بایکوت کرده‌اند. در عوض با دو عروسکی جنسی بادی ظاهر شدند که مخصوصاً توسط چارلز تامسون<sup>۷۹</sup> بنیان‌گذار استاکیست‌ها از یک فروشگاه ابزار جنسی در سوهو خریداری شده بود؛ او پرسیده بود: «آیا [مراسم] جایزه‌ی ترنر عروسکی‌های جنسی، مجموعه‌های فروشگاه‌های وسایل شوخی و گلفروشی را نمایش می‌دهد؟»

آیا نباید نام خود را به جایزه‌ی پادشاه<sup>۸۰</sup> تغییر بدهد تا هنر سر نیکلاس که در واقع وجود ندارد را گرامی بدارد؟»

<sup>۷۷</sup> Paul Macarthy

<sup>۷۸</sup> استاکیسم (به انگلیسی: Stuckism) یک جنبش هنری بین‌المللی است که توسط چارلز تامسون و بیلی چاپلیدیش در سال ۱۹۹۹ و با انتشار بیانیه استاکیست‌ها بنیان گذاشته شد. این بیانیه بیانگر دیدگاه‌های اصلی جنبش می‌باشد که مهمترین آن ترفیع نقاشی فیگوراتیو در مقابل هنر مفهومی است. در این بیانیه همچنین از نقاشی به عنوان وسیله‌ای برای خودشناسی، برقراری ارتباط و بیان احساسات، تجربیات و اندیشه‌ها یاد شده است.

<sup>۷۹</sup> Charles Thomson

<sup>۸۰</sup> اشاره به داستان لباس جدید پادشاه اثر هانس کریستین اندرسون درباره‌ی لباس نامرئی پادشاه که در واقع لباسی در کار نبوده و نشان دهنده‌ی حماقت او بود.

## جایزه‌ی ترنر

نمونه‌ی عالی این فتیسیزم جایزه‌ی هنری ترنر است که هفته‌ی گذشته در لندن اعلام شد. تصادفاً امسال جایزه از آن یک سفالگر دگرپوش<sup>۸۱</sup> از اسکس به نام گریسن پری<sup>۸۲</sup> شد. مطبوعات بر روی شیوه‌ی غیرمعمول لباس پوشیدن آقای پری تمرکز کرده‌اند که «خود دیگر»<sup>۸۳</sup>، مطلع شده‌ایم که نامش کلیر است که «آبزورور»<sup>۸۴</sup> او را این‌گونه توصیف می‌کند: «تنومندترین دختر فریبنده‌ی شهر، که «لباس ساتن آشکارکننده‌ی هویت جنسی» او بسیار زیبا با نمادهای آلت مردانه گلدوزی شده و بریکی از دیوارهای گالری نمایشش آویزان شده بود... لباس عروسکی کامل با چین‌های روبان دوزی شده، فوق‌العاده فراموش‌نشدنی بود.»

بر خلاف مطبوعات، ما عمیقاً نسبت به سلائق آقای پری در لباس پوشیدن بی‌علاقه‌ایم. تا جایی که به ما مربوط می‌شود، او می‌تواند عریان سفالگری کند اگر دلش می‌خواهد. آنچه ما به آن علاقمندیم ارزش کار او به عنوان هنر است. و در این مورد باید عنصر معقول شک وجود داشته باشد. به ما گفته شد که داوران به کشمکش سخت و طولانی پرداختند تا بتوانند به حکم قطعی برسند. ظاهراً زمانی بیشتر از معمول طول کشید تا تصمیم بگیرند. در پایان با تلاش بسیار، از «نمایش برجسته‌ی آثار هر چهار هنرمند» تقدیر کردند. این حس شوخ‌طبعی قوی از سوی آنها را نشان می‌دهد، یا دست‌کم تخیلی روشن. بهترین چیزی که درباره‌ی این آثار می‌توان گفت این است که به طور برجسته‌ای دم‌دستی و سطحی هستند.

در شماره‌ی روز یکشنبه ۷ دسامبر ۲۰۰۳ آبزورور مقاله‌ای بود با عنوان: «سفالگری بزرگ؟ بی‌شک نه. تنها شخصیتی جالب که هنری جزئی می‌آفریند.» این قضاوتی عادلانه است. نویسنده‌ی آن آدریان سیرل منتقد هنری گاردین این‌گونه اظهار نظر می‌کند: «آیا او سفالگری بزرگ یا مبتکر است؟ بی‌شک نه. نقاشی‌ها و تزئیناتی که اشکال تکراری سفال‌هایش را می‌پوشاند از نظر موضوعی جالب توجه و اغلب سرگرم‌کننده و گاه ترسناک و غم‌انگیز هستند، اما به عنوان طنز اجتماعی کنایه‌آمیز چندان سوییفتین نیست.»

نتیجه بسیار غافلگیرکننده بود، چرا که برادران چپمن از همان ابتدا برای گرفتن جایزه [گزینه‌ی] مطلوب بودند. آنها نه برای شیوه‌ی لباس پوشیدن‌شان، بلکه به خاطر اجساد پوسیده و گیاه‌های مثله شده‌شان مشهور بودند. تلاش برای «افزودن» به پیام مجموعه‌ی بزرگ‌گویا، فجایع

transvestite<sup>۸۱</sup>Grayson Perry<sup>۸۲</sup>The Observer<sup>۸۳</sup>

جنگ، بیانی کامل از خودنمایی گستاخانه‌ی این افراد است. برای افزودن به هنر بزرگی گذشته ابتدا لازم است که در حد آن ارتقاء یابیم. اما «کمال‌گراهای» مدرن حتی نزدیک آن هم نیستند. «افزونه»‌های بی ذوق آنها دقیقاً اثری عکس آنچه مورد نظرشان بود دارد. جیک و دینوس چپمن پیام‌گویا را تبدیل به چیزی دم‌دستی کرده و آن را از نیرو و محتوایش خالی کرده‌اند. این هنر تقریباً در سطح مجسمه‌های مومی مادام توساد است، اما با کمال تکنیکی کمتر.

آزورر ما را مطلع کرده است که «در هفته‌های اخیر، کارکنان [گالری] تیت متوجه شدند که در حالی که بازدیدکنندگان از دیدن عروسک‌های جنسی پلاستیکی‌شان که با برنز قالب‌گیری شده و در حالت سکس دهانی ملال‌آوری منجمد شده بودند، می‌خندیدند یا نفس‌شان حبس می‌شد، در گالری کناری ساعت‌ها وقت‌شان را می‌گذراندند، در سکوت در سفال‌های گریسن پری که به شکل تحریک‌آمیزی نقاشی شده بود غور می‌کردند.» بر این سفال‌ها دنیای کابوس‌وار آزار کودکان و خشونت، منظره‌ای از برج‌های آجری و ماشین‌های سوخته در آتش که توسط مایت آدمکش در لباس چین دار کیت‌گرینوپیایده می‌شوند حک شده است. یکی از آنها «جسد فرزندتان را پیدا کرده‌ایم» نام دارد. دیگری با عنوان «مردم باحال کسل‌کننده» همان دسته افراد هنری را به سخره می‌گیرد که فوج‌شان به نمایشگاه او روان است و تا ۲۵۰۰۰ پوند برای گلدان‌های او هم می‌پردازند، قیمتی که اکنون می‌توان با اطمینان پیش‌بینی کرد که به شدت بالا می‌رود.

«بر روی یکی از سفال‌های جایزه‌ی ترنر او یک شوخی داخلی به خوبی اجرا شده قرار گرفته است، یک خرس عروسکی طلایی بر سر یک درخت کوچک که درختی در ابعاد واقعی در گالری چپمن در همسایگی خود را انعکاس می‌دهد.» (یکشنبه ۷ دسامبر ۲۰۰۳)

طنز ماجرا اینجاست که اغلب کسانی که به طنز او می‌خندند همان کسانی هستند که او به هجو می‌گیرد: مجموعه داران، کسانی که به گالری می‌روند، «مردم باحال کسل‌کننده»‌ی یکی از عنوان‌هایش. این که او تیپ‌های هنری را که در اطراف چنین چیزهایی مانند مگس‌های اطراف گاو مرده‌ی دیمین هرست تجمع می‌کنند به سخره می‌گیرد، قطعاً امتیازی به نفع اوست. اما این واقعیت بدیهی را که سفال‌های گریسن پری نه هنر عالی، بلکه صرفاً مهارت کافی هستند، تغییر نمی‌دهد. در این محیط، فرم، ذکاوت تکنیکی، یا به بیان بهتر سادگی همه چیز است؛ محتوا، ایده‌ها و عمق هیچ نیست. تضاد میان این هنر و هنر‌گویا در فجایع جنگ چنان مطلق است که اظهار نظر زائد است.

## آیا این هنر بی معناست؟

این که به تفکر، به جدال برای فهم و درک اشکال هنری جدید و ادار شوهر یک بحث است. این که هنری فاقد هرگونه محتوا و نمود می‌کند که آستن محتوایی اسرارآمیز و به قدری عمیق است که ما آن را «نمی‌فهمیم» بحث دیگری است. هگل در جایی اشاره می‌کند: همین که گستره‌ای هست که خالی است، عمقی هم هست که آن هم خالی است. و اغلب، در برخی آثار هنری مشخص نمی‌توانیم هیچ ببینیم، چرا که اساساً چیزی برای دیدن وجود ندارد.

اخیراً برنامه‌ای در کانال ۴۵ (۱۴/۱۱/۲۰۰۳) با برخی توجیهات تاکید کرد که یکی از معیارهای برنده شدن جایزه‌ی ترنر فهمیده نشدن است. فلسفه‌اش این است: هر چه کمتر فهمیده شوم، هنرم بهتر است. اما هنر نوعی ارتباط میان مردم است. هنری که فهمیده نشود هنری است که نمی‌تواند ارتباط برقرار کند. این فلسفه که هنر باید غیرقابل درک باشد - که باید بی معنا باشد - بلافاصله ما را به نقطه‌ی آغاز سلبریتی بی‌استعداد می‌برد که می‌خواهد بی هیچ دلیل خاصی ستایش شود، فقط برای اینکه هست.

این یادآور سخنرانی‌ای است که با اظهار نظر پرشور یکی از حضار به پایان رسید: «سخنرانی فوق‌العاده عمیقی بود، من یک کلمه هم نفهمیدم!» اما قرار است مردم به سخنرانی بروند تا بینشی درباره‌ی مسائلی به آنها ارائه شود که پیش‌تر مبهم بودند. نطقی که چیزی را روشن نکند و در پایان ما را گیج‌تر از آغاز بگذارد، نطق بدی است. سخنران بد نمی‌داند موضوعش را چگونه به مخاطبان توضیح دهد. این معمولاً یعنی خودش هم نفهمیده و صرفاً تلاش می‌کند نادانی و بی‌کفایتی خود را در پس ابری از دود حرفی پنهان کند.

این هنر قرار است آستن تمام انواع معانی عمیق باشد که ما قادر به ادراک آن نیستیم. اگر انصاف را رعایت کنیم، اثر پری قابل درک‌تر از اغلب آثار است. شاید، برای تنوع، پری جایزه را برد چون «معنا»ی او به قدر کفایت نزدیک به سطح بود تا برای ذهن‌های فانی قابل درک باشد. او به خاطر «درگیری سازش‌ناپذیر با دغدغه‌های شخصی و اجتماعی» اش مورد تقدیر قرار گرفت. این عمدتاً شامل دغدغه‌ی او درباره‌ی پدیده‌ی آزار کودکان می‌شود، چیزی که ظاهراً در جامعه‌ی ما به ابعاد همه‌گیر رسیده است، دست‌کم اگر بخواهیم مطبوعات اغراق‌آمیز را باور کنیم. موضوعات اصلی، آزار و قتل کودکان، و نگاهی به کودکی سخت خود پری است.

آیا این هنر اصلاً هیچ به ما نمی‌گوید؟ این منصفانه نیست. همه‌ی هنرها بی‌شک چیزی درباره‌ی اجتماعی که در آن زندگی می‌کنیم، اخلاقیات و روانشناسی‌اش به ما می‌گویند. این درست

است که هنر نه تنها درباره‌ی نگاه کردن، بلکه درباره‌ی فکر کردن نیز هست. تا آنجایی که هنر مفهومی ما را وادار به فکر درباره‌ی وضعیت اجتماع و جهانی که در آن زندگی می‌کنیم می‌نماید،

می‌توان گفت که قدری جالب است. اما چنین «بیانیه‌هایی» چنان که می‌توانند از سوی گاوهای مرده‌ی ترشی انداخته شده در فرمالدئید ارائه شوند، در بهترین حالت محدود هستند. سفال‌های پری حاوی تفسیری درباره‌ی اجتماع هستند و این تفسیری معتبر است. اگر درست باشد که جامعه‌ای معین را بر اساس رفتارش با زنان و کودکان قضاوت کنیم، پس سرمایه‌داری سالخورده در برابر تاریخ محکوم است. دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم مشخصاً مکانی خبیث است که قوانین بازار بر آن حاکم است، که همان قوانین جنگل است. نیروی محرکه‌اش مشتمل بر خودخواهی، طمع و بی‌تفاوتی به رنج دیگران است. مردم به عنوان اشیاء تلقی می‌شوند که مورد استفاده قرار گرفته و دور انداخته می‌شوند، در حالی که اشیاء - خصوصاً آن اشیاء کاغذی سبزرنگ - به عنوان باارزش‌ترین، خواستنی‌ترین و مقدس‌ترین اشیاء تلقی می‌شوند که پرستش شده و بالاتر از همه چیز قرار می‌گیرند. در این مسابقه‌ی سخت بی‌پایان، انسان‌ها با اختلاف بسیار زیادی در مقام دوم قرار دارند. این همان فیتیشیزم کالایی است که مارکس درباره‌اش نوشته بود. این تجلی یک جامعه‌ی بیمار است.

اگر مقصود این است که نشان داده شود ما در دنیایی زندگی می‌کنیم که خشونت بیرحمانه (همر به انسان و هم به حیوان) امری معمول است، پس چنین پیامی به شکل یک مقاله یا کتاب بسیار بهتر رسانده می‌شود. این‌ها متناسب‌ترین محمل برای بیان یک اندیشه هستند. حال آنکه در این هنر اندیشه، به شیوه‌ای پیچیده، ناقص و نامتجانس پدیدار می‌شود (اگر اصلاً پدیدار شود). بسیاری از هنرمندان با مرگ و خشونت سروکار دارند. علت این علاقمندی روشن است. این بازتاب پیچیده‌ای در ذهن هنرمند از دنیایی است که در آن زندگی می‌کنیم. در دنیایی که در آن نیروهای امپریالیسم ایالات متحده و بریتانیا اجازه دارند دیوانه‌وار در عراق بگردند، بمباران کنند، بسوزانند، بکشند، لت و پار کنند و غارت کنند، نقاشی کردن چیزی چون نیلوفرهای آبی مونه چه فایده‌ای دارد؟ این که چنین موضوعاتی در هنر عصر ما جایگاهی مهم دارند جای تعجب ندارد. مشکل این است که همیشه روشن نیست که آیا به این موضوعات با هدف پرداختن به مشکلات اجتماعی واقعی پرداخته می‌شود یا صرفاً برای جلب توجه رسانه و ایجاد شور و هیجان.

هنگامی که گویا شاهکار خود فجایع جنگ را خلق کرد، بیانیه‌ی سیاسی مهمی را در راستای دیدگاه‌های انقلابی دموکراتیک خود صادر می‌کرد. اما هنگامی که منظره‌ی گاوی مرده در محاصره‌ی مگس‌ها یا کوهی از موش‌های مرده برآیمان به نمایش در می‌آید، شک می‌کنیم که انگیزه‌ی آن ماهیت دیگری دارد. این هنر خشونت را که نظم اجتماعی موجود بر مبنای آن قرار گرفته است به چالش نمی‌کشد، بلکه تنها آن را به شیوه‌ای خنثی و بی‌تفاوت بازتولید می‌کند. هدفش این نیست که حس خشمی را نسبت به پدیده‌ای وصف شده برانگیزد، بلکه تنها میزانی از هیجان را در کسانی که با آن روبرو می‌شوند به وجود آورد.

آنچه که واقعاً جایزه‌ی ترنر را برد، نه گریسن پری بلکه سکس و مرگ بود. از آنجا که این‌ها تقریباً تنها موضوعاتی هستند که در دوران ما لایق توجه تلقی می‌شوند، چندان هم عجیب نیست. یکی دیگر از آثار رقیب، دربردارنده‌ی ویدیویی از ویلی دوئرتی بود از مردی که با در ماندگی بر رو روی پلی بی‌پایان می‌دوید و نیز گلهای پژمرده و سیب‌های پوسیده‌ی آنیا گالاچیو. در نهایت این هنر بی‌معنا نیست. تصویری وفادارانه درآینه است از دنیای سرمایه‌داری سالخورده. و دنیایی که در آن نه تنها سیب‌ها و گل‌ها، بلکه ذهن و روح زنان و مردان نیز می‌پوسند.

## هنر و تجارت بزرگ

بنابراین به تناقضی دیالکتیک بر می‌خوریم: این هنر که قرار بود موانع میان هنر و زندگی را نابود سازد، که قرار بود نخبه‌گرایی را لغو کند و قانون دموکراسی و برابری مطلق هنر را حاکم سازد، همین هنر در نهایت سر از دنیای نخبه‌گرایی مطلق در می‌آورد که در آن اکثریت اساساً رانده شده‌اند، چرا که «آن را نمی‌فهمند.» این هنر که قرار است دموکراتیک باشد به کوسه‌ها و دلان میلیونر پول‌دوست و فخر فروشان انگل صفت اختصاص یافته است.

جایزه‌ی ترنر ۲۰۰۰۰ پوند برای برنده تدارک می‌بیند که از سوی سر پیتربلیک ارائه می‌شود. در جهانی که چنین کامل تحت سلطه‌ی پول است، چگونه هنر می‌تواند بگریزد؟ هنر تبدیل به تجارت بزرگ شده است. نقاشان و مجسمه‌سازان کالاهای بسیار قابل عرضه در بازار تولید می‌کنند. در تحلیل آخر، این‌ها تنها کالا هستند، مثل هر چیز دیگر، و مشمول قوانین بازارند. ادریان سرل می‌نویسد: «سفال‌های او کالاهای لوکس غیر معمول هستند که حول آن داستان زندگی‌اش، رنج‌های کودکی‌اش و خود کله‌هاله‌ای ایجاد کرده است.» بله، کالاهای لوکسی هستند که توسط کسانی خریداری می‌شوند که پول کافی دارند تا بتوانند دمدمی مزاجی خود را ارضاء کنند و در عین حال سرمایه‌گذاری کوچکی برای «روز مبادا» انجام داده باشند. ممکن است

هنرمند به ریش آنها بخندد، اما تحت سلطه‌ی نظام سرمایه‌داری، این طبقات پولدار هستند که خنده‌ی نهای را خواهند داشت.

این امری بدیهی است که هنر باید آزاد باشد تا رشد کند. هر نسل هنرمندان باید با سنت‌های کهنه و قدیمی که نه تنها حقیقت دیروز را بازگو می‌کنند، بلکه با حقایق امروز نیز وارد تضاد شده‌اند مبارزه کند. بنابراین هنر بنا به طبیعت خود انقلابی است. هنر با بی‌رحمی موانع برقرار شده توسط عادت، روال و سنت را فرومی‌ریزد و گذرگاه‌های جدیدی را جستجو و کشف می‌کند. هیچ مرزی نمی‌شناسد.

با این حال همانند تمام عرصه‌های دیگر اندیشه‌ی انسانی، هنر هرگز نمی‌تواند تماماً از بندها و تاثیرات و فشارهای جامعه‌ای که خود را در آن می‌یابد آزاد باشد. هنر دورانی که در آن جامعه روبه جلو می‌رود و زنان و مردان متقاعد شده‌اند که با جریان تاریخ به پیش می‌روند نمی‌تواند همان روحی را بدمد که جامعه‌ای که به سرحد پتانسیل تاریخی خود رسیده است و وارد فاز افول نهای خود شده است، می‌دمد.

در چنین دورانی انتخابی روشن پیش روی جامعه قرار می‌گیرد: یا تسلیم نیروهای مخالف و افول شود، یا با آنها مبارزه کند. در عصر حاضر، هنرمند باید تصمیم بگیرد که آیا بهتر است علیه نظام اجتماعی-اقتصادی که گلوی فرهنگ را می‌فشارد مبارزه کند، یا به انقلابیونی بپیوندد که برای بازآمداد جامعه و آفرینش نظم جهانی نوین بر اساس ارزش‌های واقعی انسانی مبارزه می‌کنند.

در روزگار قدیم، فوست روشنفکر پیمانی با شیطان بست تا روح خود را در ازای لذت آنی و توهم جوانی ابدی به او بفروشد. در دنیای هنر امروز، از سویی می‌بینیم که چقدر از هنرمندان جوان با استعداد از سوی تجارت‌گرایی کثیف ساختار هنری پس زده می‌شوند، دنیایی که پیوندی جدایی‌ناپذیر با دنیای بانک‌های بزرگ و شرکت‌هایی که دیکتاتوری آهنینی را بر تمامی ابعاد زندگی اجتماعی اعمال می‌کنند دارد. اما این ساختار در هنر خریدن منتقدین و فاسد کردن و جذب آنها کارآزموده است. بنابراین تعداد زیادی از «یاغیان هنری» سابق عاقبت روح خود را به شیطان می‌فروشدند. آنها ببرهای کاغذی می‌شوند، افراد رقت‌انگیزی که تنها به پیشرفت شغلی می‌اندیشند: یاغیان بی‌هدف و قلندر مآبانی با حساب‌های بانکی پر، انقلابیون اهلی که برای سرگرمی بورژوازی با فرهنگ عمل می‌کنند.

گالری ساعتچی نه درباره‌ی سرکشی، که درباره‌ی پول، سود، ثروت و مالکیت است. در اینجا از کسی دعوت نمی‌شود که انتقادی به نظم موجود فکر کند، بلکه [دعوت می‌شود تا] آن را پرستش کنند و رفتاری خرافه‌پرستانه در قبالش در پیش گیرند. مانند معبد دوران مدرن است

که در آن مقدس‌ترین مقدسات نه هنر، که پول نقد است. شاید قصد اولیه‌ی این هنرمندان جوان سرکش این بود که نظام سرمایه‌داری را رسوا کنند، اما اکنون اغلب آنها کاملاً جذب آن شده‌اند. «یاغی‌گری» نیز می‌تواند تجارتی پولساز باشد اگر به درستی اداره شود!

## هنر، ثروت و نخبه‌گرایی

ضعف اصلی این هنر این است که تنها قادر به «نه» گفتن است. منحصرأ با مرگ و زوال سروکار دارد. این این درباره‌ی دنیای سرمایه‌داری در نخستین دهه‌ی قرن ۲۱ بسیار به ما می‌گوید. این بازتابی دقیق از زوال کهنسالی سرمایه‌داری است که هنرمندان دیگر قادر به گفتن هیچ گزاره‌ی ایجابی نیستند و توانایی بله گفتن به زندگی را از دست داده‌اند. گرایش عمده میل به هول و تکان به هر قیمتی است. این چندان تازه نیست. رمانتیک‌های فرانسه این نوع کار را (بسیار هم بهتر) حدود ۲۰۰ سال پیش انجام دادند.

«یاغیان» مدرن عملی‌تر - و بدبین‌تر - از اجداد قرن ۱۹ خود هستند. آنها عمداً سعی می‌کنند عموم را طوری تکان دهند که توجه (و پول) خود را به آنها بدهند. کریسی اوفیلدجایزه‌ی ترنر را با نقاشی ساخته شده از فضولات فیل برنده شد. سارا لوکاسعکس خود را نشسته بر روی توالت گرفت. دیوید فالکونر مجسمه‌ای واقعاً تموع‌آور ساخته است با عنوان «تلد جانواران موزی مرده»، متشکل از قالب‌گیری‌های گچی از لاشه‌ی موش‌های خانگی و فاضلاب. نایجل کوک مجسمه‌ی دیگری ساخته که متشکل از سرهای بریده بر روی زمین است.

پیام‌شان زحمت، دافع و گندیده است. اما مردمی که این شاهکارها را خریده و به نمایش می‌گذارند لطیف، خوش‌پوش و معطر هستند. این قطعاً تفسیر اجتماعی عمیقی است. ثروت بورژوازی بر اساس خشن‌ترین بهره‌کشی هاست. از خون، عرق و اشک‌های فقیرترین مردم سیاره چلانده شده است. بوی بد می‌دهد. گندیده است. تموع‌آور است. اما این گندیدگی با قرار گرفتن در یک قاب عکس (و البته که طلائی) در گالری ساعتچی در جنوب [رود] تیمز، می‌تواند پاکیزه و ضد عفونی شده و با سود بالایی به فروش برسد.

مشهورترین این نسل از هنرمندان بریتانیایی دیمین هرست است که آثارش بر روی موضوعاتی چون مرگ و زوال تاکید دارد (چه چیز دیگری می‌تواند باشد؟) و (البته که) برای هولناک بودن محاسبه شده‌اند. به این معنا، شاید دست‌کم بتوان آن را تا حدی موثر تلقی کرد. او در سال ۱۹۹۵ اثر بحث‌برانگیزش، «مادر و فرزند جدا شده» را به نمایش گذاشت که متشکل از گاو و



گوساله‌ای دو نیم شده بود. مدیر گالری‌های تیت سر نیکلاس سروتا در سخنانش در این باره با هیجان گفت: «این تصویری فراموش نشدنی است، خام و در عین حال لطیف، گستاخانه و در

عین حال با ظرافت.» هر چند، همه موافق نبودند. منتقد هنری دیلی تلگراف آن را «شهر فرنگ» توصیف کرد. با این حال برای سر نیکلاس «هولناکی و انزجار بی‌تردید که برآمده از اثر بود، بخشی از جذابیت آن بود. هنر باید متعرض باشد. زندگی تماماً شیرین نیست.» (زندگی تجارت، سپتامبر، ۲۰۰۳)

علیرغم اشارات سر نیکلاس، زندگی بی‌شک برای بخشی از دنیای هنری شیرین است. در همین مقاله نقل قولی از جیمز برچ به این ترتیب آمده بود: «به هیچ وجه تردیدی نیست که دهمین می‌تواند آنچه انتظار می‌رود را انجام دهد، او آدم زبرکی است. حتی وقتی که نمایش بدی داشته است، قسر در می‌رود. بعضی از مردم فکر می‌کنند که نقاشی‌های نقطه‌ای او بسیار کسل‌کننده هستند. اما اگر بتوانید قیمت آن را که هر هفته بالا می‌رود نگاه کنید، حتی نقطه‌ها هم شادی‌آور می‌شوند.» (همان)

گالری هرست در لندن، وایت کیوب توسط جی جوپلینگ عضو قدیمی کالج اتون و فرزند مایکل جوپلینگ وزیر سابق کابینه‌ی حزب توری است. در اینجا وجه دیگه - و عملی‌تر - هنر مدرن را می‌بینیم: وجه تجاری. اما هرست در تبدیل هنرش به تجارتی بسیار پولساز تنها نیست. دیگران هم پول بسیاری درآورده‌اند: لوسین فروید (۳۶ میلیون پوند) و اندرو ویساری (۶۳ میلیون پوند). مورد اخیر نقاش دربار خانوادگی سلطنتی سعودی شده است که عشق‌شان به هنر و گردن زدن در ملاء عام شهره است. کسی چندان درباره‌ی او نشنیده است، اما در نهایت حساب بانکی استواری دارد.

البته این نمایندگان هنرمندان‌اند که تجارت استواری را پیشه کرده‌اند. در حالی که نمایندگان نشر کتاب معمولاً حدود ۱۵ تا ۲۰ درصد درآمد ناخالص مشتریان‌شان دریافت می‌کنند، گالری‌ها معمولاً نیمی از دریافتی‌ها را می‌گیرند و هنرمندان - حتی پردرآمدترین‌شان - را تبدیل به استثمارشده‌ترین مردم جامعه می‌کنند. نرخ پنجاه درصدی بهره‌گشی چیزی است که اندک سرمایه‌داران صنعتی حتی خوابش را می‌بینند، با این حال گفته می‌شود که برخی از گالری‌های لندن تا ۹۰ درصد قیمت فروش را برای خود نگه می‌دارند. بنابراین نقاشان جوان با آتیه منبع سود بسیار خوبی هستند که بتوان آنها را دوشید تا خشک شوند و بعد هنگامی که دیگر مد روز نیستند دور انداخته شوند. لاشخوران دنیای هنر هم از درآمد حاصله فربه می‌شوند.

دیمین هرست هم اکنون در شمار ۱۶۶ هنرمند پرفروش جهان است، در سال ۲۰۰۲، ۲۵ قطعه از آثارش مجموعاً به قیمت کمی پایین‌تر از ۱/۵ میلیون پوند فروخته شده است. از سوی دیگر، او همیشه شم اقتصادی خوبی داشته است. گزارش شده است که چارلز ساعتچی همین

(Hymn) هرست را خریده است، مجسمه‌ی برنزی ۲۰ فوتی که گفته می‌شود از روی مجموعه‌ی آناتومی دانشمند جوان هامبرول ساخته شده است. قیمت این مجموعه در مغازه تنها ۱۵ پوند است، اما مجسمه‌ی هرست کمی گران‌تر از یک میلیون پوند است. مجموعه‌ی شطرنج فرار ذهنی او کمی ارزان‌تر و حدوداً بیش از ۸۰ هزار پوند قیمت دارد.

اما هنرمندان می‌دانند که قیمت کالاهایشان در بازار نوسان دارد. درست مانند هر کالای دیگر، توسط عرضه و تقاضا تعیین می‌شود. فروش آثار هرست در سال ۲۰۰۲ ده درصد پایین‌تر از سال قبلش که خریداران در مزایده ۱/۴ میلیون پوند برای مجموعاً ۲۵ قطعه پیشنهاد می‌کردند بود. در مقایسه‌ی این نتایج با دیگر هنرمندان بریتانیایی: در سال ۲۰۰۲ نقاشی‌های دیوید هاکنی ۲/۵ میلیون پوند دریافت کرد، در حالی که لوسین فروید ۸۸۰،۰۰۰ پوند به دست آورد و گیلبرت و جورج بیچاره (که افسوس حالا نومیدانه از دور خارج شده‌اند)، همه‌اش ۴۲۰،۰۰۰ پوند. به علاوه، تمام این‌ها در مقایسه با مبالغی که برای آثار پیکاسو پرداخته می‌شود در گمنامی محو می‌شود: ۵۰ میلیون دلار فروش در سال ۲۰۰۲ (با کاهش از ۵۸ میلیون دلار در سال ۲۰۰۱).

مقدار زیادی از این «هنر» در ده سال آینده وجود نخواهد داشت که احتمالاً به همین دلیل است که گالری تیت یک نمونه‌ی ابتدایی از آثار هرست را هم نخریده است.

## هنر و زوال بریتانیا

هنرمندان جوان بریتانیا (که در این تجارت به عنوان YBA شناخته می‌شوند) در نشان دادن این که چطور هنر - حتی هنر متوسط - می‌تواند سودآور باشد راهنما شده‌اند. آنها بخشی این توهم خوشایند هستند که قبلاً «بریتانیای آزاد شده [در مسائل جنسی]» نامیده می‌شد. سرمایه‌داری بریتانیایی تمام نشانه‌های انحطاط مزمن را نشان می‌دهد. صنعت تولید نابود شده است. کارگران مولد از کار اخراج شده‌اند، معادن و کارخانه‌ها تعطیل شده‌اند و تمام جوامع به روی تلی از زباله افکنده شده‌اند. با این حال تونی بلر در سرتاسر جهان می‌خرامد و درباره‌ی به اصطلاح «داستان موفقیت» ما لاف می‌زند و فخر می‌فروشد.

«رابطه‌ی خاص» گذایی میان بریتانیا و آمریکا شوخی بی‌مزه‌ای است که ضعف مفرط بریتانیا و فروپاشی قدرتش را پنهان می‌کند. ریشه‌ی این انحطاط در اقتصاد است. اقتصاد بریتانیا با فروپاشی پایه‌های صنعتی‌اش تبدیل به اقتصادی انگل‌وار و افزونه‌گیر بر مبنای خدمات شده است: بانکداری، بیمه و گردشگری. این سقوط در انحطاط طبقه‌ی حاکم بریتانیا بازتاب یافته است. در گذشته این طبقه آینده‌نگرترین طبقه‌ی حاکم در جهان بود. اکنون حاکمان اشرافی با نسل جدیدی از نوکیسه‌های نادان و سطحی طبقه‌ی متوسط جایگزین شده‌اند.

روانشناسی دافع این تازه به دوران رسیده‌ها با مارگارت تاچر و تونی بلر مشخص می‌شود. همانند طبقه‌ای که نماینده‌شان هستند، تنها به منفعت آنی فکر می‌کنند. آنها هیچ درک یا چشم‌اندازی ندارند. کوتاه‌بین و تجربه‌گرا هستند. جامعه‌ای که آن را اداره می‌کنند هم قمار نشانه‌های انحطاط و زوال را علیرغم قمار تلاش‌ها برای پوشاندن آن زیر لایه‌ای از زرورق نشان می‌دهد. [وضع] خدمات اجتماعی بدتر می‌شود: آموزش، سلامت، جاده‌ها، حمل‌ونقل، مسکن، بهداشت، همگی زیر استاندارد هستند و بدتر هم می‌شوند.

مردم بریتانیا به طور فزاینده‌ای از شکاف میان تبلیغات رسمی و واقعیت آگاه هستند. به شکل متناقضی، شور و شعفی که با آن از تیم راگی انگلستان پس از شکست استرالیا استقبال کردند این آگاهی را بازتاب می‌داد. زمانی بود که انگلستان در فوتبال و کریکت برنده می‌شد، اما کسی آن دوران را به یاد ندارد. حتی در عرصه‌ی ورزش هم انحطاط بریتانیا شیوه‌ی دردناکی برای بروز می‌یابد. مردم هیجان‌زده بودند، چرا که برای یک بار هم که شده تیم‌شان برنده شده بود.

سیرک رسانه‌های پرسروصدا درباره‌ی عجایب «بریتارت» [هنرمندان جوان بریتانیایی] باید در این بستر دیده شود. ما مضطربیم که به خود ثابت کنیم در کاری خوب هستیم. هیچ‌کس جز محفل ساکن پلاک ۱۰ خیابان داوونینگ [دفتر نخست‌وزیری بریتانیا] باور ندارد که سربازان ما در جنگ عراق برنده شدند، چرا که همه می‌دانند که ارتش بریتانیا در کنار ارتش و نیروی هوایی آمریکا نقش دوم را داشت و تنها همراهی می‌کرد. بنابراین برای هیئت حاکمه‌ی بریتانیا بسیار مهم بود که به جهان «ثابت کند» که هنر «ما» بسیار بهتر از دیگران بود. با این حال، عملاً این یک کلک بزرگ شعبده‌بازی بود. همانند قمار تلاش‌های دیگر سخنگویان رسمی برای فریب مردم مبنی بر اینکه سیاه سفید است، جنگ صلح است و کاهش‌ها اصلاحات مترقی هستند، اکنون ما اطمینان داریم که هنر بد هنر خوب است، نه، هنر نبوغ‌آمیز است.

شاخصه‌ی اصلی سرمایه‌داری بریتانیا در دهه‌ی اول قرن ۲۱، خصوصیت به شدت انگل‌وار و مبتنی بر حدس و گمان آن است. هنر نمی‌تواند از این گرایش فراگیر بگریزد. دیگر فعالیت‌های خلاقه نیست و تنها شاخه‌ای دیگر از گمانه‌زنی بی‌فکر شده است. تماماً تحت قدرت دارندگان گالری‌های هنری عمده و شرکت‌های بزرگی که پشت آنها ایستاده‌اند قرار دارد. با اینکه گاه تلاش می‌کند از این بردگی شکوه کند و علیه «مردم زیبا» پی که آن را کنترل می‌کنند بشورد، باز هم در مقاومت در برابر آغوش آنها ناتوان است. علیرغم «یاغی‌گری» ظاهری‌اش، این هنر برده‌ی سرمایه‌داری است و مشتاقانه به آن خدمت می‌کند.

### برای هنر انقلابی!

البته همه‌ی این‌ها روی دیگری هم دارد. در هر دورانی هنر مانند هر جلوه‌ی دیگر اندیشه‌ی انسانی گرایش‌های مغایر را تحت تاثیر طبقات متخاصم بازتاب می‌دهد. بخشی از دنیای هنر با طیب خاطر خود را تابع واسطه‌ها و دلالتان هنری قرار می‌دهد و نقش روسپیان را می‌پذیرد. اما گروه دیگر و بسیار بزرگ‌تری از هنرمندان هستند که نمی‌خواهند این تبعیت هنر از تجارت بزرگ را بپذیرند. این هنرمندان جوان نه ثروتمند هستند و نه مشهور. این نام‌ها در صفحات اول مطبوعات رزد پدیدار نمی‌شوند. آثار آنها در گالری ساعتچی به نمایش گذاشته نمی‌شود. جایزه‌ی ترنر به آنها تعلق نمی‌گیرد. اما وجود دارند و تنها امید برای آینده‌ی هنر را فراهم می‌کنند. نوع آثاری که در رقابت ترنر دیدیر هم به نوعی ارزش دارد. ارزش آنها در این است که آینه‌ای مقابل اجتماعی که آنها را تولید کرده است می‌گیرند و می‌گویند: «این همانی است که هستی، و این همه‌ی آن چیزی است که قادر به تولیدش هستی.» این آثار به ما خاطر نشان می‌کند که زیر سطح نرم و راحت بورژوازی جامعه‌ی مدرن، وحشت در کمین است: جانوران موذی مرده، جنایت، مرگ و زوال. پیام روشن و بی‌شک درست است. لنین مدت‌ها پیش گفته بود که سرمایه‌داری وحشتی بی‌پایان است. زیر ظاهر خوش‌پوش، متمدن و فرهنگی آن، قلب و روحش گندیده است. زیر سوال بردن نظم موجود درست است. اما پرسیدن سوال کافی نیست. مردان و زنان متفکر پاسخ را طلب می‌کنند. در این مقطع هنر جدید درجا می‌زند. پاسخی ندارد، راه حلی ارائه نمی‌کند. این ضعف و پاشنه‌ی آشیلش است. هنر عالی قادر به بیان تمام احساسات انسانی است. هنری که تنها خشم و اندوه، خشونت و مرگ را بیان می‌کند، ممکن است چیز مهمی برای گفتن داشته یا نداشته باشد، اما در بهترین حالت محدود، تک‌بعدی و نامطلوب باقی می‌ماند.

هنر رسمی دوران سقوط سرمایه‌داری تنها می‌تواند زوال را بیان کند. اما در دوره‌های گذشته هنگامی که یک نظم اجتماعی در حال فروپاشی بود، همواره گرایش خنثی‌کننده‌ای وجود داشت، جریانی که علیه سقوط می‌جنگید و بی‌رحمانه نقص‌های آن را برملا می‌کرد و راه رو به جلو را نشان می‌داد. این دقیقاً دستاورد گویا بود که ایده‌آل‌های انقلاب فرانسه را نمایش می‌داد. این نوع هنری است که امروز مورد نیاز است. البته این به معنای آن نیست که باید به سبک گویا یا هر هنرمند دیگری از گذشته بازگردید. هر نسلی باید صدای خود را بیابد و بهترین راه را برای بیان اندیشه‌ها و احساسات خود به دست بیاورد.

بنابراین دورانی که در آن زندگی می‌کنیم هنری را می‌طلبد که نه تنها قادر به رد نظر پیشین باشد، بلکه بتواند جایگزینی را نیز نشان دهد: هنری که آری می‌گوید، همچون هنری که نه می‌گوید، هنری که به خود و به آینده‌ی بشریت باور دارد. چنین هنری از انقلاب کناره‌نمی‌گیرد، بلکه آن را با آغوش باز می‌پذیرد. تداوم نظام اجتماعی فرتوت و فاسد بقای فرهنگ را تهدید می‌کند. هنر هرگز نمی‌تواند تحت سلطه‌ی دیکتاتوری سرمایه‌شکوفا شود. در دوران کنونی در تاریخ، هنر یا انقلابی است یا هیچ است.

هنر بدون آزادی غیرقابل تصور است. اما این به معنای آزادی واقعی زنان و مردان برای بیان خود رشد آزادانه‌ی خودشان است. آزادی اولیه‌ی هنر در تجارت نبودن آن نهفته است. ضمناً این آزادی با بندهای سرمایه‌داری ناسازگار است. مارکس می‌گوید: «تولید سرمایه‌داری نسبت به شاخه‌های معینی از تولید معنوی، به عنوان مثال هنر و شعر، خصمانه است.» (مارکس، نظریات ارزش اضافی، بخش اول، ص ۲۵۸)

هنرمندان واقعی نه برای پول، بلکه به عنوان بروز مستقیم طبیعت خودشان تولید [اثر] می‌کنند. تنها مزدوران هستند که «هنر» خلق می‌کنند تا پول به دست بیاورند. البته بسیاری از هنرمندان خوب نیز وادار به خلق آثار سفارشی برای گذران زندگی شده‌اند. هنرمند عالی می‌تواند حتی اثر سفارشی را با استاندارد بالایی خلق کند. اما این هرگز نمی‌تواند بزرگ‌ترین احساسات و استعداد خلاقه‌شان را واقعاً بیان کند. چنین آثاری همان رابطه‌ای را با آثار واقعی دارد که روسپی‌گری با عشق واقعی. هنرمندان و نویسندگان واقعی روح‌شان را در نقاشی‌ها و کتاب‌هایشان جاری می‌کنند. ارزش واقعی یک اثر هنری حقیقی به این معنا غیرقابل محاسبه است. اما این به ارزش انسانی ذاتی‌اش بازمی‌گردد. در جامعه‌ی سرمایه‌داری اما ارزش‌های انسانی تابع ارزش‌های بازار هستند.

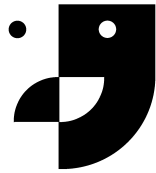
در بررسی نابودی دنیای هنری امروز، زود متوجه عجز مطلق این هنر می شویم. در پس خودبینی خودشیفته‌وار و نخوت بی‌نهایتش جز ناتوانی خلاقه هیچ نیست. تحولات تاریخی بزرگی که در حال آماده شدن هستند هیچ سنگی را در این هنر یا در جامعه‌ای که بذران را کاشته است بر روی سنگ دیگر باقی نخواهند گذاشت. تمام این زباله‌های انباشته شده به کناری رفته خواهد شد تا جا برای هنر جامعه‌ی جدید برپا شده بر اساس آزادی باز شود.

دوران کنونی می‌تواند و باید هنر و ادبیات عالی خلق کند. اما این نه از بورژوازی فاسد و پوسیده، بلکه از انقلابی علیه آن برخوردار آمد. هنر باید علیه اکنون برخیزد تا برای آینده بجنگد. هنر در دوران کنونی باید انقلابی باشد، وگرنه هیچ است. هرگز نمی‌تواند به وضعیت ساکن رضایت دهد بلکه باید علیه آن اعتراض نماید. در انجام این کار هنر باید وجه محدود و تک‌بعدی خود را از دست داده و در راستای فراگیر و جهانی شدن بکوشد. هنر باید صدای بشریت رنج‌کشیده باشد. هنر باید تیغ تیز کشیده شده به روی تمام اشکال استبداد و بی‌عدالتی باشد.

در طول بخش اعظم تاریخ بشر هنر در قرق اندک افراد ممتاز بوده است. مشخصه‌ای طبقاتی داشته است، نه مشخصه‌ی انسانی حقیقی. آنچه می‌بایست جهانی باشد به چیزی ویژه تقلیل یافته بود و آنچه باید ملک تمام بشریت باشد در انحصار اقلیت قرار گرفته بود. اکثریت از لذت هنر محروم مانده بود، چنان‌که از لذت آزاد زندگی در مجموع محروم بود، جز در ابتدایی‌ترین سطح. و چنان‌که توده‌ها قرار بود به خرده‌ای که اجازه می‌دادند از سفره‌ی ثروتمندان برایشان ریخته شود راضی باشند، به همان ترتیب می‌بایست به کاریکاتور محقر فرهنگی که به آن اجازه‌ی دسترسی داشتند نیز راضی می‌شدند.

هنر واقعی نمی‌تواند در خاک سرمایه‌داری که در آن از هوا و فضای تنفس محروم است شکوفا شود. الغای نظام سود شرط پیشین است، نه تنها برای رهایی پرولتاریا، بلکه برای رهایی فرهنگ، از زنجیرهایش. هنر جامعه‌ی سوسیالیستی آینده نقش حقیقی خود را بیان احساسات انسانی مفروض می‌دارد، نه کالایی برای خرید و فروش. از گالری‌های هنری و برج‌های عاج بیرون خواهد آمد و شروع به ایفای نقشی اساسی و حیاتی در زندگی مردم خواهد کرد. برای آزاد کردن هنر، هنرمند باید شرکت‌کننده‌ای فعال باشد در مبارزه برای سوسیالیزم.

لندن، ۱۶ دسامبر ۲۰۰۲



EXIT THEATRE

فروردین ماه  
۱۳۹۷

**شیرین میرزائزاد** حقوق دان، مترجم، پژوهشگر و عضو ثابت هیئت اجرایی گروه تئاتر انگزیت می باشد. آثاری که تاکنون توسط وی به فارسی ترجمه شده است عبارتند از:

- **۳ نمایشنامه** (اما، مارگس در سوهو، دختر ونوس) اثر هاوارد زین
- **اندیشه های کارل مارکس** اثرالن وودز
- **نمایشنامه یک خاطره، یک مونولوگ، یک فریاد و یک نیایش** گردآوری ایوانسلر و مالی دوپل
- **نمایشنامه من موجودی احساساتی هستم** اثر ایوانسلر
- **شازده کوچولو** اثر آنتوان دوستت آگروپری
- **ارج نهادن به مقاومت** - چگونه زنان در روابط خصوصی در برابر آزار مقاومت می کنند ، تهیه شده توسط سرپناه اضطراری زنان کلگری (کانادا)



- **درباره دو برداشت روانکاوانه از شازده کوچولو** اثر آنتوان دوستت آگروپری به قلم کریستین دولاروش کوداما
- **باز هم متن و بستر آن** - اجرای نمایش «مهاجران» اسلاو میر مروژک در استودیو - تئاتر «چلاوکی» مسکوبه قلم سوزان گوستانزو
- **ترجمه پنجاه و دو مقاله تخصصی** تئاتر برای نشریه «صحنه معاصر» گروه تئاتر انگزیت همچنین مجموعه مقالات «تئاتر در ساختار نظام سرمایه داری» را به رشته تحریر درآورده است.
- وی برنده رتبه اول ترجمه در مسابقه مطبوعاتی انجمن منتقدان، نویسندگان و پژوهشگران خانه تئاتر ایران در سال ۱۳۹۶ گردیده است.

از سال ۱۳۹۲ بعنوان دستیار کارگردان در چهارده اجرای صحنه ای رپرتوار گروه تئاتر انگزیت همکاری داشته است که عبارتند از:

- **مهاجران** اثر اسلاو میر مروژک
- **نمایش هملت در روستای مردوش سفلی** اثر ایوو برشان
- **مارگس در سوهو** اثر هاوارد زین
- **یک خاطره، یک مونولوگ، یک فریاد و یک نیایش** گردآوری ایوانسلر و مالی دوپل
- **شازده کوچولو** اثر آنتوان دوستت آگروپری
- **ماهی سیاه کوچولو** اثر صمد بهرنگی
- **مترسک** (چهار صندوق) اثر بهرام بیضایی
- **نردبان** (زاویه) اثر غلامحسین ساعدی
- **من موجودی احساساتی هستم** اثر ایوانسلر





دیگر انتشارات گروه تئاتر انگزیت

**اندیشه‌های کارل مارکس**  
آن رودز  
ترجمه شهبین میرزاآزاد

**هنر و مبارزه طبقاتی**  
آن رودز  
ترجمه شهبین میرزاآزاد

درباره تئاتر امروز ایران  
سه گفتار  
اردشیر شهنشایی  
محمد آصفی  
آرمان خیری

**باز هم متن و بستر آن**  
اسلاو میر مروجک  
ترجمه شهبین میرزاآزاد

**ارج نهادن به مقاومت**  
چگونه زنان در روابط خصوصی در برابر آزار مقاومت می‌کنند  
سربه اسفندیاری زین‌کناری (کتاب)

**نمایشنامه**  
تئاتر سیاسی هاوارد زین  
مارکس در سوگو  
دختر ونوس  
ترجمه شهبین میرزاآزاد

**صحنه معاصر**  
بهار ۱۳۹۵ | گروه تئاتر انگزیت

**صحنه معاصر**  
تابستان ۱۳۹۵ | گروه تئاتر انگزیت

**صحنه معاصر**  
بهار ۱۳۹۶ | گروه تئاتر انگزیت