دربارهٔ هنر و ادبیات و سینما

چـــند مقالـــه

گردآوری و ترجمه: آرام نوبخت

با همکاری امید علی‌زاده

عنوان	صفحه
مارکسیسم، ماتریالیسم و هنر	۳
سینما به مثابهٔ یک سلاح امپریالیستی: هالیوود و جنگ جهانی اول	۱٦
چارلی چاپلین	۲۹
به سوی آینده ای سوسیالیستی: کتاب های مصور کودکان پس از انقلاب بلشویکی	۳٤
نگاهی دوباره به کتاب «قلعهٔ حیوانات»	٤۳

militaant.com

مارکسیسم، ماتریالیسم و هنر

روپرت اوشیا

مارکسیسم اغلب خود را به عنوان سوسیالیسم علمی تعریف می کند. این تعریف، مارکسیسم را به یک علم کاربردی با یک هدف سیاسی ویژه تبدیل می کند. مثلاً زمانی که انگلس بر سر مزار مارکس سخنرانی کرد، گفت که مارکس بیش از هر چیز یک انقلابی است. اما یک اصل بنیادی دورنمای مارکس این بود که انقلاب تنها بر مبنای درک فرایندهای فعال در جامعه در کلیت خود می تواند موفقیت آمیز باشد.

در واقع دنیای اجتماعی انسان ها، تنها جزئی از یک واقعیت مادی پهناورتر، شبکه ای از پدیده های به هم پیوسته است. به همین دلیل است که مارکسیسم، به مثابهٔ علم انقلاب، نمی تواند به شکلی شسته و رفته و دقیق از علم به طور کلی تفکیک شود. بنابراین یک جنبهٔ این رویکرد تاریخی این است که مارکسیسم باید به طور علمی و عملی به هنر اهمیت دهد، یعنی به پدیده ای که بعضاً به نظر می رسد بسیار از سیاست فاصله دارد.

فلسفه ماتریالیستی و فلسفهٔ ایده آلیستی هنر

اغلب علم و هنر را به عنوان دو مقولهٔ انسانی کاملاً مجزا در مقابل هم قرار می دهند. قطعاً علم، هنر نیست. اما علم به همین ترتیب نه سکس است، نه عشق و نه بازی و سرگرمی. آن چه که در بین همهٔ این پدیده ها و هنر مشترک است، این است که همگی موضوعات تجربهٔ آگاهانهٔ بشر هستند. اما تحلیل علمی می تواند روی هر یک آن ها متمرکز شود، بدون این که آن ها را به مجموعه ای از قوانین علمی تقلیل دهد. هرگونه مطالعهٔ علمی هنر نشان می دهد که هرچند هنر می تواند دینایسم خود را داشته باشد، اما به وضوح ریشه در یک متن تاریخی گسترده تر دارد و حتی پالوده ترین و انتزاعی ترین هنر هم به نوعی بر جهان اطراف خود اثر می گذارد. با این حال این افسانه هم‌چنان هست که هنر، یک شیوهٔ ابراز خود و «بیان حال» است که تنها روح هنرمند و تاریخ پیشین خود هنر را منعکس می کند. این افسانه، یک جنبه از فلسفهٔ ایده آلیستی هنر است؛ یعنی این برداشت که ایده های افراد، تعیین کنندهٔ تاریخ هستند، و ایده ها تنها تحت تأثیر تکامل قبلی خودِ ایده ها هستند. در این نگاه به تاریخ، یک هنرمند بزرگ شاید بتواند تأثیری بر تاریخ بگذارد، اما تأثیرگذاری او ناشی از نبوغی است که تنها ریشه در روح خود هنرمند دارد. این رویگردانی از درک بنیان هنر در متن مادی آن، توضیح می دهد که چرا برای فلسفهٔ ایده آلیستی حتی تعریف چیستی هنر هم دشوار است. تعاریفی از این دست، بدون یک بستر و متن عریض تر، تا درجه ای انتزاعی هستند.

ماتریالیسم دیالکتیک استدلال می کند که درک جهان، نمی تواند از تعاریف ثابت و لایتغر اجزای تشکیل دهندهٔ آن سرچشمه بگیرد. ما باید از مفاهیم به عنوان ابزاری برای ارزیابی جهان استفاده کنیم. اما این مفاهیم را باید دست‌کم در ابتدای امر به عنوان مفاهیم موقتی و گذارا که نیازمند بررسی و پالایش در پرتو شواهد مادی هستند، در نظر گرفت. مفاهیم بهتر، منجر به پرسش های بهتری می شوند که می توانند برای کشف جهان واقعی به کار روند. اگر بخواهیم مفهومی چنین پیچیده مانند هنر را درک کنیم، به این اثر متقابل سازنده میان ایده ها و جهان مادی که ایده ها جزئی از آن هستند نیاز داریم.

بنابراین اجازه دهید از یک تعریف ساده و موقتی از هنر آغاز و سپس از آن برای کاوش جهان مادی استفاده کنیم. هدف ما نه دست یافتن به یک تعریف سرسری بهتر، بلکه درک چگونگی تکامل هنر در یک جهان متغیر است. این روش تاریخی به کار گرفته خواهد شد تا مفاهیم بورژوایی مرسوم از هنر را نسبی کند. به علاوه می خواهیم نتایجی سیاسی نیز بگیریم.

زیبایی و برقراری ارتباط

هنر به معنای دقیق کلمه یک مفهوم مدرن است. این برداشت که هنر، کوششی است که تنها به خاطر خود هنر می توان دنبال کرد، برداشتی است که فقط در عصر بورژوازی توسعه یافت. با این وجود مردم امروزی می توانند هنر یا شاید به طور دقیق تر هنرمند (استعداد هنری) را در بسیاری از مصنوعات فرهنگ باستان تشخیص دهند. بنابراین در معنی وسیع تر مشخص است که هنر، جنبه ای مشترک در میان فرهنگ ها دارد و جهان شمول است. با این حال تولید هنری اهداف زیادی در تاریخ داشته است و این گفته همچنان امروز نیز صدق می کند. به عنوان مثال، یک انگیزه برای هنر، می تواند القای حسّ ترس باشد. این انگیزه را می توان در مصنوعات فرهنگ های مختلف سراغ گرفت. مانند ماسک مراسم سنتی قوم «دوگون» در کشور «مالی»، و همین طور اثری از «فرانسیسکو گویا»، نقاش اسپانیایی، با نام «ساتورنوس فرزندش را می بلعد» (در حدود سال های ۱۸۱۹–۱۸۲۳).

این آثار ترسناک، مصادیق دو جنبهٔ کلیدی هنر به طور اعم هستند. اولاً، به احساسات مرتبط هستند (در این دو مورد خاص، به طور کاملاً روشن). ثانیاً، تأثیر آن ها از توانایی هنرمند به جلب حسّ زیبایی شناسی بیننده نشأت می گیرند. قطعاً با خط خطی های بچگانه از این سوژه نمی توان همان تأثیر نقاشی گویا را به عنوان یک استاد مطرح انتظار داشت، استادی که حتی خانوادهٔ سلطنتی اسپانیا هم از وی می خواست پورتره های زنده و نه متملقانه ای را نظیر پورترهٔ «چارلتس چهارم اسپانیا و خانوادهٔ او» (۱۸۰۰ میلادی) بکشد.

انگیزه های خاص برای تولید هنری، می توانند دامنهٔ بسیار متنوعی داشته باشند. اما تنها انگیزه ای که واقعاً می توانیم به هنر به طور اعم نسبت دهیم، برقراری ارتباط است. می توانیم موقتاً هنر را به عنوان یک ابزار ارتباط تعریف کنیم که دست‌کم تا حدودی به درجهٔ تأثیرگذاری آن در ارتباط با احساسات مخاطب و حسّ زیبایی– یا عدم زیبایی– متکی است. البته این احتمال کنار نمی رود که محصولات هنری شاید اهداف دیگری هم داشته باشند که به برقراری ارتباط کاری ندارند: به عنوان مثال معماری سرپناه را تأمین می کند. البته این تعریف، دو پرسش را مطرح می کند. زیبایی چیست؟ و چرا با برقراری ارتباط پیوند دارد؟ پرسش اول را باید در ابتدا جواب داد.

اگر مراقب نباشیم، وارد دور بستهٔ تعاریفی می شویم که طبق آن زیبایی، چیزی است که به وسیلهٔ هنر ایجاد می شود و هنر کوششی انسانی است که زیبایی را خلق می کند. اما لزومی ندارد که به این دام بیفتیم. درک زیبایی، به محصولات کار انسان محدود نمی شود. مردم می توانند زیبایی را در یک منظره طبیعی یا در چهرهٔ یک انسان ببینند. می توانند زیبایی را در یک غذا بچشند، ببویند، احساس کنند، ببینند و حتی گاهی بشنوند (مثل صدای خُرد شدن یک خوراکی تُرد).

در مورد تکامل بیولوژیکِ ظرفیت تجربه کردن زیبایی در انسان، به اندازهٔ کافی اطلاع نداریم. اما می توانیم دست‌کم حدس های معقولی در این باره داشته باشیم. زیبایی، نوعی از لذت است. انسان ها، همچون همهٔ حیوانات، به نحوی تکامل یافته اند که آن چه را که برای بقا و بازتولید نیاز دارند، لذت بخش می بینند. مثال کلاسیک این گفته، سکس است. سکس نه فقط به عنوان یک عمل برای تولیدمثل لذت بخش است، بلکه به انحای مختلف به زیبایی ارتباط پیدا می کند. به عنوان مثال این طور نشان داده شده است که یک صورت زیبا، اساساً یک صورت نرمال یا متوسط است. صورتی که از این نُرم خارج شود، فرضاً به طور اخص غیرمتقارن باشد، شاید علامتی دال بر یک بیماری یا نابهنجاری بدن به طور کلی و از این رو نامناسب برای بازتولید باشد. به همین ترتیب مثلاً علاقهٔ انسان به کنکاش در مناظر طبیعی هم یک «ارزش بقا» برای انسان محسوب می شود (ارزش بقا، کیفیات و خصوصیاتی است که باعث افزایش احتمال بقا، تولید مثل و غیره می شود– مترجم)، به این معنی که شاید انسان ها از این طریق فرصت ها و خطرات بالقوه را بر خود فاش می کنند.

بنابراین زیبایی را می توان به صورت نوعی از لذت دید که تنها به طور غیرمستقیم به بقا مرتبط می شود. وقتی ما یک منظرهٔ سرسبز را تحسین می کنیم، الزاماً مایل نیستیم هر چیزی را که در آن می بینیم بخوریم، به همین ترتیب الزاماً علاقه ای نداریم با هر فرد خوش قیافه ای که رو به می شویم سکس داشته باشیم. صدای آبشار و صدای خش خش برگ های خشک در باد هم می تواند برای مردم زیبا باشد. اما این چه ارزش بقایی دارد؟ در چنین مواردی شاید هنوز بتوان گفت که ما صرفاً داریم چیزی مفید را زیبا می یابیم. اما آن چیز مفید چیست؟ احتمالاً تشخیص دادن یک الگو در این صداها است، که این خود یک مهارت ابتدایی اما حیاتی است. الگو، به معنی نظم وترتیب است، ترتیب و قاعده به معنی قابلیت پیش‌بینی است، و این نیز به معنی قابلیت بقا. تشخیص الگو، کلید حلّ برخی از عمیق ترین مسائل است. حلّ مسائل نیز خود مثال دیگری است از چیزی که انسان ها برای لذت بردن از آن تکامل یافته اند، چون برایشان خوشایند است.

چرا این حسّ زیبایی یا فقدان آن چنین نقش مهمی در ارتباط انسان ها ایفا می کند؟ نیاکان انسان های امروزی، مدت های طولانی پیش از این که به انسان بدل شوند، حیوانات اجتماعی بودند. ارتباط میان گونه ها، برای یکپارچگی اجتماعی و تولید، امری حیاتی است. این که زبان مهم ترین شکل ارتباط است، برای انسان ها نیازی به اثبات ندارد. با این حال تا پیش از این که زبان بین ۲۰۰ الی ۵۰ هزار سال پیش به طور کامل تکامل یافته باشد، نیاکان ما به مدت میلیون ها سال با یک دیگر ارتباط برقرار می کردند. به خصوص برای مردم امروزی ساده است که بپذیرند گفتمان منطقی، کاراترین شکل ارتباط است. با این حال حتی امروز نیز همان طور که تکنیک های تبلیغاتی نشان می دهد، این گفته همیشه مصداق ندارد. با در نظر داشتن این که هنر به احساسات رجوع می کند و با در نظر داشتن میزان کارایی این رجوع در تحقق اهداف، جای تعجبی ندارد که هنر به اندازهٔ بشریت قدمت دارد.

از آن جایی که هنر راهی برای برقراری ارتباط است، می توانیم بفهیم که چرا آثار هنری گاهی عامدانه عناصری بی تردید زشت، رک و راست، یا پیش و پا افتاده و مبتذل را در برمی گیرند. در برخی فرهنگ های خاص، اشکال هنری، سیستم های معنایی مشابه با زبان را تکامل می دهند. عناصری که عرفاً زیبا نیستند، می توانند با کُنتراستی که ایجاد می کنند، ارتباط هنری را بهبود ببخشند. آثار هنری که چنین عناصر «منفی» ای را در برمی گیرند، هنوز هنر محسوب می شوند و به خاطر متن خود، تأثیر دارند. اجازه بدهید یک مثال افراطی بیاوریم. اثر «تریسی امین»، هنرمند بریتانیایی به نام «رختخواب من» (۱۹۹۷)، شامل رختخواب به هم ریختهٔ او و اشیایی نامرتب در اطرف آن می شود. اگر شما یک بار در سال ۱۹۹۶ به اتاق او سر می زدید و این وضعیت را می دیدید، هرگز به فکرتان خطور نمی کرد که این بخش از مجموعه، یک اثر هنری را شکل بدهد. بخشی از آن چه که «رختخواب من» را به یک اثر هنری تبدیل می کند–فارغ از سایر ویژگی های آن– این است که «امین»، به عنوان یک هنرمند جریان هنری غالب، رختخواب و سایر اشیاء اطراف آن را از متن اصلی اش یعنی اتاق جدا کرد و ادعا نمود این ها یک اثر هنری را شکل می دهند. سال ۱۹۹۸ این اثر در «تِیت مدرن»، موزهٔ برجستهٔ هنرهای مدرن بریتانیا، به نمایش در آمد و نامزد دریافت «جایزهٔ تِرنِر»، از جوایز هنری مهم بریتانیا شد: به وضوح بخشی از هنرمندان غالب به این نتیجه رسیده بودند که این اثر، نه فقر یک اثر هنری، بلکه از نمونه های بسیار خوب آن است. این دیدگاه بازتاب ارزش ها و دغدغه های کلکسیونرهای بورژوایی بود که در آن مقطع بر بازار هنر سلطه داشتند؛ در عوض برای مخاطبین عمومی وسیع تری که برای هنر ارزش قائل اند، این اثر مناقشه انگیز بود و هم‌چنان هست.

به علاوه این که چه چیزی زیبا است، تا حدودی ذهنی محسوب می شود. زشتی های ترسناک امروز، می توانند هنر عالی فردا باشند. سال ۱۹۵۸، «آیرا گیتلر»، از منتقدین مجلهٔ جاز «داون بیت»، بداهه نوازی های نوآورانهٔ ساکسیفون «جان کولترین» را با اصطلاح «صفحات صدا» توصیف کرد. نقد او منفی نبود، اما سرگشتگی خودش را نشان می داد: «وقتی به بداهه نوازی های کولترین گوش می دم، عنوان "صفحات صدا" یک توصیف تماماً نامناسب به نظر می رسد، توگویی بداهه نوازی های او یک مجموعهٔ یکسان و غیرمتمایز را شکل می دهد. در عوض نت های تند پی در پی کولترین، برای من به یک جریان ملودیک پیچیده و دائماً در تغییر از نوآوری حیرت آور می ماند. این یکی از زیباترین موسیقی هایی است که تا به حال به گوش من خورده».

هنر عصر سنگ

به محض این که انسان ها از حیواناتی صرفاً مصرف کننده به حیواناتی کارکننده تبدیل شدند، عامدانه دست به تولید چیزهایی زدند که هم زیبا بودند و هم مفید. شواهد باستان شناسی از غارنگاره ها و مُهره های حکاکی شده در گورها، نشان می دهد که هنر به اندازهٔ خودِ تولید قدمت دارد. بسیاری از ساخته های دست انسان در عصر سنگ، همین امروز هم زیبایی و کاربرد دارند. تقارن موجود در یک سرنیزهٔ سنگی، نه فقط این شیء را زیبا، بلکه به عنوان یک سلاح کاراتر می کند. اشتیاق برای ساخت اشیاء زیبا، چه بسا به مخترعین سرنیزه

کمک کرده باشد که بیش‌تر به طور حسّی به طراحی هایی کارا دست بیابند. اما غارنگاره ها، گردنبندها و فُلوت هایی از جنس استخوان، به استثنای زیبایی خود ارزشی ذاتی ندارند (دست‌کم از منظر مردمی که امروز آن ها را در کتابخانه ها و موزه ها نگاه می کنند). به همین خاطر است که مردم اغلب این قبیل اشیاء، و نه سرنیزه را به عنوان هنر عصر سنگ دسته بندی می کنند. اما آیا باید باور کنیم که این اشیاء صرفاً جهت رفع یک خواست انتزاعی برای ایجاد زیبایی ساخته شدند؟ شواهد مستقیمی از انگیره های جوامع ماقبل تاریخ در دست نداریم، اما چنین برداشتی به دلایل متعدد غیرمحتمل به نظر می رسد.

یک تصویر می تواند روایتگر یک داستان باشد و یک ترانه، حامل یک پیام. بنابراین ما نه صرفاً به دنبال زیبایی، بلکه همین طور یافتن معنا در هنر عصر سنگ هستیم. به علاوه برخی از این اشیاء برای ساخته شدن تلاش های بسیاری را به خود اختصاص دادند. برای مجموعهٔ بزرگی از مهره های سنگی تراشیده ای که در گور یک کودک یافت شدند، بنا به محاسبات و تخمین ها هزاران ساعت وقت صرف شده است.

بعضی پرندگان برای جلب جفت، انرژی زیادی را برای رشد برخی اندام های به ظاهر بی استفادهٔ بدن، مثل دُم طاووس صرف می کنند، یا حتی اشیاء بی استفاده ای را جمع می کنند، مانند مرغ کَریچ ساز که هر چیز آبی رنگی را اطراف آشیانه اش گرد می آورد. در تئوری تکامل به این رفتار «انتخاب جنسی» گفته می شود. اما چنین رفتاری کم‌تر در پستانداران مشاهده می شود. انسان شناسان، مردمانی با فناوری عصر سنگ را

مطالعه کرده اند. جلب جفت، تنها یکی از انگیزه های فراوان تولید هنری در میان این مردمان بوده است. بنابراین چندان احتمال آن نمی رود که هنر از خلال انتخاب جنسی تکامل یافته باشد.

در عوض هنر در جوامع اولیه همواره مرتبط با آیین مذهبی برای تضمین سعادت هنرمند و قبیلهٔ او به شکل های مختلف مرتبط بوده است. شباهت ها با هنر ماقبل تاریخ، قویاً انگیزهٔ مشابهی را در آن ایام نشان می دهد. به عنوان مثال گفته می شود که هنر غارنگاری به عنوان یک نوع سِحر انجام می شده تا به هنرمندان اجازه دهد که بهتر بتوانند حیواناتی را که نقاشی کرده اند شکار کنند. اما بسیاری از حیوانانی که نقاشی شده اند، درندگان بودند و نه طعمه. بنابراین توضیح بهتر را شاید بتوان در توتِم های مشهور بومیان امریکا در شمال غربی اقیانوس آرام یافت. هدف این مردمان، به دست آوردن خصوصیات حیواناتی بوده است که ترسیم می کرده اند: قدرت خرس، درندگی شیر و تیزبینی عقاب. توتم ها هم‌چنین با ایجاد نمادها و سمبل هایی برای هویت مشترک قبایل و غیره، به یکپارچکی اجتماعی کمک می کردند. در واقع هیچ هنر اولیه ای به خاطر خودش تولید نشده است. انسان های اولیه حتی واژه ای برای هنر نداشته اند. آن چه که ما تولید هنری خطاب می کنیم، به طور لاینفکی با فرهنگ به طور کلی، نحوهٔ سازماندهی مردم و انجام کارها برای بقا و تولیدمثل پیوند دارد. برداشت مرسوم بورژوایی از هنر به عنوان چیزی جدای از باقی واقعیت، چیزی که تنها به زبان خودش باید درک کرد، به وضوح در این جوامع بی معنی است.

هنر در جوامع طبقاتی پیشاسرمایه داری

هنر در جوامع طبقاتی پیشاسرمایه داری، هم اهداف مشابه گذشته را داشت و هم اهدافی جدید. آن چه که اقتصاد سیاسی تمامی این جوامع طبقاتی را از اقتصادهای شکارورز و اقتصادهای کشاورزی و شبانی اولیه متمایز می کرد، وجود مازاد اقتصادی کافی برای حفظ طبقهٔ مرفه مصرف کنندگان از طریق ستم و استثمار طبقات تولیدکننده بود. طبقات مرفه، هم فرصت آن را داشتند که خود دست به خلق هنر بزنند و هم قدرت وادار کردن دیگران به تولید برای خود را. همین امر به هنر امکان داد که در مقیاسی به مراتب عظیم تر، با شکوه تر و پیچیده تر از آن چه در گذشته امکان پذیر بود، تولید شود.

به عنوان مثال اروپای فئودالی سده های میانی را در نظر بگیرید. تقریباً تمامی نقاشان و موسیقی دانان حرفه ای، برای پادشان، لُردها و به خصوص کلیسا کار می کردند. هنر مذهبی به طور اخص نه برای «بیان حال»

هنرمندان– که اسامی معدودی از آنان حتی شناخته شده است– بلکه برای آموزش دُکترین مذهبی به توده های بی سواد و ملزم کردن مؤمنین به پیروی از آیین مذهبی کلیسا بود. در این جا شاهد تداوم تشریفات مذهبی جوامع اولیه تر هستیم. اما هنر به نقش کلیسا به عنوان مبلغ اصلی طبقهٔ زمیندار در جهانی که سلطنت و اربابی تقدیس شده بود، یاری رساند.

تولید هنر برای مصرف چشم‌گیر اشرافیت فئودالی و بارگاه های سلطنتی، به تدریج به لذت بردن از هنر «به خاطر خودِ هنر» نزدیک می شود که ایده آلِ دنیای بورژوازی است. اما کاربرد هنر بیش از این بود. پادشاهان، برای تضمین وفاداری لردها و شوالیه ها، اشیایی قیمتی به آن ها می دادند. چین اقدامی از این رو اهمیت داشت که در جامعه ای با لردهای ریز و درشتی که می توانستند وفاداری شوالیه ها و لردهای پایین تر را با بخشش زمین در ازای خدمت نظامی به دست آورند و تحت فرمان گیرند، قدرت تمایل به تجزیه و فروپاشی داشت. به عنوان نمونه بر مبنای شواهدی که در دست داریم، شکوه هنری بی چون وچرای بارگاه «شارلمانی»، امپراتور فرانک ها، در اوایل قرن نهم، به قصد تأثیرگذاری و هیبت نمایی طراحی شده بود. کسی که این بارگاه را می دید نمی توانست تجربه ای مشابه آن را به دست آورد، به استثنای معدود دیپلمات ها و بازرگانانی که بارگاه های به مراتب مجلل تر امپراتور بیزانس را در آن سوی اروپا دیده بودند.

در کنار تولید وسیع هنر توسط طبقات حاکم یا برای آن ها در اروپای فئودالی، دهقانان نیز هنر مردمی را برای استفادهٔ خود خلق می کردند. این هنر عموماً همان اهداف کاربردی و جادویی را داشت که اقتصادهای بدوی داشتند. از آن جا که این هنر، هنر توده های تحت ستم بود، بنابراین می توانست عناصری از اعتراض را، اغلب در قالب مفاهیم مذهبی، نسبت به ایدئولوژی حاکم روز نشان دهد. مثلاً کشیش «جان بال»، از رهبران شورش دهقانان انگلستان در سال ۱۳۸۱، گفته بود: «وقتی آدم زمین را شخم می زد و حوّا بافندگی می کرد، پس دیگر چه کسی نجیب زاده بود؟»

در اواخر سده های میانه، مازاد اقتصادی کافی برای آن وجود داشت که به نوازندگان و بازیگران دوره گرد (موسوم به «نقاب پوش»ها) اجازه بدهد با اجراهای خیابانی برای دهقانان و ساکنین شهرک ها، گذران زندگی کنند. مردم هنوز دست مایهٔ اندکی داشتند که به «نقاب پوش»ها آن قدری بدهند که بتوانند مدتی طولانی در یک شهر یا روستا اقامت کنند. در نتیجه وضعیت آن ها کمی بهتر از گدایان بود.

هنر در دنیای بورژوازی

تنها در دنیای بورژوازی این ایده به یک قاعده تبدیل شده است که هدف اصلی هنر، بیان حال هنرمند و سرگرمی عموم است. پایهٔ مادی این برداشت، فروش آثار و اجراهای هنرمندان و نوازدگان در بازار آزاد است که به تنها راه تأمین مالی هنر تبدیل شده. موسیقی دانانی مانند «یوزف هایدن» نمونه ای عالی از زندگی در دورهٔ گذار از تولید فئودالی هنر به تولید بورژوایی هنر هستند. بخش اعظم حرفهٔ اولیهٔ او به عنوان خدمتکار در بارگاه شاهزادگان «استرهازی» مجارستان گذشت، اگرچه به عنوان خدمتکاری بسیار محترم و پردرآمد، چرا که او آهنگساز و رهبر نوازندگان بارگاه استرهازی بود. اما بخش بعدی حرفهٔ «هایدن» به عنوانی موسیقی‌دانی صرف شد که برای خود کار می کرد و اجراهای عمومی خودش و آثار سایر آهنگسازان را در بسیاری از شهرهای مهم اروپا انجام می داد. البته او به عنوان مشهورترین موسیقی‌دان زمان خود، در این حالت درآمدی به مراتب بیش از دورهٔ خدمتکاری برای خاندان استرهازی به دست آورد. در واقع او پیشینهٔ «ستارگان راک» امروزی است.

در جامعهٔ بورژوایی، ما برای نخستین بار شاهد تفکیک هنر به «هنرهای زیبا» و «سرگرمی» هستیم، اگرچه البته شباهت هایی با تقسیم بندی هنر در قرون وسطی میان «هنر درباری» و «هنر مردمی» وجود دارد.

در نتیجه وقتی «سرگرمی» مطرح است، هنرمند برای آن که بتواند گذران زندگی کند، «بیان حال» و ابراز خود را به راضی کردن ذائقهٔ مردم تسلیم می کند. در عین حال با کنترل سرمایهٔ کلان بر بخش اعظم رسانه های جمعی که مردم برای سرگرمی به آن وابسته هستند، سرگرمی اغلب یک نقش ارتجاعی را در قالب سطحی کردن نگاه مردم به جهان و تشویق به «فرار از واقعیت» به عنوان بدیلی در برابر مبارزهٔ طبقاتی ایفا کرده است.

هنرهای زیبا، که به «هنر محض» هم شهرت دارند، شامل نقاشی، مجسمه سازی و موسیقی کلاسیک می شوند. هدف هنرهای زیبا این است که هنرمند را به اصل «بیان حال» متعهد نگه دارد. اما حتی متعهدترین هنرمندان عرصهٔ هنرهای زیبا هم باید زندگی کنند. در بخش عمدهٔ عصر بورژوازی، هنرمندان هنرهای زیبا یا اعضای مرفه طبقهٔ سرمایه دار بودند یا برای گذران زندگی محتاج و وابسته به حمایت سرمایه داران یا دولت بورژوایی. بنابراین اگرچه ایده آل هنرهای زیبا «بیان حال» هنرمند بود، اما در عمل به انعکاس سلایق و منافع مادی طبقهٔ بورژوا گرایش داشت.

با این حال باید تأکید کرد که نه هنرهای زیبای بورژوایی و نه هنر انبوه برای سرگرمی هیچ کدام ماشین های تبلیغاتی یکپارچه و انعطاف ناپذیری همانند هنر کلیسایی سده های میانه نیستند. با وجود «کیش فرد» در جامعهٔ بورژوایی، برخی از بزرگ ترین هنرمندان، از منافع سطحی طبقهٔ سرمایه دار فراتر رفته و آثاری خلق کرده اند که عمیقاً منتقد قانون جنگل دنیای بازار بورژوازی است.

چشم اندازهای هنر

امروز، شکاف میان هنرهای زیبا و سرگرمی به صورت یک دوراهی، بیش از پیش تضعیف شده است. با وجود آغاز بحران اقتصادی، کارگرانِ بیش‌تر و بیش‌تری وقت و منابع لازم را برای خلق هنر خود پیدا می کنند و بدون آن که زیر بار منت غول های رسانه های دنیای سرگرمی یا حامیان بورژوای هنرهای زیبا بروند، قادرند برای خود مخاطب پیدا کنند. پایهٔ مادی این تغییر هنری، مثل همیشه، توسعهٔ نیروهای مولد بوده است. دست‌کم برای برخی مردم، ساعات کاری کاهش یافته و نسبت به یک قرن پیش کارِ فیزیکی کم‌تری نیاز

است، اگرچه این تغییر آهسته و ناپیوسته بوده است. این تغییر، زمان و انرژیِ بیش‌تری را برای آفرینش هنری در اختیار آن ها قرار می دهد. ارزان شدن تکنولوژی به آن معنی بوده است که تجهیزات ضبط موسیقی و فیلم با همان کیفیتی که تا چند دهۀ پیش تنها در اختیار ستارگان راک و استودیوهای فیلم بود، اکنون حتی برای کارگران نسبتاً متوسط هم قابل دسترسی باشد. در این بین، اینترنت نیز سکوی پرتاب تقریباً رایگانی را در مقیاس جهانی در اختیار هنر قرار می دهد.

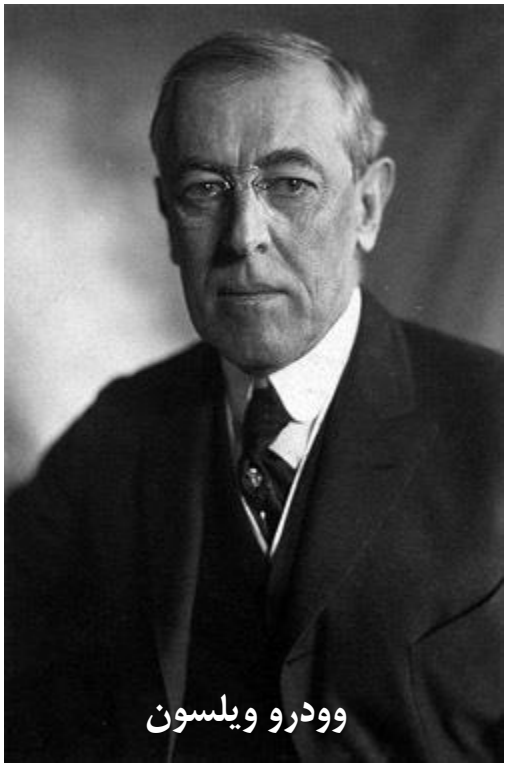
پیامد این امکان جدیدِ کارگران برای ابراز و بیان حال خود از طریق هنر، به طور بالقوه انقلابی است. این را می توان به سهولت در قلمرو موسیقی دید، یعنی شکلی از هنر که تاکنون به طور کامل از این تغییرات منتفع شده است. بیان نارضایتی و مخالفت با جهانی که در آن زندگی می کنیم، هم در متن ترانه ها و هم تونالیتۀ موسیقی به امری عادی و مرسوم مبدل شده است. با رخوت و رکود مبارزۀ طبقاتی از دهۀ ۱۹۸۰ به این سو و غیاب قطب جاذبۀ فراگیر سوسیالیستی، این نقد هنری و موسیقیایی، طعم بسیار بدبینانه و منفی داشته است. رونق مبارزۀ طبقاتی در سطح جهانی که جرقه هایش با بحران اقتصادی سال ۲۰۰۸ روشن شد، این گرایش بدبینانه را به یک هنر انقلابی آشکارتر در سطحی به مراتب بالاتر از موسیقی و سایر هنرهای متأثر از جنبش های اجتماعی دهه های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ دگرگون خواهد کرد. هنر انقلابی، از شرایط مادی و مبارزۀ طبقاتی برخواهد خاست و در عوض همین مبارزۀ طبقاتی را تقویت خواهد کرد. باری دیگری، به عملی ترین شکل نشان داده خواهد شد که موسیقی نقشی لاینفک در تغییر اجتماعی ایفا می کند و صرفاً یک دکوراسیون زیبا نیست.

سینما به مثابهٔ یک سلاح امپریالیستی: هالیوود و جنگ جهانی اول

مکس آلبارز

جنگ جهانی اول (در فاصلهٔ سال های ۱۹۱۴ تا ۱۹۱۸)، مصادف بود با هجوم آغازین نخبگان حاکم امریکا به سوی تبلیغات جنگی با همدستی شرکت های فیلم سازی هالیوود. توسعهٔ پویای سرمایه داری امریکا و وابستگی فزاینده اش به اقتصاد جهانی، آن نیروی محرکی بود که در پس ورود دیرهنگام این کشور به حمام خون آوریل ۱۹۱۷ قرار داشت.

امریکا دیگر طاقت نداشت از بیرون گود نظاره گر تنازعات میان قدرت های بزرگی باشد که در جریان جنگ جهانی اول شامل آلمان و اتریش–مجارستان و امپراتوری عثمانی از یک سو و یک دوجین کشورهای متفق (از جمله انگلستان و فرانسه و ایتالیا و روسیه) از سوی دیگر می شدند.

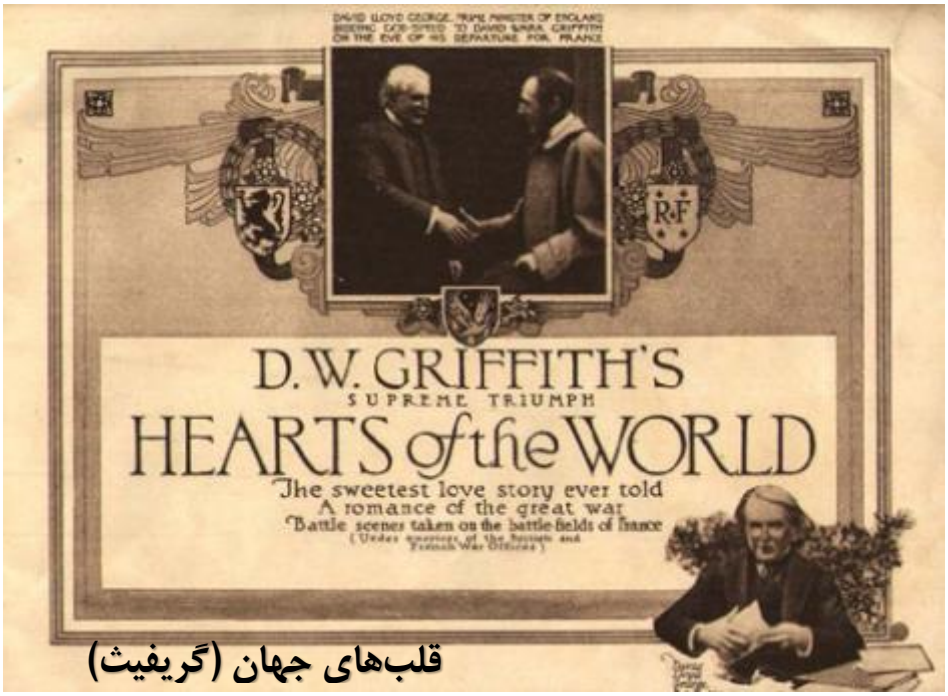

وودرو ویلسون

چالش پیشِ روی حکومت وودرو ویلسون این بود که بتواند برنامهٔ امپریالیستی خود را به خورد عموم مردم دهد. همان طور که هاوارد زین، مورّخ سرشناس، اشاره کرده است، مخالفت فراگیر مردمی با اقدام نظامی موقتاً به سود عناصر چپ گرای جنبش سوسیالیستی امریکا تمام شد که چندین اعتراض ضدّ جنگ را با مشارکت قابل توجه به راه انداخته و به یُمن مخالفت خود موفقیت هایی هم در انتخابات شهرداری کسب کرده بودند. اما جنگ دست آخر به همان شکل سوسیالیست های امریکا را متفرق کرد که با سوسیالیست های اروپایی چنین کرده بود. به عنوان مثال آپتُن سینکلر، نویسندهٔ سوسیالیست و تهیه کنندهٔ فیلم ناتمام «زنده باد مکزیک» اثر سرگئی آیزنشتاین، در سوگندنامهٔ خود به سال ۱۹۳۸ برای «کمیتهٔ دایز» – بعدها «کمیتهٔ مجلس برای بررسی فعالیت های ضدّ امریکایی»– اعلام کرد که وی سال ۱۹۱۷ از حزب سوسیالیست استعفا داده بود تا از ورود حکومت به جنگ جهانی اول پشتیبانی کند [۱].

دم زدن از انگیزه های دمکراتیک با چاشنی مذهبی برای مداخلهٔ نظامی، تنها راهی بود که حکومت امریکا می توانست حمایت عموم را برای جنگ جلب کند. ثروت و منابع هنگفت و پتانسیل اقتصادی ای که سرمایه داری امریکا هنوز در اختیار داشت، این امکان را به حکومت ویلسون می داد تا برای کسانی که آن سوی آب ها زجر می کشیدند موعظهٔ جوانمردی سربدهد. در این میان برای ویلسون هیچ چیز مطلوب تر از این نبود که کشورش نقداً یک ماشین تبلیغاتی حاضر و آماده در دست دارد: صنعت فیلم امریکا. آن‌چه در سال های ۱۹۱۷–۱۹۱۸ (دورهٔ مداخلهٔ امریکا) رخ داد، یک کمپین تهاجمی و جنگ افروزانه با اتکا به فیلم بود که تا آن موقع نظیرش دیده نشده بود. نتیجهٔ نهایی، پیروزی سرمایه داری امریکا (و هالیوود) و یک تراژدی انسانی بود، همراه با تلفات ۳۲۰ هزار امریکایی که به صفوف میلیون ها جسد تازه در سراسر جهان می پیوستند.

گریفیث

در مقطع ورود امریکا به جنگ جهانی اول، شرکت های پارامونت، فاکس، یونیورسال، ویتاگراف (که بعدها به «برادران وارنر» مبدل شد) و استودیوهای مترو و گُلدوین (هستهٔ اولیهٔ شرکت «مترو–گلدوین–مایر» یا به اختصار «اِم جی اِم»)، نقداً کیا بیایی داشتند. هر شرکت از یک یا تعداد بیش تری بخش تولید، فهرست بازیگران مرد و زن و پرسنل خلاق قراردادی و ابزارهای گستردهٔ آگهی و تبلیغ و توزیع برخوردار بود. جالب است که ذوق هنری در چنین شرایطی خفه نشد. در واقع دستاوردهای خیره کننده و شورانگیز در دههٔ ۱۹۱۰ امری معمول بودند. این دوره، دورهٔ فیلم های «تعصب» گریفیث و «نفاق» لوئیس وبر (هر دو محصول ۱۹۱۶) بود؛ دورهٔ چارلی چاپلین، ستاره و کارگردان سینما، که فقر و نظام طبقاتی را در کمدی های کوتاه و درخشان ۱۹۱۷ مثل «خیابان آرام» و «مهاجر» کالبدشکافی می کرد؛ این دوره، دههٔ آغاز حرفه های به یادماندنی جان فورد و فرانک بورزِیگی و رائول والش بود. در دههٔ ۱۹۱۰، هنوز می شد یک استودیوی فیلم را بدون مداخلهٔ بیش از حد دست اندرکاران استودیوها به راه انداخت.



قلب‌های جهان (گریفیث)

این که کارگردان فیلم صلح جویانهٔ «تعصب» می توانست چرخش کند و دو سال بعد فیلم جنگ افروزانهٔ «قلب های دنیا» را بسازد، تصویری است از فشارهای اقتصادی و سیاسی بر فیلم سازان امریکا و شرکت های حامی مالی شان از ۱۹۱۶ به بعد. ظرف سه سال نخست جنگ جهانی اول، صنعت فیلم سازی امریکا به خاطر قطع دسترسی به برخی قلمروهای معین اروپایی و کمبودهای دورهٔ جنگ و مقررات و فجایع جنگی، دستخوش زیان های هنگفتی شد. اما رهبران زیرک استودیوها ارزش بلندمدت جنگ را درک می کردند. استودیوهای امریکایی برخلاف شرکت های فیلم سازی اروپایی از یک بازار داخلی دست نخورده منتفع شدند و پیش بینی می کردند که واردات فیلم به دلیل جنگ کاهش پیدا کند. با سقوط آزاد محصولات فیلم آلمان و ایتالیا و بریتانیا، هالیوود برای نخستین بار بازار جهانی خود را در ذهنش تجسم کرد [۲].

عکس تبلیغاتی تصاحب پارامونت (۱۹۱۶)

نخستین ائتلاف قابل توجه میان حرفهٔ فیلم سازی امریکا و واشنگتن دی سی، ۲۷ ژانویهٔ ۱۹۱۶ در نیویورک سیتی رخ داد، زمانی که پرزیدنت ویلسون در ضیافت «اتاق بازرگانی فیلم» با حضور تقریباً ۱ هزار نفر برای خوشامدگویی حضور پیدا کرد. فهرست مهمان ها شامل چهره های شاخص صنعت، مثل جورج ایستمن (از کوداک) و آدولف زوکُر و ساموئل گُلدفیش (بعدها گُلدوین) از پارامونت می شد. توستمَستر جِی استوارت بلکتون از شرکت ویتاگراف دربارهٔ نیاز به تدارکات نظامی برای محافظت از قلمروهای امریکا صحبت کرد و شعری جنگ افروزانه را دکلمه کرد که در عبارت پایانی اش آمده بود: «کوره را آتش کن و زر بیندوز / که بالِ صلح بی پرِ آهنین نشاید». وقتی ویلسون همان شب خطاب به حضار سخنرانی کرد، ملاحظات خود را به چند عبارات گنگ و چندپهلو دربارهٔ حقیقت در روایت داستان فیلم محدود کرد. در هر حال، قرارداد میان رهبران صنعت و مدیران ارشد آن ها، به تجارت نوپای فیلم امریکایی مشروعیت بخشید [۳].

لامل

برای این‌که جانب انصاف را داشته باشیم، باید بگوییم که بسیاری از رؤسای استودیوها به خاطر مهاجر بودن خود احساس ناامنی و آسیب پذیری می کردند. برای کارل لامِل آلمانی، رئیس شرکت تولید و ساخت فیلم یونیورسال (بعدها یونیورسال پیکچرز) موجه بودن این ترس و واهمه زمانی اثبات شد که پاییز ۱۹۱۵ چندین روزنامهٔ بریتانیایی فیلم های هالیوودی را متهم به پشتیبانی مالی با سرمایهٔ آلمانی کردند. لامل به سرعت تلاش کرد که با تبعیت از حکومت ویلسون، فاصلهٔ خود را با هرگونه ارتباط با آلمان نشان دهد. زمانی که موضع حکومت در پاییز ۱۹۱۴ بی طرفی بود، یونیورسال فیلم دو حلقه ای «طبیعی باش» را منتشر کرد. اما وقتی ویلسون بر تدارکات جنگی تأکید کرد، یونیورسال سریال چهل حلقه ای خارجی ستیز «آزادی» را ساخت. ژوئن ۱۹۱۶، استودیو یک رژهٔ تدارک جنگ برگزار کرد و ماه سپتامبر

همان سال، فیلم بلند جنگی لون چِینی و دوروتی فیلیپیس را با عنوان «اگر وطنم بانگ سردهد» توزیع کرد [۴].

بلافاصله بعد از این که پرزیدنت ویلسون ۶ آوریل ۱۹۱۷ به آلمان اعلان جنگ کرد، شرکت یونیورسال اقدام به آغاز مجموعۀ «محصولات تدارکاتی یونیورسال» کرد که شامل سریال ها و فیلم های کوتاه و بلند با عناوینی مانند «عمو سام مشغول کار است»، «کودک آوارۀ جنگ»، «تولد میهن پرستی» و «اسلحه فروشی عمو سام» می شد. استودیو زمانی امتیازات تبلیغاتی بیش تری کسب کرد که دو فیلم از روپرت جولیان با نام های «قیصر، وحشی برلین» (۱۹۱۸) و یک فیلم طنز به نام «پیرمرد برلین» (۱۹۱۸) منتشر کرد. تبلیغات ضدّ قیصر به روشنی کار خود را کرد. در دِیوِن‌پورت، ایالت آیووا، اکران عمومی «وحشی برلین» زمانی مختل شد که مردی مسلح فریاد زنان از راهروی سالن تئاتر پایین دوید و دو گلوله به پرده شلیک کرد [۵].

پاییز ۱۹۱۷، یونیورسال نخستین قرارداد دولتی خود را برای تهیۀ فیلم های دولتی رسمی منعقد کرد که شروع آن از وزارت کشاورزی امریکا بود. در طول تابستان ۱۹۱۸، استودیوی لامل یک مجموعه فیلم های تک حلقه ای «عجایب فعالیت جنگی ما» تهیه کرد که هر یک «مجور رسمی کمیتۀ اطلاعات عمومی» را بر خود حمل می کرد. یونیورسال برای خنثی سازی «کله شق های گمراه»ی که فیلم سازی را در دورۀ جنگ بی مورد می دانستند، تواسنت با لابی گری حمایت روزنامه ها را به نفع فعالیت های جنگی صنعت فیلم به دست آورد.

یونیورسال با برچسب تولیدی «جوئل» نیز از فضای میهن پرستانه افراطی بهره برداری کرد؛ ساخت فیلمی از داستان محبوب «سگ زرد» اثر هنری ایروینگ داج و راه اندازی کمپین «در جنگ پیروز شو» در پیوند با اتاق های بازرگانی و سازمان های ناسیونالیستی متعدد، گوشه ای از این بهره برداری از فضا بودند. اما همۀ این فیلم ها هنوز هم برای حکومت امریکا کفایت نمی کردند. پاییز ۱۹۱۸، وزارت عدلیه محمولۀ فیلم های یونیورسال را به برزیل توقیف و مدیر شعبۀ برزیلی شرکت را به «آلمان گرایی» متهم کرد و خواهان عزل وی شد (روشن نیست که آیا یونیورسال نیز تبعیت کرد یا خیر) (۶). با در نظر داشتن همۀ این ها نمی توان تصور نکرد که حمایت نهایی لامل از شاهکار ضدّ جنگ «در جبهۀ غربی خبری نیست» اثر لوئیس مایلستون (که یونیورسال سال ۱۹۳۰ منتشر کرد)، یک تلاش عامدانه برای جبران برخی از فعالیت های استودیوی او در جریان جنگ جهانی اول نبوده است.

لامل تنها یکی از انبوه کله گنده هایی بود که به حکومت دسترسی می یافت. اوایل ۱۹۱۷، مدیران اجرایی ویتاگراف و فِیمِس پِلِیرز–لاسکی (نام رسمی پارامونت در آن مقطع)، میوچوئل و مجله های تجاری متعدد، دوشادوش یونیورسال تلگرامی را به پرزیدنت ویلسون فرستادند و خود را ملزم به «حمایت جمعی برای دفاع از میهن و منافع آن» دانستند. امضاکنندگان متن ضمن یادآوری توانایی هالیوود برای تأثیرگذاری بر نظرات ۱۲ میلیون هوادار روزمرۀ سینمای امریکا به ویلسون، پیشنهاد شکل گیری کمیسیونی را دادند که «فیلم را به هوشمندانه ترین و مفیدترین شکل در خدمت شما قرار دهد». ژوئیۀ همان سال، ویلسون شخص ویلیام بِرِیدی را از شرکت «وُرلد فیلم» به سِمَت سرپرستی «انجمن ملی صنعت فیلم» (NAMPI) گمارد. سازمانی که با کمیتۀ اطلاعات عمومی حکومت هم‌پیمان بود. بریدی، ویلسون را به «حمایت وظیفه شناسانه و میهن پرستانۀ همه جانبه از کل صنعت {فیلم}» اطمینان داد و نوشت «افتخار این را دارم که خدمتگزار مطیع شما باشم»[۷].

بریدیِ مطیع و همکارانش در استودیو، در سراسر دورۀ مداخلۀ امریکا در جنگ حضور داشتند. «پروپاگاندا» به زودی به شعار وردِ زبان صنعت تبدیل شد. وقتی امریکا طرح های جنگی اش را مطرح کرد، به گزارش نشریۀ «ورایتی» شرکت های فیلم سازیِ «تماماً همسو با تدارکات جنگی عمو سام» از این که می دیدند حکومت درحال برنامه ریزی برای بازنگری فیلم های «مناسب جهت ترویج تبلیغات مقتضی» با هدف جذب نیروی ارتش و دریایی است، به وجد آمده بودند.

لوئیس بی مایر، توزیع کننده و سرپرست آتی اِم جی اِم، مسئولیت کامل کمپین جنگی «انجمن ملی صنعت فیلم» را در نیواینگلند بر عهده داشت و به صاحبان تئاتر بوستون گفت که فیلم «میانجی بزرگی میان عوام و حکومت واشنگتن» است. به گفتۀ مایر نمایش گستردۀ فیلم ها «کمکی فوق العاده ارزشمند به حکومت و تبلیغات متعدد آن» است. سیسیل بی دو میل، کارگردان پارامونت و لاسکی خطاب به جمعیتی متشکل از ۲ هزار نفر گفت که «فیلم قوی ترین تبلیغات است و پیامی را از طریق دوربین می دهد که هیچ دیپلمات دغلکاری یارای تغییرش را ندارد» [۸] (باید گذرا اشاره کرد که نظراتی از این دست، دروغ بودن این ادعا را نشان می دهند که فیلم های تبلیغاتی از ابداعات حکومت شوروی پسانقلابی بوده است).

اوت ۱۹۱۷، «انجمن ملی صنعت فیلم» افراد صاحب نفوذ حوزۀ فیلم را در بخش های دولتی منصوب کرد. ستاره هایی مانند مری پیکفورد و انیتا استوارت هر دو به مقام کمیتۀ دفاع زنان گمارده شدند. آدولف زوکر و مارکوس لاو، از صاحبان نفوذ در عرصۀ تئاتر، به وزارت خزانه داری اعزام شدند. سامائول (راکسی) راث اپفل

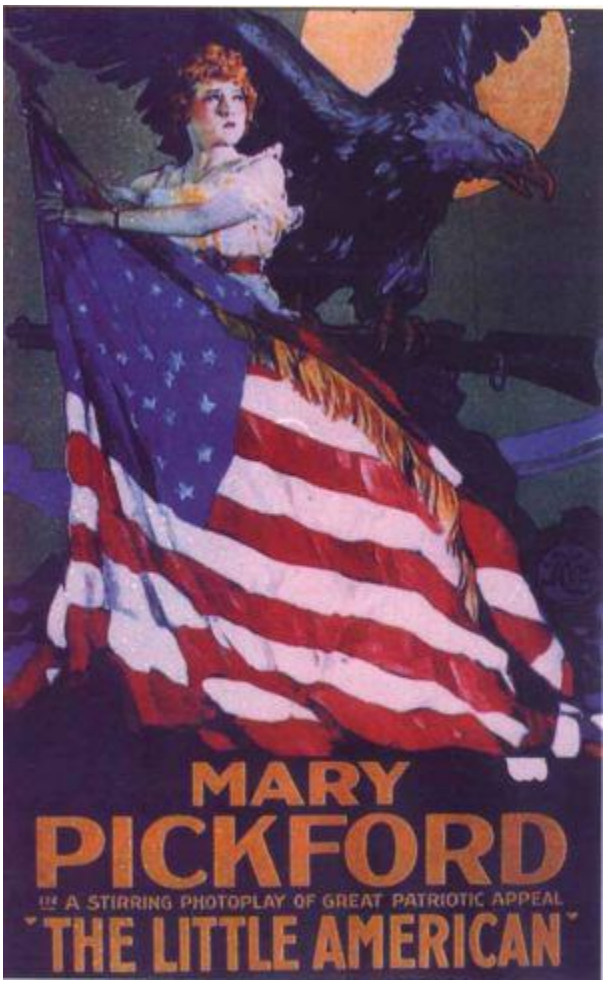
به عنوان نمایش دهندهٔ فیلم و رئیس مترو پیکچرز به وزارت امور داخله فرستاده شدند. مایر به هیئت کشتی رانی امریکا رفت. ویلیام فاکس، جسی لاسکی، اِدوین اس پورتر (کارگردان «سرقت از قطار» در سال ۱۹۰۳) و داگلاس فِربَنکز از ستاره های لاسکی، بین شعبه های ساحلی شرقی و غربی صلیب سرخ امریکا تقسیم شدند [۹].

حضور فردی ستاره ها برای تبلیغ جنگ حیاتی بود. دسامبر ۱۹۱۷، پیکفورد از سر صحنهٔ ضبط فیلم «اماریلی، دختر کوچهٔ کلوزلاین» در سان فرانسیسکو مرخصی کوتاهی گرفت و در حالی که «به لباسی دامن دار شبیه اونیفورم تفنگداران دریایی ملبس بود» به خیابان مارکت رفت تا دستهٔ موزیک تفنگداران دریایی را همراهی و هدایت کند. ژوئیهٔ ۱۹۱۸، «انجمن فیلم مساعدت های جنگی» رژه ای را در لس آنجلس با حضور فربنکز سازماندهی کرد. در این جا فربنکز در مقام تشریقاتی یک مارشال نظامی مقابل ۲۰۰ سواره نظام حرکت می کرد. لوئیس وبر، کارگردان یونیورسال که در آن مقطع به لحاظ تجاری با گریفیث برابری می کرد، شاخهٔ زنان این رژه را که شامل هزاران مرد و ۴۷ دستهٔ موزیک می شد، هدایت می کرد. ستاره هایی نظیر پیکفورد و چاپلین و فربنکز، برای فروش اوراق قرضهٔ جنگی مشترکاً برای جمعیت زیادی از مردم منهتن سخنرانی کردند و متعاقباً هر یک به تنهایی یک تور در کشور گذاشتند. زوکُر برای «روز آزادی» به تاریخ ۱۲ اکتبر ۱۹۱۸ در نیویورک سیتی، یک برنامهٔ تئاتر سیار را با حضور ستاره هایی از استودیوهای فیلم خود در منهن و فورت لی و نیوجرسی تدارک دید و با «شمار زیادی از فروشندگان زیباروی اوراق قرضه» به تبلیغ این اوراق قرضهٔ جنگی پرداخت [۱۰].

حضور فردی به کنار، هیچ چیز بهتر از فیلم نمی توانست تبلیغی برای اوراق قرضهٔ جنگی حکومت باشد. انجمن ملی صنعت فیلم به استودیوهای برجسته کمک کرد که فیلم های کوتاه تبلیغاتی با هدف جلب مشتری برای اصطلاحاً «وام آزادی» بسازند. موج دوم این وام آزادی در پاییز ۱۹۱۷ با ارائهٔ پنج فیلم با حضور «ستارگان و شخصیت های برجستهٔ صحنه و سینما» پیش گرفته شد. برای کمپین سومین وام آزادی، داگلاس فربنکز در فیلم کوتاهی به نام «کشیده بر قیصر» حضور یافت. برای چهارم وام آزادی، زوکُر به عنوان سرپرست انجمن ملی صنعت فیلم توانست با ترتیب دادن تولید چهار ویژه برنامه دربارهٔ وام های آزادی با مشارکت ۱۲ شرکت فیلم سازی و ۳۷ ستاره، نظر وزارت خزانه داری را جلب کند.

در بین این فیلم های تبلیغاتی می توان به «۱۰۰ درصد امریکایی» با هنرمندی مری پیکفورد، «سام، بگیرش!» با هنرمندی فربنکز، «رام کردن گاو قیصر» با حضور مِی موری و چارلی چاپلین در «باند» اشاره کرد.

لیلیان گیش، بازی گری که رؤیای تهاجم به آلمانی ها را داشت و روسکو آرباکل، کمدینی که برای قیصر خط و نشان کشید، به بازارگرمی برای فروش اوراق قرضه پیوستند. پرزیدنت ویلسون به اندازهٔ کافی از این فعالیت های تبلیغی هالیوودی تأثیر گرفت که در «کلوب ملی مطبوعات» در واشنگتن از صنعت فیلم تعریف و تمجید کند. چندین فیلم تبلیغاتی دربارهٔ وام آزادی نیز متعاقباً در ساختمان کنگرهٔ امریکا برای سناتورها و همسران شان و کارکنان سنا به روی پرده رفت [۱۱].



سانسور سیاسی فیلم در این دوره فراگیر بود. در شهرهایی با جمعیت ساکن امریکایی–آلمانی، حتی فیلم های حامی جنگ هم مورد هدف قرار گرفتند. «امریکایی کوچولو»ی دومیل، با بازی پیکفورد، مقدمتاً به خاطر تصویرسازی منفی از سربازان آلمانی در شیکاگو ممنوع شد. با این حال اکثر سانسورها زمانی رخ می دادند که فیلم خطّ رسمی حکومتی را دنبال نمی کرد. در پنسیلوانیا، دادستانی کل ایالتی تهدید به لغو مجوز نمایش فیلم های سینمایی ای کرد که می توانستند سربازگیری را به خطر بیندازند. روش های مشابهی در ایالت نیویورک به کار بسته شدند. در مریلند، شهردار با هیئت سانسور ایالتی همکاری کرد تا فیلم های سابقاً پذیرفته شده ای را که کوچک ترین اثری از روحیات ضدّ جنگ یا تصاویر زنندهٔ کشتارهای میدان های جنگ در خود داشتند، لغو کند.

روزنامهٔ سان چاپ عصر در بالتیمور از اقدامات برای ممنوعیت «تصاویر جریحه دارکننده از جنگ» تمجید کرد. این روزنامه در بیانیه ای غیرمعمول تا جایی پیش رفت که مدعی شود «هرگونه تلاش برای تضعیف و بی

اعتباری حکومت هم اکنون به مراتب مضرتر از نمایش آن خانم هایی است که با لباس هایی بیش از حد باز روی صفحهٔ نمایش بالا و پایین می جهند» [۱۲].

این فضای سانسور شدید زمانی وخیم شد که ویلسون ژوئن ۱۹۱۷ «لایحهٔ جاسوسی» را امضا کرد. به موجب این لایحه، هر نوع سخنرانی که منتقد جنگ تعبیر می شد، مورد حمله قرار می گرفت. تحت چنین شرایطی، چندین چهرهٔ فیلم سازی بازداشت شدند. به گفتهٔ نشریهٔ ورایتی، فرانک جی گادسل، شهروند فرانسوی، از سوی حکومت امریکا بازداشت شد، آن هم به خاطر نمایش فیلم های «همسو با آلمان» و «دست بالا نشاندن میلیتاریسم آلمان». با وجود تغییرات گادسل در میان متن های نسخهٔ اصلی (سینما در دههٔ ۱۹۱۰ هنوز یک تکنولوژی صامت بود) برای تنزل تبلیغات آلمان و با وجود روی پرده رفتن فیلم او در کلوب مطبوعات ملی در واشنگتن، ادارهٔ دادستانی ملی نیویورک فیلم او را مصادره کرد [۱۳].

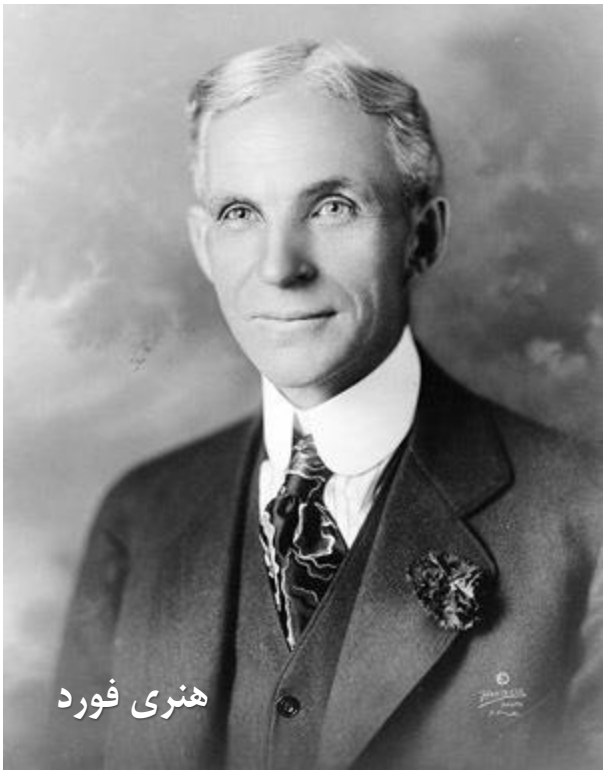
بدنام ترین و گویاترین مورد سانسور فیلم در جریان جنگ جهانی اول، ممنوعیت فیلم «روح ۱۸۷۶» دربارهٔ جنگ انقلابی امریکا، ساختهٔ رابرت گُلدشتاین بود (سرمایه گذار اولیهٔ فیلم پرفروش و حامی برده داری «تولد یک ملت»، ساختهٔ گریفیث). این فیلم پس از ممانعت ممیزی شیکاگو در ماه مه ۱۹۱۷، درست یک ماه پیش از امضای لایحهٔ جاسوسی، به کانون حملات حکومت مبدل شد. اگرچه گلدشتاین کنترل فیلم را برای لس آنجلس مجدداً به دست گرفت، اما «روح ۱۸۷۶» خیلی زود از سوی ادارهٔ عدلیه مصادره و تهیه کنندهٔ آن متهم به جاسوسی شد. این فیلم به خاطر تصویرسازی متخصامانه از انگلستان در دورهٔ «جنگ انقلابی» امریکا و علی‌رغم پیام سراسر میهن پرستانه اش در حمایت از امریکا، تهدیدی برای تلاش جنگی بریتانیا محسوب می شد. مه ۱۹۱۸، گلدشتاین در نهایت ناباوری با حکم ۱۰ سال حبس و پرداخت ۵ هزار مواجه شد. او نهایتاً زودتر از زندان آزاد شد [۱۴].

هدف گرفتن حرفه ها و افرادی که هرگونه احساسات «همسو با آلمان» از خود نشان می دادند، جزئی از فضایی بود که حکومت ویلسون ایجاد کرده بود. اواخر ۱۹۱۷، یک مدیر اجرایی در انجمن آگهی سازان فیلم قطعنامه ای منتشر کرد که شرکت های فیلم سازی را از تبلیغات همسو با آلمان در روزنامه ها بر حذر می داشت. شش ماه بعد، ویلیام فاکس، به عنوان یک مَجار صاحب نفوذ در عرصهٔ سینما که شرکت فاکس فیلم کورپس را اداره می کرد، تهدید به اخراج آن دسته از کارگران فاکس کرد که «۱۰۰ درصد امریکایی» نیستند.

همان طور که یک حساب تجاری نشان می دهد، مدیران شعبه ملزم به تهیهٔ گزارش های محرمانه بود دربارهٔ «هر کسی که گمان می کنند واقعاً امریکایی نباشد»:

«آقای فاکس اعلام کردند که این گزارش ها می بایست تماماً مورد تحقیق و تفحص قرار بگیرند و چنانچه نشان داده شود که یکی از کارکنان در بخش نیروهای فاکس حتی کم ترین همسویی با آلمان دارد، اخراج خواهد شد» [۱۵].

چنین اقداماتی به شکل آزاردهنده ای حاکی از اخراج و ستاره دار کردن کارکنان چپ گرا و لیبرال فیلم در اواخر دههٔ ۱۹۴۰ و دههٔ ۱۹۵۰ بود، زمانی که کمیتهٔ بررسی فعالیت های ضدّ امریکایی حملات دورهٔ جنگ سرد خود را به هالیوود انجام داد.


هنری فورد

حکومت امریکا اجازه نداد که هیچ گونه اعتراض سیاسی به پرده های سینما راه یابد. هنری فورد، غول خودروسازی، یهودستیز بدخیم و پیرو سیاست انزواطلبی، در ابتدا از ترس صدماتی که تصور می کرد جنگ برای عملیات کاری او به بار می آورد با آغاز جنگ مخالف بود (بعداً وی به حامی سرسخت مداخلهٔ امریکا مبدل شد). درست تا زمانی که امریکا رسماً اعلان جنگ داد، فیلمبرداران خبری یونیورسال هنوز امکانش را داشتند که «هیئت صلح» فورد را به اروپا همراهی کنند. در سپیده دم ۱۹۱۶، شرکت «پاته ایکسچینج» (متعلق به فرانسه) حتی سه حلقه فیلم ضدّ جنگ را به نام «رعب و وحشت های جنگ» توزیع کرد که فورد، به عنوان کسی که بعدها از جنگ سود می برد، علناً تأیید کرد. تا یک سال کوتاه و خطیر بعدی، هیچ تهیه کنندهٔ فیلمی در امریکا نبود که از ترس انتقام جویی سیاسی جرأت کرده باشد چنین فیلمی را روی پرده بودند. اما به زودی فیلم های حکومتی و فیلم های خبری جنگ طلبانهٔ استودیوها جایگزین مستند «رعب و وحشت های جنگ» شدند [۱۶].

به همین ترتیب حضور عمومی و هنری چارلی چاپلین برای تبلیغ وام آزادی، او را از ساخت فیلم طنز خود به نام «دوش فنگ» که اندکی پیش از آتش بس ۱۹۱۸ منتشر شد، منصرف نکرد. حتی فضای بیش از پیش ملتهب پارانویای «ضدّ سرخ» هم نتوانست شرکت فیلم سازی «ترای اَنگِل» را از معرفی فیلم بلند متمایل به سوسیالیسم «پاسخ» (۱۹۱۸) منصرف کند. این فیلم پنج ماه پس از انقلاب روسیه تهیه شد. با این وجود این فیلم ها در آن فضای به شدت ارتجاعی صرفاً استثنا بودند.

دیگر نمی شد مردمی را که در سال های جنگ جهانی اول از همه سو محاصره شده بودند، به مدتی طولانی فریفت. به محض این که جنگ به پایان رسید، جنون حمایت از جنگ فروپاشید. نویسندگان و کارگردان های هالیوود که به یکسان از پیامد جنگ ویرانگر به وحشت افتاده بودند، با خشم هنرمندانه واکنش نشان دادند. تنها ۲۷ ماه پس از آتش بس، مترو پیکچرز شاهکار تکان دهندهٔ «چهار سوار آخر الزمان» را به کارگردانی رکس اینگرام در سال ۱۹۲۱ منتشر کرد. این که چنین فیلم صلح جویانهٔ حزن انگیزی می توانست به موفقیت عظیم مبدل شود، گواهی است بر واکنش عمومی علیه کارزار تبلیغاتی ۱۹۱۷–۱۹۱۸ حکومت. ضدیت با جنگ در سراسر سال های «بحران بزرگ» ادامه یافت و استودیوها با فیلم های درام ضدّ جنگ چشم گیری مثل «رژهٔ بزرگ» (ام جی ام، ۱۹۲۵، به کارگردانی کینگ ویدور) و «در جبههٔ غربی خبری نیست» اثر مایلستون پاسخ دادند.

این دورهٔ بسیار مختصر از تفکر انسانی دربارهٔ جنگ امپریالیستی، با تأسفِ تمام راه را به سوی دور بعدی و شدیدتر تسلیم سیاسی هالیوود باز کرد. بهای سنگینی بود که برای چنین تسلیمی می بایست پرداخت می شد. حمایت صنعت فیلم از اقدامات حکومت امریکا در دورهٔ جنگ جهانی دوم، گوی سبقت را از هر آن‌چه که هالیوود در سال های ۱۹۱۷ و ۱۹۱۸ انجام داده بود، گرفت. پس از این که جنگ در سال ۱۹۴۵ به اتمام رسید،

حکومت قدردانی خود را به شکل تصفیه های «ضدّ کمونیستی» با مشارکت استودیوها انجام داد؛ تصیفیه ای که فیلم سازی امریکا هنوز مانده است تا از آن بهبود پیدا کند.

فیلم ابزار قدرتمندی است، اما هیچ جای جهان به اندازۀ امریکا یک قلمرو خصوصی برای منافع تجاری نیست. با توسعۀ بحران اجتماعی و به صحنه آمدن طبقۀ کارگر، این منافع بار دیگری اولویت ها و خواسته های اجتماعی خود را تحمیل خواهند کرد. در هر دو جنگ جهانی، بحران بزرگ و دورۀ بگیروببندها، سران استودیوها فرمانبرداری خود را از سرمایه داری امریکا ابراز کردند.

البته در عین حال نویسندگان و بازیگران و کارگردانان و حتی تهیه کنندگان بیشماری هستند که منتقد جامعۀ امریکایی هستند و می توانسته اند به عکس آن‌چه بوده اند مبدل شوند. شناخت از این تاریخ، برای آن ها نیز حیاتی است.

۵ اوت ۲۰۱۰

[1] Zinn, Howard, *A People's History of the United States* (Harper & Row, 1980), pp. 355-56. Bentley, Eric, editor, *Thirty Years of Treason: Excerpts from Hearings Before the House Committee on Un-American Activities, 1938-1968* (New York: Thunder's Mouth Press/Nation Books, 1971, 2002), p. 48.

[2] "The War's Effect on the Movies," *The Billboard* (19 December 1914), p. 153.

[3] Bush, W. Stephen, "Motion Picture Men Greet President," *Moving Picture World* (12 February 1916), pps. 923+. "First Board of Trade Banquet, Attended by President Wilson, Marks New Era in Industry," *Motion Picture News* (12 February 1916), pp. 817-18.

[4] *Variety* (20 August 1915), p. 17. "Universal Backs Wilson on Neutrality", *Motion Picture News* (19 September 1914), p. 57. *The Billboard* (19 September 1914), p. 46. *Moving Picture World* (22 July 1916), p. 644. *Motion Picture News* (12 August 1916), p. 927. Universal advertisement, ibid, pp. 928-29. *Moving Picture World* (9 September 1916), p. 1629.

[5] Universal advertisement, *Moving Picture World* (5 May 1917), p. 706. Ibid, p. 810. Universal advertisement, ibid, p. 820. *Moving Picture World* (3 August 1918), p. 703. "Shot 'Beast of Berlin,'" *Variety* (12 April 1918), p. 47.

[6] "Universal Gets Government Contract," *Moving Picture World* (15 September 1917), p. 1774. "Universal Puts Out Stirring Training Film," *Moving Picture World* (4 May 1918). "Universal to Make Films for Government," *Moving Picture World* (22 June 1918), p. 1724. "Universal Appeals to Newspapers," *Moving Picture World* (29 June 1918), p. 1850. "Roosevelt Backs Anti-Yellow Dogism," *Moving Picture World* (17 August 1918), p. 992. "Jewel's Anti-Yellow Dog Campaign Is Spreading Fast,"*Moving Picture World* (24 August 1918), p. 1137. *Variety* (13 September 1918), p. 49. *Variety* (20 September 1918), p. 49.

[7] “President Wilson Offered Aid of Film Men,” *Motion Picture News* (24 February 1917), p. 1197. “President Wilson Calls Upon Film Industry,” *Moving Picture World* (14 July 1917), p. 217.

[8] “Gov’t to Look at Films,” *Variety* (4 May 1917), p. 16. “War Work Under Way in Boston,” *Moving Picture World* (1 September 1917), p. 1350. “Industry in West to Black the Government,” *Moving Picture World* (15 June 1918), pp. 1549-50.

[9] “Motion Pictures Mobilized for War,” *Moving Picture World* (11 August 1917), p. 918.

[10] “Mary Pickford Leads Parade,” *Moving Picture World* (5 January 1918), p. 127.

Variety (16 August 1918), p. 40. “Industry in West to Black the Government,” *Moving Picture World* (15 June 1918), pp. 1549-50. “Industry to Back Liberty Loan,” *Moving Picture World* (9 June 1917), p. 1617. “Industry’s Drive Under Full Speed,” *Moving Picture World* (19 October 1918), p. 352. “Motion Picture Industry Boosting Bond Sale,” *Moving Picture World* (4 May 1918), pp. 672-74. “Public Responds to Players’ Appeals,” *Moving Picture World* (18 May 1918), p. 972.

[11] NAMPI advertisement, *Variety* (12 October 1917), pps. 36-37. “Five Hundred Prints for Liberty Film,” *Moving Picture World* (13 October 1917), p. 209. “Zukor Committee Announces Plan for Loan Drive,” *Moving Picture World* (3 August 1918), p. 665. “Liberty Loan Distribution Arranged for Special Films,” *Variety* (30 August 1918), p. 41. “Synopses of Liberty Loan Specials,” *Moving Picture World* (5 October 1918), p. 122. “Great Array of Star Films to Boom Liberty Loan Drive,” *Variety* (20 September 1918), p. 49. “Fifty Stars Contribute to Loan,” *Moving Picture World* (7 September 1918), p. 1407. “Industry’s Drive Under Full Speed,” *Moving Picture World* (19 October 1918), pp. 351-52. NAMPI advertisement, *Variety* (27 September 1918), pp. 44-45.

[12] “That Chicago Censor,” *Variety* (6 July 1917), p. 17. “Bans All Films That Discourage Enlisting,” *Moving Picture World* (5 May 1917), p. 832. “Shall Horrors of War in Film be Banned?” *Moving Picture World* (5 May 1917), p. 834. “Maryland Censors Recall Certain War Films,” *Moving Picture World* (12 May 1917), p. 997.

[13] “Juggling Propaganda,” *Variety* (22 March 1918), p. 57.

[14] *AFI Catalogue of Motion Pictures Produced in the United States; Feature Films, 1911-1920* (Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1988), p. 875.

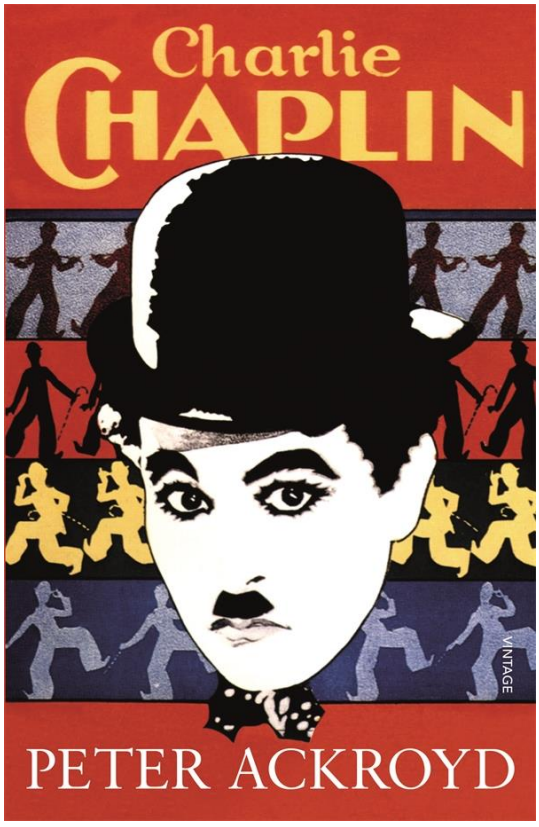
[15] “Pro-German Papers Cut Off,” *Variety* (2 November 1917), p. 53. “William Fox Will Dismiss Pro-Germans,” *Moving Picture World* (29 June 1918), p. 1859. “What William Fox Is Doing to Help Win the War,” *Moving Picture World* (21 September 1918), p. 1745. “How Fox Organized the War Drive,” *Moving Picture World* (30 November 1918), pp. 923-24.

[16] *Moving Picture World* (26 February 1916), p. 1273. Pathé advertisement, *Moving Picture World* (8 January 1916), pps. 192-193, quoting Ford in 3 December 1915 *New York Journal*. “Patriotism Pervades Hearst-Pathe News,” *Moving Picture World* (17 April 1917), p. 2921. “Triangle to Distribute ‘Booster’ Picture,” *Moving Picture World* 27 (October 1917), p. 509.

به مناسبت ۳۸مین سال درگذشت «چارلی چاپلین»، کمدین برجسته و محبوب طبقهٔ کارگر

چارلی چاپلین

نایل مال‌هالند



زندگی نامهٔ جدید چارلی چاپلین که در روز کریسمس ۱۹۷۷ در گذشت، نگاهی دارد به زندگی متلاطم و نبوغ هنری او.

آن طور که «پیتر اکروید»، جدیدترین نویسندهٔ زندگی نامهٔ این ستارهٔ فیلم های اولیه می نویسد، لنین زمانی در کلامی مشهور گفته بود که چارلی چاپلین «تنها مردی در جهان است که می خواهم با او ملاقات کنم». لنین تنها فردی نبود که چنین می خواست. به گفتهٔ اکروید، چاپلین در سال ۱۹۱۵، در حالی که تنها ۲۶ سال داشت، «مشهورترین مرد جهان» شده بود.

دلیل این موفقیت نامنتظرهٔ چاپلین در رسانه های سرگرمی مردمی، مشهورترین شخصیت او بر روی پرده بود: «ولگرد کوچولو». ولگردی دوست داشتنی که به مقامات دهن کجی کرد و به همین خاطر به محبوبیتی عظیم در میان مخاطبین خود در طبقهٔ کارگر دست یافت. اکروید دربارهٔ چاپلین می نویسد: «یک خوش‌بینی و وقار سرکش در "دنیایی بس ظالمانه". رسایی او بی کران است؛ تقریباً هر احساسی را که بتوان برای انسان متصور بود در صورت او نقش می بندد، آن هم به سرعت جیوه. مثلاً او می تواند در آن واحد هم کم‌رو باشد و هم شرور. او ژنده پوش و غمگین است، اما کمر خم نمی کند. او به طور بی پایانی پرمایه، مبتکر و انعطاف پذیر است؛ او همیشه با مانع رو به رو است، اما هرگز شکست نمی خورد؛ قامتش خم شده، اما نشکسته است».

چاپلین فیلم های متعددی ساخت، اما امروز اساساً او را با فیلم های کلاسیک صامتی نظیر «جویندگان طلا» (۱۹۲۵)، «روشنایی های شهر» (۱۹۳۱) و بعدها فیلم های «ناطق» هم‌چون «عصر جدید» (۱۹۳۶) و «دیکتاتور بزرگ» (۱۹۴۰) به یاد می آورند. با این حال چاپلین در دههٔ ۱۹۵۰ به منفورِ هالیوود بدل شده و به عنوان قربانی جنون و آزار و اذیت های ضدّ کمونیستی جنگ سرد، از ایالات متحدهٔ امریکا تبعید شد.

چاپلین که در سال ۱۸۸۹ متولد شده بود، در فقرِ محلات کثیف جنوب لندن بزرگ شد. پدرخواندهٔ او، هنرمندی در سالن موسیقی انگلستان، خیلی زود از خانه رفت و بعدها از فرط مصرف مشروبات الکلی مرد. مادر او خواننده بود، زنی که برای رفع ابتدایی ترین نیازها به هر دری می زد و دستخوش بیماری های روانی شد و دوره ای را در آسایشگاه ها گذراند. پیش می آمد که چارلی و برادرش نزد بستگانشان بمانند، روی نیمکت پارک ها بخوابند یا به اجبار به نوانخانه بروند. او با رقصیدن در گوشهٔ خیابان ها بود که پول غذا را جور می کرد. همین منجر به نخستین نقش های حرفه ای او شد. وقتی نُه سال داشت، با گروه «هشت پسرک لنکاشر» (Eight Lancashire Lads) همراه شد که رقصی محلی با کفش های چوبی انجام می دادند. او پس از مدتی صورتحساب هزینه ها را با «دان لنو»ی کمدین تقسیم می کرد. چاپلین با سفید کردن صورت خود، پوشیدن شلوارهای گشاد و کفش های بی قواره، به تقلید از شخصیت های نمایشی لِنو پرداخت، و به عنوان «ولگرد کوچولو» شهرتی جهانی یافت.

چاپلین در سن ۲۱ سالگی همراه با تور نمایشی «فِرِد کارنو» به امریکا رفت («استن لورل» یکی دیگر از اعضای دستهٔ بازگیران بود). چاپلین تحت مربی گری کارنو، استعداد خیره کننده اش را برای کمدی فیزیکی نشان داد. کارنو نقش «دائم الخمر» را به چاپلین داد که او نیز با الگو گرفتن از پدرخواندهٔ خود اجرا کرد. چاپلین

به استودیوی «کیستون» متعلق به «مک سِنِت» در کالیفرنیا پیوست که نیازمند یک جایگزین سریع بودند. طی چند ماه او بزرگ‌ترین ستارهٔ استودیویی شده بود که بیش‌تر به خاطر دست انداختن مقامات با لوده بازی های «پلیس های کیستون» به یاد آورده می شود.

هنگامی که چاپلین به عنوان یک فرد کمال گرا می رفت که فیلم های خود را کارگردانی کند، این ضرب آهنگ سریع و پر تب و تاب کار با سِنِت (او هر هفته سه فیلم تهیه می کرد) تأثیرش را بر چاپلین گذاشته بود. چاپلین بارها بار صحنه ها را از نو فیلم برداری می کرد، حتی صحنه ها را از نو می ساخت، تا بالاخره نتیجهٔ کار راضی اش کند، و این بازگیرانش را به شدت بی حوصله می کرد. چاپلین دیوانه وار می نوشت، کارگردانی می کرد و حتی موسیقی فیلم هایش را هم خود تهیه می کرد.

فیلم دوم او، «مسابقهٔ اتومبیل رانی در ونیز» (۱۹۱۴)، شخصیت «ولگرد کوچولو» را به بینندگان سینما معرفی کرد که یک موفقیت فوری و برجسته بود. اکروید در توصیف این شخصیت می نویسد: «یک قهرمان طبقهٔ کارگر، که علیه ثروتمندان و صاحبان امتیاز مبارزه می کند». در فیلم های بعدی، این «ولگرد»، با وجود آن که در شکست و رسوایی فرو رفته، اما دیگر با غرور پا به فرار نمی گذارد، و به این ترتیب به مخاطبینش حسّ امید می دهد. چاپلین در سال های ساخت فیلم، شجاعانه، با درک مخاطب و شوخ طبعی زیرکانه، به بسیاری از موضوعات خام و اغلب مناقشه انگیز پرداخت؛ از رعب و وحشت های سنگرهای جنگ جهانی اول گرفته تا مخمصهٔ مهاجرین.

آوازهٔ چاپلین، بسیار فراتر از سینما رفت. او که اوایل دههٔ ۱۹۲۰ به نیویورک رفته بود، «با گروهی از روشنفکران که خود را سوسیالیست می خواندند آشنا شد ... در این جا بود که دربارهٔ سیاست، هنر و ادبیات حرف زد». بینش سیاسی چاپلین در دههٔ ۱۹۳۰، یعنی در بحبوحهٔ «رکود بزرگ» و ظهور فاشیسم بود که نمودی آشکار یافت.

عصر جدید

«عصر جدید» به طور درخشانی بیگانگی و استثمار کارگران صنعتی را نشان می دهد. شخصیت چاپلین در این فیلم، به شکلی نمادین، بین چرخ دنده های کارخانه پیچ و تاب می خورد. او که دیگر قادر به تحمل آهنگ تولید کارخانه نیست، دستخوش فروپاشی و سقوط می شود، از بیمارستان به زندان، و نهایتاً به بیکاری فلاکت

آمیز درمی غلتد. در یکی از صحنه های به یادماندنی، او تلو تلو خوران به سوی یک تظاهرات خشن خیابانی می رود و بر حسب تصادف، خود را در رأس کارگران اعتصابی می یابد. در فیلم «دیکتاتور بزرگ»، چاپلین هیتلر را بی رحمانه و بی هیچ تخفیفی به سُخره می گیرد. با در نظرداشتن رویکرد سست و بی رمق اکثریت نخبگان حاکم و سردمداران متنفذ هالیوود نسبت به رژیم نازی ها در آن مقطع، این تصمیمی متهوّرانه بود.

اکروید ادعا می کند که کودکیِ پردردسر چاپلین، از او فردی بسیار جاه طلب، حتی بی رحم، و سرشار از انرژی ساخته بود. با وجود ثروت و شهرت عظیم، ترس و وحشت از درغلتیدن دوباره به فقر، از جا زدن در برابر تحمل مشکلات سلامت روانی مادر، کشمکشی همیشگی در درون چاپلین بود. روابط او با زنان، همراه با دو ازدواج کم دوام، بسیار مشکل و پرنوسان بود. هنگامی که همسر چاپلین، «جون بَری»، او را به خاطر رابطه اش با «اونا اونیلِ» ۱۷ ساله (دختر «یوجین اونیل»، نمایشنامه نویس) به دادگاه برد، چاپلین با رسوایی عمومی و موج سرزنش ها رو به رو شد.

در فضای جنگ سرد، سیاستمداران راست‌گرای امریکا از زندگی شخصی، «اخلاقیات» و چپ‌گرایی چاپلین برای تضعیف او بهره برداری کردند. در سال ۱۹۴۷، چاپلین از سوی «کمیتهٔ رسیدگی به فعالیت های ضدّ امریکایی»، به سرپرستی «جوزف مک کارتی»، سناتور ضدّ کمونیست قهار، بازجویی شد. چاپلین به دلیل حمایت خود از شوروی در برابر نازیسم در جریان جنگ جهانی دوم مورد حمله قرار گرفت.

اما چاپلین با توجیه تسویه های «شگفت انگیز» استالین به عنوان روندی که «کار کوئیزلینگ ها و لاوال ها را تمام کرد» (سیاستمداران همکار نازی ها در نروژ و «رژیم ویشی» در فرانسه در طول جنگ)، یک بی اعتباری در کارنامهٔ خود به ثبت رساند. این در حالی بود که تسویه ها و دادگاه های نمایشی مذکور، مقدمتاً بلشویک های قدیم و به خصوص لئون تروتسکی و «اپوزیسیون چپ» را که در راستای دفاع از دمکراسی کارگری در اتحاد شوروی مبارزه کرده بودند، هدف گرفت.

اکروید به نقل از دوستان چاپلین می گوید که این بازیگر یک «چپ رقیق» بود، و «مستعد پذیرش عقاید سوسیالیستی، بی آن که تلاشی برای تحقق آن ها کند». از نظر اکروید، «بهتر است بگوییم که او یک آزادی خواه بود، همراه با گرایش هایی متمایل به آنارشیسم». چاپلین «بنا به غریزه از بی عدالتی و ستم خشمگین بود: او در سرتاسر زندگی اش علیه کنترل و سلطهٔ استبدادی مبارزه کرد».

به دنبال موج تعقیب و بازداشت های مک کارتی در امریکا، بیش از ۳۰۰ نفر در فهرست سیاه عدم مجوز کار در استودیوهای هالیوود قرار گرفتند. چاپلین مستقیماً در فهرست سیاه نبود، اما در هنگام سفر با کشتی به لندن در سال ۱۹۵۲، مطلع شد که ویزای بازگشت دوبارهٔ او به ایالات متحده باطل شده است. چاپلین باقی زندگی خود را در تبعید گذراند، به خصوص در سوئیس، و نهایتاً در روز کریسمس ۱۹۷۷ درگذشت.

باقی ماندن چاپلین در اذهان توده های مردم، موضوع تقریباً ۲۰۰ کتاب در باب زندگی و فعالیت او بوده است. اگرچه زندگی نامهٔ فشرده ای که پیتر اکروید نوشته است قادر به سنجش عمق سوژهٔ خود نیست، اما توصیفی هوشمندانه و بی محابا است از هنرمندیِ درخشان و زندگی چاپلین وشاهکار او، «دوره گرد کوچولو»، به عنوان اثری که توده های مردم چاپلین را با آن شناختند و همدردی کردند.

۲۵ دسامبر ۲۰۱۵

به سوی آینده ای سوسیالیستی: کتاب های مصور کودکان پس از انقلاب بلشویکی

توماس اسکریپس

انقلاب ۱۹۱۷ روسیه، رویدادِ تعیین کنندهٔ قرن بیستم بود. نفوذ و تأثیر این انقلاب عملاً به همهٔ جنبه های جامعهٔ بشریِ سراسر گیتی گسترانیده شد. وسعت میدان مطالعهٔ انقلاب و نظام اجتماعی برخاسته از آن بی‌کران است، گرچه عموماً در نمایشگاه‌گردانی هنر معاصر نادیده گرفته می شود. اما تلاش گالری هنر مصورسازی «خانهٔ هنر لندن» در نمایشگاه خود با عنوان «یک کودکی نو: کتاب های مصور روسیهٔ شوروی» برای پرتو افکندن بر انگیزه ای هنری که انقلاب به مصورسازی کتاب های کودکان در جامعهٔ نوپای شوروی بخشید، یک استثنای خوشایند است.

این مجموعه بازه ای حدوداً ۲۰ ساله را در برمی گیرد؛ از معدود نمونه های پیش از انقلاب، یعنی دوره ای که تنها اقشار مرفه بضاعت کتاب را داشتند، تا شماری از آثاری که زیر فشار جنگ داخلی (۱۹۱۷–۱۹۲۲) تولید شدند، تا شکوفایی کتاب های تصویری شوروی در دههٔ ۱۹۲۰ و در پایان گزیده ای کوچک از آثار اواسط تا اواخر دههٔ ۱۹۳۰.

این دوره شاهد طغیان های تند اجتماعی بود و آثار به نمایش درآمده به شکل ملموسی انرژی و حساسیت فکری این برهه را نشان می دهند. این آثار قادرند تصویری اجمالی، ولی مهم، از جامعه ای سوسیالیستی که طبقهٔ کارگر روس پی ریزی اش را آغازید و مهم تر از همه پرورش یک نسل جوان تر شاد و باسواد و فرهیخته به دست ما دهند.

در بین نخستین نمونه های کتاب های مصور پس از انقلاب که به نمایش درآمده اند، «انتشارات سگودنیا»[1] («امروز») به چشم می خورد. مؤسسه ای که نقاش و مصورساز برجسته، «وِرا اِرمولایِفا»[2]، سال ۱۹۱۸ در پتروگراد بنیان گذاشت.

[1] Segodnya
[2] Vera Ermolaeva

از آن جا که همهٔ منابع آن دوره به سوی نیازهای ارتش سرخ هدایت شده بود، «سگودنیا» به انتشار کتاب های کوچک با چاپ باسمه ای[۳] و همین طور «لوبُوک»[۴] (برگه های داستان مصور تک صفحه ای) پرداخت. لوبُوک ها محبوب طبقات فرودست قرن ۱۷ بودند، اما این بار با ایده هایی مدرن و متمایز منتشر می شدند.

به عنوان مثال داستان «چه طور بابا یاگا تارومار شد؟»، اثر «نادژدا لیوبافینا»[۵] و با مصورسازی «نیکولای لَپشین»[۶]، داستانی بود دربارهٔ این که چه طور یک پسر جوان اهل شوروی جادوگری افسانه ای را شکست داد.

Nikolai Lapshin, Illustration to Nadezhda Liubavina's *How Baba Yaga Vanished*

از جمله مصورسازی های موجود این دورهٔ نخست پساانقلابی، مربوط به «اتحادیهٔ فرهنگ»[۷] است که پس از رفع ممنوعیت سابق تزار بر انتشار به زبان ییدیش[۸] از سوی حکومت جدید بلشویکی، در سال ۱۹۱۸ و با هدف ترویج زبان و فرهنگ ییدیش بنیان گذاشته شد. از جملهٔ هنرمندان مرتبط با این گروه، «ال لیسیتسکی»[۹]،

---

[3] Block-book
[4] Lubok
[5] Nadezhda Liubavina
[6] Nikolai Lapshin
[7] Kultur Lige
[۸] زبان ییدیش (Yiddish)، به مدت هزار سال زبان مادر جوامع یهودی اروپای شرقی و مرکزی بود که از زبان آلمانی مشتق شده و با الفبای عبری نوشته می شود.
[9] El Lissitzky

هنرمند بااستعدادی بود که سبک درحال تکامل کُنستراکتویسم او به وضوح در مصورسازی های خلاق برای داستان «تنها پسربچه» (از داستان های یهودی عید فصح) نمایان است.

نقطهٔ قوت واقعی این نمایشگاه، در وسعت پوشش‌دهی آن به مصورسازی کتاب های کودکان در دههٔ ۱۹۲۰ نهفته است. با کاسته شدن نیازهای جنگ داخلی، منابع می توانست نهایتاً وقف نیازهای داخلی شود. تا سال ۱۹۲۲ چاپخانهٔ دولتی «گوزیسدات»[10] قریب به ۵۰ شعبهٔ محلی و بیش از ۳۰۰ ناشر خصوصی در اختیار داشت که پس از معرفی «سیاست نوین اقتصادی» (نِپ) راه اندازی شده بودند. طرح نپ هرچند به بازگشت جزئی سرمایه داری اجازه می داد، اما هنوز قله های اصلی اقتصاد را تحت کنترل دولت نگه می داشت. برای امکان پذیر ساختن تیراژ بالای کتاب های جلد کاغذی، کاغذ ارزان تولید و انبار شد.

در عین حال بحث گسترده ای دربارهٔ نقش و جهت گیری کتاب های کودکان در جامعهٔ سوسیالیستی در گرفت. ماحصل آن، فرهنگ سرزنده و پویای ادبیات و مصورسازی کودکان بود که قصد داشت با همهٔ عناصر زندگی معاصر درهم بیامیزد و پیام ها و ادراکاتی متناسب با دنیای مدرن خلق کند. دغدغهٔ آموزش، انترناسیونالیسم، فعالیت سیاسی، جهان طبیعت، تکنولوژی و حمل و نقل همگی در این نمایشگاه مشهودند.

[10] Gosizdat

فارغ از خلاقیت و طراحی های به نمایش درآمده، آن چه بلافاصله برای بیننده حیرت آور به نظر می رسد، تعهد هنرمندان به ارتقای سطح فرهنگی مردم روسیه است. این نمایشگاه نقل قولی را از «ولادیمیر لِبِدِف»[11] نقاش و هنرمند گرافیک می آورد که نشان دهندهٔ جدیت مصورسازان شوروی نسبت به آثارشان است: «هستهٔ هنر برای کودک باید همانی باشد که برای بزرگسال است؛ منتها پوسته اش نباید برای کودک بیش از حد سخت باشد».

«لبدف»، همانند «ال لیسیتسکی»، در اصل به عنوان مبلغ دورهٔ جنگ داخلی در «آژانس تلگراف روسیه» و «وزارت ترویج و تبلیغ» در سال های ۱۹۲۰ تا ۱۹۲۲ کار می کرد. به محض این که تهدید نظامی علیه دولت نوپای شوروی فروکش کرد، او توجه خود را معطوف به چالش های داخلی دورهٔ صلح کرد و به زودی لقب «پادشاه کتاب کودک» را از آنِ خود ساخت.

برای هنرمندان برجستهٔ شوروی–و همین طور متفکران برجستهٔ تمام حوزه های حیات شوروی– دورهٔ سازندگی سوسیالیسم که در دههٔ ۱۹۲۰ آغاز شد، به همان قدر انرژی و تفکر نیاز داشت که دورهٔ جنگ داخلی تا پیش از آن.

طبقهٔ کارگر روسیه، تحت رهبری حزب بلشویک، هم قدرت دولتی بورژوازی و هم نیروهای نظامی آن را محو کرده و بر اهمیت تولید سوسیالیستی تأکید کرده بود. با این حال در حوزهٔ اقتصادی هنوز چالش های عظیمی هم‌چون سطح پایین آموزشی جمعیت اکثراً دهقان روسیه و نفوذ قابل توجه تفکر بورژوایی و خرده بورژوایی در سراسر روسیهٔ روستایی عقب مانده در شرایط محاصره از سوی سرمایه داری، پابرجا بودند. بنابراین برای رژیم جدید شوروی، مبارزهٔ در هم تنیده برای آموزش ابتدایی شهروندان شوروی و توسعهٔ آگاهی سوسیالیستی در میان آنان حیاتی بود.

«لئون تروتسکی» مقالاتی را به این مسائل اختصاص داد. در مقالهٔ «نقش فرهنگی نشریهٔ خبرنگار کارگر» که سال ۱۹۲۴ منتشر شد، تروتسکی توضیح می دهد که «به محض تسخیر قدرت، ارتقای سطح فرهنگی توده های کارگر ضروری می شود؛ چرا که بنا نهادن سوسیالیسم بر فرهنگ کم توسعه یافته، ناممکن است».

[11] Vladimir Lebedev

در این بین حزب بلشویک کمپین های سوادآموزی را در ارتش سرخ، اتحادیه های کارگری و روستاهای دهقانی به راه انداخت. نقل قول دیگری در این نمایشگاه– این بار از «ولادیمیر لنین»– وجود داشت که ماهیت تلاش های آنان را روشن می کند: «بدون {الفبا} تنها شایعات و افسانه ها و پیش داوری وجود خواهند داشت و نه سیاست».

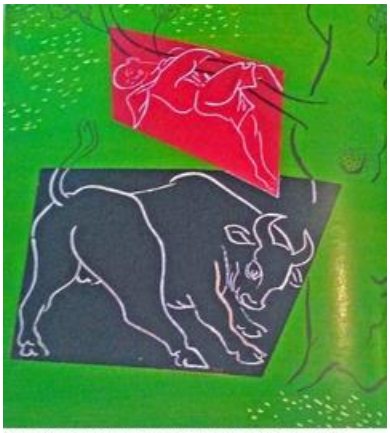
ادبیات کودکان به مثابهٔ یک عنصر حیاتی از این کار شناخته شد. مقاله ای که در روزنامهٔ بلشویکی «پراودا» در سال ۱۹۱۸ منتشر شد، اعلام می کرد: «در زرادخانهٔ بزرگی که بورژوازی برای نبرد با سوسیالیسم استفاده می کرد، کتاب های کودکان نقش برجسته ای اختیار می کردند... اگر می خواهیم محصول پرباری درو کنیم، می بایست ادبیات کودکان را آن طور که بایسته و شایسته است اصلاح کنیم».

کتاب های مصور مانند «الفبا»ی لبدف و «الفبای واحدهای متریک» اولگا داینکو و نیکولای تروشین[۱۲]، وظیفهٔ آموزش ابتدایی را به عهده گرفتند.

«ادوآرد کریمر»[۱۳] تکنیک نوآورانه ای را برای آموزش حساب و شمارش در کتاب «اعداد» خود توسعه داد. این کتاب از کودکان می خواست که با نگاه دقیق به تصاویر بگویند چه چیزی در حال شمارش است.

[12] Olga Deineko - Nikolai Troshin
[13] Eduard Krimmer

شعر «شال سرخ» نیکولای آسیف[۱۴] به موضوعات سیاسی می پرداخت. در این جا دفاع متهورانه از ایده های سوسیالیستی با نقل داستان یکی از بچه های سازمان پیشگامان جوان تصویر می شود که دستمال گردن قرمزش توجه یک گاو را به خود جلب می کند، اما حاضر نیست تسلیم شود و نهایتاً می گریزد. مصورسازی های «ناتان آلتمان»[۱۵] و استفاده اش از رنگ ها که ملهم از سبک کوبو–فوتوریسم است، قدرتی گیرا به روایت «شال سرخ» می بخشد.



Natan Altman, illustration to Nikolai Aseev's *Red Neck, 1924*

[14] Nikolai Aseev
[15] Natan Altman

مصورسازان و نویسندگان شوروی فرای اهداف مستقیماً سیاسی و آموزشی تلاش داشتند که رویکردی اجتماعاً آگاهانه تر به خوانندگان خود القا کنند. مصورسازی هایی که به طور اخص تکنولوژی و صنعت را برجسته می کنند، نمایش دهندهٔ کوششی همه جانبه برای مرتبط کردن خوانندگان جوان با جهان اجتماعی پهناورتر، فرایند تولید و پیشرفت های علمی آن دوره است. به عنوان مثال داستان «میز» مراحل کار یک نجار را نشان می دهد، در حالی که «پیچ کوچولو» خواننده را به دنیای تولید کارخانه ای می برد.

«سفر چارلی»، اثر «نیکولای سمیرنوف»[۱۶] و با تصویرسازی «گالینا و اولگا چیچاگوفا»[۱۷]، دو خواهری که هنرجویان «الکساندر رودچنکو»[۱۸] بودند، موضوعات تکنولوژی و انترناسیونالیسم را با سیر و سیاحتی در ابزارهای متنوع و رو به توسعهٔ حمل و نقل در دنیا ترکیب می کند. این کتاب از چهرهٔ مشهور «چارلی چاپلین» به عنوان قهرمان داستان استفاده می کند و او را وامی دارد با رانندهٔ یک «ریکشاو» ژاپنی همدردی کند.

[16] Nikolai Smirno
[17] Galina and Olga Chichagova
[18] Alexander Rodchenko

چنین دغدغه هایی از آخرین مصورسازی های نمایش داده شده غایب هستند. این امر ناشی از بُن بست هنری مکتب استالینیستی «رئالیسم سوسیالیستی» است. یک نمونه، «رژهٔ ارتش سرخ»، اثر «الکساندر داینکا»[19] است که به نظامی گری صِرف عاری از هرگونه درک اجتماعی یا همدلی انسانی دامن می زند.

ناتوانی از توضیح چرایی یا چگونگی وقوع این دگرگونی فرهنگ هنری، ضعف این نمایشگاه است. زیرنویس های متعددی هستند که به ابعاد سانسور، احیای جوّ ضدّ یهودی و آزار و اذیت هنرمندان از اوایل دههٔ ۱۹۳۰ و رکود همزمان خلاقیت هنری و ظهور رئالیسم سوسیالیستی اشاره می کنند. اما اگر انحطاط بروکراتیک حزب کمونیست روسیه و انترناسیونال کمونیستی و تصفیهٔ بهترین عناصر آن ها توضیح داده نشود، کمترین معنایی از این تحولات نمی توان مستفاد کرد. تنها در این بستر است که می توان سقوط هنر متفکرانه و خلاقانهٔ اتحاد شوروی در دههٔ ۱۹۳۰ و پس از آن را درک کرد.

تا اوایل دههٔ ۱۹۳۰ یک بروکراسی انگلی به رهبری استالین قدرت سیاسی را از طبقهٔ کارگر غصب کرده بود. این لایهٔ اجتماعی که از انزوای بین المللی اتحاد شوروی و واپس ماندگی اقتصادی و فقر آن برمی خاست، به شکل آشتی ناپذیری دشمن طبقهٔ کارگر و سوسیالیسم بود. از این رو موقعیت ممتاز این لایه تنها از خلال

[19] Aleksandr Deineka

نابودی فیزیکی کادر مارکسیست حزب بلشویک و بی روح کردن آگاهی سوسیالیستی مردم امکان پذیر بود. پیرو این اهداف بود که سیاستِ سانسور شدید و نهایتاً کشتار و حبس گسترده از اواسط دهۀ ۱۹۳۰ دنبال شد.

به عنوان یک مثال دهشتناک، «ورا ارمولایفا» که جوایز بسیاری برده بود، سال ۱۹۳۴ بازداشت و بابت «فعالیت علیه شوروی، به شکل تبلیغ ایده های ضدّ شوروی و تداعی کردن خود با روشنفکران ضدّ شوروی» مجرم شناخته شد. او سه سال بعد در یک اردوگاه کار اجباری تیرباران شد.

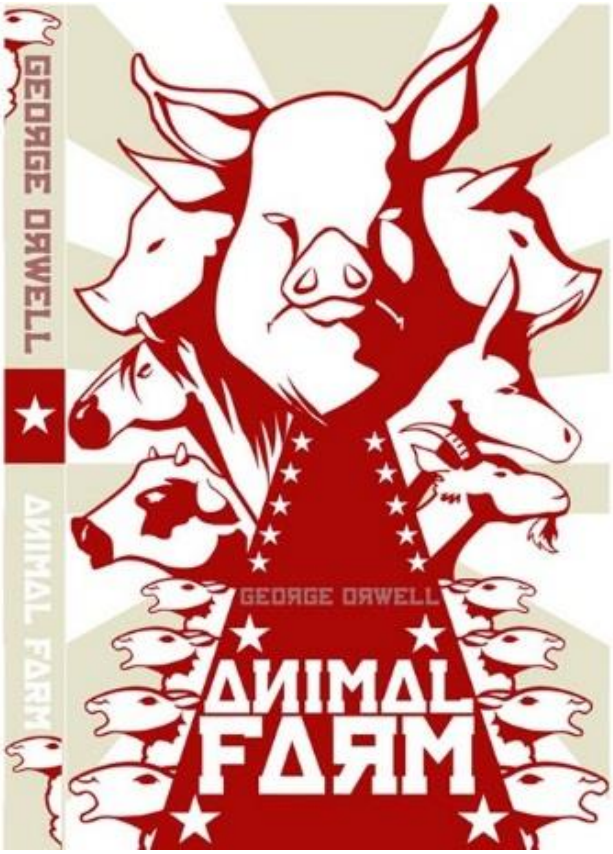
هنر استالینیستی به جای انترناسیونالیسم سوسیالیستی، فرهنگ قهرمان پرستی و دروغ پردازی را خلق کرد. هدف این هنر آن بود که در مواجهه با مشقت و دشواری های مداوم مردم، طبقۀ کارگر روس را مجاب کند که همه چیز در اتحاد شوروی رو به راه است.

همان طور که تروتسکی سال ۱۹۳۸ توضیح داد: «سبک نقاشی رسمی امروز شوروی، "رئالیسم سوسیالیستی" خوانده می شود.... وجه "سوسیالیستی" آن آشکارا به نمایش کشیدن رویدادهایی است که هرگز رخ نداده اند، آن هم به شکل عکاسیِ سرشار از تظاهر. محال است بتوان شعر و نثر شوروی را بدون انزجارِ آمیخته با رعب خواند؛ محال است بتوان به بازتولید نقاشی ها و مجسمه سازی هایی نگاه کرد که در آن کارگزاران مسلح به قلم و قلم‌مو و قیچی، زیر نظارت کارگزاران مسلح به تفنگ، رهبران "کبیر" و "رند"ی را ستایش می کنند که در واقع عاری از کم‌ترین بارقه های نبوغ یا بزرگی هستند» (هنر و سیاست در عصر ما)

اگر این بخش ناکامل را کنار بگذاریم، این نمایشگاه بسیار خوش ترکیب و پنجره ای آموزنده به روی جنبه ای کم‌تر شناخته شده از جامعۀ شوروی است.

۹ ژوئیۀ ۲۰۱۶

نگاهی دوباره به کتاب «قلعهٔ حیوانات»



اندی فورد

«قلعهٔ حیوانات» که تقریباً از همان آغاز یک موفقیت بود، کتابی است که از سوی «مجلهٔ تایم» در زمرهٔ ۱۰۰ رمان بزرگ قرن بیستم جای گرفت. این کتاب اغلب جزئی از برنامهٔ آموزشی مدارس است. برعکس در تمامی کشورهای استالینیست تا سال ۱۹۸۹ ممنوع بود، و ممنوعیت آن هنوز نیز در زیمبابوه، برمه و حتی برخی کشورهای عربی محافظه کار حوزهٔ خلیج فارس باقی است.

اولین چیزی که شما را خیره می کند، شیوهٔ نگارش بسیار روان این کتاب است. تحولات داستان به زبان روشن و بی پرده آشکار می شود، همراه با سادگی فریبندهٔ یک قصه. در واقع عنوان اصلی کتاب، «قلعهٔ حیوانات: یک قصه» بود. حرفهٔ اورول به عنوان یک رمان نویس، درست در همان فصل اول و در معرفی اش از حیواناتی که برای نخستین جلسهٔ خود مجمعی شکل می دهند، نشان داده می شود. او برای ترسیم شخصیت هایش برای استفادهٔ بعدی در طول داستان، دقیقاً به اندازه ای صحیح به خواننده اطلاعات می دهد. استفادهٔ اورول از

شوخ طبعی–مثلاً زمانی که شخصیت گربه در جلسه ای به این پرسش که «آیا موش ها رفیق هستند؟») هم رأی مثبت می دهد و هم منفی– تضمین می کند که خواندن این کتاب لذت بخش است و از این پس نیز به یاد ماندنی.

اورول عمق کامل اقدامات حقارت بار، و دروغ پردازی های مکرر و به یادماندنی حزب کمونیست و استالینیست ها در جریان جنگ داخلی اسپانیا را لمس کرده بود؛ در اسپانیا او به یک تشکیلات سیاسی متأثر از تروتسکی، یعنی میلیشیای «حزب وحدت مارکسیستی کارگران» (POUM) پیوسته بود. از این جهت مصمم بود که حقیقت را دربارهٔ روسیهٔ استالینیستی بیان کند. برای این منظور، او روش تمثیل را برگزید، به طوری که یک به یکِ رویدادهای رمان او شباهت دارد با تسخیر قدرت به دست استالین و سوء مدیریت بی رحمانهٔ اتحاد شوروی.

روایت با «مِیجِر پیر» آغاز می شود؛ نمادی ترکیبی از شخصیت های مارکس و لنین. او ایده هایش از جامعه ای را شرح می دهد که در آن حیوانات دیگر از سوی آدم ها استثمار نمی شوند و از ثمرات کار خود بهره می برند. حیوانات با اشتیاق این ایده ها را می گیرند و بسیار زودتر از آن چه که حتی بتوانند تصور کنند، حاکمیت بی کفایت صاحب مزرعه، «آقای جونز» (تزار)، واژگون می شود. نام مزرعه به «قلعهٔ حیوانات» تغییر می کند، پرچم جدیدِ «شاخ و سُم» خلق می شود، و خوک ها، به خصوص «ناپلئون» (استالین) و «سنوبال» (تروتسکی) رهبری را بر عهده می گیرند– اما به نظر می رسد که آن ها هرگز به توافق نمی رسند.

هشدار اولیه از مشکلات آتی، زمانی مشاهده می شود که «ناپلئون»، مسئول بخش شیردوشی مزرعه می شود، اما کلّ شیر «ناپدید» می شود. این صحنه یادآور مدرکی است که اخیراً از دل خاک بیرون آورده شده، و آن این است که حتی در نخستین روزهای پس از انقلاب، استالین فرمانی صادر کرده بود که به موجب آن قرار بود مقامات و بُروکرات ها سهمیهٔ نان بیش تری داشته باشند– و به این نحو استالین وفاداری به خود را قوام بخشد. منتها پیشنهاد نان اضافی، شکلی رقت انگیز از اغوا کردن بود، مگر در شرایط گرسنگی توده ای. این نقطهٔ عزیمت تروتسکی در تحلیل مهم اش از انحطاط اتحاد جماهیر شوروی بود. مارکس در مقاله ای گمنام دربارهٔ امکان پذیری نظری انقلاب در یک کشور واپس مانده نوشته بود «جایی که نیاز عمومی شود، تمام تفاله های گذشته [یعنی ستم] احیا خواهند شد»؛ و تروتسکی درک کرد که این نیاز و گرسنگی، به نقطهٔ آغاز پیروزی استالین بدل شده است.

وقتی «قلعهٔ حیوانات» نیز همانند «انترناسیونال سوم» اولیه، کبوترهایش را با پیام انقلاب گسیل می کند، موجی از شورش سایر مزارع را درمی نوردد. آدم ها نمی توانند این را تحمل کنند و به مزرعه حمله می برند، اما تلاش های سترگ حیوانات، به رهبری «سنوبال»، آن ها را تار و مار می کند. «ناپلئون» نقش ناچیزی در «نبرد گاودانی» ایفا کرد، درست همان طور که استالین نقش ناچیزی در جنگ داخلی روسیه، در زمان تهاجم تقریباً تمامی قدرت های سرمایه داری جهان به روسیه ایفا کرد. «ارتش سرخ» که مهاجمین را شکست داد، به دست تروتسکی ساخته و رهبری شد.

«ناپلئون» و «سنوبال» بعداً بر سر بنای یک آسیاب بادی در «قلعهٔ حیوانات» به اختلاف برمی خورند. این صحنه، جدال میان استالین و تروتسکی بر سر صنعتی سازی اتحاد شوروی را منعکس می کند. این جدال زمانی حل می شود که «ناپلئون» ناگهان با سگ هایی وحشی ظاهر می شود که مخفیانه در خانهٔ مزرعه پروش داده بود و با تعقیب «سنبوال» او را از مزرعه بیرون می راند– تمثیلی از استفادهٔ استالین از پلیس مخفی برای تبعید تروتسکی و ارعاب و ساکت کردن هواداران او.

درست مانند اتحاد شورویِ دههٔ ۱۹۲۰، «ناپلئون» ایده های «سنوبال» را سرقت و آن ها را به عنوان ایده های خود معرفی می کند. از این زمان به بعد، جلسات هفتگی بحث و پذیرش گام های بعدی «قلعهٔ حیوانات»، به جلسات دریافت دستورالعمل برای حیوانات تبدیل شدند، درست همانند شوراهای دمکراتیک اولیه که به تسمه های نقاله برای دستورالعمل های باند حاکم مبدل شدند.

آسیاب بادی با زحمت و مشقت حیوانات، به خصوص «باکسر»، اسب مزرعه، ساخته می شود. «باکسر» که به طور شگرفی تنومند و ایثارگر است، به طور اخص نماد کارگران عادی شوروی است. با وجود تلاش های او، آسیاب بادی فرو می ریزد، درست مانند بخش اعظم برنامهٔ پنج سالهٔ اولیهٔ استالین که ناموفق بود و به قحطی گستردهٔ اوایل دههٔ ۱۹۳۰ انجامید. در همان حال که حیوانات در آستانهٔ مرگ از گرسنگی هستند، اما به آدم های زودباور و ساده لوح چنین وانمود می شود که گویی مزرعه با وفور غذا رو به رو است، درست همان طور که «دوستان شوروی» (گروهی که اورول از آن متنفر بود) فریب صحنه آرایی های استالین را خوردند. با وجود سقوط آسیاب بادی، «ناپلئون» به «باکسر» و حیوانات دستور بازسازی دوبارهٔ آن را می دهد.

در این اثنا، «ناپلئون» مذاکراتی را با دو مزرعهٔ مجاور بر سر دادوستد تجاری آغاز می کند. مزرعهٔ اول، «فاکس‌وود» رو به سقوط است و بد نگهداری است (بریتانیا)؛ مزرعهٔ دیگر، «پینچ‌فیلد»، خوب اداره می شود، همراه با مزرعه داری که «همیشه گرفتار دعاوی حقوقی است» (آلمان نازی). «ناپلئون» یکی را به جان دیگری می اندازد، اما نهایتاً مقداری الوار به «پینچ‌فیلد» می فروشد، آن هم با وجود ظلم وحشتناکی که صاحب مزرعه در حقّ حیوانات خود روا می دارد. به محض این که قرارداد بسته می شود، به حیوانات گفته می شود که داستان های شکنجه و ظلم در آن جا «بیش از حد غلوآمیز» بوده است. و درست مانند مورد هیتلر، این توافق با تهاجم به «قلعهٔ حیوانات» از مزرعهٔ «پینچ‌فیلد» تلافی می شود. حیوانات قلعه تنها با مصایب فراوان و ویرانی دوبارهٔ آسیاب بادی این حمله را دفع می کنند.

یکی از دردآورترین لحظات این کتاب، مرگ «باکسر» است. پس از تمام تلاش های او برای ساخت آسیاب بادی، او پیر می شود و بهبود سُم هایش بسیار کُند. «ناپلئون» می گوید که او را نزد جراح دامپزشک می فرستد، اما وقتی کامیون دنبال او می آید، حیوانات می فهند که روی ماشین عبارات «آلفرد سیموندز. سلاخ اسب و سریشُم ساز» نقش بسته است. باکسر به مسلخ برده می شود. درست مانند کارگران قهرمان شوروی که استالین مزد تلاش های آنان را در تسویه های عظیم دههٔ ۱۹۳۰ پرداخت.

«همهٔ حیوانات برابرند، اما بعضی برابرتر»

خیانت نهایی زمانی سر می رسد که شعار اصلی «قلعهٔ حیوانات»– «همهٔ حیوانات برابرند»– به این شعار تغییر پیدا می کند که: «همهٔ حیوانات برابرند، اما بعضی برابرتر». دقیقاً به این شکل زمخت و ریاکارانه بود که استالین و پادوهای او به اصول بنیادی اتحاد جماهیر شوروی خیانت کردند. در صحنهٔ مشهور پایانی کتاب بر مبنای «کنفرانس تهران» در سال ۱۹۴۳، حیوانات در بیرون «از خوک به آدم و از آدم به خوک نگاه کردند، ولی دیگر امکان نداشت که بگویند کی به کی است».

انحطاط شوروی تا سال ۱۹۴۳ کامل شده بود، به طوری که اورول دیگر تفاوتی نمی دید، و در واقع تروتسکی نیز همین نظر را داشت– از نظر چهرهٔ بیرونی و طرز رفتار، چیز چندانی برای انتخاب میان باند استالین و دیکتاتورها و رهبران سرمایه داری نبود. اما تروتسکی خاطرنشان کرد که بنیان های اقتصادی اتحاد جماهیر

شوروی متفاوت از بنیان های دولت های سرمایه داری بود و این بود که شوروی را قادر به شکست گله های نازی ساخت.

انتشار این کتاب، تاریخ عجیبی را پشت خود دارد. ابتدا در سال ۱۹۴۵ هواداران استالین مانع گسترش آن شدند، اما صداقت و ویژگی های ممتاز آن خوش درخشید، نقدهای خوب و سپس جنجالی دریافت کرد، و این همراه شد با فروش جهانی این کتاب که به اورول وقت و منابع مالی برای کار بر روی کتاب آخرش با نام «۱۹۸۴» را داد. «سی.آی.ای» که بودجهٔ ساخت انیمیشنی از قلعهٔ حیوانات در سال ۱۹۵۴ را تأمین کرده بود، از این کتاب آخر او به عنوان یک ابزار تبلیغاتی خام ضدّ روسی بهره برداری کرد. این ایده هنوز هم در مدارس پرورانده می شود که انقلاب بیهوده است، چون به دیکتاتوری می انجامد. اما هیچ چیزی بیش از این نمی تواند از دیدگاه های اورول فاصله داشته باشد. این کتاب در همهٔ بخش ها از اقدام اولیهٔ انقلاب دفاع می کند و قهرمان واقعی آن «باکسر» است، که همانند طبقهٔ کارگر همه جا، منشأ واقعی هرگونه ثروت و موفقیت در مزرعه به شمار می رود. این که در داستان «باکستر» فریب می خورد و با نیرنگ از این ثروت محروم می شود و حتی مرگ ظالمانهٔ او، بیش‌تر در حکم کیفرخواستی علیه «ناپلئون» است تا «باکستر».

اوروال هرگز راه خود را به سوی درک تئوریک انحطاط اتحاد شوروی نیافت. اما او یک سوسیالیست و دمکرات صادق و با پرنسیپ بود، و «مزرعهٔ حیوانات» یک تمثیل صادقه و فوق العاده از خیانت دهشتناک به انقلاب روسیه از سوی باند آدمکشان بی اخلاق و خودخواه.