

ضد زیبایی‌شناسی (3)

(روس: تروتسکی)

جواد کریمی

تروتسکی: استقلال هنر – برای انقلاب. انقلاب – برای آزادی کامل هنر! (از مقاله مانیفست: به سوی یک انقلاب آزاد هنری)

ارگانیزم انسان می‌تواند تنها با گرفتن سم تغذیه کند و منابع داخلی که با سموم مبارزه می‌کند را تولید کند. این زندگی است. اگر تو به خودت اجازه دهی که خشک شوی، مانند (نوعی) ماهی کاسپین، به این معنا نیست که سمی شده‌ای، اما تو همچنین نمی‌توانی تغذیه بکنی؛ این بدان معنا است که هیچ چیز در کل رخ نخواهد داد.

تروتسکی درباره هنر سه رویکرد را معرفی می‌کند. هنر محض (pure art) و هنر جانبدارانه (art with a tendency) و ماتریالیسم دیالکتیک که از منظر یک فرآیند تاریخی ابژکتیو قابل درک است. او ماتریالیسم دیالکتیک را بر فراز دو رویکرد پیشین می‌انگارد. درواقع از نظر او، هنر یک کارکرد اجتماعی است و همچنین همبسته تاریخ است. تروتسکی دو رویکرد طبقاتی را معرفی می‌کند. دو رویکردی که درک غیر واقعی از هنر دارند. دو رویکردی که از دریچه آگاهی کاذب شکل گرفته‌اند. نه تنها هنر ناب که غالباً تجهیز کننده هنر غالب و هژمونیک طبقه فرادست بوده نوعی برساخته ایدئولوژیک و آگاهی کاذب است بلکه هنر جانبدارانه نیز چنین است. هنر ناب در پی آن است که خود را از کوچکترین عناصر زمینه‌ای و تاریخی پالوده سازد. اما به ناچار عناصر راه یافته از ساحت ابژکتیو به ساحت سوپژکتیو را در خود جای می‌دهد. درواقع درک و فهم از امر محض و ناب بر بنیاد زمینه اجتماعی اش شکل می‌گیرد؛ زمینه اجتماعی، حس و اندیشه سوژه را خواه در مقام آفریننده و خواه مخاطب در محاصره خود درآورده و به مختصات خود محدود و مشروط می‌سازد. از همین رو مدعیان هنر ناب نیز به ناچار، ناب‌بودگی را تحت شرایط ابژکتیو و اجتماعی اش درک و تعریف می‌کنند. چندگانگی و دعاوی بی‌پایان بر سر چیستی هنر ناب نیز حاکی از همین واقعیت است. اما تروتسکی درباره هنر جانبدارانه یا هنر متعهد نیز بر این مدعا است. هنر جانبدارانه به لحاظ صورت ادعایی خود از هنر ناب به نحو قطعی و دوگانه فاصله گرفته و خود را متمایز می‌سازد. هنر جانبدارانه با گردش بر محتوا و مضمون بر آن است تا به زبان هنری طبقات و جریان‌های تاریخی فرودست تبدیل شود. درواقع چیزی را که هنر ناب شدیداً از خود می‌پالاید، هنر جانبدارانه بر آن است تا به رادیکال

ترین شکل ممکن جذبش کند. این دوئالیته ارادی در مورد فرم نیز صادق است. اما این بار، هنر جانبدارانه است که فرم را به مثابه چارچوب های دست و پا گیری می انگارد که سراسر انگاره ها و هوس های ضد انقلاب طبقه فرادست است و می بایست از دام آن گریخت و به زبان روزمره توده ها روز به روز نزدیک و نزدیک تر شد. گو اینکه تروتسکی متوجه صوری بودن مدعای هردو جریان شده است. صوری بودن به این معنا که تمامیت پیچیده، چندگانه و مدام در حال تغییر و زایش یک پدیده نادیده انگاشته شود و در مقابل، حکمی استعلایی به عنوان تنها روایت حقیقی، فرا-زمان و فرا-مکان را بر پدیده بار کنیم. کما اینکه گرایش جزمی به دوپاره نمودن فرم و محتوا و سپس استناد به یکی از آنها به عنوان تنها عنصر درونی اثر هنری نیز ناشی از همین درک صوری است. تروتسکی در پاسخ به این دو، رویکرد سومی را اتخاذ می کند. ماتریالیسم دیالکتیک میراث هسته ای مشی مارکسیستی است که تروتسکی در دعوی تئوریک خود به کار می بندد. از نظر او، «هنر یک کارکرد اجتماعی است و همچنین همبسته تاریخ است» (از مقاله از (کتاب) ادبیات و انقلاب). این روایت از هنر، ابژکتیویته و سوژکتیویته توأمان هنر را بیان می کند. هنر ابزار و ابژه بیان عقاید و اندیشه های انقلابی نیست، هنر نمی تواند به نحو آگاهانه و از پیش تعیین شده در خدمت جامعه و علی الخصوص توده ها قرار گیرد. همچنین، هنر سوژه استعلایی نیست که بر فراز تاریخ جا خشک کرده باشد و هیچ یک از عناصر ابژکتیو هستی، تاب نفوذ و ایجاد تغییر و تبدل در مختصات آن را نداشته باشند. دو ویژگی کارکرد اجتماعی و همبسته تاریخ بودن ممکن است این پرسش را ایجاد کند که او چگونه مرز های ماتریالیسم دیالکتیک را از هنر جانبدارانه روشن می کند؟ چرا که کارکرد و تاریخت حتی با درک کلی و ابتدایی نیز میان خود و هنر ناب قرابتی را نشان نمی دهد. اما همبسته گی با تاریخ و بالاخص کارکر اجتماعی، موجد تشکیک میان نظر تروتسکی با جریان هنر جانبدارانه است. تروتسکی بدون آنکه غایت استعلایی یا سیاسی را به هنر نسبت دهد، تمامی تاثیرات و نقش هایی را که به تجربه تاریخ در آمده است ذکر می کند: یافتن ریتم واژگان برای حالات تاریک و مبهم؛ همنشین نمودن اندیشه و حس در عین ایجاد تضاد میان آنها؛ غنای تجربه معنوی فرد و جامعه؛ پالایش، انعطاف پذیری و برانگیختگی حس؛ گسترش ظرفیت های اندیشگانی (نه صرفاً از طریق روش شخصی تجربه های انباشت شده)؛ تربیت ملت و طبقه و گروه های اجتماعی و افراد. همچنین این ویژگی ها از نظر او فارغ از اینکه هنر را تحت لوای هنر محض ببینیم یا هنر جانبدارانه، به لحاظ تجربه تاریخی هنر قابل درک است. درواقع تروتسکی یک وجه درونی و فرمال و وجهی زمینه ای و بیرونی برای شناخت هنر قائل است. درواقع هر دو مقوله آنچه هنر هست و کاری که هنر انجام می دهد را توأمان می داند و می شناسد. ماتریالیسم دیالکتیک این امکان را به تروتسکی می دهد تا هنر را بسان یک تجربه نظاره کند. تجربه، تمامیت وجودی یک پدیده است. تمامیتی که غالب و ویژگی های ابژکتیو-سوژکتیو، فردی-اجتماعی، روایی-فراروایی، علمی-ایدئولوژیک، ضروری-امکانی، عینی-ذهنی، شکلی-محتوایی و ... یک پدیده را جستار می کند و همچنین این ویژگی ها را نه به مثابه دوئال های دوپاره بلکه به عنوان طیف های دیالکتیکی و پویا در

می‌یابد. تروتسکی ویژگی‌هایی را در قالب تاثیرات و نقش‌های هنر بر می‌شمارد که عبارت‌اند از: «یافتن ریتم واژگان برای حالات تاریک و مبهم؛ همنشین نمودن اندیشه و حس در عین ایجاد تضاد میان آنها؛ غنای تجربه معنوی فرد و جامعه؛ پالایش، انعطاف‌پذیری و برانگیختگی حس؛ گسترش ظرفیت‌های اندیشگانی (نه صرفاً از طریق روش شخصی تجربه‌های انباشت‌شده)؛ تربیت ملت و طبقه و گروه‌های اجتماعی و افراد». شیوه ارائه تروتسکی به نحوی است که تاثیرات و نقش‌های هنر را به موارد خاص محدود نمی‌کند. او برخلاف دو جریان رقیب، ترکیبی از عناصر و روش‌ها را ذکر می‌کند که وجوه متنوعی از هنر را در بر می‌گیرد. طیفی از عناصر فرمال و زمینه‌ای در اشارات تروتسکی حضور دارد. این نوع مواجهه با هنر صرفاً تداعی‌گر فلسفه هنر نیست. همچنین فقط روش‌های علمی شناخت هنر مانند جامعه‌شناسی هنر، انسان‌شناسی هنر و تاریخ هنر را نیز در بر نمی‌گیرد. حتی به نظر نمی‌آید که او در پی طرح کلی یک نظریه (دانش) هنر باشد. و در مقابل این‌ها، روش جستار تروتسکی درباره تاثیرات و نقش‌های هنر ضد ایدئولوژیک است. ضد ایدئولوژیک به این معنا که نمی‌توان ایجاب و ضرورت رهیافت ایدئولوژیکی خاصی را در اشارات او یافت. تروتسکی بجای آنکه هنر را تعریف کند و اینکه عناصر ذاتی آن را برشمارد، از تاثیرات و نقش‌های هنر سخن می‌گوید. نقش و تاثیر اموری سیال و تاریخی‌اند. ماتریالیسم دیالکتیک بر آن است که هستی کاملاً مستقل و خودبنیادی مطلق عناصر هستی انسانی ناممکن است. هستی انسان، فضایی مملو از تضادها است. تضادهایی که از رهگذر برخورد نیروهای طبیعی، انسانی و اجتماعی مدام شکل می‌گیرند، فرو می‌ریزند و می‌زاینند. درواقع، تاثیرات و نقش‌ها صورت‌بندی روابط متضادی‌اند که انقطاع و نفی کامل آنها ناممکن است. بواقع، تاثیرات و نقش‌ها هم تاریخ دارند و هم ندارند. از آنجایی که مختصات، چیستی و چگونگی نسبت‌های متضاد دائماً در حال تغییر‌اند نقش‌ها و تاثیرات تاریخ دارند و برهه‌هایی از ظهور و افول را طی می‌کنند. اما از آنجایی که هستی انسان حداقل تا به امروز نتوانسته است تضادها را به طور کامل نفی سازد، نقش‌ها و تاثیرات تاریخ ندارند و گو اینکه بخشی از ساختار‌اند. درمورد هنر نیز این چنین است و تروتسکی نیز به درستی اشاره می‌کند. اما در عین حال اینکه تروتسکی "یافتن ریتم واژگان" را به عنوان بخشی از تاثیرات و نقش‌های هنر برمی‌شمرد حکایت از درک استقلال و خودبنیادی نسبی از موجودیت چندوجهی هنر دارد. کما اینکه "غنای تجربه معنوی فرد" را نیز به عنوان یک نقش از نقش‌های متنوع هنر می‌پذیرد. همچنین، "ایجاد همنشینی در عین تضاد" نیز نشانگر ضدیت با تقلیل ساحت حس و اندیشه به نفع یکی از آن دو است. شیوه مواجهه او با هنر به نحوی است که نوعی جستار آزاد و گریز از مرکز را پی می‌گیرد. درواقع این گونه جستار در باره هنر تلاش می‌کند تا در آگاهی کاذب نسبت به هنر شکاف‌هایی ایجاد کند و از رهگذر آن به وجوه مادی و عینی آن دست یابد. حال روشن می‌شود که چرا تروتسکی نیز مدافع هنر جانبدارانه نیست. هنر جانبدارانه امکان‌های درک چند بعدی و سیال از هنر را محدود می‌کند. درواقع، هنر جانبدارانه نمی‌تواند از نقش‌ها و تاثیرات سخن بگوید. چراکه تنها یک نقش و تاثیر را ایجاب، الزام و ضروری می‌سازد و آن هم گرایش صلب ایدئولوژیک خود است.

همچنین این گرایش ایدئولوژیک در مرحله سوپژکتیویته خام سیاسی باقی خواهد ماند. چراکه تمامی ابزارها را به کار می‌گیرد تا ایماژهای سیاسی و جناحی خود را بازنمایی کند و از این نکته غافل است که بدون تمرکز بر ابژکتیویته درونی و بیرونی هنر اساساً نمی‌توان بازنمایی را محصل نمود؛ ابژکتیویته‌ای که مدام به میانجی تضادهای اجزاء درون هنر، تضادهای هنر با جهان و تضادهای دیگر بخش‌های جهان که با واسطه به هنر راه می‌یابند و از آن راه می‌گیرند، در حال تغییر و تحول است. هنر جانبدارانه شاید بتواند تنها گوشه‌ای از هنر را تبیین کند. در مورد هنر ناب نیز این واقعیت صادق است. هنر ناب نیز نوعی گرایش است. هنر ناب نیز یکی از تجربه‌های هنر جانبدارانه است که خود را از جانبداری‌ها و تعهدات طبقاتی، سیاسی و حذب‌پالوده می‌داند. این یعنی، هنر ناب نیز صرفاً قادر است گوشه‌ای از هنر را تبیین نماید. آن هم هنری که به لحاظ تاریخی نقش ابزار تولید فرهنگ اشرافی، قهرمانی و نجیب‌زاده‌گی را بازی می‌کند. در دوران تفوق و سروری اشرافیت تجربه‌ای از فرهمندی را پشت سر گذاش و در گذار به جهان سرمایه‌داری بورژوازی تبدیل به سوگ‌نامه جهانی از دست رفته تبدیل شد و در عصر سرمایه‌داری خود را در قالب هنر وامانده «فانتزی» بازسازی کرد. در واقع هنر ناب نیز به یک جانبداری طبقاتی و سیاسی ملتزم است. جانبداری از وضعیت بورژوازی با سیاست‌زدایی از فضای هنری و فرهنگی. سکوت هنرمندانه و سیاست‌زدایی که مهمترین مشی سیاسی سرمایه‌داری بورژوازی است. تروتسکی از دریچه طرح دوگانه هنر محض و جانبدارانه وارد نقد تاریخی پرچمداران این دو رویکرد می‌شود. او ابتدا مردان هنر جانبدارانه را نقد می‌کند و معتقد است آنان روشنفکرانی سرکوب شده و رانده شده‌اند که با رفتارهای پوپولیستی، خود را به بیان درد‌ها و رنج‌های مردم ملتزم می‌دانند؛ بدون رعایت هرگونه ظرافت فرمال و با هدف بیان رنج‌ها و امیدهای معترضان. تروتسکی نام روشنفکران پوپولیست را بر این افراد می‌نهد. اما در مقابل مدافعان هنر محض‌اند که تابلوی جنبش بورژوازی‌اند و نمی‌توانند به روشنی ویژگی بورژوازی خود را بیان نمایند و مدام تلاش می‌کنند تا روشنفکران را در پایگاه خود نگاه دارند. در واقع این ویژگی مناسبات روشنفکری عصر وی است. عصری که می‌بایست سر خط آن را از قرن نوزدهم روسیه پی‌گرفت و سپس به دعوای ربع اول و نیمه اول قرن بیستم روسیه (شوروی) رسید. در واقع تروتسکی با صورتبندی دیگری نقد هر دو رویکرد را مطرح می‌کند. نقدی که مجدداً ما را به همسانی و یکی‌بودگی نهایی این دو رویکرد می‌رساند. از زبان تروتسکی گفتیم که این دو جریان به لحاظ صوری و ظاهراً دو آنتولوژی هنری متمایز و متضاد را مطرح می‌کنند. اما در نهایت و در واقع حامل یک نگرش همسان‌اند؛ نگرش تکسویه، ایستا، صوری و ایدئولوژیک. تروتسکی با روایتی تاریخی و تا حدی جامعه‌شناسانه نیز این واقعیت را بر ملا می‌کند. هنر ناب که مدعیان آن تابلوی جنبش بورژوازی هستند متناسب با مناسبات تولید عصر خود و همچنین تفوق و تمرکز روزافزون سرمایه‌داری شکل گرفته است. منطق سرمایه‌داری ایجاب می‌کند که روز به روز از زخامت طبقه سرمایه‌دار کاسته شده و حجم انباشت و تمرکز سرمایه آن فزونی یابد. این منطق روز به روز افراد و اقشار بیشتری را به طبقه توده‌ها پرتاب می‌کند و روز به روز از توان زیستن آنان

کاسته می‌شود. همچنین باید این منطق را در عرصه بین‌الملل درک کرد به نحوی که در غالب مرکز، میانجی و حاشیه صورت‌بندی نمود. بر اساس چنین فرآیندی، اقشار و گروه‌هایی که در صورت‌بندی روشنفکر موجودیت می‌یابند نیز به واسطه اینکه نقش مستقیمی در مناسبات و فرآیندهای سرمایه‌داری ندارند و اساساً نیروی تولید مادی به شمار نمی‌آیند با دو چالش مواجه می‌شوند. نخستین چالش، پرتابشدگی اقتصادی آنان به طبقه فرودست است. چراکه شکاف توان اقتصادی این افراد با وضعیت عمومی سرمایه نیز روز به روز فزونی می‌یابد. همچنین، سرمایه‌داری برای صیانت ایدئولوژیک و فرهنگی از سازمان اقتصادی خود، به ناگزیر ابر رسانه‌هایی را می‌سازد. این ابر رسانه‌ها که پیچیدگی و تخصص روز افزون را تجربه می‌کنند، بیش از آنکه به انسان متفکر و خوش ذوق نیاز داشته باشد حاجتمند افراد حرفه‌ای و متخصص است. از همین رو از ابتدای قرن بیستم شاهد شکل‌گیری یک الگوی شبه‌طبقاتی در درون طبقه روشنفکران هستیم. سرمایه‌داری گروه‌های بسته هنری و فرهنگی خود را می‌سازد و مدام با تزریق سرمایه در ماشین تولید فرهنگ خود، فرصت، امکان و امکانات تنفس روشنفکرانی را سلب می‌کند که در گردونه رقابت بر سر تسخیر کرثی‌های ماشین تولید فرهنگ سرمایه‌داری باز مانده اند. در چنین شرایطی در کشوری مانند روسیه اواخر قرن نوزده و اوایل قرن بیست شاهد توده روشنفکرانی هستیم که به ناچار برای بقاء حیات روشنفکری خود پرچم دفاع از توده‌ها را به دوش می‌گیرند. بنابراین، می‌توان این نقد را به نظر تروتسکی وارد کرد که سرکوب و سرخوردگی این روشنفکران، صرفاً ایدئولوژیک نبوده است؛ بلکه به واسطه تمرکز ماشین تولید هنری و فرهنگی و همچنین فروریزی روشنفکران به لحاظ اقتصادی و اجتماعی و همچنین ضرورت بقاء، ایشان را به پرچمدار دفاع از هنر جانبدارانه مبدل نمود. روشنفکرانی که ناخودآگاه در پس انکار پوپولیستی خود گرایش به ورود به طبقه متمرکز تولید فرهنگ و هنر سرمایه‌داری که همان هنر ناب است را دارند. نکته جالب توجه این است که تروتسکی دغدغه عدم رعایت ظرافت فرمال از سوی ایشان را دارد. تروتسکی بر آن است که رویکرد مارکسیستی از این دو رویکرد بالا فاصله زیادی دارد. رویکرد مارکسیستی به لحاظ تاریخی ضروری است اما به همان لحاظ تاریخی کهنه و قدیمی شده است. رویکرد مارکسیستی به همان اندازه ای که ریشه‌های اجتماعی رویکرد جانبدارانه به هنر را بررسی می‌کند، ریشه‌های اجتماعی نگرش هنر محض را نیز جست و جو می‌نماید. این رویکرد یک شاعر را با اندیشه‌ها و حس‌هایی که بیان می‌کند، مورد اتهام و ارزیابی قرار نمی‌دهد. بلکه پرسش خود را در مفهومی وسیع تر طرح می‌کند. اینکه کدام صورت‌بندی از حس‌ها با تمام حالات و ویژگی‌های یک کار هنری منطبق است؟ شرایط اجتماعی این حس‌ها و اندیشه‌ها چیست؟ در توسعه اجتماعی یک جامعه یا طبقه (این حس‌ها و اندیشه‌ها) چه جایگاهی را اشغال نموده اند؟ چه میراث (سنت) ادبی به جزئیات این فرم جدید وارد شده اند؟ تحت تاثیر چه فشارهای تاریخی ترکیب جدید حس‌ها و اندیشه‌ها بر پوسته‌ای که آنها را از عرصه آگاهی شعری محروم نموده است غلبه می‌نمایند؟ تروتسکی پرسش‌های خود در مورد هنر را به نحوی تبیین می‌کند که بازنمای همان رویکرد جستار آزاد و گریز از مرکز هنر است.

پرسش اول او درباره صورت‌بندی حس‌ها و حالت‌ها و ویژگی‌های کار هنری، درواقع ناظر بر ساختار درونی هنر است؛ ساختار درونی فرمالی که نیازمند ظرایف اورگانیکی و تکنیک‌های مکانیکی است. صورت‌بندی حس از طریق حالات و ویژگی‌ها یعنی خلق ابژکتیویته ای مستقل به گونه‌ای که مستقلاً حس‌هایی را فرامی‌کند؛ بدون اینکه ابتدائاً به تفسیر و تبیین معنایی آن نیاز داشته باشیم. تروتسکی می‌گوید: «وابستگی اجتماعی و حتی شخصی هنر قابل سرپوش گذاشتن نیست، اما این وابستگی تا زمانی قابل رویت است که هنر نیز ویژگی هسته ای خود را حفظ نماید.» پرسش از شرایط اجتماعی حس‌ها و اندیشه‌ها روی دیگر پرسش از مختصات هستی هنر است (پرسش دوم). درواقع بیشتر مربوط به وضعیت بیرونی کار هنری است. حس‌ها و اندیشه‌ها در چند حالت مختلف با شرایط اجتماعی ارتباط می‌یابند. حس و اندیشه را باید در کلیت دیالکتیکی آن درک کرد. حس و اندیشه نیز مخلوق و توأمان خالق تجربه انسان است. حس و اندیشه مانند تولید مادی از رهگذر تضادهای انسان، طبیعت و تکنولوژی با یکدیگر خلق می‌شود. درواقع بر اساس تفکیک تولید مادی و معنوی که تروتسکی نیز قائل به آن است، حس و اندیشه از تولیدات معنوی انسان به شمار می‌آیند. گرچه در فرآیند تولید معنوی تولید مادی نیز به صورت آشکار یا پنهان در حال وقوع است. هنر برای خلق حسیات به ناگزیر وابسته به موجودیت مادی‌ای است که با توجه به توضیحات مربوط به پرسش اول، برای صورت‌بندی حسانی نیازمند رعایت ظرایف درونی ابژکتیو است. بنابراین شرایط اجتماعی حس‌ها و اندیشه‌ها یک ارتباط خطی و تک‌بعدی میان آنها نیست. شرایط اجتماعی مملو از تضادهایی است که زمینه شکل‌گیری حس‌ها و اندیشه‌های متعدد و متنوع است. از حرکت این تضادها عناصری از شرایط به مثابه واقعیت مدام به سوی انسان شلیک می‌شوند. واقعیاتی که به نحو غیر ارادی انسان را به خود درگیر می‌کند. انسان به مثابه سوژه به ناچار بر آن است تا بر فشار تضادهای شرایط غلبه کند. این غلبه به مدد تخیل انسان ممکن می‌گردد. انسان دست به تخیل می‌زند تا درمورد چگونگی غلبه بر شرایط راه و نقشه‌ای را بیابد. خلق حس و اندیشه نیز یکی از عکس‌العمل‌های انسان به تضادها و فشارهای شرایط است. به عنوان نمونه اینکه در دو نقطه تاریخی و جغرافیایی متفاوت تاریخی، شاهد آنیم که این جوامع مختلف، حس‌ها و اندیشه‌های مختلفی را خلق و تجربه می‌نمایند. حتی در مورد حس‌ها و اندیشه‌هایی که به لحاظ صوری جهانشمول اند؛ مانند حس ترس از جنگ، واکنش‌ها، روایت‌ها و حالات مختلف و بعضاً متضادی در میان جوامع یافت می‌شود. اما درمورد پرسش سوم، مسأله دقیقاً عکس مسأله دوم است. پرسش از تاثیر این حس‌ها و اندیشه‌های هنری بر توسعه جوامع، مربوط به فرآیندی است که به محض خلق اثر هنری و ورود آن به عرصه سوژکتیو، به عنوان موجودیتی مستقل و در عین حال وابسته، تاثیرگذاری بر شرایط را آغاز می‌کند. ابتدائاً اثر تلاش می‌کند تا خود را به عنوان بخشی از شرایط جای دهد. هم‌ابژه اثر و هم سوژه آن با شرایط درگیر می‌شود و به نسبت سازگاری و تمایز خود با شرایط، با آن درگیر می‌شود. از همین رو برخی آثار تا مدت‌های مدیدی حتی دیده نمی‌شوند و به مرحله "اثر هنری شدن" نمی‌رسند. اما برخی از آنها اساساً در فرآیند تولید و عرضه فرهنگ

حاکم قرار می‌گیرند. اثر هنری به نسبتی که جهان‌های تازه خلق می‌کند و برای شرایط اجتماعی نامانوس است موجد تضادهای جدید است. حتی آثار سترون نیز سوخت موتور بازتولید هنر و فرهنگ هژمونیک است. از همین رهگذر نه تنها باید هنر و حس‌ها و اندیشه‌های آن را به مثابه امری مستقل، فرمال و دارای ساختار و قوانین درونی دید و بر بنیاد شرایط اجتماعی اش درک کرد، بلکه تاثیر آن بر شرایط و نقش آن در توسعه جامعه و طبقه را نیز باید جستار نمود. او می‌گوید: «فرم هنر از استقلال بالا و خاصی برخوردار است. اما هنرمندی که این فرم را خلق می‌کند و مخاطبی که از آن لذت می‌برد ماشینی پوک و خالی نیست؛ یکی در قامت خلق آن و دیگری در مقام تصدیق. آنان انسان‌هایی زنده اند و انسان‌هایی با روانشناسی رسوب یافته که وحدت خاصی را بیان می‌کند، حتی اگر هارمونی کاملی نداشته باشد. این روانشناسی حاصل شرایط اجتماعی است.» تروتسکی که به عنوان یک مارکسیست خود را در شرایط انقلاب دهقانی – پرولتری روسیه می‌بیند و به ناگزیر بر آن است تا روش جدیدی را برای جستار و درک هنر پایه ریزی کند؛ آن هم هنری که در آستانه تشکیل جامعه کمونیستی قرار دارد. او با فضایی مواجه است که هنرمندان مدافع عصر پرولتاریایی بر آن اند تا هنر نوینی را بنیانگذاری کنند. هنری که به تمامی معنا متناسب و بازنمای وضعیت گذار به دیکتاتوری پرولتاریا است. اما چیزی که برای تروتسکی روشن است، فقر تجربه فرهنگی و حتی اقتصادی این طبقه است و در عین حال آگاه بود که هنر و ادبیات نیز یک تجربه تاریخی است. تجربه تاریخی به این معنا که هنر عصر حاضر به ناگزیر در ادبیات دوران پیش از خودش ریشه دارد. تروتسکی می‌دانست که «هر طبقه ای تلاش می‌کند که از بالاترین سطح ممکن میراث مادی و معنوی طبقه دیگر استفاده کند.» هنر و ادبیات عصر تزارها و تجربه ادبی هنری که روسیه قرن نوزدهم پشت سر گذاشته بود، به مثابه میراثی است که در شناخت و ساخت ادبیات عصر انقلاب ناگذیر از بررسی عناصر بر جای مانده آن هستیم. بواقع، انقلاب اکتبر 1917 تحولی سیاسی به نظر می‌آید که فرصتی برای ایجاد نظام تولید اقتصادی مربوط به خود و همچنین فرهنگ متناسب با آن را فراهم نموده است. از همین رو تروتسکی می‌پرسد چه میراث (سنت) ادبی به جزئیات این فرم جدید وارد شده اند؟ یعنی این فرم جدید، با فرم پیشین خود دچار گسست نیست و چه بسا فرم پیشین پشتوانه فرم جدید است و عناصری از این فرم پیشین به ناچار در فرم جدید ترفیع می‌یابد. کما اینکه آثار ادبی و هنری عصر بورژوازی روسیه، صرفاً متون و آثاری از باب سرگرمی روزمره نیستند، بلکه روایتی ادبی و هنری از تاریخی زندگی مردمانی هستند که برای تسویه حساب و پیشروی نسبت به آن و ساختن زندگی جدید، می‌بایست مورد بازخوانی قرار گیرند. تروتسکی می‌گوید: «پرولتاریا باید در هنر بیان رویکرد معنوی جدید خودش را داشته باشد که فقط آغازی است که از درون او شکل می‌گیرد و اینکه هنر باید به او کمک کند که فرم بیابد (شکل بگیرد). این یک فرمان حکومتی نیست، البته که یک مطالبه تاریخی است. قدرت آن در درون ایزکتیویته ضرورت تاریخی قرار دارد. شما نمی‌توانید از آن عبور کنید یا فرار کنید.» از همین رو تروتسکی می‌پرسد تحت تاثیر چه فشارهای تاریخی ترکیب جدید حس‌ها و اندیشه‌ها بر

پوسته ای که آنها را از عرصه آگاهی شعری محروم نموده است غلبه می نمایند؟ تروتسکی معتقد است، مفهوم مارکسیستی وابستگی اجتماعی ابژکتیو و وحدت اجتماعی هنر، زمانی که به زبان سیاست در می آید، به معنای گرایش به حاکمیت بر هنر با استفاده از دستورات و فرامین نیست. این درست نیست که هنر را تنها به عنوان امر جدید و انقلابی در نظر بگیریم که از کارگر می گوید، و این بی معنا است که شعرا را مجبور کنیم به اینکه ضرورتاً از دودکش کارخانه ها بگویند. یا اینکه از قیام علیه سرمایه داری بگویند. البته که هنر جدید نمی تواند مبارزه پرولتاریا را در مرکز توجه خود قرار ندهد. اما زمین شخم زده هنر جدید نمی تواند به موارد برشمرده شده ای محدود شود. در مقابل باید زمین های جدید را برای مسیر های (جدید و مختلفی) شخم کند. شاعران غنایی که اشعار شخصی می گویند و در کوچکترین گستره خود به سر می برند نیز حق کامل دارند تا در عرصه هنر جدید وجود و حضور داشته باشند. بعلاوه، انسان جدید بدون شعر غنایی جدید نمی تواند شکل بگیرد. اما برای خلق آن، شاعر باید خودش جهان را در مسیری جدید حس کند. تروتسکی بر آن است تا مسأله ای ضد هنر را از گریبان هنر عصر کمونیسم باز کند. و این مسأله فروخوردن هنر در درون رژیم حزب - دولت بود. هنری که به لحاظ انتخاب مدیوم، از نظر روش های خلق اثر و از زاویه موضوعات و مضامین تحت سلسله مراتب و سیاستها و دستورات حزبی قرار گیرد به لحاظ ساختاری دچار سانسور و سرکوب خواهد شد. به وضعیت کلیشه ای گرفتار خواهد شد. جای خلاقیت هنرمند را الگوهای تبلیغاتی و سیاسی حذب خواهد گرفت. و در نهایت هنر عصر انقلاب به هنری ضد انقلاب مبدل خواهد گشت. زیرا زمانی که هنر به سامانه سیاسی - پلیسی حزب سپرده شود تحت انسجام و اتحاد اندیشه ای و حسانی حزب قرار می گیرد. این اتحاد اندیشه ای و حسانی فرصت تجربه تضادها و بازنمایی جهان های نوین را از هنرمند می گیرد و آزادی حسانی هنرمند که می تواند عرصه های ناشناخته بی پایانی را کشف و صورتبندی فرمال کند از وی دریغ می کند. درواقع تروتسکی که قائل به انقلاب مداوم است، نمی تواند با هنر حزبی موافقت کند. چراکه اتفاقاً هنر را به عنوان یکی از عرصه های انقلاب مداوم می بیند. اما همچنین این رویکرد که هنر امری جدید و انقلابی است و ضرورتاً می بایست از مصائب پرولتاریا بگوید را نیز نفی می کند. این نه تنها از منویات و دستورات حزبی است بلکه عده ای بر آن اند که هنر عصر پرولتری فقط باید این طبقه را در مرکزیت توجه خود قرار دهد. اما او با درک هنرمند آزاد، حس آزاد، اندیشه آزاد، مضمون آزاد و فرم آزاد قائل به این ادعای ایدئولوژیک نیست و به درستی اعتراف می کند که البته هنر جدید نمی تواند مبارزه پرولتاریا را در مرکز توجه خود قرار ندهد. این در حالی است که در فردی ترین موقعیت از شعر غنایی شخصی دفاع می کند. شعر غنایی شخصی تنها خود را سوژه خود قرار می دهد و بیش از هر چیز در غنا و پالایش حس های فردانی موثر است. تروتسکی بر آن است که نباید چنین شعری را سرکوب کرد. چراکه شعر غنایی راه خودش را می یابد و اتفاقاً محصول برخی تضادهای موجود در شرایط است. بنابراین حیات شعر غنایی از نظر تروتسکی نه یک حیات ضد انقلابی است بلکه ترفیع دهنده برخی تضادها است. شعر غنایی زاییده تضادهایی است که در

میانه شخص و «خود»ش بروز می‌یابد که گرچه با دیگر تضادهای موجود در شرایط ارتباط مستقیم و غیر مستقیم دارد. از همین رو تروتسکی حتی قائل به این است که انسان جدید بدون شعر غنایی جدید نمی‌تواند شکل بگیرد و شاعر غنایی باید جهان را در مسیری جدید (انقلابی - پرولتری) حس کند. اینکه می‌گوییم محیط انسانی هنرمند را در بر می‌گیرد به این معنا است که شرایط تربیتی و زندگی او همچنین در هنر او بازنمایی می‌شود و به معنای این نیست که چنین بازنمایی یک ویژگی دقیق قوم‌شناسانه، جغرافیایی و آماری دارد. این اصلاً هیجان‌انگیز نیست که بفهمیم فلان رمان در کدامیک از کشورهای ایران یا مصر یا هند نوشته شده است چرا که شرایط اجتماعی در این کشورها تقریباً با هم برابر است. اما این واقعیت که علوم اروپایی سر و دست می‌شکنند تا این پرسش را در مورد رمان‌ها، خودشان حل کنند نشانگر این است که این رمان‌ها محیط خود را بازتاب می‌دهند، حتی به صورت غیر منصفانه. از گفتار تروتسکی دو نوع بازنمایی قابل استخراج است. هر دو بازنمایی نیز بر بنیاد واقعیت شکل می‌گیرند. اما بازنمایی مورد نقد تروتسکی آن نوع بازنمایی‌ای است که می‌خواهد عین واقعیت را منتقل کند. ویژگی دقیق قوم‌شناسانه، جغرافیایی و آرمانی بیش از آنکه بیانگر کار هنری باشد، بیانگر نوشتار علمی و مستند است. این حد از نزدیکی به واقعیت که به یک نوع این‌همانی بصری، صوتی یا نوشتاری می‌رسد، تفکیک میان هنر و دیگر پدیده‌ها را بر هم می‌زند. همچنین بازنمایی مورد نقد تروتسکی از سنخ تحمیلی و دستورالعملی نیز هست. بازنمایی که به دنبال روایت نعل به نعل واقعیت است و بر آن است تا جهان را چنان بازتاب دهد که هیچ نکته واقعی از قلم نیفتد اتفاقاً به نحو پنهانی ایدئولوژیک است. چراکه انتقال خشک و مستند واقعیت کمترین امکان و فرصت را برای تغییر جهان باقی نمی‌گذارد. با چنین رویکردی هنرمند به خبرنگاری تبدیل می‌شود که وظیفه دارد اخبار عالم را بی‌کم و کاست انتقال دهد. حتی در ادعای بازنمایی محض واقعیت هم می‌توان تشکیک نمود. در اینکه سوژه تا کجا می‌تواند مرزهای مشاهده و نظاره‌گری خود را گسترش دهد. سوژه چگونه می‌تواند مدام از بند آگاهی کاذب بگریزد و به نحوی بی‌وایطه و عریان جهان را نظاره‌گر باشد. بعلاوه، آیا ابزارها و مدیوم‌های هنری خود به نحو ابتدائاً ابژکتیو سطحی از بازخلق جهان را ناگزیر نمی‌کنند؟ آیا سوژه با چشمان غیر مسلح به ابزارها و مدیوم‌های هنری نیز بر سر توصیف واقعیت مناقشه و دعوا ندارد؟ اساساً وجود تضادهای مدام حاکی از آن است که نه تنها توصیف محض واقعیت حتی نزدیک شدن به آن نیز امری مشکل‌می‌نماید. بنابراین، وجود چیزی تحت عنوان فرم و ظرایف فرمال ناگزیر می‌گردد. چیزی که به مدد تضاد و شکاف حسانی سوژه با واقعیت، با بهره‌گیری از حدی از اجزاء واقعیت و به میانجی تخیل در فرآیند خلق اثر هنری شکل می‌گیرد. در واقع تروتسکی به نحوی متوجه این مسأله است. او درمقابل، از بازنمایی دفاع می‌کند که در عین ابتنا بر واقعیت، «بر اساس قوانین خاص هنر، یک خمیدگی، یک تغییر و یک جابجایی از واقعیت است». قوانین خاص هنر نیز قواعد فرمالی‌اند که موجودیت هنر را از سیاست، اقتصاد، حقوق، مذهب و منطق متمایز می‌سازد. البته در نگره تروتسکی بر سر امکان درک مطلق و نسبی واقعیت بحثی وجود ندارد ولی به نظر می‌رسد که

تروتسکی دسترسی به واقعیت را انکار نمی‌کند اما به هر حال با توجه به ادعای خود بر بنیاد ماتریالیسم دیالکتیک درکش می‌کند. شاید از همین رو است که تروتسکی با وجود دعوی اساسی اش بر سر فرم با داعیه داران هنر جانبدارانه، به هیچ وجه بحث آنتولوژیکی را طرح نمی‌کند و تنها وجود فرم در آثار هنری و لزوم رعایت قوانین داخلی و ظرایف آن برایش یک پیش‌انگاره است. نکته دیگر اینکه تروتسکی برای شرایط اجتماعی وجهی کلی و عمومی نیز قائل است. وجهی کلی و عمومی که در نقاط مختلف جغرافیایی، نوعی اشتراک در تجربه زندگی را میسر می‌سازد. تروتسکی معتقد است «هیچکس نمی‌تواند فراتر از خودش بپرد». این گزاره شاه‌بیت گفتار او در ادبیات و انقلاب است که تروتسکی علاقه زیادی به تکرار آن دارد. «ادبیات که روش‌ها و فرایندهای آن ریشه‌های خود را دارد و این ریشه‌ها در گذشته‌های دور بسر می‌برد تجربیات انباشت شده زبانی را بیان می‌کند، اندیشه‌ها را بیان می‌کند، حس‌ها، حال‌ها، رویکردها و امیدهای یک دوره و طبقه جدید را بیان می‌کند. هیچ کس نمی‌تواند به فراتر از این جست بزند. نیازی به پرسش نیست حداقل برای کسانی که یک دوره را و یک طبقه را که تا کنون خودش به حیاتش ادامه داده است تا کنون به خدمت خود در نیاورده‌اند.» تروتسکی مدام با تکرار این تعبیر به صورت‌های مختلف بر آن است تا به مخاطبانش بفهماند «انسان‌ها خود تاریخ خود را می‌سازند اما نه آنگونه که خود می‌خواهند و نه در شرایطی که خود برگزیده‌اند، بلکه در شرایط داده‌شده‌ای که میراث گذشته است و خود آنان مستقیماً با آن درگیرند.» (کارل مارکس، هجدهم برومر لویی بناپارت). درواقع چکیده تعبیر مارکس به تیزترین شکل ممکن در این عبارت تروتسکی نهفته است. البته تعبیر تروتسکی نوعی زمینه‌روانشناختی را به همراه دارد. اینکه او بارها به روانشناسی اجتماعی و وحدت روانی جوامع اشاره می‌کند. اینکه تروتسکی از تعبیر "خودش" استفاده می‌کند نوعی معنای روانشناختی را متبادر می‌کند. برخلاف مارکس که تعبیرش غالباً تاریخی - جامعه‌شناختی است درواقع تروتسکی حس‌ها و اندیشه‌های کار هنری را هم دارای وجهی زمینه‌ای و اجتماعی می‌داند و نیز از نظر او در صورت‌بندی فرم اثر هنری حاضر است. درواقع روانشناسی اجتماعی تروتسکی یک نوع رویکرد میان‌رشته‌ای و پوزیتیویستی نیست؛ روانشناسی اجتماعی وی را باید در زمینه ماتریالیسم دیالکتیک درک کرد. او معتقد است: «آنان (هنرمند و مخاطب) انسان‌هایی زنده‌اند و انسان‌هایی با روانشناسی رسوب یافته که وحدت خاصی را بیان می‌کند... این روانشناسی حاصل شرایط اجتماعی است» اینکه چگونه روان انسان عرصه ثبت "شرایط داده شده‌ای که میراث گذشته است و خود آنان مستقیماً با آن درگیرند" است. یعنی هیچکس نمی‌تواند فراتر از شرایط داده شده‌ای که میراث گذشته است و خود آنان مستقیماً با آن درگیرند، بپرد. شرایط نیز مملو از تضادها است. بواقع وجود تضاد است که حس‌ها و عواطف (روانی) را بر می‌انگیزد. وگرنه در شرایط بسیط و کاملاً همبسته هیچ برانگیختگی روانی برای انسان رخ نخواهد داد. بنابراین تمامی دریافت‌های انسان به نحوی ناظر بر واقعیت است. نه الهام الوهی در کار است و نه آفرینش محض و (کاملاً) مستقل از نقطه صفر. تروتسکی این تعبیر را با مورد بیمار روانی نیز توضیح می‌دهد: «حتی یاهوگویی‌های یک بیمار روانی شامل

چیزی نمی‌شود که انسان بیمار پیش از آن از جهان خارج دریافت کرده باشد. اما ممکن است که این بیماری دیگران باشد که یاوه‌گویی‌های خود را به عنوان بازتاب درست یک جهان خارجی در نظر گیرد. تنها یک روان‌درمانگر مجرب و باسواد که سوابق بیمار را می‌داند، قادر خواهد بود تا بخش‌های بدشکل و بازتاب یافته واقعیت را در محتوای یاوه‌گویی‌هایش بیابد.» اما در مقابل به اعتقاد او «خلاقیت هنری البته که یک یاوه‌گویی نیست. بنابراین بر اساس قوانین خاص هنر، یک خمیدگی، یک تغییر و یک جابجایی از واقعیت است.» تروتسکی در این عبارات همزمان به دو رویکرد هنر ناب و هنر جانبدارانه پاسخ می‌دهد. بیان او را در این عبارت می‌توان صورت‌بندی نمود؛ "خلاقیت هنری: ایجاد خمیدگی در واقعیت بر اساس قوانین خاص هنر". لازمه خلق اثر هنری، خوب نگریستن و دریافتن واقعیت و توأمان تغییر دادن و خلق مجدد آن است. اما این کار از طریق بکارگیری قوانین خاص هنری ممکن می‌گردد. قوانین خاص هنر برای تروتسکی امری فرمال است. او در جای جای مباحث خود از فرم و ظرایف فرمال اثر هنری سخن گفته است. همچنین قائل به قواعدی درونی و مستقل (نسبی) است که چیزی را به اثر هنری تبدیل می‌کند. همچنین طبق توضیحات او صورت‌بندی حس‌ها و اندیشه‌ها از طریق همین قوانین خاص هنری (فرم) انجام می‌گیرد. «ماتریالیسم اهمیت مولفه فرم را انکار نمی‌کند، حتی در منطق، حقوق یا هنر چنین است. چنانکه یک سیستم حقوقی می‌تواند و باید بوسیله منطق و سازگاری درونی آن ارزیابی شود، بنابراین هنر می‌تواند و باید از زاویه لوازم فرمالش مورد ارزیابی قرار گیرد، چراکه هنر بدون آنها نمی‌تواند وجود داشته باشد.» باید از تروتسکی پرسید که آیا فرم هنر با فرم حقوق و منطق یکسان است؟ ویژگی‌های فرم هنر کدام اند؟ «برای یک ماتریالیست، مذهب، حقوق، اخلاق و هنر جنبه‌های متمایزی از یک فرایند یکسان توسعه اجتماعی را بازنمایی می‌کند. بنابراین آنها خودشان را از پایه صنعتی (مبتنی بر مناسبات و نیروهای تولید) شان متمایز می‌کنند، پیچیده می‌شوند، ویژگی‌های خاص خود را به نحو تفصیلی توسعه داده و تقویت می‌کنند» تروتسکی تأکید دارد که هر یک از این موارد جنبه متمایزی از یک فرایند توسعه اجتماعی را بازنمایی می‌کند. درواقع، نوعی تمایز میان هر یک از جنبه‌های فوق قائل است. همچنین، هر یک از موارد حقوق، هنر و ... کارکرد اجتماعی مخصوص به خود را تأمین می‌کند. بنابراین تمایز مورد نظر تروتسکی صرفاً یک امر صوری نیست. بعلاوه پیچیده‌گی، توسعه و تقویت ویژگی‌های خاص هر مولفه فرمال نیز حاکی از نشانگر آن است که اتفاقاً تمایز آنها با یکدیگر با فرایند توسعه اجتماعی بیشتر و پیچیده‌تر می‌شود. بنابراین، تروتسکی به نحوی قائل به تمایز فرم هنر از دیگر فرم‌ها است. البته که تمایز مشهود فرم هنری با دیگر مولفه‌های فرمال، غلبه حسانیت در فرم هنر و غلبه عقلانیت در دیگر فرم‌ها مانند حقوق، مذهب، سیاست، اخلاق و اقتصاد است. «کسی نمی‌تواند هنر را چنان بنگرد که سیاست را می‌نگرد، نه بخاطر اینکه آفرینش هنری یک آیین مذهبی یا چیز رازورانه‌ای است، چنانکه برخی به نحو طعنه آمیزی گفته اند، اما دلیل این است که هنر قانون توسعه و شکلگیری خودش را دارد، فراتر از همه آنها چراکه در آفرینش هنری یک نقش غیر معمول بوسیله فرایند نیمه هوشیار (نا آگاه - ناخودآگاه -

نیمه آگاه) در حال اجرا شدن است - آهسته تر، بیشتر بیهوده و کمتر تابع مدیریت و هدایت، فقط بخاطر اینکه آنها نیم هوشیار اند» (از طبقه و هنر) تروتسکی بر آن است که نه تنها هنر قانون توسعه و شکلگیری خودش را دارد بلکه در آفرینش هنری یک نقش غیر معمول بوسیله فرآیند نیمه هوشیار به گونه‌ای آهسته و کمتر تابع مدیریت و هدایت در حال اجرا شدن است. گرچه تروتسکی بهره‌ای از علم روانکاوای نداشته است. اما به هر حال به فرآیند نیمه‌هشیار در فرآیند آفرینش اثر هنری اشاره دارد. گو اینکه فرم هنر محصول فرآیند ناهوشیار ذهن هنرمند است. در واقع هنرمند که ضرورتاً عناصر خود را از واقعیت (به مثابه تضاد های مادی و شرایط) می‌گیرد دریافت خود را از دریچه حس صورت می‌دهد. هنرمند تضادها را حفظ و بایگانی نمی‌کند بلکه حس می‌کند. اما نه حس صرف. تروتسکی از نیمه هشیاری سخن می‌گوید این یعنی حس و عقل نزد هنرمند به کشاکش در می‌آیند و توامان با ادراک واقعیت، هنرمند می‌تواند در صورت ادراکی خود از واقعیت خمیدگی ایجاد کرده و این خمیدگی را توامان به قامت واقعیت درآورد و در مقابل جهان واقعیت مستقر عرضه کند. به نظر می‌رسد که در عمق نگاه تروتسکی چنین درکی از فرم وجود داشته است. از سوی دیگر، گفتار تروتسکی حاکی از نگرش پویای وی نسبت به هنر و فرم هنری است. تروتسکی نسبت به فرم نگاه ایستا ندارد. نگرش دیالکتیکی این امکان را به وی می‌دهد تا پویش فرم را درک کند و به دنبال ردیف کردن طبقه‌بندی از قواعد فرمال هنر نگردد. در واقع قوانین خاص هنر که بسیار مورد تاکید تروتسکی است، قواعدی جزمی، استعلایی و فراتاریخی نیست. بلکه به مناسبت تحولات تاریخی و توسعه اجتماعی و نسبت دیالکتیکی فرم و واقعیت، قوانین خاص هنر نیز تاریخ خود را پیدا می‌کنند. به عبارتی قوانین خاص هنر هم تاریخ دارند و هم ندارند. به لحاظ ساختاری تاریخ ندارند و همیشه هنر با ارگانسیم قوانین درونی، خود را حفظ و عرضه می‌کند. اما ماهیت، صورتبندی و مختصات این قوانین، تاریخ دارد. در واقع، قوانین خاص و درونی ساختار فرم هنر نیز دارای وضعیتی دیالکتیکی اند که از خلال تجارب آفرینندگی هنری تغییراتی را از سر می‌گذرانند. تروتسکی در نقد فرمالیست‌ها می‌گوید: «فرمالیست‌ها (و بزرگترین نابغه آنها کانت) نمی‌توانند پویش تحول را ملاحظه کنند، (آنها) یک نقطه تقاطع از این (تحول)، در یک روز یا ساعتی از الهام فلسفیشان را ملاحظه می‌کنند. در تقاطع خطوط، آنها چندگانگی و پیچیدگی ابژه را آشکار می‌کنند (نه پیچیدگی و چندگانگی فرآیند را، چرا که آنها نمی‌توانند به فرآیند ها بیاندیشند). این پیچیدگی را آنها تحلیل و طبقه بندی اش می‌کنند. آنها مقولات را نامگذاری می‌کنند. که ابتدائاً به جواهر (جوهر ها) احاله می‌شوند، جواهر بی پدر و مادر؛ به مذهب، سیاست، اخلاق، حقوق، هنر (احاله می‌شوند)» به نظر او رویکرد فرمالیستی که آبخور اصلی آنها کانت است نگره‌ای ایستا است. نگره کانتی و فرمالیستی جهان را به مثابه ابژه‌هایی ایستا در می‌یابد و نمی‌تواند دیالکتیک و تضادهای موجود در جهان را درک و تبیین کند. در واقع ابژه‌ها هم خود یک پای تضاد موجود در جهان اند و در تقابل با سوژه تضادهایی مدام را ایجاد می‌کنند و توامان برونداد و محصول تضاد اند. گرچه ماتریالیسم دیالکتیک، ایده پراتیک را طرح می‌کند. پراتیک به مثابه فعالیت

حسی- انسانی نمایانگر تضاد مادی میان انسان و جهان (مادی) است که پویش نیروهای اجتماعی را برمی‌سازد. پویشی مدام که به مفهوم تاریخ تعبیر می‌گردد. «دستگاه هگل، بخاطر ویژگی دیالکتیکی اش، ایده واقعیت تاریخی را عرضه می‌کند.» از همین رو، درمورد فرم هنر نیز نظر تروتسکی مایل به پویش فرم هنر است؛ یا به تعبیری پویش قواعد و مختصات فرم هنر. همچنین برشمردن مقولات و مولفه‌های فرم هنر و طبقه‌بندی و تبیین نهایی قوانین و نسبت‌های حاکم بر آنها ناممکن است. چراکه هر الگویی مدام در معرض نفی و نقد است و از پس نفی و نقدهای مدام، الگوهای جدید سر بر می‌آورند. بر مبنای ایده تروتسکی فرم هنر را باید از مسیر یک فضای دیالکتیکی چند بعدی و گریز از مرکز درک کرد. فضای دیالکتیکی به این معنا است که فرم هنر و واقعیت (شرایط و وضعیت) علاوه بر قواعد و مناسبات درونی خود، در نسبت با یکدیگر قرار دارند. درواقع فرم هنر و واقعیت نسبتی اینهمان و در عین حال نا اینهمان می‌یابند. یا به تعبیری فرم هنر را نمی‌توان از واقعیت تفکیک نمود و در عین حال تفکیک فرم از واقعیت ممکن است. چراکه سوژه میانجی فرم و واقعیت قرار می‌گیرد. سوژه خواه در مقام هنرمند و خواه در مقام مخاطب میانجی فرم و واقعیت قرار می‌گیرد. سوژه در میان فرم و واقعیت با دو جهان متمایز مواجه می‌شود. از آنجایی که به زعم تروتسکی زمانی فرم هنری خلق می‌شود که خمیدگی در واقعیت ایجاد شده باشد؛ این خمیدگی ابژکتیو، تضادی ابژکتیو و به تبع آن تضادی سوپژکتیو را نزد انسان محقق می‌کند. تضادی که حس‌ها و اندیشه‌های متضادی را در سوژه ایجاد می‌کند. بنابراین، عنصر کلیدی ایده‌های هنری و ادبی تروتسکی، خمیدگی، ابژکتیو و در عین حال سوپژکتیو است. خمیده‌گی ناشی از الهامات فرامادی و ناشی از جنون نیست. خمیدگی یک عمل مکانیکی نیست. خمیدگی یک کار تکنیکی نیست. خمیدگی یک کنش نیست. خمیدگی حاصل تضادهای همه عناصر طبیعت، انسان، شرایط اجتماعی، حس، اندیشه و فرم با یکدیگر است که در یک پویش اورگانیک و در عین حال گریز از مرکز در حرکت است. فرم هنر نیز چنین است. البته به عقیده تروتسکی به واسطه حالت ناهشیار هنرمند در خلق اثر هنری و تقابل پایاپای عقل و حس، خمیدگی در خلق فرم هنری، پیچیدگی بیشتری نسبت به دیگر فرم‌ها از جمله حقوق و منطق دارد. از همین رو عده‌ای گرایش دارند تا یک رازورانه‌گی و الوهیت پنهان را به آثار هنری نسبت دهند. این درحالی است که پیچیدگی درک فرم هنری، روش درک مخصوص به خود را ایجاد می‌کند؛ نه توهم‌های متافیزیکی و ایدئولوژیکی. تروتسکی بر آن است، «همسانی شرایط در توسعه چوپانی و کشاورزی و مردمان دهقان ابتدایی و مشابهت در ویژگی تاثیر متقابل آنها بر یکدیگر، نمی‌تواند به خلق فولکلر مشابه منجر گردد.» یعنی شرایط یکسان ضرورتاً منجر به خلق فرم هنری یکسان نمی‌شود. بنابراین، با آگاهی از شرایط عمومی یکسان در نقاط جغرافیایی و حتی تاریخی مشابه نمی‌توان ضرورتاً به نحو قیاسی به مشابهت فرم هنری در هر دو نقطه رای داد. حتی در مورد شرایط سرمایه‌داری صنعتی و حتی در شرایط ظهور دیجیتال نیز چنین عدم ضرورتی قابل درک است. اما ممکن است به لحاظ فرمال و حتی مضمونی و روایی شباهت‌هایی خواه عمومی و خواه خاص را نیز دریافت نمود و در عین حال شاهد

تمایز در شرایط عمومی موارد مورد بررسی بود؛ «مضامین از مردمی به مرد دیگر، از طبقه ای به طبقه دیگر و حتی از نویسنده ای به نویسنده دیگر مهاجرت می کنند.» تروتسکی در سطوح مختلف تاریخی و اجتماعی قائل به این انتقال و جابجایی است. نه تنها از مردمی به مردم دیگر؛ بلکه از طبقه به طبقه و نویسنده به نویسنده دیگر نیز ممکن است چنین جابجایی صورت پذیرد. بنابراین فرم هنر امری سیال است و نمی توان آنها را منجمد شده در یخچال های ملیت، طبقه، گروه و شخص خاصی دید. «یک طبقه از ابتدا به ساختن کلیت فرهنگ از صفر نمی آغازد. بلکه به موقعیت گذشته وارد می شود، آن را می کاود، آن را لمس می کند، آن را بازچینش می کند و آن را به جلو حرکت می دهد.» در واقع، فرم را در یک وضعیت باید به مثابه واقعیت و شرایط درک کرد. فرم هنری از پیش رسیده و آنچه که از گذشته به عنوان میراث باقی مانده است به بخشی از واقعیت نیز تبدیل شده است. واقعیتی که هم دست و پاگیر و هم فرصت ساز است. بازگشت پنهانی که در آرا تروتسکی حضور دارد، بازگشت یک طبقه، قشر، گروه یا شخص به میراث گذشته، نه یک متافیزیک بازگشت گرا (محافظه کار) است و نه ارتجاع؛ نه از باب تداوم کل موجودیت پان است و نه از باب ویرانگری. گذشته برای تروتسکی یک موقعیت است. موقعیت یا همان شرایط کلیت آن چیزی است که در مختصات و اجزاء متضاد آن درگیر هستیم و تا کاوش، لمس و بازچینش نکنیم، قادر نخواهیم بود به جلو حرکتش دهیم. فرم های مستقر در موقعیت نیز بخشی از این اجزاء متضاد اند. مضامین و روایات مستقر نیز چنین اند. از نظر تروتسکی نمی توان با نادیده انگاشتن فرم های هنری مستقر و باقی مانده از گذشته، گمان برد که ویرانسازی شده اند و دیگر وجود ندارند و باید فرم مترقی را از صفر ساخت. به نظر او چنین کاری ناممکن است. شکست سیاسی یک نظم (اقتصادی) مستقر به معنای فروپاشی هنر و فرهنگ آن نیست. اتفاقاً چنین نظم فروپاشیده ای با فرهنگ و هنر کماکان موجود خود، خود را به نحو پنهان حفظ می کند و پس از مدتی مجدداً به وثیقه بازسازی نظم ضد انقلاب و ویران شده تبدیل می شود. «هنر بر بنیاد زندگی روزمره مداوم، فرهنگی و رابطه درونی ایدئولوژیک بین طبقه و روشنفکرانش خلق می شود. میان آریستوکراسی یا بورژوازی و هنرمندانشان در زندگی روزمره شقاق و شکافی وجود ندارد. در وضعیت بورژوازی هنرمندان زندگی می کردند و هنوز زندگی می کنند و از هوای سالون های بورژوازی تنفس می کنند و الهامات زیرپوستی را از طبقه شان دریافت کرده و می کنند. این امر فرایندهای نیمه هوشیار آفرینش آنها را تغذیه می کند.» (از طبقه و هنر) بنابراین شناخت عناصر فرم هنری مستقر کمینه در مسیر پالایش آن و خلق فرم جدید ناگزیر است. باید به جای تروتسکی مجدداً تکرار کنیم «هیچکس نمی تواند فراتر از خودش ببرد.» تروتسکی از رهگذر بحث های خود بر سر فرم و واقعیت نوعی ایده روشی دست می یابد. گرچه گفتار وی بیش از آنکه جنبه تبیینی و تفصیلی داشته باشد، نقدی و گذرا است. او روش درک فرمال آثار هنری را ضروری و در عین حال ناکافی می داند «روش تحلیل فرمال ضروری است، اما نا کافی است. ممکن است شما جناس ها را در ضرب المثل های عامیانه بررسی کنید، استعارات را طبقه بندی کنید، تعداد صامت ها و مصوت ها در یک آهنگ جشن عروسی را

محاسبه کنید. این بدون شک دانش ما در مورد هنر فولک را تقویت خواهد ساخت، در یک مسیر یا دیگر؛ اما اگر شما سیستم دهقان ها در مورد کاشت و کشاورزی را ندانید و زندگی که بر آن بنا شده است اگر شما روش‌های درو کردن را ندانید و اگر شما به معنای سالنمای کلیسا نزد دهقان‌ها اشراف نداشته باشید در مورد زمان ازدواج دهقانان یا زمان فرزند آوری زنان آنان، شما صرفاً پوسته بیرونی هنر فولک را خواهید فهمید، اما به هسته آن دست پیدا نخواهید کرد». سوبه گریز از مرکز تفکر تروتسکی به روشنی پیدا است. او ادعای خود را به صورت دیگری بیان می‌کند: «این خیلی درست است که یک نفر نمی‌تواند همیشه با مستمسک قرار دادن اصول مارکسیسم در مورد قبول یا رد یک کار هنری تصمیمگیری کند. یک کار هنری بهتر است در قدم اول با قانون خودش که همان قانون هنر است مورد ارزیابی قرار گیرد. اما مارکسیسم به تنهایی می‌تواند توضیح دهد که چرا و چگونه یک گرایش هنری از یک دوره تاریخی ریشه می‌گیرد؛ به عبارت دیگر، چه کسی مطالبه یک چنین فرم هنری را طرح کرده و نه فرم دیگری را و چرا.» تروتسکی حول همین بحث یک ایده تلگرافی اقتصاد سیاسی را طرح می‌کند که در درک چگونگی نگرش او در مورد ترکیب دیالکتیکی درک فرمال و زمینه‌ای (مبتنی بر واقعیات و شرایط اجتماعی) راهنما است. «این امر بدون شک درست است که نیاز به هنر به وسیله شرایط اقتصادی خلق نمی‌شود. نیاز به غذا نیز توسط شرایط اقتصادی خلق نمی‌شود. در مقابل، نیاز به غذا و گرما آراء (اقتصادی) را می‌سازد.» از گفتار او چنین برمی‌آید که یک امر بدیهی را طرح می‌کند. اینکه مصنوعات، تکنولوژی، علوم، معانی، سامانه‌های دانش و قدرت و مهمتر و زیربنایی‌تر از همه مناسبات تولید (اقتصاد) محصول تجربه انسان است. این تجربه به تعبیر مارکس با مفهوم پراتیک درک می‌شود؛ فعالیت حسی - انسانی. همچنین تروتسکی نوعی نگرش مارکسیستی را نیز نقد می‌کند. مارکسیت‌هایی که با طرح کلی ماتریالیسم تاریخی، جهان و اجزاء آن را درک و تبیین می‌کنند. ماتریالیسم تاریخی درکی دترمینیستی و دوره‌گرا از پراتیک دارد. دترمینیسم و دوره‌گرایی قائل به مسیری تکاملی و خطی است. تاریخ را به مثابه خط مستقیم و رو به تکاملی در نظر می‌گیرد که دوره‌های مختلف را به نحوی ضروری پشت سر می‌گذارد تا به فروپاشی سرمایه‌داری، استقرار دیکتاتوری پرولتاریا و در نهایت کمونیسم ختم شود. نوعی قانونگرایی و قانونمندی ایدئولوژیک برای تاریخ قائل است که ماده جهان مدام خود را با آن تطبیق می‌دهد. گو اینکه ماتریالیسم تاریخی ترکیبی از هگل‌گرایی صوری و پوزیتیویسم است. ماتریالیسم تاریخی بیش و پیش از آنکه تضادهای پیدا و ناپیدا و کوچک و بزرگ ماده زندگی انسان را جستار کند تضاد را به مثابه کلیتی استعلایی می‌انگارد. یک ابر - تضاد را برسازی می‌کند که میانه دو قطب غول‌آسای طبقاتی؛ طبقه کارگر و طبقه سرمایه‌دار و پیش از صورت‌بندی سرمایه‌داری، طبقه ارباب و رعیت و ... صورت‌بندی می‌شود. از دل این رویکرد کل‌نگر و خطی، یک نوع نگرش خاص نسبت به ساختار زیربنا - روبنا استخراج می‌شود. این نگرش نسبت میان زیربنا و روبنا را مبتنی بر قانون علیت درک می‌کند. به نحوی که روبنا را آینه تمام‌نمای زیربنا می‌داند. روبنا تبدیل به کل بسیطی می‌شود که تنها تعبیر آن ایدئولوژی است. فرهنگ، هنر، آموزش، روشنفکری، فلسفه،

حقوق و سیاست همه‌گی تبدیل به کلی بسیط به نام ایدئولوژی یا آگاهی کاذب می‌شود که گویی در درون این کل هیچ جزئیت، تضاد، پیچ‌خوردگی، حرکت و ارگانیک‌سازی نیست. هر امر روبنایی به چوب درک صوری از ایدئولوژی رانده می‌شود و صرفاً در بهترین حالت بازتولید زیربنا و مناسبات نیروهای تولید خواهد بود. از همین رو روبنا هیچ تأثیر و نقشی در زیربنا نخواهد داشت. درواقع هیچ تضادی میان زیربنا و روبنا قابل تصور نیست. با اتکا بر این نگرش (ماتریالیسم تاریخی)؛ که بازخوانی خود تاریخ و تجربه آن نشانگر صوری و ایدئولوژیک بودن آن است، هنر و فرم آن تبدیل به جزئی ذوب شده و استحاله یافته در ایدئولوژی می‌شود که تنها در پیچه شناخت آن مارکسیسم (علی‌الخصوص با نگرش صوری و ایدئولوژیک آن) است. هرچه در مورد هنر بپرسیم با یک تعبیر نخنما بایکوت می‌شود: "ایدئولوژی و بازتولید مناسبات طبقاتی". حال آنکه نگره غالب خود مارکس نیز در متن آثارش چنین سرکوب ایدئولوژیکی نیست. چنین رویکردی هنر و ادبیات را برساخته‌های ایدئولوژیکی می‌انگارد که متعلق به آگاهی کاذب اند و در مسیر مبارزات طبقاتی باید به مرور از هر عنصری پالایش شوند و در بهشت موعود (جامعه بی‌طبقه) دیگر چیزی به نام هنر وجود نخواهد داشت و انسان اساساً نیازی به هنر نخواهد داشت چراکه نیاز به هنر را وضعیت طبقاتی برسازی کرده و امری کاذب است. همانطور که دین افیون توده‌ها است احیاناً هنر افیون روشنفکران است، و ابزار سرگرمی و خوشگذرانی ثروتمندان، ملاکین و سرمایه‌داران. این رویکرد، هنر را تنها در قالب بیانگری و تبلیغ ستم‌دیده‌گی توده‌ها می‌بیند که باید در مسیر انقلابی خود تبدیل به ابزار عریان و فرم‌زدوده مبارزه طبقاتی شود؛ چنانکه روشنفکران توده‌گرای عصر تروتسکی نیز چنین می‌اندیشیدند. اما تروتسکی بر آن است که هنر محصول نیاز به هنر است. و به زعم مارکس در وضعیت طبقاتی تبدیل به فتیش و به قول متفکران مکتب انتقادی در درون صنعت فرهنگ ذوب، بیگانه و مبتذل شده است. تروتسکی با بیانی عینی و اکنونی (در دوران خودش) تأکید می‌کند: «این اشتباه است که فرض کنیم توسعه ادبیات یک زنجیره ناگسستنی است. اشعار بی‌مایه ساده و گرچه صادقانه کارگران جوان در ابتدای این قرن، اولین حلقه ارتباطی "ادبیات پرولتاریایی" آینده است و درواقع، این اشعار انقلابی یک رخداد سیاسی بودند، نه یک (نوع) رخداد ادبی. آنها (اشعار) نه در رشد ادبیات بلکه در رشد انقلاب نقش و مشارکت داشتند. انقلاب به تفوق پرولتاریا منجر شد، تفوق پرولتاریا به جابجایی اقتصادی رهنمون می‌گردد جابجایی اقتصادی در فرایند تغییر وضعیت فرهنگی توده‌های کارگر قرار دارد. و رشد فرهنگی مردم کارگر مبنای واقعی را برای هنر نوین خلق خواهد کرد.» (از مقاله طبقه و هنر) بنابراین ادبیات (هنر در کل) از نظر تروتسکی نه تنها یک خط سیر خالی از گسست و شکست نیست بلکه از رهگذر یک فرایند رسوب‌گذاری دیرپاب شکل می‌گیرد. درواقع او ادبیات نحیف پرولتاریایی دوره خود را ماهیتاً تولیدات سیاسی می‌داند. درواقع این اشعار از نظر وی بیشتر ساختار و ماهیت بیان‌های سیاسی را دارند تا فرم‌های سیقل‌یافته هنری. او هنوز در فضایی است که پرولتاریا را در مرحله جابجایی از سامانه اقتصادی پیشین به سازمان اقتصادی جدید (کمونیسم) می‌بیند و معتقد است که این جابجایی از خلال تغییر وضعیت فرهنگی توده‌های کارگر قابل

حصول است. همچنین تا این رشد فرهنگی رخ ندهد مبنای مناسبی برای شکل‌گیری ادبیات پرولتری بدست نخواهد آمد. تروتسکی در مورد نسبت پوشکین با وضعیت فعلی پرولتاریای زمان خود می‌گوید: «رویکرد طبقه پرولتاریایی در متن پوشکین وجود ندارد، صحبتی از یک بیان اساسی حس‌های کمونیستی در میان نیست. البته که زبان پوشکین باشکوه است – که قابل انکار نیست – اما، بعد از همه اینها، این زبان بوسیله او و به منظور بیان چشم‌انداز جهان اشراف بکار گرفته می‌شود. آیا می‌توانیم به کارگران بگوییم: پوشکین را برای این می‌خوانیم که بفهمیم یک فرد اشرافی، یک سرفدار و نجیبزاده شبستان چگونه با بهار مواجه می‌شود و پاییز را تجربه می‌کند؟ چنین عناصری البته در متن پوشکین وجود دارد و بر اساس مبانی اجتماعی خاصی رشد و نمو نموده است. اما بیانی که پوشکین با آن حس‌هایش را عرضه می‌کند به شدت با تجربه هنری و روانشناختی آغشته است که در طی قرون بسیار رسوب‌گذاری نموده است.» (از طبقه و هنر) تروتسکی بلافاصله ادامه می‌دهد؛ «قلب مساله این است که آفرینش‌گری هنری، با (ویژگی) بسیار طبیعی آن، پشت دیگر روش‌های بیان معنوی بشر لک و لک می‌کند، و هنوز این امر در مورد بیشتر امور معنوی یک طبقه صادق است. این چیزی است که بتوانیم از طریق آن چیزهای دیگری را بفهمیم و آن را به نحو منطقی بیان کنیم، و کمی چیزهای دیگر را به نحو ارگانیک گردآوری کنیم، و سیستم کلی حس‌های آن را بازسازی کنیم، و نوع جدیدی از بیان هنری را برای این کلیت جدید بیابیم. فرآیند بعدی تا دستخوش تاثیر آگاهانه بشود اورگانیک‌تر، آهسته‌تر، و سخت‌تر پیش می‌رود – و در نهایت این (امر هنری) همیشه از پشت لک و لک خواهد کرد. نوشته‌های سیاسی یک طبقه شتابناک حرکت می‌کنند، درحالی که آفرینش هنری آن به کندی می‌لنگد.» (از مقاله طبقه و هنر) او ویژگی تجربی دیگری از توسعه هنر را طرح می‌کند: سیر حرکت آهسته و دنباله‌رو بودن هنر. بیان تروتسکی به واسطه کلی بودن آن کمی مبهم است. اما دقایقی قابل تأمل از این گفتار را می‌توان استخراج نمود. با توجه به گفتارهای او در جای جای سخنرانی‌ها و مقالاتش می‌توان دریافت؛ روش‌های بیان معنوی بشر قابلیت مهندسی‌شدن ندارند. روش‌های بیان معنوی بشر بروژه نیستند و نمی‌توان با دستورالعمل‌ها حزبی و سیاست‌گذاری‌ها حکومتی، روش‌های بیان معنوی (طبقه) جدید را صورت‌بندی و عملیاتی نمود. این روش‌ها پروسه‌هایی دیرپاب هستند. پس از جدال‌ها و فرسایش‌های زیاد و مداوم موجودیت و سیقل می‌یابند. گو اینکه با توجه به گفتار قبلی تروتسکی، وی در حال سخن گفتن از فرهنگ است. چراکه به نظر می‌رسد او فرهنگ را زمینه مستقیم هنر می‌داند. در عین اینکه اقتصاد نیز به لحاظ زیربنایی و دیالکتیکی با هنر و فرهنگ نسبت پیدا می‌کند. در واقع هنر نوعی بیان معنوی خاص و بسیار پیچیده است که البته بر بنیاد امر نیمه‌هشیار شکل می‌گیرد. بنابراین دیگر روش‌های بیان معنوی بشر (طبقه) جدید که بسیط‌تر، روزمره، توده‌ای و زمینه‌ای است، پیش از هنر امکان حرکت دارند. برای نمونه روش بیان معنوی آموزش یا روش بیان معنوی روزنامه‌نگاری (رسانه) امکان‌های آغازین بیشتری نسبت به هنر دارند. از نظر تروتسکی این روش‌ها را می‌توان به مرور به نحو ارگانیک گردآوری‌شان کرد و

سیستم کلی حس‌هایشان را بازسازی کرد. و از این رهگذر نوع جدیدی از بیان هنری را برای این کلیت (فرهنگی) یافت. تمامی این مراحل و فرآیندهای تودرتو به میانجی امکان‌های درونی و بیرونی قابلیت تحقق دارند. در تجربه شوروی بزرگ‌ترین و آشکارترین امکان بیرونی که البته به یک تراژدی تاریخی تبدیل شد نظام قطب‌بندی، جنگ دوم و پس از آن جنگ سرد و فروپاشی بود که کوچکترین منابع و امکانات را به خدمت مخاصمات و درگیری‌های بین‌المللی با امپریالیسم در آورده بود. به لحاظ درونی تجربه نظام پلیسی نیز تبدیل به یکی دیگر از موانع چنین حرکت فرهنگی و هنری شد؛ که البته تحت تاثیر همین فشارهای بیرونی نظام سرمایه‌داری و البته گرایش به گسترش حوزه اقتدار شوروی، وضعیت درونی شوروی به سمت پلیسی شدن حرکت کرد. درواقع، درک متعین ایده‌های تروتسکی نیز با وقوع چنین تجربه‌ای بیشتر ممکن می‌گردد. تروتسکی در طبقه و هنر نقل می‌کند؛ «از گذشته‌های دور گفته شده: زمانی که صدای اسلحه‌ها شنیده می‌شود، قریحه‌های شاعرانه خاموش می‌شوند». تروتسکی در مورد حس و اینکه حس با چه روشی خلق و درگیر می‌شود نیز اشاراتی کلی دارد. «برای مثال اجازه دهید چنین حس روانشناختی ابتدایی مانند ترس از مرگ را فرض بگیریم. این حس صرفاً مختص انسان نیست همچنین در مورد حیوانات نیز صادق است. در مورد انسان این (ترس از مرگ) ابتدا در بیان شمرده شمرده و بند بند یافت می‌شود، و همچنین بعدها در بیان‌های هنری نیز قابل مشاهده است. در دوره‌های مختلف، در جوامع مختلف، این بیان تغییر یافته است، یعنی، انسان به طرق مختلفی از مرگ می‌ترسد.» (از مقاله طبقه و هنر) اینکه تروتسکی حس ترس از مرگ را نمونه می‌آورد قابل تأمل است. ترس از مرگ تنها حس مشترک بشری است که معدود انسانی فارغ از این حس یافت می‌شود. مرگ وقوعی ناگزیر است. هر انسانی پیش از آن که خود به کام مرگ برود تجربه نظاره مرگ دیگران برایش محقق می‌شود و از رهگذر این تجربه معین، حسی درونی از مرگ برایش شکل می‌گیرد. تروتسکی برای توضیح یک ویژگی مهم در مورد صورت‌بندی حس از مثال مرگ استفاده می‌کند. تروتسکی دو سطح از بیان و تعین حس ترس از مرگ سخن می‌گوید: بیان بند بند و بیان هنری. درواقع منظور تروتسکی طرح بیان هنری و غیر هنری است. بیان غیر هنری بیان شکل‌گرفته در زندگی روزمره انسان است. انسان در فرآیند زیست اجتماعی خود به واسطه تضادها و درگیری‌های انسانی و طبیعی حس‌هایش شکل می‌گیرد. کما اینکه شکل‌گیری حس‌ها نیز در عرصه‌ای به وسعت یک جغرافیای محلی، ملی و بین‌المللی صورت می‌گیرد. بیان‌های روزمره اعم از روایت‌هایی است که پیش از تولد انسان محاصره‌اش می‌کنند و صورت‌بندی حسانی وی را شکل می‌دهند. از آنجایی که انسان موجودی وضعی است و در شرایط اجتماعی خود درگیر است غالباً در شکل‌دهی به صورت‌بندی حسانی خود نقشی ندارد. تصور اینکه صورت‌بندی حسانی ترس از مرگ از جامعه‌ای به جامعه دیگر و همچنین از نقطه‌ای تاریخی به نقطه تاریخی دیگر متمایز است. چراکه تجربه متعین انسان در نقاط مختلف تاریخی و اجتماعی متفاوت و بعضاً متضاد است. نمونه بارز این توضیح تفاوت در آیین و مناسک ناظر بر مرگ و همچنین روایت‌های متنوع گفتاری و تجسمی آن میان مردمان خاورمیانه

و آمریکای لاتین است. کما اینکه در سطوح محلی و بومی مستقر در حوزه‌های ملی نیز تمام‌ایزات عینی مذکور قابل مشاهده است. درواقع، منظور تروتسکی از بیان شمرده شمرده و بیان بند بند از سنخ همان بیان فرهنگی است. اما منظور از بیان هنری، بیانی است که دارای فرم هنری است. بیان هنری بر بنیاد بیان فرهنگی شکل می‌گیرد. یا به تعبیری بیان هنری بر بنیاد بیان غیر هنری و بند بند شکل می‌گیرد. بیان هنری نیز به قول تروتسکی با لک و لک و از پشت حرکت و توسعه بیان فرهنگی حرکت می‌کند. اما بیان هنری وجوه تمایز اساسی با بیان فرهنگی دارد. بیان هنری بر خلاف بیان فرهنگی امری توده‌ای، عمومی و روزمره نیست. یعنی، بیان هنری از رهگذر مداخله عنصری به نام هنرمند شکل می‌گیرد. این بدان معنا نیست که خلق فرم هنری ارتباطی با توده و زندگی روزمره‌اش ندارد؛ بلکه در وجود و عدم وجود سوژه آفرینش‌گر تفاوت دارند. فرهنگ توده و بیان غیر هنری آفرینش‌گر حرفه‌ای ندارد. درواقع سوژه آفرینش‌گر فرهنگ و بیانات غیر هنری جامعه است. آن هم جامعه‌ای که یک فرآیند بلندمدت و تدریجی آفرینش را طی می‌کند. درواقع بسیط بودن و سادگی بیان‌های غیر هنری را نیز می‌توان بر بنیاد این واقعیت درک کرد. کما اینکه تجربه سوژه آفرینش‌گر بیان هنری نیز ویژگی‌های مخصوص به خود را دارد. ویژگی‌هایی که در تجربه آفرینش‌گری یک جامعه قابل مشاهده نیست. بیان هنری موجودیتی تکین و جاندار می‌یابد. چنان که کوچکترین تقلید و کپی‌کاری از آثار پیشین، کار هنری را از ویژگی هنری بودن خالی می‌سازد. درواقع هنرمند از عناصر در دسترس خود، خلق جدیدی را صورت می‌دهد. گو اینکه ماهیتی جدید را به جهان عرضه می‌کند. از همین رو به موجودیتی تکین تبدیل می‌شود که بعضاً منشا تحولات و تفسیرهای جدید از جهان را می‌سازد. اما بیانات غیر هنری انسان که به نحوی بسیط شکل می‌گیرند اصولاً فرآیندی انباشتی و برساختی را زی می‌کنند به نحوی که فرم سیقل‌یافته، پیچیده و معینی را نمی‌توان بدان نسبت داد. خلق بیانات هنری از آنجایی که اموری تکین و جاندار هستند نیازمند نوعی نگرش خمیده و نیمه‌هشیار نسبت به جهان اجتماعی و طبیعی اند. این درحالی است که آفرینش بیان‌های غیر هنری بر محور نگاه عام و روزمره جامعه شکل می‌گیرد. بنابراین، صورت‌بندی بیان غیر هنری نمی‌تواند مانند صورت‌بندی بیان هنری حس‌ها را به تجربه مشترک در آورد. گو اینکه صورت‌های بیان غیر هنری محمول احساسات و عواطف عام اند به نحوی که نقش میانجی‌ها و عوامل ارتباط و درگیری‌های اجتماعی را بازی می‌کنند. این صورت‌های عام و غیر هنری، نشانگانی اند که عامل وحدت معنایی مناسبات و اجزاء اجتماعی را تأمین می‌نمایند و مدام در معرض تاثیرات رسانه‌ای و آموزشی اند. اما بیان‌های هنری، خالق مدام و مستمر حس‌هایی اند که به میانجی‌پیش‌های فرمال، مخاطبان را به خود درگیر می‌کنند. به نحوی که یک بیان هنری تکین ممکن است حتا برای لحظات و دقایقی مخاطب خود را از درگیری و اسارت در بیان‌های غیر هنری بدرآورد. اینکه انسان به طرق مختلفی حس ترس از مرگ را تجربه می‌کند بدین معنا است که به طریق بیان غیر هنری و هنری حس ترس از مرگ را تجربه می‌کند. همچنین، بیان‌های غیر هنری و هنری نیز روش‌ها و چگونگی‌های عینیت‌بخشی مختلف حس ترس از مرگ را در بر دارند.

بنابراین فرم بیان هنری نیز تجربه‌های مختلفی را در طول تاریخ و در مدیوم‌های مختلف هنری از سر گذرانده است. از همین رو می‌توان فرم را به مثابه یک تجربه معین شناخت. تروتسکی در پاسخ به این پرسش که چگونه ما با آثار هنری دوره میانه ایتالیا (علی الخصوص کمدی الهی دانتته) ارتباط برقرار می‌کنیم معتقد است: «در جامعه طبقاتی، علی‌رغم تمامی تغییر پذیریش، ویژگی‌های عمومی خاصی وجود دارد. کارهای هنری که در یک شهر ایتالیایی دوره میانه توسعه یافته است، ما متوجه می‌شویم، که همچنین تحت تاثیرمان قرار می‌دهند. این مستلزم چیست؟ یک چیز کوچک: مستلزم آن است که این حس و حال‌ها می‌توانند چنین گسترده، شدید، و با بیانی قدرتمند دریافت شده باشند، چنانکه از فراز محدودیت‌های زندگی آن روزها برخاسته اند.» (طبقه و هنر) درواقع تروتسکی با پرسشی مواجه است که مارکس در برابر هنر یونانی با آن برخورد می‌کند. هر دو قائل به قدرت فراتاریخی این آثار اند و هر دو نیز در پاسخ بدین سوال ناکام می‌مانند. اما تروتسکی در گفتار ابژکتیویته تاریخی و حقیقت هنری در پاسخ به این پرسش قدمی به پیش می‌گذارد: «یک کار ادبی زمانی صادقانه و هنری است که روابط درونی قهرمان نه بر اساس میل (گرایش) نویسنده بلکه بر اساس نیروها پنهان شخصیت‌ها و صورت نمایش (setting) شکل بگیرد. دانش علمی با امر هنری تفاوت زیادی دارد. اما هر دو ویژگی‌های مشابهی دارند، که بر اساس وابستگی توصیف به چیزی که توصیف می‌شود، مشخص می‌گردد. یک کار تاریخی زمانی علمی است که، چونان زندگی، واقعیت‌ها در یک فرآیند کلی که بر اساس قوانین داخلی خودشان می‌زیند، ترکیب می‌شوند.»

منبع

Trotsky, Leon, Leon Trotsky on literature and art, edited by paul siegel, 1977 :Pathfinder Press