



artcult

E- Magazine

11 No



شرح تصویر جلد : جنبش دانشجویی (خرداد 85)

فهرست مقالات

-
- تسلیم شدن رفقای گمنام (تزهایی درباره کمون پاریس) / گی دوبور ، آتیلا کوتانی ، رائول وینگم / سروش دشتستانی
 - ناتمام / ولادیمیر مایاکوفسکی / وحید ولی زاده
 - مانیفست آنارکو فمینیسم / فدراسیون فمینیستهای آنارشویست / امین قضایی
 - جنون ، کنشی فراگیر / مهدی سلیمی
 - نظریه ادبی لئون تروتسکی / رضا اسپیلی مرادی
-

توضیحاتی درباره نشریه الکترونیکی آرت کالت :

آرت کالت به صورت الکترونیکی پخش و منتشر می گردد .
با لینک دادن به آرت کالت یا فرستادن آن به دوستان خود ما را در پخش و توزیع آن یاری رسانید.
آرت کالت را می توانید در سایت های ذیل ببابید :

• www.artcult.poetrymag.info

• www.eshterak.org

• www.hezartou.blogspot.com

از کلیه دوستانی که به آرت کالت لینک داده اند یا مجله را در سایت خود قرار داده اند ، کمال تشکر را داریم.

در صورت ارسال آدرس الکترونیکی خود به ایمیل نشریه (artkult@gmail.com) می توانید آرت کالت را به طور رایگان مشترک شوید.

همچنین آرت کالت در انتظار نظرات ، پیشنهادات ، انتقادات و مقالات ارسالی شما است.

• چاپ مطالب مندرج در این نشریه با ذکر ماخذ بلامانع است.

تسلیم شدن رفقای گمنام

(تزهایی درباره ی کمون پاریس)

گی دبور – آتیلا کوتانی – رائل وینگم

ترجمه : سروش دشتستانی

1

"جنبش کلاسیک کارگران" باید بدون هیچ پیش داوری دوباره مورد بررسی قرار گیرد. به ویژه درباره میراث چند بخشی سیاسی و تئوریک آن باید مطالعه ای خالی از پیش انگاشتها داشته باشیم. همه آنهایی که ارث برده اند، نظراتشان دارای نقصان بوده است و موفقیت آشکار این جنبش در واقع نقص پایه ای آن (اصلاحات یا استقرار یک سیستم بوروکرات) است. در حالیکه اشتباهات آنها (کمون پاریس یا شورش 1934 استوریاس Asturias) بسیار راهگشا برای موفقیت ما و آیندگان خواهد بود.

2

کمون پاریس بزرگترین جشنواره قرن نوزدهم بود. در اتفاقات بهار 1871 می توان احساسات انقلابیون را مشاهده کرد که آنها اربابان تاریخ خویش می شدند. این تغییر در سطح سیاست بازی های دولت های گذشته نبود بلکه تغییر در سطح زندگی روزانه تمام جامعه بود. « در اصل بازی کردن هر کس با سلاح اش منجر به بازی گروهی آنان با قدرت سیاسی و کسب آن شد! ». همچنین این معنا را مارکس در این جمله بهتر بیان می کرد که: "مهمترین مقیاس سنجش اجتماعی کمون پاریس، هستی آنها در عمل و پراتیک شان بود."

3

انگلس تذکر می دهد: "به کمون پاریس نگاه کنید، این دیکتاتوری پرولتاریا بود." این جمله نشان دهنده شاخص درک دیکتاتوری پرولتاریا و تفاوت کمون پاریس با دیکتاتوری بر روی پرولتاریا به اسم پرولتاریاست.

4

خیلی ساده است بخواهیم نقدهایی نظیر عدم یک "ساختار تشکیلاتی منسجم" را توجیه کنیم اما مانند هر مشکل در ساختارهای سیاسی دسته بندی می شود و امروزه برای ما خیلی پیچیده است که به زعم خود ادعا می کنیم میراث ساختار بلشویکی را در دست داریم. این زمانی است که ما می توانیم کمون پاریس را نه فقط به مثابه یک نمونه قدیمی و منسوخ آغازگاه حرکات انقلابی بلکه به عنوان جایی که می توان به روشنی اشتباهات کمون را درک کرد، مورد بررسی قرار داد و به عنوان یک تجربه مثبت باید تمام حقیقت را دوباره کشف کرد و برای رسیدن به هدف که همانا دیکتاتوری پرولتاریا است از آن استفاده کرد.

5

کمون پاریس فاقد یک رهبر بود. اکنون همگان در سطح جهانی جنبش کارگری پذیرفته اند که وجود رهبران طبقه کارگر امری ضروری است. این اولین و بزرگترین دلیل برای فهم چپستی شکست ها یا پیروزی های طبقه کارگر است. سازمان دهندگان کمون پاریس افراد بی کفایتی بودند (آنها را با مارکس، لنین و یا حتی بلانکی مقایسه کنید). اما از طرف دیگر سهل انگاری های گوناگون در این لحظه خاص از دیگر عوامل در عدم تداوم جنبش انقلابی می باشد. (حتی اگر گفته شود وضعیت محدود کمون راه تمام فعالیت ها را نابود کرده بود اما قابل درک ترین وضعیت این است که کمونیست ها وقتی که بورژوازی قدرت دخالت در سیاست و نشان دادن واکنش را ندارد باید ضربه آخر را محکم بزنند.) این دقیقاً به جاست که بدانی «چرا می خواهم بی رحمانه سر از تن ات جدا کنم!»

6

اهمیت حیاتی تسلیح عمومی مردم هم از نظر پراتیکی و هم نمادین از ابتدا تا آخر جنبش آشکار بود. در حقیقت کارگذاران نظام حاکم گذشته را تنها با زور سرنیزه باید تسلیم کرد وگرنه آنها هیچ علاقه ای برای ترک موقعیت زلوار خود ندارند. این نمونه استقلال و خودمختاری از نیروی مسلح مردمی ضعف و کمبودهای هماهنگی را می پوشاند. چه در تهاجم و چه در تدافع بر علیه کاخ نشینان ورسای، ارتش مردمی نیرویی موثر کسب کرد. بهتر بود این کسب نیرو دارای جنبه ای سوبرکتیو هم می بود. اگرچه انقلاب اسپانیا ناکام و سردرگم ماند (همانطور که در تحلیل نهایی جنگ داخلی بود.) و در نام همچون یک دگرگونی در "ارتش جمهوری خواه" ناقض بین استقلال و هماهنگی به نظر می رسد کاملاً به سطح تکنولوژیکی آن دوره بستگی دارد.

7

کمون نشان داد تنها ابزار انقلاب های شهری این سه نکته است. حمله به نقطه گنج کننده ساختار زندگی سیاسی، فهم فضای اجتماعی در مناسبات سیاسی، و امتناع از پذیرفتن بی گناهی هر نماد بورژوازی. هر کسی نظیر "لومپن پرولتاریای نهلیست" و برخی "پترولس های وظیفه شناس" که این حمله را بی اعتبار می کنند، بهتر است مشخص کنند چطور به وجود ارزش مثبت در جامعه حاضر و ارزش محافظت کردن از آن اعتقاد دارند؟ (این موضوع نزد آنها همراه تغییر می کند.) "همه جا از قبل توسط دشمن اشغال شده است... زندگی شهری وقتی که فقدان اشغال در مناطق به وجود آمد اصیل به نظر می رسد. ما اعلام می کنیم که سازندگی از این زمان و این مکان شروع خواهد شد و می تواند پالایش دهنده برداشت مثبت تو خالی که به وسیله طبیعت شناسی رشد پیدا کرده باشد." (برنامه بنیادی پیوسته شهر زیستی <http://www.bopsecrets.org/SI/6.unitaryurb.htm>)

8

کمون پاریس کمتر به نیروی نظامی تا نیروی عادت تسلیم شد. شرم آورترین نمونه پراتیکی رد کردن استفاده از آتش توپ برای مصادره بانک ملی فرانسه بود. در سراسر زندگی کمون بانک در منطقه محاصره شده ورسای در پاریس باقی ماند، در صورتیکه توسط چیزی جز از چند سرباز و جذب مالکیت و دزدی حمایت نمی شد. بقیه عادت های ایدئولوژیکی در هر "احترام مصیبت بار برابر" آزموده شد. (عمر دوباره ژاکوبینیسم، شکست استراتژی سنگرها در حافظه 1848 است.)

9

کمون نشان داد که چگونه حافظان دنیای کهن از راه همدستی با انقلابیون سود می بردند، به ویژه از آن انقلابیونی که فقط درباره انقلاب می اندیشند و تعدادی که آرام فکر می کردند. در این راه دنیای کهن پایه اش را (ایدئولوژی، زبان، سنت و ...) حفظ کرد و از آنها برای دوباره بدست آوردن زمین های از دست رفته استفاده کرد. (تنها/اندیشه در پراتیک برای پرولتاریای انقلابی قطعاً راه نجات بود. مالیات جمع شده در کشورهای میز بورژوازی باید در شعله های آتش پرولتاریا فرو می رفت.)

10

آتش افروزی که در روزهای پایانی کمون به قصد خراب کردن نتردام رفتند، تنها خودشان را مواجه با یک گردان مسلح از بازیگران کمون یافتند. این نمونه کامل از دموکراسی مستقیم است. کمون به ما اندیشه ای از نوع مشکلاتی که ما باید آنها را در بطن قدرت شوراها حل کنیم داد. آنها در واقع از یک کلیسای بزرگ به نام جاودانه ارزش هنری (در تحلیل دقیقتر به نام فرهنگ موزه) حمایت می کردند و در طی زمانی که بقیه مردم خواستار مجاله کردن کلیساها و ساختن سمبل پیروزی کامل جنبش بر این خرابه ها بودند چطور آنها تمام زندگی شان را به سکوت و فراموشی تقدیم کردند؟ پارتیزان های بازیگر کمون، بازیگری را همچون یک متخصص، مانند جنگیدن با دشمن طبقاتی جدی می گرفتند. کموناردها برای جرات داشتن در پاسخ گویی به وحشت دیکتاتوری که با زور سرنیزه ایجاد شده است باید انتقاد کردن را یاد بگیرند. یک شاعر در این لحظه در عمل نشان داد که اشعار اساسی کمون شکست خورده اند. سیستم کمون ناکامل در عمل آزمایشی قادر بود به ستم گری تغییر یابد و حافظه طبقه کارگر را سانسور کند. "سنت جاست" متوجه شد: "آنها که انقلاب کردند تنها تا نیمه راه رفتند و گور خویش را کردند."

11

تئورسین هایی که تاریخ این جنبش را از نقطه نظر یک عالم مطلق بررسی کردند (همانند جستجوگران در رمان های کلاسیک) توانستند به راحتی این تز را ارائه دهند که کمون به طور ابژکتیو دچار این سرنوشت می شد و نمی توانست موفقیت کامل را بدست آورد. آنها فراموش کردند که برای آنهایی که واقعا آنجا زندگی کرده اند و زندگی می کنند، پروژه اتمام کارشان هنوز وجود دارد!

12

جرات و ابتکار کمون را باید آشکارا نه در رابطه با زمانه کنونی ما بلکه در مناسبات اخلاقی و روشنفکری زمان خود کمون سنجید یعنی در شرایط انسجام تمامی عقاید کمون که به یکباره به حد انفجار رسید. انسجام عمیق فرضیات غالب امروزی، (راست و چپ) ایده ای مبتکرانه ای به ما می بخشد که می توانیم انتظار انفجاری نظیر کمون را داشته باشیم.

13

جنگ طبقاتی که کمون پاریس یک اپیزود از آن بود، هنوز ادامه دارد. (با آنکه شرایط سطحی کاملاً تغییر کرده اند.) نوشته انگلس به نام "ساختن آگاهی و گرایشات ناآگاهانه در کمون" آخرین سخنی است که هنوز می توان گفت.

14

برای قریب به بیست سال در فرانسه استالینیست ها و مسیحیان چپ گرا نماینده ضد آلمانها بودند. تنش عناصر آشفتهگی ملی و آزدن وطن پرستی در کمون و رد کردن مومنان یاوه گو برای بررسی نقش بازی کردن همه خارجی هایی که به جنگ کمون می آمدند کافی بود. مطابق گفته مارکس، کمون نبردی ناگزیر و سه سال مبارزه در اروپا با "حزب ما" بود.

ناتمام

ولادیمیر مایاکوفسکی

ترجمه: وحید ولی زاده



ولادیمیر مایاکوفسکی اثر دیوید بورلیوک 1925

1

دوستم دارد؟ دوستم ندارد؟
 وامیچینم انگشتانم را از دستان شکسته ام
 گویی گلی باشد
 کسی گلبرگ هایش را می کند
 و می پراکند در اردبیهشت
 پر انگشتانم را چنین
 پرت می کنم به کناری
 بگذار اصلاح صورت و سر
 موی سپیدم را جلوه گر کند
 بگذار نقره سالیان
 بی شمار در نظر آید
 حاشا اگر
 فرزانی شرم آور
 به سراغ من آید
 -امیدوارم، ایمان دارم-

2

ساعت دو است
 بی گمان تو به خواب رفته ای
 شتابی ندارم
 نکته ای در من نیست
 که با پیغام های پستی
 خوابت را بیاشوبد

3

دریا پا پس می کشد
 دریا به خواب می رود
 چنانکه می گویند
 روی دادها رنگ می بازند
 قایق عشق
 بر صخره زندگی
 در هم می شکند

تو و من
بی حساب می شویم
نیازی به تکرار زخم های مشترک نیست
اندوه ها
مصیبت ها

4

ساعت دو است بی گمان تو به خواب رفته ای
شتابی ندارم نکته ای در من نیست
که با پیغام های پستی خوابت را بپاشود
در شب، کهکشان رودخانه ای از نقره است
چنانکه می گویند رویدادها رنگ می بازند
قایق عشق بر صخره های زندگی درمی شکند
تو و من بی حساب می شویم
نیازی به تکرار زخم های مشترک نیست
اندوه ها مصیبت ها

تو می بینی

چه خواب آرامی در تخیل جهان می گذرد
شب باج می دهد به آسمان
با سیم ستارگان
در ساعتی اینگونه
تو برمی خیزی و سخن می گویی
با قرن ها، تاریخ و خلقت

5

من قدرت کلمات را می شناسم، من ناقوس اخطار کلمات را می شناسم
با کلماتی اینچنین تابوت ها از زمین برمی خیزند
و بر چهار پای صنوبری شان به راه می افتند
اتفاقی است که می افتد، تو را طرد می کنند منتشر نشده چاپ نشده
کلمات اما تنگ هم سوار بر زین هایشان به تاخت می روند
من قدرت کلمات را می شناسم، به نظر می رسد خرده ریزی بر زمین می افتد
گویی گلبرگی است لگدمال شده در رقص
مردی است اما با جانش، با لبانش، با استخوانهایش...

1928-1930

(توضیح: ترجمه فوق نخستین بار در ابتدای مجموعه شعر « من قدرت کلمات را می شناسم »، وحید ولی زاده، نشر سنبله، 1383، منتشر شد.)

مانیفست آنارکو فمینیسم

ترجمه : امین قضایی

مقدمه :

خاستگاه مانیفست آنارکو فمینیسم در نروژ است. مانیفست آنارکو فمینیسم خلاصه ای از برنامه سیاسی فمینیسم است که در سومین کنگره فدراسیون نروژ 1 تا 7 جون 1982 مورد توافق اجماع قرار گرفت. این مانیفست می تواند مبنای تئوریک بسیار مناسبی برای جنبش فمینیستی حال حاضر در ایران فراهم آورد و آنرا از ورطه فمینیسم بورژوازی که بدان دچار است نجات دهد. گرچه زنان در ایران به کوچکترین خواسته های انسانی خود دست نیافته اند و هسته های ما نسبت به باید های ما بی نهایت فقیر است، اما این نباید بهانه ای برای فرصت طلبی روشنفکران بورژوا برای هدایت جنبش فمینیستی در ایران شود. ستم زنان بدون رفع ساختارهای قدرت و ستم به طور کلی میسر نیست و می بایست آلترناتیوهای سیاسی و اجتماعی کاملاً مشخصی را دنبال نماید تا حقوق زنان را به مسامحه ای لیبرالی در موضع قانون نویسی فرو نکاهد. فمینیست های سوسیالیست و آنارشویست بیش از هر فمینیست دیگری در این مورد روشن بینی دارند. آنها به خوبی نشان می دهند که ستم زنان در خانواده، حوزه خصوصی، فرهنگ های بومی و ساختارهای بنیادین اقتصادی و اجتماعی بازتولید می شود و رهایی تنها با رفع تبعیض جنسی در حیطه قانون و سیاست ممکن نیست. تمامی موارد این مانیفست خصوصاً راهکارهای آن مورد توافق مولفین آرت کالت نیست. آرت کالت عقاید منسجم و مشخصاً مارکسیستی را در جهت دانش و نقد رهایی بخش دنبال می نماید، اما با حذف و سانسور عقاید دیگران و گرد آوری صرف آنچه منتسب به ادبیات مارکسیستی است در پی ایجاد این انسجام نظری نیست. نقد نظری شخص من نسبت به مانیفست زیر را می توانم در چند مورد خلاصه نمایم :

- ۱- نفی و نابودی ساختارهای قدرت موجود با نفی انتزاعی آن ممکن نیست. ایجاد یک سازماندهی آلترناتیو که هیچ نوع سلسله مراتب قدرت در آن نباشد منجر به نابودی کل ساختار های قدرت نمی شود. تغییر ساختار قدرت با عقلانی تر کردن همین ساختارها میسر است. بنابراین راهکار این مانیفست مبنی بر ایجاد ساماندهی بدون سلسله مراتب گرچه وسوسه کننده است اما اتوپیایی باقی می ماند چرا که ساختارهای قدرت پیچیده تر، درونی تر و منعطف تر و حتی جهانشمول تر از آن است که بتوان با تزریق آگاهی سیاسی و فمینیستی نابود کرد. در مقابل می بایست ساختارهای جنسی و اقتصادی را با رفع تضادهای آن متحول نمود. استراتژی ما برای این تغییرات بنیادین نمی تواند الزام آرمانی و بدون ساختار قدرت باشد.
- ۲- مانیفست مذکور به تبعیض جنسی اصالت می دهد و متوجه این مسئله نیست که بنیادا این ساختارهای جنسی است که باید برچیده شود و نه تبعیض جنسی. تبعیض جنسی معلول ساختارهای جنسی است و نه علت آن. تصمیم گیری زنان در مورد مسائل خود و رفع تبعیض بدون به چالش کشاندن ساختارهای جنسی حاکم میسر نیست چرا که ساختارهای جنسی به صورت های کژدیسه شده ای تبعیض و ستم را از نو بازتولید خواهند نمود.
- ۳- منطق این مانیفست تا حدی عقب مانده و ایده آل گراست. چرا که می پندارد در راه مبارزه تمامی اعضا باید مداوماً با اصول نظری خود پایبندی تام داشته باشد و این مانیفست هیچ نوع استراتژی، شرایط عینی، تاکتیک و متغیرهای سیاسی و اجتماعی ممکن را در نظر نمی گیرد. در واقع شاید این موضوع که زنان نباید قدرت تصمیم گیری را به یک نماینده در ساختار قدرت حواله کنند درست باشد اما آوردن این موضوع به عنوان یک اصل تخطی ناپذیر نشان از عدم شناسایی ضرورت های و محدودیتهایی است که هر دانش رهایی بخشی با آن مواجه است.

۴- این مانیفست موجودیت کنونی زن و مرد را به عنوان یک موجود طبیعی و ذاتی به رسمیت می شناسد و تنها تبعیض میان زن و مرد را در طبقه بندی ستم های خود در نظر می گیرد. اما انواع ستم های جنسی دیگر نیز وجود دارد مانند ستم خانواده بر فرد ، ستم زنان در میان خود ، ستم دگرجنسگرایی بر اقلیت های جنسی ، نخبه گرایی بر موقعیت های حاشیه ای و...

امین قضایی

مانیفست:

اکثر زنان سراسر جهان هیچ گونه حق تصمیم گیری در باره مسائل مهم زندگی خود ندارند. زنان از دو قسم ستم رنج می برند :
1- ستم اجتماعی عمومی که بر کل مردم روا داشته می شود و 2- ستم جنس گرایی ثانوی - ستم و تبعیض به خاطر جنس شان . پنج شکل عمده از ستم وجود دارد :

1 - ستم ایدئولوژیکی - تلقین عقاید توسط سنن فرهنگی ، مذهب ، تبلیغات و پروپاگاندا. دخالت در عقاید و بازی با احساسات و حساسیت های زنان . رفتارهای شایع مستبد و پدرسالارانه و طرز فکر سرمایه دارانه در تمامی مناطق جهان.

2- ستم دولتی ، اشکال سلسله مراتب سازمانی که فرامین و احکام از بالا به پایین در روابط بین افراد و نیز در آنچه به اصطلاح حوزه خصوصی نامیده می شود.

3- استثمار و سرکوب اقتصادی ، به عنوان یک مصرف کننده و یک کارگر در خانه و مشاغل کم حقوق زنان .

4- خشونت مورد حمایت جامعه و حوزه خصوصی - خشونت غیر مستقیم از طریق اجباری که در اثر نبود جایگزین ها یا آلترناتیو ها موجب می شود و یا خشونت مستقیم فیزیکی .

5- فقدان سازماندهی و ستم حاصل از نابسامانی که موجب از بین رفتن مسئولیت و ایجاد ضعف و انفعال می شود.

این عوامل همراه با یکدیگر عمل می کنند و در چرخه ای بدسگال یکدیگر را تقویت می نمایند. هیچ اکسیری برای شکستن این حلقه وجود ندارد اما شکست ناپذیر نیست .

آنارکو- فمینیسم درباره آگاهی است. آگاهی که قیومیت ها را از بین می برد. از این روی اصول جامعه آزاد به تمامی بر ما آشکار می گردد.

آنارکو فمینیسم به معنی استقلال و آزادی زنان در جایگاهی برابر با مردان است. سامانه و زندگی اجتماعی که هیچ کس در آن برتر و فراتر از دیگری نیست . هر کسی اعم از زن و مرد در آن مشارکت دارد. این امر تمامی سطوح زندگی اجتماعی همچنین حوزه خصوصی را نیز در بر می گیرد.

آنارکو فمینیسم بدین معنی است که زنان خود تصمیم گیرنده اند و مسئولیت مسائل خود را خود بر عهده می گیرند ، در مسائل خصوصی به طور شخصی و در مسائلی که با زنان دیگر مرتبط است با همکاری دیگر زنان. در باب موضوعاتی که به هر دو جنس مربوط است اساسا و ذاتا زنان و مردان باید در جایگاهی برابر تصمیم گیرنده باشند.

زنان در مورد بدنهای خود شخصا باید تصمیم گیرنده باشند و درباره موضوعاتی مانند بارداری و زایمان در میان خود زنان تصمیم گیری شود.

به طور فردی و جمعی باید بر علیه هر گونه سلطه مردانه ، گرایش های کنترل و مالکیت بر زنان ، قوانین زن ستیز و به نفع استقلال و خودمختاری اقتصادی و اجتماعی زنان مبارزه نمود.

مراکز مربوط به مواقع بحرانی ، مراکز مراقبت های روزمره ، گروه های مباحثه و مطالعه ، فعالیت های فرهنگی زنان و غیره باید تاسیس شده و خود زنان هدایت آن را برعهده گیرند.

خانواده هسته ای پدرسالار سنتی می بایست جای خود را به اجتماعات آزاد میان زنان و مردان با حقوق برابر برای تصمیم گیری در هر دو بخش و با احترام به خودمختاری و تمامیت هر فرد بدهد .

ساختار زندگی و کار می بایست بنیادا تغییر کند ، با کار پاره قوت بیشتر و تعاون سازمان یافته تر در خانه و جامعه . تفاوت بین کار مردان و زنان می بایست از بین برود. مردان نیز درست به اندازه زنان باید مسئولیت پرستاری و مراقبت از کودکان را برعهده بگیرند.

قدرت زنانه و یا نخست وزیرهای زن نه اکثریت زنان را به نهایت مقام خود می رساند و نه ستم را بر می اندازد. فمینیست های بورژوا جنگ برای آزادی زنان را به انحراف کشانده اند. برای اغلب زنان هیچ فمینیسمی بدون آنارشیزم وجود ندارد. به بیان دیگر آنارکو فمینیسم به دنبال قدرت زنان یا نخست وزیرهای مونث نیست بلکه به دنبال سامانه ای بدون قدرت و بدون نخست وزیر است.

ستم مضاعف زنان مبارزه و سازماندهی مضاعفی را می طلبد : از یکسوی در فدراسیون های فمینیستی و از سوی دیگر در سازماندهی آنارشیزمها . آنارکو فمینیسم نقطه اتصال این دو سازماندهی دوگانه است.

یک آنارشیزم جدی می باید فمینیست نیز باشد در غیر این صورت مسئله او یک شبهه آنارشیزم پدرشاهانه است و نه آنارشیزم واقعی. وظیفه آنارکو فمینیسم تامین وجهه ای فمینیستی در آنارشیزم است. هیچ آنارشیزمی بدون فمینیسم وجود نخواهد داشت .

نکته اساسی در آنارکو فمینیسم این است که تغییرات می بایست امروز آغاز شوند و نه فردا یا بعد از انقلاب . انقلاب همیشگی خواهد بود. ما باید کار خود را امروز با مشاهده ستم موجود در زندگی روزمره و شکستن این الگو اینجا و اکنون آغاز کنیم.

ما باید مستقل عمل کنیم بی آنکه حق تصمیم گیری خود را به رهبران حواله کنیم تا در مورد آنچه را که ما می خواهیم و باید انجام دهیم تصمیم گیری کنند : ما همه باید خودمان شخصا در مورد موضوعات شخصی تصمیم گیری کنیم و در مورد موضوعات مربوط به زنان با تمامی زنان و در مورد مسائل عمومی با مردان نیز.

جنون، کنشی فراگیر مهدي سلیمی

آنتونین آرتو (1896-1948) ادیب فرانسوی و مبتکر «تئاتر مشقت» در کتاب «مردی که جامعه او را خودکشی کرد» درباره ونگوگ می نویسد:

«دیوانه کسی است که جامعه میل شنیدن حرفهایش را نداشته و می خواسته مانع او در فاش کردن برخی از واقعیات غیر قابل تحمل شود»

نگاه آرتو به شخصیت ون گوگ شبیه دیدگاهی ست که «ژان پل سارتر» در مورد «ژان ژنه» از خود ارائه می دهد. چرا که هر دو صورت نهادی و فاعلی هنرمند را از حالت سوژه ی ماشینی دکارتی (که تنها می اندیشد و این دال بر اثبات وجودیش بوده و برخوردارهای اجتماعی کنار نهاده می شود) خارج کرده و آنرا به حالت «ابژه» یا موردی در می آورند که می توان جای پای تمامی خصوصیات و مناسباتهای اجتماعی و یا به قولی دیگر «خردهای خود بافتی» و «خردهای دگر بافتی» این شخصیتها را پیدا کرد....

آنجا که آرتو می نویسد: جمعی که اساس و تکیه گاه آن رفتار جنسی از یک سو و آئین عشای ربانی یا انواع دیگر مراسم آئینی از سوی دیگر است (جامعه ی اطراف ونگوگ) این که برای نقاشی منظره ایی از طبیعت در شب؛ با کلاهی که دوازده شمع بر آن است راه بیفتی و آن دیوانگی نیست.

سارتر نیز در مورد ژنه معتقد است که، شخصیت ژنه (حرامزاده ایی که از سوی اجتماع طرد شده است) در شخصیتهای نمایشنامه هایش حلول پیدا کرده است. برای مثال شخصیتهای نمایشنامه «هتل اسپلانید» مجموعه ایی از آدمهایی ست که از من وجودی (استعلایی کانتی) ژان ژنه جان می گیرند. و این ژنه های تکثیر یافته تجربیات خود را در محیط بسته ایی به نمایش میگذارند. شخصیتهایی گریزان از جامعه که در اول کار با هم کنار آمده اند و بحران همزمان با تعاملات اجباری این شخصیتها با جامعه آغاز می شود (تعاملات اجباری با محاصره شدنشان توسط پلیسها). همان بحرانی که ژنه در واقعیات اجتماعی و یافته های درونی که هگل از آنها به اسم حقیقت یاد می کند؛ لمس کرده است. و این تقابل شخصیتهای ژنه و تضاد آنها سبب ایجاد موقعیت های دراماتیک می شود؛ این موقعیت ها، اتفاقات دراماتیکی نیستند که از بیرون بر کار حادث شوند (مانند عاملهای آپولونی و دیونوسوسی در تراژدی، که سبب ایجاد مسیر جسمانی به سوی شکوهمندی و عظمت می شوند). همان چیزی که آرتو پیش تر در کتاب «تئاتر و همزادش» به آن اشاره کرده بود.....

ون گوگ در این مقاله شخصیتی ست ابژه وار که دور از کارهایش می ایستد. و این برخورد ناشی از موقعیت آرتواست که مصادف بود با مرحله ی جنون خویش. آرتویی که در مقاله ی «شاهکار بس است» در مقابل شاهکارهای ادبی ایستاد. عقده ی ادیب و موقعیت تراژیک او، برای آرتو نه قابل درک بود و نه تاثیر گذار.

چرا که او معتقد بود: «در جهانی نا مطمئن به سر می بریم که همواره امکان بلا و فاجعه در آن وجود دارد. پس از لحاظ

نظری شبیه تئاتر یونان و از لحاظ شکل کاملاً متفاوت « . از این راه بود که او شروع به پی ریزی بابتی تازه در مقوله ی ادبیات نمایشی و تئاتر کرد. او تئاتر را با طاعونی مقایسه کرد که اروپای قرون وسطی را به یغما برد. این طاعون مسری از هر ده نفر یک نفر را از پای در آورده بود و اغلب تحت فشار آن همه تلفات قوائد و آداب و رسوم سنتی را کنار گذاشتند . و چون غالباً به نظر می رسید که انسانی زنده باقی خواهد ماند؛ خود را غرق در لذات حاصل از حرص و شهوت کردند . کوتاه آنکه طاعون تمامی آداب و رسوم را از پای در آورده بود . و اینجا همان نقطه ی آغاز بحران بود . که آرتو مقوله ی هنر را هم طراز با آن قرار داد. او خود بر علیه آداب و رسوم و سنن کهن تئاتر برخواست و تبدیل به دیوانه ای شد که جامعه میل شنیدن حرفهایش را نداشت.

آرتو تحت معالجه دکتر گستون فردیر که کلکسیونر هنرهای روان پریشی بود قرار گرفت. به واسطه ی خواص درمانی نقاشی ، دکتر فردیر او را تشویق به این کار می کرد . بدین ترتیب اشکال نوشتاری و تصویری برای بیان فردی در نظر آرتو تبدیل به دو شکل جدایی ناپذیر شدند؛ و هر روز بیش از پیش با ونگوگ، به عنوان کسی که واقعیاتی را برای اجتماع غیر قابل تحمل بود فریاد می کرد ، همزاد پنداری می کرد . این همزاد پنداری ساختاری (به اعتقاد رولان بارت همزاد پنداری تشابه ساختاری ست نه روانشناسی) همان نقطه ایی ست که در سابقو درام (تئاتر درمانی) به عنوان نقطه ی اوج شناخته می شود. مرحله ای که روان پزشکی (صورت فاعلی آرتو که در مورد ون گوگ نظر می دهد) به بیمار (صورت مفعولی ون گوگ که از او سخن رانده می شود) تبدیل می شود. و تنها از طریق این دیالکتیک است که می توان در مورد زندگی شخصی هنرمند سخن به میان آورد .

" دیالکتیکی که منجر به یکی شدن نهادهای فاعلی می شود.

دیالکتیکی که در تضاد با آئین و مذاهب قرار می گیرد."

چرا که آئین و مذاهب معتقدند: " ذهن انسان به تنهایی از عهده چاره اندیشی خردمندانه بر نمی آید. خرد در جهان و نه در ذهن، تعبیه گشته است. و فقط به وسیله ی تأمل در امور جهان و امدادهای الهی قابل درک است "

در صورتی که اینجا خرد در ذهن انسانی تعبیه می شود و این همزاد پنداری با ابژه می تواند در مرحله ی خرد نیز اتفاق بیافتد؛ که حتی باعث می شود در مورد نهاد دیگری سخن به میان آورده شود.

این آمیزش نهادها و این جنون فراگیر باعث می شود تا آرتو در مورد گوش بریده ی ون گوگ بنویسد : « منطقی ست و صریح و قابل فهم . دنیایی که شب و روز بیش تر و بیش تر چیزهای غیر قابل خوردن را می خورد تا طرحهای شیطانی اش را پیاده کند ، هیچ حقی در این مقوله ندارد مگر اینکه خفه شود و چیزی نگوید. « و یا در مورد دست پخته اش می نویسد : « این یک تهور خالص و ساده است...»

و آیا واقعا چیزی که آرتو را به این یقین در مورد نا گفته های ون گوگ می رساند چیزی جز آن جنونی ست که هر دو آنرا درک کرده اند؟

و حال چرا آرتو در این مقاله ون گوگ را انتخاب می کند و خود در نهایت مرحله ی جنونش به اشکال تصویری روی می آورد ؟

آرتو در مورد تئاتر پیش از خودش معتقد است که تئاتر از لفاظی و پرداختن بیش از حد به کلام رنج می برد و باعث می شود مخاطب از مشقت های تأثیر اجرا بر کنار مانده و فاصله ی هنرمند و مخاطب کاملاً حساب شده و معین باقی بماند.

در این صورت آیا آرتویی دیگر خواهد آمد که مثلاً در مورد « سوفکل » (نویسنده ی « ادیپ شهریار ») سخن بگوید ؟ همان کس که در متن او حتی در مورد وجود کاتارسیس (تزکیه ی نفس) نیز کلام ها رانده اند. کاتارسیسی که فقط باید در یونان قبل از میلاد بود تا با توسل به فرهنگ و باور و مقدسات و اعتقادات و ... به آن دست یافت.

ولی آرتو از تاثیرهای کلامی می‌کاهد و بیشتر به تصاویری می‌اندیشد که می‌توانند تئاتر را از مقوله‌ی زمان و مکان مشخص فراتر برند. او به خاصیت‌های اجرائی و دسته‌جمعی بودن تئاتر افزود. جنبشی که اکثر هنرمندان هم‌عصر و حتی پیشتر از او را به چالش کشانده بود (مانند واگنر و رویکرد او به هنر دسته‌جمعی). آرتو تئاتر خشونت را پایه‌ریزی می‌کند. تئاتری از نوع تقابل مستقیم و ارتباط متقابل با تماشاگر که این ارتباط حتی تا مرحله‌ی برخورد فیزیکی بین تماشاگر و بازیگر پیش می‌رود. آرتو در یکی از اجراهایش جنونش را به صورت تهوع به سوی تماشاگر پرتاب کرده و آنها را به یک جنون دسته‌جمعی فرا می‌خواند. او تکثیر می‌شود همانند شخصیت‌های «هتل اسپلانید» جنونی که آنرا در ون‌گوگ نیز می‌بیند و می‌نویسد: «او به دلیل طغیان یک جنون یا ترس از عدم موفقیت خودکشی نکرد. بر عکس زمانی که خود آگاه جمعی جامعه برای تنبیه او بدلیل فرار از چنگالش او را خودکشی کرد. او تازه به موفقیت رسیده بود و به اینکه که کیست و چیست پی برده بود...»

و بالاخره آرتو خود دقیقاً به دلیل دیوانگی نمرد؛ بلکه مرگ او به خاطر این بود که جسماً تبدیل به میدان جنگی برای مبارزه با مسئله‌ایی شد، که روح شیطانی بشر از ابتدا در حال نزاع پیرامون آن بوده است.....

نظریه ادبی لئون تروتسکی

رضا اسپیلی مرادی



همان طور که می دانیم تروتسکی با نام اصلی لف داویدوویچ برونشتاین زاده به سال 1879 و کشته به سال 1940 یکی از رهبران انقلاب 1917 به اتفاق لنین بوده که مسئولیت های بسیاری از وزارت امور خارجه تا تاسیس ارتش سرخ و سازماندهی و آموزش به افسران آن و نیز رهبری حزب کمونیست و مسئولیت بین الملل کمونیستی را برعهده داشته است . او همچنین نظریه پرداز برجسته ای بود که اندیشه هایش تأثیر انکارناپذیری بر جریان اندیشه مارکسیستی سده ی بیستم داشته است. اما آنچه در این مجال قرار است به آن پرداخته شود نظریه نقد ادبی تروتسکی است .

پل سیگل در مقدمه ی چاپ انگلیسی کتاب هنر و انقلاب تروتسکی نوشته است : " نقد ادبی تروتسکی را نباید با سلیقه و داوری او در مقام منتقد ادبی سنجید بلکه باید در این زمینه ارزش جاودان آنچه او درباره ی رابطه ادبیات با اجتماع گفته و نیز این واقعیت که نقد ادبی مارکسیستی از سوی یکی از بزرگان این اندیشه نگاشته شده را در نظر آورد." توانایی تروتسکی در مقام منتقد در آنجاست که او پیش از آنکه مالرو ، سیلونه و سلین به تایید عام برسند آنها را ستود.

منتقدان ادبی غرب بویژه ایالات متحد و در میان آنها رنه ولک این ایراد را بر نقد ادبی مارکسیستی می گرفتند که " مارکسیست ها تنها تأثیر مشخص شرایط اقتصادی و اجتماعی را می پذیرند و می کوشند تا میان

تغییرات تکنولوژیک و لایه بندی اجتماعی طبقات از یک سو و آفرینش ادبی از سوی دیگر روابط علی تعریف شده ای برقرار کنند. " از نظر آنها این روش دارای قطعیت افراطی است .

تروتسکی علیه کسانی که می خواهند نظریه مارکسیستی را به قطعیت گرایی خام اقتصادی تقلیل دهند از لایبرولا ، فیلسوف مارکسیست ایتالیایی نقل می کند : " این ابلهان به این روش کل تاریخ را به سطح حساب های بازرگانی تقلیل می دهند و نتیجه ی این نگرش آن می شود که در تفسیر اثر دانته ، کمدی الهی ، آن را در پرتوی محاسبات مربوط به تکه های لباس که بازرگانان نیرنگ باز فلورانس به هدف حداکثر سود به فروش می رسانند ، مورد نقد و بررسی قرار می دهند."

اما واقعیت این است که نظریه مارکسیستی تعاملات پیچیده و زنده ای میان آنچه مارکس آن را زیربنای اقتصادی می نامد (یعنی جمع کل روابطی که بشر را وارد مرحله ی تولید اجتماعی می کند) و روبنای ایدئولوژیک (یا همان نظام های حقوقی ، سیاسی ، مذهبی ، زیبایی شناسی و فلسفی باورها و بنیادها) که می توانند بر پایه ی آن زیربنا تکامل پیدا کنند ، می یابد . سخنان انگلس

در این زمینه راهگشاست : " پیشرفت سیاسی ، قضایی ، فلسفی ، مذهبی ، ادبی و هنری و... بر مبنای پیشرفت و تکامل اقتصادی است . اما تمام این ها بر یکدیگر و بر پایه ی اقتصادی اثر متقابل دارند . این درست نیست که شرایط اقتصادی علت و تنها کنش و کنش گر باشد در حالی که دیگر موارد کنش پذیر باشند . نه! تعاملی وجود دارد بر پایه ی ضرورت اقتصادی که همیشه در نهایت خود را نشان می دهد."

بسیاری از دیدگاه های تروستکی در نقد ادبی در برخوردش با دو مکتب هنری فرمالیسم و فوتوریسم مطرح شده اند. او همچون الیوت بر نقش سنت در ادبیات تاکید داشت . همچنین بر آن بود که استمرار تاریخ ادبی دیالکتیک است و از شماری واکنش ها که هر یک به سنتی وابسته اند اما همزمان در پی گسستن از آن اند بر می بالد. این جمله ی اوست : " آفرینش هنری همواره گردش پیچیده ی فرم های قدیمی است زیر تاثیر انگیزه های نوینی که درون هنر ریشه دارند."

به همین ترتیب در مورد فوتوریسم که ادعا می کرد گسست کامل از گذشته و از سنت ها ضرورت دارد ، می گوید که این مکتب همچون دیگر مکتب های ادبی محصول گذشته ی شاعرانه است اما طغیانش علیه کاست ادبی قدیم که خود را "مبلغ سنت ادبی بورژوایی" می داند ارزشمند است . بر اساس نظر او وقتی فوتوریسم طرح دور انداختن ادبیات فردگرایانه ی قدیم را نه فقط به خاطر اینکه از نظر فرم نخ نماست بلکه چون با نظام اشتراکی پرولتاریا در تضاد است ، می دهد : درک بسیار نادرستی از ماهیت دیالکتیکی تضاد میان فردگرایی و جمع گرایی به نمایش می گذارد.

او پدیداری فوتوریسم را در چرخش سده از قرن نوزدهم به سده ی بیستم در فضای دلواپسی دید ، در آرامش مسلحانه – آتش زیر خاکستر – با نظام های پارلمانی تو خالی ، سیاست های داخلی و خارجی مبتنی بر سوپاپ اطمینان و ترمز که در فضای پراز الکتریسیته ی انباشت شده به سنگینی بر شعر فشار آورد و منتظر جرقه ای برای شعله ور شدن بود. فوتوریسم از " بوهمی گرایی بورژوایی" یا همان روشنفکر طبقه ی میانی شورش کرده علیه طبقه اش ، علیه سالوسی و ریای طبقه اش ، سرچشمه گرفت و چون جامعه ی بورژوا توانست این شورش را کنترل و جذب کند ، آن را بی ضرر دانسته ، تایید کرد ، آنها را از سوی همان فرهنگی که فوتوریسم علیه صلاحیت فرهنگی اش شوریده بود. تروستکی در مقاله ی "هنر و سیاست در زمانه ی ما" می نویسد : "جامعه ی بورژوا قدرتش را از طریق دوره های طولانی تاریخی در این واقعیت مرکب از سرکوب و تشویق ، تحریک و چاپلوسی نشان داده که توانا به کنترل و تحلیل بردن هر جنبش شورشی در هنر و رساندنش به سطح تایید رسمی بوده است." و همانجا درباره فوتوریست ها که گونه هایشان را رنگ می کردند ، پیراهن های زرد می پوشیدند ، کنسرت ها را به هم می زدند و همچون رمانتیسیست های فرانسه و آلمان از شوک وارد آوردن به بورژوازی لذت می بردند ادامه می دهد که گرایش های نو در افول جامعه ی بورژوا با ویژگی هر چه خشونت آمیز تر که بین امید و نومیدی در نوسان است ، تبلور می یابند."

اما فوتوریسم روسی که ریشه در بوهمی گرایی بورژوایی داشت ، در جریان قدرتمند انقلاب روسیه حل شد . از سوی دیگر در ایتالیا ، فوتوریست ها به فاشیسم گرویدند ، جنبشی که با مردم فریبی توده های خرده بورژوا را تجهیز کرده و ستیزه جوییشان را در برابر فساد جامعه ی ایتالیا بیشتر و اندکی بعد رام شان کرد. تروستکی در تفاوت گذاری میان این دو جنبش در دو کشور بر آن بود که برای فوتوریست های ایتالیا واژه ابزار بیان دست آوردهای فنی مدرنی چون لوکوموتیو ، رادیو و... است . برای دوره ی خودش . به عبارت دیگر ، آنها در جست و جوی فرم نوینی برای محتوای نوین زندگی بودند. اما نظریه پردازان ادبی روس ، کسانی چون یاکوبسن فرمالیست ، این نظریه را به اصلاحاتی در زمینه ی گزارش پردازی و نه زبان شاعرانه فروکاستند. این با فوتوریسم روسی کاملاً متفاوت است که برای آن فرم تعیین کننده ی محتواست . او می افزاید : " یاکوبسن پذیرفته که روش های شاعرانه ی نو با زندگی و فرهنگ شهری تناسب دارد اما ببینید چه نتیجه ای از آن می گیرد : شکل نوین که خود به خود پدید آمده شاعر را مجبور کرده تا در پی ماده ی مناسب شاعرانه باشد و این شکل نوین او را به سوی

زندگی شهری هل داده است ، او نقش فرهنگ شهری را نمی بیند که چشم و گوش شاعر سرشار از آن و در معرض آن است و آن را مدام بازآموزی می کند و از فرم نوین ، تصویر نوین و ریتم های نوین الهام می گیرد." البته فوتوریسم نشانه های فرهنگ شهری - تراموا ، برق ، تلگراف ، اتومبیل و کاباره (و بویژه آخری) - را خیلی پیش از آنکه به این شکل در آیند ، حس کرد . فرهنگ شهری در ضمیر ناخودآگاه فوتوریسم نشست و ریشه شناسی ، نحوشناسی و ریتم های فوتوریستی تنها تلاشی برای بخشیدن شکل هنری به روح نوین شهرهایی است که به خودآگاهی رسیده اند. وقتی مایاکوفسکی می سراید : "بلهان ، شهر را ترک کنید" ، این فریاد مردی است که تا مغز استخوانش شهری شده و خود را عمیقاً و آشکارا آدم شهری نشان می دهد ، بویژه وقتی برای استراحت به اقامت گاه تابستانی اش می رود. یک شاعر حتی وقتی شعر غنایی می سراید یا از عشق و مرگ شخصی می گوید از زبان مکتبی استفاده می کند که آن را پذیرفته یا خودش آن را خلق کرده تا وظایفی که بر عهده ی اوست انجام دهد.

هر فرم هنری نو که به روش تاریخی عظیمی پدید آمده در پاسخ به نیازهای نو زاده شده است . تروتسکی در همان مقاله ی "هنر و سیاست در زمانه ی ما" می گوید : "هنر بیان نیاز بشر به زندگی سازگار و کامل است یعنی بیان نیاز او به منافع عمده ای که در جامعه ی طبقاتی از او دریغ شده است . به این دلیل است که اعتراض به واقعیت چه آگاهانه و چه از سر نا آگاهی ، فعالانه یا از سرکرتختی ، خوش بینانه یا بدبینانه ، همواره بخشی از قطعه ای واقعاً خلاق اثر را تشکیل می دهد . هر گرایش نویی در هنر با شورش آغاز شده است . "شاهر باید برای هنرش فقط در محیط اجتماعی اش موادی بیابد و ضربان نوین زندگی را از طریق آگاهی هنری اش منتقل کند. این زبانی که شرایط زندگی شهری آن را تغییر داده و پیچیده اش کرده ، ماده ی کلامی نو به شاعر می بخشد و برای قاعده مند کردن شاعرانه ی اندیشه های نو یا احساس های نو که می کوشد تا از پوسته ای ضمیر ناخود آگاه فراتر رود ، ترکیبات کلامی جدیدی پیشنهاد می کند."

به هر صورت تروتسکی بر آن بود که فوتوریسم در روسیه از آن رو در انقلاب بلشویکی حل شد که بلشویسم سنت انقلابی خود را داشت ، چیزی که فوتوریسم فاقد آن بود اما پوشش های درونی شورش فوتوریستی علیه ارزش های کهنه ، آن ها را با نظم اجتماعی جدید همگام کرد . او در این رهگذر نشان داد که یک مکتب ادبی تمهید مکانیکی پدید آمده از سوی یک طبقه ی اجتماعی جدا از محیط روشنفکری و احساسی که خود محصول تغییر ساختار اقتصادی است ، نمی باشد. تروتسکی در ادبیات و انقلاب در مورد فرمالیسم می نویسد : "امروزه تنها نظریه ای که در شوروی با مارکسیسم مخالف است نظریه ی فرمالیستی هنر است . پارادوکس اینجاست که فرمالیسم روسی پیوند نزدیکی با فوتوریسم روسی دارد و در حالی که فوتوریسم در کمونیسم حل شد ، فرمالیسم با تمام توان نظری اش با مارکسیسم مخالفت می ورزد" . او به دو دلیل عمده بر مکتب فرمالیستی مکتب می کند : یکی به علت فوتوریسم که هر چند ادعایش مبنی بر بیان انحصاری هنر نو بی اساس بوده باشد ، نمی شد آن را از فرآیندی که در حال آینده بود ، کنار گذارد و بحث آن به اجمال آمد و دوم به خاطر فرمالیسم چرا که به رغم ویژگی های سطحی و واپس گرای نظریه ی فرمالیستی ، بخش مشخصی از کار پژوهشی آنها مفید به نظر می رسید.

او سپس می پرسد : مکتب فرمالیستی چیست ؟ و خود پاسخ می دهد :

" این مکتب با این ادعا که فرم ، جوهر شعر است وظیفه اش را به تحلیل توصیفی و شبه آماری ریشه شناختی و نحو شناختی شعر ، به شمارش تکرار حروف با صدا و بی صدا ، سیلاب ها و ... تقلیل داده است. " این روش تحلیل بی شک لازم و مفید است اما باید از ویژگی محدود ، ناقص و فرعی اش آگاه بود . درست همان گونه که برای شاعر یا نویسنده مفید است کلمات مترادف را بشناسد و تعداد آن ها را برای گسترش دامنه ی واژگانش افزایش دهد ، برای او لازم و بلکه ضروری است یک واژه را نه فقط در هماهنگی با معنای درونی اش بلکه در هماهنگی با صوت شناسی اش بسنجد چرا که هر واژه در وهله ای نخست از طریق صداست که از انسانی به انسان دیگر راه پیدا می کند. روش های تحلیلی فرمی لازمند اما کافی نیستند . می توان تجانس های آوایی را در ضرب المثل ها و استعاره های طبقه بندی شده شمرد ، یا تعداد حروف صدا دار و بی صدا را در ترانه های عروسی که بی شک دانش ما را از هنر مردمی غنی تر می کند ، اما اگر سیستم بذر افشانی دهقان و زندگی مبتنی بر آن را

ندانیم، اگر طرز کار داس را ندانیم و اگر بر مفهوم تقویم کلیسایی برای دهقان مسلط نباشیم، تنها پوسته‌ی بیرونی هنر مردمی را شناخته ایم و به مغز آن دست نیافته ایم.

"برای فرمالیست‌ها هر کلامی به تمام در واژه خلاصه می‌شود و هنر تجسمی در رنگ. هر شعر ترکیبی است از صداها و هر نقاشی ترکیبی از لکه‌های رنگ و قوانین هنر، قوانین ترکیب‌های کلامی و ترکیب لکه‌های رنگ اند. بدین ترتیب، نتیجه‌ی منطقی این بینش این است که شاعر باید خود را به کتاب فرهنگ لغات مجهز کند و با معادله‌های جبری و پس و پیش کردن کلمات، تمام شعرهای جهان را خلق کند."

او در ادامه می‌افزاید: "همه‌ی آنچه انسان به آن نیاز دارد بی‌کرانگی در زمان است که به آن جاودانگی می‌گویند. اما چون جاودانگی نه در اختیار فرد شاعر و نه در اختیار نوع بشر است، منبع اساسی واژگان شاعرانه چون همیشه ایده‌ی از پیش اندیشیده شده‌ی هنری است به مثابه اندیشه‌ی دقیق و احساس شخصی و اجتماعی این یعنی اینکه فرم کلامی بازتاب خنثای ایده‌ی از پیش اندیشیده شده‌ی هنری نیست بلکه عنصری پویاست که خود، ایده را نیز متأثر می‌کند. این رابطه‌ی دو جانبه‌ی پویا که در آن فرم بر محتوا تاثیر می‌گذارد و گاهی کاملاً تغییرش می‌دهد برای ما در تمام زمینه‌های زندگی اجتماعی و حتی زیستی شناخته شده است."

"تلاش برای تنظیم هنر جدا از زندگی، برای بیان هنر به عنوان فنی متکی به خود و درون خود هنر را بی‌جان کرده و آنرا می‌کشد. فرم هنر تا حد مشخص و زیادی مستقل است اما هنرمندی که این فرم را می‌آفریند و مخاطبی که از آن لذت می‌برد، دستگاه‌های بیهوده‌ای نیستند که یکی فرم ایجاد کند و دیگری آنرا بستاند؛ آن‌ها مردمان زنده با روان‌شناسی تبلور یافته‌ای هستند که حتی اگر هماهنگی کامل نداشته باشند، بیان‌کننده‌ی همبستگی مشخصی هستند. این روان‌شناسی نتیجه‌ی شرایط اجتماعی است. - آفرینش و دریافت فرم‌های هنری یکی از کارکردهای این روان‌شناسی است. مهم نیست که فرمالیست‌ها چقدر تلاش می‌کنند تا هرچه خردمندتر به نظر برسند، کل درک و دریافت آنها، راحت بگویم، بر مبنای این واقعیت است که آنها همبستگی روان‌شناسانه‌ی انسان اجتماعی که می‌آفریند و آنچه را آفریده شده مصرف می‌کند، نادیده می‌گیرند."

در اینجا بد نیست به نظر پسا فرمالیست‌ها بویژه باختین به نقد ادبی تروتسکی نگاهی بیندازیم. کریستوا می‌گوید: "آنچه از نقد تروتسکی بر فرمالیسم بر می‌آید این است که او اهمیت نقد فرمالیستی و برخورد زبان‌شناسانه با متون ادبی را می‌پذیرد اما در نقد مارکسیستی جایگاه محدودی برای آن قایل است. آنها از آن رو که بعد اجتماعی - تاریخی اش کم است." اما پسا فرمالیست‌هایی چون باختین می‌کوشند پس از جذب مثبت و ارزشمند فرمالیسم از آن فراتر روند. در واقع به نظر باختین ساخت بندی‌های ایدئولوژیکی به شیوه‌ی درونی و ذهنی، سرشتی جامعه‌شناختی دارند و زبان و ادبیات به شیوه‌ی درونی و ذاتی اجتماعی هستند.

عزیز زنده یاد پوپنده، که در این روزگان سقله پرور همچون تروتسکی حضور او را تاب نیاوردند، در مقدمه‌ی کتاب ارزشمند سودای مکالمه، خنده، آزادی می‌نویسد: "خطای فرمالیست‌ها در آن است که علم سخن (بوطیقا) را در علم زبان (زبان‌شناسی) حل می‌کنند." یعنی در واقع زبان‌شناسی را مقدم بر علم سخن می‌دانند و در ادامه می‌افزاید: "اگر ایدئولوژی پرستان از وحدت ساختاری استوار اثر غافلند و بر جنبه‌هایی از محتوای باب طبعشان انگشت می‌گذارند، فرمالیست‌ها نیز از بار معنایی گسترده‌ی هر یک از عناصر ساختار هنری غافلند. آنان فاقد چشم اندازی اجتماعی-تاریخی هستند و بررسی ادبیات را از هنر به طور کلی و در نتیجه از زیبایی‌شناسی و در تحلیل نهایی از فلسفه جدا می‌کنند."

و این هم سخنی از باختین، که فرمالیسمی درون مارکسیسم می‌خواست، از همان کتاب: "خود داری فرمالیست‌ها از بررسی مبانی فکری خود آنان را از یک زیبایی‌شناسی و فلسفه‌ی خاص بی‌نیاز نمی‌کند بلکه این زیبایی‌شناسی و فلسفه را نا روشن باقی می‌گذارد."

بدین ترتیب، با توجه به مجموع دیدگاه‌های بالا ما با موارد مشابه زیادی در نقد ادبی تروتسکی و پسا فرمالیست‌ها بر فرمالیسم روسی مواجه می‌شویم. تنها ایراد عمده‌ای که پسا فرمالیست‌ها بر تروتسکی می‌گیرند این است که او بر جنبه‌های منفی فرمالیسم بیش از حد تاکید کرده یا در واقع جنبه‌های مثبت آن را بیش از حد نادیده گرفته؛ وجهی که در بررسی پسا فرمالیست

ها بویژه باختین نمود بارزی دارد. صرف نظر از این ایراد که از موقعیت تروتسکی به عنوان یک انقلابی مبارز. مارکسیست بر می آید - چرا که نام او بیش از پیش از هر چیزی ملازم با انقلاب است - می توان رد نظریه ی ادبی او را در پسا مارکسیسم پی گرفت.

تروتسکی آنجا که در مقام پاسخ به البوت بر می آید، از دریافت "هنر به مثابه هنر" سخن می گوید. البوت می پرسد: "اگر تروتسکی می گوید که مارکسیسم به تنهایی می تواند چرایی و چگونگی ریشه داشتن گرایش مشخص در هنر را در دوره ی مشخصی از تاریخ توصیف کند، به نظر من خیلی چیزها برای توضیح باقی می ماند" و باز می پرسد: "مارکسیسم چگونه این واقعیت را توضیح می دهد که آثار بزرگ ادبی در حالی که توصیف کننده ی زمانه ی خود هستند همچنان برای نسل های بعد جاذبه دارند." اما نظریه ی ادبی تروتسکی تنها به این خاستگاه تاریخ ادبیات بسنده نمی کند. او در مقاله ی "طبقه و هنر" از نیاز به درک و دریافت "هنر به مثابه هنر" می گوید و به کسانی که تنها ارزش کمندی الهی را در این می دانند که درکی از اوضاع فکری طبقه ی خاصی در دوره خاصی به دست می دهد، حمله می کند و بیان می دارد که چنین نگاهی به اثر آن را به سندی صرفا تاریخی تبدیل می کند و نه اثری هنری که باید با روش خاص خود با احساس و خلیات ما سرو کار داشته باشد. و در توضیح همسخنی با دانته از فراز سده ها می گوید: "در جامعه طبقاتی، به رغم تمام ناپایداری ها و دگرگونی هایش، جنبه های عادی مشخصی وجود دارند. توصیف احساس عشق، ترس یا مرگ همراه با دگرگونی های جامعه تغییر یافته، اما خود احساس مرگ، ترس یا عشق همانطور باقی مانده اند. ادبیات با بیان شیوه ی این احساس ها، با دقت و ظرافت احساس را می پالاید و تجربه ها را همگانی می کند و به این ترتیب به انسان کمک می کند تا از خودآگاه شده، جایگاهش را در جهان بشناسد."

فرانک ریمنوند لیویس نیز بر آن بود که در این بیان تروتسکی که ادبیات بزرگ گذشته را می پذیرد اما در عین حال فرهنگ آن را سرزنش می کند، تناقض وجود دارد. برای دریافت پاسخ تروتسکی به این مساله باید بر تعریف او از فرهنگ و سپس دیدگاهش در این باره که فرهنگ دارای تناقض دیالکتیک در خود است، توجه کرد. تعریف او از فرهنگ چنین است: "فرهنگ جمع اندام وار دانش و گنجایشی است که بیانگر کل جامعه یا دستکم طبقه ی حاکم است. تمام زمینه های کار بشری را در بر می گیرد، در آن ها نفوذ می کند و آن ها را درون سیستمی یکپارچه می کند." او بر آن است که پرولتاریای پیروزمند - که مجبور است جامعه ی بورژوا را با خشونت انقلابی براندازد چون این جامعه اجازه ی دسترسی به فرهنگ را به او نمی دهد - در جریان دست یازی به عناصر بنیادین این جمع. اندام وار دانش و مهارت ها با کنار گذاشتن هر آنچه برایش کاربردی ندارد و افزودن چیزهایی به آن و در نهایت زدن مهر خود بر آن، فرهنگ را دگرگون می کند و این را دوره ی "کار آموزی فرهنگی" می نامد که رسیدن به آن زمان نیاز دارد.

او همچنین در بحث دست یازی پرولتاریا به فرهنگ و کنار گذاشتن فرهنگ بورژوازی، مساله جالبی را مطرح می کند: جامعه ی استثمارگران، فرهنگ استثمار را پدید آورده است و باز ما به کارگر می گوئیم بر همه فرهنگ گذشته مسلط شو و گرنه نخواهی توانست سوسیالیسم را بسازی. این تضاد چگونه باید حل شود. پاسخ او این است: "بسیاری را این تضاد گیج کرده است چرا که دریافته اند از جامعه طبقاتی واهی و خیالی است. فراموش کرده اند که این گونه ای سازمان بنیادین تولید جامعه است. هر جامعه ی طبقاتی بر بنیاد شیوه های تعریف شده ی نبرد با طبیعت بنا شده است و این شیوه ها با رشد فن و تکنولوژی دگرگون شده اند. بنیان این بنیان ها چیست؟ سازمان طبقاتی جامعه یا نیروهای تولیدی اش؟ بی شک نیروهای تولیدی اش. طبقات بر اساس این زیربنای پویا پدیدار می شوند و در رابطه با یکدیگر فرهنگ را می سازند."

"پیش از هر چیز باید با نیم نگاهی به فن پرسید: آیا این تنها یک وسیله ی ستم طبقاتی است؟ البته نه. فن، فتح بنیادین نوع بشر است. گرچه تاکنون وسیله ی استثمار بوده اما همزمان و همچنان شرط اصلی رهایی استثمار شونده است. سلطه ی دستگاه بردگی را از بین برد. آن برده فقط بوسیله ی دستگاه می توانست خود را آزاد کند. ریشه کل مساله اینجاست. اگر فراموش نکنیم که نیروی محرک فرآیند تاریخی، رشد نیروهای تولیدی و رهاسازی انسان از سلطه ی طبیعت بوده، آنگاه در خواهیم یافت که پرولتاریا به تسلط بر مجموع دانش و مهارت های به دست آمده در جریان تاریخ توسط بشریت نیاز دارد تا خود

را بالا بکشد و زندگی را با اصول همبستگی بازسازی کند" او می افزاید : " بله ، فرهنگ وسیله ای اصلی ستم طبقاتی بود اما همین فرهنگ و فقط همین فرهنگ می تواند وسیله رهایی سوسیالیستی باشد. "

اما درباره فرهنگ ، هنر و دیکتاتوری پرولتاریا :

تروتسکی پس از بررسی دوره های تاریخی ، درباره دوره ی گذار سوسیالیستی از براندازی بورژوازی تا ایجاد جامعه ای سوسیالیستی به دست پرولتاریا و از طریق دیکتاتوری پرولتاریا بحث می کند. او در پاسخ به این مساله که هزاران سال طول کشید تا هنر برده داری آفریده شود و این امر برای هنر بورژوازی تنها صدها سال طول کشید ، پس چرا هنر پرولتاری در ده سال به بار ننشید ؟ می گوید : "بی شک در جریان پیشرفت جامعه ی نو آن زمان خواهد آمد که اقتصاد ، زندگی فرهنگی و هنر به بزرگترین تکان رو به جلوی خود برسند . در حال حاضر تنها می توانیم درباره ی این ضرباهنگ به پندار و خیال پناه ببریم . در جامعه ای که در آن بزهکاری و نگرانی ملال آور درباره نان روزانه از بین برود ، در جامعه ای که رستوران ها غذاهای خوب ، سالم و لذیذ بپزند ... در جامعه ای که کودکان ، تمام کودکان خوب تغذیه شوند و قوی و شاد باشند و مواد اصلی علم و هنر را همچون آلومین و هوا و گرمای آفتاب جذب کنند ، در جامعه ای که خودستایی از بند رسته ی انسان – این نیروی توانمند – کاملا به سوی درک ، گذار و بهبود و بهروزی جهان سوگیری شود ، در چنین جامعه ای رشد و گسترش پویای فرهنگ با هر آنچه در گذشته بوده غیر قابل مقایسه خواهد بود. اما همه ی این ها تنها پس از صعودی دامنه دار و مشکل که هنوز پیش روی ماست به دست می آید و ما تنها درباره دوره ی صعود سخن می گوئیم. "

او وظیفه ای روشنفکر پرولتری را در این دوره ی گذار چنین شرح می دهد : " وظیفه ای اصلی روشنفکر پرولتری در آینده ی نزدیک ، صورت بندی انتزاعی فرهنگ نو بدون توجه به غیاب مینایی برای آن نیست بلکه بارآوری فرهنگی مشخص ، یعنی انتقال نظام مند ، برنامه ریزی شده و البته انتقادی آن به توده های عقب مانده از عناصر ضروری فرهنگ وظیفه ای اصلی اش است. " او در تبیین دیکتاتوری پرولتاریا بر آن است که " این دیکتاتوری در سرشتش سازمان تولید فرهنگ جامعه ی نو نیست بلکه سیستمی انقلابی و نظامی برای آن مبارزه می کند. هدف انقلاب پرولتری ، حذف پرولتاریا به عنوان یک طبقه در حداقل زمان ممکن است و طول این دوره بستگی کامل دارد به موفقیت انقلاب . پرولتاریا سلاحش را در مارکسیسم یافته . امروز این سلاح به اهداف سیاسی خدمت می کند. کاربرد رأیستی گسترده و پیشرفت روش شناسانه ی ماتریالیسم دیالکتیک هنوز کاملا در آینده خواهد بود. تنها در جامعه ی سوسیالیستی است که مارکسیسم از این که سلاح تک بعدی نبرد سیاسی شود دست خواهد کشید و تبدیل به ابزار آفرینش علمی ، مهم ترین عنصر و وسیله ی فرهنگ معنوی خواهد شد. "

او در زمینه ی هنر و ادب کارگری بر آن است که چنین چیزی وجود ندارد و قرار هم نیست که به وجود آید آنچه قرار است از رهگذر دیکتاتوری پرولتاریا پدید آید هنر و ادب سوسیالیستی است.

اما درباره انقلاب فرهنگی :

نمی توانیم همانگونه که از انقلاب اجتماعی سخن می گوئیم از انقلاب فر هنگی نیز یاد کنیم . انقلاب اجتماعی زاده ی جامعه ی نو است . این جامعه نو برای دوره ای مدیدی در زهدان جامعه قدیم رشد کرده است . اما دست یازی به قدرت از سوی طبقه ی جدید – زایش خشونت بار انقلاب – زمان کوتاهی طول می کشد . نمی توان فرهنگ نو را یکشبه و بدون تسلط بر فرهنگ قدیم ساخت.

اما در انقلاب چین ، کتاب های ادبیات گذشته همچون آثار شکسپیر و پوشکین ممنوع شدند ، چرا که همسر مائو که از رهبران انقلاب فرهنگی بود ، برخلاف آموزه های مارکسیستی اعتقاد داشت اگر ادبیات و هنر با بنیاد اقتصادی سوسیالیسم همخوان نباشند ، آن را ویران می کنند. تروتسکی واهمه از ادبیات طبقه ی پیشین را ترسی واهی می داند و می گوید : " کودکانه است اگر بپنداریم آثار ادبی بورژوازی می توانند شکافی در همبستگی طبقاتی بیفکنند . آنچه کارگر از شکسپیر ، گوته ، پوشکین یا

داستایوفسکی می‌گیرد، ایده‌ی بغرنج شخصیت بشری، هوس‌ها و عواطفش، درک ژرفتر و نابتر نیروهای روانی و نقش ضمیر ناخودآگاه خواهد بود. در تحلیل‌نهایی کارگر غنی‌تر خواهد شد.

اما طرفه‌اینکه تروتسکی برای پیشگیری از در اختیار گرفتن هنر پسا انقلابی از سوی طبقه‌ی پیشین سانسور قاطع و شدید را مجاز می‌شمرد تا هنر شورایی تحت تاثیر بورژوازی قرار نگیرد. او در تناقض میان واهمه نداشتن از ادبیات بورژوازی و گسترش آن در دوره پیش از بارآوری فرهنگی پرولتاریا، سانسور را ناگزیر می‌بیند. اما از آنجا که پرولتاریا تا رسیدن به دوره‌ی بارآوری فرهنگی که در ضمن دوره‌ی ادبیات سوسیالیستی و نه طبقاتی است باید زمینه را برای رشد هنر و ادب و جامعه‌ی سوسیالیستی آماده کند، سانسور به دلیل سرشت محدودکننده و آزار دهنده‌ی هستی هنرمند و نویسنده، در جهت خلاف این هدف عمل کرده، تاثیر مخربی خواهد داشت. اگر بپذیریم که نویسنده انسانی است که از بازدارندگی‌های درونی و بیرونی‌هایی یافته تا بتواند در مقام خالق اثر دست به آفرینش ادبی بزند؛ چگونه می‌توان از سانسوری سخن گفت که محدودیت بیرونی به بار می‌آورد و به سبب خودسانسوری پیامد آن عملی است ضد انسانی - بازدارندگی درونی خفه‌کننده و سرکوب‌کننده‌ی خلاقیت نویسنده پدید می‌آید که در صورت تداوم به از خودبیگانگی خواهد انجامید، چیزی که با سرشت نویسنده‌ی در تضاد است.

این مساله به همراه دیگر تضیقات بر سر راه آزادی‌های مدنی در دوران استالین زمینه‌ساز انحراف از سوسیالیسم شد. در ادامه تنها به این سخن مارکس که در جزوه‌ی سانسور و آزادی مطبوعات او آمده است بسنده می‌کنیم: "خود سانسور تصدیق می‌کند که غایتی در خود نیست و در خود و برای خود خیری در بر ندارد و بنابراین پایه‌ی آن این اصل است: هدف وسیله را توجیه می‌کند. اما هدفی که نیاز به وسایل ناموجه داشته باشد، هدفی توجیه پذیر نیست."

تروتسکی در سخنرانی سال 1924 خود علیه گروه‌های ادبی که به دنبال انحصاری کردن ادبیات کارگری به نام خود بودند، سخنان مبسوط ارائه کرد. کمی پس از آن استالین برای تحمیل نظارتش بر ادبیات از خواست انحصاری این گروه‌ها حمایت کرد، آنهم به بهانه‌ی همان سانسور دولتی برای جلوگیری از نفوذ ادبیات بورژوازی. دیگر ادبیات تبدیل به عروسک خیمه شب بازی و مترسک سر جالیز دولت توتالیتیر شد. چیزی به نام رالیسم سوسیالیستی جعل شد و میان مایگان ادبی به مقام استادی و ملک الشعرا رسیدند. این دم دست‌ترین آفت سانسور است.

لوکاچ که با آن همه توان نظری جای شگفتی دارد که در مقطعی از استالینیزم دفاع کرده، آنجا که تروتسکی می‌گوید: "هنر انقلابی نمی‌تواند آکنده از روح تنفر اجتماعی نباشد." معتقد است که تروتسکی به این ترتیب از هنر تبلیغی دفاع کرده. لوکاچ در بیان تفاوت میان هواداری و تبلیغات بر آن است که هواداری با عینیت در بازتولید و بازآفرینی واقعیت مغایرتی ندارد. اما در تبلیغات "حمایت از چیزی به معنی بزرگ جلوه دادن آن تا حد ایده آل است در حالی که مخالفت با آن یعنی تحریف آن." او تروتسکی را متهم می‌کند که از ناممکن بودن هنر ناب، جدا از جامعه سخن می‌گوید اما بی‌درنگ از هنر تبلیغی جانبداری می‌کند. تروتسکی در ادبیات و انقلاب نزاع‌های میان هواداران هنر ناب و هنر جانبدار را نزاع‌هایی دانست که برارنده‌ی مارکسیست‌ها نیستند و از مارکسیسم پر دور اند و هر چند از نظر تاریخی ضرورت داشتند. اما از همان نظر تاریخی دیگر منسوخ شده‌اند. او می‌گفت: "مارکسیسم با همان اطمینان بررسی‌های علمی در جست‌وجوی ریشه‌های اجتماعی هنر "ناب" و جانبدار است. مارکسیسم به هیچ‌رو شاعری را برای بیان اندیشه‌ها و احساساتش متهم نمی‌کند." یا "آن مفهوم مارکسیستی که ما از وابستگی عینی اجتماعی و سودمندی اجتماعی هنر برداشت می‌کنیم، هنگامی که به زبان سیاست ترجمه شود به هیچ‌روی به معنی آرزوی تسلط بر هنر با استفاده از احکام و دستورها نیست."

گرچه او هنرمندان را فرا می‌خواند تا هوادار انقلاب باشند اما تضمین نمی‌کند که انقلاب آنها را توانا به تولید شاهکار سازد. در بیانیه: به سوی هنر آزاد انقلابی که به همراه آندره برتون تنظیم کردند، آمده است: "هنرمند نمی‌تواند به نبرد برای آزادی خدمت کند مگر آنکه از نظر ذهنی درونمایه اجتماعی آن را در خود جذب کند، مگر آنکه با تمام وجود معنای آن را دریابد و آزادانه در پی آن باشد تا دنیای درون خود را در هنرش تجسم بخشد."

او باید آزادانه در پی برقراری رابطه با دنیای درون خود باشد و نگرش دیکته شده از بیرون را به هیچ روی نپذیرد و به هیچ بازدارندگی درونی یا اجبار بیرونی اجازه ندهد که سبب شود بخشی از نگرشش را از دست بدهد. " در مورد گورکی می گوید: " گورکی که در آغاز شاعر ولگردها بود در سال 1905 که بین پرولتاریا و روشنفکران نزاعی درگرفت شرافتمندانه طرف پرولتاریا را گرفت. اما هیچ گاه به معنای واقعی انقلابی نشد و بهترین کارهایش همان کارهای دروان اول کارش - دوره ی ولگردها - بود که در کارش گونه ای خود انگیختگی داشت. " و مایاکوفسکی که خود را وقف انقلاب کرد، وقت خود را در چسبیدن به "خط درست ایدئولوژیک" که منتقدان به او تحمیل کردند، تلف کرد "

در بیانیه همچنین آمده است: "حتی در زمان صلح، موقعیت هنر و دانش بسیار تحمل ناپذیر است. " راست است. هنوز هم راست است. آن همه فجایع در جنگ های ددمنشانه، غیرانسانی و وحشیانه ی جهانی، جنگ ویتنام، فاجعه ی دیکتاتوری شبلی، اشغال افغانستان و عراق، سایه های دهشت بار فاجعه ی هسته ای هیروشیما و ناکازاکی و فاجعه ی پیش رو که خطر قریب الوقوع آنها بشر را به نومیدی می کشاند، فقر ویرانگر میلیون ها میلیون انسان ...، همه و همه همچنان بر روح و روان وجدان بشر سنگینی می کنند.

تروتسکی در دفاع از کتاب تاریخ انقلاب روسیه اش به حقیقت هنری اشاره می کند و بر آن است که هنرمند برای دستیابی به آن باید نسبت به دیدگاه خود صادق باشد: " حقیقت در تاریخ و نیز در هنر، در خواست بی طرفی ندارد که در واقع غیرممکن است، بلکه در خواست توجه دقیق به واقعیت ها و استفاده از روش علمی دارد. "

گرچه تروتسکی علاقه مند خاصی به آثار ادبی نویسندگان انقلابی دارد و نویسندگان را به هدف انقلابی فرامی خواند که باور دارد می تواند آنها را از یاس و نومیدی برهاند. اما ستایشگر ادبیات به مثابه کل است. گرچه او یک انقلابی است، از نویسنده نمی خواهد وارد اردوی او شود تا احسنت و مرحبای او را به دست آورد. او همچون رزا لوکزامبورگ بر آن است که "برای هنرمند واقعی قاعده ی اجتماعی که پی می افکند در درجه دوم اهمیت است، آنچه تعیین کننده است سرچشمه ی هنری و روح جانبخش هنرمند است. "