



هنر و سیاست، باشد که کنش باز خواهر رؤیا شود

مخالفت نادرست میان زیبایی‌شناسی و تعهد در هنر

تولین پیه | برگردان: رضا اسپیلی

هنر «متعهد»، غالباً متهم به این بوده که به علتش خیانت می‌کند... قطعاً نمونه‌هایی ویرانگر از آفرینش هنری که در برابر جزم‌های رسمی سر فرود آورده‌اند و از آثاری که به بیان یک تن فروکاسته شده‌اند وجود داشته اما انتخاب‌های زیبایی‌شناسانه حتا وقتی که پیوند با ارزش‌های سیاسی را انکار کنند همواره در کلیت آن ارزش‌ها تجلی پیدا می‌کنند: تعهد درواقع زمانی در اثر نمود پیدا می‌کند که از روش‌های هنری بهره می‌برد.

در دموکراسی مشعشع ما سیاستمداران دیگر چندان از هنر سخنی به میان نمی‌آورند. در میان شصت تعهدی که فرانسوا اولاند در برنامه‌ی انتخابات ریاست‌جمهوری سال ۲۰۱۲ وعده‌ی انجامشان را داد واژه‌ی «هنر» دیده نمی‌شد: او تنها از «برنامه‌ی ملی آموزش هنری» نام برد. در پروژه‌ی رقیبش نیکولا سارکوزی این هم دیده نمی‌شد. هیچ چیز شگفتی نیست: در گفتمان «نخبگان» واژه‌ی «فرهنگ» جای «هنر» را گرفته است. فرهنگ ابهام دارد، کسی نمی‌داند دقیقاً منظور از آن چیست و همه‌چیز در آن درهم برهم است. اما چندین دهه است که سیاستمداران در قدرت دست‌به‌کار بازی «دموکراتیک کردن» دسترسی به این فرهنگ مشهور شده‌اند که گمان می‌کنند موجب درهم‌تنیدگی بافت جامعه می‌شود. شیوه‌ی غریبی برای تبدیل کردن هنر به عامل ساده‌ی ادغام و از معنی تهی کردن موضوعی که مدت‌ها مورد مناقشه بوده است.

در مدت نزدیک به دو سده درحالی‌که اجتماع به تثبیت خود می‌پرداخت، دو مفهوم از نقش هنر با یکدیگر در ستیز بوده‌اند. مکمل روح، یا ابزاری در خدمت دگرگون کردن وضعیت مشخص انسان؟ اثر برای روشن‌بینان، یا هنر برای مردم؟ مسأله‌ی عمده‌یی که نمی‌توان با بازی دستش‌ده «وظیفه‌ی فرهنگ» و «حق دسترسی به فرهنگ برای

همه‌ی شهروندان» ناپدید اش کرد.^۱ مسأله‌ی بنیادینی که به نظر می‌رسد با ظهور دوباره‌ی ستیزهای سیاسی و اجتماعی امروز باز فعال شده است.

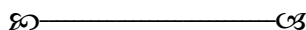
کش لئون، کارگر شرکت پژو با مسئولیت محدود و خواننده‌ی رپ، ترانه‌ی بیشتر از این نمی‌تواند دوام بیاورد^۲ را نوشت که به علت گزارشی که با خشم و طنز از بسته شدن کارخانه‌ی پژو در اولنه سو بوا^۳ می‌داد تبدیل به ترانه‌یی پربیننده شد. آریا آرام‌نژاد ترانه‌ی دلتنگی را به «جنبش سبز» ایران، موج تظاهرات در اعتراض به نتایج انتخابات ریاست جمهوری ۲۰۰۹ تقدیم کرد، او اکنون هژده ماه است که در زندان به سر می‌برد. گروه دورا دژا، رویدادهای ۱۷۹۳ را با نمایش وحشت‌ناک^۴ به روی صحنه برده است. فیلیپ کوبر با تأثر غنایی متعهد فریاد اضطراری^۵! یاد آندره بنه دتو^۶ را گرامی داشته است. هنرمند مخالف چینی، ای ویوی^۷ آخر ماه می ویدئو کلیپی را روی شبکه‌های اجتماعی گذاشت که تداعی‌کننده‌ی زندانش در سال ۲۰۱۱ است. او در این ویدئو موسیقی راک، سینما و به سخره گرفتن «هم‌آوایی» را که برای پروپاگاندا‌ی قدرت اهمیتی بسزا دارد، با هم درآمیخته است، و قصد دارد به‌زودی با انتشار آلبومی هارد راک، ژانری که ربط چندانی با دلربایی‌های «با هم زیستن» ندارد باز به این مسأله بپردازد.

«قوی‌تر از باروت»

اینجا فقط چند مثال هستند، مثال‌هایی ناهمگون که نباید با هم مقایسه شان کرد اما همگی به اهمیت فزاینده‌ی هنری که خود را بخشی جدایی‌ناپذیر از سیاست می‌داند گواهی می‌دهند. و احتمالاً بیراه نخواهد بود اگر در کم‌رmqی مناظره‌ها و مخاطراتی که از شش جهت به سوی ما می‌آیند یادآوری کنیم که بازی بر سر چیست چراکه هنر معطوف به سیاست مدت‌ها متهم به این بوده که نسبت به هنر... عاری از تعهد کمتر «خلاق» است. آیا برای اینکه اثر هنری به‌طرز «هنرمندانه»یی متعهد باشد اعلام به تعهد کافی است؟ هنر به چه چیزی متعهد است وقتی خود هنرمند متعهد است؟ خود اثر به‌ذات، خودبسنده نیست؟

پیش از هر چیز مهم است اشاره شود که این مفاهیم واگرا از نقش هنر به عنوان مسائل ازلی ابدی مطرح نشده‌اند. این مفاهیم از تاریخ سیاسی و اجتماعی، و بر بستر انقلاب زاده شده‌اند. و شارل بودلر شاعر بی‌بدیل، نماد آنها ست.

بودلر مویی سبزرنگ دارد، چیزی که به او هیبتی غیرعادی می‌بخشد. نمی‌شود به خطا رفت: او هنرمند است. بااین‌همه همین مرد شیک‌پوش که به صورتش پودر می‌زند و دستکش‌های صورتی رنگ‌پریده‌ی چشم‌نواز به دست می‌کند در پیشگفتاری (۱۸۵۱) که بر آوازا و ترانه‌های پی‌یر دوپون^۸، شاعر مردمی جمهوری‌خواه و سوسیالیست



۱. سخنرانی اورلی فیلیپتی (Aurélie Filippetti) وزیر فرهنگ فرانسه در جشنواره‌ی آوینیون، ۱۵ ژوئیه ۲۰۱۲.

2. Kash Leone, *Ça peut plus durer*

3. Aulnay-sous-Bois

۴. Notre Terreur (از حالا) D'ores et déjà

5. Philippe Caubère, *Urgent crier !*

6. André Benedetto

7. Ai Weiwei

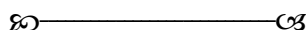
8. Pierre Dupont, *Chants et chansons*

می‌نویسد «آرمان کودکانه‌ی مکتب هنر برای هنر» را به سُخره می‌گیرد و تأکید می‌کند که آوازهای کارگران «فریاد ستودنی رنج و مالیخولیا ست». او در همان سال تأیید می‌کند که: «واژه‌هایی هستند، بزرگ و هولناک، که در مناظره‌های ادبی بی‌وقفه از آنها استفاده می‌شود: واژه‌هایی چون هنر، زیبا، مفید، اخلاق. آتش درهم‌جوشی از اینها ساخته می‌شود که در فقدان خرد فلسفی هرکس برای خود پرچمی علم می‌کند با این تأکید که پرچم دیگری هیچ ارزشی ندارد. (...) اشاره به این نکته ناراحت‌کننده است که خطاهای مشابهی در هر دو مکتب مخالف می‌بینیم: مکتب بورژوازی و مکتب سوسیالیسم. هردوی این مکاتب با شور و حرارت مُبلغان مذهبی فریاد برمی‌آورند که اخلاق را روا داریم! اخلاق را روا داریم! طبیعتاً این یکی اخلاق بورژوازی را موعظه می‌کند و آن دیگری اخلاق سوسیالیستی را. به این ترتیب هنر چیزی بیش از پروپاگاندا نیست»^۹.

بودلر در سال ۱۸۴۸، در روزهای انقلابی فوریه که موجب سقوط لویی فیلیپ شد و به اعلام جمهوری انجامید شرکت کرد. در ماه ژوئن شورش مردمی شکل گرفت که به شدت سرکوب شد. در ماه دسامبر لویی ناپلئون بناپارت با رأی همگانی (مردان) به ریاست جمهوری برگزیده شد. او در ۱۸۵۱ کودتا کرد و امپراتور شد. صندوق‌های پس‌انداز شکوفا شدند؛ فرانسوا گیزو^{۱۰}ی وزیر، آرمان «به ثروت خود بیفزایید» را به فرانسوی‌ها پیشنهاد داد و بودلر به نوشته‌ی دوست عکاسش نادار^{۱۱}، در «تنهایی من» قدم می‌زد. پیشرفت مایوس اش کرد: او در جرعه‌ها^{۱۲} نوشت «چه چیزی پوچ‌تر از پیشرفت وقتی انسان آن‌گونه که روزمرگی ثابت کرده، همواره با انسان مشابه و برابر است، یعنی همواره در وضعیت وحشی‌گری؟» مدرنیته او را دچار مالیخولیا می‌کرد، دو واژه‌ی که او به زبان فرانسه بخشید، درحالی که می‌دانست هرگاه ممکن باشد «سویه‌ی حماسی» مدرنیته را بزرگ خواهدداشت و خواهد دید و خواهد فهمید که «چه قدر ما بزرگ و شاعرانه ایم با کراوات‌ها و چکمه‌های ورنی‌مان» (سالن ۱۸۴۵). اما اینها پیش از خیانت سیاسی و پیروزی بورژوازی بافضیلت بود.

رنج‌ها و تناقض‌های بودلری قطعاً به مدرنیته مربوط اند. حتا نشانه‌های آن هستند. گرفتار بین دو بیزاری («اخلاق را روا داریم! اخلاق را روا داریم!») او با هر دو موضع مخالف مخالفت می‌ورزد و همان‌طور که بوردیو می‌گوید، می‌کوشد «بدون تن دادن به بده‌بستان‌های آشتی‌جویانه، مالکیت‌ها و پروژه‌هایی از بورژوازی و سوسیالیسم را به هم پیوند دهد که با یکدیگر عمیقاً مخالف و از نظر اجتماعی ناسازگار اند»^{۱۳}. او که در «فضای امکانات موجود» که برنمی‌تابید اش قرار گرفته چیزی برایش باقی نماند مگر «انجام امر ممکن»، تکاپویی دست‌تنها، تکه‌پاره، در جهانی که به نقل از گل‌های شر^{۱۴}، در آن «کنش همزاد رؤیا نیست».

این کشاکش هنرمند بین تعهد و زیبایی‌شناسی، بین هنر مفید و هنر خواستار استقلال، میان اثری در پیوند با مسأله‌ی دوره‌ی خود و هنر در جست‌وجوی زیبایی بی‌زمان، پیش از سده‌ی نوزدهم وجود نداشت. تنها از این سده



9. Charles Baudelaire, "Les drames et les romans honnêtes" (1851), dans *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. "La Pléiade", Paris, 1961.

10. François Guizot

11. Nadar

12. *Fusées*

13. Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Seuil, coll. « Points Essais », Paris, 2003 (1^{er} éd. : 1997).

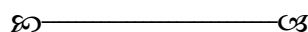
14. *Les Fleurs du mal*

به بعد است که استفاده از امضاء در تابلوها که درواقع به عنوان «اثر» در نظر گرفته می شوند رواج پیدا می کند. واژه‌ی «هنر» به عنوان اسم خاص و در معنای مدرنش، به نظر نمی رسد که پیش از سده‌ی هژدهم پیدایش شده باشد تا هنرهای «مکانیکی» را از هنرهای «اشرفی»، شعر، موسیقی، نقاشی و... هنر نظامی تفکیک کند. هنرمند به این ترتیب به لطف گزاره‌هایی از این دست که «هرگز آنها [نقاشی و شعر] زاده‌ی نیاز نبوده‌اند» (گفتار مقدماتی دایره‌المعارف) کم کم خود را در سلسله مراتب ارزش‌ها از صنعت پیشه جدا می کند. برآسودگی^{۱۵} در برابر سخت‌کوشی^{۱۶}، فراغت، لوکس بی فایده علیه کار و ثمربخشی.

در سده‌ی نوزدهم این مخالفت‌ها شدت گرفتند. از سویی دولت انحصارش را بر امر نمایش انواع هنرها و هرآنچه مقدس بود از دست داد^{۱۷}؛ و از سویی دیگر انقلاب با فسخ امتیازها و اولویت دادن به مفهوم شگفت‌انگیز برابری، پرسش‌هایی را در مورد تفاوت ذاتی و مستثنا بودن پیش کشید. به‌ویژه که آن سده انقلاب (طولانی) دیگری، این بار صنعتی، را از سر گذرانده بود که باز هم مسأله‌ی مردم، جمعیت، توده را به میان کشیده بود که این بار دیگر به چشم می آمدند. انقلاب سیاسی در چند مرحله شکست خورد اما پرسش‌ها، آنچه تحقق بخشید، و ایده‌هایش همچنان در اذهان زنده بودند، درحالی که مسأله‌ی اجتماعی آنها را باز فعال و بُرنده می کرد.

بورژوازی و ارزش‌هایش، کار، اقتصاد، احترام به نظم پیروز می شوند و هنرمند تابع قانون بازار می شود و باید خوشایند آنهایی بشود که مفهوم «عموم» را شکل می دهند گرچه او الزاما به همان ارزش‌ها پایبند نیست. او باید یکی از این دو موضع را برگزیند: یا جز بایستگی‌های هنر خودش داور دیگری را به رسمیت نشناسد و برج عاج‌نشینی پیشه کند تا از فراز آن بتواند نادانانی را که ناتوان از برکشیدن خود به درک زیبایی هستند تحقیر کند یا خود را قاصد آنان که طبقه‌ی مسلط تحقیر شان می کند بداند و در خدمت ارزش‌های رهایی‌بخش باشد. آفرینش اثر برای همانندانش، برای خودش و برای بیان واقعیت اجتماعی. هنر برای هنر یا هنر مفید. هنر به عنوان هدفی در خود یا هنر در خدمت یک غایت. کنترل مندرس نویسنده در پایان این سده می نویسد «هنر در این دوره‌ی دموکراسی هرچه بیشتر به مالکیت نخبگان درمی آید، مالکیت آریستوکراسی غریب، ناسالم و پراز افسون^{۱۸}». هنرمندانی که نه می خواهند سخنگوی توده باشند و نه می خواهند هنرمند چند نخبه‌ی نادر احساس می کنند گیر افتاده‌اند. گوستاو فلوبر در مکاتبات^{۱۹} اش می نویسد «هنر در نهایت خودش شاید از بولینگ^{۲۰} جدی تر نباشد؛ شاید همه‌ی اینها شوخی بزرگی بیش نباشد». پس به چه دردی می خورد؟

بعضی پاسخ مشخصی دارند. باید از نویسندگان، اول از همه از ویکتور هوگو نام برد که ژول باربه دو رهوی‌یی^{۲۱} کاتولیک سلطنت طلب و با این حال شیک پوش در مورد او دریافت که طرحش در بینوایان، عبارت از «درهم پاشیدن



15. Otium

16. Negatium

۱۷. نک. Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste*, Editions de Minuit, Paris, 1993.

۱۸. به نقل از: Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Bibliothèque Charpentier, Paris, 1891.

19. *Correspondance*

20. *Jeu de quilles*

21. Jules Barbey d'Aurevilly

تمامی نهادهای اجتماعی است با چیزی قوی‌تر از باروت توپ که کوه‌ها را منفجر می‌کند - با اشک و ترحم^{۲۲}».

شعله‌ور کردن خواهش به افق‌های دیگر

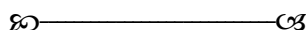
اندیشمندان سیاسی وارد مناظره می‌شوند. یکی‌شان حتما پیر - ژوزف پرودون که می‌گوید که استثنا بودن و ویژگی هنرمند «حاصل هوش جهان‌شمول و علم عامی است که به یاری چندین و چند استاد و به واسطه‌ی چندین و چند صنعت پایین‌دستی انباشته می‌شود» و تأکید می‌کند که او با به نمایش گذاشتن واقعیتی آرمانی و «با هدف به تکامل رساندن جسمی، معنوی و اخلاقی انسانیت، توجیهش به دست خودش و در نهایت تجلیل خودش به مشارکت در آفرینش جهان اجتماعی فراخوانده شده است^{۲۳}». این «بالاترین میزان چموشی سوسیالیستی»، به تعبیر فلوبر در مکاتباتش، همانی است که در سده‌ی بیستم آنجا که پیشگامان سیاسی و پیشگامان هنری با یکدیگر برخورد و ستیز خواهند کرد به‌ویژه در پرتو امیدهای بزرگی که انقلاب ۱۹۱۷ و کابوس‌های آن سده به ارمغان آوردند زیر و رو، عصبی و دقیق خواهد شد.

دو اندیشه‌ی اساسی گذر از مانع ستیز میان هنر ناب و هنر مفید را ممکن کردند: جست‌وجوی زیبایی‌جاودان و سرسپردگی به غایت.

برتولت برشت نمونه‌ی هنرمند متعهد، از بزرگ‌ترین نظریه‌پردازان و کنشگران هنر سیاسی، کسی که خود را مارکسیست می‌داند، بنیان‌گذار برلینر آنسامبل در جمهوری دموکراتیک آلمان، یادآور می‌شود که «از ابتدا، کار تأثیر مانند همه‌ی هنرها، سرگرم کردن آدم‌ها بوده است. (...) تنها توجیهش لذتی است که به بار می‌آورد اما این لذت حیاتی است. نمی‌توان با تبدیل کردنش به مثلاً یک جور نمایش اخلاقی موقعیت سطح بالاتری به آن بخشید. (...) نمی‌توان از آن خواست تا چیزی به ما بیاموزد. چراکه مهم است که تأثیر از همه‌ی آزادی‌ها برای سطحی ماندن برخوردار باشد، چیزی که دلالت بر این دارد، و این واقعیتی است، که آدمی به سودای امور سطحی زندگی می‌کند^{۲۴}».

اینها به این معنی است که یک نمایش‌نامه سیاسی است نه وقتی که مضمونی سیاسی دارد، بلکه وقتی که «گرایشی سیاسی دارد: لذت تبدیل کردن چیزها، خواه سیاسی خواه شخصی^{۲۵}». با این قدرت‌های ذاتی است که هنر می‌تواند کنش کند. باید «به جست‌وجوی شادی‌های واقعی دوره‌ی خود برآید»، امری که به ابداع فرم‌های منطبق با موضوع‌های معاصر دلالت دارد. «اگر از شما بپرسند آیا شما کمونیست هستید، بهتر آن است که برای اثبات، تابلوتان را تولید کنید تا کارت عضویت حزبی‌تان را نشان بدهید^{۲۶}».

هیچ دستور رسمی وجود ندارد: هرچه هست مسأله‌های تازه‌ی است که جامعه پیش می‌کشد که باید به آنها



۲۲. نک. «Les Misérables», un roman inconnu ?, Maison de Victor Hugo - Paris musées, 2008.

23. Pierre-Joseph Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale (extraits)*, dans Emile Zola et Pierre-Joseph Proudhon, *Controverse sur courbet et l'utilité sociale de l'art*, Mille et une nuits, Paris, 2011.

24. Bertolt Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*, L'Arche, Paris, 1970.

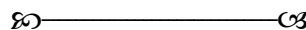
25. Manfred Wekwerth, dans «Bertolt Brecht», *Europe*, no 856-854, Paris, août-septembre 2000.

26. Bertolt Brecht, «Appel aux jeunes peintres», *Ecrits sur la littérature et l'art*, L'Arche, Paris, 1970.

فرمی داد چنانکه نزد مخاطب لذت به دست آوردن پاسخ‌هایی متفاوت از آنچه که جهان پیرامونش پیش می‌کشد، بیدار کند. فرمی لذت‌بخش که به شگفت آورد، عادت به بدیهیات دروغین را از سرها بیاندازد، تردید در دوام داشتن نظم موجود را تعهد خویش بداند و آرزوی رهایی از هرآن‌چیزی را بیروrand که انسان را از زیستی پربارتر، از هرآنچه... لذتبخش است، بازمی‌دارد.

برشت تنها کسی نبود که این خروج از سردرگمی هنر نخبه‌گرا و منزوی و تنزل‌یافته به پروپاگاندا را صورت‌بندی کرد. می‌دانیم که «رمانتیک‌های انقلابی»^{۲۷}، خالقان بزرگ انقلاب اکتبر، همین‌طور سورئالیست‌ها در جست‌وجوی «اسطوره در رابطه با جامعه‌یی که مطلوب داوریش می‌کنیم» بودند. نه فرمالیسم و نه به گفته‌ی آناتولی لوناچارسکی، کمیسر آموزش شوروی از ۱۹۱۷ تا ۱۹۲۹، «اشغال‌های انقلابی، غنی فقط در نیت خوب»^{۲۸}. رئالیسم سوسیالیستی هم همان‌قدر توخالی است که تجربه‌های زیبایی‌شناسان.

یک راه برون‌رفت مکمل دیگر هم وجود دارد: تبدیل شیء لوکس به کالایی جهانی. مانند آنچه مثلاً هنرمندان پشتیبان جبهه‌ی خلق^{۲۹} در سال ۱۹۳۶ کردند. آنها برای آموختن و مردمی کردن هنرشان تصمیم گرفتند حقوق‌بگیر باقی بمانند: آغاز برنامه‌ریزی تمرکززدایی از تأثیر بود. هنرمند بزرگ کنده‌کاری روی چوب، فرانس مززل^{۳۰}، آکادمی نقاشی اتحادیه‌ی سندیکا‌های رود سن را مدیریت می‌کند: «آن‌قدر زیبایی‌شناس نیستم که خودم را به اینکه فقط هنرمند باشم راضی کنم». مارسه‌یز^{۳۱} ژان رنوار «فیلم ملی، رسمی و دمکراتیک بزرگی است که با اعانه‌ی مردمی ساخته شد»، لویی آراگون در روزنامه‌ی سو سوار^{۳۲} (اول فوریه‌ی ۱۹۳۸) درباره‌ی آن نوشت که «معجزه‌ی بزرگی است ساختن فیلمی چنین امروزی، چنین درخشان، چنین انسانی به‌رغم لباس بازیگران، دکور و تم لا مارسه‌یز^{۳۳} که چنان می‌پذیریم اش که گویی نبض زندگی خود ما ست که پیش چشمانمان می‌زند. و درواقع خود زندگی ما ست». آنچه در این مثال‌ها مهم است، روی برتافتن از ساده کردن روش‌های بیان، به نام آرمان چپ و به موازات آن انتخاب سازگار کردن استعدادهای داوروی زیبایی‌شناسانه است. بلندپروازی نهایی درواقع مشارکت در ایجاد «جامعه‌ی رهاشده» است که «هرکس بتواند آزادانه، درمیان فعالیت‌های دیگر، دست به آفرینش هم بزند. دیگر نقاش وجود نخواهد داشت بلکه بیشتر آدم‌هایی که در کنار کارهای دیگر نقاشی هم می‌کنند»^{۳۴}. نظریه‌پردازان سیاسی هستند که این‌گونه سخن می‌گویند: کارل مارکس و فریدریش انگلس. لوتره‌آمون^{۳۵} شاعر، با تأیید اینکه «شعر را باید همه بگویند و نه یک نفر» (شعر ۲)^{۳۶} پژواک سخنان آنها ست. هنرمندان به‌ویژه در سال‌های ۱۹۶۰-۱۹۷۰ با کوشش در به سرانجام رساندن این عمل و با پایان دادن به قداست مؤلف به سود جمع، با دخالت دادن مخاطب به‌مثابه



27. Michael Löwy et Robert Sayre, *Révolte et mélancolie, Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Payot, Paris, 1992.

28. Anatoli Lounatcharski, *Théâtre et révolution*, Maspéro, Paris, 1971.

29. Front populaire

30. Frans Masereel

31. *La Marseillaise*

32. *Ce Soir*

33. *La Marseillaise* سرود ملی فرانسه

34. Karl Marx et Friedrich Engels, *L'idéologie allemande* (1846), Editions sociales, Paris, 1976.

35. Lautréamont

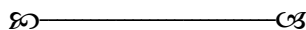
36. *Poésies II*

بازیگر، و به دنبال روش‌های تولید و پخش بدیل گشتن این راه را ادامه دادند.

به تعبیر دیگر، آنچه هنری که خود را سیاسی می‌نامید ترجمان می‌کرد این بود که انسان ناتمام است؛ که برای رسیدن به شرایط شکوفایی ظرفیت‌های او، باید بسیاری چیزها تغییر کنند؛ و وقتی که او نقشش را ایفا کرد، همان ویرانگر بازنمودهای مسلط و شعله‌ورکننده‌ی خواهش به افق‌های دیگر خواهد بود. آنگاه می‌آموزد که «اشتیاق امر ناممکن را داشته باشد: همان‌که قدرت‌های جوامع تثبیت شده در سر داشتن آرزویش را قدغن کرده‌اند تا جلوی زادنش را بگیرند، همان‌که فتحش هنوز بر ذمه‌ی ما ست.^{۳۷}»

هنر نمی‌تواند جهان را تغییر بدهد اما شوری برمی‌انگیزد تا حس کنیم در نظم مستقر، در سرها، در آمال و آرزوها جای بازی هست. هنر آن چیزی است که به نمایش احساسات مترقیِ خوب خود را فرونمی‌کاهد، و قطعا به جست‌وجوی کم‌مایه‌ی تحریکی نمی‌گردد که معمولا به شوک وارد آوردن به بورژوازی مفتخر به بورژوا بودنش خشنود است...

اما چنین هنری در تحرک فرهنگی و آگاهی نیک خود تحلیل نخواهد رفت. چراکه قطعا در پی آن نیست که «باز جهان را افسون کند»: بلکه به بحران واقعیت ما «جشنی / از امکانات^{۳۸}» - امکانات جمعی و خصوصی ما - می‌بخشد.



37. Henri Maler, *Convoiter l'impossible*, Albin Michel, Paris, 1995.

38. Ernst Bloch, *Le principe Espérance*, trois volumes, Gallimard, Paris, 1976, 1982 et 1991.