



### نسبت هنر و جامعه، یا «هنرمند مسلح کیست؟»

کنفرانس زیر در تاریخ ۳ خرداد ۱۳۸۸ با حضور بابک سلیمی زاده در دانشکده ادبیات دانشگاه فردوسی مشهد برگزار شد.

از من خواسته شده که در این جلسه در مورد «هنر مسلح» صحبت کنم. همانطور که احتمالاً میدانید هنر مسلح کتابی است که من و دوستم امین قضایی در سال ۸۶ نوشتیم و نوعی آلودگی و هنری ویروسی را نظریه پردازی کردیم که به مخاطبانش فراخوان تسخیر موقعیتهای نمایشی را میداد. اما اصرار بر بازگویی تمام جنبه های یک کتاب، آنهم در محدودیت های زمانی یک جلسه ای، جز اینکه سرنوشت گوینده را به پریشانگویی و پرش های گفتاری و ذهنی و مضمونی برساند کار دیگری نمی کند. برای اینکه به این سرنوشت دچار نشویم، من یک تم خاص از کتاب هنر مسلح را برای این جلسه انتخاب کرده ام: «نسبت هنر و جامعه». اما خب حالا گرفتاری مان شد دو تا! چون خودمان را در دام یک موضوع کلی تر انداختیم. برای آنکه بتوانیم به این بحث وارد شویم بگذارید ببینیم رویکردهای موجود در مورد «نسبت هنر و جامعه» چیست. من دو رویکرد عمده را در این مورد شناسایی می کنم: اولی می گوید هنر امری فردی است یعنی حاصل خلاقیت، احساس، نبوغ و یا شهود یک هنرمند است در لحظه ی خلق اثرش. یعنی هنر جدای از روابط اقتصادی و اجتماعی موجود در جامعه آفریده می شود هرچند ممکن است آن روابط بطور نامحسوس بر آن تاثیر هم بگذارند. و دومی مخالف

این است، و اتفاقاً ظاهری رادیکال هم دارد، یعنی می گوید به جای خلق خلاقیت های فردی برای خودت، بیا برای مردم حرف بزن. بیا درد مردم را در هنرت بگو. اولی بر این نکته تاکید می کند که هنر امری ایدئولوژیک نیست و نباید آن را به خدمت ایدئولوژی ها در بیاوری. دومی در عوض می گوید هنر در خدمت ایدئولوژی حاکم است. به نظر من هر دو این دیدگاه ها نابسند و ناکافی هستند و ماهیت اصلی هنر را نادیده می گیرند. اینکه هنر ماهیتاً امری ایدئولوژیک است. اما پرسش این است که کدام هنر؟ ما داریم از کدام هنر حرف می زنیم؟ هنر در جامعه ی بدوی؟ هنر قبیله ای؟ هنر ناب؟ اینجاست که بحث زمینه ی اجتماعی اثر هنری پیش می آید. یعنی هنر در جامعه طبقاتی، از نوع امروزی اش که سرمایه داری متاخر نامیده شده است. در جلسه قبل به عنوان مثال به لوکاج اشاره کردیم که به درستی اشاره می کند، فردگرایی، برابری و مالکیت خصوصی، ارزش های جامعه ی سرمایه داری نوظهور بودند که موجب پیدایش یک فرم ادبی به نام «رمان» شد، که در آن «فرد» شروع به سخن گفتن از زندگی اش میکرد. مقصودم این نیست که از هنر در مقابل جبرهای بی رحم اقتصادی و اجتماعی دفاع کنم، بل مقصودم این است که بگویم آنچه ما تا به امروز هنر نامیده ایم در واقع چیزی جز «هنر در جامعه ی طبقاتی» نبوده است. و از آنرو می گوئیم هنر در جامعه ی طبقاتی ماهیتاً امری ایدئولوژیک است که خواسته یا ناخواسته ایدئولوژی ناظر بر همین جامعه ی طبقاتی را بازتولید می کند. و آن ایدئولوژی چیزی نیست جز انکار ارزش مصرف اثر هنری به منظور فراروی از این ارزش مصرف. به نظر شما چرا ما به عنوان مثال از یک تابلوی پیکاسو به عنوان اثر هنری ماندگار یاد می کنیم، آن را در موزه نگه می داریم تا باقی بماند و باصطلاح همچون یک شیء یا یک کالا «مصرف نشود»؟ به نظر میرسد که این اثر این کارکرد فراکالایی اش را به لطف نفی کارکرد مصرفی اش بدست آورده. هر کالایی اگر مصرف نشود، کارکرد نمایشی می یابد. در این کارکرد نمایشی، هنرمند و منتقد از مخاطب می خواهند که در اثر فرو رود و به کشف معناهای پنهان یا نمادین آن نائل آید. ما کالا را به صورت جمعی تولید می کنیم، ولی هنر را به یک فرد نسبت می دهیم که اثری را «می آفریند». پس بنابراین در مورد این سوال که چه چیز است که اثر هنری را از یک کالایی تولیدی مجزا می کند، خواهیم گفت: هیچ چیز جز انکار کارکرد مصرفی اش برای فراروی از ارزش مصرف.

منتقدین هنری برای آنکه از عرصه ی تخصص اجتماعی و اقتصادی دور بمانند، هنر به عنوان سرگرمی و هنر عامیانه و بازاری را نفی می کنند. مسلماً ما هم می خواهیم چنین هنری را نفی کنیم، اما آنها این کار را به چه قیمتی انجام می دهند؟ با این جزمیت متافیزیکی که می گویند هنر کالایی برای مصرف نیست، بل چیزی برای حضور در نمایش خدایان، در گالری، آمفی تئاتر یا اینجور جاهاست. هنر چیزی برای تعمق است، اینکه بنشینیم و در آن فرو بروی، نه اینکه آن را در مصرف خود به کار بندیم.

اما اینطور نیست که هنر بصورت ناب وجود داشته باشد، و آنگاه عده ای آدم خبیث به آن خاصیتی متافیزیکی ببخشند. بلکه هنر وجود دارد تا همین خاصیت متافیزیکی مبتنی بر انکار ارزش مصرف را بازتولید کند. بنابراین هنر تنها در قالب این ایدئولوژی است که وجود دارد. برای آنکه این وجهه ی ایدئولوژیک هنر را بهتر درک کنیم، بیائید کارکردهای دیگر ایدئولوژی جامعه طبقاتی را در نظر بگیریم. در عرصه ی سیاست یک متافیزیک وجود دارد؛ چه چیزی سیاست را از زندگی روزمره ی عامه مردم درگیر تولید جدا می کند؟ بخشیدن خاصیتی متافیزیکی به سیاست. اینکه همیشه «دستهایی پشت پرده» هست که دارد جهان را به پیش می برد. اینکه حوادث و اتفاقاتی که در جهان می افتد توسط چند نفر که احتمالاً ما آنها را نمی بینیم اداره می شود.

شاید این نوعی بازسازی خدایان المپ باشد که بر فراز زندگی مردم یونان، حوادث آن جامعه را رقم می زدند. پس بدین ترتیب، در سطح سیاست، عرصه نمایش خدایان بر فراز زندگی اجتماعی و اقتصادی جامعه در پرواز است. همیشه در هر عرصه ای یک جزم متافیزیکی هست که آن عرصه را از ارزش مصرف توده ها در سطح جامعه و اقتصاد جدا می کند. پس سیاست در این معنا، به چیزی در حد «مدیریت اجتماع» آنهاست توسط احتمالاً چند نفر فروکاسته می شود. این از خود بیگانگی جامعه انسانی در تولید سیاست است. یک عرصه ی دیگر را مثال بزینم که شاید با فرایند تولید سیاست در جامعه بی ربط نباشد: دولت. وجود چیزی مثل دولت خودش سمبل و نماد از خودبیگانگی جوامع انسانی است. اینطور تصور می شود که دستگاهی چون دولت از درون عقلانیت یک جامعه بوجود آمده، ولی تعریف دقیق تر آن است که بگوئیم دولت از تضاد موجود در درون جامعه بوجود آمده و خود را بعنوان نیرویی مافوق جامعه قرار داده و در نهایت بوضوح می بینیم که با خود این جامعه بیگانه می شود. دولت خودش محصول یک تضاد است. یعنی همین که طبقه ی برتری وجود دارد که نیازمند است طبقه ی پائین را بخاطر سود خویش تحت فرمان در بیاورد و اداره کند، خودش بوجود آورنده ی مفهوم دولت است. دولت می داند که جامعه دچار یک شکاف طبقاتی است و این دو طبقه به خاطر منافع اقتصادی و تضادی که با هم دارند نمی توانند با هم کنار بیایند. پس دولت می آید تا «نظم» را در این میان برقرار کند. منتها این نظم به نفع طبقه برتر برقرار می شود. یعنی طبقه ای که قدرت را در دست دارد. دولت به هیچ وجه نمی تواند این تضاد و این نابرابری را حل کند، بلکه اصولاً خودش محصول این تضاد و نابرابری است و بوجود آمده است تا از آن حفاظت کند. طبق مد روز زمانه ی ما الان همه خواستار جدایی دین از سیاست یا خواستار لغو دولت مذهبی یا دولت ایدئولوژیک هستند، همه انحصار ایدئولوژی یا مذهب در دولت را نقد می کنند، اما کسی به ماهیت ایدئولوژیک خود چیزی چون دستگاه دولت توجه ندارد. و آن کارکرد ایدئولوژیک دولت مبتنی بر بازتولید تضاد و ناعقلانیت درون اجتماع است. به همین صورت، منتقدین هنر موجود در بهترین حالت انحصار هنر در دست ایدئولوژی طبقه ای خاص را نقد می کنند و نه ماهیت ایدئولوژیک خود هنر را. در مورد قلمرویی دیگر از بیگانگی، از جمله مذهب، هم باید کسی مثل فویرباخ می آمد تا بدرستی به ما بیاموزد که آنچه انسان «هستی مطلق» نامیده است، یعنی خدای او، در واقع چیزی جز هستی خود او نیست. قدرت ابژه بر فراز او در واقع قدرت هستی خود اوست. ذهنی که خدایی را متصور می شود در واقع دارد خود را متصور می شود در عرصه ی آزادی خویش و رها از بیگانگی. خدا نامی است که انسان به آزادی خود، و کمال خود داده است. انسانی در حالت پسا ارزش مصرف. منتها مذهب این را در قالب نمایش خدایان بازنمایی می کند. تولید هنر نیز جدای از این تولیدهای از خودبیگانه نیست. نه تنها تقدیر هنر در این جامعه، یا تداوم نمایش خدایان است و یا فروغلتیدن در از خودبیگانگی کالایی در فرهنگ توده ای، بلکه هوشمندانه تر آن است که بگوئیم هنر امروز خودش به عنوان یکی از کارکردهای این از خودبیگانگی و این ایدئولوژی مبتنی بر فراروی از ارزش مصرف به لطف انکار این ارزش مصرف تولید و بازتولید می شود. به همین خاطر است که هنر در جامعه طبقاتی ماهیتاً امری ایدئولوژیک است. چیزی مثل افیون است که از حوزه ی خدای گونه ی فراغت شخص آفریننده به توده های درگیر تقسیم کار و ارزش تقدیم می شود تا خلایق مرده ی خود را در قالب این اثر هنری برای لحظاتی تجربه کنند. به گالری، و به موزه که وارد می شوند، مثل وقتی که به کلیسا و به آغوش مذهب وارد می شوند، عرصه ی اجتماعی را برای لحظه ای فراموش میکنند و خلایق از دست رفته ی خود را (که در جامعه ی

بیگانگی از میان رفته) برای لحظاتی پیش چشم خود در قالب تابلوهایی آویزان بر دیوار که البته شعور و ادب هنری حکم می کند به آنها دست نزنید، تجربه میکنند. عرصه ی نمایشی هنری که پیش تر خصیصه ی کالایی خود را انکار کرده است اینگونه شکل می گیرد. هنر به چیزی در سطح «فعالیت فرهنگی» فروکاسته می شود. هنر هیچگاه وجود نداشته مگر در قالب این افیون. هنر وجود دارد تا این کارکرد افیونی را ایفا کند. تا این ایدئولوژی را بازتولید کند. آنچه هنر را فارغ از اینکه چه فرم یا محتوایی داشته باشد به امری ایدئولوژیک تبدیل می کند، همین جزمیت است در انکار ارزش مصرف اثر هنری. ما می گوئیم این هنر که جز در قالب از خودبیگانگی اش وجود نداشته، همچون دیگر دژهای بیگانگی، مثل سیاست از خودبیگانگی، اخلاق، دولت، و مذهب، باید از میان برود. مگر آنکه هنر را عرصه ی بروز خلاقیت و آفرینش گری تمامی انسان ها بدانیم در لحظاتی ناب از زندگی اجتماعی شان. که آن لحظه لحظه ای جز آزادی انسان نیست. همانطور که می گوئیم علم از خودبیگانگی امروز که به چیزی در حد «تکنولوژی» و تخصص گرایی فروکاسته شده باید از میان برود، منظورمان این نیست که علم باید از میان برود. بل منظورمان تبدیل علم از خودبیگانگی به علم انسانی است. به همین صورت خلاقیت و قدرت آفرینش گری ما که مستقیماً از «آزادی» ما از قید و بند نیازهای طبیعی ناشی می شود نیز باید به یک خلاقیت جمعی انسانی تبدیل شود که تمام انسان ها بتوانند در آن سهیم باشند و شرکت کنند. اما این هنر در جامعه طبقاتی، با خصایصی که برشمردیم، چاره ای جز این ندارد که به دو سطح تقسیم شود: هنر عامه پسند، که توانسته خود را در شرایط اقتصادی حل کرده با توده ها ارتباط بگیرد و در بازار شرکت کند، و هنر نخبه گرا که زیست اقتصادی و عرصه تخاصم اجتماعی را، به نفع یک جزمیت متفاوتی رها کرده و درگیر تجربه های فردی و شهودی است و چون مردم درگیر تولید و ارزش مصرف تبلیغات و رسانه های جدید را به تجربه ی هنری و فردی این هنرمند یا شاعر ترجیح می دهند، هنرمند و شاعر نخبه ی مورد نظر به عرصه خصوصی پناه می برد. شعرا در شب شعر حضور به هم می رسانند و نقاشان در گالری. این چیزی است که اسمش را گذاشته اند بحران مخاطب. بنابراین ما در اینجا به چیزی بیش از گفته ی لوکاچ که اعتقاد داشت بازنمایی اثر هنری در جامعه طبقاتی به منافع یک طبقه محدود می شود اشاره داریم. ما می گوئیم خود اثر هنری همچون دیگر عرصه های جامعه طبقاتی به عنوان خواست فراروی از کارکرد مصرف تولید می شود. و بنابراین بازتولید ایدئولوژی ناظر بر این جامعه طبقاتی است. این ایدئولوژی ناظر بر جامعه طبقاتی امروز مثل ماشین جوجه کشی هنرمندان و شعرایی را تولید می کند که از قضا همگی یک حرف را می زنند و تو اگر حرف یک نفرشان را بشنوی انگار حرف همه شان را شنیده ای: صحبت هایی از قبیل اینکه «هنر امری فردی و حاصل خلاقیت فردی و آفرینش گر است»، «هنر امری ایدئولوژیک نیست»، «باید همیشه در پرده ای از ابهام و استعاره نوشت و از مستقیم گویی و شعار دادن در هنر پرهیز کرد». «باید اجازه ی خوانش های متکثر را به مخاطب داد. هنرمند باید پس از خلق اثر گورش را گم کند و اجازه دهد خواننده هر برداشتی دلش خواست از اثر بکند.» و از اینجور حرفها که انگار قبلاً کوک شده اند و می آیند مثل آدم آهنی این حرفها را به تو می زنند و کوششان که تمام می شود می افتند یک گوشه. دستگاه دانشگاه های هنر، محافل ادبی، و ایدئولوژی ناظر بر گالری ها کارخانه ی تولید چنین موجوداتی است. پارادوکس در اینجاست که همه ی اینها برای اینکه معتقدند عصر ایدئولوژی ها و ابر روایات گذشته و باید «حرفی نو» و «تازه» زد، این حرفهای «تکراری» و «شبهه به هم» را تحویل تو می دهند. تو گویی که اگر اصلاً هنوز باید به امر نو و حرف تازه ای

معتقد بود، آن حرف تازه و نو چیزی نخواهد بود جز صحبت از یک «هنر مسلح». هنری که نسبت به اینکه چه جایگاهی را می‌خواهد اشغال کند دارای هوشمندی ست، یک هنر سوپژکتیو که هنرمندش بجای اینکه اثر را به دست کثرت خوانش مخاطب و منقد رها کند، آن را دنبال می‌کند تا بداند که به کجا نفوذ می‌کند، چون پیش تر در آن ویروسی کاشته که می‌خواهد به جای بخصوصی سرایت کند. هنر مسلح هنر «دلالت بر چیزی» نیست، هنر «سرایت به جایی» است. و خوب می‌دانیم که هنر ویروسی از آنرو که قصدش سرایت است، هنری سوپژکتیو است و دارای هوشمندی است. بنابراین دیدگاه موجود نسبت به هنر چاره‌ای جز این ندارد که هنر را نهایتاً به دو دسته‌ی عوام‌گرا و نخبه‌گرا تبدیل کند. انشعابی که از قبل در ایدئولوژی جامعه طبقاتی برنامه‌ریزی شده. هنر عوام‌گرا می‌شود دستگاه تبلیغات و پروپاگاندا و بازار، و هنر نخبه‌گرا می‌شود کاغذ مچاله‌ای گوشه‌ی یک محفل. مردم می‌خواهند از آنها «سوء استفاده‌ی سیاسی» نشود، و از این انفعال آنها سوء استفاده‌ی سیاسی می‌شود. هنرمندان و نویسندگان می‌گویند ما ابزار هیچ دسته و گروه سیاسی نیستیم، آنها می‌خواهند ابزار نباشند، پس در نهایت به دسته‌جاری‌ی گوشه‌ی انباری تبدیل می‌شوند.

اگر تا اینجای صحبت من را دنبال کرده باشید و وجود این ایدئولوژی و کارکردهای آن را قبول داشته باشید، خب پاسخ منطقی به این قضیه این خواهد بود که پس باید این کارکرد ایدئولوژیک را از هنر بگیریم، یعنی بجای اینکه با انکار ارزش مصرف اثر هنری، آن را از تولید مادی و کالایی آلوده به روابط اقتصادی و اجتماعی جدا کنیم و بدان کارکردی نمایشی بدهیم، آن را مانند هر فعالیت انسانی دیگری همچون یک تولید جمعی بعنوان امری اجتماعی تجربه کنیم. دقت کنید که در اینجا می‌خواهیم وارد مرحله‌ی دوم بحثمان بشویم که بطور مستقیم عنوان موضوع این جلسه یعنی «هنر و جامعه» را در برمی‌گیرد.

من به تحقق یک سوپژکتیویته‌ی جمعی در هنر معتمد. یعنی تنها چیزی که هنر و ادبیات امروز ندارد و ما می‌خواهیم که داشته باشد. وقتی از امر سوپژکتیو در هنر صحبت می‌کنم یعنی فرایند تولید اثر هنری مبتنی بر مسیر خودبخودی رویدادهای آن نیست، بلکه مبتنی بر یک آگاهی جمعی ست. هنر مسلح می‌گوید هنر باید به ارگان ارتباطی یک جنبش بدل شود، نه به خلاقیت یک هنرمند منفرد که به جهان نمایش خدایان هدیه می‌شود. هم هنر نخبه‌گرا و هم هنر عوام‌گرا، با انکار ارزش مصرف نهایتاً دست به یک مبادله می‌زنند. هنر نخبه‌گرا با مبادله نمادین اثر هنری در جهان نمایش خدایان، و هنر عوام‌گرا با مبادله هنر در جهان بازار، هر دو به این شیوه، با انکار ارزش مصرف اثر هنری، می‌خواهند از آن ارزش مصرف فراتر روند. تنها یک سوپژکتیویته جمعی و هنر به مثابه ارگان و فرم ارتباطی یک جنبش است که به تحقق ارزش مصرف اثر هنری می‌اندیشد. تا بوسیله‌ی تحقق ارزش مصرف توده‌ها از ارزش مصرف فراتر رود نه از طریق انکار آن. بنابراین آن دسته از هنرمندان و نظریه پردازان مسلح که در برابر منطق مبادله‌ای هنر عوام‌گرا و منطق مبادله نمادین هنر نخبه‌گرا و فردگرا می‌ایستند و از تحقق ارزش مصرف دفاع می‌کنند، خود در ابتدا نیرویی نابهنگام، نامشروع و حاشیه‌ای خواهند بود که مشروعیتش را نیز از همین عدم مشروعیتش می‌گیرد. بنابراین آگاهی جمعی هنرمندان و نظریه پردازان هنر مسلح بیش از هر چیز به وضعیت حاشیه‌ای و اقلیتی آنها برمی‌گردد. آنها درست در وضعیتی قرار دارند که ژیل دلوز آن را «وضعیت شیزو» می‌نامد. یعنی وضعیت یک اقلیت که در لبه و در حاشیه‌ی جامعه در حرکت است. نه بیرون از آن است و نه داخل آن. و همین وضعیت لبه‌ای و حاشیه‌ای

است که آگاهی جمعی این اقلیت را شکل می دهد. نظریه کلاسیک مارکسیستی در مورد هنر چون فکر میکرد پرولتاریا هنوز در فتیشیسم کالایی فرو نرفته است و می تواند سبکی نوین از زندگی را پیش بکشد، وظیفه ی هنر را بازنمایی محتوای آگاهی این طبقه اجتماعی و ضرورت بازنمایی مبارزه طبقاتی میدانست. اما پرولتاریا نه تنها به عنوان یک نیروی انقلابی در مقابل این فتیشیسم نایستاد، بلکه برعکس تا توانست با آن درآمیخت. بنابراین در جامعه سرمایه داری متاخر تنها بازنمایی نبرد طبقاتی در هنر کافی و بسنده نیست، بلکه باید شکل یک عنصر آلوده و مخالف جامعه را بخود بگیرد که از حاشیه می آید و زیست آن جامعه را حاشا می کند. بنابراین امروز نظریه هنر انقلابی نیازمند یک حرکت تازه جهت افشای موقعیت های نمایشی است. ما امروز نیازمند یک نابهنگامی هستیم.

اما بیائید یک نمونه ی مدرن از چنین تلاشی برای تولید یک سوژکتیویته ی جمعی را بررسی کنیم : برتولت برشت. به نظر من کاری که مارکس در کتاب «کاپیتال» در مورد اقتصاد سیاسی انجام داد، برشت در مورد تئاتر و زیبایی شناسی در کتاب «درباره ی تئاتر» انجام داد. او دریافت که مکانیسم های دیالکتیکی در روند خلاقیت و آفرینش هنری دخیل هستند. او با ساخت کارهایش بر پایه ی این مکانیسم های دیالکتیکی، واقعیت را در کارهایش به عنوان فرایندی از تغییر مداوم تشریح کرد که به سبب ستیزه ها و تضادهایی بوجود آمده که دگرگونی جامعه را ممکن می سازند. او می نویسد «... پیشرفت حقیقی نه در پیشرو بودن، که در پیشرونده بودن است. پیشرفت حقیقی آن چیزی است که ما را قادر یا مجبور می کند به پیشرفت.» اسلوب برشت به وضوح عبارت است از سیاسی کردن تولید فرهنگی از طریق فرایند سوژگانی شدن جمعی، که هدف دگرگون ساختن سراسر نظامی که فرهنگ و دانش را تولید می کند در دستور کار دارد. در این فرایند، حتی تفکیک میان شنونده و تولید کننده ی اثر معنای خود را از دست می دهد. مشهورترین اسلوب زیبایی شناسی ای که برشت پایه گذاشت «عمل بیگانه سازی» بود، که هیچگونه امکان غرق شدن تماشاگر در اثر را نمی پذیرفت، و بر فریبی که در جهان نمایش اثر هست تاکید می کرد. با اینحال آنچه در شعر و هنر دهه هفتاد تحت تاثیر فاصله گذاری یا بیگانه سازی برشت مُد شد و در حد یک تکنیک ادبی فروکاسته شد، فرسنگها بدور از اسلوب برشت است. برشت بیگانه سازی میکرد تا با افشای جهان نمایشی اثر هنری مخاطب را به یک آگاهی برساند. آگاهی از اینکه هیچ چیز بدیهی نیست می توان چیزها را به شکل دیگری در آورد و تغییر داد و آنچه غیرقابل تغییر می نماید باید از میان برود. برشت از این تکنیک انچنانکه خودش ادعا می کند یک آگاهی جمعی را منظور داشت. پرسش این است که این فاصله گذاری و این بیگانه سازی با چه چیزی در بیرون اثر هنری اتصال می یابد و به چه نوع آگاهی ای منجر می شود. شاید بنیامین پر بیراه نمیگفت که لازم نیست بپرسیم یک نظریه یا هنر معین چگونه موضع خود را در قبال پیکارهای اجتماعی تعیین می کند، بلکه همچنین باید بپرسیم که این نظریه در همین پیکار کنونی بواقع چه کارکردی دارد.

با اینکه هوشمندی های برشت امکانات زیادی را برای یک زیبایی شناسی مارکسیستی فراهم آورد، اما به نظر من امروز به چیزی فراتر از آن نیاز داریم. مسئله فقط این نیست که صرفاً بتوانیم موقعیت های نمایشی را افشا کنیم. برشت سعی داشت موقعیت نمایشی را در نمایش افشا کند. باید موقعیتهای نمایشی هنر را علاوه بر افشا کردن، آلوده و تسخیر نیز کرد. ما می گوئیم هیچ شعری زیبا نیست تا وقتی که با تغییر و دستکاری زبان، امکان تغییر و دستکاری جهان را به ما نشان ندهد. ما می گوئیم هیچ هنری زیبا نیست تا وقتی که امکان یک

زندگی اجتماعی زیبا را به ما ندهد. از اینرو، زیبایی شناختی کردن زندگی، ازین پس معنایی جز تغییر خود این زندگی نخواهد داشت.

بنابراین صحبت از هنر فردی را باید کنار گذاشت. هنرمند منفرد و زندگی هنری او را، شاعر منفرد و زندگی شاعرانه ی او را، می توان با زندگی اقتصادی افراد در جامعه سرمایه داری لیبرال مقایسه کرد، اگر این زندگی اقتصادی در وهله اول همچون خودپرستی عقلانی «انسان اقتصادی» و جستجوی صرف حداکثر سود در می آید بی آنکه هیچ توجهی به مسئله رابطه انسانی با افراد دیگر، به ویژه هیچ توجهی به جمع داشته باشد؛ زندگی هنری افراد نیز همچون خودپرستی حسی «انسان هنرمند یا هنری» که در جستجوی صرف حداکثر احساس و نوآوری است در می آید بی آنکه هیچ توجهی به اجتماع انسانی داشته باشد. اما درکی جامعه شناختی از هنر، به معنای بازنمایی آگاهی یک طبقه در قالب هنر نیست. لوسین گلدمن این نوع بررسی محتوا محور اثر هنری را به درستی «جامعه شناسی محتواها» می نامد. این نوع نگاه به اثر هنری، بازتاب آگاهی جمعی را در اثر هنری می بیند. چنین دیدگاهی در پی بازنمایی محتوای آگاهی است یعنی می گوید فرم این هنر به محتوای آگاهی فلان گروه یا طبقه اجتماعی دلالت می کند. در حالیکه من از هنر بعنوان فرم آگاهی جمعی صحبت می کنم. آن سوژکتیویته ی هنر که گفتم، در قالب فرم آگاهی محقق می شود. به این صورت که می گویم اجتماعی بودن این فرم آگاهی فقط در گرو دلالت بر یک محتوای اجتماعی معین نیست، بلکه به معنای سرایت به موقعیتهای اجتماعی ست. هنر این موقعیتهای اجتماعی را در دست پروپاگاندا و تبلیغات و رسانه های مسلط رها کرده و خود در محفلی کوچک آخرین نفس ها را میکشد. این فرم جمعی هنری خود را در قالب ویروس ها و تسخیر موقعیتهای بیان می کند. و یک هنر تا وقتی هنری خودآگاه است، که فرم آگاهی خود را به موقعیتهایی سرایت داده باشد. دلیل من از حمایت هنرهایی مثل گرافیتی و هنر شهری می تواند همین باشد. هنر شهری در مقابل بیلبوردها، تبلیغات روی در و دیوار شهر که در دست طبقه مسلط است، یک مبارزه را سازمان می دهد. هنرمند شهری در قالب یک تعقیب و گریز، در قالب دسته ها یا تیم ها یا گنگ هایی، شبانه و مخفیانه به دیوارهای شهر، به بستری که طبقه مسلط از آن طریق خود را بیان می کند، یورش می برند و فرم آگاهی خود را در قالب یک کنش بر روی دیوار بیان می کنند. شاید این هنر به محتوای آگاهی اجتماعی هم دلالتی داشته باشد، اما مسئله مهم تر و آنچه آن را «بیان می کند» سرایتی ست که به یک موقعیت اجتماعی می کند. توجه داشته باشیم که آنچه زبان مسلط حاکم بر شهر و دیوارهای آن می نامیم، به این دلیل بر چیزی دلالت می کند، که پیش تر بر آن دیوار سرایت کرده است. هنر تنها با قبول این جنگ موقعیتهای و این آلودگی و سرایت می تواند از جنبه ی کالایی خود فراتر رود، نه با نفی متافیزیکی این جنبه ی کالایی و مصرفی.

بنابراین تا اینجا ما توانستیم یک موضع مشخص در مورد رابطه ی فرد و جامعه، هنر فردی و هنر جمعی، و غیره پیدا کنیم. هنرمند در مقام فرد، همیشه می گوید من برای اجرای هنرم به یک آسودگی خاطر و به یک فراغت فکری و کاری نیاز دارم، همانطور که آفرینش هنری او در یک آسودگی و فراغت از جهان بی رحم تولید اقتصادی اجتماع رخ می دهد، موقعیت قرارگیری اثر او نیز نه در دل تخاصم اجتماعی و اقتصادی موجود در شهر، بلکه در یک حوزه خصوصی ست. یعنی آن حوزه ای که خود را از موقعیتهای کاری و شهری دور کرده است. اگر شهر محل زندگی و کار ماست، و اگر نظم موجودی هست که به وسیله ی دیوارها و تبلیغات و رسانه ها و موقعیتهای اجتماعی که تسخیر کرده دارد سخن می گوید، پرسش این است که پس ما در این شهر به چه

زبانی سخن می گوئیم؟ چه موقعیتهایی در این شهر به خلاقیتها و احتمالاً آفرینش گری های جمعی ما اختصاص دارد؟ هنر به عنوان یک فرم آگاهی جمعی لزوماً در شهر اتفاق می افتد. شهر عرصه ی تخصص میان کالاها و تبلیغات زبان مسلط است که هنر ما به لطف کناره گیری از این عرصه ی اجتماعی، به حیات حقیرانه ی خود در شهود و خلاقیت فردی ادامه می دهد. حال آنکه کیست که نداند قدرت خلاقیت ما آنگاه حقیقتاً شکوفا می شود که بتوانیم آن را در دل اجتماع تحقق بخشیم. هنر، فرهنگ، تبلیغات مسلط بوسیله بیلبوردها و رسانه ها زبان سخنگوی اندیشه ی مسلط هستند که موقعیتهای را برای خود تسخیر کرده اند. ما بیش از آنکه به هنرمندان خلاق منزوی و منفرد نیاز داشته باشیم، به آکتورهایی نیاز داریم که فرم آگاهی جمعی خود را به همین موقعیتهای شهری سرایت می دهند. آکتورهایی که دارای یک آگاهی و هوشمندی هستند، نه یک بداهت و خلاقیت ناآگاه. با اینحال اگر از من بپرسید هنرمند مسلح کیست یا بخواهید بطور آنی و فوری پاسخ دهم که هنرمندان مسلح کیستند، می گویم :

کسی که هنر را یک فرم آگاهی جمعی می داند که به موقعیتی در اجتماع سرایت می کند، او یک هنرمند مسلح است.

کسی که پایان ابرروایات و مرگ مولف و پایان هنر و تکثرگرایی فرهنگی و اینکه من در مقام مولف مرده ام و تو هر برداشتی می خواهی بکن را به کناری می نهد و یکبار برای همیشه هنر را یک نابهنگامی آلوده می داند که باید هوشمندی و آگاهی خود را به موقعیتی علاوه کند، او یک هنرمند مسلح است.

