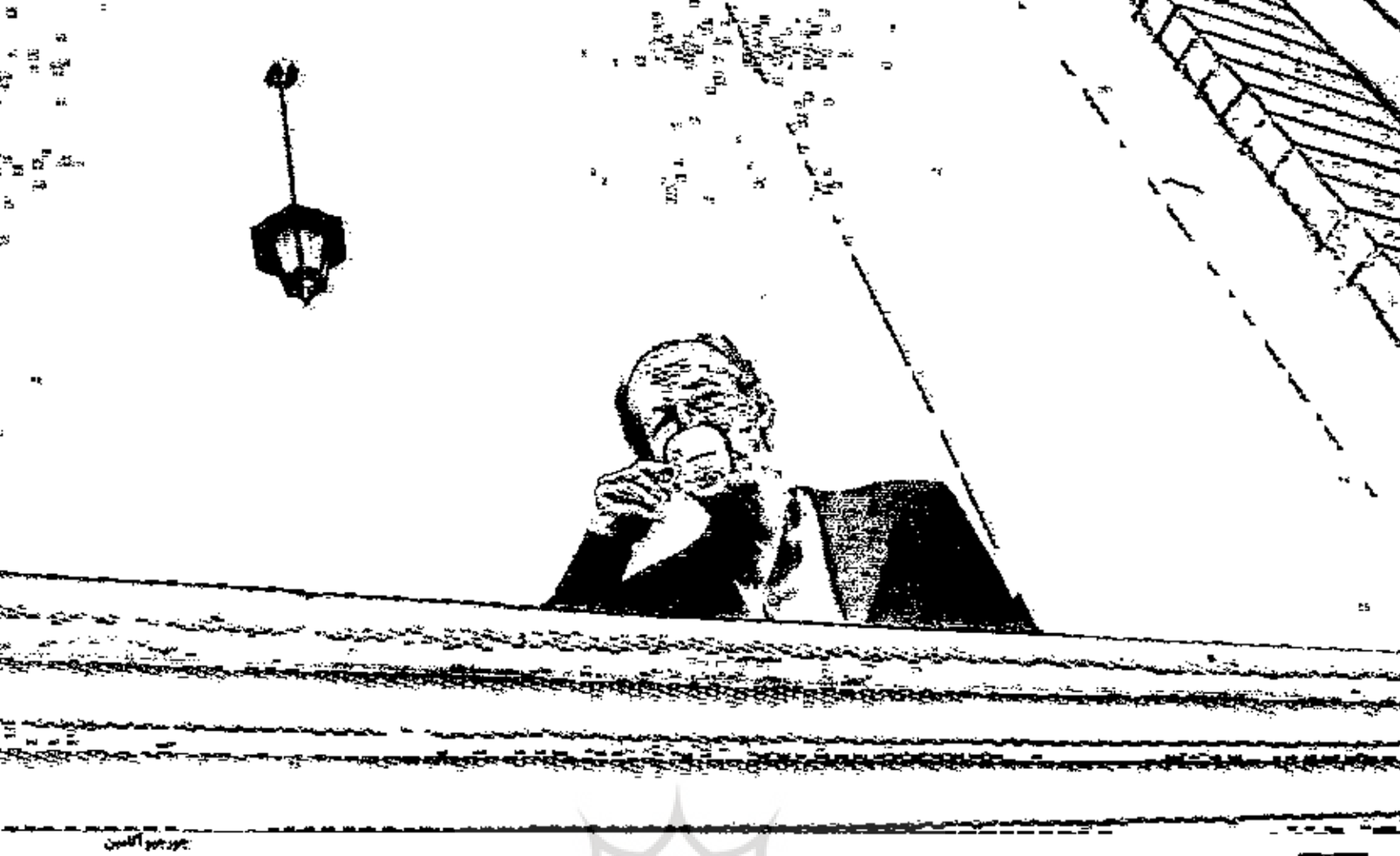


جورجیو آگامبن

وسیله‌های بی‌هدف!

نظریه‌ای در باب پیوند ساختاری کار هنری و فعالیت سیاسی

«هنر برای هنر یعنی خرده‌شور اخلاق را ببرد» اما همین که از هنر، هدف و عظ اخلاقی و بهبود بخشیدن به بشریت را گرفتی، آنچه به زودی از پی می‌آید آن است که هنر بی‌غایت است و بی‌هدف و بی‌معنا: کوتاه‌سخن، هنر است برای هنر». فریدریش نیچه، غروب بت‌ها، «پویندگی‌های مرد نابهنگام»، بند ۲۴، ترجمه داریوش آشوری.

این نوشته می‌کوشد از راه بررسی آرای ۳ فیلسوف مهم قرن بیستم درباره هنر و سیاست و پیشنهاد تألیفی‌ای از نظرات ایشان، نظریه‌ای در باب پیوند ساختاری «کار هنری» و «فعالیت سیاسی» پی‌ریزد. از این رو می‌گویم «پیوند ساختاری» که در این مقاله، هیچ ارجاعی به قرابت یا اشتراق ۲ حوزه هنر و سیاست در کار نیست. گمان نگارنده این است که یک اثر هنری راستین و به‌مفهوم خاصی از کلمه، «انقلابی» لاجرم سیاسی است؛ مشروط بر اینکه در محتوایش اشاره‌های صریح و بی‌واسطه به مسائل سیاسی هر چه کمتر باشد. هر اثر هنری، به نوعی دعوت به عمل و مشارکت در تغییر جهان است و به همین سبب، برترین نوع کار سیاسی است. در مقابل، سیاست نیز عرصه فعالیت‌هایی است که در آنها، مبارزان – آنان که فاصله‌گیری از دولت و نقد عملی تصمیم‌های آن را همواره در دستور کار دارند – به شکل خاصی، وحدت «ضرورت» و «آزادی» را تجربه می‌کنند؛ تجربه‌ای که به روشن‌ترین وجه در کار هنری نمود می‌یابد. در اینجا نیز اما شرط ضروری سیاست راستین، پرهیز از هر گونه زیباشناختی کردن ساحت سیاسی است. در این نوشته، ابتدا مروری خواهیم داشت بر مفاد کتاب اصول هنر، نوشته فیلسوف انگلیسی که در ۱۹۳۸ در آستانه وقوع جنگ جهانی دوم، انتشار یافته است. رابین جورج کالینگوود (۱۹۴۳-۱۸۸۹) در وهله اول فیلسوف تاریخ بود و بانی نظریه‌ای بدیع و همچنان گیرا که به موجب آن، وظیفه تاریخ‌دانان همانا باز زیستن اندیشه‌های گذشته است. در زیباشناسی، او یکی از پایه‌گذاران نظریه «هنر به مثابه بیان» (expression) و «آفرینش به یاری قوه تخیل» بود. مهم‌ترین مساهمت کالینگوود در زیباشناسی، تمایزگذاری میان هنر راستین و هنر دروغین یا به تعبیر خودوی، میان «هنر به معنی واقعی کلمه» (art proper) و هنر به مثابه «صناعت» (craft) به معنای صنعت و مهارت مانند handcrafts به معنای صنایع دستی») بود. کالینگوود بین ۳ مقوله «هدایت به» عواطف، «تولید» عواطف و «بیان» عواطف فرق می‌گذارد. ۲ مقوله اول را در ذیل مقوله کلی صناعت جای می‌دهد و سومی را از مقوله «هنر حقیقی» می‌گیرد. در بخش دوم می‌کوشم با نظری اجمالی به (احتمالاً) مهم‌ترین دستاورد هانا آرنت (۱۹۷۵-۱۹۰۶) در فلسفه سیاسی یعنی کتاب «وضع بشر» که ۲۰ سال پس از کتاب کالینگوود منتشر شده، شأنی را که آرنت برای کار هنری در بین فعالیت‌های بشری قائل بود، بررسی کنم. پرسش آرنت در کتاب مذکور به «تفکر درباره آنچه انجام می‌دهیم» مربوط می‌شود و او فعالیت‌های بنیادی بشر را در قالب ۳ مقوله از هم تمیز می‌دهد. آرنت در تقابل با فلسفه غالب یونانی و مسیحی که «حیات متأمل» (bios theoretikos یونانی و Vita contemplativa لاتینی) را والاتر از «حیات سیاسی» (Bios politikos یونانی) و «حیات فعال» (Vita activa لاتینی) می‌شمردند، می‌کوشد به زعم خود، گرایش غیرسیاسی بلکه ضدسیاسی فلاسفه را تصحیح کند. ۳ مقوله پیشنهادی وی به نوعی متناظر با ساحات سه‌گانه «طبیعت»، «فرهنگ» و «سیاست»اند. در بخش سوم، نظری خواهم انداخت بر نظریه بسیار بدیع فیلسوف معاصر ایتالیایی، جورجیو آگامبن (متولد ۱۹۴۲) که در کتاب موجز و پرمغزی با عنوان تأمل برانگیز «وسایل بی‌هدف»، حدوداً ۲ دهه پس از انتشار «وضع بشر» آرنت به چاپ رسید. اگر کتاب کالینگوود در سال‌های سیاه بین ۲ جنگ جهانی نگاشته شد و کتاب آرنت در پهبوحه جنگ سرد، مجموعه مقاله‌های آگامبن در نیمه اول دهه ۹۰، بلافاصله پس از فروپاشی شوروی و آغاز سرخوردگی و ورشکستگی تفکر چپ نوشته شده‌اند. آگامبن در کنار ۲ ساحت ارسطویی عمل یعنی پوئیسیس و پراکسیس، از قسم سومی سخن می‌گوید که عرصه را برای «حیات اخلاقی – سیاسی در واتفسای سیاست‌زدایی جهان تک‌قطبی باز نگه می‌دارد؛ «زیست». می‌کوشم نشان دهم نظریه آگامبن درباره «زیست» به مثابه «وسیله‌ای ناب و بی‌هدف» و باز تعریف سیاست به منزله «تصرف و وسایل ناب»، قرابت غریبی دارد با نظریه کالینگوود درباره هنر راستین به منزله «بیان» و نظریه آرنت درباره سیاست به عنوان عرصه‌ای یکسره مستقل از هر گونه پیامد مثبت و منفی و صدالبته خارج از مقوله وسیله و هدف. آرنت سیاست را همانند با هنرهای نمایشی و اجرایی می‌دانست که موفقیت‌شان در خود اجرای بیان و نه در حاصل نهایی است؛ وسیله‌ای بی‌هدف، کاری بی‌غایت.

◆ صالح نجفی

کالینگوود می‌گوید «مفهوم از فعالیت‌های بشری هست که عموماً «هنر» نامیده می‌شود و گاه از غرض استعمال، به غلط‌های مصطلح بدل شده‌اند. نظر او این نیست که «هنر» زمانی به معنای حقیقی‌اش به کار می‌رفته و سپس معنایی وسیع‌تر یافته و امور دیگر را هم در بر گرفته است. واژه هنر تا بوده دستخوش قسمی خلط مقوله بوده است. ۲ فعالیت مزبور عبارتند از صنعت، بازنمایی، جادو و سرگرمی. البته می‌توان در کل از ۲ مقوله «صناعت» و «هنر» یاد کرد و ۳ مقوله بازنمایی و جادو و سرگرمی را زیر مقوله‌های صنعت یا صناعت گرفت. دعوی اصلی کالینگوود این است که هنر به معنی واقعی کلمه، می‌باید از هنر به مثابه صناعت/تکنیک متمایز شود. صناعت» به مجموعه فعالیت‌هایی اطلاق می‌شود (نظیر ساعت‌سازی، درودگری، تراشکاری و...) که مستلزم مهارت‌های عمدتاً فنی‌اند و نوعاً در آنها «ویژگی به چشم می‌خورد. چنانچه فعالیتی، ویژگی‌های بیشتری از این نوع داشته باشد، صریح‌تر در ذیل مقوله صناعت» جا می‌گیرد و بالطبع از «هنر» راستین فاصله می‌گیرد. ۶ ویژگی مزبور را می‌توان در قالب چند تمایز خلاصه کرد؛ به قسمی که هرگاه در فعالیتی یکی از این تمایزها مشاهده شد، بتوان حکم به «غیرهنری» بودن آن داد و بدین ترتیب بر پایه این ویژگی‌ها می‌توان به تعریفی سلبی از هنر راستین دست یازید.

۱) تمایز میان وسایل و اهداف؟ تمایز

میان طراحی و اجرا ۲) تقدم هدف بر وسیله در طراحی و تقدم وسایل بر هدف در اجرا ۳) تمایز میان ماده خام و محصول تمام‌شده ۵) تمایز بین صورت و ماده ۶) سلسله‌مراتب سه‌گانه مواد خام و محصولات نهایی در صناعات مختلف. محض نمونه، در مراحل پختن کیک فعالیت‌هایی هست که وسیله تلقی می‌شوند (مانند هم‌زدن صفیده تخم‌مرغ و تهیه خمیر) برای رسیدن به هدف نهایی که البته همان پخت کیک است (ویژگی اول). نجار قطعات چوب را براساس طرح دقیق یک میز مرمم می‌کند و فعالیتش هرچه طرح دقیق‌تر باشد بهتر. اجرا کاملا از طراحی متمایز می‌شود (ویژگی دوم). همچنین، چوب برای نجار «ماده خام» محسوب می‌شود و میز به‌عنوان «محصول نهایی» موجودیتی مستقل دارد (ویژگی چهارم) و روشن است که عموم صناعات، در حکم تبدیل و استحاله ماده خام به «صورت» محصول نهایی‌اند. صنعتگر به مواد داده‌شده صورتی از قبل تعیین‌شده می‌بخشد (ویژگی پنجم) و درمورد ویژگی ششم هم باید گفت که ماده خام یک صنعت معمولا محصول نهایی صنعتی دیگر است (تخته سه لایی را کارخانه‌ای تولید می‌کند و معمار از آن به عنوان ماده خام استفاده می‌کند). همچنین، محصول نهایی یک صنعت، ابزارهایی است که به‌عنوان وسیله در صناعتی دیگر به‌کار می‌روند و بالاخره، برخی صنایع به‌طور هماهنگ کار می‌کنند تا محصول نهایی را تولید کنند؛ مانند ساخت کامپیوتر که مستلزم تولید جداگانه تراشه‌ها، هارد دیسک‌ها، مانیتور و غیره است و مرحله آخر، چیزی بیش از «سرهم کردن این اجزاء» نیست.

نمونه ناب فعالیت هنری، کار شاعر است؛ شعر در جامعه مهماتی ناخوانده پای در ذهن او می‌گذارد، بی‌آنکه روی کاغذ آید یا حتی بر زبانش جاری شود. تمایزی بین طرح و اجرا، بین وسیله و هدف در کار نیست. کالینگوود تاکید می‌کند که کلمات را هم نمی‌توان مواد خام شاعر انگاشت و شعر را محصول نهایی کار وی. شاعر ابتدا کلمات را برنمی‌گزیند تا به آنها را بپردازد و در قالب شعر ویزد. درست است که او می‌تواند عواطف را بدل به شعر سازد ولی این زمین تا آسمان فرق می‌کند با کاری که آشپز، درودگر، ساعت‌ساز و... می‌کنند. کالینگوود به این پرسش پاسخ نمی‌دهد که «آیا می‌توان زبان را به مثابه یک گل، ماده خام کار شاعر در نظر گرفت؟». شاید بتوان به کمک نظریه آگامبن گفت که کاری که شاعر با زبان می‌کند «بیکار کردن» آن در ساحت کارکردهای تعریف‌شده و نمایش آن به‌صورت یک وسیله ناب است. مهم این است که نمی‌توان در شعر، آنچه را گفته شده از چگونه گفته‌شدن آن جدا کرد.

باید به یاد داشت که بنا به نظر کالینگوود نمی‌توان گفت در هیچ اثر هنری‌ای، هیچ نشانی از ویژگی‌های صناعت‌وار یا صنعت‌گونه نیست. قضیه این است که موفقیت در صناعت و وجه صنعتی، اکیدا اعتباری برای «هنر بودن» اثر ندارد. درست است که مثلا در یک اپرا یا یک فیلم سینمایی، حجم انبوهی از طرح‌ریزی، برنامه‌ریزی، عوامل فنی و تکنیکی، انواع مواد خام و غیره لازم است اما این همه دخلی به هنربودن فعالیت مورد نظر ندارد. هنرمند به هیچ‌وجه آذوقه یا وسیله برای نیل به اهدافی از پیش تعیین‌شده تدارک نمی‌بیند؛ خواه اهداف متعالی، خواه حکومتی و خواه تبلیغاتی.

حال باید مروری داشته باشیم بر ۲ قسم هنری که به انحای مختلف ذیل مقوله «صناعت» قرار می‌گیرند؛ هنر به مثابه بازنمایی، هنر جادو و هنر سرگرم‌کننده.

هنر به مثابه بازنمایی، از نظر کالینگوود ۳ درجه دارد که البته باهم متداخل‌اند: نخست، عکس‌برداری عادی و نقاشی‌ها و تمثال‌ها که می‌کوشند واقعیت را مطابق‌المثل بالنزلی بازسازی کنند (Literalness). دوم، نقاش یا هنرمندی که بعضی چیزهایی را که می‌بیند نادیده می‌گیرد، برخی دیگر را دستکاری می‌کند و بعضی چیزها را هم خود به موضوع می‌افزاید. در این حالت، هنرمند سعی در بازنمایی الگوها دارد و سوم، بازنمایی عاطفی؛ هنرمند می‌کوشد جنبه درونی احساس را بازنماید. کالینگوود از آهنگسازی مثال می‌آورد که می‌کوشد احساس «هراز کشیدن لای علف‌های بلند در روزی تابستانی» را «در حال تماشای گذر ابرها بر پهنه آسمان» بازنمایی کند. به‌زعم کالینگوود، اگر هنرمند تصور روشنی از آنچه سعی در بازنمایی‌اش دارد داشته باشد، فعالیت او صناعت محسوب می‌شود نه هنر. به معنی واقعی کلمه، نکته این است که در نظریه او، اگر چیزی به نام «عاطفه زیباشناختی» در کار باشد، این عاطفه پیش از و مستقل از «بیانش» وجود ندارد. «بازنمایی» متکی است به قسمی آگاهی از یک عاطفه یا احساس، زمان پیش‌تر که هنرمند به «بیان» آن مبادرت ورزد و حال آنکه در نظریه کالینگوود، «بیان کردن» خود در حکم فرایند «آگاهشدن» از یک عاطفه است.

قسم دوم یعنی هنر جادو، به فعالیت‌هایی اطلاق می‌شود که به قصد «ولید» عواطف و احساسات و تاثیرگذاری بر رفتار افراد و حالا زندگی اجتماعی صورت می‌گیرند. «جادو» در قاموس کالینگوود، دخلی به «خرافات» ندارد. دین، میهن‌دوستی، ورزش، ضیافت‌های شام، مراسم ازدواج، تشییع جنازه‌ها، رقص‌های آیینی و... جملگی، پدیده‌هایی دارای بُعد جادویی‌اند. نکته این است که در بسیاری موانع، با آثار هنری به همین ترتیب برخورد می‌شود؛ مثلا می‌گویند فلان نمایشنامه ستودنی است چون دیدگاهی سالم و مفید به حال جامعه درباره روابط جنسی دارد و این روحیه جامعه را تقویت می‌کند. این بدان معنی است که از حیث ویژگی‌های جادویی، با نمایشنامه «صفیدی» روبرو نیستیم که البته این هیچ ربطی به منزلت هنری آن ندارد. همه می‌دانیم که کارهای بزرگ هنری - به ویژه در عصر مدرن - عمیق‌ترین فعالیت‌های بشری از منظر مطالعات گفتار حاکم و خاصه نهادهای حوزش محسوب می‌شوند.

قسم سوم یعنی هنر سرگرم‌کننده، به تحریک و برانگیختن و بالاخص «هدایت» عواطف می‌پردازد و از راه تخلیه یک عاطفه یا احساس خاص یا به وسیله ابزارهای وانمودی، تفاوت هنر سرگرم‌کننده با هنر جادو بیشتر ناشی از این است که در اولی، هدف تخلیه عواطف و در دومی ایجاد آنهاست.

کالینگوود در پایان دهه ۱۹۳۰ نسبت به فراگیر شدن این دیدگاه درباره تولید هنری هشدار می‌دهد. از این حیث، نقد او قرابت‌هایی با نقد آدورنو و هورکهایمر به پدیده «صنعت فرهنگ» دارد. کالینگوود از وضعیت اسفباری گله می‌کند که تقاضای این قسم تولید هنری که در حادترین شکل‌هایش به پورنوگرافی پهلو می‌زند، روزبه‌روز بیشتر می‌شود و حتی معتقد است خصومت افلاطون با هنرمندان به همین جهت بوده است. یادمان باشد که هنرمند در مقام برانگیختن احساس یا عواطفی خاص در مخاطبان‌اش (و چه بسا در خودش)، یک صنعتگر تمام‌عیار است و هنوز که هنوز است «سرگرمی‌سازی» در همه شکل‌های پیشرفته هالیوودی‌اش یا شکل‌های نخ‌نمای تلویزیون خودمان، پررونق‌ترین «صنعت» روزگار مدرن است و شعار «ایدئولوژی‌زده» «هنر در درجه اول باید سرگرم‌کننده باشد»، ورد زبان همه مدافعان و منتفعان این طرز فکر. «این همان‌هایی» نیجه‌ای است که خوشبختی را اختراع کرده‌اند و برای هنر به مثابه تفکر که سهل است، برای هیچ‌گونه تفکر سیاسی، علمی و عاشقانه‌ای تره خرد نمی‌کنند. آنچه هست، بازاری تکنو فرهنگ‌ها، گسترش تکنولوژی، آمیزه عرفان‌های شرقی و هرزنگاری‌های رنگ‌ورنگ است و بس.

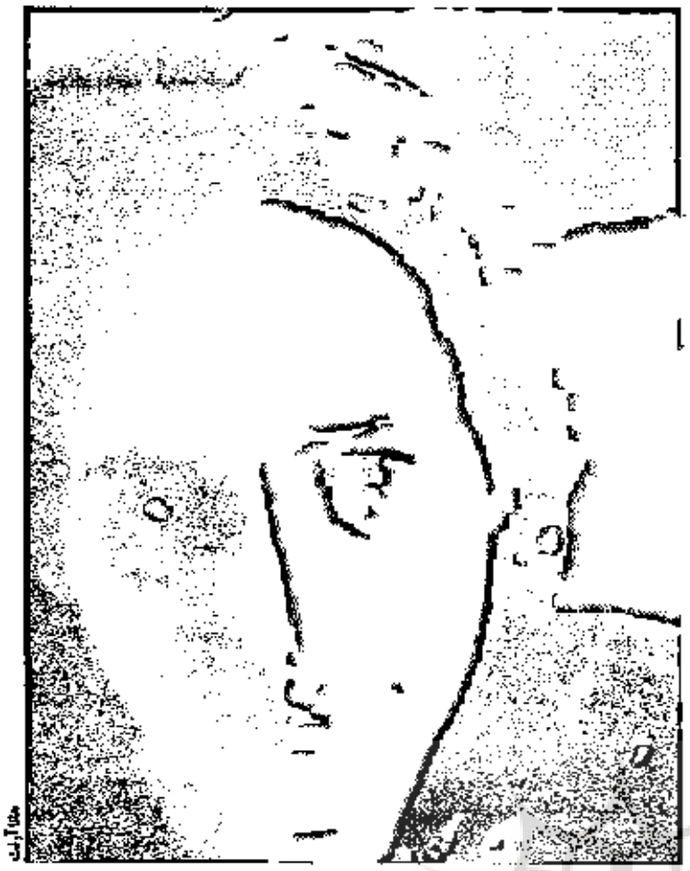
آرنت «وضع بشر» را در اواخر دهه ۱۹۵۰ منتشر کرد و خود مضمون اصلی آن را «آنچه به واقع انجام می‌دهیم» توصیف کرده؛ یعنی ابتدایی‌ترین جلوه‌های وضع بشر. فعالیت‌های بنیادینی که هر انسانی در گیر آنهاست و البته به تعبیر خودش «عالی‌ترین و شاید ناب‌ترین فعالیت بشر» یعنی «تفکر» را (که از نظر آرنت عبارت بود از «گفت‌وگوی بی‌صدای آنفر در وجود یک نفر» هر چه باشد برای آرنت اصل انسان بودن هر آینه، «در جهان بودن» و «با دیگران بودن» بود) از حیطه بررسی‌اش کنار گذاشت و آن را موضوع واپسین کتابش که به قول خودش جلد دوم «وضع بشر» بود قرار داد پس کتاب «حیات ذهن». اگر محور بحث «وضع بشر»، حیات فعال یا زندگی وقف عمل (Vita activa) بود، در «حیات ذهن»، آرنت از حیات متأمل یا زندگی وقف نظر (Vita contemplativa) سخن می‌گفت.

آرنت «حیات فعال» را مشتمل بر ۳ فعالیت بنیادی می‌دانست. انسان از آن حیث که حیوان است به طبیعت تعلق دارد و تابع ضرورت‌های طی آن است و ناچار است برای زنده ماندن جان بکند. «زحمت» بکند و از محیط «طبیعی»‌اش برای بقای خود و حیات گونه‌اش استفاده کند و خلاصه، از حیث فرایندهای زیستی‌اش یک animal Laborans (حیوان زحمتکش) است. دیدگاه تلخ و بدبینانه آرنت به انسان عصر جدید، حاکی از این بود که دنیای مدرن با پیروزی این وجه از «حیات فعال» بشری همراه شده است. آرنت به همین اعتبار، به علوم اجتماعی‌ای حمله می‌کرد که آدمی را در همه فعالیت‌هایش به «سطح حیوانی شرطی با واکنش‌های رفتاری تقلیل می‌دهند» و به عبارتی، انسانی که ابژه علوم اجتماعی و بیش از همه علم اقتصاد می‌شود، همان حیوان زحمتکش و به‌واقع «فعالیت‌های فروبشری» آدمی است. بدین ترتیب سه آرنت نخستین فعالیت بنیادی آدمی را Labour (یا دلالت ضمنی به «زادن» و «وضع حمل») می‌نامد، به تفکیک از Work (به معنای کار. آرنت از مارکس و دیگر نظریه‌پردازان اقتصادی و اجتماعی انتقاد می‌کرد که به این تمایز بی‌اعتنا بوده‌اند. هر چند مفهوم «کار بی‌خویشتن» مارکس بی‌شباهت به «زحمت» در قاموس آرنت نبود).

آرنت دامنه شمول «زحمت» را همان دامنه فعالیت اقتصادی می‌داند؛ همه انواع تولیدی که هدفشان مصرف است و پس (اعم از اقتصادی و زیست‌مُحیطی). در اینجا منطق وسیله و هدف حکمفرایی می‌کند. انسان موجودی است فانی و محصول کارش دوست بسان خودش فانی و عملا مقهور طبیعت و تابع بی‌چون و چرای ضرورت است (در اقتصاد، جایی برای آزادی نیست و چه‌بسا از نظر آرنت «اقتصاد آزاد» و سیطره بازار به معنای سقوط آدمیان در ورطه حیوانیت باشد).

اما انسان ضمنا ساکن اقلیم فرهنگ (مادی) است او از آن حیث که سازنده چیزهایی است که در میانشان زندگی می‌کند و از طریق «کار» جهانی را خلق می‌کند - جهان مصنوع اشیایی که در پیرامونش احساس امنیت می‌کند - homo faber (بشر صنعتگر یا سازنده) است. بدین ترتیب Work به فعالیت‌های غیرطبیعی آدمی اطلاق می‌شود که از طریق آن، اشیایی مفید و پادوام می‌سازد. دامنه «کار» همان دامنه فرهنگ مادی است که از تکنولوژی آغاز می‌شود و تا هنرهای زیبا را در برمی‌گیرد. تکنولوژی از نظر آرنت حیطه پیوند «حیوان زحمتکش» و «بشر صنعتگر» بود چرا که تکنولوژی، آدمی را در برابر ابزارها (instrument) و ماشین‌آلات (machinery) می‌گذارد (انسان وقتی غلام حلقه به گوش ماشین و تابع ضرباهنگ آن شود به مرتبه حیوان زحمتکش سقوط می‌کند که البته در سرمایه‌داری متأخر به فاجعه ظهور «حیوان‌های زحمتکش بی‌زحمت» (همان «واپسین انسان»های نیچه‌ای؟) می‌انجامد» حیوانی که فقط مصرف می‌کند و زنده بودنش معادل می‌شود با امکان مصرف کردن نامتناهی و بهتر بودن؛ یعنی همان سوپرمارکت‌های پرنعمت و شبکه‌های بی‌شمار ماهواره‌ای و البته نسخه وطنی‌اش، بهشت بی‌دو و خاصیت تلویزیون خودمان. در مقابل، منطق وسیله - هدفی «ابزاریت» آدمی را به حیطه «کار» برمی‌گرداند حیطه تولید چیزهایی که عمری بیش از عمر انسان فانی دارند و به‌زعم آرنت خالق و حافظ و ضامن «معنا» برای انسان‌اند.

در اینجاست که به جایگاه «کار هنری» در اندیشه آرنت می‌رسیم. آرنت با لحنی ماتریالیستی



می‌گوید از آنجاکه هر چیزی ظاهری دارد، هیچ چیز نمی‌تواند زیبا یا درست نباشد و این قطع نظر از میزان کارکرد مصرفی یا فایدتی اشیاست؛ ما همیشه با مسائلی چون فایده داشتن، به‌درد خوردن و زیبا بودن مواجهیم بدین اعتبار، «زیبایی برترین ارزش در جهان است» چون حتی بی‌فایده‌ترین اشیا برای استفاده از چیزهایی که به قصد زیبایی ساخته شده‌اند. آثار هنری به تعبیر آرنت «نوعی «پیش‌آگاهی از جاودانگی» به ما می‌بخشند و کار هنری ناب‌ترین شکل «کار» (یا همان «خلق جهان») است از طرف دیگر، «کار» به طور کلی و بالاخص «کار هنری» حلقه پیوند میان حوزه عمومی و حوزه‌ی خصوصی است. کار هنری فی‌نفسه فعالیتی فردی است اما آنچه با کار آفریده می‌شود چیزی عمومی است؛ جهانی که بیشتر ک برای سکونت آدمیان (گیرم در هیئت جایزار میادله)».

اما در کنار «زحمت» و «کار» و فلسفه‌ی طبیعت «ضرورت و فرهنگ «آزادی می‌رسیم. آرنت از «کنش» (action) یا عمل متقابل انسان‌ها و فلسفه‌ی سیاست «آزادی حقیقی» سخن می‌گوید. بدین ترتیب به گفته آرنت تکمیل می‌شود zoon politikon- homo faber- animal laborans و ساحات ثلاثه طبیعت - فرهنگ - پولیس (دولت‌شهر) یا اقتصاد - تکنولوژی - سیاست. آرنت «کنش» یا عمل متقابل میان آدمیان را جلوه بنیادی‌ترین جنبه انسانی وضع بشری می‌داند چراکه دنیا نه منزلگاه انسان بلکه همزلگاه انسان‌هاست. سیاست، عرصه مبارزه برابری و تمایز یا وا... تکی متقابل و قدرت (یکتایی و جایگزین‌ناپذیری افراد بشر) است. به گفته آرنت «اگر انسان‌ها برابر نبودند نمی‌توانستند یکدیگر را درک کنند و اگر متمایز نبودند، آنگاه برای فهماندن خویش نیازی به سخن گفتن / عمل کردن نداشتند» و این در حکم بی‌رمقی یا زوال پستگی یا سقوط در ورطه حیوانیت می‌بود. آرنت می‌گوید شرط انسان بودن / شدن، ظاهر / حاضر شدن بر دیگر انسان‌هاست.

اما وجه فارق «کنش» و «کار» در نظر آرنت به مطلق وسیله و هدف برمی‌گردد. «کنش» برخلاف «کار»، هیچ محصول نهایی ملموسی ندارد (می‌بینید که تبیین آرنت از «کنش»، شباهت انکارناپذیری با دیدگاه راولز دارد). آرنت به هنری، چایی که مطلق وسیله و هدف مصداق ندارد چون تمایز گذاری بین وسیله = هدف، ماده خام- محصول نهایی، ماده - صورت و طراحی - اجرا، معرف فلسفه‌ی صناعت / صنعت (craft) است و حال آنکه هنر به معنی واقعی کلمه با هیچ یک از این تمایزها کار ندارد. به تعبیر کالینگوود، وقتی شخص / هنرمند عاطفه / احساسی را بیان می‌کند تنها حرفی که در بارهاش می‌توانند بزند این است که «احساس می‌کنم»، نمی‌دانم چه چیز را احساس می‌کنم» و این برو و برگرد به توصیف آرنت از فرد «کنشگر» در عرصه سیاست می‌ماند که به نظر آرنت کم و بیش هم دامنه با «پولیس» است. «آن کس که دست به کنش (action) می‌زند هرگز به درستی نمی‌داند چه می‌کند». از این روی است که کنش ذاتاً نامتیقن است. به‌ندرت می‌توان آن را پیش‌بینی کرد و شاید هرگز نتوان. آرنت می‌گوید «پیش‌بینی ناپذیری بهای آزادی است» و این شاید نزدیک باشد به تمایز / نسبت حقیقت و معرفت در فلسفه آلن بدیوی فرانسوی. بدزعم او یک فرایند / رویه حقیقت (اعم از سیاسی / علمی / هنری / عشقی) برای اینکه به پیش برود، لزومی ندارد نسبت به خویش آگاهی داشته باشد. ژاک لاکان در تفسیر «cogito»ی دکارتی گفته است «آنجا که فکر می‌کنم نیستم و آنجا که هستم فکر می‌کنم».

نکته کلیدی درباره نسبت سیاست و هنر یا دقیق‌تر بگوییم فعالیت سیاسی و کار هنری این است که تو گاز هنری را ناب‌ترین شکل «کار» می‌داند که انسان «کارگر» را می‌تواند از قرارگیری ابزار گرایی / فایده‌گرایی در انسان دارد و فعالیت سیاسی را بیجا بخش ساحت «کنش» می‌شمارد که همانند دی آشکار (و به تعبیر من، «پیوند ساختاری») با «هنرهای نمایشی» دارد. عرصه‌ای که در آن، بین اجرا و طراحی یا مواد خام و محصول نهایی تمایز نمی‌توان گذاشت و انسان از مقوله وسیله و هدف برون می‌رود به گمانم شکاف بین کار و کنش یا عمل و تفکر را در نظر به آرنت باید در فقدان قسمی کنش - تفکر رادیکال و همانرا پیم فیض» سراغ گرفت؛ شکلی از کنش - تفکر که جدایی کانانه فکر کردن - عمل کردن را برمی‌دارد و انسان را سوژه (فاعل / نابع / کارگر) حقیقت می‌کند؛ جایی که جدایی «کار» و «کنش» در فلوس آرنت به لطف «زحمت عاشقانه» از بین می‌رود (یکی از دلالت‌های ضمنی labour در انگلیسی، احتمالاً از چشم آرنت آلمانی دور مانده است. در انگلیسی تعبیر «labour of love» به معنای کار بدون انتظار اجر و مزد است. کاری که به تعبیر عالی آگامبن ایتالیایی می‌توان آن را «وسیله‌ای بی‌هدف» خواند. بد نیست بر هوه عمیق میان آلمان و انگلستان، پلی ایتالیایی بزنیم).

ارسطو در پند ششم از کتاب اول «اخلاق نیکوماخوس» که درباره نیکبختی است، می‌نویسد: پرسش «نیکبختی چیست؟» معادل است با پرسش «کارکرد اصلی یا وظیفه خاص (ergon) آدمی چیست؟» و پاسخ می‌دهد «فعالیت نفس در انطباق با بهترین و کامل‌ترین فضیلت طی زندگی تمام و کامل». برای توضیح این مدعا، ارسطو می‌گوید در مورد هر کس که به وظیفه‌ای عمل می‌کند، خوب بودن مساوی است با وظیفه‌شناسی، یعنی منوط است به شناخت کار و وظیفه خاص خویش (ergon). اتفاقاً در اینجا ارسطو از اقسام هنرمندان (نی‌نواز و مجسمه‌ساز) شاهد می‌آورد و سپس اشاره می‌کند به صنعتگرانی چون نجار و کفاش که هر یک وظیفه خاص خود و حوزه کاری ویژه خویش را دارد (دقت کنید به یگانه‌انگاری art و craft از حیث ماهیت در کار ارسطو). حرف ارسطو این است که اگر انسان بماهو (یعنی صرف‌نظر از کارکردهایی که هنر، صنعت، فرهنگ و به افراد آدمی نسبت می‌دهد) هیچ کاری از آن خویش نداشته باشد، آنگاه باید گفت طبیعت انسان را موجودی عاطل و باطل بی‌هیچ کار و وظیفه خاص (argos) ساخته است. در یک کلام، بی‌ارگون بودن (inoperoso) معادل است با ارگوس بودن.

چورچو آگامبن - فیلسوف رادیکال ایتالیایی - با شجاعت تئوریک ویژه خویش، مدعی می‌شود که سیاست دقیقاً متناظر است با Inoperosita یا همان بیکار بودن ذاتی نوع بشر و جماعات بشری. او می‌نویسد سیاست از آن روی ممکن است یا اصلاً هست که آدمیان «ارگوس» خلق نمی‌توان با هیچ عمل ویژه‌ای تن درنشان کرد. آدمیان موجوداتی در حالت خالقوگی محض» اند. همان طور که آرنت جهان سرمایه‌داری متاخر (و البته همتای ایدئولوژیک متعارضش چون انواع بنیادگرایی و تئوکراسی‌های توتالیتر) را در صحنه استیلای حیوان‌های زحمتکش (یا همان گرفتاری «کار بی‌خویشتن» مارکسی) می‌داند، آگامبن «بیکارنومیها» (تعبیر منزل) را هم گسترده یا حیات برهنه می‌شمارد و آروال متناقض اقتصاد گستری / سیاست‌زدایی را یمنابه نفی هر گونه امکان «نیکبختی» در جهان جدید می‌انگارد. سیاست برای او در تقابل با بیکارنومیها در حکم «آرگیا» (argia= بیکارگی) یعنی ذاتی انسان است. نیمه - بی‌اعتنایی خلاقانه به هر رسالت یا وظیفه خاصی (ارگون) که برای انسان از آن حیث که انسان است رقم زده‌اند. اما عرصه تحقق چنین دیدگاه رادیکالی به سیاست کجاست؟ آگامبن سیاست را قلمروی «وسایل ناب» می‌داند.

آگامبن همچون آرنت به تبعیت حیات فعال (vita activa) را به ۳ مقوله بنیادی تقسیم می‌کند اما برای این کار به بازخوانی آثار یکی از متفکران قرون وسطی به نام وارو (varro) روی می‌آورد. به نظر وارو، تقسیم ساحت کنش بشری به ۳ عرصه agere (انجام دادن) و facere (ساختن)، به غفلت از عرصه سومی می‌انجامد که بی‌نهایت برای کنش انسان اهمیت دارد: Agere به کنش بازیگری اطلاق می‌شود که نمایشنامه‌ای را اجرا می‌کند و حال آنکه facere به کنش شاعری که آن نمایشنامه را می‌نویسد یا به قولی طراحی» می‌کند (پیداست که این تمیز بین agere و facere، به تمایزگذاری طراحی و اجرا در تلقی کالینگوود از «صناعت» (craft) نزدیک است). وارو می‌گوید لغت‌شناسان به جهت شباهت میان agere و gerere (پیش بردن یا اعلمه دادن)، دچار خطایی نابخشودنی شده‌اند.

Gerere به زعم وی، کاری است که یک imperator (امپراتور یا فرماندهٔ) انجام می‌دهد؛ فرماندهی که در مقام gerere نه چیزی می‌سازد و نه چیزی را به اجرا درمی‌آورد، او فقط امور را پیش می‌برد یا به تعبیری رتق‌وفتق می‌کند. Gerere در زبان لاتینی به معنای رفتار کردن (behave) و ریشه واژه gesture به معنای ژست (اطوار یا حرکات ایمایی) است. نکته این است که ژست در زبان‌های اروپایی بیا مقوله «بیان» پیوند خورده است و از این حیث کاملاً یادآور نظریه کالینگوود درباره هنر است.

آگامبن دوتایی agere-facere را معادل دوتایی praxis-poiesis در ارسطو می‌داند. همان‌طور که می‌دانیم اوج هنرها در یونان باستان شعر یا poerty است که دقیقاً از ماده پوئتیس یا ساختن است و حال آنکه پراکسیس، عرصه عمل نیک یا همان سیاست یونانی است. به بیان دیگر، دوتایی پوئتیس-پراکسیس در ارسطو، همان دوتایی «هنر-سیاست» است و بنا به تفسیر آگامبن، می‌توان آن را نظر به مطلق وسیله-هدف چنین باز کرد: پوئتیس کنشی است که غایتی غیرخود دارد (به بیان کالینگ وود، ساحت «صناعت» یا craft که در اندیشه ارسطو «هنر» یا art را هم زیر بال می‌گیرد)، یعنی کنش در مقام پوئتیس همواره وسیله‌ای است برای رسیدن به یک هدف (مانند پیاده‌روی برای رسیدن از نقطه A به نقطه B). در مقابل، پراکسیس کنشی است که غایتش خودش است یا به تعبیر آگامبن «هدفی بدون وسیله» (مانند انواع هنری) که مانند عمل نیک ارسطویی، هدفش در خودش است». اما ساحت سوم که به تعبیری ساحت حقیقت و عرصه ظهور رویه‌های آن است (فعالیت و مبارزه سیاسی، کاوش و ابداع علمی، آفرینش هنری، فرایند عاشقی در مقابل سیاست‌بازی و قدرت‌جویی، تکنولوژی، مهارت فرهنگی یا به تعبیر کالینگوود منالث بازنمایی / جادو / سرگرمی مسازی و بوریت در روابط جنسی) عملاً قلمروی ژست است. قلمروی وسایل بی‌هدف، عرصه ظهور انسان بماهو و به تعبیر جاویدان کانت در نقد سوم، «غایت بدون غایت» و به تعبیر نیچه، «رقص» به منابه استعاره‌ای از «تفکر». در ژست است که به راستی فاصله کاذب تفکر و کنش برداشته می‌شود؛ چراکه آدمی در آن مجال می‌یابد تا «واسط بودن ناب» خود را عیان سازد بی‌آنکه در مدار «حد وسط بودن میان وسیله و هدف» گرفتار آید. اما همچنان که آگامبن با فراستی بی‌نظیر نشان داده ژست هر لحظه با خطر فروغلتیدن در منطق وسیله-هدف روبروست.

آگامبن آشنونه هرزه‌نگاری و پانتومیم را برای توضیح این خطر پیش می‌کشد. در هرزه‌نگاری، ژست در خدمت هدف لذت رساندن به دیگران یا به خود قرار می‌گیرد و در لال‌بازی، ژست در خدمت اهدافی بسیار گسنهٔ اگر هرزه‌نگاری وعده لذت یا ارضایی را می‌دهد که از هیچ راه دیگری دست نمی‌دهد، پانتومیم فرد را در فضایی مملق بین میل و ارضا، انجام عمل و یادآوری عمل رها می‌کند. حرکات ایمایی در پانتومیم اشاره به آشناترین اعمال هر روزه دارد.

اطوار ها در هرزه‌نگاری، واسطه ایجاد لذت‌هایی ظاهراً تازه و در غیر این صورت در دنیا فتنی می‌شوند و آنچه در هر دو مورد از دست می‌رود «واسط ناب» بودن مالامالی است (Milieu pur). ژست در حد فاصل پوئتیس و پراکسیس همان شأنی را دارد که رقص در فضای میان هرزه‌نگاری و پانتومیم. ژست در زبان نیز همین کار را با کلمه می‌کند: نمایاندن کلمه در حد وسط بودن نمایش، نمایش در - زبان - بودن نوع بشر، بی‌هیچ قسم دسترسی به یک فرازبان به تعالی امکان قسمی ماتریالیسم رستگاری درون‌ماند کار، بی‌اعتنا به ادعاهای بی‌حد و حصر همه آمیزه‌های بازار و فرهنگ ◆