Agamben and Destruction of the Aesthetics in *the Man without Content*

Hamidreza Mahboobi Arani[1*], Abbas Jamali[2]

1. Assistant Professor of Philosophy, Department of Philosophy, Wisdom and Logic, Faculty of Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
2. M.A. in Western Philosophy, Department of Philosophy, Wisdom and Logic, Faculty of Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Abstarct

The main concern of Agamben in *The Man without Content* is the problem of art as a result of and even the foundation of contemporary nihilism. He believes that art since it has begun to be treated as a subject of aesthetics and taste has lost its fundamental functions and powers in opening the human world and revealing the truth. Drawing on Heidegger, Benjamin, and Baudelaire, this article attempts to analyze and interpret the thoughts of Giorgio Agamben about the destruction of aesthetics, what he means by that and how he proceeds. Following Heidegger, Agamben intends to destroy aesthetics in search of rediscovering and reviving the origins (archai) that are hidden and forgotten in the ruins of the tradition. Based on the concept of poiesis as the essential feature of art, in contrast to praxis as the only action of man in modernity, he tries to diagnose the contemporary condition of art. In the search of original structure or the essence of art as poetic action of human beings, Agamben believes that the role of art in our contemporary situation is to fill the gap between the past and the present because in our nihilistic situation tradition cannot transfer its meaning and truth to us, so we encounter it just as a cultural heritage.

Keywords: Agamben, aesthetics, Heidegger, destruction, work of art, Poiesis.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* h.mahboobi@modares.ac.ir

نشریه علمی متافیزیک (نوع مقاله پژوهشی)
سال سیزدهم ، شماره ۳۱، بهار و تابستان ۱۴۰۰
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱/۲۸ بازنگری: ۱۴۰۰/۵/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۶/۲۴
صص: ۱۱۸ - ۹۹

آگامبن و ویران‌سازی زیبایی‌شناسی در کتاب *انسان بی‌محتوا*

حمیدرضا محبوبی آرانی[1*]، عباس جمالی[2]

۱. استادیار فلسفه، گروه فلسفه، حکمت و منطق، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
h.mahboobi@modares.ac.ir

۲. کارشناسی ارشد فلسفه غرب، گروه فلسفه و حکمت، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران ایران.
jamali.abbas86@gmail.com

چکیده

آگامبن در کتاب *انسان بی‌محتوا* به مسئلهٔ هنر می‌پردازد؛ اما از نگاه او، مسئلهٔ هنر درحقیقت نتیجه و حتی به‌نوعی بنیاد معضل نیهیلیسم معاصر است. او معتقد است که هنر با ورود به ساحت ذوق و زیبایی‌شناسی (استتیک)، دیگر آن کارکرد عمیق پیشینش را برای گشودن جهان بشری و فضای حقیقت از کف داده است. این مقاله، باتوجه‌به جایگاه اساسی اندیشه‌های کسانی چون هایدگر، بنیامین و بودلر در پروژهٔ فکری آگامبن، بر آن است تا دیدگاه‌های آگامبن دربارهٔ هنر و زیبایی‌شناسی را در این کتاب تحلیل و واگشایی کند و نشان دهد منظور آگامبن از «ویران‌سازی زیبایی‌شناسی» چیست و آن را چگونه به سرانجام می‌رساند. به‌نظر نویسنده، آگامبن در تداوم مسیر هایدگر در پی ویران‌سازی زیبایی‌شناسی برای بازیابی آرخه‌های پنهان‌شده و فراموش‌شده در زیر آوارهای سنت است؛ بنابراین، با محورقراردادن مفهوم «پوئسیس» به‌مثابهٔ خصلت ذاتی هنر، درتقابل با پرکسیس همچون کنش مبتنی‌بر اراده، سعی در آسیب‌شناسی وضعیت معاصر هنر دارد تا درنهایت به ساختار آغازین یا ذات حقیقی هنر به‌مثابهٔ کنش پوئتیک بشر نزدیک شود. این مسیر درنهایت به تقریر جایگاه اساسی هنر در انتقال‌ناپذیری معنای سنت منجر می‌شود و نشان‌دادن اینکه زیبایی‌شناسی، درواقع در تهی‌بودگی خود، پوشش‌دهندهٔ شکاف میان گذشته و اکنون است.

واژگان کلیدی: آگامبن، *انسان بی‌محتوا*، زیبایی‌شناسی(استتیک)، ویران‌سازی، کار هنری، پوئسیس

*نویسنده مسئول h.mahboobi@modares.ac.ir

Copyright©2021, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they can't change it in any way or use it commercially
DOI: 10.22108/MPH.2021.128017.1283

۱. مقدمه

کتاب *انسان بی‌محتوا*[1]، چاپ نخست ۱۹۷۰، نخستین کتابی است که از جورجو آگامبن منتشر شده است. آگامبن در این کتاب به نقش و جایگاه بنیادین هنر در جهان انسانی در بستر پارادایم هایدگری می‌پردازد؛ هرچند همچون غالب آثار بعدی او، در اینجا نیز اندیشه‌ها یا مسائل هایدگری در کنار اندیشه‌ها و پاسخ‌های بنیامینی[2] قرار می‌گیرد. زمینهٔ برخی از مسائلی را که آثار بعدی او دنبال کرده‌اند، در این کتاب نیز می‌توان مشاهده کرد (میلز، ۱۳۹۳: ۸۳)؛ اما نکتهٔ مهم‌تر این است که حتی در همین اثر نیز آگامبن، هنر و استتیک را نه به‌عنوان حوزه‌ای مستقل، بلکه در پیوند با دیگر مسائل بنیادین بشری مطرح می‌کند و درواقع، بنیاد آن دیگر مسائل را نیز در فراموشی خصلت هنرمندانه یا پوئتیک بشری می‌داند. او معتقد است که برای مواجهه با [و شاید عبور از] نیهیلیسم معاصر، ضروری است که به مسئلهٔ هنر پرداخته شود. در واقع، جوهر زیبایی‌شناسی مدرن، نیهیلیستی است (همان) و پرسش از یکی بی‌دیگری ممکن نیست[3]. این مواجهه با ویران‌سازی[4] زیبایی‌شناسی به‌مثابهٔ فراموشی خصلت پوئتیک هنر ممکن است. برای فهم مراد آگامبن از این عبارت و نیز درک نگاه او به هنر و زیبایی‌شناسی، مطالعهٔ برخی اصطلاحات و اندیشه‌های بسط‌یافته در آثار دیگر او ضروری است؛ ازاین‌رو، در مقالهٔ حاضر از این آثار همچون کلیدی برای گشایش متن کتاب *انسان بی‌محتوا* استفاده می‌شود و نیز باتوجه‌به اندیشه‌های بسیاری که آگامبن از هایدگر، بنیامین و بودلر[4] در این اثر پیش انگاشته است، در شرح مطالب بنابه اقتضای بحث به اندیشه‌های ایشان نیز پرداخته می‌شود. از این میان، هایدگر و بنیامین روح اندیشه‌های آگامبن را در اینجا شکل می‌دهند و اهمیت بیشتری دارند. به نظر می‌رسد روش آگامبن در این کتاب برای ویران‌سازی زیبایی‌شناسی مبتنی‌بر الگوی «ویران‌سازی سنت» در *هستی و زمان* هایدگر است و بدون داشتن تصوری از آن، فهم مباحث آگامبن دشوار می‌نماید. همچنین، بحث آگامبن مبتنی‌بر برخی مفاهیم کلیدی است که او با نگاه فیلولوژیک خود آنها را باز معنا می‌دهد. از این میان، مفهوم وحشت الوهی[5] به‌مثابهٔ تجربه‌ای اصیل در مواجهه با اثر هنری و قدرت گاه حتی ویران‌گر آن در جهان یونانی و خاصه ازمنظر افلاطون، نخستین گام آگامبن در آسیب‌شناسی وضعیت معاصر هنر است. تجربه‌ای که در جهان مدرن گرچه در هنرمند یافت می‌شود، در پارادایم زیبایی‌شناسانه به تجربهٔ زیبایی‌شناختی یا استتیک فروکاسته شده است. مفهوم بنیادی پوئسیس[6] نیز که آغازگر بخش ایجابی بحث اوست، در پاسخ به پرسش از ذات اصیل و آغازین هنر مطرح می‌شود و اساس درک آگامبن از هنر را شکل می‌دهد. مفهومی که دگربار در جهان مدرن ذیل مفاهیم پرکسیس[7] و کار[8] قرار گرفته و به فراموشی سپرده شده است. بدین‌ترتیب، مسائل اصلی این مقاله عبارت‌اند از: مراد آگامبن از ویران‌سازی زیبایی‌شناسی چیست؟ این ویران‌سازی برای چه انجام می‌گیرد؟ او چگونه این امر را متحقق می‌سازد؟

۲. دربارهٔ مفاهیم اصلی کتاب

۲-۱) ویران‌سازی

ازنظر آگامبن، هنر در زمانهٔ ما همچون سیاره‌ای است که تنها رویهٔ تاریک آن به‌سمت ماست (Agamben, 1999: 27)؛ بنابراین، باید چرایی و

1. *The Man Without Content*
2. Walter Benjamin
3. *destruction*
4. Baudelaire
5. *divine terror*
6. poiesis
7. *praxis*
8. *work*

چگونگی این رویگردانی را درجهت گشودن امکانی برای رهایی از آن جست‌وجو کرد. به‌نظر وی، برای انجام چنین کاری باید از چیستی زیبایی‌شناسی به‌مثابهٔ «علم هنر» پرسش کرد. آگامبن انجام چنین کاری را ازطریق ویران‌سازی ممکن می‌داند. ازنظر او، تنها ازطریق این ویران‌سازی است که می‌توان به ساختار آغازین هنر دست یافت و قوت و ضعف زیبایی‌شناسی را نمایان ساخت (ibid.: 6)؛ پس این ویران‌سازی نه‌فقط برای تخریب زیبایی‌شناسی، بلکه برای بازیابی بالقوگی‌های آن نیز هست؛ اما دقیقا این ویران‌سازی به چه معناست؟

هایدگر، که برای نخستین‌بار مفهوم ویران‌سازی را به‌مثابهٔ نوعی روش در مواجهه با سنت متافیزیکی غرب وارد فلسفه کرد، در توصیف ویران‌سازی تاریخ هستی‌شناسی، چنین تعریفی از آن ارائه می‌دهد:

اگر تاریخ خاص پرسش هستی باید به شفافیتی برسد، شل‌سازی سنت متصلب و رفع پوششی که دست‌پرودهٔ آن در طول زمان است، نیز لازم می‌افتد. ما این وظیفه و تکلیف را چون «ویران‌سازی» مضمون فرادادهٔ هستی‌شناسی باستانی می‌فهمیم که در ایفای آن باید پرسش هستی را چراغ‌وارهٔ راه کنیم تا مگر به تجربه‌های «سرآغازینی» راه یابیم که به حصول نخستین تعینات هستی که خود راهگشای تعینات و تعریف‌های دیگر تا این زمان بوده‌اند، نایل آمده‌اند (هایدگر، ۱۳۸۸: ۱۰۷؛ تأکید از پژوهش حاضر).

ویران‌سازی روشی است برای بازسنجی سنت متافیزیکی غرب برای بازگشتن به آن آرخه‌ها و خاستگاه‌هایی که سنت با بداهت ظاهری و تحمیلی خود آنها را به فراموشی سپرده است؛ بنابراین، نه‌تنها معنا و کارکردی منفی در رد و انکار و نفی سنت ندارد، بلکه آن را چونان ویرانی یک خانه برای دست‌یافتن به شالوده‌های آن باید تلقی کرد. هایدگر این نکته را چنین بیان می کند:

این ویران‌سازی برای انکار گذشته نیست؛ آماج نقد آن «امروز» و شیوهٔ معاملت غالب با تاریخ هستی‌شناسی در این زمانه است. خواه این تاریخ را به چشم تاریخ کیش‌های جزم‌اندیشانه بنگریم، خواه آن را تاریخ افکار یا مسائل به شمار آوریم؛ اما دفن گذشته در هیچی و نابودگی، آن چیزی نیست که ویران‌سازی در طلب آن است. ویران‌سازی مقصدی مثبت دارد (همان: ۱۰۸؛ تأکید از پژوهش حاضر).

برای آگامبن نیز ویران‌سازی خصلتی دوگانه دارد. نخست، ویرانی بداهت ظاهری و مفروضاتی که اصول را پنهان ساخته‌اند و سپس آشکارسازی این اصول و بنیادهای پنهان برای بازساختاربندی آنها؛ اما در اینجا به‌جای پرسش از معنای هستی، آگامبن پرسش هستی اثر هنری را مطرح می‌کند و این هستی یا ساختار آغازین کار هنری چیزی است که در پس پشت زیبایی‌شناسی به فراموشی سپرده شده است. درواقع، ویران‌سازی زیبایی‌شناسی تلاشی است برای بازگشتن به بنیادهای پنهان آن و همچنان‌که هایدگر به‌خوبی توضیح داده است، این ویران‌سازی همواره خصلتی تاریخی دارد؛ زیرا موضوع آن، یعنی سنت (و اکنون زیبایی‌شناسی)، پدیده‌ای تاریخی است. اکنون کار آگامبن ویران‌سازی زیبایی‌شناسی ازطریق تحلیلی تاریخی است؛ تلاشی برای تشخیص روند زوال و فراموشی آرخه‌ها[1] و گشودن فضایی برای آنها در زمان و مکان کنونی. به‌تعبیر دورانته، پروژهٔ آگامبن دراین‌باره را با سه پرسش می‌توان مشخص کرد:

۱. بازیابی جایگاه/ساختار آغازین هنر (پرسش هستی‌شناختی)

[1]. Archai

۲. ردیابی روند فروپوشیدگی و فراموشی این جایگاه در طول تاریخ هنر غرب (پرسش تاریخی)

۳. بازگرداندن هنر به جایگاه پیشینش به‌مثابهٔ شکل‌دهندهٔ راستین کنش‌ها و باورها (پرسش برنامه‌ای[1]) (Durantaye, 2009: 30).

براین‌اساس، باید گفت که کار ویران‌سازی نخست با نوعی آسیب‌شناسی زمان حال آغاز می‌شود. یعنی روشن‌سازی جایگاه هستی‌شناختی آن در دورهٔ مدرن و از این دریچه، در راستای تحلیل روند درخفا رفتن این جایگاه، پرتوی بر گذشته افکنده می‌شود. در این مسیر، زیبایی‌شناسی با تکیه بر مفاهیمی چون وحشت الوهی، پوئسیس و پرکسیس بازخوانی و واگشایی می‌شود تا در پس بداهت آن امکانات نهفته آزاد شوند و این یعنی احیای دوبارهٔ توانمندی‌های هستی‌شناختی زیبایی‌شناسی در جهان انسانی.

۲-۲)وحشت الوهی

اکنون باید به روند تحلیل تاریخی آگامبن برای اجرای پروژهٔ ویران‌سازی زیبایی‌شناسی پرداخته شود. همچنان‌که گفته شد، گام نخست در این فرایند نوعی آسیب‌شناسی زمان حال است. آگامبن بر این باور است که هنر در دورهٔ یونان باستان نقش و جایگاهی داشته که در دورهٔ مدرن از کف رفته است. در یونان باستان، هنر در پیوندی زنده با جامعه و فرهنگ قرار داشته و درواقع شکل‌دهندهٔ فرهنگ بوده است؛ اما در دورهٔ مدرن و از زمانی که هنر به ساحت ذوق و زیبایی‌شناسی وارد شده، این جایگاه و این نقش به فراموشی سپرده شده است؛ اما این هگل بود که نخستین‌بار از نوعی تقلیل ریشه‌ای جایگاه هنر سخن گفت و از تمایز میان نقش هنر در دورهٔ باستان و مدرن پرده برداشت. هگل در *درس‌گفتارهای زیباشناسی*[2] به این نکته می‌پردازد که هنر، امروزه دیگر آن نیازهایی را که گذشتگان ازطریق آن رفع می‌کردند، نمی‌تواند برطرف کند. درواقع، از نگاه هگل، سیر پیشرفت تاریخ و نحوهٔ ظهور «مطلق[3]»، اکنون و در دورهٔ مدرن نمی‌تواند حسی باشد. ظهور حسی «مطلق» همان هنر است که مربوط به گذشته است. اکنون پس از عبور از ساحت هنر و نیز دین، «مطلق» در پیکر «ایده» و عقلانیت ظهور می‌یابد؛ بنابراین، هنر آن جایگاه والایی را که در گذشته داشته است، دیگر ندارد. «شیوه‌های خاصی که تولید هنری و آثار هنری بدان تعلق دارند، دیگر نیاز برتر ما را برنمی‌آورد. ما برتر از ترازی قرار داریم که بتوان آثار هنری را چون امری خدایی حرمت نهاد» (هگل، ۱۳۹۱: ۷٤)؛ بنابراین، «برای ما هنر چیزی متعلق به گذشته است و چنین نیز باقی می‌ماند. از اینجاست که هنر حقیقت و زندگی راستین خود را برای ما از دست می‌دهد و بیشتر به ایده‌های ما منتقل می‌شود تا اینکه ضرورت پیشین خود را در واقعیت به کرسی بنشاند یا جایگاه پیشین خود را در آن بازیابد» (همان: ۷٦). ورود هنر به ساحت ایده‌ها همان خوانش فلسفی-علمی هنر است، به‌مثابهٔ فلسفهٔ هنر یا زیبایی‌شناسی. از نگاه هگل، زیبایی‌شناسی و بررسی حکم زیبایی‌شناختی نتیجهٔ منطقی عصر علمی یا عصر ایده است؛ بنابراین، هیچ امر ناگواری درباب هنر رخ نداده است. هنر از کرسی حقیقت پایین آمده و جای خود را به علم داده است و اکنون باید کاوش علمی شود.

اما آگامبن بحثش را با این نکته پی می‌گیرد که تحت‌تأثیر کانت، زیبایی‌شناسی، اثر هنری و هنر را از منظر تماشاگر یا ناظر[4] می‌فهمد و نه خود هنرمند. حال آنکه شخصی چون نیچه بر تجربهٔ خاص هنرمند در کنش هنری تأکید می‌ورزد و تلاش آگامبن نیز این

---

1. programmatic
2. *Lectures on Aesthetics*
3. *Absolute*
4. spectator

است که ازهمین‌منظر با هنر مواجه شود[۳]. نیچه در قطعهٔ ۸۱۱ از کتاب *خواست قدرت*[۱] دراین‌باره چنین می‌گوید: «زیباشناسی ما تا به امروز یک زیباشناسی زنانه بوده است، تا آنجا که تنها مخاطبان هنر تجربه‌های خویش را از "زیبا چیست؟" تبیین و تدوین کرده‌اند. در کل فلسفه تا اکنون هنرمند در کار نیست» (نیچه، ۱۳۸٦: ٦۲۱؛ نیچه، ۱۳۹۰: ۱۳۵-۱۳٤). درواقع، تعریف تجربهٔ زیبایی‌شناختی و امر زیبا به‌عنوان امری «فاقد علاقه» یا بدون غایت یا نتیجهٔ انتقال هنر به ساحت زیبایی‌شناسی است که تکیه بر تجربهٔ مخاطب دارد؛ حال آنکه در جهان گذشته، هنر بدون غایت بی‌معنا بود[۲]. آگامبن این غایت‌نداشتن را نتیجهٔ جداشدن هنر از بستر جامعه می‌داند. هنر در جهان مدرن، نه درراستای غایات جمعی یک ملت و تاریخ آن، بلکه بی‌ارجاع به بستر خویش و تنها با ابتنای بر ذوق و تجربهٔ فردی تعریف می‌شود.

آگامبن برای شرح این دگرگونی از افلاطون می‌آغازد. افلاطون در *جمهوری*[۲] آن‌گاه که از شهر ایدئال خود سخن می‌گوید، حکم به طرد شاعران می‌دهد؛ البته طردی همراه با احترام؛ اما ازچه‌روی است که افلاطون چنین حکمی صادر کرده است؟ ازنظر آگامبن، علت این کار نه بی‌ثمری و بی‌اثری کار هنری که به‌دلیل تأثیر خاصی است که هنر در گذشته بر افراد می‌نهاده است؛ یعنی تأثیری که افلاطون آن را «وحشت الوهی[۳]» می‌نامد (Agamben, 1999: 5). درواقع، افلاطون ازآن‌روی حکم به طرد شاعران داده است که مخاطب را بیش‌ازحد بی‌خویش می‌کرده‌اند و به‌نوعی او را دچار دیوانگی می‌ساخته‌اند و شهر افلاطون نیز شهری است کاملا عقلانی که در آن جایی برای جنون و سرمستی نیست؛ اما ازنظر آگامبن، چنین تجربه‌ای را در مخاطب مدرن نمی‌توان مشاهده کرد. این تجربه به‌هیچ‌روی تجربه‌ای زیبایی شناختی در معنای مدرن آن نیست. آیا این تجربهٔ عمیق از میان رفته است؟ آیا این خصلت ذاتی هنر در جهان مدرن ناپدید شده است؟ نه. آگامبن بر این باور است که این وحشت و این دیوانگی در دورهٔ مدرن از مخاطب به هنرمند «منتقل» شده است. یعنی اکنون این هنرمند است که در تجربهٔ خاص خلق اثر هنری وحشت الوهی را از سر می‌گذراند. نمونه‌های فراوانی را در دورهٔ مدرن برای این امر می‌توان پیدا کرد: هولدرلین[٤]، نیچه، ون گوگ[٥] و... . مثلا ون گوگ این نکته را چنین بیان می‌کند: «خوب، دررابطه‌با کارم، من زندگی‌ام را در آن به خطر انداختم و در آن نیمی از سلامت روانم را از کف دادم»(Agamben, 1999: 5).

پس به نظر می‌رسد که تغییرات عمیقی از زمان افلاطون تا دورهٔ هگل رخ داده که چنین انتقالی ممکن شده است. آگامبن نمود تاریخی این تغییر را در زیبایی‌شناسی مدرن می‌بیند. در زیبایی‌شناسی، چنان‌که نیچه نیز به‌خوبی بیان کرده، تعریف هنر از ابتنای بر هنرمند به مخاطب تغییر کرده است. در دورهٔ مدرن، چنان‌که درادامه روشن‌تر خواهد شد، هنر به نوعی تجربهٔ فردی، یعنی تجربهٔ زیبایی‌شناختی مخاطب تقلیل پیدا کرده است. در اینجا هنر دیگر آن قدرت الوهی گذشته را از کف داده است و در بهترین حالت تنها در تجربهٔ نبوغ فردی هنرمند می‌توان آن قدرت را مشاهده کرد. مخاطب، اکنون قدرت قدسی و الوهی هنر را تجربه نمی‌کند و در زیبایی‌شناسی مدرن نیز هنر با تأکید بر همین تجربهٔ ذوقی مخاطب تعریف می‌شود. درواقع، به‌زبان هایدگر، هنر مدرن والا نیست و جایگاهی چون کالای مصرفی دارد؛ اما برای آگامبن، نشان آن الوهیت را می‌توان در هنرمند مدرن مشاهده کرد؛ لیکن

[1]. *Will to Power*
[2]. *Republic*
[3]. θει ος φοβός

[4]. Holderlin
[5]. Von Gogh

زیبایی‌شناسی مدرن، مخاطب‌محور است و نه هنرمندمحور. این امر در خود واژهٔ aesthetics و ارجاع آن به حس یا aisthesis نمایان است. بنیاد این مخاطب‌محوری و درواقع بنیاد زیبایی‌شناسی مدرن را می‌توان در مفهوم «ذوق[1]» بازیافت. آگامبن با ردیابی مفهوم ذوق در فرهنگ غربی به این نتیجه می‌رسد که این مفهوم در دوران پیش از مدرن اصلا مطرح نبوده است. ذوق، زمانی محوریت می‌یابد که پارادایم هنر در غرب تغییر می‌کند. درواقع، ذوق نتیجهٔ افزایش علاقه به هنر نیست یا نوعی حساسیت جدید مخاطب به اثر هنری، بلکه ذوق بیانگر تغییر بنیادین جایگاه اثر هنری در فرهنگ غرب است (Agamben, 1999: 10). در جهان گذشته، یعنی جهان پیشامدرن، سخن‌گفتن از چیزی چون ذوق خوب و بد دربارهٔ هنر بی‌معنا بود. اساسا قوه‌ای به نام ذوق هنری وجود نداشت. هنر در بدنهٔ زندگی و فرهنگ ادغام شده بود. هنر، خود گشایندهٔ جهان و فرهنگ بود؛ اما به‌تدریج و خاصه از قرن هفدهم به بعد، مفهوم ذوق، ذوق خوب و بد و درنتیجه هنر خوب و بد به وجود آمد (ibid.: 11-12). بهترین نمونهٔ تعریف هنر براساس ذوق، در کانت یافت می‌شود. کانت در *نقد قوهٔ حکم*[2]، ذوق را چنین تعریف می‌کند: «ذوق، داوری دربارهٔ یک عین یا یک شیوهٔ تصور آن ازطریق رضایت یا عدم‌رضایت، بدون هر علاقه‌ای است» (ibid.: 26؛ ن.ک. کانت، ۱۳۸۸: ۱۰۹). این بی‌علاقگی ازنظر آگامبن یعنی جدایی اثر از بستر و معنای حقیقی خویش. اکنون دیگر اثر هنری گشایندهٔ جهان و فضای سکونت انسان نیست. هنر، اکنون جهانی مستقل برای خویش آفریده و زندگی جدیدی را در آن آغازیده است: زندگی در موزه‌ها و گالری‌ها؛ اما در اینجا شکافی عمیق میان هنرمند _که فضای آزاد نبوغ خود را دارد_ و مخاطبان صاحب‌ذوق _که به‌هیچ‌روی نمی‌توانند به‌معنای حقیقی کلمه، هنر را در زندگی خود حاضر ببینند_ وجود دارد؛ شکافی که نتیجهٔ جدایی هنر از ساحت حقیقت و ورود آن به حوزهٔ زیبایی‌شناسی است:

اثر هنری، دیگر برای انسان مدرن نمود ملموس امر الهی نیست که خلسه یا وحشتی مقدس را برانگیزد؛ بلکه موقعیتی است برای اعمال ذوق نقادانهٔ او. حکمی درباب هنر که اگر از خود هنر ارزشمندتر نباشد، برای ما قطعا بیانگر نیازی است که همان‌قدر ضروری است (ibid.: 26).

شکافی که آگامبن از آن سخن می‌گوید، چیزی است که ازطریق همین «بی‌تفاوتی» میان هنر و فرهنگ عمومی ایجاد شده است. آگامبن می‌نویسد: «وحدت کار هنری گسسته شده است؛ ازسویی حکم زیبایی‌شناختی و ازسوی دیگر، سوبژکتویتهٔ بی‌محتوای هنر» (ibid.: 60)؛ به همین دلیل است که آگامبن از *انسان بی‌محتوا* سخن می‌گوید و این انسان همان هنرمند است. از نگاه آگامبن درنتیجهٔ ظهور مفهوم ذوق و شکل‌گیری زیبایی‌شناسی، فرم از محتوا و مخاطب از هنرمند جدا شده است و بدین‌سان، وحدت آغازین اثر هنری نیز از کف رفته است. درواقع، تلاش برای تهی‌سازی حکم زیبایی‌شناختی و جداسازی خلاقیت هنری از محتوای فرهنگی، موجب ازدست‌رفتن کارکرد آغازین اثر هنری در شکل‌دهی به فرهنگ شده است و هگل نیز به‌همین‌معنا هنر را امری مربوط به گذشته می‌دانست؛ بنابراین، زیبایی‌شناسی هنر را در زمانش منجمد کرده و آن را از ارتباطی زنده و اصیل با اکنون محروم ساخته است. به‌بیان آگامبن «حکم انتقادی هنر را به‌مثابهٔ هنر می‌اندیشد» (Durantaye, 2009: 34).

---

[1]. taste
[2]. *The Critique of the Power of Judgment*

اما این هایدگر است که نخست از فراموشی «هنر بزرگ» در جهان مدرن سخن گفته است. هایدگر در *مؤخره بر سرآغاز کار هنری* و نیز در *نیچه ج۱: ارادهٔ معطوف به قدرت به‌مثابهٔ هنر*[1]، مرگ هنر را درقالب چهار قضیه شرح می‌کند: ۱. هنر بزرگ، هنری است که در آن حقیقت موجودات به‌مثابهٔ یک کل یعنی امر نامشروط و مطلق خود را بر وجود تاریخی انسان برمی‌گشاید (هایدگر، ۱۳۹۰: ۱۲۵)؛ ۲. هنر بزرگ برای ما امری در گذشته است و تنها تا زمان افلاطون یا حداکثر تا پایان قرون وسطا وجود داشته است. درواقع، با ورود مفاهیم فلسفهٔ افلاطونی و ارسطویی، هنر بزرگ به‌تدریج فراموش و به ساحت تحلیل زیبایی‌شناختی وارد می‌شود. نخستین نمود برجستهٔ این مفهومی‌سازی را در دو مفهوم صورت[2] و ماده[3] ارسطو می‌بینیم که البته در پی اندیشه‌های افلاطون درباب مفهوم ایده[4] ظاهر شده‌اند (هایدگر،۱۳۹۰: ۱۲۱)؛ ۳. هایدگر این ایدهٔ هگل را می‌پذیرد که سیر دیالکتیکی تاریخ، ظهور حقیقت را در هنر به دین و درنهایت به علم رسانده است (همان: ۱۲۷–۱۲۶؛ نیز ن.ک. یانگ، ۱۳۸٤: ۲۱)؛ ٤. ازنظر او، گرچه ما دچار نوعی حس نوستالژیک می‌شویم، جایی برای تعصب وجود ندارد؛ چون روند پیش‌روی تاریخ این‌چنین است. در اینجا «مطلق» هگل معادل «حقیقت» هایدگر است. از نگاه هایدگر، هنر تنها زمانی بزرگ است که همچون معبد یونانی یا کلیسای جامع قرون وسطا اهمیت تاریخ‌ـجهانی داشته باشد. درواقع، هنر بزرگ ازاین‌رو بزرگ است که در عرصهٔ دازاین تاریخی انسان رسالتی سرنوشت‌ساز را به انجام می‌رساند. یعنی به‌شیوهٔ خاصی، اثر موجود به‌مثابهٔ یک کل را آشکار می‌کند و این آشکارگی را در خود محفوظ می‌دارد. هنر و اثر هنری زمانی گشایندهٔ سکونت‌گاه انسان‌اند که حقیقت و یا مطلق را آشکار کنند (همان: ۱۲۵ و یانگ، ۱۳۸٤: ۲۲).

بنابراین، هنر مدرن بزرگ نیست و هنر دورانی است که حقیقت در ساحت علم ظاهر می‌شود. در پاسخ به اینکه چرا هنر مدرن بزرگ نیست، هایدگر عامل این زوال را زیبایی‌شناسی می‌داند. زیبایی‌شناسی اثر هنری را ابژهٔ خود قرار داده است؛ ابژهٔ آیستسیس؛ یعنی ادراک حسی در معنایی گسترده. امروزه ما این ادراک را «تجربه[5]» می‌خوانیم و گمان می‌رود این تجربهٔ اطلاعاتی را دربارهٔ ذات اثر هنری برای بشر فراهم می‌آورد. تجربه نه‌تنها اعتبار ادراک و لذت هنری است، بلکه منشأ آفرینش هنری هم هست؛ اما تجربه عاملی است که هنر در آن می‌میرد. این مرگ چنان آهسته روی می‌دهد که چند قرن به طول می‌انجامد. هایدگر در *نیچه* این امر را بیان می‌کند که با سیطرهٔ زیبایی‌شناسی بر فلسفهٔ هنر کهن، هنر دیگر گشایندهٔ حقیقت و نمایانگر شکل زندگی نیست؛ بلکه فقط ابژهٔ تجربه‌های زیبایی‌شناسانه است (یانگ، ۱۳۸٤: ۲٤)؛ اما هایدگر درنهایت باوجود نقد بنیادین زیبایی‌شناسی و مدرنیته به‌طورکلی، آن را تقدیر بشری و حوالت هستی می‌داند. هیچ‌کس نمی‌تواند تاریخ را پیش‌بینی کند و هر بیانی ازاین‌دست، تنها یک «توهم تکنولوژیک» است. ذات بشر منتظرماندن است و باید که چشم‌به‌راه آن نیروی نجات‌بخش باشد (هایدگر، ۱۳۷۷الف: ۳۳)؛ اما گرچه بشر با زیبایی‌شناسی هنر بزرگ را از یاد برده، بازگشت هنر بزرگ تنها راه نجات بشر از فلاکت مدرن است.

[1]. *Nietzsche, V 1: Will To Power As Art*
[2]. Morphe/form
[3]. Hyle/matter
[4]. eidos
[5]. experience

۲-۳) پوئسیس و پرکسیس

آگامبن بحث مرگ هنر در دورهٔ مدرن را در بستری متفاوت و از خلال مفاهیم پوئسیس و پرکسیس مورد تأمل قرار می‌دهد. او معتقد است که مسئلهٔ هنر در زمانهٔ ما درحقیقت همان مسئلهٔ شعر یا پوئسیس است. همان کنشی که برسازندهٔ جهان آدمی است و ممکن‌ساز سکونت او بر زمین؛ اما این‌همه به چه معناست؟ پوئسیس در زمانهٔ ما در ساحت تکنولوژی خود را ظاهر می‌سازد. افلاطون پوئسیس را «هر آن علتی می‌داند که چیزی را از نیستی به هستی می‌آورد» (Agamben, 1999: 3). این نکته را نخست هایدگر از محاورهٔ *مهمانی* افلاطون نقل می‌کند (هایدگر، ۱۳۷۷ب: ۱۱) و ارسطو نیز در *طبیعیات*[1] دربرابر چیزهای طبیعی که علت خویش را در خود دارند، از چیزهایی سخن می‌گوید که علتی خارج از خود دارند. یعنی محصول فن و تخنه[2]اند. در اینجا تخنه هم شامل کنش هنری است و هم صنعت به‌طورکلی؛ بنابراین، پوئسیس یعنی عمل ایجاد چیزی ازطریق تخنه (همان)؛ اما در دورهٔ مدرن و خاصه با جهان صنعتی در قرن هجدهم نتیجهٔ کنش آفریننده یا پوئتیک آدمی دوگانه شد: ازسویی محصولاتی که منطبق با الگوی زیبایی‌شناسی هستند، یعنی آثار هنری و ازدیگرسو، محصولات صرفا تکنیکی (Agamben, 1999: 37)؛ اما این‌همه نتیجهٔ تقسیم کار در عصر مدرن است. در اینجا اثر هنری دارای «اصالت[3]» پنداشته می‌شود و اصیل‌بودن یعنی نزدیکی به سرآغاز یا آرخهٔ خویش. بدین‌معنا که اثر هنری دارای خصلتی یگانه است که بازتولیدپذیر نیست؛ اما محصولات دیگر از هیچ اصالتی برخوردار نیستند؛ بلکه صرفا تکرار یک قالب‌اند (ibid.: 38)؛ اما چنین تمایزی در گذشته وجود نداشته است و چنین مفهومی از اصالت و عدم‌اصالت اساسا غیرقابل‌فهم بوده است.

در اینجا نیز آگامبن به‌نوعی ادامه‌دهندهٔ مسیر پرسش‌های بنیادین هایدگر است که تکنولوژی را در مقام مسئله‌ای فلسفی و به‌طورخاص از منظری هستی‌شناسانه مطرح کرد و هم او بود که از راه نجات از خطر تکنولوژی و «گشتل[4]» در هنر سخن به میان آورد و اینکه راه فهم تکنولوژی و عبور از خطر آن، پرسش از ذات غیر تکنولوژیک تکنولوژی در نسبت با هنر و حقیقت است (هایدگر، ۱۳۷۷الف: ۴۲). هایدگر در مقالهٔ *پرسش از تکنولوژی*[5] در تلاش برای راه‌بردن به ذات تکنولوژی از گشتل یا اسکلت‌بندی و نظم‌بخشی به‌مثابهٔ ذات تکنولوژی سخن می‌گوید. ذاتی که تقدیر بشری را دچار خطری بزرگ ساخته است. او معتقد است که تکنولوژی نتیجهٔ نوعی کنش صرف انسانی نیست. تکنولوژی یک تقدیر تاریخی یا ظهوری از حقیقت در دورهٔ مدرن است. او در بازیابی ریشه‌های تکنولوژی همچون همیشه به ریشه‌شناسی این واژه پرداخته و آن را در *تخنهٔ* یونانی بازاندیشی می‌کند. هایدگر به رابطهٔ تخنه و پوئسیس اشاره می‌کند و از خصلت پوئتیک کنش بشری سخن می‌گوید. وی معتقد است که «تخنه به فرآوری تعلق دارد؛ به پوئسیس؛ تخنه امری پوئتیک است» (همان: ۴۳) او همچنین در *نیچه* ج۱ از تخنه به‌مثابهٔ نوعی شناخت[6] سخن می‌گوید. درواقع، تخنه نوعی شناخت عملی است یا شناختی که پیش‌فرض و بنیاد هرگونه به‌ظهورآوری است: «این واژه از همان آغاز و هرگز، نامی برای «ساختن» و پدیدآوردن نبوده است؛ بلکه

[1]. *Physics*
[2]. techne
[3]. authenticity
[4]. Gestle
[5]. *The Question Concerning Technology*
[6]. episteme

نامی برای آن شناختی است که هرگونه ظهور و بروزی در میان موجودات را بر عهده گرفته و راه می‌برد» (هایدگر، ۱۳۹۰: ۱۲۲). هایدگر معتقد است که گرچه تکنولوژی نیز نوعی انکشاف حقیقت است، این انکشاف حاکم بر تکنولوژی نوعی «تعرض» است؛ تعرضی که طبیعت را به منبعی برای مصرف تبدیل می کند و بس! (هایدگر، ۱۳۷۷الف: ۱۵)؛ اما چرا این انکشاف این‌همه خطرناک است؟ زیرا «گشتل تعرض‌آمیز نه‌تنها نحو سابق انکشاف یعنی فرآوردن را استتار می‌کند، بلکه خود انکشاف من‌حیث انکشاف را هم استتار می‌کند و همراه با آن قلمروی را که در آن عدم‌استتار یعنی حقیقت به وقوع می‌پیوندد» (همان: ۳۲). در اینجا، هدف پرداختن به مباحث هایدگر نیست. تنها برای روشن‌شدن اینکه آگامبن با پیش‌فرض‌قراردادن کدام مباحث در اینجا در حال بررسی مسئلهٔ هنر و زیبایی‌شناسی است، به آن اشاره می‌شود. هایدگر با ذکر این بیت از هولدرلین که: «آنجا که خطر هست، همان‌جا نیروی نجات‌بخش نیز می‌بالد» در پی تذکر این نکته است که درون گشتل نیرویی نجات‌بخش هم نهفته است؛ گرچه تحقق آن قابل‌پیش‌بینی نیست؛ اما مراد هایدگر از «نجات» به‌طور مختصر این است: «نجات‌دادن یعنی بازفرستادن به اصل و ماهیت خود؛ ازاین‌طریق، ماهیت برای نخستین‌بار به ظهور واقعی خود درمی‌آید» (همان: ۳۳).

اما برای فهم مراد آگامبن از اینکه انسان شاعرانه (پوئتیک) بر زمین سکونت می‌گزیند و نیز جایگاه هنر، باید به تحلیل او از معنای پوئسیس و نیز تمایز آن با پرکسیس توجه ویژه‌ای داشت. آگامبن در ادامهٔ مسیر هایدگر، اما با تمرکز بر تمایز ایجادشده میان پوئسیس و پرکسیس، بحث هنر و سکنی‌گزینی[1] را به ساحتی متفاوت منتقل می‌سازد (ن.ک. هایدگر، ۱۳۷۷ب). در اینجا نیز رگه‌های خوانش سیاسی هنر در او به‌وضوح مشاهده می‌شود (ن.ک. Colberook, 2008). بنابر نظر آگامبن، در دورهٔ مدرن تمام توجه و تمرکز بر پرکسیس است و جایگاه اساسی پوئسیس به‌مثابهٔ کنش ویژهٔ بشر به فراموشی سپرده شده است. برای بازیابی معنای آغازین این اصطلاحات آگامبن به‌سراغ یونان باستان می‌رود و این‌بار ارسطو. در نگاه یونانیان و به‌طورخاص ارسطو مبنای پرکسیس، «اراده[2]» است. درواقع، ارادهٔ خود را در یک کنش ظاهر می‌کند؛ اما محور و مبنای پوئسیس، تجربهٔ ایجاد یا به‌حضورآوری -pro-duction- است. یعنی فرایندی که در آن چیزی از نیستی به هستی می‌آید، از پوشیدگی به روشنایی کار (Agamben, 1999: 42؛ ن.ک. Murray and Whyite, 2011: 155). ارسطو معتقد است که پرکسیس کنشی مبتنی‌بر نیاز است؛ بنابراین، میان انسان و حیوان مشترک است. پرکسیس نمود ارادهٔ آدمی است در شرایط نیاز زیستی و حیوانی‌اش؛ اما پوئسیس، به ساحت هستی و حقیقت تعلق دارد؛ به ساحت حضور؛ یعنی به ساحت aletheia؛ بنابراین، در پوئسیس و در فرایند آفرینش آدمی چیزی از مستوری -lethe- به ساحت نامستوری -a-letheia- منتقل می‌شود و همین دقیقا خصلت کار هنری است (ibid.: 43)؛ اما اکنون تجربهٔ اساسی پوئسیس، pro-duction یا به‌حضورآوردن، با پرسش از «چگونگی» جایگزین شده است. یعنی فرایندی که ازخلال آن شیء تولید می‌شود. در اثر هنری این امر بدین‌معناست که تأکیدها از آنچه یونانیان به‌مثابهٔ ذات اثر در نظر می‌گرفتند ـ واقعیتی که در آن چیزی از نیستی به هستی منتقل و بدین‌سان فضای حقیقت گشوده می‌شد و جهانی برای سکونت انسان بر زمین بنا

[1]. dwelling

[2]. *will*

می‌گردید- به کنش هنرمند منتقل می‌شود؛ یعنی به نبوغ خلاق و خصیصهٔ ویژهٔ فرایندی که در آن بیان و ظهورش را می‌یابد (ibid.: 43).

در دورهٔ مدرن، نگاه‌ها بر پرکسیس متمرکز می‌شود و کار به‌عنوان نمود اصلی آن و معیاری برای تعریف انسان معرفی می‌شود و انسان به‌مثابهٔ حیوانی که کار می‌کند؛ «حیوان کارگر». نمود عینی این امر را می‌توان در مارکس مشاهده کرد؛ آنجا که کار را کنش اصلی بشر دانسته و اساسی برای هویت‌یابی او. به‌همین‌طریق نیز ازنظر آگامبن، سکونت آدمی بر زمین اکنون مبتنی‌بر کنش تولیدکنندهٔ او در مقام کار است (ibid.)؛ بنابراین، در دورهٔ سیطرهٔ کار، پرکسیس، اثر هنری نیز براساس همین معیار سنجیده می‌شود؛ هرچند که آن را گونهٔ خاصی از کار می‌دانند.

آگامبن معتقد است که گرچه جایگاه پرکسیس برخلاف جهان یونانی وارونه‌شده و به‌صدرنشسته است، مفهوم پرکسیس همچنان در قلمرو حیات حیوانی و ارادهٔ زیستی آدمی قرار دارد؛ بنابراین، نگاه دورهٔ مدرن به پرکسیس همچنان ذیل پارادایم ارسطویی است. زیبایی‌شناسی به‌مثابهٔ «علم کار هنری» در دورهٔ مدرن نیز دقیقا مبتنی‌بر همین «متافیزیک اراده» است و نمونهٔ عینی آن نیچه است که هنر را نمود «خواست» می‌دانست: «نقطهٔ ورود زیبایی‌شناسی غرب نوعی متافیزیک اراده است؛ یعنی متافیزیکی که زندگی را به‌مثابهٔ انرژی و ارادهٔ آفریننده می‌فهمد» (ibid.: 44).

۳)ساختار آغازین کار هنری

باید به این نکته توجه داشت که واژهٔ original یا خاستگاهی و اصلی برای آگامبن معنای خاصی دارد. درواقع، چنان‌که خود او می‌گوید، «خاستگاهی» یعنی آن چیزی که به سرآغاز یا خاستگاه[1] نزدیک است یا آن چیزی که در آن سرآغاز می‌تواند ظاهر شود (Durantaye, 2009: 35). هایدگر نیز آرخه را «برآمدگه ذات» چیزها دانسته و پرسش از سرآغاز کار هنری را پرسش از ذات آن می‌داند (هایدگر،۱۳۹۰: ۱)؛ بنابراین، پیش از اینکه به ذات حقیقی و یا ساختار حقیقی اثر هنری پرداخته شود، بایسته است که نگاهی به مفهوم کلیدی «آرخه» در اندیشهٔ آگامبن شود.

۳-۱. دربارهٔ مفهوم سرآغاز (آرخه)

مفهوم سرآغاز/خاستگاه و یا آرخه در آثار بعدی آگامبن نقشی بسیار کلیدی دارد. درواقع، فهم روش‌شناسی او در فعالیت‌های فکری‌اش بدون درک درستی از این مفهوم، ممکن نیست. هرچند در بحث از زیبایی‌شناسی چندان به تشریح آن نپرداخته است، برای روشن‌شدن بحث، باید به آثار بعدی او مراجعه شود. آگامبن بر این باور است که آرخه نمی‌تواند امری صرفا تاریخی باشد. درواقع، آرخه قابل مکان‌یابی در هیچ‌گونه کرونولوژی نیست: «آرخه نمی‌تواند درون کرونولوژی مکان‌گذاری شود. در یک گذشتهٔ دور نیز نمی‌تواند فراسوی این و در یک ساختار بی‌زمان[2] ماورای تاریخ مستقر شود» (Agamben, 2009: 92). پس اگر آرخه در گذشتهٔ کرونولوژیک قرار نمی‌گیرد، مکان آن کجاست؟ «لحظهٔ برآمدن یا همان آرخهٔ دیرینه‌شناسی چیزی است که رخ خواهد داد که دسترس‌پذیر و حاضر خواهد شد، [لیک] تنها آن زمانی که پژوهش دیرینه‌شناختی کارش را کامل کند؛ بنابراین، این آرخه شکل گذشته‌ای‌درآینده را دارد؛ یعنی ***future anterior*** » (ibid.:106).آنچه برای فهم آرخه ضروری است، درک نسبت آن با زمان است. نسبت آن با گذشته نیز ذیل همین نسبت توجیه می‌شود.

[1]. origin/arche

[2]. atemporal

آرخه نه صرفا امری است متعلق به گذشته و نه متعلق به آینده؛ آرخه گذشته‌ای است که می‌آید. قطعا در اینجا طنین کلام هایدگر شنیده می‌شود که می‌گفت گذشتهٔ دازاین پیش روی او در حرکت است؛ اما آگامبن در *کودکی و تاریخ* نیز از نسبت آرخه و تاریخ سخن گفته بود: «آرخه در ملتقای درزمانی و هم‌زمانی جای دارد؛ در آن نقطه‌ای که به‌مثابهٔ وضعیت به‌لحاظ تاریخی اثبات‌نشدهٔ زبان ــ همچون «زبان هرگز تکلم‌نشده»ای که بااین‌حال واقعی است ــ هم قابل‌فهم‌بودن تاریخ زبان را تضمین می‌کند و هم انسجام هم‌زمانی نظام را... آرخه چیزی است که هنوز از روی‌دادن بازنایستاده است. این بعد آرخه را می‌توانیم بعد "تاریخ استعلایی[1]" تعریف کنیم...» (آگامبن، ۱۳۹۰: ۱۱۳).

آرخه امری ازپیش‌مشخص نیست. آرخه در فرایند پژوهش شکل گرفته و سر بر می‌کند. از همین است که آگامبن آرخه را «گذشتهٔ آینده» می‌نامد. آرخه درون‌بود[2] گذشته است؛ اما تنها زمانی ظاهر می‌شود که دیرینه‌شناس آن را از زیر ویرانه‌های سنت بیرون بکشد؛ بنابراین، دیرینه‌شناسی[3] همان ویرانه‌شناسی[4] است یا به‌بیانی‌دقیق‌تر، فرایند ویران‌ساختن تاریخ درقالب سنت (ن.ک. Murray and Whyite, 2011: 142). در اینجا نیز ذات آغازین اثر هنری آن چیز است که درنتیجهٔ فرایند ویران‌سازی ظاهر می‌شود. ذاتی که ورای زمان تقویمی است و درحقیقت ــ چنان‌که آرخه ـ در زمان اصیل آدمی خانه دارد؛ اما ذات هنر این تمایز را دارد که خود گشایندهٔ تاریخ‌مندی آدمی است؛ بنابراین، اکنون فرایند دیرینه‌شناسی (ویران‌سازی) پس از زدودن گرد فراموشی به ظاهرسازی آرخه کمک خواهد کرد.

۳-۲. ذات اثر هنری

هولدرلین در سال‌های جنونش میان ۱۸۴۳-۱۸۰۷ در گزین‌گویه‌ای چنین می‌گوید: «همه‌چیز ریتم است. تمام تقدیر بشر نوعی ریتم آسمانی است. همچنان‌که هر اثر هنری یک ریتم است و همه‌چیز از لبان سرایندهٔ خداوند سرچشمه می‌گیرد» (Agamben, 1999: 58). این گزین‌گویهٔ مبهم، ازنظر آگامبن برای فهم جایگاه هنر و سرآغاز کار هنری دارای اهمیت بسیاری است. هولدرلین همچنان‌که برای هایدگر پیام‌آور بازگشت خدایان است، در اینجا نیز برای آگامبن چونان «کاهن معبد خدایان» سخن می‌گوید. برای درک این پیش‌گویی یا حقیقت‌گویی، باید به معنای نهفته در کلمات آن پی برد؛ چنان‌که رمزگشایی کلام خداوند. آگامبن برای واگشایی معنای این جمله همچون همیشه به تحلیلی فیلولوژیک در بستر اندیشهٔ فلسفی غرب توسل می‌جوید. کلید بیان هولدرلین نیز در اینجا واژهٔ «ریتم» است. آگامبن جملهٔ هولدرلین را در بستری ارسطویی بازخوانی می‌کند. ارسطو در کتاب دوم *طبیعیات* پس از بررسی آرای پیشینیان به بحث از چیستی طبیعت یا فوزیس می‌پردازد. ارسطو از دیدگاه آنتیفون یاد می‌کند که طبیعت را نوعی *τὸ πρωτον ἀρρύθμιστον* می‌داند؛ یعنی ماده‌ای بی‌شکل و تعین؛ آنچه می‌تواند با هر قالب و شکلی ظاهر شود، اما خود بی‌شکل است. در اینجا ارسطو نه از واژهٔ ریتم[5] که از مخالف آن یعنی *τὸ ἀρρύθμιστον* (بدون ریتم) سخن می‌گوید. واژهٔ *ῥυθμός* همچنین به‌معنای ساختار و شکل است. در اینجا درواقع

[1]. transcendental history
[2]. immanent
[3]. archaeology
[4]. ruinology
[5]. *ῥυθμός*

طبیعت چیزی است که فاقد شـ ما یـا سـاختار اسـت. حال باتوجه‌به این معنای ریتم، باید جملـهٔ هولـدرلین را به این معنا بفهمیم که هر اثر هنری یـک «سـاختار» است و ساختار آن چیزی است که به اثر هنری هستی می‌بخشد و آن را در مقـام یـک اثـر ظـاهر مـی‌سـازد (Agamben,1999:59).

ازنظر آگامبن، برای بررسی مفهوم ساختار باید به سابقهٔ آن، هم در دورهٔ معاصر و هم خاستگاه‌های آن در دوران کهن توجه داشت. محوریت بحث دربارهٔ ساختار نسبت اجزا با کلیت ساختار است. درواقع، در اینجا ساختار یک *کل* است. اما کلی که تنها مجموعه‌ای از اجزا نیست؛ بلکه چیزی بیش از آن است همچون گشتالت (ibid.). آگامبن معتقد است که نوعی ابهام در این تبیین نهفته است و آن در رابطهٔ میان اجزا و کلیت است. اینکه ساختار هم مجموعه‌ای از اجزاست و هم نه. ارسطو نیز در کتاب هفتم *متافیزیک* به این نکته پرداخته است و از این پرسش می‌کند که چه چیزی ساختار را بیش از مجموعه اجزا می‌کند. پاسخ پیشینیان این بوده که ساختار مجموعه عناصر است همراه با «چیزی دیگر»؛ اما ارسطو این تبیین را منجر به تسلسل می‌داند؛ تسلسلی ناشی از فرض مداوم چیزی دیگر؛ اما پاسخ خود ارسطو چیز دیگری است. ازنظر او، باید از رویکرد تجزیه و ترکیب عبور کرد و به فهمی متفاوت از طبیعت رسید؛ یعنی به بعدی اساسی‌تر. وی این بعد را علت هستی و اوسیا[1] می‌نامد. یعنی اصلی که همه‌چیز را به حضور می‌رساند و در حضور نگه می‌دارد و این نه عنصری مادی بلکه «فرم» است. آگامبن معتقد است که همین ابهام و ایراد در تفکر انتقادی معاصر نیز نهفته است و برای گریز از تسلسل[2] به ریاضیات متوسل می‌شوند (ibid.: 60).

از نگاه آگامبن، به‌دلیل سـیطرهٔ ریاضـیات و بـرای گریز از تسلسل کل و جزء در مفهوم ساختار، امـروزه همه‌جا حتی در علوم انسانی ساختار را نـوعی کمیـت می‌داننـد؛ امـا اگـر از منظـری ارسـطویی نگـاه شـود، ساختار چیزی نیست جز فرم، یعنـی آنچـه بـه شـیء هسـتی و حضـور مـی‌بخشـد؛ ازایـن‌روی نمـی‌تـوان گزین‌گویهٔ هولـدرلین را در بسـتر نقـد سـاختارگرای معاصر بررسـی کـرد. ریـتم نـوعی عنصـر اولیـه یـا minimal quantum نیست؛ بلکـه او سیاسـت؛ یعنـی اصل حضوری که اثر هنر را در فضای اصـیل آن نگـه می‌دارد. به‌خودی‌خود، ریتم نه محاسبه‌پذیر است و نه عقلانی؛ اما غیرعقلانی در معنـای منفـی هـم نیسـت؛ بلکه ریتم آن چیزیست که به اثر هنری هسـتی و ذات می‌بخشد؛ بنابراین، ریتم لوگوس اسـت؛ ratio اسـت؛ یعنی چیزی که به شیء موقعیت راستینش در حضـور را می‌بخشد؛ به‌همین‌دلیل، ریتم گشایندهٔ فضایی است که در آن امر کمی و سنجش‌پذیر بـرای تجربـهٔ بشـر ممکن می‌شود (Agamben, 1999: 61).

دراین‌صورت، ذات ریتم چیسـت؟ آن قـدرتی کـه در ریـتم، اثـری هنـری را در جایگـاه اصـیلش نگـه مـی‌دارد چیسـت؟ واژهٔ ریـتم از *ῥέω* بـه‌معنـای جاری‌بودن ریشه گرفته است و این جریان در بعـدی زمانی معنا می‌یابد؛ یعنی جاری در زمان. فهـم عـام از زمان نوعی خط مستقیم بـی‌نهایـت اسـت. چنـان‌کـه ارسطو زمان را شمار حرکت می‌داند. این زمانی است که ساعت می‌شمارد؛ اما ریـتم نـوعی توقـف در ایـن زمان، نوعی وجه بی‌زمان در زمان است. دربرابـر اثـر هنری نیز ما نـوعی وقفـه و ایسـت در زمـان را درک می‌کنیم یا به‌نـوعی بـه ورطـهٔ زمـانی اصـیل‌تـر فـرو

[1]. οὐσία

[2]. morphe/μορφὴ

می‌رویم. وقفه‌ای که از آینده آمده و در گذشته فرو می‌رود. در این مواجهه با اثر هنری ما دچار و گرفتار اثر می‌شویم؛ اما این گرفتاری نوعی بیرون‌بودن یا ectasis نیز هست؛ درگیر اثر شدن و از زمان بیرون‌رفتن. چنین نگه‌داشتن و بخشیدنی را یونانیان ἐποχή (اپوخه) می‌نامند. فعل ἐποχή معنایی دوگانه دارد. هم به‌معنای بازپس‌گرفتن است و هم بخشیدن. دراین‌صورت، ریتم وجه اصیل‌تر زمان را آشکار می‌کند و هم‌زمان در بعد زمان خطی و کمی و سلسله آنات پنهان می‌کند. پس آگامبن، چنان‌که خود می‌گوید، با کمی خشونت، اپوخه را به ریتم ترجمه می‌کند که هم‌زمان وجه اصیل زمان را ظاهر و پنهان می‌سازد؛ اما فعل اپوخه معنای سومی هم دارد و آن «بودن» است، به‌معنای حاضربودن، آنجابودن، نگه‌داشتن. اپوخه یا ریتم، بخشیدن و بازپس‌گرفتن است. ریتم هم سکونت برون‌شوندهٔ[1] آدمی را تضمین می‌کند و هم سقوطش به درون زمان خطی را. همین برون‌شوندگی است که امکان جهان‌داشتن آدمی و لذا تاریخی‌بودنش را ممکن می‌سازد.

اکنون به جملهٔ هولدرلین بازگردیم. این جمله نه به اثر هنری به‌مثابهٔ ساختار اشاره دارد و نه نگاهی سبکی به آن؛ زیرا هم تحلیل ساختاری و هم تحلیل سبکی در چهارچوب زیبایی‌شناسی باقی می‌مانند، هم به‌مثابهٔ موضوع aisthesis و هم به‌مثابهٔ اصلی فرمال؛ بلکه این جمله به اثر هنری به‌مثابهٔ اپوخه و ریتم اشاره دارد. درواقع، اثر هنری با گشودن وجه زمانی اصیل آدمی، گشایندهٔ جهان اوست و ازهمین‌رو هم سکونت او را بر زمین ممکن می‌کند. ذات اثر هنری همین خصلت اپوکال و تعلیق در زمان کم ی و گشودن تاریخ‌مندی بشر است و این همان سکونت پوئتیک او بر زمین است. تنها چون این فضا گشوده می‌شود، آدمی امکان تجربهٔ وضعیت درـجهان‌ـبودن[2] را دارد و کنش و آزادی او نیز تنها ازهمین‌جهت ممکن است (ibid.: 3-62).

تنها با آغازیدن از این موقعیت ارتباط آدمی با کار هنری است که می‌توان فهمید چگونه این ارتباط اصیل است. همچنین، برای آدمی بالاترین درگیری و مشغله است؛ یعنی درگیری‌ای که او را در حقیقت نگه می‌دارد و برای سکونت او بر زمین جایگاه اصیلش را می‌بخشد. در تجربهٔ کار هنری آدمی در حقیقت می‌ایستد؛ یعنی در سرآغازی که خودش را در کنش پوئتیک برای او آشکار ساخته است. در این درگیری، در این پرتاب‌شده‌بودن به بیرون از درون اپوخهٔ ریتم، هنرمند و مخاطب وحدت اساسی و بنیاد مشترکشان را کشف می‌کنند. زمانی که اثر هنری موضوع لذت زیبایی‌شناختی است و تنها وجه فرمال آن مورد توجه و تحلیل قرار می‌گیرد، ما هنوز از فهم ساختار اصلی آن دوریم؛ یعنی سرآغازی (آرخه‌ای) که خودش را در کار هنری ارائه داده است؛ بنابراین، زیبایی‌شناسی از اندیشیدن به هنر براساس جایگاه راستینش ناتوان است و تا زمانی که آدمی زندانی رویکرد زیبایی‌شناختی است، ذات هنر بر او پوشیده می‌ماند (ibid.).

٤) هنر و سنت

همچنان‌که پیش‌تر نیز بیان شد، آگامبن نیز همچون هایدگر مسئلهٔ هنر و زیبایی‌شناسی را نه یک مسئلهٔ جنبی ثانوی مربوط به نقد هنری، که در پیوند عمیقی با تمام تاریخ و تقدیر تاریخی غرب می‌بیند. درواقع، مسئله این است که ظهور زیبایی‌شناسی یا ورود هنر به حوزهٔ زیبایی‌شناسی در دورهٔ مدرن بیانگر چه تحولی در تاریخ غرب است و چه نسبتی با نیهیلیسمی دارد که نیچه و هایدگر تشخیص می‌دهند؟ در اینجا نیز مسیر تحلیل‌های آگامبن از منظر هایدگر آغاز و به پاسخی بنیامینی منجر می‌شود. به‌باور

---

[1]. ecstatic
[2]. being-in-the-world

آگامبن، انتقال هنر به ساحت زیبایی‌شناسی در دورهٔ مدرن نتیجهٔ نوعی گسست اساسی در تاریخ غرب میان سنت و مدرنیته است. این گسست که به زبان نیچه «مرگ خدا» و در بیان هایدگر «درخفارفتن هستی» است، اکنون در زبان آگامبن به‌شکل «ناممکنی انتقال معنای چیزها» و ازکف‌رفتن حقیقتی که آنها در جهان سنت بیانگر آن بودند، ظاهر می‌شود. هنر بزرگ، همچنان‌که هایدگر نیز پیش‌تر گفته بود، در گذشته، آدمیان را، یک قوم و ملت را، کنار یکدیگر جمع می‌کرده و به ایشان جهانشان را ارزانی می‌داشته است. حال که این خصلت پوئتیک از میان رفته است، هنر نقش دیگری را بر عهده می‌گیرد و گویی تنها هنر هم هست که می‌تواند چنین نقشی بر عهده گیرد؛ اینکه حال ازخودبیگانه را به گذشتهٔ ازمعناتهی‌شده پیوند بزند؛ بنابراین، بازتولید انحلال انتقال‌پذیری، یعنی عدم‌امکان انتقال معنای حقیقی، واپسین منبع ممکن معنا و ارزش برای خود چیزهاست که هنر آن را ممکن می‌سازد (Agamben, 1999: 65). در جهان مدرن، چیزها دیگر آن معنای گذشتهٔ خود را ندارند. درواقع، میان چیزها و بستر سنتی‌ای که در آن معنای خود را افاده می‌کردند، گسستی رخ داده است و انسان مدرن که در این گسست از سنت زیست می‌کند، تجربهٔ نوعی تعلیق میان گذشته و اکنون را از سر می‌گذراند. هنر و زیبایی‌شناسی مدرن از نگاه آگامبن، سعی بر آن دارد تا این گسست را پوشش دهد. این پوشش و ترمیم در معنابخشیدن به این گسست یا در تأیید و تثبیت این انتقال‌ناپذیری معنا تحقق می‌یابد. تجربهٔ زیبایی‌شناختی مدرن تجربهٔ نفس بیگانگی و گسست است؛ چیزی که بودلر آن را «شوک» می‌نامد.

طرح مسئلهٔ جایگاه و اصالت آثار هنری و نیز ناممکنی انتقال معنا را نخست بنیامین در مقالهٔ *اثر هنری در عصر بازتولیدپذیری تکنولوژیک*[1] مطرح کرده است. او ازکف‌رفتن اهمیت و اصالت اثر هنری در عصر تکنولوژیک را با ازبین‌رفتن مفهوم «هاله[2]»، مفهومی بودلری، بیان کرده و معتقد است که این خصلت کلی و فرمول بازتولیدپذیری تکنولوژیک است که چیزها را از بستر سنتی آنها جدا می‌کند یا از آنها هاله‌زدایی می‌کند (Benjamin: 2008: 22). اثر هنری یگانگی‌اش را در بستر سنتی که بدان تعلق دارد، می‌یابد؛ در پیوند با آیین‌هایی که بدان معنا می‌بخشند؛ اما امروزه در جهان تکنولوژیک اشیا در شمار انبوه بازتولید می‌شوند و حتی آثار هنری نیز بازتولید می‌شوند و دیگر آن یگانگی پیشین خود را ندارند (ibid.: 23-24). بنیامین همچنین در مقالهٔ *سنترال پارک*[3] درباب بودلر به مفهوم هاله و نسبت آن با نمایشی‌شدن چیزها پرداخته است. اینکه با ازکف‌رفتن معنای پیشین چیزها اکنون ارزشی دیگر، «ارزش نمایش[4]» به آنها به‌مثابهٔ کالا بخشیده می‌شود (بنیامین، ۱۳۹۰: ۷۲ و ۷۹).

در اینجا دوباره تداوم این نگاه در آگامبن بررسی می‌شود. در نظام سنتی، سنت تنها در کنش انتقالش حیات دارد؛ یعنی در کنش زندهٔ فرادهشش. در این حالت، هیچ گسستی میان گذشته و حال، و قدیم و جدید وجود ندارد؛ زیرا هر چیزی دقیقا و بی‌هیچ کم‌وکاستی باورها و مفاهیمی را که از دل آنها برآمده منتقل می‌کند (Agamben, 1999: 66). به‌بیانی‌دقیق‌تر، در نظام سنتی، سخن‌گفتن از استقلال یک فرهنگ نسبت به انتقالش ناممکن است؛ زیرا هیچ معنا و ارزشی بیرون از همین کنش انتقال موجود نیست. شکاف میان کنش انتقال و شیء منتقل‌شده، و ارزش‌نهادن به دومی فارغ از اولی، تنها زمانی ممکن

---

[1]. *The Work Of Art In the Age Of Its Technological Reproducibility*
[2]. *aura*
[3]. *Central Park*
[4]. exhibition value

است که یک سنت نیروی ذاتی‌اش را از دست بدهد و این خصیصهٔ جامعهٔ غیرسنتی است (.ibid).

آگامبن برای شرح بحث خود از بنیامین و کارکرد «نقل‌قول» نمونه می‌آورد. یک نقل‌قول ازنظر بنیامین آن‌زمان کارکرد حقیقی خود را می‌یابد که از بستر خود جدا شود و همچون رهزنی مخاطب را با معنای خود بی‌ارجاع به بسترش غافلگیر کند؛ نقش کلکسیون نیز به‌همین‌سان است. اینکه اشیا را از بستری که بدان تعلق دارند جدا می‌کند و در یک مجموعهٔ بی‌تاریخ مشخص گرد هم می‌آورد؛ اما نقل‌قول و کلکسیون تنها دو نمونه برای روشن‌سازی مسئله‌ای عمیق‌تر هستند: «انتقال‌ناپذیری حقیقت سنت». از نگاه آگامبن، بودلر به‌عنوان شاعر مدرنیته از نخستین کسانی است که این انتقال‌ناپذیری و گسست را تشخیص داده است. بودلر حقیقت یا معنای سنتی چیزها را آنچه چیزها با ارجاع به آن همانی می‌شدند که بودند «هاله» می‌نامد و ازکف‌رفتن آن را در شعر *گم‌کردن هالهٔ زرین* به تصویر می‌کشد (ن.ک. بودلر، ۱۳۹۰)

بودلر در مواجهه با این فقدان هاله یا ازکف‌رفتن حقیقت چیزها بایست تدبیری می‌اندیشید. او توانست همین ناممکنی انتقال معنا را به نوعی محتوا تبدیل کند و این کار را رسالت هنرمند مدرن می‌داند. او از تجربهٔ «شوک» سخن می‌گوید. شوک از نگاه بنیامین، یکی از اصول شعر بودلر است (بنیامین، ۱۳۹۰: ۸۰). آگامبن شوک را چنین تعریف می‌کند: «شوک قدرت ضربه‌ای است که به‌وسیلهٔ چیزها زمانی که انتقال‌پذیری و فهم‌پذیری‌شان درون یک ساختار فرهنگی مشخص از دست می‌رود، به دست می‌آید» (Agamben, 1999: 65)؛ اما به‌راستی تجربهٔ شوک چیست؟ یا شوک چه چیزی را منتقل می‌کند؟ شوک دقیقا تجربهٔ بیگانگی چیزها در عدم‌امکان انتقال معنای آنهاست. ایجاد تجربهٔ شوک از نگاه بودلر رسالت هنرمند مدرن است. درواقع، اکنون هنر تنها ابزاری است که در همین خلأ می‌تواند میان گذشته و آینده نوعی پیوند برقرار کند. هنر مدرن (و درواقع امر استتیک) دقیقا از دل این گسست، این ناممکنی انتقال معنای فرهنگی سربرآورده است و همچنان‌که به‌نوعی نتیجه این گسست است، نوعی درمان نیز برای آن هست، یا دست‌کم پادزهری موقت و هنر آخرین اتصال آدمی با گذشتهٔ خویش است. بودلر می‌کوشد تا ازطریق تجربهٔ شوک «حیاتی دوباره و شأنی هستی‌شناختی به بقایای دنیایی ببخشید که اکنون به ویرانه‌ای بدل شده است» (شایگان، ۱۳۹٤: ۸۸). بودلر این کنش هنری را ازطریق «استعاره»ها انجام می‌دهد. «استعاره‌ها همان نقشی را در عرصهٔ تفکر ایفا می‌کنند که ویرانه‌ها در عرصهٔ چیزها» (همان: ۸۹). بودلر در مقالهٔ *نقاش زندگی مدرن* آنجا که از ویژگی‌های هنرمند مدرن سخن می‌گوید، مدرنیته را با محوریت زمان حال و امر گذرا دربرابر امر جاودان تعریف می‌کند و اینکه وظیفهٔ هنرمند مدرن پالودن و بیرون‌کشیدن و ثبت همین امر ناپایدار است؛ یعنی گرامی‌داشت زمان حال: «منظور من از "مدرنیته" همین وجه ناپایدار، گذرا و تصادفی است؛ آن نیمهٔ هنر که نیمهٔ دیگرش جاودانی و تغییرناپذیر است» (بودلر، ۱۳۹۳: ٤۳). از نگاه بودلر «زیبایی مدرن عبارت است از بازنمایی اکنون، ولی زمان حال فرار است و به‌مجرد ظهور ناپدید و غایب می‌شود؛ پس بازنمودن اکنون در حقیقت دو خصلت "حضور ـ غیاب" را به‌طور توأمان در خود دارد» (شایگان، ۱۳۹٤: ۹۷)؛ به‌همین‌دلیل هم رمبو معتقد است که بودلر روح چیزهای «مرده» را برملا می‌کند و از نگاه بنیامین، «شعر بودلر امر جدید را در "همیشه

همان "جلوه می‌دهد و "همیشه همان" را در امر جدید» (همان: ۱۱۳).

باید توجه داشت که همچنان‌که پیش‌تر گفته شد، ویران‌سازی سنت برای آگامبن نیز همچون هایدگر به‌معنای بی‌ارزش‌کردن گذشته نیست؛ «بلکه برعکس، تنها دراین‌صورت است که سنت می‌تواند خودش را با ارزش و اثری که هرگز نداشته است، آشکار کند» (Agamben, 1999: 66). زوال سنت بدین معناست که گذشته انتقال‌پذیری‌اش را از کف داده است و ازآنجاکه راه دیگری برای ارتباط با آن نمی‌یابد؛ تنها می‌تواند موضوع تجمع و تراکم باشد. در این حالت، آدمی به‌تمامی با میراث فرهنگی خود به‌مثابهٔ نوعی دارایی مواجه می‌شود؛ اما در این وضعیت، گذشته دیگر نمی‌تواند معیاری برای رفتارها و اخلاقیات او باشد و اکنون به‌مثابهٔ پیوند میان گذشته و آینده ظاهر نمی‌شود؛ زیرا این انتقال‌پذیری فرهنگ است که با معنابخشیدن به فرهنگ، به آدمی اجازهٔ حرکت به‌سوی آینده را بدون ممانعت گذشته می‌دهد (ibid.).

زمانی که یک فرهنگ ابزارهای انتقالش را از دست می‌دهد، آدمی خودش را میان گذشته‌ای که پیوسته پشت سر او متراکم می‌شود و او را با تکثر محتوای غیرقابل‌فهمش به پیش می‌راند و آینده‌ای که او هنوز تصاحب نکرده است گسسته می‌یابد و هیچ پرتوی بر جدالش با گذشته نمی‌افکند. در چنین شرایطی آدمی نمی‌تواند خودش را در گذشته‌اش بازیابد و با آینده نیز بیگانه است؛ نوعی تعلیق میان گذشته و آینده، قدیم و جدید و چنان به زمان فرافکنده شده که در چیزی بیگانه که پیوسته از او دوری می‌گزیند، اما هم‌زمان او را به پیش می‌راند، بی‌آنکه به او اجازه دهد که خاستگاهش را در آن بیابد (ibid.: 7-66).

آگامبن برای روشن‌سازی بحث خویش از قیاس دو نقش کمک می‌گیرد. او *فرشتهٔ مالیخولای*[1] *دورر*[2] را «فرشتهٔ هنر» می‌نامد و آن را با *فرشتهٔ جدید* کله و تفسیر بنیامین ـکه آن را فرشتهٔ تاریخ می‌نامدـ مقایسه می‌کند. درحالی‌که فرشتهٔ تاریخ رو به پشت دارد و به پشت سرش نگاه می‌کند و از فرط فشار طوفانی که ازسمت بهشت می‌وزد، ناگزیر از حرکت رو به پیش است، فرشته دورر بی‌حرکت به مقابل خیره شده است. آن طوفان پیشرفتی که فرشتهٔ تاریخ را به جلو می‌راند و بال‌های او را با فشار گشوده بود، در اینجا خوابیده است. فرشتهٔ مالیخولیای دورر در نوعی سکون زمانی قرار دارد، بعدی بی‌زمان. گویی چیزی پیوستار تاریخ را گسسته و واقعیت را به‌شیوهٔ یک «توقف مسیانیک» منجمد ساخته است. همچنان‌که رویدادهای تاریخ برای فرشتهٔ تاریخ چونان تلی از ویرانه‌های غیرقابل‌فهم نمایان می‌شوند، ابزارهای زندگی روزمره پیرامون فرشتهٔ هنر معنای معمول خود را از دست داده‌اند؛ معنایی که از کاربرد خود در زندگی به دست می‌آوردند. آنها در «نوعی بالقوگی ناب رها» شده‌اند. گذشته‌ای که فرشتهٔ تاریخ توان درکش را ندارد، فرمش را دربرابر فرشتهٔ هنر بازسازی می‌کند؛ اما این فرم تصویر بیگانه‌ای است که در آن گذشته حقیقتش را تنها مشروط به نفی آن باز می‌یابد و شناخت امر جدید تنها در ناحقیقت امر قدیم ممکن است. رهایی‌ای که فرشتهٔ هنر به گذشته می‌دهد، آن را برای ظاهرشدن در خارج از بستر واقعی‌اش در واپسین داوری زیبایی‌شناختی فرا می‌خواند و این چیزی جز مرگ آن در موزهٔ استتیک نیست (یا برعکس ناتوانی برای مردن) و مالیخولیای فرشته آن آگاهی‌ای است که او با آن بیگانگی را به‌مثابهٔ جهانش پذیرفته است (ibid.: 8-67).

[1]. Melancholy Angle
[2]. Durer

بنابراین، به‌نظر آگامبن، زیبایی‌شناسی مدرن همان کاری را انجام می‌دهد که سنت پیش از ویرانی‌اش انجام می‌داده است: معنادارکردن چیزها، پیونددادن دوبارهٔ مهره‌های شکستهٔ تاریخ، حل تناقض میان قدیم و جدید:

از طریق ویرانی انتقال‌پذیری گذشته، زیبایی‌شناسی به‌شیوه‌ای منفی آن را احیا می‌کند و انتقال‌ناپذیری را در تصویر زیبایی زیبایی‌شناختی به یک ارزش تبدیل می‌کند و بدین‌طریق برای آدمی فضایی میان گذشته و آینده گشوده می‌شود که در آن می‌تواند کنش و دانشش را بنا نهد (ibid.: 68).

این فضا، فضایی استتیک است؛ اما آنچه در آن منتقل می‌شود، دقیقا ناممکنی انتقال است و حقیقت آن نفی حقیقت محتوای آن است. فرهنگی که انتقال‌پذیری‌اش را از دست داده است، اکنون بر هنر تکیه می‌کند و هنر ناچار است چیزی را تضمین کند که تنها اگر خود ضمانت‌هایش را از دست بدهد، می‌تواند تضمینش کند. استتیک فضایی را می‌گشاید که بر تجربهٔ گسست میان حال و گذشته، چیزها و معنای نخستین آنها و یا به‌زبان بودلر، تجربهٔ ازکف‌رفتن هاله مبتنی است. از نگاه آگامبن، در جهان مدرن که فاقد اتصال با حقایق ازلی و مطلق جهان سنت است، استتیک با اینکه خود عملا دیگر متصل به هنر والا نیست، نفس این فقدان را معنادار می‌کند. چنان‌که اخلاق و سیاست مدرن بی‌ارجاع به ارزش‌های غایی و سعادت ابدی معنادار می‌شوند و علم کاشف واقعیت است بی‌تکیه بر بنیادهای متافیزیکی مطلق.

تیجه‌گیری

اکنون می‌توان مراحل طی‌شده را به‌خوبی جمع بندی کرد. آگامبن از این نکته آغازیده است که هنر در زمانهٔ ما دچار بحران است. درواقع، اکنون باید از «مسئلهٔ» هنر سخن گفت؛ اما این بحران، امری ثانوی و مربوط به یک نیاز تجملی نیست. به‌مانند هایدگر، آگامبن نیز مسئلهٔ هنر را در پیوند با تقدیر تاریخی جهان غرب دیده و معتقد است برای عبور از نیهیلیسم معاصر باید بار دیگر به آرخهٔ هنر بازگشت؛ زیرا اگر هنر یا پوئسیس همان کنش به‌وجودآورنده‌ای‌ست که جهان بشری را ایجاد می‌کند، یعنی سکونت او را بر زمین و ازاین‌رو هنر گشایندهٔ تاریخ و نیز ساحت حقیقت برای بشر است، پس راه نجات هم باید در هنر پوئتیک نهفته باشد؛ اما هنر با ورود به ساحت زیبایی‌شناسی و ذوق از الوهیت و والایی گذشته‌اش دور افتاده است و کنش بشری یا در ساحت تکنولوژی ظاهر می‌شود و یا در ساحت ذوق زیبایی‌شناختی. آگامبن برای یافتن راهی به این نجات، در پی ویران‌سازی زیبایی‌شناسی است تا بتواند به آرخهٔ هنر یا همان پوئسیس نزدیک شود. او درادامهٔ مسیر هایدگر، پاسخی متفاوت به معضل پیش رو می‌دهد. اگر هایدگر آدمی را موجودی «در انتظار» بازگشت خدایان می‌دید و تنها به راهی «اشاره» می‌کرد که مشخص نیست چه زمانی به «نجات» بینجامد، آگامبن در انتظار هیچ بازگشتی نیست. از نگاه او، آن نیروی نجات‌بخش دقیقا ازآن‌رو دیده نمی‌شود که ازپیش همین‌جاست. فرشتهٔ مالیخولیا/هنر درر خیره به همهٔ آن چیزهایی است که دیگر به هیچ گذشتهٔ والایی اشاره ندارند. آنها در بی‌معنایی خود آنجا افتاده‌اند و هنر اگرچه به‌تنهایی نمی‌تواند موجب نجات شود، دقیقا در عدم‌امکان انتقال معنا سکونت‌گاهی نو برای بشر آفریده است.

منابع

آرنت، هانا (۱۳۹۰). *وضع بشر*. ترجمهٔ مسعود علیا. انتشارات ققنوس.

آگامبن، جورجو (۱۳۹۰). *کودکی و تاریخ؛ دربارهٔ ویرانی تجربه*. ترجمهٔ پویا ایمانی. نشر مرکز.

---------- (۱۳۹۱). *زبان و مرگ، درباب جایگاه منفیت*. ترجمهٔ پویا ایمانی. نشر مرکز.

بنیامین، والتر (۱۳۹۰). *سنترال پارک*، در: *بودلر/بنیامین*. ترجمهٔ مراد فرهادپور و امید مهرگان. انتشارات مینوی خرد.

بودلر، شارل (۱۳۹۳). *نقاش زندگی مدرن و دیگر مقالات*. ترجمهٔ روبرت صافاریان. چاپ دوم. انتشارات حرفه نویسنده.

------- (۱۳۹۰). *گزیدهٔ ملال پاریس*، در: *بودلر/بنیامین*. ترجمهٔ مراد فرهادپور و امید مهرگان. انتشارات مینوی خرد.

شایگان، داریوش (۱۳۹٤). *جنون هشیاری* (بحثی دربارهٔ اندیشه و هنر شارل بودلر). انتشارات نظر.

کانت، ایمانوئل (۱۳۸۸). *نقد قوهٔ حکم*. ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان. چاپ پنجم. نشر نی.

میلز، کاترین (۱۳۹۳). *فلسفهٔ آگامبن*. ترجمهٔ پویا ایمانی. نشر مرکز

نیچه، فریدریش (۱۳۸٦). *ارادهٔ قدرت*. ترجمهٔ مجید شریف. چاپ چهارم. نشر جامی.

---------- (۱۳۹۰). *تبارشناسی اخلاق*. ترجمهٔ داریوش آشوری. چاپ نهم. نشر آگه.

هایدگر، مارتین (۱۳۹۰). *نیچه* (ج۱). ترجمهٔ ایرج قانونی. چاپ سوم. نشر آگه.

---------- (۱۳۸۸). *هستی و زمان*. ترجمهٔ سیاوش جمادی. چاپ سوم. انتشارات ققنوس.

---------- (۱۳۷۷الف). *پرسش تکنولوژی*. در: *فلسفهٔ تکنولوژی* (برگزیده مقالات). ترجمهٔ شاپور اعتماد. نشر مرکز.

---------- (۱۳۷۷ب). *ساختن، سکنی‌گزیدن، اندیشیدن*، در: فلسفهٔ تکنولوژی (برگزیده مقالات). ترجمهٔ شاپور اعتماد. نشر مرکز.

--------- (۱۳۹۰). *سرآغاز کار هنری*. ترجمهٔ پرویز ضیاءشهابی. چاپ چهارم. نشر هرمس.

هگل، گئورگ (۱۳۹۱). *مقدمه بر درس‌گفتارهای زیباشناسی*. ترجمهٔ ستاره معصومی. نشر آرشام.

یانگ، جولیان (۱۳۸٤). *فلسفهٔ هنر هایدگر*. ترجمهٔ امیر مازیار. انتشارات گام نو.

Agamben, Giorgio. (1999). *The Man Without Content*, trans. by Georgia Arlbert, Stanford university press.

----------. (2009). *The Signature of All things*: *On Method*. trans. by Luca D'isanto with Kevin Attell, Zone Books. New York.

De La Durantaye, Leland. (2009). *Giorgio Agamben: A Critical Introduction*. Stanford University Press.

Benjamin, Walter. (2008). *The Work Of Art In the Age Of Its Technological Reproducibilty*. in: The Work Of Art In the Age Of Its Technological Reproducibilty and other Writings On Media, trans. by Edmund Jephcott and Others, Harvard University Press.

Colberook, Clair. (2008). *Agamben: Aesthetics, Potentiality and Life*, in: The Agamben Effect. edited by Alison Ross; Duk university press, Pp 107-120.

Murray, Alex. & Whyte, Jessica. (2011). (eds.) *The Agamben Dictionary*. Edinburgh University Press.

فرشتهٔ مالیخولیا (Melencolia)، حکاکی اثر درر، ۱۵۱٤م.

فرشتهٔ جدید (Angelus Novus)، اثر پل کله، ۱۹۲۰م.

پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها

أ) پروژهٔ نقد متافیزیک غربی به‌مثابهٔ بنیاد نیهیلیسم را آگامبن بار دیگر از مسیری هایدگری در *زبان و مرگ* پی می‌گیرد (ن.ک. آگامبن، ۱۳۹۱).

ب) در این مقاله از لفظ «زیبایی‌شناسی» استفاده شده است که ازنظر صرفی صحیح‌تر از «زیباشناسی» است. فقط در مواردی که در نام کتاب یا در بخشی از متن که به‌صورت نقل مستقیم آمده، لفظ «زیباشناسی» به کار رفته است، «زیباشناسی» حفظ شده است.

ج) اما هایدگر معتقد است که نیچه بحث کانت درباب زیبایی را کژ فهمیده است (ن.ک. هایدگر،۱۳۹۰: ۱۵۵ و بعد).

د) هایدگر در *سرآغاز کار هنری*، مسئلهٔ هنر را با محوریت خود ذات هنر مورد تأمل قرار می‌دهد، نه مخاطب و نه هنرمند (ن.ک. هایدگر،۱۳۹۰: ۲-۱).