

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

Hamidreza Mahboobi Arani^{1*}, Abbas Jamali²

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.

* h.mahboobi@modares.ac.ir

آگامبن و ویران‌سازی زیبایی‌شناسی در کتاب *انسان بی‌محتوا*

حمیدرضا محبوبی آرانی^{۱*}، عباس جمالی^۲

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 مسئله هنر می‌پردازد؛ اما از نگاه او، مسئله 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، با توجه به جایگاه اساسی اندیشه‌های کسانی چون هایدگر، بنیامین و بودلر در پروژه فکری آگامبن، بر آن است تا دیدگاه‌های آگامبن درباره 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 بازبازی آرخه‌های پنهان‌شده و فراموش‌شده در زیر آوارهای سنت است؛ بنابراین، با محور قرار دادن مفهوم «پوئیس» به‌مثابه خصلت ذاتی هنر، در تقابل با پرکسیس همچون کنش مبتنی بر اراده، سعی در آسیب‌شناسی وضعیت معاصر هنر دارد تا در نهایت به ساختار آغازین یا ذات حقیقی هنر به‌مثابه کنش پوئتیک بشر نزدیک شود. این مسیر در نهایت به تقریر جایگاه اساسی هنر در انتقال‌ناپذیری معنای سنت منجر می‌شود و نشان‌دادن اینکه زیبایی‌شناسی، در واقع در تهی‌بودگی خود، پوشش‌دهنده شکاف میان گذشته و اکنون است.

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

۱. مقدمه

کتاب *انسان بی محتوا*^۱، 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^۲ قرار می‌گیرد. زمینه برخی از مسائلی را که آثار بعدی او دنبال کرده‌اند، در این کتاب نیز می‌توان مشاهده کرد (میلز، ۱۳۹۳: ۸۳)؛ اما نکته 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 در واقع، 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 مسئله هنر پرداخته شود. در واقع، جوهر زیبایی‌شناسی مدرن، نیهیلیستی است (همان) و پرسش از یکی بی‌دیگری ممکن نیست.^۳ این مواجهه با ویران‌سازی^۴ زیبایی‌شناسی به‌مثابه فراموشی خصلت پوئتیک هنر ممکن است. برای فهم مراد آگامبن از این عبارت و نیز درک نگاه او به هنر و زیبایی‌شناسی، مطالعه برخی اصطلاحات و اندیشه‌های بسط‌یافته در آثار دیگر او ضروری است؛ از این‌رو، در مقاله حاضر از این آثار همچون کلیدی برای گشایش متن کتاب *انسان بی محتوا* استفاده می‌شود و نیز باتوجه به اندیشه‌های بسیاری که آگامبن از هایدگر، بنیامین و بودلر^۴ در این اثر پیش‌انگاشته 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 مبتنی بر الگوی «ویران‌سازی سنت» در هستی و زمان هایدگر است و بدون داشتن تصویری از آن، فهم مباحث آگامبن دشوار می‌نماید. همچنین، بحث آگامبن مبتنی بر برخی مفاهیم کلیدی است که او با نگاه فیلولوژیک خود آنها را باز معنا می‌دهد. از این میان، مفهوم وحشت الوهی^۵ به‌مثابه تجربه‌ای اصیل در مواجهه با اثر هنری و قدرت گاه حتی ویران‌گر آن در جهان یونانی و خاصه از منظر افلاطون، نخستین گام آگامبن در آسیب‌شناسی وضعیت معاصر هنر است. تجربه‌ای که در جهان مدرن گرچه در هنرمند یافت می‌شود، در پارادایم زیبایی‌شناسانه به تجربه زیبایی‌شناختی یا استتیک فروکاسته شده است. مفهوم بنیادی پوئیسس^۶ 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^۷ و کار^۸ قرار گرفته و به فراموشی سپرده شده است. بدین ترتیب، 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. درباره مفاهیم اصلی کتاب

۲-۱) ویران‌سازی

از نظر آگامبن، هنر در زمانه ما همچون سیاره‌ای است که تنها رویه تاریک آن به سمت ماست (Agamben, 1999: 27)؛ بنابراین، باید چرایی و

5. *divine terror*

6. *poiesis*

7. *praxis*

8. *work*

1. *The Man Without Content*

2. *Walter Benjamin*

3. *destruction*

4. *Baudelaire*

دست‌یافتن به شالوده‌های آن باید تلقی کرد. هایدگر این نکته را چنین بیان می‌کند:

این ویران‌سازی برای انکار گذشته نیست؛ آماج نقد آن «امروز» و شیوه 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 دهن 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 بداهت‌ظاهری و مفروضاتی که اصول را پنهان ساخته‌اند و سپس آشکارسازی این اصول و بنیادهای پنهان برای بازساختاری آنها؛ اما در اینجا به جای 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. در واقع، ویران‌سازی زیبایی‌شناسی تلاشی است برای بازگشتن به بنیادهای پنهان آن و همچنان‌که هایدگر به خوبی 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 از طریق تحلیلی تاریخی است؛ تلاشی برای تشخیص روند زوال و فراموشی آرچه‌ها^۱ و گشودن فضایی برای آنها در زمان و مکان کنونی. به تعبیر دورانت، پروژه آگامبن در این باره را با سه پرسش می‌توان مشخص کرد:

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

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

هایدگر، که برای نخستین بار مفهوم ویران‌سازی را به مثابه 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 دست‌پروده آن در طول زمان است، نیز لازم می‌افتد. ما این وظیفه و تکلیف را چون «ویران‌سازی» مضمون فراداده هستی‌شناسی باستانی می‌فهمیم که در ایفای آن باید پرسش هستی را چراغ‌واره راه کنیم تا مگر به تجربه‌های «سراغزینی» 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 آرچه‌ها و خاستگاه‌هایی که سنت با بداهت‌ظاهری و تحمیلی خود آنها را به فراموشی سپرده است؛ بنابراین، نه تنها معنا و کارکردی منفی در رد و انکار و نفی سنت ندارد، بلکه آن را چونان ویرانی یک خانه برای

^۱. Archai

۲. ردیابی روند فروپوشیدگی و فراموشی این جایگاه در طول تاریخ هنر غرب (پرسش تاریخی)
 ۳. بازگرداندن هنر به جایگاه پیشینش به مثابه شکل‌دهندهٔ راستین کنش‌ها و باورها (پرسش برنامه‌ای)^۱ (Durantaye, 2009: 30).

براین اساس، 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، پوئیسس 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 در واقع 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 نخستین بار 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^۲ به این نکته می‌پردازد که هنر، امروزه

دیگر آن نیازهایی را که گذشتگان از طریق آن رفع می‌کردند، نمی‌تواند برطرف کند. در واقع، از نگاه هگل، سیر پیشرفت تاریخ و نحوهٔ ظهور «مطلق»^۳، 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 بر نمی‌آورد. ما برتر از ترازوی قرار داریم که بتوان آثار هنری را چون امری خدایی حرمت نهاد» (هگل، ۱۳۹۱: ۷۴)؛ 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 بنشانند یا جایگاه پیشین خود را در آن بازیابند» (همان: ۷۶). ورود هنر به ساحت ایده‌ها همان خوانش فلسفی-علمی هنر است، به مثابهٔ 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 تحت تأثیر کانت، زیبایی‌شناسی، اثر هنری و هنر را از منظر تماشاگر یا ناظر^۴ می‌فهمد و نه خود هنرمند. حال آنکه شخصی چون نیچه بر تجربهٔ خاص هنرمند در کنش هنری تأکید می‌ورزد و تلاش آگامبن نیز این

³. Absolute

⁴. spectator

¹. programmatic

². Lectures on Aesthetics

مشاهده کرد. این تجربه به‌هیچ‌روی تجربه‌ای زیبایی‌شناختی در معنای مدرن آن نیست. آیا این تجربه 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 دوره مدرن از مخاطب به هنرمند «منتقل» شده است. یعنی اکنون این هنرمند است که در تجربه خاص خلق اثر هنری وحشت الوهی را از سر می‌گذراند. نمونه‌های فراوانی را در دوره مدرن برای این امر می‌توان پیدا کرد: هولدرلین^۴، نیچه، ون گوگ^۵ و... مثلاً ون گوگ این نکته را چنین بیان می‌کند: «خوب، در رابطه با 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 دوره 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 ابتدای بر هنرمند به مخاطب تغییر کرده است. در دوره مدرن، چنان‌که در ادامه روشن‌تر خواهد شد، هنر به نوعی تجربه فردی، یعنی تجربه 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 تجربه 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 تجربه ذوقی مخاطب تعریف می‌شود. در واقع، 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

است که از همین منظر با هنر مواجه شود. نیچه در قطعه ۸۱۱ از کتاب *خواست قدرت*^۱ در این باره 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، ۱۳۸۶: ۶۲۱؛ نیچه، ۱۳۹۰: ۱۳۵-۱۳۴). در واقع، تعریف تجربه زیبایی‌شناختی و امر زیبا به‌عنوان امری «فاقد علاقه» یا بدون غایت یا نتیجه انتقال هنر به ساحت زیبایی‌شناسی است که تکیه بر تجربه مخاطب دارد؛ حال آنکه در جهان گذشته، هنر بدون غایت بی‌معنا بود. آگامبن این غایت‌نداشتن را نتیجه جداسدن هنر از بستر جامعه می‌داند. هنر در جهان مدرن، نه در راستای غایات جمعی یک ملت و تاریخ آن، بلکه بی‌ارجاع به بستر خویش و تنها با ابتنای بر ذوق و تجربه فردی تعریف می‌شود.

آگامبن برای شرح این دگرگونی از افلاطون می‌آغازد. افلاطون در جمهوری^۲ آن‌گاه که از شهر ایدنال خود سخن می‌گوید، حکم به طرد شاعران می‌دهد؛ البته طردی همراه با احترام؛ اما از چه روی است که افلاطون چنین حکمی صادر کرده است؟ از نظر آگامبن، علت این کار نه بی‌ثمری و بی‌اثری کار هنری که به دلیل تأثیر خاصی است که هنر در گذشته بر افراد می‌نهاده است؛ یعنی تأثیری که افلاطون آن را «وحشت الوهی»^۳ می‌نامد (Agamben, 1999: 5). در واقع، افلاطون از آن روی حکم به طرد شاعران داده است که مخاطب را بیش از حد بی‌خویش می‌کرده‌اند و به‌نوعی او را دچار دیوانگی می‌ساخته‌اند و شهر افلاطون نیز شهری است کاملاً عقلانی که در آن جایی برای جنون و سرمستی نیست؛ اما از نظر آگامبن، چنین تجربه‌ای را در مخاطب مدرن نمی‌توان

^۱. *Will to Power*

^۲. *Republic*

^۳. *θαι ος φοβός*

^۴. Holderlin

^۵. Von Gogh

در اینجا شکافی عمیق میان هنرمند _ که فضای آزاد نبوغ خود را دارد_ و مخاطبان صاحب ذوق _ که به هیچ روی نمی‌توانند به معنای حقیقی کلمه، هنر را در زندگی خود حاضر ببینند_ وجود دارد؛ شکافی که نتیجه جدایی هنر از ساحت حقیقت و ورود آن به حوزه 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 نقادانه او. حکمی درباب هنر که اگر از خود هنر ارزشمندتر نباشد، برای ما قطعاً بیانگر نیازی است که همان قدر ضروری است (ibid.: 26).

شکافی که آگامبن از آن سخن می‌گوید، چیزی است که از طریق همین «بی‌تفاوتی» میان هنر و فرهنگ عمومی ایجاد شده است. آگامبن می‌نویسد: «وحدت کار هنری گسسته شده است؛ از سویی حکم زیبایی‌شناختی و از سویی دیگر، سوپژکتیو بی‌محتوای هنر» (ibid.: 60)؛ به همین دلیل است که آگامبن از *انسان بی‌محتوا* سخن می‌گوید و این انسان همان هنرمند است. از نگاه آگامبن در نتیجه 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. در واقع، تلاش برای تهی‌سازی حکم زیبایی‌شناختی و جداسازی خلاقیت هنری از محتوای فرهنگی، موجب از دست رفتن کارکرد آغازین اثر هنری در شکل‌دهی به فرهنگ شده است و هگل نیز به همین معنا 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. به بیان آگامبن «حکم انتقادی هنر را به مثابه هنر می‌اندیشد» (Durantaye, 2009: 34).

زیبایی‌شناسی مدرن، مخاطب‌محور است و نه هنرمند‌محور. این امر در خود واژه *aesthetics* و ارجاع آن به حس یا *aisthesis* نمایان است. بنیاد این مخاطب‌محوری و در واقع بنیاد زیبایی‌شناسی مدرن را می‌توان در مفهوم «ذوق»^۱ بازیافت. آگامبن با ردیابی مفهوم ذوق در فرهنگ غربی به این نتیجه می‌رسد که این مفهوم در دوران پیش از مدرن اصلاً مطرح نبوده است. ذوق، زمانی محوریت می‌یابد که پارادایم هنر در غرب تغییر می‌کند. در واقع، ذوق نتیجه 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، سخن گفتن از چیزی چون ذوق خوب و بد درباره هنر بی‌معنا بود. اساساً قوه‌ای به نام ذوق هنری وجود نداشت. هنر در بدنه زندگی و فرهنگ ادغام شده بود. هنر، خود گشاینده جهان و فرهنگ بود؛ اما به تدریج و خاصه از قرن هفدهم به بعد، مفهوم ذوق، ذوق خوب و بد و در نتیجه هنر خوب و بد به وجود آمد (ibid.: 11-12). بهترین نمونه تعریف هنر براساس ذوق، در کانت یافت می‌شود. کانت در *تقدیر قوه حکم*^۲، ذوق را چنین تعریف می‌کند: «ذوق، داوری درباره یک عین یا یک شیوه تصور آن از طریق رضایت یا عدم رضایت، بدون هر علاقه‌ای است» (ibid.: 26؛ ن.ک. کانت، ۱۳۸۸: ۱۰۹). این بی‌علاقگی از نظر آگامبن یعنی جدایی اثر از بستر و معنای حقیقی خویش. اکنون دیگر اثر هنری گشاینده 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

1. taste

2. *The Critique of the Power of Judgment*

آشکار می‌کند و این آشکارگی را در خود محفوظ می‌دارد. هنر و اثر هنری زمانی گشاینده سکونت‌گاه انسان‌اند که حقیقت و یا مطلق را آشکار کنند (همان: ۱۲۵ و یانگ، ۱۳۸۴: 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 ابژه خود قرار داده است؛ ابژه آیستسیس؛ یعنی ادراک حسی در معنایی گسترده. امروزه ما این ادراک را «تجربه»^۵ می‌خوانیم و گمان می‌رود این تجربه اطلاعاتی را درباره ذات اثر هنری برای بشر فراهم می‌آورد. تجربه نه تنها 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 سیطره زیبایی‌شناسی بر فلسفه هنر کهن، هنر دیگر گشاینده حقیقت و نمایان‌گر شکل زندگی نیست؛ بلکه فقط ابژه تجربه‌های زیبایی‌شناسانه است (یانگ، ۱۳۸۴: ۲۴)؛ اما هایدگر در نهایت با وجود نقد بنیادین زیبایی‌شناسی و مدرنیته به‌طور کلی، آن را تقدیر بشری و حوالت هستی می‌داند. هیچ‌کس نمی‌تواند تاریخ را پیش‌بینی کند و هر بیانی از این دست، تنها یک «توهم تکنولوژیک» است. ذات بشر منتظرماندن است و باید که چشم‌به‌راه آن نیروی نجات‌بخش باشد (هایدگر، ۱۳۷۷ الف: ۳۳)؛ اما گرچه بشر با زیبایی‌شناسی هنر بزرگ را از یاد برده، بازگشت هنر بزرگ تنها راه نجات بشر از فلاکت مدرن است.

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 ج ۱: /اراده معطوف به قدرت به‌مثابه هنر^۱، مرگ هنر را در قالب چهار قضیه شرح می‌کند: ۱. هنر بزرگ، هنری است که در آن حقیقت موجودات به‌مثابه 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 فلسفه افلاطونی و ارسطویی، هنر بزرگ به تدریج فراموش و به ساحت تحلیل زیبایی‌شناختی وارد می‌شود. نخستین نمود برجسته این مفهومی‌سازی را در دو مفهوم صورت^۲ و ماده^۳ ارسطو می‌بینیم که البته در پی اندیشه‌های افلاطون در باب مفهوم ایده^۴ ظاهر شده‌اند (هایدگر، ۱۳۹۰: ۱۲۱)؛ ۳. هایدگر این ایده هگل را می‌پذیرد که سیر دیالکتیکی تاریخ، ظهور حقیقت را در هنر به دین و در نهایت به علم رسانده است (همان: ۱۲۷-۱۲۶)؛ نیز ن. ک. یانگ، ۱۳۸۴: ۲۱)؛ ۴. از نظر او، گرچه ما دچار نوعی حس نوستالژیک می‌شویم، جایی برای تعصب وجود ندارد؛ چون روند پیش‌روی تاریخ این چنین 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 تاریخ‌جهانی داشته باشد. درواقع، هنر بزرگ از این‌رو بزرگ است که در عرصه دازاین تاریخی انسان رسالتی سرنوشت‌ساز را به انجام می‌رساند. یعنی به‌شیوه خاصی، اثر موجود به‌مثابه یک کل را

1. Nietzsche, V 1: Will To Power As Art

2. Morphe/form

3. Hyle/matter

4. eidos

5. experience

۳-۲) پوئیسس و پرکسیس

آگامبن بحث مرگ هنر در دوره مدرن را در بستری متفاوت و از خلال مفاهیم پوئیسس و پرکسیس مورد تأمل قرار می‌دهد. او معتقد است که مسئله هنر در زمانه ما درحقیقت همان مسئله شعر یا پوئیسس است. همان کنشی که برسازنده جهان آدمی است و ممکن‌ساز سکونت او بر زمین؛ اما این همه به چه معناست؟ پوئیسس در زمانه ما در ساحت تکنولوژی خود را ظاهر می‌سازد. افلاطون پوئیسس را «هر آن علتی می‌داند که چیزی را از نیستی به هستی می‌آورد» (Agamben, 1999: 3). این نکته را نخست هایدگر از محاوره مهمانی افلاطون نقل می‌کند (هایدگر، ۱۳۷۷: ب: ۱۱) و ارسطو نیز در طبیعات^۱ در برابر چیزهای طبیعی که علت خویش را در خود دارند، از چیزهایی سخن می‌گوید که علتی خارج از خود دارند. یعنی محصول فن و تخته‌آند. در اینجا تخته هم شامل کنش هنری است و هم صنعت به‌طورکلی؛ بنابراین، پوئیسس یعنی عمل ایجاد چیزی از طریق تخته (همان)؛ اما در دوره مدرن و خاصه با جهان صنعتی در قرن هجدهم نتیجه کنش آفریننده یا پوئیتیک آدمی دوگانه شد: ازسویی محصولات که منطبق با الگوی زیبایی‌شناسی هستند، یعنی آثار هنری و ازدیگرسو، محصولات صرفا تکنیکی (Agamben, 1999: 37)؛ اما این همه نتیجه تقسیم کار در عصر مدرن است. در اینجا اثر هنری دارای «اصالت»^۲ پنداشته می‌شود و اصیل‌بودن یعنی نزدیکی به سرآغاز یا آرخه خویش. بدین معنا 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 غیرقابل فهم بوده است.

در اینجا نیز آگامبن به‌نوعی ادامه‌دهنده 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»^۳ 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، ۱۳۷۷: الف: ۴۲). هایدگر در مقاله پرسش از تکنولوژی^۴ در تلاش برای راه‌بردن به ذات تکنولوژی از گشتل یا اسکلت‌بندی و نظم‌بخشی به‌مثابه ذات تکنولوژی سخن می‌گوید. ذاتی که تقدیر بشری را دچار خطری بزرگ ساخته است. او معتقد است که تکنولوژی نتیجه نوعی کنش صرف انسانی نیست. تکنولوژی یک تقدیر تاریخی یا ظهوری از حقیقت در دوره مدرن است. او در بازیابی ریشه‌های تکنولوژی همچون همیشه به ریشه‌شناسی این واژه پرداخته و آن را در تخته یونانی بازان‌دیشی می‌کند. هایدگر به رابطه تخته و پوئیسس اشاره می‌کند و از خصلت پوئیتیک کنش بشری سخن می‌گوید. وی معتقد است که «تخته به فرآوری تعلق دارد؛ به پوئیسس؛ تخته امری پوئیتیک است» (همان: ۴۳) او همچنین در نیچه ج ۱ از تخته به‌مثابه نوعی شناخت^۵ سخن می‌گوید. درواقع، تخته 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

⁴ Gestle

⁵ The Question Concerning Technology

⁶ episteme

¹ Physics

² techne

³ authenticity

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 دوره مدرن تمام توجه و تمرکز بر پرکسیس است و جایگاه اساسی پوئسیس به‌مثابه کنش ویژه بشر به فراموشی سپرده شده است. برای بازبایی معنای آغازین این اصطلاحات آگامبن به‌سراغ یونان باستان می‌رود و این‌بار ارسطو. در نگاه یونانیان و به‌طورخاص ارسطو مبنای پرکسیس، «اراده»^۲ است. درواقع، اراده خود را در یک کنش ظاهر می‌کند؛ اما محور و مبنای پوئسیس، تجربه 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 Whyte, 2011: 155). ارسطو معتقد است که پرکسیس کنشی مبتنی‌بر نیاز است؛ بنابراین، میان انسان و حیوان مشترک است. پرکسیس نمود اراده 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 دقیقاً خصلت کار هنری است (ibid.: 43)؛ اما اکنون تجربه 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 به‌مثابه ذات اثر در نظر می‌گرفتند حوابعیتی که در آن چیزی از نیستی به هستی منتقل و بدین‌سان فضای حقیقت گشوده می‌شد و جهانی برای سکونت انسان بر زمین بنا

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 می‌کند 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 مسئله 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 ادامه مسیر هایدگر، اما با تمرکز بر تمایز ایجادشده میان پوئسیس و پرکسیس، بحث هنر و سکنی‌گزینی^۱ را به

2. will

1. dwelling

آن چیزی که در آن سرآغاز می‌تواند ظاهر شود (Durantaye, 2009: 35). هایدگر نیز آرچه 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 «آرچه» در اندیشه آگامبن شود.

۳-۱. درباره مفهوم سرآغاز (آرچه)

مفهوم سرآغاز/خاستگاه و یا آرچه در آثار بعدی آگامبن نقشی بسیار کلیدی دارد. در واقع، 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 آرچه نمی‌تواند امری صرفاً تاریخی باشد. در واقع، آرچه قابل مکان‌یابی در هیچ‌گونه کرونولوژی نیست: «آرچه نمی‌تواند درون کرونولوژی مکان‌گذاری شود. در یک گذشته دور نیز نمی‌تواند فراسوی این و در یک ساختار بی‌زمان^۲ ماورای تاریخ مستقر شود» (Agamben, 2009: 92). پس اگر آرچه در گذشته کرونولوژیک قرار نمی‌گیرد، مکان آن کجاست؟ «لحظه برآمدن یا همان آرچه 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 آرچه شکل گذشته‌ای-درآینده را دارد؛ یعنی *future anterior*» (ibid.: 106). آنچه برای فهم آرچه ضروری است، درک نسبت آن با زمان است. نسبت آن با گذشته نیز ذیل همین نسبت توجیه می‌شود.

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

در دوره مدرن، نگاه‌ها بر پرکسیس متمرکز می‌شود و کار به‌عنوان نمود اصلی آن و معیاری برای تعریف انسان معرفی می‌شود و انسان به‌مثابه 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. به‌همین طریق نیز از نظر آگامبن، سکونت آدمی بر زمین اکنون مبتنی بر کنش تولیدکننده او در مقام کار است (ibid.). بنابراین، در دوره سیطره کار، پرکسیس، اثر هنری نیز براساس همین معیار سنجیده می‌شود؛ هرچند که آن را گونه 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 اراده زیستی آدمی قرار دارد؛ بنابراین، نگاه دوره مدرن به پرکسیس همچنان ذیل پارادایم ارسطویی است. زیبایی‌شناسی به‌مثابه «علم کار هنری» در دوره مدرن نیز دقیقاً مبتنی بر همین «متافیزیک اراده» است و نمونه عینی آن نیچه است که هنر را نمود «خواست» می‌داند: «نقطه ورود زیبایی‌شناسی غرب نوعی متافیزیک اراده است؛ یعنی متافیزیکی که زندگی را به‌مثابه انرژی و اراده آفریننده می‌فهمد» (ibid.: 44).

۳) ساختار آغازین کار هنری

باید به این نکته توجه داشت که واژه *original* یا خاستگاهی و اصلی برای آگامبن معنای خاصی دارد. در واقع، چنان‌که خود او می‌گوید، «خاستگاهی» یعنی آن چیزی که به سرآغاز یا خاستگاه^۱ نزدیک است یا

². atemporal

¹. origin/arche

دیرینه‌شناسی (ویران‌سازی) پس از زدودن گرد فراموشی به ظاهرسازی آرخه کمک خواهد کرد.

۲-۳. ذات اثر هنری

هولدرلین در سال‌های جنونش میان ۱۸۰۷-۱۸۴۳ در گزین‌گوبه‌ای چنین می‌گوید: «همه‌چیز ریتم است. تمام تقدیر بشر نوعی ریتم آسمانی است. همچنان‌که هر اثر هنری یک ریتم است و همه‌چیز از لبان سراینده خداوند سرچشمه می‌گیرد» (Agamben, 58: 1999). این گزین‌گوبه مبهم، از نظر 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 اندیشه فلسفی غرب توسل می‌جوید. کلید بیان هولدرلین نیز در اینجا واژه «ریتم» است. آگامبن جمله هولدرلین را در بستر 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 πρὸς τὸν ἀρρυθμισμόν* می‌داند؛ یعنی ماده‌ای بی‌شکل و تعین؛ آنچه می‌تواند با هر قالب و شکلی ظاهر شود، اما خود بی‌شکل است. در اینجا ارسطو نه از واژه ریتم^۵ که از مخالف آن یعنی *τὸ ἀρρυθμισμόν* (بدون ریتم) سخن می‌گوید. واژه *ῥυθμός* همچنین به معنای ساختار و شکل است. در اینجا درواقع

آرخه نه صرفاً 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 گذشته 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 در زمانی و هم‌زمانی جای دارد؛ در آن نقطه‌ای که به‌متابۀ وضعیت به‌لحاظ تاریخی اثبات‌نشده زبان-همچون «زبان هرگز تکلم‌نشده» ای که با این حال واقعی است- هم قابل فهم‌بودن تاریخ زبان را تضمین می‌کند و هم انسجام هم‌زمانی نظام را... آرخه چیزی است که هنوز از روی دادن بازنیاستاده است. این بعد آرخه را می‌توانیم بعد «تاریخ استعلایی»^۱ تعریف کنیم...» (آگامبن، ۱۳۹۰: ۱۱۳).

آرخه امری از پیش مشخص نیست. آرخه در فرایند پژوهش شکل گرفته و سر بر می‌کند. از همین است که آگامبن آرخه را «گذشته آینده» می‌نامد. آرخه درون‌بود^۲ گذشته است؛ اما تنها زمانی ظاهر می‌شود که دیرینه‌شناس آن را از زیر ویرانه‌های سنت بیرون بکشد؛ بنابراین، دیرینه‌شناسی^۳ همان ویرانه‌شناسی^۴ است یا به بیانی دقیق‌تر، فرایند ویران‌ساختن تاریخ در قالب سنت (ن.ک. Murray and Whyte, 2011: 142). در اینجا نیز ذات آغازین اثر هنری آن چیز است که در نتیجه فرایند ویران‌سازی ظاهر می‌شود. ذاتی که ورای زمان تقویمی است و درحقیقت — چنان‌که آرخه- در زمان اصیل آدمی خانه دارد؛ اما ذات هنر این تمایز را دارد که خود گشاینده تاریخ‌مندی آدمی است؛ بنابراین، اکنون فرایند

1. transcendental history

2. immanent

3. archaeology

4. ruinology

5. ῥυθμός

برای گریز از تسلسل^۲ به ریاضیات متوسل می‌شوند.
(ibid.: 60).

از نگاه آگامبن، به دلیل سیطره ریاضیات و برای گریز از تسلسل کل و جزء در مفهوم ساختار، امروزه همه‌جا حتی در علوم انسانی ساختار را نوعی کمیت می‌دانند؛ اما اگر از منظری ارسطویی نگاه شود، ساختار چیزی نیست جز فرم، یعنی آنچه به شیء هستی و حضور می‌بخشد؛ از این‌رو نمی‌توان گزین‌گویی هولدرلین را در بستر نقد ساختارگرایی معاصر بررسی کرد. ریتم نوعی عنصر اولیه یا minimal quantum نیست؛ بلکه او سیاست؛ یعنی اصل حضوری که اثر هنر را در فضای اصیل آن نگه می‌دارد. به‌خودی‌خود، ریتم نه محاسبه‌پذیر است و نه عقلانی؛ اما غیرعقلانی در معنای منفی هم نیست؛ بلکه ریتم آن چیز است که به اثر هنری هستی و ذات می‌بخشد؛ بنابراین، ریتم لوگوس است؛ ratio است؛ یعنی چیزی که به شیء موقعیت راستینش در حضور را می‌بخشد؛ به‌همین دلیل، ریتم گشاینده فضایی است که در آن امر کمی و سنجش‌پذیر برای تجربه بشر ممکن می‌شود (Agamben, 1999: 61).

در این صورت، ذات ریتم چیست؟ آن قدرتی که در ریتم، اثری هنری را در جایگاه اصیلش نگه می‌دارد چیست؟ واژه ریتم از $\rho\acute{\epsilon}\theta\acute{\varsigma}$ به معنای جاری‌بودن ریشه گرفته است و این جریان در بعدی زمانی معنا می‌یابد؛ یعنی جاری در زمان. فهم عام از زمان نوعی خط مستقیم بی‌نهایت است. چنان‌که ارسطو زمان را شمار حرکت می‌داند. این زمانی است که ساعت می‌شمارد؛ اما ریتم نوعی توقف در این زمان، نوعی وجه بی‌زمان در زمان است. در برابر اثر هنری نیز ما نوعی وقفه و ایست در زمان را درک می‌کنیم یا به‌نوعی به ورطه زمانی اصیل‌تر فرو

طبیعت چیزی است که فاقد شد ما یا ساختار است. حال با توجه به این معنای ریتم، باید جمله هولدرلین را به این معنا بفهمیم که هر اثر هنری یک «ساختار» است و ساختار آن چیزی است که به اثر هنری هستی می‌بخشد و آن را در مقام یک اثر ظاهر می‌سازد (Agamben, 1999: 59).

از نظر آگامبن، برای بررسی مفهوم ساختار باید به سابقه آن، هم در دوره معاصر و هم خاستگاه‌های آن در دوران کهن توجه داشت. محوریت بحث درباره ساختار نسبت اجزا با کلیت ساختار است. در واقع، 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 رابطه 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. از نظر 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^۱ می‌نامد. یعنی اصلی که همه چیز 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

2. morphe/μορφή

1. οὐσία

را دارد و کنش و آزادی او نیز تنها از همین جهت 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 تجربه کار هنری آدمی در حقیقت می‌ایستد؛ یعنی در سرآغازی که خودش را در کنش پوئیتیک برای او آشکار ساخته است. در این درگیری، در این پرتاب‌شده‌بودن به بیرون از درون اپوخه 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.).

۴) هنر و سنت

همچنان‌که پیش‌تر نیز بیان شد، آگامبن نیز همچون هایدگر مسئله هنر و زیبایی‌شناسی را نه یک مسئله 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 حوزه زیبایی‌شناسی در دوره مدرن بیانگر چه تحولی در تاریخ غرب است و چه نسبتی با نیپیلیسمی دارد که نیچه و هایدگر تشخیص می‌دهند؟ در اینجا نیز مسیر تحلیل‌های آگامبن از منظر هایدگر آغاز و به پاسخی بنیامینی منجر می‌شود. به‌باور

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 $\epsilon\pi\omega\chi\eta$ (اپوخه) می‌نامند. فعل $\epsilon\pi\omega\chi\eta$ معنایی دوگانه دارد. هم به معنای بازپس‌گرفتن است و هم بخشیدن. در این صورت، ریتم وجه اصیل‌تر زمان را آشکار می‌کند و هم‌زمان در بعد زمان خطی و کمی و سلسله آفات 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، به معنای حاضر بودن، آنجا بودن، نگه‌داشتن. اپوخه یا ریتم، بخشیدن و بازپس‌گرفتن است. ریتم هم سکونت برون‌شونده^۱ 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 جمله هولدرلین بازگردیم. این جمله نه به اثر هنری به مثابه ساختار اشاره دارد و نه نگاهی سبکی به آن؛ زیرا هم تحلیل ساختاری و هم تحلیل سبکی در چهارچوب زیبایی‌شناسی باقی می‌ماند، هم به مثابه موضوع *aisthesis* و هم به مثابه اصلی فرمال؛ بلکه این جمله به اثر هنری به مثابه اپوخه و ریتم اشاره دارد. درواقع، اثر هنری با گشودن وجه زمانی اصیل آدمی، گشاینده جهان اوست و از همین رو هم سکونت او را بر زمین ممکن می‌کند. ذات اثر هنری همین خصلت اپوکال و تعلیق در زمان کمی و گشودن تاریخ‌مندی بشر است و این همان سکونت پوئیتیک او بر زمین است. تنها چون این فضا گشوده می‌شود، آدمی امکان تجربه وضعیت در-جهان‌بودن^۲

1. ecstatic

2. being-in-the-world

هنری در عصر بازتولیدپذیری تکنولوژیک^۱ مطرح کرده است. او از کفر رفتن اهمیت و اصالت اثر هنری در عصر تکنولوژیک را با از بین رفتن مفهوم «هاله^۲»، 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 مقاله «سنت‌ال پارک^۳ در باب بودلر به مفهوم هاله و نسبت آن با نمایشی شدن چیزها پرداخته است. اینکه با از کفر رفتن معنای پیشین چیزها اکنون ارزشی دیگر، «ارزش نمایش^۴» به آنها به‌مثابه 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 زنده‌فرادهشش. 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). به‌بیانی دقیق‌تر، 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

آگامبن، انتقال هنر به ساحت زیبایی‌شناسی در دوره مدرن نتیجه نوعی گسست اساسی در تاریخ غرب میان سنت و مدرنیته است. این گسست که به زبان نیچه «مرگ خدا» و در بیان هایدگر «درخرفتن هستی» است، اکنون در زبان آگامبن به‌شکل «ناممکنی انتقال معنای چیزها» و از کفر رفتن 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 پوئیتیک 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 از خودبیگانه را به گذشته از معناتهی شده پیوند بزند؛ بنابراین، بازتولید انحلال انتقال‌پذیری، یعنی عدم امکان 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 گذشته خود را ندارند. در واقع، 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، تجربه 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 معنا بخشیدن به این گسست یا در تأیید و تثبیت این انتقال‌ناپذیری معنا تحقق می‌یابد. تجربه زیبایی‌شناختی مدرن تجربه نفس بیگانگی و گسست است؛ چیزی که بودلر آن را «شوک» می‌نامد.

طرح مسئله جایگاه و اصالت آثار هنری و نیز ناممکنی انتقال معنا را نخست بنیامین در مقاله اثر

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 غیرسستی است (ibid.).

آگامبن برای شرح بحث خود از بنیامین و کارکرد «نقل‌قول» نمونه می‌آورد. یک نقل‌قول از نظر بنیامین آن‌زمان کارکرد حقیقی خود را می‌یابد که از بستر خود جدا شود و همچون رهنمی 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 سستی چیزها را آنچه چیزها با ارجاع به آن‌همانی می‌شدند که بودند «هاله» می‌نامد و از کفر رفتن آن را در شعر *گم‌کردن هالهٔ زرین* به تصویر می‌کشد (ن.ک. بودلر، ۱۳۹۰)

بودلر در مواجهه با این فقدان هاله یا از کفر رفتن 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 دقیقاً تجربهٔ بیگانگی چیزها در عدم‌امکان انتقال

معنای آنهاست. ایجاد تجربهٔ شوک از نگاه بودلر رسالت هنرمند مدرن است. در واقع، اکنون هنر تنها ابزاری است که در همین خلأ می‌تواند میان گذشته و آینده نوعی پیوند برقرار کند. هنر مدرن (و در واقع امر استتیک) دقیقاً از دل این گسست، این ناممکنی انتقال معنای فرهنگی سربرآورده است و همچنان که 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 از طریق تجربهٔ شوک «حیاتی دوباره و شأنی هستی‌شناختی به بقایای دنیایی ببخشید که اکنون به ویرانه‌ای بدل شده است» (شایگان، ۱۳۹۴: ۸۸). بودلر این کنش هنری را از طریق «استعاره‌ها انجام می‌دهد. «استعاره‌ها همان نقشی را در عرصهٔ تفکر ایفا می‌کنند که ویرانه‌ها در عرصهٔ چیزها» (همان: ۸۹). بودلر در مقالهٔ *تقاش زندگی مدرن* آنجا که از ویژگی‌های هنرمند مدرن سخن می‌گوید، مدرنیته را با محوریت زمان حال و امر گذرا در برابر 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: ۴۳). 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-غیاب" را به‌طور توأمان در خود دارد» (شایگان، ۱۳۹۴: ۹۷)؛ به‌همین دلیل 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 به معنای بی‌ارزش کردن گذشته نیست؛ «بلکه برعکس، تنها در این صورت 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 از آنجاکه راه دیگری برای ارتباط با آن نمی‌یابد؛ تنها می‌تواند موضوع تجمع و تراکم باشد. در این حالت، آدمی به تمامی با میراث فرهنگی خود به‌مثابه نوعی دارایی مواجه می‌شود؛ اما در این وضعیت، گذشته دیگر نمی‌تواند معیاری برای رفتارها و اخلاقیات او باشد و اکنون به‌مثابه پیوند میان گذشته و آینده ظاهر نمی‌شود؛ زیرا این انتقال‌پذیری فرهنگ است که با معنابخشیدن به فرهنگ، به آدمی اجازه حرکت به سوی 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 فرشته مالینخولای^۱ در^۲ را «فرشته هنر» می‌نامد و آن را با فرشته جدید کله و تفسیر بنیامین که آن را فرشته تاریخ می‌نامد مقایسه می‌کند. درحالی‌که فرشته تاریخ رو به پشت دارد و به پشت سرش نگاه می‌کند و از فرط فشار طوفانی که از سمت بهشت می‌وزد، ناگزیر از حرکت رو به پیش است، فرشته درر بی‌حرکت به مقابل خیره شده است. آن طوفان پیشرفتی که فرشته تاریخ را به جلو می‌راند و بال‌های او را با فشار گشوده بود، در اینجا خوابیده است. فرشته مالینخولای درر در نوعی سکون زمانی قرار دارد، بعدی بی‌زمان. گویی چیزی پیوستار تاریخ را گسسته و واقعیت را به‌شیوه یک «توقف مسیانیک» منجمد ساخته است. همچنان‌که رویدادهای تاریخ برای فرشته تاریخ چونان تلی از ویرانه‌های غیرقابل‌فهم نمایان می‌شوند، ابزارهای زندگی روزمره پیرامون فرشته 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 فرشته تاریخ توان درکش را ندارد، فرمش را در برابر فرشته 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 ناحیقت امر قدیم ممکن است. رهایی‌ای که فرشته 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 موزه استتیک نیست (یا برعکس ناتوانی برای مردن) و مالینخولای فرشته آن آگاهی‌ای است که او با آن بیگانگی را به‌مثابه جهانش پذیرفته است (ibid.: 8-67).

^۱. Melancholy Angle

^۲. Durer

در زمانه ما دچار بحران است. در واقع، اکنون باید از «مسئله» هنر سخن گفت؛ اما این بحران، امری ثانوی و مربوط به یک نیاز تجملی نیست. به‌مانند هایدگر، آگامبن نیز مسئله هنر را در پیوند با تقدیر تاریخی جهان غرب دیده و معتقد است برای عبور از نیهیلیسم معاصر باید بار دیگر به آرخه هنر بازگشت؛ زیرا اگر هنر یا پوئیس همان کنش به‌وجودآورنده‌ای است که جهان بشری را ایجاد می‌کند، یعنی سکونت او را بر زمین و ازین‌رو هنر گشاینده تاریخ و نیز ساحت حقیقت برای بشر است، پس راه نجات هم باید در هنر پوئیک نهفته باشد؛ اما هنر با ورود به ساحت زیبایی‌شناسی و ذوق از الوهیت و الایی 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 آرخه هنر یا همان پوئیس نزدیک شود. او در ادامه 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 از آن‌رو دیده نمی‌شود که از پیش همین‌جاست. فرشته مالیخولیا/هنر درر خیره به همه آن چیزهایی است که دیگر به هیچ گذشته الایی 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. ترجمه مسعود علیا. انتشارات ققنوس.

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

از طریق ویرانی انتقال‌پذیری گذشته، زیبایی‌شناسی به‌شیوه‌ای منفی آن را احیا می‌کند و انتقال‌ناپذیری را در تصویر 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 تجربه گسست میان حال و گذشته، چیزها و معنای نخستین آنها و یا به‌زبان بودلر، تجربه ازکفر رفتن 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

- 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، والتِر (۱۳۹۰). *ستترال پارک، در:*
بودلر/بنیامین. ترجمهٔ مراد فرهادپور و امید
 مهرگان. انتشارات مینوی خرد.
- بودلر، شارل (۱۳۹۳). *نقاشی 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 (۱۳۹۴). *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 (۱۳۸۶). *ارادهٔ قدرت*. ترجمهٔ مجید
 شریف. چاپ چهارم. نشر جامی.
- (۱۳۹۰). *تبارشناسی اخلاق*. ترجمهٔ
 داریوش آشوری. چاپ نهم. نشر آگه.
- هایدگر، مارتین (۱۳۹۰). *نیچه (ج ۱)*. ترجمهٔ ایرج
 قانونی. چاپ سوم. نشر آگه.
- (۱۳۸۸). *هستی و زمان*. ترجمهٔ
 سیاوش جمادی. چاپ سوم. انتشارات ققنوس.
- (۱۳۷۷ الف). *پرسش تکنولوژی*. در:
فلسفهٔ تکنولوژی (برگزیده مقالات). ترجمهٔ شاپور
 اعتماد. نشر مرکز.
- (۱۳۷۷ ب). *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 (۱۳۸۴). *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 Reproducibility.
 in: *The Work Of Art In the Age Of Its*
Technological Reproducibility 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.



فرشته‌ی مالیخولیا (Melencolia)، حکاکی اثر درر، ۱۵۱۴م.



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

پی‌نوشت‌ها

- (أ) پروژه نقد متافیزیک غربی به‌مثابه 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 از نظر 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 *سراغاز کار هنری*، مسئله هنر را با محوریت خود ذات هنر مورد تأمل قرار می‌دهد، نه مخاطب و نه هنرمند (ن.ک. هایدگر، ۱۳۹۰: ۱-۲).