مقاومت در هنر

جورجو آگامبن | ترجمه: رویا آشفته ساران و محمد سردشتی

تابلوی بشارت اثر تیسین

مقاومت در هنر

جورجو آگامبن

مدرسه‌ی عالی اروپا، سال ۲۰۱۴

ترجمه: رویا آشفته ساران و محمد سردشتی

در ابتدا می‌خواهم موضوعی بدیهی را به شما گوشزد کنم؛ من سخنرانیم را به زبان انگلیسی ارائه خواهم کرد، اما از آنجا که انگلیسی زبان مادری من نیست، برخی مباحث مرتبط با موضوع لاجرم از دست خواهد رفت. علت مطرح کردن این موضوع این است که می‌خواهم خاطر نشان کنم که امروزه غلبه‌ی زبان انگلیسی در کنفرانس‌ها، دانشگاه‌ها و مکان‌هایی از این دست، نباید موضوعی ساده و بی‌خطر تلقی شود. گمان می‌رود زبان انگلیسی به عنوان زبان بین‌المللی همان جایگاه زبان لاتین در اروپا در قرن پانزدهم الی هفدهم را داشته باشد، اما این قیاسی غلط انداز است؛ چرا که لاتین زبان رسمی هیچ کشوری نبود، حال آنکه زبان انگلیسی، همانطور که می‌دانید، زبانی است که به چند ملت خاص تعلق دارد. به گمان من باید در این باره تأمل کنیم.

عنوان سخنرانی من یادآور درسگفتاری است که ژیل دلوز در مارس ۱۹۸۷ در پاریس ارائه کرد. اگر فیلم آن درسگفتار را دیده باشید، باید خاطرتان باشد که دلوز کنش خلاق را بعنوان شکلی از مقاومت تعریف می‌کند؛ در درجه‌ی اول مقاومت در برابر مرگ و بعد مقاومت در برابر پارادایم دانش که از طریق آن قدرت در جوامعی که دلوز *جوامع کنترل*[1] می‌خواند، اعمال می‌شود. در نظر دلوز هر شکلی از خلق کردن در برابر چیزی مقاومت می‌کند؛ به عنوان مثال موسیقی باخ برای او شکلی از مقاومت در برابر جدایی امر لاهوتی و ناسوتی است. همانطور که می‌بینید دلوز مقاومت را به طور دقیق تعریف نمی‌کند و این طور به نظر می‌رسد که او نیز از این کلمه با همان معنای متداولش یعنی رویارویی با یک قدرت یا تهدید خارجی استفاده می‌کند.

روش کاری من مبتنی بر چیزی است که فویرباخ آن را *قابلیت بسط و گسترش*[2] می‌خواند؛ بسط و گسترش آنچه در آثار نویسندگان مورد علاقه‌ام نهفته است. در بحث امروز هم سعی می‌کنم این ایده را که کنش خلاق معادل کنش مقاومت است پیگیری کنم و در این راستا سعی می‌کنم به آن چیزی که در درسگفتار دلوز ناگفته مانده است بپردازم.

[1] Control societies
[2] Capability of development

باید پیش از هر چیز بگویم که استفاده از اصطلاح *creation* [خلق کردن] زمانی که صحبت از *کار هنری*[3] به میان می‌آید، برایم خوشایند نیست. زمانی که تبارشناسی این کلمه را بررسی می‌کردم، دریافتم که دلیل کاربرد این واژه در این معنی، تا حدود زیادی به معماری برمی‌گردد. در قرون وسطی عالمان الهیات آفرینش الوهی جهان را چنین توضیح می‌دادند که همانگونه که خانه پیش از ساخته شدن در ذهن معمار شکل می‌گیرد خدا نیز جهان را بر اساس الگویی آفریده است که پیشتر در ذهنش پرورانده است.

توماس آکویناس به روشنی میان دو لفظ *creare ex nihilo* [خلق از عدم]، که آفرینش مقدس و الوهی است و *facere de material* [برساختن از ماده] که شامل تولیدات انسان می‌شود، تمایز می‌گذارد. همانطور که می‌بینید مقایسه‌ی کار معمار و آفرینش خدا حاصل خلط کردن الگویی الهیاتی با کار هنرمند است. لذا من ترجیح می‌دهم بجای کلمه‌ی *creation* [خلق کردن، آفرینش] از کلمه‌ی *poetic act* [کنش هنری] استفاده کنم. و چنانچه در سخنرانیم از اصطلاح *creation* [خلق کردن] استفاده کنم، شما باید آن را به معنای یونانی آن یعنی *poieîn* [صنع، ساختن] ، بفهمید.

اینکه مقاومت را صرفاً تقابل با نیرویی بیرونی بدانیم، برای تعریف خلق هنری کافی بنظر نمی‌رسد. در نظر من آن بالقوگی که کنش خلاق آزاد می‌کند، بایستی ویژگی درونی آن باشد. مقاومت نیز باید به همین صورت خصلت درونی کنش خلاق باشد. بگذارید در اینجا نکته‌ای راجع به مفهوم بالقوگی مطرح کنم: همانطور که می‌دانید مفهوم بالقوگی در فلسفه‌ی غرب تاریخچه‌ی بلندی دارد و از زمان ارسطو جایگاهی مرکزی در فلسفه داشته است. ارسطو *بالقوگی*[4] و *فعلیت*[5] را از سویی در تقابل با هم و از سوی دیگر مرتبط با هم می‌داند. فلسفه و علم غرب وارثان تقابل میان امر بالقوه و بالفعل هستند. ارسطو از طریق نشان دادن تضاد میان بالقوگی و فعلیت، آنچه را که ما خلق هنری می‌خوانیم، تعریف کرده است. در نظر ارسطو خلق هنری با *Techne* (τέχνη) [*فن و مهارت*] تطابق دارد. مثالی که او برای نشان دادن مسیر گذر از بالقوگی به فعلیت می‌زند مثال معمار، فلوت‌نواز، مجسمه‌ساز، زبان‌شناس و جز آن است. وجه مشترک این مثال‌ها این است که در همه‌شان شخصی به مهارتی خاص تسلط دارد. اما بنا بر نظرات ارسطو فردی که دارای نوعی بالقوگی است هم می‌تواند آن را بالفعل کند و هم می‌تواند اصلاً آن را محقق نکند.

مفهوم بالقوگی ابداع نبوغ آمیز ارسطو است. این مفهوم بر اساس امکان عدم تحققش تعریف می‌شود؛ یک معمار دارای بالقوگی است؛ چرا که در عین حال می‌تواند بسازد یا نسازد. فلاسفه‌ی *مکتب مگارایی*[6] از این حیث با نظر ارسطو مخالف بودند و باور داشتند که بالقوگی تنها زمانی وجود دارد که بتواند محقق شود. پاسخ ارسطو به آنان این بود که چنانچه عقیده‌ی آنان صحیح می‌بود، یک معمار تنها زمانی معمار به حساب می‌آمد که در حال ساختن باشد، حال آنکه ما می‌دانیم که یک معمار یا شاعر زمانی که چیزی خلق نمی‌کند هم همچنان معمار یا شاعر است. پس آنچه وجه وجودی بالقوگی را مشخص می‌کند تسلط آن بر نبودن است و این بدان معناست که فردی که دارای توانی بالقوه است حتی زمانی که آن را محقق نمی‌کند نیز با این

[3] Artistic practice
[4] Potentiality, dynamis
[5] Actuality, energeia
[6] Megarian school، مگاری‌ها در اوایل قرن چهارم پیش از میلاد می‌زیستند و به تفسیری از فلسفه‌ی الئایی ملتزم بودند و آرای ایشان بر منطق رواقیان موثر بود.

توانایی پیوند دارد. ارسطو این موارد را تا سر حدات پیش می‌برد. به زعم او نابالقوگی نوعی نبودن یا نکردن است و در برابر بالقوگی قرار دارد. هر قوه یا توانی در عین حال عدم قوه یا عدم توانایی برای امری واحد و در نسبت با امری واحد است. پس هر نوع بالقوگی، هر توان انجام کاری در عین حال توان عدم انجام آن کار است. توان بالقوه‌ی آدمی همواره حامل تناقضی درونی است؛ چراکه بالقوگی را با نبودن یا نکردن پیوند می‌زند.

بنا بر نظر ارسطو این پیوند اساس بالقوگی است. لذا می‌توان گفت که انسان آن جانور زنده‌ای است که در حالت بالقوه زندگی می‌کند؛ این یعنی آدمی در عین حال در وضعیت نابالقوگی زندگی می‌کند یا به بیان دیگر مادامی دارای بالقوگی است که دارای نابالقوگی باشد. انسان می‌تواند وجود داشته باشد و عملی را به انجام رساند؛ چرا که می‌تواند وجود نداشته باشد و کاری نکند. یادمان باشد که مثال ارسطو برای توضیح بالقوگی و نابالقوگی، مثال فنون مختلف است، مثال موسیقی، دستور زبان، معماری، پزشکی و جز آن. با تکیه بر آنچه بیان شد می‌توان گفت که انسان آن موجود زنده‌ای است که در عین حال در وضعیت بالقوه و نابالقوه بسر می‌برد یا اینکه هر بالقوگی انسانی در آن واحد نوعی نابالقوگی است. هر شکلی از توان عمل کردن و وجود داشتن لاجرم با نبودن و نکردن پیوند دارد و دقیقاً همین امر، منشأ اصلی طبیعت سرحدی توان بالقوه‌ی انسانی است. توان بالقوه‌ی انسانی از هر نوع دیگری از توانمندی نیرومندتر است؛ چرا که می‌تواند نسبتش را با نبودن خود حفظ کند. سایر حیوانات و موجودات زنده دارای تنها نوع خاصی از بالقوگی هستند. آنها می‌توانند بنا بر طبیعتشان این یا آن رفتار را از خود بروز دهند، حال آنکه آدمیزاد حیوانی برخوردار از نابالقوگی است. ژرفای توانمندی انسان را عمق ورطه‌ی ناتوانیش مشخص می‌کند.

حال زمان آن است که به پرسش اصلی‌مان درباره‌ی خلق هنری رجوع کنیم. بر اساس نکاتی که گفتیم، خلق هنری نمی‌تواند فقط تغییر حالتی از بالقوگی به حیطه‌ی کنش تلقی شود. هنرمند صرفاً انسانی با توان بالقوه‌ی خلق کردن در زمانی معین نیست و ما نمی‌دانیم که او چطور، در چه زمان و چرا چیزی را در عرصه‌ی واقعیت خلق می‌کند. اگر هر شکلی از بالقوگی همواره و لزوماً نوعی نابالقوگی، یعنی بالقوگیِ نکردن باشد، پس ما چطور باید گذار آن را به حیطه‌ی عمل بفهمیم؟ اگر مثلاً در مورد یک پیانیست، محقق کردن توانایی نوازندگی، به معنای نواختن یک سونات است، چه اتفاقی برای توانایی نوازنده می‌افتد اگر دقیقاً همان لحظه که می‌خواهد شروع به نواختن کند، از این کار اجتناب ورزد؟ چطور ممکن است توانایی کاری نکردن، محقق شود؟

گمان می‌کنم حالا بهتر بتوانیم ارتباط میان خلق کردن و مقاومت کردن را بفهمیم. در هر خلق هنری چیزی وجود دارد که در برابر خلق کردن مقاومت می‌کند؛ چیزی که در برابر اظهار شدن مقاومت می‌کند. ریشه‌ی فعل انگلیسی مقاومت کردن، کلمه‌ی لاتین *sisto* به معنی بازداشتن، محدود کردن و ایستادن است. این نیرو که مسیر بالقوگی را در حرکش به سمت عملی شدن سد می‌کند، همان چیزی است که ارسطو نابالقوگی می‌خواند؛ یعنی توانایی انجام ندادن. بالقوگی موضوعی دو وجهی است، چیز مبهمی است که در آن واحد دال بر یک امر و امر خلاف آن است، اما در خودش هم مقاومتی درونی و تقلیل‌ناپذیر دارد. چنانچه این موارد را بپذیریم، باید مجدداً نگاهی به کنش خلاق به مثابه‌ی زمینه‌ی تنش میان دو قطب توانایی و ناتوانی بیندازیم، میان قادر بودن و قادر نبودن، میان کنش و مقاومت. آدمی تنها زمانی بر بالقوگی خود تسلط دارد

که بر نابالقوگی خود مسلط باشد و دقیقاً به همین خاطر اصلاً چیزی تحت عنوان تسلط یافتن بر بالقوگی وجود ندارد. پس شاعر بودن یعنی به شکلی چاره‌ناپذیر تسلیم نابالقوگی خود بودن. شاعر یعنی همین، کسی که وانهاده شده و به دست ناتوانی خود افتاده است. پس برترین نوع بالقوگی همان است که توان و ناتوانی هر دو را در بر می‌گیرد. چنانچه هر بالقوگی، بالقوگی در بودن و نبودن یا کردن و نکردن است، پس [بالقوگی] تنها زمانی می‌تواند به حیطه‌ی فعلیت گذر کند که توان نکردن یا همان مقاومت را به کنش تبدیل کند. به پیروی از این تعریف هر پیانیستی دارای توان بالقوه‌ی نواختن و ننواختن است، اما *گلن گولد*[۷] پیانیستی است که می‌تواند ننوازد و با تبدیل بالقوگیش به نابالقوگی، توانایی ننواختن خود را نشان می‌دهد. بر خلاف لیاقت یا استعداد که تنها در عمل اثبات می‌شوند، تسلط و استادی[۸]، توان انجام ندادن را در عمل حفظ و اعمال می‌کند.

حال بگذارید توجهمان را به مقاومت در کنش شعری معطوف کنیم. چه مقاومتی در کنش خلاق وجود دارد؟ در اثر هنری چیزی هست که تظاهر اثر به کامل بودن را در هم می‌شکند، والتر بنیامین این را «*مر ناگفتنی*»[۹] نامیده است. مقاومت نیز به همین سان نیرویی انتقادی است که مسیر گذر کور بالقوگی به عمل را می‌بندد و بدین صورت جلوی اینکه بالقوگی تماماً در اثر هنری خرج شده و به ته برسد را می‌گیرد. اگر خلق کردن فقط توان انجام دادن بود؛ یعنی اگر بنا بود بالقوگی بشکلی کور به عمل تبدیل شود، در آنصورت هنر چیزی نبود مگر به کار بستن یک دستورالعمل، یا یک نسخه که مقاومت یا همان توان انجام ندادن را نفی کرده است. چنین برداشتی از هنر دال بر اینکه حتماً باید عملی شود، برداشت بسیار ناقصی است.

برخلاف این تصور اشتباه که مرتبه‌ی استادی و تسلط کامل، دست یافتن به کمالی صوری است، باید گفت تسلط و استادی در واقع قابلیت حفظ توان و ناتوانی در عمل است. استادی حفظ نقصان در فرمی کامل است. این یادآور زنی از قبیله‌ی *ناواهو*[۱۰] است که می‌گفت به هنگام بافندگی، نقصان کوچکی در کارش باقی می‌گذارد تا در اثرش زندانی نشود. چنانچه نقصی در کارش باقی نمی‌گذاشت، دیگر از آن رهایی نداشت و اسیر آن می‌شد. این موضوع در مورد هنرمند نیز صادق است؛ استاد باید نقصی باقی بگذارد. در نقاشی یک استادکار و در نوشته‌ی یک نویسنده‌ی بزرگ، مقاومتی هست که در توان انجام ندادن نهفته است و بصورت منشی درونی متجلی می‌شود که همواره در هر اثر هنری، در هر شاهکار حقیقی حضور دارد. اُسّ و اساس نقد، دقیقاً بر همین مقاومت درونی اثر هنری بنا شده است. بی‌سلیقگی یا بی‌ذوقی هنری همواره گواه نبود این توان انجام ندادن است. بی‌سلیقگی یک هنرمند نشان این است که او توان مقاومت و ایستادگی در برابر میل افزودن را ندارد. بی‌ذوقی همیشه نشان دهنده ناتوانی از خودداری در برابر عمل کردن است. این موضوع در بسیاری مواقع اثر هنری را تباه می‌کند.

حال می‌توانیم از این منظر، کنش خلاق را بعنوان دیالکتیک پیچیده‌ای میان عنصری غیرشخصی که مقدم بر سوژه و بر آن مسلط است و عنصری شخصی که مصرانه در برابر عنصر اول مقاومت می‌کند، تعریف کنیم. سبک یک هنرمند نه تنها بر عنصر غیرشخصی و نیروی خلاقه‌ی او متکی است؛ بلکه به چیز دیگری نیز وابسته است که به نظر می‌رسد در برابر این نیرو

---

[۷] Glenn Gould (۱۹۳۲–۱۹۸۲) ، پیانیست کانادایی

[8] Mastery

[9] The inexpressive, das Ausdruckslose

[۱۰] Navajo ، از بزرگترین قبایل سرخپوست آمریکا با حدود چهارصدهزار نفر جمعیت

مقاومت و با آن مبارزه می‌کند. این همان منش درونی است که پیشتر از آن یاد کردم، همان چیزی که سبک یک هنرمند بزرگ را شکل می‌دهد. سبک و سیاق یک هنرمند اصیل و بزرگ همواره واجد این منش درونی است.

در اینجا قصد دارم به ذکر چند مثال بسیار معروف از این موضوع بپردازم: تاریخدانان هنر می‌دانند که تیسین در ایام پیری، سبکش را به کلی تغییر داد. نقاشی‌های متأخر او با آثار دیگرش تفاوت بسیار دارند بقدری که تاریخدانان هنر می‌گویند تیسین در این دوران امپرسیونیست شده بود. اگر با این آثار متأخر آشنا باشید، مثلاً در تابلوی *بشارت*[11] *در کلیسای سن سالوادور*[12] در ونیز می‌بینید که این تابلو بدل به ماگمایی پریشان شده است و قلم موی نقاش گویی به بوم ضربه زده و به آن آسیب رسانده است. جالب اینجاست که تیسین پیشتر نقاشی‌هایش را چنین امضا می‌کرد: «*این اثر را تیسین پدید آورد.*»، اما این نقاشی‌های متأخر مثل همین تابلوی بشارت سن سالوادور، چنین امضا شده اند: «*این تابلو را تیسین خلق کرده است، خلق کرده است*»؛ یعنی فعل را دو بار تکرار کرده است. این بدان معنی است که او آن را ساخته و بعد واساخته است. در این جا نوعی واسازی در کار است. این همچنین در مورد سبک متأخر گوته یا افلاطون نیز صادق است. سبک افلاطون در مقام نویسنده‌ای باستانی در دیالوگ‌های متأخرش کاملاً مصنوعی می‌شود؛ سرشار از تکلف و تکرار. به نقل از یک زبانشناس، گوته‌ی متأخر دیگر به آلمانی نمی‌نوشت. مثال‌های از این دست بسیار است، چه این امر همیشه صادق است؛ مثلاً شکسپیر متأخر را در نظر بگیرید که چگونه کارش به تکلف می‌کشد. یک نمونه‌ی دیگر که در نظر من مثال بهتری است، تمثیل‌های آفرینش کافکا است. در اینجا هنرمند بزرگ به واسطه‌ی ناتوانی مطلقش در رابطه با هنرش تعریف می‌شود.

نمی‌دانم این قطعه‌ی خارق‌العاده و بسیار کوتاه از کافکا را به خاطر دارید یا نه: این قطعه اعتراف یک شناگر بزرگ است. حال نقل قولی از زبان این شناگر بزرگ برایتان می‌خوانم:

> «من قبول دارم که یک رکورد جهانی جدید ثبت کرده‌ام، اما چنانچه از من بپرسید چطور به این موفقیت دست یافته‌ام، قادر به پاسخ دادن نخواهم بود؛ چرا که در حقیقت من نمی‌توانم شنا کنم، اصلاً نمی‌دانم چطور شنا کنم. همیشه می‌خواستم شنا کردن بیاموزم، اما هرگز فرصت آموختن نیافتم.»

برویم سراغ یک مثال دیگر؛ این مثال راجع به داستان *ژوزفین آوازه‌خوان*[13] است که نمی‌داند بزرگترین خواننده‌ی قوم موش‌ها است. او آواز خواندن نمی‌داند و تنها می‌تواند مانند سایر موش‌ها، و نه به خوبی دیگران سوت بزند. کافکا بر این نکته تأکید می‌کند که به جهت همین ناتوانی است که او چنان تأثیری ایجاد می‌کند که از عهده‌ی دیگران خارج است و تنها نقص اوست که او را قادر به این کار می‌کند. به گمانم هیچ کجا شخصیت‌هایی مانند این دو یعنی آن شناگر بزرگ و ژوزفین به این شکل افراطی آن تصور متداول از هنرمند را زیر سوال نبرده‌اند. ژوزفین به مدد ناتوانیش از آواز خواندن، می‌خواند همانطور که شناگر عالی نیز به یاری ناتوانیش در شنا کردن، شنا می‌کند.

---

[11] The annunciation
[12] Church of Santissimo Salvatore
[13] Josephine the Singer, or the Mouse Folk

در حقیقت بالقوگی انجام ندادن، مفهومی پیچیده است. بالقوگی عمل نکردن نوع دیگری از بالقوگی در کنار بالقوگی عمل کردن نیست، بلکه چیزی است که من آن را ناکارایی[۱۴] بالقوگی عمل کردن می‌خوانم؛ یعنی حاصل ازکارافتادگی آن ارتباط همیشگی میان بالقوگی و فعلیت است. منظور من این است که پیوندی درونی میان بالقوگی عمل نکردن و ناکارایی وجود دارد. همانطور که ژوزفین از طریق ناتوانیش در آواز خواندن، سوت زدن را که از عهده‌ی هر موشی برمی‌آید ضایع می‌کند، به همین شکل بالقوگی عمل نکردن، بالقوگی عمل کردن را تعلیق و ناکارآمد کرده و از این طریق آن را به معنای واقعی آشکار می‌کند. این توضیح به شکلی صحیح رابطه‌ی میان بالقوگی و نابالقوگی را نشان می‌دهد. ما نباید فکر کنیم نوعی بالقوگی عمل نکردن وجود دارد که بر بالقوگی عمل کردن مقدم است؛ مثلاً بالقوگی نخواندن بر بالقوگی خواندن مقدم نیست و اینگونه نیست که بالقوگی عمل نکردن باید خود را ملغی کند تا بالقوگی عمل کردن بتواند محقق شود. بالقوگی نکردن شکلی از مقاومت درون هر بالقوگی است که از گذر تام و تمام بالقوگی به فعلیت جلوگیری می‌کند و باعث می‌شود بالقوگی به سوی خود برگردد و تبدیل به *potentia potentiae* [بالقوگی توان] شود؛ بالقوگی‌ای که حامل ضد خود است.

بگذارید مثالی بزنم؛ تابلوی ندیمه‌ها اثر *ولاسکز*[۱۵] را در نظر بگیرید. این اثر که حاصل تعلیق بالقوگی است به ترسیم کردن سوژه‌ها اکتفا نمی‌کند، بلکه در عین حال و با شیوه‌ای یکسان نوعی بالقوگی را مجسم می‌کند که به میانجی آن این نقاشی خلق شده است. یک شعر عالی تنها محتوای شعر را به زبان نمی‌آورد، بلکه همچنین گویای آن است که اصلاً چیزی را به زبان می‌آورد. این می‌شود بالقوگی و نابالقوگیِ گفتن. یک نقاشی بطور همزمان حاصل تعلیق کردن و برملا کردن بالقوگیِ منظره است. به همین سیاق، شعر نیز حاصل آشکار کردن و تعلیق زبان در آن واحد است. و این در نظر من تنها راه توضیح دادن اصطلاحاتی چون شعر گفتن در باب شعر یا نقاشی کردن در باب نقاشی است، شعر در یک قطعه‌ی شعری آشکار و تعلیق می‌شود. همانگونه که نقاشی نیز در یک تابلو نمود می‌یابد و البته به وضعیت تعلیق درمی‌آید. می‌دانم که اصطلاحاتی چون تعلیق و ناکارایی و ناکارآمدی مرتباً در سخنرانی من تکرار می‌شوند. لذا به نظرم حالا زمان مناسبی است که اصطلاح *بوطیقای ناکارایی*[۱۶] را تعریف کنم. در این راستا بگذارید اول بخش خارق‌العاده‌ای از اخلاق نیکوماخوس را برایتان بخوانم که در آن ارسطو درباره‌ی کار یا *وظیفه‌ی*[۱۷] انسان تأمل می‌کند:

> «همانگونه که در مورد یک نی‌زن یا مجسمه‌ساز یا هنرمندی، و هر کسی که عملی انجام می‌دهد، نقش اصلی و وظیفه‌ی خاصش این است که کار خود را «نیک» و درست انجام دهد، این سخن در مورد آدمی نیز، اگر آدمی هم وظیفه‌ای خاص دارد، باید صادق باشد. یا بگوییم که درودگر و کفشگر وظیفه‌ای دارند ولی آدمی وظیفه‌ای ندارد چنانچه گویی آدمی برای بطالت آفریده شده است؟»[۱۸]

آدمی بدون هیچ وظیفه‌ی خاصی متولد شده است. این فرضیه‌ای بسیار جالب است که اساسش نوعی بی‌وظیفگی بنیادین برای انسان است. این غیاب وظیفه برای آدمی چنان پریشان‌کننده است که ارسطو بلافاصله آن را رها می‌کند و پی‌اش را

---

[14] Inoperativity

[۱۵] Diego Rodríguez de Silva y Velázquez ، (۱۶۶۰-۱۵۹۹) ، نقاش اسپانیایی

[16] Poetics of inoperativity

[17] ergon

[۱۸] ارسطو، اخلاق نیکوماخوس، محمد حسن لطفی، تهران: انتشارات طرح نو

نمی‌گیرد. حال بگذارید من این فرضیه را جدی بگیرم؛ یعنی فرضیه‌ی مبتنی بر اینکه آدمیزاد موجودی است بدون هیچ کار یا وظیفه‌ای، موجودی است که هیچ وظیفه‌ی خاصی نمی‌تواند تعریفش کند. لازم به ذکر است که این فرضیه چندان هم ننگین نیست و در تاریخ فرهنگ غرب بارها تکرار شده است.

در اینجا به ذکر دو مثال، دو بازنمود از این انسان بی‌رسالت در قرن بیستم بسنده می‌کنم. این مثال‌ها برگرفته از دو کتاب کوچک اند: اولی کتاب کوچکی از آناتومیست هلندی، *لودویگ بولک*[۱۹] با عنوان *مشکل انسان شدن*[۲۰] است. طبق فرضیه‌ای که بولک مطرح می‌کند، آدمیزاد از راسته‌ی نخستیان[۲۱] بالغ نیست، بلکه از جنین نخستیان است، جنینی واجد توانایی تولید مثل. پس آدمیزاد همانند کودک میمون‌سانان است که توانسته است خود را به عنوان گونه‌ای مستقل و خودمختار جا بیندازد. نمی‌خواهم خیلی روی این موضوع بمانم اما طبق این نظر آناتومی انسان شباهتی به آناتومی یک میمون بالغ ندارد، بلکه بیشتر شبیه به آناتومی یک میمون نابالغ است. تقدیر انسان چنین است که در مقایسه با سایر حیوانات همواره در وضعیت بالقوگی باقی می‌ماند. به همین خاطر است که او می‌تواند خود را با هر محیط و خوراکی وفق دهد. او می‌تواند خود را با هر نوع فعالیتی منطبق کند اما هیچ یک از این فعالیت‌ها نمی‌تواند او را تعریف کند. آدمیزاد موجودی بالقوه و فاقد هر نوع وظیفه‌ی بیولوژیک از پیش تعیین شده است.

دومین مثالمان برگرفته از تاریخ هنر است. این هم باز کتاب کوچکی است به قلم *کازیمیر مالویچ*[۲۲] با عنوان *ناکارایی به مثابه‌ی حقیقت انسان*[۲۳]. علی رغم سنتی که تحقق آدمی را تنها در کار می‌بیند، مالویچ نشان می‌دهد که ناکارایی حد اعلای انسانیت است و چیزی که در نقاشی با این حد اعلای انسانیت ارتباط پیدا می‌کند، استفاده از فضای خالی است، استفاده از فضاهای سفید. این حد نهایی نقاشی *سوپرماتیستی*[۲۴] است.

در این دو مثال با بوطیقای ناکارایی مواجهیم. حال به گمانم می‌توانیم کارکردی را که فلسفه‌ی غرب به نظریه، تفکر و ناکارایی نسبت می‌دهد بهتر بفهمیم. کنش راستین آدمی آن است که با از کار انداختن تمامی کارکردهای زیستی خود بعنوان یک موجود زنده، امکان کارکرد نوینی پیش رویش بگشاید. ناکارایی به معنای تنبلی و هیچ کاری نکردن نیست، بلکه برعکس از این منظر اندیشیدن و ناکارایی، عاملان متافیزیکی پروسه‌ی انسان شدن هستند. ناکارایی با آزاد کردن انسان از هر نوع سرنوشت یا کارکرد زیستی یا اجتماعی، او را در وضعیت غریب بیکارگی یا بی‌وظیفگی قرار می‌دهد که ما سیاست و هنر می‌نامیم. امیدوارم حالا منظورم از اصطلاح بوطیقای ناکارایی روشنتر شده باشد.

---

[۱۹] Lodewijk Louis Bolk، (۱۸۶۶–۱۹۳۰)، آناتومیست هلندی

[۲۰] Das Problem der Menschwerdung

[21] primates

[۲۲] Kazimir Severinovich Malevich ، (۱۸۷۹–۱۹۳۵)، نقاش و نظریه‌پرداز هنری روس

[23] Inoperativity as the real truth of man

[۲۴] Suprematism ، یک جنبش هنری است که در سال ۱۹۱۳ توسط کازیمیر مالوویچ در روسیه پایه‌گذاری شد. عناصر اصلی در این شیوه که منشعب از کوبیسم است عبارتند از چهارگوش، سه‌گوش، دایره و صلیب. همچنین رنگ‌های به‌کار رفته در این سبک رنگ‌هایی یک‌دست با استفاده از سیاه و سفید هستند. والاگرایی نخستین نظام ترکیب‌بندی انتزاعی ناب است.

شاید بهترین پارادایم برای کنشی که تمامی وظایف انسان را از کار می‌اندازد، خود شعر باشد؛ چرا که مگر شعر چیست جز عملی درون زبان و بر زبان که کارکرد عادی زبان را که برقراری ارتباط است، مختل می‌کند و بدین سان امکان کارکرد نوینی را پیش روی زبان می‌گشاید؟ منظورم این است که کمدی الهی و اشعار *کاوالکانتی*[۲۵] اندیشه‌هایی در باب زبان ایتالیایی هستند، شش‌پاره‌های *آرنو دنیل*[۲۶] تأملاتی در باب زبان پروانسی و اشراق‌های[۲۷] رمبو تأملاتی در باب زبان فرانسوی هستند به همین سیاق سرودهای هلدرلین اندیشه‌هایی در باب زبان آلمانی و اشعار جرارد *منلی هاپکینز*[۲۸] یا *جان دان*[۲۹] تأملاتی در باب زبان انگلیسی اند. آنچه شعر برای پتانسیل سخن گفتن به ارمغان می‌آورد همان چیزی است که سیاست و فلسفه باید برای پتانسیل عمل به ارمغان آورند و راه نایل شدن به این مقصود از کار انداختن و ناکارا کردن وظایف اقتصادی، مذهبی، اجتماعی و جز آن است. این علوم باید نشان دهند که انسان به چه اعمالی قادر است و بعد بایستی امکان کارکردی نو را برای او ایجاد کنند.

[۲۵] Guido Cavalcanti، (۱۲۵۰–۱۳۰۰)، شاعر ایتالیایی

[۲۶] Arnaut Daniel ، (۱۱۸۰–۱۲۰۰)، شاعر تروبادور

[27] Illuminations

[۲۸] Gerard Manley Hopkins ، (۱۸۴۴–۱۸۸۹)، شاعر و کشیش انگلیسی

[۲۹] John Donne ، (۱۵۷۲–۱۶۳۱)، شاعر، هجونویس، کشیش و وکیل انگلیسی