How to Cite This Article: Salimi, S.; Salmani, A. (2026). The Relationship between Aristotle's Energeia and the Ontology of Work of Art through Agamben and Gadamer`s Prism. *Kimiya-ye-Honar*, 15(58): 95-111.

The Relationship between Aristotle's Energeia and the Ontology of Work of Art through Agamben and Gadamer`s Prism

Sepehr Salimi*
Ali Salmani**

Received: 02.05.2026
Accepted: 26.08.2026

Abstract

The traditional conception of art as *mimesis*, when confronted with the challenges of contemporary art, from mechanical reproduction to the crisis of authenticity, proves insufficient for an ontological account of the work of art. Yet Aristotle's concept of energeia (being-at-work, actuality) has persisted throughout the history of the philosophy of art and can furnish a foundation for a non-instrumental and non-representational understanding of art. Within this context, both Hans-Georg Gadamer and Giorgio Agamben have drawn upon Aristotelian energeia to formulate an ontology of the work of art; their interpretations, however, appear to move in two opposing directions: one toward the full realization of meaning in performance, the other toward the suspension of meaning and the preservation of potentiality within actuality. The central problem of this study is to elucidate the nature of this divergence and the possibility of their convergence within a shared dialectical horizon. There is a conspicuous absence of a comparative study that examines energeia as a horizon for critical dialogue between two significant currents of contemporary philosophy, namely philosophical hermeneutics and politico-linguistic ontology. By posing the question of how the articulation of Aristotle's concept of energeia in Gadamer and Agamben establishes a productive tension within a dialectical horizon, this study demonstrates how this concept can simultaneously address the crisis of authenticity in contemporary art and move beyond worn-out dualisms such as original/copy and meaning/suspension. Through separate analyses of Gadamer's and Agamben's philosophical projects, the article shows how each thinker cultivates a distinct dimension of this concept: energeia as the meaning-realizing actuality in the event of understanding and the transformation of form into structure (Gebilde) in Gadamer, and energeia read as the preservation of potentiality against any imposed determination within the horizon of the ontology of potentiality and impotentiality in Agamben. The study reveals that the divergence between the two readings is not a misunderstanding but a necessary consequence of two fundamentally different philosophical projects: one seeks to make art the stage for the openness of understanding and dialogue, the other the site of resistance against the logic of sovereignty and work. Nevertheless, the tension between them is already latent within Aristotle's concept of energeia itself, which both strives toward completion and, precisely because it is complete at every moment, resists any advance toward a final end. The article concludes that the experience of the work of art is nothing other than a rhythmic oscillation between these two poles: a work that simultaneously creates a world of meaning and resists definitive fixation. This "rhythmic ontology," emerging from the comparative rereading, yields a novel understanding of contemporary art in which truth and freedom are conceived as two moments of a single pulse within the actuality of the work of art.

Key words: Aristotle, energeia, Agamben, poiesis, Gadamer, actualization.

* PhD Candidate in Philosophy of art. Art and Architecture Faculty. Bu Ali Sina University. Hamedan. Iran.
Email: sepehrsalimi9271@gmail.com

** Associate Professor of Philosophy of art. Art and Architecture Faculty. Bu Ali Sina University. Hamedan. Iran (Corresponding Author). Email: salmani@basu.ac.ir

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]

[DOI: 10.22034/15.58.95]

ارجاع به مقاله: سلیمی، س.؛ سلمانی ، ع. (۱۴۰۵). نسبت اِنرگِیای ارسطو با هستی‌شناسیِ اثر هنری نزد آگامبن و گادامر. کیمیای هنر، ۱۵(۵۸): ۹۵-۱۱۱.

نسبت اِنرگِیای ارسطو با هستی‌شناسیِ اثر هنری نزد آگامبن و گادامر

سپهر سلیمی**

علی سلمانی***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۰۲/۱۲

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۶/۰۴

چکیده

تلقی سنّتی از هنر به‌مثابه میمسیس در مواجهه با چالش‌های هنر معاصر، از تکثیر مکانیکی تا بحران اصالت، برای تبیین هستی‌شناختی اثر هنری ناکافی می‌نماید. بااین‌حال، مفهوم ارسطوییِ اِنرگِیا (در-کار-بودن، فعلیّت) در تاریخ فلسفهٔ هنر حضور داشته و می‌تواند بنیانی برای فهمی غیرابزاری و غیربازنمایانه از هنر فراهم آورد. در این میان، هانس-گئورگ گادامر و جورجو آگامبن، هر دو با رجوع به اِنرگِیای ارسطویی، هستی‌شناسی اثر هنری را صورت‌بندی کرده‌اند؛ اما خوانش آن‌ها به‌ظاهر در دو جهت متضاد حرکت می‌کند: یکی به سوی تحقق کامل معنا در اجرا، و دیگری به سوی تعلیق معنا و حفظ قوّه در دل فعلیّت. مسئلهٔ محوری این پژوهش، تبیین ماهیّت این واگرایی و امکان هم‌افقی آن‌ها در ذیل یک افق دیالکتیکی مشترک است. جای خالی یک مطالعهٔ تطبیقی که مفهوم اِنرگِیا را به‌منزلهٔ افقی برای گفت‌وگوی انتقادی میان دو جریان مطرح فلسفهٔ معاصر-هرمنوتیک فلسفی و هستی‌شناسی سیاسی-زبان‌شناختی-واکاوی کند، محسوس است. این پژوهش با طرح این پرسش که چگونه تبیین مفهوم اِنرگِیای ارسطو نزد گادامر و آگامبن، تنشی مولد را در افقی دیالکتیکی بنیادگذاری می‌کند؟، نشان می‌دهد که چگونه این مفهوم می‌تواند هم‌زمان پاسخگوی بحران اصالت در هنر معاصر و نیز عبور از دوگانه‌های کهنه‌ای چون اصالت/کپی و معنا/تعلیق باشد. این مقاله با تحلیل جداگانهٔ پروژهٔ فلسفی گادامر و آگامبن نشان می‌دهد که چگونه هر کدام سویه‌ای از این مفهوم را پرورش می‌دهند: اِنرگِیا به‌مثابهٔ فعلیّت تحقق‌بخش معنا در رویداد فهم و تبدیل فرم اثر به سازه نزد گادامر، و قرائت اِنرگِیا به‌مثابهٔ حفظ قوّه در برابر هرگونه تعیّن تحمیلی ذیل هستی‌شناسی بالقوّگی و نابالقوّگی نزد آگامبن. این پژوهش آشکار می‌سازد که تمایز میان دو خوانش، نه یک بدفهمی، بلکه پیامد ضروری دو پروژهٔ فلسفی متفاوت است: یکی هنر را صحنهٔ گشودگی فهم و دیالوگ می‌خواهد و دیگری عرصهٔ مقاومت در برابر منطق فرمان‌روایی و کار. بااین‌حال، تنش میان این دو، در دل خود مفهوم ارسطوییِ اِنرگِیا نیز نهفته است؛ چه اِنرگِیا هم میل به کمال و تحقق دارد و هم به‌دلیل کامل‌بودن در هر لحظه، از پیشروی به سوی یک غایت نهایی سر باز می‌زند. مقاله بدین نتیجه می‌رسد که تجربهٔ اثر هنری، چیزی جز نوسان ریتمیک میان این دو قطب نیست: اثری که هم‌زمان جهانی از معنا می‌آفریند و در برابر تثبیت نهایی مقاومت می‌کند. این «هستی‌شناسی ریتمیک» برآمده از بازخوانی تطبیقی، فهمی نو از هنر معاصر به دست می‌دهد که در آن، حقیقت و آزادی چونان دو دقیقه از یک ضربان واحد در فعلیّت اثر هنری تلقی می‌شوند.

واژه‌های کلیدی: ارسطو، اِنرگِیا، آگامبن، پوئسیس، گادامر، تحقق.

* دانشجوی دکتری فلسفهٔ هنر. دانشکده هنر و معماری. دانشگاه بوعلی سینا. همدان. ایران. Email: sepehrsalimi9271@gmail.com

** دانشیار گروه فلسفهٔ هنر. دانشکده هنر و معماری. دانشگاه بوعلی سینا. همدان. ایران (نویسندهٔ مسئول). Email: salmani@basu.ac.ir

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]

[DOI: 10.22034/15.58.95]

مقدمه و بیان مسئله

در فلسفهٔ ارسطو، «انرگیا (ἐνέργεια) به معنای فعلیّت کامل یا فعالیتِ اصیل است که غایتِ (τέλος) خود را در درونِ خود دارد و برای تحققِ هویتش به هیچ امرِ بیرون از خود وابسته نیست.» این مفهوم دقیقاً در تقابل با کینسیس (κίνησις) به‌معنای «حرکت/تغییرِ ناقص» قرار می‌گیرد؛ جایی که «غایت، بیرون از خودِ فرایند است و فعالیّت تنها با نیل به آن محصولِ بیرونی به کمال می‌رسد (مانند ساختنِ خانه که تا وقتی پایان نیافته، نمی‌توان گفت «خانه ساخته شده است»).» در متافیزیک؛ ارسطو معیاری زبانی-هستی‌شناختی برای تمایز این دو ارائه می‌دهد: در کینسیس، فعلِ حال (مثلاً می‌سازد) با فعلِ مطلقِ کامل (ساخته است) قابل جمع نیست، اما در انرگیا، این دو هم‌زمان (ἅμα) صادق‌اند، چرا که ساختارِ وجودیِ فعالیّت به گونه‌ای است که در هر آن، تمامیتِ خویش را داراست (Aristotle, 1908 : cxxviii). آکرایل در تفسیر خود از این تمایز، «مثالِ نگاه کردن به یک مجسمه»[۱] را به‌عنوان مصداقی عینی و روشنگر از انرگیا به کار می‌برد و استدلال می‌کند که اگر کسی در «لحظهٔ-نگاه کردن-به-یک-مجسمه» باشد، نه‌تنها به‌طور قطع «زمانی از نگاه خیرهٔ وی به مجسمه» می‌گذرد، بلکه آنچه در آن بازهٔ زمانی انجام داده، این حق را به ما می‌دهد که در همان لحظه بگوییم «او به مجسمه نگاه کرده است». به‌عبارت دقیق‌تر، اگر او در همان لحظه ناگهان بمیرد، زندگینامه‌اش می‌تواند در پایان شامل این گزاره باشد که «او به مجسمه نگریست»، زیرا این نگاه کردن، خود متضمّن تمامیتِ فعل است و نیازی به فرجامی بیرونی برای تکمیل صورتِ (فرم) (εἶδος)[۲] آن وجود ندارد. این مثال نشان می‌دهد که انرگیا برخلاف کینسیس، فاقد حدِّ بیرونی (πέρας)[۳] است و ازاین‌رو، نه با شتاب و کندیِ قابل‌توجّهی توصیف می‌شود و نه با فرایندِ شدن (γένεσις)[۴] همراه است؛ بلکه محضِ فعلیّتی است که در عین استمرار در زمان، در هر آن، تمام و کامل است و تجربه‌ای از «حضورِ بی‌واسطهٔ معنا» را برای فاعلِ خود به ارمغان می‌آورد، به‌گونه‌ای که «این فعالیّت حتّی در صورت قطع‌شدنِ ناگهانی، هیچ‌چیز از تمامیتِ وجودیِ خویش را از دست نمی‌دهد»[۵] (Ackrill, 1997 : 148 & 155-156).

به‌طور سنّتی، ایدهٔ هنر به مثابهٔ میمسیس[۶] (μίμησις) عمیقاً در گفتمان زیباشناختی نزد ارسطو ریشه دوانده است. در تقابل با نگرش افلاطونی به تقلید هنری به‌مثابهٔ سایه‌ای از جهان واقعی، ارسطو میمسیس را همان اصل بنیادینی می‌داند که از طریق آن، تقلید هنری اصالت و مشروعیت می‌یابد. با این حال، تحولات بنیادین هنر معاصر - از تکثیر مکانیکی آثار هنری و ظهور حاضرآماده‌ها[۷] تا بحران اصالت - چیستی هنر را چنان دستخوش دگرگونی ساخته است که نظریهٔ میمسیس به‌تنهایی از پاسخ به پرسش‌های هستی‌شناختیِ بنیادین در باب هنر بازمی‌ماند. اما در مقابل، می‌توان نشان داد «مفهوم اِنرگیا[۸] (ἐνέργεια) توسط ارسطو به‌منزلهٔ یک هستهٔ مشترک و پایدار، همواره به‌شکلی صریح یا ضمنی در پسِ این تحولات حضور داشته است، هرچند نام، جایگاه نظری و دلالت‌های آن دگرگون شده‌اند» (Chen, 1956 : 58-59). در افق کلاسیک یونانی، خصوصاً ارسطو، اِنرگیا در برابر دونامیس[۹] (δύναμις) (قوّه/امکان) قرار می‌گیرد و به معنای «به‌فعلیّت‌درآمدن»، «در کار بودن» و «تحقق زندهٔ یک امکان» است. هنر، حتی در چارچوب میمسیس، صرفاً نسخه‌برداریِ ایستا از واقعیت نیست، بلکه کنشی است که صورت (فرم) را به فعلیّت در می‌آورد. اثر هنری فرآیندی است که در آن معنا، عاطفه و صورت در حالِ تحقق‌اند. در سنّت‌های کلاسیک و نئوکلاسیک، اگرچه اِنرگیا به حاشیه رانده می‌شود و تأکید بر قاعده و صورت است، اما خودِ اجرا و بیانِ اثر همچنان در افق فعلیّت تحقق می‌یابد. قواعد تنها زمانی معنا دارند که در عملِ هنری به کار افتند؛ یعنی اِنرگیا همچنان شرطِ تحققِ زیبایی است، هرچند مفصل‌بندیِ نظریِ آن کم‌رنگ‌تر می‌شود. با چرخش زیباشناسی مدرن به سمت سوژه، اِنرگیا از سطح ابژه به سطح تجربه منتقل می‌شود. بازی آزاد قوای شناختی[۱۰] در داوری زیباشناختی[۱۱] را می‌توان به‌منزلهٔ شکلی نو از اِنرگیا فهم کرد: زیبایی نه در سکونِ شیء، بلکه در پویاییِ قوای ذهنی تحقق می‌یابد. هنر نه بازنماییِ چیزی پیش‌داده، بلکه کنشی مولد است که جهانِ خاصِ خود را پدید می‌آورد.

در قرن بیستم، به‌ویژه در سنّت‌های پدیدارشناسی و هرمنوتیک، اِنرگیا بار دیگر به شکلی بنیادی بازمی‌گردد. هنر-محلِ گشودگیِ وجود-رویدادی فعّال و پویاست. حقیقت هنری؛ در-کار-بودن است، و این دقیقاً زبانِ اِنرگیاست، هرچند با واژگانی نو بیان می‌شود. اثر هنری و تجربهٔ زیباشناختی به‌عنوان فرآیند، کنش، تأثیر و تعامل فهم می‌شوند، نه به‌مثابهٔ ابژه‌هایی ثابت با معانی ازپیش‌تعیین‌شده.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]

[DOI: 10.22034/15.58.95]

«اِنرگیا در اینجا به‌مثابهٔ ادراک پویا و گردشِ معنا میانِ کنشِ سوژه، ابژه و زمینهٔ فرهنگی حضور دارد». بنابراین، امر زیباشناختی همواره در فعلیّت، کنش و پویایی تحقق می‌یابد. اِنرگیا را می‌توان نخِ نامرئی‌ای دانست که این دقایق ناهمگون را به هم پیوند می‌زند و نشان می‌دهد که «زیبایی هرگز صرفاً یک بودن نیست، بلکه همواره در-حالِ-شدن است».

با این وصف، پرسشی اساسی سر برمی‌آورد: اگر اِنرگیا در همهٔ این تحولات تاریخی حضور داشته، چه چیزی در ذات این مفهوم نهفته است که به آن اجازه می‌دهد هم‌زمان میزبان دو خوانش به‌ظاهر متضاد باشد؟ این پژوهش در پی آن است تا با پاسخ به این پرسش، درکی بازتفسیرشده و ارزیابی‌شده از فهم ارسطو از هنر ارائه دهد. پیش از ادامه، ضروری است اشاره کنیم که چرا تفسیر زیبایی‌شناختی ارسطویی از منظر اِنِرْگِیا هم ممکن است و هم اقدامی الزام‌آور. نخست، اِنِرْگِیا به‌مثابهٔ مفهومی محوری در مجموعه آثار ارسطو، هستهٔ معنایی ثابتی را در متون متعدّد حفظ می‌کند که به آن اجازه می‌دهد به‌طبیعی‌ترین وجه به بوطیقا گسترش یابد. و مهم‌تر آنکه، ارسطو در آغاز بوطیقا به‌وضوح بیان می‌دارد که پرسش محوری مورد نظرش، دونامیس (قوّه) شعر و فعلیّت‌یافتن آن است، که با اندیشه‌های او دربارهٔ اِنِرْگِیا در سراسر دستگاه نظری‌اش هم‌آواست.

در این میان، دو خوانش برجسته از اِنرگیا در فلسفهٔ معاصر، یعنی خوانش گادامر و آگامبن، به‌ظاهر در دو مسیر متضاد حرکت می‌کنند: نزد گادامر، هنر از خلال بازی و تحقق، به‌مثابهٔ رخداد حقیقت[۱۲] تبیین می‌شود. «مواجههٔ مخاطب با اثر همانند دعوت شدن به یک بازی است که درنهایت به تبدل فرم به سازه می‌انجامد»؛ سازه‌ای پویا که هر بار تکرارش خلق نامستوریِ جدیدی است و مخاطب را از امکان فهم خویش (فهم حقیقت) منکشف می‌سازد (Grondin, 1995 : 47-48). از سوی دیگر، آگامبن هنر را از خلال پوئسیس (ποίησις) و در نسبت با هستی‌شناسی بالقوّگی[۱۳] می‌فهمد: هنر به‌مثابهٔ فعلیّتی که نسبت خود را با نافعلیّت و نابالقوّگی[۱۴] حفظ می‌کند و بدین‌ترتیب از منطق تولید و مصرف تعلیق می‌یابد. نزد هر دو متفکر، مواجههٔ مخاطب با اثر همانند حضور داشتن درون اثر و ساکن شدن در عالم حقیقت آن است، چیزی که از یک امکان بالقوّه گذار کرده و به‌طور محض فعلیّت یافته، جاری و مملو از اِنرگیاست.

اما آنچه در نگاه نخست هم‌گرایی و اشتراک می‌نماید، در واکاوی دقیق‌تر پرده از تنشی مولد برمی‌دارد؛ تنشی که به زعم این پژوهش، نه حاصل بدفهمی یا اختلافی حاشیه‌ای، بلکه پیامد دیالکتیکی، عقلانی و ضروری دو پروژهٔ فلسفی عمیقاً متفاوت است. مسئلهٔ محوری پژوهش حاضر چنین صورت‌بندی می‌شود: چگونه تبیین مفهوم اِنِرْگِیای ارسطو نزد گادامر و آگامبن، تنشی مولد را در افقی دیالکتیکی بنیادگذاری می‌کند که می‌تواند افقی برای گفت‌وگو پیرامونِ هستی‌شناسی اثر هنری بگشاید؟ به بیان دیگر، این پژوهش نه در پی اثبات شباهت این دو خوانش و نه در مقام انتخاب یکی به جای دیگری، بلکه در پی کشف منطق درونی‌ای است که این دو سویه را در دل خود مفهوم اِنرگیا به هم پیوند می‌زند. گادامر اِنرگیا را تحقق‌بخش معنا در رویداد فهم می‌بیند و آگامبن آن را تعلیق‌کنندهٔ هرگونه تحقق نهایی؛ اما نوآوری پژوهش حاضر دقیقاً در مطالعهٔ همین تنش نهفته است، دقیقه‌ای نه به‌مثابهٔ یک ضعف نظری، بلکه دقیقاً به‌عنوان نقطهٔ زاینده‌ای که می‌تواند افقی برای تبیین «هستی‌شناسی ریتمیک» اثر هنری بگشاید: هستی‌ای که در نوسان میان تحقق و تعلیق، میان ساختن و از کار انداختن، قوام می‌یابد. بدین‌سان، این مقاله می‌کوشد نشان دهد که بازخوانی تطبیقی اِنرگیا نزد گادامر و آگامبن، فراتر از یک مطالعهٔ تاریخی، پرتویی تازه بر خودِ مفهوم ارسطویی می‌افکند و تنش نهفته در آن را به‌منزلهٔ کلیدی برای فهم هنر معاصر آشکار می‌سازد.

روش پژوهش، توصیفی-تحلیلی بوده و منابع کتابخانه‌ای از زبان‌های انگلیسی و آلمانی ترجمه شده‌اند.

پیشینهٔ پژوهش

یکی از مهم‌ترین متونی که برای صورت‌بندی پژوهش حاضر مورد مداقه قرار گرفت، مقالهٔ اکریل با عنوان «تمایز میان انرگیا و کینسیس از منظر ارسطو» از کتاب مقالات جدید در خصوص افلاطون و ارسطو[۱۵] است. این مقاله صرفاً به ارسطو پرداخته و دست به

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]
[DOI: 10.22034/15.58.95]

مطالعهٔ تطبیقی نمی‌زند، اما آنچه برای ما حیاتی است تمایزی است که میان انرگیا- کینسیس مطرح می‌شود که مشابه همین تنش میان پوئسیس-پراکسیس نزد آگامبن وجود دارد که مورد بررسی قرار می‌گیرد.

متنی دیگر که عملاً هستهٔ اولیهٔ امکان ایجاد بخشی از این پژوهش را با عنوان «گادامر؛ اِنژگِیا، زمان‌مندی و تکرار» تقویم کرد، مقالهٔ دانیل تاد با عنوان «وقت مقرر: گادامر و سویهٔ زمان‌مند اثر هنری»[۱۶] هست. در این مقاله نسبت انرگیا با اثر هنری در مفهوم زمان‌مندی بنیادگذاری شده و در واقع انرگیا همان زمان‌مندی اثر هنری است که در هر بار ارائه و عرضه‌داشت، تحققی بدیع و اصیل دارد. در این مقاله هیچ مقایسه و تطبیقی صورت نپذیرفته است.

سومین متنی که مطمح نظر قرار گرفت مقالهٔ «آگامبن و دیرینه‌شناسیِ فلسفی»، نوشتهٔ حمیدرضا محبوبی و عباس جمالی است. در این مقاله کارکرد انرگیا در پروژهٔ فلسفی آگامبن مد نظر قرار گرفته است. نویسندگان این پژوهش حرفی از وجود سنتزی دیالکتیکی میان پوئسیس-پراکسیس نزد آگامبن به‌میان نیاورده‌اند، صرفاً در بخشی از پژوهش به اشارهٔ آگامبن به مفهوم انرگیا ارجاع داده‌اند. در این متن هم مقایسه‌ای تطبیقی-دیالکتیکی صورت نپذیرفته است.

بحث

اِنژگِیا در جهانِ متون ارسطو

اِنژگِیا به‌مثابهٔ مفهومی اصیل، سراسر دستگاه فلسفی ارسطو را درنوردیده و فعلیّت هستی را صورت‌بندی می‌کند. بنابراین، بدون واکاوی دقیق معنای فلسفی اِنژگِیا-نسبتش با دونامیس (قوّه) و با کینِسیس[۱۷] (حرکت/فرآیند)-نیت ژرفِ ارسطو از کارکرد متمایزکننده‌اش در قلمرو تجربه و عمل، مکشوف نمی‌شود. برخلاف افلاطون که ایده‌ها را در بیرون از قلمرو محسوسات مستقر می‌کند، ارسطو اصرار دارد که صورت[۱۸] از شیء جدا نیست، بلکه در ماده[۱۹] حضور دارد و اتّحاد ماده و صورت است که جوهر فردی[۲۰] را می‌سازد. با این حال، ترکیب صرفِ ماده و صورت، برای توضیح صیرورت کافی نیست؛ زیرا شدن زمانی رخ می‌دهد که چیزی در حالت اولیه؛ بالقوّه باشد و در حالت بعدی بالفعل گردد. این گذار از بالقوّه به بالفعل، افقی است که ارسطو در آن هستی را به‌مثابهٔ نحوه‌ای از در-کار-بودن می‌فهمد.

ارسطو در مابعدالطبیعه، اِنژگِیا را به‌تفصیل می‌کاود، آن را از دونامیس تمایز می‌دهد و می‌نویسد: اکنون در-کار-بودن، حضور-داشتن چیزی است نه به آن شیوه‌ای که آن را بالقوّه می‌نامیم (ارسطو، ۱۴۰۲پ: ۳۵۳). ارسطو در ادامه بیان می‌کند: ساختن در برابر توانایی ساختن؛ بیداری در برابر خواب؛ بیننده در برابر کسی که چشم بسته اما قادر به دیدن است؛ و کامل در برابر ناقص (ارسطو، ۱۴۰۲پ: ۳۵۳-۳۵۴). از این منظر، دونامیس امکان‌هایی است که هنوز در-کار نیستند، در حالی که اِنژگِیا نحوه‌ای از حضور است که در آن شیء خود را در فعلیّت خویش، به‌حضور می‌آورد. ارسطو از نوعی تمایز مهم سخن می‌گوید: گاه گذار بالقوّه به بالفعل به کمال می‌رسد (برای مثال، مفرغ که بالقوّه مجسمه است و با تحقّق مجسمه، فعلیّت به تمامیت می‌رسد)؛ و گاه با اموری سروکار داریم که فعلیّتشان به معنای جریانِ پیوسته است و هرگز به دقیقهٔ فعلیّت‌یافته به‌معنای تمام‌شده نمی‌رسد. از اینجا ارسطو به امکان اندیشیدنِ نوعی فعلیّت نامتناهی اشاره می‌کند: نامتناهی در-حال-فعلیّت-یافتن است و نه فعلیّت‌یافته. ارسطو نشان می‌دهد که قوّه به‌خودیِ‌خود کافی نیست؛ هم باید مانع خارجی موجود نباشد و هم خودِ شیء استعداد و آمادگی لازم را داشته باشد. از همین رو، در تولید صناعی، ارادهٔ صانع زمانی به عمل می‌رسد که (الف) مانع بیرونی در کار نباشد و (ب) موضوعِ کار قابلیت تحقّق را دارا باشد: بهبودی بیمار زمانی رخ می‌دهد که هم شرایط بیرونی (پزشک، دارو و...) فراهم باشد و هم در خودِ بیمار «امکانِ خوب شدن» موجود باشد.

در فصل هشتم کتاب نهم، ارسطو از تقدّم فعلیّت بر قوّه سخن می‌گوید؛ تقدّمی مفهومی و هستی‌شناختی. شناخت قوّه بدون ارجاع به فعلیّت ممکن نیست، زیرا قوّه برای فعلیّت است و از این حیث مفهوم فعلیّت بر مفهوم قوّه تقدّم دارد (ارسطو، ۱۴۰۲پ: ۳۶۰-۳۶۱).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]

[DOI: 10.22034/15.58.95]

از حیث زمان نیز، موجود بالفعل- از حیث نوع- بر موجود بالقوّه مقدّم است: موجود بالقوّه از موجود بالفعل پدید می‌آید؛ انسان به سبب انسان فعلیّت می‌یابد؛ هر موجود بالفعلی به سبب محرّک اوّل از بالقوّه به بالفعل در می‌آید و این محرّک اوّل، خود، بالفعل است و از حیث نوعی (صورت نوعی/ جوهر ثانی[۲۱]) شبیه موجود بالقوّه‌ای است که فعلیّت یافته و بالفعل شده. یک هنرمند بالقوّه توسط هنرمندی که بالفعل است (محرّک اوّل) تبدیل به هنرمندی فعلیّت‌یافته می‌شود. افزون بر آن، ارسطو از تقدّم ذاتیِ فعلیّت در نسبت با قوّه نیز سخن می‌گوید، زیرا صورت در فعلیّت حاضر است، حال آنکه در بالقوّه هنوز غایب است (ارسطو، ۱۴۰۲پ: ۳۶۳-۳۶۵). همین منطق، تقابل ارسطویی با افلاطون را نیز تقویت می‌کند: تقدّمِ جزئیِ بالفعل بر کلّیِ جداافتاده.

ارسطو در فیزیک (سماع طبیعی)، حرکت[۲۲] (κίνησις) را فعلیّت چیزی که بالقوّه است تعریف می‌کند. این تعریف، هم‌زمان پیوند نزدیک مقولهٔ حرکت با اِنِرژِیا را نشان می‌دهد و نیز تمایز آن را روشن می‌کند: حرکت نوعی اِنِرژِیا است، اما اِنِرژِیای ناقص (غیرتام). ارسطو با ردِ تلقی‌های رایج (فیلسوفان مگارائی حرکت را به حرکات قسمت‌ناپذیر تقسیم می‌کنند و منکر اتصال هستند، امپدوکلس و آناکساگوراس که به برهم‌آمدن و ازهم‌جداشدن معتقد هستند و تغییر کیفی یا استحاله را منکر می‌شوند، و فیلسوفان ائلئی مانند پارمنیدس به‌کلّی منکر حرکت هستند)، حرکت را نه جابه‌جایی آنی حالات، بلکه عبور تدریجی از حالتی به حالت دیگر می‌فهمد. حرکت بیرون از اشیاء وجود ندارد و هر حرکت با تغییر شیئی همراه است: یا در جوهر، یا در کمّیّت، یا در کیفیّت، یا در مکان. حرکت نوعی فعلیّت است که هنوز-کمال-نیافته است، هرچند شناختش دشوار باشد، وجودش ممکن است (ارسطو، ۱۴۰۲ب: ۹۵-۱۰۳). ارسطو سپس نشان می‌دهد که فعلیّت یک قوّه می‌تواند در شیئی دیگر تحقق یابد بی‌آنکه از موضوع جدا شود: تعلیم، فعلیّت معلم است، اما در مُتِعَلِّم تحقق می‌یابد؛ یعنی فعلِ الف در ب واقع می‌شود، مشروط به اینکه در متعلّم استعداد یادگیری موجود باشد.

در فیزیک، کتاب چهارم، فصل سوم، تمایزی که برای بحث ما سرنوشت‌ساز است رخ می‌دهد: تقسیم فعلیّت به فعلِ درون‌ماندگار و فعلِ عبوری. فعل درون‌ماندگار، فعلیّت حقیقی است: غایتی بیرون از خود ندارد، کمال فاعل را تحقّق می‌بخشد، و در هر لحظه کامل است؛ دیدن در درون بیننده است و زیستن در درون نفسِ زیست‌کننده، و چون به غایت خود می‌رسد پایان نمی‌پذیرد. در مقابل، فعل عبوری در بیرون از فاعل تحقّق می‌یابد و با تحقّق غایت متوقف می‌شود: ساختن خانه با پایان خانه، پایان می‌گیرد (ارسطو، ۱۴۰۲ب: ۱۴۴-۱۴۸).

در اخلاق نیکوماخوس، کتاب دهم، ارسطو اِنِرژِیا را در بحث لذّت (هِدونه) (ἡδονή) به کار می‌گیرد و لذّت را به‌مثابهٔ کمالِ (اِنتِلِخیا[۲۳]) اِنِرژِیا وصف می‌کند. مضمون استدلال او چنین است: هر حس در نسبت با موضوعش فعالیت می‌کند؛ حسِ نیک، در نسبت با نیکوترین موضوع، فعالیتِ کامل دارد؛ و این فعالیتِ کامل لذیذ است. فعالیت زمانی کامل است که آلتِ حسی (در بهترین حالت) با بهترین موضوع خود در ارتباط باشد، و لذّت این فعالیت را کامل می‌سازد؛ همانند پدیدآمدن زیبایی در عنفوان جوانی (ارسطو، ۱۴۰۲الف: ۳۷۹-۳۸۴). انسان‌ها لذّت را می‌خواهند چون زندگی را می‌خواهند؛ و زندگی فعالیت است. هر کسی در حوزهٔ چیزی فعالیت می‌کند که دوستش دارد. لذّت فعالیت را کامل می‌کند، بنابراین، اِنِرژِیا -به‌مثابهٔ کمالِ فعلیّت- با حدوثِ لذّت تضایف دارد: لذّت نشانهٔ به کمال رسیدن فعالیت است.

آنچه از غور در آثار ارسطو به‌دست می‌آید، این است که اِنِرژِیا را نباید صرفاً فرآیند بالفعل‌سازیِ قوّه فهم کرد. آنچه برای پژوهش حاضر اهمیت دارد، بودنِ بالفعل‌ساز است: فعلیّت به‌مثابه نحوه‌ای از حضور. ترجمهٔ اِنِرژِیا به در-کار-بودن دقیقاً همین معنا را افاده می‌کند: چیزی که واجد اِنِرژِیا است، خود را در حرکتِ اِنِرژِیاییِ خویش حاضر می‌سازد. هنگامی که چیزی قابل ساختن است، در افق ساختن معنا می‌گیرد؛ فعالیت‌های اِنِرژِیایی در دقیقهٔ وقوع‌شان حاضر می‌شوند. از یک سو، اِنِرژِیا هستی‌شناختی است: شیء در فعلیّت خود، صورتِ کامل‌تری از بودن را آشکار می‌کند و در-کار-بودن نحوهٔ تحققِ این حضور است. از سوی دیگر، اِنِرژِیا غایت‌شناختی است: حرکتِ اِنِرژِیا شیوه‌ای را نشان می‌دهد که در آن یک چیز به سوی غایت خویش می‌رود؛ اما این غایت‌مندی، بیرونی و تحمیلی نیست، بلکه درون خودِ فعلیّت جا دارد.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]
[DOI: 10.22034/15.58.95]

پروژهٔ فلسفیِ آگامبن

پروژهٔ فلسفی آگامبن را می‌توان کوششی برای اندیشیدن به ذات زبان و تجربه از مجرای «منفیت» دانست؛ کوششی که دامنهٔ آن به‌تدریج از حوزهٔ متافیزیک و زبان‌شناسی به عرصهٔ سیاست، اخلاق و فرهنگ بسط می‌یابد. آگامبن در این مسیر، همواره در پی آشکارسازی ناکفایتیِ دوگانه‌های تثبیت‌شده و رادیکال‌کردن تنش‌های دیالکتیکی نهفته در آن‌هاست؛ تنش‌هایی که در بطن خود معانی‌ای درون‌ماندگار و بیان‌ناشده را پناه داده‌اند. بااین‌حال، نقطهٔ ثقل اندیشهٔ او نه در این ساخت‌گشاییِ صرف، که در صورت‌بندی ایجابیِ هستیِ انسان بر مبنای مفهوم بالقوّگیِ ارسطویی است. به‌زعم آگامبن، «انسان موجودی است که بالقوّگیِ انجام‌دادن و انجام‌ندادن را هم‌زمان واجد است» و دقیقاً همین «تواناییِ دوگانه» بنیاد تجربهٔ اخلاقی را تشکیل می‌دهد؛ چه اگر تقدیر آدمی از پیش ثابت و تعیّن‌یافته می‌بود، اساساً جایی برای انتخاب و اخلاق باقی نمی‌ماند. اما این ساختار بالقوّه به هیچ‌رو به نیست‌انگاری یا تهی‌شدگیِ معنا نمی‌انجامد. در این چشم‌انداز، انسان «هست» و «باید باشد»، اما "نه چونان جوهری ثابت و تعریف‌پذیر، بلکه همچون واقعیت عریانِ وجود در مقام امکان، توانمندی و بالقوگیِ محض." (Agamben, 1993 : 43) بدین‌سان، هستی انسان از پیش با گشودگیِ رادیکالی نشان‌دار می‌شود که هم امکان عمل را در خود دارد و هم امکان خودداری از آن را.

تبیین تمام اندیشهٔ آگامبن در این مقال نمی‌گنجد؛ ازاین‌رو، به اصلی‌ترین پرابلماتیک او –هستی‌شناسی بالقوگی و نابالقوگی– می‌پردازیم که راه به زیباشناسی می‌برد. آگامبن روش (method) که از (methodos) یونانی مشتق شده و به‌معنای «بعد از راه» است را ایده‌ای می‌داند که با راهِ طی‌شده تضایف دارد و ایده همان راهی است که پس از پیموده‌شدن خود را می‌نمایاند (آگامبن، ۱۴۰۱: ۲۰۴). پس از آن، دیدگاه او دربارهٔ اصالت و ساخت‌گشایی اثر هنری، پوئسیس و پراکسیس و سپس خوانش وی از انرگیای ارسطویی در تجربهٔ هنری را بررسی می‌کنیم. در این مسیر، آگامبن میان دیالکتیک هگلی و ساخت‌گشایی دریدایی رفت‌وآمد می‌کند: با بازیابی مفاهیم کهن (عمدتاً یونانی)، دوگانه‌ای در عصر معاصر می‌یابد، نقطهٔ تمایز را رادیکال می‌کند و آن را به وضعیتی جدید (وضع مجامع) رفع می‌کند.

هستی‌شناسی آگامبن بر بالقوگی (توانش) استوار است و مستقیماً به ارسطو ربط می‌یابد. «ارسطو در متافیزیک و فیزیک بالقوگی را در برابر فعلیّت قرار می‌دهد» و در کتاب ثتا می‌گوید: یک شیء هنگامی دارای قوّه هست که فعلیّت یافتن آن چه می‌گوییم شیء بالقوگیِ آن را دارد، ناممکن نباشد (Agamben, 1999 : 177). این گزاره، مهم‌ترین جنبهٔ نظریهٔ بالقوگی نزد آگامبن را توضیح می‌دهد که چگونه دونامیس به انرگیا می‌رسد یا نمی‌رسد. در هوموساکر، آگامبن با تأکید بر پیچیدگی معنایی دونامیس، رابطهٔ قدرت برسازنده و برساخته[۲۴] را همانند رابطهٔ بالقوگی و فعلیّت می‌بیند. بااین‌حال، مسئلهٔ مرکزی او بالقوگی منفی (نابالقوگی)[۲۵] است. معمار حتی هنگامی که خانه نمی‌سازد قابلیت خود را حفظ می‌کند. اگر بالقوگی قرار است در فعلیّت ناپدید نشود، باید در ذات خود قادر به عدم گذر به فعلیّت باشد: ضروری است بالقوگی برای انجام‌ندادن باشد.

آگامبن در مسیر بسط هستی‌شناسی بالقوگی، مستقیماً به سراغ آموزهٔ ارسطو در کتاب ثتای متافیزیک می‌رود و می‌کوشد نشان دهد که ارسطو نه فقط فعلیّت، بلکه «صورت» خودِ فقدان را نیز به‌نحو ایجابی صورت‌بندی کرده است. در این راستا، او از دو گزارهٔ راه‌گشای ارسطو بهره می‌گیرد که با یکدیگر شالودهٔ فهم بالقوگی اصیل را فراهم می‌آورند. بر اساس گزارهٔ نخست، «نابالقوگی (adynamia) صرفاً فقدانی در برابر بالقوگی نیست، بلکه هر بالقوگی، نابالقوگیِ همان چیز و در نسبت با همان چیز است»[۲۶] (Aristotle, 1908 : 192). اهمّیت این سخن در آن است که نسبت میان بالقوگی و نابالقوگی را از یک رابطهٔ بیرونی و اتفاقی به ساختار سرآغازین خودِ بالقوگی تبدیل می‌کند: بالقوگی، برای آنکه واقعاً بالقوّه باشد، نمی‌تواند صرفاً در انتظار فعلیّت‌یافتن بماند، بلکه باید در درون خود فقدان و محرومیت[۲۷] (steresis) را حفظ کند. به همین دلیل، آگامبن بر آن است که «ارسطو در این قطعه دقیقاً در برابر فروکاست مگارایی‌ها[۲۸] – که بالقوگی را تنها در لحظهٔ عمل به رسمیت می‌شناختند – ایستاده و بر وجود بالقوگی به‌مثابهٔ یک صورت و یک حضور مستقل پای می‌فشارد؛ فقدان همچون یک چهره یا صورت (eidos) دانسته می‌شود» (Agamben, 1999 : 180).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]

[DOI: 10.22034/15.58.95]

تحلیل آگامبن از گزارهٔ بالقوّه بودن به معنای در-رابطه-با-نبودن-است نتایج هستی‌شناختی ژرفی به بار می‌آورد؛ این نه-بودن همان خود-بودن است، یعنی موجود بالقوّه دقیقاً به ناتوانی خود قادر است؛ تنها از این راه است که چیزی اصلاً بالقوّه می‌شود. این اصل، پیوند درونی هر قوّه‌ای را با امکان نه-بودنش آشکار می‌کند: احساس در نسبت با بی‌احساسی، دانش در نسبت با جهل، و بینایی در نسبت با تاریکی معنا می‌یابد. آگامبن گزارهٔ نه-بودن را مکمّل ضروری استدلال خود می‌داند، همانطور که ارسطو تصریح می‌کند «آنچه بالقوّه است قادر است که به فعلیّت نرسد: یک چیز هم بالقوّه است برای بودن و هم برای نبودن.»[۲۹] (Aristotle, 1908 : 204-205) توجه آگامبن به «فعل endekhetai[30] و ریشهٔ آن dekhomai[31] (پذیرفتن، استقبال کردن)» این نکته را برجسته می‌کند که امر بالقوّه نه فقط از عدم وجود خود نمی‌گریزد، بلکه آن را می‌پذیرد و در خود نگه می‌دارد. این پذیرش، انفعالی بنیادین را نمایان می‌سازد که در آن، «سوژه فقدان وجود خود را تجربه و تحمل می‌کند، بی‌آنکه یکسره در فعلیّت محو شود.» دقیقاً در همین نقطه است که آگامبن ریشهٔ آزادی را در ورطهٔ بالقوگی جای می‌دهد: «آزادی نه قدرت انجام این یا آن کار، و نه حتی صرف قدرت امتناع از انجام آن‌ها، بلکه قابلیت قاهرانه برای نابالقوگیِ خویش است، یعنی توانایی آنکه در نسبت با فقدان خود بمانیم.» به همین دلیل است که آزادی برای آگامبن هم برای خیر معنا می‌یابد و هم برای شر؛ زیرا هر دو سویهٔ بودن و نبودن در خودِ ساختار قوّه ریشه دارند. این مبنا، مستقیماً به فهم آگامبن از اِنرگِیا در تجربهٔ هنری راه می‌برد: اِنرگِیای راستین فعلیّتی است که در آن، قوّه در مقام قوّه حفظ شود و نسبت با نابالقوگی گسسته نشود (Agamben, 1999 : 182-183).

برای درک کامل بنیان‌های زیباشناختی، اشارهٔ مختصری به حوزهٔ سیاسی لازم است. آگامبن در هوموساکر نشان می‌دهد که اگر قدرت برسازنده (مردم) به‌طور کامل به قدرت برساخته (قوانین) گذر کند و بالقوگی خود را از کف بدهد، دموکراسی به شکل‌هایی از حکومت مطلقه تقلیل می‌یابد. «مردم باید بالقوگیِ عدم‌گذار به فعلیّت را حفظ کنند تا بتوانند قدرت برساخته را نقد کنند و در برابرش بایستند» (آگامبن، ۱۴۰۲: ۴۷). آگامبن به این موضوع اشاره نمی‌کند که نفی غیاب حضور، apousia است، نظر به این که عدم حضور غیاب است. برعکس وی روشن می‌کند که بالقوگی یعنی عدم، و این عدم در adynamis پذیرای هر خوانشی است و آگامبن از این گشودگی استفاده کرده است تا نتیجه بگیرد، بالقوگی همانا نابالقوگی است. این تحلیل، متکی بر همان سخن ارسطو است که آنچه بالقوّه است، یعنی می‌تواند هم باشد و هم نباشد (ارسطو، ۱۴۰۲: ۳۴۳).

آگامبن؛ رادیکال شدن دوگانهٔ پوئسیس (فر-آوردهٔ اصیل هنری)-پراکسیس (فرآوردهٔ تکنیکی)

در انسان بی‌محتوا، آگامبن پوئسیس (ποίησις) را در دوگانه‌ای با پراکسیس (πράξις) می‌نهد، آن را رادیکال می‌کند و به مسئلهٔ اصالت و ساخت‌گشایی اثر هنری می‌رسد. به‌زعم او، «مارکس با تقسیم تحقیرآمیز کار به فکری و یدی، پوئسیس (کردار فر-آورانهٔ انسان) را با پراکسیس (تولید زندگی مادی) خلط کرد.» آگامبن با استناد به ضیافت افلاطون، پوئسیس را «هر علّتی می‌داند که چیزی را از نیستی به حضور آورد؛ بنابراین هر هنری نوعی شعر است.» سپس به دوگانهٔ ارسطویی اشاره می‌کند: موجوداتی که به‌واسطهٔ فوزیس وجود دارند و «آرخه‌شان (خاستگاه/علت بنیادین) در خودشان است»، و آنهایی که با تخنه وجود می‌یابند و «آرخه‌شان در فاعل است.» تخنه (τέχνη) مهارت صنعت‌گر و هنرمند را در بر می‌گیرد. با گسترش صنعت، پوئسیس دوپاره می‌شود: فر-آوردهٔ اصیل هنری (بازتولیدناپذیر) و فرآوردهٔ تکنیکی (بازتولیدپذیر). اصالت نزد آگامبن به معنای معیّت با آرخه و خاستگاه است. فر-آوردهٔ هنری از طریق فرمی معین به حضور می‌آید و لزوماً با خاستگاه خود پیوند دارد و نمی‌توان آن را به‌گونه‌ای دیگر تولید کرد. در مقابل، فرآوردهٔ تکنیکی تعویض‌پذیر است و نسبت ضروری با آرخهٔ فرمال ندارد (آگامبن، ۱۴۰۳: ۸۶-۸۸). ازاین‌رو، بحرانی دوگانه پدید می‌آید: اثر هنری میل به بازتولید انبوه دارد و محصول تکنیکی در پی اصالت است.

برای رفع این ناسازه سه گام لازم است تا پس رادیکال شدن وضعیت دوگانهٔ موجود، آن را در وضعیت سومی (وضع مجامع) رفع کنیم و درک درستی از نقش انرگیا در ایجاد این وضع سوم از منظر آگامبن پیدا کنیم. خواهیم دید که رفع دوگانهٔ موجود به وضع مجامع

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]
[DOI: 10.22034/15.58.95]

به‌معنای ناپدید شدن تنش نیست، چرا که علی‌الاصول پرابلماتیک آگامبن -حفظ بالقوگی و عدم محو سوژه در فعلیّت- خود عملاً بر یک تنش دائمی استوار است.

الف) مطالعهٔ دقیق‌تر ناسازهٔ پوئسیس-پراکسیس؛

ب) ناسازه از طریق حاضر-آماده‌ها و هنر پاپ ابژکتیو می‌شود؛

پ) ناسازهٔ رادیکال به وضعیتی جدید رفع شده تا از خلال آن درک آگامبن از انرگیا و ریتم هنری بهتر بررسی گردد.

الف) بررسی تمایز میان پوئسیس و پراکسیس

آگامبن معتقد است که یونانیان پوئسیس را برای توصیف تخنه در معنای عام به کار می‌بردند و صنعت‌گر و هنرمند هر دو تخنیتیس تلقی می‌شدند. بااین‌حال، این نام‌گذاری یکسان به معنای یدی‌بودن تولید نزد یونانیان نیست؛ بلکه تخنه برای آنان صورتی از آلثیا-ἀ (λήθεια)است، یعنی آنچه نامستور می‌کند و چیزی را از اختفا به حضور و گشودگی می‌آورد. تخنه در یونان به معنای «علت حضور یافتن» بوده و پوئسیس به معنای «آوردن به ساحت حضور و هستی». اما این فر-آوردن به حضور به‌معنای کنش (agere) نبوده، بلکه ناظر به دانستن است (آگامبن، ۱۴۰۳: ۱۰۳). آگامبن با رجوع به ریشه‌شناسی و سخنان ارسطو، پراکسیس را چنین صورت‌بندی می‌کند: «آنچه مسیر را می‌پیماید (پئیره) (πείρω)، از معبر عبور می‌کند (پوروس) (πόρος)، و به حد نهایی می‌رسد (پراس) (πέρας).» پراکسیس به این معنا، همان «کنش اراده‌شده» است. وی در ادامه، با لحنی انتقادی، نشان می‌دهد که «هنر به‌مثابهٔ پوئسیس در طول تاریخ به حالتی از بیانگریِ اراده دگرگون شده و ایدهٔ هنر به بیان ارادهٔ خلاقانهٔ هنرمند فروکاسته شده است.» او از نیچه مثال می‌زند که هنر را ذیل ارادهٔ معطوف به قدرت در فهم خود از جهان قرار می‌دهد و بدین‌سان نقش مهمی در ازمیان‌رفتن تمایز میان فر-آوری و کنش ایفا می‌کند. از نظر آگامبن، این ناسازه به مرحله‌ای رادیکال رسیده است و باید دوگانهٔ پوئسیس-پراکسیس به وضعیتی جدید رفع شود تا «شأن فر-آورانهٔ اصیل هنر، به‌مثابه معیت با آرخه و خاستگاه خود، به‌عنوان محملی برای گشودگیِ حقیقت» بازیابی گردد (آگامبن، ۱۴۰۳: ۱۰۵-۱۰۷ و ۱۲۱).

ب) ابژکتیوشدن ناسازه به‌وسیلهٔ حاضر-آماده‌ها و هنر پاپ

بحران تمایز میان پوئسیس و پراکسیس زمانی به‌نحو عینی آشکار می‌شود که نمونه‌هایی از هنر معاصر این وضعیت رادیکال را نمایندگی کنند. از منظر آگامبن، دو نمود شاخص این بحران، یعنی تمایل فر-آوردهٔ اصیلِ هنری به بازتولیدپذیری همانند پراکسیس، و میل فرآوردهٔ صنعتی-تکنیکی به برخورداری از اصالت پوئسیس، در آثار مارسل دوشان و هنر پاپ متجلی می‌شوند. «دوشان فرآوردهٔ تکنیکیِ تعویض‌پذیر را از بستر کارکردی‌اش جدا کرده و آن را وارد جهانی زیباشناختی می‌کند.» شیئی روزمره که به‌صورت انبوه تولید شده است - مانند صندلی - از نجاری به گالری یا موزه منتقل می‌شود و به‌عنوان اثری هنری، اصیل و معید حقیقت، عرضه می‌گردد. (آگامبن، ۱۴۰۳: ۹۰). دوشان با این جابه‌جایی حداقلی نشان می‌دهد که در مدرنیته، اثر هنری دیگر به‌سادگی نمی‌تواند مدعی معیت با آرخهٔ فرمال باشد. او نه چیزی می‌آفریند و نه کنشی قوی انجام می‌دهد، بلکه وضعیت اثر هنری را در تعلیقی بنیادین قرار می‌دهد و بحران پوئسیس را آشکار می‌کند. از این منظر، حاضر-آمادهٔ دوشان را می‌توان نه به‌مثابهٔ نفی پوئسیس، بلکه به‌مثابهٔ آشکارشدن بحران آن فهم کرد. دوشان نشان می‌دهد که در شرایطی که اثر هنری دیگر نمی‌تواند به‌نحو بدیهی با آرخهٔ خود هم‌جوار باشد و فر-آورده‌شدن آن به ساحت حضور ناممکن شده است، پوئسیس یا به بازتولید صنعتی فروکاسته می‌شود یا به بیانگری اراده‌ای که تفاوتی ماهوی با پراکسیس ندارد. این دقیقاً همان نقطه‌ای است که تحلیل آگامبن از دوشان اهمیت می‌یابد؛ حاضر-آماده از آن‌رو مهم است که نشان می‌دهد نسبت اثر هنری با حضور، حقیقت و آرخه دچار گسستی ساختاری شده است.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]

[DOI: 10.22034/15.58.95]

پرسش اصلی در اینجا آن است که دوشان با اتکا به چه فهمی از هنر معاصر دست به چنین کاری می‌زند؟ پاسخ را باید در همان فهمی جست که از دیالکتیک بحرانی و رادیکال پوئسیس معاصر حاصل شده است. هنگامی که تمایز میان اصالت زیباشناختی و رخداد حقیقت از یک‌سو، و پراکسیس مبتنی‌بر کنشِ اراده‌شده از سوی دیگر، از میان می‌رود یا دست‌کم کمرنگ می‌شود، دوشان این پرسش را پیش می‌کشد که چرا نتوان محصول کنش اراده را جایگزین پوئسیسی کرد که قرار بود اصیل، تعویض‌ناپذیر و نامستورکنندهٔ حقیقت باشد. بدین‌سان، او می‌کوشد فقدان رخداد حقیقت اصیل و زیباشناختی را به‌نحو عینی در برابر دیدگان انسان‌ها به ظهور برساند.

هنر پاپ وارونهٔ چنین حرکتی است: فر-آوردهٔ اصیل (نقاشی رامبراند) به‌مثابهٔ میز اتو مصرف می‌شود؛ پوئسیس به کالا تبدیل می‌شود. در هر دو، دقیقهٔ دیالکتیکی تولید اصیل و صنعتی به نقطهٔ بحران می‌رسد؛ پوئسیس در برزخ میان بودن و نبودنِ حقیقت قرار می‌گیرد و صرفاً نابالقوگیِ فعلیّت حضور را به نمایش می‌گذارد. بر این اساس، پرسش آگامبن چنین می‌شود: چگونه می‌توان امکان فعلیّت حضور اصیل و حقیقی هنر را به بالقوگی پوئسیس بازگرداند؟

پ) اِنرگیا؛ تقویم وضعیت مجامع در دیالکتیک پوئسیس-پراکسیس

آگامبن تصریح می‌کند که در سنّت غربی، عملْ بر اساس تحقق غایت بیرونی تعریف شده، اما هنر در نقطهٔ متمایزی جای می‌گیرد. اگر اثر هنری به‌مثابهٔ انرگیا فهم شود، معنای آن نه در محصول که در نحوهٔ بودن-در-فعلیّت-خود نهفته است؛ اثر چیزی را برای رسیدن به نتیجه انجام نمی‌دهد، بلکه در انجام‌دادنِ خویش قوام می‌یابد. اثر هنری از این منظر نه محصول نهایی، که شکلی از فعلیّت همواره-در-حال-وقوع است و تمامیت آن در تداوم فعلیّت‌اش قرار دارد. در انسان بی‌محتوا، آگامبن بیان می‌کند که «پوئسیس توان خود را همچون فقدانی انباشته از معنا به حضور فرامی‌خواند.» برای رفع بحران باید به مفهوم کار (ergon) پرداخت. به‌تعبیر ارسطو، «فر-آوردن به حضور، چه با آرخهٔ انسانی و چه فوسیس، خصلت انرگیا دارد.» انرگیا یعنی فعلیّت‌یافتن قوّه (در-کار-بودن). مفهوم جعلی ارسطو، انتلخیا (ἐντελέχεια)، به معنای «کمال و تمامیت» است: اثر به‌محض فعلیّت‌یافتن؛ «خویش را در تمامیت یافته» و تداوم می‌یابد (آگامبن، ۱۴۰۳: ۹۲-۹۳).

در واقع، آگامبن انرگیا را وضعیت مجامع ناسازهٔ دیالکتیکیِ پوئسیس/پراکسیس می‌داند، اثر هنری در معیت با آرخهٔ خود، بازتولیدپذیر نمی‌شود و آشکارکنندهٔ حقیقت است، اما اثر تکنیکی بازتولیدپذیر و غیراصیل است. از طرفی دیگر، اثر هنری میل به بازتولید شدن دارد و محصول تکنیک میل به اعتبار و اصالت. حال، آگامبن این وضعیت دوگانه را رادیکال می‌کند تا تمام ناسازگیِ موجود به سطح بیاید و کشمکش به حد نهایی برسد. کار هنری دارای خصیصهٔ انرگیاست، ایدوس فرمال خود را تکرار نمی‌کند و آن را به‌مثابهٔ غایتش (انتلخیا) به‌کف می‌آورد، محصول تکنولوژیک، در مقابل، در ایدوس خود فاقد خصیصهٔ انرگیا بوده و صرفاً در دسترس است و آمادهٔ استفاده. لذا، اثر هنری شامل انرگیا بوده و فعلیّت می‌یابد و در تمامیتش حاضر می‌شود (در-کار-بودن)، فرآوردهٔ صنعتی در حالت بالقوّه باقی می‌ماند (در-دسترس-بودن). البته آنچه در واقع در هنر معاصر رخ داده است، همان شرایط دوشان و هنر پاپ است. نتیجهٔ تلنبار آثار هنریِ زیباشناختی در موزه‌ها، این می‌شود که آثار هنری‌ای که قرار بود بنا بر خصلت انرگیا از قوّه به فعلیّت گذار کنند و در تمامیت خود (انتلخیا) مداومت داشته باشند، صرفاً در حالت بالقوّه باقی می‌مانند و تنها در-دسترس هستند. خبری از اصالت و گشودگیِ حقیقت نیست، بلکه تکرارپذیر شده‌اند. آگامبن دلیل به محاق رفتن تمایز میان پوئسیس و پراکسیس یا فر-آوری و کنش را تلقی متفکرین مدرن از هنر مدرن به‌مثابه بیان ارادهٔ خلاقانهٔ هنرمند می‌داند.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]

[DOI: 10.22034/15.58.95]

گادامر؛ اِنِرْگِیا، زمان‌مندی و تکرار

سویهٔ دیگر بسط مفهوم اِنِرْگِیا با زمان‌مندی اثر هنری تقویم می‌شود. اِنِرْگِیا مفهومی ذاتاً زمان‌مند است و به حرکتی اشاره می‌کند که در زمان قوام می‌یابد. گادامر تأکید می‌کند که «اثر هنری تنها در هر بار تحقق[۳۲] وجود دارد.» یعنی هستی اثر، همواره به‌صورت رخدادی و زمانی تحقّق می‌یابد. اگر این نکته را در پرتو اِنِرْگِیا قرائت کنیم، می‌توان گفت «اثر هنری نه دارای یک زمان خطیِ بیرونی، بلکه واجد نوعی زمان‌مندی درونی است که در آن، گذشته، حال و آینده در حرکت فعلیّت به هم می‌پیوندند.» تکرار یک اثر هنری؛ نه بازتولید یک امر یکسان، بلکه فعلیّت‌یافتن دوبارهٔ همان قوّه است. هر تکرار، بلکه تحقق تازهٔ اِنِرْگِیاست. در این معنا، اثر هنری نه در لحظهٔ نخستین آفرینش، بلکه در هر بار تکرار، به‌طور کامل «هست» می‌شود (Tate, 2012 : 99-101).

در زیبایی‌شناسی مدرن، غالباً سوژه‌ای که اثر را تفسیر می‌کند، معنا می‌بخشد یا دربارهٔ آن داوری می‌کند؛ مرکز تجربهٔ هنری تلقی می‌شود. اما در افق اِنِرْگِیایی تلقیِ گادامر این سوژه نیست که کنشگر اصلی است، بلکه خودِ اثر و حرکت اِنِرْگِیاییِ آن سوژه را در بر می‌گیرد. سوژه درون رخداد معنا قرار می‌گیرد. «مبتنی‌بر مفهوم بازی نزد گادامر، هنر، همانند رویدادهای ورزشی، از جنس رخداد[۳۳] است» (Grondin, 1998 : 268)؛ یعنی وقوع بازی از ارادهٔ حتمی و قطعیِ بازیگر جداست، بازیگر در جریان بازی پرتاب می‌شود و انتخاب می‌کند تا بد بازی کند، یا به‌خوبی نقش خود را ایفا کند. گادامر از مقولهٔ بازی استفاده می‌کند تا محدودیت‌های کلِ زیباشناسیِ مدرن را عیان کند. نزد گادامر؛ ناظرِ یک اثر هنری در رخدادی تنیده شده است که بر آن سیطره ندارد تا افقِ تجربه و انتظاراتاش را از دور خارج کند. دازاین بیشتر به بازی گرفته می‌شود؛ در اینجا مفهوم کلیدی «هم‌بازی»[۳۴] نزد گادامر رخ می‌نماید. پذیرفتن نقش تماشاگرانه یعنی «غرق شدن در چیزی است که آگاهیِ فردیِ نمی‌تواند آن را به‌طور کامل پیش‌بینی یا مهار کند.» گادامر بیان می‌کند اثر هنری دارای خود-جنبشی و تماشاگر باید با آنچه که به‌وجود می‌آید همراهی (بازی) کند. همچنین گادامر تأکید می‌کند که «بازیکنان صرفاً محمل اجرای بازی هستند» (Gadamer, 2004 : 92 & 98)، به‌عبارت دیگر؛ بازیکنان صرفاً محمل وقوع فرآیند انرگیای بازی هستند، یعنی در فعلیّت یافتن بازی اثر هنری، مخاطب صاحب اراده برای توقف آن نیست. مفهوم تئوروس می‌تواند ایدهٔ دیگری برای بیان نسبت گادامر با انرگیا باشد. وی بیان می‌کند که مخاطب نظیر «تئوروس»[۳۵] باستان (Gadamer, 1986b : 24) است، نه‌تنها در رخداد اثر هنری مشارکت می‌کند، بلکه بالقوّه به‌دست آن تبدل می‌یابد. در این دقیقه است که گادامر مفهوم «تبدل فرم به سازه»[۳۶] (Gadamer, 2004 : 109) در بازی را مطرح می‌کند. گادامر، دگردیسی‌ای را که بازیِ اُنتولوژیک اثر هنری را به تکامل حقیقیِ هنربودن می‌رساند، انقلاب به سازهٔ هنری نام نهاده است. با این انقلاب (تغییر فرم) است که «بازی تازه به مرتبت ایده‌آل خود می‌رسد... در واقع، طی این دگردیسی؛ فرم بازی تبدیل به سازه‌ای غایت‌مند بدون غایت می‌شود» که در دل خود عالمی را بر پا کرده و مخاطب خود را به درون این عالم دعوت می‌کند (طاهری، ۱۳۸۹: ۹۴). این دگردیسی بسیار به ما کمک می‌کند تا مفهوم انرگیا در بازیِ اثر هنری را از جهتی دیگر بررسی کنیم. تبدیل شدن به سازه[۳۷] به بهترین وجه این تبدل و دگرگونی را مطرح می‌کند. گادامر بر این عقیده است که «اثر هنری (سازهٔ هنری) از واقعیت، بُعد دیگری به دست می‌دهد»، اینگار اولین بار است که موضوع مورد بحث در اثر هنری به نمایش درآمده است (گروندن، ۱۳۹۹: ۱۴۷). مواجههٔ ما با اثر همین گفت‌وگوی ما با اثر است که سرآخر با پیگیریِ منطق گفت‌وگو و پرسش‌وپاسخ، به فهمِ حقیقت اثر که همان فهم خویش است نائل می‌شویم. حال، همانطور که آگامبن انرگیا را «در-کار-بودن» می‌نامد (آگامبن، ۱۴۰۳: ۹۳)، مواجههٔ مخاطب با فرم اثر هنری که به سازهٔ دگردیسی شده و غایت‌مند بدون غایت است؛ تبدیل به درگیری‌ای درون بازیِ سازهٔ اثر می‌شود که وی را از مشاهدهٔ صرف به بازی‌کننده‌ای فعّال (یا منفعل و بد) تغییر داده و در دل انرگیا قرار می‌دهد، حال با توجّه به معنایی که برای انرگیا در نظر گرفته شده (فعلیّت/در-کار-نشاندن) مخاطب در-کار-اثر-نشانده-می‌شود، مبتنی بر منطق گفت‌وگو و پرسش‌وپاسخ درون فعلیّت اثر قرار گرفته و با تمام وجود (وجه اگزیستانسیال) همراه با فعل‌وانفعال اثر، دستخوش فعل‌وانفعال می‌شود.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]

[DOI: 10.22034/15.58.95]

انرگیا، وجه مشترک هنرها نزد گادامر

گادامر در مقالهٔ «کلمه و تصویر-آن‌گونه که هست، حقیقت است»[۳۸] انرگیا را «وجه مشترک تمام هنرها» می‌داند. (Gadamer, 1993 : 391،) اما پیش از پرداختن به این مفهوم، وی پیرامون امر زیباشناختی توضیحاتی ارائه می‌دهد. در اندیشهٔ هانس-گئورگ گادامر، صورتبندی مفهوم انرگیا به‌عنوان وجه مشترک ضروری و کلّی تمامی هنرها، پروژه‌ای است که در تقاطع هرمنوتیک فلسفی، زیباشناختی، و متافیزیک کلاسیک قرار می‌گیرد. گادامر به میراث فلسفی افلاطون و به‌ویژه ارسطو بازمی‌گردد و ابزار مفهومی لازم را برای فهم هستی‌شناختی اثر هنری فراهم می‌آورد. ارجاع او به جملهٔ گوته - «آن‌گونه که هست، حقیقت است» بدین معناست که فهم هستیِ[۳۹] اثر هنری، به‌مثابهٔ یک تحقّق یا فعلیّت یافتن، حامل حقیقت است. پرسش محوری این است: کدام خصیصهٔ ذاتی است که این «فعلیّت‌یافتن» را ممکن می‌سازد، «فرم اثر را به یک سازهٔ پایدار و در عین حال گیرا تبدیل می‌کند»، و آن را همچون یک بازی به نمایش می‌گذارد که مخاطب را به درون خود فرامی‌خواند و در «مواجهه‌ای دیالوگیک، او را با فهمی تازه از خویشتن و حقیقت عالم اثر آشنا می‌کند؟» پاسخ گادامر، همان مشترک‌بودن خصیصهٔ انرگیا، که نه «یک صفت ثانویه» بلکه «شیوهٔ هستی خود اثر هنری» است (Schmidt, 2000 : 4-5).

وی معتقد است مفهوم زیبایی نزد افلاطون نه‌تنها با مفهوم خیر، بلکه همچنین با مفهوم حقیقت مرتبط است. گادامر ما را ملزم می‌کند تا بدانیم که در محاورات افلاطون؛ مقصود از امر زیبا، هنر به معنای دقیق کلمه نیست. بر اساس تلقی افلاطون از مفهوم میمسیس، ارائه و تولید یك روگرفت در هنر، تقلیدی است از چیزی که خودش پیشتر یك تقلید است. در مقابل، ارسطو در (میمسیس) میان تقلیدها و شیء تقلید شده، مثال، آن چنان تفاوتی نمی‌بیند، بلکه او بر مشابهت میان آن دو تأکید می‌ورزد. بنابراین مطابق نظر ارسطو، میمسیس عبارت است از شناخت چیزی، زیرا شناخت به معنای دقیق کلمه به‌وضوح یك بازشناسی[۴۰] است. از طرف دیگر، ارسطو بیان می‌کند هنگامی که افلاطون از aletheia [نامستوری] سخن می‌گوید و حقیقت را در پیوند با زیبایی لحاظ می‌کند، آنچه افلاطون از پیوند میان حقیقت و زیبایی در ذهن دارد، لذّتی است در اشکال و رنگ‌های ناب، اما نه در گل‌ها یا حیوانات. برای مثال، «زندگی خیر نزد افلاطون، دقّت محض ازنوع ریاضیاتی نیست، بلکه تناسب محاسبه شدهٔ[۴۱] شراب حیات است که به خوبی مخلوط شده.» این بیان مشهور افلاطون شایان توجّه است؛ خیر، که سقراط به‌عنوان آمیزهٔ حقیقی از هستی جستجو می کرد، در امر زیبا خود را پناه داده است. وقتی که در آنجا این نکته مورد تأکید قرار می‌گیرد که خیر به هستی اجازه می‌دهد که تنها در درون «سه گانهٔ[۴۲] زیبایی، تقارن (نظم) و حقیقت فهمیده شود، آشکار می‌شود که تا چه حد برای افلاطون مهم است که خیر گشوده و عیان فراسوی هستی قرار گیرد،» و این خیر نه تنها در خود حاوی «وحدت»، بلکه بالضروره حاوی «کثرت» هم هست (Gadamer, 1986a : 80-82).

در بررسی فیلبوس افلاطون، گادامر بر تمایز قاطع او میان «دقت»[۴۳] ریاضیات محض و دقت در حوزهٔ عمل انسانی تأکید می‌ورزد (خاتمی، ۱۴۰۱: ۱۲۶). افلاطون نشان می‌دهد که در زندگی واقعی، با امر «درهم‌آمیخته»[۴۴] مواجهیم و هنرهایی مانند موسیقی و معماری، که در آنها عدد و اندازه نقشی محوری ایفا می‌کنند، عرصه‌ای هستند که در آنها دقتِ متناسب با حوزهٔ عمل، تحقق می‌یابد. اینجاست که افلاطون از تقابل امر محدود و نامحدود فراتر رفته و با معرفی گونهٔ سوم هستی، «یعنی به-هستی-درآمدن» γενεσις εισ ουσιαν)[45]- راه را برای فهمی پویاتر از هستی می‌گشاید. گادامر متوجّه می‌شود که افلاطون درنهایت این اصطلاح را، به‌عنوان تأکیدی بر وحدت روند شدن و هستی و رفع توهم دوگانگی جهان مثل و جهان نمودها، «به-هستی‌ای-که-بوده» تغییر می‌دهد (Gadamer, 1986a : 151). این چرخش فکری برای گادامر بسیار مهم است، چرا که تجربهٔ بنیادین مواجهه با اثر هنری را بازتاب می‌دهد؛ آن لحظه‌ای که می‌گوییم: درست است! این همان شیوه‌ای است که آن هست!. این درست بودن یا حقیقی بودن، محصول تطابق با یک الگوی بیرونی نیست، بلکه نشانهٔ تحقق کامل و فعلیّت یافتن خود اثر در حضور ماست. اما اوج این مسیر جایی است که گادامر نشان می‌دهد ارسطو گام نهایی را با تبدیل به-هستی-درآمدن افلاطونی به هستی-شدن[۴۶] برمی‌دارد (افلاطون، ۱۴۰۳: ۱۶۵۵).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]
[DOI: 10.22034/15.58.95]

گادامر به‌درستی خاطرنشان می‌کند که معنای انرگیا میان فعلیّت (*Wirklichkeit*)، واقعیت (*Aktualität*) و فعالیت (*Tätigkeit*) در نوسان است و دقیقاً همین ویژگی است که آن را برای توصیف اثر هنری مناسب می‌سازد. تمایز حیاتی‌ای که ارسطو قائل می‌شود و گادامر آن را کلیدی می‌داند، تمایز میان انرگیا و کینسیس یا حرکت است. کینسیس، مانند ساختن یک خانه، «فعلی است که غایت[۴۷] آن خارج از خودش است»؛ این حرکت تا زمانی که خانه کامل نشده، ناقص است. در مقابل، انرگیا فعلیّتی است که غایتش در خودش نهفته است؛ فعلی که در هر لحظه از انجامش «کامل و تمام»[۴۸] است. گادامر با ابتناء به ارسطو بیان می‌کند که اثر هنری یک کینسیس نیست که هدفش القای یک معنا یا احساس مشخص در مخاطب باشد و با رسیدن به آن هدف پایان یابد. بلکه، اثر هنری یک انرگیا است: «شیوه‌ای از بودن که در آن، تحقق[۴۹] و نمایش[۵۰] پیوندی ناگسستنی دارند» (Gadamer, 1993 : 429). اثر هنری هنگامی که به نمایش در می‌آید، به فعلیّت کامل می‌رسد. این فعلیّت ساختاری هم‌زمانی[۵۱] دارد، همان‌گونه که ارسطو نیز به آن اشاره کرده بود. در تجربهٔ هنری، گذشتهٔ اثر (زمان خلق آن) و آیندهٔ تفسیرهایش، در اکنونِ[۵۲] مواجهه حاضر می‌شوند و وحدتی ناب می‌یابند. اثر هنری مخاطب را به‌مثابهٔ بخشی ضروری در خود مشارکت می‌دهد. غایت این بازی همان تحقّق و تکمیل نمایش در لحظهٔ محض تجربه است.

به این ترتیب، گادامر نشان می‌دهد آنچه همهٔ هنرها را به‌عنوان هنر تعیّن می‌بخشد؛ شیوهٔ خاصی از هستی است – هستی به‌مثابهٔ انرگیا. این مفهوم، هنر را از حصر زیباشناسی سوژه‌محور و ایدئالیسم هگلی (که آن را به‌عنوان مرحله‌ای ناقص از خودآگاهی روح در نظر می‌گیرد) رها می‌سازد. حقیقت هنری یعنی آشکارگی (نامستوری)[۵۳]، نمود یافتن و خود-افشاگری هستی. اثر هنری، در انرگیای خود، حقیقتی را دربارهٔ جهان، تاریخ یا وجود انسان آشکار می‌کند که دسترسی به آن از مجرای علوم تجربی یا استدلال انتزاعی فلسفی ممکن نیست. این حقیقت، تنها در رخداد فهم، در دیالوگ میان سنّتِ حمل‌شده توسط اثر (حوالت وجود در سنّت، زمان و مکانی معین) و موقعیت حاضر مخاطب، به‌منصهٔ ظهور می‌رسد.

فراسوی تمایز: به سوی مواجهه‌ای تکین با اثر هنری

مطالعهٔ تطبیقی مفهوم اِنرگیا نزد گادامر و آگامبن، پیش از هر چیز ما را با تمایزاتی رادیکال و ساختاری روبه‌رو می‌سازد که نمی‌توان آن‌ها را به‌سادگی به یکدیگر فروکاست. گادامر در پروژهٔ هرمنوتیک فلسفی خود، اِنرگیا را نیروی تحقق‌بخش معنا می‌داند؛ در نگاه او، اثر هنری در هر بار مواجهه، از طریق تبدیل فرم به سازه و مشارکت مخاطب در بازی فهم، معنایی تازه را به تمامی محقق می‌سازد و افق گفت‌گویی بدیع را می‌گشاید. بدین‌سان، تجربهٔ هنری برای گادامر همواره با کمال‌یافتن یک جهان معنایی در اکنونِ اجرا گره خورده است. در مقابل، آگامبن با تکیه بر هستی‌شناسی بالقوگی و نابالقوگی، اِنرگیا را از چنگ هرگونه تحقق نهایی و غایت بیرونی می‌رهاند؛ او اثر هنری را نه عرصهٔ تحقق معنا، که محل تعلیق آن می‌داند، جایگاهی که در آن قوّه در مقام قوّه حفظ می‌شود و اثر با توقفِ ماشین تولید معنا، فضایی برای آزادیِ بالقوّه فراهم می‌آورد. افزون بر این، در حالی‌که گادامر اِنرگیا را در افق «بازی» فهم می‌کند، آگامبن آن را با تعطیل‌پذیری[۵۴] پیوند می‌زند؛ و آن‌جا که گادامر از مشارکت مخاطب در ساختن جهانی دیالوگیک سخن می‌گوید، آگامبن مخاطب را به رویارویی با یک غیاب و تعلیقِ کارکرد فرامی‌خواند.

با این‌حال، شناسایی دقیق همین تمایزات، نه‌تنها دو پروژهٔ فکری را در برابر یکدیگر قرار نمی‌دهد، بلکه خودْ افقی تازه برای اندیشیدن به هنر می‌گشاید؛ افقی که در آن، هر دو خوانش به‌منزلهٔ دو امکان مکمّل برای مواجهه‌ای «تکین» با اثر هنری فهمیده می‌شوند. مراد از مواجههٔ تکین، تجربه‌ای است که در آن، اثر هنری نه همچون ابژه‌ای برای تفسیر یا مصرف، بلکه همچون موجودیتی منحصربه‌فرد با ما روبه‌رو می‌شود و ما را به «گفت‌وگو» فرامی‌خواند؛ گفت‌وگویی که در آن، هم میل به معنا و فهم (لحظهٔ گادامری) فعال است و هم مقاومت در برابر فروبستگیِ نهایی معنا و حفظِ آزادیِ قوّه (لحظهٔ آگامبنی). در چنین مواجهه‌ای، اثر هنری هم‌زمان جهانی تازه از معنا می‌آفریند و ما را در آن شریک می‌کند، و از سوی دیگر، با ایستادگی در برابر هرگونه تفسیر قطعی و تحمیل یک

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]
[DOI: 10.22034/15.58.95]

کارکرد ثابت، فاصلهٔ ضروری برای تنفسِ قوّه را حفظ می‌کند. این همان ریتم دوگانه‌ای است که از دلِ گفت‌وگوی انتقادی گادامر و آگامبن سر برمی‌آورد: ریتمِ تحقّق و تعلیق، ساختن و از کار انداختن، دیالوگ و مقاومت.

بنابراین، دستاورد نهایی این تطبیق، نه انتخاب میان دو قطب، بلکه دست‌یافتن به فهمی از تجربهٔ هنری است که در آن، اثر همواره در وضعیتی رادیکال و مرزی، و در آستانهٔ میان معنا و رهایی از معنا، میان اجرا و توقف، نوسان می‌کند. این نوسان، ذاتِ دیالوگیک و در عین حال رهایی‌بخش اثر هنری را آشکار می‌کند و فهم ما را از هنر معاصر، با تمام بحران‌ها و گسست‌هایش، غنا می‌بخشد. اِنرگیا، در این چشم‌انداز تازه، دیگر نه صرفاً یک مفهوم ارسطویی کهن، که کلیدی است برای گشودنِ قفلِ دوگانه‌های فرسوده‌ای چون اصالت/کپی، معنا/تعلیق، و کنش/مقاومت؛ کلیدی که ما را به رویارویی‌ای زنده، مهارنشدنی و تکین با اثر هنری دعوت می‌کند.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر، با ابتناء به این پرسش که «چگونه تبیین مفهوم اِنژِگیای ارسطو نزد گادامر و آگامبن، تنشی مولد را در افقی دیالکتیکی بنیادگذاری می‌کند؟» عرصه‌ای را پیش روی ما گشود، و با عزیمت از مفهوم ارسطوییِ اِنژِگیا، کوشید تا افقی مشترک برای گفت‌وگوی فلسفی میان گادامر و آگامبن در باب هستی اثر هنری بگشاید. آنچه در این مسیر آشکار شد، نه صرفاً یک هم‌گرایی سطحی، که کشف یک تنش مولد در دل خودِ مفهوم انرگیاست؛ تنشی که پیش‌تر در میانهٔ متون ارسطو نیز به چشم می‌خورد. ارسطو خود انرگیا را هم به‌مثابهٔ فعلیّتی متوجهِ کمال نهایی (اِنتِلِخیا) و هم به مثابه جریانی پیوسته و نامتناهی (همچون دیدن و اندیشیدن) توصیف کرده بود. این دوگانگی در فلسفهٔ معاصر به دو شاخهٔ متمایز بارور شد: شاخه‌ای که انرگیا را به سوی تحققِ هر بار تازهٔ معنا در اجرا سوق داد (گادامر)، و شاخه‌ای که آن را به‌مثابهٔ مقاومت در برابر هرگونه تحققِ نهایی و حفظ قوّه در مقام قوّه فهم کرد (آگامبن).

نوآوری بنیادین این پژوهش، اما فراتر از شناسایی این تمایز، در گشودنِ امکان نوعی «هستی‌شناسیِ ریتمیک» برای اثر هنری نهفته است. اگر انرگیا را نه به‌عنوان یک وضعیت ایستا (تحققِ صرف یا تعلیقِ صرف)، بلکه به‌مثابهٔ ریتمی میان تحقّق و تعلیق در نظر آوریم، آن‌گاه تجربهٔ هنری از حصر دوگانهٔ «معنا» و «آزادیِ محض» بیرون می‌آید. اثر هنری در این چشم‌انداز، آهنگِ نوسانی است میان ساختن و از کار انداختن، میان مشارکت در یک جهانِ دیالوگیک و ایستادگی در برابر فروبستگیِ آن جهان به یک معنای نهایی. این ریتم، پاسخی است به بحرانی که هنر معاصر، از حاضر-آماده‌های دوشان تا تکثیر دیجیتال، با آن دست به گریبان است: بحران از دست رفتنِ اصالت در عین گریز از کالاشدگی.

بدین ترتیب، اِنژِگیای ارسطویی، آن‌گونه که این پژوهش بازخوانی کرد، نه مفهومی متعلّق به گذشته، که مفهومی برای آیندهٔ اندیشیدن به هنر است. این مفهوم به ما اجازه می‌دهد تا هنر را نه به‌مثابهٔ کلافی از دوگانه‌های فرسوده (اصالت/کپی، بازنمایی/رخداد، کار/بی‌کاری)، که به‌مثابهٔ میدانِ پویایی بفهمیم که در آن حقیقت و آزادی نه به‌عنوان دو قطب متضاد، که به‌عنوان دو لحظه از یک ضربان واحد به هم می‌رسند. اثر هنری، در عمیق‌ترین لایهٔ هستی‌شناختی خود، همین ضربان است: وقفه‌ای در جریان عادت که جهانی را می‌گشاید، و گشودگی‌ای که خود را از تصلّب در یک معنا بازمی‌دارد. شاید بزرگ‌ترین درس این تطبیق آن باشد که فهم هنر، همچون خودِ هنر، نمی‌تواند در یک «نظام» بسته متوقف شود؛ فهم هنر نیز باید انرگیایی باشد: در-کار-فهمیدن، بی‌آنکه هرگز به فهمی نهایی تبدیل شود.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]

[DOI: 10.22034/15.58.95]

پی‌نوشت‌ها

1- gazing at a statue

2- eidos

3- peras

4- genesis

۵- تمایزی که ارسطو میان انرگیا و کینسیس مطرح می‌کند، مسامحتاً در غالب تنش میان پوئسیس-پراکسیس نزد آگامبن ادامه پیدا می‌کند.

6- تقلید/ بازنمایی / imitation

7- ready-mades

8- energeia / actuality / being-at-work

9- dunamis / potentiality / potency

10- das freie Spiel der Erkenntnisvermögen / the free-play of cognitive faculties

11- ästhetisches Urteil / aesthetic judgment

12- Wahrheitsgeschehen

13- δύναμις

14- ἀδυναμία

15- "Aristotle's distinction between energeia and kinesis "in New Essays on Plato and Aristotle

16- In the fullness of time : Gadamer on the temporal dimension of the work of art

17- κίνησις

18- eidos

19- ousia

20- hylē

۲۱- نزد ارسطو شئ به چهار حالت وجود دارد: ۱. در چیزی هست، بر چیزی گفته می‌شود: عَرَض کلّی. ۲. در چیزی هست، بر چیزی گفته نمی‌شود: عَرَض جزئی. ۳. در چیزی نیست، بر چیزی گفته می‌شود: جوهر کلّی. ٤. در چیزی نیست، بر چیزی گفته نمی‌شود: جوهر جزئی. ارسطو جوهر را به دو معنا تبیین می‌کند؛ این موجود خاص (جوهر نخستین) برای مثال افلاطون، و چه بودن این موجود خاص (جوهر ثانی) که در این مثال می‌شود انسان بودن افلاطون. ارسطو در مقابل افلاطون ایستاده است، زیرا برای افلاطون ایدوس جوهر نخستین، اما برای ارسطو تبدیل به جوهر ثانی شده است. چیزی برای ارسطو نخستین است که به حواس (ادراک حسی) نزدیک‌تر است، اما در آن چیز دیگری هم هست که حقیقت وجودش است. جوهر نخستین بر یک تک چیز دلالت دارد، لذا وحدت عددی دارد که همان اوسیای نخستین است، جوهر ثانی وحدت نوعی داشته و مفهومی کلّی و عام است که همان اوسیای ثانی است.

22- kinesis

23- ἐντελέχεια

۲٤- قدرت برسازنده (constituting) قدرتی است که قانون و نهادهای قانونی را تأسیس می‌کند و خارج از دولت وجود دارد، اما قدرت برساخته (constituted) در پی تأسیس قانون و نهادهای قانونی تعین می‌یابد و درون دولت وجود دارد.

25- adynamia

26- tou autou kai kata to auto pasa dynamis adynamia

۲۷- در یونان باستان از ریشهٔ steresthati است که به‌معنای فقدان یا «محروم شدن از» است.

۲۸- اشاره به طرفداران مکتبی فلسفی و یکی از جنبش‌های علمی که پیش از ارسطو در اوائل قرن چهارم پیش از میلاد به‌دست اقلیدس مگارایی بنا نهاده شده است.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]

[DOI: 10.22034/15.58.95]

29- to auto ara dynaton kai einai kai mē einai

30- ἐνδέχεται / it is possible

31- δέχομαι / I receive

32- Vollzug

33- Ereignis

34- Mitspielen

35- Theoros

36- Gebilde

37- Verwandlung ins Gebilde

۳۸- گزارهٔ so wahr, so seined برگرفته از شعری از گوته است که گادامر در عنوان مقاله‌اش «Wort und Bild- so wahr, so seiend» از آن استفاده کرده است. در این عبارت، wahr به معنای «حقیقی/راستین» و seiend صفت فاعلی از sein «بودن» و به معنای «هستنده/موجود» است؛ اثر هنری نه به این دلیل حقیقت دارد که با چیزی بیرون از خود مطابقت می‌کند، بلکه ازآن‌رو «حقیقت است» که اولاً و بالذات «هست» و به‌تمامه در فعلیّت خود حاضر می‌شود. «گادامر با عبارتی بسیار کوتاه سویهٔ هرمنوتیکی تجربه را بیان می‌کند، این عبارت کوتاه از ترجمه می‌گریزد اما بهترین ترجمهٔ آن گونه که هست، حقیقت است در نظر گرفته می‌شود» (دوستال، ۱۴۰۲: ۲۰۷).

39- Sein

40- recognition

41- the measured proportionality

42- Dreiheit

43- Treffsicherheit

44- to symmikton

45- genesis eis ousian

46- das Sein des Werdens

47- telos

48- entelecheia

49- Vollzug

50- Darstellung

51- hama

52- Gegenwart

53- aletheia

54- Inoperativity / inoperosita

کتابنامه

ارسطو. (۱۴۰۲الف). اخلاق نیکوماخوس، ترجمهٔ محمّدحسن لطفی تبریزی، طرح نو.

ارسطو. (۱۴۰۲ب). فیزیک، ترجمهٔ محمّدحسن لطفی تبریزی، طرح نو.

ارسطو. (۱۴۰۲پ). متافیزیک، ترجمهٔ محمّدحسن لطفی تبریزی، طرح نو.

افلاطون. (۱۴۰۳). دورهٔ آثار افلاطون، ترجمهٔ محمدحسن لطفی تبریزی، جلد سوم، چاپ ششم، خوارزمی.

آگامبن، ج. (۱۴۰۱). کودکی و تاریخ: دربارهٔ ویرانیِ تجربه، ترجمهٔ پویا ایمانی، چاپ ششم، مرکز.

آگامبن، ج. (۱۴۰۲). هوموساکر؛ قدرت حاکم و حیات برهنه، ترجمهٔ مراد فرهادپور؛ صالح نجفی، مرکز.

آگامبن، ج. (۱۴۰۳). انسان بی‌محتوا، ترجمهٔ داود میرزایی، فرهنگ معاصر.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]

[DOI: 10.22034/15.58.95]

خاتمی، م. (۱۴۰۱). گادامر و مسئلهٔ هرمنوتیک، چاپ دوم، علم.
دوستال، ر. ج. (۱۴۰۲). گادامر؛ کتاب راهنمای دانشگاه کمبریج، ترجمهٔ اصغر واعضی، نی.
طاهری، ر. (۱۳۸۹). زیباشناسی و فلسفهٔ هنر در هرمنوتیک گادامر، نگاه معاصر.
گروندن، ژ. (۱۳۹۹). از هایدگر تا گادامر، در مسیر هرمنوتیک، ترجمهٔ سید محمدرضا حسینی بهشتی؛ سید مسعود حسینی، چاپ دوم، نی.
محبوبی، ح. و جمالی، ع. (۱۴۰۱). «آگامبن و دیرینه‌شناسیِ فلسفی». فصلنامهٔ پژوهش‌های فلسفی، ۱۶(۳۹)، دانشگاه تبریز: ۷۱۲-۷۲۹.
DOI :http//doi.org/10.22034/JPIUT.2022.48852.3055

Ackrill, J, L. (1997). "Aristotle's distinction between energeia and kinesis" in New Essays on Plato and Aristotle, England : Oxford University Press, pp. 142-163.
Agamben, G. (1993). The coming community, trans. Michael Hardt, Minneapolis : Minnesota University Press.
Agamben, G. (1999). Potentialities; Collected Essays in Philosophy, trans. Daniel Heller-Roazen, California : Stanford University Press.
Aristotle. (1908). The Works of Aristotle : Metaphysica, trans. J. A. Smith & W. D. Ross, Oxford : The Clarendon Press.
Chen, C-H. (1956). Different meanings of the term energeia in the philosophy of Aristotle. "Philosophy and Phenomenological Research", 17(1) : pp. 56-65.
Gadamer, H. (1986a). The Idea of the Good in Platonic-Aristotelian Philosophy, trans. P. Christopher Smith, London : Yale University Press.
Gadamer, H. (1986b). The Relevance of the Beautiful and Other Essays. Trans. Robert Bernasconi. Cambridge, MA : Cambridge University Press.
Gadamer, H. (1993). Asthetik und Poetik I : Kunst als Aussage, "Zur Phanomenologie von Ritual und Sprache", Gesammelte Werke, Vol. 8, Tubingen : Mohr Siebeck, pp. 391-440.
Gadamer, H. (2004). Truth and Method, Weinsheimer, Joel. 3rd, London : Sheed and Ward.
Grondin, J. (1995). Sources of Hermeneutics, Albany : States University of New York Press.
Grondin, J. (1998). The Overcoming of Aesthetics Consciousness and the Hermeneutical Truth of Art in "Encyclopedia of Aesthetics", Vol. 2, NewYork : Oxford University Press, pp. 267-71.
Hahn, L, E. (1997). The Philosophy of Hans-Georg Gadamer, Chicago : Open Court Publishing Company.
Schmidt, L, K. (2000). Language and Linguisticality in Gadamer's Hermeneutics, Boston : Lexington Books.
Tate, D, L. (2012). In the fullness of time : Gadamer on the temporal dimension of the work of art. "Research in Phenomenology", 42(1) : pp. 92-113.

COPYRIGHTS

Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Kimiya-ye-Honar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]
[DOI: 10.22034/15.58.95]