

کتابچہ
پاد زیبایی شناسی

الن بدیو ترجمہ علی معصومی



مؤسسہ انتشارات نگاہ

کتابچہ پاد - زیبائی شناسی

الن بدیو

ترجمہ انگلیسی :

آلبرتو توسکانو

ترجمہ: علی معصومی



مؤسسہ انتشارات نگاہ

تأسیس: ۱۳۵۲

کتابچه پاد - زیبایی شناسی

الن بدیو

علی معصومی

چاپ اول: فروردین ۱۳۹۹

شمارگان: ۷۰۰ نسخه

لیتوگرافی: طیف نگار - چاپ: رامین

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۳۷۶-۴۲۳-۱



مؤسسه انتشارات نگاه

تأسیس: ۱۳۵۲

حق چاپ محفوظ است.

دفتر مرکزی: خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری،

بین خیابان فخر رازی و خیابان دانشگاه، پلاک ۶۳، طبقه ۵

تلفن: ۱۲-۶۶۹۷۵۷۱۱، تلفکس: ۶۶۹۷۵۷۰۷

فروشگاه شماره ۱: خ کریمخان - بین ایرانشهر و ماهشهر - پلاک ۱۴۰

تلفن: ۸۸۴۹۰۱۳۸ - ۸۸۴۹۰۱۹۵

negahpublisher@yahoo.com

● www.negahpub.com ● negahpub ● [news.negahpub](http://news.negahpub.com)

فهرست مطالب

در باره نویسنده	۷
رو در رو با ابهام در هر سطح	۱۱
یادداشت مترجم انگلیسی	۱۹
فصل اول: هنر و فلسفه	۲۳
فصل دوم: شعر چیست؟ یا فلسفه و شعر بر لبه امر نام ناپذیر	۵۳
فصل سوم: فیلسوف فرانسوی به شاعر لهستانی پاسخ می دهد ...	۷۵
فصل چهارم: تکلیف فلسفی: معاصر "پسووا" بودن	۸۹
فصل پنجم: دیالکتیک شاعرانه: لبید بن ربیعہ و مالارمه	۱۰۹
فصل ششم: رقص به منزله استعاره ای برای اندیشه	۱۳۱
فصل هفتم: نظرهایی درباره تأثر	۱۵۷
فصل هشتم: حرکت های نادرست سینما	۱۶۷

فصل نهم: بودن، هستی، اندیشه: نثر و مفهوم	۱۸۹
فصل دهم: فلسفه بز-آدم	۲۵۱
جمع بندی	۲۸۳
یادداشت‌ها	۲۸۹
مقاله‌های پایانی	۳۰۱
"رویداد" در هنر: یاد-زیبایی‌شناسی؟	۳۰۳
هنر و فلسفه در کتابچه یاد-زیبایی‌شناسی بدیو	۳۱۷
درباره رویداد در اندیشه بدیو	۳۲۷
واژه‌نامه	۳۴۷

درباره نویسنده

الن بدیو در ۱۹۳۷ در رباط در مراکش به دنیا آمد. مادرش استاد فلسفه و پدرش استاد ریاضیات و از سال ۱۹۴۴ تا ۱۹۵۸ شهردار سوسیالیست تولوز بود. با آغاز تربیت فلسفی از دهه ۱۹۵۰ در پاریس به فلسفه سارتر و فلسفه ناسازنمایی گروید که به گفته خودش در برگیرنده "همنهاد پیچیده نظریه تاریخ بسیار جبرگرایانه مارکسیستی و فلسفه پاد جبرگرای وجدان بود". بدیو از ۱۹۶۹ تا ۱۹۹۹ همراه با ژیل دلوز، میشل فوکو و ژان فرانسوا لیوتار در دانشگاه پاریس به تدریس فلسفه پرداخت. از روزگار جوانی کنشگر سیاسی و یکی از بنیان‌گذاران حزب متحد سوسیالیست و فعال در مبارزه برای رهایی الجزایر از استعمار فرانسه بود.

بدیو از اندیشه‌های افلاتون، هگل، سارتر، ژاک لکان و مائوتسه دون تأثیر پذیرفت. در ۱۹۸۸ *بودن و رویداد*^۱ و در ۱۹۸۹ *کتابچه بیانی*

۱. با آن که "رویداد" باید نابود کردن نظام موجود و تعریف کردن نظام نو باشد، بدیو الزاماً به نابودی به معنای بیرونی معتقد نیست و نظر او تفریق کردن یا واپس کشیدن ساختار بخشیدن به واقعیت است برای آن که واقعیت بتواند پایگاه رویدادی خود را آشکار کند.

فلسفی را منتشر کرد. یکی از آثار بعدی او یعنی /اخلاق مدت ده سال جزو پرفروش‌ترین کتاب‌ها ماند. در ۱۹۸۴ چهارنمایشنامه را که شخصیت اصلی‌شان احمد نام داشت در مجموعه چهارگانه /احمد ارائه کرد. در سال ۲۰۰۶ بودن و رویداد^۲: منطق جهان‌ها از او منتشر شد. در ۲۰۱۱ بیانیه دوم فلسفی را عرضه کرد و با اسلاوی ژیرک به فعالیت برای زنده کردن کمونیسم در مقیاسی جهانی پرداخت. در ۲۰۱۵ نمایشنامه رادیویی او با عنوان دومین محاکمه سقرات از رادیو فرهنگ فرانسه پخش شد.

عنوان «پاد-زیبایی‌شناسی» کمی نا آشنا به نظر می‌رسد. این مفهوم در بینش بدیو به برداشتی از آفرینش هنری اشاره دارد که نگره «بازتاب / رابطه با دیگری»^۱ را رد می‌کند اما در عین حال در واکنش به موضوع تقلید یا بازتاب دادن شاعرانه «طبیعت» به تأیید درون‌بودی^۲ و تک‌بودن^۳ هنر می‌پردازد. هنر از آن رو درون‌بودی است که حقیقت آن در بی‌میانجی بودنش در اثر هنری مورد نظر داده شده است؛ و از آن رو تک است که حقیقت آن در خود هنر و تنها در خود هنر یافته می‌شود. زنده شدن دوباره مفهوم ماده باورانه «زیبایی‌شناسی» از اینجا سرچشمه می‌گیرد. نگاه او به پیوند میان فلسفه و هنر به بنمایه تعلیم‌گرایی بسته است که به ادعای او به گونه‌ای کاربرد دارد که بتواند شکل‌های شناخت را به شیوه‌ای بیاراید که نوعی از حقیقت بتواند سوراخی در آن ایجاد کند.

برای بهره‌گیری شایسته از این کتاب که بر خلاف کوچکی ظاهر، در

1. reflection /Object relations

2. immanent

3. singular

بردارنده مفهوم‌های پیچیده و گسترده‌ای است، باید تا آنجا که ممکن است در راه شناخت مفهوم‌ها و اصطلاح‌هایی که در آن به کار گرفته شده‌اند پیش رفت. برای دستیابی به این هدف به جای پیشگفتار مقاله‌ای روشن‌گر از یک منتقد و به جای پسگفتار سه مقاله از سه منتقد دیگر را با هم می‌خوانیم. شماره‌های درون نشانه‌های [...] را برای یادداشت‌های مترجم انگلیسی در پایان متن برگزیده‌ایم. بدیو در فصل نهم کتاب، "هستی" (existence) را از "بودن" (being) متمایز می‌کند و ما هم این نکته را با دانستن اینکه گاهی فهم متن را دشوار می‌کند، رعایت کرده‌ایم. از دوست فرهیخته‌ام کاوه بهبهانی که چند نکته سودمند را یادآوری کردند سپاسگزاری می‌کنم.

رو در رو با ابهام در هر سطح

تامس میکال^۱

کتابچه پاد-زیبایی‌شناسی پژوهشی نسبتاً کوتاه و بیانیه‌ای فنی است که در آن رشته‌ای از اظهار نظرهای گوناگون به صورت فصل‌هایی مرتبط به دنبال هم می‌آیند و همگی نیازمند آگاهی پیشین از اصل‌های بدیهی محکم و توانمند مورد نظر بدیو در اندام‌های تمایز یافته تولید هنری حقیقت‌اند. بدیو در ادعاهای خود در این مورد که فلسفه به خودی خود مولد حقیقت نیست نرمش‌ناپذیر است، اما می‌پذیرد که فلسفه نمی‌تواند آن‌گونه که دلوز می‌گوید فرآورده مفهوم‌ها باشد. او به صورتی ظریف پیکره‌بندی تازه‌ای به اندیشه دلوز می‌بخشد تا بر نظر خودش تأکید کند که برپایه آن "چندینی"^۲ بودن سفسطه‌آمیز تنها در زیرتأثیر "یکی"^۳ بودن عمل نمی‌کند و دربردارنده دلیل‌های حیرت‌آور دیگری است.

1. Thomas Mical

2. multiple

3. Oneness

بدیو رابطه حقیقت با زیبایی را در درون حوزه رقابت‌آمیز زیبایی‌شناسی از نو تعریف می‌کند و تک چشم کوکلوپسی^۱ همواره‌گشوده خود را به مدرنیسم در هنر می‌دوزد، تا طرح‌واره‌ای نو برای "پاد-زیبایی‌شناسی"، به معنی آنچه پس از زیبایی‌شناسی می‌آید، تعریف کند:

"پاد-زیبایی‌شناسی نوعی رابطه فلسفه با هنر است که بر پایه آن، هنر خود مؤلد حقیقت‌هاست. پاد-زیبایی‌شناسی هنر را به صورت شیء یا موضوع فلسفه در نمی‌آورد و به جای پرداختن به تأملات زیبایی‌شناختی دقیقاً به توصیف تأثیرهای درون فلسفه‌ای می‌پردازد که هستی مستقل اثرهای معین هنری را از خود به جامی‌گذارد."

زیبایی‌شناسی به شیوه‌ای تاریخی، فلسفه را به سوی هنرکشانده است؛ اما بدیو این رابطه را وارون می‌کند - هنر استاد گفتمان است (یا به قول لکان، بیشتر به گفتمان فردی هیستریک می‌ماند) که به غلط از راه پیکره‌بندی آثار، نوعی "حقیقت" می‌آفریند ("مجتمع بی‌کرانی از آثار" هنرمندی منفرد)، حقیقتی که فلسفه باید آن را نشخوار کند. شعر بر شرح و بیان او که دنباله‌رو سنت زنجیره تغذیه زیبایی‌شناختی است چیرگی دارد، فصل‌هایی هم درباره رقص و نمایش و سینما دارد، اما درباره نقاشی و معماری یا موسیقی خاموش می‌ماند. حقیقت رویداد هنر در درون طرح‌واره بدیو معیاری برای تمیز دادن محتوای آثار ضعیف "واقعگرایی سوسیالیستی" از آثار "فراواقعگرا" ارائه نمی‌کند،

۱. Cyclops: در اسطوره‌های یونانی و رومی غولی تک چشم است که اودیسه با کور کردن چشم او از مرگ می‌رهاند.

هرچند در آثار پیشین خود به "رویدادهای ساختگی" ای مانند فاشیسم پرداخته است و با طرح ادعاهایی مانند "پیشتانزان به هدف آگاهانه خود برای رهبری جبهه‌ای متحد در برابر کلاسیسیسم دست نیافته‌اند"، از پیشتانز مدرنیست، کاریکاتوری به منزله شرایط یکنواخت عرضه می‌کند - اما آیا این واقعاً مدرنیسم است؟

فصل اول با عنوان "هنر و فلسفه" واقعاً مرکز متن است، چون هنر و فلسفه به شیوه‌ای روشنمند از هم شکافته شده‌اند. در اینجا بدیو سه طرح‌واره برای نظم دادن به رابطه هنر، فلسفه و حقیقت در درون مدرنیته پایه‌گذاری می‌کند: طرح‌واره تعلیم‌گرا (مارکس‌گرا)، رمانتیک (هرمنوتیک - پدیدارشناختی) و کلاسیک (دربگیرنده اندیشه‌های ارستو و روانکاوی). سپس "امرپاد - زیبایی‌شناسیک" را به منزله توانش تازه‌ای عرضه می‌کند که در آن، آثار هنری در پیکره‌بندی‌های زنجیره‌وار فیلم‌ساز مؤلف‌گونه خود، نوعی رویداد حقیقت را در پیش رو می‌گذارند.

بدیو همواره ادعا کرده است که فلسفه به جای آفریدن حقیقت‌هایی که اصل (بنیاد) شان در فراسوی فلسفه و به صورت مشخص، در یکی از چهارگفتمان سیاست، علم، عشق و هنر نهفته باشد، به "تسخیرکردن" یا "مصادره‌کردن" آن حقیقت‌ها می‌پردازد. اینها و تنها همین چهار مقوله حالت‌های تمایز یافته حقیقت‌های ممکن را شکل می‌دهند که از "رویداد"ی فوران‌کننده جریان می‌یابد و پیش می‌رود. "رویداد"ی که بدیو از آن یاد می‌کند چیست؟ این پرسش همواره الزامی‌ترین و دشوارترین پرسش فلسفه او بوده است، چون رویداد در ژرفا از موقعیت‌ها متمایز بوده است: موقعیت‌ها به گونه‌ای

گاه‌گاهی روی می‌دهند (مانند انقلاب فرانسه) و بخت برای رویداد عاملی سرشستی است. رویداد، همان‌گونه که درگفتمان عشق می‌بینیم، بازگردنده به گذشته است - من تو را دیدم... تو را می‌خواستم... درحالی که درگفتمان اصلی سیاست آنچه شبح وار درنظم نمادین پابرجا (یا ایدئولوژی) آشکار می‌شود ابیراهی اجتماعی - سیاسی در فضای (ایجادشده) در مقام گونه‌ای تهی بیرون از هستی است.

روش‌شناسی فلسفه بدیو، آنگونه که منتقدان ساده‌اندیش اوگاهی ادعا می‌کنند، جان بخشیدن دوباره به افلاتون‌گرایی نیست، اما در تأیید بی‌چون و چرای روش‌شناسی‌های ویژه تفریق و کسر کردن عنصرها از مجموعه‌های شرایط در تشخیص همانی^۱ و تأثیرهای آنها، برخلاف سازوکارهای از رونق افتاده نفی متافیزیکی (که پیتر برگر^۲ یک بار آن را برنامه شناختی مدرنیست پیش‌تاز تشخیص داده بود)، دقیق است. بدیو غالباً تفریق را در راستای چیره شدن بر بن‌بست‌های کمبود و ناپدید و تهیگی در درون گفتمان زیبایی‌شناختی به حرکت در می‌آورد، چون تفریق همواره مشروط و موقت و تقریب روشن‌گر چیزی است که "نام‌ناپذیر" است و هرگز مطلق نیست. مانورهای "امر پاد-زیبایی‌شناسیک" را هم باید در پرتو همین نکته خواند - نه به عنوان "نفی نفی"، بلکه به منزله تعلیق یا کنارنهادن خطا: کار فلسفه "فراخوانی" است برای نگهداری چیزهایی که ناپدید می‌شوند، چون "هرگونه نامیدن رویداد یا حضور رویدادی در ذات خود شاعرانه است."

1. identification

2. Peter L. Berger: جامعه‌شناس اتریشی

بدیو بیش از آنکه درباره سبک سخن بگوید درباره حقیقت شاعرانه گفت و گو می کند، اما نوشته های او سبک ویژه ای در پیش می گذارند - گونه ای فنِ برش. "سبک" بدیو از مسلم دانستن اما گشوده نگه داشتن ادعاهای انکارناپذیر برای خواست درگیر کردن خواننده و تکمیل اندیشه / متن تشکیل شده است که غالباً به منزله گزین گویه های شاعرانه بازگفته می شوند. او به این شیوه، فرایند شکل گیری موضوع پیرامون حقیقت تسخیر شده یک رویداد را نشان می دهد (مانند "بازخواست" مورد نظر آلتوسر)^۱ که موضوع تکرار شونده ای در آثار منتشر شده اوست. ادعاهای گوناگون او در مورد هنر، مانند گل های چیده شده و از حرکت بازمانده سنجاق شده به یک صفحه، خواننده را برمی انگیزد تا به سوی جنبش ها و حرکت های اصلی ممکن واپس - فرافکنی کند و به برهم نهی تکمیل مورد نظر خود در مورد صف آرایی ناتمام پردازد. این استعاره دلبخواهی نیست - و به صورت توصیف ضعیف بدیو از تصویرهای ساکن شده در سینما در می آید، هر چند این فصل آشکارا نکته های اندکی به فلسفه سینما یا پژوهش در مورد فیلم عرضه می کند؛ فلسفه فیلم به صورت ۱. سینمای ژیل دلوز: "تصویر - حرکت" و ۲. "سینما: زمان - تصویر" مطرح می شود. هر چه به سوی شکل های امروزی رسانه های پس از سینما پیش تر می رویم، خاموشی بدیو بیشتر می شود.

به نظر بودریار^۲، شرایط امروزی خواهان کنار نهادن های تازه است،

۱. Louis Pierre Althusser: فیلسوف مارکسیست فرانسوی

۲. Jean Baudrillard: فیلسوف و جامعه شناس فرانسوی، نظریه پرداز امور فرهنگی

درحالی‌که بدیو ممنوعیت‌های باستان را از نوزنده می‌کند. فصل دوم "شعر چیست؟"، مجادله فصاحت‌آمیزی است دربارهٔ اصرار افلاتون در کنارنهادن شعر، که در واقع برخورد کلاسیک میان شعر و فلسفه است بر سر آن که چه کسی برای تصمیم‌گیری در مورد چگونگی خوب‌مردن مرجعیت دارد. اندیشهٔ بدیو از بسیاری لحاظ در سنجش با نظرهای بودریار ارتجاعی به نظر می‌رسد، اما کاملاً هم مخالفت‌آمیز نیست. ظاهراً هر دو متفکر زبان‌مردۀ زیبایی‌شناسی کانتی و نقد داوری روشنگری آرمانشهری را رد می‌کنند، اما امکان فاصله‌گیری پسا-زیبایی‌شناختی را اندازه‌گیری می‌کنند. بودریار گونه‌ای "ترا-زیبایی‌شناسی" را پیشنهاد کرده است که آن هم به همان حقیقت مطلق ادعاهای هنر که بدیو برای چیره‌شدن در درون پاد-زیبایی‌شناسی در پیش می‌گیرد دست پیدا می‌کند، اما فرایند مورد نظر بودریار دو سویه است: نابودسازی ویژه و برعکس آن. برای آنکه موضوع جدال را بیش از اندازه ساده کنیم می‌توانیم بگوییم: بدیو امر هنجاری را کم‌اهمیت می‌کند؛ بودریار امر کم‌اهمیت را هنجاری می‌کند.

به نظر فیلسوفان، معمای زیبایی‌شناسی غالباً این است که "آیا هنر رازی را پنهان یا آشکار می‌کند؟" همهٔ مردم راز را دوست دارند، حتا اگر راز آن باشد که آنگونه که لکان و زنگ‌ساز فیلم آندری روبلف از آندری تارکوفسکی^۱ می‌دانند، هیچ رازی جز نام راز وجود نداشته باشد. بدیو به پیروی از افلاتون به رازها بدگمان است و درعین حال در میان "افسون‌های" شاعران معینی در نوسان است (فصل‌هایی که به رمبو،

مالارمه، شار^۱ و دیگران می‌پردازند سرشار است از گزین‌گویی‌های اغواگرانه؛ و با همه اینها هرکس که در پی آفرینش‌آنگونه هنری باشد که بتواند به فلسفه خدمت کند می‌داند که راز باید مبهم باشد. بدیو مخالف ابهام در هر سطح است، از این رو متن او پادزهر نیرومندی است در برابر رمانتیسیسم و هرگونه وانمودکردن به فعالیت پیشتاز.

یادداشت مترجم انگلیسی

کوشیده‌ام که دخالت ویراستارانه در این متن را به کمترین میزان برسانم و جز چند یادداشت روشن‌کننده و اشاره‌هایی از دیگر آثار بدیو که به مفهوم‌های موجود در "کتابچه‌پاد-زیبایی‌شناسی" او صورت‌بندی‌های آموزه‌ای خاصی می‌دهند، چیزی بر آن نیفزایم. در دو فصل آخر این کتاب چالش‌های مهمی مطرح می‌شود که شایسته‌ی روشنگری کوتاهی است.

فصل نهم، "بودن، هستی، اندیشه: نشر و مفهوم"، خوانش نظام‌مند جسورانه و درعین حال باریک‌بینانه‌ی متن منشور متأخر ساموئل بکت، *Worstward Ho*، در اینجا به منزله‌ی رساله‌ی کوتاهی درباره‌ی هستی‌شناسی باز-پیکره‌بندی شده است. ترجمه‌ی به شدت دشوار و خسته‌کننده از آب بیرون آمد چون *Worstward Ho* را خود بکت برخلاف پیشینه‌ی آثارش به فرانسه ترجمه نکرده است و کار بدیو بر روی متن بکت آشکارا به ظرفیت چکیده‌سازی ترجمه‌ی ادیت فورنیه^۱ وابسته

۱. Edith Fournier: نویسنده و مترجم کانادایی

است و اساساً توجهی به متن اصلی نداشته است. تقریباً نیازی به گفتن نیست که ترجمه من از مقاله بدیو با وارون کردن جهت عملکرد بدیو به ناچار با چند چالش جدی روبه‌رو می‌شود که بارها مرا به آزمودن سرچشمه‌های زبان انگلیسی ناگزیر کرده است تا نزدیکی به خوانش بدیو و دقت این خوانش را حفظ کنم و لحن یگانه و بی‌همتای نثر بدیو در تصرف کردن پیش‌رونده اصطلاح‌شناسی خود بکت را در پیش بگیرم. امیدوارم فاصله‌ای که اقدام بدیو در کاربرد ترجمه فورنیه ایجاد کرده است، حتا هنگامی که بحث درباره *Cap au pire*^۱ به انگلیسی ترجمه شده و بازگویی‌ها از نسخه اصل انگلیسی بکت برگرفته شده است، روشنگر از کار دریابد.

فصل دهم "فلسفه بز-آدم"، "تک‌نگاری" دیگری است درباره پاد-زیبایی‌شناسی، که در این مورد به یکی از مشهورترین شعرهای نمادگرایانه مالارمه، یعنی "پسین یک بز-آدم"^۲ می‌پردازد. برای حفظ همساز بودن و نمایه‌ای بودن اظهار نظر بدیو ناگزیر بوده‌ام خوانش یا روایت خودم از این شعر را بیافرینم و آن را به طور کامل عرضه کنم. بدون آنکه ادعا داشته باشم که این ترجمه بر ترجمه‌های پیشین برتری شاعرانه‌ای دارد، صرفاً بر آن بوده‌ام تا آنجا که در توان دارم چارچوب

۱. Heading for the Worst: "عزیمت به سوی آنچه از همه بدتر است" رمان کوتاهی که بکت در سال ۱۹۸۲ با عنوان "Worstward Ho" منتشر کرد. ادیت فورنیه آن را با عنوان *Cap au pire* به فرانسه ترجمه کرد. عنوان کتاب جناسی است از عنوان کتاب *Westward Ho* به معنای تقریبی "آی! به سوی غرب" از چارلز کینگزلی کشیش و نویسنده انگلیسی.

۲. L'après-midi d'un faune. در اسطوره‌های روم faun یا faune موجودی است دارای بالاتنه انسان و پایین‌تنه بز.

نظریه‌نگری را که در بحث بدیو مشخص شده است نگه داریم و همزمان تلاش کنیم که آسیب‌چندانی به زبان مالارمه و مهم‌تر از همه به نحو او که بدیو آن را به منزلهٔ عاملی سرنوشت‌ساز در کاربست و اندیشهٔ شاعر فرانسوی منفرد کرده است نزنم. ترجمهٔ من عمیقاً وام‌دار ترجمه‌های سی. اف. مک‌اینتایر^۱ و هنری وینفیلد^۲ است و می‌توان آن را به یک معنا آمیزه‌ای اصلاح‌شده از این دو ترجمه دانست. [۱]

هرچند ممکن است در نگاه نخست نامشروع جلوه کند، معتقدم که این‌گونه "واژگانی معناکردن"^۳ همراه با "بازگرداندن" مخاطره‌آمیز *Cap au pire* به اصل انگلیسی آن، یکسره با ادعاهای فلسفهٔ بدیو به‌طور کلی هماهنگ است و یکی از آشکارترین نتایج گفتمان پاد-زیبایی‌شناختی را ثبت و مستند می‌کند. رویکرد بدیو به جای آنکه در پی خوشامدگویی به شعر، یعنی جذب کردن آن در قلمروی اندیشهٔ نظریه‌نگری از نوع هرمنوتیک یا تأویل باشد، عهده‌دار اعلام کردن خودسالاری شیوه‌ها و روایات هنری (شاعرانه یا ادبی، سینمایی یا تأثیری) و ثبت چیزی است که خودش آنها را "تأثیرهای درون-فلسفی" می‌خواند. در این زمینه شایان توجه است که موضوع تمرین ترجمه که از "نزدیکی تقریباً دگرگونی‌ناپذیر فاجعه‌بار" تشکیل می‌شود - همان‌گونه که خود بدیو با ارجاع ویژه به بکت اقرار دارد - به منزلهٔ جنگ‌افزاری کاری در زرادخانهٔ پاد-زیبایی‌شناسی، در حال آمادگی برای بیرون‌کشیدن ویژگی‌هایی از درون کارهای مورد نظر کار می‌کند،

۱. C. F. MacIntyre: شاعر و مترجم آمریکایی.

۲. Henry Weinfield: شاعر و مترجم آمریکایی.

ویژگی‌هایی که آن کارها را به منزله شرایطی برای فعالیت فلسفی متمایز می‌کنند. بدیو در "هموارکردن یا سجاوندی" شعرهای مالارمه با هدف روشن کردن "شدن نحوی" آنها - یعنی آنچه او آن را در عمل ترجمه آنها می‌خواند - به صورتی کوتاه و پرمعنا این عملیات را عملیاتی می‌خواند که در آن، "شعر از کل شاعری واپس می‌نشیند". [۲] من در راستای همین "واپس نشینی"، به جای برگزیدن ثبات و همسازی قافیه، ثبات و همسازی ارجاع و نحورا برگزیده‌ام و در موافقت با آن، پاره‌ای ترجمه‌ها را که "شعر بودن" شان بی‌گمان برتر از شعر بودن ترجمه من است تعدیل کرده‌ام.

متن اصلی، در همراهی با تمرین معمول بدیو، فاقد ارجاع است. همه یادداشت‌های پایانی از خود من است. به پیروی از دنیل دبلیو. اسمیت^۱ در ترجمه "میل و لذت" دلسوز ترجیح داده‌ام که واژه *dispositif*^۲ را با همین املای فرانسوی حفظ کنم.

1. Daniel W. Smith

۲. اصطلاحی که میشل فوکو آن را در ارجاع به ساز و کارهای گوناگون نهادین، فیزیکی و اداری یا حکومتی و ساختارهای شناختی به کار برده است که کارآزمایی قدرت در درون بدنه اجتماعی را نگه‌داری و تقویت می‌کنند.

فصل اول: هنر و فلسفه

پیوند میان فلسفه و هنر همواره دچار نشانه‌ای بالینی^۱ یعنی نوسان یا تپش کردن در میان دو حد بوده است.

داوری افلاتون در کنار نهادن شعر و نمایش و موسیقی از جامعه در سرچشمه‌های این نشانه جا دارد. باید با این واقعیت روبه‌رو شویم که بنیان‌گذار فلسفه، که به روشنی پیداست کارشناس فرهیخته همه هنرهای روزگار خود بوده است، تنها موسیقی ارتشی^۲ و آوازهای میهن پرستانه را به جمهوری^۳ راه داده است.

در حد دیگر، سرسپردگی پارسا من نشانه‌ای به هنر می‌بینیم، و گونه‌ای ضعف و خاکساری پوزش خواهانه مفهوم هنر - که به منزله نشانه نیستی‌گرایی فنی در نظر گرفته می‌شود - در برابر واژه شاعرانه می‌یابیم که در عرضه کردن جهان تا سرحد "گشودگی" نهان پریشانی آن، تنهاست. [۱]

1. symptom

2. military music

3. Republic

اما، گذشته از هرچیز، ما از پیش، در نگرش‌های پروتاگوراس سوفسطایی^۱ می‌بینیم که شاگردی هنری به منزلهٔ کلید فرهیختگی در نظر گرفته می‌شود. گونه‌ای یگانگی میان پروتاگوراس و سیمونیدس^۲ شاعر، برقرار بود، بهانه‌ای که سقرات افلاتون می‌کوشید آن را رفع کند تا شدت اندیشه‌پذیر آن را به خدمت هدف‌های خودش در آورد.

تصویری به ذهن می‌آید، نوعی زهدان قیاسی: فلسفه و هنر از لحاظ تاریخی مانند خدایگان یا دال فرمانده و فرد هیستریک لکان باهم جفت شده‌اند^۳. می‌دانیم که فرد هیستریک به سوی خدایگان می‌آید و می‌گوید: "حقیقت با دهان من سخن می‌گوید، من / اینجا هستم. تو که شناخت و دانش داری بگو من کی‌ام." ظرافت و پیچیدگی زیرکانهٔ پاسخ خدایگان هرچه باشد، ما می‌توانیم پیش‌نگری کنیم که فرد هیستریک می‌گذارد که خدایگان بداند که او هنوز هیستریک نیست و / اینجا"یی که او از آن یاد می‌کند از حوزهٔ دریافت خدایگان می‌گریزد و

۱. Protagoras: فیلسوف پیشاسقراطی یونان که افلاتون در "گفت‌وگو" او را سوفسطایی دانسته است. او در گزارهٔ معروفی می‌گوید: "انسان معیار همه چیز است" [home mensural] و افلاتون این گزاره را به این معنا گرفته است که حقیقت مطلق جز آنها که انسان حکم به حقیقت بودنشان داده باشد وجود ندارد، بنابراین عالم برپایهٔ امری عینی بیرون از نفوذ و ادراک انسان استوار نیست.

۲. Simonides of Ceos: شاعر غزل‌سرای یونان که دانایان اسکندریهٔ هلنی او را جزو نه شاعر تراز نخست تغزلی یونان دانسته‌اند.

۳. لکان در سمیناری با عنوان به سوی روانکاوی، چهار مفهوم دال فرمانده یا خدایگان هگلی، دانشگاه، هیستریک، و روانکاوار با ارتباطی پویا با یکدیگر مطرح کرد. در اینجا گفتمان به معنای پیوند اجتماعی استوار بر پایهٔ "درون ذهنی بودن" است و برماهیت تراپردی زبان تأکید می‌کند: سخن‌گفتن همیشه بر موضوعی دیگر دلالت ضمنی دارد.

باید از نوبه صورت کامل برگرفته و پرورده شود تا فرد را خرسند کند. فرد هیستریک با این کار مسئول و ارباب خدایگان می‌شود، او را از خدایگان بودن "باز می‌دارد" و معشوق او می‌شود [۲]. به همین شیوه، هنر همواره از پیش وجود دارد، با پرسش سوسوزن و گنگ دربارهٔ همانی خود، در همان حال که از راه دگردیسی و اختراع ثابت، سرخوردگی خود را در مورد هر چیزی که فیلسوف ممکن است ناچار باشد دربارهٔ آن بگوید، خطاب به اندیشه و راعلام می‌کند.

اگر خدایگان فرد هیستریک خدمت‌گزاری عاشقانه و بت پرستی‌ای را، که بازنمای بهای این از پادرامدگی و تولید همواره فریبنده شناخت است، نپذیرد، به زحمت می‌تواند گزینهٔ دیگری جز چماق زدن بر سر او داشته باشد [۳]. به همین شیوه، فیلسوف - خدایگان در هنگام رسیدن به هنر در میان ستایش بت پرستانه و نکوهش، بر سر دوراهی می‌ماند. یا به جوان (حواری خود) می‌گوید که در دل هر آموزش نیرومند و پرشور خرد، اجبار به فاصله گرفتن از آفریده نهفته است، چون در غیر این صورت سرانجام کوتاه می‌آید و رضایت می‌دهد که تنها خود او - این درخشندگی کدر که کاری جز اسیر نگه داشتن ما ندارد - به ما در مورد زاویه‌ای که حقیقت از طریق آن، فرمان تولید شناخت صادر می‌کند آموزش بدهد.

و چون آنچه برای روشن ساختن لازم است پیوند میان هنر و فلسفه است، به نظر می‌رسد اگر بخواهیم به شیوه‌ای رسمی سخن بگوییم، اندیشیدن دربارهٔ این پیوند بر حسب دو طرح‌واره صورت می‌گیرد.

طرح‌وارهٔ نخست همان چیزی است که آن را طرح‌وارهٔ تعلیم‌گرا می‌خوانیم و فرضیهٔ آن این است که هنر قدرت تولید حقیقت ندارد یا

کلِ حقیقت نسبت به هنر بیرونی است. این فرضیه بی‌گمان تصدیق می‌کند که هنر (هم مانند فرد هیستریک) خود را در پوشش حقیقتی مؤثر، بی‌میانجی، یا برهنه عرضه می‌کند و افزون بر اینها، نشان می‌دهد که این برهنگی هنر را به صورت افسون نابِ حقیقت نمایش می‌دهد. به بیان دقیق‌تر نشان می‌دهد که هنر، آشکار شدنِ حقیقتی بی‌پایه یا غیراستدلالی است، حقیقتی که در وجود داشتن [در آنجا بودن / حضور] خود از پا در آمده است. اما این وانمود یا اغوا پذیرفته نخواهد شد و این کل موضوع محاکمه افلاتونی است. جان کلام مجادله افلاتونی درباره تقلید (محاکات)^۱ هنر را چندان به منزله تقلید اشیا در نظر نمی‌گیرد، بلکه آن را به منزله تقلید تأثیر حقیقت در نظر می‌گیرد. این تقلیدی است که توانایی خود را از ویژگی بی‌میانجی خود می‌گیرد. پس افلاتون بحث خواهد کرد که زندانی بودن در نوعی تصویر بی‌میانجی از حقیقت، ما را از انحراف باز خواهد داشت. اگر حقیقت بتواند به منزله افسون وجود داشته باشد، سرنوشت ما آن است که نیروی کارکردن دیالکتیک و مباحثه‌کنندگی را که آماده‌کننده راه عروج به "اصل" است از دست بدهیم. پس باید حقیقت بی‌میانجی انگاشته شده هنر را به عنوان حقیقتی ساختگی و شباهتی ظاهری متعلق به تأثیر حقیقت رد کنیم. از این رو تعریف هنر و تنها هنر چنین خواهد بود: افسون و فریبندگی شباهت داشتن به حقیقت.

در نتیجه، هنر باید یا محکوم شمرده شود یا به صورتی یکسره ابزاری با آن برخورد شود. هنر در بررسی دقیق، نیروی گذرای شیفته حقیقت

بودن یا همسانی یا حقیقتی را که/ از بیرون برای آن تجویز شده است و می‌گذارد. هنر پذیرفتنی باید مورد بررسی فلسفی حقیقت‌ها باشد. این موضع‌گیری به تعلیم حس‌هایی پای‌بند می‌ماند که هدفشان نمی‌تواند به درون‌بودگی و انهاده شده باشد. هنجار هنر باید فرهیختگی باشد و هنجار فرهیختگی فلسفه است. این نخستین گرهی است که سه اصطلاح مورد نظر ما (هنر، فلسفه، و فرهیزش^۱) را به هم می‌بندد.

نکته اساسی در این چشم‌انداز فرمان‌راندن بر هنر است. این فرمان‌رانی امکان‌پذیر است. چرا؟ چون اگر حقیقتی که هنر شایستگی دستیابی به آن را دارد از بیرون بیاید - یعنی اگر هنر تعلیم حس‌ها باشد - به این نتیجه سرنوشت‌ساز می‌رسیم که گوهر "خوب" هنر، به جای خود اثر هنری، با تأثیر آن بر همگان ابلاغ می‌شود. روسو در "نامه‌ای به دالامبر"^۲ می‌نویسد: "صحنه نمایش برای مردم ساخته شده است و کیفیت‌های مطلق آن تنها می‌تواند با تأثیرهای آن بر مردم تعیین شود." پس، مطلق هنر در طرح‌واره تعلیم‌گرا با تأثیرهای همسانی که بر همگان می‌گذارد، یعنی تأثیرهایی که به نوبه خود با حقیقتی بیرونی نظم می‌یابند، کنترل می‌شود.

خود این رهنمود فرهیزشی با مخالف مطلق چیزی روبه‌رو است که من آن را طرح‌واره رمانتیک می‌نامم. فرض آن این است که تنها هنر شایسته دست‌یافتن به حقیقت است و افزون بر این، هنر به این معنا می‌تواند به چیزی دست‌یابد که فلسفه تنها توان اشاره کردن به آن را

1. education

۲. Jean le Rond D'Alembert، فیلسوف، ریاضیدان و فیزیک‌دان فرانسوی در سده هجدهم.

دارد. در طرح‌وارهٔ رمانتیک، هنر بدنهٔ واقعی حقیقت یا چیزی است که لاکو-لابارت^۱ و نانسی^۲ آن را *مطلق ادبی*^۳ نامیده‌اند. آشکار است که این بدنهٔ واقعی بدنهٔ شکوهمندی است. بسیار امکان دارد که فلسفهٔ "پدر" واپس‌نشسته و نفوذناپذیر باشد، اما هنر "پسر" درگیر مصائبی باشد که دیگران را نجات می‌دهد و جان آنان را بازمی‌خرد. نبوغ مصلوب‌شدن و رستاخیز یافتن است. از این لحاظ، آنچه انسان را فرهیخته می‌کند خود هنر است، چون قدرت بی‌کرانگی نگه‌داشته‌شده در درون، هم‌چسبی شکنجه‌شدهٔ یک فرم را آموزش می‌دهد. هنر ما را از ناباروری ذهنی مفهوم می‌زایاند. هنر مطلق است در مقام موضوع، هنر تناسخ است.

با همهٔ اینها، به نظر می‌رسد که میان کنار نهادن تعلیم‌گرا و بزرگداشت رمانتیک ("میانی" که اساساً زمانی نیست) دوره‌ای از آشتی نسبی میان هنر و فلسفه وجود دارد. مسألهٔ هنر، دکارت یا لایب‌نیتز^۴ یا اسپینوزا^۵ را آزار نمی‌دهد. انگار این اندیشه‌ورزان بزرگ کلاسیک ناچار نیستند میان جدی بودن کنترل و جذبهٔ سرسپردگی، یکی را برگزینند. آیا خود ارستو از پیش، نوعی پیمان آشتی میان هنر و فلسفه را امضا نکرده بود؟ همهٔ شواهد به وجود طرح‌وارهٔ *سومی* اشاره می‌کنند،

۱. Philip Lacoue-Labarthe: فیلسوف و منتقد ادبی فرانسوی

۲. Jean-Luc Nancy: فیلسوف فرانسوی و شریک لاکو-لابارت در نوشتن کتابی درباره‌ی لکان

3. *Literary Absolute*

۴. Gottfried Wilhelm (von) Leibniz: یکی از برجسته‌ترین منطق دان‌ها، ریاضی دان‌ها

و فیلسوفان طبیعی آلمانی روزگار روشنگری

۵. Baruch Spinoza: روزگار روشنگری فیلسوف هلندی

طرح‌واره کلاسیک، که از همان آغاز می‌توان درباره آن گفت که هیستریک بودن هنر را می‌زدايد.

سازوکار^۱ کلاسیک آن‌گونه که ارستو بنا کرد دو فرض داشت:

الف) هنر - بر پایه بحث طرح‌واره تعلیم‌گرا - توان دستیابی به حقیقت ندارد. گوهر هنر، تقلیدی است و نظام آن همان نظام همسانی است.

ب) نداشتن چنین ظرفیتی دشواری جدی پیش نمی‌آورد (برخلاف نظر افلاتون). علت آن است که منظور^۲ هنر به هیچ‌روی حقیقت نیست. البته هنر حقیقت نیست، اما ادعای حقیقت بودن هم ندارد و بنابراین بی‌گناه است. تجویز ارستو هنر را در زیر نشانه چیزی جا می‌دهد که یکسره با شناخت فرق دارد و در نتیجه آن را از بدگمانی افلاتونی می‌رهاند. این چیز دیگر، که گاهی "پالایش"^۳ می‌نامد، کنار نهادن شور و اشتیاق در انتقال یافتن به همسانی را در برمی‌گیرد. هنر نوعی کارکرد درمانی دارد، اما هیچ‌گونه کارکرد شناختی یا مکاشفه‌ای ندارد. هنر ربطی به امور نظریه‌ای ندارد اما به امور اخلاقی (در گسترده‌ترین معنای واژه) ربط دارد. پس هنجار هنر را باید در سودمندی آن در درمان گرفتاری‌های روح یافت.

قاعده‌های بزرگ مربوط به هنر را می‌توان بی‌میانجی از دو قضیه طرح‌واره کلاسیک استنتاج کرد.

نخست آنکه معیار هنر پیش از هر چیز معیار دوست داشتن^۴

1. *dispositif*

2. *purpose/ destination*

3. *catharsis*

4. *liking*

است. "دوست داشتن" از هیچ لحاظ قاعده عقیده، یا قاعده بزرگ‌ترین شمار نیست. هنر را باید دوست داشت چون "دوست داشتن" مؤثر بودن پالایش و قبضه کردن واقعی آن را با درمانگری هنری شور و اشتیاق نشان می‌دهد.

دیگر آنکه نام چیزی "دوست داشتن" به آن مربوط می‌شود حقیقت نیست. "دوست داشتن" تنها با آنچه آرایش نوعی همانی را از حقیقتی بیرون می‌کشد پیوند دارد. "همسان بودن" با امر حقیقی صرفاً تا آنجا لازم است که بیننده هنر را درگیر "دوست داشتن" کند، یعنی درگیر شدن در همانی یافتنی که نوعی انتقال را سازماندهی می‌کند و بنا بر آن درگیر شدن در نوعی کنار نهادن شور و اشتیاق. پس این ته مانده^۱ حقیقت، حقیقت فی نفسه نیست، بلکه چیزی است که حقیقت آن را درون امری تصویری مقید می‌کند. این "تصوری کردن" حقیقت، که از هر مصداق امر واقعی رها شده است، همان چیزی است که اندیشه ورزان کلاسیک، آن را "حقیقت نما"^۲ یا "احتمال"^۳ خوانده‌اند.^۴

1 . scrap

2 . verisimilitude

3 . likelihood

۴. برای دنبال کردن بحث درباره رابطه یا تفاوت میان "حقیقت‌نمایی" و "احتمال" رک به philosophy.wisc.edu/forster/920/Verisimilitude&Likelihood

در این مقاله دو ادعا باهم مقایسه شده‌اند. ساعت الف سه دقیقه تند کار می‌کند و ساعت ب از کار افتاده است. هر دو ادعا می‌کنند که ساعتشان وقت درست را نشان می‌دهد. پیدا است که ادعای هر دو نادرست است، اما اگر به جای درست بودن یا عین واقع بودن یا نزدیک به حقیقت بودن، احتمال نزدیک بودن به حقیقت را در نظر بگیریم، احتمال نزدیک بودن به حقیقت در مورد الف صفر است در حالی که این احتمال برای ب صفر نیست.

در پایان، آشتی میان فلسفه و هنر یکسره بر پایه متمایز ساختن حقیقت از حقیقت‌نمایی یا احتمال استوار است. به همین علت است که طبق بهترین مَثَل تمام عیار کلاسیک: "امر حقیقی گاهی همان امر محتمل نیست." این مَثَل تمایز را بیان می‌کند و علاوه بر حقوق هنر، حقوق فلسفه را حفظ می‌کند. فلسفه‌ای که آشکارا امکان بدون حقیقت‌نمایی بودن را به خود عطا می‌کند. در اینجا با تعریف کلاسیک فلسفه سروکار داریم: حقیقت نامحتمل.^۱

آشتی میان فلسفه و هنر چه بهایی دارد؟ بی‌گمان، هنر بی‌خبر^۲ است، اما از آن رو که از کل حقیقت بی‌خبر است. به سخن دیگر، هنر در امر تصویری نقش یا برنگاشت شده است. دقیق‌تر بگوییم، در درون طرح‌واره کلاسیک، هنر شکلی از اندیشه نیست. کنش یا عملیات عمومی هنر آن را یکسره از پا در آورده است. "دوست داشتن" هنر را به خدمت تبدیل می‌کند. در یک جمع‌بندی می‌توان گفت که در نظریه کلاسیک، هنر نوعی خدمت همگانی است. گذشته از هر چیز نقش حکومت در "خراج‌گزار"^۳ کردن هنر و هنرمندان از راه مطلق‌گرایی و نیز در فراز و فرود مدرن تأمین هزینه، همین برداشت را از معنای آن دارد. حکومت بر حسب پیوندی، که دلمشغولی ما در اینجا است، اساساً کلاسیک است (شاید به استثنای حکومت سوسیالیستی که بیشتر تعلیم‌گرا بود).

اکنون مرور کوتاهی بر این بحث:

1. the unlikely truth
2. innocent
3. vassalization