ماهنامه تخصصی اطلاع رسانی و نقد و بررسی کتاب

کتاب ماه فلسفه

سال هفتم، شمارهٔ ۸۱، خرداد ۱۳۹۳، ۲۰۰۰ تومان

ویژه نامه ژیل دلوز: چرا دلوز؟/ نوشتهٔ کلر کولبروک/ ترجمهٔ مصطفی امیری ● چرا «فلسفه چیست؟»؟ چرا فلسفه؟/ علی خدادادی ● فوکو به روایت دلوز/ محمدحسین دلال رحمانی ● چشم‌انداز ماشینی: دربارهٔ مفهوم «ماشین» در ضدّ اودیپ و هزار فلاتِ دلوز و گتاری/ ایمان گنجی ● دلوز و نظام نشانه‌ها در حرکت- تصویر/ میلاد روشنی پایان ● فرانسیس بیکن: مفتشِ تابلو-طلسم/ مرتضی کربلایی‌لو ● سه تعریف متفاوت از نویسنده، ادبیات و اقلیت / شاپور بهیان ● منطق تکوین زمان در تفاوت و تکرار/ عادل مشایخی ● دلوز، مارکس، سیاست / نوشتهٔ نیکولاس توبرن/ ترجمهٔ محمدزمان زمانی جمشیدی ● دلوز و کانت/ نوشتهٔ ملیسا مک مهون/ ترجمهٔ سید محمد جواد سیدی ● اصل تکنوایی: هستی‌شناسی درونماندگاری دلوز/ نوشتهٔ دانیل دبلیو. اسمیت/ ترجمهٔ سید محمد جواد سیدی ● هستی شناسی ژیل دلوز/ مهدی پارسا ● اسپینوزای ژیل دلوزو کشف دوبارهٔ ابن خلدون در ماشین جنگی: در غیابِ الهیات و مدرنیتهٔ رادیکال/ رضا نجف‌زاده ● تفاوت و فلسفه: تثلیث مقدس/ علی خدادادی

بسم الله الرحمن الرحیم

کتاب ماه فلسفه

شماره ۸۱، خرداد ۱۳۹۳

صاحب امتیاز: خانه کتاب

سردبیر: علی اوجبی

هیئت تحریریه : دکتر غلامحسین ابراهیمی دینانی (دانشگاه تهران)، دکتر رضا داوری اردکانی (دانشگاه تهران)، دکتر ضیاء موحد (انجمن حکمت و فلسفه)، دکتر محمد سعیدی‌مهر (دانشگاه تربیت مدرس) و دکتر محمدرضا اسدی (دانشگاه علامه)، دکتر احد فرامرز قراملکی (دانشگاه تهران)

معاون سردبیر: دکتر فاطمه فنا

همکار ویژه: بهناز دهکردی

مدیر داخلی: الهام آهویی

ویراستار و نمونه‌خوان: علیرضا رضایی

طراح گرافیک: یوریک کریم‌مسیحی

نظارت چاپ: رحمان کیانی

لیتوگرافی، چاپ و صحافی: چاپ سروش

نشانی: تهران، خیابان انقلاب، بین صبا و فلسطین، شماره ۱۰۸۰

صندوق پستی: ۳۱۳ – ۱۳۱۴۵

تلفن: ۶۶۴۱۵۲۴۴

دورنگار: ۶۶۴۱۴۷۵۰

تلفن بخش اشتراک و توزیع: ۸۸۳۱۸۶۵۳ – ۸۸۳۴۲۹۸۵

k.m.falsafeh@gmail.com

www.ketabmah.ir

مشخصات مقالات ارسالی

۱. مقالات می‌بایست تحت برنامه word تایپ شده باشند.

۲. مقالات باید به همراه چکیده باشند.

۳. مقالات معرفی حداکثر ۲۵۰۰ کلمه و مقالات نقد حداکثر ۵۰۰۰ کلمه باشد.

۴. نام کتاب‌ها در متن ایتالیک شود.

۵. آدرس تمامی نقل قول‌ها، پی‌نوشت شود. (هیچ ارجاعی داخل متن نباشد.)

۶. در فهرست منابع و مآخذ، به ترتیب: نام اثر، نام پدیدآورنده، محل نشر، ناشر و سال انتشار درج شود.

ـ اصل مقاله به هیچ وجه مسترد نخواهد شد.

ـ مجله در ویرایش و تلخیص مقاله آزاد است.

کتاب ماه فلسفه ماهنامهٔ تخصصی در حوزهٔ اطلاع‌رسانی، بررسی و نقد آثار فلسفی است که با هدف رونق بازار نقد، بالا بردن سطح کیفی کتابهای فلسفی، پیشبرد فرهنگ کتابخوانی و ایجاد پیوند خلاق میان ناشران، پدیدآورندگان و خوانندگان حوزهٔ فلسفه منتشر می‌شود و با تحلیل وضعیت نشر آثار فلسفی، دست‌اندرکاران این حوزه را یاری میکند. مسئولیت نقد و ارزیابی کتاب و مسائل آن برعهدهٔ نویسندگان است و به هیچ وجه به منزلهٔ نظر رسمی خانهٔ کتاب نیست.

فهرست

سخن سردبیر

سخن آغازین ۲

شرح حال و آثار

چرا دلوز؟/ نوشتهٔ کلر کولبروک/ ترجمهٔ مصطفی امیری ۳

نقد و بررسی و معرفی تحلیلی

چرا «فلسفه چیست؟»؟ چرا فلسفه؟/ علی خدادادی ۷

فوکو به روایت دلوز/ محمدحسین دلال رحمانی ۱۶

چشم‌انداز ماشینی: دربارهٔ مفهومِ «ماشین» در ضدّ اودیپ و هزار فلاتِ دلوز و گتاری/ ایمان گنجی ۲۰

دلوز و نظام نشانه‌ها در حرکت–تصویر/ میلاد روشنی پایان ۲۹

فرانسیس بیکن: مفتشِ تابلو–طلسم/مرتضی کربلایی‌لو ۳۹

سه تعریف متفاوت از نویسنده، ادبیات و اقلیت/ شاپور بهیان ۴۵

منطق تکوین زمان در تفاوت و تکرار/ عادل مشایخی ۵۰

دلوز، مارکس، سیاست/ نوشتهٔ نیکولاس توبرن/ ترجمهٔ محمدزمان زمانی جمشیدی ۶۲

دلوز و کانت/ نوشتهٔ ملیسا مک‌مهون/ ترجمهٔ سید محمد جواد سیدی ۶۴

جستار

اصل تکنوایی: هستی‌شناسی درونماندگاری دلوز/ نوشتهٔ دانیل دبلیو. اسمیت/ ترجمهٔ سید محمد جواد سیدی ۷۲

هستی شناسی ژیل دلوز/ مهدی پارسا ۸۲

اسپینوزای ژیل دلوزو کشف دوبارهٔ ابن خلدون در ماشین جنگی: در غیابِ الهیات و مدرنیتهٔ رادیکال/ رضا نجف‌زاده ۸۸

تفاوت و فلسفه: تثلیث مقدس/ علی خدادادی ۹۵

سخن آغازین

به رغم ترجمه‌های فراوان از آثار دلوز و بالاگرفتن تب دلوزخوانی در بازار کتاب‌های فلسفی ایران، دلوز در ایران به مجامع آکادمیک راه پیدا نکرده است؛ و این بی‌سبب نیست. شاید نکته را باید در بی‌رغبتی و بلکه ستیز دلوز با امر متعالی جست. امر متعالی زمینه‌ساز وحدت است و با مذاق چیرهٔ تفلسف در مجامع آکادمیک ایران همخوان‌تر است تا امر درونماندگار آمیخته به کثرت. دلوز فیلسوفی است که به نیروهای کثرت‌ساز و همیشه در صیرورتِ زندگی، آری‌گو است و هرگز رضا نمی‌دهد آن نیروها را به نفع امور متعالی سرکوب کند یا به فرمانبری وادارد. امّا ذوق فلسفی در جامعهٔ معاصر ما، بر «نه‌گویی افلاطونی» به زندگی و شدن بنا گشته است و همچنان «مشق مرگ» است. بنابراین، اگر می‌بینیم که امروز در ایران دلوزخوانی در مؤسسات خصوصی اندیشه و در کافه‌ها رونق گرفته، معنایی ندارد جز اینکه یک ذوق کثرت‌خواه و ستیزه‌گر با وحدت، امروزه در میان نسل جدید مشتغلان و علاقه‌مندان به فلسفه در حال شکل‌گیری و بلکه ریشه‌دوانی است و این مبارک است. چون آن ذوق دیرین محافل فلسفی ما که «وحدت» و کلّیت را ارزش می‌دانست، اگر چه یادگار جان‌های مجرّد و حکمای متألّه است و ارزشمند، امّا معرض آفت تنگ‌نظری نیز هست. از دیدگاه یک فلسفهٔ فراخ‌حوصله، باید به کثرت و گسست و اشخاص نیز پرداخت و از این نظر، یعنی از جنبهٔ اندیشه در مورد کثرت و گسست، ما نیازمند دلوزیم و او دست ما را به خوبی خواهد گرفت.

دلوز در شامگاه سالخوردگی فلسفه ایستاده است. پس کسی که دلوز می‌خواند، خود باید خسته و سالخوردهٔ تاریخ فلسفه باشد، تا بتواند بزنگاه دلوز را فهم کند. برای آنی که فلسفه را با دلوز آغاز می‌کند، دلوز جز پریشانی نخواهد آورد. دلوز خود این تاریخ امر متعالی وحدت‌ساز را زیسته و سپس به گسست و کثرت رسیده است، و ناچار است برای دامن زدن به شناخت امر تکین و کثرت‌های برجوشیده از درون آن، با وحدت دربیفتد یا بالاتر، نادیده‌اش بگیرد.

دلوز به جنگ «برهان» می‌رود، چرا که برهان از دیرباز خویشاوند وحدت و کلّیت بوده. به جای برهان، دلوز برای فلسفه‌ورزی از علم و ریاضیات بهره می‌برد و مدل‌ها و الگوهایی از ساحت علوم تجربی برمی‌گیرد و به جنبه‌های زیبایی‌شناسانهٔ مختص هنر و ادبیات حساسیت نشان می‌دهد. اینها تبعات اندیشه در باب گسست و تکینگی و کثرت‌اند.

این مجموعه، به مثابهٔ یک دعوت از فیلسوفان حرفه‌ای دانشگاه و حوزه، به اندیشیدن جدّی و مطالعه در مورد فلسفهٔ دلوز است. ما به این منظور، سراغ کسانی رفته‌ایم که در سال‌های اخیر پیرامون دلوز کار ترجمه یا تألیف کرده‌اند و در راه فهم دشواری‌های اندیشهٔ دلوز، بدون دلگرمی و حمایت مؤسسه یا نهادی، قدم‌های مؤثّر و طاقت‌فرسایی برداشته‌اند. کوشش این مجموعه میانجی‌گری بین اندیشهٔ پیچیدهٔ دلوز و مخاطبانی است که به امر تکین خو نکرده‌اند. ما همچو مخاطبی را به مدارا و شکیبایی و درنگ فرا می‌خوانیم.

در پایان لازم به یادآوری است که نگفته پیداست به علت حجم محدود مجله نتوانستیم به همهٔ مباحث (حتی به کتاب‌های ترجمه شدهٔ دلوز به فارسی) به طور کامل بپردازیم. کتاب ماه فلسفه در نظر دارد در شماره‌های بعدی در قالب پرونده‌هایی این مهم را دنبال کند. جا دارد از آقای علی خدادادی به خاطر کمک‌هایشان در برقراری ارتباط با تعدادی از نویسندگان مقالات تشکر کنم. همچنین از حسن نظر و اطمینان آقای علی اوجبی که پشتوانه و قوت قلب ما در گردآوری این مجموعه بود، قدردانی کنم.

بهناز دهکردی

۲ اردیبهشت ۱۳۹۳

چرا دلوز؟

نوشتهٔ کلر کولبروک
ترجمهٔ مصطفی امیری*
mostafa_amiri@yahoo.com

اشاره: این مطلب ترجمه‌ای است از فصل اوّل کتاب ژیل دلوز از سری متفکّران انتقادی راتلج به قلم کلر کولبروک، که در سال ۲۰۰۲م منتشر شده است.

کتاب ماه فلسفه

چرا دلوز؟ از بسیاری جهات، این همان سؤالی است که خودِ ژیل دلوز (۱۹۲۵ـ ۱۹۹۵م) هم ممکن بود بپرسد. برای دلوز هیچ چیز بدیهی نبود و او اصرار داشت که قدرت حیات همه حیات و نه فقط حیات بشر در این است که می‌تواند پرسش ایجاد کند. حیات پرسش می‌آفریند نه فقط برای موجودات متفکّر، بلکه برای تمامی حیات. ارگانیسم‌ها، سلول‌ها، ماشین‌ها و امواج صوتی همگی واکنش‌هایی هستند به پیچیدگی و یا نیروی «پرسش‌ساز» حیات. فلسفه، هنر و علم نیز مصادیق همین قدرت پرسش‌ساز حیات هستند، قدرتی که حتّی در ارگانیسم‌های کوچک‌تر و تمایلشان به تطوّر، تغییر و صیرورت نمایان است.

تأکید دلوز بر صیرورت نمونه‌ای از روند تفکّر پساساختارگرا در اواخر قرن بیستم است. فیلسوفان و متفکّران پساساختارگرا، نظیر ژاک دریدا و میشل فوکو، گروهی خودآگاه نبودند، بلکه فقط به این دلیل که همگی به انحای مختلف نسبت به دو رویداد مهم فلسفی قرن بیستم، یعنی پدیده‌شناسی و ساختارگرایی، واکنش نشان دادند، در یک گروه گنجانده می‌شوند. پدیدارشناسی، که با نام دو فیلسوف آلمانی یعنی ادموند هوسرل (۱۸۵۹ـ ۱۹۳۸م) و مارتین هایدگر (۱۸۸۹ـ ۱۹۷۶م) گره خورده است، نظام‌های سابق شناخت را ردّ کرد و تلاش داشت که حیات را آن گونه که نمود می‌یابد (یعنی در حکم پدیده‌ها) بررسی کند. ساختارگرایی نیز که معمولاً با نام زبان‌شناس سوئیسی فردینان دو سوسور (۱۸۵۷ـ۱۹۱۳م) تداعی می‌شود، یکی دیگر از جنبش‌های فکری قرن بیستم بود که سعی داشت نظام‌های اجتماعی و زبان‌ها را به روشی علمی و موشکافانه مطالعه کند. هر دو جنبش فکری بر این باور بودند که بنیان شناخت نمی‌تواند بر «انسان» و یا «شناسندهٔ انسانی» متّکی باشد؛ و هر دو به دنبال یافتن و عرضه بنیان‌های محکم‌تری بودند. از نظر پدیدارشناسی، چنین بنیانی همان تجربه بود، بدون هیچ پیش‌فرضی دربارهٔ اینکه چه کسی و یا چه چیزی تجربه را انجام می‌دهد. از نظر ساختارگرایی، شناخت لزوماً بر تجربه استوار نیست، بلکه بر ساختارهایی استوار است که تجربه را ممکن می‌سازد: همانند ساختار مفاهیم، زبان و یا نشانه‌ها. ساختارگراها اصرار داشتند که هیچ چیزی فی‌نفسه معنادار نیست؛ معنا فقط در ارتباط با سایر مؤلّفه‌های یک نظام تعیّن می‌یابد، و بدین ترتیب یک لغت هیچ معنایی خارج از زبان ندارد.

پساساختارگرایان، امّا، بر این باور بودند که بنیان شناخت بر تجربهٔ محض (پدیدارشناسی) و یا ساختارهای نظام‌مند (ساختارگرایی) استوار نیست. با وجود این، بسیاری از

پساساختارگرایان، از جمله دلوز، عدم امکان سازمان‌دهی حیات در ساختارهای بسته را یک عیب یا نقص نمی‌دانند، بلکه آن را رهایی‌بخش تلقّی می‌کنند و به استقبال آن می‌روند. این واقعیت که نمی‌توان بنیان محکم و ثابتی برای شناخت یافت، برای دلوز به معنای هموار بودن طریق ابداع، خلّاقیت و تجربه است. دلوز از ما می‌خواهد که فرصت را مغتنم بشماریم، و چالش دگرگون ساختن حیات را بپذیریم.

ولی چرا امکانِ چنین بنیانی برای شناخت وجود ندارد؟ چرا تجربه (پدیدارشناسی) و زبان (ساختارگرایی) نمی‌توانند بنیانی برای شناخت فراهم آورند؟ از نظر دلوز، مشکلِ توسّل به تجربه در اینجاست که معمولاً الگویی هنجاری و یا استاندارد، نظیر تجربهٔ بشری از یک جهان خارجی، فرض گرفته می‌شود؛ و بدین ترتیب، لاجرم از تجربهٔ غیر بشری (نظیر تجربهٔ حیوانات، حیات غیرارگانیک و حتّی تجربیات آتی که تصویری از آنها نداریم) غفلت می‌شود. مشکلِ اتّکای شناخت بر ساختارها نیز این بود که هرگونه تلاش برای توصیف چنین ساختاری ناگزیر باید در خارج یا در ورای ساختارها انجام می‌گرفت. (مردم‌شناسانِ ساختارگرا دقیقاً همین کار را کردند: آنها برای توصیف ساختار فرهنگ‌های دیگر به مشاهده و بررسی این فرهن‌گها پرداختند، ولی هرگز نپرسیدند که ساختار شناخت خودشان چگونه شکل گرفته است.) اگر بخواهیم ساختار زبان را درک کنیم، لزوماً باید نوعی زبان برای توضیح آن به کار ببریم. حتّی خودِ اصطلاح «زبان» نیز بر ساختار تمایزات اتّکا دارد: می‌توان فرهنگی را تصوّر کرد که هیچ اصطلاح عامّی برای زبان ندارد، ولی در عین حال ممکن است از «نشانه‌ها» و «نمادها» استفاده کند. مشکل بزرگ دلوز، و در عین حال خدمت بزرگ او به فلسفه این بود که برخلاف ساختارگرایی، بر تفاوت و صیرورت تأکید داشت.

نه فقط ساختارگرایی که تاریخ تفکّر غرب بر «وجود» و «اینهمانی» استوار بوده است. همیشه این طور تصوّر کرده‌ایم که ابتدا وجودی بوده و سپس مراحل صیرورت را طی کرده و یا تمایز یافته است. ساختارگرایی و پدیدارشناسی هر دو تفاوت و صیرورت را در درون یک بستر یا بنیان قرار می‌دادند: که یا ساختار زبان بود و یا منظر تجربه. پساساختارگرایان، امّا، به طور کلّی باور نداشتند که می‌توان یک ساختار ایستا از تفاوت‌ها را بررسی کرد و راهی برای توضیح بنیان شناخت جهان یافت. پساساختارگرایی به دنبال تبیین ظهور، صیرورت یا پیدایش ساختارها بود: نظام‌هایی نظیر زبان چگونه به وجود می‌آیند و چگونه به مرور زمان تغییر می‌کنند. به همین دلیل، دلوز و متفکّران نسل او به دنبال مفهوم‌سازی تفاوت و صیرورت بودند، ولی تفاوت و صیرورتی که صیرورتِ یک وجود نباشد. هدف اصلی آنها فقط به چالش کشیدن جنبش‌های فکری معاصر یعنی پدیدارشناسی و ساختارگرایی نبود، بلکه کلّ تاریخ تفکّر غرب بود. در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰م، قرائتی نو از آرا و عقاید فیلسوف آلمانی هگل (۱۷۷۰ـ۱۸۳۱م) بر اندیشهٔ فلسفی در فرانسوی سایه انداخته بود. هگل اعتقاد داشت که صیرورت و تفاوتِ حیات و تاریخ را می‌توان (و باید) در چارچوب سیرِواحد روح درک کرد. هگل همچنین معتقد بود که فلسفهٔ مدرن نقطه پایان تاریخ است، نقطه‌ای که آگاهی و روح می‌توانند بر تمامی تفاوت‌ها و صیرورت‌ها غلبه کنند. اکثر پساساختارگرایان هگل را نمونه‌ای از متفکّران سنّت غرب می‌دانستند که تفاوت را سرکوب می‌کند، و تمایل دارد تفاوت را به نوعی اینهمانی بنیادی تقلیل دهد. دلوز دربارهٔ «وحدت تفکر غرب» با معاصرانش همداستان نبود، و اعتقاد داشت که فیلسوفان و متفکران متعددی باور غرب به یک وجود و حضور غایی را به چالش کشیده‌اند. به همین دلیل، سیر تفکّر فلسفی او با بازخوانی سنّت فلسفی آغاز شد. او با مطالعهٔ آثارِ شخصیت‌های کاملاً سنّتی فلسفهٔ غرب در آنها توان بالقوّه رادیکال‌تری یافت.

دلوزدر کتابِ زود هنگامی که دربارهٔ دیوید هیوم، فیلسوف اسکاتلندی مشرب روشنگری نوشت در سال ۱۹۵۳م که این کتاب چاپ شد، او فقط ۲۸ سال داشت این ایده را مطرح ساخت که فاعل انسانی و جهان ثابت خارج از او امری جعلی است که در درون جریان تجربه ساخته شده است: «جهان (تداوم و تمایز) یک امر کاملاً جعلی ساختهٔ تخیّل است.»[1] دلوز برای اثبات اینکه تصویرِ فاعل انسانی و جهان ساختهٔ تخیّل هستند، به ارایهٔ تفسیریِ خلّاقانه از فلسفه گرایش یافت و اعتقاد پیدا کرد که یک گرایش خلّاق نیز در خودِ زندگی وجود دارد: گرایش حیاتِ بشری به ساختن تصاویری از خود، نظیر انگارهٔ ذهن عقلانی و یا «فاعل» انسانی.

پساساختارگرایان به جای آنکه حیات را در نظام‌های بسته بررسی کنند، چنانکه ساختارگرایان کرده بودند، به روزنه‌ها، افزونی‌ها و یا بی‌ثباتی نظام‌ها یا به عبارت دیگرنحوهٔ دگرگونی و یا صیرورت زبان‌ها، ارگانیسم‌ها، فرهنگ‌ها و نظام‌های سیاسی توجّه داشتند. در واقع، برای دلوز، چالشِ تفکّر و نوشتن همان تنوّع صیرورت است، به نحوی که مثلاً صیرورت زبان تحت تأثیر سایر انحای صیرورت نظیر صیرورتِ ارگانیسم‌ها یا نظام‌های اجتماعی قرار می‌گیرد. (مثلاً تغییر زبان بر اثر ابداعات علمی را در نظر بگیرید؛ ما از اصطلاحات رایج علوم رایانه، نظیر سخت‌نویسی، برای توصیف عمل مغز استفاده می‌کنیم، و اصطلاحات علوم ژنتیک، نظیر ویروس را برای توصیف اعمال رایانه‌ای به کار می‌بریم.) صیرورت یک مفهوم دلوزی است: صیرورت فقط یک واژه نیست، بلکه یک پرسش است، و به همین دلیل هم هست که دلوز سعی دارد حتّی‌الامکان معانی متعدّد و ظرایف معنایی صیرورت را تشریح کند. این امر اهمیتی اساسی برای رویکرد دلوز دارد. دلوز به جای اینکه نظام جدیدی از اصطلاحات و اندیشه‌های فلسفی بسازد، قصد دارد پویایی و بی‌ثباتی تفکّر را بیان کند. هیچ اصطلاحی را در آثار او نمی‌توان یافت که فی‌نفسه و به طور مستقل قابل تعریف باشد؛ بلکه هر اصطلاح فقط در رابطه با کلّی که خود در ایجاد آن سهم داشته، قابل درک است. به همین دلیل، خواندن آثار دلوز کار ساده‌ای نیست؛ در اینجا مسلماً فقط کارمان این نیست که

دلوز در کتاب زود هنگامی که دربارهٔ دیوید هیوم،فیلسوف اسکاتلندی مشرب روشنگری نوشت، این ایده را مطرح ساخت که فاعل انسانی و جهان ثابت خارج از او امری جعلی است که در درون جریان تجربه ساخته شده است.

یک گزاره را به گزاره دیگری اضافه کنیم، بلکه باید با درک مسألهٔ دلوز شروع کرد: اینکه آیا می‌توانیم به تفاوت و صیرورت بدون اتّکای به مفاهیم متعارف اینهمانی، عقل، فاعل انسانی یا حتّی «وجود» فکر کنیم. پس از درک این مسأله، باید هر یک از اصطلاحات و اندیشه‌های دلوزی را همچون چالشی در برابر تفکّرات متفاوت بخوانیم. «دشواریِ» اندیشهٔ دلوز تاکتیکی است؛ او در آثارش سعی دارد هرج و مرج حیات را بازتاب دهد (البتّه نه به طور کامل)، زیرا هیچ نظام یا زبانی قادر به بازنمایی جریان حیات نیست. در واقع، هدفِ نوشتن نباید بازنمایی باشد، بلکه باید ابداع باشد.

دلوز نیز همانند سایر پساساختارگرایان یک فیلسوف «محض» نبود. زیرا اگر بپذیریم که حیات هرگز از نظام‌های بسته تشکیل نشده است، آن گاه تمامی جوانب حیات همواره در وضعیت تجدیدِ تفاوت و تغییر خواهد بود. ارگانیسم‌ها فقط با واکنش به سایر نظام‌های در حال تغییر، نظیر محیط و سایر ارگانیسم‌ها، زنده هستند. اعمال فکری، نظیر فلسفه و ادبیات، نیز به همین ترتیب واکنش‌های فعّالانه به حیات به حساب می‌آیند. به همین دلیل، دلوز پا را از مرز فلسفهٔ محض بیرون گذاشت و به تعمّق در ریاضیات، هنر، ادبیات، تاریخ، سیاست، و نظریهٔ تطوّر پرداخت. مهم‌تر اینکه دلوز بخش اعظمی از زندگی حرفه‌ای خود را به همکاری با روانکاو فرانسوی، فلیکس گاتاری (۱۹۳۰ـ ۱۹۹۲م) سپری کرد، و ضدّ ادیپ دلوز و گاتاری (که در سال ۱۹۷۲ م به زبان فرانسوی و در ۱۹۷۷ م به زبان انگلیسی انتشار یافت) بود که تا همین اواخر، عمده‌ترین دلیل شهرت دلوز در جهان انگلیسی‌زبان به شمار می‌آمد. آثار قبلی‌اش از حیث فلسفی متعارف‌تر بودند، ولی در ضدّادیپ ادّعاهای بحث‌برانگیزی مطرح شد که معیارهای معمول نظریه‌پردازی و استدلال عقلانی را متلاشی ساخت. ضدّ ادیپ دنباله و تا حدودی بسط انتقادهای وارد شده به عرف اجتماعی و محدودیت میل به اَشکال بورژوازی و یا «تباری» در دههٔ ۱۹۶۰ م بود. (در آن زمان یک جنبش عمومی «ضدّروانپزشکی» به راه افتاده بود و شخصیت‌های اصلی آن ر. د. لینگ (۱۹۲۷ـ ۱۹۸۹م) و ویلهلم رایش (۱۸۹۷ـ ۱۹۵۷م) بودند که در طول کتاب نقل قول‌های فراوانی از آنها آورده شده است.) به جای استفاده از عقل و استدلال‌های عقلانی، این کتاب سعی داشت ظهور یک تصویر لزوماً سرکوبگر از عقل را تبیین و تاریخمند کند، و به جای استدلال و گزاره، با پرسش و استنطاق کار می‌کرد: چرا باید عرف‌ها، هنجارها و ارزش‌ها را بپذیریم؟ چه چیزی ما را از خلق ارزش‌های جدید، امیال جدید، و یا تصاویر جدید ازچستیِ بودن و یا فکر کردن بازمی‌دارد؟ این کتاب در واقع در چارچوب یک بحث جاافتاده حرکت نمی‌کرد؛ بلکه خود تمامی معیارهای بحث را تغییر داد، و در مقابل توجیه و مشروع‌سازی، قدرت خلق و دگرگون‌سازی را به نمایش گذاشت. دلوز و گاتاری تک‌صدای عقل کلّی را انتخاب نکردند، بلکه همچون رمان، با صدای آنهایی که نظیر زنان، خارج از محدودهٔ عقل تلقّی می‌شدند، «بازی کردند»: «جنبش‌های آزادی زنان راست می‌گویند که «ما اخته نیستیم»، بنابراین مواظب خودتان باشید.»[۲]

دلوز و گاتاری در ضدّ ادیپ واژگان و انشای کاملاً جدیدی ابداع کردند، به این دلیل که بر خلاف عرف روانکاوی، این ایده را که اصلاً چیزی به نام «روان» وجود دارد، به چالش کشیدند. هیچ فرد یا شخص یا خودِ استانداردی وجود ندارد که بتوان آن را موضوع مطالعه و یا هدفِ درمان قرار داد. آنها اصطلاح «شیزوآنالیز» را برای توصیف رویکرد و هدفشان ابداع کردند: روان اولویتی ندارد، بلکه بخش‌ها، «شیزها» یا قطعات غیرشخصی و متحرّک اولویت دارند. آنها به جای اینکه با این فرض شروع کنند که ساختارهای ثابتی نظیر زبان یا منطق وجود دارد که به زندگی نظم می‌بخشد که تثبیت «پارانویایی» بر نوعی نظم خارجی است معتقد بودند که حیات یک کلّ گشوده و خلّاق از پیوندهای متکثّر است. آنها «شیزو» را در مقابل «انسان» پارانویایی قرار می‌دهند، ولی این «شیزو» روانشناختی نیست، بلکه یک نحوهٔ تفکّر دربارهٔ زندگی است که هیچ هنجار و یا تصویر ثابت از خود بر آن حاکم نیست یعنی یک خودِ در حال جریان و صیرورت، به جای خودی که تسلیم قانون شده است. شیزو چالشی است در برابر نحوهٔ تفکّر و نوشتن ما. آنها به جای اینکه بپذیرند که می‌دانیم تفکّر چیست، و به جای اینکه فلسفه یا روانکاوی را توصیف چیستیِ ذهن تلقّی کنند، اعتقاد داشتند که شیزوآنالیز پیوندهای جدیدی خلق می‌کند، تجربه را بر روی شروع‌های تازه باز می‌نماید، و ما را قادر می‌سازد که متفاوت فکر کنیم.

کارِ دلوز را می‌توان علاوه بر واکنش خلاقانه به ساختارگرایی و روانکاوی، نوعی رادیکال کردن پدیدارشناسی نیز دانست. دو فیلسوف آلمانی، ادموند هوسرل و مارتین هایدگر، قبلاً گفته بودند که ما خیلی ساده و زود پیش‌فرض‌های موجود دربارهٔ حیات آدمی را می‌پذیریم (مثلاً اینکه انسان یک «حیوان ناطق» است). آنها تأکید داشتند که تفکّر واقعی مستلزم نگاه به زندگی است آن‌گونه که در جریان زمان و صیرورت نمود می‌یابد، و نه تبیین حیات از یک منظر از پیش تعیین‌شده و ثابت (نظیر منظر «فاعل» شناسا و قضاوت کننده). ما باید جریان پویای تجربه را آن گونه که در طول زمان صیرورت می‌یابد مورد بررسی قرار بدهیم، و نه آنگونه که با مفاهیم از پیش تعیین‌شده و حاضر و آماده تعیین می‌شود. بنابراین، پدیده‌شناسی به پدیده‌ها یا نمودها توجّه دارد. دلوز با ابداع مفهوم وانموده این ایدهٔ پدیدارشناختی از تفکّر را دگرگون و رادیکال کرد. پدیده‌ها نمودِ یک جهان هستند، ولی وانموده‌ها نمودهایِ فی‌نفسه هستند، بدون هیچ اصل و بنیانی در «ورای» خود. دلوز از آرای دامنهٔ وسیعی از فیلسوفان استفاده کرد و تا افلاطون به عقب بازگشت، ولی طرح اصلی و کلّی او از صیرورت و «وانموده‌ها» را می‌توان یک نقد رادیکال بر پدیدارشناسی دانست. پدیدارشناسی اصرار داشت که ما باید جهان را در نمودهای در حال نوسانش نگاه کنیم و نه در

پدیدارشناسی، که با نام دو فیلسوف آلمانی یعنی ادموند هوسرل و مارتین هایدگر گره خورده است، نظام‌های سابق شناخت را ردّ کرد و تلاش داشت که حیات را آن گونه که نمودمی‌یابد (یعنی در حکم پدیده‌ها) بررسی کند.

چارچوب مفاهیم ثابت یا منطق. نبوغ دلوز در این است که او مفهوم نمود (تصاویر یا «وانموده‌ها») را به ورای مرزهای متعارف فلسفه کشاند. دلوز تأکید داشت که اگر واقعاً بخواهیم نمودِ جهان را بدون قضاوت یا پیش‌فرض بپذیریم، آن گاه دیگر به نمودها در حکم نمودهای یک جهان اشاره نخواهیم کرد؛ دیگر هیچ چیزی جز فوجی از نمودها وجود نخواهد داشت بدون هیچ بنیانِ ذهن یا فاعل تجربه‌گر. وانموده‌ها نمودها یا تصاویر بدون بستر یا بنیان هستند. نگاه دلوز به این مسأله بود که همه زندگی، و نه فقط اذهان بشر، چگونه خود را از طریق تصاویر خلق و بیان می‌کند. حتّی کوچک‌ترین ارگانیسم نیز یک رویداد شبیه‌سازی، یا تعاملِ نمودهاست. رابطهٔ سلول و نور فقط تعاملِ نمودهاست بدون هیچ بنیان «واقعی» در ورای آن. دلوز حتی نمودهای غیربشری و ادراک ماشین‌ها و دوربین‌ها را نیز مدّ نظر گرفت. در واقع، یکی از مهم‌ترین اتّفاقات در تفکّر دلوز ظهور سینمای مدرن بود که در آن تصاویر از چشم انسان و دیدگاه و روایت سازمان دهنده رهایی یافت. قدرت سینما در این است که می‌تواند به نحوی غیربشری و متکثّر ببیند و همین امر، به اعتقاد دلوز، شیوهٔ تفکّر کاملاً جدیدی در اختیار ما می‌گذارد.

بدین ترتیب است که دلوز تفکّر متعارف را به نقد می‌کشد و شیوه‌های جدیدی برای تفکّر ابداع می‌کند. او تعریف جدیدی از فلسفه، علم و هنر ارائه می‌دهد. تعریف‌های دلوز بسیار دقیق است، نه به دلیل اینکه می‌خواهد نظام دیگری را بر تفکّر تحمیل کند، بلکه به این دلیل که می‌خواهد نشان بدهد که تفکّر اشکال متفاوتی دارد. فلسفه، علم و هنر گرایش‌ها یا قدرت‌های متمایزی هستند. بنابراین، بی‌معنی است که بخواهیم تصویر یکپارچه‌ای از جهان به دست آوریم. زیرا به همان اندازه که شیوهٔ تفکّر و ادراک وجود دارد، به همان اندازه نیز جهان وجود دارد. زمانی که قدرت‌های متمایز تفکّر را بپذیریم، آن گاه می‌توانیم به تعامل پویای این قدرت‌ها نیز بنگریم. از نظر دلوز، ما فلسفه یا علم نمی‌خوانیم که به حقیقت ادبیات برسیم. ما سعی نمی‌کنیم ایده‌ها و یا بافت‌هایی را که در آثار ادبی بیان می‌شوند، پیدا کنیم، ضمن اینکه نباید از ادبیات در حکم یک نوع سند، نمونه یا شاهد برای اثبات ادّعاهایمان در زمینهٔ تاریخ، فلسفه یا روان‌شناسی استفاده کنیم.

تعامل فلسفه و هنر باید تفاوت و واگرایی ایجاد کند، و نه توافق و عرف عام. فلسفه با خلق مفاهیم سر و کار دارد، در حالی که هنر با خلق تجربه‌های جدید. ولی این دو می‌توانند یکدیگر را متحوّل سازند. پیدایش سینما فیلسوفان را واداشت تا رابطهٔ زمان و تصویر را مورد بازاندیشی قرار دهند. ولی در عین حال، مفاهیم جدید در فلسفه می‌تواند هنرمندان را به تغییر مرزهای تجربه برانگیزد. به همین دلیل، دلوز از هر متنی استفاده کرد، و بر تفاوت آنها با یکدیگر و قدرت آنها برای تحوّل یکدیگر تأکید ورزید. کارِ دلوز دربارهٔ نظریهٔ ادبیات نیست، بلکه بیشتر راه پرسش از طریق ادبیات را به ما نشان می‌دهد، پرسش‌هایی که باید حیات را به چالش بکشد. همین جنبهٔ چالش‌انگیز کارِ دلوز، و همچنین اصرار او بر متلاشی کردن فرض‌های متعارف است که خواندن آثارش را دشوار، ولی هیجان‌انگیزمی‌کند.

درونمایه‌های صیرورت و تفاوت بارها و بارها در آثار دلوز تکرار می‌شوند، و این مسأله با مفهوم تکرار نزد دلوز کاملاً گره خورده است. ما باید تفاوت و تفکّر را تکرار کنیم؛ همان لحظه که احساس می‌کنیم فهمیده‌ایم که تفکّر و تفاوت چیست، دقیقاً همان لحظه‌ای است که قدرت تفاوت را از دست داده‌ایم. تکرار وقوع دوبارهٔ یک چیز کهنه نیست، بلکه تکرار یک چیز یعنی شروع دوباره، تجدید، پرسش، و امتناع از یکسان باقی ماندن.

بنابراین، بسیار «غیردلوزی» است اگر بخواهیم چگونگی پیدایش اندیشه‌های او و یا نحوهٔ واکنش او به برخی اندیشه‌های غالب زمان خود را توضیح بدهیم. ولی گفته بالا به معنای آن نیست که نتوان از حیث تاریخی به اندیشه‌های دلوز فکر کرد. در اینجا فقط به مفهومی از تاریخ نیاز داریم که به معنای تحوّل رویدادها از یک منظر انسانی واحد نباشد. بنابراین، می‌توان کارِدلوز را یک واکنش فعّال به فوجی از مسائل در حوزه‌های مختلف، و نه فقط فلسفه، دانست. این مسائل شامل مسألهٔ سرمایه‌داری و انقلاب؛ مسألهٔ «انسان» و تطوّر؛ مسألهٔ تفکّر و ابداع نیز بود. تاریخ شکل خطوط همزیست، «فلات» یا مجموعهٔ واگرایی از صیرورت‌ها را به خود می‌گیرد. این امر فقط به خطوط زمانی واگرای فرهنگ‌ها اشاره ندارد، هر چند دلوز جوامع بدوی را که یک تصویر زمانی از زمین جاودان دارند، توصیف می‌کند؛ در حالی که جوامع استبدادی حاکم را از تبار یک نظم الهی می‌پندارند. (و همهٔ این برداشت‌های فرهنگی متفاوت از زمان با یکدیگر همپوشانی و همزیستی دارند.)

دلوز همچنین به «سرعت‌های» متفاوت حیات حیوانی و گیاهی اشاره می‌کند. درک چیستی یک چیز به معنای درکِ مدّت آن، قدرت آن برای ادراک تفاوت‌های محیط اجتماعی آن است. مثلاً حافظه انسان می‌تواند، نه فقط زمان و گذشته خود را ادراک کند، بلکه کلّیت زمان را در ورای ادراکات واقعی‌اش درک نماید. برای دلوز، باید این قدرت حافظه را، این قدرت انسان را، بگیریم تا غیرانسان شویم. می‌توانیم از یک جهان حاضر یا واقعی به یک جهان مجازی یا آینده‌ای که هنوز داده نیست، فکر کنیم، و فلسفه و ادبیات بیان‌های متمایزی از این قدرت صیرورت هستند.

ساختارگرایی نیز که معمولاً با نام زبان‌شناس سوئیسی فردینان دو سوسور تداعی می‌شود، یکی دیگر از جنبش‌های فکری قرن بیستم بود که سعی داشت نظام‌های اجتماعی و زبان‌ها را به روشی علمی و موشکافانه مطالعه کند.

پی‌نوشت‌ها

* عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد ورامین پیشوا.

1.Deleuze, G. (1991) *Empiricism and Subjectivity: An Essay on Hume's Theory of Human Nature*, trans. Constantin V. Boundas, New York: Columbia University Press, p. 80.

2.Deleuze, G. and Guattari, F. (1983) *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Robert Hurley, Mark Seem and Helen R. Lane, Minneapolis: University of Minnesota Press. P. 61.

چرا «فلسفه چیست؟»؟ چرا فلسفه؟

نگاهی به بخش اول کتاب فلسفه چیست؟ اثر دلوز و گتاری

علی خدادادی
ali.khodadadi.s@gmail.com

فلسفه چیست؟، ژیل دلوز و فلیکس گتاری، ترجمهٔ زهره اکسیری و پیمان غلامی، تهران: رخداد نو، ۱۳۹۱.

فلسفه چیست؟ یا به راستی چیست آنچه که متنی را فلسفی می‌سازد؟ وقتی از فلسفه سخن به میان می‌آید، دقیقاً سخن از چه چیز در میان است؟

یک راه برای پاسخ دادن به این پرسش توجّه به آن چیزی است که فلاسفه «می‌گویند». فلاسفه معمولاً از مقولاتی مانند «جوهر»، «عرض»، «خدا»، «هستی»، «انسان»، «شهر» و ... سخن می‌گویند. به نظر می‌رسد که آن‌ها کسانی باشند که در پی کشف چیستی هستی‌اند و در این راه نظر خود را به ترتیب در مورد هستی، اخلاق، سیاست، هنر و جامعه بیان می‌کنند. هر فیلسوف، در راه «شناخت» هستی، دست به توصیفی از هستی می‌زند و به نفع توصیف خود، استدلال می‌کند و اختلاف فلاسفه، در نحوهٔ توصیف آنها از هستی و قدرت استدلال‌شان است. اختلافی در فرم کاری که انجام می‌دهند و نه در محتوای سخنان‌شان، چه، محتوا همه هر چه هست توصیفی است از هستی و انسان و اخلاق و بس. با این دیدگاه، در پاسخ به پرسش «فلسفه چیست؟» باید از «تاریخ فلسفه» سخن گفت. تاریخی ترتیبی و انباشتی که در آن هر فیلسوف از پسِ فیلسوفی دیگر، توصیفی تازه از هستی ارائه داده و به زعمِ خود طرحی نو درانداخته است. «تاریخ فلسفه» تاریخِ شناخت و توصیف هستی است. تاریخِ «کشف»؛ و فلسفه تلاشی است برای شناخت و توصیف هستی با روش‌هایی خاص. روش‌هایی مانند قیاس یا استقرا که کارشان رساندن فیلسوف به «حقیقت» است. فلسفه به منزلهٔ «محتوا»یی در باب حقیقت.

راه دیگری که می‌توان برگزید، توجّه به کاری است که فلاسفه «می‌کنند». فلاسفه معمولاً متونی می‌نویسند که در آنها مفاهیمی در ارتباط با یکدیگر قرار می‌گیرند و نظامی را شکل می‌دهند. نظامی که ساختار مشخصی دارد و جهانی مفهومی را صورت‌بندی می‌کند. آنها دست به ساخت بنایی می‌زنند که آجرهایش مفاهیم‌اند: یک معماری مفهومی. کار آن‌ها نه توصیف یا کشف، که بیان است و آفرینش و اختلاف آنها اختلافی است در محتوا نه در فرم. در واقع فرم کار تمامشان یکی است و آن، ساختن نظامی است خاص از مفاهیمی که به دست خودشان آفریده‌شده. اختلاف از آن‌جاست که معماریِ در فرم، پیامدهای بسیار متفاوتی در محتوا دارد. در این حالت، برای پاسخ به پرسش «فلسفه چیست؟» باید از «بوطیقای فلسفه» سخن به میان آورد. یعنی تبیین وضعیتی که ناظر بر قواعد و شرایط آفرینش متونی است که فلسفی خوانده می‌شوند. بوطیقای فلسفه، در نظر گرفتنِ فلسفه به منزله‌ی «آفرینش» است و نه توصیف یا کشف و در بوطیقا، فلاسفه، آفرینندگانی‌اند که هر یک شیوه‌های خاص خود را برای آفرینش آن‌چه متن فلسفی نامیده می‌شود به کار می‌گیرند. شیوه‌هایی در فرم و ساختارِ یک متن. فلسفه به منزلهٔ «فرم»ی از آفرینش.

دلوز و گتاری در کتاب فلسفه چیست؟ پرسشی را مطرح می‌کنند: «بهترین راه پیگیری فیلسوف‌های بزرگ چیست؟ آیا این راه تکرار همان چیزی است که آنها گفته‌اند یا انجام آن کاری است که آن‌ها انجام داده‌اند؟»[1] و خود، راه دوم را برمی‌گزینند.

در واقع آنها برای توصیف آن‌چه «یک عمر انجام می‌داده‌اند» بخش اول کتاب خود را به توصیف قواعد ناظر بر آفرینش فلسفی اختصاص می‌دهند. یک متن فلسفی دربارهٔ آفرینش فرم در فلسفه. یک «بوطیقا». بخش اول فلسفه چیست؟ نه یک تاریخ فلسفه، که یک بوطیقاست. بوطیقایی که ارکان اصلی آفرینش فلسفی را معرفی می‌کند و آنها را در جهت خاصی به هم پیوند می‌دهد. اما پیش از بررسی «کار»ی که دلوز و گتاری در این کتاب «انجام می‌دهند» باید در ابتدا دید که یک بوطیقا چیست، یا چه می‌تواند باشد.

اگرچه نام بوطیقا معمولاً با شعر و قواعد آن پیوند خورده اما این کلمه چه در دورانِ باستان و چه اکنون، معنای وسیع‌تری را پوشش می‌دهد. معنایی مربوط به خلق‌کردن و آفرینش. و اگرچه بوطیقا همواره برای اشاره به مخلوقات ادبی به کار برده شده، اما از آن جهت که ابزار متون فلسفی نیز زبان است گرچه این آثار به زبان محدود نمی‌مانند می‌توان این مفهوم را برای اشاره به قواعد عام آفرینش متون فلسفی نیز به کار برد. تودوروف در کتاب

بوطیقای ساختگرا[1] بوطیقا را این‌گونه تعریف می‌کند: «بوطیقا بر خلاف تأویل آثار معین، در جست‌وجوی بازگویی معنا نیست، بلکه هدف‌اش شناخت قوانین عامی است که ناظر بر خلق یک اثرند.»[2] بوطیقا یک اثر یا متن خاص و جزیی را مورد بررسی قرار نمی‌دهد. آن‌چه توسط بوطیقا بررسی می‌شود، قوانین و شیوه‌های عامی هستند که از طریق آنها دسته‌ای از متون مشخص تولید شده‌اند، می‌شوند یا خواهند شد. بوطیقای فلسفه، قواعد و شیوه‌هایی را معرفی و بررسی می‌کند که توسط آنها متونی که فلسفی نامیده می‌شوند امکان ظهور و بروز می‌یابند. یک شیوه‌نامه در ارتباطِ با فرم این متون و نه محتوای آنها. هم‌چنین بوطیقا قوانین و قواعد تولید هر دسته از متون را از درون خود آنها می‌جوید و نه با استمداد از علوم و متونِ دیگر.[3] بنابراین یک بوطیقای فلسفه، قواعد آفرینش متون فلسفی را از درون خود این متون استخراج می‌کند و نه با کمک علومی مانند جامعه‌شناسی، تاریخ، و به خصوص روان‌شناسی و روانکاوی. نتیجه این‌که بوطیقا متنی است که قواعد آفرینش دسته‌ای خاص از متون را به شکلی انتزاعی از آن جهت که کلی است نه ناظر به متنی جزیی و خاص و درونی از آن جهت که این قواعد را از دل خود همین متون استخراج می‌کند را ارائه می‌دهد و صورت‌بندی می‌کند. به این معناست که دلوز و گتاری دست به کار نوشتن بوطیقایی درباب فلسفه می‌شوند. بوطیقایی که قواعد آفرینش متون فلسفی را از نظرگاه فرم آنها توصیف و بررسی می‌کند و ابزاری برای خوانشی تازه از فلسفه به دست می‌دهد. اما چرا بوطیقا؟ چرا دلوز و گتاری در پاسخ به پرسش «فلسفه چیست؟» به همان محتواهای تاریخ فلسفه‌ای و شروح آکادمیک بسنده نمی‌کنند و دست به نوشتن متنی دربارهٔ آفرینشِ فرمیِ متون فلسفی می‌زنند؟ چرا آنها به جای «آن‌چه فلاسفهٔ پیشین گفته‌اند»، «کاری که آنها انجام داده‌اند» را برمی‌گزینند؟

این گزینش به تصوری که دلوز و گتاری از فلسفه دارند، یا به قول دلوز، به «تصویر اندیشه»ی آنها مربوط می‌شود. تاریخ فلسفه را می‌توان به منزلهٔ یک «درخت» در نظر گرفت. درختی که مکان‌اش به واسطهٔ ریشه‌اش یونان کاملاً مشخص و معلوم است. اجزایش در ارتباط معینی با یکدیگر قرار دارند و جای هر یک در مجموعه، کاملاً مشخص است. یک خطِ عمودیِ تقویمی وجود دارد که هر یک از فلاسفه در آن، در زمان خاصی می‌زیسته‌اند و اسلافِ عده‌ای و اخلافِ عده‌ای دیگر بوده‌اند. تاریخ فلسفه یک «شجره‌نامه» است. یک «تبار درختی». هر مفهومی در این سیر خطی، تاریخ خود را دارد و جایگاهش در کار هر یک از فلاسفه مشخص و معین است. هر کدام از فیلسوفان بر حسب پذیرش یا رد فیلسوف قبلی دسته‌بندی می‌شوند و این‌چنین است که درخت فلسفه با منطقی دودویی یا این یا آن رشد می‌کند و گسترده می‌شود. تاریخ فلسفه چیزی نیست جز بازنمایی یک توالی خطی. در این تصویر، فلاسفه به بازنمایی جهان از طریق شناخت می‌پردازند و تاریخ فلسفه به بازنمایی سیر تطور این شناخت و بازنمایی. همه چیز مشخص، معین و معلوم است. مکان، زمان و علت وجودی هر فیلسوف از پیش تعیین شده و عدول از آن امکان ندارد. تاریخ فلسفه بیش از هر چیز شبیه یک درختِ رشد یافته و قدبرافراشته است. یا یک تصویر از رد پاهایی که بر جا مانده‌اند و بر یک توالی خطی دلالت می‌کنند: رد پای فلاسفه. اما دلوز و گتاری در هزار فلات دستور داده‌اند که «رد پاها را واژگون کنید و به نقشه پیوند بزنید... درخت‌ها را به ریزوم متصل کنید.»[4] آنها می‌گویند: «ما از درخت‌ها خسته شده‌ایم. ما باید از باور به درخت‌ها، ریشه‌ها و ریشه‌چه‌ها دست برداریم. آنها باعث شده‌اند که رنج بسیار ببریم.»[5] درخت‌ها و ریشه‌ها رنج‌آورند و باید با نوشتن متونی ریزوماتیک متکثر و در $1-n$ بعد و پیوند دادنشان به درختان، از شر آنها خلاص شد.[6] اگر بپذیریم که دلوز و گتاری، خود، دستور خود را اجرا می‌کنند، پس در برابر درخت یا تصویرِ ردپایِ «تاریخ فلسفه»، بوطیقای آنها باید یک «نقشه» یا «ریزوم»

باشد. باید دید که یک «بوطیقای ریزوماتیک» چیست و چه کاری می‌تواند انجام دهد اما نه پیش از آن‌که روشن شود «درخت» و «ریزوم» چیستند. چرا دلوز و گوتاری از درختان خسته‌اند و چنین شگفت‌انگیز تجویز می‌کنند که درختان را به ریزوم‌ها پیوند بزنید؟

درخت، بدونِ این‌که نیاز به تبصره یا اضافه‌ای داشته باشد، خودِ تصویرِ جهان است.[۷] درخت ریشه دارد. مکانش معلوم و مشخص است و همچنین حدودش. درخت سلسله مراتب دارد و جای هر جزء، در کلیتِ درخت مشخص و حتمی است. درخت توالی دارد. ابتدا ریشه، بعد تنه و ساقه و برگ و میوه. درخت منطقی دودویی دارد و از طریق واحدی که به دو مبدل می‌شود رشد می‌کند. تنه به دو شاخه و هر شاخه به دو شاخه‌ی دیگر و الی آخر.[۸] تصورِ درختی تصوری است که امر واحد را حفظ می‌کند. ریشه را، سرسلسله را. همچنین سلسله مراتب و توالی را. و به همین منوال کلیت و تمامیت را. هر عضو یک درخت، نه تنها جایی مشخص در کلِ نظام دارد، که روابطش نیز با اعضای پیش و پسِ خود مشخص و معین است. درخت یک تصویر است. یک بازنمایی. چیزی که از جهان جداست. یک کپی. یک نمود. نظام‌های سلسله مراتبی و پدرسالارانه، همه درختی‌اند. بسیاری از کتاب‌ها هم درختی‌اند: «این نوع کتاب همان کتاب کلاسیک است، مانند درونی‌بودنی اصیل، اندام‌وار، دلالت‌گر و سوبژکتیو.»[۹] این کتاب‌ها جهان را بازنمایی یا از آن تقلید می‌کنند. آنها توصیف‌گرند و تلاش دارند همان چیزی را بگویند یا نشان دهند که در هستی اتفاق افتاده یا می‌افتد. تصویر درختی از جهان تصویر «آگاهی» است. تصویری انسان‌وار و مبتنی بر چارچوب از پیش مستقر مقولات ذهن.

اما ریزوم. ریزوم گیاهی است که در آن ریشه و ساقه و میوه تفاوتی ندارند. گیاهی که روی سطح رشد می‌کند و ابتدا و انتهایی ندارد و هم‌چنین سلسله مراتبی. ریزوم‌ها با نسبت و ارتباط پیش می‌روند. میوه‌هایشان در هر لحظه یا هر جا، به شکلی تصادفی به بار می‌نشینند و از بین می‌روند. هیچ ریشه یا ساقه یا تنه‌ای وجود ندارد. هرچه هست شبکه‌ای مسطح در تمامِ جهاتِ ممکن است. «ریزوم فرم‌های گوناگونی به خود می‌گیرد، از گسترشِ شاخه‌شاخه شده روی سطح و در تمامِ جهات، تا صلب‌شدن در قالب پیازها و پیازچه‌ها.»[۱۰] ریزوم تصوری است که دلوز و گتاری از هستی ارائه می‌دهند. تصوری که برخلاف تصویر درختی یک تصویر نیست و در نتیجه آگاهی بی‌واسطه آن را درنمی‌یابد.

ـ ریزوم‌ها متصل می‌شوند: «هر نقطه‌ای از یک ریزوم، می‌تواند و باید به هر چیز دیگری متصل شود. این وضعیت با درخت یا ریشه که نقطه‌ای را نشانه می‌گیرد و نظمی را برقرار می‌کند، تفاوت بسیار دارد.»[۱۱] ریزوم با اتصال از هر نقطه به هر چیز ممکن رشد می‌کند، پیش می‌رود و به ریزومی بزرگ‌تر بدل می‌شود. منطق رشد ریزوم منطق اتصال است نه منطق دودویی درخت. هر اتصال به دگرگونی کل ریزوم منتهی می‌شود. هیچ هویت و مکان ثابتی وجود ندارد.

ـ ریزوم‌ها متکثرند: «کثرت‌ها ریزوماتیک‌اند و کثرت‌های کاذب و شاخه‌شاخه را، به خاطر آن‌چه که هستند به معرض نمایش می‌گذارند... کثرت نه سوژه دارد نه ابژه، تنها تعین‌ها، دامنه‌ها و بُعدهایی دارد که اگر ماهیت کثرت تغییر نکند، تعدادشان زیاد نمی‌شود»[۱۲]. ریزوم کثرتی است که امر واحد را حفظ نمی‌کند: n-۱. پیش از آن‌که امر واحدی وجود داشته باشد، ریزوم کثیر است. کثرت نخ‌های عروسک خیمه‌شب‌بازی نه به وحدت ذهن عروسک‌گردان، که به کثرت رشته‌های دستگاه عصبی او پیوند می‌خورد و این سیر تا بی‌نهایت ادامه دارد. ریزوم تنها سرهم‌بندی است و بس. تنها در اتصالی متکثر قرارگرفتن و مدام دگرگون‌شدن.

ـ ریزوم‌ها نادلالت‌گرند: «بر خلاف باوری دیرینه، کتاب تصویر جهان نیست. کتاب یک ریزوم را با جهان شکل می‌دهد، نوعی تکامل ناموازی بین کتاب و جهان در کار است.»[۱۳] ریزوم تصویر چیزی نیست. بر چیزی دلالت یا چیزی را بازنمایی نمی‌کند. ریزوم جهان را کامل می‌کند. جهان را گسترده می‌کند و خود تولیدکنندهٔ بخش‌های مختلف جهان است. «تقلید مفهوم بسیار بدی است. چرا که برای تبیینِ پدیده‌هایی با ماهیت کاملاً متفاوت، از منطق دودویی استفاده می‌کند.»[۱۴] هنگامی که یک آفتاب‌پرست برای حفاظت از جانِ خود به رنگ طبیعت درمی‌آید در واقع رنگِ طبیعت را تقلید نمی‌کند بل‌که با رنگ‌های طبیعت سرهم‌بندی تازه‌ای می‌سازد که به گسترش ریزوماتیک‌اش می‌انجامد. رنگ‌ها بر پوست آفتاب‌پرست بازنمایی رنگ‌های طبیعت نیستند بل‌که کارکردی کاملاً متفاوت دارند. کارکردی که در تکاملِ ناموازی و بدونِ قرینه با جهان قرار می‌گیرد.

ـ ریزوم‌ها نقشه‌اند نه تصویر ردپاها: «ریزوم به کلی متفاوت است، ریزوم نقشه است نه ردپا.»[۱۵] ردپاها بازنمایی می‌کنند. آنها دلالت‌گرند و از دیگرانی خبر می‌دهند که رد شده‌اند یا خواهند شد. آن‌ها در یک توالی قرار می‌گیرند. توالیِ رسیدن به غایت. توالیِ مسیریابی. بر خلاف نقشه‌ها، چیزی را بازنمایی نمی‌کنند. آن‌ها می‌سازند و شکل می‌دهند. ریزوم‌ها نقشه‌های اتصالات بر یک سطح‌اند. نقشه‌های شکل‌گیری و قلمروگذاری زمین.

آیا این یک تقابلِ ساده است؟ آیا مفاهیمِ درخت و ریزوم در یک منطق تقابلیِ ساده در برابر هم قرار می‌گیرند؟ دلوز و گتاری استدلال می‌کنند که چنین نیست. در واقع تنها امرِ موجود و هستی‌شناختی، امرِ ریزوماتیک است. درخت تنها یک سوتفاهم است. سوتفاهمی از ریزوم. تصویرِ درخت در درونِ خودِ ریزوم وجود دارد همان‌گونه که ردِ پا و مسیر در خودِ نقشه وجود دارند. این است معنای دستوری که دلوز و گتاری صادر می‌کنند: «رد پاها را واژگون کنید و به نقشه پیوند بزنید... درخت‌ها را به ریزوم متصل کنید.»[۱۶] واقعیتی غیر از ریزوم وجود ندارد. این آگاهی است که ریزوم‌ها را تقسیم، صلب و سلسله مراتبی می‌نمایاند. «گیاهان با ریشه هم، از وجوهی دیگر می‌توانند ریزوم‌وار باشند: مسئله این است: آیا زندگی گیاهی در ماهیت‌اش به تمامی ریزوماتیک نیست؟».[۱۷] درخت‌ها سوتفاهم‌اند پس با پیوند دادن آن‌ها به ریزوم‌ها می‌توان از شرشان خلاص شد یا آنها را به شکلی دیگر دید. این معنای کاری است که دلوز و گتاری در بخش اولِ فلسفه چیست؟ انجام می‌دهند. آنها می‌خواهند درخت «تاریخ فلسفه» را

به بوطیقای ریزوماتیک‌شان پیوند بزنند. کتاب‌های کلاسیک و درختی را این‌بار ریزوماتیک بخوانند و از اتصالاتی که می‌توانند برقرار کنند سر در بیاورند. آنها در تلاش‌اند که در فلسفه، ریزوم را جای‌گزین درخت کنند و شرحی از آفرینش متون فلسفی به شکلی ریزوماتیک به دست دهند.

ریزوم‌ها از جهان درختی که قلمروهایی صلب، ثابت و از پیش‌مستقر دارد، قلمروزدایی می‌کنند. ریزوم‌ها با اتصالاتی که تنها از طریق تغییرِ ماهیت صورت می‌گیرند، قلمروهای صلب را به نفعِ قلمروهایی تازه می‌زدایند. قلمروهایی که خود، با اتصالات تازه، مدام تغییر می‌کنند و نو می‌شوند. یک جهانِ درختی و متعین را تنها به وسیلهٔ پیوند دادنش با ریزوم می‌توان به سوی قلمروهای متکثر هدایت کرد. اما فایده‌ی این همه چیست؟ چرا دلوز و گتاری دست به قلمروزدایی از ساحت اندیشه می‌زنند؟ قلمروی تازه‌ای که آنها به دنبالش می‌گردند، چه کارِ جدیدی می‌تواند انجام دهد؟ این پرسشی است که پاسخ به آن، آخرین گامِ ضروری برای رسیدن به چگونگی کارکرد بوطیقای ریزوماتیک فلسفه است.

تصویر درختی از جهان، حاصلِ کارِ «ادراک» یا حواس در بدن، به همراه «آگاهی» در ذهن است. همه چیز از طریق حواس پنج‌گانه درک و به چارچوب مستقر و موجود مقولات آگاهی ترجمه می‌شود. دلوز کل این فرایند را «شناخت» می‌نامد. الگوی شناختی از جهان یک الگوی بازنمایانه است. الگویی که هر امرِ ناآشنایی را از طریق حواس و مقولاتِ آگاهی به امرِ آشنا و ازپیش‌موجود ترجمه و بازنمایی می‌کند. هر چیز تازه‌ای جایی در درختِ کهنه می‌یابد و قرار می‌گیرد. همه چیز از طریق ادراک و آگاهی در یک درخت چیده می‌شود. در مدل شناختی یا درختی اندیشه، نهایتِ حرکت و توانِ اندیشه، همین ترجمهٔ امرِ ناآشنا به امرِ آشنا یا جایگذاری ساده‌ای در چارچوب درخت است. یک بازشناسی یا بازنماییِ ساده. اما دلوز از اسپینوزا آموخته که همان‌گونه که بدن همواره چیزی بسیار بیشتر از ادراک و حواس صرف است، اندیشه نیز چیزی بسیار بزرگ‌تر و توانمندتر از آگاهی و چارچوب صلب مقولات‌اش است. اسپینوزا «می‌خواهد نشان دهد که بدن از ادراکِ ما و اندیشه نیز از آگاهی ما فراتر می‌رود. درست به همان اندازه‌ای که چیزهای موجود در ذهن از آگاهی ما فراتر می‌روند، چیزهایی در بدن وجود دارند که از ادراک ما فراتر می‌روند.»[۱۸] اندیشه تنها به آگاهی و شناخت محدود نمی‌ماند و حق اندیشیدن، یعنی آن‌چه اندیشه می‌تواند با تمام توان انجام دهد، بسیار بیشتر از یک بازشناسی یا بازنمایی ساده است.

خطر ماندن در تصور درختی از هستی، در مقولات آشنای آگاهی و بازنمایی چیست؟ چرا درخت‌ها باعث می‌شوند که رنج بسیار ببریم؟ چه چیز دلوز و گتاری را به سوی کنار گذاشتن درخت‌ها، به خصوص در فلسفه، سوق می‌دهد؟

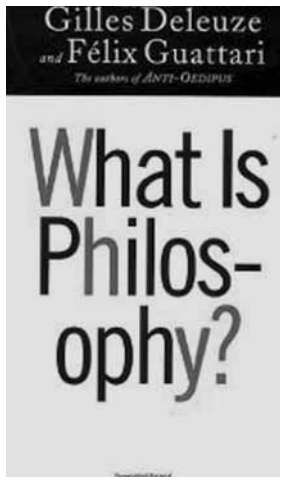
نیچه ادعا می‌کند مدلِ شناخت، محدودکنندهٔ زندگی است. آگاهی با استفاده از مقولاتِ آشنا و مستقرش، تنها و تنها یک نحوه از زندگی ارائه می‌دهد و اندیشه را در خدمت همین امکان تُنُکِ زندگی و در تقابل با تمام امکاناتِ دیگر قرار می‌دهد. «شناخت با نگه‌داشتنِ زندگی در چارچوب تنگ واکنش‌هایی که به شیوهٔ علمی قابلِ مشاهده‌اند، قوانینی به زندگی تحمیل می‌کند که زندگی را از آن‌چه می‌تواند کرد جدا می‌کنند، قوانینی که زندگی را از عمل‌کردن بر حذر می‌دارند و عمل‌کردن را برایش ممنوع می‌کنند: کمابیش مانند حیوان در باغی جانورشناختی.»[۱۹] زندگی در حصارِ تنگِ آگاهی و شناخت باقی می‌ماند و از امکاناتِ متکثر و گسترده‌اش محروم می‌شود. در این حالت اندیشه نیز به عنوان ابزاری که غایت و قدرت‌اش تنها در بازشناسی و بازنمایی‌ای ساده خلاصه می‌شود، در خدمت این نحوهٔ زندگی قرار می‌گیرد و از عمل بازمی‌ماند. سرنوشتی دردناک برای اندیشیدن. اندیشه با تمام امکانات و توانایی‌هایش برای حرکت و سرعتِ بی‌نهایت، در چارچوب تنگ آگاهی و شناخت، در مدلِ درختیِ اندیشیدن باقی می‌ماند و از آن‌چه می‌تواند کرد جدا می‌شود. اما نیچه و به تبعِ آن دلوز، انتظار دیگری از اندیشه دارند. اندیشه باید این حصارِ تنگ را بشکند و از آگاهی و شناخت فراتر رود همان‌طور که بدن و زندگی باید از صرفِ ادراک و حواس فراتر روند. انقلابی علیه چارچوبِ تنگِ زندگی، علیه دیوارهای باغِ جانورشناختی، در کار است. اندیشه و زندگی با رهایی از چارچوبِ درختی شناخت «در یک جهت پیش خواهند رفت، حرکت‌بخشِ یکدیگر، درهم‌شکنندهٔ حدود، گامی برای یکی و گامی برای دیگری، در تلاش برای آفرینشی بی‌سابقه.»[۲۰] اندیشه در تصویر دلوز، وظیفه‌ای تازه می‌یابد. وظیفهٔ حرکتی نامتناهی و رفتن تا بدان جا که حق و نهایت توان‌اش است. این تصویری است تازه از اندیشه. تصویری که معنای اندیشه و اندیشیدن را تغییر می‌دهد. «اندیشیدن بدین معنا خواهد بود: کشف و ابداع امکان‌های جدید زندگی.»[۲۱] دلوز و گتاری بر حسب همین تصویر است که سعی می‌کنند درختِ متافیزیک، درختِ تاریخِ فلسفه یا درختِ شناخت را روی زمین بیندازند. آنها با ارائهٔ بوطیقایشان، وظیفه‌ای تازه به اندیشه محول می‌کنند: آفرینش به جای شناخت و همچنین وظیفه‌ای تازه به متونِ فلسفی: امکاناتی ناب برای اتصال و نه تاریخ فلسفه یا عقاید. همه چیز برای توصیفِ آن‌چه «بوطیقای فلسفه» نامیده‌شد، آماده است.

دلوز و گتاری فلسفه را آفرینش مفاهیم می‌دانند: «فلسفه هنر تشکیل، ابداع و ساخت مفاهیم است.»[۲۲] فلسفه نه چنان‌که باستانیان ادعا می‌کردند «تعمق» بر روی یک ابژهٔ بیرونی است (ایده‌آلیسم ابژکتیو)، نه چنان‌که مدرن‌ها می‌گفتند «تأمل» یک سوژه بر خود است (ایده‌آلیسم سوبژکتیو) و نه چنان‌که معاصرین می‌گویند «ارتباط» یا «هم‌رسانی» بیناسوژه‌ای (ایده‌آلیسم بیناسوبژکتیو)، چه، هر سهٔ این اشکال هدفی ندارند جز کشف حقیقت: «شناخت» جهانی که «چیز» است، «من»ام، یا «دیگری» است. این هر سه، می‌خواهند با ارائهٔ مفاهیمی کلی هستی را توضیح دهند حال آن که «اصل اول فلسفه این است که امور کلی هیچ چیز را توضیح نمی‌دهند بلکه خودشان باید توضیح داده شوند.»[۲۳] فلسفهٔ آفرینش مفاهیم است نه امری در رابطه با کشف یا شناخت حقیقت. دلوز و گتاری با ارائهٔ مثال‌هایی از آثار مهم فلسفه این ادعای خود را

پشتیبانی می‌کنند. اما بیش از آن که این مثال‌ها یا پشتیبانی‌شان اهمیت داشته باشد، این نکته اهمیت دارد که تنها از طریق معرفی فلسفه به منزلهٔ کنشی آفرینشی که در آن مفاهیم خلق می‌شوند و شکل می‌گیرند است که می‌توان «حق» اندیشه را به مثابه توانشی ورای بازشناسی و بازنمایی ادا کرد. باید دید که دلوز و گتاری چگونه راه پیوند زدن درختِ فلسفه و تاریخِ آن، به ریزومِ آفرینش‌گرِ اندیشه را می‌پیمایند: فلسفه هنر آفرینشِ مفاهیم است. پرسش اول: مفهوم چیست؟

«مفهوم یک کثرت است، گرچه هر کثرتی مفهومی نیست.»[۲۴] مفهوم کثرت و ترکیبی از مؤلفه‌هاست. گره‌گاه و نقطهٔ تلاقیِ چند مؤلفه که تعدادشان معلوم است. هیچ مفهومی تمام مؤلفه‌ها را شامل نمی‌شود. هر مفهوم از چند مؤلفه تشکیل شده که در یک نقطه به هم رسیده‌اند و ترکیبی را شکل داده‌اند. در نتیجه هر مفهوم خطوطی کناره‌نما و مرزی دارد اگرچه این خطوط لرزان و قابلِ جابجایی‌اند. مفهوم آن نقطه‌ای است که به مؤلفه‌ها وحدت می‌بخشد و آنها را در ترکیب نگاه می‌دارد (برای مثال مفهوم «منِ فاعلی» یا «من می‌اندیشم» دکارتی از سه مؤلفهٔ شک ورزیدن، اندیشیدن و هستن تشکیل شده یا مفهومِ «هستی» هایدگری از دو مؤلفه‌ی پوشاندن و آشکار کردن). مؤلفه‌ها خود می‌توانند مفاهیمی دیگر باشند و دوباره در یک ترکیبِ جدید برای ساختِ مفهومی جدید وارد شوند. مفهوم، مولفه‌های خود را در یک تمامیت و کلیتِ قطعه‌قطعه وارد می‌کند و آنها را به شکلی تفکیک‌ناپذیر ارائه می‌دهد. در واقع مفهومِ خوش‌ساخت مفهومی است که این تفکیک‌ناپذیری و هم‌نواختی مؤلفه‌ها را به بهترین شکل اجرا و صورت‌بندی کند. با این توصیف، مفهوم یک امرِ غیرمادی است. مفهوم حتی اگر در بدن‌ها تجسد یابد، امری غیر زمانی و غیر مکانی است و صرفاً مختصات و ویژگی‌های خودش را دارد.[۲۵] مفاهیم کنش‌های اندیشه‌اند نه اموری برای طبقه‌بندی مواردی جزیی و خاص. مفاهیم ابژه ندارند و بر چیزی دلالت نمی‌کنند. آنها مانند ریزوم‌ها نادلالت‌گرند (مفهوم «می‌اندیشم» دکارت بر تک‌تکِ سوژه‌های موجود در هستی دلالت نمی‌کند چون به سادگی چنین سوژه‌هایی وجود ندارند که توسطِ یک امر کلی دسته‌بندی شوند). «مفهوم هیچ ارجاعی ندارد: مفهوم خودـارجاع است؛ مفهوم خودش و ابژه‌اش را به محض آفریده‌شدن وضع می‌کند.»[۲۶] مفهوم دانشی از جزییات انضمامی به دست نمی‌دهد «مفهوم دانش است، اما دانش از خودش.»[۲۷] به این معناست که مفهوم امری یگانه و تکین است. مفهوم به چیزی ارجاع نمی‌دهد به این معنا که مصداقی یا ابژه‌ای ندارد. خودِ مفهوم یک موجودیت است، موجودیتی اندیشه‌ای که تنها به خودش ارجاع دارد.

اما این یگانه و تکین بودنِ مفهوم، باعثِ تصلبِ آن نمی‌شود. هر مفهوم مؤلفه‌هایی دارد و هر یک از مؤلفه‌ها با مؤلفه‌های دیگر مناطقی هم‌پوشان و مشترک. همین مناطق و فضاهای مشترک است که ترتیب مؤلفه‌ها را در یک مفهوم، روشن و هم‌نواختی مفهوم را تأمین می‌کند (در مفهوم «می‌اندیشم» دکارتی شک‌ورزیدن و اندیشیدن منطقه‌ای مشترک و هم‌پوشان دارند: تنها موجودِ شک‌ورز می‌تواند بیاندیشد. و هم‌چنین اندیشیدن و هستن: آن‌که می‌اندیشد باید باشد). مؤلفه‌ها از طریقِ مناطقِ هم‌پوشان‌شان با یکدیگر متصل و ترکیب می‌شوند. اما این مناطق صرفاً متعلق به مؤلفه‌های یک مفهوم نیستند. هر مؤلفه از مفهوم می‌تواند با مؤلفه‌هایی خارجی نیز مناطقی مشترک داشته باشد و به آن‌ها متصل شود. از این طریق است که هیچ مفهومی جدا و یکه باقی نمی‌ماند. مفاهیم به محضِ ساخته‌شدن به مفاهیم دیگری متصل می‌شوند یا مفاهیمِ دیگری را به وجود می‌آورند (مؤلفهٔ هستن در مفهوم «می‌اندیشم» دکارتی، منطقه‌ای مشترک با هستن یا وجودِ نامتناهی دارد و از این‌جا، مفهوم «می‌اندیشم» به مفهوم «خدا» در فلسفهٔ دکارت پیوند می‌خورد). مفهومی که در اتصال با مفاهیمِ دیگر نباشد، هیچ اثری ندارد: «یک مفهوم تا حدی بری از معناست که به مفاهیم دیگر وصل نمی‌شود.»[۲۸] پس هیچ فلسفه‌ای هیچ‌گاه به یک مفهوم محدود نمی‌ماند. هر فلسفه‌ای نظامی از مفاهیم شکل می‌دهد که از طریق پل‌های بین مفاهیم مناطق مشترک مؤلفه‌ها به یکدیگر متصل می‌شوند و این اتصال تا بی‌نهایت می‌تواند ادامه یابد. نتیجه این‌که مفهوم اگرچه خودارجاع است و «این‌بودن»ی مخصوص به خود دارد، اما به مفاهیم دیگری که به آنها متصل می‌شود ارجاع می‌دهد و در یک شبکه و ارتباطِ مفهومی معنا می‌یابد. مفهوم نسبت به مؤلفه‌هایش و هم‌نواختی‌شان مطلق و نسبت به مفاهیم دیگری که با آنها اتصال برقرار می‌کند نسبی است. مفاهیم نه به مثابه قطعاتِ مشخص یک درخت، که به منزلهٔ نقاطی در یک شبکهٔ ریزومی که تا بی‌نهایت توانِ برقراری اتصال دارند.



آیا هر مفهوم توانایی اتصال با تمام مفاهیم دیگر را دارد؟ آیا اتصالات شکلی خاص دارند یا صرفاً بی‌شکل و هر جوره‌اند؟ اگر مفهوم نقطه و مکانِ اتصال مؤلفه‌هاست، مکان اتصالِ خود مفاهیم کجاست؟ چه چیز به مفاهیم نظم می‌دهد؟ دلوز و گتاری پاسخ می‌دهند: «صفحهٔ درون‌ماندگاری». پرسش دوم: صفحهٔ درون‌ماندگاری چیست؟

صفحه یک نقشه است. یک نمودار یا به قول دلوز ماشینی انتزاعی.[۲۹] صفحه یک مفهوم نیست. بل‌که جایگاه یا شکلی است که طبق آن مفاهیم چیده می‌شوند و حرکت می‌کنند. تنها در صورت وجودِ یک صفحه‌ی نظم دهنده است که فلسفه‌ای در مقام یک «کل» ظهور می‌کند. صفحه یک تصویر است. تصویری که پیش‌فرض گرفته می‌شود تا طبق آن مفاهیم چیده شوند. صفحه تصویر اندیشهٔ فیلسوف است. تصور و انتظاری که فیلسوف از

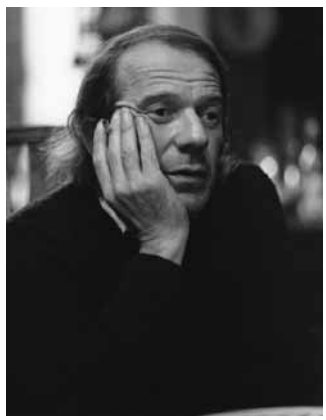
اندیشه دارد و حقی که برای آن قائل است. صفحه یک تصویر یا یک فرض «پیشافلسفی» است.[۳۰] به این معنا که بیش از آن‌که به مفهوم‌پردازی و خودآگاهی فیلسوف مربوط باشد، به نحوه‌ی بودنِ او و جایگاه او در هستی و آن‌چه به او به ارث رسیده مرتبط است. تصویری که او بر حسب نحوهٔ بودنش از اندیشیدن پیش‌فرض می‌گیرد و بر آن مفاهیم‌اش را می‌چیند (ارسطو مفاهیم‌اش را در صفحه‌ای می‌چیند که بر حسب آن «همهٔ انسان‌ها در سرشت خود جویای دانستن هستند» یا دکارت بر صفحه‌ای که بر حسب آن «تمام انسان‌ها به یک اندازه از عقل بهره برده‌اند»). صفحه به مفاهیم امکانِ برقراری اتصالات و نسبت‌های بیشتری را می‌دهد. آن‌هم در نظم و بر روی خطوطی که مختص صفحه است. «صفحه به صحرایی می‌ماند که مفاهیم بدون تقسیم شدن در آن منزل می‌گزینند. تنها نواحی صفحه خودِ همین مفاهیم هستند، اما صفحه همان چیزی است که مفاهیم را کنار هم نگه می‌دارد... صفحه پیوندِ مفهومی با اتصالاتِ هرچه‌فزاینده را تضمین می‌کند.»[۳۱] صفحهٔ هر فیلسوف متعلق به خود اوست و صفحات فلسفه تکین‌اند. اگر مفهوم سرآغازِ فلسفه باشد، صفحه شرط امکانِ برقراری فلسفه است. تنها نواحی صفحه همان مفاهیمی‌اند که در آن چیده می‌شوند و این به این معناست که صفحه پیشاپیش وجود ندارد و تنها پیش‌فرض گرفته می‌شود (نسبتِ صفحه به مفاهیم مانند نسبت نقشهٔ یک شهر به ساختمان‌ها و راه‌هایی است که واقعاً در شهر ساخته می‌شوند. نظمِ شهر را نقشه‌ی شهری تعیین می‌کند و امکانِ گسترش و اتصالاتِ بیشتر می‌دهد، اما تنها نواحیِ انضمامی و واقعاً موجودِ شهر همان ساختمان‌هایی هستند که ساخته شده‌اند). مفاهیم آفریده می‌شوند، اما صفحهٔ طرح‌ریزی یا پیش‌فرض گرفته می‌شود. برای این‌که فلسفه‌ای وجود داشته باشد هم به مفهوم نیاز است و هم به صفحه.

اما چرا صفحهٔ «درون‌ماندگاری»؟ تأکید دلوز و گتاری بر درون‌ماندگار بودنِ صفحهٔ فلسفه چه دلیلی دارد؟ دلیلِ اصلی این است که نظم و شکل صفحه نسبت به خود صفحه اکیداً درونی و درون‌ماندگار است. تنها صفحه‌ای می‌تواند فلسفه تولید کند که نظم‌اش برآمده از شرایط خودش و نحوهٔ قرار گرفتنش در هستی باشد. حکیم با نظمی متعالی کار می‌کند. نظمی از پیش‌موجود و آماده که از بیرون به درون وارد می‌شود. یک نظم عمودی (نظم دولت امپراطوری یا دینِ مسیحی در قرون وسطی). صفحه‌ای که نظم خود را نه از شرایط و نحوهٔ بودنِ خود، که از صفحه‌ای دیگر یا شکلی از پیش‌مستقر بگیرد، کاری جز بازنمایی انجام نمی‌دهد. بازتولیدِ نظمِ از پیش‌موجود. «از این حیث، فیلسوف‌ها در مقابل حکیم‌ها قرار می‌گیرند، یعنی در مقابلِ همان کسانی‌که پرسوناژهای دینی یا کشیش‌ها هستند، زیرا کشیش‌ها بناکردنِ نظمی همواره متعالی را در سر دارند که از خارج به واسطهٔ یک مستبدِ بزرگ یا امری والاتر و متعالی‌تر از دیگران تحمیل می‌شود... هر جا تعالی، هستیِ عمودی، یا دولتِ امپراطوری در آسمان یا بر زمین در کار باشد دین نیز در کار است و هرجا درون‌ماندگاری در کار باشد ... فلسفه نیز در کار است.»[۳۲] نظمِ درون‌ماندگار یک نظمِ ریزوماتیک است که بر حسبِ خودِ اتصالات و ارتباطاتِ صفحه شکل می‌گیرد و به چینش مفاهیم شکل می‌دهد و نظمِ متعالی یک نظم درختی و صلب و از پیش‌موجود است که چینشِ مفاهیم را بر حسب الگویی که از قبل بوده صورت‌بندی می‌کند (نقشهٔ یک شهر جدید اگر بر حسبِ شرایط و جغرافیای زمینِ شهر کشیده شود نظمی جدید را ایجاد می‌کند، اما اگر از نقشهٔ از پیش‌موجودِ شهری دیگر برای ساختنِ شهری تازه استفاده شود، نتیجه صرفاً بازنمایی و بازتولیدِ شهر قبلی خواهد بود). نتیجه این‌که اگر قرار است کنشِ اندیشه از بازنمایی نظمِ مستقرِ فراتر رود و نظمی تازه به وجود بیاورد، نظمِ صفحه باید اکیداً درون‌ماندگار باشد. صفحه باید از درون، و بر حسبِ شرایطِ خود، به نظامِ مفاهیم شکل دهد. تنها یک نظمِ درون‌ماندگار و افقی می‌تواند از نظامِ متعالی، عمودی و سلسله مراتبی درخت بگریزد. اما کسی که مفاهیم را بر صفحه می‌چیند؟ آیا چینش تمامِ مفاهیم کارِ یک «من»، یک فیلسوف یا یک شخصِ یک‌پارچه است؟ عامل بیان کیست؟ دلوز و گتاری می‌گویند: «پرسوناژ». پرسشِ سوم: پرسوناژ چیست؟

«پرسوناژهای مفهومی دگرنام‌های فیلسوف هستند.»[۳۳] یا به بیان بهتر نامِ پرسوناژهای مفهومی با نامِ فیلسوف «جناسِ تام» دارند. «نامِ فیلسوف نامِ مستعارِ ساده‌ای از این پرسوناژ است. من دیگر خودم نیستم.»[۳۴] در واقع فیلسوف به منزلهٔ یک شخص روانی-اجتماعی نیست که سوژهٔ یک‌پارچهٔ فلسفهٔ خویش است، بل‌که این «من»های درونِ او، شخصیت‌های قطعه‌قطعهٔ تخیلِ او هستند که مفاهیم را بر صفحه می‌چینند. «فیلسوف صرفاً لفافِ پرسوناژ مفهومی اصیل‌اش و همهٔ پرسوناژهای دیگری است که میانجی‌ها و سوژه‌های واقعی فلسفه‌اش هستند.»[۳۵] فیلسوف با پرسوناژهایش می‌نویسد همان‌گونه که داستان‌نویس از «راوی» به عنوان پرسوناژ اصلی و شخصیت‌های داستان به عنوان پرسوناژهای مکمل استفاده می‌کند. پرسوناژها نشان‌گر تکثر سوژهٔ فلسفه‌اند. تکثری که زیر لوای نام فیلسوف به مثابه‌ی یک اسم رمز، بر یک صفحه وحدت می‌یابد. پرسوناژها «سوم‌شخص»های منِ فیلسوف‌اند. شخصیت‌هایی که فیلسوف به «عنوانِ» آنها سخن می‌گوید: «من به عنوانِ ابله فکر می‌کنم»، «من به عنوانِ زرتشت اراده می‌کنم»، «من به عنوانِ دیونوسوس می‌رقصم.»[۳۶] پرسوناژها واسطه‌اند. واسطهٔ بیان. آنها اندیشه را به حرکت بدل می‌کنند. فیلسوف از خلال یک پرسوناژِ مفهومی (نیچه از خلالِ «زرتشت»، افلاطون از خلالِ «سقراط» یا هایدگر از خلال «شاعر»)، مفاهیم‌اش را روی صفحه می‌چیند.

پرسوناژ اکیداً متعلق به صفحهٔ فیلسوف است. «پرسوناژ مفهومی دست به حرکت‌هایی می‌زند که صفحهٔ درون‌ماندگاری مؤلف را توصیف و در آفرینش مفاهیم مختلف نقش بازی می‌کند ... حتی وقتی پرسوناژها انزجارآور هستند کاملاً به صفحه‌ای تعلق دارند که فیلسوف مورد بحث پی می‌ریزد.»[۳۷] پرسوناژها «من» یک‌پارچهٔ فیلسوف را قطعه‌قطعه و امکاناتِ مختلف بیان را بالفعل می‌کنند (بهترین مثال برای استفاده از پرسوناژ، نیچه است: او با پرسوناژهای متعددی می‌اندیشد. چه پرسوناژهای هم‌دل مانند زرتشت، دیونوسوس و آریان، چه پرسوناژهای انزجارآور مانند کشیش، مسیح و سقراط).

پرسوناژها دارای خصیصه‌اند. خصایص منفعل یا فعال، خصیصه‌های نسبتی، خصیصه‌های قضایی یا وجودی. همین خصایص عامل تکثیر پرسوناژها بر روی یک صفحه یا صفحاتِ مختلف‌اند. همان‌طور که مؤلفه‌های مفاهیم، مناطقِ مشترکی دارند که اتصالات آن‌ها را تضمین می‌کنند، پرسوناژها نیز خصایصی دارند که آنها را به پرسوناژهای دیگر پیوند می‌زند.[۳۸] از این طریق پرسوناژها متصل می‌شوند و پیش می‌روند. چه بر یک صفحهٔ مشخص و چه بر صفحاتِ متعدد (پرسوناژِ سقراط از طریقِ خصیصهٔ مکالمه‌ای‌اش بر صفحه‌ی افلاطون، به پرسوناژهایی مانند پارمنیدس و پروتاگوراس و گورگیاس پیوند می‌خورد و از طریق خصیصهٔ ضدزندگی‌بودن‌اش به صفحه‌ی نیچه وارد می‌شود و به عنوانِ پرسوناژی انزجارآور به مسیح و کشیش متصل می‌شود و به آنها تغییر می‌یابد).



پرسوناژ و معرفیِ آن راهی برای گریز از «مؤلف‌محوری» و «سوبژکتیوپنداری» فلسفه است. فلسفه نه کارِ یک «من» یک‌پارچه و کاملاً آگاه، که کار «آنها»یی است که در این «من» حضور دارند و زیست می‌کنند و می‌توانند واسطهٔ بیان قرار بگیرند. پرسوناژها در واقع «من»هایی ریزوماتیک‌اند. آنها دقیقاً در مقابل تصور درختی از «من»، به عنوانِ یک سوژهٔ تماماً آگاه و یک‌پارچه قرار می‌گیرند. پرسوناژها امکانِ اتصال دارند. اسم‌هایی که در یک تاریخِ فلسفه، نمایندگان تاریخی تعدادِ مشخصی از عقاید و کتب‌اند، در بوطیقای فلسفه به نام‌هایی کثیر مبدل می‌شوند که به واسطهٔ پرسوناژهای هم‌نامشان با یک‌دیگر پیوند دارند. در این وضعیت فلاسفه هر یک جایگاهِ مشخص و معلومی در یک توالی ندارند. آنها به واسطهٔ پرسوناژها پیوندهایی عمیق با یک‌دیگر برقرار می‌کنند که آنها را از هم دور یا به هم نزدیک می‌کند (افلاطون به واسطهٔ پرسوناژِ سقراط، رابطه‌ای عمیق‌تر از یک فاصلهٔ دوهزار و چهارصدساله با نیچه دارد. رابطه‌ای که نه خطی است و نه صرفاً قبل و بعدی).

بوطیقای دلوز و گتاری تا این‌جا سه عنصری را که فلسفه برای آفریده شدن به آنها نیاز دارد ارائه می‌دهد: طرح ریختنِ صفحه (عقل: پنداشت فیلسوف از اندیشه. آن‌چه که با آن اندیشه شکل می‌گیرد)، ابداعِ پرسوناژها (تخیل: قوه‌ای که خصایص پرسوناژ را به آن می‌دهد. آن‌چه شخصیت می‌بخشد) و آفرینشِ مفاهیم (فهم: آن‌چه مؤلفه‌ها را گرد می‌آورد. آن‌چه قلمرو می‌گذارد). پیوندِ این سه عنصر منجر به خلق متنی فلسفی می‌شود. متن فلسفی شکل و نظام خود را از صفحه می‌گیرد، قدرتِ بیانِ خود را در پرسوناژ پیدا می‌کند و در قلمروهایی انضمامی، یعنی مفاهیم متبلور می‌شود. آفرینشِ مفاهیم عملی بی‌انتهاست، تنها صفحه است که این آفرینش را حد می‌زند و شکل می‌بخشد. اما صفحه نیز می‌تواند بی‌انتها باشد، حدود صفحه را پرسوناژهای روی آن تعیین می‌کنند و قسمتی از آن‌را توسط مفاهیم بالفعل می‌کنند.[۳۹] هماهنگی بین این سه عنصر و هم‌نواختی‌شان است که قدرت و ارزشِ یک فلسفه را مشخص می‌کند. «فلسفه عبارت از دانستن نیست و از حقیقت نیز ملهم نمی‌شود. در عوض فلسفه از مقولاتی هم‌چون جذاب، چشمگیر و مهم الهام می‌گیرد که موفقیت یا شکست را معین می‌کنند. فلسفه اکنون نمی‌تواند پیش از ساخته شدن دانسته شود.»[۴۰] ترکیبِ این سه عنصر به جهانی شکل می‌دهد که دیگر بازنمایی نیست. جهانی که چیزی را کشف نمی‌کند و نمی‌شناسد. بلکه خلق می‌شود تا دانسته شود. این جهان دیگر با مقولاتِ صدق و کذب کار نمی‌کند چرا که ارجاعی ندارد. این جهان می‌تواند جذاب یا چشمگیر باشد یا نباشد. جهانی که امکاناتِ بیشتری برای زندگی‌های جدید در اختیار می‌گذارد یا سلب می‌کند. این همان جهانی است که به تکاملی ناموازی با هستی وارد می‌شود. جهانی که هستی را گسترش می‌دهد و بزرگ می‌کند. جهانی که تقلید نمی‌کند بل‌که افزایش می‌دهد. جهانِ فلسفه بر چیزی دلالت نمی‌کند، بلکه خود، ساحتی برای دانستن و از آن مهم‌تر زندگی‌کردن است.

مفاهیم به یکدیگر متصل می‌شوند و از صفحه‌ای به صفحه‌ای دیگر گذر می‌کنند. پرسوناژها روی صفحه‌ها تکثیر می‌شوند و صفحه‌ها را درمی‌نوردند. خودِ صفحه‌ها با هم برخورد می‌کنند، ادغام می‌شوند یا یک‌دیگر را پس می‌زنند. این‌همه بر چه بستری اتفاق می‌افتد؟ صفحات کجا چیده می‌شوند و چه زمینه‌ای امکانِ برخورد آنها را فراهم می‌کند؟ میانه‌ای که این همه در میانِ آن اتفاق می‌افتد کجاست؟ پاسخِ دلوز و گتاری «زمین» است. پرسشِ چهارم: زمین چیست؟

زمینی که دلوز و گتاری از آن سخن می‌گویند، آن «سطح»ی است که تمام حرکت‌های اندیشه بر روی آن امکان می‌یابند. سطحی که اتصالات و گسترش را ممکن می‌کند. «زمین قلمروزداینده و قلمروزدوده است.»[۴۱] همین قلمروزدایی و قلمروناپذیر بودنِ ذاتی زمین است که اجازهٔ گسترشِ قلمروها و بازقلمروگذاری را می‌دهد. این زمین است که صفحاتِ متعدد آن را شکل می‌دهند و چینه‌بندی می‌کنند. زمین به منزلهٔ میانه‌ای

که امکانِ قلمروگذاری، قلمروزدایی و بازقلمروگذاری را می‌دهد. تنها بر سطحِ زمین است که می‌توان آفرید و دوباره آفرید. تنها زمین است که خطوط اتصال و نسبت را بر خود گسترش می‌دهد و باز می‌کند. مفاهیم سطوحی تخت و بی‌بُعدند که بر طبق نظام صفحه، کنار یکدیگر می‌نشینند. مفاهیم در واقع قلمروهای زمین‌اند. «مفاهیم سطوحِ تختِ بدونِ مرتبه، ترتیب‌هایی بدونِ سلسله‌مراتب هستند.»[۴۲] زمین است که امکانِ چنین صورت‌بندی، اتصال و پیشرفتی را فراهم می‌آورد. گسترشِ قلمروی مفهوم‌هاست که صفحات را با یک‌دیگر مواجه می‌کند. سطوحی روی زمین که صورت‌بندی‌های مختلفی دارند. هر نظامِ مفهومی مانند چینه‌ای است که قسمتی از زمین را قلمروگذاری می‌کند و شکل می‌دهد. تمام صفحات، تمام نظام‌های مفهومی، تمامِ چینه‌ها بر روی زمین منزل دارند و همه بر یک سطح چیده شده‌اند. سطحی که سلسله‌مراتبی ندارد. فلسفه یک «هم‌بودی» عظیم زمینی است. یک «جغرافیا» و نه یک «تاریخ». زمانِ فلسفه نه یک توالی که «زمانِ عظیم هم‌بودی است، که پیش و پس را حذف نمی‌کند، بلکه آنها را، در مرتبه‌ای چینه‌نگاره‌ای روی هم می‌اندازد... زندگی فیلسوف‌ها و آن‌چه نسبت به آثارشان بیرونی محسوب می‌شود، با قوانین معمولی توالی تطابق دارد، اما نام‌های خاصشان با هم‌دیگر زیست می‌کنند و می‌درخشند... فلسفه همان شدن است، نه تاریخ؛ فلسفه هم‌بودی صفحات است نه توالی سیستم‌ها.»[۴۳] تمامِ صفحات در یک زمانِ هم‌بودی بر روی زمین حضور دارند. در کنارِ یکدیگر یا چون لایه‌هایی برهم. برای همین باید از جغرافیای فلسفه سخن گفت نه تاریخ فلسفه. فلسفه بیش از آن‌که به توالیِ زمانی نیاز داشته باشد، به سطحی برای «شدن» نیاز دارد. به امکانی برای اتصال. فلسفه نیازمند محیط یا میانه‌ای است که نظم را از درونِ خود برقرار کند. یک نظم زمینی که امکانِ دارد هر لحظه دگرگون شود و نه نظمی که از آسمان حاکم می‌شود و بی‌تغییر باقی می‌ماند. این تنها راهِ ایجادِ اتصالات جدید و گسترش روابط مفهومی است. تاریخ فلسفه با نظامِ مشخص‌اش، با ضرورت زمانی‌اش و رابطه‌ی پیش‌وپسی که بینِ فلاسفه برقرار می‌کند، نظمی است متعالی، آسمانی یا درختی. در حالی‌که فلسفه از خلال قلمروزدایی و بازقلمروگذاری درونی زمین که نظمِ افقی خودش را برقرار می‌کند به پیش می‌رود و گسترده می‌شود. جغرافیای فلسفه است که فلسفه را از چنگ ضرورت و نظمِ تاریخی‌اش می‌رباید. اگر فلسفه فعالیتی است برای آفرینشِ مفاهیم مفاهیمی که چیزی نیستند جز سطوح و قلمروها این فعالیت تنها از طریق سطحی درون‌ماندگار، میانه‌ای متحرک که طبقِ نظم درونی خود حرکت می‌کند و زمینی که تمامِ صفحات را درخود جای داده است، ممکن می‌شود. جغرافیای فلسفه یا آن‌گونه که دلوز و گتاری می‌گویند: «ژئوفلسفه» نتیجهٔ نهایی مبارزهٔ ریزوماتیکِ آنها با دیدگاهِ درختیِ تاریخی به فلسفه است. تنها جغرافیاست که می‌تواند با تصویر هول‌انگیزی که تاریخ فلسفه از اندیشه ارائه داده و به مرور همگانی کرده، بستیزد. اگر بناست که سرنوشت اندیشه به بازنمایی و شناخت ختم نشود، فلسفه را باید جغرافیایی دید. «زمین‌شناسی» به جای «تاریخ».[۴۴]

اما معنای این که «هر صفحهٔ فلسفی سازندهٔ یک جهان جدید است» چیست؟ فلسفه چگونه دست به ساختنِ جهان می‌برد؟ هستی چگونه با فلسفه گسترده‌تر می‌شود؟ پاسخ این پرسش‌ها در ماهیت «رخداد»هایی قرار دارد که دلوز توصیف‌شان می‌کند. رخدادها دو سطح دارند. یک سطح مربوط است به رخدادهای انضمامی و جزیی که هر روزه در هستی رخ می‌دهند و به جهان شکل می‌بخشند و یک سطح مربوط است به رخداد به منزله‌ی امری محض و کلی و نامربوط به امور جزیی.[۴۵] رخدادِ انضمامی تنها یک حالت خاص از حالت‌های بی‌شمار رخدادِ محض است (رابطه و نوع دوستی X با Y یک رخداد انضمامی و روزمره است، اما «رابطه با دیگری» به مثابه حیطه‌ای گشوده از هستی می‌تواند یک رخدادی محض و کلی باشد که رابطهٔ X و Y تنها یک حالتِ جزیی از آن است). رخدادها حیطه‌های گشودهٔ زندگی یا همان شدن‌ها هستند. اموری که امکان می‌دهند جهان‌های مختلف و انضمامی از درونِ آنها شکل بگیرند («رابطه با دیگری» حیطه‌ای گشوده است که می‌تواند دوستی، دشمنی، همکاری، آشنایی، ارتباط خونی و ... را به عنوانِ حالات متکثرِ خود شامل شود و تولید کند). «مسائل بر حسب رخدادها صورت‌بندی می‌شوند.»[۴۶] مسائل در واقع پرسش‌هایی از رخدادها هستند که پاسخشان شیوه‌ای از بودن را تعریف می‌کند («دیگری چیست یا کیست؟»، «برتری دیگری بر من یا من بر دیگری در چیست؟»، «مسئولیت در قبال دیگری چیست؟» و ... همه مسائلی هستند که می‌توانند در ارتباط با رخداد «رابطه با دیگری» پرسیده شوند). مفاهیم در ارتباط با این مسئله‌ها آفریده می‌شوند. «همهٔ مفاهیم به مسائلی متصل هستند که بدون آنها هیچ معنایی ندارند.»[۴۷] در واقع تمام فرایند طرح‌ریزی صفحه، ابداع پرسوناژها و آفرینشِ مفاهیم در پاسخ به مسائلی که مبتنی بر رخدادها هستند، معنا پیدا می‌کنند. هر نظام مفهومی‌ای حیطه‌ای از یک رخداد را از طریقِ یک مسئله متعین و مشخص می‌کند و از این طریق جهانی را در ارتباط با آن رخداد شکل می‌دهد. «مفهوم... از رخداد ناب... سخن می‌گوید.»[۴۸] به این معنا که هر مفهوم تعین و تشخصی است از بی‌نهایت امکانِ متعین شدنِ یک رخداد. فلسفه نه جواب‌هایی برای بازشناسی و کشف هستی، که کنشی است برای تعین‌بخشی و صورت‌بندی‌ای تازه از یک رخداد و از خلال مسائل. فلسفه به رخدادِ روزمره و آن‌چه که هست و مستقر است، بسنده نمی‌کند و به سراغ رخدادِ محض می‌رود تا نشان دهد چه چیزهای دیگری می‌تواند باشد. رخدادها هستند. آنها در هیأتِ امر روزمره زیسته می‌شوند. امر روزمره‌ای که خود را به منزلهٔ تنها شکلِ ممکنِ انضمامی‌شدنِ رخداد عرضه می‌کند. اما مسألهٔ فلسفه بازشناسی و توصیفِ امرِ روزمره نیست. مسألهٔ فلسفه این است که یک رخداد را به چه شکلِ دیگری، غیر از این که هست، می‌توان زیست. فلسفه هر بار جهانی جدید را متعین می‌کند و هستی را گسترش می‌دهد. حالتی تازه از رخدادها که در نظامی مفهومی به نمایش در می‌آیند. هر فلسفه امکانی تازه برای زندگی ارائه می‌دهد چراکه حالتی تازه از رخدادی محض را متعین می‌کند. حالتی که تا به حال نبوده اما می‌تواند باشد.

این همه چه معنایی می‌دهد؟ فلسفه در این هیأت و با این مشخصات «به چه کار می‌آید»؟ محرکِ فلسفه ننگِ امکان‌های ارائه شده توسط یک زندگی باریک، محدود و نزدیک به «هیچ» است. ابتذالی که هر وضعیتِ موجود و مستقری را دربرمی‌گیرد. امکاناتی که یک زندگی محدود، ثابت و از پیش‌تعیین‌شده ارائه می‌دهد چیزی جز امکاناتی برای هیچ بودن یا حتی هیچ نبودن نیستند. امکاناتی که انسان را به سازش با حال و ماندن در همین جوی باریک و خشکِ زندگی هر روزه دعوت می‌کنند. فلسفه خوابِ این بردگی و حماقت را آشفته می‌سازد. فلسفه نشان می‌دهد که چنین زندگیِ تنگ و محدودی هیچ نیست مگر توهمی که نظامی مستقر از زندگی ارائه می‌دهد. کارِ فلسفه ساختن انسان‌های آزاد است. انسان‌هایی که در بند هیچ یک از حالاتِ از پیش‌موجودِ زندگی نمی‌مانند و دیوارهای بلند توهمِ زنده‌بودن را به نفعِ تجربه‌ی زندگی‌های تازه فرومی‌ریزند. فلسفه حماقتِ ماندن در دیوارهای صلب را آزار می‌دهد. از این رو است که فلسفه «ناراحت می‌کند». فلسفه‌ای که دست به سازش بزند، ناراحت نکند، آزار ندهد، فلسفه نیست. فلسفه جواب نمی‌دهد، توصیف نمی‌کند، به دانشی نمی‌افزاید. فلسفه می‌سازد آن‌چه را که نیست و نظام‌ها و کلیساها نمی‌خواهند و نمی‌گذارند که باشد. تنها از طریق فلسفه است که بی‌مایگی و فقر یک زندگی موجود آشکار می‌شود. فلسفه دست تمامِ امکاناتِ ارائه شده از جانبِ زندگی روزمره را رو می‌کند و خطوطِ گریز و پرواز به سوی آزادی را می‌نمایاند. تنها فلسفه است که انسان را از زندگی در «طرف غمگین زمین»[۴۹] نجات می‌دهد.

منابع و مآخذ

۱. فلسفه چیست؟، ژیل دلوز و فلیکس گتاری، ترجمهٔ زهره اکسیری و پیمان غلامی، تهران: رخداد نو، ۱۳۹۱.

۲. نیچه و فلسفه، ژیل دلوز، ترجمهٔ عادل مشایخی، تهران: نشر نی، ۱۳۹۰.

۳. اسپینوزا و فلسفهٔ عملی، ژیل دلوز، ترجمهٔ پیمان غلامی، تهران: نشر دهگان، ۱۳۹۲.

۴. بوطیقای ساختارگر، تزوتان تودوروف، ترجمهٔ محمد نبوی، تهران: آگه، ۱۳۸۲.

5. *Difference and Repetition*,Deleuze, Gilles, Tr. Paul Patton, Columbia University Press, 1994.

6. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Gilles Deleuz& Felix Guatarri, Tr. Brian Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis,1987.

پی‌نوشت‌ها

۱ فلسفه چیست؟، ص ۴۵.

۲ بوطیقای ساختارگر، ص ۱۹.

۳ همان، ص ۲۰.

4. *A Thousand Plateaus*, p 14.

۵ همان، ص ۱۵.

۶ همان، ص ۴.

۷ همان، ص ۵.

۸ همان.

۹ همان.

۱۰ همان، ص ۷.

۱۱ همان.

۱۲ همان، ص ۸.

۱۳ همان، ص ۱۱.

۱۴ همان.

۱۵ همان، ص ۱۴.

۱۶ همان.

۱۷ همان، ص ۶.

۱۸ اسپینوزا و فلسفهٔ عملی، ص ۲۹.

۱۹ نیچه و فلسفه، ص ۱۷۸.

۲۰ همان، ص ۱۸۰.

۲۱ همان.

۲۲ فلسفه چیست؟، ص ۱۴.

۲۳ همان، ص ۱۹.

۲۴ همان، ص ۲۹.

۲۵ همان، ص ۳۶.

۲۶ همان، ص ۳۹.

۲۷ همان، ص ۵۰.

۲۸ همان، ص ۱۱۰.

۲۹ همان، ص ۵۵.

۳۰ همان، ص ۶۰.

۳۱ همان، ص ۵۶.

۳۲ همان، ص ۶۳.

۳۳ همان، ص۸۸.

۳۴ همان.

۳۵ همان.

۳۶ همان، ص ۸۹.

۳۷ همان، ص ۸۷.

۳۸ همان، ص ۱۰۵.

۳۹ همان، ص ۱۰۸.

۴۰ همان، ص ۱۱۴.

۴۱ همان، ص ۱۱۷.

۴۲ همان، ص ۱۲۴.

۴۳ همان، ص ۸۳.

۴۴ گستردگی و توانِ مفهومِ زمین تنها به چیزی که این‌جا ارائه شد، خلاصه نمی‌شود.

45 *Difference and Repetition* ,p 189.

۴۶ همان، ص ۱۸۸.

۴۷ فلسفه چیست؟، ص ۳۰.

۴۸ همان، ص ۳۶.

۴۹ نیچه و فلسفه، ص ۳۲۹.

فوکو به روایت دلوز

معرفی کتاب فوکو نوشتهٔ ژیل دلوز

محمّد حسین دلال رحمانی*
mhdr2010@yahoo.com

مشهور است که فوکو و دلوز دارای روابط صمیمانه‌ای بوده‌اند. به گونه‌ای که بر خلاف سنتِ معهودِ برخی از متفکران هم عصر، تأثیرپذیری از آثار یکدیگر را بوضوح بیان می‌داشتند. برای نمونه فوکو اذعان می‌کرد که بازسازی دلوز از نظریهٔ خواست قدرت نیچه بر حسب نیروهای کنشی و واکنشی تأثیر فراوانی بر اندیشهٔ خود او دربارهٔ قدرت داشته است.[1] همچنین دلوز در مناظره‌ای با فوکو او را نخستین کسی می‌داند که در حوزهٔ عملی، این نکته مطلقاً بنیادین را به ما آموخت: بی‌حرمتی سخنگویی برای دیگران.[2] شاید همین روابط نزدیک و تأثیر و تأثر نظری است که دلوز را بر آن داشت تا کتابی مستقل با عنوان فوکو منتشر سازد و در آن قرائت خویش از آثار فوکو را ارائه دهد.

با این حال در نگاه نخست عجیب به نظر می‌رسد که چرا قرائت دلوز از آثار فوکو مورد توجه مفسران متأخرتر او قرار نگرفته است. برای نمونه سارا میلز که به مفسران کلیدی آثار فوکو از قبیل شریدان، دریفوس و رابینو ارجاع می‌دهد، هیچ اشاره‌ای به این اثر نمی‌کند؛ حال آنکه قرائت دلوز از متفکری که به اذعان خود در اخذ مفهوم قدرت به آثار دلوز توجه داشته است، قطعاً دارای اهمیت ویژه‌ای است. این امر شاید ناشی از دشواری اثر دلوز باشد که نه تنها فهم فوکو را ساده‌تر نمی‌کند و از هراس خواننده برای مواجهه با آثار او نمی‌کاهد، بلکه با کشاندن او به پستوهای پیچ در پیچ تلقی‌های فوکو، وی را به وحشتی مضاعف راهبر می‌شود. دلوز در این اثر بندرت مثال می‌زند یا ارجاعات کافی به آثار فوکو می‌دهد. به همین دلیل، کتاب او چیزی بیش از شرح فوکو است و گاه خود را تا اثر نظری مستقل بالا می‌کشاند. فوکو در جایی از قول یک مائوئیست می‌آورد که دلوز بسیار مبهم‌تر از سارتر و فوکو است.[3] این امر در قرائت دلوز از فوکو نیز قابل مشاهده است، این اثر گاه از آثار فوکو پیچیده‌تر است. با این حال نباید گمان برد که فهم اثر مذکور بیش از حد دشوار و یا ناممکن است. خوانندگان حرفه‌ای آثار فوکو، قرائت دلوز را بسیار جذاب و آموزنده خواهند یافت. این امر به دلیل تفاوت دیدگاه دلوز با دیگر مفسرین فوکو است.

دوران فکری فوکو به دو یا (سه دوره) تقسیم می‌شود: دیرینه‌شناسی و تبارشناسی (و دیدگاه‌های انتهایی که بر حکومتمندی، مقاومت و... تأکید داشتند). این تقسیم‌بندی مورد توافق اغلب شارحان و مفسران فوکو قرار دارد. امّا آن گاه که بحث به نسبت این دوره‌ها با هم و تأثیر و تأثر آنها بر یکدیگر می‌رسد، اختلافات بسیاری بروز می‌کند. تلقی عمومی آن است که فوکو پس از گذار از دیرینه‌شناسی به دوران جدیدی وارد شده است که از مبانی تلقی پیشین رسته و به صور تازه‌ای دست یافته است. در این منظر، می‌توان تبارشناسی را بدون توجه به دیرینه‌شناسی بررسی کرد و به کار گرفت. حتی گاه کسانی چون رابینو و دریفوس از شکست محتوم دیرینه‌شناسی سخن گفته‌اند و فصلی از کتاب ارزشمندشان را به تبیین آن اختصاص داده‌اند.[4] به تبع آنها مفسران دیگری نیز هستند که بر این گذار تأکید بسیار دارند. میلز می‌نویسد: «در اینجا گذاری در کار فوکو رخ می‌دهد، گذار از تحلیل گفتمان فرافردی و خود مختار به گفتمانی که متمرکز بر نحوهٔ عملکرد قدرت است. تغییر موضع فوکو از نوعی تحلیل که خود آن را دیرینه‌شناسی می‌نامد، به نوعی دیگر از تحلیل که آن را تحت عنوان تبارشناسی توصیف می‌کند، نشان دهندهٔ این گذار است. می‌توان گفت آثار متقدم او بیشتر با دیرینه‌شناسی سر و کار دارد و آثار

فوکو،
ژیل دلوز،
ترجمهٔ نیکو سرخوش
و افشین جهاندیده،
تهران: نشر نی، ۱۳۸۶.

متأخر او با تبار شناسی.»[5] اخذ چنین رویکردی یعنی پذیرش نوعی گسست در تلقی‌های فوکویی، دارای نتایج خاصی در تحلیل‌های تبار شناختی خواهد بود. برای نمونه شارح اخیر آثار فوکو ذیل این تلقی از دو دوره کاری او، انتقاداتی را طرح می‌کند که در صورت عدم پذیرش چنین گسستی اساساً قابل طرح نخواهد بود.[6] نتایج عملی پذیرش یا عدم پذیرش این گسست هم از این رو دارای اهمیت ویژه‌ای است. دلوز این گسست را چندان جدی نمی‌داند و عموماً تبارشناسی را در تداوم دیرینه‌شناسی قرار می‌دهد. این وجه افتراق دلوز با دیگر شارحان فوکو است.

کتاب دلوز شامل دو فصل و یک پیوست است. فصل نخست به بازخوانی دو دورهٔ فکری فوکو اختصاص دارد و فصل دوم امکان اندیشیدن به شیوه‌ای دیگر را طرح می‌کند. این دو فصل را می‌توان مستقلاً مطالعه کرد. بر این اساس، من تلاش می‌کنم تا قرائت دلوز از فوکو را در شرحی مختصر ارائه کنم و در این راستا بر نقاط افتراق او با دیگر شارحان فوکو تأکید نمایم. لذا در معرفی این کتاب بر فصل نخست آن تمرکز دارم.

دلوز کتاب را با نگاهی به دیرینه‌شناسی فوکو آغاز می کند. این جملات ابتدایی کتاب است: «یک بایگانی کاو جدید در شهر منصوب می‌شود. امّا به معنای واقعی کلمه منصوب می‌شود؟ آیا او بر مبنای دستور العمل‌های خودش نیست که عمل می‌کند؟»[7]

او سپس قرائت خویش از آثار دیرینه‌شناختی فوکو را ارائه می‌کند. بنابراین قرائت، فوکو خود را متعهد به در نظر گفتن گزاره‌ها می‌داند؛ یعنی دیگر توجهی به قضایا و جملات نخواهد داشت. توضیح آنکه از منظر فوکو، گزاره واحد پایه‌ای گفتمان است، حال آنکه قضیهٔ واحد تحلیل منطقی‌دانان و جملهٔ واحد تحلیل دستوردانان است. بنابر این، دیرینه‌شناس به جای تکیه بر خطی عمودی که صغری-کبری‌های قضایای منطقی را پیش می‌برد و یا خطی افقی که جمله‌ها بر روی آن به یکدیگر پاسخ می‌گویند، بر روی خطی اریب قرار می‌گیرد که آنچه را پیش‌تر نمی‌شد فهمید، یعنی گزاره‌ها را خوانا می‌کند. دیرینه‌شناسی تحلیل نظام قانون‌های نانوشته‌ای است که یک بایگانی (عجالتاً یعنی پیکره سازمان یافته‌ای از گزاره‌ها[8]) را تولید، سازماندهی و توزیع می‌کند.

گزاره‌ها ذاتاً کمیاب هستند و این یکی از تمایزات آن با جمله و قضیه است. دلوز در قرائت خویش رویکرد نیچه‌ای‌اش را پنهان نمی‌کند: گزاره همواره انتشار تکینگی‌ها و نقاط تکین را که در فضایی متناظر توزیع می‌شوند باز می‌نماید. آنچه مهم است قاعده‌مندی گزاره است که نه یک میانگین، بلکه یک منحنی است. در واقع گزاره با انتشار تکینگی‌هایی که مستلزمشان است، یکی نیست؛ بلکه با سیر منحنی که از مجاورت تکینه‌گی‌ها می‌گذرد و به طور کلی‌تر با قواعد عرصه‌ای یکی گرفته می‌شود که تکینگی‌ها در آن توزیع و باز تولید می‌شوند. از نظر دلوز قاعده‌مندی گزاره همین است.

دلوز بر وجه پساساختارگرایانه دیرینه‌شناسی تأکید دارد: برای تولید یک گزاره، هیچ نیازی به کسی نیست، گزاره‌ها ارجاعی ندارند، نه به هیچ کوجیتو، نه به سوژه‌ای استعلایی که آن را امکان‌پذیر می‌کند، نه به منی که آن را برای نخستین بار بیان کند (یا از سر بگیرد)، و نه به روح زمانه‌ای که آن را حفظ کند، رواج دهد و تأیید کند. مکان‌های «سوژه» برای هر گزاره وجود دارد، مکان‌هایی بسیار گوناگون.

در این قرائت گزاره‌ها در سه فضای متفاوت حضور دارند. فضای نخست، فضای جنبی است که از گزاره‌های دیگری که بخشی از همان گروه‌اند، شکل گرفته است. در این فضا هر گزاره از گزاره‌های ناهمگونی که بنا به قواعد گذار به آنها مرتبط است، تفکیک ناپذیر است. فضای دوم، فضای همبسته است و عبارت است از نسبت گزاره‌ها با سوژه‌هایش، ابژه‌هایش و مفاهیمش. در واقع جمله‌ها به سوژه بیان (یعنی به یک من) ارجاع دارند، امّا گزاره‌ها به شکل واحدی ارجاع نمی‌دهند، بلکه به جایگاه‌های درونی بسیار متغیری ارجاع می‌دهند که بخشی از خود گزاره‌ها هستند. گزاره می‌تواند چندین جایگاه، چندین مکان سوژه داشته باشد، امّا همهٔ آن جایگاه‌ها، چهرهٔ یک من آغازین که گزاره از آن مشتق شود، نیستند: برعکس، این جایگاه‌ها از خود گزاره مشتق می‌شوند و در نتیجه، وجه‌های یک «نا شخص»، یک «او»، یا یک «کسی»اند، «او سخن می‌گوید»، «کسی سخن می‌گوید» که بر مبنای خانواده گزاره‌ها تشخیص داده می‌شود. می‌توان همین نکات را دربارهٔ ابژه‌ها و مفاهیم هم بازگفت. بنابر فرض، قضیه یک مرجع دارد، یعنی ارجاع و نیت‌مندی، ثابت درونی قضیه است؛ حال آنکه وضعیت چیزهایی که قضیه را پر می‌کنند (یا نمی‌کنند) متغیری بیرونی است. امّا این نکته در مورد گزاره صادق نیست: گزاره «ابژه‌ای گفتمانی» دارد که به هیچ وجه مرکب از وضعیت مورد نظر چیزها نیست، بلکه برعکس، از خود گزاره مشتق می‌شود، ابژهٔ گزاره، ابژه‌ای مشتق است که دقیقاً با محدودهٔ خطوط تغییر گزاره به منزلهٔ تابع اولیه تعریف می‌شود. دلوز همین شرح را دربارهٔ مفاهیم نیز می‌دهد تا روشن سازد که گزاره، مفاهیم یا به عبارت بهتر، شاکله‌های گفتمانی خاص خود را در تقاطع نظام‌های همگنی دارد که گزاره به منزلهٔ تابع اولیه از آنها می‌گذرد. به عبارت ساده‌تر و البته دقیق‌تر، سوژه ابژه و مفهوم فقط تابع‌هایی مشتق از تابع اولیه یا از گزاره‌اند.

توضیح دلوز از فضای سوم پیچیده‌تر و البته مناقشه برانگیزتر است و بعداً در مباحث تبارشناسی پیگیری خواهد شد. از نظر او سومین فضا، فضای مکمل یا فضای شکل‌گیری‌های ناگفتمانی (نهادها، رویدادهای سیاسی، کردارها و فرایند های اقتصادی) است. دو نوع رابطهٔ عمومی میان شکل‌گیری ناگفتمانی نهادها و شکل‌گیری‌های گفتمانی گزاره‌ها چنین است: نوعی توازی عمودی میان دو بیان که نماد یکدیگرند یا علیتی افقی که بر مبنای آن، رویدادها و نهادها، افراد را به منزلهٔ مؤلفانِ مفروضِ گزاره‌ها تعیین می‌کنند. امّا فوکو هیچ یک از این دو نوع رابطه را در نظر ندارد. تلقی او دیگرگونه است، او بر خطی مورب پیش می‌رود که به چنین رابطه‌ای می‌انجامد: روابط گفتمانی با محیط‌های ناگفتمانی که فی نفسه نه درونی و نه بیرونی گروه گزاره‌هایند، امّا حدی را شکل می‌دهند؛ افق متعینی که بدون آن، نه این ابژه‌های گزاره‌ها می‌توانند ظاهر شوند، نه چنین مکانی در خود گزاره مشخص می‌شود.

دلوز تأکید دارد که دیرینه‌شناسی چیزی بیش از هرمنوتیک و ساختارگرایی است. شاید او در این فراز مدیون تلقی های رابینو

فوکو اذعان می‌کرد که بازسازی دلوز از نظریهٔ خواست قدرت نیچه بر حسب نیروهای کنشی و واکنشی تأثیر فراوانی بر اندیشهٔ خود او دربارهٔ قدرت داشته است.

و دریفوس است که کتاب میشل فوکو، فراسوی ساختگرایی و هرمنوتیک را چندی پیشتر از او به بازار نشر سپرده بودند. خلاصه نظر دلوز در این باره چنین است: دیرینه‌شناسی، روشی تأویلی نیست چرا که تأویل مستلزم دوگانه‌سازی است، مستلزم چیزی غیر از همان متنی که ارائه شده است: متن تفسیر چیزی متفاوت با متن تفسیر شده است. امّا دیرینه‌شناس در پی کشف معنای نهفته نیست او کنش کلامی را دور نمی‌زند تا در پس آن عنصری پنهان را کشف کند؛ چرا که گرچه گزاره به هیچ وجه بی‌واسطه رؤیت‌پذیر نیست، امّا در عین حال پنهان نیز نیست. فوکو معتقد است که گزاره نمی‌تواند وجود نهفته داشته باشد چون مربوط است به آنچه واقعاً گفته می‌شود. با این حال جمله‌ها و قضایا همواره گزاره را می‌پوشانند و بدین سبب گزاره‌ها بی‌واسطه رؤیت‌پذیر نیستند. همچنین دستیابی به گزاره مستلزم نوعی صوری‌سازی نیز نیست. گزاره با کشف نظامی صوری کسب نمی شود چون در واقع گزاره امری ناگفته نیست. صوری‌سازی همواره تلاطمی است جهت دستیابی به امر ناگفته، امّا فرض فوکو چیز دیگری است: گزاره حاضر است، پس لزومی ندارد از صوری‌سازی بهره گیریم. حاصل کار آن است که فوکو به جای گریز و گذار از جمله‌ها و کلمه‌ها و قضایا به ساختار یا سوژه-مؤلف، کار را از خود آنها آغاز می‌کند تا گزاره‌هایی از آنها بیرون کشد که در واقع با آنها یکی نیستند.

دلوز از این پس به کتاب مراقبت و تنبیه می پردازد که به دوران دوم نظریه‌پردازی فوکو یعنی به دورهٔ تبارشناسی تعلق دارد. با این حال دلوز مرز میان دیرینه‌شناسی و تبارشناسی را ظریف‌تر می‌بیند و از این رو تبارشناسی را در تداوم دیرینه‌شناسی روایت می‌کند.

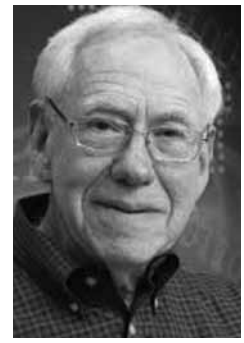
دلوز نخست تلقی فوکو از قدرت را روشن می‌سازد: بُن انگارهٔ مایملک که بنابر آن قدرت مایملک طبقه‌ای است که آن را به دست می‌آورد، جایی در تلقی فوکو ندارد. فوکو نشان می‌دهد که قدرت این چنین عمل نمی‌کند و برآمده از آن نیست. قدرت بیشتر یک استراتژی است تا مایملک، و اثرهای آن را نه به یک تصاحب، بلکه می توان به آرایش‌ها، مانورها، تاکتیک‌ها، تکنیک‌ها و عملکردها نسبت داد. قدرت بیشتر اعمال می‌شود تا تصاحب. قدرت جوهر ندارد، قدرت کاربردی است. قدرت صفت نیست، بلکه نسبت است. قدرت حتی هنگامی که بر نفوس اعمال می‌شود، از طریق ایدئولوژی عمل نمی‌کند و هنگامی که بر بدن‌ها وارد می‌آید ضرورتاً از طریق خشونت و سرکوب عمل نمی‌کند. به عبارت دقیق‌تر: خشونت کاملاً بیانگر اثر یک نیرو بر چیزی، شیء‌ای یا موجودی است، امّا بیانگر رابطهٔ قدرت نیست، یعنی نسبت نیرو با نیرو، عملی بر روی عمل. نسبت نیروها کارکردی است از نوع تحریک کردن، بر انگیختن، ترکیب کردن و.... در جوامع انضباطی می‌توان گفت کارکردی است از نوع توزیع طبقه بندی، ترکیب و بهنجار سازی.

بر این اساس می‌توان به کتاب مراقبت و تنبیه فوکو پرداخت. دلوز یکی از ایده‌های اصلی کتاب مذکور را تلقی جوامع مدرن به مثابه جوامع انضباطی می‌داند. امّا انضباط را نمی‌توان با یک نهاد یا دستگاه یکی گرفت، دقیقاً از آن رو که انضباط نوعی از قدرت و تکنولوژی‌ای است که تمام انواع دستگاه و نهادها را در بر می‌گیرد تا آنها را به هم وصل کند، امتداد دهد، همسو کند، و وادارد که به شیوه‌ای جدید عمل کنند.

به علاوه یکی از عمیق‌ترین درون مایه‌های کتاب فوکو آن است که همبستهٔ ظریف قانون‌شکنی‌ها-قوانین را جایگزین این تضاد بیش از حد شدید قانون-بی‌قانونی می‌کند. قانون همواره ترکیبی است از قانون‌شکنی‌هایی که قانون با صورت‌بندی آنها تفاوت گذاری‌شان می‌کند. کافی است حقوق جوامع تجاری را در نظر بگیریم تا ببینیم قوانین روی هم رفته در تضاد با بی‌قانونی نیستند، بلکه برخی از قوانین آشکارا راه دور زدن برخی دیگر از قوانین را سازمان می‌دهند. قانون مدیریت قانون‌شکنی‌هاست، برخی از قانون شکنی‌ها را به منزلهٔ امتیاز طبقهٔ حاکم، مجاز می‌داند، امکان‌پذیر می‌کند، ابداع می‌کند یا حتی در خدمت طبقه حاکم به کار می‌گیرد و سرانجام برخی را ممنوع و مجزا می‌کند و نیز هدف و وسیلهٔ استیلا قرار می‌دهد. فوکو نشان می‌دهد که قانون بیشتر نتیجه جنگ فتح شده است تا وضعیت صلح: قانون خود جنگ و استراتژی این جنگ بالفعل است. درست همان گونه که قدرت نه ما یملک کسب شده طبقه حاکم، بلکه بلکه اعمال بالفعل استراتژی این طبقه است.

دیرینه‌شناسی تمایزی را میان دو نوع شکل‌گیری عملی طرح می‌کند: یکی شکل‌گیری‌های «گفتمانی» یا شکل‌گیری‌های گزاره‌ها، دیگری شکل‌گیری‌های «نا گفتمانی» یا شکل‌گیری‌های محیط‌ها. برای مثال پزشکی به منزلهٔ یک شکل‌گیری گفتمانی در ارتباط است با توده‌ها و جمعیت‌هایی که به نوع دیگری از شکل‌گیری تعلق دارند و در برگیرندهٔ محیط‌های گفتمانی‌اند، یعنی نهادها، رویدادهای سیاسی، کردارها و فرایندهای اقتصادی. به طور قطع محیط‌ها نیز گزاره‌هایی تولید می‌کنند و گزاره‌ها نیز محیط‌هایی را تعین می‌بخشند. امّا در هر حال، این دو شکل‌گیری، ناهمگن‌اند، هر چند در یکدیگر تداخل دارند: مطابقت یا هم ساختی وجود ندارد، علیتی مستقیم یا نمادگذاری هم وجود ندارد. در مراقبت و تنبیه گامی بیش از دیرینه‌شناسی برداشته می‌شود. خواه چیزی چون «زندان» شکل‌گیری محیط باشد (محیط «حبس») یا شکل محتوا (زندانی محتواست)، این چیز یا شکل به «کلمه» ارجاع نمی‌دهد که آن را نام‌گذاری کند، به یک دال هم ارجاع نمی‌دهد که این چیز یا شکل، مدلول آن باشد. این چیز ارجاع دارد به کلمه‌ها و مفاهیم کاملاً متفاوتی همچون بزهکاری یا بزهکار که بیانگر شیوهٔ جدیدی از به گزاره در آوردن جرم‌ها، کیفرها، و سوژه‌هایشان‌اند.

دلوز سپس تفاوت امر رؤیت پذیر و امر گزاره پذیر در تلقی فوکو را برجسته می‌سازد. از نظر او نظام گفتمانی و غیر گفتمانی تقریباً متناظر است با امر گزاره‌پذیر و امر رؤیت‌پذیر. بنا به روایت دلوز، فوکو در «تولد درمانگاه» امر رؤیت‌پذیر و امر گزاره‌پذیر را بررسی کرد، در «تاریخ جنون»، دیوانگی را آن‌گونه که در بیمارستان عمومی دیده می‌شد و بی‌عقلی را آن‌گونه که در پزشکی به گزاره در می‌آمد، بررسی کرد. آنچه را دیرینه‌شناسی دانش باز می‌شناسد، امّا هنوز به گونه‌ای منفی و به منزلهٔ امر ناگفتمانی تعیین می کند، با «مراقبت و تنبیه» شکل ایجابی‌اش را می‌یابد و در تمام آثار فوکو تکرار می‌شود: شکل امر رؤیت پذیر در تفاوت‌اش با شکل امر گزاره‌پذیر. زندان به منزلهٔ شکل محتوا، به طور قطع دارای گزاره‌ها و مقررات خود است و حقوق کیفری



در نگاه نخست عجیب به نظر می‌رسد که چرا قرائت دلوز از آثار فوکو مورد توجه مفسران متأخر تر او قرار نگرفته است. برای نمونه سارا میلز که به مفسران کلیدی آثار فوکو از قبیل شریدان، دریفوس و رابینو ارجاع می‌دهد، هیچ اشاره‌ای به این اثر نمی‌کند؛ حال آنکه قرائت دلوز از متفکری که به اذعان خود در اخذ مفهوم قدرت به آثار دلوز توجه داشته است، قطعاً دارای اهمیت ویژه‌ای است.

به منزلهٔ شکل بیان، یا به عبارتی گزاره‌های بزهکاری، به طور قطع محتوای خود را دارد. این دو شکلبی وقفه در یکدیگر رخنه می‌کنند و هر یک قطعه‌ای از دیگری بر می‌دارد: حقوق کیفری بی‌وقفه زندانیان را روانه زندان می‌کند و تولیدشان می‌کند، حال آنکه زندان بی‌وقفه بزهکاری را بازتولید می‌کند، از آن ابژه می‌سازد و اهدافی را تحقق می‌بخشد که حقوق کیفری به گونه‌ای دیگر طرح کرده بود. میان این دوشکل یک استلزام متقابل وجود دارد و با این حال شکل مشترک و مطابقت یا حتی همخوانی وجود ندارد.

به گمان من می‌توان به صراحت گفت که قرائت فوق کاملاً دلوزی است. در آثار دیگر شارحان فوکو به سختی می‌توان چنین شرحی یافت. با این حال این شرح در همین جا به پایان نمی‌رسد. دلوز توضیح می‌دهد که چه چیزی «مراقبت و تنبیه» را از آثار دورهٔ دیرینه‌شناسی متمایز می‌سازد. در نگاه او، این امر را می‌بایست در عطف توجه فوکو از بایگانی به نمودار مشاهده کرد. امّا نمودار در بیان دلوزی فوکو چیست؟ او خود چنین توضیح می‌دهد: نمودار عملکردی به دور از هر گونه مانع یا مقاومت یا اصطحکاکی است که باید آن را از هر گونه استفاده خاص مبرا کرد. نمودار دیگر بایگانی شنیداری یا دیداری نیست، بلکه نقشه و نقشه‌نگاری است، نقشه‌ای هم گستره با کل عرصه اجتماعی. نمودار ماشینی انتزاعی است که با کارکردها و مواد غیر صوری تعریف می‌شود و هرگونه تمایز شکلی میان محتوا و بیان، میان شکل‌گیری گفتمانی و شکل‌گیری ناگفتمانی را نادیده می‌گیرد. نمودار ماشینی تقریباً لال و کور است، هر چند همین ماشین است که موجب دیدن و موجب سخن گفتن است. هر نمودار میان اجتماعی و در حال شدن و دگرگونی است. نمودار هرگز برای بازنمایی جهانی از پیش موجود عمل نمی‌کند، بلکه نوع جدیدی از واقعیت و الگوی جدیدی از حقیقت را تولید می‌کند. نمودار با تجزیه واقعیت‌ها و دلالت‌های پیشین و با ساختن نقاط ظهور و خلاقیت بسیار و پیوندهای غیر منتظره و پیوستارهای نامحتمل بسیار، تاریخ را می‌سازد. نمودار نمایش مناسبات نیروهایی است که قدرت را بر مبنای ویژگی‌های قبلاً تحلیل شده می‌سازند.

اگر خواننده ناآشنا با آثار فوکو تا این بخش کتاب دلوز حوصله به خرج دهد، دریافتی جالب از رابطهٔ قدرت و دانش کسب می‌کند. دلوز در این جا رابطهٔ قدرت و دانش از منظر فوکو را روشن می‌سازد. بنا به قرائت او، دانش عبارت است از در هم بافتن امر رؤیت‌پذیر و امر گزاره‌پذیر. هر دانشی از یک امر رؤیت‌پذیر به یک امر گزاره‌پذیر حرکت می‌کند و بر عکس (با این حال شکل مشترک تمامیت بخش یا حتی مطابقت یا همخوانی یک به یک وجود ندارد). در این میان قدرت علت پیشاپیش مفروض است همچنانکه خود متضمن دانش به منزله دوشاخگی و تفاوت‌گذاری است که بدون آن نمی‌تواند عمل کند.

او سپس دریافتی از مفهوم ماشین در تلقی فوکویی را ارائه می‌دهد. بنا به توضیح او، ماشین‌های انضمامی، آرایش‌ها و سامّانه‌های دو شکلی‌اند، ماشین انتزاعی نموداری غیر صوری است. ماشین‌ها پیش از اینکه تکنیکی باشند، اجتماعی‌اند. یا به عبارت بهتر: پیش از آن که تکنولوژی مادی وجود داشته باشد، نوعی تکنولوژی انسانی وجود دارد. بی‌شک تکنولوژی مادی اثرهایش را در کل حوزهٔ اجتماعی گسترش می‌دهد، امّا برای آنکه خود این تکنولوژی امکان‌پذیر باشد، ابزارها ضروری‌اند و باید نخست ماشین‌های مادی را برگزینند و آرایش‌های این ماشین‌ها را برعهده گیرند. امّا اگر تکنولوژی‌ها در معنای دقیق کلمه، در آرایش‌ها سامّان‌دهی می‌شوند، از آن روست که نمودار، آرایش‌ها و تکنیک‌هایشان را بر می‌گزینند: برای مثال زندان در جوامع سلطنتی وجودی حاشیه‌ای داشت و صرفاً زمانی به منزلهٔ سامّانه اهمیت یافت که نموداری جدید، یعنی نمودار انضباطی آن را از آستانه تکنولوژیک گذراند.

آنچه مطالعه کردید مختصری بود دربارهٔ قرائت دلوزی فوکو. این مختصر به هیچ عنوان کیفیت و ظرافت‌های منظر دلوز درباره فوکو را بازننموده است. هم از این رو پیشنهاد من به علاقه‌مندان به فوکو و دلوز آناست که با مطالعه کتاب به ظرافت‌های مذکور دست یابند.

منابع و مآخذ

۱. «ژیل دلوز و فلیکس گاتاری»، پلپتن در: برداشت‌هایی در نظریهٔ اجتماعی، ترجمهٔ فرهنگ ارشاد، تهران: نشر جامعه‌شناسان، ۱۳۹۰.

۲. فراسوی ساختارگرایی و هرمنوتیک، دریفوس، هیوبرت و پل رابینو؛ میشل فوکو، ترجمهٔ حسین بشیریه، تهران: نشر نی، ۱۳۷۹.

۳. فوکو، ژیلدلوز، ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران: نشر نی، ۱۳۸۶.

۴. «روشنفکرها و قدرت» (گفتگوی ژیل دلوز و میشل فوکو)، در: سرگشتگی نشانه‌ها (نمونه‌هایی از نقد پسامدرن)، گزینش و ویرایش مانی حقیقی، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۶.

۵. میشل فوکو، سارا میلز، ترجمهٔ داریوش نوری، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۹.

پی‌نوشت‌ها

* دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی دانشگاه یاسوج.

۱. «ژیل دلوز و فلیکس گاتاری»، ص ۳۶۷.

۲. «روشنفکرها و قدرت»، ص ۳۰۲.

۳. همان، ص ۲۹۸.

۴. فراسوی ساختارگرایی و هرمنوتیک، ص۱۸۶ .

۵. میشل فوکو، ص ۴۷.

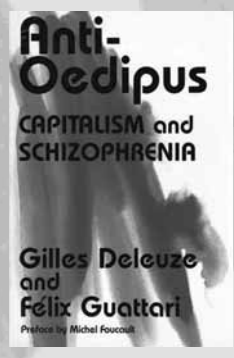
۶. این بحث مفصل‌تر از آن است که در این مجال کوتاه بتوان به آن پرداخت. تنها به اشاره می‌گویم که میلز تبیین فوکو را به دلیل عدم توضیح چگونگی سرایت ساختارهای انضباطی زندان به دیگر محیط‌هایی چون ارتش، محیط کار، مدرسه و دانشگاه ناقص و دارای مشکل ارزیابی می‌کند. (همان، ص ۷۷) حال آنکه چنانکه گسست مذکور را کنار بگذاریم مسئلهٔ سرایت دیگر، نه به عنوان نوعی انتقال، بلکه به مثابهٔ نوعی تحقق گزاره قابل طرح می شود و از این رو مسئله مورد انتقاد از میان بر می‌خیزد.

۷. فوکو، ص ۱۷.

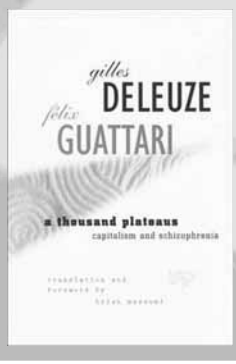
۸. در آثار فوکو به سختی می‌توان تعاریف یکسانی از مفاهیم کلیدی به دست داد. او خود در آثارش تعاریفی از مفاهیم ارائه می‌کند که دقیقاً یکسان نیستند. این امر موجب سردرگمی مفسران آثار اوست و مسبب عدم توضیح دقیق منظور او می‌شود.

چشم‌انداز ماشینی: دربارهٔ مفهومِ «ماشین» در ضدّ‌اودیپ و هزار فلاتِ دلوز و گتاری

ایمان گنجی
iman.ganji@yahoo.com



Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia. Deleuze, Gilles and Félix Guattari. Trans. Robert Hurley, Mark Seem and Helen R. Lane. Minneapolis: University of Minnesota .Press, 2000



A Thousand Plateaus. Trans. Brian Massumi. Minneapolis, London: University of Minnesota .Press, 2005

۱. مقدمه

کتاب‌های ضدّ اودیپ و هزار فلات، دو مجلد «کاپیتالیسم و اسکیزوفرنی» ژیل دلوز و گتاری، مملواند از واژه‌ای آشنا که در زبان آن‌دو آوایی غریب می‌یابد: «ماشین». هر کسی که تحصیلات ابتدایی را خوانده باشد، تعریفِ عامِ ماشین را بلد است: در کتاب علوم پنجم دبستان می‌خوانیم ماشین‌ها به ابزارهایی گفته می‌شوند که «کار ما را آسان می‌کنند». این تعریفِ مطلقاً تکنیکی مفهومی مبتنی بر عقل سلیم از ماشین است که همه با آن سر و کار دارند. امّا ماشینِ دلوز و گتاری که با صفت‌هایی همچون «میل‌ورز»[۱]، «انتزاعی»، «جنگی»، و غیره چفت و بست می‌خورد شیوهٔ مفهوم‌پردازی از این واژه را به ابعادِ نویی می‌کشاند؛ آن قدر نو که پل پاتون هستی‌شناسی دلوز و گتاری را «هستی‌شناسی ماشینی» می‌خواند.[۲] مسئلهٔ متن پیش رو نیز چنین چیزی است. شاید اگر برای به کار بردن هستی‌شناسی[۳] در دلوز و گتاری باید تردید کرد، قطعاً می‌توان به تبعیت از وایتهد[۴] از نوعی هستی‌زایی[۵] سخن گفت: جایی که به جای سخن گفتن از خود «هستی» که محصولِ قدرت برسازنده یا همان «شدن» است، از فرآیندهای شدن سخن می‌گوییم. با چنین فرضی، در این مقاله نشان خواهیم داد که این شدن‌ها در دلوز و گتاری پیش از هر چیز دیگر، «ماشینی» است. در هر حال، برای نزدیک شدن به این مسئله، باید ابتدا تاریخِ گفتارهای شکل گرفته حول این مفهوم را بررسی کنیم.

۲. تاریخ ماشین

چرا ماشین؟ وقتی از ماشین در گفتارهای فلسفی حرف می‌زنیم، دقیقاً به چیزی اشاره می‌کنیم؟ از نوآوری‌های تکنولوژیکی سخن می‌گوییم، یا سایبورگ‌ها، همان رؤیای ماشین‌شدنِ انسان‌ها را در ذهن داریم؟ آیا چشم‌انداز ماشینی چشم‌اندازی است ساختارگرایانه که بر اساسِ آن همهٔ اجزای جامعه را باید ماشین‌های کاربردی دید؟

چشم‌انداز ماشینی در این متن چندان با چنین موضوعاتی سر و کار ندارد و حتی فاصلهٔ انتقادی خود را هم با آنها حفظ می‌کند. پرسش از ماشین‌ها را باید از سنخ همان پرسش‌هایی دانست که گتاری آن را واجد ارزشِ سیاسی مهمی می‌دانست: پرسش‌هایی «خام‌دلانه و ساده» که هیچ نیازی به روشنگری‌های ذات‌گرایانه دربارهٔ چیستیِ چیزها ندارند و می‌توان آنها را در نوانخانه‌ها، کودکستان‌ها و تیمارستان‌ها شنید؛ پرسش‌هایی متعلق به کودکان وقتی کودک را سومین مرحلهٔ دگردیسیِ نیچه‌ای می‌فهمیم. بنابراین، پرسش ما نباید پرسشِ ذات‌گرایانهٔ «ماشین چیست؟ یا حتی ماشین کیست؟ باشد، چرا که مسئله بر سر ذات نیست، بر سر هست[۶] نیست، بلکه مسئله‌ای است دربارهٔ و[۷]، دربارهٔ رابطه‌ها و اتصالات، ترکیب‌بندی‌ها و حرکت‌هایی که یک ماشین را برمی‌سازند.»[۸] چرا چنین فرضی را مطرح می‌کنیم؟ اجازه دهید جست و جویمان در تاریخ ماشین را آغاز کنیم.

کلمهٔ ماشین[۹] از واژهٔ لاتین machina می‌آید که به معنای «ماشین، موتور، ماشین‌آلات و ادوات نظامی؛ تمهید،

خدعه، حقه، و ابزار» است. خود این واژهٔ لاتین از واژهٔ یونانی باستان mekhane مشتق شده که به معنای «تمهیدات و ابزارها» است. Mekhane هم‌خانوادهٔ واژهٔ mekhos (یعنی «وسیله، مصلحت، تدبیر و اسباب») است که از ریشهٔ magh به معنای «قادر بودن، قدرت کاری را داشتن» (که در انگلیسی با فعلِ can [توانا بودن] نسبت دارد) اشتقاق می‌یابد. بنابراین، ریشه‌شناسی ماشین نشان می‌دهد که این لغت در اصل تنها به چیزها و ابزارآلات مکانیکی یا تکنولوژیک اشاره نداشته است، بلکه با ارجاع دادن به معناهایی همچون تدبیر، مصلحت، خدعه و حقه دو سویهٔ معنایی داشته: سویهٔ مادی و نیز سویهٔ «غیرمادی». به علاوه، همان‌طور که گرالد رونیگ نشان می‌دهد، حیطه‌های اصلی کاربست این واژه در یونان باستان به دو بخش تقسیم می‌شده‌اند: نخست، حیطهٔ تیاتر (ماشین‌های تیاتری)؛ و دوم، حیطهٔ جنگ (ماشین‌های جنگی).

با این حال، پس از قرن شانزدهم میلادی معناهای ماشین در مقام مفهومی که در متن‌ها و گفتارهای عمومی آن زمان به کار می‌رفت، محدود شد. لغت‌نامهٔ ریشه‌شناسی به ما می‌گوید که در دههٔ ۱۵۴۰ ماشین را به مثابهٔ «ساختار از هر نوعی» تعریف می‌کردند. این معنا در قرن هفدهم محدودتر هم شد. زیرا چنین صورتی به خود گرفت: «ابزاری متشکل از اجزای متحرک که برای اعمال قدرت مکانیکی» به کار می‌رود و در «دستگاه‌ها، ابزارآلات و برج‌های نظامی مورد استفاده هنگام محاصره در جنگ کاربست می‌یابد.» گرالد رونیگ نیز به این واقعیت اشاره می‌کند که قرن هفدهم مصادف شد با «تکثیر استعاره‌هایی همچون انسان به‌عنوان ماشین، دولت در مقام ماشین، و جهان به‌عنوان ماشین.»[۱۰] بدین ترتیب، ماشین بدل شد به استعاره‌ای جهان‌شمول برای اشاره به مرتبه‌ای تمامًا کاربردی در سطوح خرد و کلان. چه بسا اصلی‌ترین بستر این مفهوم پردازی از ماشین در مقام چیزی صرفاً کاربردی در آن دوران را بتوان به سرعت فزایندهٔ توسعه و صنعتی‌سازی در نخستین مرحلهٔ سرمایه‌داری و نیاز آن به توسعهٔ سرمایهٔ ثابت در مقام ماشین‌آلات تولید صنعتی برای افزایش بهره‌وری و سود مرتبط دانست. رؤیاها، هراس‌ها و فانتزی‌ها حول ماشین‌ها در آن دورهٔ تاریخی که براحتی در ژانر نوظهور علمی‌ـتخیلی قابل مشاهده است، این درامِ پس مفهومِ ماشینِ تکنیکی را کامل می‌کند.

۲.۱ مارکس و ماشین‌ها

در اواسط قرن نوزدهم، ردی از احیای معناهای غیرمادی ماشین را مشاهده می‌کنیم که بهترین نمونه‌اش را می‌توان در بخش معروف «قطعه‌ای دربارهٔ ماشین‌ها» از گروندریسهٔ مارکس سراغ گرفت. مارکس در این متن توسعهٔ ماشین در تاریخ توسعهٔ سرمایهٔ ثابت را شرح می‌دهد. به باور مارکس، ماشین در سیر تکاملی‌اش بالاخره از ابزار متفاوت می‌شود. در حالی که ابزار را کارگری منفرد می‌تواند در مقام ابزار تولید استفاده کند، ماشین نوعی عینیت یافتنِ مهارت‌ها و دانش است، بر کارگران سلطه می‌یابد، و به انقیادِ اجتماعی ختم می‌شود. ماشین در این قطعه در مقام موجودیتی مستقل توصیف می‌شود که درست همچون کارگرانی که غذا مصرف می‌کنند، انرژی می‌سوزاند: ماشین «روحی از آن خود»[۱۱] دارد و تا جایی بر کارگران سلطه می‌یابد که آنها را به چرخدنده‌های دم و دستگاهی عظیم‌تر، ماشینی غول‌پیکر بدل می‌کند.

در ترمینولوژی دلوز و گتاری، «میل» را می‌توان معادل گرفت با «قدرتِ برسازنده» در اسپینوزا؛ قدرتی که ایجابی و آری‌گو است، فرآیندبی‌پایان «شدن» است، و هر شکلی از انجمادِ قدرت به فرم‌های صلب را تخریب می‌کند.

بدین‌ترتیب، تحلیل مارکس به این معنا است که «شیوه‌های سوبژکتیوسازی و اجتماعی‌سازی را قطعاً نباید خارج از ماشین (و بنابراین در مقام یک طرف از استعاره‌های [فوق‌الذکر] ماشین) بل برعکس، محصور در ماشین‌آلات تکنیکی فهمید.»[۱۲] به علاوه، وقتی مارکس از ماشین به مثابهٔ «آدمک خودکاری متشکل از اندام‌های متعدد مکانیکی و فکری»[۱۳] سخن می‌گوید، آشکارا از رسوبِ هر دو نوع کار غیرمادی و مادی در آن سخن می‌گوید که مورد اول (کار غیرمادی) همان دانش و مهارت‌های تجسد یافته در آن است.

مارکس بعدتر در خود کاپیتال دوباره به توسعهٔ ماشین‌آلات به عنوان سرمایهٔ ثابت می‌پردازد. او ماشین را ابزاری را برای تولید ارزش اضافه و بهینه‌سازی استثمار کارگران مفهوم پردازی می‌کند.

از خلال این دو متن مارکس، دو سویهٔ پیوندخورده به یکدیگر در ماشین‌آلات کارخانه آشکار می‌شوند. نخستین سویه، انقیاد اجتماعی[۱۴] است که با توصیف کارگران در مقام چرخدنده‌ها یعنی بخشی از ماشین بزرگ‌تر کارخانه مفهوم پردازی می‌شود. سویهٔ دیگر برده‌کشی ماشینی[۱۵] (مفهومی ابداعِ گتاری) است که همان کار فکری به انقیاد درآمدهٔ کسانی که نوآوری می‌کنند، تغییر می‌دهند و ماشین‌ها را می‌سازند. امّا آنچه مرکز توجه اتونومیست‌هایی همچون: ترونتی، نگری و ویرنو در «قطعه‌ای دربارهٔ ماشین‌ها» بوده است، ضابطهٔ سومی است که مارکس بین این دو فرآیند انقیاد مطرح می‌کند: مفهومِ «خرد عمومی». مارکس این اصطلاح را دقیقاً به فرم انگلیسی آن یعنی general intellect می‌آورد[۱۶] این ضابطهٔ سوم ورای دو ضابطهٔ قبل می‌رود و پتانسیل‌های رهایی بخش دارد، به این دلیل ساده که کار غیرمادی را نمی‌توان تمام و کمال در سرمایهٔ ثابت محصور کرد. کار غیرمادی به ورای سرمایهٔ ثابت راه می‌برد و به طور کامل در آن عینیت نمی‌یابد. بنابراین، دانش عینیت نیافته به طور بالقوه می‌تواند به آفرینش نوعی تعاونِ اجتماعی بیانجامد که نسبت به منطقِ سرمایه خودآیین

است. نباید این نکته را نادیده گرفت که مارکس خودِ سرمایه را نیز «نسبتی اجتماعی» می‌داند و در نتیجه، مداخله در مناسبات اجتماعی و تولید روابط اجتماعی بدیل خود بخشی از مبارزه اگر نه تمامِ آن است. این مداخلهٔ پرفورماتیو را بهتر می‌توان تحت نورِ خرد عمومی فهمید و پیش برد. مارکس خود به این ایده تلویحاً اشاره می‌کند و می‌نویسد: «توسعهٔ سرمایهٔ ثابت نشانگر آن است که دانش اجتماعی عمومی تا چه حد نیروی مستقیم تولید است و تا چه حد، شرایط فرآیند زندگی روزمره خود تحت کنترل خرد عمومی درآمده‌اند و در تطابق با آن تغییر شکل یافته‌اند. به عبارت دیگر، تا چه حد قدرت‌های تولید اجتماعی به شکل دانش و نیز به عنوان اندام‌های بلافصل عمل اجتماعی، و فرآیند زندگی واقعی تولید شده‌اند.»[۱۷] پس اینکه تا چه حد خرد عمومی به کار رهاسازی اجتماعی در آمده است و تا چه حد در خدمت سرمایه بوده است، همواره باید در هر بستر و موقعیت خاص سنجیده شود. با این حال، مارکس خود این ضابطهٔ «ماشینی» را در نیافته بود، زیرا ماشین در معنایی که ما اینجا مراد می‌کنیم، هنوز به پروبلماتیک مادی قابل فهمی در دوران مارکس بدل نشده بود.

(البته مارکس از دریچه‌ای دیگر نیز کنش رهایی‌بخش را در نسبت با ماشین‌ها می‌یافت. به زعم مارکس، پرولتاریای صنعتی از این رو باید رهبری جنبش رهایی بخش را برعهده می‌گرفت و دهقان‌ها که تعدادشان به مراتب بیشتر بود را به دنبال خویش می‌کشاند که توانِ برقراری ارتباط و ساختن جمعی‌بودن[۱۸] را بر خلاف دهقان‌ها داشت: کارگران دورِ ماشین‌های کارخانه جمع می‌شدند و «مکان»ی برای جمعی‌بودن‌شان داشتند، در حالی که دهقان‌های وابسته به زمین از هم دور می‌افتادند و منزوی می‌شدند. دوباره به این نکته بازخواهیم گشت.)

۲.۲. ماشین‌ها در «کاپیتالیسم و اسکیزوفرنی»

۲.۲.۱ ماشین در مقامِ عاملِ ارتباط

به طور خاص دلوز و گتاری، مفهوم ماشین را از نو اختیار، و آن را با توجه به پروبلماتیک‌های واقعی آغاز دوران به اصطلاح پست‌مدرن از نو مفهوم‌پردازی کردند. آنها نسبت به نظریه‌پردازی مارکس از ماشین به دلیل روش‌شناسی خطی و تکاملی او و نیز چشم‌انداز انسان‌ریختش نسبت به ماشین نقد داشتند. مارکس ماشین را محصول تکاملی خطی می‌دانست که خطش از انسان به ابزار به ماشین کشیده می‌شد. از سوی دیگر: انسان ریخت‌گرایی‌اش وی را به این سمت سوق داده بود که ماشین‌ها را بر اساس ریخت انسانی و شکل سازماندهی ارگانیسم وی (سلسله مراتب مغز، قلب، دست‌ها و پاها، یا سر و تن)، یعنی بر حسب خصیصه‌هایی انسانی بفهمد.

چشم‌انداز اصلی‌ای را که دلوز و گتاری در پروژهٔ کاپیتالیسم و اسکیزوفرنی بسط دادند، می‌توان در دو نکتهٔ اصلی خلاصه کرد: هیچ تضاد یا دوگانه‌ای به عنوان انسان و طبیعت یا طبیعت و فرهنگ وجود ندارد، و سرتاسر جامعه به واسطه و از خلال سرهم‌بندی‌های ماشینی سازماندهی می‌شود. البته این دو نکته به یکدیگر مربوط هستند و علاوه بر آن، ملاحظات هستی‌شناسانه و پروبلماتیک‌های واقعی سبب شده است که آن دو چنین ادعاهایی را مطرح سازند. با این حال، آنها مفهوم‌پردازی جدیدی به ماشین می‌بخشند تا نه تنها تغییرات و توسعهٔ پیشین را در طول تاریخ در بر بگیرد، بل همچنین گسستی مفهومی ایجاد کند که همان‌طور که توضیح خواهیم داد خود نتیجهٔ جنبشِ مه ۶۸ است: «ماشین را می‌توان به عنوان نظامی از گسست‌ها یا شکست‌ها» تعریف کرد. این گسست‌ها را هرگز نباید جدا شدن از واقعیت قلمداد کرد؛ برعکس، آنها در امتداد خطوطی حرکت می‌کنند که با توجه به هر جنبه‌ای از آنها که در نظر بگیریم، تغییر خواهند کرد.[۱۹] این تعریف پیش از هر چیز مبهم است. به همین دلیل، آنها در ادامه با افزودن این نکته تعریف خود را واضح‌تر می‌کنند: یک ماشین «به سیلان مادی پیوسته‌ای مربوط است که آن را قطع می‌کند.»[۲۰] این سیلان مادی پیوسته می‌تواند سیلانی از غذا (ماشین دهان)، شیر (ماشین پستان)، و غیره باشد. امّا نکتهٔ بسیار مهم در مورد ماشین‌ها این است که هر ماشینی تنها و تنها در نسبت و رابطه با دیگر ماشین‌ها کار می‌کند. برای مثال، ماشین دهان یک کودک به ماشین پستان مادرش متصل می‌شود و سیلان شیر را قطع می‌کند و آن را به مسیری دیگر می‌کشاند؛ یعنی به ماشین هاضمهٔ کودک متصل می‌کند. بدین ترتیب «هر ماشینی، ماشینِ یک ماشین است. ماشین تا جایی در سیلان انقطاع ایجاد می‌کند که به ماشین دیگری متصل شده باشد؛ ماشینی که بنا به فرض مولد این جریان است.»[۲۱]

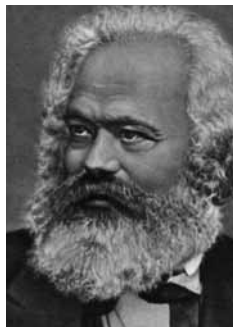
(با این حال، باید به نکته‌ای دیگر هم توجه کرد. در ترمینولوژی دلوز و گتاری، «میل» را می‌توان معادل گرفت با «قدرتِ برسازنده» در اسپینوزا[۲۲]؛ قدرتی که ایجابی و آری‌گو است، فرآیند بی‌پایان «شدن» است، و هر شکلی از انجمادِ قدرت به فرم‌های صلب را تخریب می‌کند؛ امّا از همه مهم‌تر، قدرت برسازنده «برسازندهٔ هستی» است و حدود هستی را گسترش می‌دهد. حالا باید در نظر گرفت که از نظرگاهی هستی‌شناختی، این سیلان مادی جاری در جهان که بر هستی مقدم است و سازندهٔ آن، همان سیلان میل است؛ یعنی سیلان برسازنده‌ای که از خلال کارکردها و کاربردهای متفاوت ماشین‌های متفاوت فرم‌ها و تعین‌های خاص و جزئی به خود می‌گیرد).

حالا می‌توانیم چشم‌انداز عام‌تری دربارهٔ ماشین‌ها اتخاذ کنیم: ماشین‌ها محل تقاطع سیلان‌ها هستند؛ محل انقطاع و اتصال توامان و جهت‌های متفاوت. بنابراین ماشین‌ها در اصل عامل ارتباطی[۲۳] هستند. حالا می‌توانیم به تعریف گرالد رونیگ بازگردیم که در ابتدای این بخش آمده است: مسئلهٔ ماشین «مسئله بر سر ذات نیست، بر سر هست نیست، بلکه مسئله‌ای است دربارهٔ و، دربارهٔ رابطه‌ها و اتصالات، ترکیب‌بندی‌ها و حرکت‌هایی که یک ماشین را برمی‌سازند.»[۲۴]

وقتی ماشین را محل تقاطع سیلان‌ها تعریف می‌کنیم، آن گاه مساله دیگر بر سر ذات نیست، بل با اتصال‌ها و گسست‌ها، انفصال‌ها و پیوندها، با خلاصه با سرهم‌بندی‌ها سر و کار داریم.

اینکه چه طور ماشین‌های مختلف با یکدیگر چفت و بست می‌یابند، سرهم‌بندی‌های متفاوت شکل می‌دهند، ماشین‌های نو تولید می‌کنند، و الی آخر.

ماشین یک عامل ارتباطی است و نه اندام‌واره‌ای مصنوعی که آن را یا به انسان وصل می‌کنند یا قرار است جایگزین انسان شود. ماشین‌ها ادامهٔ اندام‌های انسان‌ریخت نیستند، اندام مصنوعی نیستند، یا دست‌کم نظرگاه ماشینی چنین شکل فهمی را عزیمت‌گاه خویش قرار نمی‌دهد. پس چشم‌انداز ماشینی را نباید نوعی ستایش از ماشین‌انسان‌ها در مقام سایبورگ دید. ماشین مسئله‌ای است از جنس ارتباط و سرهم‌بندی ماشینی خود همان عمل متصل‌شدن: به عبارت دیگر، مسئلهٔ ماشین مسئلهٔ «و» است.



به زعم مارکس، پرولتاریای صنعتی از این رو باید رهبری جنبش رهایی بخش را برعهده می‌گرفت و دهقان‌ها که تعدادشان به مراتب بیشتر بود را به دنبال خویش می‌کشاند که توانِ برقراری ارتباط و ساختن جمعی‌بودن را بر خلاف دهقان‌ها داشت: کارگران دورِ ماشین‌های کارخانه جمع می‌شدند و «مکان»ی برای جمعی‌بودن‌شان داشتند، در حالی که دهقان‌های وابسته به زمین از هم دور می‌افتادند و منزوی می‌شدند.

با این حال، باید دربارهٔ این واو ربط احتیاط به خرج داد. واوِ ربطِ ماشینی تابعی خنثی نیست که همه‌چیز را کنار یکدیگر قرار دهد و انباشت کند؛ بر عکس، ما با «و»ای گزینش‌گر و آری‌گو طرفیم که عناصر مختلف را در ارتباط با یکدیگر قرار می‌دهد، تفاوت بین آنها را تشدید می‌کند، و کثرتی دیگرگون و نه همگون می‌سازد: «و نه این چیز است و نه آن چیز؛ بل همیشه در ـ میانه است، بین دو چیز است. «و» همان خط مرزی است، یک مرز است، یک خط پرواز یا یک سیلان، صرفاً ما قادر به دیدن آن نیستیم، چرا که در میان همه‌چیز، این یکی از همه کمتر تن به ادراک می‌دهد؛ و با این وجود، در امتداد همین خط پرواز است که چیزها می‌آیند و عبور می‌کنند، شدن‌ها تکامل می‌یابند، و انقلاب‌ها شکل می‌گیرند.»[۲۵] «و» خطی است تراگذرنده[۲۶]، همواره در میانه، که (بنا به تعریف تراگذرندگی) سطوح متفاوت را در یک سرهم‌بندی ماشینی به یکدیگر متصل می‌کند؛ و البته این واو یک واوِ خنثی نیست: در امتداد آن، «انقلاب‌ها شکل می‌گیرند.»

این چشم‌انداز عام با جامعه اتصال کوتاه برقرار می‌کند و بدل به چشم‌اندازی اجتماعی می‌شود. سرهم‌بندی ماشینی در حیطهٔ اجتماعی «نه تنها سیلان‌یافتن درون بدن‌ها و هویت‌های به‌دقت تحدیدشده، بل بیشتر سیلان بی‌قیدوبند و آزادی است بین بدن‌ها که با یکدیگر مماس یا به یکدیگر نزدیک می‌شوند و در نواحی مجاورت در یکدیگر می‌آمیزند.»[۲۷]

امّا نباید فراموش کرد که سرهم‌بندی ماشینی انگاره‌ای فی‌نفسه با بارِ مثبت نیست. سرهم‌بندی ماشینی می‌تواند اتصالی رهایی‌بخش بین کنش‌گران باشد یا صورتِ برده‌کشی ماشینی به خود بگیرد. برای مثال، در سرهم‌بندی‌های ماشینیِ فوردیسم «اجتماعی‌بودن همزمانی انقیاد اجتماعی و اتحاد در مقام وابستگی دوسویه را ایجاب می‌کند ... آپاراتوس همه جا حاضر انضباط، تنبیه و نظارت ماشین‌های خرد بسیاری را همزمان ابداع می‌کند و به هم گره می‌زند.»[۲۸]

علیه این اتصال‌های دائمی در جامعهٔ فوردیستی بود که شاهد انقطاع‌ها، گسست‌ها، شکست‌ها و قطعه‌وارگی‌ها بودیم؛ انقطاع‌هایی که فرم اکسودوس [خروج دسته‌جمعی] یا امتناع از کار را به خود می‌گرفت و از خلال خطوط تراگذرندهٔ واو ربط اتصال‌های جدید درون سوبژکتیویتهٔ جمعی شکل می‌گرفت.

خلاصه آنکه بالقوگی‌های انقلابی اینجا در این شیوهٔ فهم از ماشین در مقام سرهم‌بندی سیلان‌های مادی و غیرمادی در یک جامعه ظهور کرد. به طور خاص، دلوز و گتاری ماشین را در مقام موجودیتی باز تعریف کردند که نسبت‌های ماشینی با همهٔ عناصر سازنده‌ی اجتماعی و سوبژکتیویته‌های حول آن برقرار می‌کرد.

دلوز و گتاری همچنین از تن دادن به هر شکلی از تضاد یا دوگانگی بین طبیعت و فرهنگ یا صنعت و نیز ارگانیسم و مکانیسم سر باز زدند و در عوض، نوعی جهان‌نگریِ ماشینی را بسط دادند؛ چرا که به زعم آنها مکانیسم و ارگانیسم هر دو واجدِ «انگارهٔ ایده‌ال نوعی تکرار بی‌پایان و تهی بدون تفاوت، یا کاربردی بودن در کلیت و انقیاد سفت و سخت اجزا» بودند.[۲۹] می‌توان گفت ماشینیسم در دلوز و گتاری به عنوان ضابطه‌ای سوم عمل می‌کند که چشم‌انداز پیشین مبتنی بر دوشاخگی عقیم مکانیسم و ارگانیسم یا طبیعت و فرهنگ، یا حتی ماشین و انسان را تصحیح می‌کند.

۲.۲.۲ ماشین‌ها و میل

ماشین در دلوز و گتاری به میل مربوط است، یا بهتر، ماشین همان جایی است که سیلان‌های متفاوت میل به یکدیگر می‌رسند و نقطهٔ تقاطع شکل می‌دهند. برای آنها، ماشینِ میل‌ورز ماشینی است که بر خلاف ماشینِ برده‌کشی ماشینی فوردیسم، یعنی ماشین صرفاً تکنیکی، همزمان با اتصال‌ها و گسست‌ها کار می‌کند. اجازه دهید تفاوت میان قدرت برساخته و قدرت برسازنده در اسپینوزا را برای لحظه‌ای در نظر بگیریم: هر فرمِ قدرت برساخته که فرم‌های مختلفی از جمله مثلاً فرمِ قدرتِ دولتی، یا نهادها هر فرم صلب‌شده و فاقدِ «شدن»ای از قدرت را به خود می‌گیرد، محصولِ قدرت برسازنده و یکی از بی‌شمار امکان تعین‌یافتنِ آن است و بنابراین، به لحاظ هستی‌شناختی، قدرت بر سازنده بر قدرت بر ساخته تقدم دارد. همین تفاوت در مورد ماشین‌های

میل‌ورز و ماشین‌های تکنیکی نیز در دلوز و گتاری قابل ردیابی است: «ماشین‌های تکنیکی آشکارا تنها زمانی کار می‌کنند که در ترتیب و نظم‌شان خللی ایجاد نشده باشد. برعکس، ماشین‌های میل‌ورز هنگام کار کردن دائماً خراب می‌شوند، و در واقع تنها زمانی کار می‌کنند که خوب کار نکنند. هنر غالباً از این خصیصه با آفرینش فانتزی‌های گروهی راستین بهره می‌برد؛ فانتزی‌هایی که تولید میل‌ورز در آنها برای اتصال کوتاه تولید اجتماعی و نیز اختلال در کارکرد باز تولیدگر ماشین‌های تکنیکی با واردساختن عنصر کژکاری مورد استفاده قرار می‌گیرد.»[۳۰]

به بیان دیگر: ماشین‌های میل‌ورز بنا به سرشت خودِ میل در تغیّر و دگردیسی دائمی اند، و به همین خاطر فرو می‌ریزند و جمع می‌شوند و این شیوهٔ کارکردن‌شان است. ماشین‌های میل‌ورز مکانِ خاصِ «شدن» هستند، برخلاف ماشین‌های تکنیکی که مکانِ خاصِ «هستی» صلب هستند و تنها با اتصالِ دائم و با تکیه به نظم و ترتیب ازپیش‌معین کار می‌کنند در حالی که این نظم و ترتیب از پیش معین خود حاصل شدن‌ها و آزمون‌گری‌های پیشین میل و ماشین‌های میل‌ورز بوده است.

پس ماشین‌های میل‌ورز همان ماشین‌هایی هستند که علیه نظم کنونی و برساخته‌ی چیزها مقاومت و مبارزه می‌کنند، و با پی گرفتن خطوط پروازشان از سیستم بسته‌ی جامعه می‌گریزند و دست به ابداعِ نسبت‌های بدیل اجتماعی می‌زنند. همان‌طور که دلوز و گتاری در هزار فلات پیشنهاد می‌کنند، یک جامعه از تمامیِ گوشه‌هایش نشتی دارد؛[۳۱] ماشین‌های میل‌ورز همین نقاط نشتِ جامعه هستند.

بعلاوه، سرهم‌بندی‌های ماشین‌های میل‌ورز همیشه از نیرویی قلمروزدا برخوردارند. برای بهتر فهمیدن این نکته، می‌توان نمونهٔ هنرها را در نظر گرفت که خود دلوز و گتاری در نقل قول بالا به آن اشاره می‌کنند. سرهم‌بندی‌های ماشینی در هنرهای رادیکال در برابر شیوهٔ فهم متعارف از به اصطلاح خودآیینی عقیمِ هنرها عمل می‌کنند که در گفتارهای قرن نوزدهم پاگرفت و اکنون نیز همچنان به عنوان دستاویزی برای شرکت در بازار کاپیتالیستی هنر و امتناع از درگیرشدن در سیاست مورد استفاده قرار می‌گیرد. این سرهم‌بندی‌های ماشینی هنرها را به دیگر حیطه‌ها متصل می‌کنند؛ و بنابراین، قلمروی از پیش مستقر فعالیت‌های هنری را قلمروزدایی می‌کنند. حدود و ثغورِ آن قلمروی از پیش مستقر را صنایع فرهنگی و خلاقه[۳۲] معین می‌کنند که فعالیت‌های فرهنگی، هنری و خلاقهٔ گالری‌ها، نمایشگاه‌ها، حراج‌ها، انستیتوهای فرهنگی هنری، صنعت سرگرمی، سینما و غیره را در بر می‌گیرد. و قلمروزدایی از آن یعنی مبارزه با همین حدود؛ حدودی که آفرینش را مقید به ارزش‌افزایی برای سرمایه می‌کند.

برای مثال، می‌توان سری به تاریخ هنر آوانگارد زد. رؤیای آوان‌گاردها زدودن مرزهای بین زندگی و هنر بود: آنها هنر را درآمیخته با زندگی و زندگی را هنری و آفرینش‌گرانه می‌خواستند. روزمرگیِ بورژوایی شرم‌آور بود، کابوس‌شان بود. مثلاً در مورد تیاتر، همان‌طور که ابی هافمن با اشاره به آرتو می‌گوید، آوان‌گاردها آرزوی «شعری جدید از جنس فستیوال‌ها و جمعیت‌ها، با مردمی که به خیابان‌ها سرزیر می‌شدند» را در سر می‌پروراندند.[۳۳] به بیان دیگر: هنر انگار از این راه باید دنباله‌روی انقلاب می‌بود. امّا حرکتی دیگر همزمان در کار بود: همان آوان‌گاردها، مدافع خودآیینی هنر هم بودند تا آن را از دسترسیِ صنعت فرهنگ‌سازی، کالایی‌شدن و منطق بازار آزاد دور نگاه دارد. این قابلیت آلوده‌نشدن به مناسبات بازار آزاد روحِ عملِ انقلابی دانسته می‌شد و از همین رو بود که انقلاب هم باید دنباله‌روی هنر می‌شد. بنابراین، نیروی قلمروزدای نخست که هنر را از حیطهٔ بستهٔ خودآیینی انزواطلبانه‌اش بیرون می‌آورد، به واسطهٔ فرآیند دوم بار دیگر قلمروگذاری می‌شد و همین پارادوکس بود که همچون داغی بر تنِ تاریخ آوان‌گاردیسم و رؤیای شکست‌خورده‌اش برای رسیدن به زندگی روزمرهٔ هنری یا هنر زنده‌ی روزمره به چشم می‌خورد.

با این حال، از نظرگاهی ماشینی صورت‌بندی مسئله به شکل بالا پیش از هر چیز کاذب است. از یک سو، «اختلاط تمامیت‌سازانهٔ هنر و زندگی»[۳۴] نه ابداع آوان‌گاردها که بر عکس، نتیجهٔ «الگوهای فراتاریخی عمل هنری و سیاست»[۳۵] بوده است. در واقع، باید از این اختلاط تمامیت‌ساز دوری کرد و چشم‌اندازی دیگر اتخاذ کرد که مبتنی بر درونماندگاری حیطهٔ اجتماعی در مقام سرهم‌بندی‌های متفاوت و متعدد ماشینی است. هنر قلمرویی جغرافیایی در صفحهٔ درونماندگاری است با نقشه‌نگاری خاص خود از نیروها و شدت‌های آنها، امّا درست از آن رو که «درون این صفحهٔ درونماندگاری» وجود دارد، ارتباط‌های متقابل معینی بین هنر و سیاست در مقام حیطه‌ای دیگر در درونماندگاری اجتماعی یا «هنر و انقلاب» وجود دارد. چنین ادعایی ابداً معادل با گفتن این حرف نیست که هنر باید دنباله‌روی انقلاب باشد یا انقلاب دنباله‌روی هنر، یا اینکه اینها باید درون یکدیگر ممزوج شوند، یا اینکه هنر قادر به انجامِ انقلاب است. نه؛ ادعای مطرح شده به این معنا است که محورِ هنر در برخی نقاط محور انقلاب را تجهیز و تقویت می‌کند، یا به زبان دیگر ماشینِ هنر می‌تواند با ماشینِ انقلاب جفت و بست یابد. از این چشم‌انداز، پرسش‌هایی از قبیلِ «خودآیینیِ حیطهٔ هنری» یا «هنر به عنوان وسیلهٔ انقلاب» و الی آخر صرفاً مسئله‌های کاذب هستند.

۳. رواجِ ناگهانیِ ماشین

امّا چرا دلوز و گتاری چنین چشم‌اندازی را اتخاذ کردند؟ یا به عبارت دیگر: این چشم‌انداز چگونه در نسبت با مسئله‌های واقعی معاصر کار می‌کند؟ اگر این سخن دلوز را بپذیریم که پس هر لوگوس، درامی نهفته است،[۳۶] می‌توان دراماتیزه کردن و مفهوم پردازی ماشین را از دل جنبش مه ۶۸ ردگیری کرد و اوجِ مفهوم‌پردازی آن در پروژهٔ کاپیتالیسم و اسکیزوفرنی دلوز و گتاری را بهتر فهمید. به زبان ساده‌تر، وقتی ماشین را در مقام موجودیتی تعریف کرده‌ایم که می‌تواند نسبت به دیگر اتصال‌ها گشوده باشد و به سیلان‌های متفاوت میل متصل شود، آن گاه شاید راحت‌تر بفهمیم که چرا جنبش‌های اجتماعی به مثابهٔ تجلیِ میل جمعی قادرند تا از محصور شدن در فرمِ دولتی امتناع کنند، به حیطه‌های

مختلفی از فعالیت چفت و بست بخورند، به شیوه‌ای ماشینی با سطوح متفاوت و از خلال خطوط تراگذرندهٔ «و» ارتباط برقرار کنند، و جمعی بودن ناهمگون و غیرهژمونیکی را شکل دهند. چه بسا به همین خاطر نظریهٔ ماشین دلوز و گتاری طی یا بلافاصله پس از مه ۶۸ سربرآورد.

جنبش‌های مه ۶۸ توانستند سرهم‌بندی‌هایی ماشینی بین دانشجویان، کارگران، بیکاران، فمینیست‌ها و بخش‌های متعدد دیگری از جامعه ایجاد کنند. بر خلاف قیام‌های سنتی پرولتری که به مثابهٔ اختلال و انقطاع در سرهم‌بندی‌های همواره در اتصال بهره‌کشی ماشینی دوران فوردیسم عمل می‌کردند، سرهم‌بندی‌های ماشینی نوِ مه ۶۸ را باید از خلال سرهم‌بندی‌های ماشین‌های میل‌ورز فهمید: آنها نه تنها خود را از دیسیپلین فوردیستی رها ساختند، بل همچنین از قید دیسیپلینِ سلسله مراتبی چپ سنتی نیز آزاد شدند؛ و نه تنها سیلان‌های سیستم کاپیتالیستی را موقتاً متوقف کردند، بل همچنین به ماشین‌های متفاوت دیگر چفت و بست خوردند و در راستای شکل‌دادن و ابداع مناسباتِ بدیل کوشیدند و دست به ابداع‌گری مثلاً در سبکِ زندگی زدند.

۳.۱ سرهم‌بندی‌های ماشینی در کاپیتالیسم متأخر: هژمونی کار غیرمادی

با این حال، از نظرگاه سرمایه سرهم‌بندی‌های ماشینی جدید دیگری نیز از آن دوران به بعد ظاهر شده اند. امروز، نظریه‌پردازان پست‌اتونومیست ایتالیایی بر این باورند که کاپیتالیسم متأخر از دههٔ ۷۰ به این سو به مرحلهٔ جدیدی قدم گذاشته است. در این دهه، پس از شکست مه ۶۸، «تحول بزرگ» در کارخانه‌ها که اشاره‌ای است به اتوماسیون فزایندهٔ چرخهٔ تولید و نیز صادرکردن کارخانه‌ها به کشورهای جنوبِ جهانی که نیروی کار در آنها ارزان‌تر است ـ و کاهش تدریجی و هر چه بیشتر پرولتاریای صنعتی در کشورهای غربی، سرمایه فرآیندِ در برگرفتن همه چیز ذیل کنترل خود را آغاز کرد. بدین‌ترتیب، مشخصه‌های اصلی مه ۶۸ هم ظهور انواع متفاوت مقاومت در سرتاسر جامعه و نیز استقرار آن چیزی بود که مارکس «شمول واقعی[۳۷]»[۳۸] و ترونتی بدل کردن سرتاسر جامعه به یک کارخانهٔ بزرگ[۳۹] می‌خواند. این واقعیت یعنی دانشجویان، زنان، کارمندان، بیکاران، و غیره دست در دستِ کارگران به شبکه‌های تولید ارزش، و نیز شبکه‌های مبارزه وارد شدند و در نتیجه، سازماندهیِ سوژهٔ جمعی سیاست دیگر نمی‌توانست شکلی «عمودی» که پرولتاریا در آن نقشِ سر، و دیگران دست‌ها و پاها را بازی کنند به خود بگیرد. بر عکس، سازماندهی به سویِ فرمی افقی و غیرسلسله مراتبی پیش می‌رفت. این مقاومت شبکه‌ای جا را برای الحاق بسیاری از مبارزه‌های محلی به جنبش انقلابی علیه کاپیتالیسم باز کرد. به طور مشابه، و به‌خصوص ضمن توسعهٔ شتابان تکنولوژی‌های ارتباطاتی، رسانه‌های نو، اینترنت و شبکه‌های اجتماعی، شیوهٔ قدیمی تولید کاپیتالیستی منسوخ و هژمونی آن با هژمونی شیوهٔ جدید تولید جایگزین شد: هژمونی تولید غیرمادی از خلال کار غیرمادی: «یعنی کاری که محتوای اطلاعاتی و فرهنگی کالا را تولید می‌کند. مفهوم کار غیرمادی به دو جنبهٔ متمایز از کار اشاره دارد. از یک‌سو: تا جایی که به «محتوای اطلاعاتی» کالا مربوط می‌شود، کار غیرمادی مستقیماً به تغییراتی در پروسه‌های کار کارگران اشاره می‌کند که در کمپانی‌های بزرگ متعلق به بخش‌های صنعتی و سومین رخ می‌دهند، یعنی جایی که مهارت‌های درگیر در کارِ بی‌واسطه به طور فزاینده‌ای بدل به مهارت‌های سیبرنتیکی و نظارت کامپیوتری (و همچنین ارتباطات افقی و عمودی) می‌شوند. از سوی دیگر: وقتی آن فعالیتی را مدنظر داریم که «محتوای فرهنگی» کالا را تولید می‌کند، کار غیرمادی سلسله‌ای از فعالیت‌ها را دربر می‌گیرد که عموماً به عنوان «کار» شناخته نمی‌شوند به بیان دیگر، آن دسته از فعالیت‌ها که مشغول تعریف و تثبیت استانداردهای فرهنگی و هنری، مُدها، سلیقه‌ها، هنجارهای مصرف‌کننده و در سطحی استراتژیک‌تر، مشغول تعریف و تثبیت افکار عمومی هستند.»[۴۰]

دلوز و گتاری، مفهوم ماشین را از نو اختیار، و آن را با توجه به پروبلماتیک‌های واقعی آغاز دوران به اصطلاح پست‌مدرن از نو مفهوم‌پردازی کردند. آنها نسبت به‌نظریه‌پردازی مارکس از ماشین به دلیل روش‌شناسی خطی و تکاملی او و نیز چشم‌انداز انسان‌ریختش نسبت به ماشین نقد داشتند.

بنابراین کار غیرمادی شدیداً به نیروی زندگی و عواطف بدنِ زنده وابسته است. برای تشریحِ تعریف لاتزاراتو از محتوای فرهنگی که هر چه بیشتر و بیشتر به این دلیل ساده اهمیت می‌یابد که پول بسیار زیاد تولید می‌کند، نمونه‌ای نسبتاً اخیر را در نظر می‌گیریم. سالن شکلات، بزرگ‌ترین نمایشگاه شکلات جهان، از ۱۸ تا ۲۰ سال ۲۰۱۳ در لندن برگزار شد. این نمایشگاه دربارهٔ شکلات به‌عنوان کالایی صرفاً مادی نبود؛ بلکه بیشتر، شکلات به مثابه کالایی در شبکهٔ کیفیات، کالاها و خدماتِ غیرمادی را عرضه می‌کرد. سالن شکلات انواع شکلات‌ها را در هر شکلی که به ذهن خطور می‌کند، از شکل رایج و عادی آن تا مجسمه‌ها و فیگورهای عجیب و غریب و نیز «آثار کانسچوآل تجسمی» از جنس شکلات را در بر می‌گرفت. امّا در کنار این همه، محبوب‌ترین بخش پرفورمنسی بود از یک اجراگر زن که در وسط سالن داخل وانی پر از شکلات گرم حمام می‌گرفت. بخش محبوب دیگر نمایشگاه نمایشِ مدی بود که مدل‌هایش لباس‌هایی ساخته‌شده از شکلات را بر تن کرده بودند. همان‌طور که واضح است، چنین چیزهایی از آنچه مارکس «ارزشِ استفاده»[۴۱] می‌خواند، به‌کل جدا افتاده اند و کل

این نمایشگاه، چیزی نیست مگر به اصطلاح «رخدادی فرهنگی» که از خلال ابزارها و تکنیک‌های هنری از جمله «هنرپردازی»[۴۲] اجرا می‌شود.

(باید هر چند خلاصه اشاره کرد که هژمونیک‌شدن کار غیرمادی در کاپیتالیسم به معنای آن نیست که کار مادی در حال از بین رفتن است یا مثلاً تعداد کارگران غیرمادی بسیار بیشتر از کارگران مادی است [از خاطر نبریم که کارخانه‌های کشورهای پیشرفته به مناطق دارای نیروی کار ارزان همچون آسیای جنوب شرقی صادر شده است] درست همان‌طور که وقتی مارکس تحلیل خود را بر هژمونیک شدن کار صنعتی به جای کار دهقانی سوار کرد، تعداد دهقان‌ها به مراتب بیش از کارگران صنعتی شاغل در کارخانه‌ها بود. مسئله بر سرِ اهمیت کار غیرمادی از منظر سرمایه است: تولیدِ غیرمادی، مرکزِ سودآوری کاپیتالیسم دوران ما، یعنی کاپیتالیسم سوارشده بر دانش، اطلاعات، تکنولوژی و ارتباطات است).

پل پاتون هستی‌شناسی دلوز و گتاری را «هستی‌شناسی ماشینی» می‌خواند.

نباید از خاطر برد که تحت این شرایط معاصر کار و تولید، اکنون استثمار کاپیتالیستی بیش از «ماهیچه» نیازمند اندیشه‌ها و احساسات است: «گذار کنونی در تولیدِ کاپیتالیستی به سوی نوعی «مدلِ انسان‌زاد»[۴۳] در حال حرکت است، به سوی نوعی چرخش زیست‌سیاسی در اقتصاد. هستنده‌هایی زنده در مقام سرمایهٔ ثابت در مرکزِ این استحاله قرار دارند و تولید فرم‌های زندگی در حال بدل‌شدن به ارزش مازاد[۴۴] است.»[۴۵]

به علاوه، کار غیرمادی نیازمند انعطاف‌پذیری بالا است: انعطاف‌پذیری در ساعات روز کاری که دیگر مرزهای همچون گذشته سفت و سخت نیست، شغل‌های پاره‌وقت، استخدام غیررسمی بدون قرارداد، کارمزدی‌ها[۴۶]، و الی آخر. نام این شرایط جدید کار غیرمادی عاطفی را شرایط «پرمخاطره» یا «متزلزل[۴۷]» گذاشته اند: آدم هرگز ضوابط دقیق کار خود را نمی‌داند، یا از تعداد دقیقِ ساعات کاری روزانه را بی‌خبر است زیرا چنین کاری به لطف گوشی‌های هوشمند و تلبت‌ها و دسترس‌پذیری همیشگی از خلال اینترنت مرزهای بین ساعات کار و ساعات فراغت را کم‌رنگ کرده، در موارد زیادی کار را به دورکاری یا کار از خانه بدل ساخته، یا به قول نگری و هارت[۴۸]، مرزهای بین «پرفورمنس» و «زندگی روزانه»ی کارگران را در هم آمیخته است؛ آدم لازم نیست دیگر متخصص بلامنازع یک حیطه‌ی جزئی باشد، بل بهتر است با نشان‌دادنِ خلاقیت و نوآوری، و ایده‌های جدیدی برای حداکثر حوزه‌های مرتبط با کار خویش ارائه دهد؛ و نیز کارآفرین[۴۹]می‌تواند بسیاری از این کارگرهای متزلزل را با درآمد اندک استخدام کند، هر زمان دلخواه اخراج کند، این انعطاف‌پذیری در سیلان‌های نیروی کار هم قابل مشاهده است: برون‌یابی[۵۰] کار ارزان در کشورهای جهان سوم، مهاجرت کارگرها از جنوبِ جهانی به شمالِ جهانی، جابجاییِ انبوه پناه‌جویان، و پر مخاطره کردن و موقتی‌کردن محل زندگی (در میان افرادی که مجبورند برای کار و تحصیل از این کشور به آن کشور سفر کنند یا در میان مستأجران جوانی که چه بسا هر یکی دو ماه بنا به پول جیب‌شان خانه عوض کنند)، و غیره.

از سوی دیگر، این مشخصه‌های جدید کار غیرمادی آن را به طور بالقوه نسبت به سرمایه خودآیین کرده است.[۵۱] برای فهم این ادعا باید به روش‌شناسی مارکس رجوع کرد. طبق این روش‌شناسی، تولید نیازمند جمعی‌بودن، سازماندهی، و ارتباط است. در دوران تولید صنعتی، این جمعی‌بودن از خلال جمع‌شدنِ کارگران حولِ ماشین‌آلات کارخانه ممکن می‌شد. همین نیز همان‌طور که در بالا اشاره شد فرصتِ مقاومت را نیز فراهم می‌آورد. زیرا مقاومت در مقام کنشی جمعی می‌توانست از دل همین سوبژکتیویته‌های قلمروگذاری‌شده سربرآورد.[۵۲] امّا کار غیرمادی کاپیتالیستی یعنی استثمارِ قوای غیرمادی انسان‌ها که خودشان شرطِ لازمِ برقراری ارتباط هستند. به همین خاطر است که کارگران غیرمادی در ارتباط دائمی با یکدیگر هستند و سازماندهی این نوع از کار نیازمند شبکه‌های افقی برای دسترسی به سیلان اطلاعات است و نه دیگر سلسله مراتب‌های عمودی فوردیستی. در نتیجه، مکانِ تولید مستقیماً و بی‌واسطه مشترک است و مدیریت از بالای سرمایه بر کار غیرمادی نه دیگر درونیِ فرآیند تولید بل نسبت به آن خارجی است. به عبارت دیگر: اکنون با مدیریتی از جنسِ مدیریت کارخانه‌ای طرف نیستیم که مستقیماً در مکان تولید (کارخانه، دور ماشین‌آلات، یعنی مکانِ ارتباط و جمعی‌بودن کارگران) در فرآیند تولید دخالت می‌کرد.

با این حال، اگرچه سرمایه نسبت به تولید غیرمادی خارجی است، امّا نمی‌تواند آن را آزاد از تنظیم و کنترل رها سازد. همان‌طور که فوکو در زایش زیست سیاست (۲۰۰۸) نشان می‌دهد، اگرچه هنر نئولیبرالیِ حاکمیت‌مندی (یا ساده‌تر، حکومت‌داری) مستقیماً در حوزهٔ اقتصادی دخالت نمی‌کند، امّا قواعدی از بیرون برمی‌نهد تا فرآیند تولید را کانالیزه کند. به همین دلیل، سرمایه اکنون نسبتی انگلی با کار غیرمادی دارد و صرفاً از بالا سرتاسر حیطهٔ تولید، یعنی سرتاسر جامعه را به مثابهٔ کارخانهٔ تولید ارزش قلمروگذاری می‌کند. پارادوکس ماجرا آن جاست که بیشینهٔ بهره‌وری و قابلیت تولید کارغیرمادی زمانی حاصل می‌شود که آفرینش‌گری و نوآوری بدون هیچ قید و بندی بتوانند جریان داشته باشند، و تنظیم و کنترل کاپیتالیستی با سد کردن جریان‌های خلاقه، عملاً پتانسیل‌های بسیاری از کار خودآیین زیست‌سیاسی را نهفته باقی می‌گذارد پتانسیل‌هایی که در صورتِ بالفعل‌شدن، همه‌چیز را به امر مشترک بدل می‌کنند و تنها زمانی بالفعل می‌شوند، که امر مشترک در حال ساخته شدن باشد. این هستی‌زاییِ دو طرفه تنها و تنها به ورای کاپیتالیسم اشاره می‌کند و به همین خاطر، سرمایه

باید برای حفظ خویش در برابر سیلان آزاد نیروهای آفرینش‌گر مانع ایجاد کند.

این توصیفِ موجز از شیوهٔ کنونی تولید کاپیتالیسم معاصر، دلالت‌های سرهم‌بندی ماشینی کنونی را آشکار می‌سازد. استثمار مادیِ کارگران مشغول در جایگاه‌های تولید صنعتی در کنار استثمار غیرمادی گسترده در سرتاسر گسترهٔ حیات اجتماعی، وقتی که «لایک»های فیس‌بوکی هم پول‌ساز می‌شوند، نشانگر سویهٔ انقیاد اجتماعی این سرهم‌بندی ماشینی است. با این حال، سویهٔ برده‌کشیِ ماشینی بسیار برجسته‌تر شده است. اکنون دیگر تنها با انقیاد علم جهت توسعه و راه‌اندازی و نگهداری ماشین‌آلات کارخانه‌ها طرف نیستیم. همان‌طور که توضیح دادیم، خودِ دانش، اطلاعات، احساسات، و پرفورمنس‌های روزمره به ارزش‌افزایی کاپیتالیسم یاری می‌رسانند. کافی نیست در مقام کارگر خدماتی (از بازاریاب تا کارگران صنعت سرگرمی تا کارگران تفرجگاه‌ها و میکده‌ها و کلوب‌ها تا منشی‌ها تا طراحان تا ایده‌پردازان کامپیوتری) تنها کارتان را انجام دهید، بلکه باید همیشه حین خدمت لبخند بزنید یا دست‌کم مراعات آداب اجتماعی را بکنید و به ساختن «فرهنگ سازمانی» مناسب جهت شکوفایی ایده‌ها و نوآوری یاری برسانید. فرانکو براردی این بهره‌کشی ماشینی را «به کار گماشتنِ روح» کارگران می‌خواند.[۵۳] در دورانی که مرزهای زمانی بین کار و فراغت محو می‌شوند، کارتان باید بازی باشد و بازی‌تان کار. این چنین است که سرهم‌بندی‌های ماشینی کاپیتالیسم از مرزهای سنتی کار و زندگی قلمروزدایی می‌کند تا قلمروی بزرگتری برای ارزش‌افزایی فراهم بیند.

امّا نباید آن ضابطهٔ سوم ماشینی را نادیده گرفت. ترکیب‌بندی ماشینی نوین کارگران زیست‌سیاسی پرمخاطره که خودآیینی بالقوه‌اش را شرح دادیم، هنوز قدرت بر سازندهٔ استحاله دادن هستی را در خود نفهته دارد. امّا از آنجا که آفرینش‌گری و استفاده از قوای غیرمادی و عواطف خود بدل به پارادایم ارزش‌افزایی در سرهم‌بندی ماشینی کاپیتالیسم شده است، مقاومت و مبارزه در کاپیتالیسم درونماندگار آن است. به زبان دیگر، «خارجِ‌ای نسبت به سرمایه وجود ندارد». دیگر باید این توهم را که جایی بیرون از مناسبات سرمایه وجود دارد و می‌توان آنجا مصون بود و مبارزه را در مقام مثلاً حزب پیشرو از آنجا سازمان داد، کنار گذاشت.

۴. نتیجه‌گیری

همان‌طور که شاهد بودیم، هستی‌زاییِ ماشینی دلوز و گتاری در دو مجلد کاپیتالیسم و اسکیزوفرنی از دلِ معضل‌هایی بیرون آمده است که در دههٔ هفتاد تنها با آغاز ظهور آنها طرف بوده‌ایم و در دهه‌های بعدی توسعه می‌یابند و تثبیت می‌شوند. بدین‌ترتیب، این دو نظریه‌پرداز با تحلیل نیروهای متنازع در کار در کاپیتالیسم متاخر و جهت‌گیریِ آنها، وسایلی مفهومی را ابداع کردند که نه تنها با آن بتوان شرایط معاصر کاپیتالیسم را فهمید، بلکه همچنین در نظریهٔ انتقادی و مفهوم‌پردازی مبارزه و مقاومت از گفتارهای قدیمی و سنتی چپ فاصله گرفت و هر شکلی از سلسله مراتب را چه در مقام دموکراسی پارلمانتاریستی و مبتنی بر نمایندگی/بازنمایی[۵۴] غربی، چه سیاستِ حزبی چپ سنتی، و چه دیگر اشکال نخبه‌گرایانه یا هویت‌محور به چالش کشید.

این چشم‌انداز ماشینی دلوز و گتاری پیش از هر چیز به ما می‌آموزاند که پرسش از ذات را کنار بگذاریم و به مسئلهٔ اساسی بیاندیشیم: مسئلهٔ «واو ربط». چطور و در طی کدام فرآیندهای سوبژکتیوسازی «مردم در راه» ظهور خواهند کرد؟

منابع و مآخذ

۱. «کار غیرمادی» لاتزاراتو، موریتزیو؛ انقلاب را به‌خاطر می‌آورید؛ آنتونیونگری و دیگران؛ ترجمهٔ ایمان گنجی و کیوان مهتدی؛ تهران: انتشارات روزبهان، ۱۳۹۰.

2. *The Soul at Work: From Alienation to Autonomy*.

Berardi, Franco "bifo". Trans. Francesca Cadel and Giuseppina Mecchia. Los Angeles: Semiotext(e), 2009.

3. *Desert Islands and Other Texts*. Deleuze, Gilles. (Los Angeles, New York: Semiotext(e), 2004.

4. *Negotiations*. Deleuze, Gilles. New York: Colombia University Press, 1995.

5. *A Thousand Plateaus*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2005.

6. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Deleuze, Gilles and Félix Guattari. Trans. Robert Hurley, Mark Seem and Helen R. Lane. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

7. Into the Factory: Negri's Lenin and the Subjective Caesura." Hardt, Michael. *The Philosophy of Antonio Negri: Resistance in Practice*. Ed. Timothy S. Murphy and Abdul-Karim Mustapha. London: Pluto Press, 2005. 38-7. Document.

8. *Commonwealth*. Hardt, Michael, und Antonio Negri. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2009.

9. Museum of the Streets.» Hoffman, Abbie. The» Anarchist Library. 1980. http://theanarchistlibrary.org/library/abbie-hoffman-museum-of-the-streets (Zugriff: 12 May 2012 am).

10. *Grundrisse: Foundations of the Political Economy (Rough Draft)*. Marx, Karl. Übersetzung: Martin Nicolaus. London: Penguin Books, 1993.

11. *Art and Multitude*. Negri, Antonio. Boston: Polity Press, 2011.

12. *Deleuzian concepts : philosophy, colonization, politics*. Patton, Paul. Stanford: Stanford University Press, 2010.

13. *A Thousand Machines*. Raunig, Gerald. (Übersetzung: Aileen Derieg. Los Angeles: Semiotext(e), 2010.

14. *Art and Revoltion*. Raunig, Gerald. Los Angeles: (Semiotext(e), 2007.

For what use is a ‘fickle and inconstant’» .15 multitude? Striving, self-knowledge and collective desire in Spinoza’s political philosophy» Taylor, J. D. The Society for European Philosophy/Forum for European Philosophy Joint Annual Conference, .2013 ,Kingston University. London

.3 .Lenin In England». Tronti, Mario. *Libcom*» .16 .(2011 4 .12 http://libcom.org (Zugriff am .1964 January

پی‌نوشت‌ها

1. Desiring.
2. *Deleuzian concepts : philosophy, colonization, politics*, 145.
3. Ontology.
4 . Whitehead.
5 . Ontogenesis.
6 . Is.
7 . And.
8. *A Thousand Machines*, p 19.
9 . Machine.
10. *A Thousand Machines*, pp. 20-19.
11. *Grundrisse: Foundations of the Political Economy*, p. 693.
12. *A Thousand Machines*, p. 22.
13. *Grundrisse: Foundations of the Political Economy*, p. 692.
14 . Social subjection.
15 . Machinic enslavement.s
16. *Grundrisse: Foundations of the Political Economy*, p. 706.

۱۷. همان 17.

18. collectivity.
19. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, p. 36.

۲۰. همان.

۲۱. همان.

۲۲. برای نمونه، جی. دی. تیلور می‌نویسد: «مفاهیم مفهم «چرخش اسپینوزایی» پس از آلتوسر را می‌توان چنین فهرست کرد: قدرتِ برسازنده/ قدرت در نگری؛ میل در مقام قدرت برسازنده در دلوز و گتاری؛ دموکراتیزه‌سازی در مقام فرآیند فعال در بالیبار؛ و به شیوه‌ای ضمنی‌تر و تلویحی‌تر، میل و رخداد به عنوان شاکله‌های سوبژکتیویتهٔ سیاسی در بدیو.» *For what use is a ‘fickle and*)...)

23 . Communication factor.
24. *A Thousand Machines*, p. 19.
25. *Negotiations*, p. 45.
26 . Transversal.
27. *A Thousand Machines*, p. 8.

۲۸. همان، ص ۱۰.

۲۹. همان، صص ۲۷ـ ۲۹.

30 30. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, p. 31.

۳۱. «...هیچ سیستم اجتماعی‌ای در کار نیست که از تمام جهات نشت نکند، حتی اگر بخش‌های خود را به‌طور فزاینده‌ای صلب کند تا جلوی خطوط پرواز را سد کرده باشد.» (*A Thousand Plateaus*, p. 204).

32. Creative and Culture Industries.
33. « Museum of the Streets", 1980.
34. *Art and Revoltion*, p. 16.

۳۴. همان.

36. *Desert Islands and Other Texts*, p. 103.
37. Real subsumption.
3838. *Art and Multitude*, p. 68.
39. « Lenin In England «.

۴۰. «کار غیرمادی».

۴۱. Use-value: ترجمان تا کنون این اصطلاح را به «ارزش مصرف» برگردانده‌اند. با این حال، مصرف برگردانی است برای consumption، یکی دیگر از مفهوم‌های کلیدی در متن‌های نظریِ متاثر از مارکس. از سوی دیگر، ارزشِ استفاده دقیقاً همان‌چیزی است که در جامعه‌ی به اصطلاح مصرف‌گرا (consumerist) به شکل تجلیِ خویش در سیستم کاپیتالیستی، یعنی «ارزشِ مبادله» فروکاسته می‌شود تا بتوان کالاهای قابل استفاده یعنی دارای ارزش استفاده را با هم‌ارز عام (پول) مبادله کرد. این فرآیند به اضافه تولید، یعنی تولید بیش از مقدارِ مورد استفاده، مصرف‌گرایی، و نیز تولیدِ کالاخدماتی که جدایی بنیادینی از ارزشِ استفاده دارند، می‌انجامد. به همین خاطر، خلط مصرف و استفاده نتایج نظری نامطلوبی به دنبال خواهد داشت.

42. Curation.
43. Anthropogenetic.
44. Added value.
45. *Commonwealth*, p. 132.
46. Freelancers.
47. Precarious.

۴۸. همان، ص ۱۴۶.

۴۹. Entrepreneur: کارآفرین که به طور خاص از دههٔ ۸۰ به بعد باب شد، یعنی با ظهور یاپی‌های جوانی که شرکت‌های جدید راه می‌انداختند و شروع می‌کردند به بالارفتن از پله‌های موفقیت و ثروت در بخش‌های مالی و اطلاعاتی صنعت، حالا دیگر معادلی است برای همان «کارفرما» امّا کارفرمای کاپیتالیسمِ غیرمادی. جالب آنکه بدانید یاپی رسماً به معنای جوان ۲۰ تا ۳۰ ساله‌ی مرفه و شهری که در زمینهٔ کاری‌اش «حرفه‌ای» است را جری روبین، یکی از رهبرانِ جنبشِ هیپی‌ها در مه ۶۸ ابداع کرد آن هم در تقابل با ایده‌ی هیپی، رویاپردازِ مخالف با کاپیتالیسم.

50. Outsourcing.

۵۱. همان، ص ۱۴۲.

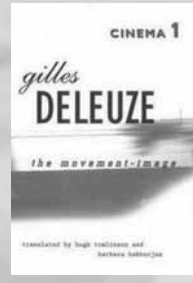
۵۲. ر.ک: *Into the Factory: Negri’s Lenin and the Subjective Caesura*.

۵۳. ر.ک: *The Soul at Work: From Alienation to Autonomy*.

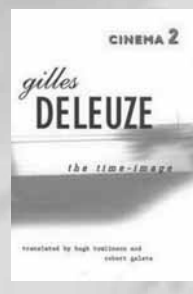
54. Representation.

دلوز و نظام نشانه‌ها در حرکت-تصویر

میلاد روشنی پایان
Milad.roshany@gmail.com



Cinema 1: The Movement-Image. Deleuze, Gilles. Trans. H. Tomlinson and B. Habberjam. The Athlone press (London), 1986.



Cinema 2: The Time-Image. Deleuze, Gilles. Transl. Hugh Tomlinson and Robert Galeta. The Athlone Press, 2000.

سینما۱؛ حرکت-تصویر، ژیل دلوز، ترجمهٔ مازیار اسلامی، تهران: انتشارات مینوی خرد، چاپ اول، ۱۳۹۲.

اشاره: دلوز پروژه سینمایی‌اش را با انتشار دو جلد کتاب سینما ۱؛ حرکت-تصویر و سینما ۲؛ زمان-تصویر، در دههٔ هشتاد معرفی کرد. امّا پس از ترجمهٔ انگلیسی این دو جلد، واکنش سرد فضای آکادمیک و مطالعات سینمایی دانشگاهی موجب شد تا تأثیرات پروژهٔ دلوز در تئوری فیلم به تعویق بیافتد. بخشی از مقالهٔ حاضر به چند و چون این واکنش‌ها و ردیابی دلایل آن اختصاص دارد.

پروژهٔ سینمایی دلوز تلاشی برای رده‌بندی تصاویر است. او دو نوع سینما (سینمای کلاسیک و سینمای مدرن) را به واسطهٔ تفاوت آنها در دستیابی به زمان از یکدیگر متمایز می‌کند. دلوز در جلد اول که به سینمای کلاسیک اختصاص دارد، دربارهٔ حرکت-تصویر و رابطهٔ غیرمستقیم آن با زمان حرف می‌زند و در جلد دوم از زمان-تصویر و رابطهٔ مستقیم آن با زمان. مقالهٔ حاضر پس از توضیحی اجمالی دربارهٔ تعاریف دلوز از سینمای کلاسیک و مدرن، معطوف به جلد اول این مجموعه خواهد بود. جایی که دلوز دربارهٔ حرکت-تصویر و گونه‌های آن بحث می‌کند.

پروژهٔ سینمایی دلوز دو قلب تپنده دارد؛ آنری برگسون و چارلز سندرس پرس. دلوز به واسطهٔ بینش برگسون سه گونهٔ اصلی حرکت-تصویر یعنی ادراک-تصویر، تأثر-تصویر و کنش-تصویر را متمایز می‌کند و به واسطهٔ نظام نشانه‌شناسی پرس تلاش می‌کند تا هر کدام از این گونه‌ها را نشانه‌گذاری کند. اما استفادهٔ دلوز از نشانه‌شناسی پرس فراتر می‌رود و او یک گونهٔ دیگر با عنوان نسبت-تصویر را به سه گونهٔ اصلی ملهم از برگسون اضافه می‌کند. و در ادامه برای مواردی که این چهارگونهٔ حرکت-تصویر قادر به توضیح آنها نیستند، دو گونهٔ دیگر یعنی تکانه-تصویر و بازتاب-تصویر را نیز در لابه‌لای این چهارگونه جا می‌دهد تا در نهایت به شش گونهٔ حرکت-تصویر برسد. در این مقاله تلاش شده تا شرحی ساده بر روی هر کدام از این گونه‌های حرکت-تصویر، ارائه شود.

کتاب ماه فلسفه

دلوز پروژهٔ سینمایی‌اش را با انتشار دو جلد کتاب سینما ۱؛ حرکت-تصویر و سینما ۲؛ زمان-تصویر، در دههٔ هشتاد معرفی کرد. پروژه‌ای که بلندی گام‌ها و وسعت جاه‌طلبی‌اش را می‌توان بلافاصله در دو سه جملهٔ ابتدایی مقدمهٔ جلد اول پیش‌بینی کرد. «کتاب حاضر، تاریخ سینما نیست، بلکه نوعی نظام رده‌بندی است؛ کوششی برای طبقه‌بندی تصاویر و نشانه‌ها.»[1] همین کافی است تا دلوز این اطمینان را ایجاد کند که کتاب‌های سینمایی‌اش تنها ماجراجویی‌های یک فیلسوف در زنگ تفریحش نیستند، بلکه تلاش برای کشف و طبقه‌بندی نیروهایی است که سینما را تا آستانهٔ فلسفه پیش می‌برند. این به معنای نوعی برهم‌نمایی فلسفه بر سینما و یا خوانش سینما از دوردست‌های فلسفه نیست. دلوز بارها، و بیش از همه در فلسفه چیست؟ تکرار می‌کند که هنر، میدان زورآزمایی فلسفه و یا نوعی مشتق زیبایی‌شناختی از فلسفه نیست، بلکه گستره‌ای از امکانات است که به تولید اشکال نوینی از ادراکات و تأثیرات، خارج از حوزهٔ دید فلسفه می‌انجامد. کار فلسفه تولید مفاهیم است، امّا استفاده از این مفاهیم، برای

توضیح و تشریح کار هنر، پیشاپیش سرکوب امکانات هنر است. او مدلی را پیشنهاد می‌کند که در آن «ایده‌های فلسفه در تودرتوهای هنر تشدید می‌شوند، نیروها و اتصالات جدید می‌یابند و دوباره به سوی فلسفه پرتاب می‌شوند.»[۲] و برعکس تأثیرهای تولید شده در هنر نیز، به فلسفه نفوذ می‌کنند و با دگرگون کردن سلسله مراتب درونی فلسفه، به جهش در ایده‌های فلسفه می‌انجامند. از این نظر کار هنر، بازنمایی ایده‌های فلسفه نیست، بلکه تلاش برای تولید نیروهایی خارج از ضمانت درون گفتمانی فلسفه است. از این نظر تمایز میان فیلسوف و هنرمند، تنها در شیوه‌ها و مصالح آنها برای اندیشیدن است. دلوز پیش از این و در تک‌نگاری‌های خود دربارهٔ پروست و بیکن، این شیوهٔ قیاس را آزموده بود و حالا نوبت آن بود تا با حداکثر توان به سمت سینما بچرخد و این پرسش را طرح کند که اگر بناست دربارهٔ هیوم و لایب‌نیتس و اسپینوزا حرف زد، چرا

دلوز به تبعیت از چارلز سندرس پرس، برای هر کدام از گونه‌های حرکت‌ـتصویر، سه نشانه تعیین می‌کند که یکی از آنها نشانهٔ تکوینی(ژنتیکی، پیدایشی)است که نشانهٔ ساختاری را مشخص می‌کند و دو نشانهٔ دیگر،نشانه‌های ترکیب‌بندی‌اند که شیوه‌های تمایزیابی‌نشانهٔ ساختاری را مشخص می‌کنند.

نمی‌توان بلافاصله از آیزنشتاین، اورسون ولز وآلن رنه هم سخن گفت؟ اینجاست که دلوز آماده می‌شود تا توجیهی دقیق برای عنوان دو کتابش ارائه کند. اگر فیلسوف با مفاهیم می‌اندیشد، فیلمساز با حرکت‌ـتصویر و زمان‌ـتصویر می‌اندیشد. دو مفهومی که محور دو جلد کتاب سینمایی دلوز و خیز بلند او برای نفوذ در تئوری فیلم قرن بیستم است. اما زمانی که هیو تاملینسون این دو کتاب را به انگلیسی برگرداند، واکنش سرد مخاطبان انگلیسی زبان، بیش از آن بود که دو کتاب دلوز به عنوان آخرین دست‌آوردهای تئوری فیلم در نظر گرفته شوند.

از نظر گرایش‌های آکادمیک که به ویژه تحت تأثیر سنت انگلیسی زبان بود، «پروژهٔ سینمایی دلوز حتی در میان تئوری فیلم‌های فرانسوی که به سنت دانشگاهی انگلیسی زبان رسیده بود نیز یک ناهنجاری تلقی می‌شد.»[۳] رودوویک توضیح می‌دهد که بخشی از این سوءتفاهم ناشی از ناآشنایی انگلیسی زبان‌ها با گرایش‌های متعدد در فرهنگ سینمایی فرانسوی آن دوره بود. تئوری فیلم آکادمیک همواره تلاش می‌کند یک خط منسجم از بازن تا میتری و متز بکشد، و از آن به عنوان تئوری فیلم در فرانسه بحث کند. حتی رودوویک این ادعا را هم مطرح می کند که زمان ترجمهٔ انگلیسی دو جلد کتاب دلوز، انگلیسی زبان‌ها با نگرش‌های جدید در فضای فکری فرانسه آشنا نبودند و اگر نوشته های دلوز را با نوشته‌های امثال سرژ دنی، پاسکال بونیتزر و ژان لویی شیفر مقایسه می‌کردند، دلوز چندان هم نامتعارف نبود.[۴]

امّا بخش عمده‌ای از این استقبال سرد مربوط به سبک و متدلوژی دلوز بود. زبان دلوز سیال، جهنده و پر از اصطلاحات و گزاره‌هایی است که به شکل رگباری از ایده‌ها و مفاهیم پشت سر هم قرار می گیرند و از نظر متدلوژی، کتاب‌های سینمایی دلوز نه تنها به هیچ کدام از روش‌های مرسوم معاصرش شبیه نبود، بلکه به طور ویژه در مقابل دو روش اصلی و شناخته شدهٔ پس از دههٔ هفتاد، یعنی ساختارگرایی سوسوری و روانکاوی لکانی، نیز قرار گرفته بود. ساختارگرایی سوسوری با اولویت دادن به زبان و صلب کردن دوگانه‌ی دال/ مدلول در نهایت به نوعی تعمیم‌بخشی و یکسان کردن تمام پدیدارها و موضوعات در قالب استعاره‌های زبانی می‌انجامید که با روح فلسفهٔ دلوز مبنی بر اندیشیدن به حیات نه در واحدهای سازمانی زبان، بلکه در اتصال‌های موقت، کوتاه، تکثیر شونده و در حال «شدن» مدام، ناسازگار بود.[۵] و از طرف دیگر روانکاوی لکانی، نیز به خاطر محوریت سوبژکتیو آن و تقاضایش برای پیشینی فرض گرفتن جایگاه‌های پیشینی (پدر/ قانون، مادر/ ابژهٔ میل، کودک/ سوژه) و همین طور تلاشش برای تعریف سلبی میل (به مثابهٔ نتیجهٔ فقدان)، در تضادی آشکار با روحیهٔ فلسفی دلوز قرار دارد.[۶] فارغ از این دو جریان اصلی که پس از دههٔ هفتاد با کریستین متز در حوزهٔ زبانشناسی و نویسندگان نشریهٔ اسکرین در حوزهٔ روانکاوی لکانی، راه خود را به سوی تئوری فیلم باز کردند. سایر رویکردهایی چون مطالعات فرهنگی، فرمالیسم، تحلیل گفتمان و پدیدارشناسی نیز قرابت چندانی با دلوز نداشتند. دلوز از جایی آغاز کرده بود که پیش‌تر آزموده نشده بود.

پروژهٔ سینمایی دلوز دو قلب تپنده دارد: آنری برگسون و چارلز سندرس پرس. مسئلهٔ دلوز آن نیست که چگونه متافیزیک برگسون را با منطق پراگماتیکی پرس آشتی دهد. دلوز از مفاهیم آغاز می‌کند. مفاهیمی که برگسون و پرس خلق کرده‌اند. برای او فیلسوف کسی است که مفاهیم را می‌آفریند و سپس این «مفاهیم به یکدیگر اتصال می‌یابند، یکدیگر را حمایت می‌کنند، حدود خود را با دیگر مفاهیم سازگار می‌کنند، مسائل خودشان را لولابندی می‌کنند و در نهایت متعلق به یک فلسفه می‌شوند، حتی اگر تاریخ‌های متفاوتی داشته باشند. در واقع هر مفهومی، با مؤلفه‌های محدودی که در اختیار دارد، به سوی مفاهیم دیگری که از نظر ترکیب‌بندی متفاوتند [...]، ریشه می‌زند.»[۷] دلوز از تاریخ مفهوم‌سازی حرف می‌زند، امّا این تاریخ نه یک تاریخ تکوینی کلاسیک است که به پیشرفت خطی وابسته است و نه یک تاریخ

دیالکتیکی است که در آن مفاهیم صرفاً برای ساخت یک مفهوم برتر ادغام می‌شوند. دلوز از تاریخ «شدن» حرف می‌زند. یک تاریخ بی‌جهت و هزارتو که وابسته به شبکه‌ای از روابط پیچیدهٔ مؤلفه‌هایی است که در سطحی درون‌ـماندگاراز یک مفهوم به مفهومی دیگر گسترش می‌یابند. «این شبکهٔ روابط، شدن یک مفهوم را شکل می‌دهد. هنگامی‌که مفاهیم وارد این شبکهٔ واقعی روابط می‌شوند، تمیزپذیری مؤلفه‌های یک مفهوم از مؤلفه‌های مفاهیم دیگر رنگ می‌بازد.»[۸] از این نظر استفاده‌ای که دلوز از برگسون و پرس در کتاب‌های سینمایی خود می‌کند، استفاده‌ای در سطح ارجاع و یا تولید پشتوانه‌ای برای حرکت نیست، بلکه روشی است تا بتواند با نیروی مؤلفه‌های مفاهیمی که برگسون و پرس خلق کردند (که مفاهیم آنها نیز خود به واسطهٔ نفوذ ریزوماتیک مؤلفه‌هایی از مفاهیم پیش‌تر بوده است)، مفاهیم خودش را خلق کند. یکی از دلایل دشواری خواندن کتاب‌های دلوز مواجهه با همین چگالی افزایندهٔ مفاهیم بدیع در کار اوست. همچنین صرفه‌جویی دلوز در شرح و بسط آن دسته مفاهیمی که از فیلسوفان دیگر می‌گیرد و روش خاص او برای بازگذاشتن استنتاج‌های معنایی، کار را دشوارتر نیز می‌کند. این دشواری در کتاب‌های سینمایی دلوز بیشتر هم می‌شود. زمانی که دلوز انتظار دارد تا خوانندگانش از یک سو روی برگسون و پرس تسلط داشته باشند و از طرف دیگر بر تاریخ نظریهٔ فیلم اشراف داشته باشند و همچنین تمام فیلم‌هایی که در کتاب به آنها ارجاع داده می‌شود، را دیده باشند. این مقاله تلاش خواهد کرد، شرحی تا حد امکان ساده، روی برخی از مفاهیم بنیادینی باشد که دلوز از فیلسوفان دیگر به ویژه برگسون و پرس، می‌گیرد و هم‌چنین تلاش خواهد کرد تا خلاصه‌ای از نظام رده‌بندی اوو شرحی ساده روی برخی از مفاهیمی باشد که خود دلوز خلق کرده است. در اینجا به بهانهٔ ترجمهٔ فارسی جلد اول این مجموعهٔ دو جلدی، و با توجه به محدودیت‌های نشریه، تنها روی سینما ۱؛ حرکت‌ـتصویر تمرکز خواهیم کرد.

تصویر، ادراک و سه گونهٔ حرکت-تصویر

تصویر برای دلوز به معنی متداول آن، یعنی بازنمودهای رسانه‌ای مثل عکس‌های فتوگرافیک، یا تصاویر سینماتوگرافیک، نیست. معنای تصویر برای دلوز به همان گستردگی است که برگسون در فصل نخست کتاب ماده و حافظه شرح می‌دهد. برای برگسون همه چیز تصویر است. همهٔ ابژه‌های مادی جهان، خود جهان و حتی سوژهٔ انسانی و متعلقات آن مثل بدن، مغز و حافظه. اما برگسون هرگز قصد ندارد، مادیت ابژه‌ها را به نفع یک انتزاع ایده‌آلیستی، نظیر فهمی که برکلی از ادراک داشت، انکار کند. از طرف دیگر ماده‌گرایی رئالیستی را نیز به خاطر افراطی که برای توجه به صرف مادی بودن چیزها، فارغ از جنبه‌های نمودی آنها داشت، رد می‌کرد. برگسون فلسفهٔ خود را آشکارا دوآلیستی می‌خواند و توضیح می‌دهد که چگونه توسط ایده‌آلیست‌ها واقعیت مادی ابژه‌ها، با انتقال آن به ذهن توسط برکلی، انکار شد و توسط رئالیست‌ها عَرَض‌های ماده (مانند رنگ، زبری و ...)، که آشکارا دلیل وجودی آنها تأثیرپذیری سیستم حسی انسانی است، به طبیعت مادی ابژه‌ها بازگردانده شدند. از این نظر «شیء خارجی برای برگسون، صورتی ذهنی است، امّا صورتی که وجود فی‌نفسه دارد.» با توجه به صورت‌بندی برگسون سوژهٔ ادراک کننده (مدرِک) نیز یک تصویر است. تصویری میان تصویرهای دیگر. امّا برگسون در اینجا تفاوتی قائل است که منجر به استفادهٔ او از ترکیب «تصویر زنده» (Living image) می‌شود. این تصویر زنده برای برگسون، برخلاف صورت‌بندی‌های استعلایی دیگر که از مبنایی سوبژکتیو آغاز می‌کنند، منشأ ادراک نیست. به بیانی دیگر ادراک درون چیزها قرار دارد، نه در سوژهٔ ادراک کننده. برگسون پایهٔ ادراک، در عام‌ترین شکل آن را وابسته به مکانیزم کنش/ واکنش می‌داند. این کنش و واکنش زمانی که مربوط به تصویرهایی غیر از تصویر زنده باشد، بر طبق قوانین طبیعی خواهند بود. برخورد نور با سطح یک برگ را در نظر بگیرید. نور تأثیری روی سطح برگ می‌گذارد که منجر به آغاز فتوسنتز، به عنوان یک رفتار واکنشی خواهد شد. برای برگسون، این نخستین تعریف ادراک در معنای عام آن به عنوان، مواجهه و برخورد است. معنای خاص ادراک، به عنوان ادراک تصویر زنده نیز در همین مکانیزم عمل می‌کند، با این تفاوت که میان کنش ورودی و واکنش متعاقب این تصویر زنده، یک فاصله خواهد بود. فاصله‌ای میان تأثیرات تصویرهای دیگر روی تصویر زنده، انتقال این تأثیرات به مرکز پردازندهٔ مغز توسط اعصاب‌آوران، فرایند پردازش و تولید یک دستور واکنشی متناسب با تأثیر ورودی توسط مغز و انتقال این دستور به اعضای بدن توسط اعصاب وابران و در نهایت تولید یک واکنش از طرف تصویر زنده. تأکید برگسون روی این فاصله منجر به آن می‌شود تا تصویر زنده را وقفه‌ای (Gap/interval) میان تصاویر دیگر در نظر بگیرد. تفاوت ادراک تصویر زنده با تصویرهای دیگر، به ویژگی‌های تصویر زنده در گزینش وجوهی از تصویرهای دیگر (و نه همهٔ وجوه آنها) مربوط می‌شود. آنچه برای برگسون اهمیت دارد، این است که ادراک، آن آگاهی نیست که سوژه روی ابژه‌ها سوار می‌کند، بلکه ادراک درون ابژه‌هایی وجود دارد که تصویر زنده بخش‌هایی از آن را برمی‌گزینند. برای روشن شدن موضوع می‌توانیم از استعارهٔ نور استفاده کنیم. از این نظر، ادراک، نوری نیست که از طرف سوژه به ابژه‌ها تابانده می‌شود تا آنها را ادراک کند، بلکه این نوری است که از طرف ابژه‌ها به سوژه تابیده می‌شود و سپس سوژه با فیلتر کردن بخش‌هایی از این نور دوباره آن را به ابژه‌ها می‌تاباند تا آنها را ادراک کند. همان طور که دلوز در دومین شرحش بر برگسون می‌گوید، این ادعای برگسون «گسست کاملی از کل سنت فلسفی است که نور را در سمت روح قرار داد، و آگاهی را شعاع نوری دانست که چیزها را از دل تاریکی ذاتی‌شان بیرون می‌کشد ... چیزها به خودی خود روشن هستند، بدون آن که چیزی آنها را روشن کند، آگاهی را نمی‌توان از شی یعنی از تصویر نور تفکیک کرد... . آگاهی در واقع عکسی است که از پیش در همهٔ چیزها وجود دارد و برای همهٔ نقاط گرفته و و برداشته شده است.»[۹] این شاکلهٔ الگوی حسی‌ـحرکتی (Sensory-motor schema) تصویر زنده است که بخش نخست آن به ادراک و

دلوز پروژهٔ سینمایی‌اش را با انتشار دو جلد کتاب سینما۱؛ حرکت‌ـتصویر و سینما ۲؛ زمان‌ـتصویر، در دههٔ هشتاد معرفی کرد. پروژه‌ای که بلندی گام‌ها و وسعت جاه‌طلبی‌اش را می‌توان بلافاصله در دو سه جملهٔ ابتدایی مقدمهٔ جلد اول پیش‌بینی کرد. «کتاب حاضر، تاریخ سینما نیست، بلکه نوعی نظام رده‌بندی است؛ کوششی برای طبقه‌بندی تصاویر و نشانه‌ها.»

دریافت بخش‌هایی گزینش شده از ابژه‌ها باز می‌گردد و بخش دوم آن مربوط به پاسخ‌های بالفعل به محرک‌های ادراکی، یعنی کنش متعاقب این ادراک باز می‌گردد. پس دلوز می‌تواند دو رده از حرکت‌ـتصویرها را به عنوان ادراک‌ـتصویر و کنش‌ـتصویر معرفی کند. امّا اینجا به واسطهٔ بینش برگسون در تشریح دو مفهوم کیفیت (quality) و تأثر (affection)، واسطه‌ای میان ادراک و کنش، میانجی‌گری می‌کند، که خود به بخشی از این الگوی حسی‌ـحرکتی تعلق می‌یابد؛ تأثر‌ـتصویر. تأثر، موقعیتی پیشا کنشی دارد. «حرکتی است که آغاز می‌شود؛ امّا به کنش نمی‌انجامد.»[10] و به عنوان یک کیفیت ناب، بیان می‌شود. نوعی احساس ناب که وابسته به شدت‌ها و کیفیت‌های درون‌گستری است که هنوز به شکل کنش‌های احساسی (نظیر خشم، درد، عشق و ...) بالفعل نشده‌اند.

دلوز بهترین نمونه‌ها از این شکل دوگانه (محیط‌های متعین/ جهان‌های اولیه) را در ناتورالیسم پیدا می‌کند. او از امیل زولا حرف می‌زند کسی که وجه بنیادین ناتورالیسم را نه در بازنمایی‌های تلخ رئالیستی، بلکه در نوعی همراهی و دوشادوشی جهان حاضر با جهان اولیه دنبال می‌کرد. نوعی شر ابدی و رانه‌های غریزی که قهرمان‌های زولا را به سمت نابودی می‌کشاند.

این سه گونهٔ حرکت‌ـتصویر (ادراک‌ـتصویر، تأثر‌ـتصویر و کنش‌ـتصویر) مؤلفه‌های اصلی الگوی حسی‌ـحرکتی‌اند. و همین الگوی حسی‌ـحرکتی است که مبنای دلوز برای تفکیک سینمای کلاسیک از سینمای مدرن است. سینمای کلاسیک برای دلوز تنها به معنی سینمایی با یک‌سری شیوه‌های روایی معین که در بسیاری از مطالعات سینمایی غالباً همراه با رئالیسم آمریکایی دوران استودیو فرض می‌شوند و یا به معنی گرایش‌های تاریخی پایدار در سبک‌های سینمای بدنه نیست. برای دلوز سینمای کلاسیک، سینمایی است که به طور ویژه وابسته به این الگوی حسی‌ـحرکتی است. سینمایی که به واسطهٔ انطباق تصویرهای موجود (مانند تصویرهای عادتی حافظه) با موضوعات ادراک، به یک بازشناسی سریع در یک زمان خطی و پیش‌رونده منجر می‌شوند که به واسطهٔ سازمانی ارگانیک شکل گرفته‌اند. این سینما موفق می‌شود تصویری مستقیم از حرکت، در معنای ناب آن تولید کند، امّا اشارهٔ آن به زمان ناب، در معنایی که برگسون پرورانده بود، به شکل غیرمستقیم خواهد بود. ولی در سینمای مدرن این وجه تنظیم‌گر الگوی حسی‌ـحرکتی حذف می‌شود و سینما این توان را می‌یابد تا به تصویری مستقیم از زمان، دیرند و کلِ گشوده دست یابد. این زمانی است که نه در یک نظم خطی و قابل تفکیک به گذشته، اکنون و آینده، بلکه به عنوان تصویری مستقیم از جریان بی‌وقفه‌ی حضور و نفوذ گذشتهٔ بالقوه در اکنون بالفعل و به سوی آینده‌ی ممکن، خواهد بود. و از این نظر به زعم دلوز سینمای مدرن قادر خواهد بود به کیفیت خلاق هستی و وجه گشودهٔ دیرند که برگسون در «تحوّل خلّاق» از آن به عنوان شورزیستی (élan vital) یاد کرده بود، دست یابد. خلاصه آن که مبنای کار دلوز برای تفکیک این دو نوع سینما، رابطهٔ الگوی حسی‌ـحرکتی و زمان است. آنچه سینمای مدرن (مثلاً در فیلم‌های آلن رنه و روب گریه) به آن دست می‌یابد. تصویری مستقیم از شدن‌های بی‌پایان زمانی خارج از منطق طبیعی‌ساز دستگاه حسی‌ـحرکتی است. دستگاهی که برای باز تولید نظام مبتنی بر علیت و واکنش در نهایت به سامانه‌ای از توالی‌های زمانی رجوع می‌کند. امّا همان طور که دلوز در فصل دوم سینما ۲ توضیح می‌دهد[11]، دیاگرام سیستم حرکت‌ـتصویر نیز به واسطهٔ محور عمودی‌اش همچنان به دیرند و کلِ گشوده متصل خواهد بود. امّا محور افقی آن یعنی سه گونهٔ حرکت‌ـتصویر (ادراک‌ـتصویر، تأثر‌ـتصویر، کنش‌ـتصویر) به واسطهٔ سازمان یافتگی الگوی حسی‌ـحرکتی تنها قادر است، به شکلی غیرمستقیم و در قالب مجموعه‌های بسته به زمان و تکثرهای بالقوهٔ کلِ گشوده، دست یابد.

این سه گونهٔ حرکت‌ـتصویر به طور مستقیم برآمده از بینش برگسون است. امّا دلوز به واسطهٔ نظام نشانه‌شناسی پرس تلاش می‌کند، به طرحی خلاقانه برای نشان‌دار کردن هر کدام از این گونه‌ها دست یابد. ولی در پروژهٔ دلوز نشانه‌شناسی پرس کارکردی گسترده‌تر نیزمی‌یابد. او با استفاده از این نظام، از یک گونهٔ جدید به نام نسبت‌ـتصویر حرف می‌زند که به طور مستقیم برآمده از وضع سوم پرس است. (بعدتر در مورد سه وضع پرس و رابطهٔ آن با نظام رده‌بندی دلوز صحبت خواهیم کرد). دلوز با اضافه کردن نسبت‌ـتصویر به سه گونهٔ ملهم از برگسون به یک نظام چهارتایی می‌رسد، و در ادامه به دو مورد ویژه از کارکردهای حرکت‌ـتصویر برخورد می‌کند که در این نظام چهارتایی، نمی‌گنجد. در نتیجه دو گونهٔ دیگر یعنی تکانه‌ـتصویر و بازتاب‌ـتصویر را نیز در لابه‌لای این چهار گونه می‌گنجاند تا در نهایت به شش گونهٔ حرکت‌ـتصویر دست یابد. در اینجا تلاش خواهیم کرد به طور مستقل به هر کدام از این گونه‌های شش‌تایی حرکت‌ـتصویر بپردازیم.

ادراک-تصویر

دلوز از کلاسیک‌ترین تعاریف نمای سوبژکتیو و نمای ابژکتیو آغاز می‌کند. جایی که نمای سوبژکتیو به یک نقطهٔ دید انسانی (برای نمونه زاویهٔ دید یکی از کاراکترها) اشاره دارد و نمای ابژکتیو به نمایی بدون یک مرجع حاضر در فیلم و یا نمایی با یک مرجع سوم

شخص. بهترین مثال برای نمای سوبژکتیو، نمای POV است. نمایی که قصد دارد، آنچه را که کاراکتر می‌بیند، نشان دهد. این نما زمانی به عنوان یک نمای سوبژکتیو متعین می‌شود که در کنار نمایی اصلاح شده و ترمیم شده، که ابژکتیو فرض می‌شود، گذاشته شود. دلوز از فیلم چرخ (آبل گانس/۱۹۲۳) مثال می‌آورد. جایی که شخصیتی که چشمانش آسیب دیده، پیپ‌اش را در قالب نمایی محو می‌بیند. امّا این نما به این خاطر نمایی سوبژکتیو است که ما پیش‌تر و قبل از زخمی شدن کاراکتر فیلم، او و پیپ‌اش را دیده بودیم. ولی دلوز ایرادی که ژان میتری با تحلیل تکنیک نما/نمای معکوس به آن دست یافته بود را می‌پذیرد. نما نه سوبژکتیو است، نه ابژکتیو، بلکه نیمه سوبژکتیو است. نما هم می‌تواند یک منظر سوبژکتیو باشد و هم لذاته برای نمایش آنچه قرار است دیده شود، باشد. به موازات تصمیم سینما برای استفاده از نماهای حرکتی، دوربین بیش از آن‌که به طور مشخص برای بازنمایی حرکت کاراکترها باشد، همراه با آنها بود، شخصیت‌ها را دنبال می‌کرد، گاهی سرعت حرکت دوربین از شخصیت‌ها بیشتر می‌شد، اجازه می‌داد آنها از قاب خارج شوند، دوباره به قاب وارد شوند. از نقطهٔ دید یک شخصیت به نمایی از همان شخصیت برسد و در ادامه به نمایی خارج از محدودهٔ بینایی شخصیت برود. از این نظر «دوربین دیگر نه با شخصیت یکی می‌شود، نه بیرون از آن است، بلکه همراه آن است. این نوعی میت‌زاین (Mitsein)، یا همراهی حقیقتن سینماتوگرافیک است یا به تعبیر جان دوس پاسوس چشم دوربین، زوایهٔ دید گمنام فردی ناشناس در میان شخصیت‌ها.»[۱۲]

امّا دلوز تأکید می‌کند که این وجه از ادراک‌ـتصویر تنها نوسانی میان دو قطب سوبژکتیو و ابژکتیو نیست، حتی بیانگر چیزی متغیر و بی‌ثبات هم نیست، بلکه نشان‌گر نوعی فرم زیبایی‌شناختی والاتر است که مرتبط با خودآگاهی دوربین است. دلوز پا را فراتر می‌گذارد، و از فرم دیگری از ادراک حرف می‌زند که از این خودآگاهی نیز فراتر می‌رود و به فرمی نزدیک می‌شود که به معنای برگسونی آن ادراک را درون ابژه‌ها قرار می‌دهد. جایی که ادراک، نه در نسبت با یک تصویر ممتاز و مرکزی (تصویر زنده)، بلکه درون چیزها قرار می‌گیرد. چیزهایی که در تغییر مدام نسبت به یکدیگر قرار دارند و به معنی دقیق کلمه، روی یکدیگر می‌لغزند. فرمی که دلوز به آن ادراک سیال می‌گوید و آن را در سینمای امپرسیونیست‌های فرانسهٔ پیش از جنگ می‌یابد. دلوز از صحنهٔ بندبازی در فیلم وودویل (واریته) اثر اوالد دوپُن، یاد می‌کند جایی که بندباز در آن واحد جمعیت و سقف را می‌بیند، یکی را درون دیگری. این برای دلوز به منزلهٔ تعین بخشیدن به نوعی همزمانی و تقارن به جای توالی است. دلوز بهترین مثال‌هایش را از شیفتگی فیلمسازان فرانسوی به دریا، رودخانه و آبراهه و خلاصه آب (سیالیت) می‌زند. جایی که حرکت در شکل سیال، همراه با پیچ و تاب و لغزندگی هر سویه‌اش، مراکز ثقل را جابه‌جا می‌کند. «روی خشکی همواره حرکت از یک نقطه به نقطه‌ای دیگر است، همواره میان دو نقطه، در حالی که روی آب، آن نقطه همواره میان دو حرکت است.»[۱۳] و همواره از خودآگاهی فرمال فرمی که پیش‌تر بحث کردیم، فراتر می‌رویم. یک ادراک فراانسانی که در هر لحظه نوعی همزمانی را با جابه‌جا کردن محورهای تعادل، معین می‌کند. امّا این فرم ادراک اگرچه معنای جابه‌جایی را با آشفته کردن نقاط ثقل تغییر می‌دهد، ولی همچنان وابسته به حرکت در معنای جابه‌جایی است. دلوز اوج واژگونی این تغییرات مکانی را در فرمی از ادراک می‌بیند که به آن ادراک گازی شکل می‌گوید، موردی که بالاترین سطح تکاملی‌اش را در سینمای ژیگا ورتوف یافته بود. ایده‌ی ورتوف مبنی بر تلاش برای وصل کردن آشوبندهٔ هر نقطه‌ای از جهان به نقطه‌ای دیگر به واسطهٔ مونتاژ و یک چشم مکانیکی، به شکلی شگفت‌انگیز می‌توانست منطبق بر این ایدهٔ برگسونی شود که ادراک درون چیزهاست. «به زعم ورتوف، کاری که مونتاژ می‌کند، انتقال ادراک به درون چیزهاست، قرار دادن ادراک درون ماده، به نحوی که هر نقطهٔ هرجوره‌ای در فضا خودش تمام نقاطی را ادراک کند که آن نقطه بر آن‌ها تأثیر می‌گذارد، یا آنها بر آن نقطه تأثیر می‌گذارند، هر چقدر هم که این کنش‌ها و واکنش‌ها ادامه یابد. این تعریف ابژکتیویته است، دیدن بدون مرزها یا حتا فاصله‌ها.»[۱۴]

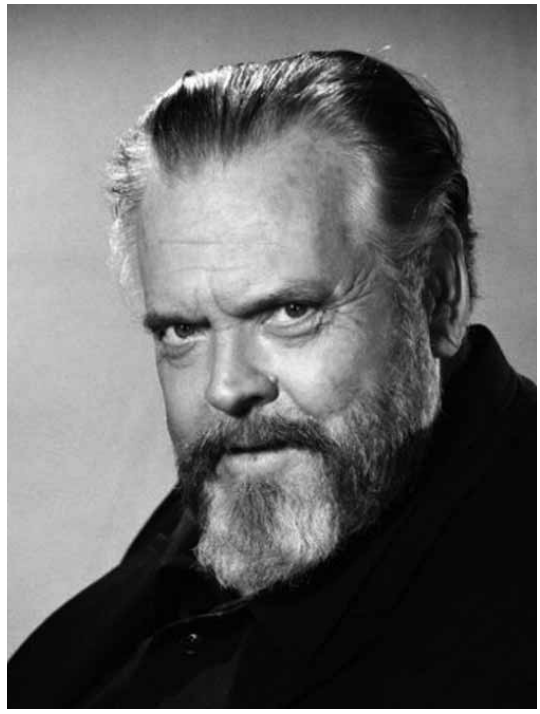
همان طور که رونالد باگ توضیح می‌دهد، دلوز به تبعیت از چارلز سندرس پرس، برای هر کدام از گونه‌های حرکت‌ـتصویر، سه نشانه تعیین می‌کند که یکی از آنها نشانهٔ تکوینی (ژنتیکی، پیدایشی) است که نشانهٔ ساختاری را مشخص می‌کند و دو نشانهٔ دیگر، نشانه‌های ترکیب‌بندی‌اند که شیوه‌های تمایزیابی نشانهٔ ساختاری را مشخص می‌کنند. یکی از این دو نشانهٔ ترکیب‌بندی بنا بر نسبتش با وقفه/گپ معین می‌شود و دیگری به واسطهٔ نسبتش با کلِ گشوده.[۱۵] در ادراک‌ـتصویر این سه نشانهٔ ساختاری در سه فرمی که دلوز برای ادراک‌ـتصویر پیشنهاد می‌کند، قابل ردگیری هستند. به این ترتیب نشانهٔ تکوینی ادراک‌ـتصویر، گرام (gramme) خواهد بود که سینمای ورتوف و آوانگاردهای آمریکایی مثل استن براکیج و مایکل اسنو به آن دست یافتند. دلوز، نشانهٔ ترکیب‌بندی که با کل گشوده مرتبط است را رئوم (Reume) می‌خواند و دستیابی به آن را در تلاش استادان امپرسیونیست فرانسه مثل گرمیون، ژان ویگو و رنوار، در رسیدن به ادراک سیال پیگیری می‌کند. نشانهٔ ترکیب‌بندی که با وقفه/گپ مرتبط می‌شود، و دلوز آن را همان گونه که در ابتدای این بخش به عنوان نوعی خودآگاهی فرمال دوربین در ویژگی نیمهٔ سوبژکتیو نماها، بحث کردیم، سخن‌گفتار (dicisign) می‌نامد. از سخن گفتار به رئوم و از رئوم به گرام، بخشی از تلاش سینمای کلاسیک برای آزاد کردن حرکت بوده است. اگرچه این تلاش‌ها نتوانست موجب یک رهایی کامل شود (کاری که قرار بود در سینمای مدرن و با زمان‌ـتصویر انجام شود)، امّا موفق می‌شود به عنصر ژنتیکی ادراک (گرام) دست یابد و ادراک‌ـتصویر را از محدوده‌های صرف ادراک انسانی به ادراک فراانسانی و ادراک غیرانسانی، گسترش دهد.

دلوز بارها، و بیش از همه در فلسفه‌چیست؟ تکرار می‌کند که هنر، میدان زورآزمایی فلسفه و یا نوعی مشتق زیبایی‌شناختی از فلسفه نیست، بلکه گستره‌ای از امکانات است که به تولید اشکال نوینی از ادراکات و تأثیرات، خارج از حوزهٔ دید فلسفه‌می‌انجامد.

تأثر-تصویر

«تأثر‌ـتصویر در فاصلهٔ میان ادراک ورودی و کنش‌های خروجی قرار دارد.»[۱۶] نوعی احساس ناب و پالوده که پیش از کنش وجود دارد. اگر بر مبنای دستگاه حسی‌ـحرکتی، یک تحریک

خارجی موجب یک واکنش عملی می‌شود، تأثر درست در جایی میان این تحریک و واکنش قرار می‌گیرد و کیفیت‌ها، شدت‌ها و نیروهای بالقوه را بیان (Express) می‌کند. بنا بر بینش برگسون، تأثر برخلاف ادراک که مربوط به خارج است، به درون وابسته است. نوعی احساس از درون که نه برای بازنمایی یا واکنش، بلکه برای خودش (لذاته) و در خودش (فی‌ذاته) عمل می‌کند. «تأثر-تصویر همان کیفیت یا قدرت است، ظرفیت یا امکانی است که هنگامی که بیان می‌شود، تنها به خاطر خودش مورد توجه قرار می‌گیرد، به چیزی دیگر اشاره نمی‌کند یا ارجاع نمی‌دهد. بنابراین نشانهٔ متناظر تأثر-تصویر نه فعلیت یافتن، بلکه بیان است.»[۱۷] این کیفیت یا قدرت زمانی که به حوزهٔ فعلیت (کنش-تصویر) می‌رسد می‌تواند به عنوان درد، رنج، شعف و .... اینهمان شود، امّا تأثر درست در مرحلهٔ پیش از این اینهمانی وجود دارد. مرحلهٔ شهود یک کیفیت



بالقوه که بالفعل نمی‌شود، بلکه توسط تأثر-تصویر بیان می‌شود. این یکی از دشوارترین بخش‌های پروژهٔ سینمایی دلوز است، بخشی از این دشواری به خاطر کیفیت توضیح ناپذیر تأثر-تصویر است. اگر توضیح مفاهیمی مانند درد، رنج و شعف به حوزهٔ توضیح صفت‌ها، مربوط باشد، تأثر-تصویر به مرحلهٔ پیشاصفتی این مفاهیم اشاره دارد. برای توضیح بیشتر می‌توان از مثال رنگ سرخ استفاده کرد. «در ادراک اولیهٔ «سرخ»، پیش از آن که به عنوان واژهٔ سرخ (به عنوان یک بازنمایی) تصور یا فهمیده یا شناخته شود و یا پیش از آن‌که به عنوان یک رنگ طبقه‌بندی شود، به عنوان یک شدت، یا احساس نامتعین حضور دارد، امّا هنگامی که به عنوان یکی از رنگ‌ها فهرست می‌شود و یا در اشاره به خون و یا نمادی از خطر به کار می‌رود، دیگر یک کیفیت تأثری و عاطفی ندارد، بلکه دیگر به حوزهٔ کنش و کنش-تصویر تعلق می‌یابد.»[۱۸]

دلوز این پرسش را طرح می‌کند که اگر بناست دربارهٔ هیوم و لایب‌نیتس و اسپینوزا حرف زد، چرا نمی‌توان بلافاصله از آیزنشتاین، اورسون ولز و آلن رنه هم سخن گفت؟ اینجاست که دلوز آماده می‌شود تا توجیهی دقیق برای عنوان دو کتابش ارائه کند. اگر فیلسوف با مفاهیم می‌اندیشد، فیلمساز با حرکت-تصویر و زمان-تصویر می‌اندیشد.

دلوز بهترین نمونه از تأثر-تصویرها را نماهای کلوزآپ (نمای بسته) و چهره می‌داند. نمای بسته این ویژگی را دارد که با مسطح کردن تصویر، چهره را از وابستگی‌های زمانی-مکانی و حتی کدگذاری‌های فرهنگی-اجتماعی آزاد کند، و بدین ترتیب آن را واجد نیرو و بیان‌کنندهٔ کیفیتی ناب کند که ویژگی تأثر-تصویر است. دلوز برای آشکار کردن دو نشانهٔ ترکیب‌بندی مقدمه‌ای برای ردگیری دو نوع گرایش در چهره‌سازی ترتیب می‌دهد که بویژه در نقاشی پرتره مشهود است. در گرایش اول، چهره واجد یک خط دورگیر (کانتور) و یک طرح کلی است که اجزای منفرد صورت را در برمی‌گیرد، مابه ازای سینمایی این گرایش برای دلوز در تمایل ویژهٔ گریفیث برای نشان دادن چهره‌هاست (مثلاً تکنیک آیریس گریفیث در تأکید روی طرح کلی چهرهٔ زنانه). اما گرایش دوم، «از خلال خطوط و اجزای پراکنده‌ای عمل می‌کند که به صورت یک کل به نظر می‌آیند؛ خطوط شکسته و گسسته‌ای [...] که از خط دورگیر (پرهیب) سرپیچی می‌کنند.»[۱۹] در اینجا دلوز از قدرتی حرف می‌زند که از یک کیفیت به کیفیت دیگر حرکت می‌کند. مثال ویژهٔ دلوز در اینجا، چهره‌ها در سینمای آیزنشتاین است. (مثلاً چهرهٔ کشیش در فیلم خط مشی عمومی که در دو نما، یکی چهرهٔ جذاب کشیش و دیگری نگاه فریبکارانهٔ او که آیزنشتاین با نمایش پشت گردن باریک و نرمهٔ گوشت‌آلود گوش او همراه می‌کند). نتیجه برای دلوز آن است که چهره در نهایت تلفیقی از یک کیفیت بیان شده به همراه خود آن کیفیت است، و دلوز آن را شمایل (icon) می‌نامد. و بنابر همان دو گرایش می‌توان دو نشانهٔ ترکیب‌بندی تأثر تصویر را بیرون کشید؛ contour icon و trait icon در اولی طرح کلی چهره و در دومی ردها و خطوط چهره، اهمیت می‌یابند. این شیوه‌ای است تا دلوز تأکید کند که نمای بسته چگونه با حذف ارجاعات بیرونی دیگر، به یک کیفیت ناب بیان شده تبدیل می‌شود. «کلوزآپ از چهره قلمروزدایی می‌کند و آن را از آنچه دلوز سه کارکرد قراردادی آن می‌داند، جدا می‌کند: ۱. فردیت دادن (شخصیت‌سازی برای کاراکترها و متمایز کردن آنها از یکدیگر)، ۲. اجتماعی کردن (روشن کردن یک نقش اجتماعی) و ۳. کارکرد ارتباطی (نه فقط رابطهٔ میان دو نفر، بلکه رابطهٔ او با خودش مثل تطبیق شخصیت او با نقش‌اش).»[۲۰]

امّا چهره و نمای بسته تنها اشکال تأثر-تصویر نیستند. دلوز در اینجا از فضاهای هرجوره (espace quelconque) حرف می‌زند. یکی دیگر از انواع تأثر-تصویر که مانند صحنهٔ ایستگاه قطار در فیلم جیب‌بر برسون، به فضاهایی منقطع و تکه‌تکه شده‌ای اشاره دارد که همگنی و یکنواختی‌اش را از دست داده است. «اگر کلوزآپ، تأثرات را از طریق مفهوم‌زدایی از صورت و چهره استخراج می‌کند، فضاهای هر جوره این کار را با فضا انجام می‌دهند. همان طور که اگر دست جای چشم را می‌گرفت و بدون آن‌که معنایی به یک پیکربندی کلی و یا روابط میان سطوح اشیا بدهد، تنها از یک سطح به سطحی دیگر می‌رفت، در این صورت فضا قابل لمس می‌شد. این یک فضای بالقوه است که اجزای از هم گسسته‌اش در ترکیب‌بندی‌های چندگانه سرهم‌بندی شده‌اند. یک

فضای آماده برای فعلیت دادن به امکانات.»[۲۱] در اینجا دلوز نشانهٔ تکوینی تأثر-تصویر را می‌یابد؛ qualisign؛ که نشانهٔ ساختاری فضاهای هرجوره است. «اگر icon، نشانه‌ای است که از طریق چهره، یک قدرت-کیفیت را بیان می‌کند، qualisign، نشانه‌ای است که قدرت-کیفیت را از طریق فضاهای هرجوره بیان می‌کند. در سینمای کلاسیک، این فضاهای هرجوره از سه طریق ساخته می‌شوند، اول به وسیلهٔ سایه و تضادهای تاریکی و روشنایی (توسط اکسپرسیونیست‌های آلمانی که کناره‌های فضایی را مخدوش می‌کردند و توانستند به یک فضای غیرارگانیک دست یابند) دوم توسط انتزاع غنایی (lyrical abstraction) (در سینمای برسون و درایر مانند ترکیبات سیاه، سفید و خاکستری در سینمای آنها که نوعی تأثیرات بالقوهٔ روحانی را دربردارد) و سوم توسط رنگ (در قالب رنگ‌هایی که فضاهای خالی و پرت سینمای آنتونیونی را اشباع می‌کنند).

تکانه-تصویر

دلوز در حد فاصل کیفیت‌های بیان شده در تأثر-تصویر و عمل‌های بالفعل در کنش-تصویر، قلمروی دیگری را تشخیص می‌دهد که مرتبط با جهان‌های بدوی و تکانه‌های آن است. جهان‌های غریزی اولیه که متشکل از فرم‌های بی‌شکل و دینامیسم‌های انرژی هستند. نوعی جهان وحشی اجدادی که متشکل از قطعات و طرح‌ها و فرم‌های بدوی است و توسط رانه‌های غریزی رهبری می‌شوند. اگر در تأثر-تصویر ما با تأثر/فضای هرجوره مواجهیم و در کنش-تصویر (همانطور که بعدتر خواهیم دید) با شیوه‌های رفتاری/محیط‌های تعین یافته، در تکانه تصویر با جهان اولیه/تکانه‌های بدوی روبروییم. این جهان وابسته به فضاهای هرجوره نیست چون بر خلاف آنها در محیط‌های متعین وجود دارد، امّا در عین حال یک محیط متعین هم نیست، بلکه جهانی است که از محیط‌های متعین بیرون می‌زند و بیش از آن‌که مانند تأثر-تصویر به یک بیان (Expression) بیانجامد، به اثرگذاری از درون (Impression) منجر می‌شود.[۲۲] دلوز بهترین نمونه‌ها از این شکل دوگانه (محیط‌های متعین/ جهان‌های اولیه) را در ناتورالیسم پیدا می‌کند. او از امیل زولا حرف می‌زند کسی که وجه بنیادین ناتورالیسم را نه در بازنمایی‌های تلخ رئالیستی، بلکه در نوعی همراهی و دوشادوشی جهان حاضر با جهان اولیه دنبال می‌کرد. نوعی شر ابدی و رانه‌های غریزی که قهرمان‌های زولا را به سمت نابودی می‌کشاند. حرکتی روی یک شیب تند، از یک سرآغاز به یک فرجام مطلق. دلوز، به اعتبار این وجه از ناتورالیسم، دو استاد بزرگ ناتورالیست را معرفی می‌کند: اشتروهایم و بونوئل. در فیلم‌های اشتروهایم و بونوئل، جهان اولیه با تمام نیرو در لوکیشن‌ها و مکان‌های محدودی که این دو برای پیش‌برد روایت‌شان انتخاب می‌کنند، حضور دارد. این نوعی فرم محدود به مکان است که در سینمای بونوئل و اشتروهایم، نقش دوگانه‌ساختن محیط (محیط متعین/جهان اولیه) را به عهده دارد. «در اشتروهایم، می‌شود به قلهٔ کوه در شوهران نابینا، کلبهٔ جادوگر در همسران ابله، قصر ملکه کلی، مرداب در بخش آفریقایی همین فیلم، و صحرا در پایان حرص اشاره کرد. در بونوئل می‌توان به جنگل استودیویی، در مرگ در باغ، اتاق پذیرایی در ملک‌الموت، صحرای ستون‌ها در سیمون صحرا، باغ سنگی عصر طلایی اشاره کرد.»[۲۳] در این مکان‌هاست که نوعی سبعیت غریزی و بدوی از میان محیط‌های در ظاهر آشنا بیرون می‌زند و سرنوشت قهرمان‌ها را به سمت همان فرجام مطلق پیش می‌برد. اینجا دلوز یادآوری می‌کند که جهان اولیه نمی‌تواند مستقل از محیط جغرافیایی-تاریخی باشد، که به عنوان رسانه‌اش عمل می‌کند. جهان اولیه تنها زمانی می‌تواند آشکار شود که در رسانه‌اش (محیط متعین) قرار گرفته باشد. امّا محیط متعین نیز در سطح درون‌ماندگار خویش، مشتقی از جهان اولیه خواهد بود. یک محیط مشتق که نوعی زمانمندی را در معنای تقدیر، از جهان اولیه گرفته است. این زمان‌مندی در منطق ناتورالیستی، همواره زمانی به سوی زوال است. در فیلمسازانی که ملهم از این وجه ناتورالیستی هستند این زوال به شکل‌های متفاوتی خود را نشان می‌دهد. در اشتروهایم به شکل یک آنتروپی شتاب یافته در یک مسیر خطی، در بونوئل به شکل یک تکرار فرساینده در یک مسیر حلقه‌ای و در جوزف لوزی به شکل یک انفجار درونی و بازگشت به خویشتن. اینجا نوعی خشونت در کار است که نه به واسطهٔ درگیری‌های محیطی-اجتماعی، بلکه به واسطهٔ بازگشت به یک ابهام غریزی در جهان اولیه است. اینجاست که برای دلوز فیلمسازی مثل ساموئل فولر، با تمام دلمشغولی‌های ناتورالیستی‌اش، به خاطر آن‌که رئالیسم اجتماعی محیطی را بر این محیط مشتق/جهان اولیه ارجح می‌کند، نمی‌تواند به جنبهٔ بنیادین ناتورالیسم دست یابند. برخلاف کینگ ویدور که در دستیابی به ان موفق است. مثلاً اهمیت سکانس آخر دوئل در آفتاب تنها به واسطهٔ کشمکش دراماتیک و خشونت موجود در روابط اجتماعی قهرمان‌ها نیست، بلکه نوعی شهوانیت ناتورالیستی و نوعی ائتلاف آنتروپی غریزی وجود دارد که فیلم را به سمت یک فرجام مطلق می‌برد.

دلوز در اینجا، حساسیتی را که در گونه‌های دیگر حرکت-تصویر برای تفکیک نشانه‌های تکوینی و ترکیب‌بندی آنها، نشان می‌داد، ندارد. امّا به دو نشانهٔ تکانه-تصویر اشاره می‌کند؛ سمپتوم (دردنشان Symptom) و بت‌واره (Fetishes or Idols). «سمپتوم‌ها در حکم حضور تکانه‌ها در جهان مشتق‌اند، و بت‌واره‌ها و فتیش‌ها بازنمایی قطعات {جهان اولیه} هستند.»[۲۴] سمپتوم نشانه‌ای برای سربرآوردن جهان اولیه در محیط مشتق است که به واسطهٔ مجموعه‌ای از تکانه‌ها در یک نظم رو به تلاشی عمل می‌کند. و فتیش‌ها و بت‌واره‌ها، ابژه‌هایی هستند که متعلق به جهان اولیه هستند، امّا به عنوان ابژه‌هایی از جهان حاضر کنده می‌شوند. مانند کفش در فیلم خاطرات یک مستخدم بونوئل.

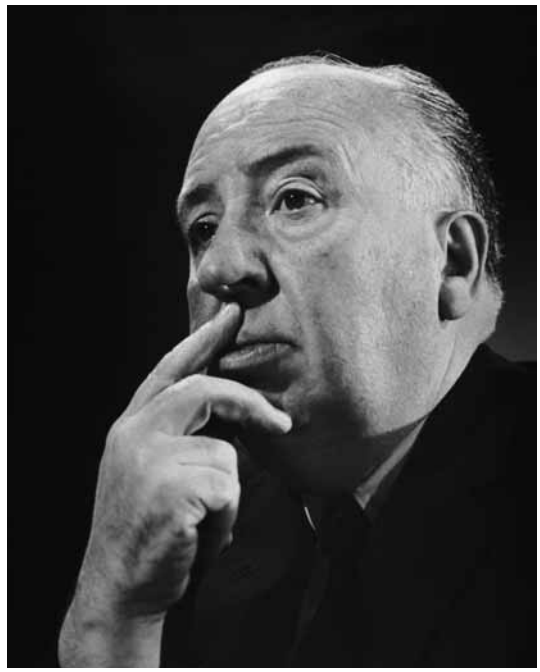
این جهان اولیه در حدفاصل میان فضاهای هرجوره (تأثر-تصویر) و فضاهای متعین (در کنش-تصویر) است. امّا این به معنای آن نیست که جهان اولیه نوعی میانجی انتقالی بین این دو قلمرو است، بلکه خود به یک انسجام کامل می‌رسد که می‌تواند تکانه-تصویر را به عنوان یکی از گونه‌های حرکت-تصویر، برجسته سازد.

معنای تصویر برای دلوز به همان گستردگی است که برگسون در فصل نخست کتاب ماده و حافظه شرح می‌دهد. برای برگسون همه چیز تصویر است. همهٔ ابژه‌های مادی جهان، خود جهان و حتی سوژهٔ انسانی و متعلقات آن مثل بدن، مغز و حافظه. اما برگسون هرگز قصد ندارد، مادیت ابژه‌ها را به نفع یک انتزاع ایده‌آلیستی، نظیر فهمی که برکلی از ادراک داشت، انکار کند.

دلوز بهترین نمونه برای بررسی نسبت‌ـتصویر را سینمای هیچکاک می‌داند. همهٔ سینمای هیچکاک رابطه است، نسبت‌ها و قواعدی که می‌بایست کشف شوند. در سینمای هیچکاک، هر کنشی، هر تأثری و هر تصویری در نسبتی که با یک کل نمادین می‌سازد معنا دارد. این کل نمادین از سردرگمی و سرگیجهٔ میان روابط آغاز می‌شود و در طول مسیر تغییر می‌یابد، این تغییر به مثابه تغییر در نسبت‌ها و رابطه‌ها برای برقراری یک کل قاعده‌مند سهمگین است.

کنش-تصویر

دلوز در اینجا از فضا-زمان‌های متعینی حرف می‌زند که به قلمرویی برای کیفیت‌ها و نیروهای بالفعل شده، تبدیل می‌شوند. از میان تمام گونه‌های حرکت-تصویر، کنش-تصویر بیشترین وابستگی را به رئالیسم دارد. دلوز توضیح می‌دهد که دو وجه رئالیسم، محیط‌های جغرافیایی-تاریخی متعین و شیوه‌های رفتاری هستند و کنش-تصویر رابطهٔ میان این دو وجه است. در وجه نخست ما با یک قلمروی مشخص، مثل دشت‌های فیلم‌های وسترن و یا بابل در فیلم گریفیث روبروییم. قلمرویی که همه چیز را دربرمی‌گیرد و به عنوان یک اتمسفر فراگیر عمل می‌کند. این محیطی است که روی تصویر زنده (در معنای برگسونی) نیرو وارد می‌کند و سازمانی از نیروها را با او مواجه می‌کند. نشانه‌ای که دلوز برای این قلمرو و به عنوان یکی از نشانه‌های ترکیب‌بندی کنش-تصویر در نظر



می‌گیرد، Synsign است. این کیفیت‌ها می‌توانند برای مثال سرما، یخبندان و سبعیت محیطی در فیلم نانوک شمال باشند که نانوک را وادار به واکنش (یا بهتر است بگوییم کنش) می‌کنند. این کنشی که به عنوان یک رفتار و در واکنش به محیط شکل می‌گیرد، وجه دوم رئالیسم را می‌سازد و دلوز نشانه‌ی binomial را برای آن در نظر می‌گیرد.

در کنش-تصویر محیط صرفاً یک مکان تهی نیست، بلکه مکان-زمانی است که با تمام متعلقات تاریخی-اجتماعی‌اش، از جمله انسان‌های دیگر و مناسباتی که متعاقب حضورشان می‌سازند، تعریف می‌شود. کنشی که تولید می‌شود متعاقبن روی محیط تأثیر می‌گذارد و یک موقعیت جدید می‌سازد که ناشی از کنش است. دلوز برای نشان دادن رابطهٔ میان موقعیت اولیه (Situation)، کنش (Action) و موقعیت دوم (Situation') از فرمول SAS' استفاده می‌کند. این موقعیت دوم حاصل کنش و متشکل از محیط اولیه و تغییراتی است که در این محیط حادث شده است. امّا این تنها یکی از فرم‌های کنش-تصویر است که دلوز به تبعیت از اصطلاح نوئل بورچ، به آن فرم بزرگ می‌گوید. در مقابل فرمی از کنش-تصویر وجود دارد که در آن با استحالهٔ محیطی که کنش میانجیگیری می‌کند روبرو نیستیم، بلکه موقعیت به عنوان محصول استنتاجی کنش مشخص می‌شود و در آن کنش به کنشی دیگر می‌انجامد. در اینجا کنش است که موقعیت را آشکار می‌کند. مردی با چاقویی در دست در حال دویدن است، جسد روی سنگفرش خیابان‌هاست. موقعیت به عنوان موقعیت جنایت آشکار می‌شود. در فرم کوچک است که می‌توان از کنش به موقعیت رفت، یا بهتر آن‌که موقعیت را استنتاج کرد. برخلاف فرم بزرگ در اینجا موقعیت یک موقعیت فراگیر نیست، بلکه به شکل موضعی در می‌آید. موقعیت به رخداد تبدیل می‌شود، رخدادی که مسیرش را از یک کنش اولیه به سمت یک موقعیت آشکار شده و سپس به سمت کنش متعاقب این آشکارشدگی می‌پیماید. دلوز نشانهٔ کنش-تصویر در فرم کوچک را نمایه (index) در نظر می‌گیرد. این نمایه دو شکل ویژه را به خود می‌گیرد که شکل نخست آن نمایهٔ فقدان (index of lack) است که به موقعیت‌هایی اشاره دارد که پیشاپیش داده نمی‌شوند و در نتیجهٔ کنش‌های شخصیت‌ها آشکار می‌شوند. نمونهٔ شایع آن را می‌توان در فیلم‌های کاراگاهی جست، جایی که کاراگاه به واسطهٔ کنش‌هایش موقعیت ناشناخته را حل‌وفصل و آشکار می‌کند. شکل دوم آن نمایهٔ ابهام (index of equivocity) است. یک کنش دوپهلو که دو موقعیت همزمان را می‌آفریند. دو موقعیتی که تماشاگر در استنتاج آنها به عنوان موقعیت واقعی سردرگم می‌شود. «مردی که بالای سر جسدی چاقو به دست ایستاده است؛ آیا بدین خاطر است که مقتول را کشته است و یا فقط چاقو را از بدن او بیرون کشیده است؟»[۲۵] یک تفاوت بسیار کوچک در کنش (برای مثال یک تفاوت کوچک در ژست بازیگر) می‌تواند دو موقعیت کاملن متفاوت را خلق کند.[۲۶] امّا نشانهٔ تکوینی کنش-تصویر فرم کوچک، Vector است. یک بردار میان کنش و موقعیت، که از سمت کنش به سوی موقعیت کشیده شده است. رخدادهایی کوچک که مانند طرح‌هایی جهنده و منقطع از اسکلت-فضاها، جای فضای فراگیر را می‌گیرد. بردار در اینجا همان خط شکسته‌ای است که زیگزاگ‌وار از میان کنش-تصویرها عبور می‌کند و جای خط دورگیر محیطی (contour) را می‌گیرد. دلوزیکی از کارکردهای کنش-تصویر فرم کوچک را در مکتب سینمای مستند، مکتب انگلیسی دههٔ ۱۹۳۰ می‌یابد. جایی که فیلمسازانی چون گریرسون و روتا، شاهکارهای فلاهرتی را به توجه بیش از اندازه به فرم دربرگیرنده و بی‌تفاوتی سیاسی-اجتماعی متهم می‌کردند. از نظر آنها سینمای فلاهرتی نمونهٔ محافظه‌کارانه‌ای از کنش-تصویر فرم بزرگ محسوب می‌شد. جایی که حتی موقعیت پس از کنش نیز یک موقعیت جدید محسوب نمی‌شود. دلوز برای توضیح فرم کنش-تصویر در سینمای فلاهرتی از فرمول SAS استفاده می‌کند که S دوم در آن بیان‌گر ناتوانی کنش در شکل دادن به تغییرات گستردهٔ موقعیت اول است. اما مکتب انگلیسی نقطهٔ مقابل سینمای

فلاهرتی بود، و بنا داشت با استفاده از کنش‌ـتصویر فرم کوچک، از کنش انسانی آغاز کند تا شکل‌های متنوعی از موقعیت‌ها را که در نتیجهٔ این کنش شکل می‌گیرد، ارزیابی کند. این موردی است که می‌تواند، بلافاصله به سیاست فیلم پیوند بخورد و دلوز آن را به عنوان تلاشی برای تفسیرهای خلاقانه از واقعیت، پیش‌درآمدی به سوی سینما وریته و سینمای مستقیم می‌داند.

بازتاب-تصویر

برای دلوز، بازتاب‌ـتصویر گونه‌ای از حرکت‌ـتصویر است که بیانگر گذار از کنش‌ـتصویر فرم بزرگ به کنش‌ـتصویر فرم کوچک (و برعکس) است. این یک تصویر مبدل برای نشان‌دادن استحالهٔ فرم‌هاست. جایی که کنش‌ـتصویر فرم بزرگ در حال تبدیل به فرم کوچک است. و یکی در درون دیگری گذر می‌کند. دلوز بهترین مثال از بازتاب‌ـتصویر را در فیلم‌های آیزنشتاین نشان می‌دهد. در بسیاری از فیلم‌های آیزنشتاین، همواره صحنه‌هایی وجود دارد که در جریان درام وقفه می‌اندازد، امّا خبر از یک اتفاق دراماتیک بعدی می‌دهد. (مثلاً صحنهٔ تئاتر پیش از جریان توطئهٔ ترور در فیلم ایوان مخوف). در اینجا فرم کوچک خود را از درون به فرم بزرگ پیوند می‌زند. مثال‌های بعدی دلوز پیچیده‌تر هستند او از فرم‌های بزرگ (مثل طبیعت وحشی) و فرم‌های کوچک (کنش‌های جنون‌آمیز قهرمان برای یافتن موقعیت) در فیلم‌های هرتزوگ مثال می‌زند و یا شیوه‌های معکوس‌سازی (بچه به جای بزرگسال، زن به جای مرد) در سینمای هاکز و یا نشانه‌های گفتمانی در سینمای چاپلین (تفاوت‌ها و شباهت‌های آرایشگر و دیکتاتور در فیلم دیکتاتور بزرگ چاپلین و پیوند این نشانه‌ها به موقعیت‌های متفاوت زیستی مثل زیستن در لوای آزادی و زیستن در لوای فاشیسم). امّا در هر صورت همان‌گونه که رونالد باگ جمع بندی می‌کند[۲۷]، در چند شکل متمایز می‌توان به بازتاب‌ـتصویر دست یافت. نخست زمانی که یک نشانه به جای اشاره به موضوع به موضوعی دیگر اشاره می‌کند (آیزنشتاین)، زمانی که نشانه با معکوس کردن موضوع به آن اشاره می‌کند (هاکز) و زمانی که نشانه به طور مستقیم به موضوعش اشاره می‌کند، اما از طریق یک رابطهٔ غیرمستقیم میان کنش و موقعیت (چاپلین).

حرکت-تصویر و سه وضع بنیادین در نشانه‌شناسی پرس

دلوز تلاش می‌کند هر یک از گونه‌های اصلی حرکت‌ـتصویر (ادراک‌ـتصویر، تأثر‌ـتصویر و کنش‌ـتصویر) را با یکی از سه وضع پرس منطبق کند. پرس در وضع اول (Firstness) از کیفیت‌ها و امکانات و احتمالات یاد می‌کند و برای توصیف آن، بسته به ماهیت نشانه در بازنمایی یک ابژه، از واژهٔ شمایل (Icon) استفاده می‌کند. دلوز اگرچه شمایل را با کمی تفاوت (به عنوان یک بیان و نه صرفن یک تقلید) به کار می‌برد، امّا برای مرتبط کردن تأثر‌ـتصویر با وضع اول کار چندان دشواری ندارد. همین طور وضع دوم پرس (Secondness) که به عنوان نمایه (Index) بحث می‌شود و به یک ارتباط واقعی میان ابژه و نشانه اشاره دارد، به راحتی بر کنش‌ـتصویر، آن‌گونه که دلوز توضیح می‌دهد، منطبق می‌شود. دلوز معادل دقیقی برای ادراک‌ـتصویر در وضع‌های پرس پیدا نمی‌کند. اینجا یک تفاوت معرفت‌شناسانه به نفع تفسیری که برگسون از ادراک ارائه می‌دهد، دلوز را از پرس جدا می‌کند. از نظر پرس «هر ادراکی به عنوان یک تجربه همواره دربردارندهٔ مجموعه‌ای از کیفیت‌ها (وضع اول)، مقاومت‌ها، مغایرت‌ها (وضع دوم) و استنتاج‌های منطقی (وضع سوم) است. پس هیچ ادراکی پیش از این سه وضع وجود ندارد.»[۲۸] امّا دلوز به تبعیت از برگسون ادراک را در خارج از سوژه قرار می‌دهد. بنابراین، ناچار می‌شود از یک وضع، پیش از سه وضع پرس حرف بزند که منطبق بر ادراک‌ـتصویر باشد. دلوز این وضع را وضع صفر (Zeroness) می‌نامد. امّا برای وضع سوم پرس، دلوز گونه‌ای جدید از حرکت‌ـتصویر را معرفی می‌کند که به آن نسبت‌ـتصویر (Relation-Image) می‌گوید.

نسبت-تصویر

نسبت‌ـتصویر بیش از هر کدام از گونه‌های حرکت‌ـتصویر به نشانه‌شناسی پرس وابسته است. در واقع نسبت‌ـتصویر همان وضع سوم پرس است. وضع سوم پرس که نشانه‌اش نماد (Symbol) است، اشاره به قانون، تداوم و عادت و قاعده دارد. وضع سوم در یک سویهٔ ذهنی و انتزاعی میان حامل نشانه، موضوع و تفسیرگر، نسبت و رابطه ایجاد می‌کند. در واقع این وضع سوم است که همه‌چیز را از آشفتگی به سوی قاعده‌مندی و اسلوب عقلانی می‌کشاند. در این معنا نسبت‌ـتصویر هر ابژه‌ای را به یک نشانهٔ نمادین تبدیل می‌کند که در یک فهم و قاعدهٔ عمومی به یک کلیت ذهنی ارجاع می‌دهد (برای مثال سرخی به عنوان نمادی از خون). «بنابراین وضع سوم، احکامی را موجب می‌شود که ضرورتاً شامل عنصر نمادین یک قانون است.»[۲۹] دلوز به تبعیت از پرس، نشانهٔ تکوینی نسبت‌ـتصویر را نماد (symbol) معرفی می‌کند که نشانه‌ای برای شکل‌گیری روابط و نسبت‌های ذهنی مهیا می‌کند. او بهترین نمونه برای بررسی نسبت‌ـتصویر را سینمای هیچکاک می‌داند. همهٔ سینمای هیچکاک رابطه است، نسبت‌ها و قواعدی که می‌بایست کشف شوند. در سینمای هیچکاک، هر کنشی، هر تأثری و هر تصویری در نسبتی که با یک کل نمادین می‌سازد معنا دارد. این کل نمادین از سردرگمی و سرگیجهٔ میان روابط آغاز می‌شود و در طول مسیر تغییر می‌یابد، این تغییر به مثابه تغییر در نسبت‌ها و رابطه‌ها برای برقراری یک کل قاعده‌مند سهمگین است. در هیچکاک این کل، غالباً از دو روش ساخته می‌شوند، دو روشی که در نهایت دو نشانهٔ ترکیب‌بندی نسبت‌ـتصویر را می‌سازند. اولی زنجیره‌ای از عناصر است که طبق یک روال طبیعی پشت سرهم می‌آیند. پرندگانی که پیش از حمله، در فراز شهر در پروازند، روابط میان آدم‌ها و تمام آن چیزهایی یکی پس از دیگری می‌آیند و یکی دیگری را تفسیر می‌کند. همه چیز در یک توالی معین پشت سر هم می‌آیند تا راز جنایت کشف شود. اینها عناصری هستند که در یک نظم عادی و طبیعی، قانون را می‌سازند. دلوز این عناصر را مارک (mark) می‌نامد. امّا همواره عناصری وجود دارند که با وجود آن‌که خودشان طبیعی و عادی هستند، اما ناگهان از میان شبکهٔ روابط بیرون می‌جهند، و در تقابل با نقش نمادین سایر عناصر قرار می‌گیرند. دلوز آن‌ها را دمارک (demark) می‌نامد. «بعضی از دمارک‌های

دلوز از کلاسیک‌ترین تعاریف نمای سوبژکتیو و نمای ابژکتیو آغاز می‌کند. جایی که نمای سوبژکتیو به یک نقطهٔ دید انسانی (برای نمونه زاویهٔ دید یکی از کاراکترها) اشاره دارد و نمای ابژکتیو به نمایی بدون یک مرجع حاضر در فیلم و یا نمایی با یک مرجع سوم شخص.

(نشانگذارهای) فیلم‌های هیچکاک مشهورند، مثل آسیاب بادی در خبرنگار خارجی که پره‌هایش در جهت مخالف باد می‌چرخند، یا هواپیمای سم‌پاش در شمال از شمالغربی که هنگامی ظاهر می‌شود که هیچ محصولی برای سم‌پاشی وجود ندارد، به نحوی مشابه لیوان شیر که به خاطر نورانیت و درخشش درونی آن در فیلم سوءظن موجب شک و تردید می‌شود، یا کلیدی که به قفل در حرف «م» را به نشانه‌ی مرگ بگیر، نمی‌خورد.»[۳۰]

***

تا اینجا چهار گونهٔ حرکت تصویر (ادراک‌ـتصویر، تأثر‌ـتصویر، کنش‌ـتصویر و نسبت‌ـتصویر) و دو گونههٔ بینابینی تکانهٔ تصویر (بین تأثر‌ـتصویر و کنش‌ـتصویر) و بازتاب تصویر (بین کنش‌ـتصویر و نسبت‌ـتصویر) را به عنوان شش گونهٔ حرکت‌ـتصویر بررسی کردیم. همان طور که دلوز در آخرین صفحات سینما ۱؛حرکت‌ـتصویر می‌نویسد، اینها گونه‌هایی وابسته به الگوی حسانی‌ـحرکتی هستند، امّا روح سینما در نخستین سال‌های پس از جنگ دچار تغییری بنیادین شد که با نئورئالیسم ایتالیا آغاز شد. سینما تلاش کرد تا رئالیسم کنش‌ـتصویر که در آن کنش به یک موقعیت فراگیر و یا آشکار شده مرتبط می‌شد را به پرسش بکشد و به موقعیت‌هایی گسسته، شکاف‌دار و فاقد الزامات SAS' و یا ASA' برسد، جایی که در آن موقعیت‌های پراکنده و آشفته سر برمی‌آورد و تأثر‌ـتصویرها وابستگی‌های خود را به شخصیت از دست می‌دادند. این نوعی بحران در کنش‌ـتصویر و شکل تکامل‌یافتهٔ تصویر ذهنی بود که با پشت سرگذاشتن الگوی حسی‌ـحرکتی، راه خود را به سوی تصویری جدید باز می‌کرد که دیگر تابع پیوندهای دراماتیک، فضاهای یکدست‌شده و بویژه دیگر تابع حرکت نبود. فرمی که راه را برای عبور سینما از حرکت‌ـتصویر و دستیابی به تصویر مستقیم از زمان، هموار می‌کرد. موضوعی که جلد دوم از کتاب‌های سینمایی دلوز، یعنی سینما ۲؛ زمان‌ـتصویر یکسره به آن اختصاص می‌یابد.

مبنای کار دلوز برای تفکیک این دو نوع سینما، رابطهٔ الگوی حسی‌ـحرکتی و زمان است. آنچه سینمای مدرن (مثلاً در فیلم‌های آلن رنه و روب گریه) به آن دست می‌یابد. تصویری مستقیم از شدن‌های بی‌پایان زمانی خارج از منطق طبیعی‌ساز دستگاه حسی‌ـحرکتی است.

منابع و مآخذ

۱. سینما ۱؛ حرکت‌ـتصویر، ژیل دلوز، ترجمهٔ مازیار اسلامی، تهران: انتشارات مینوی خرد، چاپ اول، ۱۳۹۲.

۲. ماده و یاد، آنری برگسون. ترجمه علی قلی بیانی. تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی. ۱۳۷۵.

۳. دلوز و امر سیاسی، پال پیتن، ترجمه محمود رافع. تهران: نشر گام نو، ۱۳۸۷.

4. Gilles Deleuze's time machine. D. N. Rodowick. Duke University Press.1997.

5. What is philosophy?. Gilles Deleuze and Félix Guattari. Trans. Hugh Tomlinson and Graham Burchell. Columbia University Press. 1994.

6. Cinema 1: The Movement-Image. Deleuze, Gilles. Trans. H. Tomlinson and B. Habberjam. The Athlone press (London), 1986.

7. Cinema 2: The Time-Image. Deleuze, Gilles. Transl. Hugh Tomlinson and Robert Galeta. The Athlone Press, 2000.

8. *Deleuze on Cinema*. Bogue, Ronald. Routledge press, 2003.

9. Using Deleuze: The Cinema Books, Film Studies and Effect. Dyrk Ashton. ProQuest LLC. 2006.

پی‌نوشت‌ها:

۱: حرکت‌ـتصویر، ص ۳.

2. *Gilles Deleuze's time machine,* P xiv.

3. Ibid. P xi.

4. *Gilles Deleuze's time machine,* P xii

۵. ر.ک:

Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia, Chapter 3. PP 217-200. Article I.

۶. ر.ک:

Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia, Chapter 1 PP. 1-9 and Ch 4. 273-283.

7. *What is philosophy?*, P18.

۸. دلوز و امر سیاسی، ص ۴۰.

۹. سینما ۱: حرکت‌ـتصویر، ص ۹۵.

۱۰. ماده و یاد، ص ۴۶.

11. *Cinema 2: The Time-Image*, Pp 29-28.

۱۲. سینما ۱: حرکت‌ـتصویر، ص ۱۱۳.

۱۳. همان، ص ۱۲۲.

۱۴. همان، ص ۱۲۵.

15. Deleuze on Cinema, P 69.

16. Ibid. p 76.

۱۷. سینما ۱: حرکت‌ـتصویر، ص ۱۵۱.

18. The Cinema Books, Film Studies and Effect, P 127.

۱۹. سینما ۱: حرکت‌ـتصویر، ص ۱۳۷.

20. Deleuze on Cinema, P 78.

21. Ibid. p 80.

22. Cinema 1: The Movement-Image, P 123.

۲۳. سینما ۱: حرکت‌ـتصویر، ص ۱۹۴.

۲۴. همان.

۲۵. همان، ص ۲۴۷.

۲۶. دلوز برای توضیح بیشتر از فرم هندسی بیضی (elipse) استفاده می‌کند. فرمی هندسی با دو نقطهٔ تقارن. که نقاط تقارن آن همزمانی (تقارن) موقعیت‌ها در شکل دوم نمایه، یعنی نمایهٔ ابهام را نمایندگی می‌کنند. در اینجا دلوز به یک بازی زبانی هم دست می‌زند و از معنای دوم elipse به معنای «حذف» در زبان فرانسه، هم استفاده می‌کند تا نمایهٔ فقدان را توضیح دهد. جایی که موقعیت پیشاپیش حذف شده است و به تدریج در نتیجهٔ کنش‌ها آشکار می‌شود.

27. Deleuze on Cinema, Pp 92-97.

28. Deleuze on Cinema, P 67.

۲۹. سینما ۱: حرکت‌ـتصویر ، ص ۲۹۸.

۳۰. همان، ص ۳۰۶.

فرانسیس بیکن: مفتشِ تابلو-طلسم

دربارهٔ منطق احساسِ ژیل دولوز

مرتضی کربلایی‌لو*
morteza.karbalaee@gmail.com

یک مربّع یک در یک تخیّل می‌کنیم. بعد یک مربّع دو در دو. نحوهٔ عطف توجّه ما از آن مربع به این مربع، دو شرح می‌تواند داشته باشد:

(۱) دو مربّع «دفعتن» پدید آمده‌اند بی‌ربط به هم. یک بار آن و یک بار این تصوّر شده.

(۲) مربّع کوچک «حرکت کرده» به سمت مربع بزرگ‌تر. کوچک بوده و سپس در یک روند حرکت بزرگ‌تر شده.

حال آن لحظهٔ خطیر سربر میاورد: به شرح (۱) اعتقاد ورزم یا به شرح (۲).

شرحی که بر ظهورهای دفعی و بی‌حرکت مبتنی است بر منطق دیدن استوار است و رنگ‌ها در آن نورهای مختلف‌اند. امّا شرحی که این دو مربّع را در حرکت به سوی هم می‌بیند، بر منطق لمس مبتنی است و رنگ‌ها در آن سطوح بساویدنی مختلف‌اند. رنگ‌ها در شرح نوری، صفات ارزشی نور را می‌گیرند: مثل رنگ روشن، رنگ تاریک. امّا در شرح لمسی، صفات لامسه‌ای می‌گیرند: رنگ داغ. رنگ سرد.

کتاب دلوز در مورد نقاشی‌های بیکن بر شرح دوم مبتنی شده. یعنی تابلوها اوّلاً سطوحی از جهان لامسه‌ای‌اند که هیچ ظهور دفعی در آن ممکن نیست و هر رخدادی در آن مبتلا به حرکت و کشش زمانی است. از همین رو، وقتی حرکت عامل اصلی پدید آمدن یک تابلو می‌شود، و چنان چیره است که حتّی در سه‌لته‌ها هم از یک تابلو به تابلوی دیگر می‌تواند سرایت کند و بخزد، او به دنبال «نیرو»ها می‌رود. در حالی که اگر تفسیر دلوز از این نقّاش بر منطق نور استوار بود، او می‌بایست به جای نیرو، «نور»ها را رصد می‌کرد و بر کثرت حاصل از نورها و روشنایی و تاریکی‌شان تأمّل می‌ورزید. گویا این چرخش از نور به نیرو، از ظهور به لمس، با سزان اتّفاق افتاده است. منطق نور به تماشاگر تابلو می‌گوید از تابلو دور شو تا تنها چیزی که از تابلو به تو می‌رسد، پرتوها باشد. این یک فراخوان امپرسیونیستی است که بر چشم و مغز تأکید دارد. امّا منطق لمس می‌گوید نزدیک بیا، نزدیک‌تر تا دستت به تابلو برسد و بتوانی لمسش کنی.

امّا لمس به گوشت و پوست بسته است. به استخوان بسته نیست. استخوان در سفت و سختی و بی‌حرکتی با منطق نور، که انتشارش برای چشم ما کشش‌مند در زمان نیست، بلکه دفعی است و انگار ثابت، همخوان است. بنابراین، جای استخوان را باید در نقاشی‌های بیکن خالی کرد به نفع گوشت. «بدن‌ها، کله‌ها و فیگورهای بیکن از گوشت ساخته شده.»[۱] و او چنین کرده تا به منطق لمس برسد. آن نور جای خود را با این گوشت‌سالاری به آتش داده. «آتش» نه از جهت روشنایی‌اش که از جهت حرارتش و بی‌قراری‌اش، یک شمّ هراکلیتوسی در مورد یک آتش رؤیت‌ناپذیر. مراد دلوز از «منطق احساس» همین است. او به تبع تاریخ هنر نقّاشی از اشکال و فرم‌ها دل کنده به سوی نیروها. «در هنر، و در نقاشی و به همان اندازه در موسیقی، نه بازتولید یا ابداع اشکال، بلکه تصرّف نیروها اهمیت دارد.»[۲] این نیروها رؤیت‌ناپذیرند منتها آن‌قدر لطیف نیستند که از رؤیت‌پذیری فاصلهٔ نجومی داشته باشند، بلکه در قیاس با نور که سرعت بی‌نهایت دارد، کُند و لَخت‌اند و فقط «یک گام» با رؤیت‌پذیری فاصله دارند. نقّاش مورد نظر دلوز یعنی بیکن این یک گام را برمی‌دارد و به مدد

گوشت رؤیت‌پذیرشان می‌کند. او با گوشت، طلسمی برای تسخیر نیروها می‌سازد. آیا جالب نیست که واژهٔ «بیکن» در انگلیسی به معنای قطعات گوشت دودی نمک‌سود است که از پهلوها یا پشت یک خوک تهیه شده؟ آن هم گوشت خوک که بر خلاف گاو که از اندام‌هایش استخوان‌ها بیرون زده، یک انبوه گوشت بی‌استخوان به نظر می‌رسد. امّا چرا می‌گوییم نیروی موردنظر دلوز «یک گام» با رؤیت‌پذیری فاصله دارد و نه بیش‌تر؟ به دو دلیل:

نخست اینکه دلوز می‌گوید: «نیرو رابطهٔ تنگاتنگی با احساس دارد: برای به وجود آمدن یک احساس، یک نیرو باید بر یک بدن و بر نقطه‌ای از موج اعمال شود.»[3] پس نیرو به لحاظ وجودی نزدیک به احساس است و احساس منتشر در بدن است.

دوم اینکه دلوز پس از آنکه می‌گوید موسیقی می‌بایست نیروهای بی‌صدا را صدامند کند و نقّاشی نیروهای رؤیت‌ناپذیر را رؤیت‌پذیر سازد، می‌گوید «ون‌گوگ حتّی نیروهای ناشناخته ابداع می‌کرد. نیروی ندیده و نشنیده دانهٔ گل آفتابگردان.»[4] تنها وقتی می‌توان از نیروی «ناشناخته» و «ابداع» آن سخن گفت که نیروهایت نزدیک به بدن باشند و یک گام با آن فاصله داشته باشند. چون این نزدیکی خبر از «تعیّن» نیمه‌مادّی آن نیرو می‌دهد و فقط در مورد متعیّن‌ها می‌شود سخن از یک تعیّن ناشناختهٔ دیگر بلکه سخن از «ابداع» آن تعیّن زد. امّا اگر نیروها از بدن دور بودند و این بدان معنا بود که شدیدا نامتعیّن‌اند، ابداع نیرو محال می‌بود. نامتعیّن مجالی به ابداع چیزی که خارج از آن باشد نمی‌دهد. (هر چند وقتی این نیروی ناشناخته ابداع شده را «نیروی دانهٔ گل آفتابگردان» می‌خوانیم، نامنسجم حرف می‌زنیم. نیروی دانهٔ گل آفتابگردان برای یک نقّاش ناشناخته نیست و موجود است و نمی‌شود ابداعش کرد.)

در منطق نور، وجود به عدم وابسته بود. وجود را نمی‌شد دریافت مگر در آینهٔ عدم. می‌بینیم که «آینه» که یک شیء نوری است، برای عدم استعاره شده. از این استعاره‌های نورشناسانه در مورد وجود هم هست. همانی که در آینه می‌تابد، وجود است. بیکن از این منطق دور است و در تابلوها مانع از این می‌شود این نظام وجود و عدم چیره شود. از این نظام پاکیزه و شسته رُفتهٔ روشن‌ساز و تاریک‌ساز پرهیز دارد. باید در تابلوهای او معادل دیگری برای وجود و عدم یافت. به این منظور باید هوش لمسی را به کار انداخت. باید به جای روشنی و تاریکی، به صعود و سقوط اندیشید. و همان‌طور که وجود جز در آینهٔ عدم دریافتنی نبود، و گویا از همین‌رو نقّاشان چینی تابلوی سفید را پُرتر از تابلوی نقوش‌دار می‌دانستند، چون عدمی است که آینهٔ وجود گشته، لامسه نیز جز در بستر «سقوط» دریافتنی نیست. «سقوط سرزنده‌ترین چیز در احساس است که احساس از طریق آن همچون زیستن تجربه می‌شود.» «احساس هرچه باشد، واقعیت شدید آن یک نزول است که اندازهٔ بزرگ‌تر یا کوچک‌تر دارد و نه یک صعود.»[5]

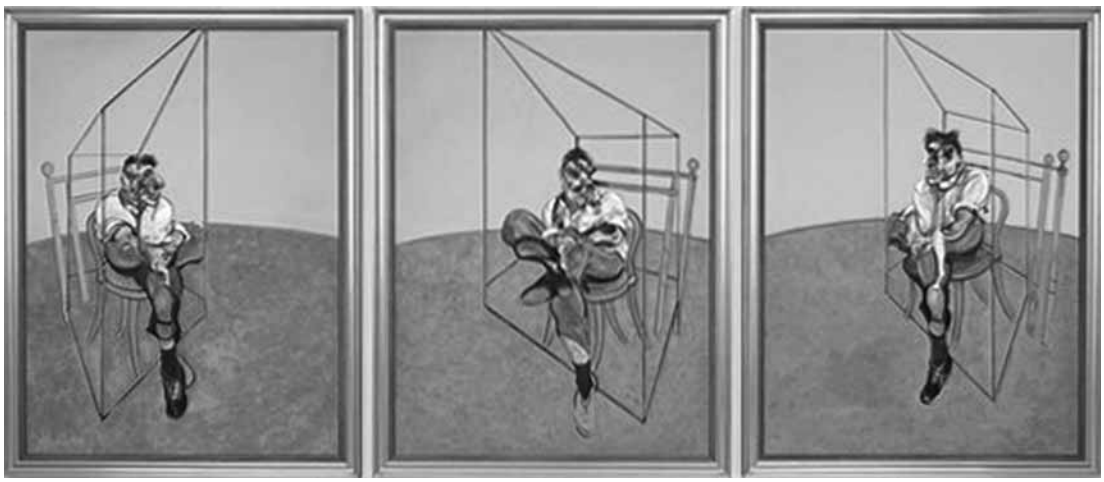
نیرو هرچه هست، کندتر از نور می‌جنبد حتّی اگر «رؤیت‌ناپذیر» باشد. رؤیت‌ناپذیری این‌جا نباید با تند و تیزی همراه تصوّر شود. مثل نیروهای فیزیولوژیک که اگرچه رؤیت‌ناپذیرند، امّا مثل نور سرعت بی‌نهایت ندارند. برای همین حتّی در مواردی که در تابلو، «آینه» دیده می‌شود، آینه بیشتر سرشت لامسه‌ای دارد و تصویر بازتابیده در آن کش می‌آید. به عبارت دیگر: «آینه‌های بیکن هر چیزی هستند به جز سطحی بازتابنده. آینه سطحی مات است و بعضاً ضخامتی است سیاه.»[6] پس اگر در تابلوهای بیکن، دلوز نیروهایی را تشخیص می‌دهد و دسته‌بندی می‌کند، این نیروها باعث حرکت‌هایی کندتر از «تابیدن» می‌شوند و باعث می‌شوند فیگورها مثل چیزی که نمی‌تواند صلب باشد و سر جا بایستد وا بروند. نمونه‌هایی که دلوز از «نیروی محض بدون ابژه» پیشنهاد می‌دهد، این کندی نسبت به نور را فاش می‌کنند: «تندباد و توفان، فوران آب یا بخار، حلقهٔ گردباد»[7] ما تنها با لمس که یک حس کند است و به جاسنگینی گوشت است، می‌توانیم این حرکت‌ها را تشخیص دهیم. تابلو عرصهٔ دو حرکت کلّی است: حرکتی از میدان رنگ به سمت فیگور تا فیگور را فشرده و منزوی سازد؛ و حرکتی از فیگور به سمت میدان تا از هم بپاشد. خط شکل‌ساز واسطهٔ میان این دو (ساختار و فیگور) است در این رفت و برگشت. حاصل این وفاداری به بساوایی گوشت‌سالارانه شرحی است که دلوز از تابلوی بیکن می‌دهد: «خط شکل‌ساز دگرگون می‌شود و به درون نیم‌کرهٔ لگن دستشویی یا چتر فرو می‌رود. ضخامت آینه همچون یک عامل کژریخت‌کننده و از شکل‌اندازنده عمل می‌کند. فیگور برای اینکه از سوراخ یا از درون آینه عبور کند، خود را منقبض یا منبسط می‌کند. فیگور در جریان مجموعه‌ای از تبدیل‌های توأم با جیغ، یک حیوان‌شدن غیرعادی را تجربه می‌کند. تجربه‌ای که خود تمایل دارد به میدان رنگ بازگشته و با لبخندی نهایی در درون ساختار پراکنده شود، که این امر با وساطت خط شکل‌ساز انجام می‌گیرد... .»[8]

رنگ‌آمیزی به همان نسبت تضاد نظام نور و نظام لمس، در دو ساخت بی‌زمان و زماندار اندیشیده خواهد شد. تابلوهای بیکن به تعبیر دلوز «رنگ‌آمیزی زمان»اند. نه رنگ‌آمیزی یک امر زمانمند، که رنگ‌آمیزی خود زمان. طبیعتاً رنگ‌آمیزی چیزی که هر لحظه در گذشتن است، باید با فیگورهایی همواره وا رونده انجام پذیرد. از آن بی‌زمانی نقّاشی‌های پیشامدرن که نورها تابلو را می‌ساختند و یک‌بار و انگار برای همیشه تابیده و بازتابیده شده‌اند، تغییر رویه داده شده به زمان. امّا از آن‌جا که زمان جز با یک باطن بی‌زمان که اجزای زمان را، یعنی پس و پیش‌ها را حفظ کند تا با هم بتوانیم مقایسه‌شان کنیم پدیدآمدنی نیست، نقاشی‌های بیکن نیز زمان را از دو راه مکمّل هم تسخیر می‌کنند: از طریق میدان‌های تک‌رنگ که «ابدیت و نور» را تسخیر کرده، همان‌جا که بدن‌ها سقوط می‌کنند، و دیگری از طریق گذار، همچون تغییر متابولیک این بدن‌ها در گوشت‌شان یا بر پوست‌شان.[9]

***

جذّابیت سؤال «فلان چیست؟» این شگرد سقراطی در گفت‌وگوها در چیست؟ جذّابیتش در انزوایی است که به شیء می‌دهد. چندان که حتّی خود سقراط را هم به انزوا از بقیه می‌برد، ایستاده غرق در اندیشه می‌شود تا شب صبح شود. پرسش چیستی معطوف به اشیای منزوی است، اشیایی که در یک جای خالی‌شده از اغیار منزوی شده‌اند. چیست از یک نیروی یورش‌آورنده و منزوی‌ساز برمی‌آید. اشتیاق این نیرو به چیست؟ چرا اشیا را برمی‌کَند از بقیه و منزوی می‌کند؟ چرا از هیاهوی آشوبناک چیزهای پیوسته به هم بیزار است؟

تابلوهای بیکن به تعبیر دلوز «رنگ‌آمیزی زمان»اند. نه رنگ‌آمیزی یک امر زمانمند، که رنگ‌آمیزی خود زمان.



این نیرو هرچه هست و هر خواستی دارد، همان نیرو است که در تابلوهای بیکن، «منطقهٔ مدوّر» را شکل می‌دهد و دلوز در فصل یک کتاب در موردش تأمّل می‌کند: «یک منطقهٔ مدوّر معمولاً مشخّص کنندهٔ مکانی است که فرد یا همان فیگور در آن می‌نشیند، دراز می‌کشد، دولا می‌شود و یا در حالت‌هایی دیگر به سر می‌برد.»[10] این تکنیک جداسازی است؛ و دلوز می‌گوید این حلقه جداساز یک «امر واقع» را تعریف می‌کند. همانی که در عبارت «واقعیت امر این است که...» و «آنچه رخ می‌دهد این است که...» خودش را نشان می‌دهد. اگر این فیگورهای منزوی «بی‌حرکت» بودند، می‌شد به جای «امر واقع»ی که دلوز تعبیر کرده، «ماهیت» یا «چیستی» را گذاشت و گفت این حلقه‌های مدوّر «چیستی» را تعریف می‌کنند. آنچه در درون حلقه گیر می‌افتد، یک ماهیت ثابت و بی‌تحرّک است. با توجّه به آنچه در مورد منطق نور و لمس گفتیم، می‌توان گفت اگر تابلوهای بیکن بر منطق نور استوار بود، این حلقه‌های مدوّر، ماهیت‌ساز بودند. امّا چون بر منطق لمس و تحرّک ناگزیر استوارند، جداسازی‌شان از شیء یک رخداد منزوی می‌سازد، نه یک چیستی. پس نیروی منزوی‌سازی که فیگور را منزوی می‌کند، با نیروی سقراطی چندان خویشاوند نیست. سقراط فیگوری است که یک شب تا صبح، غرق در تفکّر می‌ایستد، در حالی که دوستانش مشغول خوردن غذا بودند و سپس به خواب رفتند. (در مهمانی به نقل از آلکبیادس) سقراط در حلقهٔ مدوّر امّا به شکلی ثابت و بی‌تحرّک منزوی افتاد و خودش به «چیستی» بدل شد. دوستانش رهایش کرده‌اند به حال خودش و خفتند. نیروی منزوی‌ساز تابلوهای بیکن، چه بسا شبیه نیرویی است که عیسی را در باغ جتسیمانی از حواریانش منزوی ساخت. حواریان با اینکه عیسی در خطر بود، گذاشتندش و به خواب رفتند. یک حلقهٔ مدوّر به دور عیسی چنبره زد و منزوی‌اش کرد، امّا عیسی بی‌تحرّک نبود، چون به صلیب کشیده شد. تصلیب! رخدادی که بیکن به آن علاقه دارد و میان آن و سلاخی در یک قصّاب پیوندهای محکمی می‌بیند. فیگور منزوی می‌شود تا تصلیب شود: امر واقع؛ و این تصلیب البتّه مختص به بیکن نیست. به تاریخ نقّاشی و همهٔ نقّاشان مربوط می‌شود. به گفتهٔ دلوز «اگر بر آن باشیم که نقّاشی غربی را تعریف کنیم، می‌توانیم مسیحیت را به عنوان مرجع اوّلین خود در نظر بگیریم، چرا که مسیحیت شکل یا فیگور را دستخوش تغییر شکل و نوعی کژریختی اساسی می‌کند، از آن‌جایی که خداوند تجسّم پیدا کرده، مصلوب شده، نازل شده و به بهشت صعود کرده است و از این قبیل، شکل یا فیگور دیگر نه در پیوندی با ذات بلکه در اصل، در پیوند با نقیض آن است: رویداد.»[11]

امّا چرا بیکن این حلقهٔ مدوّر را می‌سازد تا فیگور را منزوی کند؟ به گفتهٔ دلوز، «بیکن بارها توضیح داده که این برای دوری گزیدن از خصوصیات فیگوراتیو، تصویرگرانه و روایتی فیگور است که اگر منزوی و تک‌افتاده نشود، لزوماً چنین خصوصیاتی خواهند داشت.»[12] این همان جذّابیت انزواست. جذّابیتی دارای دو جنبه: اوّلاً بیرون رفتن از «روایت» و مکث بر خود شیء بی‌اینکه پیوندهای روایت‌سازش با باقی چیزها مزاحم شوند؛ و ثانیاً وقتی یک فیگور از تصویرگری منسلخ شود و خودش تصویر گردد، می‌شود یک واقعِ خودبسنده. دیگر آنچه در آن سه سال گذشت مهم نیست. مهم تصلیب وی است بی‌سابقه و لاحقه. رمز جذّابیت چیست؟ چیزی جز «نیست»هایی که یک «ماهیت» یا «امر واقع» را احاطه می‌کنند؟ چیزی جز تنیدنِ «نیست»ها بر شیء؟

آیا اینها نتیجهٔ طبیعی پایبندی به منطق احساس، همانی که سزان بر آن تأکید داشت، نیست؟ بدنی که از بدن بودن و داشتن ارگانیسم منفک شده، و همین خود منزوی‌اش کرده، دیگر نمی‌تواند با اشیای دیگر برای ساختن یک روایت پیوند برقرار کند. چون روایت به حرکات و کنش واکنش‌های بیرون از شیء مبتنی است. حال آنکه وقتی بدن از ارگانیسم جدا شد و یک تودهٔ «گوشت مُرده» شد، حرکات بیرون از خودش را متوقّف می‌کند و خودش می‌شود یک «وا رونده»، یک حرکت درونی و مانده در حدود همان امر واقع، بی‌سرایت به بیرون. از نظر حرکت، احاطه شدن با «نیست» که رمز جذابیت است یعنی همین. یعنی متوقّف شدن حرکات بیرونی و درونماندگار شدن یک «سقوط» در خود. سزان چه می‌خواست؟ سزان می‌خواست تابلو را «نیروها» بسازند، نه «نور»ها، تا بر سلسلهٔ اعصاب کار کند که در سراسر تن منتشر است، نه فقط بر چشم‌ها و مغز. بنابراین، باید دعوت می‌کرد به نزدیکی آنچه در تابلو اجرا شده، به آنچه تن را می‌سازد، به گوشت و پوست و سلسلهٔ اعصاب. یعنی درهم‌آمیختگی تابلو و بدن و تلقّی از آمیزهٔ رنگ‌ها به عنوان مزاج بدن‌ها. بیانیهٔ سزان علیه امپرسیونیسم این است: «احساس در بازی آزاد و بی‌بدنِ نور و رنگ (امپرسیون‌ها یا انطباعات) نیست. برعکس، در بدن است. حتّی

در بدن یک سیب. رنگ در بدن است. احساس در بدن است و نه در هوا. احساس است آن چیزی که نقاشی می‌شود.»[۱۳] اگر احساس تنانه است، آنچه نقّاشی می‌شود و اگر همین احساس تنانه است که بر گوشت حسّاس بیننده سرایت می‌کند، پس بر خلاف منطق نور که از کژریختی پرهیز دارد، احساس فراخواننده به کژریختی است، به وارونگی. چون احساس سطوح و توالی‌های متغیر دارد. به گفتهٔ دلوز «هر احساس و هر فیگور، پیشاپیش یک احساس انباشته‌شده یا لخته‌شده است همچون در فیگور یک سنگ آهک.»[۱۴] باید پرسید این سطوح که انباشته شده‌اند، چیستند و به چه سازوکاری لخته می‌شوند؟ جالب‌ترین فرضیه به اعتراف دلوز فرضیهٔ حرکتی است. «سطوح احساس مانند وقفه‌ها یا تصویرهای فوری از حرکت‌اند که می‌تواند به صورت ترکیبی، جنبش و حرکت را با تمامی استمرار، سرعت و خشونتش بازسازی کند.»[۱۵] بدین‌سان باز به بحث «حرکت» که این مقاله را با آن آغازیدیم و با آن از منطق نور دور شدیم، بازگشتیم. امّا با آن بحث «انزوا»ی جذابی که پیش‌تر کردیم، چگونه می‌شود حرکت را تعریف کرد. وقتی فیگوری با نیروهایی یورش‌آور از سوی میدان، منزوی می‌شود، آیا مجالی برای حرکت می‌ماند؟ جایگاه «حرکت»ی که بیکن به آن دلبسته است، این «گردش روزانهٔ فیگور»، چیست وقتی این همه فیگورها را به سه‌کنج انزوا می‌برد؟ دلوز حرکت‌شناسی در انزوای بیکن را بسیار شبیه به بکت تشخیص می‌دهد: «بکت و بیکن هیچ‌گاه چنین به هم نزدیک نبوده‌اند و این گردش روزانه گونه‌ای از پرسه‌زنی مختص به شخصیت‌های بکت است: آن‌ها به طور دمدمی در گردش‌اند بدون آنکه حتّی از دایره یا منشور خویش خارج شوند. این مانند پرسه‌زنی کودک افلیج است.»[۱۶] یک تشنج که حاصل عمل نیروهای رؤیت‌ناپذیر بر بدن‌اند. مثل کرم زیر پا رفته که سریع دور خودش حلقه می‌زند، امّا نه برای اینکه مبادا دوباره زیر پا برود، بلکه به خاطر اثر فشار پا بر بدنِ سراسر لامسه‌اش. تشنج روایتی ندارد.

***

طبیعی است که وقتی نقاش به دنبال نیروهاست، و نه فرم و اشکال، و از طرف دیگر بدن را بهترین تصرّف‌گاه نیروها می‌بیند، در نهایت به یک «بدن بی‌اندام» برسد. چون با از بین بردن تعیّن اندام‌هاست که «حضور» نیروها حس می‌شود، چرا که نیرو خود در قیاس با اندام‌های متعیّن بدن، بی‌تعیّن است. بدن بی‌اندام بدنی نیست که هیچ اندامی نداشته باشد، بلکه فاقد ارگانیسم است که سازمان ویژه‌ای است از اندام و به شدّت متعیّن. بدن بی‌اندام بر اساس «اندام نامتعیّن» تعریف می‌شود. همه جای بدن می‌تواند چشم باشد. فرقی میان دهان و مقعد نیست و الخ. امّا دلوز می‌نویسد: «ورای ارگانیسم و نیز در سرحدی‌های بدن‌های زیسته، آن چیزی قرار دارد که آرتو کشف کرد و «بدن بدون اندام‌اش» نامید.»[۱۷] آیا نخستین کسی که «بدن بی‌اندام» را کشف کرده، آنتون آرتو است؟ نیاز به توضیح دارد تا بشود فهمید مراد از «کشف» این‌جا یعنی چه. کشف در مقام اجرای بدن بی‌اندام یا در مقام کشف ایدهٔ بدن بی‌اندام؟ هرچه هست، «بدن بی‌اندام» پیشینه‌ای در تاریخ اندیشهٔ فلسفی دارد. سرنخش در کلام خود دلوز هست: «آنچه ما را به جست‌وجوی نیروهای اوّلیه ورای امر ارگانیک هدایت می‌کند، خواستی معنوی است. امّا این معنویت، معنویت بدن است. روح خود بدن است.»[۱۸] آیا این نباید ما را به «روح بخاری» که در طبّ یونانی واسطهٔ بین نفس و بدن است، راه ببرد؟ و از راه شباهتی که بین روح بخاری و «جسم فلکی» در نوافلاطونیان وجود دارد، راه ذهنمان به جِرم فلک همچون یک بدن بی‌اندام کوتاه‌تر نمی‌شود؟ آیا وقتی به ایدهٔ بدن بی‌اندام می‌اندیشیم، چون و چراهای نوافلاطونیانی همچون ابن‌سینا در مورد تعریف «نفس» را، این نکته را که آیا نفس، کمال برای «بدنی لزوما با اندام» است یا نیست را به یاد نمی‌آوریم؟ نمی‌شود به یاد نیاوریم. بدن یک نفس فلکی، همه‌اش چشم و همه‌اش گوش و همه‌اش سایر حواس بود و در بی‌تعیّنی محض که شکل کره‌ای‌اش نیز تقویت‌کنندهٔ آن است، به سر می‌برد. بنابراین، اگر می‌بینیم بیکن رؤیت‌پذیرسازِ این بدن‌های بخاری بی‌تعیّن است، باید او را از نگاه یک نوافلاطونی که به رغم تنگ‌نظری‌ها ممکن است نسل‌شان هرگز منقرض نشده باشد، بلکه در آموزه‌شان اصلاحاتی برای تطبیق بر نجوم جدید به عمل آورده باشند به تصرّف‌آورندهٔ نیروهای افلاکی هم ببینیم. بدن‌های افلاکی هم در مقام ابژه هم در مقام سوژه. چون طبق قاعده‌ای که منطق احساس، این منطق نزدیک‌کنندهٔ امر واقع روی تابلو و بدن‌های ما، بنا می‌گذارد، ما در مقابل تابلوهای بیکن، هم روح بخاری هستیم و هم جرم افلاکی. چون همان‌طور که دلوز می‌گوید: «این تعریف مضاعف نقاشی است: به طور سوبژکتیو چشم را کار می‌گذارد، چشمی که به منظور تبدیل به اندامی چند ظرفیتی و ناپایدار از ارگانیک بودن خود دست می‌کشد و به طور ابژکتیو، واقعیت یک بدن را پیش روی ما می‌نهد. واقعیت خطوط و رنگ‌هایی که از بازنمایی ارگانیک رهایی یافته‌اند.»[۱۹] بر اساس این تعریف، ما همچون یک فلک بخارگونه، معلّق و بی‌تعیّن، وارد گالری یا موزه می‌شویم و از مقابل تابلوهای بیکن می‌گذریم و با همهٔ وجودمان که اینک و به طور موقت، چشم است آنها را تماشا می‌کنیم.

***

آیا از نگاه دلوز، تابلوهای بیکن به تفکیک آغاز این مقاله بین نور و نیرو، همواره وفادار بوده‌اند و همیشه جانب نیروها را گرفته‌اند تا «منطق احساس» را برپا دارند یا نه، گاه سوسویی و ردّپایی از نور و منطق دیدار هم در بیکن هست؟ به نظر چنین می‌رسد؛ و دلوز فقط یکجا به منطق نور حرف می‌زند و آن وقتی است که نیروهای رؤیت‌ناپذیری را که بیکن مرئی کرده، برمی‌شمارد و به «سه‌لته»ها می‌رسد و می‌گوید «چیست آن نیروی اسرارآمیز که تنها می‌تواند با سه‌لته‌ها ضبط و شناسایی شود؟ این نیرویی (با مشخّصهٔ نور) است که کلّیت اثر را وحدت می‌بخشد، امّا در عین حال، فیگورها و تابلوها را تفکیک می‌کند. یک تفکیک نورانی که نبایست با منزوی‌سازی پیشین اشتباه گرفته شود.»[۲۰] نیروی نورانی، بنا به بیان دقیق دلوز، هم وحدت‌بخش است، هم کثرت‌ساز. وحدت در کثرت و کثرت در وحدت؛ و کثرت‌سازی این نور نباید با نیروی منزوی‌ساز که پیش‌تر یاد کردیم و یک نیروی غیرنورانی است، اشتباه گرفته شود. چنان که می‌بینیم، دوباره پیوند تاریخی وجودشناسی با استعاره‌های نورشناختی خودش را نشان داد. نور همانند وجود هم وحدت می‌بخشد و هم

دلوز پس از آنکه می‌گوید موسیقی می‌بایست نیروهای بی‌صدا را صدامند کند و نقّاشی نیروهای رؤیت‌ناپذیر را رؤیت‌پذیر سازد، می‌گوید «ون گوگ حتّی نیروهای ناشناخته ابداع می‌کرد. نیروی ندیده و نشنیده دانهٔ گل آفتابگردان.»

کثرت می‌پاشد. امّا نیروی منزوی‌ساز این قدر «بساطت» ندارد که دو کارکرد متضاد و اسرارآمیز داشته باشد. پس فیلسوفی با شمّ متافیزیکی حق دارد وقتی دو عنصر «وحدت» و «کثرت» را همزمان در سه‌لته‌ها می‌یابد، وسوسه شود به استعارهٔ دیرآشنای مطابق با «وجود» دست بیازد، یعنی به نور. هم از این رو، سه‌لته‌های بیکن مدیون منطق نورند در همین وحدت و کثرت همزمان‌شان که آنها را اسرارآمیز کرده است. «اسّ و اساس یک سه‌لته چنین است: بیشترین میزان وحدت میان نور و رنگ، به منظور ایجاد بیشترین میزان جدایی فیگورها.»[۲۱] در این عبارت که پیداست دلوز آن را با شور نوشته است، دقیق شویم تا خطابه‌ای مجلسی از نور و بازی دوگانه‌اش با وحدت و کثرت را بشنویم: «سه‌لته: تفکیک بدن‌ها در نور و رنگی عام و شامل که به واقعیت مشترک فیگورها، هستی ریتمیک آنها و دومین «امر واقع» یا اتّحادی که تفکیک برقرار می‌کند، بدل می‌شود. به هم پیوستنی که فیگورها را تفکیک می‌کند و رنگ‌ها را از هم جدا می‌سازد چنین است نور. فیگور-هستی‌ها در حالی که به درون نور سیاه سقوط می‌کنند، تفکیک می‌شوند. رنگ-میدان‌ها در حالی که به درون نور سفید سقوط می‌کنند، تفکیک می‌شوند... زمان به یک ابدیت تک‌رنگ بدل می‌شود. یک فضا-زمان بی‌کران همه‌چیز را در برمی‌گیرد.»[۲۲]

امّا با همهٔ تأکید پافشارانهٔ فیلسوف ضدّهگلی بر «پایداری کثرت» و بر گسست و تفاوت، «وحدت» سمج‌تر از آن است که از میانه کمرنگ شود. در نظام نور، کثرت و وحدت قرین هم هستند و کثرت در زمینهٔ وحدتی پیش‌پذیرفته تشخیص داده می‌شود. امّا وقتی به منطق نیرو و احساس منتقل می‌شویم، امیدواریم از دست «وحدت» خلاص شویم. دلوز در راستای تعقیب کامیابی‌های بیکن و پروست در پرداختن به کثرت و گسست، اشتیاق وافر نشان می‌دهد و ما را نیز مشتاق می‌کند. «حافظهٔ غیرارادی» پروست و «نیروی منزوی‌ساز» بیکن، برافرازندهٔ یک فیگورِ درخودِ تنها و گسیخته از دیگران‌اند. امّا وقتی در تابلوهای بیکن، به‌خصوص در سه‌لته‌ها، دلوز یک سه‌تایی به ما می‌شناساند، یعنی سه‌تایی فیگورهای «فعّال-منفعل-ملازم»، به نظر این‌طور می‌رسد که آن کارکرد وحدت‌ساز نور را بر دوش این فیگور «ملازم» می‌گذارد. به گفتهٔ خودش، «ملازم، یک مقدار ثابت، یک میزان یا یک وزن را نشان می‌دهد که با توجّه به آن ما می‌توانیم تغییر یا واریاسون را ارزیابی کنیم.»[۲۳] نمی‌دانیم آیا این بحثِ ضرورتِ ارزیابیِ تغییرِ فیگورهای فعّال و منفعل در قیاس با یک فیگور ملازمِ ثابت، با آن بحث «سقوط» که گفتیم متناظر با «عدم» در نظام وجودشناختی-نورشناختی است، ارتباطی دارد یا نه. ما برای دریافت، یک احساس چاره‌ای نداریم جز اینکه بگذاریم یا منتظر بمانیم لحظهٔ سقوط آن احساس سربرسد تا بفهمیم آن احساس هست و ما آن را زیسته‌ایم یا داریم می‌زی ایم. آیا منظور از «ملازم» همین نقطه‌ای است که باید در حدّ آن سقوط روی بدهد؟ آیا برای همین است که فیگورهای افقی ساقط‌شده در کف کار این ملازم را در تابلوها انجام می‌دهند؟ اینها افتاده‌ها و خوابیده‌ها، انگار فیگورهای ثابت‌اند که ریتم‌های فعّال و منفعل را قابل ارزیابی می‌سازند. امّا بعید است نقطهٔ سقوط همان «ملازم» باشد. ما در لحظات احساس، سقوط را تجربه می‌کنیم، امّا نه همیشه به یک نقطهٔ ثابت صفر، بلکه هر میزان سقوط روی دهد، احساس محقّق شده است، چه به نقطهٔ صفر و چه هر نقطهٔ دیگری. امّا چرا دلوز که این همه «نیرو-آشنا»ست، هنوز سرگرم نقطهٔ ثابت و ریتم ثابت و فیگور ثابت است؟ شاید این‌طور بشود پاسخ داد که دلوز با بحث در مورد سه‌لته‌هاست که به این سه فیگور یا ریتم «فعّال و منفعل و ملازم» می‌رسد؛ و دانستیم که سه‌لته‌ها از آن «نیروی اسرارآمیز» که از سنخ نور است، برخوردارند. پس به وی حق باید داد که در بررسی فلسفی‌اش از این سه‌لته‌ها، فیگورها اندکی به نظام نوریِ «وحدت و کثرت درآمیخته» تن بدهند و بحث «ملازم» که گسست فیگورها را کمرنگ می‌کند و کثرت آن‌ها را به جان وحدت‌ساز خود می‌خرد، پیش بیاید.

***

دلوز با بحث سه‌لته‌ها به ناگزیر از احساس دور می‌افتد، امّا باز برمی‌گردد و توقّعی جز این در کتابی که عنوان «منطق احساس» دارد، نیست. نیروهایی که نقّاش، این مفتّش نیروها، در پی تصرّف‌شان است، روی تابلو، این طلسم ساخته‌شده با رنگ‌ها، رؤیت‌پذیر می‌شوند، امّا این بدان معنا نیست که آنها در بیرون از تابلو-طلسم از جنب و جوش و اثرگذاری دست می‌کشند. نزدیک‌ترین چیز به تابلو خود نقّاش است. وی در معرض برخورد این نیروهاست. باید دوباره بازگردیم و به نیروی جذّاب منزوی‌ساز توجّه کنیم. نیروی منزوی‌ساز، حمله می‌آورد به «دست» نقّاش و آن را از چشم او جدا می‌اندازد. حاصل این منزوی‌سازی دست چیست؟ همان چیزی که بیکن بی‌آن نقّاشی را ممکن نمی‌داند: «اتّفاق»! باید از بیکن استفسار کرد که «اتّفاق» یعنی چه امّا پیش از آن، یادآوری این نکته لازم است که منزوی شدن دست، خبر از اتّحاد بین تابلو و بدن نقاش می‌دهد. تابلو یک بدن است، بدنی که گره‌گاه نیروها شده است و آنی که آن را می‌آفریند نیز یک بدن است، بدن نقّاش. پس اگر نیرویی در فضا می‌چرخد و می‌جنبد بر هردو کارگر است، هم بر فیگورهای تابلو و هم بر بدن نقّاش؛ و همان تأثیری که نیروی منزوی‌ساز بر فیگور دارد و آن را از بازنمایی و روایت‌گری جدا می‌اندازد، بر «دست» نیز اعمال می‌شود و آن را دور می‌کند از بازنمایی و روایتگری که هردو بر «چشم» استوارند. امّا دست چه‌گونه می‌تواند بازنما و روایتگر نباشد در حالی که این‌قدر خو گرفته که روی تابلو تحت چیرگی اراده و نظام چشم و منطق نورها، حرکت کند؟ تنها پاسخ ممکن این است: «با اتّفاق»، دستی که از تسخیر چشم آزاد شده است، با اتّفاق و تصادف می‌جنبد. آن دست با نیروی منزوی‌ساز، از «اراده» منقطع گشته. «مثل این است که دست از کنترل آدم خارج شده باشد و از جانب نیروهایی دیگرگونه هدایت شود و علامت‌هایی ایجاد کند که دیگر نه به خواست ما و نه به بینایی ما، به هیچ کدام وابسته نیستند. این علامت‌های تقریباً کور دستی، از نفوذ ناگهانی جهانی دیگر به داخل جهان دیداری فیگوراسیون خبر می‌دهند.»[۲۴] دست بی‌اراده، که شبیه دست رعشه‌گرفته است، خویشاوند است با «حافظهٔ غیرارادی» مارسل پروست. هردو نویسنده و نقّاش، به دنبال این‌اند که ناگهان در یک «اتّفاق» فروافتند تا به فیگورهای «در خود» دست پیدا کنند، دور از روایت‌گری و دور از بازنمایی. این در مورد «دست» که با نیروی منزوی‌ساز، «کور» شده است. امّا در مورد سایر اعضای بدن، مثلاً «پا»، چه می‌توان

جذّابیت سؤال «فلان چیست؟» این شگرد سقراطی در گفت‌وگوها در چیست؟ جذّابیتش در انزوایی است که به شیء می‌دهد. چندان که حتّی خود سقراط را هم به انزوا از بقیه می‌برد، ایستاده غرق در اندیشه می‌شود تا شب صبح شود.

گفت؟ آیا نیروی منزوی‌سازی سراغ داریم که «پا» را دچار اتّفاق (تصادف) کند؟ اگر در مورد دست این نیرو کارگر است، چرا در مورد پا نتواند؟ فقره‌ای از رمان پروست به طور غریبی با بحث‌های باریک دلوز تطبیق می‌کند و شگفت‌آور است که جایش در کتاب دلوز خالی است. بخوانیم گزارش راویِ «در جستجوی زمان از دست رفته» را که می‌گوید: «در کشمکش با اندیشه‌های غم‌انگیزی که گفتم وارد حیاط خانهٔ گرمانت شده بودم، و چون حواسم نبود متوجّه اتومبیلی نشدم که پیش می‌آمد. با شنیدن فریاد راننده همین‌قدر فرصت کردم که خودم را به‌سرعت کنار بکشم و وقت پس‌رفتن پایم ناخواسته به سنگفرش پست و بلندی خورد که آن طرفش انباری بود. امّا در لحظه‌ای که تعادل خودم را بازیافتم و پا روی سنگی گذاشتم که کمی از سنگ کناری‌اش فرورفته‌تر بود، همهٔ دلسردی‌ام محو شد، و همان شادکامی را حس کردم که در دوره‌های مختلف زندگی از دیدن درختانی که در گردشی در پیرامون بلبک به نظرم آمد که پیش‌تر دیده بودم، از دیدن ناقوس خانه‌های مارتنویل، از چشیدن مزهٔ کلوچهٔ مادلن خیسیده در چای و از بسیاری احساس‌های دیگری به من دست داد که در این کتاب از آنها سخن گفته‌ام.»[۲۵] اتّفاق عبارت است از سررسیدن اتومبیل و فریاد راننده. پاها «ناخواسته» و در واکنش به فریاد راننده که آن‌هم انگار ناخواسته برآمده، روی سنگی «فرورفته‌تر» از باقی سنگ‌ها قرار می‌گیرد و ناگهان همان شادکامی ناگهانی که از کلوچه خیسیده در چای گشایندهٔ حافظهٔ غیرارادی در رمان پروست دست داده بود، تمام احساس را فرامی‌گیرد. این احساسی است که از یک حرکت ناخواستهٔ پا برآمده، پایی که نیروی منزوی‌سازِ فریادِ راننده، آن را از ارادهٔ آگاهانهٔ راوی جدا کرده؛ و چون احساس با «سقوط» زیسته می‌شود، پایِ به انزوا رفته نیز حسّاس شده است به سنگی که «فرورفته‌تر» از باقی سنگ‌ها بوده است، نه سنگی که برآمده‌تر بوده. باید دو سه صفحهٔ بعدی زمان بازیافته را بخوانید تا ببینید راوی چگونه از «احساس»ی که ناگهان از «پای منزوی‌گشته»ی او برآمده و او را فرا گرفته شگفت‌زده است و به شیوهٔ پدیدارشناسان تلاش پافشارانه‌ای به خرج می‌دهد در فهم‌پذیر کردن آن احساس برای خودش.

بحث «اتّفاق» به این سادگی رها کردنی نیست. دلوز با ذوق نیچه‌ای و اسپینوزایی‌اش قطعاً باید به آنچه بیکن در مصاحبه‌ها گفته و در تابلوها اجرا کرده، یعنی تصادف و اتّفاق حسّاسیت زیادی نشان دهد. تکلیف اتّفاق را باید در دو حوزه مشخّص کرد. در حوزهٔ بدن نقّاش و در حوزهٔ تابلو. در مورد دست منزوی‌شده سخن گفتیم. امّا در مورد تابلو دو سؤال مهم این‌جا مطرح می‌شود: نخست اینکه چرا نقّاش برای رسیدن به فیگور، دست به دامن «اتّفاق» می‌شود و دوم اینکه این تن‌دادن به اتّفاق روی تابلو چگونه روی می‌دهد؟ دلوز پاسخ سؤال اوّل را با اقتباس از مصاحبه‌های بیکن این‌طور می‌دهد که تابلو پیش از نقّاشی، پر از داده و تصاویر کلیشه است. پیش از نقّاشی تابلو هرگز خالی نیست. تصاویر کلیشهٔ فیگوراتیو که حاصل عکاسی‌اند، پیشاپیش بر تابلو هجوم آورده و قُرق‌اش کرده‌اند. کار نقّاش شکستن این قُرق و ستردن و زدودن و تاراندن این کلیشه‌هاست تا به یک فیگور برسد. امّا اینکه اتّفاق روی تابلو، دست‌کم در مورد بیکن، چگونه محقّق می‌شود، پاسخ این است: با «نمودار». نمودار چیست؟ نمودار در یک جمله، همان اثرِ دست کور و منزوی‌شده بر روی تابلو است. یک فاجعه یا یک آشوب است که قرق کلیشه‌های دیداری را می‌شکند. «مثل این است که یک صحرا یا ناحیه‌ای از صحرا وارد کله شود. درست مثل این است که تکّه‌ای از پوست کرگدن که از زیر میکروسکوپ دیده می‌شود، بر روی آن کلّه کشیده شده باشد.»[۲۶] نمودار «همچون گشودن ناگهانی جهانی دیگر است. چراکه این ضربه‌های قلم‌مو، نامعقول، غیرارادی، تصادفی، آزاد و اتّفاقی هستند.»[۲۷] به گفتهٔ بیکن آن‌ها پیشنهاددهنده‌اند. یعنی «امکان امر واقع»اند و نه خود «امر واقع» و این نکتهٔ بسیار تعیین‌کننده‌ای در شناخت بیکن است: یک آشوب خودش امر واقع نیست و برای همین کل تابلو را دربرنمی‌گیرد، بلکه به یک کل دیداری فیگوراتیو، به صورت چند تک‌ضربه‌ی قلم‌مو تزریق می‌شود تا سازمان بصری را به نفع احساس مخدوش کند. دلوز با تأکید بر «امکان امر واقع» بودن نمودار، جایگاه دقیق بیکن را در میان افراط و تفریط‌گری نقّاشان گریزنده از کلیشه‌ها مشخّص می‌کند. او معتقد است بیکن با این اتّکا به اتّفاقی که در حدّ یک نمودار است و نه بیشتر، از دو سبک «نقّاشی انتزاعی» و «اکسپرسیونیسم انتزاعی» فاصله گرفته است. نقّاشی انتزاعی از امر احساسی و نیروهای منزوی‌ساز، به نحو کامل جدا می‌شود و به سمت یک رمزگان صرفا بصری می‌رود. اکسپرسیونیسم انتزاعی نیز به دنبال این است که آشوب، فقط یک نمودار نباشد، بلکه همهٔ تابلو را فرابگیرد و خودش بشود «امر واقع». این دو به نظر دلوز، ناکامی است و تبیین‌اش از این ناکامی مفصل و دقیق است.

منابع و مآخذ

۱. فرانسیس بیکن: منطق احساس، ژیل دولوز، ترجمهٔ بابک سلیمی‌زاده، تهران: روزبهان، ۱۳۹۰.

۲. در جستجوی زمان از دست رفته: زمان بازیافته، مارسل پروست، ترجمهٔ مهدی سحابی، تهران: مرکز، ۱۳۸۲.

پی‌نوشت‌ها

* دکترای فلسفهٔ اسلامی دانشگاه تربیت مدرس.

۱. فرانسیس بیکن: منطق احساس، ص ۳۵.

۲. همان، ص ۱۰۹.

۳. همان.

۴. همان، ص ۱۱۱.

۵. همان، ص ۱۳۷.

۶. همان، ص ۶۱.

۷. همان، ص ۷۹.

۸. همان، ص ۸۰.

۹. همان، ص ۳۹.

۱۰. همان، ص ۴۳.

۱۱. همان، ص ۱۸۴.

۱۲. همان، ص ۴۵.

۱۳. همان، ص ۸۴.

۱۴. همان، ص ۸۶.

۱۵. همان، ص ۸۹.

۱۶. همان، ص ۹۰.

۱۷. همان، ص ۹۶.

۱۸. همان، ص ۹۹.

۱۹. همان، ص ۱۰۵.

۲۰. همان، ص ۱۱۷.

۲۱. همان، ص ۱۳۹.

۲۲. همان، ص ۱۴۰.

۲۳. همان، ص ۱۲۵.

۲۴. همان، ص ۱۵۷.

۲۵. درجستجوی زمان ازدست رفته: زمان بازیافته، ص ۲۱۰.

۲۶. فرانسیس بیکن: منطق احساس، ص ۱۵۶.

۲۷. همان، ص ۱۵۷.

سه تعریف متفاوت از نویسنده، ادبیات و اقلیت

شاپور بهیان
Shapour.behyan@gmail.com

چکیده: ژیل دلوز و فلیکس گوتاری در کتاب کافکا: به سوی ادبیات اقلیت، سه تعریف متفاوت از کافکا (و در واقع از مؤلف و نویسنده)، ادبیات و اقلیت ارائه می‌کنند. تصور مرسوم در بارهٔ کافکا، او را به صورت انسانی منزوی و غمگین در نظر می‌آورد که به بیان مسائل شخصی و درونی خود می‌پردازد و پیوندی به مسائل اجتماعی و سیاسی ندارد. دلوز و گوتاری این دیدگاه را رد می‌کنند. آنها کافکا را به صورت تلاقی گاه نیروهای سیاسی‌ـاجتماعی تصویر می‌کنند که در کار قدرت گرفتن در جامعهٔ جدید هستند؛ یعنی نیروهای شیطانی فاشیستی، استالینیستی و سرمایه‌داری در مقابل نیروهای رهایی‌بخش اقلیت. تصویری که آنها از ادبیات می‌دهند، نیز تصویری متفاوت است. برخلاف تصور مرسوم که ادبیات را ابزار بازنمایی می‌داند، آنها می‌گویند ادبیات با به کار گیری زبان که مبتنی بر حکم و دستور است انقیاد و سرسپردگی به نیروهای شیطانی را بازتولید می‌کند. از همین روی نویسنده اقلیت به اخلال در این کارکرد زبان می‌پردازد و زبان را تا سرحد بی‌معنایی پیش می‌برد.

معنا از نظر آنها هر چیزی است که بخواهد بر بندهای انقیاد و ناشادی ما بیفزاید. ادبیات اقلیت، ادبیات شادان و رهایی‌بخش است. آنها در این کتاب ضمناً روشن می‌کنند که تعریف دیگری از اقلیت دارند. اقلیت از نظر آنها گروهی آدم با ویژگی‌های نژادی و دینی یا سیاسی صرف نیست. اقلیت به نظر آنها مردمان آینده است، نه مردم منقاد امروز، حتی اگر در اقلیت باشند. اقلیت از نظر آنها به معنای یک گروه کوچک امّاری در مقابل یک گروه بزرگ نیست. اقلیت اسم خاص نیست که وجه تسمیه عده‌ای باشد. اقلیت یک جریان است. اقلیت اسم نیست. فعل است. مصدر است. اقلیت یعنی جزئی شدن، کوچک شدن، بی‌چهره شدن، ناپدید شدن، ناشناخته شدن، محو شدن.

کتاب ماه فلسفه

در کافکا به سوی ادبیات اقلیت به سه تعریف یا سه ارائهٔ متفاوت از کافکا، ادبیات، اقلیت روبروییم. این کافکا آنی نیست که تا به حال می‌شناختیم؛ یعنی کافکایی دلمرده و افسرده که در چنگال پدری بی‌رحم گرفتار آمده است وقتش را در ادارهٔ بیمه سوانح کارگران تلف می‌کند. نامزدی‌هایش را به هم می‌زند. ناتوان و خجالتی و غیره و غیره است. این کافکایی که تا به حال شناخته ایم که فرانسوی‌ها در کشورشان و صادق هدایت در کشور ما آن را به ما نشان داده‌اند، نیز کافکایی که ماکس برود دوست او سعی کرد از او بسازد، یعنی کافکایی که در جستجوی خدا، ترانساندانس و امر متعالی است و آثارش شرح این فراق و شرح جستجو در برهوت دنیای مدرن است این کافکا، کافکای دلوز و گاتاری نیست. کافکایی که آنها در این کتاب، یا در این بیانیه به ما نشان می‌دهند، کافکایی شادان و نیرومند و قوی پنجه است. او کافکامّاشین، کافکاـدراکولا، کافکای خون‌آشام است. او ماشین عزب نوشتن است، نه کافکای اتوبیوگرافیک که درگیر این یا آن مسئلهٔ فردی است. در مقاله‌ای به نام «درباب برتری ادبیات

Kafka: *Toward a Minor Literature* (Theory and History of Literature), Gilles Deleuze, Felix Guattari, U.S.A: University of Minnesota, seventh printing, 2003.

تصور مرسوم در بارهٔ کافکا، او را به صورت انسانی منزوی و غمگین در نظر می‌آورد که به بیان مسائل شخصی و درونی خود می‌پردازد و پیوندی به مسائل اجتماعی و سیاسی ندارد. دلوز و گوتاری این دیدگاه را رد می‌کنند. آنها کافکا را به صورت تلاقی گاه نیروهای سیاسی ـ اجتماعی تصویر می‌کنند که در کار قدرت گرفتن در جامعهٔ جدید هستند.

آنگلو آمریکایی» دلوز می‌گوید: «هدف نوشتن رساندن زندگی به وضعیت یک قدرت غیرشخصی است.» با انجام این کار او هر گونه ادعای معطوف به قلمرو را رد می‌کند، هر گونه هدفی را که معطوف باشد به خود نوشتن [1]اگر آدم دست به نوشتن می‌زند، برای صرف نوشتن نیست. نویسنده ممکن است بنیه‌ای ضعیف داشته باشد. در زندگی شخصی‌اش آدمی شکننده باشد. امّا در نوشتن او معطوف است به سلامت. به سلامت بزرگ. سلامتی شادی‌آفرین. این شکنندگی نویسنده، این ضعف بنیه، این لکنت زبان، این قوز، چیزی را می‌سازد که دلوز اسمش را می‌گذارد ملاحت (charm). ملاحتْ منبع زندگی است. همان طور که سبکْ منبع نوشتن است. زندگی به معنای سرگذشت نیست. زندگی یعنی داشتن ملاحت. ملاحتی که متوجه سلامت و سرور است. ملاحت یعنی امکان ایجاد پیوند و ترکیب با نیروهای زیست. با ملاحت ما زندگی را تأیید می‌کنیم. با نوعی لجاجت و مقاومت نابرابر در هستی. اگر هدف ملاحت زندگی و سلامت است، هدف نوشتن هم همین است. و برای رسیدن به این هدف، از سبک استفاده می‌کند. سبک همان کاری را در نوشتن انجام می‌دهد که ملاحت در زندگی انجام می‌دهد. سبک یعنی ایجاد لکنت در زبان خودی، نه لکنت داشتن خود فرد. سبک یعنی به لکنت واداشتن زبان، اخلال در آن، رساندن آن تا حد بی پیرایگی. لخت و عور کردن زبان. از آن فقط استخوانی بر جا گذاشتن. ما باید در زبان خود دوزبانه باشیم. باید کاربردی اقلیتی به زبان خود بدهیم. سبک یعنی سخن گفتن به زبان خود مثل یک خارجی، نه سخن گفتن مثل یک ایرلندی، یا رومانیایی در زبانی جز زبان خود. پروست می‌گوید: «ادبیات بزرگ به نوعی زبان خارجی نوشته می‌شود. به هر جمله معنایی می‌دهیم. یا به هر میزانی یک تصویر که غالباً یک ترجمهٔ نادرست است. امّا در ادبیات بزرگ همه ترجمه‌های نادرست ما به زیبایی ختم می‌شود.»[2] ادبیات بزرگ به نوعی زبان خارجی نوشته می‌شود. این تعریف سبک است. در اینجا مسئلهٔ شدن مطرح است. مردم همیشه از یک آیندهٔ اکثریتی حرف می‌زنند. (وقتی بزرگ شدم، وقتی قدرت پیدا کردم.) امّا در سبک، در ملاحت مسئلهْ شدنِ اقلیتی است، نه تقلید کردن، در آوردن ادای یک بچه، یک دیوانه، یک زن، یا حیوان یا کسی که لکنت زبان دارد، یک خارجی است، بلکه همهٔ اینها شدن تا نیروهایی جدید و سلاحی جدید خلق شود.

دلوز و گاتاری می‌گویند کافکا هم به عنوان یک انسان، به اندازهٔ نیچه و آرتو، رنج برد. امّا در مقام یک نویسنده، یک ماشین نوشتن، قدرتی مهیب و شیطانی است. او به فلیسه نامه می‌نویسد تا از قِبَل مکاتبات با او نیروی لازم را برای نوشتن در اتاق ـ تابوت خود به دست آورد. دلوز و گاتاری نشان می‌دهند برخلاف تفسیر فرویدی که تاکنون از رابطهٔ کافکا با پدرش ارائه می‌شود، مبنی بر اینکه پدر قدرت قاهری است که همهٔ استعدادها و امکانات پسر را سرکوب کرده است، کافکا در پس پدر، حضور نیروهای سیاسی ـ اجتماعی بزرگ‌تری را می‌بیند که پدر جزء یا کارگزار آنها است. تفسیری که آنها از کافکا ارائه می‌دهند، نه یک کافکای صاحب کوجیتو، آگاهی و تشخص، بلکه یک کافکای ریزوماتیک است. کافکا همچون گره گاه نیروهای اجتماعی سیاسی است. نیروهایی که دارند بر در اتاق نویسنده دست می‌سایند: فاشیسم، بوروکراسی، سرمایه‌داری از یک طرف و از طرف دیگر نیروهای انقلابی و سوسیالیستی و آنارشیستی. پس اگر ساده کنیم، می توانیم بگوییم مجموعه آثار کافکا آوردگاه مبارزه میان این نیروهاست. نیروهای منقاد کننده فاشیسی، بوروکراتیک، سرمایه‌داری، و نیروهای رهایی‌بخش انقلابی. امّا تفسیر کافکا از نیروهای رهایی‌بخش خاص است. اگر چه او با جنبش‌های آنارشیستی و سوسیالیستی همدلی دارد، امّا حاصل این جنبش‌ها را چیزی جز انقیادی جدید نمی‌داند. آنچه کافکا و قهرمانان او به دنبال آنند، آزادی نیست، رهایی است. یک راه در رو است. جایی که دست پدر، دست نیروهایی که بر در می‌کوبند به آن نرسد. یک راه در رو این است که او مثلاً در نامه‌ها بین سوژهٔ سخنگو و سوژهٔ سخن تمایز بگذارد. یک راه در داستان‌های کوتاه نمایان می‌شود. آنجا که قهرمانان می‌کوشند از طریق دیگری شدن به عنوان مثال حیوان شدن به این در رو دست یابند. در «مسخ»، گرگوار حشره می‌شود تا از مثلث خانواده و مثلث اقتدار بوروکراسی اداره در برود. او در فضای خالی اتاقش جولان می‌دهد. امّا ته مایه‌های انقیاد ادیپی دوباره گرفتارش می‌کند، نشین می‌کند. او به حکم مرگ که از طریق خواهر ابلاغ می‌شود، گردن می‌نهد و به خاطر خانواده می‌میرد. امّا در رو واقعی تنها در رمان‌های کافکاست که عملاً تحقق می‌یابد. در اینجا شاهد میل سرکشی هستیم که می‌خواهد سازوکار چیدمان‌های بوروکراتیک و اجتماعی سیاسی را به هم بریزد. انقیاد را نمی‌پذیرد و پیوسته از قطعه‌ای به قطعه‌ای دیگر در حرکت است.

تعبیر دلوز و گاتاری از ادبیات هم با تعبیر متعارف متفاوت است. ادبیات زبان را به کار می‌گیرد. زبان پدیده‌ای سیاسی است و ادبیات هم به تبع آن سیاسی است. زبان ابزار بازنمایی واقعیت نیست. ابزار نشان دادن چیزی در بیرون نیست. یک وسیلهٔ ارتباطی نیست. زبان یا یکی از کارکردهای زبان، حکم کردن و دستور دادن است. زبان، کلمه ـ نظم، یا کلمه ـ حکم است. ما در هنگام به کار بردن زبان قواعد و دستورات را ابلاغ می‌کنیم، حتی وقتی به صورت مستقیم، حکم نباشد. بنابراین به تعبیر دلوز و گاتاری، زبان، ارجاعی، ابلاغی و حکمی است. ما را قلمرو گیر می‌کند. ما را از خط گریز دور می‌کند. این زبان، زبان استاندارد و معیاری است که با قواعد یا ثابت‌ها سروکار دارد و تغییرات و الحان گوناگون زبانی را به عنوان انحراف طرد می‌کند. این زبان ضمناً زبان ادبیات اکثریت هم هست.

البته دلوز و گاتاری نمونه‌ای از ادبیات اکثریت به ما نشان نمی‌دهند. امّا دلوز در مقالهٔ «برتری ادبیات آنگلو آمریکایی»، ادبیات فرانسوی را به طور ضمنی نمونه‌ای از ادبیات اکثریتی می‌داند. ادبیاتی که به اعماق توجه دارد. درگیر مسائل شخصی، رازهای «کوچک کثیف» است. پیوسته نگران ریشه‌ها است. دنبال چیزی است که به آن تکیه کند. دائماً به کودکی برمی‌گردد و همه جا دنبال بابا و مامّا است. «در ادبیات فرانسوی شخصیت‌ها و

مؤلفان همیشه رازهای کوچکی دارند که شوق تفسیر از آن مایه می‌گیرد، چیزی باید همیشه چیزی دیگر را به یاد ما بیاورد، ما را به فکر چیزی دیگر بیاندازد. ما به یاد راز کوچک کثیف ادیپ می‌افتیم، امّا نه به یاد ادیپ شهریار، در گریزیش، در نامحسوس شدنش، در یکی شدنش با راز بزرگ. راز بزرگ وقتی است که تو دیگر چیزی برای پنهان کردن نداشته باشی و این گونه است که دیگر کسی نمی تواند تو را درک کند.» معنا و تفسیر دو بیماری روی زمین‌اند؛ مستبد و کشیش. دالْ همیشه راز کوچکی است که پیوسته بر گرد مامّا و بابا می‌چرخد. ما پیوسته خود را رازآلود می‌کنیم. طوری رفتار می‌کنیم که انگار به هم می‌گوییم به من نگاه کن ببین چه قدر از رازم سنگین بار شده‌ام. راز کوچک به طور کلی قابل تقلیل به نارسیوس دلمرده و اخته پرهیزکار است. یک توهم. گناه، مفهومی که برای برگزاری سمینارهایی به زعامت پاپ یا کشیش، این شیادها مناسب است. ژرژ باتای نویسنده‌ای بسیار فرانسوی است. او راز کوچک را تبدیل به جوهر ادبیات کرد، با مادری در درون، کشیشی در پایین، و چشمی در بالا.[۳]

امّا ادبیات اقلیت را کسانی مثل: هرمان ملویل و توماس هاردی، رابرت لویی استیونسون، اسکات فیتزجرالد و ویلیام فاکنر و ساموئل بکت و هنری میلر، جک کروک، ویرجینیا وولف، دی. اچ. لارنس می‌نویسند. در اینها، همه چیز نشانهٔ عزیمت، شدن، عبور، جهش، و رابطه با بیرون است. آنها زمین جدیدی خلق می‌کنند. ادبیات آنگلو آمریکایی به عنوان نمونه‌ای از ادبیات اقلیت، براساس خطوط جغرافیایی عمل می‌کند؛ رفتن به سوی غرب، کشف شرق واقعی در غرب، احساس مرز به عنوان چیزی که باید از آن گذشت.[۴] توماس هاردی را در نظر بگیرید. شخصیت‌های او آدم‌ها یا سوژه‌ها نیستند. آنها مجموعه‌هایی از حس‌های شدت یافته‌اند. یک بسته، بلوکی از حس‌های متغیر. در اینجا احترام فوق العاده‌ای به فرد وجود دارد. نه به این خاطر که او در خودش را در یک شخص گرفتار کرده است و به عنوان یک شخص بازشناخته می‌شود، بلکه به این خاطر که او خودش و دیگران را به صورت بسیاری «شانس‌های واحد» تلقی می‌کند؛ شانس واحدی که از آن این یا آن ترکیب ساخته می‌شود. فرد بدون سوژه. این بسته‌ها، این مجموعه‌ها در طول خطوطی از شانس یا بدشانسی، در جایی که برخوردهایشان صورت می‌گیرد، حرکت می‌کنند؛ بدشانسی‌هایی که ممکن است به مرگ یا به قتل منتهی شوند.

هاردی نوعی سرنوشت یونانی را برای این جهان تجربی در نظر می‌گیرد. افراد، این بسته‌های مرکب از حس‌ها، از میان گرما مثل خطی از پرواز، خطی در گریز از قلمرو می‌گریزند.[۵] اوکْ قهرمان رمان به دور از مردم شوریده وقتی در تنهایی در برابر آسمان پر ستاره می‌ایستد در حالت انتزاع کامل از «اصوات و قیافه‌های بشری، مزاحمت‌هایشان، خوشی‌ها و ناخوشی‌هایشان» قرار می‌گیرد. انگار که وجود ندارند.[۶] او حالتی از قلمروگریزی را تجربه می‌کند که حاصل «نظارهٔ اختران» است. احساس این که شخص برگردونه‌ای سوار است و پیش می‌رود، احساسی است زنده و پایدار و «پس از چنین سیر و سیاحت شبانه‌ای باز آمدن به زمین دشوار است و دشوار بتوان باور کرد که آگاهی از چنین جنبش باشکوهی از یک کالبد ناچیز بشری تروایده باشد.[۷] برای این قلمروگریزی، به نظر دلوز قهرمان باید «خائن» باشد. خائن به هر چه که او را مقید می‌کند و در بند نگاه می‌دارد. خائن به قدرت‌های مستقر جامعه. نشانهٔ این خیانت چیست؟ انتخاب هدف. انتخاب هدف، خودْ یعنی شدن. گناه ناخدا احاب چیست؟ انتخاب موبی دیک. نهنگ سفید، به جای آنکه از قانون ماهیگیران پیروی کند که بر اساس آن همهٔ نهنگ‌ها مانند همند و به یک اندازه در خور شکارند. در این انتخاب عنصر شیطانی احاب، خیانت‌اش و رابطه‌اش با لویتان نهفته است. این انتخاب هدف متضمن وارد کردن خود در فرایندی از نهنگ شدن است.[۸] حرکت خیانت‌آمیز حرکتی دوگانه است. انسان از خدا رو برمی‌گرداند و خدا هم از او. او ضمناً از انسان هم رو برمی‌گرداند. در روگردانی از چهره‌ها که خطی از گریز است، قلمروگریزی انسان رخ می‌دهد. ادیپ شهریار را با سرگردانی‌های طولانی‌اش می‌توان سرنمون این روگردانی دوگانه دید. امّا ادیپ به گفتهٔ نیچه تنها تراژدی یهودی یونایی است. خدایی که از انسان رو برمی‌گرداند و انسانی که از خدا رو برمی‌گرداند، درونمایهٔ اصلی عهد عتیق است. این داستان قابیل است، داستان یونس است. عهد عتیق تقاطع خطوط گریز است. خط جدایی میان زمین و آب، میان یکدیگر، میان مرد متأهل و خانواده‌اش، خط عبور از دریاها، ترک عشق، ترک وطن. عهد عتیق نه حماسه و نه تراژدی، بلکه نخستین رمان است و ادبیات انگلیسی هم آن را به همین صورت درک کرد، به عنوان بنیان رمان. خائن شخصیت اصلی رمان است. خائن به معانی مسلط، و به نظم مستقر. این است تفاوت اصلی او با شیاد. شیاد مدعی مالکیت دارایی‌های تثبیت شده است. یا داشتن یک قلمروی مشخص. یا مدعی طرح یک نظم جدید. شیاد پر از آینده است، امّا بویی از شدن نبرده است. کشیش و طالع‌بین، شیادند، امّا تجربه‌گر، خائن است. «رمان فرانسوی پر از شیاد است و رمان نویسان ما خود شیادند. آنها رابطه‌ای با عهد عتیق ندارند.»[۹]

اقلیت هم به همین گونه اقلیت‌های موجود بالفعل نیستند. اقلیت یک فرایند است. یک ویژگی پیوسته در حال دگرگونی است. اقلیت، تفاوت است. ترک هویت است. اقلیت به معنای یک گروه کوچک امّاری در مقابل یک گروه بزرگ نیست. اقلیت اسم خاص نیست که وجه تسمیه عده‌ای باشد. اقلیت یک جریان است. اقلیت اسم نیست. فعل است. مصدر است. اقلیت یعنی جزئی شدن، کوچک شدن، بی‌چهره شدن، ناپدید شدن، ناشناخته شدن، محو شدن. اقلیت یعنی مولکولی شدن. ذره ذره شدن. اقلیت یعنی پیش گرفتن همهٔ این رفتارها در مقابل آنچه چهره است. بزرگ است. شناخته است. مولار است. اکثریت است. اقلیت یعنی پراکندن و تکه‌تکه کردن هر آن چیزی که سوژه است. دال است، معناست. تفسیر است. اقلیت یعنی تجربه‌گری نه تفسیر. تفسیر به اکثریت تعلق دارد. تفسیر پیوسته در جستجوی ادیپ، پدر، معناست. اقلیت یعنی نظم مستقر، زبان مستقر، ادبیات مستقر را در هم شکستن، پیاده کردن. اقلیت یعنی از بیابان را زیستن و از بیابان رسیدن و

پروست می‌گوید: «ادبیات بزرگ به نوعی زبان خارجی نوشته می‌شود. به هر جمله معنایی می‌دهیم. یا به هر میزانی یک تصویر که غالباً یک ترجمهٔ نادرست است. امّا در ادبیات بزرگ همه ترجمه‌های نادرست ما به زیبایی ختم می‌شود.»

دلوز و گاتاری می‌گویند کافکا هم به عنوان یک انسان، به اندازهٔ نیچه و آرتو، رنج برد. امّا در مقام یک نویسنده، یک ماشین‌نوشتن، قدرتی مهیب و شیطانی است.

دیوار را فروریختن. اقلیت یعنی در افتادن با مستبد و شاه و قدرت های مستقر.

تصویر قرن نوزدهم از پرولتاریا نمونه‌ای از یک جامعهٔ اقلیتی است. ظهور انسان کمونیستی یا جامعه‌ای متشکل از رفقا، شوروی آینده، جامعه‌ای بدون مالکیت، خانواده، ملیت، بدون هیچ تعیین‌کنندهٔ دیگری جز انسان بودن، homo tantum. اینْ ضمناً تصویری است از آمریکایی که با ابزاری دیگر ساخته شده است، امّا ویژگی‌های تصویر قبلی با ویژگی آن تقریباً آمیخته شده است. آمریکا در تدارک انقلابی بود که نیرویش را از مهاجرتی جهانی اخذ می‌کرد. درست همان طور که روس‌های بلشویک در تدارک انقلابی بودند که نیرویش را از پرولتاریای جهانی می‌گرفت، از «پرولتاریای سراسر جهان»؛ از دوشکل از نبرد طبقاتی. بنابراین موعودگرایی قرن نوزدهم دو سر داشت که یکی در پراگماتیسم آمریکایی ظاهر می‌شد و دیگری در شکل روسی سوسیالیسم. پراگماتیسم را باید به عنوان تلاشی برای ایجاد جهانی نو، انسانی نو در نظر گرفت؛ انسان‌هایی که خود را خلق می‌کنند. فلسفهٔ غربی جمجمه و روح پدری‌ای بود که خود را در جهان به صورت یک کلیت و در سوژه شناسا به صورت مالک، متحقق کرده بود و آیا در مقابل این فلسفهٔ غربی نبود که ملویل «تبهکار متافیزیکی» خود را قرار داده بود؟ ترانساندالتالیسم آمریکایی امرسون، تورو، ملویل، معطوف است به طرح خصوصیات این نوع جامعه. جامعه‌ای که یک فرایند است. یک مجمع الجزایر است، نه یک کل. این جامعه، پازلی نیست که قطعاتش را باید کنار هم گذاشت تا یک کل ساخته شود؛ کلی که از پیش تصور شده است. بلکه مجمع الجزایری است که هر جزءاش ارزش خودش را دارد، امّا در رابطه با دیگران است. روابطی مجزا و سیال و جاری. مجمع الجزایری متشکل از کشش‌ها و نقاط متحرک و خطوط سینوسی. حقیقت در این جامعه جمجمه نیست، بلکه ستون فقرات است. لباس اونیفورم نیست، بلکه جامه دلقک است. یک تکه‌دوزی است. امّا برای رسیدن به این نقطه لازم است که سوژهٔ شناسا و مالکِ تنها جای خود را به جامعه‌ای از کاشفان، برادران عضو مجمع الجزایر بدهد که به جای شناخت اعتماد را می‌گذارند. اعتماد به همین دنیا و همین انسان. پراگماتیسم علیه دو چیز می‌جنگد. علیه تک بودگی‌ها [particularities] که انسان را در برابر انسان می‌گذارد و اسباب عدم اعتمادی بی‌پایان می‌شود و علیه امر جهانشمول به عنوان کل و انحلال جان‌ها در عشق بزرگ و خیرخواهی. امّا از این جان‌ها چه می‌ماند وقتی دیگر به تک بودها نمی‌چسبند و از ذوب شدن در کل خودداری می‌کنند؟ آنچه می‌ماند «اصالت»شان است؛ یعنی دست یافتن به صدایی که فقط وقتی حاصل می‌شود که آدم به راه می‌افتد، به دریا می‌زند. وقتی به سوی زندگی عاری از رستگاری می‌رود، بی‌هیچ هدفی. رهسپار می‌شود. عازم سفر دریا می‌شود. با دریانوردانی دیگر برخورد می‌کند که آنها را از صدایشان باز می‌شناسد. این گونه است که لارنس موعود گرایی جدید را توصیف می‌کند که سهم ادبیات آمریکایی است در مقابل اخلاق رستگاری جو و خیراخواهانه مسیحی اروپایی. این موعود گرایی، دنبال بناکردن دنیایی بی‌پدر است. بناکردن یک برادری جهانی بر ویرانه‌های جهانِ کهن پدری. ویران کردن همهٔ تصویرهای پدر و دنبال کردن خطّی که در آن هر زنی، یک خواهر می‌شود، هر مردی یک برادر.

آنچه ملویل در بارهٔ جامعهٔ اخوت آمریکایی و ادبیات آمریکایی می‌گوید، کافکا در بارهٔ جوامع کوچک و ادبیات اقلیت می‌گوید.[10] کافکا در یادداشت‌های روزانه‌اش در ۲۵ دسامبر ۱۹۱۱ می‌گوید که او با توجه به نگاه ایزاک لوی به ادبیات معاصر یهودی در ورشو و دیدگاه خودش نسبت به ادبیات معاصر چک به این نتیجه رسیده است که تأثیر ادبیات تکان دادن ذهن، منسجم کردن آگاهی ملی است. به نظر او ثبت خاطرات یک ملت از طریق ادبیات تأثیر بیشتری می‌گذارد تا تاریخنگاری. کاری که این ادبیات می‌کند، این است که عناصر ناهمگون را کنار هم می‌آورد و باعث بیداری آرمان‌های والا در نسل جوان می‌شود. او رویدادهای ادبی را به منزلهٔ اهداف دلنگرانی سیاسی تلقی می‌کند و به تضادهای بین پدران و پسران می‌پردازد. این ادبیات به بحث دربارهٔ خطاهای ملی می پردازد؛ بحثی که اگر چه ممکن است دردناک باشد، امّا رهایی‌بخش و بخشودنی است. این ادبیات می‌تواند چنین تأثیرهایی ایجاد کند. چون فاقد استعدادهای درخشان است. فاقد نویسنده‌ای است که دیگران را خاموش کند. چون در این ادبیات استعداد بزرگ وجود ندارد، در نتیجه جایی هم برای مقلدها وجود ندارد. در اینجا معیارهای مقاومت ناپذیری وجود ندارد که نویسندهٔ میانمایه با تقلید از آنها جاپایی برای خود بازکند. در ادبیاتی که استعدادهای بزرگ برآن غلبه دارند، تاریخ ادبیات اهمیت بیشتری می‌یابد تا خود ادبیات. تأثیر نویسندگان جای خود آثار را می‌گیرد. امّا در ادبیات اقلیت از آنجایی که قله و استعداد بزرگ وجود ندارد، در نتیجه تاریخ ادبیات هم شکل نمی‌گیرد و مردم متوجه خود ادبیات می شوند. آنها این ادبیات را می‌شناسند. حمایتش می‌کنند. و مدافعش می‌شوند.[11] این ادبیات معطوف است به مردمی که مفقودند. مردمی که باید ابداعشان کرد. چون آنچه اکنون وجود دارد، اشتیاق همگان به مضامینی کم ارزش است که دامنه‌شان مجال نمی‌دهد که از حد اشتیاق‌های کوچک فراتر روند. ناسزاهایی که ادبیات تلقی می‌شود، در همه جا جولان دارد. «در ادبیات بزرگ آنچه در پایین می‌گذرد، به تشکیل سردابی نه چندان حیاتی در بنا منجر می‌شود، امّا در اینجا در روشنایی روز اتفاق می‌افتد. آنچه در آنجا موضوع توجهی زود گذر برای عده‌ای معدود است، اینجا جاذبه‌اش برای هرکس، نه چیزی است کمتر از مسئلهٔ مرگ و زندگی.»[12]

دلوز در تفاوت و تکرار می گوید: ما به دنبال نیچه مفهومی عمیق‌تر از زمان و ابدیت کشف کردیم و آن نابهنگامی بود. فلسفهْ نه فلسفهٔ تاریخ است و نه فلسفهٔ امر ابدی، بلکه فلسفه نابهنگام است: «یعنی رویارو شدن با زمان خود و بر مبنای آن عمل کردن برای زمانی که خواهد آمد.» این عبارتی است که دلوز از ساموئل باتلر نقل می‌کند و می‌گوید که ما به دنبال او، ارن هون را کشف کردیم، عنوان رمانی از باتلر؛ به معنی هیچ کجا و مکان جابه‌جا شده و تغییر یافته. دلوز می‌گوید ما به جهانی معتقدیم که از افرادی

غیرشخصی تشکیل شده باشد و تک‌بودها جنبه‌ای پیشافردی داشته باشند. براین اساس، کتاب تفاوت و تکرار را کتابی آخرت‌نگر یا آپوکالیپی می‌داند. همین حکم را می‌توان در مورد کافکا: ادبیات اقلیت روا داشت.[۱۳]

کافکا: به سوی ادبیات اقلیت، از جهتی نوعی بیانیه است در مورد آمدن چنین مردمی. ابداع چنین مردمی. مردمی که اکنون نیستند. این کتاب نیز حاوی نوعی آخرت‌نگری و موعودگرایی است با تأکید بر برتری ادبیات اقلیت و درونمایهٔ این ادبیات؛ رهایی و گریز از انقیاد، از سوژه، از ادیپ و از پدر، با نقد جوامع معاصر و نقد روابط قدرت. ادبیات اقلیت زمینه چینی برای آمدن و اجتماع آدم‌هایی جدید است. آدم‌هایی در کنار هم، امّا نه همچون زن من، برادر من، خواهر من، بلکه همچون زنی، برادری، خواهری. رها از قید حرف تعریف و چسبیده به «ی» نکره. جماعتی از عزب‌ها، مجردها، یتیم‌ها، جامعهٔ بی‌پدر. ادبیات اقلیت در جستجوی چنین جامعه‌ای است؛ نویسندهٔ ادبیات اقلیت هنگام نوشتن خشاخش دستان نیروهای شیطانی را بر در اتاقش می‌شنود. او چیدمان‌های معاصر را ترسیم می‌کند؛ چیدمان‌هایی با دو امکان ظهور. از سویی ظهور نیروهای انقلابی برای تشکیل جامعهٔ جدید و از سویی ظهور نیروهای شیطانی برای به انقیاد در آوردن کامل چیدمان. این صدایی است که هر نویسندهٔ اقلیتی بر در اتاقش می‌شنود. چه کافکا باشد، چه ملویل. در اینجا ادبیات یعنی تشخیص بیماری برای تجویز درمان. تشخیص کافکا ظهور نیروهای شیطانی است. تجویز او تشکیل جامعهٔ اخوت از گونه تئاتر طبیعی اوکلاهما در آمریکا است. جامعه‌ای از عزب‌ها بی هیچ رنگ تعلق. بدون روابط قدرت کنونی که ما را مهیا می‌کند هر کدام یک بوروکرات، یک فاشیست، یک استالنیست شویم. جوامعی مشتکل از بلوفیلدها، زامزاها، بارتلبی‌ها، آحاب‌ها. آثار کافکا و ملویل و سایر نویسندگان اقلیت در جستجوی انسانی‌اند بی‌خصال؛ انسان جدید. آنها خواهان آدمی‌اند که عاری از وجوه انقیادآور سوژه‌های امروزی باشد. سوژه‌هایی که به انقیاد ادیپ در آمده‌اند. موعودگرایی نویسندگان ادبیات اقلیت خواه ناخواه بشارت‌گر است. نویسندگان اقلیت مؤلف نیستند که قواعد را تکرار کنند. روابط قدرت را تحکیم بخشند. مؤلفان بیشتر خاطره می‌نویسند. سفرنامه می‌نویسند. به «رازهای کوچک کثیف» می‌پردازند. تا تکیه‌گاه از دست رفته‌شان را بازیابند. آنها برای پدر مویه می‌کنند و در نهایت پدر را می‌یابند. این انقیاد برای آنها آرامش به بار می‌آورد. امّا نویسندگان اقلیت به دنبال جامعهٔ بی‌پدرند؛ جامعهٔ برادری و اخوت. آنها می‌دانند زبان صرفاً وسیله‌ای خنثی برای برقراری ارتباط و دادان اطلاعاتی خنثی نیست. در زبان ما دستور می‌دهیم یا می‌گیریم. در زبان با تمایزها و تشخص‌ها و تفاوت‌ها آشنا می‌شویم. نویسندهٔ اقلیت این ساختار را به هم می‌ریزد. نحو زبانی، تلفظ کلمات، و قواعد زبانی را دگرگون می‌کند. قواعدی که استحکام‌بخش روابط قدرت‌اند. او زبان را به لکنت وا می‌دارد. آن را از سر تا به پا به لرزش در می‌آورد. به دلیل همین رفتارش با زبان کنش او کنشی سیاسی است. کنشی که گاه حتی به آستانه به سکوت کشاندن زبان هم نزدیک می‌شود. مثل کنش بکت. یا لخت و عور کردن زبان و از آن پوست و استخوانی بر جا نهادن مثل کنش کافکا. گاهی خود شخصیت‌های داستانی ادبیات اقلیت دست به این کار می‌زنند. آنها بیشتر دنبال صوت‌اند. یک نفیر، یک جیرجیر، اظهار عبارتی که آدم را حتی می‌تواند به سرحد پریشانی و دیوانگی بکشاند. مثل حالتی که کارفرمای بارتلبی در برابر عبارت او پیدا می‌کند: «ترجیح می‌دهم که نه.»

نوشتن با لکنت، نوشتن با درهم شکستن زبان مرسوم، هر چه باشد متضمن دیگری شدن است؛ غیر شخص شدن؛ بی‌نام و نشان شدن. کسی شدن، چیزی شدن. حالتی که با یک حرف نکره شروع می‌شود، نه با حرف تعریف. این حالت متضمن رهایی از انسان است. ناانسان شدن است. یافتن آن ناانسان نوید رهایی ماست از قید ناشادی و ماتم و روان رنجوری‌ای که ادیپ، پدر به ما تحمیل کرده است. بیماری که با او پا به جهان نهاد. نویسنده یک سیمپتوم‌شناس است؛ یک علامت‌شناس. او نشانه‌های بیماری را می‌جوید تا سلامت بزرگ را متحقق کند. شادی بزرگ را.

منابع و مآخذ

۱. یادداشت‌ها، فرانتس کافکا، ترجمهٔ مصطفی اسلامیه، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۹.

۲. به دور از مردم شوریده، توماس هاردی، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، تهران: فرهنگ نشر نو، ۱۳۸۰.

3. *Critical and Clinical*, Gilles Deleuze, Verso. Uk. 1998 ,1.

4. *Dialogues*, Gilles Deleuze and Claire Parnet, New York Colombia University Press, 1987.

5. *Difference and Repetition,Continuum* , Gilles Deleuze, London and New York, 2001.

پی‌نوشت‌ها

1. *Dialogues*, p.50.
2. Ibid.p.5.
3. Ibid.p.47-46.
4. Ibid.p.37.
5. Ibid.p. 40.

۶. به دور از مردم شوریده، ص۱۴.

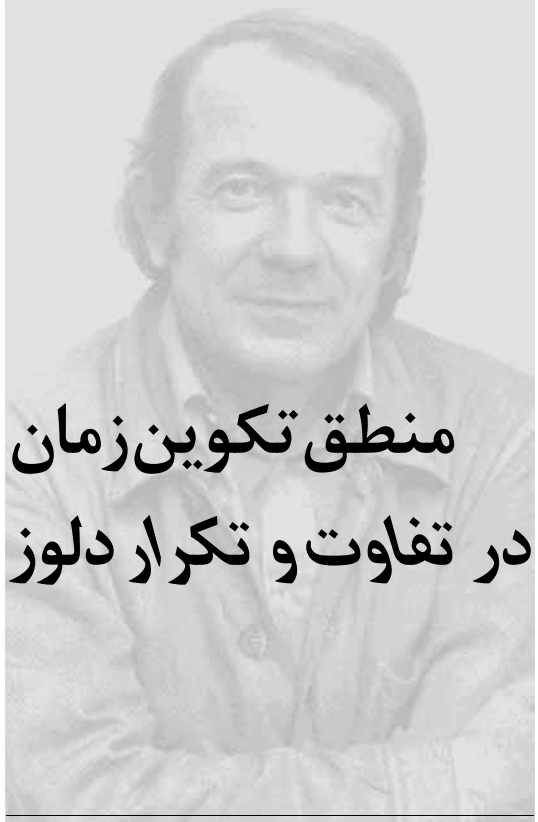
۷. همان، ص ۱۰.

8. *Dialogues*, p.42.
9. Ibid.p.41.
10. *Critical and Clinical*, p.89.

۱۱. یادداشت‌ها، صص ۱۸۱ ۸۳.

۱۲. همان. ص۱۸۳.

13. *Difference and Repetition* ,*Continuum*, p.322.



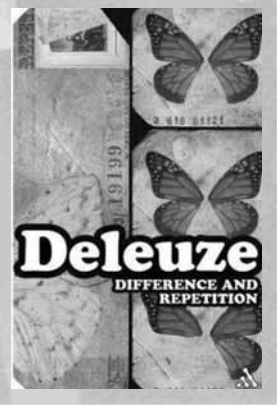
منطق تکوین زمان در تفاوت و تکرار دلوز

عادل مشایخی*
adelmashayekhi@gmail.com

اشاره: هدف این مقاله نشان‌دادنِ رابطهٔ میانِ مفاهیم «تفاوت»، «تکرار»، «رابطهٔ خود با خود» و «زمان» در اندیشهٔ دلوز، ضمنِ مرور کتاب تفاوت و تکرار اوست. این رابطه حولِ مفهومِ کانونیِ «نسبت دیفرانسیل» شکل می‌گیرد. با همین مفهوم است که «منطقِ دیفرانسیل» به منزلهٔ منطقِ دیگرگونه اندیشیدن قوام پیدا می‌کند. دلوز در پیشگفتارِ تفاوت و تکرار می‌گوید: به زودی زمانی فرامی‌رسد که دیگر نوشتنِ کتاب‌های فلسفی به همان سبکی که از دیرباز مرسوم بوده است، ممکن نخواهد بود. او بر این ادعاست که فلسفه نیز باید مانند سینما و تئاتر شیوه‌های جدیدِ بیان را بیازماید. بر این اساس است که ادعا می‌کند برای فلسفه‌ورزی تاریخِ فلسفه باید همان نقشی را بازی کند که «کولاژ» برای نقاشی بازی می‌کند. این کتابِ دلوز نیز چون سایرِ کتاب‌های او تئاتری است که بر صحنه‌اش فیلسوفانِ متفاوت، از دونس اسکوتوس، اسپینوزا، لایب‌نیتس، کانت و هگل گرفته تا مارکس، نیچه، هوسرل، هایدگر و بسیاری دیگر، با چهره‌های دگرگون شده نقش خود را بازی می‌کنند. ارجاعاتِ «از ریخت‌اندازِ» دلوز به تاریخِ فلسفه با اشاراتی موجز امّا اساسی به ادبیات و هنر مدرن در هم تنیده است. این مقاله شاید بتواند حسی، هر چند ضعیف، از رویکرد دلوز به تاریخ فلسفه و هنر، القا کند.

کتاب ماه فلسفه

مسئلهٔ اصلیِ تفاوت و تکرار نقد «تصویر جزمی اندیشه»، و آشکارکردنِ شرایطِ «دیگرگونه اندیشیدن» است. آنچه تصویر جزمیِ اندیشه «اندیشیدن» معرفی می‌کند، در واقع، نه اندیشیدن، بلکه اعتقاد ورزیدن است. اندیشیدن بر حسبِ مقتضیاتِ «عقل سلیم» و «حس مشترک». مطابقِ این تصویر، اندیشیدن پیمودنِ یک فاصله است، فاصله‌ای میانِ ۱) جهانی متشکل از «امور واقع» و اشیای صُلب و اینهمان با خود[۱] و ۲) سطحی از شناخت، یا به بیان دقیق‌تر، یک سطحِ بازشناسی.[۲] «جهان» کلِّ امور واقع است؛ هر امر واقع هیئتیِ تألیفی است مرکب از اشیای ثابت و طبیعتاً پایدار. واقعیت‌هایی چون بودنِ گربه روی میز، شیرین بودنِ این قند، آبی بودنِ آسمان و ...، هیأت‌هایی تألیفی‌اند حاصلِ برقرارشدنِ نسبت‌هایی میان اشیایی مانند: گربه و میز ... . «سطحِ بازشناسی» سطحی است برساخته از مابه‌ازاهای مؤلفه‌های جهان در سپهر شناخت. زمانِ اندیشیدن مدت زمانِ لازم برای پیمودنِ فاصلهٔ میان این سطح و آن فضا و نایل آمدن به بازشناسی است.[۳] البتّه در نسخه‌هایی از این تصویر، می‌توان بُعد زمانیِ اندیشه را یکسر حذف کرد و شرحی سراسر منطقی از فرایندِ اندیشیدن عرضه کرد. در این حالت، سطحِ بازشناسی به «زبان» تبدیل می‌شود. اینجا بازشناسیِ امر واقع مستلزم صورتبندی زنجیره‌ای از نشانه‌های زبانی است که از «ساختِ منطقیِ واقعیت» تبعیت کند. «گربه روی میز است»، «قند شیرین است»، «آسمان آبی است». به این ترتیب، با توجه به مقتضیاتِ نسخهٔ اخیر، برداشتِ جزمی از اندیشه را



Difference and Repetition, trans. Paul Patton, Columbia University Press, New York, 1994.

می‌توان این‌گونه خلاصه کرد: اندیشیدن عبارت است از برآوردنِ شرط‌های منطقیِ «انطباق» زبان و جهان. آنچه میان نسخه‌های گوناگونِ تصویرِ جزمیِ اندیشه مشترک است، پایبندیِ بی قید و شرط به «بازنمایی» است: اندیشیدن بازنمودن است.[۴]

برای بازنماییِ هر چیزی باید آن را ذیلِ مفهومی کلی گنجاند؛ بازنمایی همیشه مسبوق به مفهومی کلی است. مفهوم کلی تصوری است که بر امور کثیر دلالت می‌کند. هر چیز بر اساس شباهت یا هم‌ارزی‌اش با چیزهای دیگری که ذیل یک مفهوم کلی می‌گنجند، بازنمایی می‌شود. یک قطرهٔ آب از آن حیث که امتدادی مکانی دارد، هم‌ارزِ سایر قطره‌های آب است و به واسطهٔ کیفیت‌هایش با آن‌ها شباهت دارد. دلوز در فصل سومِ تفاوت و تکرار بازنمایی را در قالب یکی از اصول متعارفِ مقوّمِ تصویرِ جزمی اندیشه بررسی می‌کند. این اصولِ متعارفِ کلی‌ترین پیش‌فرض‌های نامصرّح یا «سوبژکتیوِ» تصویرِ جزمی یا ارتدوکس اندیشه‌اند و به این یا آن فلسفهٔ خاص تعلق ندارند، بلکه در طولِ تاریخِ فلسفه تقدیرِ اندیشه را در نظام‌های فلسفیِ بسیاری رقم زده‌اند: «اصول متعارف در فلسفه، نه گزاره‌هایی که فیلسوف از ما بخواهد در مورد آن‌ها با او موافق باشیم، بلکه مضامینِ گزاره‌هایی هستند که مضمر باقی می‌مانند و به طریقی پیشافلسفی فهمیده می‌شوند ... تا وقتی اندیشه اسیرِ تصویری است که پیشاپیش همه چیز را مقرر می‌کند، این که فلسفه با ابژه شروع می‌شود یا سوژه، با وجود آغاز می‌شود یا موجود، اهمیتِ چندانی ندارد...»[۵] پیش‌فرض‌های سوبژکتیو یا اصولِ متعارف معمولاً به شکل «هر کسی می‌داند ... »، «نمی‌توان انکار کرد...»، «بدیهی است که...» بروز می‌کنند.[۶] امّا این اصول حتی اگر در چنین قالب‌هایی هم به بیان در نیایند، باز در قالبِ «دوکسایی» که به مرتبهٔ «عقلانی» ارتقا یافته، حضور دارند. هرچند ممکن است در فلسفه‌های مختلف، از افلاطون و ارسطو تا دکارت و کانت، با واریاسیون‌های گوناگونی از این اصول مواجه شویم، امّا تصویرِ کلّی همواره یکسان است: این فیلسوفان چنان سخن می‌گویند که گویی بدیهی است که اندیشیدن کاربردِ قوه‌ای طبیعی است و همهٔ انسان‌ها با گونه‌ای توانایی طبیعیِ اندیشیدن به دنیا می‌آیند و بر حسبِ طبیعت‌شان جویای حقیقت‌اند. از نظر این فیلسوفان ناگفته پیداست که قوای مختلف در هماهنگیِ با یکدیگر کار می‌کنند و در نتیجه، آن‌که حس می‌کند همان کسی است که به یاد می‌آورد، و آن‌که به یاد می‌آورد، همان کسی است که می‌اندیشد. از نظر ایشان نمی‌توان انکار کرد که همهٔ قوا با ابژه‌های این‌همان سر و کار دارند، چنان‌که مثلاً میزی که لمس می‌کنم، درست مانند تکه مومِ دکارت همان میزی است که به خاطر می‌آورم و میزی که به خاطر می‌آورم، همان میزی است که دیده‌ام. به این ترتیب، اندیشه به جای آفرینش، به بازنماییِ ابژه‌های از پیش مقرر و ارزش‌های مستقر بسنده می‌کند؛ فلسفه به خدمتکارِ دولت و کلیسا تبدیل می‌شود.[۷] دلوز دو مفهوم جدیدِ «تفاوت» و «تکرار» را برای بیرون رفتن از این بن‌بست و همچنین نشان‌دادنِ فرایند شکل‌گیریِ آن می‌آفریند.

تفاوت

تصویر جزمیِ اندیشه تفاوت را در حصارِ مفاهیمِ کلّی به بند می‌کشد و تکرار را به تکرارِ مکانیکی فرو می‌کاهد. مطابقِ این تصویر، تکرار همواره تکرارِ انواع یک جنس یا افراد یک نوع است. امّا حصرِ تفاوت در محبسِ مفهوم به چه معناست؟ برای پاسخ به این پرسش می‌توان به تحلیلی رجوع کرد که دلوز در فصل اولِ تفاوت و تکرار، از درخت فورفوریوس عرضه داشته است. از بالا تا پایینِ این درخت، تفاوت به چهار شیوه بروز می‌کند، امّا هر بار ذیل یک قدر مشترک، ذیل یک این‌همانی، می‌گنجد. نخست در قالبِ فصل: فصل تفاوتی است که با تقسیمِ جنس نوع می‌سازد («فصلِ منوِّع»). امّا این تفاوت و کثرتِ حاصلِ آن، تابعِ گونه‌ای وحدت و این‌همانی است، وحدت و این‌همانیِ جنسی. درواقع، تفاوت اینجا چیزی نیست جز «محمولی در تعریفِ مفهوم[۸]» .تفاوت در مقامِ محمول به تضاد فروکاسته می‌شود (مثل تضادِّ دو فصلِ «جسمانی» و «غیر جسمانی» که هر دو به جنسِ جوهر افزوده می‌شوند). تفاوتِ افرادِ یک نوع نیز مسبوق به وحدت و این‌همانی نوعی و تابعِ شباهتِ محسوس[۹] افراد است. در بالاترین نقطهٔ درخت با تفاوت اجناسِ اعلی مواجه می‌شویم، تفاوتِ میان جوهر و نُه مقولهٔ دیگر. بر فرازِ مقولات مفهومِ «وجود» قرار دارد. امّا وجود «جنس» نیست، یعنی رابطهٔ مفهومِ وجود با مقولاتِ ده‌گانه را نمی‌توان از سنخِ رابطهٔ جنس و انواعی که ذیل آن می‌گنجند، به شمار آورد. زیرا جنس مفهومی است که با افزوده شدنِ فصل‌های منوّع به انواعِ مختلف تبدیل می‌شود. اگر «وجود» را جنس بگیریم، باید با افزوده شدنِ فصل‌های گوناگون به مقولاتِ ده‌گانه (جوهر و نُه عرض) برسیم، فصل‌هایی که به وجود ضمیمه می‌شوند تا مقولات حاصل شوند. حال در پاسخ به این پرسش که «آیا این فصل‌ها موجودند یا نه؟» چه می‌توان گفت؟ اگر بگوییم موجود نیستند، با این مشکل مواجه می‌شویم که چگونه از ضمِّ معدوم به موجود یک مقوله حاصل می‌شود؛ و اگر بگوییم موجودند، از آن‌جا که از آغاز فرض بر این بوده که وجود جنس است، وجود برای هر فصل جنس خواهد بود و به ازای این جنس دوباره به فصلِ دیگری نیاز است که فصلِ فصل است؛ برای فصلِ فصل هم همین مشکل پیش می‌آید و در واقع، به این ترتیب با تسلسلی که بدان گرفتار می‌آییم، هیچ‌گاه به مقولات نمی‌رسیم. بنابراین، از آن‌جا که وجود جنس‌الاجناس نیست، تفاوت میان مقولات یا اجناسِ اعلی از سنخ تفاوت میان انواعِ یک جنس نیست. هر مفهومِ جنسی بر انواعِ ذیلِ خود به معنایی واحد حمل می‌شود. انسان به همان معنا حیوان است که اسب؛ جماد و نبات و حیوان جملگی به یک معنا جوهرِ جسمانی‌اند. اگر وجود جنس نباشد نمی‌تواند بر مقولات به معنایی واحد حمل شود، مگر اینکه هیچ تمایزی میانِ موجودات باقی نماند؛ یعنی اگر وجود مشترکِ معنوی باشد، بساطِ همهٔ تمایزهای درخت فورفوریوس برچیده می‌شود. مسئله این است: اگر وجود نه جنسِ مقولات باشد و نه به معنایی واحد بر همهٔ مقولات حمل شود، چه رابطه‌ای می‌تواند با مقولات داشته باشد؟ «آنالوژی» یا «تشابه» پاسخ ارسطوییِ این پرسش است؛ پاسخی

در درسگفتارهای آکسفوردیِ دونس اسکوتوس، «بزرگ‌ترین کتابِ هستی‌شناسیِ محض»، وجودِ به منزلهٔ مشترکِ معنوی اندیشیده می‌شود.

که از ارسطو تا توماس آکوینی و از توماس آکوینی تا هوسرل امتداد پیدا می‌کند.[10] مقولاتِ ده‌گانهٔ ارسطویی معانیِ متفاوتِ وجودند؛ با استفاده از تعابیرِ هایدگری می‌توان گفت مقولات عبارتند از تعین‌های بنیادینِ هستنیِ هستنده‌ها.[11] امّا این معانیِ متفاوت از طریق آنالوژیِ نسبت یا تناسب به یک قدر مشترکِ واحد بر می‌گردند: نسبتِ هر مقوله با وجود قابل قیاس با نسبتِ سایر مقولات با وجود است (آنالوژی تناسب)؛ یا یکی از مقولات (جوهر) نسبتی ویژه با وجود دارد و به معنایی مقدّم، اولاً و بذّات، هست و باقیِ مقولات به‌واسطهٔ نسبتی که با این مقوله دارند، یعنی ثانیاً و بالعرض هستند (آنالوژی نسبت). در هر دو حالت باز تفاوت تابعِ مفهومِ دیگری است و به خودی خود بروز و ظهوری ندارد. پس «تفاوتِ فی‌نفسه» چگونه اندیشیدنی می‌شود؟

«جوهر» یگانه‌مؤلفهٔ هستی‌شناسیِ اسپینوزایی نیست. اگر چنان که دلوز ادعا می‌کند، مفهومِ اصلیِ این هستی‌شناسی مفهوم «بیان» باشد، مفاهیم «صفت» و «حالت یا وجه» اهمیتی هم‌سنگِ «جوهر» دارند.

تصویرِ انتقادیِ اندیشه

دلوز به شیوه‌ای کانتی در مقابلِ «تصویر جزمیِ اندیشه» از «تصویرِ انتقادیِ اندیشه» سخن می‌گوید و برای القای حسی از این تصویرِ انتقادی به هنرِ مدرن اشاره می‌کند. از نظرِ او مهم‌ترین ویژگیِ هنرِ مدرن رستن از بندِ بازنمایی است. فلسفه نیز برای رها شدن از تصویر جزمیِ اندیشه و هستهٔ سختِ آن، یعنی اصلِ بازنمایی، باید تحولی مانند هنر مدرن را از سر بگذراند. اشاره به ضرورتِ این تغییر، نخست در پیش‌گفتارِ تفاوت و تکرار می‌آید: «به زودی زمانی فرامی‌رسد که دیگر نوشتنِ کتاب‌های فلسفی به همان شیوه که از دیرباز مرسوم بوده است، به هیچ وجه ممکن نخواهد بود ... جست‌وجوی ابزارهای بیانِ فلسفیِ جدید را نیچه آغاز کرده است، و امروز باید در نسبت با نوشدنِ برخی هنرهای دیگر، مثلاً سینما و تئاتر، پیگیری شود.»[12] و در پایانِ کتاب («نتیجه‌گیری»): «نظریهٔ اندیشه مانندِ نقاشی است، به [انقلابی] احتیاج دارد که آن را از بازنمایی [دور کند و] به هنرِ انتزاعی برساند؛ هدفِ یک نظریهٔ اندیشهٔ بدون تصویر همین است.»[13] اندیشهٔ بدون تصویر یعنی اندیشهٔ فارغ از بازنمایی (اینجا «تصویر» به معنایی غیر برگسونی به کار رفته است)؛ فلسفه باید از بازنمایی دور و به «هنرِ انتزاعی»[14] نزدیک شود. امّا چرا هنرِ انتزاعی؟ برای پاسخ به این پرسش می‌توان به نقاشیِ انتزاعی و تفاوت‌های آن با نقاشیِ بازنمودگرا توجه کرد. نقاشیِ بازنمودگرا جهانی متشکل از اشیا و اشخاصِ شکل‌گرفته و تمامیت‌یافته را پیش‌فرض می‌گیرد. نقاشِ بازنمودگرا فیگورها، فرم‌ها و رنگ‌هایش را از این جهانِ اشیا و اشخاصِ صُلب وام می‌گیرد. هدفش عرضهٔ رونوشتی برابرِ اصل است. امّا در نقاشیِ انتزاعی هدفِ نقاش بازنماییِ جهان به‌معنای متعارف نیست. او «چیز دیگری» را می‌خواهد نقاشی کند. رنگ‌ها و فرم‌هایی که او روی بوم می‌آورد، نه رنگ و فرمِ این یا آن چیزِ درون‌جهانی، بلکه «شور محض»اند. نقاش فرم‌ها و رنگ‌ها را بر اساس شدّت و ضعفِ عاطفی‌شان، و نه بر اساسِ ماهیتِ شیئی که این فرم‌ها و رنگ‌ها بدان تعلق دارند، انتخاب می‌کند، و گونه‌ای فوگِ بصری[15] می‌سازد که به جای به رؤیت رساندنِ چهره‌ای از جهان، منحنی‌ای از حال‌های پیچیده و متفاوت بر می‌انگیزد. نقاشیِ بازنمودگرا در بند جهان و دسته‌بندی‌ها و مقوله‌پردازی‌های جهان است. «این تصویریک انسان است» «این نقشِ یک اسب است»؛ «این انگارهٔ یک درخت است». امّا نقاشیِ انتزاعی امرِ تکین را در تکینه‌گی‌اش فراچنگ می‌آورد؛ آنچه ذیلِ مفهومی کلی نمی‌گنجد، امّا با «شدّت»ی که بر می‌انگیزد، حرکتِ اندیشه را آغاز می‌کند. «بازنمایی همه‌چیز را باواسطه عرضه می‌کند؛ امّا هیچ چیز را به کار نمی‌اندازد. هیچ چیز را به حرکت وانمی‌دارد. حرکت مستلزمِ گونه‌ای هم‌بودیِ لحظه‌هاست که بازنمایی را از اساس از ریخت می‌اندازد: یک تابلو یا مجسمه چنین «از ریخت‌انداز»[16]هایی هستند که ما را به حرکت وامی‌دارند [...].»[17] فقط در صورتی می‌توان به این نقطه رسید که «تفاوت به عنصر، به واحدِ نهایی، تبدیل شود»؛ «می‌دانیم که اثرِ هنریِ مدرن تمایل به تحققِ این شرایط دارد: هنرِ مدرن به این معنا به تئاتری حقیقی تبدیل می‌شود، برساخته از دگردیسی‌ها و جایگشت‌ها. تئاتری بدونِ هیچ امر ثابتی، یا هزارتویی بدونِ ریسمان (آریان گم شده است). اثرِ هنری قلمروِ بازنمایی را ترک می‌گوید تا به «تجربه» تبدیل شود، به تجربه‌گراییِ استعلایی یا علمِ امرِ محسوس.[18]»[19]

دلوز در پروست و نشانه‌ها نمونه‌ای از این تجربه‌گرایی استعلایی به‌منزلهٔ حرکتی از امر محسوس به «ذات» (که در تفاوت و تکرار «ایده» و در منطق معنا «معنا[20]» خوانده می‌شود) عرضه می‌کند که می‌توان از آن به منزلهٔ الگویی برای فهم پروژهٔ فلسفیِ دلوز در تفاوت و تکرار استفاده کرد. اندیشیدن از مواجهه با امر نااندیشیدنی آغاز می‌شود، مواجهه با آنچه فقط حس‌شدنی است (دلوز در تفاوت و تکرار تصریح می‌کند که تجربه‌گرایی زمانی استعلایی می‌شود که «ما در امرِ محسوس چیزی را درمی‌یابیم که فقط می‌تواند حس شود، [یعنی] هستیِ امرِ محسوس را»). این امرِ منحصراً محسوس را دلوز «نشانه» می‌خواند؛ آنچه جهانِ بازنمایی را از ریخت می‌اندازد و آرامشِ عقل سلیم را بر هم می‌زند. «نشانه» را ذیل هیچ مفهومِ کلیِ از پیش موجودی نمی‌توان گنجاند. «نشانه» حساسیت را بر می‌انگیزد؛ امّا حساسیت با «نشانه» کاری نمی‌تواند بکند جز اینکه «تعرضِ» نشانه را به حافظه منتقل کند. «نشانهٔ محسوس به ما تعرّض می‌کند: حافظه را به کار می‌اندازد، نفس[21] را به حرکت در می‌آورد؛ امّا نفس نیز اندیشه را بر می‌انگیزد، اجبار و فشارِ حساسیت را به اندیشه انتقال می‌دهد و اندیشه را وامی‌دارد ذات را به منزلهٔ یگانه چیزی که باید اندیشیده شود، بیندیشد.»[22] چنان‌که خواهیم داد، این اندیشیدنِ ذات گونه‌ای آفریدن است.

آنچه اکنون اهمیت دارد، بهره‌ای است که می‌توان از این نکات در فهمِ منظورِ دلوز از «تفاوت» برد. تفاوتِ دلوزی همین امرِ منحصراً محسوس است. آنچه فقط حس‌شدنی است. این تفاوت شدّتِ محضی است که ذیل هیچ مفهوم کلی نمی‌گنجد. پس تفاوت را نباید با گوناگونی[23] اشتباه گرفت. تفاوتی که دلوز از آن سخن می‌گوید، نه «تفاوت با» است و نه «تفاوت میانِ»، بلکه «تفاوتِ محض» است. وقتی از تفاوت «میانِ» این میز و میزی دیگر یا تفاوتِ این کتاب «با» کتابی دیگرسخن می‌گوییم، تفاوت قائم به دو طرف (دو میز یا دو کتاب) است. امّا تفاوتِ محض قائم به طرف‌هایی از این دست نیست. در واقع، نسبتی است مستقل و

مقدّم بر طرفینِ نسبت. پس برای نزدیک شدن به مفهومِ دلوزیِ تفاوت از یک‌سو باید به «شدّت» محض بیاندیشیم و از سوی دیگر، به نسبتی مستقل از طرفین نسبت. امّا پیش از پرداختن به این نکات باید به نکتهٔ دیگری در هستی‌شناسیِ دلوز اشاره کنیم: اشتراک معنویِ وجود. درواقع، با مفهومِ تفاوت به منزلهٔ شدّت است که پاسخ دلوز به مسئلهٔ هستی را می‌توان فهمید. دلوز به دنبالِ هستی‌شناسی‌ای است که تفاوت را ذیل این‌همانی نگنجاند. هر هستی‌شناسی‌ای که مقولات را (به منزلهٔ معانیِ مختلفِ هستی) بپذیرد، به ترتیبی که دیدیم، تفاوت را تابعِ آنالوژی می‌کند. امّا پیش از رسیدن به پاسخِ دلوز، باید ببینیم اساساً «دعوا بر سر چیست؟» دلوز پرسش معنایِ وجود را در درس‌گفتار ۱۴/۱/۱۹۷۴ در ونسن، در قالبِ روایتی تاریخی، بتفصیل مورد بحث قرار می‌دهد. پرسش این است: آیا وجود بر همهٔ موجودات به معنایی واحد حمل می‌شود، یا به معانیِ کثیر؟ و اگر به معانیِ مختلف بر موجودات حمل می‌شود، آیا این معانیِ مختلف قدر مشترکی دارند یا نه؟ به این ترتیب سه گزینه شکل می‌گیرد: ۱) وجود به معنای واحدی بر همهٔ موجودات حمل می‌شود (اشتراک معنوی وجود) ۲) وجود به معانی مختلفی بر موجودات حمل می‌شود، امّا این معنای مختلف قدر مشترکی دارند و با یکدیگر قابل قیاس‌اند (آنالوژی یا تشابه) ۳) وجود به معانی مختلفی بر موجودات حمل می‌شود، بی‌هیچ قدر مشترکی (اشتراک لفظیِ وجود). پرسش این است: «وجود مشترکِ لفظی است یا متشابه یا مشترکِ معنوی؟»[۲۴]؛ «کسانی بودند که می‌گفتند وجود مشترکِ لفظی است...این گفته معنای دقیقی داشت: وجود به چندین معنا [بر موجودات] حمل می‌شود... این گفته به‌نحو ملموس چه معنایی دارد؟ [قائلان به اشتراک لفظی وجود] بر این عقیده‌اند که یک میز به همان [معنا] که یک حیوان هست، وجود ندارد و یک حیوان به همان [معنا] که یک انسان هست، وجود ندارد و یک انسان به همان [معنا] که خداهست، وجود ندارد.» وجود بر میز و حیوان و انسان و خدا به معنای واحدی حمل نمی‌شود، بلکه بر هر ماهیتی که صدق کند، به معنای همان ماهیت است. دلوز این برداشت را نمی‌تواند بپذیرد، چون اینجا نیز تفاوت ذیل مفهوم کلیِ هر یک از ماهیت‌ها می‌گنجد. اعتقاد به آنالوژی یا تشابهِ معانیِ مختلف وجود را پیش‌تر دیدیم؛ سابقهٔ این برداشت از معنای وجود، چنان‌که می‌دانیم، به ارسطو باز می‌گردد: «واژهٔ هست (to stin) دربارهٔ همه چیز صدق می‌کند، امّا نه به نحوِ یکسان، بلکه دربارهٔ برخی به نحو اولی و دربارهٔ برخی دیگر به نحو ثانوی.» این دیدگاه را نیز دلوز به همان دلیلی که دیدیم، نمی‌تواند بپذیرد: «...افتادنِ آنالوژی به یک مخمصهٔ بی‌مفرّ اجتناب‌ناپذیر است: باید وجود را به نحوی اساسی با موجودات منفرد مرتبط سازد، امّا در عین حال نمی‌تواند بگوید چه چیزی مقوّم فردیتشان است. زیرا در موجودِ منفرد فقط آن‌چیزی را در می‌یابد که هم‌شکل با [فصل و جنس] است و اصل تفرّد را در این یا آن عنصر از فردِ کاملاً شکل‌گرفته جست‌وجو می‌کند.»[۲۵] یگانه گزینه‌ای که باقی می‌ماند، اشتراک معنویِ وجود است. با توجه به این نقل قول می‌توان دریافت که چرا دلوز این موضع را اختیار می‌کند. هدف اندیشیدنِ امرِ نااندیشیدنی است: تفاوتی که نه تفاوت میان افراد، بلکه اصلِ تفّرد است؛ تفاوتِ درونی، تفاوتی که هر فرد را آنی می‌کند که هست. اگر اصل تفّرد بیرون از ذات فرد (یعنی آنچه فرد را آنی می‌کند که هست) باشد، همچنان با تفاوتی تابعِ این‌همانی و تکرارِ مکانیکیِ مصادیقِ یک مفهومِ کلّی سروکار داریم ... در درختِ فورفوریوس آنچه سقراط را به فردی متمایز و منحصر به فرد تبدیل می‌کند، بیرون از ذاتِ سقراط (انسانیت) است که اگر غیر از این بود، همهٔ انسان‌ها سقراط بودند. امّا از دیدگاهِ دلوز، ذات (ما به شیء هو هو) باید خودِ تفاوت باشد؛ یعنی آنچه فرد را به فردی متمایز و منحصر به فرد تبدیل می‌کند، باید همان‌چیزی باشد که فرد را آنی می‌کند که هست. این تفاوت، تفاوتِ فردیت‌بخش است و بر تفاوت فردی تقدّم دارد: «...تفاوتِ فردیت‌بخش[۲۶] بر تفاوتِ جنسی، نوعی و حتّی فردی مقدّم است...»[۲۷]

امّا با اشتراک معنویِ وجود چگونه می‌توان به چنین تفاوتی رسید؟ این ایراد را خودِ دلوز در درسگفتارِ ۱۴/۱/۱۹۷۴ مطرح می‌کند: «اگر بگوییم وجود مشترکِ معنوی است، یعنی بر همه‌چیز به معنایی واحد حمل می‌شود، آن‌گاه تفاوت میانِ [موجودات] چه می‌تواند باشد؟» به نظر می‌رسد که اگر بگوییم وجود به معنایی واحد بر همهٔ موجودات حمل می‌شود، نمی‌توانیم بگوییم موجودات بر چه اساس با یکدیگر تفاوت دارند و ناگزیریم وجود را به شیوه‌ای عارفانه حقیقتِ واحدِ بسیطی تلقی کنیم. پاسخی که دلوز به این ایراد می‌دهد، ما را به «اساسِ» تفاوت‌های فردی می‌رساند، تفاوتی پیشافردی و فردیت‌بخش: «یگانه راهِ خروج از این بن‌بست، این است که بگوییم: مطمئناً تفاوت‌هایی میان موجودات وجود دارد، و به هر حال وجود بر هر آنچه هست، به یک معنا حمل می‌شود؛ امّا در این صورت تفاوت میانِ موجودات مبتنی بر چیست؟ از منظرِ وجودِ تک‌معنا، یگانه تفاوتِ قابلِ تصور همانا تفاوت به منزلهٔ درجهٔ توان است؛ موجودات بر اساسِ صورت، جنس یا نوع‌شان از یکدیگر متمایز نمی‌شوند؛ این‌ها اموری ثانوی‌اند. هر آنچه هست، به درجه‌ای از توان برمی‌گردد.»[۲۸] آنچه هر چیزی را آنی می‌کند که هست، درجه‌ای از توان، یک شدّتِ خاص و قیاس‌ناپذیر است. وجود بر هر آنچه هست، به معنایی واحد حمل می‌شود، امّا آنچه وجود بر آن حمل می‌شود، «تفاوتِ فی‌نفسه» است، درجه‌ای از توان، شدّتِ محض. در این چارچوب، سؤال از چیستی («این چیست؟») جای خود را به سؤال از توان («چه می‌تواند؟») می‌دهد. در تصویرِ انتقادیِ اندیشه، نه ماهیت (مایقال فی جواب ماهو) بلکه ذات یا هستی (ما به شیء هو هو) به‌منزلهٔ درجهٔ توان اهمیت دارد؛ امری که کلیت نمی‌پذیرد و قابلِ تعمیم نیست؛ یک تکینه‌گیِ پیشافردی که فردیت می‌بخشد. هستی بر همهٔ موجودات به معنایی واحد حمل می‌شود؛ امّا هستی نه بر موجوداتِ منفرد، بلکه بر تفاوت به‌منزلهٔ شدّت محض که خود نه فرد، بلکه اصلِ تفّرد است، حمل می‌شود. معنای یگانهٔ هستی تفاوت است.

داستان اشتراک معنوی

دلوز در فصل اولِ تفاوت و تکرار داستانی تاریخی «سرهم» می‌کند که می‌توان از آن به منزلهٔ راهنمایی برای نزدیک‌تر شدن

به دو مفهومِ «تفاوت» و «تکرار» استفاده کرد. بنابر این روایت، تاریخ فلسفه در صورتبندی و بسطِ اشتراکِ معنوی وجود سه مرحلهٔ اصلی را در معرضِ دید ما قرار می‌دهد:[۲۹] دونس اسکوتوس، اسپینوزا و نیچه. پس مرحلهٔ اول با دونس اسکوتوس شکل می‌گیرد. در درسگفتارهای آکسفوردیِ دونس اسکوتوس، «بزرگ‌ترین کتابِ هستی‌شناسیِ محض»، وجود به منزلهٔ مشترکِ معنوی اندیشیده می‌شود، امّا اسکوتوس این وجودِ تک‌معنا را بهم=نزلهٔ امری «خنثی»، که نسبت به متناهی و نامتناهی، تکین و عام، مخلوق و نامخلوق لااقتضاست، می‌اندیشد. نزدِ اسکوتوس وجود مفهومی انتزاعی و تهی است که بر همهٔ موجودات خواه متناهی باشند و خواه نامتناهی، خواه مخلوق باشند و خواه نامخلوق.... یکسان حمل می‌شود. «به همین دلیل است که او وجود را فقط اندیشیده است. و دشمنی را که او بر حسبِ مقتضیاتِ مسیحت می‌کوشید از آن بگریزد می‌شناسیم: وحدتِ وجود، ورطه‌ای که اگر وجود خنثی نبود، او درونش می‌افتاد.» امّا او با تعریفِ دو تمایز، به وجود به‌منزلهٔ «وجودِ تفاوت» نزدیک می‌شود. «تمایز صوری» و «تمایز حالت‌ها یا وجه‌ها». تمایز صوری تمایزی واقعی است، امّا لزوما عددی نیست، این تمایز از سنخ تمایزِ معناهای متفاوتِ یک امر واحد است. تمایزِ حالت عبارت است از تمایزِ وجه‌ها یا حالت‌های یک معنا یا صفت. این دو تمایز زمینه‌ای برای اندیشیدن به گونه‌ای وحدت در کثرت و کثرت در وحدت فارغ از مفاهیمِ «خلقت» و «صدور» و مشکلی که در تبیینِ کثرت بدان دچارند، فراهم می‌آورد. امّا در مرحلهٔ دوم و با اسپینوزاست که وجود منزلت مفهومیِ خنثی و انتزاعیِ خود را ترک می‌کند و «بیانی»[۳۰] می‌شود. به این ترتیب، مفهومِ انتزاعیِ وجود جای خود را به «جوهر» می‌دهد. ناگفته پیداست که «جوهر» یگانه مؤلفهٔ هستی‌شناسیِ اسپینوزایی نیست. اگر چنان‌که دلوز ادعا می‌کند، مفهومِ اصلیِ این هستی‌شناسی مفهوم «بیان»[۳۱] باشد، مفاهیمِ «صفت» و «حالت یا وجه» اهمیتی هم‌سنگِ «جوهر» دارند. در واقع، این هستی‌شناسی قائم به دو دسته از تمایزهاست. دستهٔ اول: تمایزِ میانِ ۱) جوهر، ذاتِ جوهر، و ۳) صفت. جوهر بی‌نهایت صفت دارد؛ هر صفت بیانی از ذاتِ جوهر است؛ صفت‌ها معناهای متفاوتِ امری واحدند. دستهٔ دوم: از یک‌سو تمایز میانِ ۱) وجه‌ها یا حالت‌ها و ۲) صفت‌ها؛ از سوی دیگر تمایز میان۱) وجه[۳۲] و ۲) ذاتِ وجه[۳۳]. ذاتِ هر وجه یا حالت وجهی از بیانِ یک صفت است، که با تحقق یافتنش در یک وجه یا حالت، یک فرد به وجود می‌آید. تمایز میانِ ذات‌های وجه‌ها تمایز میان درجات متفاوت شدت و ضعف است. اگر هر صفت توانی بی‌نهایت باشد، ذاتِ هر وجه درجه‌ای از توان[۳۴] است. پس هر وجه یا حالت با ذات خودِ، که درجه‌ای از توان یا یک شدت خاص است، بیانی از یک صفت است، و به واسطهٔ صفت، بیانی از ذاتِ جوهر. یعنی به تعبیری، صفات بر جوهر و بر حالت‌ها به یک معنا حمل می‌شوند. تعین‌های وجه‌مند[۳۵] مانند گزاره‌هایی عمل می‌کنند که «بیانِ» معنایی از معانیِ بی‌شمارِ جوهرند. امّا در عرصهٔ وجه‌ها یا حالت‌ها، «بیان» چگونه شکل می‌گیرد؛ به عبارت دیگر: در چه شرایطی تعین‌های وجه‌مند، معنا یا صفت را بیان می‌کنند؟ هر وجه یا حالتِ منفرد در مقامِ تحقق یک ذات، ترکیب یا سنتزی است از پاره‌های بی‌نهایت خرد. در واقع، با برقرار شدنِ نسبتی خاص میان پاره‌هاست که وجه یا حالتی شکل می‌گیرد که تحقق یک ذات به منزلهٔ یک شدّت یا درجه‌ای از توان، و هم از این رو، بیانگر یکی از معناهای جوهریه وجهی خاص است. هر وجه را می‌توان گزاره‌ای به شمار آورد در کتابِ جهان که بر اساس هیئتِ تألیفیِ خود معنایی را بیان می‌کند. کتابِ جهان برنوشته از گزاره-وجه‌هایی است که هر یک وجهی از یکی از معانیِ بی‌شمارِ موضوع یا موصوفی واحدِ (Deus sive Natura) را «بیان» می‌کند. با این گامِ بلندِ اسپینوزایی گرچه «وجود» به «تفاوت» نزدیک شده است، امّا جوهر و صفاتش، هرچند درون‌ماندگار، همچنان حایل میانِ وجود و تفاوت‌اند. در داستانِ دلوز گامِ نهایی را نیچه بر می‌دارد. در این داستان، مشکلِ نظامِ اسپینوزا این است که «معنا» یا «ذات» امری از پیش مقرر است. با نیچه است که «خبر خوش» اعلام می‌شود: «معنا»، «ذات» یا «ایده» آفریدنی است. هیچ چیز از پیش مقدّر نیست. همه چیز از تفاوتِ محض آغاز می‌شود؛ و وجود فقط وجودِ تفاوت است: با سنتزِ تفاوت است که «معنا» آفریده می‌شود. دلوز «خواست توانِ» نیچه‌ای را تفاوت یا شدّت محض می‌داند: همان امر تکینی که زبان را بند می‌آورد و بازنمایی را از ریخت می‌اندازد و فقط حس می‌شود؛ یگانه کاری که با آن می‌شود کرد، «تکرار» است. «تکرار» به معنایی که دلوز در مقدمهٔ تفاوت و تکرار به کار می‌برد، در واقع، تکرارِ تفاوت یا سنتزِ پاره‌های تکین است؛ دلوز «بازگشتِ جاودانِ» نیچه را همین تکرار می‌فهمد. بازگشتِ جاودان تکرارِ تفاوت است، تکرارِ خواست یا شدّتی محض که فقط می‌تواند حس شود. به این ترتیب «وجود»، «این‌همانی یا هویت» و «وحدت» به منزلهٔ مفاهیم اساسی هستی‌شناسی‌هایی که در سیطرهٔ تصویرِ جزمی اندیشه شکل گرفته‌اند، در فلسفهٔ دلوز نیز ظاهر می‌شوند، امّا در اثر زمین‌لرزهٔ حاصل از نیروی تصویرِ انتقادیِ اندیشه جایگاهشان کاملاً تغییر کرده است: وحدت وحدتِ کثرت است (معنای حاصل از سنتزِ پاره‌های کثیر)؛ هویت هویتِ تفاوت (تفاوتِ تکرار شده‌ای که معنا را قوام می‌بخشد)، و وجود وجودِ صیرورت یا بودنِ شدن (بازگشتِ جاودانهٔ تفاوتی که فقط می‌توان تکرارش کرد).

کم‌کم زمینه برای نزدیک‌شدن به سنتزهای سه‌گانه‌ی زمان فراهم می‌شود. اکنون باید ببینیم، سنتزی که دلوز از آن سخن می‌گوید، چه نسبتی با سنتز به‌معنای دیالکتیکی دارد.

دلوز و دیالکتیک

جو هیو در کتاب خود، تفاوت و تکرارِ دلوز، در بخشی با عنوانِ «دلوز و هگل»، پروژهٔ فلسفیِ دلوز را با پروژهٔ فلسفیِ هگل به روایت ژان هیپولیت مقایسه می‌کند. او پس از اشاره به پیچیدگی «درگیریِ» دلوز با هگل و تأکید بر این نکته که جدال‌های فلسفیِ دلوز همواره نشانی از یک درگیریِ ایجابی و عمیق‌تر هستند، از دِین دلوز به ژان هیپولیت یاد می‌کند. از نظر او، شکی نیست که دلوز با هیپولیت بر سر نکاتی بس مهم اختلاف دارد، امّا هیپولیت است که مواجههٔ او با هگل را زمینه‌سازی کرده است. هیو در این

هگل گذر از محسوس به فاهمه را توصیف‌می‌کند و درون‌ماندگاریِ امر عام [یعنی معنا] را در طبیعت آشکار می‌سازد.

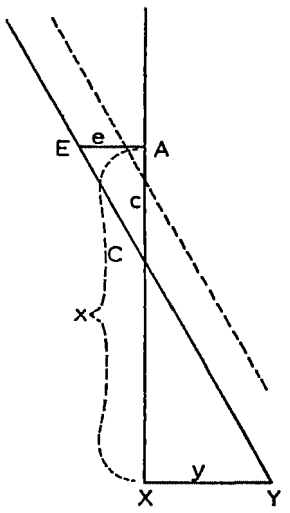
مورد دو نکته را برجسته می‌کند:

نکتهٔ نخست: «هیپولیت پدیده‌شناسیِ روح را بسطِ تکوینیِ آگاهی توصیف می‌کند.»[۳۶] این سیر تکوینیِ آگاهی هیپولیت را به این فکر انداخته است که ممکن است هگل در نگارش این کتاب ملهم از «رمانِ پرورشی»[۳۷] بوده باشد. هیو فرازی از کتاب هیپولیت، ساختار و تکوینِ پدیده‌شناسیِ روحِ هگل، نقل می‌کند: «هگل امیل روسو را در توبینگن خوانده بود و آن را تاریخ/داستانی مقدماتی از ارتقای آگاهی به آزادی از طریق تجاربِ آموزشی که خاصِ آن‌اند، یافته بود. [...] پدیده‌شناسیِ هگل نیز رمانی دربارهٔ آموزش و شکل‌گیریِ فلسفی است؛ این رمان بسطِ آگاهی را تعقیب می‌کند که باورهای نخستینِ خود را کنار می‌گذارد و از طریق تجربه‌های خود به نظرگاهِ منحصراً فلسفی می‌رسد، به نظرگاه دانشِ مطلق.» به زعم هیو تفاوت و تکرار دلوز را نیز می‌توان داستانِ بسطِ تدریجیِ آگاهی به شمار آورد: «این داستان، داستانی است که طیِ آن سوژه‌ای نهان با توانِ تکرارش خود را از تکینگی به جهانِ بازنمایی بر می‌کشد.» البته اینجا دیگر، نه با داستانِ نیل آگاهیِ طبیعی به آزادی از طریق آموزش سر و کار داریم، و نه با سیری از یقینِ حسی به آگاهیِ مطلق به واسطهٔ کارِ امرِ منفی. آنچه در این قیاس اهمیت دارد، «تکوین» است. شاید با رجوع به منطق و اگزیستانسِ هیپولیت بتوان تصور دقیق‌تری از قدرِ جامعِ این قیاس به دست آورد. هیپولیت در این کتاب از «دیالکتیکِ محسوس و معنا» سخن می‌گوید. در واقع، «تکوین»ی که هیو بدان اشاره می‌کند، نزد هگل عبارت است از سیرِ دیالکتیکی از «محسوس» تا «معنا»: «در فلسفهٔ کانتی فاهمه و حساسیت دو سرچشمهٔ متفاوتِ شناخت‌اند. گوناگونیِ محسوس چنین می‌نماید که از [سرچشمه‌ای] فراسوی دانشیا از شیئی فی‌نفسه می‌آید، حال آن‌که فاهمه با مفاهیمش از محسوسات فراتر می‌رود تا آنها را تعینی کلی اعطا کند و اندیشیدنی سازد. هگل گذر از محسوس به فاهمه را توصیف می‌کند و درون‌ماندگاریِ امر عام [یعنی معنا] را در طبیعت آشکار می‌سازد.»[۳۸]

در واقع، با این نقل قول مقدمهٔ دومین نکتهٔ موردِ نظر هیو نیز فراهم آمده است: تکوین با «نفیِ متعین» پیش می‌رود. از نظر هیپولیت، حرکتِ دیالکتیکیِ نفی نه حرکتی انتزاعی، بلک تجربهٔ انضمامیِ خودِ آگاهی است: آنچه برای آگاهیِ درگیر در تجربه اهمیت دارد، سرشتِ سلبی یا منفیِ نتیجهٔ آن است؛ آگاهی نخست به حقیقتی به ظاهر یقینی می‌رسد که برایش ارزشی مطلق دارد، امّا در مسیرِ سفرش آن حقیقت قطعیتِ خود را از دست می‌دهد، یا به تعبیری، آنچه حقیقی می‌نمود، نفیِ حقیقت از آب در می‌آید. بنابراین، موتورِ تکوین «نفیِ متعین» است و آگاهی «تجربهٔ زیستهٔ نفی» است، نفیِ زیسته. امّا از نظر دلوز، تناقض چیزی بیش از شکلی انتزاعی از تفاوت نیست؛ یعنی تناقض صرفاً محصولِ ثانویِ تفاوت است. بنابراین، از دیدگاهِ دلوز موتور تکوین تفاوت است، نه تناقض. هیو برای تأیید این خوانش به فرازی از نیچه و فلسفه استناد می‌کند: «تضاد می‌تواند قانونِ نسبت میانِ فرآورده‌های انتزاعی باشد. امّا تفاوت یگانه اصلِ تکوین یا تولید است، اصلی که خودِ تضاد را به منزلهٔ نمودی صرف تولید می‌کند. دیالکتیک از تضادها تغذیه می‌کند. زیرا از سازوکارهای دیفرانسیل که ظریف‌تر و نهانی‌ترند، بی‌خبر است[...].» سازوکارهای دیفرانسیل. هیو در بخشِ دیگری از کتاب خود تأکید می‌ورزد که در این مورد نباید واژگانِ دلوز را جدّی گرفت؛ «باید مواظب باشیم که برای بحثِ دلوز در مورد حساب دیفرانسیل اهمیت بیش از حدّ قائل نشویم.» منظورِ او این است که در پیگیریِ سیرِ تکوینی از محسوس تا معنا، واژهٔ «دیفرانسیل» و اشاره‌ای را که دلوز به تاریخِ حسابِ دیفرانسیل می‌کند، نباید جدّی گرفت. به این دلیل که «دلوز در سراسرِ آثارِ خویش مفهومِ نسبتِ دیفرانسیل را برای وصفِ سایرِ دقایقِ نظامِ خود، مکرر به کار می‌برد.»[۳۹] ولی آیا از همین نکته نمی‌توان نتیجه گرفت توازی یا قیاسی را که پیش‌تر بدان اشارت رفت، می‌توان گامی جلوتر برد؟ آیا توازی فقط به‌ُبعدِ پدیده‌شناسانه محدود می‌شود؟ آیا نظامِ دلوز نیز مانند نظام هگل علاوه بر بُعدِ پدیده‌شناسانه، بُعدی منطقی ندارد؟ دیالکتیکِ هگلی، نه فقط در دقیقه‌ای خاص از نظام هگل، بلکه در سراسرِ نظام او در کار است، آیا همین نقش را «دیفرانسیل» در سراسرِ نظام دلوز به عهده ندارد؟

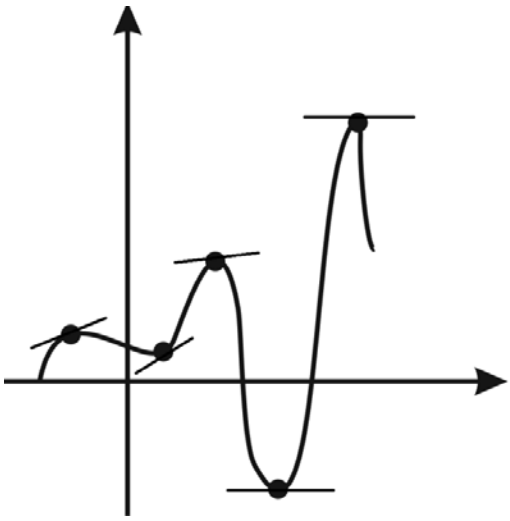
منطق دیفرانسیل

برای تشریح مهم‌ترین مختصاتِ منطقِ دیفرانسیلِ دلوز، طریق ساده‌ای وجود دارد که چون راهی میان‌بُر عمل می‌کند که هم نگارنده را از پرگویی معاف می‌دارد و هم خواننده را زودتر به مقصد (اگر مقصدی در میان باشد!) می‌رساند. کجاست این راهِ میان‌بُر؟ دلوز در درسگفتارِ ۲۴/۹/۱۹۸۰ به یکی از نامه‌های لایب‌نیتس اشاره می‌کند: «متنی از لایب‌نیتس هست که «توجیه حسابِ بی‌نهایت خردها با استفاده از دستگاه جبر متعارف» نام دارد. با رجوع به این متن، کل ماجرا را می‌فهمید. لایب‌نیتس می‌کوشد توضیح دهد که حسابِ دیفرانسیل قبل از کشفش به نحوی وجود داشته است، و حتی در سطحِ جبرِ متعارف نیز گریزی از کاربردِ آن نبوده است.» دلوز این ماجرا را با رسم یک شکل شرح می‌دهد.



(شکل ۱)

خطِ راستِ AX را رسم می‌کنیم. سپس خطِ اریبِ EY را طوری می‌کشیم که خطِ AXرا در نقطهٔ C قطع کند. در مرحلهٔ بعد، از نقطهٔ E خطی را عمود بر AXرسم می‌کنیم و آن را eمی‌نامیم. به همین ترتیب خطی را با نام y از نقطهٔ Y بر خطِ AX عمود می‌کنیم. دو خط e و y با یکدیگر موازی‌اند، چون هردو بر خط AX عمودند. پیش از ادامهٔ ماجرا خطِ ACرا cو کلِ خطِ AX را x می‌نامیم. بنابر قضایای مثلث‌های متشابه، دو مثلث XCY و ACEمتشابه‌اند و به همین دلیل این تساوی برقرار است: (x-c)/y=c/e... «حال هر چه خط مستقیم EY را به نقطهٔ A نزدیک‌تر کنیم، و در نقطهٔ متحرکِ C زاویه را ثابت نگه داریم، خط‌های راست c و eپیوسته کوچک‌تر می‌شوند، امّا نسبتِ c/eثابت می‌ماند. فرض را بر این می‌گذاریم که این نسبت ۱ و زاویهٔ مفروض ۴۵ درجه نیست.»[۴۰] با این کار مثلثِ ACE رفته رفته کوچک‌تر می‌شود و با رسیدنِ خط EY به نقطهٔ A ناپدید می‌شود. امّا حتی وقتی خط راست EY به نقطهٔ A می‌رسد و نقاط C و Eروی Aمی‌افتند و خط‌های راست ACو AE یا و e ناپدید می‌شوند، نسبتِ c/eهمچنان ثابت می‌ماند. زیرا مثلثِ XCY پابرجاست و نسبتِ (x-c)/y=c/e همچنان برقرار است. در این فرایند چه اتفاقی می‌افتد. c و e مدام کوچک‌تر می‌شوند، امّا هیچ‌گاه به صفر نمی‌رسند. در واقع c و e نه مطلقاً هیچ، بلکه فقط نسبت به x و y هیچ‌اند: «زیرا اگر c و e به معنای مطلق هیچ باشند، وقتی نقاط CE و A بر هم منطبق می‌شوند، cو eبا یکدیگر مساوی خواهند شد. چرا که دو صفر با یکدیگر برابرند (۰=۰)، و در نتیجه معادلهٔ x/y=c/e به معادلهٔ x/y=0/0=1 تبدیل خواهد شد، که نتیجهٔ آن: x=y و محال است. چراکه فرض کردیم زاویهٔ ۴۵ درجه نیست. این بدان دلیل است که cو eفقط در قیاس با xو yصفرند، امّا نسبت جبری معینی با یکدیگر دارند.» c و e پیوسته کوچک و کوچک‌تر می‌شوند، امّا نسبت‌شان ثابت می‌ماند. این همان رویدادی است که حساب دیفرانسیل در صدد فراچنگ آوردنِ آن است. دو متغیر x و yرا در نظر بگیریم که پیوسته نسبت به یکدیگر در تغییرند. این تغییرِ y نسبت به xرا می‌توان با یک منحنی در دستگاه مختصات دکارتی نشان داد. حال اگر میزانِ تغییر xرا پیوسته کوچک کنیم، به تغییرِ بی‌نهایت کوچکِ dx می‌رسیم، و به ازای این تغییر بی‌نهایت کوچک، تغییرِ y که تابع x است، dyخواهد بود. در این رویداد، تفاوت میان dyو dxمدام کوچک می‌شود، امّا هیچ گاه به صفر نمی‌رسد (dx ≠ dy) و بنابراین، نسبت dy/dx مقدار معینی خواهد بود، این مقدارِ معین آهنگ تغییرِ y نسبت به xیا شیبِ خط مماس بر منحنیِ تغییراتِ y نسبت به xخواهد بود. نقطهٔ تماس، یعنی نقطه‌ای که در آن، تفاوتِ تغییراتِ بی‌نهایت کوچکy و x به سمت صفر میل می‌کند، نشان‌دهندهٔ «تمایل» منحنی است، در این نقطه منحنی «تغییری نقطه‌ای» دارد.



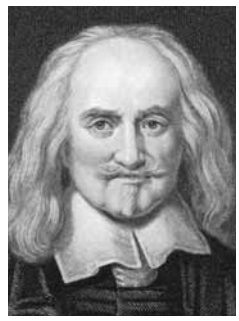
(شکل ۲)

برخی اوقات نسبتِ تغییرات yبه x یک عدد صحیح است، یعنی شیب منحنی ثابت است. در این حالت y فقط نسبت به x تغییر می‌کنند. امّا برخی اوقات نسبت تغییراتِ y به x نه ثابت، بلکه متغیر است، یعنی شیب منحنی مدام تغییر می‌کند؛ آهنگ تغییرات y نسبت به x ثابت نیست. در مواردی از این دست می‌توان گفت y نه فقط نسبت به x بلکه نسبت به خودش هم تغییر می‌کند. مثلاً در تابع سادهٔ $y=x^2$ وقتیx از ۱ به ۲ می‌رسد، یعنی ۱ واحد تغییر می‌کند، y از ۱ به ۴ می‌رسد، یعنی ۳ واحد تغییر می‌کند، امّا وقتی x از ۲ به ۳ می‌رسد، yپنج واحد تغییر می‌کند؛ به همین ترتیب وقتی x از ۳ به ۴ تغییر می‌کند، y هفت واحد، و وقتی x از ۴ به ۵ می‌رسد y نُه واحد تغییر می‌کند. اهمیتِ فلسفیِ این نکاتِ ریاضی ساده چیست؟

۱) از این طریق به مفهوم «تغییرِ تغییر»[۴۱] می‌رسیم. از زمانِ فیثاغوریان اندیشه در مقابلِ کمیت‌های «ناموافق»[۴۲] متوقف می‌شده است، امّا لایب‌نیتس نشان می‌دهد که عدمِ توافق کمیت‌ها نتیجهٔ تغییرِ پیوسته است. او ابزاری مفهومی برای اندیشیدن به «تغییر تغییر» یا «شدنِ محض» فراهم آورده است. «عدم توافق» یا «قیاس‌ناپذیری» نه بن‌بست اندیشه، بلکه محرکِ اندیشه است.

۲) نسبت دیفرانسیل، نسبتی است مستقل از طرفین نسبت: dx و dy نسبت به x و y صفرند، امّا نسبتشان (dx/dy) امری معین است. این همان نسبتی است که دنبالش می‌گشتیم: تفاوت به منزلهٔ نسبتی مستقل از طرفینِ نسبت؛ تفاوتی که نه «تفاوت با» یا «تفاوت میان»، بلکه تفاوت محض است.

۳) جو هیو در مقایسهٔ هگل و دلوز می‌گوید، بر خلاف هگل، از نظر دلوز «آگاهی نه با متناقضِ خودشدن، بلکه با متفاوت شدن با خودش» حرکت می‌کند. حسابِ دیفرانسیل در قالب غیرِ اکسیوماتیک و پیشاویرشتراوسی[۴۳] خود، یعنی در همین روایتِ خامی که دیدیم، منطقِ این حرکت را عرضه می‌کند: منطقِ تغییر



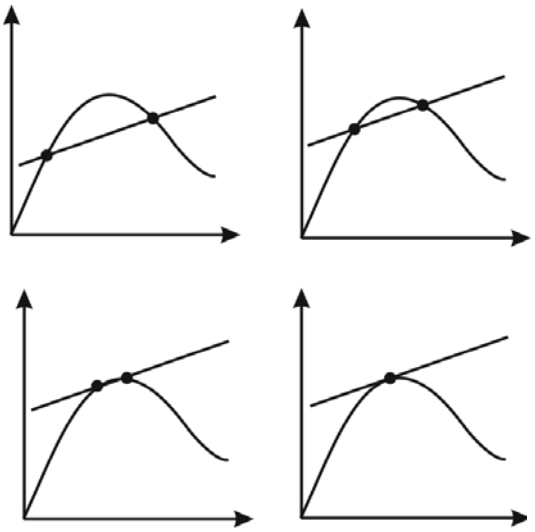
هابز تحت تأثیر توفیق گالیله در تبیینِ قوانینِ حرکت با استفاده از مفاهیم اینرسی و سرعتِ متغیر، در صددِ ارائهٔ شرحی متافیزیکی از این مفاهیم بر می‌آید و به این ترتیب به مفهومِ «کوناتوس» می‌رسد.

نسبت به خود، منطق تفاوتِ خود با خود.

۴) با توجه به نمونه‌ای که لایب‌نیتس در نامهٔ خود عرضه می‌کند. می‌توان به مفهوم جدیدی که لایب‌نیتس از /virtuel virtual عرضه می‌کند، نزدیک شد، مفهومی از /virtuel virtual که با ورطه‌ای عظیم از virtuel/virtual به معنای ارسطویی جدا شده است. «ویرتوئلِ» ارسطویی امرِ «بالقوه» است، در مقابل «بالفعل» و در مرتبه‌ای فروتر از آن. «امر بالقوه» قوه و استعداد محض است، واقعی نیست، امکانی است که ممکن است واقعیت پیدا کند. امّا «ویرتوئلِ» لایب‌نیتسی واقعی است و چه بسا واقعی‌تر از امر بالفعل. امّا چگونه؟ در شکل ۱ مثلثِ محوشوندهٔ ACE «بالفعل» وجود ندارد، امّا /vituellement virtually «حضور» دارد. زیرا چنان که دیدیم میان خطوط محوشوندهٔ این مثلث نسبتِ ثابتی برقرار است. اگر این رویداد را فراموش کنیم و شکلِ رسم شده را در ثبات و صلابتِ متعارفش بنگریم، مثلثِ XCY با ابعادش به نحوی بالفعل در قالب مختصات فضاییِ متعارف حضور خواهد داشت. امّا طی رویدادِ تغییرِ c و e به نسبتی می‌رسیم که با محو شدن مثلثِ بالفعل پابرجا باقی می‌ماند. به تعبیری مثلث همچنان به نحو «مجازی» حضور دارد. در واقع، این نسبت دیفرانسیل قانون رسم مثلث بالفعل است. «ویرتوئلِ» لایب‌نیتسی به منزلهٔ یک نسبتِ دیفرانسیل، «امرِ مجازیِ واقعی» است، و به این دلیل برخلافِ «ویرتوئلِ» ارسطویی واقعی‌تر از امر بالفعل در ساحت بُعد و امتداد، و در واقع، قانونِ استعلاییِ ترسیم یا تولیدِ امر بالفعل است.

۵) در شکل ۱ با نزدیک‌تر شدنِ EY و A فاصلهٔ دو نقطهٔ Cو Aیا E و A پیوسته کم‌تر می‌شود، و سرانجام چنان به یکدیگر نزدیک می‌شوند که دیگر هیچ «بُعد» یا «امتداد» میانشان واقع نیست. آنچه براساس نامهٔ لایب‌نیتس در موردِ این شکل گفتیم، نشان می‌دهد که فقدانِ بُعد یا امتداد به معنای «نیستی» یا «هیچ» نیست، بلکه با محو شدنِ امتداد واقعیتی دیگر شکل می‌گیرد که به معنایی واقعی «هست» و امتداد چیزی جز فعلیتِ آن نیست. (شکل ۳) این شاید مهم‌ترین نتیجهٔ هستی‌شناسانهٔ حساب دیفرانسیل به روایت لایب‌نیتس باشد. تفاوت به‌معنای نسبتِ دیفرانسیل امری «اشتدادی» است. تفاوت شدّتِ محض است؛ میل به تغییر در قالبِ «حرکتی درجا»، بی هیچ بُعد و امتدادی؛ و در عین حال شرطِ استعلاییِ «تولید» امتداد. با تکیه بر نتایج فلسفی حساب دیفرانسیل است که دلوز بی هیچ نگرانی خود را «متافیزیسین» می‌خواند؛ «هستی تفاوت است.»

۶) با استفاده از این نکات می‌توان به فحوای منطقیِ «سنتز» از دیدگاه دلوز پی برد. سنتزِ دلوزی گونه‌ای در هم فشردن است. دو امرِ متفاوت می‌توانند چنان در یکدیگر فشرده شوند که هیچ بُعد و امتدادی میانشان باقی نماند، بی‌آنکه در یکدیگر محو شوند و تفاوت یکسر از بین برود: حاصل این در هم فشردگی، نه یک نقطهٔ واحد و فراگیر، یا مجموعِ دو نقطه، بلکه یک نسبت است؛ شدّتی محض که «میل» را به منزلهٔ امری واقعی اندیشیدنی می‌کند. در شکل ۳ دو نقطه پیوسته به یکدیگر نزدیک می‌شوند و در نقطهٔ حدّی هیچ فاصله‌ای میانشان باقی نمی‌ماند، امّا این به معنای تحلیل رفتن در نقطه‌ای واحد نیست، اینجا با سنتزی مواجهیم که نتیجه‌اش خطِ مماس برمنحنی است، خطی که تغییرِ شیب یا «میلِ» منحنی را نمایش می‌دهد. مماس نه حرکت بالفعلِ منحنی در فضای امتدادی، بلکه «خیزبرداشتگیِ» آن را به منزلهٔ «حرکتی نقطه‌ای»،«حرکتی مجازی»، نشان می‌دهد.



شکل ۳

دلوز فصلِ پنجم تفاوت و تکرار را این‌گونه آغاز می‌کند: «تفاوت امرِ متفاوت نیست. امر متفاوت داده شده است. امّا تفاوت شرطِ داده شدنِ امرِ متفاوت است. آن چیزی است که متفاوت را به منزلهٔ متفاوت می‌دهد. تفاوت نه پدیدار، بلکه نزدیک‌ترین نومن به پدیدار است.» تفاوت را نباید با «امر متفاوت» که همواره «متفاوت با...» است، اشتباه گرفت. امرِ متفاوت پدیدار است، داده می‌شود، امری که خود را نشان می‌دهد. امّا تفاوت شرطِ این داده شدن است، شرطِ ظهورِ امرِ متفاوت. پس اینجا «نومن» را چگونه باید فهمید؟ دلوز تفاوت را «نزدیک‌ترین» نومن به پدیدار معرفی می‌کند. این نومن را نباید با شیء فی‌نفسهٔ کانتی که واقعیتی است ناشناختنی پنهان پشتِ پدیدار، و به تعبیری، «دور» از پدیدار، اشتباه گرفت. این «نزدیک‌ترین نومن» نه بودی پنهان پسِ پشتِ نمود، بلکه شرطِ پدیدارشدنِ پدیدار است. یعنی همان‌طور که پدیدار نمود نیست، این نومن را هم نباید با «بود» یا «ذات» (Essence) به‌معنای افلاطونی اشتباه گرفت. تفاوت به منزلهٔ نسبتِ دیفرانسیل شرطِ پدیدار شدنِ جهانِ پدیداری است. جهان با «محاسبه» ساخته می‌شود، امّا حسابِ جهان هیچ گاه «تراز» نیست، نتیجهٔ نسبت‌ها هیچ گاه «واحد» یا قابل‌تقسیم بر «واحد» نیست. «اگر حساب تراز بود، جهانی وجود نداشت، جهان همیشه قابل تحویل به یک «باقیمانده» است، و امر واقعی در جهان را نمی‌توان اندیشید مگر بر حسب اعدادِ کسری و حتّی نامتوافق.»[۴۴]

ماده

پرسشی ساده: در سنتزهای سه‌گانهٔ زمان، مادهٔ سنتز چیست؟ سنتزِ نخست چه‌چیزی را سنتز می‌کند؟ دلوز در منطقِ معنا علاوه بر «میدانِ استعلاییِ» معنا از عمقی جسمانی سخن می‌گوید که نباید با قلمروِ طبیعیِ بدن‌های انداموار (ارگانیسم‌ها) اشتباه گرفته شود. این عمقِ جسمانی اقیانوسی از پاره‌های نامتعین است که با یکدیگر در کنش و واکنشی بی‌وقفه‌اند. اینجا نه از زبان به‌معنای متعارف، زبان به منزلهٔ رسانهٔ فهم و ارتباط، خبری هست و نه از اندام‌های شکل یافته و متعین. «حرف می‌زنند»[۴۵]، «همهمه می‌کنند»[۴۶]، «همهمه‌ای بی‌نام»[۴۷]. دلوز این تعابیرِ بلانشویی را برای اشاره به این عمقِ آشوبناک به کار می‌برد. در این «ناکجا»، نه «کسی» هست و نه «چیزی»، نه سوژه‌ای و نه ابژه‌ای. بلانشو برای اشاره به همین نکته از «ضمایر نامعین» استفاده می‌کند. او در آغاز رمانش تومای گمنام، «توما» را شناکنان در دریا توصیف می‌کند، امّا «توما»یی که او توصیف می‌کند، نه یک شخص، بلکه «بدنی بدون اندام» است که نه در دریا به منزلهٔ هستنده‌ای متعین، بلکه در میانِ بی‌نهایت موج (پاره‌اندام‌های نامتعین) غوطه‌ور است و هر لحظه دست‌خوشِ اثر یا حالی غیر قابلِ پیش‌بینی. دلوز در تفاوت و تکرار برای اشاره به این مغاک هم از واژگان روانکاوانه بهره می‌گیرد و هم از واژگان فیزیک کلاسیک. قبل از پیش رفتن در این مسیر باید به خاطر داشت که این عمق، عمقی طبیعی و از پیش موجود نیست. دلوز به‌جای «تقلیل پدیده‌شناسانه» که مسبوق به تصمیمی روش‌شناختی است، از «تقلیل مادی»[۴۸] سخن می‌گوید. واقعه‌ای که جهانِ بازنمایی را در پرانتز قرار می‌دهد و همه‌چیز را در آشوبی خوفناک فرو می‌برد. لویناس در آغاز از وجود تا موجود از «لحظه‌ای حدّی» سخن می‌گوید: لحظه‌ای که بازیِ همیشگیِ روابط ما با جهان به هم می‌خورد و با واقعیتِ بی نام و نشانِ «هستی» روبرو می‌شویم. این هستی که ناپدیدشدنِ جهان ما را نسبت به آن «هوشیار» می‌کند (هستیِ بی‌نام و نشانیِ که خواب از ما می‌گیرد)، نه یک شخص یا یک چیز، و نه کلِّ اشخاص و اشیا، بلکه واقعهٔ بی‌معنای «بودن» است، واقعیتِ غیر شخصی و بی‌نام و نشانِ «وجود دارد»، «il y a.il y a» همان «خلأ سرشار»، «همهمهٔ سکوت» یا «همهمهٔ بی‌نام و نشان»ی است که پس از نیست شدنِ همه‌چیز، همهٔ اشیا و اشخاص بر جا می‌ماند. مواجهه با il y a وحشتناک و برآشوبنده است، این جا از جذبهٔ عرفانی خبری نیست.

جو هیو با ارجاع به هوسرل، دو نوع تکوین را در تفاوت و تکرار از یکدیگر متمایز می‌کند. تکوینِ نخست تکوینِ دینامیک یا پویا است، سیری تکوینی که از همین عمقِ جسمانیِ آشوبناک شروع می‌شود و با سه گام به سطحِ استعلاییِ «ایده» یا معنا (منطق معنا) یا ذات (پروست و نشانه‌ها) می‌رسد. تکوینِ دوم تکوینِ استاتیک یا ایستا است که درواقع، عبارت است از فعلیت یافتنِ ذات/ ایده/ معنای مجازی در قالبِ بازنمایی‌ها. تکوین زمان در تفاوت و تکرار تکوینِ پویاست. در il y a، در اقیانوس پرتلاطمِ «ماده» اثری از زمان نیست: برخوردهای تصادفی و اثرهای آنی، تاس‌هایی که بی‌وقفه ریخته می‌شوند، تعین‌هایی که بی‌هیچ مکثی شکل می‌گیرند و از میان می‌روند. در برخوردِ این پاره‌های نامتعین چه روی می‌دهد؟ برای پاسخ به این پرسش باید سیر مفهومِ ماده در قرن هفدهم و سابقهٔ قرون وسطاییِ این مفهوم را تعقیب کنیم و به قانون بقای انرژی لایب‌نیتس (در مقابل قانون بقای اندازه حرکت دکارت و نیوتن) برسیم. امّا به علت کمبود جا، فقط به اشاره‌ای به مفهوم «کوناتوس» بسنده می‌کنیم. کارل بویر در کتاب تاریخ حساب دیفرانسیل و انتگرال توضیح می‌دهد که در قرن چهاردهم، ژان بوریدان (یوهانس بوریدانوس) به جای مفهومِ ارسطویی حرکت (تبدیل قوه به فعل) که مستلزم نیرویی بیرونی است، از «اینرسی» سخن می‌گوید؛ درواقع، بوریدان با مفهومِ «اینرسی» سرشتی اشتدادی برای حرکت قائل می‌شود و به جای تغییرِ موضع یا جابجایی از یک نقطه به نقطهٔ دیگر، «کنشِ حرکت» را برجسته می‌سازد و به این ترتیب مفهومِ «حرکت در یک نقطه» را پذیرفتنی می‌کند. این مفهوم با مفهومِ «سرعتِ لحظه‌ای» نزد کسانی مانند نیکلائوس ارِسمیوس پیوند پیدا می‌کند و پس از دو قرن با واسطه‌هایی چند نزد گالیله به کمال می‌رسد (هر چند تعریف دقیق «سرعت لحظه‌ای» تا ابداع حساب دیفرانسیل به تعویق می‌افتد). هابز تحت تأثیر توفیق گالیله در تبیینِ قوانینِ حرکت با استفاده از مفاهیم اینرسی و سرعتِ متغیر، در صددِ ارائهٔ شرحی متافیزیکی از این مفاهیم بر می‌آید و به این ترتیب به مفهومِ «کوناتوس» می‌رسد. از نظر او کوناتوس آغاز یا عنصرِ حرکت است، همان‌گونه که نقطه آغاز یا عنصرِ جسم است. او کوناتوس را «حرکت در یک فاصلهٔ بی‌نهایت کوچک» تعریف می‌کند.[۴۹] این حرکت در واقع حرکتی اشتدادی است، امری واقعی، و نه بالقوه به معنای ارسطویی، که امتدادی ندارد.

در عمق جسمانیِ آشوبناکی که دلوز از آن سخن می‌گوید، برخوردِ تصادفیِ پاره‌های ناهمگون شدت‌هایی از این سنخ بر می‌انگیزد. امّا این میل‌ها یا شدت‌ها آنی بیش نمی‌پایند، به همین دلیل است که دلوز با ارجاع به لایب‌نیتس ازmens momentanea به منزلهٔ «وضعیتِ ماده» سخن می‌گوید، «ذهن‌های موقتی»[۵۰]. اینجا قاعدهٔ ناپیوستگی حاکم است. ظهورِ هر عنصر مقارن با ناپدیدشدنِ عنصری دیگر است.[۵۱] ذهن‌های موقتی «ناهم‌امکان»اند.

سنتزهای سه‌گانهٔ زمان

دلوز در فصل دوم تفاوت و تکرار، ملهم از ویرایشِ نخست نقد عقل محضِ کانت («استناج استعلایی»)، سه سنتزِ زمانِ را تحلیل می‌کند. البته او تحتِ تأثیر هوسرل از «سنتز انفعالی» سخن می‌گوید؛ سنتزهای سه‌گانهٔ زمان سنتزهای انفعالی‌اند. «من» فاعل سنتزهای انفعالی نیست، بلکه معروض‌شان واقع می‌شود؛ «این سنتز را ذهن انجام نمی‌دهد، بلکه در ذهن ... رخ می‌دهد.»[۵۲] از سوی دیگر: سه سنتزِ انفعالیِ زمان را نباید سه بُعدِ زمان به شمار آورد؛ در این سه سنتز با سه زمانمندی مواجهیم که در هر یک بُعدی از زمان سیطره دارد. البته فقط در سنتزِ سوم است

در پیش‌گفتارِ تفاوت و تکرار می‌آید: «به زودی زمانی فرامی‌رسد که دیگر نوشتنِ کتاب‌های فلسفی به همان شیوه که از دیرباز مرسوم بوده است، به هیچ وجه ممکن نخواهد بود ... جست‌وجوی ابزارهای بیانِ فلسفی جدید را نیچه آغاز کرده است، و امروز باید در نسبت با نوشدنِ برخی هنرهای دیگر، مثلاً سینما و تئاتر، پیگیری شود.»

که «زمانِ ناب» شکل می‌گیرد، زمانمندی‌ای که بُعدِ مسلّطش آینده و خلق امر نو است. سنتزِ نخست سنتزِ اکنون است؛ سنتزِ زمان به منزلهٔ اکنون‌های متوالی، اکنونی که می‌گذرد. بُعدِ مسلّطِ این زمانمندی «اکنون» است؛ گذشته و آینده نه گذشته و آینده به منزلهٔ ابعادی متفاوت و قیاس‌ناپذیر، بلکه اکنون‌های سپری شده و اکنون‌های در راه‌اند. سنتزِ نخست «آن»های متوالیِ عمق جسمانی را در بسته‌هایی معین در هم می‌فشارد. اینجا نه با اکنون به منزلهٔ امری زیسته، بلکه با اکنون به منزلهٔ شرطِ منطقیِ امکان اکنون‌های زیسته سر و کار داریم. این اکنونِ ناب امکانِ تکرار لحظه‌های متداعی در یک بستهٔ انقباظی است: AB, AB, AB, A...؛ نه این یا آن اکنون، بلکه «اکنون به طور کلی» درمقامِ میدان عمل و دغدغه‌های عملی. آنچه این میدان در بر دارد، تکینه‌گی‌های منظّم شده در زنجیره‌های تداعی است: AB. «اکنون به طور کلی» نه یک تک‌ـلحظه بلکه بسته‌ای از «اثر»های منقبض است. اکنون با «خستگی» و «گریز» از آشوبِ پاره ابژه‌ها با توسل به «عادت» شکل می‌گیرد؛ گونه‌ای «بیرون ایستادن» از بازی، خلاص‌شدن از تاس‌هایی که بی‌وقفه ریخته می‌شوند. اکنون در نتیجهٔ یک «وقفه» در جریان و سیلان بی‌معنای il y a تکوین پیدا می‌کند. «وقفه» عبارت است از وقفه در واکنش؛ گونه‌ای خستگی و کنارکشیدن پس از دریافتِ کنش و سپس تلاش، یعنی عملی برای رفع نیاز. این کنارکشیدن و تلاشِ متعاقبِ آن معادلِ دغدغهٔ عملی است. «اکنون به طور کلی» قلمروِ همین دغدغه‌های عملی است.

طیِّ سنتزِ دوم گذشته شکل می‌گیرد، امّا نه این یا آن گذشتهٔ خاص، که اکنونِ سپری شده‌ای بیش نیست، بلکه گذشتهٔ ناب یا «گذشته به طور کلی». ضرورتِ منطقیِ سنتز دوم را با این پرسش می‌توان دریافت: اکنون چرا می‌گذرد.؟ بدونِ گذشته با اکنون‌های متوالی سروکار داریم که معلوم نیست چرا می‌گذرند. «اکنون به طورِ کلی» قادر نیست «گذشتنِ» اکنون‌ها را توضیح دهد. برای تکوینِ گذشته بماهو گذشته باید چیزی ظهور کند که در میدانِ عادت، در بسته‌های انقباظیِ دربردارندهٔ پاره‌های متداعیِ مقوّمِ اکنونیت، نگنجد؛ چیزی که جست‌وجویی برانگیزد و پرسشی را جان بخشد. این تکهٔ ناجور چیزی شبیهِ نامهٔ «اَدی راس» در فیلم «نامه‌ای به سه همسر» مانیکه‌ویچ است: سه زن نامه‌ای از زنی به نام «اَدی راس» دریافت می‌کنند گویای این‌که «اَدی» با همسرِ یکی از آنان شهر را برای همیشه ترک کرده است. هر یک از سه زن در این تردید که ممکن است مردِ مورد نظر همسرِ او بوده باشد، به گذشته باز می‌گردد و می‌کوشد با مرورِ آنچه میان او و شوهرش گذشته است، دریابد آیا شوهرش بهانه‌ای برای ترک او داشته است یا نه. با رجوع به این فیلم می‌توان دو حرکت را از یکدیگر متمایز کرد: یکی نفس پرسش و جست‌وجو؛ الزام سرپیچی‌ناپذیر «نشانه»ای که آرامش اکنونِ زندگیِ روزمره و عادی را بر هم می‌زند؛ و دیگری، یافتن پاسخ در گذشته و به هم پیوستنِ اکنون‌های سپری‌شده در زنجیره‌ای که به اکنونِ کنونی منتهی می‌شود. سنتزِ انفعالیِ برسازندهٔ گذشته را باید در نفسِ پرسش و جست‌وجو پی‌گرفت. پاسخ‌هایی که در جریانِ جست‌وجو یافته می‌شوند، درواقع، سنتزهایی فعالانه‌اند که گذشتهٔ ناب را به اکنون‌های سپری شده، روایتی از اکنون‌های سپری‌شده، فرومی‌کاهند و سرانجام به توجیهِ اکنون به منزلهٔ سرنوشتی محتوم منتهی می‌شوند. گذشتهٔ ناب شبحی ناشناخته است که آرامشِ اکنون را بر هم می‌زند، و آنچه «بازگشت به گذشته» می‌خوانیم درواقع، تمهیدی است برای خلاص‌شدن از این شبحِ مزاحم. به این ترتیب زمان در قیدِ «روایت» به بند کشیده می‌شود. نمونه‌ای از این فرایند را مارکس در آغاز هجدهم برومرِ لویی بناپارت عرضه می‌کند: آن‌گاه که انقلاب چُرتِ عادت را پاره می‌کند و بُعدی غریبه بر اکنون سایه می‌افکند، هویت‌های برساختهٔ روایت‌های تاریخی می‌کوشند این سایهٔ مزاحم را با تحریکِ رانه‌های نارسیستی مهار کنند.[۵۳]

دلوز برای رسیدن به سنتزِ سوم، این‌گونه مقدمه‌چینی می‌کند: «اکنون بیرون می‌ایستد، امّا فقط گذشته می‌پاید[۵۴] و محیطی را فراهم می‌آورد که در آن، اکنون می‌گذرد و اکنون‌ها یکدیگر را رصد می‌کنند. هم‌طنینیِ دو اکنون فقط پرسشی سمج را شکل می‌دهد که در عرصهٔ بازنمایی همچون یک میدانِ مسئله بسط می‌یابد، با دستورِ قاطعِ جست‌وجوکردن، پاسخ‌گفتن و راهِ حل یافتن. امّا پاسخ همیشه از جای دیگری می‌آید: هرگونه یادآوری اروتیک است، خواه یادآوریِ یک شهر باشد یا یادآوریِ یک زن. همواره اروس [...] است که ما را وارد این گذشتهٔ ناب و فی‌نفسه، وارد تکرارِ بکر، وارد منه‌موزینه، می‌کند. از کجا چنین قدرتی پیدا می‌کند؟ چرا انکشافِ گذشتهٔ ناب اروتیک است؟»[۵۵] پاسخ از جایی دیگر می‌آید؛ به هم پیوستنِ اکنون‌های سپری‌شده در قالب یک روایتِ نارسیستی، نه پاسخ، بلکه مهارِ پرسش است. پاسخی که از جایی دیگر می‌آید، نه پاسخی که پرسش را فرو بخواباند، بلکه خود برسازندهٔ مسئله است، ایده به منزلهٔ مسئله، ایده به‌منزلهٔ امرِ مجازیِ واقعی، امری اشتدادی که با فعلیت یافتن در قالبِ امتداد، زمانِ تقویمی را در قالب توالیِ اکنون‌ها خلق می‌کند. انکشافِ گذشتهٔ ناب از آن‌رو اروتیک است که غیریتی تقلیل‌ناپذیر را آشکار می‌کند که با اکنونِ عادت و نیاز ناسازگار است.

«پرسوناژِ مفهومیِ» سنتزِ سوم نه نارکسیوس، بلکه اکتئون است. در میتولوژیِ یونانی اکتئون شکارچی‌ای است که آرتمیس او را به گوزن تبدیل می‌کند، به این دلیل که پنهانی او را در حالِ استحمام نگاه می‌کرده است. امّا اکتئون در حینِ دگردیسی از استحالهٔ خود بی‌خبر است تا وقتی که مانند نارکسیوس تصویر خود را در آبِ برکه می‌بیند، امّا برخلافِ نارکسیوس نه با تصویرِ «دوست‌داشتنیِ» خود، بلکه با گوزنی مواجه می‌شود. او می‌داند که خودِ اوست که دارد خودش را نگاه می‌کند، و در عینِ حال این دیگری نیز که هیچ شباهتی به تصویرِ همیشگیِ او ندارد، خودِ اوست. «احساس می‌کند که همان شخصی که بوده هست، امّا در عینِ حال یک نفرِ دیگر هم شده.» اگر بخواهیم قیاس دلوز با هگل را تا نهایت پیش‌ببریم، می‌توانیم بگوییم واپسین دقیقهٔ نظام دلوز نیز خودآگاهی است، امّا این خودآگاهی گونه‌ای «خیز

لویناس در آغاز از وجود تا موجود از «لحظه‌ای حدّی» سخن می‌گوید: لحظه‌ای که بازی همیشگی روابط ما با جهان به هم می‌خورد و با واقعیت بی نام و نشان «هستی» روبرو می‌شویم. این هستی که ناپدیدشدن جهان ما را نسبت به آن «هوشیار» می‌کند (هستی بی‌نام و نشانی که خواب از ما می‌گیرد)، نه یک شخص یا یک چیز، و نه کلّ اشخاص و اشیا، بلکه واقعهٔ بی‌معنای «بودن» است.

برداشتگی» خود به سوی خودی دیگر است. این شکل از رابطهٔ خود با خود چه ربطی با زمانِ ناب دارد؟

زمانِ ناب زمانِ تهی از هرگونه مادیت است؛ نسبتِ دیفرانسیلِ در ناب‌ترین حالتش اینجا برقرار می‌شود: دو امرِ ناهم‌امکان چنان به یکدیگر نزدیک می‌شوند که هیچ امتدادی میان‌شان باقی نمی‌ماند، امّا این نه به منزلهٔ انطباق، بلکه گونه‌ای سنتز است که اتفاقاً تفاوتِ قبل و بعد را در عمیق‌ترین شکل ممکنِ تکوین می‌بخشد. سنتزِ سوم سه مرحله دارد. در مرحلهٔ نخست، «منِ» نارسیستیِ شکل‌گرفته برای مهارِ پرسشِ مقوّمِ گذشتهٔ ناب، دو پاره می‌شود. چنان‌که دیدیم این «من» منی برساختهٔ یک روایت بود که گذشته و اکنون را در قالبی یکپارچه به یکدیگر می‌پیوست. دوپاره شدنِ «منِ» نارسیستی در حقیقت ایجاد شکافی در این تاریخ/ سرگذشت است؛ تاریخ/ سرگذشتِ برسازندهٔ «من» به یک «قبل» و یک «بعد» یا به بیان دیگر، یک «گذشته» و یک «اکنون» تقسیم می‌شود. در دقیقهٔ بعدی تصویری آرمانی از سنتزِ این قبل و بعد شکل می‌گیرد، تصویری از یک عملِ قهرمانانه که این دو را وحدت می‌بخشد؛ یک «عمل به طور کلی»، هر چه باشد، مهم وحدت‌بخشیِ آن است «عمل=X». مرحلهٔ سوم «رویارویی منِ نارسیستیِ ترک‌خورده با کلِ زمان یا تصویرِ عمل[۵۶]» است. سنتزِ سوم درواقع سنتزی شکست‌خورده است، شکست‌خوردنی که نه حادث و اتفاقی، بلکه ضروری است: این سنتز قائم به شکست است. سنتزِ سوم در تحلیلِ نهایی تنشی است لاینحل میان یک من که به قبل و بعد تقسیم شده و ضرورتِ سنتزی ناممکن! این تنش را می‌توان سنتز انفصالیِ دو اکنون دانست که چنان به یکدیگر نزدیک می‌شوند که هیچ امتدادی بینشان باقی نمی‌ماند و یکسر از اکنونیت (یا امتدادِ مکان‌مندِ) زمان تهی می‌شوند (شکل ۳) و حاصلِ این سنتز نسبتِ دیفرانسیلی است که نه بی‌زمانی، بلکه شکلِ نابِ زمان است: «خیز برداشتگی» به سوی «غیر»ی که در عینِ حال ناگزیر باید پذیرفت که خودِ «من» است.

دلوز برای توضیح زمانِ ناب به تفسیر هولدرلین از تراژدی‌های سوفوکلس رجوع می‌کند. در تراژدی‌های ایسخولوس زمان دایره‌ای است: حدّی زیر پا گذاشته می‌شود؛ خاطی کیفر می‌بیند و تقاص پس می‌دهد؛ حدِّ زیرِ پا گذاشته‌شده ترمیم می‌شود. اینجا قبل و بعد «هم‌قافیه»اند؛ زمان در تراژدی‌های ایسخولوس دری است که بر لولایی ثابت می‌چرخد و همواره از نقاطی یکسان می‌گذرد. امّا در تراژدی‌های سوفوکل«زمان از لولا در می‌آید»؛ دایره به خط راست تبدیل می‌شود. در آغازِ تراژدیِ ادیپ شهریار، ادیپ مطمئن از هویتِ خویش به گذشتهٔ پر افتخارِ خود می‌بالد. او با عقل و تدبیرِ خود شهر را از فلاکت رهایی بخشیده است. امّا ناگهان میانِ اکنون و گذشته ورطه‌ای دهان باز می‌کند، تیرزیاس از دهانِ این ورطه سخن می‌گوید. شکاف میان «من»ای که قاتل پدر خویش نبوده است، و «من»ای که قاتل پدر خویش است. و سپس تصویرِ وحدتِ ناممکنِ این دو برههٔ ناهمگون؛ اعتراض‌های نخست (در مقابل تیرزیاس) و درماندگیِ متعاقب آن و سرانجام کورکردن خویش که نشانی است از پذیرفتنِ این «غیر» به عنوان «خویش». ادیپوسِ پایانِ تراژدی ادیپوسِ آغازِ تراژدی نیست. امّا اتفاقی که افتاده فراتر از این‌هاست. چراکه اگر ماجرا فقط همین بود، می‌شد ادعا کرد اینجا نیز مانندِ تراژدی‌های ایسخولوس کسی که حدّ، یا به بیان دقیق‌تر، «محدودیتی» را زیر پا گذاشته، کیفرِ «گستاخیِ» خود را دیده و عالَم همچنان بر مدار پیشینِ خود می‌گردد. ولی در پایانِ تراژدیِ ادیپوس نه فقط او، بلکه کلِّ جهان دگرگون شده است. زمانِ ناب گونه‌ای تفاوت خود با خود است که قائم به هیچ سوژه‌ای نیست، بلکه با تکوین طیِّ سنتزی انفعالی سوژه و جهانِ او را قوام می‌بخشد.

نتیجه

تصویر جزمی اندیشه تحتِ سیطرهٔ اصلِ متعارفِ بازنمایی، اندیشه را به تکرارِ مکانیکیِ همان فرومی‌کاهد. امّا تصویرِ انتقادیِ اندیشه با نقدِ بازنمایی و تحلیلِ شرایطِ تکوینِ تفاوت (امر نو)، منطقِ حرکتِ واقعیِ اندیشه را برجسته می‌سازد و اندیشه را به آفریدن تبدیل می‌کند.

تفاوت و تکرار تبارشناسیِ بازنمایی است؛ «خاستگاه»، «بنیاد» یا «تبارِ» بازنمایی تفاوت است. امّا در این نظام، «تفاوت» دوبار ظاهر می‌شود: یک‌بار درمقامِ ماده، همچون شدّتِ محض یا خیزبرداشتگیِ گسسته‌ای که به محضِ تعین یافتن از میان می‌رود (mens momentanea)؛ و بارِ دیگر در مقامِ تفاوتِ تکرار شده (توانِ nامِ تفاوتِ نخست) در سنتزِ سومِ زمان به منزلهٔ زمان ناب. آنچه دلوز در تفاوت و تکرار «ایده» می‌خواند، همین زمانِ ناب است که درمقامِ تفاوت شرطِ پدیدار شدنِ پدیداره است. تبارشناسیِ بازنمایی گونه‌ای «تجربه‌گراییِ استعلایی» است؛ آشتیِ نیچه‌ای «تجربه» و «ایده»، آشتیِ «مار» و «عقاب». شرطِ ظهورِ پدیدارها گرچه قابلِ تقلیلی به «تجربه» نیست، امّا از «فراسو»، از «ماورا»ی «تجربه» نمی‌آید، بلکه در «سطحِ تجربه» تکوین پیدا می‌کند. امّا این «تجربه» را نباید با تجربهٔ ابژه‌های صلب در جهانِ بازنمایی اشتباه گرفت. آنچه دلوز «سطحِ تجربه» می‌خواند، سطحی از «احساس» است، سطحی برساخته از «شدّت‌های محسوس»، سطحی برساخته از تفاوت‌های لحظه‌ای که فقط می‌توانند حس شوند (سطحِ فاجعه). رویِ همین سطح است که با منطقی دیفرانسیل، طیِ سه گام، «ایده» یا تکرارِ تفاوت که همان زمانِ ناب است، شکل می‌گیرد. این ایدهٔ تکوین‌یافته در مقام امری غیرجسمانی، بازگشتِ یک خواست است، خواستی که دیگر نه خواستِ این یا آن چیز، خیزبرداشتگی به‌سوی این یا آن امکان، بلکه خواستِ محض است، خیزبرداشتگیِ ناب. از همین‌جاست که دلوز به مفهومِ «ریتم» می‌رسد. «ریتم» بیانِ دیگری از مفهومِ «شدّت» است. این دو مفهوم به‌هم پیوسته مفاهیمی هستند برای پرهیز از درافتادن به دامِ مونیسمِ شوپنهاوری. مسئله این است: چگونه می‌توان به مفهومِ خواستی پیراسته از تعین‌های ابژکتیو اندیشید و به ورطهٔ «خواستِ یگانه» در نیفتاد. مفهوم «ریتم» نیز مانندِ «شدّت» به‌منزلهٔ عاملِ تفاوت‌گذار میانِ زمان‌های ناب، کثرتِ

خواست‌ها را با وحدتِ خواست آشتی می‌دهد؛ وحدتی که وحدتِ کثرت است. همهٔ زمان‌های ناب، خواستِ بی‌شکل و بی‌تعین، و در عینِ حال، «شکل‌بخش»اند، امّا ریتم‌های متفاوتی دارند. جهان دلوز را می‌توان همچون اثری خیالی از اولیویه مسیان، کثرتی نامتناهی از «پرسوناژهای ریتمیک» به شمار آورد.

پی‌نوشت‌ها

* دانشجوی دکتری فلسفهٔ غرب دانشگاه شهید بهشتی.

identique à soi.

2. plan de récognition.

3. *La philosophie de Deleuze*, François Zourabichvili, puf, 2004, pp. 19-20.

4. penser est représenter.

5. *Différence et répétition*, Gille Deleuze, puf, 2008, p. 172.

6. *Différence et répétition,* p. 170.

7. *Différence et répétition,* pp. 177-8.

8. *Différence et répétition,* p. 48.

9. ressemblancesensible.

۱۰. دلوز در پاورقیِ معروفی در تفاوت و تکرار هوسرل را با استناد به نظر «برخی مفسران» از این حیث کنارِ توماس آکوینی قرار می‌دهد و هایدگر را قائل به اشتراک معنوی وجود معرفی می‌کند: «اگر برخی مفسران توانسته‌اند در آثار هوسرل پژواک‌های تومیستی بیابند، هایدگر درست برعکس، در جانبِ دونس اسکوتوس است، و شکوه و درخشش جدیدی به اشتراکِ معنویِ وجود می‌بخشد»:

Différence et répétition, p.91.

11. "univocity", Daniel W. Smith, in *Essays on Deleuze*, Edinburgh University Press, 2012, p. 38.

12. *Différence et répétition,* p. 4.

13. *Différence et répétition,* p. 354.

14. l'art abstrait .

15. fugue visuelle.

16. Déformateurs.

17. *Différence et répétition,* p.78.

18. science du sensible.

19. *Différence et répétition,* p.79.

20. Sens.

21. l'âme.

22. *Proust et les signes*, Deleuze, puf, 2007, p. 123.

23. Diversité.

24. Les Cours de Gille Deleuze, sur le site: www.webdeleuze.com, Cours Vincennes, 14/1/1974.

25. *Différence et répétition,* p. 56.

26. la différence individuante.

27. *Différence et répétition,* p. 57.

28. Cours Vincennes, 14/1/1974.

29. *Différence et répétition,* p. 57.

30. expressif.

31. Expression.

32. Mode.

33. essence de mode.

34. undegrés de puissance.

35. Déterminations modales.

36. *Deleuze's Difference and repetition*, Joe Hughes, continuum, 2009, p. 46.

37. *Bildungsroman*.

38. Jean Hyppolite, logique et existence, puf, 4em édition, 2002, p. 27.

39. *Deleuze's Difference and repetition,*p. -129 30.

40. "letter to Varrigon", Leibniz, in *philosophical papers and letters*, selectet and translated and edited by Leroy E. Loemker, Kluwer Academic Publishers, 1980, p. 545.

41. changement de changement.

42. Incommensurable.

43. *pré-weierstrassien*.

44. *Différence et répétition,* 286.

45. on parle.

46. on murmure.

47. un murmure anonyme.

48. réduction matérielle.

49. *the history of calculus and its development*, Karl B. Boyer, Dover, 1959, p. 8-176.

50. *Différence et répétition,* p. 96.

51. *Différence et répétition,* p. 96.

52. *Différence et répétition,* p. 97.

۵۳. دلوز در پاورقیِ مهمی در تفاوت و تکرار به این کتاب مارکس اشاره می‌کند. متأسفانه در این مجال ناچیز نمی‌توان به شرح اندیشهٔ دلوز در این باب پرداخت. اشاره‌ای که در این مقاله به کتاب مارکس آمده، «تکرارِ کمیک» ایده‌های دلوز در این باب است! رک:

Différence et répétition, p. 123-4.

54. « le présent existe, mais seul le passé insist… . »

ترجمه‌ای «وفادارتر» به اصل چنین خواهد بود: «اکنون وجود دارد، امّا فقط گذشته تقرّر دارد... .»

55. *Différence et répétition,*p. 115.

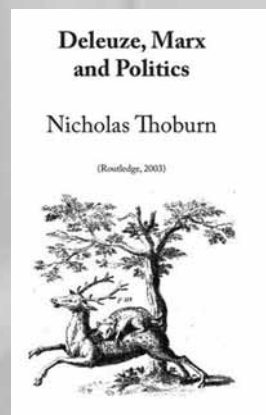
56. *Différence et répétition*. P. 146.

دلوز، مارکس و سیاست

نوشتهٔ نیکولاس توبرن

ترجمهٔ محمّدزمان زمانی جمشیدی

zamanjamshid@yahoo.com



Deleuze, Marx and Politics, Nicholas Thoburn, London: Routledge, 2003.

اشاره: آخرین اثر ژیل دلوز (۱۹۹۵ـ ۱۹۲۵م) که مرگ وی آن را برای همیشه ناتمام گذاشت، قرار بود شکوه مارکس نام داشته باشد. پژوهش دربارهٔ نقاط هم طنینی میان سیاست اقلیت دلوز و نقد مارکس بر پویایی نظام سرمایه‌داری موضوع جذابی است که کار چندانی درباره‌اش صورت نگرفته است. نیکولاس توبرن (Nicholas Thoburn) در کتاب دلوز، مارکس و سیاست (*Deleuze, Marx and Politics*) که در سال ۲۰۰۳ م از سوی انتشارات راتلج منتشر شده بررسی این موضوع را در دستور کارخود قرار داده است. توبرن استاد دپارتمان جامعه‌شناسی کالج گلداسمیت دانشگاه لندن است. آنچه در پی می‌آید بخشی است از درآمد وی بر این کتاب.
کتاب ماه فلسفه

درآمد: شکوه مارکس

چون نژادی که هنر یا فلسفه او را فرا خوانده، نژادی نیست که مدّعی شود ناب و خالص است، بلکه در عوض نژادی است ستمدیده، جازده، ضعیف، آشفته، کوچ‌گر، و به طرزی چاره‌ناپذیر نژاد اقلیت. (دلوز و گتاری) کسی به کمونیسم تعلق ندارد، و کمونیسم بر خود روا نمی‌دارد با چیزی که آن را می‌نامد، مشخص شود. (موریس بلانشو)

گفتهٔ ژیل دلوز مبنی بر اینکه آخرین کتابش که پیش از مرگ او ناتمام ماند، قرار بود شکوه مارکس نام بگیرد، فتح بابی درخور است به مجموعه نوشته‌های او و پرسشی جذاب. این فیلسوفِ تفاوت و پیچیدگی... چگونه می‌خواست در شکوه مارکس چیزی بگوید؟ او چه نوع پیوندهایی می‌توانست بین خود و مارکس بسازد، و چه خطوط نیروی جدیدی ممکن بود پدیدار شوند؟ اریک آلیز[1] که سرگرم این پرسش و اهمیت آن بوده، می‌گوید: «فلسفهٔ دلوز، به تمامی زیر عنوان سرمایه‌داری و شیزوفرنی جای می‌گیرد.» چون به هر روی نامِ خاص چنین اشتغال خاطری با تشکیلات «جنون‌آمیز»[2] سرمایه‌داری، مارکس است، می‌افزاید: «پس درست می‌توان دریافت که چه قدر مایهٔ تأسف است که دلوز نتوانست کتابی را که قرار بود آخرین اثرش باشد بنویسد، کتابی که می‌خواست عنوانش شکوه مارکس[3] باشد.» ولی این تأسف بی‌حاصلی نیست. زیرا بنا به نظر آلیز کتابِ از دست رفته می‌تواند پیوندهایی جدید با آثار دلوز برقرار نماید. خودِ همین غیاب می‌تواند باعث شود با مارکسِ راستینی درگیر شویم که متون دلوز مشحون از آنهاست:

امکان اندیشیدن به این امر که این مارکس واقعی، این مارکسِ از نظر فلسفی پاک و تراشیده، که دلوز در آغازین صفحات تفاوت و تکرار به او اشاره می‌کند... می‌تواند به شکل میدانی خالی در نظر آید که می‌گذارد از نو برگرد آثار دلوز بگردیم، خیال ما را آسوده می‌کند.

آن گونه که حتی خواندن شتابزده و سرسری اثر دو جلدی دلوز و گوتاری سرمایه‌داری و شیزوفرنی نشان می‌دهد هم‌طنینی میان دلوز و مارکس در واقع شاید چیز کاملاً جدیدی نباشد. از اهمیت مارکس در اندیشه دلوز یاد شده است؛ یقیناً از زمان آنتی ادیپ به این سو، و دلوز خود چند بار گفته که او و گوتاری مارکسیست‌اند. با این حال رابطهٔ دلوز و مارکس امری پویا و تقریباً بدون پژوهش باقی مانده است. مقالهٔ جدیدی دربارهٔ «ماتریالیسم‌های بسیار»[4] دلوز، مثلاً فقط یک بار ذکری از مارکسیسم به میان می‌آورد و آن گاه بیشتر به طرزی

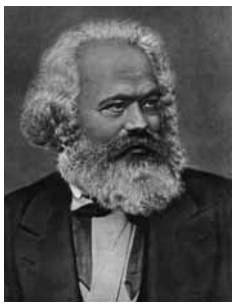
تحقیرآمیز اظهار می‌دارد که کاربرد اصطلاح «تولید» در آنتی ادیپ «بی‌گمان... ناشی از تأثیرات درازمدت اندیشهٔ مارکسیِ راست‌کیشانه است.» البته علاقه به رابطهٔ دلوز با مارکس در سالیان اخیر رو به فزونی نهاده است. در این آثار تمرکز به محوریت ارائهٔ تحلیلی از پویایی سرمایه‌داری در نظام فکری دلوز منتقل می‌شود. این مسلماً درست است. زیرا پرسش از سرمایه‌ـشیوه‌هایی که ماشین اجتماعی سرمایه‌داری ـ یا «سوسیوس»، جریان‌ها و سیلان‌های زندگی را اداره و مهندسی می‌کند در قلب پروژهٔ دلوز جای دارد، و این گونه خود را مارکسیست می‌خواند:

فلیکس گوتاری و من همچنان مارکسیست‌ایم، شاید هر یک به سبک خاص خویش، ولی به هر حال هر دو مارکسیست‌ایم. می‌بینید که به نظر ما هر فلسفهٔ سیاسی‌ای باید تحلیلی از سرمایه‌داری و شیوه‌های توسعه و گسترش آن ارائه کند. آنچه در مارکس بیش از هر چیز برای ما جذاب است، تحلیل اوست از سرمایه‌داری به مثابهٔ نظامی درونماندگار که پیوسته بر محدودیت‌های خاصش فایق می‌آید، و سپس به شکلی گسترده‌تر می‌آید تا در برابرشان بایستد، چون حد و مرز بنیادینش خودِ سرمایه است.

دلوز به پیروی از مارکس معتقد است که سوسیوسِ سرمایه‌داری، نه بر پایهٔ هویت همانند پیکره‌بندی‌های اجتماعی گذشته بلکه بر روند مستمر تولید «تولید بخاطر تولید» که مستلزم نوعی پیکره‌بندی دوباره، تشدید و تقویت روابط و مناسبات در فرآیندِ تنظیم و غلبه بر محدودیت‌هاست، قرار دارد. به این معنی، تفاوت و صیرورت یا شکل معینی از صیرورت نقش اصلی و عمده را دارد. ادعای دلوز و گوتاری مبنی بر اینکه «خطوط پرواز» در سرهم‌بندی‌های سرمایه‌داری حالت اساسی و کارکردی دارد، پژواکی از توصیف مشهور مارکس است از سرمایه به مثابهٔ حالتی از هستی که «هر آنچه سفت و سخت است، دود می‌شود و به هوا می‌رود» و روابط و مناسبات «پیش از آنکه بتوانند سفت و سخت شوند، کهنه و منسوخ می‌گردند.» ولی جنبهٔ دیگری هم در مارکس هست که در آثار انتقادی پیرامون نسبت دلوز با مارکس کمتر بدان پرداخته شده است: سیاست. اگر علاقه‌مندیم به بیشینه کردن ظرفیت هم‌طنینی مؤثر و مفید میان دلوز و مارکس، پرسش از سیاست باید محوریت یابد. زیرا تنها در صورتی می‌توان نسبت به اندیشهٔ مارکس منصف بود که تحلیل وی از سرمایه را از این دریچه نگریست.

این حس به فرد دست می‌دهد که در پیش زمینه قرار دادن دلمشغولی‌های مارکسی از رهگذر تأکید بر سرمایه‌داری بیشتر مناسب با حال و هوای بحران‌ها و تنگناهای سیاسی از آب در آمده است. چنانکه گویی پس از سرخوشی‌های قلمروزدایانهٔ ۱۹۶۸م (زمانی که گوتاری گفت «گاه این احساس را داشت که دارد بر آسمان گام بر می‌دارد.») و استقبال از آثار دلوز در کشورهای انگلیسی زبان، زمانهٔ تاریک‌تر و محزون‌تر ما نیازمند بازشناسی همریختی و تناظر فزاینده میان فرایندهای پیچیدگی و تفاوت با بهره‌وری و بارآوری سرمایه‌داری است. بحران برای دلوز و گوتاری شرایط ناآشنا و غریبی نیست، و نباید چنین پنداشت که پروژهٔ سرخوشانه آنها، چونان بدترین اشکال چپ‌گرایی، باید گرد خوشبینی‌ای مستمر بچرخد. در واقع همان گونه که خواهیم دید این جملهٔ بکت که خودِ محال بودن زندگی ما را به زندگی وا می‌دارد نمی‌توانم ادامه دهم، ادامه خواهم داد طنین و لحن مناسب‌تری برای سیاست دلوزی فراهم می‌آورد تا تصویر عامه‌پسند از میلِ بدون مجوز.[5] با این وجود، نسبت به قابلیت هم طنینی دلوز مارکس جانب انصاف روا نداشته‌ایم اگر دعوت آلیز به تدارک «آغازی دوباره» بر گرد مارکس واقعیِ دلوز، منحصراً بر جنبه هایی متمرکز شود که نشانگر توقف امکان سیاسی است، چنانکه گویی مارکس بازگشته تا دلوز را بر سر هوش آورد.

با در نظر داشتن این امر می‌خواهم پیشنهاد کنم که در بحران پیش روی ماست که مارکس در پژوهش دربارهٔ سیاستِ دلوز حتی مهم‌تر هم می‌شود. این به خاطر محوریت عرضهٔ تحلیلی از سرمایه‌داری فی نفسه نیست (هر چند ظهورِ دوبارهٔ علاقه به پویایی سرمایه‌داری در دوران معاصر مسلماً امری است به جا و بهنگام)، بلکه از آن روست که مارکس اندیشمندِ سرآمدِ امکان ناپذیری هر گونه گریز آسان یا فرار سیاسی از ماشین سرمایه‌داری و در عین حال و هم زمان، قرار دادن چنان امکان و ظرفیتی بر پایهٔ مناسبات شکل گرفته در درون و مختص خود سرمایه‌داری باقی می‌ماند. این شرایط همان است که مارکس «کمونیسم» می‌نامد. در پیش زمینه قرار دادن کمونیسمِ مارکس عطف توجه به مجموعهٔ متفاوتی از متون مارکس نیست (مثلاً آثار اولیه‌اش در تقابل با سرمایه). از دید مارکس، کمونیسم قابلیتی است درومانده‌گار که سرمایه‌داری را به تسخیر خویش درمی‌آورد و در بحبوحهٔ آن ظاهر می شود. بنابراین، چشم‌اندازی است برای تفسیر سرمایه‌داری و توسعهٔ سیاست، و از همین رو در سراسر آثار مارکس یافت می‌شود. مارکس در واقع برخی وجوه کلی آنچه می‌تواند شیوهٔ پسا ـ سرمایه‌دارانهٔ زندگی قلمداد شود را معرفی می کند به مثابهٔ قلمروی از صیرورت که بر انعطاف‌ناپذیری هویت چیره می‌شود، کار را بر می‌اندازد، مناسباتی نابت‌وارانگارانه[6] با طبیعت و جهان صورت می‌دهد، و اگر بخواهیم از خوانش دلوز و گوتاری پیروی کنیم، ماشین‌های میل‌ورز را از جنسیتِ انسانوار انگارانه شان سبکبار و رها می‌سازد. البته عموماً چشم‌انداز کمونیستی بیان جزئیات یک «جامعهٔ کمونیستی» متفاوت نیست، و مسلماً اگر بخواهیم از اصطلاحات نیچه‌ای وام بگیریم، انکار واکنشیِ زندگیِ جاری و به تأخیر انداختن و موکول کردن آن به فردایی زیباتر نیست، بلکه در عوض فرایندی است از اشتغال مدام با سیلان‌ها و محدودیت‌های سوسیوس سرمایه‌داری تا نیل به تفوق و چیرگی، چنانکه به روشنی در تعریفِ ضرورتاً مبهم مارکس و انگلس آمده است: «کمونیسم برای ما وضعیتی از امور که باید مستقر شود نیست، آرمانی که واقعیت باید بدان نزدیک شود یا خواهد شد. ما کمونیسم را جنبشی واقعی می‌نامیم که وضعیت کنونی امور را منسوخ می‌کند. شرایط این جنبش ناشی از بنیانهایی است که هم اکنون وجود دارند. »



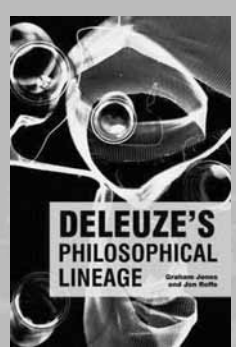
آن گونه که حتی خواندن شتابزده و سرسری اثر دو جلدی دلوز و گوتاری سرمایه‌داری و شیزوفرنی نشان می‌دهد هم‌طنینی میان دلوز و مارکس در واقع شاید چیز کاملاً جدیدی نباشد.

پی‌نوشت‌ها

1. Eric Alliez.
2. Demented.
3. Grandeur de Marx.
4. Many materialisms.
5. Unlicensed desire.
6. non-fetishized.

دلوز و کانت[1]

نوشتهٔ ملیسا مک‌مهون
ترجمهٔ سیّد محمّدجواد سیدی*
sorooshseyyedi@gmail.com



Deleuze's Philosophical Lineage
Graham Jones
and Jon Roffe
Edinburgh university
Press, 2009.

اشاره: نوشتار حاضر برگردان فارسی مقالهٔ «ایمانوئل کانت» (Immanuel Kant) نوشتهٔ ملیسا مک‌مهون (Melissa McMahon) است که در کتاب تبار فلسفی دلوز (*Deleuze's Philosophical Lineage*) در سال ۲۰۰۹ با ویرایش گراهام جونز (Graham Jones) و جان راف (Jon Roffe)) از سوی دانشگاه ادینبورو منتشر شده است.

کتاب ماه فلسفه

ونسان دکومب[2]، در کتاب مشهور خود، فلسفهٔ مدرن فرانسه[3]، بخش مربوط به ژیل دلوز را چنین آغاز می‌کند: «ژیل دلوز بیش از هر چیز یک پسا-کانتی است.» دکومب برای توجیه این ادعا سه قلمرو اصلی را مشخص می‌کند که میان دلوز و «مرد اهل کونیگزبرگ»[4] مشترک‌اند، و همچنین خطوط اصلی بررسی صورت گرفته در مقالهٔ حاضر را تشکیل می‌دهند. نخستین قلمرو این است که هر دوی آنها این تصور را که تفکر مستلزم هستنده‌ای متعالی (نفس، جهان، خدا) است که بنیان آن قرار گیرد، نفی می‌کنند: «هیچ تجربه‌ای نیست که به ما اجازه بدهد یک خود جوهرینِ یگانه، تمامیت چیزها و علت اولای این تمامیت را بپذیریم.» دومین قلمرو، تأکید آنهاست بر طبیعت کنش‌گر و خودآیین تفکر، که ایده‌ال عملی تفکر به مثابهٔ تعیّن[5] را جایگزین ایده‌ال نظری یعنی بازنمایی[6] می‌کند: «رهاییِ خواست است که به تصور انتقادی معنا می‌دهد... دلوز نام «فلسفهٔ هستی» را بر متافیزیک کهنهٔ پیشاکانتی اطلاق می‌کند، و «فلسفهٔ خواست» را بر متافیزیکِ زادهٔ نقدی که به انجام رسیده است» سوم آنکه، آنها مسألهٔ حقیقی «تفاوت» را به مثابهٔ تفاوت میان نظم مفهومی و نظم غیرمفهومی تلقی می‌کنند و نه تفاوت میان دو مفهوم یا این‌همانی: نظمی که فکر را وادار می‌کند به وارد کردن تفاوت به درون این‌همانی‌های خود، به خصوص درون بازنمایی‌های عمومی آن، و واردکردن دقّت به مفاهیم. تفاوت واقعی تفاوتی است که میان مفهوم و شهود وجود دارد، میان امر معقول و امر محسوس، میان امر منطقی و امر حسی.

یکی از مضامینی که در کار دلوز تکرار می‌شود، از نخستین تک‌نگاری وی در مورد هیوم به سال ۱۹۵۳ تا واپسین مجموعهٔ مقالات وی یعنی کریتیک و کلینیک، تعهّد به فلسفه به مثابهٔ صورتی از نقد[7] است. واپسین قطعهٔ منتشرشده از دلوز، «درونماندگاری: یک زندگی»، با توصیف «میدان استعلایی»[8] آغاز می‌شود، که یک مفهوم مشخصاً کانتی دیگر است که طی کارهای دلوز تکرار می‌شود.

در بسیاری از مواضع، «کانتیسم» دلوز را بیش از آنکه بتوان بیان کرد، می‌توان «احساس کرد»: بیشتر از طریق چرخشی در عبارت یا قطعه‌ای از واژگان، تا ارجاعی آشکار، چنان که اغلب در مورد فلاسفه‌ای که دلوز را تحت تأثیر قرار داده‌اند، می‌بینیم. در مورد دیگر فلاسفه و مضامین، مسأله در قالب عنوانی آشکار مطرح می‌شود، فی‌المثل در مورد کتاب دلوز در مورد هیوم، تجربه‌گرایی و سوبژکتیویته، یا نیچه و فلسفه، و تفاوت و تکرار، البته به جز اثری که به کانت می‌پردازد، یعنی فلسفهٔ نقادی کانت. توصیفی که اینجا از نسبت دلوز و کانت به دست می‌دهیم، اغلب به این منابع توسل می‌جوید، امّا هدفش ارائهٔ مفاهیم و مسائل اصلی‌ای است که نسبت دلوز با کانت را چنان شکل می‌دهند

که تأثیر گسترده‌تر آنها بر فلسفهٔ دلوز را می‌توان مشاهده کرد و اگر ممکن باشد، آشکارا بدان اشاره کرد.

در میان فلاسفه‌ای که دلوز کتابی را بدان‌ها اختصاص داده است، بی‌شک کانت بیش از دیگران به جریان اصلی تاریخ فلسفه تعلّق دارد، و نسبت دلوز و کانت نسبتی است به شدت نامتوازن. دلوز فلسفهٔ نقادی کانت را کتابی می‌دانست که در مورد یکی از دشمنان خویش نوشته است، و بسیاری از ارجاعات وی به اندیشه‌های کانت دارای لحن خاصی هستند، چنان که گویی این اندیشه‌ها یا بد فهمیده شده است یا از آغاز به صورتی نابسنده بسط یافته است. دلوز هیوم، نیچه و نهایتاً خودش را در عِداد رقبای کانت قرار می‌دهد، در رقابتی بر سر به انجام رساندن موفقیت‌آمیز پروژهٔ نقدی. امّا تنش میان نقد «حقیقی» و «کاذب» تنشی است که از نظر دلوز در خود مجموعهٔ آثار کانت یافتنی است. فلسفهٔ کانت، از هر منظر که بنگریم، بی‌تردید کثرت‌گرایانه است، با سه نقد مجزّا، که هرکدام واجد بخش‌ها، بخش‌های فرعی و بازنگری‌ها هستند؛ و در واقع فلسفهٔ کانت در سطوح دیگری نیز واجد پلورالیسم است (علائق متفاوت عقل، قوای متفاوت) که برای دلوز اهمیت دارد. نیز باید توجه داشت که نقد کانت نوعی ستیزه‌جویی فلسفی بود که بنا بر طبیعتش اشاره داشت به جریانی که فراسوی کار یک متفکر تنها می‌رفت. فلسفهٔ کانت، در مقام نمادی از «انقلاب» در فلسفهٔ مدرن، هم رخدادی است که نشانهٔ گسستی معیّن میان «پیش» و «پس» است، و هم گسستی که ماهیت و معنای خاص آن همچنان محل نزاع است. نسبت دلوز و کانت بدین معنا با سنت «کانتیسم‌هایی» سازگار است که نسبتی گزینشی با شخصیت تاریخی و نوشته‌های کانت را حفظ می‌کنند تا بتوانند بیشتر بر آن چیزی تمرکز کنند که در نظرشان برسازنده‌ی روح نقّادی است.

ایمانوئل کانت (۱۷۲٤-۱۸۰٤م)

نخستین اشارهٔ رادیکالی که آغازگر گسست کانت از متافیزیک کلاسیک محسوب می‌شود، چنان که گفتیم، نفی این تصور است که اعتبار تفکر ناشی از «وابستگی» و تکیهٔ آن به یک این‌همانی متعالی است: حقیقت تفکر وابسته است به نزدیک‌شدن به طبیعت چیزهای «فی‌نفسه» یا چنان که چیزها بر فاهمه‌ای الاهی نمودار می‌شوند. بر مبنای این الگوی کلاسیک، آنچه وجود دارد یا «بنا بر حق» به فکر داده می‌شود، همین طبیعت متعیّن یا فاهمه است، و وظیفهٔ متفکر آن است که این وضعیت ضمنی امور را در صورتی آشکار بازنماید یا منعکس کند. کانت این الگو را واژگون می‌کند: منزلت طبیعت چیزها یا امر الاهی، سراسر وابسته است به توانایی آنها برای تعیین‌شدن توسط عقل ما، و وظیفهٔ فلسفه آن است که شرایط ضروری و کلی‌ای را مشخص کند که عقل بنابر آنها می‌تواند ابژه‌های خویش را تعیین کند. اینها نه شرایط «واقعی» تفکر به مثابهٔ وضعیت «بشری» ما در نسبت با امر الاهی هستند، و نه شرایطی که از منظری علمی یا روانشناختی بررسی شده باشند، بلکه شرایطی هستند که «طبق حق» در نسبت با اقتضائات و علایق درونماندگار عقل وضع شده‌اند. می‌توان این مطلب را با منطق و ریاضیات مقایسه کرد، آنجا که این علوم آن شرایط درونیِ اعتبار را ارائه می‌کنند که «بنا بر حق» مستقل از متغیّرهای تجربی وجود دارند. لکن «صفحهٔ حق»ای که به عقل تعلق دارد، محدود به قلمروهای انتزاعی منطق و ریاضیات نیست، بلکه به طرزی خاص‌تر ناظر است بر اصولی که توسط آن مادهٔ تجربهٔ واقعی «سنتز می‌شود» تا ابژه‌های علمی حقیقی یا اخلاقیاتی حقیقی را شکل دهد. کانت از کلمهٔ «استعلایی» استفاده می‌کند تا این صفحه را مشخص کند که توسط اصول درونماندگار عقل اشغال شده است، اصولی که بر تجربه اِعمال می‌شوند، و «نقد» عملکردی است که توسط آن منزلت استعلایی و دامنهٔ اصول عقل برای ناحیه‌ای مفروض مشخص و مستقر می‌شود.

نخستین اثر مهم کانت، نقد عقل محض (ویراست نخست به سال ۱۷۸۱ م و ویراست دوم ۱۷۸۷ م)، می‌کوشد تا شرایط کلی و پیشینی‌ای را شناسایی کند که تحت آنها عقل قلمرو طبیعت را برمی‌سازد، یعنی میدانِ اِعمال‌کردن نظری عقل را. این شرایط نخست مشتمل‌اند بر مفاهیم محض فاهمه، یا «مقولات»، که تحت چهار عنوان دسته‌بندی می‌شوند: کمّیت (وحدت، کثرت، تمامیت)، کیفیت (واقعیت، سلب، محدودیت)، نسبت (جوهر/ عرض، علت / معلول و مشارکت) و جهت (امکان/ امتناع، وجود/ عدم، ضرورت/ عدم ضرورت). در وهلهٔ دوم، این شرایط مشتمل‌اند بر صورت‌های محض حساسیت، یا مکان و زمان. ثنویت تقلیل‌ناپذیر مفاهیم از یک سو و وجود در مکان و زمان از سوی دیگر، و این استلزام که این‌دو باید در عین حال به شیوه‌ای ضروری ترکیب شوند، نشانهٔ دیگر گسست عمدهٔ کانت از سنت‌های پیشین است. از نظر کانت، مفاهیم و وجود در زمان و مکان نسبت به یکدیگر تقلیل‌ناپذیرند: نمی‌توان به پیروی از سنتِ عقل‌گرایی، از طریق تحلیل مفاهیم به هیچ گونه حقیقتی در باب تجربهٔ محسوس یا آنچه واقعاً موجود است دست یافت، نیز نمی‌توان به پیروی از سنت تجربه‌گرایی، هیچ‌گونه حقیقت ضروری را از تجربه «استخراج کرد». هردو سنت تمایل دارند که بر مفهوم یا هستنده‌ای فراگیر همچون خدا یا طبیعت تکیه کنند که وحدت مفاهیم و وجود مکانی زمانی را بتوان بر آن استوار ساخت. اما کانت با نفی این راه‌حل، با این مسأله مواجه می‌شود که نشان دهد چگونه نسبتی منسجم و ضروری میان نظم‌هایی می‌تواند برقرار باشد که بالطبع متفاوت‌اند چگونه حقیقت می‌تواند هم پیشینی و هم تألیفی باشد.

با رجوع به نقد نخست کانت دو رویکرد نسبت به این مسأله را می‌توان مشخص کرد، و دلوز مبانی همین رویکردها را به کار خواهد گرفت. از یک سو: کانت مسألهٔ بنیان‌نهادن مطابقت مفاهیم و صورت‌های زمانی مکانی را از طریق الهام گرفتن از ریاضیات و هندسه مورد بررسی قرار می‌دهد. کانت، در فرضیهٔ رادیکال دیگری که پایین‌تر بدان خواهیم پرداخت، ادعا می‌کند که مفاهیم هندسی و ریاضیاتی برساخته‌های محض مکان و زمان هستند، بدون آنکه هیچ‌گونه انفکاکی میان عناصر مفهومی و زمانی مکانی وجود داشته باشد، و او این الگو را توسط تصور «شاکله‌سازی»[۹] به مفاهیم فلسفی تعمیم می‌دهد، که مفاهیم محض را به زبان صورت‌های مکانی زمانی «ترجمه می‌کنند». کانت، در بخش آموزهٔ استعلایی حکم نشان می‌دهد که چگونه مقولات را می‌توان به مثابهٔ تعیّنات محض زمان شاکله‌سازی کرد زمان آن صورت نهایی‌ای است برای تمام شهودها، چه بیرونی و چه درونی تا بتوانند بر تجربه اِعمال شوند. از

دلوز هیوم، نیچه و نهایتاً خودش را در عِداد رقبای کانت قرار می‌دهد، در رقابتی بر سر به انجام رساندن موفقیت‌آمیز پروژهٔ نقدی. امّا تنش میان نقد «حقیقی» و «کاذب» تنشی است که از نظر دلوز در خود مجموعهٔ آثار کانت یافتنی است.

سوی دیگر: در بخش استنتاج استعلایی، کانت می‌کوشد تا ضرورت ابژکتیو نسبت میان مفاهیم و شهودها را در اتحاد کثرات محسوس تحت صورت عمومی یک ابژه، و وحدت تجربه را در سوژه‌ی استعلایی بنیان نهد. اینجا نیز بار دیگر کانت رشته‌ای از سنتزها را مشخص می‌کند که قلمرو تجربه را در زمان ترکیب می‌کنند: سنتز [یا ترکیب] ادراک نفسانی در شهود، سنتز بازتولید[10] در تخیل، و نهایتاً سنتز بازشناسی[11] در مفهوم. این سنتز واپسین ما را قادر می‌سازد تا رشته‌ای از بازنمایی‌ها را به مثابه مظاهر ابژه‌ای واحد در نظر بگیریم ابژه یا مفهوم= X و این [ابژه] وابستهٔ ابژکتیو توانایی من است برای اینکه تمام بازنمودها را همچون امور متعلق به یک سوژه‌ی استعلایی واحد در نظر بگیرم، آنچه کانت «وحدت استعلایی ادراک نفسانی» می‌خواند. از نظر کانت، شاکله‌مندسازیِ مقولات که در آموزهٔ حکم مشخص شد، نهایتاً وابسته است به متحدساختن تجربه چنان که در استنتاج استعلایی طرح آن ارائه شد.

قلمروی «تجربهٔ ممکن» که در این تقاطع مفاهیم کلی فاهمه و صور کلی زمان و مکان شکل گرفته است، قلمرویی است باریک: مسأله بر سر جستن شرایط «تجربه» به معنای روانشناختیِ شرایط «ادراک» نیست، بلکه مسأله بر سر بنیان نهادن طبیعتی ابژکتیو است چنان که بتواند قلمرویی برای اِعمال علوم فیزیکی و ریاضی باشد. گسترهٔ آنچه می‌توان به لحاظ پیشینی یعنی پیشاپیش در مورد تجربه معیّن کرد، آشکارا محدود است: آنچه کانت در مورد هر تجربهٔ ممکن می‌تواند بگوید این است که چنین چیزی ضرورتاً در زمان و مکان خواهد بود، و وحدت و علّیت و امثالهم را نشان خواهد داد. آنچه بیرون از این قلمرو واقع می‌شود، از یک سو، ایده‌های محض عقل است، به واسطهٔ طبیعت نامشروطشان، و از سوی دیگر، خاص‌بودن و تکینگی تجربهٔ واقعی. این نواحی همچنین از نظر بازنگری دلوز در سازوکار نقدی اهمیت دارند.

نخست، ایده‌ها مفاهیمی هستند که به واسطهٔ طبیعت نامشروطشان نمی‌توانند متعلّق تجربه باشند و ازاین رو از منظری تئوریک یا نظری، «نامتعیّن» باقی خواهند ماند. این ایده‌ها مشتمل‌اند بر مفاهیم «تامّی» که پیش‌تر بدانها اشاره کردیم، یعنی خدا، نفس و کل طبیعت، امّا همچنین مشتمل‌اند بر «شیء فی‌نفسه»، اختیار و در کل هر مفهومی که بازنمایندهٔ حد نامشروط یا تمامیت یک رشته از شرط‌هاست. تجربه، به واسطهٔ طبیعت خویش، جزئی، محدود و مشروط است، و بنابراین چنین مفاهیمی طبق تعریف به مثابهٔ ابژه‌های تجربهٔ ممکن حذف می‌شوند. ایده‌ها از نظر کانت صرفاً حاصل بازی تخیل نیستند، بلکه بازنمودهای ضروری و ناخواستهٔ عقل هستند؛ عقلی که همواره می‌کوشد اصلی نامشروط برای هر رشتهٔ جزئی که بدان ارائه شود، وضع کند. از این روست که عقل در معرض درافتادن به «توهّم استعلایی» است، یعنی این توهّم که چنین ایده‌هایی بازنماییِ صورتی از دانش‌اند، یعنی، بازنمایی چیزی موجود. هرچند ایده‌ها از منظری تئوریک یا نظری ضرورتاً نامتعیّن‌اند (ایده‌ها را می‌توان و باید اندیشید، امّا نمی‌توانشان شناخت)، اما نقش‌های عملی خاصی را بر عهده دارند، و به شیوه‌های خاصی، هم کنش‌های ما را تعیین می‌کنند و هم توسط آنها معیّن می‌شوند. در بستر نقد نخست، مثلاً ایدهٔ تمامیت

دلوز فلسفهٔ نقادی کانت را کتابی می‌دانست که در مورد یکی از دشمنان خویش نوشته است، و بسیاری از ارجاعات وی به اندیشه‌های کانت دارای لحن خاصی هستند، چنان که گویی این اندیشه‌ها یا بد فهمیده‌شده است یا از آغاز به صورتی نابسنده بسط یافته است.

طبیعت در خدمت مقصودی است که کانت نظام‌بخش[12] می‌خواند، یعنی سازمان‌بخشیدن به تلاش‌های نظری ما، فراهم‌ساختن اصول وحدت، کثرت و اجتماع به مثابهٔ راهنمایی برای سازمان‌بخشیدن به مفاهیم تجربی طبیعت، و کانت در این زمینه از تعیّن «غیرمستقیم» و «دوجانبهٔ» ایده‌ها در نسبت با فعالیت‌های فاهمهٔ ما سخن می‌گوید. در دومین نقد کانت، نقد عقل عملی (۱۷۸۸)، ایده‌های خدا و نفس در نسبت با تلاش‌های اخلاقی ما نقشی نظام‌بخش دارند، و ایدهٔ اختیار ما سراسر از منظری عملی متعیّن می‌شود، و شرایط اِعمال قانونی آن برسازندهٔ قلمرویی خودآیین است.

در مورد دوم، تمامی عناصر تجربهٔ بالفعل را داریم که از منظرِ شرایط پیشینی تجربهٔ ممکن نامتعیّن باقی می‌مانند. «طبیعت» تجربهٔ ممکن طبیعتی بسیار «ژنریک» یا کلی است جهان نیوتنیِ اجسام فیزیکی که محکوم به قوانین علّیت‌اند. آنچه در این الگو نامتعیّن باقی می‌ماند، پیش از هر چیز، طبیعت است در خاص‌بودگی یا کثرتش: برخلاف فیزیک که با قوانین ماده به صورت توده‌ای سروکار دارد، ما همچنین با مادهٔ انداموار مواجهیم، بدن‌های زنده‌ای که طبیعت و روابط‌شان را نمی‌توان بر اساس الگویی صرفاً علّی به خوبی درک کرد، و نمی‌توان آن را پیشاپیش تعیین کرد. به عبارت دیگر: کانت می‌تواند بگوید که تجربه ضرورتاً علّی خواهد بود، امّا نه اینکه ضرورتاً مشتمل بر فیل‌ها خواهد بود، به همین ترتیب، قوانینی از سنخ قوانین نیوتن نیز چندان کمکی به فهمیدن فیل‌ها به صورت خاص نمی‌کنند، هرچند فیل‌ها محکوم به این قوانین‌اند. در مرتبهٔ دوم، طبیعت در تکینگی‌اش وجود دارد: نه فقط فیل‌ها، بلکه این فیل، که در چیستی[13] تکین‌اش جدا از اینکه عضوی از یک گونه است، در نظر گرفته شده است. دلوز گاه می‌گوید که او به شرایط تجربهٔ واقعی علاقه دارد، نه تجربهٔ ممکن، و مقصودش شرایطی است که از آنچه مشروطش می‌سازند، «بزرگ‌تر» نباشند؛ اصولی که به صورتی اختصاصی به این سطح تکین تجربه اشاره می‌کنند، به جای آنکه در سطح عمومیت باقی بمانند.

این سطوح تجربه را کانت در واپسین اثر مهم خویش، نقد قوهٔ حکم (۱۷۹۰)، مورد بحث قرار داد، کتابی که اصولی پیشینی برای تأمل در باب تجربهٔ واقعی در خاص‌بودن و تکینگی‌اش به دست می‌دهد. نقد قوهٔ حکم چنین نام گرفته است چرا که «حکم»[14]، به معنای «هنر حکم‌کردن»، که ارتباطی به قانون ندارد، نزد کانت همانا توانایی برگرفتن یا ابداع اصولی است در پاسخ به تجربهٔ واقعی. بخش دوم این کتاب، یعنی نقد قوهٔ حکم غایت‌شناختی، اصل طبیعت را به مثابهٔ «نظام غایات» وضع می‌کند برای اندیشیدن به صورت‌های طبیعی خاص یا انداموار. نخستین بخش کتاب، نقد قوهٔ حکم زیبایی‌شناختی [یا استتیکی]، اصولی به دست می‌دهد برای اندیشیدن به آن چیزی در تجربه که تکین است، برای حکم در باب امور زیبا یا والا. تنها احکام زیبایی‌شناسانه هستند که اصول حکم را در خلوص آن بیان می‌کنند یعنی صورت برتر یا استعلایی آن چرا که به هیچ مفهوم، تصور یا غایت متعیّنی اشاره نمی‌کنند، و به این معنا «عاری از علاقه»[15] هستند و به واسطهٔ هیچ مفهوم عقلانی یا اخلاقی مستقر نشده‌اند. در تجربهٔ استتیکی بیش از آنکه حکمی «صادر کنیم» حکم بر ما «عارض می‌شود»: ما توافق یا تلائمی ضروری را تجربه می‌کنیم

میان قوای فکر خودمان و ابژه‌ای تکین، بدون اینکه این تجربه توسط هیچ قاعده یا مفهوم متعیّنی «محدود شود». همین رخداد[16] است، و نه ابژه، که درواقع زیبا یا والا خوانده می‌شود، و خصلت ناخواستهٔ آن است که منجر بدان می‌شود که ما «احساس کنیم» (در برابر نشان‌دادن) که احکام استتیکی طبیعتا کلی و نیز تکین هستند.

خواندن نقد: تصویر نقدی اندیشه

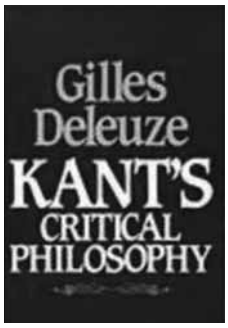
در تفاوت و تکرار، دلوز «کشف» قلمرو امر استعلایی توسط کانت را با عمل جستجوگری بزرگ مقایسه می‌کند، نه کاشف «جهانی دیگر، بلکه کاشفِ کوه یا سطح زیرین همین جهان.» این تصور سطح خودآیینی که به قلمرویی از اندیشه انسجامی درونماندگار می‌بخشد و نیز قلمرو نهفته‌ای برای کاربست آن (از این طریق که مشخص می‌کند «طبق حق» چه چیزی بدان تعلق دارد) وضع می‌کند، از ویژگی‌های تعیین‌کننده‌ی اصلی است که دلوز و گتاری در فلسفه چیست؟ مطرح کردند، در کنار برساخته‌ها (مفاهیم، ادراکات ...) و شخصیت‌های آن. در این کتاب، چنان که نزد کانت، مسأله بر سر اختصاص‌دادن بنیانی است به اندیشه که از قلمرو «امر واقع» مستقل باشد، چه داده‌های تجربی و چه «ارزش‌های مستقر»: «تصویر اندیشه مشتمل است بر انفکاکی سفت‌وسخت میان فاکت [یا امر واقع] و حق: آنچه به اندیشه بماهو مربوط می‌شود را باید از ویژگی‌های تصادفی مغز یا نظرات تاریخی جدا کرد ... تصویر اندیشه تنها آن چیزی را نگاه می‌دارد که اندیشه به واسطهٔ حق مالک آن باشد.»[17] امّا این نفی‌کردن جهان «فاکت» و رفتن به جانب سطح حق، به گفته‌ی دلوز و گتاری، دو جنبه دارد. این دو جنبه از آنجا ناشی می‌شوند که می‌توان پرسید آیا این نفی و طرد صرفاً طرد سنتیِ تغیّر و دگرگونی «این جهان» است و روی‌آوردن به قلمرو متعالیِ وجود ذاتی «در پس» آن، یا تکانه‌ای است سراسر نقدی که سطحی را برمی‌سازد که بر روی آن ارزش‌ها و صورت‌های جدید به صورتی حقیقی تولید می‌شوند.

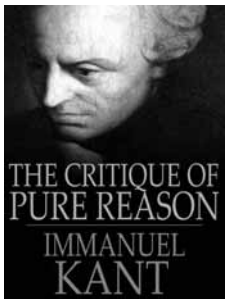
نزد کانت، این مسألهٔ «توهّم استعلایی» عقل است، عقلی که پیوسته وسوسه می‌شود که به فرا رفتن از تجربه به جانب خاستگاهی متعالی تمایل پیدا کند به جای آنکه خود این تمایل را همچون بیانی ایجابی از قدرت خویش بنگرد. یکی از عملکردهای مهم نقد این است که این «کاربرد» نامشروع و متعالی عقل را تشخیص دهد و محدود سازد. این تصور «دوگانگی» درونی عقل، که هم جنبه‌ای مولّد دارد که به جانب تولید تفاوت میل می‌کند و هم جنبه‌ای «آنتروپیک» که تفاوت را بدل به عملکرد یک این‌همانی ازپیش‌مستقر می‌سازد، تصوری است که نزد دلوز بسیار تکرار می‌شود. این تصور در خوانش وی از نقد بخصوص در آثار نیچه و کانت ظاهر می‌شود، به مثابهٔ این پرسش اصلی که آیا اندیشه‌ای مفروض بیانگر صورتی «والا» (استعلایی، فرادست، کنش‌گر) از خواست است یا بیانگر صورتی «پست» (تجربی، فرودست، واکنش‌گر)، بسته به اینکه آیا این اندیشه خویشتن را آری می‌گوید و تعیین می‌کند یا توسط ابژه یا غایتی بیرونی تعیین می‌شود؟ آن گاه که خواست وابسته به بازنمودی بیرونی دانسته شود که ابژه‌ای آن باشد، تصور ما از خواست، و از اندیشه، تنزّل می‌یابد، چرا که تنها بازنمایانندهٔ نزاع بر سر قدرت یا بازشناخته‌شدن در قلمرو ارزش‌های مستقر است.[18] دلوز از این تصور خواست به مثابهٔ غایتی فی‌نفسه بهره می‌جوید تا به تفاوت میان «خواست قدرت» نیچه و میل به [تصاحب] قدرت اشاره کند، و این همچنین راهی است برای فهمیدن این مطلب که دلوز و گتاری این تصور را رد می‌کنند که فلسفهٔ میل باید نوعی فلسفهٔ فقدان باشد. این مطلب در صورتی رخ می‌دهد که میل را همچون وابستگی به ابژه‌ای متعالی در نظر بگیریم.

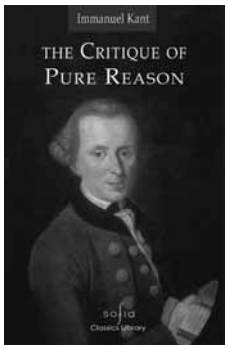
نخستین نوشته‌های دلوز در باب نقد بر این تصور تأکید می‌کنند که اندیشه بر صفحه‌ای خودآیین واقع شده است که جایگاه متحول‌ساختن کنش‌گرانهٔ «امور داده شده» است. در کتاب تجربه‌گرایی و سوبژکتیویته، نقد (کانتی) «استعلایی» و نقد (هیومی) «تجربی» به واسطهٔ طرد «فلسفهٔ طبیعت» وحدت می‌یابند.[19] یعنی تأمل در باب طبیعت «واقعی» چیزها چنان که فی‌نفسه وجود دارند [رها می‌شود]، تا بتوان در عوض بر اصولی تمرکز کرد که به واسطه‌ی آنها آنها، اندیشه آنچه را بدان داده می‌شود متحوّل می‌سازد. دلوز، پس از بحث در باب تصور هیوم از «غائیت قصدی طبیعت»[20]، به مثابه بنیانی بالقوه که در بُن «هماهنگی» میان تصورات ما نهفته است، این تصور را در قالبی آشکارا نقدی کنار می‌گذارد: «این هماهنگی را تنها می‌توان به اندیشه درآورد؛ و بی‌شک این هماهنگی تهی‌ترین و فقیرترین اندیشه است. فلسفه باید خود را در مقام نظریهٔ آنچه می‌کنیم برسازد، نه نظریهٔ آنچه وجود دارد. آنچه می‌کنیم اصولی دارد، و هستی را هرگز نمی‌توان دریافت مگر به مثابهٔ متعلّق نسبتی تألیفی با اصول آنچه می‌کنیم.»[21]

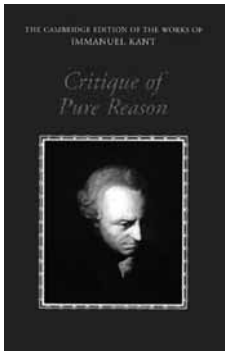
فلسفهٔ نقدی نزد دلوز بیش از هر چیز آن جایی است که در آن «طبیعت چیزها» مساوی است با آنچه از طریق کنش تفکر ساخته می‌شود و در واقع از آن نتیجه می‌شود، به جای آنکه به هیچ معنای متعیّنی مقدم بر آن باشد. اینکه هیوم را در این مورد از کانت رادیکال‌تر می‌دانیم، از آن‌روست که تجربه‌گرایی هیوم به مثابهٔ توصیفی از تقویم طبیعت انسانی فهمیده می‌شود، همان طور که هر قلمرو ابژکتیوی را می‌توان چنین توصیف کرد، و در نتیجه تفکر هیوم مبتنی بر فرض پیشین هیچ‌چیز، حتی سوژه به مثابهٔ شرط تفکر، نیست. برخلاف نقد «استعلایی» که از نظرگاه سوژه‌ای پیشاپیش برساخته می‌آغازد و می‌پرسد تحت چه شرایطی ابژه از دل آنچه [در ادراک] داده‌شده است، ساخته می‌شود؛ «نقد تجربی» هیوم از میدان درونماندگار شورها و تأثّرات می‌آغازد و می‌پرسد چگونه سوژهٔ واجد معرفت و اخلاقیات برساخته می‌شود.[22]

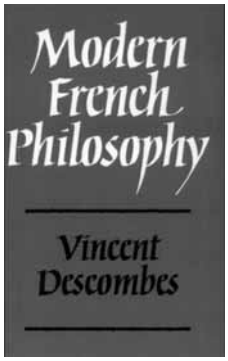
تصور دگرگون‌ساز نقد در نیچه و فلسفه پی گرفته می‌شود، آنجا که نقد همچون فلسفهٔ کثرت‌گرای ارزش توصیف می‌شود: نقد «تبارشناختی» نیچه بیانگر «علمی کنش‌گر» است که از منظر کنش‌گری‌ای به پدیدارها نزدیک می‌شود که به این پدیده‌ها ارزش و معنا می‌بخشد. متفکر را به مثابهٔ فاعل کنش باید هم به معنایی دراماتیک در نظر گرفت و هم عملی: دلوز در اینجا مفهوم روش «دراماتیک» خویش در فلسفه را پیش می‌کشد، که به جای پرسش ذات الف چیست؟ـ پرسشی نخستینی‌تر مطرح می‌کند، یعنی چه کسی؟، به مثابهٔ علامت مرکز ارزیابی‌ای که معنا یا ارزش را به یک چیز اعطا می‌کند. دلوز، در سمینارهای خود در مورد کانت، رفتن از پرسش ذات به پرسش معنا را یکی از ابداعات محوری روش نقدی معرفی می‌کند. تصور کانتیِ «پدیدار» را نباید با «نمود»[23] خلط کرد،



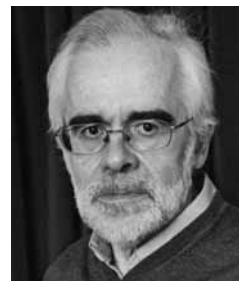








که در این صورت به این معنا خواهد بود که پدیدار ذاتی را در پس خود پنهان کرده است، بلکه پدیدار «آن چیزی است که پدیدار می‌شود تا آنجا که پدیدار می‌شود»، یا یک «شبح»[۲۴]، که نه به یک ذات [پنهان] بلکه به شرایط یا معنای [این ذات] اشاره دارد: «چیزی پدیدار می‌شود، به من بگویید معنایش چیست یا و البته این نیز ما را به نتیجه‌ای یکسان می‌رساند بگویید شرط آن چیست؟». شروط مذکور نه تنها به اصول قابل‌شناسایی عقل از منظری مفروض اشاره دارند، بلکه همچنین به انواع مختلف ترتیبات ممکنِ «نقش‌های» سوبژکتیو و ابژکتیو اشاره دارند، بسته به اینکه با کدام علاقهٔ عقل سروکار داشته باشیم، عقلانی، عملی یا استتیکی.



ونسان دکومب، در کتاب مشهور خود، فلسفهٔ مدرن فرانسه، بخش مربوط به ژیل دلوز را چنین آغاز می‌کند: «ژیل دلوز بیش از هر چیز یک پسا-کانتی است.»

طبق روایت دلوز، کانت در مقام یک فیلسوف نقدی شکست می‌خورد، چرا که ظاهراً در سطحی استعلایی[۲۵] مقولات، روابط و ارزش‌هایی را دوباره پیش می‌کشد که منزلت متعالی[۲۶] آنها را نفی کرده بود: مقولات سوژه و ابژه، روابط میان قوا، ارشهای حقیقت و اخلاقیات، همچون اموری «داده‌شده» و مفروض نگریسته می‌شوند و نه اموری که حقیقتاً تکوین یافته‌اند. دلوز دامنهٔ «توهم استعلایی» را گسترش می‌دهد تا خود مفهوم این‌همانی بماهو را نیز به مثابهٔ بنیان تفکر شامل شود، چه این‌همانی در قالب این‌همانی متافیزیکی و متعالی (خدا، جهان، نفس)، و چه این‌همانی‌های استعلاییِ صوری یعنی سوژه و ابژه به مثابهٔ بنیان رابطهٔ فکر. در واپسین نوشتهٔ‌ی دلوز در باب «درونماندگاری...»، آنچه قلمرو استعلایی را از قلمرو تجربه جدا می‌کند، این است که «[قلمرو تجربه] نه به ابژه‌ای ارجاع دارد و نه به سوژه‌ای (بازنمایی تجربی)»، و «تجربه‌گرایی استعلایی» دلوز «در ضدیت با هرآن چیزی است که برسازندهٔ جهان سوژه و ابژه است.». مقولات سوژه و ابژه به یک معنا زیاده تجربی‌اند: این مقولات به یک جهان پیشاپیش برساخته شدهٔ تجربه تعلّق دارند که تقویم آن بنابه فرض در سطح استعلایی توجیه می‌شود به جای آنکه به سادگی در این سطح به مثابهٔ چیزی پیشاپیش داده شده بازتولید شود. از سوی دیگر: این مقولات چنان که باید تجربی نیستند. چرا که تجربه را درون صورت‌ها و مفاهیمی به بند می‌کشند که از عادت برخاسته‌اند و تجربه تحت آنها شناسایی می‌شود، نه شرایطی که تحت آنها با تجربه مواجه می‌شویم؛ «ناخودآگاه» تجربه همان قدر در این «داده‌های بی‌واسطه» قرار دارد که در هرآنچه که به معنای رایج «فراسوی تجربه» جای دارد.

این دو مسأله چنان به هم می‌آمیزند که آنچه لازم است شرایط تکوین حقیقی اندیشه است، در رویارویی با آن عناصری درون تجربه که از منظری مقوله‌ای قابل تعیین یا «قابل‌شناسایی» نیستند: چیزی که ضرورت تفکر را دامن می‌زند، سنتز عناصر درونی و بیرونی آن، بدون اینکه این ضرورت صورت نوعی این‌همانی مبنایی را به خود بگیرد که مسیر تفکر را پیشاپیش تعیین می‌کند، چه این این‌همانی از آن سوژه باشد و چه ابژه یا هستی‌ای[۲۷] که در بُن رابطهٔ این‌دو قرار دارد. رویکرد دلوز نسبت به این مسأله تا حد زیادی مشتمل است بر بسط‌دادن بخش‌هایی از فلسفهٔ کانت که برسازندهٔ مفهوم «مسأله» بماهو هستند، به مثابهٔ مصداق ایجابی و مولّدی در دل تفکر و نه مرحله‌ای نسبی که در سیر تفکر آن را پشت‌سر می‌گذاریم. این یک استراتژی انتقادی کلاسیک است که اعتبار یک نظریه را از طریق بررسی اعتبار مسأله یا پرسشی که در آن نهفته است، بررسی کنیم. دلوز این اصل کلاسیک را به شیوه‌ای تحت‌اللفظی تعبیر می‌کند، و تقدم سنتز نظری کانت را از طریق آشکارساختن ابعاد «پروبلماتیک» درون تفکر خود کانت به چالش می‌کشد، ابعادی که در بُن و فراسوی مفهوم این‌همانی نهفته‌اند؛ شاکله، ایده و چارچوب تجربه‌ی حسی. «پروبلماتیک» نزد دلوز معنای خاصی دارد، امّا حتی در کاربرد روزمرهٔ آن نیز می‌توانیم دریابیم که چگونه این مفهوم به دلوز کمک می‌کند تا نقد استعلایی کانت را وارد مسیری «تجربی‌تر» کند، در حالی که خودآیینی ذاتی آن را محفوظ می‌دارد. مسائل از بیرون بر سر راه اندیشه قرار می‌گیرند، [از جایی] فراسوی مقولات مألوف اندیشه [می‌آیند]، ولی در عین حال وظیفه یا جستجوی ویژهٔ تفکر را تعیین می‌کنند. مسائل ضرورت خویش را تحمیل می‌کنند و ضرورت درونی تفکر را برمی‌انگیزند، و در عین حال متحد با آن چیزی هستند که ناضرورترین و تکین‌ترین امر در تجربه است. و مسائل با اندیشه روبرو می‌شوند و به واسطهٔ عدم تعیّن ایجابی‌شان آن را برمی‌انگیزند، عدم تعینی که در عین حال اندیشه را تا برترین قدرت‌های تعیّنش برمی‌انگیزد.

بازنوشتن نقد: پروبلماتیک

معنای اصلی کلمهٔ «مسأله» در هندسه به ساده‌ترین شکل در تعریف واژه‌نامهٔ مختصر آکسفورد آمده است: «گزاره‌ای که در آن چیزی باید انجام گیرد.» مسأله در هندسه در مقابل فرضیه[۲۸] است، یعنی «گزاره‌ای که باید به واسطهٔ رشتهٔ استدلال اثبات شود.» تفاوت میان فرضیه و مسأله این است که برخلاف فرضیه که مشتمل است بر روندی استنتاجی که برخی ویژگی‌های ذاتی یک شکل را از تعریف آن استخراج می‌کند، مسأله مستلزم روند مادیِ ساختن یا متحول‌کردن است، که طی آن ویژگی‌هایی در یک شکل آشکار می‌شوند که در غیر این صورت نمی‌شد آنها را از مفهوم آن استنتاج کرد. وجود مسائل منجر به مقادیر زیادی رسوایی در مباحث هندسه شده است. چرا که ریاضیات و هندسه همواره ایده‌الی از معرفت صرفاً تحلیلی را ارائه کرده‌اند، که از اصول نخستین قابل استنتاج است و حقایقی ضروری و کلی مستقل از جهان مادی صیرورت در مکان و زمان را ارائه می‌کند. کانت این رسوایی را تکرار کرد، آنجا که در نقد عقل محض گفت مفاهیم ریاضی و هندسی ضرورت و کلیت‌شان را مدیون این واقعیت‌اند که سراسر تألیفی‌اند، برساخته‌های محض مکان و زمان بدون انفکاک میان عناصر مفهومی و شهودی. برخلاف یک مفهوم فلسفی یا تجربی معمولی (مثلاً «سگ») که می‌توان آن را از یک سو در قالب یک تعریف مفهومی عمومی و از سوی دیگر نمونه‌های موجود جزئی تجزیه کرد، از نظر کانت هیچ «تعریف» یا مفهوم معناداری از یک مثلث وجود ندارد به جز ساختن بالفعل آن در مکان (حتی اگر شده تنها در خیال)، و، بالعکس، هر مثلث مفروض منجر به حقایقی بی‌واسطه، ضروری و کلی در مورد ویژگی‌های خود می‌شود: مفهوم بی‌واسطه شهود است و بالعکس. نسبت مفهوم با شهود در معرفت هندسی نسبتی بیرونی میان مفهوم کلی و مصداق جزئی نیست بلکه نسبتی است درونی که در آن مصداقی واحد مشتمل است بر قلمرو کلی مفهوم.

امّا سطح صرفاً پیشینیِ مکان و زمان که جایگاه مفهوم هندسی و ریاضی است، مستقل از سطح مادی وجودهای بالفعل است. کانت از سنتی گسست که قلمرو معقول و جاودان را در یک سو می‌نهاد، و جهان مادی را به همراه مکان و زمان در سوی دیگر. کانت از این سنت جدا شد، از این طریق که این قلمرو مستقل مکان و زمان ناب را وضع کرد، که هم غیرقابل تقلیل به مفاهیم سنتی است و هم مستقل از محتوای مادی، و واقعیت آن توسط وحدت «نموداری»[۲۹] درونی امر معقول و امر زمانی مکانی در مفهوم هندسی ریاضی نمایش داده می‌شود. امّا این وحدت بلاواسطه در مفاهیم فلسفی‌ای همچون «سگ» یا «علیت» وجود ندارد، که باید آنها را به عنصری بیرونی و مادی متصل ساخت تا معنا پیدا کنند. در اینجا صورت محض مکان و زمان منزلتی پارادوکسیکال دارد چرا که هم آن چیزی است که مفهوم را از وجود مادی جدا می‌کند و هم تنها صورتی است که تحت آن مفاهیم را در نسبت با تجربه اساسا می‌توان تعیین کرد. کانت میان معرفت هندسی یا ریاضیاتی تمایز قائل می‌شود که از طریق «برساختن» مفاهیم پیش می‌رود، تحت «سنتز ریاضیاتیِ» مکان و زمان محض، و معرفت «از طریق مفاهیم» یا «مبتنی بر مفاهیم»، که در آن مفهوم باید با محتوای مادی شهود در «سنتزی دینامیکی» ترکیب شود. امّا کانت می‌کوشد تا منطق مفاهیم هندسی را به مفاهیم فلسفی تعمیم دهد، از این طریق که تصور «شاکله» را همچون «قاعده‌ی ساختن» برای تمام مفاهیم در مکان و زمان وضع می‌کند، چه ریاضی باشند چه نه. کانت توضیح می‌دهد که چگونه مقولات مختلف می‌توانند بر اساس مشتقات زمان «شاکله‌مند» شوند مثلاً علّیت می‌تواند همچون «ترتیب و توالی زمانی» شاکله‌مند شود امّا توضیح کانت در باب جزئیات اینکه چگونه مفاهیمی تجربی‌تر مثلاً «سگ» بر مبنای اصول زمانی مکانی شاکله‌مند توانند شد، بسیار مبهم است. چنان که پیش‌تر اشاره کردیم، کانت سرانجام به نیروی وحدت‌بخش سوژه و ابژه=X به مثابه بنیان ضروری برای وحدت‌بخشیدن مفاهیم و شهودها متوسل می‌شود.

دلوز، در درسگفتاری در مورد کانت که در دهۀ ۱۹۷۰ ارائه کرد، شاکله را تبعیت از «قاعدۀ تولید» تعریف می‌کند، که مشخص‌کنندۀ «ائتلاف» مکان زمان است، در تقابل با «قاعدۀ بازشناسی» که بر سنتز حاکم است. دلوز آشکارا ملهم از فهم «شاکله‌ای» مفهوم به مثابۀ حالت نموداری اشغال‌کردن مکان و زمان است: یعنی این تصور که مفهوم یا ذات یک چیز مجموعه‌ای از نقاط یا حرکات متمایزکننده است که قلمرویی را مشخص می‌کنند، به جای آنکه صرفاً این‌همانی معقول و ناب باشند. دلوز، مثلاً در «روش دراماتیزاسیون» خویش، می‌گوید که خصلت ممتاز یک چیز نه در تعریف مفهومی آن، بلکه در «نقاط و نواحی برجستۀ» آن قرار دارد، شیوه‌ای که طی آن یک چیز «فضایی سراسر خارجی را تعیین و تفاوت‌گذاری می‌کند، همچون حیوانی که قلمرو شکار خویش را.»[۳۰] امّا دلوز همچنین شیوه‌ای را می‌ستاید که طبق آن مفاهیم فلسفی مشتمل بر ماده یا عنصری ناضرور هستند که از «بیرون» می‌آید، که نمی‌توان به صورتی پیشینی تعیین‌شان کرد، و باید با «صورت محض و تهی» به مثابۀ شرط ضروری تعیّن‌شان رقابت کنند.

«چتری» که از نظر دلوز موجب انسجام نهایی عناصر این سنتز می‌شود، صورت این‌همانی در سوژه و ابژۀ استعلایی نیست، بلکه افق فراگیر مسأله ایده است. شرطی که تحت آن دلوز به ساختن شاکله‌ای مفهوم می‌اندیشد، این است که این ساختن را دراماتیزاسیون یک ایده مسأله در نظر بگیریم و نه شاکله‌مندسازی یک مفهوم، چنان که در تفاوت و تکرار اشاره می‌کند: «شاکلۀ کانتی به پرواز درمی‌آمد، و از طریق تصور تفاوت‌گذار ایده بر خویش چیره می‌شد، اگر این‌چنین نسبت به مقولاتی که آن را به وضعیت وساطت صرف در جهان بازنمایی فرومی‌کاهند، فرودست نشده بود.»[۳۱]

«دراماتیزاسیون» ایده مشتمل است بر نظارت بر مشخصه‌های موجود در محل برخورد روابط ایده‌ال مسأله و میدان حل‌شدن آن. دلوز نسبت میان مسأله ایده و راه‌حل آن را با همان عباراتی توصیف می‌کند که به مفهوم هندسی نسبت داده شده بود: نسبت درونی میان نقطه‌ای تکین با بازه‌ای کلی: «مسأله یا ایده تکینگی‌ای است انضمامی، درست به اندازۀ یک کلی حقیقی. آنچه در تناظر با روابطی است که برسازندۀ کلیت مسأله هستند، توزیع نقاط برجسته و تکینی است که موجب تعیّن شرایط مسأله می‌شوند.»[۳۲]

امّا این الگو مستلزم نوعی بازصورت‌بندیِ تصور کانتیِ ایده است و نیز قراردادن تصویر اندیشه در مسیری جز آنکه کانت در نقد اول پیش کشید.

در نگاه اول به نظر نمی‌رسد که ایدۀ کانتی گزینۀ خوبی باشد برای جای‌گرفتن در آپاراتوس استعلاییِ بازنگری‌شده‌ی دلوز. چنان که پیش‌تر گفتیم، ایده نزد کانت یک بازنمایی محض عقل است، که به واسطۀ طبیعت خود فراتر از تجربه می‌رود. چرا که بازنمایی شرط نهایی تمام تجربه است، و مشهورترین نمونه‌های آن عبارت‌اند از نفس، خدا و تمامیت جهان. کانت چنین ایده‌های عقل را «پروبلماتیک» می‌خواند. زیرا نمی‌توان، از منظر فاهمه، منزلتشان را در مقام امور موجود تأیید یا تکذیب کرد. البته این ایده‌ها دقیقاً همان نوع ایده‌ال‌های مرکزیت‌بخش و کل‌گرایانه هستند که از نظر دلوز دیگر «مسائل» واقعیِ فلسفۀ نقدی محسوب نمی‌شوند، حتی اگر به معنایی «درونماندگار» در نظر گرفته شوند. امّا اگر عقل، در فرارفتن به جانب حدود تجربه، نه با این‌همانی‌های عظیمی چون موجود برتر یا نفس، بلکه با چارچوب مسأله یا تأثیر نامشروط یک رخداد مواجه شود چه؟ چه می‌شود اگر عدم‌تعین ایده، و ویژگی‌های فعال‌کننده و برانگیزانندۀ آن، نه ناشی از این باشند که یک مفهوم محض است که شهودی مابه‌ازای آن نیست، بلکه [بالعکس] ناشی از شهودی ناب باشند که مفهومی مابه‌ازای آن نیست؟ در این صورت، ایده چیزی خواهد بود که می‌توان و باید به صورتی بالفعل با آن مواجه شد، هرچند «بیرون» از تجربه باقی می‌ماند، به این معنا که جزئی از جهان سامان‌مند ابژه‌ها و سوژه‌ها نیست.

این تصور از ایده در واقع نزد کانت یافت می‌شود: این تصور در نقد قوۀ حکم به مثابۀ «تصور استتیکی» ظاهر می‌شود، نمودی که مفاهیم «نمی‌توانند ایضاحش کنند»، و این‌گونه ساختار ایده‌های عقلانی واژگون می‌شود، که مفاهیمی هستند که شهود نمی‌تواند «نشان‌شان دهد». احکام استتیکی بیانگر اصول استعلایی لذت و الم

هستند، که اصولی ضروری برای کانت‌اند: لذت و الم مشتمل‌اند بر تشدید یا تخفیف «احساس زندگی» در ما. تجربه و احکام استتیکی در این سطحِ تحریک نیروها رخ می‌دهند: تمامی نیروهای ما در حکم استتیکی درگیرند عقل، فاهمه، تخیل، حس امّا این نیروها تنها در مقام قدرت‌ها یا تمایلات ناب درگیرند. چرا که نه مفهوم خاصی را تعیین می‌کنند و توسط مفهومی متعیّن می‌شوند. «دینامیک» استتیک این است که ما با چیزی مواجه می‌شویم که هم قدرت‌های اندیشهٔ ما را تحریک می‌کند و هم از سوی دیگر نمی‌تواند به هیچ شیوهٔ نهایی‌ای توسط همین قدرت‌ها حل‌وفصل شود؛ فرمولی که می‌توان واژگونش ساخت، یعنی اینکه ما با چیزی مواجه می‌شویم که توسط قوای معمولی اندیشهٔ ما قابل حل‌وفصل نیست و در نتیجه خود این قوا را تحریک می‌کند. مسأله این نیست که ما به واسطهٔ تجربهٔ استتیکی مسحور می‌شویم: برخلاف، [این تجربه] ما را برمی‌انگیزد و وادارمان می‌کند که قوای اندیشهٔ خویش را اِعمال کنیم، اما تلاش‌های ما در حل‌وفصل کردن یا تعیین بازنماییِ تمامی قدرت‌های برانگیزانندهٔ آن را دربرنمی‌گیرند. جنبه‌ای ضرورتاً زمانی بر تجربه‌ی استتیکی مترتّب است، چرا که قوا در این دیالکتیک میان تعیّنات نافرجام و عدم‌تعین ابژکتیو تداوم می‌یابند.

تجربهٔ استتیکی توسط نوعی ناهمخوانی[۳۳] میان قوای اندیشهٔ ما و داده‌ای خاص به مثابهٔ احساس همخوانی[۳۴] حفظ می‌شود، و کانت در جای دیگری می‌نویسد که هر گونه لذت پایدار درواقع مشتمل است بر تناوب مستمر میان لذت و الم. این تناوب به ویژه در امر والای کانتی مشهود است، آنجا که عقل به تخیل فرمان می‌دهد که چیزی را درک کند که از حد قوای نمود آن درمی‌گذرد. به گفتهٔ دلوز، کانت در امر والا به نوعی «تصور دیالکتیکی قوا» نزدیک می‌شود، آنجا که قوا به صورتی اصیل برانگیخته می‌شوند و به درون رابطه‌ای گام می‌نهند که مبتنی بر بازنمایی یک این‌همانی نیست: «[امر والا] قوای مختلف را چنان با هم در نسبت قرار می‌دهد که همچون مبارزانی علیه یکدیگر می‌ستیزند، چنان که یک قوه قوهٔ دیگر را تا نهایت یا سرحداتش می‌راند، و قوهٔ دیگر نسبت بدان واکنش نشان می‌دهد، از طریق راندن قوهٔ نخست به جانب الهامی که قوهٔ مزبور به‌خودی‌خود نمی‌توانست بدان رسید. یک قوه قوهٔ دیگر را به سرحد می‌راند، امّا هر قوه قوهٔ دیگر را وامی‌دارد که فراتر از حدود قوهٔ دیگر برود. قوا وارد نسبتی می‌شوند در عمیق‌ترین سطح، آنجا که به بیش‌ترین میزان نسبت به یکدیگر بیگانه‌اند. قوا یکدیگر را از دورترین جایگاه در آغوش می‌کشند.»[۳۵]

این تفسیر از امر والا برسازندهٔ توصیف دلوز است از رخداد[۳۶] اندیشه، که تصور متحمّل‌شدن خشونت و درعین‌حال دست‌یافتن به یک آزادی برتر را به هم می‌آمیزد: ما با نمودی مواجهیم که «زیادی بزرگ است برای من»، و در نتیجه قوای ما بسط می‌یابند.

دلوز در تفاوت و تکرار این عناصر مسأله را در قالب الگوی ایده مسأله به مثابه سنتز استعلایی جدید اندیشه ترکیب می‌کند. این تعیّن ساختاری سه‌بخشی دارد که مشتمل است بر، نخست، مواجهه با ایده به مثابهٔ «عدم تعیّن ابژکتیو»، «مصداق» یا نشانه‌ای پروبلماتیک که هم اندیشه‌ناپذیر است و هم برانگیزانندهٔ تفکر؛ دوم، جستجوی شرایط حل‌شدنی‌بودن یا قابل‌تعیین‌بودن مسألهٔ ناظر به صور محض مکان و زمان «افزوده‌هایی که بدن اولیهٔ مسأله را تکمیل می‌کنند، همچون انواع کثرت در تمام ابعاد، قطعات رخدادیِ ایده‌ال در گذشته یا آینده که مسأله را حل‌شدنی می‌کند.»[۳۷] و نهایتاً تعیین مصداقی از حل‌شدن مسأله، «آمیختن» یا «فشرده‌ساختن» دو جزء یا «جنبهٔ» مسأله (مصداق اولیهٔ آن و شرایط حل‌شدنش) در قالب هستنده یا «بدنی» جدید که برسازندهٔ پاسخی است به مسأله امّا عدم تعین آغازین آن را محو نمی‌کند. دلوز این مراتب ایده را به مثابه برسازندهٔ روند آموختن تفسیر می‌کند، و آموختن را در برابر معرفت قرار می‌دهد که غایت تفکر است.

سه بخش تعیّن مسأله ایده، به مثابهٔ توصیفی از رابطهٔ میان قوا، نزد دلوز به ترتیب اتصال خاصی با حساسیت، حافظه/تخیل، و اندیشه یا عقل دارند. مواجهه با مصداقی پروبلماتیک یا مسأله‌زا نخست در سطح شهود تجربه می‌شود و سپس نیروی آن به دیگر قوا منتقل می‌شود (حافظه، عقل). این حرکت در قالب انتقال یا «رله‌ای»[۳۸] انجام می‌پذیرد که از طریق تفاوت‌گذاری قوا پیش می‌رود و نه صورتی از این‌همانی که رابطهٔ قوا با یکدیگر و با ابژه‌شان را وساطت می‌کند. اما هرکدام از این قوا خود باید در پاسخ به یک مسأله تولید شوند، و دلوز سنتزی را برای هرکدام طراحی می‌کند که نشان‌دهندهٔ ساختار پروبلماتیک درونی، حالت آموختن و «شاکلهٔ» مکان و زمان خاص آن است: حساسیت که در «اکنون زندهٔ»[۳۹] استمرار از فشردگی و بازیابی تأثرات برساخته می‌شود؛ حافظه و تخیل که در یک «گذشتهٔ ناب» برساخته می‌شوند که دربرگیرندهٔ فشردگی‌های اکنون است و برسازندهٔ طنین‌هایی میان آنها؛ و اندیشه که با رخداد ناب به مثابهٔ نیروی آینده مواجه می‌شود، که جوهر تمام شرایط پیشین را «بیرون می‌راند» و از تأثرات آنها تنها آن چیزی را حفظ می‌کند که به انسجام استتیکی‌ای همچون انسجام اثر هنری کمک می‌کند.[۴۰]

سنتز جدید: زندگی بر صفحه

دلوز گاهی می‌گوید که بازنگری او در فلسفهٔ کانت تلاشی است برای ترکیب‌کردن دو معنای امر «استتیک» در کانت: استتیک نقد اول که صورت‌های محض مکان و زمان را به مثابهٔ شرایط حساسیت مشخص می‌کند، و استتیک نقد سوم که می‌کوشد اصولی را صورت‌بندی کند برای اندیشیدن به تکینگی‌های حیاتی‌ای که از قرارگرفتن تحت مقولات می‌گریزند. دلوز در نوشته‌هایش در باب کانت آپاراتوسِ استتیکی نقد سوم را به مثابهٔ جایگاه «استنتاج» حقیقی نسبت میان قوا مشخص می‌کند، میان درون و بیرونِ اندیشه. بازنگری دلوز در نقد از بسیاری جهات می‌تواند به مثابهٔ بسط منطقی اصول عمدهٔ نقدی خود کانت در نظر گرفته شود. آنجا که کانت می‌گوید هیچ این‌همانی متعالی‌ای نمی‌تواند بنیان اعتبار اندیشه قرار گیرد (و مسأله در اصل چنین است نه اینکه این سخن صرفاً اعترافی به ناتوانی باشد) و اندیشه ضرورتاً به مثابه مواجهه با عدم‌تعینِ ناب بازسازی می‌شود «کائوسموسی»[۴۱] که در واپسین اثر مشترک دلوز و گتاری توصیف می‌شود؛ و چگونه ممکن است که نتیجهٔ چنین مواجهه‌ای هم خشونت‌بار و هم آفریننده نباشد، چرا که پیشاپیش مسیری برای آن تعیین نشده است؟

دلوز این غیاب این‌همانی را به مثابهٔ حضور تفاوت آری می‌گوید؛

تصور دگرگون‌ساز نقد در نیچه و فلسفه پی گرفته می‌شود، آنجا که نقد همچون فلسفهٔ کثرت‌گرای ارزش توصیف می‌شود: نقد «تبارشناختی» نیچه‌بیانگر «علمی کنش‌گر» است که از منظر کنش‌گری‌ای به پدیدارها نزدیک می‌شود که به این پدیده‌ها ارزش و معنا می‌بخشد.

«کشف» مفهومی از تفاوت توسط کانت که «دیگر تفاوت تجربی میان دو تعیّن نیست، بلکه تفاوت[۴۲] استعلایی است میان تعیّن بماهو *LA determination* و آنچه که تعیّن می‌یابد.»[۴۳] این «تفاوت» صرفاً یک «گسست» نیست، بلکه جایگاه مکان و زمان محض است به مثابهٔ صورت‌هایی که هر ابژه‌ای تحت آنها می‌تواند تعیّن یابد. مکان و زمان محیط‌هایی عاری از تفاوت نیستند «که در آنها» اندیشه رخ دهد، بلکه ابعادی ضروری هستند «که توسط آنها» اندیشه ابژه‌های خویش را برمی‌سازد؛ امّا نقش آنها در مقام «ابزار» ساختن نیز صرفاً نقشی واسطه‌ای نیست: آنها صفحه‌ای خودآیین را تشکیل می‌دهند که تنها می‌تواند به مثابهٔ مجموعه‌ای از تکینگی‌ها اشغال شود، کلکسیونی از حرکات، ضرباهنگ‌ها، مواضع و گذرگاه‌ها. این ناحیه‌ای است که دلوز در واپسین قطعه‌ای که نگاشت بدان بازگشت: «درونماندگاری: یک زندگی»: وضعیت درونماندگاری ناب که توسط آنچه ذاتاً «در میانه» است، توصیف می‌شود، «گذری» از یک وهله به وهلهٔ دیگر، معلّق‌بودن میان زندگی و مرگ، «تعیّن‌پذیری»‌ای استعلایی که در آن «زندگی فرد جای خود را به زندگی‌ای غیرشخصی داده است، که در عین حال تکین است، و رخدادی ناب را استخراج می‌کند که از حوادث زندگی درونی و بیرونی رهیده است.» نکره‌بودن اسم زندگی در عبارت «یک زندگی»، نشانهٔ امر استعلایی است: آنچه بر فیگورهای متعالیِ سوژه یا ابژه، هستی یا کنش، حمل نشده است یا در قالب آنها فعلیت نیافته است (یا هنوز چنین نشده است). نام خاص همچنین نزد دلوز یک تکینگی است، و همراه با کانت، همچون تمام نام‌های دیگر در تاریخ که جمعیت تنهای دلوز را شکل می‌دهند، دلوز آن عناصری را جسته است که به عدمِ ضرورت وزن ضروری آن را می‌بخشند، و به ضرورت زندگی ناضرورِ آن را.

منابع و مآخذ

1. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Editions de Minuit, 1991. What is Philosophy? Trans. Hugh Tomlinson and Graham Burchell. New York: Columbia University Press, 1994.
2. *Empiricisme et subjectivité*. Paris: PUF, 1953. *Empiricism and Subjectivity*. Trans. Constantin Boundas. New York: Columbia University Press, 1991.
3. *L'ile déserte et autres textes*. Paris: Editions de Minuit, 2002. Ed. David Lapoujade. *Desert Islands and Other Texts*. Trans. Michael Taormina. New York: Semiotext(e), 2004.
4. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968. Difference and Repetition. Trans. Paul Patton. New York: Columbia University Press, 1994.
5. *Essays Critical and Clinical*. Trans. Daniel W. Smith and Michael A. Greco. Preface by Daniel W. Smith. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

پی‌نوشت‌ها

* دانشجوی دکتری فلسفهٔ غرب دانشگاه علامه طباطبایی.

۱. متن فوق ترجمه‌ی فصل پنجم این کتاب است:
Deleuze's Philosophical Lineage, Edited by Graham Jones and John Roffe, Edinburgh University Press, 2009.

2. Vincent Descombes.
3. *Modern French Philosophy.*

۴. اشاره به زادگاه کانت. م.

5. Determination.
6. Representation.
7. Critique.
8. Transcendental field.
9. Schematism.
10. Reproduction.
11. Recognition.
12. Regulative.
13. Quiddity.
14. Judgement.
15. Disinterested.
16. Event.
17. *What is Philosophy?* P 37 /40.

۱۸. ر.ک: نیچه و فلسفه؛ فصل سوم: «نقد». م.

19. *Empiricism and Subjectivity, p* 88/94.
20. Intentional finality of nature.
21. *Empiricism and Subjectivity, p* 133/152.
22. *Empiricism and Subjectivity, p* 91-2/86.
23. Appearance.
24. Apparition.
25. Transcendental.
26. Transcendent.

۲۷. Being در متن اصلی با حرف آغازین بزرگ. م.

28. Theorem.
29. Diagrammatical.
30. *Desert Islands, p* 92.
31. *Difference and Repetition, p* 365/285.
32. *Difference and Repetition, p* 211/ 163.
33. Discord.
34. Accord.
35. *Essays Critical and Clinical*, p 48-9/34.
36. Event.
37. *Difference and Repetition, p* 246/190.
38. Relay.
39. Living present.
40. *Difference and Repetition*, p 125/ 94.
41. Chaosmos.

۴۲. Difference در متن اصلی با حرف بزرگ. م.

43. *Difference and Repetition*, p 116/86.

اصل تکنوایی: هستی‌شناسی درونماندگاری دلوز

نوشتهٔ دنیل دابلیو. اسمیت
ترجمهٔ سید محمدجواد سیدی*
sorooshseyyedi@gmail.com

اشاره: نوشتار حاضر برگردان فارسی است از «اصل تکنوایی» (Univocity) که در مجموعه مقالاتی در بارهٔ دلوز (*Essays on Deleuze*) به قلم دنیل دابلیو. اسمیت (Smith Daniel W) به سال ۲۰۱۲ از سوی انتشارات دانشگاه ادینبورگ منتشر شده است.

کتاب ماه فلسفه

«اگر خدا نبود، همه‌چیز مجاز بود.» دلوز دوست دارد این فرمول داستایوفسکی را که در رمان برادران کارامازوف آمده است، واژگون کند. زیرا به گفتهٔ او درست عکس این قضیه صادق است: «به واسطهٔ وجود خداست که همه‌چیز مجاز است.» این مطلب آشکارا به لحاظ اخلاقی درست است. چرا که بدترین شقاوت‌ها همواره توجیهی الاهی داشته‌اند، و باور به خدا هرگز ضامن اخلاقیات نبوده است.[1] امّا نکته همچنین به لحاظ زیبایی‌شناسانه و فلسفی صادق است. مثلاً هنر سده‌های میانه سرشار از تصاویر خداست، و معمولاً ترجیح می‌دهیم این نکته را صرفاً یکی از محدودیت‌های اجتناب‌ناپذیر آن عصر تلقی کنیم که از جانب کلیسا تحمیل شده است. دلوز فرضیهٔ متفاوتی را پیش می‌کشد. در دستان نقاشان بزرگی چون: ال گرکو، تینتورتّو، و جیوتّو، این محدودیت بدل به شرط رهایی رادیکال می‌شود. نقاش، به واسطهٔ کشیدن امر الاهی، می‌توانست این تصور را که نقش خدا را نباید ترسیم کرد، به صورتی تحت‌اللفظی تعبیر کند؛ و این‌گونه این تصور منجر به رهایی فوق‌العادهٔ خط، رنگ، فُرم و حرکت می‌شد. به واسطهٔ خدا، نقاشی چنان آزادی‌ای کسب کرد که در غیر این صورت از آن محروم می‌ماند؛ آته‌ئیسمی دقیقاً تصویری.

همین مطلب در مورد فلسفه نیز صادق است. تا زمان انقلاب قرن هجدهم، فلاسفه مدام از خدا سخن می‌گفتند، تا بدانجا که فلسفه یکسره تحت سیطرهٔ الاهیات و استلزامات کلیسایی قرار داشت. امّا در دستان فلاسفهٔ بزرگی چون: اسپینوزا و لایب نیتس، این محدودیت بدل به شرط رهایی‌ای شد که به همین میزان فوق‌العاده بود. به واسطهٔ خدا، مفاهیم فلسفی از زیر بار وظیفهٔ سنتی‌ای که بر آنها تحمیل شده بود، رها شدند؛ یعنی بازنمایی چیزها و اجازه یافتند ابعادی خیالی را پیش بکشند. به واسطهٔ مفهوم خدا، هر چیزی مجاز شده بود یا تقریباً هر چیز. زیرا فلاسفه‌ای (چون اسپینوزا) که در راه این مفهوم زیادی پیش رفتند، یا زیادی تند رفتند، اغلب این کار برای‌شان خطرات بسیاری دربرداشت. بنابراین، دلوز نه ضدیّت «سکولار»ی را می‌پسندد که مفهوم خدا را کهنه و ازمُدافتاده می‌داند، و نه پریشانی و سوگواری آنان را که بر آن‌اند که فقدان خدا به منزلهٔ سربرآوردن بحران است، و نه ایمان آنان را که می‌خواهند این مفهوم را در قالبی جدید احیا کنند. دلوز همچنان شیفتهٔ مفاهیم الاهیاتی است، و الاهیات‌دانان سده‌های میانه را به خصوص سنخ درخشانی از متفکران می‌داند که قادر بودند، به نام خداوند، نظام‌های تأثیرگذاری در منطق و فیزیک بناکنند. درواقع، دلوز در مواضع مختلفی در نوشته‌های خویش به مسیرهای «غیرمعمول» تفکر الاهیاتی روی می‌آورد که توسط راست‌کیشی مسدود شده‌اند و ظاهراً بدانها توجه نمی‌شود، و این مسیرها را به صورتی فلسفی در بسترهای متفاوتی به کار می‌بندد.

استفادهٔ دلوز از مفهوم قرون‌وسطاییِ تکنوایی آشکارترین و مهم‌ترین نمونهٔ این کاربرد غیرمعمول سنت الاهیاتی مسیحی است. اصل «تکنوایی هستی» نظریه‌ای است هستی‌شناختی که در قرن سیزدهم توسط دونس اسکوتوس مطرح شد، که خود از آنری گنتی در کتاب عظیمش درسگفتارهای آکسفورد[۲] پیروی می‌کرد، که به گفتهٔ دلوز «عظیم‌ترین کتاب در هستی‌شناسی ناب» است. در سده‌های میانه، تکنوایی موضعی غیرمعمول بود و مدام به مرزهای الحاد نزدیک می‌شد، و بیرون از مکتب اسکوتیستی چندان رواج نداشت. (کلمهٔ انگلیسی dunce مشتق از عبارتی ستایش‌آمیز بود که در توصیف پیروان دونس اسکوتوس به کار می‌رفت.)[۳] امّا این مفهوم منزلتی غریب در آثار دلوز دارد. پیش از ۱۹۶۸ این عبارت اصلاً به کار نمی‌رود، یعنی سالی که ناگهان تکنوایی بدل به مضمون مهمی در سراسر آثار دلوز می‌شود. مفهوم تکنوایی نخست در کتاب اسپینوزا و مسألهٔ بیان مطرح می‌شود، و در این کتاب شالودهٔ تفسیر دلوز از اسپینوزا قرار می‌گیرد (حتی بیشتر از مفهوم «بیان»[۴] که در عنوان کتاب آمده است.) در کتاب‌های تفاوت و تکرار و منطق معنا این مفهوم جایگاهی مهم‌تر می‌یابد، آنجا که دلوز نه تنها سنت تامّی از تکنوایی را در تاریخ فلسفه مشخص می‌کند، که از دونس اسکوتوس (علیه تومیسم) آغاز می‌شود و از طریق اسپینوزا (علیه دکارت‌گرایی) به نیچه (علیه هگل‌گرایی) می‌رسد، بلکه همچنین هستی‌شناسی خویش را به مثابهٔ هستی‌شناسی‌ای درونماندگار مطرح می‌کند، و این‌گونه خود را بدل به واپسین وارث این سنت می‌سازد و سپس، همین‌قدر ناگهانی و بدون هیچ توضیحی، مفهوم تکنوایی محو می‌شود، بی‌آنکه اثری بر جای بگذارد؛ در آثار بعدی دلوز به ندرت از این مفهوم یاد می‌شود.

نقش تکنوایی در تفکر دلوز چیست؟ و چرا این مفهوم حضوری چنین کوتاه امّا شدید در نوشته‌های وی دارد، همچون شهابی که لحظه‌ای می‌درخشد و سپس محو می‌شود؟ علی‌رغم ادعای برانگیزانندهٔ دلوز، هیچ «سنت» تکنوایی‌ای در تاریخ فلسفه وجود ندارد، مگر همان سنتی که خود دلوز می‌سازد؛ تقریبا هیچ مطلبی خارج از مطالب اسکوتوس‌پژوهان در این مورد وجود ندارد. دلوز دقیق‌تر سخن می‌گفت، آنجا که در سمیناری اشاره کرد که تکنوایی «غریب‌ترین اندیشه است، دشوارترین چیز نزد فکر، اگر بپذیریم که تاکنون اساساً بدان اندیشیده‌اند.» در آنچه از پی می‌آید، خواهم کوشید تا سرگذشت این مفهوم «غریب» را در ظهور، بلوغ و افولش در تفکر دلوز دنبال کنم، و این‌گونه «مسیرهای ارتباطی» غیرمنتظره‌ای ایجاد کنم میان متفکران و مسائلی که در غیر این صورت ربطی به هم نمی‌توانند داشت. اگر بنا باشد حرکت این مفهوم را «دراماتیزه کنیم»، شاید بتوان این حرکت را در چهار پردهٔ مجزّا نمایش داد.

پیشینهٔ قرون‌وسطایی

پردهٔ اول ما را به جانب صورت‌بندی‌های قرون‌وسطایی این مفهوم می‌کشاند. از نظر دونس اسکوتوس، همچون بسیاری از فلاسفهٔ اسکولاستیک، متعلّق پژوهش الاهیات، خدا بود، در حالی که متعلّق فلسفه، یا متافیزیک، هستی به مثابهٔ هستی [یا وجود بما هو وجود] بود. دونس اسکوتوس با پیش‌کشیدن نظریهٔ تکنوایی، خود را وارد نزاعی بسیار پرشور در قرن سیزدهم کرد بر سر ماهیت هستی؛ هستی به هستندگان اطلاق می‌شود، امّا به چه معنا؟ متفکران اسکولاستیک سه اصطلاح دقیق داشتند برای مشخص‌کردن شیوه‌های گوناگون حل‌کردن این مسأله: چندنوایی[۵]، تکنوایی و آنالوژی.[۶] اگر بگوییم «هستی چندنواست» یعنی کلمهٔ «هستی» به معانی مختلفی اطلاق می‌شود، و این معانی هیچ قدر مشترکی ندارند؛ مثلاً «خدا هست» همان معنایی را ندارد که «انسان هست». زیرا خدا واجد همان سنخ از هستی نیست که انسان واجد آن است. برعکس، اگر بگوییم که «هستی تکنواست»، چنان که دونس اسکوتوس می‌گفت، بدان معنا خواهد بود که هستی تنها یک معنا دارد، و به یک معنای واحد بر همه‌چیز اطلاق می‌شود، چه خدا باشد، چه انسان، حیوان یا گیاه.

از آنجا که این مواضع به نتایجی فاجعه‌بار ختم می‌شد (چندنوایی نافی نظم در کیهان بود، تکنوایی دلالت بر پانته‌ایسم داشت)، موضع سومی در میانهٔ این دو حد مطرح شد: هستی نه چندنواست و نه تکنوا، بلکه آنالوژیکی یا تشبیهی است. این موضع بدل به موضع مختار راست‌کیشی مسیحی شد، چنان که توماس آکوئیناس صورت‌بندی‌اش کرده؛ درواقع [طبق این موضع] قدر مشترکی میان صورت‌های هستی وجود دارد، امّا این قدر مشترک آنالوژیکی است و نه تکنوا.

چرا دلوز دوباره به این نزاع اسکولاستیکیِ ظاهراً دشوار و مبهم روی آورد؟ پاسخ واضح است: سه کتابی که دلوز در سال‌های ۱۹۶۸ تا ۱۹۶۹ م منتشر کرد (اسپینوزا و مسألهٔ بیان، تفاوت و تکرار، منطق معنا) از یک جهت نقطهٔ اوج مواجههٔ دلوز با هایدگر را تشکیل می‌دهند. این مواجهه از آغاز در کار دلوز حاضر بود، هرچند نام هایدگر تنها در اشاره‌ای گذرا در این متون ذکر می‌شود. همچون همیشه، دلوز مسأله‌ای معاصر را به کار خود در مورد تاریخ فلسفه مرتبط می‌کند. هایدگر (که تز دکترای خود را در مورد دونس اسکوتوس نوشته بود) چنان که مشهور است آغازگر رنسانس مدرن هستی‌شناسی بود. چرا که مسئلهٔ «تفاوت هستی‌شناسانه» را پیش کشید: تفاوت میان هستی و هستندگان در چیست؟ یا به عبارت دقیق‌تر: هستی چگونه میان هستندگان توزیع شده است؟ طی سده‌های میانه، این مسالهٔ هستی‌شناسانه با مجموعه‌ای مشابه، لکن نه همسان، از پرسش‌های الاهیاتی آمیخته بود: تفاوت میان خدا و مخلوقات وی چیست؟ یا به زبانی منطقی، با استفاده از اصطلاحات سنت «اسماء قدسی» می‌توان چنین گفت: به چه معنا می‌توان همان محمول‌هایی (مثلاً خیر) را که بر مخلوقات حمل می‌شوند، بر خدا نیز حمل کرد؟ مفهوم تکنوایی در تقاطع این مجموعه پرسش‌های فلسفی و الاهیاتی واقع شده بود.

امّا به گفتهٔ دلوز، هرچند هایدگر پرسش هستی را احیا کرد و «جانی تازه به تکنوایی هستی بخشید»، امّا آن تحوّل ضروری را ایجاد نکرد که بر اساس آن «هستیِ تکنوا تنها به تفاوت تعلق می‌گیرد» (یعنی، کلمهٔ «هستی» فقط و فقط یک معنا دارد، که همان «تفاوت» باشد). به عبارت دیگر: هایدگر نتوانست یا شاید نخواست پروبلماتیک تفاوت هستی‌شناسانه را به نتیجهٔ ضروری‌اش برساند. همین وظیفه است که دلوز در تفاوت و تکرار بر عهده می‌گیرد. به این معنا، تکنوایی را باید یکی از مفاهیمی دانست که دلوز به کار می‌بندد تا بتواند پروبلماتیک هستی‌شناختی هایدگر را به شیوهٔ خود بیان و

اصل «تکنوایی هستی» نظریه‌ای است هستی‌شناختی که در قرن سیزدهم توسط دونس اسکوتوس مطرح شد، که خود از آنری گنتی در کتاب عظیمش درسگفتارهای آکسفورد پیروی می‌کرد، که به گفتهٔ دلوز «عظیم‌ترین کتاب در هستی‌شناسی ناب» است.

حل کند. از نظر دلوز، تنها هستی‌شناسی ناب و کاملاً تجسّم‌یافته باید هستی‌شناسی‌ای تکنوا باشد، و تنها یک هستی‌شناسی تکنواست که می‌تواند به تفاوت در خود[۷] بیندیشد، یا برای تفاوت مفهومی درخور فراهم سازد. چنان که فوکو، در مقالهٔ مشهور خود در باب دلوز می‌گوید، تکنوایی هستی «شرط اصلی‌ای است که اجازه می‌دهد تفاوت از سلطهٔ این‌همانی بگریزد.» امّا این رابطهٔ میان تکنوایی و تفاوت ممکن است به نظر مبهم برسد. اگر هستی تکنواست، چه چیزی موجب تفاوت میان چیزها می‌شود؟ چرا فلسفهٔ تفاوت مستلزم هستی‌شناسی تکنواست؟

سه فیگور تکنوایی نزد اسپینوزا

در پردهٔ دوم، دلوز در پاسخ به این پرسش‌ها نه به دونس اسکوتوس که به اسپینوزا رجوع می‌کند که به گفتهٔ دلوز، کامل‌ترین بیان از مفهوم تکنوایی را عرضه کرد. دلوز می‌گوید: «تکنوایی بنیان سراسر فلسفهٔ اسپینوزاست»؛ هرچند این کلمه حتی یک بار هم در متون اسپینوزا به کار نرفته است. امّا دلوز اغلب این روش «توپولوژیکی» را در تک‌نگاری‌های تاریخی خود به کار می‌برد؛ آنجا که برگسون را بر اساس مفهوم «تفاوت» (چنان که هایدگر صورت‌بندی کرده بود) تفسیر می‌کند، یا لایب نیتس را بر اساس نظریهٔ «تکینگی‌ها» تفسیر می‌کند (که از آلبرت لاوتمن[۸] وام گرفته شده است)، یا اسپینوزا را بر مبنای «تکنوایی» قرائت می‌کند (که از دونس اسکوتوس گرفته شده است.) در واقع، مفهومی «بیگانه» را به کار می‌برد که توسط متفکران مورد نظر آشکارا صورت‌بندی نشده است تا جنبه‌هایی از تفکر آنان را پیش بکشد که در غیر این صورت مبهم باقی می‌ماند.

نزدیک شدن دلوز به اسپینوزا بی‌جهت نیست. هایدگر، چنان که می‌دانیم، بسیار کم در مورد اسپینوزا نوشت؛ و این بی‌توجهی شگفت‌آور می‌نمود. چرا که کتاب اخلاق اثری است مشتمل بر هستی‌شناسی ناب که مسئلهٔ تفاوت هستی‌شناسانه را بر اساس تفاوت میان جوهر نامتناهی (هستی) و حالات متناهی (هستندگان) پیش می‌کشد. توجه دلوز به اسپینوزا را از این منظر می‌توان ابزاری دانست برای پرداختن به پروبلماتیک تفاوت هستی‌شناسانه به شیوه‌ای جدید، همان طور که می‌توان تفاوت و تکرار را همچون پاسخی به هستی و زمان قرائت کرد. (از نظر دلوز، هستی تفاوت است و زمان تکرار.) آنجا که هایدگر به یونانیان بازمی‌گردد (خاستگاه)، دلوز به اسپینوزا رجوع می‌کند (میانه). به گفتهٔ دلوز تکنوایی سه شکل در فلسفهٔ اسپینوزا دارد: تکنوایی صفات، تکنوایی علّت، تکنوایی مدالیته یا جهت.[۹] اینها سه صحنهٔ مهم پردهٔ دوم نمایشی هستند که نشان می‌دهد چگونه اسپینوزا سراسر سنت الاهیاتی سده‌های میانه را واژگون ساخت، و در ازای آن لعن و نفرین را به جان خرید.

۱. تکنوایی صفات: در سده‌های میانه، چنان که هایدگر اشاره می‌کند، هستی‌شناسی بدل به هستی یزدان‌شناسی یا انتوتئولوژی[۱۰] شد؛ مسالهٔ هستی هستندگان به نفع اندیشهٔ خدا به مثابهٔ برترین هستنده (هستندهٔ اونتیک) فراموش شد. مفهوم مسیحی خدا وارث «خیر» افلاطونی و «واحد» نوافلاطونی بود که «بر فراز» یا «فراسوی» هستی جای داشت: یعنی نسبت به هستی متعالی بود.

دلوز، هرچند آشکارا مدیون متفکران متافیزیکی‌ای چون: اسپینوزا، لایب نیتس و برگسون است، نظام‌های فکری اینان را از طریق راندن آنها به سرحدات «تفاوت‌محور»شان تغییر می‌دهد، و آنها را از سه حد نهایی متافیزیک سنتی عاری می‌سازد (خدا، جهان، خود). بدین معنا، تک‌نگاری‌های تاریخی دلوز طرح‌هایی مقدماتی هستند برای اثر عظیم تفاوت و تکرار.

بدین سبب، الاهیات مسیحی میان استلزامی دوگانه در نوسان بود: درونماندگاری (این استلزام که اصل نخستین یک هستنده باشد) و تعالی (استلزام قوی‌تری که طبق آن تعالی خدا باید حفظ شود، همچون واحدی ماوراء هستی). امّا مسئله‌ای که سنت «اسماء الاهی» بدان می‌پرداخت، شیوه‌ای بود که طبق آن صفات الاهی سنتی (مثلاً خیر، رحمت، حکمت، قدرت و غیره) می‌توانند بر خدا حمل شوند: صفات به چه شیوه‌ای باید حمل شوند: به صورتی ایجابی یا سلبی؟ در مقام ایجاب‌هایی مشروط یا سلب‌هایی که نشانهٔ نفیِ فقر و ضعف هستند؟ سنت مسیحی دو پاسخ متضاد به این پرسش را مشخص کرد: تعالی ناب به معنای چندنواییِ عبارات است، درونماندگاری ناب به معنای تکنوایی عبارات. در میانهٔ این دو قطب، راست‌کیشی رویکردی میانه‌روانه اتخاذ کرد که بیشتر مبتنی بر استراتژی‌های سلب، برتری[۱۱]، و آنالوژی بود. این پنج مسیر چندنوایی، سلب، برتری، آنالوژی، تکنوایی در تفکر مسیحی ترکیبات متغیّری پیدا کردند، هرچند دو رویکرد عمومی از منزلت راست‌کیشی برخوردار بودند: مسیر سلب و مسیر ایجاب.

مسیر سلب، که به «الاهیات سلبی» مشهور گشت (به پیروی از دیونیزوس مجعول)، می‌گوید که ایجاب‌ها می‌توانند خدا را به مثابه علّت مشخص کنند، که محکوم قوانین درونماندگاری است، امّا تأکید می‌کند که خدا به مثابهٔ جوهر یا ذات تنها می‌تواند به صورتی سلبی تعریف شود، بنابر قواعد تعالی. مثلاً مایستر اکهارت ترجیح می‌داد بگوید که «خدا .... نیست» تا اینکه «خدا .... هست»، زیرا «الف هست» گزاره‌ای است که در مورد هستندگان به کار می‌رود، در حالی که خدا به صورتی مطلق نسبت به هستندگان برتری دارد، فراسوی هستی است. این منجر می‌شود بدان که خدا بتواند در برتری «فرا–جوهری» یا «فرا–ذاتی» خویش ظاهر شود، یعنی همان قدر از هرگونه سلب به دور باشد که از هرگونه ایجاب. بنابراین، الاهیات سلبی می‌تواند توسط عملکردهایش مشخص شود؛ به فراسوی ایجاب‌ها می‌رویم (خدا خیر است) از طریق سلب‌ها (خدا به معنای انسانی کلمه خیر نیست)، و به فراسوی سلب و ایجاب هردو می‌رویم تا برتری خدا را دریابیم (خدا خیر است به واسطهٔ خیری «قیاس‌ناپذیر» یا «بیان‌ناپذیر»). برخلاف، الاهیاتی با بلندپروازی‌هایی ایجابی‌تر، همچون الاهیات توماس آکوئیناس، به آنالوژی متوسل می‌شود تا بتواند قواعد ایجابی جدیدی بنا کند. کیفیات ایجابی فی‌الواقع می‌توانند به صورتی جوهری به خدا تعلق داشته باشند، امّا تنها بدان شرط که به صورتی «آنالوژیکی» به کار روند، یا بر اساس روابط نظم‌یافته میان دو نسبت مثلاً، نسبت خیر الاهی به خدا مثل نسبت خیر انسانی است به انسان (تشبیه مبتنی بر نسبت) یا با ارجاع به یک معنا یا «وجه شبه» مرکزی مثلاً «خیر»، که خدا به صورتی برتر واجد آن است و مخلوقات تنها به صورتی اشتقاقی از آن برخوردارند (آنالوژی نسبت). شیوهٔ ایجاب باید همچنین توسط دینامیکی خاص تعریف شود: این شیوه قوّت امر منفی و برتر را حفظ می‌کند، امّا آنها را درون آنالوژی می‌فهمد.

تهوّرآمیز بودن «کفرگویی» اسپینوزا در این بود که این هردو رویکرد رایج را نفی کرد سلبی و ایجابی، آپوفاتیک و کاتافاتیک[۱۲]ـو در برابر آنها اصل نامرسوم تکنوایی صفات الاهی را پیش کشید. از نظر

اسپینوزا، ما تنها دو صفت از صفات نامتناهی خدا را می‌شناسیم (فکر و امتداد)، و این صفات صورت‌های مشترکی هستند که به صورتی تکنوا هم بر خدا قابل حمل هستند و هم بر مخلوقات. این صفات، هرچند به لحاظ صوری متمایزند، امّا به لحاظ هستی‌شناسانه تکنوا هستند. اینکه بگوییم صفات تکنوا هستند، بدین معناست که برای مثال، اجسام به صورتی واحد دلالت بر امتداد دارند و امتداد صفت جوهر الاهی است (موضع درونماندگاری). اگر اسپینوزا به صورتی رادیکال مفاهیم برتری، چندنوایی، و حتی آنالوژی را نفی می‌کند، از آن روست که این مفاهیم دلالت بر این دارند که خدا به صورتی متفاوت با مخلوقات واجد این کمالات است، به صورتی «برتر» (موضع تعالی). نبوغ اسپینوزا آنجاست که تبیینی عمیق از این نفی مواضع مستقر و مألوف به دست می‌دهد: اسپینوزا می‌گوید: مسئله‌ای که در پی حل آن بوده‌اند، سراسر مساله‌ای است کاذب، به دو دلیل.

از یک سو، چنان که اسپینوزا در رسالهٔ مختصر[۱۳] می‌گوید، الاهیات‌دانان اغلب صفات خدا را با اعراض[۱۴] خدا خلط کرده‌اند. اسپینوزا، به پیروی از ارسطو، عَرَض را آن چیزی می‌داند که به شیء تعلّق دارد، امّا هرگز قادر به ایضاح چیستی آن نیست. اسپینوزا می‌گوید: صفاتی که به صورت سنتی به خدا نسبت داده شده‌اند، صفت نیستند، بلکه عرض هستند. این اعراض هیچ چیزی را در باب ذات خدا آشکار نمی‌کنند. رسالهٔ مختصر سه نوع عرض خدا را متمایز می‌کند: سنخ نخست عبارت است از جهت‌های ذات الاهی که باید بر تمام صفات خدا حمل شوند (علّت خود، بی‌نهایت، کامل، لایتغیّر، ازلی و ابدی، واجب ...)، یا آنها که باید بر صفتی خاص حمل شوند (علم مطلق بر صفت فکر حمل می‌شود؛ حضور مطلق بر صفت امتداد)؛ دومین سنخ عبارت است از صفاتی که خدا را در ارجاع به آنچه تولید می‌کند یا مخلوقات وصف می‌کنند (علّت چیزها، مشیّت، تقدیر)؛ نهایتاً سومین نوع به خدا تعلّق ندارد، بلکه مشخص‌کنندهٔ تعیّنات بیرونی‌ای است که صرفاً اشاره دارند به شیوهٔ تصور ما از خدا، و نمی‌توانند طبیعت حقیقی خدا را دریابند (عدالت، بخشش، رحمت). خطای بنیادین الاهیات این است که ذات خدا را با این اعراض خلط کرده است، و این سردرگمی سراسرِ زبان مشتمل بر برتری، سلب و آنالوژی را تحت تأثیر قرار می‌دهد. وقتی به اعراض ارزشی جوهری نسبت می‌دهیم که فاقد آن هستند، جوهر الاهی را واجد طبیعتی بیان‌ناپذیر خواهیم دانست که در واقع فاقد آن است؛ و این خطا نیز به نوبهٔ خود سراسر فلسفه را درنوردیده است. حتی دکارت نیز بدین خرسند بود که خدا را به مثابهٔ کمال مطلق تعریف کند، هرچد کمال و عدم تناهی صفات نیستند، بلکه صرفاً جهت‌هایی از ذات الاهی هستند (سنخ نخست اعراض).

اما اسپینوزا برخلاف این جریان در رسالهٔ الاهیاتی‌ـسیاسی[۱۵] توصیفی تکوینی از این خطای الاهیاتی به دست می‌دهد. چرا طبیعت خدا بدین صورت طبیعت‌زدایی می‌شود؟ به گفتهٔ اسپینوزا دلیل آن است که پیشینیان وی فاقد روش تاریخی انتقادی در تفسیرِ متن مقدس بودند. آنها صرفاً فرض می‌گرفتند که خدا طبیعت خودِ را در متن مقدس آشکار ساخته است. امّا در واقع، هدف متن مقدس آن است که الگوهایی برای زندگی به ما ارائه کند، تا ما را وادار به اطاعت کند، و سرسپردگی ما را از طریق انذارها، فرامین و قواعد تضمین کند. «الاهیات وحیانی» با اَعراض نوع سوم سروکار دارد که به خیال ما متوسل می‌شوند تا ما را وادارند از خدایی فرمان بریم که نسبت به طبیعتش جاهلیم. امّا صفات حقیقی خدا (یعنی فکر و امتداد) به واسطهٔ نور طبیعت بر ما آشکار می‌شوند، نه وحی. طبیعت خدا در نظم طبیعت آشکار می‌شود، نه در آموزه‌های کتاب مقدس. اسپینوزا]با کمال شگفتی و تأسف[به ما یادآوری می‌کند که پیامبران انسان‌هایی بودند با قوهٔ تخیلی قوی ولی فهمی ضعیف! آدم، ابراهیم و موسی، نه تنها از صفات حقیقی الاهی بی‌خبر بودند، بلکه همچنین از بسیاری از اَعراض نوع اول و دوم نیز خبر نداشتند. به گفتهٔ هری ولفسن، رسالهٔ الاهیاتی سیاسی سنت هرمنوتیکی پرسابقه‌ای را واژگون کرد، سنتی که قرن‌ها قبل توسط فیلون آغاز شد؛ نزد اسپینوزا، متن مقدس دیگر نمی‌تواند واجد اتوریته‌ای فلسفی قلمداد شود.

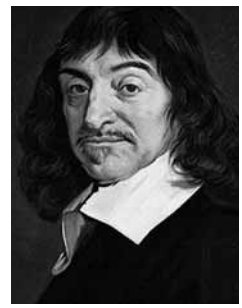
تکنوایی صفات این‌گونه مشتمل است بر درونماندگاری مطلق خدا و طبیعت، *Deus sive Natura* [خدا یا طبیعت]، و منجر به نفی تعالی خدا می‌شود (چندان مهم نیست که این موضع را پانته‌ایسم بخوانیم یا آته‌ایسم). آنچه دلوز نزد اسپینوزا می‌یابد، پیش از نقدهای هیوم و کانت بر الاهیات، یا حتی «مرگ خدا»ی نیچه، فلسفهٔ آرام و مطمئن درونماندگاری است. می‌توان پیشاپیش حس کرد که دلوز در موضعی دشوار قرار دارد؛ تکنوایی همان قدر با برتری سلبی نوافلاطونیان تضاد دارد که با آنالوژی‌های ایجابی تومیست‌ها، که هرکدام در دوران مدرن نمونه‌هایی مشابه دارند.

۲. تکنوایی علّت: دومین شکل تکنوایی که دلوز نزد اسپینوزا می‌یابد، تکنوایی علّت است؛ خدا علّت همه‌چیز است به همان معنایی که علّت خویش است. اگر مسئله را به صورتی گسترده در نظر بگیریم، می‌توان گفت که فلسفهٔ قرون وسطا سه نوع علّت را متمایز می‌کرد: علّت خارجی، علّت فیضانی[۱۶]، و علّت درونماندگار. علّت خارجی[۱۷] علّتی است که از خود خارج می‌شود تا چیزی تولید کند، و آنچه تولید می‌کند (یعنی معلول) بیرون از آن است. مسیحیت وابسته به این تصور بود که تمایزی واقعی میان خدا و جهان وجود دارد. اگر خدا جهان را آفریده است و جهان نسبت به خدا بیرونی است، پس نتیجه می‌گیریم که خدا باید از خویش بیرون آمده باشد تا جهان را خلق کند. بنابراین، باید خدا را علّتی سراسر بیرونی یا خارجی بدانیم (خلقت‌باوری[۱۸]). برخلاف، علّت فیضانی علّتی است که معلولش نسبت به آن بیرونی است، امّا در عین حال [علّت] برای تولیدکردن معلول همچنان درون خود باقی می‌ماند. مثلاً خورشید برای تولید کردن درون خود باقی می‌ماند، امّا آنچه تولید می‌کند (یعنی نور) از آن خارج می‌شود. استعاره‌های مربوط به روشنایی و نور نزد فلوطین و نوافلاطونیان به کرّات یافت می‌شود، و اینان فلاسفه‌ای بودند که تصور فیض‌محور از علّت را تا واپسین نتایج آن بسط دادند. در نهایت، علّت درونماندگار علّتی است که نه تنها درون خود باقی می‌ماند تا چیزی تولید کند، بلکه علّتی است که معلول تولیدشده‌اش نیز درون آن باقی می‌ماند. این تصور از علّیت است که توسط اسپینوزا مطرح شد.

بار دیگر، الاهیات مسیحی راه‌حلی دوگانه در پیش گرفت: آیا خدا علّت بیرونی است یا علّت درونی؟ راست‌کیشی بر این پای می‌فشرد

آنچه دلوز نزد اسپینوزا می‌یابد، پیش از نقدهای هیوم و کانت بر الاهیات، یا حتی «مرگ خدا»ی نیچه، فلسفهٔ آرام و مطمئن درونماندگاری است. می‌توان پیشاپیش حس کرد که دلوز در موضعی دشوار قرار دارد؛ تکنوایی همان قدر با برتری سلبی نوافلاطونیان تضاد دارد که با آنالوژی‌های ایجابی تومیست‌ها، که هرکدام در دوران مدرن نمونه‌هایی مشابه دارند.

که خدا علّتی بیرونی است که نسبت به جهان تعالی دارد (خلق از عدم). امّا مسأله این است که خدا چگونه جهان را خلق می‌کند؟ خدا باید الگو یا ایده‌ای از جهان در فاهمهٔ خویش داشته باشد و جهان را بر اساس این الگو خلق کند، از طریق کنش آزادانهٔ ارادهٔ الاهی. امّا این به معنای علّیتی سراسر درونماندگار است الگو یا ایده باید درون فاهمهٔ خدا باقی بماند، و خدا باید درون خویش باقی بماند تا آن را بیندیشد. برای آشتی‌دادن این دو حرکت، به تصور علّیت فیضانی میان الگوی جهان در فاهمهٔ خدا و جهان واقعیِ تولیدشده بر اساس این الگو نیاز داریم. در نتیجه متفکران قرون وسطا باید سه سنخ علّیت را نظم‌های مختلفی با یکدیگر ترکیب می‌کردند. تصور علّیت درونماندگار به گفتهٔ دلوز نوعی حد نظری درونی بود برای فلاسفه و الاهیات‌دانان تا زمان رنسانس (نیکلاس کوزایی، اریوگنا، پترارک، برونو، اکهارت، عارفان راین)؛ امّا حدی که همواره، به منظور احتراز از وحدت وجود، از طریق اصل آفرینش (توسط موجودی متعالی بر فراز مخلوقات) و فیض (از واحدی متعالی نسبت به هستی) نفی می‌شد. به یک معنا، علّت درونماندگار همواره در فلسفه وجود داشت، اما اسپینوزا نخستین متفکری بود که می‌خواست (و می‌توانست) مفهوم علّیت را تا سرحد درونماندگار آن بکشاند، و آن را از فرودستی نسبت به دیگر روندهای علّیت برهاند.



دکارت نیز بدین خرسند بود که خدا را به مثابهٔ کمال مطلق تعریف کند، هرچند کمال و عدم تناهی صفات نیستند، بلکه صرفاً جهت‌هایی از ذات الاهی هستند.

پیامدهای علّیت درونماندگار چیست؟ در علّیت فیضانی، واحد علّت یا «خاستگاه رادیکال» هستی است، امّا علّت (واحد) فراتر از معلول (هستی) باقی می‌ماند. واحد برای تولیدکردن هستی از خویش خارج نمی‌شود، چرا که اگر از خویش خارج شود دو تا می‌شود [و دیگر واحد نیست]. چنین است مفهوم فلوطینی مرحمت[19]: وجود مرحمت یا بخشش واحد است، امّا واحد ضرورتاً فراسوی وجود باقی می‌ماند، واحد «نیست». به لحاظ هستی‌شناختی، جهان بدین طریق پایگان‌مند[20] می‌شود؛ موجودات بسته به دوری یا نزدیکی‌شان به واحد، که اصل نخستین متعالی است، واجد واقعیت کمتر یا بیشتری هستند («زنجیرهٔ عظیم هستی»). به لحاظ اخلاقیاتی، هستی این‌گونه می‌تواند مورد قضاوت و داوری قرار گیرد، چرا که اتوریته یا مرجعی فراتر از خود هستی وجود دارد («نظام داوری»). بدین ترتیب، واحد از الاهیات سلبی یا روش آنالوژی جدایی‌ناپذیر است، چرا که اینها لازمهٔ حفظ برتری علّت‌اند. نباید فریب پیشوند «تک» در اصطلاح «تکنوایی» را بخوریم؛ هستی‌شناسی تکنوا طبق تعریف با فلسفهٔ واحد ناسازگار است، یعنی فلسفه‌ای که ضرورتاً مشتمل است بر تصوری چندنوا از هستی. به نظر می‌رسد هایدگر در درسگفتار معروف خود در باب «زمان و هستی» همچنان در بند تصور خاصی از برتری است، آنجا که مضمون *es gibt* را به کار می‌گیرد: یعنی «هدیه»ی (*Gabe*) زمان و هستی که توسط آن (It) اهدا شده است.[21] ژاک دریدا، در آثار متأخر خویش، به جانب فلسفهٔ تعالی می‌رود که متأثر از لویناس است و به مضمون الاهیات سلبی ارتباط دارد.

دلوز راهی متفاوت در پیش گرفته است. در علّیت درونماندگار اسپینوزا، نه تنها علّت درون خود باقی می‌ماند، بلکه همچنین معلول آن نیز «حالّ» در آن باقی می‌ماند، و نه صادرشده از آن [چنان که در نظریهٔ فلوطینی فیض می‌بینیم]. معلول (حالت) درون علّت خود باقی می‌ماند، همان طور که علّت درون خود باقی می‌ماند (جوهر). از اینجاست شیفتگی دلوز نسبت به انگاره‌های «بیان‌محورانه[22]» رنسانسی‌ای همچون تلویح[23] و تشریح[24]، که در تفاوت و تکرار به کار می‌روند؛ همه‌چیز در خدا (یا طبیعت) حاضر است، خدایی که آنها را شامل می‌شود[25]، و خدا در همه‌چیز حاضر است، و چیزها خدا را تشریح و تلویح می‌کنند.

درونماندگاریِ تصویر در آینه، درونماندگاریِ درخت در بذر—این دو تصور بنیان فلسفهٔ بیان‌گرانه هستند. حتی نزد دیونیزوس مجعول، سفت‌وسخت‌بودن پایگان‌مندی[26] جایی نهفته برای نواحی برابری، تکنوایی و بی‌پایگانی[27] باقی می‌گذارد.[1]

به همین شکل، طبیعت طبیعت‌آفرین[28] (جوهر و علّت) و طبیعت طبیعت‌پذیر[29] (حالت و معلول) از طریق درونماندگاری متقابل به یکدیگر پیوسته‌اند؛ علّت درون خود باقی می‌ماند تا تولید کند، و معلول یا محصول درون علّت باقی می‌ماند. در هستی‌شناسی درونماندگار، هستی ضرورتاً تکنوا می‌شود؛ نه تنها هستی در خود برابر است، بلکه همچنین به صورتی برابر و بی‌واسطه در تمام هستندگان حاضر است، بدون وساطت یا واسطه. هیچ علّت بعید یا علّت نخستینی در کار نیست، هیچ علّت غایی‌ای در کار نیست، «زنجیرهٔ هستی» نداریم، پایگان وجود ندارد، بلکه با نوعی بی‌پایگانی هستندگان درون هستی مواجهیم (واحد دیگر آرخه یا اصل نخستین نیست). «سنگ، گل، جانور، انسان جملگی عظمت خدا را می‌سرایند، در نوعی بی‌پایگانی شکوهمند». اسپینوزا با استخراج علّیت درونماندگار از دیگر روندهای علّیت، همه‌چیز را در سطح جوهر بی‌نهایتی قرار داد که واجد تمام صفات است و همه‌چیز را به مثابهٔ حالات خود می‌فهمد؛ خدا در جهان است و جهان در خداست. (در واقع همین است اتهام مرگبار هر کفرگویی: متهم‌شدن به درونماندگاری و حلول، خلط‌کردن خدا با مخلوقات). به زبان دلوز، اسپینوزا هستی را بر یک سطح درونماندگاری ثابت فرافکند که در آن چیزها سراسر در روند واریاسیون مستمر حرکت می‌کنند، بدون هیچ غائیتی، هیچ هدفی، هیچ هماهنگی پیشین‌بنیادی، بلکه تنها «با اتصال ضروری معلول‌های مختلف علّتی درونماندگار.»[2]

۳. تکنوایی جهت (ضرورت): ضرورت سومین فیگور تکنوایی است تکنوایی جهت، پس از تکنوایی صفات و تکنوایی علّت. تکنوایی جهت بیان می‌کند که همه‌چیز ضروری است یا به واسطهٔ خودش یا به واسطهٔ علّت خویش. تکنوایی جهت نه تنها نافی مفهوم اختیار نیست، بلکه به صورتی عمیق مفهوم اختیار را تازگی می‌بخشد، چرا که آن را سراسر از مفهوم اراده جدا می‌کند، هم در نسبت با جوهر و هم حالات (خدا و مخلوقات).

از یک سو (در نسبت با جوهر)، آنان که عقل (یا فهم) و اراده را به ذات خدا نسبت می‌دهند، به خطا خدا را بر حسب محمول‌های انسان‌گونه‌ای درک می‌کنند که خدا را همچون پادشاه یا قانونگذار تصویر می‌کند (سومین نوع اعراض). بازنگری خارق‌العادهٔ لایب نیتس در مفهوم سنتی آفرینش را در نظر بگیرید. لایب نیتس می‌گوید که خدا واجد فاهمه‌ای لایتناهی است. اصطلاح «فاهمه» را باید در اینجا به صورتی چندنوا در نظر گرفت معنای واحدی ندارد چرا که فاهمهٔ

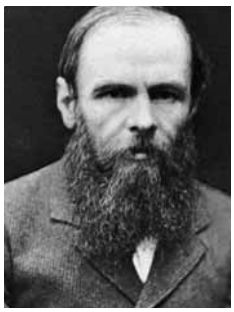
نامتناهی خدا با فاهمهٔ متناهی ابنای بشر یکسان نیست (آنالوژی هستی). پیش از آفریدن جهان، مجموعهٔ بی‌نهایتی از «امکانات» (جهان‌های ممکن) در فاهمهٔ خدا وجود دارد که جملگی بسته به درجهٔ کمال‌شان وزنی خاص دارند. این جهان‌های ممکن همگی تمایل دارند که به هستی وارد شوند، امّا چنین نیست که همهٔ آنها بتوانند وارد هستی شوند. زیرا ترکیباتی ناسازگار (یا ناهم‌ممکن/مانعة‌الجمع[۳۰]) تشکیل می‌دهند. تنها آن مجموعه از امکانات که واجد بیشترین کمّیت کمال باشد، وارد وجود خواهد شد، و دقیقاً ارادهٔ خداست که «بهترین» جهان ممکن را برمی‌گزیند، همخوان با حسابی که کامل‌ترین ترکیب را برمی‌گزیند (بهترین).

اسپینوزا، علیه لایب نیتس، اعلام کرد که نسبت‌دادن فاهمه یا اراده به ذات خدا ابلهانه است؛ اینها دو خطای بزرگی هستند که هم مفهوم ضرورت را مخدوش می‌کنند و هم مفهوم اختیار را. بدین دلیل که وقتی خدا را واجد ارادهٔ انتخاب تصور می‌کنیم (یا ارادهٔ خلق از عدم)، در قالب تصویر شاه یا خودکامه، یا واجد فاهمه‌ای مشتمل بر تمام حالات یا امکانات در نظرش می‌گیریم، در تصویر قانونگذار [یا شارع]، اختیار مفروض وی به تصادف و عدم ضرورت فیزیکی (اراده) یا امکان منطقی (عقل) گره می‌خورد. در نتیجه، به قدرت خدا عدم ثبات یا تغیّر را نسبت می‌دهیم، چرا که ارادهٔ وی می‌توانست چیزی دیگر خلق کند، یا نوعی فقدان قدرت را به وی نسبت می‌دهیم، چرا که قدرت خدا محدود به الگوهای شناخته شدهٔ امکان خواهد بود. اگر خدا می‌توانست نظم متفاوتی از طبیعت را خلق کند یعنی، اگر چیزی دیگر در مورد طبیعت تصور کرده یا اراده کرده بود، آن گاه هم عقل و هم ارادهٔ وی یعنی، ذات و طبیعت‌اش باید متفاوت بودند، و خدا باید چیزی غیر از آنچه هست بود، و این سخنی مهمل است. به همین ترتیب باید گفت که، اگر قائل به این باشیم که خدا همهٔ کارها را به خاطر خیر یا اصل «بهترین» انجام می‌دهد، چیزی را بیرون از خدا قرار داده‌ایم، که وابسته به خدا نیست، به مثابهٔ الگویی که خدا محکوم بدان است یا غایتی که خدا مدّنظر دارد، که این هم بی‌معناست. در هر دو صورت به انتزاعات وجود می‌بخشیم، انتزاعاتی چون عدم، در مورد خلق از عدم؛ یا خیر و بهترین، در مورد اختیار تشریعی.

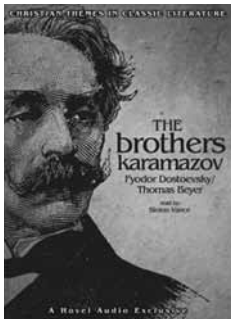
از نظر اسپینوزا، نمی‌توان گفت خدا مختار است؛ چون بر اساس امکانات یا الگوهایی که در فاهمه‌اش درک شده، اراده می‌کند (از این منظر، منطق جهت[۳۱] در مورد جهان‌های ممکن چیزی نیست جز الاهیات برای منطق‌دانان). بلکه، خدا آزاد است چون ضرورتاً عمل می‌کند و بر اساس طبیعت خویش تولید می‌کند (و نه از سر «آزادی اراده» که امری است متغیّر) و چون فاهمهٔ او ضرورتاً طبیعت خود را درمی‌یابد (و نه چون امکانات یا الگوها را درک می‌کند). اگر ضرورت تنها جهت موجود است، این از آن روست که تنها علّتی که می‌تواند آزاد خوانده شود، علّتی است که تنها به واسطهٔ طبیعت خویش وجود دارد، و توسط خودش برای ارتکاب کنش تعیّن می‌پذیرد. ازین رو، خدا که متشکل از بی‌نهایت صفت است، علّت همهٔ چیزهاست به همان معنایی که علّت خویش است. و خدا مختار است چون تمام کنش‌ها و تولیدات (مخلوقات) وی ضرورتاً تنها از ذات وی ناشی می‌شوند، بدون اینکه خدا امکانات یا احتمالات را درک کند. عقل و اراده صرفاً حالات طبیعت الاهی هستند. عقل الاهی (یا فاهمهٔ نامتناهی) صرفاً حالتی است که از طریق آن خدا چیزی جز ذات خویش و آنچه از آن ناشی می‌شود را درک نمی‌کند؛ و ارادهٔ خدا صرفاً حالتی است که بر اساس آن تمامی پیامدها از ذات وی یا از آنچه وی درک می‌کند، ناشی [یا منتج] می‌شوند. به گفتهٔ دلوز «اختیار هرگز به واسطهٔ اراده یا به واسطهٔ آنچه اراده [از طریق عقل] از آن الگو می‌گیرد، حاصل نمی‌شود، بلکه از طریق ذات یا از طریق آنچه از ذات ناشی می‌شود اراده به وجود می‌آید.»

از سوی دیگر (در نسبت با حالات)، اسپینوزا بار دیگر توصیفی تکوینی[۳۲] از خاستگاه مقولات امکان و ضرورت به دست می‌دهد. اگر انسان‌ها در «بردگی» زاده می‌شوند (عنوان فصل چهارم اخلاق[۳۳])، از آن روست که توسط علّت‌هایی بیرون از خویش موجَب می‌شوند. آگاهی انسانی، بالطبع، معلول‌ها را ثبت می‌کند، امّا از علل بی‌خبر است. نظم علل نظم ترکیب و ازهم‌گسستن روابط است که به صورتی نامتناهی سراسر طبیعت را متأثر می‌سازد. وقتی بدن من با بدنی دیگر «مواجه» می‌شود (یا ذهن من با ذهنی دیگر مواجه می‌شود)، دو بدن گاهی وارد ترکیبی می‌شوند که یک کلّ قوی‌تر را تشکیل می‌دهد (همچون آن زمان که غذا وارد بدن می‌شود)، در حالی که در دیگر اوقات یک بدن بدنی دیگر را ازهم می‌گسلد، و انسجام اجزای آن را نابود می‌کند (وقتی سم مرا بیمار می‌سازد). امّا ما در مقام موجوداتی آگاه، تنها تأثیرات این ترکیب‌ها و تجزیه‌ها را درک می‌کنیم؛ ما احساس لذّت می‌کنیم، آن گاه که بدنی با بدن ما مواجه شود و با آن ترکیب شود، و احساس الم می‌کنیم آن گاه که برخلاف، بدنی انسجام ما را به مخاطره افکَنَد. به عبارت دیگر: ما تنها آن چیزی را که بر بدن یا ذهن‌مان «عارض می‌شود» درک می‌کنیم، و آگاهی صرفاً باخبری مستمر از این گذار است، گذار از کمال کمتر به کمال بیشتر (لذّت)، و از کمال بیشتر به کمال کمتر (الم). چنین است که آگاهی تنها به واسطهٔ اطلاع‌رسانی ارزش دارد، امّا اطلاعی که به دست می‌دهد ضرورتاً مغشوش و معوج است؛ وضعیت بشری ما را محکوم بدان می‌کند که صرفاً واجد تصوراتی نابسنده باشیم، تأثراتی گسسته از علل واقعی‌شان (معرفت نوع نخست).

آگاهی برساخته از توهمی سه‌گانه است. از آنجا که آگاهی تنها معلول‌ها[۳۴] [یا تاثّرات] را دریافت می‌کند و از علل بی‌خبر است، این بی‌خبری خود را از طریق واژگون‌کردن ترتیب امور ارضا می‌کند، یعنی معلول‌ها را به جای علل می‌گیرد (توهّم کیهان‌شناسانهٔ علل غایی یا غایات). وانگهی، آگاهی تنها می‌تواند خویشتن را علّت نخستین بداند، و به ارادهٔ خود قدرتی تخیّلی و مسلّط بر بدن نسبت می‌دهد هرچند حتی از منظر عللی که بدن را به کنش وامی‌دارند، نمی‌داند که یک بدن «چه می‌تواند کرد» (توهّم روانشناسانهٔ اختیار). در نهایت، آنجا که آگاهی دیگر نتواند علّت نخستین یا سازمان‌دهندهٔ غایات باشد، خدایی قدیر[۳۵] را در خیال می‌سازد که خود بر اساس علل غایی (فاهمه) یا احکام اختیاری (اراده) عمل می‌کند، و همه‌چیز را بر اساس روابط وسیله هدف سازمان می‌دهد تا برای انسان‌ها جهانی فراهم سازد که درخور پاداش و مجازات وی باشد (توهّم الاهیاتی). مقولات امکان و عدم ضرورت نیز توهّم‌اند اما توهّماتی هستند ناشی از سازمان



«اگر خدا نبود، همه‌چیز مجاز بود.» دلوز دوست دارد این فرمول داستایوفسکی را که در رمان برادران کارامازوف آمده است، واژگون کند. زیرا به گفتهٔ او درست عکس این قضیه صادق است: «به واسطهٔ وجود خداست که همه‌چیز مجاز است.»



حالت متناهی. چرا که ذات یک حالت وجود آن را تعیین نمی‌کند؛ ازین رو، اگر ذات یک حالت را در نظر بگیریم، وجودش نه واجب است نه ممتنع، و ما حالت را به عنوان امری ممکن و غیرضروری درمی‌یابیم؛ و اگر موارد بیرونی‌ای را در نظر بگیریم که موجب وجود حالت می‌شوند، باز هم نخواهیم دانست که آیا این علل حالت را متعیّن خواهند ساخت یا خیر، و حالت را همچون امری صرفاً ممکن خواهیم فهمید. به عبارت دیگر: عدم ضرورت و امکان صرفاً بیان‌هایی از تخیّل ما هستند. از نظر دلوز، نقد اسپینوزا دو نقطهٔ عطف دارد: هیچ چیز در طبیعت ممکن نیست (ذات حالات ناموجود الگوها یا امکاناتی در عقل قانونگذار الاهی نیستند)؛ و هیچ عدم ضرورتی در طبیعت وجود ندارد (چنین نیست که وجودها[۳۶] از طریق کنش اراده‌ای الاهی که، همچون پادشاهان، می‌توانست قوانین دیگری [غیر از قوانین موجود] یا جهانی دیگر را اراده کند، تولید شوند).

کل تلاش کتاب اخلاق این است که اتصال سنتی میان اختیار و اراده را بگسلد. اختیار از توهّمات بنیادین آگاهی است. چرا که آگاهی نسبت به علل ناآگاه است، و امکانات و عدم ضرورت‌ها را تخیل می‌کند، و به کنش مختارانهٔ ذهن بر بدن باور دارد. امّا تا آنجا که یک حالت می‌تواند تصورات بسنده بسازد، این تصورات یا مفاهیم مشترک‌اند که توافق درونی این حالت با دیگر حالات را بیان می‌کنند (معرفت نوع دوم)، یا تصور ذات خودش هستند که ضرورتاً به صورت درونی با ذات خدا و تمامی دیگر ذوات توافق دارد (معرفت نوع سوم). تأثّرات فعّال ضرورتاً از این تصورات بسنده ناشی می‌شوند، چنان که توسط قدرتِ خودِ حالت تشریح شده باشند. حالت موجود آزاد است وقتی که مالک قدرت خویش باشد: یعنی، وقتی که کوشش آن برای حفظ ذات (کوناتوس)[۳۷] توسط تصورات بسنده‌ای متعیّن شود که حالات فعّال از آنها ناشی می‌شوند تاثّراتی که توسط ذات خودش [یعنی خود حالت] تبیین می‌شوند. به عبارت دیگر: انسان‌ها آزاد زاده نشده‌اند بلکه آزاد می‌شوند، یا به دست خویش خود را آزاد می‌کنند. تکنوایی ضرورت نافی اختیار نیست؛ نافی اختیاری است که متعلّق اراده باشد.

من می‌گویم: آن چیزی مختار است که تنها بر حسب ضرورت طبیعت خودش وجود دارد و عمل می‌کند؛ و می‌گویم: آن چیزی مجبور است که توسط چیزی دیگر، به شیوه‌ای متعیّن و ثابت، در وجود و کنش تعیین شود.... بنابراین می‌بینید که اختیار را نه در تصمیم‌گیری آزادانه، بلکه در ضرورت آزادانه[۳۸] جای می‌دهم.

از نظر اسپینوزا، اختیار همواره مرتبط است با ذات و آنچه ضرورتاً از آن ناشی [یا منتج] می‌شود. اختیار ارتباطی با اراده و آنچه بر آن حکم می‌راند، ندارد.

چنین است سه فیگور تکنوایی که دلوز نزد اسپینوزا شناسایی می‌کند: تکنوایی صفات (صفات به یک معنای واحد بر خدا و مخلوقاتش حمل می‌شوند)، تکنوایی علّت (خدا علّت خویش است به همان معنا که علّت تمام چیزهاست)، و تکنوایی جهت (خدا واجب است به همان معنا که هرآنچه هست واجب است). این سه تکنوایی در کنار هم منجر به آن چیزی می‌شوند که دلوز هستی‌شناسی «ناب» می‌خواند: یعنی، هستی‌شناسی‌ای که در آن هیچ چیزی در ورای هستی، خارج از آن یا برتر از آن نیست. امّا این صرفا نیمهٔ نخست گشوده‌شدن مفهوم تکنوایی نزد دلوز است.

هایدگر (که تز دکترای خود را در مورد دونس اسکوتوس نوشته بود) چنان که مشهور است آغازگر رنسانس مدرن هستی‌شناسی بود. چرا که مسئلهٔ «تفاوت هستی‌شناسانه» را پیش کشید: تفاوت میان هستی و هستندگان در چیست؟ یا به عبارت دقیق‌تر: هستی چگونه میان هستندگان توزیع شده است؟

تکنوایی نزد دلوز

«آیا مقصود مرا دریافته‌اند؟ تکنوایی علیه آنالوژی -[۳۹]»: چنین است ستیزه‌جویی نیچه‌ای دلوز در تفاوت و تکرار، سومین و مهم‌ترین پرده در داستان تکنوایی. تفاوت و تکرار پروژهٔ هستی‌شناسی ناب را، چنان که اسپینوزا طراحی کرده بود، به پروبلماتیک تفاوت، چنان که هایدگر صورت‌بندی کرده بود، متصل می‌کند، و در طی این روند هم از اسپینوزا فراتر می‌رود و هم از هایدگر. حرکتی که دلوز از این‌همانی به تفاوت انجام می‌دهد، به اندازهٔ حرکت اسپینوزا از تعالی به درونماندگاری اهمیت دارد. بر اساس تز کلوسوفسکی، مفهوم خدا همواره ضامن اصل این‌همانی بوده است. حتی نزد اسپینوزا، حالات حالت‌یابی‌های جوهرند، و مفهوم جوهر (یا خدا) را همچنان می‌توان حافظ حقوق این‌همانی در برابر تفاوت قلمداد کرد. بنابراین فلسفهٔ تفاوت دلوز را باید همچون نوعی اسپینوزاگرایی منهای جوهر دانست، جهانی سراسر متشکل از جهت[۴۰] یا جهانی تفاوت‌محور (که در آن جهت ضرورت جای خود را به جهت «نهفتگی» به مثابهٔ شرط امر نو، یا تولید تفاوت، می‌دهد). تفاوت و تکرار آزمونی است در متافیزیک که هدف آن به‌دست‌دادن توصیفی (استعلایی[۴۱]) از جهان است از منظر اصل تفاوت و نه اصل این‌همانی. دلوز می‌نویسد: «هماهنگ با شهود هستی‌شناسانهٔ هایدگر، تفاوت باید فی‌نفسه استخوان‌بندی و اتصال باشد؛ تفاوت باید امر متفاوت را به امر متفاوت مرتبط سازد بدون هرگونه وساطت امر این‌همان، امر مشابه، همگن یا متضاد».[۳] امّا دلوز، علی‌رغم دِینی که به هایدگر داشت، هرگز به درونمایهٔ «چیرگی بر متافیزیک» دل نبست. دلوز خود را «متافیزیسینی ناب» می‌خواند، فیلسوفی کلاسیک که فلسفه را یک نظام می‌داند، هرچند نظامی گشوده و «ناهمگن». دلوز، هرچند آشکارا مدیون متفکران متافیزیکی‌ای چون: اسپینوزا، لایب نیتس و برگسون است، نظام‌های فکری اینان را از طریق راندن آنها به سرحدات «تفاوت‌محور»شان تغییر می‌دهد، و آنها را از سه حد نهایی متافیزیک سنتی عاری می‌سازد (خدا، جهان، خود). بدین معنا، تک‌نگاری‌های تاریخی دلوز طرح‌هایی مقدماتی هستند برای اثر عظیم تفاوت و تکرار.

ارسطو یکی از شخصیت‌های دراماتیک مهم در تفاوت و تکرار است. ارسطو تز مشهوری در باب تفاوت را بیان کرد: چیزهای متفاوت خود را تنها از طریق آن چیزی متفاوت می‌سازند که در آن مشترک‌اند. این فرودستی تفاوت نسبت به این‌همانی را می‌توان در آن طرح هستی‌شناسی ارسطویی، موسوم به درخت فورفوریوس، مشاهده کرد. در نواحی میانی درخت، تفاوت خاص [یا فصل]، جنس یا مفهوم را قادر می‌سازد که در خودش همسان باقی بماند (این‌همانی) در حالی که در قالب محمول‌های متضادی (فصل‌های خاص) که آن را تقسیم می‌کنند، بدل به چیزی دیگر شود. این روند تخصیص‌یابی نیز خود در هر سر جدول به حد خود می‌رسد. در سطح پایینی، کثرتی از افراد متفاوت را می‌توان تحت مفهومی واحد قرار داد تنها بدین شرط که شباهتی محسوس میان افرادی که درک می‌شوند وجود داشته باشد. در سطح بالایی، تفاوت‌های میان برترین اجناس یا «مقولات»

را می‌توان به مفهوم هستی مرتبط ساخت، تنها از طریق عملکردی که به آنالوژی شهرت یافته است. این‌گونه ارسطو تفاوت را نسبت به چهار اصل مرتبط با هم فرودست می‌سازد: این‌همانی در مفهوم و تضاد محمول‌ها (تفاوت خاص)، شباهت در ادراک (تفاوت فردی)، و آنالوژی حکم (تفاوت ژنریک). خوانندگان این ساختار چهارگانهٔ «بازنمایی» را همچون یکی از موتیف‌های مکرّر تفاوت و تکرار بازخواهندشناخت.

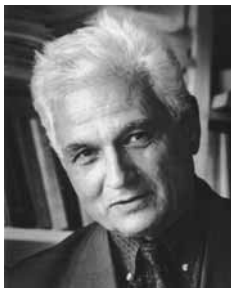
دلوز «تکنوایی هستی» را نکته به نکته با نظریهٔ ارسطویی «آنالوژی هستی» در تضاد قرار می‌دهد، نظریه‌ای که فلسفهٔ قرون‌وسطایی پیش از اسپینوزا را تحت سلطهٔ خود داشت. آیا هستی به صورتی تکنوا میان هستندگان توزیع شده است یا به صورتی آنالوژیکی؟ این پرسش ناظر است به مسأله‌ای بسیار خاص: نسبت هستی با «مقولات». کانت مقوله را به عنوان مفهومی تعریف می‌کرد که می‌تواند بر هر ابژهٔ تجربهٔ ممکن حمل شود (علّیت مقوله است چون هر ابژه‌ای علّتی دارد و خود علّت دیگر چیزهاست). صورت‌بندی ارسطو هم به همین نکته منتهی می‌شود: مقولات معانی مختلف اطلاق هستی به هستندگان هستند، مقولات معانی متفاوت کلمهٔ هستی هستند. در صورت‌بندی هایدگر، مقولات «تعیّنات بنیادین هستی هستندگان» هستند، محمول‌های هستی‌شناسانهٔ بنیادین. امّا در این صورت نسبت هستی، به مثابهٔ عمومی‌ترین مفهوم، با مقولات، به مثابهٔ برترین اجناس، چیست؟ ارسطو دریافت که هستی نمی‌تواند جنسی تکنوا در نسبت با مقولات باشد، و برای این حرف دلیل دقیقی داشت: چرا که تفاوت‌ها «هستند». حمل کردن هستی به مثابهٔ جنسی فراگیر، نافی هستی تفاوت است؛ یا به عبارت دیگر: به منزلهٔ آن است که جنس «هستی» باید دو بار حمل شود: یک بار بر انواع خود، و بار دیگر بر فصل‌های خود. بنابراین، تفاوت ژنریک یا نوعی باید از سنخی غیر از سنخ تفاوت خاص باشد؛ برخلاف جنس که در نسبت با انواع خویش تکنواست، هستی در نسبت با مقولات ضرورتاً چندنواست. ارسطو چنین نتیجه گرفت که بنابراین مقولات باید به صورت آنالوژیکی با یکدیگر مرتبط شوند. هر فلسفهٔ مقولات، از ارسطو تا کانت و هگل، دلالت بر هستی‌شناسی آنالوژیکی دارد.

نزد ارسطو، آنالوژی هستی دو صورت بنیادین دارد که هردوی آنها به صورتی الاهیاتی توسط متفکرانی چون آکوئیناس به کار گرفته شدند. از یک سو، مفهوم هستی هیچ محتوایی در خود ندارد، بلکه تنها محتوایی است توزیعی که وابسته است به مقولاتی که تفاوت صوری دارند و این مفهوم بر آنها حمل می‌شود (آنالوژی تناسب). «تناسبی»[۴۲] را که در اینجا مطرح است، لازم نیست به معنای دقیقاً ریاضیاتی کلمه دریابیم (الف:ب:ج:د)، چرا که مقولات نسبتی برابر با هستی ندارند، بلکه تنها نسبتی درونی دارند. از سوی دیگر: بدین ترتیب هستی رشته‌ای سلسله مراتبی شکل خواهد داد، چرا که مقولهٔ جوهر نقش مقولهٔ اصلی یا معنای نخستین (*pros hen*) هستی را دارد: هرآنچه «هست» جوهر است، و در نتیجه هرآنچه که جوهر است کیف، کم، أین، و غیره دارد (آنالوژی نسبت). این دو صورت آنالوژی هستند که دلوز به ترتیب با عنوان «فهم مشترک» توزیعی و «حس سالم» (یا معنای نخستین) هستی از آنها یاد می‌کند.[۴۳]

تصور آنالوژیکی ارسطو از هستی چه مشکلی دارد؟ به صورتی ساده می‌توان گفت که این تصور پاسخی نابسنده برای پروبلماتیک هایدگری تفاوت هستی‌شناسانه است. از سوی دیگر: وقتی این تصور هستی را به عنوان جنس مشترک وضع می‌کند، دقیقاً دلیل این وضع کردن را زیر پا می‌گذارد: یعنی، امکان هستی برای پذیرفتن تفاوت‌های خاص. پروبلماتیک ارسطویی کلیت هستی را تنها به مثابهٔ شبه این‌همانی (آنالوژی) می‌تواند درک کند. از سوی دیگر: باید هستی را به هستندگان خاص مرتبط سازد، امّا نمی‌تواند بگوید که چه چیزی برسازندهٔ فردیّت این هستندگان جزئی است؛ در نتیجه در امر جزئی (فرد) تنها آن چیزی را حفظ می‌کند که تابع امر کلی (مفهوم) باشد. به عبارت دیگر: تصوری چندنوا یا آنالوژیکی از هستی، تنها می‌تواند آن چیزی را دریابد که در هستندگان تکنواست. کلی حقیقی نداریم، همان طور که جزئی حقیقی نداریم: هستی تنها یک معنای مشترک توزیعی دارد، و فرد واجد هیچ تفاوتی نیست مگر تفاوتی عمومی که در مفهوم بازتاب می‌یابد.

تز دلوز در تفاوت و تکرار این است که تنها تکنوایی می‌تواند معنایی حقیقتاً جمعی[۴۴] از هستی به دست دهد (و نه معنایی صرفاً توزیعی) چرا که ما را قادر می‌سازد به فهم بازی تفاوت‌های فردیت‌بخش درون هستندگان (و نه عمومیت‌های صرف در شبکهٔ تشابهات). امّا این نکته ما را دقیقاً به مسئلهٔ بنیادین هستی‌شناسی تکنوا می‌رساند. اگر هستی به یک معنای واحد بر تمام هستندگان حمل می‌شود، پس تفاوت میان چیزها ناشی از چیست؟ در هستی‌شناسی تکنوا هیچ مقوله‌ای (به معنای کانتی ارسطویی) وجود نمی‌تواند داشته باشد؛ اگر هستندگان را بنابر جوهرشان متمایز کنیم، یا بنابر صورت‌شان، یا بنابر تفاوت‌های ژنریک و خاص‌شان، آن گاه به تصور آنالوژیکی از جهان بازخواهیم گشت. امّا اگر بگوییم که هستی تکنواست، و هیچ تفاوت مقولی‌ای میان معانی کلمهٔ «هستی» وجود ندارد، آن گاه ظاهراً به مغاک تفکری بدنام درافتاده‌ایم: تفکر امر غیرذاتی، امر بی‌صورت، امر نامشخص، غیر جنسی، غیر مقوله‌ای. میان خدا و انسان، گیاه و حیوان، تفاوتی مقوله‌ای وجود ندارد، تفاوت جوهری وجود ندارد، تفاوت صوری وجود ندارد. ازاین روست که دلوز به تأکید می‌گوید که اندیشیدن به مفهوم تکنوایی چنین دشوار است: چگونه می‌توانیم بگوییم که تفاوت‌هایی میان چیزها وجود دارد، و در عین حال قائل باشیم که هستی بر هرآنچه هست [یا هستندگان] به یک معنای واحد اطلاق می‌شود؟

شگفت نیست که آنکه تنها سنخ ممکن راه‌حل برای این معضل را یافت اسپینوزا بود. در این نقطه، تنها تفاوت قابل‌درک تفاوت به مثابهٔ درجهٔ قدرت است (فیزیکِ کمّیت‌های اشتدادی). قدرت یا اشتداد یک هستنده نسبت آن است با هستی. چرا تصور تفاوت به مثابه درجهٔ قدرت به تصور تکنوایی هستی وابسته است؟ زیرا هستندگانی که تنها به واسطهٔ درجهٔ قدرت‌شان متمایز می‌شوند، فعلّیت‌یابی یک هستی واحد تکنوا هستند، و تفاوتی ندارند جز تفاوت در درجهٔ قدرت‌شان (یا تقلیل قدرت‌شان). تفاوت به مثابهٔ درجهٔ قدرت تفاوتی است غیرمقوله‌ای چرا که معنای تکنوای هستی را حفظ می‌کند. هستندگان دیگر توسط ذات کیفی (آنالوژی هستی) متمایز نمی‌شوند، بلکه توسط



ژاک دریدا، در آثار متأخر خویش، به جانب فلسفهٔ تعالی می‌رود که متأثر از لویناس است و به مضمون الاهیات‌سلبی ارتباط دارد.

درجهٔ قابل‌سنجش قدرت (تکنوایی هستی) متمایز می‌شوند. دیگر نمی‌پرسیم ذات یک چیز چیست (مثلاً، انسان «حیوان ناطق» است)، بلکه می‌پرسیم که توانایی‌های تأثیرپذیری آن کدام‌اند؟ چرا که قدرت یک فرد موجود در قالب توانایی تأثیرپذیری خاصی بیان می‌شود؟

این حرکت پیشاپیش اشاره دارد به یک چرخش عملی مهم در فلسفه که دلوز آن را به عنوان روی‌آوردن از اخلاقیات[۴۵] به اخلاق[۴۶] توصیف می‌کند. نزد دلوز، اخلاقیات به صورتی بنیادین به تصور ذات و درک آنالوژیکی از جهان وابسته است. نزد ارسطو، ذات انسان آن است که حیوان ناطق [یا عاقل] باشد. اگر گاه چنان واقع می‌شود که انسان به شیوه‌ای غیرعقلانی عمل کند، دلیل آن است که اعراضی وجود دارند که وی را از طبیعت ذاتی‌اش منحرف می‌سازند؛ ذات انسان بالقوه گی ای است که ضرورتاً فعلیت نمی‌یابد. بنابراین، اخلاقیات را می‌توان به مثابهٔ تلاشی برای اتصال انسان به ذات خویش در نظر گرفت، تلاشی برای تحقق‌بخشیدن به ذات خویش. برخلاف، در اخلاق هستندگان به هستی مرتبط‌اند، امّا نه در سطح ذات، بلکه در سطح وجود.[۴۷] اخلاق انسان را نه بر حسب آنچه در اصل هست (ذات)، بلکه برحسب آنچه می‌تواند کرد، یا آنچه قادر بدان است (قدرت) تعریف می‌کند. از آنجا که قدرت همواره عملی‌شده است[۴۸]ـ قدرت هرز بالقوه‌گی نیست، بلکه همواره در فعلیت و کنش است پرسش دیگر این نیست که چه کار باید بکنم تا ذات خویش را تحقق بخشم؟ بلکه این است که به واسطهٔ قدرت‌ام چه کار می‌توانم کرد؟ چنان که اریک آلیه[۴۹] می‌گوید، اگر آنالوژی، الاهیاتی (انتوـتئولوژی یا هستی‌ـیزدان‌شناسی) باشد، تکنوایی اخلاقی است (انتوـاتولوژی[۵۰]). در نتیجه، مسئلهٔ سیاسی نیز ناظر است به عملی کردن یا تحقق بخشیدن به این قدرت: کدام شرایط اجازه می‌دهند که قدرت شخص به بهترین نحو متحقق شود؟ بالعکس، تحت کدام شرایط می‌توان واقعاً میل به جداشدن از قدرت خویش داشت؟ آشکارا می‌بینیم که این پرسش‌های هستی‌شناسانه بنیان فلسفهٔ اخلاقی‌ـسیاسی‌ای (و مفاهیم «وجودی» متناظر با آنها) هستند که در سرمایه‌داری و شیزوفرنی بسط می‌یابد.

می‌توان گفت که دلوز و امانوئل لویناس، با فلسفه‌هایی که به ترتیب مبتنی بر درونماندگاری و تعالی هستند، نمایندهٔ دو رویکرد بسیار متفاوت نسبت به مسئلهٔ اخلاق در تفکر معاصرند. اگر دیگری مسئلهٔ بنیادین تعالی باشد، تفاوت مسئلهٔ بنیادین درونماندگاری است. از نظر لویناس، اخلاق مقدم است بر هستی‌شناسی. زیرا اخلاق عنصر تعالی (کاملاً دیگری) را وارد می‌کند که ضرورتاً «غیر از» هستی است. نزد دلوز (و اسپینوزا) اخلاق همان هستی‌شناسی است. زیرا هستندگان بلاواسطه در سطح وجود خودشان به هستی مرتبط هستند (شدت یا درجهٔ قدرت به مثابه عنصر درونماندگاری). از این روست که اسپینوزا هستی‌شناسی محض خود را اخلاق می‌خواند و نه هستی‌شناسی؛ گزاره‌های نظری وی راجع به تکنوایی را تنها باید به صورتی عملی در سطح اخلاقی مورد بررسی قرار داد که بدان منتهی می‌شوند.

امّا این دغدغه‌های اخلاقی مستقیماً ناشی از هستی‌شناسی تکنوایی هستند که در تفاوت و تکرار بسط داده شده است، و راه‌حلی که برای مسئلهٔ تفاوت هستی‌شناسانه عرضه می‌کند. هستی نه تنها باید بتواند تفاوت بیرونی میان هستندگان را توجیه کند، بلکه همچنین باید این واقعیت را توجیه کند که هستندگان خود کثرت‌هایی هستند حاوی «تفاوت درونی»؛ و تفاوت هستی‌شناسانه نه تنها باید به تفاوت غیرمقوله‌ای میان هستی و هستندگان، بلکه همچنین به تفاوت درونی هستی با خودش اطلاق شود. مفاهیم هستی‌شناسانهٔ مطرح‌شده در تفاوت و تکرار مفاهیمی غیرمقوله‌ای هستند که حافظ تکنوایی هستی‌اند، از طریق درک این مفصل‌بندی متقابل هستی و تفاوت درون خودشان: «تفاوت در شدت، ناهمگنی در فانتسم، عدم شباهت درون صورت زمان، امر تفاوت‌گذار در اندیشه: تضاد، شباهت، این‌همانی و حتی آنالوژی تنها معلول‌هایی هستند که توسط این مصادیق تفاوت تولید شده‌اند.» چنین است معنای فرمول دلوزی «مونیسم=پلورالیسم» (تکنوایی هستی= چندنوایی تفاوت). می‌توان گفت که اگر آنالوژی مانع از آن می‌شود که هستی جنسی مشترک باشد. چرا که تفاوت‌های (خاص) «هستند»، آن گاه بالعکس هستی تکنوا در واقع تنها به این دلیل مشترک است که تفاوت‌های (فردیت‌بخش) «نیستند» و نباید وجود داشته باشند. این دومین مسئلهٔ بنیادین هستی‌شناسی تکنوایی است که دلوز با آن روبرو می‌شود و آن را تا نهایتش پیش می‌برد: (نا‌ـ)هستی تفاوت درواقع واقعیت امر نهفته یا پروبلماتیک است. به عبارت دیگر: تکنوایی هستی همواره خود را در صورتی «پروبلماتیک» عرضه می‌کند. اگر «تفاوت» را به امر بالفعل یا تجربی نسبت دهیم، به افراد برساخته در تجربه، لاجرم به مغاک هستی‌شناسی آنالوژیکی یا چندنوا درخواهیم غلتید، و تفاوت را نسبت به این‌همانی و نفی فرودست خواهیم ساخت. خوانش هستی‌شناسی دلوز باید بر این دو مسالهٔ بنیادین تمرکز کند.

امّا چرا، در نهایت، در چهارمین و واپسین پرده، تکنوایی از نوشته‌های دلوز محو می‌شود؟ تشخیص‌دادن دلیل این مسئله دشوار نیست. دیگر مفاهیم، همچون مفهوم «وانموده» نیز به همین سرنوشت دچار شدند. دلوز مفهوم «وانمودهٔ» کلوسوفسکی را برای اندیشیدن به پروبلماتیک ضدـافلاطون‌گرایی به کار بست؛ امّا بیرون از این زمینه، این مفهوم دیگر «جذابیتی» نداشت (چرا که هستندگان دیگر چیزی را «وانمایی»[۵۱] نمی‌کنند)، و جای خود را به مفهوم «سرهم‌بندی»[۵۲] داد. همین مطلب در مورد تکنوایی نیز صادق است. تکنوایی تیری بود که نخست دانس اسکوتوس پرتاب کرد، و دلوز آن را برداشت و به جایی دیگر پرتابش کرد، و از آن برای تفسیر فلسفهٔ اسپینوزا، نقد الاهیات ارتدوکس، و اندیشیدن به مسالهٔ تفاوت هستی‌شناسانهٔ هایدگر از طریق مواجهه با ارسطو بهره برد.[۵۳] وقتی وظیفهٔ این مفهوم به انجام رسید، دلوز به جای دیگری رفت. مثلاً در هزار سطح صاف، منطق est («هست») جای خود را به منطق et («و») می‌دهد، که «هستی‌شناسی را سرنگون می‌کند» و روابط را «بیرون از هر آن چیزی جای می‌دهد که می‌توانست به مثابهٔ هستی، واحد یا کل متعیّن شود». این به منزلهٔ روی آوردن به تعالی نیست، بلکه تعمیق درونماندگاری است، که در آثار متأخر دلوز مستلزم ابداع مفاهیمی جدید است همچون «صفحهٔ درونماندگاری»، «خارج»، «وقفه»[۵۴] و غیره. داستان تکنوایی نشان دهندهٔ طبیعت دینامیک تفکر دلوز است، که باید بر اساس حرکتش تعریف و درک شود.

پی‌نوشت‌ها

* دانشجوی دکترای فلسفهٔ غرب دانشگاه علامه طباطبایی.

۱. این ویژگی مربوط به وضعیت مسیحیت تحریف شده دوران قرون وسطی است. ارباب کلیسا متأسفانه به گونه‌ای رفتار کردند که برخی چون نویسندهٔ نوشتار حاضر باور به وجود خدا را مجوز هر گونه بی اخلاقی می انگارد! (م)

2. Opus Oxoniense.

۳. کلمهٔ dunce امروزه در زبان انگلیسی معنای «احمق» و «ساده‌لوح» می‌دهد، یا کسی که قاصر از آموختن است. ظاهراً این معنا حاصل موضع خصمانه‌ای است که اومانیست‌ها نسبت به آثار اسکوتوس اختیار می‌کردند.م.

4. Expression .

5. Equivocity.

6. Analogy .

7. Difference-in-itself.

۸. Albert Lautman: فیلسوف فرانسوی (۱۹۰۸ـ۱۹۴۴م) که تخصصش فلسفهٔ ریاضیات بود.م.

9. Modality .

10. Onto-theo-logy .

11. Eminence.

۱۲. آپوفاتیک یعنی سلبی و کاتافاتیک یعنی ایجابی.م.

13. *Short Treatise.*

14. Propria (properties).

15. *Tractatus Theologico-Politicus.*

16. Emanative.

۱۷. علّت خارجی (transitive یا transient): ر.ک: قضیهٔ ۱۸ بخش اول کتاب اخلاق (ترجمهٔ فارسی: اسپینوزا؛ باروخ؛ اخلاق؛ ترجمهٔ محسن جهانگیری؛ تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۹۰، ص ۴۰.م.

18. Creationism.

19. Gift .

20. Hierarchical.

۲۱. هایدگر عبارت آلمانی es gibt (به معنای «وجود دارد»، معادل there is در انگلیسی) را به معنای تحت‌الفظی آن برمی‌گرداند: «او می‌دهد». و اشاره می‌کند به «او»یی It/es که کنش دادن را مرتکب می‌شود.م.

22 . Expressionistic .

23 . Implicare .

24 . Explicare.

۲۵. «شامل‌شدن» یا «شمول» را در اینجا در برابر complicate به کار می‌بریم. دلوز در اسپینوزا و مسالهٔ بیان نسبت این مفهوم با تشریح و تلویح را چنین بیان می‌کند: «درست به همین دلیل که این دو مفهوم [یعنی تلویح و تشریح] ضد یکدیگر نیستند، اشاره به یک اصل سنتز دارند: complicatio. در نوافلاطون‌گرایی «شمول» اغلب هم به معنای داخل‌بودن [یا شامل‌شدن] کثرت در واحد است، و هم داخل‌بودن واحد در کثیر. خدا طبیعت است که به صورت «شمولی» complicatively در نظر گرفته شود؛ و این طبیعت هم خدا را تشریح می‌کند و هم تلویح [...]». (Deleuze; Gilles; *Expressionism in Philosophy: Spinoza*; Translated by Martin Joughin; Zone Books; New York: 1990; p.16. م.

26. Hierarchy.

27. Anarchy.

28. Natura naturans.

29. Natura naturata .

30. Incompossible.

31. Modal logic.

32. Genetic.

۳۳. عنوان فصل مذکور چنین است: «در باب بردگی انسان یا قوّت عواطف». م.

34. Effects.

35. Provident.

36. Existences.

37. Conatus.

38. Free necessity.

۳۹. تلمیحی است به سخن نیچه در واپسین بند کتاب آنک انسان: «آیا مقصود مرا دریافته‌اند؟ دیونیزوس علیه مصلوب».

Nietzsche; Friedrich; *Ecce Homo &The Anti-Christ*; Translated by Thomas Wayne; Algora Publishing: 2004; p. 98. م.

40. Modal .

41. Transcendental.

42. Proportionality.

۴۳. مقصود دلوز از «فهم مشترک» نسبت میان سوژهٔ محض و صورت ابژهٔ محض=x است. این الگوی وابستگی و نیز رابطهٔ میان وحدت استعلایی ادراک نفسانی و ابژهٔ استعلایی است، چنان که کانت در استنتاج استعلایی پیش کشید. در اینجا این‌همانی در قالب وحدت استعلایی ادراک نفسانی و صورت ابژه پیش‌فرض نهایی‌ای است که در بُن الگوی کانتی شناخت جای دارد. مقصود دلوز از «حس سالم» good sense شیوه‌ای است که مطابق با آن تمام قوا (یعنی حس و فاهمه و عقل) باید به صورتی هماهنگ در نقطه‌ای همگرا شوند که همان ابژهٔ واحد و این‌همان است، و اینگونه تاثیر این‌همانی یا امر همسان را ایجاد کنند. حس سالم و فهم مشترک برسازندهٔ این تصورند که الگوی تفکر همانا چیزی جز بازشناسی نیست، و امر شناسایی‌شده چیزی است دارای ذات و طبیعت. چیزها جملگی به مثابه اموری دارای ذاتی ثابت تلقّی می‌شوند، نه چیزهایی که حاصل روند تکوین و تاریخ هستند، که در صورت اخیر می‌توانند چیزی باشند جز آنچه هستند.م.

44. Collective.

45. Morality.

46. Ethics.

47. Existence.

48. Effectuated.

49. Eric Alliez.

50. Onto-ethology.

51. Simulate

52. Assemblage/ *agencement.*

۵۳. اشاره‌ای است به استعاره‌ای که نیچه در کتاب فلسفه در عصر تراژیک یونانیان به کار برد. م.

54. Interstice.

هستی‌شناسی ژیل دلوز

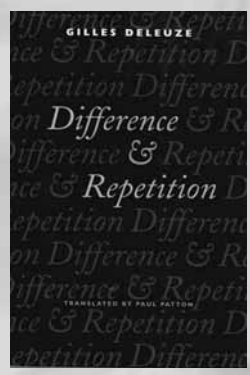
مهدی پارسا*
Mehdi.parsa.kh@gmail.com

۱. مسئلهٔ هستی‌شناسی در فلسفهٔ معاصر

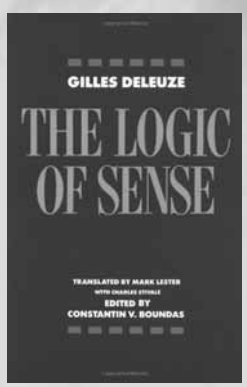
ویژگی‌ای که ژیل دلوز را از متفکران فرانسوی معاصر خود متمایز می‌کند، بی‌توجهی عامدانهٔ او به آن سنت فلسفی مدرن است که می‌گوید هستی‌شناسی دیگر ممکن نیست. زیرا از وقتی که ما متوجه محدودیت‌های شناختی خود شدیم، دیگر نمی‌توانیم دربارهٔ خود هستی سخن بگوییم. فلسفه صرفاً حق دارد به حدود شناختی ما بپردازد، و گفتن هر چیزی دربارهٔ «خود چیزها» نادیده گرفتن این بصیرت مهم است که ما همه چیز را از چشم‌انداز خود می‌بینیم. پس چشم‌اندازباوری اصولاً باید به معنای عدم امکان هر گونه هستی‌شناسی باشد. بدین ترتیب، فلسفه به شناخت‌شناسی (معرفت‌شناسی) بدل می‌شود. این امر در واقع بحرانی در فلسفه بود که حرکت به سمت نیهیلیسم را نشان می‌داد. اگر هدف از تفکر شناختن باشد، ثابت شده که انسان چیز زیادی نمی‌تواند بشناسد. آنچه انسان می‌تواند بشناسد «خیلی کم.... تقریباً هیچ» است. امّادلوز چندان نگران این نیهیلیسم نیست.

نیچه متفکری بود که برای نخستین بار صراحتاً از چشم‌اندازباوری سخن گفت. امّا نمی‌توان نیچه را در سنت شناخت‌شناسی قرار داد. نیچه به پسوند «شناسی» چندان علاقه نداشت و کار فلسفه را شناختن نمی‌دانست. درست است که ما نمی‌توانیم از چشم‌انداز خود فراتر رویم، امّا مجبور هم نیستیم فقط دربارهٔ آنچه می‌توانیم بشناسیم، سخن بگوییم. بدین ترتیب، نیچه امکانی برای قسمی هستی‌شناسی گشود که دیگر نیازمند منظر بی‌طرفانه یا همان تئوریا نبود. شناختن نزد نیچه یکی از نیروهای حیاتی است که در دورانی خاص (دوران «فلسفهٔ متافیزیکی») محوریت یافته و معرف انسان شده است. این دوران، دوران متافیزیک، با غلبهٔ تئوریا بر غریزه مشخص می‌شود. انسان دیگر مجبور نبود از چشم‌انداز خود به عالم بنگرد و همه چیز را آن‌گونه که بر وی ظاهر می‌شود ببیند، بلکه دیدگاهی به دست آورده بود که حقیقت را، خودِ حقیقت را، بر وی آشکار می‌ساخت؛ دیدن با چشم عقل؛ و این عقل چیزی مفارق بود، جدا از محدودیت‌های انسانی، جدا از علایق غریزی، خوش آمدن‌ها و بد آمدن‌هایی که ما را در زندگی به این سو و آن سو می‌رانند. امّا از نظر نیچه حقیقت نیز سکه‌ای ضرب شده بیش نیست، سکه‌ای که طرح روی آن محو شده و به نظر فلزی ناب می‌آید. خودِ حقیقت نیز یک چشم‌انداز است. و گریزی از چشم اندازها، از غرایز، از خوش آمدن‌ها و بد آمدن‌ها نیست. بنابراین، تئوریا یک دروغ است؛ چیزی همچون اسطورهٔ زندگی جاودانه. موضعی وجود ندارد که از آنجا بتوانیم بدون محدودیت چشم‌انداز بنگریم. نیچه دعوت می‌کند به این که به جای افسانه‌سرایی دربارهٔ توانایی نامحدودمان، محدودیت‌هایمان را بپذیریم. به این که به جای هرکول، ادیپ باشیم، و به جای سقراط، استرپسیادس.

تلاش‌های هایدگر در هستی و زمان نیز در همین راستا بود. در هستی‌شناسی هایدگری نسبت دازاین با هستی معرفتی نیست، بلکه عملی است. دازاین با اگزیستن، با زیستن، نسبتی با هستی برقرار می‌کند که نه از جنس کشف و شناخت، بلکه از جنس خلق عملی است. شناخت در پی ضرورت است، امّا از نظر هایدگر امکان از



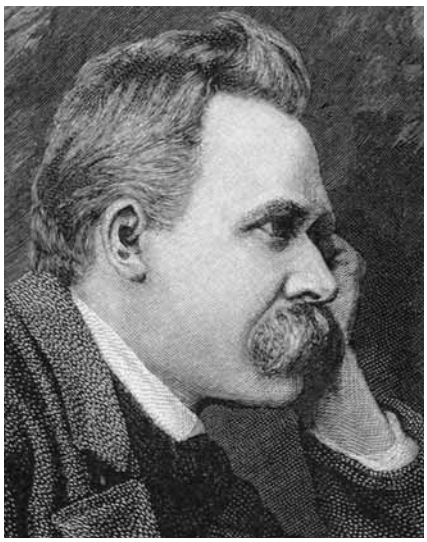
Difference and Repetition, trans. Paul Patton, Columbia University Press, New York, 1994.



The Logic of Sense, trans. M. Lester, ed. C.V. Boundas, Columbia University Press, New York, 1990.

ضرورت مهم‌تر است. هستی امکانی است، و دازاین انتخاب می‌کند. امّا در عین حال هستی و زمان دربارهٔ پرسش است و پرسشگر افقِ تحقیق دربارهٔ پرسش است. پرسیدن برای شناختن است، و هایدگر با تمرکز بر پرسش توجه خود را به بصیرت معرفت‌شناسی مدرن نشان می‌دهد. دازاین افق هستی‌شناسی هایدگر است و این هستی‌شناسی پرداختن به جهان بی‌توجه به حدود شناختی ما نیست. امّا پرسیدن یک رفتار است، رفتارِ پرسشگر. شناختنِ چیزی از بیرون آن انجام می‌شود، امّا رفتار کردن درگیر شدن درونی است. دازاین جهان را «نظاره نمی‌کند»، بلکه در-جهان-بودن است. هایدگر در این مورد می‌نویسد: «چون شناختن جهان غالباً و منحصراً همچون نمونه‌ای به جای پدیدهٔ در-هستن نشسته است، آن هم نه فقط برای نظریهٔ شناخت، زیرا رفتار عملی نیز به مثابه رفتاری نانظری و غیرنظری فهمیده شده است و چون به علت این تقدمی که به شناختن داده شده است، فهم ما از خودینه‌ترین نوع هستیِ در-هستن به گمراهی کشیده شده است. پس در-جهان-هستن باید با نظر به شناختن جهان باز هم دقیق‌تر نمایش داده شود و خود این شناخت به مثابهٔ جهتی اگزیستانسیال از در-هستن مشهود گردد.»[1] در همین قول که نقل شد می‌بینیم که هایدگر با استمداد از مفهوم در-جهان-بودن می‌خواهد اولویت شناختن جهان را واسازی کند و معنایی دیگر از شناختن که این بار «جهتی اگزیستانسیال» است معرفی کند. شناختن در این معنا نظری یا عملی در معنای نانظری نیست. پس هستی‌شناسی هایدگر به شناختن و حدود آن بی‌توجه نیست و بنابراین با نیهیلیسمی که از آن سخن گفتیم درگیر است، هر چند که تلاش می‌کند معنای شناختن را طوری عوض کند که آنچه می‌توانیم بشناسیم موضوع بحث نباشد. هستی‌شناسی هایدگر در مواجهه با مسئلهٔ شناخت شکل می‌گیرد.

محوریت شناخت در فلسفه همزمان است با شکل‌گیری مفهوم سوبژکتیویته. سوژه در تقابل با ابژه و در نسبت با آن وجود دارد و این نسبت همان شناختن است. شناختن کار سوژه است و به تقابل سوژه / ابژه وابسته است. هایدگر سعی می‌کند شناختن را طوری تعریف کند که وابسته به این تقابل نباشد. امّا دیگرانی هستند که مشکل را نه در مفهوم سوبژکتیویته، بلکه در مفهوم شناختن می‌بینند. لویناس یکی از این متفکران است که مفهوم سوژه را حفظ می‌کند، امّا سوژه را سوژهٔ شناسایی نمی‌داند. سوژهٔ لویناسی سوژهٔ اخلاقی است. لکان هم مفهوم سوژه را حفظ می‌کند و هم شناختن را، امّا معتقد است سوژهٔ شناسایی در جایی امن بیرون از ابژه نیست و توسط امر واقع شکاف خورده است. زمانی هست که سوژهٔ شناسایی با ابژهٔ خود تصادفی غیرشناختی می‌کند و این تصادف ترومایی است که تصویر شناختی از سوژه را گسسته می‌سازد. می‌بینیم که در هر یک از این «متفکران» می‌توانیم از قسمی هستی‌شناسی سخن بگوییم؛ هستی‌شناسی اخلاقی یا هستی‌شناسی امر واقع. در لویناس این دیگری است که ورای حدود شناختی قرار دارد، امری نامتناهی که مسئولیتی نامتناهی در من ایجاد می‌کند که باعث می‌شود از محدودهٔ تناهی خود فراتر روم. در لکان امر واقع بیرون از حدود شناختی من قرار دارد و مواجهه با آن مواجهه با هستی است. نیچه، هایدگر، لویناس، تا اندازه‌ای لکان، و همچنین دریدا، برای گریز از نیهیلیسم تفکر شناخت‌محورِ غربی به شکل دادن یک هستی‌شناسی اقدام کردند. آنها منتقد آن نیهیلیسمی بودند که فلسفه را آغاز کرد و در دوران مدرن برملا شد؛ فلسفه‌ای که بر اولویت تئوریا و شناخت استوار بود. نیچه به فلسفهٔ متافیزیکی حمله می‌کند، هایدگر به فراموشی هستی و پرداختن به هستنده‌ها، لویناس به تمامیت‌طلبیِ فلسفهٔ غربی که هر غیریتی را به «همان» فرومی‌کاهد، لکان به «من‌محور» بودن تفکر غربی و آرمان‌های خیالی که این تفکر ایجاد کرده است، و دریدا به «متافیزیک حضور» که تعبیر وی از تاریخ دوهزار سالهٔ تفکر غربی است. همهٔ این متفکران پذیرفته‌اند که دوران‌شان نقطهٔ عطفی در تاریخ فلسفه است. همه به معنایی ضد هگلی و به معنایی هگلی هستند.

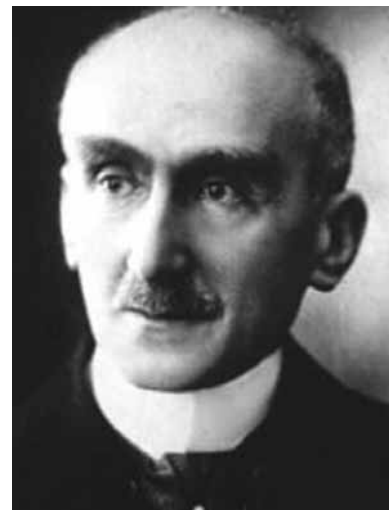


نیچه متفکری بود که برای نخستین بار صراحتاً از چشم‌اندازباوری سخن گفت. امّا نمی‌توان نیچه را در سنت شناخت‌شناسی قرار داد. نیچه به پسوند «شناسی» چندان علاقه نداشت و کار فلسفه را شناختن نمی‌دانست.

۲. هستی‌شناسی دلوزی

گفتیم که دلوز به مسئلهٔ شناختن و سوژه علاقه‌ای ندارد. بر خلاف متفکرانی که اشاره کردیم، پرداختن وی به هستی‌شناسی برای حل معضل شناخت‌شناسی نیست. دلوز درد هگل و هایدگر را درک نمی‌کند، یا نمی‌خواهد درک کند. او فکر نمی‌کند که تاریخ فلسفه نقطهٔ عطفی داشته باشد. دلوز سنت هستی‌شناسی را دنبال می‌کند، بی‌آنکه نگران آسیبی باشد که سوبژکتیویته به این سنت زده است. البته او برای این کار برخی را نادیده می‌گیرد؛ برخی که اتفاقاً در فضای فلسفی زمان وی در فرانسه همه جا صحبت از آنها بود. کسانی همچون هایدگر و گزارش او از تاریخ فلسفه یا همان تاریخ فراموشی هستی. دلوز نه تنها این گزارش را نمی‌پذیرد، بلکه اصلاً توجهی هم به آن نمی‌کند. برای دلوز مهم نیست که چه چیز هایدگر را مضطرب و پریشان کرده و نسبت به فلسفه چنین بدبین. دلوز می‌خواهد کار خودش را انجام دهد. او چهره‌های دیگری را در تاریخ فلسفه می‌یابد و فلسفه را از مسیر آنها پی می‌گیرد. آنها شکل‌دهندهٔ چارچوب هستی‌شناسی هستند، اگر گزارش دلوز را بپذیریم و برخی رویدادها در تاریخ فلسفه را نادیده بگیریم. مثلاً نیچه یکی از این چهره‌ها است که در مسیر هایدگری از تاریخ فلسفه نیز نقش پررنگی دارد. امّا اگر هایدگر به نیهیلیسمِ نیچه توجه می‌کند و دریدا به جایگاه تفسیر در آثار او، دلوز به مفهوم نیرو در نیچه توجه می‌کند تا تبیینی هستی‌شناختی از وی به دست دهد. جز نیچه، اسپینوزا و برگسون دیگر اضلاع چارچوب هستی‌شناسی دلوزی هستند. هستی‌شناسی اسپینوزا حول وحدت جوهر و هستی‌شناسی برگسون حول استمرار شکل می‌گیرد. نیچه عنصر حیات را به این چارچوب می‌افزاید. همهٔ این‌ها در شکل‌گیری

هستی‌شناسی دلوزی نقش دارند. امّا دلوز علاوه بر خوانش دیگرگونهٔ این متفکران، اتصالاتی با دیگر عناصر مورد علاقه‌اش نیز ایجاد می‌کند که هستی‌شناسی وی را غنی‌تر می‌سازد. در ادامه به یکی از این عناصر، یعنی ادبیات، توجه خواهیم کرد. یکبار دیگر تأکید می‌کنیم که دلوز به توصیف هستی می‌پردازد، بدون این که نگران اخطار کانتی باشد که ما نمی‌توانیم هستی را بشناسیم. از نظر وی، احتمالاً، خوانش متفکران مدرن از متون کسانی همچون اسپینوزا عجولانه و سطحی بوده است.



کار ساده‌ای که برگسون انجام می‌دهد، این است که می‌گوید «زمان حال» می‌گذرد و هیچ گاه ثابت باقی نمی‌ماند؛ به همین دلیل آن‌چه که ما به آن می‌گوییم «اکنون»، یا «حضور» انتزاعی است. بنابراین، ما با چیزی غیر از «استمرار» سر و کار نداریم.

نخستین ضلع هستی‌شناسی دلوز به اسپینوزا مربوط می‌شود؛ اسپینوزا در تقابل با دکارت اظهار می‌کند که در جهان، تنها یک جوهر وجود دارد؛ در حالی که دکارت در هستی‌شناسی خود از دو جوهر سخن به میان می‌آورد؛ جوهر «طبیعت» که تنها ویژگی آن، ممتد بودن است و جوهر «فکر»؛ تمام آن چیزهایی که ما به حیات نسبت می‌دهیم از جمله خلاقیت، تفکر، تصمیم، انتخاب و ... به جوهر دوم (فکر) نسبت داده می‌شود. در هستی‌شناسی دکارتی طبیعت مُرده است. اسپینوزا امّا ادعا می‌کند که یک جوهر بیشتر وجود ندارد و آن «طبیعت» است؛ او در بافتی الهیاتی این وحدت جوهر را مطرح می‌کند. اکنون مسئله‌ای که در هستی‌شناسی اسپینوزا مطرح می‌شود، این است که ما در جهان با آزادی، روح، و زندگی مواجه‌ایم، و اگر یک جوهر بیشتر وجود ندارد، این یک جوهر چطور می‌تواند آزاد باشد، تصمیم بگیرد، و اگر روح از جوهر دیگری به آن تزریق نشود، چطور می‌تواند روح داشته باشد؛ اسپینوزا چه طور می‌تواند هستی‌شناسی‌ای را شکل دهد که در این هستی‌شناسی هر چه هست، «طبیعت» باشد؛ طبیعتی که در درون خود و نه در جای دیگر، روح و جان داشته و زنده باشد. بنابراین، مسئلهٔ اصلی تفکر اسپینوزا، که مسئلهٔ دلوز نیز هست، این است که آزادی و حیات را در جهان، و در همین یک جهان، توجیه کند. سنت افلاطونی ماده و روح را از هم متمایز می‌ساخت. دکارت تابع همین سنت است. در فلسفهٔ کانت نیز این تمایز وجود دارد. در کانت، «طبیعت» که در نقد اول به آن پرداخته می‌شود، مجبور است؛ قوانینی بر آن حاکم است و این قوانین، طبیعت را کاملاً پیش‌بینی‌پذیر می‌کند. از طرف دیگر کانت در نقد دوم به مفهوم «آزادی و اراده» می‌پردازد؛ به عالم نومنال که در آن «آزادی» برقرار است. نقد دوم کانت، همان «اخلاق» است. امّا نکته اینجاست که اسپینوزا در کتاب اخلاق خود به موضوع آزادی در طبیعت می‌پردازد و می‌خواهد آزادی را در طبیعت و نه غیر از آن جست‌وجو کند. به همین دلیل می‌توان گفت که اسپینوزا نخستین حملهٔ جدی را به افلاطون‌گرایی انجام می‌دهد. چرا که حقیقت این جهان را در جای دیگری جست و جو نمی‌کند. امّا اسپینوزا چگونه این کار را انجام می‌دهد؟ اسپینوزا به جای این‌که از «جوهر» و «عرض» صحبت کند، از «جوهر» و «بیان جوهر» صحبت می‌کند و تفاوت این دو در این است که میان «جوهر» و «عرض» جبر وجود دارد. اعراضی که از یک جوهر بیرون می‌آیند و با آنها مواجه می‌شویم، انتخابی ندارند؛ هر جوهری اعراض خاص خود را دارد؛ این در حالی است که «بیان» در فلسفهٔ اسپینوزا با «آزادی» گره خورده است؛ به این معنا که «جوهر» خود را بیان می‌کند و در این بیان کردن، «انتخاب» و «آزادی» وجود دارد. مسئله این است که «بیان»، به یک معنای اسپینوزایی خاص، «جوهر» را نامتناهی می‌کند؛ و آن معنا این است که «جوهر» به بی‌نهایت شکل می‌تواند بیان شود؛ در نتیجه ما نمی‌توانیم پیش‌بینی کنیم که چه از دل این جوهر بیرون خواهد آمد و او چگونه خود را بیان خواهد کرد. بنابراین، ما با جهانی نامتناهی سر و کار داریم که در آن «طبیعت» می‌تواند خود را به بی‌نهایت شکل بیان کند و بیان جوهر چیزی غیر از «جوهر» نیست؛ «جوهر» در هر حال خود را بیان می‌کند و جوهری نیست که خود را بیان نکند. بدین ترتیب معضل اصلی تفکر افلاطونی از بین می‌رود. در افلاطون ایده حقیقی است و آنچه ما در جهان با آن مواجهیم تصویرِ ایده بیش نیست. امّا مسئله این است که ایده چه نیازی دارد که تصویری داشته باشد؟ چرا جهان تصاویر هست، وقتی می‌تواند نباشد؟ وجود جهانی به این بی اهمیتی در افلاطون هیچ توجیهی ندارد.

اسپینوزا هستی را طوری توصیف می‌کند که چنین مسئله‌ای اصلاً مطرح نمی‌شود. او به دنبال نشان دادن ضرورتِ چیزی نیست. حقیقت امور در جای دیگری نیست. پس ما در هستی‌شناسی اسپینوزا نخست با یکپارچگی هستی مواجه‌ایم، و دوم با درون‌ماندگاری (immanence). امّا اگر جوهر یکی باشد، خلقت چگونه رخ داده است؟ اسپینوزا مفهوم خلقت را به واسطهٔ مفهوم بیان توضیح می‌دهد. هر چیز بیانی از جوهر است، و بینهایت شیوهٔ بیان وجود دارد. خلقت یعنی بیان شدن جوهر. این بیان شدن در جهان رخ می دهد. پس جهان همان خلقت است. برای مواجه شدن با خلقت و خالق نباید جای دیگری را جستجو کنیم. بیان‌ها از بیان‌ها ناشی می‌شوند. موجودات از موجودات تکوین می‌یابند. در این هستی‌شناسی چیزها به یکدیگر بدل می‌شوند و تکوین پیدا می‌کنند. این تکوین و شکل‌گیری جهان، اسپینوزای دلوز را به نیچه نزدیک می‌کند که جهان را زنده می‌دید و به نگرش تاریخی دعوت می‌کرد. جهان پویا و در حال تکوین است. داروین گوشه‌ای از این تکوین را یادآوری کرد. او نشان داد که چگونه انواع به انواعی دیگر بدل می‌شوند. اگر نگرش تاریخی‌مان را گسترش دهیم می‌بینیم که پرنده به اسب بدل شده است.

مفهومی که دلوز در هستی‌شناسی خود از نیچه اقتباس می‌کند و کنار مفهوم اسپینوزایی جوهر و بیان جوهر قرار می‌دهد، مفهوم خواست «قدرت» یا «نیرو» است. مسئلهٔ بودن و تکوین اشیا به «خواست» آن‌ها بازمی‌گردد؛ «نیروی خواستی» در یک موجود، برای تبدیل شدن به موجود دیگر، که البته این «خواست» هیچ نسبتی با «آگاهی» ندارد. نیچه با کنار گذاشتن آگاهی، انتخاب و

آزادی را به دل طبیعت می‌آورد و به غریزه و نیروهای حیاتی اهمیت می‌دهد. سیبی که می‌غلتانیم خواستی دارد، وقتی از روی پایی که در مقابل آن مانع شده است می‌پرد. جالب است که داروین مفهوم «انتخاب طبیعی» را به کار می‌برد؛ چرا که انتخاب، هیچ‌گاه کار طبیعت نبوده و همواره کار روح و موجود جاندار بوده است؛ در حالی که داروین معتقد است در طبیعت، موجودات انتخاب می‌کنند.

دلوز وحدت جوهر در اسپینوزا و عبور از تمایز نفس و بدن در وی را گامی در راه نفی آگاهی تلقی می‌کند و بدین ترتیب اسپینوزا را در کنار نیچه قرار می‌دهد. از نظر دلوز معضل شناخت‌شناسی و نیهیلیسم ناشی از آن به دلیل زیاده میدان دادن به آگاهی بوده است. وقتی آگاهی صرفاً یکی از نیروهای حیاتی تلقی شود، دیگر این که ما چه قدر می‌توانیم بدانیم مسئله‌ای بحرانی نیست. پس انقلاب کپرنیکی کانت آن چیزی نبود که خود فکرش را می‌کرد. برای انقلابی دیدن کانت باید به آثار دیگر وی، جز نقد عقل محض توجه کنیم.

به همین دلیل است که دلوز بدون این که توجهی به بحران‌هایی داشته باشد که از محور قرار دادن آگاهی ناشی شده‌اند، به دنبال کردن مسیر هستی‌شناسی می‌پردازد. او برای این کار باید توجه به هگل، هوسرل، و هایدگر در جامعهٔ فکری آن زمان فرانسه را منحرف سازد. توجه به اسپینوزا، نیچه و برگسون نشانهٔ بی‌توجهی و حتی طعنهٔ دلوز به این جامعهٔ فکری است. اکنون زمان آن است که به برگسون نیز اشاره‌ای داشته باشیم.

۳. زمان در هستی‌شناسی دلوز

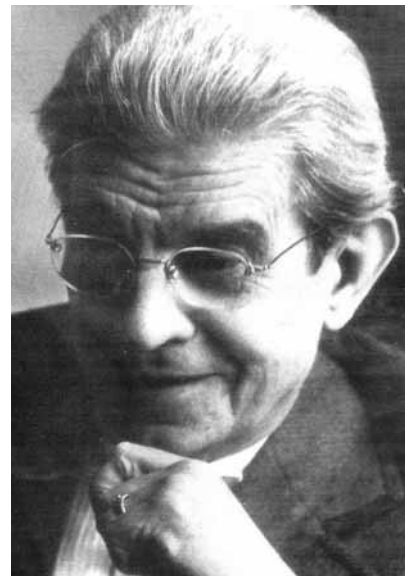
هستی‌شناسی دلوز زمانمند است؛ زمان در آن مفهومی نیست که به هستی اضافه شود و یا اینکه «هستی» در «ظرف زمان» قرار گیرد، بلکه هستی به خودی خود زمانمند است؛ «زمان» و «هستی» یکی هستند؛ این نکتهٔ اصلی برگسونیسم دلوز، و معنای اصلی «استمرار» است. در نگرش سنتی که جهان را متشکل از اشیا می‌داند، اشیا در زمان و در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند، امّا هر یک به طور مستقل، وجود جدا از زمان دارند. در این نگرش با ترتیبی زمانی از موجوداتی مواجهیم که در بیرون از «زمان» وجود دارند. هر لحظهٔ اکنون حضور واقعی دارد و لحظاتی که گذشته‌اند، دیگر حضور ندارند و غایب‌اند. کار ساده‌ای که برگسون انجام می‌دهد، این است که می‌گوید «زمان حال» می‌گذرد و هیچ گاه ثابت باقی نمی‌ماند؛ به همین دلیل آن‌چه که ما به آن می‌گوییم «اکنون»، یا «حضور» انتزاعی است. بنابراین، ما با چیزی غیر از «استمرار» سر و کار نداریم. این در تقابل با مفهوم «زمان خطی» است؛ زیرا در زمان خطی هرکدام از وقایع که در پشت یکدیگر قرار می‌گیرند، نمی‌گذرند، بلکه این زمان است که می‌گذرد و وقایع در آن قرار می‌گیرند. در این تصور، «گذشته» آن چیزی که روی داده است و اکنون حضور ندارد، نیست؛ بلکه «گذشته» در استمراری که به حال منجر می‌شود، حضور دارد؛ به عبارتی این «گذشته» است که «اکنون» شده است. دلوز در بحث از برگسون اصطلاح «مجاز» (virtuality) را به کار می‌برد که «نهفتگی» هم ترجمه می‌شود. در هستی‌شناسی برگسونی که از دیدگاه وی «هستی» همان «زمان» است و خواهیم دید که به دیدگاه اسپینوزا نیز نزدیک است، چرا که «هستی» که همان «زمان» است، یک «هستی» بیشتر نیست «گذشته» وجود دارد، امّابه طور مجازی؛ در واقع ما در هستی حافظه‌ای داریم که می‌توان به آن گفت: «حافظهٔ هستی‌شناختی»؛ ما معمولاً «حافظه» را روان‌شناختی می‌دانیم و این‌گونه فکر می‌کنیم که تنها انسان است که حافظه دارد؛ در حالی که در جهان نیز «حافظه» وجود دارد. این مسئله به چارلز سندرس پیرس ارتباط پیدا می‌کند. زیرا در نشانه‌شناسی پیرس نمایه (index) نیز نشانه است؛ در نشانه‌شناسی سوسور که همان‌طور که خود نیز می‌گوید روان‌شناختی است، «نشانه» صرفاً «نماد» است و نشانهٔ قراردادی تنها نشانهٔ موجود است؛ در سوسور نشانه تماما روانی است. امّا در نشانه‌شناسی پیرس، «نمایه» وجود دارد. «نمایه» نشانه‌ای طبیعی است؛ نشانه‌ای که در هستی وجود دارد و نه فقط در روان. نشانهٔ پیرسی «هستی‌شناختی» است، به این معنا که در هستی حافظه هست؛ نشانه هست؛ چیزی هست که باقی می‌ماند، حفظ می‌شود و سپس بالفعل می‌شود. در برگسون نیز گذشته امری مجازی یا نهفته است که گشوده می‌شود. مخروط زمان که برگسون در ماده و حافظه مطرح می‌کند، مفاهیم انبساط و انقباض را مطرح می‌سازد. هر سطح مقطع از مخروط استمرار درجه‌ای از انقباض و انبساط دارد. گویی با یک جوهر مواجهیم که خود را به درجات مختلف می‌گشاید یا بیان می‌سازد. کاغذی که تا می‌خورد و باز می‌شود و دوباره به شکلی دیگر تا می‌خورد و هر کدام از تاها یکی از انواع هستند. نشانه انقباض است و دلالت انبساط. اکنون انقباض است و گذشته و آینده انبساط. اکنون نشانه است، نهفتگی‌ای که می‌تواند به بینهایت شکل تفسیر شود. تفسیر در اینجا عملی روانی و انسانی نیست، بلکه گشوده شدن هستی‌شناختی است. اکنون می‌تواند هم به سوی گذشته و هم به سوی آینده منبسط شود. تفکر انبساط زمان است و ادراک حسی انقباض آن.

در هستی‌شناسی هایدگری نسبت دازاین با هستی معرفتی نیست، بلکه عملی است. دازاین با اگزیستن، با زیستن، نسبتی با هستی برقرار می‌کند که نه از جنس کشف و شناخت، بلکه از جنس خلق عملی است. شناخت در پی ضرورت است، امّا از نظر هایدگر امکان از ضرورت مهم‌تر است.

تصویری که این نگرش از هستی ارائه می‌دهد، تصویری پویا و نامتناهی است؛ یک شیء همان نیست که هست، بلکه مجاز یا نهفتگی است. «مجازی»، تصویر واقعی نیست. «مجازی» در دل واقعیت است و نه بیرون از واقعیت. در این‌جا ما با دو چیز سر و کار نداریم که یکی واقعیت باشد و دیگری مجاز؛ امر مجازی در خودِ واقعیت است. امر مجازی چیزی است که واقعیت را زنده می‌کند و آن را به راه می‌اندازد؛ امّا در نگرش افلاطونی، واقعیت، مُرده است؛ زندگی جای دیگری است، در حقیقتی که واقعیت تصویرش است.

٤. تفاوت و ادبیات: سهم دلوز در هستی‌شناسی

هستی‌شناسی دلوز، هستی‌شناسی تفاوت است. «تفاوت» در نگاه دلوز درون‌ماندگار است. ما در جهان‌بینی افلاطونی، همواره تفاوت میان چیزهایی را داشتیم که از پیش وجود داشته‌اند. امّا چه طور «تفاوت» می‌تواند درون‌ماندگار باشد؟ در هستی‌شناسی دلوز ما با تفاوت میان چیزهای از پیش موجود سر و کار نداریم، بلکه با تفاوت در دل چیزها سر و کار داریم، تفاوتی که در واقع آن‌ها را ایجاد می‌کند. دلوز با استفاده از فلسفهٔ لایب‌نیتس می‌گوید که ما در مفهوم تفاوت با «x» و «not x» سر و کار نداریم، بلکه با «dx» یا با دیفرانسیل، تغییر، یا شدنِ x سر و کار داریم. در این دیدگاه چیزها به تدریج به چیز دیگری تبدیل می‌شوند؛ پس «تفاوت»، «مکانی» نیست، بلکه «زمانی» است؛ اشیا در مکان نیستند که بتوانیم از بیرون و از یک زاویه دید بی‌طرفانه به آن‌ها نگاه کنیم و بفهمیم که شبیه هستند یا متفاوت. در اینجا یک جوهر بیشتر وجود ندارد و ما نمی‌توانیم جوهرهای مختلفی را ببینیم و بگوییم که این جوهرها باهم متفاوتند. «تفاوت» و «شدن» همین یک جوهر هستند. هر لحظه و هر نقطه سرشار از تفاوت است؛ همه چیز همواره بیش از آن چیزی است که هست؛ چرا که از خود متفاوت است.



لکان هم مفهوم سوژه را حفظ می‌کند و هم شناختن را، امّا معتقد است سوژهٔ شناسایی در جایی امن بیرون از ابژه نیست و توسط امر واقع شکاف خورده است.

هستی‌شناسی کلاسیک یا افلاطونی بر اساس «این همانی» شکل گرفته است؛ این نگرشی فلسفی و علمی است. هستی‌شناسیِ تفاوت فلسفی و علمی نیست. هر چند دلوز فلسفه و علم را نفی نمی‌کند، امّا آنها را طور دیگری توصیف می‌کند. توصیف دلوز از فلسفه و علم فلسفی و علمی نیست. نگاه او به آنها بیش از هر چیز تحت تأثیر ادبیات قرار دارد. ادبیات بیش از هر چیز بر مباحث دلوز در مورد موضوعات مختلف، از زبان گرفته تا سیاست، اثرگذار بوده است. هستی‌شناسی دلوز فلسفی یا علمی نیست، بلکه ادبی است. اگر هستی‌شناسی فلسفی با این‌همانی‌ها یا همان اشیا سروکار دارد، هستی‌شناسی ادبی بر اساس «تفاوت» است؛ این هستی‌شناسی نه به موجودات، بلکه به «شدن»، «پارادوکس»، و «تخیلی که واقعیت را ایجاد می‌کند» می‌پردازد. ادبیات تفاوت تولید می‌کند. ادبیات جهان را طوری بیان می‌کند که می‌توانیم شدن و تکوین را در آن ببینیم. در متن علمی با چیزها سروکار داریم، امّا در ادبیات با نهفتگی‌ها. البته ادبیات نیز می‌تواند بازنماینده باشد. این همان ادبیاتی است که جان بریمن، شاعر امریکایی، را خسته کرد و امروز نیز بسیاری از ما را از خود گریزان می‌کند. در مقابل متن علمی هم می‌تواند خیالی باشد. فیزیک، شیمی، و زیست‌شناسی معاصر پر است از خیال‌بافی‌های علمی.

امّا ادبیات چه طور می‌تواند هستی‌شناختی باشد؟ دلوز با نفی تمایز میان انسانی و غیرانسانی، هر آنچه تا کنون انسانی بود را هستی‌شناختی می‌کند. بدین‌ترتیب تخیل، ادبیات، و زندگی به تمام هستی دمیده می‌شود. تخیل انسانی پاره‌ای و جزئی از تخیل هستی‌شناختی است. این که در جهان چیزها می‌شوند باعث می‌شود بتوانیم انسانی را حشره تصور کنیم. فکر انسانی در طبیعت و بخشی از آن است. فکر کردن فرآیندی ماتریالیستی است. «ما نمی‌دانیم بدن چه کارهایی می‌تواند بکند»، به همین دلیل هر چیز خارق‌العاده‌ای را در جهان به چیزی غیر از بدن نسبت می‌دهیم. خلاقیت، خیال، آزادی، و تفکر کارِ بدن نیستند، بلکه کار روح هستند. امّا دلوز ماده را خلاق می‌داند، خلاقیتی که باعث تحول آن می‌شود. ماده حافظه دارد، خواست و آزادی دارد. ماده اخلاقی است. ماده مسئول است. برای تبیین اخلاق و مسئولیت نیازی به چیزی غیر از ماده نداریم، اگر بپذیریم که این کارها از ماده برمی‌آید. کانت جسارت چنین پذیرشی را نداشت و به همین دلیل آزادی را به جهانی دیگر برد، جهانی ورای محسوسات.

ادبیات نهایتِ آزادی است. و هستی‌شناسی دلوز، هستی‌شناسیِ آزادیِ وی، هستی‌شناسی‌ای ادبی است. ادبیات روح جهان است، و بر خلاف هگل، در اینجا روح جهان در انسان و نهادهای سیاسی وی عینیت نمی‌یابد، بلکه همه جا هست. روح همان نهفتگی است. جهان به خودی خود روحمند است. روح در جای دیگری نیست که بعد به جهان تزریق شود. روح در بطن چیزها نهفته است، مثل ژنی در یک سلول که باعث می‌شود آن سلول تبدل یابد. تا پیش از این روح در عالم ایده‌ها یا علوی بود، امّا اکنون روح در خود طبیعت است. در واقع دلوز در تقابل با نگرش مدرن، «روح» را به جهان می‌برد و ادبیات را در دل جهان قرار می‌دهد.

در هستی‌شناسی دلوز، جهان پاسخ نیست، بلکه مسئله است. در نگرش کلاسیک، جهان پاسخی بود برای مسائل ما؛ امّا در نگاه دلوز، جهان در دل خود پرسش و مسئله است و آن نگرشی که جهان را پاسخ می‌دانست، جهان را فروکاست می‌داد. در این‌جا حقایق، منبع مسائل نیستند، بلکه مسائل منبع حقایق هستند. اول واقعی نیست و بعد مجازی به عنوان تصویر آن، بلکه اول مجازی است و بعد واقعی به عنوان فروکاست آن. معنای «بودن» نیز در اینجا «حضور» نیست. در نگرش افلاطونی، بودن یعنی «حاضر بودن» و اینکه هر چیزی نزد خود حاضر باشد؛ امّا در اینجا «بودن» معنای بسیار گسترده‌ای را شامل می‌شود. در اینجا می‌توان از بودن اشباح حرف زد؛ از بودن مُردگان، از بودن هنوز نیامدگان، بودن نشانه‌ها و ...

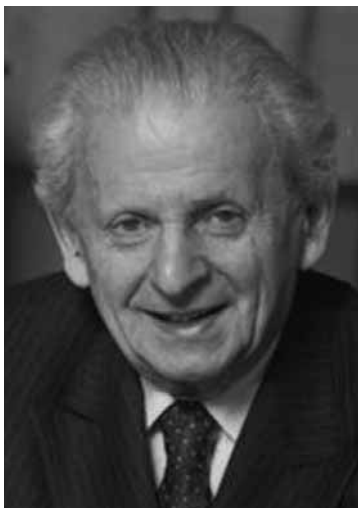
دلوز در تقابل با منطقِ این‌همانی که بر مبنای تصویر جزمی اندیشه شکل گرفته، از منطقی تازه سخن می‌گوید که منطقِ بی‌معنایی است، و در کتاب منطق معنا با ارجاع به آثار لوییز کرول همچون آلیس در سرزمین عجایب این منطق تازه را تدوین می‌کند. این منطق بر اساس تقدم زبان ارجاعی و مادون قرار دادن زبان ادبی شکل نگرفته است، بلکه زبان ادبی را محور منطق قرار می‌دهد. اگر ادبی بیندیشیم، امر واقع به تمام امکانات و احتمالات، حتی و به ویژه خیال، گشوده می‌شود.

نگرش دلوز به هستی‌شناسی برخی از متفکران کلاسیک شبیه است و این عجیب نیست، زیرا آنچه که دلوز نادیده می‌گیرد، آنها اصلاً تجربه‌ای یا خبری از آن نداشتند. دلوز اصرار دارد که فلسفه را در اشکال سنتی آن ادامه دهد و این باعث شباهت فلسفهٔ دلوز و بسیاری از متفکران پیش از مدرنیسم ابتدایی می‌شود. ما در اینجا به عنوان نمونه به ابن عربی اشاره‌ای می‌کنیم. ابن عربی متفکری است که می‌توان تفکرش را «هستی‌شناسیِ خیال» نام نهاد. او در فتوحات مکیه صراحتاً اعلام می‌کند که هستی همان خیال است، و سعی می‌کند قوهٔ خیال در نفس را به این خیال هستی‌شناختی مربوط کند. ابن عربی اظهار می‌کند که خیال برزخ است، و مهم‌ترین ویژگی برزخ این است که در میانه است و متعین نیست. برزخ میان هستی و عدم، اثبات و نفی، است، و در واقع همان شدن و صیرورت است. ابن عربی در آنجا اظهار می‌کند که هیچ چیز بر یک حال نمی‌ماند و همه چیز در حال تغییر است و خیال چیزی جز همین تغییر نیست. در واقع خیال خلق است، جایی که موجودات از عدم هست می‌شوند. خیال برزخ میان حق و خلق است، چه از این سو، و چه از آن سو. اینکه انسان خدا را با قیاس به خود تخیل کرد، یا خدا انسان را خلق (تخیل) کرد تفاوتی ندارد، وقتی طبیعتِ طبیعت‌گذار و طبیعتِ طبیعت‌پذیر یکی باشند.[۲] دیگر مرز میان هستی‌شناسی و شناخت‌شناسی محو می‌شود. ابن عربی جهان را واحد می داند؛ جهان چیزی نیست جز وجود الله[۳]، امّا تجلی الله در جهان مختلف است. جهان خیال است به این معنا که تجلی خداست. «خداوند مخلوقی آفرید. اگر دربارهٔ آن بگویید که موجود است درست گفته‌اید، و اگر بگویید معدوم است درست گفته‌اید. اگر بگویید «نه موجود و نه معدوم است» باز هم درست گفته‌اید. این خیال است و دو قسم دارد: یکی متصل است که در انسان و برخی حیوانات وجود دارد و دیگری منفصل است. مورد اخیر در واقع وجود مستقل از ما دارد... .»[۴] البته ابن عربی در مورد خیال منفصل از جن و فرشته نام می‌برد، امّا می‌توان استنباط کرد که در سطحی دیگر همهٔ موجودات را مصداق خیال می‌داند. مهم این است که خیالی هست که منفصل است؛ یعنی می‌تواند بدون این که در ظرف ذهن باشد، وجود داشته باشد؛ و این که خلقت تخیل کردن است. آنچه انسان را به خدا شبیه می‌سازد، خیال است، نه عقل. خلقت از یک ابر، از دود و بخار، آغاز می‌شود، همان که در بالای سر کسی که تخیل می‌کند، در کارتون‌ها، تشکیل می‌شود؛ همان که در ابتدای عالم ستارگان و سیارات در میانش شکل گرفتند. تفکر اتصال برقرار کردن با عقلی منفصل نیست، بلکه خلق است. خدا جهان را بر حسب فرمول‌های عقلانی خلق نمی‌کند، بلکه در خلق جهان شعبده‌بازی می‌کند.

این نمونه‌ای بود از سنتی در هستی‌شناسی که دلوز سعی دارد احیا کند. سنتی که مدرنیسم خیلی زود آن را با تمام جذابیت‌هایش به فراموشی سپرد. دلوز این مسئله که چه چیز واقعی و شناختنی است را کسل کننده می‌داند و فلسفهٔ جذاب‌تری را طلب می‌کند. فلسفهٔ شگفت‌آوری که در ابن عربی می‌توان نمونه‌ای از آن را دید.

۵. آزادی و مسئولیت، ادبیات و اخلاق

اسپینوزا، نیچه، برگسون و دلوز هر یک به معنایی فیلسوف آزادی هستند. هدف اخلاقی فلسفهٔ درون‌ماندگاری رها کردن نیروهای حیاتی و غریزی از استیلای اخلاقی است که امر و نهی می‌کند بدون اینکه در باب چرایی آن توضیحی دهد. این فلسفه می‌خواهد افراد را خلاق بار آورد نه منقاد، فعال بار آورد نه منفعل. زندگی ادبی و هنری باید جایگزین زندگی اخلاقی شود. البته دلوز به کمک اسپینوزا و نیچه میان دو نوع اخلاق تمایز قائل می‌شوند، که می‌توان با اخلاق واپسین انسان و اخلاق فرا انسان، اخلاق کنشی و اخلاق واکنشی، یا ethics و morality، اخلاق طبیعی و اخلاق زوری، آنها را مشخص ساخت. وقتی احساس می‌کنیم باید کاری را انجام دهیم در حالی که نمی‌دانیم چرا، آن کار را به طور طبیعی انجام نمی‌دهیم. اخلاق واکنشی اخلاق زوری است. البته «دانستن» در اینجا نسبتی با آگاهی ندارد، بلکه با طبیعت مرتبط است. ما باید به طور طبیعی خوب باشیم، دروغ نگوییم، و یکدیگر را دوست بداریم. اگر طبیعت ما شر است، نباید خود را طور دیگری وانمود کنیم، که البته بر حسب این دیدگاه شری وجود ندارد. شر خود نبودن است. آزادی، آزادیِ طبیعی، هدف اخلاق اسپینوزا، نیچه و دلوز است. زهد، غم، و نیهیلیسم همذات یکدیگرند. وقتی باور به خدا طبیعی نباشد، مرگ خدا شخص را دگرگون می‌سازد. امّا برای کسی که خدا برایش طبیعت است، خدا هرگز نمی‌میرد. او هرگز به نیهیلیسم واکنشی و غمبار دچار نمی‌شود.



نیچه، هایدگر، لویناس، تا اندازه‌ای لکان، و همچنین دریدا، برای گریز از نیهیلیسم تفکر شناخت‌محورِ غربی به شکل دادن یک هستی‌شناسی اقدام کردند. آنها منتقد آن نیهیلیسمی بودند که فلسفه را آغاز کرد و در دوران مدرن برملا شد.

یکی از شعارهای تفکر لویناس این است که مسئولیت از آزادی مهم‌تر است. بیایید این نوشته را با این پرسش به پایان ببریم که کدام مهم‌تر است؟ برای بعضی از فلاسفه آزادی مهم‌تر است؛ اسپینوزا، کانت، هگل، سارتر، و شاید دلوز. امّا برای برخی مسئولیت مهم‌تر است؛ لویناس، دریدا، هابرماس، و شاید رورتی. بعضی فلاسفه هنرمندند، دیوانه‌اند، دینامیت‌اند. بعضی دیگر آرام‌اند، صبورند، و بیش از اینکه آدم‌های جذابی باشند، آدم‌های خوبی هستند. شما اگر فرزند فیلسوفی داشته باشید دوست دارید به کدام شبیه باشد؟

منابع و مآخذ

۱. هستی و زمان، مارتین هایدگر، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان، تهران: نشر نی، ۱۳۸۹.

۲. الفتوحات‌المکیة، محیی‌الدین ابن‌عربی، بیروت: دار الکتب العلمیة، ۲۰۰۶.

پی‌نوشت‌ها

* دکترای فلسفهٔ غرب از دانشگاه علامه طباطبایی.

۱. هستی و زمان، ص ۸۰.
۲. الفتوحات المکیة ،ج ۲، ص ۳۱۳.
۳. همان، ص ۳۰۹.
۴. همان، ص ۴۴۲.

اسپینوزای ژیل دلوز و کشف دوبارهٔ ابن خلدون در ماشین جنگی: در غیابِ الهیات و مدرنیتهٔ رادیکال

رضا نجف‌زاده*
najafzadeh.reza@gmail.com

۱

سنّت مطالعات اسپینوزایی در فلسفهٔ فرانسویِ قرنِ طولانیِ بیستم، متفکّران و مدرّسانِ دانشگاهی متعدّدی را شامل می‌شود. سابقهٔ فکر اسپینوزاییِ جدید فرانسوی و اسپینوزاپژوهیِ جدید در فرانسه به اواخر قرن نوزده باز می‌گردد. می‌توان برای تفکّر اسپینوزایی در فلسفهٔ فرانسوی سه دوره را در نظر گرفت:

دوران اوّل: از لحاظ زمانی شامل اواخر قرن نوزده و اوایل قرن بیست است. متفکّرانی چون: ژول لاگنه، امیل آگوست شارتیه آلن، لئون برونشویک و ویکتور دلبوس به این دوران تعلّق دارند.

دوران دوم: از اواخر دههٔ پنجاه تا تقریباً دههٔ ۱۹۸۰ را شامل می‌شود، و با درس‌ها و نوشته‌های فردینان آلکیه، مارسیال گِرو، الکسندر مترون، ژیل دلوز و لوئی آلتوسر در امتداد دوران اول جریان می‌یابد.

و دوران سوم: عصر شدّت‌گیری خوانش رادیکال از اسپینوزا است. پیئر مشقه، اتین بالیبار، پیئر فرانسیس مورو و آنتونیو نگری متفکّران شاخص این دوران‌اند.

در دوره‌های دوم و سوم، شاهد شکل‌گیری نوعی فلسفهٔ سیاسی رادیکال بر پایهٔ خوانشی درون‌بودگرایانه (immanentisme) از متافیزیک و فلسفهٔ سیاسی اسپینوزا و نقد استعلاباوری (transcendantalisme) هستیم.

به‌طور کلّی، می‌توان محوریتِ اسپینوزا در منظومهٔ نظریِ فیلسوفانِ نیمهٔ دوم قرن بیست فرانسه و خوانش رادیکال آنان از متافیزیک و فلسفهٔ سیاسی فیلسوف جمهوری‌خواه هلندی را نوعی «چرخش اسپینوزایی» در فلسفهٔ عمومی و فلسفهٔ سیاسی فرانسوی دانست.

بازخوانی اسپینوزا در انتهای دههٔ ۱۹۶۰م، بهره‌ها و نتایجی دارد که اندیشیدن به متافیزیک، اخلاق، دین، و امر سیاسی را به مسیرهای نوینی سوق داده است. تفسیر سنّتی از اسپینوزا به‌دستِ رمانتیست‌های آلمانی و در متافیزیکِ ناکیهانی (acosmic) تمهیدشده به‌دست هگل، تحکیم یافته و ریشه دوانده بود. تفاسیر جدید فیلسوفان فرانسوی دههٔ ۱۹۶۰، در واقع گسستی بود از اسپینوزیسمِ سنّتیِ پیشین. آنتونیو نگری این گسست را شامل پنج تجدید نظرِ اساسی می‌داند:

تجدید نظر نخست به مفهوم یا تجربهٔ درون‌بودگی مربوط می‌شود. تفسیر جدید مفهوم درون‌بودگی را از «عمق» به «سطح» آورد. به عبارتی، اسپینوزیسم جدید فرانسوی، برداشتی سطحی یا ظاهری از درون‌بودگی ارائه کرد. تقدیر انسان در گسترهٔ «سطح» با خداوند مواجه شد؛ خداوندی که افق درون‌بودگی امکان را ساخته است. این ایده مطرح شد که جبر و اختیار می‌تواند با هم منطبق باشد. فرد در وضعیتی قرار دارد که در آن جبر با اختیارِ پیشِ رو (liberta dell` a-venire) یکی شد. اندیشیدن به جهانی که اسپینوزا در نظر داشت، با ساختنِ آن جهان یکی شد.

تجدید نظر دوم به مفهوم غایت‌مندی یا هدف‌مندی مربوط می‌شود. غایت یا هدف به نام و مفهومی مشترک بدل شد، و محتوای واقعی این غایت قوّه‌ای است که انسانِ «ظاهری»

تملّکش می‌کند تا به طور مشترک بکوشد و در جهت امر مشترک حرکت کند. هر گونه نظم از پیش ساخته شده، در هم شکسته شد. مفهوم غایت یا هدف تابعی از نیاز انسان به شناخت و نیاز انسان به سازماندهی عالَم بدل شد. انفعال به بستری از علّیت سوق یافت که دیگر هیچ بیرونیتی را نمی‌شناسد. فعل با قدرت یکی شد، و قدرت در فعل دیده شد؛ فعل و قدرت با موضع مطلقِ وجود در افق درون‌بودگی یکی شدند.

تجدید نظر سوم سیاسی بود. استعلاهای سیاسی که مطابق نظریهٔ ارسطوییِ استعلای الگوهای حکومت (یک، چند و بسیار) یا مطابق فرضِ هابزیِ پایهٔ استعلایی و ضروریِ اقتدار (حاکمیت) مطرح شده بود، اینک از منظر درون‌بودگیِ مطلق نگریسته شده و در هم شکسته می‌شود. بدیل سیاسی جدید در انقلابی‌ترین شاخهٔ سوبژکتیویسمِ اسپینوزایی ناظر است به دموکراسیِ انبوه‌خلق و خودحکم‌رانیِ مطلقِ مجموعهٔ افرادی که در گُشایش میلشان در راستای ساختنِ امر مشترک عمل می‌کنند.

تجدیدنظر چهارم متافیزیکی و الهیاتی است. گونه‌ای انسان‌باوریِ اساسی یا به‌عبارت بهتر گونه‌ای فلسفهٔ محیطی-کیهانی، معنای امر سرمدی را به افق جهان بازگرداند. در غنای بی‌کرانِ مفصل‌بندی‌های سازنده و مؤسّسِ جهان، دیگر جایی برای پس و پیش، یا الوهیتِ استعلایی یا سلطنتِ اهدافِ استعلایی در فراسویِ تجربهٔ خلّاقِ امر موجود باقی نماند. این راهِ بیناجهانیِ تجربهٔ خلّاق سرمدی و «تجربهٔ آزادی» بود. از این چشم‌انداز، تبارشناسی در مقابلِ هرگونه غایت‌شناسی عرض اندام می‌کند.

تجدید نظر پنجم بر تجدید نظر پیشین تکیه دارد و به مادّه‌باوری مربوط است. مادّه دیگر پوششِ حرکتِ عالَم نیست، بلکه فرایند سازنده یا مؤسّسِ خود میل و استحکامِ حرکتِ آهنگی متغیّر و همواره باز است. به مادّه از پایین در چارچوب حرکتی خلّاق که جهان را ساخته است و به منزلهٔ خود مقولهٔ دگرگونی‌های جهان نگریسته شد. سازوکارِ کلاسیک دگرگون شد، و نوعی تبارشناسیِ مادّه‌باورانهٔ اسپینوزایی و تلقّیِ متامورفیک یا دگردیسانه از عالَم تمهید شد. این‌چنین، هستی‌شناسیِ اسپینوزاییِ تجربه به نقطهٔ کمال خود رسید.[1]

۲

ژیل دلوز به منزلهٔ یکی از برجسته‌ترین و اثرگذارترین فیلسوفانِ نسل دوم، از میان آثار متعدّدی که درباب متفکّران قدیم و جدید نوشت، اختصاصاً دو کتاب دربارهٔ اسپینوزا منتشر کرد؛ یکی با عنوان بیان‌گری در فلسفهٔ اسپینوزا که در واقع تز دوم دکتری‌اش بود و در تکمیلِ تفاوت و تکرار نوشته شد، و دیگری کتابی موجزتر با عنوانِ فلسفهٔ عملی اسپینوزا. هم‌چنین وی مقالهٔ مهم «سه اخلاقِ اسپینوزا» را نوشته و سمینارهایی نیز دربارهٔ اسپینوزا برگزار کرد.

اسپینوزیسمِ دلوز به طور آشکار در آثار دیگر وی نیز که بعضاً با مشارکت فلیکس گتاری نوشته شده متجلّی است: تفاوت و تکرار، نیچه و فلسفه، دو جلدی سرمایه‌داری و شیزوفرنی بویژه هزار فلات، و فلسفه چیست، و البتّه واپسین اثر وی یعنی درون‌بودگی ناب. اسپینوزا از جمله فیلسوفانی است که دلوز دستگاه نظری خود را بر فکر او استوار ساخته است. شاید هیچ اسپینوزاشناسی به اندازهٔ دلوز فیلسوفِ قرن هفدهمی را با الفاظ و تعابیر باشکوه نستوده است. در فلسفه چیست، دلوز و گتاری به‌طرزی اغراق‌آمیز مقام اسپینوزا را چنین توصیف می‌کنند: «اسپینوزا سرگیجهٔ درون‌بودگی است که فیلسوفان بسیاری بیهوده تلاش کرده اند از آن بگریزند؛ ... اسپینوزا مسیحِ فلاسفه است، و بزرگ‌ترین فلاسفه نهایتاً چیزی نیستند جز رسولان و حواریونی که از این رمز دور یا به آن نزدیک می‌شوند.... اسپینوزا فیلسوفِ صیروتِ نامحدود است: او «بهترین» گسترهٔ درون‌بودگی را نشان می‌دهد، طرّاحی می‌کند و می‌اندیشد. یعنی ناب‌ترین گسترهٔ درون‌بودگی. گستره‌ای که تسلیم استعلا نمی‌شود و هیچ استعلایی را اعاده نمی‌کند؛ گستره‌ای که کمترین میزان اوهام، احساسات ناخوشایند و ادراکات خطا را القا می‌کند.»[2]

این نوشتارِ خُرد، تلاشی است مقدّماتی برای فهم ابعادی از درک دلوز از متافیزیک و فلسفهٔ سیاسی اسپینوزا. در مقایسه با تک‌نگاری‌های دلوز در قلمرو تاریخ فلسفه (لایب نیتس، کانت، هیوم، نیچه و برگسون)، پژوهش وی در باب اسپینوزا «بسیار درهم برهم و ناهمگون» است. مطالعات وی درباب اسپینوزا مملو از «نگرش‌های خام و مسائل حل‌نشده» است. درست به همین دلیل کتاب اسپینوزاشناختیِ اصلی وی متنی است که تفسیر مشخّصی به دست نمی‌دهد. در مقایسه امّا کتاب کوچک و جُنگ‌گونهٔ فلسفهٔ عملی اسپینوزا دست‌کم شامل تقریرهای مشخّصی از زندگی اسپینوزا، تکوین مجموعهٔ آثار وی و اصطلاح‌شناسیِ فلسفی اخلاق است. شاید به همین دلیل هم است که در بسیاری از کتاب‌ها و مقاله‌هایی که اسپینوزاپژوهان «غیرفرانسوی» منتشر ساخته اند، به کتاب بیان گری در فلسفهٔ اسپینوزا کمتر توجّه شده است، و فلسفهٔ عملی اسپینوزا به منزلهٔ اثری چه‌بسا غیرتفسیری مورد اقبال اسپینوزاپژوهان برجسته قرار نگرفته است. مایکل هارت که در این میان طولانی‌ترین فصل کتاب خود را به شرح و تفسیر بیان گری در فلسفهٔ اسپینوزا اختصاص داده، این کتاب را با نهایتِ لطف، هم‌چون سلسله‌ای از یادداشت‌های مقدّماتی می‌داند که تفسیری کامل به دست نمی‌دهد و فقط مجموعه‌ای از استراتژی‌های تفسیری را

ژیل دلوز به منزلهٔ یکی از برجسته‌ترین و اثرگذارترین فیلسوفانِ نسل دوم، از میانِ آثار متعدّدی که درباب متفکّران قدیم و جدید نوشت، اختصاصاً دو کتاب دربارهٔ اسپینوزا منتشر کرد؛ یکی با عنوان بیان‌گری در فلسفهٔ اسپینوزا که در واقع تز دوم دکتری‌اش بود و در تکمیلِ تفاوت و تکرار نوشته شد، و دیگری کتابی موجزتر با عنوانِ فلسفهٔ عملی اسپینوزا.

پیشنهاد می‌کند.

بیان‌گری در فلسفهٔ اسپینوزا[1] که در سال ۱۹۶۸ م نوشته شد، همچون تفاوت و تکرار کتابی است دیریاب. از معدود کتاب‌هایی است که با مطالعهٔ مقدمه یا نتیجه‌گیری یا فصل‌های هرچند مفصلی از آن نمی‌توان به چیزی به نام «تفسیر دلوزی» از اسپینوزا وقوف یافت. با مطالعهٔ تمامی کتاب نیز نمی‌توان به چنین دریافتی خوش‌بین بود.

نقطهٔ تمرکز دلوز در آن کتاب خود مفهوم expression است.[3] طبق تقریر دلوز، در کار اسپینوزا بیان‌گری دو دلالت دارد: یکی متافیزیکی، و دیگری معرفت‌شناختی. دلالت متافیزیکی یا هستی‌شناختیِ بیان‌گری نیز دارای دو سطح است: سطح متافیزیکیِ بیان‌گری خودِ ساختمان یا ریشهٔ ذاتِ جوهر است. دلوز می‌خواهد نشان دهد که اسپینوزا چگونه با سنّتِ بیان‌گری یا اکسپرسیونیستی هماهنگ می‌شود و تا چه اندازه موضعِ او از این سنّت ناشی می‌شود و چگونه این سنّت را دگرگون می‌کند.[4]

در قاموس دلوز بیان‌گری نه «صدور» و «فیض» است و نه

دلوز خودش رااسپینوزایی می‌داند، نه لایب نیتسی؛ اگرچه به لایب نیتس بسیار مدیون است.

«تشریح» و «توضیح». وی معتقد است که ایدهٔ بیان‌گری بر بنیان و تحوّل دستگاه فلسفی اسپینوزا و لایب نیتس بسیار تأثیرگذار بوده است، و می‌خواهد بر پایهٔ این ایده نسبت دستگاه فلسفی دو متفکّر را بسنجد. پیش از دلوز ایدهٔ بیان‌گری در کار این فیلسوفان یا به طور کلّی نادیده گرفته شده بود و یا با «صدور» و «افاضه» و «تشریح» و «توضیح» یکی پنداشته شده بود.[5]

به‌علاوه، محور تأمّلات اسپینوزایی دلوز «جوهر» نیست، بلکه «ترکیب حالات متناهی» است. یکی از اصیل‌ترین ابعاد کتاب بیان گری در فلسفهٔ اسپینوزا همین «ترکیب حالات متناهی» است. خواست دلوز واداشتن جوهر برای معطوف‌شدن به حالات متناهی، یا دست‌کم، دیدن نوعی گسترهٔ درون‌بودگی در جوهر است که حالات متناهی در آن نقش‌آفرینی می‌کنند. به این منظور، وی به دو مقوله نیاز دارد: ۱. سرشت بیان‌گر افراد یا اشیای جزئی 2 . درون‌بودگیِ هستی.

وی سرشت بیانگر افراد یا اشیای جزئی را در کار لایب نیتس حتّی بهتر می‌یابد، امّا درون‌بودگیِ هستی را تنها در متافیزیکِ اسپینوزا جستجو می‌کند. به همین دلیل، دلوز خودش را اسپینوزایی می‌داند، نه لایب نیتسی؛ اگرچه به لایب نیتس بسیار مدیون است.

درون‌بودگیِ هستی تا پایان عمر عنصر اساسی فلسفهٔ دلوز باقی می‌ماند. در فلسفه چیست دلوز به همراه گتاری به مسئلهٔ درون‌بودگی مطلق بازمی‌گردد. هم‌چنین در در درون‌بودگیِ محض، فصل اصلی کتاب به درون‌بودگی مطلق به‌مثابهٔ زندگی اختصاص دارد.[6]

طرح دلوزی به‌کلّی یک «گسترهٔ درون‌بودگی» است، و وی می‌گوید: «اگر قرار است فرد به‌شیوه‌ای اسپینوزایی زندگی کند، این گستره باید ساخته شود.»[7] دلوز دو تلقّیِ بسیار متناقض از واژه یا ایدهٔ «طرح» (planifier/plan) را از هم جدا می‌کند. یکی طرح استعلایی و دیگری طرح درون‌بودی. طرح استعلایی طرح سازمان است، امّا طرح درون‌بودی طرحِ ترکیب است. به باور دلوز و گتاری «اسپینوزا فیلسوفی بود که به‌خوبی می‌دانست که درون‌بودگی تنها برای خودش درون‌بودی است و بنابر این گستره‌ای است که با حرکاتِ امر نامتناهی پیموده می‌شود و با عرض‌های اشتدادی (intensive ordinates) پُر شده است. اسپینوزا تنها فیلسوفی است که هیچ‌گاه با استعلا آشتی نکرد و در همه‌جا با آن گلاویز شد.»[8]

۳

نکتهٔ بسیار اساسی در خوانش دلوز از اسپینوزا، تمایز بین اخلاق (éthique/ethics) و اخلاقیات (moralité/morality) است. دلوز می‌گوید «اخلاق اسپینوزا هیچ ربطی به اخلاقیات ندارد. اسپینوزا اخلاق را نوعی رفتارشناسی (ethology) می‌داند؛ یعنی ترکیبی از سرعت‌های تند و آرام، قابلیت‌های تأثیرگذاری و تأثیرپذیری در گسترهٔ درون‌بودگی. به همین دلیل اسپینوزا از ما چنین می‌خواهد: شما از پیش نمی‌دانید که قابلیت چه خیر یا شرّی را دارید. شما از پیش نمی‌دانید که یک بدن یا ذهن در مواجهه‌ای معیّن، در ترکیبی مشخّص، و در ترکیبی معیّن چه کاری می‌تواند بکند.»[9] به یاد بیاوریم که استادِ دلوز فردینان الَکیه یکی از مشوق‌های گرایش دلوز به سوی بیولوژی بود. بیولوژیسمِ نیچه‌ایِ دلوز غیر از تفاسیر برجسته‌ای که از فیلسوفان بزرگ غربی انجام داده و از لحاظ تاریخ اندیشه حائز اهمیت اند، در آثار نظری بزرگی که با گتاری نیز نوشته به طرزی پرقدرت حضور دارد.

از دید دلوز، اسپینوزا شأنی دوگانه دارد: یکی فیلسوفانه و دیگری نافیلسوفانه. فیلسوفی چون نیچه صرفاً در مقام فیلسوف اسپینوزا را با رانهٔ «غریزه» درنیافته بود.[10] بر پایهٔ شأن دوگانهٔ اسپینوزا، دلوز دو گونه خوانش از اسپینوزا را احصا می‌کند: خوانش نظام‌مند، که به دنبال ایدهٔ کلّی و وحدت اجزا است؛ و خوانش عاطفی، که فاقد ایدهٔ «کل» است. فرد مطابق شتاب این یا آن جزء پیش می‌رود یا استقرار می‌یابد، به حرکت در می‌آید یا ساکن می‌شود، تکان می‌خورد یا قرار می‌یابد.

بر اساس این تقسیم‌بندی، «اسپینوزایی‌بودن» دو قسم می‌شود:

گروه اوّل کسانی اند که دربارهٔ اسپینوزا و دربارهٔ مفاهیم اسپینوزا کار می‌کنند؛ به‌شرطی که این کار با قدرشناسی و ستایش کافی صورت بگیرد. اینان معمولاً فیلسوف اند.

گروه دوم کسانی اند که بی آنکه فیلسوف باشند، از اسپینوزا عاطفه‌ای، مجموعه‌ای از عواطف، تعیّنی جنبشی و سائقی دریافت می‌کنند و «اسپینوزا» را به رویارویی و شور تبدیل می‌کنند. این‌چنین، چیزی که اسپینوزا را منحصر به‌فرد و اصیل می‌سازد، آن است که وی به‌مثابهٔ «فیلسوف‌ترینِ فیلسوفان» به فیلسوف می‌آموزد که چگونه نافیلسوف شود.

برای دلوز، اسپینوزا و نیچه فیلسوفانی اند با «قُوای انتقادی و ویران‌گرِ بی‌نظیر». قدرت نقد و ویران‌گری آنان در تأیید، در شادی، در کیشِ تأیید و شادی، و در ضرورتِ زندگی در برابرِ کسانی که می‌خواهند آن را تکه‌تکه و سرکوب کنند، نهفته است؛ و «فلسفه همین است.» البته نباید دِین دلوز به برگسون را فراموش کرد. در مقابلِ این فیلسوفانِ زندگی و شادی، خصمی چون هگل را داریم. از دلوز می‌پرسند: چرا هگل نه؟ پاسخی جالب می‌دهد: «خُب بالأخره یکی باید نقش خائن را داشته باشد! چیزی که به لحاظ فلسفی در هگل تجسّم یافته است، رسالتِ سنگین‌کردنِ بار زندگی است؛ غرق ساختن زندگی است با سنگینیِ تمام؛ و هم‌ساز کردنِ زندگی با دولت و دین و اندراجِ مرگ در زندگی است.» هگل می‌خواست زندگی را به طرزی مُهلِک به نفی تسلیم کند. «این است کین‌خواهی و آگاهیِ ناخوشنود». طبیعتاً با این دیالکتیکِ نفی و تناقض، هگل از دید دلوز الهام‌بخشِ زبانِ خیانت است. خواه در راست و خواه در چپ؛ در الهیات و معنویت؛ هم‌چنان‌که در تکنوکراسی و بوروکراسی و غیره.[11]

٤

هری ولفسون و مهم‌تر از همه مارسیال گِرو دربارهٔ اسپینوزا خوانش‌های فیلولوژیکی به‌دست دادند و راه را برای تفاسیر جدید گشودند. بر مبنای این اِحیایِ فیلولوژیک، تفسیر هستی‌شناختی جدیدی به ظهور رسید. ژیل دلوز و آلکسندر مترون نخستین و قدرت‌مندترین نمایندگان آن بودند. دلوز و مترون کتاب‌های اسپینوزای خود را در حوالی سال ۱۹۶۸ م منتشر کردند، و هر یک از این کتاب‌ها اسپینوزا را واداشتند تا در هوای دههٔ ۱۹۶۰ م تنفّس کند. در سایهٔ ابتکارِ تفسیریِ متفکّرانی چون دلوز و مَترون، آثار و مکاتب اسپینوزایی در فرانسه، ایتالیا، اسپانیا، ایالات متحده و امریکای لاتین تکثیر شد.[12]

مقالهٔ «اسپینوزا و پسامدرن‌ها» نوشتهٔ آنتونیو نگری (در کتاب اسپینوزای براندازِ) در واقع بیانیهٔ یک اسپینوزاییِ رادیکال علیه جیانی واتیمو، لیوتار، بودریار، رورتی، پاول ویریلیو و برونو لاتور است. فقرات پایانیِ این مقاله جملات تعیین‌کننده‌ای در باب سرشتِ خوانشِ رادیکال از اسپینوزا دارد. این فقرات بازنمایان‌گرِ احیای اندیشهٔ جمهوری‌خواهی مدرنیتهٔ رادیکال پس از دلوز و مترون است:

کشف دوبارهٔ اسپینوزا که آن را مدیونِ دلوز و مترون هستیم، به ما اجازه می‌دهد که «این» جهان را تجربه کنیم؛ یعنی دقیقاً جهانِ «پایان ایدئولوژی» و «پایان تاریخ» به‌منزلهٔ جهانی که باید از نو تأسیس شود. این نشان می‌دهد که برپایهٔ انسجام هستی‌شناختیِ افراد و انبوه‌خلق می‌توانیم مشتاقانه منتظرِ هرگونه ظهور یگانهٔ زندگی به‌مثابهٔ فعل مقاومت و آفرینش باشیم؛ و حتّی اگر فیلسوف واژهٔ «عشق» را دوست نداشته باشد، حتّی اگر پسامدرن‌ها آن را برمی‌گیرند و میل را زایل می‌کنند، ما که اخلاق را خوانده‌ایم، ما حزبِ اسپینوزایی‌ها، اشتیاق داریم که بدون هیچ تواضع کاذبی از عشق به‌مثابهٔ قدرت‌مندترین عاطفه صحبت کنیم؛ عاطفه‌ای که وجود مشترک را می‌آفریند و جهانِ قدرت را نابود می‌کند.[13]

پایین‌تر به موضوع دلوز و مدرنیتهٔ سیاسی رادیکال بازخواهیم گشت. پیش از آن باید گفت که در مجموعهٔ آثار ژیل دلوز (و گتاری) اسپینوزا آن متفکّری نیست که برای مثال در پژوهش‌های هری ولفسن، ادوین کرلی یا لئو اشتراوس می‌توان یافت. خوانش تقلیل‌گرایانه‌ای که از متافیزیک و فلسفهٔ سیاسی اسپینوزا صورت گرفت، اساساً پاره‌های عمده‌ای از آثار اسپینوزا و سویه‌های عظیمی از دلالت‌های مجموعهٔ آثار میراث‌برِ فرزانگانِ فلورانس سال‌های

نضج‌گیریِ مدرنیتهٔ آغازین را نادیده انگاشت. این تقلیل‌گرایی چهار نتیجهٔ عمده داشت؛ دو نتیجهٔ معرفت‌شناختی و دو نتیجهٔ سیاسی.

اولاً: اسپینوزا فیلسوفی ماتریالیست قلم‌داد شد که معنویت و امر قدسی را از میدانِ فهم رئالیتهٔ سیاسی بیرون رانده است.

ثانیاً: پرسش بزرگی که اسپینوزا به اقتفای متفکّرانِ قرون میانهٔ یهودی، اسلامی و مسیحی طرح کرده بود، در اغلب تفاسیر فرانسوی جدید از جمله در پژوهش‌های دلوز نادیده گرفته شد.

یکی از مسائل اصلی اسپینوزا که بیش از نیمی از رسالهٔ الهیاتی–سیاسی را به آن اختصاص داده است، مسئلهٔ بزرگ امکان یا امتناع جمع بین الهیات و فلسفه، یا دیانت و عقلانیت است. پاسخ اسپینوزا استقلال ذاتی هر دو قلمرو است. اسپینوزا به اعتبار سابقهٔ تربیت یهودی خود و دانش وسیعی که درباب متون عبری، تاریخ بنی‌اسرائیل باستان و تاریخ دولت‌های یهود و تعالیم شریعت یهود داشت، تفسیر نصّ مقدس را در کانون تأمّلات خود قرار داده بود. مواجههٔ فیلسوف روشنگری رادیکال با نصّ مقدّس، در پرتو

از دلوز می‌پرسند: چرا هگل نه؟ پاسخی جالب می‌دهد: «خُب بالأخره یکی باید نقش خائن را داشته باشد! چیزی که به لحاظ فلسفی در هگل تجسّم یافته است، رسالتِ سنگین‌کردنِ بار زندگی است؛ غرق ساختن زندگی است با سنگینیِ تمام؛ و هم‌ساز کردنِ زندگی با دولت و دین و اندراجِ مرگ در زندگی است.»

امکان‌های میراث فکر عقلانی یهودی و اسلامی صورت گرفته است. وی برای پاسخ به آن مسئلهٔ بزرگ، آشکارا با جریان‌های عقل‌گرا و نص‌گرای تاریخ دیانت یهود رویارو می‌شود. اسپینوزا فیلسوف عقل‌باوری است که در پاره‌ای احکام تئولوژیک و اخلاقی با نص‌گرایانِ دیانت‌های یهود و اسلام بر سر مهر است. در تفاسیر فرانسوی جدید این سویهٔ آثار اسپینوزا نادیده گرفته می‌شود.

ثالثاً: در هرمنوتیک اسپینوزا می‌توان گونه‌ای «پساسکولاریسم» را شناسایی کرد. از دید وی، مرجعیت عقل در تفسیر وحی، مرجعیتی محدود و مشروط است. مبنای مواجههٔ عقلانی اسپینوزا با وحی چیزی است که به آن «یقین اخلاقی» می‌گوید. از دید وی، اصل بنیادین الهیات این است که رستگاری انسان‌ها تنها قائم بر «اطاعت» است، و از طریق عقل نمی‌توان صحّت یا بطلان این اصل را اثبات کرد. در این خصوص نیز در آثار دلوز سخن چندانی نمی‌توان یافت. شاید این امر ناشی از موضعِ عمومی دلوز در باب جمهوری‌خواهی و سنّت فلسفهٔ سیاسی مشروطهٔ مدرن است.

مسئلهٔ اصلی اسپینوزا در رسالهٔ الهیاتی ـ سیاسی

هری ولفسون و مهم‌تر از همه مارسیال گِرو دربارهٔ اسپینوزا خوانش‌های فیلولوژیکی به‌دست دادند و راه را برای تفاسیر جدید گشودند.

libertatemphlosophandi یا «آزادی تفلسف» در عینِ حفظِ امنیتِ دولت است. این ابتدا در صدر رساله، در نامِ کاملِ اثر تجلّی یافته است:

TractatusTeologico-politicuscontinens dissertations aliquot, quibusostenditurlibertatemphilosophandi non tantumsalvapietate et reipublicae pace posse concede, se eandemnisi cum pace reipublicaeipsaquepietatetolli non posse;

یعنی «رسالهٔ الهیاتی‌ـسیاسی، شامل چندین گفتار کهنشان می‌دهد آزادیِ تفلسف مجاز است، بی آنکه پرهیزکاری و ثبات جمهوری به خطر افتد، بلکه به علاوه الغای آزادیِ تفلسف مساوی است با به خطر افتادن صلح جمهوری و خودِ پرهیزکاری.»

آزادی تفلسف، علاوه بر اینکه با «پارسایی و صلحِ جمهوری» قرین است، لازمهٔ آن نیز است. کتاب سراسر رساله‌ای است در دفاع از آزادی بیان، و نویسنده فصل بیستم کتاب را به طور مجزا به آزادی بیان اختصاص داده است.

در دو کتاب اصلی اسپینوزاشناسیِ دلوز نمی‌توان موضع عمومی وی در قبال جمهوری‌خواهی یا قراردادگرایی مدرن را دریافت، و به پرسش‌های جمهوری‌خواهان مدرن پاسخی درخور یافت. امّا به کمک آثار مشترکی که دلوز با گتاری نوشته است، از جمله رسالهٔ «کوچ‌شناسی: ماشین جنگ» در هزار سطح صاف، می‌توان به پاسخی احتمالی دست یافت: در بهترین حالت، در جمهوری‌خواهیِ ایلیاتیِ دلوز–گتاری امتناع جمع بین عقل و وحی که بنیان مدرنیتهٔ سیاسی است، مفروضی است که فیلسوف نیازی به طرح مجدد آن نمی‌بیند. به‌علاوه، تفکر ایلیاتی در جستجوی سازمان یا نهاد نیست که ابتدا به این پرسش پاسخ دهد.

رسالهٔ «کوچ‌شناسی: ماشین جنگ» یکی از برجسته‌ترین سهم‌های دلوز‌ـگتاری در فلسفهٔ سیاسی است. این رساله که همچون اخلاقِ اسپینوزا به صورتی آگزیوماتیک تنظیم شده است، مهم‌ترین موضوعات فلسفهٔ سیاسی همچون: دولت، سازمان اجتماعی، قدرتِ سیاسی، وضعیتِ جنگی، توجیه جنگیدن و فاعلیت اجتماعی را در بر می‌گیرد. دلوز (و گتاری) به یکی از استراتژیک‌ترین موضوعات فلسفهٔ سیاسی توجّه کرده اند، که در کار فیلسوف رواقی‌مسلک و خشونت‌پرهیزی چون اسپینوزا جز به‌طور سلبی سخنی قابل توجّه دربارهٔ آن نمی‌توان یافت. در قاموس دلوز (و گتاری) جنگ «وضعیتی طبیعی» نیست، بلکه سویه‌ای از «وضعیت اجتماعی» است که دولت را مضمحل می‌کند یا جلوی دولت را می‌گیرد. این سخنِ ضدّهابزی، فیلسوف رادیکال روزگار ما را بدون واسطهٔ جمهوری‌خواهی رواقی‌مسلکانهٔ اسپینوزایی به استراتژیست‌های نظامی جمهوری فلورانس و سخنِ جامعه‌شناسانهٔ ضدّعقل قرون میانهٔ غرب تمدّن اسلامی پیوند می‌دهد. کشف گسستِ دلوز از سنّت‌های جدید فلسفهٔ سیاسی، مهم‌تر از کشف پیوستگی فکر سیاسی دلوز با سنّت جمهوری‌خواهی نئورومی است. فلسفهٔ سیاسی دلوزی به‌کلّی خارج از چارچوب مدرنیتهٔ سیاسی صورت‌بندی می‌شود. این را ابتدا در آگزیوم ۱ و قضیهٔ ۱ رسالهٔ «کوچ‌شناسی: ماشین جنگ» می‌توان تشخیص داد:

آگزیوم ۱: ماشین جنگ خارج از دستگاه دولت قرار دارد.

قضیهٔ ۱: این خارجیت نخست در اسطوره، حماسه، نمایش و بازی‌ها تصدیق شده است.

در بخش الهیاتیِ رسالهٔ الهیاتی–سیاسی، مسئلهٔ اسپینوزا «ایمان کلّی» (universal faith) تعلیم‌داده شده در انجیل است. ایمان کلّی یعنی باور به وجود خدای یگانه و عالِم مطلقی که گناه‌کارانِ توبه‌گر را می‌بخشاید. این ایمانِ همچنین مستلزمِ عبادت خداوند است، و چنین عبادتی «منحصراً متضمّنِ عدالت و نیکوکاری، یا عشق نسبت به همسایگان» است. نهایتاً، طبق ایمان کلّی، کسی که معتقد است خداوند گناهان را می‌بخشاید و مُلهم از عشق خداوند است، «مسیح را مطابق روح می‌شناسد و مسیح در اوست.» [۱۴]

نتیجهٔ عمومی بخشِ به اصطلاح الهیاتیِ رساله این است که «قانون وحیانی الهی به همه آزادی عطا کرده است.» بخش اختصاصاً فلسفهٔ سیاسیِ رساله بر پایهٔ این مفروضِ آزادی‌خواهانه مفصل‌بندی می‌شود. فیلسوفِ جمهوری‌خواه در بخش سیاسی رساله قصد دارد نشان دهد که «این آزادی را می‌توان به همه داد بدون آنکه ثبات دولت یا حق مقامات صاحب قدرت به خطر افتد»، و «این آزادی به هرحال باید داده شود.» سرکوب این خواست/حق مساوی است با به خطر افتادن صلحِ جمهوری. فقدان آزادی تمامی‌جمهوری را دست‌خوش گزندی عظیم خواهد ساخت.

فصل شانزدهم رسالهٔ الهیاتی‌ـسیاسی گفتاری است «در باب بنیان‌های دولت، حقّ طبیعی و مدنی افراد، و مرجعیت قدرت‌های حاکمه.» اسپینوزا بر مبنای حقّ طبیعی و قدرت طبیعی استدلال می‌کند، و معتقد است که انسان حقّ طبیعی دارد برای انجام دادن هر چه که بتواند. بنابراین، در طبیعت یا به طور طبیعی «هیچ گناهی وجود ندارد»، و این در نسبت با «دولت» است که چیزی به‌نام «گناه» نیز تعریف می‌شود.

بر خلاف اسپینوزا (و هابز)، مسئلهٔ دلوز (و گتاری) گریز از دستگاه دولت است: «آیا برای ممانعت از شکل‌گیری دستگاه دولت یا هر سازمان مشابه، جنگی در کار است؟»[۱۵] و «خارجیتِ ماشین جنگ را قوم‌شناسی نیز تصدیق کرده است.»[۱۶] این دریافتی است که دلوز (و گتاری) به اقتفای پیئر کلاستر (۱۹۳۴ـ۱۹۷۷ م) انسان‌شناسِ آنارشیستِ فرانسوی و مؤلّف کتابِ سه‌پاره و مختصرِ جامعه علیه دولت طرح کرده اند. از این منظر، در این‌جا این ابن‌خلدون به‌منزلهٔ نظریه‌پرداز زوال دولت و ستایش‌گرِ «نظم عشیره‌ای» است که مورد توجّه دلوز (و گتاری) قرار می‌گیرد، نه اسپینوزا.

دلوز و گتاری در «کوچ‌شناسی: ماشین جنگ» در قسمتِ توضیح قضیهٔ ۳ و در چند جای دیگر از ابن خلدون بهره می‌گیرند. نکتهٔ اساسی در این‌جا کاربستِ مفهومِ «عصبیت» است که به‌صورت مفهوم فرانسویِ esprit de corps به کاررفته است و می‌توان آن را معادل روحیهٔ گروهی و روحیهٔ قومی دانست. دلوز (و گتاری) همچون اغلب متفکّران کلاسیک از استعارهٔ ارگانیستیِ روح و جسم در تحلیل سازمان سیاسی بهره می‌گیرند. از دید آنان بدن را نمی‌توان به یک ارگانیسم فروکاست، همان‌طور که «عصبیت یا روحیهٔ قومی» (esprit de corps) را نمی‌توان به روح یک ارگانیسم فروکاست. باید به ریشهٔ نظامی پیکرهٔ جمعی و «عصبیت» توجّه کرد. لفظِ «نظامی» جنبهٔ مهم این مفهوم نیست، بلکه ریشهٔ ایلیاتی یا عشیره‌ایِ دورِ آن است که اهمیت دارد. دلوز و گتاری بدرستی دریافته اند که در مقدّمهٔ ابن خلدون ماشین جنگی ایلیاتی با «خانواده یا نسب به‌انضمامِ عصبیت» تعریف می‌شود.[۱۷] طبق تفسیر آنان رابطه‌ای که ماشین جنگی با خانواده دارد، بسیار متفاوت از رابطهٔ آن با دولت است. در ماشین جنگی خانواده یک خطّ سیر گروهی است، نه سلولی بنیادین؛ تبار بر اساس لیاقت خانواده‌ای معیّن در زمانی معیّن از خانواده‌ای به خانواده‌ای دیگر می‌رسد تا حداکثرِ «همبستگیِ اَبَوینی» را محقّق سازد. در اینجا مقام و مرتبهٔ عمومیِ خانواده تعیین‌کنندهٔ جایگاه آن در یک ارگانیسم دولتی نیست، بلکه برعکس؛ این قدرتِ مخفی (secret power (puissance)) یا نیروی همبستگی، و تحرّک نسبیِ ملازمِ آن است که مقام و مرتبهٔ آن را در یک پیکرهٔ جنگی تعیّن می‌بخشد. این به انحصار یک قدرت ارگانیک (organic power (pouvoir)) یا نمایندگی محلّی مربوط نیست، بلکه به puissance یا پتانسیلِ یک پیکرهٔ دوری یا حلقوی دریک فضای ایلیاتی مربوط می‌شود. پیکره‌های عظیم دولت مدرن را چندان نمی‌توان با قبیله‌های عرب مقایسه کرد. از دید دلوز و گتاری پیکره‌های جمعی همواره حاشیه‌ها یا اقلیت‌هایی دارند که معادل‌های ماشین جنگی را از نو برمی‌سازند؛ گاهی به شکلی کاملاً پیش‌بینی‌ناپذیر؛ در مونتاژهایی خاص همچون ساختنِ پل یا کلیسای جامع، یا اجرای عدالت، یا نواختن موسیقی و نظام‌مندسازی یک علم و تکنولوژی و غیره. بر اساس یک پایگان‌بندی طولی، همیشه دروه‌هایی بوده که دولت به‌منزلهٔ ارگانیسم با پیکره‌های جمعی خودش مشکلاتی داشته است؛ وقتی این پیکره‌ها که مدّعی امتیازاتی خاص بوده اند، برخلاف خودشان مجبور بوده اند به روی چیزی فراتر از خودشان گشوده شوند. این نمونهٔ انقلابی کوتاه و موج خروشانی آزمایشی است. این وضعیتی سردرگم‌کننده است: هر زمان که سر بر می‌آورد، لازم است که گرایش‌ها و قطب‌ها و سرشتِ جنبش‌ها را تحلیل کنیم.این اُپرای کمیکی است که نمی‌دانید در صحنهٔ بعدی چه اتفاقی می‌افتد.[۱۸]

دلوز در خوانش مقدّمهٔ ابن خلدون از ترجمهٔ فرانتس روزنتال استفاده کرده، و به تمایزات مفهومی بین حضاره، بدویه، قریه، مدینه، دولت و غیره در قاموس ابن خلدون نیز توجّه کرده.[۱۹] تحلیل این ابعاد اثر دلوز و گتاری نیازمند صرف وقت بیشتری است.

به‌علاوه، خواندنِ کتاب هزار سطح صاف آسان نیست، وعبارات و جمله‌های تأمّل‌برانگیز نیز در آن اندک نیست. در لابه‌لای همین کتاب است که می‌توان سویه‌هایی از گسستِ فلسفهٔ سیاسی انتقادی جدید از مدرنیتهٔ سیاسی و عطف توجّه به متن‌ها و ساخت‌های اجتماعی سنّت قرون میانهٔ اسلامی و مسیحی را مشاهده کرد. دلوز (و گتاری) در قلمرو متافیزیک با اسپینوزا بیشتر در پیوند است تا در قلمرو فلسفهٔ عملی.

منابع و مآخذ

۱. مقدّمه، عبدالرحمن بن خلدون، ترجمهٔ محمد پروین گنابادی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵.

۲. ژیل دلوز: نوآموزی در فلسفه، مایکل هارت، ترجمهٔ رضا نجف‌زاده، تهران: نشر نی، ۱۳۹۲.

3. "Gilles Deleuze Talks Philosophy", in *Desert Islands and Other Texts (1953-1974)*,Gilles Deleuze, *translated by* Mike Taormina, Semiotext(e), 2003, p 143-145.

4. *The Muqaddimah: An Introduction to History,*Ibn Khaldun, trans. Franz Rosenthal, Princeton, N J.: Princeton University Press, 1967.

5. *la société contre l'état*, Clastres, Pierre, *Society against the State,* trans. Robert Hurley,

20. *Spinoza`s Critique of Religion*, Strauss, Leo, New York:Schocken Books 1965, reprinted by University of Chicago Press, 1996.
21. *Subversive Spinoza: (Un) Contemporary Variations*, Antonio Negri, Translated by Timothy S. Murphy, Michael Hardt, Ted Stolze, and CharlesT. Wolfe. Manchester University Press, 2004.
22. *OPERA QUAE SUPERSUNT OMNIA, EX EDITIONIBUS PRINCIPIBUS DENUO EDIDIT ET PRAEEATUS EST, CAROLUS HERMANNUS BRUDER, VOL. III., TRACTATUS THEOLOGICO – POLITICUS COMPEXDIUM GRAMMATICES LINGUAE HEBRAEAE*, SPINOZA, DE BENEDICTI, EDITIO STEREOTYPA, LIPSIAE, EX OFFICINA BERNHARDI TAUCHNITZ, 1846.

پی‌نوشت‌ها

* دانش آموختهٔ دکتری اندیشه‌های سیاسی.

1. *Subversive Spinoza*, pp 114-115.
2. *Wha t is Philosophy?*, p 60;*Qu'est-ce que la philosophie?*, p 59 .
3. *Expressionism in Philosophy: Spinoza*, p 322.
4. *Expressionism in Philosophy: Spinoza*, p 17.
5. see *Expressionism in Philosophy: Spinoza* ,pp 18-17.
6. see *Expressionism in Philosophy: Spinoza,*p 11; *Qu'est-ce que la philosophie?*;*What is Philosophy?*; and *Pure Immanence: Essays on A Life*,).
7. *Pure Immanence: Essays on A Life* ,pp 122-123.
8. *Qu'est-ce que la philosophie?*, p 49.
9. *Pure Immanence: Essays on A Life*, p 125.
10. *Pure Immanence: Essays on A Life*, p 129.
11. "Gilles Deleuze Talks Philosophy",, 2003, p 144.
12. *Subversive Spinoza*, p 113.
13. *Subversive Spinoza*, p 117.
14. *Spinoza: Complete Works,* p 518;*Theological-Political Treatise*, pp. 178-185.
۱۵. رسالهٔ «کوچ‌شناسی: ماشین جنگ»، مسئلهٔ ۱.
۱۶. رسالهٔ «کوچ‌شناسی: ماشین جنگ»، قضیهٔ ۲.
۱۷. ر.ک: به مقدّمه ابن خلدون.
18. *Capitalisme et Schizophrénie, tome 2: Mille Plateaux* ;*A Thousand Plateaus*;*Nomadology: The War Machine.*
19. See *The Muqaddimah: An Introduction to History.*

New York:
Uri-zen, 1977.
6. *Spinoza et le problème de l'expression,*Deleuze, Gilles, Editions de Minuit, 1968.
7. *Expressionism in Philosophy: Spinoza,* Deleuze, Gilles,translated by Martin Joughin, Zone Books, 1990.
8. *Spinoza - Philosophie pratique,*Deleuze, Gilles, Editions de Minuit, 1981.
9. *Spinoza: Practical Philosophy,*Deleuze, Gilles, translated by Robert Hurley, San Francisco: City Lights Books, 2001.
10. *Pure Immanence: Essays on A Life*, Deleuze, Gilles,translated by Anne Boyman, New York: Zone Books, 2001.
11. *Qu'est-ce que la philosophie?,*Deleuze, Gilles and Félix Guattari, les editions de Minuit, 1991.
12. *Capitalisme et Schizophrénie, tome 2: Mille Plateaux,* Deleuze, Gilles and Félix Guattari, Editions de Minuit, 1980.
13. *A Thousand Plateaus,* Deleuze, Gilles and Félix Guattari, translated byBrian Massumi University of Minnesota Press, 1987.
14. *What is Philosophy?* Deleuze, Gilles and Félix Guattari, translated by Janis Tomlinson and Graham Burchell, Columbia University Press, 1996.
15. *Nomadology: The War Machine,* Deleuze, Gilles and Félix Guattari, Seattle, WA, Wormwood Distribution, 2010.
16. *Spinoza: Complete Works,* Spinoza, Benedictus de, with Translations by Samuel Shirley, Edited, with Introduction and Notes, by Michael L. Morgan, Indianapolis and Cambridge: Hackett Publishing Company, 2002.
17. *Political Treatise*, in *Spinoza: Complete Works,* Spinoza, Benedictusde, translated by Samuel Shirley, edited with introduction and notes by Michael L. Morgan, Indianapolis *I* Cambridge, Hackett Publishing Company, Inc.2002.
18. *A Theologico-Political Treatise*, Spinoza, in *The Chief Works of Benedict de Spinoza*, trans by Elwes, vol 1,The Pennsylvania State University, 2000.
19. *Theological-Political Treatise*, Spinoza, Edited by Jonathan Israel, translated by Michael Silverthorne and Jonathan Israel, Princeton, New Jersey, 2007.

تفاوت و فلسفه: تثلیث مقدس

نگاهی به هستی‌شناسی دلوز از منظر اسپینوزا، نیچه و برگسون

علی خدادادی
ali.khodadadi.s@gmail.com

یکم

پارمنیدس ادعا می‌کند که «هستی هست» و این ادعا نه یک این‌همان‌گویی، که مشاهده‌ای است با تبعاتی پراهمیت. یکی از مهم‌ترین تبعات این است: «وجودِ» هستی ضروری است. هستی هست به جای این که نباشد و این یعنی اگر هستی وجود دارد، ضرورتی در «هستن»اش بوده و هست. هستی می‌توانست با هر صورتی وجود داشته باشد. هیچ چیز در هستی نیست که ضرورت این صورت، و تنها همین صورت را ایجاب کند. امّا از جهت هستی‌اش از این جهت که وجود دارد ضروری است و نه صرفاً امری ممکن. وجود هستی این که هستی «چیزی» است ضرورتش را ایجاب می‌کند. هستی را نمی‌توان «نیست» دانست و این یعنی شروع جستجویی برای علّت ضرورت هستی. اسپینوزا می‌گوید: وجود هر چیز حتماً باید علّتی داشته باشد، همان‌گونه که عدم هر چیز.[1] وجود و ضرورتِ معلول، وجود علّت تامّه اش را ایجاب می‌کند. اگر هستی هست و به این معنا ضروری است، پس ضرورتاً باید علّتی در کار باشد. علّتی که ضرورت وجود هستی را به آن بخشیده است. در نتیجه علّت هستی باید ضرورت هستی را، وجودش را، تأمین و تضمین کند.

اسپینوزا هم‌چنین می‌گوید: آنچه وجود دارد، یا به واسطهٔ خودش به وجود آمده یا به واسطهٔ چیزی دیگر. اولی «جوهر» است و دومی «حالت».[2] چیزی که وجودش به واسطهٔ خودش و در ذاتش نیست، صرفاً امری ممکن است نه ضروری به این دلیل که از تصور ذاتش، وجودش لازم نمی‌آید. در نتیجه تنها جوهر است که وجودش ضروری است. چرا که به واسطهٔ خود به وجود می‌آید و وجودش در ذات اوست.[3] بنابراین، اگر هستی ضروری است که از جهت وجودش هست باید جوهر باشد، نه عرض یا حالت. هستی از آن جهت که هست و در نحوهٔ بودنش ضرورت و در نتیجه جوهریت دارد، بنابراین، علّت هستی باید جوهریت هستی را تأمین کند.

هستی ضروری است و علّتی دارد و علّت هستی باید ضرورت و به تبع آن جوهریتش را تأمین کند و از آن‌جا که شناخت معلول، وابسته به شناخت علّت است[4]، برای شناخت هستی به عنوان معلول چیزی که هست باید علّت آن را شناخت و این هدفی است که پروژهٔ هستی‌شناختیِ دلوز پی می‌گیرد. شناخت هستی مستلزم و وابسته به شناخت علّت آن است. علّتی که ضرورت و جوهریت هستی را تأمین می‌کند. در فلسفهٔ مسیحیِ قرونِ میانه، علّت به سه شکل صورت‌بندی می‌شود: علّت خارجی یا متعالی، علّت فیضانی یا صدوری و علّت داخلی یا درون‌ماندگار.[5] علّت خارجی یا متعالی علّتی است که برای به وجود آوردن معلولش از خود خارج می‌شود و معلول کاملاً جدای از علّت است و جایی بیرون از آن. در این حالت، معلول در جدایی محض از علّت امّا به واسطهٔ آن موجود می‌شود. در نتیجه وجود معلول وابسته به وجود علّت است به منزلهٔ امری بیرونی و جدا و بنابراین، نمی‌تواند جوهر باشد و دارای ضرورت. علّت خارجی تنها می‌تواند امکان را در معلول خود را تأمین کند، نه ضرورتِ وجود را. چه علّت مادی، چه عرضی و چه غایی، عللی بیرونی و متعالی‌اند که تنها توانشان تأمین امکان هستی است و نه ضرورت آن و به همین دلیل نمی‌توانند گزینه‌های خوبی برای تبیین علّی هستی باشند.[6]

علل فیضانی و درون‌ماندگار شباهتی با یکدیگر دارند و هم‌چنین تفاوتی. شباهت آن‌ها در این است که هیچ‌کدام برای تولید معلول، از خویش بیرون نمی‌روند.[۷] هر دوی آن‌ها برخلاف علّت خارجی و متعالی، معلول را از درون خود تولید می‌کنند و در فرایند تولید، درونِ خود می‌مانند. امّا تفاوت آنها در این است که «در حالی که علّت فیضانی درون خود باقی می‌ماند، معلولی که تولید می‌کند درون‌اش باقی نمی‌ماند و نسبت به آن بیرونی است... از طرف دیگر علّتی درون‌ماندگار است که معلول‌اش نسبت به آن درونی باقی بماند، نه این‌که صادر شود.»[۸] در علّیتِ فیضانی، معلول از علّت صادر می‌شود و بیرون می‌آید و وجودش قائم است بر علّتی که از آن جداست و آن را صادر کرده. حال آن که در علیتِ درون‌ماندگار معلول درون علّت باقی می‌ماند و وجودش در وجود علّت و با وجود علّت است. تنها در علیت درون‌ماندگار است که وجودِ معلول مشترک در وجودِ علّت است و بنابراین وجودِ معلول مانند وجودِ علّت، ضروری و جوهری. علّت درون‌ماندگار علّتی است، درونی که ضرورت و جوهریت معلولش را تأمین می‌کند. علّت فیضانی، مانند علّت متعالی، نمی‌تواند به وجود معلول خود ضرورت ببخشد. چرا که معلول بیرون از آن قرار دارد و با دور شدن هر چه بیشتر، ضرورت و جوهریتش نیز کم‌تر می‌شود و از بین می‌رود. دلوز ادعا می‌کند که اگر بتوان علّتی برای هستی متصور شد، آن علّت تنها می‌تواند علّت درون‌ماندگار باشد. علّتی که نه تنها از خودش بیرون نمی‌آید، بلکه به علاوه، معلول هم در آن باقی می‌ماند و وجودش، منوط و وابسته به وجود علّت است. تنها در این وضعیت است که دور شدن معلول از علّت معنایی ندارد و وجود و ضرورت معلول در رابطه با فاصله‌اش از علّت سنجیده نمی‌شود. چه علّت خارجی و چه علّت فیضانی، هیچ اشتراکی با معلول خود ندارند و هستی‌ای که به وسیلهٔ این دو علّت تبیین می‌شود، هستی‌ای شکاف خورده و دوپاره است که پاره‌ای از آن ضروری است و پاره‌ای ممکن. دوگانه بودن هستی و ضروری بودنِ تنها یک پاره، ضرورت و جوهریتِ هستی را تأمین نمی‌کند و در نتیجه علّت هستی نمی‌تواند علّتی متعالی یا فیضانی باشد. هستی نه به مثابهٔ آفریدهٔ یک علّت جدا از خود ساخته می‌شود و نه به منزلهٔ موجودی صدوریافته به وجودش ادامه می‌دهد. علّت هستی علّتی درونی و درون‌ماندگار است. این علّت هر چه که باشد، باید از درون خود، هستی معلولش را تولید کند و درون بماند. تنها در این حالت است که ضرورت و جوهریت هستی حفظ می‌شود. در علیتِ درون‌ماندگار، معلول حالِّ در علّت است و به منزلهٔ حالتی از علّت شناخته می‌شود و در نتیجه هستی حالت یا حالاتی از علّت خود است. به این معناست که اسپینوزا می‌گوید: «خدا علّت درون‌ماندگار همهٔ چیزهاست، نه علّت متعالی آنها.»[۹]

امّا ماهیت این علّت درونی چیست؟ این علّت چه چیز را تولید می‌کند؟ اگر بتوان به این قاعده پایبند بود که علّت و معلول باید هم‌سنخ باشند و دلوز به این قاعده پایبند است آن‌گاه آیا می‌توان با صورت‌بندیِ تصوری ابتدایی از هستی، ماهیتِ علّت را شناسایی کرد؟ راهی که باید رفت، این است: شناخت علّت از طریق تصوری از هستی سپس شناخت هستی از طریق علّت.

***

اسپینوزا: «خدا علّت درون‌ماندگار همهٔ چیزهاست، نه علّت متعالی آنها.»

دوم

در اولین مواجهه با هستی، می‌توان نتیجه گرفت که «هستی هست» و همین هستن، مستلزم ضرورت و جوهریت است امّا این تنها مشاهدهٔ ممکن نیست. یکی دیگر این که هستی حرکتی است عظیم و بی‌وقفه. هیچ موقعیتی در هستی نمی‌توان یافت که در آن حرکت و گذار وجود نداشته باشد. هستی با تمام عناصر و نسبت‌هایش مدام در حال گذر و گذاری بی‌وقفه است. چیزها، مدام در حرکت مکانی و زمانی‌اند و تغییر نسبت‌ها و ارتباط‌ها تداومِ تغییر وضعیت‌ها را در پی دارد. هراکلیتوس می‌گفت: «هستی یک سیلان بی‌وقفه است» و این همان ادعایی است که تصوری اولیه از چیستیِ هستی به دست می‌دهد. دلوز می‌گوید: «چیزی جز شدن وجود ندارد»[۱۰] و این شدن و سیلان بی‌وقفه، همیشه بوده و همواره خواهد بود. نیچه می‌گوید: «اگر جهان یک وضعیت تعادل داشت، اگر شدن یک هدف یا وضعیت نهایی داشت، قبلاً به آن رسیده بود. امّا لحظهٔ کنونی به منزلهٔ لحظه‌ای که می‌گذرد، ثابت می‌کند که جهان به این وضعیت نمی‌رسد.»[۱۱] زمانِ گذشته نامتناهی است و اگر شدن و صیرورت هستی، هدفی داشته یا در پی تعادلی بوده، می‌بایست در این زمانِ بی‌انتها به آن رسیده باشد. این مسئله که شدن در یک فرصت بی‌انتها به یک وضعیتِ توقف و تعادل کامل که در آن زمان از حرکت بازمی‌ایستد نرسیده، نشان می‌دهد که این اتفاق هیچ‌گاه نخواهد افتاد.

نیچه هستی را نسبت و ترکیب نیروهایی می‌داند که تغییر و دگرگونی به جوهر آن‌ها تعلق دارد.[۱۲] نیروهایی که مدام در نسبت‌هایی جدید قرار می‌گیرند و کیفیت‌هایی می‌یابند که توسط آنها جهان تولید می‌شود و تحقق می‌پذیرد. هستی «هرگز آغاز به شدن نکرده و حتی لحظه‌ای از گذشتن دست نکشیده است.»[۱۳] با این اوصاف علّت هستی باید علّت شدن یا گذشتن باشد. علّت هستی، به منزلهٔ تولیدکنندهٔ درونیِ معلول خود، باید مولد و آفرینندهٔ یک گذار بی‌وقفه و یک شدن و صیرورتِ عظیم باشد. نیرویی درونی، هستی را به گذشتن و تغییرِ هر لحظه وادار می‌کند. باید در جستجوی علّت شدن و گذشتن بود. علّتی که بر حسب ذاتِ خود باعث گذشتن می‌شود. «بر حسب ذات»، چرا که این علّت، علّتی درون‌ماندگار است و برای تولید معلول از خودش خارج نمی‌شود و در خودش می‌ماند. علّتی که معلول را درون خودش تولید می‌کند، نمی‌تواند خصیصه‌ای بیرونی به آن نسبت دهد. در علّیت درون‌ماندگار، معلول بر حسب ذات و ماهیتِ علّت تولید می‌شود. در نتیجه، شدن و گذشتنِ بی‌وقفه، باید در ذات و طبیعتِ علّت هستی باشد. آیا در این حالت می‌توان از یک «چیز» در مقام علّت سخن گفت؟ آیا علّتی که شدن و گذشتن، تغییر و حرکت، جزئی جوهرین از ذاتش است، می‌تواند یک چیز ثابت و این‌همان باشد؟ یک هویت یا یک مفهوم ثابت، نمی‌تواند بر حسب ذات و ماهیت خود حرکت و دگرگونی تولید کند (محرّک نامتحرّک ارسطو علّتی است غایی، نه درونی و فاعلی). علّت هستی نمی‌تواند یک هویت ثابت، یک ذات مقرر، یک «اسم» باشد. این علّت را باید در یک فرایند، در یک «فعل» یا حتی در یک «مصدر» به منزلهٔ فعلی بی‌آغاز و انجام جست: علّت درونیِ هستی به مثابه‌ی یک «مصدر» و نه یک «هویت».

اگر علّت درونیِ هستی عامل و مولدِ تغییر و دگرگونیِ هر لحظهٔ هستی و گذشتنِ آن است، شاید این مصدری باشد که این مشخصه را در ذاتِ خود داراست: «متفاوت‌شدن». علّت درونیِ هستی چیزی نیست جز فرایند «متفاوت‌شدن» به منزله‌ی جوهر و ذات هستی. این متفاوت‌شدن، متفاوت‌شدنِ چیزی با چیزی نیست یا متفاوت‌شدن دو این‌همانیِ از پیش‌موجود. این تفاوت، تفاوتی درونی است. تفاوتی بنیادی و تفاوتی با خود. علّت هستی بر حسب ذات و تولیدش، مدام با خود و در خود متفاوت می‌شود. علّت هستی فرایندِ متفاوت‌شدن به منزله‌ی شرطِ امکانِ گذار و تغییر هستی است.

می‌توان جمع‌بندی کرد: علّت هستی یک علّت درونی و درون‌ماندگار است. تنها یک علّت درون‌ماندگار می‌تواند ضرورت و جوهریت هستی را حفظ کند. علّت درون‌ماندگار علّتی است که برای تولیدِ معلول از خود خارج نمی‌شود و در خود می‌ماند. به علاوه معلول هم در علّت باقی می‌ماند و از آن صادر نمی‌شود. علّتی که در خود می‌ماند و در خود دست به تولید می‌زند، باید بر حسب ذات و طبیعت درونی‌اش معلول را تولید کند. معلول، هستی است. هستی‌ای که ماهیت و جوهرش، گذشتنِ هر لحظه و شدن و تغییرِ مداوم است. علّت هستی باید مولدِ گذار و شدن باشد. یعنی بر حسب ذاتش که شدن و دگرگونی است، دست به تولیدِ معلول بزند. علّتی که ذاتش دگرگونی و شدن است نمی‌تواند یک هویت یا این‌همانی ثابت و مستقر باشد. باید در پی یک فرایند و فعلِ بی‌آغاز و انجام بود. فعل یا مصدری که ذاتِ این علّت و به تبع آن ذاتِ هستی را نشان می‌دهد، «متفاوت‌شدن» است. فرایندِ متفاوت‌شدن به منزلهٔ امکانی برای گذشتنِ هستی. این تفاوت، درونی است و تفاوتی است با خود. این تفاوت، ماهیت علّت را می‌سازد و در نتیجه تفاوتی است درونی و ماهوی. «امکان تفاوت» است که به هستی اجازهٔ شدن و صیرورت می‌دهد. متفاوت شدن، نسبت به هستی و نسبت به خودش، درونی و ماهوی است. ماهیت و جوهرِ علّت و به تبع آن هستی، «تفاوت» است.

متفاوت‌شدن چیست؟ یا به عبارتی چگونه کار می‌کند؟ چطور ممکن است که یک فرایند و نه یک ذات مستقر و مقرر، علّت ایجادِ هستی باشد؟ هستی چگونه بر حسب یک فرایند شکل می‌گیرد و گذر می‌کند؟ چه چیز می‌تواند در عین این‌که یک فرایند است، هستی را تولید کند؟ این لحظهٔ شناختِ ماهیتِ علّت هستی است.

***

سوم

در مواجهه با هستی، چیزی که «می‌گذرد» چیست؟ خصیصهٔ گذشتن و شدن هستی را به وسیلهٔ چه چیز می‌توان فهمید و به آن نسبت داد؟ جواب را باید در «زمان» جست. زمان به منزلهٔ امری که گذشتن هستی را ممکن می‌کند و زمانِ «حال» به مثابهٔ نقطه‌ای از زمان که می‌گذرد. «حال، شدن ناب است.»[۱۴] لحظهٔ حال است که با گذشتن خود، امکانِ تغییرِ هستی را فراهم می‌کند. امکان گذشتن، شدن، و زمان‌مند بودن آن را. امّا هم‌چنین باید پرسید که زمانِ حال به کجا گذر می‌کند؟ زمان حال چگونه می‌گذرد و چگونه لحظهٔ حالِ بعدی فرا می‌رسد؟ چه چیز به «حال» امکان می‌دهد که بگذرد؟ پاسخ را دوباره باید در زمان جست: «گذشته». «لحظه‌ای که می‌گذرد، هرگز نمی‌توانست بگذرد اگر در عین این‌که اکنون است، پیشاپیش گذشته نبود.»[۱۵] حال به گذشته گذر می‌کند و گذشته می‌شود. دلوز ادعا می‌کند که فهم معمولی از گذشته این است که گذشته دیگر وجود ندارد که گذشته گذشته است. امّا در واقع گذشته «هست». اگرچه به نحوی غیرفعال که از عمل کردن دست کشیده، امّا از بودنش نه. حال «نیست» امّا عمل می‌کند، در حالی که گذشته «هست» امّا عمل نمی‌کند. وجودِ گذشته است که به حال امکانِ گذر می‌دهد. به حال امکان می‌دهد که بگذرد و گذشته «شود». وجودِ گذشته شرطِ امکانِ گذرکردنِ حال و گذشتن هستی است. برگسون رابطهٔ بین حال و گذشته را معکوس می‌کند: «در هر لحظه دربارهٔ حال پیشاپیش باید گفت که حال «بود» و دربارهٔ گذشته باید گفت که «هست»، گذشته تا ابد، برای همیشه هست.»[۱۶]

اسپینوزا: «وجودِ هر چیز حتماً باید علّتی داشته باشد، همان‌گونه که عدم هر چیز.»

گذشته در هر لحظه با هستی «هست». درون هستی وجود دارد و به عنوان علّت و شرطِ امکانِ گذرِ هستی عمل می‌کند. کلِ هستی در یک گذشته کشیده می‌شود و این کشیده‌شدن، علّت حرکتِ هستی است. گذشته هستی را به درون خود می‌کشد و گذر می‌دهد. از خلال و به واسطهٔ گذار لحظهٔ حال به درونِ گذشته است که هستی محقق می‌شود. گذشته علّت گذشتن است. علّت شدن. گذشته، علّت درون‌ماندگار هستی است که هستی را درون خود تولید می‌کند.

امّا گذشته به چه صورت «هست»؟ نحوهٔ بودن گذشته چیست؟ «حافظه» پاسخی برگسونی است. گذشته به صورت یک حافظه وجود دارد. آن‌هم حافظه نه به معنای انسانی و سوبژکتیوش و نه به معنای ظرفی که اطلاعاتی در آن ذخیره می‌شود. گذشته، حافظه‌ای هستی‌شناختی است. یک حافظه که به صورت یک کل، تمام هستی را در بر می‌گیرد. حافظه‌ای که تمام اشکال ممکن هستی را در خود دارد و همین باعث می‌شود که «حالات» مختلف هستی شکل بگیرند و گذر کنند. علّت درونی هستی، حافظهٔ هستی است. گذشتهٔ هستی. گذشته‌ای که مشمول ذخیره و به تبع آن گذار خطی زمان نمی‌شود. گذشته‌ای که کل زمان را پیشاپیش در خود دارد. گذشته‌ای که برگسون آن را «دیرند» نام می‌نهد. دیرند، فهمی زمانمند از علّت هستی است. فهمی زمانمند از جوهر هستی. «دیرند راجع به گذار، تغییر و شدن است. امّا شدنی که دوام می‌آورد. تغییری که همان جوهر است.»[۱۷] اگر دیرند جوهر و علّت هستی است، پس باید ذاتش متفاوت‌شدن باشد. متفاوت‌شدنِ از خود. امّا یک چیز چگونه می‌تواند از خود متفاوت باشد؟ چگونه چیزی می‌تواند تفاوت تولید کند؟ تولید تفاوت مستلزم این است که چیز با خودش این‌همان نباشد. با خودش وحدت نداشته باشد. از خودش مدام گذر کند. به نظریه‌ای درباب تکثر، در باب کثرت، نیاز است. دیرند تنها زمانی می‌تواند از خود متفاوت باشد و تفاوت تولید کند که نه واحد و این‌همان، بلکه متکثر باشد.

زمان، آن‌گاه که خطی و معمولی در نظر گرفته می‌شود، امری متکثر است. امری که می‌تواند به بخش‌هایی متفاوت تقسیم شود. زمان را می‌توان به سال‌ها، ماه‌ها، روزها، ساعت‌ها، و ثانیه‌ها، تقسیم کرد. قابلیت تقسیم زمان به منزله‌ی یک خط، بی‌پایان است، امّا باید در نظر داشت که تمام اجزای تقسیم، ماهیت خود را به مثابهٔ قطعه‌ای

از زمان حفظ می‌کنند. زمانِ خطی تقسیم می‌شود بدون این‌که ماهیتش تغییر کند. ثانیه‌ها همه به هم شبیه‌اند، همان‌طور که روزها و ماه‌ها؛ و همه چیزی نیستند جز همان زمانِ خطیِ قابل تقسیم. زمانی که گویا از قطعات گسستهٔ این‌همان و هم‌سان تشکیل شده است. به نظر می‌رسد که نه تنها زمان که تمام چیزهایی که در هستی وجود دارند و محقق هستند به همین شکل تقسیم می‌شوند. آب می‌تواند تا بی‌نهایت به ذرات کوچک‌تر تقسیم شود و آب بماند، همان‌گونه که هوا. برگسون این تکثر را تکثر مکانی می‌نامد. «این یک تکثر بیرونی، هم‌زمانی، هم‌نشینی، مرتبه، متفاوت‌شدن کمّی، تفاوت درجه، نوعی تکثر عددی، ناپیوسته و بالفعل است.»[۱۸] حاصل این تکثر یک تفاوت کمّی است. تفاوت در درجه. تفاوتی که از این تکثر حاصل می‌شود، تفاوتی در ماهیت نیست. امر تقسیم‌شده، صرفاً به دلیل تفاوتی که در کمیّت و درجه پیدا می‌کند با امور دیگر متفاوت می‌شود. به همین دلیل است که دلوز این تکثر را «بیرونی» و «عددی» می‌خواند. تفاوت در درجه تفاوتی بیرونی است. تفاوتی در کمّیت و نه در ماهیت (تقسیم یک ظرف آب به دو ظرف آب با کمّیاتی متفاوت، اگر چه بین آب‌های حاصل از تقسیم، تفاوت ایجاد می‌کند، امّا در ماهیت آب تغییری نمی‌دهد). تفاوت حاصل از این تکثر تفاوتی بیرونی است و نمی‌تواند ازخودمتفاوت‌شدنِ جوهرِ هستی را تأمین و تبیین کند. دیرند به این شکل تقسیم نمی‌شود. چرا که حاصل این تقسیم، تفاوت در درجه، امّا این‌همانی در ماهیت است. باید تکثری را یافت که نتیجه‌اش تفاوتی درونی باشد.

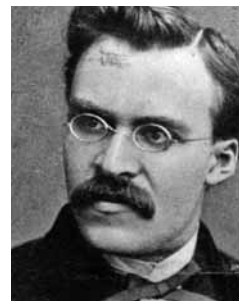
در مقابلِ تکثرِ عددی، می‌توان از تکثری غیرعددی نیز سخن گفت. تکثری که تقسیم نمی‌شود مگر که ماهیتش تغییر یابد. برای مثال رنگ سفید: تقسیم رنگ سفید به دو طول موج مجزا، تقسیمی است که ماهیت رنگ سفید را از جهتِ سفیدبودن تغییر می‌دهد. رنگی که طولِ موجش نصفِ رنگ سفید است، دیگر سفید نیست. بار دیگر: تقسیم صداها منجر به تغییر نت‌ها می‌شود. این تقسیم، تقسیمی است که ماهیت را تغییر می‌دهد و ماهیتی می‌آفریند که اگرچه از ابتدا در رنگ سفید یا صوت موسیقایی وجود داشت، امّا تنها پس از تقسیم محقق می‌شود. رنگ سفید یا نت موسیقی با تقسیم‌شدن، از خود متفاوت می‌شوند. اینجا پای تکثری در میان است که صرفاً قابل تقسیم به کمّیات متفاوت نیست. تقسیمی غیر عددی که تنها تفاوت درجه نمی‌سازد، بلکه چیز را از خودش متفاوت می‌کند. این تکثر «تکثری [است] درونی از توالی، امتزاج، سازماندهی، دیگرگونگی، افتراق کیفی، یا از تفاوت ماهوی، نوعی تکثر پیوسته و نهفته که به عدد تقلیل‌ناپذیر است.»[۱۹] نتیجهٔ این تکثر، تفاوتی درونی و کیفی است. تفاوتی ماهوی. تفاوتی که از تقسیم رنگ سفید پدید می‌آید و نتیجه‌اش رنگ‌های سبز و زرد و آبی و ... است. تکثری درونی، کیفی و غیرعددی که در «سفید» وجود دارد و نتیجه‌اش تولید ماهیت‌هایی است متفاوت و تازه. دیرند یک‌پارچه و بسیط است به این معنا که به کمّیات و عدد قابل تقسیم نیست، امّا از طرفی از آن‌جا که علّت و مولدِ تفاوت و شدنِ هستی است، واحد هم نمی‌تواند باشد. در نتیجه دیرند متکثر است، امّا از نوع غیرعددی. دیرند، نه به صورتی کمّی و عددی که به صورتی کیفی تقسیم می‌شود. تقسیمی که همواره با متفاوت‌شدنِ از خود همراه است. تنها از راه این تکثر است که می‌توان دیرند را به عنوان جوهری که از خود متفاوت می‌شود، تبیین کرد. تنها تکثرِ غیرعددی است که تفاوتِ ماهوی و درونی دیرند را تأمین می‌کند. دیرند به منزلهٔ علّت هستی، ذاتش «متفاوت‌شدن از خود» است و این به تکثرِ غیرعددی و کیفیِ دیرند بازمی‌گردد. این است اولین مرحله از شناختِ علّت هستی. علّت یا جوهرِ هستی، دیرند، به منزلهٔ تکثری غیرعددی که ماهیتش گذشتن و متفاوت شدن از خود است. دیرند یا حافظهٔ هستی یا گذشتهٔ هستی‌شناختی، چیزی نیست جز جمع تمام ماهیت‌های ممکن که تولید و گذار حال، به مثابهٔ تنها یک ماهیت یا مجموعه‌ای از ماهیات را ممکن می‌کند.

***

چهارم

پرسش: جای این حافظه، در هستی کجاست؟ دیرند چگونه نسبت به هستی درونی است؟ اگر متفاوت‌شدن از خود، علّت درونی هستی است و جایی بیرون از هستی قرار ندارد، چگونه می‌توان وجودش در هستی را فهمید و تبیین کرد؟ دیرند چگونه وجود دارد؟

در مواجهه با هستی، چیزهایی که در لحظهٔ حال وجود دارند، محقق و بالفعل‌اند. آن‌ها «هستند» به این معنا که در یک رابطهٔ مکانی و زمانی مشترک با یکدیگر و با مدرک قرار دارند. نحوهٔ بودنِ آن‌ها بالفعل است و به همین جهت ادراک‌پذیرند. وجودِ «بالفعل» باید در رابطه با زمان حال و فعلیتِ آن فهمیده شود. امر بالفعل امری است که در زمانِ حال محقق است، چه به صورت واقعی و چه به صورت ممکن. هر آنچه که درک می‌شود و به حس درمی‌آید، بالفعل است. امر بالفعل «حال» و «حالت» هستی را شکل می‌دهد. این نحوهٔ بودن که به لحظهٔ حال و اکنونِ هستی ارتباط دارد، باید در کنار نحوهٔ دیگری از بودن فهمیده شود. نحوه‌ای از بودن که نه به حال و حالت که به گذشته و جوهر تعلق دارد. اگر جوهر و علّت هستی دیرند یا حافظه یا گذشتهٔ هستی‌شناختی هستی است، این گذشته نمی‌تواند به همان صورتی «باشد» که چیزها در حال و اکنون هستند. باید وجهی مربوط به گذشته برای این عاملِ گذشتن در نظر گرفت. وجهی که نه مربوط به حالت باشد نه «بالفعل». فلسفهٔ سنتی در مقابل فعلیت، بالقوه‌گی را به عنوان نوع دیگری از وجود قرار می‌دهد. بالقوه‌گی به مثابهٔ امری ممکن که واقعی نیست، امّا امکان واقعی شدن دارد. امرِ بالقوه واقعی نیست، صرفاً ممکن است و می‌تواند تحتِ فرایندی واقعی شود. دلوز استدلال می‌کند که تقابل امر ممکن و امر واقعی، تقابلی است که به امر بالفعل ربطی پیدا نمی‌کند. در حقیقت، امر بالقوه یا امر ممکن، در تقابل با امر واقعی قرار می‌گیرد، امّا هر دوی این امور، پیشاپیش بالفعل هستند. امر ممکن از آن‌جا که پیشاپیش به امر واقعی شباهت دارد، دارای هیچ تفاوتی نیست (یک کندهٔ درخت بالقوه می‌تواند یک «میز» شود، امّا همین تصویر میز، تصویری بالفعل و مبتنی بر شباهت با میز واقعی است). امر ممکن یا بالقوّه به منزلهٔ موجودی که نه واقعیت دارد و نه تفاوت، نمی‌تواند بیانگر نحوهٔ بودنِ دیرند باشد. امر ممکن چیزی نیست جز آینهٔ امر بالفعل. آینه‌ای که واقعی نیست.[۲۰] وجود دیرند باید هم واقعی باشد و هم با خودش و آنچه بالفعل است متفاوت، تا بتواند شرایط ضروری علّیت هستی را



نیچه:
«اگر جهان یک وضعیت تعادل داشت، اگر شدن یک هدف یا وضعیت‌نهایی داشت، قبلاً به آن رسیده بود. امّا لحظهٔ کنونی به منزلهٔ لحظه‌ای که می‌گذرد، ثابت می‌کند که جهان به این وضعیت نمی‌رسد.»

تأمین کند.

باید به سراغ نحوه‌ای از بودن رفت در تقابل با فعلیت: «واقعی بدون بالفعل بودن، ایده‌آل بدون انتزاعی بودن»[۲۱]. دلوز بر پایهٔ فلسفهٔ برگسون، «نهفتگی» را به عنوان این حالت از بودن پیشنهاد می‌دهد. امر نهفته امری واقعی است که بالفعل نیست و با آنچه بالفعل است تفاوت ماهوی دارد. امر نهفته به منزلهٔ علّت درون‌ماندگار هستی، امر بالفعل یا حالت کنونی هستی را محقق می‌کند و فعلیت می‌بخشد. بر خلاف امر ممکن «امر نهفته همان امر بالفعل نیست، بلکه بما هو واجد واقعیتی است.»[۲۲] نهفتگی نوع وجود علّت است. یک مثال معروف: ژن‌های انسان. روند رشد و شکل‌گیری انسان و به زبان برگسونی «فعلیت‌یابی» آن در هر لحظه بر اساس اطلاعاتی است که در ژن او ذخیره شده و از گذشته به او به ارث رسیده و با او به «بودن» ادامه داده است و می‌دهد. اطلاعات ژن بالفعل نیستند و نمی‌توان آنها را ادراک کرد یا خواند. امّا هر لحظه از زندگی یک انسان «حالت»ی است فعلیت یافته از اطلاعات ژن او. این اطلاعاتِ ذخیره شده موجودند، امّا دسترسی به آنها از طریق امر بالفعل ممکن نیست. به علاوه، این اطلاعات با حالت‌های یک انسانِ بالفعل، تفاوتی ماهوی دارند و صرفاً تصاویرِ حالاتِ انسانی نیستند. این اطلاعات با متفاوت شدنِ هر لحظه از خود، به امر بالفعل مبدل می‌شوند و حالات انسانی را می‌سازند. رابطهٔ دیرند با هستیِ بالفعل و حالت‌های آن هم چنین است. امر نهفته مدام بالفعل می‌شود، یعنی از خود متفاوت می‌شود و هستی شکل می‌گیرد. امر نهفته به مثابهٔ یک گذشتهٔ هستی‌شناختی که جمع تمام ماهیت‌های ممکن است به هستن ادامه می‌دهد و در هر لحظه با متفاوت شدنِ از خود، هستی را فعلیت می‌بخشد. نهفتگی نحوهٔ هستنی است که جوهریت دیرند را تبیین می‌کند: اول این که نهفتگی دست از هستن نمی‌کشد و دوام می‌آورد. دوم، واقعیت و در نتیجه ضرورت دارد و صرفاً یک امکان نیست. سوم، متکثر است، امّا به عدد و درجه قابل تقسیم نیست و چهارم این‌که تفاوتی درونی است و با متفاوت‌شدنِ مداوم از خود، دوام می‌آورد و پایدار می‌ماند. دیرند تفاوتی درونی است که دوام می‌آورد و خصیصهٔ گذشتن و شدنِ هستی را به وسیلهٔ درونیتش تأمین می‌کند.

***

پنجم

پس از حرکت از هستی به سوی علّت، حال باید راه را بازگشت و از علّت به سوی هستی حرکت کرد. رابطهٔ نهفتگی و فعلیت چیست؟ آیا این دو، دو بخش جدای هستی‌اند؟ آیا نهفتگی در تضاد یا تقابل با فعلیت قرار می‌گیرد؟ اگر نهفتگی علّت هستی است، چگونه می‌تواند فعلیت را به عنوان چیزی که هم‌سنخ خود نیست تولید کند؟ امور بالفعل چگونه تولید می‌شوند؟

امور بالفعل همان‌گونه که از نامشان پیداست، فعلیت می‌یابند. اگر قرار باشد که این گزاره یک این‌همان‌گویی یا مصادره‌به‌مطلوبِ ساده نباشد، باید دقیقاً تعیین کرد که «فعلیت‌یابی» چیست؟ امّا پیش از آن، باید روشن شود که نهفتگی و فعلیت، یا امر نهفته و امر بالفعل چه رابطه‌ای با یکدیگر دارند؟

ذات امر نهفته متفاوت‌شدنِ از خود است. امر نهفته برای دوام آوردنش به منزلهٔ جوهر باید مدام از خود متفاوت شود. امر نهفته در این فرایند، مدام به چیزی متفاوت از خود مبدل می‌شود. آنچه از امر نهفته متفاوت است، امر بالفعل است. امر بالفعل به منزلهٔ گونه‌ای از وجود داشتن، معلول متفاوت‌شدنِ امر نهفته از خود است. امر بالفعل، چیزی نیست جز تفاوتِ امر نهفته با خودش. امر بالفعل ذاتی جدا یا جوهری گسسته از امر نهفته نیست. فعلیت حاصلِ دوام آوردن و عملِ نهفتگی است. فعلیت متفاوت‌شدنِ نهفتگی است و از آن‌جا که جوهر نهفتگی همین متفاوت شدن از خود به منزلهٔ گذشتهٔ هستی است، فعلیت مدام تولید می‌شود و می‌گذرد. گذشته شرطِ امکانِ گذشتنِ حال و علّت حال بودنِ حال است. لحظهٔ حال حالتی از گذشته است. امر بالفعل حالتِ امر نهفته به منزلهٔ جوهر است. حالت چیزی جدای از جوهر نیست. حالت حاصلِ عملکرد جوهر در تفاوتِ از خود است. حالت چیزی نیست جز «بیان» ذاتِ جوهر. بیانِ «تفاوت» جوهر. هیچ گسستی بین امر نهفته و امر بالفعل وجود ندارد. امر نهفته امر بالفعل را تولید می‌کند و خود، در امر بالفعل به منزلهٔ بیانِ ذاتش محقق می‌شود.

یک مثال: ذات یک بازیگرِ نمایش، متفاوت بودن از «خود» است. یک بازیگر حداقل در یک تصور عامیانه تا آن‌جایی بازیگر است که می‌تواند با خودش تفاوت داشته باشد. بازیِ بازیگر، چیزی نیست جز اجرای همین متفاوت شدن از خود. تمام حالات یک بازیگر در هنگام بازی، بیانِ ذاتِ«بازیگر»ند. ذاتی که تعریفش «متفاوت شدن از خود» است. حالات بدنی و گفتاری یک بازیگر، جدایی و گسستی از او ندارند و ذات او را بیان می‌کنند. در حقیقت این حالات، نه یک شخص حقیقی را، که ذات بازیگر را به منزلهٔ عملِ تفاوت بیان می‌کنند. آنها بیان‌کننده و تحقق‌بخشِ علّت خودند: بازیگر. تمام مسئله این است: بازیگر تنها توسط حالات و بازی خود می‌تواند از خود متفاوت شود و این تفاوت را به نمایش بگذارد. ذاتِ هستی نیز، متفاوت‌شدن از خود است و این ذات توسط حالات هستیِ امور بالفعل بیان می‌شود.

اگر نهفتگی علّت درونیِ هستی است و برای تولید معلول از خودش بیرون نمی‌رود و معلول هم درون آن می‌ماند، پس تنها راهِ تولیدِ معلول، «بیان» است. نهفتگی خود را در فعلیت بیان می‌کند. بیان بر خلاف آفرینش یا صدور، عملِ درون‌ماندگارِ علّت است. بیان‌کننده و بیان‌شونده با هم و درون هم باقی می‌مانند حال آن‌که امر صادرشده از صادرکننده و آفریده از آفریننده جدا هستند. نهفتگی تنها از طریق بیان است که نسبت به هستی درونی می‌ماند و هستی را درون خود تولید می‌کند. اطلاعات یک ژن، انسان بالفعل را نه خلق می‌کنند نه صادر. آنها درونی می‌مانند و در حالاتِ مختلفِ هستیِ یک انسان بیان می‌شوند. آنها مدام از خود متفاوت می‌شوند و این متفاوت شدن را به منزلهٔ فعلیت‌بخشی به آنچه «اطلاعات» نیست «بیان» می‌کنند. حالاتِ هر انسان، بیانِ اطلاعاتِ ژن‌های اوست. ژن‌هایی که «گذشته» را از طریق «حال» بیان می‌کنند.

در نتیجه «این‌همانی» پیامد و معلول «تفاوت» است. در نظریهٔ سنتی متافیزیک، تفاوت، معلولِ این‌همانی و متأخر از آن است. تفاوت، تفاوتِ دو ذات این‌همان و مستقر است که آفریده یا صادر شده‌اند. جهانی از شباهت‌ها و این‌همانی‌ها وجود دارد که در رابطهٔ با یکدیگر،

تفاوت را ایجاد می‌کنند. امّا در حالتی که ذاتِ هستی نهفتگی به مثابه‌ی متفاوت‌شدن از خود است یک فرایند و نه یک ذات مستقر تفاوت بر این‌همانی تقدم دارد.[۲۳] حالات، به منزلهٔ این‌همانی‌های ثابت، چیزی نیستند جز نتیجهٔ عمل تفاوت. جوهر در متفاوت شدن از خود، در متفاوت شدن از ذاتش که «تفاوت» است، این‌همانی را تولید می‌کند. این‌همانی نه به منزلهٔ ذات نخستین و مقدم هستی، که به مثابهٔ آنچه که از تفاوت متفاوت است، تولید می‌شود. حالات هستی که به نظر هویت‌هایی ثابت و پایدار می‌رسند در واقع تولید شده و معلول تفاوت‌اند. همین است که اجازه می‌دهد هستی بگذرد و این‌همانی‌های ثابت امکانِ تغییر داشته باشند. هیچ حالتی برای همیشه ماندگار نیست. چرا که عملِ تفاوت به عنوان جوهر هستی متوقف نمی‌شود و حالات جدید مدام شکل می‌گیرند و ساخته می‌شوند. زمان‌مندی هستی حاصلِ عملِ دیرند است. دیرندی که ماهیات درون خود را بالفعل می‌کند و خود، به منزلهٔ زمان خطی تحقق می‌یابد. «مکان» چیزی نیست جز حاصلِ تفاوتِ «زمان» با خود. حالات، این تفاوت را بیان می‌کنند و هستی به مثابهٔ امری حاضر و بالفعل شکل می‌گیرد و می‌گذرد. «شدن» هستی است که تاریخ را به منزلهٔ توالی و هم‌زیستی حالات با یکدیگر تولید می‌کند.

حال که ماهیت و ذات علّت معلوم است می‌توان دست به شناخت دقیق‌تر معلول زد. هنوز برای پرسش «فعلیت‌یابی چگونه انجام می‌شود؟» یا به بیان ساده‌تر: «بیان چیست؟» پاسخی در دست نیست. پاسخ این پرسش، در گرو شناخت دقیق‌تر ماهیت حالات و اوضاع بالعفل هستی است.

***

ششم

حالات هستی چیستند؟ اگر جهانِ بالفعل، مجموعه‌ای از حالات ثابت و گذراست، چگونه این حالات کنار هم می‌نشینند و حالات جدید به وجود می‌آید؟ هستی چگونه از طریق حالات، که اکثراً این‌همانی‌هایی ثابت به نظر می‌رسند می‌گذرد؟ نتیجهٔ بی‌واسطهٔ مشاهده: این‌همانی‌ها همه مرکب هستند. هیچ این‌همانیِ بسیطی وجود ندارد. هر ذاتِ ثابت مرکب است از اجزایی که ترکیبشان آن را می‌سازد و شکل می‌دهد. یک این‌همانی ثابت، مثلاً دوچرخه، ترکیبی است از صندلی، دسته، چرخ، زنجیر و ... . امّا خود این اجزا هم از اجزا و ترکیباتی شکل گرفته‌اند. چرخ ترکیبی است از پلاستیک و سیم‌های فلزی و دایره و ... . و خود دایره ترکیبی است از نقاط و شعاع‌ها و تعریف دایره و ... . روندی تا بی‌نهایت: اجزای یک این‌همانی ثابت، خود، ترکیبی از اجزایی هستند که آن‌ها نیز ترکیبی از اجزایی دیگرند و الی آخر. با تحلیل هر این‌همانی ثابت و تقسیم آن به اجزایش می‌توان کل جهان را درنوردید. این تحلیل نشان می‌دهد که در پس هر ذات ثابت و مستقر نسبت‌هایی وجود دارند. نسبت‌هایی که خود از نسبت‌هایی دیگر تشکیل شده‌اند و ادامهٔ این روند نشان‌دهندهٔ این است که نسبت‌ها بر ذات‌ها مقدم‌اند. این‌همانی‌ها ترکیب و تحقق نسبت‌ها هستند. نسبت‌ها از این‌همانی‌ها فراتر می‌روند. ذات‌ها حاصل نسبت‌ها هستند. هر جا که ذاتی ثابت در هستی یافت می‌شود، می‌توان نسبت‌های سازنده‌اش را نشان داد. نتیجه: حالات هستی چیزی نیستند جز تحقق نسبت‌هایی مشخص.

امّا نسبت‌ها چیستند؟ از کجا آمده‌اند؟ چگونه عمل می‌کنند؟ جواب دلوز این است: «مرتبهٔ علّت‌ها از جنس ترکیب‌بندی و تلاشی نسبت‌هاست، که به طور نامحدود سرتاسر طبیعت را متأثر می‌کند.»[۲۴] نسبت‌ها علّت‌اند یا علّت از جنس نسبت‌هاست. اگر این‌گونه باشد، حالات معلول نسبت‌ها هستند. اینجا جایی است که می‌توان آخرین گام را برای شناخت علّت هستی، در لوای شناخت حالات، برداشت. علّت، جمع ماهیاتی است که گذشتهٔ هستی‌شناختیِ هستی‌اند. ماهیاتی که با بالفعل‌شدن و تفاوت از خود، حالات فعلیت‌یافتهٔ هستی را شکل می‌دهند. امّا این ماهیات در دیرند یا جوهر، به شکلِ بالفعل یا تصویری حضور ندارند. دیرند در واقع جمع و مجموع تمام نسبت‌هایی است که می‌توانند در هستی بالفعل شوند. جوهر هستی، نقشهٔ کامل و مطلق تمام نسبت‌هاست. نسبت‌هایی که به صورت نهفته وجود دارند و با متفاوت‌شدن از خود و بالفعل شدن، ماهیات و حالات هستی را می‌سازند. جوهر چیزی نیست جز امکانِ مطلقِ برقراریِ تمامِ نسبت‌ها. نسبت‌هایی که در هر حالت، تعداد مشخصی از آن‌ها بالفعل می‌شود و در یک ترکیب، یک ذات این‌همان یا ثابت را می‌سازد. ذاتی که به واسطهٔ نسبت‌های نهفته در جوهر، هر لحظه امکان دگرگونی و متفاوت‌شدن دارد. هر ذات ثابتی به واسطهٔ نسبت‌های جدیدی که می‌تواند بالفعل کند، امکان دگرگونی و تغییر دارد. هستی به واسطهٔ ترکیب و تلاشیِ نسبت‌ها می‌گذرد و مدام نو می‌شود. در مثال قبل، در واقع آنچه دوچرخه را می‌سازد، بالفعل شدن تعدادی از نسبت‌هاست: نسبت‌های نشستن و حرکت و جابجایی و سرعت و ... در یک گره‌گاه به یکدیگر می‌رسند و حاصل‌شان ترکیب اجزایی است که ذات دوچرخه را شکل می‌دهند. به همین صورت می‌توان نسبت‌هایی را که علّت ساختِ اجزایِ دوچرخه و اجزایِ این اجزا هستند نیز مشخص کرد.

جوهر مجموعهٔ تمام نسبت‌های نهفته، و شرط امکان تحققِ این نسبت‌ها به صورتِ بالفعل است. به این معناست که دیرند یا جوهر، حافظه یا گذشتهٔ هستی است. تمام نسبت‌هایی که در گذشته بالفعل شده‌اند یا در هر حال و آینده بالفعل خواهند شد، پیشاپیش به صورت نهفته در حافظهٔ هستی، در دیرند، وجود دارند. گذشتهٔ هستی همان تاریخ هستی نیست. تاریخ، توالیِ تنها تعدادی مشخص و خاص از نسبت‌هایی است که در گذشته حضور دارند. گذشته مجموعه‌ای است تام و مطلق. به این معنا که امکان تمام نسبت‌ها را پیشاپیش در خود دارد. امکانِ نسبت‌های تازه، توالی و زمان‌مندی حالات هستی را تأمین می‌کنند. به این معناست که دیرند علّت زمان‌مندی و شدنِ هستی است.

حالات، هیچ نیستند مگر تحقق و قرار نسبت‌ها. حالات در واقع نسبت‌ها را بیان می‌کنند. هر حالت در هستی مجموعه‌ای است بالفعل و محقق‌شده از تعدادی نسبت. درجه‌ای از نسبت‌ها. در نتیجه از طرفی هر حالت در ذاتِ خود یگانه و یکتاست. چرا که درجه‌ای خاص و یگانه از نسبت‌هاست و از طرفی دیگر، هر حالت با تمام حالات دیگر نسبت‌های نزدیک یا دور، مستقیم یا غیر مستقیم، برقرار می‌کند. دیرند نقشه‌ای از نسبت‌هاست که هر جهانِ بالفعل تنها قسمتی از آن

دلوز بر پایهٔ فلسفهٔ برگسون، «نهفتگی» را به عنوان این حالت از بودن پیشنهاد می‌دهد. امر نهفته امری واقعی است که بالفعل نیست و با آنچه بالفعل است تفاوت ماهوی دارد. امر نهفته به منزلهٔ علّت درون‌ماندگار هستی، امر بالفعل یا حالت کنونی هستی را محقق می‌کند و فعلیت می‌بخشد.

را محقق می‌کند. نسبت‌ها از خود متفاوت می‌شوند و به منزلهٔ ذات‌ها تحقق می‌یابند. ذات‌هایی که اگرچه یگانه‌اند، امّا با یکدیگر نسبت دارند و همین امکان برقراری نسبت، دگرگونیِ آن‌ها را ممکن می‌کند.

در این لحظه می‌توان دست نگاه داشت و به مسئله‌ای سنتی در فلسفه پرداخت: مسئله تعیّن و عدم تعیّن. اگر حالات، به عنوان تعیّن‌های هستی در نظر گرفته شوند، چاره‌ای نیست جز این‌که جوهر به عنوان یک امرِ نامتعیّن شناخته شود. حالات با حد زدنِ هستیِ نامتعیّن آن را محدود و مشخص می‌کنند و شکل می‌دهند و از هم متفاوت می‌شوند. در این وضعیت، تفاوتِ حاصله، تفاوتی بیرونی است. امر نامتعیّن در خود بی‌تفاوت و بی‌کیفیت باقی می‌ماند. در دیدگاه دلوز تقابل تعیّن/عدم‌تعیّن، به دلیل وجود تفاوتی درونی در هستی، موضوعیت ندارد. «آیا هر تعیّنی نفی است؟ مسلماً در کار اسپینوزای دلوز جای طرح چنین پرسشی نیست؛ حتی به مثابهٔ نقطهٔ مخالف. هستی هیچ‌گاه نامتعیّن نیست، و بی‌درنگ تمام طراوت و مادیّت واقعیت را رقم می‌زند.»[۲۵] جوهر هستی در کار دلوز کیفیت‌مند است. جوهر امری است متکثر که کثرتش غیر عددی است. کثرتی از نسبت‌های نهفته. همین امر جوهر را در عین نامتناهی و مطلق بودن، کیفیت‌مند می‌سازد. جوهر نامتعین نیست و این به معنای محدود و متناهی‌بودنِ جوهر نیست. جوهر حدود ندارد. چرا که کثرتش غیرعددی است، امّا کیفیت‌مند است چرا که کثرتی است نامتناهی از نسبت‌هایی نهفته. جوهر یک فرایند مداومِ متفاوت‌شدن است و نمی‌تواند نامتعین و بی‌تفاوت باقی بماند. به همین دلیل مسئلهٔ تعیّن/عدم‌تعیّن در فلسفهٔ دلوز موضوعیت و اهمیت خود را از دست می‌دهد. حالات هستی بالفعل‌اند، نه متعین. مفهومِ تعیّن برای توضیح چیستی و چگونگیِ آنها نابسنده است. آن‌ها بیان‌کنندهٔ جوهری کیفیت‌مند و متفاوت‌اند: «جوهر یگانه، معیّن است به این معنی که متکیف و متفاوت است؛ به علاوه، معین به معنی محدودبودن نیست.»[۲۶] حالت‌ها، با نفیِ حالات دیگر هویت خود را کسب نمی‌کنند و متعیّن نمی‌شوند. آن‌ها از طریقِ عملِ تفاوتِ جوهر، به منزلهٔ تحقق درجه‌ای از نسبت‌ها، هویت و این‌همانی کسب می‌کنند. حالات بیان‌کنندهٔ نسبت‌هایی از جوهرند، نه نفی‌کنندهٔ یکدیگر. وجودِ نسبت‌ها چه به صورت نهفته در جوهر، و چه به صورت تحقق‌یافته در حالت مسئلهٔ نامتعین بودنِ هستی را منتفی می‌کند. در نتیجه حالات نه با عمل نفی، که با عمل تفاوت شکل می‌گیرند و محقق می‌شوند. عمل «بیان»، چیزی نیست جز برقراری نسبت‌ها. عملی که لازمهٔ آن تحقق نسبت‌های نهفته است. بیان، نفی نیست. همان‌گونه که تعیّن یافتن یا حد زدن بر امر نامتعین نیست. تا رسیدن به برداشتی دقیق از مسئلهٔ «بیانِ تفاوت» راهی نمانده است. امّا پیش از آن باید تکلیفِ «آینده» را در تفکر دلوز روشن کرد. بیان مسئله‌ای مربوط به آینده است.

***

هفتم

گذشته بر حسبِ تفاوت تعریف می‌شود. گذشته، متفاوت شدن از خود است. متفاوت شدنِ مداومِ جوهر. گذشته تفاوتِ نهفتهٔ هستی است که هر لحظه عمل می‌کند. حال، فعلیت یافتنِ تفاوت است. کمّی‌شدنِ تفاوت. حال، به واسطهٔ تفاوت در درجه شکل می‌گیرد. به این معنا حال نیز بر حسب تفاوت تعریف می‌شود. اگر گذشته و حال بر حسب تفاوت تعریف می‌شوند، چگونه می‌توان آینده را هم بر مبنای تفاوت تعریف کرد؟ آینده چیست؟ چگونه می‌آید؟ چه مشخصاتی دارد؟ جوهر هستی دوام می‌آورد و در این دوام آوردن از متفاوت‌شدن دست نمی‌کشد. حالاتِ هستی به منزلهٔ وضعیت‌های بالفعلِ همین جوهر، زمان‌هایِ حالِ هستی را می‌سازند امّا هیچ‌یک نمی‌توانند تا ابد ثابت و پایدار بمانند و دوام بیاورند. حالات، جوهر نیستند که دوام بیاورند، آن‌ها تنها جوهر را بیان می‌کنند. امّا جوهر به مثابهٔ تفاوت، دوام خواهد آورد. تفاوت تا بی‌کرانِ زمان تکرار خواهد شد. جوهر، مدام از خود متفاوت می‌شود و تفاوت بازمی‌گردد. آینده چیزی نیست جز «بازگشتِ تفاوت». در پسِ هر حالت، در پسِ هر وضعیتِ بالفعل هستی، این تفاوت است که دوباره عمل خواهد کرد و بازخواهدگشت. هیچ وضعیتی نمی‌تواند پایدار بماند. چراکه ذاتِ هستی «شدن از طریق تفاوت» است. آیندهٔ هستی، «بازگشتِ جاودانِ تفاوت» است. «بازگشت جاودان ... اندیشه‌ای است ترکیبی. اندیشهٔ امر مطلقاً متفاوت که مستلزم اصلی نو ... است. این اصل عبارت است از اصل بازتولید امر متفاوت چنان که هست، اصل تکرار تفاوت.»[۲۷]

بازگشتِ جاودان، بازگشتِ تفاوت است. جوهرِ هستی یا دیرند، تا ابد از عملِ متفاوت‌شدن دست نخواهد کشید و این یعنی آینده هم تحتِ تأثیرِ عملِ تفاوت ساخته خواهد شد. حالات ناپایدارند پس وضعِ موجود دوام نمی‌آورد و نمی‌تواند که دوام آورد. دوام آوردنِ تنها یک وضع، مستلزم توقفِ زمان و خلعِ‌ید از علّت هستی است. امری که با ذاتِ هستی در تناقض است. اگر جوهر از عمل «متفاوت‌شدن از خود» دست بردارد، هستی از بین خواهد رفت. حالات گذرا هستند و ذات‌ها و این‌همانی‌هایِ ثابت تحتِ تأثیرِ نسبت‌های جدید دگرگون خواهند شد. بازگشتِ جاودان، بازگشتِ همیشگیِ این حالات و ذات‌های ثابت در این وضعِ خاص نیست، بلکه بازگشتِ حالات تحتِ تأثیرِ عملِ تفاوت است. در آینده تنها تفاوت بازخواهد گشت. تنها تفاوت است که تکرار می‌شود. عمل متفاوت‌شدن است که بازمی‌گردد و اجازه می‌دهد هستی در شدن‌اش دوام بیاورد.

این‌همانی‌ها بازنمی‌گردند. یک ماهیتِ ثابت، در نسبت‌هایی ثابت تکرار نمی‌شود. حالتی خاص، با مختصاتی خاص، تا ابد پایدار نمی‌ماند. به این معنا هیچ «بودن»ی وجود ندارد. هر چه هست، «شدن» است و بس. هستی وضعِ ثابتی به خود نمی‌گیرد و نمی‌تواند که بگیرد. «بازنمایی» عملِ هستی نیست. هستی بازنمایی نمی‌کند. هر چه تولید می‌شود، یک‌بار و برای همیشه می‌گذرد. بازگشت جاودان، نمی‌تواند بازگشتِ ماهیاتِ ثابت باشد. تنها تفاوت و عملِ «متفاوت‌شدن از خود» است که تکرار می‌شود: «اصطلاح بازگشت جاودان را بد تعبیر می‌کنیم، هنگامی که آن را بازگشت همان می‌فهمیم. بودن نیست که بازمی‌گردد، بلکه خود بازگشت است که بودن را برمی‌سازد، تا آنجا که بودن به منزلهٔ بودن شدن و بودن آنچه می‌گذرد آری گفته می‌شود ... به عبارت دیگر: این‌همانی در بازگشت جاودان، نه طبیعت آنچه بازمی‌گردد، بلکه بر عکس، واقعیت بازگشت را برای آنچه تفاوت دارد نشان می‌دهد.»[۲۸] این‌همانی در بازگشتِ جاودان، این‌همانیِ تفاوت است. تنها تفاوت است که دوام می‌آورد. این‌همانی‌ها و ذات‌های

ثابت، همه در معرض دگرگونی‌اند. هستی چیزی نیست جز شدنی بی‌وقفه: متفاوت‌شدن. آینده حاصلِ عملِ گذشته است. همان‌گونه که حال حاصلِ عملِ گذشته است. تفاوت حال با آینده در این است که حال بالفعل است. تفاوت کمّی و درجه پیدا کرده و قابل ادراک شده. حال در مکان «باز شده است». آینده حیثِ مکانی ندارد. نهفته است. گذشته عمل خواهد کرد همان‌گونه که تاکنون عمل کرده و آینده خواهد آمد همان‌گونه که تا کنون آمده. هیچ ذاتِ ثابت، بی‌مکان و بی‌زمانی در هستی وجود ندارد. همه چیز مشمول زمان می‌شود. همه چیز در زمان تولید و نابود می‌شود. زمانی که عظیم‌تر و گسترده‌تر از تاریخ است: شدن. بازگشتِ جاودان، شدنِ هستی را تأمین و تبیین می‌کند.

این اندیشه‌ای کثرت‌گراست. اندیشه‌ای که خود متکثر است. اندیشه‌ای که بازنمایی را در هستی محال می‌داند. بازنمایی به منزلهٔ تکرارِ یک ذاتِ ثابت با تمام نسبت‌های بالفعل‌اش، علّت را از حرکت باز می‌دارد. همواره نسبت‌های تازه در راه‌اند. جوهر، متشکل از بی‌نهایت نسبتِ متکثر است. نسبت‌هایی که بالفعل می‌شوند تا ذات‌ها را شکل دهند. هیچ دو نسبتی هم‌سان نیستند. چرا که نسبت، همیشه در نسبت با نسبتی دیگر فهمیده می‌شود و نمی‌توان حالتی از هستی را یافت که تمام نسبت‌ها عیناً مانند قبل بالفعل شوند. چه، این با ذات هستی، یعنی متفاوت‌شدن از خود در تناقض است. پس حتی اگر نسبتی هم در هستی بازگردد و تکرار شود، به هیچ وجه معنا و مختصات قبل را ندارد. همه چیز در یک نسبتِ جدید تکرار می‌شود. بازنمایی ناممکن است. هستی نمی‌ایستد و توقف نمی‌کند. عمل هستی آفرینش از طریقِ تفاوت است. از طریقِ برقراریِ نسبت. هستی می‌آفریند و پیش می‌رود. آینده اشباع از آفرینش است. هستی از طریق آفرینش خود را بیان می‌کند و این آفرینش به معنای «خلق از عدم» نیست. آفرینش عملِ تفاوت است. آفرینش یعنی بالفعل‌شدنِ نسبت‌هایِ جدید. هر نسبتِ تازه‌ای چیزی تازه در هستی ایجاد می‌کند و حالتِ جدیدی به وجود می‌آورد. حالتی که بیان کنندهٔ همان نسبت تازه است. بازگشتِ جاودان بازگشتِ آفرینش است. آنچه ضدِ آفرینش و ضدِ نسبت‌های هستی عمل می‌کند، در واقع بر ضدِ خودِ هستی، بر ضدِ زندگی عمل می‌کند. عملی که به ویرانیِ هستی منجر می‌شود، عملِ تخریب یا برقراریِ نسبت‌ها نیست. نسبت‌ها مدام برقرار و متلاشی می‌شوند. این ذاتِ هستی است. عملِ مخرب، تلاش برای حفظ و ثباتِ یک حالت یا وضعیت خاصی از نسبت‌هاست. تلاش برای بازنمایی. تلاشی که منجر به اختلال در کارِ جوهر می‌شود، حداقل به ظاهر. تلاشی برای بازنمایی، تلاش برای سرکوبِ نسبت‌های جدیدی است که جوهر یا دیرند یا گذشتهٔ هستی به منزلهٔ علّت هستی تولید می‌کند. به نظر می‌رسد همه چیز برای تعریف «بیان» مهیاست.

***

هشتم

بازنمایی، پای‌بندی به نسبت‌های بالفعل‌شدهٔ مشخصی است که در حالتی خاص مستقر بوده‌اند یا هستند. پایبندی به انواعی که در اجزای خود تکرار می‌شوند (نوع «برگ» که در هر برگ جزئی تکرار می‌شود)، پایبندی به یک ذات ثابت و تغییرناپذیر و نفیِ نواقص‌اش (ذات انسان به مثابهٔ موجودی با یک تعریف خاص و نفی نوع یا انواع دیگری از انسان با نام «مجنون» یا «ناقص‌الخلقه» و ...)، پایبندی به غایت تاریخی (تاریخ به سوی این تصور خاص و مشخص و در نتیجه بالفعل خواهد رفت)، پایبندی به امکانِ تکرارِ یک نسبت مشخص در موقعیت‌های زمانی و مکانی متفاوت (اعتقاد به یک دستورالعمل اخلاقی ثابت یا فرمول‌های تکرارپذیر علمی) و ... همه نمونه‌هایی از عمل بازنمایانه هستند. بازنمایی تکرار را طلب می‌کند. تکراری که تکرار این‌همانی‌هاست، نه تکرار تفاوت. بازنمایی تکرار حالتی بالفعل و تصویری ازپیش‌داده‌شده است. عمل بر حسب بازنمایی چیزی نیست جز «واکنش». «واکنش» نوعی از عمل است که در تقابل یا پیوند با تصویر یا حالتی از پیش‌موجود رخ می‌دهد. واکنش، همیشه واکنش به «چیز»ی است. واکنش به آنچه فعلیت دارد. واکنش، عملی است که تحت تأثیر تحریک یک این‌همانی یک فعلیت رخ می‌دهد. واکنش یا تأثر نیرویی است که حالات بالفعل برای برقراری ارتباط با یکدیگر و هم‌چنین دوام ذات خود به آن نیاز دارند. حالات برای برقراریِ نسبت باید به یکدیگر واکنش نشان دهند. واکنش با بازنماییِ حالتی بالفعل در حالتِ بالفعل دیگری عمل می‌کند. با تکرار. با دوام آوردن فعلیت. واکنش از طریقِ تکرار، یک حالت و ارتباطِ حالاتِ موجود را حفظ می‌کند.

نتیجه این است که فعلیت معمولاً از طریق واکنش عمل می‌کند. دنیای بالفعل، دنیای واکنش‌هاست. دنیای بازنمایی و پای‌بندی به این‌همانی‌های ثابت. در همین حیطه است که علوم طبیعی، تاریخ، اخلاق و ... شکل می‌گیرد. امّا دنیای بالفعل، هیچ نیست مگر بیانِ هستیِ نهفته. عملی که منجر به بیان دنیای بالفعل می‌شود، نمی‌تواند از جنس واکنش باشد. عملِ بیان، عملِ تفاوت است. عمل نسبت‌های جدید و دگرگونی بی‌وقفه. این عمل نمی‌تواند از طریق پاسخ به یک محرک این‌همان صورت پذیرد. عمل تفاوت، عملی درونی است که مبتنی بر خود و در تفاوت با خود است. عملِ نهفتگی، متفاوت‌شدن و بیان. اگر واکنش عملِ این‌همانی‌هاست، عملِ تفاوت باید چیزی مقابل آن باشد: «کنش». نیروهای کنشی‌اند که در حیطهٔ امر نهفته عمل می‌کنند. تفاوت با کنش بیان می‌شود. حرکت یا عملی که مبتنی بر حالتی بالفعل یا در پاسخ به وضعیتی ازپیش‌موجود نیست. کار نیروهای کنشی آفریدن است از طریق برقراری نسبت‌های تازه و دگرگونیِ این‌همانی‌های موجود به نفع این‌همانی‌هایی که خواهند آمد. کنش، بر خلاف واکنش، نه مبتنی بر این‌همانی که مبتنی بر تفاوت است. کنش یک پاسخ نیست، یک حرکت ناب است. حرکتی که هدفی جز بیان تفاوت ندارد. بیان چیزی نیست جز همین کنش، همین آفرینش. آفرینشی که نه سوژه‌ای پیشینی دارد و نه هدفی برای خلق ابژه‌ای خاص. آفرینش هم به سوژه‌اش شکل می‌دهد، هم به ابژه. آفرینشی که مبتنی بر برقراری نسبت‌های تازه است و نه خلق از عدم. تفاوت به عنوان جوهر هستی عمل می‌کند و هستی مدام آفریده می‌شود. اگر واکنش توانِ عملی معلول‌ها یا حالات باشد، کنش عمل علّت یا آفریننده است. حالات، بیان یا آفریده‌ی این عمل‌اند.

دیرند، حافظه یا «متفاوت‌شدن از خود» به عنوان جوهر هستی، نه یک ذات ثابت و این‌همان، که یک فرایند است. فرایند بیان یا

دلوز ادعا می‌کند که اگر بتوان علّتی برای هستی متصور شد، آن علّت تنها می‌تواند علّت‌درون‌ماندگار باشد. علّتی که نه تنها از خودش بیرون نمی‌آید، بلکه به علاوه، معلول هم در آن باقی می‌ماند و وجودش، منوط و وابسته به وجود علّت است.

فرایند کنش. کنش چیزی جدای از متفاوت‌شدنِ هستی نیست. نیروهای کنشی خودِ تفاوت‌اند. خودِ جوهرِ هستی. هستی از طریق کنشِ تفاوت پیش می‌رود یا به بیانِ بهتر: علّت هستی خودِ کنش‌ها هستند و شدن، در پیوندی مستقیم با کنش و نیروهای کنشی قرار دارد. تنها در حیطهٔ حالات است که واکنش عمل می‌کند. اگر نهفتگی چیزی نیست جز کنش، فعلیت به منزلهٔ تفاوتِ نهفتگی تنها می‌تواند واکنش باشد. کنش همواره ناآگاه، بی‌هدف و مبتنی بر تفاوت است و واکنش همیشه آگاه، هدف‌مند و مبتنی بر این‌همانی: «کنش‌گری بزرگِ اصلی ناخودآگاه است ... آگاهی ذاتاً واکنشی است.»[۲۹]

واکنش از آن‌جا که مبتنی بر حالاتِ بالفعل است، در یک محدودهٔ تنگ و کوچک باقی می‌ماند. زندگیِ مبتنی بر نیروهای واکنشی، زندگیِ مبتنی بر تکرار و بازنمایی و در نتیجه، زندگی‌ای خطی، محدود، باریک و نزدیک به «هیچ» است. اگرچه واکنش برای این‌همانی‌هایی که بالفعل‌اند ضروری است امّا ماندن در این بند، مغایر ذات و جوهر هستی است. تنها کنش است که پیش می‌رود و می‌آفریند و گسترده می‌کند. تنها کنش است که به جریان می‌اندازد و زندگی می‌بخشد. کنش صورت می‌گیرد و هستی بالفعل می‌شود و حرکت می‌کند. نیروهای واکنشی نیروهای ضدِ حرکت و دگرگونی و در نتیجه نیروهای ضدِ زندگی‌اند: نیروهای ثبات. نیروهایی که به پایدار ماندن یک وضعیتِ بالفعل و حالت‌های مستقرِ آن یاری می‌رسانند. در مقابل نیروهای کنشی نیروهای دگرگونی‌اند. نیروهای ویرانی و تولد. نیروهای واکنشی «حفظ» می‌کنند، امّا نیروهای کنشی «پیش» می‌رانند. «توانِ تغییر شکل یا توانِ دیونیزوسی نخستین تعریف کنش‌گری است.»[۳۰] هستی از طریقِ نیروهای کنشی بیان می‌شود و شکل می‌گیرد و از طریقِ نیروهای واکنشی حدود و مرزها را حفظ می‌کنند. این هر دو نیروهای هستی‌اند و هرکدام در جایگاهِ خود ضروری‌اند. امّا پایبندی به بازنمایی پایبندی به واکنش و اختلال در کارِ نیروهای کنشی است: اختلال در عملِ هستی. امّا چنین چیزی بر حسبِ قاعدهٔ علیت ممکن نیست. معلول نمی‌تواند اختلالی در عملِ علّت ایجاد کند. پایداری و دوامِ واکنش صرفاً یک وهم است. یک خیال. هستی و تفاوت درونیِ آن، منتظر نیروهای واکنشی و حالاتِ بالفعل نخواهد ماند: «نیروهای واکنش‌گر بازنخواهندگشت.»[۳۱] این نه یک خواستِ اخلاقی یا یک آرزو که ضرورتِ هستی است. اگر بازگشتِ جاودانِ بازگشتِ تفاوت باشد، این تنها کنش و نیروهای کنشی‌اند که در آینده بازمی‌گردند. هر واکنش به تبعِ هر حالت بالفعل محکوم به نیستی و دگرگونی است. پایبندی به بازنمایی و واکنش، پایبندی به فنا و نیستی است. حالات و این‌همانی‌های مستقر نخواهند پایید. تنها رازِ جاودانگی، تشبه به هستی و مبدل‌شدن به کنشِ محض است: خلاصی از سیطرهٔ آگاهی، عمل بر حسبِ بدن. آنچه در سیطرهٔ آگاهی قرار دارد، هنوز نمی‌داند که «یک بدن چه کار می‌تواند بکند.»[۳۲]

منابع و مآخذ

۱. اخلاق، اسپینوزا، باروخ، ترجمهٔ محسن جهانگیری، تهران: نشر دانشگاهی، ۱۳۷۶.

۲. نیچه و فلسفه، دلوز، ژیل، ترجمهٔ عادل مشایخی، تهران: نشر نی، ۱۳۹۰.

۳. اسپینوزا و فلسفهٔ عملی، دلوز، ژیل، ترجمهٔ پیمان غلامی، نشر دهگان، ۱۳۹۲.

۴. ژیل دلوز: نوآموزی در فلسفه، هارت، مایکل، ترجمهٔ رضا نجف‌زاده، تهران: نشر نی، ۱۳۹۲.

5. *Expressionism in Philosophy: Spinoza,* Deleuze, Gilles, Tr. Martin Joughin, Zone Books, 1990.

6. *Bergsonis,* Deleuze, Gilles, Tr. Hugh Tomlinson &Barbara Habberjam, Zone Books, 1991.

7. *Difference and Repetition,* Deleuze, Gilles, Tr. Paul Patton, Columbia University Press, 1994.

8. *The Will To Power*, Nietzsche, Friedrich. Tr. Walter Kaufmann, R.J. Holingdale, Newyork: Vintage, 1968.

9. *Essays on Deleuze,* Smith, Daniel W., Edinburgh University Press, 2012.

پی‌نوشت‌ها

۱. اخلاق، بخش ۱ قضیه ۱۱.

۲. همان، تعاریف ۳ و ۵.

۳. همان، قضیه ۷.

۴. همان، اصل موضوعه ۴.

5 *Essays on Deleuze,* p 32.

۶ ژیل دلوز: نوآموزی در فلسفه، ص ۳۴.

7 *Expressionism in Philosophy: Spinoza,* p 171.

8 Ibid. p 172.

۹ اخلاق، بخش ۱، قضیه ۱۸.

۱۰ نیچه و فلسفه، ص ۵۹.

۱۱ همان، صص۹۴-۹۵.

12 *The Will To Power*, p 1064.

13 Ibid. p 1066.

14 *Bergsonis,* p 55.

۱۵ نیچه و فلسفه، ص ۹۶.

16 *Bergsonis,* p 55.

17 Ibid. p 37.

18 Ibid. p 38.

19 Ibid.

20 Ibid. pp 97-96.

21 Ibid. p 96.

22 Ibid.

23 *Difference and Repetition,* p 60.

۲۴ اسپینوزا و فلسفهٔ عملی، ص ۳۰.

۲۵ ژیل دلوز: نوآموزی در فلسفه، ص ۱۳۲.

۲۶ همان، ص ۱۳۱.

۲۷ نیچه و فلسفه، ص ۹۴.

۲۸ همان، ص ۹۷.

۲۹ همان، ص ۸۶.

۳۰ همان، ص ۸۸.

۳۱ همان، ص ۱۳۱.

۳۲ همان، ص ۸۳.

• **Editorial**

• **Life and Works**

Why Deleuze?/ Claire Colebrook/ Trans. MostafaAmiri

• **Review and Critique**

Why *What is Philosophy?* Why philosophy?/ Ali Khodadadi

Deleuze on Foucault/ Mohammad HosseinDallalRahmani

A mechanistic perspective: on the concept of "machine" in Deleuze's and Guattari's*Anti-Oedipus* and *A Thousand Plateaus*/ ImanGanji

Deleuze and the Sign System in *Movement-Image*/ MiladRowshaniPayan

Francis Bacon: the inspector of talisman-painting/ MortezaKarbalailou

Three different definition of author, literature and minor/ ShapourBehiyan

The logic of time in *Difference and Repitition*/ Adel Mashayekhi

Deleuze, Marx and Politics/ Nicholas Thoburn/ Mohammad ZamanZamaniJamshidi

Deleuze and Kant's Critical Philosophy/ Melissa McMahon/ Seyyed Mohammad JavadSeyyedi

• **Essay**

The Doctrine of Univocity: *Deleuze's Ontology* of *Immanence*/ Daniel W. Smith/ Seyyed Mohammad JavadSeyyedi

Gilles Deleuze'sOntology/ Mahdi Parsa

Gilles Deleuze's Spinoza and the rediscovery of IbnKhaldun in the war machine: in the absence of theology and radical modernity/ Reza Najafzadeh

Difference and philosophy: the Holy Trinity/ Ali Khodadadi

In the name of God

Falsafeh

Vol.7, No.81 /June 2014

PUBLISHER:
Book House

Managing Editor & Editor – In – Chief:
Ali Owjabi

Editorial Board & Scientific Consulants:
Ghulam-husayn-i Ibrahīmī-yi Dīnanī, Riza Davarī-yi Ardakanī, Zīya' Muvahhid, Muhammad-i Sa' īdī-yi Mihr, Muhammad-riza Asadī, Ahad Faramarz Gharamalikī

Assistant Editor:
Fatimi Fana

Guest Editor:
Behnaz Dehkordi

Internal Manager:
Elham Ahooie

Editor:
Alī-Riza Rizaī

Art Designer:
Yourik Karimmasihi

Address:
Tehran, Enghelâb ave. bet. Sabâ and Felestin, no. 1080
POSTAL CODE NO:
13145-313
Tel:
+98 21 66415244
www.Ketab.ir
k.m.falsafeh@gmail.com

Specialized Informative and Critical Monthly Book Review on Philosophy

Kitāb – j Māh – i

Falsafeh

Vol.7 No.81 / June 2014