افلاطون‌گرایی دلوز: مثل در مقام امر واقع

دلوز و امر واقع لکانی

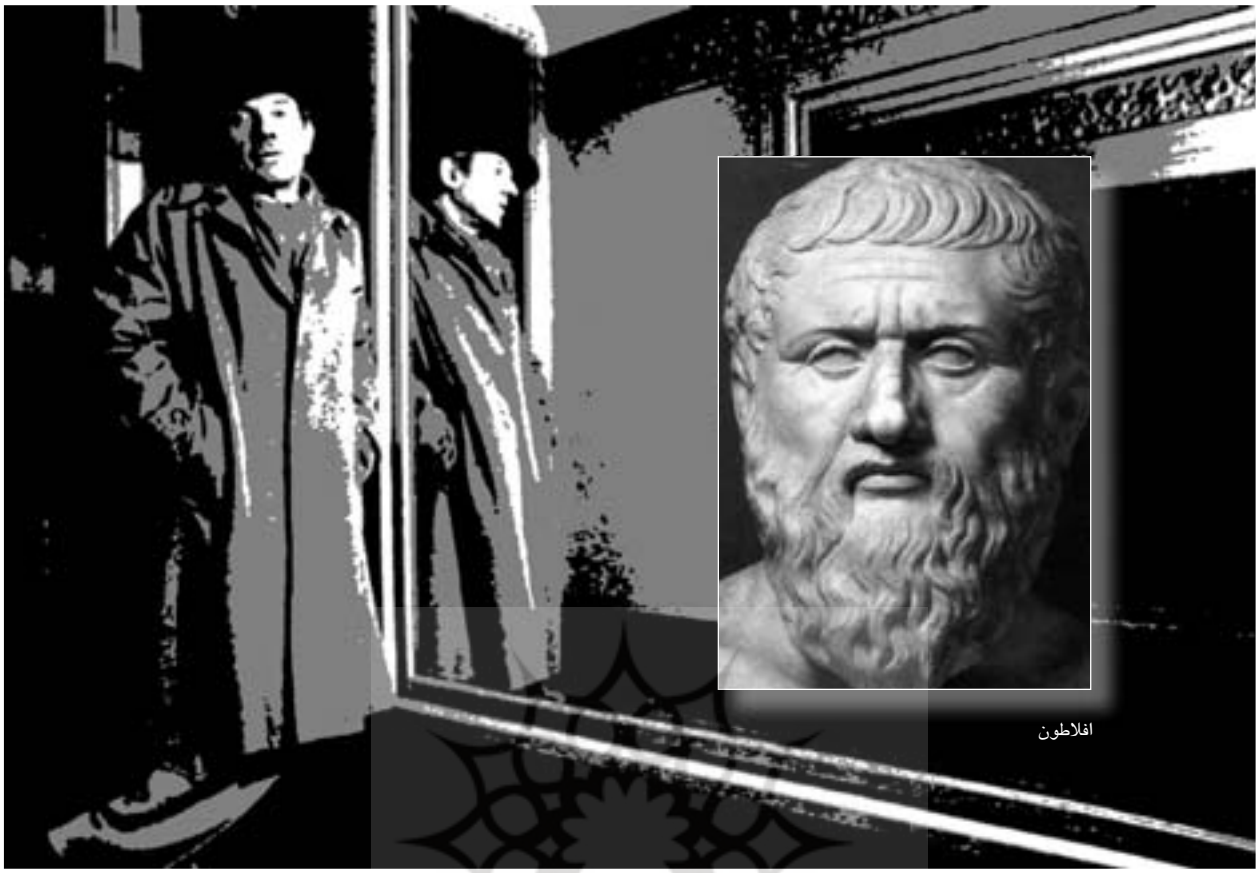
اسلاوی ژیژک
ترجمهٔ زهره ملایی، پیام ذوقی

اسلاوی ژیژک

بیایید تدبیر قدیمی کاتولیک‌ها را به منظور دور نگه داشتن مردان از وسوسهٔ تن به یاد آوریم؛ هنگامی که با تن زنانهٔ شهوت‌انگیزی مواجه می‌شوید، تصور کنید که این بدن پس از گذشت چند دهه چطور جلوه خواهد کرد؛ پوستی خشکیده (یا حتی بدتر از آن، چیزی را که همین حالا هم زیر پوست پنهان است مجسم کنید گوشت خام، استخوان‌ها، مایعات درونی، غذای نیمه‌هضم شده و پس‌مانده‌ها....) این تدبیر به هیچ وجه بازگشت به امر واقع (The Real) نیست؛ امر واقعی که با هدف از هم دریدن شبح خیالی تن در نظر گرفته شود. [برعکس] چنین رویکردی با فرار از امر واقع یکی است؛ چراکه امر واقع خود را در نظر فریبندهٔ بدن عریان آشکار می‌سازد. یعنی، در تقابل میان نمود شبح‌وار بدن جنسی شهوت‌انگیز در حال تلاشی، نمود شبح‌وار، امر واقع و بدن در حال تلاشی، همان واقعیت است. از این رو برای پرهیز از افسون مرگ‌آور امر واقع، که ما را به فرورفتن در گرداب کیف (jouissance) خود تهدید می‌کند، به بدن در حال تلاشی متوسل می‌شویم.

ادعای افلاطون‌گرایی «خام» در این زمینه این است که تنها بدن زیبا، صورت مثالی را به طور کامل تجسم می‌بخشد، و یک بدن با تلاشی مادی خود تنها از صورت مثالی خود تنزل می‌یابد و دیگر یک روگرفت موثق نیست. در مقابل، از دیدگاه دلوزی (و در این مورد، لکانی)، شبح مجذوب‌کننده همان صورت مثالی بدن، در مقام امر واقع است. این بدن، بدنی واقع در واقعیت نیست، بلکه، در اصطلاح دلوز، بدنی ویرچوال[1]، یعنی بدنی غیر جسمانی / غیر مادی، بدنی از شدت‌های[2] ناب است.

اساسی‌ترین بحث ضد هگلی دلوز به تفاوت ناب برمی‌گردد که مدعی است، هگل عاجز از تصور تفاوت «ناب» است؛ تفاوتی که بیرون از افق این همانی / تقابل قرار می‌گیرد. او تفاوت را تفاوتی بنیادین و مفرط می‌داند. تفاوتی در قالب تقابل، که بعدها، به واسطهٔ انحلال دیالکتیکی‌اش، مجدداً در زیر مجموعه این همانی قرار می‌گیرد. (در اینجا، دلوز در تضاد با دریدا هم قرار می‌گیرد. کسی که از دید دلوز در دام دور باطل تقابل / این همانی گرفتار مانده و فقط این انحلال را برای مدتی نامحدود به تعویق می‌افکند.) به همان اندازه که هگل، فیلسوف فعلیت / فعلیت‌بخشی است، به همان اندازه هم «حقیقت» بالقوگی[3]، برای او، در فعلیت‌بخشی به این حقیقت آشکار می‌شود. ناتوانی هگل از تصور تفاوت ناب با عجز وی از تصور امر ویرچوآل، در چارچوب مناسب این امر، یعنی در چارچوب امکانی که از پیش واجد واقعیت خود است، برابری می‌کند. تفاوت ناب، اکچوآل[4] نیست، و ارتباطی به خواص متفاوت اکچوآل یک شیء در قیاس با خود یا با دیگر اشیا ندارد و وضعیتی کاملاً ویرچوآل دارد. این تفاوت، به طور دقیق، زمانی در ناب‌ترین شکلش رخ می‌دهد که هیچ تغییری در حالت اکچوآل آن رخ نمی‌دهد؛ یعنی هنگامی که همان شیء خود را به شکل اکچوآل تکرار می‌کند. در واقع، به ظاهر، این فقط دلوز است که طرح حقیقتاً پساهگلی نظریهٔ تفاوت را صورت‌بندی کرده است. چنانکه «گشودگی» دریدایی، که بر تفاوت بی‌پایان تأکید می‌کند، یعنی بر نوعی بارآوری (dissemination) که هرگز قابل حذف / بازتخصیص و... نیست، در همان چارچوب هگلی باقی می‌ماند، و تنها کاری که می‌کند این است که این چارچوب را «می‌گشاید»...



دلوز

اما استدلال مقابل و هگلی در این زمینه می‌توانست این طور باشد که با این وصف آیا تفاوت ویرچوآل «ناب» نامی دیگر برای خود ـ همانی[5] اکچوآل نیست؟ آیا این تفاوت برساننده این همانی اکچوآل نیست؟ به بیان دقیق‌تر، مطابق تجربه‌گرایی استعلایی دلوز، تفاوت ناب، پشتوانه / شرط ویرچوآل این همانی اکچوآل است که، به عبارت دیگر، یک شیء هنگامی (و فقط هنگامی) «(خود) ـ همان» تلقی می‌شود که پشتوانه ویرچوآل آن به تفاوتی ناب تقلیل یافته باشد.

در دیدگاه لکانی، تفاوت ناب به مکمل ابژهٔ ویرچوآل (ابژه کوچک a لکانی) مربوط می‌شود؛ شکل‌پذیرترین نمونهٔ این تفاوت، تغییر ناگهانی (ادراک ما از) ابژه‌ای است که، با توجه به کیفیت‌های ایجابی‌اش، همان ابژه باقی می‌ماند. یعنی «اگرچه چیزی تغییر نکرده، شیء به یکباره، به‌طور کامل، متفاوت به نظر می‌رسد.» یا، به تعبیری دلوزی، این شدت شیء است که دست‌خوش تغییر می‌شود. (در اینجا از دید لکان، مسئله / وظیفه نظری، تمییز دادن دال اعظم از ابژه کوچک a است که هر دو به x مغاک‌گونهٔ ابژه در ورای ویژگی‌های ایجابی آن ارجاع دارند.)

از قرار معلوم، تفاوت ناب به آنتاگونیسم (تضاد) نزدیک‌تر است تا تفاوت میان دو گروه اجتماعی ایجابی، که یکی از آنها باید نابود شود. کلی‌گرایی مذکور، که از کشمکش‌های آنتاگونیستی حمایت می‌کند، در انحصار هیچ‌کس نیست. و به همین جهت در این کشمکش‌ها برترین فتوحات هم به معنای نابودی دشمن نیست، بلکه انفجار و فوران «برادری کلی» است؛ که در آن عوامل اردوگاه‌های سیاسی مخالف موضع خود را تغییر می‌دهند و به ما می‌پیوندند. (صحنه‌های مثال‌زدنی پیوستن نیروهای نظامی و پلیس به تظاهرات‌کنندگان را به یاد بیاورید.) در چنین فورانی از برادری همه‌شمول و پرحرارت، که در اصل هیچ‌کس از آن مستثنی نیست، تفاوت میان «ما» و «دشمن» به مثابهٔ عوامل ایجابی به نوعی تفاوت صوری ناب فروکاسته می‌شود.

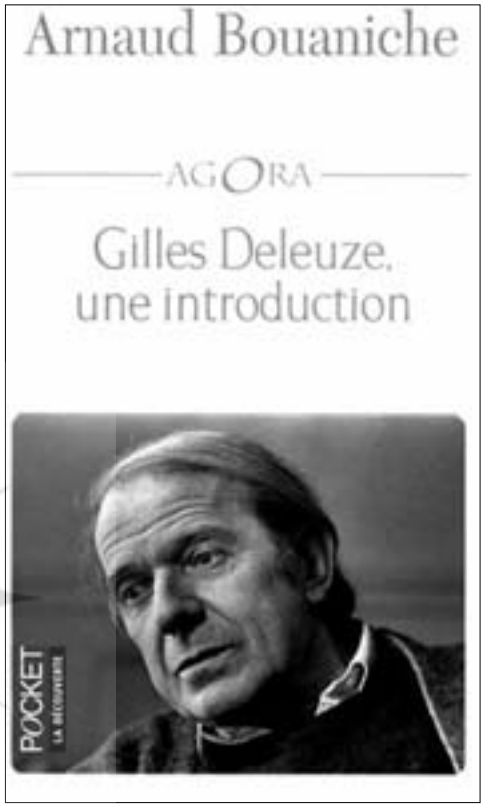
این امر توجه ما را به موضوع تفاوت، تکرار و تغییر (به معنی پیدایش چیزی به‌واقع نو) جلب می‌کند. آن نظریهٔ دلوز را، که مطابق آن امر نو و تکرار در تقابل با هم قرار نمی‌گیرند و امر نو تنها از تکرار برمی‌خیزد، باید در مواجهه با پس‌زمینهٔ تفاوت میان امر ویرچوآل و اکچوآل خواند. به بیان صریح، تغییراتی که صرفاً به وجه اکچوآل اشیا بر می‌گردند تنها تغییراتی در چارچوب موجود هستند و نه تجلیات چیزی به‌حقیقت نو. امر نو فقط هنگامی ظاهر می‌شود

ادعای افلاطون‌گرایی «خام» در این زمینه این است که تنها بدن زیبا، صورت مثالی را به طور کامل تجسم می‌بخشد، و یک بدن با تلاشی مادی خود تنها از صورت مثالی خود تنزل می‌یابد و دیگر یک روگرفت موثق نیست.

که پشتوانهٔ ویرچوآل امر اکچوآل دگرگون شود و این دگرگونی، به‌طور دقیق، در هیئت تکراری رخ می‌دهد که شیء در آن در وجه ویرچوآل خود به همان شکل باقی می‌ماند.

به عبارت دیگر، در حقیقت، دگرگونی اشیا زمانی رخ نمی‌دهد که مثلاً از«آ» به «ب» تبدیل می‌شوند، بلکه هنگامی این دگرگونی صورت می‌گیرد، که «آ» در قیاس با خواص اکچوآل خود، به‌طور دقیق، همان «آ» باقی مانده است، یعنی به طرز نامحسوسی «کاملاً تغییر کند»...

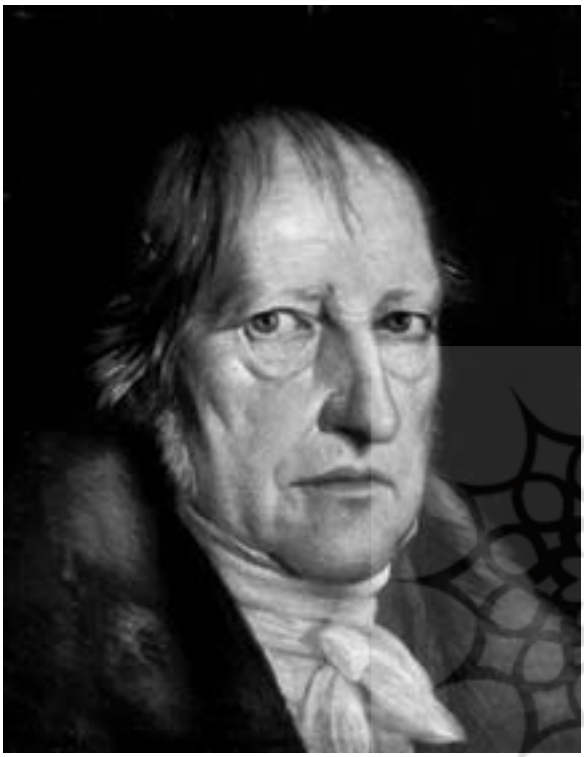
در نهایت، امر واقع لکانی، در تقابل با امر نمادین، هیچ رابطه‌ای با موضوع تجربه‌گرایی مرسوم (و به همین جهت با موضوعات پدیدارشناسانه، تاریخ‌گرایانه و فلسفهٔ اصالت حیات) در باب امکانات واقعیت ندارد، که در برابر ساختارهای صوری مقاومت می‌کند و نمی‌تواند به تعینات مفهومی‌اش تقلیل یابد. به عبارتی، زبان خاکستری و واقعیت سبز است... بالعکس، امر واقع لکانی حتی از هر ساختار نمادینی «تقلیل‌گراتر» است؛ به گونه‌ای که ما هنگامی امر واقع را لمس می‌کنیم که کل سرمایهٔ تفاوت‌های یک بستر نمادین را از آن بگیریم و آن را به حداقل تضاد تقلیل دهیم. خود لکان در این مورد بی‌تقصیر نیست؛ چراکه او گهگاه فریفته قابلیت ریزوم[۶] و ارزبان در ورای (یا حتی تحت) ساختار صوری آن می‌شد، که مورد تأیید او بود. وی در آخرین دهه تدریس خود، مفهوم لالانگ[۷] را (که گاهی به سادگی به«Language» ترجمه شده است) به همین معنا به کار می‌برد؛ یعنی زبان به مثابهٔ جایگاهی برای لذات غیر مجازی که از هر هنجاری سرپیچی می‌کنند، تکثر آشفتهٔ هم‌آواها، بازی کلمات، طنین‌ها و پیوندهای استعاری «بی‌قاعده»... . در عین آنکه این مفهوم، مفهومی مولد است. باید به محدودیت‌های آن هم توجه داشته باشیم. اغلب مفسران خاطرنشان کرده‌اند که آخرین خوانش مهم ادبی لکان، یعنی خوانش او از جویس، که سمینار متأخر خود[۸](XXIII sinthome) را به او اختصاص داده است، در سطح خوانش‌های مهم قبلی‌اش (یعنی هملت، آنتیگونه و سه‌گانهٔ Coufontaine، اثر کلودل) نیست. در واقع، در اینجا و در شیفتگی لکان در برابر جویس متأخر چیزی ساختگی هست، یعنی شیفتگی به «بیداری فینگان‌ها»[۹] به عنوان آخرین گونه از اثر ادبی کامل[۱۰] همراه توانایی بی‌پایان لالانگ وجود دارد، که به نظر می‌رسد در بطن آن، نه تنها شکاف میان زبان‌های منحصر به‌فرد، بلکه همان شکاف میان معنای زبانی و کیف[۱۱] نیز غالب است و لذت معنا، ریزوم‌وار در تمام مسیرهایش تکثیر می‌شود. البته همتای حقیقی جویس، ساموئل بکت است. بکت، بعد از دوره اولیه کاری‌اش، که در آن کم و بیش برخی از شکل‌های موجود در جویس را می‌نویسد، بکت «حقیقی» را خلق می‌کند و این کار را به واسطهٔ یک کنش اخلاقی حقیقی، یک گسست و نوعی رد امکانات جویسی لذت ـ معنا، و چرخش زاهدانه به سوی نوعی «تفاوت حداقلی»، یعنی حداقل‌سازی و «کاستن» از محتوای روایی و خود زبان انجام می‌دهد. (این مسیر به‌طور آشکاری در اثر اصلی‌اش، یعنی سه‌گانه مولوآ ـ مالون می‌میرد ـ نام‌ناپذیر، قابل تشخیص است.) این «تفاوت حداقلی» ـ شکاف ناب پارالکسی[۱۲] ـ چیست که از اثر به‌بلوغ‌رسیده بکت حمایت می‌کند؟ این امر وسوسه می‌کند تا نظریه‌ای را مطرح کنیم که همان تفاوت میان زبان فرانسه و انگلیسی است. به‌طوری که می‌دانیم، بکت بیشتر آثار دوران پختگی‌اش را به زبان فرانسه (و نه زبان مادری‌اش) نوشته است، او که از کیفیت پایین ترجمه‌ها سرخورده شده بود، خود، این آثار را به زبان انگلیسی ترجمه کرد، و این ترجمه‌ها، نه‌تنها ترجمه‌هایی نزدیک به اثر نیستند، اساساً متونی متفاوت هستند.



از دیدگاه لکان علت وضعیت «حداقل‌گرای»ـ به‌طور کامل، صوری و موهوم ـ امر واقع این است که تکرار بر سرکوب تقدم دارد. یا همان‌طور که دلوز به‌طور اجمالی بیان می‌کند: «به سبب آنکه سرکوب می‌کنیم تکرار نمی‌کنیم. بلکه سرکوب می‌کنیم چون تکرار می‌کنیم (RD – ۱۰۵).»

این‌گونه نیست که نخست مضمونی تروماتیک واپس زده شود و سپس، بدان جهت که آن را به‌خاطر نمی‌آوریم و از این‌رو قادر نیستیم رابطه خود را با این امر تروماتیک روشن کنیم، این مضمون ما را رها نکند و خود را در صور مبدل تکرار کند. امر واقع تفاوت حداقلی است، در نتیجه تکرار (که این تفاوت را برقرار می‌سازد) اصل نخستین است؛ تقدم سرکوب به واسطه «مادیت بخشی» امر واقع در شیئی ظاهر می‌شود، که در برابر نمادین شدن مقاومت می‌کند. پس تنها، سرکوب ظاهر می‌شود تا امر واقع سرکوب‌شده / منع‌شده بر خود تأکید و خود را تکرار کند. امر واقع اساساً چیزی جز شکاف جداکنندهٔ شیء از خودش، یعنی شکاف تکرار، نیست.

پیامد این امر نیز وارونگی رابطه میان تکرار و یادآوری است. از این رو این جمله معروف فروید «آنچه به یاد نمی‌آوریم، ناگزیر از تکرار آن هستیم» را باید معکوس کنیم: «آنچه قادر به تکرار آن نیستیم تسخیرمان می‌کند و ناگزیر از حفظ کردن آن هستیم. راه رهایی از ترومای گذشته یادآوری این تروما نیست، بلکه تکرار کامل آن در معنای کیرکگاردی آن است. اگر تفاوت ناب را می‌توان به این روش همان‌گویانه بیان کرد، پس «تفاوت ناب» دلوزی در ناب‌ترین شکلش چیست؟ تفاوت ناب، تفاوت کاملاً ویرچوآل چیزی‌ست که خود را به طور کامل این همان با خصوصیات اکچوآل خود تکرار می‌کند. «در اینجا تفاوت‌های چشمگیری در شدت‌های ویرچوآل وجود دارد که در انطباعات اکچوآل ما تجلی می‌یابد. این تفاوت‌ها در مطابقت با تفاوت‌های قابل شناخت اکچوآل نیستند. یعنی [برای مثال] تغییر، نشانه‌ای از بازآرایی روابط اکچوآل و ویرچوآل بی‌شمار دیگری است.»[۱۳] آیا این تفاوت ناب همان چیزی نیست که با تکرار همان سطر ملودیک اکچوآل در «تصنیف خیالی» روبرت شومان رخ می‌دهد؟ این قطعه را باید در مقابل پس‌زمینهٔ کاهش تدریجی صدا در آهنگ‌های شومان تفسیر کرد. این یک قطعه پیانویی صرف نیست، بلکه آهنگی فاقد سطر آوازی‌ست، یا همراه نوعی سطر آوازی، که به سکوت تقلیل می‌یابد؛ به طوری که همه آنچه در عمل می‌شنویم همین همراهی پیانو است. به همین شیوه باید «صدای درونی / innere Stimme /» مشهوری را که شومان (در پارتیتور مکتوب) در قالب سطری سوم و در میان دو سطر پیانو، یعنی سطرهای بالایی و پایینی، اضافه می‌کند، خواند؛ به نحوی که این سطر آوازی ملودیک به شکل «صدایی درونی» و غیر آوازی باقی می‌ماند (که صرفاً در قالب Augen–musik یا موسیقی بصری، تنها و به صورت نتهایی مکتوب باقی می‌ماند.) این ملودی غایب بر مبنای این حقیقت بازسازی می‌شود که سطوح اول و سوم (یعنی سطرهای دست چپ و راست پیانو) هیچ ارتباط مستقیمی با هم ندارند. بدین معنی که رابطه آنها انعکاسی مستقیم نیست؛ در نتیجه برای توصیف پیوند آن دو ناگزیر از (باز)سازی یک چیز سوم هستیم، یعنی سطح میانجی «ویرچوآل» (سطر ملودیک) که به دلایل ساختاری، قابل نواختن نیست. وقتی بعدها شومان در همین قطعه از تصنیف خیالی، همان دو سطر ملودیکی را، که در عمل نواخته می‌شوند، تکرار می‌کند روش ملودی غایب خود را به نوعی خودارجاعی به ظاهر بی‌معنا می‌کشاند، با این تفاوت که این بار پارتیتور، فاقد هر نوع سطر ملودیک غایب، یا صدای درونی است ـ آنچه این بار غایب است ملودی غایب یا خود غیاب است. چطور می‌توان این نت‌ها را نواخت، درحالی‌که آنچه در عمل نواخته می‌شود، تکرار دقیق همان نت‌های قبلی است؟ نت‌های که به‌طور عملی اجرا می‌شوند تنها از آن چیزی که اینجا نیست، یعنی از فقدان برسازندهٔ خود محروم شده‌اند یا، به نقل از کتاب مقدس، آنان آن چیزی را از دست دادند که هرگز نداشته‌اند. از این رو نوازندهٔ حقیقی پیانو باید واجد چنان مهارتی (savoir faire –) باشد که نت‌های موجود و ایجابی را به نحوی اجرا کند که فرد قادر به تشخیص بازتاب و همراهی نت‌های نانواخته و خاموش ویرچوآل و یا غیاب آنها باشد.... بنابراین تفاوت ناب یعنی همین: اکچوآل ـ نبودن هیچ‌چیز؛ یعنی پس‌زمینهٔ ویرچوآل، که تفاوت میان دو خط ملودیک محسوب می‌شود.


هگل

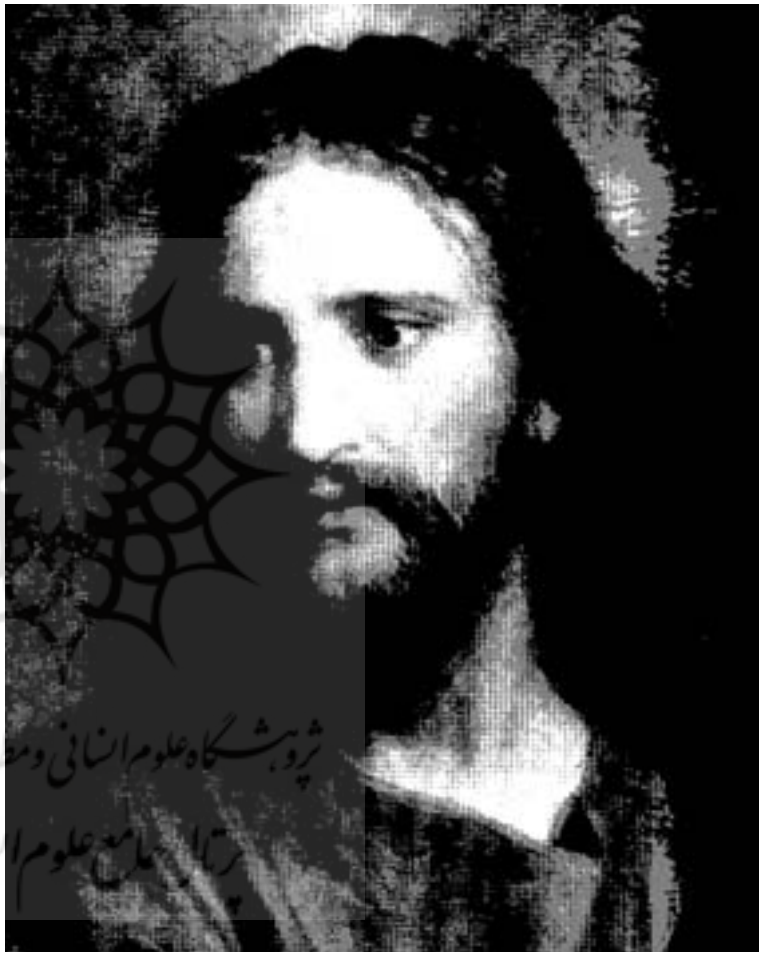
اساسی‌ترین بحث ضد هگلی دلوز به تفاوت ناب برمی‌گردد که مدعی است، هگل عاجز از تصور تفاوت «ناب» است؛ تفاوتی که بیرون از افق این همانی / تقابل قرار می‌گیرد.

از این گذشته، همین منطق تفاوت ویرچوآل می‌تواند در پارادوکس دیگری تشخیص داده شود. به عنوان مثال به نسخهٔ سینمایی کتاب بیلی بثگیت[۱۴] اشاره می‌کنیم که نوعی نقصان است، اما کمبود قابل توجهی است. نقصانی است که با وجود آن تماشاگر را به کابوس بسیار برتر بودن رمان فرامی‌خواند. با این حال، خواندن رمان بر اساس ساخت فیلم، مأیوس‌کننده به نظر می‌رسد. این همان رمانی نیست که فیلم به عنوان معیار، با توجه به نقصان خودش، فراخوانی می‌کند. از این رو تکرار (رمان ناقص در فیلم ناقص) نوعی عنصر سوم به‌طور محض ویرچوآل، یعنی داستان بهتر را موجب می‌شود. همین امر نمونه قابل توجهی است که دلوز در صفحات مهمی از کتاب تفاوت و تکرار[۱۵] بسط می‌دهد:

درحالی‌که می‌توان در نظر گرفت که دو نمایش متوالی هستند، یعنی در فاصله‌ای متغیر و در میان مجموعه‌ای از واقعیت‌ها به دور از هم قرار گرفته‌اند، در واقع، آنها، بیشتر، دو مجموعه واقعی را شکل می‌دهند که در ارتباط با ابژه‌ای ویرچوآل از نوعی دیگر با یکدیگر هم‌زیستی دارند؛ ابژه‌ای که به‌طور دائم انتشار می‌یابد و در آنها جابه‌جا می‌شود

/.../. تکرار از یک نمایش به نمایش دیگر شکل نمی‌گیرد، بلکه در میان دو مجموعه هم‌زیست است؛ به‌طوری‌که این نمایش‌ها در عملکرد ابژه ویرچوآل شکل می‌گیرند. (ابژه = ۱۰۵. ۱۰۴ – DR) .(x)

در خصوص بیلی بثگیت، فیلم، رمانی را «تکرار» نمی‌کند که بر مبنای آن شکل گرفته است؛ بلکه فیلم و رمان، هر دو، x ویرچوآل تکرارناپذیر را تکرار می‌کنند؛ یعنی رمان «حقیقی» را که شبح آن در گذر از رمان اکچوآل به فیلم به وجود آمده است. این نقطهٔ ویرچوآل ارجاع، اگر چه «غیر واقعی»، از جهتی واقعی‌تر از واقعیت است و این نقطهٔ مطلق ارجاع به تلاش‌های واقعی و ناکام است. به همین شکل، از دیدگاه الاهیات ماتریالیستی، امر الهی از تکرار عناصر مادی زمینی پدیدار می‌شود؛ به طوری که علت این عناصر زمینی با نگاه رو به پس (retroactively)، توسط خدایان، اثبات می‌شود. دلوز به‌درستی در این مورد به لکان اشاره می‌کند: این «کتاب بهتر» همان چیزی است که لکان ابژه کوچک a می‌خواند، یعنی ابژه علت میلی که «نمی‌تواند در زمان حال بازیابی شود، مگر با یافتن آن به واسطهٔ پی‌آمدهایش، یعنی دو کتاب موجود و واقعی.»



در اینجا حرکت اساسی پیچیده‌تر از آن چیزی است که به نظر می‌رسد. مسئله این نیست که باید نقطه شروع (رمان) را همچون «اثری گشوده»، یعنی سرشار از امکان‌هایی که می‌تواند بعدها توسعه یابد، درک کنیم که در نسخه‌های بعدی به حالت اکچوآل درمی‌آید بخشیده می‌شود؛ یا ـ حتی بدتر ـ اینکه باید اثر اصلی همچون پیش متنی در نظر گرفته شود که بعدها در متن‌های دیگر ادغام شود و معنای کاملاً متفاوتی از اثر اصلی ارائه دهد. آنچه در اینجا از دست می‌رود حرکت رو به پس یا معکوس است، که توسط برگسون، یعنی همان مرجع کلیدی دلوز، برای اولین بار مطرح شد. برگسون، در کتابش، با عنوان دو سرچشمه اخلاق و مذهب[۱۶] احساس‌های عجیبی را شرح می‌دهد که در ۴ اگوست سال ۱۹۱۴، در زمان اعلام جنگ میان آلمان و فرانسه تجربه کرده است و می‌گوید: «به‌رغم آشفتگی من، و به‌رغم آنکه جنگ، حتی از نوع پیروزمندانه‌اش، برای من فاجعه بود، آنچه ویلیام جیمز در این باره گفته بود، را تجربه کردم؛ یعنی حس تحسین در برابر سهولت گذر از امر تجریدی به امر عیینی. چه کسی فکر می‌کرد که چنین رخداد هولناکی بتواند در واقعیت با هیاهویی این قدر مختصر رخ دهد؟[۱۷]» مسئله مهم در اینجا شکل شکاف میان قبل و بعد است. جنگ قبل از فورانش برای برگسون «در آن واحد به صورت امری محتمل و درعین حال ناممکن بود؛ مقوله‌ای که تا پایان پیچیده و تضادگون باقی ماند.»[۱۸] جنگ بعد از انفجارش به‌یکباره واقعی و ممکن می‌شود و پارادوکس در همین ظهور واپس‌گرایانهٔ احتمال خانه دارد.

من هیچ‌گاه مدعی این امر نبوده‌ام که می‌توان واقعیت را در گذشته جای داد و در نتیجه به‌طور معکوس در زمان تأثیر گذاشت. با این حال، بدون شک می‌توان در اینجا امر ممکن را در آن قرار داد و یا به بیان دقیق‌تر، در هر لحظه‌ای، امر ممکن خودش را در آن جا می‌دهد؛ از جایی که واقعیت جدید و پیش‌بینی‌ناپذیر، خودش را خلق می‌کند، یعنی تصویر این واقعیت خود در پس خود را در گذشتهٔ نامعلوم انعکاس می‌دهد. این واقعیت جدید، همواره خود را امکان‌پذیر می‌یابد. اما، به‌طور دقیق، در همان لحظهٔ ظهور اکچوآل است که همواره بودن را آغاز می‌کند. به همین دلیل است که من می‌گویم امکان واقعیت جدید، که بر واقعیت خود اولویت ندارد، زمانی بر واقعیت تقدم خواهد یافت که این واقعیت پدیدار شود.[۱۹]

این همان موضوعی است که در مثال بیلی بثگیت رخ می‌دهد. فیلم، امکان رمانی متفاوت یا رمانی بهتر را در گذشتهٔ رمان می‌گنجاند و آیا ما در رابطه میان استالینیسم و لنینیسم با منطقی مشابه مواجه نمی‌شویم؟ در این مورد نیز سه مقطع زمانی در بازی دخیل هستند: سیاست لنین قبل از کنترل استالینی، سیاست استالینی، شبح لنینیسم، که

به‌طور پس‌رونده‌ای توسط استالینیسم زاده می‌شود. (نه تنها در نسخهٔ رسمی استالینی لنینیسم، بلکه در شکل انتقادی استالینیسم هم، مثل فرآیند «استالین‌زدایی» در شوروی، شعار باز خوانده شده، شعار «بازگشت به اصول اولیه لنینی» است.) بنابراین باید بازی مضحک تضاد میان رعب و وحشت استالینی با میراث «اصیل» لنینی را، که استالینیسم به آن خیانت کرده است، متوقف کنیم. لنینیسم، ایده‌ای سرتاسر استالینی است. ژست و اطواری که به نحوی واپس‌گرا سعی در بیرون کشیدن پتانسیل آرمانی ـ رهایی‌بخش استالینیسم از زمان گذشته دارد، حاکی از ناتوانی در تصور برتابیدن «تضاد مطلق» و تنش تحمل‌ناپذیری است که ذاتی خود پروژهٔ استالینی محسوب می‌شود.[۲۰] از این رو و تمایز لنینیسم (به منزلهٔ هستهٔ اصیل استالینیسم) از عمل سیاسی اکچوآل و ایدئولوژی دوره لنین حائز اهمیت است. عظمت حقیقی لنین با اسطوره اصیل استالینی لنینیسم همسان نیست.

طنز قضیه آن است که همین منطق تکرار، که توسط دلوز ضد هگلی توصیف شده است، هستهٔ همین دیالکتیک هگلی قرار می‌گیرد: این امر، به‌طور دقیق، به رابطهٔ دیالکتیکی میان واقعیت زمانمند و امر مطلق ازلی استناد می‌کند. امر مطلق ازلی، نقطه ثابت ارجاعی است که اشکال زمانمند، یعنی پیش‌فرض‌های این امر مطلق حول آن می‌چرخند؛ با این حال، گویی، به‌طور دقیق، امر مطلق توسط این شکل‌های زمانمند تعیین می‌شود، از آنجایی که از پیش به‌وجود آورنده آنها نیست. امر مطلق، در شکاف بین اولین و دومین شکل، در مثال بیلی بثگیت مابین رمان و تکرارش در فیلم به، وجود می‌آید. یا در بازگشت به مثال تصنیف خیالی شوبرت، امر مطلق ازلی سومین سطر ملودیک نانواخته، یا همان نقطهٔ مرجع دو سطر نواخته‌شده در واقعیت است و این امری مطلق اما مطلقی شکننده است و اگر دو سطر ایجابی به غلط نواخته شوند ناپدید می‌شود.... این همان چیزی است که وسوسه‌مان می‌کند «الاهیات ماتریالیستی» نام گیرد؛ نوعی توالی زمانمند خالق ازلیت است.

مسیح در فهم دلوزی، یک فرد است؛ فردی ناب که با ویژگی‌های ایجابی مشخص نشده است که او را برتر از انسان‌های عادی قرار دهد.

نظریهٔ دلوزی نشانه را تنها در مواجهه با پس‌زمینهٔ بازتعریف او از «مسئله» می‌توان به طور شایسته درک کرد. عقل عرفی حکم می‌کند که برای هر مسئله راه‌حل‌های درست و غلطی وجود دارد؛ در مقابل، از دیدگاه دلوز هیچ راه‌حل مسلمی برای مسائل وجود ندارد، بلکه راه‌حل‌ها فقط تلاش‌های مکرر برای مواجهه با مسئله و واقعیت ناممکن آن هستند. خود مسائل درست یا غلط هستند و نه راه‌حل‌ها. هر راه‌حلی، نه تنها واکنشی است به مسئله«اش»، بلکه با کنش رو به پس آن را بازتعریف می‌کند، و مسئله را از درون افق ویژهٔ خودش صورت‌بندی می‌کند. از این رو، مسئله، کلی و راه‌حل / پاسخ، جزئی است.

دلوز در اینجا به طرزی غیر منتظره به هگل نزدیک می‌شود. از دیدگاه هگل، به طور مثال، ایدهٔ دولت یک نوع مسئله است، و هر شکل خاصی از دولت (جمهوری باستانی، سلطنتی فئودال، دموکراسی مدرن...) راه‌حلی برای این مسئله ارائه می‌دهد و بازتعریفی از خود این مسئله است و، به بیان دقیق، گذر به مرحله «بالاتر» بعدی فرآیند دیالکتیکی زمانی اتفاق می‌افتد که، به جای جست‌وجو برای حل مسئله، خود پرسش را مسئله‌دار می‌کنیم و شرایط این پرسش را کنار می‌گذاریم. به عنوان مثال، وقتی به جای جست‌وجوی دولت «حقیقی»، از خود مرجع دولت چشم‌پوشی می‌کنیم به کاوش نوعی وجود اشتراکی در ورای دولت می‌پردازیم.

در نتیجه مسئله نه‌تنها مقوله‌ای «ذهنی» و صرفاً معرفت‌شناختی نیست، یعنی مسئله‌ای برای ذهنی نیست که سعی در حل آن دارد؛ بلکه به معنای محدود کلمه (stricto sensu)، مقوله‌ای هستی‌شناختی است که در خود شیء نقش بسته است، یعنی ساختار واقعیتی که مسئله‌ساز است. بدین معنا که، واقعیت اکچوآل تنها در قالب مجموعه‌ای از پاسخ‌های سؤالات ویرچوآل درک می‌شود. به عنوان مثال، در خوانش دلوز از بیولوژی، شکل‌گیری چشم‌ها تنها می‌تواند در مقام راه‌حلی برای مسئلهٔ مواجهه با نور دریافت شود و این امر نشانه‌ای را به ما یادآوری می‌کند؛ واقعیت اکچوآل زمانی به عنوان «نشانه» پدیدار می‌شود که به مثابهٔ پاسخی به مسألهٔ ویرچوآل تلقی شود.

مسئله و پرسش، هیچ یک، تعینی ذهنی نیستند که نشانگر وضعیت نقصان معرفت باشند. ساختار مسئله‌دار بخشی از خود ابژه‌ها است و اجازه می‌دهد آنها به مثابه نشانه درک شوند. (۶۴ – ۶۳ – DR)

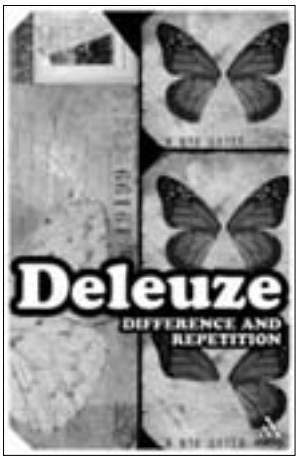
دلوز با این روش غریب، نشانه‌ها و بازنمایی‌ها را در مقابل هم قرار می‌دهد. از دیدگاه عقل عرفی، بازنمایی ذهنی به‌طور مستقیم، شکلی را که شیء هست بازتولید می‌کند؛ درحالی‌که نشانه به سوی شیء، فقط، اشاره می‌کند و آن شیء را با دالی کم و بیش اختیاری مشخص می‌کند. (در بازنمایی یک میز، «شیء بی‌واسطه دیده می‌شود»، حال آنکه نشانهٔ میز فقط به آن اشاره می‌کند.) از دیدگاه دلوز، برعکس، بازنمایی با واسطه صورت می‌گیرد ولی نشانه‌ها بی‌واسطه هستند. رسالت تفکر خلاق، «خود حرکت بی‌واسطه است؛ یعنی جانشینی نشانه‌های بی‌واسطه برای بازنمایی‌های باواسطه است.» (۱۶ – DR)

بازنمایی‌ها، نقوشی از ابژه‌ها در مقام موجوداتی عینی هستند که از پشتوانه / پس زمینهٔ ویرچوآل خود بی‌بهره‌اند

و، با عبور از بازنمایی به نشانه، قادر به فهم آن چیزی در ابژه هستیم که به سوی بنیان ویرچوآل آن، یعنی به جانب مسئله‌ای، اشاره می‌کند که پاسخی برای آن است. به بیان مختصر، هر پاسخ نشانه‌ای برای مسئلهٔ خود محسوب می‌شود. آیا اگر امر سلبی به نفی این همانیِ ایجابیِ از پیش موجود تقلیل داده شود، بحث دلوز در مقابل امر سلبی (هگلی) قرار نمی‌گیرد؟ درباره سلبیتی که فی‌نفسه ایجابی، دهنده و مولد است چه می‌توان گفت؟

از دیدگاه مسیح‌شناسی دلوز چطور می‌توان آرامش غیر عادی چهره مسیح و سترونی‌اش را (که به کرّات مورد توجه قرار گرفته است) درک کرد؟ اگر مسیح، به معنای دلوزی کلمه، یک رخداد باشد ـ نوعی رخداد فردیت محض بدون قوهٔ علّی مناسب ـ چه رخ خواهد داد؟ از این‌رو است که مسیح رنج می‌برد؛ اما در شکلی به‌طور کامل آرام. مسیح در فهم دلوزی، یک فرد است؛ فردی ناب که با ویژگی‌های ایجابی مشخص نشده است که او را برتر از انسان‌های عادی قرار دهد؛ یعنی تفاوت میان مسیح و دیگر انسان‌ها، تفاوت به‌طور کامل ویرچوآل است.

برگردیم به شومان. مسیح، در سطح اکچوآل، همچون انسان‌های دیگر است، تنها «ملودی ویرچوآل» نانوشته‌ای، که او را همراهی می‌کند، اضافه شده است. از این گذشته، در روح‌القدس، همین ملودی ویرچوآل به‌خودی‌خود درک می‌شود: روح‌القدس نوعی عرصهٔ جمعی ویرچوآلیتی محض است که فاقد هر نوع قوهٔ علی از آن خود است. با قدرت علی خودش همراه نمی‌شود. مرگ و رستاخیز مسیح، مرگ شخص اکچوآل است که به طور بی‌واسطه ما را با عرصهٔ ویرچوآل (احیاشده‌ای) مواجه می‌سازد که آن را حفظ می‌کرده است. عنوان مسیحی این نیروی ویرچوآل «عشق» است. هنگامی که مسیح به حواریون نگران خود می‌گوید که پس از مرگ من «هر گاه عشقی میان دو تن از شما باشد، من آنجا خواهم بود»، به این طریق بر وضعیت ویرچوآل خود تصریح می‌کند.



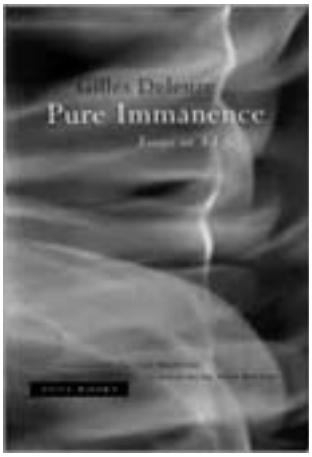
تکرار دلوزی «نه نوعی واقعیت عینی، بلکه نوعی کنش است؛ موضعی در برابر چیزی که قابل تکرار نیست.»(Jw ۳۳ –). از این رو است که نبودِ تقارن میان دو سطح ـ اکچوآلیتی واقعیت‌ها و ویرچوآلیتی تفاوت‌های ناب ـ اساسی است. نه‌تنها تکرار تفاوت‌های ناب زمینه تمام این همانی‌های اکچوآل است (همان طورکه در مورد شومان دیدیم)، یعنی نه فقط، با تفاوت ویرچوآل ناب در ناب‌ترین شکلش در این همانی اکچوآل روبه‌رو می‌شویم، بلکه بدین معنی است که «تکرار این‌همانی‌های اکچوآل در هر ایدهٔ معینی از تفاوت‌های ناب پنهان شده است(۲۸ـ JW).» هیچ تفاوت نابی خارج از اکچوآلیتی وجود ندارد و حوزهٔ ویرچوآل تفاوت‌ها تنها به عنوان نوعی سایه بر همراهی با این همانی‌های اکچوآل و کنش‌های متقابلشان اصرار و پافشاری می‌ورزد. به طوری که در مورد بیلی بثگیت، حوزه ویرچوآل (صورت مثالی) رمان حقیقی تنها به واسطهٔ تکرار اکچوآل و از رمان اکچوآل در فیلم مذکور به وجود می‌آید.

نقطه شروع «تجربه گرایی استعلایی» دلوز این است که همواره نوعی وجه ویرچوآل پنهان در هر ابژهٔ تعین‌یافته / اکچوآل مشخص وجود دارد. اشیای اکچوآل از لحاظ هستی‌شناسانه کامل نیستند و باید مکمل ویرچوآل آنها به این اشیا ضمیمه شود تا بتوان دیدگاه کاملی از آنها به دست آورد. این حرکت از یک شیء معین اکچوآل به سوی شرایط ویرچوآلش، حرکتی استعلایی است، که به معنی تنظیم شرایط استعلایی شیء مفروض است. با این همه این امر به معنای آن نیست که امر ویرچوآل به نحوی تولیدکننده، علت و یا زایندهٔ امر اکچوآل باشد. هنگامی که دلوز درباره تکوین (امر اکچوآل بدون امر ویرچوآل) بحث می‌کند، منظورش تکوین تکاملی ـ زمانی، یعنی فرآیند مکانی ـ زمانی شکل گرفتن شیء نیست؛ بلکه نوعی «تکوین فاقد پویایی و تکوینی ایستا است که به ضرورت در عنصر فرا تاریخی شکل می‌گیرد.» (DR – ۱۸۳)

اساسی‌ترین تجلی این خصیصهٔ ایستایی حوزهٔ ویرچوآل را در ایدهٔ گذشتهٔ محض دلوز می‌یابیم؛ نه گذشته‌ای که اشیای زمان حاضر از آن گذر کرده‌اند، بلکه نوعی گذشتهٔ مطلق، «جایی که تمامی رخدادها، که شامل چیزهایی هستند که بدون نشانه یا ردپایی رسوب کرده‌اند، و در قالب مرگ خود به خاطر سپرده و یادآوری می‌شوند.» JW ۹۴ –)) گذشتهٔ ویرچوآل، از پیش نیز حاوی اشیایی است که هنوز در زمان کنونی هستند. (زمان کنونی می‌تواند به نحوی که از پیش هست به گذشته تبدیل شود. زیرا این زمان از قبل وجود دارد و می‌تواند خودش را به عنوان بخشی از گذشته درک کند.) آنچه اکنون انجام می‌گیرد بود تاریخ است. (تاریخ خواهد شد.) «این امر با توجه به عنصر ناب گذشته، که به طور کلی گذشته تلقی می‌شود، گذشته‌ای متقدم، که به مثابهٔ اکنون سابق و معین، قابل بازیابی می‌شود و اکنون فعلی قادر به انعکاس خود می‌شود.» (DR – ۸۱) آیا این امر به معنای آن است که این گذشتهٔ ناب دربرگیرندهٔ نوعی نگرش مطلقاً جبری به جهان است؟ که مطابق آن هر آنچه رخ می‌دهد (ظهور می‌کند) و تمام آرایش‌های زمانی ـ مکانی و اکچوآل، از پیش جزئی از یک شبکهٔ دیرین / غیر زمانی ویرچوآل است؟ به دلیلی بسیار ظریف، خیر؛ چراکه «گذشته ناب باید تمام گذشته را شامل شود، اما در عین حال باید آمادهٔ تغییر به واسطهٔ رخداد

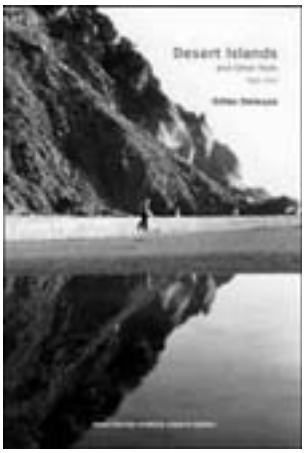
هر زمان حاضر (اکنون) جدید باشد.» (JW ـ۹۶)

نخستین بار کسی جز تی. اس. الیوت، این محافظه‌کار بزرگ، نبود که به وضوح پیوند میان وابستگی به سنّت و قدرت تغییر گذشته را صورت‌بندی کرد. سنّت، موروثی نیست. پس اگر خواهان آن هستید باید با تلاشی بسیار آن را کسب کنید؛ که این امر نخست مستلزم فهم تاریخی است، که تقریباً می‌توان آن را برای هر فردی، که قصد دارد پس از بیست و پنج سالگی خود هم شاعر بماند، ضروری‌ست. و فهم تاریخی مشتمل بر یک ادارک است، نه فقط ادراک گذشته بودن گذشته، بلکه ادراک حاضر بودن آن، فهم تاریخی فرد را ناچار می‌کند تا، نه فقط با احساس شخصی خود، بلکه با احساسی که کل ادبیات اروپایی مابعد هومر و تمام ادبیات کشور او در آن وجودی هم‌زمان دارد و نظمی متقارن و هم‌بود پدید می‌آورد. این فهم تاریخی، که فهمی از بی‌زمانی و نیز زمانمندی و بی‌زمانی و زمانمندی توأمان است، همان چیزی است که نویسنده را به نویسنده‌ای سنّتی بدل می‌سازد و این امر در آن واحد چیزی‌ست که یک نویسنده را، به‌طور عمیق، به جایگاه خود در زمان و نیز هم‌زمانی خود واقف می‌سازد.



هیچ شاعر یا هنرمندی، در هر زمینهٔ هنری، به‌تنهایی واجد معنای کامل خود نیست. اهمیت و اعتبار او به اعتبار رابطه‌اش با هنرمندان و شاعران مرده است. نمی‌توان او را به‌تنهایی ارزش‌گذاری کرد. باید وی را، برای سنجش و مقایسه، در میان هنرمندان مرده قرار دهید.

این امر به عنوان اصل نقد زیباشناسانه، و نه صرفاً تاریخی، در نظر گرفته می‌شود. ضرورتی که وی باید مطابق و سازگار با آن باشد، یک سویه نیست. آنچه هنگام خلق اثر هنری جدید روی می‌دهد، اتفاقی است که به‌طور هم‌زمان در تمامی آثار پیش از آن رخ می‌دهد. آثار تاریخی موجود نظم ایده‌آلی را در میان خود شکل می‌دهند، که با ابداع اثر هنری جدید (واقعاً جدید) در میان این آثار تعدیل و اصلاح می‌شود. نظم موجود پیش از ظهور اثر هنری جدید کامل است. زیرا که نظم موجود بر جست‌وجوی رویداد ناگهانی امر نو اصرار می‌ورزد و کل نظم موجود، حتی اگر این رویداد بسیار اندک هم باشد، باید دگرگون شود. و از این‌رو روابط، نسبت‌ها و ارزش‌های هر یک از آثار هنری در جهت کل دوباره سازگار می‌شوند؛ و این انطباقی میان گذشته و آینده است. هر آن کس که این ایده نظم، یعنی ایده شکل ادبیات انگلیسی و اروپایی، را مورد تأیید قرار دهد، با این امر نامعقول مواجه نمی‌شود که گذشته باید به واسطه زمان کنونی تغییر کند، همان قدر که زمان حال به وسیله گذشته هدایت می‌شود. و شاعر همان کسی است که از این امر و مسئولیت‌ها و دشواری‌های عظیم آن آگاه است.



آنچه رخ می‌دهد نوعی تسلیم دائمی خود هنرمند است؛ تسلیم به گونه‌ای که گویی در برابر چیزی باارزش‌تر قرار گرفته است. پیشرفت برای هنرمند، نوعی ازخودگذشتگی دائمی یا همان تخریب مداوم شخصیت است. در اینجاست که این فرآیند شخصیت‌زدایی و رابطهٔ آن با فهم سنّت آشکار می‌شود. همین شخصیت‌زدایی است که می‌تواند هنر را به جایگاه علم برساند.[۲۱]

زمانی که الیوت می‌نویسد، هنگام قضاوت درباره شاعری زنده، «باید وی را در میان هنرمندان مرده قرار دهید»، به‌طور دقیق، نمونه‌ای از گذشتهٔ ناب دلوز را صورت‌بندی می‌کند. و آن زمان که می‌نویسد«نظم موجود پیش از ظهور اثر هنری جدید کامل است؛ زیرا که نظم موجود بر جست‌وجوی رویداد ناگهانی امر نو اصرار می‌ورزد و کل نظم موجود، حتی اگر این رویداد بسیار اندک هم باشد، باید دگرگون شود، و از این رو روابط، نسبت‌ها و ارزش‌های هر یک از آثار هنری در جهت کل باز تطبیق می‌یابند»، دست کم به طرزی آشکار پیوند ناسازگون میان کمال گذشته و توانایی ما در تغییر آن را به طور واپس‌نگرانه، به وضوح بیان می‌کند. به بیان دقیق، گذشته ناب کامل است. هر اثر جدیدی، توازن کامل این گذشته را مجدداً برقرار می‌سازد. [در همین زمینه است که] صورت‌بندی دقیق بورخس از رابطهٔ میان کافکا و کثرت پیش‌گامان وی، از نویسندگان قدیمی چین تا رابرت برونینگ، بیان می‌شود؛ «فردیت کافکا، کم و بیش، در آثار تمامی این نویسندگان حضور دارد. اما اگر کافکا چیزی نمی‌نوشت این مسئله هم قابل درک نبود؛ یعنی اصلاً وجود نداشت./.../ هر نویسنده‌ای اسلاف خود را بازآفرینی می‌کند. آثار وی تصور ما از گذشته و همین‌طور آینده را تغییر می‌دهد.[۲۲] در نتیجه راه‌حل دیالکتیکی مناسب برای این دو راهی که «آیا اثر اصلی واقعاً در این منبع هست، یا تنها در این منبع مورد خوانش قرار می‌گیرد؟» این است: این اثر در منبع وجود دارد. اما تنها، از دیدگاه امروز و با واپس‌نگری، قابل درک می‌شود.

در این مورد، پیتر هالوارد در دیگر اثر ممتازش، بیرون از این جهان[۲۳]، دچار اشتباه می‌شود؛ یعنی آنجا که تنها بر یک وجه از گذشتهٔ ناب، یعنی بستر ویرچوآلی، تأکید می‌کند، که در بطن آن تقدیر تمامی رخدادهای اکچوآل از پیش درج شده است. از این رو، «همه چیز از پیش در آن مکتوب است.» در این نقطه که ما واقعیت را زیرگونهٔ ابدیت[۲۴] می‌بینیم، آزادی مطلق با ضرورت مطلق و خودمحوری ناب آن تلاقی می‌کند. آزاد بودن یعنی مجاز بودن

برای شناور شدن آزادانه درون/ همراه با ضرورت بنیادین. این موضوع حتی در بحث‌های معرفت‌شناختی امروز در باب مسئلهٔ ارادهٔ آزاد نیز بازتاب می‌یابد.

سازگارگرایانی[۲۵] همچون دانیل دنت[۲۶] به انتقاد مخالفان سازگارگرایی از جبرگرایی پاسخ ظریفی می‌دهند.[۲۷] هنگامی که غیر سازگارگرایان اعتراض می‌کنند که آزادی ما را نمی‌توان با این واقعیت جمع کرد که تمامی کنش‌های ما بخشی از زنجیرهٔ عظیم جبرگرایی طبیعی هستند، نادانسته فرض هستی‌شناسانهٔ نابه‌جایی را مطرح می‌کنند. در وهله نخست، آنها فرض را بر این می‌گیرند که ما (یا نفس ما، به عنوان یک عامل آزاد) به طریقی بیرون از واقعیت ایستاده‌ایم. پس از این تصور که واقعیت همراه جبرگرایی آنها را به‌طور کامل در کنترل دارد احساس ستم‌دیدگی می‌کنند. این همان اشتباهی است که در ایدهٔ «اسارت» ما در زنجیر جبرگرایی طبیعی هم رخ داده. در نتیجه، این حقیقت مغشوق می‌شود که ما خود بخشی از واقعیت هستیم و این حقیقت که کشمکش (موضعی، ممکن) میان تقلای «آزاد» ما و واقعیت بیرونی مقابله‌کننده با این آزادی، تنشی ذاتی خود واقعیت است. بدین معنا که، چیزی ظالمانه یا اجباری در خصوص این حقیقت وجود ندارد که درونی‌ترین تلاش‌های ما (از پیش) تعریف شده هستند. هنگامی که مانعی بر سر راه آزادی خود می‌یابیم، که به واسطهٔ فشارهای جبری واقعیت بیرونی حسش می‌کنیم، باید چیزی، میلی یا تلاشی در ما باشد، که از آن ممانعت به عمل آمده باشد. و این تلاش‌ها جز به واسطهٔ همین واقعیت از کجا می‌توانند ناشی شوند؟ «ارادهٔ آزاد» ما، به روشی اسرارآمیز، «روال طبیعی اشیا را مختل نمی‌کند»، بلکه این اراده، خود، بخش و جزء لاینفک همین روال است. آزادی حقیقی و اساسی ما، مستلزم آن است که هیچ محتوای ایجابی وجود نداشته باشد که بر کنش آزادانهٔ ما تحمیل شود. پس اگر نمی‌خواهیم هیچ امر بیرونی و امر مشخص/ معینی تعیین‌کنندهٔ رفتار ما باشد، «باید از تمام اجزای خود رها شویم.» (Fearn۲۴). هنگامی که یک جبرگرا ادعا می‌کند که انتخاب آزاد ما جبری است، به این معنی نیست که ناگزیر از کنش مقابل اراده آزاد خود هستیم. امر جبری همان چیزی‌ست که خواهان ارتکاب آزادانهٔ آن هستیم؛ یعنی بدون ممانعت موانع بیرونی.

تی. اس. الیوت

اجازه دهید برگردیم به هالوارد. با آنکه او در این زمینه محق است که، از دیدگاه دلوز، آزادی نه از نوع آزادی بشری که نوعی آزادی از بشریت است (۱۳۹)، یعنی رهایی از مسئلهٔ غوطه‌وری کامل فرد در جریان حیات مطلق، نتیجهٔ سیاسی‌ای که از آن می‌گیرد بسیار شتاب‌زده جلوه می‌کند.

پیامد سیاسی بی‌واسطه چنین وضعیتی / ... / به حد کافی روشن است. از آنجا که وجه آزاد یا موناد صرفاً وجهی است که مقاومت خود در مقابل اراده حاکمی را از میان برداشته است، که همه‌چیز به واسطهٔ آن عمل می‌کند، پس نتیجه آن است که هر قدر حاکم محض‌تر باشد سوژه آن آزاد تر خواهد بود. (۱۳۹)

اما آیا هالوارد حرکت واپس‌نگرانه‌ای را که دلوز هم بر آن تأکید دارد نادیده نمی‌گیرد؟ چگونه گذشتهٔ ناب ازلی که ما را، به‌طور کامل، تعیین می‌بخشد خود دستخوش تغییر واپس‌گراست؟ در نتیجه ما در آن واحد هم کمتر و هم بیشتر از آنچه تصور می‌کنیم آزاد هستیم. ما، به‌طور کامل، منفعل هستیم و به واسطهٔ گذشته تعین می‌یابیم و وابسته به آن هستیم. اما در تعیین حوزهٔ این تعین آزاد هستیم؛ یعنی (فرا)تعین گذشته‌ای که ما را تعین خواهد بخشید. دلوز در اینجا، به‌طرزی غیر منتظره، به کانت نزدیک می‌شود. یعنی به کسی که می‌گوید: من به واسطه علت‌ها تعین یافته‌ام، اما (می‌توانم) با واپس‌نگری علت‌هایی را مشخص کنم که مرا متعین خواهند کرد. ما، در مقام سوژه، به‌طور انفعالی، تحت تأثیر انگیزه‌ها و ابژه‌های آسیب‌شناختی قرار می‌گیریم. اما خود ما، در رویکردی بازتابی، واجد قدرت حداقلی در پذیرش (یا رد) تأثیرپذیری به این روش هستیم. یعنی ما با واپس‌نگری علت‌هایی را تعیین می‌کنیم که اجازه دارند ما را، یا، حداقل، سبک این تعین خطی را تعیین کنند. بنابراین آزادی ذاتاً واپس‌گراست. بنیادی‌ترین آزادی، صرفاً کنشی آزادانه نیست که در ورای لامکان، پیوند علی جدیدی را آغاز کند، بلکه کنش واپس‌گرایانهٔ تصدیق پیوند / پیامد ضرورت‌هایی است که ما را تعین می‌بخشند. در اینجا باید چرخش

هگلی را به اسپینوزا افزود. آزادی صرفاً ضرورت «مشخص / شناخته‌شده نیست»، بلکه ضرورت شناخته‌شده/ فرضی، ضرورت برساخته / اکچوآل شده به واسطهٔ این شناخت است. پس هنگامی که دلوز به توصیف پروست از موسیقی ونتوئلی اشاره می‌کند، که پیوسته در رفت و آمد به خانهٔ سوآن است، «گویی نوازندگان عبارات کوتاه نمی‌نوازند، بلکه مناسکی را اجرا می‌کنند که ضرورت آن ظاهر می‌شود» دلوز توهم ضروری را برمی‌انگیزد؛ زایش معنا- رخداد همچون یادگار آیینی رخدادی از پیش موجود تجربه می‌شود. تو گویی رخداد از پیش حاضر بوده و در انتظار فراخوانی ما برای حضوری ویرچوآل است.

البته آنچه در اینجا به یاد می‌آوریم مضمون اصلی پروتستان یعنی تقدیر است. اگر تقدیر، به عنوان عنصر کلیدی نظریه ماتریالیستی فهم، و در جهت خطوط تقابل دلوزی میان امر ویرچوآل و امر اکچوآل خوانش شود، دیگر یک طرح الاهیاتی مرتجع محسوب نخواهد شد. از این رو، تقدیر به این معنی نیست که سرنوشت در نوعی متن اکچوآل مهر و موم شده است که در ازلیت ذهن خداوندی موجودیت می‌یابد، شالوده‌ای که از پیش ما را رقم می‌زند به گذشتهٔ ازلی کاملاً ویرچوآل تعلق دارد؛ به گونه‌ای که می‌توان آن را با کنشی واپس‌گرا بازنویسی کرد. شاید این امر معنای نهایی یگانگی تجسد مسیح باشد؛ کنشی که سرنوشت ما را از بیخ و بن تغییر می‌دهد. پیش از مسیح، قضا و قدر سرنوشت ما را تعیین می‌کرد که در دام چرخه معصیت و تاوان این معصیت افتاده بودیم. در صورتی که محو گناهان گذشته توسط مسیح، به‌طور دقیق، بدین معنا است که قربانی شدن وی گذشته ویرچوآل ما را تغییر می‌دهد و در نتیجه ما را رهایی می‌بخشد. آیا هنگامی که دلوز می‌نویسد زخم‌های من از پیش وجود دارد و من زاده شده‌ام تا آنها را تجسم بخشم، که خود اقتباسی است از گربه چشایر[۲۸] و لبخند او، در کتاب آلیس در سرزمین عجایب[۲۹]، (گربه‌ای که متولد شده بود تا خنده‌اش را تجسم بخشد) قاعده کاملی از قربانی شدن مسیح ارایه نمی‌کند؟ آیا مسیح زاده شده تا زخم خود را تجسم بخشد؛ یعنی مصلوب شود؟ مسئله، خوانش الاهیاتی دقیق از این موضوع است. تو گویی کردارهای اکچوآل شخص فقط قضا و قدر غیر زمانی ـ ازلی وی را به حالت اکچوآل درمی‌آورد که در ایدهٔ ویرچوآل حک شده است.

نخستین بار کسی جز تی. اس. الیوت، این محافظه‌کار بزرگ، نبود که به وضوح پیوند میان وابستگی به سنّت و قدرت تغییر گذشته را صورت‌بندی کرد.

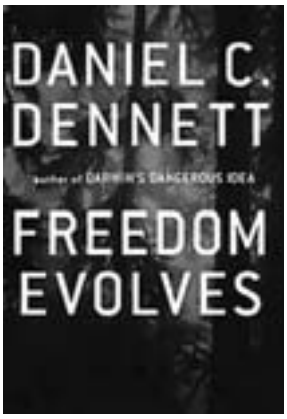
تنها رسالت حقیقی سزار آن است که آمادهٔ رخدادهایی شود که برای تحقق آنها آفریده شده است. زیرا که وی برای تجسم بخشیدن به این، یعنی حب سرنوشت[۳۰]، آفریده می‌شود. آنچه وی به نحو اکچوآل محقق می‌سازد همان ویرچوآلیتی اوست. هنگامی که سزار به طور اکچوآل از روبیکون عبور می‌کند، هیچ تأمل یا انتخابی در کار نیست، چراکه این تنها بخشی از کل است. یعنی بیانی بی‌واسطه از سزار بودن که تنها چیزی را آشکار یا باز می‌کند؛ چیزی که همواره در مفهوم سزار مندرج بوده است.

با این وجود، در مورد واپس‌گرایی کنشی که (باز)سازندهٔ خود این گذشته است چه می‌توان گفت؟ این، می‌تواند موجزترین تعریف به کنش اصیل باشد. در واقع ما در فعالیت روزمره تنها به دنبال مختصات (امر خیالی ـ ویرچوآل) هویت خود هستیم، درحالی‌که کنش مناسب، در ناسازهٔ حرکت اکچوآلی است که (با کنش واپس‌نگر) همان مختصات استعلایی ویرچوآل هستی عامل خود را دگرگون می‌سازد. یا، به بیان فرویدی، نه‌تنها وجه اکچوآل جهان ما، بلکه زیربنای این جهان را نیز تغییر می‌دهد. از این‌رو با نوعی «تاخوردگی رو به عقب و بازتابی در شرایطی مواجه هستیم که امر تعین‌یافته شرط آن است. (JW_۱۰۹)»: درحالی‌که گذشتهٔ ناب شرط استعلایی کنش‌ها محسوب می‌شود، این کنش‌ها نه تنها واقعیت اکچوآل جدیدی خلق می‌کنند، بلکه با کنش واپس‌نگرانه خود این شرط را دگرگون می‌سازند. این امر ما را به مسئله اصلی هستی‌شناسی دلوز می‌رساند؛ پیوند میان امر ویرچوآل و امر اکچوآل چگونه برقرار می‌شود؟ (JW_۲۰۰) «اشیای اکچوآل تجلی از مثل هستند، اما معلول آنها نیستند.» مقولهٔ علیت به تعامل اشیای اکچوآل و فرآیندها محدود می‌شود؛ از سویی دیگر این تعامل، علت وجودهای ویرچوآل (معنا، مثل) نیز می‌باشد. دلوز ایده‌آلیست نیست. از دیدگاه وی معنا همواره نوعی سایه عقیم و بی‌تأثیر است که اشیای اکچوآل را همراهی می‌کند. یعنی از دیدگاه دلوز تکوین و علیت (استعلایی)، به‌طور کامل، در تقابل با یکدیگر هستند و این دو در سطوحی متمایز حرکت می‌کنند.

اشیای اکچوآل واجد هویت هستند، اما اشیای ویرچوآل هویت ندارند؛ بلکه دگرگونی‌های ناب هستند، شیء اکچوآل برای تجلی یک چیز باید دگرگون شود و به چیزی متفاوت تبدیل شود. درحالی‌که شیء ویرچوآل تجلی‌یافته تغییر نمی‌کند، و تنها رابطهٔ آن با سایر اشیای ویرچوآل، یعنی سایر شدت‌ها و سایر صورت‌های مثالی دگرگون می‌شود. (JW_۲۰۰)

این رابطه چگونه تغییر می‌کند؟ تنها از طریق تغییر در اشیای اکچوآل که تجلی مثل هستند. زیرا کل قدرت مولد، در اشیای اکچوآل نهفته است. مثل به حوزه‌ای از معنا تعلق دارند که «صرفاً ابری است که در مرز اشیای و

واژه‌ها نقش بازی می‌کند.» گویی، معنا «امری بی‌اثر، امری مجرد، عقیم و محروم از قدرت زاینده است.» (DR_ ۱۵۶). دسته‌ای از افراد را در نظر بگیرید که متعهد به نبرد برای ایدهٔ کمونیسم هستند. برای فهم عملکرد این افراد باید ایده ویرچوآل مرتبط با آن در نظر گرفت. اما این ایده (صورت مثالی) در خود بسته است و واجد هیچ علت حقیقی نیست. کل علیت معطوف به اشخاصی است که این ایده را «تجلی» می‌بخشند. نکته مهم نقد دلوز بر ارسطو، یعنی نقد مقولهٔ فصل خاص ارسطو، این است که تفاوت بر این همانی ارجحیت دارد. فصل خاص، همواره، این همانیِ یک جنس را پیش‌فرض می‌گیرد که انواع متقابل در آن واحد در آن حضور دارند. با وجود این «پیچیدگی هگلی» در اینجا چه معنایی می‌دهد؟ آیا این پیچیدگی بدین معنا نیست که تفاوت خاص، که خود جنس را توصیف می‌کند، یعنی تفاوتی در انواع، که با تمایز میان جنس و انواع[۳۱]، تلاقی می‌کند و از این‌رو جنس را به یکی از انواع خویش تقلیل می‌دهد؟



بدن‌های بدون اندام یا اندام‌های بدون بدن؟ همان طور که دلوز تأکید می‌کند، جنگ وی نه بر ضد اندام‌ها بلکه بر ضد اندام‌واره یا ارگانیسم است؛ یعنی بیان بدن در چارچوب کلیت سلسله‌مراتبی ـ موزون اندام‌ها، که در آن هر اندام «در جای خود» و همراه عملکرد خود است. «بدن‌های بدون اندام به هیچ وجه در تقابل با اندام‌ها قرار نمی‌گیرند. دشمن این بدن‌ها نه اندام‌ها بلکه اندام‌واره یا ارگانیسم است.»[۳۲] دلوز با گرایش مشارکتی (corporatism) و ارگانیسم‌گرایی دشمنی می‌ورزد. از دیدگاه وی جوهر اسپینوزا همان بدن بدون اندام غایی است؛ فضای غیر سلسله‌مراتبی که در بطن آن کثرت مشوب (اندام‌ها) و همه به یکسان (دارای وحدت وجود)، شناورند... با این همه در اینجا انتخاب حساسی صورت می‌گیرد: چرا بدن‌های بدون اندام و نه (همچنین) اندام‌های بدون بدن؟ چرا بدن به عنوان مکانی در نظر گرفته نمی‌شود که در بطن آن اندام‌های مستقل آزادانه شناور باشند؟ آیا این امر بدین علت است که اندام‌ها باعث عملکرد در چارچوب کلیتی گسترده‌تر، یعنی تبعیت از یک هدف، می‌شوند؟ اما مگر همین حقیقت نیست که استقلال آنها را، یعنی اندام‌های بدون بدن، ویران‌کننده‌تر می‌سازد؟

پی‌نوشت‌ها

۱. اصطلاحات ویرچوآل (Virtual)/ اکچوآل، در فلسفهٔ ژیل دلوز، به ویژه، در هستی‌شناسی او، نقش اساسی دارند و با این همه تعریف نهایی و روشنی از آنها نمی‌توان ارائه کرد. کما اینکه مفسران و شارحان مختلف نیز بر آن توافق کامل ندارند. با نظر به متن حاضر و فلسفهٔ هگل شاید بتوان اکچوآل را معادل بالفعل گرفت. اما باید توجه داشت که این دو (امر ویرچوآل / اکچوآل) در کنار هم واقعیت را پدید می‌آورند. بنابراین دو مفهوم متقابل همچون امر بالفعل و بالقوه نیستند و اصولاً، چنانچه «تادمی» می‌گوید، امر ویرچوآل امر ممکن نیست؛ چراکه اولاً ممکن چیزی است فاقد فعلیت و واقعیت وجودی. ممکن به ضمیمه شدن واقعیت نیاز دارد تا واقعی شود و دوم آنکه امر ویرچوآل آینهٔ امر اکچوآل نیست. اما امر ممکن تصویری از امر بالفعلی است که تنها تفاوتش با آن در فلعیت است. امر ویرچوآل نه تنها امری مجازی نیست، بلکه امری واقعی‌تر از واقعی هم محسوب می‌شود. این اصطلاحات را می‌توان در فلسفهٔ برگسون، که دلوز از او متأثر است، نیز یافت که البته در فلسفهٔ او در خصوص زمان، کاربرد دارند و به‌سادگی به زمان مجازی / واقعی ترجمه شده‌اند. مطالعه در اندیشهٔ برگسون می‌تواند در آشکار ساختن ایدهٔ بسط‌یافتهٔ این مفاهیم مؤثر باشد. دلوز، خود به یاری تعابیر فیزیک کوآنتوم، خوانش آثار چارلز دیکنز و ارجاع به سبک نقاشی «جکسون پولاک» سعی در تبیین این مفاهیم دارد.

استعلای دلوزی، نه به معنای کانتی کلمه و به معنای شرط امکان شناخت، که به معنای شرط واقعیت است. با توجه به اهمیت این دو اصطلاح در اندیشهٔ دلوز از استفاده از معادل‌هایی چون مجازی / واقعی، بالقوه / بالفعل و مانند آن، که کششی آنی به بیراهه‌های بدفهمی دارند و به تعبیری شاید حتی معنای مدنظر را می‌کشند، پرهیز شده است. (م)

۲. در فلسفهٔ برگسون Intensive / شدتی در برابر Extensive / وسعتی به کار می‌رود. از دید او برخی امور از جنس کمّی، مکانی، امتدادی یا وسعتی نیستند و به همین جهت فاقد قابلیت اندازه‌گیری عددی و شمارشی هستند؛ مانند صدای انسان که شدت و ضعف دارد، اما عددپذیر نیست. «آلن بدیو» در کتابی، با عنوان فریاد هستی به همین جنبهٔ هستی‌شناسی دلوز اشاره می‌کند و هستی‌شناسی او را در جهت نوعی وحدت تشکیکی و کثرت شدتی امری واحد شرح می‌دهد، که البته مورد اعتراض هم قرار گرفته است. (م)

1 .potentiality.

۴. ن ک: پی‌نوشت ۱. (م)

2 .self – identity.

۶. ریزوم: مفهومی است که دلوز / گاتاری آن را در تقابل با ساختارهای عمودی و سلسله‌مراتبی مطرح می‌کنند. این اصطلاح

زیست‌شناختی به ریشه‌هایی اشاره دارد که برخلاف اغلب ریشه‌ها رشدی متکثر، بینابین و در جهات گوناگون دارد و پیش از این یونگ آن را به معنایی استعاری به کار گرفته بود. (م)

۷. lalangue: این اصطلاح را لکان از ترکیب حرف تعریف la و کلمهٔ langue، به معنای زبان، ساخته است تا آن را در تقابل با زبان قرار دهد. لالانگ به جنبه‌های غیرارتباطی زبان اشاره دارد که به وسیلهٔ بازی یا چندپهلویی و هم‌آوایی باعث ایجاد نوعی ژویی‌سانس می‌شود. ریشهٔ این ابداع به شیفتگی لکان در برابر زبان روان‌پریش جیمز جویس و رویکرد تازهٔ او از ۱۹۷۱ به بعد برمی‌گردد، که همراه انتقال از زبان‌شناسی به ریاضیات است. لالانگ همچون یک شالودهٔ بی‌نظیر ابتدایی از چندمعنایی است که زبان از آن ساخته می‌شود، گویی زبان روساختی نظم یافته است که بر این شالوده قرار دارد. (م)

3. Le Seminaire de Jacques Lacan, Livre XXIII: Le sinthome, Paris; Editions du Seuil, 2005.

4 . Finnegan's Wake.

5 . Gesamtkunstwerk.

6 . Jouissance.

۱۲. صالح نجفی در توضیح این اصطلاح می‌نویسد، پارالکس (parallaxis) ترکیبی است از para به معنای فراسو (beyond) و allaso به معنای تغییر (change). پارالکسیس در زبان یونانی به معنای تغییر ظاهری موقعیت یک ابژه نسبت به ابژه‌های دیگر است، هنگامی که از جاهای مختلف بدان نگاه کنیم؛ یعنی وقتی با تغییر موضع نگاه به یکی از ابژه‌های نگاه در نسبت با دیگر ابژه‌ها تغییر کند. نگاه پارالکسی ترفند ژیژک است برای برقرار کردن اتصالی‌هایی که همچون سمپتوم‌های روان‌کاوی تَرَک‌های جهان نمادین (زبان، فرهنگ، جامعه) را عیان سازد. (م)

7. James Williams, *Gilles Deleuze's Difference and Repetition: a Critical Introduction and Guide*, Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 2003, p. 27.

8 . Billy Bathgate.

9 . *Difference and Repetition*.

16. .*Two Sources of Morality and Religon*.

10. Henri Bergson, *Oeuvers*, Paris: PUF, 1991, p. 1110_111.

11. Bergson, ibid.

12. Ibid.

۱۹. شیلا فیتز پاتریک یکی از معدود مورخانی است که آمادگی مواجهه با این تنش آزاردهنده را دارد. وی خاطرنشان می‌کند که سال ۱۹۲۸ نقطهٔ عطف تکان‌دهنده‌ای بود. یعنی انقلاب حقیقی دوم، نه نوعی خیانت به انقلاب (Thermidor)، بلکه بیشتر رادیکال‌سازی ناشی از انقلاب اکتبر است.

See Stalinism. New Directions, ed. by Sheila Fitzpartrick, London: Routledge, 2001.

20. T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent," originally published in The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism, (1922).

21. Jorge Luis Borges, Other Inquisitions: 1937_52, New York: Washington Square Press, 1966, p. 113.

22. *Out of This World*.

23. Sud Specie Aeternitatis.

24. Compatibilists.

25. Daniel Dennett.

۲۶. ن ک: آزادی گسترش می‌یابد (*Freedom Evolves*)، دانیل دنت.

27. Cheshire.

28. Alice in Wonderland.

13. Amor Fati.

14 .Genus and Secies.

15. Gilles Deleuze – Felix Guattari, *Mille plateaux*, Paris: Les editions de Minuit 1980, p. 196.