دلوز
آرا و آثار

جان راف (Jon Roffe)
ترجمه: مصطفی امیری

۱. زندگی‌نامه

ژیل دلوز در منطقه ۱۷ پاریس به دنیا آمد، و تمامی عمر خود را بجز دوره‌های کوتاهی از سال‌های جوانی‌اش در آنجا سپری کرد. پدرش مهندسی محافظه‌کار و یهودستیز، و از کهنه‌سربازان جنگ جهانی اول بود. برادرش در طول اشغال فرانسه به اتهام همکاری با گروه مقاومت به دست نازی‌ها دستگیر شد و در راه آشویتز جان باخت.

پیش از جنگ، دلوز به سبب تنگدستیِ خانواده‌اش در یک مدرسه دولتی مشغول به تحصیل شد. به هنگام حمله آلمان‌ها به فرانسه، در نرماندی به مرخصی رفت و یک سال را نیز در آنجا تحصیل کرد. در طول اقامتش در نرماندی، از معلمی الهام گرفت که او را به خواندن آثار ژید، بودلر و سایرین تشویق، و برای اولین بار به تحصیل علاقمند کرد. او بعدها در مصاحبه‌ای اظهار داشت که بعد از این تجربه دیگر هیچ مشکلی با تحصیل پیدا نکردم. دلوز پس از بازگشت به پاریس و تکمیل تحصیلات دوره دبیرستان، وارد مدرسه دولتی[۱] هانری چهارم شد و دوره فشرده یک ساله‌ای را که مخصوص دانش‌آموزان با آتیه بود در سال ۱۹۴۵ گذراند، و سپس به تحصیل فلسفه نزد استادانی چون ژان هیپولیت[۲] و ژورژ کنگهایم[۳] در سوربن پرداخت. دلوز در سال ۱۹۴۸ آزمون دبیری را، که برای شغل معلمی ضروری بود، با موفقیت پشت سر گذاشت و تا سال ۱۹۵۶ در چندین دبیرستان مشغول تدریس شد، و در همان سال بود که با دنیز پُل «فَنی» گرَنژوان[۴]، مترجم فرانسوی آثار دی. ایچ. لارنس[۵]، ازدواج کرد. اولین اثرش را با نام تجربه‌گرایی و ذهنیت، در سال ۱۹۵۳ درباره آرا و عقاید هیوم به چاپ رساند. در آن هنگام ۲۸ سال بیشتر نداشت.

دلوز مدت ۱۰ سال بعد را در سمت استادیاری در چندین دانشگاه فرانسه به تدریس اشتغال داشت، و اثر مهمش درباره نیچه را (نیچه و فلسفه[۶]) در سال ۱۹۶۲ منتشر ساخت. در همین سال‌ها بود که با میشل فوکو[۷] ملاقات کرد و پایه‌های یک دوستی بلندمدت و پربار بین آن دو ریخته شد. پس از مرگ فوکو، دلوز کتابی را (به نام فوکو[۸] ۱۹۸۶) به بررسی آثار او اختصاص داد. در سال ۱۹۶۸، رساله دکترای دلوز شامل دو بخش تفاوت و تکرار[۹] و تأثرگرایی در فلسفه: اسپینوزا[۱۰] منتشر شد. در همین سال‌ها بود که بیماری ریوی حادی به سراغش آمد و تا پایان عمر رهایش نکرد.

دلوز در سال ۱۹۶۹در دانشگاه «تجربی» پاریس مشغول تدریس شد و تا زمان بازنشستگی‌اش در سال ۱۹۸۷ همانجا ماند. در همان سال بود که با فلیکس گاتاری آشنا شد، و با همکاری او آثار مهمی نوشت، به ویژه دو جلد سرمایه‌داری و شیزوفرنی[۱۱]، ادیپ‌ستیز (۱۹۷۲) و هزار فلات (۱۹۸۰). بسیاری (از جمله خودِ دلوز) این آثار را نتیجه و بیانگر شورش‌های سیاسی ماه مه ۱۹۶۸ فرانسه می‌دانند. در طول دهه ۱۹۷۰، او فعالیت‌های سیاسی متعددی داشت، از جمله عضویت در گروه اطلاع‌رسانی زندان‌ها[۱۲] (که میشل فوکو با همکاری دیگران تشکیل داده بود)، و دلمشغول دفاع از حقوق همجنس‌بازان و جنبش آزادی فلسطین بود.

در دهه ۱۹۸۰، چندین کتاب درباره سینما و نقاشی نوشت (آثار مهمی چون حرکت- تصویر[۱۳] (۱۹۸۳) و زمان- تصویر[۱۴] (۱۹۸۵) درباره سینما و فرانسیس بیکن (۱۹۸۱) درباره نقاشی). آخرین اثر مشترک دلوز با گاتاری به نام

ژیل دلوز

فلسفه چیست؟[۱۵] در سال ۱۹۹۱ منتشر شد (گاتاری در سال ۱۹۹۲ درگذشت).

آخرین اثر دلوز، که مجموعه مقالاتی در باب ادبیات و مسایل فلسفی مرتبط با آن بود، با نام جستارهای انتقادی و بالینی[۱۶]، در سال ۱۹۹۳ منتشر شد. بیماری ریوی دلوز در سال ۱۹۹۳ او را زمین‌گیر کرده بود، به حدی که حتی نوشتن را برایش مشکل می‌ساخت. دلوز در چهارم نوامبر ۱۹۹۵ به زندگی‌اش خاتمه داد.

از نظر دلوز، فلسفه و تاریخِ آن از سرنوشت جهان بزرگتر جدا نیست، بلکه پیوندی تنگاتنگ با آن، و نیروهای درگیر در آن، دارد.

۲. تاریخ فلسفه

خط سیر تفکر دلوز را می‌توان از رابطه متناقضی که با تاریخ فلسفه داشت پیدا کرد. اگرچه در واپسین سال‌های عمرش نه فقط از شیوه تفکری که تلویحاً در بازآفرینی‌های تنگ‌نظرانه آرای متفکران گذشته نمود می‌یافت، بلکه از فشارهای نهادین برای تحمیل این شیوه تفکر شدیداً انتقاد می‌کرد، هیچگاه اشتیاقش را برای نوشتن کتاب درباره سایر فلاسفه، حتی اگر فقط نوشتن با نگاهی نو بود، از دست نداد، تا حدی که در اکثر آثارش نام یکی از فلاسفه بخشی از عنوان اثر را تشکیل می‌دهد: نام‌هایی نظیر هیوم، کانت، اسپینوزا، نیچه، برگسن، لایبنیتس و فوکو.

دلوز دو ایراد اساسی را به این شیوه‌ی سنتی و موضع نهادینِ تاریخ فلسفه وارد می‌کند. اولین انتقاد به سیاست سنت است:

> تاریخ فلسفه همواره عامل قدرت در فلسفه، و حتی در تفکر، بوده، و پیوسته نقش سرکوبگر را ایفا کرده است: چگونه می‌توان بدون خواندن آثار افلاطون، دکارت، کانت و هایدگر، و این یا آن فیلسوف درباره آنها اندیشید؟ مکتبی هولناک از ارعاب که متخصصانی در حوزه اندیشه تولید می‌کند– ولی حتی آنهایی را نیز که بیرون از این مکتب هستند به همنوایی با همان تخصص‌گرایی وا می‌دارد که از آن نفرت دارند. تصویری از تفکر که آن را فلسفه می‌نامیم در طول تاریخ شکل گرفته و عملاً مردم را از تفکر باز می‌دارد. (گفتگوها\۱۳)

دلوز بعدها در طول عمر حرفه‌ایش، به ویژه در فلسفه چیست؟ بارها و بارها سلطه این نوع تفکر را مورد حمله قرار داد. این انتقاد با جانمایه دیگری که در سراسر نوشته‌هایش وجود دارد، یعنی سیاست‌زدگی کل تفکر، بخوبی مطابقت دارد. از نظر دلوز، فلسفه و تاریخِ آن از سرنوشت جهان بزرگتر جدا نیست، بلکه پیوندی تنگاتنگ با آن، و نیروهای درگیر در آن، دارد.

انتقاد دوم متوجه شیوه سنتی تاریخ فلسفه، تربیت متخصصان و ایجاد دانش تخصصی است، که ما را به عملی‌ترین جنبه از روش خاص دلوز رهنمون می‌شود: «آنچه در واقع باید انجام دهیم آن است که فلاسفه را از تأمل «درباره» چیزها بازداریم. فیلسوف می‌آفریند، تأمل نمی‌کند.» (مذاکرت ۱۲۲) و این آفرینش، در قیاس با نویسندگان دیگر، شکل یک تصویر را به خود می‌گیرد:

تاریخ فلسفه رشته‌ای اختصاصاً تأملی نیست. بلکه به تصویرپردازی در نقاشی می‌ماند، که تصاویر ذهنی و مفهومی می‌سازد. [در فلسفه نیز] چون هنر نقاشی، باید مشابهت آفرید، ولی با خمیرمایه‌ای متفاوت: مشابهت همان چیزی است که باید آفرید و خلق کرد، و نه روش بازآفرینی آن (که نهایتاً همان تکرار حرف‌های یک فیلسوف دیگر است). (مذاکرات ۱۳۶)

شاید چنین روشی چندان خلاق نباشد، و یا شاید خلاقیت آن فقط در مفهومی نسبتاً انفعالی معنا پیدا کند. با وجود این، از نظر دلوز، تاریخ فلسفه مفهومی به مراتب فعال‌تر، و سازنده‌تر نیز دارد. او به ما می‌گوید که خوانش آثار یک فیلسوف، هنرمند، یا نویسنده باید محرکی برای خلق مفاهیم نو باشد که از پیش وجود نداشته‌اند. (تفاوت و تکرار ۷).

بنابراین، آثاری که دلوز می‌خواند از نگاه او به مثابه منبع الهام، و همچنین مخزنی بود که فیلسوف می‌تواند مفاهیمی را که مفیدتر به نظرش می‌آید از درون آنها جمع‌آوری کند، و با محرکِ ایجاد مفاهیمِ نویی که پیش از آن وجود نداشته، حیاتی نو به آنها ببخشد.

به وجهی بسیار مهم، کل روش کار او بر اساس همین ارزیابی مجدد از نقش سایر متفکران، و شیوه‌های استفاده از آنها استوار است: به همین سبب هر یک از آثار دلوز پیرامون یک فیلسوف نوشته شده، و یا بافت عمده آن برگرفته از اشارات موجود به سایر فلاسفه است. به هر حال، یا مفاهیم نو برگرفته از آثار دیگران است، و یا آنکه مفاهیم قدیم بازآفرینی یا «برانگیخته[۱۷]» می‌شوند و در نظامی جدید به خدمت در می‌آیند.

کتابم درباره کانت فرق می‌کند؛ دوستش دارم، آن را در حکم کتابی درباره یک دشمن نوشتم که سعی دارد نشان بدهد نظامش، چرخ‌دنده‌های مختلف آن- یعنی محکمه عقل و استفاده مشروع از قوا- چگونه کار می‌کند.

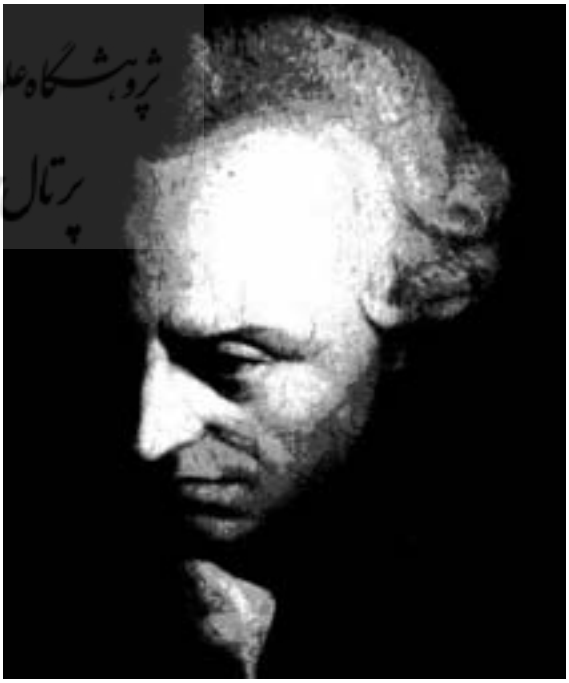
دو نمونه: کانت و لایبنیتس

کتاب دلوز در باب فلسفه کانت، یعنی سومین اثرش که در سال ۱۹۶۳ منتشر شد، به طور کلی با معیارهای یک پژوهش فلسفی آکادمیک مطابقت دارد. این اثر جدای از پرمایگی اعجاب‌آورش، که در حجمی محدود هر سه کتاب نقد[۱۸] کانت را به نقد می‌کشد، به مسئله‌ای معطوف است که هم کانت و هم قرائت سنتی آثارش دلمشغول آن هستند، یعنی رابطه بین قوا. دلوز بعدها فلسفه نقادی کانت[۱۹] را از سایر پژوهش‌های تاریخی ساخت‌گراترش متمایز می‌کند:

> کتابم درباره کانت فرق می‌کند؛ دوستش دارم، آن را در حکم کتابی درباره یک دشمن نوشتم که سعی دارد نشان بدهد نظامش، چرخ‌دنده‌های مختلف آن- یعنی محکمه عقل، استفاده مشروع از قوا- چگونه کار می‌کند. (مذاکرات ۶)

با وجود این، حتی در این پژوهشِ ظاهراً خشک و سنتی نیز عناصر آشکارا خلاقی، که نشان دهنده علایق کلی دلوز است، به ویژه دو نکته اساسی، رخ می‌نماید. در اثر فوق، این عناصر بیشتر جنبه تأکیدی دارند تا آفرینش محض.

کانت



اولین نکته، تأکید او بر ردّ امر استعلایی[۲۰] از سوی کانت در فرازهای بسیار مهم سه کتاب نقدش به نفع نوعی عمل‌گراییِ[۲۱] تعمیم‌یافته عقل است. اگرچه دلوز شخصاً بسط مفهوم امر استعلایی در بنیان فلسفه مدرن را مدیون کانت می‌داند (تفاوت و تکرار ۳۵)، اصرار دارد که هر چند قوه فهم[۲۲]، عقل[۲۳] و تخیل[۲۴] در فلسفه کانت قوایی استعلایی به شمار می‌روند، برای رسیدن به غایت‌شان فقط به شیوه‌ای حلولی عمل می‌کنند:

> ... روش به اصطلاح استعلایی همواره به نوعی تعیین شکل استخدام حلولی عقل است، که با یکی از علایقش تطابق دارد. بنابراین، نقد عقل محض[۲۵] استخدام استعلایی[۲۶] یک عقل نظری[۲۷] را که مدعی است مستقلاً قانون می‌گذارد محکوم می‌کند؛ نقد عقل عملی[۲۸] نیز استخدام استعلایی عقل عملی را، که به جای قانون‌گذاری مستقل، امکان دارد از لحاظ تجربی مشروط شود، محکوم می‌کند. (کانت ۳۶_۳۷؛ کانت ۲۴_۲۵؛ نیچه ۹۱)

بدین ترتیب، اصرار دارد که فعالیت نقادی فلسفه کانت نه فقط استفاده نادرست از نقد عقل است، بلکه این نوع نقد را نوعی عملگرایی و تجربه‌گرایی تعریف می‌کند.

دومین نکته بارز پژوهش دلوز در فلسفه نقادی کانت اصرار او بر ماهیت خلاق

لایبنیتس

و ایجابی[۲۹] نقد قوه حکم[۳۰] است. این نظر نه فقط بر خلاف عقیده کانت‌پژوهانی است که اظهار می‌دارند سومین کتاب نقد کانت به واسطه کهولت سن و زوال قوای ذهنی‌اش به هنگام نگارشِ آن نوعی انحراف از دو نقد قبلی بوده است، بلکه با عقیده سایر فلاسفه فرانسوی برجسته نسل خود نیز، به ویژه ژان فرانسوا لیوتارد[۳۱] و ژاک دریدا[۳۲]، که هر دو این اثر را اصولاً نوعی شکیه می‌دانند، مغایرت دارد.

بالعکس، دلوز بر اهمیت محوری این اثر در فلسفه کانت تأکید می‌کند. دلوز معتقد است که نه فقط تضادهایی بین فعالیت قوا، و به تبع آن بین دو نقد اول کانت، وجود دارد، که البته در خوانش آثار کانت محل بحث است، بلکه نقد قوه حکم این مشکل را با مطرح ساختن تکوین نوعی وفاق اختیاری بین قوا که عمیق‌تر از تعارض بین آنهاست حل می‌کند (که البته این نیز یک نظر بحث‌انگیز است). نه فقط تعارض بین قوا لاینحل نیست، بلکه در واقع راه حلی از طریق آفرینش ایجابی برای تعارضها وجود دارد که بر هیچ قوه استعلایی متکی نیست.

یکی از آثار بعدی دلوز به نام فولد: لایبنیتس و مفهوم باروک[۳۳] روش ساخت‌گرای دلوز در بررسی تاریخ فلسفه را در اوج پختگی‌اش نشان می‌دهد. این متن نه فقط «تصویری» از تفکر لایبنیتس است، بلکه مفاهیم برگرفته از آن را نیز، در کنار مفاهیم جدیدی که بر پایه «نقب»های فلسفی در ریاضیات، هنر، و موسیقی است برای ویژگی‌نمایی دوره باروک، و در واقع بالعکس آن، به استخدام می‌گیرد. دلوز معتقد است که دیدگاه فیلسوفی چون لایبنیتس بهترین منظر برای درک دوره باروک است، و معماری، موسیقی و هنر باروک نیز دیدگاهی یگانه و روشنگر برای خوانش آثار لایبنیتس در اختیار می‌گذارد. در واقع، یکی از ادعاهای تعجب‌انگیزتر دلوز در این اثر آن است که نمی‌توان هیچیک را بدون دیگری بدرستی فهمید.

> امکان ندارد بتوان مفهوم لایبنیتسی جوهرفرد (موناد)[۳۴] و نظام دکوراسیون داخلی از منظر نور و آینه[۳۵] را فهمید، مگر آنکه با این عناصر در معماری باروک آشنا شد (فولد ۳۹؛ قدری در ترجمه دست برده‌ام)

دلوز چگونه این ادعا را اثبات می‌کند؟ او به جای آنکه مدعی باشد پیوندی پیشینی[۳۶] بین لایبنیتس و باروک وجود دارد، مفهوم جدیدی خلق می‌کند و هر دو را در پرتو آن می‌بیند: این مفهوم همان فولد[۳۷] است. دلوز همساز با نظریه جوهر فردِ [موناد] لایبنیتس، مبنی بر اینکه، همچون کلیسای باروک، کل جهان در درون هر موجودی نهفته است، اعتقاد دارد که فرایند فولدینگ واحد اساسی وجود[۳۸] را تشکیل می‌دهد. اگرچه عناصری از نظریه فولدینگ[۳۹] در اندیشه لایبنیتس، و معماری و هنر آن دوره وجود دارد، چنانکه دلوز خاطر نشان می‌سازد (مذاکرات ۱۵۷) وقتی که این گونه به استخدام در می‌آید همسازی و اهمیت خلاقانه جدیدی پیدا می‌کند. دلوز در سر تا سر این اثر، و همچنین بعدها در اثرش با نام فوکو، از مفهوم فولد برای توصیف ماهیت موضوع بشری[۴۰] در حکم چیزی که از بیرون به درون پیچ و تاب خورده است استفاده می‌کند: یعنی یک موضوع سیاسی، اجتماعی و لانه‌گزیده‌ی حلولی.

دلوز قرائتی از لایبنیتس ارایه می‌دهد که برای خواننده، نامتعارف و صد البته در تعارض با رویکرد سنتی است.

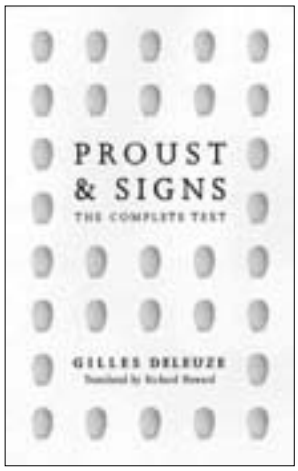
علاوه بر این، در کتاب فولد، شاهد گستره قابل توجهی از کل آرای دلوز هستیم که به شیوه‌ای نو برای تحلیل مطالب مورد استفاده قرار گرفته است. دلوز در فصل ۴ و ۶ رابطه بین رویداد[۴۱] و موضوع[۴۲] را (که از دلبستگی‌های دیرین اوست) به دقت تدوین کرده است، که او را به ارایه فرمول جدیدی از ماهیت عقل بسنده[۴۳] در تطابق مفهوم دلوزی از امر مجازی[۴۴] رهنمون می‌شود. همچنین شاهد بازگشت به مسئله کالبد[۴۵] هستیم که با گاتاری در کتاب سرمایه‌داری و شیزوفرنی مورد بررسی قرار می‌دهد (فولد: بخش سوم «داشتن یک کالبد»)، و اثر لایبنیتس را، به جای اینکه در حوزه ایدئالیسم قرار دهد، در سطحی مادی مطرح می‌سازد.

بدین ترتیب، دلوز قرائتی از لایبنیتس ارایه می‌دهد که برای خواننده، نامتعارف و صد البته در تعارض با رویکرد سنتی است، ولی برغم آن نه فقط به متن (دلوز در همه مطالعات تاریخی‌اش نقل قول‌های بسیاری از آثار دیگران می‌آورد)، و بلکه به رویکرد جدیدی که فراروی می‌گذارد، وفادار است.

۳. تجربه‌گرایی نو

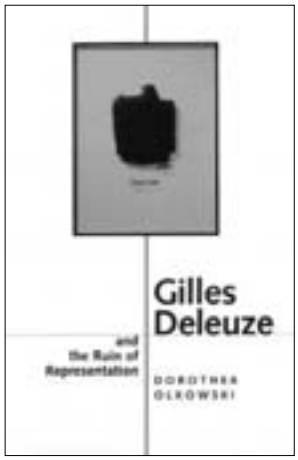
دلوز در پیشگفتار گفتگوها[۴۶]، می‌نویسد:

همیشه خود را تجربه‌گرا دانسته‌ام... [تجربه‌گرایی من] برگرفته از دو مشخصه‌ای است که وایتهد[۴۷] تجربه‌گرایی را واجد آن دانسته است: یعنی امر انتزاعی توضیح نمی‌دهد، بلکه خود توضیح می‌خواهد؛ و اینکه هدف [تجربه‌گرایی] کشف مجدد امر ابدی یا جهانشمول نیست، بلکه یافتن شرایطی است که چیز جدیدی تحت آن تولید می‌شود (خلاقیت). (گفتگوها۷، مقایسه کنید با صفحه ۸۸ مذاکرات؛ فلسفه ۷)



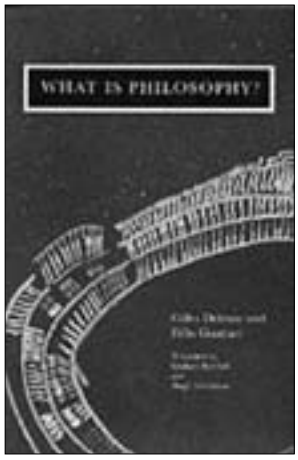
می‌توان دید که چنین تعریفی از تجربه‌گرایی شدیداً، حتی اگر به ظاهر، با مفهوم سنتی آن که تاریخ‌های انگلوساکسونی فلسفه در حکم تعریف رسمی جا انداخته‌اند، تفاوت می‌کند. چنین تاریخی سعی در القای این باور دارد که اصولاً آموزه تجربه‌گرایی این است که هرگونه دانشی که در اختیار داریم برگرفته از حواس است و لاغیر، یعنی همان ردّیه معروف بر وجود مفاهیم ذاتی.[۴۸] نظرات مدرن علمی بر پایه چنین آموزه‌ای استوار است، و آن را در حکم ابزاری برای استخراج حقایق درباره دنیای فیزیکی به کار می‌گیرد.

تجربه‌گرایی دلوز هم نوعی بیان افراطی و هم ردّ این الگوی حسی است: «تجربه‌گرایی به هیچ وجه ... توسل ساده به تجربه زیسته نیست.» (تفاوت و تکرار، مقدمه ۲۰، مقایسه کنید با حلول محض ۳۵). بلکه، موضعی خاص در قبال امر استعلایی از منظری کلی است. دلوز در بحث خود درباره فلسفه هیوم می‌نویسد، «حال می‌توانیم زمینه خاص تجربه‌گرایی را ببینیم: ... اصلاً هیچ امر استعلایی وجود ندارد.» (تجربه‌گرایی ۲۴) این ادعا که دانش فقط برگرفته از حسیات است و نه صور ذهنی [مُثل][۴۹] که مقدم بر تجربه وجود دارد (چنانکه در سنت دیرین فلسفی از افلاطون تا دکارت و بعد از آن مورد بحث قرار می‌گیرد، و رد پای آن در گفتمان علم مدرن نیز دیده می‌شود) در واقع مردود شمردن نوع خاصی از استعلایی بودن[۵۰] ذهن است، ولی از نظر دلوز، این تنها اولین نقطه ردّ افراطی همه اوامر استعلایی است که نقشی محوری در همه آثارش دارد: یعنی زیر سؤال بردن برتری عقل در حکم یک شیوه پیشینی[۵۱] ممتاز برای برقراری ارتباط با جهان، زیر سؤال بردن رابطه آزادی و اختیار، و تلاش برای محو ثنویت از هستی‌شناسی، و در جای خود قرار دادن سیاست پیش از وجود[۵۲].



نقل قولی که از کتاب گفتگوها آوردیم بیانگر دو جنبه‌ی بارزِ فلسفه تجربه‌گرایی دلوز است. جنبه‌ی اول مردود شمردن امور استعلایی است، ولی جنبه دوم عنصری فعال است: یعنی به زعم دلوز، تجربه‌گرایی همیشه با آفرینش گره می‌خورد. از حیث فلسفه، آفرینش در معنای واقعی آن همان آفرینش مفاهیم است: «تجربه‌گرایی به هیچ وجه واکنش بر ضد مفاهیم نیست ... بلکه بالعکس، تجربه‌گرایی به دیوانه‌وارترین شیوه به خلق مفاهیم می‌پردازد.» (تفاوت و تکرار، مقدمه ۲۰) مفهوم فلسفه در حکم آفرینشِ تجربه‌گرای مفاهیم، و یا همان ساخت‌گرایی، بار دیگر در فلسفه چیست؟ مورد بررسی قرار می‌گیرد، و چنانکه در بالا گفته شد، در تمامی بررسی‌های تاریخی دلوز از فلاسفه دیده می‌شود.

این دو جنبه از تجربه‌گراییِ دلوز در سرتاسر آثار او نمایان است، و هنگامی که او خود را چنین فیلسوفی می‌نامد، ادعایش بدین معنا کاملاً درست است. دلوز در ابتدا این دیدگاه را در آثاری که پیش از سال ۱۹۶۸ نگاشته بود، به ویژه در بحث درباره سه فیلسوف دیگر، که آنها را در معنای مورد نظر خود تجربه‌گرا می‌داند، بسط داد: یعنی هیوم، اسپینوزا و نیچه.



الف_ هیوم

اولین اثر دلوز، یعنی تجربه‌گرایی و ذهنیت (۱۹۵۳) کتابی است درباره دیوید هیوم، که از حیث الگوی حسیات که در بالا به آن اشاره شد، غالباً برجسته‌ترین و افراطی‌ترین تجربه‌گرای بریتانیا محسوب می‌شود. با وجود این، دلوز معتقد است که هیوم بسیار افراطی‌تر از آن است که معمولاً پنداشته می‌شود. اگرچه او در کتاب خود، آثار هیوم، به ویژه رساله‌ای در باب ماهیت بشر[۵۳]، را موشکافی می‌کند، تصویری که از این موشکافی به دست می‌آید بسیار غیرمتعارف است.

از نظر دلوز، هیوم بیش از هر چیز دیگر یک فیلسوف ذهنیت است. دلمشغولی هیوم ایجاد مبنایی است که موضوع بر اساس آن شکل می‌گیرد. همه استدلال‌های معروف درباره عادت[۵۴]، علیّت[۵۵] و معجزه[۵۶] به یک مسئله بنیادین ختم می‌شوند: اگر امر استعلایی‌ای وجود ندارد، پس چگونه می‌توانیم نفس خودآگاه و خلاقه‌ای را درک کنیم که به نظر می‌رسد بر ماهیتی که به نحوی از آن برآمده، حاکم است؟ بدین ترتیب دلوز معتقد است که دلمشغولی اصلی هیوم را رابطه بین ماهیت بشر و طبیعت تشکیل می‌دهد (تجربه‌گرایی ۱۰۹).

دلوز استدلال فوق را با ادعایی بسط می‌دهد که دقیقاً مخالفِ قرائت سنتی از آثار هیوم است:

از نظر هیوم و کانت، اصول دانش برگرفته از تجربه نیستند. ولی هیوم معتقد است که هیچ چیز استعلایی نیست، زیرا این اصول صرفاً اصولِ برآمده از ماهیت ماست... (تجربه‌گرایی ۱۱۱–۲).

هیوم

کانت عملکرد استعلایی مقوله‌ها را پیشنهاد کرد تا به وسیله آن تجربه را ممکن سازد، و این ایراد را به هیوم وارد ساخت که او تصور می‌کرد می‌توانیم دانشی وحدت‌یافته از یک جریان تجربی[۵۷] که آن را فقط به صورت انفعالی دریافت می‌کنیم، داشته باشیم. از نظر دلوز نیز باور هیوم این نبود که هیچ فرایند اتحادبخشی در کار نیست. تفاوت در این بود که هیوم این اصول را طبیعی می‌پنداشت؛ این اصول بر فرضِ وجود ساختارهای پیشینی تجربه متکی نبودند.

دلوز معتقد است که هیوم مسئله موضوع را با ابداع چند مفهوم اساسی حل کرده است: یعنی تداعی[۵۸]، باور[۵۹]، و برون‌بودگی روابط[۶۰]. تداعی آن اصل طبیعی است که با برقراری رابطه بین دو چیز عمل می‌کند. این اصل بر مخیله تأثیر می‌گذارد و موجب می‌شود تا وحدت جدیدی خلق گردد، که به نوبه خود می‌توان از آن برای نتیجه‌گیری درباره سایر تصوراتی که این وحدت به آنها شبیه است، یا با آنها رابطه تنگاتنگی دارد، و یا ظاهراً علت آن است، استفاده کرد. اگر مثال رایج توپ‌های روی میز بیلیارد را در نظر بگیریم، فرایند تداعی اجازه می‌دهد که یک موضوع رابطه‌ای علیّ بین یک توپ و توپ دیگر ایجاد کند، به نحوی که بار دوم نیز اگر توپی با یک توپ دیگر تماس پیدا کند، این انتظار ایجاد می‌شود که توپ دوم حرکت خواهد کرد.

بنابراین، از نظر دلوز، هیوم ذهن را صرفاً نظام تداعی‌ها می‌داند، یعنی شبکه‌ای از گرایش‌ها[۶۱] (تجربه‌گرایی ۲۵): «ما همان عادت‌هایمان هستیم، عادت و لاغیر– عادت «من» گفتن. احتمالاً هیچ پاسخ بهتری از این به مسئله خود[۶۲] وجود ندارد.» ذهن، که متأثر از این اصل طبیعی تداعی است، از همان ابتدا جزیی از ماهیت بشر می‌شود:

> ذهنیت تجربه‌گرا تحت نفوذ اصولی که بر آن تأثیر می‌گذارند، در ذهن شکل می‌گیرد؛ بنابراین ذهن ویژگی‌های یک موضوعِ از پیش موجود را ندارد. (تجربه‌گرایی ۲۹).

از نظر دلوز، هیوم بیش از هر چیز دیگر یک فیلسوف ذهنیت است.

این تداعی‌ها نه فقط تجربه را در معنای اساسی‌اش، بلکه تا عالی‌ترین سطح زندگی اجتماعی و فرهنگی، توضیح می‌دهند: بر همین مبناست که هیوم الگوی قرارداد اجتماعی جامعه را (نظیر آنچه هابز پیشنهاد کرده بود) به نفع صرفاً عُرف مردود می‌شمارد. این ساختارهای استعلایی نیستند که، به گفته کانت، اخلاقیات، احساسات و رفتار جسمی را که از عناصرِ ذهنیت هستند، توضیح می‌دهند، بلکه فعالیت حلولی تداعی آنها را توضیح می‌دهد.

دلوز معتقد است که با جا افتادن مفهوم خود در حکم ساختاری از عادت‌ها، مفهوم هیومیِ باور نیز به میدان می‌آید، که مسلماً بخشی اساسی از ماهیت بشری است. این مفهوم شیوه خاص بشر را برای فراترِ رفتن از دانسته‌ها[۶۳] توصیف می‌کند. وقتی انتظار داریم که خورشید فردا طلوع کند، به این دلیل نیست که می‌دانیم فردا طلوع خواهد کرد، بلکه به سبب باوری است که بر اساس عادت پیدا کرده‌ایم. این امر به نوبه خود سلسله مراتب دانش و باور را معکوس می‌سازد، و از نظر دلوز، منجر به «تبدیل عالی نظریه به عمل می‌شود.» (حلول محض ۳۶) هر باور در واقع کاربرد عملی عادت، بدون رجوع به هر گونه توانایی پیشینی برای قضاوت، است. بنابراین، در قرائت دلوز، نه فقط بشر بدین گونه متکی به عادت[۶۴] است، بلکه خلاق نیز هست، حتی در روزمره‌ترین لحظات زندگی‌اش.

دلوز معتقد است که دلمشغولی اصلی هیوم را رابطه بین ماهیت بشر و طبیعت تشکیل می‌دهد.

نهایتاً اینکه دلوز اصرار می‌ورزد که تأکید هیوم بر برون‌بودگی همه روابط نسبت به حدود و شرایطشان[۶۵] از بزرگترین خدمات هیوم به فلسفه مدرن است: این امر در واقع جوهره موضع ضداستعلایی هیوم است. طبیعت بشری نمی‌تواند خود را وحدت ببخشد، هیچ «منی» پیش از تجربه وجود ندارد، بلکه فقط لحظات تجربه هستند که وجود دارند، که به طور مستقل و بی‌معنا و بدون هیچ رابطه ضروری نسبت به یکدیگر رخ می‌دهند. رنگ قرمز، تکان خوردن، وزیدن باد، این عناصر باید در خارج با یکدیگر رابطه‌ای داشته باشند تا حس درخت در پاییز را ایجاد کنند. در دنیای اجتماعی، این برون‌بودگی شاهدی بر طبیعت همیشه و هر آن منتفعِ[۶۶] زندگی است: هیچ رابطه‌ای ضرورت ندارد، و یا قوانین طبیعی بر آن حاکم نیست، بنابراین هر رابطه‌ای یک محرکِ متحیز[۶۷] و تمنایی[۶۸] دارد. شیوه ایجاد

عادات شاهدی است بر امیال و تمناهایی که در کنه محیط اجتماعی ما وجود دارند.

ذهنیت، چنانکه دلوز بر مبنای قرائتش از آثار هیوم توصیف می‌کند، یک مفهوم عملی، تمنایی، و تجربه‌گراست، که دقیقاً در کنه عُرف، یعنی همان اجتماع، قرار دارد.

ب_ اسپینوزا

اسپینوزا

شاید پیوند زدن نام هیوم با نوعی تجربه‌گرایی عمیق‌تر چندان بحث‌انگیز نباشد، ولی پیوند زدن نام بندیکت دو اسپینوزا با چنین چیزی مسلماً بحث‌انگیز خواهد بود. اسپینوزا که از زمره بزرگترین عقل‌گرایان به معنای واقعی کلمه به شمار می‌آید، معروفیت خود را بیشتر مدیون اولین تز اصلی‌اش در کتاب اخلاق[۶۹] است: این امر که فقط یک جوهر وجود دارد، خداوند یا طبیعت، و هر آنچه وجود دارد صرفاً انحایی است از این جوهر. سبک نگارش او که «شیوه هندسی» نامیده می‌شود، متشکل از قضیه، ادله، و قاعده است. چنین دیدگاهی ندرتاً مطابق با ساخت بنیادین مفاهیم، و عملگرایی ذاتی به نظر می‌رسد: با وجود این، تعبیر دلوز از فلسفه اسپینوزا دقیقاً همین است، که تأثیر بسزایی نیز بر فلاسفه دیگر داشته است (متونی نظیر آنچه جنیویو لوید[۷۰] و موآرا گیتنز[۷۱] اخیراً نوشته‌اند شاهدی بر این مدعاست).

بدون شک دلوز در میان فلاسفه دیگر بیشترین تمجید و تحسین را از اسپینوزا کرده و بیشترین اشارات را به آثار او دارد، که غالباً با استفاده از الفاظی است که از ادبیات فلسفه به حساب نمی‌آید. مثلاً:

اسپینوزا، برای من، شهریار فلاسفه است. (تأثرگرایی ۱۱)

اسپینوزا مسیحِ فلاسفه است، و بزرگترین فلاسفه حواریونی بیش نیستند که یا از او فاصله می‌گیرند و یا به او نزدیک می‌شوند. (فلسفه۶۰)

اسپینوزا: فیلسوف مطلق، که کتاب اخلاق‌اش مهمترین کتاب در باب مفاهیم است. (مذاکرات ۱۴۰)

عظمت اسپینوزا از نظر دلوز دقیقاً به سبب آن است که او فلسفه‌اش را بر پایه دو ویژگی تجربه‌گرایی که در بالا به آنها اشاره شد بسط می‌دهد. در واقع، از نظر دلوز، اسپینوزا هر دو ویژگی را در یک حرکت ترکیب می‌کند: یعنی ردّ امر استعلایی با آفرینش سطحی از حلول مطلق[۷۲] که هر آنچه وجود دارد بر آن واقع[۷۳] می‌شود. در زبان اسپینوزا، تزِ جوهر فرد [موناد] همان سطح حلول است؛ همه اجسام (موجودات) انحایی از یک جوهر هستند (اسپنوزا ۱۲۲).

با وجود این، کتاب اخلاق از نظر دلوز نه فقط آفرینش سطحی از حلول است، بلکه آفرینش یک نظام کامل از مفاهیم جدید نیز هست که حول محور ردّ امر استعلایی در کلیه حوزه‌های زندگی می‌چرخد. از نظر دلوز، وحدت امرِ هستی‌شناختی و اخلاقی برای درک فلسفه اسپینوزا بسیار اساسی است، بدین ترتیب که:

اسپینوزا زیرک‌تر از آن بود که نام هستی‌شناسی را بر کتابش بگذارد، بلکه نام آن را اخلاق گذاشت؛ بدین معنی که صرف نظر از اهمیت قضایای نظریِ من، تنها می‌توانید آنها را در سطح اخلاقیاتی که در بردارند و یا از آنها مستفاد می‌شود، قضاوت کنید.

خلاصه اینکه از نظر دلوز، چنانکه از عنوان یکی از آثارش به نام اسپینوزا: فلسفه عملی[۷۴] بر می‌آید، کتاب اخلاق اسپینوزا فقط زمانی قابل فهم خواهد شد که آن را در عین حال هم نظری و هم عملی تلقی کنیم. دلوز معتقد است که اصولاً سه نکته نظری_عملی در کتاب اخلاق اسپینوزا وجود دارد:

نظریات بزرگ کتاب اخلاق ... را نباید از سه تز عملی مرتبط با آگاهی[۷۵]، ارزش‌ها[۷۶] و احساسات عسرت‌بار[۷۷] جدا دانست. (اسپینوزا ۲۸)

ابتدا، توهم آگاهی است. اسپینوزا اعتقاد دارد که ما علتِ افکار و اعمال خود نیستیم، بلکه تحت تأثیر این دو قرار داریم. این امر منجر به نوعی دوانگاری جوهر می‌شود (نظیر دوپارگی روان/تن دکارت). دلوز بر این نکته تأکید می‌گذارد، زیرا به اعتقاد او اسپینوزا با این استدلال یکی از توهمات اساسی ذهنیت را رد می‌کند: این توهم که ما علت هستیم و نه معلول.

توهم آگاهی، که از نظر اسپینوزا نتیجه دانش ناقص و احساسات عسرت‌بار است، ما را قادر می‌سازد تا نوعی

آگاهی استعلایی مستقل از مداخلات این جهان را قابل فرض بدانیم (چنانکه دکارت می‌اندیشید). این امر در واقع نقطه کوری است که نمی‌گذارد خود را در حکمِ معلول بشناسیم، که معنای آن در عمل نفی «جامعه‌جویی»[۷۸] خود، در حکم یکی از انحای وجود، و نفی روابطی است که برقرار می‌کنیم، که در واقع قدرت عمل، و توانایی برای تجربه لذت فعال را تعیین می‌کند.

دوم، نقد اخلاق است. از نظر دلوز، اسپینوزا در کتاب اخلاق خود تمایز استعلایی خیر و شرّ را به نفع یک تقابل کارکردی صرف بین نیک و بد مردود می‌شمارد. خیر و شرّ، از نظر اسپینوزا و همچنین لوکرتیوس[۷۹] و نیچه[۸۰]، توهمات یک جهان‌بینی اخلاق‌زده است که هیچ فایده‌ای بجز تضعیف قدرت عمل و تشویق تجربه احساسات عسرت‌بار ندارد (اسپینوزا ۲۵؛ منطق حسی ۲۷۵ـ۲۷۸). از نظر دلوز، کتاب اخلاق اسپینوزا در واقع مشوقی است برای توجه به رابطه[۸۱] بین کالبدها[۸۲] بر اساس «خیر» نسبی‌شان برای آن انحایی که با آن رابطه برقرار می‌کنند. کوسه رابطه خوبی با آب شور برقرار می‌کند، که قدرت عمل آن را افزایش می‌دهد، ولی آب شور برای ماهیان آب شیرین، و یا یک غنچه گل سرخ، فقط روابط خاصی را که بین اجزای آنها وجود دارد تضعیف می‌کند و آنها را تهدید به نابودی می‌نماید.

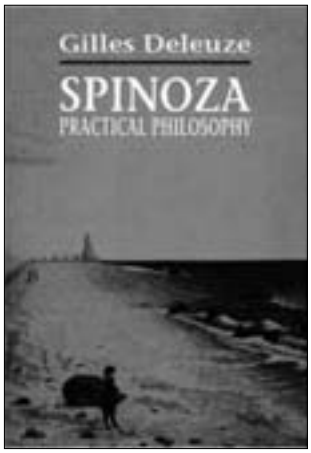
بنابراین، هیچ گونه مقیاس استعلایی برای سنجش اعمال وجود ندارد (توهم کلامی)، بلکه ارزیابی نیک و بد فقط نسبی و منظری[۸۳] است، که از کالبدهای خاصی[۸۴] صورت می‌گیرد. بنابراین، کتاب اخلاق، از نظر دلوز، یک «کردارشناسی»[۸۵] است، یعنی راهنمایی برای یافتن بهترین روابط ممکن بین کالبدها.

نهایتاً اینکه دلوز معتقد است که اسپینوزا احساسات عسرت‌بار را مردود می‌شمارد. این نکته پیوند نزدیکی با نکته پیشین، و همچنین نقد نیچه بر بیزاری[۸۶] و اخلاق بردگی[۸۷] دارد. از نظر اسپینوزا احساسات عسرت‌بار همه آن نیروهایی است که زندگی را خُرد و حقیر[۸۸] می‌شمرد. به زعم دلوز، اسپینوزا، همه آنچه که زندگی را تحریف می‌کند، همه ارزش‌هایی را که به نام آنها زندگی را تحقیر می‌کنیم، تقبیح می‌نماید. ما زندگی نمی‌کنیم، بلکه فقط شبحی از زندگی را دنبال می‌کنیم؛ فقط می‌توانیم به نمردن بیندیشیم، و کل زندگی‌مان نوعی مرگ‌پرستی است. (اسپینوزا ۲۶)

محور این قرائتِ عملی از فلسفه اسپینوزا در واقع رویکرد خاص دلوز به کتاب اخلاق است. دلوز به جای تأکید بر ساختارهای نظریِ محکمِ بخش‌های آغازین کتاب به بخش دوم آن (به ویژه قسمت پنجم) آن توجه دارد که مشتمل بر استدلال‌هایی از منظر انحای فردی است. این رویکرد بر واقعیت افراد به جای صورت[۸۹]، و همچنین بر جنبه عملی به جای نظری تأکید می‌گذارد. او در مقدمه ترجمه انگلیسی تأثر گرایی در فلسفه می‌نویسد:

> آنچه توجه من را بیشتر از هر چیز دیگری به فلسفه اسپینوزا جلب کرد، مفهوم او از جوهر نبود، بلکه ترکیب انحای خُرد و جزئی[۹۰] بود ... یعنی، امید به فعال‌سازی انحای جزئی با جوهر، یا حداقل تلقی جوهر در حکم یک سطح حلول که انحای جزئی در آن سطح عمل می‌کنند... (تأثر گرایی ۱۱)

خوانش دلوز از اسپینوزا پیوند روشن و عمیقی با همه آثاری دارد که پس از ۱۹۶۸ نگاشت، به ویژه دو جلد کتابش با عنوان سرمایه‌داری و شیزوفرنی.



اسپینوزا مسیحِ فلاسفه است، و بزرگترین فلاسفه حواریونی بیش نیستند که یا از او فاصله می‌گیرند و یا به او نزدیک می‌شوند. اسپینوزا، برای من، شهریار فلاسفه است.

دلوز در میان فلاسفه دیگر بیشترین تمجید و تحسین را از اسپینوزا کرده و بیشترین اشارات را به آثار او دارد، که غالباً با استفاده از الفاظی است که از ادبیات فلسفه به حساب نمی‌آید

پ ـ نیچه

جدای از اسپینوزا، نیچه مهمترین فیلسوف در نظر دلوز است. نام نیچه، و مفاهیم اساسی فلسفه او بدون استثنا در همه آثار دلوز دیده می‌شود. علاوه بر این، می‌توان گفت که دلوز آثار اسپینوزا و نیچه را با یکدیگر، یعنی یکی را در آینه دیگری می‌خواند، و بدین ترتیب تداوم عمیق اندیشه فلسفی آن دو را در آثارشان نشان می‌دهد.

مهمترین اثر دلوز درباره نیچه کتاب تأثیرگذارِ نیچه و فلسفه[۹۱] بود. اثر دلوز اولین کتابی بود که پس از جنگ جهانی دوم در دفاع و تشریح روشمند فلسفه نیچه، که هنوز متهم به فاشیسم بود، در فرانسه انتشار یافت. سایر فلاسفه فرانسوی، از جمله ژاک دریدا[۹۲] (دریدا ۲۰۰۱) و پی‌یر کلوسوسکی[۹۳]، که در نیمه دوم قرن اخیر مطالعات اساسی دیگری درباره نیچه انجام داده بودند، ارزش زیادی برای این اثر قائل بوده و هستند (کتاب نیچه و دور باطل[۹۴]، که به دلوز تقدیم شده است).

اگرچه دلوز در کتاب نیچه و فلسفه با اهداف جدلی نیچه سر و کار دارد، ولی اصالت و استحکام کار او در تبیین نظام‌یافته عناصر مشخصه اندیشه فلسفی نیچه است. در واقع، از ایرادهای وارد شده به اثر دلوز آن است که تلاش دارد آرای اندیشمند و نویسنده‌ای را که سبک نگارشش در مقابل هر گونه تلاش برای خلاصه‌کردن مطالب مقاومت می‌کند، به شیوه‌ای بیش از حد نظام‌یافته تبیین نماید. با وجود این، به اعتقاد دلوز، از نمونه‌های بارز خوانش نادرست

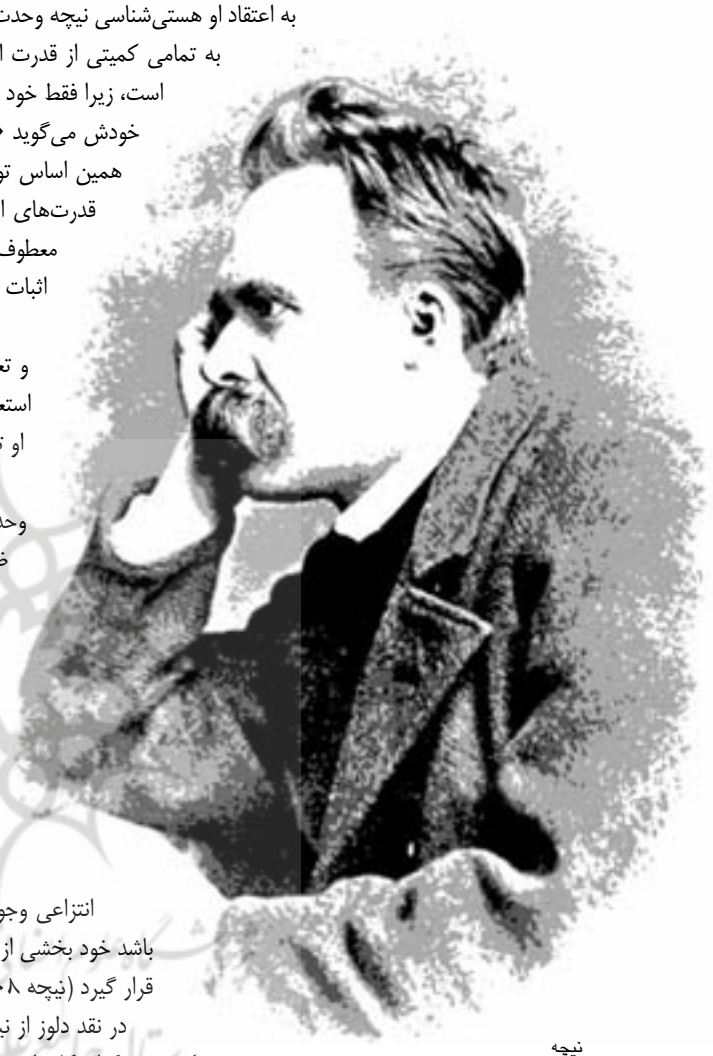
نیچه آن است که آنها را بر خوانش غیر فلسفی استوار کرده و او را یا نویسنده‌ای تلقی کرده‌اند که سعی دارد الگوهای فکری دیگر را بر فیلسوف تحمیل کند و یا، متداول‌تر اینکه، او را تاریک‌اندیش یا مجنونی بدانند که آثارش هیچ انسجام یا ارزشی ندارند.

از نظر دلوز، نیچه نوعی نشانه‌شناسی[۹۵] پیچیده، منسجم و نظام‌یافته را بر اساس تحلیل قدرت‌ها[۹۶] بسط می‌دهد. به اعتقاد او هستی‌شناسی نیچه وحدت‌گراست[۹۷]، نوعی وحدت‌گرایی قدرت: «واقعیت کمیتی ندارد، بلکه واقعیت به تمامی کمیتی از قدرت است.» (نیچه ۴۰). این قدرت، به نوبه خود، صرفاً نوعی قدرت ایجابی[۹۸] است، زیرا فقط خود را، آن هم به تمام و کمال‌ترین وجه ممکن، بیان می‌کند، یعنی، قدرت به خودش می‌گوید «بله» (نیچه ۱۸۶). خوانش دلوز از نیچه از این نقطه شروع می‌شود، و بر همین اساس توضیحی جامع برای کل گونه‌شناسی نقادانه[۹۹] نیچه از نفی[۱۰۰]، عسرت[۱۰۱]، قدرت‌های انفعالی و بیزاری[۱۰۲] ارایه می‌دهد. به عقیده دلوز، مبنای جدلی آثار نیچه، معطوف به هر آن چیزی است که قدرت را از عمل بر مبنای خودش، یعنی، از اثبات خویشتن، جدا می‌کند.

البته یک قدرت وجود ندارد، بلکه قدرت‌های بسیاری در کارند، که نقش و تعامل آنها بنیاد وجود را تشکیل می‌دهد. دلوز معتقد است که شمار بسیار استعاره‌های متعارض در آثار نیچه را باید در پرتو هستی‌شناسی تکثرگرای[۱۰۳] او تعبیر کرد، و نه نشانه‌ای از نوعی پرخاشجویی روانی[۱۰۴].

بدین ترتیب، هستی‌شناسی نیچه لطافت و اتکای بر تفاوت را در عین وحدت‌گرایی حفظ می‌کند، و به همین خاطر، نیچه از نظر دلوز یک اندیشمند ضداستعلایی است.

خوانش دلوز از نیچه نشان می‌دهد که او با چه حدت و شدتی تفکر سنتی، و یا تصویر جزمی تفکر، را ردّ کرده است (ر.ک. (۴) (ت) در زیر)، که بر هارمونی طبیعی بین متفکر، حقیقت و فعالیت اندیشه استوار است. اندیشه به هیچ وجه رابطه‌ای طبیعی با حقیقت ندارد، بلکه عملی خلاقانه است (نیچه، مقدمه ۱۴)، عملی تأثری[۱۰۵]، عمل قدرتی بر قدرت‌های دیگر: «چنانکه نیچه موفق شد به ما بفهماند، اندیشه یک آفرینش است، و نه اراده حقیقت‌جویی[۱۰۶].» (فلسفه ۵۴) از نگاه دلوز، در فلسفه نیچه جایی برای تلقی از حقیقت در حکم یک کلیت انتزاعی وجود ندارد (نیچه ۱۰۳)، بلکه حقیقت بیشتر از آنکه امری فطری و ذاتی[۱۰۷] باشد خود بخشی از نظام‌های قدرت، یا نظامی ارزشی، است که باید مورد ارزشیابی و قضاوت قرار گیرد (نیچه ۱۰۸).


نیچه

در نقد دلوز از نیچه، یکبار دیگر با مسئله فیلسوفی تجربه‌گرا مواجهیم که عموماً با سنت تفکر تجربه‌گرا بیگانه است. با وجود این، خوانش دلوز از نیچه، همچون خوانشش از اسپینوزا، چنانکه خودش خاطر نشان می‌سازد، متکی بر ویژگی‌نماییِ تفکر تجربه‌گراست: یعنی مردود شمردن امر استعلایی، هم در هستی‌شناسی و هم در تفکر، و در نتیجه‌ی آن اثبات تفکر در حکم امری خلاق.

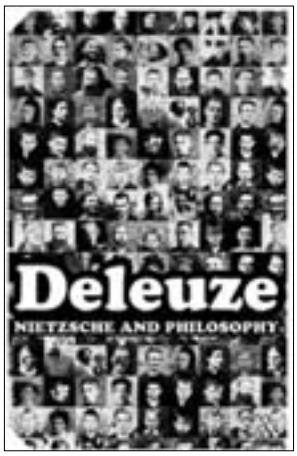
مفاهیم اساسی تجربه‌گرایی دلوز

اگرچه دلوز غالباً اشاره دارد که هیوم در رساله‌اش به طور کلاسیکی مفاهیم اساسی تجربه‌گرایی (تداعی، عادت، عرف و غیره) را تبیین کرده است (تجربه‌گرایی؛ منطق حس ۳۰۵ـ۳۰۷؛ تفاوت و تکرار ۷۰ـ۷۳؛ فلسفه ۲۰۱ـ۲۰۲) خود نیز، در سر تا سر آثارش، مفاهیم اساسی دیگری را بسط می‌دهد که باید آنها را نیز از زمره مفاهیمِ تجربه‌گرایی دانست. حلول[۱۰۸]، ساخت‌گرایی، و فزونی[۱۰۹] از جمله مهمترینِ این مفاهیم هستند.

کلیدواژه‌ای که، چنانکه دیدم، بلا استثنا در تمامی نوشته‌های دلوز یافت می‌شود، حلول است. این اصطلاح به فلسفه‌ای اشاره دارد که پیرامون واقعیتی تجربی، یعنی جریان وجود[۱۱۰] که هیچ سطح استعلایی و یا انفصال ذاتی ندارد شکل گرفته است. آخرین نوشته دلوز، که چند ماه پیش از مرگش به چاپ رسید، عنوان «حلول: یک زندگی...[۱۱۱]» بر خود داشت. (حلول محض ۲۵ـ۳۳). دلوز بارها تأکید می‌ورزد که فقط زمانی می‌توان واقعاً فلسفه

ورزید که فلسفه به شرایط حلولی‌ای که سعی دارد به آن بیندیشد، نزدیک شود؛ بدین معنا که تفکر، اگر می‌خواهد قدرتی واقعی داشته باشد، نباید با ایجاد اوامرِ استعلایی، بلکه با خلقِ حرکت و نتایج کار کند:

> اگر از ایجاد اَشکال جدیدی از اوامرِ استعلایی، مفاهیم جهانشمول جدید، و اعاده موضوعی تأملی در حکم ذیحق، و یا ایجاد یک میان‌ذهنیت ارتباطی[۱۱۲] صحبت می‌کنید، پس پیشرفت فلسفیِ چندانی حاصل نکرده‌اید. مردم می‌خواهند «اجماع» بیافرینند، ولی اجماع آرمانی است که نظر و رأی را رهنمون می‌شود، و هیچ کاری با فلسفه ندارد. (مذاکرات ۱۵۲؛ مقایسه کنید با صفحه ۱۴۵؛ فلسفه، فصل ۲)



تأکید دلوز بر مفهوم حلول معنایی هستی‌شناختی نیز دارد، چنانکه در قرائت او از فلسفه اسپینوزا و نیچه شاهد بودیم، و این معنا در آثار بعدی‌اش نظیر تفاوت و تکرار و سرمایه‌داری و شیزوفرنی دوباره مطرح می‌شود: فقط یک جوهر وجود دارد، و به همین دلیل هر چیزی که وجود دارد باید در یک پهنه[۱۱۳]، فقط یک سطح، در نظر گرفته شود و با توجه به روابطش، و نه جوهرش، مورد تحلیل قرار گیرد.

ساخت‌گرایی اصطلاحی است که دلوز برای بیان ویژگی‌های حرکتِ تفکر در فلسفه استفاده می‌کند. این اصطلاح دو معنا دارد. ابتدا اینکه تجربه‌گرایی، یا تفکر حلولی، برای اینکه فلسفه باشد و نه یک رأی و نظر و یا اجماع، باید حرکتی ایجاد، و مفاهیمی خلق کند. دلوز و گاتاری در این ارتباط به نیچه نظر دارند: «[فلاسفه] نباید مفاهیم را همچون هدیه‌ای بپذیرند، و صرفاً آنها را تنقیح کنند و جلا بدهند، بلکه ابتدا باید آنها را بسازند و خلق کنند، آنها را ارایه بدهند و قانع‌کننده سازند.» (فلسفه ۵)

دوم اینکه، در ارتباط با فلسفه دیگران، دلوز معتقد است که ما فقط آنچه را آنها قبلاً گفته‌اند (نک. (۲) بالا) تکرار نمی‌کنیم: «تجربه‌گرایی ... به تحلیل وضعیت چیزها می‌پردازد، به نحوی که می‌توان مفاهیمی را که از پیش موجود نیستند از دل آنها بیرون کشید.» (گفتگوها، مقدمه ۲) از نظر دلوز، این نوع ساخت‌گرایی در کلیه حوزه‌های مطالعاتی، چنانکه خود در مطالعاتش در حوزه ادبیات، سینما و هنر نشان داد، دارای اهمیت است. (نک (۶) زیر).

علاوه بر این، ساخت‌گرایی در هیچ خطِ از پیش‌تعیین شده‌ای پیش نمی‌رود. از نظر دلوز، هیچ چیزی نیست که خلقش ضرورت داشته باشد: تفکر هیچ جهت‌گیریِ از پیش تعیین شده‌ای ندارد (نک. (۴) زیر). به همین دلیل، تفکرِ تجربه‌گرا به یک معنا تفکری استراتژیک است. (منطق حس ۱۷).

مفهوم فزونی در تفکر دلوز جای امر استعلایی را می‌گیرد. یک شیء، مثلاً یک میز، به واسطه یک مفهوم استعلایی یا صورت ذهنی [مثال][۱۱۴] (افلاطون) که مستقیماً مصداق آن محسوب می‌شود، و یا به کار بردن یک مقوله[۱۱۵] یا شکلواره[۱۱۶] (کانت) متعین نمی‌شود و جوهر نمی‌یابد، بلکه همیشه نیروهای تشکیل دهنده هر چیزی که وجود دارد از آن افزون‌تر است. میز لِذاته[۱۱۷] ندارد، بلکه وجود آن در میدان یا حیطه‌ای است که ورای معنا و یا کنترلش است. بنابراین، میز در آشپزخانه‌ای وجود دارد، که بخشی از خانه سه‌خوابه یک خانواده است، که بخشی از یک جامعه سرمایه‌داری است. علاوه بر این، از میز برای خوردن غذا استفاده می‌شود، که آن را با جسم انسان، و یک کالایِ تولیدشده و مصرفی دیگر، یعنی یک همبرگر، مرتبط می‌سازد. از نظر دلوز، می‌توان این روابط نیروها را از هر جهت دنبال کرد، که همیشه فراتر از افق شیء مورد بحث خواهد بود.

با وجود این، از نظر دلوز هیچ چیز بیشتر از ذهنیت دارای فزونی نیروی تشکیل دهنده نیست. البته این امر به معنای بیان اولویت هستی‌شناختی برای آن نیست، بلکه شاهدی است بر امتیاز بیش از حدی که موضوعِ خودآگاه در تاریخ تفکر غرب داشته، و بدون شک در اینجاست که دلوز مهمترین استفاده را از مفهوم فزونی می‌کند. مثلاً به این جمله توجه کنید: «ذهنیت به مثابه یک تأثر[۱۱۸] تعیین می‌شود.» (تجربه‌گرایی ۲۶) «همان قدر که چیزهایی در بدن هست که بیشتر از دانش است، همان قدر هم چیزهایی در ذهن هست که از آگاهی بیشتر است.» (اسپینوزا ۱۸).

نکته اینجاست که نیروهای انسان به قدری مستقل و قوی نیستند که بتوانند شکل غالبی را ایجاد کنند که انسان بتواند خود را آن شکل غالب بداند. نیروهای انسان (که دارای فهم، اراده، و تخیل و نظایر آن است) باید با نیروهای دیگر ترکیب شوند: یک شکل کلی از این ترکیب بر می‌آید، ولی همه چیز به ماهیت نیروهایی بستگی دارد که نیروهای انسانی با آن مرتبط می‌شوند. (مذاکرات ۱۱۷؛ به ویژه مقایسه کنید با تفاوت و تکرار ۲۵۴؛ ۲۵۷_۲۶۱).

اگرچه دلوز شکایت می‌کند که هرگز قصد ردّ اصول موضوعه سنتی نظیر موضوع (مذاکرات ۸۸) را نداشته است، مکرراً، از اولین کتابش درباره هیوم تا آخرین اثرش، درباره مفهوم فزونی می‌نویسد. همین امر او را در کنار فلاسفه‌ای چون ژاک دریدا، ژان فرانسوا لیوتارد و میشل فوکو در افقی قرار می‌دهد که به تفکر پسامدرن معروف است.

دشمن بزرگ دلوز در تفاوت و تکرار هگل است. اگرچه موضع او نسبت به هگل در کتاب نیچه و فلسفه و از آنجا در تمامی آثارش کاملاً مشخص است، ارزیابی مجدد دلوز از مفهوم تفاوت به صورت ذاتی در ردّ دیالکتیک هگل، که بیانگر افراطی‌ترین بسط منطق این‌همانی است، نمود می‌یابد.

۴. تفاوت و تکرار

بدون شک کتاب تفاوت و تکرار (۱۹۶۸) مهمترین اثر دلوز به سبک و سیاق آکادمیک سنتی است، و اساسی‌ترین گسست او را با سنت‌های جاافتاده فلسفه ارایه می‌دهد. با وجود این، دقیقاً به همین سبب، یکی از دشوارترین آثار اوست، به ویژه اینکه با دو مفهوم دیرینه در حوزه موضوعات فلسفی سر و کار دارد، یعنی هویت و زمان، و ماهیت تفکر.

الف_ تفاوت ذاتی

هدف اصلی دلوز درتفاوت و تکرار توضیح و تشریح خلاقانه این دو مفهوم است، ولی او اصولاً کارش را همچون یک منتقد فلسفه غرب شروع می‌کند. نظریه اصلی او این است:

> که این‌همانی مقدم نیست، که این‌همانی در حکم یک اصل وجود دارد ولی فقط در حکم یک اصل ثانویه؛ که این‌همانی حول محور تفاوت می‌چرخد: چنین چیزی ماهیت یک چرخش کوپرنیکی را دارد که امکان آن را فراهم می‌آورد که تفاوت به جای آنکه تحت سلطه مفهومی کلی که قبلاً با آن یکسان تلقی شده است، دارای مفهوم ذاتی و مستقل خودش باشد. (تفاوت و تکرار ۴۱)

دلوز معتقد است که از زمان افلاطون (تفاوت و تکرار ۵۹_۶۳) تا هایدگر (تفاوت و تکرار ۶۴_۶۶) هیچگاه تفاوت در حکم مفهومی مستقل در ذات خود پذیرفته نشده، بلکه فقط با ارجاع به اشیای خودهمسان[۱۱۹]، که تفاوت را به تفاوت «بین» تبدیل می‌کند، فهمیده شده است. دلوز در این اثر سعی دارد که وضعیت فوق را معکوس کند، و تفاوت را در ذات خود بفهمد.

استدلال دلوز با اشاره به تحلیل او از نظام سه‌تایی مثال[۱۲۰]، روگرفت[۱۲۱] و شبح[۱۲۲] افلاطون قابل فهم‌تر می‌شود (مقایسه کنید با منطق حس ۲۵۳_۲۶۳). به منظور تعریف چیزی نظیر شجاعت، در نهایت فقط می‌توانیم به مثال شجاعت[۱۲۳]، که همسان با خود[۱۲۴] است، و متضمن هیچ چیز دیگری نیست، اشاره کنیم (تفاوت و تکرار ۱۲۷). بدین ترتیب اعمال شجاعانه و یا انسان‌های شجاع را می‌توان از طریق قیاس با چنین مثالی مورد قضاوت قرار داد. با وجود این، کسانی نیز هستند که فقط از اعمال شجاعانه تقلید می‌کنند، مثلاً کسانی که از شجاعت چون پوششی برای منافع شخصی استفاده می‌کنند. این اعمال روگرفتِ ایده‌آل شجاعت نیست، بلکه جعلی و تحریف آن مثال است. این اعمال به واسطه قیاس به مثال مرتبط نیستند، بلکه با تغییر خودِ مثال و کاستن از آن به آن مرتبط می‌شوند. دلوز می‌گوید که افلاطون غالباً استدلال‌های خود را بر اساس همین نظام استوار می‌سازد: از دولتمرد (شبان‌خدا، شبان‌شاه، شارلاتان) گرفته تا سوفسطایی (حکمت، فیلسوف، سوفسطایی) (تفاوت و تکرار ۶۰_۶۱؛ ۱۲۶_۱۲۸).

سنت فلسفی، که از افلاطون (البته دلوز در اینجا ابهاماتی را کشف کرده است (مثلاً تفاوت و تکرار ۵۹؛ هزار فلات ۴۶۱) و ارسطو شروع می‌شود، همیشه جانب الگو/روگرفت را داشته، و قاطعانه شبح را از ملاحظات خود حذف کرده است، حال یا با مردود شمردن آن در حکم یک خطای خارجی (تفاوت و تکرار ۱۴۸)، یا با جذب و تحلیل آن در یک شکل عالی‌تر از طریق عملکرد دیالکتیک (هگل (تفاوت و تکرار ۲۶۳).

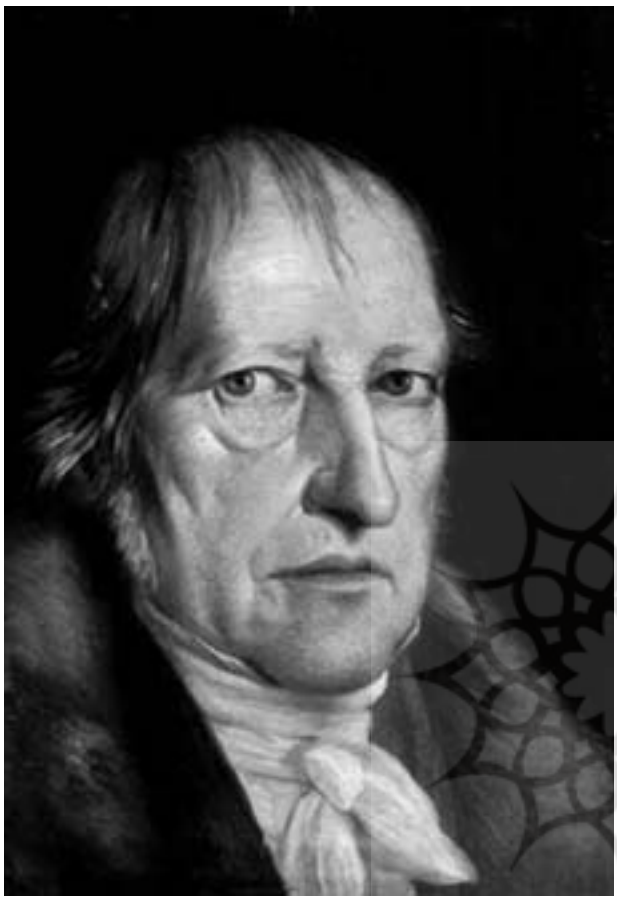
اگرچه تفاوت را به طرح الگو/روگرفت مقید می‌کنند، تفاوت فقط می‌تواند ملاحظه‌ای بین دو عنصر باشد، که به آن ماهیتی تماماً سلبی، در حکم این_نه، می‌دهد. با وجود این، دلوز می‌گوید اگر توجه‌مان را معطوف شبح کنیم، حیطه این‌همانی و قیاس بی‌ثبات خواهد شد. شبح ذاتاً و مستقلاً وجود دارد، بدون آنکه وجودش در یا با ارجاع به یک الگو متکی باشد: وجود آن «بی‌واسطه» (تفاوت و تکرار ۲۹) است، و خودش نیز تفاوت بی‌واسطه است. به همین سبب است که دلوز این ادعای بسیار معروف را مطرح می‌کند که فلسفه راستینِ تفاوت باید «وارونه» یا «ضدافلاطونی» باشد (تفاوت و تکرار ۱۲۷_۱۲۸): وجود شبح همان وجود تفاوت است؛ هر شبح الگوی خود است.

در اینجا می‌توان پرسید آنچه که چیزهای متفاوت را وحدت می‌بخشد چیست؟ چگونه می‌توانیم درباره وجود چیزی صحبت کنیم که ذاتش تفاوت است؟ پاسخ دلوز این است که دقیقاً یک وحدت هستی‌شناختی ذاتی وجود ندارد. او در اینجا ایده نیچه را مبنی بر اینکه بودن همان «شدن» است، تکرار می‌کند: همیشه یک خودِ متفاوت[۱۲۵] در درون ذات چیز متفاوت وجود دارد، در هر مورد چیز متفاوت با خودش تفاوت دارد. هر چیز که وجود دارد فقط در حال «شدن» است و هرگز در حال «بودن» نیست.

دلوز می‌گوید که وحدت را باید یک عملکرد ثانویه دانست (تفاوت و تکرار ۴۱) که با آن تفاوت به درون اشکال و صورت‌ها راه می‌یابد. مفهوم فلسفی برجسته‌ای که او برای چنین وحدتی پیشنهاد می‌کند مفهوم زمان است (نک

(۴) (پ) در زیر)، ولی بعداً، در ادیپ‌ستیز، دلوز و گاتاری یک هستی‌شناسی سیاسی پیشنهاد می‌کنند که نشان می‌دهد این فرایندِ شدن چگونه در فرمول‌بندی‌های متحد جای می‌گیرد.

ب_ ضد هگل


هگل

دشمن بزرگ دلوز در تفاوت و تکرار هگل است. اگرچه موضع او نسبت به هگل در کتاب نیچه و فلسفه و از آنجا در تمامی آثارش کاملاً مشخص است، ارزیابی مجدد دلوز از مفهوم تفاوت به صورت ذاتی در ردّ دیالکتیک هگل، که بیانگر افراطی‌ترین بسط منطق این‌همانی است، نمود می‌یابد.

دلوز می‌گوید که دیالکتیک ظاهراً فقط در سطح تفاوت‌های افراطی عمل می‌کند، حتی در جایی که نام موتور تاریخ را بر آن نهاده‌اند. دیالکتیک که از دو اصطلاح متضاد، نظیر وجود و عدم، تشکیل شده است، با سنتز آنها در یک اصطلاح جدید که تضاد آنها را حفظ کرده و بر آن فایق می‌آید عمل می‌کند. دلوز معتقد است که این بن‌بستی است که، این‌همانی را شرط کافی وجود تفاوت و تفکر به آن می‌سازد. تنها در ارتباط با یک چیز همسان، در حکم کارکردِ آن چیز همسان است، که تناقض بزرگترین تفاوت می‌شود. مستی و سرگیجه جعلی است، امر مبهم از همان ابتدا شفاف شده است. هیچ چیزی بهتر از هم‌مرکز بودن حلقه‌های دیالکتیک هگلی این امر را نشان نمی‌دهد. (تفاوت و تکرار ۲۶۳)

اگرچه [هگل] ابزاری فلسفی را برای قرار دادن تفاوت در کُنه وجود ارایه می‌دهد، فرایند دیالکتیک ضرورتاً این امر ایجابی را مردود می‌شمارد.

یکی دیگر از نتایجی که این امر برای دلوز دارد به حیّز نفی در نظام هگلی مرتبط می‌شود. دیالکتیک، در حرکت کلی خود، تفاوت‌های خاص، تفاوت ذاتی، را در نظر می‌گیرد و وجود انفرادی آن را در راستای رسیدن به یک وحدت «عالی‌تر» نفی می‌کند. دلوز در کتاب تفاوت و تکرار معتقد است که این گامِ هگل خلط هستی‌شناسی، تاریخ و اخلاق است.

«در زیرِ شعارِ نفی، جهانی از «ناهمگونی» نهفته است» (تفاوت و تکرار ۲۶۷). اعتقاد به وحدت عالی‌تر تفاوت‌های ذاتی اساساً بر پایه درک غلط از تفاوت استوار است. در اینجا دلوز به وضوح هستی‌شناسی اسپینوزایی و نیچه‌ای مبنی بر جوهر فرد [موناد] را در خاطر دارد که به انحای متعدد و متکثر نمود می‌یابد (مقایسه کنید با تفاوت و تکرار ۳۵_۴۲؛ ۲۶۹). او در جمله‌ای معروف می‌نویسد: «فقط یک صداست که هیاهوی وجود را بلند می‌کند.» (تفاوت و تکرار ۳۵)

هگل به ابراز این ادعا معروف است که دیالکتیکِ نفی موتور تاریخ است، که تاریخ را به سوی غایت خود و تحقق روح مطلق می‌راند. از نظر دلوز، تاریخ هیچ عنصر غایت‌شناختی، یا مسیر تحققی، ندارد؛ این امر فقط توهم آگاهی است (مقایسه کنید با اسپینوزا ۱۷_۲۲):

> تاریخ با نفی و نفیِ نفی پیش نمی‌رود، بلکه با حل مشکلات و تصدیق[۱۲۶] تفاوت‌ها پیش می‌رود. در نتیجه به همان اندازه خونین و سبُع است. فقط سایه‌های تاریخ با نفی زندگی می‌کنند... (تفاوت و تکرار ۲۶۸)

نهایتاً اینکه دلوز در ارتباط با اخلاق معتقد است که هستی‌شناسیِ مبتنی بر نفی، ایجاب اخلاقی را به امکانی ثانویه، و مشتق [فرعی] تبدیل می‌کند: «تکوین دروغین ایجاب ...: اگر بخواهیم راستش را بگوییم، اگر به سبب پیش‌فرض‌ها و کاربردهای عملی چنین تحریفی نبود، هیچیک از اینها به جایی نمی‌رسد.» (تفاوت و تکرار ۲۶۸)

پ_ تکرار و زمان

از نظر دلوز، زمان مهمترین مسئله در بررسی تکرار است. تکرار نیز همچون تفاوت، نه فقط مشمول قانون همسانی[۱۲۷] شده، بلکه الگویی پیشینی از زمان نیز بر آن تحمیل شده است: تکرار یک جمله، از لحاظ سنتی، به

معنای آن است که یک چیز را دو بار بگوییم، ولی در دو لحظه متفاوت. این دو لحظه متفاوت باید برابر و بی‌وصف[۱۲۸] باشند، به نحوی که گویی زمان یک پهنه صاف و بی‌وصفی است. بنابراین، تکرار اساساً در حکم ایده مرسومِ تفاوت در طول زمان در نظر گرفته شده است که از لحاظ عرف عام[۱۲۹] توالی لحظات تلقی می‌شود. دلوز می‌پرسد آیا، با توجه به درک جدیدی که از تفاوت در حکم امری ذاتی یافته‌ایم، می‌توان درک جدیدی از تکرار نیز یافت. ولی در اینجا یک الزام نیز وجود دارد، زیرا، اگر قرار باشد تفاوت ذاتی را در طول زمان در نظر بگیریم، بر اساس منطق مرسوم تکرار، بار دیگر به نقطه این‌همانی می‌رسیم. بدین ترتیب، دلوز باید در نقد خود از این‌همانی مسئله زمان را نیز مورد ارزیابی مجدد قرار دهد.

استدلال دلوز بر مبنای سه الگو از زمان استوار است و مفهوم تکرار را به هر یک از آنها مرتبط می‌سازد.

اولین الگو، زمان به مثابه یک دور است. زمان دوری همان زمان اسطوره‌ای و فصلی است، یعنی تکرار یک چیز پس از گذشت زمان از نقاط اصلی‌اش. این نقاط می‌تواند تکرارهای طبیعی ساده‌ای چون طلوع روزانه خورشید، رفتن تابستان و آمدن بهار، و یا عناصر تراژدی باشد، که به اعتقاد دلوز به طور چرخه‌ای عمل می‌کنند. در مفهوم زمان به مثابه دور، یعنی توالی لحظاتی که قانونی خارجی بر آن حاکم است، هم معنای غایت[۱۳۰] و هم الهیات[۱۳۱] نهفته است.

دلوز معتقد است (تفاوت و تکرار ۷۰ـ۷۹) که هر گاه زمان را بدین نحو در نظر بگیریم، تکرار صرفاً به مسئله عادت مرتبط می‌شود. موضوع گذشت لحظات را به طور چرخه‌ای تجربه می‌کند (خورشید هر روز صبح طلوع می‌کند)، و به این عادت خو می‌گیرد که زمان را مفهومی مدام حاضرِ زنده بداند. بدین ترتیب، عادت سنترِ انفعالیِ لحظاتی است که یک موضوع را خلق می‌کند.

دلوز دومین الگوی زمان را به کانت مربوط می‌سازد (کانت، مقدمه ۷ـ۸)، و این الگو از گسست‌های اساسی‌ای است که فلسفه کانت در تفکر ایجاد می‌کند. از نظر دلوز در واقع در این الگو زمان به مثابه یک خط راست است. کانت در نقد عقل محض با پیشنهاد این مطلب که زمان شکلی است که بر تجربه حسی تحمیل می‌شود، زمان را از الگوی دوری رها می‌کند. از نظر دلوز، پیشنهاد کانت وضعیت قبلی را معکوس می‌کند، زیرا به جای آنکه زنجیره رویدادها را به واسطه گذشت لحظاتِ حال تشکیل دهنده زمان بداند، رویدادها را در درون زمان (به مثابه یک خط) قرار می‌دهد.

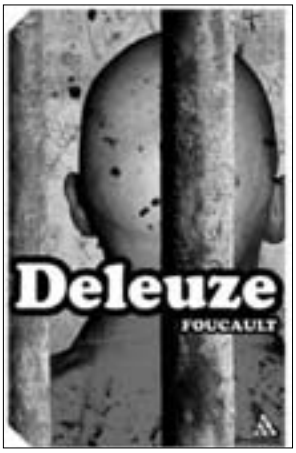
بدین ترتیب، عادت دیگر نمی‌تواند هیچ قدرتی داشته باشد، زیرا در این الگوی زمان، هیچ چیز برنمی‌گردد. برای آنکه حس از آن چیزی که روی داده است تشکیل شود، باید فرایند فعالی از سنتز در کار باشدتا معنایی به رویدادهای گذشته بدهد (تفاوت و تکرار ۸۱). دلوز این سنتز دوم را حافظه می‌خواند. بر خلاف عادت، حافظه با حال مرتبط نیست، بلکه به گذشته مرتبط است که هرگز حال نبوده است، زیرا حافظه از لحظات گذرا، شکلِ مستقلی از چیزها سنتز می‌کند که هرگز پیش از عملِ سنتز وجود نداشتند. از نظر دلوز، رمان‌های مارسل پروست عالی‌ترین نمونه بسط حافظه در حکم گذشته‌ی محض، یا به اصطلاح خودِ پروست، زمان بازیافته، است. (تفاوت و تکرار ۱۲۲؛ پروست، به طور پراکنده در کل اثر)

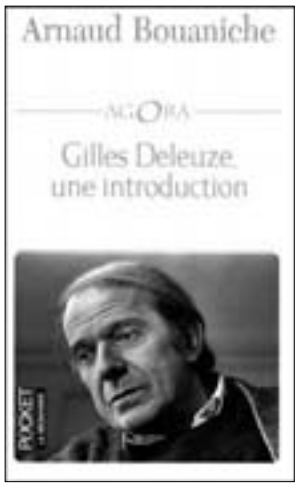
بنابراین در الگوی دومِ زمان، تکرار معنای فعالی در تطابق با سنتز دارد، زیرا چیزی را، در حافظه، تکرار می‌کند، که قبلاً وجود نداشت_ که البته باز هم نوعی عملکردِ این‌همانی است. این دو لحظه، یعنی ساخت فعال گذشته‌ی محض، و تجربه ناهمگونِ حالی که باید سنتز شود، معنای دیگری نیز برای دلوز دارد: همچون کانت، انشقاق بنیادین موضوع به دو عنصر، «منِ» حافظه، که فقط فرایند سنتز است، و «خودِ» تجربه، یعنی خودی که تجربه می‌کند. (تفاوت و تکرار ۸۵ـ۸۷؛ کانت، مقدمه ۸ـ۹)

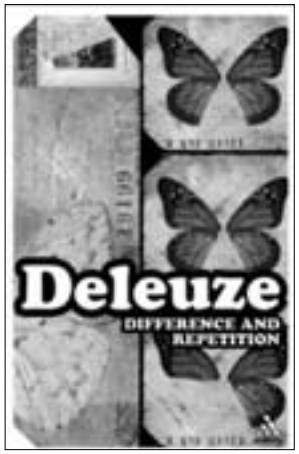
دلوز تأکید دارد که هر دو الگوی فوق از زمان، تکرار را در خدمت همسانی در می‌آورد، و آن را در ارتباط با زمان به فرایندی ثانویه مبدل می‌سازد. الگوی آخری که دلوز پیشنهاد می‌کند سعی دارد که خودِ تکرار را شکلی از زمان بداند.

به این منظور، دلوز مفاهیم تفاوت و تکرار را به یکدیگر ربط می‌دهد. اگر تفاوت جوهر آنچه باشد که وجود دارد، و موجودات را مختلف و ناهمگون می‌سازد، بنابراین هیچ یک از الگوهای زمانی فوق نمی‌تواند برای آن مناسب باشد، زیرا این الگوها هر دو بر امکان و حتی ضرورت سنتز تفاوت‌ها برای تشکیل همسانی‌ها تأکید دارند. فقط زمانی که موجودات به مثابه چیز دیگری تکرار می‌شوند است که ناهمگونی‌شان بروز می‌یابد. در نتیجه، تکرار را نمی‌توان همان تکرار یک چیز دانست، و بدین ترتیب از الزامات فلسفه سنتی رها می‌شود.

دلوز برای متجسم کردن مفهوم تکرار به مثابه شکل محض زمان، از مفهوم نیچه‌ای رجعت ابدی[۱۳۲] استفاده







می‌کند. البته هرگاه دلوز درباره این مفهوم پیچیده می‌نویسد، آن را شدیداً و با وسواس تعدیل می‌کند (مثلاً تفاوت و تکرار ۶؛ ۴۱؛ ۲۴۲؛ حلول محض ۸۸ـ۸۹؛ نیچه ۹۴ـ۱۰۰): اینکه نباید آن را، همچون بازگشت همسانی، حرکت یک چرخه تلقی کرد. رجعت ابدی به مثابه شکلی از زمان، دورِ عادت نیست، حتی در سطح جهان هستی. این امر فقط رجعت چیزی را که قبلاً وجود داشته است، یعنی رجعت همان چیز[۱۳۳]، را ممکن می‌سازد، و بار دیگر به واسطه بسط مفهومی ناکافی از تکرار منجر به سرکوب تفاوت می‌شود.

دلوز

در حالی که عادت همان چیز را در هر لحظه باز می‌گرداند، و حافظه برای آنکه تجربه را قابل یادآوری کند مشغول ایجاد همسانی می‌شود، رجعت ابدی از نظر دلوز فقط تکرار چیزی است که با خود متفاوت است، یا، به اصطلاح نیچه، فقط تکرار چیزهایی که وجودشان شدن است: «موضوعِ رجعت ابدی یکسانی نیست، بلکه تفاوت است؛ مشابهت نیست، بلکه مفارقت است؛ یکی‌بودن نیست، بلکه تعدد است...» (تفاوت وتکرار ۱۲۶)

بدین ترتیب، دلوز می‌گوید که تکرار در معنای سومِ زمان شکل رجعت ابدی به خود می‌گیرد. هر چیزی که به مثابه وحدت وجود دارد رجعت نمی‌کند، فقط چیزی که با خود متفاوت است رجعت می‌کند. «تفاوت در دل تکرار لانه دارد.» (تفاوت و تکرار ۹۶). بنابراین، در حالی که عادت زمانِ حال بود، و حافظه وجودِ گذشته، تکرار در حکم رجعت ابدی زمان آینده است.

برتری الگوی سوم، یعنی تکرار به مثابه زمان، به آن سبب است که دو کارکرد بزرگ در استدلال دلوز دارد. اولین کارکرد به وضوح آن است که در رجعت چیزی که با خود متفاوت است، تفاوت دست نخورده باقی می‌ماند. دومین کارکرد نیز، البته به دلایل متفاوت، به همان اندازه مهم است. اگر فقط آنچه متفاوت است رجعت می‌کند، پس رجعت ابدی گزینشی عمل می‌کند (تفاوت و تکرار ۱۲۶؛ حلول محض ۸۸ـ۸۹)، و این گزینش به جای آنکه عملِ بازنمایی و وحدت‌بخشی بر اساس نفی باشد، چنانکه در فلسفه هگل است، تصدیق تفاوت است.

دلوز
مدام به خوانندگان خود گوشزد می‌کند که آثارش درباره هنر را در حکم نقد ادبی، فیلم و یا نظریه هنری تلقی نکنند.

ت_ تصویر تفکر

فصل سوم تفاوت و تکرار رویکردی بدیع به یک مسئله مهم در فلسفه دارد، یعنی پیش‌فرض‌ها. دلوز این موضوع را بعداً در کتاب هزار فلات (۳۷۴ـ۳۸۰) دنبال می‌کند، و زمانی که درباره شخصیت‌های[۱۳۴] مفهومی در فلسفه چیست؟ (فصل ۳) می‌نویسد، قبلاً درباره تصاویر اندیشه در نیچه و فلسفه (۱۰۳ـ۱۱۰) و پروست و نشانه‌ها (۹۴ـ۱۰۲) قلم زده است.

یک نمونه جملات معروف دکارت در ابتدای گفتار در باب روش[۱۳۵] است:

> در این دنیا عقل سلیم[۱۳۶] از هر چیز دیگری مساوی‌تر تقسیم شده است .... یعنی قوه قضاوت صحیح و تمیز بین صواب و خطا، که آن را عقل سلیم[۱۳۷] یا عقل[۱۳۸] می‌نامیم، طبعاً در میان همه مردمان مساوی است...

از نظر دکارت، همچون افلاطون، تفکر دارای جهت‌گیری طبیعی به سوی حقیقت است، و عقل[۱۳۹] طبعاً به سوی استدلال درست سوق می‌یابد و ماهیت واقعی هر آنچه را وجود دارد، درمی‌یابد[۱۴۰]. این مسئله برای دلوز فقط تصویری از تفکر است.

اگرچه تصاویر تفکر شکل متداول «هر کسی می‌داند که ...» (تفاوت و تکرار ۱۳۰) را به خود می‌گیرد، این تصاویر ضرورتاً آگاهانه نیستند؛ بلکه، در سطح اجتماعی و ناخودآگاه عمل می‌کنند، و «در سکوت موثرتر هستند.» (تفاوت و تکرار ۱۶۷)

دلوز مفصلاً تصویر فلسفی سنتی از تفکر را مورد تحلیل قرار می‌دهد، و هشت مشخصه را فهرست می‌کند،

که در تمامی جوانب تحقیق فلسفی، بیانگر انقیاد تفکر به دستورالعمل‌هایی است که از بیرون بر آن تحمیل می‌شود. او ماهیت خوب تفکر، برتری الگو یا شناسایی به مثابه ابزار تفکر، حاکمیت بازنمایی بر عناصر فرضی در طبیعت و اندیشه، و انقیاد فرهنگ به روش (یا فراگیری به دانش) را از جمله این مشخصه‌ها می‌داند. همه این مشخصه‌ها تلویحاً به طبیعت پیشینی تفکر، یک علت غایی، یک معنا و منطقِ عمل اشاره داشتند. این مشخصه‌ها،

> تفکر را در زیر پای تصویری خُرد می‌کنند که تصویر یکسانی و مشابهت در بازنمایی است، ولی عمیقاً معنای فکر کردن را تحریف می‌کند و دو نیروی تفاوت و تکرار، آغاز و آغاز مجدد فلسفی، را از یکدیگر بیگانه می‌سازد. (تفاوت و تکرار ۱۶۷)

همین عنصر، در تفاوت و تکرار، است که جدی‌ترین انتقاد دلوز از تصویر سنتی تفکر را متوجه خود می‌بیند: اینکه این تصویر با ماهیت واقعی تفاوت و تکرار تطابق ندارد. در نتیجه، به جرأت می‌توان گفت که این نقطه از کتاب برای درک مبنایی که دلوز می‌خواهد ارزیابی‌اش را از فلسفه‌های سنتی هویت و زمان، و همچنین چگونگی فزونی از آنها بر آن استوار سازد، ضروری است: مفهومی که او از تفاوت و تکرار ارایه می‌دهد بر مبنای این نقد ممکن می‌شود (مقایسه کنید با مذاکرات ۱۴۹).

دیدگاه انتقادی دیگری که دلوز در اینجا عرضه می‌کند به دیدگاه اول ربط دارد، و از نقد نیچه از تفکر غرب مشتق می‌شود:

> زمانی که نیچه کلی‌ترین و عمومی‌ترین پیش‌فرض‌های فلسفه را زیر سؤال می‌برد، می‌گوید که این پیش‌فرض‌ها ضرورتاً اخلاقی هستند، زیرا فقط اخلاق می‌تواند ما را متقاعد سازد که تفکر ماهیت نیک و متفکر اراده نیک دارد، و اینکه فقط نیکی می‌تواند مبنای رابطه فرضی بین تفکر و واقعیت باشد. (تفاوت و تکرار ۱۳۲؛ مقایسه کنید با منطق حس ۳)

چنانکه در بالا در ارتباط با هگل دیدیم، نکته اصلی این است که این تصویر تفکر در خدمت نیروهای عملی، سیاسی و اخلاقی قرار می‌گیرد، که در جدایی از بقیه جهان، صرفاً امری فلسفی محسوب نمی‌شود.

در پاسخ به این سؤال که «چرا چنین تصویری از تفکر داریم؟» دلوز، متفق با نیچه، می‌گوید که این یک تصویر اخلاقی است، و در خدمت قدرت، ولی یک مشکل ذاتی‌تر نیز با خودِ تفکر وجود دارد، که فقط در بخش نتیجه‌گیری فلسفه چیست؟ کاملاً بسط می‌یابد، و آن اینکه تفکر فی‌ذاته خطرناک است.

در تضاد با خوبی طبیعی تفکر در تصویر سنتی، دلوز معتقد است که اندیشه نوعی رویارویی است: «چیزی در این دنیا ما را وادار به تفکر می‌کند.» (تفاوت و تکرار ۱۳۹) این رویارویی‌ها ما را با اهمیت خودِ تفکر مواجه می‌سازد (تفاوت و تکرار ۱۴۷)، و نیاز اندیشه به آفرینش را به منظور فایق آمدن بر خشونت و شدت این رویارویی‌ها برمی‌انگیزد. تصویر سنتی اندیشه، چنانکه نیچه درباره تکامل اخلاق در تبارشناسی اخلاقیات[۱۴۱] معتقد است، در واکنش به تهدیدی ایجاد شده است که این رویارویی‌ها عرضه می‌کنند. بدین ترتیب می‌توانیم تصویر سنتی از اندیشه را دقیقاً نشانه‌ای از سرکوب این خشونت تلقی کنیم.

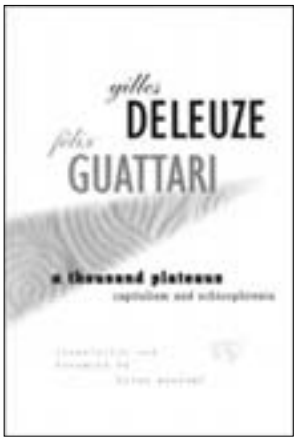
در نتیجه، رابطه فلسفه با تفکر باید دو جنبه وابسته داشته باشد، چنانکه دلوز معتقد است:

> حمله‌ای به تصویر اخلاقی سنتی تفکر، بلکه همچنین حرکت به سوی درک تفکر در حکم چیزی که خود را بازآفرینی می‌کند[۱۴۲]، یعنی عمل آفرینندگی، و نه فقط آنچه تفکر است، بلکه خودِ تفکر، در درون تفکر (تفاوت و تکرار ۱۴۷).

این امر تفکرِ واقعی و در عین حال خطرناک است، ولی تنها تفکریست که می‌تواند رویکردی به تفاوت ذاتی و تکرار پیچیده داشته باشد: یعنی تفکر بدون تصویر.

> تفکری که در درون تفکر زاییده می‌شود، عمل تفکر که نه ذاتی است و نه با خاطره[۱۴۳] پیش‌فرض می‌شود، بلکه بازآفرینی می‌شود، تفکر بدون تصویر است. ولی چنین تفکری چیست، و چگونه در جهان عمل می‌کند؟ (تفاوت و تکرار؛ مقایسه کنید با ۱۳۲)

این سؤال ما را به هدف اصلی دو جلد کتاب سرمایه‌داری و شیزوفرنی رهنمون می‌شود.



۵. سرمایه‌داری و شیزوفرنی_دلوز و گاتاری

بررسی آثار مشترک دلوز و گاتاری، به ویژه دو جلد کتاب سرمایه‌داری و شیزوفرنی، از حوصله این مقاله خارج است، با وجود این، دو نکته مهم در این ارتباط قابل ذکر است.

گاتاری

ابتدا، به رغم بدنامی این آثار که دیگران آنها را تاریک‌اندیشانه و غیرفلسفی خوانده‌اند، آنها به طور کلی رابطه عمیقی با تفکر فلسفی دلوز دارند، و از جهات گوناگون آن را بسط می‌دهند: یعنی اعتقاد به یک هستی‌شناسی حلولی، اهمیت امر اجتماعی و سیاسی تا کُنه وجود، و تصدیق برتری تفاوت بر سلسله‌مراتب استعلایی در همه جوانب آثارش.

دوم اینکه، شیوه نگارش این آثار به دست هر دو نویسنده، یعنی با همکاری یکدیگر و نه جداگانه، بدان معناست که عناصر جدیدِ بسیاری در این آثار وجود دارد که در آثار جداگانه آنها یافت نمی‌شود. بدین ترتیب، در ارتباط با دلوز، بسیاری از ایده‌های اساسی که در بالا به آنها اشاره شد تحولی جالب و بدیع در جهتی نو حاصل می‌کنند: یعنی دقیقاً همان نوع رابطه‌ای که در سرمایه‌داری و شیزوفرنی ویژگی‌نمایی شده به مثابه «شدن».

۶. ادبیات، سینما، نقاشی

دلوز مدام به خوانندگان خود گوشزد می‌کند که آثارش درباره هنر را در حکم نقد ادبی، فیلم و یا نظریه هنری تلقی نکنند. دلوز درباره دهه ۱۹۸۰، که در طول آن تقریباً فقط درباره هنر مطلب نوشته بود، می‌گوید:

> بگذارید فرض کنیم که یک دوره سومی نیز وجود دارد که من بر روی نقاشی و سینما کار کردم: ظاهراً بر روی تصاویر. ولی در واقع داشتم فلسفه می‌نوشتم. (مذاکرات ۱۳۷)

این امر با تجربه‌گرایی دلوز (نک (۳) بالا) موافق است، درک از فلسفه در حکم رویارویی (با یک اثر، چه فلسفی یا هنری، یک شیء، یک شخص) که به واسطه آن «مفاهیمی که از پیش موجود نبوده‌اند» (تفاوت و تکرار، مقدمه ۲) می‌توانند خلق شوند. دلوز در ارتباط با آثارش درباره سینما، حتی از این نیز صریح‌اللهجه‌تر است:

> نقد فیلم با دو خطر توأمان مواجه است: نقد نباید صرفاً به توصیف فیلم بپردازد، ضمن اینکه نباید مفاهیمی را که از خارج فیلم گرفته شده است بر آن تحمیل کند. کار نقد شکل دادن به مفاهیمی است که مسلماً در فیلم‌ها «داده» نمی‌شوند، ولی به طور خاص به سینما، و به نوع خاصی از فیلم، به یک فیلم خاص و یا نظایر آن ربط دارند؛ مفاهیمی که خاص سینما هستند، ولی فقط به طور فلسفی می‌توان آنها را شکل داد. (مذاکرات ۵۸؛ سینما ۲، ۲۸۰)

کل آثاری را که دلوز درباره هنرمندان دارد می‌توان تحت عنوان آفرینش مفاهیم فلسفی جدید قرار داد که خاصِ اثر در حال بررسی است، ولی این آثار را به طور کلی‌تری به آثار دیگر ربط می‌دهد. نه فلسفه هنرِ فی‌نفسه، بلکه یک رویارویی فلسفی با آثار و اشکال هنری خاص.

یکی از مشخصه‌های آثاری که دلوز درباره هنر نوشته است، بر خلاف بسیاری از کتاب‌های دیگر دلوز، دلمشغولی او با طبقه‌بندی نشانه‌هاست. دلوز در پروست و نشانه‌ها، فرنسیس بیکن، و سینما، سعی می‌کند که رویکرد نظام‌یافته‌ای را به طبقه‌بندی نشانه‌های متفاوت بسط دهد. این نشانه‌ها زبانی نیستند (سینما ۱، مقدمه ۹)، زیرا آنها خودشان عناصر یک نظام نیستند، بلکه انواع فیضان‌های حاصل از یک اثر هستند. مثلاً از نظر دلوز، پروست خودِ تجربه را دریافت نشانه‌ها به وسیله موضع اولیه[۱۴۴] می‌داند که باید به درستی فهمیده شود، دقیقاً همانند دامنه متنوعی از تصاویر که دلوز در کتاب سینما ۱ و ۲ بر اساس نظام نشانه‌شناسی سی.اس. پیرس[۱۴۵] مقوله‌بندی کرده است.

دلوز غالباً به بررسی این مسئله می‌پردازد که «ماهیت هنرمند، و هنر چیست؟» او جدای از پاسخ‌های مفصلش به این سؤالات در کتاب فلسفه چیست؟ به طور کلی دلمشغول تأکید بر ماهیت شدیداً خلاقانه هنر و هنرمند در آثارش است. این ویژگی‌نمایی فراتر از ملاحظات کلی درباره هنرمندان در حکم «انسان‌های خلاق» است، و این نکته را روشن می‌سازد که چگونه خودِ هنر آفرینش حرکت است، و نه بازنمایی: یعنی، چیزی اساساً جدید، یک عمل تأثری، حرکتِ نیرو یا میل و تمنا[۱۴۶] (مقایسه کنید با پروست، مقدمه ۱۱، ۱۸۷)

در حالی که سنت غالب غرب، از افلاطون گرفته تا هایدگر، هنر را در رابطه با حقیقت قرار می‌دهد، دلوز از همه جهات بر استدلال‌های نیچه‌ای اصرار می‌ورزد (نیچه ۱۰۲_۱۰۳)، مبنی بر اینکه اثر هنری فقط با نیروها رابطه دارد، و اینکه حقیقت مشتق از آن است، یعنی یک تصور ثانویه: هنر فعال است.

بخشی از دلایل تأثیر نوشته‌های دلوز بر سینما صرفاً این مسئله است که دلوز اولین فیلسوف مهمی است که چنین توجه موشکافانه‌ای به سینما کرده است. البته بسیاری از فلاسفه درباره فیلم‌های سینمایی مختلف مطالبی نوشته‌اند، ولی دلوز خودِ سینما را در حکم شکلی هنری تحلیل می‌کند، و پیوندهایی میان آن و سایر آثار فلسفی می‌یابد.

در بحثی دیگر، دلوز پیشنهاد می‌کند که هنرمندان خودشان نیز خلق می‌شوند، در درون تفکر، و نیروهایی که بر آنها فزونی دارند، باید آنها را پرورش دهند و متأثر سازند تا آنها به نقطه خلاقیت برسند (نیچه ۱۰۳ـ۱۰۹؛ مقایسه کنید با (۴)(ت) بالا). همین نیروها، به نوبه خود، علت ضعف هنرمندان و اندیشمندان هستند. در حالی که اثر هنری نیروهای حیات را به کار می‌اندازد، هنرمند خودش «بیش از حد» را تجربه کرده است، و این امر آنها را تحلیل می‌برد و بیمار می‌سازد (گفتگوها ۱۸؛ سینما ۲، ۱۸۹).

تأکید دلوز بر این نکته که هنرمند بیش از هر چیز دیگری انسانی است که شیوه‌های جدید بودن و دریافت‌کردن را خلق می‌کند به تدریج در آثاری که در باب هنر و هنرمند نوشته است، مکررتر و قوی‌تر می‌شود.

الف ـ ادبیات

دلوز در طول زندگی حرفه‌ایش مطالب زیادی در باب ادبیات نوشت. جدای از نوشته‌هایی که به بررسی آثار پروست (پروست و نشانه‌ها ۱۹۶۴)، لئوپولد فُن زاخر ـ مازوخ[۱۴۷] («سنگدلی و قساوت[۱۴۸]» ۱۹۶۹)، و کافکا (کافکا: به سوی ادبیات اقلیت[۱۴۹] ۱۹۷۵)، و بخش عمده‌ای از منطق حس[۱۵۰] را به لوئیس کارول[۱۵۱] اختصاص داد، گاه مفصلاً درباره شخصیت‌های دیگری نظیر اف. اسکات فیتزجرالد[۱۵۲]، هرمان ملویل[۱۵۳]، سمیول بکت[۱۵۴]، آنتونین آرتود[۱۵۵]، هاینریش فُن کلایست[۱۵۶]، و فیودُر داستایوسکی[۱۵۷] نیز مطالبی نوشت.

۱ـ مارسل پروست

اگر کسی بخواهد دیدگاهی فلسفی را به آثار مارسل پروست نسبت بدهد، به سادگی می‌تواند آن دیدگاه را پدیدارشناسی حافظه و دریافت حسی بنامد، که در آن اثر معروفش در جستجوی زمان از دست رفته[۱۵۸] به سوی درک آنچه در ورای تجربه و حافظه قرار دارد و به آنها جوهره می‌بخشد، معطوف است.

اصولاً، دلوز چیزی مغایر با روش پدیدارشناختی پیشنهاد می‌کند. او اثر پروست را همچون یک اثر ضد ـ کلمه[۱۵۹] می‌خواند، که فرض آن، به جای آنکه یک خودِ استعلایی باشد که مشخصه ضروری همه تجربیات است، یک موضوع انفعالی و پذیرنده است که نشانه‌ها و علایم این جهان آن را کنترل می‌کند.

واقعاً چه چیزی در داستان در جستجوی زمان از دست رفته اتفاق می‌افتاد، فقط یک حکایت که به انحای بی‌نهایت بازگو می‌شود؟ واضح است که راوی هیچ چیز نمی‌بیند، هیچ چیز نمی‌شنود... شبیه یک عنکبوت که در تارش لانه کرده است، هیچ چیز را مشاهده نمی‌کند، ولی به کوچکترین نشانه‌ای واکنش نشان می‌دهد ... (ادیپ‌ستیز ۶۸)

این چیز به جای حافظه، که مسئله اساسی در داستانِ در جستجوی زمان از دست رفته است، و در درون موضوع بنیان دارد و به مثابه محصول کارکردهای استعلایی خاصی است، در واقع خلق چیزی که قبلاً وجود نداشته از طریق سبک و سیاق اصیل و منحصر به فرد تعبیر تجربیات است (پروست ۱۰۱).

دلوز به این دلیل از اصطلاح «ضد ـ کلمه» استفاده می‌کند که پروست، چنانکه دلوز معتقد است، الگوی بازنمایی تجربه را که در کانون فلسفه غرب قرار دارد، ردّ می‌کند:

پروست در همه جا جهانِ نشانه‌ها و علایم را با جهان صفات، جهانِ نمادنگارها و اندیشه‌نگارها را با جهانِ بیان تحلیلی، نوشتار آوایی، و تفکر عقلانی را در تضاد با یکدیگر قرار می‌دهد. آنچه مدام زیر سؤال برده می‌شود درونمایه‌های بزرگی است که از یونانیان به ارث رسیده است: مثل *philos, Sophia, dialogue, logos, phone*. (پروست ۱۰۸)

در مقابل، دلوز داستان در جستجوی زمان از دست رفته را بازسازی تفکر می‌خواند: تفکر خلاق است و نه به یاد آورنده[۱۶۰] (افلاطونی و پدیدارشناختی).

اگر کسی بخواهد دیدگاهی فلسفی را به آثار مارسل پروست نسبت بدهد، به سادگی می‌تواند آن دیدگاه را پدیدارشناسی حافظه و دریافت حسی بنامد، که در آن اثر معروفش درجستجوی‌زمان‌ازدست‌رفته به سوی درک آنچه در ورای تجربه و حافظه قرار دارد و به آنها جوهره می‌بخشد، معطوف است.

پروست

۲_ لئوپولد فُن زاخر_ مازوخ

مازوخ در تعدادی از آثار دلوز رخ می‌نماید (کافکا ۶۶_۶۷؛ گفتگوها ۱۱۹_۱۲۳)، به ویژه در مقاله طولانی‌اش با نام «سنگدلی و قساوت». این مقاله که از آثار اولیه دلوز به شمار می‌رود در واقع نقد وحدت مفهوم بالینی و زیباشناختی «سادومازوخیسم» است.

دلوز در اینجا معتقد است که این مفهوم بالینی توضیحی برای نوشته‌های مارکی دو ساد و زاخر_مازوخ را ارایه نمی‌دهد، علاوه بر اینکه وحدتی توجیه‌ناپذیر از دو گروه کاملاً متمایز علایم را تلویح می‌کند.

از نظر دلوز، مازوخ نویسنده‌ای مهم با قدرتی غیرمعمول، و استاد ایجاد تعلیق است، که در واقع عنصر ادبی اصلی مازوخیسم است. با وجود این، دلوز معتقد است که اگرچه ساد شهرت یافته و نوشته‌هایش تحلیل می‌شوند، ولی درک ضعیف ما از نوشته‌های مازوخ اصلی‌ترین عامل وحدت بخشیدن به چیزی است که نتیجه‌اش را سادومازوخیسم می‌نامیم. در واقع، از نظر دلوز، مازوخ شیوه نوینی از درک وجود را با جابجا کردن سکسوالیته به درون جهان قدرت به ما عرضه می‌کند (مازوخیسم ۱۲). بدین ترتیب، چنانکه دلوز می‌گوید، مازوخ در واقع یک «انسان‌شناس بزرگ» بود. (مازوخیسم ۱۶)

دلوز نکته به نکته قرائتی را از دو نویسنده فوق، به ویژه مازوخ، بسط می‌دهد که ناهمگونی عمیق آن دو را به نمایش می‌گذارد. در کنار این بررسی، تحلیلی نیز از مقوله‌های روانپزشکی سادیسم و مازوخیسم ارایه می‌شود که باز ناهمگونی دو نویسنده را آشکار می‌سازد.

سادومازوخیسم یکی از همین نام‌های چَرند است، یک گاف نشانه‌شناختی است. در هر مورد دریافتیم آنچه که ظاهراً «نشانه» مشترک و پیوند دهنده دو انحراف به یکدیگر بود، با بررسی‌های بیشتر معلوم شد که ماهیتاً یک سندرم صرف است که می‌توان آن را آنقدر به علایم خاص هر یک از این دو انحراف خُرد کرد که دیگر ریزتر از آن نشود. (مازوخیسم ۱۳۴)

دلوز در «خونسردی و قساوت» نقدی هم بر فروید دارد که حال و هوای ادیپ‌ستیز را القاء می‌کند، البته در دامنه‌ای بسیار محدودتر.

در قرائت دلوز و گاتاری، کافکا طرفدار حلولی‌بودن میل و تمناست.

کافکا

۳_ فرانتز کافکا

کافکا: به سوی ادبیات اقلیت را می‌توان از سایر آثاری که دلوز درباره ادبیات نوشته است متمایز ساخت، بدین جهت که آن را با همکاری گاتاری نوشت، و حال و هوای ادیپ‌ستیز، که سه سال قبل از آن انتشار یافته بود، و همچنین مفاهیمی که در آن اثر مورد استفاده قرار داده بود، در آن بسیار ملموس و مشهود است. از بسیاری جهات، می‌توان کتاب کافکا: به سوی ادبیات اقلیت را بسط همان درونمایه‌های ادیپ‌ستیز دانست که با اشاره به آثار کافکا صورت گرفته است.

این کتاب قرائتی بسیار متفاوت با قرائت‌های مرسوم از آثار کافکا ارایه می‌دهد. تعابیر و تفاسیر مرسوم یا از زاویه روانکاوی به آثار کافکا می‌نگریستند (و آثارش را نوعی فرافکنی احساس درونی گناهکاری به جهان خارج از طریق نوشتن می‌دانستند) و یا از زاویه اسطوره‌شناسی آن را تحلیل می‌کردند، یعنی، آثارش را منبعی از نمادهایی می‌دانستند که پیوند نزدیکی با الهیات منفی و عرفان یهودی داشت. دلوز و گاتاری کافکا را پیشروی علمی طرب‌انگیز می‌دانند، که نوشتن را راهی برای خلق خط فرار و یا رهایی از اَشکال سلطه می‌دانست. آنها می‌نویسند:

> سه تا از بدترین درونمایه‌هایی که در بسیاری از نقدهای آثار کافکا وجود دارد استعلایی بودن قانون، درونی بودن گناه، و ذهنی بودن گفتار[۱۶۱] است. (کافکا۴۵)

بالعکس، در قرائت دلوز و گاتاری، کافکا طرفدار حلولی‌بودن میل و تمناست[۱۶۲]. قانون فقط یک پیکربندی ثانویه است که تمنا را در شکل‌های خاصی به دام می‌اندازد: بدین ترتیب مسلّم است که بوروکراسی اصلی‌ترین نمونه در آثار کافکا باشد، یعنی جایی که دفاتر، منشی‌ها، حقوقدانان و بانکداران تجسم این اشکال به دام افتاده‌اند.

آنها همچنین معتقدند که کافکا مستقیماً عقده ادیپ، یعنی مثلث «بابا_ مامان_ من»، را هدف گرفته است:

> این مثلث خانوادگیِ شکل‌یافته در واقع فقط مسیری است برای سرمایه‌گذاری‌های کاملاً متفاوتی که فرزند مدام تحت پدرش، در درون مادرش، و درون خودش کشف می‌کند. قضات، وکلا، بوروکرات‌ها، و غیره جایگزین پدر نیستند؛ بلکه پدر است که عصاره همه این نیروهایی است که تسلیمِ آنها می‌شود و سعی می‌کند پسرش را نیز وادار به تسلیم در برابر آنها کند. (کافکا ۱۱_۱۲)

بنابراین، از نظر دلوز و گاتاری، برای کافکا خانواده یک واحد برگرفته از جامعه است که با به دام انداختن جریان میل و تمنا عمل می‌کند. درونی بودن گناه جای خود را به بیرونی بودن تسلیم و انقیاد می‌دهد. این عقیده به بهترین نحو در تحلیل داستان معروف کافکا با نام مسخ[۱۶۳] مشهود است (کافکا ۱۴_۱۵).

آنها همچنین کافکا را نویسنده نابغه‌ای نمی‌دانند که بصیرت عالی درونی خویش را بیان می‌کند، بلکه نویسنده ادبیات اقلیت می‌دانند. این همان مفهوم اساسی در قرائت دلوز و گاتاری از کافکاست. ادبیات اقلیت نوشته‌ای است که یک زبان غالب (مثلاً زبان آلمانی در آثار کافکا، زبان فرانسوی در آثار بکت، و نظایر آن) را می‌گیرد و آن را تا جایی می‌کشاند که به جای دلالت[۱۶۴] به زبان قدرت تبدیل می‌شود (کافکا ۱۹). این امر به نوبه خود، بلافاصله با وضعیت اقلیت‌ها پیوند می‌خورد، در بدو امر گروههای اقلیت، و بعداً تلاش‌هایی که هر کسی برای ایجاد یک مسیر رهایی از اکثریت‌گرایی یا ساختارهای اجتماعیِ اخلاقی انجام می‌دهد.

ادبیات اقلیت در این معنا یک نوشته اساساً سیاسی است (کافکا ۱۷)، که متن را بلافاصله به یک تنازع (خرده) سیاسی پیوند می‌دهد. بنابراین، سومین جایگزین همان ماهیت جمعی[۱۶۵]، یعنی سیاسی، گفتار، برای الگوی سنتیِ منظور ذهنی موجود در ورای زبان مؤلف است. از نظر دلوز و گاتاری، کافکا همچون گِرهی در میدانی از نیروها می‌نویسد، و نه همچون من فکر می کنمِ دکارتی، یعنی حاکمی در دژ خودآگاهی.

برتری ادبیات انگلیسی_ آمریکایی

یکی از مشخصه‌های رابطه دلوز با ادبیات تمجید و تحسین آشکارش از آنچه ادبیات انگلیسی_ آمریکایی می‌خواند، و برتر دانستن آن نسبت به ادبیات اروپا است.

> آنچه در آثار رمان‌نویسان بزرگ انگلیسی و آمریکایی می‌یابیم، موهبتی است، که در میان نویسندگان فرانسوی بسیار به ندرت یافت می‌شود، یعنی شدت، جریان، کتاب ماشین، کتاب ابزار، کتاب شیزو. (N 23)

سنت ادبیات اروپا از نظر دلوز با همان فلسفه سنتی قابل قیاس است: زیرا همواره حول محور رابطه با حقیقت، حفظ نوعی وضعیت فعلی اجتماعی، حاکمیت مؤلف بر متن می‌چرخد؛ چنانکه دلوز می‌گوید، «در رمان فرانسوی هر کسی می‌گوید "من فکر می‌کنم".»

قدرت ادبیات انگلیسی_آمریکایی از نظر دلوز از آن جهت است که ایده کتاب در حکم بازنمایی واقعیت، و همه مشکلاتی را که پیرامون تصویر جزمی ادبیات است رد می‌کند، و کتاب را به مثابه ماشینی، یا چیزی، معرفی می‌کند که کارهایی انجام می‌دهد، نه اینکه بر چیزی دلالت می‌کند.

ب_ سینما

بخشی از دلایل تأثیر نوشته‌های دلوز بر سینما صرفاً این مسئله است که دلوز اولین فیلسوف مهمی است که چنین توجه موشکافانه‌ای به سینما کرده است. البته بسیاری از فلاسفه درباره فیلم‌های سینمایی مختلف مطالبی نوشته‌اند، ولی دلوز خودِ سینما را در حکم شکلی هنری تحلیل می‌کند، و پیوندهایی میان آن و سایر آثار فلسفی می‌یابد.

اولین کتاب دلوز درباره سینما با عنوان سینما ۱: حرکت_تصویر[۱۶۶] منتشر شد. این کتاب درباره سینما از بدو پیدایش تا جنگ جهانی دوم است. از نظر دلوز، سینما به مثابه یک شکل هنری کاملاً منحصر به فرد است، و به نوعی موضوع خود را می‌پروراند که سایر اَشکال هنری از انجام آن قاصرند، به ویژه به مثابه شیوه‌ای برای مرتبط شدن با تجربه مکان و زمان.

تحلیل دلوز با درک جدیدی از مفاهیم زمان و حرکت آغاز می‌شود. تصویر، بالاتر از هر چیز دیگری، بازنمایی یک چیز، یعنی یک نشانه زبانشناختی، نیست. این تعریف بر تمایز دیرینی استوار است که افلاطون بین صورت[۱۶۷]

و ماده[۱۶۸]، و در شکل مدرن سوسوری آن بین دالّ و مدلول، قایل بود. در عوض، دلوز می‌خواهد این دو تلقی را در هم بشکند، به نحوی که تصویر بیانی[۱۶۹] و تأثری[۱۷۰] شود: نه تصویری از کالبد، بلکه کالبد به مثابه تصویر (سینما ۱، ۵۸).

این در هم شکستن با استفاده از آثار دو فیلسوف دیگر صورت می‌گیرد، یعنی هنری برگسن[۱۷۱] و چارلز سندرس پیرس[۱۷۲]. دلوز کتابی را با عنوان برگسنیسم[۱۷۳] (۱۹۶۸) به تحلیل آثار فیلسوف اول اختصاص داد، که نطفه استفاده از مفاهیم برگسنی حرکت و زمان در دو جلد کتاب سینما در همین اثر ریخته شد. دلوز معتقد است که از نظر برگسن حرکت از شیئی که حرکت می‌کند جداکردنی نیست: آنها عیناً یک چیز هستند. بنابراین، نمی‌توان هیچگونه رابطه بازنمایی بین این دو برقرار ساخت بدون آنکه به طور تصنعی جریان حرکت را متوقف سازیم و بدین ترتیب به غلط «عنصر» منجمد شده را خودبسنده و مستقل بدانیم. فقط جریانِ حرکت است که خود را به انحاء مختلف بیان می‌کند. علاوه بر مسایل دیگر، این امر یکی از انتقادهای دلوز به پدیدارشناسی است (سینما ۱، ۵۶، ۶۰). بنابراین، از نظر دلوز، مشخصه سینمای اولیه حاکمیت چیزی است که او شکلواره حسی-حرکتی می‌نامد. این شکلواره همان وحدت شیء دیده شده و چشمی است که آن را در حرکت پویا می‌بیند.

از نظر دلوز، ماهیت سینما دقیقاً همین الگوی حرکت-تصویر است. سینما حرکت را با استخراج قطعه‌ها و ساختن رشته‌ای از آنها به شیوه‌ای بازنمایانه تحریف نمی‌کند، بلکه دامنه وسیعی از تصاویر بیانی[۱۷۴] را خلق می‌کند. برای کنار آمدن با گونه‌های مختلف حرکت-تصویر است که دلوز به پیرس متوسل می‌شود، که «فوق‌العاده‌ترین طبقه‌بندی تصاویر و نشانه‌ها را ایجاد کرده است...» (سینما ۲، ۳۰). بنابراین بخش عمده‌ای از کتاب سینما ۱ به استفاده از طبقه‌بندی نشانه‌شناختی پیرس، البته با قدری تغییرات، برای توصیف کاربرد حرکت-تصویر در سینما، و محوریت آنها تا پیش از جنگ جهانی دوم اختصاص دارد.

یکی از مشخصه‌های رابطه دلوز با ادبیات تمجید و تحسین آشکارش از آنچه ادبیات انگلیسی- آمریکایی می‌خواند، و برتر دانستن آن نسبت به ادبیات اروپا است.

حرکت از کتاب اول به سینما ۲: زمان-تصویر اهمیت خاصی دارد که با به اصطلاح انقلاب کوپرنیکیِ کانت در فلسفه مرتبط است. تا زمان کانت، زمان مشمول رویدادهایی بود که در درون آن رخ می‌داد، یعنی زمانِ فصول و تکرارهای عادتی (نک (۳) (پ) بالا)؛ زمان فی‌نفسه قابل بررسی نبود، بلکه فقط مقیاس حرکت به حساب می‌آمد (سینما۲، ۳۴-۳۵؛ کانت، مقدمه ۴). یکی از موفقیت‌های کانت از نظر دلوز، چنانکه خواندیم، معکوس کردن رابطه زمان-حرکت بود: او زمان را عنصری می‌داند که حرکت باید تابع آن شود، یعنی زمان محض.

دلوز معتقد است که در سینما نیز وارونگی مشابهی رخ می‌دهد. دلیل تاریخی-فرهنگی موجود ورای این وارونگیِ همان رویداد جنگ جهانی دوم است. با توجه به اینکه حقایق بدیهی فرهنگ غرب با استخدام شیوه‌هایی که قبلاً غیرقابل تصور بود و نتایج حاصل از آن اینچنین زیر سؤال برده شدند، دستگاه حسی-حرکتیِ حرکت-تصویر نیز در مقابل آنچه توان تحملش را نداشت، یعنی امکانات بیش‌از حد زندگی، توان بالقوه حال، (سینما۲، ۴۵) به لرزه افتاد. دیگر حقایق جزمی‌ای که جامعه، و تا حدودی سینما، را هدایت می‌کرد نمی‌توانست امکان حرکت آشکارا «طبیعی» را از یک چیز به چیز دیگر به شیوه‌ای عادتی فراهم سازد: پیوندهای «طبیعی» دقیقاً کارآیی خود را از دست دادند؛ و با استفاده از پیوندهای غیرطبیعی و جعلی، که توالی یا تأثر روایی حرکت-تصویر را دنبال نمی‌کند، خودِ زمان، زمان-تصویر، در سینما متجسم می‌شود (از نظر دلوز، اورسن ولز[۱۷۵] اولین بازیگر-مؤلفی[۱۷۶] است که از زمان-تصویر استفاده می‌کند (سینما ۲، ۱۳۷). بیننده به جای آنکه زمان را یک «بازنمایی غیرمستقیم» بیابد (سینما ۲، ۳۵-۳۶)، حرکت خودِ زمان را تجربه می‌کند، که تصاویر، صحنه‌ها، طرح داستان و شخصیت‌ها به صورت پیش‌فرض دارند و یا تجسم می‌کنند تا به گونه‌ای حرکت دست یابند.

از نظر دلوز، علاوه بر این دلیل «بیرونی»، در درون سینما انگیزه‌ای درونی نیز برای رفتن از حرکت-تصویر به زمان-تصویر وجود دارد. تصویرِ حرکت، به لطف تجربه‌ی عادتیِ حرکت به مثابه امری عادی و متمرکز، مایل به توجیه خود در ارتباط با حقیقت است: چنانکه دلوز در ارتباط با تصویرِ جزمیِ تفکر (نک (۳) (ت) بالا) استدلال می‌کند، این پیش‌فرض وجود دارد که تفکر طبعاً به سوی حقیقت حرکت می‌کند. دلوز معتقد است که سینما، هر گاه واقعاً خلاق باشد، هرگز بر این پیش‌فرض متکی نیست، ولی، «حرکت-تصویر، ذاتاً، مسئول تأثیر حقیقتی است که برمی‌انگیزد در حالی که حرکت کانون‌های خود را حفظ می‌کند.» (سینما ۲، ۱۴۲). دلوز معتقد است که سینما با زیر سؤال بردن پیش‌فرض‌های خود به سوی درکی نو و متفاوت از خودِ حرکت، به مثابه امری تابع زمان، پیش رفته است.

همین امر موجب می‌شود که دلوز تا حدود زیادی نشانه‌شناسی پیرس را کنار بگذارد، زیرا این نظام جایی برای زمان-تصویر ندارد (سینما۲، ۳۳-۳۴ و صفحات بعد)، و نظام نیچه را جایگزین آن می‌سازد. چنانکه در بحث‌مان

درباره زمان در تفاوت و تکرار (نک (۳) (پ) بالا) شاهد بودیم، نیچه فیلسوفی است که از نظر دلوز حرکت اساسی را نسبت به زمان انجام داده، و حتی از کانت نیز پیشی گرفته است.

یکی از پیامدهای اساسی رفتن از حرکت–تصویر به زمان–تصویر برای سینما بار دیگر بر یکی از دلمشغولی‌های اساسی دلوز پرتو می‌افکند، یعنی ایجاد نوعی هستی‌شناسی و نشانه‌شناسی قدرت: «چه باقی می‌ماند؟ کالبدهایی، که قدرتها هستند، فقط قدرت‌ها و نه چیز دیگر.» (سینما۲، ۱۳۹) از آنجایی که سینمای زمان–تصویر دلمشغول رهاسازی تصاویر از حمل و یا تلویح زمان به منظور ایجاد روایت (و به همان اندازه رهاسازی خودِ زمان از روایت) است، حال تصاویر خودشان آزاد هستند تا به بیان قدرت‌ها، «شوک قدرت‌ها،» بپردازند (C2 سینما۲، ۱۳۹). صحنه‌ها، حرکت‌ها و زبان به جای آنکه بازنمایانه باشند، بیانی هستند.

پ– نقاشی

اثر اصلی دلوز در زمینه هنرهای بصری تک‌نگاری او با عنوان فرانسیس بیکن: منطق احساس[۱۷۷] است، ولی او به تحلیلِ آثار شخصیت‌های دیگری نیز در سایر آثارِ خود پرداخته است (مثلاً هزار فلات ۴۹۲–۵۰۰؛ فلسفه، فصل ۷)، مثلاً ترنر[۱۷۸] (ادیپ‌ستیز ۱۳۲)، ون گوگ[۱۷۹]، کلی[۱۸۰]، کندینسکی[۱۸۱] و سزان[۱۸۲].

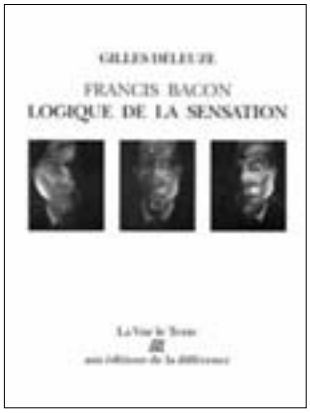
فرانسیس بیکن

دلوز در تحلیل آثار فرانسیس بیکن، چنانکه از عنوان کتابش پیداست، تلاش دارد منطق احساس را از آثار این هنرمند بازسازی کند (فرانسیس بیکن ۷). تحلیل او بیشتر ماهیت طبقه‌بندی دارد. دلوز، در سرتاسر کتابش، مفاهیم اساسی مقوله‌ای و نویی را بسط می‌دهد که او را قادر می‌سازد از دیدگاه بازنمایانه‌ی استانداردِ نقاشی به سوی نقاشی قدرت که، به جای بازنمایی یا توصیف یک صحنه، قدرت را عرضه می‌کند و تأثیرات (احساسات) را می‌آفریند، حرکت کند. در این اثر، سه ایده اساسی در کار است.

اولین ایده بسط و توضیح مفصل مفهوم شخص[۱۸۳] است. از نظر دلوز، اگرچه ایده شخص‌پردازی[۱۸۴] در نقاشی عمدتاً بازنمایانه بوده است، بیکن، و تا حدودی سزان پیش از او (فرانسیس بیکن ۴۰، ۸۶)، شخص را در جهان قدرت‌ها در هم شکسته و رابطه جدیدی را بین آن و قدرت ایجاد کرده‌اند. بدین ترتیب، بیکن فریاد می‌زند، و به همین دلیل معروف است، که شخص را در حضور قدرت قرار دهید: «... این نقاشی فریادِ مشهود، دهانی را که فریاد می‌زند، را در رابطه با قدرت قرار می‌دهد.» (فرانسیس بیکن ۴۱). از نظر دلوز، این فریاد به جای آنکه بیانگر رنج یا وحشت باشد، بیانگر یک لحظه‌ی حداکثر زندگی است. همچون آثار کافکا، دلوز آثار بیکن را، که معمولاً بسیار تاریک و پوچ‌گرایانه تلقی می‌شوند، به مثابه نشانه‌ای واقعی از زندگی، و تنازع با مرگ می‌بیند.

دومین ایده، که همچون ترجیع‌بندی در تمامی آثار دلوز مشهود است، به مفهومی از قدرت مربوط می‌شود که به جای آنکه آن را از لحاظ سیاسی سرکوبگرانه و ستمکارانه کند، از لحاظ هستی‌شناسی و هنری بنیادین می‌سازد، درست همانند مفهوم میل و تمنا که در سرمایه‌داری و شیزوفرنی از منظر جدیدی به آن نگریسته می‌شود. در واقع همین حرکت است که «مثبت‌گرایی» کلی دلوز را درباره بیکن ممکن می‌سازد، چنانکه دیدیم: «همه چیز ... در ارتباط با قدرتهاست، هر چیزی قدرت است.» (فرانسیس بیکن ۴۰) بدین ترتیب، دلوز در کتاب فرانسیس بیکن، مفهوم «رنگ–قدرت» را خلق می‌کند، تا بفهمد که رنگ چگونه می‌تواند به جای آنکه بانمایانه باشد، بیانگر قدرت باشد (فرانسیس بیکن ۹۴–۸۷).

نهایتاً اینکه دلوز از تفاوت موجود بین الگوهای غربی و بازنمایانه بینش[۱۸۵] و شیوه لمسی[۱۸۶] هنر مصر استفاده می‌کند، که در آن بسط نوعی نوشتار/نقاشی را می‌بیند که در برابر تبدیل شدن به دوگانگی محتوا/شکل که در درک



فلسفی هنر متداول است مقاومت می‌کند.

۷. فلسفه چیست؟

اهمیت تجربه‌گرایی را در فلسفه دلوز مشاهده کردیم ((۳) بالا). با وجود این، دلوز در سرتاسر آثارش عبارات بیشتری درباره هدف و ماهیت فلسفه دارد. این عبارات را باید متعلق به دو مرحله از روند رشد فکری دلوز دانست: یکی طبیعت‌گرایی نقادانه[۱۸۷] اولیه و دیگری ساخت‌گرایی حیات‌گرا[۱۸۸].

تأملات اولیه_ طبیعت‌گرایی

دلوز در آثار اولیه‌اش در زمینه تاریخ فلسفه، که اوج آن منطق حس بود، یک الگوی ذاتاً نقادانه از فلسفه ارایه داد. او در کتابش درباره نیچه می‌نویسد:

> وقتی کسی می‌پرسد «فلسفه چه فایده‌ای دارد؟» پاسخ باید پرخاشجویانه باشد، زیرا این سؤال با هدف مسخره کردن و یا طعنه زدن مطرح شده است. فلسفه در خدمت حکومت یا دین نیست، زیرا آنها دلمشغولی‌های دیگری دارند. فلسفه در خدمت هیچ قدرت رسمی‌ای نیست. فایده فلسفه این است که انسان را محزون می‌کند. فلسفه‌ای که انسان را محزون نکند، کسی را متنفر نسازد، فلسفه نیست. فایده فلسفه آن است که به حماقت صدمه می‌زند، و حماقت را به چیز شرم‌آوری تبدیل می‌کند. تنها فایده فلسفه این است که همه اشکال حقارت تفکر را عیان می‌سازد ... فلسفه در نهایتِ فایده خود همچون یک نقد است، تلاشی عظیم برای زدودن ابهام‌ها. (نیچه ۱۰۶)

دلوز در تحلیل آثار فرانسیس بیکن، چنانکه از عنوان کتابش پیداست، تلاش دارد منطق احساس را از آثار این هنرمند بازسازی کند.

به نظر می‌رسد که دلوز در تمامی آثار منتشر شده‌اش فقط در همین یک مورد است که عبارت «محزون کردن» را در معنایی مثبت، و همچون چیزی مطلوب، به کار می‌برد، و این امر حکایت از دیدگاه دلوز نسبت به فلسفه، در این معنای اولیه، در حکم نوعی طبیعت‌گرایی در معنای خاصی دارد که لوکرتیوس به کار می‌برد، یعنی، حمله به همه اشکال ابهام‌انگیزی. دلوز در ارتباط با لوکرتیوس، مطالبی بسیار مشابه ایراد می‌کند:

> هدف نظری و هدف عملی فلسفه در قالب طبیعت‌گرایی، علم و لذت، در این نقطه با یکدیگر تلاقی می‌کنند: فلسفه همیشه در پی رد توهم، لامتناهی کاذب، و لایتناهی بودن مذهب و همه اسطوره‌های کلامی_شهوانی_رویایی است که مذهب در آنها بیان شده است. در پاسخ به «فلسفه چه فایده‌ای دارد؟» باید گفت: چه چیز دیگری به تصویر انسان آزاد، و ردّ همه نیروهایی علاقمند است که برای اثبات قدرت خود به اسطوره‌ها و ارواح ناآرام متوسل می‌شوند؟ (منطق حس ۲۷۸)

بنابراین، طبیعت‌گرایی فلسفی دلوز نقادانه، اسپینوزایی و نیچه‌ای است: او هدف فلسفه را حمله به همه چیزهایی می‌داند که زندگی را تحقیر می‌کنند: احساسات عسرت‌بار اسپینوزا، نیروهای منفعل و واکنشی نیچه، و چنانکه لوکرتیوس آنها را می‌نامد، نظام اسطوره‌ها. دلوز به ما می‌گوید که در اینجا نباید طبیعت‌گرایی را مخالف آیین جهان وطنی[۱۸۹]، یا ساخت‌گرایی تلقی کنیم. بلکه، «طبیعت‌گرایی ... اعتبار نفی را آماج حملات خود می‌سازد؛ قدرت را از نفی سلب می‌کند؛ حق سخنگویی به نام فلسفه را از روح نفی دریغ می‌کند.» (منطق حس ۲۷۹)

نظام اسطوره‌ای در معنای خاصی که در این متون دارد، تهدیدی ابدی برای عمل تفکر است. دلوز به طور خلاصه این تهدید حلولی در درون تفکر را (مقایسه کنید با (۴) (ت) بالا) تهدید حماقت نام می‌گذارد:

> فلسفه می‌توانست با ابزارها و تواضع ذاتی خود به مشکل روی کند؛ با بررسی این مسئله که حماقت هرگز از آنِ دیگران نیست، بلکه هدف اینِ سؤال اساساً استعلایی است، اینکه: حماقت ... چگونه ممکن است؟ (تفاوت و تکرار ۱۵۱)

۸. فلسفه چیست؟ _ ساخت‌گرایی

از کتاب تفاوت و تکرار به آن سو، دلوز، اگرچه این جنبه انتقادی را برای فلسفه محفوظ می‌داند، یک دیدگاه ساخت‌گرایانه تمام عیار را بسط می‌دهد که در آخرین اثر مشترکش با گاتاری، یعنی فلسفه چیست؟ تبلور می‌یابد. آنها در این اثر به بحث درباره سه مفهوم اساسی می‌پردازند: خلق مفاهیم، پیش‌فرض‌های فلسفه، و رابطه بین فلسفه، علم و هنر.

چنانکه دیدیم، دکترین خاصی از ساخت‌گراییِ تجربه‌گرا از همان ابتدا در کل آثار دلوز، در چندین سطح مختلف، مشهود است. در فلسفه چیست؟ این دکترین درونمایه اصلی و صریح کتاب است: «فلسفه هنر شکل‌دهی، ابداع، و ساخت مفاهیم است». (فلسفه ۲)

دلوز و گاتاری به ما می‌گویند که فیلسوف فقط با مفاهیم سر و کار دارد، و مفاهیم فقط متعلق به فلسفه است. (فلسفه ۳۴). این مسئله در نوشته‌های دلوز درباره هنر کاملاً مشخص است، زیرا او نوشته‌های خود را فلسفی می‌داند (نک (۶) بالا).

بختِ مفاهیم، به دلیل بی‌توجهی فلاسفه به آنها، افول کرده است، تا جایی که حتی بازاریابی نیز «در جریانی کلی که افزایش فروش را جایگزین نقد کرد» بر آنها مسلط شده است. (فلسفه ۱۰). با وجود این، دلوز و گاتاری اصرار دارند که، فلسفه هنوز با مفاهیم است که معنی پیدا می‌کند.

کل آثاری را که دلوز درباره هنرمندان دارد می‌توان تحت عنوان آفرینش مفاهیم فلسفی جدید قرار داد که خاصِ اثر در حال بررسی است.

هر مفهوم دارای مشخصه‌های متمایزی است. مفهوم یک کثرت است، نه یک ذات منفرد؛ مجموعه‌ای از مولفه‌هاست که باید پیوستگی خود را با یکدیگر حفظ کنند تا مفهوم همچنان خودش باشد (در این معنا، مفهوم شباهت زیادی به کالبد اسپینوزایی دارد). این مولفه‌ها مشخصه‌های متمایز هستند: ««یک» جهان ممکن، «یک» صورت، «برخی» الفاظ ...» (فلسفه ۲۰)، ولی هر وقت بخشی از یک مفهوم بشوند، غیرقابل تشخیص می‌شوند. هر مفهوم به واسطه مسایلی که به آن می‌پردازد، و همچنین مولفه‌های مشابه‌اش، با سایر مفاهیم رابطه دارد، و دلوز و گاتاری با استفاده از اصطلاح ارتعاش[۱۹۰] این روابط را توصیف می‌کنند (فلسفه ۲۳).

مهمتر از همه اینکه، مفهوم را نباید با فرض، چنانکه در منطق به کار می‌رود (فلسفه ۱۳۵ و صفحات بعد)، اشتباه گرفت، که در واقع به بیانی دیگر یعنی اینکه مفهوم غیردستوری است. هیچ رابطه ذاتی و ضروری بین مفاهیم، و همچنین هیچ راه مشخصی برای ایجاد رابطه بین آنها وجود ندارد. با استفاده از کارکردهای منطقی یا این/یا آن، هم این/هم آن و غیره نمی‌توان ماهیت علیحده روابط مفهومی را توضیح داد. ضمن اینکه مفهوم، چنانکه فرض مرجع دارد، دارای مرجع[۱۹۱] نیست. بلکه، مفهوم فشرده[۱۹۲] است و وجود مجازی یک رویداد را در تفکر بیان می‌کند: مثلاً عبارت معروف دکارت من فکر می کنم را در نظر بگیرید، که بیانگر فرد مجازی در ارتباط با خود و جهان است.

نهایتاً اینکه مفهوم هیچ رابطه‌ای با حقیقت ندارد، که یک تعین[۱۹۳] بیرونی، یا پیش‌فرض است، که تفکر را در خدمت تصویری جزمی از تفکر قرار می‌دهد: «مفهوم یک شکل یا یک نیروست» (فلسفه ۱۴۴). در این معنا، مفاهیم عمل می‌کنند، یعنی تأثری هستند، و نه دلالتی، و یا بیان‌کننده محتوای ایده‌ها.

یکی از مشخصه‌های آثاری که دلوز درباره هنر نوشته است، بر خلاف بسیاری از کتاب‌های دیگر دلوز، دلمشغولی او با طبقه‌بندی نشانه‌هاست.

دلوز و گاتاری مسئله پیش‌فرض‌ها را، که قبلاً در ارتباط با تصویرِ تفکر (نک (۴) (ت) بالا) مورد بحث قرار گرفت، در فلسفه چیست؟ به طور عمیق‌تری بررسی می‌کنند. در واقع پاسخ آنها شامل دو مفهوم جدید است، یعنی شخصیت‌های مفهومی، و سطح حلول[۱۹۴].

شخصیت‌های مفهومی (فلسفه، فصل ۳) اَشکالی از تفکر هستند که قدرت خاصِ مفاهیم را به آنها می‌بخشند، و در واقع علت وجودی آنها هستند. این شخصیت‌ها را نه باید با انواع روانی_اجتماعی (فلسفه ۶۷)، و نه با خودِ فلاسفه اشتباه گرفت (WP 64)، بلکه آنها شبیه مفاهیمی هستند که خلق شده‌اند. دلوز و گاتاری معتقدند که شخصیت‌های مفهومی، اگرچه اغلب فقط به صورتی تلویحی در فلسفه وجود داشته‌اند، برای درک اهمیت مفاهیم بسیار اساسی هستند. مثلاً در ارتباط با من فکر می کنم دکارت، دکارت، شخصیت مفهومی تلویحی یک آدم نادان است، یعنی فردی عادی، تحصیل نکرده، فلسفه نخوانده، که بالقوه حواسش او را فریب می‌دهد، ولی با وجود این، قادر است، از طریق قطعیتِ «من فکر می‌کنم، پس هستم» دانش کاملاً واضح و مشخصی از خودش داشته باشد. همچنین به شخصیت‌های معروف نیچه نیز اشاره شده است که هم همدردی می‌کنند و هم بیزاری: زرتشت، آخرین مرد، دیونوسیوس، مصلوب، سقراط و نظایر آنها. (فلسفه ۶۴)

از نظر دلوز و گاتاری، شخصیت‌های مفهومی پیش‌شرط‌های داخلی و غیرفلسفی برای عملِ خلقِ مفاهیم هستند. این شخصیت‌ها، به نوبه خود، به سطح حلول ارتباط دارند. این مفهوم با عناصر مهم تفکر دلوز ارتباطی واضح و معنادار دارد، به ویژه با هستی‌شناختی وحدت‌گرایانه قدرت‌ها، و با تأکید عملی او بر غیر استعلایی بودن فلسفه نیچه و اخلاقِ اسپینوزا.

سطح حلول در تفکر (فلسفه، فصل ۲) با امر استعلایی در فلسفه سنتی در تضاد است. هر گاه امری استعلایی مطرح می‌شود (من فکر می کنم دکارت، مُثُلِ افلاطون، مقوله‌های کانت)، تفکر بازمی‌ماند، و فلسفه در خدمت ایده‌های مسلط قرار می‌گیرد. از نظر دلوز و گاتاری، همه این موارد استعلایی از یک مسئله ریشه می‌گیرد: اصرار بر اینکه حلول باید حلول «چیزی» باشد. (فلسفه ۴۴_۴۵)

برای اینکه تفکر وجود داشته باشد، برای اینکه مفاهیم شکل بگیرند و سپس به وسیله شخصیت‌های مفهومی کالبدی به آنها داده شود، باید به طور حلولی عمل کنند، بدون قاعده‌ی یک «چیز» که سطح حلول را نظام‌یافته یا لایه‌بندی می‌کند. مفاهیم در سطح حلول وجود دارند، و دلوز و گاتاری به ما می‌گویند که، هر فیلسوفی باید چنین سطحی را خلق کند.

یکی دیگر از دلمشغولی‌های دلوز و گاتاری در فلسفه چیست؟درک روابط فلسفه، هنر و علم است. دلوز و گاتاری معتقدند که هر یک از این رشته‌ها شامل فعالیت تفکر می‌شود، و اینکه در هر مورد تفکر با آفرینش سر و کار دارد. آنچه که در این رشته‌ها تفاوت دارد حوزه آفرینش و نحوه آفرینش است.

هنر دلمشغول آفرینش ادراکات[۱۹۵] و تأثرات[۱۹۶] است (فلسفه ۱۶۴)، که جمع آن احساس است. ادراکات همان دریافت‌های حسی نیستند، زیرا به دریافت کننده اشاره ندارند، همانگونه که تأثرات، احساسات یا عواطفِ شخص نیستند. تأثرات و ادراکات، درست شبیه آنچه درباره مفاهیم گفتیم، وجودی مستقل و خارج از تجربه یک متفکر هستند، و هیچ رابطه‌ای با وضعیت خاصی ندارند. دلوز و گاتاری می‌نویسند: «اثر هنری موجود احساس است و لاغیر: اثر هنری به ذات خود قائم است.» (فلسفه ۱۶۴) لازمه شخصیت‌های مفهومی در هنر همان وجود شخص است (که دلوز مفصلاً آن را در کتابش درباره بیکن مورد بحث قرار داده است، نک (۶) (پ) بالا)، و برای سطح حلول، هنر در سطح آفرینش، که فقط نسبت به خود حلولی است، و فقط نیروهای محض ادراک و تأثر در آن جای دارند، خلق می‌شود (فلسفه ۱۹۶).

دلوز

وضعیت علم نیز به همین شباهت دارد. علم همان فعالیت تفکر است که کارکردهایی را می‌آفریند. این کارکردها، بر خلاف مفاهیم، ماهیتی گزاره‌ای دارند (فلسفه ۱۱۷)، و قطعاتی را می‌سازند که علم می‌تواند با آنها نوعی زبان موقت بسازد، یعنی زبانی که هیچ رابطه پیشینی با حقیقت ندارد، همانگونه که فلسفه ندارد. از نظر دلوز و گاتاری، کارکردها با خلق دیدگاههای ارجاعی معنی می‌یابند، یعنی، ایجاد مبنایی برای اندازه‌گیری چیزها. در این معنا، اولین کارکردهای بزرگ چیزهایی نظیر صفر مطلق کلوین، سرعت نور و نظایر آن هستند، که سطحی ارجاعی در ارتباط با آنها فرض می‌شود. سطح ارجاع، که در اینجا نیز نسبت به کارکردهایی که آن را ایجاد می‌کنند حلولی است، از قدرت و اثربخشی کارکردهایش انسجام می‌یابد. علاوه بر این، یکی از پیش‌فرض‌های علم، در فلسفه چیست؟ ناظران جزیی است، یعنی ما به ازای علمیِ شخصیت‌های مفهومی و شخص‌های هنری.

شخصِ ناظر جزیی در علم، همچون فلسفه، غالباً تلویحی است، و به منظور جهت‌دادنِ به کارکردها وجود دارد: مثلاً می‌توانیم گالیله را یک نمونه خوب بدانیم، که کارکردهای او در ارتباط با کیهان‌شناسی به سطحی ارجاعی مربوط می‌شود که انسجام و پیوستگی بیشتری به کارکردهایی می‌دهد که سطوح قبلی، که غالباً بر یک ساختار استعلایی مذهبی متکی بود، با تحمیل یک انگاره اخلاقی از تفکر، به آن لطمه زده و تفکر علمی را دشوار ساخته بود. ناظر جزیی در این مورد شخصی است که موجب می‌شود کارکردهای معینی شکل بگیرند و در ارتباط با برخی پدیده‌ها، نظیر رابطه خورشید و ماه، قدرت یابند: یعنی کسی که به مرکزیت خورشید اعتقاد دارد.

مراجع و منابعی برای مطالعه بیشتر

الف_ متون اصلی

در زیر فهرستی از آثار مهم دلوز، به ترتیب انتشارشان به زبان فرانسه، آورده شده است. فرانسیس بیکن: منطق احساس تنها اثر مهمی است که ترجمه کامل انگلیسی آن در دست نیست، هر چند اخیراً ترجمه کامل انگلیسی آن رو به اتمام است و به زودی منتشر خواهد شد. بعد از تاریخ انتشار هر اثر به زبان فرانسه، بخشی از نام اثر با خط ایتالیک در داخل پرانتز ذکر شده است که معرّف آن در ارجاعات درون متن است. علاوه بر منابع اصلی، منابع دیگر نیز برای آشنایی با فلسفه دلوز به ویژه مفید به نظر می‌رسد: یک مصاحبه طولانی در سه قسمت با عنوان *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* که توسط کلر پارنه[۱۹۷] انجام شده است. پارنه به ترتیب هر یک حروف الفبا موضوعی

را مطرح می‌کند، و پاسخ‌های دلوز در بسیاری از موارد اساسی و روشنگر است. ویدیوی این مصاحبه که به زبان فرانسوی انجام شده است، برای خرید موجود است.

تجربه‌گرایی و ذهنیت (۱۹۵۳ تجربه‌گرایی) ترجمه کنستانتین باوندس (۱۹۹۱: انتشارات دانشگاه کلمبیا، نیویورک)

نیچه و فلسفه (۱۹۶۲ نیچه) ترجمه هیو تاملینسن (۱۹۸۳: انتشارات الثون، لندن)

فلسفه نقادانه کانت (۱۹۶۳ کانت) ترجمه هیو تاملینسن و باربارا هبرجم (۱۹۸۳: انتشارات الثون، لندن)

پروست و نشانه‌ها (۱۹۶۴ پروست) ترجمه ریچارد هاوارد (۲۰۰۰: انتشارات دانشگاه مینسوتا، مینیاپولیس)

«خونسردی و قساوت» در مازوخیسم (۱۹۶۷ مازوخیسم) ترجمه چارلز استیول (۱۹۸۹: انتشارات زون بوکس، نیویورک)

برگسونیسم (۱۹۶۸ برگسونیسم) ترجمه هیو تاملینسن و باربارا هبرجم (۱۹۸۸: انتشارات زون بوکس، نیویورک)

تفاوت و تکرار (۱۹۶۸ تفاوت) ترجمه پاول پیتن (۱۹۹۴: انتشارات دانشگاه کلمبیا، نیویورک)

تأثرگرایی در فلسفه: اسپینوزا (۱۹۶۸ تأثرگرایی) ترجمه مارتین جوئین (۱۹۹۰: انتشارات زون بوک، نیویورک)

منطق حس (۱۹۶۹ منطق حس) ترجمه مارک لستر و چارلز استیول (۱۹۹۰: انتشارات دانشگاه کلمبیا، نیویورک)

اسپینوزا: فلسفه عملی (۱۹۷۰ اسپینوزا) ترجمه رابرت هرلی (۱۹۸۸: انتشارات سیتی لایت بوکس، سن فرنسیسکو)

(با گاتاری) ادیپ‌ستیز ـ سرمایه‌داری و شیزوفرنی (۱۹۷۲ ادیپ‌ستیز) ترجمه رابرت هرلی، مارک سیم، و هلن لین (۱۹۷۷: انتشارات وایکینگ، نیویورک)

(با گاتاری) کافکا: به سوی ادبیات اقلیت (۱۹۷۵ کافکا) ترجمه دانا پولان (۱۹۸۶: انتشارات دانشگاه مینسوتا، مینسوتا)

(با کلر پارنه) گفتگوها (۱۹۷۷ گفتگوها) ترجمه هیو تاملینسن و باربارا هبرجم (۱۹۸۷: انتشارات الثون، لندن)

(با گاتاری) هزار فلات ـ سرمایه‌داری و شیزوفرنی (۱۹۸۰ هزارفلات) ترجمه برایان مسومی (۱۹۸۷: انتشارات دانشگاه مینسوتا، مینیاپولیس)

فرانسیس بیکن: منطق احساس (۱۹۸۱ فرانسیس بیکن: editions de la différence، پاریس)

سینما: تصویر حرکت (۱۹۸۳ سینما۱) ترجمه هیو تاملینسن و باربارا هبرجم (۱۹۸۹: انتشارات دانشگاه مینسوتا، مینسوتا)

تصویر زمان (۱۹۸۵ سینما۲) ترجمه هیو تاملینسن و رابرت گالتا (۱۹۸۹: انتشارات دانشگاه مینسوتا، مینسوتا)

فوکو (۱۹۸۶ فوکو) ترجمه شان هند (۱۹۸۸: انتشارات دانشگاه مینسوتا، مینیاپولیس)

فولد: لایبنیتس و باروک (۱۹۸۸ فولد) ترجمه تام کانلی (۱۹۹۳: انتشارات دانشگاه مینسوتا، مینیاپولیس)

مذاکرات (۱۹۹۰ مذاکرات) ترجمه مارتین جوئین (۱۹۹۵: انتشارات دانشگاه کلمبیا، نیویورک)

(با گاتاری) فلسفه چیست؟ (۱۹۹۱ فلسفه) ترجمه هیو تاملینسن و گراهام بورچل (۱۹۹۴: انتشارات دانشگاه کلمبیا، نیویورک)

جستارهای انتقادی و بالینی (۱۹۹۳) ترجمه اسمیت و گرکو (۱۹۹۷: انتشارات دانشگاه مینسوتا، مینیاپولیس)

حلول محض: جستارهایی در باب زندگی، به کوشش جان رایشمن، ترجمه ان بویمن (۲۰۰۱ حلول محض: انتشارات زون بوکس، نیویورک)

بدون شک کتاب تفاوت و تکرار (۱۹۶۸) مهمترین اثر دلوز به سبک و سیاق آکادمیک سنتی است، و اساسی‌ترین گسست او را با سنت‌های جاافتاده فلسفه ارایه می‌دهد. با وجود این، دقیقاً به همین سبب، یکی از دشوارترین آثار اوست، به ویژه اینکه با دو مفهوم دیرینه در حوزه موضوعات فلسفی سر و کار دارد، یعنی هویت و زمان، و ماهیت تفکر.

ب ـ منابع ثانویه

کتاب رایشمان به طور نظام‌یافته به بررسی کل آثار دلوز می‌پردازد و در عین حال روان و قابل فهم است. توضیحات متعددی در ارتباط با سرمایه‌داری و شیزوفرنی وجود دارد؛ احتمالاً کتاب مسومی معروفترین و منسجم‌ترین منبع در این ارتباط است، هر چند سطح عمومی کلیه منابع ثانویه در این حوزه بسیار بالا و دشوار است. هیاهوی وجود[۱۹۸] نوشته آلن بی‌دو[۱۹۹] توضیحی مکالمه‌گونه از آثار دلوز، به ویژه هستی‌شناسی او، از دیدگاه یک فیلسوف مهم فرانسوی است که شخصاً دلوز را می‌شناخت. مقاله «تئاتر فلسفی[۲۰۰]» میشل فوکو در سال ۱۹۷۷ نیز توضیحی مهم و معروف بر تفاوت و تکرار و منطق حس است.

کتاب‌ها و مجموعه مقالات:

Ansell-Pearson ed., *Deleuze and Philosophy: the difference engineer* (1997: Routledge, New York) - chapters 2-5, 6, 7 and 13 especially

Badiou, Alain *Deleuze: the Clamour of Being* trans. Louise Burchill (2000: University of Minnesota Press, Minneapolis)

Boundas and Olkowski eds., *Gilles Deleuze and the Theatre of Philosophy* (1994: Routledge, New York)

Buchanan and Colebrook eds., *Deleuze and Feminist Theory* (2000: Edinburgh University Press, Edinburgh)

Hardt, Michael *Gilles Deleuze: an apprenticeship in philosophy* (1993: University of Minnesota Press, Minneapolis)

Lecercle, J. *Philosophy through the Looking-Glass: Language, Nonsense, Desire* (1985: Hutchinson Press, London)

Marks, John *Gilles Deleuze: Vitalism and Multiplicity* (1998: Pluto Press, London)

Massumi, Brian *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia - deviations from Deleuze and Guattari* (1992: MIT Press, Cambridge)

Patton, Paul *Deleuze and the Political* (2000: Routledge, New York)

Rajchman, John *The Deleuze Connections* (2000: MIT Press, Cambridge)

Additional uncollected articles Braidotti, Rosi "Embodiment, Sexual Difference, and the Nomadic Subject" in *Hypatia* vol 8, no 1 pp 1-13 (Winter 1993)

Derrida, Jacques "I'm going to have to wander all alone" in Brault and Nass eds., *The Work of Mourning* pp192-5 (2001: University of Chicago Press, Chicago)

Eribon, Didier "Sickness unto life - the life and works of Gilles Deleuze" *Artforum*, v34 n7 (March 1996)

Foucault, Michel "Theatrum Philosophicum" in *Language, Counter-memory, Practice* trans. Donald Bouchard and Sherry Simon pp 165-198 (1977: Cornell University Press, Ithaca)

Goulimari, Pelagia "A minoritarian feminism? Things to do with Deleuze and Guattari" *Hypatia* v14 i2 pp97-9 (Spring 1999)

Neil, David "The Uses of Anachronism: Deleuze's History of the Subject" *Philosophy Today* 4: 42 Winter pp 418-31 (1998)

پی‌نوشت‌ها

1. Lycée.
2. Jean Hippolyte.
3. Georges Canguilheim.
4. Denise Paul "Fanny" Grandjouan.
5. D.H. Lawrence.
6. *Nietzsche and Philosophy.*
7. Michel Foucault.
8. Foucalut.
9. *Difference and Repetition.*
10. *Expressionism in Philosophy: Spinoza.*
11. *Capitalism and Schizophrenia.*
12. *Groupe d'information sur les prisons.*
13. *The Movement-Image.*
14. *The Time-Image.*
15. *What is Philosphy?*
16. *Essays Critical and Clinical.*
17. Awakened.
18. *Critique.*
19. *Kant's Critical Philosophy.*
20. Transcendentality.

21. Pragmatism.
22. Understanding.
23. Reason.
24. Imagination.
25. *The Critique of Pure Reason.*
26. Transcendent employment.
27. Speculative reason.
28. *The Critique of Practical Reason.*
29. Affirmative.
30. *Critique of Judgement.*
31. Jean_Francois Lyotard.
32. Jacques Derrida.
33. *The Fold: Leibniz and the Baroque.*
34. Monad.
35. Light_mirror_point of view_interior decoration system.
36. A priori.
37. Fold.
38. Basic Unit of Existence.
39. Folding.
40. The human subject.
41. Event.
42. Subject.
43. Sufficient reason.
44. The virtual.
45. Body.
46. Dialogues.
47. Whitehead.
48.Innate ideas.
49. Ideas.
50. Transcendentality.
51. *A Priori.*
52. Being.
53. *Treatise of Human Nature.*
54. Habit.
55. Causation.
56. Miracles.
57. Empirical flux.
58. Association.
59. Belief.
60. Externality of Relations.
61. Tendencies.
62. Self.
63. The given.
64. Habitual.
65. Terms.
66. Always_already interested nature of life.
67. Localized.
68. Passional.
69. *Ethics.*
70. Geneveive Lloyd.
71. Moira Gatens.
72. Absolute immanence.
73. Situated.
74. *Spinoza: Practical Philosophy.*
75. Consciousness.
76. Values.
77. Sad passions.
78. Sociality.
79. Lucretius.
80. Nietzsche.
81. Encounter.
82. Bodies.
83. Perspectivial.
84. Specific bodies.
85. Ethology.
86. Ressentiment.
87. Slave morality.
88. Disparage.
89. Form.
90. Finite mode.
91. *Nietzsche and Philosophy.*
92. Jacques Derrida.
93. Pierre Klossowski.
94. *Nietzsche and the Vicious Circle.*
95. Symptomatology.
96. Forces.
97. Monist.
98. Affirmation.
99. Critical typology.
100. Negation.
101. Sadness.
102. Ressentiment.
103. Pluralist ontology.
104. Psychological aggressivity.
105. Affect.
106. Will to truth.
107. Innate disposition.
108. Immanence.
109. Excess.
110. Flux of existence.

111. Immanence: A Life …
112. Communicative intersubjectivity.
113. Plane.
114. Idea.
115. Category.
116. Schema.
117. For_itself.
118. Affect.
119. Self_identical.
120. Idea.
121. Copy.
122. Simulacrum.
123. Idea of courage.
124. Identical to itself.
125. Self_differing .
126. Affirming.
127. The Identical.
128. Unbiased.
129. Common sense.
130. Destiny.
131. Theology.
132. Eternal return.
133. The Same.
134. Personae.
135. *Discourse on the Method*.
136. Good sense.
137. Common sense.
138. Reason.
139. Intellect.
140. Recollect.
141. *Genealogy of Morals*.
142. Self_engendering.
143. Reminiscence.
144. Proto_subject.
145. C. S. Pierce.
146. Desire.
147. Leopold von Sacher_Masoch.
148. Coldness and Cruelty.
149. *Kafka: Towards a Minor Literature*.
150. *The Logic of Sense*.
151. Lewis Carroll.
152. F. Scott Fitzgerald.
153. Herman Melville.
154. Samuel Beckett.
155. Antonin Artaud.
156. Heinrich von Kleist.
157. Fyodor Dostoyevsky.
158. *In Search of Lost Time*.
159. Anti_logos.
160. Reminiscent.
161. Enunciation.
162. Desire.
163. *Metamorphosis*.
164. Signification.
165. Collective.
166. *Cinema 1: Movement_Image*.
167. Form.
168. Matter.
169. Expressive.
170. Affective.
171. Henri Bergson.
172 . Charles Sanders Pierce.
173. *Bergsonism*.
174. Expressive.
175. Orson Welles.
176. Auteur.
177. *Francis Bacon: logique de la sensation*.
178 .Turner.
179. Van Gogh.
180. Klee.
181. Kandinsky.
182. Cezanne.
183. Figure.
184.Figuration.
185.Vision.
186. Haptic.
187. Critical naturalism.
188. Vitalist constructivism.
189. Cosmopolitanism.
190. Vibration.
191. Reference.
192. Intensive.
193. Determination.
194. Plane of immanence.
195. Percepts.
196. Affects.
197. Claire Parnet.
198. *The Clamour of Being*.
199. Alain Baidou.
200. Theatricum Philosophicum.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی