ژیل دلوز و فلیکس گَتاری

موسیقی و شدن

ترجمه محمد ایزدی

فهم قطعه زیر مستلزم دانستن مقدمات بسیاری است، لیکن دانستن این مقدمات کافی نیست. هزار فلات کتابی است دشوارفهم، چه برای خواننده متخصص و چه برای خواننده عادی. دشواری کتاب ارتباطی با زبان یا فلسفی بودن آن ندارد، زیرا پرطرفدارترین کتاب در میان خوانندگان آمریکایی است و یکی از رادیکال‌ترین آثار قرن بیستم به‌شمار می‌رود. هزار فلات یورشی سنگین به فروید، هگل، و بسیاری دیگر از فیلسوفان و نظریه‌پردازان سیاسی است؛ فهمِ دشوارِ کتاب به سببِ روشِ نگارش آن است، و این همان چیزی است که نویسندگان قصد آن را داشته‌اند: گریز از ثنویت فرم و محتوا، سطح و عمق، نظام سلسله‌مراتبی. پی‌ریزی کتاب بر پایه جستار عظیمی است که دُلوز از برگسون تا فوکو آن را دنبال کرده است، جستاری در فهم جدیدی از فلسفه، مطابق آنچه اسپینوزا، نیچه، و مهم‌تر از همه، برگسون، گفته اند. «شدن»، «تکرارِ تفاوت»، «مفهوم‌پردازی»، بازگونیِ افلاطون و بسیاری از مفاهیم دیگر، حاصل این جست‌وجو هستند. در طرف دیگر، گتاری، روان‌کاوِ ضدفرویدی قرار دارد که «خلاقیت» او آثارِ شخصی دلوز را از کتاب‌های مشترکش متمایز می‌کند. «ماشین»، «ریزوم»، «خطوط گریز» و بسیاری از مفاهیم آنتی‌ادیپ و هزار فلات، آشکارا به او تعلق دارند.

قبل از هرچیز، باید به‌اختصار گفت دلوز- گتاری، اساساً فیلسوفانی مخالف با هرگونه نظام سلسله‌مراتبی هستند، از این‌رو، نوعی آنارشی در آثار آنها دیده می‌شود. این گرایش به‌هیچ وجه نباید به یک نظریه سیاسی صرف تقلیل داده شود. مفاهیم عمده در کتابی که این قطعه از آن انتخاب شده است، یکی «قلمروسازی» و «قلمروزدایی» است، و دیگری مفهوم «تراگذرندگی». «قلمروسازی» در یک عبارت بسیار ساده و تقلیل‌یافته، یعنی بازتولید هنجار و «قلمروزدایی» یعنی هنجارزدایی، اما نه با تخطی از آن یا وفاداری به میلی که هنجار آن را سرکوب کرده است. میل، نزد دلوز- گتاری، هرگز فرویدی نیست، بلکه بیشتر برگسونی است. میل خلاق است، میل اندام‌زدایی از بدن اندام‌وار است. از این‌رو، سیاستِ میل به معنای سیاستِ شدن، یعنی وفاداری به درون‌ماندگاریِ نیروهای زندگی. «تراگذرندگی» نیز که جایگاهی بسیار مهم نزد دلوز- گتاری دارد، درواقع امتناع از قاعده «طرد شق سوم» است، امتناع از هندسه دوبعدی و تحلیل در «فضایی» که فلات‌ها و هر سطحی فقط در آن معنا دارد؛ این گذار، ریزوماتیک و نه درختی است. هرگونه نظام سلسله‌مراتبی، چه افلاطونی، چه هگلی، و چه مارکسیستی مردود می‌شود. برای مطالعه این دو مفهوم و دیگر مفاهیم عمده این دو فیلسوف در زبان فارسی، می‌توان به «دلوز و امر سیاسی» پل پتون مراجعه کرد. این کتاب از آن روی برای فهمِ دلوز- گتاری مفید است که بر وجوهِ سیاسی این دو تأکید می‌کند.

موسیقیِ هزار فلات، در تقابل با نقاشی، و البته مفهوم ترجیع‌بند معنادار می‌شود. علاوه بر این، تقابلِ ساختار آکوردی و خطوط ملودیک از دیگر ویژگی‌های بارزِ موسیقیِ «قلمروزدا»ی دلوز و گتاری است. برون‌رفت از خطوط عمودی و افقیِ موسیقایی تنها با وفاداری به خودِ موسیقی امکان‌پذیر است. نکته دیگری که دلوز- گتاری در این قطعه بر آن تأکید می‌کنند، رابطه حیوان و محیط پیرامون آن، به‌منزله تمثیلی از کنترپوان در موسیقی است. موسیقی شدن است، به همان معنا که طبیعت شدن است. شدن یعنی «اقلیت»، یعنی آنچه در رابطه یک حیوان با طبیعت، مقوم خودِ مفهومِ حیوانیت است. حیوان- شدن، و هر گونه شدن به معنای پتانسیلِ قلمروزداییِ اکثریت است. زنان، کودکان و حیوانات نمونه‌های خوبی از اقلیت‌اند. فهم این نکته بسیار مهم است و توضیح بیشتر آن در این مقال محدود چیزی جز برچسب‌زنی‌های متعارف به همراه ندارد، به این ترتیب، پیشنهاد دوباره، مطالعه تفصیلیِ این مفاهیم خواهد بود. خلاصه آنکه موسیقی نوعی شدن است، از این‌رو، نیروی قلمروزدای آن هم متصور می‌شود. طبیعت شدن است و این رد هرگونه فرضیه مبتنی بر داده‌شدگیِ پیشینِ طبیعت در مقابلِ فرهنگ است: ریشه این بحث به برگسون باز می‌گردد. علاوه بر تشبیهِ موسیقی به نیروهای انفعالیِ طبیعت، تقابل آن با «دیدن» در نقاشی مطرح است. باید توجه داشت برای دلوز- گتاری، همانند فیلسوفانی چون فوکو و بلانشو، «دیدن» مقدم بر «شنیدن» نیست. پیوندی که «زبان»، «گفتمان» با موسیقی دارد، و تقدمی که «زبان» بر «دیدن» پدیده‌شناختی نزد دلوز- گتاری دارد، آنها را از فیلسوفانی چون هایدگر، و سنتِ متافیزیکی جدا می‌کند. اینکه چرا آنها از نقاشی به‌مثابه شدن سخن نگفته اند، چیزی است که در این قطعه درمی‌یابیم. موسیقیِ دلوز- گتاری طردِ هرگونه «هماهنگی پیشین‌بنیاد» است، طردِ هر گونه «بودن» انتزاعی و مومیایی شده‌ای.

موسیقی- شدن[1] [موسیقی به‌مثابه شَدن]

ما تلاش کردیم برای موسیقی غرب قالبی [bloc] از شدن در سطح بیان [expression]، [یا به‌عبارتی] یک قالب بیان تعریف کنیم (اگرچه سنت‌های دیگر موسیقی با همین مسئله، در شرایطی متفاوت مواجه می‌شوند، و البته راه‌حل‌های خود را دارند): این قالبِ شدن بر تراگذرندگی‌هایی متکی است که به‌طور مداوم از مختصات و نظام‌های بهنگام می‌گریزند، نظام‌هایی که درمقام رمزگان موسیقایی در لحظه مقرر عمل می‌کنند. بدیهی است که قالب محتوایی در تناظر با این قالب بیانی قرار دارد. البته این حقیقتاً یک تناظر نیست؛ اگر یک محتوا، خود، به‌صورت موسیقایی (و نه یک سوژه یا یک تم)، در بیان مداخله نمی‌کرد، «قالب» متحرکی هم وجود نمی‌داشت. موسیقی با چه چیزی سروکاردارد، محتوایی که رابطه خوبی با بیان شنیداری ندارد، چیست؟ گفتن آن سخت است، اما چیزی در این میان وجود دارد: یک کودک می‌میرد، کودکی بازی می‌کند، زنی به دنیا می‌آید و زنی می‌میرد، پرنده ای می‌آید و پرنده‌ای می‌رود. ما عادت داریم بگوییم که اینها تم‌ها یا بن‌مایه‌هایی اتفاقی و رفتارهایی تقلیدی در موسیقی نیستند. می‌توانیم مثال‌هایمان را گسترش دهیم، لیکن چیزی در اینجا به‌نحو ذاتی وجود دارد.

چرا یک کودک، یک زن، یک پرنده؟ چون بیان موسیقایی از زن- شدن [devenir-femme]، کودک- شدن، حیوان- شدن تفکیک ناپذیر است، [زیرا اصولاً این شدن‌ها] مقوم محتوای چنین بیانی هستند. چرا کودک می‌میرد، پرنده سقوط می‌کند، توگویی تیری به او خورده است؟ به‌سبب «خطر»ی که در طول هر خط گریز یا قلمروزدایی خلاقی [déterritorialisation] نهفته است: انحراف به‌سوی انهدام، فسخ [abolition]. ملیساند[۲]، یک زن- کودک، یک راز، دوبار می‌میرد («این اکنون همان نقطه عطف کوچولوی بیچاره[ما] است»[۳]). موسیقی هرگز تراژیک نیست، موسیقی شادی است. اما قطعاً بارها شده است که به ما طعم مرگ را چشانده است، البته نه همانند خوشحالی مرگ توأم با خوشحالی، یا همان چیزی که ما رحلت [s'éteindre] می‌نامیم. نه مطابق غریزه مرگی که در ما بیدار می‌شود، بلکه مطابق سویه‌ای که برای آرایش شنیداری‌اش، ماشین شنیداری‌اش مناسب است، لحظه‌ای که باید با آن روبه‌رو شد، لحظه‌ای که تراگذرندگی در مسیر انهدام می‌افتد. صلح و خشم. موسیقی تشنه انهدام است، هر انهدام، براندازی، دررفتگی، و شکستی. آیا این همان «فاشیسم» بالقوه موسیقی نیست؟ هرگاه یک آهنگ‌ساز قطعه‌ای یادبود (In Memoriam) می‌نویسد، مسئله چندان بر سر یک موتیف الهام یا یک خاطره نیست، بلکه برعکس، مسئله بر سر شدن است که فقط با خطر خودش روبه‌رو می‌شود، حتی اگر این به‌معنای سقوط برای تولدی دوباره باشد: تا جایی که آنها خودشان محتوای موسیقی هستند و تا مرگ پیش می‌روند، [مسئله بر سر] یک کودک- شدن، یک زن-شدن، یک حیوان- شدن است. سخن ما این است که ترجیع‌بند [ritournelle]، به معنی دقیق کلمه، محتوای موسیقایی است، قالب محتوایی اصلی موسیقی. یک کودک در تاریکی به خودش دلداری می‌دهد، یا کف می‌زند، یا یک روش راه رفتن متناسب با شکاف‌های پیاده‌رو از خود می‌سازد، و یا سرود «Fort-Da» می‌خواند (روان‌شناسان خیلی کم به «Fort-Da»[۴] می‌پردازند، زیرا آن را به‌منزله یک تقابل فونولوژیک [صداشناختی] یا یک جزء نمادین زبان- ناخودآگاه می‌پندارند، درحالی‌که «Fort-Da» درواقع یک ترجیع‌بند است). لالا لالا. یک زن می‌خواند، «من او را شنیدم که به آرامی برای خودش آوازی را زیر لب زمزمه می‌کرد.» یک پرنده ترجیع‌بندش را آغاز می‌کند. کل موسیقی از آواز پرندگان، از هزاران راه، از ژانه‌کوئن[۵] تا مسیَن[۶] می‌گذرد. فرر، فرر. موسیقی از قالب‌های کودکانه، قالب‌های زنانه می‌گذرد. موسیقی از هر اقلیتی می‌گذرد، و به این ترتیب، توانی عظیم می‌سراید. ترجیع‌بند کودکانه، زنانه، قومی و محلی، ترجیع‌بند عاشقانه و ترجیع‌بند براندازی: زایش وزن [شعری]. اثر شومان از ترجیع‌بندها و قطعات کودکانه‌ای ساخته شده است که به‌طرز خاصی با آن برخورد می‌کند: نوع خاص کودک- شدنش، نوع خاص زن- شدنش، کلارا. ما می‌توانیم فهرستی از نحوه استفاده قطری یا تراگذرنده از ترجیع‌بند در تاریخ موسیقی تهیه کنیم، [شامل] تمام بازی‌های کودکانه (Kinderszenen)، تمام آوازهای پرندگان. اما چنین فهرستی بی‌فایده خواهد بود، زیرا بیشتر شبیه نوعی تکثیر نمونه تم‌ها، موضوعات و موتیف‌ها است، درحالی‌که مسئله بر سر ذاتی‌ترین و ضروری‌ترین محتوای موسیقی است. موتیف یا درون‌مایه ترجیع‌بند شاید اضطراب، ترس، شادی، عشق، کار، راه رفتن، وطن و... باشد، اما ترجیع‌بند، فی‌نفسه، همان محتوای موسیقی است. ما اصلاً نمی‌گوییم که ترجیع‌بند خاستگاه موسیقی است، یا موسیقی با آن آغاز می‌شود. به‌راستی مشخص نیست که موسیقی از چه زمانی آغاز شده است. ترجیع‌بند بیشتر ابزاری برای جلوگیری از موسیقی، انحراف یا گذشتن از آن است. اما موسیقی وجود دارد، زیرا ترجیع‌بند هم وجود دارد، زیرا موسیقی ترجیع‌بند را ضبط می‌کند، آن را همانند محتوای یک صورت بیانی در پناه خود می‌گیرد، زیرا با آن یک قالب می‌سازد تا آن را با خود به جای دیگری ببرد. ترجیع‌بند کودکانه، که موسیقی نیست، با کودک- شدن موسیقی یک قالب می‌سازد: بار دیگر، این ترکیب نامتقارن ضرورت می‌یابد. نزد موتزارت، «آه، مامان. اکنون تو خواهی دانست» [«Ah vous dirai-je maman»]، همان ترجیع‌بند او است. تم یک دو [نخستین و هشتمین نُت در یک اکتاو= ut] از واریاسیون‌های دوازده‌تایی پیروی می‌کند: نه این‌که هر نُت ملودی اصلی یا همان تم فقط دوتا شده باشد، بلکه هر تم از درون دوتا شده است. موسیقی ترجیع‌بند را در معرض روند قطری یا تراگذرنده خاصی قرار می‌دهد، آن را از قلمرویّتش [territorialité] ساقط می‌کند. موسیقی فعالیتی خلاق و فعال است که ترجیع‌بند را قلمروزدایی می‌کند. از آنجایی که ترجیع‌بند امری ذاتاً قلمرویی است، قلمروساز [territorialisante] یا بازقلمروساز، موسیقی درواقع آن را به محتوایی قلمروزدایی‌شده برای یک صورت بیانی بازقلمروساز بدل می‌کند. [...] آنچه موسیقی‌دان‌ها می‌سازند باید موسیقایی باشد، باید به‌صورت موسیقی نوشته شده باشد. ما بیشتر یک مثال مجازی ارائه می‌دهیم: لالایی موسورگسکی[۷] در Chants et danses de la mort (آوازها و رقص‌های مرگ)، مادر خسته‌ای را نشان می‌دهد که با کودک بیمارش نشسته است؛ مادر با یک مهمان آرام می‌شود، آن مهمان مرگی است که یک لالایی می‌خواند؛ در لالایی او هر بیت با یک ترجیع‌بند سنجیده و وسواس‌گونه، یک ریتم تکرارشونده با یک نُت، یک bloc-point پایان می‌یابد: «شش، فرزند کوچک، بخواب فرزند کوچک من» (نه‌تنها کودک می‌میرد، بلکه قلمروسازی ترجیع‌بند با مرگی که جای خود را با مادر عوض کرده است، در شخص، مضاعف می‌شود).

آیا این وضعیت شبیه نقاشی است؟ و اگر هست، چگونه؟ ما به‌هیچ وجه، به نظامی [واحد] از هنرهای زیبا باور نداریم، اما به مسائل بسیار متنوعی باور داریم که راه حل خود را در هنرهای ناهمگون می‌جویند. برای ما، هنر یک مفهوم کاذب است، یک مفهوم منحصراً نام‌گونه یا نومینال است؛ مع‌الوصف، این امر مانع از این نمی‌شود که از هنرهای مختلف، درون یک کثرت تعین‌پذیر استفاده نکنیم. «مسئله»ای که نقاشی با آن پیوند خورده

است، همانی است که در [مقولهٔ] چهره- منظره [visage-paysage] شاهد آنیم. اما مسئله موسیقی به‌کلی متفاوت است، یعنی همان مسئله ترجیع‌بند. هرکدام در لحظه‌ای مشخص، و تحت شرایطی مشخص، در مسیر مسئله خودش آشکار می‌شود؛ اما بین این دو، هیچ تناظر یا تطابق نمادین یا ساختاری ممکن نیست، مگر این‌که کسی آنها را در نظام‌های معنادار ترجمه کند. ما سه حالتِ زیر را در مسئله چهره- منظره تشخیص داده ایم: (۱) نشانه‌شناسی بدنیّت [corporéité]، سیلوئت‌ها، پُزها، رنگ‌ها و خط‌ها (این [نظام‌های] نشانه‌شناختی پیش از این و به‌وفور در بین حیوانات وجود داشته است؛ سَر بخشی از بدن است، و بدن واجد محیط پیرامون خود است، همان بیوتوپی که قرینه بدن تلقی می‌شود؛ این نشانه‌شناسی‌ها پیش از این خطوط بسیار نابی را رؤیت‌پذیر می‌کنند [...])؛ (۲) طرز سامان‌دهیِ چهره، دیواره سفید- حفره‌های سیاه، چهره- چشم‌ها، یا نیم‌رخ چهره- نیمرخ چشم‌ها (این [نظام] نشانه‌شناختیِ چهره‌ایّت [visagéité] واجد طرز سامان‌دهی منظره است، چیزی که در تقارن با طرز سامان‌دهی چهره وجود دارد: چهره‌ای کردنِ [visagéification] تمام بدن و منظره‌ای کردنِ [paysagéification] تمام محیط پیرامون، نقطه مرکزی اروپا، مسیح)؛ (۳) قلمروزداییِ چهره‌ها و منظره‌ها، با کمک سرنخ‌هایی که خطوطشان دیگر صورت یا کانتوری را ترسیم نمی‌کنند، و رنگ‌هایشان دیگر منظره‌ای را نشان نمی‌دهند (این نشانه‌شناسی تصویری است: تحمیلِ گریز [و کوچ‌گری=ایلیاتی‌گری] به چهره و منظره. برای مثال، آنچه موندریان به‌درستی «منظره» می‌نامید، منظره‌ای ناب، و کاملاً قلمروزدایی شده).

ما برای راحتی کار، سه حالت مجزا و متوالی را ارائه کردیم، البته به طور موقت. ما نمی‌توانیم حکم کنیم که آیا حیوانات نقاشی می‌کشند یا نه، ولو اینکه [می‌دانیم] آنها روی بوم نقاشی نمی‌کنند و این هورمون‌ها هستند که رنگ‌ها و خطوطشان را القا می‌کنند: به‌طریق مشابه، نمی‌توانیم بنیانی برای یک تمایز صریح میان حیوانات و انسان‌ها دست‌وپا کنیم. به طور معکوس، باید بگوییم که نقاشی با هنر به‌اصطلاح انتزاعی آغاز نمی‌شود، اما سیلوئت [طرح کلی] و پُزهای بدنیّت‌ها را بازآفرینی می‌کند. نقاشی پیش از این، تماماً در حالِ سامان‌دهی چهره- منظره بوده است (روشی که نقاشان چهره مسیح را «به‌تصویر می‌کشیدند»، و موجب نشتِ رمز و رازهای دینی از آن، در همه جهت، می‌شدند). هدف نقاشی، همواره، چیزی جز قلمروزدایی چهره‌ها و مناظر نبوده است، یا با فعالیت بازفعال‌سازیِ بدنیّت، یا با آزادسازی خطوط و رنگ‌ها، و یا هردو باهم. حیوان- شدن‌ها، زن- شدن‌ها، و کودک- شدن‌های فراوانی در نقاشی دیده می‌شود.

اما اگر این حقیقت دارد که مسئله موسیقی، ترجیع‌بند است، پس مسئله‌اش متفاوت است. قلمروزداییِ ترجیع‌بند، ابداعِ خطوطِ قلمروزداییِ ترجیع‌بند، بر فرایندها و ساخت‌هاییِ دلالت دارد که به فرایندها و دلالت‌های نقاشی هیچ ربطی ندارند (جدا از شباهتِ مبهمِ گونه‌ها که نقاشان، اغلب، سعی در ایجاد آن داشته اند). بدون شک، هنوز مشخص نیست که آیا ما می‌توانیم مرزی جداکننده میانِ حیوان و انسان بکشیم یا نه: آیا طبقِ عقایدِ مسیحی، پرندگانِ موسیقی‌دان و غیرموسیقی‌دان وجود ندارند؟ آیا ترجیع‌بندِ پرنده، لزوماً، قلمرویی [territoriale] است، یا هنوز برای قلمروزدایی‌های بسیار ماهرانه، برای خطوط گریزی برگزیننده [sélective]، استفاده نشده است؟ تفاوت میان همهمه [bruit] و صوت [son]، به‌طور قطع، مبنایی برای تعریف موسیقی و حتی تمایزِ میانِ پرندگانِ موسیقی‌دان و پرندگانِ غیرموسیقی‌دان نیست، بلکه مبنا کارِ ترجیع‌بند [le travail de la ritournelle] است: آیا مبنای تعریف موسیقی، قلمرویی و قلمروساز باقی می‌ماند، یا در قالبی متحرک که از تمامی هماهنگی‌ها - و تمامی واسطه‌های میان این دو - می‌گذرد، حمل می‌شود؟ موسیقی دقیقاً سرگذشت ترجیع‌بند است: روشی که به موسیقی بازمی‌گردد (در سَرمان، در سرِ سوان [یکی از شخصیت‌های اصلیِ جلد نخستِ در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته پروست]، در سرهای جست‌وجوگرنمای رادیو و تلویزیون، موسیقیِ یک موسیقی‌دانِ بزرگ که به‌عنوان آهنگِ شروعِ یک برنامه یا سرودی کوچک استفاده می‌شوند)؛ طریقی که موسیقی ترجیع‌بند را ضبط می‌کند، آن را بیشتر و بیشتر ظریف‌تر می‌کند، به چند نُت کاهش می‌دهد، سپس خطی خلاق و باشکوه‌تر را ترسیم می‌کند، به این ترتیب، ما هیچ آغاز و پایانی نمی‌بینیم ...

لِروا-گوران ارتباط و تمایزی میان دو قطبِ «دست- ابزار» و «چهره- زبان» برقرار کرد. اما آنجا موضوع بر سرِ تشخیصِ یک صورتِ محتوا و یک صورتِ بیان بود. ما در اینجا بیان‌هایی را بررسی می‌کنیم که محتوایشان در خودشان است، بنابراین ما باید یک تمایز جدید بسازیم: سروکارِ چهره، و قرائن دیداری‌اش (چشم‌ها)، با نقاشی است، سروکارِ صدا [voix] و قرائنِ شنیداری‌اش، با موسیقی است (گوش‌ها، خود، یک ترجیع‌بند هستند، یک صورت). موسیقی قلمروزداییِ صدا است، که بیشتر و بیشتر از زبان فاصله می‌گیرد، همان‌طور که نقاشی قلمروزداییِ چهره است. صفاتِ آواپذیری [vocabilité]، حقیقتاً، می‌توانند ترجمانی از صفاتِ چهره‌ایّت [visagéité] باشند، همانند آنچه در لب‌خوانی شاهد آنیم، اگرچه آنها در تناظر با هم نیستند، به‌خصوص وقتی که به‌چنگِ جنبش‌های موسیقی و نقاشی درآیند. صدا به‌مراتب جلوتر از چهره است، خیلی جلوتر. نام نهادن بر یک کار موسیقی، تحت عنوانِ چهره، ظاهراً بزرگ‌ترین تناقض صوتی [sonore] است. تنها راه برای «مرتب کردنِ» دو مسئله نقاشی و موسیقی، اتخاذِ معیاری بیرون از داستانِ نظام واحد برای هنرهای زیبا، مقایسه نیروهای قلمروزداییِ هر دو مورد است. موسیقی به نظر می‌رسد که نیروی قلمروزدای قوی‌تری داشته باشد، هم خیلی شدیدتر و هم خیلی انبوه‌تر، و صدا نیز ظاهراً توانی [puissance] بیشتر در قلمروزدایی‌شدن دارد. شاید این صفت، دلیلِ خوبی برای جذبه انبوهِ موسیقی، و حتی خطرِ «فاشیستیِ» بالقوه‌ای که قبلاً اشاره کردیم، باشد: موسیقی، طبل‌ها، و ترومپت‌ها، مردم و ارتش را در رقابتی درگیر می‌کنند که تا مغاک ادامه دارد ...

پی نوشت

1- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, Capitalisme et Schizophrénie, tome 2: Mille Plateaux. Editions de Minuit: 1980: pp. 367-371.

۲- پلئا و ملیسانده، اپرایی در پنج پرده با موسیقی کلود دبوسی. نوع صدای بازیگر نقش ملیسانده باید سوپرانو باشد.

3- «c'est au tour maintenant de la pauvre petite»

۴- اصطلاحی است که فروید، در فراسوی اصل لذت (۱۹۲۰) برای تبیین نمادگرایی در انسان و خاستگاه آن بر اساس غیاب ابژه میل، به‌کار برد. این اصطلاح که در آلمانی به معنای «رفت و آنجا» است، نشانگر کاربردی است که انسان از اشیا برای بازنماییِ دیگری سود می‌جوید. دلوز- گتاری بر ترجیع‌بند بودنِ این موتیف کودکانه تأکید می‌کنند، نه دلالت زبانی آن در روان‌کاوی فرویدی.

۵- کلمنت ژانه‌کوئن (۱۴۸۵- ۱۵۵۸)، آهنگ‌ساز فرانسوی.

۶- اولیویه مسین (۱۹۰۸- ۱۹۹۲)، آهنگ‌ساز فرانسوی.

۷- مودست پتروویچ مودسکی (۱۸۸۱- ۱۹۳۹)، آهنگ‌ساز روس.