Journal of Philosophical Investigations
Print ISSN: 2251-7960 Online ISSN: 2423-4419
Homepage: https://philosophy.tabrizu.ac.ir

Gilles Deleuze and Narration of the Liberation of the Subject Based on the *Logic of Sensation*

Davoud Moazami Goudarzi

Ph.D., Department of Philosophy of Art, Allameh Tabataba'i University, Iran. E-mail: davoodmoazami111@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 19 October 2022
Received in revised form 04 December 2022
Accepted 05 January 2023
Published online 20 March 2024

Keywords:
Deleuze, narration, isolation, liberation, athleticism in the bedroom

ABSTRACT

Gilles Deleuze in the "*Logic of Sensation*" that is a reading of the paintings of Francis Bacon, explicitly criticize the narration. But in fact he criticizes figurative and representational narration, and highlight an alternative narration that exist in the work of Bacon. Our problem in this article is this alternative narration, not in the works of Bacon but in the work of Deleuze himself, in this book. I think Deleuze have a very interesting narrative attitude in this book, he is a theater director. Through elimination of all the figurative and representational narrative elements, Deleuze receive two elements: scene and figure. Empty scene and isolated figure in the scene. We adhere to these two element in the whole of our narration and reveal changeable relations between these two element, changeable relations that operate as engine of our narration. If these two elements are main elements of our narration, the theme of our narration is this: liberation of the frigid figure. This liberation had five step for figure: 1) isolation. 2) deformation 3) dissipation 4) disappearation 5) liberated figure as an acrobat, in other words, athleticism in the bedroom. These five step are five step of a theater that in the end of that, occur the liberation of the figure.

Cite this article: Moazami Goodarzi, D. (2024). Gilles Deleuze and narration of the Liberation of the Subject Based on *The Logic of Sensation*. *Journal of Philosophical Investigations*, 18 (46), 363-378. http//doi.org/10.22034/JPIUT.2023.53842.3386

© The Author(s).
Publisher: University of Tabriz.
http//doi.org/10.22034/JPIUT.2023.53842.3386

Extended Abstract

Introduction

According to his works, Deleuze's approach may be called an anti-narrative approach, and perhaps more than anywhere, based on the book of *Logic of Sensation*. But the truth is that whenever Deleuze refers to the critique of narrative, he considers the subject of his critique to be different forms of representative or figurative narrative. Deleuze also criticizes the figurative narrative in the book *Logic of Sensation*, not narrative in general, and talks about an alternative narrative in Bacon's paintings. Now, our problem in this article is to reveal Deleuze's own alternative method of narration in this book, which is hidden in a very subtle way behind his layered, complex and intertwined arguments. The problem, first and foremost, is to reveal this narrative perspective, to explain its unique features and special elements, on which we can base our dramatic narrative of this book. The subject of this narrative, the subject of this article, is the narrative of the liberation of the closed and isolated figure in the scene. In the first stage, we are faced with a stuck and nailed figure on the stage. In the second part, we will discuss the beginning of the subject's escape, which takes place under the experience of coercion and finally ends with a scream, a scream that makes it possible to move on the path of escape. The third stage is the stage of disintegration of the subject and the fourth stage is the stage of the disappearance of the subject. At the end, in the fifth stage, we are faced with the emergence and rise of the liberated subject, an acrobat, an athlete, an athlete in the bedroom. This name is for this free and liberated subject. By explaining the final transformation of the nailed and frozen figure on the stage to the athlete and athlete in the bedroom, the narrative of the figure's journey ends. However, this odyssey and journey of figure is not a place-based journey like a figurative narrative, but a voyage or "journey take place in a single place". Five parts of the article explain the stages of this journey.

Methodology

In the book *Nietzsche and Philosophy*, Deleuze said about the book *Thus spoke Zarathustra* of Nietzsche, "A book like *Thus spoke Zarathustra* cannot be read except as a modern opera, and it is only in the form of an opera that this book can be seen and heard". And he continues to add that "when Nietzsche says that the superhuman is more like Cesare Borgia than Parsifal, or when he says that he belongs to both the Jesuits and the Prussian officer unit, it is a mistake to consider these statements as fascist statements, because these statements are recommendations. These are recommendations who show how the superhuman should be "played" rather like Kierkegaard saying that the knight of the faith is like a bourgeois in his Sunday best). Also, Deleuze in his book *Foucault* know Foucault in *Discipline and Punish* as a painter "Foucault always managed to illustrate his theatrical analyses in a vivid manner. Here analysis becomes increasingly microphysical and the illustrations increasingly physical, expressing the 'effects' of analysis, not in a causal way but through the use of optics and colour: the red on red of the tortured inmates contrasts with the grey on grey of prison. Analysis and illustration go hand in hand, offering us a microphysics of power and a political investment of the body. These illustrations are coloured in on a minutely drawn map". What Deleuze says about Nietzsche and

Foucault is also true about himself in an interesting way. A very interesting but hidden narrator can be recognized from the complex and tightly packed conceptual lines of the *Logic of sensation*. In this book, Deleuze is a theater director, and many of his descriptions are recommendations for preparing the stage and performances, and the text of the book can be seen as a very exciting theatrical performance. If Deleuze highlights Bacon's alternative narrative approach by strongly rejecting the representational and figurative approach in painting in this book, his own theatrical approach also has this characteristic, Deleuze is so similar to Beckett in this respect. How does Deleuze arrive to his unique narrative approach in the *logic of sensation*? In an irrevocable and radical way, he discards all the elements of figurative and representational narration and finally reaches two minimum elements: scene and figure. On the one hand, like a theater director, he empties the stage of every element in order to reach his desired scene, first of every event and spectacle and finally, in a very radical way, of every audience. And on the other hand, his character in this scene and performance is an isolated, static, and nailed figure in the scene. An empty stage with no spectators and a still and isolated figure nailed to the stage. It seems that we are faced with an immensely boring narrative, based on the figurative point of view, while it is only after removing the figurative elements to the final state and getting rid of them that unprecedented new narrative possibilities emerge. Now, by getting rid of the figurative look and narrative, our first element, the scene becomes possible to reproduce, change, expand and undergo decisive transformations in countless different ways during the book. And the second element, the stationary and nailing figure, is also able to enter into a tense and changing relationship with the stage in its escape and liberation. In each of the five stages, which ultimately leads to the freedom of the figure, we will reveal a special and special relationship between the figure and the scene. In fact, the driving engine of the narrative in its five stages is a result of the changing and special relationships that alternate between the figure and the scene. The first stage, which begins with the isolated figure nailed and stuck in the scene, is the starting point of the narrative and at the same time a very important point for our reading. Basically, the situation of entrapment is a very important situation in Deleuze's thought, but the first narrative knot happens here, Deleuze talks about this situation in two completely different ways, on the one hand, he looks for the only possibility of escape in this situation, and on the other hand, this situation is pure impossibility. And it is a full-fledged prison and dead end. Revealing this situation is very important for the present writing, because in addition to what came before, it is in this situation that the first desire for escape is formed in the figure and the beginning of the narrative and the journey that finally ends in the freedom of the figure is in this situation. It all starts with this situation.

پژوهش‌های فلسفی
شاپا چاپی: ۷۹۶۰-۲۲۵۱ شاپا الکترونیکی: ۴۴۱۹-۲۴۲۳
Homepage: https://philosophy.tabrizu.ac.ir

ژیل دلوز و روایت رهایی سوژه بر اساسِ کتاب *منطق احساس*

داود معظمی گودرزی

دانش آموخته دکتری، گروه فلسفه هنر، دانشگاه علامه طباطبائی، ایران. رایانامه: davoodmoazami111@gmai.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۷/۲۷

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۹/۱۳

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۰/۱۵

تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۲/۰۳

کلیدواژه‌ها:
دلوز، روایت، انزوا، رهایی، ورزشکارانگی در اتاقِ خواب

چکیده

ژیل دلوز در کتاب *«منطق احساس»* که شرحی بر نقاشی‌های فرانسیس بیکن است به صراحت و مکرر از نقد روایت می‌گوید؛ اما حقیقت این است که او نه روایت به طور کلی که روایت فیگوراتیو و بازنمایانه را رد می‌کند و از نحوه روایتی بدیل در نقاشی‌های بیکن سخن می‌گوید. موضوع این مقاله آشکار کردن این شیوه بدیل روایت نه در کار بیکن که در کار خود دلوز در این کتاب است. به زعم نگارنده دلوز در *«منطق احساس»* شیوه روایت بسیار جالب توجهی دارد، او در این کتاب یک کارگردان تئاتر است. او با زدودن همه عناصر روایت فیگوراتیو و بازنمایانه به دو عنصر می‌رسد: صحنه و فیگور، صحنه خالی و فیگور منزوی و میخکوب در صحنه. ما در کل روایت‌مان از *«منطق احساس»* تنها به این دو عنصر پایبند می‌مانیم و درصدد آشکار کردن نسبت‌های تغییریابنده میان این دو عنصریم که همچون موتور محرک روایت‌مان عمل می‌کند. اگر این دو، عناصر اصلی این روایت باشند موضوع روایت از این قرار است: رهایی فیگور منجمد در صحنه؛ اما این آزادی بی‌واسطه رخ نمی‌دهد و شامل پنج مرحله یا پرده است: یک) انزوا و گیرافتادگی فیگور. دو) کژسانی فیگور. سه) متلاشی شدن فیگور. چهار) ناپدید شدن فیگور. پنج) تولد فیگور رهایی یافته به‌منزله یک بندباز، به بیان دیگر ورزشکارانگی در اتاق خواب. این پنج مرحله پنج پرده روایت اجرای تئاتری‌اند که در نهایتِ آن رهاییِ فیگورِ در بند محقق می‌شود.

استناد: معظمی گودرزی، داود (۱۴۰۳). ژیل دلوز و روایت رهایی سوژه بر اساسِ کتاب «*منطق احساس*». *پژوهش‌های فلسفی*، ۱۸ (۴۶)، ۳۶۳-۳۷۸.
http//doi.org/10.22034/JPIUT.2023.53842.3386

ناشر: دانشگاه تبریز.

© نویسندگان.

مقدمه

رویکرد دلوز بنا به آثارش ممکن است رویکردی ضد روایت خوانده می‌شود و شاید بیش از هر جا با اتکا به کتاب *منطق احساس*؛ اما حقیقت این است هر جا دلوز به نقد روایت اشاره می‌کند موضوع نقد خود را اَشکال مختلف روایت بازنمایانه یا فیگوراتیو می‌داند. دلوز در کتاب *منطق احساس* نیز نه روایت به طور کلی که روایت فیگوراتیو را نقد می‌کند و از روایتی بدیل در نقاشی‌ها بیکن سخن می‌گوید. حال مسئله ما در این مقاله آشکار کردن شیوه بدیل روایتگری خاصِ خود دلوز در این کتاب است که به شکل بسیار ظریفی در پس استدلال‌های لایه لایه و پیچیده و درهم‌تنیده او پنهان است. مسئله پیش و بیش از هر چیز آشکار کردن این چشم‌انداز روایی است تبیین ویژگی منحصر به فرد و عناصر خاصش، که روایت دراماتیکمان از این کتاب را می‌توانیم بر آن بنیان کنیم. موضوع این روایت، موضوع این مقاله، روایت رهایی فیگورِ دربند و منزوی در صحنه است. در نخستین مرحله با فیگور گیرافتاده و میخکوب در صحنه مواجهیم. در بخش دوم به شروع گریز سوژه خواهیم پرداخت که تحت تجربه کژسانی[1] روی می‌شود و نهایتاً با یک جیغ به پایان می‌رسد جیغی که امکان پیش رفتن در مسیرِ گریز را ممکن می‌کند. مرحله سوم، مرحله متلاشی شدن[2] سوژه است و چهارمین مرحله مرحله ناپدید شدن[3] سوژه. در پایان، در پنجمین مرحله، با ظهور و سربرآوردن سوژه رهایی یافته مواجهیم یک بندباز، ورزشکار، ورزشکاری در اتاق خواب. این نامی برای این سوژه آزاد و رهایی یافته است. با تبیین استحاله نهایی فیگورِ میخکوب و منجمد در صحنه به بندباز و ورزشکار در اتاق خواب روایت به بیان دیگر سفر فیگور به پایان می‌رسد. هر چند این اودیسه و سفر فیگور، نه همچون روایت فیگوراتیوْ سفری مکانمند که «سفری در–جا»ست. پنج بخش مقاله تبیین مراحل این سفر است.

برای شرحی در خصوص کتاب *منطق احساس* بنگرید به فصل ۱۳ از کتاب دنیل اسمیت *Essays on Deleuze* با عنوان "*The Logic of Sensation*" Sensation: Deleuze on Bacon: Three Conceptual Trajectories in. برای درک منظور از روایت غیرفیگوراتیو و غیربازنمایانه کتاب *گفتگوی دیوید سیلوستر و فرانسیس بیکن: هنر غیرممکن* منبع مناسبی است. دلوز در کتاب *منطق احساس* برای روشن کردن منظور از روایت غیرفیگوراتیو بخش‌هایی از گفته‌های بیکن را در این کتاب برجسته می‌کند. برای گزارشی مختصر و موجز در این خصوص می‌توان به فصل پنجم از کتاب رونالد باگیو *Deleuze on Music, Painting, and the Arts*، بخشِ The Brutality of Fact صص ۱۲۴–۱۲۱ رجوع کرد؛ اما برای درک روش‌شناسی نحوه روایت‌گری مورد نظر این مقاله رجوع کنید به *نیچه و فلسفه* دلوز، صص ۲۳–۲۲؛ همچنین کتاب *فوکو* از دلوز، ص ۴۳.

۱. روش‌شناسی

دلوز در کتاب *نیچه و فلسفه* درباره کتاب چنین *گفت زرتشت* نیچه چنین می‌گوید:

> کتابی چون چنین *گفت زرتشت* را نمی‌توان خواند مگر به‌منزله اپرایی مدرن، و فقط در قالبِ اپرا است که می‌توان این کتاب را دید و شنید (دلوز، ۱۳۹۰ب، ۲۲).

[1] deformation

[2] dissipation

[3] disappearance

و در ادامه می‌افزاید:

> وقتی نیچه می‌گوید فراانسان به سزاره بورجیا بیش‌تر شبیه است تا پارسیفال، یا وقتی می‌گوید او هم به فرقه یسوعی‌ها و هم به یگان افسرانِ پروسی تعلق دارد، خطاست اگر این گفته‌ها را اظهاراتی فاشیستی تلقی کنیم، زیرا این گفته‌ها توصیه‌های نمایشنامه‌نویسی هستند که نشان می‌دهد فراانسان چگونه باید «بازی شود» تا حدودی مانندِ کی‌یرکه‌گور هنگامی که می‌گوید شهسوارِ ایمان به بورژوایی نونوارشده در روز یکشنبه می‌ماند (دلوز، ۱۳۹۰ب، ۲۳).

همچنین دلوز فوکو را در کتاب *مراقبت و تنبیه* یک نقاش می‌داند:

> فوکو همواره می‌دانست چگونه تابلوهایی خارق‌العاده بر بستر تحلیل‌هایش رسم کند ... این کتاب [*مراقبت و تنبیه*] ... «اثرها»ی تحلیل را نه از لحاظ عِلی، بلکه از لحاظ بصری، نور و رنگ بیان می‌کند: از قرمز روی قرمزِ تعذیب تا خاکستری روی خاکستریِ زندان. تحلیل و تابلو هم‌دوش‌اند ... تابلوهای رنگی روی نقشه‌ای میلی‌متری (دلوز، ۱۳۸۶، ۴۸).

آنچه دلوز در مورد نیچه و فوکو می‌گوید به شکلی جالب توجه در مورد خود او نیز صادق است. از لابه‌لای خطوط پیچیده و به هم فشرده مفهومی کتاب *منطق احساس* می‌توان یک راوی و روایت بسیار جالب توجه اما پنهان را تشخیص است. دلوز در این کتاب یک کارگردان تئاتر است و بسیاری از توصیفات او توصیه‌های آماده کردن صحنه و اجرایند و متن کتاب را می‌توان همچون یک اجرای تئاتری بسیار شوق‌انگیز نگریست. اگر دلوز در این کتاب با رد مؤکد رویکرد بازنمایانه و فیگوراتیو در نقاشی، رویکرد روایی بدیل بیکن را برجسته می‌کند رویکرد تئاتری خود او نیز چنین ویژگی دارد روایت تئاتریکال او بسیار شبیه به کارگردانان تئاتر مدرن است و در این بین بیش از هر کس او به بکت شبیه است. دلوز چگونه به رویکرد روایی منحصر به فردش در *منطق احساس* می‌رسد؟ او به شکل بی‌بازگشت و رادیکال تمامی عناصر روایت فیگوراتیو و بازنمایانه را کنار می‌زند و در نهایت به دو عنصر کمینه می‌رسد: صحنه و فیگور. او از یک سو همچون یک کارگردان تئاتر صحنه را برای رسیدن به صحنه مورد نظر خود از هر عنصری خالی می‌کند، ابتدا از هر اتفاق و منظره تماشایی و در نهایت و به شیوه‌ای بسیار رادیکال از هر تماشاچی. و از دیگر سو شخصیت او در این صحنه و اجرا فیگوری است منزوی، ساکن، و میخکوب شده در صحنه. صحنه خالیِ بی اتفاقِ بی‌تماشاچی و فیگور ساکن و منزوی و میخکوب شده در صحنه. به نظر با روایتی بی‌اندازه کسالت‌بار مواجهیم، بر اساس نگاه فیگوراتیو چنین است، در حالیکه تازه بعد از زدودن عناصر فیگوراتیو تا نهایی‌ترین حالت و خلاصی از آن‌هاست که امکانات بی‌سابقه روایی جدیدی بروز می‌یابد. حالا با خلاصی از نگاه و روایت فیگوراتیو، نخستین عنصرمان، صحنه امکان می‌یابد که در طی کتاب در بی‌شمار مسیر مختلف تکثیر شود، تغییر شکل دهد، بسط یابد و استحاله‌هایی تعیین‌کننده را از سر بگذراند. و عنصر دوم، فیگورِ ساکن و میخکوب نیز در مسیر گریز و رهایی‌اش امکان می‌یابد وارد رابطه‌های پر کشش و تغییریابنده با صحنه شود. در هر یک از پنج مرحله که نهایتاً به آزادی فیگور منتهی می‌شود نسبت‌مندی ویژه و خاصی میان فیگور و صحنه را آشکار خواهیم کرد در حقیقت موتور محرک روایت در مراحل پنج‌گانه‌اش در نتیجه نسبت‌های تغییریابنده و ویژه‌ای است که به تناوب میان فیگور و صحنه بوجود می‌آید. نخستین مرحله که با فیگور منزوی و میخکوب و گیرافتاده در صحنه شروع می‌شود نقطه شروع روایت و در عین حال نقطه بسیار مهمی برای قرائت‌مان است. اساساً موقعیت گیرافتادگی موقعیت بسیار مهمی در اندیشه دلوز است اما اولین گره روایی همینجا اتفاق

می‌افتد، دلوز از این موقعیت به دو شکل کاملاً متفاوت سخن می‌گوید، از یک سو تنها امکان گریز را در این موقعیت جستجو می‌کند از دیگر سو این موقعیت را بی‌امکانی محض و یک زندان و بن بست تمام عیار می‌داند. آشکار کردن این موقعیت برای نوشته حاضر اهمیت فراوان دارد چون علاوه بر آنچه آمد در این موقعیت است که نخستین میل در فیگور برای گریز شکل می‌گیرد و آغاز روایت و سفری که نهایتاً به آزادی فیگور ختم می‌شود. همه چیز از موقعیت گیرافتادگی شروع می‌شود.

۲. انزوای فیگور در صحنه (موقعیت گیرافتادگی)

دلوز نخستین فصل کتاب *منطق احساس* را با مفهوم «محوطه‌های دورگیری شده» و نمودهای مختلف و کارکرد آن شروع می‌کند. از «محوطه‌های مدور» شروع می‌کند و بیضی‌ها و بعد مکعب‌های شیشه‌ای و متوازی‌الاضلاع‌ها و میله‌ها و گاه ترکیب همه آن‌ها که فیگور را در خود قرار می‌دهند و منزوی می‌کنند. کارکرد این‌ها ایجاد احساس انزوا و گیرافتادگی است اما دلوز بعد از ذکر این لیست اشاره می‌کند که با این توضیحات ما هنوز در ابتدایی‌ترین و ساده‌ترین نحوه ظهور محوطه‌های دورگیری شده بیکن هستیم (دلوز، ۱۳۹۰الف، ۱۸–۱۷). مفهوم محوطه‌های دورگیری شده در جای‌جای کتاب به اَشکال بی‌شمار متنوع ظهور می‌یابد و به‌گونه‌ای سرگیجه‌آور در چندیدن و چند مسیر متفاوت مفهومی تکثیر می‌شود، بسط می‌یابد و یا در مسیری دیگر دچار استحاله می‌شود آنقدر که پیگیری‌اش حقیقتاً دشوار است. در همان نخستین صفحه و بعد از همان اشاره آغازین به مفهوم محوطه‌های دورگیری شده، دلوز جمله‌ای می‌آورد و سریعاً می‌گذرد، به منظور جلوگیری از افتادن در گرداب تکثیر بی‌شمار این مفهوم می‌توانیم این جمله دلوز را همچون یک لنگرگاه و چشم‌انداز بنگریم و همچون یک سرنخ. لنگرگاهی که بر اساس آن نه تنها همه تبلورات و استحاله‌های کثیر مفهوم محوطه‌های دورگیری شده برای‌مان قابل درک و پیگیری می‌شود بلکه می‌شود آن‌را اساسی دانست برای روایت خاص‌مان از کتاب *منطق احساس*، دلوز چنین می‌گوید:

> کوتاه سخن آنکه نقاشی، مانند یک میدان سیرک یا آمفی تئاتر – به مثابه محل – ترکیب‌بندی شده است (دلوز، ۱۳۹۰الف، ۱۷).

محوطه دورگیری می‌شود آمفی تئاتر و صحنه اجرا، و دلوز نیز یک کارگردان تئاتر می‌شود. اگر محوطه دورگیری شده صحنه اجرا باشد، صحنه‌ای است برای اجرای فیگور، صحنه‌ای برای «نوعی پیشروی و اکتشاف فیگور» (دلوز ۱۳۹۰الف، ۱۸). صحنه‌ای داریم و فیگوری که در آن به پیشروی و اکتشاف دست می‌زند. اولین موقعیت روایی میان فیگور و صحنه، انزوا یا گیرافتادگی فیگور در محوطه یا صحنه است، منظور از این موقعیت چیست؟

دلوز در تحلیل‌های خود توجه ویژه‌ای به موقعیت گیرافتادگی نشان می‌دهد و در حوزه‌های مختلف سعی در برجسته کردن این موقعیت دارد. برای مثال در سینما به سراغ این وضعیت می‌رود و اوج آن‌را به زیبایی در نئورئالیسم ایتالیایی[۱] تشخیص می‌دهد. در ادبیات به سراغ برجسته‌ترین مصداق آن کافکا می‌رود و در نقاشی نیز سراغ نقاشی‌های فرانسیس بیکن، جالب توجه‌ترین نمونه‌ای که برای این وضعیت می‌توان یافت. وضعیت گیرافتادگی را چگونه باید درک کنیم و پیچیدگی این مفهوم در چیست؟ دلوز از یک سو تنها امکان برای گریز فیگور منزوی و گیرافتاده را نهفته در چنین وضعیتی می‌داند و از دیگر سو آن‌را موقعیتی می‌داند که می‌تواند به وضعیت استیلای تام منتهی شود. از یک سو شکل‌گیری میل گریز در سوژه که نهایتاً می‌تواند به رهایی فیگور برسد

[۱] رک. ژیل دلوز، *cinema2*، ص ۲

در این موقعیت است که شکل می‌گیرد و از دیگر سو این وضعیت می‌تواند به یک بن بست تمام عیار برای فیگور تبدیل باشد. موقعیت گیرافتادگی با این پیچیدگی‌اش را با عناصر روایی تئاتری‌مان، فیگور و صحنه باز کنیم.

> فیگور درون محوطه مدور بر صندلی نشسته است، بر تخت خوابیده است، و گاهی حتی به نظر می‌رسد منتظر چیزی است که روی خواهد داد؛ اما آنچه رخ می‌دهد یا نزدیک است رخ دهد یا به تازگی رخ داده، رویدادی تماشایی یا بازنمایی چیزی نیست (دلوز، ۱۳۹۰الف، ۳۱-۳۲).

این اولین توصیه دلوز است برای آماده کردن صحنه مورد نظرش، حذف هر اتفاق و منظره تماشایی از صحنه. توصیه دومش برای صحنه که اساسی‌تر و دشوارتر از قبلی است، حذف مطلق هرگونه ناظر و تماشاچی است، که نتیجه‌اش صحنه‌ایست بی تماشاچی. دلوز به تابلوی *گاوبازی* اشاره می‌کند که بیکن دو نسخه از آن‌را کشیده است، در نسخه نخست نحوه ترسیم گاوباز سواره و گاو زیادی فیگوراتیو و بازنمایانه است که در نسخه دوم این جنبه را بیکن از میان می‌برد. همچنین

> در نسخه نخست، سطح وسیع هنوز قابی گشوده در خود دارد و از میان آن می‌توان جمعیتی را دید که مانند لژیونی رومی در یک آمفی تئاترند؛ [جمعیتی که ناظر و در حال تماشای آن منظره‌اند.] اما در نسخه دوم، این قاب [تماشاچی] مسدود شده است (دلوز، ۱۳۹۰الف، ۳۲). حذف منظره تماشایی و تماشاچی، صحنه مورد نظر تئاتر دلوزی فراهم شده است. دلوز به شباهت بیکن و کافکا اشاره می‌کند. «فیگور نقاشی بیکن، «اسکاندال» بزرگ است یا «شناگر بزرگ» که نمی‌داند چگونه شنا کند، قهرمان پرهیز، و میدان و آمفی تئاتر و سکو، تئاتر اوکلاهاماست (دلوز، ۱۳۹۰الف، ۳۳-۳۲).

در این نمونه‌ها که برجسته‌ترینش *قهرمان پرهیز* است نیز با مسیر مشابه آنچه درخصوص مورد بیکن آمد مواجهیم. در داستان *قهرمان پرهیزِ* کافکا با حضور شخصیت اصلی داستان بر صحنه‌ای پرتماشاچی مواجهیم، تماشاگران می‌آیند تا گرسنگی قهرمان گرسنگی را نظاره کنند، و بعد کم‌کم تماشاچی‌های ناظر صحنه حذف می‌شوند و همینطور هر منظره تماشایی. حالا که این عناصر حذف شده‌اند یعنی عناصر روایت فیگوراتیو، کم‌کم روایت‌مان آغاز می‌شود و آهسته آهسته هیجان در این روایت بوجود می‌آید. «در این تلاش برای حذف تماشاچی، فیگور در واقع نوعی ورزشکارانگی انفرادی را به نمایش می‌گذارد» (دلوز، ۱۳۹۰الف، ۳۳). فیگورِ میخکوب نخستین نشانه‌های حرکت ورزشکارانه و قهرمانانه را بروز می‌دهد نخستین حرکات برای گریز. به بیان دیگر حالا که اتاق و صحنه کامل از هر اتفاق و تماشاچی و ناظر خالی شده است فیگور دیگر چندان نمی‌تواند در آن بماند و میل به گریز در او شکل می‌گیرد، و اینجاست که کم‌کم پیچ و تاب‌های فیگور و اسپاسم‌هایش از راه می‌رسد. فیگور طی عملیاتی ورزشکارانه با پا سعی می‌کند کلید را در در بچرخاند در را باز کند و بگریزد.

> فیگور گرفتار در یک قاب، تمام بدن و یک پایش را سفت می‌کند تا با پایی در ضلع دیگر نقاشی، کلیدی را در قفل بچرخاند. لازم به ذکر است که در اینجا محوطه دورگیری شده یا مدور دیگر روی زمین قرار ندارد و با رنگ نارنجی طلایی بسیار زیبایی تغییر مکان داده و خود را روی در جا داده است. و در سازماندهی مجدد کلیت این نقاشی، چنین به نظر می‌رسد که فیگور در منتهی‌الیه پای خود، روی در عمودی ایستاده است (دلوز، ۱۳۹۰الف، ۳۳).

حالا که در این نقطه از داستان نخستین جلوه عملیات ورزشکارانه و قهرمانانه فیگور برای گریز آغاز شده ضد قهرمان نیز فعالیت خود را شروع می‌کند. محوطه دورگیری شده را که هنرمند با حذف منظره تماشایی و تماشاچی به صحنه مورد نظر خود برای اجرا تبدیل کرد توسط ضد قهرمان تبدیل می‌شود به چیزی ضد آن. «سطح به دور محوطه دورگیری شده –محل– می‌چرخد» و «فرمی استوانه‌ای» می‌گیرد و «فیگور را در خود می‌گیرد و زندانی می‌کند». وضعیتی که در آن با «تنهایی مفرط فیگورها و محصور بودن شدید آن‌ها» مواجه می‌شویم و در نتیجه‌اش حالا دیگر این استوانه‌ها هستند که «به هیچ ناظری اجازه ورود نمی‌دهند» (دلوز، ۱۳۹۰الف، ۳۳). ضد قهرمان با تبدیل صحنه به استوانه صحنه و موقعیت را بدل می‌کند به سیطره استیلای محض. صحنه‌ای که در آن نخستین نشانه حرکات ورزشکارانه و قهرمانانه در فیگور برای گریز مشاهده شد حالا توسط ضدقهرمان بدل می‌شود به استوانه و زندان. دلوز به نمونه‌ای از کار بیکن، فیگورها و استوانه سیاه حول آن‌ها (دلوز، ۱۳۹۰الف، ۱۱ و ۳۳) اشاره می‌کند و همینطور به بکت در داستان *گمگشتگان*. *گمگشتگان* بکت نمونه درخشانی است برای این وضعیت استوانه‌ای و فیگورهای گیرافتاده و محبوس در آن. دخمه‌ای که بدن‌هایی گم شده در آن قرار دارند، «درون استوانه‌ای مسطح با پنج متر گردی و هجده متر بلندی، محض تناسب. نور. ملایم بودنش. زردی‌اش[۱]» (دلوز، ۱۳۹۰الف، ۱۱ و ۳۳). بکت استوانه را اینگونه توصیف می‌کند، موقعیت و فضایی «تنگ آن‌چنان که گریز بیهوده باشد» (بکت، ۱۳۸۸، ۱). «دیوار و کف از جنس لاستیک متراکم یا چیزی شبیه آن است. کوفتن با مشت یا لگد یا سر همان و صدایی که به زحمت به گوش می‌رسد همان» (بکت، ۱۳۸۸، ۱). این بارزترین وصف گیرافتادگی به منزله استیلای محض است. میل به گریز در فیگور شکل گرفت و در واکنش به آن ضدقهرمان صحنه اجرا را بدل کرد به استوانه. منظور از دو جلوه موقعیت گیرافتادگی حالا برای‌مان قابل درک است. اکنون که در استوانه گیرافتاده‌ایم سؤالی که می‌شود پرسید این است که در این وضع چه می‌توان کرد؟ وضعیت دشواری است. قهرمان پرهیز کافکا وقتی در این موقعیت قرار می‌گیرد چندان نمی‌تواند دوام بیاورد و کمی که در این وضع می‌ماند تاب نمی‌آورد و نهایتاً او را همراه توده کاه اطرافش دفن می‌کنند[۲]؛ اما اگر در این موقعیت گیرافتاده در استوانه بکتی نخواهیم پا پس بکشیم باید پرسید که آیا راه گریزی هست؟ بهترین راهنما برای این وضعیت و ادامه اجرای تئاترمان بی‌تردید خود بکت است «باید ادامه داد، نمی‌توانم ادامه دهم، ادامه خواهم داد[۳]» (بکت، ۱۳۹۵، ۲۰۴). ادامه برای یافتن راهی برای گریز از استوانه. بکت در *گمگشتگان* علاوه بر استوانه از نردبانی تکیه داده بر دیوار استوانه نیز سخن می‌گوید و همچنین شخصیت‌هایی در جستجوی گریز که چهار دسته یا سنخ‌اند. نخستین دسته را «صعودکردگان» می‌نامد که با بالا رفتن از نردبان در جستجوی راهی برای گریزند این دسته یا در حال بالا رفتن از نردبانند یا روی پله‌های نردبان نشسته‌اند یا پای نردبان ایستاده‌اند در صف در انتظار صعود. دسته دوم «خستگان»ند آن‌ها که از نردبان برای یافتن راه گریز ناامید شده‌اند و در نزدیکی‌های نردبان کمی راه می‌روند و حرکت می‌کنند و بعد از حرکت می‌ایستند. دسته سوم «ازپانشستگان»اند که دیگر کاملاً بی‌حرکت و ساکن ایستاده‌اند و شانه‌های‌شان را به دیوار تکیه داده‌اند. دسته چهارم

---

[۱] در *گمگشتگان* اینطور آمده است: «در استوانه‌ای فرونهاده به محیط پنجاه و ارتفاع شانزده متر به منظور حفظ تناسب. نور. بی‌فروغی‌اش. زردتابی‌اش» (بکت، ۱۳۸۸، ۱).

[۲] نک. *داستان‌های کوتاه کافکا*، ص ۲۶۱. در اینجا این داستان با عنوان *هنرمند گرسنگی* ترجمه شده است.

[۳] این ترجمه فارسی از مقدمه کتاب همه *افتادگان* است (بکت، ۱۳۸۶، ۶). برای صورت‌بندی دیگری از این توصیه بکتی نک. *Worstward Ho* در *Nohow On*، ص ۱۰۱.

«مغلوب‌شدگان»اند، آن‌ها نیز کاملاً بی‌حرکتند و ویژگی منحصر به فردشان این است که دیگر نه سرپا که نشسته‌اند. بکت وضعیت یکی از مغلوب‌شدگان را اینطور توصیف می‌کند:

> او در برابر دیوار چمباتمه زده است با سری بین زانوها و بازوانی به دور پاها، دست چپ به استخوان پای راست قلاب می‌شود و دست راست به ساعد دست چپ. گیسوان سرخِ از جلاافتاده در نور رو به زمین آویزانند (بکت، ۱۳۸۸، ۳۹).

آیا در این استوانه راه گریزی هست؟ پاسخ بکت این است که اگر باشد نه توسط صعودکنندگان که توسط مغلوب‌شدگان یافتنی است. بکت وضع آخرین تن از مغلوب‌شدگان را برای گریز اینطور توصیف می‌کند:

> بدین‌سان در بی‌نهایتِ فرجامی ورای اندیشه اگر این تصور درست باشد آخرین تن از این همه با رعشه‌ها و آغازیدن‌های کم‌توان همچنان گرم جستجوست» (بکت، ۱۳۸۸، ۴۱)؛ اما نهایتاً در پس این تقلا راه گریزی یافت نمی‌شود، بی یافتن راه گریز همه چیز به پایان می‌رسد، «تاریکی نزول می‌کند و در همان دم دما نیز نه چندان دور از نقطه انجماد رو به فنا رود (بکت، ۱۳۸۸، ۴۳).

راهی برای گریز از استوانه نیست و بکت به درخشان‌ترین شکل وضعیت پایان را در صحنه استیلا و محبوس‌شدگی و گیرافتادگی تام نمایش می‌دهد؛ اما حتی اگر در چنین موقعیتی همچنان پیشنهاد بکتیِ «نمی‌توانم ادامه دهم، باید ادامه داد» را زیر لب تکرار کنیم چه برای انجام می‌ماند؟ بکت پیش از آنکه همه چیز در سیاهی مطلق استوانه پایان پذیرد از «رعشه‌ها» گفت، رعشه‌های آخرین مغلوب‌شده[۱]. اگر راه گریزی از استوانه ممکن باشد از این طریق ممکن است، از طریق رعشه، اسپاسم یا کژسانی.

۳. کژسانی فیگور

محوطه دورگیری شده می‌تواند کاسه روشویی، چتر یا آینه روی دیوار شود. «بدن–فیگور، آویخته به فرم بیضی کاسه روشویی، در حالی‌که دست‌هایش شیرهای آب را چنگ زده‌اند تلاش مفرط بی‌جنبشی بر خود وارد می‌کند تا در سیاهی سوراخ چاه بگریزد» (دلوز، ۱۳۹۰الف، ۳۴). چنین عملی تنها با یک اسپاسم و انقباض شدید می‌تواند ممکن شود. دلوز به صحنه‌ای از رمان *کاکاسیاه و کشتی نارسیسوس* از جوزف کنراد اشاره می‌کند که کشتی روی دریا دچار طوفان شدیدی شده و جیمی، یک «کاکاسیاه»، در کابین بسته کشتی گیرافتاده و ملوان‌های کشتی در آن وضعیت به کمک او می‌روند.

> در کابین دخمه مانند کشتی، در حین طوفانی شدید، «کاکاسیاه» کشتی نارسیس صدای ملوانان دیگری را می‌شنود که توانسته‌اند سوراخ کوچکی در دیواره محبس او ایجاد نمایند. و این می‌توانست وصف یکی از نقاشی‌های بیکن باشد. (دلوز، ۱۳۹۰الف، ۳۴).

---

[۱] دلوز در یکی دیگر از جلوه‌های کثیر مفهوم محوطه دورگیری شده به «گشت‌زنی روزانه» و « مسابقه ویلچررانی»، به امکانات حرکت در این فضاهای بسته اشاره می‌کند؛ اما او دلخوش به فضاهای محدود حرکتی باقی‌مانده در این فضاها نیست بلکه از حرکت می‌گوید تا به سکون برسد. «پاهای بزرگ فیگورها اغلب برای راه رفتن به کار نمی‌آیند: فیگورها تقریباً پا–چنبری‌اند (و مبل‌های بزرگ اغلب به کفشی برای پا–چنبری‌ها می‌مانند)» (دلوز، ۱۳۹۰الف، ۶۴)، گشت روزانه فیگورهای بیکنی و بکتی چنین چیزی است. آن‌ها اگر هم بخواهند راه بروند خیلی سخت راه می‌روند یا اصلاً نمی‌توانند راه بروند. بهتر که اصلاً نتوانند راه بروند. فرمول مورد علاقه دلوز: «بنا بر قانون بکت یا کافکا، سکون ورای حرکت است: ورای ایستادن، نشستن است و ورای نشستن، خوابیدن ... در واقع آنچه دقیقاً توجه بیکن را جلب می‌کند حرکت نیست ..؛ بلکه در نهایت، این حرکتی است "در–جا"، نوعی اسپاسم» (دلوز، ۱۳۹۰الف، ۶۴).

> آن سیاه مغضوب به سمت سوراخ شتافت. لب‌هایش را بر آن نهاد و با صدایی تقریباً محو نجوا کرد: «کمک»؛ سرش را به آنجا فشار داد. دیوانه‌وار کوشید از روزنی رد شود که یک اینچ قطر و سه اینچ طولش بود. ما در آن وضعیت آشفته، از عمل دور از عقل او فلج شده بودیم. به نظر می‌رسید کنار کشیدن او ناممکن باشد (دلوز، ۱۳۹۰الف، ۳۵-۳۴).

فیگور روزنی یک اینچی در دیوار بلند می‌یابد و طی یک اسپاسم شدید و کژسانی عملیات شوق‌انگیز گریز را انجام می‌دهد و آغاز می‌کند. فیگور از سوراخ کاسه روشویی از طریق اسپاسم می‌گریزد اما نه فقط از سوراخ کاسه روشویی که از هر روزنی که بر دیوار بیابد، از نوک باریک چتر آویزان بر دیوار؛ اما نه فقط از روزن‌های روی دیوار که از هر روزنی که بیابد، حتی روزن‌های بدنش و تقلا می‌کند که از آن بگریزد. دلوز از میان روزن‌های بدن به اهمیت دهان نزد بیکن اشاره می‌کند و از میان کژسانی‌ها به اهمیت جیغ از منظر او، و از دلیل این اهمیت می‌پرسد. (دلوز، ۱۳۹۰الف، ۸) حال می‌شود پرسید دلیل اهمیت دهان و جیغ برای دلوز در چیست؟ دلوز با اشاره به پل کله وظیفه هنر را رؤیت‌پذیر کردن امر رؤیت‌ناپذیر می‌داند و با نظر به کافکا از ضرورت رؤیت‌پذیر کردن نیروهای رؤیت‌ناپذیرِ «اهریمنی» سخن می‌گوید. دهان در مواجهه با این نیروهاست که شروع می‌کند به جیغ کشیدن.

> اینوسنت دهم جیغ می‌کشد اما در پس پرده، نه تنها به‌عنوان کسی که دیگر نمی‌توان او را دید، بلکه همچون کسی که دیگر نمی‌تواند ببیند، که دیگر چیزی برای دیدن ندارد، کسی که تنها یک کار برایش مانده و آن مرئی ساختن این نیروهای نامرئی است که به جیغ کشیدنش واداشته‌اند: این قدرت‌های آینده (دلوز ۱۳۹۰الف، ۸).

برای درک این نکات باید پرسید که چه ویژگی قهرمانانه و ورزشکارانه‌ای در این فیگورهای در حال جیغ کشیدن وجود دارد؟ فیگورهای بیکن، بکت و کافکا در این نقطه بسیار به هم نزدیکند. آندره ژید مواجهه‌ای با کافکا دارد که قابل تعمیم به بیکن و بکت نیز هست. آندره ژید در سال ۱۹۴۷ *محاکمه* کافکا را در یک نمایشنامه بازنویسی می‌کند نمایشنامه‌ای که توسط ژان–لویی بارو اجرا می‌شود. حین خواندن نمایشنامه کم‌کم چیزی بیشتر و بیشتر احساس می‌شود، امری که در بخش پایانی نمایشنامه اوج می‌گیرد. در اواخر نمایشنامه و پیش از محاکمه نهایی، ژوزف کا پیشنهاد وکیل برای وکالت‌اش را رد می‌کند، «کمک شما را رد می‌کنم. خودم می‌توانم از خودم تنها دفاع کنم» (ژید، ۱۳۹۷، ۱۰۸) و بعد که صحنه بدل می‌شود به صحنه محاکمه کا او رو به قاضی و حضار سخنرانی کوبنده و قرایی می‌کند گویی قهرمان تراژدی است. در آخرین صفحات نمایشنامه نیز که دو مأمور برای اعدام کا به سمتش می‌روند «کا هیچگونه مقاومتی نشان نمی‌دهد، به عکس، خودش را آماده نشان می‌دهد و قلباً تلاش مأموران اعدام را آسان می‌کند» (ژید، ۱۳۹۷، ۱۲۰). در پایان نیز، ژید توصیه می‌کند این صحنه همچون یکی از صحنه‌های شاه لیر شکسپیر اجرا شود (ژید، ۱۳۹۷، ۱۲۰). ژید شخصیت کای رمان محاکمه را روی صحنه اجرای تراژدی می‌برد و از او قهرمان تراژدی می‌سازد. آدورنو در *یادداشت‌هایی درباره کافکا* این رویکرد ژید را به باد انتقاد می‌گیرد و می‌گوید «آندره ژید خالق *باتلاق‌ها* باقی مانده بود، اگر دست‌اش را با *محاکمه* نمی‌سوزاند» و درباره کا و دیگر شخصیت‌های کافکا می‌گوید:

> آدم‌های طلسم‌شده [کافکا] به اختیار خود عمل نمی‌کنند؛ گویی همه در میدانی مغناطیسی گرفتار شده‌اند و در ادامه نیز این جملات جالب توجه را می‌آورد، شخصیت‌های کافکا را پیش از آن‌که تکان بخورند،

> مگس‌کش له کرده است؛ آن‌ها را به‌عنوان قهرمان کشان‌کشان روی صحنه تراژدی آوردن، معنایی جز به سخره گرفتن‌شان ندارد (آدورنو، ۱۳۹۹، ۶۶).

در این مواجهه جانب کدام را باید گرفت، جانب ژید یا آدورنو را؟ بی‌تردید جانب آدورنو. صحنه اجرایی که شخصیت‌های کافکایی، بکتی، بیکنی می‌توانند بر آن گام بگذارند ابداً صحنه اجرای تراژدی نیست و این شخصیت‌ها با هیچ معیاری نمی‌توانند قهرمانان تراژدی باشند؛ اما قهرمانانی از سنخ دیگر چطور؟ قهرمانانی منحصر به فرد، بی‌تکرار و شگفت‌انگیز. دیدیم که چگونه محوطه دورگیری شده با توان هنرمند بدل به صحنه اجرا شد و سپس با نیروی ضد قهرمان بدل شد به استوانه و در ادامه نیز فیگور با تقلا با رعشه و اسپاسم و کژسانی از روزنی یک اینچی گریخت، با این گریز از طریق اسپاسم فیگور عمل ورزشکارانه و قهرمانانه بسیار مهمی را اجرا کرد با این همه او هنوز توان چندانی برای مقابله رو در رو با آن نیروهای گرفتارکننده و منقادکننده را ندارد و همچنین هیچ عرصه و صحنه‌ای برای اجرا و جدال ندارد. سویه قهرمانانه و ورزشکارانه غریب شخصیت‌های کافکایی، بکتی و بیکنی اینجاست که از راه می‌رسد. به دلیل غیاب صحنه آن‌ها متوسل می‌شوند به تنها چیزی که دارند، بدن‌شان و آن را تبدیل می‌کنند به صحنه اجرا و اجرایشان نیز می‌شود کشتی گرفتن. بدن این شخصیت‌ها حساس‌ترین بدن‌های قابل تصور است. ویژگی قهرمانانه غریب و شگفت‌انگیز این شخصیت‌ها از این قرار است که آن‌ها بر این بدن‌های بی‌اندازه حساس نیروهای اهریمنی را قابل رؤیت می‌کنند، و از این طریق نیروهای منقادکننده در خفا را قابل رؤیت می‌کنند.

> وقتی بدن مرئی، مانند یک کشتی‌گیر، با قدرت‌های نادیدنی پنجه در پنجه می‌شود جز رؤیت‌پذیری خود، چیزی به آن‌ها نمی‌دهد. بر پایه همین رؤیت‌پذیری است که بدن فعالانه جدال می‌کند و امکان پیروزی‌اش را قدرت می‌بخشد زیرا تا زمانی که این قدرت‌ها نامرئی بمانند و در منظره‌ای نهان شوند که توان ما را بکاهد و منحرف‌مان کند، پیروزی نیز بیرون از دسترس بدن می‌ماند. چنانکه گویی مبارزه، تازه ممکن شده باشد. جدال با سایه، تنها جدال واقعی است (دلوز، ۱۳۹۰الف، ۸۸).

فیگورهای مورد نظر در این کشتی و بر این صحنه اجرا که بدن‌شان باشد، سایه‌ها یا همان نیروهای انقیادبخش را از خفا بیرون می‌کشند و قابل رؤیت می‌کنند.

> زندگی بر مرگ جیغ می‌کشد، اما مرگ، دیگر آن امر بس بسیار مرئی نیست که ما را از حال می‌برد؛ مرگ در اینجا همان نیروی نامرئی است که زندگی کشفش می‌کند و از خفا بیرونش می‌کشد و از طریق جیغ، قابل دیدنش می‌سازد (دلوز، ۱۳۹۰الف، ۸۹).

دلوز بر این نکته مهم تأکید دارد که این جیغ نهایتاً جیغی شادمانه است «جیغ زندگی بر مرگ»؛ اما با این همه ماندن فیگورهای قهرمان در این وضعیت خیلی نمی‌تواند ادامه داشته باشد، وضعیت رؤیت‌پذیر کردن نیروهای اهریمنی بر سطح گوشت بدن وضعیت بسیار دشواری است. حالا مسیر گریز قهرمان به نقطه‌ای رسیده که نیروهای انقیادبخش را، نیروهایی که خود را در استوانه‌ای بلند و محکم عینیت بخشیدند و فیگور را در خود زندانی کردند، از پس دیوار بیرون بکشد و بر بدن خود رؤیت‌پذیر کند، و طی این فعالیت طاقت‌فرسا شروع کنند به جیغ کشیدن، که نتیجه‌اش چیزی جز تزلزل در آن‌ها در ضد قهرمانِ منقادکننده نیست. در اینجا فیگور با جیغ، فرآیند گریز را پیش می‌برد و از خود می‌گریزد و در عین حال با رؤیت‌پذیر کردن نیروهای منقادکننده در خفا، بر بدن

خود، و جیغ ناشی از آن باعث تزلزل آن نیروها می‌شود. باید در این مسیر پیش رفت و ببینیم در نتیجه گریز بیشتر از فیگور چه باقی می‌ماند و همینطور از نیروهای منقادکننده برابرش.

۴. متلاشی شدن فیگور

آنچه با جیغ اتفاق می‌افتد «هر چقدر هم مهم، تنها یک مرحله از فرآیند ژرفترِ نامحسوسِ شدنی است که طی آن فیگور ناپدید می‌شود». فیگور در مسیر گریزِ از خود، پیش‌تر می‌رود و از محوطه دورگیری شده که حالا شده است یک پرده، پرده‌ای رو به نامتناهی، «به درون نامتناهی رنگ می‌بازد» (دلوز، ۱۳۹۰الف، ۵۴). فیگور این مسیر را که مسیر متلاشی شدن کامل خود است می‌پیماید و در پایان از او چیزی باقی نمی‌ماند، هیچ چیز جز یک لبخند. «بیکن و لوییس کارول در این نقطه واحد به هم می‌رسند: لبخند» (دلوز، ۱۳۹۰الف، ۵۰). «با کندی تمام محو شد... و در آخر، لبخند کشیده‌اش، که چندی پس از رفتن باقی چهره دوام آورد» (دلوز، ۱۳۹۰الف، ۲۰۷)؛ اما منظور از این لبخند به جا مانده از فیگور چیست؟ بی‌تردید این لبخند، کارول را به یاد می‌آورد؛ اما همینطور کسانی دیگر را، کافکا و نیچه و فوکو را. خنده و لبخند در اندیشه دلوز مفهوم مهمی است و در دیگر نوشته‌های او نیز به شکل‌های مختلف بروز می‌یابد. برای نمونه دلوز در *کافکا: به‌سوی ادبیات اقلیت* می‌گوید:

> بهترین بخشِ کتاب برود درباره کافکا آن‌جایی است که تعریف می‌کند چگونه شنونده‌ها، وقتی کافکا بخشِ نخست محاکمه را با صدای بلند می‌خواند، خنده‌شان می‌گیرد، آن هم خنده‌هایی «کاملاً علنی و بلند» (دلوز، ۱۳۹۲، ۱۹۱–۱۹۰).

یا در جایی دیگر به دو اصل اساسی برای درک آثار کافکا اشاره می‌کند اولی‌اش این است که «کافکا نویسنده‌ای است که می‌خندد، و عمیقاً سرخوشانه می‌خندد» (دلوز، ۱۳۹۲، ۹۸) و کلی‌تر درباره درباره نیچه، کافکا و بکت نیز می‌گوید:

> از نظر ما کسی که نمی‌تواند آن‌ها را با خنده‌های ناخواسته و زلزله‌های سیاسی بخواند، در حقیقت آن‌ها را دستکاری کرده است (دلوز، ۱۳۹۲، ۱۹۱).

در کتاب *فوکو* و در تحلیل *مراقبت و تنبیه* فوکو نیز اشاراتی به مفهوم خنده می‌کند اشاراتی که نهایتاً می‌توانند منظور از خنده‌ای را که در این نقطه از تحلیل به آن رسیده‌ایم روشن کند. «این حق پایه‌ای ماست که در برابر آن همه ابداعات منحرف، آن همه گفتارهای کلبی‌مسلکانه، و آن همه هراس‌های ریزبینانه، مسحور شویم و از خنده ریسه رویم» و نهایتاً باز از خنده و شادی می‌گوید «شادی از اراده به تخریب آنچه زندگی را مثله می‌کند» (دلوز، ۱۳۸۶، ۴۸–۴۷). ویران کردنی که با شادی و خنده همراه است، وقتی دلوز می‌گوید اگر کسی کافکا و بکت و نیچه و فوکو بخواند و با صدای بلند نخندد آن‌ها را نفهمیده است منظورش را باید اینگونه درک کنیم. آن نیروهای منقادکننده که در اوج تبلورشان خود را در استوانه‌ای به دور فیگور جسمانیت بخشیدند و در بخش قبل تزلزل‌شان را با جیغ فیگور دیدیم، در اینجا موازی با تلاش فیگور برای متلاشی کردن خود، آن‌ها نیز فرومی‌پاشند. حالا در این نقطه بر صحنه خالی یا به بیان دیگر صحنه نامتناهی، پیش از ناپدید شدن کامل فیگور، تنها یک چیز بر صحنه باقی می‌ماند و حاضر است، یک لبخند، لبخندی بابت فرو ریختن نیروهای انقیادبخش.

۵. ناپدید شدن فیگور

آنچه در پایان مرحله قبل شاهدش بودیم متلاشی شدن فیگور و فروپاشی نیروهای منقادکننده بود. از فیگور تنها یک لبخند باقی ماند، در اینجا آن لبخند نیز ناپدید می‌شود، فیگور به طور کامل ناپدید می‌شود و «تنها رد مبهمی از حضور پیشینش به جا» می‌ماند (دلوز ۱۳۹۰الف، ۵۲). فرآیند گریز فیگور که با کژسانی آغاز شد اینجا به نقطه نهایی‌اش می‌رسد، ناپدید شدن فیگور. ویژگی عمده این مرحله و پرده چیست؟ دلوز اشاره می‌کند به دوره‌ای از کار بیکن که معدودی کار از او وجود دارد که مشخصه‌اش «انتزاع» کامل است و در آن دیگر هیچ خبری از فیگور نیست. «متلاشی شدن فیگور، حاصل تحقق این پیشگویی است: تو دیگر چیزی نخواهی بود جز شن، چمن، خاک، یا قطره‌ای آب». ویژگی این مرحله از این قرار است، فیگور منجمد و میخکوب‌شده آغازین حالا به تمامه از هم پاشیده و به اجزای تشکیل دهنده‌اش تبدیل شده است به بیان دیگر ناپدید شده است. آنچه در اینجا با تجزیه فیگور به اجزایش یا ناپدید شدنش آشکار می‌شود این شهود اساسی است که آن فیگورِ منجمد و میخکوب آغازین، آن ابوالهول، «از شن ساخته شده است». شهود این است، وقوف به این حقیقت که فیگور اساساً بی‌اندازه منعطف و «پاستلی» است. فیگور به اجزایش تبدیل می‌شود، ناپدید می‌شود و صحنه نیز می‌شود صحنه تهی و خالی. «اینک دیگر شن صاحب هیچ فیگوری نیست و چمن و زمین و آب هم همینطور و استفاده درخشان از پاستل، زیربنای این گذر از فیگورها به فضاهای تهی جدید است» (دلوز، ۱۳۹۰الف، ۵۳). فیگور ناپدید شده و صحنه تهی و خالی است. از دل این تهی آهسته آهسته چیزی پدیدار می‌شود.

> وزش بادی در طوفان و فوران آب یا بخار، مرکز آرام یک طوفان، که یکی از کارهای ترنر را به یاد می‌آورد و مانند زیستن در دنیایی است که به یک کشتی بخار تبدیل شده است (دلوز، ۱۳۹۰الف، ۵۲).

از دل آن فضای تهی به بیان دیگر از دل آن فضای عدم تعین «آرماتوری» بیرون می‌آید طرح یک کشتی، که شروع می‌کند به سوت کشیدن و طنابی به پایین می‌اندازد. فیگورِ ناپدید شده در نامتناهی، به بیان دیگر فیگورِ غرق در فضای نامتعین که حالا دیگر آن فیگور پیشین نیست و به ماهیت شنی و پاستلی خود آگاه شده است صدای سوت کشتی را از دور می‌شنود. همانطور که در پرده‌های پیشین دیدیم موقعیت پایانی هر پرده موقعیت دشواری است که خیلی نمی‌شود در آن ماند در اینجا نیز چنین است و برای مدت طولانی فیگور نمی‌تواند در آن عدم تعین بماند. حالا کشتی پدیدار شده و طنابی به پایین آویزان کرده است همه چیز برای نجات فیگور فراهم است.

۶. تولد فیگور به‌منزله بندباز، به عبارت دیگر، ورزشکارانگی در اتاق خواب

نهایتاً در این بخش با فیگور رهایی یافته و آزاد شده مواجه می‌شویم. فیگور از زیر دریا چنگ می‌اندازد به طناب آویزان و خود را بیرون می‌کشد. اکنون صحنه اجرا آماده است و فیگور نیز آماده اجراست. فیگور حالا شروع می‌کند عملیات ورزشکارانه و قهرمانانه نهایی را اجرا کردن. فیگور بر عرشه کشتی عملیات بندبازی یا ورزشکارانگی خود را انجام می‌دهد. اکنون کف اتاق دریاست، دیوارهای اتاق آسمان آبی است، لوله‌ها و نرده‌های اتاق، طناب روی عرشه کشتی که فیگور عملیات بندبازی خود را بر آن انجام می‌دهد (دلوز، ۱۳۹۰الف، ۱۰). از طریق مسیری که طی کردیم، اتاق خوابِ بسته استحاله یافته به عرشه کشتی و فیگور میخکوب به بندباز به ورزشکاری در اتاق خواب، رهایی فیگور و اجرای او بر صحنه تحقق یافته است. نام این داستان و اجرا می‌توانست چنین باشد: «ورزشکارانگی در اتاق خواب». آنچه که در پی‌اش بودیم تکوین یافت و تبیین شد. صحنه اجرا ساخته شد و فیگور رهایی

یافته شروع کرد به اجرا بر صحنه. روایت آزادی و رهایی فیگور به پایان رسید روایت سفر و اودیسه‌ای پنج مرحله‌ای که به روال روایت فیگوراتیو سفری مکانمند نبود بلکه سفری بود «در–جا»[۱]. تمام آنچه آمد وصف فعالیت هنرمند بود در اتاق خواب یا اتاق کارش. حالا تنها ذکر یک نکته باقی می‌ماند آیا چیزی وجود دارد که باعث دوام این صحنه و دوام انعطاف و بندبازی و ورزشکارانگی فیگور، باعث دوام این اجرا شود؟

دلوز از مفهومی سخن می‌گوید که می‌توان آن را ضمانت تدوام این اجرا دانست این مفهوم «فیگور همراه» یا «همراه[۲]» است. منظور از «همراه» چیست؟ دلوز می‌گوید:

> حتی کاراکترهای بکت نیز همراهانی لازم دارند». «صدایم را می‌شنوی؟ کسی می‌تواند مرا ببیند؟ کسی می‌تواند صدایم را بشنود؟ اصلاً کسی توجهی به من دارد؟ (دلوز، ۱۳۹۰الف، ۹۸–۹۹)[۳].

آیا مشکل مفهومی در اینجا بوجود آمده است؟ اگر ابتدای مقاله را به خاطر بیاوریم شکل‌گیری صحنه اجرا با توصیه اساسی حذف تماشاچی و ناظر آغاز شد و نخستین نمود صحنه اجرای این تئاتر دلوزی از آن طریق ممکن شد، و حالا از ضرورت عنصر همراه گفته می‌شود. پرسش این است که آیا در پایان برای ممکن شدن و تداوم صحنه اجرای فیگور، دلوز پا پس کشیده است و زیر چشمی نگاهی به ناظر و تماشاچی انداخته و آن را پنهانی وارد فرآیند اجرا کرده است؟ پاسخ منفی است. دلوز این عنصر اساسی را همراه می‌خواند تا تداعی تماشاچی را بواسطه‌اش احضار و در همان دم منتفی کند[۴]. دلوز عنصر همراه را نه تماشاچی و ناظر و دیگری، که «یک نقطه اتکا–معیار یا الگو» (دلوز، ۱۳۹۰الف، ۹۸) می‌داند؛ اما تعبیر نقطه اتکا نباید باعث سوتفاهم شود و چیزی ثابت و صلب را به ذهن متبادر کند. فیگور همراه که دلوز آن را «آرماتور» و «نمودار» نیز می‌نامد تکیه‌گاهی است دائم تغییریابنده که هر بار به شیوه‌ای نو از دل امر نامتعین بیرون می‌آید و انعطافِ فیگور، بندبازی و ورزشکارانگی‌اش از طریق آن تضمین می‌شود. این است آنچه ضامن تداوم این اجرا و تئاتر دلوزی می‌شود؛ اما خطر همواره در کمین است. دلوز در توصیف بارتلبی که خود گونه‌ای از این ورزشکارانگی در اتاق خواب و به دیگر بیان دریانوردی در اتاقی بسته را از سرمی‌گذراند چنین می‌گوید:

> بارتلبی عزلت‌گزیده در دفتر وکیل دعاوی زندگی می‌کند و به هیچ وجه بیرون نمی‌رود، اما هنگامی‌که وکیل دعاوی شغلی جدید را به او پیشنهاد می‌کند، بارتلبی وقتی جواب می‌دهد که «آنجا زیاده از حد بسته است ....» مزاح نمی‌گوید. و اگر او از اینکه به دریاگردی‌اش بپردازد، منع شود، آن‌گاه تنها مکانی که برایش باقی می‌ماند زندان است (گروه نویسندگان، ۱۳۹۵، ۱۰۷).

---

[۱] کافکا اغلب دو نوع سفر را از هم جدا می‌کند: سفرِ سازمان‌دهی‌شده در سطح و در وسعت؛ و سفرِ دیگری که در شدت، به شکلی قطعه‌وار، شیرجه‌ای و تکه‌تکه اتفاق می‌افتد. این دومی، نوعی سفرِ درجا است، یک جور سفر در «تختخواب» و به همین دلیل از شدتِ بالایی برخوردار است: «یک‌بار به این دیوار تکیه می‌دهی، بارِ دیگر به آن یکی، بعد پنجره دورِ سرت به دوران می‌افتد ... باید فقط به قدم‌زدن‌هام اکتفا کنم و فکر می‌کنم کافی هم باشند. این‌جوری، در عوض، در همه دنیا هم هیچ جایی وجود ندارد که نتوانم در آن به قدم‌زدن‌هایِ خودم ادامه بدهم» (کافکا، ۱۳۹۲، ۱۸۹).

[2] attendant

[۳] جلوه‌ای از این وضعیت را می‌شود در همه افتادگان بکت در شخصیت خانم رونی دید: «آه، اون زنه، فیت، بذار ببینم بهِم سلام میکنه ... پس من نامرئی‌ام، دوشیزه فیت؟ این لباسِ گلدار اون‌قدر بهِم میاد که با سنگ‌ها یکی شده‌ام، ها؟» (بکت، ۱۳۸۶، ۳۶).

[۴] یکی از آماج‌های نقد دلوز در کتاب *منطق احساس* بی آنکه مستقیم و به صراحت بیان شود روانکاوی است. برای نمونه در بحث کنونی نیز می‌شود جلوه‌ای از این امر را مشاهده است. روانکاوی مفهومِ «دیگری»، «دیگریِ ناظر» را نقد می‌کند اما به نحوه‌ای اصلاح شده مفهومِ «دیگری» را حفظ می‌کند. برای شکلی از این صورتبندی رجوع کنید به کتاب *Zizek and politics* که در آن از ایگوی ایدئالِ بدون سوپرایگوی مجازات‌گر می‌گوید: ۱۶۴، ۱۶۳، ۱۴۰.

خطر از این قرار است، اگر آن عنصر همراه، آرماتور، غیر منعطف و صلب شود، صحنه اجرا به زندان تبدیل می‌شود و فیگور بندباز و ورزشکار بار دیگر به فیگور میخکوب و منجمد در زندان.

نتیجه‌گیری

در این مقاله به کتاب *منطق احساس* ژیل دلوز به منزله یک اجرای تئاتر نگریستیم. این کار را با برجسته کردن دو عنصر فیگور و صحنه و آشکار کردن رابطه‌های تغییریابنده میان این دو عنصر در پنج مرحله پی گرفتیم. تلاش داشتیم با روایتی دراماتیک مسیر رهایی فیگورِ دربند و منزوی را در این پنج مرحله پی‌گیری و تبیین کنیم و در نهایت رهایی فیگور را با تحقق مفهوم ورزشکارانگی در اتاق خواب درک کنیم. امری که در آن اتاق خواب استحاله می‌یابد به صحنه اجرا و فیگور مجسمه‌گون و سنگی به فیگوری منعطف و ورزشکار. در پایان نیز به شرطی تأکید کردیم که ضامن تداوم این صحنه و اجراست.

References

Adorno, T. (2016). *Notes on Kafka*. translated by S. Rezvani. Agah Publishing. (in persian)

Beckett, S. (1989). *Nohow On*. John Calder.

Beckett, S. (2007). *All That Fall*. Translated by M. Farhadpour & M. Navid. Ney Publishing. (in persian)

Beckett, S. (2009). *The Lost Ones*. translated by S. Bahrampour. Rokhdad-e No Publishing. (in persian)

Beckett, S. (2016). *The Unnamable*. Translated by S. Sommi. Saless Publishing. (in persian)

Bogue, R. (2003). *Deleuze on Music, Painting, and the Arts*. Routledge.

Deleuze, G. (1989). *Cinema2 The Time-Image*. University of Minnesota Press.

Deleuze, G. (2007). *Foucault*. Translated by N. Sarkhosh & A. Jahandideh. Ney Publishing. (in Persian)

Deleuze, G. (2011a). *Francis Bacon:* The *Logic of Sensaton*. Translated by H. Ali Aghaei. Herfeh Honarmand Publishing. (in Persian)

Deleuze, G. (2011b). *Nietzsche and Philosophy*. Translated by A. Mashayekhi. Ney Publishing. (in Persian)

Deleuze, G. & Guattari, F. (2013). *Kafka: Toward a Minor Literature*. Translated by H. Namakin. Bidgol Publishing. (in persian)

Deleuze, G., Ranciere, J., Agamben, G., & Melville, H. (2016). *I Would Prefer Not To.* Translated by K. Mirabbasi. & et al. Nika Publishing. (in persian)

Gide, A. (2018). *The Trial: A Dramatization Based on Franz Kafka's Novel*. Translated by H. Honarmandi. Mosadegh (Jami) Publishing. (in persian)

Kafka, F. (2020). *Parables and Paradoxes*. translated by A. A. Hadad. Mahi Publishing. (in persian)

Sharpe, M., & Boucher, G. (2010). *Zizek and Politics*. Edinburgh University Press.

Smith, D. (2012). *Essays on Deleuze*. Edinburgh University Press.