Archive of SID

پژوهش‌های فلسفی
فصلنامه علمی-پژوهشی
سال۱۳/ شماره ۲۶/ بهار ۱۳۹۸

University of Tabriz-Iran
Quarterly Journal of
Philosophical Investigations
ISSN (print): 2251-7960 (online): 2423-4419
Vol. 13/ Issue.26/ spring 2019

ازآن‌خودسازی و فلسفه ژیل دلوز:
جستاری درباره ارتباط تفکر و ضدافلاطون‌گراییِ دلوزی با هنر مدرن*

مجید پروانه‌پور
دانشجوی دکتری فلسفه، دانشگاه اصفهان
دکتر سعید بینای مطلق **
دانشیار گروه فلسفه، دانشگاه اصفهان (نویسنده مسئول)

چکیده
جستار حاضر تلاشی است برای نشان دادن چند پیوند احتمالی میان نحوه تفکر دلوز و شیوه کار هنرمندان مدرن و پست‌مدرن. این قیاس در بستر ضد افلاطونگرایی دلوزی تعریف و تبیین می‌شود تا ببینیم که آیا می‌توان نسبتی برقرار کرد میان تلاش دلوز برای ضدیت با افلاطون‌گرایی، خواست او مبنی بر ایجاد یک شیوه تفکر جدید، و آنچه هنرمندان مدرن در عمل انجام داده‌اند یا خیر؟ در این مسیر پس از تعریف بعضی مفاهیم و نشان دادن اهمیت و کارکرد آنها در هنر مدرن، سعی خواهیم کرد رد پای همان مفاهیم را در اندیشه دلوزی نیز بیابیم. سپس ضدیت دلوز با افلاطون‌گرایی را با تکیه بر مفهوم وانموده یا سیمولاکروم تبیین خواهیم کرد و به انتقاد بدیو به افلاطون‌گرایی دلوز نیز به طور مختصر جواب خواهیم داد. در نهایت نیز نشان خواهیم داد که دلوز با تکیه بر این ضدیت و در واقع با استفاده از فرایندهایی فکری که متأثر از نوع مواجهه هنرمندان پست‌مدرن با موضوع کار خویش است، راه سومی را برای اندیشیدن به دنیای پر از تصویر معرفی می‌کند؛ راهی که نه رأی به بازگشت و ارتجاع می‌دهد و نه همچون بودریار آدمی را یکسر در جهانی آخرالزمانی که از تصاویر آگنده است به حال خود وامی‌نهد.

واژگان کلیدی: دلوز، هنر مدرن، ضد افلاطون‌گرایی، بدیو، سیمولاکروم، بودریار

* تاریخ وصول: ۱۳۹۷/۸/۲۰ تأیید نهایی: ۱۳۹۷/۱۲/۱
مستخرج از رساله دکتری فلسفه با عنوان «بررسی و تحلیل مبانی و مؤلفه‌های فلسفی مطالعات کلمه-تصویر در مواجهه انتقادی دلوز، فوکو و دریدا با فلسفه افلاطون» دانشگاه اصفهان، استاد راهنما: دکتر سعید بینای مطلق

** E-mail: said_binayemotlagh@yahoo.fr

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

تاریخ تفکر شاهدی است بر این مدعا که تقریباً تمام نحله‌های فکری، خود را در مقایسه یا تقابل با نحله‌های فکری دیگر تعریف کرده‌اند. این نحله‌های فکری، علاوه بر تقابل، همواره متأثر از جنبش‌ها و امواج سایر تکاپوهای اجتماعی در باقی حوزه‌های فرهنگی نیز بوده‌اند. مثال‌ها فراوان‌اند: از تقابل سقراط با سوفسطاییان گرفته تا راه جدا کردن ارسطو از استاد خویش؛ از تقابل گاه چشم‌گیر آراء افلاطون با باورهای حاکم بر فرهنگ و اندیشه روزگار وی تا کشتن جوردانو برونو در اوج رنسانس به نام تقابل با فلان اصل یا آموزه تا تأثیرپذیری ارسطو از تراژدی و متأثر شدن نیوتن از فلسفه. این تبادل، دست کم در سنت غربی، همچنان زنده است و راه‌های تازه می‌پیماید. عمده این تقابل‌ها نیز معمولاً علاوه بر تأثیرپذیری از جنبش-های همراه و هم سو با فلسفه، در قالب ردیه بر آنچه در جنبشی دیگر یا در آیین فکری مخالف‌خوان، ناپذیرفتنی می‌نموده نضج گرفته است. سقراط کمتر اشاره‌ای به قابلیت‌ها یا امکانات زیستن و اندیشیدن به شیوه سوفسطایی نمی‌کند یا اگر می‌کند برای آن است که در نهایت ذمی شبیه به مدح کند و نشان دهد که معایب کار ایشان کجاست و به چه علت او چنین به جد در رد ایشان می‌کوشد.

تاریخ هنر مدرن نیز شاهد انواع تقابل‌ها، ردیه‌ها، جهت‌گیری‌ها و همسویی‌ها بوده است. تقریباً هیچ رویکرد وشیوه هنری یا ایسمی را در دنیای هنر مدرن نمی‌توان یافت که خود را در ستیز با جنبشی دیگر یا در نبرد با استیلای یک شیوه هنری حاکم و جاری معرفی نکند. اما بارزترین جلوه این مبارزه در اردوگاه هنر مدرن را می‌توان با کمی اغماض تلاشی دانست برای پاسخ دادن به این سؤال که بالاخره چیست آنچه هنر می‌خوانیم؟ نقاشی چیست؟ تئاتر چیست؟ رقص چیست؟ موسیقی چیست؟ این پرسش همانطور که گفتیم در نخستین قدم شکلی وارونه و سلبی به خود می‌گیرد و بدل می‌شود به این پرسش که هنر چه چیزی نیست یا هنر من بعد دیگر چه چیزی نیست؟ موسیقی دیگر تناظر آواهای دلنشین نیست و ما هنرمندان مدرن یا پست‌مدرن دیگر نمی‌خواهیم خیال خام جوامع خود را در بحر توهم ده، بیست، پنجاه یا صد سال اخیر بیشتر غرقه کنیم. ما حالا می‌خواهیم نوعی موسیقی بیافرینیم که دیگر رمانتیک نیست، خوش‌نشینی و ترادف نغمه‌ها نیست.

فلسفه مدرن نیز تا بدانجا که به دلایل گوناگون ناچار شده است بپرسد فلسفه یا تفکر چیست؟ چیزی کم از هنر مدرن ندارد، سهل است چه بسا تعدد آراء در فلسفه را نتوان در جای دیگر سراغ گرفت. ژیل دلوز از جمله فلاسفه مدرن است که بیرق افلاطون‌ستیزی خود را در همسویی با هنر مدرن برافراشته است. او در واقع یکی از بسیار دوندگان دو امدادی فلسفه در طول تاریخ است که قطعه چوبی را که نخستین دونده دو مارتون ضدیت با افلاطون‌گرایی (ارسطو و یا به تعبیر دلوز، خود افلاطون) در دست داشت از فیلسوف–دونده پیش از خود (نیچه) گرفت و شروع به دویدن در مسیر دلخواه خویش کرد، اما مهم‌تر از همه آن است که او از معدود متفکران مدرن است که نشان داده سیرت تفکرش متأثر از شیوه بالیدن هنر مدرن است. دلوز می‌گوید: «نظریه تفکر، شبیه نقاشی است: محتاج همان انقلابی است که هنر را از بازنمایی به انتزاع رساند. هدف نظریه‌پپ تفکر بی‌تصویر نیز همین است.» (Deleuze, 1994: 276).

www.SID.ir

Archive of SID

کدام انقلاب بود که هنر را از بازنمایی به انتزاع رساند؟ تفکر بی‌تصویر چیست؟ آیا دلوز معتقد است که ما در تفکر نیز باید از بازنمایی به انتزاع برسیم؟ اما بازنمایی در تفکر چیست و مگر فلاسفه همیشه به این متهم نبوده‌اند که اندیشه‌هایی انتزاعی می‌پرورند؟ پس دلوز چگونه می‌خواهد تفکر را به چیزی برساند که گویا خود پیشاپیش از آن بهره‌مند بوده است؟ شاید دلیل پیدایی پرسش‌هایی از این دست آن باشد که دلوز قایل به نوعی هم‌ارزی میان سیر تفکر خویش و هنر مدرن است و این امر برای او الزاماً مترادف با هم‌معنا بودن اصطلاحات مشابه در دو قلمرو مذکور نیست. خواهیم دید. با توجه به آنچه از گفته دلوز برمی‌آید، طرز تفکر بی‌تصویر باید چیزی معادل هنر انتزاعی باشد.

هنر و تفکر: ازآن‌خودسازی

تفکر بی‌تصویر در واقع تفکر رهیده از بند بازنمایی است. دلوز در تأملاتی مفصل که به ویژه در فصل سوم کتاب *تفاوت و تکرار* ارایه می‌دهد پیکان انتقاد خود را متوجه سلطه طولانی و پایدار بازنمایی بر فلاسفه و شیوه تفکر می‌کند. اگر دلوز تفکر خود یا دست کم طرز تلقی خود از شیوه تفکر را رهیده از بازنمایی می‌داند و میان تلاش خود برای رستن از قید بازنمایی در تفکر با تلاش هنرمندان مدرن ـ به ویژه در عرصه نقاشی ـ برای دل کندن از بازنمایی و رسیدن به انتزاع قایل به نوعی هم‌سنخی و هم‌خانگی است، می‌توان پرسید: وجه اشتراک تفکر تصویرنامدار دلوز و هنر انتزاعی مدرن در چیست و کجاست؟ بی‌شک یکی از بهترین نوشته‌های دلوز که می‌تواند در این زمینه راه‌گشا باشد علاوه بر *تفاوت و تکرار*، مقاله «افلاطون و وانموده» است.

ضدیت مشهور دلوز با افلاطون‌گرایی ریشه در ضدیت نیچه با افلاطون‌گرایی دارد؛ اما با آن یکسان نیست. ماهیت آن سنخ از ضدافلاطون‌گرایی که نزد دلوز می‌یابیم بر مبحث کپی‌ها و وانموده‌ها یا سیمولاکروم‌ها متمرکز است. در واقع دلوز بر نحوه واژگون‌سازی سلسله‌مراتبی که افلاطون میان کپی‌ها و وانموده‌ها مستقر ساخته انگشت می‌نهد. جستجو برای هدفی جز بازنمایی نمودها از دغدغه اصلی هنرمندان مدرن بوده است. ایشان به عوض بازنمایی، راه‌هایی کمتر رفته را برگزیدند و به ویژه در دوره موسوم به پست‌مدرن تلاش کردند از طریق بیان احساسات و عواطف یا کند و کاو در امکانات صوری تجربه بصری و کلنجار رفتن با معضلاتِ *مدیوم* خاص نقاشی و در نهایت هم با مطرح کردن نسخه‌ای متفاوت از خودِ بازنمایی به چیزهایی دیگر جز بازنمایی نمودها بپردازند. اما چه خوشمان بیاید چه نه، بخش اعظم هنر پست‌مدرن درگیر تولید نمودهاست. آنچه در این هنر تحت عنوان «ازآن‌خودسازی» (appropriation) شناخته می‌شود و همچنین اصطلاح cannibalization در هنر نوین که می‌توان آن را با اغماض به «تخلیط» ترجمه کرد، شاهدی است بر این مدعا. جاناتان هریس در کتاب *مفاهیم کلیدی تاریخ هنر*، اصطلاحِ «ازآن‌خودسازی» را چنین توضیح می‌دهد: «کار دیگری را به خود اختصاص دادن اصطلاحی است که در رابطه با تولیدات هنری، پس از سال ۱۹۷۰ از اهمیت ویژه‌ای برخوردار شد؛ زیرا بازتاب‌دهنده برداشت‌های جدید هنر پسامدرنیستی و نقادانه‌ای بود که در مورد تأثیرگذاری، معنا و جایگاه دگرگون شونده هنرمند به مثابه تولیدکننده مطرح می‌شد» (هریس ۱۳۹۲: ۳۱).

www.SID.ir

Archive of SID

تولید هنری و از اساس هرگونه تولیدی، دست کم از یک جنبه، هیچ نیست جز ایجاد تغییر و تبدل در ماده‌ای خام و رساندن آن به ثمره‌ای نهایی که از آن به «محصول» یاد می‌کنیم. پس تولید به نحوی مترادف است با ایجاد تفاوتی که پیشتر وجود نداشته یا در کار نبوده است. در محصول نهایی همیشه ایجاد یا برقراری تفاوت را می‌توان مشاهده کرد. اما در مقام مقایسه، بازنمایی، حداقل در یکی از معانی خود، مستلزم حفظ نوعی یکسانی است. از این رو، یک محصول بازنمایانه همزمان که دارای تفاوت است دارای یکسانی نیز هست. مبنای هنر مدرن و البته بخش عمده هنر پست‌مدرن چنین چیزی است. جنبه شُک‌آور بعضی از کارهایی که در این دوره به عنوان اثر هنری عرضه می‌شود این است که آنچه بازتولید می‌شود در واقع نمود یا ظاهر آثار هنری از پیش موجود است (Patton 1994: 142). جالب آنکه هم پل پاتن و هم جاناتان هریس برای ارایه نمونه‌ای از آنچه ذکر آن رفت به آثار شری لِوین ارجاع می‌دهند. خانم لوین از عکسِ منظره‌ها و برهنگانی دوباره عکس می‌گیرد که کار هنرمندان پیش از او مانند ادوارد وستون است. در غالب موارد، با تماشای این گونه آثار هنری نمی‌توان دریافت که این آثار چیزی جز دوباره‌سازی نیستند و از همینرو اصطلاح ازآن‌خودسازی یا کار دیگری را مال خود کردن گزینه مناسبی می‌نماید (هریس،۱۳۹۲: ۳۱). اما نباید چنین گرایشی را صرفاً بازگشت به ایده‌آل قدیمی هنر در مقام بازنمایی دانست زیرا این گرایش مستلزم پایبندی به بازنمایی درجه دو است، آن هم از طریق بازتولید نمودها و ظواهر. تفاوت اصلی نه در ابژه‌هایی که به تصویر کشیده می‌شود بلکه در نوع تلقی ما از وظیفه هنرمند است: وظیفه هنر بازتولید نمودهاست نه بازنمایی آنها (Patton 1994: 142). به همین دلیل نیز جنبه تئوریک و مفهومی در کار هنرمندان پست‌مدرن چنین قدرتمند است و عمدتاً با آنچه ما به طوری سنتی از یک هنرمند سراغ داریم در تضاد قرار دارد. این جدل در مورد بسیاری از آثار هنری مدرن و پست‌مدرن وجود داشته استو حتی می‌توان گفت: کم و بیش نیز وجود دارد. از نمونه‌های بسیار مشهور این دست آثار می‌توان به *فواره* مارسل دوشان و *قوطی‌های* سوپ اندی وارهول اشاره کرد.

همچنین در بحثِ ازآن‌خودسازی هنری، مقوله اصالت یا نخستین استفاده نیز مطرح است، یعنی این پرسش که اصل یک تکنیک به چه کسی برمی‌گردد و یا اینکه چه کسی بود که نخستین بار یک تکنیک را ابداع کرد یا به کار بست. در واقع پرسش اینجاست که آیا نباید ازآن‌خودسازی را همان تأثیرپذیری سنتی دانست که رنگ و لعاب مدرن به خود گرفته است؟ هریس معتقد است که چنین نیست و این اصطلاح دست کم در یک مورد با آنچه در هنر متعارف و سنتی می‌بینیم تفاوت دارد. «اگرچه اصطلاح «کار دیگری را از آنِ خود کردن» این حس را القاء می‌کند که اِلمان‌های هنری منابع پیشین «وام گرفته شده‌اند» یا «به سرقت رفته‌اند»، اما به‌راحتی نمی‌توان گفت که المان‌های اخذ شده به صاحبان قبلی تعلق دارد» (هریس ۱۳۹۲: ۳۱–۳۲). ایجاد تغییر در آثار هنری پیشین به قصد ایجاد انحصار هم هست. نام خاص هنرمند و تداعی‌گری اثر با نام او بسیار مهم است و این تقریباً همان چیزی که دلوز نیز، همانطور که به‌زودی خواهیم دید، در حوزه تفکر بر آن پای می‌فشارد: گرفتن از دیگران و ضرب زدن نام خاص خود بر آن از طریق ایجاد تفاوت. هریس این نکته را به خوبی می‌شکافد:

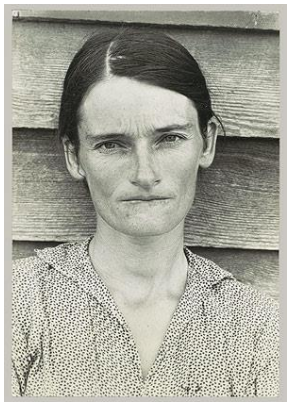
www.SID.ir

Archive of SID

> ...برداشت‌های رایج در مورد سنت و تأثیرگذاری هنری، این نگرش را القاء می‌کنند که آخرین هنرمندی که از یک منبع استفاده می‌کند تا حدودی می‌کوشد ترتیبی بدهد تا آن منبع منحصراً به خودش تعلق داشته باشد و به صورت بخشی از تحول تدریجی شیوه اصیل و شادی‌آفرین تجسمی پابرجا بماند... هنرمندان در سال‌های پس از ۱۹۷۰، یعنی زمانی که ادعا می‌شد مدرنیسم به پایان رسیده یا دست کم بر گستره‌ای دیگر از فعالیت‌ها و نظریه‌های موجود سایه انداخته است، به طور کلی مفهوم تداوم و پیوستگی را برای هنرمندان پیش از خود به کار نمی‌بردند. (همان: ۳۲)

اما هریس در صفحه هشتاد همین کتاب و زیر مدخل «معاصر» اذعان می‌کند اصطلاحات پست، پسا، معاصر و امثالهم حاکی از نفوذ و تأثیر میراثی برجا مانده از گذشته است و بنابراین نمی‌توان یکسره رأی به انقطاع و ناپیوستگی داد. او بار دیگر از خانم شری لوین مثال می‌آورد که سنگ توالتی را که دوشان در اوایل قرن در موزه نمایش داده بود بازسازی کرده و به نمایش گذاشته است. اما در این استفاده ایجاد فراق و تفاوت به شکلی منظم و تعامدی کاملاً حس می‌شود (همان: ۸۰).

پس در هنر مدرن مقوله بازنمایی نه تنها کنار گذاشته نشده است، بلکه حضور حاضر و غایب آن را کم و بیش در همه جا حس می‌کنیم. بازگشت بازنمایی در این معنا و با چنین گستره‌ای بی‌شک خبر از تحولِ خودِ بازنمایی می‌دهد. حالا دیگر بازنمایی تولیدِ این‌همانی و یکسانی نیست، بلکه تولید تفاوت و فراق است. هنرمند پست‌مدرن رسالت خود را دیگر بازنمایی نمودها نمی‌داند و در تلاش است تا آنها را با ایجاد تغییری هرچند اندک باز تولید کند. ایجاد تغییر در المان‌های هنری وام‌گرفته از منابع پیشین، شاه کلید درک هنر پست‌مدرن است. این فرایند تا بدانجا پیش رفته که از نظر هریس به طور کلی در این هنر نباید به جستجوی مفاهیم تداوم و پیوستگی برآمد. می‌نویسد، «به بیان دیگر، برای هنرمندانی که مفهوم‌های متداول تاریخ هنر (و مفهوم‌های انتقادی مدرنیستی) را در مورد سبک، تأثیر و سنت منتقل می‌کنند، پیوستگی و استمرار هنری چندان معنایی ندارد» (همان: ۳۲).

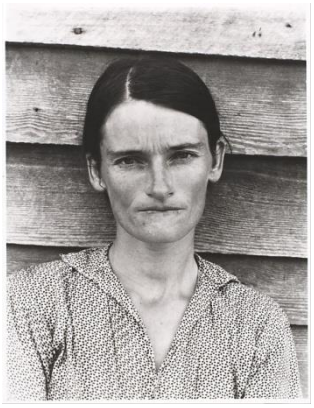


همسر یک کشاورز اجاره‌ای در آلاباما، واکر اِونز، ۱۹۳۶

www.SID.ir

Archive of SID

واکر اونز چهار عکس از این زن انداخت. این عکس‌ها که ترکیب‌بندی مشابهی داشتند به هیچ رو تصویر یکسانی از این زن نشان نمی‌دادند. در یکی او پذیراست و در دیگری تلخ و شکننده. تصویر زن دارای ابهام است، ابهامی از جنس ابهام مونالیزای داوینچی. همین ابهام هم بوده گویا که باعث جلب توجه به این عکس در روزگار چاپ آن شده است. حال می‌توان پرسید که آیا خود اونز این عکس را به دلیل شباهت ابهام موجود در آن به ابهام چهره مونالیزای داوینچی برنگزیده است؟ آیا در خود این عکس که شری لوین بعدها از آن عکس گرفته، نوعی ازآن‌خودسازی رخ نداده است؟



پس از واکر اونز، شری لوین، ۱۹۸۱

برای دلوز نیز نحوه مواجهه با تفکر و مهم‌تر از آن با متفکران پیش از خود مشابهتی چشمگیر با این گرایش یا استراتژی هنری که از آن بحث کردیم دارد. دلوز درباره بسیاری از فلاسفه کتابی جداگانه نوشته است: درباره کانت، اسپینوزا، هیوم، لایبنیتس، فوکو، برگسون، نیچه، اما روایت‌های او از اندیشه‌های این فلاسفه به عکس‌های شری لوین از عکس‌های عکاسانِ پیش از خود می‌ماند. دلوز نیز گوشه‌ای از اندیشه متفکر پیش از خود را برمی‌گزیند، جدا می‌کند و بسط می‌دهد. دلوز پیشگفتار خود بر چاپ انگلیسی کتاب‌اش *تفاوت و تکرار* را چنین آغاز می‌کند:

> تفاوت بسیار است میان نوشتن تاریخ فلسفه و نوشتن فلسفه. در مورد نخست، ما به بررسی نیزه‌ها یا ابزارهای یک متفکر بزرگ، دستاوردها و شکارهای او و قاره‌هایی که کشف کرده می‌پردازیم. در مورد دوم، ما نیزه‌های خودمان را می‌تراشیم، یا دست به جمع‌آوری آنهایی می‌زنیم که به نظرمان بهترین‌ها برای پرتاب در جهتی دیگر می‌رسند، حتا اگر مسافتی که این نیزه‌ها می‌پیمایند بزرگ که نه، بلکه نسبتاً هم ناچیز باشد. ما سعی می‌کنیم به اسم خودمان حرف بزنیم فقط برای آنکه یاد بگیریم که یک نام خاص از چیزی بیش از ثمره یک مجموعه‌آثار حکایت نمی‌کند ـ به تعبیر دیگر، از مفاهیم کشف‌شده حکایت می‌کند، مشروط به آنکه ما قادر به بیان این مفاهیم باشیم و با استفاده از تمام امکانات زبان، آنها را از زندگی بیاگنیم (Deleuze, 1994:xv).

www.SID.ir

Archive of SID

تأکید دلوز بر گرفتن نیزه سایر فلاسفه و انداختن آنها در مسیرهایی دیگر، ولو آنکه نیزه مذکور مسافت چندانی را نپیماید بی‌شباهت به تکنیک ازآن‌خودسازی نیست. در اینجا نیز کشف مجدد و به‌کارگیری دوباره مفاهیم و بعضاً ژست‌های فلاسفه و نویسندگان پیش از خود به هیچ روی بازگشتن به ایده‌آل قدیمی بازنمایی نیست. بالطبع بازگشتی در کار هست ، اما این بازگشت را باید به معنای دقیقی که دلوز در *تفاوت و تکرار* مد نظر دارد در نظر بیاوریم: بازگشت ابدی و تکرار. تکرار عبارت است از جابجایی، بدل گشتن، یا تغییر آنچه تکرار شده است؛ بازگشتْ حالتِ وجودی آن چیزی است که تغییر و تفاوت کرده است (Patton 1994: 143).

دلوز در ادامه و در مقدمه اصلی کتاب فوق، داستانی از بورخس را به عنوان شاهد مثال می‌آورد. بورخس شیفته نوشتن کتاب‌های خیالی بود. اما او در یکی از داستان‌های خویش کتابی واقعی را مد نظر قرار می‌دهد: دن کیشوت. در آن داستان، نویسنده‌ای خیالی به نام پیر منارد که بورخس با او چنان تا می‌کند گویی نویسنده‌ای حقیقی است، تصمیم می‌گیرد دن کیشوت را بازآفرینی کند. در این راه، او برای تکرار به دقیق‌ترین معنای آن، تا بدانجا پیش می‌رود که پاره‌یی از کتاب‌اش چیزی جز تکرار سطر به سطر و کلمه به کلمه داستان سروانتس از آب در نمی‌آید. با وجود این، بازآفرینی کتاب رؤیایی بیش نیست. کتاب *سروانتس* و کتاب *منارد* به لحاظ لفظ طابق النعل بالنعل یکی هستند؛ اما شگفتا که یکی نیستند. گویا به دلیل امکانات تفسیری و وجود جنبش‌های فکری گوناگون در سده بیست و بیست و یک، پابندترین و وفادارترین تکرار، بیش از همه دارای ابهام است و به تفاسیر متعددتری روی خوش نشان می‌دهد و در واقع دارای حداکثر تفاوت است (Deleuze 1994: xxii). کار دلوز در حوزه اندیشه نیز چنان چیزی است و او دست کم وظیفه فلسفه و فیلسوف را کاری مشابه با همین تفاوت‌افکنی می‌داند. به تعبیر خود دلوز و به نقل از دیمین ساتن، او فلاسفه دیگر را از پس سر می‌گیرد و با آنها لقاحی مطهر می‌کند تا فرزندی به بار بیاید که نه این تمام است نه آن (Sutton 2008: xiii). نوعی آلیاژسازی یا همان *تخلیط* که از خصیصه‌های هنر پست‌مدرن است. پس دلوز نیز همانند هنرمندان مدرن و پست‌مدرن، در مخالفت با نیروی سرکوبگر تاریخ فلسفه و برای آزادسازی اندیشه از قید آن به دو تکنیک متوسل می‌شود:

۱. نوشتن درباره نویسندگانی همچون لوکرتیوس، هیوم، اسپینوزا و نیچه که به مدد «نقد منفیت، پروراندن طرب، بیزاری از درونینگی(interiority) برونینگی(exteriority) نیروها و روابط، و تخطئه قدرت [pouvoir]» با سنت خردورزی به مقابله برخواستند

۲. آنکولاژ (enculage)/ لقاح مطهر: وادار کردن این نویسندگان به گفتن چیزهایی به زبان و کلمات خود آنها، چیزهایی که مهیب می‌نماید (Protevi 2010: 35).

در حقیقت نزد دلوز، فلسفیدن به شیوه متعارف چیزی جز کلیشه نیست. در مقابل راه رهایی از کلیشه‌ها به کتابی خواهد انجامید و تازه پس از تلاش بسیار، چه بسا آنچه در پایان کار دستمان را می‌گیرد هیچ نباشد جز کلیشه‌ای کمتر شناخته‌شده که از خاکستر کلیشه‌های پیشین سربرآورده است. می‌نویسد: «کلیشه! کلیشه! اوضاع از زمان سزان بهبود چندانی نیافته است. نه تنها تصاویر از هر نوع در محیط و در ذهن ما چندین برابر شده‌اند، بلکه حتی واکنش‌ها نسبت به کلیشه، خود کلیشه‌ای شده‌اند. حتی نقاشی آبستره نیز

www.SID.ir

Archive of SID

پایان خلق کلیشه نبوده است... اما نقاشان بزرگ می‌دانند که برای رسیدن به خنده‌ای راستین یا کژسان-سازی حقیقی، کافی نیست که صرفاً به جرح و تعدیل و مثله کردن و یا هجو کلیشه دست زد» (دلوز ۱۲۰:۱۳۹۰). مقلدان مختلف به میدان تفکر و هنر و امثال آنها می‌آیند و چیزی جز خلق مجدد کلیشه از ایشان سر نمی‌زند. سختگیری هنرمندان بزرگ نیز جز برای گریز از کلیشه دلیل دیگری ندارد. خلط مبحث آسان می‌نماید و به همین دلیل در بسیاری از موارد می‌شود به راحتی دزدی را با اقتباس، الهام مقطعی را با خلاقیت و هر عکسی را با اثر هنری اشتباه گرفت (همان). عبارات دلوز درباره فرانسیس بیکنِ نقاش را با اندکی تغییر می‌توان درباره شیوه اندیشیدن خود دلوز دوباره تکرار کرد اگر تمام متن را بار دیگر با کلمات و عباراتی جایگزین کنیم که من به متن افزوده‌ام:

> رویکرد کلی بیکن [دلوز] پس از تسلیم جسورانه‌اش در کل، رویکردی است که عکاسی [تاریخ فلسفه سنتی] را طرد می‌کند. علت آن است که به ویژه نزد بیکن [دلوز] بیشترین جذابیت عکاسی [تاریخ فلسفه سنتی] زمانی است که پیش از شروع کار نقاش [فیلسوف]، عکس [تاریخ فلسفه] تمام نقاشی [فلسفه] را پر کرده است. متعاقباً نمی‌توان عکس [تاریخ فلسفه] را پشت سر گذاشت یا به صرف تغییر شکل دادن کلیشه، از آن گریخت. حتی عظیم‌ترین تغییر شکل کلیشه نیز عملی غیرنقاشانه [نافلسفی] است، و به کمترین کژسانی تصویری [فکری/فلسفی] هم منجر نمی‌شود. بهتر آن است که خود را تسلیم کلیشه کرد، کلیشه‌ها را گرد آورد [کتاب‌های دلوز درباره فیلسوفان دیگر]، بر هم انباشت و به عنوان مفروضاتی پیش-تصویری [پیشافکری/فلسفی] آنها را ازدیاد بخشید: گام نخست، «خواست از دست دادن خواست» است. تنها پس از کنار زدن و پشت سر گذاشتن عکس‌ها[تاریخ‌های فلسفه]ست که نقاشی [فلسفه] می‌تواند آغاز به کار کند‌چ (همان: ۱۲۳).

دلوز و ضدیت با افلاطون‌گرایی

حال باید نسبت این ازآن‌خودسازی دلوزی را با مخالفت او با افلاطون‌گرایی روشن کرد. دلوز در کتاب *تفاوت و تکرار* وظیفه فلسفه مدرن را واژگون‌سازی افلاطون‌گرایی می‌داند. به باور او طی این واژگون‌سازی بسیاری از خصایص افلاطونی نه تنها حذف نمی‌شوند که به قوت خود باقی می‌مانند و این اتفاق به هیچ روی امری مذموم نبوده، بلکه مراد و مطلوب است (Deleuze, 1994:59). تمام هم و غم دلوز آنجا که از تفاوت حرف می‌زند آن است که تفاوت نباید منقاد و بندیِ تکرار یا یکسانی یا «همان» یا «واحد» (**the One**) باشد. تا آنجا که به منقاد کردن تفاوت مربوط است، دلوز معتقد است که در فلسفه خودِ افلاطون نیز هنوز درباره تن دادند به این انقیاد تردیدهایی مشاهده می‌شود. در واقع افلاطون هنوز کاملاً امید خود را از دست نداده و تا یک بهره از کار فکری او هنوز می‌توان دید که مفهوم ایده به عنوان ابژه‌ای که جهان را مستلزم بازنمایی می‌کند هنوز صلب و قاطع نشده است. ما در این مقطع شاهد یک حضور خام هستیم که در جهان می‌چرخد و «هست» و حضورش را از راه کارکرد و فعالیت آنچه که در چیزها وجود دارد اما «نابازنمودنی» است درک می‌کنیم و می‌فهیم. پس هنوز ایده به عنوان مفهومی که تفاوت را به

www.SID.ir

Archive of SID

یکسانی ربط دهد انتخاب نشده است. اما گویا در نظام افلاطون‌گرایی و نه تماماً نزد خود افلاطون، این امید به یافتن یک تفاوت محض که از دل آشوب جهان برآید؛ اما محتاجِ منقاد شدن به بازنمایی و یکسانی نباشد از دست می‌رود. در واقع جهان تفاوت‌ها، که افلاطون در بادی امر چندان در صدد انکار آن نیست، با حضور یک ایده ناظر بر تنوع و تکثر و افتراق به سمت ایده‌ای ناظر بر وحدت حرکت می‌کند: یک اصل و کپی‌ها یا روگرفت‌هایی از آن است. این وحشت شاید از مکالمه با سوفسطاییان برخاسته باشد، آنجا که با تکیه بر آموزه‌های سوفسطاییان دیگر نمی‌توان اصل را از روگرفت‌ها بازشناخت. الگویی درکار نیست تا به محک اصلیت و اصالت آن، کپی از سیمولاکروم بازشناخته شود:

> افلاطون در پی‌آمد جستجویش در پی وانموده و خم شدن بر فراز ورطه‌اش، در جرقه یک آن، کشف می‌کند که وانموده به سادگی یک رونوشت دروغین نیست، بلکه انگاره-های رونوشت و الگو را یکسر زیر سؤال می‌برد. واپسین تعریف سوفیست ما را به نقطه‌ای می‌کشد که دیگر نمی‌توان میان او و خود سقراط تمییز گذاشت ـ مطایبه‌گری که از راه استدلال‌های کوتاه در خلوت به کار مشغول است. آیا لازم نبود که مطایبه را به دورترین مرزش کشاند؟ آیا این خود افلاطون نبود که راه را به سوی واژگون ساختن افلاطون-گرایی نشان داد؟ (دلوز، ۶۸:۱۳۸۶)

این مسیری افلاطونی است. مسیر ارسطویی همانطور که می‌دانیم عکس این و به باور دلوز بسته‌تر است و راه به تکثر و تفاوت نمی‌دهد. او از یک وحدت به سمت کثرت می‌رود و می‌خواهد به جنس، نوع، فصل و غیره برسد (Deleuze 1994: 59-60). در جهان ارسطویی، انواع همیشه خصلتی کلی را حفظ می‌کنند اما در جهان افلاطونی تغییرات و تفاوت‌ها باید به نفع مفهوم ایده غایی کنار زده شوند. فرایند تقسیم کردن دیگر میان انواع نیست بلکه میان تعینات یک جنس واحد است. یک ایده مثالی که تعینات گوناگون دارد. این تعینات معمولاً تا به چهار عدد می‌رسند که داستان تختخواب و نجار و نقاش و توصیف‌گر مثال مشهور آن است. «اگر افلاطون در نهایت برای دلوز جذاب‌تر از ارسطوست دلیلش آن است که افلاطون، بدون مقولات ارسطو که تفاوت را درون بازنمایی اسیر می‌کند، همچنان به ما امکان می‌دهد تا «غرش و پژواک» تفاوت را بشنویم (Protevi 2010: 39). در واقع در جهان افلاطونی، دیگر یک جنس واحد نمی‌تواند دارای تعارضات یا اختلاف‌های درونی باشد بلکه صرفاً ناب یا آلوده، خوب یا بد، اصیل یا نااصیل است. از همینجاست که مسأله چیزها و وانموده‌های آنها برمی‌آید. در جهان افلاطونی فرق است میان مدعی راستین و مدعی دروغین. مقاله مشهور دلوز «افلاطون و وانموده» نیز بحثی مستوفاست در همین زمینه. در جهان افلاطونی، دن کیشوتِ سروانتس به عنوان نسخه اصل باقی می‌ماند و جایی برای اثر منارد نیست و در بهترین حالت افلاطون آن را یک وانموده خواهد شمرد که بهره‌ای ناچیز و پست از حقیقت دارد. یکی از ایرادهایی که در این زمینه به رویکرد دلوز گرفته شده است ایراد آلن بدیوست. آلن بدیو در کتاب *دلوز: غوغای هستی* تلاش می‌کند نشان دهد که دلوز نه تنها موفق به واژگون ساختن افلاطون‌گرایی نمی‌شود؛ بلکه باید خود او را در شیوه اندیشیدن به امر بالقوه (virtual) افلاطونی به حساب آورد (ر.ک. به Badiou 1999). این ایراد بدیو در واقع روایتی است دیگر از ایرادی که به

www.SID.ir

Archive of SID

ضدیت دلوز با هگل گرفته می‌شود. این ایراد را در قالبی کلی و بلکه خام‌دستانه می‌توان چنین روایت کرد که همانگونه که در نظام هگلی تقریباً همه‌چیز را می‌توان به تقابل تز، آنتی‌تز و سنتز تحویل کرد و بلکه باید گفت این کاری است که هگل می‌کند، دلوز نیز در عمل راهی بیش از این نمی‌پیماید که به جای دستگاه تفکر هگلی یک دستگاه دیگر را جایگزین می‌کند: دستگاه فکری خود را. اگر افلاطون همه چیز را به ایده باز می‌گرداند، می‌توان گفت که دلوز نیز به جای ایده افلاطونی مثلاً ریزوم را می‌نشاند و همه چیز را بدان محول می‌سازد. این ایراد و نحوه تقریر آن به‌ویژه در مورد وانموده مورد توجه خود دلوز هم بوده است. پرسش این است که چه فرق می‌کند ایده را اصل قرار دهیم یا وانموده را. چنین می‌نماید که برای افلاطون ایده اصل است و برای دلوز وانموده. اما اگر به جهان افلاطونی رو کنیم در نگاه اول چنین می‌نماید که افلاطون با هوشمندی متوجه بوده که یکی از دو دنیا را به بهای حفظ آنچه اصل می‌پندارد از دست ندهد و به تمامی ویران نکند. در حقیقت افلاطون، آنگونه که بدیو در نوشته‌های مختلف خود شرح داده است، با تکیه بر مفهوم بهره‌مندی حق مطلب را ادا کرده و چنین نیست که وانموده را به کل خالی از حقیقت بپندارد و در صدد دفع تام و تمام آن برآید چرا که هرچه باشد بهره‌ای هرچند خرد و ناچیز از حقیقت را می‌توان در وانموده بازیافت.

به باور نیش ویدر این اشتباه ناشی از خلط مفهوم واحد نزد افلاطون و مفهوم «هستی» متحدالکلمه یا متشکک (univocal) نزد دلوز است (Widder, 2001: 438-440). بحث ویدر این است که آنچه در تفکر دلوزی و به‌ویژه در ضدیت او با افلاطون‌گرایی مغفول می‌ماند آن است که وحدتی که دلوز در زیر غوغای هستی و در میان همه مشترک می‌بیند یک مشترک معنوی است؛ به تعبیر بهتر، لفظ هستی میان همه آنچه ما در قالب تکثر درک می‌کنیم مشترک است و باید آن را دیفرانسیل یا بروزات و ظهورات متفاوت یک امر واحد و مشترک دانست، اما نزد دلوز این وحدت، امری جدا و منفک از این کثرات و تفاوت‌ها نیست. هستی میان تمام تکثرات عالم به یک معنای مشترک وجود دارد و لذا این تفسیر با تفسیر افلاطونی درباره واحد فرق دارد. افلاطون در تلاش برای ایجاد ارتباط میان واحد (و در مورد بحث ما: ایده) و جهان متکثر باید نوعی اشتراک را معرفی کند تا نشان دهد چگونه از امر واحد به امر متکثر می‌رسیم. لذا او مفهوم بهره‌مندی را طرح می‌کند و در نهایت ناچار می‌شود سیمولاکروم را دارای بهره‌ای بسیار پست و ناچیز از نور حقیقت بداند؛ اما در مورد دلوز اولیت با وحدت نیست، بلکه اولویت با تکثر است. شاید بتوان گفت: برای دلوز وحدت و کثرت دو امر متفارق نیستند تا لازم آید که همچون افلاطون از یکی به دیگری رسید. او فیلسوف تکثر در عین وحدت است. او واحد کثیر را می‌طلبد و نه همچون افلاطون کثرتِ وحدت را. دلوز در زیر غوغای هستی، وحدتی متشکک را می‌بیند. از این رو سیمولاکروم حتا آنگاه که در نظام افلاطونی از حقیقت بهره‌مند نیز دانسته می‌شود از حیث درجه هرگز نمی‌تواند از درجه دو بودن خویش برهد و در واقع هیچ‌گاه اصل به حساب نمی‌آید و این در حالی است که برای دلوز، در آن دوره کوتاه فکری که به مفهوم سیمولاکروم پرداخت، اصل و اصالت از آن وانموده است نه چیز دیگر. افلاطون نیز چاره‌ای ندارد جز اینکه در این سلسله‌مراتب رو به افول از اموری که هرچه پایین‌تر می‌روند بهره‌ای ناچیزتر از حقیقت دارند، آنها را که در پایین‌ترین بخش این پایگان قرار می‌گیرند پست و کم‌بهره از حقیقت بداند و

www.SID.ir

Archive of SID

دور بریزد؛ زیرا مگر چقدر می‌توان پایین رفت و همچنان از حقیقت بهره‌مند بود. دورریختنی‌هایِ هستی در نظام افلاطونی بسیارند. اما دلوز نیز همچون هنرمند پاپ و هنرمند پست‌مدرن به هرچیز می‌پردازد، بی‌آنکه بخواهد درباره بهره‌مندی آنها از حقیقت سخنرانی کند. دلوز می‌نویسد:

> مشارکت کردن، در بهترین حالت، به رتبه دوم درآمدن است. سه‌گانه مشهورِ نوافلاطونی امر «شرکت ناجسته» [the unparticipated]، امر شرکت جسته [the participated]، و شریک [the participant]، نتیجه همین اصل است... امر شرکت جسته چیزی است که امر شرکت ناجسته آن را به گونه‌ای بدوی مالک باشد. امر شرکت ناجسته آن را برای شراکت عرضه می‌کند، امر شرکت جسته را به شریکان تعارف می‌کند: عدالت، کیفیت عادل بودن و انسان‌های عادل. بی‌شک، می‌باید درجه-های گوناگونی را، پایگانی تمام را، در این مشارکت برگزینشی تمیز داد. آیا مالکین درجه سوم و چهارمی وجود ندارند، و همینطور تا فروداشتی بی‌نهایت که سرانجامش کسی است که مالک چیزی نیست جز یک وانموده، یک سراب ـ کسی که خود سراب و وانموده‌ای بیش نیست. (دلوز، ۶۷:۱۳۸۶)

ژیژک نیز در کتاب *به برهوت واقعیت خوش آمدید* با اشاره به این انتقاد بدیو قبول می‌کند که گفته بدیو را در مورد دلوز می‌توان کم و بیش پذیرفت و با بدیو همداستان شد که دلوز در خصوص هر موضوعی، از فلسفه گرفته تا ادبیات و سینما، بارها و بارها به تکرار یک قالب مفهومی واحد روی می‌آورد، ولی طنز قضیه با باور ژیژک همینجاست که دلوز خود ایرادی مشابه را به هگل می‌گیرد (ژیژک، ۸۴:۱۳۸۸). باید اضافه کنم که دلوز نه فقط با هگل که با فروید و مارکس نیز معامله‌ای مشابه می‌کند. فرمولِ دلوزی درباره مارکس و فروید چنین است: به باور دلوز این دو متفکر به جای آنچه پیشتر وجود داشته صرفاً نسخه‌ای دیگر از همان چیز را می‌نشانند. شما را خانواده مریض کرده است و خانواده نیز شما را درمان خواهد کرد؛ اما نه همان خانواده بلکه خانواده‌ای که ما به شما عرضه می‌کنیم. شما را حکومت مریض کرده است و حکومت نیز شما را درمان خواهد کرد؛ اما نه همان حکومت بلکه نسخه ما از حکومت، و الخ. فروید نسخه خود از خانواده و مارکس نیز نسخه خود از حکومت را جاگیزین می‌کنند (دلوز، ۲۳۷:۱۳۸۶). اینکه دلوز همه چیز را به یک ماتریکس مفهومی واحد بازمی‌گرداند به معنای بن‌بست فکری دلوز و در واقع به معنای اندیشیدن در قالب واحد (**the One**) نیست: آیا چیزی ملال‌آورتر از انشای دلوزی در باب زندگی معاصر به مثابه وفور مرکززدوده انبوهه‌ها، وفور تفاوت‌های جمع‌ناشدنی در یک کل، می‌توان یافت؟ آنچه این ملال را جذب می‌کند (و از این طریق تداوم می‌بخشد) کثرت تجدیدنظرها و جابه‌جایی‌هایی است که بافت ایدئولوژیک بنیادین به آنها تن سپرده است. (ژیژک،۱۳۸۸: ۸۴) آنچه ژیژک از آن با عنوان کثرت تجدیدنظرها و جابجایی‌ها یاد می‌کند همانی است که تفکر دلوزی را به سمت اشتراک معنوی سوق می‌دهد و نه به سمت واحد، یک و یا تک در معنای افلاطونی آن. دلوز وحدتی را در دل کثرت می‌جوید: یک وحدت متکثر، و فراموش نکنیم که دلوز کتابی درباره اسپینوزا نوشته است.

www.SID.ir

Archive of SID

سیمولاکروم: دروغِ دروغِ دروغِ دروغِ...

سیمولاکروم که آن را در فارسی عمدتاً به وانموده ترجمه کرده‌اند اصطلاحی است نزد متفکران ضدافلاطون‌گرا. این اصطلاح در ضد افلاطون‌گرایی فرانسوی دهه ۱۹۶۰ نقشی کلیدی بازی می‌کند (Lawlor, 2005: 539). این اصطلاح ریشه در تأملات نیچه و هایدگر دارد و متفکران فرانسوی همچون فوکو، دلوز و دریدا آن را به کار می‌گیرند تا رابطه‌ی میان اصل (original) و تصویر را بغرنج کنند (ibid). «سیمولاکروم (Simulacrum) معادل لاتین واژه یونانی *ایدولون* (*eidolon*) است. *Eidolon* ... به لحاظ ریشه‌شناسی به اصطلاح eidos برمی‌گردد که اصطلاح اخیر نیز به نوبه خود از فعل horao به معنای دیدن گرفته شده است. پس eidolon چیزی دیده شده یا (ظاهر یا) نمای یک چیز است. اما «eidolon» نیز همچون «simulacrum» و همچنین مثل فانتاسم (خیال، وهم، شبح، ظاهرِ فریبنده)، گویای یک چیز جعلی یا وانمودی است. به همین دلیل هم می‌بینیم که افلاطون در *جمهور*، شاعران را ۳ مرتبه از حقیقت به دور می‌داند زیرا آنها هیچ چیز جز *eidola*، تصویر چیزها، که خود تصویری از *eidē* یا ایده‌ها یا مثال‌ها هستند، نمی‌آفرینند» (ibid).

در دنیایی که آکنده از تصاویر است، لبریز از اقتباس‌ها، دزدی‌های ادبی و اصل و فرع و اریژینال‌ها و جعلی‌ها؛ دنیای تصاویر مجازی و فرامجازی و واقعیت‌های افزوده؛ دنیایی که نمی‌شود چیزی را از چیزی بازشناخت و همه داعیه اصل بودن و اصیل بودن دارند؛ در دنیای که حتی نشان و نسب خانوادگی و برچسب‌های اعیانی و سلطنتی را هم می‌فروشند و آدمی به راحتی بی هیچ سابقه‌ای جزو تبار سلطنتی می‌شود؛ در دنیای خیال‌ها و اشباح و وهم‌ها، جهان فتورئالیسم، اقتباس، ازآن‌خودسازی، تخلیط و اسقاط-سازی چه راهی باید در پیش گرفت؟ پاسخ بودریار به این پرسش روشن بود و البته آخرالزمانی و وحشت‌زا: ما به دنیای هایپراسپیس (hyperspace) پا نهاده‌ایم. نشانه‌ها سرگشته‌اند و راه به جایی نمی‌برند. به نظر می‌رسد که حرف آخر بودریار این است: مسأله ما در جهان کنونی مسأله سرگشتگی در دنیایی است که امر واقعی از آن رخت بربسته و هر کس و هر چیز کم و بیش واقعی و حتی زیاده واقعی می‌نماید. ما غرقه در دنیایِ اثیریِ تصاویرِ در اعماق آنها شناوریم، در اعماق و لابه‌لای تصاویری که گویا دیگر به هیچ واقعیتی از هیچ سنخی ارجاع نمی‌دهند: این همان چیزی است که بودریار وانمایی (simulation) می-خواند (ر.ک. به مقاله «وانموده‌ها» نوشته ژان بودریار در کتاب *سرگشتگی نشانه‌ها*). ما ناظرانیم و با دهان باز خیره خیره می‌نگریم و فرصتی هم برای هضم نداریم. در میانه این دنیای آشوب‌زده چه بسا به‌راحتی بتوان رأی به عقبگرد داد و به جد و جهد کوشید تا ارزش‌های دنیای کهن را زنده کرد. هر راهی جز راهِ پیش روی به نظر مطلوب می‌آید. اما آیا به راستی راه دیگری نداریم؟ آیا ما جز آنکه چون اسفنج، جهان پر تصویر کنونی را در خود بمکیم هیچ گزینه‌ای پیش رو نداریم؟

برایان ماسومی در مقاله‌ای با عنوان «واقعی‌تر از واقعی» به این مهم می‌پردازد. از دید او پاسخ دلوز و گتاری به این پرسش نه فاتحه خواندن بر دنیای مدرن و نه استفاده اسفنج‌وار از تصاویر آن است. دلوز و گتاری راه سومی می‌گشایند و اگرچه این راه سوم را آنچنان که باید و شاید به طور صریح در آثار خود

www.SID.ir

Archive of SID

تبیین نکرده‌اند، می‌توان نظریه‌ای دال بر وانمایی را در لابه‌لای آثار این دو یافت و بل بیرون کشید (Massumi 1987: 91). وقتی ما نام کپی را بر زبان می‌آوریم ناخودآگاه به یک اصل و مرجع برای آن کپی هم اشاره می‌کنیم. ماسومی سیمولاکروم را اینگونه تعریف می‌کند که یک کپی از کپی دیگر که رابطه‌اش با الگو [یا اصل] آنچنان ضعیف شده که دیگر به درستی نمی‌توان گفت که یک کپی است. این کپی فاقد الگوست و به چیزی تکیه ندارد. (ibid). دلوز نیز در مقاله «افلاطون و وانموده» چنین تعریفی از وانموده را بنیان کار خود قرار می‌دهد و تلاش می‌کند نشان دهد که چنین تعریفی ناکافی است. جان کلام دلوز در مقاله مذکور این است: «سیمولاکروم بیش از آنکه یک کپی باشد که دوبار [از الگو یا اصل] به دور افتاده، پدیده‌ای است ناظر بر ماهیتی به کلی متفاوت: سیمولاکروم نفسِ تمایزِ میان کپی و الگو را متزلزل می‌کند» (ibid).

افلاطون سیمولاکروم را بسیار دور از حقیقت و به نوعی فاقد حقیقت می‌داند. ریشه این نگرش افلاطون را هم متفکران عمدتاً در آن می‌دانند که افلاطون معقول را بر محسوس ارجح می‌شمرد. پس ضدافلاطون-گرایی به نوعی مستلزم اولی شمردن محسوس بر معقول یا ارجحیت دادن ایدولا (eidola) بر ایده (eidē) است (Lawlor,2005: 540). ریشه مدرن‌تر این نگرش در *شامگاه بتان* فریدریش نیچه است آنجا که در بهره «"خرد" در فلسفه» فلاسفه را متهم می‌کند که همیشه با صیرورت و شدن مشکل داشته، به حواس بی‌اعتماد بوده‌اند و راه علاج مردمان را در رهایی از حواس می‌دانسته‌اند. این ایراد در جای جای کتاب مطرح می‌شود و در واقع سرمنشاء ضدیت با افلاطون‌گرایی نیچه و سایر متفکران مدرن قرار می‌گیرد (Nietzsche, 1997:18-19). اینکه افلاطون شاعران را چند پله دورتر از حقیقت می‌داند خود گویای مطلبی مهم است. در واقع با تکیه بر آنچه او صراحتاً در *جمهوری* و جاهای دیگر مطرح می‌کند می‌توان دید که امر استتیک برای افلاطون ناظر بر هر دو بعد این اصطلاح می‌تواند بود، هم بعد حسانی و محسوس این کلمه و هم بعد زیباشناختی و اصطلاحاً هنری آن. اما سیمولاکروم نفس همین تمایز و ارتباط را خدشه‌دار می‌کند. «در سیمولاکروم ما با یک احساس (sensation) پارادوکسی مواجهیم. به همین دلیل نیز تمام تأملات درباره سیمولاکروم در دهه‌ی ۱۹۶۰، با یک پارادوکس که همانا پارادوکس تکرار باشد آغاز شدند» (Lawlor,2005: 540).

کلمه تکرار یا رِپِتِسیون (répétition) در زبان فرانسه ناظر بر دو معناست: یکی تکرار و دیگری تمرین و بازتمرین یا آماده‌سازی برای اجرای نمایش. لاولر در کتاب فوق آن را «پارادوکس تئاتر» می‌نامد. مسأله حول محور بازتولید می‌گردد. می‌دانیم که در تکنولوژی معمولاً یک الگو یا قالب را فراهم می‌آورند و بعد با استفاده از آن به تولید انبوه می‌پردازند. پس یک الگو یا مدل اولیه و اصلی وجود دارد و کپی‌ها هم بر اساس پیروی از آن الگو تولید می‌شوند. مسأله یکسانی و شباهت نیز در تولید انبوه این محصولات مسأله‌ای است حایز اهمیت.در مقابل آیا این قاعده همه‌جا جاری است؟ مثلاً هنگامی که به تمرین تئاتر می‌پردازیم و داریم برای اجرای نمایش آماده می‌شویم بد نیست از خود بپرسیم داریم چه چیز را تمرین می‌کنیم؟ آنچه تکرار می‌شود و بارها و بارها تمرین می‌شود و از ابتدا تا انتها تا قبل از شب اول نمایش اجرا می‌شود چیست؟ آیا خود نمایش است یا اجرای آماده‌سازی آن یا اجرای نهایی آن؟ چه چیز برای تمرینات

www.SID.ir

Archive of SID

ما حکم اصل یا الگو یا مدل را پیدا می‌کند؟ گویا در مورد تئاتر این اصلِ ناظر بر تکنولوژی به هم می‌ریزد، اصلی که از اساس افلاطونی است و هنرمندان مدرن به طرق مختلف آن را به بازی گرفته‌اند. «پارادوکس در اینجاست، آنچه «اول» یا نخست می‌خوانیم (یعنی اجرای شب اول نمایش) در حقیقت و در عمل در مرحله دوم قرار دارد و پس از تمرین و تکرار یعنی آنچه در نوبت اول قرار دارد می‌آید» (ibid). پس تناقض اصلی در مورد سیمولاکروم و مباحث مرتبط با آن چنین است: آنچه اول است دوم است و آنچه دوم است اول. بسیاری از هنرمندان مدرن اوایل قرن به ویژه در جنبش سوررئالیسم با این مسأله کلنجار رفته‌اند و نمونه آن را می‌توان مثلاً در آثار رنه مگریت دید.

سیمولاکروم نتیجه باریک‌اندیشی در این زمینه‌هاست. سیمولاکروم تصویری است که دیگر نه تنها از یک اریژینال و اصل تبعیت نمی‌کند بلکه از اساس کاری به کار مسأله اصالت ندارد. این تصویر فاقد اصل، مبداء، فرم، مدل اولیه و امثال اینهاست و صرفاً با تکیه بر تفاوت‌هاست که می‌توان آن را بازشناخت. آنچه از این تصویر نیز زاده می‌شود چیزی جز تفاوت نمی‌تواند بود (Ibid). یک تئاتر ممکن است پنجاه بار اجرا برود، اما ما گرایشی ناخودآگاه داریم به اینکه همه اجراها را اجرای یک نمایشنامه محسوب کنیم. این امر، قدرت تکرار را نشان می‌دهد. تکرار نیز این نیرو را مدیون امر کاذب و مجعول است، مدیون سیمولاکروم. برایان ماسومی در تبیین راه سومی که دلوز و گتاری در دنیای وانموده‌ها پیش روی ما می‌نهند چنین قلم می‌زند:

> سیمولاکروم، از سوی دیگر، صرفاً دارای یک شباهت بیرونی و فریبنده با یک مدل مفروض است. فرایند تولید آن، پویش درونی‌اش، با فرایند تولید مدلِ مفروضِ آن به‌تمامی فرق دارد؛ شباهت سیمولاکروم به آن مدل، یک اثرِ ظاهریِ صرف است، یک توهم. تولید و کارکرد یک عکس هیچ رابطه‌ای با ابژه عکاسی‌شده ندارد... یک کپی برای آن ساخته می‌شود که به جای مدل خود بنشیند. یک سیمولاکروم هدف دیگری دارد و وارد چرخه و مدار دیگری می‌شود. هنر پاپ مثالی است که دلوز در زمینه وانموده‌هایی که با موفقیت و با استفاده از قالب کپی، شیوع یافته‌اند ارایه می‌دهد: تصاویر متکثر و چکیده‌نگاری‌شده (stylized) زندگی خاص خود را در پیش می‌گیرند. نیروی محرک این فرایند، تبدیل شدن به معادلی برای «مدل» نیست بلکه ضدیت با مدل و دنیای آن است به این منظور که فضایی نو برای تکثیر و انتشار دیوانه‌وار خود سیمولاکروم گشوده شود. سیمولاکروم تفاوت خود را به رخ می‌شکد. سیمولاکروم یک انفجار درونی (implosion) نیست بلکه یک مشتق‌گیری [یا دیفرانسیال] است؛ سیمولاکروم نمایه‌ای است نه از همجواری مطلق، که از فواصل کیهانی و کهکشانی (Massumi,1987: 91).

نتیجه‌گیری

هنرمندان مدرن از هنر سنتی بریدند. نقاشی، بازنماییِ امر واقع به حساب می‌آمد و اسب هیچ چیز دیگری جز اسب نمی‌توانست باشد. صورت یک زن نمی‌توانست سبز یا صورتی باشد. یک پیپ چیزی جز یک پیپ

www.SID.ir

Archive of SID

نبود. نتیجه آنکه همه باید از الگوی جهان بیرون، اسب زنده که خود روگرفتی از یک اسب والاتر و اصیل و جاودانی بود کپی می‌کردند؛ اما همه این نظام‌ها و سلسه‌مراتب به هم ریخت. هنرمندان مدرن و پسامدرن شناخت ما را از جهان عوض کردند، اما آنها در این راه تنها نبودند. شاید بتوان گفت که هنرمندان دست کم تا اوایل قرن بیست همچنان از متفکران متأثر بودند اما رفته رفته نه تنها متفکران در اندیشه‌های خود از هنرمندان و آثار ایشان تأثیر گرفتند بلکه هنرمند خود به موجودی دورگه یعنی به متفکر/هنرمند بدل شد. دیدیم که می‌توان میان آنچه دلوز در حوزه تفکر انجام می‌دهد و استفاده‌ای که از متفکران پیش از خود می‌کند با آنچه از هنرمندان پست‌مدرن در استفاده از آثار پیشین سرمی‌زند نوعی خویشی و پیوند یافت. همچنین اصالت تفکر دلوز را نه در پیروی از یک الگوی والا که در تن دادن به نام فردی و شخصی خویش و پذیرفتن تفاوت دانستیم، اما این همه بی تعامل دوسویه فیلسوف با دنیای هنر ممکن نمی‌گردید شاید. بدیو که خود در اندیشیدن به هنر و تأثیر پذیرفتن از آن با دلوز سهیم است، بر آن است که دلوز موفق با واژگون ساختن افلاطون‌گرایی نمی‌شود. این ایده را محک زدیم و با آن از در مخالف درآمدیم. میان وحدت و کثرت در دنیای دلوزی با همین مفاهیم در دنیای افلاطونی خط فصل کشیدیم تا نشان دهیم آنچه به باور بدیو تکرار افلاطون‌گرایی در حوزه امر بالقوه است حاصل بدفهمی مراد دلوز است. کار دلوز صرفاً برداشتن یک اصل و نهادن اصلی دیگر به جای آن نیست. دلوز خود به این امر وقوف داشته و کتاب تفاوت و تکرار به این مهم پرداخته و توضیح داده که نمی‌خواهد صرفاً مثلاً اخلاقیات افلاطونی را بردارد و اخلاقیات خود را جایگزین آن کند. هدف دلوز برآشفتن مرزها به امید تولد و کشف سرزمین‌های و قاره‌های جدید است. آنچه بیش از همه برای نگارنده این مقاله مهم بود، یافتن پیوند میان تفکر ضدافلاطونی دلوز و شگردهای هنر مدرن بود. گرچه گاه بحث یکسره فلسفی و در مواردی معدود یکسره هنری می‌نماید، نویسنده را باور بر آن است که این پیوند مبارک برقرار است و آنجاست.

References:

- Deleuze, Gilles (2007) *in Sargashtegi-e Neshaneha, Nemoonehaei az Naghd-e Pasamodern*, translation by Mani Haghighi and others, Tehran: Markaz publications
- Žižek, Slavoj (2009), *Be Barahoot-e Vagheiiat Khosh Amadid*, translation by Fattah Muhammadi, Zanjan: Nashr-e Hezareie Sevom
- Badiou, Alain (1999) *Deleuze: the Clamor of Being*, trans. Louise Burchill: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles (1994a) *Difference and Repetiotin*, trans. John Protevi, Columbia University Press.
- Lawlor, Leonard (2005) "Simulacrum" in *The Edinburgh Dictionary of Continental Philosophy*, ed. John Protevi, Edinburgh University Press.
- Massumi, Brian (1987) "Realer Than Real", *Copyright*. 1. p. 90-97.
- Nietzsche, Friedrich (1997). *Twilight of the Idols*, trans. Richard Polt., Hackett Publishing Company, Inc.

www.SID.ir

Archive of SID

- Patton, Paul (1994) "Anti-Platonism and Art", in *Gilles Deleuze and the Theatre of Philosophy*, eds., Constantine V. Bondas, Dorothea Olkowski, Routledge.
- Protevi, John (2010) "An Approach to Difference and Repetition", *Journal of Philosophy: A Cross-Disciplinary Inquiry*, 5 (11). p. 35-43.
- Sutton, Damian and Martin-Jones, David (2008), *Deleuze Reframed*, I. B. TAURIS.
- Widder, Nathan (2001) "The Rights of Simulacra: Deleuze and the Univocity of Being", *Continental Philosophy Review*, 34. pp. 437-453.

www.SID.ir