



«بامداد فردا»

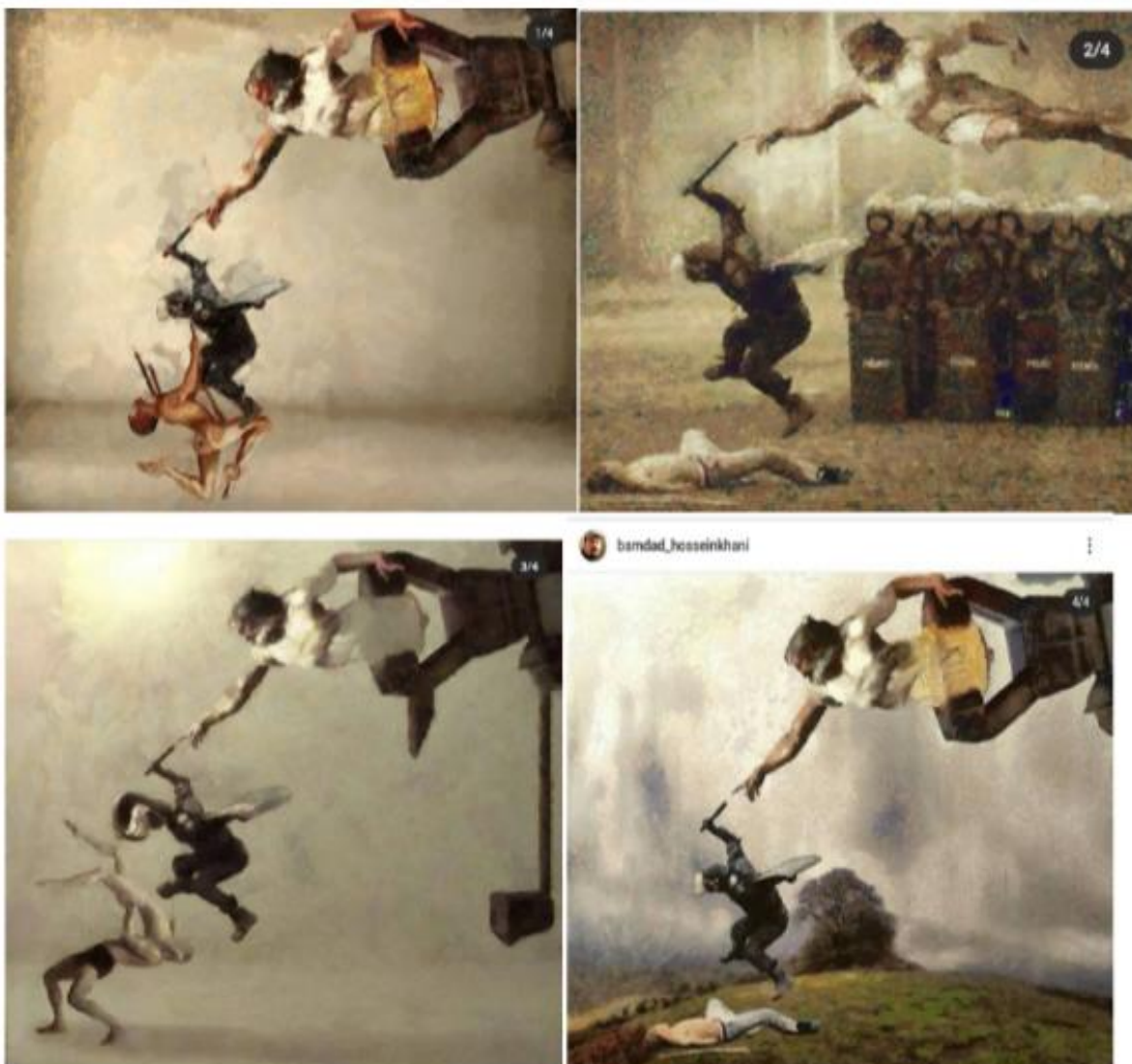
یا

«همبستگی فلسفه و هنر در خلق تاریخ نو»

مه سیما سهرابی

برای بامداد^۱، همو که پیوسته دردهای رنگارنگ جامعه را بر بوم سرد نقاشیش، بی صدا فریاد
می‌زند.....

¹ <https://www.instagram.com/p/BtvCWAHFSZl/?igshid=1chhtw1sx4vi>



یک

رسالت هنر در دنیای معاصر چیست؟ از منظر انضمامی اگر بخواهیم به موضوع ورود پیدا کنیم، باید ببینیم امتداد ابژکتیو هر اثر هنری قرار است چه نتایج مترتب و متعاقب سیاسی-اجتماعی در سطح کلان برای بافتارِ هدف به ارمغان بیاورد؟ چرا که هدف از هنر، تنها بازنمایی و محدود کردن آن در چارچوب‌های انعکاسی، بالاخص رویکردهای تقلیل‌گرای هنر-برای-هنر نیست. هر

هنرمندی، سوای ذوق و قریحه اولیه‌اش، باید بکوشد تا با معناپردازی از خلال نظام نشانگانی منحصربه‌فرد **زبان-هنر** (نشانگان بصری و شنیداری و...) در زیست-جهان بافتاری که در آن زندگی می‌کند، بالاخص در سطح کلان ساختارهای سیاسی-اجتماعی خود؛ «تغییر» ایجاد کند. اما این تغییر چطور ممکن است؟ و آیا هنرمند توسط اربابان قدرت، یا به دیگر سخن **هنر** توسط قدرت، به‌منظور بازتولید وضع موجود و حراست از کیان و کلیت نظم موجود، به استثمار و استعمار و در کل استثمار گرفته نمی‌شود؟ پاسخ هم «بله» است و هم «خیر». همواره این خطر وجود دارد که هنر از رسالت اجتماعی-سیاسی خود تهی شود و به‌منزله ابژه‌ای برای تحمیق مخاطبان خود مورد سوءاستفاده قرار بگیرد. اما؛ همواره هنرمندانی هم هستند که در بازی قدرت فریب نمی‌خورند و با محترم‌شمردن مخاطبان خود، بر شرف و آزادگی و انسانیت خود چوب حراج نمی‌زنند. چرا که کسی که قلبش برای آزادی و رهایی می‌تپد، بالاخره، روزنه‌ای برای خروج از وضع موجود پیدا می‌کند (شافاک^۱، 1397، ص. 23). پس هنرمند حقیقی و متعهد؛ با تلاش‌های جانفروشی که تنها به مدد **حسن-دادها** و **حسن-یافت‌ها** در حوزه ادراک بصری-شنیداری برای معنا بخشی و معناپردازی و در کل، مفصل‌بندی نشانه‌های جدید تغییر در عرصه فهم مخاطبانش متحمل می‌شود، تلاش می‌کند تا «تغییر» مورد نیاز در بافتار را اعمال کند. در این‌جا هنرمند حقیقی و متعهد، این مهم را با فراخوانی ادراک **غیر-نمادین** مخاطب/ان خود و تلاش برای فعال‌سازی اندیشه آن‌ها با اشتراک‌گذاری نیروهای روانی خود با مخاطبانش به‌منظور توجه به انگاره «تغییر»؛ در سطح وسیع و به مدد نشانه‌های بصری و شنیداری محقق می‌کند. از این رو، هنر متعهد و حقیقی، سوای محتوای درونی اثر هنری خود که مبتنی بر خلق و آفرینش‌گری آن است، باید به شکل همزمان نتایج متعاقب سیاسی-اجتماعی بیرونی اثر هنری خود یا به تعبیر دقیق‌تر، برون‌داد آن را برای خلق مخاطبان جدید هم لحاظ کند. مردم و مخاطبانی که تاکنون در جامعه و بافتار هدف، غایب بوده‌اند یا به تعبیر دقیق‌تر، به‌منظور اعمال تغییر، «گم‌شده‌اند» (دلوز و گتاری^۲، 1398، ص. 149)، هنرمند این مهم

^۱ شافاک، الیف. (1397). سه دختر حوا. (م. طباطبائیها، مترجم) تهران: نون.

^۲ دلوز، ژیل. و گتاری، فلیکس. (1398). فلسفه چیست؟. (م. آخوندزاده، مترجم) تهران: نی.

را از رهگذر تغییر و دستکاری در نشانه‌های موجود و از پیش داده‌شده توسط نظم و کلیت موجود، محقق می‌کند زیرا، نشانه‌ها همواره در حال تغییر و تحول هستند، آن‌ها گاهی منجمد می‌شوند و یا جای خود را به نشانه‌های دیگر می‌دهند (دلوز^۱، 1397، ص. 11). از این رو، هنر حقیقی و متعهد، «هنری آفرینش‌گر، مبتنی بر خلق نشانه‌های جدید در راستای تلاش برای ایجاد «کنش‌گری معطوف به تغییر» است، تا امتداد ابژکتیو آثار متعاقب خود را در سطح کلان سیاسی-اجتماعی هم به‌منصه ظهور برساند. شاید به همین دلیل دلوز از خلال علم، هنر و فلسفه تلاش دارد رویکردی «کنش‌گرانه» به امر سیاسی را میسر کند (کولبروک^۲، 1387، ص. 236). دلوز در میانه کائوس^۳، به دنبال اعمال تغییرات ایجابی و دفاع از اصل شورمندی حیات و بسط و گسترش و تعمیق آن در سطح تکنیکی‌های خاص خود می‌باشد. کائوس در این‌جا، فقط معرف «جهان بی‌نظمی» نیست که مشتمل بر هیچ فعالیت غایت‌مندی نباشد، در واقع، به معنی فقدان تعین نیست، بلکه بر عکس معرف و گویای شکل‌گیری و امحای بی‌وقفه تعین‌ها و جانشینی مدام آن‌هاست. از این رو، دلوز تلاش دارد تا کائوس را به ابژه‌ای آری-گو تبدیل کند، امتداد و دیرش تمامی تکنیکی‌های ناب و تفاوت‌ها، نه به‌منزله ابژه‌ای که باید توسط کلیت و نظم از پیش موجود نفی شود، بلکه کائوس در این‌جا به‌منزله فضایی قلمداد می‌شود که در آن باید از هستی و حیات بر مبنای تکنیکی خاص خود دفاع شود و زیرساختارهای لازم، نه تنها برای دیرش و امتداد این تکنیکی‌ها فراهم شود، بلکه استبداد و فروبستگی کلیت و نظم موجود هم در هم شکسته شود (دلوز^۴، 1397، ص. 66؛ دلوز^۵، 1398، ص. 11).

دو

^۱ دلوز، ژیل. (1397). *مارسل پروست و نشانه‌ها*. (ا. ش. اسداللهی، مترجم) تهران: نشر علم.

^۲ کولبروک، کلر. (1387). *ژیل دولوز*. (ر. سیروان، مترجم) تهران: مرکز.

^۳ Chaos

^۴ دلوز، ژیل. (1397). *نیچه و فلسفه*. (ع. مشایخی، مترجم) تهران: نی.

^۵ دلوز، ژیل. (1398). *تجربه‌گرایی و سوژکتیویته: پژوهش در باب طبیعت انسانی بر حسب نظر هیوم*. (ع. مشایخی، مترجم) تهران: نی.

از این رو، دلوز همواره اصرار می‌ورزد که «قدرت حیات»، قدرتی است برای مطرح کردن مسأله‌ها، بنابراین «فلسفه، هنر، علم»، قدرت‌هایی هستند که هم از توانش دگرگونی هستی و حیات در شکل فعلی آن برخوردار هستند و هم می‌توانند قدرت و کلیت منبعث و مسلط از آن را در خلق «وضعیت وجود» مورد پرسش و چالش قرار دهند. چنین به نظر می‌رسد که فیلسوف، هنرمند و دانشمند، هر سه از **عالم مردگان** بازمی‌گردند. فیلسوف به مدد ابداع و آفرینش مفاهیم، از کائوس «دگرسانی» بیرون می‌آورد، دانشمند از کائوس، **متغیرها** را با کندسازی بیرون می‌کشد و تلاش می‌کند هم بر آن‌ها چیره شود و هم سازوکار آن‌ها را بفهمد، اما در این میان، «هنرمند» از کائوس، به مدد **حس-داده‌ها** و **حس-یافت‌های** ابداعیش، **تنوع‌ها، دگرگونی‌ها، و در مجموع، گسست‌ها** را به ارمغان می‌آورد، یعنی تلاش برای شکل‌دادن به یک **خاستگاه جدید** و در نتیجه **تاریخ نو**، زیرا هنرمند به مدد چشم‌اندازهای جدیدی که زیست-پذیربودن هستی و حیات در آن‌ها را برای مخاطبانش ترسیم می‌کند، تلاش می‌کند هم با خفقان ناشی از فروبستگی نظم و کلیت موجود مبارزه کند و هم تکاپو و حرکت هستی و حیات را در شکل و مجرای دیگری محقق کند و این یعنی، آغاز یک گسست برای شکل‌گیری تاریخ حیات در فرمی جدید (دلوز و گتاری^۱، 1398، ص. 269؛ کولبروک^۲، 1387، ص. 11). از این رو، **هنر و فلسفه**، کائوس^۳ را برش می‌زنند و با ابداع و آفرینش خود، هنر در سطح **حس-داده‌ها** و **حس-یافت‌ها** و فلسفه به مدد مفاهیم، با آن رو در رو می‌شوند و شاخه‌ها^۴ و دهلیزهای جدید و دیگری را برای امتداد هستی و حیات در آن حفر کرده و برش می‌زنند (دلوز و گتاری^۵، 1398، ص. 93). پس به یمن هنر، همواره به‌جای دیدن یک دنیا، به دیدن دنیا‌های کثیر و جدید به شکل همزمان نائل می‌شویم (دلوز^۶، 1397، ص. 64؛ کرتولیکا^۷، 1398، ص. 60). در واقع، از نظر دلوز، در خلق شیوه‌های نوین «هستی» و کمک به تجلی و ظهور

^۱ دلوز، ژیل. و گتاری، فلیکس. (1398). *فلسفه چیست؟*. (م. آخوندزاده، مترجم) تهران: نی.

^۲ کولبروک، کلر. (1387). *ژیل دولوز*. (ر. سیروان، مترجم) تهران: مرکز.

^۳ Chaos

^۴ Ramifications

^۵ دلوز، ژیل. و گتاری، فلیکس. (1398). *فلسفه چیست؟*. (م. آخوندزاده، مترجم) تهران: نی.

^۶ دلوز، ژیل. (1397). *مارسل پروست و نشانه‌ها*. (ا. ش. اسداللهی، مترجم) تهران: نشر علم.

^۷ کرتولیکا، ایگور. (1398). *ژیل دولوز*. (م. نظامی زاده، مترجم) تهران: ثالث.

این شیوه‌های جدید هستی، هنر و فلسفه باید دوشادوش هم عمل کنند. فلسفه با خلق «مفاهیم جدید» و هنر با آفرینش «حس‌داده‌ها (انفعال داده‌ها)/حس‌یافت‌ها» و «تجریبات نو»؛ می‌توانند در کنار هم «هستی محصور و زندانی» در نظام و مرجعیت بیرونی را آزاد کنند. به همین دلیل، دلوز معتقد است که ما فلسفه و هنر را نباید هم‌چون چیزی «ازپیش موجود» لحاظ کرده و تعریف کنیم، بلکه بر عکس، باید آن را منظر امکانات و ابزارهایش و در نتیجه توانایی‌هایی که به ما «بر ضد نام پدر» می‌دهد، در نظر بگیریم، یعنی در نظر گرفتن توانایی و نیروهای ویژه هنر و فلسفه برای ایجاد گسست در حیات و نظم موجود. در حالی که علم درباره «وضع موجود» و «امور واقع» از طریق «گزاره‌ها» بحث می‌کند، از این رو، کاربردی است و «جهان بالفعل کنونی» را ترسیم می‌کند. علم، جهان را در «وضعیت‌های موجود» قابل مشاهده قرار می‌دهد. پس می‌تواند تنها به‌عنوان گرانیگاه و آغازگاهی برای شورش در نظر گرفته شود. پس، علم، هنر و فلسفه سه قدرتی هستند که اگرچه روابط ناهماهنگ و واگرایی با هم دارند اما در عین حال در همبستگی هم می‌توانند علیه نظم موجود و قلمروزدایی از آن استفاده شوند (کولبروک¹، 1387، ص ص 23 و 20).

سه

بنابراین، دلوز در علم، هنر و فلسفه به دنبال واکاوی و تلاش برای دستیابی به پتانسیل‌های ممکن این است که نوعی انقلاب، یعنی تغییری بنیادین در چگونگی اندیشیدن ما خلق کند (دیو²، 1396، ص 1). از این رو، دلوز میان تفکر و زندگی، تمایزی قائل نمی‌شود و هر تفکری را به‌منزله شیوه‌ای از زندگی و حیات در نظر می‌گیرد که هستی را در شکل منفرد خود هدایت می‌کند. بنابراین، نباید از درک زندگی به شیوه‌ای فلسفی بهراسیم (کرتولیکا³، 1398، ص 15)، زیرا هر اندیشه را باید به‌مثابه سفری قلمداد کرد که ما را به دورافتاده‌ترین سرزمین‌ها و دوران می‌برد (دلوز⁴، 1398، ص.

¹ کولبروک، کلر. (1387). *ژیل دلوز*. (ر. سیروان، مترجم) تهران: مرکز.

² دیو، ریدار. (1396). *دلوز*. (ف. مجیدی، مترجم) تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

³ کرتولیکا، ایگور. (1398). *ژیل دلوز*. (م. نظامی زاده، مترجم) تهران: ثالث.

⁴ دلوز، ژیل. (1398). *تجربه‌گرایی و سوژکتیویته: پژوهش در باب طبیعت انسانی بر حسب نظر هیوم*. (ع. مشایخی، مترجم) تهران: نی.

52). در واقع، اهمیت یک زندگی، در سفرهای فلسفی و اندیشگی است که برای مسافر خود خلق می‌کند. در این جا تفکر، متضمن سفرهایی است که اگرچه از لحاظ کمی بی‌ارزش هستند، اما از منظر کیفی ارزشمندند، زیرا در بردارنده حوادثی به غایت شگفت‌انگیز، مسیرهایی به غایت خطرناک و تغییراتی به غایت محسوس هستند که برای **مسافر زندگی** به جا می‌گذارند. از این رو، تلقی دلوز از «قدرت» بیش از آن‌که بر مفهوم «کنش» استوار باشد، به «توانش کنش‌گری» با تکیه بر فرایندهای سوپژکتیویته غیراستعلایی نزدیک است، یعنی فرایندهای تغییرات خلاق، خوداندیش، و خطوط گریزی که در طی آن‌ها، امکان «صیورت و تغییر» برای تحول افراد به چیزی غیر از آنچه بودند، فراهم می‌شود. به همین دلیل، دلوز بیش از آن‌که به شیوه همگون‌سازی علاقه‌مند باشد، شیفته ناهمسان‌سازی یا بخش‌بندی جامعه برای شکل‌گیری نقاط تکینی است که توانش کنش‌گری در شکل رادیکال را برای تغییر فراهم می‌کند (پیتون¹، 1387، ص. 18). اما سوژه برخاسته از هنر و فلسفه دلوز کیست؟ سوژه دوگانه‌ای بین زمان گذشته و آینده که **اکنونیت حال** را به چالش می‌کشد و در افقی ایجابی بیرون از نظم موجود ایستاده است و بر همین مبنا، تعیین می‌کند که در چه سمت‌وسویی می‌خواهد بسط و گسترش پیدا کند. از این رو، نه تنها زمان، که حتی سوژه هم همواره از چهره‌ای **ژانوسی** برخوردار است (کرتولیکا²، 1398، ص. 16). در این جا، سوژه را نباید با ذهن اشتباه گرفت، **ذهن مجموعه‌ای از داده‌هاست**؛ در حالی که سوژگی معرف شیوه‌ای خاص از اندیشه و عمل است. در واقع، آنچه سوژه را سوژه می‌کند، **باور و ابداع** است. فهم خاصی که بر عقلانیت متناظر با خود استوار شده و بر این مبنا کنش‌ورزی سوژه را در مواجهه با بافتار تاریخی که او را احاطه کرده است؛ تنظیم می‌کند (دلوز³، 1398، ص. 10).

چهار

¹ پیتون، پال. (1387). *دلوز و امر سیاسی*. (م. رافع، مترجم) تهران: گام نو.

² کرتولیکا، ایگور. (1398). *ژیل دلوز*. (م. نظامی زاده، مترجم) تهران: ثالث.

³ دلوز، ژیل. (1398). *تجربه‌گرایی و سوپژکتیویته: پژوهش در باب طبیعت انسانی بر حسب نظر هیوم*. (ع. مشایخی، مترجم) تهران: نی.

اما چرا دلوز از مفهوم ماشین در طرح صفحه خود برای پیشبرد نظام فلسفیش استفاده می‌کند؟ مفهوم ماشین، فراشد اتصالات و انشعابات است که زمینه، غایت و نیتی واحد ندارند. بلکه تنها به مدد اتصال و مونتاژ و یا اوراق و قلمروزدایی، آفرینش‌گری‌های خاصی در خط هستی خلق می‌کنند: این یعنی طرح یک گسست (کولبروک^۱، 1387، ص. 113). پس هدف از ترکیب و اتصالات ماشین‌ها، تنها فعلیت‌یابی وجه خاصی از هستی نیست، بلکه در این اتصالات و ترکیب‌ها همواره استحاله و «شدنی» در کار است که باعث فرستادن و برون‌گستری خصوصیتی به آینده می‌شود (دلوز و گتاری^۲، 1398، ص. 10). ماشین‌های میل‌گر در صورتی که با هم رابطه‌ای «ترکیبی» و «ترکیب‌پذیر» تشکیل دهند، هم‌افزایی خود را می‌توانند به‌منظور «دگردیسی» یا «تغییر وضع موجود»؛ به ماکسیسم درجه ممکن برسانند. اما مسئله این‌جاست که صرف اتصالات و داشتن موضع سیاسی مشترک، نمی‌تواند ما را از هم‌بودگی^۳ به هم‌بستگی^۴ به‌منظور تغییر وضع موجود و در نتیجه تلاش برای خلق جامعه مدنی به‌مثابه عرصه‌ای برای فعلیت‌یابی تمامی نیروها (نه فقط نیروهای خاص و دست چین شده) سوق دهد، بلکه بر عکس، این مفاهیم مشترک تنها زمانی می‌توانند «جامعه» به‌مثابه عرصه رویارویی تمامی نیروها یا به بیان دقیق‌تر، تمامی طرح صفحه‌ها و مفاهیم ساکن در طرح صفحه‌ها را در شکل پویا و دینامیک خود خلق کنند که، از رابطه‌ای تعاملی و دیالوگی برخوردار باشند. یعنی علاوه بر قدرت آفرینش‌گری معطوف به تک‌بودگی و تکینگی صرف این مفاهیم، از خلاقیت و پتانسیل آفرینش‌گری لازم در مواجهه با دیگر مفاهیم دیگر طرح صفحه‌ها معطوف به دگردیسی وضع موجود برخوردار باشند. این مسئله به معنای اتخاذ دیدگاه و طرح صفحه‌های مشترک نیست، بلکه کاملاً برعکس، مبین فراهم‌سازی فضایی گشوده برای تعامل و دیالوگ مفاهیم مشترک اما ترکیب‌پذیر موجود در هر طرح صفحه به‌منظور افزایش ضریب آگاهی و توانش ادراکی کلی ماشین‌ها و در نتیجه بالا بردن بسامد ادراکی

^۱ کولبروک، کلر. (1387). *ژیل دولوز*. (ر. سیروان، مترجم) تهران: مرکز.

^۲ دلوز، ژیل. و گتاری، فلیکس. (1398). *فلسفه چیست؟*. (م. آخوندزاده، مترجم) تهران: نی.

^۳ Coexistence

^۴ Cohesion

جامعه از سطح واکنشی/انفعالی به کنشی/فعال در راستای تغییر وضع و نظم موجود و گذار از وضع طبیعی به مدنی است، یعنی سامان دادن مواجهه‌های اجتماعی-سیاسی از منظری آگونیسمی، فعال و ایجابی در راستای به‌چالش کشیدن نظم موجود. عظمت هستی، از این نقطه است که خود را آشکار می‌کند: قدرت و ایجادگری درونی، نه براساس پیش‌ساخت‌های موجود اجتماعی-سیاسی در راستای تطبیق با آن‌ها، بلکه با ابراز تفاوت‌ها به‌منظور گشوده کردن فضای سیاسی-اجتماعی موجود و خلق ارزش‌های جدید و در نتیجه به حداکثر رساندن توانش هستی ظاهر می‌شود (هارت¹، 1393، ص و ص. 180 و 174). بنابراین، ماشین‌های میل‌ورز دلوز و گتاری، به دنبال تعیین خطوط گریز برای تداوم هستی و حیات در شکل تکنیکی و ناب منحصربه‌فرد خود هستند، حیاتی که بهنجار نشده و تحت انقیاد در نیامده است، بلکه تلاش دارد به بسط و خود-سامانی خویش پردازد و از این رهگذر، با کلیت نظم ازپیش موجود مبارزه کند و آن را به چالش بکشد (دیو²، 1396، ص. 110). اما این مهم چگونه محقق می‌شود؟

پنج

سمپتوم‌سازی. دلوز در اثر خود *انتقادی-بالینی* با تقابل علیه سمپتوم‌شناسی رایج در روانکاوی لاکانی، به بیان این مطلب می‌پردازد که می‌توان نویسندگان و هنرمندان را به‌مثابه پزشکان و متخصصان بالینی در نظر گرفت که به دنبال معالجه هستند، با این تفاوت که اگر پزشکان به دنبال محو سمپتوم‌ها هستند، نویسندگان و هنرمندان سمپتوم‌ساز هستند تا از این طریق دالان و فضایی برای بروز و ظهور نیروهایی، متفاوت از نیروهای مستحیل در نظم موجود، فراهم کنند: کشتی شکستگان عقل. از نظر دلوز و گتاری، سمپتوم‌شناسی باید به‌عنوان یک منطقه خنثی در نظر گرفته شود، جایی که در آن هنرمندان، فیلسوفان و پزشکان و بیماران می‌توانند یکدیگر را ملاقات کنند. تنها در صورت ظهور و بروز این بردارهای نیروی متفاوت در کلیت و نظم موجود است که می‌توان خطوط گریز را ترسیم کرد و به خارج از حیطه و نظم موجود رسید، زیرا این خطوط گریز،

¹ هارت، مایکل. (1393). *ژیل دولوز: نوآموزی در فلسفه*. (ر. نجف زاده، مترجم) تهران: نی.

² دیو، ریدار. (1396). *دلوز*. (ف. مجیدی، مترجم) تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

معرف زایش نیروهای مقاومت هستند. در این جاست که می‌توان ارتباطی بین نیروهای واکنشی و کنشی برقرار کرد و در صورت تداوم و مقاومت نیروهای کنشی، آن‌ها می‌توانند نیروهای واکنشی و مقاومتی را مصادره به مطلوب کرده و مبارزه و انقلاب را رقم می‌زنند. تغییر از این جا آغاز می‌گردد (دلوز^۱، 1396، صص و ص. 66 و 20-23). پس هنر، فلسفه، تفکر و... می‌توانند ماشین‌های جنگی باشند. ماشین جنگی کوچگرانه‌ای که دلوز و گتاری به دنبال تحقق آن هستند، در واقع، ماشین اجتماعی-سیاسی به‌منظور رهایی‌یافتن از اصول شناختاری و نشانه‌شناسی ازپیش‌موجود است. رابطه میان دولت و ماشین جنگی هم رابطه‌ای پویاست؛ هر چقدر دولت تلاش می‌کند عنان اختیار این ماشین جنگی را در دست بگیرد هم دولت و هم ماشین به مقتضای دخالت و سرکوب دولت، تغییر می‌کنند (دیو^۲، 1396، ص. 190؛ کرتولیکا^۳، 1398، ص. 101). در این جا دلوز تحقق این ماشین‌های جنگی را در بدن بدون اندام جستجو می‌کند.

شش

دلوز از بدن بدون اندام به‌عنوان یک انگاره مهم در خلاصی از استبداد ساختارهای سیاسی-اجتماعی ازپیش‌تعیین‌یافته بحث می‌کند، یعنی وضعیتی که در آن تلاش می‌کنیم تحت یک شرایط خود-سامان و خودآئین جدید، دیگر تن به اطاعت و انقیاد ندهیم. از این رو، بدن بدون اندام معرف لحظه خاصی است که در آن نیروهای اجتماعی-سیاسی از نظم ازپیش‌موجود می‌گسلند و تاریخ وجودی و حیاتی خاص خود را آغاز می‌کنند: **سطح سازمان‌یافته زندگی**. سوژه سیاسی تنها در شکل سوژه جنینی می‌تواند کنش‌گری سیاسی خود را برای تغییر وضع موجود به‌منصه ظهور برساند، کنش‌گری بر مبنای یک حافظه بی‌اختیار (دیو^۴، 1396، ص. 76). از این رو، ظهور هستی در شکل ناب خود وابسته به انحلال هویت منطقی سوژه و همبسته تجزیه جسمانی بدن اندام‌وار است. زیرا بدن اندام‌وار، همواره به دنبال هویت‌یابی و کلیت‌بخشی به خود است، در حالی که بدن بی‌اندام، بدنی

^۱ دلوز، ژیل. (1396). *انتقادی و بالینی*. (ز. اکسیری، پ. غلامی، & ا. گنجی، مترجم) تهران: بان.

^۲ دیو، ریدار. (1396). *دلوز*. (ف. مجیدی، مترجم) تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

^۳ کرتولیکا، ایگور. (1398). *ژیل دلوز*. (م. نظامی زاده، مترجم) تهران: ثالث.

^۴ دیو، ریدار. (1396). *دلوز*. (ف. مجیدی، مترجم) تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

مطلقاً اشتدادی ؟ است، هیچ نسلی ندارد از این رو، تاریخی را منتقل نمی‌کند. الگوی زیست‌شناختی و مصداقی بدن بی‌اندام همان «نطفهٔ انسانی»^۱ است، که ساحتی اشتدادی و سرشار از وفور است، وفور بالقوه‌هایی که هنوز بالفعل نشده‌اند و فقط با محورها و بردارها، شیب‌ها و آستانه‌ها، جابه‌جایی‌ها و مهاجرت‌ها تعریف می‌شود. این **رویان‌شناسی**^۲ از نظر دلوز خود معرف الگوی زندگی در جنس ناب و تکینگی خاص خود است: یک سرزندگی اشتدادی، غیرارگانیک و توانمند که ارگانیسم را درمی‌نوردد، زیرا یک واقعیت اشتدادی است که مدام در حال ساختن خودش و شدن است، در حالی که در بدن در شکل تکاملش، زندگی محبوس شده است. از این رو، دلوز و گتاری از بدن بی‌اندام در ضداودیپ به‌عنوان الگوی حقیقی زندگی یاد می‌کنند که در بیان تجربهٔ شیزوفرنها از زندگی تجسم پیدا می‌کند، سازمان یکپارچه‌ای که هستی را در شکل شدت ناب خود ترسیم می‌کند. پس مسئلهٔ اصلی در جامعه، کثرت و شدت اتصال‌هایی است که یک جامعه می‌تواند ایجاد کند، جریان‌هایی که تقویت می‌کند، ابداع می‌کند یا کنار می‌گذارد و حذف می‌کند (دلوز^۳، 1396، ص و ص. 153 و 43). پس بدن بدون اندام، یک بدن عاطفی، اشتدادی و آنارشیک است که فقط از قطب‌ها، آستانه‌ها و شیب‌ها تشکیل می‌شود. از این رو، در آن بی‌نهایت نسبت ترکیب و تجزیه وجود دارد، طوری که بدن به‌نوبهٔ خود در یک نسبت مرکب جدید به بدنی گسترده‌تر وارد می‌شود یا برعکس، بدن‌های کوچک‌تر را از روابط مرکب اما محدود خود بیرون می‌راند. پس بدن بدون اندام، یک سرزندگی توانمند است که بخش‌ها در آن گم شده‌اند، تفاوت‌گذاری‌ها از میان رفته‌اند و سلسله‌مراتب‌ها آشفته گشته‌اند. دیگر هیچ چیز وجود ندارد به‌جز شدت‌هایی که مناطقی نامعین را تشکیل می‌دهند و این بدن غیراندام‌وار را درمی‌نوردد. این سرزندگی غیراندام‌وار، رابطهٔ بدن است با نیروها و توان‌های نامرئی که آن را می‌قاپند یا بدن به آن‌ها چنگ می‌زند (دلوز^۴، 1396، صص. 268-269). از این‌جا می‌توان فهمید که چرا ضداودیپ به رشتهٔ تحریر در آمد؟ زیرا اودیپ معرف نظام روانی است که بر طبق آن شهروندان «مطیع و

¹ Embryo

² Embryology

³ دلوز، ژیل. (1396). *انتقادی و بالینی*. (ز. اکسیری، پ. غلامی، & ا. گنجی، مترجم) تهران: بان.

⁴ دلوز، ژیل. (1396). *انتقادی و بالینی*. (ز. اکسیری، پ. غلامی، & ا. گنجی، مترجم) تهران: بان.

فرمانبردار» از طریق خودسانسوری و کنترل اجتماعی تحمیل شده بر آن‌ها تولید می‌شوند، یک سوژه خود-سرکوب^۱، نه سوژه‌های سیاسی، از این رو، اودیپ، بیان‌گر زیستن در ساختارهای مرجعیت و اقتدار ازپیش‌موجود است نه تلاش برای تغییر، زیرا میل از طریق نظام‌های نمادین ازپیش‌موجود اسیر و به هنجار می‌شود، بنابراین سوژه اودیپی نمی‌تواند معرف سوژه تغییر باشد. در حالی که دلوز و گتاری معتقدند که میل نباید در نظام‌های نمادین ازپیش‌موجود محصور و محبوس شود، میل باید بازنمایی خاص خود را داشته باشد، یعنی خودش را تجربه و زندگی کند. از این رو، دلوز و گتاری کار خود را بر نقد روانکاوی به‌منظور تأسیس یک نظام پسا روانکاوی جدید استوار می‌کنند: راهی برای تأسیس یک سوژه سیاسی جدید خارج از نظم موجود. از این رو، در ضد-اودیپ، اسکیزوفرنی یا روان‌گسیختگی برای دلوز و گتاری، به‌مثابه خط‌گریز یا وجهی از «بیرون‌بودگی» از نظام عقلی تحمیلی قلمداد می‌شود که سوژه در آن مجال ابراز و خوداظهاری پیدا می‌کند، زیرا از نظر دلوز و گتاری، در صورتی باید کسی را مسئول عملی دانست که بتوان عمل یاد شده را منحصر به همان شخص به عنوان علت و منشأ عمل نسبت داد. اما سوژه خودآگاهی که در انقیاد نظام‌های نشانگانی ازپیش‌موجود تربیت شده و برای اشغال موقعیت سوژگی خود فراخوانده می‌شود، چطور می‌تواند در قیدوبندهای سیستمی که در آن بزرگ شده است، دم از آزادی و خودمختاری بزند؟ از این رو، دلوز و گتاری با طرح سوژه اسکیزوفرنیک به دنبال سوژه دیگری به جز سوژه خودآگاه هستند (دیو^۲، 1396، صص و ص. 153 و 127-125؛ کرتولیکا^۳، 1398، ص. 69). اما این بدن بدون اندام چگونه خلق می‌شود؟ چطور می‌توان نطفه‌اشدادی سرشار از نیروها را برای خلق یک تاریخ جدید و در نتیجه گسست، محقق و ممکن ساخت؟ شاید پاسخ را بتوان در همان هنر، فلسفه و علم جستجو نمود.

¹ Self-repression

² دیو، ریدار. (1396). دلوز. (ف. مجیدی، مترجم) تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

³ کرتولیکا، ایگور. (1398). ژیل دلوز. (م. نظامی زاده، مترجم) تهران: ثالث.

هر اثر هنری همواره آفرینش زمان-مکان جدید است (دلوز^۱، 1398، ص. 59). اثر هنری همواره می‌تواند حیاتی فرازمانی و فرامکانی داشته باشد یعنی می‌تواند فراتر از زمانی که خالقش به آن جان می‌دهد، به زندگی و معنابخشی خود ادامه دهد، نوعی امتداد زمانی-مکانی که آن را مدیون خوانش‌های متفاوت انضمامی توسط مخاطبان فراخوانده شده‌اش است، پژوهاکی که مدام به «سوژه» هدف قرار گرفته، بازمی‌گردد. از این رو، اثر هنری در ذات خودش، ماشینی مولد محسوب می‌شود: ماشین مولد معنا در خارج از کلیت و نظم موجود (دلوز^۲، 1397، ص. 216). در واقع، «امر تأثیری» یا «انفعال دادها» مبتنی بر حس-دادها و حس-یافت‌ها (انفعال دادهایی که به ما هجوم می‌آورند) از «امر مفهومی» (نظمی مبتنی بر معنا و فارغ از احساسات و هیجان) متفاوت است. یک «مفهوم» از این رو، با «حس داد» متفاوت است که در قالب «معنای منبعث از نظم نمادین» و فارغ از احساسات سازماندهی شده است. در نتیجه به ما اجازه می‌دهد که به یک فرم یا اتصال «بدون احساس» بیاندیشیم. «مفهوم» به اندیشه ما نظم و جهت می‌دهد و بر این مبنا، معنادهی فارغ از احساسات و هیجان‌های زودگذر را فراهم می‌کند، و در تعیین بخشی خشونت‌آمیز خود؛ قدرت ایجاد گسست در نظم و ترکیب‌های موجود را دارد. در حالی که هنر، و انفعال دادهای برخاسته از حس-دادها و حس-یافت‌ها این گسست را در شکل ملایم‌تری هدایت و ممکن می‌گرداند. در واقع هنر، با اتکا بر حس-دادها و حس-یافت‌ها و نظام نشانگانی بصری-شنیداری خود، تلاش می‌کند تا مخاطب/ان خود را از نظم و درک مشترک دور کرده و بازکردن پنجره‌ای به آشوب تک‌بودگی‌ها، مخاطبان‌ش را به دنیایی جدید پرتاب می‌کند. این همان برون‌ایستایی از نظم موجود است که امتداد ابژکتیو نتایج سیاسی-اجتماعی آن به مدد فعال‌سازی اندیشه و تفکر مخاطبان هنر محقق می‌گردد (کولبروک^۳، 1387، ص. 63 و 60). اما اندیشیدن تا زمانی که در کنترل نیروهای واکنشی

^۱ دلوز، ژیل. (1398). مغز یک صفحه نمایش است. (پ. غلامی، مترجم) تهران: بان.

^۲ دلوز، ژیل. (1397). مارسل پروست و نشانه‌ها. (ا. ش. اسداللهی، مترجم) تهران: نشر علم.

^۳ کولبروک، کلر. (1387). ژیل دولوز. (ر. سیروان، مترجم) تهران: مرکز.

است، هیچ نمود خارجی و مؤثری به‌منظور «تغییر» نخواهد داشت (پیتون^۱، 1387، ص. 56). از این رو، مخاطبین هنر همواره به‌مثابه زندانیان سیاسی انگاشته می‌شوند که قبلاً توسط نظامی از نشانگان استانداردسازی‌شده و بازنمایی‌های رایج، مصادره به مطلوب شده‌اند. اکنون این وظیفه و رسالت‌رهایی‌بخش هنر است که در زبان بی‌کلام و غیرنمادین خود؛ با صدای بی‌صدای خود، این زندانیان را آزاد کند و با امتداد تکینگی خود، تکینگی مخاطبانش را هم آزاد و محقق کند. هنر این مهم را به مدد تکانه‌های نامعقول خود فراهم می‌کند: برون‌گستری یک روح خاص، دریچه‌ای به دنیای نو، خلق چشم‌اندازی^۲ متفاوت از چشم‌انداز مسلط و تحمیل‌شده، دلانی برای امتداد هستی و حیات در شکل ناب‌بودگی خودش (دلوز^۳، 1398، صص. 69-68). پس آفریننده، کسی است که ناممکن‌های خاص خودش را می‌آفریند و بدین‌وسیله، امکان‌ها را خلق می‌کند.....بدون مجموعه‌ای از ناممکن‌ها، هیچ خط‌گریزی وجود نخواهد داشت. ناممکن‌ها هم تنها در آری-گویی به توان زندگی و فعلیت‌یابی تکینگی‌های خاص آن و در نتیجه، استحاله خود هستی محقق می‌شود. به همین دلیل، دلوز زندگی را این‌گونه توصیف می‌کند: نه یک خاستگاه، نه یک هدف، نه مبدأ، نه غایت، بلکه یک فرایند محض که همواره در میانه و در بطن یک محیط، با آزمون‌گری‌ها و شدن‌های پیش‌بینی‌ناپذیرش عمل می‌کند، شدنی که همواره در حالتی بینابینی وارد یک منطقه مجاورت می‌شود (دلوز^۴، 1396، صص. 61-55). در این جا نقاشی، انجماد تکینگی خاصی است که خود-ابرازی معنایی و مهم‌تر از همه، اندیشگی‌اش را مدیون ذوب همزمان ادراک‌های متعارف و ازپیش‌موجود است، خلق یک نگاه نامتعارف به‌منظور خلق اندیشه (دیو^۵، 1396، ص. 263). در این جا نقاشی به‌مثابه اثر هنری کارکردی غیرمعمول و غیرمتعارف دارد: مرئی و نامرئی‌ساختن همزمان معنای نشانه‌های به‌کار گرفته‌شده به‌منظور تغییر معنای آن‌ها و خلق معانی جدید بر مبنای چشم‌اندازهای متفاوتی که نسبت به کلیت نظم موجود و معنای تحمیل‌شده بر نشانه‌ها اتخاذ می‌کند.

^۱ پیتون، پال. (1387). *دلوز و امر سیاسی*. (م. رافع، مترجم) تهران: گام نو.

^۲ Perspective

^۳ دلوز، ژیل. (1398). *مغز یک صفحه نمایش است*. (پ. غلامی، مترجم) تهران: بان.

^۴ دلوز، ژیل. (1396). *انتقادی و بالینی*. (ز. اکسیری، پ. غلامی، & ا. گنجی، مترجم) تهران: بان.

^۵ دیو، ریدار. (1396). *دلوز*. (ف. مجیدی، مترجم) تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

چرا که هر نشانه به شکل همزمان از دو بخش تشکیل شده است: 1. مرئی، 2. نامرئی. اگر در سطح مرئی و عینی نشانه‌ها باقی بمانیم، همواره حقیقت نشانه‌ها را قربانی می‌کنیم (دلوز¹، 1397، ص. 43). پس اگر فلسفه با مفاهیم سروکار دارد، آن‌ها را می‌آفریند و توسعه و بسط و گسترش‌شان می‌دهد، هنر در خلال حس-دادها و حس-یافت‌های خود ابداع و آفرینش‌گری یک گسست و تاریخ جدید را محقق می‌کند. در این جا نقاشی به عنوان یک اثر هنری، یک نوع از تصاویر بصری غیرمتحرک را می‌آفریند: خطوط و رنگ‌هایی که انجماد تکنیکی لحظه‌ای خاص را به همراه دارند و تنها به مدد این خطوط و تصاویر است که نقاشی تلاش می‌کند معنایی را به مخاطب القا کند، تصاویر شنیداری به مدد نقاشی؛ تلاش می‌کنند تا معنایی خاص را با فعال‌سازی اندیشه مخاطب خود وارد عرصه یک رخداد کنند یا به تعبیر دقیق‌تر: رخدادسازی کنند. پس نقاشی اثری هنری به مراتب سخت‌تر و با وظیفه و رسالتی به مراتب سنگین‌تر است، زیرا بر خلاف سینما و نشانه‌های سینماتوگرافیک که از پویایی و برخورداری همزمان نشانه‌های بصری-تصویری و شنیداری بهره‌مند هستند، نقاشی تنها محدود به نشانه/های بصری منجمد شده است. پی‌رنگ‌ها و خطوط جامدی که در کلیت خود باید آنقدر قوی و فعال باشند تا بتوانند تحمیل معنایی و رؤیت‌پذیری نشانه خواندنی خاص خود به مخاطب را با زبان بی‌زبانی (غیر-نمادین و تنها خیالی) و تنها به مدد برون‌داد بصری خود، القا کنند و در نتیجه تفکر و اندیشه مخاطب/ان خود را برای خوانش و فهمی غیر-نمادین فعال کنند. چیزی در این جا در مخاطب اثر هنری (این جا نقاشی) اتفاق می‌افتد، چیزی شروع به تولد می‌کند، آن هم برای خودش و به مدد مخاطب به کار گرفته شده، این یعنی آفرینش و همین امر می‌تواند سرآغاز یک تاریخ نو محسوب شود، زیرا هر فعالیت آفرینش‌گری وجه و معنای سیاسی در خود مستتر دارد و اگر این خوانش از امر سیاسی به مدد اثر هنری به گسست مورد انتظار هنرمند منتهی شود، چیزی اتفاق می‌افتد: آغاز یک تاریخ نو، یک بامداد جدید در تاریخ هستی سوژه (دلوز²، 1398، صص. 27-23).

¹ دلوز، ژیل. (1397). *مارسل پروست و نشانه‌ها*. (ا. ش. اسداللهی تجرّق، مترجم) تهران: نشر علم.

² دلوز، ژیل. (1398). *مغز یک صفحه نمایش است*. (پ. غلامی، مترجم) تهران: بان.

در این جا، بامداد^۱ قصهٔ پرغصهٔ ما هم به منظور تغییر بافتار و زیست-جهانی که در آن قرار گرفته است، تکینگی‌های منحصربه‌فرد خود را در بوم نقاشیِ سردش بی‌صدا فریاد می‌زند. او نمونه‌ای از همان «هنرمند متعهد حقیقی» است که در پیگیریِ بازنمایی و امتداد ابژکتیوِ اثرش در سطح کلان سیاسی-اجتماعی، به دنبال اعمال تغییرات مورد نیاز در بافتار زیست-جهانش اما، از خلال رویکردی خاص است. رویکردی که بر مبنای آن، فقط به دنبال آگاهی‌بخشی صرف و محصور ساختن مخاطبان خود در سطح انفعالی و واکنشی نیست، بلکه همزمان با آفرینش محتوایی و درون‌بودگی اثر هنری خود به مثابهٔ یک تکینگی خاص و منحصربه‌فرد، به دنبال برون‌گستری و امتداد تکینگی این اثر هنری و رخنهٔ آن در ساختارهای کلان سیاسی-اجتماعی و در نتیجه تغییر نظم و کلیت از پیش موجود از طریق خلق سوژه‌های کنش‌گر خاص خود می‌باشد، سوژه‌هایی که از سطح مخاطبان منفعل و واکنش‌گر خارج می‌شوند و با تلاش برای سهم شدن در فراخوانِ موضع برون‌ایستایی خود اثر نسبت به نظم و کلیت موجود، در افقی جدید قرار می‌گیرند و به مدد این افق جدید، از چشم‌اندازی خاص و منحصربه‌فرد برای تداوم و دیرش هستی و حیات در مسیری نو و در نتیجه تاریخی جدید برخوردار می‌شوند. همان لحظه‌ای که شاعر معتقد است: **چشم‌ها را باید شست، جور دیگر باید دید**^۲. بامداد از خلال این چشم‌انداز غیرمتعارفِ ایجابی، منحصربه‌فرد و مستتر در اثر خود، در واقع، به دنبال خلق مخاطبانی است که گم‌شده‌اند؛ مخاطبانی که با ظهور و بازیابی مجدد آن‌ها زمانِ گم‌شدهٔ این مرز و بوم به آن بازمی‌گردد و دردها و جراحات‌ها جای خود را به سرور و شادمانی می‌دهند. این همان لحظهٔ تکینگی خاصی است که بامداد قصهٔ پر غصهٔ ما به دنبال خلق آن است. در واقع، آن‌چه که در آثار بامداد دیده می‌شود، تلاش، امید و خلق کنش‌گری متناسب با شرایط زمانه و زمینه به منظور «تغییر» بافتار و در نتیجه خلق تاریخ نو است، زیرا در نهایت به مدد نتایج متعاقب حاصل از انجماد اثر هنری، بامداد به دنبال یک گذار است: ما باید تکه‌های

^۱ آقای بامداد حسین‌خانی، هنرمند چیره دست کشورمان و برادر بزرگوار که افتخار آشنایی با ایشان را به مدد پارسا داشتم و همچنان در محضرشان توفیق علم آموزی نظری و انسانی دارم.

^۲ سهراب سپهری

غمگین و وصله‌های ناجور زندگی را پیدا کنیم و تلاش کنیم تا از این زخم‌ها و جراحات‌های کهنه عبور کنیم (شافاک¹، 1397، ص. 112). اما عبور و گذار از این جراحات‌ها و زخم‌ها، به‌جز وجه سلبی و منفی آن، تنها از رهگذر افقی ایجابی محقق می‌شود. در این‌جا و در این اثر تأثیرگذار و منتخب بامداد، این افق ایجابی به مدد انگاشته‌ها و پی-رنگ‌های سریالی چهارگانه‌ای به تصویر درآمده است که خود را بر مبنای طرح صفحه دلوزی، به‌مثابه اتصالات ماشینی به‌منصه ظهور می‌رساند. آنچه که در کلیت این چهارگانه اثر هنری بامداد به‌عنوان برون‌داد نهایی و غایی مطمح نظر است، کلیت معنایی برخاسته از سه گانه پدر-پسر-روح القدس، اما در معنایی جدید مبتنی بر انگاره‌های پست‌مدرنیسمی و ضدالهیاتی است، جایی که پدر برخلاف کارکرد رهایی‌بخش الهیاتی مورد انتظار خود دچار نوعی از جادو رفتگی معنایی می‌شود و در عوض، به‌عنوان انباشت و تراکمی از خشونت به سطح آمده، اما در هیئت و پیکربندی² جدید انضباطی خود را بر سوژه‌ها ظاهر می‌کند. امتداد این ظهور در پسر به‌عنوان عامل و مجری این دیدگاه ضدالهیاتی و خشونت، در شکل نامرئی و خشونت انضباطی خود، ترسیم می‌گردد. این‌بار پدر در مقام دولت و پسر در مقام قانون، محملی برای اعمال خشونت بر بدن سوژه/ها می‌شود، چیزی که در تاریخیت چهارگانه اثر و تفاوت بک‌گراندهای آن عملاً ثابت باقی می‌ماند؛ مگر آن‌که سوژه‌ای که تحت خشونت قرار گرفته است از موقعیت فروافتاده خود خارج شود. در واقع، آنچه که در این‌جا هدف قرار می‌گیرد، تولد روح القدس جدیدی است، روح القدس یا جبرئیلی که نمایانگر و معرف پیام‌آوری است، در این‌جا در سطح «شوش» و شوند جدیدی ظهور پیدا می‌کند، قدسیتی که به مدد معصومیت و مظلومیت سوژه در مقابله و مواجهه با خشونت اعمال‌شده توسط دوگانه پدر-پسر؛ به انشقاق روح القدس از سه گانه پدر-پسر-روح القدس منتهی می‌شود. در واقع، این‌جا خشونت به سطح درآمده علیه سوژه، به خلق یک ابرانسان، یا جهش‌یافته الهیاتی در انگاره روح القدس منتهی می‌شود که خود معرف شکل جدیدی از حیات است. زیرا:

¹ شافاک، الیف. (1397). سه دختر حوا. (م. طباطبائیها، مترجم) تهران: نون.

² Configuration

تنها فرشته‌ها هستند که می‌توانند علیه خدا بشورند^۱

^۱گر در، یوستین. (۱۳۸۳). دنیای سوفی: داستانی درباره تاریخ فلسفه. (ح. کامشاد، مترجم) تهران: نیلوفر. ص. ۴۱۵