● زهره ملایی - پیام ذوقی

افلاطون‌گرایی دلوز:

بخش نخست

مثل در مقام امر واقع دلوز و لکانی

Slavoj Zizek

نوشته اسلاوی ژیژک

اندیشه

بیایید تدبیر قدیمی کاتولیک‌ها را به منظور دور نگه‌داشتن مردان از وسوسه تن به یاد آوریم، که بدن پس‌از گذشت چند دهه چه‌طور جلوه خواهد کرد. پوستی خشکیده و اندام فرسوده، (یا حتی بدتر از آن، چیزی را که همین حالا هم زیر پوست پنهان است مجسم کنید، یعنی گوشت خام، استخوان‌ها، مایعات درونی، غذای نیمه هضم شده و پس‌مانده‌ها...) این تدبیر به هیچ‌وجه بازگشت به امر واقع The Real نیست، امر واقعی که با هدف از هم دریدن شبح خیالی تن در نظر گرفته شود، [برعکس] چنین رویکردی با فرار از امر واقع یکی است، چرا که امر واقع خود را در نمود فریبنده بدن عریان آشکار می‌سازد. یعنی، در تقابل میان نمود شبح‌وار بدن شهوت‌انگیز و بدن نفرت‌انگیز در حال تلاشی، نمود شبح‌وار، امر واقع و بدن در حال تلاشی، همان واقعیت است - از این رو برای پرهیز از افسون مرگ‌آور امر واقع که ما را به فرو رفتن در گرداب کیف jouissance خود تهدید می‌کند به بدن در حال تلاشی متوسل می‌شویم.

ادعای افلاطون‌گرایی «خام» در این زمینه این است که تنها بدن زیبا، صورت مثالی را به‌طور کامل تجسم می‌بخشد. و یک بدن با تلاشی مادی خود تنها از صورت مثالی خود تنزل می‌یابد و دیگر یک روگرفت موثق نیست. در مقابل از دیدگاه دلوزی (و در این مورد، لکانی)، شبح مجذوب‌کننده همان صورت، مثالی بدن، در مقام امر واقع است. این بدن، بدنی واقع در واقعیت نیست، بلکه در اصطلاح دلوز، بدنی ویرچوآل[1] virtual، یعنی بدنی غیرجسمانی / غیرمادی، بدنی از شدت‌های[2] ناب است.

اساسی‌ترین بحث ضدهگلی دلوز به تفاوت ناب برمی‌گردد که مدعی‌ست، هگل عاجز از تصور تفاوت «ناب» است تفاوتی که بیرون از افق اینهمانی / تقابل قرار می‌گیرد؛ او تفاوت را تفاوتی بنیادین و مفرط می‌داند، تفاوتی در قالب تقابل، که بعدها به واسطه انحلال دیالکتیکی‌اش، مجدداً در زیر مجموعه اینهمانی قرار می‌گیرد. (در این‌جا، دلوز در تضاد با دریدا هم قرار می‌گیرد کسی که از دید دلوز در دام دور باطل تقابل / اینهمانی گرفتار مانده و فقط این انحلال را برای مدتی نامحدود به تعویق می‌افکند.) به همان اندازه که هگل، فیلسوف فعلیت / فعلیت بخشی است، به همان اندازه هم «حقیقت» بالقوگی potentiality برای او در فعلیت بخشی به این حقیقت آشکار می‌شود. ناتوانی هگل از تصور تفاوت ناب با عجز وی از تصور امر ویرچوآل در چارچوب مناسب این امر، یعنی در چارچوب امکانی برابری می‌کند که از پیش واجد واقعیت خود است. تفاوت ناب، اکچوآل[3] actual نیست و ارتباطی به خواص متفاوت اکچوآل یک شیء در قیاس با خود یا با دیگر اشیاء ندارد و وضعیتی کاملاً ویرچوآل دارد، این تفاوت دقیقاً زمانی در ناب‌ترین شکلش رخ می‌دهد که هیچ تغییری در حالت اکچوآل آن رخ نمی‌دهد، یعنی هنگامی‌که همان شیء خود را به شکل اکچوآل تکرار می‌کند. در واقع به ظاهر این فقط دلوز است که طرح حقیقتاً پساهگلی نظریه تفاوت را صورت‌بندی کرده است. چنان‌که «گشودگی» دریدایی که بر تفاوت بی‌پایان تأکید می‌کند، یعنی بر نوعی بارآوری dissemination که هرگز قابل حذف / بازتخصیص و... نیست، در همان چارچوب هگلی باقی می‌ماند و تنها کاری که می‌کند این است که این چارچوب را «می‌گشاید»...

اما استدلال مقابل و هگلی در این زمینه می‌توانست این‌طور باشد که با این وصف آیا تفاوت ویرچوآل ناب، نامی دیگر برای خود - همانی self-identity اکچوآل نیست؟ آیا این تفاوت بر سازنده اینهمانی اکچوآل نیست؟ به بیان دقیق‌تر، مطابق تجربه گرایی استعلایی دلوز، تفاوت ناب، پشتوانه / شرط ویرچوآل اینهمانی اکچوآل است که به عبارت دیگر یک شیء هنگامی (و فقط هنگامی) «(خود) - همان» تلقی می‌شود که پشتوانه ویرچوآل آن به تفاوتی ناب تقلیل یافته باشد. در دیدگاه لکانی، تفاوت ناب به مکمل ابژه یویرچوآل (ابژه کوچک a لکانی) مربوط می‌شود؛ شکل‌پذیرترین نمونه این تفاوت، تغییر ناگهانی (ادراک ما از) ابژه‌ای است که، با توجه به کیفیت‌های ایجابی‌اش، همان ابژه باقی می‌ماند، یعنی «اگرچه چیزی تغییر نکرده اما شیء به یک‌باره کاملاً متفاوت به نظر می‌رسد.» یا به تعبیری دلوزی، این شدت شیء است که دست‌خوش تغییر می شود. (در این‌جا از دید لکان، مسأله / وظیفه نظری، تمیز دادن دال اعظم از ابژه کوچک a است که هردو به X مغاک‌گونه ابژه در ورای ویژگی‌های ایجابی آن ارجاع دارند.) از قرار معلوم، تفاوت ناب به آنتاگونیسم (تضاد) نزدیک‌تر است تا تفاوت میان دو گروه اجتماعی ایجابی که یکی از آن‌ها می‌بایست نابود شود. کلی‌گرایی مذکور که از کشمکش‌های آنتاگونیستی حمایت می‌کند در انحصار هیچ‌کس نیست و به همین جهت در این کشمکش‌ها برترین فتوحات هم به معنای نابودی دشمن نیست، بلکه انفجار و فوران «برادری کلی» است که در آن عوامل اردوگاه‌های سیاسی مخالف موضع خود را تغییر می‌دهند و به ما می‌پیوندند. (صحنه‌های مثال‌زدنی پیوستن نیروهای نظامی و پلیس، تظاهرات‌کنندگان را به یاد بیاورید.) در چنین فورانی از برادری همه‌شمول و پر حرارت که در اصل هیچ‌کس از آن مستثنی نیست، تفاوت میان «ما» و «دشمن» به مثابه عوامل ایجابی به نوعی تفاوت صوری ناب فروکاسته می‌شود.

این امر توجه ما را به موضوع تفاوت، تکرار و تغییر (به معنی پیدایش چیزی واقعاً نو) جلب می‌کند. آن نظریه دلوز را که مطابق آن امر نو و تکرار در تقابل با هم قرار

نمی‌گیرند و امر نو تنها از تکرار برمی‌خیزد را باید در مواجهه با پس‌زمینه تفاوت میان امر ویرچوآل و اکچوآل خواند. به بیان صریح، تغییراتی که صرفاً به وجه اکچوآل اشیاء برمی‌گردند تنها تغییراتی در چارچوب موجود هستند و نه تجلیات چیزی حقیقتاً نو - امر نو فقط هنگامی ظاهر می شود که پشتوانه ویرچوآل امر اکچوآل دگرگون شود و این دگرگونی دقیقاً در هیأت تکراری رخ می‌دهد که شیء در آن در وجه ویرچوآل خود به همان شکل باقی می ماند. به عبارت دیگر در حقیقت دگرگونی اشیاء زمانی رخ نمی‌دهد که مثلاً از «آ» به «ب» تبدیل می‌شوند، بلکه هنگامی این دگرگونی صورت می‌گیرد، که آ در قیاس با خواص اکچوآل خود دقیقاً همان آ باقی مانده است، یعنی به‌طرز نامحسوسی «کاملاً تغییر کند»...

تغییراتی که صرفاً به وجه اکچوآل اشیاء برمی‌گردند تنها تغییراتی در چارچوب موجود هستند. به عبارت دیگر در حقیقت دگرگونی اشیاء زمانی رخ نمی‌دهد که مثلاً از «آ» به «ب» تبدیل می‌شوند، بلکه هنگامی این دگرگونی صورت می‌گیرد، که آ در قیاس با خواص اکچوآل خود دقیقاً همان آ باقی مانده است، یعنی به‌طرز نامحسوسی «کاملاً تغییر کند»... درنهایت امر واقع لکانی، در تقابل با امر نمادین، هیچ رابطه‌ای با موضوع تجربه‌گرایی مرسوم درباب امکانات واقعیت ندارد که در برابر ساختارهای صوری مقاومت می‌کند و نمی‌تواند به تعینات مفهومی‌اش تقلیل یابد. به عبارتی، زبان خاکستری و واقعیت سبز است

درنهایت امر واقع لکانی، در تقابل با امر نمادین، هیچ رابطه‌ای با موضوع تجربه‌گرایی مرسوم (و به همین جهت با موضوعات پدیدارشناسانه، تاریخ‌گرایانه و فلسفه اصالت حیات) درباب امکانات واقعیت ندارد که در برابر ساختارهای صوری مقاومت می‌کند و نمی‌تواند به تعینات مفهومی‌اش تقلیل یابد - به عبارتی، زبان خاکستری و واقعیت سبز است... بالعکس، امر واقع لکانی حتی از هر ساختار نمادینی «تقلیل‌گراتر» است، به‌گونه‌ای که ما هنگامی امر واقع را لمس می‌کنیم که کل سرمایه تفاوت‌های یک بستر نمادین را از آن بگیریم و آن را به حداقل تضاد تقلیل دهیم. خود لکان در این مورد بی‌تقصیر نیست، چرا که او گه‌گاه فریفته قابلیت ریزوم[4]وار زبان در ورای (یا حتی تحت) ساختار صوری آن می‌شد، که مورد تأیید او بود. وی در آخرین دهه تدریس خود، مفهوم لالانگ[5] lalangue را (که گاهی به سادگی به Llanguage ترجمه شده است) به همین معنا به‌کار می‌برد، یعنی زبان به مثابه جایگاهی برای لذات غیرمجازی که از هر هنجاری سرپیچی می‌کنند، تکثر آشفته هم‌آواها، بازی کلمات، طنین‌ها و پیوندهای استعاری «بی‌قاعده»... درعین آن‌که این مفهوم، مفهومی مولد است اما باید به محدودیت‌های آن هم توجه داشته باشیم. اغلب مفسران خاطر نشان کرده‌اند که آخرین خوانش مهم ادبی لکان، یعنی خوانش او از جویس که سمینار متأخر خود[6] XXIIIsinthome را به او اختصاص داده است، در سطح خوانش‌های مهم قبلی‌اش (یعنی هملت، آنتی‌گونه و سه‌گانه Coufontaine اثر کلودل) نیست .در واقع در این‌جا و در شیفتگی لکان در برابر جویس متأخر چیزی ساختگی هست، یعنی شیفتگی به «بیداری فینگان‌ها» Finnegan's Wake (به عنوان آخرین‌گونه از اثر ادبی کامل Gesamtkunstwerk) همراه با توانایی بی‌پایان لالانگ وجود دارد که به‌نظر می‌رسد در بطن آن نه تنها شکاف میان زبان‌های منحصربه‌فرد، بلکه همان شکاف میان معنای زبانی و (کیف jouissance) نیز غالب است و (jouis-sense لذت در معنا: لذت - معنا) ریزوم‌وار در تمام مسیرهایش تکثیر می‌شود. البته همتای حقیقی جویس ساموئل بکت است: بکت بعداز دوره اولیه کاری‌اش که در آن کم و بیش برخی از شکل‌های موجود در جویس را می‌نویسد، بکت «حقیقی» را خلق می‌کند و این کار را به واسطه یک کنش اخلاقی حقیقی، یک گسست و نوعی رد امکانات جویسی لذت - معنا و چرخش زاهدانه به‌سوی نوعی «تفاوت حداقلی»، یعنی حداقل‌سازی و «کاستن» از محتوای روایی و خود زبان انجام می دهد (این مسیر به‌طور آشکاری در اثر اصلی‌اش، یعنی سه‌گانه مولوآ - مالون می‌میرد - نام ناپذیر قابل تشخیص است.) این تفاوت حداقلی - شکاف ناب پارالکسی[7] - چیست که از اثر به بلوغ رسیده بکت حمایت می‌کند؟ این امر وسوسه می‌کند تا نظریه‌ای را مطرح کنیم که همان تفاوت میان زبان فرانسه و انگلیسی است: به‌طوری‌که می‌دانیم، بکت بیش‌تر آثار دوران پختگی‌اش را به زبان فرانسه (و نه زبان مادریش) نوشته است، او که از کیفیت پایین ترجمه‌ها سرخورده شده بود خود این آثار را به زبان انگلیسی ترجمه کرد و این ترجمه‌ها نه تنها ترجمه‌هایی نزدیک به اثر نیستند بلکه اساساً متونی متفاوت هستند.

از دیدگاه لکان علت وضعیت «حداقل‌گرای» - کاملاً صوری و موهوم - امر واقع این است که تکرار بر سرکوب تقدم دارد - یا همان‌طور که دلوز به‌طور اجمالی بیان می‌کند: «به خاطر آن‌که سرکوب می‌کنیم تکرار نمی‌کنیم بلکه سرکوب می‌کنیم چون تکرار می‌کنیم.(105-RD)» این‌گونه نیست که نخست مضمونی تروماتیک واپس‌زده شود و سپس، بدان جهت که آن را به‌خاطر نمی‌آوریم و از این رو قادر نیستیم رابطه خود را با این امر تروماتیک روشن کنیم، این مضمون ما را رها نکند و خود را در صور مبدل تکرار کند. امر واقع تفاوت حداقلی است، در نتیجه تکرار (که این تفاوت را برقرار می‌سازد) اصل نخستین است؛ تقدم سرکوب به واسطه «مادیت‌بخشی» امر واقع در شیء‌ای ظاهر می‌شود، که در برابر نمادین شدن مقاومت می‌کند - پس تنها، سرکوب ظاهر می‌شود تا امر واقع سرکوب شده / منع شده بر خود تأکید و خود را تکرار کند. امر واقع اساساً چیزی جز شکاف جداکننده شیء از خودش، یعنی شکاف تکرار نیست.

پیامد این امر نیز وارونگی رابطه میان تکرار و یادآوری است. از این رو این جمله معروف فروید «آن‌چه به یاد نمی‌آوریم، ناگزیر از تکرار آن هستیم» را می‌بایست معکوس کنیم: آن‌چه قادر به تکرار آن نیستیم تسخیرمان می‌کند و ناگزیر از حفظ‌کردن آن هستیم. راه رهایی از ترومای گذشته یادآوری این تروما نیست، بلکه تکرار کامل آن در معنای کیرکگاردی آن است. اگر تفاوت ناب را می‌توان به این روش همان‌گویانه بیان کرد، پس «تفاوت ناب» دلوزی در ناب‌ترین شکلش چیست؟ تفاوت

امر واقع لکانی حتی از هر ساختار نمادینی «تقلیل‌گراتر» است، به‌گونه‌ای که ما هنگامی امر واقع را لمس می‌کنیم که کل سرمایه تفاوت‌های یک بستر نمادین را از آن بگیریم و آن را به حداقل تضاد تقلیل دهیم. خود لکان در این مورد بی‌تقصیر نیست، چرا که او گه‌گاه فریفته قابلیت‌ریزوموار زبان در ورای ساختار صوری آن می‌شد، که مورد تأیید او بود.

وی در آخرین دهه تدریس خود، مفهوم لالانگ lalangue را به همین معنا به‌کار می‌برد، یعنی زبان به مثابه جایگاهی برای لذات غیرمجازی که از هر هنجاری سرپیچی می‌کنند، تکثر آشفته هم‌آواها، بازی کلمات، طنین‌ها و پیوندهای استعاری «بی‌قاعده»

ناب، تفاوت کاملاً ویرچوآل چیزی‌ست که خود را به‌طور کاملاً اینهمان با خصوصیات اکچوآل خود تکرار می‌کند: «در این‌جا تفاوت‌های چشم‌گیری در شدت‌های ویرچوآل وجود دارد که در انطباعات اکچوآل ما تجلی می‌یابد. این تفاوت‌ها در مطابقت با تفاوت‌های قابل شناخت اکچوآل نیستند. یعنی [برای مثال] تغییر سایه رنگ صورتی به شکل قابل تشخیص به‌طورکلی فاقد اهمیت است. چرا که تغییر، نشانه‌ای از بازآرایی روابط اکچوآل و ویرچوآل بی‌شمار دیگری است[۸].» آیا این تفاوت ناب همان چیزی نیست که با تکرار همان سطر ملودیک اکچوآل در «تصنیف خیالی» روبرت شومان رخ می‌دهد؟ این قطعه را باید در مقابل پس‌زمینه کاهش تدریجی صدا در آهنگ‌های شومان تفسیر کرد: این یک قطعه پیانویی صرف نیست، بلکه آهنگی فاقد سطر آوازی‌ست، یا همراه با نوعی سطر آوازی که به سکوت تقلیل می‌یابد، به‌طوری‌که همه آن‌چه در عمل می‌شنویم همین همراهی پیانو است. به همین شیوه می‌بایست «صدای درونی» innere Stimme مشهوری را که شومان (در پارتیتور مکتوب) در قالب سطری سوم و در میان دو سطر پیانو، یعنی سطرهای بالایی و پایینی، اضافه می‌کند، خواند، به نحوی که این سطر آوازی ملودیک به شکل «صدایی درونی» و غیرآوازی باقی می‌ماند (که صرفاً در قالب Augenmusik یا موسیقی بصری، تنها و به صورت نت‌هایی مکتوب باقی می‌ماند.) این ملودی غایب بر مبنای این حقیقت بازسازی می‌شود که سطوح اول و سوم (یعنی سطرهای دست چپ و راست پیانو) هیچ ارتباط مستقیمی با هم ندارند، بدین معنی که رابطه آن‌ها انعکاسی مستقیم نیست: در نتیجه برای توصیف پیوند آن دو ناگزیر از (باز)سازی یک چیز سوم هستیم، یعنی سطح میانجی ویرچوآل (سطر ملودیک) که به دلایل ساختاری، قابل نواختن نیست. وقتی بعداً شومان در همین قطعه از تصنیف خیالی، همان دو سطر ملودیکی را که در عمل نواخته می‌شوند تکرار می‌کند روش ملودی غایب خود را به نوعی خودارجاعی به ظاهر بی‌معنا می‌کشاند، با این تفاوت که این‌بار پارتیتور، فاقد هر نوع سطر ملودیک غایب، یا صدای درونی است - آن‌چه این‌بار غایب است ملودی غایب یا خود غیاب است. چه‌طور می‌توان این نت‌ها را نواخت، درحالی‌که، آن‌چه در عمل نواخته می‌شود، تکرار دقیق همان نت‌های قبلی است؟ نت‌هایی که به‌طور عملی اجرا می‌شوند تنها از آن چیزی که این‌جا نیست، یعنی از فقدان برسازندهٔ خود محروم شده‌اند، یا به نقل از کتاب مقدس، آنان آن چیزی را از دست دادند که هرگز نداشته‌اند. از این رو نوازنده حقیقی پیانو باید واجد چنان مهارتی savoir-faire باشد که نت‌های موجود و ایجابی را به نحوی اجرا کند که فرد قادر به تشخیص بازتاب و همراهی نت‌های ناتواخته و خاموش ویرچوآل و یا غیاب آن‌ها باشد... بنابراین تفاوت ناب یعنی همین: اکچوآل - نبودن هیچ‌چیز، یعنی پس‌زمینه ویرچوآل، که تفاوت میان دو خط ملودیک محسوب می‌شود.

از این گذشته همین منطق تفاوت ویرچوآل می‌تواند در پارادوکس دیگری تشخیص داده شود، به عنوان مثال به نسخه سینمایی کتاب بیلی بثگیت Billy Bathgate اشاره می‌کنیم که نوعی نقصان است، اما کمبود قابل توجهی است: نقصانی است که با وجود آن تماشاگر را به کابوس بسیار برتر بودن رمان فرا می‌خواند. با این‌حال، خواندن رمان بر اساس ساخت فیلم، مأیوس‌کننده به‌نظر می‌رسد - این همان رمانی نیست که فیلم به عنوان معیار با توجه به نقصان خودش فراخوانی می‌کند. از این رو تکرار (رمان ناقص در فیلم ناقص) نوعی عنصر سوم به‌طور محض ویرچوآل، یعنی داستان بهتر را موجب می‌شود. همین امر نمونه قابل توجهی است که دلوز در صفحات مهمی از کتاب تفاوت و تکرار Difference and Repetition بسط می دهد:

درحالی‌که می‌توان در نظر گرفت که دو نمایش متوالی هستند، یعنی در فاصله‌ای متغیر و در میان مجموعه‌ای از واقعیت‌ها به دور از هم قرار گرفته‌اند، در واقع آن‌ها، بیش‌تر، دو مجموعه واقعی را شکل می‌دهند که در ارتباط با ابژه‌ای ویرچوآل از نوعی دیگر با یکدیگر همزیستی دارند، ابژه‌ای که دائماً انتشار می‌یابد و در آن‌ها جابه‌جا می‌شود / ... / . تکرار از یک نمایش به نمایش دیگر شکل نمی‌گیرد، بلکه در میان دو مجموعه همزیست است به‌طوری‌که این نمایش‌ها در عملکرد ابژه ویرچوآل شکل می‌گیرند. (ابژه 104.105-DR x ×)

در خصوص بیلی بثگیت فیلم، رمانی را «تکرار» نمی‌کند که بر مبنای آن شکل گرفته است بلکه فیلم و رمان، هردو x ویرچوآل تکرارناپذیر را تکرار می‌کنند، یعنی رمان «حقیقی» را که شبح آن در گذر از رمان اکچوآل به فیلم به وجود آمده است. این نقطه ویرچوآل ارجاع، اگرچه «غیرواقعی»، از جهتی واقعی‌تر از واقعیت است و این نقطه مطلق ارجاع به تلاش‌های واقعی و ناکام است. به همین شکل، از دیدگاه الاهیات ماتریالیستی، امر الهی از تکرار عناصر مادی زمینی پدیدار می‌شود، به‌طوری‌که «علت» این عناصر زمینی با نگاه روبه پس retroactively توسط خدایان اثبات می‌شود. دلوز به درستی در این مورد به لکان اشاره می‌کند: این «کتاب بهتر» همان‌چیزی است که لکان ابژه کوچک a می‌خواند، یعنی ابژه علت میلی که نمی‌تواند در زمان حال بازیابی شود، مگر با یافتن آن به واسطه پی‌آمدهایش یعنی دو کتاب موجود و واقعی. در این‌جا حرکت اساسی پیچیده‌تر از آن چیزی است که به‌نظر می‌رسد. مسأله این نیست که می‌بایست نقطه شروع (رمان) را همچون «اثری گشوده»، یعنی سرشار از

امکان‌هایی که می‌تواند بعداً توسعه یابد، درک کنیم که در نسخه‌های بعدی به حالت اکچوآل درمی‌آید بخشیده می‌شود؛ یا - حتی بدتر - این‌که باید اثر اصلی همچون پیش - متنی در نظر گرفته شود که بعدها در متن‌های دیگر ادغام شود و معنای کاملاً متفاوتی از اثر اصلی ارائه دهد. آن‌چه در این‌جا از دست می‌رود حرکت روبه پس یا معکوس است که توسط برگسون، یعنی همان مرجع کلیدی دلوز، برای اولین‌بار مطرح شد. برگسون در کتابش با عنوان «دو سرچشمه اخلاق و مذهب» Two Sources of Morality and Religion احساس‌های عجیبی را شرح می‌دهد که در ۴ آگوست سال ۱۹۱۴، در زمان اعلان جنگ میان آلمان و فرانسه تجربه کرده است و می‌گوید: «به‌رغم آشفتگی من و به‌رغم آن‌که جنگ، حتی از نوع پیروزمندانه‌اش هم برای من فاجعه بود، آن‌چه را ویلیام جیمز در این باره گفته بود، تجربه کردم یعنی حس تحسین در برابر سهولت گذر از امر تجریدی به امر عینی: چه کسی فکر می‌کرد که چنین رخداد هولناکی بتواند در واقعیت با هیاهویی این‌قدر مختصر رخ دهد[9]؟» مسأله مهم در این‌جا شکل شکاف میان قبل و بعد است: جنگ قبل‌از فورانش برای برگسون «در آنِ واحد به صورت امری محتمل و درعین‌حال ناممکن بود مقوله‌ای که تا پایان پیچیده و تضادگون باقی ماند[10]»؛ جنگ بعداز انفجارش به یک‌باره واقعی و ممکن می‌شود و پارادوکس در همین ظهور واپس‌گرایانه احتمال خانه دارد.

در خوانش دلوز از بیولوژی، شکل‌گیری چشم‌ها تنها می‌تواند در مقام راه‌حلی برای مسأله مواجهه با نور دریافت شود و این امر نشانه‌ای را به ما یادآوری می‌کند.

واقعیت اکچوآل زمانی به عنوان «نشانه» پدیدار می‌شود که به مثابه پاسخی به مسأله ویرچوآل تلقی شود: دلوز با این روش غریب، نشانه‌ها و بازنمایی‌ها را در مقابل هم قرار می‌دهد: از دیدگاه عقل عرفی، بازنمایی ذهنی مستقیماً شکلی را که شیء هست بازتولید می‌کند

درحالی‌که نشانه به‌سوی شیء فقط، اشاره می‌کند و آن شیء را با دالی کم و بیش اختیاری مشخص می‌کند

من هیچ‌گاه مدعی این امر نبوده‌ام که می‌توان واقعیت را درگذشته جای داد و در نتیجه به‌طور معکوس در زمان تأثیر گذاشت. با این‌حال، بدون شک می‌توان در این‌جا امر ممکن را، در آن قرار داد و یا به بیان دقیق‌تر در هر لحظه‌ای، امر ممکن خودش را در آن جا می‌دهد. از جایی‌که واقعیت جدید و پیش‌بینی ناپذیر، خودش را خلق می‌کند، یعنی تصویر این واقعیت خود در پس خود را درگذشته نامعلوم انعکاس می‌دهد. این واقعیت جدید، همواره خود را امکان‌پذیر می‌یابد، اما دقیقاً در همان لحظه ظهور اکچوآل است که همواره بودن را آغاز می‌کند، به همین دلیل است که من می‌گویم که امکان واقعیت جدید، که بر واقعیت خود اولویت ندارد، زمانی بر واقعیت تقدم خواهد یافت که این واقعیت پدیدار شود[11].

این همان موضوعی است که در مثال بیلی بثگیت رخ می‌دهد: فیلم، امکان زمانی متفاوت یا زمانی بهتر را درگذشته زمان می‌گنجاند و آیا ما در رابطه میان استالینیسم و لنینیسم با منطقی مشابه، مواجه نمی‌شویم؟ در این مورد نیز سه مقطع زمانی در بازی دخیل هستند: سیاست لنین قبل‌از کنترل استالینی، سیاست استالینی، شبح «لنینیسم» که به‌طور پس‌رونده‌ای توسط استالینیسم زاده می‌شود (نه تنها در نسخه رسمی استالینی لنینیسم، بلکه در شکل انتقادی استالینیسم هم، مثل فرآیند «استالین‌زدایی» در شوروی، شعار باز خوانده شده، شعار «بازگشت به اصول اولیه لنینی» است.) بنابراین می‌بایست بازی مضحک تضاد میان رعب و وحشت استالینی با میراث «اصیل» لنینی را که استالینیسم به آن خیانت کرده است، متوقف کنیم. لنینیسم، ایده‌ای سرتاسر استالینی است. ژست و اطواری که به نحوی واپس‌گرا سعی در بیرون کشیدن پتانسیل آرمانی - رهایی‌بخش استالینیسم از زمان گذشته دارد، حاکی از ناتوانی در تصور برتابیدن «تضاد مطلق» و تنش تحمل‌ناپذیری است که ذاتی خودپروژه استالینی محسوب می شود[12]. از این رو تمایز لنینیسم (به منزله هسته اصیل استالینیسم) از عمل سیاسی اکچوآل و ایدئولوژی دوره لنین حائز اهمیت است: عظمت حقیقی لنین با اسطوره اصیل استالینی لنینیسم همسان نیست.

طنز قضیه آن است که همین منطق تکرار، که توسط دلوز ضدهگلی توصیف شده است، در هسته همین دیالکتیک هگلی قرار می‌گیرد: این امر دقیقاً به رابطه دیالکتیکی میان واقعیت زمان‌مند و امر مطلق ازلی استناد می‌کند. امر مطلق ازلی، نقطه ثابت ارجاعی است که ، اشکال زمان‌مند، یعنی پیش‌فرض‌های این امر مطلق حول آن می‌چرخند؛ با این‌حال، گویی دقیقاً، امرمطلق توسط این شکل‌های زمان‌مند تعیین می‌شود، از آن‌جایی که از پیش به وجود آورنده آن‌ها نیست: امر مطلق در شکاف بین اولین و دومین شکل - در مثال بیلی بثگیت مابین رمان و تکرارش در فیلم به - وجود می‌آید. یا در بازگشت به مثال تصنیف خیالی شوبرت، امر مطلق ازلی سومین سطر ملودیک نانواخته، یا همان نقطه مرجع دو سطر نواخته شده در واقعیت است و این امری مطلق اما مطلقی شکننده است و اگر دو سطر ایجابی به غلط نواخته شوند ناپدید می‌شود... این همان چیزی است که ما را وسوسه نمی‌کند «الاهیات ماتریالیستی» نام گیرد که نوعی توالی زمان‌مند خالق ازلیت است.

منبع: www.lacan.com

پانوشت:

۱. اصطلاحات ویرچوآل / اکچوآل در فلسفه ژیل دلوز، به‌ویژه در هستی‌شناسی او نقشی اساسی دارند و با این همه تعریف نهایی و روشنی از آن‌ها نمی‌توان ارایه کرد، کما این‌که مفسران و شارحان مختلف نیز بر آن توافق کامل ندارند. با نظر به متن حاضر و فلسفه هگل شاید بتوان اکچوآل را معادل بالفعل گرفت اما باید توجه داشت که این دو (امر ویرچوآل / اکچوآل) در کنار هم واقعیت را پدید می‌آورند. بنابراین دو مفهوم متقابل همچون امر بالفعل و بالقوه نیستند و اصولاً چنان‌چه «تاد می می‌گوید امر ویرچوآل امر ممکن نیست چرا که اولاً ممکن چیزی است فاقد

فعلیت و واقعیت وجودی، ممکن به ضمیمه شدن واقعیت نیاز دارد تا واقعی شود و دوم آن‌که امر ویرچوآل آینه امر اکچوآل نیست اما امر ممکن تصویری از امر بالفعلی است که تنها تفاوتش با آن در فعلیت است. امر ویرچوآل نه تنها امری مجازی نیست بلکه امری واقعی‌تر از واقعی هم محسوب می‌شود. این اصطلاحات را می‌توان در فلسفه برگسون که دلوز از او متأثر است نیز یافت که البته در فلسفه او در خصوص زمان کاربرد دارند و به سادگی به زمان مجازی / واقعی ترجمه شده‌اند. مطالعه در اندیشه برگسون می‌تواند در آشکار ساختن ایده بسط‌یافته این مفاهیم مؤثر باشد. دلوز، خود به یاری تعابیر فیزیک کوآنتوم، خوانش آثار چارلز دیکنز و ارجاع به سبک نقاشی «جکسون پولاک» سعی در تبیین این مفاهیم دارد. استعلای دلوزی نه به معنای کانتی کلمه و به معنای شرط امکان شناخت که به معنای شرط واقعیت است. با توجه به اهمیت این دو اصطلاح در اندیشه دلوز از استفاده از معادل‌هایی چون مجازی / واقعی، بالقوه / بالفعل و مانند آن که کششی آنی به بیراهه‌های بدفهمی دارند و به تعبیری شاید حتی معنای مد نظر را می‌کشند، پرهیز شده است. (م)

امر ویرچوآل امر ممکن نیست چراکه اولاً ممکن چیزی است فاقد فعلیت و واقعیت وجودی، ممکن به ضمیمه شدن واقعیت نیاز دارد تا واقعی شود و دوم آن‌که امر ویرچوآل آینه امر اکچوآل نیست اما امر ممکن تصویری از امر بالفعلی است که تنها تفاوتش با آن در فعلیت است. امر ویرچوآل نه تنها امری مجازی نیست بلکه امری واقعی‌تر از واقعی هم محسوب می‌شود. این اصطلاحات را می‌توان در فلسفه برگسون که دلوز از او متأثر است نیز یافت. دلوز، خود به یاری تعابیر فیزیک کوآنتوم، خوانش آثار چارلز دیکنز و ارجاع به سبک نقاشی «جکسون پولاک» سعی در تبیین این مفاهیم دارد

۲. در فلسفه برگسون Intensive شدتی در برابر Extensive وسعتی به‌کار می‌رود، از دید او برخی امور از جنس کمی، مکانی، امتدادی یا وسعتی نیستند و به همین جهت فاقد قابلیت اندازه‌گیری عددی و شمارشی هستند، مانند صدای انسان که شدت و ضعف دارد اما عدد‌پذیر نیست. «آلن بدیو» در کتابی با عنوان «فریاد هستی» به همین جنبه هستی‌شناسی دلوز، اشاره می‌کند و هستی‌شناسی او را در راستای نوعی وحدت تشکیکی و کثرت شدتی امری واحد شرح می‌دهد که البته مورد اعتراض هم قرار گرفته است. (م)

۳. ن.ک .به پانوشت ۱ (م)

۴. ریزوم: مفهومی است که دلوز / گاتاری آن را در تقابل با ساختارهای عمودی و سلسله مراتبی مطرح می‌کنند، این اصطلاح زیست‌شناختی به ریشه‌هایی اشاره دارد که برخلاف اغلب ریشه‌ها رشدی متکثر، بینابین و در جهات گوناگون دارد و پیش‌از این یونگ آن را به معنایی استعاری به‌کار گرفته بود. (م)

۵. lalangue این اصطلاح را لکان از ترکیب حرف تعریف la و کلمه langue به معنای زبان ساخته است تا آن را در تقابل با زبان قرار دهد. لالانگ به جنبه‌های غیرارتباطی زبان اشاره دارد که به وسیله بازی یا چند پهلویی و هم‌آوایی باعث ایجاد نوعی‌ژویی سانس می‌شود. ریشه این ابداع به شیفتگی لکان در برابر زبان روان‌پریش جیمز جویس و رویکرد تازه او از ۱۹۷۱ به بعد برمی‌گردد که همراه با انتقال از زبان‌شناسی به ریاضیات است. لالانگ همچون یک شالوده بی‌نظم ابتدایی از چند معنایی است که زبان از آن ساخته می‌شود، گویی زبان روساختی نظم یافته است که بر این شالوده قرار دارد. (م)

۶. Le Sminaire de Jacques Lacan, Livre XXIII: Le sinthome, Paris: Editions du Seuil, 2005

۷. صالح نجفی در توضیح این اصطلاح می‌نویسد، پارالکس parallaxis ترکیبی است از para به معنای فراسو beyond و allaso به معنای تغییر change. پارالکسیس در زبان یونانی به معنای تغییر ظاهری موقعیت یک ابژه نسبت به ابژه‌های دیگر است هنگامی‌که از جاهای مختلف بدان نگاه کنیم، یعنی وقتی با تغییر موضع نگاه به یکی از ابژه‌های نگاه در نسبت با دیگر ابژه‌ها تغییر کند. نگاه پارالکسی ترفند ژیژک است برای برقرار کردن اتصالی‌هایی که همچون سمپتوم‌های روانکاوی تَرَک‌های جهان نمادین (زبان، فرهنگ، جامعه) را عیان سازد. (م)

۸. James Williams, Gilles Deleuze's Difference and Repetition: a Critical Introduction and Guide, Edinburgh: Univ. Press, 2003, p.27.

۹. Henri Bergson, Oeuvres, Paris: PUF, 1991, p. 1110-111

۱۰. Bergson, ibid ۱۱. Bergson, ibid

۱۲. شیلا فیتز پاتریک یکی از معدود مورخینی است که آمادگی مواجهه با این تنش آزاردهنده را دارد، وی خاطرنشان می‌کند که سال ۱۹۲۸ نقطه عطف تکان‌دهنده‌ای بود، یعنی انقلاب حقیقی دوم، نه نوعی خیانت به انقلابThermidor، بلکه بیش‌تر رادیکال‌سازی ناشی از انقلاب اکتبر است.