



## انتقادی و بالینی

### آزمون‌گری حاشیه‌ها و کارکرد بالینی

آن سوونیرگ

ترجمه وحید ایرانی

آزمون‌گری<sup>i</sup> به ما رخصت می‌دهد تا به کارکرد بالینی هنر ورود کنیم. نقد از دو منظر بالینی است: هنر به یک آزمون‌گری بالینی از مواضع حیاتی بدل می‌شود، در حالی که یک نقد، گفتاری درباره اثر هنری به‌شمار می‌آید که سرزندگی و سرعت‌اش را تشخیص می‌دهد. هر تولید هنری برای ارزیابی آداب و رسوم با این تعریف نیچه‌ای از نقد درگیر می‌شود؛ و به‌واسطه‌ی خوانشی رفتارشناسانه از هم‌تافتی نیروها کامل می‌شود. علامت‌شناسی نیچه‌ای این نوع از خوانش نیروها را پیش می‌برد و هرگز به انگیزه‌های شخصی سرگذشت‌های افراد تقلیل نمی‌یابد، بلکه به فیزیک حال‌مایه‌ها<sup>ii</sup> [یا اثر/احساس‌ها] ارتقا می‌یابد. تشخیص<sup>iii</sup>، بسی دور از اینکه به قضاوت امر فردی بنشیند، صرفاً به‌عنوان خوانشی یا نقشه‌برداری‌ای از حال‌مایه‌های آن عمل می‌کند. تشخیص با سنخ‌شناسی نسبت دارد (و سنخی از زندگی را عیان می‌سازد)، و علامت‌شناسی را به ابژه نقد تبارشناسانه تبدیل می‌کند (نقد ارزشی سنخ مشخصی از زندگی که در لفاف [علامت] است، از دیدگاه نیروها). همین علامت‌شناسی است که نوآوری خلاق و توفیق هنر را

<sup>i</sup> experimentation

<sup>ii</sup> affects

<sup>iii</sup> diagnosis

محقق می‌کند. مثلاً در مورد پروست، توصیف همجنس‌گرایی موضوعی مربوط به بررسی بالینی است. اما این موضع بالینی از بدو امر انتقادی است، دقیقاً به سبب آن‌که از خوانشی رفتارشناسانه سرچشمه می‌گیرد که توصیفی است و نه هنجاری. اگر پروست به علامت‌شناسی نابغه بدل می‌شود، به این خاطر است که از سطح متعال قضاوت حذر می‌کند، و ترجیح می‌دهد سطح درون‌ماندگارِ حال‌مایه‌ها را نشان دهد. این تفاوت میان سطح درون‌ماندگارِ نسبتِ نیروها و سطح متعالِ قضاوت، در احراز فضیلت/انتقادی امر بالینی تعیین‌کننده است. در حقیقت، انتقادی به این معنا نیست که از ابتدا اعتراض یا نقدی قصد شده باشد، بلکه [به معنای] بالینی‌ست. امر بالینی مستلزم نوعی حال‌مایه‌شناسی<sup>iv</sup> هم هست؛ حال‌مایه‌شناسی مطالعه‌توان‌های اثرگذاری و اثرپذیری است که مشخصه‌ی هر اثر هنری است.

در وهله دوم، دلوز «بالینی» را به معنای فوکویی یک معرفت‌شناسی طب روان‌کاوانه و روان‌پزشکانه می‌فهمد. در حالی که ادبیات مرجعی ممتاز برای دلوز است، فوکو از سال ۱۹۶۰ تا ۱۹۶۵ به طور خاص به خلاقیت ادبی علاقه‌مند می‌شود و خلاقیت را به مثابه آزمایش کردن در حدومرزهای عقل می‌فهمد، و آن را به کار خود درباره تاریخ جنون و معرفت‌شناسی کلینیک پزشکی پیوند می‌زند.<sup>۱</sup> به همین دلایل، پی‌یر مَشری<sup>v</sup> به درستی اهمیت ادبیات را نزد فوکو نشان می‌دهد و بر اهمیت این حقیقت تاکید می‌ورزد که ادبیات کاملاً تاریخ‌کردارها و دانش ما را روشن می‌کند تا آن‌جا که مشتمل بر کشف حاشیه‌ها است در حالی که خود حاشیه‌ای است. از طریق الگوی «تجربه ادبی» است که «تجربه‌هایی دیگر» از طرد، دانش، تنبیه و سکسوالیته می‌توانند اندیشیده شوند.<sup>۲</sup> این توصیف از نقش سیاسی و بالینی ادبیات برای دلوز نیز معنادار است، کسی که فوکو را می‌ستاید و شور-و-شوقی برای کتاب‌اش، ریمون روسل<sup>vi</sup>، از زمان انتشار آن در سال ۱۹۶۳ نشان می‌دهد، شور-و-شوقی که دلوز هرگز از دست نداد. خود او دو سال پیش‌تر مقاله‌ای درباره زآخر-مازوخ منتشر کرد که کار اولش را در باب ارتباط میان ادبیات و حاشیه‌های روان‌شناختی شکل داد، که شامل نقدی هم بر روان‌پزشکی و روان‌کاوی بود.<sup>۳</sup> این علاقه به امر نرمال و امر بیمارگون در هر دوی آنها از کانگیلم نشئت می‌گیرد، و تمایل به مرز کرانی میان جنون و خلاقیت از کُلتر دو سوسیولوژی، بلانشو، و نیز نیچه، هُلدرلین و آرتو سرچشمه می‌گیرد. سهم کانگیلم اینجا محوری و اساسی است، زیرا او نسبتِ مقولات آن‌چه نرمال و بیمارگون انگاشته می‌شود را از چشم‌اندازی نیچه‌ای نشان می‌دهد؛ چشم‌اندازی که سلامتی را از دیدگاه بیماری تحلیل می‌کند، و نیز تمایزی پویا را

<sup>iv</sup> affectology

<sup>v</sup> Pierre Macherey

<sup>vi</sup> Raymond Rousel

میان نابهنجاری<sup>vii</sup> و بی‌هنجاری<sup>viii</sup> طرح می‌کند. نابهنجار واژه‌ای هنجاری و تحقیرآمیز است که حاکی از ارجاع به ارزش چیزی است که «نرمال» است و آنچه خلاف هنجار است را مشخص می‌کند. اما، بی‌هنجار، از ریشهٔ *anomalía* به یونانی، در مقابل یگانگی و یکدستی، معنی «پراکندگی/ناجوری و زمختی» می‌دهد، و واژه‌ای توصیفی است که متضمن ایدهٔ بی‌نظمی و بی‌قاعدگی نیست، بلکه صرفاً به چیزی «عجیب و خلاف عرف» دلالت دارد.<sup>۴</sup> در نهایت، امر نابهنجار به‌عنوان یک کژروی از هنجار یا معیار، یا از قاعده‌ای جسم‌یافته<sup>ix</sup> به‌منزلهٔ قاعده‌ای معین قلمداد می‌شود (اکثریت)، حال آن‌که بی‌هنجاری (بی‌هنجار) فقط به دگرسانی<sup>x</sup>، تفاوت و موردی منحصربه‌فرد اشاره می‌کند که با دگرسانی‌اش از هنجار جدا شده است (اقلیت).

«ناهنجار»: نا-نرمال (*a-normal*)، یک صفت لاتین بدون هیچ اسمی، آنچه خارج قاعده است یا با قاعده سازگار نیست را وصف می‌کند، در حالی که «بی-هنجار» (*an-omalie*)، اسمی یونانی که صفتش را از دست داده، به امر نامتقارن، مبهم، زمخت و به نقطهٔ قلمروزدایی اشاره می‌کند. نابهنجار فقط به‌مثابهٔ تابعی از ویژگی‌ها می‌تواند تعریف شود - خواه خاص باشند، خواه عام - اما بی‌هنجار یک وضعیت یا مجموعه‌ای از وضعیت‌ها در نسبت با یک بس‌گانگی است.<sup>۵</sup>

بنابراین، کژروی نابهنجار نیست؛ بلکه به‌طرزی عادی بی‌هنجار است. بیماری و روان‌پریشی می‌تواند به‌مثابه سرچشمه‌ای برای آفرینش ظاهر شوند، چون از هنجار تخطی می‌کنند و دیدگاه تازه‌ای در مورد سلامتی و بهنجاری ارائه می‌کنند، همچنان‌که یک اثر هنری کژرو دیدگاه تازه‌ای دربارهٔ ژانرش پدید می‌آورد. این معنای ضمنی نیچه‌ای از اثر هنری درست به‌همان اندازه مورد تأیید دلوز است که فوکو و کانگیلم: آرتو و مازوخ آفرینشگرند زیرا دیدگاه افراطی‌شان زبان را تا سرحداتش پیش می‌رانند.<sup>۶</sup> چنان‌چه در تحلیل‌های فوکو از بلائشو و روسل، و در کار خود بلائشو شاهدیم، کارکرد ادبیات پرتوافکنی بر مازاد زبان است. ساد و مازوخ ادبیات را در قالب تجربه‌ی محدودشده‌ی سکسوالیته به‌کار می‌برند. دلوز با قبول تحلیل باتای از ساد در کتاب *مازوخسیم: سردی و قساوت*، صراحتاً به مقالهٔ فوکو، تحت عنوان «مقدمه‌ای بر تخطی»، به‌سال ۱۹۶۳ ارجاع می‌دهد: فوکو می‌نویسد: «ما سکسوالیته را آزاد نکرده‌ایم، اما به‌بیان دقیق،

vii abnormality

viii anomaly

ix hypostasized

x variation

آن را به حدش رسانده‌ایم: به حد آگاهی مان [...]. به حد زبان مان: این حد سکسوالیته، با آنچه فقط به سختی در گفتار حاصل می‌شود خطی از حباب‌های ریز دریا بر ماسه‌های سکوت می‌کشد».

با این حال چند سال بعد، تحلیل روان‌پریشی نزد آرتو زبان را تا حد نادستوری زبان پیش می‌راند. او دیگر حد را روی سکسوالیته نمی‌گذارد، و همچنین از محدود کردن پتانسیل حد به تخطی کردن اجتناب می‌ورزد. دلوز نیز همچنان به هنر توان جستجوی حاشیه‌ها را اعطا می‌کند، اما تعریف آن‌چه حاشیه‌ای است برای او تغییر می‌کند: آن‌چه حاشیه‌ای است دیگر امر سکسوال نیست، بلکه امر حسانی و روانی است. بنابراین، آیا باید نتیجه بگیریم که هنرمند برای آفریدن باید دیوانه شود یا دیوانگی را در خود پرورش دهد؟ مداخله شدید و دامنه‌دار آنومی روانی که در انحراف کلوسفسکی، هم‌جنس‌گرایی پروست، و به‌ویژه اسکیزوفرنی و روان‌پریشی آرتو مشهود است، به این مسئله از طریق پژوهش در باب حیات هنجارها از چشم‌انداز مرزها و حاشیه‌های خارجی‌شان پاسخ می‌دهد. یک نظریه دگرسانی، به‌همراه حاشیه‌نشانی<sup>xi</sup> و اقلیت، فلسفه هنر را وامی‌دارد تا فرهنگ و زندگی را پیوند زند. در این اثناء، توجه دلوز به دگرسانی کاملاً از بند شاکله تخطی، که با تمایز میان «نابهنجار» و «بی‌هنجار» تطابق دارد، دور می‌شود. کانگلیلم به‌وضوح و دقت بیان کرد که «تجربه قواعد» مستلزم «به‌آزمون‌گذارن کارکرد تنظیم‌گرانه قواعد در موقعیت تنظیم‌نشده‌گی است».<sup>vii</sup> آنومی مستلزم تخطی از قاعده نیست، بلکه مستلزم کارکردی است که «به‌طرزی عادی» بی‌قاعده است. این نکته در آثار ژافری سن-هیلمر<sup>xii</sup>، که دلوز و کانگلیلم به آن‌ها ارجاع می‌دهند، تشریح شده است. آن‌ها به این دلیل به او ارجاع می‌دهند که او مطالعه تراتولوژی [شناسایی جنین‌های ناقص‌الخلقه] را، به‌عنوان دگرسانی‌ای ایجابی بنیان نهاده است، و به این طریق نشان داده که هنجار همواره به‌شیوه‌ای درون‌ماندگار تغییر می‌کند: امر هیولاوش تنها یک دگرسانی غیرعادی/شگفت است که از هر دگرسانی دیگری نظرگیرتر است.

## زاخر-مازوخ و «اثر مازوخیستی»

علامت‌شناسی به مجاورت هنر با زندگی اشاره دارد: هدف هنر کاویدن شدت‌های درونی زندگی است بی‌آنکه درون‌نگرشی اخلاقیاتی گرفتار یا غرق شود، در عوض هنر پیچیدگی‌های بی‌هنجار زندگی را فراچنگ می‌آورد و آن‌ها را محسوس می‌کند. در این معناست که نوشتن بر مرز بهنجاری روانی و اجتماعی می‌تازد. دلوز بدان دلیل به چهره‌های حاشیه‌ای علاقه‌مند است که او برای آفرینش هنری قائل به

<sup>xi</sup> marginalization

<sup>xii</sup> Geoffroy Saint-Hilaire

عملکردی بالینی است، و موضع‌اش بی‌درنگ روشن و متمایز است. او زاخر-مازوخ را نه در مقام یک منحرف، بل در مقام یک نویسنده معرفی می‌کند، و این نکته در خصوص همه آفرینشگران آنومیک صادق خواهد بود. «آنچه باید در کار مازوخ مورد توجه قرار گیرد دست‌آوردهای‌اش در هنر رمان، تکنیک ادبی او، هستند»<sup>۸</sup>. دلوز حتی فراتر می‌رود: منزلت زاخر-مازوخ در مقام یک نویسنده است که او را قادر می‌سازد هم‌تافتی از نیروها را تشخیص دهد و «ابداع» کند، که آن را دلوز به معنای نیچه‌ای سرزندگی تأویل می‌کند. نوشتن، به منزله تجربه‌ای ایجابی، نقشی در افشای روان انسان ایفا می‌کند، که در رقابت مستقیم با سبب‌شناسی پزشکی آن است، و به فلسفه مجال می‌دهد تا به آن تکیه کند تا بیماری‌شناسی روان‌پزشکی و نظریه روان‌کاوی را رد کند. نوشته‌های اختصاص یافته به زاخر-مازوخ از سال ۱۹۶۱ تا ۹۳ خوانشی را فراهم می‌آورند که از این کارکرد اولیه هنر به عنوان علامت‌شناسی انتقادی نیروی بالینی زمان نتیجه می‌شود، و موضع دلوز را درون رابطه ادبیات و درمان تعیین می‌کند.

زاخر-مازوخ مبدع راستین «اثر مازوخیستی» است و نه کرفت-ایبینگ<sup>xiii</sup>، روان‌پزشکی که نخستین توصیف بالینی را از آن به دست می‌دهد و نو واژه «مازوخیسم» را می‌سازد.<sup>۹</sup> زاخر-مازوخ اثرهای سوژکتیو مازوخیسم را تنها به سبب آن که یک رمان‌نویس است می‌کاود، نه بدان خاطر که یک منحرف است. ادبیات گزارشی فرعی یا تخیلی از یک انحراف واقعی نیست. در واقع، ادبیات با به‌کارگیری ابزارهای خود به ایجاد تصویر بالینی کلی سکسوالیته کمک می‌کند. در نتیجه نویسنده بودن است که زاخر-مازوخ به معنای باستان‌شناختی «دست به ابداع می‌زند»؛ یعنی پویایی‌ها را می‌کاود، مواضع و نسبت‌هایی را آشکار می‌کند که بدون دخالت او نامحسوس باقی می‌ماندند. با این تعریف هنرمند یک علامت‌شناس است. این چشم‌انداز نیچه‌ای هنرمند را به پزشک تمدن بدل می‌کند؛ کسی که تا تشخیص نیروهای حیاتی مؤثر پیش می‌رود، و اغلب دلوز بر اهمیت این واقعیت تأکید می‌کند که هنرمند پزشک است، نه بیمار متحمل علامت‌هایی که توصیف می‌کند.<sup>۱۰</sup> هنرمند در مقام پزشک، نشانه‌شناسی یا مطالعه انضمامی و فهم ماهرانه نشانه‌ها را به کار می‌بندد. هنرمند حتی بهتر از یک پزشک، بی‌آنکه به دست ساختارهای اجتماعی حذف یا ختنی شود، می‌تواند در زمین نیروهای واقعی پا برجا بماند. دلوز سه فعالیت متفاوت را در پزشکی از یکدیگر تمیز می‌دهد: علامت‌شناسی یا جست‌وجوی نشانه‌ها؛ سبب‌شناسی یا جست‌وجوی علت‌ها، و سرانجام، معالجه یا جست‌وجوی درمان. اگر دلوز هنرمند را یک پزشک می‌داند، نه بدان دلیل است که ادبیات شفابخش است و نه بدان دلیل که در زمین سبب‌شناسی با

<sup>xiii</sup> Krafft-Ebing

علم رقابت می‌کند. کسی برای التیام [یا شفایافتن] خود، یا جست‌وجوی علت‌های انتزاعی نمی‌نویسد. دلوز بر نقدِ رواقی از علت‌ها صحّه می‌گذارد: نظامِ نشانه‌ای را می‌باید جایگزین سبب‌شناسی کرد. علت‌ها نام‌هایی انتزاعی هستند که فرآیندهای واقعی نیروهای موجود را می‌پوشانند. اثری تولیدشده مجزا می‌شود و خاستگاه تخیلی آن جست‌وجو می‌شود. در واقعیت، تمامی علت‌ها در سطح اشاره<sup>xiv</sup> هستند و از مواجهه بدن‌ها به وجود می‌آیند و مستلزم ادراک‌هایی هستند که در نظام‌های واقعی فردیت می‌یابند. از این رو، علت یک نشانه است و نشانه نیرویی واقعی است، و نه یک دال، بلکه یک اتم معناست. در نتیجه، ادبیات سبب‌شناسانه نیست به این دلیل دقیق و مشخص که علت‌ها انتزاعی و توهمی باقی می‌مانند، که به این معنا نیست که آن‌ها وجود ندارند. آن‌ها توصیف امر واقعی را هدف نمی‌گیرند، بلکه فقط تولید اثری اجتماعی را نشانه می‌گیرند که عموماً هم‌سنگ یک بازی استیلاست. ادبیات توصیفی و خنثی مداخله در پزشکی را امکان‌پذیر می‌کند: ادبیات خود را بر بنیاد نشانه‌ها استوار می‌کند تا علت‌ها را تصحیح کند. فعالیت علامت‌شناسانه ادبیات آن را در ناحیه‌ای ایجابی مستقر می‌کند، در نقطه ملاقاتی که «به‌همان میزان که خاص هنر است به پزشکی نیز تعلق دارد»، «نقطه‌ای بی‌طرف»، دلوز توضیح می‌دهد، که تصحیح امر پزشکی<sup>xv</sup> را با مخالفت با سبب‌شناسی معمول ممکن می‌کند.<sup>11</sup>

به‌همین‌سان، واژه مازوخیسم نه بدان سبب که مازوخ متحمل این انحراف بود، بلکه در نتیجه توصیف بالینی فراگیر او از مازوخیسم استعمال شده است. افزون بر این، کرفت-آیینگ بر نبوغ بالینی مازوخ صحه می‌گذارد و نو واژه «مازوخیسم» را می‌سازد تا ادای احترامی کند به نکته‌سنجی‌ای که در شناسایی این علامت در آثار زاخر-مازوخ دیده می‌شود، و نیز برای اینکه این علامت را از آگولگنیا، یا میل به درد، متفاوت سازد.<sup>12</sup> اگر او برای خواندن و نامیدن این وضعیت از نام رمان‌نویس استفاده می‌کند به پاس توانایی‌اش در ارائه‌ی گفتاری این پدیده است، و نه بدان دلیل که نویسنده متحمل وضعیت مازوخیستی است: «نه به دلیل آن‌که محنتی از این نوع داشت»، بل «به آن دلیل که در آثار زاخر-مازوخ این نوع از احساس در زندگی به تفصیل وصف شده است».<sup>13</sup> و کرفت-آیینگ نشان می‌دهد که مازوخیسم تقلیل‌ناپذیر به «آگولگنیا» است، زیرا نه درد بلکه بردگی یا سرسپردگی در نسبت با قانون، ذاتی این

<sup>xiv</sup> signal

<sup>xv</sup> معادل این عبارت در ترجمه انگلیسی دقیق نیست. در ترجمه انگلیسی آمده *medical correction* که بیشتر این معنا را القا می‌کند که تصحیحی به‌دست پزشکی انجام می‌شود در حالی‌که در متن اصلی فرانسه آمده، *corriger la médecine*، یعنی تصحیح یا اصلاح پزشکی که به‌دست ادبیات انجام می‌شود یا با آن ممکن می‌شود.

وضعیت است. این نکته ایده دلوز را که مازوخیسم تصویر بالینی فراگیری به‌نمایش می‌گذارد که تقلیل‌ناپذیر به سادیسم است، تقویت می‌کند.

## بر ضد سندروم سادومازوخیستی

بدین ترتیب، دلوز<sup>xvi</sup> برای مردودشمردن تجمیع سادیسم و مازوخیسم ذیل یک سندروم بالینی، با قرار دادن خود بر سطحی سبک‌شناختی، بر ادبیات تکیه می‌کند، و این همه زمانی اتفاق می‌افتد که هنوز مفهوم امر بالینی - چنان‌که در مقاله‌اش به‌سال ۱۹۶۱ درباره این موضوع مشهود است - بسط نیافته بود.<sup>۱۴</sup> متخصصان به‌دلیل یکی‌کردن سادیسم و مازوخیسم - البته یکی‌کردنی اشتباه طبق نظر دلوز - علامت‌ها را خلط می‌کردند، و بر وحدتی کاذب تکیه کرده بودند، زیرا آنها آثار زاجر-مازوخ را درست متوجه نشده بودند. جست‌وجوی علت‌ها پزشکان بالینی را چنان کور کرده بود که توجه‌شان را به آنچه زاجر-مازوخ گفته بود<sup>۱۵</sup>، معطوف نکردند. این برهانی تجربی است که اغلب دلوز استفاده می‌کند، که آن هم بر یک امر مقرر [یا داده‌شده] واضح یا وضعیتی واقعی متکی است: براساس نصّ [à la lettre]، مازوخ خود را تحت نفوذ ساد نگه نمی‌دارد، بلکه برعکس، بر تصویر بالینی منحصربه‌فردی که توصیف می‌کند، تأکید می‌ورزد. دلوز در سال ۱۹۶۷ حتی رادیکال‌تر می‌شود. وظیفه‌ی او دیگر نه‌فقط مخالفت با روان‌پزشکی برمبنای ناکامی‌اش در بازشناسی تفاوت میان سادیسم و مازوخیسم، بلکه کاربست ادبیات برای اصلاح برداشت روان‌پزشکی در نسبت با قانون است.

چرا فروید در راستای گرایش کرفت-آیینگ به یکی‌پنداشتن سادیسم با مازوخیسم پیش می‌رود، و در نتیجه آن‌ها را در وضعیتی یکسان قرینه معکوس هم در نظر می‌گیرد؟ زیرا هر دوی آن‌ها قانون را به میان می‌کشند: آن‌ها تحقیر و درد را ارزیابی می‌کنند، اما براساس حالت‌های کاملاً متفاوتی که فقط به این‌همانی اسمی این دو گرایش متفاوت منجر می‌شود. در حقیقت، سادیست‌ها و مازوخیست‌ها در هریک از این جنبه‌ها متفاوت هستند. سادومازوخیسم یکی از «آن واژه‌های بد-ساخت، هیولایی انتزاعی و نشانه‌شناختی» از آب درآمد که علامت‌های متمایز بالینی را با عمومیت خود خلط می‌کند. سادیسم و مازوخیسم تنها در یک چیز، در وضعیت آنومی‌شان، در ویژگی‌های منحرفانه‌شان اشتراک دارند؛ به‌عبارت دیگر، در جدایی‌شان از معنای ایجابی قانون. دلوز، با تکرار درسی که از فوکو فراگرفته، نشان می‌دهد که روان‌پزشکی هنگامی که سادیسم را با مازوخیسم یکسان می‌شمارد در مقام نیروی نرمال‌ساز اجتماعی عمل

<sup>xvi</sup> در متن فرانسه آمده le philosophe یا فیلسوف که در واقع به دلوز اشاره دارد. اما در ترجمه انگلیسی آمده philosophy که معنای عبارت را مخدوش می‌کند.

می‌کند. روان‌پزشکی این دو را در یک تلفیقِ بیماری‌شناسانهٔ انتزاعی کنار یکدیگر قرار می‌دهد، که در واقع با یک دستور بیرونیِ طرد صورت می‌گیرد. این انحرافات متمایز به دلیل آن‌که از یک مفهومِ قضاوتِ هنجاری واحد و یک محکومیتِ اخلاقیاتی نشئت می‌گیرند، معکوس‌شونده [یا معادل هم] تلقی می‌شوند.

از این‌روست که روان‌پزشکیِ گرفت-ابینگ و روان‌کاویِ فروید به یکی‌کردنِ سادیسم و مازوخیسم به‌منزلهٔ دو نگرش تکمیلی، تمایل دارند. بناست سادیست‌ها و مازوخیست‌ها وجوه کنش‌گرانه و انفعالی یک انحراف جنسی واحد را نشان دهند، که در هر دو وجه، آن‌ها لذت اروتیک را تابع تجربهٔ دردناکِ تحقیر قرار می‌دهند. در مقابل، دلوز با به‌کاربردنِ فرآیندِ روش‌شناختیِ ثابتی که ویژگیِ آثار او است، بر تفاوت تأکید می‌ورزد و تناقض یا معکوس‌شوندگیِ علامت‌ها را رد می‌کند، و کارِ خود را به تفکیکِ علامت‌ها اختصاص می‌دهد. دلوز در سطح منطقی، این امر را که بتوان از طریق معکوس‌شوندگیِ دیالکتیک از یک وضع به وضعی دیگر رفت، بی‌اعتبار اعلام می‌کند. سپس، او کارِ خود را به بیان جزئیات تفاوت‌های بالینیِ علامت‌ها اختصاص می‌دهد. سرانجام، او نشان می‌دهد که یگانه‌کردنِ سندرومیِ انتزاعی نه‌تنها بر بن‌انگاره‌ای خطا مبتنی است که با معکوس‌شوندگیِ دو وضعیت ارتباط دارد (یک خطای منطقی)، بلکه متکی بر اصلِ عملگرایانه‌ی طرد اجتماعی است (یک دامِ هنجاری). بنابراین، با نظر به این ایده‌ی کلی و انتزاعیِ نسبت با قانون، دلوز تفاوت‌های ظریفی ایجاد می‌کند که مانع از تقلیل‌یافتنِ این نسبت‌ها به پیکره‌ای واحد می‌شود، و این کار را از طریقِ تحلیلِ سبکی انجام می‌دهد.

نهاد سادیستی، با طلبِ تعالیِ پدران و اقتدارِ پدرسالارانه، یک قانونِ انتزاعی، مذکر و مجزا را مفروض می‌گیرد. در مقابل، مازوخیست قراردادها را تکثیر می‌کند و به چهره‌های مادرانه برتری می‌دهد. در این جا نه یک وارونگیِ متقارنِ وضعیت‌ها، بلکه تفاوتی واقعی و نامتقارن هست که نمی‌توانیم از طریق وارونه‌سازی به شیوه‌ای انتزاعی به یگانگی برگردانیم. بر همان سیاق که این‌همان‌سازیِ آبرمنِ سادیست از ایده‌آل‌سازی مازوخیست متمایز است، نهادِ سادیستی با قراردادِ مازوخیستی تفاوت دارد. مازوخیسم با کشش‌اش به قراردادها و جاذبه‌اش به چهره‌های مؤنث و حیوانی، همانا «یک عملِ مقاومت، جدایی‌ناپذیر از طنزِ اقلیت»<sup>۱۶</sup> از آب درمی‌آید. می‌توان به شیوه‌ای انتزاعی هم دید که سادیسم و مازوخیسم شباهت‌هایی را به‌نمایش می‌گذارند؛ اما ارزیابیِ سبکیِ آثارِ سادیسم و مازوخیسم معکوس‌ناشوندگیِ موضعِ آن‌ها را تصدیق می‌کند: قراردادِ مازوخیستی با جایگزین‌کردنِ شکلیِ مادرانه به جایِ قانونِ پدر، بر مواجهه‌های حیوانی تأکید می‌ورزد و از تجربیات اجتماعی و سیاسیِ اقلیت‌ها بهره می‌گیرد. هر نقطه‌ای از شباهتِ اسمی در واقع تباینی بالینی را از نظر می‌پوشاند.



بی‌آن‌که بیش‌ازحد در بی‌راهه مجادله با روان‌کاوی گام برداریم، بر روش تمرکز کنیم: دلوز که در سال ۱۹۶۷ صرفاً با تحلیل ادبی تجهیز و مسلح شده است، بر خطوط‌مقدم روان‌پزشکی و روان‌کاوی پیش می‌تازد. دلوز تکنیکی ادبی را به‌کار می‌گیرد و از تفاوت‌های بالینی‌ای پرده برمی‌دارد که او را قادر می‌سازد تا خصوصیتِ تقلیل‌ناپذیرِ دو علامت را تأیید کند. او سپس اصلی را به‌طور خلاصه ترسیم می‌کند که تحلیل ادبی را به‌منزله مکملی روش‌شناختی برای کلینیک روان‌پزشکی پیشنهاد می‌کند، زیرا او ادبیات را امری توصیفی و نه هنجاری قلمداد می‌کند. از همه مهم‌تر، ادبیات اثرهایی واقعی تولید می‌کند، و نه خیالی. این مهم بدین معناست که دلوز عیناً به‌همان میزان در قلمروی علوم پزشکی پیشروی می‌کند که در قلمروی نقد ادبی. بررسی یک فرایند سبکی شأن یک روش‌شناسی کامل و بسنده را اختیار می‌کند، که قادر است خصوصیتی ابژکتیو را بیرون بکشد، چون به‌طور علامت‌شناسانه درباره‌ی وجهی از سوژه‌شدن به ما تعلیم می‌دهد، یعنی درباره‌ی شیوه‌ای از تولید سوژه. همچنین با به‌کارگیری تشخیصی تفاوت‌گذار که هنرِ تعلیقِ زیباشناختی نزدِ مازوخ- استادِ فانتزی با روحی اُسلاوی که به رماتیسسیم آلمانی نزدیک می‌شود - را از هرزگی «خونسرد و نمایشی» نزدِ ساد متمایز می‌کند، برای دلوز امکانِ موضع‌گیری برضدِ بنیادهای روان‌پزشکی و روان‌کاوی فراهم می‌شود.<sup>۱۷</sup> دردِ مازوخیستی معکوس بی‌رحمی سادیستی نیست، و نه به نهاد بی‌رحمی بلکه به قراردادهای مقید است. دردِ مازوخیستی بر انتظار و تعلیق - «رانه خیالی در حالت ناب‌اش»<sup>۱۸</sup> - مبتنی است، که اثرِ مازوخ را به رمانی درباره‌ی اهلی کردن، و نه شکل‌بخشی، تبدیل می‌کند.<sup>۱۹</sup>

پس چرا ساد و مازوخ را این‌همان کرده‌ایم، و در حالی که مازوخ را به فراموشی سپرده‌ایم، نام ساد را ترمیم کرده‌ایم؟ نخست، آنچه وضعیت‌های سادیستی و مازوخیستی را به هم گره می‌زند به‌هیچ‌وجه ربطی به علامت‌های خاص آن‌ها ندارد بلکه با آن قانونِ ایجابی مرتبط است که آداب و رسوم اخلاقیاتی را تنظیم می‌کند. بنابراین، تنها وجهِ اشتراکِ این دو مورد رنجی است که آن‌ها از طرد اجتماعی یکسانی تحت عنوانِ انحرافِ جنسی متحمل می‌شوند؛ در حالی که با لذت و استیلا بازی می‌کنند، «برداشتی معوج از قرارداد نزدِ مازوخ و نهاد نزدِ ساد چنان‌که با سکسوالیته نسبت دارند»<sup>۲۰</sup>. موجودیتِ بیماری‌شناسی از گروه‌بندی علامت‌هایی نتیجه می‌شود که به‌لحاظ نظری جعلی‌اند، چون از اصلی تعمیم‌دهنده نشئت می‌گیرد که سفسطه‌آمیز، اما واقعی است و در نتیجه به مسئله‌ای انضمامی پاسخ می‌دهد. البته این مسئله انضمامی، نه مسئله‌ای علمی بلکه مسئله‌ای اجتماعی است: طردِ کردارهای جنسی‌ای که نابهنجار فرض می‌شوند. در نتیجه، کلینیک پزشکی در پی تنظیم آداب و رسوم اخلاقیاتی است، نه تدارکِ درمان. کلینیک

پزشکی بی‌توجه به امر بهبودبخش، به چیزها از منظر قضائی می‌نگرد. یگانگی علامت‌ها تنها مبتنی بر نشانه‌عام انحراف جنسی و، پرباری و حاصلخیزی ادبی انگیزش‌هایی‌ست که ساد و مازوخ توصیف کردند.

پس، «مطالعه‌نکردن مازوخ ناعادلانه است، درحالی‌که ساد موضوع مطالعاتی چنین عمیق است؛ مطالعاتی که از نقد ادبی و تأویل روان‌کاوانه مُلهم‌اند، و نیز در بازسازی هر دوی آن‌ها سهم دارند». <sup>۲۱</sup> دلوز دست به کار «جبران ناعدالتی» ای می‌شود که به‌خاطر اتکای سنگین نسل‌اش به «دانش ساد» موجب شد تا آثار مازوخ به بوتۀ فراموشی افکنده شوند؛ یعنی، اخلاف باتای و کار مبتکرانه کثر دو سوسیولوژی در موضوعاتی که رابطه میان سکسوالیته، نهاد و آفرینش هنری را کاوش می‌کردند. کتاب *اروتیسم* باتای این بحث را در سال ۱۹۵۷ گشود، که پس از چند سال مطالعات شایان توجهی را در پی داشت که بلانشو، کلسفسکی، لکان و فوکو <sup>۲۲</sup> پیش بردند. این نقش کلینیک در نظر دلوز درون این جریان قدرتمند اندیشه فرانسوی نگاشته و پرداخته می‌شود که با موس برای اولین بار آغاز شد و سپس در جست‌وجوی هنجارهای بیمارگون نزد کانگلیم ادامه یافت، که به‌موجب آن هنر در تقاطع جست‌وجوی دگرسانی در امر نرمال و امر بیمارگون قرار می‌گیرد. کلینیک ادبی را دلوز ابداع نکرد و خاستگاه آن منحصرأ نیچه‌ای نیست.

با وجود این، دلوز هنگامی‌که به تخطی می‌رسد، خود را کاملاً از پیشینانش جدا می‌کند. این مسئله سوم توضیح می‌دهد که چرا دلوز چنین دشواری‌هایی را برای تمایز میان ساد و مازوخ به خود تحمیل کرد. مسئله دلوز به‌هیچ‌وجه تبرئه مازوخ به سود خودش نیست تا نشان دهد که پیشرفت‌هایش می‌توانست همچنان برای ساد اثرگذار باشد. دلوز این مسئله را با تغییر نسبت میان میل و قانون، و نسبت میان نوشتن و میل یکسر دگرگون می‌کند. سردی و قساوت با امتناع از درآمیختن ساد و مازوخ، به‌طور ضمنی دربردارنده نقدی از تخطی است که باز-ارزیابی رادیکال روان‌کاوی، و نقش قانون و پدر را فرامی‌خواند. این نقد که دلوز در سال ۱۹۷۷ در فصلی از کتاب *گفت‌وگوها تحت عنوان «درباره فرادستی ادبیات آمریکایی»* صورت‌بندی می‌کند، باتای را، به‌طنز، پاپ فرانسوی عواطف اندوهناک خطاب می‌کند. سرشت انحراف است که تغییر می‌کند: درمان همجنس‌گرایی نزد پروست، درست به‌مانند بررسی چشم‌چرانی و عورت‌نمایی نزد کلسفسکی در کتاب *منطق معنا*، این تغییر را به‌وضوح نشان می‌دهد: «آن‌چه منحرف می‌نامند، دقیقاً همین توان ابژکتیو درنگ‌کردن در بدن است». <sup>۲۳</sup> دلوز هرگز انحراف را یک تخطی تلقی نمی‌کند، و اگر او و لارنس «راز کوچک کثیفی» را به‌سخره می‌گیرند که باتای طلبه در دستمالش قایم

می‌کند، به این دلیل است که او اسپینوزا را خوانده بود و دوست داشت. تخطی کردن از قانون بی‌معنا است زیرا قانون به‌منزلهٔ یک دستور اخلاقیاتی متعال و بیرونی وجود ندارد که کسی بتواند از آن تبعیت یا تخطی کند. اگر قانونی وجود دارد، رفتارهای واقعی را قاعده‌مند و تنظیم می‌کند. یک قانون درون‌ماندگار و ضروری اسپینوزا جای دستور اخلاقیاتی باتای را می‌گیرد و با این جایگزینی امکان تخطی ناپدید می‌شود. انحراف یکسر متفاوت است: انحراف متضمن نسبتی واقعی، آنومیک و موجود است که همچون متفاوت‌شدنی جسمانی که مقدم بر اصل سازماندهی است، فهمیده می‌شود. این درنگ ابژکتیو یک منطقه‌ی دگرسانی ترسیم می‌کند که مختصه‌ی عرضی‌اش را مفهوم بدن بدون اندام فراهم خواهد کرد، و بدین ترتیب، خود را به‌مثابه‌ی یک چندریختی، توان شاد و حیات‌بخش متفاوت‌شدن تصدیق خواهد کرد، که بسی دور است از «خودارضایی زاهدانه»ی تخطی همراه با نسبت برساننده و ستایش‌آمیزش با قانون.<sup>۲۴</sup> به‌همین دلیل است که لارنس آن «راز کوچک کثیف» را به‌سخره می‌گیرد که تمام ادبیات فرانسه را درنوردیده است. مشخص می‌شود که این راز معروف نه اصلی راجع به نوشتن، بلکه حلقه‌ای سطحی است که نسبت برساننده و متعال با قانون تولیدش می‌کند. جایی که درونیت بالقوه رموز در میدانی از نیروهای اجتماعی، شادمانه منحل می‌شود، دیگر هیچ رازورمزی باقی نمی‌ماند. دقیقاً خود مکانیسم تخطی از درجهٔ اعتبار ساقط شده است، و ژرژ باتای، این نویسندهٔ «بسیار فرانسوی»، دیگر آن قهرمان حماسی در خط‌مقدم زبان نیست که فوکو تحسین‌اش می‌کرد. او تا مرتبهٔ یک طلبه تقلیل پیدا می‌کند که در مورد راز کوچک‌اش اغراق می‌کند و دست به دامان اتوریتته‌ها یا مقامات می‌شود (یک پاپ برای ادبیات). از اینجا به بعد دلوز چیزی جز درشت‌گویی برای ادبیات فرانسه، و نمازخانه‌ها و جزئیات‌اش ندارد. در زمرهٔ «جنبش‌هایی» که او از آنها روی می‌گرداند، به‌طور خاص سورئالیسم، در معیت پاپ آن (برتون) و کشیش‌اش (باتای) برای او نفرت‌انگیز است.

این راز کوچک عموماً به خودارضایی نارسیستی، زاهدانه و اندوهناک فروکاسته می‌شود: به خیال‌پردازی! «تخطی» برای طلبه‌های مطیع قانون یک پاپ یا یک کشیش، شیادان، مفهومی زیادی خوب است. ژرژ باتای نویسنده‌ای بسیار فرانسوی است: او این راز کوچک را به ذات ادبیات بدل کرد، با مادری در داخل، کشیشی در پایین، و چشمی در بالا.<sup>۲۵</sup>

## از علامت‌شناسی به درک<sup>xvii</sup> نیرو

کتاب *سردی و قساوت* با پرسشی سارتری آغاز می‌شود: «ادبیات به چه کار می‌آید؟» ما باید این سؤال را جدی بگیریم. ادبیات ثمربخش است برای کاری؛ ادبیات ایجابیت دارد، یک نیروی روشنگر؛ ادبیات چیزی تولید می‌کند. دلوز در این متن مربوط به سال ۱۹۶۷ همچنان موضعی بس سرسختانه به نفع یک کارکردگرایی در نوشتن اتخاذ می‌کند، که قویاً اصل ادبیات به منزله [امری] خودآیین، یا حصاربندی متن را رد می‌کند. هنر هدف غایی خود نیست، چنین نیست که هنر به کار چیزی نیاید یا به کار خود بیاید بلکه برای چیزی غیر از خودش ثمربخش است. هنر نیروی تراگذرنده تولید می‌کند. در نتیجه، اینجا ادبیات به کار چیزی می‌آید: [به کار] «تشخیص و نام‌گذاری دو انحراف اصلی، مثال‌های شگرف اثربخشی ادبی».<sup>۲۶</sup> نویسنده پزشکی بسیار «خاص» از آب درمی‌آید؛ یک علامت‌شناس سازش‌ناپذیرتر از تراپیست‌های معمولی.<sup>۲۷</sup> زیرا نویسنده کمتر مستعد بازنمایی‌های انضباطی و اجتماعی حاضر و آماده است، و در جست‌وجوی علت‌ها، بازنمودهای خیالی فرآیندهای طبیعی کور نشده است، او از مسئولیت‌های اجتماعی و هنجاری در خصوص درمان گسسته است.

این رویکرد «خنتی» که دلوز، در مقام فیلسوفی که به هنرها می‌پردازد، برای تصحیح بیماری‌شناسی پزشکی به کار می‌گیرد، به رویکردی متفاوت تبدیل می‌شود؛ به «رویکردی ادبی». چنان‌که دلوز شرح می‌دهد، از آن‌جا که ارزیابی بالینی یک پزشک «سرشار است از پیش‌داروی‌ها»، «باید به کمک رویکردی خارج از کلینیک [پزشکی]، با رویکردی ادبی آغاز کرد، زیرا برای نخستین بار انحراف‌ها در ادبیات تشخیص و نام‌گذاری شده است».<sup>۲۸</sup> از این‌رو دلوز در سال ۱۹۶۷ میان بالینی و انتقادی چنین نسبتی برقرار می‌کند: باریک‌بینی هنرمند آن‌چه را سبب‌شناسی از امر هنجاری در بر دارد، تصحیح می‌کند.<sup>۲۹</sup> «مازوخ علامت‌شناسی ماهر است»، نه از آن‌رو که از مازوخیسم رنج می‌برد، بل به دلیل آن‌که او «پرتراه‌ای اصل از آن تصویر می‌کند».<sup>۳۰</sup> کلینیک ادبی اثربخش است به دلیل توانایی‌اش در پذیرش و تحمل گوناگونی اقلیت، بی‌هنجاری‌اش، «بی‌سازمانی آفرینش‌گر»<sup>۳۱</sup> که به آن امکان می‌دهد نیروهای بی‌هنجار و واقعی، و استواری بیان‌های اقلیت آن را به‌چنگ آورد.<sup>۳۱</sup> هنرمند را نه آسیب‌شناسی، بلکه ظرافت بالینی ارزیابی‌های او نظرگیر می‌سازد. به دلیل اینکه زاخر-مازوخ نویسنده‌ای بود که می‌دانست چگونه

<sup>xvii</sup> برای واژه‌ی *capture* به دلیل آن‌که نویسنده از فعل *saisire*، و در سطرهای بعد از *capter, découper*، *rendre sensible des forces* استفاده کرده است، به اقتضای معنای جمله و شکل اسمی یا فعلی واژه دو معادل در نظر گرفته شده است: فراچنگ آوردن و درک کردن.

علامت‌ها را به‌تصویر کشد. او نخستین کسی است که نیروهای محسوسی را فراچنگ می‌آورد، ترسیم و اجرا می‌کند که تا پیش از آن وجود نداشت. ساد و زاخر-مازوخ به خاطر منحرف بودن هنرمند نیستند؛ آن‌ها از آن‌رو هنرمند هستند که تکانه‌هایی درهم‌تافته را محسوس می‌سازند. شکل‌هایی که این دو ابداع می‌کنند از نیروهای واقعی که حس‌شان می‌کنند متمایز هستند، و بازنمودهایی در فرهنگ روزمره نیستند.

بنابراین نخستین ظهور هنر به‌منزله درکی از نیروها از دریچه این لنز نیچه‌ای، به‌عنوان علامت‌شناسی فرایندهای سوژه‌سازی که در جامعه در کارند، بسط و گسترش می‌یابد. بی‌هنجاری علامت‌مازوخیستی یا سادیستی در نقش یک اپراتور عمل می‌کند، و توفیق هنر عبارت است از توانایی فراچنگ‌آوردن [یا درک] این نیروهای نامحسوس در حین تولید اشکال نو. در علامت‌شناسی نیچه‌ای، نظریه‌ای اشتدادی و تفاوت‌گذار درباره فرم طرح‌ریزی می‌شود که دلوز آن را در مورد زاخر-مازوخ و پروست به‌کار می‌برد. حال، مسئله دقیقاً بررسی شکل‌گیری این علامت‌شناسی، یا به‌چنگ‌آوردن نشانه‌ها است. نشانه چیست؟ نیچه می‌گوید گروه‌بندی‌ای از نیروها، تأویلی از نیروها؛ به عبارت دیگر، حالتی از عاطفه [یا حال]. یک نشانه تا زمانی که تأویل نشده یک نیرو است، با این حال نشانه درون یک رابطه زنده احساس می‌شود؛ رابطه‌ای که به هنرمند امکان می‌دهد آزمون‌گر شود، یک اپراتور نیرو. این‌جا همان جایی است که ابداع اشکال نو رخ می‌دهد، که هنر را به اکتشاف حاشیه‌ها وامی‌دارد؛ حاشیه‌هایی که نظریه‌ای اشتدادی درباره‌شان طرح می‌کند. نظریه هنر به‌منزله اقلیت که در کتاب کافکا بسط یافته است و تعریف هنر به‌مثابه درکی از نیروهای واقعی (در کتاب فرانسویس بیکن) این فرض اولیه را شرح و بسط خواهند داد.

### نشانه به‌منزله نیرو: اسپینوزا و رفتارشناسی

دلوز با تصدیق علاقه‌اش به هنر و علامت‌شناسی، نقد اسپینوزیستی از نشانه و تخیل را برمی‌گیرد، که دلوز می‌توانست آن را نادیده بگیرد یا رد کند، زیرا اسپینوزا با نشانه مخالفت می‌کند، حال آن‌که سراسر فلسفه دلوز، از پروست و نشانه‌ها تا آثارش درباره سینما، فلسفه نشانه‌هاست. او در مصاحبه‌ای به‌سال ۱۹۸۸ می‌گوید: «هرآنچه نوشته‌ام در قالب حیات‌گرایی بوده، دست‌کم امیدوارم، و یک نظریه‌ی نشانه‌ها را تقویم کرده است».<sup>۳۲</sup> در مقابل، از نظر اسپینوزا نشانه هیچ ایجابیتی ندارد، ایده غیرتأم [یا ناقص] از یک اثر است که از تخیل، و نه از عقل، نشئت می‌گیرد، و وضعیتی از بدن ما را آشکار می‌کند، نه یک علت واقعی را. با وجود این، دلوز بررسی نشانه‌ها را از رساله الهیاتی-سیاسی برمی‌گیرد و از اسپینوزا برای طرح نظریه‌ای یکسر نو درباره نشانه‌ها بهره می‌برد. دلوز به‌کمک اسپینوزا، می‌تواند از تأویل به رفتارشناسی، از دلالت به نمایش نسبت‌های نیرو گذر کند.

اسپینوزا نشان داد که هنر و نبوت مستقل از سازوکار [یا مکانیسم] اجتماعی استیلا نیستند. نشانه‌ها با تمسک به تخیل ما به قدرت خدمت می‌کنند، و اغلب ما را وامی‌دارند «یک قاعده فرمان‌بری را با الگویی از شناخت اشتباه گیریم».<sup>۳۳</sup> بعلاوه، «کافی است حقیقتی سرمدی، ترکیبی از نسبت‌ها را بد فهم کنیم، تا آن را به‌مثابه یک دستور تأویل کنیم». چنین نشانه‌های دستوری [یا امری] «هیچ هدف دیگری جز فرمان‌بردار ساختن ما ندارند».<sup>۳۴</sup> دلوز با این نقد سیاسی کاملاً هم‌دل است؛ نقدی که کمتر به وجود مؤثر نشانه‌ها ناظر است تا شیوه‌ای که آن‌ها به‌کار برده می‌شوند: [یعنی] چالش‌ها و شیوه‌های کارکرد اجتماعی آن‌ها. این رژیم نشانه‌ها از تحلیلی انتقادی منتج می‌شود که محرک دلوز و گواتری در هزار فلات است. اما در واقع چشم‌انداز انتقادی و اسپینوزیستی است که تعیین‌کننده است. این چشم‌انداز در حد تأویل معانی مفروض متوقف نمی‌شود؛ این چشم‌انداز فقط به نمایش واقعی یا فیزیکی نسبت‌های نیرو که به‌واسطه آن‌ها این نشانه‌ها اثر می‌پذیرند و بر ما اثر می‌گذارند، ربط دارد. درس اسپینوزا، که دلوز تماماً آن را اختیار می‌کند، به شرح زیر است: نشانه‌ها نیازمند یک پروگرام‌تیک‌اند: نمایش نسبت‌های استیلائی که نشانه‌ها درون آن‌ها حک می‌شوند، [به نسبت‌های استیلا] خدمت می‌کنند و اغلب در [فرآیند] تقویت [نسبت‌های استیلا] سهیم هستند.

اگر خوانشی درون‌ماندگار بر روی هنر و نشانه انجام شود، اگر نسبت‌های نیروی مؤثری که نشانه‌ها برای تولید اثرهای‌شان به‌کار می‌گذارند افشا گردد، آزمون‌گری به‌عنوان قاعده‌ای توضیح‌گر برای هنر جایگزین تفسیر یا هرمنیوتیک می‌شود.<sup>۳۵</sup> این دستاورد چیزی است که دلوز همواره منشاء آن را به نبوغ کتاب *اخلاق بازمی‌گرداند*، که فلسفه هنر را سراسر تغییر می‌دهد. نزد اسپینوزا نیروها امر اخلاقیاتی - قضاوت، «که همواره وجود را به ارزش‌های متعال باز می‌گرداند» - را با امر اخلاقی - «سنخ‌شناسی حالت‌های درون‌ماندگار وجود»<sup>۳۶</sup> - از پیش جایگزین کرده بود. از همین‌روست که علامت‌شناسی، که اخلاقی‌ست و نه اخلاقیاتی، نسبت به قضاوت‌های اجتماعی بی‌تفاوت است. ادبیات آفرینش‌گر سخت اخلاقی است زیرا بر صفحه نسبت‌های نیرو جای گرفته و اشکال اجتماعی تثبیت‌شده را نادیده می‌گیرد. به این معنا، امر اخلاقی، یا رفتارشناسی نسبت‌های نیرو جایگزین امر اخلاقیاتی می‌شود. دلوز در جستار «تمام‌کردن کار قضاوت» از مجموعه جستارهای *انتقادی و بالینی* نگاه تازه‌ای به نقش تعیین‌کننده‌ای عرضه می‌کند که اسپینوزا برای نیچه، لارنس، کافکا، و آرتو ایفا می‌کند: یک فیلسوف و سه نویسنده. تمام‌کردن کار قضاوت نه جانبداری از بی‌تفاوتی، بلکه جایگزین کردن ارزش‌های متعال با تفاوت حالت‌های وجود است.

جانبداری از ستیزهای زندگی و ایستادن در مقابل قضاوت‌های متعال، «چه‌بسا راز همین است: به وجود آوردن چیزی، و قضاوت نکردن».<sup>۳۷</sup>

دلوز با انتخابِ حالت‌های وجود در مقابلِ قضاوتِ انتزاعی، بر سرِ آن نیست که از قابلیتِ پیکار با حالت‌های خاصی از وجود چشم‌پوشی کند. لیکن کارکردشان از مواجهه‌ها و نیروهایی که آن‌ها مجال می‌دهند به چنگ درآیند، مستثنا یا بیرون گذاشته می‌شوند، نه به‌منزله کارکردی از «قضاوت‌های کارشناسانه» که همواره «مشمئزکننده» هستند، به‌ویژه در هنر. رفته رفته درمی‌یابیم در کدام نقطه نقدِ بالینی با پرهیز از قضاوت کردن از طریق انتزاعِ اخلاقیاتی و فرامینِ متعال، و نه با طردِ هنجاری، بلکه با قرابت‌ها و پراکندگی‌ها، پذیرش و افزایشِ نیروهای حیاتی، وجوه متعارفِ نقد را بازسازی می‌کند. ادبیات و هنر مسئله‌ای پزشکی، و نه اخلاقیاتی را طرح می‌کنند، و هنگامی که مسئله‌ای براساسِ نیروها طرح شود، چشم‌اندازگراییِ سوژکتیو بازمی‌گردد، زیرا مسئله سوژکتیویته سراسر دگرگون می‌شود.<sup>۳۸</sup>

دلوز همواره اسپینوزا را به‌عنوان متفکرِ درون‌ماندگاری گرامی می‌دارد، اما باید منتظرِ هزار فلات و اسپینوزا: فلسفه عملی بمانیم تا به‌وضوح مشخص شود این کشف متافیزیکی در کدام نقطه هنر و ادبیات را از هرگونه هرمنیوتیکِ دلالت‌گر می‌رهاند.<sup>۳۹</sup> آثار هنری، صرف‌نظر از این‌که بر چه بنیادی متکی‌اند، دیگر به موضوع تفسیر اخلاقیاتی نمی‌پردازند که بدن‌های مادی آن‌ها را به صورتی عقلانی متصل کند، بلکه به نوعی اخلاق، یا رفتارشناسیِ نیروهای مؤثر می‌پردازند. این برنامه به دلوز مجال می‌دهد تا به‌طور قطع خود را از انگاره‌های پیشین معنا و تأویل دور کند، که واژگان آن را هنگام کار درباره نیچه و پروست در اوایل دهه ۶۰ میلادی نگاه می‌دارد. دلوز به کمک اسپینوزا برداشتِ جدیدی از نشانه را به‌منزله نیرویی حال‌مایه‌ای<sup>xviii</sup> و نه یک دلالت به‌کار می‌گیرد. نشانه دیگر نه از خصایصِ ذهنِ انسان است و نه یک پیکربندی غیرتامّ تخیل. نشانه یک حال‌مایه است، ماده مواجهه و به‌چنگ آوردن، و ترکیبی از نسبت‌ها و دگرسانی‌های توان است. این رفتارشناسیِ نو مجال برای فلسفه‌ی هنر فراهم می‌کند تا یک نظام نشانه‌ای مادی، و یک نشانه‌شناسی باشد. غرض تغییرِ منزلت نشانه و تبدیل کردنِ یک نشانه دستوری تفسیرشده به یک حال‌مایه است، یک نشانه-تصویر که بالینی و انتقادی است. منزلتِ نشانه باید از بند تأویل رها شود و به‌منزله مواجهه‌ای واقعی یا ترکیبی از نسبت‌ها اندیشیده شود: آزمون‌گری باید تأویل را مغلوب کند. سهم اسپینوزا در زیبایی‌شناسی دلوز از این قرار است.

xviii affective

این نتیجه با صلابت را که کاملاً دلوزی است اسپینوزا بی‌شک پیش‌بینی نکرده بود. هنر توان‌های اثرگذاری و اثرپذیری ما را دگرگون می‌کند، و این دگرگونی تنها در حالی عمل می‌کند که نسبت‌های سوژه‌سازی واقعی را که بار دیگر حس نمی‌شوند، آشکار می‌کند. بنابراین، دلوز می‌تواند فلسفه هنری نو بنیان گذارد. این همان چیزی است که دلوز را قادر می‌کند تا در کتاب منطق معنا، نقد بالینی را به مثابه پادزهری علیه همه نظام‌های دلالتی [یا معنایابی، معنابخشی] تعریف کند که کم‌وبیش در لفاف ماده‌ها و اشکال قرار گرفته‌اند؛ به طوری که هنر فقط سرهم‌بندی یا آرایشی از حرکت‌ها و حال‌مایه‌ها نیست، ترکیبی از نشانه‌هایی که وادار به فرمان‌بری می‌کنند، بلکه همچنین یک آزمون‌گری روی حالات واقعی زندگی است، «درکی از نیروها» است (بیکن، ۱۹۸۱). آنچه هنر یا ادبیات می‌نامیم متشکل از علامت‌شناسی نسبت‌های واقعی است؛ «درکی از نیروها» که معلوم می‌شود یک کلینیک است. این کلینیک نسبت‌مند<sup>xix</sup> توانی انتقادی برای روشن‌سازی حالات انقیاد دربردارد که از توان عمل کردن ما می‌کاهد. این کلینیک بدان دلیل انتقادی است که ما را به حس کردن، فکرکردن و خندیدن به نیروهای درهم‌تافته‌ای که زندگی ما را تشکیل می‌دهند، وامی‌دارد. به این قرار، کافکا که نوشته‌های‌اش حالت‌های سوژه‌سازی اجتماعی جمعی در بوروکراسی را می‌کاود، شادی و خنده را از طریق کندوکاو بازیگوشانه و همواره شادمانه واقعیّت برمی‌انگیزد، و نه از طریق مجموعه‌های هولناک نیروهایی که بیان می‌کند. هنر فقط با حفظ مجدانه خود درون سطح ترکیب نسبت‌های مؤثر نیرو، به کارکرد انتقادی رهایی‌بخش‌اش دست می‌یابد. به این نحو است که علامت‌شناسی به ساخت نخستین فرمول‌بندی این نظریه در سال ۱۹۸۱ کمک می‌کند: هنر فراچنگ‌آوردن نیروهاست.

سوونیرگ، آن. «انتقادی و بالینی: آزمون‌گری حاشیه‌ها و کارکرد بالینی»، ترجمه‌ی وحید ایرانی،

دموکراسی رادیکال، ۱۴۰۱/۰۱/۱۷، دریافت از: <https://radicald.net/zqah>

<sup>۱</sup> Foucault, *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, (Paris: Plon, ۱۹۶۱), published by Gallimard in ۱۹۷۲; Raymond Rousel, (Paris: Gallimard, ۱۹۶۳), و در «La folie, l'absence» همچنین نگاه کنید به (Paris: PUF, ۱۹۶۳); همان سال

<sup>xix</sup> relational clinique





جزایر متروک و دیگر متون ص ۱۸۲ تجدید چاپ می‌شود. مقاله‌ی سوم، چاپ شده برای ویراست جدید، ۲۲ سال بعد منتشر می‌شود: یعنی «باز-ارائه‌ی مازوخ» در مجله‌ی *لیبراسیون* شماره‌ی ۳۰ (۱۸May, ۱۹۸۹). این مقاله در سال ۱۹۹۳ در مجموعه‌ی *مقاله‌های بالینی و انتقادی*، در فصل هفتم ص ۷۱-۷۴ تجدید چاپ شد.

را دکتر آلبرت، (Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis* (Stuttgart: ۱۸۸۶; Paris: ۱۹۰۷) )<sup>۹</sup>

مال منتشر کرد، به ترجمه‌ی رنه لوبستاین و مقدمه‌ی پی‌یر ژنت.

این ویراست مد نظر دلوز است. کرفت-ابینگ برای نخستین بار «مشقت‌های زندگی جنسی را به شیوه‌ای کامل توصیف می‌کند» (ص ۳ مقدمه، ژنت) و گلچینی پرتب‌وتاب از «انحراف‌های» جنسی را به همگان تحویل می‌دهد (همه‌ی تمایلات جنسی که به دگرجنس‌گرایی، سکس تناسلی بزرگسالانه اشاره نمی‌کند).

<sup>۱۰</sup> Deleuze, PP, ۱۹۵, CC, ۱۰, ۷۱.

<sup>۱۱</sup> Deleuze, ID, ۱۸۵.

<sup>۱۲</sup> کرفت-ابینگ ابداع‌گر مازوخیسم است ( Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis*, chapter IX, ۲۳۶-۳۱۱). مال در صفحه‌ی ۱۴۳ قید می‌کند: «اسم مازوخیسم برگرفته از نام نویسنده، زاخر-مازوخ، است». شرنگ-ناتزینگ پیشنهاد کرد این اسم سره با نو-واژه‌ی خنثی‌تر *الگولگنیا* (*algolagnia*) از ریشه‌ی یونانی «الگوس» (*algos*) به معنای درد و «لاگنیا» (*lagneia*) به معنای لذت جایگزین گردد، اما کرفت-ابینگ امتناع کرد.

<sup>۱۳</sup> Krafft-Ebing, *ibid.*, ۱۴۳.

<sup>۱۴</sup> Deleuze, "From Sacher-Masoch to Masochism."

<sup>۱۵</sup> مازوخیست چه می‌گوید؟ اغلب دلوز به این پرسش بازمی‌گردد، خاصه در *هزار فلات*: «سکسوالیته از مسیر زن-شدن مرد و حیوان-شدن انسان می‌گذرد: انبعائی/انتشاری از ذرات»، دلوز و گواتری، MP، ص ۳۴۱.

<sup>۱۶</sup> Deleuze, SM, ۱۹۵.

<sup>۱۷</sup> Deleuze, SM, ۳۱; LS, ۳۲۷.

در این مورد دلوز از کلوسفسکی پیروی می‌کند؛ PP, ۷۲CC, ۱۹۵.

<sup>۱۸</sup> Deleuze, CC, ۷۲.

<sup>۱۹</sup> بنابر نظر دلوز، قانون‌گرایی قرارداد مطلقاً متمایز از قانون است. می‌توانیم بنا بر این زمینه کافکا و مازوخ را در یک خط قرار دهیم و فرض کنیم که نام راوی در داستان مسخ، گرگور سامسا، به مازوخ ادای احترام می‌کند. (Deleuze, CC, 72, n. 2).



<sup>۲۰</sup> Deleuze, PP, 229.

<sup>۲۱</sup> Deleuze, SM, ۱۱۳.

<sup>۲۲</sup> Deleuze, LS, ۳۲۵-۶.

از جمله آثار اختصاص یافته به ساد، بیابید نخست کتاب باتای، *اروتیسم* را از مجموعه‌ی "آرگیومنتس" یادآور شویم، (Paris: Minuit, ۱۹۵۷)، که تأثیر آن را با انتشار هم‌زمان آثار زیر می‌توان اندازه گرفت: *لوتره آمون و ساد* اثر بلانشو (Paris: Minuit, ۱۹۶۳)، در مجموعه‌ی "آرگیومنتس"؛ *کلوسفسکی*، *همین میل مرگ بار/میل به این مرگباری!*، (Gallimard, ۱۹۶۳)؛ لاکان، «کانت با ساد»، در ژورنال *نقد*، ص ۱۹۱، (April, ۱۹۶۳)، لاکان به حق تصریح می‌کند که این مقاله به‌سال ۱۹۶۱ نوشته شده بود ... و مسلماً فوکو، «مقدمه‌ای بر تخطی»، در ژورنال *نقد*، ص ۱۹۵-۶: *ادای احترامی* به ژرژ باتای، (August-September 1962)، ص ۷۵۱-۶۹، در *Dits et Écrits*، مجلد نخست، ص ۲۳۳-۵۰.

<sup>۲۳</sup> Deleuze, LS, ۳۲۶.

<sup>۲۴</sup> در فصل سوم کتاب *گفت‌وگوها*، به‌سال ۱۹۷۷ است که دلوز بدون تردید و شبهه خود را از تخطی، و از این‌رو، از مفهوم انحراف، که هنوز در اثرش درباره‌ی مازوخ جدی گرفته می‌شود، جدا می‌کند. در این متن است که دلوز فریود را به هم‌آورد ژافری سن-هیئر بدل می‌کند: یعنی درمان انحرافها؛ فریود تمام انرژی خود را صرف «چندریختی و امکان‌های تحولی» می‌کند که وقتی به نوروز (روان‌نژندی یا روان‌رنجوری) می‌رسد، نسبت به آن مسامحه می‌کند. دلوز در این دوره به بنیاد انحرافها در راون‌کاوی فکر می‌کند تا برای یک تحلیل حقیقتاً متفاوت مناسب باشد - امیدی که او به مجرد این‌که نقدش بر ضد تخطی و استیلای مرجع‌باورانه‌ی دال را نظام‌مند خواهد کرد، آن را رها می‌کند. در سال ۱۹۶۷ ممکن است به‌نظر دلوز رسیده باشد که تخطی جنسی می‌تواند بر یک ارزش دگردیسی، شدنی بس‌گانه دلالت کند. اما در سال ۱۹۷۷، دیگر به‌نظر نمی‌رسد سکسوالیته ارزش انقلابی داشته باشد، و بالاتر از همه، مکانیسم تخطی هم شکست خورده بود.

<sup>۲۵</sup> Deleuze, D, ۵۸-۹.

<sup>۲۶</sup> Deleuze, SM, ۱۵.

<sup>۲۷</sup> Deleuze, PP, ۱۹۵.

<sup>۲۸</sup> Deleuze, SM, ۱۱.

<sup>۲۹</sup> Ibid.

<sup>۳۰</sup> Deleuze, PP, ۱۹۵.

<sup>۳۱</sup> Deleuze, LS, ۱۰۲.

<sup>۳۲</sup> Deleuze, PP, ۱۹۶.

<sup>۳۳</sup> Deleuze, SPP, 144.

<sup>۳۴</sup> Ibid.



۳۵ دلوز در سال ۱۹۶۸ می‌نویسد: «انگاره‌ی معنا می‌تواند گریزگاه یک معنویت‌باوریِ نوشونده باشد. آنچه گه‌گاه "هرمنیوتیک" (تأویل) می‌نامیم جای آن‌چیزی که پس از جنگ ارزش‌شناسی (ارزیابی) می‌نامیدیم، گرفت». این [جان‌شینی] خطر از دست‌رفتنِ خاصیتِ انگاره‌ی فرویدی یا نیچه‌ای معنا را به‌دنبال دارد که دلوز اینجا دو ویژگی آن را توصیف می‌کند: معنا اثر است و نه ذات، واقعیت در سطح آن است و نه در عمق آن؛ معنا ساخته یا تولید می‌شود، داده نمی‌شود، و نتیجتاً، عبارت است از حدومرزگذاریِ قوانین تولید. «از معنای "اصیل"، معنای فراموش‌شده، معنای محوشده، معنای پوشیده یا نهفته، معنای بازیابی‌شده و غیره سخن می‌گویند. در چارچوبِ مقوله‌ی معنا دوباره سراب‌های کهن غسل‌تعمید می‌یابند، در ذاتِ جان تازه دمیده می‌شود، کل ارزش‌های مقدس و دینی را بار دیگر کشف می‌شوند. [این برداشت از معنا] در نظر نیچه و فروید معکوس است: انگاره‌ی معنا ابزارِ تمرّدی مطلق، نقدی مطلق و نیز آفرینشی قابل‌تعیین است. معنا به‌هیچ‌وجه یک مخزن نیست، نه یک اصل یا یک خاستگاه، نه حتی یک غایت است؛ معنا یک "اثر" است، اثری ساخته‌شده، و می‌باید قوانین تولید آن کشف/آشکار شود»، Deleuze, ID, ۱۸۹.

۳۶ Deleuze, SPP, ۳۵.

۳۷ Deleuze, CC, ۱۵۸.

۳۸ Ibid., ۱۶۹.

۳۹ موضع دلوز برضد هر موضع تفسیری برخاسته از یک نسخه‌ی عالی هرمنیوتیک است، که خود متن خود را به یک جهان بدل می‌کند، اما چنان‌چه در کار ریکور و گادامر شاهدیم، شبیه یک فعل عمل می‌کند. چنین حرکتی رد پای معنا را درون قدرت فعل، تأویل اکثریت از معنای متعال به‌جای تأویل اقلیت و شدن معنا، پی می‌گیرد که از نگاه دلوز نادرست است. دلوز و ریکور، از بطن این تباین بنیادی، دوباره در باب این جدل‌ها باهم مرتبط می‌شوند: هر دو آن‌ها این‌که هنر هدف غائی‌شان است را رد می‌کنند. اما ریکور سخت بر تولیدگری استعاره به‌مثابه‌ی باز-توصیفی از جهان تأکید می‌ورزد ( Ricoeur, *La métaphore vive*, (Paris: Seuil, ۱۹۷۵), (۱۱۵ and ۲۴۷). کار بر روی «ارجاع» در کتاب‌های *زمان و حکایت* (چاپ شده از سال ۱۹۸۳ تا ۱۹۸۵) ادامه می‌یابد، و نشان می‌دهد که فرآیندهای ادبی (استعاره، به‌منزله‌ی شعر مینیاتوری، پیرنگ داستانی) نه قضاوتی زیباشناختی از ذات هنر، بلکه مرجعی ثانوی، شباهتی اکتسابی، تقلید/محاکات آفریننده‌ی معنا تولید می‌کنند، که از تأمل نظری تقلید می‌کند. دلوز در طی همان دوره‌ی زمانی هم خود را وقف تحلیل نسبت میان زمان و سینما می‌کند که حاکی از نزدیکی نسبت‌دار موضوعات مورد مطالعه است، حال آن‌که دلوز تباین درخور توجه معنا و منزلت هرمنیوتیک را به‌تصویر می‌کشد.

