



سیاستِ عشق^خ
میان هنر و فلسفه

مهدی رفیع

سیاست عشق میان هنر و فلسفه

مهدی رفیع



تهران، ۱۳۹۵



انتشارات قنوس

تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری،

شماره ۱۱۱، تلفن ۶۶۴۰۸۶۴۰

ویرایش، آماده‌سازی و امور فنی:

تحریریه انتشارات قنوس

مهدی رفیع

سیاست عشق میان هنر و فلسفه

چاپ اول

۱۱۰۰ نسخه

۱۳۹۵

چاپ شمشاد

حق چاپ محفوظ است

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۲۷۸-۲۳۰-۴

ISBN :978-600-278-230-4

www.qoqnoos.ir

Printed in Iran

۱۷۰۰۰ تومان

فهرست

۹	 مقدمه
۲۳	۱. گتاری و دلوز فیلسوفانی که نمی‌شناسیم: مقدمه‌ای بر آثار اریک آلّی‌یز.
۵۱	۲. گتاری و دلوز قلمروзда: فلسفه عملی
۶۱	۳. عشق، این زخم زیبا: خوانشی انتقادی از در ستایش عشق اثر آلن بدیو
۷۵	۴. در ستایش ماشین‌های معجزه یا ماشین‌های عاشق.....
۸۹	۵. فریدا کالو: نقاشی به مثابه کشیدن درد
۱۰۱	۶. گرهی در طره وجود: طعم شادی‌های انقطاع
۱۱۳	۷. فلیکس گتاری: زیست‌بوم‌شناسی احساس یا فلات هزارویکم.....
	۸. بازنویسی فلسفی و هستی‌شناختی بخش‌هایی از تاریخ نقاشی معاصر ایران:
۱۲۹	سهراب سپهری در متن رویدادها.....
۱۵۱	۹. فروغ فرخزاد: شعر به مثابه سینما یا کشف منطق عشق.....
۱۶۹	۱۰. حجم‌های عاشق: میان عشق و سیاست
	۱۱. فلسفه در چه نقاطی الزاماً باید شعر باشد: دلوز و گتاری در جابه‌جایی آستانه‌های
۱۷۳	 زبان
۱۸۱	 واژه‌نامه
۱۸۹	 منابع
۱۹۳	 تصاویر آثار.....

«قَالُوا يَا مُوسَى إِمَّا أَنْ تُلْقِيَ وَإِمَّا أَنْ نَكُونَ أَوَّلَ مَنْ أَلْقَى»
(طه: ٦٥)

کسانی که ایزدپرستی کنند به آواز دولاب مستی کنند
شاه محمد دارابی، مقامات السالکین

«با ترشحات ادیپی نمی‌توان جنگید جز از طریق مبارزه با خود، با
آزمون‌گری روی خود، با گشودن خویش به روی عشق و میل...
عشقِ نادیدنی کاری بس صعب است.»

ژیل دلوز، مکالمات

مقدمه

هنر پس از فلسفه پس از هنر: منطق «در»ها

«هنر پس از فلسفه» به چه معناست؟ این عبارت حامل چه مؤلفه‌ها و رویکردهایی است؟ نخستین و آنی‌ترین پاسخ این است: بی‌شک این نگرش دربردارندهٔ هنری است که از مجرای اندیشهٔ فلسفی و «دیگر شدن»^۱ گذشته است، هنری که خویش را به عمل اندیشیدن سپرده تا تمایز میان «احساس-تفکر» را از میان بردارد، اما نه هر نوع «تأمل» یا درنگ فلسفی و نه هر فلسفه‌ای، بلکه تفکر-فلسفه‌ای که خود را به یک «خارج» متصل کرده است، آن‌گونه که دلوز و گتاری معتقدند و فلسفه را به مثابهٔ شکلی رسمی و نهادی تثبیت‌شده نقد می‌کنند: هنر پس از گتاری و دلوز کشف سویه‌های نیروی احساس و رابطهٔ آن با «شدنِ خود زندگی» است، اما این هنر خود حامل گونه‌ای دلوز و گتاری پس از هنر هم هست؛ به عبارت دیگر، گذر اندیشهٔ فلسفی آن‌ها از مجرای هنری که خود پیش‌تر از دالان اندیشهٔ فلسفی عبور کرده است تا به دگردیسی و شدنی دیگر امکان دهد. دلوز و گتاری، به جای اصطلاح هایدگری «پایان فلسفه»، دیگر شدنِ آن را از رهگذر رابطه‌ای جدید با «نافلسفه» دنبال می‌کنند.

1. becoming-other

نافلسفه چیست مگر پیوند فلسفه با هر آنچه از آن حذف شده است، هر آن چیزی که سطحی و کوچک شمرده شده: فلسفه امور خُرد که در بطن خود «سوانح» بزرگ اندیشگی و احساسی را نهفته دارد.

از سوی دیگر، رابطه خاص فلسفه و هنر تحت آن الزامی رخ می‌دهد که یک «موقعیت غیرژانری» برای تفکر است و به آن خصوصیتی «فرارشتگی»^۱ می‌بخشد، اما این اصطلاح همان‌گونه که پیتر آزبورن اشاره می‌کند به معنای رابطه بینارشته‌ای یا چندرشته‌ای میان حوزه‌های مختلف تفکر نیست.^۲ (Osborne, 2011:15) فرارشتگی نخست و پیش از هر چیز خروج از یک تفکر رسمی نهادی و دانشگاهی برای کشف فضایی است که در آن نیروهای خارج به شکل‌های غیرمتعارفی از «روابط نیرو» می‌رسند، که قادرند مرزهای ترسیم‌شده در هر حوزه‌ای را پشت سر گذارند و دائم «انقلاب‌های مولکولی» ایجاد کنند.

آزبورن هنر معاصر را «هنر پسامفهومی»^۳ (Osborne, 2010) می‌نامد و آیا این خصیصه پسامفهومی نیست که سبب می‌شود هنر به منزله «ابژه» یا موضوع اساسی تفکر فلسفی باشد، به‌ویژه پس از آن‌که دلوز و گتاری فلسفه را «هنر خلق مفاهیم» خوانده‌اند، و از راه همین اندیشه است که هنر به فرارمزی^۴ برای دگرگونی فلسفه بدل می‌شود. این امر در بطن خود ویژگی «انتقادی» هنر معاصر را نیز نشان می‌دهد، که آن را با حوزه اجتماعی و مؤلفه‌های فرهنگ مسلط درگیر می‌کند، با این حال، باید میان هنر معاصر و هنر مدرن تمایزی قاطع ترسیم کرد، تمایزی که بی‌شک وجوهی از اندیشه سیاسی و «پسااستعماری» را نیز در خود دارد. هنر معاصر هنری است که برای فراروی از مؤلفه‌های سنتی و مدرن هنر با توجه همزمان به مؤلفه‌های بومی و جهانی شکل می‌گیرد، هنری که دیگر هنر مدرنی برآمده از جغرافیایی خاص،

1. transdisciplinary

۲. اریک آلیز به همراه پیتر آزبورن و استلا سندفورد سه کارگاه، میان سال‌های ۲۰۱۱ تا ۲۰۱۳، درباره مفهوم «فرارشتگی» در دانشگاه کینگستون لندن برگزار کردند و در آن به بررسی ریشه‌ها و تحولات این مفهوم به ترتیب در فلسفه دلوز و گتاری، تفاوت‌های آن با بینارشتگی و چندرشتگی، و رابطه آن با فمینیسم پرداختند.

3. post-conceptual

4. meta-code

برای مثال غرب فرهنگی، نیست و در عین حال در فاصله‌ای معین از «هنر پسامدرن» قرار می‌گیرد، هنری که با بهره‌گیری از بیان لیوتار حامل «مدرنیته و بحران‌هایش» است.

«بحران فرمالیسم مدرنیستی» در هنر و مهم‌تر از آن بحران هستی‌شناختی-فلسفی مدرنیته، پس از سال‌های ۱۹۴۵، که با ظهور «قدرت‌های شیطانی فاشیسم، استالینیسم و کاپیتالیسم» به اوج رسیده بود، به نیهیلیسمی هنری-فلسفی دامن می‌زند که «انسان‌گرایی» مدرن را بدل به مفهومی متزلزل می‌کند، امری که دیگر قابل اعتماد و اتکا نیست. ساختارگرایی را می‌توان به یک معنا پاسخی فکری-فلسفی به این بحران تلقی کرد، که درصدد است بار دیگر پایه‌های علمی و نظری دقیقی برای علوم انسانی (نامی نه‌چندان گویا و مناسب) فراهم آورد. این «فلسفه استعلایی جدید» به بیان دلوز، که مبانی خود را در زبان‌شناسی سوسوری، انسان‌شناسی مدرن و روان‌کاوی فرویدی می‌یابد، تلاش می‌کند با کشف روابط ثابت میان جایگاه‌ها در یک ساختار و تقلیل موقعیت‌های متنوع و ناهمگون به جایگشت‌ها و نظریه‌های از پیش موجود تحلیلی از نحوه تولید «معنا» ارائه دهد که آن را می‌توان به منزله گونه‌ای «ماتریالسم استعلایی» در نظر گرفت.^۱ اکنون، منطق شکل‌گیری معنا

۱. یکی از متون مهم دلوز که در آن به بررسی ویژگی‌های مشترک رویکردهای ساختارگرا می‌پردازد متنی است با عنوان «ساختارگرایی را با چه چیزی بازمی‌شناسیم؟» که در ۱۹۶۷ نوشته و در ۱۹۷۲ منتشر شد. دلوز در این متن ویژگی‌های مشترک رویکردهای ساختارگرا در ادبیات، زبان‌شناسی، انسان‌شناسی، روان‌کاوی و جامعه‌شناسی را برمی‌شمرد: «نخستین ویژگی [مشترک] مرکزیت بُعد نمادین است که امر واقع و امر تصویری را به هم متصل می‌کند: ساختارگرایی با کشف سومین وضعیت [امر نمادین] شناخته می‌شود و در این‌جا، همانند دیگر حوزه‌ها، زبان‌شناسی به منزله علم پیشاهنگ پدیدار می‌گردد. موضع‌یابی یا جایگاه دومین معیار است؛ یک مؤلفه ساختاری به منزله عملکردی از موضعش در ساختار معنا دارد ... سومین و چهارمین معیار ساختارگرایی، که حتی آن را برای دلوز خوشایندتر می‌کند، ارزش‌دهی به امر افتراقی و امر خاص است ... پنجمین معیار سریالی بودن است که ورود حرکت به درون ساختار را ممکن می‌کند. این مفهوم به دل بستگی‌های دلوز بسیار نزدیک بود، زمانی که منطق معنا را در سی و چهار مجموعه متفاوت سازمان داد. ششمین معیار که برای ساختارگرایی کاملاً اساسی است اصل مکان خالی است، همان درجه صفر زبان و ناخودآگاه مشهور» (Dosse, 2010: 228). بعضی از این ویژگی‌ها و مؤلفه‌ها پس از آشنایی دلوز با گتاری به کلی واژگون و دگرگون می‌شود و دلوز به شدت از ساختارگرایی انتقاد می‌کند.

در ساختار جایگزین «امر استعلایی» در تفکر دینی می‌شود تا حدی که می‌توان این ادراک را به‌وضوح در این عبارت لکان یافت که: «خدا [همان] ناخودآگاه است.» (Lacan, 1977:59) در معنایی وسیع‌تر، خدا به کشف روابط ساختاری برای فهم یک موقعیت بدل می‌شود: «دیگریِ بزرگِ ساختار» که با وامگیری از گتاری نوعی «هستی-برای-ساختار»^۱ را رقم می‌زند.

سال ۱۹۶۸ را می‌توان پایانی تقویمی برای «فلسفه ساختارگرا» در نظر گرفت، نقطه‌ای که فریاد نابسندگی و عصیان علیه محدودیت‌های چارچوبی اندیشه و زندگی است، اما همان‌گونه که دلوز و گتاری می‌گویند اتفاق مهم نه در ۱۹۶۸ بلکه پس از آن روی داد، رخدادِ بیداری فیلسوفانه از خواب مدرنیته که در آن فلسفه به این مرحله از خودانتقادی دست یافت که عقب‌افتادگی خویش را در زمینه هنر و زندگی جبران کند و از انتزاع‌گرایی محض و توجه صرف به مفاهیم منقطع از زیست دست بردارد. به باور دلوز، «آویختن تفکر به خارج، به معنای دقیق کلمه، کاری است که فیلسوفان هرگز انجام نداده‌اند، حتی زمانی که از سیاست سخن می‌گفتند یا درباره پیاده‌روی و هوای تازه حرف می‌زدند. برای این که تفکر را مستقیماً و بلافاصله به خارج بیاویزیم صرفاً سخن گفتن از هوای تازه و از بیرون کافی نیست.» (Deleuze, 2004a:255) این گونه است که دلوز به نقطه‌ای ورای «اندیشه خارج» در تفکر موریس بلانشو و حتی فوکو نظر دارد. خارج دیگر صرفاً ردیابی نشانه‌ای از بیرون نیست، بلکه بدل به شرط و خود امکان تفکر می‌شود، نه اندیشیدن به خارج بلکه اندیشه‌ای که بدون خارج از خود بی‌معناست. این جاست که تفکر روی خارج «تا» می‌خورد، اندیشه‌ای ایللیاتی و کوچگر که سرانجام به «هنر ایللیاتی»^۲ متصل می‌شود، اما هنر ایللیاتی دیگر گونه یا ژانر خاصی از هنر نیست، بلکه انقلاب هنر است در حوزه‌های مسلط و تثبیت‌شده اندیشه و زندگی.

این هنر خُرد^۳ بی‌واسطه و برحسب سرشت خود با یک سیاست خُرد پیوند دارد: بدین سان کافکا، نویسنده‌ای که نزد بسیاری هنرمندی غیرسیاسی است و حتی

ممکن است طرفدار وضع موجود معرفی شود، در «خوانش شدید»^۱ و «قرائت در پرتو عشق» (Deleuze, 1995:8-9) دلوژ و گتاری بدل به نویسنده‌ای انقلابی و هنرمندی پیشگو می‌شود که نخستین بار مفهوم «هم‌برآیندی»^۲ را در ادبیات مطرح می‌کند، مفهومی که امکان فهم «بس‌گانگی‌آهایی» را فراهم می‌آورد که بر سازنده موقعیت‌های زیستی متنوع هستند و بلافاصله پس از این منطق است که دلوژ و گتاری در سال ۱۹۷۶ مفهوم «ریزوم» را که نخست در کتاب کافکا: به سوی ادبیات اقلیت^۳ بسط یافته بود به صورت مستقل مطرح می‌کنند و، بعدتر، این اصطلاح سازنده مقدمه کتاب هزار فلات می‌شود؛ به عبارت دیگر، سه کتاب ضدادیپ (۱۹۷۲)، کافکا (۱۹۷۵) و هزار فلات (۱۹۸۰) به ترتیب سه شکل از مفاهیم فراساختاری را مطرح می‌کنند: «ماشین‌های میل‌گر»، «هم‌برآیندی» و «ریزوم».

این ادبیات خرد کافکاست که برای دلوژ و گتاری خروج کامل از مفهوم «ساختار» را رقم می‌زند و از سوی دیگر آنچه‌الی‌یز «گفتگوی دائمی گتاری با [متن] 'نامه ربوده‌شده' لکان» (Alliez & Goffey, 2011:267) می‌نامد؛ و آیا این گتاری و دلوژ نیستند که یک «لکان ربوده‌شده یا منحرف» را در راستای یک شیروکاوی رادیکال معرفی می‌کنند، لکانی که دیگر خود را نمی‌شناسد.^۴ بر این اساس، کافکا

1. intensive reading 2. agencement (assemblage) 3. multiplicity

۴. از آن‌جا که «واژه»ی اقلیت نمی‌تواند همه وجوه و معانی کلمه «mineure» را پوشش دهد، معادل «خرد» را نیز باید همزمان در تقابل با «کلان» در نظر گرفت.

۵. نخستین مواجهه لکان با دلوژ پس از انتشار کتاب دلوژ درباره زآخر مازوخ در سال ۱۹۶۷ بود. لکان بیش از یک ساعت یکی از سمینارهای خود را به بررسی این کتاب اختصاص داد، با این حال، رویارویی اصلی لکان و دلوژ پس از انتشار ضدادیپ بود. دلوژ در مصاحبه‌ای کمی پیش از مرگش در ۱۹۹۵ به این موضوع اشاره می‌کند. لکان دلوژ را به محل کار خود دعوت می‌کند و پس از منتظر نگه داشتن دلوژ به مدت نسبتاً طولانی او را به اتاقش راهنمایی می‌کند و فهرستی از شاگردانش را به دلوژ نشان می‌دهد: «او فهرستی از همه شاگردانش را باز کرد و گفت: 'همه این‌ها بی‌ارزش‌اند' (تنها کسی که لکان مطلب بدی راجع به او نگفت ژاک-آلن میلر بود). این موضوع مرا به خنده انداخت، چرا که به یاد بینزوانگر افتادم که ماجرای مشابهی را تعریف می‌کرد: فروید مطالب بدی در مورد جونز، آبراهام و ... می‌گفت. و بینزوانگر آن‌قدر زیرک بود که تصور کند فروید احتمالاً همین مطالب را وقتی که او آن‌جا نیست درباره او هم خواهد گفت. به همین نحو، لکان سخن گفت و همه چیز تخطئه شد جز میلر. سپس به من گفت: 'آنچه من به آن نیاز دارم کسی مثل توست' [C'est quelqu'un comme vous qu'il me faut]. (Smith, 2012:312) اصل این مصاحبه در شماره ۱۶۱۹ مجله *Le Nouvel Observateur* (16-22 Nov 1995) منتشر شده است.

در اثر «فضای ریزومی» خود در مقابل «دیگری بزرگ» حوزه قانون و امر نمادین می‌ایستد. «ریزومشناسی»^۱ از نظر دلوز و گتاری دربردارنده یک استراتژی یا «سیاست اندیشه» است در برابر انواع تقلیل‌گرایی‌های روش‌مند و ساختاری که نشان می‌دهد برای فهم هر حوزه‌ای از تجربه بشری نیازمند «نقشه‌نگاری»^۲ آ‌ی تک و خاص هستیم، نه یک تحلیل و تصویر «پیش‌ساخته» و حاضر و آماده.

همان‌گونه که هنر خرد هنری است که در فراروی از هنر کلان^۳ شکل می‌گیرد، نقشه نیز ابعاد ریز و کوانتومی^۴ موقعیت‌ها را ترسیم می‌کند. ریزوم در حقیقت خود یک نقشه است، نقشهٔ بس‌گانگی‌های بس‌گانگی‌ها. هنر با ترسیم نقشه‌ای از بس‌حوزگی تجربه بشری نوعی «فرامدل‌سازی»^۵ از بافت‌های گوناگون فراهم می‌آورد که علم و فلسفه را از سودای نوعی کل‌باوری یک‌دست‌کننده و عام بر حذر می‌دارد.

بر این اساس، شاید بتوان هنر پس از گتاری و دلوز را نوعی «نانوهنر»^۶ نامید که در پیوند با نوعی «نانوسیاست»^۷ هنر را به سوی «بی‌نهایت جهان مولکولی ممکن و گمشده» و ابعاد، به بیان دوشان، «بیش‌نازک»^۸ یوکتویی^۹ سوق می‌دهد و خود فلسفه و در کل فلسفه آن‌ها را با ورود به «جهان‌های دیگر» دگرگون می‌کند.

اما در این جا مؤلفه‌ای طردشده^{۱۰} هست که چندان جایی در فلسفه رسمی ندارد، با این حال در عرفان، به‌ویژه عرفان اسلامی، و هنر جایگاهی ممتاز دارد: عشق. اگر آثار فلسفی غرب را از افلاطون به بعد و تا پیش از سه دههٔ اخیر بررسی کنیم، احتمالاً چیز چندان خوشایندی دربارهٔ عشق نخواهیم یافت (البته بجز در آثار تعداد معدودی از فیلسوفان با گرایش‌های عرفانی مانند اسپینوزا و ...). عشق در فرهنگ فلسفی غرب عموماً در تداخل با مفهوم «اروس» مطرح می‌شود، آنچه بعدها برای فروید برسانندهٔ تقابل میان اروس (سائق زندگی) و تاناتوس

1. rhizomatics

2. cartography

3. major art

4. rhizoquantumic

5. meta-modelization

6. nanoart

7. nanopolitics

8. infra-thin

۹. یکی از پیشنهادها SI که برابرست با 10^{-24} . این عدد یک سبتیلیوم است و علامت اختصاری آن در سیستم متریک γ است.

10. foreclosed

(سائق مرگ) است، گرچه لکان نشان می‌دهد که مسئله بر سر تقابل میان دو شکل از سائق نیست، بلکه در این جا «فراروی سائق از محدودهٔ اصل لذت» مطرح است که خود را به صورت رنج آشکار می‌کند و نزد لکان مفهوم فرانسوی «ژویی سانس»^۱ تبیین‌گر آن است. به عبارت دیگر، در فرهنگ غربی عموماً همپوشانی‌ای میان عشق و ژویی سانس وجود دارد و عشق بدون ژویی سانس معادل نوعی عشق افلاطونی است، عشقی خیالی یا آرمانی که پایه‌ای در واقعیت ندارد و با گونه ناممکنی پیوند خورده است. اما نکته مهم‌تر آن که امروزه بخش غالب روان‌کاوی نیز به جریان مد زمانه و ناممکنی عشق طولانی مدت پیوسته است. درک محدود بعضی از روان‌کاوان از عشق شگفتی‌آور و عجیب است. آن‌ها عشق را صرفاً امری تحت شرایط «انتقال» روان‌کاوانه می‌بینند و تحت این شرایط تصنعی به بررسی آن می‌پردازند. نمونه این ادراک جزئی و سطحی‌نگر را می‌توان در آثار بسیاری از روان‌کاوان متأخر دربارهٔ عشق مشاهده کرد، که نشان می‌دهد آنان عموماً یک قدم از زمان خود عقب‌ترند.

از سوی دیگر، فهم روان‌کاوانی مانند میلر از عشق در قیاس با بدیو، که او نیز از سنتی لکانی می‌آید و از امکان «عشق همیشگی» دفاع می‌کند، چالش‌برانگیز و ناهمگون است: «بالزاک گفته است: 'هر اشتیاقی که ابدی نباشد زشت است.' اما آیا اشتیاق درون یک رابطه می‌تواند در تمام طول زندگی همواره حفظ شود؟ مرد هرچه بیشتر خود را وقف تنها یک زن می‌کند، آن زن بیشتر برای او دلالت مادرانه می‌یابد؛ و بیشتر از آن که دوستش بدارد برایش متعالی و دست‌نیافتنی می‌شود. آراگون عشق خود را نثار السا کرد، به محض این که السا مرد، او به پسران روی آورد! وقتی زنی فقط به یک مرد چنگ می‌اندازد، او را اخته می‌کند. پس جاده تنگ می‌شود. بهترین راه برای زندگی مشترک دوستی است. این همان حرف افلاطون است.»^۲

عشق با بهره‌گیری از «سیاست احساس» خویش را در حوزه‌های گوناگون تجربه

1. jouissance

۲. بنگرید به: <http://www.cifpr.fr/La-psychanalyse-enseigne-t-elle>, 215 و ترجمه فارسی آن در سایت «انسان‌شناسی و فرهنگ» (ویرایش و ترجمه اندکی تغییر داده شده است).

آشکار می‌کند: در هنر، فلسفه، علم و ... باید توجه داشت که مفهوم عشق در عرفان اسلامی، علی‌رغم تلقی‌ات نادرست «شرق‌شناسان غربی»، با عشق افلاطونی کاملاً تفاوت دارد. عشق در عرفان اسلامی حقیقت تجلی وجود و راه رسیدن به آن است، به عبارت دیگر، عشق یگانه‌طریقی است که عارف را بی‌واسطه به حق متصل می‌کند، امری که کاملاً مبتنی بر مفاهیم قرآنی و عرفانی است. در عرفان اسلامی تمایزی مهم میان عشق و اروس وجود دارد که در فراوی عاشق از «من» نهفته است:

عشقبازی کار بازی نیست ای دل سر بباز زآن‌که گوی عشق نتوان زد به چوگان هوس
(حافظ، ۱۳۸۶: ۳۶۲)

بر این اساس، عارفان از «هفت‌طور عشق» مرحله یا «طور سوم» را که متعلق به عشق انسانی است به منزله رسیدن عشق یا اشتیاق به «پردۀ بیرون دل» تعبیر می‌کنند، که «شغاف» نامیده می‌شود؛ و این به نوعی گذشتن عشق از مراحل اولیه هوس و ژویی‌سانس است تا رسیدن به مفهوم «بی‌خودی»^۱. بی‌خویشی حامل کمترین میزان ژویی‌سانس معطوف به من است، کمترین حد معشوق را برای خود خواستن، زیرا به بیان احمد غزالی پایین‌ترین مرتبه در پختگی عشق خود را برای معشوق خواستن و جان باختن برای او را بازی دانستن است. (احمد غزالی، ۱۳۷۶: ۱۴۱)؛ در میخانه معرفت است که سالک را در پرتو مستی از خود می‌گیرند، آن‌چنان که یکی از عارفان معاصر می‌گوید «آن‌قدر در عشق حسین (ع) گریستیم تا ما را از خودمان گرفتند»:

در مقامی که به یاد لب او می‌نوشتند سفلۀ آن مست که باشد خبر از خویشش
(همان: ۳۸۱)

این مراتب مستی است که مراتب دوری از نفس را رقم می‌زند. اصولاً یکی از مهم‌ترین مسائل در عرفان کشف هیئت‌های نفس در هر کسوتی از صورت‌های نامتعارف خود است:

به می‌پرستی از آن نقش خود زدم بر آب که تا خراب کنم نقش خودپرستیدن
(همان: ۵۳۵)

عشق خروج حقیقی است از «سیاست نفس»^۱ که مستی تعبیری است عرفانی از آن:

فضول نفس حکایت بسی کند ساقی تو کار خود مده از دست و می به ساغر کن
(همان: ۵۴۰)

ریشه می‌شناسی^۲ عرفانی در ادبیات فارسی، که هیچ همتایی در ادبیات جهان ندارد، را باید از یک سو در آیین‌های عیاری پیش از اسلام و حکمت‌های معنوی و زیستی، و از سوی دیگر در قرآن جستجو کرد.

آیین شرب در ادبیات عرفانی و «اصول خرابات» به منزله خاص‌ترین وجوه عرفان اسلامی، فلسفه‌هایی برای رهایی از تعین و «من» است و عشق نیز هنری است که عارفان حقیقت از آن بهره‌مندند، اما نه هنری که در دسترس همه کس باشد:

قلندران حقیقت به نیم‌جو نخرند قبا‌ی اطلس آن‌کس که از هنر عاری است
(همان: ۹۳)

با این حال، این می‌فروش است که در تعبیر عرفانی حافظ از این سرّ باخبر شده است:

سرّ خدا که عارف سالک به کس نگفت در حیرتم که باده‌فروش از کجا شنید
(همان: ۳۲۸)

این «هنر بی‌خودی» در فراروی از «هنر خود» — تعبیری که فوکو در مورد ضدادیپ به کار می‌برد، و آنچه او «تیمار خود»^۱ می‌نامد — حامل «سیاست عشق» است، سیاستی که عارف را از هجوم نفس می‌رهاند و خوشی بی‌خویشی را به او عطا می‌کند:

عقل اگر داند که دل در بند زلفش چون خوش است

عاقلان دیوانه گردند از پی زنجیر ما

(همان: ۱۶)

با این حال، سیاست عشق صرفاً تجربه‌ای فردی نیست، بلکه با رسیدن به «هوشیاری پس از مستی»، به گفته شمس تبریزی، و اتصال به بعد اجتماعی امکان نوعی «عشق گروهی» را فراهم می‌کند، آن‌گونه که در صفیر سیمرخ سهروردی می‌بینیم. این عشق میان هنر و فلسفه یا احساس و تفکر سیاستی از «پیوند» را برقرار می‌کند، چرا که به تعبیر احمد غزالی «عشق رابطه پیوند است، تعلق به هردو جانب دارد. چون نسبت عشق بین العاشق و المعشوق درست آید، پیوند ضروری گردد از هردو جانب که خود مقدمه یکی است». (احمد غزالی، ۱۳۷۶: ۱۲۴)

این «نسبت» عشق است و نه هیچ نسبت دیگری که یک «ستیز پیونددهنده» را می‌آفریند، اما نه ستیزی هگلی که یکی را در دیگری محو کند، ستیزی که در عین تفاوت، اما با شرط نقاط یکی شدن و دوباره گسستن است، یکی شدن و دوباره گسستن و به همین نحو ... عشق همواره نسبتی را میان دو چیز برقرار می‌کند، نسبتی که در آن جایگاه عاشق و معشوق دقیقاً مشخص نیست، کدام اول عاشق بود و بعد معشوق و بالعکس: «اما ندانم که عاشق کدام است و معشوق کدام. و این سرّی بزرگ است، زیرا که امکان دارد اول کشش او بود، آن‌گاه انجامیدن این. و این جا حقایق به عکس گردد. و ما تشاؤون الا ان يشاء الله». 'يُحِبُّهُمْ' پیش از 'يُحِبُّونَه' بود به‌لایند. سلطان‌العارفین ابویزید — قدس

الله روحه — گفت: 'چندین وقت پنداشتم که من او را می‌خواهم، خود اول او مرا خواسته بود.' (همان: ۱۳۲-۱۳۳)

مقاله‌های این کتاب همه در نسبتی شکل گرفته‌اند که در عشق «میان هنر و فلسفه» وجود دارد و تنها به مثابه تعدادی از بی‌نهایت نسبت ممکن، و عشق یکی از این نسبت‌هاست که خود تعریف هر نسبتی است، از این جهت، رویکرد «میان هنر و فلسفه» در نسبت عشق گشاینده یک «فلسفه نسبت» به جای «فلسفه نسبت» است، فلسفه‌ای که نه آغاز دارد و نه پایان، بلکه همواره «در میان» واقع است، همچنان که ریزوم هیچ ابتدا و انتهای مشخصی ندارد. در حقیقت، در یک نسبت طرفین نسبت چندان اهمیتی ندارند، آنچه مهم است موقعیتی است که بین آن‌ها وجود دارد و دائماً در حال دگرگونی است.

در عشق این نسبت عشق است که ارزش دارد، نه خود عاشق و معشوق، از این رو، در یک چرخش پسالکانی «میان زن و مرد هیچ رابطه‌ای وجود ندارد»، اما نسبت‌های بسیاری میان‌شان موجود است که مهم‌تر از «رابطه» اند. نسبت در قیاس با رابطه وجه افتراق دو چیز را برجسته‌تر می‌کند. رابطه بیشتر بر عناصر شباهت و تفاهم متکی است، اما در نسبت امری میان دو چیز واقع می‌شود که آن‌ها را به هم پیوند می‌دهد بی‌آن‌که یکی دیگری را کامل کند. آنچه آن‌ها را دگرگون و متحول می‌کند نسبتی است که هر لحظه با خود و با هم برقرار می‌کنند، نسبت نیروهای عشق: «این‌جا که عاشق معشوق را از او اوتر بود، عجایبِ علایق پیوند تمهید افتد به شرط بی‌پیوندی عاشق با خود، تا به جایی رسد که عاشق اعتقاد کند که معشوق خود اوست. 'أنا الحق' و 'سُبْحانی ما أعظم شأنی' این نقطه است.» (همان: ۱۲۵-۱۲۶)

زمانی که از نسبت نیروها یا نسبت چیزها یا نسبت عاشق و معشوق سخن می‌گوییم، تلویحاً افتراقی اساسی و ظاهری را میان‌شان می‌پذیریم. بر این اساس، متفکران و هنرمندانی که در این کتاب به آن‌ها پرداخته شده است در نسبتی نو قرار گرفته‌اند، که «جغرافیای احساس» را جایگزین جغرافیای مادی می‌کند، جغرافیایی که احمد غزالی و سهراب سپهری را با دلوژ و

گتاری «هم‌برآیند» می‌کند یا در «فیزیک خُرد درد»^۱ فریدا کالو را در نسبتی شدید با فرانسیس بیکنی قرار می‌دهد که از تأثیر دلوز و گتاری گذشته است. گاه در «ضدتأثیر»^۲ یا ضدالهامی از آلن بدیو «سیاست عشق» را در سوییهای مخالف با او در جهان عرفانی احمد غزالی به پیش می‌برد، عارفی که نه قرن قبل از چیزی سخن گفته بود که آلن بدیو آن را عبارتی بی‌معنا می‌داند: «سیاست عشق». زمانی جنبه‌های کاملاً متفاوتی از هنرمندانی چون مارسل دوشان و فرانتس کافکا را بازآرایی می‌کند و گاه پاره‌ای از هنرمندان گمنام ایرانی را الهام‌بخش ایده‌هایی بزرگ می‌بیند و شاید وقتی این سودا را می‌پرورد که دلوز و گتاری را در حیات پسامرگی‌شان با توجه به آثار تک‌نگارانه‌ای که با هم ننوشته‌اند بار دیگر به هم متصل کند و فاصله‌ها را در «منطق درها» بریزاند، منطقی که راه میان نسبت‌ها نشان می‌دهند، دری که میان دو چیز هست یا دری در بُعد، «در»های داستان‌های کافکا، «دری» که سپهری در شعر «دوست» از آن سخن می‌گوید و با مرگ فروغ گم می‌شود:

و رفت تالِب هیچ
و پشت حوصله نورها دراز کشید
و هیچ فکر نکرد
که ما میان پریشانی تلفظ درها
برای خوردن یک سیب
چقدر تنها ماندیم

(سپهری، ۱۳۸۶: ۴۰۱)

در این منطقی «در» هاست که اثر حاضرآماده دوشان با نام *fresh widow* (بیوه تروتازه یا چابک) بدل به «پنجره فرانسوی»^۳ می‌شود؛ زن به پنجره یا دری تبدیل می‌شود که از درون او هوای تازه^۴ می‌آید.

زنان به منزله منطق اتصال در تحلیل دلوز و گتاری در کتاب کافکا: به سوی ادبیات اقلیت حضور دارند، آن‌ها می‌توانند در نقاط پیوند یک «هم‌برآیندی» داخل شوند و رشته‌های مختلف را به هم متصل کنند. «کارکرد پیونددهنده این زنان را در ابتدای محاکمه به‌خوبی می‌توان دریافت، جایی که 'زنی جوان

با چشمان سیاهِ براق در حال شستن لباس بچه در لگن است، و 'با دستش در باز اتاق کناری' را نشان می‌دهد (همین نوع اتصال در فصل اول قصر اتفاق می‌افتد). این کارکردی بس‌گانه است، زیرا زنان شروع یک مجموعه یا گشایش قطعه‌ای را نشان می‌دهند که به آن تعلق دارند؛ آن‌ها پایان قطعه را نیز نشان می‌دهند ... بنابراین زنان به مثابه نوعی علامت عمل می‌کنند که شخص به سویشان می‌رود یا از آن‌ها دور می‌شود ... آن‌ها قلمروزدایی را تسریع می‌کنند، با دنبال هم آمدن سریع قلمروهایی که هریک به شیوه خود آن را نشان‌گذاری می‌کنند.» (Deleuze & Guattari, 2003: 67-8)

در این‌جا زنان به مثابه «در»ی عمل می‌کنند که نسبتی میان دو چیز برقرار می‌کند، «در» خود مرزی است که به هیچ طرف تعلق ندارد و عامل قلمروزدایی است. «در» با نسبتی که میان دو چیز برقرار می‌کند قلمروهای ازپیش تعریف‌شده را دگرگون می‌کند و ولولایی می‌شود که قطعات گمشده یا جدا را در یک «درگاه» به هم متصل می‌کند و این تعریفی است از کارکرد عشق. منطق عطف، و... و... و، در نسبت عشق به نحوی ظهور می‌کند که هر «و» دری است به «و» دیگر: «او»، «تو»، «آن‌ها» بدل می‌شود به «او» و در «تو» و در «آن‌ها». «او» هم به شکل مستقل وجود دارد و هم در «تو» و در «آن‌ها»، و این گونه‌ای از اتصال موجودات در «وحدت وجود» است. «در»ها منطق‌های ربط و نسبت‌اند که امور فاقد پیشینه و سابقه را می‌آفرینند، آن‌ها در لحظاتی می‌رویند که انسدادی در مسیر جریان‌ها ایجاد شده باشد تا مکالمه‌ای را میان «دو یا چند قطعه گمشده» برقرار و بُعدها را بعید کنند.

در پایان امیدوارم که سیاست عشق قدمی ناچیز باشد برای اندیشیدن به وضعیت خاص ما در پیوند امر بومی و جهانی، و ایستادن بر دفاع از عشق که امروزه در جهان «من‌های» کاپیتالیستی بدل به پدیده‌ای گذرا و موقت شده است، چیزی که سعی می‌شود با منطق ژویی‌سانس‌های متنوع جایگزینش کرد، اما عشق همواره دست‌نیافتنی باقی می‌ماند.

«و اوست دوست»

م. ر

آذر ۹۳

بازنگری: بهار ۹۴