هنرها و ارزش‌ها:
دلوز، گتاری و مسئله‌ی بازنمایی در هنر*

علی خدادادی

مقدمه:

هنرها همیشه جایی نزدیک به ارزش‌ها زیسته‌اند بر پهنه‌ای که نسبت آن‌ها را ممکن کرده یا خود، چیزی نبوده جز نسبت یا نسبت‌های متکثرشان. هنرها همیشه در فضای ارزش‌ها نفس کشیده‌اند. در فضایی که هر نفس، زاینده‌ی معنایی نو بوده و خطی تازه را در این پهنه گشوده است. هنرها حول ارزش‌ها تجمع می‌کنند، به دور آن‌ها حلقه می‌زنند و از طریقِ آن‌ها کار می‌کنند. هنرها هر قدر هم که توهمِ خودآیین‌بودن را به وجود بیاورند، در نهایت با ارزش‌ها، از طریقِ ارزش‌ها، برای ارزش‌ها یا ضدِ ارزش‌ها عمل می‌کنند. خواه ارزش‌هایی که مستقرند و خواه ارزش‌هایی که خود هنرها تولید می‌کنند. ارزش‌های سیاسی، ارزش‌های مذهبی، ارزش‌های اخلاقی، ارزش‌های اقتصادی، ارزش‌های مفهومی و حتی ارزش‌های ادراکی. رابطه‌ی هنر با تمامی این ارزش‌ها یکسان نیست. هنر امری است که از طریق ادراک عمل می‌کند. مسئله‌ی ادراک و امر درک‌شدنی، مسئله‌ای است که مطلقاً با ذات هنر – ذات به هر معنایی – در ارتباط است. حتی اگر ماندن در حیطه‌ی ادراک هم، هدف نهایی هنر نباشد، اثر هنری از طریق ادراک عمل می‌کند و تأثیر می‌گذارد. هنر امری است مربوط به حس یا احساس. امری مربوط به دیدن، شنیدن، لمس کردن، تخیل و ... . هنر ادراک می‌شود همان‌گونه که جهان ادراک می‌شود و به این معناست که کارِ هنر آفریدنِ جهان یا جهان‌هایی حس‌پذیر و درک‌شدنی است. جهان فیلم، جهان نقاشی، جهان رمان یا جهان مجسمه. در نتیجه حتی اگر هنر با ارزش‌های دیگر رابطه داشته باشد – که دارد – این روابط نسبت به رابطه با ارزش‌های ادراکی، ثانوی و فرعی هستند. تنها ارزش‌هایی که هنر، از طریقِ ذاتِ خود و به شکلی درونی، با آن‌ها ارتباط برقرار می‌کند ارزش‌های ادراکی‌اند.

---

* **نحوهٔ ارجاع به مقاله:** خدادادی، علی (۱۳۹۳)؛ "هنرها و ارزش‌ها: دلوز، گتاری و مسئلهٔ بازنمایی در هنر"، منتشر شده در http://academyhonar.com/analysis/other-art2/2472-arts&value.html

اما ارزش‌های ادراکی چه هستند؟ چگونه عمل می‌کنند؟ ادراک چگونه از این ارزش‌ها تأثیر می‌پذیرد یا از طریق آن‌ها ساخته می‌شود؟ ارزش‌های ادراکی در واقع مقولاتی هستند که آگاهی از طریق آن‌ها جهان را درک می‌کند. چارچوب‌ها و حدودی که آگاهی در مرزهای آن‌ها، با جهان مواجه می‌شود و جهان را می‌شناسد. مفاهیم ادراکی – مفاهیمی از قبیلِ توالی، علیت، هم‌بودی، تمامیت، ذات، طبقه و ... – در هر مواجهه‌ی انسان با جهان، شرکت می‌کنند و به این مواجهه شکل می‌دهند. آگاهی از طریق همین مقولات، جهان را ادراک می‌کند. جهان آگاهی، جهان بازنمایی است. بازنمایی تجاربی که تحت تأثیر مقولات، مشابه تجارب قبلی می‌شوند و روند شناخت و یادآوری را شکل می‌دهند. مقولات به این معنا ارزش‌های ادراکی را شکل می‌دهند که تکرار و بازتولیدِ آن‌ها، آن‌ها را به اموری ضروری و در نتیجه ارزش‌مند بدل کرده است. در سیستمِ ادراک تنها آن چیزی تکرار و بازنمایی می‌شود که واجدِ ارزشی مقولاتی است. آن‌چه از پیش شناخته‌شده و رمزگذاری شده است.
مسئله این است: هنر در این میانه‌ی بازنمایی چگونه تعریف می‌شود و چه کار می‌تواند بکند؟ اگر هدف، رسیدن به گونه‌ای دیگر از زیستن باشد، هنر در ارتباط با ادراک و آگاهی، چگونه سهم خود را به زیستن به‌گونه‌ای دیگر ادا می‌کند؟

هنر چیست؟

دلوز و گتاری هنر را از طریقِ کارکرد و در نتیجه محصول‌اش تعریف می‌کنند. هنر، توانایی آفریدنِ درک‌ها و تأثیرها و در یک کلام احساس[۲] است. هنرمند ترکیبی از درک‌ها و تأثیرها یا بلوکی از احساس‌ها را می‌آفریند: «اثر هنری هستنده‌ای از جنس احساس است و بس» (دلوز و گتاری ۱۳۹۱: ۲۰۸). احساس ترکیبی است از درک‌ها و تأثیرها. اما خودِ این‌ها چه هستند؟ وقتی دلوز می‌گوید هنر آفریننده‌ی درک‌ها و تأثیرهاست، دقیقاً از چه حرف می‌زند؟ او می‌گوید درک‌ها و تأثیرها همان ادراک‌ها و تأثرها نیستند: «درک‌ها دیگر نه همان ادراک‌ها، بلکه مستقل از وضعیت کسانی هستند که آن‌ها را تجربه می‌کنند. تأثیرها دیگر همان حس‌ها یا تأثرها نیستند، بلکه به فراسوی توانایی کسانی می‌روند که دستخوش آن‌ها می‌شوند» (همان). درک‌ها و تأثیرها با ادراک و تأثرها متفاوت‌اند. ادراک مواجه‌های یک شخص، یک هستنده، یک سوژه با جهان است. ادراک‌ها چیزهایی هستند که یک آگاهی از جهان درک می‌کند. قطعه‌ی بالا نشان می‌دهد که تفاوت درک و ادراک، به وجود هستنده‌ای است که ادراک را تجربه می‌کند. وضعیت برای تأثیر و تأثر هم به همین منوال است. تأثرها در واقع عواطف ایجاد شده در، یا توسطِ یک سوژه هستند اما تأثیرها به وجودِ یک سوژه یا هستنده بستگی ندارند. درک‌ها و تأثیرها وجودی قائم‌برخود دارند. آن‌ها درخود و برای‌خود و مستقل از هستنده‌ای که آن‌ها را تجربه یا زندگی کند وجود دارند. «احساس‌ها، درک‌ها، و تأثیرها هستنده‌هایی هستند که فی‌نفسه معتبرند و از هر امرِ

[2] Sensation

زیسته‌ای قدم فراتر می‌گذارند. آن‌ها در غیاب انسان وجود دارند» (همان). در نتیجه زمانی که دلوز و گتاری اثر هنری را «بلوکی از احساس‌ها، یا ترکیبی از درک‌ها و تأثیرها» (همان) معرفی می‌کنند، در واقع منظوری جز این ندارند که هنر با خلق بلوک‌های احساس از ادراک‌ها و تأثرهای روزمره و امور زیسته و تجربه‌شده فراتر می‌رود. «فیگورهای زیباشناختی ... تأثیرهایی تولید می‌کنند که از تأثرها و ادراک‌های معمولی درمی‌گذرند» (همان: ۹۰). اثر هنری فراتر از امرزیسته، تجربه‌شده و معمول قرار می‌گیرد. اثر هنری به فراسوی ادراکِ انسانی سفر می‌کند و درنتیجه ادراک معمولی را درمی‌نوردد. کارِ هنر تولیدِ احساس است. تولید درک‌ها و تأثیرهایی که از ادراک و تأثرهای زیسته و روزمره فراترند و آن‌ها را پشت سر می‌گذارند.

این همه یعنی چه؟ تفاوت درک‌ها و تأثیرها با ادراکات و تأثرات دقیقاً در چیست؟ چگونه درک یا تأثیری می‌تواند بدون وجودِ انسانی وجود داشته باشد؟ این تمایز به چه کار دلوز می‌آید و هنر به چه معنا نه چیزی که ادراک می‌شود و تأثر ایجاد می‌کند، بلکه خودِ درک یا تأثیر است؟ باید از مدلی خاص در نحوه‌ی ادراکِ انسانی کمک گرفت. مدلی که توانایی توضیح و تبیینِ تفاوتِ بینِ درک و ادراک و هم‌چنین تأثیر و تأثر را داشته باشد. مدلی که توضیح دهد چگونه درک‌ها و تأثیرها وجودی قائم‌برخود و نه بر انسان دارند.

درک و تأثیر، ادراک و تأثر:

لایبنیتس مدلی از نحوه‌ی ادراک انسانی به دست می‌دهد که شاید دقیقاً منطبق بر الگوی دلوز و گتاری از تفاوت احساس با ادراک و تأثر نباشد اما به عنوان یک مدل برای رسم نقشه‌ی معرفت‌شناسی دلوزی می‌توان از آن بهره گرفت. دلوز در سمیناری درباره‌ی لایبنیتس این‌گونه توضیح می‌دهد: «لایبنیتس می‌گوید همه می‌دانیم که واجد ادراک هستیم، که مثلاً رنگ قرمز را می‌بینیم یا صدای دریا را می‌شنویم. این‌ها ادراکات هستند، به علاوه باید کلمه‌ای خاص را به آن‌ها اختصاص دهیم، زیرا آن‌ها آگاهانه‌اند» (دلوز ۱۳۹۲: ۱۰۲). ادراک‌های آگاهانه، آن ادراک‌هایی هستند که انسان به واقع آن‌ها را درک می‌کند و در مواجهه‌ی با هستی با آن‌ها سروکار دارد. ادراک‌های ما اغلب آگاهانه‌اند و لایبنیتس این نوع از ادراک را دریافت[3] می‌نامد. مشخصه‌ی اصلی این ادراک‌ها این است که عمومی‌اند و تام. به این معنا عمومی‌اند که می‌توان آن‌ها را فارغ از زمان و مکان طبقه‌بندی کرد و شناخت (رنگِ قرمز همیشه رنگِ قرمز است) و به این معنا تام، که حدوحدودی مشخص دارند و در واقع نوعی کل یا تمامیت‌اند که مرزهایشان معلوم است (همان). لایبنیتس به دنبال اجزا یا علتی برای این تمامیت‌های نسبی می‌گردد. اگر این‌ها تمامیت‌هایی مرکب‌اند باید اجزایی بسیط داشته باشند یا به روشی دیگر، این ادراکات کلی نیازمند علتی هستند که آن‌ها را به وجود آورد. «آن‌چه درک می‌کنیم همواره یک معلول است، بنابراین باید علت‌هایی وجود داشته باشند. خود این علت‌ها را نیز باید ادراک کرد، و الا معلول‌ها ادراک

[3] Aperception

نمی‌شوند» (همان: ۱۰۳). این ادراک‌های آگاهانه یا همان دریافت‌ها باید علتی داشته باشند. علت‌هایی که آن‌ها را ممکن می‌کنند. این علت‌ها خودشان هم باید ادراک شوند وگرنه دریافت‌های آگاهانه ناممکن می‌شوند.
لایبنیتس برای روشن‌شدن این مسئله از استعاره‌ای کمک می‌گیرد. استعاره‌ای که دلوز به این شکل روایت‌اش می‌کند: «نزدیک دریا هستید و به امواج گوش می‌دهید. به دریا گوش می‌دهید و صدای موجی را می‌شنوید. من صدای موج را می‌شنوم و این یعنی من دریافت دارم: من موج را تمییز می‌دهم. و لایبنیتس می‌گوید: اگر ادراکِ ناآگاهانه‌ی بسیار جزیی از صدای هر قطره از آب نداشته باشید که می‌لغزد و از میان قطره‌ای دیگر سر می‌خورد، صدای این موج را نخواهید شنید» (همان: ۴۸و۴۹). تک‌تکِ قطرات آب صدایی تولید می‌کنند که نمی‌توان از یکدیگر تمیزشان داد اما برآیند آن‌ها در نهایت به یک ادراک تام و عمومی، یعنی به صدای یک‌پارچه‌ی موج منجر می‌شود که ما می‌شنویم. این ادراک‌های خرد در واقع ناآگاهانه‌اند. آن‌ها اموری مربوط به هستی‌اند. ادراک‌هایی جزیی که مدام به یکدیگر گذر می‌کنند و از درون یکدیگر رد می‌شوند و آگاهی انسان تنها برآیندی از آن‌ها یا به قول لایبنیتس «مشتقی» از آن‌ها را دریافت می‌کند. هستی در این حالت ذرات دیفرانسیلی بسیار خردی است که بی‌وقفه به یکدیگر گذر می‌کنند و متغیر می‌شوند و دارای صیرورت‌اند. آگاهی از این گذار یا شدنِ بی‌وقفه مشتق‌گیری می‌کند و نمودارهایی ثابت و متعین می‌سازد. شاید بتوان تفاوت درک با ادراک را با این الگو بهتر فهمید. درک‌ها همان هستنده‌های خرد دیفرانسیلی‌اند که مدام به یکدیگر گذر می‌کنند و از حرکت بازنمی‌ایستند اما ادراک‌ها وجودی قائم به هستنده‌ی مدرِک دارند که آگاهی‌اش برآیندی از درک‌ها می‌سازد.
لایبنیتس از این‌هم پیش‌تر می‌رود: «اگر ادراکات جهان‌شمول از بی‌نهایتی از ادراکات خرد ساخته شده باشند، اشتهاداشتن‌ها یا اشتهاهای بزرگ از بی‌نهایتی از اشتهاداشتن‌های خرد تشکیل می‌شوند» (همان: ۱۰۵). موضوع در مورد اشتهاها یا امیال نیز به همین صورت است. امیالی که تأثرها را شکل می‌دهند و نسبت‌ها را برقرار می‌کنند. در واقع هر تأثر، مشتق یا برآیندی‌ست از بی‌نهایت تأثیر جزیی که ناآگاهانه‌اند و موجودیتی فارغ از آن‌چه تأثیر می‌گذارد و آن‌چه تأثیر می‌پذیرد دارند. «گرسنگی به منزله‌ی یک جوهر عمومی از چه تشکیل می‌شود؟ از هزاران گرسنگی خرد: گرسنگی نمک، گرسنگی مواد پروتئینی، گرسنگی چربی، گرسنگی املاح معدنی و ...» (همان: ۱۰۶). آگاهی از گرسنگی در واقع هیچ نیست مگر مشتق گرفتن از این بی‌نهایت گرسنگی خرد که مدام با یکدیگر نسبت برقرار می‌کنند و درونِ هم به حرکت می‌افتند و به امیال خردِ دیگر گذر می‌کنند. نسبتی که فرد گرسنه با یک خوراکی برقرار می‌کند در واقع معلول بی‌نهایت میل یا اشتهای خرد است که به سمت بی‌نهایت ادراکِ خرد هدف‌گیری می‌شوند. تأثرها برآیند تأثیرها هستند. تأثیرهایی که وجود دارند و از هستی هستنده‌ی آگاه فارغ‌اند.
این البته یک مدل است که دلالت فلسفی آن تفاوت‌های زیادی با دلالت‌های فلسفیِ تفاوت درک و ادراک و هم‌چنین تأثیر و تأثر در *فلسفه چیست* دلوز و گتاری دارد. اما اکنون می‌توان روشن‌تر به این تمایز پرداخت.

درک‌ها و تأثیرها در واقع هستنده‌هایی نهفته‌اند. هستنده‌هایی متصل و متغیر که وجودشان منوط و مشروط به وجود انسان نیست. این هستنده‌ها در واقع امکانات هستی‌اند برای شکل‌گیری ادراک یا تأثر. ادراک‌ها و تأثرها و در نتیجه خود انسان، چیزی نیستند جز ترکیبی از درک‌ها و تأثیرهایی که امکاناتِ هستی را می‌سازند. اثر هنری ادراک‌ها را بازنمایی نمی‌کند. واقعیتی روزمره را نمی‌سازد. امورِ زیسته و تجربه‌شده را دوباره بازتولید نمی‌کند. اثر هنری از این امورِ زیسته، از این برآیندهای آگاهی فراتر می‌رود. هنر با ماده‌ای که در اختیار دارد و تکنیکی که به‌کار می‌برد، درک‌ها و تأثیرها یعنی «احساس»ها را می‌سازد. نقاش در واقع آفریننده‌ی خطوط و رنگ‌هاست. رنگ‌هایی که می‌توانند امکانِ ادراکی جدید را به وجود آورند. رنگ‌هایی که به واسطه‌ی چینش‌شان و حالتی که پیدا می‌کنند، صرفاً آینه‌ی ادراکات روزمره نیستند. درک‌ها و تأثیرهایی که هنر تولید می‌کند، از حیطه‌ی امرِ نمادین، از ساحت آگاهی فراتر می‌روند و به آن جهانی دسترسی می‌یابند که امکانِ مشتق‌گیری دوباره برای آگاهی را فراهم می‌کند. در واقع کارکرد هنر گذار از ادراک‌ها تأثرات روزمره و رسیدن به آن جهانی است که خود علت این ادراکات و تأثرهاست. جهانِ «احساس»ها. «ما احساس‌ها را نقاشی می‌کشیم، مجسمه می‌سازیم، تصنیف می‌کنیم و می‌نویسیم. احساس‌ها هم‌چون درک‌ها، ادراک‌هایی نیستند که به ابژه‌ای ارجاع می‌یابند ... لبخند رویِ بوم تنها به وسیله‌ی رنگ‌ها، خطوط، سایه و نور ایجاد می‌شود» (دلوز ۱۳۹۱: ۲۱۰). واقعیت تأثر لبخند در این قطعه، در واقع واقعیت خودِ بوم و صفحه است. واقعیتِ احساس‌های خردی که به این لبخند شکل می‌دهند. احساس‌های رنگ و سایه و ... . چیزی برای بازنمایی وجود ندارد. بازنمایی تنها برداشت بدی از اثر هنری است. برداشتی که می‌تواند در ذهن هنرمند این توهم را به وجود آورد که دارد ادراک‌عای روزمره را بازتاب می‌دهد و تولیدی واقع‌گرایانه دارد. واقعیت هیچ نیست مگر امکاناتِ ماده. امکاناتِ بوم و رنگ و قلم‌مو و ... که می‌توانند در کنار هم درکی تازه خلق کنند. درکی از امرِ زیسته فراتر می‌رود و واقعیت منحصربه‌فرد خود را بر بوم خلق می‌کند.

دلوز در کتاب *سینما-۱* در فصل تأثر-تصویر، صحنه‌ای از فیلم *جعبه‌ی پاندورا* ساخته‌ی ویلهلم پابست را این‌گونه توصیف می‌کند: «لولو، چراغ، چاقوی نان‌بری و جک درنده در صحنه حضور دارند: آدم‌هایی که به خاطرات شخصیت فردی و نقش اجتماعی‌شان واقعی به نظر می‌آیند، و اشیایی که به خاطر کاربردهایشان و پیوندهای واقعی میان این اشیا و این آدم‌ها واقعی به نظر می‌آیند – خلاصه این‌که نوعی حالت بالفعل کامل از چیزها در صحنه وجود دارد. اما در عین حال روشنی نور روی چاقو، تیغه‌ی چاقوی زیر نور، ترس و رضای جک و نگاه شفقت‌آمیز لولو هم در صحنه حاضرند. این‌ها پتانسیل‌ها یا کیفیت‌های تکین ناب‌اند – به عبارتی «ممکن‌های» ناب» (دلوز ۱۳۹۲ب : ۱۵۹). در این صحنه چیزهایی هستند که بالعفل‌اند. از جنس ادراک‌ها و تأثرها. در واقع صحنه در حالت عادی در همین سیستم نمادین ادراک‌ها فهمیده می‌شود. انسان‌هایی که شخصیتی اجتماعی دارند، ناراحت یا غمگین‌اند. چاقویی برای کشتن یا کشته‌شدن و ... . اما صحنه از این ادراک‌های نمادین فراتر می‌رود: نور، تیغه، ترس و ... . این‌ها درک‌هایی هستند مستقل از انسان‌ها و سیستم نمادین آگاهی. این‌ها

می‌توانند طور دیگری فهمیده شوند یا علت نوعی دیگر از ادراک باشند. حتی ترس جک و نگاهِ لولو، در واقع ارتباطی به انسان‌بودنِ این دو ندارند. تأثیرِ ترس و درکِ نگاه وجود دارد و بس. نگاهی روی صفحه‌ی صاف و تأثیری از ترس که نه ابژه دارد و نه سوژه – یا می‌تواند نداشته باشد.

اکنون مسئله این است: چگونه می‌شود در میانِ امر نمادین و بازنمایانه، چنین درک‌ها و تأثیرهایی تولید کرد؟ تصور بازنمایی و تصور فراتررفتن از بازنمایی از کجا ناشی می‌شوند؟ هنر چگونه می‌تواند به ورای ادراک‌ها برود؟ با چه ابزار و تکنیک‌هایی، با چه تصوری از هستی، می‌توان از ادراک روزمره و تجربه‌ی زیسته گذر کرد؟ دلوز و گتاری چگونه راهی برای خروج از چارچوب ادراکات آگاهانه می‌یابند؟ جواب را شاید بتوان در *هزار فلات* یافت.

درخت، ریزوم:

تصویری که آگاهی از جهان ارائه می‌دهد تصویری «درختی» است. درخت، بدونِ این‌که نیاز به تبصره یا اضافه‌ای داشته باشد، خودِ تصویرِ جهان است (دلوز و گتاری ۱۹۸۷: ۵). درخت ریشه دارد. مکان‌اش معلوم و مشخص است و هم‌چنین حدودش. درخت سلسله‌مراتب دارد و جای هر جزء، در کلیتِ درخت مشخص و حتمی است. درخت توالی دارد. ابتدا ریشه، بعد تنه و ساقه و برگ و میوه. درخت منطقی دودویی دارد و از طریق واحدی که به دو مبدل می‌شود رشد می‌کند. تنه به دو شاخه و هر شاخه به دو شاخه‌ی دیگر و الی آخر (همان). تصورِ درختی تصوری است که امر واحد را حفظ می‌کند. ریشه را، سرسلسله را – می‌توان شجره‌نامه‌ها را به خاطر آورد. هم‌چنین سلسله‌مراتب و توالی را. و به همین منوال کلیت و تمامیت را. درخت تصور آگاهی از جهان است. هر عضو یک درخت، نه‌تنها جایی مشخص در کلِ نظام دارد، که روابطش هم با اعضای پیش‌وپس خود مشخص و معین است. هر عضو وظیفه‌ای دارد و حدودی – نظام خانواده یا کارخانه، نظام‌های هرمی و پدرانه. درخت یک تصویر است. یک بازنمایی. چیزی که از جهان جداست. یک کپی. یک نمود.

دلوز و گتاری اما مدلی از هستی ارائه می‌دهند که تصویر یا نمود نیست. بل‌که خودِ هستی است. مدلی که آگاهی آن‌را در نمی‌یابد یا حداقل به واسطه‌هایی برای دریافتن‌اش نیاز دارد: ریزوم. ریزوم گیاهی است که در آن ریشه و ساقه و میوه تفاوتی ندارند. گیاهی که روی سطح رشد می‌کند و ابتدا و انتهایی ندارد و هم‌چنین سلسله‌مراتبی. ریزوم‌ها با نسبت و ارتباط پیش می‌روند. میوه‌هایشان در هر لحظه یا هر جا، به شکلی تصادفی به بار می‌نشینند و از بین می‌روند. هیچ ریشه یا ساقه یا تنه‌ای وجود ندارد. هرچه هست شبکه‌ای مسطح در تمامِ جهاتِ ممکن است. «ریزوم فرم‌های گوناگونی به خود می‌گیرد، از گسترشِ شاخه‌شاخه‌شده روی سطح و در تمامِ جهات، تا صلب‌شدن در قالب پیازها و پیازچه‌ها» (همان: ۷).

ریزوم‌ها مشخصاتی دارند که آن‌ها را از درختان جدا می‌کند: «هر نقطه‌ای از یک ریزوم، می‌تواند و باید به هر چیز دیگری متصل شود» (همان). ریزوم متصل می‌شود و از طریق اتصال رشد می‌کند و نه مانند یک درخت از طریقِ منطق دودویی و تقابل. ریزوم مدام به چیزی دیگر گذر می‌کند و به ریزومی بزرگ‌تر بدل می‌شود.

همه‌چیز در این اتصالات، ریزوماتیک است. هیچ ریشه و مکانِ ثابتی وجود ندارد. ریزوم به شکلی مداوم در این روند دگرگون می‌شود و پیش می‌رود. هیچ ماهیتِ ثابتی مانند درخت در کار نیست و هم‌چنین هیچ حدی و مرزی. ریزوم هم‌چنین تکثرِ ناب است. ریزوم امر واحد را حفظ نمی‌کند: n-1. تکثری که از واحدی نشأت نگرفته و متکثر نشده است. ریزوم پیشاپیش و از ابتدا متکثر است (همان: ۸). تکثرِ نخ‌هایی که یک عروسک خیمه‌شب‌بازی را به حرکت وامی‌دارند به یک واحد، یعنی ذهن عروسک‌گردان متصل نیست بل‌که به تکثر رشته‌ها و شاخه‌های سیستم عصبی او متصل است که خود آن‌ها نیز به تکثر ژن‌ها و در نهایت کل هستی متصل‌اند. ریزوم تنها سرهم‌بندی است و بس. تنها در اتصالی متکثر قرارگرفتن و مدام دگرگون‌شدن. ریزوم‌ها دلالت‌گر نیستند. تصویر نیستند. بازتاب نمی‌دهند. آن‌ها چیزی را بازنمایی نمی‌کنند. آن‌ها آینه‌ی جهان نیستند بل‌که در ارتباط با جهان، آن‌را کامل می‌کنند (همان: ۹). ارکیده تصویر زنبور را بازنمایی نمی‌کند، بل‌که در نسبتی اتصالی با زنبور قرار می‌گیرد. نسبتی که ریزومی بزرگ‌تر را شکل می‌دهد: ارکیده-زنبور. ریزوم تقلید نمی‌کند بل‌که تنها متصل می‌شود: «تقلید مفهوم بسیار بدی است. چرا که برای تبیینِ پدیده‌هایی با ماهیت کاملاً متفاوت، از منطق دودویی استفاده می‌کند» (همان: ۱۱). هنگامی که یک آفتاب‌پرست برای حفاظت از جانِ خود به رنگ طبیعت درمی‌آید در واقع رنگِ طبیعت را تقلید نمی‌کند بل‌که با رنگ‌های طبیعت سرهم‌بندی تازه‌ای درست می‌کند که به گسترش ریزوماتیک‌اش می‌انجامد. رنگ‌ها بر پوست آفتاب‌پرست بازنمایی رنگ‌های طبیعت نیستند بل‌که کارکردی کاملاً متفاوت دارند. کارکردی که در تکاملِ ناموازی و بدونِ قرینه با جهان قرار می‌گیرد. و در نهایت ریزوم‌ها نقشه‌اند نه ردِ پا. ردِ پا مبتنی بر بازنمایی است. مبتنی بر مسیریابی و بازنماییِ آن‌چه گذشته. در حالی که ریزوم‌ها نقشه‌اند. نقشه‌های اتصال بر یک سطح که هیچ‌چیز را بازنمایی نمی‌کنند (همان: ۱۲).

آیا این یک تقابلِ ساده است؟ آیا مفاهیمِ درخت و ریزوم در یک منطق تقابلی ساده در برابر هم قرار می‌گیرند؟ دلوز و گتاری استدلال می‌کنند که چنین نیست. در واقع تنها امرِ موجود و هستی‌شناختی، امرِ ریزوماتیک است. درخت تنها یک سوتفاهم است. سوتفاهمی از ریزوم. تصویرِ درخت در درونِ خودِ ریزوم وجود دارد – همان‌گونه که ردِ پا و مسیر در خودِ نقشه وجود دارند. «ردِ پاها و مسیرها را به نقشه برگردانید و به آن متصل‌اش کنید. ریشه‌ها و درخت‌ها را به ریزوم پیوند بزنید» (همان: ۱۴). این عمل نشان می‌دهد که واقعیتی غیر از ریزوم وجود ندارد. این آگاهی است که ریزوم‌ها را تقسیم، صلب و سلسله‌مراتبی می‌نمایاند. «گیاهان با ریشه هم، از وجوهی دیگر می‌توانند ریزوم‌وار باشند: مسئله این است: آیا زندگی گیاهی در ماهیت‌اش به تمامی ریزوماتیک نیست؟» (همان: ۶). چیزها بسیار بیش از آن‌که به نظر می‌رسد با یکدیگر متداخل و پیوسته‌اند. هیچ تقابلی وجود ندارد چرا که درخت حیثی هستی‌شناختی ندارد.

فایده‌ی پیش‌کشیدنِ بحث ریزوم چیست؟ از دست ریزوم‌ها در تصویر جهانیِ درخت چه کاری ساخته است؟ ریزوم‌ها «قلمرزدایی» می‌کنند. درخت‌ها تصویری مبتنی بر قلمروها می‌چینند. تصویری که حدود و مرزهایش

مشخص و معین است. جهانِ درختی جهانی با قلمروهای صلب، ثابت و ازپیش‌مشخص است. جهانی که این قلمروها در آن تکرار و بازنمایی می‌شوند. ریزوم‌ها با تکثر، دگرگونی و اتصال، از قلمروها قلمروزدایی می‌کنند. ریزوم‌ها قلمروهای درختی را به نفعِ قلمروهای جدید از بین می‌برند. قلمروهای جدیدی که خود، در فرایند اتصال و دگرگونی تغییر می‌کنند و بازقلمروگذاری می‌شوند. دلوز و گتاری از جهانِ درختی به جهانِ ریزوماتیک گذر می‌کنند تا جهان‌های تازه‌ای برای زندگی بیابند. جهان‌هایی که قلمروهایی تازه و لرزان داشته باشد.
اکنون باید به بحث هنر بازگشت. دیدگاهِ ریزوماتیک چه کمکی برای فهمِ هنر از دید دلوز و گتاری می‌کند؟ ریزوم‌ها و درخت‌ها چه ارتباطی به ادراک‌ها و درک‌ها و به تبعِ آن با ارزش‌ها پیدا می‌کنند؟

هنر و ارزش‌های ادراکی:
ادراک‌ها قلمرومندند. هم‌چنین تأثرها. ادراک‌ها و تأثرها با قلمروها کار می‌کنند و به همین دلیل تام و عمومی‌اند. ادراک‌های آگاهانه، قلمروهایی برآمده از ادراک‌های خرد و جزیی می‌سازند. ادراک‌های خرد و جزیی با گذار مداوم‌شان به یکدیگر، پیوسته، متغیر و ریزوماتیک‌اند اما ادراک‌های آگاهانه در ارتباطِ با خود یک کل و در ارتباطِ با ادراک‌های دیگر یک زنجیره‌ی سلسله‌مرابتی را تشکیل می‌دهند. یک درخت را. آگاهی حدودِ هر ادراک و مرزِ هر تأثر را مشخص و معین می‌کند. در این قلمرومندی است که سوژه‌ها و ابژه‌ها شکل می‌گیرند. قلمروها و حدود، بازنمایی را ممکن می‌کنند. بازنمایی در واقع، بازنمایی قلمروهاست. ادراکِ هرروزه و امرِ زیسته محدوده‌هایی مشخص‌اند که عادت یا تکرار آن‌ها را ضروری جلوه می‌دهد. تکراری که از طریقِ حافظه‌ی روان‌شناختی صورت می‌گیرد. مهم‌ترین ابزارِ آگاهی برای قلمرومند کردنِ وضعیتِ ریزوماتیکِ هستی حافظه است. حافظه است که قلمروها را در خود نگاه می‌دارد و توسط همین قلمروها و چارچوب‌های حفظ‌شده و ازپیش‌مستقر، درک‌ها را به ادراک و تأثیرها را به تأثر بدل می‌کند. از همین جهت است که دلوز و گتاری می‌گویند که کار هنری رابطه‌ای ناچیز با حافظه دارد: «حافظه، که صرفاً ادراک‌های قدیمی را فرامی‌خواند، آشکارا برای گریختن از ادراک‌های زیسته کافی نیست» (دلوز و گتاری ۱۳۹۱: ۲۱۲). حافظه و به همراه آن آگاهی، تنها می‌توانند امرِ زیسته و تجربه‌شده را احضار کنند. امری که به یک هستنده‌ی مدرِک یا مدرَک مربوط است. یک امرِ قلمرومند. امری درختی. هنر تا آن‌جا که به امرِ درختی، به تجربه‌ی زیسته و به حافظه پای‌بند است، آشکارا تنها می‌تواند تصویری از جهان باشد. یک بازنمایی. یک آینه. در این حالت هیچ درک و تأثیری تولید نمی‌شود. همه چیز ادراکات و احساساتِ معمولی و زیسته است. چنین هنری به سوژه‌ای مدرِک نیاز دارد و نمی‌تواند درخود پایدار بماند. هنری که واقعیتِ خود را نه در ماده، بل‌که در تصویر می‌یابد، هنری بازنمایانه باقی خواهد ماند: «ما نه به حافظه، بل‌که به ماده‌ای پیچیده نیاز داریم که نه در حافظه، بل‌که در واژگان و اصوات یافت می‌شود» (همان: ۲۱۳).

هنر از طریقِ نادیده‌گرفتنِ حافظه و گذار از واقعیتِ تصویر یا صوت یا محتوایی که ارائه می‌دهد، واقعیتِ خود را در ماده‌ی خود، در رنگ‌ها و خطوط، در صداها و موج‌ها، در کلمات و ساختارها و ... می‌یابد. هرگاه ادراکِ روزمره قلمروزدایی شود، هنر از ادراک به سویِ درک حرکت می‌کند. اثر هنری اثری ریزوماتیک است. اثری که تبارِ خود را، شجره‌نامه‌ی خود را، حافظه‌ی خود را و نامِ پدرِ خود را کنار گذاشته. اثری که وجودش قائم به خودش است و تنها می‌تواند متصل شود. اثری که از تفسیرِ نمادین تمرد می‌کند. رنگ‌های روی بوم دیگر نه نشانه‌هایی در یک ساختارِ نمادین، که امکاناتی برای اتصال‌اند. حتی فیگورهای قلمرومند هم در ماده‌ی اثر هنری – سطح صافِ بوم، کلمات یا آواها – امکانِ عدول از ادراکِ هرروزه را می‌یابند: «کومبره آن‌طور که هرگز زیسته نشده بود، زیسته نشده، یا زیسته نخواهد شد» (همان). کومبره که زادگاه راوی رمانِ *در جستجوی زمان ازدست‌رفته* است، در کلمات و ترکیب‌های پروست بدل به شهری می‌شود که نه زیسته‌شده و نه زیسته‌خواهدشد. یک «احساس» و نه ادراک. «احساس»ی از شهر که امکانی است برای زیستن.

کارِ هنری، حرکت از درخت به سمت ریزوم است. حرکت از تصویر و بازنماییِ جهان به سوی یک تکامل ناموازی با جهان. هنر به یک رابطه با هستی وارد می‌شود و قسمتی از آن‌را می‌گشاید. هنر هستی را تکمیل می‌کند. اثر هنری همان رنگ روی پوستِ آفتاب‌پرست است که نه تقلید و تصویری از طبیعت، که واردشدن به نسبتی با طبیعت است. نسبتی که ریزومی بزرگ‌تر تشکیل می‌دهد و نقشه‌ای عظیم‌تر تدارک می‌بیند. اثرِ هنری ادراکات و تأثرها را به درک‌ها و تأثیرها بازمی‌گرداند – همان‌گونه که درخت‌ها به ریزوم‌ها و مسیرها به نقشه‌ها بازمی‌گشتند. قلمروِ تنگ و درختیِ ادراک‌ها و تأثرات هر روزه، به دست اثرِ هنریِ ریزوماتیک قلروزدایی می‌شود و امکان‌هایِ نابِ درک یا تأثیر، «احساس»های محض آفریده می‌شوند. احساس‌هایی که خود می‌توانند علت و منشأ ادراکات و تأثرهایی دیگرگونه باشند. آن‌چه در اثر هنری دوام می‌آورد احساسی قائم‌به‌خود است نه بازنمایی‌ای قائم‌به‌حافظه. اثرِ هنری تنها زمانی که واقعیتی ریزوماتیک – واقعیتی مربوط به اتصالات، تکثرها و تغییرات – می‌یابد می‌تواند مُبَشّرِ جهانی جدید و حسیاتی تازه باشد. حسیاتی که شاید ادراکات‌اش با منطقِ دودویی، منطقِ یا این یا آن، منطقِ تعین و نفی کار نکند.

موخره

می‌توان نگاهی دوباره به ارتباطِ هنرها و ارزش‌های ادراکی انداخت. همان ارزش‌هایی که آگاهی طبق آن‌ها به ادراک‌ها شکل می‌دهد: مقولات. هنر ارزش‌زدایی از ارزش‌های ادراکی است. هنر همیشه نزدیک به ارزش‌ها زندگی می‌کند و به دور آن‌ها حلقه می‌زند اما به خاطرِ ارزش‌زدایی از آن‌ها و ایجادِ امکاناتِ تازه برای خلقِ ارزش‌های جدید: «هنر در مقامِ آفریننده‌ی ارزش‌های تازه و نوعِ دیگری از ادراک». به این معناست که اثر هنری ارتباطی ذاتی و درونی با ارزش‌های ادراکی و مسئله‌ی درک دارد. ادای سهمِ هنر به گونه‌ای دیگر از زیستن،

آفریدن جهان‌هایی درک‌پذیر است که ارزش‌های ادراکیِ مستقر را پشتِ‌سر می‌گذارند و به سوی وضع ارزش‌هایی تازه در ادراک می‌روند. هنرها شاید جهان را نیافرینند، اما حتماً آن‌را گسترده‌تر و کامل‌تر می‌کنند. یک تکاملِ نامتقارن. حیطه‌ی ارزش‌های مستقر لاجرم حیطه‌ای تنگ و محصور است. این حیطه را لزوماً نباید ویران کرد یا نادیده گرفت اما امکانِ درگذشتن از آن برای گسترده‌تر شدن هستی وجود دارد. این امکان را هنر تأمین می‌کند. هنرها ارزش‌ها را خلق می‌کنند و بستری برای خلق جهان‌هایی دیگر، جهان‌هایی ناموازی و نامتقارن، فراهم می‌آورند.

منابع:

- ژیل دلوز و فلیکس گتاری ۱۳۹۱. *فلسفه چیست*. ترجمه: زهره اکسیری و پیمان غلامی. رخداد نو
- ژیل دلوز ۱۳۹۲. *بیان و تکینگی در لایبنیتس*. ترجمه: پیمان غلامی و ایمان گنجی. رخداد نو
- ژیل دلوز ۱۳۹۲ ب. *سینما ۱*. ترجمه: مازیار اسلامی. مینوی خرد
- Gilles Deleuz & Felix Guatarri 1987. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Tr. Brian Massumi. University of Minnesota Press. Minneapolis.