تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۰۵/۲۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۱۰/۲۳

شیرین بزرگمهر[۱]، سجّاد شفیعی‌فر[۲]

درآمدی بر فهم تئاتر ازمنظر شیزوآنالیز دلوز

چکیده

اندیشه و فلسفه‌ی ژیل دلوز راهی بدیع برای نقد هنری در اختیار ما می‌گذارد، زیرا خود ترکیب ویژه‌ای است از روانکاوی، نقد اجتماعی- سیاسی و مفاهیم بنیادین زیبایی‌شناسی. همین سبب می‌شود که به‌کارگیری مفاهیم و اندیشه‌های او بسیار دشوار باشد. در این مقاله تلاش شده است تا با تأکید بر یکی از مفاهیم و روش‌های انتقادی به نام شیزوآنالیز، نمونه‌ای از روشی دلوزی برای فهم تئاتر ارایه دهیم. ژیل دلوز و فلیکس گتاری در کتاب *آنتی‌ادیپ* خود، شیزوآنالیز را به‌عنوان جایگزینی برای روانکاوی (سایکوآنالیز) معرفی می‌کنند. شیزوآنالیز روشی انتقادی است که بنیان جهان را مبتنی بر سازوکارهای میل می‌داند. کاربست آن در هنر به ما اجازه می‌دهد تا جریان‌های ناخودآگاه میل در یک اثر هنری را موردکاوش قرار داده و به درک فرایندهای تولیدی و جنبه‌های غیر-شخصی آن دست یابیم. یکی از نتیجه‌های این کار دور شدن از مفاهیم کلیشه‌ای و رسیدن به نقدی درون‌ماندگار است. چنین نقدی در تئاتر به معنای یافتن ارتباط‌های غیرشخصی میان اجراهای تئاتری با مخاطبین است. در این مقاله، ابتدا به بررسی ریشه‌های فلسفی شیزوآنالیز در اندیشه‌های دلوز پرداخته و سپس نتایج کاربردی آن درزمینه‌ی هنر تئاتر را موردبررسی قرار داده‌ایم.

واژگان کلیدی: شیزوآنالیز، دلوز، آنتی‌ادیپ، فلسفه تئاتر، مطالعات تئاتر

[۱] دانشیار دانشگاه هنر تهران، ایران.

E-mail: shirinbozorgmehr@yahoo.com

[۲] دانشجوی دکترای تخصّصیِ تئاتر، دانشگاه هنر تهران، ایران.

E-mail: s.shafieefar@gmail.com

مقدمه

«شیزوآنالیز»[۱] روشی انتقادی است که دلوز و گتاری آن را در کتاب *آنتی‌ادیپ* خود به‌عنوان بدیلی برای روانکاوی (سایکوآنالیز) معرفی می‌کنند. برای آن‌ها شیزوآنالیز فرایندی مشابه تبارشناسی فوکو است، یعنی بازخوانی جدیدی از تاریخ و مفاهیم انسانی در بستری فلسفی و استفاده از آن در جهت نقد وضع موجود. شیزوآنالیز هم‌زمان هم روشی انتقادی برای فهم جهان است و هم ابزاری برای یافتن خطاها و مصالحه‌هایی که ما را به وضع کنونی سوق داده‌اند. هدف ما بسط این روش به حوزه‌ی مطالعات تئاتر است. بااین‌حال به‌نظر ما برای انجام چنین کاری ابتدا لازم است لایه‌های پنهان و فلسفی شیزوآنالیز را آشکار کنیم. لایه‌ای که آن را باید در هستی‌شناسی و نظریات دلوز جست‌وجو کرد.

اما چرا برای فهم بهتر تئاتر نیاز به دلوز داریم؟ این چه فهمی است که فقط دلوز در اختیار ما می‌گذارد و ارزش دارد صبور باشیم و مفاهیم پیچیده‌ی او را بپذیریم؟ مفاهیمی مانند ماشین‌های میل‌ورز[۲] و بدن بدون اندام[۳] که به‌نظر می‌رسد تنها از سر تفنن خلق شده‌اند و گویی نسبتی با تاریخ فلسفه ندارند. بخشی از این پیچیدگی و غرابت به‌دلیل فاصله گرفتن تعمدی از مفاهیم کلیشه‌ای رایج است و بخشی نیز ریشه در هستی‌شناسی ویژه‌ی دلوز دارد. او مانند فیلسوفان اعصار گذشته از بنیان یک هستی‌شناسی مختص‌به‌خود پی می‌ریزد و جهانی کاملاً نو پیش روی ما قرار می‌دهد. درواقع همین هستی‌شناسی و مفاهیم جدید هستند که ما را قادر می‌سازد نقدی تمام‌عیار و وفادار به واقعیت از تئاتر داشته باشیم و نیاز به چنین پژوهشی را ضروری می‌سازد.

شیزوآنالیز تنها سطح این هستی‌شناسی و بخش کاربردی آن محسوب می‌شود. در طی خواندن کتاب *آنتی‌ادیپ* ما هم‌زمان با نقد روانکاوانه، سیاسی-اقتصادی و هنری جهان مواجه می‌شویم. یوجین هول‌اند عقیده دارد که کتاب *آنتی‌ادیپ* تلاشی است برای پیوند دادن نظریات مارکس، فروید و نیچه. (Holland, 1999:4) درواقع دلوز و گتاری به‌دنبال این هستند که نشان دهند چگونه سازوکارهای میل، هستی، سوژه و وضعیتِ انسانی ما را برمی‌سازند.

در این مقاله می‌خواهیم با دقیق شدن در بستر فلسفی اندیشه‌های دلوز به درک بهتر فرایند شیزوآنالیز دست یافته و سپس به بررسی امکانات کاربردی آن در فهم کلی تئاتر بپردازیم. امیدواریم این پژوهش بتواند به‌عنوان نقطه‌ی شروعی برای مطالعات دیگر باشد، مطالعاتی که شیزوآنالیز را به‌صورت موردی به کار برده و بر مفاهیم، شخصیت‌ها و یا جریان‌های تئاتری مشخصی متمرکز شوند.

پیشینه‌ی نظری اندیشه‌های دلوز

ژیل دلوز متفکری فرانسوی است که آثار زیادی را به چاپ رسانده است. بخشی از آن‌ها را به‌تنهایی به نگارش درآورده است، مانند *تفاوت و تکرار* (2001)، *برگسونیسم* (۱۳۹۴)، *پروست و نشانه‌ها* (۱۳۹۴) و... و تعدادی را با همکاری فلیکس گتاری، مانند *آنتی‌ادیپ* (2000)، *هزارفلات* (2005) و *فلسفه چیست* (۱۳۹۳). کتاب‌های مهمی که در مورد آرای ژیل دلوز نوشته شده‌اند و در شکل‌دهی به این مقاله نقش مهمی داشته‌اند عبارت‌اند از *ژیل‌دلوز* (۱۳۸۷) نوشته‌ی کلر کولبرک، *ژیل‌دلوز: نوآموزی در فلسفه* (۱۳۹۲) نوشته‌ی مایکل هارت و *مقاله‌هایی بر دلوز* (2012) نوشته‌ی دنیل اسمیت.

شروع پروژه‌ی اساسی فلسفی دلوز را می‌توان کتاب *تفاوت و تکرار* دانست. کتابی که به‌گفته‌ی خود دلوز، برای اولین‌بار در آن فلسفه ورزیده است. بااین‌حال دلوز شهرتش را بیش از هرچیز مدیون همکاری‌اش با فلیکس گتاری در نگارش *آنتی‌ادیپ* در سال ۱۹۷۲ و هزارفلات در سال ۱۹۸۰ است. کتاب آنتی‌ادیپ مرجع اصلی برای تبیین نظری این تحقیق است و کتاب‌های *آنتی‌ادیپ دلوز و گتاری* (1999) نوشته‌ی

یوجین هول‌اند و *دلوز و گتاری: مقدمه‌ای بر سیاست میل* (1996) نوشته‌ی فیلیپ گودچایلد از شرح‌های مهم به‌نگارشدرآمده در مورد این کتاب هستند.
نزدیک‌ترین پژوهش‌ها به پژوهش حاضر را در کارهای بوکانان و ژیکه می‌توان یافت. استفان ژیکه در کتاب خود با عنوان هنر *به‌مثابه ماشین انتزاعی* (2014) بر اهمیت کنار گذاشتن بازنمایی در بررسی آثار هنری تأکید می‌کند. به عقیده‌ی او می‌توان زیبایی‌شناسی جدیدی را از دل هستی‌شناسی دلوز بیرون کشید که به فهم ما از هنر معاصر کمک می‌کند. او با همکاری سیمون اوسالیوان مقالات گوناگونی را در نقد کارهای هنری معاصر بر پایه‌ی آرای دلوز گردآوری و تحت‌عنوان *دلوز و هنر معاصر* (2010) به چاپ رسانده است. هم‌چنین ایان بوکانان و پاتریشیا مک کورمک کتابی را با عنوان *دلوز و شیزوآنالیز سینما* (2008) را ویراستاری کرده‌اند که مجموعه مقالاتی با محوریت شیزوآنالیز سینما است. تا جایی که ما اطلاع داریم، متأسفانه هنوز پژوهشی مستقل در ارتباط با شیزوآنالیز تئاتر صورت نگرفته است و یا حداقل تا زمان نگارش این مقاله به چاپ نرسیده و یا در دسترس نیست.

هستی‌شناسی دلوز

دلوز فلسفه‌اش را «تجربه‌گرایی استعلایی» می‌خواند. کلبروک در شرح تجربه‌گرایی استعلایی دلوز می‌نویسد:

> *«می‌توان گفت که آنچه هست تنها تجربه‌ای است بدون سوژه و ابژه، بدون درون و بیرون. این سطحی درون‌ماندگار[۴]است، جریان ناب حیات و ادراک بدون ادراک‌کنندگان متمایز.]... [حقایق یا امور استعلایی، بنیان‌ها یا زمینه‌هایی برای تجربه، همیشه رویدادِ تجربه‌اند.» (کولبروک، ۱۳۸۷: ۱۲۲)*

بنابراین در شرحی خلاصه می‌توان گفت که او بیش از هرچیز به‌دنبال بازنگری در شرایط استعلاییِ تجربه‌ی واقعی است، این‌که چگونه می‌توانیم از خطاهای فلسفی گذشتگان در فراروی از حدود تجربه پرهیز کنیم. مسأله‌ی اصلی دلوز، مسأله‌ی اغلب پساساختارگرایانِ فرانسوی است: «دلوز از مرگ سوژه شروع می‌کند، با تعیین شرایط انحلال اصل هویت.» (Braidotti, 1991: 110) به‌عبارت‌دیگر او به‌دنبال شرایطی فلسفی است که در آن سوژه خود محصول تجربه محسوب شود.
بااین‌حال دلوز مسیر هم‌قطارانش، دریدا، فوکو، لکان و... را پیش نمی‌گیرد. او به‌جای امتداد فلسفه‌ی خود براساس دستاوردهای ساختارگرایان و یا به‌جای تقابل با پدیدارشناسان، به فیلسوفی قدیمی‌تر رجوع می‌کند؛ آنری برگسون. ازنظر دلوز، «معنای فلسفه برای برگسون چنین است: گشودن ما به امر غیرانسانی و فراانسانی... رفتن به فراسوی وضعیتِ بشری»(دلوز، ۱۳۹۴: ۴۳)
دلوز از اندیشه‌های برگسون سه ابزار مفهومی بسیار کارآمد را اقتباس می‌کند، مفاهیمی که پس از شکل‌دهی به «هستی‌شناسی تفاوت»اش، کمتر اسمی از آن‌ها به میان می‌آید؛ دیرند[۵]، کثرت[۶]و امر نهفته[۷]. دیرند به‌عنوان فهمی جدید از زمان که مستقل از ابعاد فیزیکی است، به ما کمک می‌کند تا از پذیرش «قالب‌ها و اصطلاحاتی که نقد کانت بر پایه آن‌ها قرار دارد» امتناع کنیم. (آنسل‌پیرسون و مولرکی، ۱۳۸۹: ۶۲). «زمان از آن حیث که دیرند است تنها یک «داده بی‌واسطه خودآگاهی» یا تجربه نیست؛ بلکه مساوی است با شرط «شدن» (صیرورتِ) ماده و حیات توالی»(آنسل‌پیرسون و مولرکی، ۱۳۸۹: ۵۶)
ازنظر دلوز، در اندیشه‌های برگسون «دیرند به ذات متغیر چیزها بدل می‌شود، و درون‌مایه‌ای از یک هستی‌شناسیِ پیچیده را تدارک می‌بیند.» (دلوز،۱۳۹۴: ۵۱) بنابراین دلوز به کمک مفهوم «دیرند» به

نقد کانت می‌رود و با فراروی از شرط‌های استعلایی‌ای که دست‌وپای تجربه را با «پیشینی» های خود می‌بستند، به یک نوع فلسفه‌ی حیات جدید دست می‌یابد.
برای دلوز حیات به‌مثابه درکی درونی از زمان (دیرند) ازیک‌سو وابسته به تجربه و امر بالفعل[۸] (تحقق‌یافته) است و ازسوی‌دیگر همواره در ارتباط با گذشته‌ای واقعی و همیشه مؤثر، امر نهفته، است. به مفهوم «امر نهفته» باز خواهیم گشت. اما ابتدا باید مفهوم کثرت را بهتر درک کنیم.
همان‌طور که مفهوم دیرند به ابزاری برای نقد کانت تبدیل می‌شود، مفهوم کثرت در مقابل «ایده» و «تعینِ» هگل مورداستفاده قرار می‌گیرد و در تقابل با دیالکتیک منفی هگلی، دلوز را به‌سمت هستی‌شناسی مثبتی مبتنی بر کثرت سوق می‌دهد. کثرت مفهومی برگسونی و برگرفته از دنیای ریاضیاتی ریمان است که بر چندگانگی و چندوجهی بودن داده‌های حسی ما مبتنی است. دلوز به‌دنبال برگسون، آن را علیه «امر یگانه و امر کثیر» هگل قرار می‌دهد. «نزد برگسون مسأله نه بر سر قرار دادن امرِ کثیر در تقابل با امر یگانه، بلکه برعکس بر سر تمایزگذاری بین دو سنخ از کثرت است»(دلوز،۱۳۹۴: ۵۵) کثرت می‌تواند پیوسته و یا گسسته باشد. در دنیای دلوز و برگسون، دیرند کثرتی پیوسته است که ناظر بر تفاوت کیفی است و تنها در صورت وقوع «تغییری ماهوی» درون خودش قابل‌تقسیم است. به‌بیان‌دیگر ما نمی‌توانیم بدون پذیرش تغییر به لحظه‌ی بعد در زمان دست یابیم.
نتیجه‌گیری دلوز از آرای برگسون ما را به عرصه جدیدی از تقابل سوژه و ابژه سوق می‌دهد. «یک ابژه می‌تواند به بی‌نهایت تقسیم شود... بدونِ آنکه هیچ‌چیزی در جنبه‌ی کلیِ ابژه تغییر کند... امر ابژکتیو یعنی: آنچه واجد نهفتگی نیست...»(دلوز،۱۳۹۴: ۵۷ و ۵۸) ازسوی‌دیگر «امر سوبژکتیو، یا دیرند، همان امر نهفته است... امرسوبژکتیو یا دیرند، تا آنجا امر نهفته است که فعلیت می‌یابد.]...[فعلیت یابی از خلالِ متفاوت شدن]...[روی می‌دهد.»(دلوز،۱۳۹۴:۵۹)
امر نهفته برای دلوز جایگزینی است برای امر بالقوه و ممکن. دلوز به پیروی از فیلسوفان مدرسی عقیده دارد که «معلول نمی‌تواند بیش‌تر از علت خودش واقعیت داشته باشد.» (هارت،۱۳۹۲: ۵۳) بنابراین به‌جای تقابل بین ممکن و واقعی[۹]، نهفته (مجازی) و بالفعل (تحقق‌یافته) را قرار می‌دهد.
واقعیت به‌جای آن‌که نتیجه‌ی مواجهه‌ی یک تز (خود یا امر یگانه) با آنتی‌تز خود (امر کثیر یا دیگری) باشد، همواره ترکیبی است از امر نهفته و امر بالفعل. «... نتیجه درکی از واقعیت است به‌عنوان ساختاری از روابط بین امر نهفته و امر بالفعل. امر نهفته از ایده‌ها و شدت‌ها[۱۰]ساخته شده است و امر بالفعل شامل اشیای بالفعل و امور بالفعل، تنها چیزهایی می‌توانند واقعی فرض شوند که هم‌زمان نهفته و بالفعل باشند.» (Williams, 2013: 199)
اهمیت این خوانش از امر واقعی در جایی روشن می‌شود که دلوز و گتاری با صراحت «میل» را برسازنده‌ی واقعیت می‌خوانند. (Holland, 1999: 22) درواقع ماشین‌های میل‌ورز نتیجه‌ی همین تلقی از واقعیت است. درحالی‌که «ماشین‌ها»، اشیای بالفعل را در تمامیت خود و مستقل از زنده یا ماده بودنشان را نمایندگی می‌کنند، افزوده‌ی «میل‌ورز» ناظر بر قدرت نهفته و مکانیزم تولیدی آن‌ها است. بنابراین «تصویر ماشین‌های میل‌ورز بیش از آنکه یک استعاره باشد، یک دیاگرام است که پروسه‌ی شکل‌گیری سوژه را ترسیم می‌کند.» (Braidotti, 1991: 113)

مفهوم‌پردازی ناخودآگاه استعلایی[۱۱]

دلوز در *تفاوت و تکرار* خود به این مسأله می‌پردازد که چگونه تفاوت، مفاهیم را بر می‌سازد و امکان ادراک جهان را برای ما فراهم می‌سازد و تکرار به‌جای این‌که به ساختنِ ایده‌های کلی منجر شود، درواقع

«تفاوتی تغییر شکل داده» است. به بیان خود دلوز، «تفاوت و تکرار تنها در ظاهر باهم در تقابل‌اند»(دلوز، ۱۳۹۴: ۶۷) اکنون با درک امر نهفته، توضیح این مطلب ساده‌تر است، سامرزهال می‌نویسد:

> *«برای دلوز، چیزی که دو مجموعه از رویدادها را به هم پیوند می‌دهد این است که ابژه‌ی نهفته‌ی یکسانی درون هر دو رویداد در حال فعالیت است. این توضیح می‌دهد که چرا رویداد گذشته می‌تواند اکنون را تحت تأثیر قرار دهد... چیزی که تکرار می‌شود، چیزی است که هیچ‌وقت بالفعل حضور نداشته است، بلکه حضور «همان» ابژه‌یِ نهفته با جامه‌ای مبدل در دل وضعیت‌های متنوعی است که تکرار را بر می‌سازند.» (Somers-Hall, 2013: 94)*

بنابراین تکرار ازیک‌سو نتیجه‌ی رخ دادن وضعیت‌های متفاوتی است که آن تکرار را پدید می‌آورند و ازسوی‌دیگر تنها به‌واسطه‌ی حضور گذشته به‌صورت امر نهفته، قابل‌تشخیص است. برای مثال کنش‌ها و گفت‌وگوهای یک بازیگر تنها به‌این‌دلیل با زندگی ما پیوند می‌یابد که نوعی تکرار و تقلید از زندگی ما در آن وجود دارد. بااین‌حال به‌احتمال‌زیاد ما قادر نخواهیم بود دیالوگ‌ها و ژست‌هایی که باعث این تداعی شده‌اند را آگاهانه به یادآوریم اما به‌محض شنیدن و دیدن شبح آن‌ها بر روی صحنه نوعی همبستگی بین اکنون ما با رویداد گذشته پدید می‌آید. برگسون نام این وضعیت را خاطره‌ی ناب می‌گذارد. این همان فرایندی است که همواره در روزمره با آن برخورد می‌کنیم و همان‌چیزی است که وجود تئاتر را ممکن می‌کند. درواقع هیچ‌وقت چیزی تکرار نمی‌شود، بلکه همواره وضعیت‌های مشابه در بخش نهفته‌ی واقعیت برهم انباشت می‌شوند و برای‌مثال در قالب قراردادهای تئاتری دوباره با امر بالفعل پیوند می‌خورد.

دلوز بازگشت تکراریِ گذشته را به‌صورت خاطره‌ی غیرارادی یا خاطره‌ی ناب در اندیشه‌ی برگسون چنین باز می‌شناسد: «آنچه برگسون خاطره‌ی ناب می‌خواند هیچ وجودِ روان‌شناختی‌ای ندارد، و ازاین‌رو نهفته، انفعالی[۱۲] و ناخودآگاه خوانده می‌شود.» (دلوز، ۱۳۹۴: ۷۴)

در این‌جا دلوز هشدار می‌دهد که برگسون «ناخودآگاه» را «نه برای واقعیتی روان‌شناختی خارج از آگاهی، بلکه برای واقعیتی غیر روان‌شناختی به کار می‌برد.» (دلوز، ۱۳۹۴: ۷۴) این درک ابتدایی از ناخودآگاهی غیرروانشناختی در پیوند با خاطره‌ی ناب و گذشته‌ای انفعالی و غیرفردی، در *تفاوت و تکرار* و سپس در *آنتی‌ادیپ* به‌صورت «ناخودآگاه استعلایی» پرورده می‌شود. یعنی ناخودآگاهی که بنیان و شرایط تجربه‌ی ما از جهان را برمی‌سازد. به تعبیر هولاند:

> *«کانت مدعی بود که ذهن خودآگاه مجموعه‌ای مشخص از فرایندها] سه سنتز [را برای رسیدن به آگاهی به کار می‌بندد، و تأکید داشت که هر چیزی که با این فرایندها انطباق نداشته باشد، محکوم‌به متافیزیک بودن است...] این فرایندها نقدی درون‌ماندگار را برای قضاوت اینکه چه چیزی دانش است یا متافیزیک برای ما فراهم می‌آورند، بسته به اینکه مبتنی بر استفاده‌ی مشروع و یا نامشروع از این سه سنتز باشند. کانت احتمالاً به خاطر مواجهه با کمبود لغات مناسب، استفاده‌ی متافیزیکالِ نامشروع از این سنتزها را متعالی و فلسفه‌ی انتقادی خود از متافیزیک را استعلایی خواند؛ به پیروی از کانت، دلوز و گتاری نقد خود از متافیزیکِ روان‌کاوانه را نقدی استعلایی می‌خوانند... آن‌ها اصرار می‌ورزند که ناخودآگاه بر اساس مجموعه‌ای مشخص از سنتزها برای فرایندهای خود و یا برساختن تجربه عمل می‌کند.»*
> *(Holland, 1999: 14)*

بنابراین دلوز و گتاری هم‌چون کانت از سه «سنتز»[۱۳] برای تبیین شکل‌گیری «ناخودآگاه استعلایی» خود استفاده می‌کنند. درحالی‌که سنتزهای کانت (سنتز ادراک، سنتز بازتولید و سنتز شناخت) ناظر بر شکل‌گیری «خودآگاهی» ما هستند و سنتز سوم او فاعلانه (نتیجه‌ی فعلیت داشتن سوژه) است، تمام

سنتزهای دلوز و گتاری انفعالی (مستقل از اراده و حتی وجود سوژه) و ناظر بر شکل‌گیری ناخودآگاه هستند. دلیل این امر امتدادِ تلاش دلوز برای بازگشتن به یک تجربه‌گرایی محض است. شیزوآنالیز چیزی نیست جز کاوش در شیوه‌ی عمل این سنتزها در جهان، تاریخ، آثار هنری، رویدادها و هر چیزی که به تجربه درمی‌آید. هریک از مفاهیم کلیدی *آنتی‌ادیپ* (ماشین‌های میل‌ورز، بدن بدون اندام و سوژه) به یکی از سه سنتزِ ناخودآگاه استعلایی دلوز و گتاری اختصاص دارد.

سنتزهای شکل‌دهنده‌ی ناخودآگاه استعلایی

دلوز و گتاری انسان و طبیعت را متشکل از ماشین‌هایی متصل‌به‌هم می‌بینند که همواره در حال‌تولید هستند. این ماشین‌ها جریان میل را قطع‌ووصل می‌کنند و «میل» موتور محرک اصلی آن‌ها به‌حساب می‌آید. برهمین‌اساس نام «ماشین‌های میل‌روز» را بر آن‌ها گذاشته‌اند. در همان ابتدای *آنتی‌ادیپ*، آن‌ها توضیح می‌دهند که برای یک شیزوفرن یا انسان مثالیِ آن‌ها «دیگر چیزی به اسم انسان یا طبیعت وجود ندارد. فقط یک جریان وجود دارد که یکی را در دلِ دیگری تولید می‌کند و این ماشین‌ها را باهم کوپل می‌کند.» (Deleuze and Guattari, 2000: 2) بنابراین ازآن‌جاکه «میل باعث حرکت جریان می‌شود»، آنگاه ما ماشین‌های میل‌ورزی داریم که بنیانی برای تولیدات اولیه‌ی انسان/طبیعت هستند. ماشین‌هایی که یک ورودی و یک خروجی دارند و همواره در حال قطع‌ووصل جریان‌های تولید انسان/طبیعت است: «ماشین‌های میل‌روز ماشین‌های دوتایی هستند و تحت یک قانون دوتایی عمل می‌کنند و یا مجموعه‌ای از قوانین که به‌صورت اشتراکی کنترل می‌شوند: یک ماشین همیشه به ماشین دیگری کوپل می‌شود.» (Deleuze and Guattari, 2000: 5)

این ماشین‌های میل‌ورز نتیجه‌ی مستقیم سنتز اول، یعنی سنتز اتصالیِ تولید هستند. در تقابل با سنتز اول کانت که ناظر بر ادراک جهان پیرامون توسط حس‌های پنج‌گانه بود، می‌توان ماشین‌های دلوز و گتاری را نوعی انسان‌زدایی از سنتز کانت دانست. دلوز و گتاری سنتز دوم را سنتز انفصالیِ ثبت می‌خوانند، این سنتز سازوکار قطع جریان‌ها و اتصال ماشین‌های میل‌ورز را توضیح می‌دهد:

> *«ماشین‌های میل‌ورز برای ما یک ارگانیزم به وجود می‌آورند؛ اما در دل این تولید، درون تولید این تولید، بدن از اندام- پذیرفتن [شکل پذیرفتن] به این شکل عذاب می‌کشد، از اینکه چرا ارگانیزیشن دیگری ندارد، یا چرا اصلاً آن را ندارد... بدن بدون اندام همان بدون تولید است.» (Deleuze and Guattari, 2000: 8)*

هارت در توضیح بدن بدون اندام دلوز و گتاری می‌نویسد:

> *«یک بدن بدون اندام چیست؟... دلوز و گتاری این ترم را از آرتو وام می‌گیرند، کسی که اندام‌هایی هم‌چون دهان، مقعد، شکم و مانند این را تولید می‌کرد. دلوز و گتاری می‌گویند بدن بدون اندام کامل است... به این معنی کامل [...] که سطحی است خالی و بدون کارکردهای درون اتصالی یا اجزایی که احتمالاً اندام‌ها باشند... هیچ ابزاری برای تولید ندارد... برای دلوز و گتاری اهمیت بسیاری دارد که بدن بدون اندام عملاً توسط ماشین‌های میل‌گر و سنتز اتصالی تولید شده است.» (هارت، ۱۳۹۱: ۳۳)*

به‌عبارت‌دیگر برای دلوز و گتاری بدن بدون اندام سطحی است که اتصال‌های قبلیِ میل بر روی آن نگاشته می‌شوند. هر اتصالی که شکسته می‌شود خودش را به‌صورت یک سرمایه‌گذاری میل «ثبت» می‌کند و تبدیل به یک رمزگان[۱۴] می‌شود. برای دلوز و گتاری «بدن بدون اندام، مدلی است برای مرگ» و عقیده دارند که

«مرگ خواسته نمی‌شود، مرگ است که میل را به وجود می‌آورد» (Deleuze and Guattari, 2000: 329).
هول‌اند اعتقاد دارد که بدن بدون اندام جایگزینی است برای رانه‌ی مرگ فروید و همان کارکردی را دارا است که لکان به «دال وحدت‌بخش»[15] خود اختصاص می‌دهد، یعنی «نمایش احساس جسمانیت ماده قبل از این‌که به حوزه‌ی بازنمایی وارد شود، و نیز جسمانیت بدن در زیر خودآگاهی» (Holland, 1999: 30) در نظریات لکان میل به‌واسطه‌ی فقدانی شکل می‌گیرد که حاصل گسست کودک از مادر و درنتیجه، ساحت جسمانیِ خودش است. کودک سپس به‌واسطه‌ی عقده‌ی ادیپ به ساحت نمادین وارد می‌شود، ساحتی که تحت‌قوانین یک ناخودآگاه زبانی عمل می‌کند، یعنی زنجیره‌ای از دلالت‌ها که فقط به‌واسطه‌ی یک دالِ استعلایی (نام پدر) قابل‌تفسیر هستند. بنابراین «دال وحدت‌بخش» لکان «دال اعظم» ای است که در صورت «حل‌وفصَل شدن موفقیت‌آمیز عقده‌ی ادیپ» با نام-پدر و فالوس پر می‌شود و در شرایط «غیرعادی» و به‌دلیل «اختلال در ارتباط کودک و مادر» با دال‌هایی جایگزین و فرعی اشغال می‌شود. (Chiesa, 2007: 101)
دلوز با پیش کشیدنِ بدن بدون اندام در برابر «دال وحدت‌بخش» لکان، ازیک‌سو ناخودآگاه را از ارتباط‌های خطی زبان نجات می‌دهد و ازسوی‌دیگر نیاز به یک دال مرجع و داشتن یک زنجیره‌ی دلالتِ واحد بی‌نیاز می‌کند. (Holland, 1999: 29) اهمیت این فرارَوی از لکان را می‌توان در انتخاب نام *آنتی‌ادیپ* به‌خوبی مشاهده کرد. هم‌چنین به ما اجازه می‌دهد تا از تحلیل‌های ادیپی و مبتنی بر دال مرکزی در نقدهای تئاتری گذر کنیم و بتوانیم به‌دنبال ارتباط‌های غیرزبانی درون تئاتر بگردیم.
اما برخلاف اندیشه‌های لکان، برای دلوز هستی مستقل از سوژه‌ی ما، پیشاپیش مستقر است و بنابراین واقعیت همیشه تضمین شده و موجود است. واقعیت قبل از مفاهیم عام مانند جامعه، سوژه، دال اعظم و یا هر ترم متعالی دیگری در کار بوده و هست. به‌بیانی‌دیگر قبل از این‌َکه هر کلیت، شخص یا «تعین» ممکن باشد، ابتدا سنتز اتصالی ماشینی بین اجزای جزیی و به‌تعبیر دلوز «مولکولی» در جریان است. و تنها در آرایش‌ها و ترکیب‌هایی خاص از این مولکول‌ها است که جامعه، دولت، سوژه، ابژه و... یا به‌تعبیری «مول» ها شکل می‌گیرند.
بدین‌ترتیب تفاوت رژیم و یا ساحت «مولکولی» و «مولی» در آرا دلوز نقشی اساسی دارد؛ این تمایز «ربطی به ابعاد ندارد، مولکولی و مولی ناظر بر کوچکی و بزرگی، جز و کل [و...] نیست، تمایز بر اساس شیوه‌ی آرایش است: تمایزی کیفی است و نه کمی. در یک جمعیت مولکولی تنها روابط موضعی بین اجزای منفصل از هم وجود دارد. در وضعیت مولی، این اجزای منفصل [اما] متصل‌به‌هم در یک فاصله نسبت به هم قرار می‌گیرند.» (Massumi, 1996: 54) به‌بیانی‌دیگر، در سطح ماشین‌های میل‌ورز ما در رژیم مولکولی قرار داریم و وقتی به روابط بین افراد و یا ساختارهای متشکل از افراد می‌پردازیم در رژیم مولی به سر می‌بریم. جایی که «کل خودش در کنار اجزایش تولید می‌شود» و به آن اجزا شکلی جدید می‌بخشد. (Deleuze and Guattari, 2000: 287)
این تمایز به درک ما از سنتز سوم کمک می‌کند. درحالی‌که سنتز اول، اتصال بین ماشین‌های میل‌ورز را شرح می‌دهد، جایی که هر ماشین فقط به‌واسطه‌ی ارتباط و کارکردش در قبال ماشینی دیگر قابل‌تعریف است، سنتز سوم شکل‌پذیری مجموعه‌هایی مشخص و ثبات‌یافته از این ماشین‌ها (به شکل افراد، جوامع، ارگانیزم‌ها و...) را توضیح می‌دهد.
به‌تعبیری می‌توان آن را به‌هم پیوستن سنتز اول و دوم دانست. دلوز و گتاری کارکرد سنتز سوم را عطف دادن ماشین‌های میل‌ورز به سطح بدن بدون اندام می‌دانند و آن را سنتز عطفیِ مصرف می‌خوانند. سنتزی عطفی است دراین‌معنا که روابطی فراتر از اتصال صرفِ ماشین‌های میل‌وزر را به‌وجود آورده و

سوژه‌هایی یکتا را پدید می‌آورد. ازسوی‌دیگر ناظر بر مصرف و از آن خودسازی بدن بدون اندام توسط سوژه است. درنظر دلوز و گتاری، ازآن‌جایی‌که سوژه خود محصول ترکیبِ جریان‌های تولیدیِ میل با سطح بدونِ تولیدِ «بدن بدون اندام» است، به‌اشتباه آن‌ها را از آن خود می‌پندارد؛ «این من هستم، پس این‌ها مال من هستند.» (Holland, 1999: 34).

به‌تعبیری این جایی است که مصرف در کنارِ تولید، تولید می‌شود و سوژه چیزی نیست جز مصرف‌کننده میل. کارل مارکس در کتاب *گروندریسه* می‌نویسد:

> *«ابژه‌ی هنر -مانند هر تولید دیگری- فضای عمومی‌ای را می‌سازد که نسبت به هنر حساس است و از زیبایی لذت می‌برد. بنابراین تولید نه‌تنها یک ابژه برای سوژه می‌سازد، بلکه هم‌چنین سوژه‌ای برای ابژه فراهم می‌آورد. تولید، مصرف را تولید می‌کند.» (Marx, 1973: 93)*

دلوز و گتاری نیز برای شرح سنتز سوم خود به مارکس اشاره می‌کنند و شرح می‌دهند که برای او هرگونه لذتی و حتی رنج کشیدن نیز نوعی مصرف است و تولیدات میل منجر به مصرف می‌شوند. (Deleuze and Guattari, 2000: 20) بااین‌حال برای آن‌ها شکل‌گیری سوژه یعنی نوعی مصرفِ تثبیت‌یافته و غیرتولیدی. بنابراین سوژه تنها از خلال مصرفِ انباشت‌ها و رمزگان‌های میل پدید می‌آید. برای‌مثال، تنها در صورت مصرف و دریافت قراردادهای تئاتری توسط مخاطب منفعل است که رفتارهای روی صحنه نام تئاتر می‌گیرد و همه گمان می‌کنند که تئاتر «برای» مخاطب ساخته شده است.

ازآنجاکه روابط تولیدی و ضد تولیدی‌ای که منجر به شکل‌گیری سوژه می‌شوند، متغیر هستند، ما همیشه با سوژه‌ای «بیابان‌گرد»[۱۶] و آواره مواجهیم که «مدام در حال متولد شدن و بازمتولد شدن» است. (Deleuze and Guattari, 2000: 20) در ادامه‌ی *آنتی‌ادیپ* دلوز و گتاری نشان می‌دهند که چطور روان‌کاوی معاصر با استفاده‌های نامشروع از این سه سنتز و به‌خصوص سنتز سوم، به‌اشتباه سوژه را مجبور به هویت‌یابی توسط پدر (ممنوع‌کننده‌ی میل) یا مادر (ابژه‌ی میل) می‌کنند. ازنظر آن‌ها فاشیسم نتیجه‌ی استفاده‌ی انحصاری[۱۷] از سنتز سوم است. تعلق داشتن به یک نژاد خاص نتیجه‌ی تثبیت هرمزگان‌های میل و در یک آرایش منحصر و سرکوب شده است. بنابراین ازنظر دلوز و گتاری مقابله با فاشیزم تنها با استفاده‌ی مشروع و جامع[۱۸] از سنتزها ممکن است. آن‌ها دو وظیفه را بر دوش شیزوآنالیز قرار می‌دهند: «اولین وظیفه‌ی مثبتِ شیزوآنالیز کشف طبیعت، شکل و یا کارکرد ماشین‌های میل‌ورز درون یک سوژه است [...] وظیفه‌ی مثبت دوم شیزوآنالیز، رسیدن به سرمایه‌گذاری‌های میل ناخودآگاه در بستر اجتماعی است...» (Buchanan and MacCormack, 2008: 12)

جایگاه هنر و تئاتر در آرا دلوز

دلوز به‌جز یک همکاری با کارملو بنه، و خوانش‌های ادبی از نمایشنامه‌های بکت پژوهشی مشخص در مورد تئاتر انجام نداده است. اما با نگاهی دقیق‌تر می‌توان به‌خوبی دید که دلوز مواجهه‌های بسیاری با ایده‌ی تئاتر داشته و تئاتر همیشه جزو مهمی از دغدغه‌های او را تشکیل می‌داده است.

دلوز در تفاوت و تکرار ادعا می‌کند که «تئاتر یک حرکت واقعی است و حرکت واقعی را از تمام هنرهای دیگر استخراج می‌کند.»(Deleuze, 2001: 10) او هم‌چنین بسیار وامدار واژگان و جهان آنتونین آرتو است و ازسویی‌دیگر در ستایش نیچه و کیه‌کگور، فلسفه‌ی آن‌ها را تئاتری می‌داند؛ «آن‌ها یک معادل باورنکردنی از تئاتر در فلسفه را ابداع می‌کنند، درنتیجه به‌طور هم‌زمان مؤسس این تئاتر آینده و یک فلسفه جدید هستند. » (Deleuze, 2001: 8)

تئاتر برای دلوز وجهه‌ی دیگری نیز دارد که از اساس منفی است. او برای توصیف ناکارآمدی ناخودآگاه روان‌کاوی معاصر آن را تئاتری بازنمایانه و بی‌کنش می‌خواند. بااین‌حال در نگاهی کلی می‌توان نتیجه‌گیری لورا کال را صحیح دانست، دلوز فقط نوع خاصی از تئاتر را مردود می‌داند:

> *«اندیشه‌ی تئاتریکالیته در آنتی‌ادیپ به‌عنوان نماینده‌ی تثبیت میل توسط روانکاوی چندان به‌صورت مطلوب ظاهر نشده است. شیزوآنالیز، برعکس، ناخودآگاه را به‌صورت کارخانه می‌بیند، اما در این مورد آخر، تنها یک نوع تئاتر بازنمایانه‌ی خاص -تئاتری که در آن اتفاقات تنها برپایه‌ی شخصیت‌های ادیپی مامان، بابا، من قابل تفسیر می‌شوند- موردحمله قرار می‌گیرد... دلوز ضدتئاتر نبوده است.» (Cull, 2009: 2)*

دلوز در کتاب *پروست و نشانه‌ها* شرحی مفصل در مورد هنر ارایه می‌دهد و هنر را تنها تولیدکننده‌ی نشانه‌های غیرمادی عنوان کرده و درک وضعیت بیناسوبژکتیو را بر دوش هنر می‌گذارد. (دلوز، ۱۳۹۴: ۵۹ و ۶۱) متأسفانه شرح این دیدگاه خارج از محدوده‌ی این مقاله است، زیرا در این‌جا تأکید ما تنها بر مفهوم شیزوآنالیز است. اما نباید از یاد برد که برای دلوز هنر همانند فلسفه، فرایندی برای تجربه و فهم جهان است و در یک تئوری خاص محصور نمی‌شود. ازنظر دنیل اسمیت، برای دلوز «هنر به‌خودی‌خود عملیات خلاقانه‌ی تفکر است که به‌جای تولید مفاهیم هدفش خلق مجموعه‌های حس‌پذیر است.»(Smith, 2012: 98, 99)

اولین سرنخ در مورد ماشینی دیدن اثر هنری را در کتاب *آنتی‌ادیپ* می‌بینیم: «اثر هنری، خود یک ماشین میل‌ورز است.» (Deleuze and Guattari, 2000: 32) کلبروک در کتاب خود یک هنرمند را هم گونه‌ای ماشین میل‌ورز می‌بیند: «چرخ هنگامی‌که در یک گالری گذاشته شود یکشی هنری می‌شود؛ بدن انسان هنگامی‌که یک قلم‌موی نقاشی متصل می‌شود «هنرمند» می‌گردد. » (کولبروک، ۱۳۸۷: ۹۶) این نگاه از یک‌سو ابزاری برای مقابله با دیدگاه بازنمایانه در هنر به وجود می‌آورد و منجر به نتیجه‌گیری صریح دلوز و گتاری می‌شود؛ «هیچ اثر هنری و یا احساسی هیچ‌گاه بازنمایانه نبوده است»(Zepke, 2014: 8) ازسوی‌دیگر امکان خوانشی غیرشخصی، و فراشخصی از اثر هنری را پدید می‌آورد. باید توجه داشت که این برخورد غیرشخصی هم متوجه شخص هنرمند و هم برخورد شخصیِ مخاطب است.

وقتی مخاطب با اثر هنری روبرو می‌شود اندام‌های او به‌صورت مجزا و در سطح «مولکولی» با اجزا اثر پیوند می‌خورند. چشم با رنگ لباس بازیگر، گوش با صدای بازیگری دیگر و بدن با اتمسفر سالن در ارتباط است، اما تنها در سطح «مولی» است که مخاطب با هنرمند، اثر هنری، شرایط اجتماعی تولید آن و... برخورد می‌کند. بنابراین می‌توان گفت که «ماشین‌های هنر در پارادایم زیبایی‌شناسی تحت «شرایط مولکولی» عمل می‌کنند» (Zepke, 2014: 157)

شیزوآنالیز تئاتر

تئاتر در برداشتی اولیه دقیقاً جایی است که در آن هیچ ماشینی، هیچ شی‌ای درظاهر عملکردی ندارد. هیچ چاقویی نمی‌کشد، هیچ قتلی صورت نمی‌گیرد. اما این به معنی بازنمایانه بودن تئاتر نیست. برعکس، نشان می‌دهد که در تئاتر بهتر از هر جای دیگری می‌توان روابط مولکولی بین اشیا و روابط دوتایی بین ماشین‌هایش را لمس کرد. اشیای درون صحنه، نقش‌ها، بازیگران و... همگی تنها در ارتباط و نسبت با یکدیگر عمل می‌کنند. به‌عبارت‌دیگر تئاتر روندهای تولیدی مختص خود را دارد که به‌صورتی آشکار نتیجه‌ی اتصال‌های ظریف میان اجزایش هستند. هم‌چنین به‌دلیل اتصال قوی حس‌های تماشاگران با صحنه، هر کنشی تا عمیق‌ترین لایه‌هایش دریافت می‌شود و همواره تأثیر واقعی بر مخاطب دارد.

به‌عبارت‌دیگر حتی کنش‌های بازنمایانه هم یک عمل بر روی صحنه محسوب می‌شوند. دلوز و گتاری در *آنتی‌ادیپ* می‌گویند:

> *«تنها آن چیزی که به همان روشی که عمل می‌کند، ساخته نشده باشد، دارای معنا است، دارای هدف است. اما در نقطه‌ی مقابل ماشین‌های میل‌ورز چیزی را بازنمایی نمی‌کنند، چیزی را دلالت نمی‌کنند، معنایی ندارند، و دقیقاً همان چیزی هستند که از آن‌ها ساخته می‌شود و یا چیزی هستند که خودشان درون خودشان می‌سازند.» (Deleuze and Guattari, 2000: 288)*

ازنظر آن‌ها «مسأله‌ی ناخودآگاه مسأله‌ی معنا نیست، فقط مسأله‌ی کارکرد است.» (Deleuze and Guattari, 2000: 109) بنابراین تئاتر حقیقی را باید عرصه‌ای بی‌معنا و جایگاهِ کنش محض دانست، یعنی تئاتری که در تمام اجزایش به‌صورتی ناخودآگاه با مخاطب ارتباط برقرار می‌کند. این همان‌چیزی است که به آن تئاتر غیربازنمایانه می‌گوییم.

بدیهی است که بسیاری از تجربیات تئاتری کلاسیک نیز از این ویژگی برخوردار بوده‌اند. اما کشف و تأکید بر این تئاتر غیربازنمایانه را در اندیشه و هنرِ نمایشنامه‌نویس‌ها و کارگردان‌های آوانگارد قرن‌بیستم می‌توان دید. مفاهیمی مانند «کنش تام» گروتفسکی و یا آزاد کردن «نیروها» ی آرتو و نیز بسیاری از تجربیات تئاترهای پسادراماتیک بر امکان چنین تئاتری تأکید دارند. در بیان آرتو، چنین تئاتری حتی از هنر فراتر می‌رود:

> *«تئاتر را در چهارچوب هنر محصور کردن به معنی این است که حرکت را از بازتاب و تأثیر آن بر جسم محروم سازیم. زیرا این تأثیر، درصورتی‌که حرکت در شرایط لازم و با نیروی لازم انجام شود، تمامی جسم و به همراهی آن تمامی فردیت وجود را فرامی‌خواند تا رفتاری پیش بگیرد که کاملاً با حرکت انجام‌شده همخوانی و همسانی داشته باشد.» (آرتو، ۱۳۸۴: ۱۱۸)*

در این جا ممکن است سؤالی جدی و در طرفداری از بازنمایی مطرح شود؛ حتی اگر دست یافتن به چنین تئاتری مبتنی بر «همسانی بین روش تولیدِ حرکت و تأثیر آن بر جهان» ممکن باشد، چگونه مرگ را می‌توان در تئاتر تولید کرد؟ بخشی از اهمیت این سؤال به این مربوط می‌شود که برای کسی مانند آرتو، وضعیت تئاتر با مرگ گره خورده است: «تئاتر هم مانند طاعون یک بحران است که یا به مرگ یا به بهبودی منجر می‌گردد»(آرتو، ۱۳۸۴: ۵۴) درواقع هنگامی‌که مرگ فرد رخ می‌دهد، دیگر بحرانی وجود ندارد، بنابراین باید گفت در صحنه‌ی تئاتر ما با بحران مرگ روبه‌رو هستیم و نه خود مرگ. به تعبیر آرتو «تئاتر به‌جای تقلید سطحی از زندگی و نسخه‌برداری از آن، می‌تواند با نیروهای ناب ارتباط برقرار سازد... این همان قدرتی است که در تئاتر موجب آفرینش تصاویر نیروبخش در ضمیر ناخودآگاه می‌شود، درحالی‌که در خارج تئاتر ممکن است سبب جنایتی پوچ و بدون انگیزه گردد.»(آرتو، ۱۳۸۴: ۱۱۹). بنابراین ابهت مرگ در تئاتر نتیجه‌ی فراروی از فردیت است. خوانش آدریان مورفی از آرتو به‌خوبی اهمیت این مسأله را آشکار می‌کند: «تئاتر درواقع، معادل بودن است، نه با زندگی یک فرد، بلکه زندگی فراسوی فردیت انسان، زندگی‌ای که در آن فردیت انسان تنها یک نوع بازنمایی است.» (Morfee, 2005: 76)

مرگی که به صحنه‌ی تئاتر قدم می‌گذارد، مرگی است که از قیدوبند فردیت رها شده و به‌صورت کامل آشکار می‌شود. برای دلوز و گتاری رانه‌ی مرگ وجود ندارد. ازآن‌جاکه برای آن‌ها حیات و ماده هر دو در سطحی هستی‌شناسانه پویا هستند و براساس میل حرکت می‌کنند. مرگ در مقابل حیات و یا ولادت قرار نمی‌گیرد، بلکه به‌عنوان بخشی از چرخه‌ی حیات و به‌عنوان عاملی مؤثر در قطع و وصل جریان‌های میل، دقیقاً در ناخودآگاه تجربه می‌شود:

«غریزه‌ی مرگ وجود ندارد چون هم مدل و هم تجربه‌ی مرگ در ناخودآگاه وجود دارند. مرگ بخشی از ماشین‌های میل‌ورز است، بخشی که باید به‌طور مستقل در مورد کارکردش در ماشین و سیستم تبادلات انرژی‌اش قضاوت شود و موردبررسی قرار گیرد نه به‌صورت یک اصل انتزاعی» (Deleuze and Guattari, 2000: 332)

آن‌چه در اغلب تئاترها به‌عنوان مرگ یک شخصیت تجربه می‌کنیم، مرگی است که بیشتر بیان‌گر امکان تولیدی تئاتر در تولید مرگ بر روی صحنه است. برهمین‌اساس است که تکنیک‌های فلش‌بک و یا بازگشت مرده‌ها به صحنه، نشانه‌ای است مبتنی بر بازگردانده شدن مرگ به چرخه‌های تولیدی آن تئاتر. برای دلوز و گتاری «تجربه‌ی مرگ در ناخودآگاه» بیان دیگری است برای امکان برقراری اتصال‌هایی جدید و جریان‌های متفاوتِ میل بنابراین برای آن‌ها «تجربه‌ی مرگ معمولی‌ترین رخداد در ناخودآگاه است. دقیقاً به همین دلیل است که درون زندگی و برای زندگی رخ می‌دهد.»(Deleuze and Guattari, 2000: 330)

مرگ به‌جای این‌که در قطب مخالف زندگی و به‌عنوان یک امر منفیِ گریزناپذیر، یک آنتی‌تز در مقابل زندگی قرار گیرد و به زندگی یک فرد تعین ببخشد، واقعیتی است که به‌صورتی ملموس امکان شکل پذیرفتن سوژه‌هایی متفاوت، آزاد و «بیابان‌گرد» را فراهم می‌آورد. در همین معنا است که می‌توان تئاتر را وضعیتی ویژه برای فهم تجربی جریان‌های میل دید. جایی که سوژه‌ها و اشیا هرلحظه می‌توانند از قراردادهای تثبیت‌شده‌ی خود رها شده و دوباره به شکلی جدید به‌هم متصل شوند. بنابراین تئاتر ماشینی است که به‌صورت مدام شخصیت‌ها و سوژه‌هایش را تولید و هم‌زمان مصرفشان می‌کند؛ «مصرف هم‌زمان تولید هم هست.» (Marx, 1973: 90) این مصرف حاصل سنتز سوم است. بنابراین چرخه‌های مصرف در تئاتر به‌واسطه‌ی رمزگانی صورت می‌گیرد که بر بدن بدون اندام تئاتر نگاشته می‌شوند؛ به‌زعم ما این رمزگان‌ها همان قراردادهای تئاتری هستند.

ترجمان تئاتری سنتزهای شکل‌گیری ناخودآگاه استعلایی

ماشین‌های میل‌ورزِ تئاتر شامل تمام اشیا، بازیگران، شخصیت‌ها، دکور و گفت‌وگوها و... می‌شود. به‌عبارت‌دیگر تمام ارتباط‌های بین بازیگران با شخصیت‌ها، شخصیت‌ها با متن نمایشی و متن نمایشی با دکور و لباس‌ها و ارتباط تمام این‌ها با مخاطبین همگی از سنتز اول ناشی می‌شوند.

به‌تعبیر رانسیر «هنر با این‌همانی میان یک فرایند خودآگاه و یک تولید ناخودآگاه، میان یک کنش ارادی و یک فرایند غیرارادی، تعریف می‌شود.»(رانسیر، ۱۳۹۳: ۳۶) به‌نظر ما ابزار فهم این کارکرد ناخودآگاه را سنتز دوم دلوز و گتاری در اختیار ما می‌گذارد. سنتز انفصالی ثبت که ازیک‌سو ناظر بر قطع جریان میل است و ازسوی‌دیگر رمزگان‌گذاری بر روی یک بدن بدون اندام را فراهم می‌آورد. بدن بدون اندام سطحی غیرارگانیک و غیرمیل‌ورز است و در جایی آشکار می‌شود که جریان پیوسته‌ی میل، ازهم گسیخته می‌شود. این سنتز باعث رها شدن ماشین‌های میل‌ورز ما از اثر هنری می‌شود. چشممان را در برابر صحنه‌ای خشن می‌بندیم. یا لحظه‌ای مکث می‌کنیم و نفسی دوباره می‌کشیم. در این فرایندِ انفصال، یک رمزگان شکل می‌گیرد. همانند قراردادهای تئاتری؛ مثلاً وقتی در پی حرکت سریع یک شمشیر، دستمالی قرمز می‌بینیم و یا با کم شدن آرام نور صحنه مواجه می‌شویم.

بااین‌حال برای درک کلیت یک تولید ناخودآگاه به‌مثابه یک اثر هنری، نیازمند سنتز سوم دلوز وگتاری هستیم؛ سنتز عطفیِ مصرف. این سنتز به ما کمک می‌کند تا شرایط اتمام اثر هنری و شکل‌گیری سوژه‌ی هنرمند و مصرف یا مواجهه با اثر هنری را درک کنیم. کاربست کامل سنتز سوم در نوع مصرف شدن یک نمایشنامه توسط خواننده و یا گروه نمایشی و یا یک اجرا توسط مخاطبان فهمیده می‌شود. خوانش

و شیوه‌ی اجرای هر کارگردان یا گروه تئاتری بیش از هر چیز مبتنی بر کاربست مشروع و یا نامشروع آن‌ها از سنتز سوم است. استفاده‌ی انحصاری از این سنتز منجر به شکل دادن سوژه‌ای دیکتاتورمآب به نام کارگردان می‌شود و اجراهایی بسته و شخصیت‌هایی صلب را پدید می‌آورد و اجرایی بیش‌ازحد انسانی و اشباع از استعاره و معنی را رقم می‌زند. درحالی‌که استفاده‌ی مشروع و جامع از این سنتز منجر به شکل‌گیری سوژه‌هایی بیابان‌گرد در همبستگی سیالِ بازیگران با نقش‌هایشان و همبستگی کارگردان با طراحان و دراماتورژها می‌شود. نتیجه خلق ریتم‌ها، کنش‌ها و جریان‌های آزاد میلی است که فقط در عرصه‌ی تئاتر پدید می‌آید. بهترین اصطلاح برای اشاره به این مخلوقات تئاتری را بدیو پیشنهاد می‌دهد: «ایده-تئاتر». ازنظر بدیو:

> *«تئاتر نوعی گردهم‌آوری و کنار هم‌چینی است. کنارهم‌چینی اجزای مادی و مثالیِ به‌غایت ناهمخوان که یگانه وجودشان در بازنمود [یا همان اجرای تئاتری] است. این اجزا (یک متن، یک مکان، تعدادی بدن، صداها، لباس‌ها، نورها، مخاطب همگانی...) در یک رخداد، یک بازنمود، کنار هم قرار می‌گیرند که تکرار و اجرای شب‌به‌شب این کنار هم چینی هرگز مانع آن نخواهد بود که در هر بار رخداد پذیر و یا به‌عبارت‌دیگر تکین نباشد. ما برآنیم که این رخداد...، رخداد تفکر است. این بدان معناست که کنارهم‌چینی اجزا، مستقیماً و بی‌واسطه، به تولید ایده منجر می‌شود. نکته‌ی اصلی آنجاست که این ایده‌ها، ایده-تئاتر هستند، یعنی در هیچ مکان دیگر و با هیچ وسیله‌ی دیگری جز تئاتر نمی‌توانند تولید شوند. به‌علاوه، هیچ‌کدام از اجزا به‌تنهایی، حتی خود متن، قابلیت تولید این ایده-تئاترها را ندارد.» (بدیو، ۱۳۹۱: ۱۷)*

در فهم دلوزی از جهان نیز هیچ امری شخصی نیست. اثر تئاتری و *ایده- تئاترها* به‌واسطه‌ی مصرفِ اتصال‌ها و گسست‌های ساحت مولکولی یا به تعبیر بدیو، «کنارهم‌چینیِ» اجزا پدید می‌آید. بااین‌حال کلیت یک اثر هنری به ساحت مولی تعلق دارد و مخاطب تنها با دریافت و مصرف رمزگان و قراردادهای تئاتری آن را به‌صورت یکپارچه می‌فهمد. اما تفاوت ساحت‌های مولی و مولکولی، «به تفاوت بین امر فردی و امر اجتماعی ارجاع نمی‌یابد، آن‌ها هر دو جمعی هستند.»(هارت، ۱۳۹۱: ۸۲) بنابراین ما هیچ‌گاه با چیزی به نام دریافت شخصی یک مخاطب منفرد از تئاتر یا نمایشنامه مواجه نمی‌شویم. هم‌چنین با انحصار اثر هنری به یک فرد نابغه به نام هنرمند نیز دچار خطایی مشابه می‌شویم. به‌عبارت‌دیگر شیزوآنالیز ما را ترغیب می‌کند تا تئاتر را در وضعیت پیشافردی، هنری گروهی ببینیم. یعنی به‌جای تجمع هنرمندهای منفرد و یا حتی تقسیم آن به دو حوزه‌ی منفک تماشاگر-اجراگر، آن را همبستگی سیال جریان‌های میل بدانیم.

تأکید ما بر لزوم کاربست سنتزها در خوانش تئاتری از این حرف برایان معصومی برمی‌آید: «این‌که چطور احساس بدون یک سوژه‌ی یکپارچه ممکن است و یا اشتدادهای غیرانسانی می‌توانند تأثرات انسانی به وجود آورند، مسأله‌ی سنتزها است.» (Massumi, 1996: 51) کاربست سنتزهای ناخودآگاه استعلایی دلوز و گتاری در حوزه‌ی ادبیات نمایشی را می‌توان چنین خلاصه کرد:

۱. بستر عمومی فضای نمایشنامه که از اتصال‌های دوتایی بین شخصیت‌ها، اشیا و دکور و به‌واسطه‌ی جریان‌های میل وجود می‌آید.
۲. لحظه‌ها و کنش‌هایی که باعث توقف جریان میل می‌شوند و رمزگان تئاتری را برمی‌نهند.
۳. رمزگان‌های تئاتری باعث انسجام‌بخشی به شخصیت‌ها و اشیا می‌شوند و با تثبیت شدن خود، انگیزه‌ها و خواسته‌ها را شکل می‌دهند و نمایشنامه را به‌صورت اثر هنری قابل‌مصرف می‌سازند.

یکی از مهم‌ترین نتیجه‌های این خوانش، امکان شکل‌دهی به انگیزه‌ها، شخصیت‌ها و فضاهایی است

که فقط در شبکه‌های اتصال‌های درونیِ یک نمایشنامه‌ی خاص قابل‌تولید هستند. به‌عبارت‌دیگر، هیچ مفهوم متعالی دیگری از زندگی واقعی نمی‌تواند معیار سنجش کنش‌ها و انگیزه‌ها باشد و چنین نقدی نسبت به متن نمایشی درون‌ماندگار است. ارتباط نمایشنامه با جهان واقعی و تجربه‌ی واقعی ما پیشاپیش به‌واسطه‌ی پویایی جریان‌های میل رخ می‌دهد و تأکیدگذاری بر استعاره‌های رایج اجتماعی تنها به تثبیت و از کار افتادن این جریان‌های میل منجر می‌شود.

در سطح اجرای تئاتری نیز با شرایط مشابهی روبه‌رو هستیم، اما تفاوت‌هایی با نمایشنامه وجود دارد. می‌توان کاربست سنتزهای استعلایی در حوزه‌ی اجرا را به‌صورت زیر خلاصه کرد:

۱. بستر صحنه که از اتصال‌های ماشینی بین بازیگران، نقش‌ها، اشیا، مخاطب و... شکل می‌گیرد.
۲. لحظه‌ها و کنش‌هایی که باعث توقف جریان میل می‌شوند و رمزگان تئاتری را بر می‌نهند؛ این وقفه‌ها حالا علاوه‌بر وابستگی به متن و طراحی، به اجرای هر شب نیز وابسته‌اند و پویایی بیشتری دارند: مانند تپق‌های یک بازیگر.
۳. ادغام بازیگران با نقش‌هایشان و نیز ارجاع کنش‌ها به قصدها باعث پدید آمدن فضایی مختص به تئاتر می‌شود که اجازه‌ی مصرف و فهم اجرا را فراهم می‌آورد. در این محصول نهایی دیگر مرزی میان تصمیم و اثر هنری کارگردان، طراحان و بازیگران وجود ندارد و تنها *ایده- تئاترها* تولید می‌شوند. (اجراهای بدون داستان و بازیگر نیز وضعیتی مشابه دارند، به‌جای قصدها و شخصیت‌ها با تأکیدگذاری‌ها و ارجاع رویدادها به چیزی خارج از خود مواجهیم.)

بار دیگر می‌توان مدعی شد که این خوانش هم‌چنان نسبت به هر اجرا درون‌ماندگار است. اما باید توجه داشت که تکین بودن هر شب از اجرا، مانع از وجود یک ادراک کلی نسبت به اجراهای متوالی یک اثر نمی‌شود. هم‌چنان که پیشتر شرح داده شد، در سطح مولی با کلیت بخشی‌هایی مواجهیم که امکان تولید معنا را فراهم می‌سازند و این معناها خود جزیی از تولید و مصرف اثر هستند، اما جزیی فرعی. در بیانی دلوزی می‌توان گفت که یک اجرا در تمام همبستگی‌های متوالیِ هر شبش با اجزایش و مخاطبانش به‌صورتی «نهفته» و در حافظه‌ی غیرارادی بازیگران و مخاطبان ذخیره می‌شود و معنای تئاتر چیزی نیست جز مصرف مجدد آن‌ها برای لذت بیشتر. اما هر اجرا به‌صورتی معکوس توانایی آشکار کردن حافظه‌های غیرارادی و «نهفته‌ی مخاطبان و بازیگرانش را نیز داراست. برای‌مثال، وقتی ما به‌واسطه‌ی چیدمانی خاص در صحنه با خاطره‌های جمعیِ مربوط به برده‌داری قانونی انسان‌ها مواجه می‌شویم با چیزی بیش از معنا سروکار داریم و تأثیری که بر ما می‌گذارد می‌تواند تأثیری جسمانی باشد. ترجمان این ایده در تفکر آرتو چیزی نیست جز امکان آزادسازی نیروهای جادویی زندگی و تئاتر معادلی می‌شود برای طاعون.

نتیجه‌گیری

روش انتقادی شیزوآنالیز، رویدادهای جهان را در قالب سه روند مستقل اما درهم‌تنیده تشریح می‌کند، یعنی آن‌ها را محصول سنتزهایی می‌داند که باعث شکل‌گیری ناخودآگاه استعلایی می‌شود:

۱. تولید جریان‌های تولیدیِ میل در قالب ماشین‌های میل‌ورز (سنتز اتصالی تولید)
۲. قطع این جریان‌های تولیدی، به‌وجود آمدن بدن بدون اندام و ثبت میل بر روی آن (سنتز انفصالی ثبت)
۳. شکل‌گیری سوژه به‌واسطه‌ی مصرف و تثبیت این رمزگانِ میل (سنتز عطفی مصرف)

با کاربرد مشروع و جامع این سنتزها در تئاتر از خلال نمایشنامه و اجرا، می‌توانیم به ارتباط بنیادین و

غیر بازنمایانه میان تئاتر و جهان واقعی دست یابیم. به‌بیانی‌دیگر، تئاتر به‌عنوان جزیی حقیقی از جهان جایی است که امکان فراتر رفتن از ایده‌های تثبیت شده و دست‌یابی به وضعیت‌های واقعیِ غیرشخصی و حتی غیرانسانی را فراهم می‌کند. در نقطه‌ی مقابل، اجراها و نقدهای مبتنی بر فهم روان‌کاوانه‌ی ادیپی، ناخودآگاه شخصیِ مؤلف و محدود کردن نقد به تقابل کنش شخصیت‌های نمایشی با زندگی روزمره‌ی مخاطبین، می‌توانند به‌عنوان نمونه‌هایی از استفاده‌ی نامشروع از این سنتزها معرفی شوند. دلوز و گتاری، به کمک ناخودآگاه استعلاییِ خود به هنرهایی بها می‌دهند که سرحدات تجربه‌های انسانی را جابه‌جا کنند. شیزوآنالیز در کلیت خود نوعی فراتر رفتن از قراردادها و فهم‌های بسته‌ی روانکاوی و بها دادن به جریان‌های آزاد میل است. اما در خوانش فلسفی ما از آن، شیزوآنالیز یعنی کاوش در خاطرات غیرارادی و حرکت به‌سوی مرزهای غیرانسانی و به‌همین‌دلیل است که به ارایه‌ی فهمی جدید از جنون و قساوت کمک می‌کند، یعنی مشخصه‌ی بارز بسیاری از جنبش‌های تئاتر آوانگارد.

در این مقاله با عمیق شدن در بستر فلسفی شیزوآنالیز، تلاش کردیم مفاهیم آن را در ارتباط با تجربه‌های تئاتری موردبررسی قرار دهیم. بنابراین دستاورد این مقاله بیش از آن‌که بررسی همه‌جانبه‌ی شیزوآنالیز تئاتر باشد، فراهم آوردن بستر فلسفی لازم و ارایه‌ی سرنخ‌هایی برای چنین پژوهشی است. پیگیری دقیق‌تر کاربرد شیزوآنالیز در حوزه‌هایی مشخص‌تر مانند نقد نمایشنامه، شخصیت‌پردازی، اجرای صحنه‌ای و... می‌تواند موضوع پژوهش‌هایی مرتبط باشد و امیدواریم این مقاله نقطه‌ی شروع مناسبی فراهم آورده باشد.

پی‌نوشت‌ها

1. Schizoanalysis
2. Desiring Machines
3. Body Without Organs
4. Immanent
5. Duration

معادل تحت‌الفظی این واژه «استمرار زمانی» است، اما به‌دلیل مفهوم فلسفی خاصی که در اندیشه‌های برگسون دارد، به کاربردن دیرند باعث مفهوم‌پردازی بهتر آن می‌شود و از گذشته معمول بوده است. معادل‌های دیگری که در فارسی استفاده شده‌اند: دیمومیت، پایندگی، دیرندگی و استمرار.

6. Multiplicity
7. The Virtual

ترجمه این واژه به «امر نهفته» پیشنهاد زهره اکسیر و پیمان غلامی است و در عمل هم بهتر از واژه «مجازی» معنای دلوزی آن را می‌رساند. (ر.ک دلوز، ژیل (1390) برگسونیسم، ترجمه اکسیر، زهره و غلامی، پیمان. انتشارات روزبهان، تهران، ۱۳۹۴: ۲۲)

8. Actual

ترجمه به امر واقع نیز صحیح است، اما به‌دلیل پرهیز از اشتباه گرفتن آن با امر واقع لکان (The Real)، امر بالفعل ترجیح داده شده است.

9. Possible and Real
10. Intensity
11. Transcendental unconsciousness
12. Passive
13. Syntheses
14. Coding

مفاهیم رمزگذاری و رمززدایی و هم‌چنین قلمروزایی و قلمروزدایی مباحثی جدی در اندیشه‌های دلوز هستند، اما پرداختن جامع به آن‌ها خارج از محدوده این مقاله است.

15. Unarytrait

یا le trait unaire، معادلی است برای S1 لکان که به‌عنوان دال‌اعظم (Signifier Master) شناخته می‌شود.

16. Nomad

17. Exclusive

به‌معنای بیرون قراردادن و نادیده‌گرفتن بخشی از انسان‌ها، واقعیت و یا موضوع از فرایند سنتزها

18. Inclusive

به‌معنای بسط‌وتوسعه سنتزها به تمام انسان‌ها، واقعیت و موضوع‌های جهان

فهرست منابع

- آرتو، آنتونین (۱۳۸۴) *تئاتر و همزادش*. ترجمه خطاط، نسرین، تهران: نشر قطره.
- آنسل پیرسون، کیت و مولر کی، جان (۱۳۸۹) *فلسفه برگسون*. ترجمه پیرمرادی، محمدجواد، تهران: انتشارات سمت.
- بدیو، آلن (۱۳۹۱) *ایده-تئاتر*، ترجمه امیر کیان‌پور، تهران: انتشارات مینوی خرد.
- دلوز، ژیل (۱۳۹۰) *فرانسیس بیکن: منطق احساس*. ترجمه سلیمی زاده، بابک، تهران: انتشارات روزبهان.
- دلوز، ژیل (۱۳۹۲) *سینما ۱ حرکت-تصویر*. ترجمه اسلامی، مازیار، تهران: انتشارات مینوی خرد.
- دلوز، ژیل (۱۳۹۴) *برگسونیسم*. ترجمه اکسیری، زهرا و غلامی، پیمان، تهران: انتشارات روزبهان.
- دلوز، ژیل (۱۳۹۴) *پروست و نشانه‌ها*. ترجمه اکسیری، زهرا و سیروان، رضا، تهران: انتشارات رخداد نو.
- دلوز، ژیل و گتاری، فلیکس (۱۳۹۳) *فلسفه چیست*. ترجمه اکسیری، زهرا و غلامی، پیمان، تهران: انتشارات رخداد نو.
- رانسیر، ژاک (۱۳۹۳) *ناخودآگاه زیباشناختی*. ترجمه اکبرزاده، فرهاد، تهران: نشر چشمه.
- کولبروک، کلر (۱۳۸۷) *ژیل دلوز*. ترجمه سیروان، رضا، تهران: نشر مرکز.
- هارت، مایکل (۱۳۹۱) *نام‌های تاریخ و نه نام پدر*، ترجمه اکسیری، زهره و غلامی، پیمان، تهران: نشر رخداد نو.
- هارت، مایکل (۱۳۹۲) *ژیل دلوز: نوآموزی در فلسفه*. ترجمه نجف زاده، رضا، تهران: نشر نی.

- Braidotti, Rosi (1991) *Patterns of dissonance: A study of women and contemporary philosophy.* tr.Elizabeth Guild, Cambridge: Polity Press.
- Buchanan, Ian, and Patricia MacCormack, eds. (2008) *Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema.* A&C Black.
- Chiesa, Lorenzo (2007) *Subjectivity and otherness: A philosophical reading of Lacan.* Mit Press.
- Cull, Laura, ed. (2009) *Deleuze and performance.* Edinburgh University Press.
- Deleuze, Gilles (2001) *Difference and repetition.* Continuum International Publishing Group.
- Deleuze, Gilles, and Guattari, Felix (2000) *"Anti-Oedipus."* Minneapolis: U of Minnesota P.
- Deleuze, Gilles, and Guattari, Félix (2005) *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia.* U of Minnesota Press.
- Goodchild, Phillip (1996). *Deleuze and Guattari: An introduction to the politics of desire* (Vol. 44). Sage.
- Holland, Eugene W. (1999) *Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus: introduction to Schizoanalysis.* Routledge Press.
- Marx, Karl (1973) *Grundrisse.* Trans. Nicolause, Martin. Penguin.
- Massumi, Brian (1996) *A user's guide to capitalism and schizophrenia: Deviations from Deleuze and Guattari.* MIT press.

- Morfee, Adrian (2005) *Antonin Artaud's writing bodies.* Oxford University Press.
- Smith, Daniel (2012) *Essays on Deleuze.* Edinburgh University Press.
- Somers–Hall, Henry (2013) *Deleuze's Difference and Repetition: An Edinburgh Philosophical Guide.* Oxford University Press.
- Williams, James (2013) *Gilles Deleuze's difference and repetition: A critical introduction and guide.* Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Zepke, Stephen (2014) *Art as abstract machine: Ontology and aesthetics in Deleuze and Guattari.* Routledge.
- Zizek, Slavoj (2012) *Organs without bodies: On Deleuze and consequences.* Routledge

Received: 2018/08/13
Accepted: 2019/01/12

An Introduction to the Understanding of Theater from the perspective of Deleuze's Schizoanlasysis

Shirin Bozorgmehr, Associate Prof, Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran.
Sajjad Shafieefar, PhD student in Theater, Faculty of Cinema and Theater Tehran University of Art, Tehran, Iran.

Abstract
The philosophy of Gills Deleuze provides to us an exuberant critical method to look deeper into the field of theater, because of its unique mixture of psychoanalysis, socio–economical critique, and basic aesthetic notions. However, this is the very reason that makes this philosophy so hard to understand. He is one the few modern philosophers who have developed a new ontology. In this article, we have focused on one of his most valuable concepts, Schizoanalysis, and attempted to use it in the field of theater studies. In their book, Anti–Oedipus Gills Deleuze and Philix Guattari introduce Schizoanalysis as a substitute for psychoanalysis. Schizoanalysis supposes Desire as the ultimate force that moves and changes the world. It is a critical method because instead of searching for the meaning of the human activities, it focuses on the deeper underlying structures that shape our unconsciousness and construct our subjectivity. For them, the subject itself is a product of desire, so instead of seeing an artwork as a manifestation of one's desire, we can say that the artist himself/herself is the real manifestation of the artistic desire. In other words, by using their approach, we can investigate the unconscious flows of desire within an artwork; regard it as a process of production and comprehend its Impersonal aspects. One of the outcomes of following this method is to deter from transcendent convictions and reach an immanent critique. Instead of historical and social norms for defining the quality of a specific theater, we can study its inner connections and flows of desire in a universal context.
In this research, firstly we have surveyed the philosophical roots of Schizoanalysis in the thoughts of Deleuze and then tried to utilize it in the field of theater studies. In doing so, we have come upon a unique understanding of the non–representative theater. The theater of cruelty presented by Antonin Artaud is an example. One of the main aspects of Schizoanalysis is the way it deals with the notion of death. Deleuze and Guattari believe that Death is experienced unconsciously every day, and it is the reason that our flows of desire change and shift. The theater is a field that we can reshape these flows of desire and push them to the extremes, so when we face the idea of death in the theater, we confront the forces and intensities that makes it a universal concept instead of a mere dying of a hero on the stage. In other words, what are experienced in theatrical performances are the natural forces of life and death, which are applied to us every day. However, on the stage, they can be experienced on an impersonal level. Schizoanalysis is a way to decomposition an artwork to its desiring–machines, comprehend the way its flows of desire work and then reassemble it as a desire–product that can be consumed by the audience. In this article, we have presented the philosophical base necessary for this process and discussed it in detail regarding theatrical experiences.

Keywords: Schizoanalysis, Deleuze, Anti–Oedipus, Philosophy of Theater, Theater Studies