Archive of SID

University of Tabriz-Iran
Quarterly Journal of
Philosophical Investigations
ISSN (print): 2251-7960 (online): 2423-4419
Vol. 13/ Issue.29/ winter 2019

فصلنامه علمی **پژوهش‌های فلسفی**
سال ۱۳/ شماره ۲۹/ زمستان ۱۳۹۸

امپراتوری نگاه خیره: از قدرت منتشرِ فوکویی به کیچ در کوندرا

(مطالعه موردی: رمان *بار هستی*)*

عارف دانیالی**

استادیار گروه فلسفه، دانشگاه گنبدکاووس

چکیده

مسألهٔ اصلیِ مقالهٔ حاضر این است که چه رابطه‌ای میان مفهوم فوکویی از قدرت با مفهوم کیچ در رمان ***بار هستی*** اثر میلان کوندرا وجود دارد؟ به عبارت دیگر، پرسش محوری این است که چگونه ظهور کیچ ملازم است با مفهوم قدرتِ منتشر در جهان مدرن؟ یکی از اهداف این مطالعهٔ تطبیقی که بر خوانشِ فوکویی از رمان ***بارِ هستی***(کوندرا) متمرکز شده، این است که بدون فراروی از مفهوم سنتیِ قدرت نمی‌توان پدیدهٔ کیچ را در کوندرا توضیح داد. چنین دریافت متفاوتی از قدرت را فوکو در اختیار ما می‌نهد. فوکو و کوندرا از قدرتِ بدون سوژه سخن می‌گویند: امپراتوری نگاه خیره. در نگاه آنان، مفهوم قدرت/کیچ به فراسوی دوقطبیِ لیبرالیسم–کمونیسم ارجاع دارد. در این مقاله، از تقابل مفهوم قدرتِ مکان‌زدایی‌شده در برابر قدرت متمرکز، زیبایی شناسیِ اتفاق در برابر زیبایی‌شناسی همگانی، امر تکین در برابر یکسانیِ هستی‌شناختی، مؤلف‌محوری در مقابل مرگ مؤلف، بحث می‌شود. این دوقطبی‌ها، محصول چرخش مفهوم قدرت در جهان مدرن است. بنابراین، یکی از اهداف پژوهش حاضر، نشان‌دادن پیامدهای قدرت مدرن در چهار بُعد سیاست–زیبایی‌شناسی–هستی‌شناسی–ادبیات است. کاربرد این مقاله، از یکسو، نشان‌دادن اهمیت نقد فلسفی در تحلیل رمان و از سوی دیگر، پیوند اندیشهٔ پست‌مدرن با رمان‌های کوندرا است.

واژگان کلیدی: قدرت منتشر، کیچ، زیبایی شناسیِ اتفاق، یکسانی هستی‌شناختی، نگاه خیره، فوکو، کوندرا

* تاریخ وصول: ۱۳۹۸/۰۲/۱۰ تأیید نهایی: ۱۳۹۸/۰۴/۰۹

** E-mail: Aref_danyali@gonbad.ac.ir

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

«کیچ»، درونمایهٔ محوریِ بسیاری از آثار کوندرا است؛ کوندرا در رمانِ ***بارِ هستی*** و نیز در کتاب نظری خویش، ***هنر رمان***، به آن همچون یک مضمون محوری می‌پردازد و در مصاحبه‌های خویش مدام به این مفهوم رجوع می‌کند. در زبان هنر از کیچ برای توصیف «آثار بازاری و پست» استفاده می‌شود. اما نزد کوندرا «کیچ چیزی به جز اثری ساده و ناشی از بدسلیقگی است. نگرش کیچ و رفتار کیچ وجود دارند. نیاز انسان کیچ‌منش به کیچ، عبارت است از نیاز به نگریستن به خویشتن در آینهٔ دروغ زیباکننده.»(کوندرا، ۱۳۸۹: ۲۳۵-۲۳۶). یا «نقاب پر زرق و برقی که بر چهرهٔ واقعیت کشیده می‌شود»(کوندرا، ۱۳۹۷: ۷۵). کوندرا از «استبداد دنیویِ کیچ» سخن می‌گوید: قطب شر مطلق در زیبایی‌شناسی. کوندرا، مفهوم کیچ را از یک اصطلاح صِرفِ هنری به یک رویکرد اجتماعی-سیاسی و مهم‌تر از آن، به دریافتی هستی‌شناختی گسترش می‌دهد. او کیچ را مصادف با تحولات مدرنیته و ظهور فرهنگ توده‌ای می‌داند.فوکو نیز از «قدرت منتشر» سخن می‌گوید که همزاد مدرنیته است و در جهان سنت و پیش از ظهور جامعه سراسربین ناشناخته بوده است.

هیچ‌گونه مطالعات تطبیقی براساس تحلیل محتوای آثار این دو متفکر در این زمینه صورت نگرفته است. اگرچه از رابطهٔ کوندرا با نیچه و هایدگر سخن بسیار به میان آمده، نسبت کوندرا و فوکو مسکوت مانده است. پژوهش حاضر می‌کوشد این خلأ پژوهشی را پوشش دهد؛ فرضیهٔ پژوهش این است که رمان‌های کوندرا- بنحو خاص، ***بار هستی***- با چشم‌انداز فوکویی فهم‌پذیرتر خواهد بود.

در اینجا پرسشی که مطرح می‌شود این است که آیا خوانش فلسفی از رمان‌های کوندرا مجاز است؟ کوندرا همواره به دلالت‌های فلسفیِ رمان‌هایش اذعان داشته است. او در ***هنر رمان*** می‌نویسد: «در واقع، همهٔ مضامین(تم‌های) اصلی دربارهٔ هستی انسان، که هیدگر در اثر خود بنام ***وجود و زمان*** تحلیل می‌کند... با چهار قرن رمان... آشکار، روشن و معلوم شده‌اند.»(کوندرا، ۱۳۸۹: ۴۱-۴۲). از دید فوکو، مناسبات خاص دانش/قدرت در هر دوره‌ای، رویه‌های عامِ حقیقت‌سازی را در قلمروهای متنوع معرفتی(تاریخ، علم، فلسفه، دین، ادبیات و غیره) تسری می‌بخشد. رویکرد گفتمانی فوکو، پراکندگی‌های عینی را در یک وحدت مفهومی گرد می‌آورد، چرا که منطق عام معرفت در هر دوره‌ای یکسان است: «مطالعهٔ گفتمان بین متن‌هایی که ادبیات شناخته می‌شوند و متن‌هایی که غیرادبی به‌شمار می‌آیند تفاوتی قائل نیست»(میلز، ۱۳۹۶: ۳۴).

میلان کوندرا از رمان بمثابهٔ «شکلی از اندیشیدن» یاد می‌کند و بیش از آنکه به داستان همچون وجهی از سرگرمی و قصه‌گویی بیندیشد، امکان‌های رمان برای مواجه‌شدن با هستی را پیشِ چشم دارد. بدین‌معنا، فلسفه و رمان، با زبان و چشم‌اندازهای متفاوت، نوعی هستی‌شناسی را ترسیم می‌کنند. اگر زمانی کانت، رسالت فلسفه را تعمق دربارهٔ «شرایط امکان شناخت» دانست، رمان‌های کوندرا نیز متمرکزند بر «شرایط امکان رمان». به تعبیری دیگر، کوندرا رمان‌هایی دربارهٔ رمان می‌نویسد. همین رویکرد کوندرا است که اهمیت رابطهٔ فلسفه با رمان‌های او را ضروری می‌سازد. عنوان رمانِ مورد بررسی در مقالهٔ حاضر،

www.SID.ir

Archive of SID

بارِ هستی (ترجمهٔ فارسی) یا ***سبکیِ تحمل‌ناپذیر هستی***(عنوان اصلی نویسنده)، اشاره به روح فلسفیِ آن دارد، چرا که از یونان باستان تاکنون، موضوع فلسفه «پرسش از هستی» بوده است.

بخش نخست مقالهٔ حاضر به مفهوم قدرت منتشر از نگاه فوکو می‌پردازد و تفاوت آن را با قدرتِ پیشامدرن روشن می‌سازد. بخش دوم به مفهوم کیچ از چهار بُعدِ سیاسی، زیبایی‌شناسی، هستی‌شناسی و ادبی می‌پردازد. مفهوم قدرت نزد فوکو نیز، همانند کیچ در کوندرا، در محدودهٔ سیاست باقی نمی‌ماند و دلالتی هستی‌شناختی–معرفت‌شناختی می‌یابد. درواقع، آنها گسست پارادایمیِ مدرنیته از سنت را در تغییرات مفهومیِ مسالهٔ قدرت(فوکو) و کیچ(کوندرا) جستجو می‌کنند. کوندرا خوانندگان را به سمت یک تفسیرِ غیرسیاسی از رمان ***بار هستی*** هدایت می‌کند. دریافت متفاوت آنها از مناسبات قدرت نکته‌ای است که فوکو را از مارکسیسم ارتدوکس و کوندرا را از سیاسی‌نویسانی همچون جورج اُرول متمایز می‌سازد. فاصله-گیری فوکو و کوندرا از تعاریف سنتی روشن است. هدف این مقاله نشان‌دادن یافته‌هایی از رمان ***بار هستی*** است که با نظریهٔ فوکویی تطابق می‌یابد. پرسش مشخص مقالهٔ حاضر این است:

۱.مفهوم کیچ در رمان ***بارِ هستی*** در چه نقطه‌هایی با مفهوم قدرتِ منتشر در فوکو تلاقی می‌کند؟

۲.پست‌مدرنیسم در رمان‌های کوندرا، افزون بر فرم، چگونه از حیث محتوایی منعکس شده است؟

پاسخ به این پرسش‌ها در حوزهٔ ادبیات از آن حیث مهم است که یکی از پیامدهای تلقی کوندرا از کیچ و فوکو از قدرت، ظهور رهیافت ویژه‌ای در نقد ادبی و روایت‌شناسی است؛ رهیافتی که از مفهوم سنتیِ نقد دور می‌شود. سرانجام اینکه، یکی از کارکردهای این پژوهش، پرتوافکنی بر رابطهٔ بینامتنیِ آثار کوندرا و اندیشهٔ پست‌مدرن است.

۱. مختصری از پیشینهٔ پژوهش

جان سایمونز در کتاب ***فوکو و امر سیاسی***(سایمونز، ۱۳۹۰) بصورت گذرا مفهوم قدرت در فوکو را با مفاهیم سبکی و سنگینی در کوندرا مقایسه می‌کند. سایمونز به مفهوم کیچ اشاره‌ای نمی‌کند. در مقالهٔ *«هویت بر اثر مهاجرت در متن آثار میلان کوندرا»*(قویمی و ساسان، ۱۳۹۳) به چالش‌های شخصیت‌های کوندرا برای دستیابی به ثبات هویتی در رمان ***جهالت*** پرداخته می‌شود. در این مقاله هیچ اشاره‌ای به رابطهٔ هویت و قدرت و نیز روایت فوکو از این دو نمی‌شود و بر رمان ***بار هستی*** نیز متمرکز نیست. دانیالی(۱۳۹۳) در کتاب ***میشل فوکو؛زهدزیبایی‌شناسانه به‌مثابه گفتمان ضددیداری*** به نقد کوندرا از مدرنیته می‌پردازد و بیشتر برفاصله‌گیری او از فوکو تأکید می‌کند. بطور کلی، در پژوهش‌های فارسی چندان مطالعه تطبیقی میان کوندرا و فوکو صورت نگرفته است. جان بیلی در مقالهٔ *«کوندرا و کیچ»*(Kundera and Kitsch, 2003) *به مفهوم کیچ و رابطهٔ آن با مفاهیم سبکی و سنگینی می‌پردازد*، اما هیچ اشاره‌ای به فوکو نمی‌کند. آلن وایت در کتاب ***درون دهلیزهای تو در توی نیچه*** (White, 1990) مفهوم کیچ در کوندرا را فقط با نظریهٔ بازگشت جاودان در نیچه مقایسه می‌کند. کوتاه

www.SID.ir

سخن، فقدان پژوهش‌های جدی برای تحلیل‌های فوکویی از رمان‌های کوندرا در آثار فارسی و لاتین احساس می‌شود.

۲. قدرتِ منتشر؛ سراسربین

میشل فوکو در آثار خویش، بطور خاص کتاب ***مراقبت و تنبیه*** (Foucault, 1995)، ازگسست میان قدرت پیشامدرن و قدرت مدرن سخن می‌گوید؛ قدرت پیشامدرن تا امتداد بدن پادشاه گسترده بود. این قدرت همچون صحنهٔ آمفی‌تئاتری است که بازیگر اصلی آن «پادشاه» است؛ او بر صحنهٔ پُر نورِ نمایش می‌درخشد و توده‌ها همچون تماشاچیانی منفعل و خاموش در تاریکیِ سالنِ نمایش به شکوه قدرت خیره شده‌اند. مکانیسم قدرت در نوری شفاف عمل می‌کند. در اینجا، اُبژهٔ نگاه همان قدرت(پادشاه) است نه توده‌ها. زندگیِ توده‌ها از شعاعِ چنین قدرتی بیرون است و نظارت پیوسته و فراگیری بر آنها وجود ندارد.(نک به: دانیالی، ۱۳۹۳: ۴۷-۵۴).

در دوران مدرن، صحنهٔ روشنایی جابجا می‌شود: جابجایی قلمروهای «دیدن و دیده‌شدن». گویی جهت نور از صحنهٔ نمایش به جایگاه تماشاچیان/زندگی توده‌ها چرخش می‌کند؛ به ناگاه، ماشین قدرت به درون تاریکی می‌خزد و توده‌ها/تماشاچیان به جلو چشم می‌آیند؛ آن دیالکتیک تاریکی-روشنایی که در جامعهٔ نمایش(پیشامدرن) سیطره داشت، معکوس می‌شود: «عصر باستان، تمدنِ نمایش بود: "در معرضِ چشم-نهادنِ تعدادِ انگشت‌شماری از چیزها برای تودهٔ کثیری از انسان‌ها"؛ این مسئله‌ای بود که معماری معابد، تئاترها و سیرک‌ها بدان پاسخ می‌داد... عصر مدرن، مسئله‌ای متضاد را مطرح ساخت:"نگاهی دائمی به توده‌ای عظیم را برای تعدادی قلیل یا حتی برای یک‌نفر ممکن ساخت.»(Foucault, 1995: 216). شاید تصور شود که مدرنیته به جهان توده‌ها خوشامد می‌گوید و فردیت آنها را به رسمیت می‌شناسد. فوکو،اما، به این جابجایی قدرت چندان خوشبین نیست. این نور برای بهتر «دیدن» نیست، بلکه برای بهتر «دیده‌شدن» است؛ قدرت مدرن از طریق «شفافیت» عمل می‌کند: «رؤیای یک جامعهٔ شفاف، مرئی و خوانا در هر یک از جزئیاتش؛ رؤیایی که دیگر هیچ منطقهٔ تاریکی وجود نداشته باشد، مناطقی که با امتیازات قدرت پادشاهی یا حقِ ویژهٔ شخصی و یا بی‌نظمی و آشوب استقرار نیافته باشند. این رؤیایی بود که هر فرد در هر جایگاهی، قادر باشد کل جامعه را ببیند، اینکه قلوب آدمیان به یکدیگر مرتبط شوند.» (Foucault, 1980: 152).

اگر قدرت سنتیِ پادشاه در لحظهٔ «مراسم اعدام» یا حذف زندگی‌ها/مرگ ظاهر می‌شد و بعد، برای مدتی ناپدید می‌گشت، قدرت مدرن، همیشه و همه‌جا، زندگی‌ها را دنبال می‌کند: مفهوم زیست-قدرت در اینجا اهمیت پیدا می‌کند:«انسان مدرن، حیوانی است که سیاست، زندگی او را به عنوان یک موجود زنده به پرسش می‌کشد.»(Foucault, 1990: 143).

قدرت پیشامدرن در «مکانی ثابت»(بدن شاه) متمرکز بود و گسترهٔ اِعمال آن محدود و مشخص بود؛ همیشه نقطه‌ای هست که بیرون از شعاع قدرت باقی می‌ماند. این نقطه‌های کورِ مراقبت، امکان آزادیِ عمل و کنش‌های پیش‌بینی‌ناپذیر را به توده‌ها می‌بخشد. در مقابل، قدرت مدرن به سمت نوعی

www.SID.ir

Archive of SID

«سراسربینی» گرایش دارد که از طریق «انضباط منتشر» عمل می‌کند؛ فوکو مفهوم «سراسربین» را از جِرمی بنتام وام گرفته است: «منظور او [بنتام] نشان‌دادن این نکته نیز بوده است که می‌توان انضباط‌ها را "از حبس درآورد" و آنها را به شیوه‌ای انتشاریافته و چندگانه و چندظرفیتی در سرتاسر پیکر جامعه به کار انداخت...بنتام در فکر آن بود که این انضباط‌ها را در قالب شبکه‌ای از ساز و کارها بریزد، ساز و کارهایی که همه‌جا و همیشه مراقب و گوش‌به‌زنگ باشند و سرتاسر جامعه را بدون هیچ خلأ یا وقفه‌ای درنوردند. ساماندهی سراسربین، صورت‌بندی این تعمیم‌یافتن را ارائه می‌دهد»(فوکو، ۱۳۷۸: ۲۶۰). سراسربینی، شکلی از «مکان زدایی قدرت» است. به‌موازات مکان‌زدایی قدرت، جمعیت به شکل فزاینده‌ای کمتر می‌بیند و کمتر امکان شناخت و قضاوت دربارهٔ قدرت می‌یابد، چرا که نقطه‌یابی قدرت، غیرممکن شده است. گویی پادشاه از صحنهٔ آمفی‌تئاتر غایب شده است: «ما[مدرن‌ها] بسیار کمتر از آنچه باور داریم، یونانی هستیم؛ ما نه در آمفی‌تئاتر، نه بر صحنهٔ نمایش، بلکه در ماشینِ سراسربین هستیم»(Foucault, 1995: 217). ماشینِ سراسربین از طریق چشم‌ها عمل می‌کند، نه دست‌ها؛ چشم‌ها می‌توانند ببینند بدون آنکه دیده شوند، اما دست‌ها نمی‌توانند لمس کنند، بدون آنکه لمس شوند.

همچنین، قدرت مدرن از طریق درهم‌پیچیدن با دانش/حقیقت، شیوه‌های سلطه و کنترل خود را اِعمال می‌کند؛ فوکو دربرابر ادعای عینیت‌گرایی علمیِ روان‌پزشکی/انسان‌شناسی از دانشِ انضباطی سخن می‌گوید که هرگونه امرتکین و متفاوتی را همچون عنصری خطرناک طرد می‌کند:«این پیکار داخلی، ستیز میان آنانی است که فردیتشان نتیجهٔ گونه‌ای تمامیت‌سازی است و کسانی که تکینگی‌شان در یک نمایش عمومی و همگانی مستحیل نشده و همچون یک وضعیت استثنایی و بازنمایی‌ناپذیر باقی مانده‌اند. دقیقا همین بازنمایی‌ناپذیری است که سیاست مدرن تاب تحمل آن را ندارد.»(دانیالی، ۱۳۹۲: ۱۲۹). امر بازنمایی‌ناپذیر، امری خطرناک است، چون انسجام و یکدستیِ هستی‌شناختی قدرت را نقض می‌کند: او خطرناک است، چون بیگانه است و در طبقه‌بندی‌های کلی و رویه‌های از پیش‌مقدّر نمی‌گنجد.

قدرتِ همه‌جا گستر، سوژه‌های مطابق با اسلوب و قواعد همگانی می‌سازد:« ما[مدرن‌ها]بدیهی می‌پنداریم که این پرسش "چگونه باید به سوژه بنگریم و چه چیزی او باید از خودش بسازد؟" باید برحسب قانون مطرح شود؛ یعنی: در چه سویی، تا چه حدی، برچه اساسی و درون چه مرزهایی، سوژه باید از قانون تبعیت کند؟»(Foucault, 2005: 318). لذا، یک سوژه بیمارگون است چون در جایی که قانون رمزگذاری کرده، مستقر نیست؛ این «دگرجا بودن»، قانون را سردرگم می‌کند. در مقابلِ این استبداد امر کلی، فوکو از «زیبایی‌شناسی زیستن» یا tekhne tou biou در یونان باستان یاد می‌کند که رویه‌ای معکوس را پیش می‌گیرد: «زیبایی‌شناسی زیستن هرگز ساختار سیاسی، شکل قانون...ندارد که بتواند بگوید که چه چیزی یک یونانی یا رُمی... باید بنحو انضمامی در سرتاسر زندگی انجام دهد. در فرهنگ کلاسیک یونانی، به اعتقاد من، tekhne tou biou، در شکاف‌ها(the gaps) مستقر است که به یکسان از طرف دولتشهر، قانون و دین در نسبت با این سازمان‌دهیِ زندگی رها شده است.» :(Foucault, 2005: 447). در زیبایی‌شناسیِ زیستن، سوژهٔ اخلاقی، با کاربرد آزادی خویش، به چیزی متفاوت و تکین تبدیل می‌شود که بازنمایی‌ناپذیر است؛ همانگونه که سقراط «خود به نوعی بیرون از جهان، atopos، یعنی

www.SID.ir

Archive of SID

گمراه‌کننده، غیرقابل طبقه‌بندی و دلهره‌انگیز» است؛ فیلسوف غریبی که به «گسیختن کامل از زندگی روزمره، عادت‌ها و باورهای زندگی معمولی، جهانی که برای مردم مأنوس است» دعوت می‌کرد(آدو، ۱۳۸۲: ۶۳). این گسیختن یا جداشدن از جهانِ همگانی، در انگارۀ مسیحیت و مدرنیته همچون انحرافی در روح یا طبیعت روانی تلقی می‌شد؛ مسیح در ***انجیل یوحنا*** می‌گوید: «جدا از من هیچ نمی‌توانید کرد. اگر کسی در من نماند، مثل شاخه بیرون انداخته می‌شود و می‌خشکد و او را جمع کرده، در آتش می‌اندازند و سوخته می‌شود.»(انجیل یوحنا، ۱۵: ۵-۶). بره‌ای که از رمه جدا افتد، هلاک خواهد شد.

بنابراین، سوژۀ اخلاقی یونانی در نقطه‌هایی ظهور می‌کند که قانون همگانی سکوت کرده است. چنین سوژه‌ای از کوره‌راه‌های علامت‌گذاری‌نشده، حفره‌ها، قلمروهای سکوت و غیره راهی به فضیلت و آزادی می‌جوید.از همین‌روست که رویکرد تبارشناسیِ تاریخیِ فوکو به نقد روایت خطی و مفهوم پیشرفتِ ضروری و ضابطه‌مند در ایدئولوژی مدرن می‌پردازد و «با نقشه‌ای از "کشمکش‌های تصادفی" و "وفورِ رخدادهای درهم‌پیچیده"، جریان یکپارچۀ تاریخ را به پرسش می‌گیرد»(Brown, 1998: 47). تاریخ‌نگاری متعارف، تمامیِ رویدادهای تکین و تصادفی را همچون امور یکدست و عام تفسیر می‌کند و «گسست‌ها» را در یک قانون عام به پیوستاری واحد تقلیل می‌دهد. تبارشناسی تاریخی فوکو، اما، ضرورت را به امکان، وحدت را به کثرت، شباهت را به تفاوت، علیت را به تصادف تغییر می‌دهد: «سنتی تمام‌عیار(الاهیاتی یا عقل‌باورانه) در مورد تاریخ وجود دارد که گرایش دارد رویداد منحصربفرد را در یک پیوستگیِ ایده‌آل-حرکت غایت‌مند یا توالی طبیعی- حل کند. تاریخ"واقعی"[تبارشناسی] رویداد را در یکتایی و شدت‌اش از نو ظاهر می‌کند... نیروهایی که در تاریخ عمل می‌کنند نه تابع یک تقدیراند نه تابع یک سازوکار، بلکه تابع تصادف مبارزه‌اند... این نیروها در تصادفِ منحصربفردِ رویدادها ظاهر می‌شوند... ما بدون نشانه‌ها و بدون مختصات آغازین، در هزاران رویدادِ گم‌شده زیست می‌کنیم.»(فوکو، ۱۳۹۴: ۴۴۸-۴۴۹).

قدرت مدرن، در تقابل با رویکرد تبارشناسی، مسیری معکوس را دنبال می‌کند؛ به عنوان مثال، در جرم‌شناسی مدرن با اتکا به انسان‌شناسی و روان‌شناسی(علوم انسانی)،تمامی زندگینامه‌ها، خاطرات و گذشته فرد وارد پرونده‌های قضایی شدند و این امکان برای نظام حقوقیِ مدرن فراهم شد تا ردّ پای جرم را همچون یک پیوستار واحد به کل زندگی مجرم، از کودکی تا لحظۀ بروز جرم، تسری دهد و به غایتی مشخص منتهی شود؛ گویی تمامی زندگیِ فرد، مقدمه‌ای ضروری بوده است برای ظهور لحظۀ جرم:« متداول‌شدن زندگینامه در تاریخ کیفرمندی حائز اهمیت است؛ چون زندگینامه موجب می‌شود که «مجرم» پیش از جرم و در نهایت بیرون از جرم موجود باشد و بر همین مبنا، علیت روانشناختی با پیشی‌گرفتن از تعیین قضایی مسئولیت جرم، اثرها و نتیجه‌های این تعیین را به هم می‌ریزد.»(فوکو، ۱۳۷۸: ۳۱۳). همان مکانیسمی که جرم‌شناسی بکار می‌گیرد تا علل و انگیزه‌های وقوع جرم را در زندگی و هویت مجرم جستجو کند، در نقد ادبی کلاسیک نیز کارکرد بنیادین یافته، بدین‌گونه که منتقدین ادبی در جستجوی کشف عللی هستند که باعث شده تا مؤلف، یک کتاب را بنویسد. چنین نقدی همواره به «بیرون از متن» گرایش دارد؛ منتقد در جستجوی شواهد زندگیِ مؤلف، انبوه اسنادی حجیم‌تر از اصلِ کتابِ مورد نقد را گرد می‌آورد. فوکو در نقد چنین رویکرد مؤلف‌محوری، در یک مصاحبه پیشنهاد می‌کند که یک سال نام هیچ مؤلفی بر

www.SID.ir

Archive of SID

کتابی ثبت نشود. بدین‌ترتیب،«از آنجا که نمی‌دانی من کیستم تمایل هم نخواهی داشت که جست‌وجو کنی به چه دلایلی آن‌چه را می‌خوانی گفته‌ام؛ بگذار فقط به خود بگویی: این درست است، آن اشتباه است. از این خوش‌ام می‌آید، از آن خوش‌ام نمی‌آید. همین و بس.»(فوکو، ۱۳۸۰: ۷۵). از همین‌روست که: «فوکو به جای تصور این‌که سوژه‌ای وجود دارد که به کل اثر هنری معنا می‌بخشد، شرایط امکان تألیف را مورد تحلیل قرار می‌دهد. او ادعا می‌کند تألیف، جایگاهی بینامتنی است که در آن سوژه گزاره‌هایش را بیان می‌کند، جایگاهی که پیش از سخنان مؤلف وجود داشته است»(سایمونز، ۱۳۹۰: ۲۷). مؤلف‌محوری را مقایسه کنید با بسیاری آثار در جهان پیشامدرن که بدون امضای مؤلف منتشر می‌شد.

فوکو، جایگاه آیینیِ مؤلف در نقدهای ادبی را معلول ظهور علوم انسانی و بطور خاص، روانشناسی می‌داند: هنگامی‌که قدرت مدرن امکان دسترسی به انگیزه‌های پنهان روانشناختی را یافت، پروندهٔ قاضی به «سند هویت فرد/ حقیقت و گوهرهٔ انسان» تبدیل شد: حقوق مدرن بدون کمک انسان‌شناسی و علوم انسانی نمی‌توانست مفهوم جرم را به هویت انسان پیوند زند. انبوه مدارک زندگینامه‌ای وارد پرونده‌های قضایی شد؛ مدارکی که در حقوق پیشامدرن، بیرون از دایرهٔ قضا تلقی می‌گشت؛ چشمان قاضی مدرن به مکان‌ها و زمان‌هایی سَرَک می‌کشید که در جهان سنت سابقه نداشت. بدین ترتیب، انسان به حیوانی اعتراف‌گر تبدیل می‌شود که نخستین‌بار با ظهور مسیحیت پدیدار گشت: «لحظهٔ اقرار، اعتراف، یعنی هنگامی‌که سوژه خودش را در گفتار حقیقی به ابژه تبدیل کند»(Foucault, 1988: 333). مدرنیته، مفهوم اعتراف مسیحی که محصور در کلیسا بود را به تمام جامعه تسری داد.

اگر قدرت پیشامدرن با «خون/مرگ» به نمایش نهاده می‌شد،قدرت مدرن در اتصال با دانش، شکل مولد بخود می‌گیرد: قدرت مدرن را نمی‌توان همچون سرکوب یا ممنوعیتِ صِرف، نقطهٔ مقابل حقیقت، زیبایی، منطق و غیره پنداشت. برعکس، قدرت رابطهٔ درون‌زا و دو سویه با آنها دارد: قدرت، دانش تولید می‌کند و دانش، قدرت. از همین‌روست که قاضیِ مدرن بیشتر شبیه فیلسوف است تا جلاد. بدین‌ترتیب، انکار قدرت، ملازم با انکار حقیقت پنداشته می‌شود. بر این اساس، فوکو بر تفاوت گفتمان با ایدئولوژی تأکید می‌کند؛ در ادبیات مارکسیسم، ایدئولوژی بمثابهٔ آگاهی کاذب، بیرون از قلمرو حقیقت و آزادی قرار می‌گیرد. برعکس، گفتمان از طریق شاکلهٔ حقیقتِ مدرنیته عمل می‌کند.

از دید فوکو، فاشیسم و استالینیسم، نه یک استثناء، بلکه قاعدهٔ زندگی مدرن هستند:«یکی از دلایل بی‌شماری که موجب شد این دو شکل[فاشیسم و استالینیسم] برای ما تا این اندازه معماگونه باشند، این است که با وجود تکینگی تاریخی‌شان، کاملا بدیع و تازه نیستند. فاشیسم و استالینیسم سازو کارهایی را که پیشاپیش در بیشتر جوامع وجود داشتند، به کار گرفتند و بسط دادند. افزون بر این، به رغم دیوانگیِ درونی‌شان، فاشیسم و استالینیسم تا حد زیادی از ایده‌ها و روش‌های عقلانیت سیاسی ما استفاده کردند.»(فوکو، ۱۳۸۹: ۴۰۹).در همین نقطه است که قدرت فوکویی با مفهوم کیچ در کوندرا تلاقی می‌کند: کیچ، نه چونان زائدهٔ مدرنیته، بلکه بسانِ ماهیت آن است.

www.SID.ir

۳. کیچ به روایت کوندرا

شخصیت‌های رمان ***بار هستی*** مدام با مفهوم کیچ درگیرند؛ سابینا به توما می‌گوید:«تو را خیلی دوست دارم، زیرا کاملا نقطهٔ مقابل کیچ هستی.»(کوندرا، ۱۳۸۷: ۴۲). سابینا هویت خویش را در تقابل با جهان کیچ معرفی می‌کند. توما در خطرِ تبدیل‌شدن به کیچ است و ترزا در برابرِ آن آسیب‌پذیر می‌نماید. نیروی شبح‌وارِ کیچ از تولد تا مرگ،آنها را ردیابی می‌کند. هیچ‌یک از این شخصیت‌ها از سلطهٔ آن خلاصی ندارند. تمامیِ آنها یک دشمن مشترک دارند: کیچ. اما این حضورِ فراگیر کیچ و مقاومت‌ناپذیریِ آن از چه ناشی شده است؟

۱-۳. مکان‌زدایی از قدرت: دقیقا آنجایی که شخص فکر می‌کند از قلمروی کیچ خارج شده، در دام آن گیر افتاده است؛ زیرا «ماهیت کیچ توسط یک خط‌مشیِ سیاسی مشخص نمی‌شود، بلکه نوعی تصورات، استعاره‌ها و یک فرهنگ خاص به آن هویت می‌بخشد.»(کوندرا، ۱۳۸۷: ۲۷۷). حتا وقتی با یک جناح سیاسی مقابله می‌کنی، معلوم نیست که «عبارات دیگری را جایگزین کلمات آن کرد.»(کوندرا، ۱۳۸۷: ۲۷۷). کیچ ، آدمی را در «زبان» گیر می‌اندازد. بنابراین، در قلمروی کیچ همواره با یک قدرت غیرنهادین-غیر متمرکز مواجه خواهید بود که در تمامی جامعه منتشر شده است. بقول سابینا: « "زنده‌باد کمونیسم" شعار اصلیِ(نه دیکته‌شدهٔ) راه‌پیمایی نبود، بلکه شعار اصلی آن "زنده‌باد زندگی" بود.»(کوندرا، ۱۳۸۷: ۲۶۴). مخالفت در برابر «زندگی» به مراتب دشوارتر از مقاومت در برابر یک «حزب» است. قدرت کیچ در تصاحب زندگی‌ها است، نه کنترل نهادها و دولت‌ها. وقتی کمونیسم همچون کیچ پدیدار می‌شود، آنگاه مخالفت با آن همچون مخالفت با زندگی فهم می‌شود. این همان مفهومی است که فوکو از آن به «زیست-قدرت» تعبیر می‌کند: قدرت به گسترهٔ زندگی. ترزا خانهٔ مادری(به عنوان نماد کیچ) را ترک می‌کند، «اما خانهٔ مادری به سراسر جهان گسترده بود و او را در همه جا در بر می‌گرفت. ترزا هیچ‌جا نمی‌توانست از آن بگریزد.»(کوندرا، ۱۳۸۷: ۱۹۲). در زبان ترزا، تمثیل مکانیِ کیچ، اردوگاه کارِ اجباری است که زندگیِ فردی و امتیازات شخصی از آن غایب است. اما «ترزا وقتی که در خانهٔ مادرش سکونت داشت، درواقع در یک اردوگاه کارِ اجباری زندگی می‌کرد. او از آن زمان می‌دانست که اردوگاه کارِ اجباری یک چیز استثنایی نیست، چیزی نیست که موجب شگفتی شود، بلکه چیزی است بنیادی و واقعی که در آن به دنیا می-آییم.»(کوندرا، ۱۶۷:۱۳۸۷). درواقع، پارادایم جامعهٔ مدرن، اردوگاه است. در اینجا از اردوگاه به عنوان یک محدودهٔ خاص، مکان‌زدایی شده و به فراخنای حیات گسترش یافته است: جامعه همچون یک اردوگاه بزرگ. موضوع کیچ «موجود زنده» است: «پیش از آنکه فراموش شویم، به صورت کیچ درمی‌آییم. کیچ، ایستگاه ارتباطی میان هستی و فراموشی است.»(کوندرا، ۱۳۸۷: ۲۹۲). هرجا تماس با زندگی ممکن باشد، آنجا کیچ هم هست. سابینا، یک نقاش است؛ او نگران است که حتا آنجا که هنر خود را در تقابل با کیچ تعریف می‌کند، از هنرش «کیچِ دیگر» بسازند. کیچ از طریق «چشم‌ها» اِعمال قدرت می‌کند: گسترهٔ نفوذ چشم‌ها از دست‌ها خیلی بیشتر است، خاصه آنگاه که این چشم‌ها با تکنولوژی مدرن مجهز شده باشند. در رمان ***جاودانگی*** اگنس «به خود گفت امروزه دوربین جای چشم خدا را گرفته است.یک چشم جای خود

www.SID.ir

Archive of SID

را به چشم همگان داده است.»(کوندرا، ۱۳۸۶: ۳۸-۳۹). در رمان ***بارِ هستی*** نیز کوندرا قلمروی کیچ را با جهانِ رسانه‌های همگانی مرتبط می‌داند: جهان لنزهای دوربین که هر لحظه ممکن است به ما خیره شود و تصویری عام از یک لحظهٔ خصوصیِ ما به جهان مخابره کند. در چنین جهانی، ما همواره و همه‌جا احساس می‌کنیم در حال «دیده‌شدن» هستیم: امپراتوری نگاه خیره. ترزا تنها در رابطه با سگش-کارنین- است که احساس آزادی می‌کند، زیرا چشم‌های حیوانات فاقد آن نگاه خیره است که دیگری را به شیء/اُبژه تبدیل می‌کند.

بقول فوکو، وقتی قدرت حالتی منتشر و سیال دارد و در یکجا ساکن و متمرکز نیست، آنگاه سوژه‌ها برای گریختن از آن مدام در حال جابجایی خواهند بود. شخصیت‌های رمان ***بار هستی*** پیوسته در مهاجرت و نقل مکان از جایی به جای دیگر هستند؛ ترزا و توما، بعد از سرگردانی‌ها، سرانجام از شهر می‌گریزند و به روستا پناه می‌برند، اما کیچ پیشاپیش آنجا نیز حاضر است. بازگشت به روستا، بازگشت به وضعیت «ما قبل هبوط» یا پناه‌بردن به «زهدان مادر»(بیرون از قدرت) است، اما آن بهشت گمشده، آن مکان امنِ زهدان، برای همیشه از دست رفته است. برای ترزا، خانهٔ مادر نیز به جایی ناامن تبدیل شده است. ما هبوط کرده‌ایم. روستاییان در حسرت زندگی در شهر بی‌تابند. ترزا و توما، اما، دوست ندارند به شهر بازگردند، انگاری آنها بی‌واسطه با چهرهٔ کیچ مواجه شده‌اند. ترزا به درون می‌خزد، اما رؤیاهای کابوس‌وار در جهان خواب‌ها نیز تنهایش نمی‌گذارند: کیچ به اعماق نفس نیز رخنه کرده است. توما نیز بعد از اینکه ناگزیر به کناره‌گیری از حرفهٔ خویش یعنی پزشکی شد، به شغل «شیشه‌شوری» مشغول شد که سرشار از بازیگوشی، حرکت و جابجایی است و برای او زندگی را از یک امر جدی به سرخوشیِ یک «تعطیلات طولانی» بدل می‌کند: شیشه‌شور در هیچ مکان ثابتی نیست، او مدام از جایی به جای دیگر در حرکت است. اما هر لحظه در پرسه‌زنی‌های بازیگوشانه ممکن است خود را در وسط یک راهپیمایی بزرگ بیابد. همیشه تجربه‌های پیشین تکرار می‌شوند: ترزا از خانهٔ مادری به جهان توما گریخته بود، اما توما نیز می‌خواست از او کیچِ دیگر بسازد. کوندرا نیز مانند فوکو معتقد است که یکی از علل مقاومت‌ناپذیری در برابر قدرتِ کیچ «لامکانی» آن است: فرد نمی‌داند دقیقا در چه نقطه‌ای و چه زمانی با آن تلاقی خواهد کرد.

همین خصیصه‌ها است که کیچ را به امری مقاومت‌ناپذیر تبدیل می‌کند:«آنچه باعث می‌شود کسی «چپ» باشد، این نظریه یا آن نظریه سیاسی نیست، بلکه قدرت و جذابیت کیچ است که هر نظریه‌ای را در خود جذب می‌کند و آن را، راه‌پیمایی بزرگ در مسیر تعالی و پیشرفت می‌نامد.»(کوندرا، ۱۳۸۷: ۲۷۲). بدین‌ترتیب، کیچ در فراسوی چپ-راست، بیرون از دوقطبیِ کمونیسم-لیبرالیسم، به تمامیت مدرنیته تسری می‌یابد. همین رویکرد کوندرا است که او را از نویسندگانی همچون جورج اُرول متمایز می‌کند: رمان ***۱۹۸٤*** همواره همچون یک دفترچهٔ سیاسی علیه حزب کمونیست قرائت شده است. نقد قدرت در رمان-های اورول، نقد به استالینیسم بود، نه نقد مدرنیته. کوندرا، اما، به فراسوی ایدئولوژی جنگ سرد می‌رود و سرشت فلسفیِ مدرنیته را به چالش می‌کشد. یکی از نقاط تماس کوندرا با فوکو همین مفهوم «سیاست‌زدایی

www.SID.ir

از قدرت» است: قدرت همچون ملک طلقِ دولت‌ها/نهادها/احزاب نیست، بلکه چیزی است به گسترهٔ زندگی.

قدرت و جذابیت کیچ در آن است که مفاهیم متفاوت و نامربوط را در یک همنشینیِ تصنعی به یکدیگر پیوند می‌زند و همچون معادلات طبیعی بازنمایی می‌کند: همنشینی و اینهمانیِ کمونیسم با زندگی، پیشرفت، تعالی یا «رفتن به‌سوی دوستی، برادری، مساوات، عدالت و خوشبختی...»(کوندرا،۱۳۸۷: ۲۷۲). کیچ با کلمات زیبا مزیّن می‌شود، و چه کسی می‌تواند در برابر زیبایی مقاومت کند؟ همین پیوند کیچ و زیبایی است که باعث شده بود روستاییان با فراغ بال به آغوش آن پناه برند: به شهرِ محاصره‌شده در کیچ. شاید جاذبهٔ کیچ آنها را مسحور کرده بود.

۲-۳. زیبایی‌شناسی اتفاق: کیچ از خشونت عریان پرهیز دارد و سعی دارد از طریق زیبایی‌شناسی، قدرت خود را اِعمال کند. چه کسی می‌تواند در برابر سحرِ زیبایی- مغناطیس چشم‌ها- مقاومت کند؟ کلمات و استعاره‌های زیبا شاکله‌بندیِ کیچ را تشکیل می‌دهند. از دید کوندرا «در قلمرو کیچ، دیکتاتوری قلب حاکم است»(کوندرا، ۱۳۸۷: ۲۶۶). یا به تعبیر فوکو، در جامعه سراسربین«این رؤیایی بود که هر فرد در هر جایگاهی، قادر باشد کل جامعه را ببیند، اینکه قلوب آدمیان به یکدیگر مرتبط شوند.» (Foucault, 1980: 152). کیچ بدون استعاره و تمثیل کارکردِ خود را از دست می‌دهد. بهترین نمونهٔ نقد کیچ را می‌توان در کتاب ***تبارشناسی اخلاق*** نیچه جستجو کرد: نیچه مفهوم «کین‌توزی» بردگان را در پسِ کلمات زیبایی مانند فروتنی و عدالت ردیابی می‌کند. به عبارت دیگر، خواستِ قدرت در بردگان، رنگ و بوی اخلاق/ارزش به خود می‌گیرد. کوندرا، نیچه را نخستین پیشگوی ظهور کیچ می‌داند:«نفرتی که نیچه نسبت به «کلمه‌های زیبا» و «رداهای نمایشی» ویکتور هوگو، در خود احساس می‌کرد، نشانهٔ بیزاری از کیچ قبل از پیدایش کلمهٔ آن، می‌بود.» (کوندرا، ۱۳۸۹: ۲۳۷).

بحث زیبایی‌شناسی به موضوع خلاقیت و آفرینش پیوند دارد؛ سابینا نقاش است. یکبار در هنگام نقاشی، یک لکّهٔ تصادفیِ سرخ به روی تابلو پاشید:«در ابتدا خشمگین شدم، اما به مرور از این لکهٔ سرخ- که مانند شکافی شده بود- خوشم آمد... این شکافی را که سرگرمم می‌کرد، کم‌کم بزرگ کردم و قوهٔ تخیلم را برای تصور آنچه در پسِ آن می‌گذشت، به کار گرفتم. بدین‌گونه اولین سلسله آثارم را نقاشی کردم و آن را «دکور» نامیدم. البته اگر کسی آنها را می‌دید، مرا از مدرسه اخراج می‌کردند. نمای جلویی تابلو دنیای کاملا واقع‌گرا همچنان مجسم بود و ، کمی دورتر- مانند پشت پردهٔ یک دکورِ تئاتر- چیزی دیگر، چیزی مرموز یا مبهم، به چشم می‌خورد.»(کوندرا، ۱۳۸۷: ۹۱). گویی این لکهٔ سرخ همچون حفره‌ای بود که او را به «جهانی دیگر»، جهانی بیرون از کیچ، می‌برد. به عقیدهٔ او «زیبایی به جهانی فراموش‌شده می‌ماند و تنها زمانی می‌توان به آن رسید که ستمکاران و ویرانگران آن را به اشتباه فراموش کرده باشند. وقتی زیبایی پشت صحنهٔ راه‌پیمایی اول ماه خود را پنهان می‌کند، برای یافتن آن باید پردهٔ چنین صحنه‌ای را پاره کرد.»(کوندرا، ۱۳۸۷: ۱۴۰).

www.SID.ir

Archive of SID

روی پرده، یک زیبایی شناخته‌شده و همیشه‌حاضر جای دارد: «زیبایی "صدبار پیش‌تر گفته شده" همان‌چیزی است که من کیچ می‌نامم. همین شکلِ توصیف‌گری است که هر هنرمند حقیقی باید عمیقا از آن بیزار باشد. و البته زیبایی بمثابهٔ کیچ(Kitsch-beauty) نوعی زیبایی است که در حال تصرف جهان مدرن ماست.»(Elgrably, 1987: 6). اما آن زیبایی اصیلی که کوندرا از آن دفاع می‌کند، «قلمروی از واقعیت را آشکار می‌سازد که تاکنون از ما پنهان بوده است»(White, 1990: 139). برای سابینا، لکهٔ سرخ، روزنی بود به این ناشناخته‌ها. دقیقا همین نکته است که آثار کافکا را برای کوندرا جذاب ساخته است: «شکستن سدِ پذیرفتنی‌ها. نه برای فرار از جهان واقعی(آن چنان که رمانتیک‌ها می‌کردند) بلکه برای درک بهتر آن»(کوندرا، ب ۱۳۸۹: ۴۷). آن لکهٔ سرخ اتفاقی نیز به سابینا این امکان را داد که غیرواقعی‌بودنِ آن نقشی که خود را «واقعی/طبیعی» بازمی‌نمود،دریابد. لکّهٔ سرخ/یک اتفاق، اندیشیدن به آن چیزی که تا آن زمان «نااندیشیدنی» بود را ممکن کرد. کوندرا این تماسِ با امر نااندیشیدنی را به «شاعرانگیِ غافلگیری» تعبیر می‌کند:«هرچه چیزها از هم بیگانه‌تر باشند، نوری که از تماس آنها برمی‌جهد، جادویی‌تر خواهد بود.» (کوندرا، ب۱۳۸۹: ۴۵). مراد از «ارتباط میان دو بیگانه»، نسبتی است که در زیبایی‌شناسی کیچ نادیده گرفته‌شده است. از دید کوندرا، «رمانی که جزئی ناشناخته از هستی را کشف نکند، غیراخلاقی است.» (کوندرا، ۱۳۸۹الف: ۴۳).

کوندرا از انکشاف معنا در لحظهٔ تلاقی با اتفاق‌ها سخن می‌گوید: «فقط اتفاق است که آن را می‌توان به‌عنوان یک پیام تفسیر کرد. آنچه برحسب ضرورت روی می‌دهد، آنچه که انتظارش می‌رود و روزانه تکرار می‌شود چیزی ساکت و خاموش است. تنها اتفاق سخنگو است و همه می‌کوشند آن را تعبیر و تفسیر کنند، همانگونه که کولی‌ها–در ته یک فنجان برای اَشکالی که اثر قهوه به‌جای گذارده است–می‌تراشند.»(کوندرا، ۱۳۸۷: ۷۷).

سابینا در نقاشی‌های خود می‌کوشد از زیبایی‌شناسی مرسوم و شناخته‌شده (واقع‌گرایی سوسیالیستی) عبور کند تا به آن «گردابی از نامنتظرها» دست یابد؛ فردیت او در تخطی از امر همگانی و قواعدِ متعارفِ زیبایی بود. این تخطی زیبایی‌شناختی، عصیان وجودیِ او است. حتا، بعدها «سابینا با یک هنرپیشهٔ متوسط ازدواج کرد، تنها به‌خاطر اینکه این هنرپیشه به کارهای غریب و نامتعارف شهرت داشت»(کوندرا، ۱۳۸۷: ۱۱۸). درواقع، سابینا با «زیبایی‌شناسی کیچ» مشکل دارد نه با کمونیسم. زشتیِ جهان کمونیسم کمتر نفرت او را برمی‌انگیخت تا «لفافی از زیبایی که کمونیسم خود را در آن می‌پوشاند. به عبارت دیگر، از "کیچ"کمونیستی بود که احساس کراهت و انزجار می‌کرد.»(کوندرا، ۱۳۸۷: ۲۶۳). بنابراین، «نخستین طغیان درونی سابینا بر ضد کمونیسم، جنبهٔ اخلاقی نداشت، بلکه به شناخت زیبایی او مربوط بود.»(کوندرا، ۱۳۸۷: ۲۶۳). این فهم زیبایی همچون «برخورد امورِ نامنتظر» همان چیزی است که کوندرا را به سوررئالیسم متمایل می‌کند. فوکو نیز در کتاب ***این یک چپق نیست***، به قرابت میان نوشته‌های خود با آثار نقاش معروف سوررئالیست، رنه مگریت، اذعان می‌کند. در نگاه کوندرا و فوکو، آزادی و آفرینش شخصی در گشودگی به این امور حادث و نابهنگام است؛ در جهانِ ضرورت، خودتعیّن‌بخشی ناممکن است. رمان

www.SID.ir

Archive of SID

بارهستی کوندرا شاهدی است بر زیبایی‌شناسیِ اتفاق. امرِ تصادفی/اتفاق، آن امر مازاد بر سیستم است که از جذب شدن در آن می‌گریزد یا حفره‌ای است در بطن انسجام هستی‌شناختی آن.

کوندرا در رمان ***جاودانگی*** زیبایی کیچ را نمونه‌ای از گرته‌برداری از الگوی ریاضیات می‌داند:«اما از نظر ریاضی زیبایی چیست؟ زیبایی به این معنی است که یک مورد خاص، بسیار شبیه پیش‌نمونهٔ اصلی باشد...زشتی: بوالهوسیِ شاعرانهٔ اتفاق... زیبایی، بیش از زشتی، عدم فردیت و غیرشخصی‌بودنِ یک صورت را نشان می‌دهد. یک فرد زیبا در صورت خویش نسخهٔ بدل آن اصل را می‌بیند که طراح پیش‌نمونه ترسیم کرده است،و برایش مشکل است باور کند که آنچه می‌بیند خویشتنِ بی‌مانند است.»(کوندرا، ۱۳۸۶: ۳۲۷).

رمان نزد کوندرا در تقابل با چنین مواجهه‌ای با زیبایی است: «نمی‌توان رمان را که مجذوب برخوردهای اسرارآمیزِ اتفاقات است، مورد سرزنش قرار داد... اما می‌توان براستی انسان را ملامت کرد که طی زندگی روزمره، در برابر این اتفاقات بی‌اعتناست و بدین‌ترتیب، بُعد زیبایی را از زندگی خود سلب می‌کند.»(کوندرا، ۱۳۸۷: ۸۱-۸۲). زیبایی، امری طبیعی و ضروری نیست. بقول کوندرا در رمان ***جاودانگی*** «ارزش تصادف، مساوی است با میزان نامحتمل‌بودن آن»(کوندرا، ۱۳۸۶: ۲۹۶). برای کوندرا، خلق زیبایی یعنی تبدیل زندگی به امری پیش‌بینی‌ناپذیر: «از زمان کودکی، پدر و معلم مدرسه برای ما تکرار می‌کنند که خیانت نفرت‌انگیزترین چیزی است که می‌توان تصور کرد. اما خیانت کردن چیست؟ خیانت‌کردن از صف خارج-شدن است. خیانت از صف خارج شدن و به سوی نامعلوم رفتن است. سابینا هیچ چیز را زیباتر از به‌سوی نامعلوم‌رفتن نمی‌داند.»(کوندرا، ۱۳۸۷: ۱۱۸). این دقیقا نقطهٔ مقابل کیچ است که نیروی دگرگون‌سازِ هنر را همچون سیطرهٔ صدای همگانی مصادره و مدیریت می‌کند: «وقتی در مدرسهٔ هنرهای زیبا دانشجو بود، می‌بایست سراسر تعطیلات را در کارگاه جوانان... بگذراند... از ساعت پنج صبح تا نُه شب بلندگوها یک نَفَس، موسیقی پر سر و صدا بیرون می‌ریختند. او بارها میل به گریستن داشت، اما موسیقی شاد بود و همه‌جا، نه در دستشویی و نه در رختخواب و زیر لحاف، نمی‌شد از هجوم آن گریخت..»(کوندرا، ۱۳۸۷: ۱۲۰). این رخدادی مربوط به جهان کمونیسم نبود، بلکه در مهاجرت به کشورهای دیگر نیز دریافت که«تبدیل موسیقی به سر و صدا، یک جریان همه‌جا گیر است که بشریت را به مرحلهٔ تاریخیِ قباحت کامل می‌رساند.»(کوندرا، ۱۳۸۷: ۱۲۰). از دید سابینا، موسیقی در زمانهٔ ما به صدای عظیمی تبدیل شده تا اجازه ندهد صداهای دیگر به گوش برسد. صدای این موسیقی همان صدای کیچ است که دیگربودگی و چندگانگی در هستی را تحمل نمی‌کند.

۳-۳. یکسانی هستی‌شناختی؛ کوندرا می‌گوید:«یکسانی مطلق در عالم هستی، پایه و مایهٔ کیچ است.»(کوندرا، ۱۳۸۷: ۲۷۲). بقول سابینا:«مساله فقط یک توافق سادهٔ سیاسی با کمونیسم نبود، بلکه توافق در مورد هستی انسان مطرح بود. جشن اول ماه مه از آرمان یکسانی مطلق در عالَم هستی نشأت می‌گرفت.»(کوندرا، ۱۳۸۷: ۲۶۴).در جهان ترزا، مادرش، نمایندهٔ این رویکرد است. ترزا زمانی که در خانهٔ مادرش زندگی می‌کرد، حق نداشت درِ حمام را قفل کند. مادرش به او می‌گفت: «"تن و بدن تو مانند همهٔ تن و بدن‌های دیگر است. تو حق نداری که احساس خجالت کنی، تو هیچ حق نداری چیزی را که میلیاردها

www.SID.ir

Archive of SID

نمونهٔ آن به شکل یکسان وجود دارد، پنهان سازی." در جهان مادرش تمام کالبدها مشابه بودند و یکی به دنبال دیگری در صفی تمام‌نشدنی، راه می‌رفتند.»(کوندرا، ۱۳۸۷: ۸۵-۸۶). توما نیز چنین برخوردی با بدن او دارد.

در این مکانیسمِ یکدست‌سازی، تنها «بدنِ همگانی» وجود دارد. نتیجه آنکه ترزا بدن خویش را زیرِ این نگاه خیره انکار می‌کند: «ناگهان آرزو می‌کند این کالبد را مانند یک چیز بیهوده بیرون بیندازد و از این پس برای توما فقط یک روح باشد. این تن را به دور اندازد، تا رفتاری همان‌گونه که دیگر پیکرهای زنانه با پیکرهای مردانه دارند، داشته باشد.»(کوندرا، ۱۳۸۷: ۱۶۸-۱۶۹). ترزا در برابر این نگاه خیره تسلیم می‌شود:«جایی که جهان فقط یک اردوگاه عظیمِ کار اجباری برای کالبدهای مشابه، با روحی نامرئی است.»(کوندرا، ۱۳۸۷: ۷۶). البته ترزا مدام می‌کوشد از این جهانِ همگانی بگریزد؛ او به کتاب‌ها همچون نماد تفرّد و تشخص خود پناه می‌برد: «دوست داشت کتاب زیر بغل در خیابان‌ها گردش کند. کتاب برای او به‌منزلهٔ عصای ظریفی بود که آدم متشخصِ قرون گذشته، به دست می‌گرفت. کتاب او را از دیگران به کلی متمایز می‌ساخت.»(کوندرا، ۱۳۸۷: ۷۷).

تاکید کیچ بر اینکه ما همه عضو یک خانواده بشری هستیم و شبیه همیم، به تعبیر رورتی، منجر به نفی «خودآفرینی شخصی» در برابر «همبستگی اجتماعی» می‌شود. نیچه در زمرهٔ متفکرانی است که بر خودآفرینی شخصی تاکید می‌کنند: «نیچه سعی نمی‌کند به ما بگوید که چگونه جهان را نجات دهیم، بلکه بیشتر به دنبال راهی ست برای اینکه چگونه خود را نجات دهیم.»(White, 1990: 137). شخصیت‌های رمان‌های کوندرا نیز همواره درگیر تناقضِ «خودآفرینی» با «همبستگی» هستند؛ در رمان ***جاودانگی***: «اگنس به این خاطر به گداها پول نمی‌داد که گداها نیز به بشریت تعلق داشتند، بلکه به این سبب پول می‌داد که به بشریت تعلق نداشتند، زیرا آنها از بشریت مجزا بودند و احتمالا مثل خودش، با بشریت احساس همبستگی نمی‌کردند.»(کوندرا، ۱۳۸۶: ۵۱).

ترزا نومیدانه به تفرد خویش چسبیده است. او در این مبارزه تنهاست: نه قادر به نجات جهان است، نه نجات خود. مادر سرِ میز صبحانه دفترچهٔ خصوصیِ خاطرات او را برای همهٔ خانواده می‌خواند و قاه قاه می‌خندد. رادیوی چک در سال ۱۹۷۰ شروع به پخش گفتگوی خصوصی پروشازکا با دوستش می‌کند. پروشازکا نمی‌دانست که خانه‌اش هم بخشی از اردوگاه جهانیِ کیچ است.در این جهان، هر چیز خصوصی به حوزهٔ ممنوعه تعلق دارد: دنیا تبدیل به یک اردوگاه کارِ اجباری شده که فقط زندگیِ همگانی را ممکن می‌کند. فرانز به این سخن آندره برتون استناد می‌کند که «در حقیقت زیستن، از میان برداشتنِ مرز میان زندگی خصوصی و عمومی است. او با کمال میل گفتهٔ آندره برتون را نقل می‌کند که می‌گوید بهتر است در یک خانهٔ شیشه‌ای زندگی کنیم، جایی که هیچ چیز پوشیده نیست و همه چیز بر همهٔ نگاه‌ها آشکار است.»(کوندرا، ۱۳۸۷: ۱۴۳). خانهٔ شیشه‌ای یعنی الغای کاملِ زندگی خصوصی و زیستن در جهانی بدون راز. در جهان کیچ «تنهایی» بزرگترین خیانت است؛ آنکه می‌خواهد تنها باشد بنوعی از پیوستن به «خانوادهٔ بشریت» امتناع می‌کند؛ و چه گناهی بزرگتر از این؟ در واقع، کیچ با مفهوم «فرد» مشکل دارد و موضوع هویت را به چالش جدی آدمی تبدیل کرده است.

www.SID.ir

یکی از واژگان زیبا که در فرهنگ کیچ استعمال بسیار دارد، «شفافیت» است؛ واژه‌ای مقدس در فرهنگ رسانه‌های جمعی:«شفافیت: در خطابه سیاسی و روزنامه‌نگاری، این کلمه به معنای پرده‌برگرفتن از زندگی افراد در برابر دیدگان عموم است. موضوعی که ما را به یاد آندره برتون و تمایلش به زندگی کردن در «خانه‌ای شیشه‌ای» در زیر نگاه همگان می‌اندازد. خانه شیشه‌ای، یک خیال قدیمی و در عین‌حال وحشتناک‌ترین جنبه‌های زندگی جدید است. ضابطه آن عبارت است از: هرچه اوضاع و امور دولت تیره‌تر شوند، امور فرد باید شفاف‌تر باشد. دیوان‌سالاری اگرچه معرف «چیزی عمومی» است؛ اما بی‌نام، مخفی، کدگذاری‌شده و درک نشدنی؛ در حالی‌که «انسان خصوصی» مجبور است سلامت خود، امور مالی خود و وضع خانوادگی خود را بازنماید و اگر حکم رسانه‌های گروهی بر آن تعلق گیرد، آدمی دیگر لحظه‌ای خلوت نخواهد داشت؛ نه در عشق، نه در بیماری، نه در مرگ؛ تمایل به تجاوز به خلوت دیگری، شکلی بسیار کهن از تهاجم است که امروز، بصورت نهادی اجتماعی درآمده(دیوان‌سالاری با فیش‌هایش، مطبوعات با گزارشگرانش)، از نظر اخلاقی موجه شناخته شده(حق دریافت اطلاعات از نخستین حقوق انسان به شمار می‌آید) و خصلت شاعرانه(با کلمهٔ زیبای شفافیت) یافته است.»(کوندرا، ۱۳۸۹: ۲۶۱-۲۶۲). کافی‌ست کسی به «فقدان شفافیت» متهم شود تا از هرگونه امتیازات اولیهٔ شهروندی محروم گردد.

یکی از نمودهای سیطرهٔ شفافیت، ظهورِ «پاسخ‌های از پیش آماده شده» است، گویی پرسش‌ها همچون امور مزاحمی هستند که باید هرچه سریعتر از دست آنها خلاص شد. «تفاوت»، «ابهام» و «طنز»، کلیتِ یکپارچهٔ کیچ را از هم می‌پاشاند و لذا خطرناک تلقی می‌شوند: «هر چیزی که به کیچ آسیب رساند از زندگی حذف می‌شود: هرگونه تظاهرات فردگرایانه(هر ناسازگاری تفی است به صورت بشاش دوستی و برادری)، هرگونه شک و تردید (اگر کوچکترین جزئیات مورد تردید قرار گیرد، کلیت زندگی مورد شک قرار خواهد گرفت)، هرگونه طنز و تمسخر (زیرا در قلمرو کیچ همه‌چیز باید جدی تلقی شود)...»(کوندرا، ۲۶۷). کوندرا در رمان ***جاودانگی*** نیز دهشتناک‌ترین وجه مدرنیته را این می‌داند که «حق ناسازگاری با جهان» را از ما دریغ کرده است:«در روزگاران قدیم، آدم‌هایی که با دنیا ناسازگار بودند و شادیها و رنج‌های آن را از آنِ خویش نمی‌دانستند به صومعه‌ای پناه می‌بردند. اما قرن ما حق ناسازگاری با دنیا را برای هیچ‌کس قائل نیست... دیگر مکانی جدای از مردم و دنیا وجود ندارد»(کوندرا، ۱۳۸۶: ۳۴۰).

از همین‌روست که ریچارد رورتی رمان را در تقابل با این یکسان‌سازی هستی‌شناختی مطرح می‌کند: «اگر ما پارادایمی دیکنزی[نمونه‌ای از رمان‌نویسان] از غرب بسازیم که امیدوارم آسیایی‌ها و آفریقایی‌های تخیلی من نیز چنین کنند، آنگاه سازنده‌ترین چیز را دربارهٔ تاریخ غرب خواهیم دید: کسب توانایی هرچه بیشتر برای تساهل و مدارا با چندگونگی. از نگاهی دیگر این توانایی فزاینده مبتنی بر این است که فقدان انسجام آشکار را به منزلهٔ چیزی غیرواقعی و اهریمنی رد نکنیم، بلکه آن را نشان نارسایی واژه‌های رایج خود دربارهٔ تبیین و قضاوت بدانیم.»(رورتی، ۱۳۸۳: ۲۱۱).

توجه به این چندگونگی‌ها و پراکندگی‌ها، در رمان‌های کوندرا به شکل اهمیت دادن به «حوادث فرعی در روایت» ظاهر می‌شود. کوندرا در رمان ***جاودانگی*** می‌نویسد:«هیچ حادثهٔ فرعی به شکل پیشینی محکوم به این نیست که همیشه به صورت حادثه فرعی باقی بماند، زیرا هر واقعه هرچند هم جزئی باشد

www.SID.ir

Archive of SID

این امکان در آن مستتر است که دیر یا زود علت وقایع دیگر گردد و به یک سرگذشت و ماجرا تبدیل شود. حادثه‌های فرعی مثل مین هستند. بیشتر آنها هرگز منفجر نمی‌شوند. اما ممکن است روزی یکی از پیش-پاافتاده‌ترینِ آنها به صورت داستانی درآید که برای‌تان سرنوشت‌ساز باشد.»(کوندرا، ۱۳۸۶: ۳۹۹). در واقع، حادثه‌های فرعی، اعتقاد به یک جریان واحد و ضروریِ زندگی، دوقطبی‌سازی‌های مهم–غیرمهم را نفی می‌کنند و در مقابل، زندگی را همچون امکان‌های چندگانه و تصادفی نمودار می‌سازند. زندگی از منطق یا خط‌سیر واحدی تبعیت نمی‌کند. تبارشناسی فوکویی نیز از روایت خطی تاریخ فاصله می‌گرفت.

۳–٤. زندگینامه یا نظریهٔ مرگ مؤلف؟ کیچ از طریق کلمات زیبایی همچون شفاف‌سازی یا عصر اطلاعات یا رسالت راست‌گفتن، آدمی را به «حیوان اعتراف‌گر» تبدیل می‌کند: «مضحک و در عین حال تاثرانگیز است که تربیت درست اولیه ما در خانواده به پلیس–در کار بازرسی–یاری دهد. ما قادر نیستیم دروغ بگوییم. دستور "راست بگو!" که پدر و مادر به ما آموخته‌اند، به خودیِ خود ما را از دروغ‌گفتن، حتی در برابر پلیس، شرمسار می‌کند.»(کوندرا، ۱۳۸۷: ۲۱۳). عصر سیطرهٔ اطلاعات این حق را به خوانندگان داده که شخصی‌ترین امورِ زندگیِ نویسندگان را مطلع باشد، بنحوی که «اثر» در برابر «زندگی» بیقدر می‌شود. نقد ادبیِ متعارف نیز با فربه‌ساختنِ نقش مؤلف در آفرینشِ اثر و ارجاع معنای متن به ذهنِ مؤلف، این میلِ فراروی از متن و تجسس در زندگی شخصیِ نویسندگان را مشروعیت می‌بخشد. از همین‌روست که روزنامه‌نگار خطاب به توما می‌گوید: «اما من از این اصل پیروی می‌کنم که هیچ چیز را نباید پنهان کرد. به علاوه تصورش را بکنید در آینده تاریخ‌نویسانِ چک از چه امتیاز ویژه‌ای برخوردارند. آنها در پرونده‌های پلیس و روی نوارهای ضبط شده، شرح زندگی تمام نویسندگان چک را خواهند یافت. می‌دانید برای یک مورخ ادبیات، بیان زندگی جنسیِ نویسندگان نظیر «ولتر، بالزاک یا تولستوی»، چه زحمتی دارد، ولی در مورد نویسندگان چک، هیچ نکته‌ای مبهم نیست. و همه چیز، حتی کوچکترین آه و ناله‌ها، ضبط شده است!»(کوندرا، ۱۳۸۷: ۲۲۷). در اینجا کوندرا به شیوهٔ مطایبه‌آمیزی دلالت‌های سیاسیِ نقد را افشا می‌سازد: تبدیل امر شخصی به امر سیاسی در نقد ادبی بازتولید می‌شود. نقد مؤلف‌محور بیشتر به آرشیو پلیس رجوع می‌کند تا ادبیات! کوندرا به مقاله‌ای از روژه گارودی دربارهٔ کافکا اشاره می‌کند: گارودی در این مقاله «پنجاه و چهار بار به نامه‌های کافکا اشاره می‌کند، چهل‌وپنج بار به خاطرات کافکا؛ سی و پنج بار به ***گفتگوهای*** یانوش؛ بیست‌بار به قصه‌ها؛ پنج‌بار به ***محاکمه***، چهار بار به ***قصر***، نه حتی یک‌بار به ***آمریکا***.»(کوندرا، ب۱۳۸۹: ۳۸). در رمان ***جاودانگی***، در گفتگوی خیالی میان همینگوی و گوته پس از مرگ، همینگوی شکایت دارد که خوانندگان بیش از رمان‌های او به زندگینامه‌اش اشتیاق دارند. این در حالی است که بقول رابله، نویسندگان بزرگ، خود را در پسِ اثر ناپدید می‌سازند. نظریهٔ مرگ مؤلف در فوکو و کوندرا را باید در راستای مقاومت در برابر کیچ یا زیست–قدرت تعبیر کرد. کوندرا معتقد است که «رمان اعترافات نویسنده نیست، بلکه کاویدن زندگی بشری در دامی است که جهان نام دارد.»(کوندرا، ۱۳۸۷: ۲۳۸–۲۳۹). حتا رمان‌نویس نیز بتمامه بر آنچه روایت می‌کند اِشراف ندارد. کوندرا مفهوم راوی به عنوان «دانای کل» را به نقد می‌کشد: «آن دو این جمله را نفهمیدند و برای من[راوی] نیز مشکل است

www.SID.ir

توضیح دهم که ترزا از مقایسهٔ پلاژ لختی‌ها با هجوم روس‌ها چه چیزی را در نظر داشت.»(کوندرا،۱۳۸۷: ۹۵). از همین‌روست که «سابینا ادبیاتی را که در آن نویسنده، همهٔ زوایای خلوتِ اُنس خویش و دوستانش را آشکار کند، حقیر می‌شمرد.»(کوندرا، ۱۳۸۷: ۱۴۳).

نتیجه‌گیری

در مقالهٔ حاضر نشان داده شد که فوکو و کوندرا با مفاهیم و زبان متفاوت رهیافت انتقادی یکسانی را نسبت به مدرنیته مطرح می‌کنند؛ قرابت‌های مفهومی چنان است که می‌توان کیچ را تعبیر دیگری از قدرت منتشر در فوکو دانست. هر دو به یکسان، از مفهوم قدرت مدرن «سیاست‌زدایی» می‌کنند و دریافتی هستی‌شناسانه از آن دارند؛ جوامع دموکراتیک و تمامیت‌خواهانه به یک شدت در تورهای قدرت گیر افتاده‌اند.

به زعم آنان، چالش بزرگ بشر مدرن، وفاداری به «خودآفرینی شخصی» در جهانی است که بنحو فزاینده‌ای بسوی یکسان‌سازی هویتی، توده‌واری ارزشی و هستی‌شناسیِ شباهت جهت‌دهی شده است. قدرت سراسربین و همه جاییِ فوکو(به تعبیر کوندرا کیچ) فقط «انسان همگانی» تولید می‌کند و رویه‌های خلاقانه و یگانهٔ هستی را در فرآیندهای همگانی و کلی ادغام می‌کند: نرمالیزاسیون، غایت قصوای چنین جهانی است که در نظام دیوانسالاری تعیّن یافته است. فوکو و کوندرا، هر دو معتقدند که تخطی از این رویه‌های از پیش‌تعیین‌شده(نرمالیزاسیون) و حرکت بسوی چندگونگی در هستی و امکان‌های متفاوت، یگانه طریق آزادیِ آدمی است؛ بجای آنکه به وحدت میان ابنای بشر تاکید کنیم، اجازه دهیم تا تفاوت‌ها و دیگربودگی‌ها در بستری آرام نمودار گردند: فهم «فرهنگ همچون عرصهٔ بدیل‌های ممکن». آنها بجای ساختن یک یوتوپیا، از «جهانِ امکان‌های متضاد» سخن می‌گویند. همچنین، باید از اینهمان‌پنداریِ «امر متفاوت» و «امر خطرناک» امتناع کرد. برعکس، هرچه بتوان به ظهور غرابت‌ها و تلاقیِ امور نامنتظر خوشامد گفت، جهانی شگفت‌انگیزتر و غنی‌تر پیش روی ما خواهد بود؛ همین آمادگیِ مواجهه با امور نابهنگام است که فوکو و کوندرا را به یکسان شیفتهٔ جنبش سوررئالیسم کرده است. آنها به همان میزان که به سوررئالیسم نزدیک می‌شوند از نظریهٔ «مؤلف‌محوری» در نقد ادبی و روایت‌شناسی فاصله می‌گیرند و هر دو از ایدهٔ «مرگ مؤلف» دفاع می‌کنند: انکار مؤلف به عنوان نهاد یا مرجع معنا: همانگونه که از قدرت «سوژه‌زدایی» می‌شود، اثر نیز زندگی مستقل از مؤلف خویش را تجربه می‌کند. به اعتقاد آنها، نظریهٔ مؤلف‌محور بتمامه کارکردی سیاسی دارد و در خدمت جامعهٔ سراسربین مدرن قرار می‌گیرد. نکته آخر اینکه مقالهٔ حاضر سعی کرد نشان دهد که چگونه فلسفه و رمان می‌توانند در تعاملی دوسویه/در روابطی بینامتنی، امکان‌ها و مرزهای یکدیگر را جابجا کنند. در این میان، کوندرا بیش از هر رمان‌نویس معاصری با متون فلسفیِ پست‌مدرن وارد دیالوگ می‌شود. اگر در عصر تفکرِ پسامتافیزیکی به‌سر می‌بریم، آنگاه خانهٔ امنِ فلسفه شاید رمان باشد.

www.SID.ir

Archive of SID

References

- Bayley, John (2003) "*Kundera and Kitsch",* in: *Milan Kundera*, ed. with ab Introduction: Harold Bloom, Chelsea House Publishers.
- Brown, Wendy (1998) "Genealogical Politics", in: *The Later Foucault*, Edited by James Bernauer and Jeremy Carrette, Ashgate Publication Company.
- Danyali, Aref (2014) *Michel Foucault:Zod e zibae shenasaneh be masabeh e goftman e zed e didari,* Tehran: Nashr e Tisa (in pesian)
- Elgrably, Jordan (1987) *"*Conversations with Milan Kundera*", Salmagundi.* No.73, pp. 3-24.
- Foucault, Michel (1980) *"*The Eye of Power*"*, in: *Foucault, Power/Knowledge*, ed. Colin Gordon, Pontheon Books.
- Foucault, Michel (1980) "The Eye of Power", in: *Foucault, Power/Knowledge*, ed. Colin Gordon, Pontheon Books.
- Foucault, Michel (1988) *Technologies of the self,* ed. Luther Martin and others, University of Massachusetts Press.
- Foucault, Michel (1988) *Technologies of the self,* ed. Luther Martin and others, The University of Massachusetts Press.
- Foucault, Michel (1990a) "*The aesthetics of existence"*, in: *Foucault, Philosophy, Culture,* trans. Alan Sheridan and others, Routledge.
- Foucault, Michel (1990a) "The aesthetics of existence", in: *Foucault, Philosophy, Culture,* trans. Alan Sheridan and others, Routledge.
- Foucault, Michel (1995) *Discipline and Punish*, trans. Alan Sheridan, Vintage Books.
- Foucault, Michel (1995), *Discipline and Punish*, trans. Alan Sheridan, Vintage Books.
- Foucault, Michel (2000) *Discipline and Punish*, trans. Nikoo sarkhosh va Afshin Jahandideh, Teharn: Nashr e Ney (in pesian)
- Foucault, Michel (2003) "The Masked Philosopher", in: *Iran: The Spirit of a World Without Spirit,* trans. Nikoo Sarkhosh va Afshin Jahandideh, Tehran: Nashr e Ney (in pesian)
- Foucault, Michel (2005) *The Hermeneutics of the subject,* ed. Feredric Gros, General ed. Francois Ewald and Alessandro Fontana, Translation: Graham Burchel, Palgrave Macmillan.
- Foucault, Michel (2005) *The Hermeneutics of the subject,* ed. Feredric Gros, General editors:Francois Ewald and Alessandro Fontana, trans. Graham Burchel, Palgrave Macmillan.
- Foucault, Michel (2010), "What is Critique?" in: *Theatrum philosophicum*, Tehran: Nashr e Ney (in pesian)
- Foucault, Michel (2011) *Foucault and the political*, trans. Kaveh Hoseinzadeh, Tehran: Rokhdad e No (in pesian)

www.SID.ir

- Foucault. Michel (1394) "Nietzsche, Genealogy, History", trans. Nikoo sarkhosh va Afshin Jahandideh, in: *From Modernism to Postmodernism*, Lawrence E Cahoone, ed. Abdolkarim Rashidian, Tehran: Nashr e Ney (in pesian)
- Ghavimi, mahvash va sasan, Maryam (1393) "Hoveyyat bar asar e Mohajerat dar matn e asar e Milan Kundera", *In: Majalleh nagd e zaban o adabiat e Khareji*, Spring and Summer, No. 12, Tehran: shahid Beheshti University (in pesian)
- Hadot, Pierre (1382) *What is ancient philosophy?* Trans. Abbas Bagheri, Tehran: Nashre Elm (in persian)
- Kundear, Milan (1387) *The Unbearable Kightness of Being*, trans. Parviz Homayoonpoor, Teharan: Nashr e Ghatreh (in pesian)
- Kundera, Milan (1386) *Immortality,* trans. Heshmat Kamrani, Tehran: Nashr e Elm (in pesian)
- Kundera, Milan (1389a) *The art of Roman*, trans. Parviz Homayoonpoor, Tehran: Nashr e Ghatreh (in pesian)
- Kundera, Milan (1389b) *Testament betrayed: an essay in nine parts,* trans. Kaveh Basmanji, Tehran: Entesharat e Roushangaran o Motaleat e Zanan (in pesian)
- Kundera, Milan (1397) *The curtain: an essay in seven parts,* trans. Mohammad Reza Bateni, Tehran: Entesharat Roushangaran o Motaleat e Zanan (in pesian)
- Mills, Sara (1396*) The Discourse,* tran. Fattah Muhammadi, Tehran: Hezareh Sevom (in pesian)
- Rorty, Richard (1383) "Heidegger, Kndera and Dickens", trans. Haleh Lajavardi, in: *Arghanoon1,* Tehran: vezarat e farhang o ershad e eslami. (in pesian)
- Simons, Jon (1390) *Foucault and the political*, trans. Kaveh Hoseinzadeh, Tehran: Nashr e Rokhdad e no (in pesian)
- White, Alan (1990) *Within Nietzsche's Labyrinth*, New York & London: Routledge.

www.SID.ir