

فلسفه‌ی سیاسی:

کنشی لذت بخش یا فعالیتی حقیقت یابانه؟

مهدی عابدی*

چکیده

این مقاله می‌کوشد تا از منظری متفاوت به نقد بخشی از سنت فلسفه‌ی سیاسی فیلسوفان معاصر بپردازد. در این راستا آن چه مورد تاکید است روی آوردن فلسفه و فلسفه‌ی سیاسی به آن چیزی است که از آن به کنش لذت بخش تعبیر گردیده است. چنین کنشی ریشه‌های دراز تاریخی دارد و به روزگار یونان باستان و فیلسوفان پیشاسقراطی باز می‌گردد. به باور ما؛ در هم آمیختگی مرزهای فلسفه و ادبیات و ارائه شدن سخن فلسفی یونانیان در قالب بلاغت و سخنوری و غلبه‌ی این ویژگی بر ارزشهای معرفتی فلسفه که به اهتمام فیلسوفانی همانند سقراط و افلاطون از سخن فلسفی کمابیش رخت بسته بود بار دیگر با تاکید بر اصالت زبان و احیای آنچه روح دیونیزیوسی فلسفه خوانده می‌شود توسط نیچه به گفتار فلسفی باز گردید و به مبنائی رادیکال برای نقد سوژیکتیویته و معرفت باوری فلسفی مبدل شد. فرض ما بر این است که فلسفه با اتخاذ کنشی لذت بخش و نزدیک گردیدن به سخن ادبی و هنری، از تعهد اصیل خود در انکشاف حقیقت دور گردیده است. به دنبال این امر فلسفه‌ی سیاسی برخی از فیلسوفان و اندیشمندان معاصر نیز دستخوش گرایش به کنشهای ذوقی-ادبی شده، از نقادی متمرکز ایدئولوژیها و تمهید عمل رهایی بخشی باز مانده است. این مقاله برای تأیید مدعای خود، ضمن بررسی تأثیرات فلسفه‌ی نیچه بر چنین چرخشی، با ارائه‌ی تصویری کوتاه از دستاوردهای فروید و لاکان در متداول ساختن مفهوم لذت در اندیشه‌ی فلسفی، نشان می‌دهد که گرایش فلسفه‌ی سیاسی به کنش لذت بخش یا لیبیدویزه شدن فلسفه‌ی سیاسی چگونه نقادی سیاسی را از اهتمام به رهایی بخشی متمرکز منصرف ساخته و به دلخوشیهای روشنفکرانه، ذوقی و ادبی مبدل ساخته است. در این راستا اندیشمندانی چون رولان بارت، زیل دلوز و اسلاوی ژیژک از همین منظر مورد توجه اند.

کلید واژگان: فلسفه‌ی سیاسی، سقراط، افلاطون، نیچه، لیبیدو، کنش لذت بخش.

* عضو هیات علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد اندیمشک.

مقدمه

تاریخ دراز دامن و پر نشیب و فراز فلسفه چنان به ذهن متبادر می سازد که گویی نگرش فلسفی و تلاش فیلسوفانه از ابتدای امر، یکسره خواستگاهی معرفتی و آغازگاهی فکری داشته است، اما کمی آن سوتر از تاریخ نگاری های در دسترس، با اندکی جستجو دست کم می توان ریشه های نا-فلسفی فراوانی را برای فلسفه سراغ گرفت. یونان باستان پیش از سقراط و علی الخصوص یونان روزگار «هومر» به درستی گواه چنین مدعایی است. در آن هنگام یونانیانی که هیچ متن مقدسی در اختیار نداشتند، تنها به دو متن یا دو منظومه ی بلند منسوب به هومر یعنی- ایلیاد و اودیسه - متوسل می شدند. این دو کتاب از همان ابتدا هم کارکرد ادبی یافتند و هم به خواستگاهی برای آموزش گام های نخستین فلسفه (به ویژه فلسفه ی اخلاق) بدل گردیدند. از این رو به تعبیر کسنوفانس، هومر به مقام مرجعی بی همتا مبدل گردید که همه ابتدا از او آموختند. (۱) و بدین سان مرزهای ادبیات و فلسفه به طور طبیعی هم در آغاز بالندگی تفکر در عهد باستان، همزاد و هم پیوند تولد یافتند. هومر در ذیل اشعار خود، معیارهایی از فضیلت اخلاقی را به مثابه ی اولین نقاط عزیمت فلسفه اخلاق به رشته تحریر درآورد. معیارهایی که بعدها دستمایه ی نظریه های متعدد فلسفی پیرامون عدالت و سایر خیرهای اخلاقی گردید. به باور هومر مقداری از خوبی شخص از اختیار او بیرون است. این عنصر خارج از قلمرو اخلاق عبارت بود از نیکی حسب و نسب و ذات نیک آدمی. بخش دیگری از فضایل، اکتسابی بودند که ثروت و قدرت نیز قسمتهایی از این فضایل را رقم می زدند. (۲)

هومر علاوه بر آنکه در آثار منظوم خود، به بررسی آنچه امروزه فلسفه ی اخلاق می نامیم پرداخته، پیرامون تبیین طبیعت و نیروهای آن نیز اشاراتی را بیان کرده است. (۳) بعدها، جنبش طبیعت گرا که در فاصله زمانی عصر هومر و عصر سقراط مبادرت به مطالعه ی عقلی نظام طبیعی و اخلاقی نمود، از تبیین های اسطوره ای هومر فاصله گرفت و زمینه را برای ورود سقراط و افلاطون به عرصه ای غیر ادبی از فلسفه آماده کرد. برای مثال، هسیوود و پیروان وی، اسطوره شناسی را ترک گفتند تا درباره ی طبیعت اشیاء تفاسیری نوین ارائه دهند. طبیعت گرایان درصدد بودند تا بر خلاف تبیین اسطوره ای هومر، طبیعت اشیاء را با یافتن ماده ی اساسی آنها تبیین کنند. بر خلاف آنچه هومر اغلب، وقایع را با فاعل الهی و اسطوره ای تبیین می کند، طبیعت گرایان تلاش کردند تا درباره ی خمیر مایه های موقوم اشیاء و روندهای شکل گیری آنها دانش کسب کنند. (۴) رویکرد هومر بعدها به تمامه و با توسل به خردگرایی فلسفی توسط سقراط و افلاطون مورد بازبینی قرار گرفت و واژگونه گردید. تلاش سقراط علی الخصوص در شیوه ی دیالکتیک خود

و در مواجهه با شکاکیت سوفسطائیان یکی از راههای عقلانی کردن فلسفه و زدودن عناصر غیرفلسفی از آن بود. زیرا بر اساس یکی از معیارهای سوفسطائیان، «خطابه» - یعنی توانایی اقناع از راه پیمودن مسیری ادبی - می توانست جایگزین حقیقت یابی معرفت فلسفی گردد. حال آنکه سقراط قویاً در صدد ترسیم دستگاهی بود که در آن معرفت الزاماً خواستگاهی فعال و خودبسنده داشته باشد. سقراط به منظور تحکیم مبانی خردورزی فلسفی و پرهیز از گرویدن فلسفه به کنش ادبی - اسطوره ای ارادت تمام عیار خود را نسبت به «تعریف» ها در عرصه‌ی فلسفه به منزله راهبردی برای مقابله با «اصالت سخنوری» به کار می گیرد. (۵) سقراط با اراده‌ی معطوف به تعریف در صدد کوتاه کردن دست سخنوری به مثابه‌ی شریکی اصیل برای حقیقت فلسفی است. سقراط در پی آن است تا حداقل یک نقطه‌ی اتکاء برای معرفت فلسفی خارج از عرصه‌ی سخن وری و بلاغت نشان دهد و به دست آورد. این نقطه‌ی اتکاء، «تعریف» مفاهیم است که خود بی شک نمی تواند بر دوش سخن وری و بلاغت سنگینی کند، بلکه می باید از حیثه‌ی آن بیرون باشد و جایی مستقل از آن بایستد.

افلاطون در این وادی گامهایی بلندتر برداشت. او در کتاب «جمهور» به صراحت از ناسازگاری کنش فکری و خردورزانه‌ی فلسفه با کنش زیبایی شناسانه‌ی شعر سخن گفت. جالب آن که افلاطون به این هم بسنده نکرد، بلکه آشکارا از طرد شاعران از مدینه‌ی فاضله سخن به میان آورد. (۶) افلاطون به نحو صریحی هنر را فاقد اصالت می داند. به نظر او، یونانیان به تفاوتی میان هنر و دیگر شکل های ساختن و تولید کردن قایل نبودند. در چنین حالتی هنر، فاقد عنصر جادویی و تمایزگذار خواهد بود، و خیلی ساده یکی از انواع تولید محسوب می گردد (۷) افلاطون علی الظاهر خلاقیت را ویژه‌ی فعالیت فلسفی می داند و حاضر نیست این منزلت را به کار و اثر هنری نیز تسری بخشد. (۸) افلاطون در پس این رویکرد، ایده‌ی مُثُل خود را نیز در تصور دارد. سرمشق اصیل برای هنر در حاقِ واقع همان عالم مُثُل است. هنری می تواند بهره از حقیقت داشته باشد که در نهایت مطابق همان «ایده» یا «مُثُل» باشد. به باور افلاطون، هنر و آفرینش هنری محصول فاصله گرفتن از امر واقعی و به عبارتی دیگر، نا به خودی هنرمند در لحظه‌ی آفرینش است. در مکالمه «ایون» از زبان سقراط گفته می شود که شاعران در لحظه‌ی الهام هنری و ادبی با خداوند شعر ارتباط برقرار می کنند. اما افلاطون بر عکس آنچه پنداشته می شود این تعبیر را در منقبت شاعران به کار نبرده است. وی در رساله «فایدروس» نشان می دهد که چنین الهام شاعرانه ای گونه ای از دیوانگی است (۹) مجموع این نقل قول ها نشان می دهد که سنت فلسفی سقراط و افلاطون، که

بعدها پایگاه رویش ایدئالیزم مدرن واقع گردید، سنتی است که در آن فلسفه منشی حقیقت یابانه دارد و با معیارهای سخن هنری و بلیغانه توزین نمی گردد. جهان جدید این معیارهای خردگرایانه را در هم ریخت و به اهتمام فیلسوفانی همچون نیچه فلسفه را به اسطوره باوری و التذاد هنری باز گردانید. به باور ما، چنین برداشت جدیدی از فلسفه در پاره ای موارد معلول اصالت زبان است. در برخی دیگر از موارد، دست کم همداستان و همبسته‌ی با زبان گروهی. بدینسان، در سطور آتی، رهیافتن لذت گرایی و تذوق هنری- ادبی به فلسفه را ضمن بررسی توابع آن برای فلسفه‌ی سیاسی مرور خواهیم کرد.

نیچه: بازگشت به اسطوره، احیای شادمانی

سنت ما قبل نیچه غالباً در قیضه‌ی برداشتی افلاطونی - سقراطی از فلسفه قرار داشت. اینکه فلسفه دانشی تماماً عقلانی، حکمی، و مؤسس بر اندیشه‌ی نقاد و خرد بصیر است. به ویژه آنکه فیلسوفان متأله ای چون آگوستینوس قدیس و سنت توماس آکویناس علاوه بر وارد کردن عناصر از کلام مسیحی در فلسفه و اعطای منزلتی الوهی به خرد فلسفی، آن را به دقت های منطقی ارسطویی آراستند و بدین سان راه را به تمامه بر ورود عناصر غیرفلسفی به ساحت اندیشه [به زعم خویش] بستند. (۱۰) اما نیچه، ظاهراً مسیری دیگر را در پیش گرفت. او با نگاه ویژه خود به مفهوم «حقیقت»- نگاهی از سر تردید- به هنگام ناامیدی از یافتن حقیقت در پس تلاش فیلسوفانه، بار دیگر دعوت کرد تا فلسفه را به جایگاه ممتاز و درخشان پیشین آن باز گردانند. برعکس آنچه افلاطون زندگی دانشورانه را می ستود، نیچه هنر را فعالیت و کنشی به راستی زندگی بخش می پنداشت. بدینسان بار دیگر فلسفه و کنش ادبی مبتنی بر لذت زیبایی شناختی تن به هم آغوشی سپردند. (۱۱) نیچه برای بار دیگر دریچه های میل، لذت و ذوق هنری را به جهان فلسفه باز کرد و همداستان با اصالت بخشی به زبان در عرصه‌ی فلسفه، موجبات لیبدوئیزه شدن فلسفه را فراهم آورد. تلاشهای وی در سلب منش پارسایه‌ی فلسفه بعدها درونمایه‌ی آثار بسیاری از مفاخر فلسفه و علوم انسانی را رقم زد. نیچه در فوکو، هیدگر، فروید، لکان، بارت، دریدا، دلوز، کریستوا و ژیک حلولی تمام عیار یافت و اندیشه فلسفی ایشان را از جهاتی فراوان متأثر ساخت.

نیچه و مفهوم حقیقت

نقد نیچه بر مفهوم حقیقت یکی از رادیکال ترین هجمه های ممکن به خرد مدرن است. در واقع،

مدرنیته منتقدان بیشماری داشته است که هر یک در صدد اصلاح پاره ای بحران های آن بر آمده اند. فی‌المثل مارکس در کتاب سرمایه (Capital) خواستار گشودن مسیری تازه برای مدرنیته است که موجب به کمال رسیدن آن می گردد. وی می کوشد تا با اصلاح بحرانهای ناشی از ارزش افزوده و تراکم سرمایه در قطب بندی اجتماعی به سمت بورژوازی موجبات اصلاح خرد روشنگری را فراهم آورد. (۱۲) ماکس وبر، دورکیم، جورج زیمل و پاره ای از جامعه شناسان کلاسیک نیز چنین رویکردی به عقلانیت روشنگری داشتند، اما رویکرد نیچه به تمامی با ایشان متفاوت بود. نیچه به ویژه در اثر معروف خود- فراسوی نیک و بد- رسالت خود را ایراد هجمه ای مطلق بر پیکره‌ی مدرنیته معرفی می کند. (۱۳) نیچه در غروب بتان ابتدائاً افلاطون را مقصّر می داند که با طرح دنیای مُثل موجب شد که آدمی دست از جهان محسوس بردارد و دنیای ایده ها را بپذیرد. البته دشمنی وی با مدرنیته دشمنی او با سنت را نیز موجب می شد، او هرگز به خاطر جهانی از کف رفته یا معنویت و اصالتی گمشده با مدرنیته مخالفت نکرد، (۱۴) اما خود مدرنیته را نیز به خودی خود تاب نیاورد. سرچشمه دشمنی نیچه با مدرنیته را باید در آثار رومانتیک های آلمانی جست، در عشق به خاک و خانه. (۱۵) شیوه نگارش رومانتیک ها که همانا شیوه‌ی قطعه نویسی است در آثاری چون چنین گفت زرتشت به اوج بالندگی رسید. (۱۶) این شیوه نگارش برگرفته از روح خردستیزی و غیرنظام وارگی نوشتار نزد رومانتیک هاست. رومانتیک ها به نوشتار منسجم اعتقاد نداشتند، زیرا آن را برگرفته از الگویی نظام مند (سیستماتیک) می دانستند که عقل مدرن آن را بر نحوه‌ی نوشتن تحمیل کرده بود. در واقع ضدیت با خرد نزد نیچه حتی در نحوه‌ی نگارش او نیز بازتاب یافته است. سبک نیچه در بسیاری از آثارش «گزین-گویه» ای و فاقد ساختار رساله های متداول فلسفی است. درست به سبک کلمات قصار یا قطعات ادبی. ویژگی مهم گزین-گویه ها، علاوه بر پاره پارگی، تفاوت با آثار فلسفی متداول است. نیچه اندیشه‌های خود را بیان نمی کند بلکه به زبان تمثیل و تصویر و هزل و طنز به نمایش می گذارد. این است که وی در بیان اندیشه هایش از استعاره و تشبیه و بازی های کلامی استفاده می کند و این درست همان منشی است که وی از فلسفه انتظار دارد. (۱۷)

مواجهه‌ی آشکار نیچه با برداشت سنتی از حقیقت، مواجهه با این برداشت است که دنیای خارج دارای عینیتی مستقل از آنچه ذهن درباره‌ی آن می اندیشد یا می داند است. نیچه در رساله‌ی کوتاه «درباره‌ی حقیقت و کذب به معنای فراسوی اخلاق» استعاره را منش اصلی زبان و شعر می داند. (۱۸) نیچه مدعی است که در نهایت هر گونه استفاده از زبان، اعم از بیان یا کلام استعاری یا کلام استدلالی، کوششی است

برای اعمال خواست قدرت، و تنها معیار برای ارزیابی کار نویسنده توفیق او در اعمال خواست قدرت است. فرق استدلال منطقی و تبلیغ سیاسی تنها فرق میان دو نوع سلطه جویی است. از این رو، آنچه که به گمان ما توصیف جهان خارج است، در حقیقت چیزی جز توصیف توهّم های ما از جهان خارج نیست. به عبارت دیگر، تمامی احکام و باورهایی که ادعای حقیقت دارند، فاقد اساس و پایه ای در جهان خارج بوده و بنابراین غلط اند. (۱۹) نیچه ما را دعوت به بازنگری در توهّماتی می کند که به آن ها نسبت حقیقت می دهیم، توهّماتی که زاییده‌ی دو چیزند، امکانات استعاری زبان و دریافت های غیر دقیق حسی ما. (۲۰)

بر اساس تقریر نیچه از حقیقت، حقیقت نظامی از استعاره های دیرپای هستند که در طول زمان و در اثر کثرت تداول و کاربرد، سوییهِ استعاری آن فراموش شده و ما را دچار توهّم واقع نمایی نموده اند. مصالح اصلی بناهای فکری همین استعاره های قدیمی و فرسوده اند و شگفتا که در فلسفه های ایدئالیستی، همدوش باورهای صادق و حقایق عینی تلقی گردیده اند. ایدئالیزم فریب این لشکر استعاره ها را خورده. مفاهیمی چون مُثُل، کوژیتو و به ویژه سوژه محصول همین سوء تفاهمات اند. از این بابت تفاوتی میان استعاره های استعاری مانند آنچه در هنر و ادبیات (شعر) به کار می رود با استعاره های حقیقی نما (مانند مفاهیم فلسفی و علمی) نیست. فرق گذاری میان شعر و علم دلخواهانه است. بدین سان دیگر دلیلی برای نیچه باقی نمی ماند که فلسفه را عاری از کنش ذوقی بخواند و منزلت آن را برتر از استعاره. نکته ای که در اینجا مایلیم بدان اشاره کنیم آن است که درک نیچه از معنای حقیقت، الزاماً بر خواسته از چالشی معرفت شناسانه نیست. زیرا به باور برخی شارحان، دغدغه های نیچه در نوشتارهای اولیه فلسفه‌ی او دارای خصوصیت معرفت شناسانه نبوده اند. (۲۱) در واقع، رویکرد نیچه به امکان ناپذیری استقصاء حقیقت و دانش، بر خواسته از نحوه‌ی نگاه هستی شناسانه او به مسأله «اصالت دیدگاه» (Perspectivism) ناشی می گردد. (۲۲) موضوعی که نگرش نیچه به اخلاق را نیز به شدت تحت تأثیر خود قرار داده است. رویکرد اخلاق ستیزانه نیچه در آثارش بخشی از نظریه‌ی اصالت دیدگاه یا چشم انداز باوری اوست. (۲۳) مقصود از چشم انداز باوری طرح گونه ای نظام هستی شناسانه است که هستی را به گستره های متعددی تقسیم می کند. هر گستره قلمروی منحصر به فرد است و اوصاف ویژه‌ی خود را دارد. این اوصاف غیر قابل تعمیم و تسری به سایر گستره هاست و به سان هستی در خود و خودبسنده تعیین می پذیرد. نتیجه‌ی چنین پنداری قیاس ناپذیری عرصه های مختلف هستی و فقدان وجود پایگاهی است که از آن حقیقت استعلایی و مستقل استخراج گردد. بر اساس چنین دیدگاهی، تفسیرهای متفاوت از واقعیت همگی دارای

ارزش نظری یکسانی هستند زیرا هیچ دلیلی برای برتری یک تفسیر بر تفسیر دیگر وجود ندارد. جهان در تمامیت خود قابل شناخت و ارزیابی نیست، زیرا دانش و ارزیابی همواره از چشم اندازی ویژه معتبر و از منظری دیگر نامعتبرند. فقدان چشم اندازی نهایی موجب می شود که جهان برای تغییرپذیری میان چشم اندازهای متفاوت با هستی های گوناگون انقسام پذیرد. چنین نظریه ای ناچار است که همه‌ی توهم های متافیزیکی، علمی و اخلاقی را کنار بگذارد و تنوع دیدگاهها را بپذیرد. دلیل اینکه نیچه، برای هنر منزلتی والا قایل است و علاقمند است تا هنر را برتر از خرد مدرن ایدئالیستی بنشاند و در یک جمله، دلیل چرخش روماتیسیستی نیچه آن است که کنش هنری به بهترین وجه ممکن بیان کننده موضع اصالت دیدگاه یا چشم انداز باوری است. (۲۴)

اصالت زبان، چشم انداز باوری و اتخاذ رویکردی ادبی در تأسیس فلسفه، لاجرم نیچه را به عرصه‌های نقد زیبایی شناختی سوق داده است. به گمان فیلیپا فوت -فیلسوف انگلیسی معاصر- ارزش گذاریهای نیچه شبیه ارزشگذاریهایی است که ما در خصوص آثار هنری به عمل می آوریم. (۲۵) حتی نقد نیچه از نظام‌های اخلاقی نیز در اساس زیبایی شناسانه است. او با استناد به تعابیر زیباشناختی است که در خصوص اخلاق مسیحی قضاوت می کند. در واقع اخلاق مسیحی منافع آن بخش از بشریت را که حاصل ارزش‌های زیبایی شناسانه اند فدای منافع آن بخش می کند که فاقد چنین ارزشهایی هستند. چشم انداز باوری نیچه بعدها به یکی از اصلی ترین درونمایه های تفکر پسامدرن مبدل گشت.

نیچه: بازخوانی یونان باستان و بازگشت به شادمانی

پایان غمبار فلسفه در یونان باستان و تأمل بازنگری در سرشت تراژیک آن یکی از درونمایه های اصلی نیچه برای زنده کردن روح شادخواری و شیدایی در فلسفه و بازگرداندن آن به یونان روزگار هومر است. اندوهی که همواره در نیچه بوده و گریبانش را رها نساخته است. آن اندوه همواره در پی پرسش آن است که از کدام سبب یونانیانی صاحب آن همه عظمت بر خاک بی برگی و بی بهرگی نشستند؟ نیچه پاسخی منحصر به فرد دارد. وی که آخرین مرحله‌ی زوال فرهنگ یونان را استیلای مقدونیان بر یونان در سال ۳۸۸ قبل از میلاد یعنی نه سال پس از مرگ افلاطون می داند، منشأ چنین زوالی را نه در رخدادهای اجتماعی، که در نظامی از اندیشگی و تفکر می جوید که از سقراط آغازیدن گرفته است. سقراطی که نیچه در یادداشتهای خود از او نام می برد همان کسی است که موجب زوال، گسست و انحطاط تمدن یونان

باستان شده است. اساس نگرش نیچه به یونان باستان را باید در مفهومی جستجو کرد که وی از آن به «تراژدی» تعبیر کرده است. اساساً این مفهوم پیش از نیچه در فلسفه شوپنهاور منعکس گردیده بود. تفکر نیچه در هنر عمیقاً در فلسفه شوپنهاور ریشه دارد، در فلسفه هنر شوپنهاور و نیز در فلسفه عمومی وی. فلسفه شوپنهاور آنچنان که در اثر وی، «جهان همچون اراده و باز نمود» آمده درحقیقت شرح و درنگی بر ایدئالیسم کانت است... جهان هر روز، جهان مفروض ادراک حسی، یک ایدئال تصویری صرف، پدیدار یا نمود مخلوق ذهن است که نهاد آن کاملاً متفاوت از واقعیت یا جهان در خود است که سر منشأ و اصل آن می باشد. او رویکردی کاملاً جدید و بدیع را از ایدئالیسم، در مقابل رویکرد کانتی مطرح می سازد. دیدگاه او را می توان گونه ای ایدئالیسم زیست شناختی در نظر گرفت که برخلاف ایده باوری کانتی، فاقد رکن استعلایی است. بدینسان ایدئالیسم زیست شناختی شوپنهاور، ایدئالیسم استعلایی کانت را تعدیل می نماید. (۲۶) در عین حال، فلسفه شوپنهاور متضمن عناصر فراوانی از رنج، یأس، سرخوردگی و بدبینی بنیادین است. با این تکمله که رنج در نگاه شوپنهاور امری تصادفی نیست بلکه بر جریده‌ی عالم ثبت شده است. آن هم به مثابه‌ی پاسخ شیوه ای که طبیعت، جهان - اراده، برای اطمینان از ماندگاری خود اتخاذ می کند. در اینجا است که شوربخشی و شیدایی به مثابه‌ی پاسخ یا برون شویی برای رخوت، یأس و سرخوردگی فلسفی، در اندام «تراژدی» ظاهر می شود. تراژدی در نگاه شوپنهاور حکایت از بیهودگی و ناسازگاری تناقض آلوده‌ی زندگی دارد. دلهره و تشویش، عناصر مکنون تراژدی اند. تراژدی عبارت است از جنبه‌ی سهمگین و وحشت آفرین حیات. چیرگی نیروهای ناخواسته زندگی بر اراده‌ی ما. (۲۷) همین اراده‌های ناخواسته اند که نیچه را از مفید بودن فلسفه‌ی سقراطی ناامید ساخته اند. اکنون باید به سراغ چیز دیگری رفت؛ «کنش هنرمندانه». کنشی که در آن برعکس فلسفه، تناقض، زیبایی، و شوربخشی راه دارد. انسان از یافتن چاره ای برای زندگی و فایق آمدن بر رنج و بی معنایی آن ناگزیر است. یونانیان چنین چاره ای را در هنر تراژدی یافته بودند. نیچه می پندارد که چنین چاره ای در هنر و آن هم موسیقی - درام‌های واگنر وجود دارد. او دل سپرده آرمان واگنری بود و مکرراً به این فکر می افتاد که کرسی استادی در فلسفه در دانشگاه باسل را رها سازد تا فقط و فقط در خدمت تحقق تئاتر یونانی در باپروت باشد. (۲۸) منشأ گرایش نیچه به هنر و کنش واگنری در فلسفه، در کتاب نامدار او «زایش تراژدی» دیده می شود. در این کتاب همچنین، گرایش تمام عیار نیچه به شوپنهاور موج می زند. (۲۹) زایش تراژدی بدون هیچ تغییری متافیزیک شوپنهاور را در خود جای داده است و مهمترین بخشهای نظریه‌ی شوپنهاور، به ویژه نظریه او در

مورد موسیقی را مجسم می‌سازد و این که نیچه تصویر پریشان و غم‌افزای شوپنهاور از جهان، زندگی و بشر را دست کم بیان اصیل یک مسأله می‌داند. نیچه در زایش تراژدی، در واقع به دنبال تبیین تبارشناسانه ژانر تراژدی نیست، بلکه بیشتر به دنبال ارایه‌ی نظریه‌ی تحلیلی درباره‌ی هنر به معنای عام آن است. به باور نیچه هنر تراژدی زمینه‌ی است که در آن دیونوسیوس به زبان آپولون و آپولون به زبان دیونوسیوس سخن می‌گویند. هر چند، غلبه دیونوسیوس در آن بیشتر است. بر اساس باور نیچه و نیز برداشت او از فلسفه یأس آلوده‌ی شوپنهاور، فرهنگ توانمند و پرشور، فرهنگی است که در آن عنصر بدبینی با عنصر قهرمانی امتزاج یابد. یونانیان وحشت و پوچی وجود را شناخته بودند و آن را احساس می‌کردند. (۳۰) آنها هنر را از درون سیاهی همین پوچی آفریدند. از این رو زندگی یا شور مستی و شیدایی نزد ایشان، گونه‌ی آفریده‌ی هنری فرض می‌شد. چنین بیشیی، به طرز نامحسوسی بر انگاره‌ی فلسفی یونانیان نیز تأثیر می‌گذارد و نظام فلسفی ایشان را نیز، برخاسته از بستری هنری قلمداد می‌نمود. نیچه برای تقریر اسطوره باوری، خود به منطق اسطوره باوری گرفتار می‌شود. از این رو، به دو ایزد که در پندار یونانیان باستان جای داشت تمسک می‌جوید. این دو ایزد همانا «آپولون» و «دیونوسیوس» اند. آپولون، خدای روشنایی، تیرگیها را روشنی می‌بخشد و در عوض، دیونوسیوس، روح ما را سرشار از شور و مستی می‌نماید. نیچه در زایش تراژدی آپولون را الهه‌ی هنرهای تجسمی و دیونوسیوس را الهه‌ی هنرهای غیردیداری می‌داند. دیونوسیوس، الهه‌ی باده‌گساری و سرمستی، بی‌قیدی و آزادی است. رهاورد او به یونانیان رهایی از تقیدها و محدودیت هاست. او دشمن کرانمندی است. به زبان نمادین، گرایش آپولون و دیونوسیوس از جنس گرایش دو جنس مخالف به یکدیگر است. محصول آمیزش این دو نیز همانا خلاقیت فرهنگ و هنر یونان بوده است. (۳۱) غلبه هر یک از این دو الهه بر دیگری منشأ بروز بحران و نگرانی است. آپولون، در صورت چیرگی، خود انتزاعی و دور از ذهن را مسلط می‌کند و دیونوسیوس، لجام گسیختگی، بی‌قیدی و رهایی را.

آنچه نیچه در صدد کسب آن است، غلبه دادن عناصر دیونوسیوس بر عرصه‌ی سخن فلسفی است. چنین مسیری را نیچه با متزلزل ساختن ارکان فلسفه و بینش افلاطونی می‌پیماید. از نظر وی، نیروی دیونوسیوس همانا «اراده‌ی معطوف به قدرت» است، درست از پس این پنداشت، «صدق» و «کذب» و «واقعیت» و «خیال» مقولاتی وهمی و مجازی شمرده می‌شوند که چیزی جز تحقق اراده‌ی معطوف بر قدرت در عرصه‌ی زبان نیستند. به نظر نیچه یونانیان در پرتو هنر خویش می‌زیستند و این هنر در دو جلوه‌ی خود ظاهر می‌شود، یکی جلوه‌ی آپولونی که هومر نماینده آن است و دیگری هنر دیونوسیوسی که

سوفکل و آخیلوس، تراژدی نویسان یونان، بازتاب دهنده‌ی آن به شمار می‌آیند و به باور نیچه، واگنر را نیز باید احیاء کننده این هنر در عرصه‌ی موسیقی به شمار آورد. (۳۳) هنر آپولونی در برابر بدبینی، نیهلیسم و دهشت زندگی ناچار به دروغ گویی است. برعکس، هنر دیونوسیوسی شوربخش و مستی آفرینی را چاره‌ی مواجهه با پوچی هستی می‌داند. (۳۴) هنر دیونوسیوسی هنری صادق و هنر آپولونی، فریبکار و دروغین است. (۳۵)

مقایسه‌ی سرشت آپولونی و دیونوسیوسی هنر در یونان از نگاه نیچه، نگارنده را به یاد نظرگاه‌های زیبایی شناختی تئودور آدرنو انداخت. البته قصد ندارم تا منشأ این تشابه را یگانه فرض کنم، اما به نظر می‌رسد که در آنجا نیز چیزی از سنخ همین مقایسه وجود داشته باشد. بر همان قیاس که نیچه پاسخ هنر آپولونی را به نیست انگاری یونانیان، پاسخی سرگرم کننده، دلخوشی آور و فریبکارانه تلقی می‌کند، آدرنو، در تبیینی مارکسیستی، از ضرورت زیبایی شناسی زُدایی از هنر می‌نویسد. او باور دارد که هنر باید از زمینه‌ی اسطوره‌ای، آیینی و مناسکی که در آن پرورش یافته جدا شود و در زمینه درونی خود تکامل یابد. به باور آدرنو، عنصر زیبایی شناسی، هنر را به خود وابسته می‌سازد. عناصر زیبایی شناختی، وظیفه‌ای ندارند جز سرخوشی بخشی در جهانی که (به واسطه سرمایه داری) جایی برای سرخوشی و لذت در آن نیست. هنر مدرن باید از «اصالت» و «زیبایی» که فریبکارانه تعارض های جامعه بورژوازی را نادیده می‌گیرند عاری گردد. (۳۶) به باور او، نسبت اثر هنری با جامعه، قابل قیاس است با مفهوم موناخ لاینیتس. اثر هنری و به ویژه اثر موسیقایی بی ارتباط با جامعه، تنها به هنری بیانگر مبدل می‌شود. به باور آدرنو، هنر مدرن، موظف است کلیت دروغین و وحدت فرضی ارگانیک هنر بورژوازی را در هم شکند. از این رو لذت بردن از این هنر محتاج اندیشیدن است. (۳۷) نیچه، البته در مقایسه‌ی خود قصد ایجاد آگاهی طبقاتی و یا چیزی از این دست را نداشته است، اما به نظر می‌رسد که درونمایه‌ی هنر آپولونی و دیونوسیوسی با هنر بورژوازی و مدرن (مارکسیستی)، مبنای چنین مقایسه‌ی او را موجه می‌سازد.

اکنون به آغازگاه سخن خود در بررسی انحطاط یونانیان می‌رسیم. چنین است که سقراط، این نابغه‌ی انحطاط آور! با ارائه صورتهای معقول در برابر حیات و بالندگی، زندگی را به پای خرد سوزانید. او رستگاری را در گرو خردورزی دید و انسان خردباور را در برابر انسان تراژیک نهاد. (۳۸) باری، سقراط فلسفه را به منشی زاهدانه و پارسا منشانه دچار گردانید و از این رو یونانیان با از دست دادن روح دیونوسیوسی مقهور یأس و نیست انگاری شدند. سقراط، روح شاعرانه را از فلسفه زدود و سراسر فلسفه را از «اراده‌ی معطوف

به تعریف و گزاره «پُر ساخت» هم او بود که برای نخستین بار زمینه‌ی تأمل نظری پیرامون دستور زبان را فراهم آورد و با خودآگاهی و میل به دانستن، از درک تراژدی عاجز ماند. او بیش از حد به آپولون بها داد و فلسفه را از شور، مستی، لذت، بی خودی، ناخودآگاهی و شیدایی تهی ساخت. سقراط گزاره ساز و ابهام زدا، سقراطی که از گزاره های تمثیلی متداول در میان نقالان و راویان سنتی دوری می گزیند. (۳۹) نیچه در غروب بتان در بخشی موسوم به «چگونه عالم راستین خرافه شد؟» این نکته را یادآور می گردد که فلسفه در غرب همواره ارتقاء روح آدمی را به زبان جسم وی طلب کرده است. نتیجه‌ی این کار آن شده تا وجود زمینی و جسمانی انسان بدنام گردد و نادیده گرفته شود. اکنون زمان بازپس گرفتن سهم جسمانی آدمی از فلسفه است. (۴۰) اکنون هنگام آن است که در فلسفه وضوح قربانی استعار گردد. چنانچه نیچه خود برترین منش زبان را سوبیه‌ی استعاری آن می پنداشت، بنابراین بدیهی است که فلسفه‌ی مطلوب او فلسفه ای شاعرانه باشد. با ظهور سقراط، فلسفه خوی پارسا منشانه گرفت، دیونوسیوس در بند آمد و جهان هلنی از میان رفت. چنین بود که یونانیان شور و مستی و جذب را از دست دادند و سر تا به پا در چنبره آپولون گرفتار آمدند. وی در جستار سوم کتاب تبارشناسی اخلاق مسأله آرمانهای زاهدانه را مطرح می سازد. در بررسی تبار اخلاق مسیحی، گرایشهای طبیعی به عنوان گناه مورد نكوهش قرار می گیرد و نفی آن عین پارسامنتی در نظر می آید. چنین آرمانی که او آن را «اخلاق رمگان» می خواند، آشکارا در تعارض با منش اساطیری چون دیونوسیوس است. اخلاق رمگان یا بردگان متضمن تسلیم، انقیاد، انفعال و رضایت است. چنین اخلاقی اعتماد به نفس جامعه را در هم می شکند و کمر جامعه را خرد می کند. جامعه در تاریخ به جایی می رسد که به سبب نرمی بیمارگونه و شکنندگی بیش از حد خود، با جدیت و صداقت تمام، جانب آسیب رسانندگان خویش یعنی تبهکاران را می گیرد. چنین است که کیفر رسانیدن مذموم می شود و اخلاق بردگی و اخلاق ترس به غایب خود می رسد. (۴۲) فلسفه ما بعد سقراط همبسته‌ی چنین اخلاقی است و بدیهی است که از پی خود انحطاط و ویرانی به بار می آورد. اما نیچه مسیر دیگری برگزید. ما از این پس به خط این داستان در جهان جدید خواهیم رفت و بقایای این گرایش را در عرصه‌ی پسامدرنیسم نشان خواهیم داد.

راهیابی لذت به فلسفه‌ی سیاسی

فروید و مارکس، در روزگاری کمابیش یکسان، شگفتی های یکسان آفریدند. مارکس به تعبیر خودش

قاره‌ی تاریخ را کشف کرد. او نشان داد که تاریخ مُشتی حوادث رنگ و رو رفته‌ی غبارِ زمان گرفته نیست. مارکس به تاریخ هویت مجدد بخشید و تاریخ را تا به امروز، موضوع بسیاری از پژوهش‌های سیاسی، جامعه‌شناختی و اقتصادی قرار داد. کشف قاره‌ی تاریخ، جامعه‌شناسی مارکسیستی و غیر مارکسیستی را متاثر کرد و کم‌کم آنقدر بالنده گردید که به کیش تاریخ پرستی مبدل شد تا آن‌جا که پوپر در «فقر تاریخ‌نگری» بالندگی بیش از حد مفهوم تاریخ را محکوم کرد. (۴۳) شگفت آنکه فروید همان کار را با «میل» جنسی کرد. فروید قاره‌ی میل را کشف کرد. «لیبدو» یا میل جنسی (Libido) همانی بود که چون تاریخ حضور داشت اما مغفول واقع شده بود. بی شک میشل فوکو در مصاحبه‌ای که بعدها به رشته نگارش درآمد (نیچه، فروید، مارکس) بیهوده زیگموند فروید را در کنار دو اندیشمند دیگر یعنی نیچه و مارکس نشانید. (۴۴) اساس استدلال فوکو در این همنشینی چند چیز است. نخست آنکه این هر سه، به گونه‌ای ساختارگرا هستند. نیچه با تمایز پندار از واقعیت، مارکس با تفکیک رو بنا از زیربنا و فروید با جدا ساختن خودآگاه از ناخودآگاه هر یک به گونه‌ای خود را وفادار به تقسیم‌های دوگانه‌ی (رک: به فرودنیادوسوسور) مورد نیاز ساختارگرایی اعلام کرده‌اند. (۴۵) دیگر آنکه هر سه اندیشمندان، به گونه‌ای بازی نشانگان را آغاز کرده‌اند. فوکو ضمن بررسی تاریخ تأویل در اروپا به منش زبان در تأویل اشاره می‌کند. او می‌گوید که زبان در فرهنگ‌های هندی و اروپایی همواره دو ظن و گمان را در خصوص تأویل پدید آورده است: «نخست این ظن که آنچه را زبان می‌گوید دقیقاً همان چیزی نیست که می‌خواهد بگوید، در واقع، معنایی که به دست می‌آید و بی‌درنگ آشکار می‌شود شاید صرفاً کمترین معنا باشد که معنایی دیگر را پوشش می‌دهد، فشرده می‌کند و به هر حال انتقال می‌دهد. این معنای دیگر، قویترین معنا و در عین حال معنای «نهان» است... از سوی دیگر زبان این ظن را پدید می‌آورد که به نوعی از شکل کاملاً کلامی خود فراتر می‌رود، و اینکه در جهان چیزهای دیگری نیز وجود دارند که سخن می‌گویند و از جنس زبان نیستند... شاید زبانی وجود داشته باشد که به شیوه‌ای غیر کلامی ادا شود. به بیانی بسیار اجمالی و ناقص، این همان چیزی است که یونانی‌ها نشانه می‌گفتند». (۴۶) فوکو با این بیان، زمینه را برای مقایسه‌ی نیچه، فروید و مارکس آماده می‌کند. او در این سه مقایسه، آثار این سه اندیشمند زایش تراژدی و تبارشناسی اخلاق، سرمایه و تعبیر خواب- را نیز در مقام مقایسه بررسی می‌کند. در ادامه فوکو ضمن طرح پرسشی ادعا می‌کند که این سه اندیشمند هر یک به سهم خود، فضای توزیعی را که در آن نشانه‌ها می‌توانند نشانه باشند عمیقاً تغییر داده است. در کار نیچه، نقد عمق آرمانی، یعنی عمق آگاهی وجود دارد. این عمق، جستجوی ناب و درونی

حقیقت است. نیچه نشان می دهد که این عمق در بردارنده‌ی تسلیم، ریا و پرده پوشی است، به طوری که تأویل گر به هنگام در نوردیدن نشانه ها برای افشا کردنش، باید به طور عمودی پایین رود. در نهایت فوکو به روایت نیچه چنین می گوید که هر چه جهان در برابر دیدگان ما عمیقتر می شود، در می یابیم که آنچه عمق انسان را پرورانده چیزی جز یک بازی کودکانه نیست. فوکو بلافاصله این وجهی نظر را در مقام قیاس با مارکس قرار می دهد:

«از خود می پرسم که آیا این مکانمندی و این بازی نیچه با عمق، قابل قیاس با بازی به ظاهر متفاوتی نیست که مارکس با سطحی گری کرد؟ مفهوم سطحی گری برای مارکس بسیار مهم است. مارکس در ابتدای کتاب سرمایه توضیح می دهد که چگونه برخلاف پرسئوس، او باید در مه فرو رود تا به واقع نشان دهد که نه هیولایی ها وجود دارند، و نه معماهایی عمیق، زیرا تمام آن عمقی که در مفهوم ساخته و پرداخته بورژوازی از پول، سرمایه، ارزش و غیره وجود دارد در واقع چیزی جز سطحی نگری نیست.» (۴۷)

فوکو در این مقایسه، جنبه ای دیگر از همداستانی نیچه، مارکس و فروید را به نمایش می گذارد. فضای تأویلی فروید، قواعدی که برای مطالعه روانکاوانه و رمزگشایی روانکاوا از آنچه در جریان زنجیره‌ی گفتار گفته می شود و مکانمندی مادی که بیمار را زیر سلطه‌ی نگاه روانکاو قرار می دهد. مارکس نیز از جامعه رمزگشایی می کند. و نشان می دهد که رو بنا (دین، فرهنگ، جامعه، سیاست...) اگر چه در لباسهای متنوع «نشانه ها» تن آرای کرده اند، در نهایت بازتاب زیر بنای شیوه و ابزار تولیدند. فروید کوشید تا به خوانندگان ثابت کند که رویا واقعیتی خاص را بیان نمی کند. تنها روایتی پر رمز و کد گذاری شده است. به این اعتبار رویاها به نقاشی شباهتی ندارند، بلکه به نوشتار هماننداند. (۴۸) می توان انگاره های رویا را همچون ابزارهای زبان در نظر گرفت. «رویا و نوشتار هر دو خیالپردازی و تحقق اشتیاق و خواست هستند.» (۴۹) از نگاه فوکو، ما بعد این سه (نیچه، فروید و مارکس) نشانه ها تأویلهایی هستند که سعی می کنند خود را توجیه کنند و نه برعکس (۵۰) هم نشینی درس آموز این سه اندیشمند نشان می دهد که چگونه هر یک، حتی بی آنکه خود بخواهند به بازی نشانه ها در سخن فلسفی رونق داده اند. صرف نظراز نیچه که در عرصه‌ی هرمنوتیک آگاهانه گام زده است، نه مارکس خود را فیلسوفی تأویلی می پنداشت و نه فروید گمان می برد که روانکاوی او پیامدهای هرمنوتیکش ارزشمندتر از بهره هایی است که برای دانش روان شناسی دارد. اما در واقع چنین شد. فروید با تقابلی که میان خودآگاهی و نا خودآگاهی به وجود آورد، عمیقاً خود را وابسته به موضعی ساختارگرایانه قرار داد. نقشی که غریزه جنسی در آثار فروید ایفا می کند نقشی نشانگی

و تأویلی است. مفاهیمی چون فرافکنی (projection) در ادبیات فروید، همانا کد گذاری شده‌ی سابق جنسی است. والایش و تصعید نیز هر یک ناخودآگاهانه حاصل پیام‌ها و انگیزه‌های لیبیدویی اند. مارکس اقتصاد را نقطه عزیمت کرد و آن را به همهی عرصه‌ها برد. او ساخت سیاسی را دست کم در آثار اولیه‌اش وابسته به نیروها و روابط تولیدی ارزیابی کرد. (۵۰) تبیین جامعه و تنازعات آن را به نزاع بر سر دستیابی به ابزارهای تولید فروکاست و حتی باور دینی، اخلاقی و منش فرهنگی جامعه را به تحلیل زیربنای اقتصادی ارجاع داد. او با اقتصاد، همهی پیچیدگیهای ساختار را ساده‌سازی کرد. او تقلیل‌گرایی (Reductionism) را به اوج رسانید و الگوی تحلیل طبقاتی را برای فهم همهی ساختهای اجتماعی تجویز نمود. در یک کلام مارکس برای رمزگشایی از تمام بخشهای افسون زده‌ی جامعه، اسم رمز اقتصاد را به کار بست. فروید نیز چنین کرد. اما در سطح تحلیلی خُرد. یعنی فرد. فروید نیز همهی رفتارهای آدمیانی را تأویل شدنی پنداشت. از عشق و ورزی و رفتار جنسی تا نمایش، هنر (۵۱)، درام و ناهنجاریهای روانی. فروید نیز یک تقلیل‌گرای تمام‌عیار بود. او نیز ریشه‌ی تمام رفتارهای انسان را در رؤیا و بیداری به‌غریزه نسبت می‌داد. فروید نیز در رمزگشایی از جهان به همان مسیری غلطتید که مارکس. و این هم داستانی، هورکهایمر و اریک فروم را به روانکاو و بررسی پیوندهای میان مارکس و فروید علاقمند کرد. با استناد به تحلیل لیبیدویی فروید، اریک فروم هر جامعه را دارای ساخت لیبیدینال می‌بیند. (۵۲) جامعه‌ای که ترکیبی است از غرایز انسانی اساسی و عوامل اجتماعی. روانشناس اجتماعی باید واریسی کند که چگونه این ساختار لیبیدینال به عنوان پیوند دهنده جامعه عمل می‌کند و چگونه بر اقتدار سیاسی تأثیر می‌گذارد. فروم تقسیم‌بندی فروید از غریزه‌ی مرگ و زندگی را به سبب اختلاط نابخردانه روانشناسی و زیست‌شناسی نمی‌پذیرد اما تمایزهای دوگانه مبتنی بر غرایز جنسی و صیانت نفس را در فهم و تحلیل روانشناسی اجتماعی به کار می‌گیرد. (۵۳) برای مثال وی در تبیین ظهور نازیسم در آلمان از شخصیت دوقطبی سادو-مازخسم که عمیقاً تعبیری فرویدستی است و ریشه در مفهوم سکسوالیته دارد بهره می‌گیرد. (۵۴)

پیامد کشف «قاره‌ی لذت» برای سخن فلسفی آن بود که میل جنسی در همه جا جاری است و به هر گوشه‌ای سرازیر است. فروم دریافت که جامعه خصلتی لیبیدینال دارد. همان گونه که لاکان نشان داد زبان نیز در پس سائق جنسی تکوین یافته است. فروید مانند نیچه فلسفه را آگاهانه به کنشی لذت بخش دعوت نکرد. او نشان داد که اساساً کنشی جز لذت وجود ندارد! از این رو فیلسوفان و اندیشمندان پس از او، این سابق جنسی را در همه جا جستجو کردند. دریدا در بازی تمایز، لکان در آیین‌های زبان، کریستوا در

بنیامینت، بارت در لذت متن و ژبیک در ایدئولوژیهای سیاسی و فرهنگ عامه. فروید بمب لذت محوری را در گوش سخن فلسفی منجر کرد و دست کم بسیاری از فیلسوفان پسامدرن را به تحلیل سکسوالیته در عرصه‌ی فلسفه سوق داد. فروید خود زبانگرا نبود، اما در تبیین ناخودآگاهی از اصالت زبان نشانه (زبان به معنای عام) دفاع کرد. فروید، خود معتقد به کنش لذت بخش نوشتار فلسفی نبود، اما با کشف سکسوالیته و جنسیت در روانشناسی، بسیاری را تشویق کرد تا غایت تلاش فیلسوفانه را در کسب لذت ببینند، و اساساً منکر آن شوند که متن چیزی برای عرضه دارد، جز لذت بردن. فروید پای بند به مکتب تأویلی (هرمنوتیک) نبود اما تأویل رؤیای او در پیچه ای آشکار به روی دانش تأویل گشود. فروید تقلیل گرایی تمام عیار بود. و هم زمان با مارکس، جهان اندیشه را برای دهه ها مشغول به دغدغه‌ی تقلیل گرایی داشت. فروید با دوگانه خود آگاه - ناخودآگاه و امکان پذیری تأویل و مناسباتی دیدن روابط میان بیماریها و نشانگان بیماری روانی و نیز کشف شبکه‌ی دال - مدلول پذیر میان رؤیا - واقعیت بی گمان در سنت ساختارگرایی جای می گیرد. درست همان گونه که دریدا متن را در فرایند سازی ساخت شکنی کرد، ژاک مری لاکان نیز، «میل» را واسازی نمود. لاکان گام موثری در اصالت یافتن زبان در مکتب روانکاوی برداشت و راه را برای میل - محوری در سخن فلسفی هموار ساخت.

«متن» واسازی شده، به زبان اصالت می بخشد. بر همین قیاس، «میل» واسازی شده نیز موجب اصیل شدن کنش لذت بخش در فرایند فهم و تأویل می گردد. اصلی ترین نقطه عزیمت ما در بررسی لکان نخست ساخت شکنی از مفهوم لیبدو و میل است و دیگری آمیختگی است که روانکاوی لاکان با مباحث مربوط به «زبان» پیدا کرده است. از دیدگاه لکان، زبان در روانکاوی امری بنیادین محسوب می شود. درک «دیالکتیک معنا» در تجربه‌ی روانکاوی متضمن سوژه ای است که خود را بر نیت فردی دیگر عرضه می کند. اصلی ترین تعریف لاکان در دیدگاههای فروید مربوط به نقش زبان در شکل گیری ناخودآگاه و میل است. وی در تکوین نظریه اش به طور همزمان به عناصری از زبان، ناخودآگاه، والدین و نظام نمادین و مناسبات فرهنگی می پردازد. تأثیر شگرف لاکان در پیوند خوردن واژگان زبان شناسی و روانکاوی بوده است. اگرچه در پسا ساختارگرا بودن لاکان اقوال متعددی وجود دارد، اما دست کم نمی توان او را در پاره ای از آثارش یک ساختارگرا تلقی کرد. هر چند زبانشناسی لاکان تا حدود بسیاری متأثر از دیدگاههای فردینادوسوسور است و طبیعی است که «دوگانه باوری» سوسور و «نظام مناسباتی زبان» نزد وی، به مثابه‌ی بخشی از میراث فکری به لاکان انتقال یافته باشد. نقطه اساسی تمایز میان فروید و لاکان

که همان رویکرد واسازانه‌ی لکان نیز در آن مندرج است، اصالت بخشی به زبان در تکوین ناخودآگاه نزد لکان است. برعکس آنچه که فروید پیدایش ناخودآگاه را ناشی از سرکوب گرایز می‌داند، لکان باور دارد که تکوین ناخودآگاهی از طریق زبان است. از این رو، همان مناسبات زبان در ناخودآگاه منعکس است. به عبارتی کامل تر، اساس ناخودآگاه بخشی از زبان است و با آن ساختاری مشابه دارد. (۵۵) رابطه‌ی ناخودآگاه با جهان رابطه‌ی دال هاست. و انسان با این جهان دال‌ها ارتباط نمادین برقرار می‌سازد. درست در همین رویکرد لاکانی به زبان و ناخودآگاه است که کنش واسازی رُخ می‌دهد. فروید با باور به دوگانه‌ی خودآگاه - ناخودآگاه، سوژه (اعم از من یا من برتر) را در جایی خارج از عرصه‌ی تبادل نشانگان می‌جست. در واقع «من» یا «من برتری» وجود داشت که بیرون از قلمرو زبان یا نشانگان متعین بود. اما لکان امیال آدمی را در ارتباط با زبان و ضمیر ناخودآگاه قرار می‌دهد و معتقد است که ضمیر ناخودآگاه محصول گرایش ساختارمند شدن «میل» توسط زبان است. (۵۶) از این رو لکان نیز استقلال سوژه‌ی انسانی را انکار می‌کند. هیچ سوژه‌کتابیه‌ای خارج از زبان وجود ندارد. سوژه‌ای برای لکان از طریق وضعیتش در رابطه با سیستم «نمادین» و ارتباطات این سیستم با مناسبات اجتماعی قابل فهم است. سوژه چیزی نیست جز شبکه‌ای در هم طنیده از خصوصیات و کاربردهای «میل» در زبان. ساختار زبان در سوژه انعکاس می‌یابد و زبان سوژه‌ی انسانی را از طریق لیبیدو شکل می‌دهد. به باور لکان «ناخودآگاه مانند زبانی از دال‌های بدون مدلول است. علامت‌هایی روی کاغذ که معنایی در پس آنان نیست. این شور دال‌جال به بُعد جدیدی از وضعیت انسان بدل می‌شود که در آن فقط انسان نیست که سخن می‌گوید بلکه چیزی در انسان، از طریق انسان سخن می‌گوید. به نظر می‌رسد که ناخودآگاه با زبان در قالب حروف مادی کار می‌کند». (۵۷)

در راستای تلفیق واژگان روان‌شناسی با زبان‌شناسی است که لکان مبادرت به ساخت واژگانی چون نظم خیالی (Imaginary)، نظم نمادین (Symbolic) و نظم واقعی (Real) می‌نماید. (۵۸) امر خیالی فرآیند تکوین من (Ego) را نشان می‌دهد. این مرحله را مرحله‌ی آئینه‌ای می‌نامند. آغاز این مرحله به باور لکان حدوداً در شش ماهگی است. در این مرحله اطفال با همذات‌پنداری با تصویر خودشان در آئینه می‌توانند حرکات خود را با هم مرتبط و هماهنگ سازند. البته مراد لکان از آئینه، می‌تواند آئینه‌ی واقعی یا آئینه‌ی فرد دیگری باشد. امر نمادین شامل همه‌ی نظام‌های رمزگانی از زبان گرفته تا قانون می‌شود. امر نمادین چارچوب غیر مشخص جامعه است. امر نمادین سازنده‌ی بخش عمده‌ای از آن چیزی است که ما به آن «واقعیت» می‌گوییم. در واقع در این امر است که چارچوب غیر مشخص جامعه استقرار می‌یابد.

در واقع بسیاری از مردم حتی پیش از زاییده شدن، درون امر نمادین (مناسبات فرهنگی، زبان، قانون و...) مستقر می شوند. لکان اعتقاد دارد که زنجیره‌ی دلالت‌ها یا به سخن دیگر «قانون دال» موجب تکوین امر نمادین می شود. برداشت لکان از سوسور در صورت‌بندی نشانه‌شناسانه‌ی میل و نقش زبان دیگر از طریق «قانون دال» موجب تکوین امر نمادین می شود. برداشت لکان از سوسور در صورت‌بندی نشانه‌شناسانه‌ی میل و نقش زبان در تکوین ناخودآگاه جلوه‌ای تمام‌عیار به دست آورده بر اساس آموزه‌ی سوسور، هر نظام دلالت مشتمل بر دال و مدلول است، دال تصویر ذهنی ما از صورت نشانه است و مدلول، مفهوم مرتبط با آن صورت. رابطه‌ی میان دال و مدلول نیز صرفاً از سر اعتبار و قرارداد است. به باور سوسور، زبان نظامی رابطه‌ی (relational) یا تفاوتی (differential) است. یعنی فهم و تعریف هر نشانه الزاماً در مناسبات آن با نشانه‌های دیگر و تمایز میان آن با سایر نشانگان قابل ادراک است. اما لکان، در چرخشی ساختارشکنانه نقطه تأکید خود را بر «دال»‌ها متمرکز می‌سازد تا مدلول‌ها. در این جا است که نقش زبان به منزله‌ی نظامی خود-بسنده و مستقل از فرا روی نشانه‌ها در نظر می‌آید. زبان جهان را به قطعاتی تقسیم می‌کند که ناخودآگاه در آن‌ها نطفه بسته است. از این رو نمی‌توان در برابر زبان موضعی بی‌طرفانه و خنثی اتخاذ کرد. (۶۰) زنجیره‌ی دلالتی همان چیزی است که نظم نمادین را به هم پیوند می‌زند و به زبان ساده، این زنجیره به شبکه‌ای کلی از دال‌های در دسترس اطلاق می‌شود. از این رو هر واژه، متداعی‌کننده‌ی زنجیره‌ای از دلالت‌هایی است که به هنگام کاربرد هر یک، نظامی از واژگان جانشین آن نیز در ذهن احضار می‌گردد. مثلاً می‌توان به جای استفاده از واژه‌ی گرما، حرارت، داغی، تب و... موارد مشابه دیگر را به کار برد. اگر به صورت کلان به این پدیده نگاه کنیم، اساساً کاربرد هر واژه در این زنجیره‌ی دلالتی به گونه‌ای است که گویی ما را ملزم به کاربرد تمام واژگان یک زبان می‌سازد. پیامد چنین پنداشتی آن است که نمیتوان جز از طریق قانون تصادفی و بی‌ثبات دال به چیزی نزدیک شد، از این رو ما محکوم هستیم که هیچ‌گاه جهان را به شکل واقعی خود شناسایی نکنیم و همواره در زندان زبان گرفتار بمانیم. (۶۱) دست آخر امر واقعی یا نظم واقعی که معرف قلمروی از زندگی است که کمابیش قابل شناسایی نیست و تقریباً شامل همه چیز می‌شود. امر واقعی همان جهان است قبل از آنکه زبان آن را تکه تکه کند. (۶۲) اما درست از آنجا که زبان چیزی را دست‌ناخورده باقی نمی‌گذارد، امر واقعی همواره از شناسایی طفره می‌رود. چیزی شبیه «نومن» کانتی است که شناسایی اش ذاتاً امکان‌پذیر نیست، نه از سر اتفاق و تصادفی بودن.

لکان معتقد است که امر واقعی تن به نمادین شدن نمی‌دهد. اگر می‌شد که مستقیماً امر واقعی

را درک کنیم، سوژه بودن ما از دست می رفت. (۶۳) لکان نیز مانند فروید تأکید زیادی بر آلت جنسی مردانه در کودک دارد. او مهمترین عامل پیدایش احساس ناقص بودن در دختران را، نداشتن آلت برجسته تناسلی می داند. چنین درونمایه ای از سوی فیلسوفان پسامدرن به ویژه در تبیین فمینیسم مورد استقبال قرار گرفته است. برای مثال، لوس ایری گاری، نشان می دهد که تجربه ی زنانه که پژوهش فلسفه سنتی آن را به حاشیه رانده است، از کثرت و تفاوت عمیق تری نسبت به تجربه ی مردانه نشان دارد. ایری گاری به جای کوچک شمردن تفاوت جنسی، بر اهمیت این تفاوت پافشاری می کند و انکار میکند که مقوله ها و آرمان های سنت فلسفی غالب بتوانند تجربه و اندیشه ی خاص زنان را درک کند. ایری گاری باور دارد که جنسیت زنانه همواره بر پایه ی پارامترهای مردانه در نظر گرفته شده است. (۶۵)

فروید با در آوردن غریزه جنسی در روانکاوی و لاکان با جستجوی بازتاب آن در زبان تأثیرات فراوانی در نقد سیاسی و گرایش آن به تحلیل لیبیدینال داشته اند. اساساً ما بعد فروید، بخش معظمی از سخن فلسفی و روانشناسی، در گرو تقید به واژگانی بود که در رویکرد فروید به میل و لذت و کنش های معطوف به این دو مقوله قرار گرفته و مهر خود را بر تحلیل های سیاسی و جامعه شناختی نیز کوبیده اند. لاکان و فروید نه تنها گرایش به تبیین جامعه شناسانه و تحلیل فلسفی مبتنی بر بررسی لیبدو را به دغدغه ای جدی بدل ساختند، که خود این بررسی ها و کنش آن ها را نیز، کنشی لذت-محورانه قرار دادند. به ویژه لاکان، که با زبان مند کردن درک ما از مفهوم ناخودآگاه و میل، عملاً تحلیل فلسفی را به عرصه ای برای جولان دادن کنش لذت بخش تبدیل ساخت و رویکرد گرایش کلاسیک فلسفه، یعنی جستجوی امر متعالی و حقیقت را - در بوته فراموشی نهاد. ما بعد این دو- یعنی فروید و لاکان - سخن فلسفی و دانش سیاسی به غایت سکسوالیته را جدی گرفت و آن را به مبنایی نظری برای فهم معرفت و صورتبندی های آن و نیز نحوه ی شکل گیری «سوژه» انسانی را در ایدئولوژی میدل نمود. فوکو، که بیش از هر چیزی دیگر، علاقمند به نحوه ی شکل گیری انسان به منزله ی سوژه ای در عرصه ی قدرت است، ضمن تبارشناسی غریزه جنسی نشان می دهد که جنیست چگونه عنصری اساسی در استراتژی قدرت، به خصوص در جامعه مدرن بوده است. (۶۶) به باور فوکو، تبارشناسی جنسیت، تبارشناسی قدرت نیز هست. (۶۷) روند سوژه شدن انسان در بخشهایی از طریق ارتباط دانش - قدرت با مفهوم «لذت» و با در اختیار گرفتن مکانیزم هایی چون اعتراف، اخلاق، و در روزگار جدیدتر، دانش روانکاوی پیوندهایی ناگسستی دارد. سکس چیزی بود که از طریق آن فرد اداره می شد و استراتژی های مهار و کنترل جنسیت به واسطه ی اعتبار و اهمیتی که لذت

◇ فلسفه سیاسی: کنشی لذت بخش یا فعالیتی حقیقت یابانه؟

جنسی دارد، کاربرد جنسیت را به منزله‌ی بخشی از نظام سوژگی برای ایجاد سلطه بر انسان به کار گرفته اند. به موازات پانهادن انسان در روزگار مدرن، گفتمانهای مربوط به جنسیت تکثیر گردیدند و مردم هر چه بیشتر و بیشتر ترغیب گردیدند تا در مورد آن صحبت کنند. فوکودر تحلیلی تبارشناسانه غریزه‌ی جنسی را امری فیزیولوژیک نمی‌پندارد و آن را واقعیتی نهانی نمی‌بیند که فهم آن دشوار باشد، بلکه سکسوالیته شبکه عظیمی است که در آن انگیزش بدن‌ها، تشدید لذات، تحریک به گفتار، تشکیل دانش‌های خاص و تحکیم و سلطه و مقاومت‌ها، بر اساس مناسبات میان قدرت و دانش با یکدیگر پیوند می‌خورند. (۶۹)

پسامدرنیسم، فلسفه‌ی لذت بخش

بخش معظمی از غایت فلسفه نزد فیلسوفان پسامدرن، تعامل ویژه‌ای با جهان است که محصول آن گونه‌ای لذت بخشی ذوقی است. پیش از این، چنین رویکردی به فلسفه را تبارشناسی کردیم و ریشه‌های آن را به باور نیچه، در یونان پیش از سقراط دیدیم. خود نیچه نیز در شعله‌ور گردیدن چنین آتشی بسیار موثر افتاد. اساساً او فلسفه را بار دیگر به اسطوره و هنر و هر آنچه او – روح دیونوسیوس – نامیده می‌شد بازگردانید و به فلسفه ویژگی لذت – محوری بخشید. چنین رویکردی به فلسفه بعدها مورد استقبال واقع شد و سخن فلسفی را عرصه‌ی کشف‌ها و خلق‌های ادبی قرار داد و موضوعات فلسفه را به ارزشهای زیبایی‌شناسانه تقلیل داد. متفکران پسامدرن، برعکس فیلسوفان تحلیلی که زبان بی‌پیرایه و ساده را برای فلسفه تجویز می‌کردند، مهمترین ویژگی زبان را نه در آئینه سانی و واسطگی که در قدرت بلاغت و زبان‌آوری می‌دیدند. آنها اساساً از همین ویژگی برای شناخت خود زبان نیز کمک می‌گیرند. مراد از بلاغت و زبان‌آوری، استفاده از ویژگی‌های تصویری و استعاری زبان در تأثیرگذاری بر مخاطب و ترغیب اوست. برعکس سقراط افلاطون در آپولوژی (Apology)، ایشان، جدا کردن جنبه‌های بلاغی زبان را از فلسفه زیر سؤال برده‌اند و عقل باوری محض و خشک فلسفه را تقبیح نموده‌اند. در این خصوص متن به زمینه‌ای برای التذاذ و هنری – ادبی تبدیل می‌شود و می‌توان با آن تعامل شهوانی داشت! رولان بارت آشکارا از چنین سویه‌ای در استراتژی قرائت سخن می‌گوید. اوج چنین نگاهی در کتاب «لذت متن» جلوه‌گری می‌کند. لذت متن اوج تأملات خلاقانه بارت در مورد نوشتار است. این کتاب سرشار از اسطوره‌ی انسان‌پنداری (Anthropomorphism) نسبت به متن است. در این کتاب بارت از دو مفهوم برای تبیین کنش لذت – محورانه‌ی خوانش متن یاد می‌کند. (plaisir) که لذت عادی و عمومی است و دیگری (jouissance) که

◇ ۷۹ فصلنامه تخصصی علوم سیاسی / شماره نهم

وزنی اروتیک دارد و گاه به معنای اوج لذت جنسی و مسرت مفرط نیز ترجمه گردیده است. بارت در برخی از آثار خود رویکرد ساختارگرایانه دارد، در این اثر اما چرخش بارت به پساساختارگرایی بانفی تقابل‌های دوگانه لذت - سرخوشی و شالوده شکنی تقابل گفتار- نوشتار برآورده می‌گردد. (۷۰) بنیان کار بارت بر «ناسازه» است. (۷۱) بارت در این اثر به شیوه‌ی نیچه در بسیاری از آثارش قطعه نویسانه و گزین گویه وار می‌نویسد. شاید چنین شیوه‌ی نگارشی خود مقدمه‌ای برای درک «لذت متن» است. لذت متن بارت، خود بخشی از فرایندواسازی لذت در جریان خوانش متن است. «لذت / سرخوشی: به لحاظ اصطلاح شناسی، همیشه نوسانی میان این دو هست. من دچار لغزش می‌شوم، سردرگم می‌شوم، به هر روی، همیشه جای تردید و تزلزلی باقی است...! اگر من این جمله، این قصه، این واژه را با لذت می‌خوانم از آن رو است که این‌ها همه با لذت نوشته شده است...» (۷۲) بارت در این اثر، به گونه‌ای پوشیده از استعاره سخن می‌گوید که اساساً معلوم نیست او در حال بررسی فرایند واسازی در جریان خوانش است یا درحال نوشتن نثری ادبی! و جالب آنکه ضمن این استفاده از لشگر استعارات و تمثیل‌های ادبی، بسامد کاربرد عناصری که هر یک به گونه‌ای با کنش جنسی مرتبط اند، بیش از سایر نظام‌های استعاری است. فضای این استعارات، سرشار از تعلیقات و رمزگان فرویدیستی است (۷۳) بارت در به کارگیری استعارات جنسی و درکی لیبیدینال از فراشد خوانش، از این مرزها نیز عبور می‌کند. او آشکارا از حضور لذت جنسی در فراشد خوانش می‌گوید (۷۴) کاربرد سخاوتمندانه‌ی اسطوره، انسان‌پنداری متن، تفنن و تدوq، لشگری از استعاره‌ها، روایت‌های داستانی و... اینها در خدمت خلق یک اثر ادبی نیستند. همین‌اینک بارت در حال بررسی عمیق‌ترین مفاهیم فلسفی در حوزه‌ی ساخت شکنی متن و لذت خوانش متن است! او در عمیق‌ترین مباحث هرمنوتیک نمود کرده است و شگفتا که زبان او به هیچ روی به گادامر، اشلایرماخر، ریکور و... شباهت ندارد. او با واژگانی سخن می‌گوید که ما عمدتاً در لحظه سرایش شعر انتظار داریم. بارت در لذت متن تبیینی کاملاً زیست‌شناختی از متن ارائه می‌کند. او مبادرت به کشف نقاط شهوی متن می‌نماید و درست بر اساس الگوی فیزیولوژیک نشان می‌دهد که کجای متن شهوت آورتر است! درست همانگونه که پزشکان اندام‌های جنسی یک ارگانیسم زیستی را در سالن تشریح توضیح می‌دهند (۷۵)

بی‌شک بارت در صدد ایجاد تحریک حس شهوانی در خواننده‌ی خود نیست، او درحال تبیین عمیق‌ترین کنش شالوده‌شکنانه در جریان واسازی متن هنگام خوانش است. اما نمایش کلمات و استعارات وی، اثرش را بیشتر شبیه به مجلات پورنوگرافی کرده است تا بخشی به غایت دشوار، جدی و مهم در عرصه‌ی فلسفه!

او لذت متن را با ورود به عرصه‌ی دیگری از رفتار جنسی توضیح می‌دهد. کنش شتابزدگی و دستپاچگی ناشی از برخورد با امری لذت بخش (همبستری). گویی درست عین همین کنش در مواجهه با متنی لذت بخش نیز وجود دارد. انگار متن نیز ما را دستپاچه می‌کند! بارت می‌گوید:

«اما کلاسیک‌ترین روایت‌ها (رمانی از زولا یا بالزاک یا دیکنز یا تولستوی) هم در بطن خود حامل نوعی «میان‌بر» خفیف است: ما همه چیز را با شور و شدتی واحد نمی‌خوانیم، ضرباهنگی ایجاد می‌شود، ضرباهنگی موجه، فارغ از انسجام متن، اشتیاق جدید ما به دانستن ما را وادارمان می‌کند که برخی از بندها را جا انداخته یا با شتاب از آن‌ها بگذریم (چون پیش‌بینی می‌کنیم که ملال آور خواهند بود) تا هر چه سریعتر به بخش‌های پرکشش‌تر ماجرا برسیم... ما جسورانه از توصیف‌ها، توضیح‌ها، تحلیل‌ها، و گفتگوها چشم می‌پوشیم... میان‌بر، سرچشمه یا انگاره‌ی لذت، در این جا دو لبه‌ی ملال آور را با هم مصادف می‌کند... میان‌بر نه در سطح ساختار زبان‌ها که تنها در وهله‌ی مصرف زبان‌ها شکل می‌گیرد...» (۷۶)

بازی بارت با کنش ادبی و ذوقی لذت بخش محصور و منحصر به «لذت متن» نیست. بارت عرصه‌ی اسطوره‌شناسی و کاربرد گرایش و به تحلیل اسطوره – محورانه را در نقد ایدئولوژی و ادبیات بورژوازی نیز به کار می‌برد. در آنجا نیز ادبیات بارت ویژه و منحصر به فرد است. بارت اسطوره را نوعی گفتار (speech) می‌داند. (۷۷) البته بارت هر نوع گفتاری را اسطوره نمی‌داند، به تعبیر او، زبان نیازمند وضعیتهای و شرایط ویژه‌ای است تا به اسطوره تبدیل شود. به اعتبار بارت اسطوره نظامی از ارتباط است. بارت مانند ساختارشکنان دیگر، اسطوره را فاقد گوهر و ذات می‌داند. وی اعلام می‌کند که مبنای تمایز اسطوره‌ها از یکدیگر، گفتمانی است که انتقال می‌دهند، نه ذات متمایز کننده آنها از هم. در راستای تبیین اسطوره‌ای گفتارها، عبارت نظام یا ایدئولوژی بورژوازی را نیز گونه‌ای ساختار اسطوره‌ای مسلط می‌داند. او اعتقاد دارد که از ۱۷۸۹ به بعد، در فرانسه چندین نوع بورژوازی به جای یکدیگر در مسند قدرت نشسته‌اند. بورژوازی از حیث سیاسی در حال یکی شدن با ملت است. بارت ساختارشکنی از اسطوره را راه حل نقد و واسازی بورژوازی می‌پندارد، چرا که هم اسطوره‌ی ملت و هم اسطوره‌ی بورژوازی در تاریخ ما بعد انقلاب فرانسه، به دلیل هم‌نشینی‌های متکثر و متعدد ساختاری معنای یکدست و کمابیش مشابهی را در گوش تداعی می‌کنند. او اسطوره را نوعی گفتار سیاست‌زدایی شده می‌پندارد که در صدد است تا نیتی تاریخی از امری جاودان را به حوزه‌ی باور و پذیرش ما برساند. اسطوره مناسبترین ابزار برای وارونگی ایدئولوژی است که در حال حاضر مشخصه جامعه بورژوازی غرب است. از حیث شکلی نیز، اسطوره بهترین ابزار را برای

ایدئولوژی به دست داده است. به تعبیر نشانه‌شناسانه، اسطوره‌گفتاری سیاست زدایی شده است. اسطوره نشانه‌ای از امری سیاسی است که سویه‌های صریح دلالت سیاسی آن سلب گردیده است. اسطوره امری سیاسی را چکیده و ناب می‌کند. اسطوره پیچیدگی‌های کنش‌های انسانی را محو می‌کند و به آنها سادگی «ذات‌ها» را اعطا می‌کند. اسطوره از دیالکتیک اجتناب می‌ورزد و جهانی را سامان می‌دهد که از هر گونه تعارضی مبرا است. بارت می‌گوید که «اسطوره وضعی متبرک را برقرار می‌سازد، به نظر می‌رسد که چیزها فی‌نفسه دارای معنایی هستند». (۷۸) بارت در تحلیل اسطوره در سطح فرهنگ عامه ابداعات مثال زدنی دارد. سویه‌هایی از تحلیل که گاه به طنز شباهت دارند. (ژریک نیز تا حد بسیاری همین سویه‌ها را در فهم جامعه‌ی سرمایه‌داری به کار می‌برد) برای مثال بارت در دنیای تبلیغات نمودهای با ظرافت، و پیچیدگی این کاربرد اسطوره را معرفی می‌کند. برای مثال در «شوینده‌ها و زُداینده‌ها» بارت به تحلیل این نکته می‌پردازد که چگونه بعضی از مواد معنای ایدئولوژیک خاصی در فرهنگ می‌گیرند. او مثالی می‌زند که البته فهم آن نیازمند آشنایی با نظام تبلیغاتی کالا در فرانسه دهه‌ی هشتاد است. او «پرسیل» به عنوان یک ماده شوینده و «اومو» که یک مایه‌ی زُداینده است را مقایسه می‌کند. هر دو ماده ساخت شرکت (unilever) اند، شوینده‌ها مثل «پرسیل» و زُداینده‌ها مثل «اومو» که از ترکیبات کلردار آمونیاکی تهیه می‌شوند که لباس‌ها را از شر لکه‌ها خلاص می‌کنند. اما مواد زُداینده مثل «اومو» که از ترکیبات کلردار و آمونیاکی تهیه می‌شوند از جنس آتش شمرده می‌شوند و از این رو پاک‌کننده و حلال‌اند و جنگی علیه کثیفی به راه می‌اندازند. در بیان اسطوره‌ای، «پرسیل» همان پُلِیس است که لکه‌ها را مهار می‌کند، در حالی که «اومو» به خاطر نفوذ به عمق لباس‌ها، نیروی نظامی است! در جایی دیگر بارت «پلاستیک» را نشانه‌شناسی می‌کند. از این رو پلاستیک به دلیل سهولت شکل‌پذیری جلوه‌ای معجزه‌آسا از توانایی انسان برای مبدل ساختن طبیعت به وسایل سودمند و تحت کنترل بورژوازی مورد تمرکز قرار می‌گیرد. پلاستیک چشم‌اندازی در دنیای انسانی ترسیم می‌کند که در آن هم وسایل، وسایلی مبدل، یا به عبارتی دیگر، دارای خاستگاه انسانی‌اند. پلاستیک علامت یا نشانه آشکار قدرت و سلطه انسان بر طبیعت است. (۷۹) بارت در جایی دیگر، «برج ایفل» را نماد غلبه و سلطه می‌داند. او نقل قول می‌کند که چگونه در رستورانهای پاریس دشوار است تا کاری کنی که برج ایفل را نبینی! از خلال مه و ابر، در باران و در هرجا که باشی این «برون‌بودگی» را می‌توان دید. برج ایفل در زندگی مردم پاریس ادغام شده است و همچون رودخانه، کوه یا صخره‌ای طبیعی، ابدی و همیشگی است. ما در قیاس با برج، پیکرهایی چرخان هستیم

که او مرکز استوار آن است. (۸۰) حتی برج نه تنها در فرانسه، بلکه در سراسر جهان وجود دارد. نمادی از فرانسه است و در هر جایی که پاریس باید به عنوان ایماژ بیان شود حاضر است. (۸۱) در اینجا نیز نمی‌دانیم که آیا با متنی مواجهیم که در صدد نقد ایدئولوژی بورژوازی است یا در حال رساندن تجربه ای لذت بخش به خواننده. نوشتار بارت سرشار از تعهد وی به کنش لذت بخش فلسفه است. او درست همانگونه که در «لذت متن» تحلیل کرد، به شدت به شهوانی بودن نوشتار خود باور دارد که چرا که خود او گفت که این متون لذت بخش اند زیرا نویسنده آن از نوشتنش چنین قصدی را داشته است. برای ما که عادت داریم در سنت نقد سیاسی فی‌المثل همان شیوه ای را ببینیم که پوپر در جامعه باز و دشمنان آن، توتالیتاریانیسم را به مَهْمِیز کشانید یا آرنست در کتابی با همین عنوان و یا مارکس در آثارش به جدیت و بی‌پیرایه‌ی مطایبه‌ی ادبی، به مصاف با سرمایه داری و بورژوازی رفت، برای ما که گفتگوی انتقادی را در صف آرای مکتب فرانکفورت با صنعت فرهنگ مشاهده کرده ایم، برای ما که نقد هنر و فرهنگ پاپ را نزد آدورنو دوره نموده‌ایم و... شگفت آور و گاه جالب توجه است که در نقد سرمایه داری از نشانه‌شناسی کالا، پلاستیک و مواد شوینده اثری بیابیم. چنین سوبه ای در آثار بارت او را جذاب و پر حاشیه و در سنت نقد ایدئولوژی خلاف عادت ساخته است. خود بارت در این خصوص شک دارد که بتوان با سنجی لذت، متنی را ارزیابی کرد، زیرا دیگر نه احترامی می‌ماند و نه انتقادی. (۸۲) شگفتا که بارت از کنار این اظهارنظر خود به آسانی عبور می‌کند. او متن را واجد شکلی انسانی می‌پندارد. یک فیگور، یک آناگرامی از تن، اما شهوت خیز. لذت متن به تعبیر وی فروکاست پذیر به کارکرد دستوری آن نیست، همچنان که نمی‌توان آن را به یک نیاز فیزیولوژیک نیز فرو کاست. (۸۳) بارت نظام های ایدئولوژیک را همچون داستان‌ها، و رمانهای کلاسیک در چارچوب طرح و توطئه، بحران‌ها و کارکنترهای خوب و بد می‌بیند. اما «لذت متن یک ایدئولوژی را بر ایدئولوژی دیگر مرجح نمی‌سازد... ما یک متن (لذت بخش) را چنان می‌خوانیم که مگسی گرد اتافی می‌گردد. با چرخش‌های ناگهانی که عزمی فریبکارانه دارند، پرشور و پوچ: ایدئولوژی از متن و خوانش متن همچون نگاهی به چهره ای در می‌گذرد (در کار عشق نیز برخی لذت شهوانی را در همین ظاهر می‌یابند)... هستند کسانی که خواهان متنی بی‌سایه و فارغ از ایدئولوژی مسلط اند، اما چنین خواستی به معنی خواستن بدون باروری، بدون زاینده‌گی، و متنی سترون خواهد بود». (۸۴) بارت آشکارا امکان نقد ایدئولوژی را منکر می‌گردد. او خوانش را نیازمند ایدئولوژی می‌داند. بارت آشکارا اعلام می‌کند که زبانی که او با آن در درون خود سخن می‌گوید، زبان زمانه‌ی او نیست، این زبان طبعاً اسیر نشانه‌های ایدئولوژیک

است، بارت در پایان اثر خود- لذت متن- از این که سویه‌ی لذت از خوانش فلسفی حذف گردد گلابه مند است: «به محض آنکه در جایی، کلمه‌ی دربارهِی لذت متن بر زبان آورید دو پلیس حاضر و آماده هستند که آن‌ا شما را دستگیر کنند، پلیس سیاست و پلیس روانکاوی...» (۸۵) بارت انعکاس کُنشی است در متن که ساختارشکنی را میان دوگانه لذت/میل بنیان می دهد. او از لاکان تأثیر پذیرفته است. بارت قدرت لیبیدینال زبان را به خوبی شناسایی کرده است و با همین قدرت به سراغ جامعه بورژوازی رفته است. بارت اسلحه‌ی لیبیدو را به یاری نقد اجتماعی در آورده است اما چه جای پای لغزان تر از میل برای نقد جهانی که خود زخم خورده‌ی اپیکوریسم سرمایه دارانه است؟ مارکس، انگلس، پوپر و آرت نیز نقادان بزرگ سیاست بوده اند. در آثار ایشان اما جستاری برای لذت نیست. نقد از نگاه ایشان نقدی است بر پیکره واقعی و ملموس جامعه، بدون پناه آوردن به عرصه‌های لذت در متن. آری، شاید بتوان بدون واسازی لذت/میل در عرصه‌ی فلسفه سیاسی همچنان منتقد ایدئولوژی بود! کاری که بارت دوست نداشت مبادرت به تکرار آن نماید!

پسامدرنیزم سرشار است از معاشقه‌ای مطایبه آمیز با متن! فیلسوفان این عرصه از کاربرد پیاپی «لذت» در متن و اقناع لیبیدینال مخاطب احساس ناخوشایندی ندارند و در واقع، ویژگی ژانری نوشتار پسامدرن دست کم در بخشی از وجود به چنین مُغازه‌هایی بامتن متکی است. برای مثال ژیل دلوز در نقد ایدئالیزم افلاطون آنچنان که کسانی چون کانت و هگل به نقد کوشیدند ظاهر نمی شود. او از «واژگون ساختن افلاطون گرایی» می گوید. از مفهوم «وانموده» اساس نوشتار او در «افلاطون و وانموده» همین تکرار پرسامد مغازه با مفهوم «وانموده» است!

«اگر بگوئیم که وانموده رونوشتی است از یک رونوشت، شمایی است بی نهایت فرو داشته، شباهتی است بی نهایت دقت، آنگاه حقیقتی بنیادین را از خود باز می داریم...» (۸۶)

به نظر می رسد دلوز در این مقاله و در آثار دیگری از این دست برای زبان منزلتی تبعی قابل نیست. دقتی کوتاه به این نوشته‌ها، نشان می دهد که در آن‌ها، زبان کارکردی و رای تبیین و تقریر موضوع دارد. گویی زبان از حقیقتی و رای متن سخن می گوید. زبان دچار افت و خیز می شود، نمایش بازی می کند و کنش‌های خاص می یابد. زبان به اسطوره‌ها و کاربرد پرسامدشان می گراید و هویتی انسان مدارانه (Anthropomorphism) می یابد. و رفته رفته متن، با اجزای خود مسابقه‌ی ابهام و دشوار نویسی می دهد! و گاهی نیز، جملات به عمد مسیری فرعی و گمراه کننده پیدا می کنند:

«به بیان کوتاه، در وانموده همیشه گونه‌ای مجنون شدن در جریان است یا به گونه‌ای بی مرز شدن،

همچون در مکالمه فییس، جایی که بیشتر و کمتر همواره قدری فراتر می روند!]]، شدنی همواره دیگرانه!]] شورشی شدن ژرفناها!]]، قادر به گریز از امر تساوی، از مرز، از «همان» یا «از شبیه»: همیشه بیشتر و کمتر به گونه ای همزمان، ولی تساوی. هرگز تحمیل مرزی بر این شدن، نظم دادنش بر اساس «همان»، «شبیه» ساختنش و در مورد جزئی که شورسگر باقی می ماند، سرکوب کردنش در ژرف ترین ژرفنا!]]». (۸۷)

به جد می توان مرز میان این گونه دشواری را با دشواریهای فهم شدن و تبیین پذیر فلسفه هایی چون کانت و هگل متفاوت دانست. حتی کاستیهای ناشی از ترجمه نیز، نمی تواند دلیل این همه نارسایی متن باشد. تنها یک توجیه باقی می ماند و آن هم تمایل نویسندگان پسا مدرن در ایجاد «امضای سبکی ای» خاص در آثار خود. البته برای دلوز به مثابه یک شارح فلسفه نیچه و نویسنده اثر معروف نیچه و فلسفه در ۱۹۶۲، پیروی از چنین شیوه ای چندان غیرمتعارف نیست. توجه دلوز به لیبدو در فلسفه، در بخش دیگری از آثار او بازتاب دارد. در راستای کاربرد اسطوره ای اودیپ، که از قضا مورد کاربرد فراوان فروید نیز بوده است، او ادعا می کند که تاریخ فلسفه را باید «اودیپ فلسفه» نامید. داستان اودیپ، داستان عقده ای بر خواسته از اختگی و قطع عضو ارگان جنسی یکی از اساطیر است. فروید این داستان را در تبیین نقش فروخوردگی جنسی در بیماریهای روانی به کار می برد. دلوز این قطع عضو را استعاره ای از سرکوب فلسفی می داند که نیچه نیز در برخی آثارش همچون «غروب بتان» بر آن تاخته بود. در راستای به کاربری استعاره ای اودیپ، دلوز و فیلیکس گتاری، در «ضد-اودیپ: کاپیتالیسم و شیزوفرنی»، پسا ساختارگرایی و رادیکالیسم سیاسی را تلفیق ساخته اند. آنان عدم پذیرش نومارکسیستی کاپیتالیسم را با عدم پذیرش روانکاوی فرویدی پیوند داده اند. روانکاوی ای که خود تلاشی است بورژوازی برای سرکوب زندگی غریزی یا میل از طریق رمزگذاری این زندگی با زبان خانواده (یعنی عقده اودیپ) تحت لوای کنترل اجتماعی. نقد آنان تا آنجا پیش می رود که آنها برداشت مفهومی «خود» را دچار واسازی می نمایند. خودی که سرمشء عقلانیت، اقتدار و کنترلی عقلانی است. از نگاه فروید، شیزوفرنی ویژگی بیماران روانی است حال آنکه دلوز و گتاری آن را بخش طبیعی از کنترل اجتماعی بورژوازی می بینند. از نگاه این دو، شیزوفرنی به ما امکان می دهد تا زندگی آشفته ای میل را به همان گونه که نیچه در اراده ی معطوف به قدرت، بخشی از بنیاد انسان است، ملاحظه نماییم. دلوز و گتاری اعتقاد دارند که رمزگشایی از جریان ها و قلمروزدایی از عضو جامعه اساسی ترین گرایش کاپیتالیسم را شکل می دهند. کاپیتالیسم بی وقفه به سرحد خود نزدیک می شود، سرحدی که دقیقاً شیزوفرنیک است. کاپیتالیسم گرایش دارد با تمام نیروهایش انسان شیزوفرنیک را به منزله ی سوژه

جریان رمزگشایی شده روی بدن بدون اندام تولید کند. به باور این دو؛ شیروفرنی بیماری زندگی مدرن و شیوهی زندگی آن نیست. بیماری فرایند تولید است. (۸۸)

صرف نظر از سنت مشترک پسامدرنیست ها که همانا ضدیت با سرمایه داری و نقد بورژوازی است، دلوز نیز در عرصه نقد اجتماعی زبان ویژهی «إغلاق»، واسازی وابهام و اجمال را در پیش می گیرد. او در نقد ایدئولوژی بورژوازی نشان می دهد که چگونه بورژوازی از طریق نظامی از مبادلهی قرارداد، به هنجارسازی را گسترانیده. استعاره دلوز در «اندیشهی ایلیاتی» کاربرد روانکاوی فروید به مثابهی نوعی قرارداد با بیماران روانی است. بیمار روانی تحت ارتباط قراردادی واقع می شود و به خواب مصنوعی که دلوز آن را رابطه ای قراردادی فرض می کند وارد می شود. روانکاوی فرویدگونه ای رمزگذاری بود. فلسفهی بورژوازی نیز با رمزگذاری همان کار را می کند. ایدئولوژی رمزگذاری بورژوازی است. نیچه تنها کسی بود که در مقابل شیوه ای که جوامع ما خود را رمز زدایی می کنند، باردیگر خود را رمزگذاری نکرد. کار نیچه یک رمززدایی مطلق بود. دلوز از این بابت تنها «کافکا» را قابل مقایسه با نیچه می داند. (۸۹) اشاره دلوز در نقدهای اجتماعی خود به نقد فوکو از دانشهای انسانی و نظام های به هنجارساز شباهتی چشمگیر در محتوا دارد. جز اینکه دلوز به دلیل نزدیکی زایدالوصفی که به نیچه دارد، گرایش اکیدتری بر لذت- محوری در نوشتار از خود نشان می دهد. دلوز یک ضد سوژه گرای تمام عیار است. او در کتابی با عنوان «مارسل پروست و نشانه‌ها» چنین نوشته است که پروست بنیانگزار تصویر و شکل تازه ای از موقعیت اندیشه است. پروست اندیشه را چیزی خارج از «سوژه» تصور می کند که در پیکر نشانه ها به ذهن می رسد. اندیشه از سوژه یا «من» منشا نمی گیرد بلکه در نیروهای غیرارادی خارج از حیطهی «من» حکم می راند. (۹۰) دلوز در همسُرای با فوکو در چگونگی تعین این سوژه ها به هنگام پاسخ به پرسش مایکل هارت، پیرامون پیامدهای سیاسی «فرایندهای سوژه ساز» به روش های مختلفی توجه می دهد که افراد و گروهها خود را از طریق فرایندهای سوژه شدن به عنوان سوژه ها شکل می دهند. تفاوت او با فوکو در آن است که دلوز، این سوژه شدن را در میزانی از کناره گیری از اشکال ثابت و غالب قدرت و دانایی متجلی می بیند. لحظه‌هایی آنی که می توان از آنها استفاده کرد. دلوز در این گفتگو نشان نمی دهد که از «رهاسازی سوژه» دقیقاً چه چیزی را اراده می کند و یا بر اساس کدامین ساز و کار، سوژه ها در لحظاتی فرصت حرکت مستمر میان «درون» و «بیرون» را به دست می آورند. (۹۱)

تقریباً به جز فوکو، هیچ فیلسوف پسامدرنی را سراغ نداریم که از لذت متن گذشته باشد. بازی دریدا با

_____ فلسفه سیاسی: کُنشی لذت بخش یا فعالیتی حقیقت یابانه؟ ◇

واژگانِ تفاوت / تفاوت (Difference/Difference) را به خاطر داریم. افسانه فارماکون یا دارویی که هم دارو است و هم خاصیت سم دارد. دریدا این اسطوره را برای بیان خاصیت دوگانه نوشتار در فلسفه (متافیزیک غرب) به کار برده است. افسانه پرسپوال، اساطیر یونان باستان، منش ادبی، داستان‌گویی و اسازی شده زبان در آثار پرچم دریدا و اتخاذ سویه های گزین -گویه نوشتی. به هنگام بررسی نوشته‌های این فیلسوفان، همواره پای اساطیر در میان می آیند و زیبایی های نوشتاری و التذاد هنری حاصل می‌گردد. برتراندراسل به واسطه‌ی نگارش ادیبانه‌ی «تاریخ فلسفه در غرب» به دریافت نوبل ادبی نایل گردید، او اما لذت ادبی را در خدمت تبیین و تفهیم مطالب مندرج در اثرش در آورد. درست برعکس این استراتژی، پسامدرنیسم، از آنجا که اساساً حقیقتی را در کار نمی بیند، به لذت نوشتار اصالت می دهد. چنین است که پسامدرن گونه ای ژانر ادبی شناسایی می شود نه سخن فلسفی. دلوز، بارت و برخی دیگر از نویسندگان پسامدرنیسم، قویاً به بسط لذت در فراشد نگارش فلسفی اهتمام ورزیده اند. ما در ادامه‌ی این فصل به چهره ای دیگر اشاره خواهیم کرد. اهمیت او برای نوشتار ما از چند سو است. نخست تأثیرات فراوانی که از لکان در اسازی «میل» پذیرفته است، دوم اهتمام او به نقد فرهنگ عامه و ایدئولوژی سیاسی و سوم شیوه ای که او در نقد فرهنگ عامه و ایدئولوژی به کار بسته است. اسلاوی ژیتک تشابهی فراوان با رولان بارت دارد. اونیز منشی لذت - محورانه و ذوقی را در آثارش پی می جوید و آثارش واجد ارزشهای زیبایی شناسانه فراوانی است. اسلاوی ژیتک، فیلسوف یا به عبارتی بهتر- نویسنده ای که در مارکسیست بودن او تردید است. هر چند تردیدها درباره‌ی مارکسیست نبودن او بیشتر است! فردریک جیمسون در کتاب «پست مدرنیسم یا منطق متأخر فرهنگی سرمایه داری» به اشکالی از پیوند مارکسیسم با سایر اندیشه های معاصر اشاره کرده است. مارکسیسم پوزیتویستی انگلس، مارکسیسم کانتی در اینترناسیونال روم، مارکسیسم هگلی لوکاج، مارکسیسم فرویدیستی مارکوس، مارکسیسم پراگماتیستی سیدنی هوک و پسامارکسیسم لاکلاو و موفه. به باور بویل، ژیتک برای ایجاد گفتمانی بدیع در مارکسیسم به ایجاد ترکیبی از فلسفه مارکس و اندیشه های روانکاوی لاکان مبادرت ورزیده. (۹۲) ژیتک با تلفیق روانکاوی و مارکسیسم مبادرت به تأسیس نظام فکری خود نمود، نظامی متأثر از نشانه شناسی بیماری لاکان که این نشانگان را به منزله‌ی «زبان» قابل ارزیابی می داند. (۹۳) در پیروی از الگوی ارزش- افزوده و ارزش مبادلاتی مارکس، ژیتک از الگویی با عنوان: همانندی میان «لذت افزوده» و «ارزش افزوده» استفاده می کند(۹۴) و از همین جاست که مطایبه ژیتک با حقیقت و متن آغاز می شود.

فصلنامه تخصصی علوم سیاسی / شماره نهم ◇ ۸۷

در واقع ژیزک با مجاز کاری را می کند که مارکس به معنای عینی با پدیدارهای اقتصاد سیاسی. مطایبه‌ی ژیزک با نقد سیاسی سرمایه داری بخش قابل توجهی از آثار او را رقم می زند. ژیزک با همین مطایبات است که فلسفه را به امری لذت بخش تبدیل می کند. (۹۵) علاقه ژیزک در اصل به فرهنگ عمومی و تجربیات روزمره‌ی زندگی است. در واقع ژیزک با این التفات، فرهنگ روزمره، به گونه‌ای بی‌اعتنایی خود را به امور و پدیدارهای استعلایی و مباحث فاخر در آن ابراز کرده است. ژیزک دقیقاً از آنجا آغاز می کند که همه چیز «طبیعی» به نظر می رسد. از نظر او فلسفه از آنجا آغاز می شود که ما آن چه را فرض شده به سادگی نپذیریم. استراتژی او انزجار است. ترفند وی آن است که او برای ما به جای ما منزجر می شود! ژیزک بیش تر مؤلفی شاعر مسلک است تا فیلسوفی متعارف. اساساً او معتقد است که فلسفه نباید آن چیزی را بگوید که نباید گفته شود. فلسفه خود، نسبت به موضوع خود بی تفاوت است. او در آثار خود دائماً در پی جایگزین کردن مفهومی با مفهوم دیگری است. ژیزک نمونه‌ی تمام عیاری برای رخنه‌ی ذوق ادبی و تبیین شاعرانه از مفاهیم بزرگ فلسفی است. ژیزک دست کم از سه اندیشمند بزرگ متأثر است. هگل و نقد او مراد ویژه‌ی ژیزک را از مفهوم «دیالکتیک» تعین بخشیده است. (۹۷) مارکس در عرصه‌ی نقد سیاسی الهام بخش او بوده است و لکان در حوزه‌ی روانکاوی ژیزک را متأثر ساخت است. درک ژیزک از دیالکتیک، واسازی شده‌ی این مفهوم هگلی است. از نظر ژیزک حقیقت همواره در تضاد یافت می شود، نه در پاک کردن یک دست تفاوت ها. دیالکتیک هگل، فراشدی است در راستای رفع تراحم و تعارض از بنیان ایده، اما ژیزک هیچ منفعتی را در رفع تعارض نمی بیند. بلکه اساساً غایت دیالکتیک را تولید و استمرار تعارض فرض می کند. (۹۸) در برداشتی آزاد از روانکاوی فروید و لاکان، ژیزک فانتزی (تخیل) و ایدئولوژی را از اصلی ترین سائق هایی می بیند که نشانه های بیماری از طریق آن دو شناسایی و درونی می شوند. (۹۹) این دو با یکدیگر، موجب می شوند تا «سوژه» به احساسی از همبستگی فیزیکی و اجتماعی دست یابد. فانتزی، به منزله‌ی یک مدالیته (قید و شرط) وهمی، به نوبه‌ی خود احساس مکملی از لذت را فراهم می کند که پایه‌ی عملکرد ایدئولوژی واقع می شود. چنین عملکردی، تخیل ایدئولوژیک نامیده می شود. (۱۰۰) بنابراین ایدئولوژی بر خلاف پندار مارکس تنها نظامی از آگاهی کاذب نیست، بلکه عمیقاً با سابق های کسب لذت هم پیوند است. ایدئولوژی رمزگذاری شده‌ی سابق هایی است که کارکرد آنها کسب لذت است. ژیزک با این درونمایه، نقد ایدئولوژی را مؤکول به بازشناسی لذت و میل در اشکال روزمره‌ی زندگی می نماید. بدون هر گونه برداشتی از کاربردهای

لذت، نمی توان نقاط عزیمت کاربرد ایدئولوژی را درک کرد. ژیتک در هم پیوندی مارکس و لاکان برداشتی تاریخی - جامعه شناختی از مفهوم «آگاهی کاذب» را کنار می نهد و به درکی واسازی شده از ایدئولوژی روی می آورد. چنین برداشتی از کاربرد لذت، خود متون ژیتک را هم تحت تاثیر قرار داده است. ژیتک عینک لاکانی را به ویژه در تحلیل های سینمایی اش با بسامدی مکرر و فراوان به کار می برد. در مقاله‌ی «دیوید لینچ با افسردگی زنانه» مرتباً از تحلیل سیمپتومیک (مبتنی بر نشانگان بیماری روانی) بهره می گیرد. علائم و نشانگان فیلم های لینچ را با بازی مفاهیم فرویدیستی درک می کند و در نهایت شکل زندگی مدرن غربی را به المانهای نشانگان فیلم های لینچ پیوند می دهد. مقاله لینچ با تمجید هنر پسا ساختارگرایی در بازگشت به سنت «پیش-رافائلی» آغاز می شود. هنر پیش را فایلی که تلفیق متناقض نمایی از انطباق هنر پیشتاز (آوانگارد) با هنر سطحی (کیچ) است، تنها از طریق پارادایم پست مدرنیستی بار دیگر واجد ارزش انتقادی شده است. (۱۰۱) نکته قابل ذکر برای ژیتک در جلب توجه او نسبت به هنر پیش را فایلی که در مشاهدات او پیرامون نقاشیهای ویلیام هوفمان انعکاس یافته، جلوه‌هایی از تأثیر و تأثر سکسوالیته در نقاشیهای هوفمان است. در اثر معروف هوفمان -چوپان مزدور- ژیتک اعتقاد دارد که هر چه بیشتر به نقاشی نگاه می کند، از میزان جزییات بیشتری پیرامون «لذت» و «کیف» پرده بر می دارد. (۱۰۲) البته جنسیتی که از این اثر ساطع می شود، بیمار و ناخوش است. به تعبیر ژیتک، آثار دیوید لینچ نیز انعکاس دهنده‌ی ذات نفرت انگیز لذت است. در فیلم «مخمل آبی»، ژیتک صحنه‌ی بازی جنسی سادو مازوخیستی میان دوروتی و فرانک جفری را از دیدگاه فرزند آنها که در کمد پنهان شده است رمزگشایی می کند. در اینجا نیز پس زمینه‌ی نفرت انگیز لیبیدو حضور دارد. فیلم مخمل آبی در پلانی که نفس نفس زندهای ناشی از مقاربت پدر و مادر را با صحنه ای از تنفس مصنوعی با ماسک پیوند می دهد و رشته ای از این احساس انزجار آور در سراسر اثر سینمایی لینچ سکانسهای متعدد را به یکدیگر مرتبط می سازد. (۱۰۳) در کتاب معروف دیگری با عنوان «هنر، امر متعالی مبتذل»، ژیتک قرآتی لاکانی از فیلم «بزرگراه گمشده» دیوید لینچ ارایه می کند. ژیتک در این کتاب ضمن اشاره به نمایی ۳/۵ ثانیه ای، که در آن «السا» و «ریک» به ایفای نقش می پردازند، اعتقاد دارد که اساساً دو سطح نیاز در مخاطب فیلم ها وجود دارد. سطح مربوط به نظم نمادین و سطح تخیل خیال پردازی مستهجن. او می گوید که هالیوود به هر دو سطح نیاز دارد. به تعبیر ژیتک، در سطح خیال پردازی مستهجن، مؤلف متن یا فیلم همواره می تواند برداشت مستهجن از بافت فیلم را به عهده‌ی مخاطب و

برگردن او بگذارد و خود از داشتن هر گونه مسئولیتی در آن شانه خالی کند. (۱۰۴) در بخشی از این کتاب، ژیزک به تاثیر ایدئولوژی در متلاشی کردن خیال پردازی اشاره می کند. کانون تحلیل ژیزک اشاره به فیلم سینمایی «زن افسونگر» به عنوان محصول سینمایی در ژانر نوآر(سیاه) است که در دام ایدئولوژی گرفتار آمده است. او اعتقاد دارد که بزرگراه گمشده لنین امکان خروج از دام ایدئولوژی را فراهم می کند. در مقایسه‌ی این اثر لنینج با فیلم دیگر او -مخمل آبی- ژیزک به حفظ شدن کلیت تجربه ما از واقعیت توسط خیال پردازی اشاره می کند. نتیجه‌ی اینکه تجربه ما در برخورد با بزرگراه گمشده به جزئی ملال آور و یکنواخت و از سوی دیگر به گونه‌ی خیال پردازی جنسی تجزیه شده است. بزرگراه گمشده به سان حفره‌ی در امر نمادین، لحظه‌هایی از امر واقعی را تداعی می نماید. همین امر واقعی است که می‌تواند به زغم ژیزک، راه برون رفت از زندان ایدئولوژی فرض شود. چیزی که باز هم به باور او، در تجربه‌ی فیلم زن افسونگر حضور ندارد. (۱۰۵) ژیزک در جایی دیگر از این کتاب، پیرامون مفهوم «انحراف» اظهاراتی شالوده شکنان بیان می دارد. تعبیر به غایت نامفهوم، مغلق و مطایبه آمیز ژیزک از بزرگراه گمشده، «همزیستی روایت‌های خیال پردازانه‌ی متکثر» و مفهوم «سایبراسپیس ابرمتن» است!].

لنینج را اغلب مؤلفی منحرف معرفی کرده اند؛ اما فضای مجازی یا سایبراسپس به باور ژیزک، چیزی جز قلمرو انحراف در ناب ترین شکل خود نیست. به تعبیر شگفت آور ژیزک که امکان دارد ریشه در برداشت واسازی شده‌ی او از لاکان باشد، انحراف در شکل ساده شده‌ی ابتدایی اش، همچون وسیله‌ی دفاعی در برابر امر واقعی مرگ و جنسیت، و در برابر تهدید اخلاقیات و همچنین تحمیل ناخواسته‌ی تفاوت جنسیتی است. آنچه سناریوی انحرافی مانند فیلمنامه بزرگراه گمشده‌ی لنینج مطرح می کند، گونه‌ی «ردّ اختگی» است و انکار و طرد جهانی که در آن، مانند دنیای انیمیشن، انسان می تواند از درون فاجعه سر برآورد. اعتراضی است در قبال جهانی که در آن آدمی مجبور نیست یا بمیرد یا یکی از دو جنسیت را برگزیند. ژیزک می گوید: «جهان انحراف، جهان نظم نمادین ناب است، جهان بازی دال که مسیر خود را طی می کند و از قید امر واقع محدودیت انسانی آزاد شده است». (۱۰۶) بدین سان ژیزک برای رهایی از ایدئولوژی، انحراف را که گونه‌ی ای وقفه در امر نمادین است پیشنهاد می کند. اساساً ژیزک با چنین استراتژی به نقد روابط قدرت می‌پردازد. از نظر او پرسش بنیادین آن است که چرا چیزها آنگونه‌ی ای هستند که به نظر می آیند؟ منظور ژیزک عادی شدن قوانین و ساختارهای اجتماعی است که هر یک متضمن بخشی از سلطه ایدئولوژی بورژوازی بر ما هستند. عادی بودن روابط سلطه، عادی بودن فرودستی

زن، عادی بودن مناسبات سرمایه داری، عادی بودن فریبکاریهای رسانه ای و... و ژیزک دقیقاً از نفی این عادی بودن ها آغاز می کند. او استراتژی «انحراف» را برای حضور در امر واقعی تجویز می نماید. انحراف درست مثل همان مثالی که در خصوص پدیدار شدن امر واقعی در جریان رانندگی با وقفه‌ی «تصادف» کردن به کار رفته، در اینجا نیز «تصادف کردن» با روندهایی که کارکردشان به هنجارسازی در نظام ایدئولوژیک است. بزرگراه گمشده از آن رو مورد توجه ژیزک است که با نمایش انحراف، طبیعی بودن چیزهایی که طبیعی به نظر می رسند را به چالش می گیرد. استراتژی انحراف یا میل واسازی شده کنش مطلوب ژیزک در آثار خود او نیز هست. ژیزک با تمسک به این مشخصه‌ی فرویدی-لاکانی است که به مرکزیت زدایی رادیکال از سوژه‌ی انسانی می پردازد. او در نحوه‌ی نگارش خود مخاطب را به بازی لذت و معاشقه با متن فرا می خواند و از این رو متن او در عین درگیری با موضوعات اساسی و جدی، گاه بسیار مطایبه آمیز است. برای مثال در کتاب «طاعون فانتزی ها» که شرح مبسوطی از مفهوم فانتزی در روانکاوی است، ضمن بررسی فضای مجازی (سایبراسپس) به تحلیل هگلی درباره‌ی توالی های آلمانی، فرانسوی و انگلیسی می پردازد! او می پرسد که آیا طرح های مختلف توالی ها در فرانسه، آلمان و انگلیس در واقع شیوه های مختلف بیان سه رویکرد وجودی نیستند؟ موشکافی اندیشمندان آلمانی ها، شتاب زدگی انقلابی فرانسوی ها و پراگماتیسم منفعت گرا و معتدل انگلیسی ها؟! البته، شرح چگونگی این نتیجه گیری ژیزک از بررسی این توالی ها، تا میزانی با موازین ادب در نوشتار ما فاصله دار، اما در هر صورت ژیزک در استفاده از چنین استعاره هایی دست بازی را در آثار خود نشان می دهد و اساساً چنین رویکردی در آثار او استثنایی و اندک نیست، بلکه بسامدی زایدالوصف دارد. تقریباً شبیه همان سوبیه‌ای که بارت با آن، مد، پوشاک، لباس، و حتی مواد شوینده و پلاستیکی را نشانه شناسی می کرد.

ژیزک نویسنده ای بی بند و بار است، نه به معنای اخلاقی، به معنای نوشتاری، او در قید و بند انسجام سخن نیست، از ساختن ترکیبات متلک وار و غافلگیر کننده نمی پرهیزد و علاقمندی خود را به سنت نوشتار نقد سینمایی در تمام آثارش انعکاس می دهد. ژیزک شیفته آثار هیچکاک به ویژه «روانی» است. به نظر می رسد که روان پریشی مندرج در نوشتار او متأثر از تعلیق ها و روان پریشی های کارهای هیچکاک باشد. او در شرح فیلم روانی هیچکاک، هدف این فیلم را نبود کردن احساس همذات پنداری تماشاگر در منتهای اوج آن می داند. (۱۰۹) هیچکاک تماشاگر را وادار می کند که با ورطه ای فراسوی همذات پنداری همانندسازی کند. هیچکاک در آثارش سطح زندگی روزمره بی پیرایه را با ژرفای سیاه آن ویران می کند.

سطح ویران می شود، درون آشکار می شود. در روانی ما با آن تصاویر بی پیرایه و معصومانه ای که در آغاز دردسر هری یا پنجره‌ی عقبی شاهد آن هستیم روبرو نمی شویم، بلکه با زمان کسالت باری روبه رو می شویم که مملو از نگرانیها و اضطرابهای پیش پا افتاده است، این از خودبیگانگی آمریکایی (نامنی، ترس از پلیس، جستجوی نامیدانه برای شادی- خلاصه هیستری زندگی روزمره سرمایه داری)، با نقطه‌ی مقابل روان پریشانه‌ی آن مواجه می شود، دنیای کابوس وار جنایت بیمارگونه. (۱۱۰)

به نظر می رسد که نوشتار ژیک نیز خط تدوینی آثار هیچکاک را پیدا کرده است. مملو از «نگرانیهای پیش پا افتاده» و «از خودبیگانگی» ها، نوشتار ژیک در صدد اقتناع مخاطب و ایجاد هم ذات پنداری در او نیست، بلکه بر عکس تمایل به ایجاد شیطنت و ور رفتن با خواننده دارد. شاید ژیک در ورای این کلنچار رفتن با مخاطب در صدد کشف لحظه‌هایی برای ظهور امر واقعی در میان سایر متونی است که به شکل کلاسیک، انعکاس دهنده‌ی امر نمادین اند. ژیک فیلسوف امر واقعی است و کنش لذت گرایانه را در نوشتار خود به مثابه استراتژی برای رسیدن به لحظه حلول امر واقعی در پیش می گیرد. او با واسازی لکان (که خود واسازی فروید را در دستور کار قرار داده بود) در صدد تولید امکان فاصله گرفتن از «اکنون و اینجا» است. ژیک فرایند شکل گیری سوژه را اساساً در همین تمایز و فاصله گرفتن با جهان می جوید. (۱۱۰) تأکید ژیک بر مفهوم مرکزی «لذت» به منظور تدارک دیدن روشی قدرتمند برای فهم و نقادی صورتبندیهای جدید است که در اشکال جدید اقتصادی سیاسی ظهور یافته است. موجی جدید از سرمایه داری که آنرا «سرمایه داری ارتباطی» می نامند. رها از استریو تایپ ها (کلیشه های رایج)، ژیک ترجیح می دهد تا از الگوی ویژه خودش بهره مند گردد. الگوی مبتنی بر بیشینه کردن لذت که سرمایه داری ارتباطی را در فضای مجازی، با ایجاد امر نمادین، در راستای ایجاد سوژه های به هنجار اجتماعی کامروا می گرداند. (۱۱۱) ژیک لذت را کانون توجه انتقادی خود قرار می دهد. و خود نیز در نوشته هایش تعهد به دنبال کردن کنشی لذت بخش را در پیش می گیرد. در مجموع درک ژیک از نقادی سیاسی در پرتو شیوه‌ی نوشتار و بینشی شکل گرفته که بیش از تأکید بر خود نقد سیاسی، تعهد به گونه ای مطالبه‌ی لذت بخش با متن و مخاطب دارد و بیشتر به نوشتاری ادبی- سینمایی نزدیک است تا نقد جدی بورژوازی.

نتیجه گیری

استیون کانر، در «نظریه‌ی ادبی پسامدرن» می نویسد که ایده‌ی مدرنیسم در عین توانمندی هیچ گاه چنان که فرضاً بر تاریخ فلسفه‌ی هنر تسلط یافته، بر مطالعات ادبی مسلط نبوده است. مدرنیسم در هنر و

معماری خود را نمایان ساخته و به عنوان هنر و معماری آوانگاردی نمود می یابد که به مبارزه ای بی امان علیه سرکوب بی چون و چرای گذشته پرداخته و تقدیر انسان را قهرمانانه دگرگون کرده است. (۱۱۱) اما گویا از همان ابتدا، مدرنیسم از حضور در عرصه‌ی زبان امتناع داشته است ظاهراً در پس ناخودآگاهی خود، سرشت خویش را از امتزاج با ادبیات و زبان دور دیده است. به بیان استعاری، اصالت یافتن زبان وحدتی هستی شناسانه با مدرنیسم ندارد. از این رو مدرنیسم کمتر در پس زبان جای می گیرد. برعکس، پسامدرنیسم به صورتی بسیار راسخ در زبان ریشه دوانیده است. اگر چنین برداشتی را مبنای مقایسه‌ی میان کارکرد فلسفه‌های مدرن و پسامدرن در سنت نقد اندئولوژی فرض کنیم باید گفت که بر عکس نقدهای سیاسی مدرنیستی، متون پسامدرن عمدتاً از تعهد به لذت بخش بودن نقادی سیاسی خالی نبوده اند و البته گاه، تعهد آنها به رسانیدن لذتهای ذوقی- ادبی به مخاطب، بیشتر از تعهد آنها به نقد کارآمد اجتماعی جلوه داشته است. نویسندگان پسامدرن، مدام متن را گسترش می دهند و زبان آن را به زایش معناهای بیشتر وادار می کنند. از منظر پساساختارگرایی، متن صرفاً مجموعه‌های از نشانه‌هایی بر صفحه خواهد بود مگر آنکه خواننده‌ی آن را به دلالت وادارد و این دلالت از کانال آرزوها و پیش داوریه‌ها انجام خواهد شد. یکی از رسالت متن پسامدرن توانمند کردن خواننده و در عین حال قدرتمند کردن منتقد است. (۱۱۲) نوشتار پسامدرن در پس کنش خود مبنی بر بیشینه کردن لذت مخاطب در خوانش و اقیان ادبی او به گونه‌ای سعی در توانمند کردن او دارد. آیا این توانمند کردن مخاطب آنها را با افزودن بهره‌ی او از لذت، فلسفه را باز به صورت فعالیتی حقیقت یابانه باقی خواهد گذارد یا فرو کاستن فلسفه به لذت، نقد اجتماعی و سیاسی را به تبع نادیده گرفتن حقیقت فرازبان و فرامتن معطل خواهد نمود؟

آسیب شناسی نقد سیاسی پسامدرن درست از همین ناحیه قابل ارزیابی است. این که فلسفه‌ی سیاسی نه تنها دل به مطایبه با متن خوش دارد، که از این رهگذر به «زبان» و «لذت» اصالت ببخشد و معیارهای نقادانه‌ی آن به تعابیر نقد ادبی و زیبایی شناختی تقلیل یابد. ما گمان داریم که در پرتو اتخاذ این رویکرد، آن چه بیش از همه قربانی می شود خود نقادی متمر ثمر سیاسی و اندئولوژی است، هرچند مؤلفین پسامدرن خود نیتی خیرخواهانه و رهائی بخش در سر داشته باشند. این نوشتار کوشید تا نشان دهد که نقادی سیاسی مبتنی بر اصالت زبان و لذت بیش از آن که آثاری رهائی بخش در پی آورد، می تواند به دلخوشیهای ذوقی روشنفکرانه مبدل گردد. از این رو فلسفه و نیز فلسفه‌ی سیاسی نیازمند بازگشت به تعهدی حقیقت یابانه و پرهیز از اصالت بخشی به کنش های ذوقی و لذت بخش است.

منابع:

- ۱- ترنس اروین، *تفکر در عهد باستان*، ترجمه محمدسعید حنایی کاشانی (تهران: انتشارات قصیده، ۱۳۸۰)، ص ۲۱.
- ۲- همان، ص ۲۴.
- ۳- همان، ص ۳۱.
- ۴- همان، صص ۴۱-۴۲.
- ۵- همان، ص ۱۰۹.
- ۶- افلاطون، *جمهور*، ترجمه فؤاد روحانی (تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۴)، ص ۵۷۳.
- ۷- افلاطون، *دوره آثار*، ترجمه حسین لطفی، جلد اول (تهران: انتشارات خوارزمی ۱۳۷۴).
- ص ۳۴۰.
- ۸- همان، جلد دوم، ص ۲۰۸۵.
- ۹- همان، صص ۱۳۱۳-۱۳۱۴.
- ۱۰- اتیل ژیلسون، *نقد تفکر فلسفی غرب: از قرون وسطی تا اوایل قرن حاضر*، ترجمه احمد احمدی (تهران: انتشارات سمت، ۱۳۸۰)، فصل دوم.
- ۱۱- محمد ضیمران، *نیچه پس از هایدگر، دریدا و دلوز* (تهران: انتشارات هرمس، ۱۳۸۲)، ص ۵۱.
- 12- Karl Marx, *Capital, a Critique of Political Economy*, Trs. David Fernbach (London, Penguin, 1992).
- ۱۳- نک به: فردریش ویلهلم نیچه، *فراسوی نیک و بد*، ترجمه داریوش آشوری (تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۸).
- ۱۴- بابک احمدی، *مدرنیته و اندیشه‌ی انتقادی* (تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۳)، صص ۳۴-۳۵.
- ۱۵- همان، ص ۳۵.
- ۱۶- فردریش ویلهلم نیچه، *چنین گفت زرتشت*، ترجمه داریوش آشوری (تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۳).
- ۱۷- شاهرخ حقیقی، *گذار از مدرنیته: نیچه، فوکو، لیوتار، دریدا* (تهران: انتشارات آگه، ۱۳۸۳).

۱۸- احمدی، پیشین، ص ۴۲۹.

۱۹- حقیقی، پیشین، ص ۱۵۶.

۲۰- نیچه به نقل از حقیقی، پیشین، صص ۱۵۷-۱۵۶.

21- Tsarina Doyle, *Nietzsche on the Possibility of Truth and Knowledge*,
Minerva: An Internet journal of philosophy 2005).

22- *Ibid.*

۲۳- حقیقی، پیشین، ص ۹۵.

۲۴- همان.

25- Philipa Foot, Immoralism, *in Nietzsche, Essays on Nietzsche on the
Genealogy of Morals*, California, university press, 1994.

۲۶- تامس تافه، *فلسفه شوپنهاور*، ترجمه عبدالعلی دستغیب (تهران: نشر پرسش، ۱۳۷۹)،

صص ۹۰-۶۷.

۲۷- همان.

۲۸- جولیان یانگ، *فلسفه هنر نیچه*، ترجمه رضا حسینی و محمدرضا باطنی، (تهران: نشر ورجاوند،

۱۳۸۲)، ص ۴۱.

۲۹- فردریش ویلهلم نیچه، *زایش تراژدی*، ترجمه رویا منجم (تهران: نشر پرسش، بی تا).

۳۰- همان، بند ۳.

۳۱- ضیمران، پیشین، ص ۵۳.

۳۲- نیچه، *زایش تراژدی*، پیشین، بند ۳.

۳۳- یانگ، پیشین، ص ۵۹.

۳۴- همان، ص ۶۶.

۳۵- نیچه، *انسانی بسا انسانی*، به نقل از یانگ، همان، ص ۶۶.

۳۶- بابک احمدی، *حقیقت و زیبایی، درسهای فلسفه هنر* (تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۴)،

صص ۲۲۷-۲۲۶.

۳۷- همان، ص ۲۲۵.

۳۸- ضیمران، پیشین، ص ۵۵.

۳۹- همان، صص ۴۳-۴۴.

۴۰- فردریش ویلهلم نیچه، *غروب بتان*، ترجمه مسعود انصاری (تهران: انتشارات جامی، ۱۳۸۶)، صص ۹۶-۹۴.

۴۱- نگاه کنید به: فردریش ویلهلم نیچه، *تبارشناسی اخلاق*، ترجمه داریوش آشوری (تهران: نشر آگه، ۱۳۷۷)، جستار سوم، قطعات یکم تا دوازدهم.

۴۲- همان.

۴۳- کارل ریموند پوپر، *فقر تاریخنگری*، ترجمه عزت اله فولادوند (تهران: انتشارات خوارزمی، ۱۳۷۸).

۴۴- میشل فوکو، *نیچه، فروید، مارکس*، ترجمه افشین جهاننیده و دیگران (تهران: انتشارات هرمس، ۱۳۸۵)، صص ۱۵-۳.

۴۵- همان.

۴۶- همان، صص ۴-۳.

۴۷- همان، صص ۸-۷.

۴۸- احمدی، *ساختار و تأویل متن، پیشین*، ص ۵۱۲.

49- S.Freud, the Interpretation of Dreams, ed.J.strachey (London: 1977), pp.200-213.512

۴۹- فوکو، *نیچه، مارکس، فروید، پیشین*، ص ۱۲.

۵۰- همان.

۵۱- نک به: ریچارد ولهایم «فروید و فهم هنر»، ترجمه شهریار وقفی پور، *فصلنامه ارغنون*، شماره ۲۲، ۱۳۸۲.

۵۲- مارتین جی، «مکتب فرانکفورت و روانکاوی»، ترجمه یوسف اباذری، *فصلنامه ارغنون*، شماره ۲۲، ۱۳۸۲.

۵۳- همان.

◇ فلسفه سیاسی: کنشی لذت بخش یا فعالیتی حقیقت یابانه؟

۵۴- اریک فروم، *گریز از آزادی*، ترجمه عزت الله فولادوند (تهران: شرکت سهامی کتابهای جیبی، فصل سوم و ششم، ۱۳۶۲)، فصول سوم و ششم.

۵۵- الیزابت رایت، «*نقد روانکاوی مدرن*»، ترجمه حسین پاینده، *فصلنامه ارغنون*، سال اول، شماره ۴، ۱۳۷۳، ص ۱۰۴.

۵۶- همان، ص ۱۰۸.

۵۷- ریچارد هارلند، *ابر ساختگرایی، فلسفه ساختگرایی و پسا ساختارگرایی*، ترجمه فرزانه سجودی (تهران: انتشارات حوزه هنری، ۱۳۸۰)، ص ۵۵.

58- Look at: Jacques Lacan, *Ecrits: A selection*, trans. Alan Sheridan, London: Routledge, 1977, quoted by Tony Myers, *Slovoj Zizek* (London and New York: Routledge, 2003).

۵۹- نگاه کنید به: فردینادوسوسور، *درسهای زبان شناسی عمومی*، ترجمه کوروش صفوی، تهران، انتشارات هرمس، ۱۳۸۲.

۶۰- تونی مایرز، *اسلاوی ژیتزک*، ترجمه احسان نوروزی، (تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۵)، ص ۴۲.

۶۱- همان.

۶۲- همان، ص ۴۴.

۶۳- همان، ص ۴۹.

۶۴- لوس ایری گاری، «آن اندام جنسی که یک اندام نیست»، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهان دیده، در لارنس کهون، *متن های برگزیده از مدرنیسم تا پست مدرنیسم*، ویراسته عبدالکریم رشیدیان، (تهران: نشر نی، ۱۳۸۲)، صص ۴۹۰-۴۸۱.

۶۵- همان، صص ۴۸۲-۴۸۱.

۶۶- هارلند، *پیشین*، ص ۲۳۳.

۶۸- احمد خالقی، *قدرت، زبان، زندگی روزمره در گفتنمان فلسفی- سیاسی معاصر*، (تهران: انتشارات گام نو، ۱۳۸۲)، ص ۳۱۶.

۶۹- هیوبرت در ایفوس و پل رابینو، *میشل فوکو: فراسوی ساختارگرایی و هرمنوتیک*، ترجمه گروهی (تهران: نشر نی، ۱۳۷۶)، ص ۳۰۲.

◇ ۹۷ فصلنامه تخصصی علوم سیاسی / شماره نهم

- ۷۰- رولان بارت، *لذت متن*، ترجمه پیام یزدانجو (تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۵)، ص ۱۱.
- ۷۱- همان، صص ۱۱-۱۲.
- ۷۲- بارت، *پیشین*، صص ۲۲-۲۳.
- ۷۳- همان، ص ۲۳.
- ۷۴- همان، ص ۲۵.
- ۷۵- همان، صص ۲۸-۲۹.
- ۷۶- همان، صص ۲۹-۳۰.
- ۷۷- رولان بارت، «اسطوره در زمان حاضر»، ترجمه یوسف اباذری، *فصلنامه ارغنون*، شماره ۱۸، تابستان ۱۳۷۷.
- ۷۸- همان.
- ۷۹- گراهام آلن، *رولان بارت*، ترجمه پیام یزدانجو (تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۵)، صص ۶۳-۶۴.
- ۸۰- رولان بارت، «برج ایفل»، ترجمه یوسف اباذری، *فصلنامه ارغنون*، شماره ۱۹، پاییز ۱۳۷۷.
- ۸۱- همان.
- ۸۲- بارت، *لذت متن*، *پیشین*، ص ۳۲.
- ۸۳- همان صص ۳۶-۳۷.
- ۸۴- همان، صص ۵۲-۵۳.
- ۸۵- همان، ص ۸۲.
- ۸۶- ژیل دلوز، *افلاطون و وانموده*، سرگستگی نشانه ها: نمونه هایی از نقد پسامدرن، گزینش و ویرایش مانی حقیقی، (تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۴)، ص ۷۰.
- ۸۷- همان، ص ۷۱.
- ۸۸- ژیل دلوز و فیلیکس گتاری، «ضد- اُدیپ، کاپیتالیسم و شیذوفرنی»، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهاننیده، در لارنس کهون، *متن هایی برگزیده از مدرنیسم تا پست مدرنیسم*، ویراستار عبدالکریم رشیدیان، (تهران: نشر نی، ۱۳۸۲)، صص ۴۴۲-۴۲۱.
- ۸۹- دلوز، *اندیشه ایلیاتی*، *پیشین*، صص ۲۳۹-۲۳۸.
- ۹۰- احمدی، *ساختار و تأویل متن*، *پیشین*، ص ۴۸۴.

۹۱- ژیل دلوز، *کنترل و شدن: گفت وگویی آنتونیونگری با ژیل دلوز*، ترجمه رضا نجف زاده و ژیل دلوز و دیگران، *بازگشت به آینده*، ترجمه رضا نجف زاده، (تهران: انتشارات گام نو، ۱۳۸۶)، صص ۲۸-۲۹.

92- Kirk Boyle, "The four Fundamental Concepts of Slavoj Zizek: Psychoanalytic Marxism", *International Journal of Zizek Studies*, vol.2, Number 1, 2008.

93- *Ibid*, p.3.

94- *Ibid*, p.8.

۹۵- مایزر، پیشین، ص ۹۰.

۹۶- همان، صص ۱۱-۱۰.

۹۷- همان، ص ۲۹.

۹۸- همان، صص ۳۳-۳۱.

99- Chirs McMillan, Symptomatic Reading Zizek Theory as a Discursive strategy, *International Journal of Zizek Studies*, vol.2, Number 1, 2008.

100-Ibid.

۱۰۱- اسلاوی ژیزک، «دیوید لینچ یا افسردگی زنانه»، ترجمه مازیار اسلامی، *فصلنامه ارغنون*، شماره ۲۳، ۱۳۸۲.

۱۰۲- همان.

۱۰۳- همان.

۱۰۴- اسلاوی ژیزک، هنر امر متعالی مبتدل: درباره‌ی بزرگراه گمشده‌ی دیوید لینچ، ترجمه مازیار اسلامی، تهران، نشر نی، ۱۳۸۴، ص ۲۴.

۱۰۵- همان، صص ۴۰-۳۸.

۱۰۶- همان، صص ۸۴-۸۳.

۱۰۷- همان، [مارک و ژیراک در مقدمه]، ص ۱۴.

108- S, Zizek , *The Plague of Fantasies*, (London and New York: verso 1997), p.5 & Quoted by Myers, *Ibid*, p.14.

◇ فلسفه سیاسی: کُنشی لذت بخش یا فعالیتی حقیقت یابانه؟

۱۰۹-اسلاوی ژیزک، «در نگاه رعب آور او، نابودی ام مشهود است»، ترجمه مازیار اسلامی،

فصلنامه‌ی ارغنون، شماره ۲۲، ۱۳۸۲.

۱۱۰-همان.

۱۱۱-مایرز، *پیشین*، ص ۲۶.

112- Jodi Dean, "Why Zizek for Political Theory?" *International Journal of Zizek*

Studies, volume one, number one, p.27.

۱۱۳-ریچارد هارلند، *درآمدی تاریخی بر نظریه ادبی از افلاطون تا بارت*، ترجمه علی

معصومی و شاپور جورکش (تهران: نشر چشمه، ۱۳۸۵)، ص ۳۸۶.

۱۱۴-استیون کانر، *نظریه ادبی پسامدرن*، ادبیات پسامدرن، تدوین و ترجمه پیام یزدانجو، (تهران:

نشر مرکز، ۱۳۸۱)، ص ۱۸۵.

Archive of SID