فلسفه‌ی سیاسی:
کُنشی لذت بخش یا فعالیتی حقیقت یابانه؟

مهدی عابدی*

چکیده

این مقاله می کوشد تا از منظری متفاوت به نقدِ 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 ریشه های درازِ تاریخی دارد و به روزگار یونان باستان و فیلسوفان پیشاسقراطی باز می گردد. 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 معرفتیِ 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 سوبژیکتیویته 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 سیاسیِ برخی از فیلسوفان و اندیشمندان معاصر نیز دستخوش گرایش به کنشهای ذوقی–ادبی شده، از نقادی مثمر ثمر ایدئولوژیها و تمهید عمل رهائی بخشی باز مانده است. این مقاله برای تائید مدعای خود، ضمن بررسی تاثیرات فلسفه‌ی نیچه بر چنین چرخشی، با ارائه‌ی تصویری کوتاه از دستاوردهای فروید و لاکان در متداول ساختن مفهوم لذت در اندیشه‌ی فلسفی، نشان می دهد که گرایش فلسفه‌ی سیاسی به کنش لذت بخش یا لیبیدوئیزه شدن فلسفه‌ی سیاسی چگونه نقادی سیاسی را از اهتمام به رهائی بخشی مُثمرِ ثمر 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 پرنشیب 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 آن‌سوتر از تاریخ نگاری های در دسترس، با اندکی جستجو دست کم می توان ریشه های نا- فلسفیِ فراوانی را برای فلسفه سراغ گرفت. یونان باستانِ پیش از سقراط و علی الخصوص یونانِ 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 منظومه‌ی 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 نخستینِ فلسفه (به ویژه فلسفه‌ی اخلاق) بدل گردیدند. از این رو به تعبیر کسنوفانُس، 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 درعهد باستان، همزاد و هم پیوند تولد یافتند. هومر در ذیل اشعار خود، معیارهایی از فضیلت اخلاقی را به مثابه‌ی اولین نقاط عزیمت فلسفه اخلاق به رشته تحریر درآورد. معیارهایی که بعدها دستمایه‌ی نظریه های متعدد فلسفی پیرامون عدالت و سایر خیرهای اخلاقی گردید. به باور هومر مقداری از خوبیِ شخص از اختیار او بیرون است. این عنصرِ خارج از قلمرو اخلاق عبارت بود از نیکیِ حَسب و نَسب و ذاتِ 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 فلسفه‌ی 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 مطالعه‌ی عقلی نظام طبیعی و اخلاقی نمود، از تبیین‌های اسطوره ای هومر فاصله گرفت و زمینه را برای ورود سقراط و افلاطون به عرصه ای غیرِ ادبی از فلسفه آماده کرد. برای مثال، هسیوود و پیروان وی، اسطوره شناسی را ترک گفتند تا درباره‌ی طبیعتِ اشیاء تفاسیری نوین ارایه دهند. طبیعت گرایان درصدد بودند تا بر خلاف تبیین اسطوره ای هومر، طبیعت اشیاء را با یافتن مادّه‌ی 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 درباره‌ی خمیر مایه های مُقّوم 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 شیوه‌ی دیالکتیک خود

و در مواجهه با شکاکیت سوفسطائیان یکی از راههای عقلانی کردن فلسفه و زُدودن 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 یابیِ 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 درصدد کوتاه کردن دست سخنوری به مثابه‌ی شریکی اصیل برای حقیقت فلسفی است. سقراط در پی آن است تا حداقل یک نقطه‌ی اتکاء برای معرفت فلسفیِ 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 دوشِ سخن وری و بلاغت سنگینی کند، بلکه می باید از حیطه‌ی 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 تسرّی بخشد. (۸) افلاطون در پسِ 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 خودیِ 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 مَنشی 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 گروی. 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 قبضه‌ی برداشتی افلاطونی – سقراطی از فلسفه قرار داشت. اینکه فلسفه دانشی تماماً عقلانی، حِکَمی، و مؤسس بر اندیشه‌ی نقاد و خردِ بصیر است. به ویژه آنکه فیلسوفان متأله ای چون آگوسینیوس 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 منطق ارسطویی آراستند و بدین سان راه را به تمامه بر ورود عناصر غیرفلسفی به ساحتِ 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 مِیل، 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 ژیژک 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 خِرد 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 تمامه 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 مُثُل 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 خودِ مدرنیته را نیز به خودی خود تاب نیاورد. سرچشمه دشمنی نیچه با مدرنیته را باید در آثار رومانتیک های آلمانی جُست، 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 تَوهم 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 توهماتی می کند که به آن ها نسبت حقیقت می دهیم، توهماتی 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، سویه‌ی استعاری آن فراموش شده و ما را دچار توهم 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 هایِ 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 دلبخواهانه است. بدین سان دیگر دلیلی برای نیچه باقی نمی‌ماند که فلسفه را عاری از کنش ذوقی بخواهد و منزلت آن را برتر از استعاره. نکته ای که در اینجا مایلم بدان اشاره کنم 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 تسرّی به سایر گستره هاست و به سان هستیِ در خود و خودبسنده تعیّن 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 رومانتیسیستی 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 شادخوارگی و شیدایی در فلسفه و بازگردانیدن 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 یونیانیانی 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 فلسفه‌ی شوپنهاور ریشه دارد، در فلسفه هنر شوپنهاور و نیز در فلسفه عمومی وی. فلسفه شوپنهاور آنچنان که در اثر وی، «جهان همچون اراده و بازنمود» 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 ایدئالیزم زیست شناختی شوپنهاور، ایدئالیزم استعلایی کانت را تعدیل می نماید. (۲۶) در عین حال، فلسفه‌ی 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 مُکوِّن تراژدی اند. تراژدی عبارت است از جنبه‌ی سهمگین و وحشت آفرین حیات. چیرگی نیروهای ناخواسته زندگی بر اراده‌ی ما. (۲۷) همین اراده های 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- درام های 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 بایروت 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 غم افزای شوپنهاور از جهان، زندگی و بشر را دست کم بیان اصیل یک مسأله می داند. نیچه در زایش تراژدی، در واقع به دنبال تبیین تبارشناسانه ژانر تراژدی نیست، بلکه بیشتر به دنبال ارایه‌ی نظریه ای تحلیلی درباره‌ی هنر به معنای عام آن است. به باور نیچه هنر تراژدی زمینه ای است که در آن دیونوسیوس به زبان آپولون و آپولون به زبان دیونوسیوس سخن می‌گویند. هر چند، غلبه دیونسیوس 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 می کردند. (۳۰) آنها هنر را از درون سیاهیِ همین پوچی آفریدند. از این رو زندگی یا شورِ مستی و شیدایی نزد ایشان، گونه ای آفریده‌ی هنری فرض می شد. چنین بینشی، به طرز نامحسوسی بر انگاره‌ی فلسفی یونانیان نیز تأثیر می گذارد و نظام فلسفی ایشان را نیز، برخواسته از بستری هنری قلمداد می نمود. نیچه برای تقریر اسطوره باوری، خود به منطق اسطوره باوری گرفتار می شود. از این رو، به دو ایزد که در پندار یونانیان باستان جای داشت تمسک می جوید. این دو ایزد همانا «آپولون» و «دیونوسیوس» اند. آپولون، خدای روشنایی، تیرگیها را روشنی می‌بخشد و در عوض، دیونسیوس، روح ما را سرشار از شور و مستی می نماید. نیچه در زایش تراژدی آپولون را الهه‌ی هنرهای تجسمی و دیونسیوس را الهه‌ی هنرهای غیردیداری می داند. دیونسیوس، الهه‌ی باده گساری و سرمستی، بی قیدی و آزادی است. رهاورد او به یونانیان رهایی از تقیدها و محدودیت هاست. او دشمن کرانمندی است. به زبان نمادین، گرایش آپولون و دیونسیوس 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 می کند و دیونوسیوس، لجام گسیختگی، بی قیدی و رهایی را.

آنچه نیچه در صدد کسب آن است، غلبه دادن عناصر دیونسیوس بر عرصه‌ی سخن فلسفی است. چنین مسیری را نیچه با متزلزل ساختن ارکان فلسفه و بینش افلاطونی می پیماید. 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 می شوند که چیزی جز تحقق اراده‌ی معطوف بر قدرت در عرصه‌ی زبان نیستند. به نظر نیچه یونانیان در پرتو هنر خویش می زیستند و این هنر در دو جلوه‌ی خود ظاهر می شود، یکی جلوه‌ی آپولونی که هومر نماینده آن است و دیگری هنر دیونوسیوسی که

سوفکل و آخیلوس، تراژدی نویسان یونان، بازتاب دهنده‌ی آن به شمار می آیند و به باور نیچه، واگنر را نیز باید احیاء کننده این هنر در عرصه‌ی موسیقی به شمار آورد. (۳۲) 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 می داند. (۳۴) هنر دیونسیوسی هنری صادق و هنر آپولونی، فریبکار و دروغین است. (۳۵)

مقایسه‌ی سرشت آپولونی و دیونسیوسی 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 می رسد 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 می کند، آدرنو، در تبیینی مارکسیستی، از ضرورت زیبایی شناسی زُدایی از هنر می نویسد. او باور دارد که هنر باید از زمینه‌ی اسطوره ای، آیینی و مناسکی که در آن پرورش یافته جدا شود و در زمینه درونی خود تکامل یابد. به باور آدورنو، عنصر زیبایی شناسی، هنر را به خود وابسته می سازد. 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 بورژوایی را نادیده می گیرند عاری گردد. (۳۶) به باور او، نسبت اثر هنری با جامعه، قابل قیاس است با مفهوم مونادِ لایبنیتس. اثر هنری و به ویژه اثر موسیقایی بی ارتباط با جامعه، تنها به هنری بیانگر مبدل می شود. به باور آدورنو، هنر مدرن، موظف است کلیّت دروغین و وحدت فرضی ارگانیک هنر بورژوایی 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 می رسد که درونمایه‌ی هنر آپولونی و دیونوسیوسی با هنر بورژوایی و مدرن (مارکسیستی)، مبنای چنین مقایسه ای را موجه می سازد.

اکنون به آغازگاه سخن خود در بررسی انحطاط یونانیان می رسیم. 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 تراژ یک 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 زیان 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 سویه‌ی استعاری آن می پنداشت، بنابراین بدیهی است که فلسفه‌ی مطلوب او فلسفه ای شاعرانه باشد. با ظهور سقراط، فلسفه خوی پارسا منشانه گرفت، دیونسیوس در بند آمد و جهان هلنی از میان رفت. چنین بودکه یونانیان شور و مستی وجذبه را از دست دادند و سرتا 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 نکوهش قرار می گیرد و نفی آن عین پارسامنشی 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 خُرد می کند. جامعه در تاریخ به جایی می رسد که به سبب نرمی بیمارگونه و شکنندگی بیش از حد خود، با جدیت و صداقتِ 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، جامعه شناختی و اقتصادی قرار داد.. کشف قاره‌ی تاریخ، جامعه شناسی مارکسیستی و غیر مارکسیستی را متاثر کرد و کم کم آنقدر بالنده گردید که به کیش تاریخ پرستی مبدل شد تا آن جا که پوپر در «فقر تاریخنگری» بالندگی بیش از حدّ 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 مصاحبه ای که بعدها به رشته نگارش درآمد (نیچه، فروید،مارکس) بیهوده زیگموند فروید را در کنار دو اندیشمند دیگر یعنی نیچه و مارکس ننشانید. (۴۴) اساس استدلال فوکو در این همنشینی چند چیز است. نخست آنکه این هر سه، به گونه ای 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 گونه ای خود را وفادار به تقسیم های دوگانه‌ی (رک: به فرودنیادوسوسور) مورد نیاز ساختارگرایی اعلام کرده اند. (۴۵) دیگر آنکه هر سه اندیشمند، به گونه ای بازی نشانگان را آغاز کرده‌اند. فوکو ضمن بررسی تاریخ تأویل در اروپا به منش زبان در تأویل اشاره می کند. او می گوید 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 می گوید دقیقاً همان چیزی نیست که می خواهد بگوید، در واقع، معنایی که به دست می آید و بی درنگ آشکار می شود شاید صرفاً کمترین معنا باشد که معنایی دیگر را پوشش می‌دهد، فشرده می کند و به هر حال انتقال می دهد. این معنای دیگر، قویترین معنا و در عین حال معنای «نهان» است... از سوی دیگر زبان این ظن را پدید می آورد که به نوعی از شکلِ کاملاً کلامی خود فراتر می رود، و اینکه در جهان چیزهای دیگری نیز وجود دارند که سخن می گویند و از جنس زبان نیستند... شاید زبانی وجود داشته باشد که به شیوه ای غیرکلامی ادا شود. به بیانی بسیار اجمالی وناقص، این همان چیزی است که یونانی ها نشانه می گفتند». (۴۶) فوکو با این بیان، زمینه را برای مقایسه‌ی نیچه، فروید و مارکس آماده می کند. او در این سه مقایسه، آثار این سه اندیشمند زایش تراژدی و تبارشناسی اخلاق، سرمایه و تعبیر خواب– را نیز در مقام مقایسه بررسی می کند. در ادامه فوکو ضمن طرح پرسشی ادعا می کند که این سه اندیشمند هر یک به سهم خود، فضای توزیعی را که در آن نشانه ها می توانند نشانه باشند عمیقاً تغییر داده است. در کار نیچه، نقدِ 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 نوردیدنِ 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 عیمقتر می شود، در می یابیم که آنچه عمق انسان را پرورانده چیزی جز یک بازی کودکانه نیست. فوکو بلافاصله این وجهه‌ی 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 مفهومِ 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 روانکاو 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 آرایی کرده اند، در نهایت بازتاب زیر بنای شیوه و ابزار تولیدند. فروید کوشید تا به خوانندگانش ثابت کند که رویا واقعیتی خاص را بیان نمی کند. تنها روایتی پر رمز وکد 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 به‌وجود 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 سایق جنسی است. والایش و تصعید نیز هر یک ناخودآگاهانه حاصل پیام ها و انگیزه های لیبدویی اند. مارکس اقتصاد را نقطه عزیمت کرد و آن را به همه‌ی عرصه ها برد. او ساخت سیاسی را دست کم در آثار اولیه اش وابسته به نیروها و روابط تولیدی ارزیابی کرد. (۵۰) تبیین جامعه و تنازعات آن را به نزاع بر سر دستیابی به ابزارهای تولید فروکاست وحتی باور دینی، اخلاقی و منش فرهنگی جامعه را به تحلیل زیربنای اقتصادی ارجاع داد. او با اقتصاد، همه‌ی پیچیدگیهای ساختار را ساده سازی کرد. او تقلیل گرایی (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 ورزی و رفتار جنسی تا نمایش، هنر(۵۱)، درام و ناهنجاریهای روانی. فروید نیز یک تقلیل گرای تمام عیار بود. او نیز ریشه‌ی تمام رفتارهای انسان را در رؤیا و بیداری به غریزه نسبت می داد. فروید نیز در رمزگشایی از جهان به همان مسیری غلطتید که مارکس. و این هم داستانی، هورکهایمر و اریک فروم را به روانکاوی و بررسی پیوندهای میان مارکس و فروید علاقمند کرد. با استناد به تحلیل لیبیدویی فروید، اریک فروم هر جامعه را دارای ساخت لیبیدنیال می بیند. (۵۲) جامعه ای که ترکیبی است از غرایز انسانی اساسی و عوامل اجتماعی. روانشناس اجتماعی باید وارسی کند که چگونه این ساختار لیبیدینال به عنوان پیوند دهنده جامعه عمل می کند و چگونه بر اقتدار سیاسی تأثیر می گذارد. فروم تقسیم بندی فروید از غریزه‌ی مرگ و زندگی را به سبب اختلاط نابخردانه روانشناسی و زیست شناسی نمی پذیرد اما تمایزهای دوگانه مبتنی بر غرایز جنسی و صیانت نفس را در فهم و تحلیل روانشناسی اجتماعی به کار می گیرد. (۵۳) برای مثال وی در تبیین ظهور نازیسم در آلمان از شخصیت دوقطبی سادو- مازخسم که عمیقاً تعبیری فرویدیستی است و ریشه در مفهوم سکسوالیته دارد بهره می گیرد. (۵۴)

پیامد کشف «قاره‌ی لذت» برای سخن فلسفی آن بود که مِیل جنسی در همه جا جاری است و به هر گوشه ای سرازیر است. فروم دریافت که جامعه خصلتی لیبیدینال دارد. همان گونه که لاکان نشان داد زبان نیز در پسِ 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 اندیشمندانی پس از او، این سایقِ جنسی را در همه جا جستجو کردند. دریدا در بازی تمایز، لکان در آیینه‌ی زبان، کریستوا در

بنیامتینت، بارت در لذت متن و ژیژک 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 سکسوالتیه در عرصه‌ی فلسفه سوق داد. فروید خود زبانگرا نبود، اما در تبیین ناخودآگاهی از اصالت زبانِ 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 غایتِ 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 دریچه 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.

«متنِ» واسازی شده، به زبان اصالت می بخشد. بر همین قیاس، «میلِ» 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 لیبیدو 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 بودنِ لاکان اقوال متعددی وجود دارد، اما دست کم نمی‌توان 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. برعکسِ آنچه که فروید پیدایش ناخودآگاه را ناشی از سرکوب غرایز می داند، 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 جهانِ دال ها ارتباط نمادین برقرار می سازد. درست در همین رویکرد لاکانی به زبان و ناخودآگاه است که کنش واسازی رُخ می دهد. فروید با باور به دوگانه‌ی خودآگاه – ناخودآگاه، سوژه (اعم از من یا منِ برتر) را در جایی خارج از عرصه‌ی تبادل نشانگان می جست. در واقع «من» یا «منِ برتری» وجود داشت که بیرون از قلمرو زبان یا نشانگان متعین بود. اما لکان امیال آدمی را در ارتباط با زبان و ضمیرناخودآگاه قرار می دهد و معتقد است که ضمیر ناخودآگاه محصول گرایش ساختارمندشدن «میل» توسط زبان است. (۵۶) از این رو لاکان نیز استقلال سوژه‌ی انسانی را انکار می‌کند. هیچ سوبژکتیوتیه ای خارج از زبان وجود ندارد. سوژه ای برای لکان از طریق وضعیتش در رابطه با سیستم «نمادین» و ارتباطات این سیستم با مناسبات اجتماعی قابل فهم است. سوژه چیزی نیست جز شبکه ای در هم طنیده از خصوصیات و کاربردهای «میل» در زبان. ساختار زبان در سوژه انعکاس می یابد و زبان سوژه‌ی انسانی را از طریق لیبیدو شکل می دهد. به باور لکان «ناخودآگاه مانند زبانی از دال های بدون مدلول است. علامت هایی روی کاغذ که معنایی در پس آنان نیست. این شورِ دالِ حال به بُعد جدیدی از وضعیت انسان بدل می شود که در آن فقط انسان نیست که سخن می گوید بلکه چیزی در انسان، از طریق انسان سخن می گوید. به نظر می رسد که ناخودآگاه با زبان در قالب حروف مادی کار می کند». (۵۷)

در راستای تلفیق واژگان روان شناسی با زبان شناسی است که لکان مبادرت به ساخت واژگانی چون نظم خیالی (Imaginary)، نظم نمادین (Symbolic) و نظم واقعی (Real) می نماید. (۵۸) امر خیالی فرآیند تکوین من (Ego) را نشان می دهد. این مرحله را مرحله‌ی آیینه ای می نامند. آغاز این مرحله به باور لکان حدوداً در شش ماهگی است. در این مرحله اطفال با همذات پنداری با تصویر خودشان در آینه می‌توانند حرکات خود را با هم مرتبط و هماهنگ سازند. البته مراد لاکان از آیینه، می تواند آینه‌ی واقعی یا آینه‌ی فردِ دیگری باشد. امر نمادین شامل همه‌ی نظام های رمزگانی از زبان گرفته تا قانون می شود. امر نمادین چارچوب غیر مشخص جامعه است. امر نمادین سازنده‌ی بخش عمده ای از آن چیزی است که ما به آن «واقعیت» می گوییم. در واقع در این امر است که چارچوب غیر مشخص جامعه استقرار می یابد.

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 دلالت ها یا به سخن دیگر «قانون دال» موجب تکوین امر نمادین می شود. برداشت لکان از سوسور در صورتبندی نشانه شناسانه‌ی میل و نقش زبان دیگر از طریق «قانون دال» موجب تکوین امر نمادین می شود. برداشت لکان از سوسور در صورتبندی نشانه شناسانه‌ی میل و نقش زبان در تکوین ناخودآگاه جلوه ای تمام عیار 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 رابطه ای (relational) یا تفاوتی (differential) است. یعنی فهم و تعریف هر نشانه الزاماً در مناسبات آن با نشانه های دیگر و تمایز میان آن با سایر نشانگان قابل ادراک است. اما لکان، در چرخشی ساختارشکنانه نقطه تأکید خود را بر «دال» ها متمرکز می سازد تا مدلول ها. در این جا است که نقش زبان به منزله‌ی نظامی خود- بسنده و مستقل از فرا روی نشانه ها در نظر می آید. زبان جهان را به قطعاتی تقسیم می کند که ناخوآگاه در آن ها نطفه بسته است. از این رو نمی توان در برابر زبان موضعی بی طرفانه و خنثی اتخاذ کرد. (۶۰) زنجیره‌ی دلالتی همان چیزی است که نظم نمادین را به هم پیوند می زند و به زبان ساده، این زنجیره به شبکه ای کلی از دال های در دسترس اطلاق می شود. از این رو هر واژه، متداعی کننده‌ی زنجیره ای از د لالت هایی است که به هنگام کاربرد هر یک، نظامی از واژگان جانشین آن نیز در ذهن احضار می گردد. مثلاً می توان 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 گونه ای است که گویی ما را ملزم به کاربرد تمام واژگان یک زبان می سازد. پیامد چنین پنداشتی آن است که نمیتوان جز از طریق قانون تصادفی و بی ثباتِ دال به چیزی نزدیک شد، از این رو ما محکوم هستیم که هیچ گاه 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 می شود. امر واقعی همان جهان است قبل از آنکه زبان آن را تکه تکه کند. (۶۲) اما درست از آنجا که زبان چیزی را دست ناخورده باقی نمی گذارد، امر واقعی همواره از شناسایی طفره می رود. چیزی شبیه «نُومِن» کانتی است که شناسایی اش ذاتاً امکان پذیر نیست، نه از سر اتفاق و تصادفی بودن.

لکان معتقد است که امر واقعی تن به نمادین شدن نمی دهد. اگر می شد 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 درتبیین فمنیسم مورد استقبال قرار گرفته است. برای مثال، لوس ایری گاری، نشان می دهد که تجربه‌ی زنانه که پژوهش فلسفه سنتی آن را به حاشیه رانده است، از کثرت و تفاوت عمیق تری نسبت به تجربه‌ی 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 آرمان‌های سنت فلسفیِ غالب بتوانند تجربه و اندیشه‌ی خاص زنان را درک کند. ایری گاری باور دارد که جنسیت زنانه همواره بر پایه‌ی 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 کُنش های معطوف به این دو مقوله قرار گرفته و مُهر 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 لیبیدو را به دغدغه ای جدّی بدل ساختند، که خودِ این بررسی ها و کنشِ 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 نحوه‌ی شکل گیری «سوژه» انسانی را در ایدئولوژی مبدل نمود. فوکو، که بیش از هر چیزی دیگر، علاقمند به نحوه‌ی شکل گیری انسان به منزله‌ی سوژه ای در عرصه‌ی 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 واسطه‌ی اعتبار و اهمیتی که لذت

جنسی دارد، کاربرد جنسیت را به منزله‌ی بخشی از نظام سوژگی برای ایجاد سلطه بر انسان به کار گرفته اند. به موازات پا نهادن 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 نمی پندارد و آن را واقعیتی نهانی نمی بیند که فهم آن دشوار باشد، بلکه سکسوالیته شبکه عظیمی است که در آن انگیزشِ بدن ها، تشدید لذات، تحریک به گفتار، تشکیل دانش های خاص و تحکیم و سلطه و مقاومت ها، بر اساس مناسبات میان قدرت و دانش با یکدیگر پیوند می خورند. (۶۹)

پسامدرنیسم، فلسفه‌ی لذت بخش

بخش معظمی از غایت فلسفه نزد فیلسوفان پسامدرن، تعامل ویژه ای با جهان است که محصول آن گونه ای 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 شعله ور 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 کشف ها و خلق های ادبی قرار داد و موضوعات فلسفه را به ارزشهای زیبایی شناسانه تقلیل داد. متفکران پسامدرن، برعکس فیلسوفان تحلیلی که زبان بی پیرایه و ساده را برای فلسفه تجویز می کردند، مهمترین ویژگی زبان را نه در آیینه سانی و واسطگی که در قدرت بلاغت و زبان آوری می دیدند. آنها اساساً از همین ویژگی برای شناخت خود زبان نیز کمک می گیرند. مراد از بلاغت و زبان آوری، استفاده از ویژگی های تصویری و استعاری زبان در تأثیرگذاری بر مخاطب و ترغیب اوست. برعکس سقراطِ افلاطون در آپولوژی (Apology)، ایشان، جدا کردن جنبه های بلاغی زبان را از فلسفه زیر سئوال برده اند و عقل باوریِ محض و خشکِ فلسفه را تقبیح نموده اند. در این خصوص متن به زمینه ای برای التذاذ و هنری – ادبی تبدیل می شود و می توان با آن تعامل شهوانی داشت! رولان بارت آشکارا از چنین سویه ای در استراتژی قرآئت سخن می گوید. اوج چنین نگاهی در کتاب «لذتِ متن» جلوه گری می‌کند. لذت متن اوج تأملات خلاقانه بارت در مورد نوشتار است. این کتاب سرشار از اسطوره‌ی انسان پنداری (Anthropomorphism) نسبت به متن است. در این کتاب بارت از دو مفهوم برای تبیین کنش لذت – محورانه‌ی خوانش متن یاد می کند. (plaisir) که لذت عادی و عمومی است و دیگری (jouissance) که

وزنی اِروتیک دارد و گاه به معنای اوج لذت جنسی و مسرّت 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 می گردد. (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 می نویسد. شاید چنین شیوه‌ی نگارشی خود مقدمه ای 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 می شوم، سردرگم می شوم، به هر روی، همیشه جای تردید و تزلزلی باقی است؛... اگر من این جمله، این قصه، این واژه را با لذت می خوانم از آن رو است که این ها همه با لذت نوشته شده است...». (۷۲) بارت در این اثر، به گونه ای پوشیده از استعاره سخن می گوید 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 تمثیل های ادبی، بسامد کاربرد عناصری که هر یک به گونه ای با کنشِ جنسی مرتبط اند، بیش از سایر نظام های 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 می کند. او آشکارا از حضور لذت جنسی در فراشد خوانش می گوید(۷۴)

کاربرد سخاوتمندانه‌ی اسطوره، انسان پنداری متن، تفنن و تذّوق، لشگری از استعاره ها، روایت های داستانی و... اینها در خدمت خلق یک اثر ادبی نیستند. همین اینک بارت در حال بررسی عمیق ترین مفاهیم فلسفی در حوزه‌ی ساخت شکنی متن و لذتِ خوانش متن است! او در عمیق ترین مباحث هرمنوتیک نمود کرده است و شگفتا که زبان او به هیچ روی به گادامر، اشلایرماخر، ریکور و... شباهت ندارد. او با واژگانی سخن می گوید که ما عمدتاً در لحظه سرایش شعر انتظار داریم. بارت در لذت متن تبیینی کاملاً زیست شناختی از متن ارایه می کند. او مبادرت به کشف نقاط شهوی متن می نماید و درست بر اساس الگوی فیزیولوژیک نشان می دهد که کجای متن شهوت آورتر است! درست همانگونه که پزشکان اندام های جنسیِ یک ارگانیسم زیستی را در سالن تشریح توضیح می دهند (۷۵)

بی شک بارت در صدد ایجاد تحریک حس شهوانی در خواننده‌ی خود نیست، او درحال تبیین عمیق‌ترین کنش شالوده شکنانه در جریان واسازیِ 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 می دهد. کنشِ 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 می کند! بارت می گوید:

«اما کلاسیک ترین روایت ها (رمانی از زولا یا بالزاک یا دیکنز یا تولستوی) هم در بطن خود حامل نوعی «میان بُر» خفیف است: ما همه چیز را با شور و شدتی واحد نمی خوانیم، ضرباهنگی ایجاد می شود، ضرباهنگی موجه، فارغ از انسجام متن، اشتیاق جدید ما به دانستن ما را وادارمان می کند که برخی از بندها را جا انداخته یا با شتاب از آن ها بگذریم (چون پیش بینی می کنیم که ملال آور خواهند بود) تا هر چه سریعتر به بخش های پرکشش تر ماجرا برسیم... ما جسورانه از توصیف ها،توضیح ها، تحلیل ها، و گفتگوها چشم می پوشیم... میان بُر، سرچشمه یا انگاره‌ی لذت، در این جا دو لبه‌ی ملال آور را با هم مصادف می‌کند... میان بُر نه در سطح ساختار زبان ها که تنها در وهله‌ی مصرف زبان ها شکل می گیرد...». (۷۶)

بازی بارت با کنش ادبی و ذوقی لذت بخش محصور و منحصر به «لذت متن» نیست. بارت عرصه‌ی اسطوره شناسی و کاربرد گرایش و به تحلیل اسطوره – محورانه را در نقد ایدئولوژی و ادبیات بورژوایی نیز به کار می برد. در آنجا نیز ادبیات بارت ویژه و منحصر به فرد است. بارت اسطوره را نوعی گفتار (speech) می داند. (۷۷) البته بارت هر نوع گفتاری را اسطوره نمی داند، به تعبیر او، زبان نیازمند وضعیتها و شرایط ویژه ای است تا به اسطوره تبدیل شود. به اعتبار بارت اسطوره نظامی از ارتباط است. بارت مانند ساختارشکنان دیگر، اسطوره را فاقد گوهر و ذات می داند. وی اعلام می کند که مبنای تمایز اسطوره ها از یکدیگر، گفتمانی است که انتقال می دهند، نه ذاتِ متمایز کننده آنها از هم. در راستای تبیین اسطوره ای گفتارها، عبارت نظام یا ایدئولوژی بورژوایی را نیز گونه ای ساختار اسطوره ای مسلط می داند. او اعتقاد دارد که از ۱۷۸۹ به بعد، در فرانسه چندین نوع بورژوازی به جای یکدیگر در مسند قدرت نشسته اند. بورژوازی از حیث سیاسی در حال یکی شدن با ملت است. بارت ساختارشکنی از اسطوره را راه حل نقد و واسازی بورژوازی می پندارد، چرا که هم اسطوره‌ی ملت و هم اسطوره‌ی بورژوازی در تاریخ ما بعد انقلاب فرانسه، به دلیل هم نشینی های متکثر و متعدد ساختاری معنای یکدست و کمابیش مشابهی را در گوش تداعی می کنند. او اسطوره را نوعی گفتار سیاست زدایی شده می پندارد 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 بورژوایی غرب است. از حیث شکلی نیز، اسطوره بهترین ابزار را برای

ایدئولوژی به دست داده است. به تعبیر نشانه شناسانه، اسطوره گفتاری سیاست زدایی شده است. اسطوره نشانه ای از امری سیاسی است که سویه های صریح دلالت سیاسیِ آن سلب گردیده است. اسطوره امری سیاسی را چکیده وناب می کند. اسطوره پیچیدگی های کنش های انسانی را محو می کند و به آنها سادگی «ذات ها» را اعطا می کند. اسطوره از دیالکتیک اجتناب می ورزد و جهانی را سامان می دهدکه از هر گونه تعارضی مبّرا است. بارت می گوید که «اسطوره وضوحی متبّرک را برقرار می سازد، به نظر می رسد که چیزها فی نفسه دارای معنایی هستند». (۷۸) بارت در تحلیل اسطوره در سطح فرهنگ عامّه ابداعات مثال زدنی دارد. سویه هایی از تحلیل که گاه به طنز شباهت دارند. (ژیژک نیز تا حد بسیاری همین سویه ها را در فهم جامعه‌ی سرمایه داری به کار می برد) برای مثال بارت در دنیای تبلیغات نمودهای با ظرافت، و پیچیدگی این کاربرد اسطوره را معرفی می کند. برای مثال در «شوینده ها و زُداینده ها» بارت به تحلیل این نکته می پردازد که چگونه بعضی از مواد معناهای ایدئولوژیک خاصی در فرهنگ می گیرند. او مثالی می زند 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 زداینده است را مقایسه می کند. هر دو ماده ساخت شرکت (unilever) اند، شوینده ها مثل «پرسیل» و زداینده ها مثل «اومو» که از ترکیبات کلردار آمونیاکی تهیه می شوند که لباس ها را از شر لکه ها خلاص می کنند. اما مواد زداینده مثل «اومو» که از ترکیبات کلردار و آمونیاکی تهیه می شوند از جنس آتش شمرده می شوند و از این رو پاک کننده وحلاّل اند و جنگی علیه کثیفی به راه می اندازند. در بیان اسطوره ای، «پرسیل»همان پُلیس است که لکه ها را مهار می کند، در حالی که «اومو» به خاطر نفوذ به عمق لباس ها، نیروی نظامی است! در جایی دیگر بارت «پلاستیک» را نشانه شناسی می کند. از این رو پلاستیک به دلیل سهولت شکل پذیری جلوه ای معجزه آسا از توانایی انسان برای مبدل ساختن طبیعت به وسایل سودمند و تحت کنترل بورژوازی مورد تمرکز قرار می گیرد. پلاستیک چشم اندازی در دنیای انسانی ترسیم می کند که در آن هم وسایل، وسایلی مبدّل، یا به عبارتی دیگر، دارای خاستگاه انسانی اند. پلاستیک علامت یا نشانه آشکار قدرت و سلطه انسان بر طبیعت است. (۷۹) بارت در جایی دیگر، «برج ایفل» را نماد غلبه و سلطه می داند. او نقل قول می کند 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 «برون بودگی» را می توان دید. برج ایفل در زندگی مردم پاریس ادغام شده است و همچون رودخانه، کوه یا صخره ای 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 بودنِ 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 فی المثال همان شیوه ای را ببینیم که پوپر در جامعه باز و دشمنان آن، توتالیتریانیسم را به مَهمیز کشانید یا آرنت در کتابی با همین عنوان و یا مارکس در آثارش به جدّیت و بی پیرایه‌ی مطایبه‌ی ادبی، به مصاف با سرمایه داری و بورژوازی رفت، برای ما که گفتگوی انتقادی را در صف آرایی 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 نشانه شناسی کالا، پلاستیک و مواد شوینده اثری بیابیم. چنین سویه 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 سنجه‌ی لذت، متنی را ارزیابی کرد، زیرا دیگر نه احترامی می ماند و نه انتقادی. (۸۲) شگفتا که بارت از کنار این اظهارنظر خود به آسانی عبور می کند. او متن را واجد شکلی انسانی می پندارد. یک فیگور، یک آناگرامی از تن، اما شهوت خیز. لذت متن به تعبیر وی فروکاست پذیر به کارکرد دستوری آن نیست، همچنان که نمی توان آن را به یک نیاز فیزیولوژیک نیز فرو کاست. (۸۳) بارت نظام های ایدئولوژیک را همچون داستان ها، و رمانهای کلاسیک در چارچوب طرح و توطئه، بحران ها و کارکترهای خوب و بد می بیند. اما «لذت متن یک ایدئولوژی را بر ایدئولوژی دیگر مرجح نمی سازد... ما یک متن (لذت بخش) را چنان می خوانیم که مگسی گرد اتاقی می گردد. با چرخش های ناگهانی که عزمی فریبکارانه دارند، پرشور و پوچ: ایدئولوژی از متن و خوانش متن همچون نگاهی به چهره ای در می گذرد (در کار عشق نیز برخی لذت شهوانی را در همین ظاهر می‌یابند)،... هستند کسانی که خواهان متنی بی سایه و فارغ از ایدئولوژی مسلط اند، اما چنین خواستی به معنی خواستن بدون باروری، بدون زایندگی، و متنی سترون خواهد بود». (۸۴) بارت آشکارا امکان نقد ایدئولوژی را منکر می گردد. او خوانش را نیازمند ایدئولوژی می داند. بارت آشکارا اعلام می کند که زبانی که او با آن در درون خود سخن می گوید، زبان زمانه‌ی او نیست، این زبان طبعاً اسیر نشانه های ایدئولوژیک

است، بارت در پایان اثر خود– لذت متن– از این که سویه‌ی لذت از خوانش فلسفی حذف گردد گلایه مند است: «به محض آنکه در جایی، کلمه یی درباره‌ی لذت متن بر زبان آورید دو پلیس حاضر و آماده هستند که آناً شما را دستگیر کنند، پلیس سیاست و پلیس روانکاوی..». (۸۵) بارت انعکاس کنُشی 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 بورژوایی رفته است. بارت اسلحه‌ی لیبیدو را به یاری نقد ا جتماعی در آورده است اما چه جای پایی لغزان تر از میل برای نقد جهانی که خود زخم خورده‌ی اپیکوریسم سرمایه دارانه است؟ مارکس، انگلس، پوپر و آرنت 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 عرصه های 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 معاشقه ای مطایبه آمیز با متن! فیلسوفان این عرصه ار 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 مُغازله هایی 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 پربسامد مغازله با مفهوم «وانموده» است!

«اگر بگوئیم که وانموده رونوشتی است از یک رونوشت، شمایلی 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 قایل نیست. دقتی کوتاه به این نوشته ها، نشان می دهد که در آن ها، زبان کارکردی ورای تبیین و تقریر موضوع دارد. گویی زبان از حقیقتی ورای متن سخن می گوید. زبان دچار افت و خیز می شود، نمایش بازی می کند و کنش های خاص می یابد. زبان به اسطوره ها و کاربرد پربسامدشان 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 گونه ای مجنون شدن در جریان است یا به گونه ای بی مرز شدن،

همچون در مکالمه فیبس، جایی که بیشتر و کمتر همواره قدری فراتر می روند[!]، شدنی همواره دیگرانه[!] شورشی شدنِ 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 جزیی که شورشگر باقی می ماند، سرکوب کردنش در ژرف ترین ژرفنا[!]». (۸۷)

به جد می توان مرز میان این گونه دشواری را با دشواریهای فهم شدنی 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 «امضایِ سبکی ایِ» 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 لیبیدو در فلسفه، در بخش دیگری از آثار او بازتاب دارد. در راستای کاربرد اسطوره‌ی 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 استعاره‌ی اودیپ، دلوز و فیلیکس گتاری، در «ضد–اودیپ: کاپیتالیسم و شیزوفرنی»، پسا ساختارگرای 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 بورژوایی 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 مفهومیِ «خود» را دچار واسازی می نمایند. خودی که سرمنشاء عقلانیت، اقتدار و کنترلی عقلانی است. از نگاه فروید، شیزوفرنی ویژگی بیماران روانی است حال آنکه دلوزو گتاری آن را بخش طبیعی از کنترل اجتماعی بورژوازی می بینند. از نگاه این دو، شیزوفرنی به ما امکان می دهد تا زندگی آشفته‌ی میل را به همان گونه که نیچه در اراده‌ی معطوف به قدرت، بخشی از بنیاد انسان است، ملاحظه نماییم. دلوز و گتاری اعتقاد دارند که رمزگشایی ازجریان ها و قلمروزدایی از عضو جامعه اساسی‌ترین 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 منزله‌ی سوژه

جریان رمزگشایی شده روی بدنِ بدون اندام تولید کند. به باور این دو؛ شیزوفرنی 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 بورژوایی 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 بورژوایی 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 همسُرایی با فوکو در چگونگی تعیّن 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

واژگانِ تفاوط/ تفاوت (Difference/Difference) را به خاطر داریم. افسانه فارماکون یا دارویی که هم دارو است و هم خاصیت سَم دارد. دریدا این اسطوره را برای بیان خاصیت دوگانه نوشتار در فلسفه (متافیزیک غرب) به کار برده است. افسانه پرسیوال، اساطیر یونان باستان، منشِ ادبی، داستانگونگی و واسازی شده زبان در آثار پرحجم دریدا و اتخاذ سویه های گزین –گویه نوشتی. به هنگام بررسی نوشته‌ای این فیلسوفان، همواره پای اساطیر در میان می آیند و زیبایی های نوشتاری و التذاذ هنری حاصل می‌گردد. برتراندراسل به واسطه‌ی نگارش ادیبانه‌ی «تاریخ فلسفه در غرب» به دریافت نوبل ادبی نایل گردید، او اما لذتِ ادبی را در خدمت تبیین و تفهیم مطالب مندرج در اثرش در آورد. درست برعکسِ این استراتژی، پسامدرنیسم، از آنجا که اساساً حقیقتی را در کار نمی بیند، به لذتِ 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 ازچند سو است. نخست تأثیرات فراوانی که از لکان در واسازی «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 ژیژک 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 ژیژک، 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 درکتاب «پست مدرنیزم 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 هگلیِ لوکاچ، مارکسیسم فرویدیستیِ مارکوس، مارکسیسم پراگماتیسیِ سیدنی هوک و پسامارکسیسم لاکلائو و موفه. به باور بُویل، ژیژک برای ایجاد گفتمانی بدیع در مارکسیسم به ایجاد ترکیبی از فلسفه مارکس و اندیشه های روانکاوی لاکان مبادرت ورزیده. (۹۲) ژیژک با تلفیق روانکاوی و مارکسیسم مبادرت به تأسیس نظام فکری خود نمود، نظامی متأثر از نشانه شناسی بیماریِ لاکان که این نشانگان را به منزله‌ی «زبان» قابل ارزیابی می داند. (۹۳) در پیروی از الگوی ارزش– افزوده و ارزش مبادلاتیِ مارکس، ژیژک از الگویی با عنوان: همانندی میان «لذت افزوده» و «ارزش افزوده» استفاده می کند(۹۴) و از همین جاست که مطایبه ژیژک با حقیقت و متن آغاز می شود.

در واقع ژیژک با مجاز کاری را می کند که مارکس به معنای عینی با پدیدارهای اقتصاد سیاسی. مطایبه‌ی ژیژک با نقد سیاسی سرمایه داری بخش قابل توجهی از آثار او را رقم می زند. ژیژک با همین مطایبات است که فلسفه را به امری لذت بخش تبدیل می کند. (۹۵) علاقه ژیژک در اصل به فرهنگ عمومی و تجربیات روزمره‌ی زندگی است. در واقع ژیژک با این التفات، فرهنگ روزمره، به گونه ای بی اعتنایی خود را به امور و پدیدارهای استعلایی و مباحث فاخر در آن ابراز کرده است. ژیژک دقیقاً از آنجا آغاز می‌کند که همه چیز «طبیعی» به نظر می رسد. از نظر او فلسفه از آنجا آغاز می شودکه 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! ژیژک 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. ژیژک نمونه‌ی تمام عیاری برای رخنه‌ی ذوق ادبی و تبیین شاعرانه از مفاهیم بزرگ فلسفی است. ژیژک دست کم از سه اندیشمند بزرگ متأثر است. هگل و نقد او مراد ویژه‌ی ژیژک را از مفهوم «دیالکتیک» تعین بخشیده است. (۹۷) مارکس در عرصه‌ی نقد سیاسی الهام بخش او بوده است و لکان درحوزه‌ی روانکاوی ژیژک را متأثر ساخت است. درک ژیژک از دیالکتیک، واسازی شده‌ی این مفهوم هگلی است. از نظر ژیژک حقیقت همواره در تضاد یافت می شود، نه در پاک کردن یک دستِ تفاوت ها. دیالکتیک هگل، فراشدی است در راستای رفع تزاحم و تعارض از بنیان ایده، اما ژیژک 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، ژیژک فانتزی (تخیّل) 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 همبستگیِ فیزیکی و اجتماعی دست یابد. فانتزی، به منزله‌ی یک مدالیته (قید و شرط) وهمی، به نوبه‌ی خود احساس مکّملی 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 سایق های کسب لذت هم پیوند است. ایدئولوژی رمزگذاری شده‌ی سایق هایی است که کارکرد آنها کسب لذت است. ژیژک 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. ژیژک 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، خودِ متون ژیژک را هم تحت تاثیر قرار داده است. ژیژک عینک لاکانی را به ویژه در تحلیل های سینمایی اش با بسامدی متکرر و فراوان به کار می‌برد. در مقاله‌ی «دیوید لینچ یا افسردگی زنانه» مرتباً از تحلیل سیمپتومیک (مبتنی بر نشانگان بیماری روانی) بهره می گیرد. علائم و نشانگاه فیلم های لینچ را با بازی مفاهیم فرویدیستی درک می کند و در نهایت شکل زندگی مدرن غربی را به اِلمانهای نشانگان فیلم های لینچ پیوند می دهد. مقاله لینچ با تمجید هنر پساساختارگرایی در بازگشت به سنّت «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 ژیژک 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– ژیژک 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 ژیژک، آثار دیوید لینچ نیز انعکاس دهنده‌ی ذات نفرت انگیز لذت است. در فیلم «مخمل آبی»، ژیژک 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 زدنهای 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) درکتاب معروف دیگری باعنوان «هنر، امر متعالی مبتذل»، ژیژک قرآئتی لاکانی از فیلم «بزرگراه گمشده» دیوید لینچ ارایه می کند. ژیژک 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 ژیژک، 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، ژیژک به تاثیر ایدئولوژی در متلاشی کردن خیال پردازی اشاره می کند. کانون تحلیل ژیژک 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 لینچ امکان خروج از دام ایدئولوژی را فراهم می کند. در مقایسه‌ی این اثر لینچ با فیلم دیگر او –مخمل آبی– ژیژک 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 گونه ای خیال پردازی جنسی تجزیه شده است. بزرگراه گمشده به سان حفره ای در امر نمادین، لحظه هایی از امر واقعی را تداعی می نماید. همین امر واقعی است که می‌تواند به زغم ژیژک، راه برون رفت از زندان ایدئولوژی فرض شود. چیزی که باز هم به باور او، در تجربه‌ی فیلم زنِ افسونگر حضور ندارد. (۱۰۵)ژیژک در جایی دیگر از این کتاب، پیرامون مفهوم «انحراف» اظهاراتی شالوده شکنان بیان می دارد. تعبیر به غایت نامفهوم، مغلق و مطایبه آمیز ژیژک از بزرگراه گمشده، «همزیستی روایت های خیال پردازانه‌ی متکثر» و مفهوم «سایبراِسپیس اَبرمتن» است[!]. لینچ را اغلب مؤلفی منحرف معرفی کرده اند؛ اما فضای مجازی یا سایبراسپس به باور ژیژک، چیزی جز قلمرو انحراف در ناب ترین شکل خود نیست. به تعبیر شگفت آور ژیژک که امکان دارد ریشه در برداشت واسازی شده‌ی او از لاکان باشد، انحراف در شکل ساده شده‌ی ابتدایی اش، همچون وسیله ای 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 لینچ مطرح می کند،گونه ای «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. ژیژک می گوید: «جهانِ انحراف، جهان نظم نمادین ناب است، جهانِ بازیِ دال که مسیر خود را طی می کند و از قید امر واقعِ محدودیت انسانی آزاد شده است». (۱۰۶) بدین سان ژیژک برای رهایی از ایدئولوژی، انحراف را که گونه ای وقفه در امر نمادین است پیشنهاد می کند. اساساً ژیژک باچنین استراتژی به نقد روابط قدرت می‌پردازد. از نظر او پرسش بنیادین آن است که چرا چیزها آنگونه ای هستند که به نظر می آیند؟ منظور ژیژک عادی شدن قوانین و ساختارهای اجتماعی است که هر یک متضمن بخشی از سلطه ایدئولوژی بورژوایی بر ما هستند. عادی بودن روابط سلطه، عادی بودن فرودستی

زن، عادی بودن مناسبات سرمایه داری، عادی بودن فریبکاریهای رسانه ای و... و ژیژک دقیقاً از نفیِ 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 ژیژک است که با نمایش انحراف، طبیعی بودنِ چیزهایی که طبیعی به نظر می رسند را به چالش می گیرد. استراتژی انحراف یا میلِ واسازی شده کنش مطلوب ژیژک در آثار خود او نیز هست. ژیژک با تمسک به این مشخصه‌ی فرویدی- لاکانی است که به مرکزیت زداییِ رادیکال از سوژه‌ی انسانی می پردازد. او در نحوه‌ی نگارش خود مخاطب را به بازیِ لذت و معاشقه با متن فرا می خواند و از این رو متن او در عین درگیری با موضوعات اساسی و جدّی، 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 توالت های آلمانی، فرانسوی و ا نگلیسی می پردازد! او می پرسد که آیا طرح های مختلف توالت ها در فرانسه، آلمان و انگلیس در واقع شیوه های مختلف بیان سه رویکردِ وجودی نیستند؟ موشکافی اندیشمندانه‌ی آلمانی ها، شتاب زدگی انقلابی فرانسوی ها و پراگماتیسم منفعت گرا و معتدل انگلیسی ها؟! البته، شرح چگونگی این نتیجه گیری ژیژک از بررسی این توالت ها، تا میزانی با موازین ادب در نوشتار ما فاصله دار، اما در هر صورت ژیژک در استفاده از چنین استعاره هایی دستِ 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 سویه‌ای که بارت با آن، مد، پوشاک، لباس، و حتی مواد شوینده و پلاستیکی را نشانه شناسی می کرد.

ژیژک 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 سنتِ نوشتار نقد سینمایی در تمام آثارش انعکاس می دهد. ژیژک شیفته آثار هیچکاک به ویژه «روانی» است. به نظر می رسد که روان پریشیِ مندرج در نوشتار او متاثر از تعلیق ها و روان پریشی های کارهای هیچکاک باشد. او در شرح فیلم روانیِ هیچکاک، هدف این فیلم را نابود کردن احساسِ 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 دردسرِ هری یا پنجره‌ی عقبی شاهد آن هستیم روبرو نمی شویم، بلکه با زمان کسالت باری روبه رو می‌شویم که مملو از نگرانیها و اضطرابهای پیش پا افتاده است، این از خودبیگانگی آمریکایی (ناامنی، ترس از پلیس، جستجوی ناامیدانه برای شادی– خلاصه هیستری زندگی روزمره سرمایه داری)، با نقطه‌ی مقابلِ روان پریشانه‌ی آن مواجه می شود، دنیای کابوس وار جنایتِ بیمارگونه. (۱۱۰)

به نظر می رسد که نوشتار ژیژک نیز خط تدوینیِ آثار هیچکاک را پیدا کرده است. مملو از «نگرانیهای پیش پا افتاده» و «ازخودبیگانگی» ها. نوشتار ژیژک در صدد اقناع مخاطب و ایجاد هم ذات پنداری در او نیست، بلکه بر عکس تمایل به ایجاد شیطنت و ور رفتن با خواننده دارد. شاید ژیژک در ورای این کلنجار رفتن با مخاطب در صدد کشف لحظه هایی برای ظهور امرِ واقعی در میان سایر متونی است که به شکل کلاسیک، انعکاس دهنده‌ی امر نمادین اند. ژیژک فیلسوفِ امر واقعی است و کنشِ 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) درصدد تولید امکان فاصله گرفتن از «اکنون و اینجا» است. ژیژک فرایند شکل گیری سوژه را اساساً در همین تمایز و فاصله گرفتن با جهان می جوید. (۱۱۰) تأکید ژیژک 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)، ژیژک 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) ژیژک 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 ژیژک از نقادی سیاسی در پرتو شیوه‌ی نوشتار و بینشی شکل گرفته که بیش از تاکید بر خودِ نقد سیاسی، تعهد به گونه ای مطایبه‌ی لذت بخش با متن و مخاطب دارد و بیشتر به نوشتاری ادبی–سینمائی نزدیک است تا نقد جدّی 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، مدرنیزم از حضور در عرصه‌ی زبان امتناع داشته است ظاهراً در پسِ ناخودآگاهی خود، سرشتِ خویش را از امتزاج با ادبیات و زبان دور دیده است. به بیان استعاری، اصالت یافتن زبان وحدتی هستی شناسانه با مدرنیزم ندارد. از این رو مدرنیزم کمتر در پسِ زبان جای می گیرد. برعکس، پسامدرنیزم به صورتی بسیار راسخ در زبان ریشه دوانیده است. اگر چنین برداشتی را مبنای مقایسه‌ی میان کارکرد فلسفه‌های مدرن و پسامدرن در سنت نقد ائدئولوژی فرض کنیم باید گفت که بر عکس نقدهای سیاسی مدرنیستی، متون پسامدرن عمدتاً از تعهد به لذت بخش بودنِ 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 زبانِ آن را به زایش معناهای بیشتر وادار می کنند. از منظر پساساختارگرایی، متن صرفاً مجموعه های از نشانه هایی بر صفحه خواهد بود مگر آنکه خواننده‌ی آن را به دلالت وادارد و این دلالت از کانال آرزوها و پیش داوریها انجام خواهد شد. یکی از رسالت متن پسامدرن توانمند کردن خواننده و در عین حال قدرتمند کردن منتقد است. (۱۱۲) نوشتار پسامدرن در پس کنشِ خود مبنی بر بیشنه کردن لذت مخاطب در خوانش و اقناع ادبی او به گونه ای سعی در توانمند کردن او دارد. آیا این توانمند کردنِ مخاطب آنهم 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 تبعِ نادیده گرفتن حقیقتِ 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 زیبائی شناختی تقلیل یابد. ما گمان داریم که در پرتو اتخاذ این رویکرد، آن چه بیش از همه قربانی می شود خودِ نقادی مثمر ثمر سیاسی و ائدئولوژی 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 ذوقیِ 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)، ص۲۱.

۲- همان، ص۲۴.

۳- همان، ص۳۱.

۴- همان، صص ۴۲-۴۱.

۵- همان، ص۱۰۹.

۶- افلاطون، ***جمهور***، ترجمه فؤاد روحانی (تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۴)، ص۵۷۳.

۷- افلاطون، ***دوره آثار***، ترجمه حسین لطفی، جلد اول (تهران: انتشارات خوارزمی۱۳۷۴). ص۳۴۰.

۸- ***همان***، جلد دوم، ص ۲۰۸۵.

۹- ***همان***، صص ۱۳۱۴-۱۳۱۳.

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 هیدگر، 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 ویلهم نیچه، ***فراسوی نیک و بد***، ترجمه داریوش آشوری (تهران: نشرمرکز، ۱۳۷۸).

۱۴- بابک احمدی، ***مدرنیته و اندیشه‌ی انتقادی*** (تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۳)، صص ۳۵-۳۴.

۱۵- ***همان***، ص۳۵.

۱۶- فردریش ویلهم 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)،

ص۹۰.

۱۸- احمدی، ***پیشین***، ص ۴۲۹.

۱۹- حقیقی، ***پیشین***، ص ۱۵۶.

۲۰- نیچه به نقل از حقیقی، ***پیشین***، صص۱۵۷-۱۵۶.

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

22- ***Ibid.***

۲۳- حقیقی، ***پیشین***، ص۹۵.

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)، صص۹۰-۶۷.

۲۷- ***همان.***

۲۸- جولیان یانگ، ***فلسفه هنر نیچه***، ترجمه رضا حسینی و محمدرضا باطنی، (تهران: نشر ورجاوند، ۱۳۸۲)، ص۴۱.

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

۳۰- ***همان***، بند ۳.

۳۱- ضیمران، ***پیشین***، ص۵۳.

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

۳۳- یانگ، ***پیشین***، ص۵۹.

۳۴-***همان***، ص۶۶.

۳۵- نیچه، ***انسانی بسا انسانی***، به نقل از یانگ، ***همان***، ص۶۶.

۳۶- بابک احمدی، ***حقیقت و زیبایی، درسهای فلسفه هنر*** (تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۴)، صص۲۲۷-۲۲۶.

۳۷-***همان***، ص۲۲۵.

۳۸-ضیمران، **پیشین**، ص۵۵.

۳۹-***همان***، صص ۴۳-۴۴.

۴۰-فردریش ویلهم نیچه، ***غروب بتان***، ترجمه مسعود انصاری (تهران: انتشارات جامی، ۱۳۸۶)، صص۹۶-۹۴.

۴۱-نگاه کنید به: فردریش ویلهم 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 جهاندیده 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**، ص۵۱۲.

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

۴۹-فوکو، ***نیچه، مارکس، فروید***، **پیشین**، ص۱۲.

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**.

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، ص۱۰۴

۵۶-***همان***، ص۱۰۸.

۵۷-ریچارد هارلند، ***ابر ساختگرایی، فلسفه ساختگرایی و پسا ساختارگرایی***، ترجمه فرزان سجودی (تهران: انتشارات حوزه هنری، ۱۳۸۰)، ص۵۵.

58- Look at: Jacques lakan, **Ecrits: A selection, trans.Alan Sheridan**, London: Rutledge, 1977), quoted by Tony Myers, slovoj zizek (London and New York: Rout ledge, 2003).

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

۶۰-تونی مایرز، ***اسلاوی ژیژک***، ترجمه احسان نوروزی، (تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۵)، ص۴۲.

۶۱-***همان***.

۶۲-***همان***، ص۴۴.

۶۳-***همان***، ص۴۹.

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 مدرنیزم***، ویراسته عبدالکریم رشیدیان، (تهران: نشر نی، ۱۳۸۲)، صص۴۹۰-۴۸۱.

۶۵-***همان***، صص ۴۸۲-۴۸۱.

۶۶-هارلند، ***پیشین***، ص۲۳۳.

۶۸-احمد خالقی، ***قدرت، زبان، زندگی روزمره در گفتمان فلسفی- سیاسی معاصر***، (تهران: انتشارات گام نو، ۱۳۸۲)، ص۳۱۶.

۶۹-هیوبرت در ایفوس و پل رابینو، ***میشل فوکو: فراسوی ساختارگرایی و هرمونتیک***، ترجمه گروهی (تهران: نشر نی، ۱۳۷۶)، ص۳۰۲.

۷۰-رولان بارت، ***لذت متن***، ترجمه پیام یزدانجو (تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۵)، ص۱۱.

۷۱-***همان***، صص ۱۲-۱۱.

۷۲-بارت، ***پیشین***، صص ۲۳-۲۲.

۷۳- ***همان***، ص۲۳.

۷۴- ***همان***، ص ۲۵.

۷۵- ***همان***، صص۲۹-۲۸.

۷۶-***همان***، صص۳۰-۲۹.

۷۷- رولان بارت، «اسطوره در زمان حاضر»، ترجمه یوسف اباذری، ***فصلنامه ارغنون***، شماره۱۸، تابستان ۱۳۷۷

۷۸-***همان***.

۷۹-گراهام آلن، ***رولان بارت***، ترجمه پیام یزدانجو (تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۵)، صص۶۴-۶۳.

۸۰-رولان بارت، «برج ایفل»، ترجمه یوسف اباذری، ***فصلنامه ارغنون***، شماره ۱۹، پاییز ۱۳۷۷.

۸۱-***همان***.

۸۲- بارت، لذت متن، ***پیشین***، ص۳۲.

۸۳- ***همان*** صص ۳۷-۳۶.

۸۴- ***همان***، صص ۵۳-۵۲.

۸۵- ***همان***، ص۸۲.

۸۶-ژیل دلوز، ***افلاطون و وانموده***، سرگشتگی نشانه ها: نمونه هایی از نقد پسامدرن، گزینش و ویرایش مانی حقیقی، (تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۴)، ص۷۰.

۸۷- ***همان***، ص۷۱.

۸۸-ژیل دلوز و فیلیکس گتاری، «ضد- اُدیپ، کاپیتالیسم و شیزوفرنی»، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، در لارنس کهون، ***متن هایی برگزیده از مدرنیسم تا پست مدرنیسم***، ویراستار عبدالکریم رشیدیان، (تهران: نشر نی، ۱۳۸۲)، صص۴۴۲-۴۲۱.

۸۹-دلوز، ***اندیشه ایلیاتی***، ***پیشین***، صص۲۳۹-۲۳۸.

۹۰-احمدی، ***ساختار و تأویل متن***، ***پیشین***، ص۴۸۴.

۹۱-ژیل دلوز، ***کنترل و شدن: گفت وگوی 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)، صص۲۹-۲۸.

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***، ص۹۰.

۹۶-***همان***، صص۱۱-۱۰.

۹۷- ***همان***، ص۲۹.

۹۸-***همان***، صص۳۳-۳۱.

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

100-Ibid.

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

۱۰۲-***همان***.

۱۰۳-***همان***.

۱۰۴-اسلاوی ژیژک، هنر امر متعالی مبتذل: درباره‌ی بزرگراه گمشده‌ی دیوید لنیچ، ترجمه مازیار اسلامی، تهران، نشر نی، ۱۳۸۴، ص۲۴.

۱۰۵-***همان***، صص۴۰-۳۸.

۱۰۶-***همان***، صص۸۴-۸۳.

۱۰۷-***همان***، [مارک و ژیراک در مقدمه]، ص۱۴.

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

۱۰۹–اسلاوی ژیژک، «در نگاه رعب آور او، نابودی ام مشهود است»، ترجمه مازیار اسلامی، ***فصلنامه‌ی ارغنون***، شماره ۲۲، ۱۳۸۲.

۱۱۰–***همان***.

۱۱۱–مایرز، ***پیشین***، ص۲۶.

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)، ص۳۸۶.

۱۱۴–استیون کانر، ***نظریه ادبی پسامدرن***، ادبیات پسامدرن، تدوین و ترجمه پیام یزدانجو، (تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۱)، ص۱۸۵.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی