

خرد اروسی و ناخودآگاه فردی، راهی برای خروج از بن بست عقل تک‌ساحتی

علی اکبر احمدی افرمجانلی*

(نویسنده مسئول)

سهیلا منصوریان**

چکیده

هربرت مارکوزه فیلسوف فرانکفورتی و عضو موسسه مطالعات تحقیقات اجتماعی، تلاش کرده است تا مفهوم عقل از منظر هگل را با تعریف جدیدی ارائه دهد. او در نگاه متفاوت خود با اضافه کردن روانکاوی درصدد است تا نشان دهد که مقوله شناخت و خودآگاهی بدون پرداختن به بخش‌های پنهان ذهن میسر نمی‌شود. او با مدد از روانکاوی فرویدی به این مسئله می‌پردازد که بخش مهم شناخت میل است که توسط سیستم استبداد و دیکتاتوری در تاریخ سرکوب شده است به همین دلیل اجازه تغییر به سوژه و جامعه عموماً داده نمی‌شود. برای مارکوزه ساحت زیبایی‌شناسی و هنر (تا حدی به عنوان عنصری زنانه) بخش‌هایی هستند که به ناخودآگاه روان مربوط شده و از طریق آنها می‌توان به شناخت بخش‌های مغفول و موقعیت میل فردی پرداخت و به آزادی نزدیک شد. بررسی مورد مطالعاتی‌ای چون کمال‌الملک از فرهنگ ایرانی با توجه به تمام زوایایی که مارکوزه آن را شرح می‌دهد مثال بسیار خوبی است. هنرمندی که با دیدن تغییر در جهان مدرن غرب، تغییر نمی‌کند و برعکس در برابر آن مقاومت نیز می‌کند و اتفاقاً به خودآگاهی مورد نظر مارکوزه نائل نمی‌شود. همین مسئله موضع مارکوزه را با پیچیدگی جدیدی روبه‌رو می‌کند که فراروی از نظر مارکوزه-فروید را ضروری می‌داند. این نوشتار تلاش می‌کند تا ناکافی بودن هر کدام از دیدگاه‌های فلسفی و روانکاوی را با توجه به مثال گفته‌شده بکاود و بگوید میل سوژه درگیر ناخودآگاه، خیلی پیشتر از دوره بلوغ‌اش در عنفوان کودکی مصادره شده و وی از هرگونه حرکتی عقیم و ناتوان است. در این روایت جدید مشخص می‌شود که مفهوم عقل به بازیابی‌ای فراتر از صرف تحقق زیبایی‌شناسی مدنظر مارکوزه و به نوعی مواجهه با تروما نیاز دارد و بن‌بست‌های آن از آنچه که هگل، مارکوزه و فروید می‌پندارند جدی‌تر و عمیق‌تر بوده و راه حلی انضمامی و البته غیرشعاری طلب می‌کند.

واژگان کلیدی: فروید، مارکوزه، منفیت، میل، کمال‌الملک.

E-mail: a.a.ahmadi.a@gmail.com

* دانشیار فلسفه دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران.

** دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران.

[تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۲/۱۲؛ تاریخ تأیید: ۱۳۹۹/۱۲/۰۹]

مقدمه

اهمیت مقوله‌ی میل^۱ و بحث پیرامون آن در فلسفه (تحلیلی و قاره‌ای) رویکرد جدیدی نیست و از افلاطون تا تجربه‌گراها و ایده‌آلیست‌ها در باب این موضوع سخن‌های بسیاری گفته‌اند. خود افلاطون مرتبه‌ی میل را تنها زمانی ارج می‌نهد که نه معطوف به بدن‌های زیبا که به خود مفهوم زیبا باشد و به ساحت عقل گره بخورد (افلاطون، ۱۳۸۰: ۴۳۴). نزد فلاسفه‌ی قرون وسطی، میل و به‌خصوص بدن باید کنترل شوند. در دوره‌ی رنسانس توسط دکارت و هیوم، میل به بخشی از فرایند شناخت و سازگار با آن اطلاق می‌شود تا جایی که میل به هنر و ادبیات و عرصه‌ی رمانتیسیم مربوط می‌شود و ساحتی جداگانه را طلب می‌کند. کانت برای میل محدودیت قائل بود و عاقبت تراژیک فائوست گوته را نتیجه‌ی عدم رعایت حد آن می‌دانست. ولی بعد از کانت، نزد فلاسفه‌ی قرن نوزدهم محدودیت میل، ابزاری برای غلبه‌ی بر دیگران می‌شود. هگل از میل به عنوان نیروی دگرگون‌کننده استفاده می‌کند و راهی به سوی آزادی نشان می‌دهد.^۲ هگل کسی است که به نیروی عجیب میل برای تغییر اشاره می‌کند و در متمایز کردن نگاه او همین جمله بس که: «خودآگاهی میل است» (Pippin, 2011: 12).

این جمله کوتاه بنیان اصلی فلسفه‌ی هربرت مارکوزه، فیلسوف شهری فرانکفورتی و پدر جنبش می ۶۸ است. خودآگاهی از منظر او میل است و این میل همیشه و ضرورتاً میل به دیگری است. یعنی مادامی که دیگری‌ای وجود نداشته باشد و توسط میل من درکی درباره‌ی او ایجاد نشود، فرآیند خودآگاهی محقق نمی‌شود. در این گزاره هگلی دو رکن اساسی وجود دارد ابتدا میل من و دوم دیگری‌ای که از طریق او، خودآگاهی حاصل می‌شود. میل به درک دیگری برای شناخت خویشتن، در عین جذاب بودن بسیار دشوار است چرا که دیگری باید موضوعی متمایز از من باشد و لاجرم من باید به فقدان خودم که در دیگری وجود دارد توجه کنم و توسط آن از طریق میل و حس درونی‌ام آگاه شوم (وال، ۱۳۸۷: ۲۴۳). به زعم مارکوزه، هگل طرحی را ارائه داده است که در آن میل، دیگر به جنس و جنسیت^۳ قابل تقلیل نیست و در مفهوم قدرت، قالب خود را پیدا می‌کند. میل نیرویی کور و یا نا امیدکننده نیست بلکه نیازی در بنده است که در صدد دستیابی به

خرد اروسی و ناخودآگاه فردی، راهی برای ... (علی‌اکبر احمدی افرمجانی، سهیلا منصوریان) ۹

قدرت، فعال می‌شود (Silverman, 2000: 12). کنترل میل در تاریخ، دعوی‌های بسیاری را ایجاد کرده است. از منظر مارکوزه اگر قرار است آگاهی‌ای در سوژه رخ دهد ابتدا باید نگاه به دیگری، سپس احاطه بر نداشته‌ها و در نتیجه، پذیرش آن شکل بگیرد. به زعم نگارنده تحقق دو مرحله ابتدایی به دلیل ناخودآگاه بودن بسیار دشوار است و برخلاف آنچه که مارکوزه می‌پندارد نمی‌توان رخداد آن را بدیهی انگاشت چرا که این آگاهی بررسی کشمکش‌های درونی سوژه با پیرامون خود را می‌طلبد تا به او یادآوری کند که چطور ناتوان از شناخت دیگری است و یا چطور میل او نادیده گرفته شده است و او ابژه‌های اطراف خود را چطور تجربه می‌کند؟!

دغدغه مطرح شده و تحلیل به لحاظ روش‌شناختی از سه بخش تشکیل شده است، ابتدا نظریه هگل، شرح متفاوت مارکوزه از او و چالشی که به واسطه این ترکیب برای نگارنده رخ داده تا تلاش کند سوژه را از برآیند چنین نگاهی در مواجهه با ابژه‌ها به صورت مثالی عینی ببیند تا بتواند ادعای مارکوزه در مورد سوژه انقلابی و شرایط آن را مورد مذاقه قرار دهد. برای چنین مواجهه‌ای مثالی ایرانی چون کمال‌الملک به مثابه ناخودآگاه جمعی ما در نظر گرفته شده است تا با چشم نظریه مارکوزه به آن نگاه شود و به صورت عینی امکان بررسی دقیق‌تر امکانات فلسفی او را به ما نشان دهد. فردی که در مقام هنرمند و در تلاش برای نشان دادن میلی وطنی سالها در دربار و سیستم قدرت خدمت می‌کند و شاهد همه دگرگونی‌ها است، با داخل و خارج در تعامل است ولی خود ذره‌ای دگرگون نمی‌شود! هدف این نوشتار بر اساس واکاوی مارکوزه‌ای-فرویدی بررسی دلیل این رخداد و موانع آن است که به ترتیب مطالب مورد طرح بر اساس همین نظم متدیک مذکور، بسط داده خواهند شد.

۱. عقلانیت سوژه بی‌میل

با پیش‌زمینه گفته شده در بالا، نقاشی چون کمال‌الملک را تصور کنید. در زمانه تغییر سبک نقاشی و ظهور امپرسیون‌ها و با عزم و هزینه پادشاه وقت به فرنگ می‌رود یا به عبارت بهتر، او را با هزار امید و آرزو می‌فرستند تا شاید چیزی ببیند، بیاموزد و به فرهنگ ایرانی و کشور خود منتقل کند. او بازمی‌گردد بدون آنکه تغییری در خود احساس

کند (بر اساس شواهد). سپس تابلوی تالار آینه را با تردستی و غرور نقاشی می‌کند و مورد ستایش همگان قرار می‌گیرد. اما در اثر او هیچ سوژه‌ای برای این که خود را در آینه ببیند و یا در آینه دیده شود وجود ندارد، مگر پادشاه که با تیختر، روی صندلی بی‌اعتنا بیرون را تماشا می‌کند. گویی که کمال‌الملک کاملاً از سر خود شیفتگی اثری را خلق کرده است بی‌آنکه به جهان اطراف و تغییراتش نگاهی بیندازد و یا بخواهد تغییری در آن از طریق اثرش ایجاد کند (عادل، ۱۳۹۷: ۱۳۹).

موضوع این است که گویی محمد غفاری نتوانسته با وجود به تصویر کشیدن جهان خارج، با آن ارتباطی برقرار کند و یا به عبارت دیگر نخواستسته تا از خویشتن خود عبور کند و خود یا دیگری منعکس در فضای بیرون از خود را زیست کند تا تصویری از آن ارائه دهد. به واسطه مقصود فلسفی ما باید کمی عمیق‌تر به نقاش نگاه کنیم و بتوانیم حدس بزنیم که در ناخودآگاه او چه اتفاقی افتاده است تا بتوانیم این پرسش را پاسخ دهیم که او درگیر چه فقدان‌هایی بوده که در عمل چنین فضای خالی از سوژه را به تماشا گذاشته است؟ در ساده‌ترین قضاوت به نظر می‌رسد که جهان بیرون برای نقاش امری واقعی و عقلانی و در عین حال بدیهی و بی‌تغییر است و از منظر او بین این مفاهیم انطباقی وجود دارد. این انطباق سبب می‌شود که هیچ تضادی رخ ندهد؛ بین خرد فردی او و فضای بیرون برخورد یا ملاقاتی رخ نداده و تنها دو رویکرد برای او باقی می‌ماند؛ تاکید بر سنت‌های سرسختانه خود و یا تبدیل به نقاشی که با آگاهی از فقدان‌ها رفتار متفاوتی در هنر خود پیش می‌گیرد. آن چیزی که در تاریخ رخ داده، مورد اول است که به دلیل نوعی جزمی‌انگاری اجازه رفتاری متفاوت از نوع مورد دوم را به او نداده است.

می‌توان این‌طور فرض کرد که شور و میلی لازم است تا خرد موجود کمال‌الملک نفی شود و عنصر دیگری جایگزین آن شود. در واقع عنصر تخیل به مثابه ایجادکننده تصویری از یک وضعیت متفاوت، به عنوان منشاء رویکردی است که امر موجود را برنتابیده، آن را نفی می‌کند و اجبار پشت آن را به چیزی دیگر تغییر می‌دهد (هگل، ۱۳۹۰: ۲۳۱). پس طبیعتاً چون سوژه تخیل متفاوتی در ذهنش ندارد، رفتار متفاوتی نیز در نقاشی او به چشم نمی‌خورد. حال سوال این است که چی می‌شود که این تخیل برای

خرد اروسی و ناخودآگاه فردی، راهی برای ... (علی‌اکبر احمدی افرمجان، سهیلا منصوریان) ۱۱

سوژه رخ نمی‌دهد؟ چرا عقل او درگیر باید و نبایدهایی می‌شود که امکان تفاوت و تمایز را به او نمی‌دهد؟ (بیزر، ۱۳۹۳: ۲۹۹). آن چیزی که به نظر هگل می‌رسد نوعی مکر و حيله در عقل است که نیاز به رمزگشایی دارد و تا زمانی که گره آن باز نشود ساختار ناخودآگاه عقل برای ما مبرهن نمی‌شود پس فیلسوف نقش جغد مینروایی را دارد (ژیژک، ۱۳۹۶: ۱۲۶) که باید آن چیزی را تحلیل کند که در ظاهر وجود ندارد اما تأثیری اصیل بر فرایندهای شناختی او می‌گذارد، به عبارت دیگر از منظر هگل این جبر حرکت امر تاریخی و فرآیند امر مطلق است که سوژه را به سمتی می‌برد که برای آن معین شده و او چندان اختیاری در این فرآیند کلی از خود ندارد. اما اگر بخواهیم وفادار و سرسپرده این جبر نباشیم و راهی برای اختیار انسانی باز کنیم چطور می‌توانیم این روند را تحلیل کنیم؟

مارکوزه به عنوان مفسر انتقادی هگل، فکر را به این جبر محدود نمی‌کند زیرا به‌زعم او عقلی که در خود عنصر تخیل را ندارد به ناچار محدود و مجبور می‌شود و در عین حال رد شدن از این محدودیت مساوی شناخت بخش‌های ناآشکاری از عقل است. مارکوزه اشاره می‌کند که تنها در صورتی عقل ما می‌تواند فعالانه از محدودیت‌ها گذر کند که بتواند به واسطهٔ غریزه، میل و حواس و ناخودآگاه به تخیل خود راهی بیابد و خردی که به غریزه و میل توجه نکند لاجرم به شرایط تجربی محدود شده و چندان راهی برای تحقق آزادی باقی نمی‌گذارد. حال اگر با دید مارکوزه بخواهیم کمال‌الملک را تحلیل کنیم، نتیجهٔ این است که نقاش بزرگ با محافظه‌کاری هرچه تمام‌تر مانند بسیاری از سوژه‌های مؤثر ایرانی کلاً وارد حیطة تغییر نشده است و تا جای ممکن سعی کرده تا جایگاه موجود خود را سالیان دراز در کنار پادشاهان حفظ کند. می‌توان این‌گونه تحلیل کرد که او به ناخودآگاه خود دسترسی نداشته و میل فروخورده در مقابل جبر موجود را هیچ‌گاه در درون خود نتوانسته تا در حد تخیل خود فعال کند. مارکوزه، هستی واقعی سوژه و نیروی برانگیزانندهٔ تاریخ را ذهن می‌داند و می‌گوید هنگامی نیروی گفته شده می‌تواند آزاد شود که بتواند به ذخیرهٔ ناشناختهٔ خیال خود دسترسی پیدا کند (مارکوزه، ۱۳۹۲: ۳۹). این ذخیرهٔ ناشناخته در میل و غریزهٔ فرد جزئی است. به همین دلیل است که برای هگل فرد جزئی چندان اهمیتی ندارد و در واقع این بخشی از برنامهٔ عقل و

زیرکی آن است تا فرد جزئی در یک کل حل شود و به همین دلیل خرد او در نهایت خرد ناشاد و ناخشنودی است که شادمانی فردی را بر اساس مکر عقل به رییس و ملت او واگذار می‌کند (اتفاقی که برای کمال‌الملک افتاد). به همین دلیل امکان ندارد که تاریخ، صحنه شادمانی افراد جزئی باشد و دوره‌های شادمانی به واقع صفحات نانوشته تاریخ‌اند و این رنج به‌واقع ناتمام است (همان. ۲۴۵). سوداهای افراد لاجرم باید در گرو یک ایده به جنبش واداشته شوند و در آن حل شوند. پس نتیجه می‌گیریم که خواست درونی افراد جزئی به صورت پنهانی در مفهوم ملت وجود دارد و به همین دلیل به فرد جزئی‌ای چون کمال‌الملک اجازه حضور نداده و او را در کل حل می‌کند. مارکوزه اجبار موجود در تن دادن به یک اصل و خرد کلی را دلیل این محدودیت‌ها و سرکوب‌ها می‌داند.

در مقابل از منظر مارکوزه، مسیر خرد به صورت غیرمستقیم از طریق افراد جزئی و بر اساس مفهوم منفیت (در ادامه توضیح داده خواهد شد) محقق می‌شود. او کشاندن عقل به مرز نفی را در گرو عناصری قوی و پنهانی در خیال و میل شخص می‌داند. بخش ناپیدای اندیشه برای مارکوزه چیزی جز میل فردی نیست، پس به گمان او باید فلسفه هگل را به روی پا برگردانیم و وجود را این‌بار بر اساس اروس و نه لوگوس تعریف کنیم. با کمک از اندیشه فروید، مارکوزه به این باور می‌رسد که افراد یک جامعه به صورتی کاملاً ناخودآگاه و به دلیل در نظر نگرفتن اهمیت تخیل فردی، خرد خود را به دست یک پدر نخستین یا یک رهبر (پادشاه و یا پادشاهانی) سپرده‌اند که اغلب بازتاب بیرونی عقده‌ها و درگیری‌های روحی خود آنها و یا خواست درونی آنها است حتی اگر از آن اطلاعی نداشته باشند. به همین دلیل دیگر حضور فعالانه‌ای بر اساس میل خود در جمع ندارند و همه چیز را به سمت فردی دیکتاتور فراقنی می‌کنند. بر اساس تفسیر مارکوزه مصلحت کل تاریخ از وجود تک‌تک افراد شکل می‌گیرد ولی به دلیل حذف میل آنها، تعارض ایجادشده و نیروی مطلق، همه‌چیز را مصادره می‌کند (برخلاف نگاه هگل) و درجه آزادی و خودآگاهی یک فرد به میزان برآورده شدن نیازها و امیال به کار و دنیای بیرون بستگی دارد و از این روی مفهوم لذت و غریزه بسیار اهمیت دارد. منفیت یا عمل

خرد اروسی و ناخودآگاه فردی، راهی برای ... (علی اکبر احمدی افرمجان، سهیلا منصوریان) ۱۳
ضد جریان موجود، به امری واقعی نیاز دارد و اگر فرد نتواند میل و احساس و غریزه خود
را جدی بگیرد در واقع مفهوم منفیت در او شکل نمی‌گیرد و کلیتی استبدادی جای همه
موارد جزئی را اشغال خواهد کرد.

در این فرایند حذف، تعارضی رخ می‌دهد که طی آن، خرد به نیروی فاشیسم و اراده
عمومی به صرف فاکتوری برای سرکوب تبدیل می‌شود. مارکوزه به دنبال تحلیل چرایی
این رویکرد است که بر اساس آن افراد جزئی ترجیح می‌دهند به صورت موقت شاد
باشند و مسئولیتی نپذیرند تا اینکه رنجیده‌خاطر شده و به ناخودآگاه خود آگاه شوند، پس
این موضوع سبب می‌شود تا او بیشتر به شکوفایی این میل عجیب و طغیان‌گر و کارکرد
آن بپردازد و همین موضوع است که مسیر مارکوزه را از هگل متمایز می‌کند.

۲. اهمیت میل برای منفیت از منظر مارکوزه و مقاومت فرویدی

کمال‌الملک

براساس روند گفته شده مارکوزه به این نتیجه می‌رسد که یکی از دو وجه مهم
دیالکتیک یعنی فرد جزئی و ناخودآگاه او همچون مثال کمال‌الملک در امری کلی حل
می‌شوند و گویی که با وجود دارابودن نبوغ، مهارت هوش، جسارت ارائه نظری فردی
ندارند و در ناکامی مطلق، تسلیم سیستم موجود می‌شوند. مارکوزه برای یافتن بخش
نادیده گرفته‌شده عقل در سال ۱۹۵۵ و در کتاب اروس و تمدن سعی می‌کند با جواب و
تحلیلی براساس نظریه فروید این بخش مهم از روند عقلانیت و نادیده گرفته شدن آن
را بررسی کند.

رسیدن به مقوله میل (اروس) برای مارکوزه مصادف با رهایی از عقل است؛ رهایی از
سرکوب تمدن و عقلی پدرسالارانه و پادشاهی که جلوی بروز آن را می‌گیرد (درست
مانند میل پادشاه که امکان طور دیگر بودن را به فردی چون کمال‌الملک نداده است).
جریان تقدیر عمومی یک جامعه بر اساس امیال غریزی پیش می‌رود و این حکومت
مستبد با رهبری پدری دیکتاتور انحصار کامل بروز میل و لذت و جلوی هر رویکرد
دیگرگون را می‌گیرد چراکه به باور او، بدون سخت‌گیری مستبدانه، شالوده اجتماع از
یکدیگر پاشیده خواهد شد (مارکوزه، ۱۳۹۳: ۸۵). در نتیجه، آنقدر میل و آزادی سرکوب

می‌شود که فرد به صورت ناخودآگاه همه دارایی و اعتبار خود را در وجود یک سوپرایگو و در وجود مقتدرانه یک پدر فرافکنی کرده و از خواست فردی خود صرف نظر می‌کند. به همین دلیل حضور شاه یا پدر و دیکتاتور (پادشاه) برای بقای حکومت ضروری است. اینجا است که نزاع ابدی بر سر زندگی جاودان یک فرد و مرگ یک ملت شکل می‌گیرد. دیکتاتور یا ارباب مرگ را برای بندگان و زندگی را برای خودش می‌خواهد. ناکام کردن میل بقیه در وجود او سبب می‌شود که حضور مرگ را بیش از پیش برای دیگران فراهم کند. پس تمام قدرت منفیت برای وجود یک فرد جزئی، در وجود یک رهبر توتالیتیر خلاصه می‌شود. در این شرایط امکان هر گونه فعالیت برای مقاومت و نفی از بین می‌رود و چیزی از خاطره و یا انگیزه برای جنبش، در وجود افراد باقی نمی‌ماند. چرا که انسان در واقع هویت‌اش را تنها در روابطی می‌یابد که نفی جزئی مجزای او هستند. بر این اساس صرفاً گفته‌ها هگل به درستی محقق می‌شود که بشریت به جایی می‌رسد که وجدان معذب خویش را با نفی غرایز و نه با امری ایجابی و یا با طغیان و شورش، بلکه با پذیرش آرمان‌های سرکوب‌گرایانه پیوند می‌زند (مارکوزه، ۱۳۹۳: ۱۴۲).

نکاتی که مارکوزه از ابتدا تا انتها طی می‌کند تماماً در جهت رسیدن به مقوله منفیت است و در نهایت به این موضوع واقف می‌شود که عقل به فعالیت در درون نیازمند بوده و منفیت بعدی درونی و نه بیرونی است، یعنی رویدادی متفاوت برای یک هنرمند ابتدا از درون او باید ناشی شود و نه وابستگی او به دنیای بیرون. او معتقد است خودشناسی و خودآگاهی از سوی سوژه به مثابه نوعی جنگ است (Honneth, 2009: 75). مارکوزه درمی‌یابد که اولین نگاه ما به میل از طریق ایگو، درست دقیقاً در مرحله اول شناخت و در تلاش برای تمایز بین خود و دیگری شکل می‌گیرد. اولین میل ما به مادر است به طوری که او را از خویشتن جدا احساس نمی‌کنیم. این اولین علاقه و تضاد با دیگری و یا جامعه نیز بر اساس جنگ با پدر برای تصاحب مادر شکل می‌گیرد که ایگو با به خطر انداختن شناخت امن خود تلاش می‌کند تا تمایزات را درک کند. در این دوره رابطه آنتاگونیستی با واقعیت یعنی رابطه‌ای بر اساس نفی دیگری و بر اساس طبیعت خودآگاهی شکل می‌گیرد (مارکوزه، ۱۳۸۸: ۱۴۰). اگر نیروی اروس فرد (مخصوصاً یک

خرد اروسی و ناخودآگاه فردی، راهی برای ... (علی‌اکبر احمدی افرمجان، سهیلا منصوریان) ۱۵

هنرمند) در این مرحله شکست بخورد با تسلط غریزه مرگ و هر آن چیزی که در ایگوی یک کودک شکل می‌گیرد راه را برای تبدیل اروس به صرف یک خاطره و نوعی غم و احساس تالم باز می‌گذارد و چندان تجربه‌ای از امر نوآورانه و یا تغییر را سبب نخواهد شد. خاطره‌آزلی بدون حضور روزنی به واقعیت این‌گونه برای او، شانی می‌یابد که برای هر چیزی در آینده همه هستی‌ها تعیین تکلیف خواهد کرد.^۴ مارکوزه باید برای این مرحله و ایجاد نوعی تهییج برای مبارزه در این ساحت راهی بیابد چرا که در صورت عدم پاسخ مناسب به این ساحت شناختی بین انسان و دیگری رخ نخواهد داد، حال مارکوزه این مقوله را به لحاظ تاریخی چطور بر اساس اسطوره‌ها تحلیل می‌کند؟

آن چیزی که از منظر مارکوزه در حال وقوع است سرکوب پاندورا (عشق زنانه و شادی) به وسیله پرومته یعنی قهرمان زحمت، مشقت و پیشرفت از طریق سرکوب است. در این میان ارفئوس و نارسیسوس^۵ به دشمن خدایی تبدیل می‌شوند که منطق سلطه‌گری قلمرو عقل را تصدیق می‌کنند. تصویر آنها تصویر شادی و تحقق رضایت است، صدایی که فرمان نمی‌دهد بلکه آواز می‌خواند و کرداری که در نهایت صلح و آرامش به کار چیرگی پایان می‌دهد (همان: ۱۹۰). تصاویر ارفئه‌ای و نارسیستی همان تصاویر امتناع بزرگ (منفیت) هستند، تصاویری که در هنر کمال‌الملک به واقع یافت نمی‌شود ولی در نقاشی‌های امپرسیونیست‌های هم‌عصر او دیده می‌شود و با اینکه او از آنها دیدن می‌کند ولی خاطره‌ای در ذهنش شکل نمی‌گیرد و ایده‌ای برای تغییر ته‌نشین نمی‌شود. این دو مفهوم مبتنی بر میل با برهم زدن نظم سرسخت موجود، نظم از آن خودشان راه می‌اندازند، رهایی را نوید می‌دهند، زبانشان ترانه و آواز و کارشان نمایش بازی (نقش هنر) است. بدین ترتیب است که این دو عنصر بر مرگ و سلطه پادشاهی چیره می‌شوند. موضوع غم‌انگیز از منظر مارکوزه این است که به واسطه تمدن و پیشرفت، جانب بخش سرشار از حس برای نفی وضع موجود، اصالت خود را از دست می‌دهد. داده‌های حسی دیگر نمی‌توانند استقلال سوژه را تعیین بخشند و یک قوه میانجی باید وجود داشته باشد تا حوزه نظر را به حوزه عمل مرتبط کند. این قوه سوم، قوه حکم و آمیخته با احساس لذت زیباشناختی بوده و عرصه کاربردش هنر است. این حد میانجی جایی است که در آن حواس و عقل با هم مواجه می‌شوند و عنصر تخیل نیز

در این ساحت فعال می‌شود. حافظه و خیال به عنوان واسطه‌ای میان عقل و حس در صورت عدم سرکوب می‌توانند به تصویرهایی برای آزادی و رهایی تبدیل شوند و در صورت سرکوب به عواملی تبدیل می‌شوند که صرفاً به گذشته مربوط شده و دائم آن را در فرم‌های مختلف بازتولید می‌کنند (مانند نقاشی‌هایی بازنمایانه و صرفاً رئالیستی).^۶ به همین دلیل تا جای ممکن تمدن تلاش می‌کند تا رفتارهای ناعقلانی را سرکوب کند. در این موقعیت خودآگاه با ناخودآگاه روبه‌رو می‌شود. این روبه‌رو شدن با واقعیت معضلی می‌شود و شوک یا ترومایی را برای فرد^۷ ایجاد می‌کند. مانند وقتی که فردی مانند کمال‌الملک تبعید می‌شود و شکافی اساسی بین ضمیر خودآگاه و ناخودآگاه را ایجاد می‌کند که اتفاقاً برخلاف روال پیشین او کاملاً کارگشا است. در وضعیت تبعید است که نقاش با بخش پنهان خود (زنانه) خود مجدداً دیدار می‌کند و نگاهش در عین نقد به گذشته می‌تواند سوی آینده باشد (و می‌تواند خلاف آن چیزی که هگل می‌گفت این‌بار فرد جزئی نیز شادمانی را تجربه کند)، البته که زمان دیگر به او این اجازه را نمی‌دهد و سرشت سوزناک تغییر و دگرگونی در ایران همیشه همین رویه را طی کرده و خودآگاهی همیشه در پایان و زمانی که دیگر فرصتی نیست به صورتی دراماتیک در لحظهٔ جان دادن یا ستاندن جان رخ می‌دهد. حال اگر بخواهیم به صرف نظریه‌پردازی، موجبات رخداد تراژدی خودآگاهی را پیش از نوشدارویی برای مرگ مهیا کنیم، باید به چه سوبه‌ای توجه کنیم؟

۴. ضرورت روبه‌روشدن با آینه، حل تروما و تحقق میل

همان‌طور که گفته شد، ساحت زیبایی‌شناسی و هنر برای مارکوزه عرصه‌ای است که در آن میل سرکوب‌شده در ضمیر ناخودآگاه سربرمی‌آورد و تمام تلاش برای غلبه بر جزمیت عقل شکل می‌گیرد، در این میان اگر هنرمند به عنوان نماد به کارگیرندهٔ این ناخودآگاهی نتواند با میل و روان و غریزهٔ پنهان خود ارتباط برقرار کند عملاً هیچ اثر هنری مهم و تاثیرگذاری نمی‌تواند ایجاد کند. ما برای شناخت این فقدان به دیگران نیاز داریم و بدون این شناخت نمی‌توانیم خود را بشناسیم. ما دیگران را به وسیله یا آینه‌ای

خرد اروسی و ناخودآگاه فردی، راهی برای ... (علی اکبر احمدی افرمجان، سهیلا منصوریان) ۱۷

تقلیل می‌دهیم تا خود را بشناسیم، پس ابتدا محوریت برای ما خودی است که در آینه نقش می‌بندد و سپس و برای پیدا کردن خود جدید دچار تعارض و پرخاش می‌شویم و دیگری را ابتدا نفی می‌کنیم چون ترجیح می‌دهیم بپنداریم که در مرکز عالم قرار داریم و به جز ما دیگری‌ای وجود ندارد، ولی اگر بتوانیم از این مرحله گذر کنیم این پرخاش یا حرکت سلبی (منفیت) سبب به کار افتادن میل ما می‌شود (تاجیک، ۱۳۸۹: ۳۱)؛ میل به بازشناسی توسط دیگری. پاسخ ندادن به این میل ضربه‌ای در روان ایجاد می‌کند که ارتباط با ابژه را کاملاً منحل می‌کند. ضربه‌ای که در نهایت به قطع ارتباط و شناخت منجر می‌شود و می‌تواند به مثابه یک تروما باشد، چرا که تصویری که در آینه دیده می‌شود برای سوژه با نوعی خصومت نیز همراه است چون در عین نشان دادن ماهیت، از او متمایز بوده و با خود بیگانه می‌کند (ابراهیم‌زاده، ۱۳۹۷: ۲۴) به همین دلیل سوژه باید بتواند این مرحله را تاب بیاورد.

تحلیل‌گری چون فروید تروما را برای فرهنگ ناگزیر می‌داند و مخالف سرسخت حل عقده ادیپ در مقابل جبر سرمایه‌داری است. به همین دلیل بینش او در برابر افراد جویای لذت، کاملاً خصمانه است (جی، ۱۳۸۲: ۸۹). چون به گمان او این واکنش هیچ چیزی جز رفتارهای تکانشی عقده ادیپ در مقابل پدر نیست و حتماً باید کنترل شود.^۸ فروید در مقاله روان‌کاوی و سیاست خود توضیح می‌دهد که جامعه به طور کلی ترکیبی از رانه‌های غریزی و اساسی و عوامل اجتماعی است. به باور فروید جامعه پدرسالار بین روح و طبیعت شکاف می‌اندازد؛ برخلاف جامعه مادرسالار یا جامعه چپ‌ها که بر اساس عشق و بخشایش و نه ترس و سرسپردگی است.^۹

نکته‌ای که مارکوزه از فروید اخذ می‌کند و سعی می‌کند آن را با خوش‌بینی خاص خود ترکیب کند عبارت «عقل لیبیدویی» و یا نوعی لذت عقلانی است (Fremstad, 1977: 80). ذات ما فراتر از صرف میل جنسی است. فضای خالی‌ای که مارکوزه بین لذت از امر ابژکتیو و ذهن می‌بیند همان فضایی است که در صدد ارتباط خیال و واقعیت و پر کردن شکاف بین آنها است. عدم سرکوب میل برای همه اقشار و طبقات اتفاق نمی‌افتد. طبقه توده و کارگر به واسطه کار باید از غریزه خود سرپیچی کنند و هیچ امکان دیگری عملاً برای او وجود ندارد.

از این‌رو نزدیک کردن مقصود و توقع او از مفهوم میل بر اساس نظریهٔ فروید دشوار به نظر می‌رسد، فروید تا جای ممکن تلاش می‌کند به انسجامی برای پیشبرد اهداف مشترک سیستم اقتصادی و سیاسی برسد (پین، ۱۳۸۰: ۵۹). پیشرفت اصلی تمدن برای فروید پیشرفت در سلطه است. این ترسی است که در نهایت به یکی بودن با ارباب ختم می‌شود و وجود او را با وجود ارباب در یک وحدت قرار می‌دهد. هگل از نیستی صحبت می‌کند، از حقیقت آگاهی حسی و اینکه اصلش را از نیست‌بودگی دریافت می‌کند. وفاداری و پایبندی به درک حقیقت این آگاهی تنها با در نظر گرفتن آن به صورت یک امر منفی درک می‌شود. لذتی که ارباب آن را درک می‌کند تنها از طریق یک نیستی یا هستی ناپدیدشونده است.

آگاهی حسی برای هگل زمینی است که بر روی آن دیالکتیک رخ می‌دهد (آگامبن، ۱۳۹۱: ۱۴۸). بیان لذت ارباب ممکن نیست، تنها راه بیان و یا درک لذت ارباب از طریق بنده‌ای است که آن را چونان یک نیستی در کنار وجود و کار خود نگاه می‌دارد. هگل در جایی از آشکارگی و تیرگی شب حرف می‌زند و توضیح می‌دهد که آگاهی تا زمانی که در حواس و خیال است هنوز از سایه به روشنی نیامده است و در شب غوطه‌ور است. به نظر او انسان نیز همین شب بوده و همچنان به هویت فردی خود هیچ دسترسی‌ای ندارد. نیستی نابی که خود را در سیاهی چشمان دیگری می‌یابد. لذت ارباب و بنده صرفاً در گرو درک همین نیستی و منفیت است. لذت ارباب هرگز نمی‌تواند بیان یا درک شود مگر آنکه بنده‌ای وجود داشته باشد که بتواند این نیستی را ایجاد کند. بر اساس این توضیح هیچ واقعیتی برای پایبند ماندن به فانتزی و یا لذت باقی نخواهد ماند. بر اساس تئوری هراس و یا ترس کل قانون و یا اخلاق به امری مردانه تبدیل می‌شود که درهم‌شکستن آن مساوی با قتل پدر و از بین بردن نظم و انضباط عمومی است (ابراهیم‌زاده، ۱۳۹۷: ۳۳). هر انعطافی در این قانون کلی نشانی از روح زنانه دارد و برای جامعه خطرناک محسوب می‌شود به همین دلیل آن چیزی که اهمیت دارد این است که در برهم‌زدن نظم و رفتاری چون کشتن پدر و گناهی شبیه آن مانند خروج از دربار باید از طریق یک حس درونی در فرد القاء شود حسی که برای کمال‌الملک زمانی رخ داد که

خرد اروسی و ناخودآگاه فردی، راهی برای ... (علی اکبر احمدی افرمجان، سهیلا منصوریان) ۱۹

دیگر کار از کار گذشته بود و البته ذکر این نکته لازم است که در سیستم سرکوب این گرامی‌داشت لحظات نهایی زندگی امری تکراری است چون حتی عقاید رایج دینی و باور به سرنوشت هدفشان انکار کردن امیدهایی است که می‌تواند پتانسیلی برای تغییر باشد که عموماً از طریق امیدهای مذهبی به جهانی دیگر حواله می‌شود. در چنین فرهنگی است که عشقِ ناکام و نرسیدن به غایت و یا درک آن در آخرین مرحله زندگی و دم مرگ، همیشه مورد ستایش بوده است و سرکوب لذت عاشقانه، داستان همیشگی پیشرفت تمدن است (مارکوزه، ۱۳۸۸: ۱۱۹).

پس اگر قرار باشد آگاهی‌ای بر اساس آنچه مدنظر فروید و مارکوزه است رخ دهد، باید کمال‌الملک را از زاویه مواجهه با بخش زنانه و غلبه بر عقده ادیپ بنگریم، یعنی بخشی که در خود هم جنبه منفیت مارکوزه و هم نقش ایجابی هنر را دارد. چرا که مارکوزه می‌پندارد تاریخ اگرچه گناه است اما مکافات نیست و خدایان مرگ و زندگی یعنی اروس و تاناتوس در عین این که با هم دشمن هستند، عاشق یکدیگر نیز هستند (مارکوزه، ۱۳۹۴: ۱۱۳). از این روی هنر هر دو بخش مرگ و زندگی را باید با خود به همراه داشته باشد تا بتواند مؤثر و آگاهی‌بخش عمل کند، هم آن چیزی را که وجود دارد نفی کند و هم ایده‌ای جایگزین برای آن ارائه دهد.

تابلوی تالار آینه کمال‌الملک به مثابه اثری در خود محصور شده است که شانس می‌آورد و در هنر آینه نگاه فیلم‌سازی چون علی حاتمی به بخش زنانه و مؤثر خود راه می‌یابد و این فرصت را می‌یابد تا بتواند در خود ره‌آورد خودآگاهی را تجربه کند. در فرآیند فعال فیلم‌سازی، سعدی سینما در سکانس نهایی کمال‌الملکی را نشان می‌دهد که در کنار فرش‌باف (فرش‌بافی عموماً و اغلب هنر دست زنان محسوب می‌شده است) پیر و فرتوتی با حالتی زار نشسته است و با موی سپید، احوالاتی ناامیدانه و چشمانی تر و کم‌سو خطاب به پیرمرد زمزمه می‌کند که: این هنر واقعی است و استاد تویی و نه آن کاری که من می‌کردم. سوژه علی حاتمی از نوادری است که از حصار مرکزیت خویش رها می‌شود (البته در آینه‌ای غیرواقعی که جز خیال ورودی به جهان واقع ندارد) (Lacan, 1977: 67). چرا که نه در نقاشی دربار تغییری رخ داد و نه در سوژه‌های بیرون از او در تاریخ پر آب چشم ایران. یادمان نرود که این دگرگونی در شرایطی است که

کمال‌الملک تبعید شده است. جایی که از خود آشنایش فاصله می‌گیرد و به جایی می‌رود که حتی رنگ و بوی یک سیب برای او پدیداری تازه به حساب می‌آید. آن چیزی که در فیلم علی حاتمی رخ می‌دهد تخیلی از مسیر رسیدن آگاهی به خودآگاهی است. احتمالاً اگر کمال‌الملک فرصت دوباره‌ای می‌داشت خودش را کنار آن پیرمرد در حالی نقاشی می‌کرد که به او به مثابه یک **دیگری** چشم دوخته و هر دو در حال فعل‌بازشناسی باشند. اما چرا این بازشناسی رخ نمی‌دهد؟ و با تفسیر فلسفی چطور می‌توان این ناکامی و سیکل معیوب را تحلیل کرد؟ بر اساس همین مثال ملموس و جزئی مشخص می‌شود که به تماشای آگاهی و تغییر دیگران نشستن، در ما آگاهی و تغییری ایجاد نمی‌کند، به عبارت بهتر، ما از مسیری آگاهانه و شاید از روی اختیار نمی‌توانیم وارد مسیر تغییر بشویم (آن‌طور که مارکوزه از سوژه‌ی انقلابی توقع دارد) اگر این اتفاق آگاهانه بود کمال‌الملک چیزی از جنبش‌های نقاشی مدرن را از آن خود می‌کرد، پس خودآگاهی باید از طریق ناخودآگاه وارد شود تا بتواند نظم موجود را بر هم زده امر موجود را نفی کند و دگردیسانه اقدام به کاری کند. کمال‌الملک باید در خود وجود یک دیگری را زنده می‌کرد تا از کاخ بیرون بیاید و پیش از آنکه مرگ فرا رسد کاری برای تغییر انجام دهد.

۵. گذر از منفیت فروید (مرگ) و رسیدن به منفیت مارکوزه (زندگی)

بخش اساسی از دیدگاه مارکوزه و فروید به مقوله منفیت اختصاص دارد که البته تا اندازه‌ای با یکدیگر اشتراک لفظی دارد اما مکمل یکدیگر محسوب می‌شوند. مراد فروید این است که ما در مرحله‌ای از رشد فردی پس از دوران کودکی مجبور به مهار غرایز خود می‌شویم و ناگزیر باید تن به قواعد اجتماعی و اخلاقی بدهیم و امری بدیهی چونارضای غرایز را ترک و به ناخودآگاه خویش بسپاریم. از این به بعد روان ما هر آن چیزی را که به مرحله ناخودآگاه مربوط شود را نفی می‌کند و درگیر گزاره‌هایی دروغین می‌شود که خودش به هیچ عنوان از آن آگاهی ندارد. نفی یک اعتبار هیجانی برای دور نگه داشتن خودآگاه از حقیقت است (Freud, 1925: 666). از منظر فروید نفی دروغ محسوب نمی‌شود چون فرد خودش را فریب می‌دهد. فروید توضیح می‌دهد که تنها در

خرد اروسی و ناخودآگاه فردی، راهی برای ... (علی‌اکبر احمدی افرمجان، سهیلا منصوریان) ۲۱

پروسه نفی است که فرد می‌تواند با اطمینان خاطر محتوای ذهن خود را وارد آگاهی کند.^{۱۰} بر این اساس روشن کردن علت نفی، حل سرکوب اجتماعی است. مهر زدن بر چیزی به وسیله نفی در هر قضاوتی و به کار بردن کلمه نه، نشان سرکوب است. و برای کارکرد فکر ما ضروری است. ما در واقعیت بر اساس میل سرکوب شده درون خود، دنبال به دست آوردن واقعیت نیستیم بلکه به دنبال دوباره یافتن آن چیزی هستیم که در کودکی مان تجربه کرده‌ایم. یعنی ما دنبال تطبیق هستیم به همین دلیل سبک رئالیستی نقاشی محمد غفاری صرفاً در ادوار مختلف تکرار می‌شود و تغییری نمی‌کند. اینجاست که متوجه می‌شویم چرا ما در بسیاری موارد درگیر داستان‌ها و اسطوره‌هایی هستیم که در کودکی تجربه کرده‌ایم. این کودکی هم کودکی فردی ما را شامل می‌شود و هم کودکی جامعه ما که در مواجه شدن با دیگری‌ای چون غرب و یا... ما را به سرکوب خود واقعی مان واداشته است. اگر سرکوب مهار نشود، تمام آن چیزی که مایه‌ای از حقیقت دارد به طور غیر مستقیم در رویاها و لغزش‌های کلامی، رفتارهای خشونت‌آمیزی ظاهر می‌شود که ناشی از جریان زنده ناخودآگاه است (Homer, 2005: 124).

هر امری که مربوط به ناخودآگاه است و مرز بین خودآگاه و ناخودآگاه و دنیای بیرون و درون موضع فروید در مورد ego مشخص می‌شود. اگر در این مرحله از شناخت کارکرد درست لیبیدو شکل نگیرد رشد فرد متوقف می‌شود و ارتباط درست با واقعیت شکل نمی‌گیرد (Freud, 1925: 79). در این مرحله، کودک سعی می‌کند از غریزه خود گذر کند به طور کامل نه وارد واقعیت می‌شود و نه در فانتزی خود باقی می‌ماند. یعنی فرد درگیر ترکیبی از ابژه بیرونی و آن چیزی می‌شود که در ذهن دارد و دچار فقدان رابطه با واقعیت می‌شود. هر جایی که این لیبیدو ذخیره شود و ارتباط درستی با واقعیت پیدا نکند سبب ماندن در وضعیت آینه‌ای یا ترسیم آینه‌ها مانند مورد نقاشی کمال‌الملک می‌شود.

در شرایطی که انرژی لیبیدو ذخیر می‌شود و ارتباط درستی با واقعیت پیدا نمی‌کند تعارضی روانی رخ می‌دهد چرا که کودک در مراحل دیگر رشد روانی تلاش می‌کند تا خود بر اساس تئوری‌های شخصی به حقیقت دست پیدا کند و فروید این مرحله را سبب تجزیه روان فرد و آسیب‌های روحی می‌داند. چرا که نحوه ارتباط فرد و تصمیم‌ها،

هدف‌ها و کلاً همه مسائل او تحت تأثیر این موضوع قرار می‌گیرد. به همین دلیل هیچ تغییر بنیادینی در زندگی فرد شکل نمی‌گیرد و زندگی روزمره او در حد کلیشه‌ها باقی می‌ماند و غرایز فرد همان طور که گفته شد صرفاً در حالاتی چون خشم، لغزش‌های زبانی، رویاها و پرخاش‌های او دائماً تکرار می‌شوند.^{۱۱} در این مرحله است که فرد دچار مقاومت می‌شود. یعنی با نوعی انفعال و یا پرخاش غیرعقلانی و سکوت در مقابل آشکار شدن واقعیت می‌ایستد و حقیقت را به شکل ناخودآگاه مخفی می‌کند یا در صورت آگاهی نیز جسارتی برای بروز آن پیدا نمی‌کند. همان طور که مارکوزه ذکر می‌کند تمدن ترجیح می‌دهد که غرایز ما را طرد کند و آنها را با نام انحراف از حیطة عمل روزمره فرد خارج کند. افراد درگیر ساحت‌هایی هستند که برای تمدن ضروری است و افرادی که خارج از این هنجار حرکت کنند نوعی دهن‌کجی به تمدن محسوب می‌شوند و آن را ناکام می‌کنند. داستان خودآگاهی ما در فرایند تمدن شبیه داستانی است که فروید در مورد کودکی مطرح می‌کند که از والدین خود کنجکاوانه منشأ تولد و یا چگونگی ایجاد خود را سوال می‌کند. اصولاً پدر و مادرها در این رابطه پاسخ صریحی نمی‌دهند. کودک قطعاً پس از مدتی درمی‌یابد که والدین به او دروغ گفته‌اند و رازی وجود دارد که خود باید آن را کشف کند و اینجا نقطه‌ای است که ما به کشف ناقص حقیقت می‌رسیم و یا از آن ناامید می‌شویم و امکان دارد هیچ‌گاه به درستی با ابژه روبه‌رو نشویم. به هر حال دستاورد این مرحله چیزی جز خودشیفتگی، ماندن در مرحله آینه‌ای و یا به تصویر کشیدن آینه همچون مثال گفته شده نمی‌تواند باشد و هر انتخابی در چنین شرایطی محصول متفاوتی نخواهد داشت. چون در این وضعیت هر فرد به تنها ابژه‌ای که می‌پردازد من است و این ابژه نارسبستیک به جز یک سوژه نورتیک دستاوردی نخواهد داشت.^{۱۲} موضوع این است که شخص باید از وضعیت منفیت فرویدی عبور کند و به آن چیزی رهنمون شود که مقصود مارکوزه است.

از این روی تحقق تمام آن چیزی که لازمه تغییر است بعد از شکستن مقاومت فرویدی رخ می‌دهد. جایی که رابطه موجود از تراژیک بودن خودش خلاص شده و به نوعی کم‌دی تن بدهد و از خویشتن مانده در حسرت بیرون آید تا گذر و خودآگاهی

خرد اروسی و ناخودآگاه فردی، راهی برای ... (علی اکبر احمدی افرمجان، سهیلا منصوریان) ۲۳

اتفاق بیفتد. جایی که مثلاً پیرمرد فرش باف فقدان‌های کمال‌الملک با آن همه عظمت را ببیند، نظرش را تغییر بدهد و کار خودش را دست کم نگیرد و خود را وارد بازی کرده و موازنه قدرت را برهم بزند و از فیلم حاتمی به واقعیت کمال‌الملک رسیده و آن قدر فرصت بیابد که بتواند چیزی را در خود تغییر بدهد، یا کمال‌الملک پادشاه را از تالار آینه حذف کند و به آنچه که در بیرون‌اش رخ می‌دهد بی‌وفایی کند و میل خویشتن را به زندگی دریابد.

هگل به روایت مارکوزه بازی قدرت را با برده شروع می‌کند اما با او به پایان نمی‌رساند و تکلیف فعل او را چندان مشخص نمی‌کند. هگل نشان نمی‌دهد که هیجان و خروش یک برده از کجای اگریستانس او سرریز می‌شود و به یقین حسی متأسفانه اعتنایی نمی‌کند. نیرنگ تاریخ این است که برده بر اربابش غلبه کند و جای او را بگیرد و حتی بر باید و نبایدهای اخلاق نیز غلبه کند ولی این ودیعه‌ای نیست که در وجود همه نهاده شده باشد. تمام این چالش‌ها تنها در یک مثال ساده باید این انگیزه را برای ما روشن کند تا تکلیف خود را با تغییر مشخص کنیم و یک‌بار دیگر این پرسش‌ها را در مقابل خود قرار دهیم که کمال‌الملک آیا واقعا امکاناتی درونی برای نفی هر آنچه که بود را در اختیار داشت؟ آیا تغییر به معنای مد زمانه شدن برای او می‌توانست معنادار باشد؟ آیا باید شوری در او ایجاد می‌شد تا به هیچ درونش پردازد تا بتواند از بازنمایی صادقانه اطرافش دست بکشد و تغییر و انقلابی مورد نظر مارکوزه را ایجاد کند. تمام این بحث مطرح شده در نهایت باید بتواند این چالش را عمیق‌تر ایجاد کند که تغییر آگاهانه نیست، حس و شهود پیش از عقیق شدن باید حرکت کنند، باید از واقعیت موجود فاصله بگیرند و آن را نفی کنند. سوژه‌ای چنین باید با دیگری در کنش قرار بگیرد، از اخلاق گذر کند، درگیر ایدئولوژی نشود، تکلیف خودش با تقدیر را مشخص کند و فقدان‌هایش را فریاد بزند. تمام این نوشتار در پی آن است تا نشان دهد که تغییر از آنجایی که همیشه فکرش را می‌کردیم آغاز نمی‌شود و یا تغییر از آن‌چه که می‌پنداریم و یا به‌نظر می‌رسد از ما دورتر است و هیچ‌گاه بدیهی نیست.

نتیجه

کمال‌الملک آینه‌ای است (نه لزوماً تمام‌عیار) از آنچه که تقریباً در روان سوژه ایرانی و در روند مدرن شدن در دهه‌های اخیر برای او رخ داده است. یک سوژه محافظه‌کار با همه ترس‌ها و سنت‌هایی که فاقد گذشته است؛ باورهایی دارد، ولی به آنچه که بر او گذشته است توجه نقادانه ندارد و در عین حال به دلیل خودشیفتگی‌ای ناآگاهانه به ترکیب آنچه که هست دست نمی‌زند و آنچه که موجود است را همیشگی و جاودان می‌پندارد. کمال‌الملک مدلولی است که سراغی از دال‌های غایب خود و چیزهایی که ندارد یا مقولات مضمّن ناپیدای روان خود نمی‌گیرد. خودشیفتگی برای او مقاومتی است تا در مرکز قرار بگیرد و به همین دلیل به او اجازه نمی‌دهد که واقعیت را طور دیگری تجربه کند و یا شناخت متفاوتی نسبت به آن پیدا کند به عبارت دیگر چنین سوژه‌ای نمی‌تواند واقعیت را خیالی‌گریز یا ببیند که اتفاقاً می‌تواند جاودان نباشد. البته رسیدن به واقعیت به صورت مستقیم همچون نگرستن در آفتاب، ناممکن است به همین دلیل اثر هنری امری نمادین است که ساحت ناخودآگاه سوژه در آن متجلی شده است. برای تحلیل بخش پنهان روان در اثر هنری و شناخت نسبت به آن فلسفه‌ای نقادانه به کمک روانکاوی باید مسائل را تحلیل کنند تا متنی که اثر در آن خلق شده با همه نداشته‌ها و فقدان‌ها شناخته شود.

به همین دلیل مارکوزه به عنوان فیلسوفی انتقادی و معاصر به تاسی از هگل و با اضافه کردن روانکاوی فرویدی تلاش می‌کند تا با بررسی مقوله ذکرشده نشان دهد تغییر اجتماعی چطور از طریق اثر هنری دیده می‌شود و چطور از طریق همان اثر امکان تغییر جامعه ایجاد می‌شود. به گمان او تکرار یک رویه در روح و روانی که انتظار انقلاب و تغییر از او می‌رود همه امیدهای اجتماعی را ناامید می‌کند پس سوژه نیاز به گسست دارد، نیاز دارد تا از ناخودآگاه خود جدا شده و به واقعیت موجود شک کند و مقاومت خود را در مقابل آن تضعیف کند. این تنها راه وارد شدن به قواعد ادیب و شکستن آن و خروج از تکرار تروماتیک استبدادی است که کل دغدغه مارکوزه است، مرحله‌ای که بیش و پیش از شناخت به درگیری حواس سوژه نیاز دارد. به سوی لذت رفتن به معنای

خرد اروسی و ناخودآگاه فردی، راهی برای ... (علی اکبر احمدی افرمجان، سهیلا منصوریان) ۲۵

کلی آن برای مارکوزه، نتیجه لیبدویی است که به انحصار سیستم استبدادی درنیامده و از آن فراتر می‌رود، لذتی که برای سوژه گشایشی ایجاد می‌کند تا نظم موجود جامعه را برهم زده و طرحی نو دراندازد. اما نکته مهم این است که اتفاقاً وحدت اجباری ذهن سوژه (که جامعه به او تحمیل می‌کند) مانع از ایجاد چنین شکاف و تغییری می‌شود چرا که ناخودآگاه او توسط نظم موجود ضبط شده و به او تلقین می‌شود که هر شک و عدم اطمینانی سبب دوپاره شدن ذهن او می‌گردد، اما این فریب صرفاً برای حفظ نظم ظاهری تمدن و جلوگیری از آگاهی سوژه است. ضد جریان موجود بودن یعنی منفیت، این منفیت را تنها هنرمند می‌تواند به بهترین شکل دریابد و آن را ارائه دهد. سوژه باید خودش را گم کند، خودش را اتفاقاً دوپاره ببیند و خود را از جایی که هست به جایی که نمی‌شناسد تبعید کند. در طی این از دست رفتن زخمی ایجاد می‌شود یا به عبارت بهتر زخمی قدیمی سرباز می‌کند و فقدان‌های روان به این ترتیب شناسانده می‌شوند. مسئله همین است که مارکوزه روبه‌رو شدن با این تروما را و چگونگی آن را توضیح نمی‌دهد و انقلابی بودن سوژه را امری بدیهی می‌انگارد، در صورتی که به سختی می‌توانیم تصاویری از سوژه‌های وطنی بیابیم که به مرحله بازشناخت خویشتن رسیده باشند. باید مارکوزه بداند که برای کمال‌الملک این فرصت تنها در بازتاب فیلم حاتمی رخ داد که باز به مثابه آینه تروماتیک از ما چندان قابل تمایز نیست. ما به گسست، شک، دیدن دیگری و پذیرش نداشته‌ها نیاز داریم تا تغییر کنیم، ما پیش از آنکه به اجبار تبعید شویم و یا انقلاب‌مان را امری صادره‌شده در دستان دیگری ببینیم باید خود دست به کار شویم و امکان تغییر را پیش از هر چیز فراهم کنیم.

پی‌نوشت‌ها

1. desire

۲. راهی که در مارکس از آن در جنبش کارگری استفاده می‌کند.

3. sexuality

۴. مرحله‌ای که فروید از آن به نام انتقال یاد می‌کند و عدم تحقق آن را باعث سایکوز یا پسیکوز شدن افراد می‌داند. در ادامه این موضوع شرح داده خواهد شد.

۵. کلیدواژه‌ای که سپس در تحلیل تفاوت نگاه مارکوزه و فروید و برای پیشبرد بحث بدان باز خواهیم گشت و براساس آن تفاوت را توضیح خواهیم داد.
۶. همان‌طور که فروید نقل کرده است: «آینده آبستن گذشته است» (جی، ۱۳۹۲: ۲۲).
۷. این تروما تا انتهای شناخت فرد از جامعه و ابژه‌های اطرافش همچنان تاثیرگذار ادامه می‌دهد.
۸. از ویژگی‌های مدرنیته منفعل شدن و عدم پویایی افراد است. کمتر پیش آمده که افراد در چنین وضعیتی تولیدی به معنای دقیق داشته باشد.
۹. اولین عشقی که در فرآیند شناخت همان‌طور که گفته شد توسط کودک نسبت به مادر شکل می‌گیرد.
۱۰. آیا مارکوزه می‌تواند بر اساس این موضوع نشان دهد گذر از نفی سرکوب‌کننده به نفی رهاکننده چگونه شکل می‌گیرد؟
۱۱. خشم فروخورده هر ملتی و شرایط بحرانی زیست آنها از این موضوع و غرایز فروخورده و انتقال نیافته شکل می‌گیرد.
۱۲. واکنش ما در مورد تمدن غربی و نیز نوع آگاه شدن ما از مدرنیته دقیقاً به این صورت اتفاق افتاده است.

منابع

- ابراهیم‌زاده، حمزه. تعقیب لکان در نمایشنامه‌های ایرانی. تهران: نشر محقق. ۱۳۹۸.
- افلاطون. دوره‌ی آثار (جلد ۱). ترجمه حسن لطفی. تهران: نشر خوارزمی. ۱۳۸۰.
- بیزر، فردریدیک، هگل. ترجمه مسعود حسینی. تهران: نشر ققنوس. ۱۳۹۳.
- آگامبن، جورجیو. زبان و مرگ: در باب جایگاه منفیت. ترجمه پویا ایمانی. تهران: نشر مرکز. ۱۳۹۱.
- پین، مایکل. لکان، دریدا، کریستوا. ترجمه پیام یزدان‌جو. تهران: نشر مرکز. ۱۳۸۰.
- تاجیک، محمدرضا. روان‌کاوی و سیاست. مجله پژوهش علوم سیاسی شماره چهارم: بهار و تابستان ۱۳۸۶.
- جی. مارتین. مکتب فرانکفورت و روان‌کاوی. ترجمه یوسف اباذری. مجله ارغنون. شماره ۲۲: پاییز ۱۳۸۲.
- ژیژک. اسلاوی. گزیده مقالات نظریه، سیاست، دین. ترجمه مراد فرهادپور، مازیار اسلامی، امید مهرگان. تهران: گام نو. ۱۳۸۴.
- ژیژک. اسلاوی. کژنگریستن. ترجمه مازیار اسلامی، صالح نجفی. تهران: نشر نی. ۱۳۹۶.

خرد اروسی و ناخودآگاه فردی، راهی برای ... (علی اکبر احمدی افرمجان، سهیلا منصوریان) ۲۷

فروید، زیگموند. *ورای اصل لذت*. ترجمه یوسف اباذری. (نسخه الکترونیکی چاپ شده در سایت صدای اندیشه: ۱۳۸۲).

کریچلی، سایمون. *لاکان*. ترجمه علی بهروزی. تهران: رخداد نو. ۱۳۹۲.
مارکوزه، هربرت. *در باب اقتدار*. ترجمه مجتبی گل محمدی و علی عباس بیگی. تهران: گام نو. ۱۳۸۶.

مارکوزه، هربرت. *اروس و تمدن*. ترجمه امیر هوشنگ افتخاری راد. تهران: نشر چشمه. ۱۳۸۸.
مارکوزه، هربرت. *خرد و انقلاب*. ترجمه محسن ثلاثی. تهران: نشر ثالث: ۱۳۹۲.
مارکوزه، هربرت. *بعد زیبایی شناسی*. ترجمه داریوش مهرجویی. تهران: نشر هرمس. ۱۳۹۴.
موللی، کرامت. *مقدماتی بر روان کاوی لکان: منطق و تئوپولوژی*. تهران: نشر دانژه. ۱۳۸۸.
موللی، کرامت. *مبانی روان کاوی فروید و لکان*. تهران: نشر نی، چاپ پنجم. ۱۳۸۹.
وال، ژان. *ناخشنودی آگاهی*. ترجمه باقر پرهام. تهران: نشر آگاه. ۱۳۸۷.
هگل، فردریش. *پدیدارشناسی*. ترجمه باقر پرهام. تهران: نشر آگاه. ۱۳۹۰.

Adkins, Brentd. *Death and Desire in Hegel, Heidegger and Deleuze*. Edinburgh University Press: 2007.

B. Pippin, Robert. *Hegel on self-consciousness: Desire and death in the phenomenology of spirit*. Princeton University Press: 2011.

Butler, Judith. *Subjects of Desire*. Columbia University Press: 2012.

Homer, sean. *Jacuse Lacan's Ecrits: A selection*. Routledge: 2005.

Honneth, Axel. *The struggle for recognition: the moral grammar of social conflicts*. Cambridge University Press: 1995.

Fremstad, John. *Marcuse: the dialectic of hopelessness*. The Western Political Quarterly, Vol. 30. No. 1. March 1977.

Freud, Sigmund. *Negation*. Contemporary Freud turning and critical issues, IPA publications committee: 1925.

Kalkavage, Peter. *The logic of desire: an introduction to Hegel's Phenomenology of spirit*, Pennsylvania: 2007.

Lacan, Jacuse. *Ecrits: "On mirror stage"*. Trans. Alan Sheridan, Routledge: 1977.

Silverman, Hugh. J. *Philosophy and Desire*. Routledge: 2000.

مقالات فارسی

- عادل، شهاب‌الدین. گنج‌های، معصومه. *ابژه غایب لکان و نقد روانکاوانه فیلم*. مجله مطالعات بینارشته‌ای ارتباطات و رسانه، دوره ۱، شماره ۱، پاییز ۱۳۹۷.
- محسنی، محمدرضا. *زبان و ناخودآگاه*. مجله پژوهش‌های زبان‌های خارجی. شماره ۳۸. صفحات ۸۵-۹۸، تابستان ۱۳۸۶.

