بارت از فوکو تا آلتوسر

مایکل پین

ترجمهٔ پیام یزدانجو

بارت، فوکو، آلتوسر

نشرمرکز

پین، مایکل، Payne, Michael
بارت، فوکو، آلتوسر / مایکل پین؛ ترجمه پیام یزدانجو. ــ تهران:
نشرمرکز، ۱۳۷۹.
۱۸۸ ص . ــ (نشرمرکز؛ شماره نشر ۴۹۵)
ISBN: 964-305-538-8

۱ . نقد ادبی. ۲. بارت، رولان Barthes, Roland . ۳. فوکو، میشل، ۱۹۲۶-۱۹۸۴. Foucault, Michel . ۴. آلتوسر، لویی Althusser, Louis . الف.
یزدانجو، پیام، مترجم. ب. عنوان.
۲ ب ۹ پ ۸۱ PN ب ۹۹۱ پ ۹۵ / ۸۰۱
فیپا

بارت، فوکو، آلتوسر
مایکل پین
ترجمه پیام یزدانجو
طرح جلد از ابراهیم حقیقی
چاپ اول ۱۳۷۹، شماره نشر ۴۹۵
۲۲۰۰ نسخه، چاپ سعدی
کلیه حقوق برای نشرمرکز محفوظ است
نشرمرکز، تهران، صندوق‌پستی ۱۴۱۵۵-۵۵۴۱
شابک: ۸-۵۳۸-۳۰۵-۹۶۴ ISBN: 964-305-538-8

بارت، فوکو، آلتوسر

مایکل پین

ترجمهٔ پیام یزدانجو

نشرمرکز

با دوستی و سپاس به
فلامک بردایی

پ. ی

فهرست

یادداشت مترجم ۱
کوته‌نوشت‌ها ۵
۱ بارت: از اثر به متن ۷
۲ فوکو: نیچه، تبارشناسی، تاریخ ۲۷
۳ آلتوسر: ایدئولوژی و دستگاه‌های ایدئولوژیک دولت ۶۱
۴ فوکو: نظم چیزها، دیرینه‌شناسی علوم انسانی ۸۴
۵ بارت: اس / زد ۱۱۸
۶ آلتوسر: خوانش سرمایه ۱۳۰
۷ نشانه‌ها، تصاویر، و امر واقعی: آرای بارت، آلتوسر و فوکو
درباره‌ی عکاسی و نقاشی ۱۴۷
تصاویر ۱۸۷
واژه‌نامه: فارسی به انگلیسی ۱۹۵
انگلیسی به فارسی ۱۹۷
نمایه‌ی نام‌ها ۱۹۹

یادداشت مترجم

رولان بارت، میشل فوکو، و لوئی آلتوسر سه چهره از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین متفکران معاصر فرانسوی‌اند. بی‌تردید، اندیشه و آثار بارت در گفتمان ادبی، فوکو در گفتمان فلسفی و آلتوسر در گفتمان مارکسیسم تأثیری انقلابی به جا گذاشته، و دست‌کم نسلی از نویسندگان و نظریه‌پردازان را، چه در فرانسه و چه در بیرون از آن، مفتون خود ساخته است. از این سه فیلسوف ــ که گاه در دوره‌ی آغازین کار خود ساختارگرا و در دوره‌ی بعد پساساختارگرا شناخته شده‌اند ــ بارت و فوکو البته برای خوانندگان فارسی زبان آشناترند و آلتوسر ــ با وجود برخی ترجمه‌های شتاب‌زده از آثارش در اواخر دهه‌ی پنجاه خورشیدی ــ هنوز چهره‌یی کمابیش ناشناخته مانده است. در این میان، کتاب حاضر می‌کوشد تا به دور از عناوین رایج ساختارگرا و پساساختارگرا، بنیان اندیشه‌یی و سیر آثار این هر سه را به شیوه‌یی گزینشی و تحلیلی تشریح کرده، و این خود ضمناً نشان‌دهنده‌ی تأثیر بسزای آنان در تحول گفتمان فلسفی مدرنیته و ورود به گفتمان پسامدرنیته است. و ناگفته پیداست که، محتوای کتاب یک گزارش صرف و سطحی نیست، بل که به ناچار با دشواری‌ها و پیچیدگی‌های خاص خود همراه است. با این همه، به نظر من، صرف‌نظر

از معدودی مقایسات و نتیجه‌گیری‌های مشکوک، کلیت کتاب به خوبی از عهده‌ی معرفی اندیشه‌ی سه متفکر نامبرده برآمده است.

نویسنده‌ی کتاب، مایکل پین، که پیش از این با *خوانش نظریه؛ مقدمه‌یی بر لاکان، دریدا، و کریستوا* (۱۹۹۳) تحسین بسیاری از منتقدان و از جمله شخص ژولیا کریستوا را برانگیخته و استقبال گسترده‌ی مخاطبان را نیز به همراه آورد، در دومین گام کتاب حاضر را درباره‌ی سه متفکر فرانسوی دیگر ارائه کرده، و با کتاب سومی درباره‌ی *خوانش فمینیسم فرانسوی* سه‌گانی خود را پی خواهد گرفت.

بر طبق برابرنامه‌ی واژگانی که مترجم برگزیده، عنوان کتاب حاضر را باید *خوانش دانش: مقدمه‌یی بر بارت، فوکو، و آلتوسر* خواند؛ اما فروکاست این عنوان به دو دلیل عمده موجه دانسته شده است. نخست این که، متأسفانه مفاهیم «خوانش» و «دانش» به دلیل عدم پیشینه‌ی فلسفی پربار در فرهنگ فارسی، کاملاً عاری از بارتئوریکی به نظر می‌رسند که در زبان‌های اروپایی واجد آن‌اند؛ و دیگر آن که، به گمان من، نویسنده بیش از آن که خواسته یا توانسته باشد با در نظر گرفتن محور «دانش»، پیوندها و اشتراکات اندیشه‌یی بارت، فوکو، و آلتوسر را باز نمایاند، مقدمه‌یی دقیق و در خور برای ورود به اندیشه‌ی آنان فراهم آورده است. توضیح لازم این که، کتاب در اصل افزونه‌یی تحت عنوان «دلوز: فلسفه، روان‌کاوی، و سرمایه‌داری» دارد که جستاری ده صفحه‌یی است و بدون ارتباطی آشکار با محتوای دیگر فصول، و بیش‌تر به جهت اهمیت اندیشه‌ی وی، در پایان کتاب آمده است. من با در نظر گرفتن هدف نویسنده و با درک این نکته که اندیشه و زبان دلوز شاید بیش از هر نویسنده‌ی معاصر دیگری در فرانسه، پیچیده و خاص بوده و به مقدمات بسیار برای ورود به مباحث‌اش نیاز دارد، در نهایت، متقاعد شدم که ترجمه‌ی این فصل را از ویرایش

حاضر حذف کنم؛ به این امید که در فرصتی دیگر به صورت شایسته و فراخور به وی و آثارش پرداخته شود. در متن اصلی کتاب هیچ گونه پانوشتی وجود ندارد و پانوشت‌های موجود (که سعی شده در جداقل باشد)، به علاوه‌ی تصاویر پایانی، همگی افزوده‌ی مترجم است. (در ویرایش کنونی، پی‌نوشت‌های نویسنده با شماره و در آخر هر فصل، و پانوشت‌های مترجم با * در پایین هر صفحه آمده است.)

در جریان ترجمه‌ی متن از یاری و همکاری دوستانی گران‌قدر برخوردار شدم. بابک احمدی در جریان کار، بارها در کمال حوصله، به پرسش‌های‌ام پاسخ گفت. فرزانه طاهری، از سر لطف پاره‌یی از دشواری‌های متن را بر من گشوده، و نظرات انتقادی بجایی داد. هومن دانشور نیز در مواردی چند، توضیحات راه‌گشایی ارائه کرد. شیوا مقانلو از آغاز تا انجام این ترجمه، در مراحل مختلف مرا یاری کرد و تسریع در روند انتشار کتاب با همکاری وی میسر شد. و سرانجام این که، مسؤولیت هر کوتاهی و کمبودی در ترجمه، صرفاً با مترجم است.

پاییز ۷۸

کوته‌نوشت‌ها

س ج ۱ Karl Marx, *Capital*, volume I (London: Lawrence and Wishart, 1964).

س ج ۲ Karl Marx, *Capital*, volume II ed. Frederick Engels (London Lawrence and Wishart, 1969).

ف Michael Foucault, "Nietzsche, Genealogy, History", in *Language Counter-Memory, Practice*, trans. Donald F. Bouchard (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1977).

آ ا Kalr Marx and Frederick Engels, *The German Ideology* (London: Lawrence and Wishart, 1968).

ن Friedrich Nietzsche, *On the Genealogy of Morals and Ecce Homo*, trans. Walter Kaufmann and R.J. Hollingdale (New York: Vintage, 1967).

و چ Michel Foucault, *les Mots et les choses* (Paris: Gallimard, 1966).

ل م Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, trans. Richard Miller (New York: Hill and Wang, 1975).

ر ب Roland Barthes, *Roland Barthes*, trans. Richard Howard (Berkeley: University of California Press, 1994).

آ ف *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trans. James Strachey (London: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis, 1974), 24 vols.

ب آ Karl Marx and Frederick Engels, *Selected Works in One Volume* (London: Lawrence and Wishart, 1968).

اس/زد Roland Barthes, *S/Z* (Paris: Editions du Seuil, 1970).

بارت: از اثر به متن

رولان بارت که بی‌تردید به عنوان یکی از مهم‌ترین منتقدان ادبی سده‌ی بیستم در یادها خواهد ماند، پیشگامی در زمینه‌ی نشانه‌شناسی و از بارآورترین نظریه‌پردازان فرهنگی نخبه‌گرا در زمانه‌ی خویش نیز بود. بارت حقیقتاً جستارنویسی هماره مبتکر و تجربی بود، بدین معنا که برای سنجش و آزمون ایده‌ها، و هم‌زمان، برای به محکمه کشیدن روش‌های پژوهش و سبک‌های نوشتار خویش دست به نگارش می‌زد؛ اما از آن جا که به صورت نظام‌مند به شیوه‌های جاگیری زبان و دیگر نظام‌های نشانه‌ـ شناسانه در دل فرهنگ توجه داشت ــ تا بدان حد که این نظام‌ها نیز خود ابزاری هستند که فرهنگ بدان وسیله بر خویش بازتاب یافته و خود را احیا می‌کند ــ متونی که آفریده متونی هماره به شکلی ظرافتمندانه کنایی‌اند. استعاره‌ی پیانیست، که بارت اغلب برای توصیف فرآیندهای خوانش از آن یاد می‌کرد، دست‌کم به دو شیوه، طرح خود او به عنوان یک نویسنده را نیز دربرمی‌گیرد: نخست این که، بارت بیش‌تر در مقام یک مجری ایده‌ها کار می‌کرد تا مصنف ایده‌ها؛ و دوم آن که هر اجرای فردی

وی تنها یکی از امکان‌های بالقوه‌ی اثر را متحقق می‌کند. از این رو، تعجب‌آور نیست که او مصمم بود تا نقش‌های نویسنده و خواننده، نوازنده و شنونده را تا حد امکان به یکدیگر نزدیک کند. هم سانی مهم دیگری، گرچه تا اندازه‌یی نادقیق‌تر، میان نوشتار بارت و اجراهای موسیقایی وجود دارد. بارت اگرچه از سر رغبت می‌پذیرد که وقتی زبان به تأویل موسیقی می‌پردازد، نتایج معمولاً ناخشنودکننده‌یی حاصل می‌شود؛ با این همه به بیان او «آثار حدّی» معینی وجود دارند ــ نظیر «هنر فوگ» باخ ــ که خواهان خود ـ تأویلی‌اند؛ گویی موسیقایی هستند که در جستجوی حدود و نیز جوهره‌ی موسیقی‌اند[1]. نوشتار خود بارت از این گونه است؛ با این حال، او در خود ـ نگری پیوسته‌ی خویش، هم چنین توفیق یافته تا به بهترین وجهی ادبیات پیشه باشد، و در این حال نوشتار وی را می‌توان سبکی از نقادی به شمار آورد که، به صورتی مانا و دقیق در فرهنگ ادبی جای گرفته و در نثری فوق‌العاده مهذب و با ظرافت خود را عرضه می‌کند.

با این حال، وجوه چندی از آثار بارت به این نگاه نادرست دامن زده‌اند که طرح وی در تخاصم با هنر است. برای مثال، از عنوان مقاله‌ی مشهور او، «مرگ مؤلف»، به عنوان انکار خلاقیت انسانی، از مطالعات‌اش در فرهنگ عامه به عنوان نشانی از وانهادن ارزش‌های زیبایی‌شناسانه، از کوشش‌های‌اش برای بسط زبان‌شناسی به حیطه‌ی تحلیل ساختاری روایت به عنوان کوششی در جهت تضعیف انسانیات، از مطالعات انتقادی‌اش در تصاویر به عنوان خوارداشت تصور، و از مشارکت‌اش در جنبش نشانه‌شناسی به عنوان خیانتی به ادبیات یاد شده است. در این میان، یکی از مهم‌ترین مفسران بارت خط توازی‌یی میان بارت و روسو به عنوان چهره‌های منفور رسم کرده است: محکوم کردن کلیت

آثار این دو «هیچ ربطی به حقیقت امر ندارد و سروکارش یکسر با بهره‌برداری‌های ایدئولوژیک است»[۲]. همانند فوکو، بارت نیز هم برای خوانندگان عام می‌نوشت و هم برای خوانندگان حرفه‌یی؛ و از این رو، اندیشه و اشتهارش تابع تغییرات واقع در فرهنگ عامه شد. برای مثال، در *فرانسویِ آسان*، کتابی که از سر بذله‌گویی به خوانندگان خویش وعده می‌داد که در ۱۸ درس ساده سخن‌گویی به شیوه‌ی «رولان ـ بارت» را می‌آموزد، اندیشه و اشتهار او به سخره گرفته شد[۳]. از آن جا که بارت به صورتی زایا و بدون خلق یک کتاب آشکارا محوری (که مثلاً قابل قیاس با *نظم چیزهای* فوکو یا *خوانش سرمایه‌ی* آلتوسر باشد) می‌نوشت، مطالعه‌یی نظام‌مند درباره‌ی او و یافتن نقطه‌ی کانونی آثارش کاری دشوار است. بارت خود در مقاله‌یی تحت عنوان «نقادی چیست؟» به صورت موجز کار منتقد را پی‌ریزی «ادراک زمانه‌ی ما» توصیف می‌کند[۴]. و تعهد خود او به این وظیفه در بهترین مجموعه‌ی گردآوری شده از آثارش، *موسیقی ـ تصویر ـ متنِ* استفن هیت به خوبی به تصویر کشیده شده است؛ که این مجموعه البته مهم‌ترین بیانیه‌ی انتقادی بارت، «از اثر به متن» را نیز دربرمی‌گیرد.

«از اثر به متن» که نخست‌بار در ۱۹۷۱ انتشار یافته، بیان فوق‌العاده مفید و موجزی از هم نهاد بارت از ایده‌های اساسی موجود در نظریه‌ی ادبی معاصر فرانسه نیز به شمار می‌رود. منظور واضح این جستار، توصیف تحولی است که در مطالعات ادبی در طول دهه‌ی شصت، و در ارتباط با نوآوری‌های مهم رشته‌هایی چون زبان‌شناسی، انسان‌شناسی، مارکسیسم و روان‌کاری رخ داده است. بارت مدعی آن نیست که مطالعات ادبی به سادگی خود را تسلیم این رشته‌ها کرده یا جذب آن شده‌اند، و ضرورتاً به این معنا هم نیست که مطالعات مذکور (به همراه آن رشته‌ها) از

هر گونه انقلاب تئوریک مسلمی گذر کرده‌اند. بل که، ادعای او این است که نوع معینی از میان رشته‌ای، به عنوان حاصلی از یک گسست در استحکام این رشته‌ها، و به همان نحو در استحکام نقادی ادبی، به وقوع پیوسته است. این میان رشته‌ای بودن زاییده‌ی بحرانی شناخت‌شناسانه، و ویژگی انحصاری آن این است که، آمیزه‌ی کاملاً مطمئنی از تجارب حرفه‌یی از پیش موجود نبوده، بل که این اندیشه‌ی نوین شدیداً در رشته‌های مستقر در امور و علوم انسانی در حال وقوع است؛ جایی که یک موضوع مطالعه‌ی جدید و یک زبان جدید در حال تأسیس جایگاهی برای خودند. بارت اکراه دارد که این دگرگونی را یک گسست شناخت‌شناسانه بنامد. هم چون آلتوسر، بارت نیز این انفجار مارکسیسم و فرویدی‌گرایی را به منزله‌ی «گسست واقعی» در اندیشه غربی در نظر می‌گیرد که این به نوبه‌ی خویش بروز بحرانی در علوم انسانی را تسریع کرده، بحرانی که هم اکنون به صورت برجسته مطالعات ادبی را تحت تأثیر خود گرفته است. بارت این انفجار را یک لغزش شناخت‌شناسانه (۱۵۵) می‌نامد. هرچند بارت در این جا مقایسه‌ی غیردقیقی بین این تحول، و تحول از فیزیک نیوتنی به فیزیک اینشتینی صورت می‌دهد ــ بدین اعتبار که اکنون مطالعه‌ی ادبی خواهان آن است که «**نسبیت چارچوب‌های ارجاع در** موضوع مورد مطالعه لحاظ شود» (۱۵۶) ــ تحولات اخیر در مطالعات ادبی به نوآوری‌هایی کاملاً متفاوت با چرخش‌های پارادایمی در تاریخ علم منجر می‌شود. بارت صراحتاً به الگوی توماس کوهن برای فهم ساختار انقلاب‌های علمی اشاره نمی‌کند ــ که در آن، هنگامی که یک رویه‌ی مقرر برای کار علمی (یک پارادایم) دیگر بسنده نباشد، در نتیجه با رویه‌یی جدید جایگزین شده و از این‌رو [وقوع] یک انقلاب علمی تسریع می‌شود.[۵] زیرا، فهم بارت از بحران اخیر در نقادی ادبی آن است

که این بحران پیچیده‌تر و گسلنده‌تر از یک چرخش پارادایمی کوهنی است، هرچند که نسبت به آن گسست شناخت‌شناسانه‌یی که از اثرات مشترک مارکسیسم، فرویدی‌گرایی، و ساختارگرایی حاصل شده عظمت کمتری دارد.

سه تحولی که بارت در نقادی ادبی تشریح می‌کند این‌ها هستند: (۱) نسبی‌سازی رابطه‌ی میان نویسنده و خواننده، که وسیعاً پیامد فهم تازه‌یی از موجودات انسانی است و از گسست شناخت‌شناسانه مارکسیستی ـ فرویدی حاصل شده است؛ (۲) طرح‌ریزی متن و نه اثر به عنوان موضوع مطالعه‌ی ادبی، که پیامد فهم تازه از موجودات انسانیِ حاصل از آن گسست شناخت‌شناسانه و نیز فهم تازه‌یی از زبان و نظام‌های نشانه‌ـ شناسانه‌ی غیرکلامی مرتبط با آن بوده و در نتیجه‌ی ساختارگرایی حاصل شده است؛ (۳) ایجاد زبان تازه‌یی برای رشته‌ی نقادی ادبی که منعکس‌ـ کننده‌ی نسبی‌سازی چارچوب‌های ارجاع و چرخش از اثر به جانب متن است. بارت ردپای این تحولات را از طریق هفت «پیش نهاده»یی پی می‌گیرد که آن‌ها را در قالب اعلانات، یا «اظهارات» استعاری و نه به عنوان مباحث مطرح می‌کند. این پیش نهاده‌ها در خصوص روش، انواع، نشانه‌ها، تکثر، خویشاوندی، خوانش و لذت‌اند.

روش: حرکت (یا لغزش) از اثر به جانب متن پیامد تحولی در روش مطالعه‌ی ادبی است، نه حاصل تمرکزی بر، مثلاً نوشتار مدرن یا پیش‌تاز در تخالف با ادبیات‌کلاسیک. برخلاف سارتر در *ادبیات چیست؟* (۱۹۴۷) یا بعدتر کریستوا در *انقلاب در زبان شاعرانه* (۱۹۷۴)، بارت به سادگی متن را با معاصر و اثر را با کلاسیک برابر نمی‌نهد. به واقع، نوشته‌های خود بارت شامل عمده مطالعاتی درباره‌ی کتاب مقدس، درام یونانی کلاسیک

و [آثار] راسین می‌شود. سر و کار داشتن با پاره‌یی از ادبیات به عنوان یک اثر، به معنی در نظر گرفتن آن به گونه‌یی است که گویی موضوع فیزیکی استوار یا «جزئی از جسم» (۱۵۶) بوده که می‌تواند مطمئناً در یک کتابخانه یا در یک برنامه‌ی درسی جای گرفته یا که در کف فرد قرار گیرد. اما سر و کار داشتن با پاره‌یی از ادبیات به عنوان یک متن به معنی در نظر گرفتن آن به عنوان «یک زمینه‌ی روش‌شناسانه» و «یک فرآیند اثبات... در سیر یک گفتمان» (۱۵۷) است. متن، مفروضات از پیش متصور نوع، زبان، ذهنیت و خوانش را به پرسش می‌کشد، حال آن که اثر، آن‌ها را دست نخورده باقی می‌گذارد. با این تمایز هم چنین خود ماهیت روش به پرسش کشیده می‌شود. یک متن حاصلی صرف از پرداختن به یک اثر به شیوه‌یی معین نیست، هرچند، به نظر می‌رسد که نوشته به سادگی خود را به هر گونه خوانشی تفویض می‌کند اما، متن «از خود به عنوان یک متن آگاه است» (۱۵۷)، و از این‌رو خواهان آن است که به شیوه‌یی معین خوانده شود: «متن تنها در یک فعالیت تولیدی به تجربه درمی‌آید»، یعنی در یک روند؛ متن محصول «ترکیب‌زدایی» (یا شالوده‌شکنی) قاطع اثر نیست.

انواع: متن فرآوری یکه‌ی یک وهله‌ی تاریخی معین نیست، و البته به همین نحو در برابر جاگیری در یک پایگان ارزشی که میان خوب یا جدی و عوامانه تمایزگذاری کند نیز ایستادگی می‌کند. یک وجه متمایزکننده‌ی متن، توانایی‌اش در اعمال «نیرویی واژگون‌کننده» علیه آن چیزی است که طبقه‌بندی‌های نوعیِ مقرر (نظیر رمان، شعر، مقاله) یا رشته‌های نوعی مقرر (نظیر اقتصاد، فلسفه، ادبیات) فرض می‌شوند. از آن جا که متن دائماً در حال کاوش در محدوده‌های فن بیانی از قبیل عقلانیت و خواندنیت است، در برابر همه‌ی اشکال طبقه‌بندی فروکاهنده ایستادگی می‌کند. متن

ناسازه‌وار است، دقیقاً بدین مفهوم که هر و همه‌ی راست‌باوری‌ها را به پرسش می‌کشد.

نشانه‌ها: بارت در این ادعای خود که «متن می‌تواند در واکنش به نشانه، در دسترس قرار گرفته و به تجربه درآید» (۱۵۸)، متکی بر دریافتی از نسبت میان نشانه و مدلول است که در *دوره‌ی زبان‌شناسی عمومی* سوسور مطرح می‌شود؛ هم چنان که لاکان و دریدا نیز آرای سوسور را در آثار و نظریات خود به خدمت گرفته‌اند[۶]. به نظر می‌رسد که اثر، در کوششی به جهت تثبیت و محدودساختن معنای خویش، با کاربست فیلولوژی یا هرمنوتیک به مدلول خاصی بسته می‌شود. از این‌رو، اثر به منزله‌ی نشانه‌ی عامی عمل می‌کند که رام، نهادینه و متمدن شده است. از سوی دیگر، متن با به تعویق انداختن مدلول، و در عوض با در نظر گرفتن دال به عنوان زمینه‌ی خویش، که در آن یک گشادگی (یا بازی) مولد و پویا حفظ می‌شود در برابر چنان کوشش‌هایی به جهتِ بستگی، مقاومت می‌کند[۷]. بنابراین، متن در برابر کوشش‌های تنظیمی یا مبسوط به جهت تعیین معنای خویش ایستادگی می‌ورزد. متن، کنایی و «اساساً نمادین» است. اگر رسانه‌ی متن زبان نباشد، با این حال رسانه‌ایی نظیر زبان است که در آن، متن بدون مرکز یا محدوده‌یی بنا می‌شود. درست همان گونه که متن مفهوم روش را به پرسش می‌کشد، به وارسی انتقادی استعاره‌مندی ساختار آن نیز منجر می‌شود، ساختاری که در غیر این صورت ناآزموده می‌ماند[۸]. و دعوی دریدا نیز همین بوده است. با این حال، از آن جا که پژوهش انتقادی بارت نیز فاقد بستگی و تابع همان رویه‌هایی است که خود به خدمت می‌گیرد، او نیز چون دریدا، از کاربرد استعاره‌ی مغشوش «پساساختارگرایی» سرباز می‌زند[۹].

تکثر: بارت در بند نخست جستارش اعلام می‌کند که هفت پیش نهاده‌ی وی، پیش نهاده‌هایی استعاری‌اند (۱۵۶). بنابراین، تلقی وی از تکثر معنا در متن، به نحوی شایسته مشحون از تصاویر است. ریشه‌شناسی واژه‌ی متن نشان می‌دهد که این واژه در اصل به معنای یک بافته یا کالبد درهم بافتی از معنا است. از این‌رو، بارت خواننده‌ی متن را در حال رسیدن به منسوج متن از یک سررشته‌ی آزاد آن می‌بیند. از سوی دیگر، در تصویر روایی بسط یافته‌یی که وی مدعی است با موقعیت خاص خود او به هنگام کسب مفهوم روشنی از متن مربوط است، گویی این خواننده است که با نوعی دریافت میان تهی بر لبه‌ی دره‌یی در حال پرسه‌گردی است، در حالی که qued (یا رودخانه‌یی آفریقایی) در زیرپای وی جریان دارد. به نظر می‌رسد صحنه‌یی که بارت در این جا متصور شده یا به یاد می‌آورد، ملهم از دوران اقامت‌اش در مراکش است که چندی پیش‌تر در آن جا به تدریس پرداخته بود.

آن چه خواننده (یا پرسه‌گرد) درک می‌کند تکثری از احساسات یکپارچه‌یی است که «چندگانه و فروکاست‌ناپذیر» بوده و «ناشی از تنوع ناپیوسته» و ناهمگون اجسام و چشم‌اندازهاست: نورها، رنگ‌ها، گیاهان، هوا، گرما، انفجارات کوتاه، اصوات، جیغ فروخورده‌ی پرندگان، صدای کودکان آن سوی دیگر [دره]،رفت و آمدها، اشارات، جامه‌های ساکنان دور و نزدیک (۱۵۹). در این تلقی فوق‌العاده حسی از متنیت و خوانش، آن چه بیش‌ترین اهمیت را دارد این است که جزییات متون بدواً به عنوان فرعیاتی به تجربه درمی‌آیند که به دلیل مراتب بیگانه و محرمیت همزمان خویش غیرعادی جلوه می‌کند. این فرعیات متنی از آن جا که خواننده / پرسه‌گرد رمزگان آنها را می‌شناسد فرعیاتی نیمه‌شناسایی پذیرند، اما آمیزش و یا به هم بافت آن‌ها آمیزشی یکّه آست، به این مفهوم که

شاخصه‌ی آن تفاوت است و نه فردیت. هیچ گونه دستور زبان جامع متنی ممکن نیست، زیرا متن به هم بافته از «نقل قول‌ها، ارجاعات، پژواک‌ها، و زبان‌های فرهنگی‌یی است که هم چون یک 'استریوفونی' از درون و برون متن می‌گذرند.» (۱۶۰)

بارت با اظهار این که «هیچ گونه 'دستور زبان' متنی» وجود ندارد (۱۶۰) از پیش نهاد قبلی خود برای تحلیل ساختاری روایت‌ها فاصله می‌گیرد؛ او پیش‌تر دامنه‌ی کشفیات دستور زبان گشتاری را که معطوف به نحو جمله‌ها است بسط داده بود تا در جهت تشریح ساختار روایت‌ها و دیگر اشکال گفتمانی‌یی نیز به کار آیند که به لحاظ طولی از حد جمله‌ها فراتر می‌روند، و این طرح به معنی بسط فهم خاصی از هدف جنبش ساختارگرایی بود که بارت آن را به عنوان تلاش در راه «تسلط بر بی‌نهایت گفته [پارول]ها از طریق تشریح «زبانی» [لانگ] که گفته‌های مذکور محصول آن بوده و از آن تکوین می‌یابند» تعریف می‌کند (۸۰). بارت در «از اثر به متن» به جای آن که در جست و جوی کانونی مرکزی در عدم تجانس زبان باشد (چنان که سوسور بود) نگاه‌اش متوجه نقل‌قول‌ها و واگویه‌های متعدد، و دیگر عناصر بینامتنی‌یی است که در یک متن «به گوش می‌رسند». با این حال توجه اکید بارت، هم در تحقیقات اولیه و هم در پژوهش‌های بعدی‌اش، معطوف به تعریف کوچک‌ترین آحاد تشکیلی متن، به منظور کشف عناصر فروکاست‌ناپذیر معنای آن بود (۸۸). همچون مردی که شیاطین تسخیرش کرده‌اند (انجیل مرقس، باب پنجم، ۹) متن ادعا دارد که: «نام من لجئون است: زیرا که ما بسیاریم». بنابراین متن، قاطعانه در برابر همه‌ی کوشش‌های تک‌انگارانه‌یی که ــ به نام کلیسا، مارکسیسم، یا دیگر آیین‌های تأویلی فروکاهنده ــ به عنوان راهبردهای خوانشی برای

موقوف ساختن دلالت‌های چندگانه‌ی متن اعمال شده‌اند ایستادگی خواهد ورزید.

خویشاوندی*: تلاشی که به جهت فروکاستن چند معنایی صورت می‌گیرد خود به منزله‌ی تأیید فرآیندهای گوناگون خویشاوندی است، گویی که اثر، در معنا فروکاست‌پذیر به سرچشمه‌های خویش است. سه فرآیند مشترک در تحدید نشانه‌شناسانه، عبارت‌اند از: فروکاستن اثر به مجموعه‌یی از شرایط اجتماعی و تاریخی که گفته می‌شود اثر را ایجاد کرده‌اند، فروکاستن اثر به زنجیره یا شالوده‌ی همسانی از دیگر آثار که گویی آن اثر را زمینه‌مند کرده‌اند، و یا به اکیدترین وجه، فروکاستن اثر به مؤلفی که به پدر و صاحب اثر شهرت دارد. بارت اظهار می‌کند که «متن اما، فارغ از نقشینه‌ی پدر، خوانده می‌شود» (۱۶۱)، و در این جا او به بحث جستار «مرگ مؤلف» خود اشاره دارد که بیش از همه خوانده شده و بیش از همه نیز بدخوانده شده است.

«مرگ مؤلف» که صورت بسیار تهاجمی‌تر و جدلی‌تری نسبت به «از اثر به متن» دارد و سه سال پیش از آن انتشار یافته، گویای گذر از مفاهیم مؤلف و ادبیات، و جایگزینی آن‌ها با کتابت و نوشتار است[۱۰]. مؤلف، همانند مفهوم انسان که فوکو آن را برخاسته از رنسانس و آغاز برپایی دوران مدرن می‌دید، امکان تعیین خاستگاه و هویت یک قطعه نوشتار را مسلم فرض می‌کند. به نظر بارت، ایده‌ی مؤلف، به منزله‌ی «عصاره و اوج ایدئولوژی سرمایه‌داری» (۱۴۳) (آوای آلتوسر در این عبارت طنین‌انداز است)، نوشتار را به مالکیت مالی، ادبیات را به پوزیتیویسم و

---

* filiation به معنای خویشاوندی در وضع نسبی، در تقابل affiliation به معنای خویشاوندی سببی است.

سوبژکتیویته‌ی انسانی را به هویت ایستا، نقادی را به کشف رمز مکانیکی، معنا را به محدوده‌ی ثابت، و خوانش را به انفعالی ناتوان فرومی‌کاهد. اما با مرگ مفهوم مؤلف، نیروی بالقوه انقلابی و پرقدرتی در متن و نوشتار آزاد می‌شود. در این جا بارت متن را به منزله‌ی «فضایی چند بعدی» توصیف می‌کند که در آن «تنوعی از نوشتارها، بی که هیچ یک اصیل محسوب شوند، با هم درآمیخته و با یکدیگر مصادف می‌شوند.» متن «بافته‌یی از نقل‌قول‌های نشأت گرفته از مراکز بی‌شمار فرهنگ» است (۱۴۶). متن به «فعالیت ضدالوهی» آزادی عمل داده و از تثبیت معنا در خرد، علم، یا قانون سرباز می‌زند (۱۴۷). بنابراین، یگانگی متن را نه در خاستگاه آن، بل که در سرمنزل‌اش، که جایگاه خواننده است باید باز جست (۱۴۸).

چنان که از بارت انتظار می‌رود، اظهار موضع مجدد او، در «از اثر به متن»، در مقایسه با صورت‌بندی پیشین در «مرگ مؤلف» کمتر ستیزه‌جویانه است. بارت در تأملات بعدی‌اش درباره‌ی خویشاوندی، آماده‌ی تصدیق بازگشت مؤلف، نه در مقام روح متن، بل که به عنوان میهمانی در متن است*. زندگی نویسنده در مقام یک «مؤلف کاغذی»** دیگر خاستگاه تعیین‌کننده یا رمز کمابیش آشکار اثر خود نیست، بل که فقط داستانی از جمله‌ی بسیار داستان‌ها است که در معنای اثر مشارکت دارند. هم چون اظهارنظر مشهور دریدا مبنی بر این که هیچ چیز بیرون از متن وجود ندارد[۱۱]، اعلام مرگ مؤلف از سوی بارت نیز کلاً در زمینه‌ی

---

* در این جا نویسنده با دو واژه‌ی ghost به معنای روح و روان، و guest به معنی میهمان یا ساکن موقتی بازی می‌کند. منظور این است که مؤلف دیگر جان متن به شمار نمی‌رود اما به هر حال در متن حضور دارد.

** تعبیری کم و بیش یادآور «ببر پوشالی».

خود اعتباری کامل دارد. در نظر اکثریت وسیعی از خوانندگان، زندگی مؤلفان تنها از طریق خواندن زندگی‌نامه‌ها میسر است، که البته متونی فاقد هر گونه شأن روحانی‌اند. از این رو، نقد بارت بر خویشاوندی، صرفاً یادآوری پرطمطراق اما ضروری این نکته است که جهان، مجموعه آثار، و زندگی مؤلف به همراه متن، و تفسیرها و تخصیص‌های آن، در کنار هم در زبان می‌زیند.

خوانش: بارت که در چرخش (یا لغزش) از اثر به متن و از مؤلف به خواننده این همه بر خوانش تأکید می‌کند، چه بسا خواننده را با ارائه‌ی مطلب بیش از حد موجزی که به خوانش اختصاص داده دلسرد می‌کند. بر حسب پیش نهاده‌های قبلی مطرح در جستار بارت، هر گاه شخصی یک متن را به دست گرفته و شروع به خواندن آن کند، چندگانگی پیچیده‌یی که سوژه‌ی انسانی است با شبکه‌یی از دال‌ها مواجه می‌شود که انباشته از ارجاعات بینامتنی، تلمیحات و نقل قول‌هایی است که به صورتی پیچاپیچ در کالبد فرهنگ درهم تنیده شده‌اند. از این رو، واقعاً هر آن چه در روان‌کاوی، زبان‌شناسی، انسان‌شناسی، تاریخ، نظریه‌ی فرهنگی و انتقادی، و فلسفه به عنوان دانش مطرح است به فهم خوانش مربوط می‌شود. اما بارت در عوض، با این اظهارنظر خلع سلاح‌کننده آغاز می‌کند که «به لحاظ ساختاری، هیچ گونه تفاوتی میان و خوانش با فرهنگ، و خوانش اتفاقی در قطار وجود ندارد» (۱۶۲). البته مقصود بارت در این جا بی‌قدر ساختن خوانش آگاهانه یا «فرهنگی» نیست، بل که مقصودش خاطرنشان کردن غنا و اهمیت همه‌ی تجارب خوانشی است. بارت، بدین منظور سه اظهارنظر مثبت را مطرح کرده و بحث را با استعاره‌یی برای خوانش پایان می‌برد. دعویات مثبت او این‌ها هستند: ضروری است که

برآمدهای تداوم و خویشاوندی نوشتن و خواندن به ویژه از سوی آموزگاران شاغل در حیطه‌ی دموکراسی‌ها، به رسمیت شناخته شود؛ خوانش بازی کردن با یک متن نیست، بل که بازآفرینی فعالانه‌ی بازی چند معناییِ متن است؛ خوانش در مقام عمل مستلزم باز خوانشی است که در آن، متن، همان گونه که یک اجراکننده پارتیتوری موسیقایی را می‌نوازد، به بازی گرفته و اجرا می‌شود.

استعاره‌ی خوانش به منزله‌ی اجرای موسیقایی از برخی جهاتِ عمده، به مقاله‌ی بارت تحت عنوان «موزیکا پراکتیکا» [Musica Practica] اشاره دارد که در آن، میان موسیقی‌یی که فرد گوش می‌کند و موسیقی‌یی که می‌نوازد تمایزگذاری می‌شود. خوانشی که صرفاً متن را به تجربه‌ی شخصی به عنوان یک «محاکات درونی» (۱۶۲) ربط می‌دهد قابل قیاس با گوش سپاری انفعالی است. اما موسیقی و متونی که نواخته و به بازی گرفته می‌شوند، صرفاً شنیداری نیستند؛ بل که کل بدن را به خدمت می‌گیرند: «پیکری که در پشت صفحه‌ی شاسی‌ها نشسته یا بر سکوی اجرای موسیقی قرار گرفته به عنوان نقش‌پرداز ــ و نه فقط ناقل و یا دریافت کننده‌ی صرف ــ نظارت و راهبری کرده، ایجاد هماهنگی کرده و خود را وادار می‌سازد تا از آن چه می‌خواند استنساخ کرده و صوت و معنا بیافریند» (۱۴۹). بارت، به منظور گسترش این ایده، نظریه‌یی را درباره‌ی بتهوون مطرح می‌کند که بسیار مجاب‌کننده می‌نماید: از یک سو، بتهوونِ قهرمان رمانتیک و آزاده، غول هنر، و صانع موسیقایی است. جد و جهدهای جسمانی این بتهوون رمانتیک در مجموع به آن نقطه می‌رسند که نواختن موسیقی‌اش را برای غیرحرفه‌ای‌ها عاری از هر گونه خشنودی واقعی می‌سازند. در واقع، موسیقی او به مرز ناشنوایی می‌رسد، به قلمرویی که در آن، «شنیدن، موضع دقیقی نیست» (۱۵۲). از سوی دیگر،

بتهوونِ واریاسیون‌های دیابلی است، که موسیقی‌اش به نظر بارت، نه با شنیدن و نه با نواختن، بل که با خواندن می‌تواند فراچنگ آید. در این جاست که بارت، با طرح نظریه‌ی خوانش خود در تلقی خویش از موسیقی بتهوون، استعاره‌ی موسیقایی‌اش را به صورت کامل ساخت و پرداخت می‌کند:

> این به معنای آن نیست که فردناگزیر است پارتیتوری از بتهوون را به دست گرفته و تک‌نوازی‌یی درونی را از آن فراگیرد (که هنوز متکی به آن فانتزی روح‌بخش قدیمی باشد)؛ این یعنی که فرد با توجه به این موسیقی، باید خود را در آن وضعیت، یا بهتر بگوییم، در قالب فعالیت گرداننده‌یی قرار دهد که بر چگونگی جانشینی، سرهم ساخت، آمیزش و در خورهم سازی آگاه است؛ مختصر این که (اگر بیان بسیار مستعملی نباشد)، او به چگونگی ساختار بخشیدن (بسیار متفاوت از پی‌ریزی یا باز پی‌ریزی در مفهوم کلاسیک) آگاه است. درست همان گونه که خوانش متن مدرن (دست‌کم به گونه‌یی که ممکن است مسلم فرض شود) به معنی دریافت، درک، یا احساس کردن آن متن نیست، بل که از نو نوشتن آن متن، مصادف ساختن نوشتار آن متن با یک نقش‌پردازی تازه است، به همین منوال، خوانش این بتهوون نیز به کار انداختن موسیقی اوست، کشاندن موسیقی‌اش (که خود خواهان این کشاندن است) به حیطه‌ی یک کردار ناشناخته (۱۵۳).

در واقع، مشخصه‌ی معرف متن این است که متن خواهان «یک نقش‌پردازی تازه» به عنوان بخشی از تجربه‌ی خوانده شدن است. آینده‌ی

متن، متن جدیدی است که سلف‌اش در آن جذب می‌شود. به نظر بارت، ناتوانی در «فرآوری متن» (۱۶۳) در فرآیند مشترک خواندن، تخصیص انتقادی، و نوشتن، وضعی ملالت‌زا و کسالت‌بار است.

لذت: تفاسیر مختصر بارت در «از اثر به متن» درباره‌ی لذت، بنیانی برای کتاب لذت متن (۱۹۷۳) وی پی می‌ریزند که دو سال بعدتر منتشر شده است. بارت در نظریه‌ی مقدماتی‌اش درباره‌ی لذت متنی، صرفاً میان آثاری که لذت مصرفی می‌بخشند ــ نظیر رمان‌های پروست، فلوبر، بالزاک و دوما ــ و متون عیش‌ناک که نوشتار جدیدی را برمی‌انگیزانند تمایز می‌گذارد. درک فاصله‌گیری فرد از آثار گروه نخست نشانه‌یی از مدرنیته‌ی فرد است؛ حال آن‌که متون گروه دوم (در این جا بارت نمونه‌یی ارائه نمی‌دهد) «آن فضایی را تشکیل می‌دهند که در آن هیچ زبانی مانعی برای دیگری نیست، [چرا که] زبان‌ها در آن در گردش‌اند» (۱۶۴).

لذت متن در تمایزگزاری قطعاً مبهم و مشکوک میان متون لذت‌بخش و متون عیش‌ناک کند وکاو می‌کند[۱۲]. متون لذت‌بخش، در عین آن که خشنودکننده و تضمین‌کننده‌ی رضامندی‌اند، برخاسته از فرهنگ بوده و گسستی از آن ندارند. به بیان ژولیا کریستوا، این متون شکل‌دهنده‌ی بوطیقایی انقلابی نیستند[۱۳]. بنابراین کار خوانش این متون راحت است. در مقابل، متون عیش‌ناک حالتی از فقدان (یا اشتیاق) را برای خواننده ایجاد می‌کنند. به علاوه، این متون سلایق، خاطرات و ارزش‌های خواننده و رابطه‌ی وی با زبان را برهم می‌زنند. خوانندگان با واکنش نشان دادن در مقابل این هردو نوع متن (و از جمله خود بارت که مکرراً به این واکنش‌ها اعتراف دارد) هم در کام‌جویی از فرهنگ و هم در تخریب آن سهیم می‌شوند؛ آن‌ها از ثبات نفس لذت می‌برند، و در عین حال در پی حذف

این ثبات‌اند؛ و از این‌رو هم به لحاظ روان‌شناسانه و هم به لحاظ فرهنگی دچار انشقاق می‌شوند (ل م، ۱۴). بارت، در پاسخ به این پرسش که «در مقابل این نوع نگاه به متن، چه نگرشی قرار می‌گیرد؟» دو گروه از افراد را متصور می‌شود؛ آن‌هایی که یک «جامعه‌ی مشوقان متن» را تشکیل می‌دهند و آن‌هایی که در جبهه‌ی مخالف آن قرار می‌گیرند. دشمنان چنین جامعه‌یی همه‌ی آن کسانی به شمار می‌روند که متن و لذت آن را با «همسان‌گرایی فرهنگی»، با مطرح کردن یک ادبیات «رازآمیز»، با «اخلاق‌گرایی سیاسی»، با «نقادیِ دال»، با تخریب گفتمان، و با «فقدان اشتیاق کلامی» (ل م، ۱۵-۱۴) سلب می‌کنند. از سوی دیگر، جامعه‌ی مشوقان متن، مجموعه‌یی از گروه‌های کوچک‌اند که پاس‌دارنده‌ی همبستگی شور، تفاوت، و آزادی بیان‌اند. در این جا تصویر اصولی بارت از متنیت کام‌جویانه، برگرفته از فالانسترینیسم فوریه است؛ طرحواره‌یی از زندگیِ موقوف در راه آزادی بیان عواطف، بر اساس این اعتقاد که چنین آزادی‌یی هماهنگی اجتماعی را ارتقا خواهد داد. گروه‌های کوچک همبسته (فالانژها) فالانستری‌یی را تشکیل می‌دادند که اقامتگاه دلپذیری در دل سرزمینی خود-بنیان نهاده بود. در چنان جامعه‌یی پاس‌داشت تفاوت جای تنازع را گرفته، و بارت که در این جا آشکارا با فوکو اختلاف نظر دارد، این جامعه را چیزی به جز وضع به واقع استواری از تفاوت‌ها در نظر نمی‌گیرد[۱۴]. برای این جامعه، متن یک مکالمه (چنان که کریستوا، به شیوه‌ی باختین از آن بحث کرده)[۱۵] نیست، زیرا اگرچه حالات لذت متن حالاتی نااجتماعی بوده این‌ها حالاتی خنثی نیستند. پنداشت اعضای این جامعه این نیست که متن یک ابژه‌ی فعال و خواننده سوژه‌یی منفعل است (ل م، ۱۶). متن جلوه‌ی یک «پیکر اروتیک» با «ایده‌های خاص خود» را دارد، و در این میان، منتقد یک چشم‌چران است (ل م، ۱۷۲).

بارت می‌پذیرد که دست‌کم یک مشکل در نظریه‌ی لذت او هست و ممکن است این مشکل خاص زبان فرانسوی باشد که فاقد اصطلاح جامعی است که لذت و عیش، ارضا و خلسه را در خود جمع کند. اما این مشکل می‌تواند حاکی از مشکلی متنی نیز باشد، زیرا لذت را می‌توان در قالب واژه‌ها بیان کرد، اما عیش را نمی‌توان. قلمرو لذت می‌تواند در زبان واقع شود. در زبان، نویسندگان و خوانندگان لفظ را می‌پذیرند و تایید می‌کنند، و نویسندگان حق و قدرت بیان آن را دارند. در این قلمرو، نویسنده به زبان عشق می‌ورزد، نه به سخن، و نقادی می‌تواند که با متونی که نویسنده آفریده سروکار داشته باشد. از سوی دیگر، قلمرو عیش به وسیله‌ی نویسندگان گوناگونی از قبیل باتای، ساد، سولر، ساردو، رب-گریه، مالارمه، نیچه، فوریه و پو آباد شده است. از آن جا که عیش نمی‌تواند در زبان واقع شود، نویسندگان و خوانندگان با متنی ناممکن در کشاکش‌اند. در این جا متن بیرون از حیطه‌ی لذت و نقادی است؛ نمی‌توان از، یا درباره‌ی متن، تنها در ظرف آن و با یک «انتحال نومیدانه» سخن گفت. در این جا «تهی عیش» است که دیوانه‌وار برگرفته می‌شود (ل م، ۲۱).

بارت در پایان‌بندی جستار خود منکر آن می‌شود که کار او ارائه‌ی یک نظریه‌ی متن بوده باشد؛ نه فقط به این خاطر که او ایده‌هایی را که دیگر نویسندگان ارائه کرده‌اند سرهم کرده، بل به این دلیل که متن همواره هر فرا-زبانی را که برای زیرپوشش گرفتن‌اش طرح‌ریزی شده باشد متزلزل می‌سازد. به همین دلیل نظریه‌ی گفتمانی متن، ضرورتاً تابع فرآیندهای انتقادی متزلزل‌کننده‌ی خود متنیت است. یعنی که تنها جایی که یک نظریه‌ی متن می‌تواند تحقق یابد در خود نوشتار است. با این حال، این می‌تواند خیانتی تمام به اندیشه‌ی بارت باشد که از اظهارنظر او چنان

برداشت کنیم که گویی وی مدعی است ادبیات یا دیگر اشکال نوشتار، پیشاپیش ضرورتاً تئوریک بوده و لذا، هر پاره‌نوشتاری قادر به شناختن خویش است. کاملاً برعکس: در حیطه‌ی ادبیات هنوز مقاومت شدیدی در برابر به رسمیت شناختن نیروی بالقوه نظری ـ انتقادی متون وجود دارد؛ گویی که دستاورد غایی ادبیات تنها فرونشاندن انگیزه‌ی موجود برای دانش و اشتیاق به امر واقعی بوده است. پژوهش پی‌گیر در مقالات و کتاب‌های بعدی بارت در جهتِ یافتن شیوه‌یی برای غلبه بر این مقاومت، تفوق بر این تصور، و مواجهه با نشانه‌ی امر واقعی در شرایطی است که مرگ آدمی همواره درست در آن روی دیگر اندیشه جلوه‌گر است.

پی‌نوشت‌ها

1. Roland Barthes, *Image - Music - Text*, trans. Stephen Heath (London: Fontana, 1977), p. 179.

اشارات بعدی به این کتاب همگی با شماره صفحات داخل پرانتز مشخص می‌شوند. [ترجمه‌یی از جستار «از اثر به متن» به فارسی در دسترس است: *سرگشتگی نشانه‌ها: نمونه‌هایی از نقد پسامدرن*، گزینش و ویرایش: مانی حقیقی (تهران، نشرمرکز، ۱۳۷۴)، صص ۸۹-۱۷۹].

2. Michael Moriarty, *Roland Barthes* (Stanford: Stanford University Press, 1991), pp. 10-11.

مهم‌ترین حملات به بارت از جانب ریمون پیکار صورت گرفت:

Raymond Picard in *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* (Paris, 1965),

بارت نیز در کتاب خود به حملات او پاسخ داد:

Roland Barths, *Critique et vérité* (Paris: Seuil, 1966).

3. Michel-Antoine Burnier and Patrick Rambaud, *Le Roland Barthes sans peine* (Paris: Ballard, 1978).

برای ملاحظه‌ی گزارشی ارزشمند از اشتهار بارت، بنگرید به:

Jonathan Culler, *Barthes* (London: Fontana, 1983), pp. 9-23.

4. *Critical Essays*, trans. Richard Howard (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1972), p. 260.

برای آگاهی از کتاب‌شناسی جامع بارت، بنگرید به:

Stanford Freedman and Carole Anne Taylor, *Roland Barthes: A Bibliographical Reader's Guide* (New York: Garland, 1983).

5. Thomas Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions* (Chicago: University of Chicago Press, 1962).

۶. برای ملاحظه‌ی گزارشی ارزشمند از واکنش پیچیده اما مستقیم بارت در برابر سوسور، بنگرید به:

Moriarty, *Barthes*, pp. 73-90.

۷. بنگرید به:

Jacques Derrida, "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences", in *Writing and Difference*, trans. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1978), esp. pp. 278-9.

8. ibid.

۹. برای ورود به بحث «پساساختارگرایی» به عنوان استعاره، بنگرید به:

Michael Payne (ed.), *Dictionary of Cultural and Critical Theory* (Oxford: Blackwell, 1996), pp. 436-7.

۱۰. هم چنین، بنگرید به:

F. Ferrara, *The Origin and Decline of the Concept of "Literature"* (Naples: Instituto Universitario Orientale, 1973).

11. Jacques Derrida, *of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976), p. 158.

12. Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, trans. Richard Miller (New York: Hill and Wang, 1975).

اشارات بعدی به این کتاب در داخل پرانتز و به اختصار، «ل م» خواهد بود.

۱۳. بنگرید به:

Revolution in Poetic Language, trans. Margaret Waller (New York: Columbia University Press, 1978), esp. pp. 197-233.

اثر اخیر کریستوا درباره‌ی پروست بیانگر عدم توافق او با این قضاوت بارت است که می‌گوید، آثار پروست صرفاً لذت‌بخش‌اند.

۱۴. تنازع یکی از سه شناخت (اپیستمه)یی است که فوکو در *نظم چیزها* از آن بحث کرده است: بنگرید به بخش چهارم این کتاب.

۱۵. بنگرید به: ***Revolution in Poetic Language*, p. 178.**

۲

فوکو: نیچه، تبارشناسی، تاریخ

شهرت و تأثیرگذاری میشل فوکو، از زمان مرگ‌اش در ۱۹۸۴ پیوسته تا به آن جا فزونی گرفته است که در حال حاضر از وی به عنوان یکی از مهم‌ترین متفکران سده‌ی بیستم یاد می‌شود[1]. به تازگی سه مجموعه بررسی زندگی‌نامه‌یی درباره‌ی فوکو منتشر شده است: *میشل فوکو* اثر دیدیه اریبون، به شرح و تفصیل سیر فکری فوکو در بستر نهادهای آکادمیک فرانسوی می‌پردازد، از جمله «اکول نورمال سوپریور» که فوکو در آن جا به تحصیل اشتغال داشت، و «کلژدوفرانس» که پس از مرگ ژان هیپولیت به جای وی منصوب شد. *زندگانی میشل فوکو* اثر دیوید میسی روایت کبیری از زندگی فوکو و گزارش بسیار مشروح بیش از ۴۰۰ تألیف انتشار یافته‌ی فوکو را به ترتیب زمانی دربرمی‌گیرد، و در صدد غلبه بر انبوه موانعی است که فوکو خود بر سر راه زندگی نامه‌نگاران‌اش گذاشته است. *شور میشل فوکو* اثر جیمز میلر که تقریباً هم زمان با کتاب میسی انتشار یافته، و با واپس‌نگری در نوشته‌های فوکو از جنبه‌ی موجبات تجارب ساد و مازوخیستی‌اش در لذات تألم‌انگیز، تأملات‌اش درباره‌ی

مرگ در طول زندگی، و مرگ‌اش بر اثر ایدز، زندگی او را در قالب یک قدیس دنیوی معاصر روایت می‌کند[۲]. اما به رغم اهمیت کتاب‌های اخیر در حفظ اشتهارمانای وی، بیست سال پیش از این، آلتوسر، فوکو را به عنوان اندیشمندی که چگونه خواندن آثار دانش را می‌آموخت، پیشاپیش مورد تجلیل قرار داده بود[۳].

فوکو، این خواننده‌ی فوق‌العاده دقیق و برخوردار از تخیلی انتقادی در آثار خویش ناقل میراثی شد که از استادان خود به ارث برده بود. از جمله‌ی این استادان تنها ژان هیپولیت نبود که به دانشجویان آماده‌ی ورود اکول نورمال سوپریور، خواندن *پدیدارشناسی روح* را با چنان مراقبت و دقتی در زبان هگل می‌آموخت که گویی سرگرم خواندن اشعار مالارمه است. در این میان ژاک لاکان نیز منادی بازگشتی به نوشته‌های فروید بود و تأکید داشت که دانشجویان روان‌کاوی با خوانش دقیق نوشته‌های فروید به کشف بوطیقای فروید دست یازند؛ و نیز لوئی آلتوسر که خوانش جمعی، علمی و نظام‌مندی از *سرمایه*ی مارکس را، ضمن در نظر داشتن این واقعیت که مارکس نخست و پیش از هر چیز یک نویسنده بوده، تنظیم و راهبری می‌کرد. در آن زمان، هیپولیت، لاکان، و آلتوسر عمده متون انتقادی خویش را خلق کرده بودند. و بنابراین فوکو وارث این معضل دیررسیدگی، و مسأله‌ی چگونگی هم سویی با سرمشق انتقادی ایشان بدون تقلیدصرف از آن‌ها نیز بود. برای او فهم انتقادی آن چه در کتاب‌های آنان می‌خواند بسنده نبود، زیرا در این حالت کار او صرفاً تکرار آن چه آنان پیش‌تر صورت داده بودند می‌شد. فوکو هم چنین در نظر داشت تا قدرت دانش آنان را به شیوه‌یی در خود جذب کند که قادر به حفظ دانسته‌های خویش باشد. او در نیل به این عزم، فریفته‌ی این نتیجه‌گیری نیچه در *تأملات نابه‌هنگام* بود که: «خودت باش! از این‌ها که

اکنون در انجام آنی، در اندیشه‌ی آنی، در اشتیاق آنی، هیچ یک خود تو نیست»[۴].

در چهارم مارس ۱۹۷۲ گفت و گویی علنی میان فوکو و دلوز صورت گرفت که ضبط شده و بعدتر تحت عنوان «روشنفکران و قدرت» انتشار یافت. در آن زمان فوکو به عنوان مؤلف چندین بررسی انتقادی تأثیرگذار درباره‌ی نوانخانه‌ها، بیمارستان‌ها، و دیگر نهادها به همان اندازه شناخته شده بود که به عنوان مؤلف کتاب پرفروش ***نظم چیزها***. فوکو در راستای هدف این گفت و گو می‌گوید:

> آیا دشواری یافتن اشکال مناسب مبارزه، حاصل این واقعیت نیست که ما هم‌چنان مسأله‌ی قدرت را نادیده می‌گیریم؟ با این همه، ما تا پیش از سده‌ی نوزدهم ماهیت استثمار را درک نکرده بودیم. و تا به امروز هنوز ماهیت قدرت را به طور کامل درک نکرده‌ایم. شاید این طور باشد که مارکس و فروید نمی‌توانند اشتیاق ما به فهم این چیز معمایی را که قدرت‌اش می‌خوانیم ارضا کنند، چیزی که در عین حال مرئی و نامرئی، آشکار و پنهان، و در هر جا و هر زمان حاضر است. نظریه‌های حکومت و تحلیل‌های سنتی سازوکارهای‌شان قطعاً گستره‌یی را که قدرت در آن‌ها اعمال شده و کارکرد می‌یابد به صورت کامل مورد بحث قرار نمی‌دهند. مسأله‌ی قدرت هم چنان معمایی کامل مانده است. قدرت را چه کسی اعمال می‌کند؟ و در چه حوزه‌یی؟ اکنون ما با قطعیتی منطقی می‌دانیم که چه کسی دیگران را استثمار می‌کند، منافع مردم به جیب چه کسی می‌رود، و می‌دانیم این وجوه چگونه باز به کار انداخته می‌شوند. اما قدرت ... (۲۱۳).

از آن جاکه قدرت یک چنین معمایی مانده است، حتا مبارزات انقلابی‌یی که در پاریس و در طول ماه مه‌ی ۱۹۶۸ رخ داد به نظر فوکو سطحی و نابسنده می‌رسید. و اگر مارکس و فروید ــ که آموزش‌های‌شان سراسر درباره‌ی استثمار و سرکوب بود ــ نمی‌توانستند اشتیاق او به فهم قدرت را ارضا کنند، چه کسی می‌توانست؟ با این حال، هم چون همه‌ی گفت و گوهای علنی و مصاحبه‌های انتشار یافته، در این گفت و گو نیز حالتی تقریباً تصنعی وجود داشت. فوکو و دلوز از نیچه بحث می‌کردند بی که نامی از او ببرند. و این در حالی بود که سال قبل، فوکو «نیچه، تبارشناسی، تاریخ» را به پاس‌داشت هیپولیت منتشر کرده، و کتاب *نیچه و فلسفه‌ی* دلوز ده سال پیش از آن انتشار یافته بود.

چنین نیست که نیچه مسأله‌ی قدرت را از هر جهت برای فوکو حل کرده، و قدرت نیز به همین دلیل واقعاً دیگر برای وی معما نبوده باشد. بل که مسأله‌ی مطرح، چگونگی خواندن نیچه و چگونگی فهم تفکر او درباره‌ی قدرت دانش بود. عزم فوکو به فهم مطالباتی که قدرت از دانش دارد ــ و متقابلاً این که چگونه دانش نیز خود شکلی از قدرت است ــ مسائلی بود که در زمان نگارش جستار «نیچه، تبارشناسی، تاریخ» پیشاپیش مطرح بود[۵]. این قطعه بیش‌تر از هر متن موجز دیگری که فوکو نوشته، هم چنان بهترین معرف اندیشه‌ی او، و سرراست‌ترین ابزار دست‌رسی به پژوهش‌های وی درباره‌ی رابطه‌ی قدرت و دانش است[۶].

به هر حال، پیش از توجه به برخی جزئیات آن جستار، شاید بد نباشد که دو وجه ظاهراً متضاد و حتا متناقض از سبک فلسفی فوکو را متذکر شویم؛ که یکی در رابطه با طرز خواندن اوست و دیگری به طرز نوشتن‌اش مربوط می‌شود. همانند نیچه، فوکو خواننده‌یی فوق‌العاده بردبار، کُند و «تبارشناسانه» بود. برای این هردو، خوانش مناسب، همان

گونه که نیچه در پیشگفتار ۱۸۸۶ اش بر سپیده‌دم آورده، به معنی خوانش آرام، عمیق و همراه با تأمل و توجه است[۷]. خواندنی که نیچه مدافع آن است صرفاً به معنی خوانشی نیست که با مراقبتی بسنده برای بررسی آنچه پیشتر در همان متن آمده، و با در نظر گرفتن این نکته صورت گیرد که با توجه به آنچه قسمت‌های اخیر متن آمده، قسمت‌های پیشین آیا درست فهم شده‌اند یا نه. این خوانش مستلزم عزمی به در ارتباط قرار دادن آن چه که فرد می‌خواند با آثار پیشین نویسنده و ملاحظه‌ی این نکته است که اثر نویسنده از آن جا به کجا رومی‌کند. گذشته از این‌ها، این خوانش متضمن پرده‌برداری ــ چیزی نزدیک به کاری که یک باستان‌شناس انجام می‌دهد ــ از آن چیزهایی است که در زیر آن چه 'اکنون' خوانده می‌شود مدفون است. برای مثال، نه فقط کشف نیچه در زیر فوکو، بل کشف خوانش نیچه از تاریخ فلسفه در زیر آن، و بل‌که کشف پژوهش‌های بسیار دقیق نیچه در فرهنگ کلاسیک در زیر همه‌ی اینها. (می‌دانیم که منصب آکادمیک نیچه در دانشگاه بازل کرسی فیلولوژی کلاسیک بود، نه فلسفه). شاید حتا وظیفه‌ی کشف اشارات مکتوم یا تلمیحات ضمنی نامذکور برای خوانندگان پیشین یک متن، وظیفه‌یی دشوارتر باشد. برای مثال، بدین وسیله، خواننده‌ی فوکو ناگهان کشف می‌کند که فوکو، بی که در این باره صراحت داشته باشد، با عدسی‌یی که هایدگر در اختیارش گذارده به نیچه می‌نگرد و کمترین دلیل موجود، امکان تشخیص کژتابی‌های خاصی است که آن عدسی ایجاد می‌کند. اما هیچ گونه شتاب‌زدگی و تصادفی در این نوع خوانش وجود ندارد. این خوانش مستلزم وارسی بردبارانه و توجه دقیقی به لایه‌های زمینه‌یی است، تسلیم شدن به آن چه که ممکن است فراخوانی گزین‌گویانه به بازی آزاد با پوسته‌های متنی جلوه کند[۸]. اگر خواست متون نیچه و فوکو را پی بگیریم، خوانش متضمن تماس پایداری

با بافت مستحکم اندیشه، و احساس قدرت اغلب مجاب‌کننده‌اش می‌شود.

فوکو، به شیوه‌ی نیچه، می‌خواهد که خواننده‌اش به نوبه‌ی خود در تماس مستقیم با دانش بوده، و از این حقیقت بر آشوبنده آگاه باشد که دانش واجد قدرت است. اما همان گونه که اغلب در مورد نیچه نیز صدق می‌کند، ساختار گزین‌گویانه‌ی متون فوکو خوانندگان‌اش را وسوسه می‌کند تادقیقاً به‌همان شیوه‌یی که اوخوارمی‌شماردبه‌خوانش‌بپردازند:به‌سرعت، تصادفی، و بی‌ظرافت. نیچه، گویی‌که‌بخواهد با سوء برداشت‌های محتمل از اشکالِ متنی خود مقابله کند، اغلب به انتظارات خود از خوانندگان خویش اشاره‌می‌کرد؛ همان‌گونه که در این سه پاره‌متنی که فوکو در «نیچه، تبارشناسی، تاریخ» به آن‌ها اشاره می‌کند، این نکته تصریح شده است:

[۱] هر گاه خواننده‌یی تمام و کمال را نزد خود مجسم می‌کنم همواره به هیولایی دلیر و کنج‌کاو، و نیز منعطف، زیرک، محتاط، مکتشف و ماجراجویی مادرزاد بدل می‌شود. (ن، ۲۶۴).

[۲] محققانی که اساساً این روزها کار اندکی می‌کنند اما به تورق کتاب‌ها مشغول‌اند ــ فیلولوژیست‌ها، به طور متوسط، حدود ۲۰۰ کتاب را در روز تورق می‌کنند ــ این‌ها در نهایت، استعدادِ خود ـ به ـ تنهایی اندیشیدن را به کل از دست می‌دهند. اگر تورق نکنند، اندیشه نیز نمی‌کنند. هر زمان که می‌اندیشند به محرکی (اندیشه‌یی که خوانده‌اند) پاسخ می‌دهند ــ در نهایت، کاری جز واکنش انجام نمی‌دهند. محققان همه‌ی توان خود را مصروف آری و خیر گفتن، مصروف نقادی آن چه دیگران اندیشیده‌اند می‌کنند ــ آن‌ها خود دیگر نمی‌اندیشند (ن، ۲۵۳).

[۳] ... اگر کسی بخواهد که خوانش را چون هنری به کار بندد، فرای همه چیز، یک چیز ضروری است... چیزی که این روزها بیش از همه از یاد رفته است ــ به همین دلیل هنوز مانده تا نوشته‌های من «خواندنی» شوند ــ چیزی که برای آن، آدمی کمابیش باید گاوی باشد و به هیچ رو، نه یک «انسان مدرن»: *نشخوار* کردن (ن، ۲۳).

اگرچه فوکو روشنفکر فعال، مشتاق، الهام‌بخش و متعهدی بود که اغلب مجدانه خود را در مخاطره‌ی مواجهه با بیماران روانی و جسمانی، و زندانیان جنایتکار یا معارض با قدرت دولت می‌افکند، با این همه، خواننده‌یی آرام، اندیشمند و روشمند بود. نشخوار نیچه‌یی در خوانش و تفکر فوکو اهمیتی حیاتی داشت.

متون فوکو، گویی در کوششی به جهت هرچه نزدیک‌تر ساختن فعالیت‌گروی او با اندیشه‌ورزی‌اش، قدرت برق‌آسا و بلیغی دارند و گاه قدرت بلاغی متون او ناشی از اطلاعات مدفون تازه مکشوفی است که در نتیجه‌ی پژوهش‌های مرارت‌بارش درباره‌ی تاریخ‌تیمارستان، زندان‌ها، و رویه‌های پزشکی یافت شده‌اند. اما این قدرت اغلب قدرت زندگی پر «شور»* فوکوست؛ واژه‌یی که جیمز میلر، تا اندازه‌یی به تبع احساسات، اما با این همه به درستی، آن را تا حد مفهوم مسیح‌وار فداکاری و از خودگذشتگی خلسه‌آمیز ترفیع داده است؛ و این چیزی بیش از اشتیاق یا نمود شکوفایی غریزه‌ی «معرفت‌خواهیِ» فرویدی است. در واقع، این گونه‌یی شکوفایی فکری یا عیش است. در این جا، برای مثال، می‌توان به

---

* در این جا توجه به مفاهیم متعدد passion از جمله شور و تألم (مصائب) ضروری به نظر می‌رسد.

بخش کوتاهی از تفسیر فوکو بر *وسوسه‌ی آنتوان قدیس* فلوبر توجه کرد که حاکی از چنین شوری است:

«وسوسه»ی آنتوان قدیس، با نمایش مجلل گذشته و آمال نامحدود آینده‌ی «مسیحیت»، افسونی دوچندان به آن بخشیده است ... وسوسه واقعیت را در تصاویر پرتلالو خویش فرو نمی‌پوشاند، بل که تصویر تصویری در قلمرو حقیقت را فاش می‌کند. مسیحیت، حتا در وضع خلوص بدوی‌اش، با انعکاسات محتضر دنیایی قدیمی‌تر شکل گرفت، با روشنای کم سویی شکل گرفت که بر سایه‌های هم چنان تیره‌ی دنیای نوظهور فراافکند (ف، ۱۰۳).

در این‌جا، چنان که عادت فوکوست، خوانش به‌دقت نشخوارگرانه‌اش، شور وی را شعله‌ور می‌سازد. با این حال، قدرت فکری او صرفاً برخاسته از قدرت متونی که می‌خواند نیست؛ این تنها قدرت فلوبر یا نیچه نیست که باز به گردش درمی‌آید. قدرت فوکو قدرت دانش یک خواننده‌ی انتقادی، و ناشی از آن چیزی است که او از آن به «تصویری در قلمرو حقیقت» تعبیر می‌کند. فوکو اگرچه یک دیرینه‌شناس متنیِ بسیار دقیق بود، در قبال فیلولوژی صرفاً تکراری، شکیبایی‌یی بیش از شکیبایی نیچه نداشت. البته برخورد فوکو با فعالیت‌گروی عوامانه نیز به هیچ وجه کمتر تحقیرآمیز نبود؛ فعالیت‌گروی عوامانه‌یی که زاده‌ی این باور بی‌اندیشه بود که آن چه خیر است می‌تواند بی‌درنگ و بی‌قید و شرط شناسایی شود و آن چه شر است را به صرف نیات و عزم خیر می‌توان مغلوب کرد.

بخش عمده‌ی «نیچه، تبارشناسی، تاریخ» فوکو بر اساس سخن‌رانی‌هایی بنا شده که او پس از انقسام و پراکندگی دانشگاه پاریس

در قالب شماری از کوی‌های دانشگاهی در بیرون شهر، به دنبال حوادث ماه مـه‌ی ۱۹۶۸، در پی ایراد آن‌ها بود. اگرچه فوکو عهده‌دار ریاست بخـش فلسفه در ونسان بود، که از آن به عنوان «حصـاری* با آزادی داخلی تام» یـاد می‌شد (در ونسان بود که، برای مثـال، دختر لاکان، در اجـرای ناسنجیده‌ی دیدگاه سیاسی آلتوسر، می‌گفت که در تلاش برای ایجاد دانشگاهی است که «هرچه بدتر» ایفای نقش کند[۹]، تا بدان وسیله یکی از اجزای دستگاه دولت را از کار بیاندازد). با این همه فوکو عزم راسخی به ادامه‌ی تدریس دانشگاهی‌اش داشت. همان گونه که آلن شریدان گفته: «در جایی که فرد به لحاظ تئوریک آزاد به گفتن هر چیزی بود، اما در عمل همه اغلب یک چیز می‌گفتند ــ حتا اگر تنها توجیه‌شان این بود که فقط با همرنگ جماعت شدن می‌توان صدای خود را به گوش کسی رساند ــ روح دلیری می‌خواست که جرأت کند که به نیکی از نیچه یاد کند، چه رسد به این که دوره‌ی کاملی را به فلسفه‌ی او اختصاص دهد»[۱۰].

در نگاه نخست، به نظر می‌رسد که جستار «نیچه، تبارشناسی، تاریخ» تنها درباره‌ی سه واژه‌یی است که نیچه در تشریح تاریخ اخلاقیات** به کار می‌گیرد. این واژه‌ها Ursprung یا خاستگاه Herkunft یا تبار، و Enstehung یا پدیدآیی‌اند. فوکو در جستار خویش گویی در حال مواجهه با نیچه ــ فیلولوژیستی، که فیلولوژیست‌ها را به سخره می‌گرفت ــ در

---

* ghetto: نام عمومی محله‌هایی در حاشیه یا پیرامون شهرها که در سده‌های میانه برای حصر یهودیان در بلاد مسیحی ایجاد شده بود.

** برای جداسازی دو مفهوم اخلاق، یکی در قالب قوانین و نظریات اخلاقی (ethics) و دیگری به معنای روی‌کردهای فردی و زیستی به اخلاق (morals) ــ تمایزی که سخت مورد توجه خود فوکو است ــ در ترجمه‌ی حاضر از مورد نخست به «اخلاق» و از دومی به «اخلاقیات» تعبیر شده است.

هم‌رایی اساسی با آثار فیلولوژیک خود نیچه است. و یا شاید او با خوانش *تبارشناسی اخلاقیات* نیچه در بستر *حکمت شادان*، *انسانی*، *بسا بیش انسانی*، *سپیده‌دم*، *فراسوی نیک و بد*، و *تأملات نابه‌هنگام* در حال طرح یا تصریح آن مواردی است که در متون نیچه به صورت ناتمام و تلویحی رها شده بودند. در وهله‌ی نخست، این پرسش مطرح است که نیچه را چگونه باید، آن گونه که به نظر می‌رسد خودخواهان خوانده شدن‌اش بوده، خواند. برای مثال، در پاره متنی از *آنک انسان*، تحت عنوان «چرا من چنین کتاب‌های خوبی می‌نویسم؟» نیچه با این دعوی سخره‌آمیز آغاز می‌کند که هیچ کس نمی‌تواند از کتاب‌ها چیزی بیش از آن چه از پیش می‌دانسته برگیرد؛ آن هم در حالی که جملات بعدی را درباره‌ی کتابی غایی و نهایی و از این‌رو ممتاز می‌نویسد: «کتابی که از هیچ سخن نگوید مگر از وقایعی که روی هم رفته فراسوی امکان هر گونه تجربه‌ی مکرر یا حتا کمیاب قرار گیرند ــ یعنی که نخستین زبان برای مجموعه‌ی جدیدی از تجارب باشد» (ن، ۲۶۱). به دنبال این بیان، نیچه اکیداً خواستار آن می‌شود که کتاب‌های‌اش به شیوه‌ی ناممکن، نامکرر، یا کمیاب مهیا ساختن زبانی برای مجموعه تجاربی که خواننده‌اش تا به حال نداشته، خوانده شوند. هرچند فوکو اشاره‌یی به این عبارت *آنک انسان* نمی‌کند، در عمل به این شیوه است که او نیچه را می‌خواند. اما فوکو خواندن نیچه را با همه‌ی غرابت‌اش بدین منظور پی می‌گیرد تا شیوه‌ی نوینی برای فهم تاریخ در نوشته‌های نیچه در این باب کشف کند. بنابراین، فوکو خواننده‌ی خود را به جنگل انبوه متنیت می‌کشاند تا در آن جا گذرگاهی را بیابد که به حقیقت تاریخ منتهی خواهد شد. فوکو که در «نیچه، تبارشناسی، تاریخ» خود عازم چنین سفری است، هفت بخش بر شمرده از جستارش را به عنوان علائم راه‌نما مطرح کرده، که اکنون به آن‌ها توجه می‌کنیم.

۱. فوکو با دادن این هشدار به‌خواننده‌اش آغاز می‌کند که «تبارشناسی، دیریاب، بسیار دقیق و خرده‌بین، و به گونه‌ای بردبارانه، مستند است» (ف، ۱۳۹)، و این پیشاپیش جستار وی را به عنوان بیانیه‌یی بی‌جار و جنجال برای تبارشناسی مطرح می‌سازد که [از این جهت] در تضاد با بیانیه‌ی بسیار مهیج‌تر دریدا برای گراماتولوژی (یا شالوده‌شکنی) است که چهار سال پیش‌تر انتشار یافته بود[۱۱]. مستنداتی که تبارشناسی با آن سر و کار دارد، مستنداتی «پیچاپیچ»، درهم و برهم، و چند لایه بوده، و «بسیاری اوقات زدوده و باز استنساخ شده»اند. از این رو، این مستندات مستلزم یک رمزیابی پرمشقت‌اند، گویی که هر مستندی خود مقر یک کاوش باستان‌شناسانه است. در این جا، توجهات فوکو چندان به دور از آن تصویر دیرینه‌شناسانه‌ی آشنایی نیست که فروید در *تمدن و ناخشنودی‌های‌اش* بدان‌وسیله در جهت دوری‌جستن از هر گونه استعاره‌ی پیشرفت‌گروانه برای ساختار ذهن تلاش می‌کند، و به جای آن استعاره، تصویر رُم را به عنوان مقری چندلایه اختیار می‌کند که در آن، می‌توان از بقایای مکتوب «گذشته» در زیر سطح حال، پرده برداشت[۱۲]. از این رو، فوکو سرپیچی نیچه در *تبارشناسی اخلاقیات*، از پذیرش این فرض اشتباه را مورد تأیید مجدد قرار می‌دهد که تاریخ امور اخلاقی به صورت خطی در جهت یک غایت به پیش می‌رود، یا این که با پیش‌برد یک نتیجه‌ی مشخص، نقشی نافع می‌یابد. چنین خطاهایی مبتنی بر قصور در توجه به شیوه‌های دورزننده‌ی زبان و میل‌اند، و تبارشناسی مصمم به تعقیب آن شیوه‌ها بدون هر گونه چشم‌داشت پایان‌مندی است. تبارشناسی، در پیشبرد پژوهش‌های‌اش در انحرافات زبان و میل، به آن چه که تاریخ پست شمرده یا نادیده گرفته رو می‌کند؛ همان گونه که شالوده‌شکنی نیز موطن خود را در حواشی فلسفه می‌یابد. تبارشناسی نه تنها احساسات و

غرایزی را که تاریخ نادیده گرفته پاس می‌دارد، بل که به غیبت‌ها و سکوت‌های موجود در بایگانی‌های زمان گذشته اهمیت می‌بخشد. با این حال، در این کوشش‌های کاوش‌گرانه، تبارشناسی کلاً در تقابل با تاریخ نیست، بلکه تنها با عزم تاریخ در جهت یافتن خاستگاه در تقابل است. هرچند فوکو در بحث خود این نکته را به صورت تلویحی رها می‌کند، تبارشناسی عمیقاً با تردید شالوده‌شکنی در این قضایای متافیزیکی اشتراک دارد که زبان می‌تواند آن چه را بر آن دلالت می‌کند حاضر سازد، که میل در صدد خاتمه دادن به خویش در فرآیند ارضاء است، و این که خاستگاه‌ها را می‌توان مکشوف ساخت[۱۳]. تاریخ سنتی ــ نیچه آثار پل ره را مثال می‌زند ــ اغلب متعهد به حاضر ساختن گذشته در تاریخ‌نگاری امروزی و ردیابی خط سیر گذشته از خاستگاه‌ها تا مرحله‌ی ظهور بوده است. بنابراین، تصادفی نیست که واژه‌ی «تاریخ» هم به وقایع و هم به آن چه مورخان درباره‌ی وقایع می‌نویسند، اشاره دارد.

۲. فوکو با مطرح ساختن طرح تبارشناسی به عنوان جدل نامه‌یی علیه تاریخ نگاری سنتی ــ از این جهت همسنگ با *تبارشناسی اخلاقیات*، که نیچه عنوان فرعی یک جدل‌نامه (Eine Streitshrift) را به آن می‌دهد ــ به یک ارزیابی انتقادی از زبان نیچه مبادرت می‌ورزد. واژه‌یی که نیچه در مقابل خاستگاه (ursprung) اختیار می‌کند، به دو شیوه به کار بسته می‌شود. این واژه گاه «ناموکد» بوده و در وجهی تبادل‌پذیر با مترادفات گوناگون برای «سرآغاز» نمود می‌یابد. با این حال، نیچه در نقاط کلیدی بحث‌اش، اغلب با استفاده‌ی طعن‌آمیز از این واژه، بر آن تأکید می‌کند. برای مثال، او در پیشگفتارش بر تبارشناسی [اخلاقیات]، به یاد می‌آورد که هنگامی که پسرکی ۱۳ ساله بود در سرکشی شادان کفرگویی جوانانه،

منشأ شر را به خدا نسبت می‌داد (ن، ۱۷). اما هنگامی که به کوشش‌های کنونی خود در راه بررسی تبار پیش فرض‌های اخلاقی اشاره می‌کند، واژه‌یی که به کار می‌برد Herkunft است. پل ره، الگوی مورخ سنتی در نظر نیچه، داروین را خوانده بود (ن، ۲۱)، و بنابراین حرکت نیچه از خاستگاه به سوی تبار نیز طنین داروینی برجسته‌یی دارد. تبارشناس، کسی که بیش از خاستگاه در تبار پژوهش می‌کند، ممکن است همواره چون مجادله‌گری به نظر آید که تبنییات مطنطن و منیف را هدف حمله قرار می‌دهد. برای مثال، هنگامی که تبارشناس در خرد و آزادی تأمل می‌کند، آن چه می‌یابد این است که خرد، حقیقت، و مداقه‌ی علمی ناشی از شور محققانه بوده و مفهوم آزادی یک «ابداع طبقات حاکم» است (ف، ۱۴۲).

چرا تعقیب خاستگاه‌ها چالش برانگیز است؟ نخست به خاطر مدعاهای متافیزیکی آن. تعقیب خاستگاه‌ها مستلزم این باور است که «فراچنگ آوردن جوهره‌ی دقیق چیزها، ناب‌ترین امکانات آن‌ها، و هویت‌های دقیقاً حفاظت شده‌شان» کاری ممکن است. تبارشناس، با رد جهیدن از تاریخ به یک ذات‌گرایی بی‌زمان، در سرآغازهای تاریخی نه یک هویت غیرقابل «نقض» بل که تنوعی از فقرات را کشف می‌کند که هر فقره مجموعه تنوعات واپس‌رونده‌ی خاص خود را دارد. دوم آن که، نیچه و فوکو تعقیب خاستگاه‌ها را به خاطر تکرار بی‌پایان اسطوره‌یی ناآزموده به چالش می‌کشند: «خاستگاه هماره پیش از هبوط آمده؛ خاستگاه پیش از تن، پیش از جهان و زمان می‌آید، خاستگاه همنشین خدایان است، و داستان‌اش همیشه هم چون حکایت پیدایش خدایان سروده می‌شود» (ف، ۱۴۳). با این حال، تبارشناس این اسطوره را به عنوان یک قصه‌پردازی بلندپروازانه در نظر می‌گیرد، و می‌داند که سرآغازهای

تاریخی جسمانی، پست، مسخره، طعن‌آمیز و یادآور میمون داروینی‌اند که دنباله‌ی قبای زرتشت را می‌کشد. در این مفهوم، یک سرآغاز تاریخی نه یک نقطه‌ی ثابت متعالی، بل که نقطه‌یی کانونی برای پژوهش‌های تبارشناس، و فصل نخست روایت بعدی اوست[۱۴]. سرانجام این که، نیچه و فوکو تعقیب خاستگاه‌ها را بدین خاطر به چالش می‌کشند که این کار، حقیقت را در فراسو یا بیرون از تاریخ جای می‌دهد. از آن جاکه «خاستگاه در جایگاه فقدانی گریزناپذیر قرار می‌گیرد، در نقطه‌یی که حقیقت چیزها با گفتمانی حقیقی به هم پیوسته است» (ف، ۱۴۳)، هیچ چیزی در آن باره نمی‌توان گفت که بتواند حقیقی باشد، و شالوده‌ریزی‌های تاریخی همواره ضرورتاً به معنای بازپس‌نگری، و نگریستن از نقاط واپس نشسته در زمان‌اند. مورخ سنتی در تلاش بیهوده برای رها شدن از مخمصه‌یی که خود آفریده، نظریه‌ی زبانی را ابداع می‌کند که یک متافیزیک ناممکن (مبنی بر این که زبان گذشته را حاضر می‌سازد) بار آن شده است. پس در تلاش نومیدانه برای بازیافت حقیقت تاریخ، نیاز به اسطوره‌ی دیگری پیدا می‌شود. این اسطوره، اسطوره‌ی تاریخ حقیقت، و گویای آن است که حقیقت نخست بر مردان خرد مکشوف شده، و سپس دین‌داران حصول آن را برای دیگران ناممکن و دست نایافتنی ساخته، و سرانجام آن را در حد امری مصرف، زائد و متناقض تنزل داده‌اند. تبارشناس، با عدم تحویل تغییرات تاریخ به شبح خاستگاه، «جزئیات و وقایعی را که قرین با هر سرآغازی هستند» پرورانده و «با دقت بسیار متوجه اندک سوءنیت ایشان» بوده و «در انتظار ظهور یکباره بی‌نقاب‌شان، هر یک به چهره‌ی دیگری، است» (ف، ۱۴۴). در این مفهوم، تبارشناسِ اخلاقیات، تفاوتمندی و فاصله‌ی ضروری میان خود و موضوع پژوهش خویش را حفظ کرده، از این که چنان با موضوع پژوهش خود کاملاً هم‌سان شود که

دیگربودگی‌اش با عمل خودشیفته‌وارانه‌ی همبستگی محو گردد سرباز می‌زند. اگرچه تبارشناس از این بلندپروازی اسطوره‌یی اجتناب می‌ورزد و به جای آن به ویرانگری طعن‌آمیز رو می‌آورد، با این همه به نظر می‌رسد که کیفیت زیبایی‌شناسانه‌ی فراخور حال‌اش نوعی کیفیت والا (sublime) باشد، زیرا والایش از تحلیل بردن موضوع یا زمینه‌ی ادراک در سوژه سرباز می‌زند، و نیز بدین خاطر که تبارشناسی، در ابقای تفاوت این دو، پیمانی میان اخلاق و زیبایی‌شناسی برقرار می‌کند[۱۵]. اخلاق، همانند امر والا، مستلزم تمایزداشت از دیگری است. به همین دلیل، پیکر جسمانی در شرایط گوناگون تندرستی و بیماری، ضعف و قوت، آسیب‌پذیری یا مقاومت، امری اساسی در کار تبارشناس است. با این حال، تن بیش از آن‌که یک واقعیت انسانیِ ثابت باشد، به صور گوناگون به وسیله‌ی گفتمان‌های زیست‌شناسی و پزشکی طرح‌ریزی و ترسیم شده است.

فوکو، در این اظهارنظر درباره‌ی اهمیت تبارشناسانه‌ی تن، پیشاپیش از چرخش بعدی خود به سوی تاریخ جنسیت خبر می‌دهد که در سال‌های پایانی زندگی‌اش صورت گرفت. طرح‌ریزی سه قلمرو تحلیلی برای فوکو که عبارت‌اند از حالات قدرت، نظام‌های دانش، و ارتباط فرد با خود، تقسیم‌بندی مفیدی بوده است[۱۶]. البته، اشتباه است که گمان کنیم این قلمروها توجهاتی مجزا و متوالی‌اند، چنان که گویی فوکو به ناگاه در اواخر عمر، تن خود را در بارهای هم جنس‌گرایان و در حمام‌خانه‌های سان‌فرانسیسکو کشف کرده است. این موضع نامنصفانه‌ی ادوارد سعید است که در آثار اخیرش به کلی از فوکو می‌بُرد؛ کسی که آثار فوکو به منزله‌ی بنیان نظریه‌های وی در باب سرآغازها و شرق‌شناسی بوده است:

فوکو ... از نیروهای ناسازگار در جامعه‌ی مدرنی، که آن‌ها را به واسطه‌ی مقاومت دلیرانه‌شان در برابر حرمان و تحدید مورد مطالعه قرار داده بود ــ تباه‌کاران، شاعران، مطرودان، و از این قبیل اشخاص ــ روگرداند و مصمم شد که، از آن جا که قدرت در همه جا هست، شاید بهتر آن باشد که بر میکروفیزیک محلی قدرتی تمرکز کند که فرد را احاطه کرده است. بدین‌ترتیب، نفسْ موضوع مورد مطالعه و تعلیم، و در صورت لزوم، قالب‌ریزی مجدد و شکل‌گیری شد[۱۷].

فوکو گویی با پیش‌بینی امکان چنین بد خوانشی، در مجلد پایانی *تاریخ جنسیت‌اش*، به هنگام بحث از اهمیت پزشکی برای رُمی‌های باستان، تأکید می‌کند که

پزشکی صرفاً به عنوان یک فن مداخله، که در مواقع بیماری، یا درمان و عمل، به آن اتکا شود، منظور نظر نبود. پزشکی هم چنین می‌بایست، در قالب مجموعه‌یی از دانش و قوانین، یک شیوه‌ی زندگی، وجهی انعکاسی از ارتباط فرد با خود، با تن خویش، با غذا، با بیداری و خواب، با فعالیت‌های گوناگون، و با محیط‌زیست را تعریف و تعیین می‌کرد. انتظار این‌بود که پزشکی در قالب دستور غذایی، یک ساختار ارادی و عقلانی سلوک را توصیه کند[۱۸].

درک این نکته حائز اهمیت است که فوکو در این جا درباره‌ی پی‌بست‌های اخلاقی پزشکی رُمی می‌نویسد، و کار او صرفاً ثبت رسوم ظاهری آن نیست. فوکو در یکی از آخرین مصاحبه‌های‌اش تحت عنوان «تبارشناسی اخلاق» معادل مورد استفاده‌ی کانت برای اخلاق (sitte) را به جای

واژه‌ی به لحاظ انسان‌شناسی فراگیرتر نیچه برای اخلاقیات (morals) برمی‌گزیند[۱۹]. اگرچه او در *تاریخ جنسیت* خود در باب اخلاق دنیای کهن پژوهش می‌کند، با این همه کارش در جهت حفظ چرخش کانت از تمرکز اخلاقی کهن بر حیات خیر به جانب درونی‌سازی اخلاق و وابستگی‌اش به خرد و امر والاست. فوکو دیگربار با پیش‌بینی بحث اخیر، در بخش دوم صحه‌گذاری‌اش بر تبارشناسی در «نیچه، تبارشناسی، تاریخ» با مجموعه‌یی از تصاویر پزشکی نتیجه‌گیری می‌کند که: تبارشناس همدست پزشک است؛ او باید قادر به «تشخیص بیماری تن» باشد، برخلاف عالِم متافیزیکی «که ادعا می‌کند تنها با روح سروکار دارد؛ تاریخ، فی نفسه خود آن تن ملموسی است که با علائم بیماری و سلامتی‌اش کامل می‌شود» (ف، ۱۴۴).

۳. فوکو سومین بخش جستارش را با اعلان این نکته آغاز می‌کند که واژهای مورد استفاده‌ی نیچه برای تبار (Herkunft) و پدیدآیی (Ensfehung)، طرح تبارشناسی را بهتر از واژه‌یی که وی برای خاستگاه (ursprung) برگزیده، مطرح می‌سازند. تبار، زاده‌ی صلب‌ها، رگ‌های خونی، و زاده‌ی سنتی جسمانی است. این جاست که در بحث فوکو، توجه دقیق او به بوطیقای واژه‌گزینی نیچه‌یی یادآور شالوده‌ی ریشه‌شناسانه‌ی هایدگری می‌شود، و این کار چنان صورت می‌گیرد که گویی فوکو در حال باز خوانش مطالعه‌ی کلان هایدگر در مورد نیچه، به منظور درک متون خود نیچه بوده است[۲۰]. یک چنین راهبرد خوانشی موجد اختلافی هدفمند است و این دقیقاً آن چیزی است که تعقیب خاستگاه‌ها، از آن کراهت دارد. فوکو می‌خواهد این نکته را مطرح کند که تبار، یک شجره‌ی خونی واحدنیست؛ تا چه رسد به این که مفهوم منسجم

و یکپارچه‌یی از ماهیت یونانی، یا انگلیسی و یا آلمانی بودن وجود داشته باشد. از این رو، نیچه در یک حمله‌ی مشاجره‌آمیز، جسورانه دست به ردیابی نژادیِ تنوع و پیچیدگی آلمانی‌ها می‌زند (ن، ۱-۳۰)، و فوکو در نتیجه به این درک می‌رسد که این نظریه که آلمانی‌ها دارای یک «روح مضاعف»اند، خود تلاش‌بیهوده‌یی در جهت «تحت امر درآوردن‌بی‌نظمی نژادی‌یی است که خود از آن شکل گرفته بودند»، (ف، ۱۴۵). و از این براندازی همانستی (هویت) و پاس داشت اختلاف است که تصویر نفس منفصل، یا آن چه که لاکان ترجیح می‌دهد سوژه‌اش بنامد، فرامی‌رسد[۲۱].

تبارشناسی، با قرار دادن «تبار» در گرانیگاه خود، با تکثری از «بیرونگی وقایع» سروکار دارد که موجد آن چیزهایی است که در حال حاضر هم وجود دارند. با این حال، تبارشناسی واجد اتحادی بین زمان گذشته با زمان حال نبوده و یا ترسیم نقشه‌یی از تقدیر مردم را مدنظر ندارد. بل که، ساختار تبار، «اساساً سرهم ساخت ناپایداری از جابه‌جا شدگی‌ها، شکاف‌ها و لایه‌های ناهمگونی است که وارثان چندروزه را از درون و از زیر تهدید می‌کند» (ف، ۱۴۶). تبارشناسی هیچ گونه تلاشی در جهت تثبیت این ساختار، حفظ بنای آن، یا برپاداشتن پایه‌های نوینی در زیر آن به عمل نمی‌آورد؛ اما در روند پژوهش‌های‌اش، بیش‌تر «نظم اموری را که پیش از این تحرک‌ناپذیرش فرض می‌شدند برهم زده»، «آن چه را که متحد انگاشته می‌شده متلاشی کرده» و «ناهمگونی آن چه را که با خود یکدست و هم‌گون تصور می‌شده، نشان می‌دهد» (ف، ۱۴۷). بار دیگر، تاریخ تبارشناسی فوکویی هم‌سویی نزدیکی با گراماتولوژی شالوده‌شکنانه‌ی دریدایی می‌یابد. اما آن چه تبارشناس می‌خواند متن وقایع «حک شده» بر تن است، و از این رو تحلیل او در «بیان» تن و تاریخ آن جای می‌گیرد. بنابراین، وظیفه‌ی تبارشناس به جلوه درآوردن تنی

است که تماماً با تاریخ، و فرآیند تخریب تن به وسیله تاریخ، نشاندار شده است (ف، ۱۴۸).

در این جا، فوکو دیگر بیش از این به شرح و بسط تاریخ متنی تن نمی‌پردازد. با این حال، یک چنین وظیفه‌ی ترسیم و تشریحی با تفصیلی دانش‌نامه‌یی در سه جلد *تاریخ جنسیت* او انجام گرفته است. یکی از صدها نمونه‌ی مطرح شده در این مجموعه، تلقی جالینوس از این امر است که، به رغم موضعی بودن تناسلیِ لذت شهوانی، فعالیت جنسی کل بدن را درگیر می‌کند. جالینوس، در عدم توافق با این فرض ارسطو که اسپرم به‌عنوان بخشی از مرحله‌ی نهایی گوارش تولید می‌شود، به شیوه‌ی یک تبارشناس اولیه چنین بحث می‌کرد که اسپرم بیش از یک سرچشمه دارد. به گمان او اسپرم تا حدی حاصل «گوارشی» در خون است که از طریق مجراهای اسپرماتیک به جریان می‌افتد. اما اسپرم هم چنین مستلزم حضور pneuma (روح، نفس حیاتی) است که در گذرگاه‌های هزارتویی مغز تولید می‌شود. pneuma، روح یا جوهره‌ی شخص است که باید تا حدی، بدون واگیری از والد به فرزند انتقال یابد. در طول عمل جنسی بیضه‌ها قطرات ژاله مانند اسپرم را از خون می‌گیرند؛ و این بازگرفت ابتدا از رگ‌های تناسلی آغاز شده و سرانجام به بازگرفت آن از کل بدن می‌رسد. با این حال، اگر چنین هزینه‌یی تکرار شده و کل بدن، کاملاً از مایعات نطفه‌یی‌اش تخلیه شود، دیگر فاقد حیاتمندی روحی می‌شود. بنابراین، لذت جسمانی همه جانبه می‌تواند به مرگ منجر شود. و برعکس، هنگامی که pneuma در مغز متراکم می‌شود، نتیجه یک تشنج صرعی است نه غلیان لذت جنسی[۲۲]. خوانش فوکو از متونی چون متون جالینوس، موجد باز ترکیب‌بندی تاریخی تن است که پیامدهای عظیمی برای بازاندیشی در گفتمان‌های فرهنگی گذشته دارد.

۴. فوکو با تأیید کار نیچه در هم‌نشین‌سازی تبارشناسی با ترسیم تبار، و نه با جست و جو در پی خاستگاهِ پیشازمانی، و با یادآوری تردید نیچه در مورد پدیدآیی، به نوعی از بد خوانش احتمالی مسأله‌ی تبار جلوگیری می‌کند. البته تاریخ‌نگاری سنتی همان گونه که تلاش کرده است تا از جریان تاریخ، به جانب خاستگاه بگریزد، به همین نحو کوشیده است تا آن جریان را با اعتقاد به پیامدهای نهایی یا «آنات پیدایی» (Enstehung) در فرآیندهای تاریخی متوقف سازد. اگرچه ممکن است پیشرفت‌های تاریخی خاصی به عنوان نقاط اوج جلوه کنند، فوکو با تاکید بر این که این پیشرفت‌ها صرفاً «فصولی جاری در مجموعه‌یی از انقیادات»اند، به خوانش نیچه می‌پردازد. تبار، نه یک «مداومت نامنقطع» است و نه فرآیندی که منجر به یک پدیدآیی قطعی شود (ف، ۱۴۸). با این حال، ایده‌ی پدیدآیی ایده‌یی حایز اهمیت است، زیرا نشانگر پویایی نیروهای متخاصمی است که تاریخ را فعال می‌کنند. در نظر نیچه، فعالیت، یک مفهوم بنیادی زندگی است (ن، ۷۸). یک نیرو ممکن است که با نیرویی دیگر بستیزد، از خود جدا شود و با خود بستیزد، روبه ضعف نهاده و یا بازتوان گیرد. با این حال، پدیدآیی صرفاً آن لحظه‌ی انفجار نیروست که ضرورتاً و به صورت عام در آن چه نیچه یک شکاف یا نامکان‌اش می‌خواند، روی می‌دهد. آن جاست که نمایش بی‌پایان انقیاد باز به جلوه درمی‌آید، و این به منظور رسیدن به نقطه‌یی نیست که در آن، نبرد به مقابله‌ی به مثل رسیده و جنگ تسلیم قانون می‌شود. جنگ‌آوری کلی نیروهای متخاصم صرفاً در آن تناقضی به تحلیل نمی‌رود که به صورت مثبت صلح و قانون را به منصه‌ی ظهور می‌رساند؛ بل که، قانون خود بازی بی‌پایان سلطه را ادامه می‌دهد. قانون تزریق تدریجی خشونت به صورت نظام‌مند است، نه خاتمه‌ی خشونت. بنابراین، فهم قواعدی که خشونت

بدان وسیله عمل می‌کند، از اهمیتی اساسی برخوردار است. تنها این نیست که کسب توفیقات تاریخی از آن کسانی است که توان تدبیر نظام قواعد را دارند، بل که تأویل (که خود یک بازی سلطه است)، نیز به معنای تصاحب خشونت‌بار چنان قواعدی است، قواعدی که فاقد هر گونه معنای ماهوی‌اند (ف، ۱۵۱).

اما تبارشناسی، که خود یک شیوه‌ی تأویل سلطه‌گرانه است، با نیروهایی که در صدد کالبدشکافی آنها است یکی می‌شود. این امر در نهایت، به دو پهلو بودن هدفمند واژه‌ی «تاریخ» اشاره دارد؛ جایی که ثبت [یک واقعه] با خود واقعه یکی شده و سرانجام خود، یک واقعه می‌شود. در بخش دوم *تأملات نابه‌هنگام* (که البته فوکو اشاره‌یی به آن نکرده) نیچه چنین بحث می‌کند که تاریخ (نخست در مقام ثبت، سپس در قالب واقعه) می‌تواند عملاً چون انگل یا خون‌آشامی عمل کند که حیات‌مندی را از موضوع مورد مطالعه‌ی خویش می‌گیرد (نمونه‌هایی که نیچه مثال می‌زند تواریخ اخیر مسیحیت و موسیقی آلمانی‌اند)[۲۳]. آن چه خشم نیچه را در این باره برمی‌انگیزد این است که تاریخ در نظر او یک تن‌واره‌ی زنده است، اما بدین لحاظ، پیوسته در برابر یورش‌های کالبدشکافانه و مهلک مورخان حرفه‌یی نیز آسیب‌پذیر نشان می‌دهد. نیچه در نتیجه‌گیری جستارش، «در باب سود و زیان تاریخ برای زندگی»، از این بحث می‌کند که در واقع، تاریخ زندگی را بیمار کرده است:

> این زندگی افسارگسیخته، بیمار و نیازمند درمان است. این زندگی بیمار امراض بسیار بوده و تنها بیمار خاطره‌ی اسارت‌های خویش نیست ـ آن چه که راساً در این جا ما را نگران می‌سازد این است که

زندگی از ناخوشی تاریخ رنج می‌برد. فزون‌خواهی تاریخ، به قدرت‌های شکل‌پذیر زندگی هجوم آورده، دیگر نمی‌داند چگونه از گذشته چون غذایی پرورنده سود جوید[۲۴].

از این رو، نقش قاطع تبارشناس، تشخیص بیماری تاریخ (ف، ۱۴۵) و آموختن شیوه‌های احیای پرورندگی زمان گذشته است.

۵. فوکو تا بدین جا بررسی نظام‌مندی از اصطلاح‌شناسی تاریخ ـ نگارانه‌ی نیچه را بر حسب اصولی به پیش برده است که آن‌ها را اصول «دیرینه‌شناسانه» می‌نامد؛ اصطلاحی که وی در این جا مدبرانه از تصریح به آن اجتناب می‌کند، و این کار بی‌تردید به منظور حفظ زبان تحت مداقه‌ی نیچه بدون آمیختن آن با اجزای بیگانه‌ی زبان خود او است. فوکو دیرینه‌شناسی دانش را، که عزیمتی متمایز از تاریخ اندیشه‌هاست، به این شیوه شرح می‌دهد:

[دیرینه‌شناسی دانش] میان‌برها و حواشی تاریخ را باز برمی‌شمرد. نه تاریخ علوم، بل که تاریخ دانش ناکامل و فاقد مبنای صحیح است که هیچ گاه نتوانسته در کل حیات طولانی و دیرپای خویش شکل علمیت به خود بگیرد. (تاریخ کیمیا و نه شیمی، یا جان‌های حیوانی یا جمجمه‌خوانی و نه فیزیولوژی، تاریخ مضامین ذره‌گرایانه و نه فیزیک.) تاریخِ آن فلسفه‌های در سایه‌یی که در ادبیات، هنر، علوم، قانون، اخلاق و حتا زندگی روزمره‌ی انسان ماندگار می‌شوند؛ تاریخ آن مضامین دیرپایی که هیچ‌گاه در یک نظام اکید و مجزا تجسم نیافته، بل که فلسفه‌ی خودجوش کسانی را شکل داده‌اند که نفلسفیده‌اند[۲۵].

فوکو نیچه را در حال پیش‌برد یک چنین دیرینه‌شناسی دانشی در نقد تاریخ می‌یابد. با این حال، آن چیزی که درباره‌ی طرح مشترک آن دو بسیار مجاب‌کننده می‌نماید این نیست که آن‌ها به علت علایق عتیق‌خواهانه در حال تعیین جایگاه برخی شیوه‌های دانش‌اند که دیرزمانی است به فراموشی سپرده شده و البته غرابتی جذاب دارند. بل که اصطلاح‌شناسی مفهومی و ساختارهای تفکر مورد پژوهش آن‌ها هنوز در حیطه‌ی فلسفه‌ی خودجوش تفکر رایج متداول‌تر جای می‌گیرد.

فوکو، با تکمیل کاوش‌های دیرینه‌شناسانه‌اش در «خاستگاه»، «تبار» و «پدیدآیی» به مسأله‌ی مناسبات تبارشناسی با تاریخ سنتی‌رو می‌کند. آن شکل تاریخ‌نگاری‌یی که نیچه زهرآگین و مهلک‌اش می‌یافت هر گونه نگاهی به گذشته است که می‌کوشد تا با فروکاستن اختلاف زمانی به یک همانستی بسته و ایستا، با تلاش برای تطبیق جابه‌جاشدگی‌های گذشته، یا با جست و جو به دنبال پیامدهای قطعی در حوادث لحظه‌یی، خود را فوق تاریخ ترفیع دهد. چنین نگاه‌های «فوق تاریخی» ناگزیر متکی بر مفروضاتِ ناآزموده‌یی، نظیر حقیقت جامع یا هویت متعالی‌اند و تبارشناسی چنین مطلق‌هایی را نمی‌پذیرد؛ بل که باز نظیر گراماتولوژیِ شالوده‌شکنانه، تبارشناسی نگاه مظنونانه، آزادی بخشانه و جدایی‌ـ افکنانه‌اش را به جانب خویش معطوف می‌کند. تأثیر این نقد شدیداً خودنگرانه آن است که به صورت بارآوری خود را متلاشی کرده، «یگانگی هستی انسان» را درهم کوبیده، و در انجام این کار، این توهم را که مورخ زمان حال می‌تواند حاکم بلامنازع زمان گذشته باشد، می‌زداید. فوکو، در جستار خود و با تکرار ضمنی جملات مشهور و پایانی *نظم چیزها*[۲۶]، امتناع تبارشناسی از پذیرش هر گونه ثوابتی را پاس می‌دارد: «هیچ چیزی در انسان ـ حتا تن‌اش ـ به قدر کفایت ثبات ندارد تا به عنوان

اساس بازشناسی خویش یا درک دیگر انسان‌ها به کار گرفته شود» (ف، ۱۵۳). اما در این میان، احتمال، یکی از معدود ثوابت تبارشناسی به شمار می‌رود.

تبارشناسی، در یورش جدلی خود به تاریخ‌نگاری سنتی، موجد نوع جدیدی از دانش است که فوکو آن را تاریخ «مؤثر» می‌نامد. تاریخ موثر بیش از آن که پیش برنده‌ی مداومت و فهم باشد، نه تنها عدم تداوم را پاس داشته، بل که در عمل، خود موجد این عدم تداوم است. فوکو به تندی اظهار می‌دارد که، چنین دانشی «برای بریدن ساخته شده»، و این یعنی که تاریخ موثر با پرداختن به وقایعی واحد و خصوصیات یکه‌ی آن‌ها همواره گونه‌یی تفاوت را ابقا می‌کند[۲۷]. این نکته متضمن مقاومت در برابر وساوس اومانیستی تاریخ سنتی است که یک جوهره‌ی انسانی ابدی و پنهان در زیر هر تفاوت فرهنگی و زمانی را پیش فرض خود می‌سازد. دنیای تاریخ موثر، تحت حاکمیت تصادف، و اراده‌ی قدرت، و «وفور وقایع درهم پیچیده‌یی» است که مبین نیت آشکار یا ضرورتی تغییرناپذیر نیست: تاریخ موثر، با تاکیدگذاری بر دیگربودگی و مفارقت، بیش‌تر در خلال یک دامنه‌ی زمانی کوتاه شده عمل می‌کند تا در «ادوار مُنیف خیره‌کننده» (ف، ۱۵۵). هرچند تاریخ مؤثر، «دانش به مثابه‌ی دورنما» را مورد تأیید قرار می‌دهد، دورنمایی که خود اتخاذ می‌کند علناً جهت یافته، همراه با داوری و دارای بار ارزشی است. اما این تاریخ، با برجسته ساختن موضع خود، گونه‌یی تبارشناسی را در آن دانشی که می‌آفریند، جای می‌دهد.

۶. اکنون فوکو در وضعیتی است که بحث را متوجه خود کرده و تصریح کند که همراه با نیچه، او نیز با نوشتن تاریخ مؤثر تاریخ‌نگاری،

سراسر در حال پی‌گیری پژوهش تبارشناسانه‌ی خود بوده است. هرچند تاریخ سنتی تلاش کرده است تا یک گفتمان تمامت‌ساز باشد، آن چه همواره از کف‌اش گریخته خودش، به ویژه خطاها، فروکاست‌ها، و عدم حساسیت‌های خود بوده است. بدین ترتیب، مورخ [سنتی] قادر بوده است تا بر عوام‌فریبی خویش نقاب زند (ف، ۱۵۸). از این جنبه مشهود است که ظهور تاریخ در اروپای سده‌ی نوزدهم و در زمانه‌ی آن وحشی آبروباخته‌یی ــ چنان که فوکو می‌نامد ــ رخ داد که شوق گریز به زمان گذشته داشت. مورخ عامی، از دورنمای مکانی خویش، در آن زمان مشتاقانه روبه سوی تمدن‌های اعلایی گرداند که دیگر وجود نداشتند. پس، کنج‌کاوی تاریخی از زوال، از فقدان خودشناسی، و اشتیاق اروپاییان به پنهان کردن تبار مختلط خود نشأت گرفت. آن چه نیچه صراحتاً به هنگام نوشتن بیانیه‌اش در باب تبارشناسی ملاحظه می‌کرد نیاز تاریخ، به ویژه در صورت مهیا بودن شرایط ظهورش، به شناسایی خود است.

۷. فوکو با طرح ساده‌یی از سه نوع کاربرد تاریخ و سه حالت افلاتونی آن به نتیجه‌گیری می‌رسد، و این طرح را می‌توان به این شکل ارائه کرد:

	مقلّدانه	تفکیک‌کننده	قربان‌وار
جهت‌گرفته علیه	واقعیت	هویت	حقیقت
ضدیت‌ها	تاریخ به منزله‌ی یادآوری‌باشناسایی	تاریخ به منزله‌ی تداوم‌باسنت	تاریخ به منزله‌ی دانش
مضاعف نیچه‌یی	تاریخ یادمانانه	تاریخ‌عتیق‌خواهانه	تاریخ‌انتقادی

در «شیوه‌ی مقلّدانه»، تاریخ، شماری از نقاب‌ها یا هویت‌های بدیل را در اختیار اروپاییِ مدرن می‌گذارد که به کار پنهان داشتن اغتشاش و بی‌نامی وی می‌آیند. مورخ نوین، یا تبارشناس می‌داند چه معامله‌یی با این رقصِ با نقاب داشته باشد. او در عین حال که از آن لذت می‌برد، آن را به سوی حدود خود رانده، «کارناوال عظیم زمان» را در آن جایی تدارک می‌بیند که نقاب‌ها پیوسته در حال بازپیدایی‌اند (ف، ۱۶۱). به چهره‌زدن این سلسله نقاب‌ها از هویتی پیشاپیش سست بیش‌تر ثبات‌زدایی می‌کند؛ و هنگامی که تبارشناس در این کارناوال به شادمانی مشغول می‌شود، تاریخ یادمانانه را به جلوه درآورده (نقاب از آن برمی‌گیرد؟) و نشان می‌دهد که تقلید مسخره‌آمیزی از خود است. در «شیوه‌ی تفکیک‌کننده»ی تاریخ، اینهمانی پنهان در زیر نقاب‌ها نیز به عنوان تکثری به رسمیت شناخته می‌شود که در آن «نظام‌های بسیاری در تعامل و رقابت‌اند» (ف، ۱۶۱). در این بستر، انگیزه‌ی «تاریخ عتیق‌خواهانه» را به سادگی می‌توان دریافت. کوشش‌های این تاریخ در جهت احیای ثبات ریشه‌دار خاک، زمین بومی، و زبان بومی، کوشش‌های نومیدانه‌یی در جهت بازگشت به خاستگاه‌های تثبیت‌کننده است. با این حال، تبارشناس که همواره در جهت فاش کردن ناهم‌گونی نظام‌ها عمل می‌کند، می‌داند که شوق عتیق‌خواهان به خواستگاه‌های از دست رفته صرفاً راه هر گونه حس هویتی، هرچند غیرثابت را سد می‌کند.

تاریخ، در وضع قربان‌وارش، در وهله‌ی نخست از روی صدق و صفا متعهد به حقیقت است؛ با این حال، هم چنان که بر اشکال دانش خویش تأمل می‌کند، شور، قدرت و اراده‌ی دانشی را کشف می‌کند که پیوسته به آگاهی تاریخی جان می‌بخشد. از این رو، با مستدل ساختن این نکات به تهی‌سازی آن آگاهی از این تظاهرات‌اش مبادرت می‌ورزد که «کل دانش

متکی بر بی‌عدالتی است»؛ که «غریزه‌ی دانش خواهی غریزه‌یی بدخواهانه است»؛ که «دانش نمی‌تواند حقیقتی جامع را فراچنگ آورد»؛ که «دانش، بی‌وقفه... در کار ازدیاد مخاطره» و در هر کجا خطرآفرین است؛ که «دانش از خود عناصری آزاد می‌سازد که در کار واژگونی و شالوده‌شکنی دانش می‌شوند»؛ و «دانش بندگی مستمری را موجب می‌شود که تابع خشونت‌غریزی آن‌است» (ف، ۱۶۳). نیچه و فوکو، هیچ کدام این امکان دیگر را از نظر دور نمی‌دارند که شور قربان‌واری که القاکننده‌ی میل به دانش است می‌تواند اسباب انقراض نوع بشر را فراهم کند. برای دانش، هیچ ایثاری چندان عظیم نیست» (ف، ۱۶۴). اگرچه *تبارشناسی اخلاقیات*، انتشار یافته به سال ۱۸۸۷، بازپس‌نگری در تأملات نیچه در باب حالات تاریخ ــ تأملاتی که در ۱۸۷۴ به کمال رسیده بود ــ است، آن متن اخیر است که با از بین رفتن محتمل سوژه‌یی که با اراده‌ی دانش برانگیخته شده، رودررو می‌شود.

فوکو برای جستار خود هیچ گونه نتیجه‌گیری سرراست و پیغامبرانه‌یی تدارک نمی‌بیند. با انجام چنان کاری قطعاً فوکو به تلاش‌های نیچه در راه سرپیچی از پذیرش توهم یک پدیدآیی تاریخی قطعی خیانت می‌کرد. با این حال، فوکو از برجسته‌سازی قدرت مقاومت‌ناپذیر و متحمل دانش شانه خالی نمی‌کند. به گمان من، خواندن نیچه یا فوکو با این تفسیر که آنان خواستِ آگاهی را با غریزه‌ی مرگ برابر می‌نهند اشتباه است. حتا فروید حوزه‌ی تئوریک جداگانه‌یی را برای «غریزه‌ی دانش‌خواهی»[۲۸] بازگذاشته، هرچند که خود هیچ‌گاه توجه صریح و مجدّانه‌یی به این غریزه، هم سنگ توضیحات‌اش درباره‌ی اروس و تاناتوس، نکرده است. با این حال، فوکو بر اساس خوانش خود از نیچه، غالب آثارش را به پژوهش درباره‌ی قدرت دانش اختصاص داده است.

فوکو، در زمان مرگ‌اش سرگرم کار بر روی *تاریخ جنسیت* چند جلدی‌اش بود، که بخش نخست آن در سال ۱۹۷۶ تحت عنوان La Volonté de savoir (اراده‌ی دانش) انتشار یافته بود. متأسفانه عنوان انگلیسی آن (**تاریخ جنسیت: یک مقدمه**) فاقد طنین «اراده‌ی قدرت» نیچه است. هرچند همه‌ی آثار تبارشناسانه‌ی فوکو ــ از پژوهش‌های اولیه‌اش درباره‌ی دیوانگی، نظم، و مجازات گرفته تا تاریخ جنسیت ناتمام وی ــ بر تردیدهای تاریخ‌نگارانه‌ی جستار «نیچه، تبارشناسی، تاریخ» تأکید می‌گذارند، این تشکیک‌ها به صورت آشکار در *اراده‌ی دانش* پالایش یافته‌اند. فوکو یادآور می‌شود که واقعاً در هر نقطه از گفتمان‌های مدرن راجع به جنسیت، یک، قصه تکرار و تضمین می‌شود؛ قصه‌یی که این گونه پیش می‌رود: تا سرآغاز سده‌ی هفدهم، بی‌پردگی خاصی در باب جنسیت در اروپا معمول بود، اما با پیشرفت سرمایه‌داری در این سده، سرکوب جزء مکمل نظم اجتماعی بورژوایی جدید شد؛ سرکوب جنسی هم چنان فزونی گرفت تا این که در طول عصر ویکتوریایی به بالاترین حد خود رسید؛ و اکنون، در پرتو ارزیابی‌های انتقادی از فرهنگ سده‌ی نوزدهم، آزادی جنسی نوین، و در نتیجه آزادسازی حقیقت جنسیت، بار دیگر ممکن شده است. فوکو می‌پرسد، اما آیا این قصه صحت دارد، یا این که هنوز نمود تازه‌ترین شکل سرکوب جنسی است؟ گفتمان مدرنیستی که به نظر می‌رسد در اعلام حقیقت جنسیت آزادانه عمل می‌کند خود مقید به بن‌بست‌هایی غریب و غیرمنتظره است. چرا اعلام این که سرکوب، شکل‌دهنده‌ی مناسبت میان رابطه‌ی جنسی و قدرت بوده تا بدین حد مسرت‌بخش است؟ در واقع، اگر رابطه‌ی جنسی، «محکوم به نهی، نیستی، و سکوت باشد، پس صِرفِ این واقعیت که در حال سخن گفتن از آن هستیم، هم چون تخطی عامدانه‌یی جلوه

می‌کند»[۲۹]. بدین گونه، طعن‌آمیزی همارهٔ موعظات این است که می‌کوشند صلا دردهند که حقیقت گناه، در واقع ابزاری برای ایجاد آثار گناه‌آلود می‌شود. فوکو، به منظور پژوهش در مسیرهای دورزنندهٔ جنسیت، ضرورت به دست دادن تعریفی از «رژیم قدرت ـ دانش ـ لذت» را درک می‌کند، و این رژیمی است که گفتمان خود را ابقا می‌کند.

فوکو در طول دوران زندگی‌اش به پویایی بر آشوبندهٔ تاریخ توجه داشت و به همین دلیل، بی‌تردید این خیانتی به طرح فوکو است که جستار «نیچه، تبارشناسی، تاریخ» را چون بیان ماهیت‌گرایانه و استعلایی سرچشمه تفکر وی در [آثار] نیچه بخوانیم، یا این که *تاریخ جنسیت‌اش* را هم چون گسستی قطعی در نظر بگیریم که گویی به طریقی نافی پژوهش‌های دیرینه‌شناسانهٔ پیشین‌اش در گفتمان‌های دانش بوده و شیوه‌های جدیدی از نقد تبارشناسانه را جای گزین آن پژوهش‌ها کرده است. این که متفکران یا اسیر گذشته‌اند یا مشتاق آینده، قاعده‌یی است که نه نیچه و نه فوکو هیچ کدام آن را نمی‌پذیرند. با این حال، در نگاهی اجمالی، به نظر می‌رسد که فوکو، خود به تمایزگذاری میان دیرینه‌شناسی و تبارشناسی می‌رسد، اما این تمایزگزاری به معنی طرد دیرینه‌شناسی نبوده، بل که نوعی تأیید و تقویت انتقادی تبارشناسی است. دیرینه‌شناسیِ علوم انسانی، همانند شیوه‌های استعاری در نقد گفتمان، در یافته‌های خود کاوش کرده، و آن‌ها را توصیف و تشریح می‌کند، حال آن تبارشناسی پیوندهای میان آن کشفیات و نظام‌های قدرت را به پرسش می‌کشد. به بیان الکساندر نهاماس:

> تبارشناسی، چنان که گاه به نظر می‌رسد، روش جدیدی از کار با تاریخ، با قواعد و اصول خاص خود نیست؛ بل که کوششی است

در جهت بسیار جدی گرفتن خود تاریخ و یافتن آن در نقطه‌یی که کمتر از همه انتظار وجودش می‌رود. تبارشناسی دقیقاً آن نهادها و اعمالی را به عنوان موضوع کار خود در نظر می‌گیرد که، نظیر اخلاقیات، معمولاً به کلی معاف از سیر تحول و پیشرفت در نظر گرفته می‌شوند. تبارشناسی می‌کوشد تا شیوه‌یی را نشان دهد که از آن طریق، آن نهادها و اعمال مذکور نیز در نتیجه‌ی پیشرفت‌های تاریخی تحولاتی را از سرمی‌گذرانند. و نیز تبارشناسی می‌کوشد تا نشان دهد که چگونه چنین تحولاتی خود را از نظرها دور داشته و چگونه اغلب به نفع این اعمال است که برخصلت‌ها و خاستگاه‌های تاریخی خاص خود نقاب زنند. تبارشناسی، در نتیجه‌ی این امر، پیامدهای عملی بلافصلی دارد زیرا، با نشان‌دادن خصلت احتمالی و امکانیِ نهادهایی که تاریخ سنتی آن‌ها را به عنوان مواردی نامتغیر و ضروری معرفی می‌کند، امکان تغییر آن‌ها را ایجاد می‌کند[۳۰].

فوکو می‌گوید که تبارشناسی «درمی‌یابد که روی هم رفته چیزی متفاوت در پس چیزها قرار دارد: نه رازی جوهری و بی‌زمان، بل که این راز که چیزها هیچ جوهره‌یی ندارند، یا این که جوهره‌ی آن‌ها به قالب اسلوبی بندبند از اشکال بیگانه درآمده است» (ف، ۱۴۲)، و نهاماس فوکو را بدین‌خاطر، به جهت داشتن فهمی «دقیق» از طرح نیچه می‌ستاید. هرچند علت نوشتن «نیچه، تبارشناسی، تاریخ» برای فوکو پیش‌کش کردن این جستار به استاد درگذشته‌اش، ژان هیپولیت، بود این کار هم چنین فرصتی برای او فراهم آورد تا بر آثار مشهوری که پیش‌تر به اتمام رسانیده تأمل کرده و به پیشواز آثاری برود که هم چنان ناتمام مانده، و هماره ناتمام خواهند ماند.

پی‌نوشت‌ها

۱. برای درک جایگاه اندیشه‌ی فوکو در آمریکای شمالی، بنگرید به پیش‌گفتار پل‌بوو بر:
Gilles Deleuze, *Foucault*, trans. Seán Hand (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988).

ارزیابی جامع‌تری نیز در کتاب زیر در دست رس است:
David Couzens Hoy (ed.), *Foucault: A Critical Reader* (Oxford: Blackwell, 1986).

2. Didier Eribon, *Micheal Foucault*, trans. Betsy wing (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991); David Macey, *The Passion of Michel Foucault* (London: Harper Collins, 1993); *The Lives of Michel Foucault (London:* Hatchinson, 1993); James Miller.
3. Louis Althusser and Etienne Balibar, *Reading Capital*, trans. Ben Breaster (London: Verso, 1970), P. 16.
4. Friedrich Nietzsche, *Untimely Meditations*, trans. R. J. Hollingdale (Cambridge: Cambridge University Press, 1933), p. 127.

عبارت مذکور از نخستین بند جستار «شوپنهاور چونان آموزگار» نقل شده است. جیمز میلر در کتاب‌خود (صص ۴۰۵ و ۶۹) گزارش‌کاملی از اهمیت این‌متن برای فوکو به‌دست می‌دهد.

۵. متن فرانسه‌ی این گفت و گو را در کتاب زیر می‌توان یافت:
Hommage á Jean Hyppolite (Paris: Presses Universitaires de France, 1971), pp. 145-72.

ترجمه‌ی انگلیسی آن نیز در کتاب زیر در دست رس است:
Michel Foucault, *Language, Counter-memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, ed. Donald F. Bouchard (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1977), pp. 204-17.

همه‌ی نوشته‌های فوکو برگرفته از همین کتاب‌اند؛ شماره صفحات پس از حرف اختصاری «ف» در داخل پرانتز آمده است.

۶. هیوبرت ال. دریفوس و پل رابینو، به تصدیق خود فوکو، مدعی‌اند که این جستار نخستین حرکت قاطع او به سوی «تحلیل پیچیده‌ی مکفی و خودآگاهانه‌یی از قدرت» بوده است:

Hubert L. Dreyfus and Paul Rabinow, *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermenutics* (Hemel Hempstead: Harvest Wheatsheaf, 1982), p. 106.

۷. به نقل از والتر کوفمان، در:

Friedrich Nietzsche, *On the Genealogy of Morals and Ecce Homo*, trans. Walter kaufmann and R. J. Hollingdale (New York: Vintage, 1967), p. 22n.

همه‌ی نقل نوشت‌های نیچه از این کتاب است؛ شماره‌ی صفحات پس از حرف اختصاری «ن» در داخل پرانتزها آمده است.

8. Ibid.

9. Alan Sheridan, *Michel Foucault: the Will to Truth* (London: Routledge, 1980), p. 114.

دیوید میسی گزارش مشروحی از دوره‌ی کاری فوکو در ونسان به دست می‌دهد:

The lives of Michel Foucault, pp. 208-30.

10. Sheridan, *Foucault*, p. 114.

۱۱. بنگرید به دیگر اثر مولف این کتاب:

Reading Theory: An Introduction to Lacan, Derrida, and Kristeva (Oxford: Blackwell, 1993) pp. 110-55.

۱۲. آف، ۷۱-۶۹: XXI. فوکو با وجود اظهارات کنایی یا خصومت‌آمیز گاه‌به‌گاه‌اش درباره‌ی روان‌کاوان، فروید را، به همراه مارکس، به خاطر «ایجاد امکان پایان گفتمان» (ف، ۱۳۱) تحسین می‌کند.

۱۳. به ویژه بنگرید به:

Jacqus Derrida, *of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore: Johns Hopkins University Press), pt. I, ch. 1.

۱۴. برای ملاحظه‌ی توضیح مشروح‌تری درباره‌ی این نکته، بنگرید به:

Edward Said, *Beginnings: Intention and Method* (New York: Columbia University Press, 1995).

همانند کتاب سعید، در پژوهش‌های فراگیر هیدن وایت در اشکال‌روایی تاریخ‌نگاری، تضمنات بحث فوکو به طور مشروح مطرح می‌شود. وایت هم چنین یکی از بهترین مقدمه‌های موجز درباره‌ی فوکو را به نگارش درآورده است:

Hayden White, "Michel Foucault", in John Sturrock (ed.), *Structuralism and Since: From lévi-Strauss to Derrida* (Oxford: Oxford Uneversity Press, 1979).

۱۵. بنگرید به:

Solvoj Žižik, *The Sublime Object of Ideology* (London: Verso, 1989), esp. pp. 202-7.

Jan Hacking, "Self-Improvement", in *Foucault: A Critical Reader*, Reader, ed. David Couzens Hoy (Oxford: Blackwell, 1986), pp. 238-9.

16. Arnold Davidson, "Archaeology, Cenealogy, Ethics", in *Foucault: A Critical Reader*, p. 221.

17. Edward Said, *Culture and Imperialism* (London: Chatto and Windus, 1993), p. 29.

این داوری ممکن است بر اساس دریافتی شتاب‌زده و غیرانتقادی از زندگی‌نامه‌ی نوشته‌ی جیمزمیلر صورت گرفته باشد (ص، n ۴۱۱).

18. Michel Foucault, *The Care of the Self: The History of Sexuality*, Vol. 3, trans. Robert Hurley (London: Penguin, 1990), pp. 99-100.

۱۹. این نکته را یان هکینگ به صورتی بلیغ تشریح کرده است:

"Self-Improvement", pp. 238-9.

۲۰. دریدا نیز راهبرد مشابهی را در پیش گرفته است؛ در این باره بنگرید به:

Reading Theory, p. 126.

۲۱. بنگرید به:

Reading Theory, pp. 26-34 and 91-7.

22. *The Care of the* self, pp. 108-10.

برای ملاحظه‌ی شرح و بسط درخشانی از روش فوکو، بنگرید به:

Peter Brown, *The Body and Society: Men, Women and Sexual Renunciation in Early Christianity* (London: Faber and Faber, 1989).

23. Untimely Meditations, pp. 96-7.

24. Untimely Meditations, p. 120.

گاه، چنان‌که نیچه می‌خواهد نشان دهد، درمان درد می‌تواند به قدر خود ناخوشی زهرآگین باشد.

25. *The Archaelogy of Knowledge*, trans. A[lan] S[heridan] (New York: Pantheon, 1972), pp. 136-7.

۲۶. «چنان که دیرینه‌شناسی اندیشه‌ی ما به سهولت نشان می‌دهد، انسان اختراعی نه چندان قدیمی است. و شاید پایان آن نزدیک باشد»:

The Order of Things, trans. Alan Sheridan (New York: Pantheon, 1970), p. 387.

۲۷. برای آگاهی بیش‌تر، بنگرید به:

Foucault, "A Preface to trangression" (F, 36).

۲۸. برای مثال در، آف، ۱۹۷: VII. برای ملاحظه‌ی بحث کامل‌تری از غریزه‌ی معرفت خواهی، بنگرید به:

Reading Theory, pp. 83-4, 87-91.

29. *The History of Sexuality: An Introduction*, trans. Robert Harley (London: Penguin, 1981), p. 6.

30. *Nietzsche: Life as Litrature* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985), p. 112.

۳

آلتوسر: ایدئولوژی و دستگاه‌های ایدئولوژیک دولت

دو مانع عمده بر سر راه خوانش آثار آلتوسر وجود دارد. مانع نخست و مهم‌تر این که نوشته‌های او اهمیت فوق‌العاده‌یی برای بسیاری از توانمندترین نظریه‌پردازان انتقادی زمانه‌ی ما داشته و آنان یا با نگاه انتقادی حاکی از حس احترام (نظیر پل ریکور در *سخنرانی‌هایی در باب ایدئولوژی و اوتوپیا* یا فردریک جیمسون در *ناخودآگاهی سیاسی*) و یا با بدگویی خشمگنانه (نظیر ای. پی. تامپسون در *فقر نظریه* که آثار آلتوسر را مهملات غیرتاریخی می‌داند) به تفضیل درباره‌ی وی دست به نگارش زده‌اند[1]. به علاوه، تأثیرگذاری آلتوسر بر اندیشه‌ی نسلی از روشنفکران فرانسوی ــ از جمله دریدا، کریستوا، بارت، فوکو، و دلوز ــ چنان قدرتمند بوده که این روشنفکران اغلب، بدون نقل‌قول رسمی یا تصدیق عامدانه، ایده‌های وی را به کار گرفته یا در برابر آن واکنش نشان می‌دهند. مانع دوم به صورت مستقیم یا غیرمستقیم به این واقعیت مربوط می‌شود که آلتوسر، در نوامبر ۱۹۸۰، ظاهراً در حالتی جنون‌آمیز همسرش هلن که ۳۰ سال با وی زیسته بود را کشت. نوشته‌های زندگی نامه‌نگارانه‌ی خود

آلتوسر که شرح بی‌پرده و عذاب‌آوری از افسردگی گناه‌کارانه و جنون‌آسای‌اش را دربرمی‌گرفت، در زمان مرگ‌اش در ۱۹۹۲ هنوز انتشار نیافته بود. آلتوسر از خود وصیتی به جا نگذاشته بود، اما کتاب *آینده تا همیشه می‌ماند: یک شرح حال* با کسب اجازه از برادرزاده‌اش در سال بعد از مرگ وی، و تحت ویراستاری دقیق الیویه کورپه و یان مولیه بوتان انتشار یافت[۲]. سودای مجانست مارکسیسم، دیوانگی، و قتل، در عین حال که فرصتی برای بدگویی از آثار تئوریک فرانسوی مهیا می‌کرد، وسوسه‌یی بود که رسانه‌های همگانی گرداگرد دنیا مقاومتی در برابر آن از خود نشان ندادند. حتا مجله‌ی *بررسی کتاب لندن* روی جلد خود را به عکسی از آلتوسر با زیرنویس «جلاد پاریس» اختصاص داد. اخیراً کتابی از سوی جرالدین فین نگارش یافته که پا را حتا از این نیز فراتر گذاشته و مدعی است که راز قتل همسر آلتوسر به دست وی را کشف کرده است[۳]. پاسخ سه بخشی فین این است که «رویه‌ی فکری آلتوسر را نمی‌توان از رویه‌ی شخصی و عاطفی‌اش جدا کرد»؛ که رابطه‌ی مستقیمی در میان است که پدرسالاری و خشونت را به علم و دانش ربط می‌دهد؛ و این که هم‌چون بیش‌تر روشنفکران فرانسوی (از جمله بارت، لاکان، دریدا، و فوکو) آلتوسر نیز به این بهانه که «معانی اجتماعی دلبخواهی و نیز خود ــ مرجع‌اند، واقعیات اجتماعی وانموده‌ی محض‌اند و [ما همه] ... زندانیان زبان‌ایم»، ظاهراً امکان هر گونه سیاستی را رد می‌کرد. فین در بدگویی از تفکر آلتوسر و آن چه که وی نیهیلیسم غنایی نظریه‌ی «پسامدرن» فرانسوی می‌نامد چنان غرق در خوارداشت دانش است که در کتاب‌اش نقل‌قول‌هایی از خود ابداع کرده، اطلاعات زندگی نامه‌نگارانه‌یی را که به سادگی در دسترس است نادیده گرفته، و البته از خواندن متون آلتوسر نیز امتناع می‌ورزد.

ژاک دریدا در تصدیق اشتهار بسیار جنجالی آلتوسر خطابه‌یی در مراسم تدفین او می‌خواند که به درستی، دستاورد وی و پیچیدگی متلون‌اش را تشریح می‌کند: «[آلتوسر] زندگی‌های بسیاری را از سر گذراند... ماجراجویی‌های شخصی، تاریخی، فلسفی و سیاسی بسیاری را؛ او بسیاری گفتمان‌ها، کنش‌ها، و وجودها را با نیروی برانگیزنده و تابناک اندیشه‌ی خود، با شیوه‌ی هستی‌اش، سخن گویی‌اش، و آموزگاری‌اش برجسته ساخته و بر آن‌ها تأثیر گذاشته است که متباین‌ترین و متناقض‌ترین برداشت‌ها نیز هیچ‌گاه نتوانسته‌اند سرچشمه‌شان را بخشکانند»[۴]. طرح دیرپایی که در ماجراجویی‌های آلتوسری پی گرفته شد عزم وی به خواندن مارکس با همان نوع توجه دقیقی به نوشته‌های او بود که لاکان آن گونه توجه را صرف متون فروید کرده بود[۵]. آلتوسر در نامه‌یی به لاکان می‌نویسد: «شما نخستین متفکری هستید که مسؤولیت تئوریک اعطای مفاهیم واقعی در خور فروید به وی را به عهده گرفتید ... این جا بود که من دریافتم ظرفیت اعطای ... شکل تئوریک اندیشه‌ی مارکس به آن را دارم. و این جا بود که البته خود را در آستانه‌ی درک شما یافتم»[۶]. واژه‌گزینی آلتوسر کاملاً افشاکننده است: او لاکان را به خاطر «اعطا»ی مفاهیم واقعی در خور فروید به وی ستایش می‌کند و درمی‌یابد که خود نیز ظرفیت «اعطا»ی شکل تئوریک اندیشه‌ی مارکس به آن را دارد. لاکان، در روی‌کرد خود به جانب متون فروید، نه تنها در صدد بود تا اندیشه‌ی فروید را که انجمن‌های روان‌کاوانه‌ی گوناگون در سرتاسر دنیا تصاحب کرده بودند، بازپس گرفته و آن را از روند عوامانه‌سازی‌های بسیارِ فرویدی‌گرایی مصون دارد، بل که مصمم بود تا رویه‌های انتقادی خود فروید را متوجه نوشته‌های وی کند، تا فروید را از دست خود فروید برهاند[۷]. به نظر

لاکان این به معنای مطالعه‌ی دقیقی در بوطیقای فروید، استدلال‌های استعاری وی، و سبک ادبی مبتنی بر تلمیح‌اش بود؛ به معنای مراقبتی در خط سیر اندیشه‌ی فروید، حتا هنگامی که مباحث وی ناتمام یا شکل نگرفته مانده‌اند؛ و به معنای رضایت به رد نوشته‌هایی از فروید که به نظر می‌رسید با نوشته‌های حائز اهمیت‌تر او در آثار دیگرش تناقض دارند.

طرح آلتوسر حتا از طرح لاکان نیز بلندپروازانه‌تر بود. متون مارکس هنوز به صورت کامل، با همان دقتی که صرف نوشته‌های فروید شده، به زبان فرانسوی و انگلیسی ترجمه و ویرایش نشده‌اند. (ویراستاران امروزی آثار کامل مارکس، که در زبان انگلیسی حدود پنجاه جلد می‌شود، آشکارا فاقد موقعیت ممتاز جیمز استریچی‌اند که قادر بود درباره‌ی دشواری‌های متنی با خود مارکس رای‌زنی کند.) گذشته از این، اهمیت فکری و وضع سیاسی اندیشه‌ی مارکس در دوران مدرن بی‌سابقه است. آن چه آلتوسر در عزم خود به خواندن مارکس با آن مواجه گشت ضرورت پیرایش اندیشه‌ی مارکس از تخصیصات بسیار آن (از جانب انگلس و لنین گرفته تا استالینیسم و حزب کمونیست فرانسه) و از بد تأویلی‌ها و بدگویی‌های ژورنالیستی عوامانه بود[۸]. افزون بر این، آلتوسر ناگزیر بود که با مارکس به عنوان نویسنده‌ی انواع بسیار متفاوتی از متون برخورد کند: برخی متون وی نظیر *ایدئولوژی آلمانی* تألیفات مشترکی با انگلس‌اند؛ برخی از آن‌ها، نظیر «تزهای درباره‌ی فوئرباخ» گزین گویانه‌اند، برخی از آن‌ها قطعاتی هستند که گاهی در قالب نامه‌ها یا مقالات روزنامه‌یی آمده‌اند؛ برخی جدل‌نامه‌هایی سخنورانه‌اند، نظیر *مانیفست حزب کمونیست*؛ و برخی دیگر متون تئوریک شدیداً تجربی و مشروح‌اند، نظیر *سرمایه*[۹].

آلتوسر قصد نداشت که متون مارکس را سردرپی هم بخواند، اما کوشش قابل ملاحظه‌یی را صرف تشخیص، «گسست شناخت‌شناسانه» در اندیشه‌ی مارکس کرده (گسستی که در ۱۸۶۴ و با انتشار ***ایدئولوژی آلمانی*** تحقق یافت و حد فاصل نوشته‌های «ایدئولوژیک» وی و نوشته‌های «علمی»اش شد.)[۱۰]، و از این‌رو درکی مقدماتی از تاریخ تقویمی نوشته‌های اولیه‌ی مارکس، می‌تواند به فهم طرح آلتوسر کمک کند[۱۱]. نخستین نوشته‌های منتشر شده‌ی مارکس، مقالاتی ژورنالیستی بودند که تعدادی از آن‌ها در ضدیت با قوانین سانسور نوشته شده و چنین بحث می‌کردند که، سانسور همانند بردگی هرگز قابل توجیه نیست. به گمان مارکس، این اعتقاد یک توهم است که دولت اراده و خواستی دارد که می‌تواند حقاً در تخالف با منافع مستقل خاص قرار گیرد. به همین نحو، در ***نقد فلسفه‌ی حق هگل*** و در جستار در ***باب مسأله‌ی یهود***، مارکس رهایی بشری از طریق یکی کردن زندگی خصوصی با زندگی عمومی، و این ایده را مورد حمایت قرار می‌دهد که فرد حامل جوهره‌ی اجتماع است. مارکس، در پیش‌گفتار ***نقد فلسفه‌ی حق هگل*** برای نخست‌بار این دو ایده‌ی به هم پیوسته را مطرح می‌سازد که پرولتاریا یک مأموریت تاریخی دارد، و انقلاب نوعی تحقق‌پویایی ذاتی تاریخ است.

در ۱۸۴۴ مارکس در پاریس به سر می‌برد و در آن جا بود که اوقات خود را وقف نوشتن نقدی بر اقتصاد سیاسی کرد، نقدی که خودبنیانی برای کتاب ***سرمایه*** شد. ***دست نوشته‌های اقتصادی و فلسفی ۱۸۴۴*** که تا ۱۹۳۲ انتشار پیدا نکرد، مفهوم بیگانگی هگلی را با این بحث به خود جذب کرده و آن را ترفیع داده است که، وضعیت کار سرچشمه‌ی اصلی بیگانگی در دنیای مدرن شده است. در این جا کشاکشی میان دو دیدگاه نسبت به جوهره‌ی انسانی به چشم می‌خورد: در نظر هگل این جوهره

خودآگاهی است، حال آن‌که برای مارکس این جوهره‌کار است، کاری که بدان وسیله موجودات انسانی خود را برون‌فکنی کرده و بر طبیعت تأثیرگذاری می‌کنند. مشخص است که این خوانش مارکس از فوئرباخ بوده است که وی را به جانب ملاحظه‌ی محدودیت‌های فلسفی هگل سوق داده است». تزهایی درباره‌ی فوئرباخ» (مجموعه گزین گویه‌هایی که در ۱۸۴۵ نوشته شده و پس از مرگ مارکس به وسیله‌ی انگلس انتشار یافت) با این همه حاکی از مخالفت اساسی مارکس با نظریه‌ی دانش فوئرباخ، دیدگاه‌های مذهبی وی، و درک او از موجودات انسانی است. در نظر مارکس، دانش صرفاً یک موضوع اندیشه‌یی نیست، و با آن چه واقعی، عملی، و محسوس است سر و کار دارد. پس، این خطایی مهلک است که در مورد مذاهب یا جوهره‌ی انسانی، جدای از تمامیت مناسبات اجتماعی بحث کنیم، و این کاری است که فوئرباخ کرده بود. در این زمینه، تز مشهور مارکس که البته اغلب مورد بدفهمی قرار گرفته، یعنی این تز که «فلاسفه جهان را فقط به صور گوناگون تفسیر کرده‌اند؛ با این حال، اکنون زمان تغییر دادن آن است» (ا آ، ۱۹۹)، گونه‌یی نقادی از ایدئالیسم فلسفی آلمانیِ انتزاعی در سنت هگلی بوده و ردّ کل فلسفه، به نفع کنش اجتماعی آگاهانه نیست. هرچند مارکس این زبان را حتا پس از ۱۸۶۴ با یکدستی مطلق، به کار نمی‌گیرد، در این جا واژه‌ی «ایدئولوژی» برای دلالت بر ایدئالیسم انتزاعی، و واژه‌ی «علم» برای دلالت بر دانش مبتنی بر کنش اجتماعی برخوردار از آگاهی تاریخی‌یی مورد استفاده قرار گرفته که سراسر به این کنش متعهد است. این که علم تحت چه شرایطی از ایدئولوژی نشأت می‌گیرد مسأله‌یی اساسی در تفکر مارکس است که آلتوسر به درستی آن را به مثابه‌ی اساس فهم نوشته‌های مارکس در نظر می‌گیرد. با این همه به نظر می‌رسد، ***موقعیت طبقه‌ی کارگر در انگلستان***

(۱۸۴۵) اثر انگلس، که یک سال پس از آغاز دوستی و همکاری چهل ساله‌اش با مارکس انتشار یافت، دقیقاً آن نوع گزارش اطلاعی، مشروح و بسیار دقیق از شرایط خاص گرسنگی، فقر و بیگانگی است که مارکس باور داشت تولید دانش را مجدداً جهت‌دهی کرده، و به تغییر جهان کمک می‌کند. اما برای امکان چنین تغییری، ایدئولوژی ایدئالیسم فلسفی، که واقعیت اجتماعی را منحرف و پنهان کرده، به صورت انتقادی توجه شود.

نخستین کتاب‌های حاصل همکاری میان مارکس و انگلس یکی *خانواده‌ی مقدس* بودکه نکوهش گزنده و سخره‌آمیز هگلی‌های جوانی است که مارکس با آن‌ها در بن و کلن نشست و برخاست داشت، و دیگری *ایدئولوژی آلمانی* که به صورت متنی کلیدی برای آلتوسر درمی‌آید. جملات آغازین *ایدئولوژی آلمانی* بیان درخشانی از برنامه‌ی این کتاب، و در عین حال اعلان طرحی بود که مارکس و انگلس مانده‌ی عمر خویش را صرف آن کردند. این بیانات بنیانی برای فهم انتقادی ایدئولوژی‌اند:

> انسان‌ها تاکنون پیوسته برداشت‌های نادرستی درباره‌ی خویش داشته‌اند، درباره‌ی آن چه که هستند و آن چه که باید باشند. آنان مناسبات خود را بر اساس ایده‌های خدا، انسان بهنجار، و غیره نظم بخشیده‌اند. اشباح مغزهای‌شان، بر آنان سروری یافته‌اند. آنان، این خالقان، در پیشگاه مخلوقات خویش سر تعظیم فرو آورده‌اند؛ بیایید آنان را از این اشباح، این ایده‌ها، دگم‌ها و موجودات خیالی که زیر یوغ‌شان کشیده‌اند آزاد کنیم (ا آ، ا).

هرچند انگلس در ستایش مارکس، از نقد ایدئولوژی به همراه مفهوم ارزش افزونه به عنوان مهم‌ترین سهم و مشارکت مارکس در دانش یاد می‌کند (ب آ، ۴۱۱)، نه مارکس و نه انگلس، هیچ یک نظریه‌ی نظام‌مندی از ایدئولوژی را، به رغم ارجاعات پراکنده‌ی مهمی به این مفهوم (ب آ ۶۰-۶۵۹، ۶۵۶، ۵۸۲، ۵۷۲، ۵-۳۴۴) تکامل نبخشیدند[۱۲]. البته اگر نامه‌ی انگلس به فرانتس مرینگ در چهاردهم ژوئیه ۱۸۹۳ را متضمن بیان جوهره‌ی این مفهوم در نظر بگیریم، ایدئولوژی وضعیتی از آگاهی کاذب است که با اندیشه‌ی درست یا دانش نیروهایی که تعیین‌کننده‌ی اندیشه‌اند اشتباه گرفته شده است[۱۳]. در عین حال، متفکر گرفتار در چنگ ایدئولوژی، با خبر نیست که ایده‌های او در باب فلسفه، مذهب، تاریخ، اقتصاد، سیاست، و قانون عملاً محصول آن منافع و شرایط اجتماعی‌یی است که مستقل از اندیشه‌اند (ب آ، ۶۵۹). در نهایت، آن چه ایدئولوژی در کار مخفی کردن آن است این است که این تنازعات حیات مادی‌اند که عملاً تعیین‌کننده‌ی اندیشه‌اند؛ یا به زبان موجز *ایدئولوژی آلمانی*، «آگاهی به وسیله‌ی حیات تعین می‌پذیرد، نه حیات به وسیله‌ی آگاهی» (ا آ، ۱۵). مارکس، بعدتر، در مقدمه بر *گامی در نقد اقتصاد سیاسی*، این بینش را در پاره‌متنی که به صورت درخشان حاصل جوهره‌ی فهم او از اقتصاد سیاسی است مطرح می‌کند:

> اصل راهنمای مطالعات من را می‌توان بدین قرار خلاصه کرد: انسان‌ها، در تولید اجتماعی هستی‌شان، ناگزیر وارد روابط معینی می‌شوند که مستقل از اراده‌ی آنان است، یعنی روابط تولید متناسب با مرحله‌یی مفروض در پیشرفت نیروهای مادی تولید خویش. تمامیت این روابط تولید، آن ساختار اقتصادی جامعه، آن

بنیان واقعی‌یی را متشکل می‌سازد که روبنای حقوقی و سیاسی‌یی از آن نشأت گرفته و صور معین آگاهی اجتماعی با آن به هم پیوسته است. شیوه‌ی تولید حیات مادی، فرآیند کلی حیات اجتماعی، سیاسی، و فکری را تحدید می‌کند. این آگاهی انسان‌ها نیست که هستی آنان را تعیین می‌کند، بل که هستی اجتماعی آن‌هاست که آگاهی آنان را معین می‌کند (ب آ، ۱۷۳).

مارکس و انگلس، به خاطر درک خود از نقش هگلی‌های جوان در پی‌ریزی ایدئولوژی آلمانی، روشنفکر را محتمل‌ترین ایدئولوژیست در نظر می‌گیرند، چرا که خود را با اندیشیدن به ایده‌های‌اش به عنوان ایده‌هایی آزاد و درست، و نه با تأمل بر آن ایده‌ها به منزله‌ی محصول موقعیت اجتماعی خویش، می‌فریبد. فیلسوفان، متفکران مذهبی، حقوق‌دانان، اصلاح‌طلبان اجتماعی، و نوآوران سیاسی همگی (به ادعای مارکس و انگلس) به صورت خاص در برابر این آگاهی کاذب ایدئولوژی آسیب‌پذیر نشان می‌دهند و تنها دانش مبتنی بر نقد نظام‌مندی از اقتصاد سیاسی می‌تواند افشاکننده‌ی آن باشد.

با این حال، مارکس و انگلس برخلاف فوئرباخ، بر این باورند که فلسفه به تنهایی نمی‌تواند نماینده‌ی ایدئولوژی بوده، یا در تضاد با آن باشد. مارکس و انگلس معتقدند که برای رهایی انسان‌هااز آگاهی کاذب، شرایط اجتماعی مولود ایدئولوژی را باید به صورت اساسی تغییر داد. نزاع پی‌گیر مارکس با فوئرباخ اساساً در این بود که فوئرباخ ضرورت تحویل فلسفه‌ی انتقادی به کنش اجتماعی را در نظر نمی‌گرفت؛ تحویلی که به باور مارکس و انگلس، به منظور پایان دادن به بیگانگی، ممکن ساختن خوشبختی خلاق آدمی، و جای‌گزین ساختن ایدئولوژی با دانش، امری

ضروری بود. همان گونه که انگلس در *فوئرباخ و پایان فلسفه‌ی کلاسیک آلمانی* (۱۸۸۸) اشاره کرده، «مسأله‌ی بزرگ و اساسی همه‌ی فلسفه‌ها، به ویژه فلسفه‌های امروزی، رابطه‌ی تفکر و هستی است» (ب آ، ۵۶۸). از این‌رو، بی‌شک مهم‌ترین پرسش برای بررسی در آثار آلتوسر این است که آیا تعهد او به خوانش مارکس به شیوه‌یی است که مشارکتی در [تبیین] آن رابطه دارد، یا این که شیوه‌ی کار او یک روی‌کرد ناخواسته به جانب فوئرباخ است[۱۴]. اما قضاوت نهایی درباره‌ی آثار آلتوسر هرچه باشد، به نظر می‌رسد که هیچ گونه بدیلی جز این وجود ندارد که باید بر اساس خوانش دقیق نوشته‌های وی داوری کرد. در این جا جستار «ایدئولوژی و دستگاه‌های ایدئولوژیک دولت» می‌تواند سرآغاز مناسبی برای بحث باشد[۱۵].

اگرچه این متن عنوان فرعی «یادداشت‌هایی در راستای یک پژوهش» را با خود دارد، با این همه پاره نوشتاری بسیار نظام‌مند و به دقت ساخت یافته است. بحث متن به پنج بخش ناشمرده تقسیم می‌شود که هر کدام عنوانی دارند؛ عناوین تقسیمات فرعی این بخش‌ها با حروف ایتالیک مشخص شده‌اند؛ و پس‌ـنوشت بی‌عنوانی در پایان متن وجود دارد که تاریخ نگارش آن به ۱۹۷۰ برمی‌گردد[۱۶]. اقتضای ظاهری برای نگارش کل این متن کوششی در جهت پاسخ دادن به پرسشی است که از خوانشِ نامه‌ی مارکس به کوگلمان (یازدهم ژوئیه‌ی ۱۸۶۸) ناشی می‌شود: (در تفکر مارکس و در دنیای اقتصاد سیاسی) باز تولید ابزار تولید، که برای تداوم تولید ضروری است، به چه معناست؟ پاسخ آشکار به این پرسش، چنان که هر اقتصاددان و سرمایه‌دار «میانه حالی» به خوبی می‌داند این است که مواد خام را باید دوباره تأمین کرده و ماشین‌آلات را تعمیر کرد تا تولید مداوم ممکن شود. اما پاسخ باریک‌بینانه‌تری نیز وجود دارد، که به

کوشش قابل ملاحظه‌یی نیاز دارد تا اجزای معمولاً ناآزموده‌ی ساختار آگاهی هر روزه را در معرض آزمونی انتقادی قرار دهد. زمانی که این کوشش به عمل آمده و ضرورت باز تولید قدرت کار به عنوان یک ابزار تصریح شود، مجموعه‌یی کلی از دیگر ضرورت‌ها، از جمله دستمزد و آموزش کارگران، نیز مطرح می‌شود. آموزش، به عنوان شرط باز تولید ابزار تولید، ابزار ابلاغ قوانین رفتار سرمایه‌دارانه‌ی مطلوب است: «یعنی، وضعی که هر عاملی باید در تقسیم کار، بر حسب شغلی که برای وی مقرر شده در نظر گیرد: قوانین اخلاقی، وجدان اجتماعی و حرفه‌یی که عملاً به معنای قوانین نظمی است که سلطه‌ی طبقاتی آن را مقرر داشته است» (۱۳۲). از این رو، بخش گسترده‌یی از «دانش عملی» که در جوامع سرمایه‌داری به کودکان آموزش داده می‌شود بیمه‌کننده‌ی «تبعیت از ایدئولوژی حاکم» دولت سرمایه‌داری است. پس، شرط لازم باز تولید قدرت کار، تبعیت آن از رویه‌ی دستگاه‌های ایدئولوژیک دولت است (۱۳۳).

نقاب‌افکنی از نقش ایدئولوژی در تولید سرمایه‌داری، پیشاپیش به این پرسش دیگر منجر می‌شود که، «جامعه چیست؟» (۱۳۴). البته همان گونه که فروید ساختار ذهن را متشکل از سطوح گسستهٔ جای‌گیری‌ها دانسته، مارکس هم بین زیربنا یا اساس اقتصادی و دو سطح روبنا، یکی سیاسی ـ حقوقی و دیگری ایدئولوژیک تمایز قایل شده است. به نظر می‌رسد که در پیش‌برد این تمایزات، بیان مختصری در مقدمه‌ی مارکس بر *نقد اقتصاد سیاسی* متنی حائز اهمیت برای آلتوسر بوده‌است:

> تغییرات در اساس اقتصادی، دیر یا زود منجر به دگرگونی کل روبنای گسترده می‌شود. در مطالعه‌ی چنین دگرگونی‌هایی همواره ضروری است که میان دگرگونی مادی شرایط اقتصادی

تولید، که می‌تواند با دقتی چون دقت علم طبیعی تعین پذیرد، و [دگرگونی‌های] حقوقی، سیاسی، مذهبی، هنری یا فلسفی ـ یا به اختصار، اشکال ایدئولوژیکی که انسان‌ها در آن از [تنازع میان نیروهای مولد مادی و روابط موجود تولید] آگاه شده و تا پایان کار به نبرد ادامه می‌دهند ـ تمایز گذارده شود (ب آ، ۱۷۴).

آلتوسر چنین بحث می‌کند که امر اساسی برای بذل توجه در عباراتی از این دست این است که اساس و روبنا عناصری استعاری در نظریه‌اند، و منظور از این استعاره‌ی ساختمانی، بازنمایی قدرت‌های به غایت تعیین کننده‌ی اساس اقتصادی است. با این حال، هم چون همه‌ی استعارات مفهومی، این استعاره نیز استعاره‌یی تقریبی و ناثابت است. برای مثال، «جایگاه» ایدئولوژی در این استعاره پیوسته در حال چرخش است. اگر ساختار دولت مشتمل بر یک اساس یا زیربنا (فرضاً، سطح ۱) موجد باز تولید شرایط تولید (۱. الف) و خود تولید (۱. ب)، و یک روبنا (فرضاً، سطح ۲) موجد روبنای سیاسی ـ حقوقی (۲. الف) و ایدئولوژی (۲. ب) باشد، آن گاه ایدئولوژی هم زمان در سطوح ۱. الف و ۲. ب ایفای نقش می‌کند. این امر ضمناً مبین خودآیینی نسبی روبنا و «کنش دو جانبه‌ی روبنا در مقابل اساس» (۱۳۶) است.

به رغم تقریب ضروری و عدم ثبات نسبی زبان تئوریک مارکس، آن چه به طور خاص برای آلتوسر جاذبه دارد، کوشش مارکس در جهت ملاحظه‌ی نظریه‌ی خویش از طریق وهله‌ی نخست یا توصیفی آن (۱۳۸) است که قابل قیاس با دست و پنجه نرم کردن فروید با دو الگوی‌اش برای ساختار ذهن (خودآگاهی ـ ناخودآگاهی و نهاد ـ من ـ اَبَرمن) و استعارات

باستان‌شناسانه‌ی استادانه‌اش برای تاریخ روان است[۱۷]. جاه‌طلبی شناخت‌شناسانه‌ی مارکس چیزی کم از عزم به پی‌ریزی نظریه‌یی نیست که به بررسی فرآیندهای پیچیده‌ی قدرت دولتی بپردازد که همه‌ی جنبه‌های زندگی انسانی را تحت‌تأثیر قرار می‌دهند. برای مثال، مارکس در مطالعات دقیق‌اش درباره‌ی تاریخ مختصر «کمون پاریس ۱۸۷۱»، به درک نیروی ذاتاً سرکوب‌گر قدرت دولت رسیده بود؛ و از سر دلتنگی در *جنگ داخلی در فرانسه* نوشت: «پس از هر انقلابی که نشانگر مرحله‌یی روبه پیش در مبارزه‌ی طبقاتی است، خصلت سرکوب‌گر محض قدرت دولت با وضوحی هرچه گستاخانه‌تر مبرز می‌شود» (ب آ، ۲۷۲). حتا پس از آن که طبقه‌ی کارگر نظارت بر «ماشین دولت قدیم» را به دست گرفته بود، این ماشین هم چنان در قالب یک ساز وکار سرکوب‌گر به حیات خود ادامه می‌داد. انگلس، مصادف با بیستمین سالگرد کمون، این نکته را با صراحت و هوشیاری درخشانی اثبات می‌کند:

> نشان مشخصه‌ی دولت پیشین چه بود؟ جامعه تشکیلات خود را برای مراقبت از منافع مشترک‌اش، اساساً از طریق تقسیم‌کار صرف، آفریده بود. اما این تشکیلات، که در رأس آن‌ها قدرت دولت قرار داشت، در روند زمان، در تعاقب منافع خاص خویش، خود را از شکل خدمت‌گزار جامعه به‌شکل سرور جامعه‌درآوردند (ب آ، ۲۴۵).

هرچند این بینش بنیان نوشته‌های مارکس در *هجدهم برومر لوئی بناپارت* (به ویژه، ب آ ۸-۱۶۵) و *جنگ داخلی در فرانسه* را تشکیل می‌دهد ــ در آن جا گزارش کمون پاریس با این عبارت آغاز می‌شود که: «طبقه‌ی کارگر نمی‌تواند به سادگی ابزارآلات دولتی از پیش حاضر و آماده را به

چنگ آورده، و آن را در جهت مقاصد خویش اداره کند» (ب آ، ۲۷۲) ـ با این همه، او به سرعت به این فرض می‌رسد که امکان برچیدن مقطعی قدرت‌های سرکوب‌گر نهادهای ایدئولوژیک وجود دارد. مارکس، برای مثال، درباره‌ی تأثیر کمون بر «شکست نیروی معنوی ظلم» می‌نویسد:

> کل نهادهای آموزشی به رایگان به روی مردم گشوده شده، و در عین حال از همه‌ی مداخلات کلیسا و دولت منزه گشت. از این رو، نه تنها تحصیلات برای همگان میسر شد، بل که علم نیز خود را از قیودی که تعصب طبقاتی و نیروی حکومتی بر آن تحمیل کرده بود آزاد ساخت (ب آ، ۲۷۴).

در این جا نظریه‌ی ایدئولوژی مارکس از آن چه که آلتوسر دستگاه‌های سرکوب‌گر دولت می‌نامد عقب افتاده، اما سهل‌انگاری مارکس در این رابطه دقیقاً گشایشی برای ارائه‌ی مطالب افزوده‌ی آلتوسر به مارکسیسم کلاسیک است. با این حال، این پیوست، چنان که آلتوسر خود صادقانه می‌پذیرد(۱۴۱) به مفهومی است که پیشاپیش «در نظریه‌ی ایدئولوژی» نوظهور مارکس و انگلس موجود بوده است.

آلتوسر با بلندنظری، اهمیت درک پیشین آنتونیوگرامشی در این باره را تصدیق می‌کند که، قدرت دولت محدود به دستگاه‌های سرکوب‌گر دولتی نیست. به واقع، در این جا گویی آلتوسر از ره‌گذر نوع نگاهی که در *دفترهای زندان* مطرح شده به خوانش مارکس می‌پردازد. در این یادداشت‌ها، به نظر می‌رسد بیان کلیدی برای آلتوسر تمایزگذاری گرامشی میان دولت و جامعه‌ی مدنی است؛ تمایزی در برخی متون مارکس از قبیل ***هجدهم برومر لوئی بناپارت*** و ***مبارزات طبقاتی در فرانسه***

۵۰-۱۸۴۵ نیز تلویحاً مطرح شده است. گرامشی و آلتوسر، هردو کاملاً از معضلات تبارشناسی متن‌های موروثی خویش آگاه‌اند. با وجود خطر ساده‌سازی بیش از حد، شاید بتوان مطلب را این گونه طرح کرد: به نظر گرامشی و آلتوسر، برداشت هگل از دولت ایده‌های اولیه و اساسی در این باره را به وجود می‌آورد، نه تنها بدین خاطر که مارکس و آلتوسر عمیقاً تحت‌تأثیر هگل بودند (و هردر سعی در محو این تأثیر داشتند[۱۸])، بل بدین خاطر که هگل به عنوان یکی از معاصران انقلاب فرانسه، (به نظر گرامشی) به گسترش نامحدود بورژوازی و حصول اجتماعی یک دولت اخلاقی باور داشت[۱۹]. فهم مارکس و انگلس از دستگاه‌های اکیداً سرکوب‌گر دولت نسل دومی از ایده‌ها را متشکل می‌سازد. مارکس شاهد رسیدن اندیشه‌ی هگل به یک بن‌بست سخت بود، هم‌چنان‌که نوشته‌های فوئرباخ این نکته را نشان می‌دهد؛ اما او هم چنین در مقایسه با هگل از این مزیت برخوردار بود که حاصل انقلاب ۱۷۸۹ فرانسه را به چشم دیده و شاهد و شارح جنگ‌های داخلی در فرانسه باشد که سرآغاز آن در ۱۸۴۸ بود. تبیین گرامشی در این باره که، طبقه‌ی کارگر آن مأموریت انقلابی‌اش را که مارکس مدنظر داشت ــ به خاطر کنترل ایدئولوژی از جانب طبقه‌ی حاکم ــ انجام نداده، نسل سومی از متون را برای آلتوسر مهیا می‌سازد. سرانجام، آلتوسر، گویی در قالب یک نسل چهارم، از ره‌گذر این میراث تفاسیر، پیش‌بینی‌ها، و یأس موجود در کوششی به جهت خواندن دقیق و انتقادی مارکس، به واپس‌نگری مبادرت می‌ورزد[۲۰].

شگفت‌آور نیست که همان گونه که قدرت دولت، از هگل و مارکس تا گرامشی و آلتوسر، مورد بازارزیابی قرار گرفته، زبان متونِ مربوطه نیز همراه با تکامل تدریجی نظریه‌ی سیاسی تحول یابد. برای مثال، مارکس

میان دولت و جامعه‌ی مدنی تفکیک قائل می‌شود (مثلاً در ب آ، ۱۵۲)؛ گرامشی، در پی کروچه، میان دولت سیاسی و دولت اخلاقی یا فرهنگی تمایز می‌گذارد؛ و آلتوسر در جهت تمایزگذاری میان دستگاه‌های سرکوب‌گر دولتی و دستگاه‌های ایدئولوژیک دولت عمل می‌کند. پاره متنی از گرامشی که به نظر می‌رسد بیش‌ترین اهمیت را برای طرح آلتوسر داشته، این است که:

> به عقیده‌ی من موجه‌ترین و قطعی‌ترین نکته‌یی که می‌توان درباره‌ی دولت اخلاقی، دولت فرهنگی، گفت این است که: هر دولتی تا آن جایی اخلاقی است که یکی از مهم‌ترین کارکردهای‌اش ترفیع انبوه عظیم جمعیت به یک سطح فرهنگی و اخلاقی خاص باشد، ترفیع تا سطح (یا گونه) یی که با نیازهای نیروهای تولیدی برای پیشرفت، و از این‌رو با منافع طبقات حاکم، هماهنگ است. مدارس در نقش یک کارکرد آموزشی مثبت و محاکم قضایی در قالب یک کارکرد آموزشی منفی و سرکوب‌گر، مهم‌ترین فعالیت‌های دولتی در این مفهوم‌اند: اما در واقعیت، جمع کثیری از دیگر فعالیت‌ها و اقدامات اصطلاحاً خصوصی نیز به همین هدف متمایل‌اند ـ اقدامات و فعالیت‌هایی که دستگاه هژمونی (استیلای) سیاسی و فرهنگی طبقات حاکم را شکل می‌دهد[۲۱].

«دستگاه‌های ایدئولوژیک دولت» آلتوسر به عنوان بسط مفهوم جامعه‌ی مدنی مارکس و دولت اخلاقی یا فرهنگی گرامشی، سرانجام با تمایزگذاری میان عمومی و خصوصی (۱۴۴) و میان سرکوب‌گر و غیرسرکوب‌گر (۱۴۵) از در مخالفت درمی‌آید. از نظر آلتوسر، کل

ایدئولوژی‌ها از جهاتی سرکوب‌گر، و کل دستگاه‌های دولتی از جهاتی ایدئولوژیک‌اند. اما چون ایدئولوژی در عین حال بدون خشونت و از برخی جهات با همدستی سرکوب‌شدگان عمل می‌کند، به ابرازات نهادین و گوناگون دستگاه‌های ایدئولوژیک دولتی وحدت می‌بخشد که شامل مذهب، مدارس، خانواده، قانون احزاب سیاسی، اتحادیه‌های تجاری، رسانه‌های ارتباط جمعی و ابزار فرهنگی‌یی چون ادبیات، هنرها، و ورزش می‌شود (۱۴۳). آلتوسر، با نقل عبارتی از مقدمه‌ی مارکس *برگامی در نقد اقتصاد سیاسی*، به این بحث می‌پردازد که، هرچند مبارزه‌ی طبقاتی تا فراسوی ایدئولوژی بسط می‌یابد، از ره‌گذر فهم انتقادی ایدئولوژی است که مردم از مبارزه‌ی طبقاتی آگاه شده و وسایل واژگونی ایدئولوژی علیه طبقات صاحب قدرت را کسب می‌کنند (۱۴۷).

در بخش چهارم متن آلتوسر به بازگفت دیگری از پرسشی که در آغاز مطرح شد پرداخته می‌شود ــ این پرسش که «چگونه باز تولید روابط تولید تأمین می‌شود؟» (۱۴۸) ــ و بحث این گونه جمع‌بندی می‌شود که این بازتولید عمدتاً به وسیله‌ی دستگاه‌های ایدئولوژیک دولت، به ویژه با «دستگاه ایدئولوژیک آموزشی» تأمین می‌گردد (۱۵۲). آلتوسر مدعی است که دستاورد اصلی انقلاب فرانسه، حمله‌ی آن به کلیسا بود که در آن زمان «دستگاه ایدئولوژیک دولت» اصلی به شمار می‌رفت، اما از زمان انقلاب به بعد، مدرسه، هم پیمان با خانواده، به عنوان قدرت‌مندترین سرچشمه‌ی ایدئولوژیک جایگزین کلیسا شد. در این جا آلتوسر استعاره‌یی موسیقایی را در بررسی شیوه‌ی تأثیرگذاری مدرسه پیش می‌کشد که با دیگر کارکردهای ایدئولوژیک درهم تنیده شده است؛ مدرسه، گویی، پارتیتور ایدئولوژیکی را مهیا می‌کند که «تم‌های عظیمی» را دربرمی‌گیرد؛ مضامینی چون اومانیسم کلاسیک، «معجزه»ی تمدن

یونانی پیشامسیحی، شکوه رم به عنوان «شهر ابدی» و خیزش ملی‌گرایی اروپایی، که هماهنگ با دیگر دستگاه‌های ایدئولوژیک دولت متحقق می‌شوند (۵-۱۵۴). اگرچه آموزگاران استثنایی اندکی وجود دارند، که هر یک «نوعی قهرمان» اند، و به آموزش علیه نظام ایدئولوژیکی که گرفتار آن هستند اقدام می‌کنند، غالب آموزگاران بر این توهم پا می‌فشارند که مدرسه به لحاظ ایدئولوژیک خنثی است، که در این جا آگاهی آزادانه‌ی دانش‌آموزان منظور نظر است، و به آنان فضایل رهایی و مسوولیت‌پذیری آموخته می‌شود.

بخش پایانی «ایدئولوژی و دستگاه‌های ایدئولوژیک دولت» در ملاحظات پراکنده‌ی مارکس درباره‌ی ایدئولوژی پژوهش کرده و مقایسه‌یی را میان جایگاه و تجربه‌ی رویا در نظریه‌ی فرویدی و ایدئولوژی به عنوان یک ساخت تخیلی در مارکسیسم کلاسیک مطرح می‌کند. ایدئولوژی «توهم محض» است، و بنابراین هیچ گونه تاریخی ندارد، هرچند ایدئولوژی‌های خاصی (نظیر کلیسا یا مدرسه) تاریخی داشته باشند. ایدئولوژی، هم چون تجربه‌یی رویایی، یک سرهم ساخت (به بیان دلوز) یک قطعه‌بندی (به بیان لوی استروس و دریدا)، یا پس ماند تجربه‌ی روزمره است (۱۶۰). هرچند ایدئولوژی‌های خاص فراز و فرودی دارند، ایدئولوژی به عنوان سایه‌یی از دانش، هم چون ناخودآگاهی، چیزی بی‌فراز و نشیب است (۱۶۰). اما به نظر آلتوسر، بزرگ‌ترین و موذیانه‌ترین قدرت ایدئولوژی، ظرفیت آن برای ارائه‌ی برداشتی تخیلی از سوبژکتیویته‌ی انسان‌ها به آن‌هاست. هرچند در این جا آلتوسر از لاکان به نام یاد نمی‌کند، هم فهم او از فروید و هم تفسیرات‌اش بر ساخت تخیلی سوژه‌های انسانی، عمیقاً وامدار مقاله‌ی لاکان درباره‌ی «مرحله‌ی آینه‌یی» است[۲۲]. در بخش پایانی «ایدئولوژی و

دستگاه‌های ایدئولوژیک دولت» آلتوسر در کار پر کردن شکاف میان برداشت‌های فروید و مارکس از بیگانگی است، و به نظر وی این بیگانگی تجسم شخصی است که دریافته است که نمی‌تواند به شکل آن سوژه‌ی تماماً فردیِ خود آیینی درآید که تصویر ترویج‌شده با ایدئولوژی آموزشی و بازتوان گرفته به وسیله‌ی خانواده طرح‌ریزی‌اش کرده است. دستگاه ایدئولوژیک آموزشی، در عین وعده‌ی آزادسازی سوژه انسان‌ها را در واقع تابع نیروی دولتی می‌کند که از هر جزء دیگر دستگاه دولتی سرکوب‌گر استوارتر است. آلتوسر با این اعتراف صادقانه جستار خویش را به پایان می‌برد که، نظریه‌ی ایدئولوژی او (همانند نظریه‌ی ایدئولوژی مارکس) ناتمام است. «فرآیند کلی تحقق باز تولید روابط تولید» (۱۸۳) و «ماهیت طبقاتی ایدئولوژی‌های موجود در یک تشکل اجتماعی» (۱۸۴)، هردو نیازمند تبیین و توضیح‌اند. با این حال، آن چه آلتوسر در این میان فراچنگ آورده بیانی نظام‌مند از یکی از مهم‌ترین مشارکت‌های مارکس در مبحث دانش است. مشارکت دیگر، مبتنی بر نظریه‌ی ارزش افزونه، و موضوع *خوانش سرمایه‌ی* آلتوسر است.

پی‌نوشت‌ها

1. Paul Ricoeur, *Lectures on Ideology and Utopia*, ed. George H. Taybr (New York: Columbia University Press, 1986); Fredric Jameson, *The Political Unconscious* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981); E. P. Thompson, *The Poverty of Theory and Other Essays* (New York: Monthly Review Press, 1978).
2. Louis Althusser, *The Future Sasts Forever: A Memoir*, trans. Richard Veasey (New York: New Press, 1993).

بهترین گزارش از این متون زندگی‌نامه‌نگارانه در جستار زیر آمده است:

Gregory Elliott, "Analysis Terminated, Analysis Interminable: The Case of Louis Althusser", in *Althusser: A Critical Reader* (Oxford: Blackwell, 1994), pp. 177-202.

الیوت، هم چنین، خود سرگرم آماده‌سازی زندگی‌نامه‌ی فکری آلتوسر است.

3. Geraldin Finn, *Why Althusser Killed His Wife* (Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1996), pp. 5, 71.
4. Jacques Derrida, "Louis Althusser", in E. Ann Kaplan and Michael Sprinker (eds), *The Althusserian Legacy* (London: Verso, 1993), p. 27.

دریدا در متن زیر روی‌کرد خود به مارکس را از روی‌کرد آلتوسر به وی متمایز می‌سازد:

Jacques Derrida, *Specters of Marx*, trans. Peggy Kamuf (London: Routledge, 1994), pp. 89-90.

۵. به ویژه، بنگرید به:

David Macey, "Thinking With Borrowed Concepts: Althusser and Lacan", in *Althusser : A Critical Reader (Oxford: Blackwell, 1994), pp. 142-58.*

۶. به نقل از میسی (ص، ۱۴۳).

۷. برای ملاحظه‌ی گزارش مشروح خوانش لاکان از فروید، بنگرید به دیگر اثر مؤلف همین کتاب:

Reading Theory (Oxford: Blackwell, 1993), ch. 2.

۸. حتا در مطالعه‌یی هم‌دلانه درباره‌ی مارکس، نظیر کتاب جون رابینسون:

Joan Robinson, *An Essay on Marxian Conomics* (London: Macmillan, 1942).

تلاش می‌شود تا مباحث مارکس از آن چه که به نظر نویسنده ابهامات نظریه‌ی مارکس، عدم ظرافت اسباب فکری او، و غرابت زبان وی می‌آید، بیرون کشیده شود (صص ۴، ۲، ۷). و شگفت‌آور نیست که رابینسون اهمیت ایدئولوژی در اندیشه‌ی مارکس را نادیده می‌گیرد. برای ملاحظه‌ی گزارشی از مارکسیسم فرانسوی پیش از آلتوسر، بنگرید:

George Lictheim, *Marxism in Modern France* (New York: Columbia University Press, 1990), pp. 86-108.

David Caut, *Communism and the French Intellectuals, 1914-1960* (London: Macmillan, 1964), pp. 263-80.

دریدا نقد مختصر اما مهمی درباره‌ی تأثیر کوژو بر مارکسیسم فرانسوی ارائه کرده است:

Specters of Marx, pp. 91-4.

۹. نقل نوشته‌های مارکس و انگلس همگی، مگر در صورت ذکر مأخذ دیگر، از مرجع زیر برگرفته شده‌اند:

Complete Works (London: Lauerence and Wishart).

اختصارات دیگر که همراه با شماره‌ی صفحات در داخل پرانتزها می‌آیند به این کتاب‌ها اشاره دارند: ا آ برای **ایدئولوژی آلمانی** (که «تزهایی درباره‌ی فوئرباخ» را نیز دربرمی‌گیرد)، و ب آ برای برگزیده آثار مارکس و انگلس.

10. *For Marx*, trans. Ben Brewster (New York: Pantheon, 1969), p. 34.

۱۱. برای این تقویم‌نگاری از کتاب زیر بهره جسته‌ام:

Leeszek Kolakowski, *Main Currents of Marxism. Its Rise, Growth, and Dissolution*, Trans. P. S. Falla, 3 vols (Oxford: Charendon Press, 1978).

هرچند تفسیر مختصر کولاکووسکی درباره‌ی آلتوسر (ج ۳، صص ۶-۴۸۳) چندان قابل اعتماد نیست. تا آن جاکه من می‌دانم، بهترین بررسی تک جلدی درباره‌ی مارکس به زبان انگلیسی هنوز این کتاب است:

David McLellen, *Karl Marx: His Life and Thought* (London: Macmillan, 1973).

آلتوسر بخش قابل توجهی از مقدمه‌اش بر کتاب ***For marx*** را به ارائه‌ی یک تقویم‌نگاری و دوره‌پردازی اندیشه‌ی مارکس اختصاص می‌دهد (صص ۸-۳۱).

۱۲. به ویژه، بنگرید به:

Bhikhu Parakh, *Marx's Theory of Ideology* (Baltimore: Johns Hopkiens University Press, 1989), esp. pp. 136-63.

۱۳. بهترین تاریخ مختصر ایدئولوژی، به عنوان اصطلاح و مفهوم، در کتاب ریموند ویلیامز یافت می‌شود:

Raymond Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* (New York: Oxford University Press, 1976), pp. 126-30.

۱۴. بنگرید به:

Louis Althuser, "Philosophy as a Revolutionary Weapon", in *Lenin and*

Philosophy and Other Essays, trans. Ben Brewster (New York: Monthly Rewiew Press, 1971), pp. 11-22.

آلتوسر، در جستار «فلسفه چونان سلاحی انقلابی» می‌نویسد: «در سال ۱۹۴۸، در سی سالگی آموزگار فلسفه شدم و به حزب کمونیست فرانسه پیوستم. فلسفه یک علاقه بود؛ من تلاش می‌کردم تا آن را پیشه‌ی خود سازم. سیاست یک شور بود؛ و من تلاش می‌کردم از آن یک سپاه کمونیستی بسازم. علاقه‌ی من به فلسفه برخاسته از ماتریالیسم و کارکرد انتقادی آن بود: دانش **علمی** در برابر همه‌ی رازآمیزی‌های «دانش» **ایدئولوژیک**» (ص، ۱۱). با این حال، آلتوسر در تأکیدش بر سلطه‌ی اندیشه‌ی فوئرباخ بر مارکس تا ۱۸۴۵ کاملاً محق به نظر می‌رسد. بنگرید به:

For Marx, pp. 44-5.

۱۵. برای کتاب‌شناسی آثار منتشر شده‌ی آلتوسر، بنگرید به:

Gregory Elliott (ed.), Althusser: *A Critical Reader*, pp. 203-14.

حجم قابل توجهی از دست نوشته‌های مهم وی که به بایگانی‌های Institut Mémories de l'Edition Contemporaine در پاریس سپرده شده، هنوز انتشار نیافته است.

16. "Ideology and Ideological State Apparatuses", *in Lenin and Philosophy*, pp. 127-86.

تقسیمات متن بدین قرار است:

Section 1(pp. 127-34), 1a(pp. 128-30), 1b(pp. 130-4); Section 2(pp. 134-6); Section 3(pp. 137-48), 3a(pp. 138-40), 3b(pp. 140-1), 3c(pp. 141-8); Section 4(pp. 148-57); Section 5(pp. 158-83), 5a(pp. 159-62), 5b(pp. 162-70), 5c(pp. 170-7), 5d(pp. 177-83); PS(pp. 183-6).

۱۷. به ویژه، بنگرید به:

Malcolm Bowie, *Freud, Proust and lacan: Theory as Fiction* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987).

۱۸. برای مثال، بنگرید به:

For Marx, pp. 35-6, 223-4.

19. Antonio Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks*, trans. Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith (New York: International Publishers, 1971), pp. 258-9.

۲۰. آلتوسر، به‌نوبه‌ی خویش، آثار خود را به معرض یک خوانش انتقادی جدلی گذاشته‌است:

Éléments d'autocritique (Paris: Hachette, 1974), *The Future Lasts Forever.*

21. Gramsci, *Prison Notebooks*, P. 258.

۲۲. این جستار، بعدتر در فصل هشتم، مورد بحث قرار خواهد گرفت.

فوکو: نظم چیزها، دیرینه‌شناسی علوم انسانی

فوکو در «نیچه، تبارشناسی، تاریخ» به آن پژوهش‌های تاریخی‌یی که در تلاش‌اند تا ماهیت چیزها را با تعیین وضعیت خاستگاه یا پیامد برآیندشان معین کنند، عمیقاً به دیده‌ی تردید می‌نگرد. با این حال، در بسیاری از ارزیابی‌های متأخری که از آثار فوکو صورت گرفته در طرح‌ریزی چنین مدخل‌هایی در اندیشه‌ی وی درنگ نشده است. برای مثال، آرنولد دیویدسون، در جستاری عمیقاً نافذ چنین بحث کرده‌است که سه گرانیگاه متوالی در آثار فوکو وجود دارد: تحلیل‌های مربوط به نظام‌های دانش، حالات قدرت و ارتباط فرد با خود. هر یک از این سه گرانیگاه را می‌توان مستلزم اشکال تحلیلی خاصی دانست: دیرینه‌شناسی (پژوهش درباره‌ی حقیقت به منزله‌ی نظامی از رویه‌های حاکم بر اشکال گفتمان)، تبارشناسی (مطالعه‌ی متمرکز بر روابط متقابل میان نظام‌های حقیقت و حالات قدرت)؛ اخلاق بررسی ارتباط فرد با خود یا این که «چگونه فرد به عنوان شکل‌دهنده‌ی خویش در قالب یک سوژه‌ی اخلاقیِ کنش‌های خود، مدنظر قرار می‌گیرد»[1]. این شاکله در توضیح طرح فوکو و در

ساده‌گردانی نظم صدها اثر انتشار یافته‌ی وی نافع می‌نماید، اما عرصه‌ی اندیشه‌ی وی پیچیده‌تر از این‌هااست: پژوهش‌های انجام شده در حالات قدرت / دانش، خود جزئی از تحلیل‌های گفتمان است، و طرح اخلاقی فوکو این هردو را دربرمی‌گیرد. و در *نظم چیزها*، آن هر سه گرانیگاه و روش‌های تحلیل نمود می‌یابند.

در ترجمه‌ی عالی آلن شریدان از کتاب *واژه‌ها و چیزها: دیرینه‌شناسی علوم انسانی* به زبان انگلیسی، عنوانی که فوکو در اصل برای تأثیر گذارترین متن خویش مرجح دانسته بود، حفظ شده است[۲]. در هر دو متن فرانسوی و انگلیسی *نظم چیزها*، کتاب به ده فصل تقسیم شده که این فصول در دو گروه جای گرفته‌اند: فصول ۱ تا ۶ و ۷ تا ۱۰. شش فصل نخست با تعینات تاریخی و اجتماعی دانش سر وکار داشته، و چهار فصل بعدی ــ در عین حال که مقولات پیشین را رها نمی‌کنند ــ آن‌ها را به نوبه‌ی خود تابع آن نوع نقدی می‌کنند که خود امکان‌اش را فراهم آورده و بدین گونه کفایت‌شان را به پرسش می‌کشند. نخستین و مشهورترین فصل کتاب، که جستاری ظرافت‌مندانه درباره‌ی تابلوی *ندیمگان* (Las Meninas) ولاسکز است، بنابه پیشنهاد بجای پیرنورا که گفته بود این جستار می‌تواند مقدمه‌یی مناسب و فریبنده برای کل کتاب باشد، به *نظم چیزها* افزون شد؛ هرچند که، در وهله‌ی نخست، به عقیده‌ی فوکو این متن بیش از حد ادبی به نظر می‌رسید[۳]. *نظم چیزها* چیزی کم از یک تاریخ نظام‌های‌دانش از دوران رنسانس تا عصر مدرن (تقریباً از سده‌ی شانزدهم تا میانه‌ی سده‌ی بیستم) نیست. البته در این کتاب نگاه فوکو صرفاً متوجه دانش شناخته شده در آن ادوار نبود، بل که به صورت اخص متوجه آن مواردی بود که دانش را در هر یک از ادوار گذشته شکل می‌دهند؛ ادواری که به صورت رایج در فرانسه این گونه بخش‌بندی می‌شوند: دوران

رنسانس (از سده‌ی شانزدهم تا میانه‌ی سده‌ی هفدهم)، عصر کلاسیک (از میانه‌ی سده‌ی هفدهم تا پایان سده‌ی هجدهم)، و عصر مدرن (از سده‌ی هجدهم تا تقریباً زمانی که فوکو در حال نوشتن کتاب بود: کمی پس از میانه‌ی سده‌ی بیستم).

هر یک از این ادوار تاریخی ترکیب خاصی از دانش می‌آفرینند که فوکو آن را یک «اپیستمه»، یعنی «شناخت» یا صورت‌بندی دانایی می‌نامد. این اصطلاح را فوکو در جای دیگر این گونه تعریف می‌کند: «همه‌ی آن مناسباتی که میان بخش‌های گوناگون علم در طول یک دوره‌ی مفروض موجودند»[۴]. از این رو، به سخن اکید، تنها یک شناخت حاکم بر یک دوره‌ی مفروض وجود دارد (۱۶۸). شناخت‌ها فرآوری دانش را، نه صرفاً با تدبیر بیرونی، نهادین، یا سیاسی، بل که با تعیین دامنه‌ی فرآوری فکری ممکن، از جانب خود توان بخشیده و نیز محدود می‌کنند. در این مفهوم، شناخت‌ها هم زمان برخوردار از قدرت فکری و قدرت فرهنگی می‌شوند، هرچند که به مطلقیت مقولات کانتی نبوده و ویژگی نهادینی هم چون پارادیم‌های کوهنی نیز ندارند. به ساده‌ترین بیان، سه شناخت در طول ادوار منظور نظر فوکو، «دانش موجودات زنده، دانش قوانین زبان، و دانش امور اقتصادی»اند (x). فوکو در نظر دارد که این شناخت‌ها را «پهلو به پهلو» نظم بخشیده و آن‌ها را با گفتمان‌های فلسفی معاصرِ هر کدام مربوط سازد. این رویه دو پیامد دارد: نخست این که پیوندهای سست میان یک سده یا دوره‌ی مفروض و خاستگاه‌ها یا ظهور یک علم معین را بی‌ثبات می‌سازد؛ و دیگر آن که شبکه‌یی از همانندی‌های موجود در میان شناخت‌ها را آشکار می‌کند. فوکو بر این عقیده نیست که آن چه دانش را در یک دوران مشخص شکل می‌دهد صرفاً به وسیله‌ی ساخت‌های اجتماعی، سیاسی، اقتصادی یا ساخت‌هایی از این دست معین می‌شود؛

بل که معتقد است که این ساخت‌ها نیز خود به صورت تاریخی تعین یافته و حدود آن‌ها را می‌توان به صورت انتقادی مورد بررسی قرار داد. از این رو، او از برقراری معادله‌یی صرف میان ظهور زبان‌شناسی یا زیست‌شناسی یا اقتصاد با یک دوره‌ی مفروض، مثلاً دوره‌ی حیات دستور زبان‌دانان «پورروایال» Port-Royal یا داروین، یا مارکس سرباز می‌زند، و یا از برقراری این معادله میان آن علوم، با اعصاری که فرضاً آکادمی فرانسه یا امپریالیسم ویکتوریایی یا انقلاب صنعتی اروپا مداخلات قدرتمندی در ایجاد دانش عصر خویش داشتند. به واقع، آن چه سرانجام به شکل زبان‌شناسی، زیست‌شناسی و اقتصاد درآمد، به لحاظ تبارشناسانه پیچیده‌تر از آن است که حاصل دستاوردهای یک متفکر واحد، گروه محدودی از متفکران، یک ایدئولوژی مجرد، و یا یک جنبش اجتماعی باشد. حتا مهم‌تر این که، فوکو ملاحظه می‌کند که برخی از مهم‌ترین پیشرفت‌ها در دانش هنگامی رخ داده‌اند که یک علم مفروض، به وسیله‌ی «همانندی‌های موجود در میان شناخت‌ها» از حدود تحدیدی‌اش به درمی‌آید ــ برای مثال، سرپیچی از تعیین حقیقت، تنها به وسیله‌ی ساخت‌های اقتصادی و سیاسی ــ و بدین ترتیب، به پیوند ناهمگونی با یک علم دیگر منجر می‌شود. بنابراین، ذهن فوکو کمتر از علوم انسانیِ زبان‌شناسی، زیست‌شناسی، و اقتصاد به جانب هنرهای تصویری، ادبیات، تاریخ، و فلسفه پر نمی‌کشد.

فوکو در آن چه اکنون ممکن است یک طرح واقعاً مقید به نظر آید، مصمم به مقاومت در برابر هر گونه اخلاقی‌سازی فریبنده‌ی سطحی یا تعهد سیاسی بی‌اندیشه، و گویی در پی ابراز این عقیده بود که فعالیت سیاسیِ فاقد تأمل انتقادی صرفاً شکلی از تمامیت‌خواهی یا ایدئولوژی سرکوب‌گر است. در واقع، پژوهش‌های بسیار دقیق او در تواریخ

نوانخانه‌ها، و بیمارستان‌ها، بعدها مشروعیت و توانی سیاسی کسب کردند که بدون پای‌بندی‌شان به صحت و استناد دقیق قابل تصور نبودند[۵]. فوکو، چنان که هابرماس دیر زمانی پس از او به این عزم رسید، مصمم به مستدل ساختن این نکته بود که کارآیی سیاسی یک روشنفکر تنها متکی بر کار دانش پژوهانه است[۶]. تنها از این جنبه است که قدرت دانش به لحاظ سیاسی مشروعیت دارد.

فوکو از دو استعاره برای رویه‌ی تحلیلی خود کمک می‌گیرد. این رویه همانند عمل حفاری در جریان یک کاوش باستان‌شناسانه است و در این میان، متن فوکو را می‌توان به عنوان «کاوش‌گاه باز» (xii) خواند؛ و نیز این رویه هم چون هدایت یک نشست روان‌کاوانه است که در آن، «قواعد» ناخودآگاهانه‌یی که طبیعی‌دانان، اقتصاددانان، و دستور زبان‌دانان در تعریف مطالعات‌شان به کار بسته‌اند، افشا می‌شود. در این مفهوم، رویه‌ی فوکو از پژوهش‌های شناخت‌شناسانه‌ی سنتی درباره‌ی آگاهی علمی متمایز می‌شود (xiii)، چرا که او با ناخودآگاهی یا نظم‌های پنهان دانش سر و کار دارد. هرچند که فوکو این نکته را با صراحت اعلام نمی‌کند، اگر رویه‌ی او قابل قیاس با روان‌کاوی باشد، پس تعبیرش از شناخت‌های موجود در متن خود، شاید منجر به واکنشی «انتقالی» از جانب خوانندگان شود که در این روند احتمالاً خود را به صورت نهادین در شمول بحث وی می‌یابند؛ گویی که ساختارهای دانشی که ممکن است به صورت ناخودآگاه در ذهن خواننده عمل کرده باشند، موارد پژوهش وی را تشکیل می‌دهند. به بیان دیگر، فوکو ممکن است به عنوان نویسنده‌یی مدنظر قرار گیرد که سبکی را طرح‌ریزی کرده که وی را قادر می‌سازد تا در یک سطح درباره‌ی ساختارهای قدرت دانش بنویسد، حال آن که در سطح دیگر همدستی خوانندگان‌اش در ابقای آن ساختارها را آشکار

می‌کند. (بارت، در مقاله‌یی انتقادی تحت عنوان «جبهه‌گیری‌ها» به رویه‌ی فوکو به منزله‌ی طرح «پرسشی پالایشی» اشاره می‌کند که کل دانش را مخاطب قرار داده است)[۷]. اگرچه فوکو بر استعاره‌ی دیرینه‌شناسانه‌ی خود بیش از استعاره‌ی روان‌کاوانه‌اش تأکید می‌کند، یادآوری این نکته خالی از لطف نیست که استعاره‌ی اصلی فروید برای روان‌کاوی نیز چنین بود که، روان‌کاوی یک باستان‌شناسی روانی است که کتیبه‌هایی را که پیش از این گم یا پنهان شده بودند از دل خاک بیرون آورده و رمزگشایی می‌کند[۸]. با این همه، دیرینه‌شناسی و روان‌کاوی هردو در نظر فوکو استعاره‌اند؛ و به عنوان علم، در حد خود، در برابر همان نوع پژوهشی که فوکو در مورد زیست‌شناسی، زبان‌شناسی و اقتصاد انجام داده مصون نیستند. فوکو خود، در فصل پایانی کتاب، رویه‌ی انتقادی‌اش را به جانب روان‌کاوی و قوم‌نگاری معطوف می‌سازد که احتمالاً پیش از این رشته‌هایی ممتاز و مصون به نظر می‌رسیدند.

همان گونه که عنوان فرعی کتاب ــ *دیرینه‌شناسی علوم انسانی* ــ اشاره دارد، هدف فوکو تحقیق در بنیادهای علوم انسانی است. اما او در نتیجه‌گیری شگفت‌آور کتاب‌اش، می‌پرسد که آیا مفهوم انسان را احتمالاً امواج تاریخ، هم چون تصویری بر شن، شسته و پاک نکرده است. به واقع، حتا در ۱۹۶۶، به ویژه در فرهنگ روشنفکرانه‌یی که فوکو جزئی از آن بود، «انسان» (L´homme) پیشاپیش جای‌اش را به «سوژه» (Le Sujet) داده بود و این خود تأکیدی بود بر آن چه فوکو «مسأله‌ی سوژه» (xiii) می‌نامد؛ آیا انسان صرفاً ساخته‌ی یک لحظه‌ی خاص تاریخی بوده و بنابراین در برابر فراز و فرود شناخت‌ها آسیب‌پذیر است؟ اگر چنین باشد، پس انسان ساخته‌ی آن علوم انسانی‌یی است که فوکو عازم کاوش در آن‌ها بود. گذشته از این، ساختارهای گفتمان در علوم انسانی ــ به ویژه

در زبان‌شناسی، زیست‌شناسی، و اقتصاد ــ تأثیر تعیین‌کننده‌یی بر شیوه‌ی نظم دانش مدرن ــ یا شناخت‌های حاکم بر عصر پساروشنگری داشته است. فوکو می‌پذیرد که غالب خوانندگان ناآگاهانه اما با این همه عمیقاً تحت‌تأثیر این نظم‌ها عمل می‌کنند، چنان که گویی این نظم‌ها بدون نیاز فرد به اندیشیدن به آن‌ها هم چنان دست نخورده مانده‌اند. از این رو، انسان‌ها در خط نظم بخشی به چیزها و به خود از روی بی‌اندیشگی‌اند. اما فوکو می‌خواهد خوانندگان‌اش را قادر سازد تا بر چگونگی درمان بی‌اندیشگی خویش تأمل کرده، کفایت عادات و آفاق شناخت‌شناسانه‌ی خود را به پرسش کشند.

با این حال، فوکو در پذیرش انجام چنین پژوهش‌هایی تصدیق می‌کند که نه تنها در زمینه‌یی نادیده گرفته شده، بل که در زمینه‌یی مشکوک کار می‌کند (ix). در تقابل با انتظام قابل توجه تواریخ ریاضیات، کیهان‌شناسی، و فیزیک، تواریخ زیست‌شناسی، زبان‌شناسی، و اقتصاد، به صورت رایج نامنظم به نظر می‌رسند، و گفتمان‌های‌شان آغشته‌ی اوهام، و روند فکری‌شان تابع کم و بیش‌های بخت و اقبالی تجربی است. فوکو، علیه این تردیدها، رشته‌یی از «چه می‌شد اگر» ها را ردیف می‌کند: «چه می‌شد اگر دانش تجربی، در یک زمان مفروض و در یک فرهنگ مفروض، انتظام کامل تعریف شده‌یی را در اختیار داشت؟» چه می‌شد اگر شیوه‌ی ثبت وقایع دستخوش تصادف نمی‌بود، چه می‌شد اگر حتا خطاهایی که از باورهای کهن و سادگی و خامی صرف ناشی شده‌اند از قوانین شناخت‌ـ شناسانه‌ی معینی پیروی می‌کردند؛ چه می‌شد اگر دانش مورد ظن و غیررسمی، خود تاریخی می‌داشت؟ از آن پس چه می‌شد؟ اگرچه کتاب فوکو ملهم از این پرسش‌هاست، روش او روشی تطبیقی است؛ از این رو، او قصد خلاصه کردن سه دوره‌ی تاریخی نامبرده را ندارد (x)؛ بل که،

گفتمان‌های زیست‌شناسی، زبان‌شناسی، و اقتصاد را با گفتمان‌های فلسفی معاصرشان از سده‌ی هفدهم تا سده‌ی نوزدهم در کنار هم می‌گذارد تا به صورت انتقادی بر آن ساختارهای دانش تأمل کرده، و تقسیمات مرسوم در زمان تاریخی و قلمرو شناخت‌شناسانه‌یی را که به خاطر انس و آشنایی‌شان پرسش ناشده مانده‌اند به پرسش کشد. آن چه فوکو در جهت کشف آن عمل می‌کند، نظامی از همانندی‌ها (xi) در میان رشته‌های علمی مقرر، و نیز «حوزه‌ی شناخت‌شناسانه»یی است که در هر دوره‌ی تاریخی خاصی متمایز باشد.

فوکو در پیش‌گفتار نسخه‌ی انگلیسی کتاب، در مقدمه‌ی خود متنی از بورخس را یادآور می‌شود که وی در آن به توصیف دانش‌نامه‌ی چینی خاصی می‌پردازد که حیوانات را مطابق مقولات زیر دسته‌بندی کرده است:

> (الف) متعلق به امپراتور، (ب) کاه آکند، (پ) رام، (ت) خوک‌های شیرخوار، (ث) سیرن‌ها، (ج) حیوانات افسانه‌یی، (چ) سگ‌های ولگرد، (ح) حیوانات موجود در طبقه‌بندی حاضر، (خ) حیوانات مجنون، (د) غیرقابل شمارش‌ها، (ر) حیواناتی که با قلم موی نرم شتر کشیده شده‌اند، (ز) سایر حیوانات، (ژ) آن‌ها که تازه سبوی آب را شکسته‌اند، (س) آن‌ها که از دور به مگس می‌مانند (xv).

فوکو اعتراف می‌کند که تجربه‌ی خوانش این پاره متن، و خنده‌ی ناشی از آن بود که او را به نوشتن *نظم چیزها* برانگیخت. او اظهار می‌کند که آن چه فریبایی چنین نظام اندیشه‌ی دیگرگونی را شکل می‌دهد این است که محدودیت‌های امکانات ما در نظم بخشی به چیزها را نشان می‌دهد. با این حال، ما معمولاً از محدودیت‌هایی که شناخت‌مان بر ما تحمیل

می‌کند آگاه نیستیم، تا این که با چتر و چرخ خیاطی روسل* بر روی میز تشریح، تنظیمات زبان پریشانه، یا دانش‌نامه‌ی چینی بورخس مواجه می‌شویم. با این حال، مثال بورخس ممکن است جاذبه‌ی فریبنده‌ی یک «زادبوم اسطوره‌یی» را داشته باشد که فضایی به شدت نظم‌یافته دارد؛ فضایی که در آن، در وهله‌ی نخست، نظم چیزها به صورتی متفاوت و معتبرتر و ذاتی‌تر جلوه می‌کند. با این حال، در این جا فوکو پیش از بحث دریدا در باب وهم‌اندیشی اروپایی در درباره‌ی مشرق و گزارش انتقادی ادوارد سعید از اختراع «شرق» توسط غربی‌ها، به بیان این نکته می‌پردازد که این هردو شالوده‌های غربی توهمات دیگر بودگی‌اند که البته به لحاظ راهبردی نافع‌اند، و نیز هردو بدین منظور جعل شده‌اند تا همان قدر که به استثمار فرهنگ دیگری می‌پردازند در کار تحقیر و تقبیح فرهنگ خود نیز باشند[۹]. مقصود «دیرینه‌شناسی شناخت‌ها»ی فوکو این نیست که خواننده را به تلاشی بی‌اندیشه در جهت واگذاری فرهنگ خاص خود به یک دیگربودگی توهمی تهییج کند، بل که هدف آن گسترش اطلاع از این امر است که «هیچ چیزی ... بیش از برقراری یک نظم در میان چیزها صورتی غیرقطعی ندارد» (xix).

فوکو با احتساب این صورت غیرقطعی، دو مجموعه از تمایزات را به خدمت می‌گیرد تا موضوع کارش را با روش پژوهش‌اش به هم مرتبط سازد. نخستین مجموعه تمایزات، تمایزگذاری میان دو مفهوم نظم است. از یک سونظمی وجود دارد که «در چیزها به عنوان قانون درونی‌شان

---

* فوکو مهم‌ترین اثر خود در حیطه‌ی نظریه‌ی ادبی را درباره‌ی آثار وی، و تحت عنوان *ریمون روسل* نوشته است. (تمثیلی که در این جا به روسل منتسب شده، در اصل گفته‌ی لوتره آمون است که می‌گوید: «زیبا می‌تواند از تصادف چتر و چرخ خیاطی بر روی میز تشریح پدید آید».)

مفروض است؛ شبکه‌یی پنهان که نحوه‌ی برخورد آنها با یکدیگر را معین می‌کند»؛ اما از سوی دیگر نظمی هست که جز در شبکه‌یی آفریده‌ی یک نگاه، یک آزمون، یک زبان، وجود ندارد». نظم تنها در خلال این شبکه ــ «گویی که پیشاپیش، آن جا در سکوت، در انتظار لحظه‌ی بیان خویش است» ــ خود را ابراز می‌دارد (xx). دیرینه‌شناسی فوکو، همانند آثار فروید در زمینه‌ی رویا، می‌خواهد تا در تلاشی برای کشف نظم، در عین ناپیدایی‌اش، نظام‌های نظم را به هنگام ابراز خود در ادراک، اندیشه، و زبان رمزگشایی کند. از این جنبه، طرح *نظم چیزها* مقدمه‌ی فراموش ناشدنی فوکو بر *دیوانگی و تمدن: تاریخ جنون در عصر خرد* را به یاد می‌آورد:

> ما با این حال، باید بپردازیم به نوشتن تاریخ آن شکل دیگر دیوانگی که به آن وسیله انسان‌ها، در رفتاری تحت اراده‌ی خرد، اطرافیان خویش را تحدید کرده، و هر یک از رهگذر زبان بی‌عطوفت نادیوانگی با یکدیگر ارتباط برقرار کرده و شناسایی می‌کنند؛ تعریف لحظه‌ی این توطئه پیش از آن که به صورت دائمی در قلمرو حقیقت استوار شده باشد، پیش از آن که تغنی اعتراض باز آن را احیا کرده باشد. ما باید تلاش کنیم تا، در تاریخ، به جانب آن نقطه‌ی صفری در روند دیوانگی بازگردیم که در آن نقطه دیوانگی تجربه‌ی یکپارچه، تجربه‌یی هنوز نامنفک از خود تفکیک است[۱۰].

فوکو در کاوش‌های‌اش در دیوانگی و نظم، به جانب توانایی خرد در اندیشیدن به فراسوی خویش و توانایی‌اش در مبرز ساختنِ وقفه‌یی که

فاصله‌ی میان خرد و بی‌خردی را مقرر می‌سازد کشیده می‌شود[۱۱]. مقدمه‌های *دیوانگی و تمدن* و *نظم چیزها*، هردو در واکنش به مقدمه‌ی *نقد خرد ناب* نوشته شده‌اند که کانت در آن جا اظهار می‌دارد که خصلت خاص خرد این است که ذهن را به پرسش‌هایی رهنمون شود که نه می‌تواند از آن‌ها چشم پوشد و نه می‌تواند به آن‌ها پاسخ گوید[۱۲]. با این حال، فوکو جسورانه نقد خرد کانت و نقد ناخودآگاهی فروید را در کنار هم می‌گذارد، و بدان وسیله به صورت گسترده دامنه‌ی پاسخ‌ناپذیرها را فرو می‌کاهد.

فوکو، با انجام تمایزگذاری اصلی‌اش میان دو نوع نظم، به مجموعه‌ی دومی از تمایزات به جهت پیش برد روش تحقیق خود نیاز پیدا می‌کند. (۱) در یک غایت اندیشه آن رمزگان فرهنگی‌یی جای می‌گیرند که ــ با حاکمیت خویش بر زبان، طرح‌واره‌ی مفهومی، ابزار مبادله، و نظام‌های ارزش ــ نظم‌های تجربی در زندگی انسانی را برقرار می‌سازند. (۲) در غایت‌دیگراندیشه، نظریه‌ها و تاویل‌های‌علمی و فلسفی‌یی جای می‌گیرند که «توضیح می‌دهند که چرا نظم به طور کل وجود دارد، چه قانون جامعی بر نظم حکم فرماست، چه اصلی را می‌توان برای آن منظور داشت، و چرا این نظم خاص برقرار شده و نظم دیگری برقرار نشده است» (xv). (۳) میان این غایات بعید نظم فرهنگی و نظم فلسفی، تجربه‌ی محض خود نظم قرار می‌گیرد. در این جا امکان آن هست که (هم‌چون هنگام مواجهه با دانش‌نامه‌ی چینی‌بورخس) فرد خود را کفایتاً از نظم‌فرهنگ‌خاص‌خویش به گونه‌یی آزاد سازد که بتواند به صورت انتقادی بر آن تأمل کرده و به این کشف نائل شود که این تنها نظم ممکن نیست. این وضعیت بینابینی هر چقدر هم که مغشوش، مبهم و نادقیق باشد، ضرورتاً بیش از آن که بیرون از اندیشه باشد، بیرون از فرهنگ نیست. یک وضعیت بینابینی آن جاست

که مطالبات فرهنگ و مطالبات اندیشه‌ی انتقادی هم پوشانی یافته، نظم را از قید شبکه‌ی زبان، ادراک، و عمل رها ساخته، در عین حال آن شبکه را به نقد کشیده و تا اندازه‌یی از اعتبار می‌اندازند. فوکو نتیجه می‌گیرد که «از این رو، در هر فرهنگی، میان به کارگیری آن چه ممکن است رمزگان نظم‌دهنده نام گیرد و تأمل بر خود نظم، تجربه‌ی محض نظم و حالات هستی آن وجود دارد» (xxi). در این عرصه است که فوکو در نظر دارد تا در منافع تعیین «نظمی که ما امروزه بر اساس آن می‌اندیشیم» (xxii) پژوهش کند. طرح او کاوش و کشف آن وقفه‌یی است که بُعد و قرب نظریه‌ی فرهنگی و نظریه‌ی انتقادی را تعیین می‌کند؛ یا همان گونه که خود بعدتر در کتاب به آن اشاره می‌کند، او در جست و جوی «اندیشه‌ی بازیابنده‌ی خویش در ریشه‌ی تاریخ خاص خود» است (۲۱۷).

در بخش اول *نظم چیزها* شبکه‌یی ترسیم می‌شود که فوکو در پیش گفتار و مقدمه‌اش توصیف کرده بود. خطوط عمودی این شبکه نشانگر سه دوره‌ی تبارشناسانه‌اند که از رنسانس از ره‌گذر ادوار کلاسیک و روشنگری به عصر مدرن می‌رسند؛ و خطوط افقی، آن تاریخ تقویمی را با سه شناخت هم‌نشین می‌سازند: نشانه (زبان)، کارکرد (زندگی)، و تنازع (ثروت یا کار). شش فصل نخست بخش اول، بحث کتاب را با تابلوی *ندیمگان* ولاسکز* گشوده و بدان وسیله مضامین چندی را مطرح می‌کنند که بعداً به صورت کامل‌تری گسترش داده می‌شوند. مضامین مذکور شامل این مواردند: ***مساله‌ی نگاه***، یا این که ما چگونه به چیزها نگاه می‌کنیم و آن‌ها به ما (ضرورت تأمل بر مسأله‌سازهای ادراک، همان چیزی که نقاشی ولاسکز بر آن تأکید دارد)؛ ***مسأله‌ی بازنمایی*** (نکته این است که

---

* تصویر یاد شده در پایان کتاب آمده است.

از آن جا که «هیچ نگاهی ثابت نیست» [۵]، بازنمایی‌ها با آن چه که به نظر رسانده یا بازمی‌نمایانند به هم پیوسته نبوده، و این مساله بار دیگر بر اهمیت نقش انتقادی و تاویلی تماشاگر تأکید می‌گذارد)؛ **مساله‌ی زبان در رابطه با امر تصویری** (البته همان گونه که عنوان تابلوی ولاسکز بازنموده‌های تصویر را به تمامی منتقل یا تعریف نمی‌کند، نظم کلامی یا تصویری نیز هیچ کدام نمی‌توانند به نظم دیگری فروکاسته شوند. از این رو، مناسبت میان نشانه و تصویر پیوسته بازنگه داشته می‌شود)؛ **مساله‌ی مرکزیت** (ولاسکز، با جای دادن نقطه‌ی هم‌گرایی مشاهده‌ها یا نگاه‌های واقع در تصویر در خارج از تصویر، بیننده‌ی خود را به تأمل بر پیوندها و گسست‌های میان درون و برون، بازنمایی و بازنموده، موضوع و بیننده وامی‌دارد). بنابراین، ندیمگان ولاسکز را می‌توان به عنوان کنایه‌یی از اشتغال ذهنی به بازنمایی در طول عصر کلاسیک، و به عنوان استعاره‌یی برای خط سیر اندیشه‌ی مدرن در نظر گرفت، و این نه تنها از طریق وارد کردن مشاهده‌کنندگان بیرونی تصویر به درون آن در قالب بازتاب چهره‌های دو فرمانروا در آینه، بل که بدین طریق صورت می‌گیرد که تابلو حضور آنان را با نقاشی نصب شده بر روی همان دیوار همانند می‌سازد. به نظر فوکو، این نقاشی در کل متعهد به بازنمایاندن بازنمایی در همه‌ی عناصر خود، از جمله خلأ جوهری خویش است: «ناپدیدی ضروری آن چه که بنیان اثر به شمار می‌رود ــ ناپدیدی ضروری شخصی که اثر به او شباهت دارد و شخصی که در چشم‌های‌اش تنها یک شباهت‌است» (۱۶).

فوکو در فصل دوم در تدارک پرداختی گفتمانی از فن بیان شباهت در عهد رنسانس است، و در واقع اعصاری که وی بیش‌تر به صورت مستقیم با آن‌ها سروکار دارد، یعنی اعصار کلاسیک و مدرن، در برابر این فن بیان از خود واکنش نشان داده‌اند. تا پایان سده‌ی شانزدهم ــ این

مشخصه‌ی روش تبارشناسانه‌ی فوکوست که دقیقاً نمی‌گوید چه هنگام ـ شباهت نقشی سازنده در دانش غربی ایفا می‌کند (۱۷). شباهت در انجام کارکردهای شناخت‌شناسانه‌اش اشکال بیانی به خود می‌گیرد، از جمله Convenienta (یا به هم نزدیک‌سازی)، aemulatio (یا «گردهم آیی» با حفظ بُعد، هم‌چون انسان به مثابه‌ی عالم صغیر)، analogy (یا قیاس، هم چون پیکر به مثابه‌ی یک «اطلس جامع») sympathy (یا همان بودگی به مثابه تشبیه، هم‌زاد antipathy [ناسازگاری]). قدرت شباهت‌ها و مفصل بندی‌های‌شان چنان است که جهان چون جهانی از نشانه‌ها در نظر می‌آید؛ و آن جا امضاها نشان‌هایی مرئی از شباهت‌های مکتوب بر سطح جهان‌اند (۲۶) و «آینه‌ی بی‌غش عظیمی» می‌آفرینند که «در ژرفای آن چیزها به خود می‌نگرند و تصاویر خویش را بر یکدیگر بازمی‌تابانند» (۲۷). بنابراین، شگفت‌آور نیست که رنسانس موجد علوم هرمنوتیک و نشانه‌شناسی می‌شود که نخستین‌اش در کار تاویل معنای نشانه‌هاست و دومی به کشف جایگاه نشانه، تعریف نشانه، و پیوندهای میان نشانه‌ها می‌پردازد. مطابق این طرح‌واره، طبیعت گرفتار فضای تیره‌یی میان لایه‌های هرمنوتیک و نشانه‌شناسی است. از آن جا که «زبان، اصل تکثیر درونی خاص خود را دارد» (۴)، دانش اساساً عبارت است از شرح و تفسیری که بدان وسیله شکلی از زبان با یک شکل زبانی دیگر ارتباط می‌یابد، بی آن که نیازی به توجیه دعویات حقیقت خواهانه به وسیله‌ی دیگر ابزار باشد.

فصل سوم پیچش‌ها، چرخش‌ها، و گسست‌های شناختِ شباهت در دوران رنسانس را ردیابی می‌کند. دون کیشوت از آن جا که «شبیه کامل همه‌ی آن نشانه‌هایی است که در خود کتاب ردیابی کرده» (۴۶) «برهان خُلف» یا «نفی‌کننده» ی جهان رنسانس است. عصر کلاسیک، چنان که در

اندیشه‌ی دکارت و بیکن مجسم بود، وظیفه‌ی دشوار استوارسازی گسست‌ها را بر عهده می‌گیرد و این خود برانگیزاننده‌ی پرسش رابطه‌ی تفکر با فرهنگ است: «چگونه است که اندیشه جایگاهی در فضای جهان می‌یابد؟» (۵۰). صورت متداول‌تر این پرسش این است که: نشانه‌ها در عصر کلاسیک چگونه بازنموده می‌شوند؟ و پاسخ آن که، نشانه خاموشانه در انتظار یافته شدن و خوانده شدن نیست، بل که «نشانه» را تنها با عملِ شناختن می‌توان شکل داد (۵۹). اکنون نشانه دیگر جامع، و مستقل از مکان و زمان در نظر گرفته نمی‌شود؛ بل که، تصور رنسانسی از جامعیت و کلیت نشانه جای خود را به ایده‌ی پراکندگی یا پخش بی‌نهایتِ نشانه در مکان و زمان می‌دهد. در عصر کلاسیک، نشانه‌ی انسان ساخته بیش از نشانه‌ی طبیعی ارزش پیدا می‌کند. از این رو، وجه کلیدی شناخت کلاسیک، هدف مفروض کشف آن «کلام کهنی» نیست که صاحب قدرت بازگشایی رموز عالم در نظر گرفته می‌شد، بل که شاخصه‌ی این شناخت عزم آن به «قالب‌ریزی زبانی» است که برآوردی از عالم را ممکن خواهد ساخت. بنابراین، نشانه به قالب محاسبه‌ی تحلیل و ترکیب بدل می‌شود (۶۳). در این جا، نظم چیزها به معنای آن چه که نسبت نشانه با محتوای‌اش را تعیین می‌کند نیست، بل که (به بیان منطق‌دانان پورروایال) پیوند «درون دانش» را ایده‌ی یک چیز و ایده‌ی چیزی دیگر را برقرار می‌کند (۶۳). نشانه‌ها، به عنوان حاصلی از این پیوند، با خود اندیشه قرین‌اند، و در این جا از هر گونه نظریه‌ی دلالتی دوری جسته می‌شود (۶۵). زمانی که نشانه در فواصل اندیشه جای می‌گیرد، دو بعد تحلیلی گشوده می‌شود: پژوهش در برابر نهادها یا وارونه شدن‌های بازنمایی در «... تطبیق‌های غیر متحقق اما هم زمان» نظیر تأثرات، یادآوردها، تصورات، خاطرات ـ

همه‌ی وجوه «تصویر در زمان» (۶۹)؛ و پژوهش در شباهت میان چیزها پیش از فروکاستن آن‌ها به نظم. فوکو در اشاره‌یی به متن بنیادی دستوت دو تراسی، *عناصر ایدئولوژی* (۱۵-۱۸۰۱) بر این عقیده می‌شود که این ابعاد تحلیلی در سده‌ی هجدهم به منظور ایجاد ایدئولوژی گردهم آمده‌اند. اما برای آن که یک علم عمومی نظم در چارچوب شناخت کلاسیک ــ در هر شکل تحلیلی ــ گسترش یابد، به یک دانش ریاضی یا جبر جامع، و یک [علم] رده‌بندی یا یک «نظام نشانه‌ها»ی جامع نیاز بود. البته دانش ریاضی و رده‌بندی متمایز از تکوین‌اند که به معنی «ساخت نظم‌ها بر اساس مجموعه‌های تجربی» است (۷۳). نوعی ساده‌سازی سطحی طرزتلقی فوکو از آن چه که در چرخش از شناخت رنسانسی به جانب شناخت کلاسیک روی داده می‌تواند این باشد که نقطه‌ی کانونی دانش از واژه‌ها به جانب ایده‌ها چرخیده است، هرچند که این هردو شناخت، مفهوم تکوین تجربی را به دیده‌ی تردید می‌نگریستند.

در خوانش کتابی این چنینی که بحث‌اش در باب چگونگی نظم بخشیدن به چیزهاست، البته می‌توان در مورد شیوه‌های متعدد نظم‌یابی دستمایه‌های متن فوکو نیز حساسیت به خرج داد. نظم اساسی متن فوکو و نیز آن چه که این متن می‌خواهد آن را از منشأش بازنمایاند ــ تاریخ نظام‌های اندیشه از رنسانس به این سو ــ نظمی متوالی یا تقویمی است. اما در مسیر این حرکت، به عنوان مثال، از رنسانس به عصر کلاسیک، شناخت پیشین یک سره رها نمی‌شود بل که در این روند مورد بازبینی قرار می‌گیرد، همان گونه که در خود کتاب نیز نمی‌توان در برابر وسوسه‌ی بازخوانی قسمت‌های پیشین *نظم چیزها* در پرتو قسمت‌های بعدی آن مقاومت کرد. نمونه‌یی از این تقویم‌نگاری بازگشتی یا انباشتی، بند

درخشانی درباره‌ی مفهوم ادبیات است که فصل دوم با آن به پایان می‌رسد؛ بندی که هم نقطه‌ی اوج این فصل، و هم پیش‌درآمدی برای فصل بعدی درباره‌ی ظهور عصر کلاسیک است. بخشی از بحث مطرح در آن بند این است که هرگاه که پژوهشگران ادبی «[ادبیات] را دیگر نه در سطح گفتارش بل تنها در شکل دلالتی‌اش مورد بررسی قرار دهند» (۴۴)، ادبیات بر حسب یک شناخت پیشین و ناآزموده در نظر گرفته می‌شود. امکان سیر قهقرایی در شناخت نیز همواره وجود دارد، هرچند که «ادبیات [در دوران مدرن] هرچه پیش‌تر به همان گونه که باید در نظر گرفته شود نمود می‌یابد». گویا به همین دلیل است که فوکو سیر تبارشناسانه‌اش را نه تنها با صورت‌بندی‌های فشرده‌یی از شناخت‌ها ــ در قالب نظریه‌یی موقتی درباره‌ی نشانه‌ها، کارکردها، و تنازع ــ بل که با توجه اکید به اشارات فلسفی و سیاسی تاریخ قرین می‌سازد. در این میان، آموزگار سابق فوکو، ژرژ کانگییم در نقد مفصل *نظم چیزها*، به هنگام اشاره به اهمیت استفاده‌ی فوکو از ولاسکز و سروانتس اظهارنظر فوق‌العاده نافعی می‌کند. او می‌گوید اصطلاح espagnolism (اسپانیایی‌گروی) به درستی قالب ذهن فوکو را به تصرف درآورده است. اسپانیایی‌گروی در نظر فوکو، چنان که در نظر استاندال، به معنای «انزجار از وعظ پراکنی و شعارهای کیشه‌یی»[۱۳] است. شاید ظریف‌ترین اما مهم‌ترین اصل در میان اصول نظم‌دهنده‌ی کتاب فوکو نیز همین حمله‌ی اکید او به اخلاق‌پرستی و کلیشه گویی‌های اواخر سده‌ی بیستم باشد.

فصل چهارم کتاب فوکو درباره‌ی «سخن‌گویی»، در واکنش به برخی از همان متونی نوشته شده که در *از گراماتولوژی* دریدا، که یک سال پس از *نظم چیزها* انتشار یافت مورد بحث قرار گرفته‌اند. این متون شامل رساله‌ی

در باب خاستگاه زبان‌ها اثر روسو، *رساله‌یی در باب خاستگاه دانش بشری* اثر کندیاک، *رسالت الاهی موسی* اثر واربورتون، *و شرح دستور زبان پورروایال* اثر دوکلو است. فوکو چنین بحث می‌کند که در طول عصر کلاسیک، زبان «هم محاط و هم محیط است» (۷۸)، چون آن گاه که با «اندیشه هم ارز گرفته شود، اهمیت فراگیرش، به واقع هر گونه فضای تئوریک مستقلی را که خود بتواند در آن مورد ارزیابی قرار گیرد محو می‌کند. با این حال، در تقابل با درک رنسانسی از زبان به عنوان شرح و تفسیر بی‌پایان، در طول عصر کلاسیک، زبان از درون بازنمایی به نمایش در می‌آید و در این دوچندان‌سازی خویش، خود را تهی می‌کند. متن اصلی (واژه در ظرف جهان، یا به صورت درست‌تر، کلمه به مثابه‌ی عالم) تسلیم گفتمانی می‌شود که در خلال آن، فضاها، شکاف‌ها، یا حفره‌های درونی، گشودگی‌هایی ضروری برای تکامل «شرح» به صورت «نقادی» مهیا می‌کنند:

> هنگام که این گفتمان به نوبه‌ی خود موضوعی برای زبان می‌شود، [دیگر] به پرسش کشیده نمی‌شود، چنان که گویی این گفتمان چیزی را بدون گفتن آن چیز می‌گفته، گویی زبانی بوده که بر خود احاطه دارد؛ دیگر تلاشی در راه کشف گزاره‌ی معمایی عظیمی نمی‌شود که در زیر نشانه‌های گفتمان، نهان می‌گردد؛ مساله چگونگی کارکرد آن است: این گفتمان چه بازنمایی‌هایی را طرح‌ریزی می‌کند، چه عناصری را حذف و جابه‌جا می‌کند، چگونه تحلیل می‌کند و فرا می‌گیرد، کدام بازی جایگزینی‌ها قادرش می‌سازد تا نقش بازنمایی خود را ایفا کند (۷۹-۸۰).

اگرچه استعارات متنی دریدا با استعارات متنی فوکو کمابیش تفاوت دارند، شگفت‌آور نیست که، چون این دو با بسیاری از متون کلاسیک مشابه کار می‌کنند، فهم دریدا از زبان، متنیت و شرح و تفسیر مصدق نظر فوکو باشد[۱۴]. به رغم تأکید دریدا بر نوشتار و تأکید فوکو بر سخن، شالوده‌شکنی و نقادی، با واکنش در برابر فرآیندهای از پیش عامل در متون، «زبان را چنان به پرسش می‌کشند که گویی یک کارکرد محض، کلیتی از ساز وکارها، و بازی خود آیین عظیمی از نشانه‌ها بوده است؛ اما در عین حال ... در به پرسش کشیدن زبان از حیث حقیقت یا کذب‌اش قصور نمی‌ورزند» (۸۰). تفسیر به حرمت در پیشگاه متن اصلی درنگ می‌کند، حال آن که نقادی و شالوده‌شکنی، تصاویر منتظم، و اهداف متن از ادعای حقیقت را مورد بازپرسی قرار می‌دهند. با این حال، فوکو بحث میان تفسیر و نقادی را بحثی بی‌پایان می‌بیند. برخلاف همه‌ی دیگر نشانه‌ها، زبان ظرفیت تحلیل نظم متوالی بازنمایی‌هایی را دارد که بدان وسیله، مثلاً، زیبایی گل سرخ یا زیبایی در گل سرخ می‌باید در گفتمان چنان بازنموده شود که یا پیش از یا پس از آن آید (۸۲). بنابراین، جست و جو در پی یافتن یک دستور زبان عام، فلسفی، یا جامع که کندیاک، آدام اسمیت، منطق‌دانان پورروایال، و اصحاب دایرةالمعارف، در پی‌اش بودند ناشی از عزمی به فهم «تجزیه‌ی انعکاسی تفکر» و پیوند میان بازنمایی و بازتاب (انعکاس) بوده است (۸۳).

برخلاف فصول پیشین *نظم چیزها*، فصل پنجم در باب «طبقه‌بندی»، از حیث مخالفت با شیوه‌ی منسوخ و غیرمطابق با زمان غالب تواریخ متداول علم، آشکارا صورتی جدلی دارد. قصه‌ی رایج درباره‌ی خاستگاه علوم زیستی در طول سده‌ی هفدهم و هجدهم این است که با اختراع میکروسکوپ کنج‌کاوی جدیدی ایجاد شده و این کنج‌کاوی با کوشش در

جهت بسط فنون آزمایشگری و محاسبه که در علوم فیزیکی (برای مثال در کار گالیله و نیوتون) توسعه یافته بود به حیطه‌ی ساخت و پرداخت الگوهای عقلانی برای مطالعه‌ی موجودات زنده بسط یافت. یافته‌های ناشی از سفرهای دریایی تورنفور و آدانسون و مناظره میان افزارانگاران (مکانیست‌های) دکارتی و اندام‌انگارانی (ارگانیست‌هایی) چون بلومنباخ و دیدرو زمینه را برای مباحثه درباره‌ی امکان طبقه‌بندی چیزها مهیا ساخت. در حالی که لینه معتقد بود که یک رده‌بندی واحد را می‌توان به کل طبیعت بسط داد، بوفون بر این عقیده بود که طبیعت پیچیده‌تر و متنوع‌تر از آن است که به یک نظام واحد تن در دهد. هیوم، که فوکو تا پایان این فصل (۱۶۲) و در زمینه‌یی متفاوت از او یاد نمی‌کند، حتا شکاکیتی اساسی‌تر داشت و به گمان او نظام‌ها و قوانین طبیعتی که علم آن را آفریده در خود طبیعت نیستند، بل که صرفاً الگوهای نظمی هستند که با ساختارهای آگاهی انسان متناسب‌اند. بر اساس قصه‌ی رایجی درباره‌ی تاریخ علم که فوکو نیز از آن یاد می‌کند، بسط «عقلانیت» و مناظرات ایجاد شده به هنگام به کارگیری آن در مورد موجودات زنده دو پیامد دارد: نخست این که، منازعه‌ی مداوم و بازگشت‌ناپذیری میان برداشت‌های تئولوژیک، از شکل و مقصود نهانی در زیر عناصر قابل مشاهده‌ی «آفرینش»، و برداشت‌های علمی از خود آیینی طبیعی در گرفت. دوم آن که، تناقضی میان رویه‌ی علمی قالب ریخته در ستاره‌شناسی، مکانیک، و دیدمان‌شناسی که طبیعت را چیزی فاقد تحرک در نظر می‌گرفتند، و رویه‌ی علم جدیدی به وجود آمد که با قدرت‌های خلاق، شکل‌پذیر، و دگرگون شونده‌ی حیات (که موجودات زنده را در برمی‌گرفت) سر و کار داشت. آن چه به نظر فوکو، این قصه را غیر مطابق با زمان می‌کند این است که روایت مذکور با غفلت از تبارشناسی و به جای آن، توجه به خاستگاه و

پیامد، رویه‌ی علمی موجود در عصر کلاسیک را با از پیش در نظر داشتن نظریه‌ی تکامل تدریجی سده‌ی نوزدهمی، آن هم زمانی بسیار پیش از داروین و لامارک مدنظر قرار می‌دهد. در آن زمان انتخاب طبیعی نه تنها هنوز نظریه‌پردازی ناشده بود، بل که زیست‌شناسی هم به عنوان یک علم شناخته نشده بود، چرا که مفهوم حیات هنوز از «شبکه‌ی دانش» (۱۲۸) پیرامون موجودات زنده‌یی که در آن زمان تاریخ طبیعی را متشکل می‌ساختند پا فراتر نگذاشته بود.

هنگامی که تواریخ طبیعیِ پا به عرصه‌ی وجود می‌گذارند (فوکو ۱۶۵۷ یعنی زمان انتشار *تاریخ طبیعی چارپایان* اثر یانستون را به عنوان زمانی اختیاری مطرح می‌کند) تفاوتی میان دو نظم از دانش تاریخی در حال ایجاد بود. مورخان پیشین گیاه‌شناسی و جانورشناسی، نظیر آلدرووآندی (در *تاریخ ماران و اژدهایان*) مشاهده و افسانه را درهم می‌آمیختند، اما زمانی که نشانه‌ها در عصر کلاسیک به حالات بازنمایی بدل می‌شوند، «آن چه که می‌بینیم، آن چه دیگران مشاهده کرده و به اخلاف خود منتقل کرده‌اند، و آن چه دیگران تصویر می‌کنند» هر کدام به عنوان مشاهده، سند، و افسانه تمایزپذیر می‌گردند (۱۲۹). از این‌رو، پدیدآیی تواریخ طبیعی، خودبخشی از تحولی در باب ماهیت تاریخ است. تاریخ دیگر گردآوری نامشخص هر چیز مستندی که صرفاً در انتظار بازگفت از زبان وقایع‌نگاران باشد نبود، و در عصر کلاسیک معنای تازه‌یی به خود گرفت: «[تاریخ عبارت شد] از تعهد به بررسی بسیار دقیق خود چیزها ... و سپس رونوشت آن چه که گردآمده است با کلماتی بی‌طرفانه، وفادارانه و موثق» (۱۳۱). اما طبقه‌بندی چیزها به این شیوه همچنین مستلزم طرح مفاهیم ساختار و خصلت، و تمایزگذاری میان تداوم و سرانجام شوم بود. ساختار به معنی «طرح‌ریزی امر مرئی ... به

وسیله‌ی نوعی بررسی دقیق از پیش زبان‌شناسانه است که آن را [قادر می‌سازد] تا در زبان رونوشت شود» (۱۳۸)، حال آن که خصلت، گزینش نظام‌مند خصوصیاتی است که تغییرات و ثوابت آن را می‌توان در هر هستی مفردی که خود را به منصه‌ی ظهور می‌رساند مورد مطالعه قرار داد» (۱۳۹). ساختار و خصلت هردو مفروض به تداومی چنان نیرومند در طبیعت هستند که می‌تواند همپای تغییرات متحول شود. در این جا فوکو به گونه‌یی در خور، از تناسخ فلسفی اثر شارل بونه (۱۷۷۰) نقل قول می‌کند: «پیشرفت مداوم و کمابیش کند همه‌ی انواع به سوی یک کمال برتر بوده، و نتیجه این که همه‌ی درجات این خط سیر به صورت پیوسته به یک نسبت معین و ثابت تغییرپذیر خواهند بود» (۱۵۱). تاریخ طبیعی با وجود دستاوردهای مهم‌اش، به طور قطع نه تنها به زبان، بل که به عزم اعطای اسم خاص هر چیزی به آن محدود شده بود. هم نظریه‌ی طبیعت و هم نظریه‌ی زبان در طول عصر کلاسیک فرض شباهت را دست‌نخورده رها کردند.

فصل ششم، «مبادله»، با این ملاحظه آغاز می‌شود که همان گونه که تاریخ طبیعی و دستور زبان عمومی نقشی در شکل‌گیری دانش بر عهده داشته‌اند که بعدتر زیست‌شناسی و زبان‌شناسی عهده‌دار آن شدند، مطالعه در باب ثروت نیز در جایگاه آن چیزی قرار گرفت که بعدتر به شکل اقتصاد سیاسی درآمد. در این جا بحث فوکو این نیست که سخن‌گویی، طبقه‌بندی، و مبادله صرفاً اشکال ابتدایی دانشی هستند که بعدتر در علوم معتبر دوران مدرن به بلوغ رسیده‌اند. به واقع، این فعالیت‌ها، هنگامی که به لحاظ تبارشناسانه، بر حسب امکانات و محدودیت‌های تاریخی‌شان فهم شوند به عنوان بنیان توان‌بخش (و تعریف‌کننده‌ی) دانش مدرن هم چنان به ایفای نقش می‌پردازند. با این

حال، فوکو به کرات علیه در نظر گرفتن شناخت‌ها به عنوان نوعی واپس‌نگری هشدار می‌دهد (۱۶۶)، و خواننده را از این گمان بر حذر می‌دارد که گویی، برای مثال، پاره‌های گوناگون اقتصاد سیاسی سرانجام در فهم آدام اسمیت از تقسیم کار، فهم ریکاردو از سرمایه، و فهم سه از قوانین اقتصاد بازار گردهم آمده‌اند. فهم پول، قیمت‌ها، ارزش، و تجارت نیازمند توجه به تحلیل ثروت در عصر کلاسیک است، نه پیش‌گویی‌های اقتصاد سیاسی، چنان که در سده‌ی نوزدهم فهم می‌شد. در این زمینه است که فوکو این نکته‌ی مهم را بیان می‌دارد که «در هر فرهنگ مفروض و هر لحظه‌ی مفروض، همواره تنها یک شناخت هست که شرایط امکان همه‌ی دانش‌ها را تعریف می‌کند، خواه این دانش در یک نظریه بیان شده، و خواه خاموشانه در یک رویه‌ی محاط شده باشد» (۱۶۸). در این میان، تحلیل ثروت، به خاطر پیوندش با رویه‌ها و نهادها، اغلب خاموشانه عمل می‌کند.

در طول سده‌ی شانزدهم، کوشش‌های گوناگونی در سرتاسر اروپا به منظور استانده‌سازی ارزش پول صورت گرفت، برای مثال، در فرانسه این کوشش با تأسیس سکه‌ی طلا به عنوان یک سکه‌ی واقعی و نیز یک واحد حسابداری انجام گرفت. اما نشانه‌یی که سکه‌ها بر خود داشتند ــ ارزش رسمی ــ «صرفاً نشان دقیق و شفاف معیار محاسبه‌یی بود که ایجاد می‌کردند» (۱۷۰). با وجود این کوشش‌ها در جهت تثبیت دلالت یا ارزش پول، با وجود این واقعیت که استانده تغییر می‌کرد و با تصدیق این که سکه‌های دارای درصد فلز بالا، احتمالاً پیش از آن که به گردش افتند اندوخته و احتکار می‌شوند (قانون گرشام*)، سرانجام روشن شد که پول

---

* قانون وی مبتنی بر این است که هر گاه دو یا چند سکه‌ی رایج، که ارزش ذاتی ←

کالایی هم چون هر کالای دیگر است (۱۷۱). مختصر این که، رویه‌های پولی در سده‌ی شانزدهم با نشانه‌هایی تعین می‌یافت که خود به وسیله‌ی مشابهت‌هایی شکل گرفته بودند که شناخته شدن آنها مستلزم تفسیر (یا نشانه‌های فزون‌تر) بود (۱۷۲). در عصر کلاسیک، این ترکیب رنسانسی منحل شده و جای‌اش را به کارکرد مبادلاتی سکه زنی داد. یک پیامد مهم این جابه‌جایی، بسط مفهوم ثروت در جهت احاطه بر همه‌ی «تمایلات» نمایش‌پذیری است که بر حسب صورت‌بندی گرامون با شاخصه‌ی «ضرورت یا منفعت، یا لذت یا ندرت» (۱۷۵) مشخص و متمایزمی‌شوند. پس، رابطه‌ی پول با ثروت رابطه‌یی‌اختیاری می‌شود (۱۷۶)؛ پول نشانه‌یی است که به ثروت توانایی نمود می‌بخشد (۱۷۷)؛ و مناسبت میان این دو، از آن جا که کالاها به هنگام گردش فزونی می‌گیرند، نسبتی مبتنی بر مبادله است (۱۷۸). بازنمایی دیگربار در عصر کلاسیک اهمیت قاطعی برای دانش می‌یابد: «کل نظام کلاسیک نظم، کل آن رده‌بندی عظیمی که شناسایی چیزها را به وسیله‌ی نظام همانستی‌های‌شان ممکن می‌سازد، در فضایی به جلوه درمی‌آید که (هنگامی که بازنمایی خود را باز می‌نمایاند، و در آن جا هستی با همانندش هردو جای دارند) در درون بازنمایی گشوده می‌شود» (۲۰۹). همان گونه که دون کیشوت وضعیتی کلیدی در میانه‌ی رنسانس و کلاسیسیزم و در آستانه‌ی ورود به دومی داشت، به همین نحو رمان‌های ساد (*ژوستین* و *ژولیت*)، با بازنمایی امیال افسارگسیختگان، در آستانه‌ی فرهنگ مدرن جای می‌گیرند (۲۱۰).

← متفاوتی دارند ارزش رسمی یک‌سانی پیدا کنند، از آن میان، سکه‌های دارای ارزش ذاتی بالاتر خود به خود از جریان گردش پول خارج شده و سکه‌های کم‌ارزش‌تر در مبادلات جریان می‌یابند.

فصلی که بخش دوم *نظم چیزها* با آن آغاز می‌شود، یعنی فصل هفتم، درباره‌ی «حدود بازنمایی» است، و نه تنها به بحث درباره‌ی پیدایی مدرنیته می‌پردازد، بل که هم چنین در کارگردهم‌آوری برخی از رویه‌ها و مفروضات کل کتاب است. در واقع، به نظر می‌رسد پرسشی که جهت‌گیری کل طرح فوکو را مشخص می‌کند این است که: «چه گونه است که اندیشه خود را از میدان‌هایی که پیش‌تر در آن‌ها قرار داشته جدا می‌کند ... و به آن چه ... پیش‌تر در فضای روشن فهم اثبات شده و مورد تأیید بوده است مجال می‌دهد تا به خطا، به قلمرو و خیال، به نا-دانش درافتد؟» (۲۱۷). فوکو در تعیین روش تحقیقی که پاسخ‌گوی این پرسش باشد، مستقیماً به مبحث اعلام شده در عنوان فرعی کتاب‌اش: *دیرینه‌شناسی علوم انسانی* رو می‌کند. او توضیح می‌دهد که یک چنین دیرینه‌شناسی‌یی هر واقعه‌ی منظور نظر را بر حسب آرایش آشکارش، بر حسب تغییرات در ترکیب موجود آن، و بر حسب دگرگونی‌های ذوات تجربی‌یی مورد بررسی قرار می‌دهد که در مقوله‌هایی از قبیل گفتمان و ثروت در عصر کلاسیک مستقر هستند، و البته این دو مقوله در طول سده‌ی نوزدهم جای خود را به زبان و تولید داده‌اند. گذشته از این‌ها، این دیرینه‌شناسی، گسست‌های موجود در ساختارهای ارگانیک دانش را نیز به همان نحو فاش خواهد ساخت. پس، دیرینه‌شناسی یک شیوه‌ی پرداختن به تاریخ است که در طول سده‌ی نوزدهم، به فعلیت رسیده و با تمام قوا در *نظم چیزها* پی گرفته می‌شود. گویی برای نخستین‌بار در اندیشه‌ی انسانی (و در شرح فوکو از آن) است که این روش بررسی دانش به عنوان یک شیوه‌ی دانش خود را به آزمون می‌کشد، و تاریخ history به عنوان یک سلسله وقایع یا تجارب از تاریخ History به مثابه‌ی آرایش و توزیع امور تجربی در فضای دانش از هم متمایز می‌شوند. بنابراین، در نظر فوکو،

تاریخ «عالمانه‌ترین، آگاه‌ترین، هوشیارترین، و احتمالاً انبوه‌ترین عرصه‌ی حافظه‌ی ماست؛ اما این تاریخ هم چنین ژرفایی است که از آن ژرفا همه‌ی موجودات در هستی ناپایدار و تابناک خویش جلوه می‌یابند» (۲۱۹). در سده‌ی نوزدهم، فلسفه جایگاه واسطه‌ی میان history و History (به مفهومی که در بالا آمد) را متصرف شد، و از هگل تا نیچه، منظور از «تاریخ تفکر» به شکل مسأله‌یی اکید درآمد. این مسأله‌ی اکید برای فوکو نیز مطرح است و او را به بیان روش پژوهش‌اش در قالب یک استعاره‌ی عامداً پیچیده رهنمون می‌سازد: «به منظور یافتن یک شیوه‌ی بازگشت به نقطه‌یی که اشکال مرئی موجودات ــ ساختار موجودات زنده، ارزش ثروت، نحو واژه‌ها ــ در آن نقطه به هم دیگر ملحق می‌شوند ــ باید جست و جوی خود را در جهت پیشروی به سوی آن قله جهت‌دهی کنیم، به سوی نقطه‌ی ضروری اما هماره غیرقابل دست‌رسی که، فراسوی نگاه ما، به سوی قلب چیزها راه می‌گشاید» (۲۳۹). تعمیق در ژرفای بطن چیزها آرزوی جاه‌طلبانه‌ی فوکو در سرتاسر *نظم چیزها* است. برای امکان این امر، حدود بازنمایی باید وسعت یافته، و سلطه‌ی آن بر امکانات دانش باید گسسته شود. نقطه‌ی شروع این برخورد را باید در آثار آدام اسمیت بازجست (که تشخیص داد ثروت از مبادله‌ی کار ایجاد می‌شود و نه از مادیات)؛ و نیز ژوسیو، و ویک دازیر و لامارک (که در مطالعات‌شان در ساختار ارگانیک موجودات بر «خصلت» افراد و گونه‌ها در رابطه با کارکردشان انگشت گذاشتند)، و هم چنین آثار فیلولوژیست‌های اولیه (که مرکز ثقل مطالعات زبانی را از نام‌گذاری بازنمایانه به نظام تصریفی و دیگر ساختارهای درونی دستور زبان تغییر دادند [۲۳۵]). هم زمان با این تحولاتِ شناختی، ایدئولوژی و فلسفه‌ی انتقادی نیز در پی آثار دستوت دوتراسی و کانت به تدریج از یک دیگر مجزا شدند. و بدین ترتیب،

ایدئولوژی با استقرار کل دانش در فضای بازنمایی، محدوده‌ی بازنمایی را مشخص و متمایز ساخت (۱-۲۴۰)[۱۵].

در عین حال که فوکو در بخش دوم کتاب به صورت فزاینده نگاهی معطوف به سرنوشت شناخت‌ها در «عصر مدرن» دارد، هم‌زمان متوجه به هم آوردن شکاف میان history و History، شکاف میان وقایع ذهنی‌یی که وی در نظر دارد و ماجرایی که در آن باره می‌گوید است. به همین دلیل، او به صورت فزاینده ناگزیر می‌شود که در رابطه با اقتصاد، زیست‌شناسی، و زبان‌شناسی درباره‌ی تاریخ، فلسفه، و ادبیات داد سخن دهد. شیوه‌ی مدرن شناسایی تجارب، که موضوع فصل هشتم است، در احاطه‌ی چالش ناگزیری به عمل در بیرون از فضای سابقاً ایمن بازنمایی، و اجبار به گشودن راه آزمون انتقادی از ره‌گذر روان‌کاوی و قوم‌نگاری، یعنی رشته‌های مربوط به سوبژکتیویته‌ی انسانی، و ضرورت فراروی از ابژکتیویته‌ی مادی در مطالعه‌ی زندگی، کار و زبان است. هجوم عصر مدرن در دو مرحله قابل تشخیص است. از ۱۷۷۵ تا ۱۷۹۵، تحت تأثیر آثار آدام اسمیت، ای. ال. دوژوسیو، و جان ویلکینز، ساختار کلاسیک دانش غربی در آستانه‌ی فروپاشی قرار می‌گیرد. «فرهنگ اروپایی در حال ابداع ژرفایی برای خود است که در این ژرفا آن چه اهمیت دارد دیگر همانستی‌ها، خصلت‌های متمایز، جداول دائمی با همه‌ی مسیرها و راه‌های ممکن‌شان نیست، بل که اهمیت با نیروهای پنهان عظیمی است که بر اساس هسته، خاستگاه، علیت، و تاریخ ابتدایی و دسترسی‌ناپذیر خویش گسترش یافته‌اند» (۲۵۱). مرحله‌ی دوم، که با سپری شدن سده‌ی هجدهم آغاز می‌شود، مرحله‌ی تغییر و تحول در ماهیت و شکل دانش است. «آن چه تغییر یافت... خود دانش، به عنوان یک شیوه‌ی هستی متقدم و نامرئی در میان فاعل شناسا و موضوع شناسایی بود» (۲۵۲).

برای مثال، در آثار ریکاردو کل ارزش به عنوان امری در نظر گرفته می‌شود که در کار ریشه دارد؛ پس، ارزش دیگر یک نشانه نیست، و به شکل یک محصول درمی‌آید (۲۴۵). در *درس گفتارهای تشریح تطبیقی* اثر کوویه، مفهوم ساختارِ اندامه (ارگان) به عنوان یک هویت مستقل، جای خود را به توجه به کارکرد آن در رابطه با دیگر اندامه‌ها می‌دهد (۲۶۴). در آثار فیلولوژیست‌هایی چون بوپ و گریم، کلمات دیگر آحاد ساختاری ثابت زبان نبوده و بر حسب تاریخ تکامل تدریجی‌شان فهم می‌شوند. در این جا، این مشابهت با تغییرات به وقوع پیوسته در علوم زیستی، به خوبی در جمله‌یی از *درباره‌ی زبان و فلسفه‌ی هندیان* (۱۸۰۸) اثر شلگل نمود می‌یابد: «ساختار دستور زبان تطبیقی زبان‌ها کلید تبارشناسی آنها را به همان قطعیتی مهیا می‌سازد که مطالعه‌ی تشریح تطبیقی برای بلندپروازترین شاخه‌ی علوم طبیعی مهیاکرده است» (۲۸۰). گریم بعدها، در *خاستگاه زبان* (۱۸۵۹) به این بحث می‌پردازد که نه تنها زبان، تاریخی برای خود دارد، بل که، برخلاف کالبدشناسی اندام‌ها، کالبدشناسی زبان در ظرف خود تاریخ ایفای نقش می‌کند (۲۹۳). از این رو، برای نخست‌بار از زمان رنسانس به این سو، زبان توان‌های «تفسیر» (exegesis)ی خود را باز به دست می‌آورد؛ «کتاب نخست سرمایه تفسیر «ارزش» است؛ تمام کتاب‌های نیچه تفسیر چند واژه‌ی یونانی است؛ [آثار] فروید، تفسیری از همه‌ی آن عبارات ناگفته‌یی است که گفتمان آشکار ما، خیالات ما، رویاهای ما، و بدن‌های ما را تقویت و در عین حال تضعیف می‌کنند» (۲۹۸). و در عصر مدرن است که ادبیات خود را از گفتمان ایده‌ها جدا کرده، و به عنوان یک ابزار زبانی محض، به تأیید هستی «شتابناک» خود مشغول می‌شود (۳۰۰). هرچند ظهور ادبیات، بازگشت تفسیر، و پیشرفت فیلولوژی ممکن‌است توجهات عصرکلاسیک

را در محاق قرار داده باشند، این‌ها تماماً جایگزین آن توجهات نشده‌اند. به واقع، در فصل نهم («انسان و قرینه‌هایش»)، دانش کلاسیک در عصر مدرن، دانشی در سایه قرار گرفته و نه در تاریکی فرورفته در نظر گرفته می‌شود؛ دانش کلاسیک هنوز روشنایی کمابیش محوی از خود ساطع می‌کند. فوکو درباره‌ی پایداری و بقای [دانش] کلاسیک، در جستار «روشنگری چیست؟» خود بیان صریح‌تری دارد، و در آن جستار در مطرح ساختن این مدعا تردیدی به دل راه نمی‌دهد که، تأملات کانت درباره‌ی روشنگری شناساننده‌ی شیوه‌یی از فلسفیدن است که پس از دو سده هم‌چنان تأثیرگذار می‌نماید:

> هستی‌شناسی انتقادیِ خود را نباید، به هیچ وجه، به عنوان یک نظریه، یک آموزه، و نه حتا بدنه‌ی پابرجای دانشی در حال انباشت در نظر گرفت؛ این هستی‌شناسی را باید به عنوان یک طرز تلقی، یک خُلق و خو، یک حیات فلسفی در نظر گرفت که در آن، نقد ماهیت ما در عین آن‌که تحلیل تاریخی محدودیت‌هایی است که بر ما تحمیل شده، تجربه‌یی در امکان فراروی از آن محدودیت‌ها نیز هست[۱۶].

«انسان»، به عنوان واژه و مفهوم، چنان محدوده‌یی نیست که بر زندگی فلسفی تحمیل شده و در انتظار نقض شدن و فروپاشیدن باشد. در نظر فوکو، «انسان یک قرینه‌ی تجربی ــ استعلایی» است، و این انسان در عصر مدرن ــ می‌توان گفت در سنت کلاسیک روشنگری ــ هم موجودی است که دانش در وی به حصول می‌رسد، و هم موجودی که دانش را ممکن می‌سازد (۳۱۸). حرکت به سوی تحقق این امر را می‌توان در بازگشت زبان به‌زمینه‌ی تفکر ملاحظه کرد، حرکتی که چالشی آشکار با چیزانگاری

ادبیات است. دو علامت مشخصه‌ی این بازگشت، پیوندهای فلسفه یا فیلولوژی در نزد نیچه، و تجارب مالارمه در محاط ساختن همه‌ی گفتمان‌ها در مادیت واژه است (۳۰۵). فوکو، همانند دریدا، عقیده دارد که نقد مدرنیستی عصر کلاسیک ضرورتاً با روش‌های انتقادی طرح‌ریزی شده از جانب روشنگری صورت می‌پذیرد. اما او هم‌چنین، عزم به اندیشیدن به نااندیشه‌ها، عزم به دربرگرفتن آن دیگری مبهمی که در درون انسان است را به منزله‌ی چالش «مدرن» عظیمی با دکارت و کانت می‌بیند.

پیدایی علوم انسانی، که موضوع فصل آخر *نظم چیزهاست*، نتیجه‌ی قابل پیش‌بینی مشاهده‌ی دیگری در درون انسان است؛ اما علوم انسانی به عنوان تصرف انسان به وسیله‌ی شناخت مدرن، هم چنین فرآیند فراروی از انسان را نیز آغاز می‌کنند. «انسان»، با بدل شدن به اساسی که دانش بر آن پایه شکل می‌گیرد، توجیهی برای به پرسش کشیدن کل دانش انسانی می‌شود (۳۴۵)[۱۷]. فوکو، مصرانه از وسوسه‌ی نسبت دادن یک شأن ممتاز به هر کدام از شناخت‌ها یا هر یک از علوم انسانی دوری می‌کند؛ هرچند که نقد به عنوان رویه‌یی اساسی در تفکر عقلانی، که میراث مانای عصر کلاسیک است، در نظر وی میراثی برناگذشتنی است. با وجود تأکید بر این واقعیت که علوم انسانی همواره تابع فرآیندهای انتقادی خاص خودند، فوکو فصل آخر را با پژوهش در روان‌کاوی و قوم‌نگاری به پایان می‌برد که در زمان انتشار *نظم چیزها*، در نتیجه‌ی آثار لاکان و لوی-استروس به اقتدار و اشتهار گسترده‌یی دست یافته بودند. شاید روان‌کاوی و قوم‌نگاری، آن شیوه‌های دانشی درباره‌ی انسان باشند که حضوری حاکم در علوم انسانی پیدا کرده‌اند. در واقع به نظر نمی‌رسد که هیچ یک از دیگر علوم انسانی هیچ گاه به این اطمینان برسد که کلاً «از زیربار این روان‌کاوی و قوم‌نگاری به در آمده است» (۳۷۹). اما روان‌کاوی و

قوم‌نگاری، با وجود تأثیر نافذ خویش، در رسیدن به یک مفهوم عام از انسان و یا توانایی کارکردن بدون یک چنین مفهومی ناکام مانده‌اند. بدون هیچ گونه توفیق کاملی در برقراری یک زمینه‌ی مشترک، «این علوم، بی‌وقفه انسانی را که در حال آفرینش و بازآفرینی ثبات خویش در علوم انسانی است از کار می‌اندازند» (۳۷۹). البته زبان‌شناسی نیز در رسیدن به مفهوم عامی از انسان بیش از روان‌کاوی و قوم‌نگاری توفیقی به دست نیاورده، بل‌که نظریه‌ی زبان، خود به الگوی رسمی برای روان‌کاوی و قوم‌نگاری بدل شده است (۳۸۱).

فوکو در میانه‌ی کتاب‌اش (۲۰۱) دو نمودار یا جدول کلی را در تلاشی برای تلخیص و جمع‌بندی مباحث‌خود مطرح‌می‌کند. با این‌حال، متأسفانه این نمودارها عدم کارآیی‌شان را آشکارا اثبات کرده‌اند[۱۸]. دلوز، در کتاب گران‌سنگ‌اش درباره‌ی فوکو، نموداری از روایت او ارائه می‌کند که کمی شبیه به نقاشی یک کودک از یک پروانه است[۱۹]. بدنه‌ی پروانه ژرفا یا تای درون دانش است؛ طرح بالایی بال‌ها «حد بیرونی» است، الگوی بالایی بال‌ها منطقه‌ی راهبردی به شمار می‌رود و الگوی پایینی بر لایه‌ها دلالت می‌کند. دلوز توضیح می‌دهد که این دو بال (چنان‌که من آن‌ها را نامیده‌ام) دو شکل فروکاست‌ناپذیر دانش، معرفت و زبان‌اند، که متفکر را در حرکتی مضاعف به سیطره‌ی خویش درمی‌آورند. از یک سو، ما لایه‌ها را یکی پس از دیگری به دنبال شکافی جست و جو می‌کنیم تا به درون دنیای دانش راه بریم. و از سوی دیگر، در عین حال تلاش می‌کنیم تا خود را به لایه‌ی بالای آن لایه بکشانیم تا دریابیم که معرفت و زبان چگونه نسبتی با هم دارند. هدف این دو حرکت پایاپای این است که هم متحد با یکدیگر و هم متفاوت از یکدیگر شوند؛ به آشکارا به هم پیوسته و مخصوصاً مجزای از یکدیگر. دلوز ادعا می‌کند که سرانجام ما به این درک

می‌رسیم که حوزه‌ی آن شکاف یا تا، تهی نیست، زیرا کسی آن را از خود انباشته است. البته جمع‌بندی دلوز ظرافتمندانه و مجاب‌کننده است، اما اگر متن فوکو به گونه‌یی قصد گذاشتن تأثیر بر خواننده را داشته باشد، قاعدتاً لازم است که نمودار یا تفسیر هیچ کس دیگری فراخور آن نباشد.

پی‌نوشت‌ها

1. "Archaeology, Genealogy, Ethics, in *Foucault: A Critical Reader*, ed. David Couzens Hoy (oxford, Black well, 1988), pp. 221-33.

نوشته‌ی مذکور از مأخذ زیر نقل شده است:

"on the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress", in *Foucault Reader*; ed. Paul Rabinow (New York: Pantheon, 1984), p.352.

۲. برای آگاهی از نظرات شریدان درباره‌ی علت گزینش این عنوان، بنگرید به اثر او:

Focault: The Will to Truth (New York: Pantheon, 1980), p. 47.

نسخه‌ی انگلیسی کتاب دربردارنده‌ی یادداشتی از سوی ناشر درباره‌ی عنوان ترجمه است (ص، viii). نقل نوشته‌هایی که با پرانتز و شماره‌ی صفحات مشخص شده‌اند همگی به ترجمه‌ی شریدان از *واژه‌ها و چیزها* اشاره دارند:

The oder of Things, An Archaeology of the Human Science, trans. Alan Sheridan (New York: Pantheon, 1970).

3. David Maceay, *The lives of Michel Focault* (London: Hutchinson, 1993), p. 164.
4. *Focault live: Interviews 1966-1984*, ed. sylver lotringer (New York: Semiotext (e), 1976), p. 76.

۵. درباره‌ی روحیه‌ی مبارزاتی فوکو، بنگرید به:

Macey, *Michel Focault*, pp. 290-322.

۶. البته تفاوت‌های عمیقی میان اندیشه‌ی فوکو و اندیشه‌ی هابرماس وجود دارد که بسیاری از آن‌ها ناشی از فهم متفاوت آن دو از روشنگری و میراث‌اش است. بنگرید به:

David Ingram, "Foucault and Habermas on the subject of reason", in *the Cambridge Comapanion to Foucault*, ed. Gary Gutting (Cambridg:

Cambridge University Press, 1994), pp. 215-61.

7. Roland Barthes, "Taking Sides", in *Critical Essays*, trans. Richard Howard (Evanston, Il: Northwestern University Press, 1972), p. 168.

۸. برای ملاحظه‌ی گزارشی ارزشمند از بوطیقای فروید و واکنش لاکان در قبال آن، بنگرید به:

Malcolm Bowie, *Freud, Proust, and Lacan: Theory as Fiction* (Cambridge: Johns Hopkins University Press, 1976), p. 80.

۹. بنگرید به:

Jacques Derrida, *of Grammatology*, trans.Q.C.Spivak (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976), p. 80.

Edward Said, *Orientalism* (New York: Pantheon, 1978).

10. *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, trans. Richard Howard (New York: New American Library, 1965), p. ix.

11. Ibid

۱۲. به نظر ژرژ کانگییم، *نظم چیزها* در قبال علوم انسانی همان جایگاهی را دارد که *نقد خرد ناب* در قبال علوم طبیعی داشت:

"the death of man, or exhustion of the cogito?" trans. Catherine Porter, In *The Cambridge Companion to Foucault*, ed. Gary Gutting (Cambridge University Press, 1994), p. 90.

مقاله‌ی انتقادی کانگییم هنوز به عنوان بهترین تفسیر مجرد از *نظم چیزها* به شمار می‌رود. هم‌چنین، بنگرید به:

Gary Gutting, *Michel Foucault's Archaelogy of Scientific Reason* (Cambridg: Cambridge University Press, 1989), pp. 139-220.

با این حال، در داوری گاتینگ درباره‌ی کتاب فوکو (صص ۶-۲۲۵)، متأسفانه، هدفی که فوکو در پیش‌گفتارش بیان کرده، به فراموشی سپرده می‌شود.

B. Conguilhem, "the death of man", p. 72.

۱۴. به ویژه، بنگرید به:

Of Grammatology, pp. 14. 158-9.

۱۵. به ویژه، بنگرید به نظرات آلتوسر در باب «*دانش زمینه‌ی ایدئولوژیک*»، در:

For Marx, trans. Brewster (New York: Pantheon, 1969), p. 70.

16. "What is Enlightment?", in *The Foucault Reader*, ed. Paul Rabinow (New

York: Pantheon, 1984), p. 50.

۱۷. فوکو در این جا گشایشی راهبردی برای نقدی فمینیستی از مفهوم انسان فراهم می‌کند، هرچند که خود او از این موقعیت بهره‌یی نگرفته است. بنگرید به:

Kelly Oliver, *Womanizing Nietzsche: Philosophy's Relation to the "Feminine"* (London: Routledge, 1995).

در این کتاب البته اشاره‌یی به فوکو نشده است. کتاب ارزشمند زیر نیز با آثار بعدی فوکو، به ویژه *کاربرد لذت* و *مراقبت از نفس* سر و کار دارد:

Louis McNay, *Foucault and Feminism* (Cambridge: Polity Press, 1992).

هم‌چنین، بنگرید به:

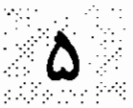
David M. Halprin, *Saint-Foucault: Toward a Gay Hagiography* (New York: Oxford University Press, 1995).

این کتاب تاثیر *تاریخ جنسیت* (جلد نخست) فوکو بر مجامع زنان و مردان هم جنس‌گرا را بررسی و تشریح می‌کند. ارزیابی سیاسی هالپرین از **شورمیشل فوکو** جیمز میلر (صص، ۸۵-۱۴۳) فوق‌العاده و البته حائز اهمیت است.

۱۸. برای ملاحظه‌ی تفسیری بر این نمودارها، بنگرید به:

Ramela Major-Poetzl, *Michel Foucault's Archaeology of Western Culture* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1983), pp. 156-63.

19. Gilles Deleuze, *Foucault*, trans, Seán Hand (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), pp. 120-1.



بارت: اس / زد

اگرچه *اس / زد* بارت در ۱۹۷۰، درست چهار سال پس از «مقدمه بر تحلیل ساختاری روایت‌ها» انتشار یافته، استدلال‌های این دو متن وسیعاً متضاد یکدیگر هستند[1]. مقدمه‌ی پیشین بر روایت‌شناسی، که در صدد بود مطالعه‌ی روایت را بر اساس زبان‌شناسی استوار کند، بیانیه‌یی برای ساختارگرایی نیز به شمار می‌رفت:

> طبیعی است که ساختارگرایی که به تازگی در حال گسترش است باید شکل [روایی] را به عنوان یکی از نخستین توجهات خود در نظر گیرد ـ هدف اساسی ساختارگرایی این نیست که با توصیف «زبانی» [لانگ] که بی‌نهایت بیان [پارول]ها محصول آن بوده و می‌توانند در آن تکوین یابند بر آن‌ها سلطه و احاطه یابد. در مواجهه با بی‌نهایت روایت‌ها، و چندگانگی نقطه‌نظرها ــ تاریخی، روان‌شناسانه، جامعه‌شناسانه، قوم‌نگارانه، زیبایی‌شناسانه، و غیره ــ یی که می‌توان از آن دیدگاه به مطالعه‌ی روایت‌ها پرداخت،

تحلیل‌گر [ساختارگرا] خود را در موقعیتی کمابیش مشابه با موقعیت سوسور می‌یابد؛ سوسور نیز با عدم مجانست زبان (لانگ) مواجه و درصدد استخراج یک اصل طبقه‌بندی کانونی مرکزی برای توصیفات از دل اغتشاش ظاهری پیام‌های منفرد بود[۲].

در این میان، *اس / زد* با امتناع از پذیرش نوع عمل‌کرد بودایی‌انی آغاز می‌شود که در تلاش بودند تا کل چشم‌انداز [عالم] را در دانه‌ی خردلی ملاحظه کنند. هزینه‌ی مطالعات روایت‌شناسانه (از جمله مطالعات روایت‌شناسانه‌ی بارت، که کوشش داشت همه‌ی روایات را در یک ساختار واحد مدنظر قرار دهد) هزینه‌یی‌گران بود. بدین ترتیب که، «تفاوت» ذاتی هر متن، قربانی تلاش برای یافتن «واحد تک اسطوره‌یی» [روایت‌ها] می‌شد. از این‌رو، تحلیل‌گر روایت با ضرورت یک گزینش بدواً روش‌شناسانه مواجه بود؛ گزینش یکی از این دو روش: «یا جای دادن همه‌ی متون در یک نوسان تشریحی، هم‌سان‌سازی آن‌ها تحت مداقه‌ی یک علم 'نا ـ متفاوت' (*اس / زد*، ۹) و وادارسازی‌شان به بازپیوست به نسخه‌یی که ما مجبورشان می‌کنیم برگرفته از آن نسخه تلقی شوند؛ و یا تحویل هر متن، نه به فردیت‌اش بل که به کارکردش، ایجاد ربط میان بخش‌های گوناگون متن، به وسیله‌ی یک «پارادایم تفاوت» نامحدود ــ حتا پیش از آن که سخنی از آن متن به میان آوریم ــ و متن را تابع یک گونه‌شناسی اساسی، یک ارزیابی ساختن در بدو امر» (۳). بارت خود در «مقدمه ...» راه نخست را برگزیده، حال آن که در *اس / زد* راه دوم را برمی‌گزیند. بارت در مطالعات درخشان‌اش درباره‌ی روایت کتاب مقدس، در تحلیل‌اش از سفر تکوین ۳۲-۲۲:۳۲ و اعمال رسولان

۱۱-۱۰، بر این تغییر جهت تصریح می‌کند[۳]. با این حال، با توجه به پیش‌کش‌نامه‌ی *اس / زد*، در واقع شرایطی که منجر به چنین تحولی شد سمینار دو ساله‌ی بارت طی سال‌های ۹-۱۹۶۸ در ***آموزشگاه عملی مطالعات عالی*** درباره‌ی **سارازین** بالزاک بود. بارت این رمان کوتاه را به ۵۶۱ واحد خوانشی یا lexia بخش کرده (یا خرد می‌کند)، و آن‌ها را در پنج رمزگان و ۴۸ کنش متوالی ("proairetism") دسته‌بندی می‌کند. او سپس متن خود را به ۹۳ «پریشان گفت» (چنان که ریچارد هوارد در یادداشت مقدماتی‌اش می‌نامد [x]) بخش می‌کند.

بارت در عزم به تأسیس یک گونه‌شناسی اساسی متون، در نظر دارد تا اثر خود را نیز کمابیش به منزله‌ی واکنشی به مطالعات فوکو در مورد شناخت‌ها و آثار آلتوسر درباره‌ی علم و ایدئولوژی جهت‌دهی کند. در نگاه بارت، ارزیابی مقدماتی یک متن نه می‌تواند مبتنی بر علم باشد و نه مبتنی بر ایدئولوژی؛ بل که، این ارزیابی مقدماتی باید مبتنی بر عملِ نوشتن باشد. از این رو، با این ارزیابی مقدماتی می‌توان قائل به دو گونه متن شد: متن نوشتنی، که خواننده را به خالق نوشتاری دیگر مبدل می‌کند؛ و متن خواندنی که خواننده را بیکاره، «بی‌کنش» و نامنعطف می‌سازد (۴). مدافعه‌ی بارت از متن نوشتنی به موازات شرح فوکو از محصولات ادبی کلاسیک در تقابل با «متن مدرن» است، که در آن، تفکر دوباره در قالب ادبیات مطرح می‌شود و به گونه‌یی خلاقانه وضعیت‌اش را برهم می‌زند. در این جا بارت با آن چه که خود برداشتی «نیچه‌یی» از تأویل می‌نامد، هم پیمان می‌شود. نیچه در **فراسوی نیک و بد** و در دیگر نوشته‌های‌اش، استعاره‌ی جهان به مثابه‌ی یک متن را به کار می‌برد[۴]. چنین استعاره‌یی اغلب به منزله‌ی ردّ قطعی حقیقت و به عنوان نوعی شخصیت‌بخشی به تأویل به مثابه‌ی فراافکنی معنا بر یک متنِ خوانده شده است. اما در نظر

گرفتن این که متن تأویل‌های چندگانه اما جانبدارانه‌یی را موجب می‌شود لزوماً بدین مفهوم نیست که معنای متن، معنایی نامعین و مبهم است. متن امکان خوانش بهتر و کامل‌تر را باز می‌گذارد، خوانش‌هایی که هر یک از آن‌ها ممکن است با اعتقاد راسخ در پیش گرفته شوند. آن چه نیچه و بارت با آن مخالفت دارند این دیدگاه خطا است که تنها روش‌ها و موضوعات علمی در لحظه‌ی خاصی از تاریخ خود صدق می‌کنند. از این رو، نیچه در *حکمت شادان* می‌نویسد: «تنها تأویل توجیه‌پذیر از جهان باید تأویلی باشد که در آن شما توجیه شده باشید، زیرا می‌توان با تأویلی به صورت علمی به مفهوم منظور شما (یعنی به طور مکانیکی؟) عمل را تداوم داده و پژوهش کرد که شمارش، محاسبه، سنجش، ملاحظه و لمس کردن و نه چیزی بیش از این را مجاز می‌شمرد، که این یعنی خامی و عوامیت، البته اگر بیماری روانی، و بلاهت، نباشد»[۵]. بارت هم چون فوکو، به پیشواز گسست در ضوابط بازنمایی و محاکات می‌رود (۵). اما او در انجام این کار و در پاس‌داشت تکثر متن، از سر بی‌دقتی و «بی‌تفاوتی»، همه‌ی تاویل‌ها را به عنوان تأویل درست‌پذیرا نمی‌شود (۶). متن فروکاست‌پذیر به موارد بیرون از خود، یا به تمامیت مفروض خویش نیست، بنابراین ساختار روایی آن هیچ‌گاه چیزی بیش از بخشی از تکثر آن نخواهد بود.

در نظر بارت، یکی از مهم‌ترین پیشرفت‌ها در زبان‌شناسی که منجر به تصدیق دوباره‌ی تکثر متنی شده، تمایزگذاری یلمسلف میان دلالت معنایی و دلالت ضمنی بوده است. از آن جا که یلمسلف بر این عقیده بود که زبان‌شناسی، همانند هر علم دیگر، تا حد بسیاری مسوولیت پی‌ریزی موضوعات مورد پژوهش خود را بر عهده داشته، زبان‌شناسان را به تأمل بر پیامدهای شناخت‌شناسانه‌ی آثار خود برانگیخته است[۶]. هرچند

نظریه‌ی دلالت ضمنی یلمسلف به خاطر قایل شدن به یک پایگان معانی از سوی نشانه‌شناسان به شدت مورد انتقاد قرار گرفته ـ «دلالت معنایی همان معنای نخست نیست، اما وانمود می‌کند این گونه است» (۹) ـ با این همه، بارت خواهان حفظ اهمیت آن نظریه، به عنوان مشارکتی اساسی در فهم تکثر متنی است (۸). از آن جا که متن چند معنایی است، خوانش فرآیندی است فعال‌تر و بسیار پیچیده‌تر از آن چه جمله‌ی خبری «من متن را می‌خوانم» از آن حکایت دارد. این توالی فاعل، فعل، مفعول، [I read the text] معرف فاعل ثابتی است که با قطعیت در حال فعالیت بر روی یک مفعول مفروض است، حال آن که در عمل، «من» یک چندگانگی است که پیشاپیش از (و به وسیله‌ی) تکثر متون، پیش از آغاز به خواندن متن بعدی، ترکیب یافته است. حتا مفاهیم فاعلیت و مفعولیت تمایزپذیر، تصاویری فروکاهنده در خدمت تثبیت و تمایزگذاری میان موارد شدیداً فرار در تجربه‌ی انسانی‌اند. از این گذشته، خوانش در رابطه با عمل مجزا، خلاق، و متقدم نوشتار وضعیتی انگل‌وار ندارد. خوانش نیز اثر، کار، و حتا گونه‌یی نوشتار است. در این جا بارت شدیداً به برداشت آلتوسر از فرآیندهای خوانشی مارکس واکنش نشان می‌دهد[۷]؛ اما بارت به منظور پاسخ‌گویی به آلتوسر و مطرح کردن نظریه‌ی خوانش خود، با بیانی خارق‌العاده، می‌خواهد به تجربه‌ی واکنش در برابر چند صدائی بودن بینامتنی متون به لحاظ نحوی برسد (۱۱-۱۰): خوانش، به عنوان شکلی از کار، عملی از مقوله‌ی lexeology است که البته بخشی از تولید متن به شمار می‌رود. اما همان گونه که مارکس نوعی کارنابیگانه را مدنظر قرار می‌دهد که کارگر در آن کار و به وسیله‌ی آن کار، تحقق خویش را می‌یابد (برای مثال؛ ب آ، ۴۷)، بارت نیز lexeology را به عنوان نوعی خوانش نابیگانه در نظر می‌گیرد که مولد خواننده است. از این جنبه، خوانش نه با

متن پایان می‌پذیرد نه با «من»؛ بل که، محک چنین خوانشی در کارکرد آن جای دارد (اس / زد، ۱۷).

اما در این جا عامل تعین‌پذیر، خود زبان است: «در واقع، خواندن یک کار زبانی است». (۱۱). از یک جهت، متن از میان من می‌گذرد؛ من در جهت نامیدن، باز نامیدن، یا ننامیدن معناهای متنی در وجهی ضرورتاً کنایی عمل می‌کند که البته فراموش‌گر است، هرچند تقلا می‌کند تا به خاطر بسپارد. چرا که در روند گزینشی بودن محتوم التفات و توجه، خوانش با فراموشی ممکن می‌شود.

مطالعه‌ی متون فهم شده با چنین فرآیند خوانشی مستلزم نوآوری روش‌شناسانه‌یی است که بارت در خوانش خود از *سارازین* عرضه می‌کند. روش بارت بیش از آن که پی‌ریزی تصویری یگانه از متن ــ چنان که در مطالعه‌ی ادبی کلاسیک معمول بود ــ باشد، کوششی در جهت بازبینی متن در حرکت آهسته است. خوانش در نظر او به معنای «ترکیب‌زدایی»، در مفهوم سینماتوگرافیک آن است (۱۲)؛ این خوانش وسیله‌یی برای بررسی فریم به فریم یک متن است. در یک چنین رویه‌یی، تفسیر به عنوان انحرافی نمود پیدا کرده (یا مداخله می‌کند) که به طور سنتی برای گفتمان‌های دانش مناسب نیست (۱۳). هرچند بازگشت‌ـ پذیری‌های محدود از طریق بازنمایی اجزای متن ممکن است، رویه‌یی نظیر آن چه که بارت به خدمت می‌گیرد به نظم متوالی متن وفادار است و از این‌رو، الگوهای چشم داشت، تکرار و انحراف آن را رعایت می‌کند. از آن جا که این الگوها، با دریافت‌شان تعیین می‌شوند، بارت این آحاد خوانشی بسیط را "lexia"ها می‌نامد. به نظر می‌رسد که اندیشه‌ی بارت درباره‌ی متن به عنوان موضوعی قالب یافته در lexiaهای چندگانه‌یی چون یک چند وجهی (۱۴)، نوعی بسط انگاره‌ی سه وجهی فوکو است که

در نظر او استعاره‌یی برای شناخت به شمار می‌رفت[۸]. هر نوع نقادی ادبی مفروض احتمال دارد که به یک جنبه یا جنبه‌ی دیگری از متن تقدم دهد، حال آن که برخلاف این، در رویه‌ی بارت به طرح‌ریزی خصلت «استریوگرافیک» متن قناعت می‌شود (۱۵). گذشته از این، lexeology بارت به جای پذیرش عمل مصرف متنی، متعهد به ضرورت خوانش‌های چندگانه و مشتاق آن است.

بارت، تنها با بررسی عنوان و نخستین جملات *سارازین*، پنج رمزگانی را کشف می‌کند که همه‌ی دیگر دال‌های متنی داستان را می‌توان در زیر آن دسته‌بندی کرد. از آن جا که روش کار بارت روشی استقرایی است، نهایت مقصود او از این پنج رمزگان این است که رمزگان جامع همه‌ی روایت‌ها باشند. اما در واقع، دفاع او از بازخوانش (۱۶) نشان می‌دهد که این رمزگان چیزی ماناتر از یک نظم قابل تشخیص حاصل شده از طریق خوانش خاصی از یک متن مفروض نیست. آشکارا به همین دلیل است که بارت شرح خود از رمزگان را شدیداً بر تحلیل‌اش از سه lexia ی نخست در داستان متکی می‌سازد. هنگام که خواننده متوجه مسأله‌ی عنوان داستان شده و می‌پرسد که *سارازین* کیست یا چیست، **رمز هرمنوتیکی** وارد عمل می‌شود. این رمز دربرگیرنده‌ی همه‌ی آن آحاد متن است که با چنین پرسشی مرتبط بوده یا یک چنین معمایی را تشکیل می‌دهند. چنان که از این داستان مربوط به دوسویگی جنسی برمی‌آید، پسوند زنانه‌ی اسم داستان (e در Sarassine) دال مهمی در این رمز است. اما از آن جا که زنانگی در دلالت‌های ضمنی گوناگون‌اش با دیگر عناصر در سرتاسر متن درآمیخته و در میان‌کنشی با آن‌هاست، دلالت‌های ضمنی زنانگی متضمن رمز معنایی داستان می‌شوند که تا حد زیادی با عدم ثبات و پراکندگی دلالتی تشخص می‌یابد (۱۹). از این رو، این رمز دال‌های ضمنی در lexia

را دربرمی‌گیرد (۱۷). نخستین جمله‌ی داستان بالزاک ــ«من سخت در دام یکی از آن خیالات خامی افتاده‌ام» (۲۲۱) ــ معرف رمزنمادین گسترده‌ی داستان است که بر اساس الگوهای آشنای برابرنهادهایی از قبیل خواب و بیداری، درون و برون، سرما و گرما، زندگی و مرگ بنا شده‌اند. وظیفه‌ی عمده‌ی این رمز نشان دادن این نکته است که ساختار چند ظرفیتی و بازگشت پذیرش به گونه‌ای است که، احتمالاً خواننده به محض آن که الگوی آن را تشخیص دهد، تقریباً از هر نقطه می‌تواند وارد آن شود (۱۹). برای مثال در نظر بارت، خیال خام «نشانگر مناسبت» متباین میان آن اصطلاحات کلیدی‌یی است که رمز نمادین داستان را شکل می‌دهند. هنگامی که پریشان خیالیِ بند نخست روایت با مکالمه برهم می‌ریزد (lexia # ۱۴)، رمز پروایرتیک وارد عمل می‌شود. مفهوم ارسطویی Proairesis به قوه‌ی عقلانی تعیین حاصل، پیامد، یا نتیجه‌ی یک کنش اشاره دارد (۱۸). بارت (احتمالاً در مخالفت با تعریف مشهور ای. ام. فورستر از «پی رنگ» به عنوان «کاراکترها در جریان کنش») خاطرنشان می‌کند که این گفتمان است و نه کاراکترها که کنش در این مفهوم را معین می‌کند (۱۸). این بدان خاطر است که رمزپروایرتیک نتیجه‌یی انباشت و دسته‌بندی جزئیات وقایع در داستان به وسیله‌ی خواننده است. این توالی هنگامی به وجود می‌آید که به نوعی از جزئیات نامی، از قبیل «قرار ملاقات» یا «قتل»، داده می‌شود. در نهایت، همه‌ی این رمزگان جزئی از رمز فرهنگی‌اند که دربرگیرنده‌ی نظام‌های دانش گوناگونی است که متن به آن‌ها رجوع می‌کند (۱۸)؛ اما جلوه‌ی بارز رمز فرهنگی در یک «آوای جمعی و بی‌نام که در تجربه‌ی سنتی آدمی ریشه دارد» (۱۸) است. این جنبه‌ی «موجز» رمزفرهنگی در ابزار باریک‌بینانه‌یی نمود می‌یابد که بدان وسیله ثروت خانواده‌ی لانتی حاصل می‌شود: «میهمانی‌های پرآشوب»

(lexia #۳) و جزئیات گوناگون زندگی آن‌ها در یک خانه‌ی شخصی در فوبورسن انوره. اما چنین عناصری در رمز فرهنگی بیش‌تر ارجاعاتی به «یک علم یا بدنه‌ی دانش»اند تا تلاشی در جهت بازپی‌ریزی فرهنگی که این عناصر به آن ارجاع کنند (۲۰).

بارت دقت‌دارد تا درباره‌ی سوءاستفاده از این‌رمزگان به خوانندگان‌اش هشدار دهد. تلاش او در این جهت نبوده است تا از رمزگان مذکور به صورت دقیق‌تر به منظور ابقای چند ظرفیتی و بازگشت‌پذیری بالقوی‌شان تعریفی به دست دهد. متن، بی‌که یگانه و متناهی باشد، پیوسته در حرکت است؛ و هر رمزی تنها با «رفت و برگشت‌ها»ی‌اش شناخته می‌شود (۲۰). از این رو، رمزها «پاره‌های بسیار آن چیزی هستند که از پیش خوانده شده، نگریسته شده، انجام شده و تجربه شده بوده است؛ رمز دوباره برخاستن آن *از پیشی‌ها* است» (۲۰). هر رمز به صورت قاطع از دیگر رمزها جدا نبوده، و صرفاً به وسیله‌ی خواننده به صورت تحلیلی ساخته نمی‌شود. رمزها مانند آواهای بیرون صحنه‌اند که خاستگاه آنها هنگام تبدیل‌شان به نوشتار گم می‌شود. (بارت در این جا به بحث *از گراماتولوژی*[۹] دریدا بسیار نزدیک می‌شود). فضای استریو گرافیک نوشتار آن جاست که رمزها با یکدیگر مصادف شده و می‌توان آن‌ها را به منزله‌ی آوای حقیقت (رمز هرمنوتیکی)، آوای شخص (رمز معنایی، آوای نماد (رمز نمادین)، آوای تجربه (رمز پروایرتیک) و آوای علم (رمز فرهنگی) شنید.

در این مفهوم، علم برای بارت بسیار شبیه به مفهوم علم در نزد مارکس و انگلس است که اعتبار فهم جامع فرآیندهای دیالکتیکی طبیعت، در مقابل اندیشه‌ی یکپارچه‌نگر متافیزیکی، را به داروین بخشیدند. از این رو انگلس در *سوسیالیسم: اوتوپیایی و علمی* این درک علمی نوین (داروینی) را

پیش‌نهاد می‌کند: «هر موجود انداموارى هر لحظه همان است و همان نیست؛ هر لحظه برخی سلول‌های پیکرش می‌میرند و برخی دیگر خود را از نو می‌سازند؛ در زمانی کم و بیش، ماده‌ی پیکر موجود به صورت کامل تجدید شده، و با دیگر مولکول‌های مواد جایگزین می‌شود، به گونه‌یی که هر موجود انداموار همواره خودش است، و با این حال چیزی دیگر از خود است» (ب آ، ۳۹۰). هم ارز سخنورانه‌ی این دید علمی تضاد و طباق [از صنایع ادبی] است که یکی از «چند صد انگاره‌ی مطرح شده... در طول قرون برای تشکیل نوعی طبقه‌بندی معطوف به نام‌گذاری جهان، یا بنیان‌گذاری‌هایی برای آن» (۲۶) به شمار می‌رود. در این جا، بارت بلندپروازی‌های فن بیانی (و در نتیجه‌ی بسط اخیر) علوم زبان‌ـ شناسی، نشانه‌شناسی، و روایت‌شناسی به حیطه‌ی صورت‌بندی دانش جهان را محتاطانه مورد تأیید قرار می‌دهد. تضاد و طباق ادبی تفکیک فروکاست‌ناپذیر میان متضادها را پذیرا شده، و بدین لحاظ، ماناترین ابزار و وسیله‌ی تأیید تفاوت است (بارت در نخستین بند *اس / زد* تصریح می‌کند که این تفاوت است که «بر بی‌کرانگی متون، زبان‌ها، و نظام‌ها اعمال می‌شود» [۳]). بارت پس از تحلیل بسیار دقیق و نظام‌مند دویست و پنج lexia‌ی *سارازین* به توضیح عنوان کتاب خود بر اساس نظریه‌ی تضادش می‌پردازد. زد (z) به لحاظ نگارشی برابرنهاد اس (s) است. از این گذشته، در داستان، «سارازین اختگی خود را در وجود زامبینلا مجسم می‌کند» (۱۰۷). از این رو، در عنوان متن بارت، علامت « / » که اس و زد را هم از یکدیگر جدا کرده و هم به یکدیگر پیوند می‌دهد، «لبه‌ی برابر نهاد، تجرید محدوده، انحراف دال، شاخص پارادایم، و از این‌رو شاخص معنا» (۱۰۷) است. پس، معلوم می‌شود که گزینش این داستان از سوی بارت چنان که خود می‌گوید تصادفی نبوده است (۱۶).

نقطه‌ی اوج نظریه‌پردازی‌های مطرح شده در *اس / زد*، نظیر نقطه‌ی اوج «از اثر به متن» بارت، یک استعاره‌ی موسیقایی بسط یافته است. lexiaها همانند رشته محاسباتی در یک پارتیتور ارکستراند، و رمزها همانند آواها یا دسته‌بندی‌های ابزاری کمپوزیسیون اثرند. رمزهای معنایی، نمادین، و فرهنگی، همانند اجزای موسیقایی (سازهای) برنجی و کوبه‌یی، در عدم تداوم و طنین سنگین خویش مداومت می‌یابند. رمز هرمنوتیکی، همانند ملودی نواخته با سازهای بادی چوبی، از طریق مجموعه‌یی از جلوه‌ها و هم‌پوشی‌های تأخیری، به حالت یک فوگ، به آشکارگی می‌رسد. رمز پروایرتیک، همانند سازهای زهی، قطعه را در مجموعه‌یی از کنش‌ها، ایقاع‌های آشنا، و الحان در کنار هم نگه می‌دارد. افشای حقیقت و هم پایگی کنش‌ها هم ارز خوانشیِ تنالیته‌اند. این‌ها نه تنها بر تکثر متن کلاسیک اعمال محدودیت می‌کنند؛ بل که هم چنین، به عقیده‌ی بارت، معرف فضایی هستند که متن مدرن در آن فضا به وجود می‌آید (۳۰).

پی‌نوشت‌ها

۱. ویراست انگلیسی متن، به اشتباه، تاریخ انتشار کتاب به زبان اصلی را ۱۹۷۳ ذکر می‌کند. شماره صفحات داخل پرانتزها به ترجمه‌ی زیر اشاره دارند:

Roland Barths, *S/Z*, trans. Richard Miller (Oxford: Blackwell, 1990).

2. "Introduction to the Structural Analysis of Narratives", in *Image-Music-Text*, trans. Stephen Heath (London: Fonta, 1977), p. 80.
3. "Struggle With the Angel", in *Image-Music-Text*, pp. 125-41.
L'analyse structurale du récit: à propos d'Actes 10-11", in *Exégès et Herméneutique* (Paris, 1971), pp. 181-204.

۴. برای مثال، بنگرید به:

Beyond Good and Evil, trans. Walter Kaufmann (New York: Vintage, 1968), pp. 22, 230.

یکی از بهترین مباحث درباره‌ی این کاربرد استعاره نزد نیچه در کتاب زیر در دسترس است:

Alexander Nehamas, *Nietzsche: life as Literature* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985), esp. pp. 62-5.

5. *The Gay Science*, trans. Walter Kaufmann (New York: Vintage, 1974), p. 373.

۶. برای مثال، بنگرید به:

Louis Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, trans. Francis J.Whitfield (Baltimore: Waverly Press, 1953), p. 8.

7. *Reading Capital*, trans. Ben Brewster (London: Verso, 1970), pp. 18-19.
8. *The Order of Things*, trans. Alan Sheridan (New York: Pantheon, 1970), p. 347.
9. Trans. G.C.Spivac (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976), p. 14.

۶

آلتوسر: خوانش سرمایه

متن *سرمایه* حتا در شکل ظاهری نیز فوق‌العاده پیچیده است. سه مجلد مرعوب‌کننده‌ی این متن تقریباً به ۳۰۰۰ صفحه‌ی چاپ شده سر می‌زند. از این میان تنها جلد نخست در دوره‌ی حیات مارکس منتشر شد، و مقدمه‌های وی بر ویرایش‌های اول و دوم این جلد معمولاً به همراه مقدمه‌های انگلس بر نخستین ترجمه‌ی انگلیسی و چهارمین ویرایش آلمانی تجدید چاپ شده است. مارکس از ۱۸۶۳ تا پایان حیات‌اش در ۱۸۸۳ بر روی بخش‌های مختلف متن خود کار می‌کرد. بخش عمده‌ی جلد سوم، قبل از تکمیلِ پیش‌نوشت نهایی جلد نخست در آوریل ۱۸۶۷، نوشته شد. بخش‌های موجود در مجلد دوم پس از تکمیل جلد نخست نوشته شدند. انگلس در مقدمه‌اش بر مجلدات دوم و سوم، پیچیدگی دست‌نوشته‌های مارکس را یادآور شده و دشواری‌هایی را که در روند ویرایش این متون برای انتشار با آن مواجه بوده تشریح می‌کند (مجلدات دوم و سوم *سرمایه* به ترتیب در ۱۸۸۵ و ۱۸۹۴ انتشار یافتند). در نگاهی منصفانه، قطعی به نظر می‌رسد که بخش‌های قابل ملاحظه‌یی از مجلدات

دوم و سوم عملاً از سوی انگلس و در جریان این روند ویرایش نوشته شده باشند. مارکس خود طرح مجلد چهارمی را ریخته بود که بعدها تحت عنوان *نظریه‌های ارزش افزونه* انتشار یافت. انگلس پیش از مرگ‌اش کارل کائوتسکی، ویراستار نشریه‌ی *زمانه‌ی نو* [Die Neue Zeit] را به پی‌گیری کار خود و آماده‌سازی این اثر برای انتشار گماشته بود. مارکس خود بر انتشار ویرایش فرانسوی جلد نخست که به وسیله‌ی ژوزف روی ترجمه، و از سوی موریس لاشاتره در سال ۱۸۷۲ منتشر شد نظارت داشت. و آن را در نامه‌یی به لاشاتره مورد بحث قرار داده، که این نامه در *خوانش سرمایه* مجدداً به چاپ رسیده است[1]. متن فرانسوی با لحاظ کردن تصحیحات و افزوده‌های بعدی مارکس، و همان گونه که خود در نامه‌اش توضیح می‌دهد، ساده‌سازی متن به گونه‌یی که خواندن آن برای کارگران فرانسوی راحت‌تر شود، ویرایش آلمانی کتاب (۱۸۶۷) را مورد اصلاح قرار داده است. تا حد ممکن دسترس‌پذیر ساختن متن برای طبقه‌ی کارگر دغدغه‌ی عمده‌یی برای مارکس بود. آلتوسر در *خوانش سرمایه* ترجمه‌ی فرانسوی روی را به عنوان متن اصلی در نظر گرفته، هرچند به ویرایش آلمانی کتاب که به وسیله‌ی انتشارات دیتس منتشر شده نیز رجوع می‌کند.

خوانش سرمایه مجموعه مقالاتی است که برای همایشی درباره‌ی *سرمایه* در اکول نورمال سوپریور در ۱۹۶۵ نوشته بود. ویرایش نخست این مجموعه، که در همان سال منتشر شد، مقالاتی از رانسیه، ماشری، و استابله را نیز شامل می‌شد که این مقالات در ویرایش ایتالیایی و سپس ویرایش انگلیسی کتاب به منظور تهیه‌ی کتابی موجزتر و هماهنگ‌تر در یک مجلد، حذف شدند. ویرایش انگلیسی کتاب شامل متون نوشته شده به وسیله‌ی آلتوسر و نیز بالیبار است و اساساً در بردارنده‌ی همان مفاد

موجود در نخستین ویرایش فرانسوی است؛ البته، همان گونه که آلتوسر در پیش‌گفتارش خاطرنشان کرده، اصطلاح‌شناسی‌یی که آن دو به کار گرفته‌اند، به عنوان بسط یک ایدئولوژی ساختارگرایانه مورد بدخوانی قرار گرفته است، اما همانند بارت و فوکو، فهم آلتوسر از سوبژکتیویته، زبان و فرهنگ بشری بر تکثر و چندگانگی تأکید دارد نه بر فردیت و یگانگی. در این مفهوم، ساختارگرایی برای او همانند ایدئولوژی آلمانی ایدئالیسم فلسفی است که اندیشه‌ی مارکس را می‌توان به عنوان گسستی قطعی در ضدیت با آن در نظر گرفت[۲].

با این که *سرمایه*، نظیر کتاب مقدس، بیش از آن که از سر دقت خوانده شود هماره مورد بحث بوده، و شیوه‌های معینی وجود دارند که از آن طریق «ما همه *سرمایه* را خوانده و می‌خوانیم» (۱۳)، آلتوسر مدعی است که در طول یک سده‌ی گذشته یا پیش از آن، ما تنها قادر به خواندن *سرمایه* در متن تفاصیل و مشاجرات موجود در تاریخ خود بوده‌ایم؛ ما قادر نبوده‌ایم تا مباحث *سرمایه* را از قید نویسندگانی که آن را برای‌مان خوانده‌اند برهانیم. اما اکنون فرصتی هست تا به ویژه مجلد نخست را برای خود بخوانیم، هرچند این مجلد اغلب و به سادگی به جای کل اثر اشتباه گرفته شده است. به هر حال، آن چه آلتوسر در سر دارد، خواندن *سرمایه* به صورت کامل و «حرف به حرف» است: یعنی این که او قصد دارد تا *سرمایه* را به صورت فلسفی بخواند. در حالی که اقتصاددانان و مورخان، این کتاب را بدون تحقیق درباره‌ی ویژگی موضوع و نوع گفتمان علمی‌اش خوانده‌اند، آلتوسر در نظر دارد تا مسأله‌ی *سرمایه* را، «مسأله‌ی تفاوت خاص موضوع و گفتمان‌اش» قلمداد کند (۱۴). این به معنای تمایزگذاری گفتمان *سرمایه* نه تنها از گفتمان اقتصاد کلاسیک، بل که از «گفتمان فلسفی (ایدئولوژیک)» مارکس جوان است که در نوشته‌های

پیش از *ایدئولوژی آلمانی* یافت می‌شود. آلتوسر این مسأله‌ی شناخت‌ـ‌شناسانه را این گونه باز صورت‌بندی می‌کند:

> آیا *سرمایه* صرفاً محصول ایدئولوژیکی در میان دیگر محصولات ایدئولوژیک، اقتصاد سیاسی در یک قالب هگلی، تحمیل مقولات انسان‌وار انگارانه‌ی تعریف شده در «آثار اولیه»ی فلسفی به قلمرو واقعیت اقتصادی، و تحقق خواست‌های ایدئالیستی [مطرح در] *مساله‌ی یهود* و *دست‌نوشته‌های ۱۸۴۴* است؟ آیا *سرمایه* صرفاً تداوم یا حتا نقطه‌ی اوج اقتصاد سیاسی است که مارکس هم موضوع و هم مفاهیم خود را از آن وام گرفته است؟ و آیا *سرمایه* نه با موضوع خود، بل تنها با روش‌اش (دیالکتیکی که از هگل وام گرفته) از اقتصاد سیاسی متمایز می‌شود؟ یا این که برخلاف آن، *سرمایه* در موضوع، نظریه، و روش خود یک تحول شناخت‌شناسانه‌ی واقعی را شکل می‌دهد؟ آیا *سرمایه* لحظه‌ی کشف یک رشته‌ی نوین ... سرآغاز مطلق تاریخ یک علم را باز می‌نمایاند؟ (۱۵).

مطرح کردن یک چنین پرسشی، بدین گونه، دربردارنده‌ی دلالت‌های بی‌شماری، نه تنها برای فهم مارکس، که برای فهم فلسفه و خوانش انتقادی است.

آلتوسر پیش‌بینی می‌کند که اگر روزی تاریخ نیمه‌ی دوم سده‌ی بیستم از یک فاصله‌ی انتقادی نگریسته شود، به مثابه‌ی زمانه‌یی در فرهنگ انسانی جلوه خواهد کرد که ساده‌ترین اعمال هستی ــ دیدن، شنیدن، سخن گفتن، خواندن ــ به صورتی نظام‌مند مورد پژوهش و اندیشه قرار گرفته است. از این جنبه، اندیشه و سرمشق مارکس، نیچه، و فروید میراث شناخت‌شناسانه‌ی مانایی را فراهم می‌کنند. با این حال، این بدان معنی

نیست که در حال حاضر، می‌توان مارکس را صرفاً با تقلید از شیوه‌ی خود در خوانش دیگران خواند، چرا که مارکس خود تنها به یک شیوه به خوانش نپرداخته است. به عقیده‌ی آلتوسر، مارکس گاه، مثلاً در *دست‌نوشته‌های* ۱۸۴۴، صرفاً «با نگاه اجمالی» چنان به سادگی به خوانش می‌پردازد که گویی جوهره‌ی جهان تاریخی بشر را می‌توان به صورت شفاف در هستی عینی‌اش خواند. هنگامی که او به این شیوه می‌خواند، به صورتی غیرانتقادی در اسطوره‌ی مذهبی خوانش با گالیله سهیم می‌شود که در نظر داشت تا کتاب کبیر عالم را بخواند (۱۶). بنابراین، مارکس در آثار اولیه‌اش هنوز گرفتار آن چیزی بود که فوکو به عنوان شناخت بازنمایی به آن اشاره دارد. با این حال، در *سرمایه* خوانش مارکس تصدیق‌کننده‌ی «ناشفافی امر بی‌واسطه» (۱۶) و تفاوتی است که میان امر خیالی و امر حقیقی برقرار است. آلتوسر اسپینوزا را به خاطر داشتن خوانشی نزدیک به این گونه خوانش تحسین می‌کند. در این جا به نظر می‌رسد که آلتوسر پا را از معدود اشارات پراکنده‌ی مارکس و انگلس به اسپینوزا (مثلاً، ب آ، ۳۸۸ و ۳۲۸) فراتر گذاشته و می‌خواهد به نظریه‌ی خوانش او در *رساله‌ی الاهی ـ سیاسی* (فصل چهارم) رو کند که متنی بنیادین برای نظریه‌ی انتقادی به شمار می‌رود[۳]. اسپینوزا در عزم خود به خواندن حرف به حرف کتاب مقدس، با مسائلی مشابه با آن مسائلی مواجه بود که لاکان در خواندن فروید، و آلتوسر در خواندن مارکس به یک شیوه با آن روبه‌رو شدند. مسأله‌ی نخست این بود که، انبوهی از خوانش‌ها (یا بد خوانش‌ها)ی پیشین موجود بوده که اسپینوزا آن‌ها را در حاشیه‌نویسی‌ها بر کتاب مقدس می‌یافت؛ و مسأله‌ی دوم این واقعیت است که کتاب مقدس (هم چون آثار فروید و مارکس) فقط گویای چیزی واحد نیست. خواندن کتاب مقدس به صورتی یکپارچه، مستلزم تمایزی انتقادی میان

معنا و حقیقت است؛ یا به عقیده‌ی آلتوسر، تمایز میان امر خیالی و امری حقیقی. اصطلاح «خیالی» را که آلتوسر از لاکان برگرفته، بر یک کلیت یا وحدت متقدم دلالت می‌کند که غیبت آن، خواننده را از متن بیگانه می‌سازد. در نظر اسپینوزا این تمایز شدیداً با آن تمایزی در ارتباط است که میان شیء واقعی و ایده‌ی شیء وجود دارد و جوهره‌ی دانش را تشکیل می‌دهد. به عقیده‌ی آلتوسر، این هر دو تمایزگذاری اهمیتی اساسی برای مارکس داشته‌اند (۴۰).

شاید مهم‌ترین پیامد خوانش سرمایه به صورت تمام و کمال و حرف به حرف این است که این رویه به متن اجازه می‌دهد تا چگونگی خوانش خویش را به خواننده‌ی خود بیاموزد. از این رو، آلتوسر صادقانه می‌پذیرد که آن چه را که گمان می‌کرده کشفیات انتقادی خود وی بوده، و در *دفاع از مارکس* به شرح آن پرداخته، بعدتر در نوشته‌های مارکس و انگلس در *سرمایه* حاضر یافته است (۲۹-۲۸). آن جزئیات متنی‌یی که آلتوسر آن‌ها را از نظر دور داشته بود، جزئیاتی که در اشکال کنایات و مباحث موجود در پس استعاره نهان شده بودند، اهمیت قابل ملاحظه‌یی در *خوانش سرمایه* پیدا می‌کنند. آلتوسر، به منظور تسریع نوع خوانشی که گمان می‌کند برای خواندن *سرمایه* نیاز است، گزارش مشروحی از خوانش مارکس از اسمیت و ریکاردو به دست می‌دهد (۳۰-۱۸)؛ خوانش مارکس در یکی از بخش‌های *سرمایه* آمده است که آلتوسر پیش از این، آن را نادیده گرفته بود (س-ج ا، ۸-۵۳۷). گاه، هنگامی که مارکس به خوانش اقتصاد کلاسیک می‌پردازد، خوانش او یک «خوانش تئوریک واپس‌نگرانه» (۱۸) است که در آن به ارزیابی نقاط ضعف و قوت اسمیت یا ریکاردو پرداخته و سپس متون آن‌ها را با آن چه که ایشان از نظر دور داشته بودند، تکمیل می‌کند. هرچند آلتوسر این نمونه را نقل نکرده،

مارکس در *ارزش، قیمت و سود* خاطرنشان می‌کند که ریکاردو در رد این مغالطه که قیمت‌ها را دستمزدها تعیین می‌کنند بر دیگران تقدم دارد، و اسمیت در عین حال که این نکته شامل حال وی نمی‌شود، در انجام پژوهش‌هایی علمی‌تر، بر ریکاردو تقدم دارد، اما با این همه مغالطه‌ی مذکور را در دیگر بخش‌های نوشته‌اش به کار می‌گیرد (ب آ، ۱۹۱). مارکس این تناقض اسمیت را با استناد به در *باب اصول اقتصاد سیاسی* ریکاردو تصحیح می‌کند. تکمیل اندیشه‌ی یک متن با اندیشه‌ی متنی اخیرتر، البته قراردادی عادی در خوانش انتقادی است. با این حال، گونه‌ی بسیار متفاوتی از خوانش وجود دارد که آلتوسر آن را «خوانش علامتی» می‌نامد (۲۸). آن چه در این جا مطرح است صرف کمال یا سازگاری ملاحظات نیست، بل که مسأله‌ی مطرح حالت ملاحظه است و این که چگونه این ملاحظه به نوبه‌ی خود موضوع بینش را معین می‌کند. خطای باصره‌یی که بدین وسیله جلوه‌گر می‌شود نا-بینشی در درون بینش است (۲۱). در این رابطه، انگلس مقایسه‌یی در خور میان کشف اکسیژن توسط جوزف پریستلی به وسیله‌ی شیمی فلوژیستنی و کشف ارزش افزونه از سوی اقتصاددانان کلاسیک صورت می‌دهد (س-ج ۲، ۱۵). این نابینشی موجود در آن هردو بینش است که وسیله‌ی ایجاد انقلابی متعاقب را در کل علوم شیمی و اقتصاد فراهم می‌کند. چنین لحظاتی در تاریخ یک علم، مشخص‌کننده‌ی محدوده‌های توانایی آن است. «[یک علم] تنها می‌تواند مسائل را در محدوده و در افق یک ساختار تئوریک معین، در حیطه‌ی مسأله‌ساز خود، مطرح کند که وضعیت مطلق و معین امکان، و از این رو تعیین مطلق اشکالی که در آن همه‌ی مسائل باید مطرح شوند را برقرار می‌کند» (۲۵). دستاورد *سرمایه*، انقلاب در مسأله‌ساز قدیمی اقتصاد ــ که فوکو آن را شناخت ثروت می‌نامد ــ در تمامیت آن بود.

آلتوسر با ایجاد تمایزی میان خوانش تئوریک واپس‌نگرانه‌ی مارکس و خوانش علامتی خود، بخش دوم *خوانش سرمایه* را آغاز کرده و در صدد است تا شرحی از موضوع سرمایه به دست دهد که محصول روش تحلیل یکه‌ی مارکس باشد. آلتوسر توضیح می‌دهد (۷۳) که مسأله‌ی «تقسیم کار» (که بخشی از موضوعات مورد بحث در همایش ۱۹۶۵ را تشکیل می‌داد) وی را بر آن داشته تا رابطه‌ی مارکس با آثار خود را مورد بحث قرار دهد. آلتوسر، با پژوهش در آثار مارکس برای یافتن «تصویر» او از تکلیف خویش، هم چنین در تلاش برای «یافتن آن مسأله‌ی شناخت‌ـ شناسانه‌ی اساسی‌یی» است که «موضوع فلسفه‌ی مارکسیستی را تشکیل می‌دهد» (۷۳). مارکس زمانی به شناسایی تظاهرات ایدئولوژیک ایدئالیسم آلمانی، که بخشی از آثار اولیه‌ی خود وی بوده، می‌رسد؛ زمانی در جهت نه تنها فهم جهان بل که تغییر دادن آن با قدرت دانش انقلابی، از آن ایدئولوژی می‌بُرد؛ و زمانی مجدانه پژوهش اولیه و ضروری برای فهم شیوه‌ی تولید سرمایه‌داری را در پیش می‌گیرد که از امیدواری الوهی هگل به «پیروزی مذهبی خرد» می‌گسلد (۴۴) ــ پس این با برخوردها فلسفه در چه جایگاهی قرار می‌گیرد؟ آلتوسر در تلاش برای پاسخ‌گویی به این پرسش، نخست متوجه آن متونی از مارکس می‌شود که به نظر می‌رسد صراحتاً بازتاب رویه‌ی فلسفی وی هستند: پیش گفتار سال ۱۸۵۷ بر *گامی در نقد اقتصاد سیاسی*، و فصل دوم *فقر فلسفه*. با این حال، آلتوسر در خوانش این متون با دو مسأله مواجه می‌شود: نخست این که، هرچند این متون ابزار تشخیص موضوع فلسفه‌ی مارکسیستی را مهیا می‌کنند، مفهوم صریحی از آن به دست نمی‌دهند. دوم آن که به منظور مقایسه‌یی میان وضع فلسفه پیش و پس از گسست شناخت‌شناسانه‌ی مارکس از ایدئولوژی فلسفی آلمانی، ضروری است که روش خوانش

علامتی مارکس و اصول فلسفی‌اش با یکدیگر سازگار شوند. مختصر این که، آن پرسش‌های انتقادی‌یی که فرد بیش‌تر تمایل به پرسیدن‌شان از مارکس دارد، دقیقاً همان پرسش‌هایی هستند که مارکس، با الگوی خاص خود، پرسیدن آن‌ها را به خواننده‌اش می‌آموزد. اکنون روشن می‌شود که چرا آلتوسر پیش از آن (۱۵) خوانش فلسفی را «خوانش مجرمانه» می‌نامد: زمانی که فرد با رویه‌ی انتقادی ـ فلسفی مارکس («خوانش علامتی» وی) مواجه می‌شود، همه‌ی بی‌گناهی و معصومیت‌اش از دست می‌رود. یا، چنان که یکی دیگر از استعارات آلتوسر حاکی از آن است، امکان انجام مقایسه‌یی میان اجزای فلسفه‌یی که مارکس شرح و تصویر کرده با آن چه که در محاق افتاده (یا می‌افتد) وجود ندارد، زیرا حتا آغاز چنین مقایسه‌یی به معنای افکندن پرتو انتقادی مارکسیستی بر آن محاق است. پس، تفاوت خاص موضوع کتاب *سرمایه* «هم پیدا و هم پنهان، هم حاضر و هم غایب است... و این به دلایل ناشی از ماهیت حضور آن، به دلایل ناشی از تازگی بهت‌آور کشف انقلابی مارکس است» (۷۸). هم چون همه‌ی نوآوری‌ها، کشف مارکس نیز از فرط خیرگی کورکننده است.

همان گونه که آلتوسر خاطرنشان می‌کند (۸۰)، مارکس اغلب کشف خود را در این سه مفهوم خلاصه می‌کند: ارزش و ارزش مصرفی، کار مجرد و کار مشخص، و ارزش افزونه. آلتوسر تاکید می‌کند که وجه یکه‌ی این مفاهیم آن است که برای غلبه بر انتزاع (تجرید) یا تمایزگذاری میان ایده‌ی یک موضوع و خود موضوع، طرح‌ریزی شده‌اند. در این جا «انتزاعات علمی به حالت واقعیات تجربی وجود دارند» (۱۲۴). اما به زودی، حتا از سال ۱۸۹۵، در تبادل نظر میان کنراد اشمیت و انگلس درباره‌ی مفهوم ارزش نزد مارکس، این وجه یکه‌ی مفاهیم مارکس روبه محو شدن می‌گذارد. در حالی که اشمیت به «قانون ارزش» مارکس به

عنوان یک «قصه‌ی تئوریک» ضروری می‌نگرد، انگلس این مدافعه‌ی سُست را مطرح می‌کند که همه‌ی مفاهیم را می‌توان «از نقطه‌نظر واقعیت» چنین انگاشت (۸۲). این از نخستین موارد نابینائی تئوریکی است که آلتوسر اعتقاد دارد که هر گاه مسأله‌ی «موضوع دانش» یکه‌ی مارکس نادیده گرفته شود، آن نابینایی رخ خواهد نمود.

یک شیوه‌ی سودمند در تعیین موضوع (یا تصویر) آثار مارکس توجه به آن چیزهایی‌ست که او آن‌ها را نقاط قوت و ضعف اقتصاد کلاسیک در نظر می‌گیرد. برای مثال، در *نظریه‌های ارزش افزونه* در میان پیشینیان خود کسانی را شناسایی می‌کند که مفاهیم ارزش و ارزش افزونه را منفک از یکدیگر ساخته‌اند؛ هرچند که به صورت کامل آن مفاهیم را توسعه نداده یا تهذیب نکرده‌اند. اما شاید مهم‌تر این باشد که، او، اسمیت و ریکاردو را در برخورد علمی با اقتصاد سیاسی، به وسیله‌ی فروکاستن پدیدارها به ذات‌ها و برخورد نظام‌مند با آن ذات‌ها، شایسته‌ی تحسین می‌داند. با این حال، نقادی بنیادی او در باب اقتصاد کلاسیک، که از *فقر فلسفه* تا *سرمایه* را دربرمی‌گیرد، این است که برداشت اقتصاد کلاسیک از مقولات اقتصادی سرمایه‌داری، برداشتی غیرتاریخی است. همان گونه که آلتوسر دریافته، برداشت مارکس از زمان تاریخی مبتنی بر «ساختار پیچیده و به صورت متفاوت بیان شده‌یی است که مسلط بر تمامیت اجتماعی ناشی از یک شیوه‌ی تولید معین» در یک زمان مفروض است (۱۰۸). (در این جا ممکن است فرضاً، در این نکته تأمل کنیم که آیا رایانه‌یی ساختن زندگی کلاسیک غربی، دیگربار، نتیجه‌ی بدل شدن روشنفکران به مجاری غیرانتقادی ایدئولوژی سرمایه‌داری است یا نه، روشنفکرانی که با وابسته ساختن دانشجویان و دانش‌آموزان به فن‌آوری رایانه‌یی تا بدان حد که قادر به انجام عملیات ریاضیات پایه و زبان، جز با رایانه نیستند، در پی تثبیت

منافع بنگاههای تجاری‌اند.) از آن جا که چنین ساختارهای سلطه‌یی نیازمند فرآیندهای انتقادی‌اند تا نقاب از رخ‌شان برگرفته شود، زمان تاریخی «مفهوم تئوریکی است که مستقیماً متوجه مورخان و رویه‌ی آن‌هاست» (۱۰۹). آلتوسر سپس چنین نتیجه می‌گیرد که:

> بنابراین، موضوع تاریخ به مثابه‌ی یک علم همان نوع هستی تئوریک و اشتغالات، همان سطح تئوریکی را دارد که موضوع انتقاد سیاسی نزد مارکس داشت. تنها تفاوتی که می‌توان میان نظریه‌های اقتصاد سیاسی، که *سرمایه* نمونه‌یی از آن‌ها است، و نظریه‌ی تاریخ به مثابه‌ی یک علم برقرار کرد در این واقعیت نهفته است که نظریه‌ی اقتصاد سیاسی تنها به یک جزء نسبتاً خودآیین در تمامیت اجتماعی توجه می‌کند، در حالی که نظریه‌ی تاریخ اصولاً تمامیت پیچیده‌یی آن چنان را موضوع خود قرار می‌دهد. جدای از این تفاوت، هیچ تمایز دیگری میان علم اقتصاد سیاسی و علم تاریخ از دیدگاهی تئوریک، وجود ندارد (۱۰۹).

بنابراین، نظریه‌ی تاریخ ملاحظه و شناسایی ساختارهای سلطه‌یی را ممکن می‌سازد که واقعیت زمانی را شکل می‌دهند.

پس آیا مارکسیسم یک تاریخی‌گروی است به این مفهوم که موضوع آن، هم پیامد تکاملی و هم فعالیتی دانشی است که زمان حال تعریف‌اش کرده است؟ آلتوسر اصرار دارد که چنین نیست. به واقع، او از این بحث می‌کند که «به سخن تئوریک، مارکسیسم، در جنبشی یگانه و به موجب آن گسست شناخت‌شناسانه‌ی یکه‌یی که ایجاد کرده، نوعی ضد-اومانیسم و ضد-تاریخی‌گروی است» (۱۱۹). سرمنشأ این خطا که، آلتوسر در پی تصحیح آن است، هم در شرایط انقلاب ۱۹۱۷ است و هم

در نوشته‌های نویسندگانی چون گرامشی، کولتی و سارتر. حتا مهم‌تر آن که، ابهام مفهومی خاصی در برخی از آثار خود مارکس (برای مثال، در *مقدمه‌ی ۱۸۵۷* و در جلد نخست *سرمایه* [س-ج ا، ۷۵]) وجود دارد که چنین بدخوانشی را به بار می‌آورد. با این حال، دید معمول مارکس این است که آن چه علم را از واپس‌نگری عوامانه و راکد (که هگل در *مقدمه بر فلسفه‌ی تاریخ*‌اش در آن باره هشدار داده بود) محفوظ نگه می‌دارد، خود-نقادی است. بدون خود-نقادی تاریخی حتا متفکر درخشانی چون ارسطو نیز در فهم ارزش کار ناکام می‌ماند؛ چرا که تنها در ظرف محدوده‌های زمان حال خویش می‌اندیشد (۱۲۳). از این رو، مارکس می‌نویسد: «ارسطو نمی‌توانست از شکل ارزشی کالاها این واقعیت را استنباط کند که در این جا کل کار به عنوان کار انسانی نامتمایز، و لذا به عنوان کارهایی با کیفیت برابر نمود می‌یابد، زیرا جامعه‌ی یونانی بر اساس کار بردگی بنا نهاده شده بود، و بنابراین، نابرابری انسان‌ها و قدرت‌های کار ایشان اساس ماهوی این کار بود» (س-ج ۱، ۶۰-۵۹). مارکس، در بررسی نظام‌مند علمای اقتصاد سیاسی، ناتوانی آنان در «پیش‌تازی در زمانه‌ی خود» را دریافت (۱۲۳). با این حال، مهم‌ترین دستاورد شناخت‌شناسانه‌ی اسمیت و ریکاردو این بود که «آن‌ها در آگاهی زمان حال خویش به خود علم دست یافتند، زیرا این آگاهی، به عنوان یک آگاهی خود-نقادانه، یعنی علم به خود بود» (۱۲۳). به جای چنین خود-نقادی‌یی که مارکس را از تجسم صرف زمان حال خود دور نگه می‌داشت، گرامشی آگاهی ایدئولوژی طبقه‌ی مستولی حاکم، کولتی فرآیندهای فرضیه‌یی یا تجربی تاریخ، و سارتر «پراکسیس انسانی» یا بیناسوبژکتیویته‌ی انسانی را قرار می‌دهند.

برای فهم درست متون مارکس همواره باید دیدی هوشیارانه و انتقادی نسبت به آن داشت، و در بستر تأیید خود ـ نقادی مارکس است که آلتوسر بلیغ‌ترین بیان خود از رویه‌ی شخصی‌اش را در *خوانش سرمایه* مطرح می‌کند:

> در یک خوانش شناخت‌شناسانه و انتقادی ... ناگزیریم که در پس واژه‌ی مطرح، سکوتی را که نهان داشته بشنویم و سپیدی زودگذر و شدیداً معلق یک برق آنی را در ظلمات متن ببینیم: به صورت متناظر، ناگزیریم که در پس این گفتمانی که به نظر می‌رسد مداومت دارد اما در واقع تهاجم تهدیدکننده‌ی یک گفتمان سرکوب‌گر آن را قطع می‌کند و بر آن حاکم می‌شود، صدای ساکت گفتمان واقعی را بشنویم، ناگزیریم که متن آن گفتمان را، به منظور باز برقراری مداومت عمیق آن، به وضع نخست بازگردانیم. این جاست که شناسایی نقاط دقیق ضعف در [نقاط] قوت مارکس، همان بازشناسایی آن [نقاط] قوت مارکس است. این قوت اوست که ضعف‌های‌اش را به ما نشان می‌دهد، و در مختصر لحظه‌ی سکوت موقتی‌اش نیز تنها کلام خود اوست که در آن سکوت باز پژواک می‌شود (۴-۱۴۳).

این رویه، بار دیگر آلتوسر را به پرسش از موضوع مطالعه و بحث مارکس در *سرمایه* بازمی‌گرداند.

پس از چنین پرداخت استادانه‌یی، ممکن است در وهله‌ی نخست درک این اعلان آلتوسر که ارزش افزونه، هم در مقام اصطلاح و هم در مقام مفهوم، موضوع مطالعه و بحث سرمایه بوده، دلسردکننده باشد. انگلس چنین پاسخی را با پرسش‌های خویش پیش‌گویی کرده است:

اما چه چیز تازه‌یی در بیانات مارکس درباره‌ی ارزش افزونه وجود دارد؟ چگونه است که «نظریه‌ی ارزش افزونه»ی مارکس هم چون آذرخشی برخاسته از آسمانی روشن به قلب هدف می‌زند، و در همه‌ی ممالک متمدن... نظریات همه‌ی پیشینیان سوسیالیست وی ... بدون ایجاد هیچ گونه تاثیری محو می‌شوند؟ (س ـ ج ۲، ۱۴).

آلتوسر در پاسخ به این پرسش خاطرنشان می‌کند، از آن جا که اسمیت و ریکاردو فاقد اصطلاح و مفهوم ارزش افزونه بوده‌اند، پیوسته آن را با اشکال وجودی‌اش در قالب سود، اجاره، و بهره اشتباه گرفته‌اند. از سوی دیگر، مارکس و انگلس صراحتاً دریافتند که این نوآوری اصطلاح‌شناسانه گام مهمی در تاریخ علم در جهت گشایش یک فضای مفهومی جدید بوده است (س ـ ج ۱، ۶-۴). همان گونه که آلتوسر هوشمندانه نشان می‌دهد، ناکامی اقتصاددانان کلاسیک در اندیشیدن به ارزش افزونه «در قالب واژه‌یی که مفهومِ موضوع خود» باشد، آنان را اسیر ایدئولوژی و مفاهیم تجربی رویه‌ی اقتصادی ساخته است (۱۴۸). وضعیت آنان در قبال مارکس، همان وضعیت پریستلی در قبال لاوازیه بود. پریستلی اکسیژن را برای آن که بداند چه چیزی را به کف آورده استخراج کرد، حال آن که دستاورد لاوازیه برای وی نه یک راه‌حل، بل مسأله‌یی بود که منجر به بی‌اعتباری مقولاتِ خطای شیمی فلوژیستنی و کشف علم شیمی مدرن شد (س ـ ج ۲، ۱۶-۱۴)؛ همانند پریستلی که حاضر به دست برداشتن از نظریه‌ی فلوژیستنی نشد، اسمیت و ریکاردو نیز از تحقیق درباره‌ی این «مسأله‌ساز تئوریک» که پژوهش‌های آنان را در مرز بی‌اعتباری قرار داده بود، سرباز زدند. فرجام سخن این که، ارزش افزونه فقط یک واقعیت اقتصادی در میان دیگر واقعیات اقتصادی نیست. ارزش افزونه، با فراهم

آوردن اساسی برای فهم کل تولید سرمایه‌داری، انقلابی در کل اقتصاد ایجاد گردد (۱۵۵). مارکس مفهوم (یا واقعیت) ارزش افزونه را به سادگی در قالب «تفاوت میان ارزش محصول و ارزش عناصر مصرف شده در شکل‌گیری آن محصول که عبارت‌اند از ابزار تولید و قدرت کار» (س ـ ج ۱، ۲۰۱) تعریف می‌کند.

آلتوسر چنین بحث می‌کند که تاثیر انقلابی مارکس بر اقتصاد دو پیامد عمده برای انسان‌شناسی داشته است. یک پیامد این است که فرض غیرانتقادی یک انسانِ اقتصادیِ [Homo oeconomicus] متجانس، با این استدلال مارکس بی‌اعتبار می‌شود که نیازها به معنی مفروضات مطلق وضعیت بشری نبوده، بل که به صورت تاریخی تعیین می‌شوند. مصرف در نظر مارکس جزئی از ماهیت انسانی نیست؛ بل که حاصل درآمدِ خالص و محصولات موجود است (۱۶۶). اندیشه‌ی مارکس به همان نسبت با این اظهارنظر ناخواناست که جوهره‌ی انسان را کار تشکیل می‌دهد، و این البته دید ایدئولوژیک رایجی در مارکسیسم وجودی (اگزیستانسیل) است. هنگامی که اندیشه‌ی مارکس به عنوان آشوبنده‌ی انتقادی یک تصویر ثابت و نافکورانه از موجودات انسانی نمود می‌یابد، پیامد دومی نیز به دنبال می‌آورد: امر اقتصادی «دیگر مقوله یا سطحی در جامعه، تاریخ، یا انسان‌شناسی نیست. بل که، امر اقتصادی در قالب مفصل‌بندی روابط تولیدی درمی‌آید که جامعه را از خود آکنده اما به نظر می‌رسد که به گونه‌ی راهبردی در زندگی مدرن پنهان داشته شده‌اند» (۱۷۹).

آلتوسر متن خود را با این بحث پایان می‌برد که، اشتباه است که گمان کنیم سیر سرمایه از آغاز تا انجام، حرکتی از امور انتزاعی به امور عینی است. مارکس هیچ گاه از دانش [«محصول تفکر و تصور» [۱۹۰]]

دست نمی‌کشد، زیرا، با توجه به موضوع مطالعه و بحث وی، هیچ فضای سرحدی یا مشترکی میان امر انتزاعی و امر تجربی، میان مفهوم و عینیت وجود ندارد. در واقع، طرح اساسی مارکس تشریح تئوریک تاثیر یک ساختار بر عناصر خود بود. او در انجام این کار، با مقولات شناخت ـ شناسانه‌ی چندی که بالقوه با هم پیوند داشتند، دست و پنجه نرم می‌کرد و این‌ها جزئی از میراث فکری وی بودند: پدیدار و ذات، ذاتی و غیرذاتی، واقعی و معنادار، درون و برون. هرچند مارکس گاه خود به دام این مقولات موروثی می‌افتاد، با این همه، در نظر داشت تا زبان مفهومی جدیدی را در *سرمایه* طرح‌ریزی کند، «زبانی از استعاراتی که با این همه، پیشاپیش مفاهیم تقریباً کاملی هستند، و شاید تنها بدین خاطر تاکنون ناکامل مانده‌اند که هنوز مفاهیمی فراچنگ نیامده‌اند» (۱۹۲). دستاورد برجسته‌ی متن تجربی آلتوسر، شرح و تصویر آن استعارات به منزله‌ی نقاطی در نوشته‌های مارکس است که در آن جا حقیقت با همه‌ی قدرت، پیچیدگی و تواناش سربرمی‌کند.

پی‌نوشت‌ها

1. *Reading Capital*, trans. Ben Brewster (London: Verso, 1970), p. 9.

همه‌ی اشارات بعدی به این متن با شماره‌ی صفحات در داخل پرانتزها مشخص شده است. برای ملاحظه‌ی گزارش مشروح‌تری از چگونگی آفرینش متن *سرمایه*، بنگرید به:

David McLellan, *The Thought of Karl Marx: An Introduction* (New York: Harper and Row, 1971), p. 84.

و نیز دیگر اثر همین نویسنده:

Karl Marx: His Life and Thought (New York: Harper and Row, 1973), pp. 338-53.

۲. معتبرترین و مشروح‌ترین مطالعات درباره‌ی اندیشه‌ی آلتوسر را در کتاب‌های زیر می‌توان یافت:

Robert P. Resch, *Althusser and the Renewal of Marxist Social Theory* (Berkeley: University of California Press, 1992).

و

Gregory Elliott, *Althusser: The Detour of Theory* (London: Verso, 1987).

۳. بنگرید به:

Christopher Norris, *Spinoza and Origins of Modern Critical Theory* (Oxford: Blackwell, 1990).

۷

نشانه‌ها، تصاویر، و امر واقعی: آرای بارت، آلتوسر و فوکو درباره‌ی عکاسی و نقاشی

بسیاری از کلمات و عبارات عادی که با دانش یا اندیشه سر و کار دارند به صورت مستقیم یا غیرمستقیم با دید و رویت در ارتباط‌اند. یک فهرست تصادفی می‌تواند شامل این‌ها باشد: نشان دادن، روشن کردن، معاینه، پیش‌بینی، تصویر کردن، بینایی، بازدید، چشم‌داشت، نقطه‌نظر، دورنما، بازتاب، دیدرس، تامل نظری، بازبینی، نگرش اجمالی، نظریه، و ...[1]. با فرض حضور همه جایی استعارات دیداری در گفتمان‌های دانش، شگفت‌آور نیست که بارت، آلتوسر، و فوکو در طرح پی‌گیر خود برای کشف بنیادهای فهم انسانی نه تنها آزمونی انتقادی را درباره‌ی جنبه‌ی تصویری دانش و اندیشه گنجانده‌اند، بل که بررسی نظام‌مند هنرهای دیداری را نیز در طرح خود آورده‌اند. بارت در سرتاسر حیات حرفه‌یی‌اش مسحور عکاسی بود، و این هم به خاطر قدرت عکاسی در تصرف پویایی ذهنیت انسانی و هم به دلیل توانایی‌اش در ثبت نشانه‌شناسی فرهنگ‌ها بود. اگرچه بارت، استفاده‌ی حائز اهمیتی از این رسانه در زندگی‌نامه‌ی خود نوشت مکتوب در کتاب‌اش درباره‌ی ژاپن (*امپراتوری نشانه‌ها*) به

عمل آورده تنها در کتاب آخرش **روشن‌خانه** (کامرالوسیدا*) است که به صورت نظام‌مند و به تفصیل با این رسانه سر و کار پیدا می‌کند، و البته در این کتاب اصولاً توجه وی معطوف به عکاسی چهره می‌شود. آلتوسر درباره‌ی هنرهای دیداری نوشتار بسیار اندکی دارد، اما آن چه که وی نوشته نیز وسیعاً از جانب مفسران‌اش نادیده گرفته شده است. در عمل، آلتوسر تا مدت‌ها، مسحور نقاش مدرن ایتالیایی، لئوناردو کرمونینی بود که به نظر می‌رسد آثارش پیش گام نقد ایدئولوژی اومانیستی‌یی است که آلتوسر در همه‌ی نوشته‌های‌اش با آن سر و کار داشته است. البته، فوکو به صورت عمده درباره‌ی ولاسکز، در قالب فصل آغازین **نظم چیزها** نوشته است. اما به نظر می‌رسد که نقاشی‌های زبانی مگریت به طرزی غریب بر مطالعات تبارشناسانه‌ی فوکو در نظام‌های اندیشه تقدم داشته‌اند. میل محرک در نوشته‌های بارت، آلتوسر، و فوکو درباره‌ی هنرهای دیداری، جست و جوی ابزاری برای فهم دعویات رقیب امور کلامی و دیداری ــ نشانه و تصویر ــ در پی‌ریزی بنیادی برای دانش است. این هر سه نویسنده در جست و جوی یافتن شیوه‌های ارتباط تصاویر با نشانه‌ها هستند.

بارت: روشن‌خانه

بارت همان‌گونه که خود در پیش‌کش ــ نامه‌اش اشاره کرده[۲]، **روشن‌خانه** را به احترام کتاب **امر تصوری** [L´Imaginair] (۱۹۴۰) سارتر نوشته است که چهل سال پیش‌تر انتشار یافته و سپس تحت عنوان **روان‌شناسی**

---

* Camera-Lucida: این ترکیب را در مقابل Camera Obscura (تاریک‌خانه) **روشن‌خانه** نامیده‌ام. اما هم‌چنان که در پایان این مبحث آمده، کامرالوسیدا نام خاص ابزاری با هدف و کارکرد مشخص است و بارت استفاده‌یی استعاری (و نه مفهومی) از این نام کرده است.

تصور ترجمه شد. این پیش‌کش می‌تواند صادقانه و در عین حال طعن‌آمیز باشد. سابقه‌ی تایید سارتر از جانب بارت دست‌کم به سال ۱۹۴۵، یعنی سال بنیان‌گذاری مجله‌ی *روزگارمدرن* [Les Temps moderns] برمی‌گردد؛ مجله‌یی که بیانیه‌ی آن تأثیر ژرفی بر بارت گذاشت که در آن زمان به خاطر سل در آسایشگاه دانشجویی تووه تحت درمان قرار داشت[۳]. سارتر، در مقدمه‌اش بر نخستین شماره‌ی این مجله‌ی نوشته بود: «ما خود را در طرف جناح آن‌هایی قرار می‌دهیم که می‌خواهند وضعیت اجتماعی انسان، و نیز برداشت او از خود را متحول کنند»[۴]. با این حال، تایید *روان‌شناسی تصور* سارتر در ۱۹۸۰ از سوی بارت، به ناچار دست‌کم تا حدودی، به منزله‌ی نقد صریحی بر لاکان بود که نظریه‌ی مشهور «مرحله‌ی آیینه‌یی»اش، با این همه، برای بارت اهمیتی بسیار داشت.

به ویژه، این تمایزگذاری سارتر میان نشانه و تصویر عکاسیک (فصل ۲، بخش ۲) است که بارت آن را اخذ کرده و بی‌سروصدا در *روشن‌خانه* مورد اصلاح قرار می‌دهد. سارتر می‌نویسد، هنگامی که فرد به یک عکس نگاه می‌کند، آن چه که می‌بیند «فردیت فیزیکی» شخص است[۵]. طرح کلی سارتر در *روان‌شناسی تصور* پژوهش در ساختار التفاتی تصویر است، و از این رو، صراحتاً درک هگل از یک خویشتن یگانه شده را همراه با ایده‌ی آگاهی به منزله‌ی تکثر ساختارهای روانی به چالش می‌کشد. پس، هدف او از مطالعه در باب تصور، همانند هدف اساسی *روزگار مدرن*، متحول ساختن برداشت انسان‌ها از خود، به ویژه با تشریح یک کارکرد نادیده گرفته شده‌ی آگاهی است: تصور و همبسته‌ی ذهنی آن، یعنی امور تصوری. در این جا سارتر به هوسرل اشاره دارد که در کتاب مشهورش، *ایده‌ها*، چنین بحث کرده است که آگاهی التفاتی مشتمل

بر عناصری ذهنی است که به دستمایه‌های حسی که به صورت انفعالی به وسیله‌ی ذهن دریافت می‌شوند نظم و معنا می‌بخشد[۶].

سارتر، در روند توصیف خود از تصور، میان نشانه و تصویر تمایز می‌گذارد. سارتر این گونه بحث می‌کند که برای مثال، میان نشانه‌ی «دفترخانه» و آن موضوع فیزیکی و اجتماعی که بر آن دلالت می‌کند «هیچ گونه مناسبتی» وجود ندارد؛ حال آن که تصویر عکاسیک پیتر، با وی شباهت دارد. سارتر نشان می‌دهد که این تفکیک میان نشانه و تصویر به صورت متداول در روان‌شناسی کلاسیک مغشوش شده و این دو با یکدیگر اشتباه گرفته شده‌اند. به نظر سارتر، در تصویر عکاسیک، شباهت «مقدم بر همه‌ی تأویل‌ها»ست و این بیننده را دعوت می‌کند تا هم نهادی از دریافت حسی بسازد که عکس چهره‌یی را قادر می‌سازد تا «به جای شخص پیتر قرار گیرد». بنابراین، گفتن این که «این پیتر است» ورود به یک هم نهاد متصور است[۷]. سارتر تمایزگذاری خود را این گونه جمع‌بندی می‌کند:

> یک کلمه به لحاظ معنایی چیزی به جز یک علامت راه‌نما نیست: کلمه خود را می‌نمایاند، معنایی را برمی‌انگیزد، و این معنا هرگز به کلمه برنمی‌گردد، بل که به چیز ختم شده و واژه حذف می‌گردد. با این حال، در مورد تصویر فیزیکی، التفات پیوسته به تصویر ــ تمثال برمی‌گردد. ما با تمثال مواجه‌ایم و مشاهده‌اش می‌کنیم؛ آگاهی تصوری از پیتر پیوسته غنا می‌یابد، جزئیات جدیدی پیوسته به موضوع علاوه می‌شوند: چین و چروکی که تا پیش از ایده‌ی تمثال پیتر به آن توجهی نکرده بودیم، از این پس جزء ثابتی در وجنات او می‌شود. هر جزئیتی درک می‌شود، اما نه لنفسه، نه

به عنوان لکه رنگی بر یک پارچه: هر جزئیت بی‌درنگ بخشی از موضوع، یعنی بخشی از پیتر می‌شود[۸].

پس، شخص پیتر است که در نگاه تماشاگر، با عکس خود متحول می‌شود. از این گذشته، سارتر مدعی است که تصویر، آن چه را که غایب یا مرده است حاضر می‌سازد ــ تنها در آگاهی بازتابی، نقشی را که عکس ایفا کرده افشا می‌کند. فرد عکس را «به عنوان تصویری از پیتر در نظر می‌آورد. برخلاف نشانه، که موضوع خود را تحویل نمی‌دهد، تصویر... پیتر را تحویل می‌دهد ... هرچند که پیتر این جا نباشد»[۹]. در طول چهل سالی که از نگارش این بیان از سوی سارتر گذشته، هر آن چه که وی درباره‌ی نشانه و تصویر گفته، به ویژه از سوی دریدا، دستخوش نقدی سهمگین شده است. با این حال، چهار سال پیش از انتشار کتاب سارتر، لاکان پیشاپیش بنیاد این نقد را در مقاله‌اش درباره‌ی «مرحله‌ی آینه‌یی» گذاشته بود[۱۰]. از آن جا که مقاله‌ی لاکان در واقع تاسال ۱۹۴۹ انتشار پیدا نکرد (هرچند نخست‌بار در یک گردهمایی در سال ۱۹۳۶ ارائه شده بود) روشن نیست که آیا شکل انتشار یافته‌ی مقاله کمابیش پس از کتاب سارتر، و احیاناً در پاسخ به آن نوشته شده است یا نه.

لاکان دریافت هنگامی که کودکان خردسال مجذوب بازتاب خود در یک آینه می‌شوند، به دام این تصور می‌افتند که تصویر خود را به عنوان موجودی متحد (یا «من») که در جهان برپا داشته شده و ایفای نقش می‌کند در نظر گیرند. اما این تصویرِ معرفِ سوژه‌ی انسانیِ آینده، به گونه‌یی تراژیک، پیامدی بیگانه‌ساز دارد؛ در عین تصویر کردن آینده‌یی از هویت کامل، ثابت و متحد، سوژه این را نیز می‌داند که او به آن تصویر بدل نشده ــ و در واقع، نمی‌تواند بشود. پس سوژه در وضع مداوم تمنای

آینده‌یی هماره پس رونده، آینده‌یی که هرگز فرانخواهد رسید، سر می‌کند. در نظر لاکان، تصویر یک مرحله یا شیوه‌یی از وجود است که در آن، سوژه‌ی انسانی در سوز اشتیاق به انسجام «من»، فردیت، و هویت است، حال آن که هم زمان به این درک می‌رسد که پیوسته میان یک گذشته‌ی مادریِ از دست رفته، و توهم دسترس‌ناپذیری آینده‌یی انسجام یافته و فردی شده درگیر است[۱۱]. لاکان بعدها نظریه‌ی مرحله‌ی آینه‌یی‌اش را گسترش می‌دهد تا یک نظریه‌ی نگاه را نیز دربرگیرد، نظریه‌یی که تا حدودی مبتنی بر درک [سالوادور] دالی از دانش پارانویایی است. بر اساس این نظریه، نقاشی‌ها ــ در این جا مثال اصلی لاکان *سفرای* هولباین است ــ موضوعات منفعلانه مُدرکی در پژوهش ما نیستند. نقاشی‌ها تماشاگر را با نگاه خویش میخ‌کوب کرده، بدین وسیله بیننده را در اسارت نگه می‌دارند[۱۲].

صفحات آغازین *روشن‌خانه* به طور مبسوط به نظریات رقیب سارتر و لاکان درباره‌ی تصویر اشاره دارد، و یکی از بسیاری جاه‌طلبی‌های کتاب کنایی و ظرافتمندانه‌ی بارت وساطت میان آن دو نظریه است. بارت این کار را با تخصیص انتقادی و سپس تکمیل متون سارتر و لاکان صورت می‌دهد. او در بند آغازین کتاب، برخی از عمده مضامین آن را برمی‌شمارد. *روشن‌خانه* وسیعاً روایت اول شخصی است که از بسیاری جهات متمم و مکمل زندگی‌نامه‌ی خودنوشت و شدیداً غیرقراردادی‌اش، *رولان بارت از نگاه رولان بارت* (۱۹۷۵) است. بارت مطالعه‌ی خود درباره‌ی عکاسی را با یادآوری نگریستن به عکسی از جوان‌ترین برادر ناپلئون آغاز می‌کند که به نوبه‌ی خود قصه‌ی دیگری را پیش می‌کشد؛ چشم‌های برادر در عکس همان چشم‌هایی هستند که روزی به ناپلئون نگریسته بودند، اما این قصه‌های به هم پیوسته بی‌درنگ به فراموشی

سپرده می‌شوند، زیرا توجهات بارت به عکاسی به شکلی گسترده‌تر صورت فرهنگی به خود می‌گیرد، و او اشتیاق «هستی شناسانه»اش به کشف عکاسی به طور فی‌نفسه را پی می‌گیرد. این پی‌گیری منجر به این می‌شود که او عکاسی را در برابر سینما قرار دهد، هرچند که در جداسازی قطعی عکاسی از آن ناکام می‌ماند. با این حال، او پیوسته در این نکته تردید داشت که عکاسی احتمالاً به واقع یک «مشرب» یا شیوه‌ی هستی یکتا نداشته باشد.

با این همه به نظر می‌رسد که عکاسی از همه‌ی تمایزاتی که چه بسا ما در صدد تحمیل‌اش بر آن باشیم کناره می‌گیرد. موضوع یکه در نشانه‌شناسی عکاسی (در این جا بارت در برابر قطعیت سارتر در تمایزگذاری میان تصویر و نشانه ایستادگی می‌کند) این است که عکس «آن چه را که تنها یک بار به وقوع پیوسته تا بی‌نهایت بازآفرینی می‌کند» و با این کار، بیننده را قادر می‌سازد تا به کرات لحظه‌یی واقعی را بنگرد که به لحاظ وجودی هرگز نمی‌تواند تکرار شود؛ چرا که، برای مثال، جوان‌ترین برادر ناپلئون مرده است. هر تصویر خاصی، تا آن جا که یک نشانه باشد (و البته بارت اکراه دارد که بگوید یک نشانه هست یا نیست) از موضوع مرجع‌اش تمایزناپذیر است. برخلاف نقاشی مشهور مگریت از یک چپق با زیرنویس همراه‌اش، «این یک چپق نیست»، بارت اصرار دارد که یک چپق در یک عکس «همواره و به گونه‌یی ناگزیر یک چپق است» (۵). عکاسی، با تحویل لایه‌بندی خویش به موضوعات، خود به شکل رسانه‌ی‌یی وسیعاً نامرئی درمی‌آید. از این رو، بارت اعتراف دارد که به نظر می‌رسد آن چه که درباره‌ی عکاسی نوشته می‌شود با عکس‌ها یا با مصادیقی از قبیل یک شیئی مطلوب یا یک تن محبوب سر وکاری ندارد. پس، عکاسی در برابر این که از مصداق یا مصادیق‌اش منتزع شود و یا به

یک عنصر یا اصل مجرد فرو کاسته شود مقاومت می‌کند. درک جنبه‌ی منحصر به فرد عکاسی بارت را به جانب آن سوق می‌دهد که خود را «به عنوان واسطه‌یی برای کل عکاسی» (۸) در نظر گیرد تا به ویژگی کلی این رسانه دست یابد. با این حال، بارت بیش‌تر به عنوان یک تماشاگر و سوژه‌ی ملاحظه شده و نه به عنوان عکاس، می‌خواهد تا از خود «پیمانه‌ی 'دانش' عکاسیک» بسازد (۹).

فردی که سوژه‌یی در برابر عدسی دوربین می‌شود با ژست گرفتن در برابر دوربین، به جسم دیگری درآمده و خود را به یک تصویر مبدل می‌سازد. تنها این نیست که عکس پیکر تازه‌یی در تصویر می‌آفریند؛ عکس پیکر سوژه‌ی نگریسته شده را نیز «می‌میراند» (۱۱). پس، عکاسی در نظر بارت یک هنر غیبت و مرگ است. البته آن چه فرد از عکس‌ها طلب می‌کند این نیست، این تنها آن چه از آن‌ها می‌گیرد است. آن چه فرد می‌خواهد اما نمی‌گیرد (نمی‌تواند بگیرد) تصویر متحرکی از خویشتن ژرف فرد است، اما میان فرد با تصویر خودش انطباقی وجود ندارد. در عکس، خود به دیگری تبدیل می‌شود: «انفصال زیرکانه‌ی آگاهی از همانستی» (۱۲). پس، رجوع کردن به هر سوژه‌ی انسانی به عنوان خود فرد، همواره گمراه‌کننده خواهد بود.

اهمیت تصویر عکاسیک در شکل‌گیری «نفس»، بن مایه‌ی ثابتی در کتاب *رولان بارت از نگاه رولان بارت* است. برخلاف *روشن‌خانه* که در آن تصاویر عکاسیک با متن کلامی درهم تنیده شده‌اند، در *رولان بارت* چند صفحه‌ی آغازین کتاب حاوی تصاویری دیداری‌اند که متن کلامی، فرع آن‌ها به شمار می‌رود. کل کتاب پرداختی زندگی‌نامه‌یی از «نظریه‌ی انگاره»ی فروید، و ارزیابی تیزبینانه‌ی بارت از دعویات رقیب سارتر و لاکان در باب تصور است. اگرچه به نظر می‌رسد که بارت بر اهمیت

تصور تأکید می‌کند، در عمل، این بیش‌تر ساخت‌های فرویدی نظریات لاکان و سارتر است که بارت در شرح و تفصیل‌اش از سوبژکتیویته‌ی خود با آن سروکار دارد. در نظر فروید، اصطلاح انگاره [imago] به تصویر درونی شده‌ی کودک از اقتدار و تأثیر والدین‌اش اشاره دارد، تصویری که کودک را قادر می‌سازد تا گذشته‌اش را در ذهن نگاه دارد، بی آن‌که در طول فرآیند رشد بهنجار خویش در انقیاد آن باشد (آف،۱۶۸:XIX;۱۰۰:XII;۱۸۱:XI). مختصر این که، انگاره امری اساسی در خلق نفس پویا است. هرچند فروید با تشویش، به انسجام محتمل «من» امید داشت (آف، ۸۰:XXII)، بارت همراه با لاکان، انقسام گریزناپذیر سوژه‌ی انسانی را که با این همه همزاد و همراه میل سوژه به انسجام است، پذیرا می‌شود. در واقع، سوبژکتیویته‌ی انسانی در این بستر، انقسامی در تمنای انسجام است. بارت، به هنگام نگریستن به عکس‌ها ــ به ویژه عکس‌های خودش ــ تأکید می‌کند که، «من شکاف در سوژه را می‌بینم» (رب، ۳). تصویری از مادر، که بارت خردسال را در بغل گرفته، هرچند به گونه‌یی فریبنده معصومانه می‌نماید، تصویر توانمندی از مفهوم انگاره است. چشمان مادر و کودک مستقیماً متوجه دوربین است، و در زیر آن آمده، «مرحله‌ی آینه‌یی: این تو است» (رب، ۲۱). از آن جا که دیدگاه کل کتاب، دیدگاه بارت است که درباره‌ی خود به زبان سوم شخص می‌نویسد، چنان که گویی خود «شخصیتی در یک رمان» (رب، ۱) بوده، انگار این مادر اوست که از دل تصویر خطاب به بارت به عنوان راوی کودکی‌اش سخن می‌گوید. پس، در این جا بارت دو نقش عکاسیک ـ نگرنده و سوژه‌ی نگریسته شده ــ را هم زمان بازی می‌کند، اما در انجام این کار، به صورتی بلیغ نفس منقسم‌اش را به نمایش می‌گذارد. بارت در بخش دیگری از روایت درهم ریخته‌ی زندگی‌اش، که در نگاهی سطحی

مجموعه‌یی از مدخل‌های الفبایی که به صورت اختیاری تنظیم شده‌اند جلوه می‌کند، بخشی کمابیش طولانی را به ساختار متن خود اختصاص می‌دهد. در بخشی تحت عنوان «دایره‌ی قطعات» می‌آید:

> نوشتن با قطعات: قطعات، سنگ ریزه‌های بسیار بر محیط یک دایره‌اند: من خود را برگرداگرد آن می‌گسترم: کل دنیای کوچک من در خرده‌ریزه‌ها؛ و در مرکز [این دایره] چه؟ (رب، ۳-۹۲).

هم چون دلوز، که متون‌اش را بر اساس سرهم ساخت طرح‌ریزی می‌کند تا چندگانگی سوژه را مبرز سازد، بارت نیز در قالب قطعات از هم گسسته و پاره‌پاره می‌نویسد؛ آن پاره‌ها را با تصاویر دیداری و فریبنده‌یی درهم می‌شکند؛ و به زبان سوم شخص به خود اشاره می‌کند تا آن «نفس درونی»یی را به تصرف درآورد که میان انشقاق و انسجام درگیر است.

در این جا، دست‌کم بخشی از طرح بارت صورت جدلی دارد. او در مقاله‌یی تحت عنوان «خانواده‌ی بزرگ بشر» که بعدها در کتاب اسطوره‌شناسی‌های اش منتشر شد به مرور نمایشگاه عکسی با عنوان خانواده‌ی بشر می‌پردازد که در موزه‌ی هنر مدرن در نیویورک (۱۹۵۵) برگزار شد. کتابی که از مجموعه‌ی ۵۰۳ تصویر این نمایشگاه گردآمد به یکی از پرفروش‌ترین مجموعه عکس‌هایی بدل شد که تا آن زمان به چاپ رسیده بود[۱۳]. فرض تلویحی این نمایشگاه آن بود که نه تنها موجودات انسانی منفرد، بل که کل خانواده‌ی بشری با هم یگانه‌اند. خانواده‌ی بشر، با دفاع از همه‌ی اشکال تفاوت فرهنگی، تصاویر انسان‌های عاشق یا نومید را در کنار هم می‌گذارد تا ایده‌ی بشریتی جامع، جهان شمول و به لحاظ فرهنگی متعالی را تبلیغ کند. ایدئولوژی این نمایشگاه در پیش درآمد کارل سندبرگ این گونه بیان شده است:

نخستین فریاد کودکی نوزاد در شیکاگو یا زامبوانگو، در آمستردام یا رانگون، لحن و طنین واحدی دارد و همه می‌گویند، «من هستم! من به دنیا آمده‌ام! من تعلق دارم! من عضوی از این خانواده‌ام!»[۱۴].

از سوی دیگر، نکاتی که در بروشور افتتاحیه‌ی نمایشگاه در پاریس به قلم آندره شامسون درج شد، بعضاً محل تردید بود: «این مرور وضعیت بشری باید تا اندازه‌یی یادآور نگاه خیرخواهانه‌ی خداوند بر فلاکت حقیرانه و در عین حال والای ما باشد»[۱۵]. اعتراض اساسی بارت به این نمایشگاه، کارکرد آن در جهت رازآمیزسازی این وضعیت بشری بود «که همواره مصرانه طبیعت را اساس تاریخ قرار داده است»[۱۶]. پس، درنظر یک اومانیست کلاسیک، یک سرشت و ماهیت انسانی فروکاست‌ناپذیر وجود دارد که در زیر اختلافات تاریخی فرهنگ بشری جای می‌گیرد.

اما بارت در می‌یابد که بدون تاریخ هیچ چیزی درباره‌ی واقعیات طبیعی از قبیل زاد و مرگ نمی‌توان گفت. بارت به هنگام مرور *خانواده‌ی بشر* بر این عقیده بود که هم این نمایشگاه و هم عکاسی به عنوان یک رسانه در کسب دلالتی تاریخی ناکام مانده‌اند:

به نظر می‌رسد ناکامی عکاسی در این زمینه کاملاً آشکار باشد: بازآفرینی مرگ یا تولد، ابداً حرفی برای گفتن ندارد. برای آن که این واقعیات طبیعی به زبانی درست دسترسی پیدا کنند، باید وارد مقوله‌یی از دانش شوند که به معنای تصدیق این نکته باشد که می‌توان این واقعیات را دگرگون کرده، و دقیقاً سرشت‌شان را در معرض نقادی انسانی ما قرار داد[۱۷].

اما ارزیابی بارت از عکاسی به هنگام نوشتن *روشن‌خانه* به طور ریشه‌یی دچار تحول شد. در حالی که او در زمان مرور *خانواده‌ی بشر* به شدت تحت‌تأثیر خوانش اولیه‌ی خود از *دوره‌ی زبان‌شناسی عمومی* سوسور قرار داشت، تأملات بعدی‌اش درباره‌ی عکاسی کمتر محدود و مقید به انفکاک سوسوری نشانه از آن چه بر آن دلالت می‌کند بود. تحول عمده در اندیشه‌ی بارت در مقاله‌اش تحت عنوان حساسیت برانگیز «پیام عکاسیک» (۱۹۶۱) نمود می‌یابد. در این مقاله او چنین بحث می‌کند که تصویر عکاسیک قدرت انتقال واقعیت لفظی را دارد. هرچند عکس آن چه را که انتقال می‌دهد فرومی‌کاهد، دگرگونی‌یی در آن ایجاد نمی‌کند. عکس در عین آن که با خود واقعیت اشتباه گرفته نمی‌شود، با این همه «تکمیل قیاسی» امر واقعی است. در واقع، «عکس پیامی فاقد رمز است»[۱۸]. بدین لحاظ، عکس به منزله‌ی مقوله‌یی از دانش صلاحیت پیدا می‌کند.

در سال ۱۹۷۷ مادر بارت درگذشت. دو سال پیش از آن، او *رولان بارت* را منتشر کرده بود؛ و سه سال بعد، سال مرگ خودش، در کار انتشار *روشن‌خانه* بود. در حالی که *رولان بارت* به زبان سوم شخص نوشته شده، *روشن‌خانه* به صورت مبرم متنی از زبان اول شخص است. در واقع، برخی از اکیدترین روایات اول شخص ــ از قبیل *والدن* ثورو و *یادداشت‌های زیرزمینی* داستایوفسکی ــ مطالعاتی در نفوس منقسم و ذهنیت بیگانه شده‌اند. بارت ضرورت این کتاب را کمابیش نوعی تعهد به کشف نفس در قالب یک تماشاگر می‌داند. «من»ی که سوژه‌ی دوازده جمله‌ی مکتوب در بند آغازین و کوتاه کتاب است تنها به عنوان یک مساله‌ی مضمونی مطرح نیست، بل که باید آن را چون جریحه‌یی در نظر گرفت: «من می‌بینم، من احساس می‌کنم، پس من توجه می‌کنم، من مشاهده می‌کنم،

من فکر می‌کنم» (۲۱). در نظر بارت، تجربه‌ی تماشاگر یک عکس بودن تجربه‌یی است که در آن او خود نه سوژه (فاعل شناسا) و نه ابژه (موضوع شناسایی) است؛ بل که، او «سوژه‌یی است که احساس می‌کند دارد به یک ابژه تبدیل می‌شود». او هنگامی که به عکسی می‌نگرد، یک «تماشاگر» می‌شود و «مرگ» را «در مقیاس خُرد» تجربه می‌کند (۱۴). اکنون که بارت واقعاً مرده، نگاه کردن به عکس‌های او، عکس‌هایی از قبیل آن‌ها که در *رولان بارت* آمده (رب، ۳۷، ۲۸، ۲۵، ۲۴) با این آگاهی که او دیگر زنده نیست، دلالت و اهمیتی افزون به این بیان او می‌دهد که، در نهایت، آن چه من در عکسی که از خودم گرفته شده به دنبال‌ش هستم («نیتی» که با آن به عکس توجه می‌کنم) مرگ است: مرگ آیدوس* عکس است (۱۵). در این جا، بارت جسورانه از ساختار التفاتی تصویر نام می‌برد که سارتر می‌خواست آن را از قید نشانه برهاند. مرگ، به چندین مفهوم، مصداق، دلالت، یا آیدوس عکس است: تن در حال جلوه در پیش عدسی‌های دوربین معوج و میرانده می‌شود. سوژه، در عین آن که هنوز زنده است، هنگامی که به عکسی از خود می‌نگرد تک نگاهی از لحظه‌یی از دست رفته در زندگی‌اش را فراچنگ می‌آورد. اما چنین تصاویری، هم چنین، امیدواری موهوم به آینده‌یی منسجم و یک پارچه برای سوژه را از بین می‌برند.

از آن جاکه مادر بارت چنان حضور قاطعی در زندگی‌وی و عکس‌های مشترک‌شان داشت (رب، ۲۷، ۲۱، ۲۰، ۵) و از آن جا که او را در «خانواده‌یی بدون رابطه‌های خانوادگی» (رب، ۲۷) پرورش داده بود، به نظر می‌رسد که مرگ مادر، مرگ خود بارت را تسریع کرده باشد. بارت در

---

* eidos: اساس و جوهره، ماهیت هر پدیده؛ چنان که در پدیدارشناسی از شناخت éidetique بحث می‌شود.

سرتاسر واپسین دوره‌ی بیماری مادرش از او پرستاری کرد، در دوره‌یی که مادر در نظر او به دخترک‌اش بدل شده بود (۷۲)؛ یا، دقیق‌تر آن که، در نظر بارت او با تصویر خودش در خردسالی یکی شده بود: «عکس باغ زمستانی». بارت تأکید می‌کند که نمی‌تواند آن عکس را بازآفرینی کند، چرا که آن عکس تنها برای او وجود دارد و هیچ تماشاگر دیگری را، چون او، جریحه‌دار نمی‌سازد. با این همه، آن جا در آن تصویر فریبنده جوهره‌ی عکس جریان داشت، و نیز رشته‌ی آریادنه‌یی که او را به فهم شیفتگی‌اش به عکاسی رهنمون می‌شد.

قصه‌یی که بارت درباره‌ی آن عکس می‌گوید فوق‌العاده تکان‌دهنده است. بارت، بعد از مرگ مادرش به آپارتمانی که مادر در آن جا مرده بود می‌رود تا اسباب و اثاث او را جمع و جور کند. در آن جا مجموعه‌یی از عکس‌های مادرش را پیدا کرده و شروع به تفحص برای یافتن حقیقت چهره‌یی می‌کند که به آن عشق می‌ورزید (۶۷). بعد، ناگهان، عکسی از مادرش در پنج سالگی در «باغ زمستانی» را کشف می‌کند. بارت، به چهره‌ی دختربچه می‌نگرد، و سرانجام چهره‌ی مادرش را کشف می‌کند؛ یا بهتر بگوییم جوهره‌ی معصومیت و نجابت مادرش در سیمای دختربچه‌گی‌اش بر بارت پدیدار می‌شود. همانند عکس پروست از مادر بزرگ‌اش یا عکس نادار از مادرش، «عکس باغ زمستانی» مادر بارت تصویر «بیش‌نما» یی بود که «چیزی بیش از آن چه که فنی بودن عکاسی به دلیل منطقی اجازه‌ی طرح آن را می‌دهد، دربرداشت» (۷۱): این عکس «علم ناممکن هستیِ یگانه» را برای او ارمغان آورد.

هرچند بارت خود صراحتاً این نکته را نفی می‌کند که بتوان مرکزی در میان روایت هزار توی‌اش یافت (۷۳)، پاره متنی کلیدی در کتاب‌اش هست که مرگ مادر را به پیش‌بینی غریب مرگ خود پیوند می‌دهد:

در پایان زندگی‌اش «اندکی پیش از آن که به تصاویرش نگاهی بیاندازم و «عکس باغ زمستانی» را کشف کنم، مادرم در ضعف به سر می‌برد، ضعف شدید. من با ضعف او زندگی کردم (برای‌ام ناممکن بود که به دنیای قوت‌ها بپیوندم، و عصرها از خانه بیرون بزنم؛ زندگی اجتماعی سراسر مرا هراسان می‌کرد). در طول دوره‌ی بیماری‌اش، از او پرستاری می‌کردم، پیاله‌ی چایی را که دوست داشت برای‌اش نگه می‌داشتم، چون راحت‌تر بود که با پیاله چایی بخورد تا با فنجان؛ دخترک‌ام شده بود. برای‌ام با آن کودک جوهری‌یی که در آن نخستین عکس بود یکی شده بود... در نهایت، [حضورش] را، با قوتی که در گذشته در مقام حاکم درونی‌ام داشت، به عنوان دخترک‌ام درک کردم. راه‌حل‌ام برای مرگ چه بود... من که فرزندی از خود به جا نگذاشته بودم، در طول بیماری‌اش مادرم را پروردم. وقتی که مرد دیگر هیچ دلیلی برای وفق دادن خود با روند پیشرفت آن نیروی حیاتی والا (آن نژاد، آن گونه) نداشتم. جنبه‌ی خاص من دیگر نمی‌توانست دوباره کلیت پیدا کند (مگر، در وجه بسیار آرمانی، با نوشتن، که پیش‌بردش، پس از این یگانه هدف زندگی‌ام شده است). از این پس دیگر بیش از این نمی‌توانم که در انتظار مرگ کلی و نادیالکتیکی‌ام باشم (۲-۷۱).

«عکس باغ زمستانی» که بارت تا بعد از مرگ مادرش آن را نیافت، او را قادر به فهم این نکته می‌کند که چگونه مادرش، در عین ضعف کشنده‌ی خود، کودک، یا بل که «کودک جوهری» او شده است. برای بارت جوهره‌ی مادرش ــ نجابت معصومانه‌اش ــ میان ضعف کشنده و تصویر

۵ سالگی‌اش معلق بود. اما او هم چنان که به تصویر شخصی که منشأ تصویر خود وی بوده می‌نگرد، درمی‌یابد که عکس فقط به معصومیت مادری از دست رفته، مرگ مادرش، یا حتا خود مرگ اشاره ندارد. آن چه عکس سرانجام به سیطره‌ی خود درمی‌آورد «مرگ نادیالکتیکی» خود بارت است. مجروح و مصداق نهایی این عکس و همه‌ی عکس‌ها همین است.

بارت، هر چقدر هم که در کار مجدد بر روی زمینه‌ی تئوریکی باشد که سارتر در *روان‌شناسی تصور* استوار ساخته، واژگان تئوریک متمایز خودش کم‌کم در بخش نخست *روشن‌خانه* نمایان شده و سپس در تفسیرات بخش دوم درباره‌ی عکس‌های وسینگ، کلاین، نادار، ماپلتورب، کرتز و دیگران جای خود را می‌یابد. بارت نخست، به اختصار و به صورت آزمایشی، رشته‌یی از مفاهیم عکاسیک را مطرح می‌سازد ـ ماجرا (۱۹)، جان‌بخشی (۲۰)، تأثیر (۲۱) ـ تا به تمایز بنیادی میان studium و punctum برسد. این دو مفهوم برای بارت فقط ابزاری نیستند که با تأثیر پدیدارشناسانه‌ی عکس‌ها بر وی سروکار داشته باشند. این مفاهیم، هم چنین او را قادر می‌سازند تا دریابد که عکاسی چگونه در یک «زیر ـ دانش» (۳۰) یا شناختی که حامل میل است، مشارکت دارد. هم چون بارت، هنگامی که ما به عکس‌های والدین خود می‌نگریم، می‌کوشیم تا میل خود به درک واقعیت آن‌ها در گذشته را ارضا کنیم، درست همان گونه که نگریستن به تصاویر خود، بخشی از طرح مداوم ما در رسیدن به درک کیستی اکنون و چیستی گذشته‌ی ماست.

studium یک عکس، موضوع و زمینه‌ی توجهات و علائق عکس است. پس، عکس‌های بناها احتمالاً علاقه‌ی فرد به معماری را جلب می‌کنند، یا تصاویر ویکتوریایی احتمالاً کنج‌کاوی تاریخی افراد را

برمی‌انگیزند. studium مسأله‌ی ذائقه یا مشغله است. studium مشارکت فرهنگی ما در موضوع مطرح در یک عکس را تسهیل می‌کند (۲۶). از سوی دیگر punctum، studium را «نقطه‌گذاری می‌کند» [یا بندبند و مجزا می‌سازد] (۲۶). punctum جزئیتی در عکس است که تماشاگر را جریحه‌دار کرده، نشتری بر وی می‌زند، یا داغی بر او می‌نهد (۲۶). هرچند punctum موضوع اصلی تصویر نیست، چگونگی خوانش یک عکس را دست خوش تغییر می‌سازد. تأثیر punctum، تأثیری «مختصر و فعال» (۴۹) است؛ و، همانند «نگاه» لاکان، از تصویر به سوی بیننده روانه می‌شود. punctum یک «نگاه خیره» (۴۹)، یک «جزئیت خارج از مرکز»، یک «علامت آشوب» (۵۱) است. punctum پس از یک واقعه، اغلب به بهترین وجه از یاد و خاطره سرباز می‌زند تا ناپیدایی خویش را بازپس گیرد (۵۳). و سرانجام این که، punctum «افزونه» یی برعکس است، نه تنها بدین مفهوم که چیزی متفاوت از موضوع اصلی است ــ همانند دو راهبه در عکس وسینگ از عملیات نظامی در نیکاراگوآ، بل که هم چنین بدین مفهوم که، به نظر می‌رسد آن چیزهایی باشد که تماشاگر به تصویر می‌افزاید، هرچند که در واقع پیشاپیش در تصویر بوده است» (۵۵).

بارت *روشن‌خانه* را با هشدار درباره‌ی دو شیوه‌یی به پایان می‌برد که عکس‌ها از موضوعات فی نفسه بر آشوبنده یا تهدید کننده، موضوعاتی بی‌اثر و پیش‌پاافتاده می‌سازند. یک شیوه‌ی تبدیل عکاسی به یک هنر، از طریق برجسته ساختن عکاس و ایجاد رقابت میان عکاسی و نقاشی است. قرینه‌ی ادبی این می‌تواند رام و بی‌روح ساختن یک متن با در نظر گرفتن آن به عنوان اثری باشد که دلالت‌اش به صورت اکید با نیت‌مندی مولفانه محدود می‌شود[۱۹]. دیگر ابزار مبتذل‌سازی عکس این است که عکاسی را در حکمرانی مستبدانه بر همه‌ی دیگر تصاویر و حتا بر همه‌ی

دیگر اشکال فرهنگی مجاز شمریم. بارت ملاحظه می‌کند که در ایالات متحد «تنها تصاویر وجود دارند و به تولید و مصرف می‌رسند» (۱۱۸). هنگامی که چنین شود، عکاسی ظرفیت یکه‌ی خود در بازنمایی امر واقعی را از دست می‌دهد. گذشته از این‌ها، فرهنگی که به خود اجازه می‌دهد تا تحت حاکمیت محصولات تصویری درآید، یگانگی تخیلی شده‌یی از خویش را به جای چندگانگی واقعی و بالقوه خلاق خود می‌گذارد. هنگامی که عکاسی گویای یک چنین چندگانگی‌یی در مواجهه با تصویر یکپارچه‌ی کاذبی باشد که یک فرهنگ دارد، یک حاصل کار هم، جنون سرکوب‌گرانه‌ی کسانی است که تلاش کردند نمایش‌گاه‌های عکس ماپلتورپ را ببندند و به آزار و تکفیر موسسه‌ی «حمایت ملی از هنرها» به خاطر پشتیبانی از آثار وی، بپردازند[۲۰].

عنوان کتاب بارت در نسخه‌ی انگلیسی از تصویری برگرفته شده که در سراسر بحث بارت درباره‌ی عکاسی به کرات مطرح می‌شود (به ویژه، ۷-۱۵۶). کامرالوسیدا که در سال ۱۸۰۷ اختراع شد، ابزار ساده‌یی است که شامل یک منشور چهار وجهی مستقر بر روی تکه‌یی کاغذ می‌شد. با نگاه کردن از لبه‌ی بالایی منشور در جهت پایین و روبه ورقه‌ی کاغذ، چشم اجسام را در جلوی منشور می‌دید، به گونه‌یی که انگار این اجسام روی کاغذ قرار گرفته‌اند[۲۱]. هدف این وسیله مقدور ساختن ردیابی تصویری از موضوعات واقعی، به صورت صحیح، بر روی یک ورقه‌ی کاغذ بود. البته در عمل استفاده از این ابزار بسیار دشوار است. زیرا جزئی‌ترین حرکت چشم (به اندازه‌ی یک شانزدهم اینچ [حدوداً معادل شانزده صدم سانتی‌متر]) موجب می‌شود که پرتو نور منشور از دایره‌ی مردمک چشم بیرون شود. با این همه، جذابیت این وسیله برای بارت این است که استعاره‌یی را که وی می‌خواهد برای عکاسی به کارگیرد، در

اختیار وی می‌گذارد. آن چه او می‌خواهد نشانه‌یی است که بتوان آن را به عنوان خود واقعیت خواند، یا چنان که خود می‌گوید، نشانه‌یی که مصداق بر اساس آن لایه‌لایه می‌شود (۴۵). بارت در سرتاسر آثار نشانه‌شناسانه و روایت‌شناسانه‌اش، در جست و جوی شیوه‌یی برای غلبه بر محدودیت‌های دلالتی زبان و قیود داستان‌پردازانه‌ی روایت بود. نوشتن آن چه واقعی است و خواندن آن چه حقیقی است، امیالی متوازی‌اند که، به باور بارت، عکاسی آن هردو را می‌تواند ارضا کند، هرچند دانشی که این رسانه ارائه می‌کند، بی‌واسطگی تکان‌دهنده‌ی مرگ نادیالکتیکی است.

کرمونینی و آلتوسر

ویرایش انگلیسی *لنین و فلسفه* (۱۹۷۱) اثر آلتوسر با افزونه‌یی به پایان می‌رسد که شامل چاپ مجدد دو متن مربوط به نقاشی نیز هست که هردو نخست‌بار در ۱۹۶۶ انتشار یافته‌اند: «نامه‌یی درباره‌ی هنر در پاسخ به آندره دسپره» و «کرمونینی، نقاش امور انتزاعی». هرچند شماری از نویسندگان ــ از جمله ایتالوکالوینو، آلبرتوموراویا، اومبرتواکو، و استفن اسپندر ــ مجذوب آثار کرمونینی بوده‌اند، در این میان جستار آلتوسر یکی از مهم‌ترین مطالعات در نقاشی‌های وی به شمار می‌رود[۲۲]. آلتوسر چنین بحث می‌کند که اهمیت عمده‌ی کرمونینی به خاطر برهم زدن فهم عادی ما از سوژه‌ها و ابژه‌ها است. درست دیدن نقاشی‌های وی مستلزم نوعی نگاه تازه است، نگاهی که متکی بر اشتیاق یا بیزاری در قبال موضوعات نباشد. کرمونینی، فراتر از نقاشی کردن موضوعات یا مکان‌ها، «روابطی را نقاشی می‌کند که موضوعات، مکان‌ها، و زمان‌ها را مقید می‌سازند» (۲۳۰). بنابراین او یک نقاش امور انتزاعی است؛ اما پیش از آن که یک

نقاش انتزاعی، به مفهوم جوینده‌ی «امکان محض» در اشکال جدید باشد، یک نقاش امور «انتزاعی واقعی» در مفهوم روابط محقق میان موجودات انسانی و چیزهای‌شان است. هنر کرمونینی مطالبات سنگینی از تماشاگران‌اش دارد. هنر او نه تنها مستلزم آن است که تماشاگران روابط تازه میان سوژه‌ها و ابژه‌ها را ببینند؛ بل که هم چنین مستلزم ورود آن‌ها به چنین مناسباتی است.

به عقیده‌ی آلتوسر، نقاشی‌های کرمونینی زیبایی‌شناسی آفرینش و مصرف، و ایدئولوژی اساسی نقادی هنر مدرن را به پرسش می‌کشند. ایدئولوژی نقادی هنر مدرن در رابطه‌ی میان هنرمند و اثر، به ذهنیت رازآمیز نقاش اعتقاد دارد که «طرح خلاقانه»اش را در مادیت آرمانی 'خلاقیت'اش نقش می‌زند (۲۳۲). در این جا آلتوسر، همانند بارت، در کار سست کردن بنیان این فرض نامعقول است که هنرمند و اثر، ذوات ثابتی مقید به یک نیت‌مندی قابل بازیافت‌اند. به عقیده‌ی آلتوسر، کرمونینی نیز با ایدئولوژی مذکور، به وسیله‌ی این ایده مقابله کرده است که 'راز باطن' یک نقاش، راز باطن 'طرح خلاقانه'اش، چیزی بیش از خود اثر نیست، و روابط میان یک نقاش، و 'اثر'ش چیزی نیست مگر 'روابطی' که او 'نقاشی می‌کند' (۲۳۱).

آلتوسر مدعی است که سیر موضوعاتی که کرمونینی نقاشی کرده گویای جهت‌گیری انتقادی آثار وی است. کرمونینی از شکل‌بندی‌های زمین‌شناسانه آغاز کرده، به جانب گیاهان و جانوران روی آورده، و سپس موجودات انسانی را نقاشی می‌کند (۴-۲۳۱). در واقع، زنجیره‌ی توجهات کرمونینی به همان سرراستی‌یی نیست که آلتوسر ادعا می‌کند. برای مثال، فهرست‌نامه‌یی که در نمایشگاه آثارش در «گالریا گوئیلیا»ی رم (۱۹۷۱) انتشار یافته، تاریخ ۸۰ نقاشی تکمیل شده در طول سال‌های

۱۹۵۲ تا ۱۹۶۸ را مشخص می‌کند نقاشی‌های مذکور از صخره‌ها، گیاهان، جانوران، و مردم با هیچ نظم مشخصی در طول آن دوره تکمیل نشده‌اند؛ برای مثال، تصاویر زنان جوان و مادران و کودکان در اوایل دهه‌ی پنجاه کشیده شده‌اند و برخی از عمده نقاشی‌های زمین‌شناسانه‌ی کرمونینی در کنار هم قرار می‌گیرند[۲۳].

با این حال، به نظر می‌رسد که آلتوسر به طور کامل حاضر است تا از تقویم‌نگاری تردیدآمیزش، به منظور تأکید بر شباهت‌های شکلی در میان موضوعات مشابه در نقاشی‌های کرمونینی صرف‌نظر کند. کرمونینی، به شیوه‌یی بیش‌تر هم زمانی تا در زمانی، در نظر دارد تا بنیاد زمین شناسانه‌ی مشترکی را در اشکال زیستی‌یی که نقاشی کرده کشف کند. برای مثال، مطالعاتی در شکل‌بندی‌های صخره‌یی نظیر *سنگ‌های کنار دریا* (۱۹۵۷) و *سنگ‌های کنار هم* (۱۹۵۹) بسیار شبیه ترکیب‌بندی‌های شکلی نقاشی‌های‌اش از *گاوهای گوژی* (۱۹۵۶) و *مقولات گیاهی* (۱۹۶۰) است. حتا انگاره‌های انسانی وی ذاتاً شباهت کمتری به شکل‌بندی‌های زمین‌شناسانه‌اش ندارند؛ خواه آن جا که او به بینندگانش استخوانی را نشان می‌دهد که گوشت اندکی با خود دارد و خواه در حالتی که «مادر و کودکی که از پنجره به بیرون می‌نگرند» را چنان ترسیم می‌کند که گویی پیکره‌های منجمد و یادمانانه‌یی هستند که هنری‌مور آن‌ها را تراشیده است (*کنار پنجره* [۱۹۶۷]). این چنین ابژه‌سازی سوژه‌ی انسانی، که لاکان آن را **چیزگروی** [chosisme] می‌نامید[۲۴]، به نقد کوبنده‌ی کرمونینی از جنبه‌ی دیگری از ایدئولوژی اومانیستی و معمولاً به پرسش کشیده ناشده در هنرهای دیداری منجر می‌شود. ایدئولوژی اومانیستی هم چنان این قصه را پر و بال می‌دهد که، هنگامی که من به یک نقاشی نگاه می‌کنم، من یک سوژه‌ی انسانی ثابت در حال نگریستن به یک ابژه‌ی شناسایی‌پذیر

ثابت‌ام. حتا اگر که سوژه‌ی ابژه‌ی هنری (نقاشی) یک موجود انسانی باشد، من می‌توانم آن سوژه را با خواندن عنوان نقاشی شناسایی کنم.

آلتوسر مدعی است که کانون ایدئولوژی اومانیستی چهره‌ی انسان است که نشانه‌ی تفکیک‌کننده‌ی فرد و بیان بیرونی ذهنیت (سوبژکتیویته) است:

> کارکرد ایدئولوژیک و اومانیستی ـ مذهبی چهره‌ی انسان این است که مقر «روح»، جایگاه سوبژکتیویته، و بنابراین گواه مرئیِ وجود سوژه‌ی انسانی، با همه‌ی توان ایدئولوژیک مفهوم سوژه باشد (سوژه به معنای مرکزی که «جهان»، حول محور آن سامان می‌یابد، زیرا سوژه‌ی انسانی، به عنوان یک سوژه‌ی مُدرِک، به عنوان یک سوژه‌ی «خلاق فعال»، به عنوان سوژه‌یی آزاد و از این رو مسوول در برابر ابژه‌های خویش و معانی آن‌ها مرکز «جهان» خود است) (۲۳۸).

با این حال، چهره‌های انسانی در نقاشی‌های کرمونینی عاری از بیان و ابرازند؛ و گویی از روی پیکره‌هایی از سنگ کشیده شده‌اند، نه از روی الگوهای‌انسانی. آلتوسر به‌شتاب خاطرنشان می‌کند که آن‌چه این چهره‌ها را تشخص می‌بخشد صورت‌زدایی است نه بدصورتی و بدشکلی. این چهره‌ها زشت نیستند، بل که نمایش‌گر «غیبت معینی از شکل» (۲۳۸)اند. چهره‌های کرمونینی بدین مفهوم صورت‌زدایی شده‌اند که فاقد هر گونه شکلی از فردیت‌اند، حال آن که این دقیقاً آن چیزی است که از چهره‌های انسانی انتظار می‌رود: چهره‌های کرمونینی محل یک غیبت‌اند؛ غیبتی کاملاً منفی، غیبت آن کارکرد اومانیستی‌یی که از آن‌ها روگردان شده، و آن‌ها نیز از آن سرپیچی می‌کنند (۲۳۹).

کرمونینی در انتزاع استوار نقاشی‌های‌اش، به ویژه در سنگ ساختن چهره‌های انسانی، به ما مجال می‌دهد تا خود را به وسیله‌ی ایدئولوژی‌یی بشناسیم که تماماً در معرض چالش بوده و به طور انتقادی افشا شده است. کرمونینی، هم چون مارکس و دیگر متفکران انقلابی بزرگ، در نقاشی‌های‌اش نشان می‌دهد که فرد، تنها با درک قوانین بردگی و بندگی خود به فردیت مشخص دست می‌یابد. از این جنبه، «هر اثر هنری زاده‌ی طرحی هم زیبایی‌شناسانه و هم ایدئولوژیک بوده» (۲۴) و کارکرد هر اثر هنری افشای واقعیت ایدئولوژی موجود به وسیله‌ی فاصله‌گذاری میان بیننده و اثر است. اثر هنری، بیش از هر ابژه‌ی دیگر، نزدیک‌ترین رابطه را با ایدئولوژی برقرار می‌کند، و این رابطه‌ی بسیار نزدیک فرصت یکه‌یی در اختیار آن می‌گذارد تا به عنوان نقدی بر ایدئولوژی به کار گرفته شده یا در شمول آن قرار گیرد. در نگاه آلتوسر، هنرمندان بزرگ هنرمندانی هستند که نشانگر وضعیت خلاقه‌ی خویش‌اند، هنرمندانی که تأثیرات تاریخی اتخاذ آن وضعیت را در نظر می‌گیرند، و مسوولیت پیامدهای ایدئولوژیک، و شناخت شناسانه‌ی در حال ظهورش را پذیرا می‌شوند.

آلتوسر، در «نامه‌یی درباره‌ی هنر در پاسخ به آندره دسپره»، این بحث را اندکی کامل‌تر مطرح می‌کند. در آن نامه، او صراحتاً از برابر گرفتن هنر با ایدئولوژی سرباز می‌زند. با این حال، این بدان معنا نیست که هنر شکلی از دانش یا جای‌گزینی برای آن است. بل که، آلتوسر مدعی است که هنر ارتباط ضروری معینی با دانش دارد که بیش‌تر ارتباطی تفاوتی است تا هویتی و همانستی. ظرفیت یکه‌ی هنر این است که ما را وادار به دیدن، وادار به درک کردن، وادار به احساس کردن آن چیزی می‌کند که «به واقعیت اشاره دارد» (۲۲۲). واقعیتی که ما به وسیله‌ی هنر قادر به دیدن آن هستیم ایدئولوژیی است که هنر از آن زاده شده، خود را از آن «منفک

می‌کند»، اما هم چنان به آن اشاره دارد. هنرها، با خلق یک «فاصله‌ی درونی» در ایدئولوژی ما را وادار به درک «خود ایدئولوژی‌یی که در آن گرفتارند» (۲۳۲) می‌کنند. از این رو، هنر و علم تفاوتی بنیادین میان شکل خاص ارائه‌ی موضوعات‌شان دارند. هنر ما را قادر به دیدن، درک کردن و احساس کردن می‌کند، حال آن که علم ما را به دانستن و شناختن قادر می‌سازد.

فوکو و مگریت

در سال ۱۹۶۰ فوکو نسخه‌ی کوتاه این یک چپق نیست را در مجله‌ی *کایه دو شمن* [Les Caiers du chemin] منتشر کرد. این جستار در ۱۹۷۳ به شکل متنی مبسوط و در قالب کتاب انتشار مجدد یافت. نسخه‌ی انگلیسی کتاب که ده سال بعد منتشر شده، به علاوه شامل تصاویر متعدد و دو نامه‌ی ستایشگرانه اما کمابیش انتقادی از جانب مگریت به فوکوست که درست یک سال قبل از مرگ نقاش نوشته شده‌اند[۲۵]. به نظر می‌رسد که شاید، اگر مگریت زنده می‌ماند، مکاتبات بیش‌تری میان او و فوکو درباره‌ی واژه‌ها و تصاویر صورت می‌گرفت. گرانیگاه متن فوکو، که از بسیاری جهات باز انجام بازیگوشانه‌ی *نظم چیزهاست*، تابلویی از مگریت است که یک چپق با زیرنویس همراهی‌کننده‌اش «این یک چپق نیست» [ceci ne'st pas une pipe] را به تصویر می‌کشد. مگریت عناوین گوناگونی به نقاشی‌اش داده بود (یا اجازه می‌داد که این عناوین به آن اطلاق شود)، *کاربردزبان و خیانت‌تصاویر* (۹-۱۹۲۸)، و جنبه‌ی طعن‌آمیز کار این است که زیرنویس اثر آشکارا عنوان واقعی نقاشی را در محاق افکنده است[۲۶]. مگریت چندین نسخه از این تصویر آفرید که *هوا و آواز* (۱۹۷۴) و *دو راز* (۱۹۶۶) از آن جمله‌اند، و در واقع در همان سالی که

فوکو *نظم چیزها* را منتشر کرد اتمام پذیرفته بودند[۲۷]. البته فوکو اصولاً توجه خود را به روی *کاربرد زبان* و *دو راز* متمرکز می‌کند.

مگریت، هم چنین، در سال ۱۹۲۹ بیانیه‌یی گزین‌گویانه را تحت عنوان «واژه‌ها و تصاویر» تألیف کرده بود که زمینه را برای *کاربرد زبان* مهیا ساخته و مناسب بودن عناوین دوگانه‌ی این نقاشی را نشان می‌دهد. متن مگریت نه تنها درباره‌ی واژه‌ها و تصاویر بود، بل که خود نیز از واژه‌ها و تصاویر تشکیل می‌شد: جملات خبری کوتاهی که با تصاویر ساده‌یی دنبال می‌شدند. برخی از مواردی که به طور خاص به بحث فوکو مربوط می‌شوند این‌ها هستند:

[۱] یک موضوع نامی ندارد که نتوان نام دیگری بهتر از آن به جای‌اش گذاشت [در دنباله، طرح ساده‌یی از یک برگ با نشان "le camon" (یعنی، «الگو» یا «نمونه‌ی کامل»)].

[۲] موضوعاتی هستند که می‌توانند بدون نام سر کنند [در دنباله تصویر اشتباه‌ناپذیر و بی‌نشان یک قایق پارویی].

[۷] یک تصویر می‌تواند در موردی جانشین یک واژه شود [در دنباله جمله‌ی دست‌نویس «ابرها (خورشید) را پوشانده‌اند» آمده، که در آن واژه‌ی «خورشید» با تصویری از خورشید جای‌گزین شده که البته، در پس ابرها پنهان نشده است].

[۹] هر چیزی گرایش به این ایجاب را دارد که میان یک موضوع و آنچه نماینده‌ی آن است رابطه‌ی اندکی هست. [در دنباله، طرح ساده‌یی از دو خانه‌ی هم سان، یکی با نشان «موضوع واقعی» و دیگری «موضوع بازنمایی شده»].

[۱۲] واژه‌ها و تصاویر به صورتی متفاوت در یک نقاشی دیده

می‌شوند. [در دنباله، تصویری از یک گل که واژه‌ی «کوه» بالای آن نوشته شده است].

[۱۴] یک موضوع هرگز همان کارکردی را ندارد که نام‌اش یا تصویرش. [در دنباله، طرحی از یک اسب، پارچه‌یی که فرضاً آن اسب روی آن ترسیم شده، و مردی که به هنگام برگرفتن نگاه‌اش از دو موضوع دیگر در تصویر، واژه‌ی «اسب» را به زبان می‌راند][۲۸].

ویژگی درخشان *کاربرد زبان* این است که هم زمان این شش نکته را در خود ترسیم می‌کند. اگرچه فوکو تنها به طور غیرمستقیم در تفسیرات‌اش به بیانیه‌ی مگریت اشاره می‌کند (۹–۳۸)، با این حال، آن چه او می‌نویسد نیز سراسر با روابط پیچیده‌ی میان واژه‌ها و تصاویری سر و کار دارد که توجه مگریت را در سرتاسر عمر مجذوب خود ساخته بودند.

متن فوکو به شش بخش مجزا تقسیم می‌شود. بخش نخست تحت عنوان «دو چپق» آمده که به تصویر چپق و واژه‌ی «چپق» در زیرنویس *کاربرد زبان* اشاره دارد؛ به نقاشی *کاربرد زبان* (۹–۱۹۲۸)، و نقاشی *دوراز* (۱۹۶۶) که به نظر می‌رسد به نوعی با نقاشی پیشین درآمیخته و یکی شده است؛ به چپق بزرگی که بالای سه پایه‌ی نقاشی معلق می‌نماید و به چپقی که در تصویر قاب گرفته‌ی *دوراز* است؛ و احتمالاً به چپقی که می‌توان برخلاف تصویر یا واژه‌ی چپق، آن را دود کرد. در بخش دوم، این ایده (یا استعاره) مطرح می‌شود که نقاشی‌های مگریت «واژه نگاشت‌های گسیلده»اند. (واژه نگاشت، متنی چون اغلب آثار آپولینر و ای. ای. کامینگز است که در آن، مواضع واژه‌ها بر روی صفحه ترسیم‌کننده‌ی موضوعی‌است که واژه‌ها در متن توصیف می‌کنند. فوکو

چنین بحث می‌کند که به ویژه نقاشی ۹-۱۹۲۸ مگریت «از پاره‌های یک واژه نگاشت گسلیده» آفریده شده است (۲۲). (در این جا، مگریت خود احتمالاً با طفره‌روی به شعر «دود» آپولینر نظر دارد که در بند دوم شکل یک چپق را به خود می‌گیرد). در بخش سوم تضادی میان نقاشی‌های کله و کاندینسکی مطرح می‌شود، مبنی بر این تمایز دوتایی میان نقاشی‌هایی که مبین جدایی میان واژه‌ها و تصاویرند ــ و از این رو منکر شباهت‌اند ــ و نقاشی‌هایی که «موازنه‌یی میان واقعیت شباهت و تایید یک پیوند بازنمایانه» برقرار می‌کنند (۳۴). در این جا فرض شگفت‌آور آن است که نقاشی مگریت، در تقابل با نقاشی کله و کاندینسکی «جداً پای بند شباهت‌های دقیق است» (۳۵). بخش چهارم مستقیماً با روابط میان واژه و تصویر در آثار مگریت سر وکار دارد و این اظهارنظر اساسی فوکو درباره‌ی نقد مگریت بر نقاشی سنتی را مطرح می‌کند که: «مگریت به فضای قدیمی بازنمایی مجال می‌دهد تا هم‌چنان حاکم باشد، اما تنها در سطح؛ فضایی که چیزی بیش از سنگی صیقل خورده که واژه‌ها و شکل‌هایی بر خود دارد نیست: در زیر سنگ، هیچ» (۴۱). بخش پنجم این نظر را مطرح کرده و صورت‌بندی دوباره‌یی به آن می‌دهد ــ مگریت هم‌سانی را از شباهت جدا می‌کند، و نخستین را علیه دومی به بازی می‌گیرد» (۴۴) ــ و آن را در مورد نقاشی چپق به کار می‌بندد. سرانجام، بخش ششم بحث دوگانه‌ی کتاب را خلاصه و جمع‌بندی می‌کند: اصولی که تنش بنیادی در نقاشی کلاسیک را شکل می‌دهند جدایی میان نشانه و تصویر، و هم ارزی شباهت و تایید بودند؛ و این مگریت بود که نشانه‌ها و تصاویر را باز به هم درآمیخت تا تهی زیر آن را افشا کند. بخش‌های شش‌گانه‌ی کتاب فوکو هر کدام بازی‌های زبانی بسیاری دارند، چنان که نفس موضوع بحث این گونه است؛ هرچند که

بحث کتاب نیز مروری جدی بر برخی از عمده مضامین آثار شخص فوکو به شمار می‌رود.

فوکو بحث چندگانگی نسخ نقاشی مگریت از چپق را پیش می‌کشد، که سرانجام نسخه‌ی بعدی (در این مورد دوراز) با نسخه‌ی اولیه (در این مورد نسخه‌ی سال ۲۹-۱۹۲۸) ترکیب شده یا به آن اشاره دارد. در حالی که نسخه‌ی نخست، تأثیرات غریب‌اش را از صراحت و سادگی‌اش دارد، آثار ثانوی این تأثیرات را از چندگانگی ابهامات‌شان دارند، زیرا دوراز به رغم یا به خاطر زیرنویس تکذیبی‌اش، هم تصویری از یک چپق است و هم تصویری از تصویر یک چپق. زیرنویس مذکور به گونه‌یی شگفت، نه عنوان اثر است و نه دقیقاً جزئی از تصویر، و دامنه‌ی ارجاع‌اش نیز مبهم است. این امکان هست که به یکی از این دو چپق نقاشی شده یا به هردوی آن‌ها در رابطه با الگو یا ایده‌یی از یک چپق رجوع کرد. مگریت، در نامه‌ی ۲۳ مه‌ی ۱۹۶۶اش به فوکو، میان شباهت و هم‌سانی، در این بستر مباحثاتی که نقاشی نوعی تفکر است، تمایز می‌گذارد. او اظهار می‌کند که، «چیزها شباهت ندارند، آن‌ها یا هم‌سانی دارند یا ندارند» (۵۷)[۲۹]. و در ادامه می‌گوید: «فقط اندیشه شباهت دارد. چرا که همان چیزی است که می‌بیند، می‌شنود، می‌داند و همان چیزی می‌شود که جهان به آن عرضه می‌کند». از این رو، میان دو چپق در نقاشی‌های نامبرده، به لحاظ شکل، وضعیت، و رنگ هم‌سانی وجود دارد. اما زیرنویس نقاشی دقیقاً موجد گونه‌یی شک در دریافت حسی از نوع به ارث رسیده از دکارت و هیوم است و نیروی بالقوه‌ی بالا بردن محتوای اندیشه‌ی ما درباره‌ی چپق‌ها به سطح دانش را دارد. هم نقاشی‌های مگریت و هم تفسیر فوکو چه بسا اشاره‌ی خاص و طعن‌آمیزی به سومین تأمل دکارت [در *تاملات در فلسفه‌ی اولی*] باشد که در آن از اعتبار ادراک، وجود خداوند، و قدرت

اندیشه‌ی شکاکانه که وجود را زمینه‌مند می‌کند پرسش می‌شود. در این جا، پیوند میان این دو مسأله در جناسی است که فوکو (و احتمالاً مگریت) با اصطلاح فرانسوی «نام یک چپق» برقرار می‌کند که به معنی «به خاطر خدا» است. زمانی که می‌پرسیم روابط محتمل میان دو چپق نقاشی شده، میان آن دو چپق و واژه‌ی «چپق» در زیرنویس، میان نقاشی‌های ۹-۱۹۲۸ و ۱۹۶۶، و میان هر نسخه نقاشی از این چپق‌ها و چپقی که می‌توان دود کرد چیست، در واقع از جانب هم‌سانی به سوی شباهت حرکت کرده‌ایم و آن جاست که اندیشه رخ نموده و البته بالاترین حد مخاطره را نیز به همراه دارد[۳۰].

غرابت نسخه‌ی نخست چپق (*کاربرد زبان*) کمتر در تناقض سطحی میان واژه و تصویر است تا در آن چیزی که بارت (به شیوه‌ی سارتر) می‌توانست ساختار التفاتی‌اش بنامد. سادگی فرضی و «آکادمیک» تصویر به موضوع بازنمایی‌اش اجازه می‌دهد تا «بی‌تعلل و ایهامی نمود یابد» (۲۰). در این مفهوم، تصویر گویای آن است که این یک چپق هست. نقاشی مگریت در مفهوم خود می‌توانست، برخلاف مثلاً *انسان وحشی* (۱۹۲۲) کله، فاقد عنوانی باشد. شاید حتا گاوهای کرمونینی، به خاطر هم‌سانی نزدیک‌شان با اشکال زمین‌شناسانه، از داشتن یک عنوان سود می‌برد می‌برد، چرا که گویی شباهت را در اندیشه طنین‌انداز می‌کند. اما هر یک از این تصاویر، به شیوه‌ی خود از هر گونه هم ذات‌انگاری ساده‌ی، تصویر، واژه، و موضوع، سرباز می‌زنند.

فوکو به استعاره‌ی یک «واژه نگاشت گسلیده» متمسک می‌شود تا به رابطه‌ی دقیق میان واژه و تصویر در نقاشی مگریت برسد. او توضیح می‌دهد که واژه نگاشت نقشی سه‌گانه دارد:

فزون ساختن الفبا، تکرار چیزی بی‌یاری فنی بیان، به دام انداختن

چیزها در یک نگاشتار دوگانه. واژه‌نگاشت، نخست متن و شکل را تا حد ممکن به هم نزدیک می‌کند. واژه‌نگاشت خود مرکب از خطوطی است که شکل یک موضوع، و در عین حال آرایش زنجیره‌ی حروف را تعیین می‌کنند. واژه نگاشت گزاره‌ها را در فضای یک شکل جا داده و متن را وادار به گفتن آن چیزی می‌کند که طراحی بازمی‌نمایاند (۱-۲۰).

پس، هدف نهایی واژه‌نگاشت، نشان دادن و نامیدن هم‌زمان، و بنابراین غلبه بر «قدیمی‌ترین تقابل تمدن الفبایی ما» است. واژه‌نگاشت درگدازش واژه و تصویر، فرصتی برای خوانش و نگرش هم زمان است. چنان که بارت استعاره‌ی *روشن‌خانه* را به جای عکاسی می‌گیرد، واژه‌نگاشت فوکو نیز ابزاری برای غلبه بر جابجایی نشانه و تعویق امر واقعی است. اما واژه‌نگاشت افزون بر این، تصویری است که تفاوت را به قدر شباهت ایجاب می‌کند. در نظر فوکو تنها این نیست که طراحی‌های مگریت واژه‌نگاشت ــ یا حتا واژه نگاشت گسلیده ــ اند، بل که به نظر می‌رسد آن‌ها «از پاره‌های یک واژه‌نگاشت گسلیده آفریده شده‌اند» (۲۲). و اگرچه آپولینر یکی از نویسندگان موردپسند مگریت بود (۶۰ n)، مگریت خود در بیانیه‌ی «واژه‌ها و تصاویر»ش درباره‌ی واژه‌نگاشت حرفی برای گفتن ندارد[۳۱]. آن چه فوکو از استعاره‌ی واژه نگاشت گسلیده مراد می‌کند این است که، واژه‌نگاشت با دوبار گفتن آن چه خواهان گفتن آن است (به وسیله‌ی واژه‌ها و تصاویر ساخته از واژه‌ها) آن چه را که مگریت به صورت منفی در قالب ناسازه‌یی دوگانه می‌آفریند، به صورت مثبت فراچنگ می‌آورد: در نقاشی مگریت در همان آن که زیرنویس «باید افشاگرنام» موضوع مصور در نقاشی باشد، انکار می‌کند «که موضوع

همانی باشد که هست»(۲۴). پس، نیروی بالقوه‌ی اظهار دو چندانِ واژه‌نگارانه، از هم گسلیده و به این ناسازه‌ی مضاعف بدل می‌شود که اشکال ساده و خبریِ تصویری و املایی یکدیگر را به تحلیل می‌برند. دیگر پیچش طعن مگریت (که شاید پیش‌بینی ناشده و احتمالاً سومین ناسازه‌ی آن باشد) این است که زیرنویس آن، عنوان نقاشی ــ *کاربرد زبان* ــ را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. شگفت آن که، فوکو اغلب از زیرنویس مذکور به منزله‌ی «عنوان» نقاشی یاد می‌کند (برای مثال، ۳۶)، گویی او نیز تسلیم طعن مگریت شده است.

فوکو، به منظور ارائه‌ی مفهومی تاریخی از دستاورد مگریت، به اختصار آثار او را در تقابل با آثار کاندینسکی و کله قرار می‌دهد که نظریه‌هاشان درباره‌ی نقاشی فاقد دقت فلسفی نظریه‌ی مگریت است، هرچند هرسه تا حد زیادی در این خواست مشترک سهیم‌اند که نقاشی تا حد ممکن به صورت مستقیم با امور واقعی سروکار پیدا می‌کند. برای مثال، کاندینسکی، آشکارا تحت‌تأثیر مطالعات‌اش در عرفان، تلاش داشت تا دستور زبان جامعی از اشکال دیداری طرح‌ریزی کند که هم‌ارزهای نمادین عاطفی در بین اشکال و عواطف را آشکار کند. او اصرار داشت که «هنر مدرن تنها هنگامی می‌تواند پا به عرصه‌ی وجود گذارد که نشانه‌ها به نمادها بدل شوند»[۳۲]. در حالی که کاندینسکی خواهان استقرار شباهت‌های نمادین اشکال و رنگ‌ها در عواطف معین به منظور تثبیت زبان نقاشی بود، کله می‌خواست به پس پشت چیزهای مرئی بنگرد تا از واقعیت نهانی پرده بردارد که می‌توانست در نقاشی‌اش به چنگ آورد. به همین دلیل کله در ۱۹۲۰ می‌نویسد: «درگذشته ما درکار بازنمایی اشیای مرئی بر سطح زمین بودیم، چیزهایی که دوست داشتیم به آن‌ها بنگریم و یا دوست داشته‌ایم که ببینیم‌شان. امروزه ما افشاگر

واقعیتی هستیم که در پس اشیای مرئی پنهان است، و بنابراین بیانگر این اعتقاد که جهان مرئی صرفاً جهانی منفک شده از کل عالم است، و واقعیات نهان بسیار بیش‌تر دیگری وجود دارند»[۳۳]. فوکو تمایلات کله، کاندینسکی و مگریت را به عنوان واکنش‌هایی حائز اهمیت به آن دو اصلی می‌بیند که به اعتقاد وی از سده‌ی پانزدهم بر نقاشی غربی حاکم بوده‌اند.

یک اصل، اصل جدایی تصاویر، که حاکی از شباهت‌اند، از نشانه‌ها است که در ارتباط اختیاری‌شان با مدلول‌های خود نفی‌کننده‌ی شباهت‌اند. بر اساس این اصل، نشانه و تصویر همواره تمایزداشت خویش را حفظ می‌کنند. با این حال، کله در نقاشی‌هایی چون ویلا R (۱۹۱۹) این اصل را منسوخ می‌کند. چنان که فوکو مطرح می‌کند، در اثر کله قایق‌ها، خانه‌ها، و اشخاص، در یک زمان، هم پیکره‌های قابل تشخیص و هم عناصر نوشتاری‌اند و بدین ترتیب، تأثیری که کله [با نقاشی‌اش] به جا می‌گذارد «تقارن بازنمایی با شباهت و بازنمایی با نشانه، در ظرف همان رسانه» است (۴-۳۳). اصل دیگر، هم‌ارزی شباهت و تأیید بازنمایانه‌یی است. وقتی پیکره‌یی با یک موضوع یا موضوع دیگر شباهت دارد، خاموشانه این گزاره را بر زبان می‌راند که: «آن چه می‌بینید، آن است» (۳۴). بر اساس این اصل، شباهت و تایید غیرقابل تفکیک‌اند. با این حال، کاندینسکی، با در نظر گرفتن خطوط و رنگ‌ها به مثابه‌ی چیزهایی که همپای موضوعات عادی‌اند، تصمیم به نقض این اصل در نقاشی‌هایی چون *موازنه‌ی سفید* (۱۹۴۴) و *بداهه‌پردازی: کانون سبز* (۱۹۳۵) دارد.

به نظر می‌رسد که مگریت، در نخستین نامه‌اش به فوکو، کله و کاندینسکی را به یک گردش قلم از میدان به در می‌کند:

هیچ دلیلی برای مهم‌تر شمردن امر نامرئی، و یا برعکس، وجود ندارد. آن چه «فاقد» اهمیت نیست رازی است که در واقع با امر مرئی و امر نامرئی برانگیخته می‌شود، و در اصل می‌تواند با اندیشه‌یی برانگیخته شود که «چیزها» را، در نظمی که راز را برمی‌انگیزد، متحد می‌سازد (۵۷).

هم‌چنان که فوکو خاطرنشان می‌کند، مگریت چنان به شباهت دقیق متعهد است که برگ و درخت یا کشتی و دریا را در حریق و اغواگر هر یک به شکل دیگری به تصویر کشیده است. هرچند روش‌های مگریت مخالف روش‌های کله و کاندینسکی‌اند، طرح او «به صورت ریشه‌یی» در کار جداسازی نشانه و تصویر، و بنابراین در تعارض با آن دو اصلی است که فوکو آن‌ها را به منزله‌ی اصول بنیادین هنر غربی می‌بیند، با این همه، طرح وی مکمل طرح‌های کله و کاندینسکی نیز هست. در حالی که کله و کاندینسکی بر این باور بودند که توانسته‌اند به سادگی پا را از حیطه‌ی آن اصول فراتر گذاشته، کنارشان نهاده یا منسوخ‌شان کنند، به گمان مگریت فراروی از آن اصول مستلزم کار مداوم و پی‌گیر است. فوکو، با مطالعه‌یی بسیار دقیق در *نظم چیزها* درباره‌ی سلطه‌ی تاریخی آن اصول بر فرهنگ غربی از دوران رنسانس به این سو، مدافع رویه‌ی مگریت است و دلالت و تعهد فلسفی آن را تایید می‌کند.

مگریت و فوکو، فارغ از نفی و نکوهش نشانه یا تصویر، به آزمون انتقادی قاطعی از زبان و نقاشی متعهد بودند تا بدان وسیله سلطه‌ی متفاوت آن‌ها بر کیفیت تفکر و دانش ما را دریابند[۳۴]. یک چنین طرح انتقادی‌یی کوششی تاییدی است، چنان‌که همواره برای فوکو چنین بوده، و او آن را به عنوان مهم‌ترین میراث روشنگری در نظر می‌گیرد. نقد در این

مفهوم «پژوهشی تاریخی در وقایعی است که ما را به متشکل ساختن و به رسمیت شناختن خود در قالب سوژه‌های‌اعمال، اندیشه، و گفتار خویش، رهنمون شده است»[۳۵].

مقاومت در برابر وسوسه‌ی خواندن سریع عنوان نقاشی‌یی که فرد برای نخست‌بار می‌بیند، کاری دشوار است. با این حال، مگریت اعتراف دارد که عناوین نقاشی‌های‌اش «چنان برگزیده شده‌اند که مانع از انتقال این نقاشی‌ها به حیطه‌ی مألوفی شوند که اندیشه‌ی معتاد برای گریز از سردرگمی به آن توسل می‌جوید» (۳۶). عناوین نقاشی‌های مگریت، همانند زیرنویس «این یک چپق نیست»، متوجه آن‌اند که عمل نام‌گذاری را در کانون انتقادی قرار دهند، تا بدین وسیله ما را به تأمل درباره‌ی شوق به فرو نشاندن این سردرگمی در زبان وادار کنند. فوکو چنین بحث می‌کند که، زیرنویس مگریت آشکارکننده‌ی آن است که گفتمان تا کجا در شکل چیزها نفوذ یافته، و چگونه قدرت گفتمان، هم زمان، قادر به جذب، نفی، و مضاعف کردن است (۳۷). طرح‌های مگریت و فوکو کوشش‌های انتقادی هم سویی بودند و شاید بهترین نمود این امر در بیان متواضعانه‌ی مگریت از تصور خلاقانه‌ی خویش باشد، که فوکو نیز آن را با تاییدی آشکار نقل می‌کند: «میان واژه‌ها و موضوعات می‌توان روابط جدیدی خلق کرد و خصوصیات زبان و موضوعاتی را مشخص کرد که عموماً هر روزه نادیده گرفته می‌شوند» (۳۸).

مهم‌ترین ملاحظه‌ی فوکو درباره‌ی هنر مگریت تشخیص این نکات است: نخست این که مگریت فضایی دیداری خلق می‌کند که در آن هر جزئیت شکلی، سامان یافته با اصل شباهت و بازنمایی جلوه می‌کند؛ دوم آن که او به گونه‌یی نهان و طعن‌آمیز، نشانه‌ی زبان‌شناسانه را به آن فضای دیداری دوباره وارد می‌کند؛ سوم آن که، او به آن بی‌نظمی که از ورود ناگاه

نشانه به فضای به دقت منظم تصویر حاصل شده، مجال می‌دهد تا خود را به معرض دید گذارد، و این به نوبه‌ی خویش «نازکی بسیار» موضوعات را آشکار می‌کند. در حالی که کله می‌اندیشید که توانسته است به سادگی فضای جدیدی برای نشانه‌های تجسمی ابداعی‌اش بیافریند، مگریت به صورت اساسی به تهیِ ظاهراً مدفونی که موقتاً در زیر جمودِ سنگی سطح بازنمایانه‌ی هنر سنتی نهان می‌شود مجال فوران می‌دهد. فوکو درباره‌ی آن «فضای قدیمی بازنمایی» می‌نویسد که «این فضا یک سنگ گور است»(۴۱). هم چون آیدوس عکاسی در نظر بارت، آن نیروی گسلنده‌یی که فوکو مگریت را به خاطر آزادسازی‌اش در نقاشی مدرن ستایش می‌کند، واقعیت مرگی است که نقاشی سنتی تلاش کرده است تا به زیر لوح گور بازنمایی‌اش مدفون کند. تهاجمی‌ترین صورت فوران مرگ در بازنمایی در آثار مگریت تندیسی است که پس از مرگ وی بر اساس نقاشی‌اش تحت عنوان *ژرفانمایی: «خانم رکامیه» ی داوید* قالب‌ریزی شده است. مگریت در نقاشی‌اش تابوتی لمیده را به جای «خانم رکامیه» ی داوید می‌گذارد. هرچند مگریت خود پیش از تکمیل این طرح درگذشت، با این همه طراحی‌های‌اش برای آن تندیس منجر به تهیه‌ی چندین مورد از موضوعات آن نقاشی شد که در اندازه‌ی واقعی، و به دقت بر اساس نقاشی داوید طرح‌ریزی شده‌اند. تابوت لمیده بر کاناپه نیز، بر اساس طراحی خاصی از نمونه‌ی چوبی یک تابوت واقعی ساخته شد[۳۶]. این جاست که امر واقعی عمیقاً در تایید بازنمایانه‌یی و طعن‌آمیز مگریت دخالت می‌کند.

فوکو کتاب‌اش را با این بحث به پایان می‌برد که مگریت نه تنها حصار میان شباهت و تایید را درهم شکسته، بل که هم سانی را از شباهت مجزا ساخته، و بنابراین نقاشی را از آن دو اصلی که از دوران رنسانس به این سو

بر آن حاکم بوده آزاد کرده است. فوکو، با نگریستن به *دوراز*، که در نظر او چکیده‌ی دستاورد مگریت است، در این نقاشی گفت و گویی درگرفته میان هفت صدا را می‌شنود: نخست این که، چپق تصویر شده در نقاشی روی سه پایه می‌گوید که این یک چپق نیست و چیزی نیست مگر یک طراحی که با دیگر چپق‌ها به لحاظ هم سانیِ ساده مرتبط است. دوم این که، چپق بالای سه پایه پژواک صدای درون قاب است: این چپق نیز، هرچند نه در یک قاب قرار گرفته، و نه بر روی یک سه‌پایه واقع شده، یک چپق نبوده و چیزی نیست مگر صرف یک هم‌سانیِ نقاشی شده. سوم این که، زیرنویس هم به سهم خود می‌گوید که این یک چپق نیست، این چیزی نیست مگر صرفاً «نگارشی که تنها به خود شبیه است» (۴۸). چهارم آن که، زیرنویس و چپق پایینی، محصور در قاب، گویای قدرت به هم درآمیخته‌ی نشانه‌ها و تصاویرند و جلوه‌ی انتزاعی و آزاد چپق را رد می‌کنند. پنجم آن که، دو چپق، مقید به هم‌سانی اشتراکی خود، از آن گزاره‌ی نوشتاری، که به هیچ وجه همسانی‌یی با یک چپق ندارد، سر برمی‌تابند؛ گزاره‌یی که در قالب زیرنویسی مرکب از نشانه‌های اختیاری ترکیب یافته است. سرانجام این که، صدای ناپیدای یک یا هردو نقاشی این را می‌گوید که این هردو چپق و آن زیرنویس چیزی جز اشکال متفاوتی از شبیه‌سازی نیستند. این هفت صدا ــ و هنر مگریت در کل ــ هم سانی موضوعات را به خود بازمی‌گردانند.

بارت، آلتوسر، و فوکو، اگرچه به لحاظ رویه و دست‌مایه‌ی پژوهشی تفاوت ریشه‌یی با یکدیگر دارند، هر سه همان مسیر انتقادی‌یی را پی می‌گیرند که لاکان، دریدا، و کریستوا پی گرفته‌اند. آن‌ها همگی در قالب اختیاری بودن و عدم ثبات زبان تلاش می‌کردند تا در چند صدایی و دلالت چندگانه‌ی زبان راهی به امر واقعی بگشایند. تصویر، در نظر همه‌ی

آن‌ها، جایگاهی راه‌گشا در روند چنین کشفی داشت، چرا که تصویر در زبان به عنوان استعاره عمل می‌کند، اما در بیرون از حیطه‌ی زبان نیز، در ادراک دیداری، در عکاسی و نقاشی، و در سلطه‌ی انگاره بر آینده‌ی سوژه‌ی انسانی، به عمل درمی‌آید. افزون بر این، آنان همگی بر این باور بوده‌اند که هنرهای دیداری و کلامی، به عنوان شکلی از دانش که در هیچ کجای دیگر دسترس‌پذیر نیست، ظرفیت افشای حقیقت وضعیت بشری را دارند.

پی‌نوشت‌ها

۱. برای ملاحظه‌ی یک بررسی نظام‌مند ادبی در باب استعارات این چنینی، بنگرید به:
Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought* (Berkeley: University of California Press, 1993), esp. pp. 1-20.

2. *Camera Lucida*, trans. Richard Howard (London: Harper Collins, 1984).
همه‌ی اشارات به این متن، با شماره‌ی صفحات در داخل پرانتزها آمده است.

۳. برای دریافت گزارشی از بیماری بارت و اهمیت فکری انجمن دانشجویی آسایشگاه مذکور، بنگرید به:
Luis-Jean Calvet, *Roland Barthes: A Biography*, trans. Sarah Wykes (Oxford: Polity Press, 1994), pp. 45-69.

4. "Présentation des 'Temps modernes'. "Reprinted in *Situations II* (Paris, 1984), p. 16.

5. *The Psychology of Imagination* (New York: Citadel Press), p. 27.

۶. اهمیت ایده‌های هوسرل برای سارتر در کتاب زیر، حتا از این نیز روشن‌تر مطرح می‌شود:
Imagination: A Psychological Critique, trans, Forrest Williams (Ann Arbor: Michigan University Press, 1962), esp. pp. 127- 44.

7. pp. 28-30.

8. pp. 30-1.

9. pp. 30-2.

۱۰. برای آگاهی بیش‌تر، بنگرید به:

Reading Theory, pp. 27, 100n.

۱۱. برای دریافت گزارشی مشروح از مقاله‌ی لاکان، بنگرید به:

Reading Theory, pp. 26-34.

۱۲. این نظریه در *چهار مفهوم بنیادی روان‌کاوی* شرح و بسط یافته است. برای ملاحظه‌ی تفسیری بر این نظریه، بنگرید به:

Reading Theory, pp. 214-17.

13. "The Great Family of Man", in *Mythologies*, trans. Annette Lavers (New York: Hill and Wang, 1972), pp. 100-2.

14. *The Family of Man* (New York: Museum of Modern Art, 1955), p. 2.

۱۵. به نقل از بارت، در:

"The Great Family of Man", p. 100.

16. "The Great Family of Man", p. 101.

17. Ibid.

18. "The Photographic Image", in *Image-Music-Text*, trans. Stephen Heath (London: Fontana, 1977), p. 17.

۱۹. بنگرید به:

"From Work to Text", in Image-Music-Text, pp. 155-64.

۲۰. بنگرید به:

Wendy Steiner, The *Scandal of Pleasure* (Chicago: University of Chicago Press, 1995).

21. W. H. Wollaston, "Description of the Camera Lucida" *Nicholson's Journal*, 17 (1807), p. 12.

۲۲. برای ملاحظه‌ی ارزیابی مختصری از آثار اخیر کرمونینی، بنگرید به:

Ronny Cohen, "Leonardo Cremonini", *Artforum*, 26 (1987), p. 139.

23. Enrico Vallecchi, *80 designi di Cremonini* (Rome: Galleria Giulia, 1971).

گفت و گویی با آلتوسر و کرمونینی در *Democratie Nouvelle*؛ (۱۹۶۷) انتشار یافته است.

24. "The Freudian Thing", in *Écrits*, trans. Alan Sheridan (London: Tavistock, 1977), esp. pp. 117-24. CF. Martin Heidgger," The Thing", in *Poetry*,

Language, Thought, trans. Albert Hofstadter (New York: Harper and Row, 1971), pp. 127, 168.

25. *This is Not a Pipe*, trans. James Harkness (Berkeley: University of California Press, 1983).

همه‌ی اشارات به این متن در داخل پرانتزها همراه با شماره‌ی صفحات آمده است.

[ترجمه‌یی از این متن به فارسی، با مشخصات زیر در دسترس است:

میشل فوکو، *این یک چپق نیست*، ترجمه‌ی مانی حقیقی (تهران، نشرمرکز، ۱۳۷۵)].

۲۶. فوکو مصرانه از این نقاشی با عنوان و تاریخ نادرست (۱۹۲۶ به جای ۹-۱۹۲۸) یاد می‌کند.

۲۷. گزیده‌ی جامعی از بازآفرینی‌های نقاشی‌های گوناگون با موضوع چپق، در دسترس است:

Suzi Gablik, *Magritte* (Greenwich, CT: New York Graphic Society, 1970), Plates 109-12.

28. René Magritte, "Les Mots et les images, "*La Révolution surréaliste*, 5: 12 (1929), trans. Suzi Gablik, Magritte, pp. 138-40.

29. Silvano Levy, "Foucault on Magritte on Resemblance", *MLR*, 85 (1990), pp. 50-6.

لوی در بحث خود بر تحولاتی تاکید می‌کند که، تحت‌تاثیر نامه‌های مگریت و دیگر نوشته‌های او درباره‌ی هم‌سانی و شباهت، در اندیشه‌ی فوکو در این باب، از زمان *نظم چیزها* به بعد رخ داده است. در کتاب زیر بحث شایسته‌یی درباره‌ی تصاویر زبانی مگریت موجود است:

Uwe M.Schneede, *René Magritte: Life and Work* (New York: Barron''s, 1982), pp. 35-46.

۳۰. تصویر پایانی در کتاب لوکور بوزیه، تحت عنوان *به سوی یک معماری نوین*

(Paris: Éditions Crès, 1923)

نگاره‌ی یک چپق است. مبحث فصل پایانی کتاب مبتنی بر این است که معماری نوین می‌تواند امکان احتراز از انقلاب اجتماعی را فراهم کند. درباره‌ی اهمیت این نگاره برای مگریت، بنگرید به:

Robert Hughes, *The Sock of the New* (New York: Knopf, 1981), pp. 243-4.

۳۱. نزدیک‌ترین گزین گویه به این بیان، گزین گویه‌ی یازدهم است: «در یک نقاشی، واژه‌ها از همان جوهره‌ی تصاویرند»:

(Gablik, *Magritte*, p. 139).

۳۲. به نقل از هیوز، ص ۳۰۱.

۳۳. به نقل از هیوز، ص ۳۰۴.

۳۴. در این جا من با فرضیه‌ی مارتین جی در کتاب ارزشمندش، تحت عنوان **چشمان** ***فروافتاده*** موافق نیستم. جی خود را به عنوان مدافع «ایمان روشنگری» (ص، ۱۷) در تنویر افکار می‌بیند و در برابر او بارت، آلتوسر، فوکو، دلوز و دیگرانی هستند که، به باور جی، این ایمان را خوار می‌شمرند. به نظر می‌رسد که جی گمان می‌کند که بررسی انتقادی شکلی از خوار داشت است.

35. "What Is Englightenment?" in Paul Rabinow (ed.), *Foucault Reader* (New York: Pantheon, 1984), p. 46.

39. Gablik, *Magritte*, p. 181.

تصویرها*

۱. دیه‌گو ولاسکز، ندیمگان (۱۶۵۶)

---

* تصویر اول مربوط به صفحه ۹۵ و بقیه تصاویر مربوط به قسمت «فوکو و مگریت» در بخش ۷ است.

FUMÉES

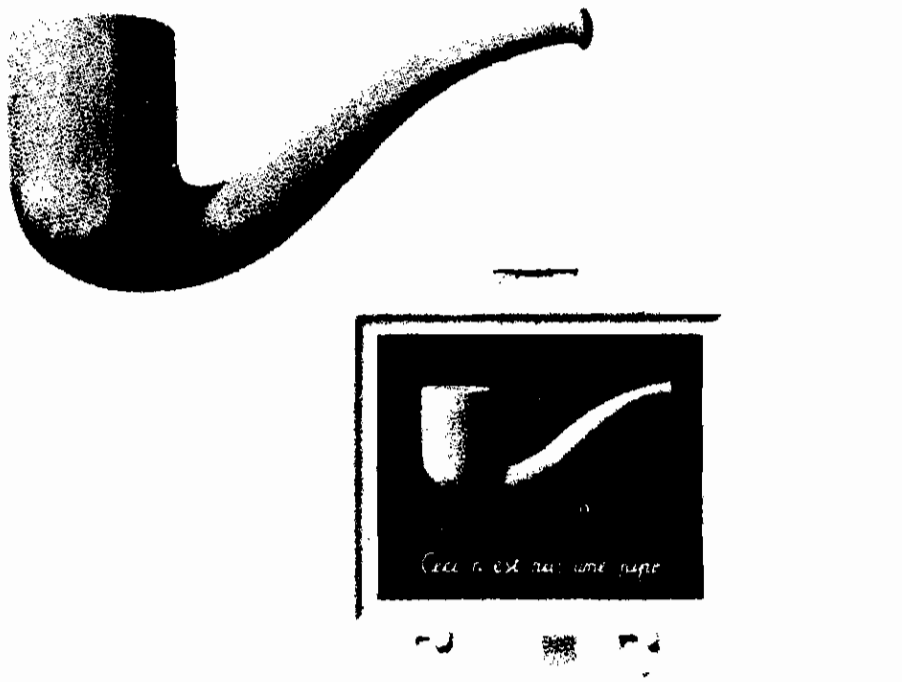
Et tandis que la guerre
Ensanglante la terre
Je hausse les odeurs
Près des couleurs-saveurs

Et je fu
m
e
du
ta
bac
de
Zo NE

Des fleurs à ras du sol regardent par bouffées
Les boucles des odeurs par tes mains décoiffées
Mais je connais aussi les grottes parfumées
Où gravite l'azur unique des fumées
Où plus doux que la nuit et plus pur que le jour
Tu t'étends comme un dieu fatigué par l'amour
Tu fascines les flammes
Elles rampent à tes pieds
Ces nonchalantes femmes
Tes feuilles de papier

۲. نمونه‌ی یک واژه انگاشت: گیوم آپولینر، دود

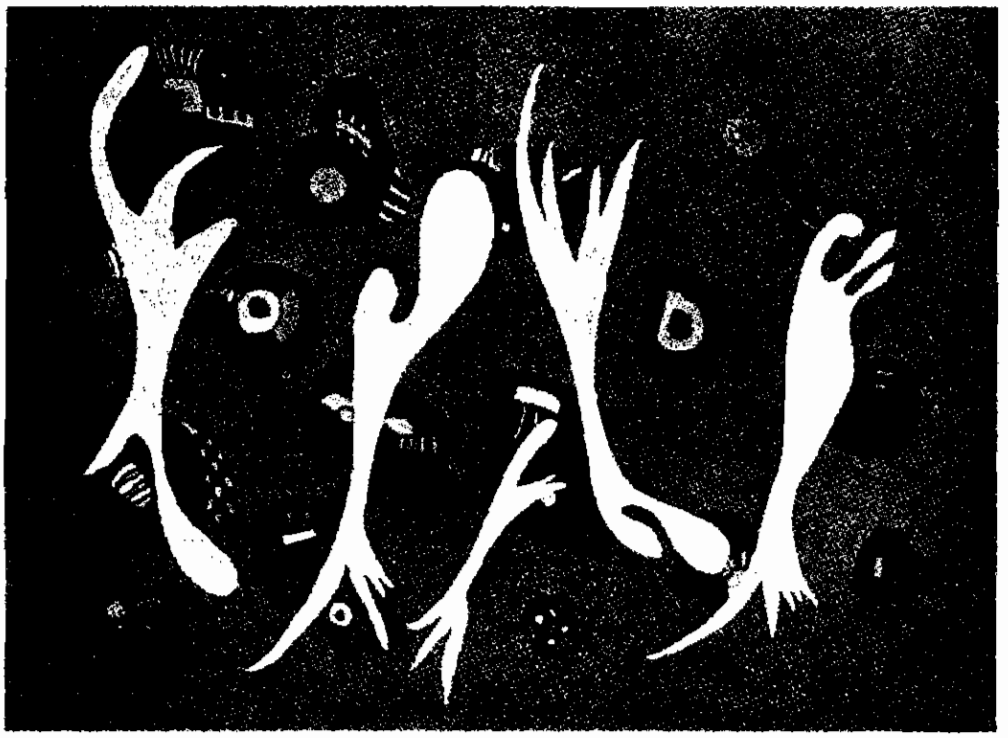
۳. رنه مگریت، کاربرد زبان (۹-۱۹۲۸)



۴. رنه مگریت، دو راز (۱۹۶۶)

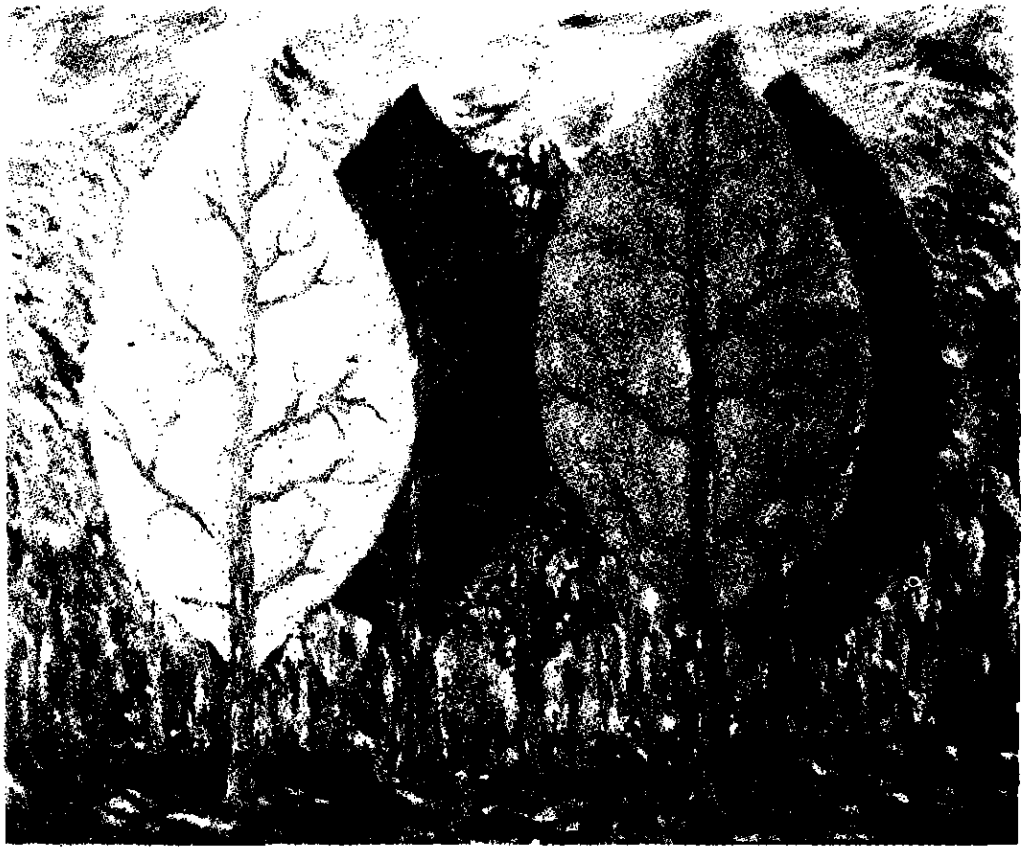
۵. پله کله، ویلا R (۱۹۱۹)

۶. پل کله، انسان وحشی (۱۹۲۲)

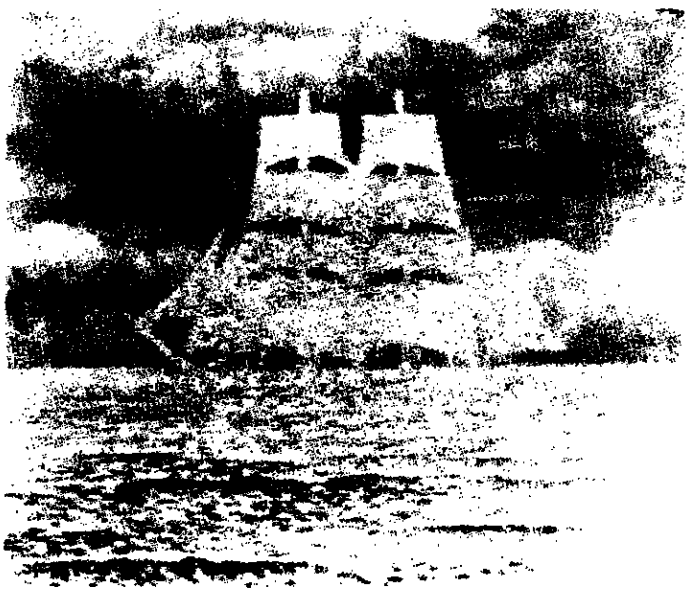


۷. واسیلی کاندینسکی، موازنه‌ی سفید (۱۹۴۴)

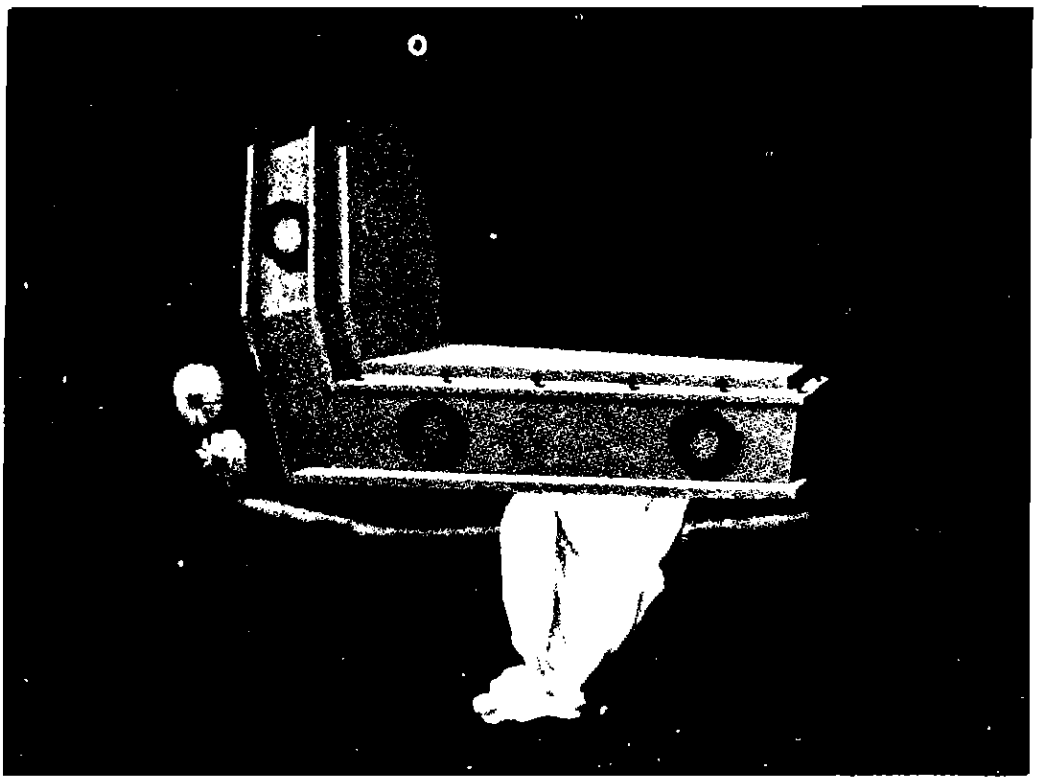
۸. واسیلی کاندینسکی، بداهه‌پردازی: کانون سبز (۱۹۳۵)



۹. رنه مگریت، حریق (۱۹۴۳)



۱۰. رنه مگریت، اغواگر (۱۹۵۰)



۱۱. رنه مگریت، ژرف‌نمایی: «خانم رکامیه»ی داوید (۱۹۵۸)

واژه‌نامه

فارسی به انگلیسی

آگاهی	consciousness
ابژه - موضوع شناسایی	object
اثر - کار	work
ارجاع - مرجع	reference
ارزش افزونه	surplus value
اشتیاق - میل	desire
بازنمایی	representation
بیگانگی	alienation
بینامتنی	intertextual
پارادایم - سرمشق	paradigm
پایگان	hierarchy
پدیدآیی - ظهور	emergence
پیکر - تن - بدن	body
پیوستگی	filiation
تاریخی‌گروی	historicism
تاویل	interpretation
تأیید	affirmation
تبار	descent
تبارشناسی	genealogy
تصور	imagination
تفاوت	difference
تفسیر	commentary
تکثر	plurality
جامع - کلی	universal
جنسیت	sexuality
چندگانگی	multiplicity
خاستگاه	origin
خصلت	character
خوانش	reading
خودآگاهی	self-consciousness
دانش	knowledge
دستگاه	apparatus
دستورزبان	grammer
دلالت	signification
دلالت ضمنی	connotation
دلالت معنایی	denotation
دولت	state
دیرینه‌شناسی - باستان‌شناسی	archaeology
دیگر بودگی	otherness
ردیابی	trace
رمز	code
روایت‌شناسی	narratology

روش	method
رویه	practice
زمینه ـ هم بافت	context
ساختار	structure
سرهم ساخت	assemblage
سوبژکتیویته ـ ذهنیت	subjectivity
سوژه ـ فاعل شناسا	subject
شالوده‌شکنی	deconstruction
شباهت ـ هم‌گونی	resemblance
شناخت	episteme
شناخت‌شناسی	epistemobgy
علم	science
فرآیند	process
فروکاست ـ تقلیل	reduction
فیلولوژی ـ فقه‌اللغة	philology
قطعه‌بندی	bricolage
قیاس ـ همانندی	analogy
کارکرد	function
گراماتولوژی	grammatology
گزین‌گویی	aphorism

گفتمان	discourse
لذت	pleasure
متن	text
متنی	textual
متنیت	textuality
مسأله‌ساز	problematic
مصداق	referent
نشانه	sign
نشانه‌شناسی	semiology
نظام	system
نظام‌مند	systematic
نظم	order
نقادی	criticism
نقد	critique
نوشتار	writing
نوع	genre
نیت‌مندی ـ التفات	intentionality
واژه‌نگاشت	calligrame
همانستی ـ هویت	identity
هم‌سانی	similarity

انگلیسی به فارسی

affirmation	تایید
alienation	بیگانگی
analogy	قیاس ـ همانندی
aphorism	گزین‌گویی
apparatus	دستگاه
archaeology	دیرینه‌شناسی ـ باستان‌شناسی
assemblage	سرهم ساخت
body	پیکر ـ تن ـ بدن
bricolage	قطعه‌بندی
calligrame	واژه‌نگاشت
character	خصلت
code	رمز
commentary	تفسیر
connotation	دلالت ضمنی
consciousness	آگاهی
context	زمینه ـ هم بافت
criticism	نقادی
critique	نقد
deconstruction	شالوده‌شکنی
denotation	دلالت معنایی
descent	تبار
desire	اشتیاق ـ میل
difference	تفاوت
discourse	گفتمان
emergence	پدیدآیی ـ ظهور
episteme	شناخت
epistemology	شناخت‌شناسی
filiation	پیوستگی
function	کارکرد
genealogy	تبارشناسی
genre	نوع
grammatology	گراماتولوژی
grammer	دستورزبان
hierarchy	پایگان
historicism	تاریخی‌گروی
identity	همانستی ـ هویت
imagination	تصور
intentionality	نیت‌مندی ـ التفات
interpretation	تاویل
intertextual	بینامتنی
knowledge	دانش
method	روش

science	علم
self-consciousness	خودآگاهی
semiology	نشانه‌شناسی
sexuality	جنسیت
sign	نشانه
signification	دلالت
similarity	هم‌سانی
state	دولت
structure	ساختار
subject	سوژه ـ فاعل شناسا
subjectivity	سوبژکتیویته ـ ذهنیت
surplus value	ارزش افزونه
system	نظام
systematic	نظام‌مند
text	متن
textual	متنی
textuality	متنیت
trace	ردیابی
universal	جامع ـ کلی
work	اثر ـ کار
writing	نوشتار
multiplicity	چندگانگی
narratology	روایت‌شناسی
object	ابژه ـ موضوع شناسایی
order	نظم
origin	خاستگاه
otherness	دیگربودگی
paradigm	پارادایم ـ سرمشق
paradox	ناسازه
paradoxical	ناسازه‌وار
philology	فیلولوژی ـ فقه‌اللغة
pleasure	لذت
plurality	تکثر
practice	رویه
problematic	مسأله‌ساز
process	فرآیند
reading	خوانش
reduction	فروکاست ـ تقلیل
reference	ارجاع ـ مرجع
referent	مصداق
representation	بازنمایی
resemblance	شباهت ـ هم‌گونی

نمایه‌ی نام‌ها

آپولینر، گیوم‌دو ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۶، ۱۸۸
آدانسون، م ۱۰۳
آلتوسر، لوئی ۱، ۲، ۹، ۱۰، ۱۶، ۲۸، ۳۵، ۶۱-۸۲، ۱۱۷، ۱۲۰، ۱۲۲، ۱۳۰-۱۴۶، ۱۸۶
آلدرو واندی، اولیس ۱۰۴
ارسطو ۴۵، ۱۴۱
اریبون، دیدیه ۲۷
اسپندر، استفن ۱۶۵
اسپینوزا، بندیکت (باروخ) ۱۳۴، ۱۳۵
استابله، روژه ۱۳۱
استاندال ۱۰۰
استریچی، جیمز ۶۴
اسمیت، آدام ۱۰۲، ۱۰۶، ۱۱۰، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۹، ۱۴۳
اشمیت، کنراد ۱۳۸
اکو، اومبرتو ۱۶۵
الیوت، گریگوری ۸۰
انگلس، فردریک ۶۴-۸۱، ۱۲۶، ۱۳۰-۱۴۵
اینشتین، آلبرت ۱۰
باتای، ژرژ ۲۳
باختین، میخائیل ۲۲
باخ، یوهان سباستین ۸
بارت، رولان ۱، ۲، ۲۶، ۲۷، ۶۱، ۸۹، ۱۱۸-۱۲۸، ۱۳۲، ۱۴۷-۱۸۶
بالزاک، اونوره‌دو ۲۱، ۱۲۰-۱۲۷
بالیبار، ایتن ۱۳۱
بتهوون، لودویگ ۱۹، ۲۰
بلومنباخ، ج. ف ۱۰۳
بوپ. ف ۱۱۱
بوتان، یان مولیه ۶۲
بورخس، خورخه لوئیس ۹۱، ۹۲
بوزیه، لوکور ۱۸۵
بونه، شارل ۱۰۵
بیکن، فرانسیس ۹۸
پروست، مارسل ۲۱، ۲۶
پریستلی، جوزف ۱۳۶، ۱۴۳
پو، ادگار آلن ۲۳
پیکار، ایمون ۲۴
تامپسون، ا.پ ۶۱
تورنفور، ژ. پ. دو ۱۰۳
ثورو، هنری دیوید ۱۵۸
جالینوس ۴۵
جی، مارتین ۱۸۶
جیمسون، فردریک ۶۱
داروین، چارلز ۳۹، ۴۰، ۸۷، ۱۰۴، ۱۲۶
داستایوسکی، فیودور ۱۵۸

دالی، سالوادور ۱۵۲
دریدا، ژاک ۱۳، ۱۷، ۳۷، ۴۴، ۵۹، ۶۱-۶۳، ۸۱، ۹۲، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۱۳، ۱۲۶، ۱۵۱، ۱۸۲
دریفوس، هیوبرت. ل ۵۸
دستوت دوتراسی، آ. ل ۹۹، ۱۱۰
دکارت، رنه ۹۸، ۱۰۳، ۱۱۳، ۱۷۴
دلوز، ژیل ۲، ۲۹، ۳۰، ۶۱، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۵۶
دوکلو، ش. ب ۱۰۱
دوما، الکساندر ۲۱
دیدرو، دنی ۱۰۳
دیویدسون، آرنولد ۸۴
رابینسون، جون ۸۰
رابینو، پل ۵۸
راسین، ژان ۱۲
رانسیه، ژاک ۱۳۱
رب ـگریه، آلن ۲۳
روسل، ریمون ۹۲
روسو، ژان ژاک ۸، ۱۰۱
روی، ژوزف ۱۳۱
ره، پل ۳۸، ۳۹
ریکاردو، دیوید ۱۰۶، ۱۱۱، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۹، ۱۴۳
ریکور، پل ۶۱
ژوسیو، ا.ل.دو ۱۰۹، ۱۱۰
ساد، مارکی‌دو ۲۳، ۱۰۸
سارتر، ژان پل ۱۱، ۱۴۱، ۱۴۸-۱۵۱، ۱۵۹، ۱۶۱، ۱۷۵
ساردو، و ۲۳
سروانتس، میگل دِ ۱۰۰
سعید، ادوارد ۴۱، ۵۹، ۹۲
سندبرگ، کارل ۱۵۶
سوسور، فردینان‌دو ۱۳، ۲۵، ۱۵۸
سولر، فیلیپ ۲۳
سه، ژ. ب ۱۰۶
شامسون، آندره ۱۵۷
شریدان، آلن ۳۵، ۸۵، ۱۱۵
شلگل، ف. فون ۱۱۱
فروید، زیگموند ۱۱، ۲۸-۳۰، ۳۳، ۳۷، ۵۳، ۵۸، ۶۳، ۶۴، ۷۳، ۷۸-۸۰، ۸۹، ۹۴، ۱۱۲، ۱۱۶، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۵۵
فلوبر، گوستاو ۲۱، ۳۴
فوئرباخ، لودویگ ۶۶، ۶۹، ۷۰، ۷۵، ۸۲
فورستر، ا.م ۱۲۵
فوریه، شارل ۲۲، ۲۳
فوکو، میشل ۱، ۲، ۱۶، ۲۲، ۲۶-۶۲، ۸۴-۱۱۷، ۱۲۰، ۱۲۳، ۱۳۲، ۱۳۶، ۱۴۷-۱۸۶
فین، جرالدین ۶۲
کائوتسکی، کارل ۱۳۱
کالوینو، ایتالو ۱۶۵
کامینگز، ا.ا ۱۷۲
کانت، ایمانوئل ۸۶، ۹۴، ۱۱۲، ۱۱۳
کاندینسکی، پل ۱۷۳، ۱۷۹
کاندینسکی، واسیلی ۱۹۲
کانگییم، ژرژ ۱۰۰، ۱۱۶
کرتز، ا ۱۶۲
کرمونینی، لئوناردو ۱۴۸، ۱۶۵، ۱۶۹، ۱۷۵
کروچه، بندتو ۷۶
کریستوا، ژولیا ۲، ۱۱، ۲۱، ۲۲، ۲۶، ۶۱، ۱۸۲
کلاین، ویلیام ۱۶۲
کله، پل ۱۷۳-۱۸۱، ۱۹۱

کندیاک، ا.ب.دو ۱۰۱، ۱۰۲
کوفمان، والتر ۵۹
کورپه، الیویه ۶۲
کوژو، الکساندر ۸۱
کولاکووسکی، لشک ۸۱
کولتی، لوچیو ۱۴۱
کوویه، ژ.ب ۱۱۱
کوهن، توماس ۱۰، ۱۱
گاتینگ، گری ۱۱۷
گالیله ۱۰۳، ۱۳۴
گرامشی، آنتونیو ۷۴-۷۶، ۱۴۱
گرامون، س. دو ۱۰۷
گرشام، س.ت ۱۰۷
گریم، ی. ل. ک ۱۱۱
لاشاتره، موریس ۱۳۱
لاکان، ژاک ۱۳، ۲۸، ۶۲-۶۴، ۷۸، ۸۰، ۱۱۴، ۱۳۵، ۱۴۹-۱۵۵، ۱۶۳، ۱۶۷، ۱۸۲
لامارک، ژ.ب.دو ۱۰۴، ۱۰۹
لوی ـ استروس، کلود ۱۱۴
لینه، کاروس ۱۰۳
ماپلتورپ، ر ۱۶۲، ۱۶۴
مارکس، کارل ۲۸-۳۰، ۵۸، ۶۳-۸۲، ۸۷، ۱۲۲، ۱۲۶، ۱۳۰-۱۴۵، ۱۶۹
ماشری، پیر ۱۳۱
مالارمه، استفان ۲۳، ۱۱۳
مرینگ، فرانتس ۶۸
مگریت، رنه ۱۴۸، ۱۵۳، ۱۷۰-۱۸۵، ۱۹۰، ۱۹۴، ۱۹۵
موراویا، آلبرتو ۱۶۵
مور، هنری ۱۶۷
میسی، دیوید ۲۷
میلر، جیمز ۲۷، ۳۳، ۵۷، ۵۹
نادار ۱۶۲
نورا، پیر ۸۵
نهاماس، الکساندر ۵۵، ۵۶
نیچه، فردریش ۲۳، ۲۷-۶۰، ۱۰۹، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۹، ۱۳۳
نیوتون، ایزاک ۱۰، ۱۰۳
واربورتون، ویلیام ۱۳۱
وایت، هیدن ۵۹
وسینگ، ک ۱۶۲، ۱۶۳
ولاسکز، دیه‌گو ۴۸، ۹۶، ۱۰۰، ۱۸۸
ویک دازیر، فلیکس ۱۰۹
ویلکینز، جان ۱۱۰
ویلیامز، ریموند ۸۱
هابرماس، یورگن ۸۸، ۱۱۶
هالپرین، دیوید. م ۱۱۷
هایدگر، مارتین ۳۱، ۴۳
هکینگ، یان ۵۹
هگل، گ.و.ف ۲۸، ۶۵-۶۹، ۷۵، ۱۰۹، ۱۳۷، ۱۴۹
هوارد، ریچارد ۱۲۰
هوسرل، ادموند ۱۴۹
هولباین، هانس ۱۵۲
هیپولیت، ژان ۲۷-۳۰، ۵۶
هیت، استفن ۹
هیوم، دیوید ۱۰۳، ۱۷۴
یانستون، یوناس ۱۰۴
یلمسلف، لوئی ۱۲۱، ۱۲۲

سه متفکری که دیدگاههایشان در این کتاب بررسی میشود، از مهمترین و تاثیرگذارترین متفکران معاصر فرانسوی‌اند. اندیشه و آثار بارت در گفتمان ادبی، فوکو در گفتمان فلسفی و آلتوسر در گفتمان مارکسیسم تاثیری انقلابی به جا گذاشته و دست کم نسلی از نویسندگان و نظریه‌پردازان را چه در فرانسه و چه در بیرون از آن مفتون خود کرده‌اند. این سه اندیشمند که برای خوانندگان فارسی زبان نیز کم و بیش آشنا هستند در دوره‌ی آغازین کار خود ساختارگرا و در دوره‌ی بعدی پساساختارگرا شناخته شده‌اند. اما در کتاب حاضر کوشش شده بنیان اندیشه و سیر آثار هر یک به شیوه‌ای گزینشی و تحلیلی تشریح‌شود، و این‌خود نشان‌دهنده‌ی تاثیر بسزای آنان در تحول گفتمان مدرنیته و ورود به گفتمان پسامدرنیته است.

طیف خواننده : علاقه‌مندان و پژوهندگان فلسفه، نظریه‌ی ادبی، مارکسگرایی و دیدگاههای پسامدرن.

۱۱۵۰ تومان

کتابخانهٔ کوچک سوسیالیسم