

تقلیل نظریه‌های پسامدرن در پژوهش‌های ادبی معاصر (نگاهی به کتاب داستان کوتاه در ایران: داستان‌های پسامدرن با تأکید بر فصل شخصیت‌پردازی پسامدرن: نظریه فوکو)

عیسی امن‌خانی*

چکیده

دلیل توجه به نظریه/نظریه‌های پسامدرن هر چه باشد، امروزه چهارچوب نظری بسیاری از پژوهش‌های انتشار یافته همین نظریه/نظریه‌ها هستند. کاربرد این نظریه/نظریه‌ها نیز معمولاً به دو شکل انجام می‌شود: الف) با ارائه تصویری بسیط و ساده‌شده از پست‌مدرنیسم (در این حالت تفاوت میان نظریه‌های پسامدرن نادیده گرفته می‌شود) مؤلفه‌های اصلی آن مانند عدم قطعیت، و ... استخراج و در ادامه متن براساس آن مؤلفه‌ها تحلیل/تبیین می‌شود، ب) فقط یکی از نظریه‌های پسامدرن مانند شالوده‌شکنی دریدا انتخاب شده است، نظریه مذکور اساس بررسی متن قرار داده می‌شود. با وجود این پژوهش‌ها، چنین به نظر می‌رسد که کاربرد نظریه/نظریه‌های پسامدرن نقش چندانی در انباشت دانش ادبی ما نداشته است. هر چند که برای این عدم موفقیت دلایل گوناگونی می‌توان ذکر کرد، یکی از اصلی‌ترین این دلایل کاربرد تقلیل‌گرایانه نظریه‌های پسامدرن است. نگارنده مقاله حاضر می‌کوشد با بررسی یکی از اصلی‌ترین پژوهش‌های صورت‌گرفته براساس نظریه/نظریه‌های پسامدرن یعنی داستان کوتاه در ایران: داستان‌های پسامدرن (البته آن هم با تأکید بر فصل نهم آن، یعنی فصل شخصیت‌پردازی پسامدرن: نظریه فوکو) از چرایی این تقلیل‌گرایی و نتایج آن سخن گوید. اصلی‌ترین دلایل کاربرد تقلیل‌گرایانه نظریه‌های ادبی در کتاب حاضر عبارت‌اند از: ساختار درس‌نامه‌ای کتاب، ناسازگاری نظریه و متن در برخی از فصول، تقلیل نظریه‌های ادبی، و ...

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گلستان، عضو گروه زبان و ادبیات فارسی شورای بررسی متون و کتب علوم انسانی، amankhani27@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۹۷/۱۰/۱۵، تاریخ پذیرش: ۹۸/۰۱/۳۱

کلیدواژه‌ها: پسامدرنیسم، داستان کوتاه در ایران: داستان‌های پسامدرن، نظریه فوکو، شخصیت‌پردازی.

۱. مقدمه

با وجود مخالفت‌های بسیاری که با فلسفه/فلسفه‌های پسامدرن وجود دارد، این جریان فلسفی چه در غرب و چه در ایران با استقبال/پذیرش فراوان نویسندگان، شاعران و پژوهش‌گران روبه‌رو بوده است. جدای از داستان و اشعاری که غالباً با توجه به مؤلفه‌های پسامدرن و الگو قرار دادن آثار داستان/اشعار پسامدرن غربی نوشته شده‌اند، می‌توان به انبوهی از پژوهش‌هایی (مقاله، کتاب، و ...) اشاره کرد که در آن‌ها با کاربست نظریه/نظریه‌های پسامدرن متن یا متونی از ادبیات فارسی بررسی و به اصطلاح تحلیل شده‌اند. کاربست نظریه/نظریه‌های پسامدرن برای نقد و تحلیل آثار ادبی در ایران معمولاً به دو شکل صورت گرفته است: الف) با نادیده گرفتن تفاوت‌های موجود میان آرای نظریه‌پردازان پسامدرن ابتدا مؤلفه‌های عمومی پسامدرنیسم (مانند عدم قطعیت و ...) معرفی و در ادامه برای هر یک از این مؤلفه‌ها شاهی از متن/متون استخراج می‌شود از جمله این پژوهش‌ها می‌توان به کتاب *پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران* (تدینی ۱۳۸۸) اشاره کرد؛ ب) در شکل دوم این پژوهش‌ها، به جای ارائه یک تصویر عمومی و کلی از پسامدرنیسم، تنها بر آرا و اندیشه‌های یکی از نظریه‌پردازان آن مانند دریدا، مک هیل، فوکو، و ... تکیه شده است، متن یا متون گزینش شده براساس آن نظریه بررسی، تبیین، یا نقد می‌شود. از این دسته پژوهش‌ها به عنوان نمونه می‌توان به انبوه مقالاتی اشاره کرد که چهارچوب نظری آن‌ها شالوده‌شکنی ژاک دریدا است (امامی ۱۳۸۲).

با وجود حجم زیاد این پژوهش‌ها، به نظر می‌رسد که این پژوهش‌ها نتوانسته است چیز چندانی بر دانش ادبی ما بیفزاید؛ برای این عدم موفقیت دلایل متعددی را می‌توان ذکر کرد؛ یکی از اصلی‌ترین این دلایل کاربست تقلیل‌گرایانه نظریه‌های پسامدرن است چراکه در بسیاری از این پژوهش‌ها و برای انطباق با متن، نظریه تقلیل داده شده و در نتیجه کارآیی خود را تا حد زیادی از دست داده است. اما از آن‌جا که نقد تمام این پژوهش‌ها خارج از حوصله یک مقاله است، در این مقاله فقط به نقد و بررسی یکی از اصلی‌ترین این پژوهش‌ها، یعنی کتاب *داستان کوتاه در ایران: داستان‌های پسامدرن* حسین پاینده (و البته آن هم فقط فصل نهم آن یعنی شخصیت‌پردازی پسامدرن: نظریه فوکو)، خواهیم پرداخت؛ بررسی

حاضر می‌تواند نمونه‌ای برای ارزیابی سایر حوزه‌های مطالعات مربوط به نقدهای پسامدرنیستی معاصر باشد.

۲. معرفی داستان کوتاه در ایران: داستان‌های پسامدرن

این جلد [داستان کوتاه در ایران: داستان‌های پسامدرن] شامل ده فصل و ساختار کلی آن بدین قرار است: هر فصل با بخشی موسوم به ملاحظات اولیه آغاز می‌شود که در آن پیش‌زمینه‌ای را برای فهم بهتر مباحث همان فصل به دست می‌دهم. سپس در چند بخش متوالی اجزای یک نظریه پسامدرن را به تفصیل و با استناد به آثار نظریه‌پرداز مربوط تبیین می‌کنم. بخش پایانی هر فصل به نقد عملی چند داستان نمونه از منظر نظریه تبیین‌شده در همان فصل اختصاص دارد. فصل اول (با عنوان پسامدرنیسم چیست؟) حکم پیش‌درآمدی برای ورود به فضای نظریه‌های پسامدرنیسم را دارد و در فصل آخر (با عنوان بررسی نمونه‌های بیش‌تر) چند داستان دیگر را، که نشان‌دهنده تنوع درون‌مایه‌های داستان کوتاه پسامدرن در ایران هستند، مشروحاً و با روش اندک متفاوتی بررسی کرده‌ام، روشی که پس از نقد هر داستان، با طرح چند نکته و پرسش، خواننده را به ژرفاندیشی درباره آن داستان رهنمون می‌سازد (پاینده ۱۳۹۰: ۳-۱۲).

اصلی‌ترین دلیل کاربست تقلیل‌گرایانه نظریه‌های ادبی در کتاب *داستان کوتاه در ایران: داستان‌های پسامدرن* را نه در ناآشنایی نویسنده آن با نظریه‌های پسامدرن، بلکه در ساختار و اهداف کتاب *داستان کوتاه در ایران: داستان‌های پسامدرن* باید جست‌وجو کرد. به همین دلیل و برای نشان‌دادن چرایی این تقلیل‌گرایی ناگزیر باید از بررسی ساختار کتاب شروع کرد.

۳. کتابی با ساختاری مشابه درس‌نامه‌های نظریه ادبی

پاینده پس از نقد ساختار کتاب‌هایی که درباره ادبیات معاصر نوشته شده‌اند، توضیحاتی درباره ساختار کتاب و همچنین روش‌شناسی خود می‌دهد که ارتباط مستقیمی با ساختار کتاب دارد. او، که روش‌های گذشته را برای نیازهای امروز ناکافی می‌داند (همان: ۱۲)، از ضرورت کاربرد روش تازه سخن به میان می‌آورد و روش تازه خود را مطالعات بینارشته‌ای پویش‌شناسانه می‌نامد (همان).

هرچند نویسنده می‌کوشد نبودن ساختار کتاب را نشان دهد، باید گفت که نه تنها ساختار کتاب تناسب چندانی با عنوان کتاب ندارد، بلکه ساختاری مناسب درس‌نامه‌های

نظریه ادبی یا درس‌نامه‌های داستان‌نویسی (مانند عناصر داستان و ...) است. دلیل این ناسازگاری را باید در تبعیت ساختار کتاب از اهداف آن جست‌وجو کرد. آن‌گونه‌که از مقدمه کتاب استنباط می‌شود، نویسنده از تألیف کتاب دو هدف اصلی داشته است: الف) آشناکردن خوانندگان با تکنیک‌های داستان‌نویسی پسامدرن و ب) آشناکردن خوانندگان با مبانی نظری/ فلسفی داستان پسامدرن. تعقیب این اهداف از سوی نویسنده سبب شده است تا ساختار کتاب در عمل آمیخته‌ای از ساختار درس‌نامه‌های داستان‌نویسی و درس‌نامه‌های نظریه ادبی باشد. برای اثبات این ادعا کافی است ساختار کتاب *داستان کوتاه در ایران: داستان‌های پسامدرن* را با ساختار کتاب‌هایی چون *نظریه ادبی و نقد عملی* (درس‌نامه‌ای که هدف آن در درجه اول آموزش نظریه‌ها و نحوه استفاده از آن‌ها برای تحلیل/ تبیین متون است) مقایسه کرد.

در کتاب *نظریه ادبی و نقد عملی*، سلدن پس از نام‌بردن از متن انتخاب‌شده به معرفی نظریه‌ای می‌پردازد که قرار است راه‌نما/ ابزار او برای تحلیل متن باشد و در نهایت نیز با کاربری آن نظریه متن را تحلیل/ نقد می‌کند. برای نمونه در بخش پساساختارگرایی و ذیل ساختارزدایی دریدا، سلدن ابتدا به اشعاری که انتخاب کرده اشاره می‌کند؛ در ادامه از دریدا و شالوده‌شکنی او به اختصار مطالبی می‌آورد و در نهایت به واسازی اشعار انتخاب‌شده با استراتژی/ رویکرد دریدا مبادرت می‌کند (سلدن ۱۳۷۵: ۱۶۶).^۱

این ساختار تا حدود بسیار زیادی با ساختار کتاب *داستان کوتاه در ایران: داستان‌های پسامدرن* شباهت دارد، چراکه همانند درس‌نامه‌های نظریه ادبی، هر فصل از کتاب مذکور (به جز فصول مقدماتی) به یکی از نظریه‌های پسامدرن اختصاص یافته است و پس از معرفی مفصل آن، متنی هماهنگ با آن نظریه (دقت کنید که ملاک انتخاب متن انطباق داشتن آن با نظریه است و نه چیز دیگر) انتخاب و تحلیل شده است. برخی از سخنان نویسنده مانند اولویت داشتن معرفی نظریه‌های پسامدرن نیز از درس‌نامه نظریه ادبی بودن کتاب *داستان کوتاه در ایران: داستان‌های پسامدرن* حکایت دارد:

نویسنده این کتاب قصد دارد با اولویت دادن به مباحث بسیار مهم‌تر فلسفی، جامعه‌شناختی، و هنری‌ای که شالوده‌های نظری پسامدرنیسم را در ادبیات تشکیل می‌دهند، توجه خواننده ایرانی را به این موضوع جلب کند که تمرکز بر شکل و غفلت از سویه فرهنگ‌کاوانه پسامدرنیسم، چه تلقی نادرست و زیان‌باری را از این جنبش ادبی در کشور ما رواج داده ... است (پاینده ۱۳۹۰: ۱۵۸).

این توجه به نظریه‌ها و اولویت دادن به آن‌ها تبعاتی برای کتاب *داستان کوتاه در ایران: داستان‌های پسامدرن* در پی داشته است: یکی از اصلی‌ترین این تبعات ناسازگاری برخی از نظریه‌های معرفی شده با داستان/ متن‌های انتخاب شده است. به دلیل اصرار نویسنده برای معرفی تقریباً تمامی نظریه‌های پسامدرن، ناگزیر به نظریه‌های کسانی چون فوکو نیز پرداخته شده و فصلی به آن اختصاص داده شده است؛ نظریه‌ای که چنان‌که در ادامه نشان خواهیم داد، کاربرست کامل/ دقیق آن بر یک داستان/ متن، خالی از اشکال نیست.

۴. ناسازگاری نظریه و متن

چنان‌که گفته شد، الزام نویسنده به معرفی نظریه‌های پسامدرن و اصل دانستن آن‌ها ناگزیر تبعاتی چون ناسازگاری برخی از نظریه‌های معرفی شده با متن را در پی داشته است. این ناسازگاری به‌ویژه در فصل نهم یعنی شخصیت‌پردازی پسامدرن: نظریه فوکو، بیش از هر جای دیگری مشهود است؛ نویسنده برای ارائه متنی که با نظریه فوکو قابل تبیین باشد، دو داستان «کلاژ» و «تبلیغات کره» را انتخاب کرده است؛ اما این دو (و به‌ویژه داستان تبلیغات کره) برای کاربرست نظریه فوکو بر آن‌ها متن/ داستان‌های مناسبی نیستند. برای توضیح بهتر این مسئله باید کمی مقدمه‌چینی کرد:

یکی از اصلی‌ترین نکات/ دقایقی که در پژوهش‌های نظریه‌محور باید به آن توجه شود، نسبت نظریه و متن انتخاب شده است، چراکه برخی از نظریه‌ها تنها بر متن یا انواع ادبی خاصی قابل اعمال هستند؛ به‌عنوان نمونه باختین باور داشت که نظریه منطق مکالمه او را نمی‌توان و نباید در آثار شعری جست‌وجو کرد (باختین ۱۳۸۷: ۳۷۴-۳۷۵) یا این‌که او تأکید داشت که منطق مکالمه را باید از یک متن استخراج کرد و نه تمام متون یک نویسنده (باختین ۱۳۹۵: ۴۵).

از آن‌جاکه این نکته بسیار مهم و بنیادین است، ذکر نمونه دیگر خالی از فایده نخواهد بود. طرفداران نقد نو بر این باور بودند که آثار ادبی از انسجام درونی برخوردارند؛ بدین معنی که به‌باور آن‌ها تمام اجزای اثر ادبی معنا و نقشی در ساختار شعر دارند و درکنار یک‌دیگر یک کل منسجم را تشکیل می‌دهند. آن‌ها برای اثبات نظر خود به نقد و بررسی متون ادبی و به‌ویژه نوع ادبی غزل (و نه انواع دیگری چون رمان) علاقه بسیاری نشان می‌دادند. این توجه به قالب غزل/ sonnet^۲ تنها از علاقه ناقدان نو به این نوع/ قالب ادبی نشئت نمی‌گرفت، بلکه به این دلیل بود که رمان (به دلیل حجم بسیار زیاد و احتمال وجود

تناقض‌های درونی در آن) نمی‌توانست متن مناسبی برای نظریه نقد نو باشد و ادعاهای ناقدان نو را تأیید کند. به تعبیر نویسنده کتاب *اقتصاد و ادبیات آزادی*:

قطعا ادبیات همواره نمونه‌هایی از نظم طراحی متمرکز و کامل خواهد داشت. وقتی شاعری بزرگ به نوشتن مشغول می‌شود ممکن است شاه‌کاری به‌وجود آورد که در آن هر جزء از اثر کاملاً به‌جا و باهدف باشد. یک غزل خوب نزدیک‌ترین نمونه اثر ادبی به‌نظم مطلق است که از ذهن بشر تراوش می‌شود اما آیا این غزل الگوی مناسبی برای تمام آثار ادبی است؟

این حرف به‌نوعی ادعای اصلی ناقدان نو بود، اما به‌سختی می‌توان دیدگاه آن‌ها را درباره نظم ادبی مثلاً در یک رمان پانصدصفحه‌ای اعمال یا بررسی کرد. شاید تک‌تک کلمات در یک قطعه شعر بیست خطی به‌دقت انتخاب شده باشند و هرکدام نقشی داشته باشند، اما آیا درمورد یک رمان پانصدصفحه‌ای هم این نکته صدق می‌کند؟ می‌دانیم که برخی از رمان‌نویس‌ها حتی متوجه نشوند که کلماتی در دست و پیراستار یا ناشر یا حتی به‌دلیل اشتباه تایپی در متن اثرشان عوض شده باشند (کانتور و کاکس ۱۳۹۴: ۶۰).

این مسئله (نسبت نظریه و متن) درباره نظریه فوکو نیز صدق می‌کند؛ برای انتخاب و گزینش متن / متونی برای اعمال نظریه فوکو بر آن، حتماً باید پیش‌شرط‌های نظریه فوکو را در نظر داشت. اصلی‌ترین این پیش‌شرط‌ها عبارت‌اند از: الف) برای کاربست نظریه فوکو یک متن به‌تنهایی کافی و بسنده نبوده، حداقل به یک متن دیگر نیز نیاز است، ب) متن‌ها و به‌ویژه متن دوم باید دربردارنده گزاره‌هایی باشد که خبر از تغییر و گسست دهند.

نکته مهم درباره نظریه فوکو و نسبت آن با متن این است که در پژوهش فوکویی حداقل به دو متن نیاز داریم. برخلاف منطق مکالمه باختین، که پیش‌شرط آن جست‌وجوی چندصدایی در یک متن است، روش فوکو را نمی‌توان روی یک متن پیاده کرد. مثلاً در کتاب معروف *مراقبت و تنبیه*، دو متن نقش اصلی را دارند؛ متنی متعلق به ۱۷۵۷ که توصیف شکنجه شخصی به‌نام دامی‌ین، که متهم به سوءقصد به جان پادشاه بود، در آن آمده است و متنی دیگر که برنامه روزانه مجرمان در آن تشریح شده است به سه ربع قرن بعد از مجازات دامی‌ین تعلق دارد. فوکو از انتخاب این دو متن هدف / منظور مشخصی داشته است: نشان‌دادن آغاز تغییرات / گسست در نظام قضایی اروپا:

این بود یک نمونه تعدیب و یک نمونه برنامه روزانه مجرمان. این دو جرم‌هایی یک‌سان یا نوع یک‌سانی از بزه‌کاران را مجازات نمی‌کنند، بلکه هریک به‌خوبی معرف نوعی سبک کیفری‌اند. فاصله زمانی میان این دو کم‌تر از یک سده است. در همین

دوره بود که در اروپا و ایالات متحد، کل اقتصاد مجازات از نو سازمان یافت. دورهٔ رسوایی‌های بزرگ عدالت، دورهٔ طرح‌های بی‌شمار اصلاحات، دورهٔ نظریهٔ جدید قانون و جرم، دورهٔ توجیه نوین اخلاقی یا سیاسی حق مجازات‌کردن، دورهٔ لغو فرمان‌ها و قوانین قدیمی و محو رسوم، و دورهٔ طرح یا تحریر قوانین مدرن (فوکو ۱۳۸۲: ۱۶).

اما ملاک فوکو در انتخاب این متن‌ها چه بوده است و به عبارت دیگر متن‌ها باید واجد چه شرایطی باشند تا به کار یک پژوهش فوکویی بیایند؟ طبیعتاً فوکو مانند هر متفکر دیگری برای انتخاب و گزینش متن‌هایش معیارهایی دارد؛ معیارهایی که نادیده گرفتن آن‌ها عملاً کار هر پژوهش فوکویی را به بن‌بست خواهد کشاند. معیار او یا یکی از معیارهای او در انتخاب متن‌ها وجود گزاره/ گزاره‌هایی است که یا خبر از تغییر گفتمان می‌دهند یا از هنجاربودن آن گزاره‌ها نشان دارند. بدون وجود چنین گزاره‌ای، متن (و به‌ویژه متن دوم) نمی‌تواند برای یک پژوهش تبارشناسانه به کار آید چنان‌که متن دوم کتاب مراقبت و تنبیه درحقیقت شاهدهی برای نشان‌دادن تغییر گفتمان قضایی در غرب است.

از آن‌چه گفته شد، می‌توان نتیجه گرفت که کاربست روش/ نظریهٔ فوکو برای تبیین/ تحلیل یک متن و به‌ویژه یک اثر ادبی خالی از ایراد نیست. سارا میلز این نکته را در پایان کتابی که دربارهٔ فوکو و اندیشه‌های او نگاشته است به‌صراحت ذکر کرده است. او در پاسخ دانشجویان رشتهٔ ادبیات، که از او دربارهٔ نحوهٔ کاربست روش فوکو بر متن/ متون ادبی سؤال می‌کردند، می‌گفت:

بسیاری از دانشجویان ادبیات با خواندن این کتاب از خود خواهند پرسید که این مطالب چه ربطی به تحلیل ادبی دارد؟ زیرا به‌هیچ معنایی نمی‌توان فوکو را یک نظریه پرداز ادبی تلقی کرد. زمانی در دانشگاه به تدریس نظریهٔ انتقادی مشغول بودم و دانشجویانی که در آن کلاس حضور داشتند، می‌گفتند اندیشهٔ فوکو در ساحت‌های فلسفی و انتزاعی بسیار جذاب است اما چگونه می‌توان کارهای او را در زمینهٔ تحلیل ادبی به‌کار گرفت، چگونه می‌توان این نوع کار نظری را در مقاله‌ای به‌کار بست؟ چنان که در سرتاسر کتاب به تأکید نشان داده‌ام، پاسخ این پرسش از راه به‌کارگیری نوعی گریزان‌اندیشی (lateral thinking) به‌دست می‌آید؛ به‌جای این که بکوشیم کار فوکو را به‌زور به قالب تحلیل‌های متون ادبی بخورانیم، باید توجه خود را به این نکته معطوف کنیم که فوکو چگونه زمینهٔ تحلیل بنیان‌های تحلیل ادبی را فراهم می‌کرد. کار فوکو در زمینهٔ تحلیل ادبیات هنگامی مفید واقع می‌شود که در ساحتی فراتر از

کار گرفته شود (یعنی کار او ما را قادر می‌سازد تا به توصیف این نکته بپردازیم که چگونه است که ادبیات بدین شیوه‌ای که هست، تولید می‌شود، در دانشگاه‌ها تدریس می‌شود، منتقدان در باب آن قلم می‌زنند، طبقات متوسط محترمانه درباره آن بحث می‌کنند، ظاهری متمایز از فرهنگ عامه‌پسند به آن می‌دهند و جز آن) نه در ساحتی تحلیلی (یعنی کار فوکو در زمینه تفسیر یا تبیین محتوای متون ادبی کمکی به ما نمی‌کند) (میلز ۱۳۸۹: ۱۸۶-۱۸۷).

نادیده‌گرفتن این پیش‌شرط‌ها و تلاش برای کاربست نظریه فوکو فقط بر یک متن، ناگزیر به ناسازگاری متن / متون و نظریه فوکو خواهد انجامید؛ نتیجه این ناسازگاری نیز یا کاربست نادرست نظریه فوکو خواهد بود یا تقلیل نظریه آن: امری که در کتاب *داستان کوتاه در ایران: داستان‌های پسا مدرن* اتفاق افتاده است، چراکه پاینده به دلیل نادیده‌گرفتن پیش‌شرط‌های گفته‌شده در انتخاب متن‌ها ناچار از تقلیل نظریه فوکو شده است.

۵. تقلیل نظریه فوکو

تقلیل نظریه فوکو در متن به صورت‌های متعددی چون بیان ناقص نظریه، تقلیل اصطلاحات کلیدی نظریه، و کاربست ناقص آن اتفاق افتاده است. در ادامه به چگونگی و چرایی این تقلیل‌ها پرداخته خواهد شد.

۱.۵. تقلیل نظریه فوکو از تبارشناسی / دیرینه‌شناسی به تحلیل گفتمان

پاینده هنگام معرفی نظریه فوکو به جای نام‌بردن از دیرینه‌شناسی یا تبارشناسی، از تحلیل گفتمان نام می‌برد و آن را به‌عنوان نظریه فوکو به خوانندگان کتاب معرفی می‌کند (پاینده ۱۳۹۰: ۵۲۰). در این‌که فوکو نقش بزرگی در رواج و تعمیق اصطلاح گفتمان داشته است جای هیچ تردیدی نیست، اما آیا به دلیل نقش برجسته فوکو در تعمیق و شیوع اصطلاح گفتمان، نظریه فوکو را می‌توان نظریه گفتمان دانست؟ یا این‌که باید تحلیل گفتمان را تنها بخش / مرحله‌ای از روش فوکو به حساب آورد؟

آنچه مشخص است فوکو در طول فعالیت فکری خود دو رویکرد متفاوت داشته است: دیرینه‌شناسی (دوره اول) و تبارشناسی (دوره دوم). فوکو خود را یک دیرینه‌شناس / تبارشناس می‌دانست و چنان‌که در عنوان فرعی برخی کتاب‌هایش دیده می‌شود، روش خود را هم دیرینه‌شناسانه یا تبارشناسانه معرفی می‌کرد و نه نظریه تحلیل گفتمان. این دو

(دیرینه‌شناسی / تبارشناسی و تحلیل گفتمان) اگرچه با یک‌دیگر تشابهاتی دارند، دقیقاً یکی نیز نیستند. شاید بتوان گفت نسبت میان این دو رویکرد با تحلیل گفتمان در آثار فوکو نسبت عموم و خصوص مطلق است؛ یعنی تحلیل گفتمان مرحله / جزئی از دیرینه‌شناسی یا تبارشناسی است اما دیرینه‌شناسی / تبارشناسی همان تحلیل گفتمان نیست، چراکه گسترده‌تر از آن است. برای اثبات این مسئله (این‌که تحلیل گفتمان تنها مرحله‌ای از دیرینه‌شناسی / تبارشناسی است) می‌توان به‌روش پژوهشی فوکو در کتاب *تاریخ جنون* او اشاره کرد: او که در این کتاب به‌شیوه‌ای متفاوت از پژوهش‌های انجام‌شده به بررسی جنون پرداخته است، با بازگشت به گذشته، بررسی جنون را از نقطه صفر آن شروع می‌کند و به زمانه حاضر نزدیک می‌شود. هدف او از این کار نشان‌دادن لحظات پدیدارشدن گسست در مفهوم جنون است. یافتن این لحظات به او کمک می‌کند تا گفتمان‌های حاکم درباره جنون را شناسایی کند و به تحلیل آن‌ها و نشان‌دادن معنای متفاوت جنون در هر یک از آن‌ها بپردازد و ... (برنز ۱۳۸۱: ۴۸). آن‌گونه‌که از روش فوکو درباره جنون دانسته می‌شود، در روش‌شناسی فوکو، پیش از تحلیل گفتمان، باید مراحل ماندن شناسایی گفتمان‌ها، و ... را طی کرد. اما چرا نویسنده کتاب *داستان کوتاه در ایران: داستان‌های پسامدرن* هیچ اشاره‌ای به رویکردهای مذکور یعنی دیرینه‌شناسی / تبارشناسی نکرده است و به‌جای آن‌ها از تحلیل گفتمان نام می‌برد؟ شاید به این دلیل که معرفی آن‌ها به‌عنوان روش‌شناسی فوکو نویسنده را ملزم به کارهایی مانند نشان‌دادن گسست‌ها و ... می‌ساخت؛ کارهایی که انجام آن‌ها به بیش از یک متن / داستان نیاز دارد.

۲.۵ تقلیل مفاهیم اصلی نظریه

یکی دیگر از ضعف‌های موجود در تحلیل داستان‌ها براساس نظریه فوکو تقلیل / ساده‌سازی اصطلاحات کلیدی نظریه فوکو یعنی سوژه، گفتمان، و ... است. این ساده‌سازی و تقلیل گاه تاحدی است که می‌توان ادعا کرد که آن‌ها در معنای فوکویی خود به‌کار گرفته نشده‌اند.

۱.۲.۵ سوژه

یکی از مفاهیم اصلی نظریه فوکو که در کتاب *داستان کوتاه در ایران: داستان‌های پسامدرن* به فراوانی به‌کار گرفته شده است اصطلاح سوژه است. پاینده از این مفهوم تعریف روشنی ارائه نداده و فقط به بیان این نکته بسنده می‌کند که سوژه در نسبت با گفتمان جز تابعیت راهی ندارد:

دیدگاه فوکو دربارهٔ گفتمان به تلقی فلسفی جدیدی از مفهوم شخصیت در داستان‌های پسامدرن منجر شده است. مطابق با این تلقی جدید، شخصیت‌های آثار پسامدرن از هویت اجتماعی باثبات، محرز، یا ریشه‌داری برخوردار نیستند؛ آن‌ها سوژه‌هایی تابع گفتمان‌اند و لذا هویت و رفتارشان منشئی درونی ندارد، بلکه از گفتمان در برههٔ تاریخی خودشان سرچشمه می‌گیرد (پاینده ۱۳۹۰: ۵۲۸).

پس از بیان این مقدمات، نویسندهٔ کتاب *داستان کوتاه در ایران: داستان‌های پسامدرن* به نقد و تحلیل داستان تبلیغات کره می‌پردازد و می‌کوشد سوژه‌بودن شخصیت‌های داستان مذکور درمقابل گفتمان تلویزیون را نیز اثبات کند. جدای از درست یا نادرست‌بودن تحلیل نویسنده از داستان مذکور، باید گفت که نویسنده تصویری ناقص / تقلیل یافته از سوژه ارائه داده است.

فوکو نویسنده‌ای با ذهنیتی انتقادی است. او بارها اندیشه‌های پیشین خود را به بوتۀ نقادی می‌سپارد و با نگاهی انتقادی آن‌ها را بازتعریف می‌کند. تغییر رویکرد او از دیرینه‌شناسی به تبارشناسی نتیجهٔ همین نگاه انتقادی فوکو به اندیشه‌های پیشین خود است. این نگاه انتقادی به مفاهیم / اندیشه‌های گذشته درمورد سوژه هم وجود دارد؛ درکی که فوکوی اولیه از سوژه دارد (زمانی که ذهنیت ساختارگرایانه بر آثار او حاکم است) با درک فوکوی مؤخر از آن (زمانی که او خود را تبارشناس می‌داند) تا حد زیادی متفاوت است. برخلاف آثار اولیه، که در آن از انقیاد سوژه سخن گفته می‌شود، فوکوی مؤخر بر امکان انقیادزدایی از سوژه تأکید دارد. او در مقاله «نقد چیست؟» تعریفی از نقد ارائه می‌دهد که در آن آشکارا به امکان رهایی سوژه از انقیاد اشاره می‌شود. فوکو در این مقاله می‌نویسد:

پس باید بگوییم نقد آن جنبشی است که سوژه این حق را به خود می‌دهد که حقیقت را برمبنای اثرهای قدرت آن و قدرت را برمبنای گفتمان‌های حقیقتش به پرسش گیرد؛ پس نقد هنر **نافرمانی اختیاری** است، هنر سرکشی فکورانه. کارکرد نقد اساساً سوژهٔ مقادزدایی در بازی آن چیزی است که می‌توان در یک کلام سیاست حقیقت نامید (فوکو ۱۳۸۹: ۲۷۴).

جالب آن‌که فوکو در تعریف تبارشناسی، آن را روشی برای مبارزه علیه قلدری‌های گفتمان دانسته، می‌نویسد:

تبارشناسی را باید تلاشی دانست برای رهایی دانش‌های تاریخی از آن بندگی و ایجاد قدرت تقابل و مبارزه علیه قلدری یک گفتمان نظری، منسجم، صوری، و علمی ... این

است پروژه این تبارشناسی‌های نامنظم و گسسته. اگر بخواهیم در دو عبارت مشخصه‌های این روش را بیان کنیم، دیرینه‌شناسی روش‌شناسی مناسب این تحلیل پراکندگی‌های محلی است و تبارشناسی مجموعه تاکتیک‌هایی است که به‌موجب آن، براساس توصیف این پراکندگی‌های محلی، دانش‌های منکوب‌شده، که به این ترتیب آزاد شده‌اند، به بازی گرفته می‌شوند (فوکو ۱۳۸۵: ۳۴).

حال آن‌که پاینده با استفاده از قیدهایی چون «همیشه» و «هرگز» امکان رهایی سوژه را ناممکن نشان داده‌اند:

شخصیت‌پردازی پسامدرن از شخصیت‌ها سوژه می‌سازد. سوژه‌بودگی بنابه تعریف فوکو یعنی برساخته‌شدن توسط یک گفتمان. سوژه پی‌آمد یا معلول ساختارهای گفتمانی است. سوژه هرگز سخن‌گو (منشأ یا خاستگاه معنا) نیست، بلکه همیشه در جایگاه سخن‌شنو قرار دارد: فرهنگ، قانون، ایدئولوژی، و کلاً ساختارهای گفتمانی او را موردخطاب ... قرار می‌دهند تا واکنشی هم‌سو و سازگار با گفتمان از خود بروز دهد. واکنشی که گفتمان آگهی‌های تجاری تلویزیون از سوژه‌های مخاطبش می‌طلبد، مشارکت در فرهنگ مصرف‌گرایی است (پاینده ۱۳۹۰: ۵۵۹).

۲.۲.۵ گفتمان

پاینده علاقه خاصی به ترکیب این اصطلاح با پدیده‌هایی چون تلویزیون، مجلات عامه‌پسند و ... داشته، در نوشته خود بارها این ترکیبات را به‌کار می‌برد؛ تا آن‌جا که عبارات و ترکیباتی مانند «گفتمان تلویزیون» (همان: ۵۵۵) و «گفتمان مجلات عامه‌پسند» (همان: ۵۴۲) به دفعات در متن دیده می‌شود. اما آیا می‌توان از گفتمان تلویزیون یا از گفتمان مجلات عامه‌پسند سخن گفت و آن‌ها را یک گفتمان دانست؟ به‌نظر می‌آید که کاربرد این ترکیب و ترکیب‌هایی از این دست چیزی جز تقلیل و ساده‌سازی اصطلاح کلیدی فوکو و نظریه پژوهش نیست. فوکو تعریف خاصی از گفتمان دارد که قابل تقلیل به گفتمان تلویزیون و ... نیست. دلیل این تقلیل اتفاق افتاده در کتاب *داستان کوتاه در ایران: داستان‌های پسامدرن* نادیده‌گرفته‌شدن تفاوت میان گفتمان با ابزار/ مکانیسم‌های نهادینه‌ساختن آن است؛ تلویزیون پیش از آن‌که گفتمان باشد، چنان‌که بوردیو هم گفته است، ابزاری (بوردیو ۱۳۸۷: ۲۱) برای نهادینه‌کردن هنجارهای گفتمان است. چیزی شبیه به امتحان یا اعتراف که فوکو آن‌ها را ابزار یا مکانیسمی برای نهادینه‌شدن گفتمان می‌دانست و نه گفتمان. تلویزیون مانند دیگر رسانه‌ها ابزاری است که در خدمت گفتمان‌ها یا ایدئولوژی‌ها درمی‌آید به‌عنوان مثال

هنگامی که نازی‌ها از آن برای نهادینه کردن ایدئولوژی نازیسم استفاده می‌کردند (رنشلر ۱۳۹۶: ۱۶۸). در جایی دیگر مثلاً غرب تلویزیون ابزاری بود در دستان نظام سرمایه‌داری که کارکردش چیزی جز نهادینه‌ساختن نظام بازار نبود.

۳.۵ کاربست تقلیل‌گرایانه نظریه

شکل دیگر تقلیل نظریه فوکو را می‌توان در کابست تقلیل‌گرایانه نظریه فوکو و مفاهیم اصلی آن چون سوژه مشاهده کرد، چراکه نویسنده به جای نشان‌دادن فرایند شکل‌گیری سوژه‌های داستانی، که به نقد آن می‌پردازد، فقط به ذکر این نکته بسنده می‌کند که آن‌ها (شخصیت‌های داستان) سوژه‌هایی در انقیاد گفتمان تلویزیون هستند. اهمیت فوکو و آثار او تنها به این خاطر نیست که از انقیاد سوژه سخن گفته است (این حرفی است که پیش از او ساختارگرایان آن را گفته بودند)، بلکه به این دلیل است که فوکو نشان می‌دهد که چگونه سوژه‌های آثار او به سوژه تبدیل شده‌اند. او از چگونگی طرد سوژه‌های آثارش و از دانشی سخن می‌گوید که امکان سوژه‌کردن را فراهم ساخته است. برای نمونه او در تاریخ جنون ابتدا با دقت نشان می‌دهد که فرایند طرد دیوانگان از چه زمانی آغاز می‌شود، چگونه و با چه استدلالی آن‌ها از جامعه جدا می‌شوند، دانش روان‌شناسی چگونه انقیاد سوژه را ممکن می‌سازد و ... (فوکو ۱۳۸۸).

درحقیقت نظریه فوکو برای نشان‌دادن چنین فرایندی (سوژه‌شدگی) است حال آن‌که در نقد و بررسی داستان تبلیغات کره این فرایند به کلی نادیده گرفته شده است. نویسنده/ناقد درباره چگونگی سوژه‌شدن شخصیت‌های داستانش چیزی نمی‌گوید (حتی نمی‌گوید که چه ویژگی‌هایی در شخصیت زن و مرد داستان دیده که آن‌ها را سوژه به معنای فوکویی در نظر گرفته است). این مسائل نه تنها نادیده گرفته شده‌اند، بلکه به نظر نویسنده این سطور حتی در سوژه‌بودن زن و مرد داستان هم باید تردید کرد؛ چراکه سوژه در نظر فوکو نتیجه تجزیه‌شدن در درون خود یا از دیگران است:

در بخش دوم پژوهش‌های خودم موضوع‌سازی سوژه را در آنچه کردارهای شکاف‌انداز خواهیم نامید، مطالعه کرده‌ام. سوژه یا در درون خودش یا از دیگران تجزیه شده است. چنین فرایندی وی را به موضوعی تبدیل می‌کند؛ مثال‌های این مورد عبارت‌اند از دیوانه و عقل، بیمار و تن‌درست، مجرمین و بچه‌های خوب (فوکو ۱۳۷۶: ۳۴۳).

حال آن‌که زن و مرد داستان تبلیغات کره نه نتیجه طرد یا تجزیه، که به متفاوت‌بودن آن‌ها از جامعه می‌انجامد، بلکه نتیجه هم‌شکل‌سازی افراد جامعه توسط رسانه‌ها (توده‌ای‌شدن

جامعه) هستند. درحقیقت، چنان‌که متفکرانی چون آدورنو و هورکهایمر نشان داده‌اند، کارکرد تلویزیون و تبلیغات بیش از آن‌که تجزیه و جداسازی افراد باشد، هم‌گون‌سازی افراد جامعه است. زن و مرد داستان تبلیغات کره، بیش از آن‌که سوژه به‌معنای فوکویی باشند، جزئی از جامعه توده‌ای شده (به‌تعبیر نظریه‌پردازان مکتب فرانکفورت) هستند.

بعد از نشان‌دادن چگونگی و چرایی تقلیل نظریه فوکو، بد نیست به نتایج این تقلیل‌گرایی نیز اشاره شود؛ شاید بتوان اصلی‌ترین نتیجه این تقلیل‌گرایی را امکان جانشین کردن نظریه‌هایی چون نظریه مکتب فرانکفورت، نظریه بوردیو، و ... به‌جای نظریه فوکو دانست.

۶. امکان جابه‌جا کردن نظریه فوکو با نظریه‌های دیگر

نتیجه ناخواسته تقلیل نظریه فوکو تشابه آن با نظریه‌های دیگری چون نظریه فرانکفورت است. نظریه‌ها علی‌رغم تفاوت‌هایشان تشابهات فراوانی نیز با یک‌دیگر دارند. حال اگر به هر دلیلی این تفاوت‌ها کم‌رنگ و محو شود (مثلاً با تقلیل یک نظریه)، ناگزیر شباهت میان نظریه‌ها به‌حدی افزایش می‌یابد که امکان جانشینی آن‌ها با یک‌دیگر دور از ذهن نخواهد بود. این اتفاق در کتاب *داستان کوتاه در ایران: داستان‌های پسامدرن* و هنگام تحلیل داستان تبلیغات کره افتاده است. تا آن‌جا که به‌راحتی می‌توان به‌جای نظریه فوکو، از نظریه فرانکفورتی‌هایی چون آدورنو و هورکهایمر نیز استفاده کرد و به همان نتایجی رسید که نویسنده با کاربست نظریه فوکو بدان رسیده است. اما پیش از توضیح این مطلب باید داستان تبلیغات کره را به‌اختصار ذکر کنیم:

زن و شوهر داستان که عاشق سریال‌های آبکی تلویزیون هستند، از تبلیغات کره چنان به‌وجد می‌آیند که برای خریدن آن بی‌صبرانه در انتظار صبح فردا هستند (دربرابر تبلیغات موضعی کاملاً انفعالی دارند)؛ پس از اثبات دروغین بودن تبلیغات کره، آن‌ها از تولیدکنندگان به دادگاه شکایت می‌کنند، اما شکایت آن‌ها نه‌تنها راه به‌جایی نمی‌برد، بلکه در عمل آنان بازنده بازی هستند؛ با دیدن تبلیغات یک شرکت تازه درباره کره باز هم آن‌ها برای خریدن کره بی‌تاب‌اند؛ گویی این‌که تجربه تلخ گذشته سودی نداشته، باز هم آن‌ها قدرت مقاومت دربرابر تلویزیون را ندارند.

نتیجه‌ای که نویسنده کتاب *داستان کوتاه در ایران: داستان‌های پسامدرن* پس از تحلیل این داستان می‌گیرد این است که قدرت‌مندان / سرمایه‌داران حاکم بر ابزارهای تولید، با

کمک گرفتن از ابزارهایی چون تلویزیون و از طریق آگهی‌های تجاری آن، مصرف‌کنندگان را به انقیاد خویش درمی‌آورند. اما طنز داستان در این است که سوژه‌ها یا شخصیت‌های داستان به غلط باور دارند که آن‌ها خود دست به انتخاب زده‌اند و در فرایند انتخاب کالاها استقلال کامل دارند.

اما آیا رسیدن به چنین نتیجه‌ای صرفاً از منظر نظریه فوکو دست‌یافتنی است؟ واقعیت امر این است که این نتیجه‌ای نیست که فقط از روش فوکو دست‌یافتنی باشد؛ چنین نتیجه‌ای را می‌توان با کاربست نظریه‌هایی مانند نظریه فرانکفورتی‌ها، آرای بوردیو، و هانری لوفور نیز به دست آورد.^۳

مکتب فرانکفورت و تلویزیون: تلویزیون به عنوان یک پدیده اجتماعی نوظهور از بدو پیدایش خود مورد توجه بسیاری از نظریه‌پردازان و جامعه‌شناسان بوده است. برخی مانند اف. ژ. تومیش از آن ارزیابی مثبتی داشته‌اند و آن را پدیده‌ای معرفی کرده‌اند که به پیوند ساختار خانواده‌ها کمک کرده است (تومیش ۱۳۸۳: ۲۶۸). حال آن‌که منتقدان تلویزیون هم کم نبوده و نیستند. بی‌گمان در میان این منتقدان، نظریه‌پردازان مکتب فرانکفورت به‌ویژه هورکهایمر و آدورنو برجسته‌ترین جایگاه را دارند. آن‌ها با نوشتن آثار متعدد به نقد صنعت فرهنگ و رسانه‌ها به عنوان ابزار نهادینه‌شدن آن پرداختند. از نظر آن‌ها صنعت فرهنگ یعنی تولید فرهنگ قالبی برای کنترل و انقیاد و مهم‌تر از آن هدایت افکار توده‌ها در جهتی هم‌سو و موافق با خواسته‌های طبقات حاکم یعنی بورژوازی سرمایه‌دار:

صنعت فرهنگ صنعتی است که به وضعیت وابستگی، اضطراب و ضعف خود متوسل می‌گردد و از دل این وضعیت برمی‌خیزد و به تحکیم و تقویت آن می‌پردازد. پیامی که این صنعت ابلاغ می‌کند غالباً پیام تطبیق و تسلیم است. این صنعت مانع تکامل افراد مستقل می‌گردد که آگاهانه و رأساً برای خود تصمیم می‌گیرند و قضاوت می‌کنند ... این صنعت از توده‌های مخاطب خود انفعال، تسلیم، و آمادگی برای پذیرش هرچیز و نوعی احساس رضایت از دستاوردهای بالفعل و بالقوه فردی را خواستار است. هم‌سانی و هم‌گونی با هنجارها و ارزش‌های غالب به‌زور جا انداخته می‌شوند. از همه مهم‌تر سرکوب عقل، حساسیت، و خودانگیختگی توسط این صنعت تنها باعث افزایش فعالیت کاذب ... می‌گردد ... فرد تنها تا زمانی تحمل می‌گردد که هم‌سانی و هم‌گونی وی با کلیت اجتماعی مورد تردید قرار نگرفته باشد (آدورنو و هورکهایمر ۱۳۸۴: ۱۷۲).

ابزاری که چنین امکانی را برای صنعت فرهنگ ممکن می‌ساخت چیزی نبود جز رسانه‌ها و به‌ویژه تلویزیون. به‌باور هورکهایمر و آدورنو رسانه‌هایی چون رادیو، سینما، و

تلویزیون با اثرگذاری بر افراد انسانی، آن‌ها را به انقیاد صاحبان صنایع تولیدی درمی‌آورد و در جهت خواسته‌های گردانندگان و صاحبان خود هدایت می‌کند. بعدها آدورنو با نوشتن مقاله‌ای با عنوان چگونه به تلویزیون نگاه کنیم؟ همان اتهام‌ها را این بار با تمرکز بر تلویزیون تکرار کرد. آدورنو در این مقاله کارکرد تلویزیون را به‌دام‌انداختن مصرف‌کننده و ابزاری برای به‌سلطه‌درآوردن آن‌ها می‌داند و می‌نویسد:

وقتی سخن از ساختار چندلایه‌ای برنامه‌های تلویزیونی به‌میان می‌آوریم، مقصود لایه‌های متفاوت ظهور و بطونی است که بر آن‌ها تحمیل شده، فرهنگ توده‌ای از آن به‌عنوان ابزاری تکنولوژیک برای کنترل مخاطب سود می‌جوید. لئو لوتنتال اصطلاح بسیار مناسب روان‌کاوی معکوس را برای بیان چنین وضعیتی برگزید یعنی مفهوم روان‌کاوانه شخصیت چندلایه توسط صنعت فرهنگی اخذ شده است اما این مفهوم اکنون برای به‌دام‌انداختن کامل مصرف‌کننده و قراردادن روان‌پویانه او تحت تأثیراتی کاملاً ازپیش‌تعیین‌شده به‌کار می‌رود (Adorno 1954: 223).

به‌اعتقاد آدورنو تلویزیون با شکستن «نیروی مقاومت فردی افراد» (ibid.: 216) آن‌ها را به مصرف‌کنندگان منفعل نظام تجاری / سرمایه‌داری بدل کرده است. به‌راستی چه تفاوتی میان این سخنان نظریه‌پردازان فرانکفورت و به‌خصوص آدورنو با این عبارات پایانی تحلیل داستان تبلیغات کره یعنی «داستانی که تأثیر مقاومت‌ناپذیر گفتمان تلویزیون را در سوژه‌ها نشان می‌دهد» (پاینده ۱۳۹۰: ۵۶۱) وجود دارد؟

شگفت آن‌که درخلاف تحلیل‌های نویسنده عبارت / نشانه‌هایی وجود دارد که نشان می‌دهد نقد و تبیین داستان بیش از آن‌که فوکویی باشد، فرانکفورتی است. مهم‌ترین این نشانه‌ها برداشت مارکسیستی و نه فوکویی از قدرت و غیاب اصطلاح کلیدی فوکو یعنی مقاومت است. قدرت به‌دلیل جایگاه خاص آن در مناسبات انسانی یکی از مسائلی است که همواره مورد توجه فیلسوفان، جامعه‌شناسان، یا دانشمندان علم سیاست بوده است. این دل‌مشغولی به مسئله قدرت سبب شده است تا تعاریف متعددی از آن به‌دست داده شود. امروزه دو برداشت رایج و شناخته‌شده از قدرت وجود دارد: الف) فلاسفه / جامعه‌شناسانی مانند وبر قدرت را بخت فرد یا افرادی برای تحقق اراده خوش در برابر مقاومت دیگران می‌دانند (هیندس ۱۳۸۰: ۳۱). در این برداشت، قدرت چیزی قابل‌انباشت در دست قدرت‌مندان است؛ فهم مارکسیسم (شاخه‌های آن مانند فرانکفورتی‌ها) از قدرت نیز در این دسته جای می‌گیرد؛ ب) برداشت کسانی چون فوکو که برخلاف گروه اول، رابطه قدرت را نه رابطه‌ای یک‌سویه میان قدرت‌مند و قربانی، بلکه رابطه‌ای آمیخته با مفهوم آزادی می‌داند:

وقتی ما اعمال قدرت را به‌عنوان شیوه انجام عمل بر روی اعمال دیگران تعریف می‌کنیم و این اعمال را با رجوع به مفهوم حکومت افرادی بر افراد دیگر در گسترده‌ترین معنای آن توصیف می‌نماییم، عنصر مهمی را وارد بحث می‌کنیم و آن آزادی است. قدرت تنها بر افراد آزاد و تنها تا آنجایی که این افراد آزاد هستند، بر آن‌ها اعمال می‌شود. منظور افراد یا گروه‌هایی هستند که مواجه با حوزه‌ای از امکانات‌اند؛ در این حوزه ممکن است شیوه‌های گوناگون رفتار، واکنش‌های مختلف و کردارهای متنوعی صورت تحقق یابند. وقتی عوامل تعیین‌کننده کل این حوزه امکانات را اشیاع کنند، رابطه قدرتی در کار نیست؛ بردگی، یعنی وقتی انسان در غل و زنجیر است، رابطه قدرت نیست ... در نتیجه هیچ مواجهه رودرویی میان قدرت و آزادی وجود ندارد که در آن یکی به سود دیگری حذف شود (یعنی هر جا قدرت اعمال شود، آزادی ناپدید گردد)، بلکه رابطه متقابل بسیار پیچیده‌تری میان آن دو هست (فوکو ۱۳۷۶: ۳۵۹-۳۶۰).

این برداشت از قدرت چند ویژگی دارد:

۱. قدرت نه در دستان فرد یا گروهی خاص، بلکه در دست‌رس همگان است و هر فردی بهره‌ای از آن دارد؛

۲. ارتباط قدرت و آزادی ناگزیر پای مفاهیمی مانند مقاومت را نیز به وسط می‌کشد «براساس این منظر قدرت و مقاومت و گریزی که برمی‌انگیزد، را باید به‌عنوان چهره همیشه‌گی تعامل‌های انسانی لحاظ کرد» (هیندس ۱۳۸۰: ۱۱۵). این مفهوم در اندیشه فوکو به‌حدی اهمیت دارد که به‌باور او در جایی که امکان مقاومت وجود نداشته باشد، روابط قدرت نیز وجود نخواهد داشت (همان: ۱۱۶).

در نقد و تحلیل داستان تبلیغات کره با برداشت غیرفوکویی (مارکسیستی یا فرانکفورتی) از قدرت روبه‌رو هستیم. نه‌تنها نویسنده آشکارا از قدرت‌مندان سخن می‌گوید، بلکه رابطه میان دو طرف داستان یعنی زن و شوهر (نماد مصرف‌کننده) و پخش‌کنندگان آگهی‌های تجاری (تولیدکنندگان کره) را به‌گونه‌ای یک‌طرفه و سلطه‌گرایانه توصیف می‌کند. در یک‌طرف کسانی هستند که هیچ قدرتی ندارند، در صورت مقاومت و به‌شدت سرکوب می‌شوند و در طرف دیگر قدرت‌مندانی «حاکم بر گفتمان قانون و قضا» بر مسند نشسته‌اند که هر چه اراده کنند ناگزیر تحقق می‌یابد:

هنگامی که راوی و همسرش از بی‌خاصیت بودن کره و نادرستی ادعاهای تبلیغ‌شده در آگهی تلویزیونی به اداره بهداشت و سلامت تن و روان شکایت می‌کنند و پرونده در دادگاه مطرح می‌شود، قدرت‌مندان حاکم بر گفتمان قانون و قضا قاطعانه جانب

قدرت‌مندان دنیای تجارت را می‌گیرند و رأی به محکومیت شهروندان معترض می‌دهند ... وقتی سوژه‌ها از رفتارهای موردانتظار تخطی کنند، قانون ابزار خود را برای تقویت واکنش‌های گفتمانی به‌کار می‌گیرد (پاینده ۱۳۹۰: ۵۶۰-۵۶۱).

این عبارت و عباراتی از این دست خواننده را به‌شدت در فوکویی بودن مبانی نظری تحلیل نویسنده دچار تردید می‌کند. اگر این مورد را در کنار موارد دیگری چون بسامد بالای اصطلاحات موردعلاقه فرانکفورتی‌ها (مجلات عامه‌پسند، تبلیغات، رسانه‌هایی مانند تلویزیون و ...) قرار دهید، پذیرش فوکویی بودن تحلیل‌های نویسنده دشوارتر خواهد شد.

۷. انتخاب متن / داستان: درست یا نادرست؟

شاید بد نباشد که در بخش پایانی مقاله از درستی یا نادرستی انتخاب / گزینش داستان‌ها و نقش آن در تقلیل نظریه فوکو هم سخنی به‌میان آید. در آغاز مقاله گفته شد که ناسازگاری میان نظریه و متن (مثلاً انتخاب متن نامناسب) می‌تواند دلیلی برای تقلیل نظریه باشد. به‌نظر می‌آید داستان‌های انتخاب‌شده و به‌ویژه داستان تبلیغات کره نیز نقشی در تقلیل نظریه داشته‌اند، چراکه داستان مذکور نیز بیش از آن‌که با فضای پسامدرن تناسب داشته باشد، با سنت مارکسیستی انطباق دارد. در ادامه خواهیم کوشید این ادعا را با ذکر دلایلی و پس از بیان چند نکته مقدماتی اثبات کنیم.

تاکنون برای تمایز جهان مدرن و پسامدرن ملاک / شاخصه‌های بسیاری مانند انسجام / آشفتگی و ... معرفی شده است. یکی از این شاخصه‌ها تقابل تولید / مصرف است، چراکه مدرنیسم و اندیشمندان اصلی آن بیش‌تر بر جایگاه و اهمیت تولید تأکید داشته‌اند تا بر قطب دیگر این تقابل یعنی مصرف. این تأکید تاحدی بوده است که می‌توان / باید روح حاکم / ارزش رایج بر جهان را «تولید» دانست. درمقابل، مصرف یا برای آن‌ها شناخته نبود یا این‌که سایه‌ای بود از تولید. به‌تعبیردیگر، آن‌ها مصرف و مصرف‌گرایی را طفیلی تولید می‌دانستند. این نگاه تأییدآمیز به تولید بیش از هر جای دیگر در آثار مارکس دیده می‌شود. برای مارکس و بسیاری از پیروانش تولید و روابط تولیدی بنیان هر چیزی بود؛ ستایش مارکس و پیروانش از بورژوازی و نفرت آن‌ها از فئودالیسم را نیز باید از همین زاویه مشاهده کرد، چراکه برخلاف نظام فئودالی، که در آن کار / تولید رفتار ناهنجار (حداقل برای فئودال‌ها) تلقی می‌شد، بورژوازی و بورژواها کار / تولید را می‌ستودند:

بورژوازی بدون ایجاد تحولات دائمی در ابزارهای تولید و بنابراین بدون انقلابی کردن مناسبات تولید و همچنین مجموع مناسبات اجتماعی نمی‌تواند وجود داشته باشد، و حال آن‌که برعکس، اولین شرط وجود کلیه طبقات صنعتی سابق عبارت از نگاه‌داری بلا تغییر طرز کهنه تولید بود. تحولات لاینقطع در تولید، تزلزل بلا انقطاع کلیه اوضاع و احوال اجتماعی و عدم اطمینان دائمی و جنبش همیشگی، دوران بورژوازی را از کلیه ادوار سابق مشخص می‌سازد. کلیه مناسبات خشکیده و زنگ‌زده، با همه آن تصورات و نظریات ... کهن سالی که در التزام خویش داشتند، محو می‌گردند، و آنچه تازه ساخته شده پیش از آن‌که جانی بگیرد کهنه شده است (مارکس ۱۳۸۲: ۹۴).

اما این تأکید بر تولید تا زمانی بود که تولید/ کار و روابط تولیدی از شکل هنجار و عقلانی خود انحراف پیدا نمی‌کرد. مارکس به دو نوع تولید باور داشت: الف) تولید به مثابه آفرینش زیبایی‌شناختی و ب) تولید به مثابه فرایند انباشت سود و سرمایه؛ مارکس شکل نخست را شکل طبیعی و عقلانی تولید و شکل دوم را شکل تحریف‌شده آن می‌دانست. تحریف شکل طبیعی/ عقلانی کار و تولید از نظر مارکس علت‌العلل ناهنجاری‌های جامعه مدرن/ سرمایه‌داری مانند کار بیگانه‌شده، از خودبیگانگی، و ... بود؛ مصرف‌گرایی نیز از نظر مارکس یکی دیگر از ناهنجاری‌های شیوه تولید سرمایه‌داری بود.

رابطه تولید و مصرف در نظر مارکس اشکال دیگری نیز داشت؛ از آن‌جاکه به‌باور او شیوه تولید به شکل پیشینی تعیین‌کننده شیوه مصرف نیز است، در عمل و در نهایت این تولیدکنندگان بودند که به مصرف‌کنندگان دیکته می‌کردند که چه چیزی را مصرف کنند یا از مصرف چه چیزی پرهیز کنند. به تعبیر مارکس «تولید نه تنها شیء مصرفی را ایجاد می‌کند، بلکه روش مصرف را هم نه تنها به صورت عینی، بلکه به‌طور ذهنی ایجاد می‌کند» (مارکس ۱۳۷۸: ۱۸). تسلط و مالکیت بورژوازی بر ابزار و روابط تولید ناگزیر به قیمت انفعال مصرف‌کننده تمام می‌شد در چنین رابطه تحریف‌شده‌ای از تولید، از دست‌ان مصرف‌کننده جز انقیاد و تابعیت کاری بر نمی‌آمد، چراکه کنترل دروازه‌های تولید به معنای کنترل همه چیز است.

پسامدرنیسم نقطه پایانی بود بر چنین تصویری از تقابل تولید/ مصرف.^۴ پسامدرنیسم با شالوده‌شکنی از تقابل تولید/ مصرف، نگاه طفیلی/ حاشیه‌ای بودن به مصرف را به چالش کشیده، به مصرف جایگاه و اعتباری برابر با تولید می‌بخشد. به استثنای کسانی چون بودریار^۵ باور عمومی/ رایج نظریه‌پردازان پسامدرن این است که مصرف صرفاً امری انفعالی نیست و مصرف‌کننده نیز آن برده‌ای نیست که ناگزیر از اطاعت از ارباب خود (تولیدکننده) باشد، بلکه او نیز از طریق نوع مصرف خود، نقشی (هرچند ثانوی) در تولید دارد

«پیش‌فرض این تولید ثانوی پذیرش یک مخاطب و مصرف‌کننده فعال، خلاق، مولد، و خودآگاه است؛ در فرایند مصرف نیز مانند روند تولید، درجه‌ای از فردیت، آزادی، و خلاقیت وجود دارد و مصرف‌گرایی با نوعی خودآفرینی شخصی ملازمت می‌یابد» (دانیالی ۱۳۹۵: ۲۲). در این نگرش متفاوت به امر مصرف، تولید دیگر امری تمامیت‌یافته نیست، بلکه بخشی از فرایند تولید به مصرف‌کننده تفویض شده است. مصرف‌کننده با امکاناتی که پیش‌روی او وجود دارد، می‌تواند اقتدار مطلق تولیدکننده را به چالش کشد و نقشی اساسی در فرایند تولید ایفا کند. برخلاف باور مارکس و مارکسیست‌های اولیه، تسلط بر ابزارهای تولید لزوماً به معنی انقیاد مصرف‌کننده نیست، چراکه پیش‌روی مصرف‌کننده امکانات متعددی وجود دارد که می‌تواند از آن‌ها استفاده کند و در برابر تولیدکننده به مقاومت برخیزد. نظریه‌پردازان پسامدرن غالباً این مسئله را با ذکر شواهدی از هنر و سینما توضیح می‌دهند:

مثالی از جان فیسک در این‌جا سرشت‌نما است: فیسک از خوانش خلاقانه نوجوانان دبیرستانی از سریال *زندانی* (برنامه محبوب دانش‌آموزان استرالیایی) مثالی می‌آورد؛ دانش‌آموزان به‌نحو خلاقانه‌ای میان زندان و مدرسه شباهت‌های معناداری ایجاد کرده بودند؛ دانش‌آموزان نیز مانند زندانیان، محبوس می‌شوند و از دوستانشان جدا می‌افتند و به میل و اختیار خودشان به مدرسه نمی‌روند و تحت سیطره دلهره، تکالیف خود را انجام می‌دهند، در غیراین‌صورت مورد آزار و اذیت معلمان قرار می‌گیرند؛ معلمان نیز مانند زندان‌بانان، قوانین احمقانه‌ای را در مدرسه به‌اجرا می‌گذارند که دانش‌آموزان مترصد فرصتی هستند که از آن‌ها تخطی کنند. همان‌گونه که پیداست، دانش‌آموزان به‌عنوان مخاطبان و مصرف‌کنندگان برنامه‌های تلویزیونی، از یک سریال بازاری و تجاری، شیوه‌هایی برای مقاومت و عصیان الهام می‌گیرند؛ شیوه‌ها و کنش‌هایی که هرگز از سوی تولیدکنندگان این فیلم‌ها قابل‌تصور و پیش‌بینی نبود (همان: ۲۴).

حال باید به داستان تبلیغات کره و نقد و تحلیل آن بازگشت. اولین پرسشی که پس از طرح این بحث‌های مقدماتی مطرح می‌شود این است که داستان تبلیغات به کدامیک از این دو پارادایم (مارکسیسم یا پسامدرن) نزدیک‌تر است؟ به‌تعبیری دیگر، آیا اصلاً داستان تبلیغات کره داستانی پسامدرن است؟

آنچه از این داستان و رفتار شخصیت‌های آن برمی‌آید این است که داستان تبلیغات کره را به‌سختی می‌توان داستانی پسامدرن دانست؛ نه‌تنها مصرف‌کنندگان (زن و شوهر داستان) در فرایند تولید هیچ نقشی ندارند، بلکه آنان به کودکانی می‌مانند که با فراموش کردن

تجربه‌های تلخ پیشین (دروغ‌های گذشته) با هر وعده‌ای فریب می‌خورند و به هیجان می‌آیند؛ به تعبیر آدورنو و هورکهایمر «صنعت فرهنگ‌سازی دائماً مصرف‌کنندگان خود را درمورد آنچه دائماً وعده می‌دهد، گول می‌زند. سررسید چک‌هایی که این صنعت، با نقشه‌ها و صحنه‌آرایی‌هایش از حساب لذت می‌کشد، به تأخیر می‌افتد» (آدورنو و هورکهایمر ۱۳۸۴: ۲۴۰). در داستان هیچ نشانه‌ای دال بر مقاومت مصرف‌کنندگان و قدرت چانه‌زنی آنان دیده نمی‌شود. مناسبات موجود میان تولیدکننده و مصرف‌کننده نیز مناسباتی کاملاً یک‌سویه است. در داستان این دارندگان ابزار تولید هستند که به کمک تبلیغات به نحو پیشینی برای نیازهای مصرف‌کنندگان تصمیم می‌گیرند. در آخر این‌که نگاه حقارت بار/ تمسخرآمیز نویسنده/ ناقد به زن و شوهر (یا مصرف‌کننده) گویی تکرار همان نگاه تمسخرآمیز مارکس و اندیشمندی چون هورکهایمر و آدورنو به مصرف‌کنندگان است.

۸. نتیجه‌گیری

یکی از نکات اصلی‌ای که در پژوهش‌های نظریه‌محور باید به آن توجه شود نسبت نظریه با متن است، چراکه ناسازگاری میان این دو در نهایت یا به تحریف متن می‌انجامد یا به تقلیل نظریه، امری که برای نمونه در کتاب *داستان کوتاه در ایران: داستان‌های پسامدرن* و در کاربست نظریه فوکو در تبیین داستان‌هایی چون تبلیغات کره اتفاق افتاده است. دلیل کاربست تقلیل‌گرایانه فوکو در این کتاب دو چیز است: الف) استفاده از روش فوکو برای تبیین یک متن/ داستان حال‌آن‌که برای کاربست روش فوکو حداقل دو متن لازم است، ب) انتخاب داستانی که بیش از آن‌که با فضای پسامدرن ارتباط داشته باشد، با پارادایم مارکسیستی هم‌خوان است.

هم‌چنین تقلیل نظریه در کتاب مذکور به سه شکل اتفاق افتاده است:

۱. تقلیل نظریه فوکو از دیرینه‌شناسی/ تبارشناسی به تحلیل گفتمان؛
۲. تقلیل مفاهیم کلیدی نظریه مانند سوژه؛
۳. کاربست تقلیل‌گرایانه نظریه چنان‌که نویسنده به‌جای نشان‌دادن چگونگی سوژه‌شدن، فقط از انقیاد آن سخن گفته است. نتیجه کاربست تقلیل‌گرایانه نظریه نیز چیزی نیست جز امکان جابه‌جا کردن نظریه فوکو با نظریه‌های دیگری چون نظریه فرانکفورت، نظریه بوردیو، و

پی‌نوشت‌ها

۱. این ساختار (البته با کمی تغییر) تقریباً در بیش‌تر درس‌نامه‌های نظریه‌ی ادبی نیز دیده می‌شود. برای نمونه می‌توان به ساختار کتاب *آغاز نظریه: درآمدی بر نظریه‌ی فرهنگی و ادبی* اشاره کرد؛ نویسنده پس از یکی دو فصل مقدماتی، در هر فصل به یکی از نظریه‌ها اشاره می‌کند و برای تبیین بهتر آن‌ها تمرین / نمونه‌ای را ذکر می‌کند. مثلاً در فصل چهارم، که به پسامدرنیسم اختصاص دارد، ابتدا پسامدرنیسم و برخی از نظریه‌پردازان اصلی آن معرفی شده است. در ادامه، از چگونگی کاربست پسامدرنیسم از سوی منتقدان سخن به میان آمده و در پایان نیز یک تمرین برای آشنایی بیش‌تر خوانندگان ذکر شده است (Barry 2009: 78).
 ۲. منظور از غزل در این‌جا همان قالب مشهور در شعر فارسی نیست، بلکه منظور sonnet در شعر انگلیسی است. یکی از تفاوت‌های این دو در این است که برخلاف غزل فارسی که معمولاً انسجام‌گریز است، sonnet دارای انسجام است.
 ۳. از نظریه‌های دیگری که می‌توان از آن (به‌جای نظریه‌ی فوکو) برای تحلیل داستان تبلیغات کره استفاده کرد می‌توان به نظریه / آرای بوردیو اشاره کرد. بوردیو در کتاب *درباره‌ی تلویزیون و سلطه‌ی ژورنالیسم* نه‌تنها از تلویزیون به‌عنوان ابزاری برای «توده‌ای شدن» مخاطبان خود یاد می‌کند (بوردیو ۱۳۸۷: ۵۱)، بلکه تصویری که از مخاطبان تلویزیون به‌دست می‌دهد، دقیقاً با تصویر شخصیت‌های داستان تبلیغات کره شباهت دارد:
- افلاطون، که امروزه بسیار به او استناد می‌کنیم، معتقد است که ما عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی‌ای هستیم که در دست خدایانیم. به همین صورت، تلویزیون نیز جهانی را می‌سازد که به‌نظر می‌رسد در آن کنش‌گران اجتماعی ظاهراً آدم‌های مهمی هستند. آزادی و خودمختاری داشته و گاه حتی از هاله‌ای خارق‌العاده برخوردارند ... اما درحقیقت عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی‌ای هستند که در دست یک ضرورت قرار دارند، ضرورتی که باید آن را توصیف کنیم (همان: ۵۴).
۴. در کتاب *داستان کوتاه در ایران: داستان‌های پسامدرن* به این توجه پسامدرنیسم به مصرف (درمقابل تولید) اشاره شده و بارها نویسنده از توجه پسامدرن‌ها به آن سخن گفته است (پاینده ۱۳۹۰: ۲۲، ۳۵، ۱۶۷). اما جالب این‌که در هنگام نقد و بررسی داستان تبلیغات کره هیچ نشانی از این توجه نیست.
 ۵. در این‌جا باید به نکته‌ای اشاره کرد و آن این‌که تمام نظریه‌پردازان پسامدرن نگاه یک‌سانی به مصرف و مصرف خلاقانه ندارند و درمیان آن‌ها کسانی چون بودریار نیز هستند که با بیان انفعال

مصرف‌کننده، از دیدگاه غالب نظریه‌پردازان پسامدرن فاصله می‌گیرند. تصویری که در آثار بودریار از رابطه تولیدکننده/ مصرف‌کننده ارائه می‌شود تصویری است کاملاً متفاوت از آن چیزی که در نزد مارکس و پسامدرن‌ها دیده می‌شود. اگرچه بودریار نیز همانند مارکس از انفعال مصرف‌کننده سخن می‌گوید، او هیچ اعتقادی به نقش تعیین‌کننده تولیدکنندگان ندارد (وارد ۱۳۸۴: ۱۲۳).

کتاب‌نامه

- آدورنو، تئودور و ماکس هورکهایمر (۱۳۸۴)، *دیالکتیک روشن‌گری*، ترجمه مراد فرهادپور و امید مهرگان، تهران: گام نو.
- امامی، نصرالله (۱۳۸۲)، *ساخت‌شکنی در فرایند تحلیل ادبی*، اهواز: رشن.
- باختین، میخائیل (۱۳۸۷)، *تخیل مکالمه‌ای: جستارهایی دربارهٔ رمان*، ترجمه رؤیا پورآذر، تهران: نی.
- باختین، میخائیل (۱۳۹۵)، *بوطیقای داستانیفلسفی: زیبایی‌شناسی آثار داستانیفلسفی*، ترجمه عیسی سلیمانی، تهران: نوای مکتوب.
- برنز، اریک (۱۳۸۱)، *میشل فوکو، ترجمه بابک احمدی*، تهران: ماهی.
- بوردیو، پیر (۱۳۸۷)، *دربارهٔ تلویزیون و ساطهٔ ژورنالیسم*، ترجمه ناصر فکوهی، تهران: آشیان.
- پاینده، حسین (۱۳۹۰)، *داستان کوتاه در ایران: داستان‌های پسامدرن*، تهران: نیلوفر.
- تدینی، منصوره (۱۳۸۸)، *پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران*، تهران: علم.
- تومیش، اف. ژ (۱۳۸۳)، «نظری به تأثیرات تلویزیون در انگلستان»، *ادب و هنر بیگانه*، ترجمه جلال آل احمد، تهران: کتاب سیامک.
- دانیالی، عارف (۱۳۹۵)، «مقایسهٔ راه‌یافت زیبایی‌شناختی به تولید و مصرف در اندیشه‌های مارکسیستی و پست‌مدرنیستی» *فصل‌نامهٔ شناخت*، س ۵، ش ۲.
- رتشلر، اریک (۱۳۹۶)، «وصیت دکتر گوبلز»، *سینما و ناسیونالیسم*، ترجمه فرزاد امین صالحی، تهران: علمی و فرهنگی.
- سلدن، رامان (۱۳۷۵)، *نظریهٔ ادبی و نقد عملی*، ترجمه جلال سخن‌ور و سیما زمانی، تهران: پویندگان نور.
- فوکو، میشل (۱۳۸۵)، *مراقبت و تنبیه: تولد زندان*، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده، تهران: نی.
- فوکو، میشل (۱۳۷۶)، «سوژه و قدرت»، *در: فراسوی ساختارگرایی و هرمنوتیک*، ترجمه حسین بشیریه، تهران: نی.
- فوکو، میشل (۱۳۸۴)، *تاریخ جنون*، ترجمه فاطمه ولیانی، تهران: هرمس.
- فوکو، میشل (۱۳۸۵)، *نقد و قدرت: بازآفرینی مناظرهٔ فوکو و هابرماس*، گردآورنده و ویراستار مایکل کلی، ترجمه فرزاد سجودی، تهران: اختران.
- فوکو، میشل (۱۳۸۹)، «نقد چیست؟»، *در: تئاتر فلسفه*، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده، تهران: نی.

تقلیل نظریه‌های پسامدرن در پژوهش‌های ادبی معاصر ... ۲۳

کانتور، پل ای. (۱۳۹۴)، «بوطیقای نظم خودجوش: اقتصاد مکتب اتریش و نقد ادبی»، در: *ادبیات و اقتصاد آزادی*، ترجمه سلمان رضوان جو، تهران: دنیای اقتصاد.

مارکس، کارل (۱۳۸۲)، «بورژوازی و پرولتاریا»، در: *از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم*، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران: نشر نی.

مارکس، کارل (۱۳۷۸)، *گروندریسه؛ مبانی نقد اقتصاد سیاسی*، ترجمه باقر پرهام و احمد تدین، تهران: آگه.

میلز، سارا (۱۳۸۹)، *میشل فوکو*، ترجمه داریوش نوری، تهران: مرکز.

وارد، گلن (۱۳۸۴)، *پست‌مدرنیسم*، ترجمه علی مرشدی‌زاد، تهران: قصیده‌سرا.

هیندس، باری (۱۳۸۰)، *گفتارهای قدرت از هابز تا فوکو*، ترجمه مصطفی یونسی، تهران: شیرازه.

Adorno, T. W. (1954), "How to Look at Television", *The Quarterly of Film, Radio and Television*, vol. 8, no. 3.

Barry, Peter (2009), *Beginning Theory: in Introduction to Literary and Cultural Theory*, Manchester University Press.