دوفصلنامهٔ فلسفی شناخت، «ص۱۳۵-۱۴۹»
پژوهشنامهٔ علوم انسانی: شمارهٔ ۸۵/۱
پاییز و زمستان ۱۴۰۰، Knowledge, No.84/1.

مطالعهٔ نسبت هنر با پروبلماتیزه‌کردن در اندیشه‌های میشل فوکو

نادر شایگان فر[۱]، محمدعلی عبدالمحمدی[۲]

چکیده: پروبلماتیزه‌کردن مفهومی مهم در اندیشه‌های فوکو است که در سرتاسر تحلیل‌های تاریخی او نقش اساسی دارد. او پروبلماتیزه‌کردن را تفسیر خاصی از نشانه‌ها می‌داند. از سوی دیگر، او در تحلیل‌های خود، اهمیت هنر در تفسیر تاریخ را هم سطح با دیگر حوزه ها قرار می‌دهد. مسئلهٔ اصلی پژوهش حاضر این است که پروبلماتیزه‌کردن در اندیشه‌های او چه نسبتی با هنر دارد. برای پرداختن به این مسئله ابتدا جایگاه این مفهوم در اندیشه فوکو بررسی شد و سپس با استفاده از بخش‌هایی که او به تحلیل آثار هنری پرداخته است رابطهٔ هنر با این مفهوم مورد مداقه قرار گرفت. نتیجهٔ حاصل شده اینگونه بود که فوکو به دو معنا مفهوم پروبلماتیزه‌کردن را استفاده می‌کند. در معنای اول به امری تاریخی اشاره دارد که به وسیلهٔ دانش و قدرت پروبلماتیزه شده و حقایقی پیرامون آن به وجود آمده است. در معنای دوم برای او، پروبلماتیزه کردن فعالیتی فلسفی- تاریخی است که به وسیلهٔ آن تاریخ اکنون تحلیل می‌شود. بررسی ها نشان داد که در تحلیل‌های تاریخی او، هنر در جایگاه استراتژی دانش یا تکنیک قدرت، موضوعات مختلف را پروبلماتیزه می‌کند. از سوی دیگر، تحلیل برخی آثار هنری برای فوکو به مثابهٔ فعالیتی فلسفی است تا که تاریخ اکنون را پروبلماتیزه کند. بر همین اساس هنر با هر دو معنای پروبلماتیزه‌کردن رابطهٔ مستقیم و درونی دارد.
کلمات کلیدی: میشل فوکو، پروبلماتیزه‌کردن، هنر

A Study of the Relationship Between Art and Problematization in the Thoughts of Michel Foucault

Nader shayganfar, Mohammad Ali Abdolmohammadi

Abstract: Problematization is an important concept in Foucault's thoughts and one that plays a fundamental role throughout his historical analyzes. He sees problematization as a special interpretation of signs. On the other hand, in his analyzes, he equates the importance of art in interpreting history with other fields. The main issue of the present study is how the problematization in his thoughts is related to art. To address this issue, first the place of this concept in Foucault's thought was examined and then with the help of the sections by which he has analyzed works of art, the relationship between art and this concept was examined. The result was that Foucault used the concept of problematization in two senses, In the first sense, it refers to a historical matter that has been problematized by knowledge and power, In the second sense for him, it is the problematization of a philosophical-historical activity by which "the history of present" is analyzed. Studies have shown that in his historical analysis, art as a strategy of knowledge or technique of power problematizes various issues. For Foucault, on the other hand, the analysis of some works of art is a philosophical activity to problematize the history of present. Accordingly, art has a direct and internal relationship with the two meaning of problematization.

Keywords: Michel Foucault, Problematization, Art

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۶/۲۳ **تاریخ تایید:** ۱۴۰۰/۱۱/۱۷

۱. دانشیار گروه پژوهش هنر دانشکدهٔ پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی دانشگاه هنر اصفهان، نویسندهٔ مسئول، پست الکترونیک: n.shayganfar@aui.ac.ir
۲. کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشکدهٔ پژوهش های عالی هنر و کارآفرینی ، دانشگاه هنر اصفهان، ایران، پست الکترونیک: aliabdolmohammadi324@gmail.com

مقدمه و بیان مسئله

میشل فوکو[1] اندیشمندی بود که نظریات خود را با تکیه به مفاهیمی همچون رویداد، دانش، قدرت، گفتمان، سوژه–منقاد سازی و غیره در یک بستر تاریخی پردازش می‌کرد. از نظر او شناخت نه بر اساس سیستمی جهان شمول ممکن می‌شود و نه از طریق یک ادعای قطعی می‌توان به آن دست یافت. فوکو می‌گوید:

> من برای خودم و دیگران روشی عام با ارزش قطعی نمی سازم؛ آن چه می نویسم چیزی را تجویز نمی کند، نه برای خودم، نه برای دیگران. نهایتاً، خصلت آن ابزارگونه و ژرف نگر یا رویاؤار است.[2]

او در حالی که از اندیشه‌های مبتنی بر سیستمی فلسفی فاصله می‌گیرد و برای روش خود نسبیت زیادی قائل می‌شود، مفهوم «شناخت» یا معرفت را نیز اساساً تفسیری تاریخی می‌داند. در سخنرانی ای با عنوان «نیچه، فروید و مارکس»، فوکو روش تأویل را در اندیشهٔ این سه فیلسوف بررسی می‌کند و مهم‌ترین نکته در اندیشهٔ آن‌ها و به‌عبارتی، کل هرمنوتیک مدرن را « تقدم تأویل بر نشانه‌ها » می‌داند.[3] به‌عبارتِ‌دیگر، او معتقد است که نشانه‌ها دارای معنای ذاتی نیستند و معنا همواره ازطریق تأویل نشانه‌ها به آن اطلاق می‌شود. بنابراین

> [نتیجه] نخست اینکه تأویل از این پس همواره تأویل ازطریق «چه کسی؟» خواهد بود؛ . در واقع، اینکه چه کسی این تأویل را طرح کرده است تأویل می‌شود. دومین نتیجه این است که تأویل همواره باید خودش را تأویل کند و نمی تواند به خود بازنگردد.[4]

این درک از رابطهٔ تأویل و نشانه این نکته را روشن می‌کند که «شناخت» برای او همواره تأویلی از تأویلی دیگر است.[5] براساس این اندیشه، در درجهٔ نخست، هر گونه هویت یا کارکردی که برای سوژه‌های اجتماعی وجود دارد همه دارای تاریخ هستند یا، به‌عبارتی، هیچ ذات همیشگی و طبیعی برای آن وجود ندارد و تبارشناس به‌دنبال پیدا کردن نیروهای تاریخی‌ای است که شرایط پدید آمدن آن را ایجاد کرده‌اند. ثانیاً تبارشناسی به مثابهٔ تفسیری از تفسیر دیگر است و ادعایی برای کشف حقیقت ندارد، بلکه صرفا نوعی نورافکنی به جنبه‌های دیده‌نشده یا بخش‌هایی است که آگاهانه یا

1. Michel Foucault

۲. فوکو، ۱۳۹۷: ۳۰
۳. فوکو، ۱۳۹٤: ۱۲
٤. همان: ۱۳
۵. همان: ۱۰

غیر آگاهانه نادیده گرفته شده اند. فوکو برای تبیین این اندیشه از مفهوم «پروبلماتیزه‌کردن»[1] استفاده می‌کند. این مفهوم برای او به‌معنای تفسیر کردن یک پدیده به‌مثابهٔ بحران یا مشکل است. از سوی دیگر، فوکو در پژوهش‌ها و تبارشناسی‌های خود همواره آثار هنری و ادبی را در سطح اصلی‌ترین داده‌هایی در نظر می‌گیرد که هم به تشکیل گفتمان‌های خاص کمک کرده‌اند هم در مقابل برخی گفتمان‌ها مقاومت کرده‌اند. به‌عبارتی دیگر، استفادهٔ خاص فوکو از آثار هنری اهمیت آن ها را در تراز متون علمی، حقوقی یا فلسفی قرار می‌دهد. بنابراین، اگر فوکو اساساً معتقد است که تفسیر بر نشانه تقدم دارد و پروبلماتیزه‌کردن را نوع خاصی از تفسیر نشانه ها می‌داند و همچنین آثار هنری یکی از بخش‌های اصلی تفسیرهای تاریخی او را شکل می‌دهند، مسئلهٔ اصلی این است که فوکو چگونه نسبتی میان پروبلماتیزه‌کردن و هنر برقرار می‌کند. به بیان دیگر آثار هنری به‌زعم او چگونه می‌توانند پروبلماتیزه کنند یا با موضوعات پروبلماتیزه‌شده چگونه ارتباطی برقرار می‌کنند. برای تحلیل این مسئله، ابتدا مفهوم پروبلماتیزه‌کردن در اندیشه فوکو را بررسی خواهیم کرد تا معناهایی که او از این مفهوم استنباط می‌کند، مشخص شود و سپس با واکاوی متون اصلی وی نشان می‌دهیم که فوکو چگونه آثار هنری را در نسبت با پروبلماتیزه‌کردن قرار می‌دهد.

پروبلماتیزه‌کردن در اندیشه‌های میشل فوکو

اصطلاح پروبلماتیزه‌کردن یا مسئله مندی، به طورِ مشخص در درسگفتارهای کلژ دو فرانس و آخرین کتاب‌های فوکو یعنی دو جلد آخر تاریخ جنسیت درمعنا و مفهومی خاص استفاده شد. به همین جهت، اکثر مفسران فوکو این مفهوم را به‌شکلی مربوط به آخرین تغییرات فکری فوکو می‌دانند. دانینگ[2] می‌نویسد:

> روش فوکو در جلد دوم و سوم همچنان تبارشناسانه، ولی رکن اصلی آن «مسئله مندی» است و می‌کوشد نشان دهد که چگونه، در دورهٔ باستان، فعالیت جنسی و لذت‌های جنسی از طریق‌کردار های خود، مسئله‌مند شدند، کردارهایی که معیارهای نوعی زیبایی‌شناسی زیستن را به کار انداختند. بنابراین، منظور از واژهٔ مسئله‌مندی در اینجا، شیوهٔ مواجهه افراد با زندگی‌شان از طریق مجموعه‌ای از انتخاب هاست.[3]

ما فوکو معتقد است که پروبلماتیزه‌کردن به عنوان یک مفهوم بنیادین از ابتدا در آثار او وجود داشته است :

1. Problematization
2. Lisa Downing
۳. دانینگ، ۱۳۹۸: ۱۵۷ و ۱۵۸

مفهوم مشترک در تمام آثار من، از زمان نوشتن تاریخ جنون، پرولماتیزه‌شدن بوده است. اگرچه باید گفت که من هرگز این مفهوم را به‌اندازهٔ کافی جدا نکرده ام. اما همیشه بعد از رویداد ها، چیزهای ضروری پیدا میشوند، و غالباً عمومی‌ترین موارد آخرین چیزهایی هستند که ظاهر می‌شوند.[1]

برای بررسی همین مفهوم می‌توان ارتباط پروبلماتیزه‌کردن را با دو مفهوم اساسی دیگر در اندیشهٔ فوکو، یعنی دانش و قدرت، بررسی کرد. دلوز[2] در تعریف پروبلماتیزه کردن در دانش می‌گوید :

حقیقت فقط ازطریق «مسئله‌سازی ها»، خود را به دانش عرضه می‌کند و مسئله‌سازی ها فقط بر پایهٔ ی «کردارها» شکل می‌گیرند، کردارهای دیدن و کردارهای گفتن. این کردارها یا، به‌عبارتی، فرایند و روش رویه‌های حقیقت را می‌سازند.[3]

این تفسیر دلوز به‌خوبی رابطهٔ پروبلماتیزه کردن با دانش و قدرت را نشان می‌دهد. حقایق پیرامون حوزه‌ای زمانی شکل می‌گیرد که دانش آن حوزه را با رژیم حقیقت مشخصی مورد توجه قرار دهد و در مورد آن به‌وسیله گزاره‌ها صحبت کند. این صحبت به‌وسیلهٔ گزاره در موردِ یک مسئله (Problem) همان عملکرد پروبماتیزه‌کردن به وسیلهٔ «کردار گفتن» است. اما «کردار دیدن» را باید در عملکرد تکنیک‌های قدرت دید. هم‌سطح با گزاره‌هایی که در موردِ یک «مسئله» صحبت می‌کنند، تکنیک‌های قدرت آن را به صحنه دیده شدن می‌آورند. آن مسئله‌ای که پیش از این در مورد آن صحبت می‌شد توسط این دسته از کردار ها تجسم پیدا می‌کند و در همبستگی دانش و قدرت پروبلماتیزه می‌شود. دلوز در ادامه می‌گوید :

این دو نیمه از حقیقت، درست در همان لحظه‌ای که مسئلهٔ حقیقت همخوانی یا مطابقت این دو نیمه را حذف می‌کند، باید به‌گونه ای مسئله‌ساز (Problematization)، در نسبت با یکدیگر قرار گیرند.[4]

فوکو نیز در مورد پروبلماتیزه‌کردن یک ابژه می‌گوید :

پروبلماتیزه‌کردن نه به‌معنای بازنمایی ابژه ای از پیش موجود است و نه به‌معنای ایجاد گفتمانی برای ابژه‌ای که وجود ندارد. پروبلماتیزه کردن مجموع کردارهای گفتمانی یا غیر گفتمانی است که چیزی را به بازی درست و غلط وارد می‌کند و آن را به عنوان ابزاری برای تفکر (به شکل تأمل اخلاقی ، دانش علمی ، تحلیل سیاسی و غیره) قرار می‌دهد.[5]

1. Foucault, 1988: 257
2. Gilles Deleuze
۳. دلوز، ۱۳۹۶: ۱۰۱
٤. همان: ۱۰۱
5. Foucault, 1988: 257

ا

و اساساً پروبلماتیزه‌کردن را نوعی تفکر یا فعالیت فلسفی می‌داند. بنابراین، برخورد خود او با موضوعاتی که در کتاب هایش به آن پرداخته هم نوعی پروبلماتیزه کردن است. او در پاسخ به این پرسش که تاریخ پروبلماتیک به چه معنی است می‌گوید :

> من زمان زیادی در تلاش بودم که بفهمم آیا ممکن است شرحی متمایز از تاریخ اندیشه ارائه بدهم که هم متمایز از تاریخ ایده‌ها (منظور من از تاریخ ایده‌ها همان تحلیل نظام‌های بازنمایی است) و هم متمایز از تاریخ ذهنیت‌ها (که منظور من از آن تحلیل گرایش ها و انواع کنش [الگوهای رفتاری] است) باشد. به نظرم، عنصری توانا وجود داشت که می‌توانست تاریخ اندیشه را تشریح کند؛ این عنصر را می‌توان مسئلهٔها (Problems) یا به بیان دقیق‌تر، پروبلماتیزه‌کردن‌ها (Problematizations) نامید. وجه تمایز اندیشه این است که چیزی کاملاً متفاوت از مجموعهٔ بازنمایی‌هایی است که زیربنای رفتاری معین را تشکیل می‌دهد؛ همچنین کاملاً متفاوت از حوزه گرایش‌هایی است که می‌توانند به این رفتار تعین ببخشند. اندیشه چیزی نیست که در ذات کرداری مشخص باشد و آن را معنا بدهد، بلکه این همان چیزی است که به فرد اجازه می‌دهد از این شیوهٔ کنش یا واکنش عقب‌نشینی کند، آن را به‌عنوان یک ابژه اندیشه به خود ارائه دهد و معنا، شرایط و اهدافش را زیر سؤال ببرد.[1]

او در ادامه در مورد چگونگی پروبلماتیزه‌کردن می‌گوید:

> برای آنکه قلمرویی از کنش، [یا] یک کردار را به حوزهٔ اندیشه وارد شود، لازم است که تعداد معینی از عوامل [اجتماعی، اقتصادی یا سیاسی] این قلمرو را نامطمئن سازند، آشنایی با آن را از بین ببرند، یا به شماری از مشکلات در پیرامون آن دامن بزنند.[2]

بنابراین او در مورد روش تاریخی خود می‌گوید:

> این یک پرسش از جنبشِ تحلیل انتقادی است که فرد سعی می‌کند چگونگی راه‌حل‌های متفاوت ارائه‌شده برای یک مسئله (Problem) را بفهمد، اما همچنین چگونگی برآمدن این راه‌حل‌های متفاوت ازطریق یک شکل خاصِ پروبماتیزه‌شدن را هم درک کند.[3]

در جمع‌بندی بحث فوق می‌توان گفت پروبلماتیزه‌کردن در دو معنا برای فوکو وجود دارد. در یک معنا، پروبلماتیزه‌کردن یک اسم است که به مجموعه‌ای از مطالب پروبلماتیزه‌شده اشاره می‌کند که ما آنها را مشکل‌ساز می‌دانیم و در مورد آنها احساس

1. Foucault, 1984: 388
2. ibid: 388
3. ibid: 389

نگرانـی می‌کنیـم و بـه آن وسـواس نشـان می‌دهیـم، چـه بـه عنـوان افـراد و چه در سـطح عمومـی تـر جامعـه و فرهنـگ».[1] ایـن معنـا از پروبلماتیک‌کـردن همان اسـت که به‌وسـیلهٔ گزاره‌هـای دانـش و تکنیک‌هـای قدرت نتیجه می‌شـود. معنـای دوم همان عملی اسـت که محقـق بـر روی امـری که پیش از این روی داده اسـت انجـام می‌دهد. به عبـارتِ دیگر، امر پروبلماتیک‌شـده توسـط یک فعالیت فکری پروبلماتیزه می شـود و با «تاریخ اکنون» پیوند برقـرار می‌کنـد در ایـن معنا،

پروبلماتیزه‌کـردن نوعـی فعالیـت تحلیلـی یـا روش تحقیـق فلسـفی اسـت. از ایـن نظـر، پروبماتیزه‌شـدن‌یـک‌فعـل‌اسـت‌ایـن‌نشـان‌دهندهٔ‌چیـزی‌اسـت‌کـه‌پرسشـگرانجـام‌می‌دهـد.[2]

در هـر دو معنـا می‌تـوان ویژگی‌هایـی را دیـد کـه در اندیشـه‌های فوکو اسـاس محسـوب می‌شـود. پروبلماتیـزه کـردن امـری تاریخـی اسـت کـه وجـود آن تـا لحظـهٔ «اکنـون» باقی مانـده اسـت و مجموعـه ای از نیـرو هـا آن را پروبلماتیـک کرده‌انـد نـه سـوژه‌های خاص. پروبلماتیزه‌کـردن بـا هـدف معنادهی به وجود آمده اسـت و کردارهای بعدی بـه طور مداوم آن را بازتولیـد می‌کننـد. پروبلماتیزه‌کردن سـوژه‌ها را به هویتـی وصل و یا از هویتی منفصل می‌کنـد.[3] و در بخـش بعـدی به نسـبتی که مفهـوم «پروبلماتیزه کـردن» با هنـر دارد پرداخته خواهد شـد.

پروبلماتیزه‌کردن و هنر : سطح دانش

فوکو در کتاب‌های اصلی خود هیچگاه به هنر به عنوان موضوعی مستقل نپرداخته است، همانگونه که هیچ حوزهٔای را به‌طور جداگانه بررسی نکرده و همواره پدیده‌ها را در ارتباط با شرایط اجتماعی – تاریخی موردارزیابی کرده‌است. او تقریبا در تمامی‌کتاب‌هایش به ژانرهای مختلف هنر همچون نقاشی، ادبیات و حتی معماری پرداخته و اهمیت این آثار را هم سطح با دیگر حوزهٔها قرار داده است. در این بخش تلاش خواهد شد که ارتباط هنر با اولین معنای پروبلماتیزه‌کردن در متن آثار فوکو ارزیابی شود. پیش از این مطرح شد که پروبلماتیزه‌کردن در معنای اول نامی است که او به چگونگی ایجاد یک حقیقت می‌دهد که از همبستهٔ دانش –قدرت تولید می‌شود. در ابتدا نسبت هنر با پروبلماتیزه‌کردن را در کتاب تاریخ جنون بررسی می‌کنیم. فوکو می‌گوید:

درکتـاب تاریـخ جنـون این سـؤال مطرح بـود که چگونه و چـرا، درلحظه‌ای معیـن ، جنون ازطریـق عملکـرد خاصی از نهاد و دسـتگاه خاصی از دانش پروبلماتیزه شـده اسـت.[4]

1. Koopman, 2014: 400
2. ibid: 400
3. Foucault, 1985: 11-17 & Koopman,2014: 400- 402
4. Foucault, 1988: 257

فوکو در این کتاب سه مرحلهٔ تاریخی از وضعیت دیوانگان را تحلیل می‌کند. ادعای فوکو این است که در دورهٔ رنسانس دیوانه همچون امروز در تقسیم بندی خرد و بی‌خردی قرار نگرفته بود و دیوانگی و عقل از همدیگر متمایز نبودند. علاوه بر این، دیوانه همچون نشانه ای بر وجود حقیقت بود. اما در دورهٔ کلاسیک قضاوتی اخلاقی–قضایی دیوانه را به مثابهٔ مجرمی که توانایی کارکردن ندارد پروبلماتیزه و از جامعه جدا کرد و در مکان‌هایی که سابقا جذامخانه بودند حبس کرد. در دورهٔ مدرن، که نام آن را دورهٔ آزادی دیوانه نهاده اند، دیوانه از گفتمان‌های قضایی جدا می‌شود و در اختیار گفتمان‌های پزشکی– روانپزشکی قرار می‌گیرد و فرایند حبس آن در نهاد جدیدی به اسم تیمارستان انجام می‌پذیرد. در این مرحله دیوانه تا ابد محکوم به جدایی از خرد می‌شود و سلطهٔ عقل بر حقیقت تثبیت می‌شود. فوکو در بخش‌های آغازین کتاب، مکررا از ادبیات و نقاشی استفاده می‌کند تا نوع پروبلماتیزه‌شدن دیوانه در دورهٔ رنسانس را نشان دهد. او مثال‌های متعددی از فان استفورن، برانت، نوشته‌های شکسپیر، سروانتس و نقاشی‌های هیرونیموس بوش و پیتر بروگل و آثار فرانسیسکو گویا را به میان می‌آورد. وی معتقد است که در ابتدا نقاشی و ادبیات دانش مشترکی را درمورد دیوانه تولید می‌کردند که وضعیت او را در اندیشهٔ آن دوران نشان می داده است.

> در واقع، تصویر همان مضامین در هم گره خورده جشن و رقص دیوانگان را متجسم می‌کرد که نمایش و ادبیات، از پیش، در آثار خود به کار گرفته بودند. چهرهٔ جنون از قرن پانزدهم در تخیل انسان غربی جولان می‌داد و آن را رها نمی‌کرد.[1]

این گزاره‌های مشترک هنری که دانش یا تجربه ای خاص را پیرامون دیوانه تولید می‌کند، نه‌فقط در هنر بلکه در عرصه‌های اجتماعی ظهور می‌کند، تجسم اصلی این گزاره‌ها در کشتی دیوانگان و رقص دیوانگان است. او در خصوص رقص دیوانگان می‌نویسد:

«این «تجربه» از دیوانه ظاهرا به صورتی بسیار همگون و یکدست در زمینه‌های مختلف (تجسمی و ادبی) تجلی می‌یافت. نقاشی و نوشته مدام از هم الهام و تاثیر می‌گرفتند– در اینجا تفسیر بود و در آنجا تصویر. رقص دیوانگان مضمونی واحد بود که هم در جشن‌های عامیانه، هم در نمایش و هم در تصویر منعکس می‌شد. آخرین بخش ستایش دیوانگی بر مبنای الگوی رقص طولانی دیوانگان شکل یافته است که در آن همهٔ شغلها وطبقات به‌نوبت ظاهر می‌شوند تا در کنار هم حلقه عظیم بی‌خردی را شکل دهند.[2]

همچنین در خصوص کشتی دیوانگان که نام نقاشی معروف بوش و اثر ادبی برانت است می‌نویسد:

---

۱. فوکو، ۱۳۸۱: ۲۱–۲۰
۲. همان: ۲۳

از میان همه این کشتی‌هایی که در آثار احساسی و پرماجرا یا هجوآمیز تجلی یافتند، تنها کشتی دیوانگان وجود واقعی داشت، زیرا کشتیهایی که دیوانگان را از شهری به شهر دیگر حمل می‌کردند، در عالم واقع هم موجود بودند. دیوانگان بی‌هیچ مشکلی در سفر و گذر روزگار می‌گذراندند.[۱]

در جایی دیگر می‌نویسد :

درقرن پانزدهم، در قلمروی ادبیات و فلسفه، تجربهٔ انسان از جنون بیشتر در قالب هجویهٔ اخلاقی متجلی می‌شد.[۲]

در مورد تجربه دیوانه در آثار دورهٔ کلاسیک می‌گوید:

اما طولی نکشید که جنون آن جایگاه غایی را که سروانتس و شکسپیر به آن عطا کرده بودند ترک کرد. در ادبیات آغاز قرن هفدهم ترجیحاً به جنون مقامی میانی می‌دادند. در آثار آن عصر دیوانگی گره داستان بود نه گره‌گشایی و فرجام تحول غیر مترقبه بود نه خطر و واقعهٔ نهایی. جایگاه جنون در ساختار رمان و ادبیات نمایشی تغییر یافت و ازآن‌پس تجلی حقیقت و بازگشت آرام خرد با توسل به آن ممکن شد.[۳]

فوکو در این کتاب، که اولین کتاب او محسوب می‌شود، هنوز مفاهیمی مثل دانش یا قدرت را به صورتِ مستقل پردازش نکرده بود، همانگونه که بعدها در انتقاد از خود می‌گوید، با نوعی بی نظمی روش شناختی این کتاب را نوشته است.[٤] او برای اصلاح این بی نظمی در روش تحقیق کتاب روش شناسی خود را می‌نویسد که با نام دیرینه شناسی دانش منتشر می‌شود. با توجه به توضیحاتی که در این کتاب در خصوص دانش ارائه می‌کند می‌توان متوجه شد که منظور او از تجربهٔ دیوانگی در حقیقت همان دانش پیرامون مسئلهٔ دیوانگی است، علاوه بر این، او در این کتاب با پختگی بیشتری نشان می‌دهد که آثار ادبی همتراز متون علمی یا فلسفی هستند یا، به عبارت دیگر، همچون این حوزه‌ها در پروبلماتیزه‌کردن ایفای نقش می‌کنند . او در این کتاب می‌گوید :

قلمروهای دیرینه شناختی می‌توانند متون ادبی یا فلسفی را همانند متون علمی دربرگیرند. دانش فقط در استدلال‌ها و اثبات‌ها به کار گرفته نمی‌شود، بلکه می‌تواند در داستان‌ها، تأملات، حکایات، آیین‌نامه‌های نهادی و تصمیم‌گیری های سیاسی نیز به

---

۱. همان: ۱۳
۲. همان: ۳۵
۳. همان: ٤۱
٤. فوکو، ۱۳۹۲: ۲۷-۲٦

کار گرفته شـود.[1]

دلوز نیز در تفسیر دانش می‌گوید :

> دانـش علـم نیسـت و نمـی تـوان آن را از ایـن یا آن آسـتانه‌ای کـه در آن به کار گرفته شـده اسـت جـدا کرد...[فوکـو] هرگـز مسـئله ای در موردِ مناسـبات علـم و ادبیات یـا امر خیالی و امـر علمـی یـا امـر دانسـته و امر زیسـته نداشـت، زیرا ایـن تلقـی از دانش، با بـدل کردن همـهٔی آسـتانهٔ هـا بـه متغییر های چینه به منزله ی شـکل گیـری تاریخی، این آسـتانه ها را پُر و بسـیج می‌کند.[2]

به عبارت دیگر، دلوز تأکید می‌کند که، به دلیلِ نوع برداشت فوکو از مفهوم دانش، هنر را می‌توان هم سطح با علم، گونه‌ای از «دانش» تصور کرد که گزاره‌ای را در پیرامون چیزی تولید می کند. به همان ترتیب که یک علم به طور مثال اقتصاد یا روانپزشکی می توانند دیوانه را به مسئله تبدیل کنند، هنر و ادبیات نیز با همان تاثیر می توانند سوژه ای را تبدیل به مسئله کنند و این نوع نگاه به یک مسئله تاریخی به ما اجازه می دهد با دیدی وسیع تری آن مسئله را تبارشناسی کنیم. با توجه به این توضیحات تا حدی مشخص می شود که آثار هنری چگونه پروبلماتیزه می کنند. اما این تفسیر تا کنون به سطح دانش و رابطه هنر و پروبلماتیزه‌کردن پرداخته است در بخش بعدی به ارتباط این دو در سطح تکنیک‌های قدرت پرداخته خواهد شد.

پروبلماتیزه‌کردن و هنر : سطح تکنیک‌های قدرت

فوکو در آثار دورهٔ تبارشناسی بیش از دورهٔهای پیشین متمرکز بر مسئلهٔ قدرت می‌شود . قدرت برای او مجموعه ای از روابط تکنیک‌هایی می‌باشد که به صورت غیر متمرکز و مولد در حال عمل‌کردن بر روی کنش سوژه‌ها هستند. و به وسیله همین نوع عمل پروبلماتیزه می‌کنند و حوزه‌ای را در معرض دید قرار می‌دهند. در این بخش به کتاب مراقبت و تنبیه پرداخته خواهد شد و سعی برآن است که نسبت پروبلماتیزه‌کردن با هنر در آن پیگیری شود. او درخصوص این کتاب می‌گوید :

> در مراقبـت و تنبیـه، من سـعی می‌کردم تغییـرات در پروبلماتیزه‌کردن روابـط بین جنایت و مجـازات را ازطریـق اعمال کیفری و نهادهـای تعزیری در اواخر قرن هجدهـم و اوایل قرن نوزدهم تحلیل‌کنم.

یکی از این نهادها که فوکو سعی داشت به وسیلهٔ آن پروبلماتیزه‌کردن را تحلیل کند زندان سراسربین بود که توسط جرمی بنتام طراحی شده بود. نکتهٔ مهم در موردِ این زندان این است که ساختار معماری

۱. همان، ۲۶۵
۲. دلوز، ۱۳۸۶، ۸۴

این زندان طوری بود که نظارت در معنای سراسربینی، را محقق کرد. ساختار معماری این زندان در نتیجهٔ دو رویداد بیماری جذام و طاعون است و تجلی هر دو را در خود دارد. فوکو معتقد است که

> جـذام آیین‌هـای طـرد را موجـب شـد، آیین‌هایـی که تـا حـدودی الگوی حبس بـزرگ و شـکل عمومـی آن را ارائـه دادنـد. طاعـون نیز طرح هـای انضباطی را موجب شـد.[۱]

او معتقد است که سازوکارهای قدرت که تا زمان حال ادامه دارد و حول فرد نابهنجار را فرا گرفته و برای اصلاح و نشانه گذاری در حال عمل کردن است در نتیجه ترکیب این دو پدید آمده و زندان سراسربین هم همین خصلت را دارد :

> سراسـربین بنتـام تصویـر معماری این ترکیب اسـت. با اصـل و بنیان این معماری آشـناییم: سـاختمانی حلقـه ای در پیرامـون و برجـی در مرکـز؛ بـرج پنجره هایی عریض مشـرف بر نمـای داخلـی سـاختمان حلقه ای پیرامـون دارد و سـاختمانی پیرامـون نیز از سـلول هایی تشـکیل شـده اسـت که تمـام عرض سـاختمان را از یک سـر تا سـر دیگر دربـر می‌گیرند و هـر سـلول دو پنجـره دارد، یکـی بـه سـمت داخـل و رو به پنجره هـای بـرج، و دیگری رو بیـرون، چنـدان که نور خورشـید سرتاسـر سـلول را در می نـوردد، حال کافی اسـت که مراقبـی در بـرج مرکـزی جـا گیرد و در هر سـلول نیـز یک دیوانـه، بیمار، محکـوم، کارگر یـا دانـش آمـوز حبـس شـود...به شـمار قفس هـا نمایـش هایی کوچـک برپا اسـت که هر نمایـش تنهـا یک بازیگر دارد، بازیگری کاملا فردیت یافته و پیوسـته رؤیت پذیر. سـازوکار سراسـربین واحـد هایـی مکانـی را سـامان مـی دهد که مشـاهده بـی وقفه و شناسـایی بی درنـگ را امـکان پذیر مـی کنند.[۲]

فوکو در تحلیل زندان سراسربین به ساختار فرمی این معماری توجه می‌کند و آن را از تکنیک‌های قدرت انضباطی می‌داند این امر نشان می‌دهد که هنر به مثابهٔ یک تکنیک قدرت می تواند پروبلماتیزه کند. همانگونه که دلوز می‌گوید، در آثار فوکو :

> معماری‌هـا از آن رو رؤیـت پذیری‌هـا و مکان‌هـای رؤیـت پذیری اند، کـه فقط هیئت‌های سـنگی نیسـتند، یعنی آرایش‌های چیزها و ترکیب‌های کیفیت‌ها، بلکه نخسـت شـکل‌هایی از نورنـد کـه روشـن و تیـره، کـدر و شـفاف، دیـده شـده و دیـده نشـده و غیـره را توزیـع می‌کنند.[۳]

در این بخش و بخش پیشین سعی بر آن بوده است که در متن کتاب‌های فوکو تأمل شود و در نقاطی

---

۱. فوکو، ۱۳۸۷: ۲٤٦
۲. همان، ۲٤۹
۳. دلوز، ۱۳۸٦: ۹۳

که فوکو از هنر استفاده کرده است نسبت هنر با پرولماتیزه شدن بررسی شود. در بخش بعدی به ارتباط هنر با معنای دوم پروبلماتیزه‌کردن پرداخته می‌شود.

پروبلماتیزه‌کردن و هنر : سطح فعالیت فلسفی

فوکو معتقد است که مقاله «روشنگری چیست؟»، نوشته ایمانوئل کانت،[1] بحث مهمی را برای فلسفه پیش می‌کشد و این اهمیت پرداختن به «زمان اکنون» است. فیلسوف درموردِ زمان حال خود پرسش می‌کند. اکنون چه می‌گذرد؟ و «رویداد امروز را همچون مسئله‌ای فلسفی» مطرح می‌کند. فوکو معتقد است که این نوع پروبلماتیزه کردن، سنت انتقادی را شروع کرد و آثار خود او هم در آن قرار می‌گیرد. وی درموردِ پروبلماتیزه‌کردن در مقالهٔ کانت می‌گوید:

> فکـر نمی‌کنـم اغـراق باشـد، اگر بگویم کـه [در این مقاله] فلسـفه بـرای اولین بـار گفتمان معاصـر خود را پروبلماتیـزه می‌کند.[2]

تفسیر فوکو از مقالهٔ «کانت» معنای دوم پروبلماتیزه‌کردن را به خوبی نشان می‌دهد. او معتقد است که نکتهٔ اساسی مقاله فهم این نکته است که «اکنون» صرفا لحظه ای از تاریخ است. در این مقاله

> « چیـزی کـه باید درک شـود این اسـت که تا چـه حد آنچه از آن می‌دانیم، یعنی شـکل‌های قـدرت کـه در آن اعمـال شـده و تجربـه‌ای کـه در آن از خودمـان داریم، چیزی نیسـت جز شـخصیت‌های تاریخی مشـخص که ازطریق شـکل خاصی از پروبلماتیزه‌کـردن [به وجود آمـده و] ابـژه هـا، قوانین کنش‌ها و شـیوه‌های ارتبـاط با خـود را تعریف می‌کند.[3]

به عبارت دیگر ما به‌عنوان شخصیتی تاریخی باید تاریخ اکنون را پروبلماتیزه کنیم و این مشخصا همان کاری است که فوکو در بخش‌هایی از آثار خودش به‌وسیلهٔ هنر انجام داده است و بهترین نمونهٔ آن تحلیل دورهٔ کلاسیک ازطریق نقاشی ندیمه‌ها[4]ی ولاسکز[5] است. در کتاب نظم اشیا: دیرینه شناسی علوم انسانی، او از مفهوم اپیستمه صحبت می‌کند که در دوره‌های رنسانس، کلاسیک و مدرن اساس علوم مختلف را ساماندهی می‌دهد. در عصر کلاسیک او به وسیلهٔ تحلیل اثر ولاسکز سعی دارد به چیستی اپیستمهٔ آن زمان پی ببرد و این راهی باشد برای نشان دادن تفاوت آن با اپیستمهٔ مدرن که از دیدگاه فوکو اپیستمهٔ اکنون است. در این کتاب اثر هنری برای فوکو نه دانش است نه تکنیک قدرت،

1. Immanuel Kant
2. Foucault, 1988: 88
3. Foucault, 1998, vol.1 : 318
4. Las Meninas
5. Diego Velázquez

بلکه راهی برای تفکر در مورد تاریخ اکنون است. او درموردِ این اثر می‌گوید:

بازنماییِ بازنمایی کلاسیک و تعریف فضایی که این نقاشی به روی ما می‌گشاید.[۱]

فوکو در فصل‌های بعدی نشان می‌دهد که منظور او از اپیستمه بازنمایی در دورهٔ کلاسیک این است که در این دورهٔ آنچه به امور سامان می‌داد این درک بود که، در صورتِ بی‌طرف بودن مشاهده‌گر، هر نشانه‌ای بازنمایی یک معناست. او می‌نویسد در عصر کلاسیک این نظریه وجود داشت که :

> اگـر نشـانه ربط سـاده و نابی اسـت بیـن آنچه دلالـت می‌کند و آنچـه بر آن دلالت میشـود (ربطـی کـه ممکن اسـت خودسـرانه باشـد یا نـه، ارادی باشـد یا تحمیلـی، فردی باشـد یا جمعـی)، پـس رابطـه فقط می‌توانـد در عنصری که بـرآن کلی بازنمایی برقرار شـود: عنصر دلالـت کننـده و عنصـر دلالت شـده فقط تا جایی مرتبط هسـتند که بازنمایی می‌شـوند (یا بازنمایـی شـده انـد یا می‌توانند بازنمایی شـوند) و فقط تا جایی باهم ارتبـاط دارند که یکی واقعا دیگـری را بازنمایی می‌کند.[۲]

فوکو بیش از اینکه این رابطهٔ خاص بین نشانه و معنا در دورهٔ کلاسیک را توضیح دهد به وسیلهٔ تفکر در نقاشی ندیمه‌ها به آن پرداخته بود. او معتقد است که نقاشی ندیمه‌ها فضایی را در بیرون تصویر به‌وجود می‌آورد که به سه شخص ارجاع می‌دهد. نقاش واقعی، ناظر یا مشاهده گر و شاه فیلیپ و همسرش. این ارجاع تصویر به بیرون این توهم را پدید می‌آورد که هر یک می‌توانند معنا یا موضوع نقاشی باشند. اما در همان حال آینه ای که در تصویر است، صورتی محو از شاه فیلیپ و ملکه را نشان می‌دهد و معنای اصلی نقاشی و تنها معنای موجود را نمایان می‌کند و نشان می‌دهد که نقاشی بازنمایی شاه و ملکه است.[۳] به این معنا، این نقاشی به راهی برای پروبلماتیزه کردن اپیستمهٔ کلاسیک تبدیل می‌شود و فوکو به وسیلهٔ آن در موردِ دورهٔ کلاسیک تفکر می‌کند. اما این تنها موردی نیست که فوکو هنر را به یک فعالیت فلسفی تبدیل می‌کند. بحث او دربارهٔ نقاشی‌های رنه ماگریت،[۴] به خصوص نقاشی معروف او «خیانت تصویر»،[۵] در فهم اپیستمهٔ مدرن به فوکو یاری می‌رساند. او معتقد است که ابهام ذاتی در اثر ماگریت نشان دهندهٔ چند معنایِ دائمی در دورهٔ مدرن است که در آن هر دالی به مدلول‌های بیشماری اشاره می‌کند. درست برخلافِ اپیستمهٔ کلاسیک که دال فقط بازنمایی یک مدلول است. او می‌نویسد که نقاشی ماگریت دو اصل اساسی تصویر را زیر سؤال برده است:

---

۱. فوکو، ۱۳۹۸: ۵۳
۲. همان: ۱۳۹
۳. همان: ۵۳–۳۱

4. René Magritte
5. The Treachery of Images

بیـن سـدهٔ پانـزده تا بیسـت، دو اصل، به بـاور من، بر هنر نقاشـیِ غرب حاکـم بودند. اصل نخسـت بر گسسـت میان بازنمایی تجسـمی (که بـه هم گونی کنایـه دارد) و ارجـاع زبانی (کـه همگونـی را کنـار می‌زنـد) تأکیـد می کنـد. این دو نظـام نـه می‌توانند در هـم آمیخته شـوند و نـه می‌تواننـد یکدیگـر را قطع کنند. مطیع شـدن یکی به دسـتِ دیگـری، هرطور کـه شـده، امـری اسـت لازم: یـا تصویر حاکم متن اسـت یا متـن حاکم تصویر اسـت.[1]

به‌عبارتِ دیگر، فوکو معتقد است که در نقاشی یا تصویر پیرو متن است یا بالعکس. او همچنین معتقد است که دومین اصل در پنج سدهٔ گذشته این بوده که تصویر همواره به چیزی خارج از خود ارجاع داشته است.

اصـل دومـی کـه مدت‌هـا بر نقاشـی حاکم بـود، هـم‌ارزی‌ای را میـان حقیقـتِ هم‌گونی و تأییـد پیونـدِ بازنمایانگر برقرار می‌کند. و اینجا نیز مهم نیسـت که این مناسـباتِ بازنمایانگر بـه چـه مفهـوم ارائـه شـده‌اند — چه نقاشـی به جهـانِ پیرامونـش اشـاره کند یا بـه گونه‌ای مسـتقل، جهانـی نامرئـی و هم‌گون بـا خودش را پـی افکند.[2]

اما او معتقد است که اثر ماگریت به خودش ارجاع می‌دهد و همچنین تسلط تصویر بر نوشته یا برعکس را از بین می‌برد و هر دو را در وضعیتی مبهم نسبت به یکدیگر قرار می‌دهد.

ازاین‌پس، هم‌سانی بر خودش متکی است بر خود چین میخورد و از چین‌های خود سر بر می‌آورد. دیگر انگشتی نیست که از بوم بیرون را نشان دهد تا به چیزی دیگر اشاره کند. بازی انتقال‌هایی را آغاز می‌کند که درون آرایشِ نقاشی جاری می‌شوند، تکثیر می‌شوند، افزایش می‌یابند، منطبق می‌شوند، و نه چیزی را تأیید می‌کنند و نه چیزی را باز می‌نمایند».[3]

این ابهام و خودارجاعی در اثر ماگریت برای فوکو راهی است که درمورد اپیستمهٔ مدرن تفکر کند.

نتیجه گیری

آثار میشل فوکو با تأکید بر تحلیل تاریخ برای فهم لحظهٔ اکنون نوشته شده اند. همین درک تاریخی و اعتقاد داشتن به این امر که حقیقت در نتیجهٔ نیروهای تاریخی تولید می‌شود باعث شده است که از مفهوم پروبلماتیزه‌کردن استفاده کند. این مفهوم برای فوکو در دو معنا نشان دهندهٔ فرایند تولید حقیقت است. در معنای اول به امری تاریخی اشاره دارد که در همبستگی دانش و قدرت پروبلماتیزه

۱. فوکو، ۱۳۷۵: ۳۸
۲. همان: ۳۹ و ۴۰
۳. همان: ۵۴

شده و حقایقی پیرامون آن را فرا گرفته است. پروبلماتیزه‌کردن آن را در بازی ارزش‌گذاری‌ها وارد می‌کند، چیزهایی را از آن طرد می‌کند و چیزهایی را برای آن جذب میکند و، در نهایت، به‌واسطهٔ نهاد و گفتمان‌های مختلف هویتی را برای سوژه هایی آن تولید می‌کند. نمونهٔ آن جنون است که در عصر مدرن حقیقت آن را تبدیل به بیمار روانی می‌کند و در سیستم روانپزشکی و تیمارستان حبس می‌کند تا از جامعهٔ عقلانی دور بماند. در این معنا، نیروهای تاریخی جنون را به صورتِ مشکل و بیماری روانی پروبلماتیزه کردند. در حالی که در عصر کلاسیک دیوانه به صورت یک سوژه قضایی پروبلماتیزه شده بود. این معنا از پروبلماتیزه‌کردن اساس تمام تحلیل‌های تاریخی او را شکل می‌دهد. اما پروبلماتیزه‌کردن در معنای دوم برای او نیز وجود دارد و فوکو هر شکل از تفکر فلسفی را نوعی پروبلماتیزه‌کردن می‌داند. به این معنا، زمانی‌که فوکو به تاریخ جنون می‌پردازد، امری تاریخی را پروبلماتیزه می‌کند و آن را به لحظهٔ اکنون وصل می‌کند. به عبارت دیگر، این بار نه با ابژه‌ای تاریخی بلکه با کنشی فلسفی تاریخی مواجه می‌شویم. اما آنچه که هدف مقاله بود بررسی نسبت این مفهوم با هنر است. نتیجهٔ حاصل شده اینگونه بود که براساس متون اصلی فوکو می‌توان دید که هنر به هر دو معنا پروبلماتیزه می‌کند و نسبت کاملا مستقیمی با این مفهوم دارد. در معنای اول، فوکو نشان میدهد که رمان و نقاشی توانستند به مثابهٔ دانش، در دورهٔ‌های مختلف حقایقی را پیرامون جنون به‌وجود آورند و معماری زندان سراسربین به‌عنوان تکنیک قدرت توانست سازوکارهای قدرت انضباطی را بازتولید کند و این هنرها به سهم خود در پرولماتیزه‌کردن ابژه‌های تاریخی‌مؤثر بودند. اما در معنای دوم نشان داده شد که چگونه فوکو به‌وسیلهٔ تعمق در نقاشی ندیمه‌های ولاسکز و آثار رنه ماگریت وضعیت اپیستمه‌های کلاسیک و مدرن را پروبلماتیزه و از هنر برای دستیابی به این هدف استفاده کرده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

دانینگ، لیسا (۱۳۹۸)، میشل فوکو، ترجمهٔ قاسم مومنی، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
دلوز، ژیل (۱۳۸٦)، فوکو، ترجمهٔ نیکوسرخوش و افشین جهاندیده، تهران، نشرنی.
فوکو، میشل (۱۳۷۵)، این یک چپق نیست، ترجمهٔ مانی حقیقی، تهران، نشر مرکز.
ـــــــــــ (۱۳۸۱)، تاریخ جنون، ترجمهٔ، فاطمه ولیانی، تهران، نشر هرمس.
ـــــــــــ (۱۳۹۲)، دیرینه شناسی دانش، ترجمهٔ نیکوسرخوش و افشین جهاندیده، تهران، نشرنی.
ـــــــــــ (۱۳۸۷)، مراقبت و تنبیه، ترجمهٔ نیکوسرخوش و افشین جهاندیده، تهران، نشرنی.
ـــــــــــ (۱۳۹۷)، ملاحظاتی دربارهٔ مارکس، ترجمهٔ امیرهوشنگ افتخاری راد، تهران، نشر چشمه.
ـــــــــــ (۱۳۹۸)، نظم اشیا: دیرینه شناسی علوم انسانی (چاپ سوم)، ترجمهٔ یحیی امامی، تهران، انتشارات پژوهشکده فرهنگی و اجتماعی.
ـــــــــــ (۱۳۹٤)، نیچه، فروید، مارکس، ترجمهٔ افشین جهاندیده و دیگران، تهران، نشر هرمس.

Foucault, Michel (1998), *In Essential Works of Foucault, edited by Paul Rabinow, Vol .1 "Ethics: Subjectivity and Truth"*, The New Press, New York.

Foucault, Michel (1988), *Politics, philosophy, culture: interviews and other writings of Michel Foucault*, Translated by Alan Sheridan and others, Routledge.

Foucault, Michel (1984), *The Foucault reader, edited by Paul Rabinow,* New York, Pantheon

Foucault, Michel (1985), *The History of Sexuality, Vol. 2: The Use of Pleasure*, Translated by Robert Hurley, Vintage Books Press

Koopman, Colin (2014), *The Cambridge Foucault Lexicon, edited by Lawlor, Leonard & John Nale*, Cambridge University Press