Metaphysics
E-ISSN: 2476-3276
Vol. 14, Issue 1, No. 33, Spring and Summer 2022

(Research Paper)

Critical definition of the museum institution based on the concept of Michel Foucault's heterotopia

Neda Kiani Ejgerdi
PH.D Student in Art Research, Department of Art Research, Faculty of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran
n.kiani@aui.ac.ir
Nader Shayganfar*
Associate Professor of Department of Art Research, Faculty of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran
n.shayganfar@aui.ac.ir

Abstract
The museum, in the form of a cultural and educational institution, has always expressed a kind of deep relationship and a discourse relationship with power, rather than a warehouse space, arranging and displaying this or that object. In the meantime, the reflection of some themes of power in the museum is accompanied by evidence of the concept of "heterotopia" from space, which is visible among the thoughts of Michel Foucault. Through concepts such as "heterotopia or the space of otherness", Foucault has dealt with how power, order, discipline, and knowledge are manifested through institutional forms in specific spaces. Accordingly, the present study, based on Foucault's ideas, tries to critically analyze the position of the museum. The main question is what are the heterotopic features of the museum depending on the power structure and to what extent it can be adapted to this concept. As a result, in addition to the durability and consistency of the six basic principles of heterotopia in a museum, which reflects the disciplinary power and controlled establishment of knowledge, a seventh principle can be added that operates in the position of resistance.

Keywords: Foucault, Power, Resistance, Heterotopia, Museum.

* Corresponding Author

This is an open access article under the CC-BY-NC-ND 4.0 License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

. 10.22108/MPH.2022.129358.1311
: 20.1001.1.20088086.1401.14.33.2.7

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

علمی متافیزیک

سال چهاردهم، شمارهٔ اول (پیاپی ۳۳)، بهار و تابستان ۱۴۰۱، ص ۱ – ۱۹

تاریخ وصول: ۱۴۰۰/۴/۹، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۱۷

(مقالهٔ پژوهشی)

تبیین انتقادی نهاد موزه با ابتنای بر نگرهٔ هتروتوپیای میشل فوکو

ندا کیانی اجگردی: دانشجوی دکتری پژوهش هنر، گروه پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران

n.kiani@aui.ac.ir

نادر شایگان‌فر*: دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران

n.shayganfar@aui.ac.ir

چکیده

موزه در قالب یک نهاد فرهنگی و آموزشی، بیش از آنکه فضای انبار، چیدن و نمایاندن این و آن شیء باشد، همواره مبین نوعی رابطهٔ عمیق و نسبت گفتمانی با قدرت بوده است. در این بین، انعکاس برخی از مضامین قدرت در موزه با شواهدی در رابطه با مفهوم «هتروتوپیا» از فضا همراه بوده است که در میان تأملات میشل فوکو مشاهده می‌شود. وی ازطریق مفاهیمی چون «هتروتوپیا یا فضای غیریت»، به چگونگی عیان‌شدن قدرت، نظم، انضباط و دانش به‌وسیلهٔ شکل‌های نهادی در فضاهایی خاص اهتمام ورزیده است. بر همین مبنا، پژوهش حاضر با تکیه بر اندیشه‌های فوکو، می‌کوشد به تحلیل انتقادی جایگاه موزه بپردازد و این پرسش را پیش رو بگذارد که ویژگی‌های هتروتوپیایی موزه منوط به ساختار قدرت کدام است و تا چه اندازه می‌تواند با این مفهوم سازگار افتد. حاصل آنکه علاوه بر دوام و قوام شش اصل اولیهٔ معرف یک هتروتوپیا در موزه که قدرت انضباطی و استقرار کنترل‌شدهٔ دانش را بازتاب می‌دهند، اصل هفتمی را نیز می‌توان اضافه کرد که در جایگاه مقاومت عمل می‌کند.

واژگان کلیدی: فوکو، قدرت، مقاومت، هتروتوپیا، موزه

---

*نویسنده مسئول

This is an open access article under the CC-BY-NC-ND 4.0 License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

10.22108/MPH.2022.129358.1311 : 20.1001.1.20088086.1401.14.33.2.7

مقدمه و طرح مسئله

فضا، به‌عنوان یکی از واقعیت‌های جهان مادی، تولیدی اجتماعی است که همهٔ ارکان جامعه در آن نقش دارند؛ بنابراین، قدرت می‌تواند در ایجاد و ادارهٔ آن دخیل باشد و فضا نقطهٔ تلاقی قدرت محسوب شود؛ همان‌گونه که فوکو در هر کنش قدرت و در هر شکلی از زندگی اجتماعی، فضا و عقلانیت‌های فضایی را امری بنیادی به شمار می‌آورد. به‌نظر وی، هدایت فضاها بخشی از استراتژی قدرت انضباطی است که افراد در این انحا ضمن قرارگیری در فضاهای مختلف، ازطریق اصلاح فهم درزمینهٔ انتخاب‌هایشان، به ابژه‌ای کنترلی تبدیل می‌شوند (هیلیر، ۲۰۱۱: ۱۲۰). درواقع، قدرت انضباطی، فضاهای درهم‌بافته‌ای را به‌لحاظ معماری، پایگان‌مندی و کارکردی شکل می‌دهد. بر بنیان این درک، مهم‌ترین انگاره‌های فوکو دربارهٔ مسئلهٔ فضا را می‌توان در سطوح «فضامندی تاریخ»، «فضای نظم»، «فضای انضباطی»، «هتروتوپیا»، «فضاهای مراقبت و کنترل»، «فضای حکمروایی‌مندی» و «فضاهای زیست‌ـسیاست» استوار کرد (شورچه، ۱۳۹۴: ۵). در این بین، هتروتوپیا نزد فوکو معنای فضای تفاوت، ناهمگون و مکان واقعی در تقابل با مکان غیرواقعی (اتوپیا) را دارد که با قدرت در ارتباط است. چگونگی نقش‌بستن روابط بین قدرت و انضباط در این فضامندی و چگونگی ارتباط هتروتوپیا با مسئلهٔ قدرت را می‌توان با توجه به خصلت دوگانهٔ آن مربوط دانست که از سویی ظرفیت‌های قدرت و سلطه را تقویت می‌کند و از سوی دیگر، زمینهٔ مقاومت و سرکشی را می‌پروراند. درنتیجه، هتروتوپیا نه‌تنها از ساختارها و ایدئولوژی‌های مسلط جامعه جدا نیست، بلکه در جایگاه پروبلماتیک‌کردن مقاومت نیز می‌نشیند. حال اگر موزه به‌مثابهٔ یک فضای هتروتوپی و در ارتباط با قدرت دانسته شود، یعنی چیزی بیش از پدیده‌ای که در ظاهر و صورت خود را به ما می‌نمایاند، تحلیل آن به‌منظور شناخت لایه‌ها و مواضع فلسفی تأثیرگذار بر آن از سویی و حقیقت فضایی آن در قالب هتروتوپیا از سوی دیگر ضرورت می‌یابد. پژوهش حاضر با هدف کشف منطق حاکم بر مناسبات موزه، وابسته به برداشت فوکو از فضا و قدرت، در پی پاسخ به این پرسش است که ویژگی‌های هتروتوپیایی موزه منوط به ساختار قدرت کدام است و تا چه اندازه می‌تواند با این مفهوم سازگار افتد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر در سنت کیفی با تکیه بر اندیشه‌های فوکو و با رهیافتی انتقادی شکل گرفته است و می‌کوشد از این رهگذر موزه را در حکم یک پدیدهٔ مدرن و به‌لحاظ فضایی و فلسفی از نظرگاهی واحد تبیین کند. مطالب نیز به‌شیوهٔ کتابخانه‌ای گردآوری شده است.

پیشینهٔ پژوهش

درخصوص ماهیت «فضا» در اندیشه‌های فوکو مطالعاتی در زبان فارسی صورت گرفته است که غالبا مسئلهٔ بازتولید قدرت در فضاهای شهری و معماری از ابعاد انضباطی، هویتی و جنسیتی بررسی شده است؛ اما «هتروتوپیا» مفهوم کمترتوجه‌شده‌ای است که علاوه بر کمبود تعداد جستارها، در کتاب‌های خاصی چون *فوکو برای معماران* از فونتانا-جیوستی (۱۳۹۶) یا *فوکو، فضا و برنامه‌ریزی* از شورچه (۱۳۹۴) نیز به‌وضوح تبیین نشده است. در کنار این تألیفات، پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی ارشد مصطفی مقدم (۱۳۹۷) با عنوان *هتروتوپیا و دیالکتیک قدرت*

از دیدگاه میشل فوکو در فضای آثار نمایشی مدرن با نگاهی به نمایشنامه‌های مارتین مک دونا، ویژگی‌های هتروتوپیا و تأثیر آن در ایجاد دیالکتیک قدرت را از منظر فوکو در فضای سه اثر برجستهٔ نمایشی بررسی کرده است. پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی ارشد غلامی سفید داربنی (۱۳۹۰) با عنوان *بررسی سینمای هتروتوپیایی با رویکردی به مفهوم گفتمان قدرت در اندیشهٔ فلسفی میشل فوکو*، ازطریق بازخوانی تفکرات فوکو دربارهٔ قدرت و هتروتوپیا توانسته نمودهای بصری آن را در سه فیلم تحلیل کند. صرف‌نظر از این آثار، ازآن‌رو که مطالعات موزه در مباحث علمی عمری کوتاه دارد و تقریبا به‌طور جدی در قرن بیستم آغاز شده است، در زبان فارسی و تا آنجا که نگارندگان دنبال کرده‌اند، پژوهشی درخصوص فضامندی موزه با نگاه فلسفی و با تأکید بر هتروتوپیا صورت نگرفته است. در زبان انگلیسی نیز با وجود قرابت برخی مطالعات با موضوع پژوهش حاضر، نگاه جامعی به موزه در حکم هتروتوپیای معماری و متنی در نسبت با قدرت صورت نگرفته است. ازآن‌جمله می توان به مقالهٔ لرد[1] (۲۰۰۶) با عنوان *lllllll l' meeemm iiffrrccc representation and genealogy*، اشاره کرد که در آن، یک تعریف فوکویی از موزه به‌مثابهٔ فضای هتروتوپی و فضای بازنمایی ارائه می‌دهد و استدلال می‌کند که این تعریف و تحلیل آثار فوکو به دیدگاهی مثبت و مترقی از موزه منجر می‌شود که برای ازبین‌بردن مفاهیم تداوم و انسجام تاریخی که فوکو آن را رد می‌کند، پیشرو است و ما را قادر می‌سازد بر روابط قدرتی غلبه کنیم که مبتنی بر ارزش‌های روشنگری است. هترینگتون[2] (۲۰۱۱) نیز در مقالهٔ خود با عنوان *Foucault, the museum and the diagram* ازطریق تحلیل مباحث فوکو دربارهٔ مضامینِ فضای خارج، هتروتوپی و آثار نقاشی مانه، در بافت موزه، چگونگی عملکرد قدرت را بررسی می‌کند؛ اینکه چگونه قدرت ازطریق نمودار موزه به افراد اجازه می‌دهد تا فضای تخیل را به‌عنوان فضایی درک کنند که در آن سوبژکتیویته تشکیل می‌شود. در پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی ارشد کراسبی[3] (۲۰۱۶) با عنوان *In Search of Heterotopia: Immersive Experiences in the Museum* با درنظرگرفتن موزه به‌مثابهٔ یک فضای هتروتوپی، چگونگی ایجاد تجارب هتروتوپیک و تعاملی در بازدیدکنندگان ازطریق اشیا و فضای چند موزه بررسی شده است تا از این طریق بر قدرت موزه در شکل‌گیری رفتار افراد و همچنین تأثیر بازدیدکننده بر زنده‌شدن اشیا تأکید کند. در پایان‌نامهٔ مقطع دکتری فرانسیس[4] (۲۰۱۴) با عنوان *Mieeel llllll l' ccccttt ff ttt rrtt iii postcolonial artistic, responses to museum spaces* با نظر به مفهوم هتروتوپیا، موزه‌ها به‌عنوان دگرفضاهایی که تمدن در آنها محصور است و ازطریق اشیا بازنمایی، طبقه‌بندی و بازتولید می‌شود، مورد توجه قرار گرفته است تا پاسخ‌گوی این پرسش باشد که چگونه فضاهای موزه و مجموعه اشیای درون آنها به‌عنوان دال‌هایی برای تفاوت فرهنگی، سلسله‌مراتب و سلطه عمل می‌کنند، جایی که پرسش‌های مربوط به هویت ملی تولید و بازتولید می‌شود.

[1] Beth Lord

[2] Kevin Hetherington
[3] Nicolas Crosby
[4] Errol Francis

چهارچوب نظری

میشل فوکو ازجمله طلایه‌داران اندیشهٔ پست‌مدرن در فلسفه، تاریخ و جامعه‌شناسی است که نظریه‌ای عام درباب فضا یا قدرت ارائه نداده است؛ اما در ادراکات فضامند خود پیوند بین «دانش/قدرت»، «فضا» و گفتمان‌های انضباطی را در نظر گرفته است و از آنجا که شرط وجود قدرت را رابطهٔ مستمر آن با مبارزه، مقاومت و آزادی می‌داند (دریفوس، ۱۳۸۴: ۲۶)، بر وجود الگوهای اعمال مقاومت در درون فضا نیز تأکید داشته است. درواقع، می‌توان تحلیل فضا و قدرت را در دو بعد قرار داد: نخست «سطح کلان» در اوایل قرن بیستم که به چگونگی ساختار فیزیکی و جغرافیایی فضا در رابطه با قدرت می‌پردازد؛ همچون رویکرد ویدال دولابلاش[1] و لوسین فور[2]، دوم «سطح خرد» که دانش/قدرت و سطوح مربوط به آن بررسی می‌شود؛ مانند کارهای فوکو که با توجه به مفهوم قدرت/دانش و تصور او از سطوح ظهور برای گفتمان‌ها و اشکال کنترل اجتماعی، می‌توان به شرایط و تأثیرات فضاهای خرد قدرت مانند کلیساها، قلعه‌ها و زندان‌ها فکر کرد (Hirst, 2005: 4). در این بین، درک فوکو از فضا منظومه‌ای از انگاره‌های متفاوت را در بر می‌گیرد که «هتروتوپیا» یکی از آنها به شمار می‌رود و در میان آثار وی، در سه جا قابل ردیابی است: ۱. مقدمهٔ کتاب *نظم اشیا* (۱۹۶۶)؛ ۲. برنامهٔ رادیویی با موضوع اتوپیا و ادبیات (۱۹۶۶)؛ ۳. سخنرانی برای گروهی از معماران (۱۹۶۷) که در اولی به فضاهای متنی و در دو اثر دیگر به فضاهای اجتماعی اشاره کرده است (Johnson, 2006: 75). به‌طور کلی، وی از هتروتوپیا به‌عنوان پنداره‌ای انتقادی برای تفکر دربارهٔ فضاهای معین «غرابت» یا «دگرفضاها» که خارج از فضاهای روزمره و نظم متعارف فضا قرار دارند، استفاده کرده است؛ عرصه‌هایی مجزاشده که در چهارچوب‌های متفاوت خودشان عمل می‌کنند. نتیجهٔ چنین فضایی، تغییرپذیری و تفاوت است که به‌واسطهٔ جدایی از جریان معمول مشخص می‌شود. یعنی عقلانیت و قواعد متمایز این فضاها، رفتار افراد را در آنها شکل می‌دهد (تانکیس، ۱۳۸۸: ۲۰۶). درواقع، هتروتوپیا از این بابت اهمیت دارد که چگونه قدرت، نظم، انضباط و دانش ازطریق شکل‌های نهادی در فضاهایی خاص عیان می‌شود؛ چراکه این فضاها به‌طور هم‌زمان هم بازتاب‌دهنده و هم به‌چالش‌کشانندهٔ آنها هستند و توأمان وظیفهٔ شکل‌دادن و ضابطه‌مندکردن رفتار را بر عهده دارند؛ به‌طوری که هتروتوپیا ضمن حفظ ویژگی‌های خود در رابطه با سایر فضاها می‌تواند مجموعهٔ روابطی را که آنها بازتاب می‌دهند نیز خنثی کند و از دیگر سو، خود را در پیوند با آنها قرار دهد (Foucautl, 1986: 24). با چنین پیش‌زمینه‌ای، می‌توان مناسبات قدرت هتروتوپیا را در فضاهایی چون موزه جست‌وجو و تبیین کرد.

بدنهٔ پژوهش

در این قسمت، پژوهش می‌کوشد ابتدا به شرح رابطهٔ هتروتوپیا و قدرت در مقایسه با اتوپیا و در دو فضای معماری و متنی بپردازد. سپس مؤلفه‌های بنیادین فوکو درخصوص هتروتوپیا را معرفی کند و درنهایت، ضمن برشمردن ویژگی‌های هتروتوپیایی موزه، ارتباط آنها را با ساختار قدرت و وجوه انضمامی آن تحلیل کند.

هتروتوپیای معماری

[1] Pierre Vidal de la Blache
[2] Lucien Febvre

فوکـو در سـخنرانی‌ای کـه در سـال ۱۹۶۷ بـرای «حلقهٔ مطالعات معماری» ارائه داد، مفهـوم هتروتوپیـا را در معماری استفاده کرد و حاصل آن متنی با عنوان *از دیگرفضاها* بود که در آن برخی از هتروتوپیاهـا در فضای معماری را همچون زندان، روسپی‌خانه، کشتی، موزه، کتابخانـه، قبرسـتان، بیمارسـتان و سـینما و .... برشمرد. وی فضا را به سـه بخـش اتوپیـا (آرمـانی)، فضای واقعی و هتروتوپیا تقسیم کـرد و هتروتوپیـا را بین فضای واقعی و اتوپیا به‌عنوان حلقهٔ اتصال این دو فضا و در مقایسه با اتوپیا قرار داد؛ به‌نحوی که پیکـرهٔ هتروتوپیا را مـی‌تـوان در دو نـوع اتوپیـای واقعـی و اتوپیای مختل‌کننده بازیافت.

اتوپیای واقعا موجود[1] (واقعی): بـه‌زعـم فوکـو، هتروتوپیا برخلاف اتوپیا، معطوف به فضاهای واقعـی است؛ اما همانند آن با نظم فضاهای معمول در تقابـل است. درواقع، اتوپیا آرمان‌شـهری اسـت کـه حقیقـت فضایی ندارد؛ اما با فضاهای واقعی رابطـه‌ای هماننـد، مستقیم یا وارونه دارد؛ درنتیجه، یا جامعه را ایـدئال و یا واژگون و خلاف جریان ترسیم می‌کند؛ هرچند کـه غیرواقعی باشد. در مقابل فضاهای واقعی قـرار دارنـد که همهٔ آنچه به تصویر مـی‌کشـند، غیرواقعـی اسـت (شورچه، ۱۳۹۴: ۷۵). **خلق فضـای غیرواقعـی کـه واقعیت فضایی واقعی است**؛ بنابراین، کاملا بـا همـهٔ مکان‌های واقعی دیگر متفـاوت هسـتند. بـه‌ایـن‌معنـا، اندیشهٔ هتروتوپیا به‌مثابهٔ «پادـمکان/ضدـفضـا»، نـوعی اتوپیای واقعی شده است که به‌طور هم‌زمـان واقعیـت را بازنمایی و وارونه می‌کنـد (Foucautl, 1986: 24). درواقع، هتروتوپیا واقعیتی است که واقعیـت دیگـر را به‌صورت مجازی عینیت می‌بخشد و با خلـق فضـایی از توهم نشان می‌دهد طبیعت فضای «واقعی» تـا چـه حد وهم‌انگیزتـر اسـت. ایـن ابهـام فضـایی، گویـای فضایی بی‌ثبات‌کننده اسـت کـه در آن مـا از نشـانگان معمول زنـدگی دور افتـاده‌ایـم و یـا بیـرون انداختـه شده‌ایم. فوکو با معرفی ایـن شاخصـهٔ دگرفضـاها بـر نقش تأثیرگذار آن بر ذهن مـردم و قـدرت سـلطهٔ آن تأکید دارد که توانایی تحمیل دیدگاه و القـای بـاوری خاص را بر مخاطب خود دارد.

اتوپیای مختل‌کننده[2]: در اندیشهٔ فوکـو **مـی‌تـوان پیوندی میان مفهوم هتروتوپیا و فضاهای مقاومت و عصیان برقرار سـاخت**؛ اینکـه چگونـه مقاومـت در برابر عقلانیت خاص «عادی‌سازی» دولـت مـی‌توانـد رخ دهد؟ به‌زعم وی، هتروتوپیا راه‌های فرار از هنجار را فراهم مـی‌کنـد و در آن نـوع خاصـی از مقاومـت ممکـن مـی‌شـود؛ چراکـه هتروتوپیاهـا فضـاهای تحول‌آفرینی درمورد «تولید ذهنیت‌های جدید» هستند و فقط در چنین فضاهایی می‌تـوان بـه‌گونـه‌ای دیگـر فکـر کـرد و متفـاوت بـود (Foucault, 1990: 94). ازطریق این دگرفضاها می‌توان از فضاهایی کـه بـرای ما عادت شده، فاصله گرفت و به تجربـه‌هـای جدیـد رسید؛ گرچه در عین تهدید نظم‌وترتیـب موجـود، آن را با یک نظم جدید جابـه‌جـا مـی‌کننـد. اغلـب، ایـن نگـرش فوکـو را متـأثر از اتوپیـای «کارنـاوال‌گرایـی» باختین می‌دانند. به‌عقیدهٔ بـاختین، در کارنـاوالْ مـردم می‌کوشند با طنز و استهزای دلقک‌بـازی‌هـای نمـادین در مقابل خشونت و جدیت با قدرت سلطه‌گر مبـارزه کنند. در جریان ایـن کارنـاوال‌هـا اختلالـی کوتـاه در تبعیض‌های سلسـله‌مراتبـی، نظـم رسـمی از زمـان و مکان و همهٔ اشـکال اجبـار سیاسـی ایجـاد مـی‌شـود (غلامحسین‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۴۵). باختین نیز مانند فوکـو باور دارد که هرجا قدرت هست، مقاومت نیز حضـور

[1] Actually existing utopia (Johnson, 2006)

[2] Disrupting utopia (Johnson, 2006)

دارد؛ با این تفاوت که آن را در موقعیت کارناوال جست‌وجو می‌کند که برای زمان کوتاهی نظم موجود با فضای آزادی جایگزین می‌شود. توصیف لوفور از فضاهای اتوپیایی نیز شبیه مفهوم هتروتوپیای فوکو به نظر می‌رسد. فضای اتوپیایی لوفوری فضایی متناقض، واقعی و غیرواقعی و اساساً فضای انتظارداشتن و برآوردنِ هم‌زمان امر ممکن و ناممکن است. اتوپیا مفهوم فضای شهری است که در منافذ فضامندی‌های سرمایه‌داری عبور می‌کند تا در مقابل عقلانیت و همگون‌سازی مقاومت کند (Lefebvre, 2003: 125). هترینگتون نیز، هتروتوپیا را معرف فضاهای «ضدهژمونیک» می‌داند؛ «فضاهایی که مکان‌هایی را برای مقاومت و عصیان مهیا می‌کنند و بسیار در نقش فضاهای آستانه‌ای عمل می‌کنند» (Hetherington, 1997: 41).

هتروتوپیای متنی

فوکو در پیش‌گفتار کتاب *نظم اشیا* و در تحلیل فضای ادبی به‌ویژه در آثار موریس بلانشو، از هتروتوپیای متنی صحبت می‌کند. وی با نقل‌قولی از بورخس، به بخشی از دانشنامهٔ چینی و تقسیم‌بندی عجیب آن از حیوانات توجه کرده و معتقد است این نوع طبقه‌بندی با اسلوب‌های فکری ما سطح تلاقی ندارد؛ بنابراین، در فضاهایی جداگانه و معلق قرار می‌گیرد. این خود چگونگی شیوه‌ای را که ما **فراوانی بی‌نظم چیزها را به نظم تبدیل می‌کنیم**، اشیای نامتناسب را پیوند می‌دهیم و تحت کنترل قرار می‌دهیم، افشا می‌کند. به‌زعم وی «به هرکدام از این گروه‌ها می‌توان یک معنای مشخص داد؛ اما دائرةالمعارف چینی با قراردادن آنها در طبقه‌بندی خاص، قدرت‌های اشاعه‌شان را به یک موضع محدود می‌کند. در اینجا با همسایگی اشیایی که هیچ زمینه و رابطهٔ مشترکی ندارند، روبه‌رو هستیم. این حیوانات به غیر از لامکان زبان در کجا می‌توانند کنار یکدیگر قرار گیرند» (فوکو، ۱۳۹۳: ۱۴-۱۲). آنها فضای «تصورناپذیری» را تولید می‌کنند که تنها در زبان امکان ظهور می‌یابد. لامکان هتروتوپیایی که نام‌های شایع را مغشوش و نام‌گذاری این و آن را ناممکن می‌سازد، کلمات و اشیای مشابه و متفاوت را با یکدیگر یکپارچه و از این طریق نظم را تثبیت می‌کند. این در حالی است که «هیچ‌چیزی بیش از فرایند نظم‌بخشی به چیزها (حداقل در ظاهر)، احتمالی‌تر و تجربی‌تر نیست» (همان، ۱۳۹۳: ۱۹). درواقع، این نوع هتروتوپیا از آنچه فضای حاضر با عنوان بی‌نظمی تعریفش می‌کند، فضای ترتیب‌یافتهٔ دیگری را می‌سازد. دغدغهٔ اصلی فوکو در این کتاب ایجاد میدانی بوده که در آن به تولید دسته‌بندی‌ها، نظم و «کدهای اساسی فرهنگی» مبادرت ورزیده شده است؛ میدانی که ازطریق شیوه‌های زبانی و نهادی عمل می‌کند و می‌تواند آنچه را برای یک دوره دانش محسوب می‌شود، تحکیم بخشد (گات و لوپس، ۱۳۸۴: ۱۰۹). هتروتوپیاهای متنی، آشکارشدن این میدان را میسر می‌کنند. درواقع، هتروتوپیاهای متنی فضاهای غیرممکنی هستند که از سویی محدودیت‌های زبان را آشکار می‌کنند و از سوی دیگر، امور واقعی را واژگون می‌کنند. تحت‌تأثیر خوانش بلانشو از فضای ادبیات و «خارج» (خارج از اندیشه)، فوکو فضای ادبی را نیز هتروتوپیای متنی قلمداد می‌کند. بلانشو، خارج را چیزی تهدیدگر و تنگ‌کنندهٔ فضا می‌داند که نویسنده به‌هنگام نوشتن آن را کنار می‌زند؛ یعنی از زمزمهٔ عظیم تمام حرف‌های گفته‌شده، حرف‌هایی که می‌توانست گفته شود و شاید گفته خواهد شد، می‌بُرد و درگیر زبان می‌شود. وی این لمحهٔ خارج را «تجربهٔ اصیل» می‌نامد و آثاری را ارزشمند می‌داند که موضع خود را با آن

روشن کرده‌اند. فوکو نیز همین مفهوم از خارج را ستوده است و معتقد است در فضای ادبیات، نویسنده با ترک ساحت روزمره، موضع خود را در برابر خارج روشن می‌کند و به تجربهٔ مخاطره‌انگیز ادبیات پا می‌گذارد؛ بنابراین، ازآنجاکه فضای ادبی امکان بیرون‌گذاشتن هرگونه عمق، ریشه و درونی‌شدن ابتدایی را مهیا می‌کند، به‌شدت مبهم است، متعلق به هیچ‌کجا و اینجا و فضایی تجربه‌ناپذیر، اما اجتناب‌ناپذیر است، یک هتروتوپی محسوب می‌شود. درواقع، ادبیات در مکانی که اشغال می‌کند، خلأ و وقفه‌ای ایجاد می‌کند، در زمان‌های مختلف سفر می‌کند و هرگز کاملاً خودش نیست (Johnson, 2006: 85-86). به‌طور کلی، می‌توان گفت در هتروتوپیای معماری، نظم اجتماعی موجود در فضای ناپایدار و متناقضی می‌شکند و نظمی مجدد شکل می‌گیرد و در هتروتوپیای متنی یا زبانی، فضای برهم‌زننده و غیرممکنی از نظم ازطریق کنترل بی‌نظمی منظم به وجود می‌آید؛ بنابراین، اگرچه متفاوت، اما در هر دو فضای محصور امور آشنا مختل و دچار بازساخت می‌شوند. درنتیجه، هتروتوپیا نه‌تنها از ساختارها و ایدئولوژی‌های مسلط جامعه جدا نیست، بلکه می‌تواند در جایگاه پروبلماتیک‌کردن مقاومت نیز بنشیند. بر این مدار برای شناخت بیشتر، باید به مؤلفه‌های بنیادینی که فوکو برای هتروتوپیا در نظر گرفته است نیز رجوع کرد.

اصول بنیادین فوکو برای هتروتوپیا

فوکو در گونه‌ای توصیف هتروتوپولوژی، هتروتوپیانگاری یا جغرافیای دگرفضا، شش اصل و مؤلفهٔ بنیادین تبدیل‌کنندهٔ یک فضا به دگرفضا را معرفی می‌کند و معتقد است هر هتروتوپیا تا حدی واجد این اصول است؛ درنتیجه، برخی از هتروتوپیاها هتروتوپیایی‌ترند. این اصول به‌اختصار عبارت‌اند از: ۱. وجود هتروتوپیا با شکل‌های کاملاً متفاوت در هر فرهنگی؛ ۲. تغییر کارکرد هتروتوپیا متناسب با زمان و فرهنگ هر دوره؛ ۳. دربرگیرندهٔ چند فضای ناهمگن در یک فضا؛ ۴. در ارتباط با پاره‌های مختلف زمانی/هتروکرونیا؛ ۵. متضمن سامانه‌ای از ورود و خروج؛ ۶. دارای نقش دوگانه در ارتباط با همهٔ فضاها (Foucautl, 1986: 24-27). حال با توجه به اصول پیش‌گفته، ضمن اشاره به بازنمودهای هریک از آنها به‌صورت جداگانه در موزه، ویژگی‌های هتروتوپیایی موزه در ارتباط با ساختار قدرت بررسی خواهد شد.

ویژگی‌های هتروتوپیایی موزه در ارتباط با ساختار قدرت

تبیین فوکو از موزه، همواره به تأکید بر وجوه منفی موزه و بسط آن در قالب نهادی برآمده از دورهٔ روشنگری منجر شده که مظهر قدرت دولت و کنترل جهان است. بر همین نگاه بوده که وی موزه را در کنار کتابخانه به‌عنوان یک هتروتوپیا معرفی کرده است: موزه‌ها و کتابخانه‌ها هتروتوپیاهایی هستند که بارزه‌های فرهنگ غربی در قرن نوزدهم و عملاً برآیندی از مدرنیته محسوب می‌شوند. در آنها ایدهٔ انباشت هرچیز و برساختن نوعی از یک آرشیو عمومی از سویی و ایدهٔ انباشت همیشگی و مداوم زمان و برساختن مکانی از تمام زمان‌ها، نسل‌ها، فرم‌ها و سلیقه‌ها در یک مکان که خود بیرون از آن قرار می‌گیرد و از فرسایش زمان مصون است، از سوی دیگر حکم‌فرماست؛ درحالی‌که در قرن هفدهم و حتی تا اواخر این قرن، موزه‌ها و کتابخانه‌ها بیانی از انتخاب و گزینش‌های فردی بودند (Foucautl, 1986: 26).

شاید بتوان گفت این تعریف از موزه که فضایی از اشیای گوناگون متعلق به زمان‌ها و مکان‌های مختلف

است، در ابتدا یا پیش‌پاافتاده به نظر می‌رسد یا بیش‌ازحد به مفهوم موزهٔ قرن نوزدهم وابسته است: یک انبار «بی‌انتها» از اشیای ناپایدار موقتی. درواقع، چنین تعریفی به‌ناچار موزه را نمونه‌ای از بدترین نوع گرایش‌های روشنگری برای جمع‌کردن، طبقه‌بندی و کنترل جهان نشان می‌دهد و به مقایسهٔ موزه با گورستان یا یک فضای تجمع انتزاعی منجر می‌شود (Lefebvre, 1991: 263)؛ اما درعین‌حال، اگر یکی از نمونه‌های اصلی فوکو برای هتروتوپیا را قبرستان بدانیم، هم‌سویی هتروتوپیایی موزه با قبرستان کمتر از اندیشهٔ انتقادی دیگر فلاسفهٔ قرن بیستم، منفی به نظر می‌رسد. ازجمله اندیشهٔ آدورنو، مبنی بر اینکه «موزه و مقبره بیش از ارتباط آوایی به یکدیگر متصل‌اند و موزه یک آرامگاه برای اشیای مرده است» (Adorno, 1981: 175). مرلوپونتی نیز موزه را «گورستان فکری و تاریخچهٔ مرگ» می‌داند (Merleau-Ponty, 1993: 99-100)؛ بنابراین، می‌توان این‌گونه برداشت کرد که فوکو سه جنبهٔ هتروتوپیایی را در این تعریف برای موزه مشخص می‌کند: نخست، جنبهٔ زمانی که یک فضای واحد سعی می‌کند کلیت زمان را در بر گیرد و درنتیجه موزه وارد یک تناقض دوگانه می‌شود: این فضا شامل یک زمان نامحدود در یک فضای محدود است؛ فضایی متشکل از زمان و بی‌زمانی است. دوم، جنبهٔ فضایی که اشیای متفاوت از مکان‌ها و زمان‌های مختلف را در یک مکان واحد گرد هم آورده است و درنهایت، جنبهٔ سوم که تفاوت‌هایی بین موزه‌های دوره‌های مختلف وجود دارد و ایده‌ها و کارکردها دربارهٔ موزه تغییر کرده است. به‌این‌ترتیب، تلاش برای ارائهٔ کلیت زمان و مصون‌ماندن از تداوم زمان طبیعی به‌عنوان یک کل فضایی مطابق با اصل چهارم، تغییر کارکرد فضا در هر دوره مبتنی بر اصل دوم و کنار هم قرارگرفتن اشیای ناپیوستهٔ زمانی و ناسازگار فضایی در یک فضا طبق اصل سوم، موزه را در نگاه اول به یک هتروتوپیا تبدیل می‌کند. به‌تعبیر دقیق‌تر و براساس

اصل چهارم

هتروتوپیا رابطهٔ پیچیده‌ای با زمان دارد که شاید بتوان آن را دگرزمانی یا هتروکرونیا نامید؛ به‌این‌معنا که در یک حالت به‌گونه‌ای نامحدود به انباشت زمان می‌پردازد و محل بقایا و بایگانی همهٔ زمان‌هایی است که در وضعیت به‌سامان با گذشته شکل می‌گیرند؛ مانند موزه و در حالت دیگر، به‌طور موقتی خرده‌ای از زمان را در فضا تصرف می‌کند و با زمان در ناپایدارترین شکل خود در ارتباط است؛ همچون نمایشگاه و جشنواره‌ها (Foucautl, 1986: 26). به این برداشت، موزه هتروکرونیایی محسوب می‌شود که با سازمان‌دهی نوعی انباشت همیشگی و نامحدود زمان در مکانی که حرکت نخواهد کرد و با متوقف‌کردن رابطهٔ سنّتی و رایج ما با زمان، در پی ترتیب‌دادن، طبقه‌بندی و نمایش کلیت جهان است. در همین زمینه، فوکو اشاره دارد که «در بازدید از موزه، زمان از بین می‌رود؛ اما دوباره به دست می‌آید و کل تاریخ بشریت به منشأ خود برمی‌گردد. گویی نوعی دانش آنی عظیم، قابل‌دسترس است» (همان: ۲۶). این روایت از موزهٔ هتروتوپی، به همان اندازه که در توصیف رابطهٔ موزه با زمان غنی است، موزه را به فضایی محدود می‌کند که کلیت تاریخ را نشان می‌دهد. «تاریخ در شکل سنتی‌اش که نوعی تداوم، تکامل و پیشرفت را در حرکت از جوامع پست به جوامع پیشرفته به نمایش می‌گذارد و برپایهٔ دانش عمیقی استوار است. اقدامی برای به‌خاطرسپردن یادمان‌های گذشته، بدل‌کردن آنها به اسناد و به‌سخن‌واداشتن آن اثرها که به‌خودی‌خود اغلب به‌هیچ‌رو کلامی نیستند یا بی‌سروصدا چیزی را

می‌گویند، غیر از آنچه می‌گویند. تاریخ انبوهی از عناصر که باید مجزا، گروه‌بندی و مرتبط شده و به‌صورت مجموعه‌ها برساخته شوند» (فوکو، ۱۳۹۸: ۱۵). این‌گونه، موزه به‌واسطهٔ نوع سازمان‌دهی، انتخاب مستندات و... صرفا ابژه‌ها و گفتمان‌های به‌خصوصی (گفتمانی تاریخی) را زنده نگه می‌دارد و موجب انباشته‌شدن بی‌پایان چیزها در توده‌ای بی‌شکل و خطی غیرقابل‌شکست می‌شود که پیوستگی زمان بر آنها دلالت دارد. این گرایش از درک موزه، آنچه فوکو «تاریخ کل» می‌نامد، از دورهٔ روشنگری ناشی می‌شود. درواقع، به‌زعم وی، در دورهٔ روشنگری «تاریخ کل» از «بنای یادبود» فرض‌شده به «سند» منتقل می‌شود. یعنی در چنین تفکری اسناد گذشته براساس تداوم و انسجام فرض‌شدهٔ یک دورهٔ تاریخی تفسیر می‌شوند؛ «تاریخی پیگیر بازسازی فرم کلی یک تمدن، شاکلهٔ (مادی یا معنوی) جامعه، دلالت مشترک متبادر بر تمام پدیده‌های یک دوران و قانونی که پیوستگی تمام اینها را مدنظر دارد؛ آنچه می‌توان در پرداختی استعاری، صورت (بی‌چون‌وچرای) یک دوران خواند» (همان: ۱۹). فوکو وجود چنین حقیقتی را رد می‌کند و آن را صرفاً یک تفسیر خاص از بی‌نهایت تفسیر می‌داند که ارادهٔ معطوف به قدرت در جهت استقرار کنترل‌شدهٔ دانش، عرضه کرده است و در این حالت موزه یک نهاد نمونه به شمار می‌رود. درعین‌حال، مطابق با

اصل دوم

یک جامعه آن‌گونه که تاریخش به تصویر می‌کشد، می‌تواند کاری کند که یک هتروتوپیا به‌شکلی کاملا متفاوت عمل کند. یعنی برحسب هم‌زمانی با هر فرهنگی که در آن پدیدار شده، کارکردهای مختلفی می‌پذیرد. موزه‌ها نیز در هر دوره‌ای عملکرد متفاوت داشته‌اند: در دورهٔ رنسانس، کابینت‌های کنجکاوی محسوب می‌شدند که صدها یا هزاران چیز مربوط به مناطق جغرافیایی دوردست و نیز از زمان‌های تاریخی مختلف را جمع‌آوری می‌کردند. موزه‌هایی که براساس «هنر ترکیبی» بنا شده بودند تا به اشیا معنا دهند؛ معنایی که هیچ ارتباطی با عملکردهای اصلی اشیای جمع‌آوری‌شده نداشت. علم، طبیعت، زیبایی‌شناسی و عرفان، همه در منطقی به هم گره خورده بودند که فقط به منطق جمع‌کننده بستگی داشت. بر همین قرار است که والتر بنیامین نیز اشاره دارد: رابطه با اشیا به‌نحوی بوده که بر اهمیت کارکردی و سودمندانهٔ آنها تأکید نشده؛ بلکه آنها وابسته به نادربودن، قدمت و گذشته‌شان مورد علاقه و جمع‌آوری قرار گرفته‌اند و ژرف‌ترین جادو برای جمع‌کننده (کلکسیونر) نگهداری اشیای منحصربه‌فرد در یک حلقهٔ جادویی بوده که به‌عنوان هیجان نهایی، یعنی هیجان مالکیت در نظر گرفته شده است (Benjamin, 1982: 61). درواقع، هنر جمع‌آوری برای موزهٔ رنسانس از همان روند انسانی ناشی می‌شد و این کابینت‌های کنجکاوی ازطریق تخیل و توانایی‌های خلّاقانهٔ صاحبشان در نظم گفتمانی شکل می‌گرفتند؛ همچون سخنوری که تصاویر خود را برای ساختار گفتار خود تنظیم می‌کند (Sauvage, 2010: 104). این ولع جمع‌آوری آثار و نگهداری در مجموعه‌های خصوصی و سلطنتی، عرصه را برای ظهور موزه در دورهٔ روشنگری هموار کرد؛ دوره‌ای که با ایدهٔ مطالعه و تلاش برای حفظ دانش ازطریق عمل جمع‌آوری و سامان‌دهی با نظم خاصی پیوند خورده بود (Findlen, 1989: 59). بر همین مدار در قرن هجدهم و نوزدهم، موزه‌ها با کسب دانش ازطریق آموزش و شکل‌گیری رفتار، به‌شیوه‌ای کاملاً مدرنْ مفهوم‌سازی و سازمان‌دهی شدند. قاعدهٔ این موزه‌ها «تعیین و محدودکردن فضایی بود که

فعالیت‌های آموزشی در آن اتفاق افتـد» و جمع‌آوری به‌صورت ترتیبی، مقایسه‌ای و طبقه‌بندی‌شده بـرای نمایش توسعه یابـد (همـان: ۶۱). در دورهٔ مـدرن، بـا گسترش فزایندهٔ دانـش‌هـایی ازقبیـل باسـتان‌شناسـی، زمـین‌شناسـی، دیرینـه‌شناسـی، تـاریخ طبیعـی، مردم‌شناسی و انسان‌شناسی، به اشیای نماینده (رایـج) و نه اشیای نادر و کمیاب تقـدم داده شـد و مـوزه‌هـا به‌صورت هتروتوپیایی درآمدند کـه ازطریـق نمـایش رسمی تاریخ کلی بشریت طبـق روایتـی از پیشـرفت همراه شدند (Sauvage, 2010: 105). ازنظر فوکو در هر دورهٔ تـاریخی، مـوزه کـارکرد متفـاوت و خاصـی داشته که از گفتمان حاکم و آن نیز از قـدرت نشـئت گرفته است. درواقع، همواره یک سلسـله راهبردهـای گفتمانی با موزه‌ها همراه بـوده کـه بـا فروپاشـی هـر سامان، راهبردهای مزبور هم کارایی خود را از دسـت داده اسـت. بـه‌عبـارت دیگـر، درحـالی‌کـه کابینـت کنجکـاوی[1] در دورهٔ رنسـانس مربـوط بـه «کنتـرل و تفکر» و وابسته به پارامترهای گفتمانی است که شـاید هنوز تولید نشده بود، موزهٔ مدرن در رابطه با «نمایش و آموزش» مردم مطابق با گفتمان ازپیش‌موجـود بـوده است. بر این مدار با استقرار کنترل‌شدهٔ دانش، تفکر و رفتـار مـردم را بـه‌سـمت نتیجـه‌گیـری‌هـای ازپیش‌تعیین‌شده سوق داده (همان: ۱۰۷) و در اعمـال قدرت مشارکت داشته است؛ بنـابراین، مـوزه در ایـن حالـت بـا ارائـهٔ دانـش و عقلانیتـی خـاص و ازپیش‌تعیین‌شده، تفکر و رفتار را هـدایت مـی‌کنـد و مبین این امر است که نظام‌های محرومیت‌ساز دانـش، هنجار و ناهنجار را تعیین می‌کنند. در برداشتی دیگـر از تعریف فوکو و براساس

اصل سوم

هتوتوپیاها روابط فضا و زمان را از نو می‌سازند و خودِ فضـا را بازیچـه مـی‌کننـد؛ طـوری کـه چنـدین موقعیت فضایی ناسـازگار و بیگانـه را کنـار یکـدیگر قـرار مـی‌دهنـد (Foucautl, 1986: 25). درواقـع، هتروتوپیا مکانی جداشـده ازنظـر فضـایی اسـت کـه فضاها، موقعیت‌ها و اشیای نـاهمگن را در کنـار هـم می‌نهد. در این بُعد موزه نیز مجموعـه‌ای از فضـاها و تالارهـای گونـاگون بـا آثـار متعلـق بـه مکـان‌هـا و زمان‌های مختلف را گرد هـم آورده و بـه‌ایـن‌طریـق، عرصه‌ای برای عرضهٔ مجدد و بازنمایی چنـدین فضـا را در یک فضا ایجاد کرده است؛ گونه‌ای از فضـا کـه بیرون و متفاوت با همهٔ فضاها و درعین‌حال خـود در درونش فضامند است. درواقع، موزه به‌عنوان «فضـایی چندگانه، عرصه‌های چندگانه‌ای را در کنـار یکـدیگر در یک مکان منفرد واقعی به‌گونه‌ای ناسازگار بـا هـم شکل داده است» (همان: ۲۵)؛ طـوری کـه مـی‌توانـد هم‌زمان، یک باغ، سپس میدان جنگ، بعـد از آن یـک زیارتگاه و مکـان مقـدس و... را بـه نمـایش گـذارد. درحقیقـت، مـوزه بـر آن بـوده تـا ازطریـق چنـدین موقعیت فضایی بیگانه، یـک بایگـانی از همـهٔ فضـاها بسازد و به‌واسطهٔ کنار هم قرارگرفتن اشکال ناسازگار فضایی، جهان را به‌صورت نمادین نشان دهـد کـه در این حالت بیش از هرچیز چیـدمانی محصـور و البتـه گشوده به جهان خارج است. از سوی دیگر، این نـوع طراحی به‌دنبال بـازآفرینی و تولیـد شـکل خاصـی از فضاها و سوژه‌ها بـوده اسـت؛ بـه‌نحـوی کـه سـامان فضایی موزه در کنار آثار به‌نمـایش‌درآمـده، از طرفـی بازدیدکنندگان را دستخوش تجربه‌ای متفاوت با فضـا می‌کند و اشتیاق تجربه‌کردن، سیاحت و دیدن فضاها و چیزهای متفاوت بیشتری را به دست مـی‌دهـد؛ امـا از طرف دیگر این فضامندی، گزینش شده و معمـولاً در خـدمت قـدرت قـرار دارد. درنتیجـه، بازدیدکننـده به‌مثابهٔ یک چشم ساخته می‌شود که عرضـهٔ فضـاها و

[1] Cabinet of curiosities

اشیا به آن، همچـون یـک نمـایش آموزشـی صـورت می‌گیرد (رز، ۱۳۹۸: ۳۴۰). حـال ازآنجاکـه فوکـو بـا ملاک‌قراردادن ویژگی ارتباطی برای هتروتوپیا، بهترین هتروتوپی را آن می‌داند که راهی به‌سـمت و از درون سایر هتروتوپیاها ایجاد کنـد، یعنـی روابطـی را درون یک مکان و میان مکان‌ها به وجود آورد؛ پس موزه نه فقط یک هتروتوپی است، بلکه هتروتوپیاهای مختلف را نیز بازتاب مـی‌دهـد و در بـر مـی‌گیـرد. در اینجـا می‌توان به دیگر ویژگی هتروتوپی مـوزه متناسـب بـا اصل ششم نیز دست یافت. در

اصل ششم

هتروتوپیا در ارتباط با همـهٔ فضـاها در دو شـکل کاملاً متفاوت به قوت خود باقی می‌ماند: الف) ایجاد فضایی موهوم که منعکس‌کنندهٔ فضای واقعی است که در مکان دیگر حضور یافته و یا متعلـق بـه زمـانی در گذشته و یا آینده اسـت؛ ب) ایجـاد فضـای واقعـی از نوعی دیگر، دقیق و منظم کـه در آن فضـای آشـفته و ناساز رو به اصـلاح و بازسـازی دارد (Hatz, 2011: 7)؛ بنابراین، می‌توان گفت ابتدا ازآن‌جهـت کـه مـوزه خود فضایی عادی، همچون سایر فضاها است، کارکرد خلقِ مکان واقعی دارد؛ یعنی فی‌نفسـه وجـود دارد و به‌منظور سـاخت فضـاهای جدیـد دچـار بازسـاخت می‌شود. فضایی که دقیقاً به‌اندازهٔ یک فضای فیزیکـال و واقعی منظم، طبقه‌بندی‌شـده و دقیـق اسـت. یعنـی درعـین‌حـال، بـه همـان انـدازه «بـه بـدمنظری، درهم‌ریختگی، نامنظمی و بدسـاختی همـهٔ فضـاهای واقعـی دیگـر اسـت» (Foucautl, 1986: 26)؛ امـا درعین‌حال ازآن‌جهـت کـه بخشـی از فضـای واقعـی بزرگ‌تر اسـت و در رابطـه‌ای تقـابلی بـا آن خـود را عرضه می‌کند، کارکرد خلق مکان وهمی دارد. به‌واقع، موزه بخش و نهادی از یـک فضـای بـزرگ‌تـر یعنـی جامعه و یا در نگاهی فراخ‌تر، بخشی از جهان و تاریخ است که می‌تواند فضایی از تـوهم بیافرینـد و فضـای واقعی را که در مکان دیگر و متعلق بـه زمـانی دیگـر است، منعکس کند؛ نـوعی فضـای وهمـی، نسـخه‌ای واهی از زندگی یا طبیعت بشر که نه خودِ واقعیت که بازتابی از آن را در معـرض دیـد قـرار داده اسـت. در چنـین حـالتی مـوزه همچـون ظرفـی حـاوی اشـیای مختلف، نمایشگر چندین فضای نـامرتبط و نامـألوف از جغرافیاهـای متعـدد شـده اسـت کـه درنتیجـهٔ آن بازدیدکننده را با واقعیـات و تجربـه‌هـای متفـاوت بـا آنچه در فضاهای آشنای پیرامونی خود داشته، مواجـه می‌کند؛ به‌نوعی خلق فضایی غیرواقعـی کـه واقعیـت فضایی واقعی است. بـه‌ایـن‌معنـا، ذهـن و بـدن‌هـای بازدیدکنندگان در دام فضـای بخـش‌بنـدی‌شـده و در شبکه‌ای از تصورات، نشانه‌ها و نمادها قرار می‌گیرند. این بدن‌ها بیرون از خودشان جابه‌جا، منتقل و تخلیـه می‌شوند (Lefebvre, 1991: 98)؛ بنـابراین، در مـوزه همواره یک تبادل بین بازدیدکننده، فضا و قطعـه‌هـای بصری رخ می‌دهد که او را در مرز واقعیـت و تـوهم، معلق نگه می‌دارد. درواقع، موزه با ایجـاد دگرجاهـای ذهنی موجب تحمیل دیدگاه و القای باوری خاص بر ذهن مخاطب و استقرار کنترل‌شـدهٔ دانـش مـی‌شـود؛ یعنـی چـون فضـایی هدفمنـد، بسـتر رویـدادهای ازپیش‌تعریف‌شـده مـی‌شـود و توأمـان مبـین نظـامی می‌گردد که به‌مدد شبکه‌ای از تصـورات، افـراد را بـه ابژه‌ای مطیع با امکان فعلیت قـدرت انضـباطی تبـدیل می‌کند. شـاید بتـوان گفـت بـین ایـن ویژگـی مـوزهٔ هتروتوپی و توصیف فوکـو از «کشـتی دیوانگـان» در کتاب *تاریخ جنون* شباهت‌هایی وجود دارد. از سـویی در گسترهٔ تخیـل و ادبیـات دورهٔ رنسـانس بـه‌عنـوان موضوعی تازه و با مضمونی اسطوره‌ای ظاهر می‌شـود و از دیگر سو شرحی از کشتی واقعی و موجود است

که دیوانگان را از شهری به شهر دیگر حمل کرده و به‌ویژه در آلمان و اغلب شهرهای اروپا رایج بوده است (فوکو، ۱۳۸۸: ۱۳-۱۲). ازنظر فوکو، سفر مبهم دیوانگان هم مرزبندی و هم گذر مطلق را نشان می‌دهد که هم «واقعی است و هم خیالی». این فضا (آب، دریانوردی و کشتی) هم زندان و هم گذرگاه است. «آب همه‌چیز را با خود می‌برد و افزون بر آن تطهیر می‌کند، دریانوردی انسان را تسلیم سرنوشت نامعلوم می‌کند و انسان با نشستن در کشتی به‌سوی دنیای دیگر می‌رود و هنگام به‌ساحل‌نشستن، باز گویی از دنیای دیگر می‌آید» (همان: ۱۶). این ابهام فضایی همانند موزه، گویای فضایی بی‌ثبات‌کننده است که در آن آدمی از نشانگان معمول زندگی دور افتاده و یا بیرون انداخته شده است و همچون مسافری تمام‌عیار در سفر و گذر به سرزمین‌های ناشناخته است؛ یک مسافر و هتروتوپیای واقعی که با ایجاد اختلال و توهم، گنجینه‌ای از خیال را به ارمغان می‌آورد. فارغ از تعریف فوکو از موزهٔ هتروتوپی، دیگر ویژگی‌های هتروتوپیایی موزه نیز قابل‌تبیین است یعنی وابسته به

اصل اول

که فوکو همهٔ هتروتوپیاها را در دو گروه تقسیم می‌کند: ۱. هتروتوپیای بحران، فضایی مصون، مقدس و ممنوعه که به افراد بحران‌زده، جداشده از جامعه و اغلب در جوامع اولیه اختصاص دارد؛ ۲. هتروتوپیای انحراف، معادل مدرن هتروتوپیای بحران، فضایی که افراد غیرعادی را از فضای اجتماعی معمولی حذف و با یک نظم فضایی درونی تحت انقیاد قرار می‌دهد، اما فقط به فضاهای تأدیبی محدود نمی‌شود و فضاهایی که با منطق فضایی خود، نظم معمول را مختل می‌کنند نیز در بر می‌گیرد (تانکیس، ۱۳۸۸: ۲۰۸). موزه نیز می‌تواند نوعی هتروتوپیای انحراف یا هنجار گریز به شمار آید؛ زیرا از سویی، فضایی است که افراد غیرعادی را تحت انقیاد درمی‌آورد، همان‌طور که بنت (ملهم از فوکو) نیز اشاره می‌کند: زندان و موزه هر دو در دورهٔ تاریخی یکسانی (قرن نوزدهم) متولد شده‌اند و درنتیجه هردو نظارت انضباطی مشابهی را به کار می‌گیرند؛ درحالی‌که تولد زندان اجازه داد مجازات از صحنهٔ عمومی حذف شود، موزه ازطریق توانایی خود امکان کنترل یک جمعیت بی‌ثبات را به‌صورت «یک جمعیت منظم و در حالت ایدئال، خودتنظیم‌گر» فراهم آورد (Bennett, 1995: 99). به‌نوعی عملکرد موزه‌ها را تنظیم رفتار اجتماعی ازطریق ایجاد بدن‌های مطیع قلمداد کرده است؛ چراکه موزه در تلاش برای تزریق احساسی از خودانضباطی و درونی‌کردن ارزش‌های بهنجار نه‌فقط برای آدم‌های پست و منحرف که در میان انبوه جمعیت نیز بوده است. درواقع، موزه‌ها در حکم «اصلاح‌طلبان بی‌احساس» در خدمت دولتی قلمداد می‌شدند که تلاش می‌کرد اخلاق و آداب‌ورسوم مردم را متمدن سازد، از آشوب (که در آن زمان معمول بود) جلوگیری کند و گزینه‌ای امن و لذت‌بخش در مقایسه با بارها فراهم کند؛ به‌منزلهٔ پادزهری برای دائم‌الخمری مردان سست‌اخلاق طبقهٔ کارگر که آنها را به نحوهٔ رفتاری متمدنانه وامی‌داشت (همان: ۲۰). یعنی به‌منظور خلق سوژهٔ مفیدتر و متمدن‌تر بود که هنجارهای جامعه ازطریق تربیت و آموزش در موزه ترویج یافت؛ بنابراین، موزهٔ مدرن به‌عنوان فرمی از فضا که برای رخنه‌کردن و آموزش‌دادن، طراحی شده است، یکی از نمودهای جامعهٔ انضباطی به شمار می‌رود. از سوی دیگر، موزه همواره در حال انتخاب است که چه اشیایی را گردآوری کند و به نمایش بگذارد، چطور آنها را به یکدیگر مرتبط و روایت کند

و از این طریق همواره در حال نظم‌بخشی بـه تـاریخ، جغرافیا، هنـر و علـوم مختلـف اسـت تـا از دل ایـن بی‌نظمی نظم، روایت و دانشی جدید به وجـود آورد. درواقع، موزه با فراهم‌آوردن محیطی جدید برای آثار، اجازه می‌دهـد آنهـا بـه‌گونـه‌ای بـازآرایی شـوند کـه به‌راحتی برای مقاصـد جدیـد اسـتفاده شـوند و ایـن بخشی از برنامهٔ دولت برای بازسازی هنجارهای کلـی رفتار اجتماعی است (همـان: ۶؛ رز، ۱۳۹۸: ۳۲۰). بـه این برداشت، موزه به‌منزلهٔ ابزاری برای برنامـه‌ریـزی، آمـوزش و مـدیریت اجتمـاعی، بـه‌نحـوی اشـیا را جمع‌آوری می‌کنـد کـه مجسـم‌کننـدهٔ شـیوهٔ زنـدگی گروه‌های اجتماعی معین و ایجادکننـدهٔ روایـت‌هـا و ارزش‌ها به‌نفع قدرتمندان باشد. به‌عـلاوه، اسـتفاده از فراغت و سرگرمی در موزه به‌مثابهٔ فضایی لذت‌بخش نیز، به همان اندازهٔ استفاده از زنـدان، آمـوزش و... بـا هدف تمرین ذهن و بدن، تضمین مـی‌کنـد کـه افـراد همچنان وظایف اقتصادی و اجتماعی‌شان را به همـان شکل موردتأیید قبـل ادامـه دهنـد (ژیلنیـتس، ۱۳۹۴: ۱۶۰). همچنین منوط به

اصل پنجم

که فوکو سلسله‌مراتب دسترسی به هتروتوپیـا را از فضاهای عمومی متمایز می‌کند، به‌نحوی کـه در عـین نفوذپذیری، قابلیت ورود و خروج آزادانـه نداشـته و ورود به آن اجباری و یا مستلزم اعمال ویژه‌ای اسـت، موزه مـی‌توانـد یـک هتروتـوپی قلمـداد شـود؛ زیـرا دسترسی به موزه‌ها نیز متضـمن سـامانه‌ای از ورود و خروج است. درواقع، کنترل ورودی‌ها، فضای موزه و خروجی‌ها مصداق بارزی از ایزوله‌بودن آن بـه شـمار می‌رود؛ چراکه آنهـا مسـتلزم قواعـد نظـم، تقسـیمات فضایی و ضوابط اجرایی خودشان هسـتند. سـاختمان موزه همواره محصور و دارای شرایط ویژه برای ورود بوده که علاوه بر محدودیت مالکیت یعنی خصوصـی یا عمومی‌بودن، محدودهٔ زمانی خاصـی را نیـز شـامل می‌شود. یعنی در روزها و ساعت‌های خاصـی امکـان بازدیـد وجـود دارد. همچنـین، عبـور از آن مسـتلزم رعایـت قـوانینی همچـون خریـداری بلیـت و همراه‌نداشتن دوربین، خوراکی و... اسـت. عـلاوه بـر این، ورود به موزه به‌منزلهٔ پذیرفتن وضعیتی متفـاوت است و شخص را در موقعیتی خاص قـرار مـی‌دهـد. این فضا مستلزم میثاق‌هایی دربـارهٔ صـدا و سـکوت، خویشـتن‌داری و توجـه اسـت کـه توانـایی فـرد در نزدیک‌شدن، لمس‌کردن، عکاسی و فیلم‌برداری از آثار را محدود می‌کند. این موضوع به چنـد شـیوه اعمـال می‌شود: اشیا در ویترین‌ها گذاشته می‌شوند، جلو آنهـا طنـاب یـا زنجیـر کشـیده مـی‌شـود و مراقبـان، بازدیدکنندگان را می‌پایند که درنتیجه آن سوبژکتیویته و بازدیدکننده‌ای که به‌جای لمس، نگاه می‌کنـد تولیـد می‌شود (رز، ۱۳۹۸: ۳۳۸). مضاف بر ایـن، بـا وجـود آزادی نسـبی در سـرعت و حرکـت بازدیدکننـده کـه درنگ و توقف در طول مسیر را امکان‌پـذیر مـی‌کنـد، وی همچنان باید براساس مسیر و سناریویی که مـوزه در نظر گرفته است، گردش و بازدیـد خـود را انجـام دهـد. در طـی ایـن فراینـد، همـواره فـرد ازطریـق دوربین‌ها، مـأموران و راهنمایـان مـوزه در نظـارت و کنترل سراسری قرار دارد. یعنی جنبـه‌هـای بصـری و فضایی موزه با توجه به طراحی معماری آن اغلب بـه نظارت بر بازدیدکننـده تأکیـد دارد. چیـزی شـبیه بـه معماری سراسربین کـه فوکـو اشـاره مـی‌کنـد «در آن سوژه همواره دیده می‌شود؛ بـی‌آنکـه هرگـز ببینـد و دیگران نظارت می‌کنند؛ بی‌آنکه هرگـز دیـده شـوند»، در این حالت فرد از رؤیت‌پذیری خود، آگاه اسـت و درست رفتار می‌کنـد و بـراین‌مبنـا بـه خـود انضـباط می‌دهد؛ حالتی که عملکرد خودکار قدرت را تضـمین

می‌کند (فوکو، ۱۳۷۸: ۲۵۰)؛ بنابراین، برای برقراری شرایط و انتظام موردنظر موزه ضمن آنکه رموز خاصی استتار می‌شود، «حالت طبیعی» فضایی ظاهر خود را حفظ می‌کند (تانکیس، ۱۳۸۸: ۲۰۹) و ورای نظم ظاهری، نمادی از تحمیل فراگیر انضباط و کنترل به شمار می‌آید. درواقع، در میان این فضای مسلط، یک عمل ذاتی قدرت وجود دارد که ازطریق عملکرد رویه‌ها به‌دنبال محدودسازی، تنظیم و کنترل حرکت‌ها، انتخاب‌ها، رفتارها و نظایر آن با آرایش فضایی آنهاست. به‌علاوه، اینکه بازدیدکننده می‌داند دیگر بازدیدکنندگان در حال دیدنش هستند نیز موجب تنظیم رفتار اجتماعی در موزه و عملکرد خودکار قدرت می‌شود (رز، ۱۳۹۸: ۳۴۲). بدین‌گونه شاید بتوان گفت ایزوله‌بودن هتروتوپیا در خدمت چنین نظامی از مراقبت واقع شده است.

اصل هفتم

به‌زعم نگارندگان، توضیحات شش‌گانهٔ موزه به‌عنوان هتروتوپی که ذکر آن رفت، می‌تواند گویای «هتروتوپیای معماری» در پیوند با مناسبات قدرت باشد؛ اما شاید نتواند آنچه را که موزه بوده و هست، کامل ارائه دهد؛ بنابراین، بهتر است موزهٔ هتروتوپی را وابسته به «هتروتوپیای متنی» نیز در نظر گرفت. این مؤید این نکته خواهد بود که موزه فقط اشیای متفاوت از فضاهای مختلف را نشان نمی‌دهد؛ بلکه نمایانگر اشیا در تفاوت آنها با نظم‌های مفهومی است که به‌طور معمول آن اشیا درک می‌شوند. موزه یک هتروتوپی متنی است؛ به‌این‌دلیل که نوع عمیق‌تری از تفاوت را ارائه می‌دهد: تفاوت بین اشیا و مفاهیم. درواقع، آنچه هر موزه در شکل‌های مختلف به نمایش می‌گذارد، تفاوت ذاتی تفسیر است و تفسیر رابطهٔ بین چیزها و کلماتی است که برای توصیف آنها استفاده می‌شود. موزه‌ها نیازی به متن ندارند و گاهی تفسیر ضمنی و پنهان است؛ اما بدون تفسیر، بدون نشان‌دادن رابطه‌ای بین اشیا و ساختارهای مفهومی، یک نهاد موزه نیست. به‌این‌معنا موزه فضایی است که تفاوت ذاتی محتوای آن یعنی تفاوت بین چیزها و کلمات یا بین اشیا و ساختارهای مفهومی، در آن تجربه می‌شود. درواقع، موزه آنچه فوکو «فضای بازنمایی» می‌نامد، نیز هست (فوکو، ۱۳۹۳: ۲۳۹)؛ فضای بازنمایی که هتروتوپی است و تفسیر و بازنمایی ذاتی آن است. بازنمایی به‌زعم فوکو، فضای بین اشیا و روش‌های تصورکردن آنهاست و تفسیر در موزه شیوه‌ای است که اشیا را به‌صورت مفهومی توضیح می‌دهد. حال با توجه به اینکه مفهوم محصول خرد و عقلانیت انسان است، تردیدهای زیادی دربارهٔ کفایت این مفاهیم در رابطه با اشیا به وجود می‌آید و فاصله یا شکافی بین ذهن و جهان، مفهوم و چیز باز می‌شود؛ گسست معرفتی که در تحولات فکری اواسط قرن هفدهم آشکار شده و فوکو در نظم اشیا توصیف می‌کند؛ بنابراین، به ارائهٔ نظریه‌ای از بازنمایی نیاز است که کاربرد مفاهیم را در جهان توجیه کند. بر همین قرار، ازنظر فوکو آنچه در قرن هفدهم جدید بود، همین مسئلهٔ بازنمایی است که در همهٔ زمینه‌های دانش وارد می‌شود و آنها را دگرگون می‌کند. یعنی اگر تاریخ تا قبل از این، ساخت یکپارچهٔ همهٔ چیزهای دیدنی در اشیا و در نشانه‌هایی بود که کشف‌شده بودند یا در اشیا قرار داشتند (نشانه‌ها جزئی از اشیا بودند)، در قرن هفدهم آنها به شیوه‌های بازنمایی بدل شدند؛ ازاین‌رو، «تاریخ طبیعی جای خود را در شکافی پیدا می‌کند که اکنون بین اشیا و کلمات باز شده است؛ شکافی خاموش، عاری از تمام رسوبات کلامی و بااین‌حال مفصل‌بندی‌شده برطبق اجزای بازنمایی، آن اجزای مشابهی که اکنون

می‌توانند بدون مانع نام‌گذاری شوند» (همان: ۲۳۹-۲۳۸). درواقع، در این قرن تاریخ طبیعی امکان دیدن آن چیزی است که می‌تواند گفته شود؛ اما آن چیزی که اگر اشیا و کلمات در بازنمایی با هم مرتبط نمی‌شدند، گفته یا دیده نمی‌شد.

به این برداشت، اگرچه مجموعه‌ها و نمایش اشیا قبل از قرن هفدهم نیز وجود داشته، «فضای بازنمایی» از این قرن و بیشتر در دورهٔ مدرن بسط داده شده است و نهادی را ممکن ساخته که اشیا را تفسیر می‌کند؛ مؤسسه‌ای که راه‌های درک مفهوم اشیا را به نمایش می‌گذارد؛ یعنی موزه، که ازجمله «اسناد» این دورهٔ تاریخی به شمار می‌رود. این واقعیت که موزه‌های اولیه مجموعه‌های خود را بدون کلام و با برانگیختن کنجکاوی به نمایش می‌گذاشتند، گواه این است که تفسیر از ابتدا به اصل آنها تبدیل شده بود. موزه‌ها از آغاز تا امروز نه‌تنها اشیا را ارائه می‌کنند، بلکه شیوه‌های ارتباط اشیا با کلمات، نام‌ها و مفاهیم را نیز به نمایش می‌گذارند. درواقع، آنها سیستم‌های بازنمایی را نشان می‌دهند. یعنی موزه دستخوش تغییرات تاریخی شده و اشکال مختلفی به خود گرفته؛ اما آنچه در اینجا متفاوت است، نحوهٔ نمایش موزه‌ها به‌عنوان فضاهای بازنمایی برای مردم است (Lord, 2006: 6). موزهٔ قرن هفدهم و هجدهم در ارائهٔ تقریبا بدون تفسیر متنی برای اشیا و یا نظمی که آنها را به هم نزدیک می‌کند، بازدیدکننده را ملزم می‌کند تا دربارهٔ ترتیب اشیای ارائه‌شده و مناسب‌بودن آن با فراوانی طبیعت تأمل کند. همچنین، از بازدیدکننده دعوت می‌شود فقط به‌صورت ضمنی به رابطهٔ واقعی نظم مفهومی با اشیا و سایر موارد فکر کند. نمایش‌ها با متن بسیار که در موزه‌های قرن نوزدهم و درنتیجه تعلیم و تربیت و تغییرات جامعه‌شناختی و سیاسی در ایدهٔ موزه به وجود می‌آید، به‌طورکلی این نیاز را برطرف نمی‌کند؛ بلکه به‌سادگی آن را متفاوت ارائه می‌دهد. درواقع، نمایش موزهٔ قرن نوزدهم در ارائهٔ نظم و ترتیب امور تعلیمی است و جای کمی برای اعتراض به مقام نظارت وجود دارد؛ اما همچنان از بازدیدکننده خواسته می‌شود تا نه دربارهٔ ترتیب اشیا که دربارهٔ صحت آن نظم تأمل کند. پس موزهٔ قرن نوزدهم هنوز یک فضای بازنمایی است. این در حالی است که امروزه با افزایش شناخت محدودیت‌های مدل تعلیمی و یادگیری فراگیر اجتماعی و فرهنگی که یک هدف اصلی برای موزه‌ها است، بسیاری از بازنمایی‌های موزه صریحا بازدیدکنندگان را تشویق می‌کنند تا به نحوهٔ ارتباط اشیا با مفاهیم و اینکه آیا ممکن است در غیر این صورت تعبیر شوند، توجه کنند. با کاهش متن و قراردادن اشیا به‌ترتیب غیرمنتظره در موزه‌های پست‌مدرن، روش‌های مختلفی برای ارتباط چیزها و مفاهیم ایجاد می‌شود و بازدیدکنندگان از مهارت‌های تفسیری خود استفاده می‌کنند تا نمایش‌ها را برای خود معنادار سازند و آثار را به چیزهای دیگری مرتبط کنند (جنویز، ۱۳۹۸: ۴۴۱)؛ همان‌گونه که هوپر-گرین هیل، در توصیف خود از «پست موزه» نشان می‌دهد که چگونه موزه‌ها به‌طور فزاینده‌ای اجازهٔ شنیدن صدای چندگانه را می‌دهند و تفسیرهای جمع را تشویق می‌کنند (Hooper-Greenhill, 2000: 62-140). براین‌اساس، ازآنجاکه موزه سیستم‌های استفاده از مفاهیم را بر روی اشیا نشان می‌دهد و فضایی برای ارائه و تأمل بر رابطهٔ مفاهیم و اشیا است، می‌توان گفت موزه‌ها فقط در ارتباط با اشیا نیستند؛ بلکه مربوط به بازنمایی نیز می‌شوند؛ بنابراین، درک موزه به‌عنوان فضای بازنمایی، درک آن به‌عنوان هتروتوپی را آشکارتر می‌کند؛ یعنی موزهٔ فوکو

به‌عنوان یک فضای تفاوت و یک «فضای بازنمایی» قابل‌تعریف است.

در نگاهی وسیع‌تر به تعریف فوکو از هتروتوپی در کتاب *نظم اشیا*، او آن را به‌طورکلی به‌عنوان تفاوتی که نظم زبان را از بین می‌برد تعریف می‌کند. «هتروتوپی‌ها نگران‌کننده هستند؛ احتمالا به‌این‌دلیل که مخفیانه زبان را تضعیف می‌کنند، نام‌گذاری این‌وآن را غیرممکن می‌کنند و نام‌های شایع را ضایع می‌کنند؛ زیرا آنها «**نحو» را از قبل نابود می‌کنند و نه‌تنها نحوی که ما با آن جمله‌ها را می‌سازیم، همچنین آن نحو کمتر آشکار که باعث می‌شود کلمات و اشیا به هم نزدیک شوند**» (فوکو، ۱۳۹۳: ۱۶). براین‌اساس، هتروتوپیا رابطهٔ بین کلمات و چیزها را تضعیف می‌کند و شکاف بین آنها را به‌عنوان یک فضا حفظ می‌کند. به‌عبارت دیگر، هتروتوپی‌ها فضاهای اختلاف کلمات و اشیا هستند و ازطریق حفظ این اختلاف، می‌توان سیستم‌های بازنمایی را به‌صورت احتمالی نشان داد؛ بنابراین، ازآنجاکه موزه یک فضای بازنمایی نیز هست، مشکل ارتباط کلمات و اشیا را به نمایش می‌گذارد و «زبان را تضعیف می‌کند» و از این طریق نوعی تحلیل گفتمان را نیز انجام می‌دهد. یعنی با نمایش سیستم‌های بازنمایی، مجموعه قوانینی را که برای اتصال کلمات و اشیا به یکدیگر استفاده می‌شوند، آشکار می‌کند. درواقع، در اینجا گفتمان‌ها گروهی از کلمات نیستند که به چیزها اشاره می‌کنند؛ بلکه قواعدی هستند که کلمات و اشیا را قادر می‌سازند تا به‌هم‌چسبیده و مرتبط باشند. آنها سیستم‌های بازنمایی بین کلمات و چیزها هستند. هدف از تحلیل گفتمان هم آشکارکردن این قواعد، سیستم‌های بازنمایی و تعیین روش‌های احتمالی نظم امور است. همان‌طور که فوکو اشاره دارد، ازطریق تحلیل گفتمان «هم‌آغوشی ظاهرا سفت‌وسخت کلمه‌ها و چیزها ش ل می‌شود و مجموعه‌ای از قواعد گفتمانی آزاد و آشکار می‌گردد» (فوکو، ۱۳۹۸: ۷۵). براین‌اساس، موزه می‌تواند برای مقاومت، زیرسؤال‌بردن و غلبه بر روابط قدرت که در طول تاریخ براساس آنها ساخته شده است نیز عمل کند. بر همین مدار است که فوکو موزه را «رشته‌ای که ممکن است ما را با روشنگری متصل کند» می‌نامد (Foucautl, 1984: 42)؛ زیرا دارای آن ارزش‌های روشنگری است که عملکرد انتقادی را نیز برجسته می‌کند. در انتها با توجه به مطالب مذکور، ویژگی‌های هتروتوپی موزهٔ وابسته به ساختار قدرت در (جدول ۱) مشخص شده است.

جدول ۱. ویژگی‌های موزهٔ هتروتوپی در ارتباط با ساختار قدرت (مأخذ: نگارندگان)

هتروتوپیا	اصل بنیادین	ویژگی موزه	ارتباط با ساختار قدرت
معماری	اول	هتروتوپیای انحراف	قدرت انضباطی
	دوم	فضای چندکارکردی	استقرار کنترل‌شدهٔ دانش
	سوم	فضای چندگانه	استقرار کنترل‌شدهٔ دانش، قدرت انضباطی
	چهارم	هتروکرونیا	استقرار کنترل‌شدهٔ دانش
	پنجم	فضای ایزوله و نفوذپذیر	قدرت انضباطی
	ششم	فضای واقعی و خیالی	قدرت انضباطی
متنی	هفتم	فضای بازنمایی	قدرت‌ـمقاومت

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر، هتروتوپیا به‌عنوان یکی از انگاره‌های فضایی فوکو درجهت تحلیل روابط قدرت درزمینهٔ هدایت مکان‌ها، بررسی شد و موزه در هیئت یک هتروتوپی (معماری و متنی) نمایان شد که علاوه بر دوام و قوام شش اصل اولیهٔ معرف یک هتروتوپیا که قدرت انضباطی و استقرار کنترل‌شدهٔ دانش را بازتاب می‌دهند، اصل هفتمی را نیز در جایگاه مقاومت در بر گرفت. بر این مدار، ابتدا موزه در حکم هتروتوپی معماری، یک هتروکرونیا است که روایت‌گر گفتمانی تاریخی یا «تاریخ کل» است و به وحدت‌ها و تداوم‌هایی متعهد است که فوکو در پی رد آنها است. یعنی موزه به‌دنبال ارائهٔ یک حقیقت نهایی است؛ درصورتی‌که فوکو وجود چنین حقیقتی را رد می‌کند و آن را صرفاً یک تفسیر خاص از بی‌نهایت تفسیر می‌داند که ارادهٔ معطوف به قدرت درجهت استقرار کنترل‌شدهٔ دانش، عرضه کرده است. براساس دومین اصل، موزه فضایی چندکارکردی است که فوکو آن را ناشی از گفتمان‌های غالب در دوره‌های متفاوت می‌داند و خود موجبات استقرار کنترل‌شدهٔ دانش را در اعمال قدرت به وجود می‌آورد؛ بنابراین، موزه در این حالت با ارائهٔ دانش و عقلانیتی خاص و ازپیش‌تعیین‌شده، تفکر و رفتار را هدایت می‌کند. برمبنای سومین اصل، موزه در حکم عرصه‌ای چندگانه، چندین مکان را در یک فضا عرضه می‌دارد و با قرارگیری جاهای متفاوت و ضدونقیض درون یک موقعیت فضایی واقعی، بازتاب‌دهندهٔ جهان به‌گونه‌ای نمادین می‌شود و از این طریق، بازدیدکنندگان را دستخوش تجربه‌ای متفاوت از واقعیات می‌کند که بر همین بنیان نقش دوگانهٔ واقعی و وهمی آن نیز در ارتباط با سایر فضاها و منوط به اصل ششم آشکار می‌شود؛ بنابراین، وابسته به این دو ویژگی، موزه با ایجاد دگرجاهای ذهنی موجب تحمیل دیدگاه و القای باوری خاص بر ذهن مخاطب و استقرار کنترل‌شدهٔ دانش می‌شود. یعنی چون فضایی هدفمند، بستر رویدادهای ازپیش‌تعریف‌شده می‌شود و توأمان مبین نظامی می‌گردد که به‌مدد شبکه‌ای از تصورات، نشانه‌ها و نمادها هدایت ذهن و بدن افراد را به دست می‌گیرد و به ابژه‌ای مطیع با امکان فعلیت قدرت انضباطی تبدیل می‌کند. براساس اصل اول نیز موزه، هتروتوپیای انحراف و نمودی از جامعهٔ انضباطی است. یعنی با کاربرد شیوه‌های مراقبت ازجمله همگون‌سازی افراد، بهنجارسازی و نظارت فراگیر درنهایت به رام‌کردن بدن می‌انجامد. درواقع، موزه می‌کوشد اخلاق و آداب‌ورسوم مردم را متمدن سازد و فضایی امن و لذت‌بخش فراهم کند. مضاف بر این، جمع‌آوری و بازآرایی اشیا در موزه به‌گونه‌ای است که هنجارهای کلی رفتار اجتماعی و ارزش‌ها را به‌نفع قدرتمندان بازسازی می‌کند و از این طریق، موجب تغییر یا جهت‌دهی رفتار افراد می‌شود و روند ابژه‌سازی سوژه را شکل می‌دهد. در همین راستا و مطابق با اصل پنجم، موزه فضایی ایزوله و درعین‌حال نفوذپذیر است که دسترسی و گردش در آن وام‌دار سلسله‌مراتب خاصی است و ورای نظم ظاهری، نمادی از تحمیل فراگیر انضباط، کنترل حرکت‌ها، انتخاب‌ها و رفتارها است. یعنی در میان این فضای مسلط، یک عمل ذاتی قدرت وجود دارد که در خدمت چنین نظامی از مراقبت واقع شده و نمود ایزوله‌بودن موزه است. قدرت انضباطی که در عین نامرئی‌بودن همه‌جا حاضر است و حتی مسئولین کنترل را نیز نظارت می‌کند و بیشتر بر نوعی توزیع تنظیم‌شدهٔ بدن‌ها و نگاه‌ها استوار است. علاوه بر این، با درنظرگرفتن موزه به‌مثابهٔ هتروتوپی متنی، می‌توان

اصل هفتم را به اصول شش‌گانه افزود که براساس آن، موزه نمایانگر تفاوت اشیا با نظم‌های مفهومی است که به‌طور معمول آن اشیا درک می‌شوند و از این طریق نوع عمیق‌تری از تفاوت را ارائه می‌دهد. یعنی تفاوت بین اشیا و مفاهیم و درنتیجه افزوده بر فضای هتروتوپی، در حکم فضای بازنمایی، شیوه‌های ارتباط اشیا با کلمات، نام‌ها و مفاهیم را نیز به نمایش می‌گذارد. این درک از موزه، فهم آن به‌عنوان هتروتوپی را آشکارتر می‌کند و از سوی دیگر ازآنجاکه هتروتوپیا رابطهٔ بین کلمات و چیزها را تضعیف می‌کند و شکاف بین آنها را به‌عنوان یک فضای اختلاف حفظ می‌کند، می‌تواند مشکل ارتباط کلمات و اشیا را به نمایش بگذارد و از این طریق نوعی تحلیل گفتمان انجام دهد. براین‌اساس، موزه با آشکارکردن قواعد حاکم بر روابط کلمات و چیزها می‌تواند برای مقاومت و غلبه بر روابط قدرت نیز عمل کند.

منابع

تانکیس، فرن (۱۳۸۸). *فضا، شهر و نظریهٔ اجتماعی*. ترجمهٔ حمیدرضا پارسی و آرزو افلاطونی. انتشارات دانشگاه تهران.

جنویز، هیو ه (۱۳۹۸). *فلسفهٔ موزه برای قرن بیست‌ویکم*. ترجمهٔ کورس سامانیان و مریم الماسی. انتشارات حکمت.

دریفوس، هیوبرت ال (۱۳۸۴). *میشل فوکو، فراسوی ساختارگرایی و هرمنوتیک*. ترجمهٔ حسین بشیریه. نشر نی.

رز، ژیلیان (۱۳۹۸). *روش و روش‌شناسی تحلیل تصویر*. ترجمهٔ سیدجمال‌الدین اکبرزاده جهرمی. نشر پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات؛ مرکز پژوهش و سنجش افکار صداوسیما.

ژیلنیتس، آندژی (۱۳۹۴). *فضا و نظریهٔ اجتماعی*. ترجمهٔ محمود شورچه. انتشارات پرهام نقش.

شورچه، محمود (۱۳۹۴). *فوکو، فضا و برنامه‌ریزی*. نشر پرهام نقش.

غلامحسین‌زاده، غریب‌رضا (۱۳۸۷). *میخائیل باختین: زندگی، اندیشه‌ها و مفاهیم بنیادین*. نشر روزگار.

فونتانا جیوستی، گوردانا (۱۳۹۶). *فوکو برای معماران*. ترجمهٔ احسان حنیف. نشر کتاب فکر نو.

فوکو، میشل (۱۳۷۸). *مراقبت و تنبیه، تولد زندان*. ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهاندیده. نشر نی.

-------- (۱۳۸۸). *تاریخ جنون*. ترجمه فاطمه ولیانی. انتشارات هرمس.

-------- (۱۳۹۳). *نظم اشیا: دیرینه‌شناسی علوم انسانی*. ترجمهٔ یحیی امامی. نشر پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

-------- (۱۳۹۸). *دیرینه‌شناسی دانش*. ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده. نشر نی.

گات، بریس. لوپس، دومینیک مک آیور (۱۳۸۴). *دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی*. ترجمهٔ صانعی دره‌بیدی و دیگران. انتشارات فرهنگستان هنر.

هیلیر، جین (۲۰۱۱). سایه‌های قدرت: حکایت دوراندیشی در برنامه‌ریزی کاربری زمین. ترجمهٔ کمال پولادی. نشر جامعهٔ مهندسان مشاور ایران.

Arrr T ())))))))‘Vll rr y sssss s sss mmṁ in T. Adorno, *Prisms*, trans. S. and S. Weber, 175-85, Cambridge, MA: MIT Press.

Benjamin, W. (1982) Unpacking my Library: A Talk about Book Cll lcctigg i *Illuminations*, pp. 59-67, Fontana, London.

Bennett, T. (1995). *The Birth of the Museum*, London: Routledge.

Crosby, N. (2016). *In Search of Heterotopia: Immersive Experiences in the Museum*.

Hatz, G. (2011). The struggle to belong Dealing with diversity in 21st century urban settings. *Paper distributed at the InterRC21 conference 2011 Session*, 3-9.

Hooper-Greenhill, E. (2000). *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London: Routledge.

J ()))))) Urr vvll ligg llllll l' different spaces. *History of the human sciences*, 19(4),75-90.

Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. trans. D. Nicholson-Smith, Oxford: Blackwell.

----------. (2003). *The Urban Revolution*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Lord, B. (2006). llllll l' meeemm difference, representation, and genealogy. *museum and society*, 4(1), 1-14.

Merleau-Ponty, M. (1993). Indirect Language and the Voices ff lll ccc'' trsss RCC McCleary, in G. A. Johnson (ed.) *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 76-120, Evanston: Northwestern University Press.

Sauvage, A. (2010). To be or not to be colonial: Museums facing their iiii ii ti'''' . *Culturales*, 6(12), Mexicali jul./dic. versión On-line ISSN 2448-539Xversión impresa ISSN 1870-1191.

Master's Theses. CENTRAL WASHINGTON UNIVERSITY.

Foucault, M. ())))))))aaa tiillllll lgtt mmmtt '' trans. C. Porter, in P. Rabinow (ed.), *The Foucault Reader*, 32-50, New York: Pantheon.

----------. (1986). Of Other Spaces. Translated by: Jay miskowiec.Diacritics, 16(1), USA: John Hopkins University Press.pp.22-27.

----------. ([1976] 1990). *The history of sexuality*, vol. 1: The will to knowledge. New York, NY: Random House.

Findlen, P. (1989). The Museum: its Classical Etymology and Renaissance Genealogy. *Journal of the History of Collections*, Berkeley; Los Angeles, 1(1), 59-78.

Francis, E. (2018). *Mieeel llllll l' ccccttt of heterotopia and postcolonial artistic responses to museum spaces*, Practice-Related PhD Thesis, Slade School of Fine Art UCL.

Hetherington, K. (1997). *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering*. London: Routledge.

----------. (2011). Foucault, the museum and the diagram. *Sociological Review*, 59(3), 457-475.

Hirst, P. (2005). *Space And Power*. Cambrdge: Polity Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی