

مطالعه نسبت هنر با پروبلماتیزه کردن در اندیشه‌های میشل فوکو

محمدعلی عبدالمحمدی^۱، نادر شایگان فر^۲

چکیده: پروبلماتیزه کردن مفهومی مهم در اندیشه‌های فوکو است که در سرتاسر تحلیل‌های تاریخی او نقش اساسی دارد. او پروبلماتیزه کردن را تفسیر خاصی از نشانه‌ها می‌داند. از سوی دیگر، او در تحلیل‌های خود، اهمیت هنر در تفسیر تاریخ را هم سطح با دیگر حوزه‌ها قرار می‌دهد. مسئله اصلی پژوهش حاضر این است که پروبلماتیزه کردن 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 رابطه هنر با این مفهوم مورد مذاقه قرار گرفت. نتیجه حاصل شده اینگونه بود که فوکو به دو معنا مفهوم پروبلماتیزه کردن را استفاده می‌کند. در معنای اول به امری تاریخی اشاره دارد که به وسیله 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 وسیله آن تاریخ اکنون تحلیل می‌شود. بررسی‌ها 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 مثابه فعالیتی فلسفی است تا که تاریخ اکنون را پروبلماتیزه کند. بر همین اساس هنر با هر دو معنای پروبلماتیزه کردن رابطه مستقیم و درونی دارد. کلمات کلیدی: میشل فوکو، پروبلماتیزه کردن، 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 تایید: ۱۴۰۰/۱۱/۱۷

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۶/۲۳

۱. کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، ایران، پست الکترونیک: aliabdolmohammadi324@gmail.com

۲. دانشیار گروه پژوهش هنر دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی دانشگاه هنر اصفهان، نویسنده مسئول، پست الکترونیک: n.shayganfar@au.ac.ir

مقدمه و بیان مسئله

میشل فوکو^۱ 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 نمی‌سازم؛ آن چه می‌نویسم چیزی را تجویز نمی‌کند، نه برای خودم، نه برای دیگران. نهایتاً، خصلت آن ابزارگونه و ژرف‌نگر یا رویاوار است.^۲

او در حالی که از اندیشه‌های مبتنی بر سیستمی فلسفی فاصله می‌گیرد و برای روش خود نسبت زیادی قائل می‌شود، مفهوم «شناخت» یا معرفت را نیز اساساً تفسیری تاریخی می‌داند. در سخنرانی‌ای با عنوان «نیچه، فروید و مارکس»، فوکو روش تأویل را در اندیشه این سه فیلسوف بررسی می‌کند و مهم‌ترین نکته در اندیشه آن‌ها و به عبارتی، کل هرمنوتیک مدرن را «تقدم تأویل بر نشانه‌ها» می‌داند.^۳ به عبارت دیگر، او معتقد است که نشانه‌ها دارای معنای ذاتی نیستند و معنا همواره از طریق تأویل نشانه‌ها به آن اطلاق می‌شود. بنابراین

[نتیجه] نخست اینکه تأویل از این پس همواره تأویل از طریق «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 نمی‌تواند به خود بازنگردد.^۴

این درک از رابطه تأویل و نشانه این نکته را روشن می‌کند که «شناخت» برای او همواره تأویلی از تأویلی دیگر است.^۵ براساس این اندیشه، در درجه نخست، هر گونه هویت یا کارکردی که برای سوژه‌های اجتماعی وجود دارد همه دارای تاریخ هستند یا، به عبارتی، هیچ ذات همیشگی و طبیعی برای آن وجود ندارد و تبارشناس به دنبال پیدا کردن نیروهای تاریخی‌ای است که شرایط پدید آمدن آن را ایجاد کرده‌اند. ثانیاً تبارشناسی به مثابه تفسیری از تفسیر دیگر است و ادعایی برای کشف حقیقت ندارد، بلکه صرفاً نوعی نورافکنی به جنبه‌های دیده‌نشده یا بخش‌هایی است که آگاهانه یا

1. Michel Foucault

۲. فوکو، ۱۳۹۷: ۳۰.

۳. فوکو، ۱۳۹۴: ۱۲.

۴. همان: ۱۳.

۵. همان: ۱۰.

شایگان فر، عبدالحمادی

غیر آگاهانه نادیده گرفته شده اند. فوکو برای تبیین این اندیشه از مفهوم «پروبلماتیزه کردن»^۱ استفاده می‌کند. این مفهوم برای او به معنای تفسیر کردن یک پدیده به مثابه 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. به عبارتی دیگر، استفاده خاص فوکو از آثار هنری اهمیت آن‌ها را در تراز متون علمی، حقوقی یا فلسفی قرار می‌دهد. بنابراین، اگر فوکو اساساً معتقد است که تفسیر بر نشانه تقدم دارد و پروبلماتیزه کردن را نوع خاصی از تفسیر نشانه‌ها می‌داند و همچنین آثار هنری یکی از بخش‌های اصلی تفسیرهای تاریخی او را شکل می‌دهند، مسئله اصلی این است که فوکو چگونه نسبتی میان پروبلماتیزه کردن 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 پروبلماتیزه کردن در اندیشه فوکو را بررسی خواهیم کرد تا معنایی 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 پروبلماتیزه کردن قرار می‌دهد.

پروبلماتیزه کردن در اندیشه‌های میشل فوکو

اصطلاح پروبلماتیزه کردن یا مسئله مندی، به طور مشخص در درسگفتارهای کلژ دو فرانس و آخرین کتاب‌های فوکو یعنی دو جلد آخر تاریخ جنسیت در معنا و مفهومی خاص استفاده شد. به همین جهت، اکثر مفسران فوکو این مفهوم را به شکلی مربوط به آخرین تغییرات فکری فوکو می‌دانند. دانینگ^۲ می‌نویسد:

روش فوکو در جلد دوم و سوم همچنان تبارشناسانه، ولی رکن اصلی آن «مسئله مندی» است و می‌کوشد نشان دهد که چگونه، در دوره باستان، فعالیت جنسی و لذت‌های جنسی از طریق کردارهای خود، مسئله‌مند شدند، کردارهایی که معیارهای نوعی زیبایی‌شناسی زیستن را به کار انداختند. بنابراین، منظور از واژه مسئله مندی در اینجا، شیوه مواجهه افراد با زندگی‌شان از طریق مجموعه‌ای از انتخاب هاست.^۳

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

1. Problematization
2. Lisa Downing

مفهوم مشترک در تمام آثار من، از زمان نوشتن تاریخ جنون، پرولماتیزه شدن بوده است. اگرچه باید گفت که من هرگز این مفهوم را به اندازه کافی جدا نکرده ام. اما همیشه بعد از رویدادها، چیزهای ضروری پیدا میشوند، و غالباً عمومی ترین موارد آخرین چیزهایی هستند که ظاهر می شوند.^۱

برای بررسی همین مفهوم می توان ارتباط پرولماتیزه کردن را با دو مفهوم اساسی دیگر در اندیشه فوکو، یعنی دانش و قدرت، بررسی کرد. دلوز^۲ در تعریف پرولماتیزه کردن در دانش می گوید:

حقیقت فقط از طریق «مسئله سازی ها»، خود را به دانش عرضه می کند و مسئله سازی ها فقط بر پایه ی «کردارها» شکل می گیرند، کردارهای دیدن و کردارهای گفتن. این کردارها یا، به عبارتی، فرایند و روش رویه های حقیقت را می سازند.^۳ این تفسیر دلوز به خوبی رابطه پرولماتیزه کردن با دانش و قدرت را نشان می دهد. حقایق پیرامون حوزه های زمانی شکل می گیرد که دانش آن حوزه را با رژیم حقیقت مشخصی مورد توجه قرار دهد و در مورد آن به وسیله گزاره ها صحبت کند. این صحبت به وسیله گزاره در مورد یک مسئله (Problem) همان عملکرد پرولماتیزه کردن به وسیله «کردار گفتن» است. اما «کردار دیدن» را باید در عملکرد تکنیک های قدرت دید. هم سطح با گزاره هایی که در مورد یک «مسئله» صحبت می کنند، تکنیک های قدرت آن را به صحنه دیده شدن می آورند. آن مسئله ای که پیش از این در مورد آن صحبت می شد توسط این دسته از کردارها تجسم پیدا می کند و در همبستگی دانش و قدرت پرولماتیزه می شود. دلوز در ادامه می گوید:

این دو نیمه از حقیقت، درست در همان لحظه ای که مسئله حقیقت همخوانی یا مطابقت این دو نیمه را حذف می کند، باید به گونه ای مسئله ساز (Problematization)، در نسبت با یکدیگر قرار گیرند.^۴

فوکو نیز در مورد پرولماتیزه کردن یک ابژه می گوید:

پرولماتیزه کردن نه به معنای بازنمایی ابژه ای از پیش موجود است و نه به معنای ایجاد گفتمانی برای ابژه ای که وجود ندارد. پرولماتیزه کردن مجموع کردارهای گفتمانی یا غیر گفتمانی است که چیزی را به بازی درست و غلط وارد می کند و آن را به عنوان ابزاری برای تفکر (به شکل تأمل اخلاقی، دانش علمی، تحلیل سیاسی و غیره) قرار می دهد.^۵

1. Foucault, 1988: 257

2. Gilles Deleuze

۳. دلوز، ۱۳۹۶: ۱۰۱

۴. همان: ۱۰۱

5. Foucault, 1988: 257

و اساساً پروبلماتیزه کردن 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 گرایش‌ها و انواع کنش [الگوهای رفتاری] است) باشد. به نظرم، عنصری توانا وجود داشت که می‌توانست تاریخ اندیشه را تشریح کند؛ این عنصر را می‌توان مسئله‌ها (Problems) یا به بیان دقیق‌تر، پروبلماتیزه کردن‌ها (Problematizations) نامید. وجه تمایز اندیشه این است که چیزی کاملاً متفاوت از مجموعه بازنمایی‌هایی است که زیربنای رفتاری معین را تشکیل می‌دهد؛ همچنین کاملاً متفاوت از حوزه گرایش‌هایی است که می‌تواند به این رفتار تعیین 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 شیوه کنش یا واکنش عقب‌نشینی کند، آن را به عنوان یک ابژه اندیشه به خود ارائه دهد و معنا، شرایط و اهدافش را زیر سؤال ببرد.^۱

او در ادامه در مورد چگونگی پروبلماتیزه کردن می‌گوید:

برای آنکه قلمرویی از کنش، [یا] یک کردار را به حوزه 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.^۲

بنابراین او در مورد روش تاریخی خود می‌گوید:

این یک پرسش از جنبش تحلیل انتقادی است که فرد سعی می‌کند چگونگی راه‌حل‌های متفاوت ارائه‌شده برای یک مسئله (Problem) را بفهمد، اما همچنین چگونگی برآمدن این راه‌حل‌های متفاوت از طریق یک شکل خاص پروبلماتیزه شدن را هم درک کند.^۳ در جمع‌بندی بحث فوق می‌توان گفت پروبلماتیزه کردن در دو معنا برای فوکو وجود دارد. در یک معنا، پروبلماتیزه کردن یک اسم است که به مجموعه‌ای از مطالب پروبلماتیزه شده اشاره می‌کند که ما آنها را مشکل‌ساز می‌دانیم و در مورد آنها احساس

1. Foucault, 1984: 388

2. ibid: 388

3. ibid: 389

shayanfar, Abdolmohammadi

نگرانی می‌کنیم و به آن وسواس نشان می‌دهیم، چه به عنوان افراد و چه در سطح عمومی تر جامعه و فرهنگ^۱. این معنا از پروبلماتیک کردن همان است که به وسیله گزاره‌های دانش و تکنیک‌های قدرت نتیجه می‌شود. معنای دوم همان عملی است که محقق بر روی امری که پیش از این روی داده است انجام می‌دهد. به عبارت دیگر، امر پروبلماتیک‌شده توسط یک فعالیت فکری پروبلماتیزه می‌شود و با «تاریخ اکنون» پیوند برقرار می‌کند در این معنا،

پروبلماتیزه کردن نوعی فعالیت تحلیلی یا روش تحقیق فلسفی است. از این نظر، پروبلماتیزه شدن یک فعل است این نشان دهنده چیزی است که پرسشگر انجام می‌دهد.^۲ در هر دو معنا می‌توان ویژگی‌هایی را دید که در اندیشه‌های فوکو اساس محسوب می‌شود. پروبلماتیزه کردن امری تاریخی است که وجود آن تا لحظه «اکنون» باقی مانده است و مجموعه‌ای از نیروها آن را پروبلماتیک کرده‌اند نه سوژه‌های خاص. پروبلماتیزه کردن با هدف معناداری به وجود آمده است و کردارهای بعدی به طور مداوم آن را باز تولید می‌کنند. پروبلماتیزه کردن سوژه‌ها را به هویتی وصل و یا از هویتی منفصل می‌کند.^۳ و در بخش بعدی به نسبتی که مفهوم «پروبلماتیزه کردن» با هنر دارد پرداخته خواهد شد.

پروبلماتیزه کردن و هنر: سطح دانش

فوکو در کتاب‌های اصلی خود هیچگاه به هنر به عنوان موضوعی مستقل نپرداخته است، همانگونه که هیچ حوزه‌ای را به طور جداگانه بررسی نکرده و همواره پدیده‌ها را در ارتباط با شرایط اجتماعی - تاریخی مورد ارزیابی کرده است. او تقریباً در تمامی کتاب‌هایش به ژانرهای مختلف هنر همچون نقاشی، ادبیات و حتی معماری پرداخته و اهمیت این آثار را هم سطح با دیگر حوزه‌ها قرار داده است. در این بخش تلاش خواهد شد که ارتباط هنر با اولین معنا پروبلماتیزه کردن در متن آثار فوکو ارزیابی شود. پیش از این مطرح شد که پروبلماتیزه کردن در معنای اول نامی است که او به چگونگی ایجاد یک حقیقت می‌دهد که از همبسته دانش - قدرت تولید می‌شود. در ابتدا نسبت هنر با پروبلماتیزه کردن را در کتاب تاریخ جنون بررسی می‌کنیم. فوکو می‌گوید:

در کتاب تاریخ جنون این سؤال مطرح بود که چگونه و چرا، در لحظه‌ای معین، جنون از طریق عملکرد خاصی از نهاد و دستگاه خاصی از دانش پروبلماتیزه شده است.^۴

1. Koopman, 2014: 400

2. ibid: 400

3. Foucault, 1985: 11-17 & Koopman, 2014: 400- 402

4. Foucault, 1988: 257

شایکان فر، عبدالحمادی

فوکو در این کتاب سه مرحله تاریخی از وضعیت دیوانگان را تحلیل می‌کند. ادعای فوکو این است که در دوره 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 نشانه‌ای بر وجود حقیقت بود. اما در دوره کلاسیک قضاوتی اخلاقی-قضایی دیوانه را به مثابه مجرمی که توانایی کارکردن ندارد پروبلماتیزه و از جامعه جدا کرد و در مکان‌هایی که سابقاً جزامخانه بودند حبس کرد. در دوره مدرن، که نام آن را دوره آزادی دیوانه نهاده‌اند، 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 سلطه عقل بر حقیقت تثبیت می‌شود. فوکو در بخش‌های آغازین کتاب، مکرراً از ادبیات و نقاشی استفاده می‌کند تا نوع پروبلماتیزه‌شدن دیوانه در دوره رنسانس را نشان دهد. او مثال‌های متعددی از فان استورن، برانت، نوشته‌های شکسپیر، سروانتس و نقاشی‌های هیرونیموس بوش و پیترو برگل و آثار فرانسیسکو گویا را به میان می‌آورد. وی معتقد است که در ابتدا نقاشی و ادبیات دانش مشترکی را در مورد دیوانه تولید می‌کردند که وضعیت او را در اندیشه آن دوران نشان می‌داده 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. چهره جنون از قرن پانزدهم در تخیل انسان غربی جولان می‌داد و آن را رها نمی‌کرد.^۱

این گزاره‌های مشترک هنری که دانش یا تجربه‌ای خاص را پیرامون دیوانه تولید می‌کند، نه فقط 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 ظاهراً 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 همه شغلها و طبقات به نوبت ظاهر می‌شوند تا در کنار هم حلقه عظیم بی‌خردی را شکل دهند.^۲

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

۱. فوکو، ۱۳۸۱: ۲۱-۲۰

۲. همان: ۲۳

shayganfar, Abdolmohammadi

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 می‌گذرانند.^۱

در جایی دیگر می‌نویسد:

در قرن پانزدهم، در قلمروی ادبیات و فلسفه، تجربه انسان از جنون بیشتر در قالب هجویه اخلاقی متجلی می‌شد.^۲

در مورد تجربه دیوانه در آثار دوره 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 واقعه نهایی. جایگاه جنون در ساختار رمان و ادبیات نمایشی تغییر یافت و از آن پس 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 صورت مستقل پردازش نکرده بود، همانگونه که بعدها در انتقاد از خود می‌گوید، با نوعی بی‌نظمی روش شناختی این کتاب را نوشته است.^۴ او برای اصلاح این بی‌نظمی در روش تحقیق کتاب روش شناسی خود را می‌نویسد که با نام دیرینه‌شناسی دانش منتشر می‌شود. با توجه به توضیحاتی که در این کتاب در خصوص دانش ارائه می‌کند می‌توان متوجه شد که منظور او از تجربه دیوانگی در حقیقت همان دانش پیرامون مسئله 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 پروبلماتیزه کردن ایفای نقش می‌کنند. او در این کتاب می‌گوید:

قلمروهای دیرینه‌شناختی 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 تصمیم‌گیری‌های سیاسی نیز به

۱. همان: ۱۳

۲. همان: ۳۵

۳. همان: ۴۱

۴. فوکو، ۱۳۹۲: ۲۷-۲۶

کار گرفته شود.^۱

دلوز نیز در تفسیر دانش می‌گوید:

دانش علم نیست و نمی‌توان آن را از این یا آن آستانه‌ای که در آن به کار گرفته شده است جدا کرد... [فوکو] هرگز مسئله‌ای در مورد مناسبات علم و ادبیات یا امر خیالی و امر علمی یا امر دانسته و امر زیسته نداشت، زیرا این تلقی از دانش، با بدل کردن همۀ آستانه‌ها به متغییرهای چینه به منزله‌ی شکل‌گیری تاریخی، این آستانه‌ها را پُر و بسیج می‌کند.^۲

به عبارت دیگر، دلوز تأکید می‌کند که، به دلیل 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 می‌کند. به همان ترتیب که یک علم به طور مثال اقتصاد یا روانپزشکی می‌تواند دیوانه را به مسئله تبدیل کنند، هنر و ادبیات نیز با همان تاثیر می‌توانند سوژه‌ای را تبدیل به مسئله کنند و این نوع نگاه به یک مسئله تاریخی به ما اجازه می‌دهد با دیدی وسیع‌تری آن مسئله را تبارشناسی کنیم. با توجه به این توضیحات تا حدی مشخص می‌شود که آثار هنری چگونه پروبلماتیزه می‌کنند. اما این تفسیر تا کنون به سطح دانش و رابطه هنر و پروبلماتیزه کردن پرداخته است در بخش بعدی به ارتباط این دو در سطح تکنیک‌های قدرت پرداخته خواهد شد.

پروبلماتیزه کردن و هنر: سطح تکنیک‌های قدرت

فوکو در آثار دوره تبارشناسی بیش از دوره‌های پیشین متمرکز بر مسئله قدرت می‌شود. قدرت برای او مجموعه‌ای از روابط تکنیک‌هایی می‌باشد که به صورت غیر متمرکز و مولد در حال عمل کردن 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 بر آن است که نسبت پروبلماتیزه کردن با هنر در آن پیگیری شود. او در خصوص این کتاب می‌گوید:

در مراقبت و تنبیه، من سعی می‌کردم تغییرات در پروبلماتیزه کردن روابط بین جنایت و مجازات را از طریق اعمال کیفری و نهادهای تعزیری در اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم تحلیل کنم.

یکی از این نهادها که فوکو سعی داشت به وسیله آن پروبلماتیزه کردن را تحلیل کند زندان سراسرین بود که توسط جرمی بنتام طراحی شده بود. نکته مهم در مورد این زندان این است که ساختار معماری

۱. همان، ۲۶۵.

۲. دلوز، ۱۳۸۶، ۸۴.

shayganfar, Abdolmohammadi

این زندان طوری بود که نظارت در معنای سراسریینی، را محقق کرد. ساختار معماری این زندان در نتیجه دو رویداد بیماری جدام و طاعون است و تجلی هر دو را در خود دارد. فوکو معتقد است که جدام آیین‌های طرد را موجب شد، آیین‌هایی که تا حدودی الگوی حبس بزرگ و شکل عمومی آن را ارائه دادند. طاعون نیز طرح‌های انضباطی را موجب شد.^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 سراسریین هم همین خصلت را دارد:

سراسریین بنام تصویر معماری این ترکیب است. با اصل و بنیان این معماری آشناییم: ساختمانی حلقه ای در پیرامون و برجی در مرکز؛ برج پنجره‌هایی عریض مشرف بر نمای داخلی ساختمان حلقه ای پیرامون دارد و ساختمانی پیرامون نیز از سلول‌هایی تشکیل شده است که تمام عرض ساختمان را از یک سر تا سر دیگر دربر می‌گیرند و هر سلول دو پنجره دارد، یکی به سمت داخل و رو به پنجره‌های برج، و دیگری رو بیرون، چندان که نور خورشید سرتاسر سلول را در می‌نوردد، حال کافی است که مراقبی در برج مرکزی جا گیرد و در هر سلول نیز یک دیوانه، بیمار، محکوم، کارگر یا دانش آموز حبس شود... به شمار قفس‌ها نمایش‌هایی کوچک برپا است که هر نمایش تنها یک بازیگر دارد، بازیگری کاملاً فردیت یافته و پیوسته رؤیت پذیر. سازوکار سراسریین واحد‌هایی مکانی را سامان می‌دهد که مشاهده بی وقفه و شناسایی بی درنگ را امکان پذیر می‌کنند.^۲

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

معماری‌ها از آن رو رؤیت پذیری‌ها و مکان‌های رؤیت پذیری اند، که فقط هیئت‌های سنگی نیستند، یعنی آرایش‌های چیزها و ترکیب‌های کیفیت‌ها، بلکه نخست شکل‌هایی از نورند که روشن و تیره، کدر و شفاف، دیده شده و دیده نشده و غیره را توزیع 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: ۲۴۶.

۲. همان، ۲۴۹.

۳. دلوز، ۱۳۸۶: ۹۳.

شایگان فر، عبدالحمادی

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

پروبلماتیزه کردن و هنر: سطح فعالیت فلسفی

فوکو معتقد است که مقاله «روشنگری چیست؟»، نوشته ایمانوئل کانت،^۱ بحث مهمی را برای فلسفه پیش می‌کشد و این اهمیت پرداختن به «زمان اکنون» است. فیلسوف در مورد 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 در مورد پروبلماتیزه کردن در مقاله کانت می‌گوید:

فکر نمی‌کنم اغراق باشد، اگر بگویم که [در این مقاله] فلسفه برای اولین بار گفتمان معاصر خود را پروبلماتیزه می‌کند.^۲

تفسیر فوکو از مقاله «کانت» معنای دوم پروبلماتیزه کردن را به خوبی نشان می‌دهد. او معتقد است که نکته اساسی مقاله فهم این نکته است که «اکنون» صرفاً لحظه‌ای از تاریخ است. در این مقاله

«چیزی که باید درک شود این است که تا چه حد آنچه از آن می‌دانیم، یعنی شکل‌های قدرت که در آن اعمال شده و تجربه‌ای که در آن از خودمان داریم، چیزی نیست جز شخصیت‌های تاریخی مشخص که از طریق شکل خاصی از پروبلماتیزه کردن [به وجود آمده و] ابژه‌ها، قوانین کنش‌ها و شیوه‌های ارتباط با خود را تعریف می‌کند.^۳

به عبارت دیگر ما به عنوان شخصیتی تاریخی باید تاریخ اکنون را پروبلماتیزه کنیم و این مشخصاً همان کاری است که فوکو در بخش‌هایی از آثار خودش به وسیله هنر انجام داده است و بهترین نمونه آن تحلیل دوره کلاسیک از طریق نقاشی ندیمه‌های^۴ و لاسکز^۵ 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 وسیله تحلیل اثر و لاسکز سعی دارد به چستی اپیستمه آن زمان پی ببرد و این راهی باشد برای نشان دادن تفاوت آن با اپیستمه مدرن که از دیدگاه فوکو اپیستمه 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

shayganfar, Abdolmohammadi

بلکه راهی برای تفکر در مورد تاریخ اکنون است. او در مورد این اثر می‌گوید:
 بازنمایی 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 دوره کلاسیک این است
 که در این دوره آنچه به امور سامان می‌داد این درک بود که، در صورت بی‌طرف بودن مشاهده‌گر، هر
 نشانه‌ای بازنمایی یک معناست. او می‌نویسد در عصر کلاسیک این نظریه وجود داشت که:

اگر نشانه ربط ساده و نابی است بین آنچه دلالت می‌کند و آنچه بر آن دلالت میشود
 (ربطی که ممکن است خودسرانه باشد یا نه، ارادی باشد یا تحمیلی، فردی باشد یا
 جمعی)، پس رابطه فقط می‌تواند در عنصری که بر آن کلی بازنمایی برقرار شود: عنصر
 دلالت‌کننده و عنصر دلالت‌شده فقط تا جایی مرتبط هستند که بازنمایی می‌شوند (یا
 بازنمایی شده‌اند یا می‌توانند بازنمایی شوند) و فقط تا جایی باهم ارتباط دارند که یکی
 واقعا دیگری را بازنمایی می‌کند.^۲

فوکو بیش از اینکه این رابطه خاص بین نشانه و معنا در دوره کلاسیک را توضیح دهد به وسیله تفکر
 در نقاشی ندیمه‌ها به آن پرداخته بود. او معتقد است که نقاشی ندیمه‌ها فضایی را در بیرون تصویر
 به وجود می‌آورد که به سه شخص ارجاع می‌دهد. نقاش واقعی، ناظر یا مشاهده‌گر 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 آینه‌ای 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 اپیستمه کلاسیک
 تبدیل می‌شود و فوکو به وسیله آن در مورد دوره کلاسیک تفکر می‌کند. اما این تنها موردی نیست
 که فوکو هنر را به یک فعالیت فلسفی تبدیل می‌کند. بحث او درباره نقاشی‌های رنه ماگريت،^۴ به
 خصوص نقاشی معروف او «خیانت تصویر»،^۵ در فهم اپیستمه مدرن به فوکو یاری می‌رساند. او معتقد
 است که ابهام ذاتی در اثر ماگريت نشان‌دهنده چند معنای دائمی در دوره مدرن است که در آن هر
 دالی به مدلول‌های بیشماری اشاره می‌کند. درست برخلاف اپیستمه کلاسیک که دال فقط بازنمایی
 یک مدلول است. او می‌نویسد که نقاشی ماگريت 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

شایگان فر، عبدالحمادی

بین سدهٔ پانزده تا بیست، دو اصل، به باور من، بر هنر نقاشی غرب حاکم بودند. اصل نخست بر گسست میان بازنمایی تجسمی (که به هم گونی کنایه دارد) و ارجاع زبانی (که همگونی را کنار می‌زند) تأکید می‌کند. این دو نظام نه می‌توانند در هم آمیخته شوند و نه می‌توانند یکدیگر را قطع کنند. مطیع شدن یکی به دست دیگری، هر طور که شده، امری است لازم: یا تصویر حاکم متن است یا متن حاکم تصویر است.^۱

به عبارت 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.

اصل دومی که مدت‌ها بر نقاشی حاکم بود، هم‌ارزی‌ای را میان حقیقت هم‌گونی و تأیید پیوند بازنمایانگر برقرار می‌کند. و اینجا نیز مهم نیست که این مناسبات بازنمایانگر به چه مفهوم ارائه شده‌اند - چه نقاشی به جهان پیرامونش اشاره کند یا به گونه‌ای مستقل، جهانی نامرئی و هم‌گون با خودش را پی افکند.^۲

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. از این پس، هم‌سانی بر خودش متکی است بر خود چنین 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 آرایش نقاشی جاری می‌شوند، تکثیر می‌شوند، افزایش می‌یابند، منطبق می‌شوند، و نه چیزی را تأیید می‌کنند و نه چیزی را باز می‌نمایند.^۳ این ابهام و خودارجاعی در اثر ماگریت برای فوکو راهی است که در مورد اپیستمه مدرن تفکر کند.

نتیجه‌گیری

آثار میشل فوکو با تأکید بر تحلیل تاریخ برای فهم لحظهٔ اکنون نوشته شده‌اند. همین درک تاریخی و اعتقاد داشتن به این امر که حقیقت در نتیجهٔ نیروهای تاریخی تولید می‌شود باعث شده است که از مفهوم پروبلماتیزه کردن 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

shayganfar, Abdolmohammadi

شده و حقایقی پیرامون آن را فرا گرفته است. پروبلماتیزه کردن آن را در بازی ارزش گذاری‌ها وارد می‌کند، چیزهایی را از آن طرد می‌کند و چیزهایی را برای آن جذب می‌کند و، در نهایت، به واسطه نهاد و گفتمان‌های مختلف هویتی را برای سوژه‌هایی آن تولید می‌کند. نمونه 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 جامعه عقلانی دور بماند. در این معنا، نیروهای تاریخی جنون را به صورت مشکل و بیماری روانی پروبلماتیزه کردند. در حالی که در عصر کلاسیک دیوانه به صورت یک سوژه قضایی پروبلماتیزه شده بود. این معنا از پروبلماتیزه کردن اساس تمام تحلیل‌های تاریخی او را شکل می‌دهد. اما پروبلماتیزه کردن در معنای دوم برای او نیز وجود دارد و فوکو هر شکل از تفکر فلسفی را نوعی پروبلماتیزه کردن می‌داند. به این معنا، زمانی که فوکو به تاریخ جنون می‌پردازد، امری تاریخی را پروبلماتیزه می‌کند و آن را به لحظه اکنون وصل می‌کند. به عبارت دیگر، این بار نه با ایزه‌ای تاریخی بلکه با کنشی فلسفی تاریخی مواجه می‌شویم. اما آنچه که هدف مقاله بود بررسی نسبت این مفهوم با هنر است. نتیجه حاصل شده اینگونه بود که براساس متون اصلی فوکو می‌توان دید که هنر به هر دو معنا پروبلماتیزه می‌کند و نسبت کاملاً مستقیمی با این مفهوم دارد. در معنای اول، فوکو نشان می‌دهد که رمان و نقاشی توانستند به مثابه دانش، در دوره‌های مختلف حقایقی را پیرامون جنون به وجود آورند و معماری زندان سراسرین به عنوان تکنیک قدرت توانست سازوکارهای قدرت انضباطی را بازتولید کند و این هنرها به سهم خود در پروبلماتیزه کردن ایزه‌های تاریخی مؤثر بودند. اما در معنای دوم نشان داده شد که چگونه فوکو به وسیله تعمق در نقاشی ندیمه‌های ولاسکز و آثار رنه ماگریت وضعیت ایستمه‌های کلاسیک و مدرن را پروبلماتیزه و از هنر برای دستیابی به این هدف استفاده کرده است.

منابع

- دایننگ، لیسا (۱۳۹۸)، میشل فوکو، ترجمه قاسم مومنی، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
- دلوز، ژیل (۱۳۸۶)، فوکو، ترجمه نیکوسرخوش و افشین جهان‌دیده، تهران، نشر نی.
- فوکو، میشل (۱۳۷۵)، این یک چیق نیست، ترجمه مانی حقیقی، تهران، نشر مرکز.
- _____ (۱۳۸۱)، تاریخ جنون، ترجمه فاطمه ولیانی، تهران، نشر هرمس.
- _____ (۱۳۹۲)، دیرینه‌شناسی دانش، ترجمه نیکوسرخوش و افشین جهان‌دیده، تهران، نشر نی.
- _____ (۱۳۸۷)، مراقبت و تنبیه، ترجمه نیکوسرخوش و افشین جهان‌دیده، تهران، نشر نی.
- _____ (۱۳۹۷)، ملاحظاتی درباره‌ی مارکس، ترجمه امیر هوشنگ افتخاری راد، تهران، نشر چشمه.
- _____ (۱۳۹۸)، نظم اثنا: دیرینه‌شناسی علوم انسانی (چاپ سوم)، ترجمه یحیی امامی، تهران، انتشارات پژوهشکده فرهنگی و اجتماعی.
- _____ (۱۳۹۴)، نیچه، فروید، مارکس، ترجمه 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