Archive of SID

تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۷/۱۹
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۸/۱۲/۱۵

سمیرا رویان

بررسی قابلیت دیرینه‌شناسی فوکو در تحلیل نقاشی (تصویر)

چکیده

یکی از مؤلفه‌های اصلی اندیشه میشل فوکو، توجه به امور رؤیت‌پذیر و گفتارپذیر در هر عصر و تأکید بر جدایی مطلق این دوجهان در عصر مدرن است. او ضمن اشاره به ناکارآمدی روش‌های زبانشناسانه برای تحلیل تصویر، در موارد متعددی به نگارش و سخنرانی درباره نقاشی پرداخته است. بنابراین، با بررسی نوشته‌های فوکو دربارهٔ نقاشی، می‌توان روش تصویرخوانی او را شناخت. فوکو نقاشی را به‌عنوان یکی از حوزه‌هایی که می‌تواند مورد تحلیل دیرینه‌شناسانه قرار گیرد معرفی می‌کند. نکته قابل‌توجه این رویکرد، ادراک نقاشی به‌مثابه علمی است که مادیت آن بر اساس گفتمانی خاص شکل‌گرفته است. او با ارجاع به ویژگی‌های نقاشی در ادوار مختلف ضمن بررسی رابطهٔ امر رؤیت‌پذیر و امر گفتارپذیر در آن‌ها، به رؤیت‌پذیری تغییرات اپیستمیک در نقاشی اشاره کرده است. روش دیرینه‌شناسی در تحلیل نقاشی از رویکردهای هرمنوتیکی، روانشناسانه و پدیدارشناسانه به هنر فاصله می‌گیرد و بر رخداد بودگی نقاشی و رابطهٔ ویژگی‌های مادی تصویر و شرایط نمایش آن با گفتمانی مشخص تأکید می‌کند. این‌که یک اثر چگونه قواعد پیش از خود را طرد یا تأیید می‌کند محور اصلی این روش است.

کلیدواژه‌ها: فوکو، دیرینه‌شناسی، نقاشی، رؤیت‌پذیر، اپیستمه.

۱. استادیار گروه نقاشی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
Email: s.royan@modares.ac.ir

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

میشل فوکو (۱۹۸۴-۱۹۲۶م)، جامعه‌شناس، فیلسوف، تاریخ‌نگار اندیشه و منتقد ادبی است. همان‌طور که بسیاری از شارحان آرای فوکو معتقدند، نمی‌توان نظریات او را درون شاخه‌های مشخص و متداول علوم اجتماعی طبقه‌بندی کرد، ولی نظریات او بر حوزه‌های گسترده‌ای از فلسفه، تاریخ، جامعه‌شناسی، علوم سیاسی و حتی هنر تأثیر قابل‌توجهی داشته است (دریفوس و رابینو، ۱۳۷۹: ۱۳). بااین‌حال، علیرغم آن‌که مفاهیم ضمنی و مستقیم آثار فوکو به‌سرعت در حوزه‌های فلسفه، تاریخ و علوم اجتماعی و سیاسی موردتوجه قرار گرفته‌اند، تأثیر او بر حوزهٔ هنر با اندکی تأخیر همراه بود. البته شاید این تأخیر را بتوان به تعداد نسبتاً کم نوشتار فوکو دربارهٔ هنر در مقایسه با سایر متفکران هم‌دوره‌اش (ازجمله مرلوپونتی، هایدگر، لیوتار و دریدا) ربط داد. به‌هرحال از آغاز سدهٔ بیست و یکم میلادی نه‌تنها نوشتار فوکو درباره هنر (به‌ویژه نقاشی) موردتوجه قرار گرفت، بلکه رویکردهای نظری و مفاهیم کلیدی فلسفهٔ او نیز به‌شدت موردتوجه هنرپژوهان واقع شد. بر این اساس، هدف این پژوهش آن است که ضمن معرفی نوشته‌های فوکو درباره نقاشی و همچنین بررسی متون ثانویه مرتبط با آن‌ها، ویژگی‌های اصلی رویکردش به نقاشی و قابلیت‌های عملی روش تحلیل تجسمی او شناسایی و معرفی گردد. شایان‌ذکر است که این مقاله به دنبال استخراج یک روش کاربردی برای تحلیل نقاشی از منظری مشخص است و از پرداختن به مفاهیم کلیدی آرای فوکو (قدرت، سوژه، گفتمان، جنسیت و غیره) که اخیراً توجه زیادی را در حوزه مطالعات فرهنگی و هنری برانگیخته است اجتناب می‌نماید.

پیشینه پژوهش

نوشته‌های فوکو دربارهٔ نقاشی (تصویر)، نه‌تنها در قیاس با سایر نظریاتش در عرصه‌های مختلف سیاسی و اجتماعی بلکه در قیاس با فلسفهٔ هنر سایر متفکران همعصرش با تأخیر شناخته شدند. البته این بدان معنا نیست که آرای او در حوزهٔ هنرهای تجسمی نادیده گرفته شدند، بلکه بیشتر حاوی این واقعیت است که نظریات او درباره قدرت و مقاومت و تغییرات اپیستمیکی ادوار مختلف پیش و بیش از مواجههٔ مستقیمش با تصویر به‌مثابه امررؤیت‌پذیر موردتوجه قرار گرفتند. نقش تحلیلگران و مفسران فوکو ازجمله دلوز و رابینو را در این مورد نمی‌توان نادیده گرفت. آن‌ها هرچند اهمیت امررؤیت‌پذیر و خرد دیداری را در آرای فوکو دریافته و بر آن تأکید ورزیدند، اما غالباً آن را در رابطه با نظریات شناخته‌شده‌تر او بررسی کردند. به‌هرحال این امر دیری نپایید و کمی بعد پژوهشگران و متفکران هنرهای تجسمی، رویکرد هنری فوکو را از ابعاد مختلف موردمطالعه قرار دادند.

روی بوین در مقاله *فوکو و هنر* اظهار داشته که فوکو در مقایسه با سایر فیلسوفان قرن بیستم مانند هایدگر، لیوتار و دریدا، مقدار کمی دربارهٔ هنر نوشته است (Boyne, 2002: 317). او از میان همهٔ نوشته‌های فوکو دربارهٔ نقاشی به نوشته‌های او درباره ولاسکز و مگریت به‌عنوان برجسته‌ترین نمونه‌ها اشاره کرده و این دو متن را در مقاله‌اش بررسی کرده است. بوین معتقد است که نوشته‌های فوکو دربارهٔ نقاشی برای نشان دادن تغییرات اپیستمیکی بوده که موضوع آثار بزرگتر او می‌باشد. پژوهش بوین به این مطلب محدود نمی‌شود و با بررسی برخی از شناخته‌شده‌ترین آرای فوکو، قابلیت به‌کارگیری آن‌ها در تحلیل هنر را مطرح می‌کند. بوین نتیجه می‌گیرد که نوشتار فوکو درباره هنر هم جالب و هم نشان‌دهندهٔ مشغولیت‌های بزرگتر او است، ولی درنهایت این تاریخ‌نگاری‌های

www.SID.ir

Archive of SID

بدیع و بحث‌برانگیز او از بدن، جنسیت و خود و بیش از همه ادراک او از قدرت است که بیشترین تأثیر را بر هنر معاصر داشته (Ibid: 347). بدین ترتیب هرچند برخی از تحلیل‌های بوین در پژوهش حاضر مورد بازبینی قرار خواهند گرفت، ولی هدف اصلی او که تعیین جایگاه آرای فوکو در عرصهٔ هنر بوده در اینجا مدنظر نیست.

اهمیت آرای فوکو برای هنرپژوهان زمانی آشکار شد که گری شاپیرو، مورخ هنر نامدار، کتاب مفصلی را به بررسی تاریخ دیدن از منظر فوکو و نیچه اختصاص داد. شاپیرو معتقد است که فهم فوکو از آثار نقاشان به هوشیاری او نسبت به نظام‌های دیداری مختلف در زمانهای مختلف بازمی‌گردد (Shapiro, 2003: 9). او نیز همانند بوین بر این باور است که فوکو از نقاشی برای نمایش تحولات در نظام‌های دیداری که بخش مهمی از رویکرد نظری او را تشکیل می‌دهد بهره برده است. شاپیرو تقریباً به تمام مواردی که فوکو به نقاشی و نقاشان اشاره کرده توجه داشته است تا ویژگی‌های خرد دیداری یا نظام‌های دیدن از منظر فوکو و البته نیچه را مشخص نماید. وی در این اثر به دنبال ارائهٔ نظریه‌ای همچون یک فلسفهٔ هنر فراگیر است که تحولات و تغییرات سبکی هنر را درون‌متنی‌وسیع‌تر تعریف کند. شاپیرو معتقد است، به‌منظور بررسی روشی که به‌واسطهٔ آن نقاشی و سایر اشکال ایجادرؤیت‌پذیری در ساختارهای قدرت و مقاومت دخیل می‌شوند، بهتر است آن‌ها را در ارتباط با آنچه فوکو از دیرینه‌شناسی و تبارشناسی درمی‌یابد قرار دهیم (Ibid: 265-266). با اینکه او به روش‌شناسی فوکو اشاره کرده ولی همان‌طور که بیان شد هدفش این نبوده است که روشی برای تحلیل تصویر ارائه دهد. شاپیرو حداقل یک متن دیگر درباره فوکو نگاشته و آن مطلبی است که برای مدخل نقاشی (و عکاسی) در *دایره‌المعارف کمبریج* فوکو نوشته است. البته این مقاله کوتاه (۸ صفحه) چیزی بیش از آشنایی با نوشته‌های فوکو درباره‌ی نقاشی و عکاسی نیست، ولی از خلال همین توصیف و تحلیل مختصر، مبانی مقدماتی فوکو در تحلیل تصویر قابل‌ادراک است.

فلسفه هنر فوکو: تبارشناسی مدرنیته، تألیف تانکه، یک پژوهش مفصل دیگر دربارهٔ آرای فوکو در باب هنر است. تانکه در مقدمه اثرش اشاره می‌کند که او و شاپیرو در اهمیت نوشتار فوکو درباره مگریت، وارهول، فرامانگر و میخالس در فلسفه هنر هم‌رأی هستند، ولی او بر این باور است که فوکو همه این آثار را در زمینه گسترده‌تری که برداشتش از مدرنیته بوده قرار داده است (Tanke, 2009: 13). بدین ترتیب هرچند او نیز تک‌تک نوشته‌های فوکو دربارهٔ هنر را به‌دقت بررسی کرده است، محتوای آن بسیار متفاوت از کار شاپیروست، درحالی‌که شاپیرو به دنبال رابطهٔ نظام‌های دیدن با ویژگی‌های نقاشی عمدتاً به شیوه دیرینه‌شناسی است، تانکه فلسفه مدرنیته را در تبارشناسی نوشتار فوکو درباره هنر دنبال می‌کند. او معتقد است، فوکو آن‌گونه که یک مورخ هنر با آثار هنری مواجه می‌شود با آن‌ها برخورد نمی‌کند. او آثار هنری مستقل را آن‌گونه که آن‌ها در یک نظام مشخص ارزشی، اجرایی و توزیعی عمل می‌کنند مشاهده می‌کند تا شکل جدید بودن آن‌ها را دریابد (Ibid: 5). به‌طورکلی محور اصلی پژوهش تانکه، مفهوم مدرنیته در آرای فوکو می‌باشد. او معتقد است فوکو هنر مدرن را یک نیروی ضد فرهنگی می‌داند، نیرویی که ظرفیت مقابله با قراردادهای اجتماعی بی‌جا، به چالش کشیدن عادت‌های ما و ایجاد ارزش‌های جدید را دارند. باوجود آن‌که تفاوت اهداف پژوهش حاضر با منابعی که تاکنون به آن‌ها اشاره شد آشکار است، اما این منابع–به‌ویژه شاپیرو (2003) و تانکه (2009)–بخش قابل‌توجهی از شناخت ما درباره‌ی رویکرد هنری فوکو را تشکیل می‌دهند.

درنهایت به دو مقاله از کاترین سوسلوف، استاد دپارتمان تاریخ هنر بریتیش کلمبیا، اشاره

www.SID.ir

Archive of SID

می‌شـــود که دقیقاً مسئله نقاشی را در اندیشه و آثار فوکو بررسی کرده است. سوسلوف در مقاله *میشل فوکو و مسئله نقاشی* بیان می‌دارد که در ربع چهارم قرن بیستم، زمانی که فوکو روی نقاشی تمرکـــز کرد، این موضـــوع در واقع یکی از موضوعات مهم موردتوجه ژان–پل ســـارتر و موریس مرلوپونتی بود. فوکو، مانند این فیلسوفان پیشکسوت، به‌طورکلی اولویت نقاشی در زمینه هنرهای تجسمی را پذیرفته بود، ولی برخلاف آن‌ها اهمیت تاریخی نقاشی به‌عنوان چیزی که در زمان اتفاق می‌افتـــد برایش جالب بود (Soussloff, 2009: 735). سوســـلوف در مقالـــه‌اش به برخی از زمینه‌های فکری و فیلسوفانی که بر رویکرد فوکو به نقاشی تأثیرگذار بودند اشاره کرده است (Ibid: 733). او نیز همانند تانکه بر اهمیت نقاشـــی برای دریافت فوکو از مدرنیته تأکید کرده، به‌علاوه معتقد اســـت که فوکو یکی از اولین محققان پس از جنگ جهانی بود که به‌جایگاه رئالیسم در نقاشی و اهمیت آن در بازنمایی واقعیت معاصر پرداخته اســـت (Ibid: 740). به نظر او، مقالات فوکو درباره نقاشـــی به لحاظ روش ممکن اســـت اندکی گسســـته و دارای تناقضات ذاتی باشد (Ibid: 739) و کوشیده است جریانات فکری تأثیرگذار بر رویکرد فوکو به نقاشی را بررسی کند، نه ویژگی‌ها و نتایج این رویکرد را. او در انتهـــای مقاله‌اش اظهار می‌دارد که تـــا این زمان مطالعات چندانی دربارهٔ رویکرد فوکو به نقاشـــی صورت نگرفته است. سوســـلوف به پژوهش شاپیرو (2003) اشاره کرده و معتقد است که هرچند شـــاپیرو در این اثر همه مقالات فوکو درباره نقاشـــی را بررسی کرده، ولی او به دنبال یک تئوری تجســـمی و زیباشناسانه از فوکوســـت و بدین ترتیب نمی‌تواند یکپارچگی تاریخی ویژه‌ای که در نوشـــتار فوکو درباره‌ی نقاشی وجود دارد را نشـــان دهد. سوسلوف مقاله دیگرش درباره *فوکو و نقاشی* را با اظهارنظر مشابهی درباره قلت منابع مربوط به اهمیت نقاشی در نظریات فوکو آغاز کرده و می‌گوید، متن فوکو درباره ندیمه‌ها[1] به دلیل اهمیت خود نقاش و موضوعش، توســـط متفکران هم‌دوره او جدی گرفته شـــد، ولی اهمیت آن به‌عنوان متنی مربوط به هنر و یک دهه تلاش فوکو دربارهٔ ارتباط نقاشـــی و دانش تاکنون بررسی نشده است. سوسلوف مدعی است که در این مقاله می‌خواهد شرایط تئوریکی را بررسی کند که رویکرد فوکو به نقاشی از آن نشأت گرفته است (soussloff, 2011: 114). او می‌خواهـــد دریابد هدف فوکو از این‌که نقاشـــی را دانش نامیده چه بوده اســـت و چنین رویکردی به نقاشـــی چه نتایجی در بر دارد. بدین ترتیب این متن را می‌توان مکمل مقاله قبلی سوسلوف در این موضوع دانست، ضمن این‌که در اینجا تأکید بیشتر در برداشت فوکو از نقاشـــی به‌مثابه دانش است. تحلیل‌های سوسلوف از رابطهٔ نقاشی و شرایط سیاسی و اجتماعی که آن را تولید می‌کند و اشـــاره به وجه ایجابی هنر در پژوهش حاضر مورد اســـتفاده قرار خواهد گرفـــت[2]. پژوهش‌های مذکور، تنها آثار مرتبط بـــا رویکرد هنری فوکو یا تنها منابع پژوهش حاضر نیســـتند، ولی مهم‌ترین مطالعات تحلیلی در رابطه با نوشتار و آرای فوکو در باب نقاشی (تصویر) هســـتند و در کنار کتاب‌ها، مقالات و ســـخنرانی‌های فوکو دربارهٔ نقاشی، منابع اصلی مقاله حاضر به شمار می‌روند.

نقاشی در نوشتار و اندیشه فوکو

فوکو در مصاحبه ای در سال ۱۹۷۵ گفته است: «آنچه دربارهٔ نقاشی برای من خوشایند است این است که فرد را واقعاً مجبور به نگاه کردن می‌کند»[3] (Defert,2001:1571). او هم در تاریخ‌نگاری‌هایش و هم در سخنرانیها و مقالات مستقل، به نقاشیها و نقاشان توجه نشان داده است. او در مصاحبه‌ای، به ســـال ۱۹۷۵م اعتراف کرده که به‌شـــدت جذب نقاشی می‌شـــود و به‌عنوان‌مثال به نقاشی مدرن

www.SID.ir

Archive of SID

آمریکا ازجمله آثار فتورئالیســت‌ها علاقه‌مند است و یا از مالکیت اثری از مارک توبی لذت می‌برد. نکتهٔ جالب‌توجه در این مصاحبه این است که فوکو به‌عنوان فردی تأثیرگذار در مطالعهٔ ادبی و ظاهراً بی‌توجه به تاریخ هنر، ادعا می‌کند که قطعاً به نقاشی بیش از ادبیات علاقه‌مند است. بااین‌حال تأکید می‌کند که هیچ رابطه‌ی تکنیکی با نقاشی ندارد و ازاین‌جهت به زیبایی‌شناسی سنتی که هنر را منشاء لذت فاقد علقه می‌داند نزدیک می‌شود (Shapiro, 2003:193-195). فوکو، در آغاز سخنرانی‌اش دربارهٔ مانه (۱۹۷۱، تونس)، از حضار عذرخواهی و گفته است، من نه متخصص مانه هستم و نه متخصص هنر نقاشــی و در اینجا نمی‌خواهم درباره‌ی مانه یا حتی ویژگی‌های مهم نقاشــی او صحبت کنم؛ بلکه فقط می‌خواهم چیزهایی را در چند اثر از مانه به شــما نشان دهم (Foucault, 2009: 27). ظاهراً او در ۱۹۶۷م متــن کاملــی درباره مانه تهیه کرده بود که بعداً آن را از بیــن برد (Jay, 1993: 385). به‌هرحال، نگارش او درباره‌ی هنر چندان‌که ادعا کرده است، فاقد فن هم نیست، چنانچه خودش نیز در مصاحبه‌ای در ۱۹۸۳م، به رویکرد تجســمی در تحلیل‌هایش اعتراف کرده و با اشاره به اولویت نقاشــی بر موســیقی در فرهنگ فرانســوی که آن را دلیل حضور مثال‌های تجسمی در آثار خود می‌شــمارد، می‌افزاید که می‌تواند درباره‌ی هر یک از بزرگترین تابلوهای نقاشــی جهان چیزهایی بگوید و به همین دلیل اســت که تابلوهای نقاشــی برایش کاملاً زیبا نیستند (Kritzman, 1988: 13). بدین ترتیب می‌توان چنین برداشت کرد که هرچند فوکو خود را متخصص هنرهای تجسمی یا تاریخ هنر نمی‌داند ولی به قابلیت رویکردهای نظری‌اش برای تحلیل نقاشی آگاه است.

ژیل دلوز، دوست و مفسر فوکو، از اولین افرادی است که اهمیت توصیفات بصری در آثار فوکو را دریافته و دربارهٔ آن صحبت کرده است. به اعتقاد وی، فوکو یک فیلسوف دیداری-شنیداری است که به شکل خاصی نزدیک به «فیلم معاصر» است (Deleuze, 1998: 72). نوشته‌های فوکو پر است از توصیفات تجسمی و اشاره به تابلوهای نقاشی یا رویه‌های هنری که نقاشان در دوره‌های مختلف برگزیدند. بنابراین جای تعجب نیســت که سوسلوف به برتری نقاشی بر دیگر رسانه‌های تجسمی در دیدگاه او تأکید کرده و می‌گوید: «فوکو می‌توانســت به‌جای نقاشــی یکی دیگر از رســانه‌های هنرهای تجســمی را انتخاب کند، مانند مجسمه‌سازی یا عکاسی یا حتی مقوله‌ی کلی "هنر" یا "هنر تجســمی". او می‌توانســت بر "تصویر" متمرکز شود، همان‌طور که بسیاری از متفکران و مفسران فرهنگ تجســمی باور دارند که چنین کرده است، ولی هیچ‌یک از اینها را انجام نداد، حداقل نه با آن پشتکاری که در طول یک دهه نقاشی را پی‌گرفت» (Sousslof, 2011: 114). شاید تأکید سوسلوف بر اهمیت نقاشــی در اندیشــه فوکو اندکی اغراق‌آمیز باشد، چراکه او به عکاسی، فیلم و حتی تصاویر چاپی دوران گذشته نیز اشاره‌های کم و بیشی داشته، ولی آنچه مسلم است این است که نمی‌توان اهمیت نقاشی را در متون و نظریات فوکو نادیده گرفت.

فهرست ارجاعات فوکو به نقاشی و نقاشان صورت‌های مختلفی از قبیل یک پاراگراف درون‌متنی گسترده‌تر، یک سخنرانی، یک مقاله، یک مقدمه یا یک کتاب کامل را در برمی‌گیرد. شاپیرو به اهمیت تک‌تک اشــاره‌های فوکو به نقاشــی تأکید کرده و معتقد اســت، ازآنجاکه فوکو همیشه خود را یک تجربه‌گر می‌دانســت و هرگز قصد نداشت همانی که بوده باقی بماند، باید همهٔ مقالات، مصاحبه‌ها، اشــارات و کتاب‌های او را به یک چشــم نگاه کرد، ولی این را نیز باید در نظر داشت که نوشته‌های او درباره‌ی نقاشی می‌تواند مرتبط با دیگر تجربه‌های نظری او باشد(Shapiro, 2003: 376) . مطالعهٔ ســخنرانی‌ها، مصاحبه‌ها و نوشته‌های فوکو دربارهٔ نقاشی، به ما این امکان را می‌دهد که علاوه بر درک این متون در زمینهٔ گســترده‌تر آن‌ها و ارتباطشان با ســایر نظریات او، به بررسی شیوه‌های

www.SID.ir

Archive of SID

بپردازیم که فوکو از خلال آن نقاشـــی را تحلیل کرده اســـت. بدین منظـــور، جدول ۱ ضمن معرفی مهم‌ترین متونی که فوکو در آن‌ها به نقاشی و نقاشان (و البته عکاسی) پرداخته، به ایده‌های اصلی مطرح‌شـــده در این متون نیز به‌اختصار اشـــاره کرده است. بدیهی است که این جدول شامل تمامی اشارات فوکو به نقاشی، ازجمله در مصاحبه‌هایش، نیست. لیکن سعی شده است مهم‌ترین متونی که می‌توانند ما را در شناخت روش مواجهه فوکو با نقاشی یاری رسانند در نظر گرفته شوند.

جدول ۱. مروری بر نوشتار فوکو درباره نقاشی (**مأخذ:** نگارنده)

نام هنرمند	نام اثر مرجع	تاریخ	رویکرد
بوش، بروگل و دورر	**Madness and Civilization**. Trans. Richard Howard. New York: Random House, 1967:8, 15, 17, 22, 28	۱۹۶۱	• رابطهٔ نقاشی و اپیستمه در موضوع جنون • تمایز امر دیدنی و امر گفتنی در موضوع جنون در عصر خرد
گویا و ون گوگ	**Madness and Civilization**. Trans. Richard Howard. New York: Random House, 1967: 285-89	۱۹۶۱	• استناد به آثار نقاشی برای آشکار ساختن جایگاه جنون در نظام دیداری عصر خرد
گویا، ژریکو و دلاکروا	**The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception.** Trans. A. M. Sheridan-Smith. New York: Random House, 1975: 171	۱۹۶۳	• اشاره بسیار مختصر به آثار این هنرمندان برای اثبات ادعای ابژهٔ نگاه قرار گرفتن جسد انسان در عصر تحولات پزشکی
ندیمه‌ها اثر ولاسکز	**The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences.** New York: Random House, 1973: 1-18	۱۹۶۶	• بررسی تحولات خرد دیداری یک عصر به‌واسطه نقاشی (رابطه نقاشی و اپیستمه)
وارهول	'**Theatrum Philosophicum**,' in *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Ed. Donald F. Bouchard. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1977:165-196	۱۹۷۰	• یک پاراگراف کامل [در واقع در مقاله‌ای که به مروری بر دو اثر دلوز میپردازد] درباره آثار وارهول و رابطه شبیه‌سازی و تکرار بی‌پایان با تهی شدن تصویر از هویت در پاپ آرت • تصویر از طریق تکرار مکرر امر روزمره آن را در موقعیتی فاقد مرکز و معنا قرار می‌دهد

www.SID.ir

Archive of SID

ادامه جدول ۱. مروری بر نوشتار فوکو درباره نقاشی (**مأخذ:** نگارنده)

مانه (سخنرانی)	**Manet and the Object of Painting**. Trans. Matthew Barr. London: Tate Publishing, 2009	۱۹۷۱	• یک متن کامل در بررسی ابعاد نوآورانه آثار مانه (گسست) • تأکید بر اهمیت یافتن مادیت نقاشی (مسئله ارجاع هنر) • معرفی مانه به‌عنوان اولین نقاش موزه
مگریت	**This Is Not a Pipe: With Illustrations and Letters by Rene Magritte**, Trans. James Harkness. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1983	۱۹۷۳	• رابطه نقاشی و نوشتار • پیچیدگی مسئله ارجاع در نقاشی • اهمیت گسست از بازنمایی در نقاشی غرب
کله و کاندینسکی	Ibid:32-35	۱۹۷۳	• رابطه نقاشی و نوشتار • رابطه نقاشی و خرد دیداری
روبیرول[۴]	**'La force de fuir'**. in *Foucault: Dits et écrits I, 1954–1975*. ed. Daniel Defert, François Ewald, and Jacques Lagrange. Paris: Éditions Gallimard. 2001: 1269–1273	۱۹۷۳	• نقش نقاشی دررؤیت‌پذیری و آزادسازی نیروها- قدرت و مقاومت. این مقاله یک متن ادبی کوتاه همزمان با نمایش مجموعه آثار هنرمند تحت عنوان سگ‌ها است.
فرامانگر[۵]	**'Photogenic Painting'**. ed. Sarah Wilson and trans. Dafydd Roberts in *Gérard Fromanger: Photogenic Painting*. London: Black Dog Publishing Limited. 1999: 81–104.	۱۹۷۵	• رابطه‌ی لغزندگی هویت تصویر با اپیستمه در آثار نقاشی-عکاسی گونهی هنرمند • آشکارگی نیروها و جابجایی آن‌ها در تصویر
میخالس[۶]	**'Thought and Emotion'.** In Duane Michals: Photographie de 1958 a 1982, by Duane Michals. Paris: Mois de la photo, 1982.	۱۹۸۲	• چالش هویت تصویر (بررسی تضادها و تمایزاتی چون: نقاشی-عکاسی، واقعیت-خیال، دیدنی-نادیدنی و غیره)

جدول ۱، بر اســاس توالی تاریخی طبقه‌بندی‌شده است و با مروری بر آن به‌وضوح درمی‌یابیم که نوشــته‌ها و اشارات فوکو به نقاشــان کماکان از یک نظم تاریخی برخوردار است-به استثنای پاراگرافــی دربــاره‌ی اندی وارهول که البته درون‌متنی دیگر قــرار دارد. بدین ترتیب می‌توان گفت که نگاه فوکو به هنر، تاریخ گرایانه اســت؛ به‌گونه‌ای که در اولین نوشــته‌هایش از هنرمندان عصر رنسانس سخن گفته و این توالی تاریخی را از خلال عصر کلاسیک و مدرنیسم پیموده و درنهایت به هنرمندان معاصر خودش پرداخته اســت. تأکید فوکو بر رد پیوســتگی تاریخ و اهمیت درک هر رخداد به شــکلی یگانه و منحصربه‌فرد، توالی تاریخی مشهود در جدول فوق را به امری قابل‌تأمل بــدل می‌کند. آیا فوکو عقیده داشــته که برای درک نقاشــی باید تاریخ آن را بر اســاس یک توالی

www.SID.ir

Archive of SID

منطقی شـــناخت، یا همان‌طور که شاپیرو اشاره کرده است، نوشـــته‌های فوکو درباره‌ی نقاشی را باید در ارتباط با تزهای بزرگ او بررسی کرد که در این صورت آن‌ها نیز باید از یک نظم تاریخی برخوردار باشند. به نظر درست است اگر بپذیریم که او نقاشی را با همان منطقی دنبال کرده است که رخدادهای تاریخی را و لذا هرچند او همواره ویژگی منحصربه‌فرد یک پدیده تاریخی را در نظر داشته ولی در سایر نوشته‌هایش نیز این سیر تاریخی مشاهده می‌شود.

از میان نوشـــته‌های فوکو درباره‌ی نقاشی، تحلیلش از تابلوی ندیمه‌ها در سرآغاز نظم اشیاء و کتابش درباره نقاش سوررئالیست، رنه مگریت، بیش از همه موردتوجه پژوهشگران قرار گرفته‌اند. فوکـــو هم ندیمه‌ها و هم آثـــار مگریت را بازنمایی‌هایی از خرد دیداری زمانه خود و نقاط عطفی در تاریخ هنر غربمی‌داند؛ آثاری که اصول بازنمایی پیش از خود را کنار می‌گذارند. بوین معتقد اســـت کـــه فوکو در تحلیل‌هایش از آثار هنری برای تصویرســـازی تغییـــر جهت‌های تاریخی که موضوع نوشـــتارهای او در دهـــه‌ی ۶۰ میلادی بودند بهره برده اســـت (Boyne, 2002: 337). شـــاپیرو نیز نوشـــته‌های فوکو درباره‌ی مگریت و وارهول را به نظریه‌پردازی‌هایش در باب رابطه‌ی امر گفتنی و امـــر دیدنی مرتبـــط می‌داند(Shapiro, 2003: 198). البته توجه به رابطهٔ ادبیات و نقاشـــی در اولین نوشته‌های او نیز مشهود است. به‌عنوان‌مثال، او در تاریخ جنون به برخی از نویسندگان و نقاشان (بوش، بروگل و دورر) عصر رنســـانس اشاره می‌کند و نشان می‌دهد که در قرن پانزدهم دیوانگی به‌صورت رویا و کابوس در آثار نقاشـــان قابل‌ملاحظه بـــوده درحالی‌که در دوران اخیر جنون در متون ادبی نویسندگانی، چون رمبو، کافکا و بکت دریافت می‌شود (Shapiro, 2003: 18). فوکو با این مثال نه‌تنها به رابطه‌ی پیچیدهی امر دیدنی و امر گفتنی (خواندنی) اشـــاره کرده اســـت، بلکه رابطه تصویر و اپیستمه یک عصر را نیز نشان می‌دهد. او با بررسی نظام‌های مختلف دیدن نشان می‌دهد که چگونه روش‌های دیدن در شکل‌گیری صورت‌های خاصی از قدرت و دانش و همچنین مقاومت در مقابل نهادهای ســـلطه مشارکت می‌کنند. به‌هرحال بررسی نوشته‌های او درباره‌ی نقاشی نشان می‌دهد که هدف او از ارجاع به این تصاویر، توجیه یا اثبات نظریه‌هایش در ارتباط با قدرت و دانش اســـت. فهم او از هنرمندان بسیار متفاوتی چون بوش، ولاسکز، مانه، مگریت و وارهول، نمونه‌هایی از تجربیاتـــی در فهم نیروها و نهادهای مرتبط با تولید و توزیع تصویر در نظام‌های مختلف قدرت و دانش اســـت (Ibid: 391). بدین ترتیب می‌توان گفت، تصادفی نیســـت که او در فاصله‌ی دو ســـال (۱۹۷۳م تا ۱۹۷۵م)، دو مقاله درباره دو هنرمند فرانســـوی نوشته که هر دو در آثارشان ارجاعاتی به مفهوم زندان، فرار و شـــورش زندانیان داشتند[۷]. تانکه معتقد است که این مقالات در پایان دورهٔ اپیستمیکی و آغاز رویکرد سیاسی فوکو واقع‌شده‌اند(Tanke, 2009: 87).

نکته قابل‌توجه دیگری که از جدول ۱ اســـتنباط می‌شـــود آن اســـت که باجود تنوع رویکردهای نظری فوکو و تأکید مفســـرانش بر روش گریز بودن وی، کماکان چند موضوع ثابت اهداف اصلی نوشته‌های او درباره‌ی نقاشی را تشکیل می‌دهند: رابطه‌ی امر دیدنی و امر گفتنی (تصویر و کلام) و رابطه‌ی تصویر با اپیســـتمه یک عصر. در واقع او تصاویری را برای تحلیل‌هایش برمی‌گزید که یا نشـــان‌دهندهٔ چرخش‌های معرفتی در ادوار مختلف بودند و یا روابط پیچیده‌ی متن و تصویر و بـــه عبارتی قراردادهـــای پیش از خود را طرد می‌کردند. تانکه نیز معتقد اســـت که بهترین تصاویر از نظر فوکو آن‌هایی هســـتند کـــه محدوده‌های هویت را رد می‌کنند و نیروهـــا، لذات و عواطف را به جریان می‌اندازند (Tanke, 2009: 150). بر اســـاس همین دیدگاه اســـت که شـــاپیرو ادعا می‌کند، تصاویر وارهول برای فوکو صرفاً تأییدی بر نشـــانه‌ها و کالاهای محبوب آمریکایی نیســـتند، بلکه

www.SID.ir

Archive of SID

می‌توانند راهی برای تهی کردن آن‌ها از معانی متداولشان باشند (2003: 61). رابرت ویکس در بحث از موضوعات هنری در آثار فوکو، در یکی از مقالات دانشنامه زیبایی‌شناسی، به سه مفهوم اصلی اشاره کرده است: ۱. آثار هنری می‌توانند فضای فکری خاص یک مقطع تاریخی را، کلاً یا تا حد زیادی، آشکار کنند. ۲. آثار هنری می‌توانند مفاهیمی را که ما از هویت در ذهن داریم مورد پرسش قرار دهند و حالت‌های اساساً جدیدی از آگاهی ایجاد کنند. ۳. مفاهیم سبک و خلاقیت هنری می‌توانند ما را به‌سوی تفسیری مجدد از انسان یا فاعل تجربه هدایت کنند (ویکس، ۱۳۸۴: ۱۱۰). موضوع سوم که به بحث زیبایی‌شناسی وجود انجامید و در آثار متأخر فوکو بیشتر موردتوجه قرار گرفته است، در مبحث ما دربارهٔ نقاشی نمی‌گنجد، ولی جایگاه نقاشی در مطالعات اپیستمیک و نقش آن در بازنمایی گسست‌های معرفتی (به‌ویژه به‌واسطهٔ تحلیل رابطهٔ نوشته و تصویر) که جدول ۱ نیز آن‌ها را تأیید می‌کند، در ادامه شرح داده می‌شوند.

رابطهٔ نقاشی و اپیستمه

فوکو با ارائه‌ی یک بحث کامل درباره‌ی تابلوی ندیمه‌ها اثر ولاسکز، در آغاز *نظم اشیاء* تلویحاً نشان می‌دهد که می‌توان با بررسی آثار تصویری هر عصر به اپیستمهٔ حاکم بر آن پی برد. البته این اولین باری نبود که او در تاریخ‌نگاری‌هایش به تصاویر ارجاع می‌داد. در *تاریخ جنون* نیز، اشاره‌های او به آثار نقاشانی چون بوش و بروگل در ابتدا و گویا و ونگوگ در انتهای بررسی‌هایش نشان داده است که چگونه این نقاشی‌ها بازنمایی رویکرد آن اعصار به جنون هستند. فوکو معتقد است، هرچند در دوران اخیر دیوانگی بیشتر با ادبیات بیان شده است، ولی در قرن پانزدهم بیشتر در نقاشی نشان داده می‌شد (Shapiro, 2003: 18). تأکید فوکو بر این است که در عصر روشنگری «جنونی غیر از آنچه دیده می‌شد وجود نداشت» (Foucault, 1988: 70) و علم بیماری‌های روانی که در مکان‌های طرد دیوانگان توسعه می‌یافت شامل مشاهده و طبقه‌بندی بود. ازآنجاکه جنون برابر بود با تاریکی، جایی در فضای روشنگری برای آن نبود، لذا نظام طرد که در مورد دیوانگان به کار می‌رفت، منجر شد به ایجاد فضاهایی برای رؤیت‌پذیری؛ رؤیت‌پذیری جنون. او نشان داده است که در عصر روشنگری، تنها در گفتمان غیر روانشناختی هنرمندانی چون گویا است که ادعاهای کنار گذاشته‌شدهٔ تاریکی و شب اجازه می‌یابند دوباره ظاهر شوند، بنابراین یک الگو برای بازتاب «بی‌خردی» در گفتمان نقاشی تأمین می‌شود (Jay, 1993: 392).

در *نظم اشیاء*، فوکو سعی کرده است اپیستمهٔ اعصار مختلف را بر اساس رابطهٔ‌رؤیت‌پذیریها و گزاره‌ها در آن اعصار–که به‌طور قراردادی آن‌ها را عصر رنسانس، عصر کلاسیک و عصر مدرن نامیده است–توصیف کند. در عصر رنسانس، طبق اپیستمهٔ آن دوران، زبان و واژگان، نماد اشیاء یعنی عین اشیاء بود. اشیاء به‌عنوان واژگان دیده می‌شدند و با آن‌ها تشابه کامل داشتند، زیرا جهان اجرای کامل طرح خداوند محسوب می‌شد. او نشان می‌دهد که در جهان غرب پیش از پایان قرن شانزدهم تصاویر به‌عنوان هیروگلیفهای کشف رمز شده‌ی معنا ادراک می‌شدند، نتیجه این بود که تمایزی میان آنچه دیده می‌شد و آنچه خوانده می‌شد، بین مشاهده و شرح، وجود نداشت و این منجر به ایجاد یک سطح واحد و پیوسته می‌شد که در آن دیدار و گفتار به ابدیت پیوند می‌خوردند(Foucault,1994: 39) . او دربارهٔ اپیستمهٔ مبنی بر شباهت و ارتباط آن با هنر گفته است «تا پایان قرن شانزدهم، «شباهت» نقش سازنده در معرفت فرهنگی غرب داشت. این شباهت بود که تعبیر و تفسیر متون را هدایت می‌کرد؛ این شباهت بود که نقش نشانه‌ها را مشخص می‌کرد؛ معرفت

www.SID.ir

Archive of SID

ممکن از چیزها رارؤیت‌پذیر یا غیرقابل‌رؤیت می‌ساخت و هنر بازنمایی آن‌ها را کنترل می‌کرد. دنیا روی خودش تا می‌خورد: زمین آســمان را بازتاب می‌کرد، صورتها بازتاب خود را در ســتاره‌ها می‌دیدند و گیاهان در ساقه‌هایشــان رازهای مفید برای بشر را نگه می‌داشتند. نقاشی فضا را تقلید می‌کرد و "بازنمایی" چه در خدمت لذت یا معرفت-به معنای تکرار بود: تئاتر زندگی یا آینۀ طبیعت [...]» (Ibid). بنابراین در عصر رنسانس با مجموعه‌ای از نشانه‌ها مواجهیم که ارجاع به یک دال ازلی و ابدی دارند و نظام شــباهت و این‌همانی انتظام بخش آن‌هاست. بااین‌وجود، در قرن‌های هفدهم و هجدهم شاهد چرخشی در اپیستمه هستیم. در عصر کلاسیک، اپیستمۀ مبتنی بر شباهت جای خود را به اپیســتمۀ مبتنی بر بازتاب و نمایش داد. در این عصر، واژگان بازنمایی اشــیاء بودند، یعنی با آن‌ها تفاوت داشتند. درنتیجه میان واژگان و اشیاء فاصله افتاد، یعنی جهان کلمات صرفاً نمایشگر جهان اشیاء شد.

صفحات آغازین *نظم اشیاء*، تابلوی *ندیمه‌های* ولاسکز را به‌عنوان «نظامی از نور توصیف می‌کند که فضای بازنمایی کلاسیک را می‌گشاید و آنچه را که دیده می‌شود و کسانی را که میبینند در آن توزیع می‌کند، تبادل‌ها و انعکاس‌ها را و مکان شاه را که فقط می‌تواند به‌منزلۀ خارج تابلو استنباط شــود» (Deleuze, 1988: 57-58). در این تصویر همانند همۀ نمایش‌هایی که این مورد نمونۀ آشکار آن‌ها اســت، رؤیت‌پذیری عمیق آنچه می‌بینیم باوجود همۀ آیینه‌ها، بازتاب‌ها، تقلیدها و تصویرها، از رویت‌ناپذیری شــخص بیننده جدایی‌ناپذیر است(Foucault, 1994: 16) . بدین ترتیب فوکو از تابلو ندیمه‌ها کمک گرفته است تا تغییر در رابطه سوژه و ابژه را نشان دهد. استفاده از این تصویر برای او راهی است که نشان دهد انسان مدرن سرنوشت دوگانه‌ای دارد: هم ابژه دانش است و هم سوژه شناسنده (Tanke, 2009: 44). درنهایت، در اپیستمۀ عصر مدرن، یعنی قرن نوزدهم، میان واژگان و اشیاء جدایی مطلق افتاد و آن‌ها فاقد هرگونه پیوندی پنداشته شدند. در درون همین اپیستمه بود که انسان به‌عنوان سوژه خودمختار و خودسامان پدیدار شد. علاقه‌ی فوکو به نقاشی‌های مگریت-که پیش‌تر به آن اشاره شد- نیز به دلیل آشکار ساختن اپیستمۀ عصر مدرن در آثار مگریت است.

بدین ترتیب، به نظر می‌رسد که هدف ارجاع فوکو به این یا آن رخداد هنری، تعیین عملکرد آن‌ها در یک گروه تاریخی مشــخص بوده است. همین امر اســاس تمایل او به مانه و همچنین مگریت و کله را نشان می‌دهد که موضوع تحلیل‌های تجسمی‌اش قرار گرفتند. به‌علاوه، توصیف تحلیلی او از ندیمه‌های ولاسکز، شــباهت زیادی به تحلیلش از مانه دارد (Nicolas Bourriaud, 2009: 13). از نظر فوکو، نقاشــی‌های نقاش مدرن، فرامانگر، تاریخ‌نگاری‌های معاصر هســتند، همان‌طور که ولاسکز و مانه تاریخ زمانۀ خود را نقاشــی کــرده بودند(Sussloff, 2009: 743) . بنابراین نقاشــی به‌عنوان یکــی از حوزه‌های مرئی شــدن نظام‌های رؤیت‌پذیری، می‌تواند به شــناخت کل این نظام و قواعد و محدودیت‌هــای حاکم بر آن کمک کند. شــیوه‌ای که یک تصویر موضوع مشــخصی را در زمان مشــخصی نشــان می‌دهد، علاوه بر آن موضوع ورؤیت‌پذیری‌های مربوط به آن، اگر نگوییم کل اپیستمه، حداقل بخشی از نظام رؤیت‌پذیری یک عصر را مشخص می‌کند.

رابطۀ نقاشی و زبان

پیش‌تر اشــاره شد که فوکو نقاشــی را در ارتباط با اثبات نظریه‌های بزرگتری بکار برده است که اســاس تحلیل‌های او را تشــکیل می‌دادند. یکی از این حوزه‌ها، رابطه‌ی گفتار و دیدار یا به عبارتی مناســبات امر گفتنی و امر دیدنی اســت. در واقع به عقیدۀ فوکو، سخن گفتن دیدن نیست و بیهوده

www.SID.ir

Archive of SID

است که بخواهیم آنچه را به دیده می‌آید به زبان آوریم (Foucault, 1970: 10). دلوز ویژگی آثار فوکو را جستجوی دوگانهٔ میان امور گفتمانی و اموررؤیت‌پذیرمی‌داند و توضیح می‌دهد که او باوجود آنچه در نگاه اول به نظر می‌رسد بر برتری امر گفتار پذیر تأکید نمی‌کند، بلکه می‌کوشد اهمیت دیدن و تقلیل ناپذیری امر رؤیت‌پذیر به امر گفتار پذیر را نشان دهد(Deleuze, 1988: 61) . شاپیرو نیز به این موضوع اشاره کرده است که علاقه‌ی فوکو به نقاشی، به نظریه‌پردازی‌هایش در باب رابطه‌ی امر گفتنی و امر دیدنی بازمی‌گردد (Shapiro, 2003: 198). اهمیت رابطه‌ی دیدار و گفتار برای فوکو از آن روست که وی معتقد است، آگاهی در نسبت میان این دو متولد می‌شود. دلوز نیز با استفاده از این تعبیر که «دیدن اندیشیدن است، سخن گفتن هم اندیشیدن است، ولی اندیشیدن در شکاف و گسست بین دیدن و سخن گفتن رخ می‌دهد»، رابطهٔ آگاهی را با گفتار و دیدار نشان داده است (Deleuze, 1988: 87). به عقیدهٔ فوکو، شکافی ترمیم‌ناپذیر میان گزاره‌ها ورؤیت‌پذیری‌ها وجود دارد و هیچ‌یک قابل‌تقلیل به دیگری نیست. او در نظم اشیاء به‌وضوح بر موضع خود نسبت به رابطهٔ نقاشی و زبان تأکید کرده است «مناسبت زبان با نقاشی مناسبتی بی‌کران است. قضیه این نیست که واژه‌ها ناقص یا در رویارویی با امر مرئی به نحوی چاره‌ناپذیر نابسنده‌اند. هیچ‌یک را نمی‌توان به دیگری فروکاست: گفتن آنچه می‌بینیم بیهوده است؛ آنچه می‌بینیم هرگز در آنچه می‌گوییم سکنی ندارد و بیهوده است که بکوشیم از راه کاربرد تصاویر، استعاره‌ها یا تشبیه‌ها آنچه را می‌گوییم نشان دهیم»(Foucault, 1970: 10) .

مشخص است که فوکو می‌خواهد زبان را از نقاشی جدا کند، چه به‌واسطهٔ اشاره به قدرت بیشتر هنر تجسمی و چه با در نظر گرفتن ادبیات به‌عنوان منشاء تصویر (Shapiro, 2003: 196). او برای نشان دادن پیچیدگی رابطهٔ گفتار و دیدار هم از نقاشی و هم از ادبیات استفاده کرده است. در واقع، موضوع اصلی کار فوکو دربارهٔ روسل نویسنده نیز همین درهم تنیدگی پیچیده‌ی گفتار و دیدار است؛ مقاله‌ای تحت عنوان *گفتار و دیدار نزد رمون روسل*[۸] که یک سال پیش از انتشار کتاب *رمون روسل* منتشر شد، مؤید این ادعا است. فوکو معتقد است که روسل در آثارش به بازی بین گفتنی‌ها و دیدنی‌ها دست می‌زند و درنتیجه مارپیچ بی‌انتهایی را تشکیل می‌دهد که راهی به بیرون روشن و آشکار ندارد. او می‌گوید «درحالی‌که گفتمان علم مدرن می‌کوشد گفتار را به نفع نگاه تجربی حذف کند و درنتیجه باعث گسترش باوری غلط به صحت مشاهده شود، ادبیات مدرن که رمون روسل نمونهٔ آن است، مجادلهٔ انکارناپذیر گفتن و دیدن را احیا می‌کند که هیچ‌کدام بر بی‌صدایی اشیاء چیره نمی‌شوند» (Foucault, 1963: 154). به عقیدهٔ فوکو، پیچیدگی نارابطهٔ رؤیت‌پذیری‌ها و گزاره‌پذیری‌ها در ناهماهنگی میان نقاشی‌های مگریت و عناوین آن‌ها به بهترین شکل نشان داده شده است. فوکو در توصیف آثار مگریت می‌گوید «بیرونگی امر نوشتاری و دیداری نسبت به هم در آثار مگریت به‌واسطهٔ بی ارتباطی–یا ارتباط پیچیده و مسئله‌ساز – نقاشی با عنوانش به‌وضوح نمایان شده است. این شکافی که مانع از آن می‌شود که ما در آن واحد هم بیننده و هم خواننده باشیم، خود عامل پدیداری ناگهانی تصویر بر فراز آرایش افقی واژه‌ها می‌شود» (Foucault, 1983: 36). او همچنین درباره‌ی رابطه‌ی متن و نقاشی در هنر غرب گفته است «به باور من، بین سده‌های پانزدهم تا بیستم، دو اصل بر نقاشی غرب حاکم بودند. اصل نخست، بر گسست میان بازنمایی تجسمی (که به شباهت اشاره دارد) و ارجاع زبانی (که شباهت را کنار میزند) تأکید می‌کند. ما از راه شباهت تفاوت را آشکار می‌کنیم و دربارهٔ آن صحبت می‌کنیم. طوری که این دو نظام نه می‌توانند درهم‌آمیخته شوند و نه می‌توانند یکدیگر را قطع کنند. تبعیت یکی از دیگری ضروری است: یا

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر حاکم متن است (همچون نقاشی‌هایی که در آن‌ها کتاب، نوشته، حرف یا نام شخصی بازنمایی شده)؛ یا متن حاکم تصویر است (همانند کتاب‌هایی که در آن‌ها تصویری همانند میانبر پیامی را تکمیل می‌کند که واژه‌ها موظف به بازنماییشان بودند) [...] آنچه مهم است این است که نشانه‌های زبانی و بازنمایی‌های دیداری هیچ‌گاه همزمان داده نمی‌شوند [...] اصل دوم که سال‌ها بر هنر نقاشی حاکم بود، نوعی هم‌عرضی میان شباهت و دلالت در یک پیوند بازنمودی را ایجاد می‌کرد. کافی است شکلی شبیه یک شیء باشد، همین به‌تنهایی برای لغزیدن به بازی ناب نقاشی و زبان کافی خواهد بود» (Ibid: 32-34).

فوکو معتقد بود هنر نمی‌تواند به یک فرم زبان تقلیل یابد و تأکید می‌کرد که امر بصری تاریخ مجزا و قواعد خودش را دارد و باید بر اساس منطق خودش تحلیل شود (Tanke, 2009: 54). بدین ترتیب نوشتن او دربارهٔ نقاشی هم بدیهی و هم عجیب است؛ فوکو در آغاز مقاله‌اش درباره‌ی آثار میخالس می‌گوید: من می‌دانم که یک عکس چیزی نیست که بتوان درباره آن صحبت کرد (Foucault, 1982: ix). البته این بدان معنا نیست که رویکرد فوکو به نقاشی کاملاً فارغ از تحلیل‌های گفتمانی است، بلکه بدین معناست که بر پیچیدگی این رابطه آگاه است. برای مثال او درباره شیوه مواجهه با آثار مگریت به این نتیجه رسیده است که ما باید آن‌ها را نقاشی خط‌هایی ببینیم که نه نظم دیداری بر آن غالب است و نه نظم گفتاری (Shapiro, 2014: 332). او همچنین نشان می‌دهد که پل کله جدایی امر خواندنی و امر دیدنی را با قرار دادن آن‌ها به‌صورت برابر در کنار هم به چالش می‌کشد. کله به نشانه‌های زبانی ارزش تجسمی می‌دهد و به نشانه‌های تجسمی کارکرد دلالتی، بنابراین هر دوی آن‌ها در موقعیت نامطمئنی قرار دارند، معلق بین بازنمایی زبانی و همانندی تجسمی (Tanke, 2009: 106). درنهایت باید توجه داشت که هدف فوکو به‌عنوان دیرینه‌شناس امر دیداری، از تأکید بر رابطه‌ی گفتار و دیدار، این است که نشان دهد چه چیزی در روشی که یک عصر خاص رابطه‌ی امر دیدنی و امر گفتمانی-آنچه دیده می‌شود و آنچه گفته می‌شود- را می‌سازد، وجود دارد.

دیرینه‌شناسی نقاشی

با توجه به اینکه تا اینجا برخی از ایده‌ها و اهداف فوکو در تحلیل نقاشی مشخص شدند، حال می‌توانیم بپردازیم به روشی که او تحلیل‌هایش را پیش برده است. دریفوس و رابینو، سه موضع روش‌شناسانه را در آثار فوکو تشخیص داده‌اند: نخست، تغییر موضع از تأکید انحصاری بر صورت‌بندی‌های گفتمانی در اواسط دههٔ ۱۹۶۰م و بسط دامنهٔ تحلیل‌هایش به موضوعات و مسائل غیرگفتمانی بود که تغییر موضعی به‌سوی تحلیل کردارهای فرهنگی و قدرت به شمار می‌آید. دوم، تمرکز او بر روی آیین‌ها و مراسم دقیق اجرای قدرت با تأکید بر آن دسته از کردارهای فرهنگی بود که دانش و قدرت را درهم می‌آمیزند و سوم کشف مفهوم قدرت مشرف بر حیات بود که تکنولوژی‌های سیاسی مختلف بدن، گفتارهای علوم انسانی و ساختارهای سلطه‌ای را که دویست و پنجاه سال گذشته شکل‌گرفته‌اند به هم پیوند میزند (دریفوس و رابینو، ۱۳۷۹: ۳۱۱). بشیریه در مقدمه‌ای بر ترجمهٔ *میشل فوکو: فراسوی ساختگرایی و هرمنوتیک* آورده است که «فوکو برخلاف پدیدارشناسی به فعالیت معنابخش سوژه‌ی خودمختار و آزاد متوسل نمی‌شود؛ برخلاف ساختگرایی در پی ایجاد الگوی صوری قاعده‌مندی برای رفتار انسان نیست و برخلاف مارکسیسم بر فرایندهای عمومی تاریخ تأکید نمی‌گذارد، بلکه خصلت منفرد و پراکنده‌ی رخدادهای تاریخی را در نظر دارد» (همان: ۱۴). دلوز نیز درباره‌ی شیوهٔ تاریخ‌نگاری او معتقد است، فوکو نه

www.SID.ir

Archive of SID

تاریخ ذهنیت، بلکه تاریخ شرایطی را می‌نویسد که هر آنچه هستی ذهنی دارد، یعنی گزاره‌ها و نظام زبان تحت آن شرایط ظاهر می‌شود (Deleuze, 1988: 116). با این‌رویکرد فوکو را در حوزهٔ مطالعات تاریخی در نظر گرفت، اما نوعی تاریخ اجتماعی–سیاسی که بر مبنای گسست‌ها شکل‌گرفته تا تداوم و توالی.

فوکو، در *دیرینه‌شناسی* دانش که اثری روش‌شناسانه است، نکاتی را در ارتباط با رویکردش به تاریخ آشکار می‌سازد. او در مقدمه‌ی این اثر به لزوم تأکید بر گسست‌ها، به‌جای پیوستگی‌ها، در مطالعات تاریخی اشاره کرده است و معتقد است آنچه ماهیت رخدادهای خاص و منحصربه‌فرد را نشان می‌دهد، تفاوت‌هاست نه شباهت‌ها. او می‌گوید «تاریخ عبارت است از روشی که نشان می‌دهد چگونه یک جامعه مجموعه‌ای از اسنادی را تشخیص و توسعه می‌دهد که از آن جدایی‌ناپذیر است» (Foucault, 1972: 7). هدف تحلیل دیرینه‌شناسی توصیف آرشیو است، به این معنا که در گفتار از چه چیزی می‌توان سخن گفت، کدام گزاره‌ها باقی می‌مانند، کدام‌ها ناپدید می‌شوند، کدام‌ها بار دیگر به کار می‌آیند، کدام‌ها سانسور یا سرکوب می‌شوند، کدام اصطلاحات معتبر، کدام مشکوک و کدام بی‌اعتبار تلقی می‌شوند، میان نظام گزاره‌های کنونی و گذشته، یا میان گفتارهای فرهنگ‌های خودی و بیگانه چه رابطه‌ای وجود دارد، کدام افراد، کدام گروه‌ها یا طبقات، به نوع خاصی از گفتار دسترسی دارند. دیرینه‌شناسی تعیین می‌کند که چگونه قواعد گفتمانی حاکم بر یک حکم–که شکل محقق و متعین گفتمانی را که حکم بدان متعلق است، مشخص می‌کند–ممکن است با نظام‌های غیر گفتمانی مرتبط باشند (دریفوس و رابینو، ۱۳۷۹، ۱۴۹). درنتیجه، باید توجه کرد که آرشیو لزوماً مربوط به گفتار نیست، چنان‌که دلوز نیز در تعریف دیرینه‌شناسی گفته است «فوکو پیوسته مجذوب آنچه می‌دید بود و به همان اندازه مجذوب آنچه می‌شنید یا می‌خواند و دیرینه‌شناسی از نظر او یک بایگانی دیداری– شنیداری است» (Deleuze, 1988: 50). شاپیرو نیز معتقد است که فوکو از ۱۹۶۸م به بعد [یعنی همزمان با نگارش دیرینه‌شناسی دانش] بیش از پیش بر روش‌های رؤیت‌پذیری یا نظام‌های دیدن متمرکز شده است و این در مقالاتش درباره هنرمندانی چون مگریت، فرامانگر، ربیرول و میخالس یا اشارات کوتاهش به سایر هنرمندان دیده می‌شود (Shapiro, 2003: 317). فوکو حتی بعد از این‌که ایده‌ی دیرینه‌شناسی را کنار گذاشت، همچنان از روش دیرینه‌شناسی در تحلیل‌های تبارشناسانه‌اش استفاده کرده است.

بدین ترتیب، دیرینه‌شناسی یک روش است و اهمیت آن برای فوکو به‌اندازه‌ای بود که کتابی برای توضیح این روش تألیف کرد. تانکه بر این باور است که فصل اول *دیرینه‌شناسی* دانش به‌منظور رها ساختن اندیشه از قالب‌های ذهنی پیش‌ساخته که بدون بررسی وارد تحلیل‌های ما می‌شوند، نوشته شده است (Tanke, 2009: 55). به‌هرحال اهمیت دیرینه‌شناسی برای پژوهش حاضر از آن جهت است که فوکو آن را به‌عنوان روشی برای تحلیل نقاشی معرفی می‌کند. او در آخرین صفحات *دیرینه‌شناسی دانش*، در پرسشی فرضی از خود پرسیده است، آیا دیرینه‌شناسی فقط در حوزه‌های اثبات‌شدهٔ علم قابل‌استفاده است یا می‌تواند کاربرد گسترده‌تری هم داشته باشد. او در پاسخ به این پرسش خود سه حوزه‌ی جنسیت، نقاشی و سیاست را به‌عنوان حوزه‌هایی که روش دیرینه‌شناسانی در تحلیل آن‌ها مناسب است، معرفی کرده است (Foucault, 1989: 212) و درباره‌ی کاربرد روش دیرینه‌شناسی در مواجهه با نقاشی گفته است «در تحلیل یک نقاشی، می‌توان گفتمان ذهنی نقاش را بازسازی کرد، می‌توان نیات ضمنی او را آشکار ساخت؛ نیاتی که نه با حروف بلکه با خطوط و سطوح و رنگ‌ها بیان‌شده‌اند. می‌توان فلسفهٔ پنهانی را که به دیدگاه هنرمند شکل داده است

www.SID.ir

Archive of SID

یافت. می‌توان علم یا آموزه‌های یک عصر را مورد پرسش قرار داد و سعی در شناخت سهم این آموزه‌ها در نقاشی داشت. [ولی] تحلیل دیرینه‌شناسی هدف دیگری دارد: او می‌کوشد تا دریابد آیا فضا، فاصله، عمق، رنگ، نور، تناسبات، احجام و خطوط در دوره‌ی موردنظر در یک عمل گفتمانی، ایجاد، اعلان و ادراک نشده‌اند؛ و آیا دانشی که این عمل گفتمانی موجب آن بود، احتمالاً در نظریه‌ها و احکام، روش‌های آموزشی و اصول اجرایی و همچنین، در فرایندها، تکنیک‌ها و حتی هر اشارهٔ نقاش قرار ندارند. هدف [دیرینه‌شناسی] این نخواهد بود که معنی یا مطلب خاصی را به نقاشی نسبت دهد که در این حالت جای واژه‌ها را گرفته است. می‌خواهد نشان دهد، حداقل به لحاظ یکی از جهات آن، این عمل گفتمانی است که در اسلوب‌ها و تأثیرات جای گرفته است. بدین اعتبار، نقاشی دیدی ناب نیست که سپس باید به مادیت فضا منتقل شود؛ اشاره‌ای عریان هم نیست که سکوت و بی‌معنایی جاودان آن باید از تفسیرهای پیاپی خلاص شود. این [نقاشی]- مستقل از شناخت علمی و مضامین فلسفی- با حیث ایجابی دانش ایجاد شده است» (Ibid: 213-214).

هرچند فوکو در مطالعات بعدی‌اش آن‌چنان‌که به سیاست و جنسیت پرداخت، مطالعه متمرکزی درباره‌ی نقاشی انجام نداد، ولی این پاراگراف واضح‌ترین اشاره او به رویکردش در مواجهه با نقاشی است. نکته جالب‌توجه در این متن قائل شدن وجه ایجابی برای نقاشی است که آن را به دانش همانند می‌کند؛ البته باید در نظر داشت که این دانش (نقاشی) از نوع دانش علمی یا فلسفی نیست. دریفوس و رابینو نیز نشان داده‌اند که فوکو در سراسر مسیر فکری خود تنها به شبه علوم یا علوم تقریبی یعنی علوم انسانی پرداخته است، درحالی‌که دیگران به‌ویژه ژرژ کانگیلهم و گاستون باشلار مطالعات خود را مصروف علوم موفق کرده‌اند (دریفوس و رابینو، ۱۳۷۹: ۳۰۱)، آن‌ها همچنین دریافتند که «نگاه از بیرون» فوکو، دیرینه‌شناسی را در مقابل پدیدارشناسی هوسرلی و هرمنوتیک هایدگری قرار می‌دهد (همان: ۱۳۷).

بدین ترتیب، هدف فوکو از دیرینه‌شناسی نقاشی می‌تواند این باشد که نشان دهد، نقاش در آفرینش هنری آن‌چنان‌که به نظر می‌رسد آزاد نیست و این عمل گفتمانی است که ویژگی‌های مادی نقاشی را تعیین می‌کند، از این منظر می‌توان گفت نقاشی از چیزی برخوردار است که فوکو آن را «وجه ایجابی دانش» می‌نامد. فوکو در تفسیر آثار کله نیز از واژهٔ «دانش» استفاده می‌کند، چراکه به اعتقاد او کار کله یک اثر اکسپرسیونیستی نیست، بلکه یک نقاشی است که با دانش نسبت به عناصر بنیادیش شکل‌گرفته (Tanke, 2009: 108). رایخمن نیز درباره‌ی روش تحلیل دیرینه‌شناسانهٔ تصویر در حاشیه‌ی مقاله‌ای که به هنر دیدن نزد فوکو پرداخته، چنین نوشته است «نقاشی ممکن است هدف تحلیل تحصل گرایانه قرار گیرد، ویژگی رؤیت‌پذیری خودبسندهٔ آن می‌تواند از یک عقلانیت ماتریالیستی نشأت گرفته باشد. عقلانیت می‌تواند نوع خاصی از رویت‌پذیری را برای نقاشی طبیعی یا حتی ضروری جلوه دهد. برای مطالعه‌ی این حیث ایجابی باید چنین پرسش‌هایی طرح کرد: چگونه مفاهیمی که نقاشی تحت آن‌ها رؤیت‌پذیر می‌شود باهم یکی شدند، کجا، با چه ابزاری، توسط چه کسی؟ بر اساس کدام اپیستمه موضوعات نقاشی و طبقه‌ی چیزهایی که می‌توانستند نقاشی شوند مشخص شدند؟ فضایی که نقاشی در آن عرضه می‌شود (کلیسا یا معبد، گالری یا موزه)، فضایی که در آن تولید می‌شود (کارگاه، دانشکده و غیره) و همچنین قوانین حقوقی و اقتصادی که مالکیت و انتقال آن را مشخص می‌کنند، چه محدودیت‌هایی بر نقاشی اعمال کرده‌اند؟ نقاش بودن چگونه برداشت می‌شود؟ چگونه ابداعات فنی بخشی از عقلانیت یا فهم‌پذیری نقاشی می‌شوند؟ چگونه مادیت نقاشی چیزی بیش از بافتی می‌شود که در آن دیده یا ساخته شده است، بخشی از

www.SID.ir

Archive of SID

روشـــی که در آن ادراک می‌شـــود (به‌گونه‌ای که فوکو می‌گوید مانه اولین نقاش موزه‌ای بود)؟ و چگونه این ســـازه‌ی مفهومی نقاشی به سایر زمینه‌های فکری عصر خود پیوند می‌خورد؟ بنابراین برای مطالعهٔ «رخدادهای بصری» در تاریخ نقاشـــی، باید در نظر داشت که انسان در نقاشی کردن بیش از آنچه تصور می‌شود محدود است؛ اما ازآنجاکه همین قواعد راه تغییر و تبدیل را در نقاشی می‌گشایند، پس بیش از آنچه تصور می‌شود نیز آزاد است» (Rajchman, 1988, 93:note9).

همان‌طور که بیان شـــد، هدف فوکو از دیرینه‌شناسی نقاشی غالباً این بود که نشان دهد توزیع عناصـــر بصـــری تصویر چه ارتباطی بـــا یک قاعده گفتمانی مشـــخص در یک عصـــر دارد؛ بدین معنـــا که چگونه، رنگ، فضا، عمـــق، فاصله و حجم به‌عنوان نتایج خـــاص قواعد صورتبندی ظاهر می‌شـــوند(Tanke, 2009: 61) . فوکو با کاربرد روش‌های زبان‌شناسانه برای تحلیل تصویر مخالف اســـت، بنابراین مشخص است که در تحلیل دیرینه‌شناسانه نقاشی پرسش هرمنوتیکی «این نقاشی چه چیزی می‌گوید» جای خود را به پرســـش دیرینه‌شناســـانه «این نقاشـــی چه چیزی را نشـــان می‌دهد» خواهد داد. «در واقع، فوکو به دنبال این است که بداند یک اثر هنری، به‌واسطهٔ شیوه‌ای که رؤیت‌پذیری‌هایش را توزیع می‌کند، چه رفتاری ایجاد می‌کند. او سخت می‌کوشد تا استراتژی‌های ضمنی و نامرئی را که نقاشی را محدود می‌کنند تشخیص دهد تا آنچه را که تصویر نشان می‌دهد و البتـــه آنچه را که پنهان می‌کند، قابل‌رؤیـــت ســـازد»(Nicolas Bourriaud, 2009: 13). بدین ترتیب دیرینه‌شناســـی تصویر را می‌توان با اهداف مختلفی چون بررســـی نظام‌های رؤیت‌پذیری، مطالعه رابطه قدرت و تصویر، بررسی تغییرات سبکی و مواردی از این دست‌به‌کار برد، ولی آنچه باید در نظر داشـــت این است که تحلیل دیرینه‌شناسانهٔ نقاشی همیشه از آنچه دیده می‌شود آغاز می‌گردد. برای روشن‌تر شدن این موضوع، در ادامه به برخی از مهم‌ترین ویژگی‌های روش دیرینه‌شناسی تصویر که فوکو در نوشتار خود درباره‌ی نقاشی از آن‌ها بهره برده است اشاره می‌شود.

شاپیرو اظهار می‌دارد که برخلاف مرلوپونتی که سزان را پدیدارشناسانه می‌خواند (یعنی هیئت ظاهری را معلق می‌گذارد تا «اشـــکال نیتمندی» که به‌واسطه آن‌ها جهان رؤیت‌پذیر شکل آگاهی به خود می‌گیرد را جســـتجو کند)، فوکو "ندیمه‌ها" را دیرینه‌شناســـانه می‌خواند (Shapiri, 2014: 328). پرســـش‌های زندگی‌نامه‌ای و نام خالق اثر یا شخصیت‌های درون تصویر در روش دیرینه‌شناسی اولویت ندارند. فوکو اصلاً به زندگی ولاسکز یا سایر نقاشانی که درباره آن‌ها نوشته، مانند بوش، گویا، مگریت، اندی وارهول و میخالس علاقه‌مند نبود (Shapiro, 2003: 229). تقریباً بخش اعظم تحلیل فوکو از ندیمه‌های ولاســـکز فاقد هرگونه نام‌گذاری و هویت پردازی است. سوسلوف تأکید می‌کند که چهار صفحه اول *نظم اشـــیاء*، تابلو ندیمه‌ها را بر اســـاس ایده رؤیت‌پذیری، وارونگی تصویری، رؤیت‌ناپذیری و فرعیات تصویری لازمهٔ آن–نور–بررسی می‌کند (Soussloff, 2011:115). بخش دوم مقاله او درباره ندیمه‌ها با تردید این پرســـش را مطرح می‌کند که آیا وقت آن رسیده است که افراد درون تصویر نام‌برده شـــوند (Shapiro, 2014: 329). هدف او از این پرســـش و تردید از اشـــاره به نام‌های خاص آن اســـت که باعث تقلیل آنچه نقاشـــی نشان می‌دهد نشـــود. او در مقاله‌ای به سال ۱۹۶۷م به اهمیت روش پانوفســـکی در دیدن و تفســـیر تصویر اشاره کرده و آن را روشی معرفی می‌کند که اجازه می‌دهد تحلیل بر محدودیت‌های زبان فائق آید، آیکونولوژی پانوفســـکی برخلاف شـــمایل‌نگاری سنتی، به ما می‌آموزد که چگونه نســـبت به رابطه پیچیده تصویر و گفتمان حساس باشیم (Tanke, 2009: 54-55). به عقیده فوکو نقاشی را باید با شرایط خودش داوری و تحسین کرد؛ با مادیت خودش، با ویژگی‌های مرئی‌اش و با تاریخ خاص خودش (Soussloff, 2011: 114). این همان

www.SID.ir

Archive of SID

ویژگی مهمی است که فوکو در تمام تحلیل‌هایش از تصاویر در نظر داشته است.

همان‌طور که فوکو در تحلیل ندیمه‌ها، پرسپکتیو، نور، بازنمایی‌ها و بازتاب‌های درون تصویر، مکان قرارگیری شخصیت‌ها و تمام ویژگی‌های مرئی تصویر را برمی‌شمرد، در سخنرانی‌اش درباره آثار مانه نیز به همین شیوه عمل کرده است. او در تحلیل آثار مانه بر سه محور اصلی استوار است: شیوه‌ای که مانه مادیت بوم را به کار می‌گیرد، شیوه برخورد با نور و جایگاه نظاره‌گر (Foucault, 2009: 31). مانه نقاشی دیدفریب را کنار گذاشت و قواعد نقاشانه را جایگزین قواعد بازنمایی کرد، او فضای فریبنده بازنمایی را با واقعیت مادی نقاشی جایگزین کرد و این نکته از نظر فوکو پنهان نمانده است. او به تأکید مانه بر خطوط افقی و عمودی در آثارش اشاره کرده (به‌واسطه طرح لباس یا نرده یا مواردی از این قبیل) و آن را به آگاهی نقاش از حضور مادی بوم که دارای محورهای افقی و عمودی است نسبت می‌دهد (Ibid: 44). اهمیت مادیت نقاشی در تحلیل آثار غیربازنمایانه دوچندان می‌شود، زیرا در اینجا دیگر نقاشی به چیزی غیر از عناصر سازنده‌اش ارجاع ندارد. از نظر فوکو «کاندینسکی بیانیه‌ی عریانی بود که بر هیچ تشابهی چنگ نمی‌زد، پس اگر پرسیده شود که "این چیست"، می‌توان با ارجاع به خودش و فرایندی که آن را ایجاد کرده است پاسخ داد: یک بداهه سازی، یک ترکیب‌بندی؛ یا به چیزی که آنجا قرار دارد: یک‌شکل قرمز، مثلث، نارنجی ارغوانی؛ یا به روابط و کشش‌های داخلی: یک صورتی تعیین‌کننده، به سمت بالا، یک محدوده‌ی زرد، یک تعادل سرخ» (Foucault, 1983: 34-35). بر این اساس بخش مهمی از شیوهٔ دیرینه‌شناسی نقاشی دیدن چیزی است که نقاشی را می‌سازد؛ لذا نقاشی غیربازنمایانه به همان اندازهٔ نقاشی بازنمایانه می‌تواند نشان‌دهندهٔ یک گفتمان مشخص در زمانهٔ خود باشد. به‌عنوان‌مثال، از نظر فوکو نقاشی‌های روبیرول صرفاً بازنمایی قدرت نیستند، بلکه با نیروی رنگ‌ها، با مادیت خود و با نوع ضربات قلم نیرویی را منتقل می‌کنند که فراتر از نیروی بازنمایی است (Tanke, 2009: 86).

فوکو در مقالاتی که به آثار هنرمندان هم‌عصر خود پرداخته، مطالعهٔ رؤیت‌پذیری‌های تصویر را از این هم فراتر برده است. او در بیشتر مواردی که از یک نمایشگاه یا مجموعه مشخص بحث می‌کند، شرایط ارائه آثار را نیز در نظر دارد. این شرایط می‌تواند شامل، مکان ارائه آثار (کتاب، گالری، موزه و غیره) و ویژگی‌های آن، ابعاد اثر، چیدمان آثار در مکان موردنظر، ملحقات تصویر (مثلاً متن یا عنوان نوشتاری) و تمام موارد قابل‌مشاهده‌ای باشد که نگاه نظاره‌گر به اثر را تعیین می‌کند. مقاله‌ی فوکو درباره‌ی نمایشگاه پل روبیرول، با عنوان سگ‌ها، نه‌تنها ویژگی‌های مادی هر اثر را بررسی می‌کند- مجموعه شامل نقاشی‌هایی از سگ کوچکی بود که آن را در قفس و در حالت‌های مختلف، حبس، تقلا، رنج و فرار نشان می‌داد- بلکه ادعا می‌کند که شرایط گالری با پنجره‌های کاملاً بسته‌شده، نظاره‌گر را در محاصره تصاویری قرار می‌دهد که درنهایت همان احساس در قفس بودن و تلاش برای آزادی را به او منتقل می‌کند۹. فوکو این انتقال را بر اساس روابط نیروها تعریف می‌کند و معتقد است که در اینجا نیرو از هنرمند به اثرش، از هر اثر به اثر دیگر و درنهایت به نظاره‌گر منتقل می‌شود (Shapiro, 2003: 323). تانکه با در نظر داشتن این ویژگی روش دیرینه‌شناسی گفته است «هم سخنرانی درباره مانه و هم مقالهٔ روبیرول، توانایی روش دیرینه‌شناسی-که فلسفه را به ابزاری برای دیدن آنچه فراتر از محتوای تصویر آن را به عمل وا می‌دارد مجهز کرده است- را ارزیابی می‌کند. اولی به ما امکان می‌دهد که دریابیم نقاشی چگونه با گریز از قراردادهای بازنمایی مدرن شد. دومی نشان می‌دهد که چگونه تحلیل فلسفی می‌تواند بر

www.SID.ir

Archive of SID

مبنای نیروهای جا به جا شده بین تکنیک، شیء و نظاره‌گر جریان یابد (Tanke, 2009: 92).

درســت است که توجه به مادیت نقاشــی و تمامی عناصر رؤیت‌پذیر آن با در نظر داشتن وجه ایجابی آن‌ها مهم‌ترین ویژگی دیرینه‌شناسی نقاشی است، ولی فوکو نیز همانند هر منتقد هنری دیگری می‌داند که بررسی یکایک عناصر بصری تصویر بدون برخورداری از رویکردی مشخص بی‌نتیجه اســت. در دیرینه‌شناسی این رویکرد مشخص- که البته وجه مشــخصه شیوه تاریخ‌نگاری فوکو نسبت به تاریخ‌نگاری سنتی می‌باشد- گسست است. فوکو آثار هنری را رخدادهای منحصربه‌فردی فرض کرده اســت که جابجایی روابط نیروها در یک‌زمان مشــخص را نشــان می‌دهند (Ibid: 8). بنابراین می‌توان گفت که دیرینه‌شناسی نوعی روش قیاسی است، تمامی نوشته‌ها و سخنرانی‌های فوکو دربارهٔ نقاشی، از مثال‌های تجسمی‌اش در *تاریخ جنون* گرفته تا تحلیل ندیمه‌ها و نوشته‌هایش دربارهٔ مگریت و وارهول و هنرمندان هم‌عصرش، بر آن بخشــی از آثار هنری اســتوار اســت که قراردادهای پیش از خود را طرد می‌کنند. البته باید در نظر داشــت که هنرمند چه قراردادها پیش از خــود را طرد کند و چه آن‌ها را بپذیرد (و ترویج دهد)، در هر صورت این بخشــی از جنبه ایجابی نقاشــی است، ولی آنچه برای فوکو اهمیت داشت این بود که دریابد آثار هنری چگونه قراردادهای پیش از خود را جایگزین می‌کنند و بدین ترتیب ویژگی منحصربه‌فرد زمانه خود را بازتاب می‌دهند. از این روســت که او همواره نقاشی‌هایی را مطالعه کرده اســت که تمایزی را نسبت به نمونه‌های پیش از خود نشان داده‌اند.

توجه فوکو به تاریخ هنر نشــان می‌دهد که نقاشــی، حداقل در دوره مدرن، هم شــاهد و هم ســندی بر گسســت رخدادها و تغییر شــکل جوامع بوده (Soussloff, 2009: 734). فوکو در تحلیل ندیمه‌ها به وارونگی جای نقاش و مدل، آنچه دیده نمی-شود و آنچه دیده می‌شود، نسبت به الگوی کلاســیک نقاشی اشاره می‌کند و آن را نشــانی از تغییر موضع نگاه در زمان خلق این اثر می‌داند. بااین‌حال سخنرانی او درباره مانه به بهترین نحو اهمیت گسست را در روش دیرینه‌شناسی آشکار می‌سازد. تانکه نیز بر این باور است که دیرینه‌شناسی بر دیدن تفاوت، جابه‌جایی و ناهمگونی تأکید دارد و ســخنرانی مانه می‌کوشــد نشان دهد که چگونه آثار مشخصی جایگاه خود را در آرشیو با گسســتن از قراردادهای هنری پیشین مستقر می‌کنند (Tanke, 2009: 50). هرچند مانه مبتکر نقاشی غیربازنمایانه نیست، ولی توجه چندانی هم به قواعد بازنمایی که سال-ها بر هنر غرب حاکم بودند نداشت. برای فوکو دقیقاً همین جنبه‌ی نقاشی‌های مانه جالب است، او می‌گوید تا پیش از مانه نقاش سعی می‌کرد بیننده فراموش کند که به یک نقاشی دوبعدی نگاه می‌کند، ولی مانه این جریان را قطع کرد و گامی در مســیر شیء سازی نقاشی برداشت(Foucault, 2009: 29) . شاپیرو نیز همانند تانکه معتقد است، سخنرانی فوکو درباره مانه و مقاله‌اش درباره روبیرول به بهترین نحو نشان می‌دهند که او چگونه آثاری را که قراردادهای بازنمایانه نقاشــی را متحول می‌کنند درک می‌کند (Shapiro, 2014: 330). موضوع اصلی او در *این یک پیپ نیســت* نیز، نشــان دادن راه‌هایی است که هنرمندان قرن بیســتم دو اصل اساسی نقاشــی از قرن ۱۵ به بعد را به چالش کشیدند: یکی رابطه‌ی نشانه-های زبانی و دیداری و دیگری ارجاع نقاشــی به چیزی بیــرون از خود (Ibid: 331). اهمیت مگریت برای فوکو از آن جهت بود که برخلاف ســایر هنرمندان مدرن که عناصر بازنمایانه را از کار خود زدودند، مگریت اســاس بازنمایی را زیر ســؤال برد و فریب بودن رابطه تصویر با آنچه بازنمایی می‌کند را رســوا ســاخت. درنهایت، میخالس و فرامانگر، دو هنرمندی که آثارشان مرزهای نقاشی و عکاســی را در هم ریخت، از آن جهت موردتوجه فوکو قرار گرفتند که به قراردادهای سنتی ژانر

www.SID.ir

Archive of SID

خـــود پایبند نماندند و انتظارات و پیش‌داوری‌های موجود از یک ژانر را برآورده نســـاختند. او در معرفی آثار میخالس به چهار فنی اشاره می‌کند که عکس را از هویت خود تهی می‌کند: اضافه کردن رنگ بر روی عکس‌های نهایی، اســـتفاده از عکاســـی برای ثبت چیزی که ناپدید می‌شـــود یا اساساً دیدنی نیســـت، اضافه کردن نوشته‌ها به تصاویر و به‌کارگیری تضادها. تانکه جذابیت این تصاویر برای فوکو را در روشی می‌داند که از روایتگری، رؤیت‌پذیری، بازنمایی و هویت بخشی می‌گریزند (Tanke, 2009: 153) و شاپیرو رویکرد فوکو به عکس‌های میخالس را رفت و آمد مکرر بین واقعیت و خیال، فکر و عاطفه، دیدن و ندیدن می‌داند (Shapiro, 2003: 380). این نکته درباره‌ی برداشـــت او از آثار فرامانگر نیز صادق اســـت، آن‌ها نه قطعیت نقاشی را دارند و نه عکاسی، چراکه صحنه‌های عکاســـی شده از خیابان‌ها به‌صورت اتفاقی انتخاب می‌شوند و روی آن‌ها نقاشی صورت می‌گیرد، تنها کاری که انجام‌شـــده رها ساختن عکس از آن چیزی است که از آن انتظار می‌رود. این عکس‌ها مرکزیتـــی ندارنـــد، بنابراین همانند آثار وارهول تصویر را از هویتی کـــه از آن انتظار می‌رود تهی می‌کنند. بدین ترتیب، فوکو با انتخاب گسســـت به‌جای تداوم می‌خواهد تغییرات در اپیستمه و به‌تبع آن در شیوه‌های دیدن و نشان دادن را آشکار سازد.

نتیجه‌گیری

نوشته‌های فوکو دربارهٔ نقاشی آنچنان گسترده نیستند که بتوانیم او را نظریه‌پرداز هنرهای تجسمی یا نقاشـــی بدانیم، بااین‌حال رویکرد او در همان آثار معدود آن‌قدر بدیع بود که توانست موردتوجه پژوهشگران حوزهٔ هنرهای تجسمی قرار گیرد. همان‌طور که پیش‌تر بیان شد، تأثیر فوکو بر حوزهٔ هنر محدود به نوشته‌هایش دربارهٔ نقاشی یا ادبیات نیست، در واقع نظریات او دربارهٔ قدرت، سوژه و بدن بودند که منجر به نگاهی جدید به تاریخ هنر غرب شد و تجربه‌های جدیدی فراروی هنرمندان و پژوهشـــگران قرار داد. نوشـــته‌ها و اشارات فوکو به نقاشی نیز متأثر از سایر نظریات اوست. او گاهی از نقاشـــی برای نمایش تغییر نگاه نســـبت به موضوعاتی چون جنون و بدن بهره برده است و گاهی برای نمایش رابطهٔ پیچیدهٔ نقاشـــی و نوشـــته، دیدنی و نادیدنی. به‌هرحال موضوع اصلی نوشتار فوکو دربارهٔ نقاشی، آشکار ساختن تحولات اپیستمیکی است که منجر به تغییر در موضع نگاه و نقاشـــی به‌عنوان بخشـــی از نظام رؤیت‌پذیری، می‌گردد. به عقیده فوکو نقاشی نیز می‌تواند ویژگی‌ها و محدودیت‌های نظام رؤیت‌پذیری یک عصر را آشـــکار ســـازد و هم می‌تواند در مقابل محدودیت‌های دیدن مقاومت کند. درنهایت، نقاشی از نظر او، همانند علم، از حیث ایجابی برخوردار اســـت و ویژگی‌های مادی آن متأثر از دانش یا قدرتی اســـت که آن را ایجاد کرده است. با توجه به آنچه فوکو در دیرینه‌شناســـی دانش دربارهٔ روش دیرینه‌شناسی نوشته است، می‌توان بیان داشت که او نقاشی را دیرینه‌شناسانه تحلیل کرده است. دیرینه‌شناسی نقاشی گسست‌های رؤیت‌پذیر در مادیت نقاشـــی را مدنظر دارد و آن‌ها را نشان‌دهندهٔ تغییر در صورت‌بندی‌های گفتمانی می‌داند که در یک‌زمان مشـــخص ویژگی‌های نقاشـــی و نقاش بودن، شرایط ایجاد و عرضهٔ آثار و حتی نحوه دیده شـــدن آن‌ها را تعیین می‌کنند. دیرینه‌شناسی نقاشـــی خصلت منحصربه‌فرد یک رخداد هنری را در نظر دارد که از خلال مادیت آن می‌گذرد. اســـامی خاص در دیرینه‌شناســـی نقاشـــی اهمیتی ندارد، زیرا نمی‌خواهد بگوید نقاشـــی چه می‌گوید. در واقع، هدف دیرینه‌شناســـی آشـــکار ساختن پیام اصلی یا ضمنی تصویر نیســـت، بلکه می‌خواهد نشان دهد که ویژگی‌های مادی نقاشی (ابعاد، نور، ترکیب‌بندی، پرســـپکتیو، رنگ و غیره) و همچنین شرایط نمایش آن، چه چیزی را دربارهٔ نظام

www.SID.ir

Archive of SID

رؤیت‌پذیری زمانه خود آشـــکار می‌سازند. بدین ترتیب، اولین ویژگی دیرینه‌شناسی نقاشی، دیدن اســـت و هدف این دیدن، تشخیص عناصری است که به‌نوعی ویژگی زمانه خود را تأیید می‌کنند و یا روش‌های پذیرفته‌شده و پیش‌فرض‌های موجود را طرد می‌کنند. درنهایت، شایان‌ذکر است که از منظر این پژوهش، دیرینه‌شناسی یگانه راه مواجهه با نقاشی (تصویر) نیست، بلکه می‌تواند یکی از روش‌هایی باشد که اثر هنری را با رویکردی مشخص یا در ارتباط با متنی گسترده‌تر تحلیل نماید.

پی‌نوشت‌ها

۱. تابلوی نقاشی رنگ‌روغن، اثر دیگو ولاسکز نقاش دربار اسپانیا، ۱۶۵۹م.

۲. کاترین سوسلوف کتابی تحت عنوان فوکو دربارهٔ نقاشی نیز تألیف کرده است. این کتاب زمانی که مقاله برای داوری ارسال شده بود به دستم رسید. سوسلوف در این کتاب که هم جمع‌بندی نوشته‌های پیشینش دربارهٔ فوکو و نقاشی و هم بسط آن‌ها است، به تحلیل مبسوط پنج نمونه از نوشته‌های فوکو درباره نقاشی که آن‌ها را نمایندهٔ دوره‌هایی از تاریخ هنر می‌داند در پنج فصل پرداخته است. او نه‌تنها مبانی نظری که آرای فوکو دربارهٔ نقاشی را شکل دادند بررسی کرده است، بلکه بر این باور است که مسئله نقاشی از دل مطالعات زبان شناسانه و توسعهٔ روش دیرینه‌شناسی برای فوکو ظاهر شد. سوسلوف اظهار می‌دارد که فوکو به دنبال آن نبوده که بگوید نقاشی چیست، بلکه می‌خواهد بداند نقاشی چه‌کاری انجام می‌دهد و به‌عبارت‌دیگر قابلیت متحول سازندهٔ نقاشی روی خویشتن را آشکار سازد. هرچند کتاب سوسلوف حاوی داده‌های قابل‌تأملی است که استدلال‌ها و نتایج این پژوهش را تأیید می‌کنند، لیکن تغییر معناداری در دستاورد این مقاله که ارائه‌ی روشی کاربردی در تحلیل تصویر بر مبنای دیرینه‌شناسی فوکو بوده است ایجاد نمی‌کند.

۳. فوکو در یکی از مصاحبه‌هایش درباره رابطه‌اش با نقاشی به این موضوع اشاره کرده است. برای متن کامل مصاحبه مراجعه کنید به:

Foucault, M. (1975). ‘À quoi rêvent les philosophes?’ in Foucault: Dits et écrits I, 1954–1975, ed. Daniel Defert, François Ewald, and Jacques Lagrange (2001), Paris: Éditions Gallimard: 1572–1575.

۴. Paul Rebeyrolle

۵. Gerard Fromanger

۶. Duane Michals

۷. فوکو کتاب *انضباط و مجازات: تولد زندان* را در ۱۹۷۵م به چاپ رساند.

8. Foucault, Michel, “Dire et Voir Chez Raymond Roussel,” Lettre Ouverte, 4 (summer, 1962), 3851-.

۹. جالب است که یادآوری کنم، مشغله ذهنی فوکو در این زمان مسئلهٔ زندان‌ها و قوانین مربوط به آن‌ها بود.

فهرست منابع

– دریفوس، هیوبرت، و پل رابینو. (۱۳۷۹). *میشل فوکو: فراسوی ساختگرایی و هرمنوتیک*. ترجمه حسین بشیریه. تهران: نشر نی.

– ویکس، رابرت. (۱۳۸۴). «فوکو». *دانشنامه زیبایی‌شناسی*. زیر نظر بریس گات و دومییک مک آیور لوییس. ترجمه منوچهر صانعی دره‌بیدی و همکاران. تهران: متن.

- Boyne, R. (2002). “Foucault and art”. *A Companion to Art Theory.* Oxford; Malden, MA: Blackwell Publishing.

Deleuze, Gilles. (1988). *Foucault*. Trans, Dean Hand. London: University of Minnesota Press.

Foucault, Michel. (1963). *Raymond Roussel*. Paris: Editions Gallimard.

Foucault, M. (1967). *Madness and Civilization*. Trans, Richard Howard. New York: Random House.

www.SID.ir

Archive of SID

Foucault, M. (1970). “Theatrum Philosophicum”. *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Ithaca & New York: Cornell University Press.

Foucault, M. (1973). “La force de fuir”. Foucault: Dits et écrits I, 1954–1975. Paris: Éditions Gallimard.

- Foucault, M. (1975). *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*.Trans. A. M. Sheridan-Smith. New York: Random House.
- Foucault, M. (1975). “Photogenic Painting”. *Gérard Fromanger: Photogenic Painting*. London: Black Dog Publishing Limited.
- Foucault, M. (1982). “Thought and Emotion”. *Duane Michals: Photographie de 1958 a 1982*. Paris: Mois de la photo.
- Foucault, M. (1983). *This Is Not a Pipe: With Illustrations and Letters by Rene Magritte*. Trans. James Harkness, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Foucault, M. (1988). *Michele Foucault Politics, Philosophy, Culture: Interviews and other Writings 1977- 1984*. Trans, M. A. Sheridan and others. New York: Rutledge.
- Foucault, M. (1989). *Archaeology of Knowledge*. Trans, Alan Sheridan. New York: vintage.
- Foucault, M. (1994). *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Trans. A. M. Sheridan Smith. New York: Vintage.

Foucault, M. (2009). *Manet and the Object of Painting*. Trans, Matthew Barr. London: Tate Publishing.

- Jay, Martin. (1993). *Downcast Eyes: The Denigration of vision in Twentieth Century French Thought*. California: University of California Press.
- Rajchman, John. (1988). “Foucault s Art of Seeing”. *October*. (vol 44), 88- 117.
- Shapiro, Gray. (2003). *Archaeologies of Vision: Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Shapiro, Gray (2014). “Painting (and Photography)”. *Cambridge Foucault Lexicon*. New York: Cambridge University press.
- Soussloff, C. M. (2009). “Michel Foucault and the point of painting”. *Art History*. (vol 32), 734- 754.
- Soussloff, C. M. (2011). “Foucault on Painting”. *History of Human Sciences*. (vol 24), 113- 123.

Tanke, J. J. (2009). *Foucault’s philosophy of art: a genealogy of modernity*. London: Continuum.

www.SID.ir