دو فصلنامهٔ فلسفی شناخت، «ص٦٤-٤١»
پژوهشنامهٔ علوم انسانی: شمارهٔ ٦٦/١
بهار و تابستان ١٣٩١، *Knowledge*, No.66/1

تبیین جنون در هنر به مثابه رهایی در تلقی نیچه‌ای فوکو، با تأکید بر نقاشی‌های گُیا

زینب صابر*

پرویز ضیاء شهابی**

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۳/ ۳۰

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۶/۱۵

چکیده:

میشل فوکو (۱۹۲۶-۱۹۸۴)، به تأسی از نیچه به نقد مبانی متافیزیک غربی می‌پردازد. او در این راستا با افشاء و واژگونی معیارها و اصول بدیهی انگاشته‌شده در ساختار قدرت، به تبیین اشکال مختلف غیریت اهتمام دارد. یکی از این اشکال غیریت را می‌توان جنون دانست که به زعم فوکو در آثار هنری عصر مدرن متجلی است. نقاشی‌های فرانسیس گُیا به زعم فوکو می‌تواند راهبر ما در خروج از آن چیزی باشد که ساختار قدرت، مقدر ساخته است. در این پژوهش کوشش می‌شود، نسبت و رابطه تفکر فوکویی در خصوص جنون هنری با امر دیونوسوسی نیچه و تناظر این دو نگره با هم و در عین حال با جنون هنریِ به تصویر درآمده در آثار فرانسیس گُیا نشان داده شود. در این مقاله سعی شود با ارائه شواهدی از هنر مدرن به ویژه آثار گُیا، جنون هنری از منظر فوکو تبیین شود و در نهایت به مثابه امری رهایی‌بخش از چنبره ساختارهای مسلط قدرت قلمداد شود.

واژگان کلیدی: هنر، جنون، رهایی، امر دیونوسوسی، قدرت، اپیستمه.

---

*. دانشجوی دکتری رشتهٔ فلسفه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران. آدرس الکترونیک:
saber_zb@yahoo.com

**. استادیار و عضو هیأت علمی گروه فلسفه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران. آدرس الکترونیک:
pziashahabi@yahoo.com

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

در فلسفهٔ فوکو، تبیین جایگاه اشکال مختلف غیریت از اهمیت بنیادینی برخوردار است و جنون یکی از این اشکال غیریت مورد توجه و تأکید او است، به ویژه شکل خاصی از جنون که با آثار هنری و ادبی پیوند دارد.

این مقاله می‌کوشد تا با ارائه نمونه‌هایی از هنر مدرن به ویژه نقاشی‌های گُیا، تبیین فوکو از جنون هنری را شرح دهد و نشان دهد که تبیین فوکو چگونه متأثر از نظام فکری نیچه صورت پذیرفته است. این مقاله همچنین می‌کوشد تا نشان دهد که چگونه آثار هنری می‌توانند متناظر با دیدگاه‌های فلسفی به سخن درآیند. همچنان‌که می‌توان در نقاشی دارالمجانین گّیا، قیام نیروی دیونوسوسی نیچه‌ای را در برابر سرکوب نشان داد.

۱)دارالمجانین؛ عرصهٔ قیام نیروی دیونوسوسی در برابر سرکوب

گُیا[1]، نقاش بنام اسپانیایی، با نوآوری‌های صوری، ذهنیت و تخیل نامتعارف خود در تاریخ هنر از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. او علاوه بر شهرتش در ریشخند و کم‌لطفی به درباریانی که پرتره‌شان را تصویر می‌کرد، همچنین به خاطر تصاویر مخوف، تخیلی، غریب و کابوس‌وارش در تاریخ هنر شناخته شده است.

صحنه‌های هولناک و ظلمانی، با بالارفتن سن گُیا و بیماری‌ای که ناشنوایی او را رقم زد، بیش از پیش وارد نقاشی‌هایش شد. باسمه‌های معروف به بوالهوسی‌ها[2] (۱۷۹۹-۱۷۹۴)، ناجورها[3] و نقاشی‌هایی که بر دیوار خانه‌اش کشید[4]، از این دست هستند.

او در نقاشی دارالمجانین[5]، وضعیت دیوانگان را تصویر کرده است. فوکو در تحلیل این نقاشی، به مناسبات جنون در مواجهه با قدرت اشاره می‌کند. (تصویر ۱) گُیا دارالمجانینی را تصویر کرده که در آن دیوانگان با بدن‌های برهنه در هم می‌لولند. دارالمجانین، فضایی سرد و

---

[1] . Francisco José de Goya Lucientes (1745-1828)

[2] .The Caprichos

[3] The Disparates

[4]. این تصاویر به نقاشی‌های خانهٔ مرد ناشنوا معروف است.

[5]. The Madhouse

Archive of SID

www.SID.ir

تهی است و میله‌های زندان، حقیقت حبس را نمایش می‌دهد. تفسیر فوکو از این تصویر را می‌توان از دو وجه بررسی کرد؛

نخست آنکه اعمال قدرت بر این دیوانگان را می‌توان از «بدن‌های ملتمس» و «عریان در کنار دیوارهای خالی» دریافت. در آنجا «بدن‌های بی‌دفاع در برابر زنجیر و تازیانه»[1] به تصویر کشیده شده‌اند و قدرت را هویدا می‌سازند. این وضعیت موهن و غیر انسانی در دارالمجانین یا اقامت‌گاه اجباری بود که در آغاز قرن نوزدهم منجر به اقدامات اصلاحی و تولد آسایشگاه شد. پینل[2] و توک[3] نخستین کسانی بودند که در مقابل دارالمجانین به تأسیس آسایشگاه روانی اقدام کردند و دیوانگان را از این وضعیت اسفناک در دارالمجانین خارج ساختند. با تأسیس آسایشگاه روانی، وضوحِ حضورِ قدرت در آسایشگاه کمتر شد و دیوانه از غل و زنجیر و میله-های زندان آزاد گشت، اما چنان‌که فوکو تأکید دارد، او طی فرایند پیچیده‌ای، زندانی وجدان خویش گردید[4]. حال و روز دیوانگان در این نقاشی «به دنیای پینل نزدیک است.»[5]

وجه دیگر این تصویر، آن چیزی است که از سلطهٔ ساختارهای قدرت در عصر گُیا در امان مانده است. آنچه که هذیان و جنون نقش بسته بر چهره‌های این دیوانگان را نفی می‌کند، سرشاری و طراوت نیرویی است که در بدن‌های سالم آنها موج می‌زند:

> «آنچه که جنون و هذیان چهره‌ها را نفی می‌کند... حقیقتی انسانی است که در جسم سالم و پالودهٔ آنها می‌درخشد.» این نیروی سرشار همان «نیروی مبهم و بیان‌ناپذیر بدن عضلانیِ» دیوانه است که از « جوانی وحشی و به غایت رها و سرخوشِ» او برمی‌خیزد.[6]

نقاشی دارالمجانین بر خلاف چهره‌های عجیب و غریب جنون در مجموعه تصاویر بوالهوسی‌ها، نمایشی از «نیرو و قدرتِ بدن‌های جوان کاملاً یک‌شکل و همانند است.» این نیرو متضمن مقاومتی است که از «حقیقتی انسانی» نشأت می‌گیرد. به عبارت دیگر علی‌رغم اِعمال قدرت به واسطهٔ نظام‌های حبس، طرد و انکار در ساختار این دارالمجانین‌ها، از این

---

[1]. Foucault 1989: 279.

[2]. Philip Pinel(۱۷۳۵-۱۸۲۶) پزشک فرانسوی.

[3]. William Tuke

[4].Ibid: 267

[5]. Ibid: 279

[6].Ibid

Archive of SID

www.SID.ir

جوانی و نیروی سرشار «حضوری انسانی سر بر می‌آورد که گویی از ازل و با ابتنای بر حقی طبیعی رها و آزاد بوده است.»[1] این نیروی سرشار است که از بند استیلای نظام‌ها و نهادها آزاد است. دیوانگان در این زندان مخوف «در رویاهای خود غرقند و آزادی تاریکشان[2] را پاس می‌دارند.»

فوکو فیلسوفی پسانیچه‌ای است و «نیچه را الهام‌بخش خود می‌داند.»[3]توصیفات فوکو در تحلیل دارالمجانین گُیا، متناظر است با توصیفات نیچه از امر دیونوسوسی. فوکو بر سرشاری و طراوت و نیروی بدن تأکید دارد و نیچه نیز پیشتر در کتاب غروب بت‌ها از سرشاری نیرو سخن به میان آورده بود:

> «من نخستین کسی هستم که برای فهم غریزهٔ دیرینه‌ترِ هلنی، در روزگاری که هنوز پربار بود و همچنین سرشار، آن پدیده شگفتی را جدی گرفتم که دیونوسوس نام گرفته است. سرشاری نیرو تنها چیزی است که آن را شرح می‌توان کرد.»[4]

نیچه هستی‌شناسی‌اش را بر اساس دو اصل بزرگ پایه‌ریزی می‌کند؛ امر دیونوسوسی و امر آپولونی. دیونوسوس «در اساطیر یونانی، خدای شراب، شور، و باروری» است. «از رنسانس به بعد، بسیاری از هنرمندان برجستهٔ اروپایی، صحنه‌های میگساری او را به تصویر کشیده‌اند.»[5] امر دیونوسوسی در هستی‌شناسی نیچه، به ستایش زندگی می‌پردازد، زندگی را به آغوش می-کشد و آری‌گوی جهان است؛

> «واژهٔ دیونوسوس به این معناست: یک سرزیر پُر شور، اراده‌ای جاودانی از برای زاد و ولد.»[6]
>
> ولد.»[6]

آپولون در اساطیر یونان «خدای خرد و پاکی، خدای روشنایی و خورشید»[7] است؛

---

[1]. Ibid

[2] .dark freedom

[3]. رورتی ۱۳۸۵ : ۱۳۲.

[4]. نیچه ۱۳۸۱: ۱۶۶.

[5]. پاکباز ۱۳۸۱: ۹۸۲-۹۸۳.

[6]. نیچه ۱۳۷۷: ۱۰۵.

[7]. پاکباز ۱۳۸۱: ۹۶۵.

[8]. شفر ۱۳۸۵: ۳۱۴.

Archive of SID

www.SID.ir

«امر آپولونی قلمرو اصل تفرد، هستی پدیداری، و نمودها است؛ از سوی دیگر امر دیونوسوسی مقرّ وحدتی است فراتر از هر تصوری (بازنمودی) و فراتر از هر سوژه و ابژه-ای.»[1]

هستی، عرصه‌ای است برای جدال کیهانی امر دیونوسوسی و امر آپولونی. امر دیونوسوسی فراتر از مرزهای عقلانی است. نمایش رهایی و آزادی است. فردی که روح دیونوسوسی او را در چنگال خود گرفته است، پوستهٔ اجتماعی قواعد عقل‌مدارانه را وا می‌گذارد و کاملاً از خود بی‌خود می‌شود.[2]

در تفسیر فوکو از نقاشی دارالمجانین، جنون دیوانگان، نیرویی دیونوسوسی است که سر بر
می‌کند. نیچه روح دیونوسوسی را در گریز از
کند. همچنان‌که فوکو نیروی مبهم و بیان‌ناپذیرِ
از قید بندگی دانست. امر دیونوسوسی سرمایهٔ
، بر حقی طبیعی رها و آزاد بوده است.»[3] این
نجسم ارادهٔ دیونوسوسی است که در آثار گُیا
متجسم و متجسد شده است.

فوکو به تبع نیچه قصد ندارد به «استقرار فراتاریخی معناهای ایده‌آل و غایت‌شناسی‌های نامشخص»[4] دست بیازد. او از نیچه آموخته است که در جستجوی «سرآغاز»[5]ها نباشد؛

«سرآغاز شکوهمند و والا چیزی جز مصداقی متافیزیکی نیست که از این باور بر می‌خیزد که همه چیز در بدو پیدایش، در گران‌بهاترین و بنیادی‌ترین حالت خویش است.»[6]

فوکو متأثر از نیچه می‌خواهد «به جای باور و ایمان[1] به متافیزیک، به تاریخ گوش فرادهد»، چراکه «تاریخ، خندیدن به شکوه سرآغاز را به ما می‌آموزد.»[2]

---

[2]. مک‌دانیل ۱۳۷۹: ۱۸.

[3]. Foucault 1989: 279.
[3]. Foucault 1984: 77.
[4]. Ursprung, origin
[5]. Ibid :79
[6] .Faith
[7].Ibid :79

Archive of SID

فوکو مفهوم نابخردی و جنون را نه در متافیزیک که به شیوهٔ خود در تاریخ جستجو می‌کند. او در کتاب تاریخ جنون[۳] جدال خرد و نابخردی (جنون) را در گذر تاریخ دنبال می‌کند. این جدال را می‌توان دنبالهٔ جدال امر آپولونی و امر دیونوسوسی نیچه دانست. به بیان دیگر می‌توان گفت، فوکو در قالبی دیگر، جدال دیونوسوس و آپولون را به تصویر درمی‌آورد.

۲)گُیا و اپیستمهٔ دوران

فوکو در روش دیرینه‌شناسی[۴] خود بر اساس نسبت گفتمان هنر با اپیستمهٔ هر دوره، مطالعهٔ خویش را به پیش می‌برد و دیرینه‌شناسی خود را بر مدار سه دورهٔ تاریخی استوار می‌سازد؛ دوره رنسانس، دوره کلاسیک و دوره مدرن. دوره نخست از قرن پانزدهم (پایان قرون وسطی) تا نیمه قرن هفدهم، دوره بعدی از نیمه قرن هفدهم تا پایان قرن هجدهم و دوره مدرن از آغاز قرن نوزدهم تاکنون را در بر می‌گیرد.

اپیستمه در واقع اصطلاحی معرفت‌شناسانه است که به صورت «مجموعهٔ پیچیده‌ای از روابط»[۵] تعریف می‌شود. اپیستمه نقش «قاعده و قانون» را دارد و «در یک دوران مشخص، کنش‌های گفتمانی‌ای را متفّق می‌کند و باعث ظهور اشکال شناخت‌شناسی، علوم و سامان‌های صوری احتمالی می‌شود.»[۶]

باید تأکید کرد که اپیستمه، گونه‌ای «جهان‌بینی» نیست، بلکه محملی از اندیشه‌ها است که بر حسب آن در یک دورهٔ زمانی معین، برخی از گزاره‌ها به عنوان دانش، معرفی، توصیف و تبیین می‌شوند. این دانش بر اصولی متکی است که اصول بدیهی انگاشته می‌شود.

---

[۳] . نام اصلی کتاب به فرانسه «Foil et déraison: Histoire de la foilé à L age classique» است. این کتاب در زبان انگلیسی با نام « Madness and Civiiliztion: The History of Insanity in the Age of Unreason» ترجمه شده است.

[4].archeology [3]. Foucault 2002a: 83. [4].Ibid: 212

Archive of SID

www.SID.ir

گفتمان هنر نیز در نسبتی که با اپیستمهٔ دوران خود دارد، تحلیل می‌شود. به زعم فوکو در هر دوره‌ای می‌توان نسبت میان اپیستمه و آثار هنری و ادبی را دریافت و بررسی کرد. می‌توان اذعان داشت که آثار هنری به فضای فکری اپیستمه دورهٔ خود نزدیک است و می‌تواند کمابیش آن را نمایان کند.

در این قسمت، سعی می‌شود بر اساس مفهوم اپیستمهٔ فوکویی تصاویر *ناجورها* به تأمل آورده شود. *ناجورها* در تقسیم‌بندی فوکو به لحاظ زمانی در آغاز دورهٔ مدرن (آغاز قرن نوزدهم) به تصویر در آمده‌اند. در تصاویر ناجورها و خانه مرد ناشنوا[1]، جلوهٔ دیگری از جنون به تصویر درآمده است. گُیا در این نقش‌ها نه تصویر دیوانگان در دارالمجانین، بلکه خود جنون را تصویر کرده است. (تصویر ۲ از مجموعهٔ ناجورها)

پیش از گُیا نقاشان دیگری نیز دیوانگان و موضوعات جنون‌آمیز را به تصویر درآورده بودند. اما این نقاشی‌ها با تصاویر ناجورها و خانهٔ مرد ناشنوا تفاوتی بنیادین دارد. نقاشی‌های عصر رنسانس چون کشتی دیوانگان[2] و درمان جنون[3] اثر هیرونوموس بوش[4]، و مارگوی دیوانه[5] اثر اثر پیتر بروگل[6]؛ از این دست هستند. این آثار به طور تام و تمامی تصور جنون در اپیستمهٔ دورهٔ خود را نشان می‌دهند. اپیستمهٔ این آثار، اپیستمهٔ عصر رنسانس است که به لحاظ دیرینه‌شناسی نخستین اپیستمهٔ فوکویی را شامل می‌شود و چنان‌که توضیح داده شد، زمان آن از قرن پانزدهم تا نیمهٔ قرن هفدهم را در بر می‌گیرد.

به اعتقاد فوکو، این آثار در یک گروه گفتمانی قرار دارند و به عنوان یک گروه گفتمانی«ساختارهای یک اپیستمه را شکل می‌دهند.»[7]در واقع این گفتمان هنری، اپیستمهٔ رنسانس را بر ما آشکار می‌سازد.

---

1. The Quinta del Sordo
2. Stultifera Navis
3. The Cure of Madness
4. Hieronymus Bosch
5. Dulle Griet
6. Pieter Brueghel
7. Mills 2001: 56.

Archive of SID

www.SID.ir

نقاشی‌های بوش و بروگل با اینکه مضمون مشترکی با نقاشی‌های گُیا دارند، از بنیاد با هم متفاوتند. بر همین اساس می‌توان تأکید کرد که بازنمایی جنون در این تصاویر علی‌رغم اشتراک موضوعی، تباین اپیستمولوژیک دارد. به عبارت دیگر نقاشی‌های بوش و بروگل، در اپیستمهٔ رنسانس و نقاشی‌های گُیا در اپیستمه‌ی مدرن خلق شده‌اند.

صرف نظر از تفاوت اپیستمه‌ها، باید به تفاوت عمیق‌تری اشاره کرد. تفاوت عمیق‌تر پرده-های جنون گُیا با آثار نقاشان رنسانس، بوش و بروگل، مربوط به این حقیقت است که منشاء صور بوش و بروگل در «خود دنیاست»[1] اما پرده‌های گُیا چگونه‌اند؟

فوکو علی‌رغم تأکیدی که بر رابطهٔ اپیستمهٔ هر دوره با گفتمان‌های هنری موجود در آن دارد، بر آن است که نمونه‌هایی خاص را می‌توان یافت که نه تنها بر اپیستمهٔ خود وفق ندارند، بلکه با هیچ اپیستمهٔ شناخته‌شده تناظر ندارند. این آثار بر آنند تا نوعی عبور از اپیستمه را اثبات کنند و عدم تناظر با آن را نشان دهند. بنابراین به پرسش فوق می‌توان پاسخ داد که پرده‌های گُیا «نه با این دنیا سروکار دارند و نه با دنیایی دیگر.»[2]

> «صور نقاشی گُیا از هیچ آفریده‌شده‌اند؛ آنها زمینه‌ای[3] ندارند... در ناجورها چشم‌انداز، دیوار و و پس‌زمینه وجود ندارد... یک ستاره در آسمان شب‌های این خفاش‌های بزرگ انسانی دیده نمی‌شود [تصویر ۳]... شاخه‌ای که جادوگران بر آن وراجی می‌کنند، [تصویر ۴] از کدام درخت روییده است؟»[4]

در تصویر ۴ از مجموعهٔ ناجورها، شاخه‌ای نقاشی شده که معلوم نیست «از کدام درخت روییده است»، در این تصویر هیچ پس‌زمینه‌ای وجود ندارد. در اینجا می‌توان درخت را به مثابه استعاره‌ای در مقابل درخت دانش دکارت تفسیر کرد. در نقاشی گُیا شاخهٔ درخت، بدون تنه و ریشه‌های آن تصویر شده‌است. اما در درخت دانش دکارت[5]، بنیانِ تنه درخت بر متافیزیک استوار شده است؛ متافیزیک وضوح و تمایز گزاره‌ها. حال آنکه در نقاشی گُیا هیچ زمینه، زمین و متافیزیکی وجود ندارد. از وضوح و تمایز، خرد روشنگری و همچنین هیچ خردی خبری نیست. بلکه درست در مقابل وضوح دکارتی؛ این جنون، آشفتگی و بی‌بنیادی

---

[1]. Foucault 1989: 280. [2].Ibid [3] .background

[4].Ibid

[5] . دکارت ۱۳۷۶ [6] . برگرفته از شعر نیما یوشیج.

www.SID.ir

است که رخ می‌نماید و سعی دارد از این طریق در مقابل هر بنیادی و اختصاصاً بنیاد قدرت بایستد. نقاشی گُیا تصویر شاخه‌ای است روییده از هیچ، نه تنه‌ای نمایان است و نه ریشه‌ای. این شاخه محمل ورّاجی بی‌انتهای جادوگران است. اشباح و جادوگرانی که نمی‌دانند، به کجای این شب تیره بیاویزند، قبای ژنده خود را.[۱]

شخصیت‌های این نقاشی‌ها سرگردان، وحشت‌زده و غریب می‌نمایند. آنها موجوداتی بدون سرزمینند. همچنان‌که مورخ هنر، ارنست گامبریچ دربارهٔ آثار گُیا می‌نویسد: «شخصیت‌های گُیا به جهان دیگری تعلق دارند.»[۲]

نقاشی گُیا در هیچ زمینه‌ای تصویر نمی‌شود، ادراک گُیا از جنون از زمینهٔ زندگی خود فراتر می‌رود. به بیان دیگر ادراک او از جنون بازنمای ادراک اپیستمهٔ دوران او نیست. «این جنون با تجربهٔ دیوانگی در آن عصر فرسنگ‌ها فاصله دارد.»[۳] این جنون نه تنها در مقابل خرد ایستاده است، بلکه از مفهوم جنون به معنای متعارف نیز در می‌گذرد.

فوکو دلمشغول نسبت هنر و اپیستمهٔ دوران است، با این حال او هرگز به یک رابطهٔ سادهٔ علّی–معلولی، خام و سرراست بین اثر هنری و اپیستمهٔ دوران بسنده نمی‌کند، اثر هنری الزاماً معلول زمینه تاریخی اجتماعی خویش نیست. اینجا تفاوت نگاه فوکو با رویکرد مارکسیسم یا حداقل مارکسیسم ارتودکس نمایان می‌شود، چراکه در رویکرد مارکسیستی آثار هنری به نحو سرراست و منطقی بازنمای زیربنای اقتصادی اجتماعی دورهٔ خویش است.

اگرچه برخی آثار هنری چون کشتی دیوانگانِ بوش، به طور کامل اپیستمهٔ دورهٔ خود را به نمایش در می‌آورند، اما آثاری چون نقاشی‌های گُیا وجود دارد که از حدود اپیستمه در می-گذرند، به طوری که از عصر خویش فراتر رفته و به نظر می‌رسد در فراسوی زمان قرار گرفته‌اند. فوکو، گُیا را گسسته از عصر خویش، توصیف می‌کند.[۴] گامبریچ، آثار گُیا را حاصل «گسست از سنت»[۵] می‌خواند:

---

[۱]. گامبریچ ۱۳۸۰: ۴۷۷.

[2]. Foucault 1989: 281.

[3].Ibid

[۵]. گامبریچ ۱۳۸۰: ۴۷۸.

[۵]. همان: ۴۷۸–۴۸۰

[۶].گاردنر۱۳۶۵: ۵۶۹.

Archive of SID

www.SID.ir

«گسستی که در نتیجهٔ آن، نقاشان برای به تجسم در آوردن تخیلات خود، توانستند آن آزادی را احساس کنند که تا آن زمان فقط شاعران از وجودش بهره‌مند بودند.»[۱]

هلن گاردنر، مورخ هنر، نیز درباره گُیا می‌نویسد:

او « هیچ مکتبی نداشت» و «از لحاظ مقام، یک غول غیر قابل طبقه‌بندی است... دامنه و تنوع کارش، از لحاظ موضوع و شکل، او را در جای تعریف‌ناپذیر قرار می‌دهد.»[۲]

۳) تجسم مفهوم جنونِ رهایی‌بخش در هنر مدرن

نقاشی‌های گُیا «خواب خرد» را نمایش می‌دهند و تجسم شبی مطلق هستند. یکی از گراورهای گُیا «خواب خرد» نام دارد، (تصویر ۵) تصویری است که خواب انسانی را نشان می‌دهد که خفاش‌های عظیم الجثه‌ای از این خواب سر بر می‌کشند. بر این تصویر نوشته شده است: «زمانی که خرد خوابیده است، هیولاها زاده می‌شوند.»

در نخستین مواجهه با شبهای ظلمانی پرده‌های گُیا، می‌توان این تصاویر بدون پس‌زمینه و هیولاگونه را برگرفته از همان شبی دانست که «بی‌خردی دورهٔ کلاسیک، به آن تعلق دارد.»[۳]

اما در مواجهه‌ای ژرف‌تر تفسیر دیگری از این پرده‌ها به خوانش در می‌آید؛

«در این شب ظلمانی، انسان با ژرف‌ترین و مهجورترین وجه خویشتن خویش گفت‌وگو می‌کند.»[٤]

انبوه هیولاهای نیمه انسان که چون کابوس در نقاشی‌های سال‌های آخر عمر گُیا حرکت می‌کنند، «زائیدهٔ مشاهدهٔ درنده‌خویی انسان در رفتار با انسان‌های دیگر نیست. بلکه از نفس زندگی است.»[۵] نقاشی گُیا «نمایش باطنی‌ترین و در عین‌حال رهاترین و وحشیانه‌ترین وجه وجود است.»[۶]

---

[2].Ibid

[3]. Foucault 1989: 280.

[۵]. گاردنر۱۳۶۵: ۵۷۰.

[6]. Foucault 1989: 281.

Archive of SID

www.SID.ir

نیچه با آنکه به دو نیروی دیونوسوسی و آپولونی قایل است، اما در عمق آن، تنها نیروی وجودی را نیروی دیونوسوسی می‌داند؛

«جدال امر دیونوسوسی و امر آپولونی مقابلهٔ دو اصل مستقل نیست؛ در اصل، امر آپولونی [به مثابه] اصل جهان پدیداری، از امر دیونوسوسی، که تنها اصل هستی است، پدید می‌آید. امر دیونوسوسی اصل اولیه‌ای است که می‌خواهد در جهان بازنمود آپولونی بر خویش نظر کند، یا به سخن دیگر، می‌خواهد نقطهٔ مقابل خود را هستی بخشد.»[۱]

فوکو هنر را «نمایش باطنی‌ترین وجه وجود» می‌خواند و نیچه باطنی‌ترین نیروی وجود را امر دیونوسوسی می‌داند. نیچه هنر را نمایش هستی درونی جهان می‌داند. هنر، نمایشِ سرشاریِ دیونوسوسی است. «رشد هنرها، از این حالت دیونوسوسی، از این پایکوبی مستی است.»[۲]

فوکو نیز به نسبت هنر با جنون توجه دارد و به زعم او جنون به مثابه جلوه‌ای از امر دیونوسوسی با هنر نسبتی عمیق و وثیق یافته است. او به‌ویژه بر رشد و جلوه‌گری هنر مدرن بر محمل جنون تأکید می‌کند.[۳]

در عصر مدرن «حیات بی‌خردی تنها در آذرخش درخشش آثار کسانی چون هولدرلین[۴]، نروال[۵]، نیچه و آرتو[۶] جلوه می‌نماید.»[۷] جنون هنرمند، مفهومی است که در نسبت جنون و هنر، مضمونی پرسش‌برانگیز است. در این مضمون، هنرمند دیگر در اثر هنری خود تصویر دیوانه را بازنمایی نمی‌کند، او به مضامین جنون‌آمیز اهتمام ندارد. بلکه دیوانگی و جنون بر خودِ وی عارض می‌شود. مارکی دوساد[۸] سیزده سال آخر عمر خود را در دیوانه‌خانهٔ شرانتون بستری شد. هولدرلین از ۱۸۰۷ تا پایان عمرش، تقریباً عقل خویش را از دست داد. نروال

---

[۱]. شفر ۱۳۸۵: ۳۱۴.

[۱]. همان: ۳۱۵

[3]. Foucault 1989: 286.

[۴]. Fridrich Holderlin (۱۷۷۰–۱۸۴۳) شاعر آلمانی.

[۵]. Gerard Nerval (۱۸۰۸–۱۸۵۵) نویسنده‌ی فرانسوی.

[۶]. Antonian Artaud(۱۸۹۶–۱۹۴۸) نویسنده فرانسوی.

[7]. Ibid: 288

[۸]. Marquis de Sade(۱۷۴۰–۱۸۱۴) نویسنده فرانسوی.

Archive of SID

www.SID.ir

بارها در آسایشگاه روانی بستری شد و در سال ۱۸۵۵ به زندگی خود خاتمه داد. ونسان ونگوک نقاش هلندی در سال ۱۸۸۹ بعد از مشاجره‌ای که با گوگن داشت، در بحرانی روحی فرو رفت، در یک حمله عصبی گوش خود را برید و به خواست خودش در آسایشگاه روانی بستری شد. از این دست نمونه‌های بسیاری وجود دارد؛

«از زمان هولدرلین و نروال، تعداد نویسندگان، نقاشان و موسیقی‌دانانی که تسلیم جنون شدند، فزونی یافته است.»[۱]

از منظری دیگر، مواجههٔ شعر و دیوانگی در فرهنگ مدرن غرب را می‌توان در زبان مشترک شاعر و دیوانه تبیین کرد. این دو به «زبانی دیگر» [۲]سخن می‌گویند و «تجربهٔ جدیدی از زبان و چیزها» دارند. «آنها در مرز بیرونی فرهنگ ما شریک هم هستند، در نزدیکترین نقطه به مرزبندی‌های بنیادین. »[۳]

ژرژ باتای[۴] در مقالهٔ «مثله کردن به مثابه قربانی و گوش بریده شدهٔ ونسان ونگوک»، به نسبت آفرینش هنری ونگوک و اقدام جنون‌آمیز او در بریدن گوشش توجه می‌کند. باتای چون فوکو، جنون هنرمند را در نسبت با آثارش در نظر می‌گیرد؛

«نقاشی‌هایی که «مرد گوش بریده» از خورشید کشیده بود، شهرهٔ خاص و عام است و بعید است که عدهٔ کمی این نقاشی‌ها را بپسندند؛ با این حال، نقاشی‌های مذکور تنها هنگامی قابل درک‌اند که آنها را نفس بیان شخصیت نقاش (یا چنان که احتمالاً برخی مد نظر دارند، بیان بیماری نقاش) دانست.»[۵]

نقاشی‌های ونگوک «شخصیت یا کاراکتر» او را نشان می‌دهند،[۶] و با جنون و قطع عضو او پیوند دارند. هنر ونگوک از زخمی درمان‌ناشدنی بر می‌آید. همچنان‌که تأثیر عمیق و همه‌گیر فلسفهٔ نیچه از جنون او جدایی‌ناپذیر می‌نماید. « جنون نیچه– یعنی فروپاشی تفکر او– همان چیزی بود که خود را [به مثابه] اندیشه بر جهان مدرن گستراند. جنون امکان اندیشیدن را از

---

[1].Ibid: 288

[1].other language [3]. Foucault 2002b: 49-50. [3].George Bataille

[۵]. باتای ۱۳۸۷: ۱۹۴. [۵]. همان: ۱۹۶

Archive of SID

www.SID.ir

نیچه گرفت، اما آن اندیشهٔ جنون‌آمیز را به نزدیک ما حاضر کرد. جنون چیزی بود که اندیشیدن را از نیچه گرفت و آن را به ما سپرد.»[1]

نیچه «دوازده سال همچنان نرم و آرام مانند کودکان و ناتوان از هر گونه فکر منسجم بر لبهٔ هستی به زندگی »[2] ادامه داد، اوِربک[3] دوست او، پس از مرگش، نوشت:

«به نظر من کاملاً امکان‌پذیر می‌نماید... که او با جنون به دنیا نیامده باشد، بلکه جنون محصول طرز زندگی او باشد...»[4]

فوکو از ما می‌خواهد تا فریاد جنونِ در بند شده در دوران مدرن را – که صدایش در نهادهای قدرت خفه شده بود– در آثار هنری مدرن بشنویم. او اساساً هر نوع اعتراض در معنای عام را در سایهٔ این آثار هنری ممکن می‌داند؛

«این جنون عامل پیوست و گسست زمان بود، و جهان را در چرخهٔ تاریک و بی‌مانند شب گرفتار کرد. این جنون با تجربه‌های جنون آن دوره به غایت بیگانه بود. آیا این همان بی‌خردیِ دورهٔ کلاسیک نبود که به نجوا از شب و نیستی سخن می‌گفت و اکنون توانسته بود صدای خود را به گوش نیچه، آرتو و کسانی که توان درکش را داشتند، برساند تا آنها آن را به خشم، فریاد کنند؟ آیا این نخستین بار نبود که جنون، قدرت بیان می‌یافت تا حق زیستن و استیلای بر فرهنگ غرب را مهیا کند و بر این اساس امکان اعتراض و اعتراض به معنای عام را برای فریادهای خاموش فراهم آورد؟»[5]

به زعم فوکو این هنرِ آمیخته با جنون هنرمند است که آزادی انسان را از قید و بند نهادهای سرکوب امکان‌پذیر می‌کند. همچنان‌که نیچه روح دیونوسوسی را که خاستگاه رشد هنرها برمی‌شمرد، فراتر از مرزهای عقلانی می‌داند. او روح دیونوسیسی را نمایش رهایی و آزادی می‌خواند.[6]

---

[1].Foucault 1989: 288.

[2]. استرن ۱۳۸۰: ۶۲.

[3]. Overbeck

[4]. به نقل از همان

[5]. Foucault 1989: 281.

[6]. مک‌دانیل ۱۳۷۹: ۱۸.

Archive of SID

www.SID.ir

جنون هنرمند در مقابل فرایند بهنجارسازیِ[1] نهادهای قدرت می‌ایستد. اساساً طرح فکری فوکو بر ملاکردن معیارها و اصول بدیهی است که ساختار قدرت بر آن اساس، انسان بهنجار را تعریف می‌کند. ساختار قدرت، نهادها و نظام‌های تابع هستند که بر استمرار زندگیِ بهنجار اجتماعی تأکید دارند. این تأکید با کنترل یا طرد، حبس و به حاشیه‌راندن گروه‌های متفاوت و شکل‌های مختلف غیریت[2] (مانند دیوانگان و مجرمان) صورت می‌پذیرد؛

«به وسیلهٔ کنش‌های متفاوت (کنش‌های روانشناختی، پزشکی، ندامت‌گاهی و آموزشی) ایده‌ای معین و الگویی از انسانیت شکل گرفته و امروز این ایده از انسان، هنجارین و بدیهی شده است و جهان‌شمول قلمداد می‌شود. اما ممکن است انسانیت جهان‌شمول نباشد، بلکه همبسته با موقعیتی خاص باشد... .»[3]

باتای اقدام ونگوک به بریدن گوشش را اعتراض به این شکل از زندگی بهنجار و تحمیلی می‌داند، آن را اعتراض به کسانی می‌داند که « ایدهٔ متعالی و رسمی زندگی را که چنان شهرهٔ خاص و عام بود، پذیرفته بودند.»[4]

این هنرمندان هستند که با جنون خود در مقابل این تعاریف جهان‌شمول و بدیهی از انسان، مقاومت می‌کنند و تصویری دیگر از انسان به نمایش می‌گذارند که « تاریخ جنون، تاریخ دیگری[5] است.»[6]

در عصر مدرن روان‌کاوی و روانشناسی کوشیدند تا جنون را در چنبرهٔ خود اسیر کنند. با خلق مضامینی چون هنجار رفتاری، اعتدال و سلامت روانی حد و حدود آن را تعیین کنند و آن را به سنجش در آورند. اما این هنرمندان هستند که «با نیرو و توان خود در برابر این زندان بزرگ اخلاقی که ما بنا بر عادت آن را آزادی دیوانگان به دست پینل و توک می-خوانیم، مقاومت کردند.»[7]

---

[1] .Normalization

[5] .otherness

[3] . فوکو ۱۳۸۹: ۳۴۰-۳۴۱.

[4] . باتای۱۳۸۷: ۲۰۲.

[5]. the Other

[4]. Foucault 2002b: 27.

[5].Foucault 1989: 278.

[6].Ibid: 289

[7].Ibid: 282

Archive of SID

www.SID.ir

هنرمندان نه تنها از حد و حدود تعاریف جنون می‌گریزند، که خود معیار سنجش را تعیین می‌کنند؛

«جنون آثار افرادی چون نیچه، ونگوک و آرتوست که سنجه‌ای در اختیار جهان می‌گذارد تا از قِبل آن، کشمکش‌ها و مشقت‌های خویش را بسنجد.»[۱]

ساد، هنرمندی است که به خاطر آثار عنان‌گسیخته و گستاخانهٔ خود محاکمه شده و سال‌های زیادی را در اقامتگاه اجباری دیوانگان محبوس می‌شود. در آثار او «جنون امیال، جنایات دیوانه‌وار و تمناهای نامعقول همان حکمت و خرد هستند؛ چراکه بخشی از قانون طبیعت-اند.»[۲] نیچه در کتاب زایش تراژدی، بر وحدت انسان با طبیعت در افسون دیونوسوسی تأکید می‌ورزد:

«با افسون دیونوسوسی تمام مرزهای دشمنانه و سرد که ذهن آپولونیِ متافیزیک میان انسان با انسان و انسان با طبیعت می‌کشد، فرو می‌ریزد.»[۳]

نیچه با تبیین اخلاقی باژگونه، بدی‌های بی‌معنا را جالب‌تر از همه می‌یابد و لحظه‌ای را که انسان دیگر به «توجیه بدی‌ها» نیاز ندارد، نشانه برترین فرهنگ می داند.[۴]

آثار ساد قرابتی با آثار گُیا دارد. جز محتوای جنون‌آمیز آثار این دو هنرمند، شباهت دیگری نیز بین این آثار وجود دارد؛ آثار ساد به شدت یکنواخت است. ساد «با پیشرفت در آثارش، آرایه‌های صحنه را حذف می‌کند؛ اتفاقات شگفت‌انگیز، حوادث، پیوندهای پراحساس یا دراماتیک صحنه‌ها ناپدید می‌شود. در ژوستین[۵] هنوز داستان فراز و نشیبی دارد، حادثه‌ای تجربه می‌شود که لاجرم چیزی نو را در داستان رقم زند، اما در ژولیت[۶] رویدادها به یک بازی بازی مقتدرانه، همواره پیروز و بدون هیچ جنبهٔ منفی‌ای بدل می‌شود و کمال داستان در آن است که نوآوری‌اش تنها در شباهت آن با خودش متحقق شود.»[۷] همچنان‌که در ناجورها از

---

۱. به نقل از یانگ ۱۳۸۲: ۵۲.

۲. نیچه ۱۳۷۷: ۱۰۱۹.

۳. Justine از آثار ساد.

۴. Juliette از آثار ساد.

5. Foucault 1989: 284 .

6. Ibid

7. Ibid: 285

Archive of SID

www.SID.ir

منظره و آرایه و پس‌زمینه خبری نیست. «این آثار [آثار ساد] همانند ناجورهای گُیا فاقد پس-زمینه هستند.»[۱]

این «فقدان پس زمینه» تجربهٔ شب بی‌انتهای جنون است؛

«در آثار ساد مانند آثار گُیا، بی‌خردی در شب ظلمانی خویش به نظاره نشسته است.»[۲]

در تصویر ۶، گُیا غولی را تصویر کرده که بر لبهٔ جهان به نظاره نشسته‌است. هلال نازک ماه حکایت از ظلمت و تاریکی شب دارد. این غول را می‌توان نمادی از جنون و بی‌خردی دانست، چرا که به تعبیر گُیا «زمانی که خرد خوابیده است، هیولاها زاده می‌شوند.»[۳] گاردنر، گرایش گُیا را در سال‌های پایان عمر گرایش به «سبک تاریک» در «درون رنگهای شوم شبانگاهی»[۴] می‌خواند.

این گفتار را با تأکید بر این بیان فوکو به پایان می‌برم که؛

«ساد و گُیا این امکان را پیش روی جهان غرب گشودند که به شیوه‌ای خشن از خرد خود فراتر رود، وعده‌های دیالکتیک[۵] را پشت سر بگذارد و به تجربه‌های تراژیک چنگ بیندازد. همزمان با ساد و گُیا و همچنین پس از آنها بی‌خردی جزء ضروری و لاینفک هر آن چیزی شد که می‌خواست اثری هنری باشد.»[۶]

نتیجه‌گیری

در این مقاله، تبیین فوکو از مضمون جنون در هنر مورد بررسی قرار گرفت. این تبیین در طرح کلی فلسفهٔ فوکو قابل ردیابی است. طرح فکری این فیلسوف، افشاء و واژگونی معیارها و اصول بدیهی‌انگاشته‌شده‌ای در متافیزیک غرب است که ساختار قدرت با ابتنای بر آن، انسان بهنجار را تعریف می‌کند. این تعریف با کنترل یا طرد، حبس و کنار گذاشتن شکل‌های مختلف غیریت صورت می‌پذیرد. یکی از این اشکال غیریت، جنون است که در مقابل خرد تعریف می‌شود.

---

۳. نام نقاشی گویا (تصویر ۵)

۹. گاردنر۱۳۶۵: ۵۷۰.

2 .Foucault 1989: 285 .

5. the promises of dialectic

285 .

Archive of SID

www.SID.ir

در تبیین فوکو، جنون هنری در مقابل فرایند بهنجارسازی مقاومت می‌کند. فوکو نمونهٔ این جنون هنری را در آثار فرانسیس گُیا جستجو می‌کند. توصیفات فوکو از تحلیل آثار هنری (به ویژه نقاشی‌های گُیا) با ابتنای بر مفهوم جنون با توصیفات نیچه از امر دیونوسوسی متناظر است. شباهت‌های بین جنون هنری از منظر فوکو و امر دیونوسوسی که در این مقاله بر آنها تأکید شده عبارتند از:

– رهایی امر دیونوسوسی از مرزهای عقلانی.

– سرشاری نیروی جنون در هنر و سرشاری نیروی دیونوسوسی.

– هنر به زعم فوکو نمایش درونی‌ترین وجه وجود است و از منظر نیچه امر دیونوسوسی، باطنی‌ترین نیروی وجود خوانده می‌شود.

– در دیدگاه نیچه، رشد هنرها از حالت دیونوسوسی است. فوکو نیز به نسبت هنر با جنون توجه دارد و به ویژه بر رشد و جلوه‌گری هنر مدرن بر محمل جنون تأکید دارد.

– امر دیونوسیسی، نمایش رهایی و آزادی است. فوکو نیز هنرِ آمیخته با جنونِ هنرمند را ضامن آزادی انسان از قید و بند نهادهای سرکوب می‌داند.

در خاتمه می‌توان گفت، جدال خرد و نابخردی(جنون) که در مباحث فوکو مطرح می‌شود، می‌تواند نمادی از جدال امر آپولونی و امر دیونوسوسی نیچه در نظر گرفته شود.■

Archive of SID
ID.ir

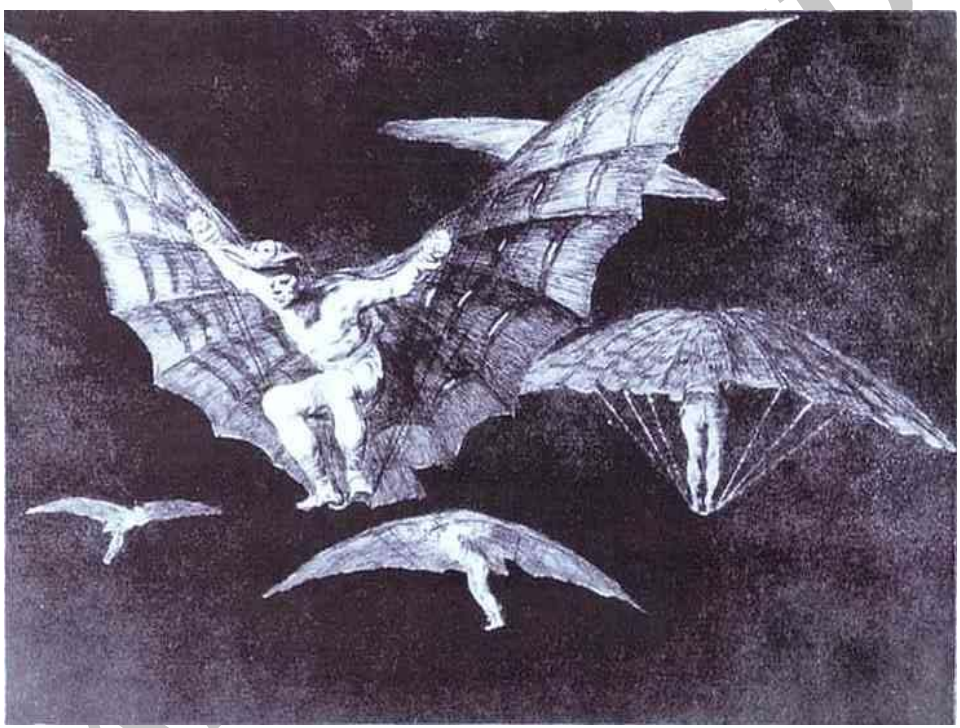
تصویر ۱: دارالمجانین، گُیا

Archive of SID

www.SID.ir

تصویر ۲: از مجموعه ناجورها، گُیا

www.SID.ir



تصویر ۳: از مجموعه ناجورها، گُیا

www.SID.ir

تصویر ۴ : از مجموعهٔ ناجورها، گُیا

www.SID.ir

تصویر۵ : خواب خرد، گُیا

www.SID.ir

تصویر ۶: غول، گُیا

www.SID.ir

فهرست منابع:

استرن، ج. پ، ***نیچه*** ، ترجمه عزت الله فولادوند ، تهران، طرح نو، ۱۳۸۰.

باتای، ژرژ، **مثله *کردن به مثابه قربانی و گوش بریده شده ونسان ونگوک***، ترجمه شهریار وقفی‌پور، زیباشناخت: مطالعات نظری و فلسفی هنر ، شماره ۱۹، ۲۰۴-۱۹۳ ، ۱۳۸۷.

پاکباز، رویین. ***دایرة المعارف هنر*** ، تهران، فرهنگ معاصر، ۱۳۸۱.

دکارت، رنه، ***فلسفه دکارت***، ترجمه منوچهر صانعی دره‌بیدی، تهران، انتشارات بین‌المللی الهدی، ۱۳۷۶.

رورتی ، ریچارد، ***پیش‌آمد، بازی و همبستگی***، ترجمه پیام یزدانجو، تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۵.

شفر، ژان ماری ، ***هنر دوران مدرن***، ترجمه ایرج قانونی، تهران، نشر آگاه، ۱۳۸۵.

فوکو، میشل، ***حقیقت، قدرت و خود***، *تئاتر فلسفه*، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهاندیده ، تهران، نشر نی، ۱۳۸۹ .

گاردنر، هلن، ***هنر در گذر زمان***، ترجمه محمد تقی فرامرزی، تهران، انتشارات آگاه، ۱۳۶۵.

گامبریچ، ارنست، ***تاریخ هنر***، ترجمه علی رامین، تهران، نشر نی، ۱۳۸۰.

مک دانیل، استنلی ، ***فلسفهٔ نیچه*** ، ترجمه عبدالعلی دستغیب ، آبادان، نشر پرسش، ۱۳۷۹.

نیچه، فریدریش، ***ارادهٔ قدرت***، ترجمهٔ مجید شریف، تهران، نشر جامی،۱۳۷۷.

نیچه، فریدریش، ***غروب بت‌ها***، ترجمهٔ داریوش آشوری، تهران، نشر آگاه، ۱۳۸۱.

یانگ، جولیان، ***فلسفه‌ی هنر نیچه***، ترجمهٔ سید رضا حسینی و سید محمد رضا باطنی، تهران، نشر ورجاوند، ۱۳۸۲.

Dreyfus, Hubert L. & Rabinow, Paul, ***Michel Foucault: beyond Structualism and Hermeneutics***, Chigao, The University of Chicago Press, 1982.

Foucault, Michel, ***The History of Sexuality****: volume 1: An introduction*, trans. Robert Hurley, New York, Vintage Books, 1978.

Archive of SID

www.SID.ir

Foucault, Michel, ***Nietzsche, Genealogy, History***, trans. Donald F. Bouchard and Sherry Simon, *the Foucault reader*, Edited by Paul Rabinow. New York, Pantheon books, 1984, 76-100.

Foucault, Michel***, Politics, Philosophy, Culture: Interviews and Other writings***, trans. A. Sheridan et al., London, Routledge, 1988.

Foucault, Michel, ***Madness and Civiiliztion****: The History of Insanity in the Age of Unreason*, trans. Richard Howard, New York, Vintage Books, 1989.

Foucault, Michel, ***The Use of Pleasure***, trans. R. Hurley, New York, Vintage, 1990.

Foucault, Michel, ***The Archaeology of Knowledge***, trans. A. M. Sheridan Smith, New York, Pantheon Books, 2002 a.

Foucault, Michel, ***The Order of Things: Archaeology of the Human Sciences***, New York, Vintage Books, 2002 b.

Mills, Sara, ***Discourse***, London and New York, Routledge, 2001.

Shawver, Lois, ***Dictionary for the Study of the Works of Michel Foucault***,

http://users.california.com/~rathbone/foucau10.htm, 2006.

Archive of SID

www.SID.ir