آموزه‌های فوکو در باب هنر با تأکید بر آثار دیه‌گو ولاسکز، رنه ماگریت و فرانسیس گویا

حمیده جعفری*

استادیار گروه تحصیلات تکمیلی هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۱۱/۱۲، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۸/۱۱/۱۴)
DOI: 10.29252/rahpooyesoore.4.2.19

چکیده

میشل فوکو به تاسی از نیچه به نقد مبانی متافیزیک غربی می‌پردازد. او در این راستا با افشاء و واژگونی معیارها و اصول بدیهی در ساختار قدرت، به تبیین اشکال مختلف غیریت اهتمام دارد. یکی از این اشکال جنون است که به زعم فوکو در آثار هنری عصر مدرن متجلی است. هنر در آثار فوکو پیرامون سه مفهوم متمرکز است نخست آن که آثار هنری می‌توانند فضای فکری خاص یک مقطع تاریخی را تا حد زیادی آشکار کنند. دوم، آثار هنری می‌توانند مفاهیمی را که ما از شخصیت در ذهن خود داریم مورد پرسش جدی قرار دهند. سوم، مفاهیم سبک و خلاقیت هنری می‌توانند ما را به سوی تفسیری مجدد از انسان یا فاعل تجربه هدایت کنند.در این مقاله سعی شده است که تحلیلی از شاهکار«دیه‌گو ولاسکز» یعنی ندیم‌ها ارائه شود که مصداق اندیشهٔ نخست فوکو است و سپس تحلیلی از یکی از نقاشی‌های سورئالیستی رنه ماگریت که بیانگر فضای روحی و معنوی خاص تفکر فرهنگی غرب در قرن بیستم است ارائه می‌شود. همچنین با ارائه شواهدی از هنر مدرن به ویژه در آثار گویا جنون هنری از منظر فوکو و ارتباط هنر با امر دیونوسوسی نیچه تبیین می‌شود و در نهایت هنر به منزلهٔ امری رهایی‌بخش از ساختارهای مسلط قدرت قلمداد می‌شود.

واژگان کلیدی

هنر، جنون، امردیونوسوسی، اپیستمه، ایهام

* نویسنده مسئول، تلفن همراه: ۰۹۱۲۱۱۱۵۷۰۸ ؛ پُست الکترونیک: jafari.hamideh1@yahoo.com

مقدمه

بخش عمده‌ای از آثار فوکو گویای این مطلب‌اند که آن چه خود را به کرات در زندگی هر روزه طبیعی، جهان‌شمول و تغییرناپذیر می‌نمایاند در واقع محصول عملکردهای خاص اجتماعی است که در مکان و زمان معینی صورت می‌گیرند. تأمل فوکو با عیان‌ساختن سازوکارهای این ساخت‌های اجتماعی، ارزش‌های آزادی‌بخش را متبلور می‌سازد.

فوکو بر خلاف شیوه‌های تک‌سونگرانهٔ درک جهان، آن را به وجهی بردبارانه‌تر، چندسویه‌تر و گسترده‌تر می‌نگرد، امری‌که تا حد زیادی ناشی از تأثیر نیچه بر اوست(استورات، ۱۳۸۷: ۵۸۳). از این‌رو این مقاله می‌کوشد تا نشان دهد که چگونه آثار هنری می‌توانند متناظر با دیدگاه‌های فلسفی سخن گویند. همچنان که می‌توان در نقاشی دارالمجانین گویا، قیام نیروی دیونوسوسی نیچه‌ای را در برابر سرکوب نشان داد.

برای فوکوی جوان سه عامل دیگر نیز دارای اهمیت قطعی بیشتری بودند. ابتدا سُنت فرانسوی تاریخ و فلسفه علم بود مخصوصاً به شکلی که توسط جرج کانگیلم بیان شده بود که در تشکیلات دانشگاه فرانسوی شخصیتی قدرتمند بود، فردی که کار او در تاریخ و فلسفه زیست‌شناسی، نمونه‌ای برای آثار بعدی فوکو برروی تاریخ علوم انسانی بود. کانگیلم از تز دکترای فوکو درباره تاریخ جنون حمایت می‌کرد و در کل دوران حرفه‌ای او یکی از مهم‌ترین و مؤثرترین حامیان او باقی ماند. نگرش کانگیلم به تاریخ علم(دیدگاهی که از آثار گاستون باچلارد بسط یافت) به فوکو درکی نیرومند از ناپیوستگی در تاریخ علمی و فهم عقلانی از نقش تاریخی مفاهیمی را داد که آنها را از خودآگاهی متعالی پدیده شناسان مستقل می‌کرد. فوکو دریافت که این اندیشه در زبان‌شناسی ساختارگرا توسط فردنیاند و سوسور، در روانشناسی توسط جک لاکان، و اثر پیش از ساختارگرایی جورج دومزیل در مورد مذهب تطبیقی استحکام و توسعه یافته‌اند. این دیدگاه‌های ضدذهنی، زمینه را برای به حاشیه‌راندن موضوع(سوژه) در تاریخچه‌های ساختارگرای فوکو به نام «پیدایش درمانگاه» درمورد ریشه‌های پزشکی مدرن و «نظم امور» در مورد ریشه‌های علوم انسانی جدید فراهم کردند.

در تمایلی کاملاً متفاوت، فوکو شیفته ادبیات آوانگارد فرانسه مخصوصاً نوشته‌های جورج باتال و موریس بلنشوت بود، زیرا در این آثار عینیت تجربی پدیده‌شناسی اگزیستانسیال را بدون فرضیه‌های فلسفی دوگانه دربارهٔ ذهنیت پیدا می‌کرد. آنچه او در این ادبیات علاقه خاصی داشت برانگیختگی تجربه‌های محدودبود که ما را به بی‌نهایت سوق می‌دهد، جایی که مقوله‌های مرسوم درک‌پذیری شروع به درهم شکستن می‌کند.

این محیط فلسفی، موضوعات و مطالب نقد ذهنیت و شیوه‌های تاریخ‌نگاری متناظر باستان‌شناسی نسبی و شجره‌ای را که به پروژه‌های نقد تاریخی فوکو غنا بخشید در اختیار او گذاشت (Foucault, standford, 2013: 87).

پیشینه پژوهش

در باره موضوع مقاله حاضر به طور پراکنده در مقالات و کتب مختلفی بحث شده است. فوکو، روشنگری و هنر آفرینش خویشتن اثر ساکی و دیگران فوکو نشان می‌دهد که او نه تنها ارزش‌های روشنگری را نادیده نمی‌گیرد بلکه به بازسازی برخی از این مفاهیم می‌پردازد. گفتمان میشل فوکو در فرهنگ و هنر نوشته رفاهی و صباغیان این گفتمان به این موضوع می‌پردازد که مفاهیم سبک و خلاقیت هنری می‌توانند ما را به سوی تفسیری مجدد از انسان یا فاعل تجربه هدایت کنند. تحلیل گفتمان هنر خاورمیانه بررسی شکل‌گیری قواعد هنری در جامعه معاصر اثر تنهایی و دیگران در این مقاله برمبنای تحلیل فوکو از صورت‌های گفتمانی، به تحلیل چهار قاعده شکل‌گیری یک گفتمان یعنی وحدت موضوع، وحدت اسلوب‌های بیانی، وحدت نظام مفاهیم و وحدت استراتژی در هنر خاورمیانه پرداخته شده تا ویژگی‌های صورت‌بندی گفتمانی آن روشن گردد. گفتمان هنری در اندیشه میشل فوکو با تأکید بر مفهوم بازنمایی نوشته مازیار و احمدی در این مقاله جایگاه هنر و ارتباط آن با شیوه تحلیل گفتمانی فوکو مورد بررسی قرار گرفته است. تبیین گفتمان سوژه و قدرت در تأملات فوکو و آثار تجسمی «هالی» با تأکید بر مفهوم زندان، نوشته حامدی و رضوی در این مقاله با تکیه بر روش توصیف و تحلیل به گفتمان قدرت در تأملات فوکو و چگونگی تحقق اشکال نظام مراقبت به مثابه زندان اهتمام داشته و نمود آن را در آثار«هالی» مورد کنکاش قرار می‌دهد. کتاب فلسفه هنر میشل فوکو به روایت جوزف تنک مترجم مجید پروانه‌پور نشر قطره این کتاب شامل ۹ مقاله از تنک است که بر مبنای کتاب «کلمه‌ها و چیزها»ی فوکو نوشته شده است. تنک تلاش می‌کند با کاوش در این اثر دریابد که آیا می‌توان مبانی‌ای را به عنوان فلسفه هنر از منظر فوکو از این کتاب برداشت کرد و یک صورت‌بندی از فلسفه هنر او به دست آورد.

در پژوهش حاضر سعی شده است که تحلیلی از شاهکار «دیه‌گو ولاسکز» یعنی ندیمه‌ها ارائه شود و سپس تحلیلی از یکی از نقاشی‌های سورئالیستی«رنه ماگریت»که بیانگر فضای روحی و معنوی خاص تفکر فرهنگی غرب در قرن بیستم است ارائه می‌شود. همچنین با ارائه شواهدی از هنر مدرن به ویژه در آثار فرانسیس گویا جنون هنری از منظر فوکو و ارتباط هنر با امر دیونوسوسی نیچه تبیین می‌شود و در نهایت هنر به منزله امری

رهایی بخش از ساختارهای مسلط قدرت قلمداد می‌شود.

گفتمان هنری در اندیشه میشل فوکو

آثار هنری همواره از منظرهای گوناگون مورد بررسی و ارزیابی قرار گرفته‌اند. عده‌ای هنر را حقیقتی می‌دانند که غایتی در درون دارد و به هیچ امر دیگری ارجاع نمی‌یابد. پیروان ایمانوئل کانت و مکتب هنر برای هنر از این دسته‌هستند. در مقابل نظریه‌پردازان دیگری هنر را امری اجتماعی و شکل گرفته در اجتماع می‌دانند. هنر از این منظر براساس فرهنگ و تفکر حاکم بریک جامعه شکل می‌گیرد و امری جدای از آن نیست. میشل فوکو متفکری است که با نظام گفتمانی خویش در دسته دوم قرار می‌گیرد. از نظر او، هنر می‌تواند ویژگی‌های فکری رایج در یک دوران را نشان دهد و همواره در بررسی‌هایش، در کنار بررسی کتاب‌ها، سندها و کلیه چیزهایی که بتواند نگرش فکری حاکم بر یک دوره را نشان دهد، هنر بخش جدایی‌ناپذیر تحقیق‌های میشل فوکو به حساب می‌آید. این مسأله را می‌توان در کتاب‌هایی چون «تاریخ جنون»، «نظم اشیا» و «این یک پیپ نیست» مشاهده کرد. هنر از منظر فوکو همواره به عنوان ابژه‌ای در نظر گرفته می‌شود که می‌تواند ویژگی‌های بارز یک اپیستمه را نشان دهد. به عنوان مثال در کتاب «تاریخ جنون» نقاشی هیرونیموس بوش مربوط به قرن ۱۵ را به عنوان نشان‌دهنده شیوه تفکر نسبت به جنون معرفی می‌کند. در کتاب «نظم اشیا» که فوکو بازنمایی را به عنوان ویژگی بارز اپیستمه کلاسیک در نظر می‌گیرد؛ نقاشی «لاس منیناس» اثر ولاسکوز را نماینده نگرش فکری حاکم براین دوره شناسایی می‌کند و به تحلیل عناصر بازنمایی در آن می‌پردازد. همچنین برای تحلیل ویژگی‌های دوره مدرن، فوکو به بررسی و تحلیل آثار «رنه مگریت» می‌پردازد. این نکته مشخص می‌کند که گفتمان هنری از منظر فوکو درکنار سایر گفتمان‌های دیگر در نظر گرفته می‌شود و امری جدا از عصر خود نیست. فوکو گفتمان‌های مختلف موجود در یک دوره را در کنار یکدیگر بررسی می‌کند و سپس به ترسیم خطوطی در بین همه گفتمان‌ها می‌پردازد که براساس آن می‌توان ویژگی‌های حاکم بر یک دوره تاریخی را شناسایی کرد.

فوکو در نخستین فصل از یکی از معروف‌ترین آثار دهه ۱۹۶۰ خود، یعنی «واژگان و اشیاء» مطالعه‌ای تاریخی، جامعه‌شناختی و فلسفی درباره شیوه‌های اروپایی شناخت از قرن شانزدهم تا قرن نوزدهم ارائه داده و تحلیلی به یادماندنی از شاهکار دیه‌گو ولاسکز یعنی ندیمه‌ها دارد. از نظر فوکو ساختار کمپوزیسیون این نقاشی شیوه‌ای از بازنمایی را نشان می‌دهد که حاکم بر اندیشهٔ قرن‌های هفده و هجده، یا آنچه او عصر کلاسیک توصیف می‌کند. در تابلوی

تصویر ۱. تابلوی «ندیمه‌ها» اثر دیه‌گو ولاسکز(مأخذ: http://www. slideshare.net.)

ندیمه‌ها «بازنمایی می‌کوشد خود را با همه عناصر خویش بازنمایی کند» اما این بازنمایی متضمن «غیبت ضروری نقش مایهٔ اصلی اثر است. شخصی که نقاشی به او شباهت دارد و شخصی که‌در نگرش او، نقاشی صرفاً یک شبیه‌سازی است»(Foucault, 1973: 16). این نقاشی تنها با نمایش فاصله دو مرحله‌ای انعکاس کسانی که هم ناظران مفروض تابلواند و هم موضوعات مفروض آن، یعنی فیلیپ چهارم و ماریانا ترزا، پادشاه و ملکه اسپانیا، این اندیشه را تجسم می‌بخشد. اهمیت غیبت آنها در میان شخصیت‌های واقعی این نقاشی آشکار است، زیرا موضوع اصلی این نقاشی این است که ولاسکز می‌خواهد کار خود را بازنمایی کند، نه چهره‌های شاه و ملکه اسپانیا را(تصویر۱) هنگامی که این شخصیت‌های سلطنتی تابلوی ندیمه‌ها را در زندگی واقعی خود دیدند، تنها باز نمودهای قابل تشخیص آنها، تصاویر ناروشنی بود که ولاسکز در آینه‌ای در دوردست منعکس ساخته بود و جای آنها را به دختر پنج‌ساله‌شان، مارگارتا ماریا ترزا داده بود. این تابلو را از منظری دیگر، می‌توان برجسته‌ترین مصداق شالوده‌شکنی در تاریخ هنر پس از رنسانس به شمار آورد. البته پیشینه‌ی این اندیشهٔ کانونی دست کم به ایمانوئل کانت باز می‌گردد که در نقد عقل محض گفته است: «من هیچ شناختی از ذات خویش ندارم، زیرا من صرفاً همانی‌ام که برخود می‌نمایم»(استورات، ۱۳۸۷: ۵۸۴).

همانگونه که ندیمه‌ها حال‌وهوای دوران کلاسیک را تعریف می‌کنند، نقاش های سورئالیستی رنه ماگریت نیز بیانگر فضای روحی و معنوی خاص تفکر فرهنگی غرب در قرن بیستم است. فوکو می‌گوید: از قرن پانزدهم تا پایان قرن نوزدهم، دو اصل بر نقاشی غرب حاکم بوده است. نخست، واژگان و تصاویر عموماً از یکدیگر جدا بوده‌اند و هر آنجا که هر دو در یک تابلو حضور داشته‌اند؛ یکی از آنها به لحاظ اهمیت هنری، تابع دیگری قرار گرفته است و دوم، هر زمان که تصویری منقوش به شیء درجهان

تصویر ۲. تابلوی «این یک چپق نیست» اثر رنه ماگریت(مأخذ: (http://www. escargot-art- maniac.blogspot.com

شبیه بوده، تصویر معمولاً توجه نظاره‌گر را به بیرون از تابلو، به حضور شیء در جهان معطوف می‌کرده است. واژگان در نقاشی‌ها عموماً تابع تصاویرند، و تصاویر منقوش خود تابع آن اشیاء واقعی اند که بازنمایی شان می‌کنند.

فوکو معتقد است که تابلوی «این یک چپق نیست»(تصویر۲) که ماگریت آن را در ۱۹۲۶ آفریده، دارای ترکیبی است که این هر دو اصل را نقض می‌کند. فوکو در کتابی که با همین عنوان نوشته می‌گوید: تابلو تصویری واقعی و روشن از یک چپق را نشان می‌دهد ولی درست در زیر تصویر چپق، جملهٔ این یک چپق نیست با حروف درشت نقاشی شده است. فوکو در ضمن اشاره می‌کند که در این جمله، واژه Ceci(این) ایهام دارد اشاره‌اش می‌تواند متوجه تصویر چپق، یا خود جمله و یا کل تابلو باشد و نتیجه می‌گیرد که نقاشی ماگریت اساساً دارای ایهام است و به هیچ تأویل واحد و منحصر به فردی تن نمی‌سپارد. فوکو این قابلیت پذیرش تأویلهای متعدد را نیز از ویژگی‌های عمده هنر قرن بیستم می‌داند. (استورات، ۱۳۸۷: ۵۸۶) پس از دیدگاه فوکو، از ویژگی‌های هنر قرن بیستم می‌توان به دو مورد تا اینجا اشاره کرد. نخست آن که، امکان تفسیرهای گوناگون از اثر وجود دارد. مثل تابلوی «این یک چپق نیست»، دوم آن که هنر قرن بیستم دارای ایهام است مثل تابلوی ندیمه‌ها.

دارالمجانین؛ عرصه قیام نیروی دیونوسوسی در برابر سرکوب

گویا، نقاش اسپانیایی، با نوآوری‌های صوری، ذهنیت و تخیل نامتعارف خود، و همچنین به خاطر تصاویر مخوف، تخیلی، غریب و کابوس‌وارش در تاریخ هنر شناخته شده است. صحنه‌های هولناک و ظلمانی با بالارفتن سن گویا و بیماری‌ای که ناشنوایی او را رفتم زد، بیش از پیش وارد نقاشی‌هایش شد.

باسمه‌های معروف به *بوالهوسی‌ها*، *ناجورها* و نقاشی‌هایی که بر دیوار خانه‌اش کشید، از این دست هستند.

او در نقاشی *دارالمجانین*، وضعیت دیوانگان را تصویر کرده است. فوکو در تحلیل این نقاشی، به مناسبات جنون در مواجهه با قدرت اشاره می‌کند(تصویر ۳).

گویا، دارالمجانینی را تصویر کرده که در آن دیوانگان با بدن‌های برهنه در هم می‌لولند. دارالمجانین، فضایی سرد و تهی است و میله‌های زندان، حقیقت حبس را نمایش می‌دهد. تفسیر فوکو از این تصویر را می‌توان از دو وجه بررسی کرد:

نخست آن که 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 به تصویر کشیده شده‌اند و قدرت را هویدا می‌سازند. این وضعیت موهن و غیر انسانی در دارالمجانین اجباری بود که در آغاز قرن نوزدهم منجربه اقدامات اصلاحی و تولد آسایشگاه شد.

پینل و توک 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، وضوح حضور قدرت کم‌تر شد و دیوانه از غل و زنجیر و میله‌های زندان آزاد گشت، اما چنان که فوکو تأکید دارد، او طی فرایند پیچیده‌ای، زندانی وجدان خویش گردید. وجه دیگر این تصویر، آن چیزی است که از سلطهٔ ساختارهای قدرت در عصر گویا در امان مانده است. آنچه که هذیان و جنون نقش بسته بر چهره‌های این دیوانگان را نفی می‌کند سرشاری و طراوات نیرویی است که در بدن‌های سالم آن ها موج می‌زند.

نقاشی دارالمجانین بر خلاف چهره‌های عجیب‌وغریب جنون در مجموعه تصاویر بوالهوسی‌ها، نمایشی از نیرو و قدرت بدن‌های جوان کاملاً یکسان و همانند است. این نیرو متضمن مقاومتی است

تصویر ۳. «دارالمجانین»، اثر فرانسیسکو گویا(مأخذ: (http://www.rogerdhan.wordpress.com

که از حقیقتی انسانی نشأت می‌گیرد. به عبارت دیگر علی‌رغم اعمال قدرت به واسطه نظام‌های حبس، طرد و انکار در ساختار این دارالمجانین‌ها، از این جوانی و نیروی سرشار حضوری انسانی سر بر می‌آورد که گویی از ازل طبیعی، رها و آزاد بوده است. این نیروی سرشار است که از بند استیلای نظام ها و نهادها آزاد است. دیوانگان در این زندان مخوف در رویاهای خود غرقند و آزادی تاریکشان را پاس می‌دارند. فوکو فیلسوفی پسا نیچه‌ای است و نیچه را الهام بخش خود می‌داند(رورتی، ۱۳۸۵: ۱۳۲).

توصیفات فوکو درتحلیل دارالمجانین گویا، 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 غریزه دیرینه‌تر هلنی، در روزگاری که هنوز پربار بود و همچنین سرشار، آن پدیده شگفتی را جدی گرفتم که دیونوسوسی نام گرفته است. سرشاری نیرو تنها چیزی است که آن را شرح می‌توان کرد(نیچه، ۱۳۸۱: ۱۶۶).

نیچه هستی‌شناسی‌اش را براساس دو اصل بزرگ پایه ریزی می‌کند؛ امر دیونوسوسی و امر آپولونی. دیونوسوس در اساطیر یونانی، خدای شراب، شور و باروری است. «از رنسانس به بعد بسیاری از هنرمندان برجسته اروپایی، صحنه‌های میگساری او را به تصویر کشیده‌اند» (پاکباز، ۱۳۸۱: ۹۸۲- ۹۸۳). امر دیونوسوسی در هستی‌شناسی نیچه، به ستایش زندگی می‌پردازد، زندگی را به آغوش می‌کشد و آری گوی جهان است. «واژه دیونوسوس به این معناست: یک سر زیر پرشور، اراده‌ای جاودانی از برای زادوولد» (نیچه، ۱۳۷۷: ۱۰۵). آپولون در اساطیر یونان «خدای خرد و پاکی، خدای روشنایی و خورشید است» (پاکباز، ۱۳۸۱: ۹۶۵).

امر آپولونی قلمرو اصل تفرد، هستی پدیداری، و نمودها است. از سوی دیگر امر دیونوسوسی مقر وحدتی است فراتر از هر تصوری (باز نمودی) و فراتر از هر سوژه و ابژه‌ای(شفر، ۱۳۸۵: ۳۱۴).

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 پوسته اجتماعی قواعد عقل مدارانه را وا می‌گذارد و کاملاً از خود بی‌خود می‌شود(مک دانیل، ۱۳۷۹: ۱۸). در تفسیر فوکو نقاشی از دارالمجانین، جنون دیوانگان، نیرویی دیونوسوسی است که سر بر می‌کشد و علیه غل‌وزنجیر و حبس قیام می‌کند. نیچه روح دیونوسوسی را در گریز از قواعد عقل مدارانه و آزاد از آن توصیف می‌کند. همچنان که فوکو نیروی مبهم و بیان ناپذیر بدن عضلانی این دیوانگان را منشأ رهایی از قید بندگی دانست. امر دیونوسوسی سرمایهٔ دیوانه‌ای است«که گویی از ازل و با ابتنای بر حقی طبیعی رها و آزاد بوده است»(Foucault, 1989: 279).

این جنون، نابخردی و رهایی از قواعد عقلی، تجسم ارادهٔ دیونوسوسی است که در آثار گویا متجسم و متجسد شده است. فوکو به تبع نیچه قصد ندارد به استقرار فرا تاریخی معناهای ایده‌آل و غایت‌شناسی‌های نامشخص دست بیازد، او از نیچه آموخته است که در جستجوی سرآغازها نباشد. «سرآغاز شکوهمند و والا چیزی جز مصداقی متافیزیکی نیست که از این باور برمی‌خیزد که همه چیز در بدو پیدایش، در گرانبهاترین و بنیادی‌ترین حالت خویش است».

فوکو مفهوم نابخردی و جنون را نه در متافیزیک که به شیوه خود در تاریخ جستجو می‌کند او در کتاب تاریخ جنون، 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 دیونوسوسی و آپولون را به تصویر در می‌آورد.

گویا و اپیستمه دوران

فوکو دیرینه‌شناسی خود را براساس نسبت گفتمان هنر با اپیستمه هر دوره مورد مطالعه قرار می‌دهد و بر این اساس دیرینه شناسی خود را به سه دوره استوار می‌سازد: ۱. دوره رنسانس از قرن پانزدهم تا نیمهٔ قرن هفدهم، ۲. دوره کلاسیک از قرن هفدهم تا پایان قرن هجدهم و ۳. دوره مدرن از آغاز قرن نوزدهم تاکنون باید تأکید کرد که اپیستمه گونه‌ای از جهان‌بینی نیست بلکه محملی از اندیشه‌هاست که برحسب آن در یک دوره زمانی معین برخی از گزاره‌ها به عنوان دانش، معرفی، توصیف و تبیین می‌شوند. این دانش بر اصولی متکی است که اصول بدیهی انگاشته می‌شود. گفتمان هنر نیز در نسبتی که با اپیستمه دوران خود دارد تحلیل می‌شود. به زغم 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 دوره خود نزدیک است و می‌تواند کمابیش آن را نمایان کند.

براساس مفهوم اپیسته فوکویی، ناجورها در تقسیم‌بندی فوکو به لحاظ زمانی در آغاز دوره مدرن به تصویر در آمده‌اند. در تصاویر ناجورها، جلوه دیگری از جنون به تصویر در آمده است. گویا در این نقش‌ها نه تصویر دیوانگان در دارالمجانین، بلکه خود جنون را تصویر کرده است(تصویر ۴).

البته پیش از گویا نقاشان دیگری موضوع جنون را به تصویر در آورده بودند مثل اثر کشتیدیوانگان و درمانجنون مربوط به دوره رنسانس، اپیستمه این آثار از نظر فوکو جزء اپیستمه اول است. فوکو، علی‌رغم تأکیدی که بر اپیستمه هر مربوط به دوره رنسانس.

تصویر ۴. «خواب خرد» از مجموعه ناجورها اثر فرانسیسکو گویا(مأخذ: http://www. scihi.org/ francisco-de-goya-herald)

اپیستمه این آثار از نظر فوکو جزء اپیستمه اول است. فوکو، علیرغم تأکیدی که بر اپیستمه هر دوره با گفتمان هنری آن دوره دارد نمونه‌هایی را نیز می‌توان یافت که نه تنها بر اپیستمه دوره خود واقف نیستند. بلکه با هیچ اپیستمهٔ شناخته شده تناظر ندارند. این آثار برآنند تا نوعی عبور از اپیستمه را اثبات کنند و عدم تناظر با آن را نشان دهند. مثلاً در مجموعهٔ ناجورها(تصویر ۵) شاخه‌ای نقاشی شده که معلوم نیست از کدام درخت روییده است. در این تصویر هیچ پس زمینه‌ای وجود ندارد. در اینجا می‌توان درخت را به مثابه استعاره‌ای در مقابل درخت دانش دکارت تفسیر کرد. در نقاشی گویا شاخه درخت، بدون تنه و ریشه‌های آن تصویر شده است اما درخت دانش دکارت، بنیان تنه درخت بر متافیزیک استوار شده است. متافیزیک وضوح و تمایز گزاره‌ها(دکارت، ۱۳۷۶: ۱۴۵).

حال آنکه در نقاشی گویا هیچ زمینه‌ی فیزیکی و متافیزیکی وجود ندارد. از وضوح و تمایز، خرد روشنگری و همچنین هیچ خردی خبر نیست. بلکه درست در مقابل وضوح دکارتی، این جنون، آشفتگی و بی‌بنیادی است که رخ می‌نماید و سعی دارد از این طریق در مقابل هر بنیادی و اختصاصاً بنیاد قدرت بایستد. نقاشی گویا تصویر شاخه‌ای است روییده از هیچ، نه تنه‌ای نمایان است و نه ریشه‌ای. این شاخه محمل وراجی بی‌انتهای جادوگران است. شخصیت‌های این نقاشی سرگردان، وحشت زده و غریب می‌نمایند. آنها موجودانی بدون سرزمینند. همچنان که مورخ هنر، ارنست گامبریچ درباره آثار گویا می‌نویسد: «شخصیت‌های گویا به جهان

تصویر ۵. «زمانی که خرد خوابیده، هیولاها بیدار می‌شوند»، اثر گویا(مأخذ: http://www. invaluable.com)

دیگری تعلق دارند»(گامبریچ، ۱۳۸۰: ۴۷۷).

فوکو به دنبال نسبت هنر و اپیستمه دوران است اما اثر هنری الزاماً معلول زمینه تاریخی و اجتماعی خویش نیست این تفاوت نگاه فوکو با رویکرد مارکسیسم است. در رویکرد مارکسیسی آثار هنری به نحو سر راست و منطقی بازنمای زیربنای اقتصادی و اجتماعی دوره خویش است. اما آثاری چون نقاشی‌های گویا از حدود اپیستمه خود در می‌گذرد و از عصر خود فراتر می‌روند. فوکو، گویا را گسسته از عصر خویش توصیف می‌کند(Foucault, 1989: 281) و گامبریچ، آثار گویا را حاصل«گسست از سنت می‌خواند»(گامبری ج، ۱۳۸۰: ۴۷۸). گسستی که در نتیجه 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(گامبریچ، ۱۳۸۰: ۴۸۰– ۴۷۸).

علیرغم اینکه نیچه به دو نیروی دیونوسوسی و آپولونی قایل است اما تنها نیروی وجودی را نیروی دیونوسوسی می‌داند. جدال امر دیونوسوسی و امر آپولونی مقابله 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 برخویش نظر کند یا به سخن دیگر، می‌خواهد نقطه مقابل خود را هستی بخشد(شفر، ۱۳۸۵: ۳۱۴).

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، نمایش سرشاری دیونوسوسی است. رشد هنرها از این حالت دیونوسوسی، از این پایکوبی و هستی است(شفر، ۱۳۸۵: ۳۱۵).

فوکو نیز به نسبت هنر با جنون توجه دارد و به زعم او جنون به مثابه جلوه‌ای از امر دیونوسوسی با هنر نسبتی عمیق یافته است. او به ویژه بر رشد و جلوگیری هنر مدرن بر محمل جنون تأکید

می‌کند(Foucault, 1989: 286). در عصر مدرن حیات بی‌خردی تنها در آثار افرادی چون هولدرین، نروال، نیچه و آرتو جلوه می‌نماید(Foucault, 1989: 288).

جنون هنرمند مفهومی است که در نسبت جنون و هنر، مضمونی پرسش برانگیز است، در این مضمون هنرمند دیگر در اثر هنری خود تصویر دیوانه را بازنمایی نمی‌کند. به مضامین جنون آمیز اهتمام ندارد بلکه دیوانگی و جنون برخود هنرمند عارض می‌شود. مانند و نسان و نگوک، نقاش هلندی که در سال ۱۸۸۹ بعد از مشاجره‌ای که با گوگن داشت، در بحرانی روحی فرو رفت و در یک حمله عصبی گوش خود را برید و به خواست خودش در آسایشگاه روانی بستری شد از این دست نمونه ها بسیار وجود دارند. مثل ژرژ باتای- مارکی دوساد و....

ژرژ باتای در مقاله «مثله‌کردن به مثابه قربانی و گوشِ بریده شده ونسان ونگوگ» به نسبت آفرینش هنری ونگوگ 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 گوش‌بریده» از خورشید کشیده بود، شهرهٔ خاص و عام است و بعید است که عده کمی این نقاشی‌ها را بپسندند. با این حال نقاشی های مذکور تنها هنگامی قابل درک‌اند که آنها را نفس بیان شخصیت نقاش(یا چنان که احتمالاً برخی مدنظر دارند، بیان بیماری نقاش) دانست»(باتای، ۱۳۸۷: ۱۹۴).

نقاشی های ونگوک شخصیت یا کاراکتر او را نشان می‌دهند و با جنون و قطع عضو او پیوند دارند. هنر ونگوک از زخمی درمان ناشدنی بر می‌آید. همچنان که تأثیر عمیق و همه‌گیر فسلفه نیچه از جنون او جدایی‌ناپذیر می‌نماید. جنون نیچه یعنی فروپاشی تفکر او، همان چیزی بود که خود را به‌مثابه اندیشه بر جهان مدرن گستراند. جنون امکان اندیشیدن را از نیچه گرفت. اما آن اندیشه جنون‌آمیز را به نزدیک ما حاضر کرد. جنون چیزی بود که اندیشیدن را از نیچه گرفت و آن را به ما سپرد (باتای، ۱۳۸۷: ۱۹۶). اوریک، دوست نیچه، پس از مرگش نوشت: «او با جنون به دنیا نیامده بود بلکه جنون محصول طرز زندگی او شد»(همان).

فوکو، از هنرمند می‌خواهد تا فریاد جنون دربند 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.

به زعم فوکو، این هنر آمیخته با جنون هنرمند است که آزادی انسان را از قیدوبند نهادهای سرکوب امکانپذیر می‌کند. همچنان که نیچه روح دیونوسوسی را که خاستگاه رشد هنرها بر می‌شمرد فراتر از مرزهای عقلانی می‌داند. او روح دیونوسوسی را نمایش رهایی و آزادی می‌خواند(مک دانیل، ۱۳۷۹: ۱۸).

تصویر ۶. «غول» از مجموعه ناجورها اثر گویا(مأخذ:http://www. fardmag.ir)

هنرمندان با جنون خود در مقابل تعاریف جهان شمول و بدیهی از انسان مقاومت می‌کنند و تصویری دیگر از انسان به نمایش می‌گذارند که تاریخ جنون، تاریخ دیگری است.

در تصویر دیگری از مجموعهٔ ناجورها به نام غول(تصویر۵)، گویا غولی را تصویر کرده که بر لبه جهان به نظاره نشسته است. هلال نازک ماه حکایت از ظلمت و تاریکی شب دارد. این غول را می‌توان نمادی از جنون و بی‌خردی دانست چرا که به تعبیر گویا، زمانی که خرد خوابیده است، هیولاها زاده می‌شوند.گاردنر، گرایش گویا را در سال های پایان عمر گرایش به سبک تاریک در درون رنگ های شوم شبانگاهی می‌خواند(گاردنر، ۱۳۶۵: ۵۷۰).

گویا، این امکان را پیش روی جهان غرب گشود که به شیوه‌ای خشن از خرد خود فراتر رود و وعده‌های دیالکتیک را پشت سر بگذارد و به تجربه‌های تراژیک چنگ بیندازد و بی‌خردی جزء ضروری و لاینفک هر آن چیزی شد که می‌خواست اثری هنری باشد(Foucalt, 1989: 285).

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 حدوحدود آن را تعیین کنند و آن را به سنجش درآورند. اما این هنرمندان هستند که با نیرو و توان خود در برابر این زندان بزرگ اخلاقی که ما بنابر عادت آن را آزادی دیوانگان به دست پیتل و توک می‌خوانیم، مقاومت کردند (Foucault, 1989: 282). هنرمندان نه تنها از حد و حدود و تعاریف جنون می‌گریزند، که خود معیار سنجش را تعیین می‌کنند.

نتیجه گیری

تبیین فوکو از مضمون جنون در هنر در طرح کلی فلسفه فوکو قابل ردیابی است. طرح فکری این فیلسوف افشا و واژگونی معیارها و اصول بدیهی اشاره شده در متافیزیک غرب است که ساختار قدرت با تکیه برآن، 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. در تبیین فوکو، جنون هنری در مقابل فرایند بهنجار سازی مقاومت می‌کند. فوکو نمونه این جنون هنری را در آثار فرانسیس گویا جستجو می‌کند. توصیفات فوکو از تحلیل آثار هنری به ویژه نقاشی های گویا با تکیه 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 است عبارتند از:

– امکان تفسیرهای گوناگون از اثر هنری؛

– در هنر مدرن ایهام وجود دارد؛

– بی‌خردی- جزء ضروری و لاینفک هر آن چیزی شد که می‌خواست اثر هنری باشد؛

– 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 جلوه گیری هنر مدرن بر محمل جنون تأکید دارد؛

– امر دیونوسوسی، نمایش رهایی و آزادی است. فوکو نیز هنر آمیخته با جنون هنرمند را ضامن آزادی انسان از قیدوبند نهادهای سرکوب می‌داند؛

– جدال خرد و نابخردی(جنون) که در مباحث فوکو مطرح می‌شود می‌تواند نمادی از جدال امر آپولونی و امر دیونوسوسی نیچه باشد.

پی‌نوشت‌ها

1. Francisco Josel de Goya Lucientes (1745-1828)
2. The Caprichos.
3. The Disparates

۴. این تصاویر به نقاشی‌های خانه مرد ناشنوا معروف است.

5. The Madhouse
6. William Tuke
7. Philip Pinel
8. Ursprung origin

۹. نام اصلی کتاب به فرانسه Foil et de'raison: Histoire de la Foile' a' Lage classique است این کتاب در زبان انگلیسی با نام Madness and Civilization: The History of Insan-ity in the Age of Unreason ترجمه شده است.

10. Archeology.
11. Stultifera Navis.
12. The Cure of Madness.
13. Fridrich Holderlin (1770-1843) شاعر آلمانی
14. Gerad Nerval (1808- 1855) نویسنده فرانسوی
15. Antonian Artaud(1896-1948) نویسنده فرانسوی
16. George Bataille.
17. Marquis de sade (1740-1814) نویسنده فرانسوی

منابع فارسی

استورات، سیم(۱۳۸۷)، *مبانی جامعه‌شناسی هنر*، ترجمه علی رامین، تهران، نشر نی، چاپ اول.

پاکبار، رویین(۱۳۸۱)، *دایرةالمعارف هنر*، تهران، فرهنگ معاصر.

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

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

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

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

فوکو، میشل(۱۳۷۸)، *دانش و قدرت*، ترجمه محمد ضیمران،تهران، نشر هرمس.

گاردنر، هلن(۱۳۶۵)، *هنر در گذر زمان*، ترجمه محمدتقی فرامرزی، تهران، انتشارات آگاه.

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

مک دانیل، استنلی(۱۳۷۹)، فلسفه نیچه، ترجمه عبدالعلی دستغیب، آبادان، نشر پرسش.

نیچه، فرید ریش(۱۳۷۷)، *اراده قدرت*، ترجمه مجید شریف،تهران، نشر جامی.

نیچه، فرید ریش(۱۳۸۱)، *غروب بت‌ها*، ترجمه داریوش آشوری، تهران، نشر آگاه.

دریفوس، هیوبرت(۱۳۷۹)، *میشل فوکو فراسوی ساختگرایی و هومنوتیک*، ترجمه حسن بشیریه، تهران، نشر نی.

شهبازی، مریم(۱۳۹۲)، مبانی نظری هنر، تهران، انتشارات مارلیک.

فوکو، میشل(۱۳۷۹)، *روح یک جهان بی روح*، ترجمه نیکوسرخوش و افشین جهاندیده، تهران، نشر نی.

ضیاء شهابی، پرویز(۱۳۹۱)،هنر در تلقی نیچه‌ای فوکو، نشریه نگره

کوز نزهوی، دیوید(۱۳۸۰)، فوکو در بوتهٔ نقد، ترجمه پیام یزدانجو،

تهران، نشر مرکز.
حقیقی، شاهرخ(۱۳۷۹)، گذر از مدرنیته (نیچه، فوکو، لیوتار، دریدا)، تهران، نشر آگاه.

منابع لاتین

Deryfus, Hubert L, & Rabinow. (1982). *Paul, Michel Foucault*: beyond Structuralism and Hermeneutics, Chigao, The University of Chicago Press.

Foucault, Michel. (1978). *The History of Sexualiy*: Volume 1: An introduction, trans. Robert Hurley, New York, Vintage Books.

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

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

Foucault, Michel. (1989). *Madness and Civilization*: The History of Insanity in the Ago of Unreason, trans. Richard Howard, New York, Vintage Books.

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

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

Foucault, Michel. (2002). *The Order of Thing*: Archaeology of Human Sciences. New York, Vintago Books, 2002 b.

Mills, sara. (2001). *Discourse, London and New York*, Routledge, Shawver, Lois, Dictionary for the study of the Works of Michel Foucault.

http://users.california.com/rothbone/foucou 10.htm, 2006.

Gary, Gutting. (2013). *Michel Foucault*. Stand ford Ency Clopedia of Philosophy .

Foucault's Doctrines and Principles on Art with an Emphasis on the Works of Diego Velazquez, Rene Margritte and Francisco Goya

Hamideh Jafari
Assistant professor in faculty of Art and Architecture of the Islamic Azad University, Tehran North Branch
(Received: 5 Dec 2019, Accepted: 1 Feb 2020)

Foucault's first major book , Madness and Civilization, is an examination of the evolving meaning of madness in European culture, law politics, philosophy and medicine from the middle ages to the end of the eighteenth century. It marks a turning point in Foucault's thought away from phenomenology toward structuralism: though he uses the language of phenomenology to describe an evolving experience of the mad as "the other", he attributes this evolution to the influence of specific powerful social structures. Foucault's intellectual indebtedness to Nietzche is apparent in his writing, yet the precise nature, extent and nuances of that debt are seldom explored. Foucault himself seems sometimes to claim that his approach is essentially Nietzchean. It is well known that Nietzche plays a special role in Foucault's thought, but instead of a lively scholarly interest in the relationship between the two philosophers, one has become accustomed to the somewhat mythical account that reading Nietzche, on a beach under the Italian sun in 1953, liberated Foucault from the influence of the three Hs _ Heggel, Hussrel and Heidegger that dominated French philosophy at the time. Following Nietzche, Michel Foucault, the French philosopher and litetetary critic , puts the foundations of western metaphysics under question and criticism. Accordingly, he endeavors to clarify the various forms of otherness through revelation and inversion of the definite criteria and principles in the structure of power.One of these forms of otherness is madness that, in Focault's view, is manifested in the artworks of modern era. In Focault's works, art is centered around three contents. The first one is that artworks can largely disclose the specific intellectual atmosphere of a historical period.Second, artworks can seriously question our mentality about characters. Third, the contents of style and artistic creativity can lead us to a new interpretation of human, who is the subject of experience.For over 350 years,art lovers have been fascinated by Las Meninas. This complex and controversial oil painting is an incredibly nuanced depiction of life in the court of King Philip.The title which translates to Ladies in Waiting, is a turning point in art history for the way in which Velazquez broke from the stiff formal portraits that typically defined royalty. Perhaps one of the most important paintings in all western art history, this masterpiece continues to influence artists today. This essay tries to give an analysis of Diego Velazquez's masterpiece, Las, which is an evidence for Focault's first notion. Then, an analysis of one of Rene Magritte's surrealistic paintings is presented which expresses the specific spiritual ambiance of western culture in 20th century.The artistic madness in Foucault's opinion and the relationship between art and Nietzche's Dionysian matter is also clarified by presenting evidences from modern art and specially works of Francisco Goya. Finally, art is considered as a liberating factor from the dominating structures of power.

Keywords
Art, Madness, Dionysian Matter, Episteme, Ambiguity

*Corresponding author: Tel: (+98-912) 1115708 ; E-mail: jafari.hamideh1@yahoo.com