

## 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 دو جهان 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 درباره 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 رابطه 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 رابطه 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.

## 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 (دریوس و رابینو، ۱۳۷۹: ۱۳). با این حال، علیرغم آن‌که مفاهیم ضمنی و مستقیم آثار فوکو به‌سرعت در حوزه‌های فلسفه، تاریخ و علوم اجتماعی و سیاسی مورد توجه قرار گرفته‌اند، تأثیر او بر حوزه هنر با اندکی تأخیر همراه بود. البته شاید این تأخیر را بتوان به تعداد نسبتاً کم نوشتار فوکو درباره هنر در مقایسه با سایر متفکران هم‌دوره‌اش (از جمله مرلوپونتی، هایدگر، لیوتار و دریدا) ربط داد. به‌رحال از آغاز سده بیست و یکم میلادی نه‌تنها نوشتار فوکو درباره هنر (به‌ویژه نقاشی) مورد توجه قرار گرفت، بلکه رویکردهای نظری و مفاهیم کلیدی فلسفه او نیز به‌شدت مورد توجه 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 منظر 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 درباره نقاشی (تصویر)، نه‌تنها در قیاس با سایر نظریاتش در عرصه‌های مختلف سیاسی و اجتماعی بلکه در قیاس با فلسفه هنر سایر متفکران هم‌عصرش با تأخیر شناخته شدند. البته این بدان معنا نیست که آرای او در حوزه هنرهای تجسمی نادیده گرفته شدند، بلکه بیشتر حاوی این واقعیت است که نظریات او درباره قدرت و مقاومت و تغییرات اپیستمیک ادوار مختلف پیش و بیش از مواجهه مستقیمش با تصویر به‌مثابه امررؤیت‌پذیر مورد توجه قرار گرفتند. نقش تحلیلگران و مفسران فوکو از جمله 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. به‌رحال این امر دیری نپایید و کمی بعد پژوهشگران و متفکران هنرهای تجسمی، رویکرد هنری فوکو را از ابعاد مختلف مورد مطالعه 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 درباره هنر نوشته است (Boyne, 2002: 317). او از میان همه نوشته‌های فوکو درباره نقاشی به نوشته‌های او درباره و لاسکز و مگریت به‌عنوان برجسته‌ترین نمونه‌ها اشاره کرده و این دو متن را در مقاله‌اش بررسی کرده است. بوین معتقد است که نوشته‌های فوکو درباره نقاشی برای نشان دادن تغییرات اپیستمیک 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 نشان‌دهنده مشغولیت‌های بزرگتر او است، ولی درنهایت این تاریخ‌نگاری‌های

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 عرصه 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 (9: Shapiro, 2003). 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 ارائه نظریه‌ای همچون یک فلسفه هنر فراگیر است که تحولات و تغییرات سبکی هنر را درون‌متنیوسیع‌تر تعریف کند. شاپیرو معتقد است، به‌منظور بررسی روشی که به‌واسطه 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 درباره نقاشی و عکاسی نیست، ولی از خلال همین توصیف و تحلیل مختصر، مبانی مقدماتی فوکو در تحلیل تصویر قابل ادراک است.

*فلسفه هنر فوکو: تبارشناسی مدرنیته*، تألیف تانکه، یک پژوهش مفصل دیگر درباره آرای فوکو در باب هنر است. تانکه در مقدمه اثرش اشاره می‌کند که او و شاپیرو در اهمیت نوشتار فوکو درباره مگریت، وار هول، 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 (13: Tanke, 2009). بدین ترتیب هرچند او نیز تک‌تک نوشته‌های فوکو درباره هنر را به‌دقت بررسی کرده است، محتوای آن بسیار متفاوت از کار شاپیروست، درحالی‌که شاپیرو به دنبال رابطه 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 عادات‌های 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 درباره رویکرد هنری فوکو را تشکیل می‌دهند.

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

می‌شود 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 تمرکز کرد، این موضوع در واقع یکی از موضوعات مهم مورد توجه ژان-پل سارتر و موریس مرلوپونتی بود. فوکو، مانند این فیلسوفان پیشکسوت، به‌طور کلی اولویت نقاشی در زمینه هنرهای تجسمی را پذیرفته بود، ولی برخلاف آن‌ها اهمیت تاریخی نقاشی به‌عنوان چیزی که در زمان اتفاق می‌افتد برایش جالب بود (Soussloff, 2009: 735). سوسلوف در مقاله‌اش 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 نقاشی برای دریافت فوکو از مدرنیته تأکید کرده، به‌علاوه معتقد است که فوکو یکی از اولین محققان پس از جنگ جهانی بود که به‌جایگاه رئالیسم در نقاشی و اهمیت آن در بازنمایی واقعیت معاصر پرداخته است (Ibid: 740). به نظر او، مقالات فوکو درباره نقاشی به لحاظ روش ممکن است اندکی گسسته 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 انتهای مقاله‌اش اظهار می‌دارد که تا این زمان مطالعات چندانی درباره رویکرد فوکو به نقاشی صورت نگرفته است. سوسلوف به پژوهش شاپیرو (2003) اشاره کرده و معتقد است که هرچند شاپیرو در این اثر همه مقالات فوکو درباره نقاشی را بررسی کرده، ولی او به دنبال یک تئوری تجسمی و زیباشناسانه از فوکوست و بدین ترتیب نمی‌تواند یکپارچگی تاریخی ویژه‌ای که در نوشتار فوکو درباره نقاشی وجود دارد را نشان دهد. سوسلوف مقاله دیگرش درباره فوکو و نقاشی را با اظهار نظر مشابهی درباره قلت منابع مربوط به اهمیت نقاشی در نظریات فوکو آغاز کرده و می‌گوید، متن فوکو درباره ندیمه‌ها<sup>۱</sup> به دلیل اهمیت خود نقاش و موضوعش، توسط متفکران هم‌دوره او جدی گرفته شد، ولی اهمیت آن به‌عنوان متنی مربوط به هنر و یک دهه تلاش فوکو درباره ارتباط نقاشی و دانش تاکنون بررسی نشده است. سوسلوف مدعی است که در این مقاله می‌خواهد شرایط تئوریک را بررسی کند که رویکرد فوکو به نقاشی از آن نشأت گرفته است (soussloff, 2011: 114). او می‌خواهد دریابد هدف فوکو از این‌که نقاشی را دانش نامیده چه بوده است و چنین رویکردی به نقاشی 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 نقاشی به‌مثابه دانش است. تحلیل‌های سوسلوف از رابطه نقاشی و شرایط سیاسی و اجتماعی که آن را تولید می‌کند و اشاره به وجه ایجابی هنر در پژوهش حاضر مورد استفاده قرار خواهد گرفت.<sup>۲</sup> پژوهش‌های مذکور، تنها آثار مرتبط با رویکرد هنری فوکو یا تنها منابع پژوهش حاضر نیستند، ولی مهم‌ترین مطالعات تحلیلی در رابطه با نوشتار و آرای فوکو در باب نقاشی (تصویر) هستند و در کنار کتاب‌ها، مقالات و سخنرانی‌های فوکو درباره نقاشی، منابع اصلی مقاله حاضر به شمار می‌روند.

### نقاشی در نوشتار و اندیشه فوکو

فوکو در مصاحبه‌ای در سال ۱۹۷۵ گفته است: «آنچه درباره نقاشی برای من خوشایند است این است که فرد را واقعاً مجبور به نگاه کردن می‌کند»<sup>۳</sup> (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 سال ۱۹۷۵م اعتراف کرده که به‌شدت جذب نقاشی می‌شود و به‌عنوان مثال به نقاشی مدرن

آمریکا از جمله آثار فتورئالیست‌ها علاقه‌مند است و یا از مالکیت اثری از مارک توبی لذت می‌برد. نکته جالب توجه در این مصاحبه این است که فوکو به عنوان فردی تأثیرگذار در مطالعه ادبی و ظاهراً بی توجه به تاریخ هنر، ادعا می‌کند که قطعاً به نقاشی بیش از ادبیات علاقه‌مند است. با این حال تأکید می‌کند که هیچ رابطه‌ی تکنیکی با نقاشی ندارد و از این جهت به زیبایی‌شناسی سنتی که هنر را منشاء لذت فاقد علقه می‌داند نزدیک می‌شود (Shapiro, 2003: 193-195). فوکو، در آغاز سخنرانی‌اش درباره‌ی مانه (۱۹۷۱، تونس)، از حضار عذرخواهی و گفته است، من نه متخصص مانه هستم و نه متخصص هنر نقاشی و در اینجا نمی‌خواهم درباره‌ی مانه یا حتی ویژگی‌های مهم نقاشی او صحبت کنم؛ بلکه فقط می‌خواهم چیزهایی را در چند اثر از مانه به شما نشان دهم (Foucault, 2009: 27). ظاهراً او در ۱۹۶۷ م متن کاملی درباره مانه تهیه کرده بود که بعداً آن را از بین برد (Jay, 1993: 385). به هر حال، نگارش او درباره‌ی هنر چندان که ادعا کرده است، فاقد فن هم نیست، چنانچه خودش نیز در مصاحبه‌ای در ۱۹۸۳ م، به رویکرد تجسمی در تحلیل‌هایش اعتراف کرده و با اشاره به اولویت نقاشی بر موسیقی در فرهنگ فرانسوی که آن را دلیل حضور مثال‌های تجسمی در آثار خود می‌شمارد، می‌افزاید که می‌تواند درباره‌ی هر یک از بزرگترین تابلوهای نقاشی جهان چیزهایی بگوید و به همین دلیل است که تابلوهای نقاشی 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 درباره‌ی 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 نیست که سوسلوف به برتری نقاشی بر دیگر رسانه‌های تجسمی در دیدگاه او تأکید کرده و می‌گوید: «فوکو می‌توانست به جای نقاشی یکی دیگر از رسانه‌های هنرهای تجسمی را انتخاب کند، مانند مجسمه‌سازی یا عکاسی یا حتی مقوله‌ی کلی "هنر" یا "هنر تجسمی". او می‌توانست بر "تصویر" متمرکز شود، همان‌طور که بسیاری از متفکران و مفسران فرهنگ تجسمی 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 نقاشی در اندیشه 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 اشاره‌های فوکو به نقاشی تأکید کرده و معتقد است، از آنجاکه فوکو همیشه خود را یک تجربه‌گر می‌دانست و هرگز قصد نداشت همانی که بوده باقی بماند، باید همه‌ی مقالات، مصاحبه‌ها، اشارات و کتاب‌های او را به یک چشم 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). مطالعه سخنرانی‌ها، مصاحبه‌ها و نوشته‌های فوکو درباره‌ی نقاشی، به ما این امکان را می‌دهد که علاوه بر درک این متون در زمینه گسترده‌تر آن‌ها و ارتباطشان با سایر نظریات او، به بررسی شیوه‌های

بپردازیم که فوکو از خلال آن نقاشی را تحلیل کرده است. بدین منظور، جدول ۱ ضمن معرفی مهم‌ترین متونی که فوکو در آن‌ها به نقاشی و نقاشان (و البته عکاسی) پرداخته، به ایده‌های اصلی مطرح‌شده در این متون نیز به اختصار اشاره کرده است. بدیهی است که این جدول شامل تمامی اشارات فوکو به نقاشی، از جمله 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	<b>Madness and Civilization.</b> Trans. Richard Howard. New York: Random House, 1967:8, 15, 17, 22, 28	۱۹۶۱	<ul style="list-style-type: none"> <li>• رابطه نقاشی و اپیستمه در موضوع جنون</li> <li>• تمایز امر دیدنی و امر گفتنی در موضوع جنون در عصر خرد</li> </ul>
گویا و ون گوگ	<b>Madness and Civilization.</b> Trans. Richard Howard. New York: Random House, 1967: 285-89	۱۹۶۱	<ul style="list-style-type: none"> <li>• استناد به آثار نقاشی برای آشکار ساختن جایگاه جنون در نظام دیداری عصر خرد</li> </ul>
گویا، ژریکو و دلاکروا	<b>The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception.</b> Trans. A. M. Sheridan-Smith. New York: Random House, 1975: 171	۱۹۶۳	<ul style="list-style-type: none"> <li>• اشاره بسیار مختصر به آثار این هنرمندان برای اثبات ادعای ابژه نگاه قرار گرفتن جسد انسان در عصر تحولات پزشکی</li> </ul>
ندیمه‌ها اثر ولاسکز	<b>The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences.</b> New York: Random House, 1973: 1-18	۱۹۶۶	<ul style="list-style-type: none"> <li>• بررسی تحولات خرد دیداری یک عصر به‌واسطه نقاشی (رابطه نقاشی و اپیستمه)</li> </ul>
وارهول	<b>'Theatrum Philosophicum,' in Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews.</b> Ed. Donald F. Bouchard. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1977:165-196	۱۹۷۰	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 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</li> <li>• تصویر از طریق تکرار مکرر امر روزمره آن را در موقعیتی فاقد مرکز و معنا قرار می‌دهد</li> </ul>

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

<ul style="list-style-type: none"> <li>• یک متن کامل در بررسی ابعاد نوآورانه آثار مانه (گسست)</li> <li>• تأکید بر اهمیت یافتن مادیت نقاشی (مسئله ارجاع هنر)</li> <li>• معرفی مانه به‌عنوان اولین نقاش موزه</li> </ul>	۱۹۷۱	<b>Manet and the Object of Painting.</b> Trans. Matthew Barr. London: Tate Publishing, 2009	مانه (سخنرانی)
<ul style="list-style-type: none"> <li>• رابطه نقاشی و نوشتار</li> <li>• پیچیدگی مسئله ارجاع در نقاشی</li> <li>• اهمیت گسست از بازنمایی در نقاشی غرب</li> </ul>	۱۹۷۳	<b>This Is Not a Pipe: With Illustrations and Letters by Rene Magritte,</b> Trans. James Harkness. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1983	مگریت
<ul style="list-style-type: none"> <li>• رابطه نقاشی و نوشتار</li> <li>• رابطه نقاشی و خرد دیداری</li> </ul>	۱۹۷۳	Ibid:32-35	کله و کاندینسکی
<ul style="list-style-type: none"> <li>• نقش نقاشی در رؤیت‌پذیری و آزادسازی نیروها- قدرت و مقاومت. این مقاله یک متن ادبی کوتاه هم‌زمان با نمایش مجموعه آثار هنرمند تحت عنوان سگ‌ها است.</li> </ul>	۱۹۷۳	<b>'La force de fuir'.</b> in <i>Foucault: Dits et écrits I, 1954-1975.</i> ed. Daniel Defert, François Ewald, and Jacques Lagrange. Paris: Éditions Gallimard. 2001: 1269-1273	روبرول <sup>۴</sup>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• رابطه‌ی لغزندگی هویت تصویر با اپیستمه در آثار نقاشی-عکاسی گونهی هنرمند</li> <li>• آشکارگی نیروها و جابجایی آن‌ها در تصویر</li> </ul>	۱۹۷۵	<b>'Photogenic Painting'.</b> ed. Sarah Wilson and trans. Dafydd Roberts in <i>Gérard Fromanger: Photogenic Painting.</i> London: Black Dog Publishing Limited. 1999: 81-104.	فرمانگر <sup>۵</sup>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• چالش هویت تصویر (بررسی تضادها و تمایزاتی چون: نقاشی-عکاسی، واقعیت-خیال، دیدنی-نادیدنی و غیره)</li> </ul>	۱۹۸۲	<b>'Thought and Emotion'.</b> In Duane Michals: <i>Photographie de 1958 a 1982,</i> by Duane Michals. Paris: Mois de la photo, 1982.	میخالس <sup>۶</sup>

جدول ۱، بر اساس توالی تاریخی طبقه‌بندی‌شده است و با مروری بر آن به‌وضوح درمی‌یابیم که نوشته‌ها و اشارات فوکو به نقاشان کماکان از یک نظم تاریخی برخوردار است-به استثنای پاراگرافی درباره‌ی اندی وارهول که البته درون‌متنی دیگر قرار دارد. بدین ترتیب می‌توان گفت که نگاه فوکو به هنر، تاریخ‌گرایانه است؛ به‌گونه‌ای که در اولین نوشته‌هایش از هنرمندان عصر رنسانس سخن گفته و این توالی تاریخی را از خلال عصر کلاسیک و مدرنیسم پیموده و در نهایت به هنرمندان معاصر خودش پرداخته است. تأکید فوکو بر رد پیوستگی تاریخ و اهمیت درک هر رخداد به شکلی یگانه و منحصربه‌فرد، توالی تاریخی مشهود در جدول فوق را به امری قابل‌تأمل بدل می‌کند. آیا فوکو عقیده داشته که برای درک نقاشی باید تاریخ آن را بر اساس یک توالی

منطقی شناخت، یا همان‌طور که شاپیرو اشاره کرده است، نوشته‌های فوکو درباره‌ی نقاشی را باید در ارتباط با تزه‌های 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 منحصر به فرد یک پدیده تاریخی را در نظر داشته ولی در سایر نوشته‌هایش نیز این سیر تاریخی مشاهده می‌شود.

از میان نوشته‌های فوکو درباره‌ی نقاشی، تحلیلش از تابلوی ندیمه‌ها در سرآغاز نظم اشیاء و کتابش درباره نقاش سوررئالیست، رنه مگریت، بیش از همه مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته‌اند. فوکو هم ندیمه‌ها و هم آثار مگریت را بازنمایی‌هایی از خرد دیداری زمانه خود و نقاط عطفی در تاریخ هنر غربی‌داند؛ آثاری که اصول بازنمایی پیش از خود را کنار می‌گذارند. بوین معتقد است که فوکو در تحلیل‌هایش از آثار هنری برای تصویرسازی تغییر جهت‌های تاریخی که موضوع نوشتارهای او در دهه‌ی ۶۰ میلادی بودند بهره برده است (Boyne, 2002: 337). شاپیرو نیز نوشته‌های فوکو درباره‌ی مگریت و وار هول را به نظریه‌پردازی‌هایش در باب رابطه‌ی امر گفتنی و امر دیدنی مرتبط می‌داند (Shapiro, 2003: 198). البته توجه به رابطه‌ی ادبیات و نقاشی در اولین نوشته‌های او نیز مشهود است. به‌عنوان مثال، او در تاریخ جنون به برخی از نویسندگان و نقاشان (بوش، بروگل و دورر) عصر رنسانس اشاره می‌کند و نشان می‌دهد که در قرن پانزدهم دیوانگی به‌صورت رویا و کابوس در آثار نقاشان قابل ملاحظه بوده در حالی که در دوران اخیر جنون در متون ادبی نویسندگانی، چون رمبو، کافکا و بکت دریافت می‌شود (Shapiro, 2003: 18). فوکو با این مثال نه تنها به رابطه‌ی پیچیده‌ی امر دیدنی و امر گفتنی (خواندنی) اشاره کرده است، 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 سلطه مشارکت می‌کنند. به‌رحال 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 است. فهم او از هنرمندان بسیار متفاوتی چون بوش، ولاسکز، مانه، مگریت و وار هول، نمونه‌هایی از تجربیاتی در فهم نیروها و نهادهای مرتبط با تولید و توزیع تصویر در نظام‌های مختلف قدرت و دانش است (Ibid: 391). بدین ترتیب می‌توان گفت، تصادفی نیست که او در فاصله‌ی دو سال (۱۹۷۳م تا ۱۹۷۵م)، دو مقاله درباره دو هنرمند فرانسوی نوشته که هر دو در آثارشان ارجاعاتی به مفهوم زندان، فرار و شورش زندانیان داشتند<sup>۷</sup>. تانکه معتقد است که این مقالات در پایان دوره‌ی اپیستمیکی و آغاز رویکرد سیاسی فوکو واقع شده‌اند (Tanke, 2009: 87).

نکته قابل توجه دیگری که از جدول ۱ استنباط می‌شود آن است که با وجود تنوع رویکردهای نظری فوکو و تأکید مفسرانش 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 اپیستمه یک عصر. در واقع او تصاویری را برای تحلیل‌هایش برمی‌گزید که یا نشان‌دهنده‌ی چرخش‌های معرفتی در ادوار مختلف بودند و یا روابط پیچیده‌ی متن و تصویر و به عبارتی قراردادهای پیش از خود را طرد می‌کردند. تانکه نیز معتقد است که بهترین تصاویر از نظر فوکو آن‌هایی هستند که محدوده‌های هویت را رد می‌کنند و نیروها، لذات و عواطف را به جریان می‌اندازند (Tanke, 2009: 150). بر اساس همین دیدگاه است که شاپیرو ادعا می‌کند، تصاویر وار هول برای فوکو صرفاً تأییدی بر نشانه‌ها و کالاهای محبوب آمریکایی نیستند، بلکه



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 مورد توجه قرار گرفته است، در مبحث ما درباره نقاشی نمی‌گنجد، ولی جایگاه نقاشی در مطالعات اپیستمیک و نقش آن در بازنمایی گسست‌های معرفتی (به‌ویژه به‌واسطه تحلیل رابطه نوشته و تصویر) که جدول ۱ نیز آن‌ها را تأیید می‌کند، در ادامه شرح داده می‌شوند.

### رابطه نقاشی و اپیستمه

فوکو با ارائه‌ی یک بحث کامل درباره‌ی تابلوی ندیمه‌ها اثر ولاسکز، در آغاز نظم/شیء تلویحاً نشان می‌دهد که می‌توان با بررسی آثار تصویری هر عصر به اپیستمه 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. از آنجاکه 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 گذاشته‌شده تاریکی و شب اجازه می‌یابند دوباره ظاهر شوند، بنابراین یک الگو برای بازتاب «بی‌خردی» در گفتمان نقاشی تأمین می‌شود (Jay, 1993: 392).

در نظم/شیء، فوکو سعی کرده است اپیستمه اعصار مختلف را بر اساس رابطه رؤیت‌پذیریها 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 اپیستمه 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 درباره اپیستمه 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

ممکن از چیزها را رؤیت‌پذیر یا غیرقابل‌رؤیت می‌ساخت و هنر بازنمایی آن‌ها را کنترل می‌کرد. دنیا روی خودش تا می‌خورد: زمین آسمان را بازتاب می‌کرد، صورتها بازتاب خود را در ستاره‌ها می‌دیدند و گیاهان در ساقه‌هایشان 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 آینه طبیعت [...]» (Ibid). بنابراین در عصر رنسانس با مجموعه‌ای از نشانه‌ها مواجهیم که ارجاع به یک دال ازلی و ابدی دارند و نظام شباهت و این‌همانی انتظام بخش آن‌هاست. با این وجود، در قرن‌های هفدهم و هجدهم شاهد چرخشی در اپیستمه هستیم. در عصر کلاسیک، اپیستمه مبتنی بر شباهت جای خود را به اپیستمه مبتنی بر بازتاب و نمایش داد. در این عصر، واژگان بازنمایی اشیاء بودند، یعنی با آن‌ها تفاوت داشتند. در نتیجه میان واژگان و اشیاء فاصله افتاد، یعنی جهان کلمات صرفاً نمایشگر جهان اشیاء شد.

صفحات آغازین نظم/اشیاء، تابلوی *ندیمه‌های* و *لاسکز* را به عنوان «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 به منزله خارج تابلو استنباط شود» (Deleuze, 1988: 57-58). در این تصویر همانند همه نمایش‌هایی که این مورد نمونه آشکار آن‌هاست، رؤیت‌پذیری عمیق آنچه می‌بینیم با وجود همه آینه‌ها، بازتاب‌ها، تقلیدها و تصویرها، از رویت‌ناپذیری شخص 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). در نهایت، در اپیستمه 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 به عنوان سوژه خودمختار و خودسامان پدیدار شد. علاقه‌ی فوکو به نقاشی‌های مگریت-که پیش‌تر به آن اشاره شد- نیز به دلیل آشکار ساختن اپیستمه 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 مشخص بوده است. همین امر اساس تمایل او به مانه و همچنین مگریت و کله را نشان می‌دهد که موضوع تحلیل‌های تجسمی‌اش قرار گرفتند. به علاوه، توصیف تحلیلی او از *ندیمه‌های* و *لاسکز*، شباهت زیادی به تحلیلش از مانه دارد (Nicolas Bourriaud, 2009: 13). از نظر فوکو، نقاشی‌های نقاش مدرن، فرامانگر، تاریخ‌نگاری‌های معاصر هستند، همان‌طور که *لاسکز* و مانه تاریخ زمانه خود را نقاشی کرده بودند (Sussloff, 2009: 743). بنابراین نقاشی به عنوان یکی از حوزه‌های مرئی شدن نظام‌های رؤیت‌پذیری، می‌تواند به شناخت کل این نظام و قواعد و محدودیت‌های حاکم بر آن کمک کند. شیوه‌ای که یک تصویر موضوع مشخصی را در زمان مشخصی نشان می‌دهد، علاوه بر آن موضوع و رؤیت‌پذیری‌های مربوط به آن، اگر نگوییم کل اپیستمه، حداقل بخشی از نظام رؤیت‌پذیری یک عصر را مشخص می‌کند.

## رابطه نقاشی و زبان

پیش‌تر اشاره شد که فوکو نقاشی را در ارتباط با اثبات نظریه‌های بزرگتری بکار برده است که اساس تحلیل‌های او را تشکیل می‌دادند. یکی از این حوزه‌ها، رابطه‌ی گفتار و دیدار یا به عبارتی مناسبات امر گفتنی و امر دیدنی است. در واقع به عقیده فوکو، سخن گفتن دیدن نیست و بیهوده

است که بخواهیم آنچه را به دیده می‌آید به زبان آوریم (Foucault, 1970: 10). دلوز ویژگی آثار فوکو را جستجوی دوگانه میان امور گفتمانی و اموررؤیت‌پذیری دانسد و توضیح می‌دهد که او با وجود آنچه در نگاه اول به نظر می‌رسد بر برتری امر گفتار پذیر تأکید نمی‌کند، بلکه می‌کوشد اهمیت دیدن و تقلیل‌ناپذیری 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»، رابطه‌ی آگاهی را با گفتار و دیدار نشان داده است (Deleuze, 1988: 87). به عقیده فوکو، شکافی ترمیم‌ناپذیر میان گزاره‌ها و رؤیت‌پذیری‌ها وجود دارد و هیچ‌یک قابل‌تقلیل به دیگری نیست. او در نظم اشیاء به وضوح بر موضع خود نسبت به رابطه 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 نابسندند. هیچ‌یک را نمی‌توان به دیگری فروکاست: گفتن آنچه می‌بینیم بیهوده است؛ آنچه می‌بینیم هرگز در آنچه می‌گوییم سکنی ندارد و بیهوده است که بکشیم 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 به واسطه اشاره به قدرت بیشتر هنر تجسمی و چه با در نظر گرفتن ادبیات به عنوان منشاء تصویر (Shapiro, 2003: 196). او برای نشان دادن پیچیدگی رابطه گفتار و دیدار هم از نقاشی و هم از ادبیات استفاده کرده است. در واقع، موضوع اصلی کار فوکو درباره روسل نویسنده نیز همین درهم‌تنیدگی پیچیده‌ی گفتار و دیدار است؛ مقاله‌ای تحت عنوان *گفتار و دیدار نزد رمون روسل*<sup>۸</sup> 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 در نتیجه ماریپچ 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 در نتیجه باعث گسترش باوری غلط به صحت مشاهده شود، ادبیات مدرن که رمون روسل نمونه آن است، مجادله انکارناپذیر گفتن و دیدن را احیا می‌کند که هیچ‌کدام بر بی‌صدایی اشیاء چیره نمی‌شوند» (Foucault, 1963: 154). به عقیده فوکو، پیچیدگی نارابطه 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 به واسطه بی‌ارتباطی-یا ارتباط پیچیده و مسئله‌ساز- نقاشی با عنوانش به وضوح 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 درباره آن صحبت می‌کنیم. طوری که این دو نظام نه می‌توانند درهم آمیخته شوند و نه می‌توانند یکدیگر را قطع کنند. تبعیت یکی از دیگری ضروری است: یا

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 بازنمایششان 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 درباره 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 پردازیم 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 دهه ۱۹۶۰م و بسط دامنه 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 در هم 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 شکل گرفته‌اند به هم پیوند می‌زند (دریفوس و رابینو، ۱۳۷۹: ۳۱۱). بشیریه در مقدمه‌ای بر ترجمه 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 درباره شیوه تاریخ‌نگاری او معتقد است، فوکو نه

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 این رویکرد فوکو را در حوزه مطالعات تاریخی در نظر گرفت، اما نوعی تاریخ اجتماعی-سیاسی که بر مبنای گسست‌ها شکل گرفته 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، به جای پیوستگی‌ها، در مطالعات تاریخی اشاره کرده است و معتقد است آنچه ماهیت رخداد‌های خاص و منحصر به فرد 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 (دریفس و رابینو، ۱۳۷۹، ۱۴۹). در نتیجه، 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، ریبیرو 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 به اندازه‌ای 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). به‌رحال 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 اثبات‌شده علم قابل استفاده 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 دیرینه‌شناسی 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 نیت ضمنی او را آشکار ساخت؛ نیاتی که نه با حروف بلکه با خطوط و سطوح و رنگ‌ها بیان شده‌اند. می‌توان فلسفه پنهانی را که به دیدگاه هنرمند شکل داده است

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، تناسب، 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 اشاره‌ی 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 کانگیلم و گاستون باشلار مطالعات خود را مصروف علوم موفق کرده‌اند (دریفوس و رابینو، ۱۳۷۹: ۳۰۱). آن‌ها همچنین دریافته‌اند 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 واژه «دانش» استفاده می‌کند، چراکه به اعتقاد او کار کله یک اثر اکسپرسیونیستی نیست، بلکه یک نقاشی است که با دانش نسبت به عناصر بنیادیش شکل گرفته (Tanke, 2009: 108). رایخنم نیز درباره‌ی روش تحلیل دیرینه‌شناسانه‌ی تصویر در حاشیه‌ی مقاله‌ای که به هنر دیدن نزد فوکو پرداخته، چنین نوشته است «نقاشی ممکن است هدف تحلیل تحصیل‌گرایانه قرار گیرد، ویژگی رؤیت‌پذیری خودبسنده‌ی 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

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

همان‌طور که بیان شد، هدف فوکو از دیرینه‌شناسی نقاشی غالباً این بود که نشان دهد توزیع عناصر بصری تصویر چه ارتباطی با یک قاعده گفتمانی مشخص در یک عصر دارد؛ بدین معنا که چگونه، رنگ، فضا، عمق، فاصله و حجم به‌عنوان نتایج خاص قواعد صورت‌بندی ظاهر می‌شوند (Tanke, 2009: 61). فوکو با کاربرد روش‌های زبان‌شناسانه برای تحلیل تصویر مخالف است، بنابراین مشخص است که در تحلیل دیرینه‌شناسانه نقاشی پرسش هرمنوتیکی «این نقاشی چه چیزی می‌گوید» جای خود را به پرسش دیرینه‌شناسانه «این نقاشی چه چیزی را نشان می‌دهد» خواهد داد. «در واقع، فوکو به دنبال این است که بداند یک اثر هنری، به‌واسطه 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 البته آنچه را که پنهان می‌کند، قابل‌رؤیت سازد» (Nicolas Bourriaud, 2009: 13). بدین ترتیب دیرینه‌شناسی تصویر را می‌توان با اهداف مختلفی چون بررسی نظام‌های رؤیت‌پذیری، مطالعه رابطه قدرت و تصویر، بررسی تغییرات سبکی و مواردی از این دست به‌کار برد، ولی آنچه باید در نظر داشت این است که تحلیل دیرینه‌شناسانه 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 «اشکال نیت‌مندی» که به‌واسطه آن‌ها جهان رؤیت‌پذیر شکل آگاهی به خود می‌گیرد را جستجو کند)، فوکو «ندیمه‌ها» را دیرینه‌شناسانه می‌خواند (Shapiri, 2014: 328). پرسش‌های زندگی‌نامه‌ای و نام خالق اثر یا شخصیت‌های درون تصویر در روش دیرینه‌شناسی اولویت ندارند. فوکو اصلاً به زندگی و لاسکز 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 و لاسکز فاقد هرگونه نام‌گذاری و هویت‌پردازی است. سوسلوف تأکید می‌کند که چهار صفحه اول *نظم/شیء*، تابلو ندیمه‌ها را بر اساس ایده رؤیت‌پذیری، و آرونگی تصویری، رؤیت‌ناپذیری و فرعیات تصویری لازمه آن-نور-بررسی می‌کند (Soussloff, 2011: 115). بخش دوم مقاله او درباره ندیمه‌ها با تردید این پرسش را مطرح می‌کند که آیا وقت آن رسیده است که افراد درون تصویر نام‌برده شوند (Shapiro, 2014: 329). هدف او از این پرسش و تردید از اشاره به نام‌های خاص آن است که باعث تقلیل آنچه نقاشی نشان می‌دهد نشود. او در مقاله‌ای به سال ۱۹۶۷م به اهمیت روش پانوفسکی در دیدن و تفسیر تصویر اشاره کرده و آن را روشی معرفی می‌کند که اجازه می‌دهد تحلیل بر محدودیت‌های زبان فائق آید، آیکونولوژی پانوفسکی برخلاف شمایل‌نگاری سنتی، به ما می‌آموزد که چگونه نسبت به رابطه پیچیده تصویر و گفتمان حساس باشیم (Tanke, 2009: 54-55). به عقیده فوکو نقاشی را باید با شرایط خودش داور و تحسین کرد؛ با مادیت خودش، با ویژگی‌های مرئی‌اش و با تاریخ خاص خودش (Soussloff, 2011: 114). این همان

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 شیوه‌ی دیرینه‌شناسی نقاشی دیدن چیزی است که نقاشی را می‌سازد؛ لذا نقاشی غیربازنمایانه به همان اندازه نقاشی بازنمایانه می‌تواند نشان‌دهنده‌ی یک گفتمان مشخص در زمانه خود باشد. به‌عنوان مثال، از نظر فوکو نقاشی‌های روبیرویل 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، مطالعه‌ی 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 روبیرویل، 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 می‌کند<sup>۹</sup>. 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 مقاله روبیرویل، توانایی روش دیرینه‌شناسی - که فلسفه را به ابزاری برای دیدن آنچه فراتر از محتوای تصویر آن را به عمل و 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



مبنای نیروهای جا به جا شده بین تکنیک، شیء و نظاره‌گر جریان یابد (Tanke, 2009: 92). درست است که توجه به مادیت نقاشی 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 است. در دیرینه‌شناسی این رویکرد مشخص - که البته وجه مشخصه شیوه تاریخ‌نگاری فوکو نسبت به تاریخ‌نگاری سنتی می‌باشد - گسست است. فوکو آثار هنری را رخدادهای منحصر به فردی فرض کرده است که جابجایی روابط نیروها در یک‌زمان مشخص را نشان می‌دهند (Ibid: 8). بنابراین می‌توان گفت که دیرینه‌شناسی نوعی روش قیاسی است، تمامی نوشته‌ها و سخنرانی‌های فوکو درباره نقاشی، از مثال‌های تجسمی‌اش در تاریخ جنون گرفته تا تحلیل ندیمه‌ها و نوشته‌هایش درباره مگریت و وار هول و هنرمندان هم‌عصرش، بر آن بخشی از آثار هنری استوار است که قراردادهای پیش از خود را طرد می‌کنند. البته باید در نظر داشت که هنرمند چه قراردادها پیش از خود را طرد کند و چه آن‌ها را بپذیرد (و ترویج دهد)، در هر صورت این بخشی از جنبه ایجابی نقاشی 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 منحصر به فرد زمانه خود را بازتاب می‌دهند. از این روست که او همواره نقاشی‌هایی را مطالعه کرده است که تمایزی را نسبت به نمونه‌های پیش از خود نشان داده‌اند.

توجه فوکو به تاریخ هنر نشان می‌دهد که نقاشی، حداقل در دوره مدرن، هم شاهد و هم سندی بر گسست رخدادهای تغییر شکل جوامع بوده (Soussloff, 2009: 734). فوکو در تحلیل ندیمه‌ها به وارونگی جای نقاش و مدل، آنچه دیده نمی‌شود و آنچه دیده می‌شود، نسبت به الگوی کلاسیک نقاشی اشاره می‌کند و آن را نشانی از تغییر موضع نگاه در زمان خلق این اثر می‌داند. با این حال 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 سخنرانی مانه می‌کوشد نشان دهد که چگونه آثار مشخصی جایگاه خود را در آرشیو با گسستن از قراردادهای هنری پیشین مستقر می‌کنند (Tanke, 2009: 50). هر چند مانه مبتکر نقاشی غیربازنمایانه نیست، ولی توجه چندانی هم به قواعد بازنمایی که سال‌ها 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 دویعدی نگاه می‌کند، ولی مانه این جریان را قطع کرد و گامی در مسیر 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 نقاشی را متحول می‌کنند درک می‌کند (Shapiro, 2014: 330). موضوع اصلی او در این یک پیپ نیست نیز، نشان دادن راه‌هایی است که هنرمندان قرن بیستم دو اصل اساسی نقاشی از قرن ۱۵ به بعد را به چالش کشیدند: یکی رابطه‌ی نشانه - های زبانی و دیداری و دیگری ارجاع نقاشی به چیزی بیرون از خود (Ibid: 331). اهمیت مگریت برای فوکو از آن جهت بود که برخلاف سایر هنرمندان مدرن که عناصر بازنمایانه را از کار خود زدودند، مگریت اساس بازنمایی را زیر سؤال برد و فریب بودن رابطه تصویر با آنچه بازنمایی می‌کند را رسوا ساخت. در نهایت، میخالس و فرامانگر، دو هنرمندی که آثارشان مرزهای نقاشی و عکاسی را در هم ریخت، از آن جهت مورد توجه فوکو قرار گرفتند که به قراردادهای سنتی ژانر

خود پایبند نماندند و انتظارات و پیش‌داوری‌های موجود از یک ژانر را برآورده نساختند. 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، استفاده از عکاسی برای ثبت چیزی که ناپدید می‌شود یا اساساً دیدنی نیست، 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 می‌گیرند (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 برداشت او از آثار فرامانگر نیز صادق است، آن‌ها نه قطعیت نقاشی را دارند و نه عکاسی، چراکه صحنه‌های عکاسی شده از خیابان‌ها به‌صورت اتفاقی انتخاب می‌شوند و روی آن‌ها نقاشی صورت می‌گیرد، تنها کاری که انجام‌شده رها ساختن عکس از آن چیزی است که از آن انتظار می‌رود. این عکس‌ها مرکزیتی ندارند، بنابراین همانند آثار وار هول تصویر را از هویتی که از آن انتظار می‌رود تهی می‌کنند. بدین ترتیب، فوکو با انتخاب گسست به‌جای تداوم می‌خواهد تغییرات در اپیستمه و به‌تبع آن در شیوه‌های دیدن و نشان دادن را آشکار سازد.

### نتیجه‌گیری

نوشته‌های فوکو درباره‌ی نقاشی آنچنان گسترده نیستند که بتوانیم او را نظریه‌پرداز هنرهای تجسمی یا نقاشی بدانیم، با این حال رویکرد او در همان آثار معدود آن‌قدر بدیع بود که توانست مورد توجه پژوهشگران حوزه‌ی هنرهای تجسمی قرار گیرد. همان‌طور که پیش‌تر بیان شد، تأثیر فوکو بر حوزه‌ی هنر محدود به نوشته‌هایش درباره‌ی نقاشی یا ادبیات نیست، در واقع نظریات او درباره‌ی قدرت، سوژه و بدن بودند که منجر به نگاهی جدید به تاریخ هنر غرب شد و تجربه‌های جدیدی فراروی هنرمندان و پژوهشگران قرار داد. نوشته‌ها و اشارات فوکو به نقاشی نیز متأثر از سایر نظریات اوست. او گاهی از نقاشی برای نمایش تغییر نگاه نسبت به موضوعاتی چون جنون و بدن بهره برده است و گاهی برای نمایش رابطه‌ی پیچیده‌ی نقاشی و نوشته، دیدنی و نادیدنی. به‌رحال موضوع اصلی نوشتار فوکو درباره‌ی نقاشی، آشکار ساختن تحولات اپیستمیکی است که منجر به تغییر در موضع نگاه و نقاشی به‌عنوان بخشی از نظام رؤیت‌پذیری، می‌گردد. به عقیده فوکو نقاشی نیز می‌تواند ویژگی‌ها و محدودیت‌های نظام رؤیت‌پذیری یک عصر را آشکار سازد و هم می‌تواند در مقابل محدودیت‌های دیدن مقاومت کند. درنهایت، نقاشی از نظر او، همانند علم، از حیث ایجابی برخوردار است و ویژگی‌های مادی آن متأثر از دانش یا قدرتی است که آن را ایجاد کرده است. با توجه به آنچه فوکو در دیرینه‌شناسی دانش درباره‌ی روش دیرینه‌شناسی نوشته است، می‌توان بیان داشت که او نقاشی را دیرینه‌شناسانه تحلیل کرده است. دیرینه‌شناسی نقاشی گسست‌های رؤیت‌پذیر در مادیت نقاشی را مدنظر دارد و آن‌ها را نشان‌دهنده‌ی تغییر در صورت‌بندی‌های گفتگومانی می‌داند که در یک‌زمان مشخص ویژگی‌های نقاشی و نقاش بودن، شرایط ایجاد و عرضه‌ی آثار و حتی نحوه دیده شدن آن‌ها را تعیین می‌کنند. دیرینه‌شناسی نقاشی خصلت منحصربه‌فرد یک رخداد هنری را در نظر دارد که از خلال مادیت آن می‌گذرد. اسامی خاص در دیرینه‌شناسی نقاشی اهمیتی ندارد، زیرا نمی‌خواهد بگوید نقاشی چه می‌گوید. در واقع، هدف دیرینه‌شناسی آشکار ساختن پیام اصلی یا ضمنی تصویر نیست، بلکه می‌خواهد نشان دهد که ویژگی‌های مادی نقاشی (ابعاد، نور، ترکیب‌بندی، پرسپکتیو، رنگ و غیره) و همچنین شرایط نمایش آن، چه چیزی را درباره‌ی نظام

رؤیت‌پذیری زمانه خود آشکار می‌سازند. بدین ترتیب، اولین ویژگی دیرینه‌شناسی نقاشی، دیدن است 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 درباره 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 درباره فوکو و نقاشی و هم بسط آن‌ها است، به تحلیل مبسوط پنج نمونه از نوشته‌های فوکو درباره نقاشی که آن‌ها را نماینده دوره‌هایی از تاریخ هنر می‌داند در پنج فصل پرداخته است. او نه تنها میانی نظری که آرای فوکو درباره نقاشی را شکل دادند بررسی کرده است، بلکه بر این باور است که مسئله نقاشی از دل مطالعات زبان شناسانه و توسعه روش دیرینه‌شناسی برای فوکو ظاهر شد. سوسلوف اظهار می‌دارد که فوکو به دنبال آن نبوده که بگوید نقاشی چیست، بلکه می‌خواهد بداند نقاشی چه کاری انجام می‌دهد و به‌عبارت‌دیگر قابلیت متحول سازنده 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), 3851-3851.
۹. جالب است که یادآوری کنم، مشغله ذهنی فوکو در این زمان مسئله 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 دومیک 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.

- 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.