

تبارشناسی مدرنیته

# فلسفہ ی هنر میشل فوکو

جوزف تنکی ::: ترجمہ ی مجید پروانہ پور :::

تنگی

کانون: ۲۷



# فلسفہ ی هنر میشل فوکو

---



سرشناسه: تنکی، جوزف ج.؛ ۱۹۷۸ م

Tanke, Joseph J.

عنوان و نام پدیدآور: فلسفه‌ی هنر میشل فوکو: تبارشناسی مدرنیته / نوشته‌ی جوزف تنکی / ترجمه‌ی مجید پروانه‌پور  
مشخصات نشر: تهران، نشر گیلگمش، ۱۴۰۱

مشخصات ظاهری: ۳۷۲ ص

شایک دوره: ۴-۳۳-۷۸۵۸-۶۲۲-۹۷۸

وضعیت فهرست‌نویسی: فیبا

یادداشت: عنوان اصلی: Foucault's philosophy of art: a genealogy of modernity, 2009

یادداشت: کتاب حاضر با عنوان «فلسفه‌ی هنر فوکو: تبارشناسی مدرنیته» با ترجمه‌ی مجید پروانه‌پور توسط انتشارات حکمت  
در سال ۱۳۹۶ منتشر شده است.

یادداشت: کتاب‌نامه: صص ۳۳۵-۳۳۵

یادداشت: نمایه

عنوان دیگر: تبارشناسی مدرنیته

عنوان دیگر: فلسفه‌ی هنر فوکو: تبارشناسی مدرنیته

موضوع: فوکو، میشل، ۱۹۸۴-۱۹۲۶ م

Foucault, Michel

موضوع: هنر -- فلسفه

Art--Philosophy

شناسه‌ی افزوده: پروانه‌پور، مجید، ۱۳۵۸، مترجم

رده‌بندی کنگره: B۲۴۴۰

رده‌بندی دیویی: ۷۰۱/۱۷۰۹۲

شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی: ۸۹۱۵۵۱۲

اطلاعات رکورد کتاب‌شناسی: فیبا

تبارشناسی مدرنیته

# فلسفہ ی ہنز میشل فوکو

جو زف تنکی: ترجمہ ی مجید پروانہ پور:



نشر گیلگمش: ناشر کتاب‌های هنر خانواده‌ی فرهنگی چشمه

**فلسفه‌ی هنر میشل فوکو**

- تبارشناسی مدرنیته -

**جوزف تنکی**

**ترجمه‌ی مجید پروانه‌پور**

(عضو هیئت‌علمی پژوهشکده‌ی هنر فرهنگستان هنر)

ویراستار: محمد فیروزیان

مدیر هنری: سعید فروتن

همکاران آماده‌سازی: ناهید شادیده، سارا علا‌الدینی

لیتوگرافی: باختر

چاپ: نقش ایران

تیراژ: ۷۵۰ نسخه

چاپ اول: پاییز ۱۴۰۱، تهران

ناظر فنی چاپ: یوسف امیرکیان

حق چاپ و انتشار محفوظ و مخصوص نشر گیلگمش است.

هرگونه اقتباس و استفاده از این اثر مشروط به دریافت اجازه‌ی کتبی ناشر است.

شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۷۸۵۸-۳۳-۴

دفتر مرکزی نشر چشمه: تهران، خیابان کارگر شمالی، تقاطع بزرگراه شهید گمنام، کوچه‌ی چهارم، پلاک ۲. تلفن: ۸۸۳۳۳۶۰۰ — کتاب‌فروشی نشر چشمه‌ی کریم‌خان: تهران، خیابان کریم‌خان زند، نبش میرزای شیرازی، شماره‌ی ۱۰۷. تلفن: ۸۸۹۰۷۷۶۶ — کتاب‌فروشی نشر چشمه‌ی کورش: تهران، بزرگراه ستاری شمال، نبش خیابان پیامبر مرکزی، مجتمع تجاری کورش، طبقه‌ی پنجم، واحد ۴. تلفن: ۴۴۹۷۱۹۸۹ — کتاب‌فروشی نشر چشمه‌ی آرن: تهران، شهرک قدس (غرب)، بلوار فرحزادی، نرسیده به بزرگراه نیاپیش، خیابان حافظی، نبش خیابان فخارمقدم، مجتمع تجاری آرن، طبقه‌ی ۲. تلفن: ۲۳۶۹۲۴۱ (۰۹۱۰) — کتاب‌فروشی نشر چشمه‌ی بابل: بابل، خیابان شریعتی، روبه‌روی شیرینی‌سرای بابل. تلفن: ۳۲۳۳۴۵۷۱ (۰۱۱) — کتاب‌فروشی نشر چشمه‌ی کارگر: تهران، خیابان کارگر شمالی، تقاطع بزرگراه شهید گمنام، کوچه‌ی چهارم، پلاک ۲. تلفن: ۸۸۳۳۳۵۸۳ — کتاب‌فروشی نشر چشمه‌ی جم: تهران، نیاوران، جماران، مجتمع تجاری جم‌سنتر، طبقه‌ی دوم، پلاک ۱۱. تلفن: ۲۶۴۵۰۸۷۲ — کتاب‌فروشی نشر چشمه‌ی دلشدگان: مشهد، بلوار وکیل‌آباد، بین وکیل‌آباد هجده و بیست (بین هفت‌تیر و هنرستان)، پلاک ۳۸۶. تلفن: ۳۸۶۷۸۵۸۷ (۰۵۱) — کتاب‌فروشی نشر چشمه‌ی رشت: رشت، خیابان معلم، میدان سرگل، ابتدای کوچه‌ی هفدهم. تلفن: ۲۱۴۹۸۴۸۹ (۰۹۰) — کتاب‌فروشی نشر چشمه‌ی البرز: کرج، عظیمیه، بلوار شریعتی، مرکز تجاری فرهنگی مهردادمال، طبقه‌ی پنجم. تلفن: ۳۵۷۷۷۵۰۱ (۰۲۶)

[www.cheshmeh.ir](http://www.cheshmeh.ir)

 cheshmehpublication

 cheshmehpublication

تلفن پخش کتاب چشمه: ۷۷۷۸۸۵۰۲

برای مالی



## فهرست

۹	مقدمه‌ی مترجم
۱۳	پیش‌گفتار نویسنده بر ترجمه‌ی فارسی
۱۹	سپاس‌گزاری
۲۱	کوتاه‌نوشت‌ها
۲۵	مقدمه. تبارشناسی مدرنیته
۴۹	یک. نشانه‌های برآمدن مدرنیته
۱۰۳	دو. گسست
۱۶۷	سه. نقاشی ناتائیدگر
۲۱۵	چهار. ضدیت با افلاطون‌گرایی
۲۷۵	پنج. میراث کلی مسلكانه
۳۲۷	یادداشت‌ها
۳۴۷	واژه‌نامه‌ی فارسی به انگلیسی و فرانسوی
۳۵۳	واژه‌نامه‌ی انگلیسی و فرانسوی به فارسی
۳۵۹	کتاب‌شناسی
۳۶۵	نمایه





## مقدمه‌ی مترجم

نوشته‌های فوکو در باره‌ی هنر غربی، در بهترین حالت، قطعاتی است پراکنده در باره‌ی آثار، هنرمندان و مدیوم‌هایی گوناگون که فیلسوف بارقه‌هایی از افکار بنیادین خویش را نیز در آن‌ها دمیده و، در بدترین حالت، نوشته‌ها یا سخنرانی‌هایی است ذوق‌ورزانه که به مناسبت رویدادها یا رفاقت‌هایی نوشته یا ایراد شده‌اند و با تفکرات اصلی فیلسوف در حوزه‌های دیگر، اگر نگوئیم ارتباطی ندارند، این قدر هست که ارتباط چندان منسجمی هم برقرار نمی‌کنند. شاید به دلیل تفوق حالت دوم است که متیو بار در مقدمه‌ی موجز خود بر ترجمه‌ی مقاله‌ی «مانه و ابژه‌ی نقاشی» فوکو در چند سطر پایانی گوشزد می‌کند که چون سخنرانی‌های فوکو در باره‌ی هنر غربی پراکنده‌اند و همان سخنرانی‌اش در باره‌ی مانه نیز فقط از قضای روزگار است که ضبط شده و از دست‌برد جان به در برده است — و خود یکی از مجموعه‌سخنرانی‌هایی است که فوکو در گوشه‌وکنار دنیا، در میلان، نیویورک، توکیو، فلورانس و تونس، ایراد کرد بی آن‌که دغدغه‌ی ثبت و ضبط‌شان را داشته باشد — باید هشیار بود و به این صرافت نیفتاد که با تکیه بر این سخنرانی‌ها و نوشته‌های پراکنده می‌توان به ارائه‌ی مباحثی منسجم در باره‌ی وجه گسترده‌تر اندیشه‌ورزی فوکو در باره‌ی

هنر دست یافت. در حقیقت، بنا به استنباط من، آن چه مایه‌ی نگرانی است آن است که در تلاش برای ساختن و پرداختن چیزی در قامت «فلسفه‌ی هنر» فوکو به یک باره از کیفیت پاره‌پاره‌ی مباحث او غافل شویم و به دام این گمان بیفتیم که از این نوشته‌ها راهی جسته‌ایم به تفکر سامانمند وی در باره‌ی هنر.

جوزف تنکی کار خود را دقیقاً از همین جا آغاز می‌کند: اتصال میان این قطعات و پاره‌نوشته‌ها با تفکرات فراگیرتر فوکو در کتاب‌های آغازینش و نیز نسبت این‌ها با تبارشناسی مدرنیته‌ی اروپایی در سپهر هنر. تنکی در قامت فیلسوفی جوان در سنت فلسفه‌ی امریکایی، که یک دهه‌ی گذشته را به پژوهش در فلسفه و زیباشناسی گذرانده، در این جا به فیلسوفی از سنت قاره‌ای می‌پردازد و می‌کوشد با تحلیل و بسط نوشته‌ها و مدعیات فوکو نشان دهد که در اواسط قرن نوزدهم و با تابلوهای مانه گسستی در سنت دیرینه‌ی کواتروچنتو<sup>۱</sup> به وقوع پیوسته است که فعالان آن خواهان کنار زدن بازنمایی و پرداختن به خود نقاشی و مقتضیات و مصالح مادی و غیربازنمایانه‌ی آن بوده‌اند. این البته نه مدعایی جدید است و نه تنکی نخستین کسی است که بدان توجه داده است. پیش‌تر گری شاپیرو، در کتاب دیرینه‌شناسی‌های بینش: آرای فوکو و نیچه در باب دیدن و گفتن، به کم‌وکیف و پیامدهای نگاه پسابازنمایانه پرداخته بود. باین حال، محتوای کتاب حاضر، ضمن وجوه اشتراکی که با پژوهش‌های مشابه دارد، از آن رو که نویسنده‌اش می‌کوشد میان تأملات پسابازنمایانه‌ی فوکو با منظر اخلاقی حاکم بر کردوکار هنرورزانه در واپسین نوشته‌های او پل بزند، حامل ابعادی تازه است. از این حیث، فصل پایانی کتاب را چه بسا بتوان بیش‌ترین مساهمت تنکی به مبحث فلسفه‌ی هنر فوکو دانست.

۱. quattrocento؛ واژه‌ای ایتالیایی به معنای چهارصد که اشاره‌ای است به سال آغاز یک دوره. این دوره فاصله‌ی زمانی از ۱۴۰۰ تا ۱۵۰۰ میلادی را در هنر ایتالیا در بر می‌گیرد. مراد از این اصطلاح غالباً اشاره به خصیصه‌های بارز سبک هنرمندان رنسانس آغازین در ایتالیا یعنی کسانی همچون دوناتلو، مازاچو و بوتیچلی است.

ترجمه‌ی کتاب حاضر یحتمل سرنوشتی چون سرنوشت مترجمش می‌یافت اگر نبود لطفِ دوست دانشورم امیر نصری در نشر گیلگمش که باعث شد ترجمه لباسی نوبه تن کند و حال مطبوع شود، شاید به هر دو معنی. از هم سخنی و مرافقتش همواره آموخته‌ام و از حُسن ظنش سپاس گزارم. این همه مرهون اعتماد و توجه مدیران نشر چشمه است که بی‌پایمردی‌شان چه بسا کتاب حاضر از رفتن باز می‌ماند، و نیز عزیزان فعال در نشر گیلگمش به‌ویژه خانم ناهید شادیده که بی‌چشم‌داشتی پی‌گیر کارها بودند و از هیچ کمکی مضایقه نکردند. حق‌گزار پشت‌گرمی و مهر جملگی این مهربانان هستم. امیدوارم ترجمه‌ی کتاب حاضر مقبول طبع مردم صاحب‌نظر افتد و مقدمه‌ای باشد برای ترجمه‌ی دو کتاب مهم دیگر در همین زمینه: یکی کتاب گری شاپیرو که ذکر آن رفت و دیگر کتاب خانم کترین سوسلوف با نام آرای فوکو در باب نقاشی که چند سال پس از کتاب حاضر چاپ شده است. شاید اگر عمری بود در برگرداندن آن‌ها قلمی گردانم.

تمامی واژه‌ها و عباراتی که در سرتاسر متن در قلاب آمده‌اند و نیز تمام پانویشت‌ها افزوده‌های مترجم فارسی‌اند مگر آن‌که خلاف آن در پانویشت قید شده باشد.

تهران،

۱ مرداد ۱۴۰۱



## پیش‌گفتار نویسنده بر ترجمه‌ی فارسی

آقای مجید پروانه‌پور با ترجمه‌ی فارسی کتاب فلسفه‌ی هنر میشل فوکو: تبارشناسی مدرنیته، که نخستین کتاب من نیز هست، بسیار به من لطف داشته‌اند. لذتی که از تصور این که متن من راهش را به جهان فارسی‌زبانان باز می‌کند و در آن جا از حیاتی به کلی متفاوت با آن چه من در آغاز برایش در نظر داشته‌ام بهره‌مند می‌شود به هیچ‌رو لذت اندکی نیست. با این حال، وقتی از من خواسته شد که، در صورت امکان، پیش‌گفتاری کوتاه بر آن بنویسم و در آن جا توضیح دهم که به گمان خودم در این کتاب چه دستاوردهایی داشته‌ام بی‌درنگ به یاد کم‌گویی خود فوکو در باره‌ی این ژانر خاص — یعنی پیش‌گفتار — افتادم. فوکو، در یادداشتی کوتاه بر ویرایش تازه‌ای از تاریخ جنون، پیش‌گفتار را در مقام کنشی که به وسیله‌ی آن «استیلای نویسنده بنا نهاده می‌شود» تقبیح می‌کند و توضیح می‌دهد که پیش‌گفتار در واقع غصب کردن آزادی خواننده در حوزه‌ی معنا و عمل است. به همین دلیل، توصیه‌ی فوکو این بود که ما «نباید کتابی قدیمی را توجیه کنیم یا آن را بار دیگر در زمانه‌ی اکنون جا دهیم» به‌ویژه از آن‌رو که «سلسله‌رویدادهایی که آن کتاب بدان تعلق دارد... هنوز به هیچ‌وجه پایان نیافته‌اند.» به همین دلیل، به عوض آن‌که به خوانندگان بگویم از سخن من چه

دریافتی داشته باشند یا چگونه آن را در بافتاری به کار ببندند که من متأسفانه با آن آشنایی ندارم، اجازه می‌خواهم چند کلمه‌ای درباره‌ی زنجیره‌ی وقایعی بگویم که این کتاب بدان‌ها تعلق دارد و نیز ملاحظاتی که به این کتاب جان داده و مهم‌تر از همه افرادی که الهام‌بخش آن بوده‌اند.

این کتاب در کالج بوستون پا گرفت؛ جایی که پیش‌نویس آغازین آن به عنوان رساله‌ی دکتری‌م در دانشکده‌ی فلسفه ارائه شد. آن رساله تلاشی بود برای درآمیختن علاقه‌ی نوشکفته‌ی حرفه‌ای‌ام به فوکو با تعلق خاطر شورآمیزم به هنرهای تجسمی. استاد راهنمایم جیمز برناتر. اس. جی<sup>۱</sup> بود که در اواخر دهه‌ی هفتاد و اوایل دهه‌ی هشتاد شاگرد فوکو بود و پژوهشش درباره‌ی فوکو با عنوان نیروی گریز میشل فوکو موجب تثبیت اهمیت پروژه‌ی فوکو برای فلسفه شد و تا به امروز در میان کتاب‌هایی که به زبان‌های گوناگون نوشته شده‌اند همچنان یکی از بهترین مطالعات انجام‌گرفته درباره‌ی امهات پیشرفت فکری فوکوست. من در سمیناری که جیم طی ترم اول دوره‌ی کارشناسی ارشدم درباره‌ی فوکو ارائه داد شرکت کردم؛ آن سمینار همچنان منبع الهام ماندگاری است و رابطه‌ی من با جیم به یک دوستی مادام‌العمر بدل شده است. من در حال حاضر مشغول استفاده از سخنرانی ۱۹۷۹-۱۹۷۸ فوکو با عنوان تولد زیست‌سیاست هستم تا از طریق آن به فهم شکل‌گیری سیاسی و اقتصادی آن چیزی پردازم که نولبرالیسم خوانده می‌شود؛ یعنی همان عقلانیت مبتنی بر ابزار-هدفی<sup>۲</sup> که، بنا به باور بسیاری، جوامع غربی را در دهه‌ی هشتاد از بیخ‌وبین متحول کرد. این کتاب سپس و طی چند سال آغازین فعالیتیم در مقام استاد چلستی در زمینه‌ی زیباشناسی و فلسفه در کالج هنرهای کالیفرنیا در سان‌فرانسیسکو تکمیل شد. باید اذعان کنم که این کتاب از این واقعیت بسیار بهره برده است که در نخستین شغل تمام‌وقت تدریسم قادر بودم در محیطی آن‌چنان پویا و خلاق مشارکت

۱. عضو «جامعه‌ی مسیح». جیمز برناتر کشیشی ژرژویت است.

2. means-ends rationality

بجویم؛ محیطی که در آن دانشجویان و همکاران تشویق می‌کردند خود را در مقام فیلسوف بنگرم و نه صرفاً در مقام کسی که متون فلسفی را تعبیر و تفسیر می‌کند. این را هم باید بگویم که خوش اقبال بودم که این کتاب را با انتشارات کنتینوئم، که در آن زمان از جمله پیش‌گامان نشر در حوزه‌ی فلسفه‌ی قاره‌ای بود، و در لوای مجموعه‌ی تازه‌تأسیس هیوسیلور من موسوم به مجموعه‌ی پکت و به لطف ایمانی که سارا کمپبل به پروژه‌ام داشت منتشر کردم.

هنگامی که کار روی این کتاب را آغاز کردم، مطلب چندانی درباره‌ی اشتغال خاطر فوکو به هنرهای تجسمی در دست نبود جز البته این عقیده‌ی عمومی که آرای او درباره‌ی تابلو لاس میناس و لاسکس و تابلو خیانت تصاویر (این یک پپ نیست) مگریت مهم هستند ولی سر در آوردن از آن‌ها بی‌اندازه دشوار است. از بعضی جهات، تنها و نخستین هدفم فهم این جستارها و سپس عرضه‌ی آن‌ها به خوانندگان به طریقی بود که فهمیدنش آسان باشد. تنها استثنا بر این ایده که چیز چندانی درباره‌ی اشتغال خاطر فوکو به هنرهای تجسمی در دست نبود کتاب فوق‌العاده‌ی گری شاپیرو، دیرینه‌شناسی‌های ینش: آرای فوکو و نیچه در باب دیدن و گفتن، بود که متنی است که در چندین جا از کتاب حاضر بدان پرداخته‌ام. از آن زمان، چند پژوهش مهم دیگر هم منتشر شده‌اند، از جمله کتاب آرای فوکو در باب نقاشی اثر کترین سوسلوف و مجموعه‌ای به ویراستاری هموبا عنوان آرای فوکو در باب هنرها و ادبیات در مجموعه‌ای با نام پژوهش زیباشناختی جهانی که در انتشارات رامن اند لیتفیلد زیر نظر من منتشر می‌شود.

فوکو از سر تقنن درباره‌ی هنر و ادبیات قلم می‌زد و معمولاً هم این کار را فقط به دعوت دوستانش انجام می‌داد. اوزمانی گفته بود که لذتی را که از نوشتن این قبیل مطالب می‌برد می‌توان به این واقعیت نسبت داد که در این موارد سخنش می‌تواند از قید ملاحظات راهبردی سایر نوشته‌هایش آزاد باشد. به‌رغم دانشوری فوق‌العاده‌ای که در این جستارها به چشم می‌آید، باین حال



به هنگام خواندن‌شان این احساس به آدم دست می‌دهد که شاهد فعالیت ذهنی به‌غایت هوشمند است. به همین دلیل، به هنگام تألیف این کتاب بسیار به این واقعیت هشیار بودم که در این جا با نوعی «فوکو فرعی» یا دست‌کم بخشی از مجموعه آثار فوکو سروکار دارم که برای اهدافی که به هنگام پرداختن به مسائل اجتماعی و سیاسی در نظر داریم اهمیت کم‌تری دارند. با این حال، امیدوارم نشان دهم که هر یک از این جستارهای اتفاقی به طریق خاص خویش به مسئله‌ی مدرنیته می‌پردازند؛ مدرنیته‌ای که به باور من از جمله دغدغه‌های مرکزی آثار فوکو به صورت عام است و به همین دلیل می‌توان گفت که چیزی بسیار مهم، چیزی مرتبط با نفس هستی ما، در این نوشته‌ها در کانون توجه قرار دارد. در این جا نیز، همانند سایر موارد، استدلال من این است که دل‌مشغولی فوکو فهمیدن این موضوع است که چگونه حال حاضر ما به منصفی ظهور رسیده و این حال حاضر چه تفاوت‌هایی با آنچه پیش از آن به منصفی ظهور رسیده بود دارد و چه شد که این حال حاضر شکل کنونی را به خود گرفت.

بی‌شک یک دلیل این که مدرنیته بر تفکر من درباره‌ی این موضوعات تا بدین حد اثر نهاد آن بود که من به دو منبع دسترسی داشتم که در آن زمان هنوز عمدتاً در جهان مطالعات فوکو ناشناخته بودند. در وهله‌ی نخست، جیمز برنائر نسخه‌ی پیاده‌شده‌ای از آخرین سخنرانی فوکو در کولژ دو فرانس را در اختیارم نهاد که بعداً با عنوان شجاعیت حقیقت به انگلیسی ترجمه و منتشر شد. در این سخنرانی، فوکو در یکی از بسیار اشارت‌های حاشیه‌ای درخشانی که در جای‌جای سخنرانی‌هایش عرضه می‌کند، به گمانه‌ورزی مختصری در این باب می‌پردازد که هنر مدرن را می‌توان در مقام شکلی از کلبی‌مسلمکی فهمید و مطالعه کرد، یعنی در مقام یکی از راه‌هایی که این مکتب فلسفی هلنیستی کهن موفق شد از طریق آن دوام بیابد و خود را در امتداد فرهنگ غرب انتقال دهد. بنا به نظر فوکو، وجه ممیز کلبی‌مسلمکی آن است که نسبتی بسیار دقیق میان زندگی و گفتار برقرار می‌سازد و کاری می‌کند که شکل‌گیری نوع خاصی از سوپروکتیویته

در خدمت تضمین حقیقت‌مندی گفتار فرد در بیاید. بنا به پیشنهاد فوکو، این جفت کردنِ زندگی و حقیقت چه‌بسا بتواند راهی در اختیارمان قرار دهد برای فهم هنر مدرن و به‌ویژه فهم دل‌مشغولی فرهنگ غربی به دانستن این امر که آیا زندگی هنرمند با تصور او از هنر سازگار است یا خیر.

در حوالی همین ایام، نسخه‌ی مکتوب‌شده‌ای از سخنرانی فوکو که در هنگام تدریس در تونس ایراد کرده بود در فرانسه منتشر شد؛ آن سخنرانی بررسی مفصل آثار نقاش فرانسوی، ادوار مانه، بود. در این سخنرانی فوکو بر آن است که در بافتار سنت هنری غربی، آثار مانه به نقاشی امکان دادند تا از مسائل کلاسیک مرتبط با بازنمایی بگسلند. در این سخنرانی او از قراردادهای نقاشی کواتروچنتو در مقام زیربنایی برای سنجش وجوه تازه‌ی آثار مانه بهره می‌برد. فوکو مدعی است که نقاشی رنسانس بر حول نوعی «بازی توهم» می‌گشت که در آن پیش‌شرط‌های بنیادین نقاشی در پس پشت فضای توهم‌آلود بازنمایی مخفی یا نهان می‌شد. اما مانه راه‌های خلاقانه‌ای برای ملحق کردن این پیش‌شرط‌های بازنمایی هنری به درون خود بازنمایی‌ها یافت و به این ترتیب کاری کرد که نقاشی بتواند حوزه‌ی بازنمایی را پشت‌سر بگذارد و برای خویش نوعی سرنوشت تازه و غیربازنمایانه رقم بزند. به عوض بازی توهم، مانه «تابلو-ابژه» می‌آفریند؛ نوعی «ابژه‌ی نقاشی‌شده» که در آن نقاشی مادیت خویش را بیان می‌کند و از این رهگذر شکل اساساً متفاوتی از تجربه‌ی زیباشناختی را رواج می‌دهد. به این ترتیب، نقاشی مدرن غربی از دل نوعی انقلاب نظام‌مند بر علیه قراردادهای هنری زاده شد.

این دو منبع، از دو دوره‌ی کاری بسیار متفاوت فوکو، برای من گویای نوعی دل‌مشغولی پایدار با قلمرو و ماهیت مدرنیته بود. و همین دو منبع بودند که کلید لازم را برای بازگشت به و فهم سایر جستارهای فوکو درباره‌ی هنرهای تجسمی فراهم آوردند.

بصیرت‌های فوکو درباره‌ی هنرهای تجسمی با تبعیت از رویکردی

به تحلیل تاریخی پدید آمده بودند که او آن را در دیرینه‌شناسی دانش عرضه کرده بود. فوکو در این کتاب، و احتمالاً با نیت نوشتن کتابی درباره‌ی مانه، قول می‌دهد که این روش تحلیل گفتمان را با نقاشی نیز وفق دهد. متأسفانه فوکو این پروژه را رها کرد و این کار احتمالاً مقارن بود با همان زمانی که او اندک‌اندک دست‌به‌کار استفاده از روش‌شناسی فراگیرتری شده بود که با نام «تبارشناسی» یا آن‌چه او خود با نام ساده‌ی «تاریخ اکنون» از آن یاد می‌کرد شناخته می‌شود. در صفحات آغازین کتاب حاضر می‌کوشم این روش دیرینه‌شناختی را بازسازی و در ادامه تبیین کنم که کاربست آن در مورد هنرهای تجسمی یحتمل چه معنایی خواهد داشت. پس از آن، تلاش می‌کنم نشان دهم که این روش در مواجهات فوکو با هنرمندانی چون ادوار مانه، رنه مگریت، پل روبه‌رول، ژرار فرمانزه و دوین مایکلز نیز حضور است. این باور من بوده و امروزه نیز همچنان هست که دیرینه‌شناسی، آن‌گونه که فوکو آن را تعریف کرده، ابزاری بی‌اندازه مهم برای تحلیل تاریخی و فرهنگی است و کاربست آن در مورد کردوکارورزی‌های تاریخ هنر و نقد هنر به نتایج جذاب و غیرمنتظره‌ای می‌انجامد.

هنگامی که این کتاب را می‌نوشتم، دغدغه‌ام بازسازی شیوه‌ی نگریستن متفاوت فوکو بود. حالا دیگر بر عهده‌ی خوانندگانی کاملاً پیش‌بینی نشده است که بگویند در این کار موفق بوده‌ام یا خیر. من فقط می‌توانم قدردان ایشان باشم که می‌کوشند و من را در نخستین تلاش نظام‌مندم برای یافتن راهم از مسیر هزارتوی گفتمانی که فوکو ایجاد کرده بود دنبال می‌کنند. به دلایل بسیار، من همچنان پرسه زدن در آن هزارتورا بی‌اندازه زایا و فوق‌العاده لذت‌بخش می‌یابم.

هونولولو، هاوایی،

اوت ۲۰۲۲

## سپاس‌گزاری

این کتاب به یمن حمایت سخاوتمندانه‌ی برنامه‌ی نوین زیباشناسی و فلسفه‌ی چلستی، در دپارتمان فلسفه‌ی دانشکده‌ی بوستون، آغاز شد و در دانشکده‌ی هنرهای کالیفرنیا در سان‌فرانسیسکو و آکلند کالیفرنیا خاتمه یافت. بی‌شک گفت‌وگوها با اعضای هیئت‌علمی، دوستان، همکاران و دانشجویانِ هر دوی این نهادها بر آنچه در این صفحات به بار نشسته تأثیر نهاده است. مایلم از دیوید راسموسن، کوین نیومارک و ریچارد کرنی برای سال‌ها گفت‌وگو و راهنمایی جدی تشکر کنم. همچنین قدردان دوستان بسیاری هستم که حکمت‌جویی شورمندانه‌شان مشوقی بود برای من تا خود را به‌تمامی وقف این پروژه کنم. من به‌ویژه از دوستی اد مک‌گوشین، کالین مک‌کیلن، برندا ویرکس، دن راسل، مت فوست، پیت دی‌آنجلیس، لسلی کرتیس، ادم کنوپکا و جولی لیگس بهره‌ها برده‌ام. در این کتاب به‌ویژه از تخصص و توصیه‌های جیمز برنائر که کتاب را خواند بسیار بهره بردم. سمینارهای مشهور او دربارهِ فوکو منبع الهام‌آغازین من بود و همو بود که به‌درستی تشخیص داد که علاقه‌ی من به فوکو و هنرهای تجسمی می‌تواند مبنای پژوهشی ثمربخش قرار بگیرد. باید از همکاران و دانشجویانم در دانشکده‌ی هنرهای کالیفرنیا نیز تشکر کنم.

خلاقیت شما، همراهی تان و تعهدی که به مطالعات و تولیدات بینارشته‌ای دارید یادآور هر روزه‌ی اهمیت و قابلیت هنر است. امیدوارم ردپای پژوهش مشترک‌مان را در این صفحات ببینید. و در پایان نیز مایلم از هیو سیلورمن، سردبیر این مجموعه و همچنین سارا کمپیل و تام کریک در انتشارات کنتینیونم برای دلبستگی‌شان به این پروژه تشکر کنم.

هیچ بخشی از این اثر بی وجود خانواده‌ام، و به‌ویژه مادرم که سال‌های سال حامی و مشوق کارم بوده است، شدنی نمی‌بود. بیش از همه سپاس‌گزار همیشگی همسرم مالی سلوتا هستم که این کتاب هم به او تقدیم شده است، برای همه‌ی آنچه انجام داد تا به بار نشستن این کتاب را تضمین کند. کارهایی که تو برای من کرده‌ای از شمار بیرون است، پس به همین اکتفا می‌کنم که بگویم تو هنوز و همچنان از زندگی‌ات اثری هنری می‌آفرینی و گواهی هستی بر این که چگونه پروای خود داشتن عمیقاً ریشه در توجه به دیگران دارد. در سیاق متنی که درباره‌ی فوکوست، ستایشی از این بهتر نمی‌شناسم.

## کوتاه نوشت‌ها

برای سهولت در ارجاع، کوتاه‌نوشت‌های زیر در متن کتاب به کار رفته است.

### میشل فوکو

- AME** *Aesthetics, Method, and Epistemology: Essential Works of Foucault, 1954-1984, Volume Two*, ed. James D. Faubion (New York: The New Press, 1998).
- AK** *The Archaeology of Knowledge and The Discourse on Language* (1969), trans. A. M. Sheridan Smith (New York: Pantheon Books, 1972).
- BC** *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception* (1963), trans. A. M. Sheridan Smith (New York: Vintage Books, 1994).
- CP** *Ceci n'est pas une pipe* (1968) (Paris: Fata Morgana, 1973).
- DE1** *Foucault: Dits et écrits I, 1954-1975*, ed. Daniel Defert, François Ewald, and Jacques Lagrange (Paris: Éditions Gallimard, 2001).
- DE2** *Foucault: Dits et écrits II, 1976-1988*, ed. Daniel Defert, François Ewald, and Jacques Lagrange (Paris: Éditions Gallimard, 2001).
- EST** *Ethics: Subjectivity and Truth: Essential Works of Foucault, 1954-1984, Volume One*, ed. Paul Rabinow (New York: The New Press, 1997).
- FF** "La force de fuir" (1973), in *DE1*, 1269-1273.
- FL** *Foucault Live*, ed. Sylvère Lotringer (New York: Semiotext(e), 1996).
- FLib** "Fantasia of the Library," in *LCMP*, 87-109.
- FN** "The Father's 'No,'" in *LCMP*, 68-86.
- FS** *Fearless Speech*, ed. Joseph Pearson (Los Angeles: Semiotext(e), 2001).

- GSA1** *Le gouvernement de soi et des autres: Cours au Collège de France (1982-1983)* (Paris: Seuil/ Gallimard, 2008).
- GSA2** "Le Gouvernement de soi et des autres: le courage de la vérité" (1984), unpublished transcript of course at the Collège de France, prepared by Michael Behrent.
- GSA2: 1 Feb.** 1 February 1984 Lecture at the Collège de France.
- GSA2: 8 Feb.** 8 February 1984 Lecture at the Collège de France.
- GSA2: 29 Feb.** 29 February 1984 Lecture at the Collège de France.
- GSA2: 7 Mar.** 7 March 1984 Lecture at the Collège de France.
- GSA2: 14 Mar.** 14 March 1984 Lecture at the Collège de France.
- GSA2: 21 Mar.** 21 March 1984 Lecture at the Collège de France.
- HEM** "L'homme est-il mort?," in *DE1*, 568-572.
- HER** *The Hermeneutics of the Subject, Lectures at the Collège de France, 1981-1982* (2001), ed. Frédéric Gros and trans. Graham Burchell (New York: Palgrave Macmillan, 2005).
- HM** *History of Madness* (1972), trans. Jonathan Murphy and Jean Khalifa (London: Routledge, 2006).
- IP** "Intellectuals and Power" (with Gilles Deleuze), in *FL*, 74-82.
- LCMP** *Language, Counter-memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, ed. Donald F. Bouchard (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1977).
- LMC** *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines* (Paris: Éditions Gallimard, 1966).
- LJF** "Le jeu de Michel Foucault," in *DE2*, 298-329.
- LMI** "Les mots et les images," in *DE1*, 648-651.
- NGHI** "Nietzsche, Genealogy, History," in *LCMP*, 139-164.
- NGH2** "Nietzsche, la généalogie, l'histoire," in *DE1*, 1004-1024.
- OGE** "On the Genealogy of Ethics," in *EST*, 253-280.
- OT** *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (1966) (New York: Vintage Books, 1994).
- PB** "Pierre Boulez, Passing Through the Screen," in *AME*, 241-244.
- PM** *La Peinture de Manet*, ed. Maryvonne Saison (Paris: Éditions du Seuil, 2004).
- PP** "Photogenic Painting" (1975), ed. Sarah Wilson and trans. Dafydd Roberts in *Gérard Fromanger: Photogenic Painting* (London: Black Dog Publishing Limited, 1999), 81-104.
- PE** "La pensée, l'émotion" (1982), in *DE2*, 1062-1069.
- QRP** "À quoi rêvent les philosophes?," in *DE1*, 1572-1575.
- QV** "Qui êtes-vous, professeur Foucault?," in *DE1*, 629-648.
- SP** "Structuralism and Post-Structuralism," in *AME*, 433-458.
- SSS** "Sade, sergent du sexe," in *DE1*, 1686-1690.

- ST** (Sans titre), in *DEI*, 321-353.
- TNP** *This is Not a Pipe* (1968), trans. James Harkness (Berkeley: University of California Press, 1983).
- TP** "Theatrum Philosophicum," in *LCMP*, 165-196.
- UP** *The Use of Pleasure: Volume 2 of The History of Sexuality* (1984), trans. Robert Hurley (New York: Vintage Books, 1990).
- WE** "What is Enlightenment?," in *EST*, 303-319.

### سایر منابع

- 19CA** Robert Rosenblum and H. W. Janson, *19th-Century Art* (New York: Harry N. Abrams, Inc., 1984).
- AP** Aaron Scharf, *Art and Photography* (London: Allen Lane, The Penguin Press, 1968).
- ARI** John T. Paoletti and Gary M. Radke, *Art in Renaissance Italy* (New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1997).
- AV** Gary Shapiro, *Archaeologies of Vision: Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying* (Chicago: The University of Chicago Press, 2003).
- DR** Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, trans. Paul Patton (New York: Columbia University Press, 1994).
- HMA** H. H. Arnason, *History of Modern Art*, 3rd edn. Revised and updated by Daniel Wheeler (New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1986).
- LM** Ana Martín Moreno, *Las Meninas*, trans. Nigel Williams (Madrid: Aldeasa, 2003).
- LMF** David Macey, *The Lives of Michel Foucault: A Biography* (New York: Pantheon Books, 1993).
- MF** Didier Eribon, *Michel Foucault*, trans. Betsy Wing (Cambridge: Harvard University Press, 1991).
- PMLO** Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, trans. Jonathan Mayne (New York: Phaidon Press Inc., 2005).
- RM** Jacques Meuris, *René Magritte*, trans. Michael Scuffil (Los Angeles: Taschen, 2004).
- SAP** Gilles Deleuze, "The Simulacrum and Ancient Philosophy," appendix to *The Logic of Sense*, trans. Mark Lester and Charles Stivale. (New York: Columbia University Press, 1990), 253-279.





## مقدمه

### تبارشناسی مدرنیته

میشل فوکو، در سال‌های پایانی حیاتِ کاریِ خارق‌العاده اما بسیار کوتاهش، تلاش‌های بسیاری کرد تا مواضع خود را روشن کند و دغدغه‌های فکری‌اش را به مقتضیات روز پیوند بزند. نکته‌ی درخور توجهی که با خواندن آخرین مصاحبه‌ها، نوشته‌های پراکنده و مطالب روش‌شناختی فرعی‌تر او به چشم می‌آید ضرورت روزافزونی است که او برای ارائه‌ی طرحی کلی از اهمیت بالقوه‌ی تحقیقاتش احساس می‌کرد، به‌ویژه هنگامی که موضوع بحث را عوض می‌کرد و به بحث‌های تخصصی و عمیق‌تر درباره‌ی فلسفه‌ی باستان می‌پرداخت. به‌سادگی می‌توان دید که فوکو به این امر گرایش دارد که انگیزه‌هایش را شفاف بیان کند و به ما نشان دهد که پژوهش‌هایش بی‌ارتباط با وضعیت معاصر نیستند. یکی از مؤثرترین صورت‌بندی‌هایی که او از آثار خویش به دست می‌دهد آن است که می‌توان کارهایش را به منزله‌ی «هستی‌شناسی خودمان» فهمید. بنا به توضیحات او، چنین کنکاشی را باید نه از طریق تأمل در ماهیت انسان بلکه از راه بازسازی تاریخ اکنون، یعنی

سلسله‌گفتمان‌ها، کردوکارها<sup>۱</sup>، رویدادها و پیشامدهایی که مدرنیته را شکل داده‌اند به انجام رساند.

فوکو در جست‌وجویی بی‌وقفه در پی یافتن شرایط تاریخی دیدگاه خویش، به متنی کوتاه از کانت به نام «روشنگری چیست؟» می‌رسد. وی در درس‌گفتار سال ۱۹۸۳ با عنوان حکمرانی بر خود و بر دیگران، و همچنین در جستاری که عنوان آن تکرار عنوان نوشته‌ی کانت است، به ترسیم قسمی خودنگاره دست می‌زند. بنا به گفته‌ی او، در متن کانت مسئله‌ی کیستی ما در هستی مان<sup>۲</sup> به صورتی مطرح می‌شود که به لحاظ تاریخی متمایز است و بیانگر یکی از محدود مواردی است که تفکر فلسفی صراحتاً در تماس با رویدادهای پیرامونی‌اش قرار می‌گیرد. فوکو، در خوانش خویش، میان دو جریان فلسفی که هر دو از کانت نشئت می‌گیرند و هر دو نیز «انتقادی» اند فرق می‌گذارد. سنت نخست به تجزیه‌وتحلیل شرایط صادق دانستن امور می‌پردازد؛ سنتی که مطابق است با پژوهش‌هایی که در فلسفه‌ی تحلیلی رواج دارند. سنت دوم، که فوکو خود را متعلق به آن می‌داند، سنتی است

۱. practice: این کلمه را مترجمان فارسی فوکو غالباً به «کردار» برگردانده‌اند. مترجمان انگلیسی در کاربرد این کلمه آزادی عمل بیش‌تری به خود می‌دهند و مثلاً ای. ام. شرایدن اسمیت به ازای عبارت *les habitudes techniques* در پیش‌گفتار متن دیرینه‌شناسی دانش فوکو از عبارت *technological practice* استفاده کرده است که می‌تواند هم درست و هم غلط باشد. واژه‌ی *pratique* یا معادل انگلیسی آن *practice* می‌تواند هم گویای کاربست عملی و عینی باورها و عقاید ما در کردارمان باشد و هم می‌تواند از عادات رفتاری و رویه‌های معمول در انجام کاری خبر دهد. در مورد اخیر، به‌ویژه جنبه‌ی عملی و انضمامی آن در ارتباط با یک فعالیت مشخص مثل نقاشی کردن، ساز نواختن، و امثال آن نیز مدنظر است و به همین دلیل، در زبان‌های اروپایی به طور کلی، از رویه‌های معمول هنرمندان در انجام فعالیت‌های هنری‌شان با عنوان *practice* یاد می‌شود. برگرداندن این واژه به «کردار» در متن مباحث فوکویی نادرست نیست، اما هنگامی که پای فوکو به‌ویژه به مباحث مرتبط با جهان هنری و زندگی و حقیقت نزد هنرمند مدرن باز می‌شود، دیگر نمی‌توان کلمه‌ی *practice* را صرفاً به معنای کردار فهمید و باید آن را به نحوی ترجمه کرد که بتواند بر کار و فعالیت و رویه‌ی عملی و عملیاتی هنرمند نیز دلالت کند چرا که واژه‌ی کردار (به‌رغم وجود فعل کردن در بن آن) برای ما به نحوی بیش‌تر یادآور رفتار و منش آدمی است و نه کاری عملی مثل رنگ نهدن بر بوم یا دمیدن در ساز. با این استدلال، و بی‌آن که بخواهم معادل گزینی خویش را بر معادل‌گزینی دیگران برتر بنمایانم، در متن حاضر در بیش‌تر موارد و تا جایی که مخل معنا نبوده است در غالب موارد «کردوکار» را برای وجه اسمی و «کردوکارورزی» را برای وجه فعلی آن به کار برده‌ام تا علاوه بر کردار، از کارورزی و عمل نیز بهره‌ای به این معادل افزوده باشم، گرچه خود معترفم که این معادل نیز چندان که باید رسا، روان و خوش‌نشین نیست. شاید مترجمان فارسی در آینده جایگزین بهتری بیابند.

2. the question of who we are in our being

که می‌آزارد<sup>۱</sup>، درد را تشخیص می‌دهد<sup>۲</sup>، و می‌کوشد سیمای اکنون را دگرگون سازد. این سنت در واقع شکلی از تفکر است که به تحلیل این موضوع می‌پردازد که حوزه‌های تجربه به لحاظ تاریخی چگونه شکل می‌گیرند و چگونه به پیدایی ارزش‌هایی خاص و مواضعی ممکن در درون این حوزه‌ها منجر می‌شوند. آنچه در این سنت «انتقادی» دوم جنبه‌ی اساسی دارد آن است که این سنت فلسفه را به اکنونیت [و فعلیت] مرتبط می‌سازد و این کار را بدون جا دادن اکنون در چارچوبی غایتمند انجام می‌دهد. آن‌گونه که فوکو در متن خود درباره‌ی روشنگری توضیح می‌دهد، کانت توانست مسئله‌ی اکنون خویش را طرح کند اما این کار را نه آن‌گونه که غالباً انجام می‌شود — یعنی از راه مقایسه‌ی آن با دوره‌های دیگر، پیشینیان فناپذیر یا آینده‌ی پیش‌رو — بلکه از راه پژوهشی مستقیم درباره‌ی اکنون انجام داد. فوکو: «کانت در متنی که درباره‌ی روشنگری<sup>۳</sup> نوشته فقط به مسئله‌ی واقعیت معاصر می‌پردازد.» (۱)

مدرنیته لباسی بود که این شیوه‌ی نوین فلسفه‌ورزی در پوشش آن تجلی یافت؛ شیوه‌ای که به فلسفه امکان داد تا جهان پیرامون خویش را به مسئله تبدیل کند.<sup>۴</sup> «فلسفه به منزله‌ی سطح ظهور<sup>۵</sup> یک اکنونیت<sup>۶</sup>، فلسفه به منزله‌ی پرسشگری از معنای فلسفی<sup>۷</sup> آن اکنونی که فلسفه بدان تعلق دارد... این است آنچه... معرف فلسفه به عنوان گفتمان مدرنیته، به عنوان گفتمانی در باب مدرنیته، است.» (GSAI, 14) به همین دلیل، فوکو مدرنیته را، بیش از آن که یک دوره بداند، یک خلق و خوی یا نگرش می‌شمارد: برقراری رابطه با اکنون خویش است که به ما امکان می‌دهد حباب این اکنون را بترکانیم، آن را بیگانه سازیم و در معرض تحلیل فلسفی قرار دهیم. باز هم به همین دلیل است که

1. provoke

2. diagnose

۳. Aufklärung؛ همچنین «روشن‌نگری». بنگرید به روشن‌نگری چیست، روشنی‌یابی چیست؟ گردآورنده: ارهارد بار، ترجمه‌ی سیروس آریان‌پور، انتشارات آگاه، تهران: ۱۳۹۷.

4. problematize

5. surface of emergence

6. une actualité

7. le sens philosophique

فوکو مفهوم مدرنیته را مفهومی اساسی برای درک شکل‌های مختلفِ تحلیلی که خود به کار می‌بست می‌داند. فوکو با منتسب کردن خویش به سنت انتقادیِ دوم توضیح می‌دهد: «مسئله تحلیلِ صدق نیست، بلکه... مسئله آن چیزی است که می‌شود نام هستی‌شناسی اکنون، هستی‌شناسی اکنونیت<sup>۱</sup>، هستی‌شناسی مدرنیته و هستی‌شناسی خودمان را بر آن نهاد.» (GSA1, 22) پیشنهاد فوکو در پاسخ به پرسش «روشنگری چیست؟» آن بود که این پرسش کانتی را به کوششی تبارشناختی بدل کنیم؛ کوششی که فقط به بازگویی قصه‌ی کیستی ما نمی‌پردازد، بلکه در نقاطی استراتژیک دست به مداخله‌گری می‌زند تا بدین طریق پیچیدگی پیکربندی‌های نوین را تسهیل کند. «خلاصه بگویم، هدف این است که نقدی را که به شکل محدودسازیِ ضروری اجرا می‌شود متحول کرده و آن را به نقدی عملی تبدیل کنیم که شکل نوعی برگزشتن<sup>۲</sup> [از یا رفع موانع] ممکن را به خود بگیرد.» (WE, 315) بنا به توضیحات فوکو، چنین تاریخی حقیقتاً «انتقادی» خواهد بود، چرا که هم تحلیلی است از آن محدودیت‌های تاریخی‌ای که ما را شکل داده‌اند و هم حاوی تجربه‌ورزی‌های لازم برای فایق آمدن بر این محدودیت‌هاست.

گفتنی است که فوکو، در تلاش برای فراتر رفتن از کانت، به آثار شارل بودلر (۱۸۶۷-۱۸۲۱) به‌ویژه مقاله‌ی تحسین‌شده‌ی او درباره‌ی کنستانتین گی (۱۸۹۲-۱۸۰۲) با عنوان «نقاش زندگی مدرن» توسل جست. فوکو در بحث درباره‌ی متن بودلر با موشکافی تمام به نقش مفهوم مدرنیته در پیش‌برد تحلیل بودلر اشاره می‌کند. این «قهرمان‌سازی کنایی» از اکنون<sup>۳</sup>، بیش و پیش از هر چیز، تلاشی است برای تغییر اکنون. برای بودلر، همچنان که برای کانت، مدرنیته در حکم ابزاری است که به کمک آن می‌توانیم با خویش‌تن بدرود

۱. مراد امر بالفعل موجود است.

2. franchissement

3. "ironic heroization" of the present

بگوییم و فرایند ترکیب‌بندی دوباره<sup>۱</sup> را آغاز کنیم. در این جا فوکو تمایزی می‌نهد میان هر منوتیکِ میل و آفرینشِ خود به منزله‌ی اثری هنری، تمایزی که نقشی مهم در پژوهش‌های متأخرش بازی می‌کند:

در نظر بودلر، انسان مدرن انسانی نیست که عازم کشف خویش، اسرار خویش و حقیقت پنهان خویش باشد؛ انسانی است که می‌کوشد خویش را ابداع کند. این مدرنیته «انسان را در هستی خویش آزاد نمی‌کند»، بلکه او را وامی‌دارد که با وظیفه‌ی تولید خویشتن مواجه شود. (WE, 312)

در نظر بودلر، این مدرنیته‌ی پویا نه در قلمرو سیاست که در سپهر هنر آفریده می‌شود. بودلر، در سوگ‌سروده‌ی خویش، به ستایش از مواجهه‌ی گی‌با مقطع تاریخی خود می‌پردازد و هنرمندانی را به ریشخند می‌گیرد که همچنان لباس‌های تاریخی - اسطوره‌ای بر تن سوژه‌های خود می‌کنند. به اعتقاد بودلر، نبوغ گی آن است که از افت‌وخیزهای زندگی مدرن شعر نابِ بصری بیرون کشیده است. گی، در تصاویری که کشیده است، از انتظارات کاذبِ فرم آکادمیک و تکلفِ نقاشی «سالن» سر‌باز می‌زند و دل در گرو مشاهده‌ی دقیق مکان و زمانی دارد که خود را در آن می‌یابد. آن گونه که بودلر توضیح می‌دهد، گی «در پی یافتن زیباییِ گریز‌پا و زودگذرِ زندگی امروزی است، همان خصلت تمایزی که... ما نام مدرنیته بر آن نهاده‌ایم.» (۲) پرتوی گی خود در حکم تشویق دیگران است تا از قراردادهای هنری گذشته بگسلند. «مطالعه‌ی آثار استادان گذشته برای فراگرفتن شیوه‌ی نقاشی... کار بسیار خوبی... است؛ اما اگر هدف شما پی بردن به ماهیت ویژه‌ی زیبایی امروزی است انجام آن کار چیزی جز اتلاف وقت نخواهد بود.» (PMLO, 13) بودلر هنرمندان را تشویق می‌کند به پیرامون خویش توجه کنند، قدرت مشاهده‌گری خویش را

افزایش دهند و زیبایی را در امور زودگذر بچینند. جستار بودلر را می‌توان در حکم گسست از نظام قانون مدار کلاسیک‌گرایی حاکم بر هنرهای زیبا به قصدِ جانب‌داری از زیباشناسیِ رمانتیکِ مبتنی بر آشتیِ امورِ باقی و فانی دانست. (۳) اما آن‌گونه که فوکو توضیح می‌دهد، این جستار را همچنین می‌توان یادآور این معنا دانست که تحولِ «خود» و جامعه را، که نقشی بنیادین در مفهوم مدرنیته بازی می‌کند، «فقط می‌توان در مکانی دیگر و متفاوت که بودلر نام هنر بر آن می‌نهد رقم زد.» (WE, 312)

گرچه فوکو با این باور بودلر کاملاً مخالف است که فقط هنر می‌تواند جهان را تغییر دهد، توجه به آن در این جا حاکی از جایگاهی است که هنر می‌توانست در هستی‌شناسیِ تاریخیِ کامل‌تری از خودمان داشته باشد. شگفت آن‌که فوکو، در این نوشته‌ی کوتاه و روش‌شناختی درباره‌ی نقدِ تبارشناختی، سطرهای بسیاری را به آن‌چه «تجربه‌ی زیباشناختی» نامیده شده است اختصاص می‌دهد. تجربه‌ی زیباشناختی عبارت است از ادراک و اذعان به این‌که — و فوکو به هیچ‌وجه نخستین کسی نیست که چنین می‌گوید — هنر مؤلفه‌ای اساسی است در فهمِ کیستیِ ما، در آن‌چه قوام‌بخشِ اکنونِ ماست و در این‌که چگونه این دورا [یعنی کیستی و اکنونِ ما را] می‌توان متحول ساخت. اما این تأملات درباره‌ی بودلر همچنین گویای نکات بسیاری درباره‌ی رویکرد کلی فوکو به هنر است. فوکو هنر، و به‌ویژه هنر مدرن، را نیرویی پادفرهنگی می‌دانست که قابلیت مخالفت با اجماع‌های توجیه‌ناپذیر، به چالش کشیدنِ عاداتِ ما و استقرار ارزش‌های نوین را در خود می‌پرورد.

هنر از نظر فوکو، دقیقاً مثل شکل مدرن فلسفه‌ورزی‌ای که وی از آن کانت می‌داندش، از [اکنونیت یا] فعلیتِ اخلاقی — سیاسیِ پیرامون خود جدایی‌ناپذیر است. همان‌گونه که من در این کتاب بحث خواهم کرد، تفکر فوکو درباره‌ی این موضوع، چنان‌که از جستارهای گه‌گاه او برمی‌آید

— جستارهایی که سرانجام توجه محققان را به خود جلب کرده‌اند — تلاشی است برای تحلیل تصویر مدرن از منظری تبارشناختی. منظور آن‌که، این تلاش در واقع معطوف است به تفکر و تفحص در هنر از جنبه‌ی یکتایی تاریخی آن، و اشاره به آن لحظات گسستی در تاریخ هنر که به شکل‌گیری مجموعه‌ای از آثار هنری منجر شد که ما از آن با عنوان هنر مدرن یاد می‌کنیم.

در پژوهش پیش‌رو به بررسی اندیشه‌ی فوکو از جنبه‌ی اشتغال آن به آثار هنر مندان تجسمی از قرن هفدهم تا دوره‌ی معاصر می‌پردازیم تا از این رهگذر بتوانیم نوعی تبارشناسی گم‌شده‌ی، دقیق‌تر بگویم، مسیری دیگر را در هستی‌شناسی تاریخی خودمان بازسازی کنیم. در این پژوهش، از منظر آخرین درس‌گفتارهای فوکو به بررسی مباحث او درباره‌ی لاس میناس دیه‌گو و لاسکس (۱۶۶۰-۱۵۹۹) و خیانت تصاویر (این یک پیپ نیست) زنه مگریت (۱۹۶۷-۱۸۹۸) خواهیم پرداخت. انتخاب چنین منظری، یعنی دل‌مشغولی به نحوه‌ی بروز و ظهور هستی‌مدرنیته، به ما امکان می‌دهد که با برجسته ساختن خصلت تبارشناختی نوشته‌های فوکو، بتوانیم به چشم‌اندازی نظام‌مند درباره‌ی این نوشته‌ها برسیم. این پژوهش همچنین خوانندگان انگلیسی‌زبان را با بعضی گوشه‌کنارهای ناشناخته‌ی مجموعه آثار فوکو آشنا می‌کند، مثلاً با سخنرانی اخیراً چاپ‌شده‌ای از او درباره‌ی ادوار مانه (۱۸۸۳-۱۸۳۲) و ملاحظات وی درباره‌ی هنر مدرن در آخرین درس‌گفتارش با نام حکم‌رانی بر خود و بر دیگران: شجاعت حقیقت. قصد من در این کتاب دفاع از ذائقه‌ی فرهنگی فوکو نیست. بسیاری از این فرصت‌ها غالباً اتفاقاً نصیب او شده‌اند و در مواردی حتی با سلیق خود او در تعارض‌اند. در عوض، بحث من این است که اگر این جستارها را در کنار هم بررسی کنیم، در آن‌ها شاهد ظهور فرمی از تفکر خواهیم بود که می‌تواند در حکم اصلحیه‌ای ضروری بر گرایش‌های ناتاریخی زیباشناسی فلسفی باشد.

پروژه‌ی تبارشناختی پیش‌رو می‌کوشد روشن کند که چگونه نگاه



مدرن به‌ویژه در سپهر «هنرهای زیبا»، از طریق نوعی تبادل با محصولات فرهنگی چند قرن اخیر شکل گرفته است. امیدوارم که این راهبرد نه تنها ما را به فهمی از رویکرد یکی از متفکران اروپایی به هنرهای تجسمی برساند، بلکه ما را به کشف و محک زدن مرزهای تجارب خودمان نیز توانمند سازد. مقصود از این پروژه ادای سهمی است به آن حوزه‌ای از تفکر معاصر که دغدغه‌ی تحلیل هنرهای تجسمی و تأمل در آن را از راه کندوکاو در روش‌هایی دارد که فوکو در مطالعات خود درباره‌ی جنون، پزشکی بالینی، علوم انسانی، زندان، و تاریخ سکسوالیته پدید آورده است. من نیز همچون بسیاری دیگر در صدد باطل شمردن ابزارهایی نیستم که وی تحت عنوان دیرینه‌شناسی صورت‌بندی می‌کرد، هر چند فوکو بعدها با توسل به تبارشناسی اندک‌اندک حوزه‌های تحلیل خود را بسط داد، درک خود را از گذار تاریخی پیچیده‌تر ساخت و شکل ارائه‌ی مطالب خویش را اصلاح کرد. در پژوهش حاضر، از هر دوی این روش‌ها در کنار هم استفاده شده است چرا که، بنا به توصیه‌ی خود فوکو، نقد مدرنیته‌ی ما بایستی «از حیث طراحی تبارشناختی و از حیث روش دیرینه‌شناختی باشد.» (WE, 315) در این پژوهش به مطالعه‌ی این جستارها و این هنرمندان می‌پردازیم، البته نه آن‌گونه که از یک تاریخ‌دان هنر انتظار می‌رود. مسئله‌ی ما در این کتاب بازگویی تاریخ فرم‌ها یا توصیف منطق تأثیرگذاری‌ها و تطورات سبک‌شناختی نیست. رویکرد فوکو نیز ما را وادار دارد که دست به بازسازی شبکه‌ای از ارزش‌های تاریخی-اجتماعی بزنیم که این آثار از دل آن سر برآورده‌اند. این جستارها این داستان را نقل می‌کنند که چگونه هنر از پیشه‌ی سنتی خود دست‌شست تا مدرن شود. در کتاب حاضر به مطالعه و بررسی آثار هنری مجزا می‌پردازیم تا ببینیم آن‌ها چگونه در نظام متداول ارزش‌ها، کردوکارها و توزیعات تغییر ایجاد کرده و از آن‌ها بهره‌برداری کردند تا فرم نوینی از هستی را برای خود استخراج کنند. هدف از این اقدام تبارشناختی نه فقط توضیح دلایل بی‌همتایی آثار هنری

مدرن از حیث خصایص فرمی، هستی‌شناختی، اخلاقیاتی و معرفت‌شناختی بلکه تلاش برای تسهیل دگرذیسی<sup>۱</sup> این آثار است. از این حیث، تبارشناسی هم در تقابل با اهداف علم متافیزیک قرار می‌گیرد و هم در تقابل بابتی طرفی مفروض تاریخدان. تبارشناسی، آن‌گونه که فوکو در جستار خود درباره‌ی تبارشناسی نیچه‌ای می‌گوید، دانشی است که «برای بریدن ساخته شده است». (۴) تبارشناسی در واقع ته‌نشین‌های مفهومی، زبانی و بصری‌ای را که حالتی «بدیهی» به خود می‌گیرند از هم می‌گسلد. تبارشناسی در صدد است حوزه‌ی نیروها، رویدادها و امکان‌هایی را اندیشیدنی کند که هستی ما از آن‌ها منتزع شده است. معنای تاریخی تبارشناسی عبارت است از نوعی دیدن یا، اگر بخواهیم تعبیر خود فوکو را به کار ببندیم، «تیزهوشی‌نگاهی<sup>۲</sup> است که» دسته‌بندی‌های متداول تاریخ‌دان و ذوات ثابت متافیزیک‌دان را «از هم متمایز کرده، میان‌شان فرق می‌گذارد و آن‌ها را پراکنده می‌کند.» تبارشناسی، تا حدود زیادی، کردوکاری دیداری است، نوعی «نگاه تفکیک‌گر»<sup>۳</sup> که امکان اکتشافاتی شگفت‌آور را فراهم می‌آورد و از این اکتشافات برای ایجاد دگرگونی در خودمان بهره می‌برد. (NGH1, 153; NGH2, 1015؛ ترجمه اندکی جرح و تعدیل شده است.) بنابراین، تبارشناسی مدرنیته‌ی هنر نه بر گاه‌شناسی‌های سنتی<sup>۴</sup> مهر تأیید می‌زند و نه غایت‌شناسی‌های بسط و تطور تاریخی را تصدیق می‌کند. تبارشناسی می‌خواهد کاری کند که در ساحت امکان‌های تاریخی‌ای غوطه‌ور شویم که ما را شکل داده‌اند، تا در ادامه امکان دیگرگونه دیدن و دیگرگونه اندیشیدن را فراهم آورد.

۱. در بحث فوکو کلمات form, formal, formation, transformation همه دارای واژه‌ی مشترکی در دل خود هستند که ناگفته پیداست چیست. بازگرداندن این واژه‌ها به فارسی به نحوی که دارای این اشتراک لفظی باشند دشمنی نیست یا اگر باشد نامتعارف است. من برای هر یک از این کلمات بهترین از «فرم»، «فرمال»، «شکل‌گیری» (که در اصل باید نوشته شود فرم‌اسیون) و دگرذیسی، دگرگونی و تحول (که این یک نیز، با توجه به ریشه‌ی مشترک، در اصل باید نوشته شود ترانسفورم‌اسیون) استفاده کرده‌ام.

2. regard

3. regard dissociant

4. traditional chronologies