

Research Paper

Analysis of the Monster Concept from Foucault's Perspective in "Las Meninas"

Elham Shams^{1*}, Bayan Karimi², Mehdi Mohammadzadeh³

1. Ph.D. Student, Department of Visual Arts, University of Islamic Arts, Tabriz, Iran.

2. Postdoctoral Researcher in Philosophy, University of Tabriz, Tabriz, Iran.

3. Professor, Department of Visual Arts, University of Islamic Arts, Tabriz, Iran.



[HTTPS://DOI.ORG/10.34785/J016.2022.007](https://doi.org/10.34785/J016.2022.007)

Received: November 22, 2021

Accepted: May 13, 2022

Available online: June 29, 2022

Keywords:

Monster, Foucault, abnormal, critical discourse, Las Meninas

Abstract

The core of the monster's emergence, according to Foucault, is a mixture or hybrid that emerges at the junction of nature and law and challenges order. The main purpose of this paper is to study the concept of the monster from Foucault's perspective and to analyze the place of this concept in Foucault's thought, in order to be able to use the concept of the monster in connection with visual representation in art. The main research questions are:

(1) How did Foucault conceptualize the monster in the various coordinates and dimensions of his thought? (2) Given the importance of the issue of representation in the "Las Meninas" painting by Velázquez and Foucault's special attention to this artwork from the perspective of that issue, what is the relationship between Foucault's monster and visual representation in this work? The content analysis approach and analytical-descriptive method were used in this research. The findings show that for Foucault the monster is an autonomous, violent, but ultimately natural form of the abnormal and how Foucault encounters the concept of the monster primarily is associated with decentralization of the normal. In Las Meninas painting, monsters are the ones who distort the order of representation or are completely out of representation

Shams, E., Karimi, B., & Mohammadzadeh, M. (2022). An Analysis of the Monster Concept from Foucault's Perspective in "Las Minenas". *Sociology of Culture and Art*, 4(1), 21-34.

Corresponding author: Elham Shams

Address: Department of Visual Arts, University of Islamic Arts, Tabriz, Iran.

Tell: 09153288161

Email: Iham.shams@gmail.com

Extended Abstract

1- Introduction:

Foucault considers the monster to be a living transgression and a deviation from the existing premise of the normal; an irregular species in nature that questions the law and makes it incapable (Foucault, 1975: 64). This study tends to explore the concept of the monster from the perspective of the French thinker Michel Foucault, by introducing one of his articles entitled *Anormal* (1975) and also linking this concept with other key concepts in his thought such as normalization and critical thinking.

Furthermore, to allow this concept to enter the field of artistic research and to use it to extend the sociological dimensions of artistic studies, this study attempts to explain how the concept of the monster from Foucault's point of view is connected to one of the most important theories of art means representation. For this reason, Velázquez's painting, which is considered a masterpiece of representation and that Foucault himself dedicated one of his most famous interpretations of the works of art to it and its representation, has been selected by this study.

Foucault read this painting approximately a decade before coming up with the concept of a monster. Therefore, this study seeks to analyze this work of art by focusing on the concept of the monster which could lead to the two-way relationship between the monsters and concepts such as normalization and critical discourse on the one hand and visual representation on the other hand in order to properly open the door to recognizing monsters in the paintings. Understanding how monsters

appear in any field, including art, as well as related political and social contexts, is an attempt to understand how to think, recognize the boundaries of thought, and evolve. In fact, Foucault's reading of the concept of monsters can open the door to the modern structures of monsters and their genealogies, paving the way for a deeper understanding of the mechanisms of politics and their various implications in different realms of social life. This study seeks out Foucault's monster in a representational work and bridges the gap between decentralization as a political concept and multiplicity as an artistic concept.

2- Method

This qualitative study attempts to apply this concept of visual representation in art using the content analysis approach and the analytical-descriptive method in the framework of Foucault's *Abnormal* article in which he has introduced the concept of the monster. To make such a connection, the present study has selected *Las Meninas*, a puzzling masterpiece of representation, and Foucault's interpretation of it is the source of the study. The data of this research includes text and images, and since just a specific painting was selected, it is considered a case study.

3- Result

Foucault, focusing on the formulations of knowledge in every period from the Middle Ages to the modern age, considers "dualism" or "hybridity" as the core of the monster's emergence; the mixing groups that are naturally separate and incompatible with each other. The monster, which can redefine certain forms of resistance to power and represented it in the story written

by this power, is the voice of the actors in the historical and political scenes who have been marginalized from the point of view of critical discourse. The political monster lies in understanding the transformation of forms of power, and through the analysis of critical discourse, the monster acts as a practise in critical decentralization. This feature can easily be visually represented in painting. Analyzing the content of Foucault's reading of Velázquez's painting, *Las Meninas*, the connection between the monster and the problem of representation in a work called a masterpiece of representation is explained as follows: Foucault, who has begun to interpret this painting, using it as a visual example to illustrate his main idea of decentralization and attention to different perspectives; because from all points of view, there is something different in the centre. In other words, each time we look at *Las Meninas* from a specific point of view, a new subject appears at the center of the work.

4- Conclusion

Looking at the socio-political context in Spain during the 17th century, the black dwarfs who have distorted the order of representation in this painting are despised monsters who are considered abnormal by the standards of beauty. Also, the

extrajudicial cult of the king, which has deprived him of the concept of individual identity, has become an equivalent to being a monster and has caused him to be unable to be represented, so excluded of representation. In addition, Velázquez has placed viewers in the position of the subject of his work which could be considered as a flip to ourselves and the monsters inside us.

In general, therefore, it seems that discovering and recognizing monsters in the field of painting along with their formal characteristics and their relation to the visual representation (disrupting it or completely being out of it) may be beneficial; just as the choice of the critical discourse analysis approach can lead to identifying marginalized groups in society and the consequences of this exclusion and marginalisation on them.

5- Funding

There is no funding support.

6- Authors' contribution

Elham Shams, the corresponding author of this article, is Ph.D. Student at Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.

7- Conflict of interests

The authors declare no conflict of interest.



واکاوی مفهوم فوکویی هیولا در تابلو ندیمه‌ها اثر ولاسکز

الهام شمس^{۱*}، بیان کریمی^۲، مهدی محمدزاده^۳

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر- هنرهای اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، ایران.

۲. پژوهشگر دوره‌ی فرادکتری فلسفه، دانشگاه تبریز، ایران.

۳. استاد، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی، تبریز، ایران.

[HTTPS://DOI.ORG/10.34785/J016.2022.007](https://doi.org/10.34785/J016.2022.007)

چکیده

هسته‌ی اصلی ظهور هیولا به‌زعم فوکو اختلاط یا هیبریدی بودن است که در نقطه‌ی اتصال طبیعت و قانون پدیدار می‌شود و نظم را به‌چالش می‌کشد. هدف اصلی این جستار بررسی مفهوم هیولا از منظر فوکو و تحلیل جایگاه این مفهوم در اندیشه‌ی فوکویی است. این مهم به‌منظور امکان استفاده از مفهوم هیولا و خوانش فوکو از آن در ارتباط با بازنمایی بصری در هنر صورت می‌پذیرد. پرسش‌های راهبر ما در این پژوهش بدین قرارند: مفهوم‌پردازی فوکو از هیولا در مختصات و ابعاد مختلف اندیشه‌ی وی چگونه صورت پذیرفته است؟ با توجه به اهمیت بنیادین مسئله‌ی بازنمایی در پرده‌ی نقاشی ندیمه‌ها اثر ولاسکز و توجه ویژه‌ی فوکو به این اثر هنری در راستای همین مسئله، چه رابطه‌ای میان هیولای فوکویی و امر بازنمایی بصری در این اثر وجود دارد؟ این پژوهش با رویکرد تحلیل محتوا و به روش تحلیلی- توصیفی انجام شده است و نتایج نشان می‌دهد که برای فوکو هیولا فرم خودآیین، خشن، اما در نهایت طبیعی از امر غیرطبیعی است و نحوه‌ی مواجهه‌ی او با مفهوم هیولا به‌طور عمده با مرکز‌زدایی از امر بهنجار همراه است. در نقاشی ندیمه‌ها نیز هیولاها همان‌هایی هستند که نظم بازنمایی را خدشه‌دار می‌کنند و یا اساساً خارج از بازنمایی قرار می‌گیرند.

تاریخ دریافت: ۱ آذرماه ۱۴۰۰

تاریخ پذیرش: ۲۳ اردیبهشت ۱۴۰۱

تاریخ انتشار: ۸ تیر ۱۴۰۱

واژه‌های کلیدی: هیولا، فوکو، امر نابهنجار، گفتمان انتقادی، نقاشی ندیمه‌ها

استناد: شمس، الهام؛ کریمی، بیان؛ محمدزاده، مهدی. (۱۴۰۱). واکاوی مفهوم فوکویی هیولا در تابلو ندیمه‌ها اثر ولاسکز. جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر، ۴(۱)، ۳۴-۲۱.

* نویسنده مسئول: الهام شمس

نشانی: دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی، تبریز، ایران.

تلفن: ۰۹۱۵۳۳۸۸۱۶۱

پست الکترونیکی: Iham.shams@gmail.com

۱- مقدمه و بیان مسئله

فوکو هیولا را تخلص زنده و نوعی انحراف از پیش‌فرض موجود از امر بهنجار تلقی می‌کند؛ گونه‌ای بی‌نظمی در طبیعت که قانون را به پرسش می‌کشد و ناتوان می‌کند (فوکو، ۱۹۷۵: ۶۴). پژوهش پیش رو در نظر دارد با معرفی مقاله‌ای از فوکو به نام *تابهنجار*^۲ (۱۹۷۵)، مفهوم هیولا را از منظر این اندیشمند مورد کاوش قرار داده و نیز پیوند این مفهوم را با مفاهیم کلیدی دیگری در اندیشه فوکویی چون بهنجارسازی و اندیشه انتقادی نشان دهد. همچنین، این پژوهش می‌کوشد به منظور امکان ورود این مفهوم به عرصه پژوهش هنر و استفاده از آن برای گسترش ابعاد جامعه‌شناختی مطالعات هنر، نحوه ارتباط مفهوم هیولا از منظر فوکو را با یکی از عمده‌ترین نظریه‌های هنر یعنی بازنمایی، تبیین کند. به همین دلیل، پرده نقاشی ندیمه‌ها از ولاسکز که شاهکاری در باب بازنمایی محسوب شده و خود فوکو نیز یکی از مشهورترین تفسیرهایش از آثار هنری را به همین اثر و چگونگی بازنمایی در آن اختصاص داده، توسط پژوهش حاضر انتخاب شده است. خوانش فوکو از این تابلو حدود یک دهه پیش از آن که او به طرح مفهوم هیولا دست بزند، صورت گرفته است. بنابراین، تحلیل این اثر هنری با محوریت مفهوم هیولا در دستور کار این پژوهش قرار گرفته است تا از این رهگذر، ارتباط دوسویه هیولا با مفاهیمی چون بهنجارسازی و گفتمان انتقادی از یک طرف و با بازنمایی بصری از طرف دیگر محتملاً بتواند راهی به سوی شناخت هیولاها در هنر نقاشی باز کند. ناگفته پیداست که امروزه اگر به هر طریق به گروهی برجسته هیولا زده می‌شود یا گروهی خود را به عنوان هیولا معرفی می‌کنند و یا اشکال هیولایاری در معرض چشمان ما قرار می‌گیرد، تعمق در معانی چند وجهی و پیشینه‌های تاریخی آن ضروری است و بی‌شک راهگشای درک چگونگی و چرایی این وضعیت خواهد بود؛ به بیان دیگر، فهم چگونگی بروز و ظهور هیولا در هر عرصه‌ای، از جمله در اقلیم هنر، و نیز زمینه‌های سیاسی و اجتماعی مرتبط با آن، تلاشی برای فهم نحوه تفکر، شناخت مرزهای اندیشه و تطور آن است. در واقع، خوانش فوکویی از مفهوم هیولا می‌تواند دریچه‌ای به ساختارهای مدرن هیولاها و شجره‌نامه‌های آن‌ها باز کند و زمینه‌ساز درکی عمیق‌تر از سازوکارهای سیاست و پی‌آمدهای متعدد آن در عرصه‌های مختلف حیات اجتماعی شود.

پژوهش حاضر نخست بررسی تبارشناسانه‌ی فوکو از هیولا و تشریح او از این مفهوم را ارائه می‌کند. سپس به روش تحلیلی، مرکزیت گفتمان در هیولاسازی، نقش رژیم‌های بهنجارساز و مقوله‌ی زیست‌سیاست از منظر فوکو با تمرکز بر همبستگی این موارد با یکدیگر و نیز با تأکید بر مفهوم هیولا مورد بررسی قرار می‌گیرد. در ادامه، با پیگیری مباحثات فوکو تا روزگار معاصر، برخی از هیولاهاى زمانه‌ی حاضر معرفی می‌شوند. در نهایت، برای نخستین بار، با تحلیل محتوای خوانش فوکو از یک تابلوی مشهور در تاریخ هنر، و با نظر به نقش کلیدی بازنمایی در این اثر، حضور هیولاها در آن از طریق پیوند میان مرکززدایی و تعدد چشم‌اندازهای بصری تبیین می‌شود. در خاتمه، تحقیق پیش رو حضور امروزین هیولاها را در عرصه‌ی هنر واجد معنا و شایسته‌ی توجه ویژه می‌داند و درک مفهوم هیولا از منظر فوکو به همراه اندیشه‌ی انتقادی را کلید فهم این مهم معرفی می‌کند.

۲- پیشینه پژوهش

۲-۱: درآمدی بر نظریه فوکو

میشل فوکو در سخنرانی‌های سال ۱۹۷۵ خود در مدرسه‌ی عالی فرانسه (کولژ دو فرانس) که ذیل عنوان غیرمعمول یا *تابهنجار*^۳ گردآوری شده‌اند، به رویه‌های مدرن پوشاندن و به استعمار کشیدن امر هیولایی از قرن هجدهم می‌پردازد. او هیولا را انگاره‌ای قضایی-حقوقی تعریف می‌کند، زیرا آنچه هیولا را تعریف می‌کند این واقعیت است که وجود آن و

1- Foucault

۲- معرفی این مقاله از فوکو و نیز تشریح مفهوم هیولا از دیدگاه این فیلسوف برای نخستین بار توسط پژوهش حاضر به زبان فارسی انجام شده است.

۳ Anormal (French), Abnormal (English)

فرمایش تنها نقض قوانین جامعه نیستند، بلکه نقض قوانین طبیعت نیز هستند. فوکو در بررسی هیولاهای بحث را از سلطه‌ی انسان (بهنجار) بر انسان نا-انسان (نابهنجار) به سلطه‌ی انسان بر نا-انسان به طور کلی، یا همان سرتاسر حیطه زندگی می‌کشد که در آن هیولا همواره به مثابه‌ی حد یا استثناء ظاهر می‌شود. بنابراین، شاید مهم‌ترین نکته این باشد که هیولا برای فوکو نسبت به طبیعت درونماندگار است. در اندیشه‌ی فوکو هیولا از خلال فرد تحت انقیاد قدرت بر ساخته (در نهادهای پزشکی، حقوقی و جزایی) به این معنا است که امر استعلایی (یعنی فرم‌های قدرت بر ساخته) نخستین عنصر تحلیل در چشم‌انداز فوکو است و از همین رو او هیولا را مقوله‌ای ذیل امر نابهنجار تعریف می‌کند. فوکو در متن مقاله‌ی *نابهنجار* که در آن هیولا نقشی تشریح‌کننده در ارتباط با چگونگی تنوع و تداوم در بازنمایی موجودات زنده ایفا می‌کند، هویت متغیر این انگاره را با در نظر داشت گسست‌های معرفت‌شناختی دانش بشری در هر دوره، از ترکیب انسان و حیوان در قرون وسطی تا دوقلوهای به هم چسبیده در عصر رنسانس و افراد دو جنسه در عصر کلاسیک دنبال می‌کند. فوکو به هیولاهای دوره‌ی مدرن و معاصر نیز اشاره کرده، هر چند که مورد آخر بسیار کمرنگ‌تر از موارد قبلی توسط او مورد پرداخت قرار گرفته است. همین امر، پژوهشی فراگیر و روشنگر برای شناخت هیولا در روزگار کنونی را از منظر فوکو ضروری می‌سازد.

فوکو با تمرکز بر صورت‌بندی‌های دانایی در هر دوره، از سده‌های میانه تا عصر مدرن، «دوگانگی» یا «اختلاط»^۱ را هسته‌ی اصلی ظهور هیولا می‌داند؛ اختلاط دسته‌هایی که به طور طبیعی جدا بوده و با یکدیگر ناسازگارند. او می‌نویسد: «هیولا در اصل ترکیبی از دو قلمرو مختلف است؛ حیوان و انسان؛ انسان با سر گاو، انسان با پای پرنده. مخلوط دو گونه است: خوک با سر گوسفند یک هیولا است. مخلوط دو فرد است: شخصی که دارای دو سر و یک بدن یا دو بدن و یک سر است یک هیولا است. مخلوط دو جنس است: فردی که هم مرد است و هم زن، یک هیولا است. مخلوطی از مرگ و زندگی است: جنینی که با اختلالات ریختی متولد شده است و بدین معناست که نمی‌تواند زنده بماند اما با این وجود چند دقیقه یا چند روز زنده می‌ماند، یک هیولا است. سرانجام، ترکیبی از اشکال است: شخصی که نه دست دارد و نه پا، مانند مار، یک هیولا است» (فوکو، ۱۹۷۵: ۶۳). چنان که برمی‌آید، هیولا در دوره‌های مذکور با به چالش کشیدن دسته‌بندی‌هایی که مبنای فهم علمی یا اجتماعی قرار می‌گیرند به وجود می‌آید. اینجاست که هیولا به عنوان آنچه که حدود طبیعی را درمی‌نوردد، یک بی‌نظمی در طبیعت معرفی می‌شود (همان، ۶۴). اما قبل از مقاله‌ی *نابهنجار*، هیولاهای به طور مختصر در یکی از مهم‌ترین کتاب‌های فوکو نیز که تحت عنوان *کلمات و چیزها: دیرینه‌شناسی علوم انسانی*^۲ به رشته‌ی تحریر درآمد و با نام *نظم/اشیاء* به انگلیسی و زبان‌های دیگر ترجمه شد، یافت می‌شوند. حضور هیولاهای در کتاب فوق از آن جهت شایان توجهی ویژه است که همین ویژگی اساسی مرتبط با آن‌ها را به صورت مدون آشکار می‌کند. در این کتاب فوکو می‌نویسد: «تقسیم‌بندی به گونه‌ها و رده‌ها کاملاً اسمی است؛ این تقسیم‌بندی‌ها چیزی بیش از وسایلی متناسب با نیازها و محدودیت‌های دانش ما را نشان نمی‌دهند» (فوکو، ۱۳۸۹: ۲۶۷). در نظم طبقه‌بندی و دانشی که این نظم را تعیین می‌کند، هیولا متضمن ظهور تفاوت است، تفاوتی که هنوز بدون قانون و بدون ساختار مشخص است و دقیقاً به همین دلیل چالش‌زاست. نکته‌ی دیگری که فوکو در این کتاب در باب هیولا بر آن صحنه می‌گذارد، ضرورت ارائه‌ی هیولاهای است. به بیان دیگر، با تمرکز فوکو بر دیرینه‌شناسی علوم انسانی، برای رسیدن به پیوستار از طریق نظم طبقه‌بندی و با گذر از تجربیات مغشوش و پراکنده، بروز هیولاهای در روند دانش بشری اجتناب‌ناپذیر است. «تکثیر هیولاهای بدون آینده ضروری است تا بتوانیم دوباره از پیوستار، از طریق سلسله‌ای زمانی به نظم برسیم. هیولا در زمان و برای دانش نظری ما، نوعی پیوستگی را تضمین می‌کند که سیل‌ها، طوفان‌ها و قاره‌های نشست‌کرده آن را برای تجربه‌ی روزمره‌ی ما، در فضا مغشوش می‌کنند» (همان، ۲۸۱). بنابراین، یکی از بنیادی‌ترین کارکردهای هیولا برقراری نظمی نوعی و معهود است، نظمی که برای ما آشناست و به آن خو گرفته‌ایم.

1-Hybridity

2- Les mots et les choses : Une archéologie des sciences humaines

با گذر از عصر کلاسیک و آغاز عصر مدرن در اروپا، یعنی در آغاز قرن نوزدهم، مفهوم هیولا از منظر فوکو با نوعی دگردیسی مواجه می‌شود. هیولای دوره‌ی مدرن دیگر بی‌نظمی ریختی یا اختلاط رده‌هایی که به طور طبیعی باید از یکدیگر جدا باشند نیست، بلکه نوعی بی‌نظمی یا انحراف در شخصیت و یا رفتار است. به عبارت دیگر، در این دوره هیولاها دیگر متجاوزانی زنده که حدود طبیعی را بی‌اعتبار کرده و یا تبهکارانی که قانون طبیعت را زیر سوال برده نیستند، بلکه متجاوزان و تبهکاران هیولا هستند؛ چرا که هنجارهای اجتماع و قوانین جامعه را رعایت نکرده‌اند. فوکو از این امر با عنوان "ماهیت هیولایی جنایت" یاد می‌کند و عرصه‌ی روان‌پزشکی را مولد گفتمان حقوقی-پزشکی می‌داند که در تعیین هیولاها با پیوند میان زیست‌شناسی و قانون نقش ایفا می‌کند. امروزه در زبان انگلیسی دو کلمه‌ی monstrous و monstrosity در حالی که هر دو به لحاظ معنایی بر مفهوم هیولا اشتراک دارند اما نوعی تفاوت در معیار را نشان می‌دهند؛ در حالی که اولی هیولا بودن در نتیجه‌ی نوعی قضاوت قانونی است و از منظر حقوقی صادر شده، دومی هیولا بودن از منظر ریختی است و از منظری زیست‌شناسانه صادر شده است. در نهایت، کلمه‌ی monster دوئالیته‌ای است که ترکیبی از هر دو را در آن واحد در خود دارد. در واقع، هیولا بودن تخلف از قانون است که در بی‌نظمی ریختی و اختلال شکلی به اوج می‌رسد و یا آنچنان که فوکو نیز تصریح می‌کند «هیولا دقیقا در نقطه‌ای که طبیعت و قانون به هم متصلند پدیدار شده و عمل می‌کند» (شارپ، ۲۰۰۷: ۳۸۵).

۲-۲- ملاحظات نظری

۲-۲-۱- هیولا، بهنجارسازی و گفتمان انتقادی

مباحثات طرح‌ریزی شده توسط فوکو در باب قدرت، نقشی پررنگ در شاکله‌ی ادبیات مرتبط با این مفهوم دارند. فوکو قدرت را به مثابه‌ی شبکه‌ای پیچیده از روابط می‌داند که پیوسته در حال تکاپو و گسترش است و همه‌ی آحاد جامعه، فارغ از فرادستی یا فرودستی، از آن متأثر هستند. فوکو گزاره‌های مولد بودن قدرت و تولید شدن آن را یگانه تبیین-کننده‌های مناسبات این حیطه می‌داند. به عبارت دیگر، قدرت بسان پتانسیلی متمرکز در دست افراد یا نهادهایی خاص نیست، بلکه ظرفیتی متکثر است که در سراسر جامعه عمل می‌کند و می‌تواند توسط گفتمان‌های مختلف تولید شود یا گفتمان‌های مختلف را تولید کند. قدرت و دانش (معرفت) مستقیم به یکدیگر ارجاع می‌دهند؛ چنان که گفته می‌شود دانش بیشتر اعمال قدرت است تا تلاش برای رسیدن به حقیقت، و حقیقت به همان اندازه نمایش قدرت است که نشانگر اراده به دانستن (سیدمن، ۱۳۸۶: ۲۳۴).

فوکو شکل خاصی از قدرت در دوران مدرن به نام حکومت‌مندی^۲ را معرفی می‌کند که ویژگی محوری آن استفاده از استراتژی‌های سازش طلبانه و همکاری‌های داوطلبانه به جای استفاده از تکنیک‌های سنتی اجبار و تحکم است. به عبارت دیگر، حکومت‌مندی را می‌توان کوششی برای شکل‌دهی به سوژه‌های حکومت‌پذیر از طریق تکنیک‌های متنوعی توصیف کرد که برای کنترل و بهنجارسازی رفتار افراد توسعه یافته‌اند (جلایی‌پور و دیگران، ۱۳۹۱: ۷۵). حکومت‌مندی، نظم را در جامعه با استفاده از تکنولوژی‌های کنترلی گوناگونی نظیر تفکیک فضا، مدیریت زمان، مراقبت مداوم با دوربین و سیستم امتحان و نظارت حفظ کرده و در نتیجه رفتار افراد را در اجتماع به همین طریق بهنجار می‌کند. بنابراین، حکومت‌مندی بیش از آنکه به صورت شکلی از سرکوب و استفاده از زور جلوه کند، مولد سوژه‌هایی در اجتماع است که نقش ابژه را برای رژیم بهنجارساز بازی می‌کنند اما به زعم فوکو، آنچه که رژیم‌های بهنجارساز در جستجوی آن هستند، هیولای پنهان پشت ناهنجاری‌های کوچک است؛ افرادی متفاوت که از ایفای نقش ابژه سر باز می‌زنند. در واقع، هر جا

1-Sharpe

2-Governmentality

رژیم‌های بهنجارساز شروع به کار می‌کنند، هیولاهای قانون ظاهر می‌شوند. هیولاهایی که معیاری برای محرومیت قانونی ارائه می‌کنند و دستکم برخی بازسازی‌ها یا بازنمایی‌ها از تفاوت‌های انسانی، هم قانونی و هم جز آن، [برای رژیم‌های بهنجارساز] یادآور دسته‌بندی ذیل عنوان هیولاهاست هستند (شارپ^۱، ۲۰۰۹: ۸۲ و ۴۰، ۳).

فوکو معتقد است هر جا قدرت حضور دارد بالطبع مقاومت هم وجود دارد. این ایده نقطه شروعی برای آغاز بحث گفتمان از منظر فوکو به نظر می‌رسد. گفتمان از دید فوکو با گفتمان حقوقی-فلسفی ماکیاولی و هابز و مفهوم کلاسیک تاریخ، که هدفشان مشروعیت بخشیدن به حاکمیت از طریق بازنویسی «بی طرفانه» رویدادهای گذشته بود، پیوندی ندارد؛ چرا که گفتمان سیاسی - تاریخی که فوکو از آن سخن به میان می‌آورد بر این اساس استوار است که بی‌طرفی غیرممکن است، زیرا حقایق (به ویژه حقایق تاریخی) بر اساس اینکه شخص روایت‌کننده کدام طرف نبرد قرار گرفته، استوار است (استون^۲، ۲۰۰۴: ۸۵). چنان که خود فوکو می‌نویسد: «ما می‌توانیم گفتار مورخ را نوعی مراسم شفاهی یا کتبی بدانیم که در واقع باید هم توجیهی برای قدرت و هم تقویت آن باشد. نقطه‌ی بازگو شدن تاریخ، تاریخ پادشاهان، پادشاهان قدرتمند و پیروزی‌های آن‌ها، استفاده از تداوم قانون برای ایجاد پیوند حقوقی بین آن مردان و قدرت بود؛ مانند مراسم تاجگذاری، مراسم تشییع جنازه، آیین‌ها و داستان‌های افسانه‌ای. تاریخ عامل قدرت است، تقویت‌کننده قدرت» (فوکو، ۱۹۷۶: ۶۶). در واقع، حق حاکمیت هم‌زمان سوژه و ابژه‌ی گفتمان تاریخی سنتی است؛ گفتمانی که در آن تاریخ را قدرتی می‌نویسد که از تاریخ‌نویسی برای تحکیم حق حاکمیتش استفاده می‌کند. گفتمان تاریخی انتقادی، بر خلاف رویه‌ی فوق، به فرآیندهای تولید ایدئولوژی، مکانیسم‌های تحت سلطه گرفتن، نابرابری گروه‌های اجتماعی و سوبه‌های جهت‌دار گفتمان توجه می‌کند و با هدف قرار دادن کنش‌گرانی خاص در جامعه تاریخ را مورد مطالعه قرار می‌دهد. به گفته‌ی فوکو گفتمان سیاسی-تاریخی به جای استفاده از تاریخ برای نشان دادن عظمت حاکم، «وحدت قانون حاکم را که تعهداتی را به افراد تحمیل می‌کند، و همچنین تداوم جلال را از بین می‌برد. این گفتمان کسانی خواهد بود که هیچ شکوهی ندارند، که اکنون خود را، شاید برای مدتی، در تاریکی و سکوت یافته‌اند» (همان: ۷۰). بنابراین، هیولا که می‌تواند بازتعریفی از دستکم برخی اشکال مقاومت در برابر قدرت حاکم باشد و در تاریخی که توسط این قدرت به رشته‌ی تحریر درمی‌آید، بازنمود پیدا کند، از منظر گفتمان انتقادی صدای کنش‌گرانی است که در صحنه‌ی تاریخی-سیاسی جامعه به حاشیه رانده شده‌اند. در واقع، هیولای سیاسی در فهم تبدیل اشکال قدرت نهفته است و از طریق تحلیل گفتمان انتقادی، هیولا به عنوان تمرینی در عمل انتقادی مرکززدایی عمل می‌کند (نوزو^۳، ۲۰۱۳: ۷۱).

۲-۲-۲- هیولا و زیست‌سیاست

زیست‌سیاست^۴ به معنای تنظیم فزاینده‌ی امور در همه‌ی حوزه‌هاست به بهانه‌ی پیشبرد رفاه فرد و جمعیت. فوکو این سیاست متمرکز بر حیات را که هدفش نه حذف بلکه تضمین، حفظ، تقویت و تکثیر زندگی و در نهایت محاصره‌ی بدن از هر سو است، زیست‌سیاست می‌نامد و این زیست‌سیاست ظهور زیست‌قدرت است (فوکو، ۱۳۸۸: ۱۷۰). زیست‌سیاست سیاستی است که‌هدر اشکال مختلف و با سازوکارهای مختلفی ظاهر می‌شود؛ نوعی سیاست تکثیر یافته و منتشر شده یا سیاست خرد که زندان، مدرسه، بیمارستان، تیمارستان، دانشگاه، پلیس و غیره را در بر می‌گیرد. فوکو در کتاب *مراقبت و تنبیه*، جلد اول *تاریخ جنسیت* و نیز در برخی از درس‌گفتارهای خود در کولژدوفرانس گستره‌ی تاریخی و زیربنای نظری مسئله‌ی زیست‌سیاست را (که علی‌الظاهر با مفهوم زیست‌قدرت^۵ در نظر او یکسان است) صورت‌بندی کرده است. در آثار فوکو، بدن در مقام یکی از عناصر عمده و کانون عمل روابط قدرت جایگاهی ویژه دارد^۶. در تحلیل‌های تبارشناختی او بدن

- 1-Sharpe
- 2 - Stone
- 3 -Nuzzo
- 4 -Biopolitics
- 5-Biopower

۶. برای اطلاع بیشتر از جایگاه و اهمیت سوژه‌ی بدن مند در فوکو بنگرید به: (کریمی، ۱۳۹۹: ۳۶۹-۳۵۵).

به عنوان ابژه‌ی دانش و هدف اعمال قدرت معرفی شده است و آشکار می‌گردد بدن انسان در عرصه‌ی سیاست نقطه عطفی است انباشته از سازوکارهایی که تلاش می‌کنند آن را مطیع و مولد کنند. فوکو پیوند میان دولت و ساماندهی بدن یا همان زیست‌سیاست را یکی از خصوصیات حکومت‌های مدرن می‌داند و به تصریح او آستانه‌ی مدرنیته‌ی زیست‌شناختی یک جامعه در همان نقطه‌ای قرار دارد که در آن گونه و فرد در مقام یک گونه‌ی زنده‌ی صرف، محل نزاع استراتژی‌های سیاسی آن جامعه می‌شود (فوکو، ۱۹۷۶). به بیان دیگر، سیطره‌ی قدرت مدرن دیگر فردی نیست، بلکه توده‌ای بوده و بر مجموعه‌ای متکثر از انسان‌ها اعمال می‌شود. هدف‌گذاری این سلطه نه انسان به منزله‌ی بدن که انسان به مثابه‌ی نوع و نژاد است. فوکو در مقاله‌ی خود با عنوان *باید از جامعه دفاع کرد*^۱ ظهور زیست‌قدرت مدرن را از طریق همین مفهوم نژاد تشریح می‌کند؛ البته نژاد در اینجا به مثابه‌ی مفهومی گفتمانی است که در متن پژوهش دیرینه‌شناسانه‌ی فوکو از گفتمان سیاسی-تاریخی قرار می‌گیرد. نژاد در مفهومی گفتمانی که فوکو آن را مراد کرده است، دیگر مفهومی نیست که با حاکمیت و مرزهای ژئوپلیتیک گره خورده باشد، بلکه به مفهوم گروه‌های موجود در یک نهاد سیاسی بدل شده است و منجر به یک نوع جنگ نژادی متفاوت از تصورات قبلی و عرفی می‌شود. جنگ نژادی معاصر نتیجه‌ی اعلام برتری یک گروه بر گروه‌های دیگر است که به گروه غالب اجازه می‌دهد سایر گروه‌ها را به حاشیه براند و نیز هنجارها را تعریف کند. فوکو می‌نویسد «گفتمان مبارزه‌ی نژادی پیش خواهد رفت و به خود گفتمان قدرت تبدیل خواهد شد. این گفتمان به قدرت مرکزی، متمرکز و مرکزگرا تبدیل خواهد شد. این گفتمان نبردی خواهد بود نه بین نژادها، بلکه بین نژادی که به عنوان یک نژاد واقعی نشان داده می‌شود، نژادی که دارای قدرت است و حق تعیین هنجار را دارد، علیه کسانی که از آن منحرف می‌شوند و علیه کسانی که میراث بیولوژیکی را تهدید می‌کنند» (فوکو، ۱۹۷۶: ۶۱). این بدان معناست که غیرعادی، نابهنجار یا آنرمال، به آنچه که در واقع تنها برخلاف هنجارهای گروه غالب است تبدیل می‌شود و نه بیشتر. اینجاست که مفهوم هیولا که به کمک آن حدود در نظم و مفهوم هنجار و نابهنجار تبیین می‌شد، معادل حاشیه در گفتمان و مطرودشده توسط گروه غالب قرار می‌گیرد. فوکو می‌نویسد «نژاد یکی از راه‌هایی است که توسط آن اینکه چه کسی وادار می‌شود زنده بماند و چه کسی اجازه دارد بمیرد، تعیین می‌شود. برای وادار کردن نژاد غالب به زندگی کردن، باید از شر نژاد مخالف که نژاد غالب را آلوده می‌کند، خلاص شد. نژادگرایی به عنوان یک جنگ بیولوژیکی عمل می‌کند که هدفش مرگ سایر نژادها است؛ هرچه گونه‌های پست‌تر از بین بروند، افراد غیرطبیعی بیشتر از بین بروند، انحطاط کمتری در گونه‌ها به عنوان یک کل وجود خواهد داشت» (همان: ۲۵۴). به بیانی دیگر، با توسل به زیست‌شناسی، به همراه دیگر تکنولوژی‌های بهنجارسازی، جنگ قدرت بر خلاف صلح و نظمی که در ظاهر وجود دارد با شدت ادامه خواهد یافت و در این میان هیولاها که مظهر تفاوت و مقاومت در برابر استقرار نظم هستند و توسط گروه غالب مطرود و حاشیه‌نشین شده‌اند، سبب رعب و وحشت هیئت حاکمه و جمعیت تابع آن می‌شوند و در نهایت محکوم به نابودی خواهند بود.

۲-۲-۳- هیولاها و معاصر

در مباحث تبارشناسانه‌ی فوکو از هیولا حضور معاصر این انگاره موردی است که تنها به آن اشاره‌ای مختصر شده است. در این بخش از پژوهش در ابتدا با بررسی ساختاری مباحث طرح شده، وجود هیولا در دوران معاصر نیز امری متقن برآورد شده و به طریقی مبسوط به آن پرداخته می‌شود. در ادامه، ویژگی بنیادین هیولا که نقطه اتکالی شکل‌گیری این مفهوم از منظر فوکو می‌نماید به صورت مجزا استخراج و ارائه می‌شود؛ چرا که این ویژگی می‌تواند به سهولت در هنری چون نقاشی

بازنمودی بصری یابد و سپس در بخش نهایی، با تحلیل محتوای خوانش فوکو از پرده‌ی نقاشی ندیمه‌ها اثر ولاسکز، ارتباط هیولا با مسأله‌ی بازنمایی در اثری که شاهکاری در همین رابطه خوانده می‌شود، تبیین می‌گردد.

چنان که از نظر گذشت، هیولا به حدود شناخت و نیز خشونت رده‌بندی ارجاع می‌دهد. در تلاش برای قرار دادن تمامی گروه‌ها و دسته‌ها در یک نظم از پیش معین و مفروض، بعضاً ناسازگاری‌ها و ناهمخوانی‌ها جلوه‌گر شده و گسست‌ها را در نظم معهود موجب می‌شوند. این گسست‌ها در صورت‌بندی‌های دانایی ادوار مختلف وجود داشته است، اما چنان که فوکو می‌گوید، نظام‌های طبقه‌بندی دوران معاصر قادرند روی ناتوانی‌های خود سرپوش بگذارند. امروزه با آگاهی از این نکته که هنوز سیاست‌هایی که طرد می‌کنند و در حاشیه قرار می‌دهند در سراسر جهان وجود دارند، نمی‌توان از نظر دور داشت که این سیاست‌ها با به دنبال داشتن نتایج فرهنگی و قانونی، هیولا را بازتولید کرده و آن را به عنوان آنچه که مرزهای اجتماع را مشخص می‌کند، تعریف می‌کنند (تروشینسکی و وینر^۱، ۲۰۱۴: ۲). به بیان دیگر، طبق نظر فوکو، هیولاها هرزمان و هرکجا که مجموعه‌های دانش/ قدرت به وجود می‌آیند، ظاهر می‌شوند. آنچه که در برابر استقرار نظمی نوعی مقاومت کرده، از این مجموعه‌ها فرار می‌کند و تهدیدی به براندازی آن‌ها است، هیولا خواهد بود. بنابراین، با لحاظ کردن ارتباط تنگاتنگ میان امر هیولایی و گفتمان برآمده از هم‌پیوسته‌های دانش/ قدرت در پژوهش فوکویی، باید دانست که دوران معاصر و حکومت‌های امروزی نیز مبری از بازتولید هیولا نیستند. در اینجا تذکر اندرو شارپه در کتاب هیولای فوکو و چالش قانون تذکری بجا و ضروری جلوه می‌کند که «نفی هیولاها [تنها به لحاظ قانونی] در دوران معاصر نباید باعث پذیرش غیرانتقادی یک شکاف مشخصا پیشامدرن/ مدرن شود که در آن مدارا و عقلانیت به عنوان جایگزین گذشته‌ای کمتر متمدن تلقی می‌شود» (شارپ، ۲۰۱۰: ۱۰۱). اگر چه فوکو در طول تاریخ، از قرون وسطی تا به روزگار مدرن، با شناسایی گسست‌های معرفت‌شناختی انواع مختلف هیولا را برشمرد و تولید هیولاها را حقوقی- طبیعی، هیولاها را اخلاقی و هیولاها را سیاسی را از یکدیگر متمایز کرد، اما می‌توان وجه سیاسی را در تمامی انواع آن مشترک دید. به عبارت دیگر، هیولا از همه‌ی مفهوم‌های هویت و تفاوت دور می‌ماند و بنابراین از مفهومی که آن را «خارج»^۲ قرار می‌دهد نیز دور است. این خود فضای ظهور است؛ یعنی مکانی که پتانسیل محض آن امکان واقعه و امکان در واقعه می‌شود به این معنا که نه تنها هیولا مولد بحران، بلکه بحران نیز مولد هیولا است. بنابراین، همه‌ی هیولاها عمیقاً و ناگزیر سیاسی هستند و هیولا ساختن از یک شخص یا گروه، به دلایل خاص بیولوژیکی، حقوقی، اخلاقی و یا نژادی همیشه به این معنی است که در یک بعد سیاسی عمل شده است (نوزو، ۲۰۱۶: ۷۰ و ۵۵). برای تبیین بهتر ارتباط معاصر چهارچوب نظری فوکو و نیز برای فهم اشکال معاصر هیولا، توجه به مفهوم «خارجی»^۳ نیازی بنیادین است؛ «خارجی‌ها» آن‌هایی هستند که به طور مداوم توسط استثنائات واقعی یا مفروض نسبت به هنجارها و قراردادهای غالب در جامعه مقهور می‌شوند. سیاسی بودن ناگزیر این مقوله در کنار شکل آن قدرت توضیح و دقت تحلیل بیشتری در ارتباط با فهم فرآیندهایی که به موجب آن «خارجی‌ها» تشکیل می‌شوند، ارائه می‌دهد. به عنوان مثال، چهره‌هایی معاصر نظیر تراجنسیتی‌ها^۴ (دگرباشان جنسی) از منظر تقریباً تمامی دستگاه‌های سیاست‌گذاری‌ای که ساختارشان بر مبنای دوگان‌های تقابلی شکل یافته است، هیولا هستند. تراجنسیتی‌ها، مانند هیولاها قدیمی، سختی و ساختار دودویی قانونی را تهدید می‌کنند که هنوز برای سازگاری آن‌ها تلاش می‌کند (شارپ، ۲۰۱۰: ۸۷). جدای تراجنسیتی‌ها، امروزه کلیه‌ی افراد نابهنجار از جمله افراد جنایتکار و منحرفان جنسی و نیز حتی کسانی که نابهنجاری‌شان تنها ریشه در تفاوت فیزیکی جسمانی آن‌ها دارد، این ظرفیت را ایجاد می‌کنند که تحت گفتمان به صورت هیولاها کیمرنگی شکل بگیرند. به عنوان مثال، متهمان

1 - Troshynski and Weiner

2 - Outside

3 - Outsider

4 - Transsexual

جنسی تحت آزادی مشروط در غرب وضعیت مشابه دارند. با توجه به قوانین اخیر، این افراد می‌توانند در بین عموم زندگی کنند اما به همراه فناوری نظارت GPS که به طور دائمی بر بدن‌شان تجهیز شده است و بی‌وقفه یادآور وضعیت آن‌ها به عنوان مجرمان جنسی است. بنابراین، در ساخت مدرن هیولا تکنولوژی عنصری اساسی در رابطه‌ی مدون جرم و جامعه است و بدین طریق در چشم‌اندازی فرهنگی و قانونی، هیولاهای فوکو دوباره زنده و ظاهر می‌شوند. در واقع، قوانین مزبور از مردم در برابر هیولاها محافظت نمی‌کند بلکه هیولاها را به طور فعال ایجاد می‌کند (تروشینسکی و وینر، ۲۰۱۶).

در باب ناپهنجاری‌های ریختی‌ای که می‌توانند در مقابل چشمان افراد به صورت هیولاگونه نمود یابد، کافی است تنها به کارکرد این دست ناپهنجاری‌ها در پیشینه‌ی فرهنگ دیداری جوامع مدرن نگاهی بیندازیم. نمونه‌ای مثال‌زدنی از این کارکرد در فرهنگ دیداری اروپای قرن نوزدهم که حتی تا دهه‌های آغازین قرن بیستم نیز ادامه داشت، نمایش‌های فریک شو^۱ است؛ نمایش‌هایی تئاتری و سیرک‌گونه که در آن افرادی وحشی از نژادهای غیراروپایی در معرض دید عموم قرار می‌گرفتند. نمایش این افراد متفاوت از اروپاییان که اغلب با یک ناپهنجاری ریختی همراه بود به عنوان یک هیولای رنگین-پوست یا هیولایی که ماتحت بسیار بزرگی دارد و یا غیره، در مردم سرگرمی، ترس یا جذابیت ایجاد می‌کرد و همزمان در بازتولید کلیشه‌های فرهنگی، آموزش و دانش سهیم بود. بدین طریق فریک شوها با نمایش ریخت‌های عجیب و غریب که معادلی هیولاوار را در ذهن بینندگان ایجاد می‌کرد، در معرفی یک نظم مشارکت داشتند (پوتووا^۲، ۲۰۱۸: ۹۲). در اینجا با یادآوری هسته‌ی اصلی ظهور هیولا از منظر فوکو، یعنی همان «اختلاط»، «دوگانگی» یا هیبریدی بودن، می‌بینیم که این ویژگی در مورد تمام هیولاها در دوران معاصر نیز که تا کنون برشمرده شد، مصداق می‌یابد. تراجنسیتی‌ها اختلاطی از اندام جنسی انتسابی با یک هویت جنسیتی غیر هم‌سو هستند، مجرمان جنسی تحت عفو مشروط اختلاطی از یک بدن زنده و جزئی غیرآلی هستند که در اثر الصاق دائمی سازه‌های تکنولوژیک به بدن آن‌ها ایجاد شده است، و ناپهنجاری‌های ریختی نیز گونه‌ای اختلاط در فرم و شکل به حساب می‌آید که به صورتی بارز همیشه پتانسیل معادل هیولا قرار گرفتن را در خود دارد. در انتها، با در نظر داشتن همین اختلاط، خالی از نکته نیست اگر به تازه‌ترین بحرانی که جهان با آن مواجه شد اشاره شود، بحرانی که توسط بسیاری از افراد در سراسر دنیا هیولا قلمداد شد و تصمیم‌گیری‌های سیاسی را نیز به مخاطره انداخت و با چالش مواجه کرد: ویروس کووید-۱۹ که یکی از فاجعه‌بارترین همه‌گیری‌ها^۳ را رقم زد. بحرانی که این ویروس در سرتاسر جهان ایجاد کرد ارتباط مستقیم با ساختار هیبریدی ویژه‌ی این ویروس و مشکلاتی که این ساختار مختلط در شناخت و طبقه‌بندی ایجاد می‌کند، دارد. جدا از گمانه‌زنی‌هایی که درباره‌ی منشأ این ویروس وجود دارد، ژنوم این ویروس نیز پرسش‌ها و سردرگمی‌های زیادی را به وجود آورده که دانش بشری تا به امروز پاسخ قطعی و روشنی برای آن نیافته است. آخرین تحقیقاتی که روی ژنوم‌های ویروس انجام شده است نشان می‌دهد که تکامل این ویروس از بخش‌های متعددی، بیشتر از خفاش با یک سهم کلیدی از مورچه‌خوار پولکی، طی فرآیندی موسوم به «نوترکیبی»^۴ صورت گرفته است (هژبر راجعونی و مهربد، ۱۳۹۹: ۶۱۷).

۳- روش پژوهش

جستار حاضر با رویکرد تحلیل محتوا و کاربرد روش تحلیلی-توصیفی در چهارچوب مقاله‌ی ناپهنجار از فوکو که در آن این اندیشمند به معرفی مفهوم هیولا پرداخته است، سعی بر به‌کارگیری این مفهوم در ارتباط با بازنمایی بصری در هنر دارد.

- 1-Freak Show
- 2-Putova
- 3-Pandemic
- 4-Recombination

برای ایجاد چنین پیوندی، پژوهش حاضر پرده‌ی نقاشی ندیمه‌ها اثر ولاسکز که شاهکاری در باب بازنمایی و اثری غامض در این رابطه محسوب می‌شود را انتخاب نموده است. در همین راستا تفسیر فوکو از تابلوی مذکور که بر چگونگی بازنمایی در این اثر هنری متمرکز است، مصدر کار قرار می‌گیرد. این پژوهش از نوع پژوهش‌های کیفی با هدفی بنیادین است که تلاش دارد با وارد کردن یک مفهوم تازه، عرصه‌ی مطالعات جامعه‌شناختی هنر را گسترش دهد. داده‌های این تحقیق مشتمل بر متن و تصویر کیفی است و از آن جا که تنها یک اثر نقاشی خاص را برگزیده یک مطالعه‌ی موردی به حساب می‌آید.

۴- تحلیل یافته‌ها

۴-۱- بازخوانی پرده‌ی نقاشی ندیمه‌ها

چنان که فوکو می‌گوید، برای درک قواعد حاکم بر گفتمان در یک دوره‌ی تاریخی باید آثار ادبی و هنری را کنار گزاره‌های دیگر نشانند. در حقیقت، فوکو خود در بسیاری از مطالعات تاریخ‌گرایانه‌اش در باب جنون، زندان، جنسیت و... بارها از آثار نقاشی معروف تاریخ هنر سود جسته است. در تفسیر فوکو از یکی از مشهورترین نقاشی‌های تاریخ هنر غرب، یعنی ندیمه‌ها اثر ولاسکز، مسأله‌ی بازنمایی و هیولا به شیوه‌ی آرونیک به هم پیوند می‌خورند. این نقاشی که از نظر فوکو بازنمایی بازنمایی و نمونه‌ی اعلا‌ی صورت‌بندی دانایی در عصر کلاسیک به حساب می‌آید، فصل اول کتاب *نظم/شیء* را به خود اختصاص داده است. تحلیل محتوای این فصل نکاتی تازه برای شناسایی هیولا از طریق واکاوی در چگونگی بازنمایی بصری در اختیار قرار می‌دهد. نکته‌ی شایان ذکر آن که خوانش فوکو از این تابلو حدود یک دهه پیش از نگارش مقاله‌ی *نابهنجار* صورت گرفته و در آن به هیچ روی سخنی از هیولاها به میان نیامده است. پژوهش حاضر برای نخستین بار هیولای فوکویی را در اثری بازنمایانه جستجو می‌کند و به روشی تحلیلی میان مرکززدایی به مثابه‌ی مفهومی سیاسی و تعدد منظرها به مثابه‌ی مفهومی هنری پل می‌زند.

۴-۱: ندیمه‌ها اثر ولاسکز

ندیمه‌ها^۱ از شناخته‌شده‌ترین نقاشی‌های دیه‌گو ولاسکز^۲، نقاش بزرگ دربار فلیپ چهارم در سده‌ی هفدهم میلادی در اسپانیاست. این اثر که از مشهورترین آثار سبک باروک و شاهکاری در این سبک است در حال حاضر در موزه‌ی دل پرادو در شهر مادرید نگهداری می‌شود و عنوان «با ارزش‌ترین تابلوی اسپانیا» را بر خود دارد. این تابلو از دیرباز یکی از مهم‌ترین نقاشی‌های تاریخ هنر غرب و عصر طلایی اسپانیا دانسته شده و تحلیل‌ها و گمانه‌زنی‌های بسیاری حول فضا، زمان، شخصیت‌ها، مقصود نقاش و معنای اثر انجام شده است. در نگاه اول به نظر می‌رسد سوژه‌ی نقاشی یکی از شاهزاده‌ها به نام مارگریتا است که در مرکز تابلو قرار گرفته است، اما با کمی دقت ابهامات تازه‌ای سربرمی‌آورد؛ ولاسکز خودش را هم در نقاشی‌اش کشیده که جلوی بوم بزرگی ایستاده و در حال نگاه کردن به بیننده‌ی تابلوست و در انتهای اتاق در آینه‌ای پشت سر نقاش تصویر محوی از شاه و ملکه دیده می‌شود، انگار آن‌ها درست از جایی که بینندگان فرضی در مقابل تابلو ایستاده‌اند، مشغول نگاه کردن به نقاشی هستند. در نهایت، اینکه چه فرد یا افرادی موضوع این نقاشی هستند مشخص نیست. به دلیل همین پیچیدگی‌ها، به این اثر لقب «تجسم فلسفه‌ی هنر» داده شده است (گاردنر، ۱۳۸۵: ۵۱۸).

ندیمه‌ها نمونه‌ی اعلا‌ی کار ولاسکز در بازنمایی جلوه‌های نور است که در آن چندین بعد «واقعیت» در هم آمیخته‌اند (پاکباز، ۱۳۹۰: ۶۲۷). این تابلو در عین حال که تصویری دقیق از واقعیت را ارائه می‌دهد، به گونه‌ای که می‌توان آن را مثل عکاسی

1-Las Meninas

2-Diego Rodriguez de Silva Velazquez (1599-1660)

از یک لحظه‌ی معمول از روزی عادی در گوشه‌ای از کاخ مادرید به حساب آورد، اما در عین حال فضایی اسرارآمیز و معماگونه را نیز ایجاد می‌کند. در نیمه‌بازی که در انتهای تابلو نقاشی شده و نوری که از آن به داخل می‌آید، به همراه انعکاس تصویر در آینه‌ای که روی دیوار روبرو نصب شده، مخاطب را مدام به درون و بیرون نقاشی می‌کشند و در گستره‌ی فضایی رازآلود، فراتر از اتاقی که دیده می‌شود، رها می‌کنند. یکی از دلایلی که ندیمه‌ها اثری بسیار چشمگیر است این است که از سه عنصر نقاشی کلاسیک، یعنی جایگزینی فضای بازنمایانه با مکان مادی، روشن سازی با استفاده از منبع نور داخلی و تعیین موقعیت دید ایده‌آل، به صورتی موثر و با جلوه‌ای نمایشی بهره‌برداری می‌کند (تانک^۱، ۲۰۰۸).

غناى مفهومی و شدت مباحثات و مجادلات شکل گرفته پیرامون این اثر که ظرفیت تفسیرپذیری بالای آن را نشان می‌دهد، به حدی است که جیمز الکینز در کتاب خود به نام *چرا تصاویر ما معما هستند* از تابلو ندیمه‌ها به عنوان اثر هنری‌ای که «هیولا» شده است، یاد می‌کند و دقیقاً لفظ monstrous را برای آن به کار می‌برد. به گفته‌ی الکینز، این اثر به طرز موثری قواعد تاریخ هنر را بسط داده و از آن پیشی گرفته است و مباحث تخصصی و پژوهش‌های آکادمیک پیرامون ندیمه‌ها آن قدر وسیع است که هیچ متفکر یا مجلدی نمی‌تواند آن را به طور کامل ارائه دهد. حتی امکان آموزش این مباحث در یک سمینار یک‌ساله نیز وجود ندارد (الکینز^۲، ۱۹۹۹).



تصویر شماره ۱

1- Tanke
2-Elkins

۴-۲: تحلیل محتوای خوانش فوکو از ندیمه‌ها

یکی از معروف‌ترین تفسیرها از پرده‌ی نقاشی ندیمه‌ها، تفسیری به قلم فوکو است. او که این اثر را نمونه‌ی کاملی از بازنمایی بصری می‌داند، فصل آغازین کتاب *نظم/اشیاء* خود را به این اثر اختصاص داده، و گویی هدفی از این کار داشته است. برای فهم بهتر این هدف باید کمی به عقب بازگشت و پیشگفتاری را که فوکو برای این کتاب به رشته‌ی تحریر درآورده است، با دقت بیشتری از نظر گذراند. او در این پیشگفتار شرح می‌دهد که ایده‌ی اولیه‌ی خود را برای نوشتن کتاب چگونه کسب کرده است: «ایده‌ی این کتاب از آنجا شروع شد که قطعه‌ای از بورخس خنده‌ای در من به وجود آورد که تمام علامت‌های آشنای تفکر ما را- تفکر ما که مهر زمانه و جغرافیای ما را بر خود دارد- در هم ریخت و تمام سطوح منظم و صفحاتی را در هم شکست که ما با آن‌ها خو گرفته‌ایم تا کثرت وحشی اشیاء موجود را رام کنیم؛ و به مدت طولانی بعد از آن ادامه می‌یابد تا با فروپاشی تمایز قدیمی بین امر همان و قدیمی تهدید و آشفته شود. این قطعه نقل قولی از یک دانشنامه‌ی چینی است». فوکو با استفاده از قطعه‌ای در یک دانشنامه‌ی کهن چینی و به کار گرفتن آن به طریقی بازیگوشانه اما در عین حال فلسفی و روشمند، طریقی معمول فکر کردن ما را در رابطه با مفاهیمی چون نظم و طبقه‌بندی به چالش می‌کشد. این چالش چنان اساسی است که در واقع بنیان‌های فکری ما را از امر معمول و «بهنجار» به لرزه می‌افکند و هنجارهای تاریخ‌نویسی بشر را به پرسش می‌گیرد.

استفاده‌ی فوکو از یک نقاشی مشهور در تاریخ هنر غرب، یعنی ندیمه‌ها اثر ولاسکز، و آغاز کتابش با تفسیر این اثر، به مثابه‌ی شروع کتاب با یک مثال تصویری است. به بیان دیگر، فوکو از این نقاشی برای روشن کردن منظور و به تصویر کشیدن ایده‌ی اصلی خود بهره گرفته است. در حقیقت، همان طور که قطعه‌ی مذکور از دانشنامه‌ی قدیمی چینی نشان می‌دهد راه‌های متفاوتی برای طبقه‌بندی اشیاء و نظم دادن به آشفته‌گی‌ها وجود دارد، تابلوی ندیمه‌ها نیز به ما نشان می‌دهد که نظرگاه‌های متفاوتی برای دیدن و ادراک وجود دارد. همان گونه که در بخش دوم پژوهش حاضر از نظر گذشت، به زعم فوکو بی‌طرفی در ثبت رویدادهای تاریخی ممکن نیست و گفتمان تاریخی سنتی همواره ثبت رویدادها از دید قدرت حاکم بوده است؛ در حالی که گفتمان انتقادی ابزار روایت را در اختیار کسانی قرار می‌دهد که در تاریکی و سکوت نگاه داشته شده‌اند. بنابراین، نظرگاه در تاریخ تعیین‌کننده است و بسته به اینکه روایت از دید آنان که غالبند انجام شده است یا از دید آنان که مطرودند، تاریخ متفاوتی به دست خواهد آمد. در تابلوی ندیمه‌ها نیز منظرهای متعددی وجود دارد و نگاه از هر منظر سبب می‌شود عنصر متفاوتی در مرکز قرار بگیرد. فوکو می‌گوید در این تابلو سوژه و ابژه، ناظر و الگو مدام نقش‌هایشان را تا بی‌نهایت عوض می‌کنند و «هیچ نگاهی ثابت نیست» (فوکو، ۱۳۸۹: ۳۴).

فوکو تفسیرش را با ارجاع به مسئله‌ی «بازنمایی»^۱ می‌آغازد و همین مسأله را محور تحلیل خود قرار می‌دهد. در واقع او در این تابلو در چگونگی بازنمایی پیچیده و چندلایه‌ی آن کنکاش می‌کند. ما در ابتدا ممکن است گمان کنیم شاهزاده مارگریتا دختر فلیپ چهارم که تقریباً در مرکز اثر بازنمایی شده سوژه‌ی اصلی است اما بی‌درنگ متوجه نگاه نافذ خود نقاش در تابلوی نقاشی‌اش می‌شویم که از کنار بوم به تصویر درآمده در تابلو مشغول تماشا کردن ماست، انگار که ما در جای سوژه‌های نقاشی‌ای که در حال کار کردن روی آن است، ایستاده باشیم. فوکو از کار ولاسکز در تابلوش با اصطلاح بوم آبرونیک یا «بوم کنایه‌آمیز»^۲ یاد می‌کند؛ زیرا او با به تصویر کشیدن بوم بزرگی در نقاشی‌اش که خودش را نیز جلوی آن به تصویر کشیده، بومی که ما تنها پشت آن را می‌بینیم، هم‌زمان نقاشی‌اش را هم به ما نشان می‌دهد و هم از ما پنهان می‌کند. این شیوه‌ی آبرونی‌وار در اینکه دست آخر چه چیز در این تابلو مورد عمل بازنمایی قرار گرفته نیز صدق می‌کند؛

1-Representation
2- Ironic canvas

چرا که از نظرگاهی دیگر و جلوتر از شاهزاده مارگریتا، در پیش‌زمینه‌ی تابلو، زن کوتوله‌ای را می‌بینیم که با نگاهی مغموم و معصوم به ما چشم دوخته است و چهره‌اش به همراه جزئیات فراوان، نه تنها از چهره‌ی شاهزاده مارگریتا، که از هر چهره‌ی دیگری در تابلو نیز بزرگتر است. این گونه به تصویر کشیدن کوتوله که ممکن است خدشه‌دار کردن نظم تصویری به نظر آید، می‌تواند ارجاعی به کارکرد هیولایی آن باشد. به بیان دیگر، کوتوله‌ی این نقاشی با آن اختلال ریخت‌شناسی می‌تواند به همان هیولاهای طبیعی ارجاع دهد که فوکو آن‌ها را بعدتر در مقاله‌ی ناپه‌نجر خود برشمرده است. چنان که گفته می‌شود هیولا به علت اینکه مفرط است، نمی‌تواند به طور کامل به قامت دیالکتیک حد/تجاوز خم شود [...] و بنابراین، عملکرد طبیعت، اندیشه و قانون را بی‌ثبات، دسته‌بندی‌های آن‌ها را منفعل و «بازنمایی‌های» آن‌ها را واسازی (تخریب) می‌کند (نوزو، ۲۰۱۳: ۶۸). شاید به همین دلیل است که فوکو در تفسیر خود از این تابلو سخن چندانی از کوتوله به میان نمی‌آورد؛ چرا که فوکو تمرکز خود را بر اعجاب‌انگیزی بازنمایی در این اثر و پیچیدگی‌های آن گذاشته و بالطبع چیزی که نظم این بازنمایی را تا حدی می‌توان گفت در هم ریخته در تفسیر او جایی نیافته است. از طرف دیگر، رنگ پوست تیره‌ی کوتوله نیز که ولاسکز آن را با دقتی بسیار پرداخت کرده، دلیلی دیگر بر مطرود بودن اوست؛ چرا که در اروپای آن زمان پوست سفید معیار زیبایی دانسته می‌شد و در مناطق گرمسیرتری چون اسپانیا سفیدی رنگ پوست به ثروت و اشرافیت نسبت داده می‌شد، زیرا نشان می‌داد فرد مجبور به کارکردن زیر آفتاب نبوده است (برنشتاین^۱، ۲۰۲۱: ۵۹). مسأله‌ی مرکزیت رنگ پوست سفید به طریقی دیگر نیز در این اثر مورد اشاره قرار گرفته است؛ تازه‌ترین تحقیقات بر روی این پرده‌ی نقاشی از یک ظرف کوچک به نمایش درآمده در آن رازگشایی می‌کند. یکی از ندیمه‌های شاهزاده مارگریتا در کنار او زانو زده است و با کرنش و خواهش، ظرف سفالی کوچکی را به او پیشکش می‌کند. این نوع ظرف که به «بوکارو» معروف است و جزو صنایع دستی شهر گوآدالاخارا در مکزیک است، ترکیبی از خاک رس با ادویه‌هایی مخصوص است که به مایعی که در آن ریخته می‌شود، عطری دلپذیر می‌دهد. اما کارکرد مهم بوکارو در محافل اشرافی قرن هفدهم اسپانیا این بود که دختران و زنان جوان هنگام نوشیدن مایعات از درون این ظرف لبه‌ی آن را نیز به دندان بگیرند و آرام آرام فرو بدهند. بلعیدن این ترکیب ویژه از خاک رس سبب می‌شد که رنگ پوست تا حد ارواح اثیری روشن شود (گرویر، ۱۳۹۹). در واقع، خوردن خاک رس سطح گلبول‌های قرمز خون را کم می‌کرد و باعث سفیدی و رنگ‌پریدگی پوست می‌شد؛ امری که چنان که اشاره شد، مطلوب زنان اشرافی و معیار غالب زیبایی در اسپانیای آن روزگار بود. بدیهی است شاهزاده مارگریتا با آن رنگ پوست روشنش در حال همراهی با هنجارهای مرسوم زمانه تا چه حد کوتوله‌ی تیره‌پوست را مهجور و مطرود اعلام می‌کند و به حاشیه می‌راند. خالی از نکته نیست اگر بدانیم که از نظرگاه سگ درون تابلو نیز می‌توان به قضایا نگاه کرد، سگی که ولاسکز او را در متقدم‌ترین زمینه به تصویر کشیده است و در حال لگد خوردن از پسرک تیره‌پوستی است که کنار کوتوله قرار گرفته است؛ گویی ولاسکز از ما می‌خواهد دنیای خاموش و زبان بی‌صدای حیوانات را اگر درک نمی‌کنیم، دستکم شاهدش باشیم. چنان که فوکو می‌گوید: «این سگ قرار نیست چیزی باشد جز موجودی برای دیدن» (فوکو، ۱۳۸۹: ۵۰).

از چشم‌اندازی دیگر، سوژه‌ی این تابلو نه شاهزاده مارگریتا، نه خود ولاسکز و نه کوتوله‌ی به تصویر درآمده در آن است؛ چرا که اگر به فضای درباری و اتمسفر شاهانه‌ای که بر تصویر حاکم است دقت کنیم، و به جهت نگاه‌ها که همگی روی به سوی بیرون تابلو دارد بنگریم، درمی‌یابیم که این شاه فلیپ چهارم و همسرش ملکه ماریانا هستند که در موقعیت سوژه‌های این تابلو قرار گرفته‌اند و گویی ولاسکز بر روی بوم بزرگش مشغول کشیدن پرتره‌ای از آن‌هاست؛ چرا که تصویری ناواضح

1-Bernstein

از آن‌ها بر روی آینه‌ای که مقابل‌شان روی دیوار پشت سر ولاسکز نصب شده، انعکاس یافته است. به عبارت دیگر، شاه و ملکه در حالی که علی‌الظاهر خود سوژه‌ی نقاشی‌ای هستند که ولاسکز درون تابلو در حال کشیدن آن است، اما در نقاشی دیده نمی‌شوند، چرا که مانند ما در موقعیت مکانی بینندگان و مخاطبین تابلو قرار گرفته‌اند و تنها تصویری تار و مبهم از آن‌ها در آینه‌ای که روبروی‌شان روی دیوار پشت سر نقاش قرار داده شده قابل تشخیص است. در ارجاعی دوباره به مسأله‌ی هیولا و بازنمایی بصری، به نظر می‌رسد همگام با کوتوله که نظم بازنمایی را شکسته است، خارج از بازنمایی قرار گرفتن شاه و ملکه نیز می‌تواند امری دال بر هیولا بودن آن‌ها باشد. هیولا بودن شاه در مقام بالاترین قدرت سیاسی به دلیل عمل در فضایی خالی از مفهوم هویت و هرگونه تعین است که بالطبع قابلیت بحران‌زایی را به همراه دارد. فوکو پادشاهان را به عنوان هیولاهای سیاسی در نظر می‌گیرد چرا که اساس آن‌ها برای وضع قوانین از خارج قراردادهای اجتماعی نشأت می‌گیرد و خودم‌تعیین است. او بعدها در مقاله‌ی *تابهنجار* خود می‌نویسد: «اولین هیولا خود شاه است» (فوکو، ۱۹۷۵: ۹۴). پادشاه از تبعیت از قوانین و پیروی از قراردادهای اجتماعی خودداری نمی‌کند بلکه به گونه‌ای عمل می‌کند که اساسا خارج آن‌ها قرار می‌گیرد. این نوع هیولای ضمنی که در نتیجه‌ی حذف «خود» از ساختار قدرت به وقوع می‌پیوندد، همان دور شدن و خالی شدن فرد از مفهوم هویت است. به بیان دیگر، این نوع خلع سلاح هدفمند و انزوای خویشتن فرد حکومتی از قواعد نهادینه شده و تأیید شده در جامعه، باعث ایجاد هیولا می‌شود، زیرا با تعریف و بیان ساختار نحوی سیستم‌های سیاسی که «خود» را به عنوان یک واحد مشارکت‌کننده و یک فرد تأثیرگذار در اداره‌ی امور قرار می‌دهد، منافات دارد (ملنیک، ۲۰۱۷: ۳۴). هیولا بودن شاه به دلیلی که شرح آن رفت و خارج از بازنمایی قرار دادن آن توسط ولاسکز زمانی تقویت می‌شود که بدانیم سبک باروک تنها در اسپانیا لحنی اجتماعی به خود گرفت و دید تیزبینانه‌ی ولاسکز نسبت به اوضاع جامعه و نارضایتی او از عدم صلاحیت پادشاه در اداره‌ی کشور در آثارش بازتاب فراوان یافت (پاکباز، ۱۳۸۶: ۶۲۵-۶۲۷).

از منظری تازه، سوژه‌ی این تابلوی نقاشی، نه هیچ‌یک از موارد مذکور، که خود "ما" در مقام بینندگان این تابلو می‌توانیم باشیم. چرا که ما نیز در مقابل بوم نقاش که از درون نقاشی‌اش به ما می‌نگرد، ایستاده‌ایم و می‌بینیم که او در حال کار جلوی بومش ایستاده است و با ذکاوت به سوژه‌ی کارش (که خود ما باشیم) نگاه می‌کند. نگاه عمیق نقاش سبب می‌شود که ما فراتر از آنکه درباره‌ی سوژه‌ی اصلی این نقاشی و یا حتی تعدد چشم‌اندازهای مختلف بازنمایی شده در آن بپرسیم، پرسش اصلی را در رابطه با چیستی "خود" مان و ماهیت وجودی‌مان مطرح کنیم. ژرژ کانگیبیم بیان می‌دارد ترسناکی هیولا بیش از هر چیز از آن است که می‌توانست درون خود ما تولید شود. از این منظر، ما همه هیولاهای شکست خورده هستیم زیرا هیولا می‌توانست از ما مشتق و منتج شود (کانگلهلم، ۱۹۶۲: ۲۷-۹). در حقیقت، هیولا بخشی نهفته در وجود ماست که خواسته یا ناخواسته می‌تواند سربرآورد و اعلام وجود کند، چنان که شاهد دیگرانی هستیم که این اتفاق برایشان رخ داده است. فوکو در تفسیر خود مطلبی نزدیک به همین مفهوم دارد که در آن می‌نویسد: «ما خودمان را در حالی مشاهده می‌کنیم که نقاش ما را مشاهده می‌کند، و با همان نوری که ما را قادر می‌سازد او را ببینیم، برای چشم‌های او مشاهده‌پذیر می‌شویم؛ و دقیقا همان موقع که در شرف درک خودمان هستیم، چنان که گویی دست‌های نقاش ما را در یک آئینه تصویر کرده است، به این امر پی می‌بریم که در واقع نمی‌توانیم چیزی از آن آئینه بفهمیم، هیچ چیز مگر پشت تیره‌اش را. طرف دیگر یک روح را» (فوکو، ۱۳۸۹: ۳۷). به عبارت دیگر، خوانش فوکو از تابلو ندیمه‌ها با نوسازی نوعی پرسش زیباشناختی راه را برای مباحث بسیار صریح‌تری درباره‌ی هنر، حقیقت و سیاست‌های بینندگان باز می‌کند؛ نوعی پرسش زیبایی‌شناسانه که می‌تواند به روش‌های منحصر بفردی سبب تغییر شکل «خود» شود و الگوهای متعدد بودن را تغییر دهد (تانک، ۲۰۰۸).

1-Melnick

2-Canguilhem

بنا به آن چه گفته شد، برای تشخیص هیولاها در تابلوی ندیمه‌ها، اثری به غایت بازنمایانه، باید به خود عمل بازنمایی توجه کرد. شکستن نظم بازنمایی یا خارج از بازنمایی قرار گرفتن می‌تواند ارجاعی به هیولاگونگی باشد. در نهایت، در کنار توجه به ناهنجاری‌های فرمی و اشکال هیبریدی و نیز توجه به چگونگی بازنمایی بصری، در نظر گرفتن آن چه که توسط فرآیندهای بهنجارسازی و طی شکل‌گیری گفتمان‌های غالب طرد شده و به حاشیه رانده شده است، در شناسایی هیولاها حائز اهمیت است و این مهم، تنها با در نظر داشت زمینه‌های اجتماعی-سیاسی و نگاه از منظرهای متفاوت که موجب مرکززدایی می‌شود، میسر خواهد بود؛ نگاهی که به مطرودین و به حاشیه‌رانده‌شده‌گان، همپای آنان که ورای قدرت قرار می‌گیرند، امکان بروز و ظهور می‌دهد.

سخن آخر آن که امید می‌رود پژوهش حاضر آغازگر راهی باشد که در آن پیکره‌ی گسترده‌ای از آثار نقاشی ایران، معاصر و جز آن، از این منظر نو مورد تحلیل و واکاوی قرار بگیرند و زوایای پنهان آن‌ها مکشوف شوند. کاوشی که بالطبع در این مقال مجال پرداخت آن نیست و پژوهش‌های آتی را می‌طلبد.

۵- بحث و نتیجه‌گیری

هیولا انگاره‌ای غامض و جنجال‌برانگیز است که طی تاریخ برای شناسایی سرمنشاء و آگاهی از ماهیتش بارها مورد ارجاع و بحث قرار گرفته است. فلاسفه و نظریه‌پردازان بسیاری از عصر باستان تا سده‌ی بیستم سعی در ارائه‌ی تعریفی جامع از هیولا داشته‌اند و هر یک از زاویه‌ای خاص، در ارتباط با فرهنگ یا طبیعت، این مفهوم را کاویده‌اند. در این میان، مقاله‌ای از فوکو به سال ۱۹۷۵ میلادی با عنوان «ناهنجاری» تعریفی از هیولا ارائه می‌دهد که گستره‌ی وسیعی از مصداق‌های این انگاره را دربرمی‌گیرد و پنجره‌ای تازه به روی شناخت آن می‌گشاید. فوکو در این مقاله، با یک بررسی تبارشناسانه از صورت‌بندی‌های دانایی در ادوار مختلف از سده‌های میانه تا عصر مدرن (قرن نوزدهم)، هیولا را نوعی گسست در معرفت بشری برآورد می‌کند که در اثر اختلاط اموری که به طور معمول از یکدیگر جدا هستند ایجاد می‌شود، گونه‌ای ناهنجاری طبیعی که قانون را به چالش می‌کشد و ناتوان می‌کند. به بیان دیگر، هیولا از منظر فوکو درست در نقطه‌ای که قانون و طبیعت به یکدیگر متصل می‌شوند پدیدار می‌گردد و عمل می‌کند. هیولا در ارتباط با دیگر مفاهیم مرتبط با شاکله‌ی قدرت نیز تعیین می‌شود. از منظر رژیم‌های بهنجارسازی، هیولاها همان تفاوت‌های انسانی هستند که در برابر استقرار نظم معمول مقاومت می‌کنند و تحت سیطره‌ی گفتمان غالب به حاشیه رانده می‌شوند. نکته‌ی مهم در رابطه با تعریف فوکویی هیولا قابلیت بسط و توسعه‌ی آن جهت یافتن هیولاها، روزگار کنونی ماست؛ زیرا فوکو اختلاط (هیبریدی بودن) را هسته‌ی اصلی بروز و ظهور هیولا معرفی می‌کند و همین عامل را می‌توان در کنار توجه به زیست‌سیاست‌هایی که امروزه توسط بسیاری از حکومت‌ها در سراسر جهان پیاده‌سازی می‌شود، برای شناسایی هیولاها به کار گرفت. توجه به بعد سیاسی از آن جهت شایان توجه است که بدانیم همه‌ی هیولاها، علی‌رغم دسته‌بندی فوکو از انواع آن، عمیقا و ناگزیر سیاسی هستند و ناگفته پیداست که شناسایی هیولاها نیز امری ضروری است؛ چرا که نمی‌توان نسبت به این که گروهی خود را هیولا می‌نامند، یا به گروهی در جامعه برچسب هیولا زده می‌شود و یا این که اشکال هیولاگونه‌ای فی‌المثل در رسانه‌ها یا انواع هنرهای بصری مقابل چشمان ما قرار می‌گیرد، بی‌تفاوت بود. به مدد توجه به همین عنصر اختلاط می‌بینیم که امروزه دگرباشان جنسی، متهمان جنسی تحت عفو مشروط و نیز بسیاری اختلالات ریختی و فیزیولوژیک این قابلیت را دارند که بر حسب سیاست‌گذاری‌های چالش‌زا یا تحت گفتمان غالب به هیولا تبدیل شوند.

پژوهش حاضر با تمرکز بر امکان استفاده از مفهوم فوکویی هیولا در مطالعات جامعه‌شناختی هنر، تلاش کرد پلی میان این مفهوم و بازنمایی بصری ایجاد کند. به همین منظور، پرده‌ی نقاشی ندیمه‌ها که اثری جنجال‌برانگیز در حوزه‌ی بازنمایی

است، انتخاب شد. در همین راستا، تفسیر فوکو از این اثر به عنوان متنی برای تحلیل محتوا نقشی کلیدی ایفا کرده است. این تفسیر از فوکو حدود یک دهه پیش از آن که او مفهوم هیولا را در مقاله‌ی *نابهنجار* خود مطرح کند، منتشر شد و منحصرًا به مسئله‌ی بازنمایی و تعدد نظرگاه‌ها اختصاص دارد. فوکو که کتاب *نظم/اشیاء* خود را با تفسیر این نقاشی آغاز کرده، از این اثر به عنوان یک مثال تصویری برای تشریح ایده‌ی اصلی‌اش مبنی بر مرکززدایی و توجه به منظرهای مختلف سود جسته است؛ چرا که از هر منظر، چیزی متفاوت در مرکز قرار می‌گیرد. به عبارت دیگر، در تابلوی *ندیمه‌ها* هر بار که از پرسپکتیوی خاص به این نقاشی نظر می‌کنیم، سوژه‌ی تازه‌ای در مرکز کار رخ می‌نماید. با نگاه به بستر اجتماعی-سیاسی زمانه در اسپانیای قرن هفدهم، می‌بینیم که کوتوله‌های رنگین‌پوست که در این تابلو نظم بازنمایی را خدشه‌دار کرده هیولاهای مطرودی هستند که از منظر معیارهای غالب زیبایی نابهنجار تلقی شده‌اند. همچنین خود کیش فراقانونی شاه که او را از مفهوم هویت فردی خالی کرده، معادلی برای هیولا بودن او قرار گرفته و سبب شده است که نتواند بازنمایی شود و خارج از بازنمایی قرار گیرد. هر دو مورد توسط ولاسکز درک شده و از منظری خاص در مصدر کار قرار گرفته است. علاوه بر این، ولاسکز بینندگان تابلوآش را نیز در موقعیت سوژه‌ی کار خود قرار داده است که گویی تلنگری است به خود ما که چون شاه و ملکه خارج از بازنمایی قرار گرفته‌ایم. در انتها باید گفت در تلاش برای کشف و شناخت هیولاها در عرصه‌ی هنر نقاشی، خصوصیات فرمی آن‌ها و ارتباطشان با عمل بازنمایی بصری می‌تواند راهگشا باشد؛ همچنان که گزینش رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی می‌تواند ما را به شناسایی گروه‌های مطرود و حاشیه‌نشینان اجتماع و یا آنچه این طردشدگی و حاشیه‌نشینی را تحمیل کرده است رهنمون سازد؛ به‌طوری که گفته می‌شود هیولاها بیشتر در مورد کسانی می‌گویند که آنها را ایجاد کرده‌اند تا در مورد خودشان.

ملاحظات اخلاقی

پیروی از اصول اخلاق پژوهش

در مطالعه‌ی حاضر تمامی اصول اخلاق پژوهش رعایت شده است.

حامی مالی

هزینه‌های مطالعه حاضر توسط نویسندگان مقاله تامین شد.

تعارض منافع

بنابر اظهار نویسندگان، مقاله حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع بوده است.

منابع

- پاکباز، رویین. (۱۳۸۶). *دایرةالمعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.
- جلایی پور، حمیدرضا؛ سعیدی، علی اصغر؛ حبیبی پور گتایی، کرم. (۱۳۹۱). "تحلیل سیاست‌گذاری اجتماعی با لنز حکومت‌مندی". در *مطالعات جامعه‌شناسی (نامه علوم اجتماعی سابق)*. ۱۹(۲): ۱۶۷-۲۰۰.
- سیدمن، استیون. (۱۳۸۶). *کشاکش آراء در جامعه‌شناسی*. ترجمه‌ی هادی جلیلی. تهران: نشر نی.
- فوکو، میشل. (۱۳۸۹). *نظم/اشیاء، دیرینه‌شناسی علوم انسانی*. ترجمه‌ی یحیی امامی. تهران: پژوهشکده‌ی مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- فوکو، میشل. (۱۳۸۸). *مراقبت و تنبیه (تولد زندان)*. ترجمه‌ی نیکو سرخوش و افشین جهاندیده. نشر نی: تهران.



کریمی، بیان. (۱۳۹۹). "سوبژکتیویته بدن مند اخلاقی: فوکو و لویناس". در *مجله‌ی پژوهش‌های فلسفی*. ۱۴ (۳۳): ۳۵۵-۳۶۹.

گاردنر، هلن. (۱۳۸۵). *هنر در گذر زمان*. ترجمه‌ی محمدتقی فرامرزی. تهران: نشر آگاه.

هژبر راجعونی، علی و مهرید، پروانه. (۱۳۹۹). "بررسی ساختار مولکولی ویروس SARS-CoV-2 و داروهای مرتبط" در *مجله‌ی دانشگاه علوم پزشکی اراک*. ۲۳ (۵)، ۶۳۱-۶۱۴.

گرویر، کلی. (دسامبر ۲۰۲۰). بی‌بی‌سی فارسی: ندیمه‌ها؛ رازگشایی شاهکاری از ولاسکز.

References

- Bernstein, B. A. (2021). *Exploring Race, Ethnicity, Gender, and Sexuality in Four Spanish Plays: A Crisis of Identity*. Rowman & Littlefield.
- Canguilhem, G., & Jaeger, T. (1962). Monstrosity and the Monstrous. *Diogenes*, 10(40), 27-42.
- Elkins, J. (2004). *Why are our pictures puzzles?: on the modern origins of pictorial complexity*. Routledge.
- Foucault, M. (2003). *Abnormal: lectures at the Collège de France, 1974-1975* (Vol. 2). Macmillan.
- Foucault, M., & Ewald, F. (2003). "*Society Must Be Defended*": *Lectures at the Collège de France, 1975-1976* (Vol. 1). Macmillan.
- Melnick, A. (2017). Knowledge is Knowing Frankenstein isn't the Monster, Wisdom is Knowing Frankenstein is the Monster: An Exploration on Mankind and Monstrosity. *Acta Cogitata: An Undergraduate Journal in Philosophy*, 3(1), 4. 33- 43.
- Nuzzo, L. (2013). Foucault and the Enigma of the Monster. *International Journal for the Semiotics of Law-Revue internationale de Sémiotique juridique*, 26, 55-72.
- Půtová, B. (2018). Freak shows. Otherness of the human body as a form of public presentation. *Anthropologie (1962-)*, 56(2), 91-102.
- Sharpe, A. (2007). Foucault's Monsters, the abnormal individual and the challenge of English law. *Journal of Historical Sociology*, 20(3), 384-403.
- Sharpe, A. (2009). *Foucault's Monsters and the Challenge of Law*. Routledge-Cavendish.
- Stone, B. E. (2004). Defending society from the abnormal: The archaeology of bio-power. *Foucault Studies*.
- Tanke, J. J. (2008). The specter of Manet: A contribution to the archaeology of painting. *The Journal of aesthetics and art criticism*, 66(4), 381-392.
- Troshynski, E. I., & Weiner, J. D. (2016). Freak show: Modern constructions of ciceronian monstra and foucauldian monstrosity. *Law, Culture and the Humanities*, 12(3), 741-765.