
بررسی سینمای هتروتوپایی با رویکردی به مفهوم گفتمان قدرت فوکو

ساهره غلامی*

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۱۱/۲۵

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۳/۰۲/۰۲

چکیده

میشل فوکو، فیلسوفی است که بر پایه تحلیل گفتمانی به واکاوی مناسبات قدرت پرداخته است و از آنجا که طرح هر ایده نظری از جانب او، در نهایت، در جهت تبیین نظریه گفتمان قدرت است، ارائه مفهوم هتروتوپیا (دگر مکان) نیز تأییدی است بر اندیشه‌های پیشین او در این باب؛ به طوری که از طریق تشریح جایگاه مکان در حیطه جغرافیای بشری به بررسی دوباره سازوکارهای کارکردی قدرت می‌پردازد. به زعم فوکو، هتروتوپیاها پاد - مکان‌هایی هستند که در پیوند با مکان‌های عادی و ساختار اجتماعی قدرت‌اند. او ضمن معرفی شاخصه‌ها و کارویژه‌های هتروتوپیاها همه آن‌ها را نهاد‌های کوچک و بزرگ قدرت قلمداد می‌کند.

به زعم فوکو، در جامعه مدرن، با شکل‌گیری انواع هتروتوپیا و شبکه‌ای شدن جهان، قدرت نیز چون گذشته محصور در یک کانون باقی نماند بلکه در قالب شبکه‌ای از مناسبات ریزوماتیک، گسترش یافت. حال با چنین رویکردی به تقسیم مکان‌ها، و با نظر به اینکه فوکو سینما را نوعی از هتروتوپیا می‌داند، می‌توان به شمار قابل توجهی از آثار سینمایی اشاره کرد که، با نمایش ناکجآبادهایی معلق میان واقعیت و فراواقعیت، ضمن تبعیت از ساختار هتروتوپایی، منطق گفتمانی قدرت بر آن‌ها حاکم است. وجه مشترک این آثار، که دنیایی به‌واقع فوکویی را به نمایش می‌گذارند، شاخصه‌های مشترک سبک‌شناختی و همچنین تکرار کیفیات معناشناختی است. از این رو، بررسی عناصر مشترک در فرم و محتوای این آثار از نظرگاهی واحد، که همان مبانی نظری فلسفه فوکوست، خوانشی بینامتنی خواهد بود که، در نهایت، به ارائه تحلیلی مبتنی بر مبانی فلسفی می‌انجامد.

در مقاله حاضر، ضمن بررسی ویژگی‌های هتروتوپایی دو اثر مطرح سینمایی به‌نام‌های «پرواز بر فراز آشیانه فاخته» و «فارنهایت ۴۵۱»، به تحلیل مناسبات قدرت از منظر فوکو پرداخته شود.

کلیدواژه‌ها: قدرت، هتروتوپیا، سینمای هتروتوپایی، قدرت انضباطی

مقدمه

میشل فوکو اندیشمندی است که دامنه تفکراتش از حیطه‌های مختلف اجتماعی و فرهنگی تا عرصه‌های نقد و نظریه‌های ادبی و هنری را دربرمی‌گیرد. در این میان، آنچه پژوهش‌های او را از پژوهش‌های دیگر متفکران متمایز می‌کند جنبه آزمونی و انضمامی بودن آن‌هاست. از همین رو، آثار او قابلیت طرح در حوزه‌های عملی و کاربردی را یافته است. سینما، این مدیوم فراگیر و تأثیرگذار، یکی از حوزه‌هایی است که با روش تحلیل و مطالعات گفتمانی می‌توان در آن به بازخوانی اندیشه‌ها و تبیین نظریه‌های این فیلسوف پرداخت. حال، اگر سینما را برآیندی از رؤیاها و خواسته‌هایی برآمده از درونی‌ترین لایه‌های اجتماعی و فرهنگی انسان‌ها بدانیم، با تحلیل بسیاری از آثار سینمایی می‌توان به شناخت لایه‌های زیرین نگره‌ها و دیدگاه‌های جامعه‌شناسانه، هستی‌شناسانه، و فلسفی طیف‌های گوناگون بشری نائل شد و درست به همین اعتبار است که می‌توان آثار سینمایی را به مثابه تجلی‌گاه پیوند فلسفه و هنر قلمداد کرد. اهمیت این امر با مرور برخی آثار سینمایی، که در ژرف‌ساخت خود محتوایی عمیقاً فلسفی و اندیشمندانه را پنهان کرده‌اند، روشن می‌شود؛ به گونه‌ای که می‌توان از این آثار برای بیان و تشریح آرا و مواضع فلسفی بهره برد. به بیان دیگر، برای بررسی برخی مفاهیم و مضامین فلسفی، ارجاع به این آثار سینمایی همچون تجربه‌های بصری می‌تواند راهی به سوی روشن‌بینی فلسفی باشد. بنابراین، بهره‌گیری درست و مطلوب از فرامتن در یک تحلیل سینمایی و کاربست موشکافانه بینامتنیت و ارجاعات بصری، ادبی، و اجتماعی، بی‌تردید، در درک مواضع فلسفی تأثیرگذار بوده و منجر به دریافت‌هایی شگرف از آن‌ها خواهد شد. از این روی، در پی برقراری رابطه میان سینما، به عنوان شاخه‌ای مهم از هنر، و مواضع فلسفی فوکو درباره گفتمان قدرت، و با نظر به عقاید او در باب هتروتوپیا^۱ (دگر مکان)، می‌توان نوعی خاص از سینما را یافت که به وجهی بارز نمایشگر اندیشه‌های فوکوست. بررسی این نوع سینما تبیینی تازه از اندیشه فلسفی فوکو درباره قدرت و هتروتوپیا ارائه می‌کند.

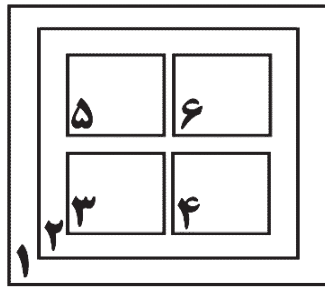
۱. قدرت و هتروتوپیا

بنا به رویکرد جدید فوکو به قدرت، این مفهوم وجهی انضمامی دارد و به حیطه‌های تفکر انتزاعی و نظریه‌پردازی محدود نمی‌شود. به طور کلی، فوکو واژه «قدرت» را در مورد استراتژی‌های حاکم بر روابط فردی و اجتماعی‌ای به کار می‌برد که به شکلی هدفمند و جهت‌دار، نه صرفاً از سوی نظام سیاسی، که ابزارها و نهادهای حاکمیت را در دست دارند، بلکه در تمامی سطوح روابط بشری و از سوی هر فردی اعمال می‌شود؛ و این خود مبتنی است بر سرشت متکثر قدرت که به شکلی نامحدود در تمامی سطوح مناسبات فردی و اجتماعی و در هر مکان و زمانی موجود است. از همین روی، فوکو، با طرح مفهوم هتروتوپیا، بر آن است تا ضمن شفاف‌سازی مناسبات بشری در زمینه هدایت و بهره‌برداری از مکان، ماهیت قدرت را، به‌ویژه، در دوره مدرن مورد بررسی قرار دهد.

فوکو، در مقاله‌ای با عنوان «از دیگر مکان‌ها»،^۲ مکان را به سه بخش اتوپیا (لامکان)، مکان واقعی، و هتروتوپیا (دگر مکان) تقسیم‌بندی می‌کند و هتروتوپیاها یا دگر مکان‌ها را عرصه‌هایی معرفی می‌کند مابین مکان‌های واقعی که - وجود دارند - و اتوپیاها - که به‌واقع وجود ندارند و گونه‌های آرمانی مکان‌های واقعی‌اند. با این توصیف که دگر مکان‌ها به منزله انفصال میان مکان‌های اجتماعی ایده‌آل (آرمانی) و واقعی در پیوندی معین با یکدیگر و همچنین در پیوند با ساختار اجتماعی قدرت قلمداد می‌شوند که علاوه بر آن که قابل اطلاق به مکان‌های مادی، مانند قلمروهای شهری و یا حتی سازه‌های ژئوپولیتیکال، است، شامل مکان‌هایی مفهومی (غیر مادی) نیز می‌باشد. (Foucault, 1986: 4)

هتروتوپیا مجموعه‌ای از دگر مکان‌هایی شامل موزه‌ها، کمپ‌های نظامی، انواع کُننی‌های انسانی، آسایشگاه‌های روانی، بیمارستان‌ها و... است که ضمن حضور هم‌زمان در کنار هم، هر یک کارکردهای خاص خود را دارند. ولی، نهایتاً، همه آن‌ها نهاد‌های کوچک و بزرگ قدرت‌اند. هدف اصلی این فیلسوف از طرح این تعبیر شفاف‌سازی مناسبات جوامع بشری (به‌ویژه مورد مطالعاتی وی، یعنی جوامع اروپایی) از منظر گفتمان

هتروتوپیاست، زیرا از تلفیق مکان‌ها و موقعیت‌های



تصویری گوناگون به وجود آمده است. به بیان روشن‌تر، فیلم نمایشگر جهان یا جهان‌هایی دیگر است که در این دیگرام با مربع‌های کوچک‌تر (شماره‌های ۳، ۴، ۵ و ...) مشخص شده‌اند. بنابراین، سینما، فیلم، و آنچه در فیلم به تصویر درمی‌آید، همه هتروتوپیهایی هستند که در به نمایش گذاردن چندین مکان متفاوت در یک مکان کارکردی مشابه دارند. در نتیجه چنین وضعیتی است که میزان هم‌پوشانی جهان‌های گوناگون (و به تبع آن مکان‌ها) افزایش می‌یابد و با بازنمایی بر پرده سینما، واقعیت هر یک از آن‌ها به پرسش گرفته می‌شود. در همین زمینه، آنت کوهن^۴، یکی از برجسته‌ترین پژوهشگران مطالعات تاریخ سینمای معاصر در یکی از مقالات خود با عنوان «هتروتوپیا و هتروکرونی: مکان و زمان در حافظه سینما»، ضمن آنکه دو مفهوم «جهان در سینما»^۵ و «سینما در جهان»^۶ را از هم متمایز می‌کند معتقد است: «هتروتوپای سینمایی، تعیینی از حضور جهان در سینماست؛ همان‌گونه که هتروکرونی با برش‌هایی از زمان محدود و ساختارمند، جهان را در سینما به نمایش می‌گذارد، هر دو برای مخاطبان تجربه‌ای ویژه از بُعد زمانمند و گذرای جهان در سینما هستند.» (kuhn, 2004: 107)

چنین به نظر می‌رسد که می‌توان این مفهوم را به شکلی دیگر نیز طرح کرد. بدین ترتیب که اگر سینما را همچون ظرفی سه‌بُعدی، حاوی مقتضیات و ویژگی‌های خاص خود، در نظر بگیریم، بر پرده نقره‌ای آن، فیلم به عنوان پدیده‌ای دو بعدی، نمایشگر مکان‌های متفاوت با مجموعه روابط متقابل، خاص، و مجزاست که هر چند در هم‌بودی و اتصال با مکان سینما قرار دارد، متفاوت از آن است. به گونه‌ای که سلسله‌ای از مکان‌های نامالوف به

قدرت، سلطه و مراقبت در طول تاریخ است. زیرا، به‌زعم وی، در جهان مدرن هدایت مکان‌ها بخشی از استراتژی قدرت انضباطی است که طی آن ضمن کنترل و ساماندهی افراد در مکان‌های مختلف، شرایطی بهینه فراهم می‌شود تا ضمن افزایش بازدهی تاکتیک‌های مراقبتی، پروژه تبدیل انسان به ابژه‌ای کنترلی و سپس به انقیادکشانندگی او به اجرا درآید. هدف اصلی چنین پروژه‌های تکوین و توسعه ساز و کارهایی است که فرد را مطیع‌تر و مفیدتر سازد.

۲. سینمای هتروتوپایی

فوکو، در مقاله مذکور، تأثر و سینما را دو نمونه از هتروتوپیا معرفی می‌کند که چندین مکان را، که به نظر ناسازگار و ناهمگن‌اند، در یک مکان گرد هم آورده و عرضه می‌کنند. (ibid: 24) وی در کنار دیگر حوزه‌ها، و افزون بر آن‌ها، سینما را به این دلیل که انبوهی از فضاها، مکان‌ها و اشیاء سه‌بُعدی را به گونه‌ای هم‌زمان بر پرده‌ای دو بُعدی به نمایش می‌گذارد، نوعی دگر مکان یا به تعبیر دقیق‌تر عرصه‌ای برای عرضه مجدد و بازنمایی واقع‌نمایانه^۲ انواع گوناگونی از دگر مکان‌ها می‌داند. از این رو، بنا به انگاره‌ای که فوکو ارائه کرده است، سینما یک هتروتوپیاست؛ گونه‌ای مکان که بیرون از همه مکان‌هاست و، در عین حال، خود در درونش مکانمند است. محصول آمیختگی این مکان‌های درونی و بیرونی، تصویری عینی از هتروتوپای فوکویی را به نمایش می‌گذارد.

به بیانی روشن‌تر، یک فیلم، که مجموعه‌ای است از مکان‌ها و زمان‌هایی که گرد هم آمده‌اند، خود هتروتوپایی است که درون هتروتوپایی دیگر به نام سینما به نمایش درمی‌آید. باز نمود یک دگر مکان به وسیله دگر مکانی دیگر را می‌توان با ترسیم یک دیگرام فرضی شرح داد. در شکل زیر مربع شماره ۱ را مکان سینما و مربع شماره ۲ را فیلم به نمایش درآمده در این مکان فرض می‌کنیم.

در چنین حالتی، سینما بر پرده دو بُعدی خود، جهانی به نام فیلم را به نمایش می‌گذارد. اما، نکته این جاست که این فیلم به نمایش درآمده بر پرده، خود یک

در تباین با روال معمول و مرسوم است کنترل کنند. نشانه‌های بارز چنین وضعیتی را می‌توان در بسیاری از آثار سینمایی یافت. دو فیلم «فازنهایت ۴۵۱»^۶ به کارگردانی فرانسوا تروفو^۷ و «پرواز بر فراز آشیانه فاخته»^۸ به کارگردانی میلوش فورمن^۹ که در این مقاله به تحلیل آن‌ها می‌پردازیم به وجهی شفاف‌تر و با بیان بصری قوی‌تری بازتابنده ویژگی‌های هتروتوپایی و گفتمان قدرت‌اند.

۳. فازنهایت ۴۵۱ و پرواز بر فراز آشیانه فاخته دو فیلم دو هتروتوپیا

هتروتوپیاها به نمایش درآمده در دو فیلم «پرواز بر فراز آشیانه فاخته» و «فازنهایت ۴۵۱»، در واقع، مکان‌هایی هستند با ویژگی‌های خاص که وقایع اصلی فیلم در آن‌ها رخ می‌دهد و اساساً ویژگی‌های هتروتوپیک آن‌هاست که زمینه‌های ظهور حوادثی را فراهم می‌سازد که در خلال فیلم، خود به خلق موقعیت‌های دراماتیک سینمایی می‌انجامد. موقعیت‌های منحصر به فردی که به دلیل وقوع در یک هتروتوپیا، ویژگی‌هایی متفاوت از موقعیت‌های عادی و کلیشه‌ای دارند. به گونه‌ای که مواجهه با آن‌ها از یک سو، کنش‌ها و واکنش‌های جدیدی را از سوی شخصیت‌های فیلم برمی‌انگیزد، که خود محور اصلی این دو روایت سینمایی شده است، و از دیگر سو، رویارویی مخاطب با چنین کنش‌ها و واکنش‌های غیر متعارف تجربه‌ای بصری و، در عین حال، جدید از مواجهه با دنیایی متفاوت و یا به تعبیری همان هتروتوپیاست.

برای شناخت بیشتر مؤلفه‌های هتروتوپایی این دو اثر، ابتدا باید به ۶ اصل بنیادین که فوکو برای هر هتروتوپیا در نظر گرفته است، رجوع کرد. این اصول به اختصار عبارت‌اند از:

۱. هتروتوپیا، در هر جامعه‌ای با هر فرهنگی وجود دارد.
۲. کارکرد هتروتوپیا متناسب با زمان و در ارتباط با جامعه‌ای که در آن قرار دارد تغییر می‌کند.
۳. هتروتوپیا متشکل از چند مکان متفاوت به طور همزمان است.

نمایش درآمده در برخی فیلم‌ها، آشکارا در تضاد با هر آن چیزی است که در جهان سینما (به‌مثابه یک مکان) وجود دارد. حال باز می‌گردیم به مفهوم هتروتوپیا. در تعریفی از این مفهوم و در برداشتی کلی، با توجه به اصول شش‌گانه‌ای که فوکو برای هتروتوپیاها برمی‌شمرد، می‌توان هتروتوپیاها را مکان‌هایی قلمداد کرد که در دنیای متعارف اطرافمان واقعیاتی متفاوت را در بستری از زمان، مکان، و موقعیت‌های ویژه عرضه می‌کنند. سینما نیز به عنوان یک دگر مکان، تماشاگران را دستخوش تجربه‌ای می‌کند که برآمده از تعلیق سه مؤلفه زمان، مکان، و موقعیت است. از این رو، هتروتوپایی سینما، افزون بر قابلیت عرضه چندین مکان متفاوت در یک مکان، بر هم ناپایداری سه عنصر مذکور نیز دلالت می‌کند و در این ناپایداری، مخاطب را با مکان‌هایی متضاد، و تجربه‌ای متفاوت از آنچه در مکان‌های مألوف پیرامون خود داشته‌اند، روبه‌رو می‌کند.

حال، با چنین رویکردی به مکان و تقسیم فضاها، با نگاهی کاوشگرانه در تاریخ آثار سینمایی، می‌توان شمار قابل توجهی از آثار مطرح سینمایی را یافت که مناسبات درونی و ساختارشان مبتنی بر منطق گفتمانی حاکم بر آن‌هاست. این دسته از آثار سینمایی مصادیق بارزی از دگر مکان‌هایی به شمار می‌روند که در کلیت خود از سویی بازتاب اندیشه‌ها و نگرش‌های فوکو به این مقوله خاص و به تبع آن بازنمای گفتمان قدرت و ساختارهای اجتماعی جامعه بشری‌اند، و از دیگر سو بازتاب مکان‌هایی بیرون از مرزهای مألوف یک جامعه و یا حتی گاه درون آن هستند. چنان که فوکو می‌گوید، در عین اینکه وجود و حضوری همزمان با مکان‌های اجتماعی دارند، اما به نحوی جدا از آن و ایزوله می‌باشند.

فوکو در مقاله «از دیگر مکان‌ها»، ضمن آنکه دگر مکان‌ها را به دو شاخه اصلی هویتی و بحرانی تقسیم می‌کند، بیمارستان‌های روانی، زندان‌ها، بازداشتگاه‌ها و ... را، که افرادی با رفتارهای مغایر با هنجارهای پذیرفته‌شده در آن‌ها به سر می‌برند، هتروتوپایی انحرافی می‌نامد (Foucault, 1986: 24). در این نوع از هتروتوپیاها، سعی بر آن است تا با وضع قوانین و مقررات و اعمال آن‌ها انحرافات و ناهنجاری‌هایی را که به ظاهر

۴. هتروتوپیا در ارتباط با لایه‌های مختلف زمانی، هتروکرونیا را به وجود می‌آورد.
۵. هتروتوپیا متضمن نظامی از بازبودگی و بسته‌بودگی است که آن‌ها را رخنه‌پذیر یا ایزوله می‌کند.
۶. هتروتوپیا در ارتباط با مکان‌های اطراف خود دو کارکرد دارد: خلق مکان عادی یا مکان وهمی.

حال، با توجه به اصول پیش گفته، ضمن اشاره به بازنمودهای هر یک از این اصول به صورت جداگانه در دو فیلم مورد نظر، ویژگی‌های هتروتوپایی آن‌ها مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

۱. هتروتوپیا، در هر جامعه‌ای با هر فرهنگی وجود دارد. در فیلم «فازنه‌ایت ۴۵۱»، شاهد ساختار غریب و نامتعارف شهری با فضای بی‌روح و انبوه ساختمان‌های یک‌دست هستیم که، ورای نظم ظاهری، نمادی از تحمیل فراگیر انضباط و کنترل است. در این فیلم، هتروتوپیا شهری است که شهروندان آن در انتخاب شیوه زندگی اختیاری از خود ندارند بلکه خواندن و داشتن کتاب نیز از آن جهت که ذهن آدمیان را دچار فساد و تباهی می‌کند امری خلاف قانون بوده و جرم محسوب می‌شود. همچنین، بیمارستان روانی در فیلم «پرواز بر فراز آشیانه فاخته» که براساس آنچه فوکو در مقاله «از دیگر مکانها» می‌گوید، خود یکی از بارزترین نمونه‌های هتروتوپایی انحرافی است (Foucault, 1986: 24). این آسایشگاه روانی، دگرمانی است که در آن حیات عده‌ای بیمار روانی، چنان با قوانین خشک و انضباط ماشینی تحت کنترل است که به مرور زمان، آن‌ها به حرکت بر خلاف ماهیت انسانی‌شان واداشته می‌شوند.

۲. کارکرد هتروتوپیاها متناسب با زمان و در ارتباط با جامعه‌ای که در آن قرار دارند تغییر می‌کند.

در «فازنه‌ایت ۴۵۱»، کارکرد آتش‌نشانی به عنوان سازمانی مشخص، که وظیفه اصلی آن اطفای حریق است، در این هتروتوپیا تفاوت‌هایی بنیادین یافته است. به گونه‌ای که نه تنها آتش را فرو نمی‌نشاند که خود آتش

می‌افروزد. آتش‌نشانی با رئیس و پرسنل خود، نه یک خُرده سازمان شهری که نهاد قدرتمند توتالیتر با اختیارات وسیع و نامحدود است که مأمور اجرای قوانین دولتی است. در فیلم «پرواز بر فراز آشیان، فاخته»، به وجهی بارزتر با تغییر کارکردی هتروتوپایی آسایشگاه روانی، به نسبت گذشت زمان، روبه‌رویم. فوکو در کتاب تاریخ جنون، به دیرینه‌شناسی نگهداری از دیوانگان در طول زمان از قرون وسطا تا دوره مدرن می‌پردازد. آزادی دیوانگان در قرون وسطا، جای خود را به تبعید آن‌ها از شهر با کشتی برای حفظ امنیت در دوره رنسانس داد. در عصر روشنگری، به دلیل ناتوانی دیوانگان در انجام کار آن‌ها را همراه سایر مجرمان حبس می‌کردند ولی اواخر قرن ۱۸م، که همزمان است با رواج نقدهایی به روندهای پیشین، سرانجام به تأسیس آسایشگاه‌های روانی در قرن ۱۹م انجامید. در این دوره، ضمن جداسازی دیوانگان از سایر مجرمان، تلاش بر آن بود تا دیگر دیوانه، به دلیل جنون، خطاکار تلقی نشود (فوکو، ۱۳۸۵: ۷۶-۷۷). تغییر کارکرد در این شیوه جدید برخورد با دیوانگان، مبتنی بود بر تحریک وجدان فرد دیوانه برای درک حس مسئولیت در برابر جامعه.

۳. هتروتوپیا متشکل از چند مکان متفاوت به طور همزمان است.

هر دو فیلم مورد بحث مجموعه‌ای از مکان‌های مختلف را گرد هم آورده‌اند. اما، در «فازنه‌ایت ۴۵۱»، این ویژگی به وجهی بارز و خاص قابل رؤیت است. این فیلم دو مکان کاملاً متفاوت را عرضه می‌کند؛ شهری در فقدان آزادی و تحریم کتاب با مردمانی دلمرده و بی‌روح و جنگلی مخفی در مجاورت این شهر با افرادی انگیزه‌مند و شیفته دانش که در طلب آزادی به این منطقه پناه آورده‌اند. بی‌شک، با اشاره به اصل اول، می‌توان این مکان را هتروتوپایی در دل هتروتوپایی دیگر و در تنازع با آن قلمداد کرد.

۴. هتروتوپیا در ارتباط با لایه‌های مختلف زمانی، هتروکرونیا را به وجود می‌آورد.

خط روایی رویدادها در «فازنه‌ایت ۴۵۱» مربوط به

در محدوده آسایشگاه، حق برقراری ارتباط با افرادی همچون خود را دارند. خروج و رهایی از این دگرمکان، با وجود کنترل و نظارت سراسری، به گریزی کور و بی‌نتیجه می‌انجامد. ناگفته پیداست که ایزوله بودن هتروتوپیا در خدمت تشدید و تقویت چنین نظامی از مراقبت قرار خواهد گرفت. چنان‌که در شهر هتروتوپایی «فازنهایت ۴۵۱» نیز چنین شرایطی حاکم است. نکته اینجاست که در طول فیلم اشاره‌ای به موقعیت مکانی و زمانی این شهر نمی‌شود. نامألوف بودن مناسبات بشری و شیوه زندگی آدمیان در این شهر، تداعی‌گر حسی از پرت‌شدگی از دنیای واقعیات و جای گرفتن میان خلأ است. همچنین است هتروتوپایی دوم در این فیلم؛ همان جنگلی که مانند مخفیگاهی برای حفظ کتاب‌ها برخی بدان سوی پناه می‌برند، با این تفاوت که ایزولاسیون این منطقه، کارکردی مشابه هتروتوپایی شهر ندارد؛ یعنی، نه تنها در جهت تقویت و تحمیل اختناق نیست بلکه این جدافتادگی در جهت ایجاد امنیت گروهی را به اقامت در این هتروتوپیا و تجربه آزادی فرامی‌خواند.

۶. هتروتوپیا در ارتباط با مکان‌های اطراف خود دو کارکرد دارد: خلق مکان عادی یا مکان وهمی.

هتروتوپایی موجود در این دو فیلم، از آن جهت که هر یک بخشی از مکان واقعی بزرگ‌تری هستند که در رابطه‌ای تقابلی با آن خود را عرضه می‌کنند، کارکرد خلق مکان وهمی دارند و از آن جهت که خود مکانی عادی، همچون سایر مکان‌ها، هستند کارکرد خلق مکان واقعی دارند. شهر عجیب «فازنهایت ۴۵۱» و بیمارستان روانی «پرواز بر فراز آشیانه فاخته»، یقیناً هر دو بخش‌هایی از یک مکان بزرگ‌تر - کشور - و یا، در نگاهی فراتر، بخش‌هایی از یک دنیا هستند که همچون آینه بازتابی از واقعیت‌های آن مکان بزرگ‌تر و در عین حال افشاگر آن‌اند. در چنین حالتی، این هتروتوپیاها مکان‌هایی انعکاسی و وهمی (به معنای غیر واقعی) هستند که نه خود واقعیت که بازتابی از آن را در معرض قرار داده‌اند. اما، از سویی دیگر، هر دو هتروتوپیا، فی‌نفسه، وجود دارند و مکان‌هایی را خلق کرده‌اند که

زمانی فرضی و نامعلوم در آینده است. عصر فناوری‌های پیشرفته تکنولوژیکی، به‌واقع، همان دگرزمانی است که از ابداعات فرامردن صنعتی، همچون ابزاری کارآمد برای اعمال کنترل و تقویت نظام سلطه استفاده می‌شود^{۱۱}. جلوه‌های این نوع از هتروکرونیا در فیلم، به منظور بازنمایی هرچه بیشتر اختلاف میان مکان‌های معمولی و دگرمکانی شهری است که در آن طی اقدامی وارونه، سوزاندن کتاب‌ها توسط آتش‌نشانی، اجرای یک حکم قانونی قلمداد می‌شود. مونو ریل هوایی، تلویزیون‌های مسطح، قرص‌های کدگذاری شده، دستگاه‌های تعویض خون بدن، پلیس‌های تجسس - که مانند حشرات به پرواز درمی‌آیند - و ... همه، صورت‌هایی از امکانات و تجهیزاتی هستند که در یک دگرزمان از آن آدم‌هایی عاری از آگاهی، احساسات بشری شده‌اند. در فیلم «پرواز بر فراز آشیانه فاخته»، هتروکرونیا خود را در قالب دورماندگی از جریان اصلی زمان رایج، نشان می‌دهد. بنا به گفته فوکو در کتاب تاریخ جنون آسایشگاه روانی که همواره به ساختارها و نشانه‌های منسوخ تمایل دارد نمونه‌اعلای نهادی است نامتناسب با زمانه و خارج از چرخه آن (فوکو، ۱۳۸۵: ۲۵۱). در این فیلم نیز با وجود اعمال محدودیت‌ها و حصر آزادی، تلاش بر آن است تا برای تسهیل در امر مراقبت از دیوانگان آن‌ها را از وقایع روزمره دور نگاه دارند و این‌گونه است که این دگرمکان محصور در میان ارزش‌های وضع شده‌اش، از جریان تاریخ و تکامل اجتماعی دور می‌ماند. به بیانی دیگر، هتروکرونیا در این فیلم، حضور فاقد تاریخ هتروتوپایی است که با گذر زمان، صرفاً، در خود تکرار می‌شود.

۵. هتروتوپیا متضمن نظامی از بازبودگی و بسته‌بودگی است که آن‌ها را رخنه‌پذیر یا ایزوله می‌کند.

رنخه‌پذیری و رخنه‌ناپذیری هتروتوپیاها در هر دو فیلم دارای مصادیق روشنی است. کنترل ورودی‌ها و خروجی‌ها در آسایشگاه روانی در فیلم «پرواز بر فراز آشیانه فاخته» مصداق بارزی است از ایزولاسیون یک هتروتوپیا. ساختمان این آسایشگاه همچون یک زندان میان دیوارها و سیم‌های خاردار محصور است. بیماران روانی مانند دورافتادگانی بی‌خبر از پیرامون خود، فقط

۴. دو فیلم، دو گفتمان قدرت

بدن‌های رام: محصول تاکتیک‌های قدرت انضباطی از آنجا که قدرت، نه یک ایدئولوژی و یا مفهومی صرفاً نظری بلکه به‌مثابه راهبرد در یک رابطه، محصول کنش‌ها و واکنش‌هاست، پس کیفیتی ارتباطی دارد و به‌زعم فوکو، یک استراتژی است. حال اگر این استراتژی را، به تعبیر فوکو، به منزلهٔ وجوه انجام عمل برای حفظ سامانهٔ قدرت (فوکو، ۱۳۸۹: ۴۳۳)، یک وضعیت فرض کنیم، برای شناخت آن باید تاکتیک‌ها و ساز و کارهایی را مورد بررسی و مطالعه قرار داد که بسته به شرایط گفتمانی به خدمت گرفته می‌شوند تا قدرت را اجرایی و حفظ کنند. یکی از بنیادی‌ترین تاکتیک‌ها، مراقبت انضباطی است که با کاربرد شیوه‌های نوین مراقبت از جمله همگون‌سازی افراد، بهنجارسازی، نظارت فراگیر، تنبیه و مجازات روح در نهایت به رام کردن بدن برای فایده‌مندی و بهره‌کشی می‌انجامد. فوکو در سراسر کتاب مراقبت و تنبیه، تولد زندان بر آن است تا به تحلیل ارتباط تاریخی میان بدن و مفهوم قدرت بپردازد. او، ضمن عطف توجه به تغییر رویکردهای جدید مراقبتی در اوایل قرن ۱۹، شکل‌گیری تکنولوژی نوین قدرت و دانش‌هایی که این تکنولوژی بر آن استوار است را مورد بررسی قرار می‌دهد. فوکو بر آن است که این تکنولوژی در راستای شبکه‌بندی و نظارت پیکر اجتماعی، شیوه‌های جدید سرکوب و تنبیه، نه تنبیه کمتر بلکه تنبیه بهتر را هم‌سو با جامعه به‌وجود آورد (فوکو، ۱۳۷۸: ۱۰۰). شاکلهٔ این ارتباط، مکانیسم‌های انضباطی است که طی آن پروژه استحالهٔ فرد یا همان سوژه به ابژه‌ای کنترلی و رام اجرا می‌شود تا به انقیاد کامل درآید. اجرای پروژهٔ همگون‌سازی در جهت تقویت تمهیدات کنترلی به شکلی روشن در شهر بی نام «فارنهایت ۴۵۱» نمایان است. قانون فراگیر منع نگاهداری و مطالعهٔ کتاب و همچنین سوزاندن آن‌ها، ترغیب عمومی مردم به تماشاى برنامه‌های تلویزیون، مصرف مداوم قرص‌های کدگذاری شدهٔ مسکن - که از سوی نهاد قدرت برای کنترل حالات درونی تجویز شده است - و ... از مردم توده‌ای خشک و بی‌اراده ساخته است که از اندیشیدن و تفکر، به آن دلیل که کنشی ناراحت‌کننده

می‌توان در واقعیت نیز آن‌ها را یافت. همچنان که فوکو می‌گوید: مکانی واقعی به آشفتگی، بدمنظری و بدساختی همهٔ مکان‌های واقعی دیگر. (Foucault, 1986: 26)

با قبول این پیش فرض، که مفهوم هتروتوپایی فوکو یک چارچوب نظری برای شناخت و تفکیک مکان‌ها فراهم می‌آورد، و بر مبنای آنچه وی در شرح این مفهوم به عنوان اصول شش‌گانه ارائه کرده است، بررسی موقعیت‌های مکانی در دو فیلم «پرواز بر فراز آشیانهٔ فاخته» و «فارنهایت ۴۵۱» به شناخت کیفیات هتروتوپیک هر یک از آن‌ها می‌انجامد که، به وجهی ظریف و گاه پنهان، نمودهای بصری یافته‌اند. به طور مثال، می‌توان به این نکته اشاره کرد که فوکو اصطلاح هتروتوپیا را برای شفاف‌سازی کنتراست بنیادین میان اتوپیا و مکان‌های واقعی، حدّ واسطی میان این دو می‌انگارد (ibid: 23)، حال با توجه به نکاتی که طی رهگیری شش اصل به آن‌ها اشاره شد در هر دو فیلم کیفیت میان - مایه بودن یک هتروتوپیا به روشنی قابل درک است. چنان‌که شهر «فارنهایت ۴۵۱» و آسایشگاه روانی، هر یک نه تنها در تبیینی آشکار و رادیکال با شاخصه‌های اتوپایی، تجسمی از تحقق آرمان‌های ایده‌آلیستی نوع بشر نیستند بلکه تضاد آن‌ها با شاخصه‌های مکان‌های عادی و مناسبات نرمال آن‌ها نیز چالش‌گر هنجارها و نرم‌های معمول پذیرفته شده است. این هتروتوپیاها حدّ واسط مکان‌های عادی و مکان‌های آرمانی‌اند که همچون دیستوپیا^۱یی آشفته‌منظر، تجسم وضعیت مالیخولیایی بشر مدرن‌اند. آن دو، خارج از مکان‌های مألوف، موقعیت مکانمند خود را همچون مکان‌های واقعی در واقعیت نشان می‌دهند، اما این واقعیت وجهی وارونه دارد. این دو هتروتوپیا خود را با هر مکان عادی دیگر در ستیز و تنازع نشان می‌دهند، بنابراین آن‌ها نه صرفاً یک مکان دیگربودگی، بلکه همچون بنیادی در تعارض و منازعه در برابر فرم‌های موجود و معمولی و یا فرم‌های آرمانی و ایده‌آل‌اند. به بیان دیگر، هویت مکانی آن‌ها در گرو ایجاد موقعیت دوگانهٔ سازش و چالش به طور همزمان است.

و غم‌افزاست، به‌دورند. تنها سرگرمی این مردم مسخ‌شده، گذراندن وقت در برابر صفحه‌های بزرگ و مسطح تلویزیون و تماشای برنامه‌ی عوام‌فریبانه و سطحی با عنوان «خانواده‌ی من» است. تیتراژ ابتدایی فیلم، با پلان‌هایی پی در پی از آنتن‌های تلویزیونی، نمایشی است از قدرت فراگیر رسانه که همچون ابزاری برای تسخیر ذهن و تحمیق نمودن مردم سعی در مهار و کنترل آن‌ها دارد. در چنین جامعه‌ای، آزاداندیشی جرم محسوب می‌شود و ممنوع است، زیرا تعادل جامعه را بر هم می‌زند، از این رو با تمامی جلوه‌های خردورزی و ابزار تولید تفکر، همچون دشمنی خطرناک، به‌شدت برخورد می‌شود، و مبارزه علیه کتاب، به‌عنوان قوی‌ترین دشمن جامعه، با شعار رسمی «ما کتاب‌ها را به خاکستر تبدیل می‌کنیم» وظیفه‌ای خطیر محسوب می‌شود. همه مردم، جز تعدادی اندک که آن‌ها نیز مجبور به فرار از شهر شده‌اند، کتاب را پدیده‌ای خطرناک تلقی می‌کنند. قانون منع کتاب و ترویج روحیه ضد اندیشه در راستای پروژه بهنجارسازی ریشه در مکانیسم‌های مراقبتی دارد. چرا که انسانی که می‌اندیشد قادر است با خواندن هر کتاب چشم‌انداز جدیدی بر گستره وسیع اندیشه و دانش بگشاید و با سلب این امکان، قدرت حاکم می‌تواند با احاطه و تأثیر بر ذهن، اقدام به ساماندهی آن در جهت اراده خود کند تا از این طریق به طراحی اندیشه‌ها و هنجارهای فردی و اجتماعی بپردازد. یکی از سکانس‌های کلیدی فیلم، سکانسی است که در آن تیم آتش‌نشانی برای سوزاندن و انهدام کتابخانه‌ای بزرگ به خانه پیرزنی هجوم می‌آورند؛ کاپیتان (رئیس مرکز) چنان مشتاقانه به کتاب‌ها می‌نگرد که گویی به طعمه‌های خود می‌نگرد و در مونولوگی نسبتاً طولانی درواقع چکیده‌ای از مانیفست ایدئولوژیک نظام حاکم را بیان می‌دارد؛ اینکه نویسنده‌ها به شوق اثبات برتری و تفاوت خود با دیگران اقدام به نوشتن می‌کنند و یا اینکه کتاب‌های رمان، مردم را ترغیب به زندگی غیر واقعی می‌کنند. او با اشاره به کتاب اصول اخلاق ارسطو می‌گوید: «هر کس این کتابو بخونه فکر می‌کنه از بقیه که اونو نخوندن بالاتره و این خوب نیست. ما باید همه مثل هم باشیم پس باید کتاب‌ها را سوزاند.» و این چنین است که همه مردم در

نخواندن کتاب و نیندیشیدن، تبدیل به اجتماعی یک شکل می‌شوند. از دیگر سو، با منع کتاب، کنترل غرایز و احساسات بشری با سهولت بیشتری انجام می‌شود. در فیلم با اشاره به این نکته که روحیه همدردی، ابراز محبت، و دوستی در مونتاز، به محض خواندن اولین کتاب، بیدار می‌شود و در پی آن، بر خلاف همگان، جسارت دیگرگونه بودن را می‌یابد؛ همگانی که تحت کنترل فراگیر، آن‌چنان از ماهیت انسانی خود دور شده‌اند که، همچون موجوداتی بی‌اراده و ترسو، قدرت هر نوع تصمیم‌گیری نیز از آن‌ها سلب شده است. که این خود اصلی‌ترین پیامد پروژه بهنجارسازی است؛ تسلیم داوطلبانه، یعنی همان امری که اعمال سلطه از سوی سوژه‌ای منفرد را بر گروهی از سوژه‌های آزاد منتفی می‌کند. تیلور در یکی از مقاله‌هایش که به بازخوانی آرای فوکو در باب آزادی و حقیقت پرداخته است - ضمن تشریح ایده «قدرت فاقد سوژه»، مطابق با الگوی فوکویی قدرت، آن را در تضاد با الگوی قدیمی قدرت می‌داند که در آن اعمال زور از سوی اراده‌ای مشخص و منفرد صورت می‌گیرد. (اسمارت، و سایرین، ۱۳۸۵: ۱۵۰) به بیان دیگر، قدرت فاقد سوژه، موقعیتی است که افراد تحت سلطه در اطاعت خویش با هم متحد می‌شوند. همچنان که به نظر می‌رسد همه شهروندان در هتروتوپای «فانهایت ۴۵۱»، با رضایت‌مندی تن و روح خود را به سرسپردگی و درونی‌سازی هنجارهایی که بر آن‌ها تحمیل می‌شود می‌سپارند و از این رو، خود بخشی از رابطه جبری و دو سویه قدرت می‌شوند. چنان‌که در این فیلم شاهدیم یکی از مهم‌ترین ابزار نظارت، خود آدم‌ها هستند که تحت امر حاکمان قدرت، به خدمت درآمده‌اند و به محض اطلاع از تخلف هر فرد، ولو نزدیک‌ترین وابستگان خود، موظف‌اند نام و نشانی متخلف را در صندوق خبررسانی انداخته تا از این طریق هویت آن شخص، نزد مقامات امنیتی فاش شود. در همین زمینه و درباره بسط و توسعه اشکال مختلف مراقبتی در دنیای مدرن، فوکو در بخش انضباط از کتاب مراقبت و تنبیه، تولد زندان می‌گوید: «تکنیک خاص قدرت مراقبتی، افراد را هم به عنوان موضوعات و هم ابزارهای اجرای خود می‌بیند.» (فوکو، ۱۳۷۸: ۱۰۵)

مکانیسم‌های مراقبتی و دیده‌بانی در این فیلم، به هر دو شکل محسوس و نامحسوس، طیف وسیعی از تاکتیک‌ها را از طریق دخالت در تعیین شیوه زندگی، سلب اختیار در انتخاب‌های فردی و منع آزادی‌های مدنی شامل می‌شود و بازوی اجرایی این سیستم نظارت، نهاد آتش‌نشانی است که در چنین زمانه‌ای با تغییر حوزه فعالیت، ضمن گسترش محدوده اختیارات به شکلی فراگیر بر تمامی وجوه زندگی مردم نظارت دارد. آن‌ها حتی اقدام به تفتیش بدنی افراد در پارک‌ها و خیابان‌ها می‌کنند و با هر آن کسی که از قانون تخطی کند به شدت برخورد می‌کنند. و این دقیقاً همان معیاری است که فوکو تحت عنوان خُرده مجازات آن را لازمه نظام انضباطی می‌داند (فوکو، ۱۳۷۸: ۱۰۴) که به موجب آن بخش‌هایی از زندگی و زیست افراد نظیر راه رفتن، شکل ایستادن، رعایت نظافت و ... تحت سیطره و کنترل صاحبان قدرت قرار می‌گیرد تا از این طریق ابتدا افراد ناسازگار و خاطی از افراد منضبط جدا شوند تا ارزیابی اجرای قوانین انضباطی، سنجش‌پذیر شود. مصادیق چنین خُرده مجازات‌هایی را می‌توان به روشنی در فیلم یافت آنجا که مرد جوانی به دلیل مدل موی خود که ظاهراً بر خلاف آن چیزی است که از طرف قدرت حاکم تعیین شده، مورد مؤاخذه شدید قرار می‌گیرد و یا برخورد و تنبیه فیزیکی یکی از کارآموزان جوان آتش‌نشانی توسط کاپیتان (رئیس مرکز) به دلیل بی‌نظمی و نبستن اولین دکمه پیراهن خود. الگوی این نظم رفتاری با حضور گاه و بی‌گاه مأموران آتش‌نشانی ملبَس به یونیفورم‌های سیاه یکدست و اتومبیل قرمز، مقتدرانه به شهروندان یادآوری می‌شود. و این همه به منظور فراگیر شدن قدرت انضباطی بر تمام وجوه زندگی افراد است که، به‌زعم فوکو، حتی بنیان‌های اخلاق و رفتار شخصی آن‌ها نیز تحت سامانی که صاحبان این قدرت تدبیر کرده‌اند درمی‌آید. اما، نکته قابل توجه اینجاست که با توجه به ویژگی‌های این شهر و حضور شواهدی روشن از حاکمیت بلامنازع قوانین سرکوبگرانه در آن، چنین به نظر می‌رسد که در شهر نوعی آزادی نسبی مدنی برقرار است و گویی همه امور بر وجهی عادی در گذر است؛ مردم به ظاهر می‌روند و می‌آیند، در

خانه‌هایشان به زندگی روزمره مشغول‌اند و از امکانات رفاهی نیز برخوردارند. اما، صرفاً با وجود چهره‌ای مبتدل از آزادی، حقیقت نهفته در بطن چنین اجتماعی، اسارت در زندان قدرتی سلطه‌جوست که به دنبال تثبیت خود افراد را تحت نفوذ قوانین انضباطی آورده است که به راستی نمودی روشن است از همان جامعه محبسی یا زندان‌گونه که، به زعم فوکو، خود شکل تعالی یافته محبسی محصول گسترش الگوهای انضباطی در دنیای مدرن است. از این رو، مردم به ظاهر آزاد در این فیلم، زندانیان زندانی هستند به بزرگی جامعه‌ای که در آن به سر می‌برند.

در فیلم «پرواز بر فراز آشیانه فاخته» برعکس «فازنهایت ۴۵۱» که قدرت از سوی نهاد مرکزی حکومت اعمال می‌شد - قدرت از سوی نهادی درمانی بر گروهی از بیماران روانی اعمال می‌شود. اما، علی‌رغم این تفاوت، عملکرد مکانیسم‌های مراقبتی به شکلی کاملاً مشابه در هر دو فیلم یا به بیانی دیگر در هر دو هتروتوپیا وجود دارد. در آسایشگاه روانی که به‌واقع نمادی است از جامعه‌ای در ابعاد بزرگ‌تر و تحت سلطه نظامی توتالیتر، آزادی، فردیت و ادراک تمام زیبایی‌های دنیای آزاد، توسط سیستمی انضباطی و تربیتی، مقتدرانه عقیم می‌شود. منشأ این اقتدار، به زعم فوکو، صغیر انگاشتن دیوانه و محرومیت او از حقوق طبیعی و انسانی است. (فوکو، ۱۳۸۵: ۲۶۹). در این فیلم افراد به وجهی غیر منصفانه از روال و جریان‌ات عادی زندگی بیرون از آسایشگاه بی‌خبرند و، حتی، از تمام انگیزش‌ها و دلخوشی‌های روزمره و نازل نیز محروم‌اند. اساساً در این مکان، هر واکنشی که نوعی تحرک و تحریک را در پی داشته باشد پذیرفته نیست. سکون و ترجیحاً بی‌حرکت ماندن در سکوت، آن چیزی است که بیماران به رعایت آن ترغیب می‌شوند. (ارجاع به صحنه‌هایی از فیلم که نگهبانان بیماری را که معمولاً در مقابل پنجره می‌ایستد و یا در موردی دیگر، مردی را که همیشه آرام می‌رقصد، بی‌درنگ به نشستن وامی‌دارند). فوکو در بخش تولد آسایشگاه از کتاب تاریخ جنون، اتوریته حاکم بر بیمارستان‌های روانی در دوره مدرن را مبتنی بر الگوی

آگاهی می‌یابد و عمیقاً آن را باور می‌کند.» (همان: ۲۴۳) در فیلم نیز شاهد آنیم که تشکیل جلسات مستمر روانکاوی، به سرپرستی سرپرستار رچد تلاشی است در جهت القای گناه و خطا که به درونی کردن آن در نهاد بیماران می‌انجامد. رچد زنی است که سعی دارد سیمایی مهربان و نرم‌خو از خود نشان دهد، اما برعکس، با تحکم رفتاری و القای ترس در بیماران آن‌ها را مجبور به پذیرش موقعیت برتر و آمریت مطلق خود کرده است. در این نشست‌ها که به جلسات بازجویی شبیه است، مشکلات روحی و روانی بیماران روانکاوی نمی‌شود، بلکه گویی آن‌ها مورد محاکمه و بازجویی قرار گرفته‌اند. فوکو، کارکرد چنین وضعیتی را همسو با رواج معاینه پزشکی در قرن نوزدهم، آشکارسازی عمیق‌ترین تخیلات و نهانی‌ترین کردارهای فرد به وسیله صاحبان قدرت می‌داند. (به نقل از دریفوس و رابینو، ۱۳۷۶: ۲۹۶) بی‌شک، طی روند تخلیه روانی از طریق اعتراف، شخص به شکلی بی‌پرده در برابر امیال، خواهش‌های نفسانی، و حتی انگیزه‌ها و آرزوهای خود قرار می‌گیرد و به شناخت حقیقت درون خود دست می‌یابد و محصول این شناخت شرم از خود است. اما، نکته اینجاست که حس شرمساری حاصل از این تکنولوژی معطوف به خود^{۱۱}، در حضور دیگران مضاعف شده و شخص معترف به سوژه شناخت برای دیگران بدل می‌شود. چنان‌که در فیلم شاهد هستیم، در این جلسات با پافشاری سرپرستار، برای ابراز عقیده افراد، مشکلات فردی آن‌ها در حضور یکدیگر طرح می‌شود. زیرا او به‌خوبی آگاه است که با تحقیر ناشی از اعتراف در حضور جمع می‌تواند بیماران را فرمانبردار و تابع خویش سازد. یکی از این جلسات مربوط به بیلی است؛ پسر جوانی که به دلیل تنش‌های شدید عاطفی و عشقی، یک بار اقدام به خودکشی کرده است. رچد او را مجبور به بیان احساساتش در میان جمع می‌کند. بیلی به احساسات عاشقانه‌اش به یک دختر اعتراف می‌کند، اما با ادامه بازجویی، احساس عذاب‌آور شرمساری او را به سکوت وامی‌دارد. یکی از بیماران به نام چزویک، به ایجاد چنین فشاری بر بیلی اعتراض می‌کند و پیشنهاد می‌دهد که موضوع بحث عوض شود، اما رچد با تحکم اعلام می‌کند که موضوع

پدر/قیم‌سالاری می‌انگارد و معتقد است بینش حاکم بر آن به‌گونه‌ای ساختارمند دیوانه را به منزله کودکی که به سن قانونی نرسیده قلمداد می‌کند و، در مقابل، انسان عاقل جلوه‌ای از بزرگسالی است و این خود تجسمی است از استیلا و تفوق بزرگ بر کوچک. (همان: ۲۴۹) یعنی، براساس خرد جدید، جنون وجهی استقلال نیافته و تحت قیومیت دارد و از این رو، مجنون صغیر و کودک محسوب می‌شود که قادر نیست به میل و اراده خود عمل کند. چنین است که در آسایشگاه‌های روانی با دیوانگان همچون کودکان رفتار می‌شود و آزادی آن‌ها به اعتبار فرد عاقل و البته تحت نظارت و کنترل او معنا می‌یابد. در یکی از سکانس‌های آغازین فیلم شاهد آنیم که در زمانی مقرر و طبق اعلام همه بیماران باید به صف شوند تا قرص‌های تجویزی را دریافت کنند و در همان محل نیز تحت کنترل پرستار، برای اطمینان از مصرف، بخورند. یکی دیگر از مصادیق چنین وضعیتی صحنه‌ای است که در آن یکی از بیماران میانسال به نام چزویک، مصرانه سیگارهای خود را طلب می‌کند و هر بار با بی‌اعتنایی روبه‌رو می‌شود تا اینکه، سرانجام، کودکانه اما با حالتی عصبی و هیستریک، سخت می‌گیرد. یا اینکه به آن‌ها یادآوری می‌شود که صلاحیت نگاهداری از وسایل و پول‌های شخصی خود را ندارند. و باید همچون کودکی خردسال تحت کنترل بزرگ‌ترها باشند و در برابر اراده آن‌ها تسلیم شوند. بدین طریق است که در این محیط با حاکم کردن فضای خشک انضباطی، ضمن از میان بردن بی‌قاعدگی و بی‌نظمی، عرصه حضور تمایزها و تفاوت‌ها نیز بسته می‌شود و این درست وجهی از پروژه همگون‌سازی است که در «فازنهایت ۴۵۱» نیز پیامدی مشابه را در پی داشت.

یکی دیگر از اصلی‌ترین کارکردهای شیوه‌های مدرن درمانی در آسایشگاه‌های روانی ایجاد حس مسئولیت‌پذیری در بیماران و تقویت احساس عذاب وجدان در آنان در مقابل اعمال و رفتاری است که جامعه را آشفته می‌سازد. و این خود منجر به نهادینه کردن ترس از مجازات و پذیرش خطاکاری در بیماران می‌شود. چنان‌که فوکو نیز بر آن است که «دیوانه با پذیرش موقعیت خود به‌مثابه ابژه به تقصیر و خطاکاری خود

مطلق آن» (همان: ۲۵۹) - به شکلی بی واسطه به جنون و مشکل روانی خود پی می‌برد؛ مشکلی که فقط از آن او نیست، بلکه او دیگری را نیز چون خود می‌یابد و این تأییدی است بر جنونش. مصداق این وضعیت را می‌توان در یکی دیگر از جلسات روانکاوی فیلم یافت. جلسه‌ای که در آن یکی از بیماران روانی به نام هاردینگ در تلاش است با استدلالاتی منطقی موضوع شک به همسرش را تشریح کند. اما، بیماران دیگر از اینکه او سعی می‌کند وجهی عاقلانه به توجیهاتش بدهد خشمگین می‌شوند و نزاع و مشاجره میان آن‌ها بالا می‌گیرد. او با گفتن این جمله که «فکر می‌کنین من دیوانه هستم؟» - در حالی که خود یقیناً از بیمار بودن خود آگاه است - در پی اثبات دیوانه نبودن خود است و در مقابل، دیگران سرسختانه می‌خواهند به او بقبولانند که دیوانه است. هر چند سکوت رچد در این نزاع و سرافکنندگی هاردینگ نشان از این دارد که بازشناسی او در آینه امری قطعی است.

یکی دیگر از کارکردهای برگزاری چنین جلساتی در رام کردن بدن‌ها و کنترل ذهن، از طریق القای ترس در بیماران عمل می‌کند. «در بازی روابط قدرت موجود در آسایشگاه برای مهار بیماران، شخصیت اصلی ترس بود [...] بیمار تا ابد می‌بایست در هراس باشد و از این رو، کاملاً، تسلیم تربیت مبتنی بر عقل سلیم، حقیقت، و اخلاق شود.» (همان: ۲۴۲) البته، این ترس با مکانیسمی متفاوت، نه صرفاً در جریانی سطحی که دیوانه به واسطه دوری و عدم دسترسی به دنیای بیرون از آسایشگاه از تمام جلوه‌های آن هراسناک است که از طریق جریانی درونی مستقیماً در بیمار اثر می‌کند. بدین ترتیب که در این جلسات با حرف و سخن و نصایحی که بیشتر جنبه تهدیدگرانه دارد، طی سرکوب و تهدید، ترس در آن‌ها نهادینه می‌شود. عملکرد چنین وضعیتی مستقیماً از طریق تأثیر بر وجدان است، بدین شیوه که با تحریک احساس مسئولیت در برابر اعمال و حتی انگیزه‌های بیماران که بر خلاف نظم و هنجارهای جامعه بوده است، هراس و اضطرابی سخت وجدان و ذهن آن‌ها را فرامی‌گیرد و در نهایت به موجوداتی ترسو، هویت باخته، و رام تبدیل می‌شوند که مسیر هرگونه طغیانگری در

این جلسات «معالجه» است. این واکنش انسانی و سالم از سوی یک بیمار روانی در برابر پافشاری بیمارگونه رچد بی‌شک تأییدی است بر اهداف پنهانی یک نظام درمانی، درون شبکه قدرت، که نه در پی معالجه بیماران که در پی تنبیه و به انقیاد کشاندن آن‌هاست. «در دیوانه‌خانه اقدام اصلی در جهت اسارت ذهن انجام می‌گیرد و نه درمان.» (مرکیور، ۱۳۸۹: ۳۵) و بیلی در چنین اسارتی، به سبب اعمال و حتی تمایلات به حق و طبیعی خود مورد اتهام و سرزنش قرار می‌گیرد. در یکی از سکانس‌های پایانی فیلم، صبح روز بعد از بزم شبانه در آسایشگاه، رچد که به ارتباط بیلی و دختری جوان پی می‌برد چنان با او مغرضانه و تهدیدگرانه برخورد می‌کند که بیلی از شدت ترس و ندامت اقدام به خودکشی می‌کند. و یقیناً مسئولیت این مرگ بر دوش رچد و یا بیمارستان نیست، زیرا در گفتمان حاکم بر این هتروتوپیا، جنون عبارت است از لغزشی که از بی‌خردی و ضعف اخلاقی بیمار برخاسته است و از این رو، مسئولیت بیماری و عواقب آن نیز بر دوش خود اوست. چنان که فوکو می‌گوید: «دیوانگان باید به این مسئله پی ببرند که از ملاک‌های اخلاقی عمومی بشریت سرپیچی کرده‌اند و مسئولیت مستقیم این انحراف را بپذیرند.» (به نقل از دریفوس و راینو، ۱۳۷۶: ۷۰) و پذیرش بار سنگین این مسئولیت بهایی است که بیلی بی‌گناه با مرگ خود آن را می‌پردازد.

تأثیر اعتراف در حضور دیگران از طریق مکانیسم دیگری نیز می‌تواند عمل کند، مکانیسمی که فوکو آن را ساختار «بازشناختن در آینه» می‌نامد. طی این مکانیسم دیوانه، علاوه بر آنکه درونیات خود را در معرض دید دیگران می‌بیند به وسیله خود نیز نظارت می‌شود. (فوکو، ۱۳۸۵: ۲۵۹). در توضیح این ساختار می‌توان چنین گفت که بیمار روانی با اعتراف در میان جمع علی‌رغم اینکه لایه‌های پنهانی وجودش را می‌شناسد به بازشناسی دوباره خود در سیمای دیگر بیماران روانی، که همچون آینه‌ای در مقابلش قرار دارند، نیز دست می‌یابد. این آگاهی از حال خود با شرمساری حاصل از یکی دانستن خود با دیوانه‌های دیگر توأم است. در چنین حالتی دیوانه - که اکنون «هم ابژه نمایش است و هم سوژه

آن‌ها مسدود شده است. به بیانی دیگر، در فرایند بهنجارسازی، بر اثر درونی کردن ترس، دیوانه خود را شایسته سرزنش می‌داند و در برابر تنبیه و اعمال محدودیت‌ها روحیه‌ای پذیرا دارد که این خود باعث می‌شود آن‌ها آسان‌تر زبان به اعتراف بکشایند؛ اعترافی که پیامدی جز احساس حقارت ندارد. یعنی فرایندی دوطرفه و برگشت‌پذیر:

تحقیر و تهدید اعتراف

نفوذ نگاه و کلام در بیماران یکی دیگر از ابزار مدرن اعمال اقتدار و تثبیت قدرت در بیمارستان روانی است. چنان که فوکو در گزارش خود از آسایشگاه‌های قرن ۱۹م معتقد است که در این مراکز پزشکی، یا همان ناظم، بدون سلاح و زنجیر و بند، تنها با استفاده از کلام و نگاه وارد عمل می‌شد. او به محض نگاه کردن و سخن گفتن گویی خطاهای نهانی را عیان می‌ساخت (فوکو، ۱۳۸۵: ۲۷۱). قدرت نگاه و کلام سرسختانه سرپرستار رچد نیز چنین تأثیری را به دنبال دارد. او قادر است حتی با نگاهی خیره، حس شرمساری و تسلیم را در بیماران برانگیزد. مصداق روشن این امر را می‌توان، به‌ویژه در همان جلسات روانکاوی مشاهده کرد که اغلب در بازی سکوت میان او و بیماران، آن‌ها در برابر این نگاه خیره، به نشانه تأیید و تبعیت سر به زیر می‌افکنند. و بدین ترتیب او توانسته است در لحظه خطا را کشف کند و نظم اخلاقی را برقرار سازد. فیلم‌برداری هوشمندانه چنین موقعیت‌هایی در القای هر چه بیشتر این حس نقش بسزایی دارد. به‌گونه‌ای که، به‌طور معمول، سکون یک نمای مدیوم از رچد با حرکت رو به جلوی دوربین به یک نمای کلوزآپ از او می‌رسد. حرکتی که توجه بیننده را به هیبت و اقتداری که در نگاه اوست معطوف می‌کند.

محصول چنین فرایندی در فیلم، همچون مردم منفعل و بی‌روح «فارنهایت ۴۵۱»، این است که تمام بیماران ترسو و بی‌اراده بیمارستان روانی، البته به جز مک مورفی (یعنی کاراکتر اول فیلم)، باوجود اینکه برخی از آن‌ها، از توانایی‌های جسمی و ذهنی برخوردارند،

باور کرده‌اند که قادر به انجام هیچ کاری نیستند. اما، در چنین هتروتوپایی، که هیچ‌گونه تمایزی را بر نمی‌تابد، هویت مک مورفی نیز باید همچون دیگر بیماران روانی مانند ابژه‌ای ایزاری در قالب دانش تخصصی روانپزشکی و طی فرایند بهنجارسازی انضباطی دچار تغییر شود. در نهاد آسایشگاه هر بیمار، به محض ورود، به‌مثابه فردی است که به زیر انقیاد و اقتدار گفتمان روانپزشکی درآمده که رهایی از آن برایش امکان‌پذیر نیست (مرکیور، ۱۳۸۹: ۳۵). این دانش، اساساً از راه برقراری پیوند میان فرد با هنجارهای قراردادی، ضمن اعمال تکنیک‌های سامان‌بخش، در پی بازسازی هویت مجنونان است تا ارزش‌های خود را به عنوان نهادی اجتماعی تثبیت کند. چنان‌که فوکو نیز می‌گوید: «سرزمین انسان‌های خردمند، دیوانه را تنها به بهای تبدیل شدن او به موجودی بی‌نام و نشان و بی‌هویت در خود می‌پذیرد.» (فوکو، ۱۳۸۵: ۲۴۶). نمود عینی چنین عملکردی را می‌توان در اقدام مصرائه رچد برای نگاه داشتن مک مورفی در آسایشگاه یافت. او، گویی با اینکه می‌داند مک مورفی مشکل حاد روانی ندارد، اما شورای بیمارستان را قانع به انجام این کار می‌کند تا برای انتقام گرفتن از روحیه طغیانگر مک مورفی او را از خرد بیدارش محروم کند و با ماشین هنجارساز خود، دیوانه‌ای دیگر - همگون با دیگر افراد در این مکان - بسازد. و این ثمره یکی از ساختارهایی است که به‌زعم فوکو تحت عنوان خدانگاری شخصیت پزشکی بر بیمارستان حاکم است (فوکو، ۱۳۸۵: ۲۶۷)، یعنی همان فردی که با قدرت مطلق خدگونه‌اش بیمار را به اطاعت و سرسپردگی واداشته و سرنوشت او را تعیین می‌کند. در فیلم، پرستار رچد به نمایندگی از رئیس و سایر مسئولان بیمارستان روانی، بر چنین جایگاهی تکیه زده است. به‌راستی، تصمیم و اقدام بلامنازع اوست که سرنوشت مک مورفی را، با نگاه داشتنش در آسایشگاه، به سویی تغییر می‌دهد که او را مجبور به فرار و سرانجام مرگی زود هنگام می‌کند. از این رو، پرستار رچد نه در جایگاه درمانگر بلکه در موضع قدرت، در پی زورآزمایی با بیماران خود است تا از این طریق، با اثبات برتری خود، نقش مغلوب‌شدگی را به آن‌ها بباوراند. البته در این نبرد، شکست بیماران از پیش

خصلت ویژه روابط آن باید به امکان فعلیت قدرت به شیوه عملی و رفتاری رجوع کرد؛ آنجا که سطوح مختلف عملکردها و راهبردها، روابط میان افراد را شکل داده و بدان معنا می‌بخشد. بر همین منوال، در هر دو هتروتوپیا، اعمال قدرت به عنوان شیوه انجام عمل بر اعمال دیگران با ارجاعی به مفهوم «حکومت افرادی بر افراد دیگر»، البته، در معنای عام آن قابل مشاهده است. نهاد سلطه‌گر درمانی در «پرواز بر فراز آشیانه فاخته» و نظام توتالیتر حکومتی در «فارنهایت ۴۵۱»، هر دو نمایشی از مواضع مختلف قدرت مدرن‌اند که با کاربرد استراتژی به معنای هدایت امکانات رفتاری، به گونه‌ای هدفمند و جهت‌دار در پی بهره‌برداری از مزایای حاصل از مالکیت بدن‌ها هستند و در این راه، فراگردی به نام قدرت انضباطی، همسو با شرایط گفتمانی هر دو هتروتوپیا، با به کارگیری تکنولوژی‌های مراقبتی و از طریق تأثیر بر روح و جسم افراد، در خدمت پروژه بهنجارسازی قرار می‌گیرد تا فرایند انقیاد جسم و استحاله هویت تقویت شود.

نکته درخور توجه این است که تکنولوژی‌های جسم و روح ضمن آنکه در نوع خاصی از نهاد و یا دستگاه دولتی، محدود نمی‌مانند، خود را از طریق ارائه حقایقی در قالب دانش‌های انسانی برساخته و تثبیت می‌کنند. انسان مدرن با تولید رژیم‌های متنوع حقیقت، عقلانیتی به وجود می‌آورد که راهنمای او در حکومت بر خود و دیگران است. خواه این رژیم حقیقت در قالب علم تأیید شده و موجه روانپزشکی در «پرواز بر فراز آشیانه فاخته» باشد و خواه به شکل یک مانیفست واحد و ایدئولوژی عام در «فارنهایت ۴۵۱»، مبین این امر است که نظام‌های محرومیت‌ساز دانش / حقیقت، تعیین‌کنندگان هنجارها و ناهنجارها هستند. نظام‌هایی که به مدد شیوه‌های روان‌درمانگری، حذف ابزار آگاهی‌بخش، و اعمال زور و تهدید، افراد را به ابژه‌هایی رام و مطیع تبدیل می‌کنند.

پی‌نوشت‌ها

1. Heterotopia
2. "Of Other Spaces"
3. Verisimilitude
4. Annett Kuhn
5. World in the cinema

قطعی است، زیرا رچد در مقام انسانی بهره‌مند از عقل با جنون و دیوانگان بی‌بهره از عقل برخورد می‌کند و درست به همین دلیل، پیش از آنکه نبردی واقعی رخ دهد او صاحب اقتداری شده است که ماحصل دیوانه نبودنش است. و این همه، بواسطه گفتمان حاکم بر این هتروتوپیا، یعنی دانش روانپزشکی، است که خرد را در برابر جنون در جایگاهی برتر نشانده است. فوکو، در تشریح این وضعیت که پیدایش آن را از قرن ۱۹م می‌داند چنین می‌گوید: «پیش از این پیروزی خرد بر بی‌خردی با توسل به نیروی مادی و در جریان نبردی واقعی حاصل می‌شد. اما از آن پس، نبرد، انجام یافته تلقی می‌شد و شکست بی‌خردی [...] از پیش محرز بود» (همان: ۲۶۴). نکته در این است که رجحان و برتری رچد نه صرفاً به دلیل برخورداری او از دانشی است که بیماران از آن بی‌بهره‌اند بلکه به واسطه موقعیتی است که او را در سکویی بالاتر از سایرین و در جایگاه اقتدار جای داده است. به گونه‌ای که این دانش از سویی به قدرت او ظاهری فریبنده و کاریزماتیک می‌دهد و از دیگر سو توجیهی است بر صلاحیت آن.

بدین ترتیب، قدرت به‌مثابه استراتژی با کاربست مکانیسم‌های جدید، در هر دو هتروتوپیا در پی تولید جسم‌های رام، و با تغییر قلمروهای ذهنی در پی استحاله آن‌هاست. و این همان مفهوم خُرده [فیزیک] قدرت^{۱۴} است که فوکو آن را در کتاب مراقبت و تنبیه به منظور تشریح تکنولوژی‌های سیاسی جسم در راستای نظارت فراگیر سوژه‌های انسانی به کار بست.

نتیجه

دو فیلم «پرواز بر فراز آشیانه فاخته» و «فارنهایت ۴۵۱»، به‌مثابه دو هتروتوپیا، خودنمایشگر هتروتوپیا‌هایی هستند که شرایط و موقعیت‌های متفاوت زمانی و مکانی هر یک، بازتاب منطق گفتمانی حاکم بر آن‌هاست. منطقی مبتنی بر خط روایی مشترک که به وجهی روشن باز نمود بصری شاخصه‌های قدرت - البته در معنای فوکویی آن - بوده و تبیین‌گر وجوه انضمامی تفکرات این اندیشمند درباره این مفهوم است. چنان‌که، به تبعیت از وی، برای درک واقعی مفهوم قدرت و فهم

حسن چاوشیان، تهران: نشر اختران.
 دریفوس، هیوبرت، پل، رابینو. (۱۳۷۶)، فراسوی ساختگرایی و
 هرمنیوتیک، ترجم، حسین بشیریه، تهران: نشر نی.
 ضیمران، محمد. (۱۳۷۸)، میشل فوکو: دانش و قدرت، تهران:
 انتشارات هرمس.
 فوکو، میشل. (۱۳۸۵)، تاریخ جنون، ترجم، فاطمه ولیانی،
 تهران: نشر نی.
 _____ . (۱۳۸۹)، تئاتر فلسفه، ترجمه نیکو سرخوش و
 افشین جهانزاده، تهران: نشر نی.
 _____ . (۱۳۷۸)، مراقبت و تنبیه، تولد زندان، ترجمه نیکو
 سرخوش و افشین جهانزاده، تهران: نشر نی.
 مرکیور، ژوزه گیلیرمه. (۱۳۸۹)، میشل فوکو، ترجم، نازی
 عظیما، تهران: نشر کارنامه.

Foucault, Michel. (1986), *Of Other Spaces*.
 Translated by: Jay miskowiec. Diacritics,
 Vol.16, No.1, USA: John Hopkins Univer-
 sity Press.
 Kuhn, Annette. (2004), *Heterotopia, Hetero-
 chronia: Place and Time in Cinema Mem-
 ory*, Screen, No: 45. New York: Axford
 University Press.

6. Cinema in the world

7. Farenheit 451

8. Francois Truffault

9. One Flew Over the Cukoo's Nest

10. Milos Forman

۱۱. با توجه به آنکه برادبری این داستان را در سال ۱۹۵۱م
 نوشته است و در آن زمان هنوز بسیاری از محصولات
 تکنولوژیکی اختراع نشده بودند، فرض چنین زمان احتمالی
 در دهه ۵۰ ایده پیشروانه‌ای قلمداد می‌شد.

12. Dystopia

۱۳. فوکو در کتاب تاریخ جنسیت، تکنولوژی معطوف به خود را
 در راستای فهم عملکرد اعتراف، تکنیکی خاص می‌داند که
 عمیق‌ترین ابعاد نفس را آشکار می‌سازد. رمز این تکنولوژی،
 القای این باور ذهنی است که می‌توان با کمک شخص
 اعتراف‌گیرنده در جایگاه یک کارشناس، پزشک، روانپزشک،
 و با عالمان اجتماعی، حقایق درونی را در باره خود دانست.
 ۱۴. Micro Power: فوکو این اصطلاح را به منظور توصیف
 تکنیک‌های دقیق و بسیار خرد قدرت به کار برد تا شیوه‌ای
 جدید از محاصره سیاسی جسم را که با عملکردهای بسیار
 ریز و ذره‌بینی قدرت صورت می‌گیرد، تبیین کند. در این
 توصیف، تأثیرات بسیار ظریفی مد نظر است که قدرت بر روی
 جسم اعمال می‌کند. روال‌هایی انضباطی که جسم را به
 شیوه‌های خاص می‌آموزاند تا رام و سر به راه بار آید.



کتابنامه

اسمارت، بری. میشل فوکو. (۱۳۸۵)، ترجم، لیلا جوافشانی و