



**Metaphysics**

E-ISSN: 2476-3276

Vol. 14, Issue 1, No. 33, Spring and Summer 2022

(Research Paper)

## **Critical definition of the museum institution based on the concept of Michel Foucault's heterotopia**

**Neda Kiani Ejgerdi**

PH.D Student in Art Research, Department of Art Research, Faculty of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran  
n.kiani@au.ac.ir

**Nader Shayganfar\***

Associate Professor of Department of Art Research, Faculty of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran  
n.shayganfar@au.ac.ir

### **Abstract**

The museum, in the form of a cultural and educational institution, has always expressed a kind of deep relationship and a discourse relationship with power, rather than a warehouse space, arranging and displaying this or that object. In the meantime, the reflection of some themes of power in the museum is accompanied by evidence of the concept of "heterotopia" from space, which is visible among the thoughts of Michel Foucault. Through concepts such as "heterotopia or the space of otherness", Foucault has dealt with how power, order, discipline, and knowledge are manifested through institutional forms in specific spaces. Accordingly, the present study, based on Foucault's ideas, tries to critically analyze the position of the museum. The main question is what are the heterotopic features of the museum depending on the power structure and to what extent it can be adapted to this concept. As a result, in addition to the durability and consistency of the six basic principles of heterotopia in a museum, which reflects the disciplinary power and controlled establishment of knowledge, a seventh principle can be added that operates in the position of resistance.

**Keywords:** Foucault, Power, Resistance, Heterotopia, Museum.

---

\* Corresponding Author

This is an open access article under the CC-BY-NC-ND 4.0 License (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)



: [10.22108/MPH.2022.129358.1311](https://doi.org/10.22108/MPH.2022.129358.1311)



: [20.1001.1.20088086.1401.14.33.2.7](https://doi.org/20.1001.1.20088086.1401.14.33.2.7)





علمی متافیزیک

سال چهاردهم، شماره اول (پیاپی ۳۳)، بهار و تابستان ۱۴۰۱، ص ۱ - ۱۹

تاریخ وصول: ۱۴۰۰/۴/۹، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۱۷

(مقاله پژوهشی)

## تبیین انتقادی نهاد موزه با ابتدای بر نگره هتروتوپای میشل فوکو

ندا کیانی اجگردی: دانشجوی دکتری پژوهش هنر، گروه پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر

اصفهان، اصفهان، ایران

n.kiani@au.ac.ir

نادر شایگان‌فر\*: دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران

n.shayganfar@au.ac.ir

### چکیده

موزه در قالب یک نهاد فرهنگی و آموزشی، بیش از آنکه فضای انبار، چیدن و نمایاندن این و آن شیء باشد، همواره مبین نوعی رابطه عمیق و نسبت گفتمانی با قدرت بوده است. در این بین، انعکاس برخی از مضامین قدرت در موزه با شواهدی در رابطه با مفهوم «هتروتوپیا» از فضا همراه بوده است که در میان تأملات میشل فوکو مشاهده می‌شود. وی از طریق مفاهیمی چون «هتروتوپیا یا فضای غیریت»، به چگونگی عیان‌شدن قدرت، نظم، انضباط و دانش به وسیله شکل‌های نهادی در فضاهایی خاص اهتمام ورزیده است. بر همین مبنا، پژوهش حاضر با تکیه بر اندیشه‌های فوکو، می‌کوشد به تحلیل انتقادی جایگاه موزه بپردازد و این پرسش را پیش رو بگذارد که ویژگی‌های هتروتوپایی موزه منوط به ساختار قدرت کدام است و تا چه اندازه می‌تواند با این مفهوم سازگار افتد. حاصل آنکه علاوه بر دوام و قوام شش اصل اولیه معرفت یک هتروتوپیا در موزه که قدرت انضباطی و استقرار کنترل‌شده دانش را بازتاب می‌دهند، اصل هفتمی را نیز می‌توان اضافه کرد که در جایگاه مقاومت عمل می‌کند.

واژگان کلیدی: فوکو، قدرت، مقاومت، هتروتوپیا، موزه

\*نویسنده مسئول

This is an open access article under the CC-BY-NC-ND 4.0 License (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)



[10.22108/MPH.2022.129358.1311](https://doi.org/10.22108/MPH.2022.129358.1311)



[20.1001.1.20088086.1401.14.33.2.7](https://doi.org/20.1001.1.20088086.1401.14.33.2.7)

## مقدمه و طرح مسئله

فضا، به‌عنوان یکی از واقعیت‌های جهان مادی، تولیدی اجتماعی است که همهٔ ارکان جامعه در آن نقش دارند؛ بنابراین، قدرت می‌تواند در ایجاد و ادارهٔ آن دخیل باشد و فضا نقطهٔ تلاقی قدرت محسوب شود؛ همان‌گونه که فوکو در هر کنش قدرت و در هر شکلی از زندگی اجتماعی، فضا و عقلانیت‌های فضایی را امری بنیادی به شمار می‌آورد. به‌نظر وی، هدایت فضاها بخشی از استراتژی قدرت انضباطی است که افراد در این انحاء ضمن قرارگیری در فضاهای مختلف، از طریق اصلاح فهم درزمینهٔ انتخاب‌هایشان، به ابژه‌ای کنترل‌ی تبدیل می‌شوند (هیلیر، ۲۰۱۱: ۱۲۰). درواقع، قدرت انضباطی، فضاهای درهم‌بافته‌ای را به‌لحاظ معماری، پایگان‌مندی و کارکردی شکل می‌دهد. بر بنیان این درک، مهم‌ترین انگاره‌های فوکو دربارهٔ مسئلهٔ فضا را می‌توان در سطوح «فضامندی تاریخ»، «فضای نظم»، «فضای انضباطی»، «هتروتوپیا»، «فضاهای مراقبت و کنترل»، «فضای حکمروایی‌مندی» و «فضاهای زیست‌سیاست» استوار کرد (شورچه، ۱۳۹۴: ۵). در این بین، هتروتوپیا نزد فوکو معنای فضای تفاوت، ناهمگون و مکان واقعی در تقابل با مکان غیرواقعی (اتوپیا) را دارد که با قدرت در ارتباط است. چگونگی نقش‌بستن روابط بین قدرت و انضباط در این فضامندی و چگونگی ارتباط هتروتوپیا با مسئلهٔ قدرت را می‌توان با توجه به خصلت دوگانهٔ آن مربوط دانست که از سویی ظرفیت‌های قدرت و سلطه را تقویت می‌کند و از سوی دیگر، زمینهٔ مقاومت و سرکشی را می‌پروراند. در نتیجه، هتروتوپیا نه‌تنها از ساختارها و ایدئولوژی‌های مسلط جامعه جدا نیست، بلکه در جایگاه پروبلماتیک‌کردن مقاومت نیز می‌نشیند. حال اگر موزه به‌مثابهٔ یک

فضای هتروتوپیی و در ارتباط با قدرت دانسته شود، یعنی چیزی بیش از پدیده‌ای که در ظاهر و صورت خود را به ما می‌نمایاند، تحلیل آن به‌منظور شناخت لایه‌ها و مواضع فلسفی تأثیرگذار بر آن از سویی و حقیقت فضایی آن در قالب هتروتوپیا از سوی دیگر ضرورت می‌یابد. پژوهش حاضر با هدف کشف منطق حاکم بر مناسبات موزه، وابسته به برداشت فوکو از فضا و قدرت، در پی پاسخ به این پرسش است که ویژگی‌های هتروتوپییایی موزه منوط به ساختار قدرت کدام است و تا چه اندازه می‌تواند با این مفهوم سازگار افتد.

## روش پژوهش

پژوهش حاضر در سنت کیفی با تکیه بر اندیشه‌های فوکو و با رهیافتی انتقادی شکل گرفته است و می‌کوشد از این رهگذر موزه را در حکم یک پدیدهٔ مدرن و به‌لحاظ فضایی و فلسفی از نظرگاهی واحد تبیین کند. مطالب نیز به‌شیوهٔ کتابخانه‌ای گردآوری شده است.

## پیشینهٔ پژوهش

درخصوص ماهیت «فضا» در اندیشه‌های فوکو مطالعاتی در زبان فارسی صورت گرفته است که غالباً مسئلهٔ بازتولید قدرت در فضاهای شهری و معماری از ابعاد انضباطی، هویتی و جنسیتی بررسی شده است؛ اما «هتروتوپیا» مفهوم کمترتوجه‌شده‌ای است که علاوه بر کمبود تعداد جستارها، در کتاب‌های خاصی چون فوکو برای معماران از فونتانو-جیوستی (۱۳۹۶) یا فوکو، فضا و برنامه‌ریزی از شورچه (۱۳۹۴) نیز به‌وضوح تبیین نشده است. در کنار این تألیفات، پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی ارشد مصطفی مقدم (۱۳۹۷) با عنوان هتروتوپیا و دیالکتیک قدرت

روشنگری است. هترینگتون<sup>۲</sup> (۲۰۱۱) نیز در مقاله خود با عنوان *Foucault, the museum and the diagram* از طریق تحلیل مباحث فوکو درباره مضامین فضای خارج، هتروتوپای و آثار نقاشی مانه، در بافت موزه، چگونگی عملکرد قدرت را بررسی می‌کند؛ اینکه چگونه قدرت از طریق نمودار موزه به افراد اجازه می‌دهد تا فضای تخیل را به‌عنوان فضایی درک کنند که در آن سوژکتیویته تشکیل می‌شود. در پایان‌نامه مقطع کارشناسی ارشد کراسبی<sup>۳</sup> (۲۰۱۶) با عنوان *In Search of Heterotopia: Immersive Experiences in the Museum* با در نظر گرفتن موزه به‌مثابه یک فضای هتروتوپای، چگونگی ایجاد تجارب هتروتوپیک و تعاملی در بازدیدکنندگان از طریق اشیا و فضای چند موزه بررسی شده است تا از این طریق بر قدرت موزه در شکل‌گیری رفتار افراد و همچنین تأثیر بازدیدکننده بر زنده‌شدن اشیا تأکید کند. در پایان‌نامه مقطع دکتری فرانسیس<sup>۴</sup> (۲۰۱۴) با عنوان *Michel Foucault's concept of heterotopia and postcolonial artistic, responses to museum spaces* با نظر به مفهوم هتروتوپیا، موزه‌ها به‌عنوان دگرفضاهاهایی که تمدن در آنها محصور است و از طریق اشیا بازنمایی، طبقه‌بندی و بازتولید می‌شود، مورد توجه قرار گرفته است تا پاسخ‌گوی این پرسش باشد که چگونه فضاهای موزه و مجموعه اشیا درون آنها به‌عنوان دال‌هایی برای تفاوت فرهنگی، سلسله‌مراتب و سلطه عمل می‌کنند، جایی که پرسش‌های مربوط به هویت ملی تولید و بازتولید می‌شود.

از دیدگاه میشل فوکو در فضای آثار نمایشی مدرن، با نگاهی به نمایشنامه‌های مارتین مک دونا، ویژگی‌های هتروتوپیا و تأثیر آن در ایجاد دیالکتیک قدرت را از منظر فوکو در فضای سه‌اثر برجسته نمایشی بررسی کرده است. پایان‌نامه مقطع کارشناسی ارشد غلامی سفید داربنی (۱۳۹۰) با عنوان بررسی سینمای هتروتوپایی با رویکردی به مفهوم گفتمان قدرت در اندیشه فلسفی میشل فوکو، از طریق بازخوانی تفکرات فوکو درباره قدرت و هتروتوپیا توانسته نمودهای بصری آن را در سه فیلم تحلیل کند. صرف‌نظر از این آثار، از آن‌رو که مطالعات موزه در مباحث علمی عمری کوتاه دارد و تقریباً به‌طور جدی در قرن بیستم آغاز شده است، در زبان فارسی و تا آنجا که نگارندگان دنبال کرده‌اند، پژوهشی درخصوص فضا‌مندی موزه با نگاه فلسفی و با تأکید بر هتروتوپیا صورت نگرفته است. در زبان انگلیسی نیز با وجود قرابت برخی مطالعات با موضوع پژوهش حاضر، نگاه جامعی به موزه در حکم هتروتوپای معماری و متنی در نسبت با قدرت صورت نگرفته است. از آن‌جمله می‌توان به مقاله لرد<sup>۱</sup> (۲۰۰۶) با عنوان *Foucault's museum: difference, representation and genealogy* اشاره کرد که در آن، یک تعریف فوکویی از موزه به‌مثابه فضای هتروتوپای و فضای بازنمایی ارائه می‌دهد و استدلال می‌کند که این تعریف و تحلیل آثار فوکو به دیدگاهی مثبت و مترقی از موزه منجر می‌شود که برای از بین بردن مفاهیم تداوم و انسجام تاریخی که فوکو آن را رد می‌کند، پیشرو است و ما را قادر می‌سازد بر روابط قدرتی غلبه کنیم که مبتنی بر ارزش‌های

<sup>2</sup> Kevin Hetherington

<sup>3</sup> Nicolas Crosby

<sup>4</sup> Errol Francis

<sup>1</sup> Beth Lord

## چهارچوب نظری

میشل فوکو از جمله طلایه‌داران اندیشه پست‌مدرن در فلسفه، تاریخ و جامعه‌شناسی است که نظریه‌ای عام در باب فضا یا قدرت ارائه نداده است؛ اما در ادراکات فضامند خود پیوند بین «دانش/قدرت»، «فضا» و گفتمان‌های انضباطی را در نظر گرفته است و از آنجا که شرط وجود قدرت را رابطه مستمر آن با مبارزه، مقاومت و آزادی می‌داند (دریفوس، ۱۳۸۴: ۲۶)، بر وجود الگوهای اعمال مقاومت در درون فضا نیز تأکید داشته است. در واقع، می‌توان تحلیل فضا و قدرت را در دو بعد قرار داد: نخست «سطح کلان» در اوایل قرن بیستم که به چگونگی ساختار فیزیکی و جغرافیایی فضا در رابطه با قدرت می‌پردازد؛ همچون رویکرد ویدال دولابلاش<sup>۱</sup> و لوسین فور<sup>۲</sup>، دوم «سطح خرد» که دانش/قدرت و سطوح مربوط به آن بررسی می‌شود؛ مانند کارهای فوکو که با توجه به مفهوم قدرت/دانش و تصور او از سطوح ظهور برای گفتمان‌ها و اشکال کنترل اجتماعی، می‌توان به شرایط و تأثیرات فضاهای خرد قدرت مانند کلیساها، قلعه‌ها و زندان‌ها فکر کرد (Hirst, 2005: 4). در این بین، درک فوکو از فضا منظومه‌ای از انگاره‌های متفاوت را در بر می‌گیرد که «هتروتوپیا» یکی از آنها به شمار می‌رود و در میان آثار وی، در سه جا قابل ردیابی است: ۱. مقدمه کتاب *نظم/اشیا* (۱۹۶۶)؛ ۲. برنامه رادیویی با موضوع اتوپیا و ادبیات (۱۹۶۶)؛ ۳. سخنرانی برای گروهی از معماران (۱۹۶۷) که در اولی به فضاهای متنی و در دو اثر دیگر به فضاهای اجتماعی اشاره کرده است (Johnson, 2006: 75). به‌طور کلی، وی از هتروتوپیا به‌عنوان پنداره‌ای انتقادی برای تفکر درباره فضاهای معین «غرابت» یا

«دگرفضاها» که خارج از فضاهای روزمره و نظم متعارف فضا قرار دارند، استفاده کرده است؛ عرصه‌هایی مجزاشده که در چهارچوب‌های متفاوت خودشان عمل می‌کنند. نتیجه چنین فضایی، تغییرپذیری و تفاوت است که به‌واسطه جدایی از جریان معمول مشخص می‌شود. یعنی عقلانیت و قواعد متمایز این فضاها، رفتار افراد را در آنها شکل می‌دهد (تانکیس، ۱۳۸۸: ۲۰۶). در واقع، هتروتوپیا از این بابت اهمیت دارد که چگونه قدرت، نظم، انضباط و دانش از طریق شکل‌های نهادی در فضاهایی خاص عیان می‌شود؛ چراکه این فضاها به‌طور هم‌زمان هم بازتاب‌دهنده و هم به‌چالش‌کشاننده آنها هستند و توأمان وظیفه شکل‌دادن و ضابطه‌مند کردن رفتار را بر عهده دارند؛ به‌طوری که هتروتوپیا ضمن حفظ ویژگی‌های خود در رابطه با سایر فضاها می‌تواند مجموعه روابطی را که آنها بازتاب می‌دهند نیز خشتی کند و از دیگر سو، خود را در پیوند با آنها قرار دهد (Foucault, 1986: 24). با چنین پیش‌زمینه‌ای، می‌توان مناسبات قدرت هتروتوپیا را در فضاهایی چون موزه جست‌وجو و تبیین کرد.

### بدنه پژوهش

در این قسمت، پژوهش می‌کوشد ابتدا به شرح رابطه هتروتوپیا و قدرت در مقایسه با اتوپیا و در دو فضای معماری و متنی بپردازد. سپس مؤلفه‌های بنیادین فوکو در خصوص هتروتوپیا را معرفی کند و در نهایت، ضمن برشمردن ویژگی‌های هتروتوپیایی موزه، ارتباط آنها را با ساختار قدرت و وجوه انضمامی آن تحلیل کند.

### هتروتوپای معماری

<sup>1</sup> Pierre Vidal de la Blache

<sup>2</sup> Lucien Febvre

حد وهم‌انگیزتر است. این ابهام فضایی، گویای فضایی بی‌ثبات‌کننده است که در آن ما از نشانگان معمول زندگی دور افتاده‌ایم و یا بیرون انداخته شده‌ایم. فوکو با معرفی این شاخصه دگرفضاها بر نقش تأثیرگذار آن بر ذهن مردم و قدرت سلطه آن تأکید دارد که توانایی تحمیل دیدگاه و القای باوری خاص را بر مخاطب خود دارد.

**اتوپای مختل‌کننده<sup>۲</sup>:** در اندیشه فوکو می‌توان پیوندی میان مفهوم هتروتوپیا و فضاهای مقاومت و عصیان برقرار ساخت؛ اینکه چگونه مقاومت در برابر عقلانیت خاص «عادی‌سازی» دولت می‌تواند رخ دهد؟ به‌زعم وی، هتروتوپیا راه‌های فرار از هنجار را فراهم می‌کند و در آن نوع خاصی از مقاومت ممکن می‌شود؛ چراکه هتروتوپیاها فضاهای تحول‌آفرینی درمورد «تولید ذهنیت‌های جدید» هستند و فقط در چنین فضاهایی می‌توان به‌گونه‌ای دیگر فکر کرد و متفاوت بود (Foucault, 1990: 94). از طریق این دگرفضاها می‌توان از فضاهایی که برای ما عادت شده، فاصله گرفت و به تجربه‌های جدید رسید؛ گرچه در عین تهدید نظم و ترتیب موجود، آن را با یک نظم جدید جابه‌جا می‌کنند. اغلب، این نگرش فوکو را متأثر از اتوپای «کارناوال‌گرایی» باختین می‌دانند. به عقیده باختین، در کارناوال مردم می‌کوشند با طنز و استهزای دلق‌بازی‌های نمادین در مقابل خشونت و جدیت با قدرت سلطه‌گر مبارزه کنند. در جریان این کارناوال‌ها اختلالی کوتاه در تبعیض‌های سلسله‌مراتبی، نظم رسمی از زمان و مکان و همه اشکال اجبار سیاسی ایجاد می‌شود (غلامحسین‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۴۵). باختین نیز مانند فوکو باور دارد که هر جا قدرت هست، مقاومت نیز حضور

فوکو در سخنرانی‌ای که در سال ۱۹۶۷ برای «حلقه مطالعات معماری» ارائه داد، مفهوم هتروتوپیا را در معماری استفاده کرد و حاصل آن متنی با عنوان *از دگرفضاها* بود که در آن برخی از هتروتوپیاها در فضای معماری را همچون زندان، روسپی‌خانه، کشتی، موزه، کتابخانه، قبرستان، بیمارستان و سینما و ... برشمرد. وی فضا را به سه بخش اتوپیا (آرمانی)، فضای واقعی و هتروتوپیا تقسیم کرد و هتروتوپیا را بین فضای واقعی و اتوپیا به‌عنوان حلقه اتصال این دو فضا و در مقایسه با اتوپیا قرار داد؛ به‌نحوی که پیکره هتروتوپیا را می‌توان در دو نوع اتوپای واقعی و اتوپای مختل‌کننده بازیافت.

**اتوپای واقعا موجود<sup>۱</sup> (واقعی):** به‌زعم فوکو، هتروتوپیا برخلاف اتوپیا، معطوف به فضاهای واقعی است؛ اما همانند آن با نظم فضاهای معمول در تقابل است. در واقع، اتوپیا آرمان‌شهری است که حقیقت فضایی ندارد؛ اما با فضاهای واقعی رابطه‌ای همانند، مستقیم یا وارونه دارد؛ در نتیجه، یا جامعه را ایدئال و یا واژگون و خلاف جریان ترسیم می‌کند؛ هر چند که غیرواقعی باشد. در مقابل فضاهای واقعی قرار دارند که همه آنچه به تصویر می‌کشند، غیرواقعی است (شورچه، ۱۳۹۴: ۷۵). **خلق فضای غیرواقعی که واقعیت فضایی واقعی است؛** بنابراین، کاملاً با همه مکان‌های واقعی دیگر متفاوت هستند. به‌این‌معنا، اندیشه هتروتوپیا به‌مثابه «پادمکان/ضد‌فضا»، نوعی اتوپای واقعی شده است که به‌طور هم‌زمان واقعیت را بازنمایی و وارونه می‌کند (Foucault, 1986: 24). در واقع، هتروتوپیا واقعی است که واقعیت دیگر را به‌صورت مجازی عینیت می‌بخشد و با خلق فضایی از توهم نشان می‌دهد طبیعت فضای «واقعی» تا چه

<sup>2</sup> Disrupting utopia (Johnson, 2006)

<sup>1</sup> Actually existing utopia (Johnson, 2006)

دارد؛ با این تفاوت که آن را در موقعیت کارناوال جست‌وجو می‌کند که برای زمان کوتاهی نظم موجود با فضای آزادی جایگزین می‌شود. توصیف لوفور از فضاهای اتوپایی نیز شبیه مفهوم هتروتوپای فوکو به نظر می‌رسد. فضای اتوپایی لوفوری فضایی متناقض، واقعی و غیرواقعی و اساساً فضای انتظارداشتن و برآوردن هم‌زمان امر ممکن و ناممکن است. اتوپیا مفهوم فضای شهری است که در منافذ فضا‌مندی‌های سرمایه‌داری عبور می‌کند تا در مقابل عقلانیت و همگون‌سازی مقاومت کند (Lefebvre, 2003: 125). هترینگتون نیز، هتروتوپیا را معرف فضاهای «ضدهژمونیک» می‌داند؛ «فضاهایی که مکان‌هایی را برای مقاومت و عصیان مهیا می‌کنند و بسیار در نقش فضاهای آستانه‌ای عمل می‌کنند» (Hetherington, 1997: 41).

### هتروتوپای متنی

فوکو در پیش‌گفتار کتاب *نظم‌اشیا* و در تحلیل فضای ادبی به‌ویژه در آثار موريس بلانشو، از هتروتوپای متنی صحبت می‌کند. وی با نقل‌قولی از بورخس، به بخشی از دانشنامه چینی و تقسیم‌بندی عجیب آن از حیوانات توجه کرده و معتقد است این نوع طبقه‌بندی با اسلوب‌های فکری ما سطح تلاقی ندارد؛ بنابراین، در فضاهایی جداگانه و معلق قرار می‌گیرد. این خود چگونگی شیوه‌ای را که ما **فراوانی بی‌نظم چیزها را به نظم تبدیل می‌کنیم**، اشیای نامتناسب را پیوند می‌دهیم و تحت کنترل قرار می‌دهیم، افشا می‌کند. به‌زعم وی «به هرکدام از این گروه‌ها می‌توان یک معنای مشخص داد؛ اما دائرةالمعارف چینی با قراردادن آنها در طبقه‌بندی خاص، قدرت‌های اشاعه‌شان را به یک موضع محدود می‌کند. در اینجا با همسایگی اشیایی که هیچ زمینه و

رابطه مشترکی ندارند، روبه‌رو هستیم. این حیوانات به غیر از لامکان زبان در کجا می‌توانند کنار یکدیگر قرار گیرند» (فوکو، ۱۳۹۳: ۱۴-۱۲). آنها فضای «تصورناپذیری» را تولید می‌کنند که تنها در زبان امکان ظهور می‌یابد. لامکان هتروتوپایی که نام‌های شایع را مغشوش و نام‌گذاری این و آن را ناممکن می‌سازد، کلمات و اشیای مشابه و متفاوت را با یکدیگر یکپارچه و از این طریق نظم را تثبیت می‌کند. این در حالی است که «هیچ‌چیزی بیش از فرایند نظم‌بخشی به چیزها (حداقل در ظاهر)، احتمالی‌تر و تجربی‌تر نیست» (همان، ۱۳۹۳: ۱۹). درواقع، این نوع هتروتوپیا از آنچه فضای حاضر با عنوان بی‌نظمی تعریفش می‌کند، فضای ترتیب‌یافته دیگری را می‌سازد. دغدغه اصلی فوکو در این کتاب ایجاد میدانی بوده که در آن به تولید دسته‌بندی‌ها، نظم و «کدهای اساسی فرهنگی» مبادرت ورزیده شده است؛ میدانی که از طریق شیوه‌های زبانی و نهادی عمل می‌کند و می‌تواند آنچه را برای یک دوره دانش محسوب می‌شود، تحکیم بخشد (گات و لوپس، ۱۳۸۴: ۱۰۹). هتروتوپاهای متنی، آشکارشدن این میدان را میسر می‌کنند. درواقع، هتروتوپاهای متنی فضاهای غیرممکنی هستند که از سوی محدودیت‌های زبان را آشکار می‌کنند و از سوی دیگر، امور واقعی را واژگون می‌کنند. تحت‌تأثیر خوانش بلانشو از فضای ادبیات و «خارج» (خارج از اندیشه)، فوکو فضای ادبی را نیز هتروتوپای متنی قلمداد می‌کند. بلانشو، خارج را چیزی تهدیدگر و تنگ‌کننده فضا می‌داند که نویسنده به‌هنگام نوشتن آن را کنار می‌زند؛ یعنی از زمزمه عظیم تمام حرف‌های گفته‌شده، حرف‌هایی که می‌توانست گفته شود و شاید گفته خواهد شد، می‌برد و درگیر زبان می‌شود. وی این لمحّه خارج را «تجربه اصیل» می‌نامد و آثاری را ارزشمند می‌داند که موضع خود را با آن

۱. وجود هتروتوپیا با شکل‌های کاملاً متفاوت در هر فرهنگی؛ ۲. تغییر کارکرد هتروتوپیا متناسب با زمان و فرهنگ هر دوره؛ ۳. دربرگیرنده چند فضای ناهمگن در یک فضا؛ ۴. در ارتباط با پاره‌های مختلف زمانی/هتروکرونیای؛ ۵. متضمن سامانه‌ای از ورود و خروج؛ ۶. دارای نقش دوگانه در ارتباط با همه فضاها (Foucault, 1986: 24-27). حال با توجه به اصول پیش‌گفته، ضمن اشاره به بازنمودهای هریک از آنها به صورت جداگانه در موزه، ویژگی‌های هتروتوپییای موزه در ارتباط با ساختار قدرت بررسی خواهد شد.

### ویژگی‌های هتروتوپییای موزه در ارتباط با ساختار قدرت

تبیین فوکو از موزه، همواره به تأکید بر وجوه منفی موزه و بسط آن در قالب نهادی برآمده از دوره روشننگری منجر شده که مظهر قدرت دولت و کنترل جهان است. بر همین نگاه بوده که وی موزه را در کنار کتابخانه به عنوان یک هتروتوپیا معرفی کرده است: موزه‌ها و کتابخانه‌ها هتروتوپیاها هستند که بارزهای فرهنگ غربی در قرن نوزدهم و عملاً برآیندی از مدرنیته محسوب می‌شوند. در آنها ایده انباشت هرچیز و برساختن نوعی از یک آرشیو عمومی از سویی و ایده انباشت همیشگی و مداوم زمان و برساختن مکانی از تمام زمان‌ها، نسل‌ها، فرم‌ها و سلیقه‌ها در یک مکان که خود بیرون از آن قرار می‌گیرد و از فرسایش زمان مصون است، از سوی دیگر حکم فرماست؛ درحالی که در قرن هفدهم و حتی تا اواخر این قرن، موزه‌ها و کتابخانه‌ها بیانی از انتخاب و گزینش‌های فردی بودند (Foucault, 1986: 26).

شاید بتوان گفت این تعریف از موزه که فضایی از اشیای گوناگون متعلق به زمان‌ها و مکان‌های مختلف

روشن کرده‌اند. فوکو نیز همین مفهوم از خارج را ستوده است و معتقد است در فضای ادبیات، نویسنده با ترک ساحت روزمره، موضع خود را در برابر خارج روشن می‌کند و به تجربه مخاطره‌انگیز ادبیات پا می‌گذارد؛ بنابراین، از آنجاکه فضای ادبی امکان بیرون‌گذاشتن هرگونه عمق، ریشه و درونی‌شدن ابتدایی را مهیا می‌کند، به شدت مبهم است، متعلق به هیچ کجا و اینجا و فضایی تجربه‌ناپذیر، اما اجتناب‌ناپذیر است، یک هتروتوپیی محسوب می‌شود. در واقع، ادبیات در مکانی که اشغال می‌کند، خلأ و وقفه‌ای ایجاد می‌کند، در زمان‌های مختلف سفر می‌کند و هرگز کاملاً خودش نیست (Johnson, 2006: 85-86). به طور کلی، می‌توان گفت در هتروتوپیی معماری، نظم اجتماعی موجود در فضای ناپایدار و متناقضی می‌شکند و نظمی مجدد شکل می‌گیرد و در هتروتوپییای متنی یا زبانی، فضای برهم‌زننده و غیرممکنی از نظم از طریق کنترل بی‌نظمی منظم به وجود می‌آید؛ بنابراین، اگرچه متفاوت، اما در هر دو فضای محصور امور آشنا مختل و دچار بازساخت می‌شوند. در نتیجه، هتروتوپیا نه تنها از ساختارها و ایدئولوژی‌های مسلط جامعه جدا نیست، بلکه می‌تواند در جایگاه پروبلماتیک کردن مقاومت نیز بنشیند. بر این مدار برای شناخت بیشتر، باید به مؤلفه‌های بنیادینی که فوکو برای هتروتوپیا در نظر گرفته است نیز رجوع کرد.

### اصول بنیادین فوکو برای هتروتوپیا

فوکو در گونه‌ای توصیف هتروتوپولوژی، هتروتوپیانگاری یا جغرافیای دگرفضا، شش اصل و مؤلفه بنیادین تبدیل‌کننده یک فضا به دگرفضا را معرفی می‌کند و معتقد است هر هتروتوپیا تا حدی واجد این اصول است؛ در نتیجه، برخی از هتروتوپیاها هتروتوپییایی ترند. این اصول به اختصار عبارت‌اند از:

طبق اصل سوم، موزه را در نگاه اول به یک هتروتوپیا تبدیل می‌کند. به تعبیر دقیق‌تر و براساس

### اصل چهارم

هتروتوپیا رابطه پیچیده‌ای با زمان دارد که شاید بتوان آن را دگرزمانی یا هتروکرونیا نامید؛ به این معنا که در یک حالت به گونه‌ای نامحدود به انباشت زمان می‌پردازد و محل بقایا و بایگانی همه زمان‌هایی است که در وضعیت به سامان با گذشته شکل می‌گیرند؛ مانند موزه و در حالت دیگر، به طور موقتی خرده‌ای از زمان را در فضا تصرف می‌کند و با زمان در ناپایدارترین شکل خود در ارتباط است؛ همچون نمایشگاه و جشنواره‌ها (Foucault, 1986: 26). به این برداشت، موزه هتروکرونیایی محسوب می‌شود که با سازمان‌دهی نوعی انباشت همیشگی و نامحدود زمان در مکانی که حرکت نخواهد کرد و با متوقف کردن رابطه سنتی و رایج ما با زمان، در پی ترتیب‌دادن، طبقه‌بندی و نمایش کلیت جهان است. در همین زمینه، فوکو اشاره دارد که «در بازدید از موزه، زمان از بین می‌رود؛ اما دوباره به دست می‌آید و کل تاریخ بشریت به منشأ خود برمی‌گردد. گویی نوعی دانش آنی عظیم، قابل دسترس است» (همان: ۲۶). این روایت از موزه هتروتوپیی، به همان اندازه که در توصیف رابطه موزه با زمان غنی است، موزه را به فضایی محدود می‌کند که کلیت تاریخ را نشان می‌دهد. «تاریخ در شکل سنتی‌اش که نوعی تداوم، تکامل و پیشرفت را در حرکت از جوامع پست به جوامع پیشرفته به نمایش می‌گذارد و برپایه دانش عمیقی استوار است. اقدامی برای به‌خاطر سپردن یادمان‌های گذشته، بدل کردن آنها به اسناد و به‌سخن‌واداشتن آن اثرها که به‌خودی‌خود اغلب به‌هیچ‌رو کلامی نیستند یا بی‌سروصدا چیزی را

است، در ابتدا یا پیش‌پاافتاده به نظر می‌رسد یا بیش‌ازحد به مفهوم موزه قرن نوزدهم وابسته است: یک انبار «بی‌انتها» از اشیای ناپایدار موقتی. در واقع، چنین تعریفی به‌ناچار موزه را نمونه‌ای از بدترین نوع گرایش‌های روشنگری برای جمع‌کردن، طبقه‌بندی و کنترل جهان نشان می‌دهد و به مقایسه موزه با گورستان یا یک فضای تجمع انتزاعی منجر می‌شود (Lefebvre, 1991: 263)؛ اما در عین حال، اگر یکی از نمونه‌های اصلی فوکو برای هتروتوپیا را قبرستان بدانیم، هم‌سویی هتروتوپیایی موزه با قبرستان کمتر از اندیشه انتقادی دیگر فلاسفه قرن بیستم، منفی به نظر می‌رسد. از جمله اندیشه آدورنو، مبنی بر اینکه «موزه و مقبره بیش از ارتباط آوایی به یکدیگر متصل‌اند و موزه یک آرامگاه برای اشیای مرده است» (Adorno, 1981: 175). مرلو-پونتی نیز موزه را «گورستان فکری و تاریخی مرگ» می‌داند (Merleau-Ponty, 1993: 99-100)؛ بنابراین، می‌توان این‌گونه برداشت کرد که فوکو سه جنبه هتروتوپیایی را در این تعریف برای موزه مشخص می‌کند: نخست، جنبه زمانی که یک فضای واحد سعی می‌کند کلیت زمان را در بر گیرد و در نتیجه موزه وارد یک تناقض دوگانه می‌شود: این فضا شامل یک زمان نامحدود در یک فضای محدود است؛ فضایی متشکل از زمان و بی‌زمانی است. دوم، جنبه فضایی که اشیای متفاوت از مکان‌ها و زمان‌های مختلف را در یک مکان واحد گرد هم آورده است و در نهایت، جنبه سوم که تفاوت‌هایی بین موزه‌های دوره‌های مختلف وجود دارد و ایده‌ها و کارکردها درباره موزه تغییر کرده است. به این ترتیب، تلاش برای ارائه کلیت زمان و مصون‌ماندن از تداوم زمان طبیعی به‌عنوان یک کل فضایی مطابق با اصل چهارم، تغییر کارکرد فضا در هر دوره مبتنی بر اصل دوم و کنار هم قرارگرفتن اشیای ناپیوسته زمانی و ناسازگار فضایی در یک فضا

دوره‌ای عملکرد متفاوت داشته‌اند: در دوره رنسانس، کابینت‌های کنجکاوی محسوب می‌شدند که صدها یا هزاران چیز مربوط به مناطق جغرافیایی دوردست و نیز از زمان‌های تاریخی مختلف را جمع‌آوری می‌کردند. موزه‌هایی که براساس «هنر ترکیبی» بنا شده بودند تا به اشیا معنا دهند؛ معنایی که هیچ ارتباطی با عملکردهای اصلی اشیای جمع‌آوری‌شده نداشت. علم، طبیعت، زیبایی‌شناسی و عرفان، همه در منطقی به هم گره خورده بودند که فقط به منطبق جمع‌کننده بستگی داشت. بر همین قرار است که والتر بنیامین نیز اشاره دارد: رابطه با اشیا به نحوی بوده که بر اهمیت کارکردی و سودمندانه آنها تأکید نشده؛ بلکه آنها وابسته به نادر بودن، قدمت و گذشته‌شان مورد علاقه و جمع‌آوری قرار گرفته‌اند و ژرف‌ترین جادو برای جمع‌کننده (کلکسیونر) نگهداری اشیای منحصر به فرد در یک حلقه جادویی بوده که به عنوان هیجان‌نمایی، یعنی هیجان مالکیت در نظر گرفته شده است (Benjamin, 1982: 61). در واقع، هنر جمع‌آوری برای موزه رنسانس از همان روند انسانی ناشی می‌شد و این کابینت‌های کنجکاوی از طریق تخیل و توانایی‌های خلاقانه صاحبشان در نظم گفتمانی شکل می‌گرفتند؛ همچون سخنوری که تصاویر خود را برای ساختار گفتار خود تنظیم می‌کند (Sauvage, 2010: 104). این ولع جمع‌آوری آثار و نگهداری در مجموعه‌های خصوصی و سلطنتی، عرصه را برای ظهور موزه در دوره روشنگری هموار کرد؛ دوره‌ای که با ایده مطالعه و تلاش برای حفظ دانش از طریق عمل جمع‌آوری و سامان‌دهی با نظم خاصی پیوند خورده بود (Findlen, 1989: 59). بر همین مدار در قرن هجدهم و نوزدهم، موزه‌ها با کسب دانش از طریق آموزش و شکل‌گیری رفتار، به شیوه‌ای کاملاً مدرن مفهوم‌سازی و سازمان‌دهی شدند. قاعده این موزه‌ها «تعیین و محدود کردن فضایی بود که

می‌گویند، غیر از آنچه می‌گویند. تاریخ انبوهی از عناصر که باید مجزا، گروه‌بندی و مرتبط شده و به صورت مجموعه‌ها بر ساخته شوند» (فوکو، ۱۳۹۸: ۱۵). این‌گونه، موزه به واسطه نوع سازمان‌دهی، انتخاب مستندات و... صرفاً ابژه‌ها و گفتمان‌های به‌خصوصی (گفتمانی تاریخی) را زنده نگه می‌دارد و موجب انباشته شدن بی‌پایان چیزها در توده‌ای بی‌شکل و خطی غیرقابل شکست می‌شود که پیوستگی زمان بر آنها دلالت دارد. این گرایش از درک موزه، آنچه فوکو «تاریخ کل» می‌نامد، از دوره روشنگری ناشی می‌شود. در واقع، به زعم وی، در دوره روشنگری «تاریخ کل» از «بنای یادبود» فرض شده به «سند» منتقل می‌شود. یعنی در چنین تفکری اسناد گذشته براساس تداوم و انسجام فرض شده یک دوره تاریخی تفسیر می‌شوند؛ «تاریخی پیگیر بازسازی فرم کلی یک تمدن، شاکله (مادی یا معنوی) جامعه، دلالت مشترک متبادر بر تمام پدیده‌های یک دوران و قانونی که پیوستگی تمام اینها را مدنظر دارد؛ آنچه می‌توان در پرداختی استعاری، صورت (بی‌چون و چرای) یک دوران خواند» (همان: ۱۹). فوکو وجود چنین حقیقتی را رد می‌کند و آن را صرفاً یک تفسیر خاص از بی‌نهایت تفسیر می‌داند که اراده معطوف به قدرت در جهت استقرار کنترل‌شده دانش، عرضه کرده است و در این حالت موزه یک نهاد نمونه به شمار می‌رود. در عین حال، مطابق با

## اصل دوم

یک جامعه آن‌گونه که تاریخش به تصویر می‌کشد، می‌تواند کاری کند که یک هتروتوپیای به‌شکلی کاملاً متفاوت عمل کند. یعنی برحسب هم‌زمانی با هر فرهنگی که در آن پدیدار شده، کارکردهای مختلفی می‌پذیرد. موزه‌ها نیز در هر

فعالیت‌های آموزشی در آن اتفاق افتد» و جمع‌آوری به‌صورت ترتیبی، مقایسه‌ای و طبقه‌بندی‌شده برای نمایش توسعه یابد (همان: ۶۱). در دوره مدرن، با گسترش فزاینده دانش‌هایی از قبیل باستان‌شناسی، زمین‌شناسی، دیرینه‌شناسی، تاریخ طبیعی، مردم‌شناسی و انسان‌شناسی، به اشیای نماینده (رایج) و نه اشیای نادر و کمیاب تقدم داده شد و موزه‌ها به‌صورت هتروتوپایی درآمدند که از طریق نمایش رسمی تاریخ کلی بشریت طبق روایتی از پیشرفت همراه شدند (Sauvage, 2010: 105). از نظر فوکو در هر دوره تاریخی، موزه کارکرد متفاوت و خاصی داشته که از گفتمان حاکم و آن نیز از قدرت نشئت گرفته است. در واقع، همواره یک سلسله راهبردهای گفتمانی با موزه‌ها همراه بوده که با فروپاشی هر سامان، راهبردهای مزبور هم کارایی خود را از دست داده است. به عبارت دیگر، درحالی که کابینت کنجکاوی<sup>۱</sup> در دوره رنسانس مربوط به «کنترل و تفکر» و وابسته به پارامترهای گفتمانی است که شاید هنوز تولید نشده بود، موزه مدرن در رابطه با «نمایش و آموزش» مردم مطابق با گفتمان از پیش موجود بوده است. بر این مدار با استقرار کنترل‌شده دانش، تفکر و رفتار مردم را به سمت نتیجه‌گیری‌های از پیش تعیین‌شده سوق داده (همان: ۱۰۷) و در اعمال قدرت مشارکت داشته است؛ بنابراین، موزه در این حالت با ارائه دانش و عقلانیتی خاص و از پیش تعیین‌شده، تفکر و رفتار را هدایت می‌کند و مبین این امر است که نظام‌های محرومیت‌ساز دانش، هنجار و ناهنجار را تعیین می‌کنند. در برداشتی دیگر از تعریف فوکو و براساس

اصل سوم

هتوتوپیاها روابط فضا و زمان را از نو می‌سازند و خود فضا را بازیچه می‌کنند؛ طوری که چندین موقعیت فضایی ناسازگار و بیگانه را کنار یکدیگر قرار می‌دهند (Foucault, 1986: 25). در واقع، هتروتوپیا مکانی جداشده از نظر فضایی است که فضاها، موقعیت‌ها و اشیای ناهمگن را در کنار هم می‌نهد. در این بُعد موزه نیز مجموعه‌ای از فضاها و تالارهای گوناگون با آثار متعلق به مکان‌ها و زمان‌های مختلف را گرد هم آورده و به این طریق، عرصه‌ای برای عرضه مجدد و بازنمایی چندین فضا را در یک فضا ایجاد کرده است؛ گونه‌ای از فضا که بیرون و متفاوت با همه فضاها و در عین حال خود در درونش فضامند است. در واقع، موزه به‌عنوان «فضایی چندگانه، عرصه‌های چندگانه‌ای را در کنار یکدیگر در یک مکان منفرد واقعی به گونه‌ای ناسازگار با هم شکل داده است» (همان: ۲۵)؛ طوری که می‌تواند هم‌زمان، یک باغ، سپس میدان جنگ، بعد از آن یک زیارتگاه و مکان مقدس و... را به نمایش گذارد. درحقیقت، موزه بر آن بوده تا از طریق چندین موقعیت فضایی بیگانه، یک بایگانی از همه فضاها بسازد و به واسطه کنار هم قرار گرفتن اشکال ناسازگار فضایی، جهان را به صورت نمادین نشان دهد که در این حالت بیش از هر چیز چیدمانی محصور و البته گشوده به جهان خارج است. از سوی دیگر، این نوع طراحی به دنبال بازآفرینی و تولید شکل خاصی از فضاها و سوژه‌ها بوده است؛ به نحوی که سامان فضایی موزه در کنار آثار به‌نمایش درآمده، از طرفی بازدیدکنندگان را دستخوش تجربه‌ای متفاوت با فضا می‌کند و اشتیاق تجربه‌کردن، سیاحت و دیدن فضاها و چیزهای متفاوت بیشتری را به دست می‌دهد؛ اما از طرف دیگر این فضامندی، گزینش شده و معمولاً در خدمت قدرت قرار دارد. در نتیجه، بازدیدکننده به‌مثابه یک چشم ساخته می‌شود که عرضه فضاها و

<sup>۱</sup>Cabinet of curiosities

اشیا به آن، همچون یک نمایش آموزشی صورت می‌گیرد (رز، ۱۳۹۸: ۳۴۰). حال از آنجاکه فوکو با ملاک‌قراردادن ویژگی ارتباطی برای هتروتوپیا، بهترین هتروتوپیی را آن می‌داند که راهی به سمت و از درون سایر هتروتوپیاها ایجاد کند، یعنی روابطی را درون یک مکان و میان مکان‌ها به وجود آورد؛ پس موزه نه فقط یک هتروتوپیی است، بلکه هتروتوپیاهاى مختلف را نیز بازتاب می‌دهد و در بر می‌گیرد. در اینجا می‌توان به دیگر ویژگی هتروتوپیی موزه متناسب با اصل ششم نیز دست یافت. در

### اصل ششم

هتروتوپیا در ارتباط با همه فضاها در دو شکل کاملاً متفاوت به قوت خود باقی می‌ماند: الف) ایجاد فضایی موهوم که منعکس‌کننده فضای واقعی است که در مکان دیگر حضور یافته و یا متعلق به زمانی در گذشته و یا آینده است؛ ب) ایجاد فضای واقعی از نوعی دیگر، دقیق و منظم که در آن فضای آشفته و ناساز رو به اصلاح و بازسازی دارد (Hatz, 2011: 7)؛ بنابراین، می‌توان گفت ابتدا از آن جهت که موزه خود فضایی عادی، همچون سایر فضاها است، کارکرد خلق مکان واقعی دارد؛ یعنی فی‌نفسه وجود دارد و به منظور ساخت فضاهاى جدید دچار بازساخت می‌شود. فضایی که دقیقاً به اندازه یک فضای فیزیکی و واقعی منظم، طبقه‌بندی شده و دقیق است. یعنی در عین حال، به همان اندازه «به بدمنظری، درهم‌ریختگی، نامنظمی و بدساختی همه فضاهاى واقعی دیگر است» (Foucault, 1986: 26)؛ اما در عین حال از آن جهت که بخشی از فضای واقعی بزرگ‌تر است و در رابطه‌ای تقابلی با آن خود را عرضه می‌کند، کارکرد خلق مکان وهمی دارد. به‌واقع، موزه بخش و نهادی از یک فضای بزرگ‌تر یعنی

جامعه و یا در نگاهی فراخ‌تر، بخشی از جهان و تاریخ است که می‌تواند فضایی از توهم بیافریند و فضای واقعی را که در مکان دیگر و متعلق به زمانی دیگر است، منعکس کند؛ نوعی فضای وهمی، نسخه‌ای واهی از زندگی یا طبیعت بشر که نه خود واقعیت که بازتابی از آن را در معرض دید قرار داده است. در چنین حالتی موزه همچون ظرفی حاوی اشیای مختلف، نمایشگر چندین فضای نامرتب و نامألوف از جغرافیاهاى متعدد شده است که در نتیجه آن بازدیدکننده را با واقعیات و تجربه‌های متفاوت با آنچه در فضاهاى آشنای پیرامونی خود داشته، مواجه می‌کند؛ به نوعی خلق فضایی غیرواقعی که واقعیت فضایی واقعی است. به این معنا، ذهن و بدن‌های بازدیدکنندگان در دام فضای بخش‌بندی‌شده و در شبکه‌ای از تصورات، نشانه‌ها و نمادها قرار می‌گیرند. این بدن‌ها بیرون از خودشان جابه‌جا، منتقل و تخلیه می‌شوند (Lefebvre, 1991: 98)؛ بنابراین، در موزه همواره یک تبادل بین بازدیدکننده، فضا و قطعه‌های بصری رخ می‌دهد که او را در مرز واقعیت و توهم، معلق نگه می‌دارد. در واقع، موزه با ایجاد دگرجهای ذهنی موجب تحمیل دیدگاه و القای باوری خاص بر ذهن مخاطب و استقرار کنترل‌شده دانش می‌شود؛ یعنی چون فضایی هدفمند، بستر رویدادهای از پیش تعریف‌شده می‌شود و توأمان مبین نظامی می‌گردد که به‌مدد شبکه‌ای از تصورات، افراد را به ابژه‌ای مطیع با امکان فعلیت قدرت انضباطی تبدیل می‌کند. شاید بتوان گفت بین این ویژگی موزه هتروتوپیی و توصیف فوکو از «کشتی دیوانگان» در کتاب تاریخ جنون شباهت‌هایی وجود دارد. از سویی در گستره تخیل و ادبیات دوره رنسانس به‌عنوان موضوعی تازه و با مضمونی اسطوره‌ای ظاهر می‌شود و از دیگر سو شرحی از کشتی واقعی و موجود است

که دیوانگان را از شهری به شهر دیگر حمل کرده و به‌ویژه در آلمان و اغلب شهرهای اروپا رایج بوده است (فوکو، ۱۳۸۸: ۱۳-۱۲). از نظر فوکو، سفر مبهم دیوانگان هم مرزبندی و هم گذر مطلق را نشان می‌دهد که هم «واقعی است و هم خیالی». این فضا (آب، دریانوردی و کشتی) هم زندان و هم گذرگاه است. «آب همه‌چیز را با خود می‌برد و افزون بر آن تطهیر می‌کند، دریانوردی انسان را تسلیم سرنوشت نامعلوم می‌کند و انسان با نشستن در کشتی به‌سوی دنیای دیگر می‌رود و هنگام به‌ساحل‌نشستن، باز گویی از دنیای دیگر می‌آید» (همان: ۱۶). این ابهام فضایی همانند موزه، گویای فضایی بی‌ثبات‌کننده است که در آن آدمی از نشانگان معمول زندگی دور افتاده و یا بیرون انداخته شده است و همچون مسافری تمام‌عیار در سفر و گذر به سرزمین‌های ناشناخته است؛ یک مسافر و هتروتوپای واقعی که با ایجاد اختلال و توهم، گنجینه‌ای از خیال را به ارمغان می‌آورد. فارغ از تعریف فوکو از موزه هتروتوپی، دیگر ویژگی‌های هتروتوپیایی موزه نیز قابل تبیین است یعنی وابسته به

## اصل اول

که فوکو همه هتروتوپیاها را در دو گروه تقسیم می‌کند: ۱. هتروتوپیای بحران، فضایی مصون، مقدس و ممنوعه که به افراد بحران‌زده، جداشده از جامعه و اغلب در جوامع اولیه اختصاص دارد؛ ۲. هتروتوپیای انحراف، معادل مدرن هتروتوپیای بحران، فضایی که افراد غیرعادی را از فضای اجتماعی معمولی حذف و با یک نظم فضایی درونی تحت انقیاد قرار می‌دهد، اما فقط به فضاهای تأدیبی محدود نمی‌شود و فضاهایی که با منطق فضایی خود، نظم معمول را مختل می‌کنند نیز در بر می‌گیرد (تانکیس، ۱۳۸۸:

۲۰۸). موزه نیز می‌تواند نوعی هتروتوپیای انحراف یا هنجار گریز به شمار آید؛ زیرا از سویی، فضایی است که افراد غیرعادی را تحت انقیاد درمی‌آورد، همان‌طور که بنت (ملهم از فوکو) نیز اشاره می‌کند: زندان و موزه هر دو در دوره تاریخی یکسانی (قرن نوزدهم) متولد شده‌اند و در نتیجه هر دو نظارت انضباطی مشابهی را به کار می‌گیرند؛ درحالی‌که تولد زندان اجازه داد مجازات از صحنه عمومی حذف شود، موزه از طریق توانایی خود امکان کنترل یک جمعیت بی‌ثبات را به‌صورت «یک جمعیت منظم و در حالت ایدئال، خودتنظیم‌گر» فراهم آورد (Bennett, 1995: 99). به‌نوعی عملکرد موزه‌ها را تنظیم رفتار اجتماعی از طریق ایجاد بدن‌های مطیع قلمداد کرده است؛ چراکه موزه در تلاش برای تزریق احساسی از خودانضباطی و درونی کردن ارزش‌های بهنجار نه فقط برای آدم‌های پست و منحرف که در میان انبوه جمعیت نیز بوده است. درواقع، موزه‌ها در حکم «اصلاح‌طلبان بی‌احساس» در خدمت دولتی قلمداد می‌شدند که تلاش می‌کرد اخلاق و آداب‌ورسوم مردم را متمدن سازد، از آشوب (که در آن زمان معمول بود) جلوگیری کند و گزینه‌ای امن و لذت‌بخش در مقایسه با بارها فراهم کند؛ به‌منزله پادزهری برای دائم‌الخمری مردان سست‌اخلاق طبقه کارگر که آنها را به نحوه رفتاری متمدنانه وامی‌داشت (همان: ۲۰). یعنی به‌منظور خلق سوژه مفیدتر و متمدن‌تر بود که هنجارهای جامعه از طریق تربیت و آموزش در موزه ترویج یافت؛ بنابراین، موزه مدرن به‌عنوان فرمی از فضا که برای رخنه‌کردن و آموزش دادن، طراحی شده است، یکی از نموده‌های جامعه انضباطی به شمار می‌رود. از سوی دیگر، موزه همواره در حال انتخاب است که چه اشیا را گردآوری کند و به نمایش بگذارد، چطور آنها را به یکدیگر مرتبط و روایت کند

و از این طریق همواره در حال نظم‌بخشی به تاریخ، جغرافیا، هنر و علوم مختلف است تا از این بی‌نظمی نظم، روایت و دانشی جدید به وجود آورد. در واقع، موزه با فراهم آوردن محیطی جدید برای آثار، اجازه می‌دهد آنها به گونه‌ای بازآرایی شوند که به راحتی برای مقاصد جدید استفاده شوند و این بخشی از برنامه دولت برای بازسازی هنجارهای کلی رفتار اجتماعی است (همان: ۶؛ رز، ۱۳۹۸: ۳۲۰). به این برداشت، موزه به منزله ابزاری برای برنامه‌ریزی، آموزش و مدیریت اجتماعی، به نحوی اشیا را جمع‌آوری می‌کند که مجسم‌کننده شیوه زندگی گروه‌های اجتماعی معین و ایجادکننده روایت‌ها و ارزش‌ها به نفع قدرتمندان باشد. به علاوه، استفاده از فراغت و سرگرمی در موزه به مثابه فضایی لذت‌بخش نیز، به همان اندازه استفاده از زندان، آموزش و... با هدف تمرین ذهن و بدن، تضمین می‌کند که افراد همچنان وظایف اقتصادی و اجتماعی‌شان را به همان شکل مورد تأیید قبل ادامه دهند (ژیلنیتس، ۱۳۹۴: ۱۶۰). همچنین منوط به

### اصل پنجم

که فوکو سلسله مراتب دسترسی به هتروتوپیا را از فضاهای عمومی متمایز می‌کند، به نحوی که در عین نفوذپذیری، قابلیت ورود و خروج آزادانه نداشته و ورود به آن اجباری و یا مستلزم اعمال ویژه‌ای است، موزه می‌تواند یک هتروتوپای قلمداد شود؛ زیرا دسترسی به موزه‌ها نیز متضمن سامانه‌ای از ورود و خروج است. در واقع، کنترل ورودی‌ها، فضای موزه و خروجی‌ها مصداق بارزی از ایزوله بودن آن به شمار می‌رود؛ چراکه آنها مستلزم قواعد نظم، تقسیمات فضایی و ضوابط اجرایی خودشان هستند. ساختمان موزه همواره محصور و دارای شرایط ویژه برای ورود

بوده که علاوه بر محدودیت مالکیت یعنی خصوصی یا عمومی بودن، محدوده زمانی خاصی را نیز شامل می‌شود. یعنی در روزها و ساعت‌های خاصی امکان بازدید وجود دارد. همچنین، عبور از آن مستلزم رعایت قوانینی همچون خریداری بلیت و همراه‌نداشتن دوربین، خوراکی و... است. علاوه بر این، ورود به موزه به منزله پذیرفتن وضعیتی متفاوت است و شخص را در موقعیتی خاص قرار می‌دهد. این فضا مستلزم میثاق‌هایی درباره صدا و سکوت، خویش‌داری و توجه است که توانایی فرد در نزدیک شدن، لمس کردن، عکاسی و فیلم برداری از آثار را محدود می‌کند. این موضوع به چند شیوه اعمال می‌شود: اشیا در ویتترین‌ها گذاشته می‌شوند، جلو آنها طناب یا زنجیر کشیده می‌شود و مراقبان بازدیدکنندگان را می‌پایند که در نتیجه آن سوژکتیویته و بازدیدکننده‌ای که به جای لمس، نگاه می‌کند تولید می‌شود (رز، ۱۳۹۸: ۳۳۸). مضاف بر این، با وجود آزادی نسبی در سرعت و حرکت بازدیدکننده که درنگ و توقف در طول مسیر را امکان‌پذیر می‌کند، وی همچنان باید بر اساس مسیر و سناریویی که موزه در نظر گرفته است، گردش و بازدید خود را انجام دهد. در طی این فرایند، همواره فرد از طریق دوربین‌ها، مأموران و راهنمایان موزه در نظارت و کنترل سراسری قرار دارد. یعنی جنبه‌های بصری و فضایی موزه با توجه به طراحی معماری آن اغلب به نظارت بر بازدیدکننده تأکید دارد. چیزی شبیه به معماری سراسرین که فوکو اشاره می‌کند «در آن سوژه همواره دیده می‌شود؛ بی‌آنکه هرگز ببیند و دیگران نظارت می‌کنند؛ بی‌آنکه هرگز دیده شوند»، در این حالت فرد از رؤیت‌پذیری خود، آگاه است و درست رفتار می‌کند و براین مبنای خود انضباط می‌دهد؛ حالتی که عملکرد خودکار قدرت را تضمین

می‌کند (فوکو، ۱۳۷۸: ۲۵۰)؛ بنابراین، برای برقراری شرایط و انتظام موردنظر موزه ضمن آنکه رموز خاصی استتار می‌شود، «حالت طبیعی» فضایی ظاهر خود را حفظ می‌کند (تانکیس، ۱۳۸۸: ۲۰۹) و ورای نظم ظاهری، نمادی از تحمیل فراگیر انضباط و کنترل به شمار می‌آید. در واقع، در میان این فضای مسلط، یک عمل ذاتی قدرت وجود دارد که از طریق عملکرد رویه‌ها به دنبال محدودسازی، تنظیم و کنترل حرکت‌ها، انتخاب‌ها، رفتارها و نظایر آن با آرایش فضایی آنهاست. به علاوه، اینکه بازدیدکننده می‌داند دیگر بازدیدکنندگان در حال دیدنش هستند نیز موجب تنظیم رفتار اجتماعی در موزه و عملکرد خودکار قدرت می‌شود (رز، ۱۳۹۸: ۳۴۲). بدین‌گونه شاید بتوان گفت ایزوله‌بودن هتروتوپیا در خدمت چنین نظامی از مراقبت واقع شده است.

### اصل هفتم

به‌زعم نگارندگان، توضیحات شش‌گانه موزه به‌عنوان هتروتوپیی که ذکر آن رفت، می‌تواند گویای «هتروتوپیی معماری» در پیوند با مناسبات قدرت باشد؛ اما شاید نتواند آنچه را که موزه بوده و هست، کامل ارائه دهد؛ بنابراین، بهتر است موزه هتروتوپیی را وابسته به «هتروتوپیی متنی» نیز در نظر گرفت. این مؤید این نکته خواهد بود که موزه فقط اشیای متفاوت از فضاهاى مختلف را نشان نمی‌دهد؛ بلکه نمایانگر اشیا در تفاوت آنها با نظم‌های مفهومی است که به‌طور معمول آن اشیا درک می‌شوند. موزه یک هتروتوپیی متنی است؛ به‌این‌دلیل که نوع عمیق‌تری از تفاوت را ارائه می‌دهد: تفاوت بین اشیا و مفاهیم. در واقع، آنچه هر موزه در شکل‌های مختلف به نمایش می‌گذارد، تفاوت ذاتی تفسیر است و تفسیر رابطه بین چیزها و کلماتی است که برای توصیف

آنها استفاده می‌شود. موزه‌ها نیازی به متن ندارند و گاهی تفسیر ضمنی و پنهان است؛ اما بدون تفسیر، بدون نشان‌دادن رابطه‌ای بین اشیا و ساختارهای مفهومی، یک نهاد موزه نیست. به‌این‌معنا موزه فضایی است که تفاوت ذاتی محتوای آن یعنی تفاوت بین چیزها و کلمات یا بین اشیا و ساختارهای مفهومی، در آن تجربه می‌شود. در واقع، موزه آنچه فوکو «فضای بازنمایی» می‌نامد، نیز هست (فوکو، ۱۳۹۳: ۲۳۹)؛ فضای بازنمایی که هتروتوپیی است و تفسیر و بازنمایی ذاتی آن است. بازنمایی به‌زعم فوکو، فضای بین اشیا و روش‌های تصورکردن آنهاست و تفسیر در موزه شیوه‌ای است که اشیا را به‌صورت مفهومی توضیح می‌دهد. حال با توجه به اینکه مفهوم محصول خرد و عقلانیت انسان است، تردیدهای زیادی درباره کفایت این مفاهیم در رابطه با اشیا به وجود می‌آید و فاصله یا شکافی بین ذهن و جهان، مفهوم و چیز باز می‌شود؛ گسست معرفتی که در تحولات فکری اواسط قرن هفدهم آشکار شده و فوکو در نظم اشیا توصیف می‌کند؛ بنابراین، به ارائه نظریه‌ای از بازنمایی نیاز است که کاربرد مفاهیم را در جهان توجیه کند. بر همین قرار، از نظر فوکو آنچه در قرن هفدهم جدید بود، همین مسئله بازنمایی است که در همه زمینه‌های دانش وارد می‌شود و آنها را دگرگون می‌کند. یعنی اگر تاریخ تا قبل از این، ساخت یکپارچه همه چیزهای دیدنی در اشیا و در نشانه‌هایی بود که کشف‌شده بودند یا در اشیا قرار داشتند (نشانه‌ها جزئی از اشیا بودند)، در قرن هفدهم آنها به شیوه‌های بازنمایی بدل شدند؛ از این‌رو، «تاریخ طبیعی جای خود را در شکافی پیدا می‌کند که اکنون بین اشیا و کلمات باز شده است؛ شکافی خاموش، عاری از تمام رسوبات کلامی و باین‌حال مفصل‌بندی‌شده برطبق اجزای بازنمایی، آن اجزای مشابهی که اکنون

می‌توانند بدون مانع نام‌گذاری شوند» (همان: ۲۳۹-۲۳۸). در واقع، در این قرن تاریخ طبیعی امکان دیدن آن چیزی است که می‌تواند گفته شود؛ اما آن چیزی که اگر اشیا و کلمات در بازنمایی با هم مرتبط نمی‌شدند، گفته یا دیده نمی‌شد.

به این برداشت، اگرچه مجموعه‌ها و نمایش اشیا قبل از قرن هفدهم نیز وجود داشته، «فضای بازنمایی» از این قرن و بیشتر در دوره مدرن بسط داده شده است و نهادی را ممکن ساخته که اشیا را تفسیر می‌کند؛ مؤسسه‌ای که راه‌های درک مفهوم اشیا را به نمایش می‌گذارد؛ یعنی موزه، که از جمله «اسناد» این دوره تاریخی به شمار می‌رود. این واقعیت که موزه‌های اولیه مجموعه‌های خود را بدون کلام و با برانگیختن کنجکاوی به نمایش می‌گذاشتند، گواه این است که تفسیر از ابتدا به اصل آنها تبدیل شده بود. موزه‌ها از آغاز تا امروز نه تنها اشیا را ارائه می‌کنند، بلکه شیوه‌های ارتباط اشیا با کلمات، نام‌ها و مفاهیم را نیز به نمایش می‌گذارند. در واقع، آنها سیستم‌های بازنمایی را نشان می‌دهند. یعنی موزه دستخوش تغییرات تاریخی شده و اشکال مختلفی به خود گرفته؛ اما آنچه در اینجا متفاوت است، نحوه نمایش موزه‌ها به عنوان فضاهای بازنمایی برای مردم است (Lord, 2006: 6). موزه قرن هفدهم و هجدهم در ارائه تقریباً بدون تفسیر متنی برای اشیا و یا نظمی که آنها را به هم نزدیک می‌کند، بازدیدکننده را ملزم می‌کند تا درباره ترتیب اشیا ارائه شده و مناسب بودن آن با فراوانی طبیعت تأمل کند. همچنین، از بازدیدکننده دعوت می‌شود فقط به صورت ضمنی به رابطه واقعی نظم مفهومی با اشیا و سایر موارد فکر کند. نمایش‌ها با متن بسیار که در موزه‌های قرن نوزدهم و در نتیجه تعلیم و تربیت و تغییرات جامعه‌شناختی و سیاسی در ایده موزه به وجود

می‌آید، به‌طور کلی این نیاز را برطرف نمی‌کند؛ بلکه به‌سادگی آن را متفاوت ارائه می‌دهد. در واقع، نمایش موزه قرن نوزدهم در ارائه نظم و ترتیب امور تعلیمی است و جای کمی برای اعتراض به مقام نظارت وجود دارد؛ اما همچنان از بازدیدکننده خواسته می‌شود تا نه درباره ترتیب اشیا که درباره صحت آن نظم تأمل کند. پس موزه قرن نوزدهم هنوز یک فضای بازنمایی است. این در حالی است که امروزه با افزایش شناخت محدودیت‌های مدل تعلیمی و یادگیری فراگیر اجتماعی و فرهنگی که یک هدف اصلی برای موزه‌ها است، بسیاری از بازنمایی‌های موزه صریحاً بازدیدکنندگان را تشویق می‌کنند تا به نحوه ارتباط اشیا با مفاهیم و اینکه آیا ممکن است در غیر این صورت تعبیر شوند، توجه کنند. با کاهش متن و قراردادن اشیا به ترتیب غیرمنتظره در موزه‌های پست‌مدرن، روش‌های مختلفی برای ارتباط چیزها و مفاهیم ایجاد می‌شود و بازدیدکنندگان از مهارت‌های تفسیری خود استفاده می‌کنند تا نمایش‌ها را برای خود معنادار سازند و آثار را به چیزهای دیگری مرتبط کنند (جنویز، ۱۳۹۸: ۴۴۱)؛ همان‌گونه که هوپر-گرین‌هیل، در توصیف خود از «پست موزه» نشان می‌دهد که چگونه موزه‌ها به‌طور فزاینده‌ای اجازه شنیدن صدای چندگانه را می‌دهند و تفسیرهای جمع را تشویق می‌کنند (Hooper-Greenhill, 2000: 140-62). بر این اساس، از آنجاکه موزه سیستم‌های استفاده از مفاهیم را بر روی اشیا نشان می‌دهد و فضایی برای ارائه و تأمل بر رابطه مفاهیم و اشیا است، می‌توان گفت موزه‌ها فقط در ارتباط با اشیا نیستند؛ بلکه مربوط به بازنمایی نیز می‌شوند؛ بنابراین، درک موزه به‌عنوان فضای بازنمایی، درک آن به‌عنوان هتروتویی را آشکارتر می‌کند؛ یعنی موزه فوکو

به‌عنوان یک فضای تفاوت و یک «فضای بازنمایی» قابل‌تعریف است.

در نگاهی وسیع‌تر به تعریف فوکو از هتروتوپیی در کتاب *نظم/اشیا*، او آن را به‌طور کلی به‌عنوان تفاوتی که نظم زبان را از بین می‌برد تعریف می‌کند. «هتروتوپیی‌ها نگران‌کننده هستند؛ احتمالاً به‌این دلیل که مخفیانه زبان را تضعیف می‌کنند، نام‌گذاری این‌وآن را غیرممکن می‌کنند و نام‌های شایع را ضایع می‌کنند؛ زیرا آنها «نحو» را از قبل نابود می‌کنند و نه تنها نحوی که ما با آن جمله‌ها را می‌سازیم، همچنین آن نحو کمتر آشکار که باعث می‌شود کلمات و اشیا به هم نزدیک شوند» (فوکو، ۱۳۹۳: ۱۶). برای‌این‌اساس، هتروتوپیی رابطه‌ی بین کلمات و چیزها را تضعیف می‌کند و شکاف بین آنها را به‌عنوان یک فضا حفظ می‌کند. به‌عبارت دیگر، هتروتوپیی‌ها فضاهای اختلاف کلمات و اشیا هستند و از طریق حفظ این اختلاف، می‌توان سیستم‌های بازنمایی را به‌صورت احتمالی نشان داد؛ بنابراین، از آنجاکه موزه یک فضای بازنمایی نیز هست، مشکل ارتباط کلمات و اشیا را به نمایش می‌گذارد و «زبان را تضعیف می‌کند» و از این طریق نوعی تحلیل گفتمان را نیز انجام می‌دهد. یعنی با نمایش

سیستم‌های بازنمایی، مجموعه قوانینی را که برای اتصال کلمات و اشیا به یکدیگر استفاده می‌شوند، آشکار می‌کند. در واقع، در اینجا گفتمان‌ها گروهی از کلمات نیستند که به چیزها اشاره می‌کنند؛ بلکه قواعدی هستند که کلمات و اشیا را قادر می‌سازند تا به‌هم‌چسبیده و مرتبط باشند. آنها سیستم‌های بازنمایی بین کلمات و چیزها هستند. هدف از تحلیل گفتمان هم آشکارکردن این قواعد، سیستم‌های بازنمایی و تعیین روش‌های احتمالی نظم امور است. همان‌طور که فوکو اشاره دارد، از طریق تحلیل گفتمان «هم‌آغوشی ظاهراً سفت و سخت کلمه‌ها و چیزها شل می‌شود و مجموعه‌ای از قواعد گفتمانی آزاد و آشکار می‌گردد» (فوکو، ۱۳۹۸: ۷۵). برای‌این‌اساس، موزه می‌تواند برای مقاومت، زیرسؤال‌بردن و غلبه بر روابط قدرت که در طول تاریخ براساس آنها ساخته شده است نیز عمل کند. بر همین مدار است که فوکو موزه را «رشته‌ای که ممکن است ما را با روشنگری متصل کند» می‌نامد (Foucault, 1984: 42)؛ زیرا دارای آن ارزش‌های روشنگری است که عملکرد انتقادی را نیز برجسته می‌کند. در انتها با توجه به مطالب مذکور، ویژگی‌های هتروتوپیی موزه وابسته به ساختار قدرت در (جدول ۱) مشخص شده است.

جدول ۱. ویژگی‌های موزه هتروتوپیی در ارتباط با ساختار قدرت (مأخذ: نگارندگان)

هتروتوپیا	اصل بنیادین	ویژگی موزه	ارتباط با ساختار قدرت
معماری	اول	هتروتوپیی انحراف	قدرت انضباطی
	دوم	فضای چندکارکردی	استقرار کنترل‌شده دانش
	سوم	فضای چندگانه	استقرار کنترل‌شده دانش، قدرت انضباطی
	چهارم	هتروکرونیا	استقرار کنترل‌شده دانش
	پنجم	فضای ایزوله و نفوذپذیر	قدرت انضباطی
	ششم	فضای واقعی و خیالی	قدرت انضباطی
متنی	هفتم	فضای بازنمایی	قدرت مقاومت



## نتیجه گیری

در پژوهش حاضر، هتروتوپیا به عنوان یکی از انگاره‌های فضایی فوکو در جهت تحلیل روابط قدرت در زمینه هدایت مکان‌ها، بررسی شد و موزه در هیئت یک هتروتوپي (معماری و متنی) نمایان شد که علاوه بر دوام و قوام شش اصل اولیه معرف یک هتروتوپیا که قدرت انضباطی و استقرار کنترل‌شده دانش را بازتاب می‌دهند، اصل هفتمی را نیز در جایگاه مقاومت در بر گرفت. بر این مدار، ابتدا موزه در حکم هتروتوپي معماری، یک هتروکرونیاست که روایت گر گفتمانی تاریخی یا «تاریخ کل» است و به وحدت‌ها و تداوم‌هایی متعهد است که فوکو در پی رد آنها است. یعنی موزه به دنبال ارائه یک حقیقت نهایی است؛ در صورتی که فوکو وجود چنین حقیقتی را رد می‌کند و آن را صرفاً یک تفسیر خاص از بی‌نهایت تفسیر می‌داند که اراده معطوف به قدرت در جهت استقرار کنترل‌شده دانش، عرضه کرده است. براساس دومین اصل، موزه فضایی چندکارکردی است که فوکو آن را ناشی از گفتمان‌های غالب در دوره‌های متفاوت می‌داند و خود موجبات استقرار کنترل‌شده دانش را در اعمال قدرت به وجود می‌آورد؛ بنابراین، موزه در این حالت با ارائه دانش و عقلانیتی خاص و ازپیش‌تعیین‌شده، تفکر و رفتار را هدایت می‌کند. بر مبنای سومین اصل، موزه در حکم عرصه‌ای چندگانه، چندین مکان را در یک فضا عرضه می‌دارد و با قرارگیری جاهای متفاوت و ضدونقیض درون یک موقعیت فضایی واقعی، بازتاب‌دهنده جهان به گونه‌ای نمادین می‌شود و از این طریق، بازدیدکنندگان را دستخوش تجربه‌ای متفاوت از واقعیات می‌کند که بر همین بنیان نقش دوگانه واقعی و وهمی آن نیز در ارتباط با سایر فضاها و منوط به اصل ششم آشکار می‌شود؛ بنابراین، وابسته

به این دو ویژگی، موزه با ایجاد دگرجاهای ذهنی موجب تحمیل دیدگاه و القای باوری خاص بر ذهن مخاطب و استقرار کنترل‌شده دانش می‌شود. یعنی چون فضایی هدفمند، بسستر رویدادهای ازپیش‌تعریف‌شده می‌شود و توأمان مبین نظامی می‌گردد که به مدد شبکه‌ای از تصورات، نشانه‌ها و نمادها هدایت ذهن و بدن افراد را به دست می‌گیرد و به ابژه‌ای مطیع با امکان فعلیت قدرت انضباطی تبدیل می‌کند. براساس اصل اول نیز موزه، هتروتوپيی انحراف و نمودی از جامعه انضباطی است. یعنی با کاربرد شیوه‌های مراقبت از جمله همگون‌سازی افراد، بهنجارسازی و نظارت فراگیر در نهایت به رام کردن بدن می‌انجامد. در واقع، موزه می‌کوشد اخلاق و آداب و رسوم مردم را متمدن سازد و فضایی امن و لذت‌بخش فراهم کند. مضاف بر این، جمع‌آوری و بازآرایی اشیاء در موزه به گونه‌ای است که هنجارهای کلی رفتار اجتماعی و ارزش‌ها را به نفع قدرتمندان بازسازی می‌کند و از این طریق، موجب تغییر یا جهت‌دهی رفتار افراد می‌شود و روند ابژه‌سازی سوژه را شکل می‌دهد. در همین راستا و مطابق با اصل پنجم، موزه فضایی ایزوله و درعین حال نفوذپذیر است که دسترسی و گردش در آن وام‌دار سلسله‌مراتب خاصی است و ورای نظم ظاهری، نمادی از تحمیل فراگیر انضباط، کنترل حرکت‌ها، انتخاب‌ها و رفتارها است. یعنی در میان این فضای مسلط، یک عمل ذاتی قدرت وجود دارد که در خدمت چنین نظامی از مراقبت واقع شده و نمود ایزوله بودن موزه است. قدرت انضباطی که در عین نامرئی بودن همه‌جا حاضر است و حتی مسئولین کنترل را نیز نظارت می‌کند و بیشتر بر نوعی توزیع تنظیم‌شده بدن‌ها و نگاه‌ها استوار است. علاوه بر این، با در نظر گرفتن موزه به مثابه هتروتوپي متنی، می‌توان

ژیلینتس، آندژی (۱۳۹۴). *فضا و نظریه اجتماعی*. ترجمه محمود شورچه. انتشارات پرهام نقش. شورچه، محمود (۱۳۹۴). *فوکو، فضا و برنامه ریزی*. نشر پرهام نقش. غلامحسین زاده، غریب‌رضا (۱۳۸۷). *میخائیل باختین: زندگی، اندیشه‌ها و مفاهیم بنیادین*. نشر روزگار. فونتانا جیوستی، گوردانا (۱۳۹۶). *فوکو برای معماران*. ترجمه احسان حنیف. نشر کتاب فکر نو. فوکو، میشل (۱۳۷۸). *مراقبت و تنبیه، تولد زندان*. ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده. نشر نی. ----- (۱۳۸۸). *تاریخ جنون*. ترجمه فاطمه ولیانی. انتشارات هرمس. ----- (۱۳۹۳). *نظم اشیا: دیرینه‌شناسی علوم انسانی*. ترجمه یحیی امامی. نشر پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی. ----- (۱۳۹۸). *دیرینه‌شناسی دانش*. ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده. نشر نی. گات، بریس. لوپس، دومینیک مک آیور (۱۳۸۴). *دانشنامه زیبایی‌شناسی*. ترجمه صانعی دره‌بیدی و دیگران. انتشارات فرهنگستان هنر. هیلیر، جین (۲۰۱۱). *سایه‌های قدرت: حکایت دوران‌دیشی در برنامه‌ریزی کاربری زمین*. ترجمه کمال پولادی. نشر جامعه مهندسان مشاور ایران. Adorno, T. (1981). 'Valery Proust Museum', in T. Adorno, *Prisms*, trans. S. and S. Weber, 175-85, Cambridge, MA: MIT Press. Benjamin, W. (1982) Unpacking my Library: A Talk about Book Collecting", in *Illuminations*, pp. 59-67, Fontana, London. Bennett, T. (1995). *The Birth of the Museum*, London: Routledge. Crosby, N. (2016). *In Search of Heterotopia: Immersive Experiences in the Museum*.

اصل هفتم را به اصول شش‌گانه افزود که براساس آن، موزه نمایانگر تفاوت اشیا با نظم‌های مفهومی است که به‌طور معمول آن اشیا درک می‌شوند و از این طریق نوع عمیق‌تری از تفاوت را ارائه می‌دهد. یعنی تفاوت بین اشیا و مفاهیم و در نتیجه افزوده بر فضای هتروتوپایی، در حکم فضای بازنمایی، شیوه‌های ارتباط اشیا با کلمات، نام‌ها و مفاهیم را نیز به نمایش می‌گذارد. این درک از موزه، فهم آن به‌عنوان هتروتوپایی را آشکارتر می‌کند و از سوی دیگر از آنجاکه هتروتوپیا رابطه بین کلمات و چیزها را تضعیف می‌کند و شکاف بین آنها را به‌عنوان یک فضای اختلاف حفظ می‌کند، می‌تواند مشکل ارتباط کلمات و اشیا را به نمایش بگذارد و از این طریق نوعی تحلیل گفتمان انجام دهد. براین اساس، موزه با آشکارکردن قواعد حاکم بر روابط کلمات و چیزها می‌تواند برای مقاومت و غلبه بر روابط قدرت نیز عمل کند.

## منابع

تانکیس، فرن (۱۳۸۸). *فضا، شهر و نظریه اجتماعی*. ترجمه حمیدرضا پارسی و آرزو افلاطونی. انتشارات دانشگاه تهران. جنویز، هیوه (۱۳۹۸). *فلسفه موزه برای قرن بیست و یکم*. ترجمه کورس سامانیان و مریم الماسی. انتشارات حکمت. دریفوس، هیوبرت ال (۱۳۸۴). *میشل فوکو، فراسوی ساختارگرایی و هرمنوتیک*. ترجمه حسین بشیریه. نشر نی. رز، ژیلیان (۱۳۹۸). *روش و روش‌شناسی تحلیل تصویر*. ترجمه سیدجمال‌الدین اکبرزاده جهرمی. نشر پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات؛ مرکز پژوهش و سنجش افکار صداوسیما.

- Hatz, G. (2011). The struggle to belong Dealing with diversity in 21st century urban settings. *Paper distributed at the InterRC21 conference 2011 Session*, 3-9.
- Hooper-Greenhill, E. (2000). *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London: Routledge.
- Johnson, P (2006) Unravelling Foucault's different spaces. *History of the human sciences*, 19(4),75-90.
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. trans. D. Nicholson-Smith, Oxford: Blackwell.
- (2003). *The Urban Revolution*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lord, B. (2006). Foucault's museum: difference, representation, and genealogy. *museum and society*, 4(1), 1-14.
- Merleau-Ponty, M. (1993). 'Indirect Language and the Voices of Silence', trans. R.C. McCleary, in G. A. Johnson (ed.) *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 76-120, Evanston: Northwestern University Press.
- Sauvage, A. (2010). To be or not to be colonial: Museums facing their exhibitions'. *Culturales*, 6(12), Mexicali jul./dic. versión On-line ISSN 2448-539X versión impresa ISSN 1870-1191.
- Master's Theses. CENTRAL WASHINGTON UNIVERSITY.
- Foucault, M. (1984). 'What is Enlightenment?' trans. C. Porter, in P. Rabinow (ed.), *The Foucault Reader*, 32-50, New York: Pantheon.
- (1986). Of Other Spaces. Translated by: Jay Miskowiec. *Diacritics*, 16(1), USA: John Hopkins University Press. pp.22-27.
- ([1976] 1990). *The history of sexuality*, vol. 1: The will to knowledge. New York, NY: Random House.
- Findlen, P. (1989). The Museum: its Classical Etymology and Renaissance Genealogy. *Journal of the History of Collections*, Berkeley; Los Angeles, 1(1), 59-78.
- Francis, E. (2018). *Michel Foucault's concept of heterotopia and postcolonial artistic responses to museum spaces*, Practice-Related PhD Thesis, Slade School of Fine Art UCL.
- Hetherington, K. (1997). *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering*. London: Routledge.
- (2011). Foucault, the museum and the diagram. *Sociological Review*, 59(3), 457-475.
- Hirst, P. (2005). *Space And Power*. Cambridge: Polity Press.