تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۷/۰۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۱۰/۱۱
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۲/۱۱/۱۵

جلال فرزانه دهکردی[۱]

گستردگی هم‌زمان زیست‌سیاست و گفتمان روان‌نژندی در فیلم *جزیره‌ی شاتر* از منظر روان‌شناسی اجتماعی

چکیده

جزیره‌ی شاتر فیلمی است که با به تصویر کشیدن جنایات جنگ جهانی دوم، بخشی از تاریخ معاصر غرب را از چشم‌انداز ضربه‌ای که بر روان انسان غربی وارد شده، به تصویر می‌کشد. در این فیلم، تدی دنیلز باید در هزارتوی فرایندهای روان‌پزشکی قرار گیرد تا ضربه‌ی روانی ناشی از حضور در اردوگاه‌های کشتارجمعی را هضم کند. آسایشگاهِ روانی و اردوگاه، به‌گونه‌ای پیوسته با انگاره‌ها و تصویرهای متعدد به یکدیگر پیوند می‌خورند. از نظر فوکو، شکل‌گیری آسایشگاه‌های روانی در دوران مدرن و سلطه‌ی روان‌درمانگری، نمونه‌ای از اِعمال قدرت بر انسان معاصر غربی است. فرایندی که در دو سطحِ روان‌کاوی و عمل جراحی بر روی مغز، لب‌برداری، انجام می‌گرفت. آگامبن نیز اردوگاه را الگویی می‌داند که بر اساَس آن دولت‌های مدرن قدرت خود را بر انسان اعمال می‌کنند. از نظر او اردوگاه نتیجه‌ی قرار دادن انسان‌ها در شرایط استثناء و بهترین موقعیت برای تأثیر بر ماهیت زیست‌شناختی آن‌ها است. آگامبن معتقد است در این فرایند زیست‌سیاسی شکلی قناس از پیکرهایی ناانسانی شکل می‌گیرد. او وضعیت زیستی این پیکرهای قناس را «حیات برهنه» می‌نامد. جزیره‌ی شاتر به‌شکلی هم‌زمان فرورفتن پی‌درپی تصاویر و انگاره‌های مربوط به اردوگاه و آسایشگاه را نشان می‌دهد. هر دو این قلمروها در شکل‌دهی به هویت شخصیت اصلی فیلم، تدی، به‌عنوان انسان معاصر غربی نقش دارند. بنابراین، در این مقاله، نظریه‌های فوکو و آگامبن به‌طور هم‌زمان برای بررسی چگونگی شکل‌گیری «منِ» انسان غربی و زیست‌جهان او به‌کار گرفته می‌شوند. در این مقاله، بر مبنای الگوی قطب‌های استعاره و مجازِ یاکوبسن و لاج چگونگی درهم فرورفتن تصاویر اردوگاه و آسایشگاه بررسی می‌شود و از این گذر پیوند میان دیدگاه‌های فوکو، درباره‌ی شکل‌گیری پیکرهای رام، و دیدگاه‌های آگامبن، درباره‌ی حیات برهنه، در فیلم بررسی می‌شود.

واژگان کلیدی: آسایشگاه روانی، قطب‌های استعاره و مجاز، «حیات برهنه»، زیست‌سیاست، میشل فوکو

[۱] استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، مرکز زبان، بخش زبان‌های خارجی، دانشگاه امام صادق (ع)، تهران، ایران
Email: j.farzaneh@isu.ac.ir

۱. مقدمه

فجایع و کشتارهای جنگ‌های جهانی اول و دوم، امیدهای مبتنی‌بر پیشرفت انسان را که مدرنیته و سنت روشنگری با تکیه‌بر عقلانیت داعیه‌دار آن بودند، به ورطه‌ی شک و نابودی کشاند. تئودور آدورنو، فیلسوف آلمانی، با مشاهده‌ی فجایع جنگ جهانی دوم نتیجه گرفت که مشکل بتوان تصویری از تاریخ رو‌به‌رشد برای آینده‌ی بشر تصور کرد. او سیر تاریخ انسان را نه‌تنها حرکت از توحش به‌سوی انسان‌دوستی نمی‌دانست، بلکه باور داشت انسان در مسیر تاریخ خود از ساختن تیرکمان به طراحی بمب‌های یک‌میلیون تنی رسیده است. (Adorno, 1973: 320).

سرخوردگی ناشی از آرمان‌های سنت روشنگری و مدرنیته، اندیشمندان علوم اجتماعی، نظیر میشل فوکو و جورجو آگامبن[۱] را بر آن داشت فرایندهای اِعمال سلطه بر فرد و سازوکارهای مهندسی جمعیت‌های انسانی را در دوران مدرن ریشه‌یابی کنند. دراین‌میان، فوکو به تحقیق درباره‌ی چگونگی شکل‌گیری هویت فرد توسط سازوکارهای اِعمال قدرت در جامعه‌ی پس از عصر روشنگری پرداخت. او در تاریخ جنون چگونگی سلطه‌ی گفتمان عقلانیت را بر انسان مدرن تبارشناسی کرد و در مراقبت و تنبیه ابزارمندیِ سازوکارهایِ مدرنیته برای سلطه بر فرد را با توجه به ماهیت زندان‌گونه و نظارتی جامعه‌ی مدرن تحلیل کرد. آگامبن نیز ریشه‌های اِعمال خشونت و سلطه‌گری در دوران مدرن را در بستر تاریخ غرب از دوران کهن تا امروز بررسی کرد. از نظر او، حکومت‌های مغرب‌زمین در طول تاریخ همواره این قدرت را داشته‌اند که با قرار دادن بعضی از جمعیت‌های انسانی در شرایط استثناء آن‌ها را طرد و بر جسم و جانشان سلطه داشته باشند.

فیلم جزیره‌ی شاتر[۲]، ساخته‌ی مارتین اسکورسیزی، رویکردی مشابه دیدگاه‌های فوکو و آگامبن به هویت انسان مدرن دارد. این فیلم با پیوند زدن تصاویری که از ذهن آسیب‌دیده‌ی شخصیت اصلی فیلم می‌گذرند، آشفتگی انسان معاصر را از ساختارها، بنیادها و وقایع دوران مدرن به تصویر می‌کشد و با این روش از چشم‌انداز روانشناسی اجتماعی به وضعیت انسان مدرن می‌نگرد. درواقع، اگرچه نمی‌توان از قطعیت حوادث اتفاق‌افتاده برای شخصیت اصلی فیلم مطمئن بود، این حوادث در ذهنش به‌صورت ضربه‌ای روانی[۳] باقی مانده‌اند. حتی اگر خاطرات تدی توهماتی بی‌اساس باشند، سرچشمه‌ی آن‌ها ضربه‌های روانی انباشته در حافظه‌ی جمعی انسان مدرن است.

بنابراین، زمینه‌ی همه‌ی توهمات تدی دنیلز[۴]، جامعه‌ی معاصر غرب و زیست‌جهان انسان مدرن است. بیهوده نیست که مؤلفه‌هایی نظیر زندان، آسایشگاه روانی و اردوگاه که نمادهایی از نهادهای انضباطی و مراقبتی جامعه‌ی مدرن هستند، در سراسر فیلم گستره شده‌اند. ازاین‌رو، با مطالعه‌ی روندهای شکل‌گیری این نهادها و تبارشناسی آن‌ها می‌توان جزیره‌ی شاتر را از منظر جامعه‌شناسی تحلیل کرد و به کلیتی معنادار دست یافت. ازاین‌رو، پرسش‌های اصلی مقاله را می‌توان به ترتیب زیر صورت‌بندی کرد:

از آن‌جا که نظریه‌های فوکو درباره‌ی روان‌نژندی و مطالعات او درباره‌ی گسست‌های تاریخی و گفتمان جنون در جامعه‌ی غربی سعی در شناخت فرایندهای شکل‌گیری «خود» انسان مدرن دارد، روندی که قهرمان اصلی فیلم تجربه می‌کند تا چه اندازه با گفتمان‌های روان‌نژندی و روابط قدرت مربوط به آن‌ها تطبیق‌پذیر است؟ پرسش دیگر اینکه: از آن‌جا که آگامبن روابط قدرت را از منظر طرد قانونی انسان‌ها و تبدیل آن‌ها به ناانسان‌هایی در شرایط «حیات برهنه»[۵] می‌بیند، آسایشگاه شاتر چگونه به الگوی اردوگاه موردنظر آگامبن شباهت دارد؟ درنهایت، تلفیق دیدگاه‌های فوکو و آگامبن به‌چه‌ترتیب به بررسی شخصیت اصلی فیلم از

منظر روان‌شناسی اجتماعی یاری می‌رساند؟

برای پاسخ به این پرسش‌ها، از دو رویکرد جامعه‌شناختی مرتبط با یکدیگر استفاده می‌شود. رویکرد نخست، درون‌مایه‌ی روان‌نژندی در جزیره‌ی شاتر را با استفاده از تبارشناسی فوکو درباره‌ی تولد آسایشگاه و گفتمان روان‌کاوی مطالعه می‌کند. رویکرد دوم نیز کارکرد علم روان‌پزشکی را بر جسم تدی دنیلز بررسی می‌کند. این عملکرد قرار است با جراحی مغز تدی و دست بردن در پیکر زیست‌شناختی او انجام گیرد. برای بررسی این مفهوم نیز از دیدگاه‌های آگامبن درباره‌ی زیست‌سیاست[۶] و شکل‌گیری «حیات برهنه» در جامعه‌ی مدرن استفاده می‌شود. ازاین‌رو، با توجه به اینکه در مقاله‌ی حاضر مبانی جامعه‌شناختی آگامبن درباره‌ی تعریف سوژه‌های اجتماعی همراه با نظریه‌های تبارشناختی فوکو درباره‌ی مفهوم جنون و روان‌نژندی برای تحلیل فیلم استفاده می‌شوند، رویکرد تحلیلی این مقاله را می‌توان مبتنی‌بر روان‌شناسی اجتماعی دانست.

درواقع، همراهی این دو رویکرد سرانجام تأثیر روان‌کاوی و روان‌پزشکی مدرن را در شکل‌گیری پیکر سیاسی شخصیت اصلی فیلم، از منظر روان‌شناسی اجتماعی، واکاوی می‌کند. ازآنجاکه هذیان‌های مداوم شخصیت اصلی فیلم با استفاده از گذشته‌نماها[۷]، دنیای آسایشگاه شاتر را در نمود انگاره‌هایی مشابه به یکدیگر به گستره‌ی اردوگاه پیوند می‌زنند، روش‌شناسی مقاله‌ی حاضر بر مبنای روش‌های زبان‌شناختی رومن یاکوبسن[۸] و دیوید لاج[۹] درباره‌ی کارکرد استعاره و مجاز در متون هنری قرار گرفته است.

۲. پیشینه‌ی تحقیق

پژوهش‌های انجام‌گرفته درباره‌ی جزیره‌ی شاتر در بیشتر موارد به چگونگی ارتباط داستان آن با حقایق تاریخی-سیاسی پرداخته‌اند. از میان این پژوهش‌ها به ذکر آن‌هایی که بیشترین ارتباط را به درون‌مایه‌ی مقاله‌ی حاضر دارند، بسنده می‌شود. از میان بررسی‌های انجام‌گرفته درباره‌ی بازنمودهای تاریخی در جزیره‌ی شاتر، کوزن به شباهت‌های میان تصاویر فیلم با مستندات و تصاویر باقی‌مانده از جنگ جهانی می‌پردازد. در این تحقیق، اگرچه کوزن چگونگی بازنمایی‌های از وقایع تاریخی مربوط به اردوگاه را در فیلم می‌سنجد، اما به تحلیل درون‌مایه‌هایی که پشت این شباهت‌ها و تفاوت‌ها وجود دارد، نمی‌پردازد (Cousen, 2015).

همچنین، متز در پژوهش خود پس از بررسی روابط بینامتنی میان فیلم و تاریخ واقعی نتیجه می‌گیرد که اسکورسیزی با نگاهی فراتاریخی به موضوع جنگ جهانی دوم قصد تعمیم مسایل آن دوران به واقعیت‌های جهان امروز را دارد. بااین‌حال، مِتز تحلیلی نظری درباره‌ی شباهت درون‌مایه‌های موجود در جامعه حاضر و شرایط دوران تاریخی فیلم ارایه نمی‌دهد (Metz, 2013). در مقاله‌ای دیگر فزنت-کلی دورافتادگی جغرافیایی تیمارستان شاتر و طردشدگی جنون را با رویکرد آلوده‌انگاریِ ژولیا کریستوا تحلیل می‌کند (Pheasant-Kelly, 2012). مطالعه‌ی این پژوهش‌ها نشان می‌دهد که تحلیل روان‌شناختی انسان معاصر در ارتباط با شرایط زیستِ اجتماعی و شکل‌گیری هویت او با استفاده از روش‌شناسی و چارچوب نظری مقاله‌ی حاضر انجام نگرفته است.

۳. روش تحقیق

استفاده از ساختار زبان‌شناختی متون برای دریافت مفهوم آن‌ها، با ظهور زبان‌شناسی جدید در قرن بیستم

رواج پیدا کرد. امروزه، این روش‌های زبان‌شناختی زیرمجموعه‌ای از حوزه‌ی پژوهشی گسترده‌تری با عنوان «زبان‌شناسی ادبی»[۱۰] محسوب می‌شوند. در این حوزه‌ی پژوهشی، فهم فرایندها و ساختارهای زبان‌شناختی که به ایجاد معنا منجر می‌شوند، اهمیت دارد. از نظر پژوهش‌گران این رشته، میان ساختارهای زبانی و فرایندهای شکل‌گیری معنا ارتباط متقابل وجود دارد (Leech, 2008: 54). از میان این پژوهندگان، رومن یاکوبسن و دیوید لاج در رواج زبان‌شناسی در گستره‌ی نقد هنری نقشی کلیدی ایفا کرده‌اند.

رومن یاکوبسن، به توجه به چگونگی چینش استعاره و مجازها در متن، کارکرد این ساختارهای زبان‌شناختی را در ایجاد معنایی منسجم بررسی می‌کند. او معتقد است بیان معنا در یک متن، در امتداد دو قطب معنایی متفاوت، اما مرتبط به هم تداوم می‌یابد. از نظر یاکوبسن گذر از هر موضوع به موضوع دیگر یا بر اساس مشابهت یا مجاورت آن‌ها صورت می‌گیرد. مناسب‌ترین اصطلاح برای مشابهت شیوه‌ی استعاری[۱۱] و برای مجاورت شیوه‌ی مجازی[۱۲] است (یاکوبسن، ۱۳۹۰: ۳۹). بنابراین، اگر استعاره را جانشینی یک مفهوم یا انگاره به‌جای انگاره‌ای دیگر و مجاز مرسل[۱۳] را به‌معنای به‌کار بردن یک مفهوم به‌جای مفهومی دیگر (به‌علت پیوند نزدیکشان باهم) بدانیم، آن‌گاه به این نتیجه می‌رسیم که در هر گفتمان زنجیره‌های از روابط جانشینی[۱۴] (مبتنی‌بر استعاره) و هم‌نشینی[۱۵] (مبتنی‌بر مجاز) وجود دارند.

یاکوبسن معتقد است در هر گونه‌ی هنری هر دو این فرایندها برای انتقال معنا با یکدیگر همکاری می‌کنند، اما عموماً یکی بر دیگری تفوق دارد (Jakobson, 1987: 110-112). برای نمونه، نویسنده‌ی رمان رئالیست «با استفاده از روابط مجاورت، از طرح داستان به فضای داستان و از شخصیت‌ها به موقعیت مکانی و زمانی گریز می‌زند». درواقع، در این نوع ادبی، نویسنده با استفاده از مجاز جزء به کل، جزییات را توصیف می‌کند؛ درحالی‌که شعر به‌علت استفاده از «تقارن وزنی بیت‌ها و همانندی آوایی قافیه‌ها، مسئله‌ی مشابهت و تباین دستوری را به وجود می‌آورد» و به‌همین‌دلیل ماهیتی استعاری دارد (یاکوبسن، ۱۳۹۰: ۴۱ و ۴۶). اما، لاج با به‌کار بستن گسترده‌تر قاعده‌ی یاکوبسن به نتیجه رسید که در نثر مدرنیست، هر دو قطب استعاره و مجاز کارکردی مشترک دارند.

از نظر لاج اگرچه گرایش بنیادین رمان مدرنیست به اقتضای ماهیت ذاتی متن خود به‌سوی قطب مجازی است، اما تمایلی به‌سمت قطب استعاری نیز دارد (لاج، ۱۳۹۰: ۵۶). لاج معتقد است پیوندهای استعاری و مجازی در سینما، به‌خصوص در هنر تدوین، به‌وفور مشاهده می‌شوند. او به فیلم رزم‌ناو پوتمکین، اثر سرگئی آیزنشتاین، اشاره می‌کند و همراهی صحنه‌های مربوط به کشتار مردم و سلاخی گاوها در فیلم را که با ابزار تدوین فراهم شده، نمونه‌ای از همراهی قطب‌های استعاره و مجاز در نظر می‌گیرد که بر مبنای شباهت و تفاوت تصاویر، انگاره‌ی کشتار را در ذهن تقویت می‌کند (Lodge, 1979: 84-86).

بر اساس این روش‌شناسی، پیگیری چگونگی شکل‌گیری نظام استعاری در یک اثر هنری به ما در فهم درون‌مایه کلی آن کمک می‌کند؛ زیرا به‌صورت عینی میزان فراوانی استعاره‌ها و چگونگی استحاله‌ی آن‌ها در یکدیگر را بررسی می‌کند. این بررسی نه‌تنها درون‌مایه‌های فراگیر یک اثر ادبی را مشخص می‌کند، بلکه معلوم می‌کند چگونه این درون‌مایه‌های فراگیر با یکدیگر مرتبط می‌شوند تا معنایی واحد در کل متن شکل بگیرد. با این روش، تحلیل‌های محتواییِ متون عینیت و وثوق بیشتری می‌یابند (Burke & Evers, 2014: 2). ازاین‌رو، در مقاله‌ی حاضر، با استفاده از تصاویر و انگاره‌هایی که دارای نزدیکی و شباهت با یکدیگر هستند و در فرایندهایی از استعاره و مجاز در یکدیگر ادغام می‌شوند، هم‌سوییِ مفاهیمی نظیر اردوگاه، حیات برهنه، آسایشگاه روانی و پیکرهای رام‌شده در جزیره‌ی شاتر بررسی می‌شود.

۴. مبانی نظری

۴-۱. فوکو و تولد آسایشگاه

میشل فوکو در کتاب دیوانگی و تمدن به مطالعه‌ی تغییر شکل‌های گفتمان دیوانگی در تاریخ غرب می‌پردازد. از نظر او، چرخش اساسی در مفهوم دیوانگی در میانه‌ی قرن هفدهم میلادی اتفاق می‌افتد (Downing, 2008: 25). در این لحظه‌ی تاریخی است که انسان دیوانه دیگر تصویری تراژیک- کمیک از خرد نیست، بلکه بیماری روانی است که باید حبس شود (Foucault, 1999: 35). فوکو تأکید می‌کند که در سده‌ی هفدهم و با گذر از عصر رنسانس به عصر کلاسیک، فرایندهایی در تاریخ غرب کلید خوردند که به حبس و نگهداری گروه‌های نابهنجار ازجمله دیوانگان، تهیدستان و بزهکاران می‌پرداختند. او این اتفاق را سرآغاز روندهایی در تاریخ غرب می‌داند که با حبس، توقیف و تفکیک گروه‌هایی از مردم، اِعمال نظارت بر آن‌ها را روشمند کردند. فوکو این مقطع تاریخی را «توقیف بزرگ»[۱۶] می‌نامد و یادآور می‌شود آسایشگاه و مراکز مراقبت از بیماران روانی میراث همین ساختار حبس‌بنیاد هستند (Foucault, 1999: 40 & 224).

درواقع، در اروپای قرن نوزده به‌دنبال چرخشی تاریخی رویکردهای انسان‌گرایانه در برخورد با دیوانگان زنجیر از پای آن‌ها گشود و از دیگر بزهکاران تفکیکشان کرد. بااین‌حال، در همین مقطع دیوانگی به‌مثابه‌ی گفتمانی در تقابل با خردورزی معرفی شد و نخستین شکل‌های روان‌کاوی با میراثی از حبس و توقیف سده‌ی پیشین، متولد شدند (Downing, 2008: 25). درواقع، از نظر فوکو این روش‌های روان‌کاوی انسان‌مدارانه درنهایت فرد دیوانه را به‌مثابه‌ی نمادی از بی‌خردی در نظر می‌گیرند که باید در پیشگاه خرَد سنجیده می‌شود. ازاین‌رو، فرد در جریان روان‌کاوی به اتهام بی‌خردی محکوم می‌شود و تا زمانی که هنجارمندی او با اجرای روش‌های عمیق روان‌شناختی اثبات نشده است، از این فرایندِ محاکمه‌وار خلاصی نمی‌یابد (Foucault, 1999: 269).

به‌همین‌دلیل، فوکو ظهور روان‌کاوی مدرن را نمودی از سلطه‌ی خردورزی مدرنیته بر جامعه‌ی مدرن می‌داند؛ سلطه‌ای که در پیکر پزشک، متخصص و روانکاو بروز می‌یابد؛ درواقع، «شخصیت میان بیمار و روان‌پزشک در راستای مناسبات میان بیمار و نگهبانان رشد یافت و می‌توان گفت فناوری مراقبت و داوری ابزاری شد در اختیار روان‌پزشک به‌عنوان متولی عقل و خردمندی» (ضیمران، ۱۳۹۹: ۷۰). درواقع، در گفتمان مدرن تسلط بر فرد از طریق «گرفتن حق عاملیت از سوژه و تغییر انگیزه‌های روحی او به‌جای تنبیه جسم شکل می‌گیرد که خود نوعی از خشونت است (الستی و سامی، ۱۳۹۸: ۶۸). این شکل از سلطه، سوژه‌ای را می‌سازد که انقیاد خود را پذیرفته است (سجودی و فتحی، ۱۳۹۳: ۶).

۴-۲. آگامبن و تولد اردوگاه

فوکو در انتهای کتاب مراقبت و تنبیه نتیجه می‌گیرد که جامعه‌ی مدرن غربی از مجموعه‌ای از سازوکارهای حبس‌بنیاد تشکیل شده که کاربردشان هنجارمند کردن سوژه‌ی مدرن است (فوکو، ۱۳۷۸: ۳۸۶). بااین‌حال، آگامبن معتقد است الگوی حاکم بر سازوکارهای قدرت در جامعه‌ی غربی، نه زندان، بلکه اردوگاه است. او دخالت قدرت در تعریف مداوم پیکرها و هویت افراد در جوامع غربی را تا یونان کهن و زمان ارسطو عقب می‌برد. آگامبن تأکید می‌کند که یونانیان کهن از دو واژه‌ی «زیستن صرف»[۱۷] و «زیستن بایسته»[۱۸] برای بیان مفهوم زندگی استفاده می‌کردند. «زیستن صرف» بر حیات زیست‌شناختی افراد، نیازهای زیستی انسان، دلالت می‌کند؛ درحالی‌که «زیستن بایسته» به زندگی فرد در اجتماع مربوط است و از نظر آگامبن، پیوندی

تنگاتنگ با سیاست دارد (Lechte and Newman, 2013: 49). آگامبن اشاره می‌کند که از نظر ارسطو، برخلاف زنده بودن محض که میان انسان و دیگر جانداران مشترک است، «زیستن بایسته» مقصود نهایی انسان است و صرفاً برای شایستگان زیستن در دولت‌شهر پذیرفتنی است (ارسطو، ۱۳۳۷: ۴ و ۱۱۳-۱۱۴). ازاین‌رو، زندگی انسان در دولت‌شهر[۱۹]، زیستنِ همراه با عقلانیت و آزادی است و انسان برای دستیابی به آزادی ناگزیر است زیستن صرف را کنار بگذارد (Whyte, 2013: 25).

آگامبن معتقد است دولت‌های غربی با پیروی از این اندیشه‌ی ارسطو «زیستن صرف» را ابتدا تسخیر و سپس سیاسی می‌کنند و این به‌معنای ظهور زیست‌سیاست است (Whyte, 2013, 28-29). از نظر او، زیست‌سیاست دوران مدرن تولیدکننده‌ی گونه‌ای از زیستن به نام «حیات برهنه» است. این نوع از زیستن هنگامی به‌وجود می‌آید که دولت‌ها با تغییر در قوانین و ایجاد شرایط استثناء، فرد را از حمایت دولت‌شهر محروم می‌کنند. او نماد «حیات برهنه» در دوران مدرن را پیکره‌ی اسیران اردوگاه‌های نازی می‌داند. این پیکرهای سیاسی «بدن‌هایی لرزان و بی‌شکل هستند که واپسین تنش‌های زندگی را تجربه می‌کنند و همچون جنازه‌هایی سرگردان تلوتلو می‌خورند» (Agamben, 1998: 44 & 199). چنین پیکرهایی را می‌توان در جای‌جایِ جهان معاصر و در قلمرو زیست‌سیاست غربی مشاهده کرد. اسیران گوانتانامو و ابوغریب، پناه‌جویان اردوگاه‌ها که در مرز دولت‌شهرها گرفتار آمده‌اند همگی در شرایط «حیات برهنه» زندگی می‌کنند (Minca, 2005: 406). ازاین‌رو، آگامبن الگوی زیست‌سیاست مدرن را اردوگاه می‌داند (Agamben, 1998: 118)؛ فضایی مطلقاً زیست‌سیاسی که دربرگیرنده‌ی حیات برهنه است (Ek, 2006: 308).

۵. بحث و بررسی

۵-۱. جزیره‌ی *شاتر* و پیرنگ چندلایه

داستان اصلی جزیره‌ی شاتر پیرامون روان‌درمانیِ تدی دنیلز در آسایشگاهی که در جزیره‌ای به همین نام ساخته شده، می‌گذرد. تدی، افسر ارتش آمریکا، به همراه دیگر نیروهای متفقین در آزادسازی داخائو، یکی از اردوگاه‌های مخوف نازی‌ها در طول جنگ جهانی دوم، شرکت داشته است. تدی پس از جنگ به آمریکا بازمی‌گردد؛ اما ضربه‌ی روانی ناشی از مشاهده و شرکت در کشتارهای جنگ جهانی دوم زندگی خانوادگی او را دچار آشفتگی می‌کند. آشفتگی ذهنی تدی و سردی او با خانواده‌اش، منجر به آشفتگی روانی همسر او، دولورس[۲۰] ، نیز می‌شود. دولورس نه‌تنها از شرایط زندگی خانوادگی خود رنج می‌برَد، بلکه اندیشیدن به کشتارهای اتمی هیروشیما و ناکازاکی و بمب‌های هیدروژنی که می‌توانند شهری را در چند ثانیه به خاکستر تبدیل کند، ذهنش را برمی‌آشوبد (McClancy, 2015: 80). وضعیت خانوادگی دولورس و احساس ناامنی او از زیستن در شرایط سیاسی- اجتماعی جنگ سرد، روانش را آشفته می‌کند و او در ناامیدی و جنون مطلق کودکانش را می‌کشد. دنیلز نیز که زندگی خود را ازدست‌رفته می‌بیند، دولورس را می‌کشد و در آشفتگی روانی کامل به‌صورت ناخودآگاه در شخصیت یک پلیس فدرال آمریکا فرو می‌رود. پس از بستری شدن در آسایشگاه، روان‌پزشکان و دیگر کارکنان تیمارستان تصمیم می‌گیرند برای تدی که حالا در نقش آندرو لِیدیس[۲۱] فرو رفته، شرایطی را فراهم کنند تا با بازی در نقش جعلی خود آهسته‌آهسته گذشته‌ی خویش را به یاد آورد. درنهایت، اگرچه تدی دوباره شخصیت پیشین خود را بازمی‌یابد، پزشکان به او پیشنهاد می‌کنند عمل جراحیِ لُب‌برداری[۲۲] بر روی مغزش انجام گیرد تا شاید بتواند ضربه‌های روانی

خود را فراموش کند و از هذیان‌های ذهن آشفته‌اش رها شود.

فیلم درست زمانی آغاز می‌شود که آندرو لِیدیس به همراه یکی از روان‌پزشکان تیمارستان که آگاهانه نقش پلیس فدرال و همکار آندرو لِیدیس را بازی می‌کند، وارد جزیره می‌شوند. این دو قرار است به‌دنبال بیماری روانی به نام رِیچل، الگویی از دولورس همسر تدی، بگردند که از این تیمارستان گریخته است. نکته‌ی اصلی این‌جا است که بیننده‌ی فیلم، در نگاه نخست، از واقعیت داستان آگاه نیست و با گره‌گشایی‌های دایم از پیرنگ، گام‌به‌گام، به معمای آن پی می‌برد. از منظر کلی، جزیره‌ی شاتر پیرامون پیرنگی سه‌لایه شکل می‌گیرد: ۱. آزادسازی داخائو و کشتار وحشیانه‌ی نازی‌ها توسط سربازان آمریکایی (تدی نیز در این کشتار شرکت دارد)؛ ۲. زندگی خانوادگی تدی و کشته شدن همسر و کودکانش و ۳. بستری شدن تدی در آسایشگاه شاتر (Pheasant-Kelly, 2012: 219). از ترکیب و درهم‌آمیزی تکه‌های این پیرنگ‌ها که با استفاده از گذشته‌نماها در طول فیلم بازتاب می‌یابند، درون‌مایه‌های مربوط به حبس، جنون و روان‌کاوی با درون‌مایه‌های مربوط به اردوگاه، حیات برهنه و پیکرهای سیاسی درمی‌آمیزند و تأثیر زیست‌سیاست بر زندگی فردی و اجتماعی انسان غربی واکاوی می‌شود.

۵-۲. جزیره‌ی *شاتر*؛ گستردگی هم‌زمان جراحی مغز و حیات برهنه

آسایشگاه فیلم جزیره‌ی شاتر نمونه‌ای از تیمارستان در قرن بیستم و گونه‌ای نظام‌یافته از ساختار حبس و توقیف است. در این فیلم، تدی دنیلز، بیماری روانی که تحمل شقاوت و نسل‌کشی جنگ جهانی دوم را نداشته است، در تیمارستان بستری می‌شود و روان‌پزشکان و روان‌کاوان سعی می‌کنند تا روش‌های درمانی خود را برای هنجارمند کردن او به کار برند. این متخصصان روان‌کاویِ مدرن تلاش می‌کنند روش‌های درمانی خود را در دو مرحله، ابتدا بر روان و سپس بر مغز تدی، تجربه کنند؛ در مرحله‌ی نخست، آن‌ها شرایط را طوری فراهم می‌کنند که تدی بتواند در نقش شخصیتی که در او فرو رفته، یعنی آندرو لِیدیس، ظاهر شود. آن‌ها سپس تلاش می‌کنند با یادآوری آهسته‌آهسته‌ی وقایع پیشین زندگی تدی گره‌های کور حافظه‌ی او را باز کنند و او را دوباره با حقیقت زندگی‌اش آشنا کنند. در مرحله‌ی دوم نیز روان‌پزشکان تلاش می‌کنند با جراحی مغز خاطرات دهشتناک را از ذهن و روانش پاک کنند و او را به فردی رام و جامعه‌پذیر تبدیل کنند. هر دو این مراحل را می‌توان با رویکرد تبارشناختی فوکو درباره‌ی کارکرد روان‌کاوی در جامعه‌ی مدرن تحلیل و بررسی کرد.

در مرحله‌ی نخست، پزشکان تدی را در نوعی از بازی از پیش‌ساخته دخیل می‌کنند و سعی در تسخیر روان‌نژندی او دارند. در این مرحله از درمان، چنان‌که فوکو بیان می‌کند، روان‌پزشک به‌عنوان انسان درمانگر[۲۳] و نماینده‌ی عقلانیت مدرن ظاهر می‌شود؛ سرچشمه‌ای از قدرت که می‌تواند بر روح و جسم بیمار سلطه داشته باشد و او را در اختیار خود بگیرد. درواقع، وارد کردن تدی در این بازی، بخشی از پروژه‌ی عظیم روان‌کاوی مدرن برای درمان بیمار بدون وارد کردن خشونت بر پیکر او است. ازهمین‌رو، در ابتدای ورودِ تدی به تیمارستان دکتر کولی[۲۴]، روان‌پزشک اصلی تیمارستان، با نشان دادن عکس‌های درمان‌های کهن و خشن دیوانگان به تدی یادآور می‌شود که در روان‌پزشکی مدرن خبری از خشونت نیست. دکتر کولی به خود می‌بالد که روش‌های تجربی‌اش در درمان روان‌نژندی، در تیمارستان شاتر، قانون و نظم را به شکلی اخلاقی با مراقبت‌های بالینی درمی‌آمیزد (Kalogridis, 2007:13). در روش او، بیماران متقاعد می‌شوند ناهنجاریشان را بپذیرند و همچون گناهکاران خود را اصلاح کنند. این رویکرد با تبارشناسی فوکو از روان‌کاوی همخوانی دارد. از نظر

او در روان‌کاوی جدید، پزشکان دیوانگی را به‌مثابه امری مجرد مطالعه می‌کنند و این نه به‌دلیل قطعیتشان در شناخت سازوکار جنون که به‌علت سلطه‌جویی آن‌ها بر گفتمان دیوانگی است (Foucault, 1999: 270-272)؛ چنان‌که تدی هنگام ورود به تیمارستان به سرپرست نگهبانان، مک‌فیرسون، طعنه می‌زند: «شما چنان رفتار می‌کنید که گویی جنون تسخیرپذیر است» (Kalogridis, 2007: 9).

بااین‌حال، آنچه در تیمارستان شاتر روان‌کاوی و حبس را با زیست‌سیاستِ جهان مدرن و نظریات آگامبن پیوند می‌زند، اصرار روان‌پزشکان این آسایشگاه به انجام عمل لُب‌برداری روی مغز تدی است. دکتر کولی بر این موضوع تأکید می‌کند که اگر بیمار به درمان با دارو پاسخ ندهد، عمل لُب‌برداری بر روی مغزش انجام می‌گیرد. در تاریخ روان‌پزشکی این عمل به‌گونه‌ای از جراحی مغز گفته می‌شود که طی آن بخشی از تارهای عصبی که قسمت قُدامی مغز را به بخش میانی ارتباط می‌دهند، قطع می‌شوند. لب‌برداری سال ۱۹۳۶ وارد آمریکا شد و تا دو دههٔ بعد رایج بود. در دوران جنگ سرد، ارتباط لب‌برداری و شستشوی مغزی به گفتمانی رایج تبدیل شده بود و آمریکایی‌ها جراحی مغز را سلاحی سیاسی می‌دانستند که برای تولید بدن‌هایی رام کاربرد داشت (Johnson, 2014: 2 & 89-91).

در سال ۱۹۷۷ دیوید کوپر و فوکو در گفت‌وگویی با یکدیگر دربارهٔ حبس، روان‌کاوی و زندان بر این نکته تأکید کردند که در دههٔ پنجاه لب‌برداری در ایالات متحدهٔ آمریکا برای اهداف سیاسی انجام می‌گرفته و با روش‌های سرکوب‌گرایانهٔ استالین برای مطیع کردن مخالفان هم‌سو بوده است (Foucault, 1988: 180-181). بر اساس این تعاریف، لُب‌برداری در ماهیت خود گونه‌ای از دخالتِ امر سیاسی- اجتماعی در زیست طبیعی انسان است. دخالتی کالبدشکافانه در پیکر انسان که به‌منظور هدایت او به‌سوی «زیست بایسته» انجام می‌گیرد. به اعتقاد آگامبن، در دوران مدرن این خود زندگی است که به موضوع و هدف سیاست تبدیل شده است (Heron, 2011: 38). این نوع از زندگی، با قرار دادن سوژه در شرایط استثناء تولید می‌شود و گونه‌ای از زیستن است که نه‌تنها هدایت‌گر انسان به «زیست بایسته» نیست، بلکه او را از زیست طبیعی خود نیز محروم می‌کند. آگامبن این زندگی را همان «حیات برهنه» می‌داند؛ گونه‌ای از زیستن که از ماهیت خود تهی شده است (Agamben, 2004: 38). اسپوزیتو، با نگاهی دوباره به اندیشهٔ آگامبن، معتقد است آنچه همواره میان «زیستن صرف» و «زیست بایسته» دخالت می‌کند، فناوری است. از نظر او، امروزه «جزءجزء پیکر انسان توسط فنّاوری به چالش کشیده و درنوردیده می‌شود» (Esposito, 2008: 15).

در جزیرهٔ شاتر روان‌پزشکان در مرحلهٔ دومِ درمان تدی قصد دارند که او را این‌بار نه با استفاده از روان‌کاوی، بلکه با حمله به پیکر او و جراحی مغزش به فردی جامعه‌پذیر تبدیل کنند. این مرحله با به کار بستن فناوری جدید و بر مبنای تنکردشناسی[۲۵] انجام می‌شود. فوکو این کارکرد دانش را گونه‌ای از قدرت و بخشی از زیست‌سیاست می‌داند که با تمرکز بر بدن افراد، برای اداره کردن زندگی آن‌ها و ادغام کردنشان در نظام‌های کارآمد اجتماعی انجام می‌شود. هدف این روش اِعمال قدرت دیگر کشتن افراد نیست بلکه به اختیار درآوردن بدن آن‌ها است (فوکو، ۱۳۸۴: ۱۶۰). در جزیرهٔ شاتر، تدی پس از مشاهدهٔ همهٔ ددمنشی‌ها و خشونت‌های دولت‌های دخیل در جنگ جهانی دوم، ناخودآگاه، شخصیت جعلی خود را همچون سپری بر پیکرش می‌پوشاند تا از آسیب‌های روانی در امان بماند. بااین‌حال، شخصیت هذیان‌زده و آسیب‌دیدهٔ تدی برای جامعه خطرناک است. پس، روان‌پزشکان تیمارستان تلاش می‌کنند به او بقبولانند که مغزش را جراحی کنند. طبیعی است که تدی پس‌ازاین عمل برای سومین‌بار هویتی جدید پیدا خواهد کرد و احتمالاً، این شخصیت سوم بدون هیچ خطری در گسترهٔ زیست‌سیاست مدرن نهادینه می‌شود.

این هویت سوم، دقیقاً با دست بردن در پیکر تدی و دخالت در زیست طبیعی او انجام می‌گیرد و بدن او را به پیکری مطیع تبدیل می‌کند. درواقع، چنان‌که تارابوچیا، تاریخ‌نگار علم روانکاوی نیز تأیید می‌کند، «غایت لب‌برداری، به‌عنوان یک جراحی روانکاوانه، در اصل، تبدیل بیمار به سوژه‌ای همواره ساکت و رام بوده است» (Tarabochia, 2013: 20)؛ سوژه‌ای بی‌زبان که با ابزار تکنولوژی، فقط پوسته‌ای تهی از او باقی‌مانده و تعامل او با دیگران در چارچوب زیست‌سیاست تعریف می‌شود (Campbell, 2011: 37–38). ازاین‌رو، شخصیت تدی به‌عنوان یک سوژه‌ی غربی، دایم در گستره‌ی زیست‌سیاست مدرن بازتعریف می‌شود. در این ساختار قدرت، تدی ابتدا به‌عنوان سربازی معمولی به جنگ می‌رود و سپس به‌صورت فردی روان‌نژند به سرزمین خود بازمی‌گردد. در این شرایط با همسر خود روبه‌رو می‌شود که او نیز متأثر از زیست‌جهان پیرامون خود تعادل روانی‌اش را از دست داده است. در اثر هجوم جهان ناآشنای جدید، روان‌نژندی تدی دوچندان می‌شود. حالا آسیبی که از زیستن در زیست‌جهان مدرن برایش اتفاق افتاده، باید با دخالت در طبیعت زیست‌شناختی او و تبدیل آن به حیات برهنه مهار شود.

۵-۳. جزیره‌ی *شاتر*: گستردگی هم‌زمان آسایشگاه و اردوگاه

در جزیره‌ی شاتر ورود تدی به تیمارستان با صحنه‌ای آغاز می‌شود که نشان‌گر انزوای ساکنان آسایشگاه و قرار گرفتنشان در مرزهای جامعه است. تدی و همراهش برای ورود به آسایشگاه باید از دروازه‌هایی آهنین بگذرند که با نظمی خاص باز و بسته می‌شوند. هنگام ورود به تیمارستان نیز نظر تدی به دیوارهای بلند پیرامون تیمارستان و سیم‌های خارداری جلب می‌شود که روی دیوارها نصب و به برق وصل شده‌اند. علاوه‌براین، حضور دایم دروازه‌های آهنین و پنجره‌های مسدودشده با نرده‌های فلزی در سرتاسر آسایشگاه نشان می‌دهد که مسئولان تیمارستان تأکید فراوانی بر جداسازی فضا و مرزبندی میان افراد دارند. تکرار دایم این تصاویر، درون‌مایه‌ای مکرر [۲۶] را به‌وجود می‌آورد که نشانه‌ی قرار گرفتن بیماران در انزوا است.

موقعیت برزخی این ناشهروندان هنگام ورود تدی و همراهش به تیمارستان برجسته‌تر می‌شود. وقتی این دو از محوطه می‌گذرند، انسان‌هایی درهم‌شکسته و پیکرهایی مطیع را می‌بینند که در مرز میان انسان و ناانسان قرار دارند. هنگام فیلم‌برداری از این صحنه، دوربین با حرکت از بالا به پایین مردانی را نشان می‌دهد که پاهایشان با غل‌وزنجیر بسته شده و پرستاران و افسران نظامی احاطه‌شان کرده‌اند. این صحنه، بی‌درنگ با صحنه‌ی نمادین دیگری ادغام می‌شود که با حرکت آهسته‌ی دوربین، تصویری وهم‌آلود از زنی درهم‌شکسته را نشان می‌دهد. موهای این زن به شکلی نامنظم ریخته، دندان‌هایش فاسد شده و به‌گونه‌ای رنج‌آور همچون مرده‌ای متحرک لاغر و تکیده است (تصویر شماره‌ی یک). چنانکه در طول فیلم به تدی گفته می‌شود، جراحان مغز این آسایشگاه/ اردوگاه برای انجام لب‌برداری از چشم افراد به عصب‌های مغز آنان دسترسی پیدا می‌کنند و در حرکت آهسته‌ی دوربین نیز دیده می‌شود که چشم این زن جراحی شده است. به‌این‌ترتیب، این زن نمادی است از سلطه‌ی هم‌زمان روان‌درمان‌گری و زیست‌سیاست؛ شبح‌واره‌ای میان انسان و ناانسان در اردوگاه/آسایشگاه شاتر که تدی نیز پس از انجام عمل لب‌برداری تبدیل به آن خواهد شد.

تصویر یک: زنی در تیمارستان شاتر؛ نماد حیات برهنه و پیغام‌آور ورود تدی به اردوگاه/آسایشگاه شاتر

این تصاویر بیانگر این موضوع هستند که سازوکار مراقبت و تنبیه در جزیره‌ی شاتر با آنچه فوکو درباره‌ی ساختار زندان و ماهیت سراسربینی [۲۷] آن در جامعه‌ی غربی ارایه می‌کند، تطابق کامل ندارد. از دیدگاه فوکو، سازوکار حبس در جامعه‌ی پساکلاسیک بدون اِعمال خشونت بر پیکرهای انسانی و با نظارت نامحسوس بر رفتار مجرمان و دیوانگان با ابزار سراسربین انجام می‌گیرد (فوکو، ۱۳۷۸: ۲۴۸-۲۵۰). چنانکه پیش‌تر بیان شد، در جزیره‌ی شاتر مراقبت از بیماران با اِعمال خشونت بر پیکر آن‌ها ازجمله با استفاده از جراحی و حتی با غل‌وزنجیر و آزار جسمی انجام می‌گیرد. چنان‌که فزانت-کلی نیز معتقد است جزیره‌ی شاتر شکلی از خشونت فیزیکی را در ساختار آسایشگاه روانی نمایش می‌دهد. به باور او، ازآنجاکه نظریه‌های فوکو درباره‌ی مراقبت و تنبیه مبتنی بر نظمی اخلال‌ناپذیر در ساختارهای مدرن است، نمی‌توان این فیلم را صرفاً با تکیه‌بر اندیشه‌های فوکو بررسی کرد (Pheasant-Kelly, 2012: 219).

ازاین‌رو، تیمارستان شاتر را نمی‌توان نمود کامل ساختار روان‌کاوی مدرن که مأموریتش هنجارمند کردن افراد روان‌نژند با روش‌های انسان‌دوستانه‌ی عصر روشنگری است، دانست. درعوض، ساختار این آسایشگاه با آنچه آگامبن درباره‌ی الگوی اردوگاه ارایه می‌کند، نیز تطبیق دارد. این موضوع را باید با توجه به دیدگاه او درباره‌ی عملکرد قدرت حاکمه در جامعه‌ی غربی تبیین کرد. آگامبن معتقد است در جوامع غربی توانمندی قدرت حاکمه بیش از آنکه در ایجاد قوانین باشد، در تعلیق آن برای گروهی خاص از افراد است (Ek, 2006: 365). به‌این‌معنا که قدرت حاکمه می‌تواند بنابر صلاح‌دید خود افرادی را به بهانه‌ی قرار گرفتن در شرایط استثناء [۲۸] خارج از قانون قرار دهد و سپس، آنان را از ساحت اجتماع طرد کند. بااین‌همه، آگامبن یادآوری می‌کند که طرد این افراد به‌معنای رها شدن آن‌ها از سیطره‌ی قدرت نیست، بلکه قدرت حاکمه آن‌ها را در شرایطی برزخی و در حاشیه‌ی اجتماع قرار می‌دهد (Agamben, 1998: 18 & 28). جغرافیای این برزخ نیز اردوگاه است. در گستره‌ی این قلمرو است که بر زیست طبیعی انسان‌ها اِعمال قدرت می‌شود. درواقع، این فضای زیست‌سیاسی دربرگیرنده‌ی حیات برهنه و الگواره‌ی زیست‌سیاست مدرن است (Ek, 2006: 368).

توجه به سازوکار قدرت در آسایشگاه شاتر نشان می‌دهد که گفتمان روان‌پزشکی، گفتمان حاکم بر این تیمارستان است. این گفتمان، چنان‌که فوکو به تبارشناسی آن می‌پردازد، در دوران مدرن با تکیه‌بر عقل روشنگری به گفتمان حاکم تبدیل شد و روش‌هایی نظیر دارودرمانی، شُک‌درمانیِ الکتریکی و بستری کردنِ در آسایشگاه را برای درمان بیماران تحمیل کرد (Mills, 2003: 98-100). درواقع، این گفتمان افرادی را که از نظر اجتماعی خطرناک محسوب می‌شوند در شرایطی از استثناء قرار داده و آنان را از ساحت اجتماع طرد می‌کند. بااین‌حال، طرد اجتماعی افراد در جزیره‌ی شاتر به این معنا نیست که آنان می‌توانند آزادانه و به میل خود زندگی کنند، بلکه گفتمان حاکم بر آسایشگاه نحوه‌ی زیستن بیماران را تعیین می‌کند. به‌دیگرسخن،

بیماران جزیره‌ی شاتر همانند آنچه آگامبن درباره‌ی «طرد انضمامیِ»[۲۹] ساکنان اردوگاه مطرح می‌کند، هم‌زمان زیر سیطره‌ی قدرت و مطرود از اجتماع هستند. این قدرت، چنانکه درباره‌ی لُب‌برداری بیان شد، بر پیکر آن‌ها اِعمال می‌شود و آن‌ها را در شرایط «حیات برهنه» قرار می‌دهد؛ زندگی‌ای حاشیه‌ای که طبق دیدگاه آگامبن نه حیوانی و نه انسانی، بلکه گونه‌ای ناانسانی [۳۰] است (Boever, 2011: 30). بنابراین، حضور نمادین پیکرهای درهم‌شکسته‌ی بیماران در محوطه‌ی تیمارستان شاتر نشان می‌دهد این آسایشگاه نیز مانند اردوگاه موردنظر آگامبن، نه‌تنها دربرگیرنده‌ی «حیات برهنه» بلکه مولد آن است. درواقع چنان‌که هیلاری نرونی در مطالعه‌ی خود درباره‌ی هم‌سویی شکنجه، روان‌درمانی و زیست‌سیاست نتیجه می‌گیرد، زیست‌قدرت با استفاده از سازوکارهای خود نه‌تنها سوژه را اسیر قلمرویی خاص می‌کند، بلکه کاری می‌کند که سوژه در زندانِ روانی خودش نیز برای همیشه گرفتار آید (Neroni, 2015: 118) به‌این‌ترتیب، در جزیره‌ی شاتر روان‌پریشی و «حیات برهنه» دو روی یک سکه و دو پدیده‌ی گسترده در یکدیگر هستند.

۵-۴. *جزیره‌ی شاتر* و قطب‌های استعاره و مجاز

داستان کلیِ جزیره‌ی شاتر با درآمیختن تصاویر و خاطراتی که از دریچه‌ی ذهن تدی می‌گذرند، کامل می‌شود. خاطره‌ها و توهم‌های تدی به دو دسته‌ی کلی تقسیم‌پذیرند؛ دسته‌ی نخستِ خاطرات او درباره‌ی ورود سربازان آمریکایی به اردوگاه داخائو و کشتار سربازان نازی است. دسته‌ی دوم نیز به کشته شدن کودکان تدی توسط همسرش، دولورس، و همچنین قتل دولورس توسط خود تدی مربوط می‌شوند. در طول فیلم، عاملی بیرونی باعث می‌شود که تدی اتفاقات دردناک زندگی خود را هنگام بیداری، به‌صورت خاطراتی مغشوش به یاد آورد. گاهی نیز این حوادث در خواب‌های آشفته‌ی او به شکل تصاویری نمادین، از خاطرش می‌گذرند.

تداعی خاطره‌ها در ذهن آسیب‌دیده‌ی تدی عموماً به‌این‌ترتیب است که یک عامل خارجی که پیوندی با حادثه‌های پیشین زندگی او دارد، تصویری را در خاطرش بیدار می‌کند و ذهن او پس از به یاد آوردن یک تصویر به خاطره‌ای دیگر هرچند مغشوش و وهم‌آلود پرش می‌کند. به‌این‌ترتیب، پرش خاطره‌ها، تصاویر و خواب‌های آشفته‌ی تدی گذشته‌ی تلخ او و بخشی از تاریخ معاصر جهان را در برابر چشمان بیننده مجسم می‌کند. این تصاویر به‌دلیل شباهت به یکدیگر در پی هم بیدار می‌شوند و اگرچه به زمان و مکان‌های متفاوت تعلق دارند، جانشین یکدیگر می‌شوند و درون‌مایه‌ی اصلی فیلم را به‌وجود می‌آورند. استحاله‌ی این تصاویر و انگاره‌ها [۳۱] در یکدیگر را می‌توان از منظر زبان‌شناسی ادبی و با استفاده از نظریه‌های یاکوبسن و لاج درباره‌ی هنر مدرن تحلیل کرد.

درواقع، در جزیره‌ی شاتر نیز هم‌نشینی و جانشینی تصاویری که به‌صورت نامنظم از ذهن تدی می‌گذرند، زنجیره‌های از قطب‌های استعاره و مجاز را به‌وجود می‌آورند. همراهی این قطب‌های استعاره و مجاز را در مجموعه‌ی گذشته‌نماهای به‌هم‌مرتبتی که ذهن تدی را به گذشته می‌برند، می‌توان مشاهده کرد. تراکم این گذشته‌نماها در مدت‌زمان حضور تدی و همکارش در دفتر کار دکتر ناهرینگ [۳۲] و هنگام آشنایی و صحبتشان با او بسیار زیاد است. در این بخش از فیلم، حافظه‌ی تدی با شنیدن موسیقی مالر [۳۳] تحریک می‌شود. او در این لحظه سیم‌های خاردار اردوگاه داخائو و اسیرانی را به یاد می‌آورد که پشت این سیم‌ها ایستاده‌اند و درحالی‌که دوربین با نمایی نزدیک از برابرشان می‌گذرد، به آن چشم دوخته‌اند. خاطره‌ی بعدیِ تدی بارش کاغذ از سقف دفتر افسر اس.اس در داخائو را نشان می‌دهد. سپس درحالی‌که هنوز موسیقی مالر در دفتر کار ناهرینگ نواخته می‌شود، گذشته‌نمای بعدی دوباره کاغذهایی را به تصویر می‌کشد که از

سقف بر جنازه‌ی آغشته به خون ژنرال آلمانی فرومی‌ریزند. در این صحنه نیز موسیقی مالر به گوش می‌رسد و دوربین، با حرکت به‌سوی پنجره، بارش برف را نشان می‌دهد. با بازگشت تصویر به اتاق ناهرینگ تدی شروع به صحبت درباره‌ی داخائو می‌کند.

نمونه‌ی بعدیِ زنجیره‌های استعاره و مجاز در کابوس‌های تدی و پس از خروج او از دفتر ناهرینگ رخ می‌دهد. در این بخش از فیلم تدی در آسایشگاه به خواب می‌رود و خواب می‌بیند که با همسرش دولورس در خانه‌شان در حال گفت‌وگو هستند. این صحنه نیز با بارش خاکستر از سقف آغاز می‌شود. این‌جا تدی کمرگاه دولورس را از پشت می‌بیند که در حال سوختن و خاکستر شدن است. این در حالی است که دولورس به پنجره خیره شده و تصویری محو از یک انفجار هسته‌ای با نورهای زرد و ارغوانی در دوردست مشاهده می‌شود. هنگامی‌که تدی دولورس را در آغوش می‌گیرد، بارش خاکستر شدیدتر می‌شود، پیکر دولورس به خاکستر تبدیل می‌شود و درنهایت نیز شعله‌های آتش آن را فرامی‌گیرند.

طبق زنجیره‌ی نخست، برف در گذشته‌نمای مربوط به داخائو، با کاغذ در گذشته‌نمای مربوط به اتاق افسر اس.اس جایگزین می‌شود و بارش عامل پیوند هر دو این‌هاست. ازسوی‌دیگر، هنگام خروج تدی و همکارش از دفتر ناهرینگ باران شدیدی می‌بارد. به‌این‌ترتیب، دانه‌های برف، تکه‌های کاغذ، دانه‌های باران و خاکستر جانشین هم می‌شوند و قطبی استعاری تشکیل می‌دهند. بارش نیز به‌عنوان ویژگی مشترکشان هر سه را به یکدیگر متصل می‌کند و قطب مجاز این زنجیره را به‌وجود می‌آورد. بارش برف در داخائو یادآور سرما و کشتار اسیران جنگی توسط نازی‌ها، بارش کاغذ از سقف نشان‌گر پرونده‌های اسیران جنگی داخائو و بارش خاکستر نشانه‌ی خاکستر شدن انسان‌ها در بمباران هسته‌ای هیروشیما و ناکازاکی است و پوچی و افسردگی جامعه‌ی آمریکایی پس از مشاهده‌ی این جنایت را آشکار می‌کند. درواقع، خاکستر شدن دولورس و خانه‌وکاشانه‌ی تدی در کابوس‌هایش جلوه‌ای از خاکستر شدن انسان‌ها در انفجارهای هسته‌ای است؛ کابوس‌های نمادینی که خاطره‌های دهشتناک فردی را به دلهره‌های جمعی مردم آمریکا و جهان پیوند می‌زند (Mecholsky, 2014: 87-188).

تصویر دو: بارش خاکستر از سقف و خاکستر شدن همسر تدی

هم‌نشینی و جانشینی تصاویر را در یک صحنه‌ی بارز دیگر این فیلم نیز می‌توان مشاهده کرد. در این صحنه‌ی هذیانی، تدی خود را در اردوگاه داخائو تصور می‌کند. او در خیالش با جنازه‌هایی یخ‌زده و روی‌هم‌تلنبارشده روبه‌رو می‌شود. تدی پس از خیره شدن به آن‌ها متوجه می‌شود چشمان دخترکی که در آغوش مادر خود یخ‌زده است، ناگهان از هم گشوده می‌شوند. دخترک آهسته‌آهسته به سیمای دختر تدی درمی‌آید، می‌نشیند و به او خیره می‌شود. این تصویر ازاین‌رو اهمیت دارد که این بار در این زنجیره‌ی استعاره و مجاز، دختر تدی با اسیران اردوگاه داخائو جانشین می‌شود و ازاین‌طریق زندگی شخصی تدی و زیست برهنه‌ی اسیران داخائو

در امتداد هم قرار می‌گیرند. درواقع، نمود استعاری اشیاء و شخصیت‌ها در کابوس‌ها و خاطره‌های تدی منظومه‌ای از استعاره و مجاز را شکل می‌دهد و خرده‌پیرنگ‌های متعدد فیلم را به یکدیگر پیوند می‌زند تا کلیت پیرنگ ساخته شود. این در حالی است که سایه‌ی جهنمی «حیات برهنه» و اردوگاه در رفت‌وآمد مدام داستان فیلم میان گذشته و حال سنگینی می‌کند.

تصویر سه: مادر و دختری در اردوگاه داخائو به همراه بارش برف در پس‌زمینه

تصویر چهار: دخترک مرده در داخائو جانشین دختر تدی به همراه بارش برف در پس‌زمینه

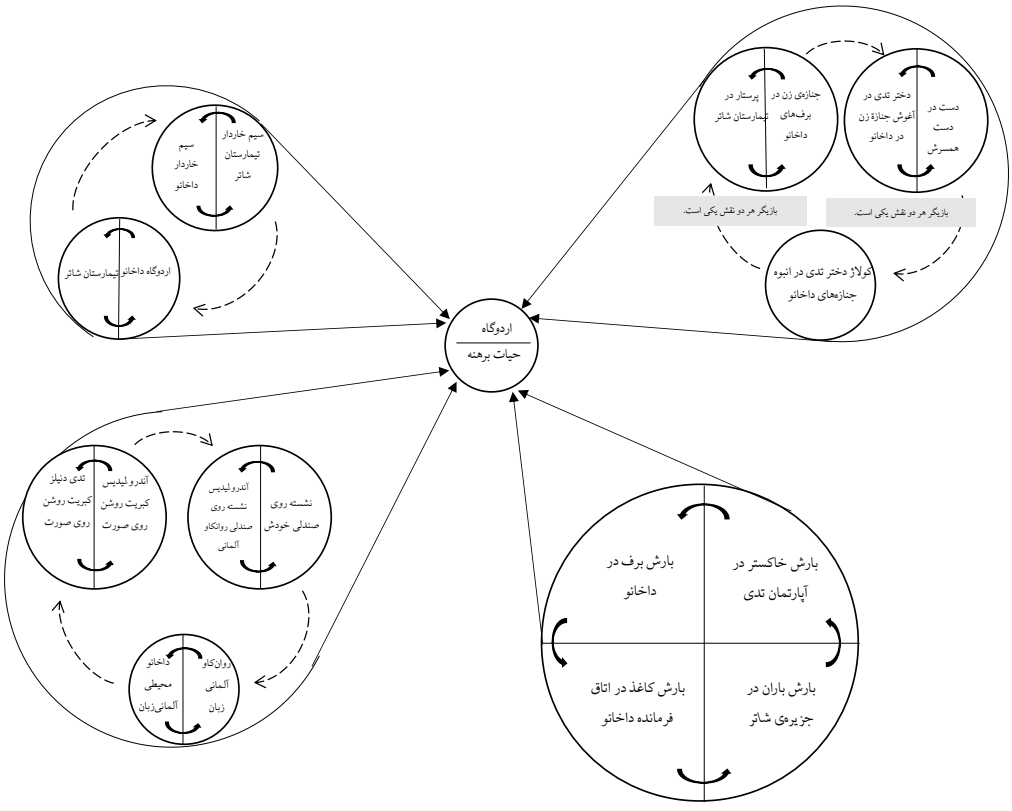
در زنجیره‌ای دیگر، یک پرستار زن در آسایشگاه شاتر جای همسر تدی جا زده می‌شود و ادعا می‌کند که بچه‌های خود را کشته است. این پرستار زن در توهم تدی همان زن کشته‌شده و مدفون در برف‌های داخائو است. در همین صحنه نیز بازیگر نقش دختر تدی در آغوش این زن آرمیده است. دخترک در یکی‌دیگر از توهم‌های تدی، آنجا که تدی در خیالش خودرویی را منفجر می‌کند، دست در دست همسر تدی دارد. به‌این‌ترتیب، دوباره شخصیت‌ها در زنجیره‌ای از جانشینی و همنشینی با یکدیگر پیوند می‌خورند. دختر تدی عامل پیوندزن همسر تدی، قربانیِ زن در داخائو و پرستار تیمارستان شاتر می‌شود؛ درحالی‌که خود دخترک هم‌زمان نقش قربانی داخائو و دختر تدی را نیز ایفا می‌کند (تصاویر سه، چهار و پنج). ازاین‌رو، در این زنجیره تیمارستان شاتر، اردوگاه داخائو و زندگی دوزخی خانواده‌ی تدی با یکدیگر مرتبط می‌شوند و الگوی حیات برهنه در هر سه این قلمروها پراکنده می‌شود.

تصویر پنج: انفجار خودرو و دختر تدی دست در دست همسر او (دخترک در تصویرهای سه، چهار و پنج یکی است.)

در زنجیره‌ی دیگری نیز تدی با تصویر خیالی آندرو لِیدیس جایگزین می‌شود. در این صحنه، تدی این شخصیت را در خیال می‌بیند که زخمی نفرت‌انگیز بر چهره دارد و به‌شکلی خاص کبریتی روشن را برابر صورت خود گرفته است. در همین صحنه، لِیدیس روی صندلی روان‌کاو آسایشگاه شاتر، دکتر ناهرینگ، نشسته است. این روان‌کاو آلمانی، تدی را یاد صحنه‌های دلخراشِ آلمان نازی می‌اندازد. ازسوی‌دیگر، اسکورسیزی با ترفندی بینامتنی، تصویر تدی، لئوناردو دی‌کاپریو، بر روی پوستر فیلم را به شکلی نشان می‌دهد که مانند همان تصویر خیالی لِیدیس کبریتی مقابل صورتش روشن است (تصاویر شش و هفت). به‌این‌ترتیب، کبریت روشن لیدیس را به تدی و خود لیدیس با قرار گرفتن روی صندلی روانکاو آلمانی، تدی را به داخائو پیوند می‌زند. در این زنجیره نیز اردوگاه داخائو و تیمارستان شاتر به یکدیگر پیوند می‌خورند؛ درحالی‌که چهره‌ی درهم‌شکسته‌ی آندرو لیدیس، همزاد خیالی تدی، نمادی از حیات برهنه است.

تصاویر شش و هفت: تدی دنیلز بر روی پوستر و اندرو لیدیس در فیلم، هر دو با کبریتی روشن بر صورتشان

نمونه‌های ذکرشده نشان می‌دهد که تصویرهای نمادین در جزیره‌ی شاتر با زنجیره‌های استعاره و مجاز به یکدیگر پیوند می‌خورند تا نظامی استعاری شکل بگیرد. در این نظام، زندگی در اردوگاه به شرایط زیستن در تیمارستان شاتر و درنهایت به زندگی اجتماعی در آمریکای پس از جنگ جهانی دوم پیوند می‌خورد. طرح شماره‌ی یک، طراحی‌شده توسط نویسنده‌ی مقاله، تصویری کلی از همراهی چرخه‌های استعاره و مجاز را در برساختن درون‌مایه‌ی حیات برهنه- اردوگاه در جزیره‌ی شاتر نشان می‌دهد.



طرح شماره یک: فراگیری تصویر (درونمایه اردوگاه/حیات برهنه) در چرخه‌های همنشینی- جانشینی در جزیرهٔ شاتر (طراحی‌شده توسط نویسنده‌ی مقاله)

طرح شماره یک: فراگیری تصویر (درونمایه اردوگاه/حیات برهنه) در چرخه‌های همنشینی- جانشینی در جزیرهٔ شاتر (طراحی‌شده توسط نویسنده‌ی مقاله)

۶. نتیجه

جزیره‌ی شاتر فیلمی با پیرنگ چندلایه است. در این فیلم خاطرات، توهم‌ها و کابوس‌های تدی سه گستره‌ی زیستی اردوگاه، آسایشگاه (زندان) و زیست‌جهان انسان آمریکایی پس از جنگ جهانی دوم را به یکدیگر پیوند می‌زنند. از آنجا که در جزیره‌ی شاتر تصاویر ذهن تدی درباره‌ی حیات برهنه و شرایط زیستن در اردوگاه داخائو با شرایط زیستن در آسایشگاه روانی شاتر و داستان زندگی خانوادگی او درهم می‌آمیزند در این مقاله تلاش شد کارکرد روان‌درمان‌گری برای اِعمال سلطه در شکل‌گیری شخصیت تدی و چگونگی تحمیل حیات برهنه بر او بررسی شود.

چنانکه در بخش تحلیل آمد، نظریه‌های فوکو درباره‌ی روان‌نژندی و گسست‌های تاریخی درباره‌ی گفتمان جنون بر سوژه‌ی غربی بر جزیره‌ی شاتر تعمیم‌دادنی هستند. درواقع، سازوکارهای روان‌درمان‌گرانه‌ی اِعمال قدرت بر شکل‌گیری سوژه‌ای مطیع به نام تدی دنلیز اجرا می‌شود. این روش‌ها، جراحی اعصاب که خود شکلی از سازوکار زیست‌سیاسی اِعمال قدرت هست را نیز دربر می‌گیرد. همین نکته پرسش دوم این پژوهش مبتنی‌بر امکان هم‌پوشانی نظریه‌های آگامبن درباره‌ی طرد انسان‌ها و تبدیلشان به ناانسان را با اندیشه‌های فوکو درباره‌ی روان‌پریشی و جراحی اعصاب در جزیره‌ی شاتر را نیز پاسخ می‌دهد. چنان‌که در تحلیل

مشخص شد، رویکرد فوکو درباره‌ی دخالت گفتمان روان‌پزشکی در تولید پیکرهایی رام با روش روان‌درمانی و جراحی مغز تدی هم‌خوانی دارد.

در این فیلم، مسخ روان‌شناختی تدی و جراحی مغزش نشان‌گر حمله به بعد زیست‌شناختی انسان‌ها در آسایشگاه شاتر است. رویه‌ای که سازوکارهای اِعمال قدرت فوکویی و روش‌های طرد روانی و آسیب جسمی موجود در نظریه‌ی زیست‌سیاسی آگامبن را به یکدیگر پیوند می‌زند. درواقع، آسایشگاه شاتر هم‌زمان یک آسایشگاه روانی فوکویی و یک اردوگاه سازنده‌ی حیات برهنه‌ی آگامبنی است.

برای مشخص کردن این تلفیق نیز از روش زبان‌شناختی یاکوبسن و لاج درباره‌ی قطب‌های استعاره و مجاز استفاده شد. طرح شماره‌ی یک، چگونگی پیوند میان انگاره‌ها و تصاویر در نظام استعاری فیلم را نشان می‌دهد. بر اساس این طرح، انگاره‌ها و تصاویر به شکلی مکرر در زنجیره‌هایی از همنشینی و جانشینی پیوند می‌خورند تا همخوانی اردوگاه و آسایشگاه، ازیک‌سو، و قرابت حیات برهنه و انسان روان‌نژند، ازسوی‌دیگر، بازنمایی شوند. دریک‌کلام، نظام‌بندی هذیان‌ها، خاطره‌ها و بازنمایی‌های ذهنی تدی در شبکه‌ای از زنجیره‌های استعاره و مجاز به همراه تلفیق نظریه‌های فوکو و آگامبن، به تحلیل جزیره‌ی شاتر از منظر روانشناسی اجتماعی یاری می‌رساند.

پی‌نوشت‌ها

1. Giorgio Agamben
2. *Shutter Island*
3. trauma
4. Teddy Daniels
5. bare life
6. biopolitics
7. Flashback
8. Roman Jakobson
9. David Lodge
10. Literary Linguistics
11. metaphoric
12. metonymic
13. metonymy
14. paradigmatic
15. syntagmatic
16. the great confinement
17. *zoē*
18. *bios*
19. *polis*
20. Dolores
21. Andrew Laeddis
22. lobotomy
23. *homo medicus*

24. Dr. Cawley
25. physiology
26. *leitmotif*
27. panopticon
28. state of exception
29. inclusive exclusion
30. inhuman
31. images
32. Dr. Naehring
33. Mahler

فهرست منابع

- ارسطو (۱۳۳۷). سیاست. ترجمه‌ی حمید عنایت. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
- الستی، احمد و سپید سامی (۱۳۹۸). «بررسی تطبیقی دو فیلم اینک آخرالزمان و راننده تاکسی بر اساس مفهوم خشونت در گفتمان فوکویی»، نامه‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره‌ی (۱۹)، صفحه‌های ۸۲-۶۷.
- لاج، دیوید (۱۳۹۰). «زبان ادبیات داستانی نوگرا: استعاره و مجاز». زبان‌شناسی و نقد ادبی. ترجمه‌ی مریم خوزان. صفحه‌های ۴۷-۷۰، تهران: نشر نی.
- سجودی، فرزان و محمد فتحی (۱۳۹۳) «بررسی سازوکار خرد قدرت فوکو در نمایشنامه‌ی تنها راه ممکن»، نامه‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره‌ی (۹)، صفحه‌های ۱۷-۵.
- فوکو، میشل (۱۳۸۴). اراده به دانستن. ترجمه‌ی نیکو سرخوش و افشین جهاندیده. تهران: نشر نی.
- فوکو، میشل (۱۳۷۸). مراقبت و تنبیه؛ تولد زندان. ترجمه‌ی نیکو سرخوش و افشین جهاندیده. تهران: نشر نی.
- ضیمران، محمد (۱۳۹۹). میشل فوکو: دانش و قدرت. تهران: هرمس.
- یاکوبسن، رومن (۱۳۹۰). «قطب‌های استعاری و مجازی در زبان‌پریشی». زبان‌شناسی و نقد ادبی. ترجمه‌ی مریم خوزان، صفحه‌های ۳۷-۴۶، تهران: نشر نی.
- Adorno, Theodor W. (1973). *Negative Dialectics*. Trans. E. B. Ashton. New York: Routledge.
- Agamben, Giorgio (1998). *Homo Sacer*: *Sovereign Power and Bare Life*. Trans. D. Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press.
- Agamben, Giorgio (2004). *The Open*: *Man and Animal*. Trans. Kevin Attell. Stanford: Stanford University Press.
- Boever, Arne De (2011). "Bare Life". *The Agamben Dictionary*. Eds. A. Murray and J. Whyte. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 30-31.
- Burke M. and K. Evers (2014). "Formalist Stylistics". *The Routledge Handbook of Stylistics*. New York: Routledge, pp: 31-44.
- Campbell, Timothy. C (2011) *Improper Life*: *Technology and Biopolitics from Heidegger to Agamben*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cousen B. J. (2015). "Seep and Creep: The Concentrationary Imaginary in *Shutter Island*", *Concentrationary Imaginaries Tracing Totalitarian Violence in Popular Culture*. London: I.B. Tauris, pp: 163-185.
- Downing, Lisa (2008). *The Cambridge Introduction to Michel Foucault*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Ek, Richard (2006). "Giorgio Agamben and the Spatialities of the Camp", *Swedish Society for Anthropology and Geography*. Vol. 88, No. 4. pp. 363-385.
- Esposito, Roberto (2008). *Bios: Biopolitics and Philosophy*. Trans. Timothy Campbell, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Foucault, Michel (1988). *Politics, Philosophy, Culture*. Ed. D. Kritzman. Trans. A Sheridan. New York: Routledge.
- Foucault, Michel (1999). *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*. London: Routledge.
- Heron, Nicholas (2011). ``Biopolitics'', *The Agamben Dictionary*. Eds. A. Murray and J. Whyte. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp: 36-39.
- Jakobson, Roman (1987). *Language in Literature*. Ed. K. Pomorska and S. Rudy. Cambridge, London: Harvard University Press.
- Johnson, Jenell (2014). *American Lobotomy: A Thetorical History*. Anne Abor: University of Michigan.
- Kalogridis, Lacta (2007) *Shutter Island s Sreenplay* (*Writer's Draft*). assets.scriptslug.com.
- https://assets.scriptslug.com/live/pdf/scripts/shutter-island-2010.pdf
- Lechte, John and Saul Newman (2013). *Agamben and the Politics of Human Rights: Statelessness, Images, Violence*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Leech, Geoffrey (2008). *Language in Literature: Style and Foregrounding*. New York: Longman.
- Lodge, David (1079). *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*. London: Edward Arnold Publications.
- McClancy, Kathleen (2015). "Atomic Housewives: *Shutter Island* and the Domestication of Nuclear Holocaust". *Journal of Popular Film and Television*, 43:2, 70-82.
- Mecholsky, Kristopher (2015). "A Dishonest Reckoning Play-Acting through Personal Trauma and the Shoah in Martin Scorsese's *Shutter Island*". *The Fantastic in Holocaust Literature and Film: Critical Perspectives*. Eds. Kerman & Browning. Jefferson, NC: McFarland. pp: 174-192.
- Metz, Walter. C. (2013). "Adapting Dachau: Intertextuality and Martin Scorsese's *Shutter Island*", *The Adaptation of History: Essays on Telling the Past*. London: McFarland, pp: 42-53.
- Mills, Sara (2003). *Michel Foucault*. London, Routledge.
- Minca, Claudio (2005). "The return of the Camp". *Progress in Human Geography*, 29 (4): 405-412.
- Neroni, Hilary (2015). *The Subject of Torture: Psychoanalysis and Biopolitics in Film and Cinema*. New York: Columbia University Press.
- Pheasant-Kelly, F. E. (2012). "Institutions, Identity and Insanity: Abject Spaces in *Shutter Island*", *New Review of Television and Film Studies*. Vol. 10, No. 2, June 2012, pp.212-229.
- Tarabochia, Alvise Sforza (2013). *Psychiatry, Subjectivity, Community Franco Basaglia and Biopolitics*. Bern: Peter Lang.
- Whyte, Jessica (2013). *Catastrophe and Redemption, the Political Thought of Giorgio Agamben*, New York: Sunny Press.

Received: 2023/09/28
Accepted: 2023/11/17
Published: 2024/02/04

The Co-extensiveness of Biopolitics and Insanity Discourse in Shutter Island from a Social Psychology Perspective

Jalal Farzaneh Dehkordi, Language Centre, Foregin Languages Departament, Imam Sadiq University, Tehran, Iran.

Abstract

Shutter Island is a movie that depicts the atrocities of the Second World War by the representation of the traumas inflicted on the modern man's mind. In the movie Teddy Daniels is trapped in the labyrinth of psychiatry to recover from the trauma of his presence in concentration camps. Therefore, in *Shutter Island*, concentration camp and psychiatric asylum are intertwined by different images. According to Foucault, the formation of madhouses in modern society and the psychiatric authority on the patients is a means for insertion of modern power on man. He, indeed, believed that these power mechanisms were inserted in two levels. While the first level was psychiatric, the other method, lobotomy or brain surgery, was based on physiological alteration. Furthermore, Agamben introduced camp as a paradigm by which the Western states insert their power on man. He considers camp as the consequence of putting men in state of exception and the best condition for touching their physiological entity. Agamben believes that in this biopolitical procedure the deformed human bodies are made. He names this biological condition "bare life". Bare life is "a biological condition in which the human is not dead or alive, but living on the opaque inhuman boundary of life and death. In *Shutter Island* the intertwinement of the images related to camp and psychiatric asylum shows that these two areas play a major role on the formation of Teddy's identity as the contemporary man. Therefore, in this article, Foucault's and Agamben's ideas about the modern man's formation of lifeworld are utilized. In this article, the intertwinement of camp and asylum images is studied by Jakobson's and Lodge's ideas about the entanglement of the metaphoric and metonymic poles. Accordingly, the interrelation of Foucault's ideas about the formation of docile bodies and Agamben's ideas about the infliction of "bare life" are used as the theoretical framework. This article clarifies that the process of formation of Teddy Daniel's life is tantamount to the formation of bare life.

Keywords: Psychiatric Asylum, Metaphoric and Metonymic Poles, "Bare Life", Michel Foucault, Biopolitics.