

نقش ضدافلاطون‌گرایی فوکو در خوانش او از تابلوی این یک پیپ نیست

چکیده:

مساله اصلی در این مقاله نسبت اندیشه فوکو با ضدافلاطون‌گرایی است. به این بهانه، تحلیل او از آثار ماگريت در مقاله «این یک پیپ نیست» مورد بررسی قرار گرفته و نسبت آن با مفهوم «خارج» در اندیشه این دوره از تفکر فوکو تحلیل شده است. فوکو خود بر ضدافلاطونی بودن نگاهش در این دوره انگشت می‌نهد. بنابراین، پرسش پژوهش حاضر، پرسش از نسبت میان مفهوم «خارج» و نگاه ضدافلاطونی فوکو در تحلیل او از نقاشی‌های ماگريت است. روش پژوهش این مقاله توصیفی-تحلیلی است که طی آن، ضمن بررسی چهار اثر از ماگريت به تبیین نگرش ضدافلاطونی فوکو خواهیم پرداخت. شیوه گردآوری داده‌ها مطالعه کتابخانه‌ای آثار نظری موجود از فوکو و نیز آثار موجود درباره نگرش

نوع مقاله: پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۷/۰۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۰۹
مجید پروانه پور
استادیار، پژوهشکده هنر فرهنگستان
هنر، تهران، ایران.
Email: m.parvanehpour@aria.ac.ir
DOI شناسه دیجیتال:
10.22051/jtpva.2022.37885.1346

اوست. روش پژوهش بنا به نسبتی که با آثار خود فوکو دارد، به نحوی با تبارشناسی نگرش او و نیز دلایل روش شناختی ضدیت او در دوره آغازین تفکرش با تفکر افلاطونی نیز در پیوند است؛ و از آن جهت که، به نسبت میان کلمه و تصویر در بطن آثار ماگريت و تحلیل کیفیت این رابطه می‌پردازد در حوزه روش‌شناسی مطالعات کلمه-تصویر نیز قرار می‌گیرد. نتیجه پژوهش نشان می‌دهد که، فوکو در تحلیل خویش از آثار ماگريت، ضدافلاطونی بوده و در شیوه تفکر خاص خویش نیز در صدد واژگون‌سازی ساختار افلاطونی اندیشه‌ورزی بوده است؛ و این، چه بسا، یکی از دلایلی بود که او را موفق به ایجاد روش‌های نوین تحلیل و تفکر در حوزه‌های فلسفی و اجتماعی ساخت.

واژگان کلیدی: فوکو، ماگريت، این یک پیپ نیست، ضدافلاطون‌گرایی، خارج، نسبت کلمه-تصویر

مقدمه

توجه فوکو به مفهوم بازنمایی و تاثیر آن بر جستجوی حقیقت است. تاکید مقاله حاضر بر نوشته «این یک پیپ نیست» فوکو است که، او بعدتر آن را اندکی بسط داد و در قالب یک کتاب مستقل منتشر ساخت. رویکرد پژوهشی فوکو در دهه هفتاد و نوشته‌های او در این دهه متأثر از دلوز است (Prote- 2016:120; vi). فوکو خود در مقاله‌ای با نام «تأثیر فلسفه به مرور آرای دلوز در دو کتاب او، یعنی «تفاوت و تکرار» و «منطق معنا» می‌پردازد. اگرچه دلوز به عوض یک مقاله، کتابی مستقل را به بررسی نظریات فوکو اختصاص می‌دهد، می‌توان پذیرفت که فوکو در دهه هفتاد متأثر از اندیشه‌های دلوز و نگاه ضد افلاطون‌گرایانه اوست. فوکو می‌نویسد:

واژگون کردن افلاطون‌گرایی: کدام فلسفه است که چنین تلاشی نکرده است؟ و اگر فلسفه را در نهایت، اقدامی، حال هر چه باشد، برای واژگون کردن افلاطون‌گرایی تعریف کنیم؟ [کذا] پس فلسفه می‌تواند از ارسطو، حتی نه، از افلاطون آغاز شود، از آن پایان سوفسطایی که در آن دیگر نمی‌توان سقراط را از مقلدی زیرک تمیز داد؛ از خود سوفسطاییانی که سرو صدای عظیمی حول افلاطون‌گرایی نوپا به راه انداخته بودند، و به کمک بازی با کلمات، آینده بزرگ آن را به سخره گرفتند (فوکو، ۱۳۹۱: ۱۰۶).

اگر این گفته وایت‌هد را بپذیریم که تمام تاریخ فلسفه غرب از اساس چیزی جز پانویس‌هایی که فلاسفه بعد بر فلسفه افلاطون نوشته‌اند، نیست، به یک تعبیر حرف فوکو نیز درست است که، هیچ فلسفه‌ای نبوده که چنین تلاشی نکرده باشد. اما این که نخستین ضد افلاطون‌گرا را خود افلاطون بدانیم، آشکارا، ایده‌ای دلوزی است. فوکو این تزا تعدیل می‌کند و ترجیح می‌دهد که فلسفه هر گفتمانی را پرداختن آن گفتمان به و جوهی از اندیشه بدانند که نزد افلاطون غایب است. میزان افتراق از تفکر افلاطونی است که مرکزیک گفتمان را شکل می‌دهد و به القای عناصری می‌پردازد که هم نقش ماژاد را دارند و هم از فقدان خبر می‌دهند. از این حیث، افلاطون همواره پدر فکری قاطبه متفکران غربی باقی خواهد ماند؛ حال چه در تایید یک پارچه اندیشه‌های او قلم بزنند، چه در رد مطلق اندیشه‌هایش و چه در تایید توأم با بازنگری ایده‌هایش. فوکو این ایده را در قالب مفهومی مورد نظر خویش جای می‌دهد. برای او، وجه ممیزه یک فلسفه ویژگی ضد افلاطون‌گرایانه آن نیست؛ تمایزی که موجب تمیز دادن یک فلسفه از سایر فلسفه‌ها می‌شود، برای

فوکو مشابه همان تمایزی است که یک وهم یا فانتاسم را از سایر امور جدا می‌کند. امور نپرداخته و راه‌های نرفته همان چیزی است که باید دنبال کرد. فانتاسم از غیاب‌ها می‌گوید. این ایده - که نیزه‌های فلاسفه را برگیریم و در مسیرهایی پرتاب کنیم که خود آن فلاسفه فرصت نکردند یا نخواستند پرتاب کنند- نیز اگرچه دلوزی است، اما منحصر به دلوز نیست. فوکو خود بخش عمده تفکر فلسفی اش را وقف بسط تئوریک و نظام‌مند فلسفه‌ای کرد که ریشه در تفکر هایدگرو از آن جاریشه در تفکر کانت داشت. دلوز پارا از این هم فراتر می‌نهد و معتقد است که فوکو از اساس در سیر تفکراتش به چیزی جز این پرسش نپرداخته است که اندیشیدن چیست و چه چیزی را می‌طلبد؟ (ibid: 59).

هایدگر در یکی از جستارهای مبسوطش با نام «تفکر چیست؟» به مساله‌ای مهم در بطن تفکر خویش می‌پردازد. عنوان این جستار^۲ - که در زبان آلمانی گویای و جهی دوگانه است، برای تفکر فوکو نیز دست کم به عنوان چراغ راه، نقشی به سز بازی می‌کند- به صورت توأم گویای دو وجه مهم یک پرسش است: اندیشیدن چیست یا اندیشیدن مستلزم چیست و چیست آن چه اندیشه را صلا می‌دهد و به خود فرا می‌خواند. آن چه اندیشه را صلا می‌دهد و به خود می‌خواند، همانا برای هایدگر این است که، ما هنوز نمی‌اندیشیم. معنی این عبارت، برای هایدگر در صورت بندی خاصی - که مد نظر اوست - آن است که او، برخلاف دکارت، اندیشیدن را یک توانایی ذاتی و طبیعی نمی‌شمرد (Lawlor, 2010:173). تفکر محتاج نیروی محرکه است، انگیزاننده‌ای که آن را به آغاز کردن و پانهادن در مسیر تفکر برانگیزاند. اما برای هایدگر، این امر که مادر حال حاضر مشغول اندیشیدن نیستیم، بدان معناست که ما در چارچوب‌های متعارف و بازنمایانه تفکر درجا می‌زنیم. آن آشکال بازنمایانه‌ای از تفکر که تفکر ذهنی را با قالب‌های بازنمایانه همراه می‌کنند، نمی‌توانند پاسخی در خور برای این پرسش فراهم آورند که تفکر چیست. بازنمایی گویای چیستی و کیفیت اندیشیدن نیست. بنابراین، تفکر برای هایدگر به چیزی بیرون از حوزه بازنمایی مربوط می‌شود و اختلافی فاحش با قالب‌های بازنمایانه‌ای که از گذشته به میراث رسیده‌اند دارد (ibid: 174). تلاش فوکو در بخش اعظم نوشته‌های خویش به یک معنا آن است که، به صورت غیرقالبی و غیررسمی بی‌اندیشید. برای او، اندیشیدن به همین وجه بیرونی، به این وجه خارجی و نامرسوم و نابازنمایانه مربوط می‌شود. به تعبیر لاولر، برای

فوکو اندیشیدن یعنی دیگراندیشی (Ibid).

افلاطون‌گرایی را واژگون کرده‌ایم؛ یعنی آن را به قول هایدگر روی سرش واداشته‌ایم. نزد هایدگر یک چنین کاری، که به باور او همان کاری است که نیچه می‌کند، منجر به تخریب ساختار افلاطون‌گرایی نخواهد شد. از منظر افلاطون، آن چه در بالاست، آن چه در آن جهان دیگر قرار دارد، جهان حقیقی محسوب می‌شود و این جهان چیزی جز ظواهر نیست. بنابراین، معیار در بالا قرار دارد و امر حسی در پایین مستقر است (هایدگر، ۱۳۹۰: ۲۷۷). آن چه در بالاست تقدم دارد و ارجمندتر است. حال، بعد از آن وارونگی که مد نظر نیچه است، صرفاً، امر محسوس در بالا قرار می‌گیرد. در نسبت کلمه با تصویر نیز، مادامی که به اصل بازنمایی پایبند باشیم و تفکر درباره نسبت این دو را مبتنی بر اصل دانستن یکی ورد دیگری استوار کنیم، در عمل کاری جز جابه‌جایی یا وارونه‌کردن و به اصطلاح هایدگر روی سروداشتن نسبت کلمه با تصویر نکرده‌ایم. فوکو، در مقاله خود و با تمرکز بر تابلوهای ماگريت نشان می‌دهد که، چگونه ماگريت توانست کاری کند که نفس بازنمایی و تقدم یکی از کلمه و تصویر بر آن دیگری از هم بپاشد و فروریزد. لذا، دیگر نمی‌توان حقیقت به مفهوم افلاطونی آن را در تابلوهای ماگريت جستجو کرد و آن را از معنای بازنماییه آثار ماگريت جویا شد. تابلوهای ماگريت، به حقیقت خالص و ناب یکی از دو سر کلمه یا تصویر ارجاع نمی‌دهند و تقدم یکی را بر آن دیگر روانی دارند؛ و این کاملاً، در ستیز با سنت حقیقت‌جویی افلاطونی قرار دارد که با تکیه بر مفهوم حقیقت، معتقد بود نمی‌توان از دو شق یک قضیه به طور یک سان دفاع کرد. شاید اغراق نکرده باشیم، اگر ماگريت را در حوزه نقاشی و هنرهای تجسمی، یک سوفیست تمام‌عیار بخوانیم که توانسته تابلوهایی خلق کند که، آدمی در مواجهه با آن، همان قدر که می‌تواند از حقیقت نقاشی دفاع کند، متوجه حقیقت کلمه و کلمات نیز هست. سهل است، ماگريت تا بدان جا پیش می‌رود که جستن هرگونه حقیقت یکتا و بی‌مناقشه‌ای را در کارش محال می‌کند.

هایدگر به فهم نیچه برای وارونه ساختن درک متعارف از حقیقت و هم چنین خواست او برای توجه به هنر در راه جستجوی حقیقتی نوارج می‌نهد؛ اما نشان می‌دهد که خطر رویکرد نیچه‌ای در نهایت، در کجا نهفته است. مادام که این سلسله مراتب برقرار باشد، مادام که بالا و پایینی در کار باشد، صرفاً، تصرفی در ساختار افلاطونی رخ داده، ولی خود ساختار پابرجاست. «این وارونه‌سازی به آنچه باید در مقام غلبه بر نیست‌انگاری به انجام رساند، یعنی غلبه بر بنیادهای

این دیگرگونی خواه ناخواه با واژگونی نیز مماس می‌شود. نیچه، هنگامی که از واژگون‌سازی افلاطون‌گرایی سخن میگفت، متنازاً کانت بود و در حقیقت، بر آن باور بود که کانت موفق نشد ایده خویش ناظر بر واژگون‌سازی افلاطون‌گرایی را به نحو مقتضی عملی سازد. نیچه، وظیفه فلسفه‌آتی را همین واژگون‌سازی می‌دانست. این ایده نزد متفکران فرانسوی بر هر دو وجه مفهومی فعل «واژگون‌سازی» استوار بود. هم یک افلاطون‌گرایی واژگونه و هم واژگون‌سازی افلاطون‌گرایی. در واقع، فعل واژگون‌سازی در زبان‌های آلمانی و فرانسه دو پهلوسست؛ بنابراین، از واژگون‌سازی افلاطون‌گرایی هم می‌توان مفهوم براندازی یا واژگون‌ساختن را درک کرد، هم گرداندن یا چرخاندن بر حول محور خود را، هم فایق آمدن بر افلاطون‌گرایی را و هم نشان دادن وجه دیگر افلاطون‌گرایی را.^۲ نیچه در مواجهه خود با وجه اخلاقی بازنماییانه «حقیقت» در جهان افلاطونی سعی کرده بود نشان دهد که چگونه حقیقت - که او آن را چنان عرضه می‌کرد، گویی حقیقت در جهان ما فقط به معنایی افلاطونی درک می‌شود - به افسانه یا اسطوره بدل شد. او در مقاله‌ای مشهور به نام «در باب حقیقت و دروغ به مفهومی غیر اخلاقی» به بحث درباره این موضوع می‌پردازد که، چگونه تمایز نهادن میان جهان محسوس و جهانی فرامحسوس منجر به شکل‌گیری اسطوره وجود حقیقت در جهانی دیگر شد. نیچه این تمایز را در بنیاد خود به عقل و نوع فهم ما از دانستن و شناخت ربط می‌دهد و معتقد است که عقل برای آدمی منجر به لاف و گزافه‌ای فراوان شده است. فهم نیچه از این سنخ از حقیقت، مستقیماً به درک خاص افلاطون از حقیقت مرتبط بود. هایدگر نیز در کتاب «نیچه» خود به این تمایز واقف است. او در این کتاب و در بحث از اراده معطوف به قدرت به عنوان هنر، تلاش می‌کند نشان دهد واژگون‌سازی افلاطون یحتمل متضمن کدام معانی است. نیچه که خود پیش‌تر کانت را محکوم کرده بود که نتوانسته از عهده واژگون‌سازی افلاطون برآید، این بار توسط هایدگر به همین امر متهم می‌شود. برای هایدگر نیز در این میان، نسبت حقیقت با هنر مهم است: حقیقت جهان محسوس. هنر، آن‌گونه که در محاورات افلاطون از آن یاد می‌شود، دل مشغول به ظواهر و جهان محسوس است و به امور حسی میدان می‌دهد. حال اگر تقدم را به امور این جهانی بدهیم، که طبعاً تصویر و تصویرسازی نیز در زمره امور این جهانی است، آن‌گاه صرفاً،

بلکه به همراه نقطه مقابل آن - که جهان ظواهر و محسوسات باشد - دور انداخته می‌شود (همان: ۲۸۵-۲۸۰). نیچه اگر هردو جهان را دور بریزد، ناچار به انکار جهان محسوسات است و شیوه تفکرش بی‌تردید به نیهیلیسم منجر خواهد شد. اما بعید است نیچه در صدد رسیدن به نیهیلیسم بوده باشد؛ و البته، او بخش زیادی از انرژی ذهنی خود را وقف انکار نیهیلیسم کرد. پس لازم می‌سازد که، ببینیم دلیل انکار جهان محسوس چیست. اگر انکار جهان محسوس به دلایلی افلاطونی رخ داده باشد، دیگر لزومی به انکار جهان محسوس نخواهد بود. از این رو، هم باید نوع فهم از جهان محسوس عوض شود و هم باید انسانی نوین، انسانی رهیده از دام افلاطون‌گرایی، پدید بیاید که چنین فهمی را پرورده باشد. اگر افلاطون‌گرایی واژگون شود، آن چه رخ می‌دهد در وهله نخست، تایید جهان محسوس خواهد بود، اما نه در تقابل آن با جهان فرامحسوس. دیگر جایی برای نفی این یا تایید آن باقی نمی‌ماند. باید نظم جدیدی مستقر شود که از «میانه» و وسط برخیزد نه از بالا یا از پایین. نباید یکی را ارج نهاد و دیگری را پست شمرد. این سلسله مراتب مادامی که رعایت شود، مادر بند افلاطون‌گرایی باقی مانده ایم.

روش پژوهش

روش پژوهش در این مقاله توصیفی-تحلیلی است که طی آن ضمن بررسی چهار اثر از ماگریت به تبیین نگرش ضد افلاطونی فوکو خواهیم پرداخت. شیوه گردآوری داده‌ها مطالعه کتابخانه‌ای آثار نظری موجود از فوکو و نیز آثار موجود درباره نگرش اوست. روش پژوهش بنا به نسبتی که با آثار خود فوکو دارد به نحوی با تبارشناسی^۵ نگرش او و نیز دلایل روش‌شناختی ضدیت او در دوره آغازین تفکرش با تفکر افلاطونی نیز در پیوند است و از آن جهت نیز که به نسبت میان کلمه و تصویر در بطن آثار ماگریت و تحلیل کیفیت این رابطه می‌پردازد، در حوزه روش‌شناسی مطالعات کلمه-تصویر نیز قرار می‌گیرد.

پیشینه پژوهش

درباره نسبت تفکر فوکو با تابلوهای ماگریت یک مقاله مستقل به فارسی چاپ شده است با نام «فوکو با چشمان ماگریت» نوشته آرش اقبال (۱۳۹۱). نویسنده در این مقاله می‌گوید ضمن بررسی دو مفهوم «هم‌گونی» و «هم‌سانی» در کتاب «این یک پیپ» نیست فوکو نشان دهد نگرش فوکو

افلاطون‌گرایی، دست نمی‌یابد» (همان). چگونه می‌توان بر این ساختار فایق آمد؟ فقط زمانی چنین چیزی محقق خواهد شد که این تقابل حذف شود. نیچه نیز در دل، به همان متافیزیکی میان‌دیشد که قصد مغلوب ساختن آن را دارد. این ابتلا و آلودگی پیشاپیش تعیین می‌کند که نیچه در پی چیزی حقیقی و خواستنی است و در بند همان اسطوره‌ای است که قصد نفی اش را دارد. البته، هایدگر به این نکته نیز اشاره می‌کند که نیچه کم و بیش در پایان کار فکری ناتمام خویش به عواقب شیوه فکری خود پی برده و دریافته بود که، چنین رویکردی در مقیاس وسیع به کجا ختم خواهد شد. باور هایدگر آن است که، فقط زمانی واژگون‌سازی حقیقی افلاطون‌گرایی رخ خواهد داد که «بساط جهان حقیقی، به مفهوم جهان ایده‌آل، برچیده شود» (همان). اما اگر بساط این تقابل برچیده شود و چیزی به اسم جهان حقیقی و جهان جعلی یا جهان اصلی و جهان نمود دیگر موضوعیت نداشته باشد، چه بر سر ما خواهد آمد؟ آیا در این حالت، چیزی به نام اصل و فرع خواهیم داشت؟ آیا نمود و ظواهر معنایی خواهند داشت و مقیاسی برای مقایسه نسخه‌ها و روایت‌ها در دست کسی خواهد بود؟ اگر عالم حقیقی و رافتد، دیگر چیزی به اسم عالم ظواهر نیز در میان نخواهد بود. این ایده دست کم در همین حد، ایده‌ای نیچه‌ای بوده است؛ ولی چنان می‌نماید که نیچه نتوانسته چنان که باید و شاید آن را در فلسفه خود پیاده کند.^۴

این مساله، از پی پروژه فکری هایدگر به دست فوکو می‌رسد. برای هایدگر، تلاش‌های فکری نیچه در سال‌های پایانی تفکر روزی او تا پیش از جنون پایانی، گویای نخستین بارقه‌های تفکر حقیقت‌آفاق و پیشرو است. گویا جنون مانع از ادامه کار می‌شود. این دوره کوتاه فکری که به باور هایدگر درخشان‌ترین و خلاقانه‌ترین دوره نیز هست (هایدگر، ۲۷۹:۱۳۹۰) گویای مسیر پیش رو است. باید دید که چگونه شد که جهان حقیقی به افسانه و اسطوره بدل شد. چه بر سر حقیقت آمد. باید به بررسی تاریخ تفکر در غرب پرداخت و نشان داد که چه شد که امور فرامحسوس اولویت یافتند، و چه شد که پس از آن، این تقدم زیر سوال رفت، بلکه منجر به آن شد که حقیقت هر دم نازل تر و فرو رفته شود. هایدگر در ادامه بررسی خود تاریخی شش مرحله‌ای از حقیقت را نام می‌برد و نشان می‌دهد چگونه حقیقت طی این شش مرحله در نهایت به جایی می‌رسد که از امری دسترس پذیر برای خردمند و پرهیزگار به امری بدل می‌شود که نه تنها زیاد است،

تابلوی بعدی با عنوان «دوراز» در واقع، همان تابلوی پیشین را نشان می‌دهد؛ گویی که تصویری یک پیپ بزرگتر بر فراز آن شناور است. تابلوی نخست، برای فوکو گویای نسبت میان کلمه و تصویر است؛ ولی این نسبت به ویژه، در تابلوی دوم است که برآشفته می‌شود. در تابلوی دوم، شاهد تصویر تابلوی نخست با جمله مشهور زیرنویس آن هستیم که این بار در چارچوب یک قاب نهاده شده و بر روی یک سه پایه نقاشی قرار گرفته است. در تابلو نخست، که بی‌اغراق یکی از مشهورترین تابلوهای قرن بیستم است، با نوعی عدم قطعیت مواجه هستیم. تصویری از یک پیپ به ما عرضه شده است که در کمال تعجب در زیر آن با دستخطی که یادآور دستخط کودکان نوآموز است جمله «این یک پیپ نیست» را می‌خوانیم. یعنی چه که این یک پیپ نیست؟ اگر این یک پیپ نیست، پس چیست؟ چرا یک نقاش باید تصویری از یک پیپ بکشد و در زیر آن بنویسد که، این یک پیپ نیست؟ تردیدی که تابلو نخست، یعنی تابلوی «خیانت تصاویر» ایجاد می‌کند در تابلویی که ماگريت بعدها میکشد، مضاعف می‌شود. در تابلویی که او سال‌ها پس از تابلو نخست میکشد، تابلوی خیانت تصاویر را می‌بینیم که گویی بر سه پایه‌ای نهاده شده است، تا به این ترتیب در معرض تماشا قرار بگیرد. این وضعیت در تابلوی دوم، گویای وضعیت نقاشانه است. هنگامی که تصویری در قاب نهاده می‌شود و بر سه پایه مینشیند، از حضور نقاش و مفهوم نقاشی خبر می‌دهد. گویی یک تابلوی نقاشی پایان یافته است که حالا برای نمایشگاه در نظر گرفته شده است.



تصویر - تابلوی خیانت تصاویر، ۱۹۲۸-۲۹، رنه ماگريت (ماخذ: Foucault، 1983:71).

فوکو از همان آغاز مقاله‌اش درباره ماگريت به آن نوشته مختصر زیر تابلو توجه ویژه دارد. نوشته‌ای که به قول او «نه عنوان تابلو است و نه یکی از عناصر تصویری آن» (Foucault، 1976:6). همنشینی عناصر بصری، به نحوی که در تابلوی دوم می‌بینیم، برای فوکو تداعی‌گرفضای آموزشی

به تابلوهای ماگريت چیست و چگونه تقابل این دو مفهوم باعث ایجاد تصاویری می‌شود که ضمن داشتن پیوند با جهان واژگان از دوگانه کلاسیک تصویر اصل و تصویر نوشت می‌گسند. در این مقاله به پیشینه فلسفی نگرش فوکو اشارات بسیار مختصری می‌شود؛ ولی از ماهیت ضدافلاطونی نگرش فوکو به تابلوهای ماگريت سخنی به میان نیامده است. زینب صابر و پرویز ضیاء شهابی (۱۳۹۱)، در مقاله «تبیین جنون در هنر به مثابه رهایی در تلقی نیچه‌ای فوکو با تأکید بر نقاشی‌هاگیا» به بررسی تجلیات ایستمه‌ای مفهوم جنون در آثار گویا می‌پردازند؛ و ضمن آن، می‌کشند نشان دهند که چگونه آثار گویا می‌تواند از ایستمه دوران خویش برهد و در فراسوی آن قرار بگیرد. در این مقاله، ضمن اشاره به ریشه‌های نیچه‌ای فهم فوکو از آثار گویا، نیروهای دیونیسوسی و آپولونی در آثار گویا بررسی می‌شوند؛ ولی در این مقاله نیز از بنیاد ضدافلاطونی نگرش فوکو سخنی در میان نیست. خانم حمیده جعفری (۱۳۹۸)، در مقاله «آموزه‌های فوکو در باب هنر با تأکید بر آثار دیگو و لاسکر، رنه ماگريت و فرانسیس گویا» متاسفانه در عمل به رونویسی و کپی برداری از مقاله خانم صابر و آقای ضیاء شهابی مشغول است و تنها تفاوتش آن است که اشاره‌ای به تابلوی «ندیمه‌های بلاسکس» و تابلوی «این یک پیپ نیست» ماگريت نیز می‌کند. خانم سمیرا رویان (۱۳۹۹)، در مقاله «بررسی قابلیت دیرینه‌شناسی فوکو در تحلیل نقاشی (تصویر)» به بررسی نمونه‌هایی از خوانش دیرینه‌شناختی فوکو از آثار هنری مختلف می‌پردازد تا نشان دهد که کار فوکو در نهایت، استفاده از آثار هنری برای برملا ساختن ساخت‌های ایستمه‌ای در دوره‌های مختلف است. این مقاله که در واقع، خلاصه‌واره‌ای است از آرای گری شاپیرو و جوزف تنک در کتاب‌هایی که هر یک درباره فوکو نوشته‌اند، ضمن برشمردن مطالب معدودی که فوکو در طول حیات خود درباره هنر نوشته است، با سیر در میان نوشته‌های موجود درباره دیدگاه فوکو به هنر، جلوه‌ای شماتیک از مباحث فوکو در این زمینه به دست می‌دهد؛ اما بر هیچ‌یک از سطوح مباحث به نحو خاص متمرکز نیست.

فوکو و ماگريت

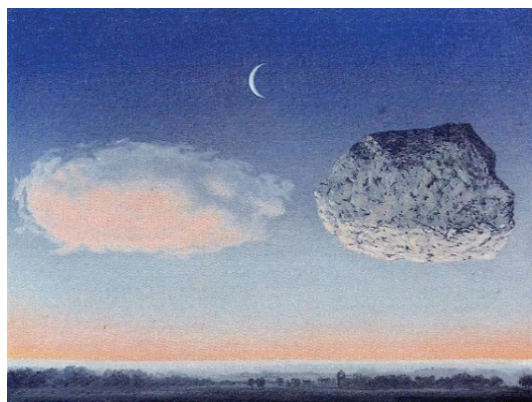
فوکو عنوان مقاله‌ای را که بعدها بسط می‌دهد، از تابلوی ماگريت می‌گیرد. ماگريت نخست تابلویی از یک پیپ می‌کشد که زیر آن نوشته شده است، این یک پیپ نیست.

همراه تابلویی از یک پیپ هستیم، یا که نه، شاهد دو پیپ هستیم که، یکی از آن‌ها بازنمایی یک پیپ است و دیگری نیست؛ یا شاهد دو پیپ هستیم که هیچ یک، بازنمایاننده هیچ پیپی نیستند؟ (Foucault, 1976: 7). پرسش‌های فوکو از همین جا آغاز می‌شود. این یک پیپ است. این یک پیپ نیست. آیا فعل بودن و بازنمایی کردن با هم برابر و معادل هستند؟ آیا یک تابلو، یک تصویر یا یک نقاشی، خود همان چیزی است که بازنمایی می‌کند؟ باید میان بازنمایی و آن چه بازنمایی می‌شود، تمایز گذاشت. تفکیک این دوازدهم، در بطن تحلیل فوکو قرار می‌گیرد و راه پیش روی مقاله را نشان می‌دهد. فوکو بار دیگر به تصویر می‌نگرد. پیپی که در هوا معلق است، چه تفاوتی با پیپی دارد که در قاب قرار دارد و روی سه پایه قرار گرفته است؟ برای سهولت بحث، در تابلوی دوازدهم، پیپی را که در درون تابلوی مستقر بر سه پایه قرار دارد، پیپ اول و پیپی را که در هوا معلق است، پیپ دوم می‌نامیم. فوکو با ملاحظه مجدد این پیپ‌ها، متوجه می‌شود که، پیپ اول، در چارچوبی محصور قرار گرفته است که طول و عرض

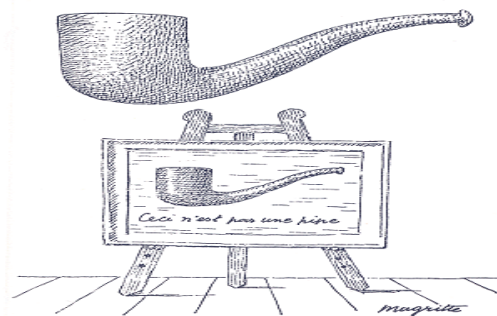
مدارس است. کف پوش چوبی موجود در درون تابلو، نبود نشانه‌های حاکی از حضور نقاش و به ویژه، پس زمینه سیاه تابلو مستقر بر سه پایه برای فوکو تداعی گر کلاس درس و استفاده معلم از تخته سیاه برای آموزش همراه با تصویر است که در کلاس‌های درس مدارس بسیار معمول است. این که زیر تصویری از یک پیپ، کسی نوشته باشد این یک پیپ نیست، یادآور شیئنت‌های کلاسی دانش‌آموزان می‌تواند باشد. گویی کسی در جمله زیر تصویری از یک پیپ - که علی‌القاعده باید جمله «این یک پیپ است» باشد - دست برده و آن را تبدیل کرده به «این یک پیپ نیست». فضا به نحوی است گویی به زودی این اشتباه نوشتاری از روی تخته پاک خواهد شد. همه این‌ها در وضعیتی نامطمئن در تابلوی «دوراز» (تصویر ۲) موج می‌زنند. عدم قطعیتی که در این وضعیت‌ها مبینیم، در مقایسه با عدم قطعیتی که در ابعاد فکری و فلسفی تابلو می‌توان یافت، بسیار کم‌رنگ است. عدم قطعیت‌های دیگری که فوکو بر می‌شمرد، از این قرارند: آیا ما با دو پیپ سرو کار داریم یا پیپ‌هایی که می‌بینیم صرفاً، دو تصویر از یک پیپ هستند؟ آیا شاهد یک پیپ به



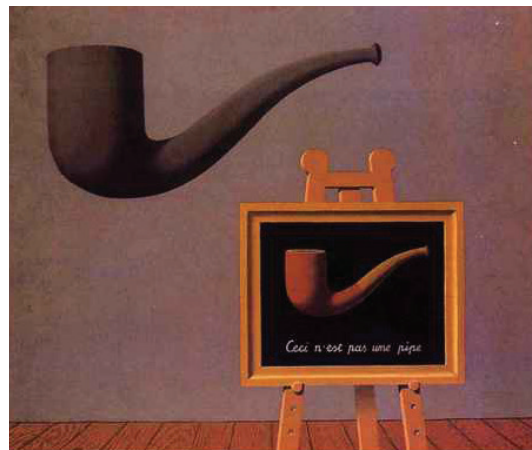
تصویر ۴- تابلوی مقبره کشتیگران، ۱۹۶۰، رنه ماگريت (ماخذ: Foucault, 1983:72).



تصویر ۵- تابلوی نبرد آژگون، ۱۹۵۹، رنه ماگريت (ماخذ: Ibid).



تصویر ۲- تابلوی دوراز، ۱۹۶۶، رنه ماگريت (ماخذ: Foucault, 1983:71).



تصویر ۳- طراحی دوراز، ۱۹۶۶، رنه ماگريت (ماخذ: Foucault, 1976: 7).

و عمق و ارتفاع پیپ را محدود و منقاد می‌کنند. جایگاه این پیپ هم چون جایگاه یک زندانی است. در قیاس با پیپ اول، پیپ دوم گویی فاقد هرگونه مختصات است. برای فوکو، تأثیری که این پیپ دوم می‌آفریند، تداعی‌گر جنبه معکوس یکی از تابلوهای ماگريت به نام مقبره «گشتی‌گران»^۴ (تصویر ۴) است؛ که در آن، یک گل رز قرمز در ابعاد تنگ و فشرده یک چارچوب اتاق مانند محصور شده است. آیا این پیپ دوم تداعی‌گر دود پیپ نخست نمی‌تواند باشد؟ آیا نمی‌توان گفت که این پیپ در واقع دود یک پیپ است که خود را از چارچوب تابلوی پیپ اول رهانیده است و در فضای بالای تابلوی پیپ اول به شکل یک پیپ دوم تجلی یافته است؟ اگر چنین باشد، این حالت نیز برای فوکو تداعی‌گر تابلوهایی دیگر از ماگريت است: تابلوی «نبرد آرگون»^۵ (تصویر ۵) که در آن سنگی در هوا معلق است، و در کنار سنگ ابری شناور قرار دارد که کم و بیش همان شکل و اندازه سنگ را داراست و تقابلی است میان «حالت صلب و حالت بخار آلود» (Ibid: 8).

تابلوی دوزخ، برای فوکو لبریز از عدم قطعیت هاست تا جایی که او حتی اطمینان خود به این نامطمئن بودن را هم از دست می‌دهد. ولی در نهایت، معلوم می‌شود همه این‌ها، تمهیدی است که او برای ورود به آن چه درباره بازنمایی و نسبت نقاشی با جهان بیرون در سر می‌پرورد. در تابلوی نخست با عنوان «این یک پیپ نیست»، با تصویری ساده و یک جمله با خط دست‌نویس بسیار ساده مواجهیم. این تصویر ساده تداعی‌گر تصاویری است که در کتاب‌های گیاه‌شناسی بازمی‌یابیم. معمولاً، در کتابچه‌های راهنمای جانورشناسی یا گیاه‌شناسی و امثال آن، تصویری می‌بینیم از جانور یا گیاه مورد بحث در آن بخش یا صفحه خاص که زیر آن، نام موجود مذکور اعم از گیاه یا جانور ذکر شده است. ذکر نام جانوران و گیاهان در این قبیل کتاب‌ها، برای آن است که، شناسایی را آسان کند و با مراجعه به هر تصویر بتوانیم نام آن چه را می‌بینیم، در زیر آن بیابیم. اما این کار در مورد چیزهایی که تشخیص آن‌ها با دشواری خاصی مواجه نیست، چه ضرورتی می‌تواند داشته باشد؟ مثلاً، اگر تصویر یک گل کشیده شود و از ما بپرسند، این چیست، خیلی ساده خواهیم گفت گل. تصویر یک پیپ نیز در فرهنگ عام و روزمره ما تصویر عجیب و غامضی نیست. تقریباً، تمام کسانی که در عمرشان عصا دیده باشند، با دیدن تصویری از یک خط راست عمودی که سر بالایی آن کمی خمیده است، به یاد عصا خواهند افتاد. نام عصایی درنگ به ذهن متبادر

خواهد شد. حال فرض کنیم، کسی عصایی بکشد و زیر آن بنویسد، این یک عصا نیست. آن چه چنین عملی را غریب و بیگانه می‌سازد، همین تناقضی است که میان تصویر و کلمه خواهیم یافت. تناقض، آن‌گونه که فوکو ادعا می‌کند، «یا میان دو گزاره رخ می‌دهد یا در درون یک گزاره» (Foucault, 1976: 8)؛ و از این دو حال خارج نیست. تنها گزاره‌ای که در تابلوی «این یک پیپ نیست» وجود دارد، همانا خود این جمله است و بس. پس تناقضی که حس می‌کنیم از کجاست؟ اگر صرفاً بر خود گزاره «این یک پیپ نیست» تمرکز کنیم، متوجه تناقض نخواهیم شد. تناقض این جمله در نسبت با تصویر است که عیان می‌شود. چرا که اگر در سطح جمله باقی بمانیم و توجهی به تصویر نکنیم، متوجه خواهیم شد که تمام آن چه از این جمله دستگیرمان می‌شود، این است که، «چیزی»، «چیزی» دیگری نیست. یک سیب، طبیعتاً، یک اسب نیست. یک درخت نیز یک ماشین نیست و الخ. پس، بدون تصویر و با توجه صرف به گزاره، گزاره «این یک پیپ نیست» یا امری بدیهی و اصطلاحاً، این همان را بیان می‌کند که گویای هیچ تناقضی نیست و یا ما را متوجه نهاد جمله مذکور می‌کند و دارد به ما می‌گوید که نهاد جمله یعنی «این»، یک «پیپ» نیست؛ که ناگفته پیداست که، کلمه «این» نمی‌تواند یک «پیپ» باشد. اما آن چه ماگريت کشیده است، در واقع، چیزی جز تصویری هاشورخورده از یک پیپ نیست و بعید است کسی تصویری که پیپ را با یک پیپ واقعی اشتباه بگیرد و حقیقتاً، این تصویر هاشورخورده را - که فوکو در مقاله خود می‌آورد - با یک پیپ اصلی در جهان بیرون، یکی بیانگارد یا اشتباه بگیرد. لذا، جمله این «یک پیپ نیست» حتی در ارجاع به تصویر نیز دچار تناقض نمی‌شود. پس این تناقض در عمل از کجا برمی‌خیزد؟ «آن چه فهم ما را از این تابلو دچار اعوجاج می‌کند، ارتباط گریزناپذیری است که ما میان کلمات و تصویر برقرار می‌کنیم» (Ibid: 9). شباهت تصویر پیپ به پیپ واقعی بیرونی، خواه ناخواه این انتظار را در ما دامن می‌زند که بگوییم آن چه می‌بینیم یک پیپ، یا دست کم تصویری از یک پیپ است. گزاره «این یک پیپ نیست» و قرار گرفتن آن در زیر تصویری که علی‌القاعده تداعی‌گریک پیپ است، تمام سطوح ممکن ارتباط میان تصویر و کلمه را بیدار می‌کند و ما در نهایت، درمی‌مانیم که این گزاره را باید متناقض بدانیم، غلط بشماریم، کذب و جعل بخوانیم یا ضروری به حساب بیاوریم (Ibid). جان کلام آن‌که، مادامی که به خود جمله توجه داشته باشیم، قاعدتاً، باید به

عناصری هستند که تصویر را می‌سازند نه حروفی که کلماتی یا معنایایی را بیان می‌کنند. اگر بخواهید متن را بخوانید، تصویر خواهد گریخت؛ و اگر به تصویر توجه کنید، کلمات تبدیل به خطوطی محو و ناخوانا خواهند شد. مساله توزیع عناصر نوشتاری بر صفحه سفید کاغذ، به نحوی که هم خواندنی باشد و هم دیدنی، اما در هر حال، بالاخره یکی از این دو باشد، در قلب کالیگرام و سنت آن جای می‌گیرد.

از این منظر، کالیگرام نوعی حشو، یا به تعبیر فوکوی نوعی این همان‌گویی است. کالیگرام از این حیث که تکرار می‌کند نباید با آن نوع از تکرار که در بلاغت و زبان‌آوری باز می‌یابیم، یکی انگاشته شود. در بلاغت، تکیه ما بر وفور امکانات زبانی است. یک معنا را می‌توان در قالب جمله‌های متفاوت بیان کرد. در بلاغت تمامی امکانات زبان به کار گرفته می‌شود، تا مطلبی را که یک بار به صورت جمله‌ای شاعرانه گفته‌ایم، این بار در قالب جمله‌ای منطقی یا جمله‌ای فلسفی بیان کنیم. کلمات همان کلماتند، اما معنا همان معنا نیست و چینش و انتخاب واژگان باعث تولید جملات مختلف می‌شود. مبنای زبان‌آوری به تعبیر فوکو تمثیل^۹ است. این خاصیت دوگانه کلمات و حروف همان چیزی است که در کالیگرام استفاده می‌شود. هم ترتیب متوالی و تقدم تاخری واژگان که باید در زنجیرهای متوالی خوانده و فهمیده شوند و هم جنس آن‌ها که امکان پدید آوردن خط را به ما می‌دهد و می‌توانیم از رهگذر آن برای مدتی هم که شده از ویژگی صوتی واژگان و حروف صرف نظر کنیم و از قابلیت گرافیکی آن‌ها در مقام خط برای ایجاد تصویر بهره ببریم. «در مقام نشانه، حرف به ما امکان می‌دهد که کلمه بسازیم؛ در مقام خط، به ما امکان می‌دهد که فیگور ابژه‌ها را بکشیم. از این منظر، کالیگرام به نحوی مطایبه‌آمیز در صدد پاک کردن قدیمی‌ترین تقابل در دل تمدن الفبایی ماست: نشان دادن و نامیدن؛ کشیدن و گفتن؛ بازتولید کردن و بیان کردن؛ تقلید کردن و دلالت کردن؛ نگاه کردن و خواندن» (Ibid).

اما کالیگرام، یک دام نیز هست. کالیگرام کاری می‌کند که از عهده هیچ یک از دوگانه نوشتار یا تصویر به تنهایی بر نمی‌سازد. کلمات از چیزی سخن می‌گویند که غایب است و در صفحه سفیدی که خود بر آن نقش بسته‌اند، حضور ندارد. کلمات هر چه تلاش کنند، بعید است بتوانند به تمامی بر این غیاب فایق شوند. نوعی غیاب گریزناپذیر در متن مکتوب هست که کالیگرام آن را به بازی می‌گیرد. در کالیگرام نوعی فیگور یا تصویر بر کلمات مکتوب حمل یا سوار

و جوهر حملی آن نیز توجه کنیم. پس، جمله نمی‌تواند چیزی بیش از این بگوید که تصویر این پیپ، با پیپ واقعی در جهان بیرون فرق دارد. اگر هم بر خود جمله و عناصر نحوی آن تمرکز کنیم، در سخت‌گیرانه‌ترین قرائت این جمله دارد می‌گوید که، نهاد جمله یعنی کلمه «این» را نباید با کلمه «پیپ» یکی گرفت که، خوب باز هم این نکته امری بدیهی است و به تناقض منجر نمی‌شود. تناقضی که با خواندن این گزاره حس می‌کنیم، تناقضی است که از رفت و برگشت میان کلمه و تصویر حاصل می‌سازد.

برای فوکو، بازی ماگريت با این سطوح مختلف معنی و تصویر و نسبت میان دیدنی و خواندنی با سنت کالیگرام پیوند دارد. کالیگرام‌ها در سنت غربی، نوعی از نوشتار هستند که در عین مکتوب بودن نوعی از تصویر را نیز در خود حمل می‌کنند.^۹ مثل این‌که با نوشتن یک متن، در نهایت، به شکل یک اسب دست یابیم و یا با ترتیب کلمات و شکل آن‌ها تصویری را در ذهن مخاطب بیدار کنیم؛ تا مخاطب در همان حال که میبیند بتواند بخواند و هم‌زمان که می‌خواند بتواند ببیند. اما آیا چنین چیزی ممکن است؟ قید «هم‌زمان» در این جا به چه معناست؟ آیا ما از اساس قادریم که هم‌زمان هم بخوانیم و هم ببینیم. کالیگرام‌ها بنا به تعریف فوکو، به طور سنتی دارای سه نقش یا کارکرد بوده‌اند: (۱) جبران مافات باشند برای کلمات، حروف و الفبا؛ (۲) به ما امکان دهند تا بدون نیاز به زبان ورزی و بلاغت بتوانیم چیزهایی را تکرار و بازگو کنیم (۳) ابژه‌ها و اشیا را در دام یک فرم گرافیکی دوگانه یا دوپهلوی اسیر کنیم (Ibid). کالیگرام، کلمه و شکل یا کلمه و تصویر را هم‌خانه می‌کند. در کالیگرام مرز کلمات هم حفظ می‌شود و هم از دست می‌رود. توالی کلمات، حروف و الفبا گرچه به چشم می‌سازد، اما با دخالت تصویری که در نهایت از کنار هم نشستن همین حروف آفریده می‌شود، نوعی ارتباط شکل می‌گیرد که هدفش در وهله نخست، حفظ همین پیوندی است که از نسبت کلمه با تصویر به دست می‌سازد و بس. ایده تصویری نیز، به نوبه خود مدیون کلماتی است که در کنار هم نشسته‌اند و تصویر را می‌سازند. در این جا، «متن همان چیزی را می‌گوید که تصویر مشغول بازنمایی آن است» (Ibid). تصویر قادر به سخن گفتن نیست و به نظر می‌رسد کلمات و حروف در کالیگرام، زبان گویای تصویر می‌شوند. اما این حروف و کلمات، وقتی پای عرضه تصویر به میان می‌سازد، در عمل چیزی جز حروفی تاریک و خاکستری نیستند که حاشیه‌ها و خطوط تصویر را نشان می‌دهند. آن‌ها

می‌شود؛ تا آن‌چه را کلمات صرفاً بدان ارجاع می‌دهند، دیدنی‌کنند. با نوع خاص چیدمان عناصر نوشتاری، که به طور متعارف نشانه‌هایی برای ارجاع به چیزی هستند و قرار است خوانده شوند، این نشانه‌ها با کمک حواشی و سایه روشن‌های خود به شکل‌گیری تصویری کمک می‌کنند که کلمات مکتوب قرار بوده صرفاً بدان ارجاع دهند و از آن حرف بزنند نه آن‌که تصویرش کنند. تصویری که به این طریق شکل می‌گیرد و خلق می‌شود نیز به نوبه خود متشکل از کلماتی است که تصویر را از درون تهی و ویران می‌کنند؛ چرا که به یمن خواندنی بودن خود، موجبات امحای لحظه به لحظه تصویر را فراهم می‌آورند: کافی است تلاش کنید، متنی را که تصویر با آن ساخته شده، بخوانید. دامی دوگانه که منتج از نسبت امور خواندنی و دیدنی است. جهان سخن و کلمه با جهان دیداری و تصویر در پیوندی خاص قرار می‌گیرد و خواندن همان قدر گریزان می‌شود که دیدن. تصاویری که ما گریت می‌آفریند در همین دامگه کالیگرامی است که رفت و آمد می‌کنند. فوکو نقاشی‌های او را واگشایی کالیگرام و توزیع عناصر آن بر صفحه بوم می‌داند آن هم به نحوی که این نسبت خواندنی و دیدنی در تعلیق مداوم به سربرسد. عملکرد این دو ساحت خواندنی و دیدنی را ما گریت به نحوی ناملموس چنان در تابلوهای خود می‌چیند که موجب حسی از بی‌قراری و عدم ثبات در تابلو می‌شود. در واقع، چنان است گویی ما گریت نخست یک کالیگرام را تجسم می‌کند یا می‌کشد و سپس، عناصر آن را در گوشه و کنار تابلو خود به نحوی می‌پراکند که حتی درک سنتی از کالیگرام نیز به هم می‌ریزد. او به محض این‌که کالیگرامی می‌آفریند، آن کالیگرام را اصطلاحاً، از هم و می‌کند. تصاویر او برای فوکو نوعی کالیگرام تکه پاره و قطعه قطعه شده‌اند (Ibid:10). این تصاویر علی‌الظاهر می‌خواهند همان نسبت‌های سنتی و متعارف موجود در کالیگرام را بازسازی کنند و سه کارکردی را که فوکو بر شمرده بود، نشان دهند، اما ما گریت «این نسبت‌ها را تخریب می‌کند و همه نسبت‌های سنتی زبان و تصویر را برمی‌آشوبد» (Ibid).

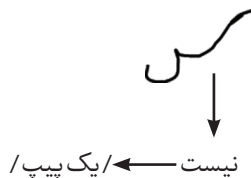
متن هم چنان حضور دارد. چیزی خواندنی در تابلوهای ما گریت هست. یک نوشتار که باید خوانده شود. یک کلمه. یک حرف. در تابلوی نخست، یعنی تابلوی «خیانت تصاویر» یا همان این یک پیپ نیست، شاهد متنی هستیم که هم چنان در تصویر حضور دارد و قصد دارد بر سر جایگاه و شأن خود در درون تابلو با تصویر رقابت کند. در این تابلو،

متن به جایگاه طبیعی خود بازگشته است؛ در زیر تصویر قرار گرفته است و حکم یک ابزار کمکی برای فهم تصویر را بازی می‌کند. قرار است این متن، تصویر را بنامد و به ما بگوید محتوای تصویر چیست. تصویر نیز در بالاست، و چنان است گویی می‌تواند رها از قید تمام نشانه‌ها و دال و مدلول‌ها به جهان مطلقاً تصویری خود عروج کند و از قید هر آن‌چه کلمه و مکتوب است بگریزد. اما همه این‌ها ظاهر امرند. اول از همه، این کلماتی که در زیر تصویر پیپ نوشته شده‌اند، کلماتی هستند که نقاشی شده‌اند و معلوم هم نیست که نقاشی شده باشند و این خود نشان می‌دهد هرگونه نوشتنی، به یک تعبیر نوعی از کشیدن و طراحی کردن محسوب می‌شود. کلماتی که در زیر تصویر پیپ می‌خوانیم «تصویری هستند از کلماتی که نقاش آن‌ها را در زیر تصویر پیپ قرار داده است و از همان مولفه‌ها و نشانه‌های بصری تبعیت می‌کنند» (Ibid). با توجه به این‌که صورت این کلمات مکتوب تداعی گر خط، خطاطی و دستخط است، خواه ناخواه پیشینه خوش‌نویسی نیز بیدار می‌شود و نسبت میان مکتوب و تصویر بار دیگر زنده می‌گردد. این کلمات به تعبیر فوکو، «در سطح تصویر، انعکاس دهنده همان کلماتی هستند که می‌گویند این یک پیپ نیست. متن در مقام تصویر» (Ibid). اما تصویر پیپ را نیز همان دستی کشیده که تصویر جمله «این یک پیپ نیست» را کشیده بود. قلم همان قلم است. پس می‌توان گفت که تصویر پیپ امتداد همان نوشته است و بیش از آن‌که تصویرگر متن مکتوب باشد، امتداد آن محسوب می‌شود. در نتیجه، نمی‌توان تصویر را جبران‌گر مافات متن یا متن را جبران‌گر مافات تصویر دانست. چه بسا ما گریت می‌توانست این پیپ را با نوشتن چند صد پیپ بسیار ریز و کوچ میکروسکوپی خلق کند. حال اگر یکی از این کلماتی که پیپ را تشکیل می‌دادند از درون مجموعه کلمات کنار هم نشسته بیرون می‌زد و در زیر تصویر قرار می‌گرفت چه می‌شد؟ ما گریت این وجه امور مکتوب را به بازی می‌گیرد. وجهی که پیش‌تر به صورت نامرئی حضور داشت؛ اما به نحو مقتضی به کار گرفته نشده بود. این قابلیت خوش‌نویسانه در دست ما گریت باعث پدید آمدن تابلوهایی دورگه می‌شود که در آن‌ها نوشتار و تصویر از قید هم‌رهایی نمی‌یابند. فیگور (پیپ) همواره نوشتنی باقی می‌ماند و نوشتار نیز همواره کشیدنی محسوب می‌شود.

ارتباط میان نام و آن‌چه نامیده می‌شود ارتباطی معضل‌آفرین است. به نظر می‌رسد هنگامی که زیر یک

در تصویر کالیگرامی، میان تصویر و کلمه چه اتفاقی می افتد، بخشی از سکوت درونی کالیگرام است و ماگریت این سکوت را برهم میزند.

فوکو در ادامه با تحلیل جزئیات نوشتاری و بصری تصویر پیپ و جمله این یک پیپ نیست، براساس خط نوشتاری زبان فرانسه به ارائه تبیینی از این تابلو می پردازد که هم چنان تداعی گر سنت کالیگرام و بازی های محتمل میان تصویر و متن در این سنت است. «این»، که می توان در وهله نخست منظور از آن را این تصویری دانست که شکلش هویداست و بی شک همه آن را باز می شناسند، «نیست» (به لحاظ جوهری ربطی ندارد به... شکل نیافته است با... به همان ماده ارجاع نمی دهد که... «یک پیپ» (ibid: 11) پس برای فوکو این شکل ظاهری در وهله نخست گویای آن است که شکل پیپ نسبتی با یک پیپ - یعنی آن واژه ای که در زبان به کار می بریم و در نوشته زیر تصویر نیز داریم آن را می خوانیم - ندارد. فوکو برای تبیین فهم خود از این تابلو از سه نمودار استفاده می کند. نخست برای آن که نشان دهد، جمله را می توان به همین نحوی خواند که هم اینک شرح دادیم، نمودار زیر را می کشد.



اما از سوی دیگر، این گزاره به ظاهر ساده، در حال بیان سوبه های دیگری از معنا و نسبت میان کلمه و تصویر هم هست و دارد می گوید که، این گزاره و جمله ای که پیش چشم شماست از کلمات منقطعی تشکیل شده است که در امتداد یک خط قرار گرفته اند و کلمه «این» که هم نخستین کلمه و هم نهاد جمله است، «نیست» (نمی تواند جانشینی باشد برای، یا هم ارز باشد با،... نمی تواند به نحو مقتضی باز نمایانگری باشد از... «یک پیپ» (که یکی از ابژه های یا اشیایی است که می توانید در این جا و در بالای متن ببینید، که چیزی نیست جز یک فیگور محتمل، جایگزین پذیر، بی نام که لذا هیچ نامی قادر به نامیدن آن نیست) (ibid). سپس، فوکو بار دیگر تابلو ماگریت را در قالب نمودار زیر می خواند:

حال برای فوکو معلوم می شود، آن چه گزاره نوشته شده در زیر تابلو را نمی کشد، نسبت بی واسطه و دوسویه ای است که

تصویر بسیار آشنا و مالوف نام آن را می نویسیم، کاری حشو از ما سرزده است. این وجه این همان گویانه و حشو آلود در تابلوی ماگریت به بازی گرفته می شود. تصویری زبان و خاموش، تصویری لال از یک پیپ در آن بالا قرار دارد، که اقرار می کند که می توان آن را یک پیپ، تصویر یک پیپ یا تداعی گریک پیپ دانست. البته، هیچ یک از این ها را تصویر بازگو نمی کند. تصویر فقط هست. آن جاست. طبق سنت، می توان در زیر تصویر چیزی نگاشت. آن چه در زیر تصویر می نویسیم، معنای خود را از تصویر خواهد گرفت؛ درست همانند رابطه ای که در کالیگرام می بینیم. معنای یا با تعمیم، کاربرد متنی نوشته شده خواه ناخواه با تصویر پیوند زده می شود. اما متنی که ماگریت زیر تصویر مورد نظر می نویسد، دوپهلوی و بغرنج است. هم شکل ظاهری تصویر بسیار آشناست و هم نام نوشتاری آن را تقریباً، همه بلد هستند. حال، ماگریت از نام نهادن طفره می رود. روال ساده سنتی را دور می زند و با نام نهادن، در واقع درست همین نسبت و پیوند میان معنای تصویر و آن چه را در زیر تصویر نوشته می شود، خدشه دار می کند. این پیوند میان کلمه و تصویر برای فوکو مترادف است با دست کاری سنت کالیگرام. اگر با نوشتن کلمه فیل به تصویر یا شکلی از فیل دست یابیم در عمل یک چیز را دو بار گفته ایم. اما چرا باید چنین چیزی را بپذیریم و به دام حشو بیافتیم. در واقع، اگر بدون گفتن و یا نوشتن نام فیل، تصویر فیل به قدر کافی گویاست، چرا باید از کلمه فیل برای ساختن شکل فیل بهره برد؟ البته، در هیچ یک از کالیگرام های سنتی نیز تلاشی برای نامگذاری دوباره صورت نمی گیرد. مثلاً، تصویری از یک اسب را که با تکرار واژه اسب ساخته شده باشد، نمی یابید که زیر آن نوشته باشند، این یک اسب است. بداهت موضوع و بداهت نسبت میان تصویر و متن مانع از تکرار سه باره آن در قالب یک نوشته است. لذا، نام نهادن بر همین پیوند و چیدمانی که در تصاویر کالیگرامی باز می یابیم، در تابلو ماگریت مورد توجه قرار می گیرد و برجسته می شود. فوکو از بداهت نسبت میان کلمه و تصویر در کالیگرام و این که معمولاً، درباره این نسبت در زیر کالیگرام چیزی نمی نویسند با تعبیر «نگفتن» یاد می کند. «این «نگفتن» که به طور درونی و در سکوت به کالیگرام جان می بخشید، حالا از بیرون بر زبان رانده می شود، در قالب فعلی «منفی». اما، به دلیل پنهان بودن این کالیگرام در پشت آن، متنی که در زیر پیپ قرار دارد، می تواند هم زمان چندین چیز را بگوید» (ibid: 11). نگفتن و نوشتن این که

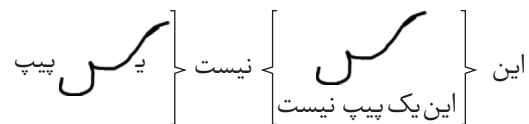
ماگریت با تابلوی خود کاری می‌کند که ما نتوانیم به استقرار دایمی معنا و حقیقت، جایگاه یا شأن عناصر موجود در تابلو دست یابیم. به هر معنایی که در درون تابلو دست یابیم، بلافاصله متوجه اشتباه خود و امکانات دیگر تابلو نیز خواهیم شد. این که ما دایما، دچار لغزش و اشتباه می‌شویم، محصول ارجاعات متکثرو بی‌وقفه، بلکه بی‌پایان درون تابلوست. تکثیر مداوم این ارجاعات مانع از آن می‌شود که ما به درکی ایستا و یک پارچه از تابلو برسیم. ادغام‌های زیرکانه دو حوزه متمایز و متعارض باعث آشکار و پنهان شدن دایمی امکاناتی می‌شود که در این فضا وجود دارد. جمله دست‌نوشته درون تابلو به نحوی کم و بیش تصنعی اجرا شده، تا موجبات طبقه‌بندی عناصر درون تابلو را از ما سلب کند. شباهت این دست‌نوشته به دست خط افراد معمولی یا دست خط بچه مدرسه‌ای‌ها برای فوکو گویای آن است که این نوشته، چه بسا، نه یک نوشته که تصویری از یک نوشته باشد. خود شکل پیپ نیز به نحوی است که می‌تواند نه یک شکل یا فیگور، بلکه تداعی‌گریک حرف از حروف زبان فرانسه در خط نوشتاری این زبان باشد. این رفت و برگشت‌ها موجب می‌شود که بتوانیم فیگور پیپ را به جای حروف بعضی از کلمات جمله نوشتاری به کار ببریم. در عین حال، هر چه بیش‌تر در تصویر دقیق شویم، بیش‌تر متوجه این نکته میشویم که رسیدن به قطعیت کامل و رأی دادن به نفع یکی از طرفین تصویر یا کلمه محال است. برای فوکو این‌ها همه گویای کالیگرامی است که عناصرش از هم گسیخته شده‌اند و مرزهای خواندن و دیدن در آن برآشفته گشته‌اند. کالیگرام‌ها، همان‌طور که گفته شد واجد دو حیث نوشتاری و دیداری هستند و ماگریت با تابلوی خود از هر دو مرز تخطی می‌کند و آن‌چه را فرار است از هم جدا باشد، در فضایی واحد می‌نشانند.

ماگریت دام کالیگرام را پیش پای ما پهن می‌کند. «مکان مشترک» آن کالیگرام سنتی که برایش مقدور نبود، هم‌زمان هم حرف بزند و هم بازنمایی کند، یا نشان بدهد، حالا به یمن تابلوی ماگریت از آن سلب می‌شود. فوکو می‌گوید که، خود ابژه از دام گریخته است. هنگامی که به تصویرسازی موجود در یک کتاب نگاه می‌کنیم و متن زیر آن را هم می‌خوانیم، معمولاً، به فضای سفید اطراف آن توجهی نمی‌کنیم. معمولاً، فضایی سفید در پایین و بالای صفحه وجود دارد و فضایی سفید نیز میان متن و تصویر فاصله می‌اندازد. این فضای سفیدی که در حد فاصل تصویر و متن



/ این / ← نیست

میان تصویر و کلمه می‌یابیم. دلالت‌گری‌های کلمه و تصویر فقط در قالب یک کالیگرام می‌توانند با یک دیگر پیوند برقرار کنند. این نسبت دایمی که در عین جدایی متن و تصویر رخ می‌دهد، در پس‌زمینه اثر به‌طور بی‌وقفه جریان دارد و موجب شکل‌گیری سومین کارکرد گزاره‌نویسه شده در زیر تصویر می‌شود: «این» (این نسبت‌های چندگانه که در قالبی گروهی میان پیپ، شیوه نوشتن پیپ در خط نوشتاری زبان فرانسه، و در متن نوشته شده نقاشی شده ملاحظه می‌کنیم)، «نیست» (سازگاری ندارد با...) «یک پیپ» (Foucault, 1976: 12).



در این جا فوکو با تمرکز بر فیگور نوشتاری خط فرانسه به تحلیل تابلو می‌پردازد؛ ولی من سعی کرده‌ام با استفاده از امکانات خط پارسی نیز آن را منتقل کنم. کلمه فرانسوی یک، une، هنگامی که به صورت معمول و مثلاً با خط خودکاری نوشته شود، نوعی پیچش و خمش دارد که می‌تواند تداعی‌گر شکل پیپ باشد. مثال آن در خط فارسی می‌تواند آن باشد که، جمله «این یک پیپ نیست» را با دست خط معمول فارسی زبانان به نحوی بنویسیم که مثلاً، حرف «ک» در کلمه یک را با نوعی از خمش و پیچش بنویسیم که شبیه پیپ باشد. مثال دیگر آن در خط فارسی می‌تواند مثلاً این باشد که، جمله «این یک عصا نیست» را به نحوی بنویسیم، بی‌آن‌که تعامداً، چنین قصدی در کار باشد، که حرف «ع» در کلمه عصا شبیه یا تداعی‌گر فیگور عصا باشد. حال کل مجموعه با این تفسیر دچار روابطی چند ضلعی می‌شود. هم «این» یک پیپ نیست. هم پیپ یک پیپ نیست. هم «این یک پیپ نیست» یک پیپ نیست و الخ.

تا این جا دیدیم که نوعی از تناقض یا بهتراست بگوییم ابهام ارجاعی در سطح گزاره و هم‌چنین، در نسبت میان گزاره و تصویر وجود دارد و موجبات گمراهی دایمی تماشاگر را فراهم می‌کند. علایم و نشانه‌های دیداری و نوشتاری دایما، به درون هم می‌لغزند و آرامش سنتی کالیگرام را برمی‌آشوبند.

سه پایه نباید چیزی جز یک تصویر باشد و چنان چه نوشته را نوشته‌ای ساده بر یک تخته سیاه در یک کلاس درس بیانگاریم، آن‌گاه فیگور پیپی که مشاهده می‌کنیم چیزی نیست جز ابزاری کمک آموزشی که ادامه و دنباله سخن و گفتار معلم خواهد بود. به باور فوکو، ماگریت با قرار دادن این تصویر بر یک سه پایه چوبی همه آن چه را لازم بوده، انجام داده است تا آن مکان و جایگاه مشترک میان تصویر و زبان را بازسازی کند؛ اما او با قرار دادن تصویری دیگر از یک پیپ در بالای این تابلو مستقر بر سه پایه، نشان می‌دهد که خود ابژه گریخته است؛ پیپ «معلق است، در بالاست و شناور است و به چیزی ارجاع نمی‌دهد» (Foucault, 1976: 13).

همه امکانات ارجاعی تصویر به سکوت واداشته شده‌اند. همه امکانات ارجاعی زبان نیز دچار ابهام شده‌اند. ماگریت اصول زیربنایی حاکم بر نقاشی غربی را با تابلوهای خود برآشفته ساخته است. به تعبیر جوزف تنک، خلایی که در این تابلو مشاهده می‌کنیم، موجب پدید آمدن حرکتی می‌شود که به تمام بوم سرایت می‌کند و رابطه سنتی میان کلمه و تصویر را مغشوش می‌کند؛ آن چه به جای می‌ماند، صرفاً شبیه‌سازی آن رابطه سنتی است ورنه کالیگرام سنتی در اینجا چنان وا شده و از هم گسیخته است که مدلول‌های آن را نمی‌توان به هیچ یک از طرق معمول، یعنی با توصیف از راه کلمات یا با کشیدن و تصویر کردن فراچنگ آورد (Tan-ke, 2009: 118). آن چه در این تابلو می‌بینید در هیچ کجا نیست. از چیزی بیرون از خود نقاشی حکایت نمی‌کند این تابلو. حضورهایی که در آن می‌بینید یا ارجاعاتی که فکر می‌کنید در حال بازشناسی آن هستید، کاذب است. مدلولی در کار نیست و بازنمایی محلی از اعراب ندارد. دام پهن شده برای کلمه و تصویر، آن قدر تهی می‌ماند که می‌پوسد و از میان می‌رود. آن زمینه سفید و جداکننده که پایداری و استواری معانی و ارجاعات بدان متکی بود، برای همیشه رخت می‌بندد و حتی پس از ساعت‌ها و سال‌ها تماشای این تابلو باز هم محال است، بتوان نظم و آرایش سنتی و مالوف را در این تابلو مجدداً برقرار ساخت. ناپایداری دایمی و عمیقی که ماگریت در این تابلو تزریق کرده است، هرگونه استقرار دایمی معنا یا جدایی مادام‌العمر را به سخره می‌گیرد. بدین ترتیب، حقیقت یک و یک پارچه - که معمولاً بر همین زمینه مشترک بنا می‌شود - نیز وجود نخواهد داشت. چنان چه بتوان این نوع خاص از حقیقت را در شیوه اندیشیدن نیز متجلی کرد، باید گفت که به همان غایت ضدافلاطونی نیچه‌ای هایدگری

می‌بینیم، یک جبهه مشترک یا یک مکان مشترک است. فضایی که متعلق به هیچ یک از طرفین نیست و هر دو در آن شریکند. این جبهه مشترک، به رغم کوچکی و اندکی، همان جایی است که تمام منازعات و روابط تصویر و کلمه در آن به وقوع می‌پیوندد. فوکو از این فضای حاشیه‌ای با تعبیر جالبی یاد می‌کند و نام آن را «ساحل آرامش صفحه» می‌نهد (Foucault, 1976: 12). ماگریت این فضا را برمی‌آشوبد و آتش بس موقت را می‌شکند. او با تجزیه کالیگرام، «تماشاگر را از این «مکان مشترک» - که تصویر و متن در آن یک دیگر را می‌بینند، از هم جدا می‌مانند و استقرار و ثبات می‌یابند - محروم می‌کند» (Tanke, 2009: 117). به تعبیر دیگر، ماگریت با چنین تابلوهایی دست به خلق ترکیب‌بندی‌هایی می‌زند که در آن، عناصر مالوف کالیگرام‌های سنتی به جای آن که در فضایی مشخص قرار گرفته باشند، از هم گسیخته و در سرتاسر تابلو پخش می‌شوند. کالیگرام که خود موجودیتی رمزآلود داشت، حالا ابهام و رمزآلودگی‌اش دوچندان شده است. ابزار ماگریت برای این کار به عوض جداسازی، آمیزش است. او نشانه‌ها و عناصر هر دو ساحت را به هم گره می‌زند و موجب سرایت آن‌ها به درون حریم یک دیگر می‌شود و این کار را با از میان برداشتن مکان واحد و مشترکی می‌کند که تصویر و کلمه در آن جا از هم جدا می‌مانند. منظور از تعبیر گریختن خود ابژه، فقدان بازنمایی است. هنگامی که دیگر ابژه‌ای بیرونی در میان نباشد، تمام آن چه وجود دارد در محدوده خود تابلو قرار می‌گیرد. وقتی این یک پیپ نیست، به تمام معانی ممکن نگریسته و فهمیده شود، در پایان راه شاهد آنیم که دیگر اثری از ابژه مورد بحث نیست؛ چرا که از اساس ابژه‌ای بیرون از خود این تابلو وجود ندارد که این تابلو و نسبت‌های معلق آن بخواهند بدان ارجاع دهند یا آن را بازنمایی کنند. نوعی خلا پدید می‌سازد که در تمام بوم پخش می‌شود.

تابلو دیگری که ماگریت بر اساس تابلوی نخست می‌کشد، یک نقاشی از پیپ را بالای تصویر تابلوی نخست قرار می‌دهد و نام آن «دوراز» است. حالا تصویر تابلوی نخست به نحوی ارائه شده که هم می‌تواند یک تابلوی مستقل باشد و هم تصویری کشیده شده بر تخته سیاه یک کلاس درس. نسبت میان عناصر این تابلو به معنای دقیق کلمه هیچ معنای قطعی و نهایی را منتقل نمی‌کنند و ماگریت، زیرکانه با تابلوی خود بر این مهم سرپوش می‌گذارد. اگر در تابلوی «دوراز»، با یک نقاشی مواجهیم، پس نوشته موجود در تابلو مستقر بر

که هرگز تصویر و نوشته به صورت توأمان به مخاطب عرضه نمی‌شدند (ibid). همیشه سلسله‌مراتبی در میان است و نقاشی‌های کله برای فوکو در واقع، زیرپرسش بردن همین سلسله‌مراتب است. کله، در نقاشی‌های خود با تاکید بر فضاهای سیال، نامطمئن، و بازگشت‌پذیر و در کنار هم نشان دادن عناصر تصویری و نوشتاری به حالاتی از تابلو دست یافت که موجب می‌شد هر دو حالت بازنمایی، هر دو نظام بازنمایی دیداری و نوشتاری، از هم پاشیده شوند و در یک فضای جدید - که همانا فضای تابلوهای کله است - بار دیگر شکلی نوین به خود بگیرند (ibid: 13-14). اصل دوم، گویای «هم‌ارزی فاکت شباهت و عنصر تاییدگری در بازنمایی» است (ibid: 14). نفس این‌که آن چه در تابلو عرضه می‌شود، باید شبیه به چیزی یا بازنمایی چیزی باشد، گویای آن است که در نهایت امر، باید نوعی نسبت مقایسه‌ای میان محتویات تابلو و آن چه در بیرون تابلو هست، صورت بگیرد. مهم نیست چه می‌کشید، مادامی که چیزی که می‌کشید برای تماشاگر به سهولت قابل تشخیص باشد و بتواند بگوید این، تصویر آن چیز است، کفایت می‌کند. وجه بانمودی حاکم بر نقاشی غربی به این نکته توجهی نداشت که جهان نقاشی الزاما، باید نسخه طابق النعل بالنعل فاکت^۲ و واقعیت جهان بیرونی باشد. همین‌که می‌توانستید با تکیه بر مفهوم بازنمایی باز هم آن چه را بر بوم نقش بسته است بازنمایانگرا همانند با آن چه در دنیای بیرون تابلو هست، ببینید (حال هر چقدر هم که جهان خلق شده در تابلو جهانی مختص به خود تابلو باشد)، کفایت می‌کرد که شما از اصل دوم تبعیت کرده باشید. مانه، کله، کاندینسکی و بعضی هنرمندان دیگر کسانی بودند که از بازنمایی فاصله گرفتند یا از آن گسستند. به باور فوکو، هیچ کس به اندازه کاندینسکی مستقیم و بی‌پروا از این سنت نگسسته است؛ اما پرسش این جاست که اگر بنا را بر بازنمایی بگذاریم، یکی از اصول همیشگی بازنمایی وجود عناصر فیگوراتیو است و لذا، نظر به این‌که تابلو ماگریت پر است از عناصر فیگوراتیو، نگاه فوکو به او، به عنوان کسی که نه تنها دواصل کلاسیک نقاشی غربی را برمی‌آشوبد، بلکه می‌توان او را در رده هنرمندی بسیار انتزاعی هم چون کاندینسکی نشانند، بسیار عجیب می‌نماید. به باور فوکو، ماگریت با آن چه کاندینسکی و کله پروای انجام آن را در سرداشتند، فاصله چندانی ندارد؛ چرا که ماگریت نیز نقطه آغازگاه راه خویش را بر همان نظامی بنا می‌نهد که وجه اشتراک کله و کاندینسکی است. نقاشی ماگریت هم نقطه مقابل آثار آن دو تن است

نزدیک شده‌ایم. به رغم کالیگرام سنتی که یک ابژه را دو بار، یک بار در قالب نوشته و یک بار در قالب تصویر و امی نمود، در تابلوی ماگریت آن چه از اساس حضور ندارد و از دست‌گریخته است، همین ابژه است. اگر در تابلو ماگریت چیزی هست، همانا نبود چیزی است. از ابژه، خبری نیست. این یک پیپ نیست. این پیپ، در هیچ کجا نیست. نه در آن نوشته (این نوشته یک نوشته نیست، یک تصویر است)، نه در آن تصویر، آن تصویر یک تصویر نیست، یک حرف است. پیپ توزیع می‌شود، باز توزیع می‌شود. همه جا هست. در نوشته، در تصویر. اما کل این تابلو را هم در هیچ کجا نمی‌توان یافت. در هیچ کجا نیست. این نسبت‌های ناپایدار میان پیپ و پیپ، تصویر پیپ و کلمه پیپ به یک دیگر تقلیل نمی‌یابند. مرز میان نوشتار و تصویر معلوم نیست و نمی‌توان تعیین کرد که مرز هر یک تا کجا است یا از کجا آغاز می‌شود. در تابلوی «دوراز»، چگونه باید رونوشت را از اصل تشخیص داد؟ الگوی این تابلو و نسبت‌های آن کجاست. اصل و فرع چیست؟ اگر بخواهیم با گزاره موجود در تابلو مخالفت کنیم و با صدای بلند فریاد بزنیم که چرا، این یک پیپ است، این یک پیپ است، آنگاه باید به تمامی پرسش‌های ممکن پاسخ دهیم و تمامی مرزهای محتمل را ترسیم کنیم. اما چنین کاری در عمل محال می‌شود و ما به همراه تابلو از بازگفتن و نشان دادن باز می‌مانیم و خاموش می‌شویم. تقابل میان دیدار و نوشتار چنان محو شده است که تعیین میزان آمیزش و پراکندگی یا افتراق و اشتراک عناصر ناممکن می‌شود. ازدحام شباهت‌ها باعث می‌شود، این تابلو حتی دیگری کالیگرام هم نباشد. نامی برای آن نداریم. نمی‌توانیم به محتوای آن ارجاع بدهیم، مگر این‌که تمام ناهم‌سانی‌ها و تعارضات آن را نادیده بیانگاریم. این‌ها برای فوکو گواهی است بر این‌که نقاشی دست از «تایید کردن» برداشته است. آن دواصلی که بر تاریخ نقاشی در غرب حکم می‌راندند، به این شرحند: نخست، اصل جدایی بازنمایی تجسمی از بازنمایی زبانی. این اصل، به نحوی تبیین می‌شد که موجب انقیاد یکی از این دو به دیگری شود. یا متن برتر است یا تصویر. در کتابی که می‌خوانید یا تصویر، حرف اول را می‌زند یا متن مکتوب؛ ولی هرگز هر دو حاکم بلامنازع نیستند (Foucault, 1976: 13). گرچه این انقیاد غالباً دوام چندانی نداشته است و می‌توانسته بسته به نوع نگاه یا خوانش، وارو شود؛ نکته این جاست که شکل این انقیاد یا شیوه اجرای آن در نهایت، به این جا ختم می‌شده

آن را می‌توان و باید نزد هگل و کانت نیز جستجو کرد. به باور لاولر، پروژه ضد افلاطون‌گرایی فلسفه قرن بیست فرانسه بر جمله خدا مرده است نیچه مبتنی است (Lawlor, 2010: 175). لاولر این عبارت را بدین معنی فهم می‌کند که امروزه برخلاف سنت متافیزیک افلاطونی، ما باید تنها به آن چه در درون جهان باقی می‌ماند، بیاندیشیم. به تعبیر بهتر، برخلاف دنیای افلاطونی - که دارای یک جهان این جایی و یک جهان دوم و استعلایی است - مادر جهان امروزی فقط جهان این جایی را داریم و بس؛ و جهان بالاتر، جهان بعد از این، یا جهان فراتری وجود ندارد. حالا زندگی و همه چیز نه در وجه ترانساندانتال یا استعلایی آن بلکه در وجه ایمانان یا درون ماندگارش مورد توجه، حایز اهمیت و با معناست.

اکنون می‌توان دید که اگر جهانی هم چون جهان مُثُل را رها کنیم و سلسله مراتب حاکم بر فهم افلاطونی را کنار بگذاریم، یعنی اگر دیگر به چیزی بیرون یا خارج از این درون ماندگاری نیاندیشیم، آن‌گاه مفهوم بیرون را هم الزاما، باید در همین درون و در همین جهان این جایی و درون ماندگار یافت و دیگر ضرورتی برای فراترفتن و استعلا وجود نخواهد داشت. این موضوع، البته، الزاما بدان معنا نیست که مفهوم بیرون هیچ نسبتی با مفهوم «دیگری» و «خارج» و «استعلا» نمی‌تواند داشته باشد؛ چرا که اگر این جهان را به تمامی درون ماندگار در نظر بگیریم، جهان مثل یا قلمرو استعلا خواه ناخواه نسبت به جهان ایمانان، که جهانی درونی و داخلی است، وجهی بیرونی و خارجی خواهد داشت. به تعبیر لاولر، ضد افلاطون‌گرایی تلاشی است برای ماندگار کردن فلسفه در درون این جهان، بر روی زمین و در درون تجربه. از این حیث، امر بیرونی مترادف و هم‌چند امر درونی خواهد بود (Ibid).

افلاطون خود به ارتباط این دو قلمرو نظر داشت و تلاش کرد با مفهوم «بهره‌مندی» نوعی ارتباط میان ترانساندانس و ایمانانس برقرار کند. هوسرل نیز در حوزه پدیدارشناسی با مفهوم اپوخه قصد داشت هر آنچه را فرارونده است و از تجربه استعلایی جوید برای مدتی کنار بگذارد و به حالت تعلیق در بیاورد؛ تا فقط و فقط به امر درون ماندگار پردازد و برای مدتی محدود هم که شده از ارجاع به امور تاریخی، خرافی یا متعارف بی‌نیاز شود؛ و فقط به همان چیزی پردازد که خود را را به ما می‌نماید و بس. این نمودها و ظواهر، تمامی آن چیزی است که در اختیار تجربه قرار می‌گیرد و نکته‌اش نیز دقیقا، همین جاست که در درون همین جهان و در درون تجربه من قرار دارد.

هم تکمیل‌گر آن (Ibid). آثار ماگریت با پیوسته مدرن بیگانه نیستند، ولی متعلق به ناحیه و حوزه‌ای هستند غبار آلود و مبهم که در منتهی‌الیه مدرنیته قرار گرفته بود و داشت اندک اندک شکل می‌گرفت: «مکانی که در آن تمام پیچیدگی‌های زبانی مجددا کشف می‌شد و تصویر اندک اندک استقلال خویش را ابراز می‌کرد. از منظری دیرینه‌شناختی می‌توان گفت که بوم‌های ماگریت رویدادهایی هستند که هدف از طراحی آن‌ها فایق آمدن بر یکی از اصول راهنما و تلویحی نقاشی باز نمایانه است؛ این اصل که چیزی در بیرون از نقاشی هست که نقاشی وظیفه باز نمودن آن را دارد» (Tanke, 2009: 120-21).

بیرون / خارج

گفتیم که مساله بنیادین در این دوره از حیات فکری فوکو، «چیستی تفکر» است. خاطر نشان کردیم که عنوان رساله‌ای از هایدگر با همین نام به صورتی توامان، هم‌گویای پرسش از چیستی اندیشه است و هم پرسش از این‌که اندیشه چه چیز را صلا میزند و فرامیخواند. فوکو در مقاله‌ای که درباره مورس بلانشو می‌نویسد به مفهوم «بیرون» می‌اندیشد و سعی می‌کند نشان دهد که تفکر اگر خواهد از بند باز نمایی وارهد، چه امکاناتی پیش رو دارد. او مقاله خود را با ذکر پارادوکس مشهور آن فیلسوف کرتی می‌آغازد که همه جا جار میزد که اهالی کرت دروغگو هستند و او خود از اهالی کرت بود و لذا دروغ می‌گفت که اهالی کرت دروغگو هستند که نتیجه‌اش آن می‌شود که، اهالی کرت راستگو هستند که در نتیجه، او هم باید راستگو باشد و حقیقت را می‌گوید که اهالی کرت دروغگو هستند و الخ. برای فوکو، مفهوم بیرون تداعی‌گر پارادوکسی از همین دست است. پارادوکسی که راه‌های گریز از مرزها و کرانه‌های تفکر باز نمایانه را اشارت‌گرانه، به ما نشان می‌دهد. این بیرون، هم چنان که در جای جای اندیشه متفکران فرانسوی قرن بیستم می‌بینیم، هم با مفهوم «خارج» هم‌پوشانی دارد و هم با مفهوم «دیگری». اما نباید آن را با هیچ یک از این دو یکی گرفت.

رابطه میان بیرون و خارج رابطه‌ای است پیچیده که تقلیل یا تحویل آن‌ها به یک دیگر گویای جوانب فکری این متفکران نخواهد بود. مفهوم «بیرون» و نقش آن در فهم فوکو از «این یک پیپ نیست» را در پرتو پروژه ضدیت با افلاطون‌گرایی بهتر می‌توان درک کرد. بنیاد این ضدیت را عمدتا، در فلسفه نیچه قرار می‌دهند؛ هر چند که ریشه‌های

درک معضل پروژه هوسرلی برای فهم مفهوم «بیرون» حایز اهمیت است. هوسرل نیز در عمل به قصد ضدیت با پروژه افلاطونی - که در آن به نمودها و قعی نهاده نمی‌شود - خواهان آن بود که بدون ارجاع یا دست‌یازی به جهان بیرون و فرارونده، فقط و فقط به آن چه در این جهان هست و به تجربه من در می‌سازد، میدان دهد و تجربه درونی را به ملاک بررسی اشیا و پدیده‌های جهان تبدیل کند. اما آن چه هوسرل از بررسی خود فهمید و جهی از کارکرد ذهن بود که نقشی تاثیرگذار در فهم ما از بیرون و مفهوم امور بیرونی داشت. هوسرل دریافت که تمامی تجربه‌های ما دارای نوعی جهت‌مندی خاص هستند که او از آن با تعبیر قصدمندی یا التفات^{۱۳} یاد می‌کرد. در واقع، ساختار تجربه‌ورزی ما ساختاری التفاتی دارد که نشان می‌دهد ساختار ذهن و تجربیات ما به نحوی است که همواره معطوف، در جهت، یا رو به سوی چیزی برون از خود دارد. ذهن، همواره به بیرون خود نظر می‌کند. «اما این حیث التفاتی بدین معنا نیز هست که بیرون، در درون قرار دارد؛ یا دست کم بدین معناست که حرکت درونی تجربه متضمن بیرون یا «به سمت بیرون» است» (Lawlor, 2010: 176).

در این باره که فهم هوسرل از قصدمندی یا حیث التفاتی چیست و تبعات آن برای جهان پدیدارشناختی چه خواهد بود بحث‌های فراوانی شده است که در دامنه مقاله حاضر نمی‌گنجد؛ اما آن‌گونه که لاولر توضیح می‌دهد به نظر می‌رسد وجه اصلی برای هوسرل ارتباط میان دو فرم مختلف است. این ارتباط، آن‌گونه که لاولر شرح می‌دهد، «ارتباطی است در درون تجربه» که طی آن، سوژه‌ای فرم یافته^{۱۴} یک ابژه فرم یافته^{۱۵} را قصد می‌کند. مثال لاولر، چنین است: مثلاً، من با خودم می‌گویم که «یک درخت سیب را بیرون پنجره می‌بینم» و سپس، به سمت پنجره می‌روم و درخت سیبی را که بیرون پنجره است، مینگرم که تاییدگریا اثبات‌گر جمله‌ای است که من با خود گفته بودم. لذا، هوسرل طبق فهمی که از قصدمندی دارد هم‌چنان به ساختار شناخت پای‌بند است؛ ساختاری که بنا به آن ما در ذهن خود دارای یک فرم هستیم، که دارای نوعی بیان یا گزاره زبان‌شناختی است و یک فرم از ابژه نیز با آن در تناظر قرار دارد (Ibid). حرکتی که از جمله ذهنی من به سمت آن ابژه بیرونی رخ می‌دهد در دل زمان قرار دارد و طی آن گشوده می‌شود. قید «بعد»، «سپس» و «آن‌گاه» که در مثال‌هایی از این دست مشاهده می‌کنیم، گواه آن است. من چیزی در ذهن دارم و «آن‌گاه» به سمت

فرم بیرونی آن حرکت می‌کنم. این همان وجه زمانی درک هوسرل از ارتباط میان ذهن و آن چه ذهن بدان التفات دارد، است. اما اگر نخواهیم به این ساختار محدود بمانیم، چه می‌شود؟ آن چه بعد از جمله ذهنی من می‌سازد و از پی آن قرار می‌گیرد، همیشه و جهی آتی و نیامده دارد. این فاصله میان درون و بیرون، میان گفتن با خود و التفات به بیرون، هرچقدر هم که اندک باشد، لامحاله همیشه وجود دارد و حفظ می‌شود. فرایند زمان همیشه دارای یک این‌جا و اکنون، یک «آن» است که با تمامی اکنون‌ها و «آن»‌هایی که پیش‌تر تجربه کرده‌ام، فرق دارد (Ibid: 177). این اینک، دارای تازگی و طراوتی است که همیشه آن را نو نگاه می‌دارد. این خصیصه، این نوبودگی و هر دم تازه‌شوندگی را متفکران نوین در قالب مفهوم «رویداد» شرح و تفسیر می‌کنند. رویداد همواره از راه می‌رسد و همواره نواست. اما همواره نیز مکرر و معطوف به گذشته است. این «آن» هر دم نوشونده، در عین تازگی، همواره و جهی از گذشته و تجارب پیشین رادر خود دارد که بدان الحاق شده است. این حقیقت که مادر تمامی آنات می‌توانیم متوجه این واقعیت باشیم که همین آنی پیش‌تر، یک آن را پشت سر نهادیم، لحظه‌ای را سپری کردیم و یک آن بر ما گذشته است، گواهی است بر این که درک ما از رویداد در عین این که همواره تازه به تازه و اکنونی است، و جهی از درک ماضی ما را نیز در خود دارد و از آن گریزی نیست. چنین فهمی باعث می‌شود که آنات در عین نوبودن و رویداد بودن دارای یاد و خاطره‌ای از گذشته باشند. اگر میان این دو وجه از زمان تجربی ما از اساس هیچ ارتباطی نبود، هرگز نمی‌توانستیم به درکی کلی از امور دست یابیم. مثال مناسب برای ملحق بودن این دو وجه هنگامی است که یک قطعه شعریا موسیقی را گوش می‌کنیم. حفظ بخشی از زمان ماضی برای رسیدن به درکی از کلیت قطعه موسیقی ضروری است، چرا که بدون آن، قطعه موسیقی چیزی جز نت‌های پراکنده نخواهد بود. این حس واپس‌نگر، بدان معناست که همیشه باید مقادیری ولو جزئی از گذشته و تکرار در درک ما حضور داشته باشد تا به ما آمادگی و پیش‌آگاهی لازم درباره آینده را بدهد و به همین طریق است که ما به فهمی از کلیت یا عمومیت شعر، موسیقی و امثال این‌ها می‌رسیم.

اما اگر ما از قبل انتظار یک «آن» دیگر را داریم، و اگر این آن با تکرار و گذشته نسبت دارد، پس یک آن چگونه می‌تواند رویداد هم محسوب شود؛ رویدادی که بنا به تعریف باید تازه و نو باشد. اگر این «آن»، تکرار «آن» قبلی است، پس وجه

بحث می‌کند که زبان، از طریق ادبیات مدرن، برای سوژه امکان تجربه کردن مرزها و محدودیت‌های خود را فراهم آورده است. زبان از طریق «خشونت محض» تخطیگری، فضایی را پیش روی سوژه می‌گشاید که می‌توان در آن شیوه‌های نوینی از تفکر را پیگیری نمود (Gougelet, 2014:322). این فضای به ظاهر ناممکن را - این که کسی هم‌زمان هم دروغ بگوید و هم راست بگوید، این که به شیوه سوفسطایی بتوان از دوشق یک قضیه به نحو مقتضی دفاع کرد و پارادوکس دادگاه را آفرید - در تابلوی این یک پیپ نیست نیز تجربه می‌کنیم و طی آن وادار می‌شویم به محدودیت شیوه تفکر رایج - که همان شیوه تفکر افلاطونی است - بیان‌دیشیم. فوکو خود از این فضای ناممکن و پارادوکسیکال تحت عنوان «واژگان و چیزها»، پس از اشاره به داستانی از بورخس - که در آن تقسیم بندی بسیار غریبی از حیوانات موجود در قلمرو یک پادشاه چینی ذکر شده است - شرح می‌دهد:

در کجا جز نامکان زبان می‌توان چنین چیزهایی را کنار هم نشانند؟ گرچه زبان است که این‌ها را پیش روی ما می‌گسترده، این کار را فقط می‌توان در مکانی تفکرناپذیر انجام دهد. دسته اصلی این حیوانات، یعنی «آن‌هایی که در طبقه بندی حاضر می‌گنجند»، که ارجاعی صریح به پارادوکس‌هایی دارد که ما با آن‌ها آشنا مییم، به قدر کافی، گویای این مطلب هست که ما هرگز قادر نخواهیم بود رابطه پایدار میان ظرف و مظهر هر یک از این دسته بندی‌ها و آن چه این دسته بندی‌ها در ذیل آن قرار می‌گیرند به دست دهیم (Foucault, 2002: xviii).

فوکو، این تجربه غریب را در همه جا ردیابی می‌کند: در تابلو «لاس منیناس» گویا، در تابلوهای مانه، در نوشته‌های بورخس و در تابلوهای ماگريت: تجربه آن مکان اندیشه‌ناپذیر که در آن نظم مستقر فرو می‌پاشد و از هم گسسته می‌شود. نظم مستقر کالیگرام که مبتنی بر نظام استعلایی افلاطونی است و قایل به تمایز تام و تمام میان دو قلمرو است نه تنها فرو می‌پاشد بلکه در ادامه، فوکو به کرات نشان می‌دهد که ادامه این مسیر که به انتزاع محض در نقاشی می‌انجامد از اساس چیزی نیست جز درونماندگاری تمام موضوعات در قلمرو قاب و بوم نقاشی. دیگر ارجاع به امری خارج از نقاشی نیز معنا ندارد و لذا، تابلوی «دوران»، به یک تعبیر نشان می‌دهد این نسبت ناپایدار را به هر معنای ممکن نیز که درک کنیم، نهایتاً، در درون بوم هستیم. وجه ارجاعی نقاشی دیگر محلی

نوبودن آن در چیست؟ پاسخ آن است که همان‌گونه که در پارادوکس فیلسوف کرتی نیز دیدیم، این دو نیرو که هم‌اره به خود ارجاع می‌دهند و یکی معطوف به پس و دیگری معطوف به پیش است نیروهای لاینفک تجربه‌ورزی ما هستند. تکرار همیشه بخشی از اینک / رویداد است و ماضی همیشه بخشی از آنی خواهد ماند. میان این دو وجه یا این دو ساحت از تجربه‌ورزی ما نوعی مرز و حد وجود دارد که به طور دائمی «اینک رویداد را به تکرار گذشته... و تکرار گذشته را به اینک رویداد وصل می‌کند...» (ibid: 178). از آن جا که این دو به یک دیگر نفوذ یا رسوخ کنند، پس مرز میان آن‌ها لاجرم باید دارای منافذی باشد که امکان این نفوذ را فراهم می‌آورد. حال پرسش نهایی و مهم پیش می‌سازد که تعریف ما از مرز چیست؟ «ناچار خواهیم بود بگوییم که مرز و حد، که نه این است و نه آن، [در واقع] هیچ چیز نیست. استفاده از این وجه سلبی (نه این و نه آن، نه هیچ چیز) بدن معنی است که میان این دو نیرو یک امر غیرفرمال^{۱۶} یک شکاف یا یک فاصله وجود دارد که فاقد هرگونه فرمی است. آن فاصله میانی که فاقد هرگونه فرمی است در واقع همان بیرون است» (ibid). به تعبیر دیگر، میان نفس اندیشه و آن چه اندیشیده می‌شود، همواره فاصله‌ای بسیار اندک وجود دارد؛ درست هم چون فاصله‌ای که میان آنات هست. این شکاف و فاصله متخلخل که دارای منافذ است، همان جایی است که بیرون با خارج در تماس قرار می‌گیرد. تراوش عناصر و محتویات این دو نیرو به درون یک دیگر محصول این خلل و فرج است. کلمه و تصویر نیز از این حیث که در دل سنت همواره دو عنصر جدا بودند، اینک در تابلو ماگريت به یک دیگر رخنه می‌کنند. ماگريت میان «بیرون» و «خارج» ارتباط برقرار می‌سازد. در واقع، وجوه باز نمایانه کلمه و تصویر با تکیه بر همین وجه التفاتی، دارای نسبتی با هم می‌شوند که تا پیش از این مورد غفلت واقع شده بود. آن فاصله یا مرز کوچک اما منفذدار میان کلمه و تصویر جایی است که ماگريت تابلو خود را برپا می‌کند. این دو، یعنی کلمه و تصویر دارای همان خلل و فرج و نسبت‌های متخللی با یک دیگر هستند که ما در درک خود از نسبت آنات تجربه می‌کنیم. کلیشه رایج در کالیگرام‌ها می‌گوید که این دو به یک دیگر کاری ندارند، حتی اگر در کنار هم بنشینند. یک مرز، یک حد، یک حاشیه سفید هست که آن‌ها را از هم جدا نگاه می‌دارد و نمی‌گذارد که به هم نفوذ کنند. اما ماگريت به تخطی فکر می‌کند.

فوکو در مطلبی موسوم به مقدمه‌ای بر تخطی^{۱۷} در این باره

از اعراب ندارد و به تمامی از دور خارج می‌شود.

معضلی که فوکو در داستان بورخس شناسایی می‌کند گواهی است به وجه دیگرگونگی و غربت خاصی که به هنگام مواجهه با مرزهای خود درک می‌کنیم. پارادوکس غایی داستان بورخس در مقدمه کتاب «واژگان و چیزها» برای فوکو به پرسش‌هایی مهم ختم می‌شود که کم و بیش همگی ناظر بر مرزهای ما و اندیشه یا به تعبیر بهتر «چیستی اندیشه» است. شرایط و سلسله مراتبی که به واسطه استیلای متافیزیک افلاطونی بر فکر غربی حاکم بوده است اینک با گریز و تخطی از مرزهای بازنمایانه تفکر ویران می‌شود. در واقع رسوخ و نفوذ دایمی دنیروی که پیشتر یاد کردیم، در قالب پارادوکس‌های که تفکر افلاطونی جز طرد آنها کاری در برابرشان نمی‌کند، موجب شکل‌گیری نوعی تراوایی، نشستی یا گریز می‌شود. در زبان فرانسه واژه fuite هم به معنای تراوش و نشست است و هم به معنای گریز و تخطی و پرواز. لذا، خط‌گریز^{۱۹} را هم به معنای خط‌نشست و رسوخ و پرواز باید فهمید و هم خط‌گریز (Lawlor, 2010: 178). پس در تابلو ماگریت، من هم خود را اسیر نیروهایی می‌بینم که از گذشته به ارث رسیده‌اند، نیروهای کالیگرام، نیروهایی که خواهان جدایی کلمه از تصویرند و هم شاهد رویداد هر دم تازه شونده‌ای هستم که از پارادوکس درونی تابلو برمی‌خیزد. گریز از این پارادوکس گرچه شاید امکان‌پذیر باشد اما باید دید خواستنی نیز هست؟ اگر تفکر می‌خواهد درونمان‌گار باشد باید تن به شیوه‌های نوین تفکر بسپارد. دلوز تعبیر «خط‌گریز» را ساخت تا به این وجه ناممکن از تفکر اشاره کند. چنان که لاولر توضیح می‌دهد، این عبارت را علاوه بر تمام معانی دیگر هم چنین، باید به معنای مکانی درک کرد که در آن چیزها نشست می‌کنند (Ibid: 179). دو تابلوی ماگریت، اگر نگوییم تمام تابلوهای او، مکانی است که کلمه و تصویر به یکدیگر نشست می‌کنند و به این ترتیب، نقاشی یکی از همان نامکان‌ها یا هتروتوپیاها برای اندیشه به/ با ناممکن و رهایی از قیود تفکر افلاطونی می‌شود.

نتیجه‌گیری

تفکر فوکو در بخش‌های آغازین حیات فکری او پیوندی تنگاتنگ با ضدافلاطون‌گرایی عمومی حاکم بر تفکر فلسفی فرانسوی دارد. ردپای این سنخ از تفکر را نزدیک دیگر متفکران هم دوره فوکو چون دلوز نیز می‌توان یافت؛ که البته، ناشی از توجه پسامدرن این متفکران به مفهوم

حقیقت و تکثر پرتفسیر حقیقت در جهان پسامدرن است. با این حال، ریشه‌های این تفکر ضدافلاطونی از آلمان و بطن فلسفه کسانی چون نیچه و هایدگر می‌سازد. کم و کیف اندیشه فلسفی برای فوکو، به تبع این سنت، در ضدیت آن با فلسفه افلاطونی آشکار می‌گردد. فوکو برای پی بردن به امکانات احتمالی این شیوه تفکر، که آن را در تقابل با شیوه افلاطونی، شیوه نابازنمایانه تفکر می‌نامند، به عوض گرایش معمول که به جانب تاریخ فلسفه معطوف است، به جانب تجزیه و تحلیل آثار هنری رومی نهد. از این منظر، آثار رنه ماگریت و به ویژه، تابلوی «این یک پیپ نیست»، برای فوکو گویای سنخی دیگر از فهم جهان است که از قید تفکر بازنمایانه رسته است. تابلوهای ماگریت نمونه‌ای مجسم آن جهان‌نگری هستند که تفکر سلسله‌مراتبی افلاطون از عهده فهم و تبیین‌شان برنخواهد آمد. این تابلوها ما را به جهانی از ارجاعات و دلالت‌ها رهنمون می‌شوند، که به خودی خود در قید هیچ یک از نظام‌های تفکر متعارف نمی‌گنجند و جهانی که می‌آفرینند، همانی است که فوکو از آن با عنوان «خارج» یا «بیرون» یاد می‌کند. این دلالت‌ها را به ویژه در دو جهان مکتوب و تصویری بهتر و بیش‌تر از هر جای دیگری می‌توان باز یافت و به همین دلیل نیز فوکو در تحلیل خود از تابلوهای ماگریت بر نسبت میان این دو حوزه، حوزه کلمه و حوزه تصویر، تمرکز می‌کند و نشان می‌دهد که در تابلوهای ماگریت فهم سنتی از نسبت میان این دو، چگونه به هم می‌ریزد و با خود ساحت‌های نوینی را می‌گشاید.

«بیرون» در حقیقت، گویای وجهی از تفکر است که فهم متعارف و درک معمول ما را از تفکر و بایسته‌های آن دچار اخلال می‌کند. بیرون از وجوه تخطی‌گرانه تفکر آدمی حکایت می‌کند و بخش اعظم تلاش فوکو در این دوره فکری در حقیقت، جستجوی امکانات این قلمرو ناممکن و پراسوب تفکر است. دستاوردهای فکری فوکو در این دوره، به ویژه گویای اهمیت مفاهیمی چون «تخطی» و «بیرون» است؛ چرا که چنین مفاهیمی، به ویژه از آن جهت که در آثار هنرمندان و نویسندگان نیز می‌توان ردپای آنها را به خوبی دنبال کرد، به خوبی می‌توانند در قیاس با سایر مفاهیم رایج فلسفی، به امکاناتی اشاره کنند که تفکر نوین می‌تواند بدان‌ها تکیه کند و کار خویش را به پیش ببرد. از این منظر، تفکر ضدافلاطونی فوکو، در جستجوی حقیقتی یکه و غایی نیست و می‌کوشد با گشودن قلمروهای تازه‌ای که آن‌ها را عمدتاً از جهان‌های هنری به عاریه می‌گیرد، راه‌های تازه‌ای را پیش پای تفکر فلسفی بگشاید.

پی‌نوشت

1. Theatrum Philosophicum.

۲. نام آلمانی جستارماتین هایدگر، Was heist denken است.

۳. افعالی که در زبان آلمانی، فرانسه و انگلیسی به کار می‌روند حامل معنای ضمنی و ازگون ساختن و فایق آمدن و چرخاندن هستند. دلوز و فوکو از فعل *renverser* استفاده می‌کنند. مترجمان انگلیسی هم به تبع آن از افعال *reverse* و *overturn* استفاده کرده‌اند. نیچه از فعل *überwinden* بهره برده است که حاوی هر دو این معانی است.

۴. این نکته را که نیچه موفق به پیاده‌سازی طرح ضدافلاطونی خود نشده است باید با احتیاط مطرح کرد؛ چرا که نیچه هم در سبک و نوع نوشتار و هم در شیوه اندیشیدن قدم در راه‌هایی نهاده است که در ضدیت آشکار با شیوه مالوف تفکر است. این که نیچه به عوض مفاهیم کلاسیکی چون حقیقت جویی یا هستی، اولویت را به اراده معطوف به قدرت می‌دهد رد پای خود را در زوایای آشکار و پنهان نوشته‌های او برجای می‌نهد. لذا، این ادعا که او موفق به واژگون‌سازی نشد یا آن را فقط در سال‌های پایانی دوره خلافتش و آن هم به صورت اشاراتی پراکنده مطرح کرد و تکمیل آن را بردوش فلسفه آینده نهاد تا فیلسوفان پس از او کار را ادامه دهند و نظریاتی از این دست مستلزم بررسی جوانب بسیار زیادی از فلسفه نیچه خواهد بود. این قدر هست که همان‌گونه که صرف تمرکز بر ساختار افلاطون‌گرایی گویای کم و کیف فلسفه افلاطون نخواهد بود، صرف وارونه کردن این ساختار را نیز نباید به معنای وارونه کردن افلاطون‌گرایی فهم کرد. به نظرم می‌رسد پیام مهم خوانش هایدگر از این بخش از فلسفه نیچه همین است.

5. genealogy.

6. word-image studies.

7. The Tomb of the Wrestlers.

8. Battle of the Argonne

۹. بعضی نمونه‌های کالیگرام بی‌شباهت به نمونه‌های نقاشی خط نیستند.

10. allegory.

۱۱. در ساختار جملات فارسی این جمله طبیعتاً باید «این یک پیپ نیست» نوشته شود. اما با توجه به تحلیل فوکو، و هم چنین، با توجه به اینکه جمله «این نیست یک پیپ» نیز به تمامی در فارسی گنگ یا نامفهوم نیست، ترجیح دادم از این ساختار و امکان زبان فارسی بهره ببرم و جمله فرانسوی را به اقتضای بحث «این یک پیپ نیست» و یا «این نیست یک پیپ» ترجمه کنم.

۱۲. یعنی جهان نقاشی، ملزم به آن باشد که دقیقاً مشابه جهان بیرون باشد و اصطلاحاً از حیث شباهت، رونوشتی باشد از جهان بیرون و اصطلاحاً با آن موزند.

13. intentionality.

14. formed subject.

15. formed object.

16. in-formal.

17. Preface to Transgression.

18. heterotopia.

19. ligne de fuite.

منابع

- اقبال، آرش (۱۳۹۱). «فوکو با چشمان ماگريت»، کیمیای هنر، شماره ۳، ۸۳-۹۸.
- جعفری، حمیده (۱۳۹۸). «آموزه‌های فوکو در باب هنر با تأکید بر آثار دیگو و لاسکاز، رنه ماگريت و فرانسویس گویا»، رهپویه هنر، سال دوم، شماره ۴، ۱۹-۲۷.
- رویان، سمیرا (۱۳۹۹). «بررسی قابلیت دیرینه‌شناسی فوکو در تحلیل نقاشی (تصویر)»، نامه هنرهای تجسمی و کاربردی، شماره ۲۷، ۶۹-۸۸.
- صابر، زینب و ضیاءشهبازی، پرویز (۱۳۹۱). «تبیین جنون در هنر به مثابه رهایی در تلقی نیچه‌ای فوکو، با تأکید بر نقاشی‌ها گویا»، شناخت (دانشگاه شهید بهشتی)، دوره ۵، شماره ۱، ۴۱-۶۴.
- فوکو، میشل (۱۳۹۱). *تئاتر فلسفه: گزیده‌ای از درس‌گفتارها، کونه نوشت‌ها، گفت و گوها و...*، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده، تهران: نی.
- هایدگر، مارتین (۱۳۹۰). *نیچه*، ترجمه ایرج قانونی، تهران: آگه.
- Foucault, Michel (1976). Ceci n'est pas une pipe. (Translated by R. Howard). *October*. Vol. 1. 6-21.
- _____. (1983). *This Is Not A Pipe: with Illustrations and Letters by René Magritte*. (Translated and edited by J. Harkness). California: University of California Press.
- _____. (2002). *The Order of Things: An Archeology of Human Sciences*. U.K.: Routledge.
- Gougelet, D. O. (2014). "Outside" in *The Cambridge Foucault Lexicon*, (Edited by L. Lawlor and J. Nale). U. K.: Cambridge University Press.
- Lawlor, L. (2010). What Is The Outside?. *Phenomenology: Selected Essays from North America*. part 1, Phenomenology within Philosophy. (edited by M. Barber, L. Embree, T. Nenon). Zeta Books.
- Protevi, J. (2016). *Between Deleuze and Foucault*. (edited by N. Morar, T. Nail and D.W. Smith), Edinburgh University Press.
- Tanke, J. (2009). *Foucault's Philosophy of Art: A Genealogy of Modernity*. London: Continuum.

Heidegger of doing the same. For Heidegger, too, the relation of truth to art is important: the truth of the sensible world. Art, as mentioned in Plato's dialogues, is concerned with appearances and the sensible world, and gives way to sensual affairs. Heidegger values Nietzsche's understanding of reversing the conventional understanding of truth, as well as his desire to pay attention to art in search of a new truth, but he also tries to show where the danger of Nietzsche's approach ultimately lies. This line of thought is ultimately handed down to Foucault who following Heidegger's intellectual project seeks to overturn Platonism. For Heidegger, Nietzsche's intellectual endeavors in his final years were thought-provoking pint toward the first sparks of truly creative and progressive philosophical thinking. It seems that madness prevents Nietzsche from continuing to work. This short period of thought, which Heidegger believes is also the most brilliant and creative period, indicates the way forward. Yet, it remained for the philosophers to see how the real world became a myth and what happened to the truth? From that point on, now it is necessary for Foucault to examine the history of thought in the West and show what happened that the perceptible matters took precedence, and what happened after that precedence was questioned in the works of artists like Magritte and how finally truth became more and more descending or non-relevant.

If Nietzsche throws away both worlds, then he inevitably will have to deny the world of sensations, and his way of thinking will undoubtedly lead to nihilism. But it is unlikely that Nietzsche sought nihilism, and of course he devoted much of his mental energy to denying nihilism. So, we need to see why denying the sensible world. If the denial of the supersensible world occurred for anti-Platonic reasons, it would no longer be necessary to deny the sensible world. Foucault sees this as context for a change: the understanding of the perceptible world changes, and a new human being emerges, a human being freed from the trap of Platonism, who has developed such an understanding as seen in Magritte's paintings. But if Platonism is overthrown, as Nietzsche claims, what would happen will be the priority of sensible world over supersensible, which leads to the affirmation of the sensible world. Foucault doesn't seek such an opposition but understood in its contrast to the supersensible world. A new order must be established that rises from the "middle" and not from the top or bottom. One should not be valued and the other should not be despised. As long as this hierarchy is observed, we will be remained, or worse trapped, in the bondage of Platonism.

The main issue in this article is the relationship between Foucault's thought and his philosophical Anti-Platonism. Under this pretext, his analysis of Magritte's work is his article "This is not a pipe" would be examined and its relation to the concept of "outside" in his thought of this period would be analyzed. The question of the present study is the relationship between the concept of "outside" and Foucault's anti-Platonic views in his analysis of Magritte's paintings. Research Method in this article is descriptive-analytical through which we examine four works by Magritte to understand the bearings of Foucault's anti-Platonic attitude. The method of data collection is by studying the existing library resources on Foucault. The method of research, is related to the genealogy of his attitude as well as the methodological reasons for his opposition to Platonic thought in his early period of thought; meanwhile, the relationship between word and image would be argued as well. This relationship would be put in the context of Magritte's works and the analysis of his works would also be included. The results indicate that Foucault's anti-Platonic analysis of Magritte's works is an attempt to overthrow the Platonic structure of thought, and this was probably one of the reasons that he succeeded in creating new method of thinking in the philosophical and social fields.

Keywords: Foucault, Anti-Platonism, Magritte, This Is Not A Pipe, Word-Image Relationship.

References:

- Eqbal, A. (2012). Foucault with Magritte's Eye. *Kimiya-ye-Honar*. Summer. No. 3. 83-98.
- Foucault, Michel (1976). Ceci n'est pas une pipe. (Translated by R. Howard). *October*. Vol. 1. 6-21.
- _____ . (1983), *This Is Not A Pipe: with Illustrations and Letters by René Magritte* e. (Translated and edited by J. Harkness). California: University of California Press.
- _____ . (2002). *The Order of Things: An Archeology of Human Sciences*. U.K.: Routledge.
- _____ . (2012). *Theatrum Philosophicum: A Collection of Foucault's Discourses, Essays, and Interviews* (Translated by N. Sarkhosh & A. Jahandideh). Tehran: Ney Publication.
- Gougelet, D. O. (2014). "Outside" in *The Cambridge Foucault Lexicon*, (Edited by L. Lawlor and J. Nale). U. K.: Cambridge University Press.
- Heidegger, M. (2011). *Nietzsche*. (Translated by I. Ghanooni). Tehran: Agah.
- Jafari, H. (2019). Foucault's Teachings on Art Regarding the Works of Diego Velasquez, Rene Magritte, and Francis Goya. *Rahpooeye Honar*. December. No. 4. 19-27
- Lawlor, L. (2010). What Is The Outside?. *Phenomenology: Selected Essays from North America*. part 1, Phenomenology within Philosophy. (edited by M. Barber, L. Embree, T. Nenon). Zeta Books.

- Protevi, J. (2016). *Between Deleuze and Foucault*. (edited by N. Morar, T. Nail and D.W. Smith), Edinburgh University Press.
- Royan, S. (2020). A Study in Foucault's Archaeology as a Practical method for Painting (picture) Analysis. *Journal of Visual and Applied Arts*. Spring. 27. 69-88.
- Saber, Z. & Ziashahabi, P. (2012). An Explanation of Madness in Foucault's Nietzschean Conception of Liberation: The Case of Goya's Paintings. *Knowledge*. September. No. 66, 14-41.
- Tanke, J. (2009). *Foucault's Philosophy of Art: A Genealogy of Modernity*. London: Continuum.