میشل فوکو

این یک چپق نیست

با نقاشی‌هایی از رنه مگریت

مانی حقیقی

یعنی چه که پای تصویر ساده‌ای از یک چپق، نقاش بنویسد: «این یک چپق نیست»؟ رنه مگریت، نقاش برجسته و نامی سوررآلیست با این کار نقطه‌ی آغازی فراهم کرد برای تحلیلی چندسونگر به وسیله‌ی میشل فوکو، فیلسوف و تاریخشناس پرآوازه‌ی معاصر، که دربارهٔ قدرت و اقتدار و محرومیت و طرد، موشکافیها و نکته‌یابیهای دقیق دارد، و اینجا به کاوش در ابهامها و چندمعناییها و چند پهلوییهای زبان، و نقد تصویری رنه مگریت از اینها، می‌پردازد. نوشته‌ی غنی و گیرای فوکو گذشته از روشنایی که بر آثار نقاشی پرنفوذ و مقبول میافکند، اندیشه‌ی خودِ فیلسوف ناسازه‌پرداز فرانسوی را نیز بهتر می‌شناساند.

از این مترجم با نشرمرکز

✓ **این یک چپق نیست** میشل فوکو

سرگشتگی نشانه‌ها بودریار، لیوتار، بارت، فوکو، گتاری، دریدا

ISBN: 964-305-183-8

۱۲۵۰ تومان

میشل فوکو

این یک چپق نیست

با نقاشی‌هایی از رنه مگریت

مانی حقیقی

نشر مرکز

Ceci n'est pas une pipe
Michel Foucault

این یک چپق نیست
میشل فوکو
با نقاشی‌هایی از رنه مگریت
ترجمه‌ی مانی حقیقی
طرح جلد از مهدی سحابی
چاپ اول ۱۳۷۵، شماره‌ی نشر ۲۹۹
چاپ پنجم اسفند ۱۳۸۴، تیراژ ۱۲۰۰، چاپ غزال
شابک ۸-۱۸۳-۳۰۵-۹۶۴

نشرمرکز، تهران، صندوق پستی ۵۵۴۱-۱۴۱۵۵
کتابفروشی نشرمرکز: خیابان دکتر فاطمی، روبروی هتل لاله
خیابان باباطاهر، شماره‌ی ۸، تلفن: ۳-۸۸۹۷۰۴۶۲
E-mail:info@nashr-e-markaz.com

همه‌ی حقوق محفوظ و متعلق به نشرمرکز است

فوکو، میشل، ۱۹۲۶ - ۱۹۸۴.
Foucault, Michel.
این یک چپق نیست همراه با نقاشی‌ها و طراحی‌هایی از رنه مگریت / میشل فوکو؛ ترجمه‌ی مانی حقیقی. ـ تهران: نشرمرکز، ۱۳۷۵.
۹۲ ص.: مصور. ـ
ISBN: 964-305-183-8
فهرستنویسی براساس اطلاعات فیپا.
واژه‌نامه.
۱. ماگریت، رنه، ۱۸۹۸ - ۱۹۶۷. ۲. هنر- فلسفه. الف. ماگریت، رنه، ۱۸۹۸ - ۱۹۶۷، تصویرگر. ب. حقیقی، مانی، مترجم. ج. عنوان.
ND ۶۷۳ / م ۲ ف ۹
۷۵۹/۹۴۹۳
کتابخانه ملی ایران
م ۷۵-۷۰۸۳

فهرست

این چپق یک پیپ است: یادداشتی درباره‌ی برگردانِ فارسی ۷
پیش‌گفتار برگرداننده‌ی انگلیسی ۱۲

این یک چپق نیست ۲۳
۱. دو چپق ۲۴
۲. واژه‌نگاشته‌ی گسلیده ۲۷
۳. کله، کاندینسکی، مگریت ۳۸
۴. کارِ زیرزمینیِ واژه‌ها ۴۲
۵. هفت مُهرِ تایید ۴۸
۶. نقاشی کردن تایید کردن نیست ۵۷
دو نامه از رنه مگریت ۵۹
یادداشت‌ها ۶۲
واژه‌نامه ۷۱
تصویرها ۷۳

این چپق یک پیپ است

یادداشتی درباره‌ی برگردانِ فارسی

این کتاب، نه یک «کتاب»، که مقاله‌ای بلند یا شاید رُمانی کوتاه است. شاید هم مجموعه‌ای باشد از مقاله‌های کوتاهِ پیوسته، یا مدخلی در یک دانش‌نامه‌ی عجیب و غریب، زیر عنوانِ «مگریت» یا «ساختارگرایی» یا «چپق» یا «هم‌سانی». کسی چه می‌داند؟ گاه به گاه هم منطق روایی‌اش بیشتر شبیه یک نمایش‌نامه یا فیلم‌نامه است. به هر حال، هر چه هست، متنی است متعلق به دوره‌ی نخستِ اندیشه‌ها و نوشته‌های نویسنده‌اش، میشل فوکو، کسی که بی‌چهرگی، سیلان، تجدیدنظر و ابهام از خصوصیاتِ اصلی فلسفه‌اش به حساب می‌آیند. آثارِ فوکو در فضای ثابت و مستحکمِ یک سبک یا سخنِ خاص نمی‌گنجند و این شاید تنها مشخصه‌ی کارِ او باشد. از دیدِ او، هویت، هویتی که بتوان در مسیرِ زمان بازش شناخت و دوباره به آن اشاره کرد، پیامدِ کارکردِ مقیدکننده و سرکوب‌گرِ اقتدار است. می‌گوید: کارِ بازرسیِ اوراق شناسایی را به پلیس‌ها و بوروکرات‌ها واگذار کنید و بگذارید از هویتم بگریزم، گشایشی به من نشان دهید برای رهایشی از استبدادِ چهره‌ام.[1]

یکی از راه‌های گریز از این اقتدارِ سرکوب‌گر، آشفته ساختنِ مناسبتِ میانِ واژه‌ها و چیزها است. اگر هدفِ اصلی اقتدار گرفتار ساختنِ انسان‌ها در بندِ هویت و نام خاص و پایگان‌های از پیش تعیین‌شده‌ی اجتماعی است، رهایش از این بند مستلزمِ این است که بگوییم نام‌ناپذیریم، دیگر نه همانیم و «همان»ی دیگر در کار نیست: تنها سیلان است که هست. تلخیِ این تدبیر در این است که این حرفِ ما باید «راست» باشد، نه ادعایی

مکارانه، گرچه مفهومِ «راستی» به خودیِ خود در روندِ به کار بستنِ این تدبیر اساساً دگرگون می‌شود. آنچه به جا می‌ماند سیماچه‌ای است در پسِ هر سیماچه، «مغاکی در پسِ هر بُن.» هویت آنگاه پیامدِ فرّارِ این پوست‌اندازیِ ممتد خواهد بود. «خود را بشناس»، این کهنه‌ترینِ فرمان‌های فلاسفه، تبدیل می‌شود به «نگذار مجبورت کنند که خودت باشی.» این کارِ دشواری است:

> ... «من» نگفتن کمابیش سهل است، ولی معنیش این نیست که از سامانِ سوژه شدن رها شده‌اید؛ ازسوی‌دیگر می‌توان همینطور بیخودی گفت «من»، و پیشاپیش در سامانی به سر برد که ضمیرهای شخصی در آن اوهامی بیش نیستند. معنا دادن و تاویل چنان پوست‌کلفتند که با سوژه‌شدن آمیزه‌ای چسبناک می‌سازند، چنان که می‌توان به سهولت باور داشت که از حیطه‌شان خارجید، در حالی‌که همچنان تراوششان می‌کنید.[۲]

اشاره‌ی گذرای ما به مفهومِ اقتدار در این یادداشت تنها از این روست که برگرداننده‌ی انگلیسی، در متنِ جامع و شفافی که در پیِ این متن خواهید خواند، حرفی از آن به میان نیاورده است، شاید به این دلیل که پیوندِ میانِ کنشِ نام‌گذاری و اقتدار را، از دید خوانندگانش، امری آشکار و از پیش دانسته محسوب کرده است و یا این که به اهمیتِ این پیوند ایمان نداشته است. به هر رو اینجاجای بسط دادنِ این بحث نیست؛ و به خوانندگانی که خواستارِ ادامه‌ی بحث‌اند کتاب بزرگ ژیل دلوز درباره‌ی آثارِ فوکو را پیشنهاد می‌کنیم.[۳]

اینجا تنها می‌پردازیم به شرحِ چهار پنج واژه و عبارتِ خاص که در متنِ فوکو آمده‌اندوتکرارشده‌اند وما را ترسانده‌اند که نکند در برگردانِ فارسی ازبارِ وزنِ مفهومی و کنایی‌شان کاهیده‌باشیم. درست‌تر، البته، این می‌بود که‌برگردان‌بی‌نیازبه‌چنین‌شرحی‌باشد؛ امااز‌سوی‌دیگر، برگردان، یادستکم برگردانی از این دست، چیزی جز شرح نیست و نمی‌خواهد باشد. پس:

۱. چپق: مگریت و فوکو می‌گویند «پیپ» [pipe]، ما گفته‌ایم «چپق». واژه‌ی «پیپ» البته واژه‌ی جاافتاده‌ای است در فارسی و خودِ پیپ هم با چپق تفاوت‌هایی اگر نه اساسی، دستکم ظاهری دارد. توجیه ما مربوط می‌شود به کارآییِ ریختِ واژه‌ی «چپق»، به این ترتیب: همان‌طور که خواهید خواند، فوکو در بخشِ دوم متنش، نقاشیِ مگریت را به سه راهِ مختلف بازخوانی می‌کند و هر بازخوانی همراه است با نموداری تجسمی. در نمودارِ سوم، فوکو حرفِ "u" را در واژه‌ی "une" در جمله‌ی "Ceci n'est pas une pipe" حذف کرده و شکلِ یک چپق را جانشینش کرده است: "ne". برگرداننده‌ی انگلیسی که، از قضا، حرف "u" را در کیسه نداشته، شکل چپق را سرازیر کرده و حاصل را به جای حرفِ "p" در واژه‌ی "pipe" نشانده است: "ipe". اما شکلِ هیچ یک از اعضای عبارتِ فارسیِ «یک پیپ» شبیه یک پیپ نیست، پس واژه‌ی چپق را، در مقامِ ناجی، واردِ متن‌مان کردیم تا از حرفِ «ق»ی آخرش، گرچه با چشم‌پوشی از دو چشمی که، بنا به اقتضای روز، از آن بالا می‌پایندش، چیزی ساخته باشیم شبیه یک چپق: «چپ ‹ق› ».

۲. پیکره، تصویر، شکل، ترسیم. این واژه‌ها را به ترتیب مقابل "figure"، "image"، "forme"، و "dessin" آورده‌ایم، اما نه همیشه. یکی دو بار، بنا به خواستِ متن و با ایمان به این که جوهرِ مطلب را بی‌رنگ نکرده‌ایم، یکی از این‌ها را به جای دیگری گذاشته‌ایم. مثلاً در جای "figure" نوشته‌ایم «شکل»، گرچه بنا به قاعده‌ی خودمان باید می‌گفته‌ایم «پیکره»، چون که «پیکره» آهنگِ متن را ناموزون می‌کرده یا از سهولتِ درکِ مفهوم، در آن زمینه‌ی خاص، می‌کاهیده.

۳. سخن. «سخن» را برابرِ "discourse" آورده‌ایم. در مباحثِ زبان‌شناختی "discourse" اشاره دارد به «گفتار»، یعنی زبانی که به «زبان» آمده باشد، گفته شده باشد، شنیده شدنی باشد. اما فوکو این واژه را به معنایی بسیار بسیط‌تر به کار می‌برد، طوری که برگرداندنِ "discourse" به «گفتار» مفهومِ موردِ نظرش را یکسر گنگ و نارسا خواهد کرد. "discourse" برای فوکو، شبکه‌ی عظیمی است از رخدادها و کنش‌ها، و همچنین گفته‌ها و نوشته‌ها،

که به واقعیتِ تاریخی شکل می‌دهند. سخن، به این ترتیب، از گفتار فراتر می‌رود و به نهادهای اجتماعی و سیاسی، و روش‌ها و تاریخچه‌ها و تبارشناسیِ این نهادها نیز اشاره می‌کند. برای نمونه، «سخنِ پزشکی» نه تنها به کتاب‌ها و رساله‌ها و قوانینِ پزشکی، که به فضای مادی و معماری بیمارستان‌ها و نحوه‌ی گزینش پزشک‌ها و معنی واژه‌ی «سلامت» در لحظه‌ای خاص در تاریخ نیز اشاره دارد. به این دلیل است که سخن نه از آنِ سوژه‌ای خاص، که بازتابِ یک تحولِ فراگیرِ تاریخی است. دیگر اینکه «گفتار» را گاه برابر «نوشتار» می‌آورند، در حالی که «سخنِ» مورد نظر فوکو طبعاً شامل هر دوی‌این‌هااست، و یکی را به دیگری ترجیح یا تقلیل نمی‌دهد.[۴]

۴. هم‌گونی و هم‌سانی. «هم‌گونی» را برابر "ressemblance" و هم‌سانی را برابر "similitude" گذاشته‌ایم. همان‌طور که در پیش‌گفتار برگرداننده‌ی انگلیسی و نیز در خودِ متنِ فوکو خواهید خواند، «هم‌گونی» حاکی از شباهت رونوشتی است به الگویش، حال این الگو هر چه می‌خواهد باشد. مهم این است که «الگو»، در مقامِ مقایسه با «رونوشت»، از اهمیت بیشتری برخوردار است. مثلاً من که می‌نویسم و شما که می‌خوانید هر دو انسانیم، هر دو رونوشتی هستیم از الگو یا انگاره‌ی «انسان»، هر دو اعضای گونه‌ی زیست‌شناسانه‌ای هستیم به نام «انسان»، پس هم‌گونه‌ایم، پس هم‌گونیم. این «انسانِ» آرمانی که ما رونوشت‌هایی از آنیم، البته، وجود خارجی ندارد و به همین دلیل، همانطور که مگریت می‌گوید، «تنها اندیشه هم‌گون است.» اما دو چیز می‌توانند در جهان، و جدا از هر الگویی فراتر از آن دو، هم‌سان باشند. مثل نخودسبزهایی در کاسه‌ای، یا دو خواهرِ همزاد.

واژه‌ها و عبارت‌های دیگری که احیاناً مبهم بوده‌اند را در یادداشت‌های آخر کتاب شرح داده‌ایم و واژه‌نامه‌ای را هم به کتاب افزوده‌ایم تا خواننده در بندِ تک‌تکِ گزینش‌های ما نبوده باشد. متنِ کاملِ پیش‌گفتارِ برگرداننده‌ی انگلیسی کتاب را نیز به فارسی گردانده‌ایم، گرچه برخی از پاره‌های آن تنها به دشواری‌های برگردانِ انگلیسی اشاره دارند.

حذفِ گفته‌های دیگران کار ما نیست. اما از سوی دیگر ناچار بوده‌ایم دو تصویر که در متن انگلیسی آمده بودند را کنار بگذاریم تا بشود بقیه را نشان داد.

برگردانِ این متن نخست از روی برگردانِ انگلیسی آن انجام گرفت. اما هنگام سنجیدنِ برگردانِ فارسی با اصلِ فرانسوی رفته رفته متوجه کاستی‌ها و نارسایی‌های برگردانِ انگلیسی شدیم و کار سنجش در واقع تبدیل شد به برگردانی از نو.[۵] این بخش از کار بدون یاوری سخاوتمندانه‌ی روشنک قهرمانپور بی‌شک بی‌هوده و ناکام می‌بود. پیشنهادهای مهران مهاجر کار ترجمه را بسیار دقیق‌تر ساخت و بابک احمدی، مثل همیشه، هیچ کمکی را از ما دریغ نداشت. صفی یزدانیان نیز، در پایانِ کار، به متن نگاهی کرد و باری از دوشِ ما برداشت. اما ویرایشِ نهاییِ متن با ما بود و جوابگوی یکایکِ نادرستی‌ها و نارسایی‌هایش، طبعاً خود ما باید باشیم.

مانی حقیقی
پاییز ۱۳۷۴

پیش‌گفتارِ برگرداننده‌ی انگلیسی

رنه مگریت (۱۹۶۷–۱۸۹۸)، که شاید ماندگارترین نقاشِ سوررئالیست باشد، در شهر لسینِ بلژیک به دنیا آمد. او و دو برادرِ کوچک‌ترش، فرزندانِ خانواده‌ی خُرده‌بورژوایی بودند که مرتب در حال اسباب‌کشی بود: از لسین به ژیلی، از ژیلی به شاتله، و پس از خودکشیِ مادر، به شارله‌روا، جایی که مگریت به دبستان رفت و برای مطالعه‌ی متونِ کهن در آتِنه [Athénée] نام‌نویسی کرد. در سالِ ۱۹۱۶ مگریت به بروکسل سفر کرد تا به فرهنگستان هنرهای زیبا وارد شود. او اغلب از کلاس‌هایش غایب بود، اما آنجا با کسانی رفیق شد که بر کارش تاثیر گذاشتند: پی‌یر بورژوا، پی‌یر فلوکه، ا. ل. ت. مِسَن.

مگریت نقاشی را از دوازده‌سالگی آغاز کرده بود. بسیاری از سازوبرگ‌های جهانِ کودکی، به شکل انتزاعی و آشنایی زدوده، به مصالحِ اصلیِ هنرِ نقاشِ بزرگ‌سال تبدیل شدند: شکل‌های عجیبِ بادکنک‌وار، جاچتری‌ها، ستونچه‌های تارمی، و ستون‌های سنگیِ شکسته، یادگارِ قبرستانِ مخروبه‌ای که مگریت با بچه‌های دیگر در آن بازی می‌کرد.

مگریت، در مقامِ یک تازه‌کار، با کوبیسم، فوتوریسم و شیوه‌های دیگر به تجربه پرداخت، اما به نظر می‌رسد که کشف جُرجو دِکیریکو بود که به جانش آتش انداخت.[1] دِکیریکو سوررئالیستی آغازین یا پیش‌نمون بود که ساخت‌های خشک و سردش به ملغمه‌های بی‌ربطِ تصویری شکل می‌دادند، ملغمه‌هایی که کنت دو لوتره‌مون[2] در تحسین از آن‌ها گفته بود که «به زیباییِ... ملاقاتِ تصادفی ماشین خیاطی و چتری به روی تختِ

عمل» هستند. مگریت می‌گفت که در نقاشی‌های دِ کیریکو، همچون ***ترانه‌ی عشق***، متوجه «برتریِ شعر از نقاشی» شده بود ــ اشراقی که، به گفته‌ی سوزی گابلیک، او را به اشک انداخته بود.[۳]

«برتریِ شعر از نقاشی» ــ زیرا حقیقت این است که حوصله‌ی مگریت از نقاشی در مقامِ هدفی به خودیِ خود، از همان آغاز کار سررفته بود. پس از تصمیم‌گیری درباره‌ی سبک کارش، مداوم‌ترین دل‌بستگی‌های مگریت در تقابل با دل‌مشغولی‌های زیبایی‌پرستانه‌ی نقاش‌مآب قرار گرفتند. چند دوره‌ی کوتاه به کنار، (از جمله دوره‌ی فوویست «گاوها»ی سال ۱۹۴۸) شیوه‌های کار مگریت، پس از سال ۱۹۲۵، کمابیش از تحرک افتادند. بی‌توجه به ملامت‌های بعضی از ناقدان، مسائل مربوط به شکل و مصالحِ نقاشی کمابیش یکسر از دورِ دل‌مشغولی‌های او خارج شدند. او دوستَ نداشت «هنرمند» خوانده شود، و ترجیح می‌داد اندیشگری قلمداد شود که از راه رنگ رابطه برقرار می‌کند. هر چند بسیاری از نقاشان که کارشان دربرگیرنده‌ی کنایه‌هایی فیلسوفانه است به گونه‌ای خودآگاه با «ایده»ها دست به‌گریبان نیستند، مگریت انواع متون فلسفی را می‌خواند و در میانِ نویسندگانِ محبوبش از هگل، مارتین هایدگر، ژان ـ پل سارتر ــ و میشل فوکو یاد می‌کرد.

مگریت درمیانه‌ی‌سال‌های ۱۹۶۰ ***واژه‌هاوچیزهای*** فوکوراخواند، که اکنون دیگرکتابی‌مشهوراست وبه‌انگلیسی به ***نظامِ چیزها*** برگردانده شده. مایه‌ی تعجب نیست که این کتاب توجه نقاش را به خود جلب کرده باشد. عنوانِ کتاب همان بود که مگریت به نمایشگاهی از آثارش در شهر نیویورک داده بود: مناسبتِ میانِ واژه‌ها و چیزها مضمونِ بسیاری‌از تابلوهای اوبود، تابلوهایی که با سوگُم‌سازیِ حیرت‌انگیزی به کندوکاوِ این مناسبت می‌پرداختند.

میزانِ آشناییِ مگریت با آثارِ پیشینِ فوکو دانسته نیست. فوکو که به آن هنگام در پاریس روشنفکری سرشناس محسوب می‌شد، پیشاپیش برای دو کتابِ دیگرش، ***تاریخِ جنون*** (در آمریکا: ***جنون و تمدن***) و ***زایشِ***

درمانگاه، تحسین شده بود.[۴] او همچنین ارزیابی ژرف‌اندیشانه‌ای از کارهای رمون روسل، نویسنده‌ی سوررئالیست، نوشته بود.[۵] فوکو که به سوررئالیست‌ها علاقه‌ای کلی داشت، مقالات نوآورانه‌ی بسیاری درباره‌ی چهره‌هایی چون ژرژ باتای نوشته بود و آثارِ کاملِ او را نیز ویراسته بود.[۶] فوکو و مگریت با یکدیگر مکاتبه هم می‌کردند، که از آن میان دو نامه‌ی مگریت به فوکو را به این مجلد افزوده‌ایم.

نسخه‌ی نخستِ *این یک چپق نیست* به سالِ ۱۹۶۸ در نشریه‌ی کایه دو شُمَن منتشر شد. نشر نسخه‌ی بلندترِ مقاله به دستِ انتشارات فاتا مورگانا تا سالِ ۱۹۷۳ به درازاکشید ــ احتمالاً به این دلیل که، به قولِ برنارد نوئل، «کمابیش همه کس» به آن تاخته بود.[۷] این مقاله در اوجِ جنبشِ ساختارگرایی تحریر شده بود، جنبشی که فوکو، با مسامحه و بی‌رغبت، با آن پیوند داشت. چریک‌های ساختارگرا بر صفحات یکایکِ نشریه‌های فرانسوی به نبردهایی گوش‌خراش و خون‌آلود با دشمنانشان پرداخته بودند، و می‌توان حدس زد که بسیاری از کم‌لطفی‌هایی که گریبانگیرِ *این یک چپق نیست* شده بودند، سرشتی ایده‌ئولوژیک داشته‌اند. با گذشتِ زمان، واکنش‌های انتقادی به دیدگاهِ فوکو نرم‌تر، مثبت‌تر و بی‌شک منصفانه‌تر شده‌اند.

به نظر می‌رسد که مگریت و فوکو در یکدیگر شیفتگیِ مشترکی به چیزی را کشف کردند که، پیشتر، به آن نامِ نامناسبِ «ملغمه‌ی بی‌ربطِ تصویری» را دادم، چیزی که خود فوکو آن را «دَرهَمِستان» خوانده است.[۸] فوکو در *واژه‌ها و چیزها* شرح می‌دهد که پس از خواندنِ قطعه‌ای از بورخس به این فکر عجیب افتاده است که

> گونه‌ی دیگری بی‌نظمی وجود دارد که از بی‌نظمیِ امر ناسازگار، یعنی از پیوند دادنِ چیزهای نامتناسب، بدتر است؛ منظورم بی‌نظمی‌ای است که در آن شمار بسیار زیادی از نظم‌های ممکن، جدا از یکدیگر، در ساحتِ بی‌قانون و مسّاحی نشده‌ی *امر چند هنجاره*،[۹] می‌درخشند،

و واژه‌ی **چند هنجاره** را باید به لفظی‌ترین معنای ریشه‌ای‌اش گرفت؛ در چنین وضعیتی، چیزها در گستره‌هایی چنان متفاوت از یکدیگر «جا داده شده»، «قرار گرفته»، «آراسته شده»اند، که یافتنِ مکانِ مشترکی به زیر همه‌ی آن‌ها ناممکن است. «آرمان‌شهر»ها خاطر جمع‌مان می‌کنند: گرچه آن‌ها فاقد مکانی واقعی‌اند، همواره قادرند تا در گستره‌ای خیالی و نامغشوش بشکوفند؛ آن‌ها به شهرهایی پا می‌دهند با کوچه‌باغ‌های دراندشت، باغچه‌های پر گل، و به کشورهایی که زندگانی در آن‌ها شیرین است، گرچه راه‌هایی که به آن‌ها ختم می‌شود واهی است. درهمستان‌ها ناخوشایندند، احتمالاً به این دلیل که زبان را زیر و زبر می‌کنند، نام گذاشتن هم بر این و هم بر آن چیز را ناممکن می‌کنند، نام‌های عام را فرو می‌پاشند یا در هم می‌گورند، نحو زبان را پیشاپیش پریشان می‌کنند، و نه تنها نحوی که با آن جمله می‌سازیم، که همچنین آن نحوِ ناآشکارتری را که واژه‌ها و چیزها را وامی‌دارد تا «به هم آویخته شوند» (نه تنها در کنارِ همدیگر، بلکه در تقابل با یکدیگر.) به این دلیل است که آرمان‌شهرها افسانه و سخن را ممکن می‌کنند، آن‌ها با رگه‌های زبان همراهند و به ساحتِ بنیادینِ افسانه تعلق دارند؛ درهمستان‌ها گفتار را می‌خشکانند، واژه‌ها را در روندشان می‌ایستانند، نفسِ امکانِ زبان را در سرچشمه‌اش به پرسش می‌کشند؛ اسطوره‌هایمان را نابود می‌کنند و تغزل جمله‌هایمان را سترون می‌سازند.[۱۰]

فوکو و مگریت، در مقامِ مسّاحانِ درهمستان، به سنجشِ زبان می‌پردازند، فوکو از دیدگاهی تاریخی-شناخت‌شناسیک، و مگریت از دیدگاهی **تصویری**. هر یک به شیوه‌ی خود با حکمِ فردینان دو سوسورِ[۱۱]

زبان‌شناس مبنی بر دل‌بخواهی بودنِ نشانه ــ یعنی با اتفاقی، قراردادی، و تاریخی بودنِ ذاتیِ پیوندِ میانِ دال (برای نمونه، یک واژه) و مدلول (برای نمونه، شیء یا مفهومِ بازتابیده در دال) ــ هم قول است. در زبان‌شناسیِ سوسوری واژه‌ها به خودِ چیزها «اشاره» نمی‌کنند. آن‌ها، برخلاف، تنها در مقامِ نقاطی در سرتاسرِ نظامِ زبان معنی می‌یابند ــ نظامی که، افزون بر این، به منزله‌ی شبکه‌ای از تفاوت‌های درجه‌بندی شده انگاشته می‌شود. «فیل» به هیچ رو با حیوانِ واقعی در پیوند نیست، به گونه‌ای طبیعی از آن سر بر نیاورده است و به گونه‌ای جادویی در سرشت یا حضورش شریک نیست. «فیل»، برخلاف، به این دلیل حاملِ دلالتی مفهومی است که پنداره‌ای متمایز از پنداره‌ی سگ، خرس یا خوک آبیِ پشمالو را برمی‌انگیزد. همچنین، از این رو حاملِ دلالتی نحوی است که، در مقامِ یک اسم، با واژه‌هایی از قبیل «واق زدن» (فعل) یا «پشمالو» (صفت) تفاوت دارد و بدین‌ترتیب قادر به جانشین شدنِ آن‌ها در یک گزاره نیست. افزون بر این، به این خاطر حاملِ دلالتی آوایی است که با دال‌هایی که کمابیش با آن هم‌آوا هستند، همچون «بیل»، «فال» و «فیر» متفاوت است.[۱۲]

از دیدگاهِ متعارف، چنین رویکردی به زبان به گونه‌ای نالازم درهم‌پیچیده و درازگویانه به نظر می‌رسد، با این هدف که ریشه‌ای‌ترین جدایی را میان واژه‌ها و چیزها دراندازد. و به چه دلیل؟ مگر کسی تا به حال استدلال کرده که یک واژه، به راستی، ***همان چیزی است*** که در واژه بازتابیده ــ که شکلِ یک چپق، به راستی، خودِ چپق است؟ آیا باید هم‌آوا با فوکو گفت «خداوندا! چه ساده‌لوحانه!» اما دقیقاً از دیدگاهِ متعارف است که ما، به هنگامِ شناساییِ این نقاشی، می‌گوییم «این یک چپق است» ــ واژه‌هایی که به محضِ بر لب جاری کردنشان، سد راهشان می‌شویم.

به اشتباه گرفتنِ واژه‌ها با چیزها اشتباهی کوچک، یا تصادفی ترمیم‌ناپذیر در گفتگوی هر روزه هم نیست. از دورانِ باستان تا امروز، گرایش‌های دیرپای اندیشه‌ی غربی پیوندِ میانِ زبان و واقعیت را پیوندی اساساً عرفانی دانسته‌اند، یک اشتراکِ متقابلِ سرشت‌ها. در ***عهد قدیم***،

کلمه آغازِ [آفرینش] انگاشته می‌شود. برای یونانیان کلام [لوگوس] هم به واقعیت اشاره داشت و هم به دانسته شدن (و بدین ترتیب به بیان‌پذیریِ) واقعیت. تا پایانِ قرنِ شانزدهم میلادی، اروپا گرفتارِ دامِ دلتنگیِ خیال‌بافانه‌ای برای زبانِ حضرتِ آدم بود. زبانِ نخستین، که یکراست از جانب خدا نازل شده بود (و شاید همچنان در تشکل‌های عجیب و غریبِ الفبای عبری ماندگار بود) رونوشتی شفاف از جهان بود،

> نشانه‌ای یکسر مسلم و شفاف ازچیزها، چراکه همانندشان بود. نامِ چیزها در آنچه آنها را بازنمایی می‌کردند نهفته بود، همان‌طور که قدرت بر پیکرِ شیر نگاشته شده و شکوه در چشمِ عقاب، همان‌طور که تاثیرِ سیّارات بر سیمای انسان‌ها رقم خورده است: از راهِ شکلِ هم‌سانی.

پس از [فروریختنِ برج] بابِل، تقابل مو به موی زبان و جهان نابود شد؛ اما با وجود این، زبان از آنچه بازنمایی‌اش می‌کرد برای همیشه گسیخته نشد.

> راست است که [زبان] دیگر مرئی بودنِ آغازینِ زبان محسوب نمی‌شد، اما به ابزاری پر رمز و راز با توانایی‌هایی که تنها برگزیدگانِ کم شماری از آن باخبرند نیز تبدیل نشده بود. زبان پیکربندی جهانی است که خود را می‌آمرزد و سرانجام به واژه‌ی راستین گوش می‌سپارد... مناسبت میانِ زبان‌ها و جهان مناسبتی تمثیلی است، نه دلالت‌گر؛ یا به بیانِ دیگر، ارزشِ زبان‌ها در مقامِ نشانه‌ها با کارکردِ رونوشت‌بردارانه‌شان درهم آمیخته می‌شوند؛ آن‌ها آسمان و زمین را به تصویر می‌کشند و بیان می‌کنند؛ در مادی‌ترین سویه‌ی معماری‌شان همان چلیپایی را باز می‌سازند که سررسیدنش را جار زده‌اند ــ سررسیدنی که هستی‌اش را، به نوبت، از خلال نگاشتارهای آسمانی و از ورای کلمه، پی ریخته بود.[۱۳]

حتی پس از سر رسیدنِ رُنسانس، اروپای مسیحی کلمه ــ یعنی همان مکاشفه‌های مذهبی ــ را، هم در رویارویی با خرد، و هم در مقابلِ شواهدِ حسی، به منزله‌ی نمایه‌ی نهاییِ امر واقعی، همواره برتر می‌شمرد. با استناد به اهمیتِ نام ــ آواها[۱۴] و اصل «هم‌سانی» در طرح‌های بی‌شمار برای ابداعِ زبان‌های جهان‌شمول در دورانِ روشنگری، آشکار می‌شود که فیلسوف‌هَای آن دوره نیز پیوند میانِ واژه‌ها و چیزها را پربهاتر از پیوندی مصنوعی می‌انگاشتند. در قرن نوزدهم زیبایی‌شناسیِ پرشورِ رمانتی‌سیسم (خاصه در اشعارِ مالارمه[۱۵]) مادیّتِ عارفانه‌ای را بر کلمه جاری ساخت که شاعر را به مقامِ وارثِ رویابین‌های مذهبی و قهرمانانِ حماسی ارتقاء می‌داد. و سرانجام، در عصرِ خودمان، پرداختی از همین مضمون را، به شکلی پیچیده و ریاضی شده، اما همچنان بازشناختنی، در کارِ نوم چامسکی[۱۶]، زبان‌شناسِ دکارتی، می‌توان یافت.

بسیاری از نقاشی‌های مگریت به یکی انگاشتنِ عرفانی و افلاتونیِ واژه‌ها با سرشت چیزها به سختی می‌تازند. همان‌طور که واژه‌ها در زبان‌شناسیِ سوسوری به چیزها «اشاره» نمی‌کنند، در سوررئالیسمِ مگریت نیز تصاویرِ پرداخته‌ی نقاش به راستی با چیزی که حضورِ حاکمش به آن سویه‌ی الگو یا سرچشمه‌ای را اعطا کند، «هم‌گون» نیستند. هنگامی که می‌گوییم چیزی «هم‌گونِ» چیز دیگری است، کنایه به این نکته داریم که دوّمی، به هر ترتیب، از دیدگاهِ هستی‌شناختی برتر یا «واقعی»تر از اولی است ــ رونوشت (در مقامِ رونوشت) هستیِ خود را محمول بر چیزی قرار می‌دهد که خادمانه از آن تقلید کرده است. مکتب‌های اصلیِ اندیشه‌ی غرب توانِ تفکیکِ قاطعانه‌ی زبان از اُبژه‌هایش را نداشتند. همچنین، نقاشیِ کلاسیک ــ با به کارگیریِ شیوه‌هایی چون ژرف‌نگاری و شبیه‌سازی ــ کوشید تا صحنه‌ها یا تصاویر را با «الگو»هایشان یکی کند. اما، همانطورکه فوکو خاطرنشان می‌کند، این نظریه‌ی بازنمایی، تاییدِ سخنورانه را باری دیگر به درون فضایی واردکرد که بنا بود از آن‌رانده شده باشد. عنصری رمزآمیز (که به گونه‌ای

گریزناپذیر زبان‌شناسیک است) به درونِ نقاشی (که دستکم از دیدگاهِ نظری بنا است فراورده‌ای یکسر دیداری باشد) می‌خزد: « این تصویرِ نقاشی شده **همان چیز است.**»

چگونه باید هم‌گونی و بارِ کناییِ گفتارش را طرد کرد؟ تدبیر مگریت در به کارگیریِ تصاویری بسیار آشنا خلاصه می‌شود، اما آشناییِ این تصاویر بلافاصله در دستِ آرایش‌هایی «ناممکن»، «نامعقول» یا «بی‌معنا» زیر و زبر و بی‌هوده می‌شود. در *L'Explication* **[شرح]** (۱۹۵۲)، آشکارترین نکته درباره‌ی هویجی که به یک بطری شراب تبدیل می‌شود این است که این هویج، یک هویج یا یک بطریِ واقعی‌نیست (یعنی‌نه چنین چیزهایی را بازتولید می‌کند، نه بازنمایی‌شان می‌کند، و نه آن‌ها را از دیدگاهِ زبان‌شناسیک تاییدمی‌کند). لبریزشدنِ تقلید از بوم‌های رشته نقاشی‌های ***Condition humaine*** **[وضعیت بشر]** با چنان کمالی انجام می‌گیرد که بلافاصله متوجه این نکته می‌شویم که این‌ها هیچ مناسبتی با نقاشی‌ها یا چشم‌اندازهای واقعی ندارند.

مشغله‌ی مگریت، به این ترتیب، علی‌رغمِ ایمانِ او به «برتری شعر از نقاشی» به خوبی با طرحِ پادزبانیِ مدرن هم‌آهنگ است. از کله تا کاندینسکی[۱۷] و بعدتر، هنر مدرن اعلام می‌کند که یک نقاشی چیزی نیست جز خودش، خودمختار در برابرِ زبانی که به زیرِ واقع‌گراییِ بازنمایانگرانه مدفون شده است. اما اگر چه انتزاع شیوه‌ی غالبِ اعلامِ استقلالِ مدرنیسم بوده است، مگریت برای زیر و زبر کردنِ زبانِ لفظی، خودِ زبانِ لفظی را به کار می‌گیرد. نقل قول زیر که از ***واژه‌ها و چیزها*** برگرفته شده است و سخن از نقاشیِ دیگری به دست نقاشی دیگر می‌گوید، اما به همان اندازه درباره‌ی مگریت نیز صادق است، با این بحث پیوندی چشمگیر دارد:

> مناسبتِ زبان با نقاشی مناسبتی بی‌کران است. مسئله این نیست که واژه‌ها ناقص یا در رویارویی با جهانِ مرئی به نحوی چاره‌ناپذیر ناتوان‌اند. هیچ یک را نمی‌توان به

دیگری فروکاست: بازگفتنِ آنچه می‌بینیم، بی‌هوده است؛ آنچه می‌بینیم هرگز در گفته‌هایمان سکنی ندارد. و بی‌هوده است که می‌کوشیم تا از راهِ تصاویر و استعاره‌ها و تشبیه‌ها، آنچه می‌گوییم را نشان دهیم؛ مکانی که گفته‌ها در آن به شکوه می‌رسند نه در چشم‌هایمان، که در عناصرِ متوالیِ نحو جا دارد. و نامِ خاص، در این زمینه، ترفندی بیش نیست: به ما انگشتی می‌دهد برای اشاره کردن، یا به عبارتی، برای‌گذری‌پنهانی‌ازفضایی که در آن حرف می‌زنیم به فضایی که در آن نگاه می‌کنیم؛ به بیانِ دیگر، برای تا زدنِ یکی بر سطحِ دیگری، انگار که هم‌ارزِ یکدیگر باشند.[۱۸]

فوکو خصیصه‌ی همزمان آشنا و نابازنمایانگرِ تصاویرِ مگریت را با تفکیکِ **همگونی** از **همسانی** شرح می‌دهد.[۱۹] هم‌گونی، به گفته‌ی فوکو «دارای الگو یا عنصری اصیل و زاینده است» که رونوشت‌ها را براساسِ فرسختیِ مناسباتِ تقلیدی‌شان با خودش، «نظم و ترتیب می‌دهد.» هم‌گونی خادم و مطیعِ بازنمایی است. هم‌سانی، از سوی دیگر، «محورِ» ارجاعی را از میان برمی‌دارد. چیزها دستخوشِ تلاطم امواج می‌شوند، کمابیش شبیه یکدیگرند، اما هیچ یک نمی‌تواند ادعای نشستن بر مسندِ ممتازِ «الگو»یی برای دیگران را داشته باشد. پایگان‌ها جای خود را به رشته‌هایی می‌دهند که به گونه‌ای خاص در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. «هم‌سانی وانموده[۲۰] را، در مقام مناسبتی نامعین و وارون شونده میانِ یک رونوشت و رونوشتی دیگر، به گردش در می‌آورد.» نقاشی تبدیل می‌شود به رشته‌ای پایان‌ناپذیر از تکرارها، تنوع‌هایی رها شده از مضمون.

تا امروز، برگردانندگانِ بسیارِ آثارِ فوکو، به استثنای آلن شریدن، خادمانِ خالی از عیبی برای فوکو نبوده‌اند. من امیدوارم که دستکم از بدترین ناکامی‌های گذشتگان بری باشم.[۲۱] خوانندگانی که این نسخه را با متنِ فرانسه مقایسه کنند متوجه بعضی از گزینش‌های نامرسومِ من خواهند

شد. توجیه این گزینش‌ها، به گمانِ من، در بیشتر موارد اگر نه یکسر قانع‌کننده، دستکم آشکار خواهند بود. در اینجا تنها به چند قاعده‌ی کلی اشاره خواهم کرد. ازآن‌جایی که‌کاربردِ اخباری حروف تعریف و کلمه‌های اشاره در زبان‌های فرانسوی و انگلیسی بسیار متفاوت است، کوشیده‌ام تا با برگردانِ ce به the در جای this، از شقّ و رقّیِ فرهنگستانی پرهیخته باشم. همچنین، qui گاه به that به جای which ترجمه شده است، با استناد به قانونِ استفاده از بندهای توصیفی تعدیل‌کننده و تعدیل‌ناکننده در زبانِ انگلیسی.

خوانندگان متوجه اشاراتی بسیار به واژه‌هایی خواهند شد که مگریت آن‌ها را بر سطح کارهای متعددی نقاشی کرده است. در چنین مواردی، سویه‌های مادی و تجسمیِ این واژه‌ها به همان اندازه اهمیت دارند که دلالت‌های معنایی‌شان، و به این دلیل، آن‌ها را ترجمه‌نشده در متن باقی گذاشته‌ام و معانی‌شان را در پانویس‌ها آورده‌ام.[۲۲] همین قاعده را، بیشتر از روی سلیقه‌ی شخصی، در مورد عناوینِ نقاشی‌ها نیز به کار برده‌ام.

یکی از مشکلاتِ برگردانِ آثارِ فوکو، محفوظ نگاه داشتنِ رنگ‌مایه‌ای از طنز او است. قهقهه‌ی فوکویی حتی در جدی‌ترین آثارِ او نیز حاضر است، گرچه اغلب به لحنی نیش‌دار. ***این یک چپق نیست*** طنزی‌ناآشناتر را ارائه می‌کند، آوایی بازیگوشانه و پرایهام که روایت‌گرِ گونه‌ای کارتونِ تحلیلی است. سبدِ سرشاری است از بازی با واژه‌ها و متلک‌ها و تکرارهای‌مسخره، که‌بیشترشان‌یابرگردان‌ناپذیرند و یا نیازمندِ توضیحاتی بسیار مفصل و پرملال. در یکی دو موردی که درکِ شوخی برای دنبال کردنِ استدلال لازم بوده، پانویسی نوشته‌ام، در جاهای دیگر، به جای تشریحِ درازگویانه‌ی یک شوخی، عطایش را به لقایش بخشیده‌ام ــ گرچه این راه حلِ دل‌خواهی نیست، و حتی شاید یک راهِ حل نیز نباشد. بازی با واژه‌ها در همه جای آثارِ فوکو حاضراند؛ در ***این یک چپق نیست*** این بازی‌ها به تجریدها روح می‌بخشند، جلودارِ وزین شدنِ نکاتِ ظریف می‌شوند و تضمین می‌کنند که متن به روحیه‌ی سرخوشِ هنرِ مگریت وفادار بماند.

و این می‌انجامد به واپسین پرسش: چپقِ فوکو به راستی تا چه اندازه به چپقِ مگریت وفادار است؟ گمان می‌کنم که بخش بزرگی از پژوهشِ فوکو تردیدِ ناقدانِ هنرِ مدرن و تاریخ‌شناسانِ هنر را برانگیزد. برای مثال، آیا نقاشیِ کلاسیک به راستی می‌کوشید تا اساسش را «یکسره بیرون از گستره‌ی زبان» پی‌ریزی کند؟ آیا هدفِ پل کله واقعاً فروپاشیدنِ گسستِ میانِ نشانه‌های زبانی و اشکالِ تجسمی است؟ یا هدفِ هنرِ کاندینسکی گسلیدنِ هم‌ارزی میانِ هم‌گونی و تایید؟ آیا می‌توان با هنر مگریت در مقامِ تداومِ همین واژگونی روبرو شد؟

بی‌شک بسیاری از خوانندگان با این همه مخالفت خواهند کرد. اما تاویلِ سنتی هدف یا دل‌مشغولیِ فوکو نیست. برخلاف، شیوه‌ی بی‌تکلفِ فوکوبرای مردودشناختن‌برداشت‌های پذیرفته‌شده به سودِ برداشت‌هایی نوین، موقتی، و اغلب بسیار تکان‌دهنده، اساسِ آن چیزی است که بسیاری از خوانندگانش را مجذوب و بسیاری دیگر راکلافه می‌کند.

اما این هم درست است که کتمانِ اصولِ قانون گاه به معنای حفظ گوهر آن است. همان‌طور که این کتاب کوچک با مسرّتِ فراوان نشان می‌دهد، زدودنِ پیوندها و تجلیل از تفاوت به راستی در مرکزِ هنر مگریت قرار دارد. و به این ترتیب، *این یک چپق نیست*، در نهایت، هم از موضوع بحثش می‌گریزد و هم به آن باز می‌گردد ــ از راهِ رهایشی از هر آنچه وادارش می‌کند تا برده‌وارانه درباره‌اش «نظر»ی دهد. یا همان طور که فوکو در جای دیگری می‌گوید، «مرگِ تاویل به معنای ایمان آوردن به هستیِ نشانه‌هاست، نشانه‌هایی که به گونه‌ای نخستین، آغازین، راستین، در مقام علامت‌هایی منسجم، مناسب و نظام‌مند، وجود دارند... زندگیِ تاویل، از سوی دیگر، به معنای ایمان آوردن به این است که چیزی وجود ندارد جز تاویل.»[۲۳]

جیمز هارکنِس
۱۹۸۱

این یک چپق نیست

دو چپق

نسخه‌ی نخست، گمانم مالِ سالِ ۱۹۲۶: چپقی ترسیم شده به دقت، و به زیرش (با دست‌خطی منظم، دقیق و تصنعی، آن جور که در صومعه‌ها می‌نویسند، یا شبیه سرمشق‌های دفترچه‌های شاگرد مدرسه‌ها، یا بر تخته‌سیاهی پس از درسِ نام‌گذاریِ چیزها[۱]) این یادداشت: «این یک چپق نیست.»

نسخه‌ی دیگر ــ به گمانم آخری ــ در *Aube à l'Antipode* [سپیده‌دمِ قرینه‌ها][۲] یافتنی است. همان چپق، همان گزاره، همان دست‌خط. اما متن و تصویر، به جای این که در فضایی بی‌کران و نامشخص کنار هم گذاشته شده باشند، به قاب در آمده‌اند. قاب بر سه پایه‌ای قرار گرفته و سه پایه بر کف‌پوش‌هایی چوبی که به خوبی دیده می‌شوند. بر فراز همه‌ی این‌ها، چپقی درست شبیه چپقِ در تصویر، اما بسیار بزرگ‌تر.

نسخه‌ی نخست با سادگیِ محضش است که حیران‌مان می‌کند.

دومی ابهامی‌هایی عمدی را برابرِ چشمان‌مان چند چندان می‌کند. قاب، که متکی بر سه پایه است و بر میخ‌هایی چوبی، گواه می‌دهد که این کارِ یک هنرمند است: نقاشیِ آماده‌ای که به نمایش گذاشته شده و حامل گزاره‌ای است برای بیننده‌ای که خواهد آمد، گزاره‌ای که چیزی درباره‌ی آن می‌گوید یا توضیحش می‌دهد. و با این حال، این دست‌خطِ ساده که نه به راستی عنوانِ نقاشی است و نه یکی از عناصرِ تصویری‌اش؛ همراه با غیابِ هر ردِّ دیگری از حضور هنرمند؛ زُمختیِ این مجموعه؛ کف‌پوش‌های عریض ــ همه گواه می‌دهند که این تختهٔ سیاهی است در

کلاس درسی. شاید برای تصحیح این اشتباه، دستمالی به زودی این تصویر و متن را پاک کند، شاید تنها یکی یا دیگری را (برای ترسیم چیزی که به راستی یک چپق نیست، یا نوشتن جمله‌ای بنابراین که این به راستی یک چپق هست). خطایی موقتی («بد ـ نوشتنی» گواه بر سوء تفاهمی) که با اشاره‌ای به غُباری سپید درخواهد آمد؟

اما این کم‌ترینِ ابهام‌ها است. ابهام‌های دیگر این‌هایند: دو چپق داریم. اما آیا نباید گفت: دو تصویر از همان یک چپق؟ یا یک چپق و تصویری از آن، یا دو تصویر بازنمای دو چپقِ گوناگون، یا باز هم دو تصویر، یکی بازنمای چپقی و دیگری نه، یا حتی دو تصویرِ دیگر که هیچ‌کدام نه یک چپق‌اند و نه بازنماییِ یک چپق، یا حتی تصویری که نه بازنمای چپقی، که بازنمای تصویر دیگری است که، به نوبه‌ی خود، چپقی را چنان خوب بازنمایی می‌کند که ناچار از خود می‌پرسم: جمله‌ای که در نقاشی آمده با چه چیزی مناسبت دارد؟ با آن نقاشیِ بالایی؟ «این خطوطِ گردآمده بر تخته سیاه را ببینید؛ بی‌هوده آن چه را که در فرازشان است، بی‌کم‌ترین پیمان‌شکنی و نادرستی، بازمی‌نمایند. اشتباه نکنید: چپق آن بالاست، نه در این خطوطِ بچه‌گانه».

اما این جمله شاید دقیقاً به همین چپقِ نامتناسبِ معلقِ خیالی اشاره دارد ــ رویایی ساده، یا چپقی خیال‌بافته. آنگاه باید خواند: «در جستجوی چپقِ راستین به آن بالا نگاه نکنید؛ آن تنها رؤیایش است؛ این طرحی که در تابلو قرار گرفته است، همین که با استحکام و فرسختی کشیده شده، این است که باید در مقامِ حقیقتی آشکار پذیرفته شود.»

اما همچنان به نظرم می‌رسد که چپقِ بازنموده شده در نقاشی ــ یا در تخته سیاه یا بوم، مهم نیست ــ یعنی همین چپقِ «پایینی»، با استواری در فضای اشاره‌های مرئی گرفتار شده است: پهنا (متنِ نوشته شده، ضلع‌های بالا و پایینِ قاب)؛ درازا (ضلع‌های کنار قاب، پایه‌های سه‌پایه)؛ ژرفنا (شیارهای روی زمین). زندانی استوار. از سوی دیگر، چپق بالایی از مختصه‌ها رها است. ابعاد عظیمش جایگاهش را نامعین می‌کنند (و این تاثیری است برخلافِ آن چه در *Tombeau des lutteurs* [قبرِ کُشتی‌گیران]

می‌بینیم، جایی که عظیم‌ترین چیز در دقیق‌ترین فضا گرفتار شده است.) آیا این چپقِ نامتناسب در پیشِ نقاشی قرار گرفته و نقاشی را به پس رانده است؟ یا این که به راستی درست بر فراز سه پایه معلق است، هم چون نشتی، هم چون بخاری که تازه خود را از نقاشی رها کرده است ــ دودِ چپق که خود را به پیکر و گردیِ چپقی درآورده است، و به این ترتیب با خودِ چپق می‌ستیزد و همانندش می‌گردد (براساسِ همان بازیِ همانندی و تضاد که رشته نقاشی‌های *La Bataille de l'Argonne* [نبرد آرگون] میانِ بخارگونی و انسجام یافت می‌شود)؟ و سرانجام آیا نباید بینگاریم که چپق در جایی فراسوی نقاشی و سه پایه معلق است، عظیم‌تر از آنچه به نظر می‌آید: چپق در آن صورت ژرفنای ریشه‌کن شده‌ی نقاشی است، ساحتی درونی که بوم (یا تخته) را می‌گُسلَد و به آرامی در آن جا، در فضایی از این پس خالی از هر نقطه‌ی اشارتی، تا بی‌نهایت می‌گُستَرَد.

اما من حتی به این ابهام نیز یقین ندارم. یا به بیانِ دیگر، آنچه به دیدِ من بسیار پرسش‌انگیز می‌آید، تقابلِ ساده‌ی شناوریِ از جا به دررفته‌ی چپق بالایی است با ثباتِ چپق پایینی. اگر نزدیک‌تر نگاه کنیم، به آسانی می‌بینیم که نوکِ پایه‌های سه پایه ــ همان تکیه‌گاهِ قابی که بومِ حاملِ نقاشی را نگاه می‌دارد و استوار بر زمینی است که زمختی‌اش پایدار و دیدنی‌اش می‌سازد ــ در واقع تیز شده‌اند: تنها بر سه نوکِ تیز سوارند و به این ترتیب هرگونه ثبات را از این مجموعه‌ی حجیم دریغ می‌دارند. سقوطی در راه؟ فروریختنِ سه پایه، قاب، بوم یا تخته، نقاشی، متن؟ چوب‌های درهم شکسته، اشکالِ گسیخته، حروفِ پخش بر زمین، طوری که بازسازیِ واژه‌ها ناممکن باشد ــ این همه خرت و پرت بر زمین، هنگامی که بر فراز، چپقِ بی‌مقیاس و نشان، همچنان بر بی‌تحرک بودنِ بادکنک‌وارِ دور از دسترسش اصرار می‌کند؟

۲

واژه نگاشته‌ی گسلیده

نقاشیِ مگریت (و فعلاً تنها از نسخه‌ی نخست می‌گویم) به سادگیِ صفحه‌ای است برگرفته از یک خودآموزِ گیاه‌شناسی: تصویری، و متنی که نامش می‌گذارد. هیچ چیز سهل‌تر از بازشناختنِ چپقی که این سان کشیده شده نیست؛ هیچ چیز سهل‌تر از به زبان آوردنِ «نام چپق» نیست ــ زبانمان به جای ما به خوبی می‌دانَدَش.[۱] اما آنچه این پیکره را حیرت‌انگیز می‌کند، «تناقضِ» میانِ تصویر و متن نیست. و به دلیلی خوب: تناقض تنها میانِ دو گزاره، یا درونِ یک گزاره‌ی تنها می‌تواند وجود داشته باشد. اما خوب می‌بینیم که اینجا تنها یک گزاره هست، و این گزاره‌ای است که نمی‌تواند متناقض باشد، چرا که نهادِ گزاره ضمیر اشاری ساده‌ای است، پس آیا نادرست است، زیرا مصداقش ــ آشکارا یک چپق ــ آن را تصدیق نمی‌کند؟ اما چه کسی جداً خواهد گفت که آن مجموعه‌ی خطوط متقاطع بالای متن به راستی یک چپق هست؟ آیا باید بگوییم: خداوندا! چه ساده‌لوحانه! این گزاره یکسره راست است، زیرا نقاشی‌ای که چپقی را باز می‌نماید، آشکارا، به خودی خود، یک چپق نیست؟ با این حال، سنتی زبانی وجود دارد: این نقاشی چیست؟ گوساله‌ای است، مربعی، گلی. و این رسمی بی‌پایه نیست، چرا که تمامیِ کارکردِ چنان نقاشیِ ساده و دبستانی‌ای فراخواندنِ بازشناخته شدن است، و راه گشودن برای شیء بازنمایی شده تا بدون تردید و ابهام نمایان شود. مهم نیست که این نهشتی مادی است، بر ورق کاغذی یا تخته‌سیاهی، از کمی سربِ سیاه یا لایه‌ی نازکی از گچ؛ همچو پیکان یا انگشتِ اشاره‌ای چپقی خاص در

دوردست یا جایی دیگر را «نشانه» نمی‌گیرد؛ یک چپق هست.

آنچه گمراه‌مان می‌کند ناگزیریِ پیوند زدنِ متن است به نقاشی (همان کاری که ضمیر اشاری، معنای واژه‌ی **چپق**، و شباهت تصویر، ما را به آن فرامی‌خوانند) ــ و ناممکن بودنِ تعیینِ طرحی که به ما اجازه دهد تا بگوییم این ادعا درست است، یا نادرست، یا متناقض.

نمی‌توانم این نکته را نادیده بگیرم که جادوگری در کنشی جریان دارد که به دستِ سادگیِ پیامدش نامرئی گشته است، اما تنها چیزی است که می‌تواند ناراحتیِ برانگیخته شده را توجیه کند. این کنش، واژه‌نگاشته‌ای[۲] است که مگریت در خفا ساخته، و سپس آن را با دقت گُسلیده است. هر عنصرِ این پیکر، جایگاهِ متقابل‌شان و مناسباتشان، همه از کنشی حاصل می‌شوند که به محضِ انجام گرفتن، از میان می‌رود. در فراسوی این نقاشی و این واژه‌ها، پیش از آن که دستی چیزی نوشته باشد، پیش از شکل‌گیریِ نقاشی، و پیش از شکل‌گیری طرحِ چپق بر آن، پیش از ظهورِ ناگهانیِ چپقِ عظیم معلق آن بالا، باور دارم باید بینگاریم که واژه‌نگاشته‌ای شکل گرفته، و آنگاه گسلیده است. آنجا نشانه‌ی شکست را می‌بینیم و بازمانده‌های مطایبه‌گونش را.

واژه‌نگاری در سنت هزارساله‌اش، نقشی سه‌گانه ایفا کرده است: خنثی کردنِ الفبا؛ تکرار حرفی بدون اتکا به فن سخن‌وری [رتوریک]؛ به دام انداختنِ چیزها در نگاشتاری دوگانه. واژه‌نگاری نخست متن و شکل را تا حدِ ممکن به یکدیگر نزدیک می‌کند: خطوطی را می‌سازد که از راهِ آرایشِ پی رفتِ حروف، حد و مرزِ شکل را تعیین می‌کنند؛ گزاره‌ها را در فضای شکل جای می‌دهد و متن را وامی‌دارد تا همان چیزی را **بگوید** که نقاشی **بازمی‌نماید**. از یک سو، خطِ تصویری[۳] را الفبایی می‌کند، آن را از حروف الفبایی سرشار می‌کند، و به این ترتیب سکوتِ خطوطِ ناگسسته را گویا می‌کند. اما از سوی دیگر، نوشته را در فضایی پخش می‌کند که دیگر فاقد بی‌تفاوتی، گشودگی، و سفیدیِ لَختِ کاغذ است؛ خط تصویری را مجبور می‌کند تا خود را بنابر قوانینِ شکلی همزمان با خود بیاراید. در چشم‌به‌هم‌زدنی، آواگرایی را به زمزمه‌ای خاکستری

فرومی‌کاهد که طرح‌های شکل را به کمال می‌رساند؛ اما خطِ بیرونی را به مثابه‌ی پوسته‌ی نازکی می‌سازد که باید برای پی‌گیریِ فَوَرانِ واژه به واژه‌ی متنِ درونی‌اش، نخست سوراخ شود.

به این ترتیب، واژه‌نگاشته همانگویانه است.[۴] اما در تضاد با فنِ سخن‌وری. سخن‌وری سرشاریِ زبان را به بازیچه می‌گیرد؛ از امکانِ تکرار یک چیز با واژه‌های گوناگون استفاده می‌کند؛ از افزونه‌ی غنای زبان که امکانِ بیان شدنِ دو چیز گوناگون با واژه‌ای یگانه را فراهم می‌کند، سود می‌برد؛ تمثیل، جوهرِ سخن‌وری است. واژه نگاشته از ویژگیِ ارزشمند بودنِ حروف در مقامِ عناصری خطی و قابلِ آرایش در فضا، و در مقامِ نشانه‌هایی که باید بنابَر رشته‌ی یگانه‌ی عنصرِ آوایی بازگشوده شوند، استفاده می‌کند. حرف، در مقامِ نشانه، اجازه‌ی تثبیتِ واژه‌ها را می‌دهد، و در مقامِ خط، اجازه‌ی شکل دادن به چیزها را. واژه نگاشته، به این ترتیب، ادعایِ محو کردنِ بازیگوشانه‌ی کهنه‌ترین تقابل‌های تمدنِ الفبایی ما را دارد: نشان دادن و نام نهادن؛ شکل دادن و گفتن؛ بازساختن و به زبان آوردن؛ تقلید کردن و دلالت کردن؛ نگاه کردن و خواندن.

واژه‌نگاشته با پی گرفتنِ موضوعش از دو راه، کارآترین دام را می‌گسترانَد. با کارکردِ دوگانه‌اش، به دام افتادن را تضمین می‌کند، کاری که از سخن به تنهایی، و از نقاشیِ ناب، ساخته نیست. غیابِ شکست‌ناپذیری را طرد می‌کند که واژه‌ها توانِ چیرگی بر آن را ندارند، و از راه حیله‌های نوشتاری که در فضا به بازی پرداخته است، شکل مرئیِ مصداق‌شان را بر آن‌ها تحمیل می‌کند: نشانه‌ها، که به گونه‌ای زیرکانه بر صفحه‌ای از کاغذ آراسته شده‌اند، همان چیزی را متجلی می‌کنند که از آن سخن نیز می‌گویند ــ از بیرون، از راهِ حاشیه‌ای که رسم می‌کنند، از راهِ پدیدار شدن حجم‌شان بر فضای خالیِ صفحه. و در ازای این، شکلِ مرئی حفّاری می‌شود، چروکیده به دست واژه‌هایی که از درون خراشش می‌دهند و با نادیده گرفتنِ حضورِ ساکن و مبهم و بی‌نام، سرچشمه‌ی دلالت‌هایی که بر آن نام می‌گذارند را به فَوَران وامی‌دارند، تعیینش می‌کنند و در جهانِ سخن قرارش می‌دهند. دامی دوگانه، تله‌ای

پرهیزناپذیر: حالا دیگر پرکشیدنِ پرندگان، شکلِ ناپایدارِ گل‌ها، بارانی که فرو می‌ریزد، چه گریزگاهی خواهند یافت؟

و اما، نقاشی مگریت. بیایید با نخستین و ساده‌ترین‌شان آغاز کنیم. انگار که از پاره‌های واژه نگاشته‌ای گسلیده ساخته شده است. در هیاتِ بازگشتی به آرایشِ پیشین، سه کارکردش را باز می‌یابد، اما تنها برای تحریف کردن‌شان، و از این راه، پریشان کردنِ یکایکِ پیوندهای سنتی میانِ زبان و تصویر.

پس از اشغالِ تصویر به قصدِ بازساختنِ خط تصویریِ پیشین، متن دوباره به جای خود نشسته است. به گستره‌ی طبیعی‌اش بازگشته است ــ پایینِ تصویر: جایی که پشتوانه‌ی تصویر است، جایی که نامش می‌گذارد، توضیحش می‌دهد، وامی‌پاشانَدَش، به رشته‌هایی از متون و به اوراقِ کتاب داخلش می‌کند. باری دیگر به «نویسه»‌ای بدل می‌شود.[۵] خودِ شکلِ بارِ دیگر به آسمانش فراز می‌آید، همان آسمانی که تبانیِ حرف‌ها و فضا برای لحظه‌ای به فرو آمدن از آن وادارش کرده بود: رها از همه‌ی پیوندهای سخنورانه‌اش، می‌تواند دوباره در سکوتِ طبیعی‌اش معلق باشد. به صفحه بازمی‌گردیم، و به اصلِ کهنِ توزیعش. اما تنها در ظاهر. زیرا واژه‌هایی که می‌توانم اکنون به زیرِ نقاشی بخوانم، خود نیز نقاشی شده‌اند ــ تصاویرِ واژه‌هایی که نقاش از چپق جداشان ساخته، ولی همچنان در محیطِ کلی (هر چند تبیین‌ناپذیر) نقاشی قرار دارند. خصلتِ تعلق واژه‌ها به نقاشی و وضعیت نقاشی‌شدگی‌شان از گذشته‌ی واژه‌نگارانه‌ای که، ناچار، به آنها ارزانی داشته‌ایم، جان به در برده است: طوری که من باید آن‌ها را منطبق بر یکدیگر بخوانم؛ آن‌ها واژه‌هایی هستند که واژه‌ها را ترسیم می‌کنند، جمله‌ای را بر سطحِ تصویر بازمی‌تابانند که می‌گوید این یک چپق نیست. متنی به تصویر کشیده. اما از سوی دیگر، چپقِ بازنمایی شده به همان دست و با همان قلمی که حروف متن را رسم کرده‌اند، ترسیم شده: نوشته را مصوّر نمی‌کند، خلائش را سرشار نمی‌کند، بلکه بسطش می‌دهد. می‌توان این چپق را لبریز از حروفِ ریزِ آشوب‌زده‌ای انگاشت، نشانه‌های ترسیمیِ تکه‌پاره‌ای که به

سرتاسر تصویر پاشیده شده‌اند. پیکره‌ای به شکلِ نگاشتار. کنشِ نامرئی و مقدماتیِ واژه‌نگارانه، نوشتار و نقاشی را در هم بافت؛ و هنگامی که مگریت چیزها را دوباره به جای خود بازگرداند، دقت کرد تا شکل، صبوریِ نوشتار را در خود حفظ کند و متن، هرگز چیزی نباشد جز ترسیمی از یک بازنمایی.

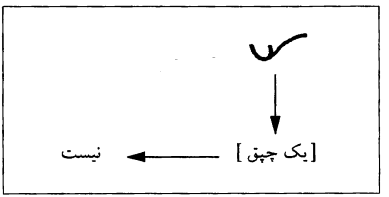
این در موردِ همانگویی نیز صادق است. مگریت ظاهراً از دوتایی ساختنِ واژه‌نگارانه به هم‌خوانیِ ساده‌ی تصویر با «نویسه»اش بازمی‌گردد: بی‌اندکی لب‌تکاندن، پیکره‌ای گنگ و آشنا گوهر شیء را نشان می‌دهد؛ و در زیر، نامی «معنا» یا قانونِ کاربردش را از تصویر دریافت می‌کند. حال، در مقایسه با کارکردِ سنتیِ نویسه، متنِ مگریت به گونه‌ای دو برابر ناسازه‌گون است. دست به کارِ نامیدنِ چیزی می‌شود که آشکارا نیازی به نامیده شدن ندارد (شکلش بی‌اندازه شناخته شده است، عنوانش بی‌اندازه آشنا.) در لحظه‌ی برملاساختنِ نام، این کار را با کتمانِ این حقیقت انجام می‌دهد که شیء همان چیزی است که هست. این بازیِ عجیب در چه چیزی می‌تواند سرچشمه داشته باشد جز واژه‌نگاری؟ در واژه‌نگاری‌ای که چیزها را دوبار می‌گوید (در حالی که یک بار گفتن بی‌شک کافی است)؛ در واژه‌نگاشته‌ای که چیزی که می‌گوید را می‌کشد بر سطحِ چیزی که نشان می‌دهد، تا هر یک روی دیگری را بپوشاند. برای این‌که متن بتواند به خود شکلی دهد، برای این که تمامیِ نشانه‌های کنارِ هَمَش بتوانند به کبوتری، گلی، قطره‌ی بارانی شکل دهند، نگاه باید از هرگونه خواندنِ ممکن خودداری کند؛ حرف‌ها باید نقطه‌هایی باقی بمانند، جمله‌ها خط‌هایی، پارانوشت‌ها سطح‌هایی یا حجم‌هایی ــ بال‌ها، شاخه‌ها، گلبرگ‌ها؛ متن نباید به این فاعلِ نگرنده چیزی بگوید، فاعلی که بیننده‌ای است و نه خواننده‌ای. به راستی، لحظه‌ای که او خواندن آغاز کند، شکل از خود می‌گسلد؛ نگاشته‌های دیگر به گردِ واژه‌ی بازشناخته شده و جمله‌ی فهمیده شده پر می‌کشند، سرشاریِ مرئیِ شکل را با خود می‌برند و تنها شکوفیدنِ خطی و متوالیِ معنا را به جای می‌گذارند: نه قطره‌ی بارانی از پیِ قطره‌ی بارانی

فرومی‌افتد، و نه برگی ـ از ـ شاخه ـ جدا ـ شده. برخلافِ آن چه به نظر می‌رسد، حرفِ واژه‌نگاشته به هنگامِ شکل دادن به پرنده‌ای، گلی، یا قطره‌ی بارانی، این نیست که: «این‌ها یک کبوتر، یک گل یا رگبار هستند؛» به محض اینکه گفتن آغاز می‌کند و واژه‌ها به سخن می‌آیند و معنا را می‌رسانند، پرنده پیشاپیش پر کشیده، باران بخار شده. واژه‌نگاشته به او که می‌بینَدَش **چیزی نمی‌گوید، هنوز نمی‌تواند بگوید**: این یک گل است، این یک پرنده است؛ هنوز بیش از آن در بندِ شکل است، بیش از آن مطیعِ بازنمایی از راهِ هم‌گونی است، که بتواند چنین گزاره‌ای را بیان کند. هنگامی که آن را می‌خوانیم، جمله‌ی خوانده شده («این یک کبوتر است»، «این رگبار است») یک پرنده نیست، دیگر رگبار نیست. با حیله‌گری یا از روی ناتوانی، مهم نیست کدام، واژه‌نگاشته هرگز در آنِ واحد بازنمایی و سخن‌گویی نمی‌کند؛ همان چیزی که هم خوانده می‌شود و هم به دیده در می‌آید، با دیده شدن خاموش و با خواندن پوشیده می‌شود.

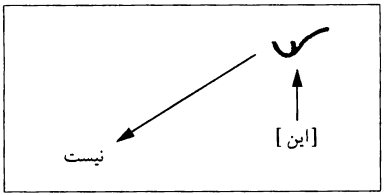
مگریت دوباره متن و تصویر را در فضا پخش کرده است؛ هر یک جای خویش را دوباره به دست می‌آورد، ولی همراه با اندکی از طفره‌جوییِ واژه‌نگاشته. شکلِ ترسیم شده‌ی چپق با چنان سهولتی بازشناختنی است که هرگونه متنِ توضیح‌دهنده یا توصیف‌کننده را به کنار می‌گذارد؛ طرح‌اندازیِ دبستانی‌اش به روشنی می‌گوید: «این که من یک چپق هستم را آنقدر خوب می‌بینید که مسخره خواهد بود اگر خطوطم را به شکلِ نوشته‌ای بیارایم که می‌گوید: این یک چپق است. واژه‌ها بی‌شک نمی‌توانند مرا آن گونه ترسیم کنند که خود، خود را بازمی‌نمایم.» و متن، به نوبه‌ی خود، در این طرح که دست‌خط را بازمی‌نماید، فرمان می‌دهد: «مرا در مقامِ آنچه آشکارا هستم بگیرید: حروفی که در کنار یکدیگر چیده شده‌اند، شکل گرفته و آراسته شده آن‌سان که خواندن را سهل کنند، بازشناخته شدن را تضمین کنند، و خود را حتی به روی الکن‌ترین شاگرد مدرسه نیز بگشایند؛ مدعی نیستم که گِرد و کشیده می‌شوم و نخست به کاسه و سپس به دنباله‌ی چپق تبدیل می‌شوم: **من چیزی بیشتر**

از واژه‌هایی که اکنون می‌خوانید نیستم.» درونِ واژه‌نگاشته، «هنوز نگفتن» و «دیگر بازنمایی نکردن» در برابر یکدیگر بازی می‌کردند. در **چیقِ** مگریت زادگاهِ این انکارها یکسره با نقطه‌ی اِعمالشان متفاوت است. «هنوز نگفتنِ» شکل وارونه می‌شود، نه دقیقاً به روی یک تایید، که به روی جایگاهی دوگانه: ازیک سو، آن بالا، شکلی صیقلی، خاموش و مرئی که متن با استناد به حکم مغرور و مطایبه‌گونِ آن می‌تواند هر چه خوش دارد بگوید؛ از سوی‌دیگر، آن‌پایین، متن‌که براساس‌قانونِ ذاتی‌اش خود را ارائه می‌کند، استقلالش را از هر آنچه نام می‌نهد اعلام می‌دارد. زیادگیِ مکررِ واژه‌نگاشته بر مناسبتی طردکننده استوار است؛ در کارِ مگریت، جداییِ دو عنصر، غیاب حروف در نقاشی، و کتمانی که متن بیانگویش است ــ همه‌ی این‌ها بی‌تردید دو جایگاهِ متمایز را متجلی می‌کنند.

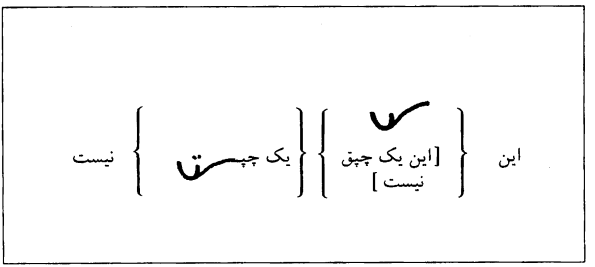
ولی می‌ترسم شاید چیزی را که در **چیقِ** مگریت از اهمیتی گوهرین برخوردار است نادیده گرفته باشم. انگار کرده‌ام که متن می‌گوید: «من (این مجموعه‌ی واژه‌هایی که می‌خوانیدشان) یک چپق نیستم»؛ طوری به موضوع پرداخته‌ام که انگار دو جایگاهِ مقارن و یکسر متمایز در فضایی یگانه وجود دارند: جایگاهِ پیکره و جایگاهِ متن. اما نگفته‌ام که میان این دو جایگاه به وابستگیِ ظریف و نااستواری اشاره شده است که همزمان مصمم و نامطمئن است. و این اشاره به دستِ واژه‌ی «این» انجام می‌گیرد. و از این رو باید وجود رشته‌ای از نقاط مشترک را میان پیکره پذیرفت؛ یا به بیانی درست‌تر، حملاتی علیه یکدیگر را، پیکان‌هایی که به سوی هدفِ دشمن رها شده‌اند، کوشش‌هایی در راهِ سرنگونی و انهدام، ضربه‌های زوبین و زخم‌هایی، نبردی. برای نمونه، «این» (نقاشی‌ای که می‌بینید، که شکلش را بی‌شک بازشناخته‌اید، و میراثِ واژه‌نگارانه‌اش را اینجا دنبال کرده‌ام) «یک چپق» (به بیان دیگر، این واژه در زبانِ شما که از صداهایی تلفظ شدنی ساخته شده که حروفی که می‌خوانید را ترجمه می‌کنند) «نیست» (به گونه‌ای اساسی پیوندی ندارد به...، ساخته نشده از...، دلالت بر ماده‌ای ندارد که...) از این رو، ***این یک چپق نیست*** را می‌توان این طور خواند:



اما همین متن، همزمان گزاره‌ای یکسر متفاوت را نیز بیان می‌کند. «این» (این گزاره که خود را، به زیر چشمانِ شما، بر خطی از عناصر ناپیوسته می‌آراید و این هم دالش است و هم نخستین واژه‌اش) «یک چپق» (یکی از اشیائی که می‌توانید ببینید، آنجا، بالای متن، شکلی ممکن، تعویض شدنی، ناشناس، و به این ترتیب دور از دسترسِ هر نام) «نیست» (نمی‌تواند همتراز یا جایگزینی باشد برای...، نمی‌تواند آن طور که باید بازنمایی کند... را.) آنگاه باید خواند:



روی هم‌رفته، آشکارا به‌نظر می‌رسد که وابستگیِ بی‌فاصله و دوجانبه‌ی میانِ نقاشیِ چپق و متنی که با آن می‌توان بر چپق نامی گذاشت، گزاره‌ی مگریت را نفی می‌کند. نام‌گذاری و طرح یکدیگر را نمی‌پوشانند، مگر در بازی واژه‌نگارانه‌ای که در پسِ این مجموعه پرسه می‌زند و همزمان به دست متنْ و تصویر، و جداییِ اکنونی‌شان پس رانده می‌شود. از این رو، سومین کارکردِ گزاره این است: «این» (این مجموعه که از چپقی نوشته شده و متنی نقاشی شده شکل گرفته‌است) «یک چپق» (این‌عنصرِ مرکب که‌همزمان‌ازسخن‌و تصویربرمی‌خیزد و بازیِ زبانی و دیداریِ واژه‌نگاشته سعی‌در فراخواندنِ هستیِ مبهم‌اش دارد) «نیست» (ناسازگار است با...):



مگریت تله‌ای را باز گشود که واژه‌نگاشته شیئی را که توصیف می‌کرد، با آن به دام انداخته بود. اما در این میان، خودِ شیء از دام گریخت. کم پیش می‌آید که بر صفحه‌ی کتابی مصوّر، به فضای کوچک سفیدی توجه کنیم که بالای نوشته‌ها و پایینِ تصویرها در جریان است و در مقام مرزی مشترک برای گذرهای بی‌وقفه میان آن دو عمل می‌کند: زیرا آنجاست، بر آن چند میلی‌متر سفیدی، بر آن شنِ ساکنِ صفحه، که تمامیِ مناسباتِ انتصاب و نام‌گذاری و توصیف و رده‌بندی میانِ واژه‌ها و شکل‌ها در هم گره می‌خورند. واژه‌نگاشته این شکاف را جذبِ خود کرد؛ اما پس از باری باز شدن، این شکاف را دیگر مرمّتی نیست؛ تله بر تهی درهم شکست: تصویر و متن هر یک بر کرانه‌ی خود فرو می‌افتد، از بارِ وزنِ خود. دیگر نه گستره‌ی مشترکی دارند و نه جایی برای تلاقی، جایی که واژه‌ها قادر به شکل گرفتن باشند و تصاویر قادر به تداخل در نظامی واژگانی. باریکه‌ی کوچکِ نازک بی‌رنگ و خنثایی را که در نقاشی‌های مگریت متن را از تصویر جدا می‌سازد باید به مثابه‌ی شکافی انگاشت ــ گستره‌ای مه‌آلود و نامعلوم که اکنون دیگر چپقی را که در رضوان تصویری‌اش معلق است، از پایمالیِ زمینیِ واژه‌ها تفکیک می‌کند، واژه‌هایی که بر خط پیوسته‌شان سان می‌روند. اما گفتن این که این جا جایی خالی یا تُهی بودنی وجود دارد همواره زیاده‌روی است: در عوض، غیابِ فضا است، زدودگیِ «مکانِ مشترکِ» میانِ نشانه‌های نوشتن و خطوط تصویر. «چپقی» که هم با گزاره‌ای که نامش می‌گذاشت و هم با

تصویری که بنا بود بازنمایی‌اش کند، یکی بود ــ این سایه‌ای که خطوط شکل را با الیافِ واژه‌ها درهم می‌بافت ــ بی‌شک گریخته است. ناپدیدشدنی که متن از فراسوی این نهرِ کم‌عمق با سرخوشی ثبتش می‌کند: این یک چپق نیست. تصویرِ اکنون تک‌افتاده‌ی چپق بی‌هوده تا سرحد امکان شکلی را تقلید می‌کند که معمولاً با واژه‌ی **چپق** نامیده می‌شود؛ متن، به زیر تصویر، بی‌هوده با تمامیِ وفاداری موشکافانه‌ی نویسه‌ای در کتابی تحقیقی، می‌شکوفد: دیگر چیزی از میان‌شان گذر نمی‌کند جز حکمِ جدائی، گزاره‌ای که همزمان نامِ نقاشی و مرجعِ متن را به پرسش می‌کشد.

هیچ جا چپقی نیست.

بر این اساس می‌توانیم نسخه‌ی دومِ ***این یک چپق نیستِ*** مگریت را بفهمیم. با جای دادنِ ترسیمِ یک چپق و گزاره‌ای در مقامِ نویسه‌اش بر سطحِ بسیار مشخصِ یک نقاشی (اگر این یک نقاشی است، حروف چیزی نیستند جز تصویری از حروف؛ اگر یک تخته سیاه است، تصویر چیزی نیست جز تداومِ آموزگارانه‌ی سخن)، با جای دادنِ نقاشی بر سه پایه‌ای چوبی و ضخیم و محکم، مگریت تمامِ تلاش خود را می‌کند تا (یا از راهِ پایندگیِ اثر هنری و یا از راه حقیقتِ یک درس نام‌گذاریِ چیزها) فضای مشترکِ میانِ زبان و تصویر را از نو بسازد.

همه‌چیز، با استحکام، در فضایی آموزشی پی ریخته شده است: نقاشی ترسیمی را «نشان می‌دهد» که به نوبه‌ی خود «نشان‌دهنده»ی شکلِ یک چپق است؛ متنی نوشته‌ی آموزگاری کوشا «نشان می‌دهد» که منظور به راستی یک چپق است. انگشتِ اشاره‌ی آموزگار را نمی‌بینیم، اما این انگشت بر سرتاسرِ صحنه حاضر است، همچون صدایش، که با روشنیِ بسیار می‌گوید: «این یک چپق است.» از نقاشی به تصویر، از تصویر به متن، از متن به صدا، انگشتی خیالی اشاره می‌کند، نشان می‌دهد، ثابت می‌کند، می‌یابد، نظامی از اشاره‌ها را تحمیل می‌کند، در راهِ استوار ساختنِ فضایی بی‌همتا می‌کوشد. اما چرا صدای آموزگار را وارد بحث کرده‌ام؟ زیرا هنوز موفق به گفتن این که «این یک چپق است»

نشده که باید گفته‌اش را اصلاح کند و مِنّ و مِن‌کنان بگوید: «این نه یک چپق، که ترسیمی از یک چپق است»، «این نه یک چپق، که جمله‌ای است که می‌گوید این یک چپق است»، «جمله‌ی 'این یک چپق نیست'، یک چپق نیست، واژه‌ی این یک چپق نیست: این نقاشی، این جمله‌ی نگاشته شده، این تصویرِ چپق ــ هیچ یک از این‌ها یک چپق نیست.»

تکذیب‌ها تکثیر می‌شوند، صدا گرفته است و گنگ؛ آموزگارِ درمانده انگشت اشاره‌اش را پایین می‌آوَرَد، پشتش را به تخته سیاه می‌کند، شاگردانِ قهقهه‌زن را نگاه می‌کند، و متوجه نمی‌شود که خنده به این دلیل چنان بلند است که بر فرازِ تخته سیاه و لکنت‌های حاشایش، بخاری جمع شده که کم‌کم هیئتی به خود می‌گیرد و به دقت و دور از هر تردید، چپقی را خلق می‌کند. شاگردها پاکوبان فریاد می‌کشند «این یک چپق است، این یک چپق است،» در حالی که آموزگار، آرام‌تر از پیش، اما با همان لجاجت همیشگی زمزمه می‌کند «اما این همچنان یک چپق نیست،» ولی گوشِ کسی با او نیست. او اشتباه نمی‌کند: این چپق که به این آشکاری در فراز معلق است، همچون شیئی که نقاشیِ روی تخته سیاه به آن اشاره می‌کند و متن به نامِ آن می‌تواند با حقانیت بگوید که نقاشی به راستیِ یک چپق نیست، این چپق خود چیزی نیست جز یک نقاشی؛ این اصلاً یک چپق نیست. نه به روی تخته سیاه و نه بر فرازش، نقاشیِ یک چپق و متنی که بنا است بر آن نام بگذارد، جایی برای تلاقی و به هم پیوستن، آن جور که خط نگارنده با چنان وقاحتی در راهش کوشیده بود، نمی‌یابند.

به این ترتیب، سه پایه را، که بر چنین پایه‌های نوک‌تیز و نااستواری سوار است، چاره‌ای نیست جز لغزیدن، قاب را چاره‌ای نیست جز وارفتن، نقاشی را چاره‌ای نیست جز سرنگون شدن، واژه‌ها را چاره‌ای نیست جز پریشان شدن. «چپق» می‌تواند «بشکند»: مکانِ مشترک ــ اثر هنریِ پیشِ پا افتاده یا درسِ هر روزه ــ ناپدید شده است.[۶]

۳

کله، کاندینسکی، مگریت

بین سده‌های پانزده تا بیست، دو اصل، به باور من، بر هنرِ نقاشیِ غرب حاکم بودند. اصل نخست بر گسست میان بازنماییِ تجسمی (که به هم‌گونی کنایه دارد) و ارجاع زبانی (که هم‌گونی را کنار می‌گذارد) تاکید می‌کند. ما از راهِ هم‌گونی تفاوت را آشکار می‌کنیم و از خلالش صحبت می‌کنیم. طوری که این دو نظام نه می‌توانند در هم آمیخته شوند و نه می‌توانند یکدیگر را قطع کنند. مطیع شدنِ یکی به زیردستِ دیگری، هر طور که شده، امری است لازم: یا تصویر حاکمِ متن است (همچون نقاشی‌هایی که در آن‌ها کتاب، نوشته، نامه یا نامِ شخصی بازنمایی شده)؛ و یا متن حاکمِ تصویر است (همانند کتاب‌هایی که در آن‌ها تصویری، انگار از راهیِ میان‌بُر، پیامی را تکمیل می‌کند که واژه‌ها موظف به بازنمایی‌شان بوده‌اند). راست است که این زیرِ دست شدن تنها به ندرت امری ثابت باقی می‌ماند: زیرا آنچه بر سرِ کتاب می‌آید این است که این متن صرفاً به تفسیری از تصویر و، از راهِ واژه‌ها، به مجرای پیوسته‌ی همزمانِ آن تبدیل می‌شود؛ و آنچه بر سرِ تصویر می‌آید این است که تحت سلطه‌ی متنی در می‌آید که یکایکِ دلالت‌هایش را به گونه‌ای تجسمی به اجرا در می‌آورد. اما جهتِ این زیرِ دست شدن یا شیوه‌ی تداوم و تکثیر و وارونه شدنش مهم نیست: نکته‌ی اصلی این است که نشانه‌های زبانی و بازنماییِ دیداری هیچگاه همزمان ارائه نمی‌شوند. نظمی آن‌ها را همیشه به پایگان‌های مختلف در می‌آوَرَد، از شکل به سخن، و از سخن به شکل. کله اقتدارِ این اصل را فروپاشید، از راهِ

ارزش‌دادن به هم‌کناریِ شکل‌ها و نحوِ نشانه‌ها در فضایی نامعلوم، وارون شونده و معلق (صفحه و بوم، سطح و حجم، کاغذِ شطرنجیِ دفترچه و قطعه‌بندیِ زمین، نقشه و وقایع‌نامه، در آنِ واحد). قایق‌ها و خانه‌ها و مردم همزمان شکل‌هایی آشنا و عناصری نوشتاری‌اند. بر راه‌ها و مجراهایی قرار گرفته و پیش می‌روند که، همچنین، خطوطی هستند برای خوانده شدن. درختانِ جنگل‌ها روی خطوط حاملِ موسیقی به صف می‌روند. و نگاه چنان با واژه‌ها برخورد می‌کند که انگار راهشان را در قلبِ واژه‌ها گم کرده‌اند، واژه‌هایی را که راه را نشان می‌دهند و چشم‌اندازی را که نگاه از آن گذر می‌کند، برایش نام می‌گذارند. و در نقطه‌ی تلاقیِ این پیکره‌ها و نشانه‌ها، پیکانی که اغلب سروکلّه‌اش پیدا می‌شود، (پیکان، نشانه‌ای حاملِ یک هم‌گونیِ آغازین، چون نام آوایی[1] تصویری، و شکلی که نظمی را تدوین می‌کند)، جهتِ حرکتِ قایق را نشان می‌دهد، نشان می‌دهد که آفتاب در حالِ غروب کردن است، خطی را که نگاه باید دنبال کند معیین می‌کند، یا در واقع خطی که باید در امتدادش، با خیال‌انگیزی، پیکری را جابه‌جا کرد که به گونه‌ای موقتی و کمابیش دل‌بخواهی، در اینجا قرار داده شده است. بحث بر سرِ آن واژه‌نگاشته‌هایی نیست که خادم شدنِ نشانه را به زیرِ دست شکل (ابری از واژه‌ها و حروف که به شکلِ آنچه از آن سخن می‌گویند، در می‌آیند)، و از آن پس، شکل به زیرِ دستِ نشانه (پیکری که خود را به عناصرِ الفبایی‌اش تجزیه می‌کند)، به بازی می‌گیرند: بحث، همچنین، بر سرِ این تصاویرِ تکّه‌کاری[2] یا بازسازی‌هایی نیست که طرح بیرونیِ حروف را در بخش‌هایی از اشیاء جای می‌دهند؛ بحث، برخلاف، بر سرِ تقاطعِ نظامِ بازنمایی از راهِ هم‌گونی و ارجاع از راهِ نشانه‌ها، در بافتی واحد است. و شرطش این است که این دو در فضایی کاملاً جدا از فضای نقاشی به یکدیگر برسند.

اصل دومی که مدت‌ها بر نقاشی حاکم بود، هم‌ارزی‌ای را میانِ حقیقتِ هم‌گونی و تاییدِ پیوندِ بازنمایانگر، برقرار می‌کند. هم‌گونیِ یک پیکره با یک شیء (یا با پیکره‌ای دیگر)، کافی است تا گزاره‌ای به درونِ بازیِ نابِ نقاشی بلغزد ــ گزاره‌ای آشکار، پیشِ پا افتاده، گزاره‌ای هزار بار

تکرار شده و با این وجود کمابیش همیشه خاموش (همچون زمزمه‌ای ابدی ــ مجذوب‌کننده، دربرگیرنده‌ی سکوتِ پیکره‌ها، زمزمه‌ای که بر سکوت آویخته می‌شود، بر سکوت چیره می‌شود، سکوت را از سکوت رها می‌کند، و سرانجام آن را، درگستره‌ی چیزهایی که می‌توان بر آن‌ها نام گذاشت، وارونه می‌سازد): «آنچه می‌بینید، آن است.» و اینجا نیز مهم نیست که این مناسبتِ بازنمایانگر به چه مفهوم ارائه شده است ــ چه نقاشی به جهانِ پیرامونش اشاره کند، یا چه به گونه‌ای مستقل، جهانی نامرئی و هم‌گون با خودش را پی افکند.

نکته‌ی اساسی این است که هم‌گونی و تایید از یکدیگر تفکیک‌ناپذیرند. گسستِ این اصل را می‌توان به کاندینسکی نسبت داد: زدوده شدنِ متقابل و همزمانِ هم‌گونی و پیوندِ بازنمایانگر، به دستِ تاییدِ بیش از پیش مصمّمِ این خط‌ها، این رنگ‌هایی که کاندینسکی آن‌ها را «چیز» می‌خواند، و نه بیشتر و نه کمتر از کلیسا و پُل و سلحشور و کمانش، «شیء» محسوب می‌شوند؛ تاییدی برهنه که بر هیچ هم‌گونی‌ای تکیه نمی‌کند و تنها پاسخش به این پرسش که «این چیست؟» اشاره دادنِ خودش است به حرکتی که شکلش داده: «بداهه‌سازی»، «ساخت»؛ به آنچه آنجا یافتنی است: «شکل سرخ»، «چند مثلث»، «نارنجیِ بنفش»؛ به تنش‌ها یا مناسباتِ درونی: «صورتیِ تعیین‌کننده»، «سربالا»، «گستره‌ی زردرنگ»، «جبرانِ صورتی». ظاهراً هیچ‌کس بیشتر از مگریت از کله و کاندینسکی فاصله ندارد. به نظر می‌رسد سبک نقاشیِ او، بیش از هر سبک دیگری، با دقتِ هم‌گونی‌ها در پیوند است، تا جایی که آن‌ها را داوطلبانه تکثیر می‌کند، انگار که بخواهد رای خود را بر کرسی بنشاند: کافی نیست که نقاشیِ چپق هم‌گونِ یک چپق است، بلکه باید هم‌گونِ چپقِ نقاشی شده‌ی دیگری باشد که خود هم‌گونِ یک چپق است. کافی نیست که درخت با درخت، و برگ با برگ هم‌گون باشد؛ بلکه برگِ درخت به شکلِ خودِ درخت در خواهد آمد و خودِ درخت، هم شکلِ برگش خواهد شد [حریق، *l'Incendie*]؛ کشتی در دریا نه تنها با یک کشتی، که با خودِ دریا هم‌گون است، طوری که بدنه و بادبان‌هایش از امواج ساخته

شده‌اند [اغواگر، *l'Séducteur*]. و بازنماییِ دقیقی از جفتی کفش، افزون بر آن، می‌کوشند تا با پاهای برهنه‌ای که کفش‌ها باید بپوشانندشان، هم‌گون شوند.[۳]

هنری که بیش از هر هنر دیگری به گسستِ سنگ‌دلانه و موشکافانه‌ی عنصر تصویری و عنصر تجسمی متعهد است: اگر پیش بیاید که این دو، همچون نویسه و تصویرش، درونِ نقاشی بر یکدیگر گسترده باشند، بدین شرط است که گزاره، یکسانیِ آشکارِ پیکره و نامی که بر آن می‌گذاریم را به پرسش در آوَرَد. آنچه به دقت شبیه به یک تخم‌مرغ است، *l'acacia* [اقاقی] خوانده می‌شود، چیزی که شبیه به یک کفش است، *la lune* [ماه]؛ به یک کلاه، *la niege* [برف]؛ به یک شمع، *la plafond* [سقف] خوانده می‌شوند. اما نقاشیِ مگریت با کارهای کله و کاندینسکی بیگانه نیست؛ نقاشی مگریت، برخلاف، به پیکره‌ای شکل می‌دهد که رو در روی آن‌ها و براساس نظامی که در آن شریک‌اند، همزمان با آن‌ها مخالف است و کامل‌شان می‌کند.

۴

کار زیرزمینیِ واژه‌ها

فقدانِ مناسبت ــ یا دست‌کم مناسبتِ بسیار پیچیده و مسئله‌ساز ــ میانِ نقاشی و عنوانش، مظهرِ بیرونگیِ کاملاً آشکارِ عناصر نوشتاری و تجسمی در آثار مگریت است. این شکاف ــ که اجازه نمی‌دهد تا ما در آنِ واحد بیننده و خواننده باشیم ــ ظهورِ ناگهانیِ تصویر را بر فراز آرایشِ افقیِ واژه‌ها تضمین می‌کند. «عناوین چنان گزیده شده‌اند تا جلودارِ نقلِ نقاشی‌هایم به گستره‌ی آشنایی شوند که خودکاریِ اندیشه‌ی هر روزه با استناد به آن از سردرگمی می‌گریزد.» مگریت نقاشی‌هایش را (کمابیش همچون آن دست ناشناسی که با گزاره‌ی «این یک چپق نیست» آن چپق را نام‌گذاری کرده است) نام می‌گذارد تا توجه را به خودِ کنشِ نام‌گذاری جلب کند. با این همه، در این فضای تَرَک خورده و سرگشته، پیوندهای غریبی شکل می‌گیرند، نفوذهایی، تجاوزهایی شتاب‌زده و فروپاشنده، بهمن‌هایی از تصاویر در لابه‌لای واژه‌ها، آذرخش‌هایی کلامی که بر تصاویر می‌درخشند و فرویشان می‌پاشند. کله، صبورانه زنجیرِ نشانه‌ها را با بافتِ تصاویر درهم می‌گورد و فضایی بی‌نام و بی‌هندسه می‌سازد. مگریت، در خفا فضایی را نقب می‌زند که ظاهراً آن را براساسِ همان نظام پیشین نگاه داشته است. ولی او این فضا را با واژه‌ها حفاری می‌کند: و هِرَمِ کهنِ ژرف‌نگاری چیزی جز کُپّه خاکی سست بنیان نیست.[۱]

در هر نقاشیِ معقولی، زیرنویسی چون «این یک چپق نیست» کافی است تا تصویر را بی‌درنگ از خود جدا کند، تا آن را از فضای پیرامونش تفکیک کند و سرانجام معلقش سازد، نمی‌دانیم دور از خود یا نزدیک،

شبیه به خود یا نه. در برابرِ *این* **یک چیق نیست**، *L'Art de la conversation* [هنر گفتگو] قرار گرفته است: در چشم‌اندازی از غول‌هایی در نبرد یا از آغازِ جهان، دو انسانِ کوچک در گفتگویند: سخنی ناشنیدنی، زمزمه‌ای که به سرعت در سکوتِ سنگ‌ها دوباره جذب می‌شود، در سکوتِ این دیوار که سنگ‌پاره‌های عظیمش بر فرازِ آن دو گنگِ خوش سخن آویخته‌اند؛ اما در پای سنگ‌های تل انبار شده مجموعه حروفی شکل گرفته‌اند، جایی که در آن به آسانی متوجه واژه‌ی RÊVE [رویا] می‌شویم (که می‌توان با کمی دقتِ بیشتر آن را به شکل TRÊVE [صلح] یا CRÈVE [مرگ] خواند)، انگار به تک‌تکِ این واژه‌های سبک و شکننده، قدرتِ منظم‌کردنِ آشوبِ سنگ‌ها داده شده باشد. یا انگار، برخلاف، در فراسوی پرگوییِ هشیار اما فرّارِ دو مرد، اشیاء بی‌جان قادرند تا در سکوت و خوابشان واژه‌ای بسازند ــ واژه‌ای جاودان که کسی توانِ زدودنش را ندارد؛ ولی این واژه اکنون بر فرّارترینِ تصاویر نام می‌گذارد. اما نکته به این ختم نمی‌شود: زیرا در رویا است که انسان‌های سرانجام خاموش با دلالت‌های اشیاء خلوت می‌کنند و به واژه‌های فریبا و مصرّی که از دیگر جا فرا می‌رسند اجازه می‌دهند تا در وجودشان رخنه کنند. *این* **یک چیق نیست** رخنه‌ی سخن به درونِ شکل چیزها و قدرتِ مبهمِ نفی کردن و گسیختن است[۲]: **هنرگفتگو** جذبه‌ی خودمختارِ چیزهایی است که در برابرِ بی‌تفاوتیِ انسان‌ها، به واژه‌هایی از آنِ خود شکل می‌دهند و در پرگوییِ هر روزه‌ی انسان‌های بی‌خیال و خبر، جایی برای خود می‌گشایند.

کارِ مگریت، میانِ این دو کرانه، بازی واژه‌ها و تصاویر را به کار می‌گیرد. عناوین، که اغلب پس از پایانِ کار و به دستِ کسانِ دیگر ساخته می‌شوند، پیکره‌ها را تسخیر می‌کنند، جایی که اشغالش از پیش، اگر نه رقم خورده، دست‌کم مُجاز شناخته شده بوده است، و در اینجا به ایفای نقشی مبهم می‌پردازند: تیرهایی قائم، موریانه‌هایی که می‌جوند و تحلیل می‌برند. سیمای مردی بسیار جدی با لب‌های بی‌حرکت و پلک‌هایی ساکن از خنده‌ای «درهم می‌شکند» که از آنِ خودش نیست، کسی

نمی‌شنودش، و از جایی سر نرسیده است.[۳] *Le Soir qui tombe* [شبی که فرو می‌افتد][۴]، قادر به فروافتادن نیست مگر با خُرد کردنِ پنجره‌ای که تکه‌هایش بر طاقچه و زمین پخش شده‌اند، و بازتابیده‌های آفتاب را همچنان بر لبه‌های تیز و خرد شیشه‌هایشان نگاه داشته‌اند. واژه‌ها، که ناپدید شدنِ آفتاب را «فروافتادن» نامیده‌اند، همراه با تصویری که تداعی می‌کنند، نه تنها شیشه‌ی پنجره، که آفتاب دیگری را که همچون همزادی با دقت بر سطحِ صاف و شفافِ شیشه ترسیم شده است، با خود می‌برند. کلید، همچونِ زبانه‌ی ناقوسی، به گونه‌ای عمودی، «در سوراخ کلید» قرار می‌گیرد: اصطلاحِ آشنا را تا سر حدِ پوچی مطنطن می‌کند.[۵] گذشته از این، به مگریت گوشَ دهیم: «می‌توان میان واژه‌ها و اشیاء مناسبات نوینی درانداخت و خصوصیاتِ زبان و اشیایی را مشخص کرد که در زندگانیِ هر روزه نادیده گرفته می‌شوند.» یا باز: «گهگاه، نامِ شیئی به جایِ تصویری می‌نشیند. واژه‌ای در جهانِ واقعی می‌تواند جایِ شیئی را بگیرد. تصویری می‌تواند جایگزینِ واژه‌ای در گزاره شود.» و این گفته، که نشانگرِ یک تناقض نیست، بلکه به درهم‌گوریدگیِ ناگشودنیِ واژه‌ها و تصاویر اشاره می‌کند و به غیاب گستره‌ی مشترکی برای قائم نگاه داشتنشان: «در یک نقاشی، واژه‌ها هم گوهرِ تصاویرند. تصاویر و واژه‌ها به گونه‌ای متفاوت در نقاشی دیده می‌شوند.»[۶]

نمونه‌های بسیاری از این جایگزینی‌ها، از این همانندسازی‌های گوهرین، در کار مگریت یافته می‌شود. در *Personnage marchant vers l'horizon* [شخصیتی که سوی افق قدم می‌زند] (۱۹۲۸)، همان شخصیت مشهور را از پشت می‌بینیم[۷]، با کت و کلاه تیره، دست‌ها در جیب، که در کنار پنج لکّه‌ی رنگین قرار گرفته است. سه تا از این لکه‌ها روی زمین هستند و این واژه‌ها را، با نگارش خمیده، بر خود دارند: *fusil* [تفنگ]، *fauteuil* [صندلی راحتی]، *cheval* [اسب]؛ لکه‌ی دیگر، در بالای سر، *nuage* [ابر] نامیده شده است؛ و سرانجام، در سر حد زمین و آسمان، لکه‌ای دیگر که کمابیش به مثلثی می‌ماند، *horizon* [افق] خوانده شده است. ما در اینجا از پُل کِله و «نگاهِ خوانا»ی او بسیار دوریم؛ اینجا مسئله به هیچ رو

درهم بافتنِ نشانه‌ها و پیکره‌های چند ساحتی به هیأتِ شکلی بی‌همتا و یکسر نوین نیست؛ واژه‌ها با عناصرِ تصویریِ دیگر پیوند مستقیمی ندارند؛ آن‌ها صرفاً نگاشته‌هایی هستند بر لکه‌ها و ریخت‌هایی: جای گرفتن‌شان در بالا و پایین، راست و چپ، با آرایشِ سنتیِ نقاشی هم‌خواناست: افق به درستی در پس‌زمینه جای گرفته است، ابر در بالای سر و تفنگ ایستاده در سمتِ چپ. اما در این زمینه‌ی آشنا، واژه‌ها جایگزینِ اشیاءِ غایب نمی‌شوند: این‌ها فضاهایی خالی یا پوک را اشغال نمی‌کنند؛ زیرا این لکه‌های حاملِ نگارش‌ها کُپّه‌هایی ضخیم و حجیم‌اند، سنگ‌ها یا منارهایی که سایه‌هاشان، در کنار سایه‌ی مرد، بر زمین دراز شده‌اند. این «حاملانِ واژه‌ها» از خود اشیاء ضخیم‌تر و وزین‌ترند، چیزهایی نیمه ـ منسجم‌اند (مثلث‌نمایی به جای افق، مستطیلی به جای اسب، قائمی به جای تفنگ)، فاقد شکل یا هویت. آن گونه چیزهایی که نام‌ناپذیرند و در واقع بر خود «نام می‌نهند»، حاملِ نامی دقیق و آشنایند. این نقاشی نقطه‌ی مقابلِ یک چیستانِ تصویری[۸] است، زنجیره‌ای قابل شناسایی از شکل‌هایی که می‌توان بی‌درنگ بر آن‌ها نام نهاد، و ساخت و کارِ عبارت‌بندی‌اش جمله‌ای را بیان می‌کند که معنایش نسبتی با آنچه می‌بینیم ندارد؛ این جا شکل‌ها چنان مبهم‌اند که اگر برخود نامی نگذاشته بودند، نام‌ناپذیر باقی می‌ماندند؛ و بر سطح نقاشی‌ای که می‌بینیم ــ با لکه‌ها و سایه‌ها و سایه‌نماهایش ــ امکانِ نامرئیِ نقاشیِ دیگری گسترده است، نقاشی‌ای که هم به یُمنِ تصاویر ارائه شده برایمان آشنا است و هم به خاطرِ کنارِ هم نهادنِ اسب و صندلی، عجیب می‌نماید. هر شیء در نقاشی حجمی است متشکل و رنگ‌آمیخته، چنان که شکلش را بتوان به سرعت بازشناخت و نیازی به نام‌نهادن بر آن نداشت؛ توده‌ی لازم و اجتناب‌ناپذیر جذبِ شیء می‌شود و نامِ بی‌هوده مطرود می‌گردد؛ مگریت شیء را حذف می‌کند و نامِ آن را مستقیماً بر سطحِ حجمش می‌گذارد. محورِ ذاتیِ شیء را دیگر چیزی بازنمی‌نمایاند جز دو نقطه در منتهای فاصله از یکدیگر: توده‌ای که بر زمین سایه می‌افکند، و نامی که نام می‌گذارد.

L'alphabet des révélations [***الفبای مکاشفات***] در تقابلِ دقیقی است با ***شخصیتی که سوی افق قدم می‌زند:*** قابِ چوبیِ بزرگی به دو بخش تقسیم شده است؛ در سمتِ راست، چند شکلِ ساده و قابل شناسایی: یک چپق، یک کلید، یک برگ، یک جام. پایین، به سمتِ راست، ترسیمِ یک پارگی نشانگرِ این است که این شکل‌ها چیزی نیستند جز بریدگی‌هایی در کاغذی نازک: در بخش دیگر قاب، گونه‌ای ریسمانِ درهم‌تابیده و گوریده چیزی قابل شناسایی را به تصویر نمی‌کشد (مگر شاید واژه‌های LA و LE را، و در این هم شکی بسیار هست).[۹] نه توده‌ای مادی، نه نامی، شکلی بدونِ حجم، بریده‌ای تهی؛ این همان شیء است ــ همان شیئی که در نقاشی پیشین ناپدید شده بود.

اشتباه نکنید: انگار در فضایی که هر عنصرش ظاهراً فرمانبردارِ اصلِ بازنماییِ تجسمی و هم‌گونی است، نشانه‌های زبانی، که طرد شده به نظر می‌رسیدند، که با فاصله‌ای بسیار گردِ تصویر پرسه می‌زدند، که دل‌بخواهی بودنِ عنوان ظاهراً برای همیشه تبعیدشان کرده است، دوباره در خفا پیش آمده‌اند؛ به درون صلابتِ تصویر، به درونِ هم‌گونیِ موشکافانه‌اش بی‌نظمی‌ای را وارد کرده‌اند ــ نظمی از آنِ خود را. شیء را می‌گریزانند و نازکیِ پوسته‌اش را آشکار می‌کنند.

کله برای به کار گرفتنِ نشانه‌های تجسمی‌اش فضایی نوین می‌بافت. مگریت تداومِ حکومتِ فضای سالخورده‌ی بازنمایی را جایز می‌شمارد، اما تنها بر سطح، زیرا این فضا دیگر چیزی نیست جز سنگی صاف و سائیده، واژه‌هایی و شکل‌هایی بر سیمایش: به زیرش، هیچ. سنگ قبری: خراش‌هایی که پیکره‌ها را رسم کردند و آنهایی که حروف را نگاشتند تنها از راه خلاء با یکدیگر در تماس‌اند، از راهِ نا-جایی که به زیر صلابتِ مرمرین نهفته است. اشاره می‌کنم که این غیاب دوباره به سطح فراز می‌آید و با خودِ نقاشی هم‌تراز می‌گردد: هنگامی که مگریت نسخه‌هایش را از *Madame Récamier* [خانم رِکامیه] یا *Balcon* [بالکن] ارائه می‌دهد، تابوت‌هایی را جایگزینِ شخصیت‌های این نقاشی سنتی می‌کند: خلائی **که بدونِ دیده شدن** در میانِ الوارهای موم‌اندوده‌ی بلوط **محصور شده،**

فضایی را از هم می‌گسلاند که از حجمِ بدن‌های زنده، آرایش لباس‌ها، سوگیریِ نگاه و یکایکِ چهره‌هایی که هر آن لب به سخن خواهند گشود، تشکیل شده است، «نا ـ جا» «بالشخصه» متجلی می‌گردد ـ در جای اشخاص و در جایی که در آن دیگر شخصی حاضر نیست.

و هرگاه واژه صلابتِ شیئی را به خود می‌گیرد، به یادِ آن گوشه‌ای از زمین می‌افتم که واژه‌ی "sirène" با رنگ سفید و انگشت عظیمی بر آن نوشته شده است، انگشتی که در جای حرف «è» زمین را سوراخ کرده و سر بر آورده است، و به زنگوله‌ی کوچکی که آن را نقطه می‌گذارد اشاره می‌کند[۱۰]؛ واژه و شیء پیکره‌ای یگانه را تشکیل نمی‌دهند، آن‌ها، برخلاف، در دو جهت متفاوت به کار گرفته می‌شوند؛ و انگشتی که از نوشته می‌گذرد، بر فرازش سر بر می‌کشد و حرفِ «è» را تقلید می‌کند و می‌پوشاند؛ انگشتی که به پیکرِ کارکردِ اشارتیِ واژه در می‌آید و کمابیش شکل آن برج‌هایی را به خود می‌گیرد که آژیرهای خطر را بر آن‌ها می‌گذارند ـ انگشت فقط به زنگوله‌ی همه جا حاضر اشاره می‌کند.

۵

هفت مُهرِ تأیید

کاندینسکی، با حرکتی قاطع و بی‌همتا، هم‌ارزیِ دیرینه‌ی میانِ هم‌گونی و تایید را طرد، و نقاشی را از هر دویشان رهانیده است. مگریت با تفکیکِ این دو از یکدیگر پیش می‌رود: با گسستنِ پیوندهایشان، پا دادن به نابرابری‌شان، به بازی گرفتنِ یکی بدون دیگری، نگاه داشتنِ آن که از نقاشی برمی‌خیزد و کنار گذاشتنِ آن که از هر چیز به سخن نزدیک‌تر است؛ دنبال کردنِ تا جای ممکنِ تداومِ بی‌کرانِ هم‌سانی و جدا ساختنِ آن از هر تاییدی که می‌کوشد تا بگوید این هم‌سانی با چه چیزی هم‌گون است.[۱] نقاشیِ «شبیه»ای که از «همچون این» رها شده است. از شبیه‌سازی فاصله‌ای بسیار داریم.[۲] شبیه‌سازی می‌کوشد تا با حیله‌ی یک هم‌گونیِ قانع‌کننده، وزین‌ترین بارِ تایید را وارد بازی کند: «آنچه آنجا می‌بینید، مشتی خط و رنگ بر دیوار نیست؛ ژرفنایی است، آسمانی، ابرهایی که پرده‌ی بامِ خانه‌تان را کشیده‌اند، ستونی راستین که می‌توان به گردش گشت، راه‌پله‌ای در امتداد پله‌هایی که می‌پیمایید (پیشاپیش، از خود بی‌خود، به سویشان راه افتاده‌اید)، تارمی سنگی‌ای است که سیمای کنجکاو بانوان و درباریان، برای دیدنِ شما، بر آن خمیده است، با لباس‌هایی که حتی روبان‌هایشان نیز شبیه روبان‌های لباس‌های شما است، و به لبخندها و شگفت‌زدگی‌تان لبخند می‌زنند، و اشاره‌هایشان به این دلیل مرموزند که روی سخن با شما دارند، بی‌اینکه انتظارِ اشاره‌های شما را کشیده باشند.»

به دیدِ من، مگریت هم‌سانی را از هم‌گونی تفکیک کرد و اولی را بر

ضدِّ دوّمی به بازی گرفت. هم‌گونی دارای یک «الگو» است: عنصری اصیل و زاینده که رونوشت‌های همواره فرودست‌تری از خود را نظم و ترتیب می‌دهد. هم‌گونی مرجعی نخستین، مقننه و طبقه‌بندی‌کننده را از پیش انگار می‌کند. هم‌سانی در رشته‌هایی شکل می‌گیرد که نه آغازی دارند و نه پایانی، که می‌توانند چه از این سو و چه از سوی دیگر دنبال شوند، که مطیعِ هیچ پایگانی نیستند و از خلال تفاوت‌هایی خُرد با تفاوت‌هایی خُرد، شمار خود را افزون می‌کنند. هم‌گونی خادمِ بازنمایی است، و بازنمایی بر آن حکمران است؛ هم‌سانی خادمِ تکرار است، و تکرار بر سطحش در گذر است. هم‌گونی خود را بر الگویی مبتنی می‌سازد که باید به آن بازگردد و پرده از آن برکشد؛ هم‌سانی وانموده[۳] را، در مقام مناسبتی نامعیین و وارونه شونده میانِ یک رونوشت و رونوشتی دیگر، به گردش در می‌آورد.

به *Représentation* [بازنمایی] (۱۹۶۲) نگاه کنیم: بازنماییِ دقیقی از یک مسابقه‌ی فوتبال، از روی ایوانی محدود به دیواری کوتاه. در سمتِ چپ، ستونچه‌ای بر سرِ دیوار قرار گرفته و در روزنه‌ای که بدین ترتیب شکل می‌گیرد، دقیقاً همان صحنه دیده می‌شود، در مقیاسی ریزتر (کمابیش یک دومِ اصل). آیا باید انگار کنیم که در سمتِ چپ رشته‌ای از «بازنمایی»های دیگر، همواره شبیه یکدیگر، اما ریزتر و ریزتر، در حال شکل‌گیری‌اند؟ شاید. ولی ضرورتی به این کار نیست. حضورِ دو تصویر، در یک نقاشی، که از راهِ مناسبتِ شباهت کنار هم قرار گرفته‌اند و به هم پیوند خورده‌اند کافی است تا اشاره‌ای بیرونی به یک الگو ــ از راهِ هم‌گونی ــ بی‌درنگ پریشان و معلق و مبهم شود. چه چیزی چه چیز دیگری را «بازنمایی» می‌کند؟ حتی با وجود اینکه دقتِ تصویر به مثابه‌ی انگشتی عمل می‌کرد که به الگویی، به «سرمشقی» حاکم و یگانه و بیرونی اشاره داشت، رشته‌ی هم‌سانی‌ها (و تنها دو تصویر برای شکل دادن به یک رشته کافی‌اند) این سلطنتِ همزمانْ راست و خیالی را سرنگون می‌کند. وانموده از این پس بر سرتاسرِ سطح در گذر است. در جهتی همواره وارونه‌شونده.

در *Décalcomanie* [انتقال] (۱۹۶۶)[۴]، پرده‌ای سرخ‌رنگ با چین‌هایی پهن، که دو سومِ تابلو را می‌پوشاند، چشم‌اندازی از آسمان، دریا و شن‌ها را از دیده پنهان می‌دارد. در کنارِ پرده، مردِ کلاه به سری که مثل همیشه پشت به بیننده دارد، به دریا می‌نگرد.

پرده دقیقاً به شکلِ مرد بریده شده است: انگار که خودِ مرد چیزی نباشد جز بخشی از پرده که با قیچی بریده باشند. (هر چند با رنگ و بافت و ضخامتی متفاوت.) ساحل را می‌توان از ورای این بریدگیِ بزرگ دید. این را به چه باید گرفت؟ آیا مرد که از پرده بیرون آمده، با جابه‌جا شدنش چیزی را آشکار ساخته که، به هنگامِ بافته بودنش در چین‌های پرده، محوِ آن بوده است؟ یا اینکه این نقاش است که با یکی دو سانتی‌متر این سو تر گذاشتنِ مرد، آن بخشی از آسمان، آب و شن را بر پرده آویخته که پیکر مرد از دید ما پنهان می‌دارد، تا اینکه ما، با همکاریِ هنرمند، همان چیزی را ببینیم که پیکری که جلوی دیدمان را گرفته است، می‌بیند؟ یا آیا باید پذیرفت که درست در لحظه‌ای که مرد برای نگاه کردن به چشم‌اندازِ روبه‌رویش به سوی آن می‌گردد، این تکه از چشم‌انداز به کناری جهیده است، به طوری که در مقابل چشمان مرد دیگری چیزی نیست جز سایه‌ی خودش، لکه‌ی سیاه بدنش؟ انتقال؟ بدون شک. ولی از چه به چه؟ از کجا به کجا؟ به نظر می‌رسد که سایه‌نمای ضخیم و سیاهِ مرد از راست به چپ گذر کرده است، از پرده به روی چشم‌اندازی که اکنون از دیده فرویش می‌پوشد: سوراخی که در پرده به جا گذاشته، نشانگر جایگاهِ پیشینِ اوست. ولی چشم‌انداز نیز، در هیاتِ مرد، از سمتِ چپ بریده شده و به راست منتقل شده است؛ آن تکه از پرده‌ی سرخ که به گونه‌ای حیرت‌انگیز همچنان به شانه‌های این چشم‌اندازِ انسان‌نما آویخته است و با آن تکه‌ی کوچک پرده که به زیر سایه‌نمای سیاه پوشیده شده مطابق است، به خودیِ خود نشانگرِ سرچشمه و جایگاهی است که آب و آسمان از آن بریده شده‌اند. جابه‌جایی و ردّ و بدل شدنِ عناصر هم‌سان، اما نه بازسازیِ یک هم‌گونی.

و به برکتِ این انتقال، می‌توان مزیّتِ هم‌سانی بر هم‌گونی را درک کرد:

هم‌گونی آنچه را که به خوبی دیدنی است، باز می‌شناساند؛ هم سانی چیزی را آشکار می‌کند که اشیاء قابل شناسایی و سایه‌نماهای آشنا می‌پوشانند، از دیده شدنش جلوگیری می‌کنند، نامرئی‌اش می‌سازند. (بازنماییِ هم‌گون می‌گوید «بدن» = «پرده»؛ هم‌سانی‌های *انتقال* می‌گویند «چیزی که سمت راست است، در چپ است، چیزی که در سمت چپ است، در راست است؛ آنچه اینجا پوشیده است، آنجا دیده می‌شود، آنچه بریده شده برجسته است، سطح به ژرفنا فرو می‌رود.») هم‌گونی حکمی بی‌همتا صادر می‌کند، حکمی که همیشه یکی است: این، آن، آن دیگری، چیزی دیگر است. هم‌سانی تاییدهای گوناگونی را تایید می‌کند که با یکدیگر به رقص در می‌آیند، بر یکدیگر تکیه می‌کنند، بر یکدیگر فرو می‌افتند.

هم‌گونی، که از فضای نقاشی رانده شده و از مناسبت میان چیزهایی که به یکدیگر اشاره می‌کنند مطرود شده، ناپدید می‌شود. ولی آیا این ناپدید شدن به این دلیل نیست تا هم‌گونی، اکنون که از بازیِ بی‌کرانِ هم‌سانی رها شده، در جایی دیگر حاکم شود؟ آیا هم‌گونی در نقش حاکمی که عهده‌دارِ آشکار ساختنِ چیزهاست ظاهر نمی‌شود؟ آیا هم‌گونی، که اصلاً خاصیتِ چیزها نیست، خاصیت اندیشه نیز نیست؟ مگریت می‌گوید: «تنها اندیشه هم‌گون است؛ اندیشه، با یکی بودن با آنچه می‌بیند، می‌شنود یا می‌شناسد، هم‌گون می‌شود؛ اندیشه تبدیل به چیزی می‌شود که جهان به آن ارائه می‌کند.» اندیشه بدونِ هم‌سان بودن، هم‌گون است، به چیزهایی تبدیل می‌شود که هم‌سانیِ متقابل‌شان هم‌گونی را از خود می‌رانند. نقاشی بی‌شک اینجاست، در این نقطه، جایی که اندیشه، در وضعیتِ هم‌گونی، و چیزها، در مناسبتِ هم‌سانی، با هم به صورتِ عمودی متقاطع شده‌اند.[۵]

بازگردیم به نقاشیِ چپقی که با چپقی واقعی بسیار هم‌گون است؛ به این متنِ نوشته شده که هم‌گونی بسیاری با نقشی از متنی نوشته شده دارد. این عناصر، چه در مغایرت با یکدیگر باشند و چه به سادگی در کنار هم قرار گرفته باشند، هم‌گونیِ درونی‌ای را که ظاهراً در خود دارند، از

میان می‌برند، و رفته رفته شبکه‌ی گشوده‌ای از هم‌سانی‌ها را طرح می‌ریزند. گشوده، نه به روی آن چپقِ «واقعی» که از تمامیِ این واژه‌ها و نقاشی‌ها غایب است، که به روی همه‌ی عناصرِ دیگرِ هم‌سان (از جمله همه‌ی چپق‌های «واقعیِ» سفالی، گِلی، چوبی، و از این دست) که به محضِ گرفتار شدن در این شبکه، در مقام و به سانِ وانموده عمل می‌کنند. و هر یک از عناصرِ «این یک چپق نیست» قادر است تا به سخنی منفی بپردازد، چرا که همراه با خودِ هم‌گونی، پافشاریِ هم‌گونی بر واقعیت را نیز رد می‌کند، اما این سخنی است که در بنیادش تاییدکننده است: تاییدِ وانموده، تاییدِ عنصر درون شبکه‌ی هم‌سانی.

بیایید تا زنجیره‌ای از این تاییدها را مشخص کنیم که ادعای هم‌گونی را نمی‌پذیرند و در گزاره‌ی «این یک چپق نیست» متمرکز شده‌اند. برای این کار کافی است از خود بپرسیم: چه کسی در این گزاره سخن می‌گوید؟ یا شاید کافی باشد که هر یک از عناصری را که مگریت به کار گرفته است، دانه‌دانه به حرف واداریم؛ چرا که سرانجام هر یک از آن‌ها می‌تواند، چه درباره‌ی خودش و چه درباره‌ی همسایه‌اش، بگوید: این یک چپق نیست.

نخست، خودِ چپق: «آنچه اینجا می‌بینید، خطوطی که شکل می‌دهم یا مرا شکل می‌دهند، برخلافِ آنچه شما بی‌شک تصور می‌کنید، یک چپق نیست؛ بلکه ترسیمی است از مناسبتی از هم سانیِ عمودی با آن چپقِ دیگری که آنجا می‌بینید، حال نمی‌دانم واقعی است یا نه، راستین است یا دروغین ــ آنجا، درست بالای نقاشی‌ای که من در آن گرفتار هستم؛ من، یک هم‌سانیِ ساده و تک‌افتاده.» و چپق بالایی (همواره با همان واژه‌ها) پاسخ می‌گوید: «این چیزی که در برابر چشمان‌تان معلق است، در فراسوی فضا و بدون بنیادی ثابت، این بخاری که نه بر بوم قرار می‌گیرد و نه بر صفحه، به راستی چگونه می‌تواند یک چپق باشد: گمراه نشوید، من هم‌سانی‌ای بیش نیستم ــ نه چیزی هم‌سانِ یک چپق، بلکه این هم‌سانیِ ابرآلودی که، بدون اشاره به چیزی، از متن‌هایی همچو این که می‌توانید بخوانید، و نقاشی‌هایی همچون آن پایینی، گذر می‌کند و آن‌ها را به **یکدیگر پیوند می‌دهد.**» اما گزاره، که دو صدای دیگر، پیش ازاین، آن را

به زبان آورده‌اند، رشته‌ی سخن را به دست می‌گیرد تا درباره‌ی خودش چیزی بگوید: «این حروفی که به من شکل می‌دهند و شما انتظارشان را می‌کشید، این حروفی که بر چپق نام می‌گذارند و آنقدر از آنچه نامش می‌گذارند دورند، چگونه در لحظه‌ای که آغاز به خواندنشان می‌کنید جرئت می‌کنند بگویند که یک چپق هستند؟ این نوشتاری است که تنها با خودش هم‌گون است، و هرگز نمی‌تواند جایگزین چیزی شود که تعریفش می‌کند.» اما قضیه با این فیصله پیدا نمی‌کند: صداها، دوتا دوتا، درهم می‌شوند تا بگویند که عنصر سومی نیز «یک چپق نیست.» متن و چپقِ پایینی که به وسیله‌ی قابی که دورشان را می‌گیرد با یکدیگر پیوند خورده‌اند، با هم دست به یکی می‌کنند: نیروی نام‌گذارِ واژه‌ها و نیروی نقش‌اندازِ نقاشی، چپق بالایی را محکوم می‌کنند و این حق را به آن شبحِ بی‌نام و نشان نمی‌دهند که خود را یک چپق بنامند، چرا که وجودِ بی‌ثباتش آن را گنگ و نامرئی ساخته است. آن دو چپق، که هم‌سانیِ متقابل‌شان به یکدیگر پیوندشان داده، این حق را برای گزاره‌ی نوشته شده قایل نیستند که خود را یک چپق بخواند، چرا که این گزاره از نشانه‌هایی ساخته شده است که به هیچ رو با آنچه نامش می‌گذارند هم‌گون نیستند. چپق بالایی و متن، که پیوندشان از این روست که هر یک از جایی دیگر سر رسیده‌اند، و این که، یکی سخنی است قادر به بیانِ حقیقت ودیگری همچون‌شبحی‌است از چیزی‌فی‌نفسه[۶]، متحد می‌شوند تا اعلام کنند که چپقی که در قابِ نقاشی است، یک چپق نیست. و شاید هم باید انگار کرد که صدایی بی‌مکان (که شاید متعلق به نقاشی یا تخته سیاه باشد) از ورای این سه عنصر، درباره‌ی چپقی که در نقاشی است و چپقی که بالای آن ظاهر شده، می‌گوید: «هیچ یک از این‌ها نه یک چپق، که متنی است که به متن بودن وانمود می‌کند؛ ترسیمی از چپقی که وانمود به ترسیمی از یک چپق بودن می‌کند؛ چپقی (نقاشی شده طوری که یک نقاشی نباشد) که وانموده‌ای است از یک چپق (نقاشی شده براساس چپقی که خود، یک نقاشی نیست).» هفت گفتار در یک گزاره، که برای فروریختنِ دژی که هم‌سانی در آن اسیرِ احکامِ هم‌گونی بود، بسیار است.

ازاین پس، هم‌سانی بر خودش متکی است ــ بر خود چین می‌خورد و از چین‌های خود سر بر می‌آورد. دیگر انگشتی نیست که از بوم بیرون را نشان دهد تا به چیزی دیگر اشاره کند. بازی انتقال‌هایی را آغاز می‌کند که درونِ آرایشِ نقاشی جاری می‌شوند، تکثیر می‌شوند، افزایش می‌یابند، منطبق می‌شوند، و نه چیزی را تایید می‌کنند و نه چیزی را بازمی‌نمایند. بدین‌ترتیب، نزد مگریت، شاهد بازی‌های بی‌پایانِ هم‌سانیِ پالوده‌ای هستیم که هرگز از نقاشی لبریز نمی‌شود. این بازی‌ها به دگرگونی‌هایی شکل می‌دهند، اما در چه جهت؟ آیا این گیاهی است که برگ‌هایش بال می‌گیرند و به پرنده بدل می‌شوند، یا پرندگانی که فرو می‌آیند، به آرامی به گیاه تبدیل می‌شوند، و با واپسین طپشِ سبزینه به خاک می‌شوند (Les Grâces naturelles [الطاف طبیعی]، La Saveur des Larmes [مزه‌ی اشک‌ها])؟ آیا این زنی است که «به بطری می‌گراید»، یا بطری‌ای که با تبدیل شدن به «طرحی برهنه»، خود را زنانه می‌سازد[۷] (و در اینجا اختلالی را در عناصرِ تجسمی به وجود می‌آوَرَد، با درگیر کردنِ نشانه‌های نهفته‌ی گفتاری و همچنین با درجِ بازیِ یک همانندی که، بدون هیچ‌گونه تایید و به گونه‌ای مضاعف، از بازیگوشیِ گزاره گذر می‌کند)؟ هم‌سانی نه تنها قادر به درهم‌آمیختنِ هویت‌هاست، بلکه قدرتِ نابود ساختنِ آن‌ها را نیز دارد: پیکره‌ی زنی به سه بخش (که از بالا به پایین بزرگ‌تر و بزرگ‌تر می‌شوند) پاره می‌شود؛ تناسب‌های هر بخش، گرچه از تاییدِ هرگونه هویت دوری می‌کنند، همچنان ضامنِ گونه‌ای همانندی‌اند: سه پاره که دقیقاً از پاره‌ی چهارم محروم‌اند؛ گرچه عنصر چهارم محاسبه‌شدنی نیست: سرِ این پیکره (واپسین عنصر = x) پیدا نیست: عنوان نقاشی می‌گوید: ***خودبزرگ‌پنداری***.

روش دیگری که هم‌سانی، از راه آن، خود را از هم‌دستیِ دیرینه‌اش با حکمِ بازنمایانگرانه می‌رهاند: آمیختنِ خائنانه‌ی نقاشی با آنچه نقاشی بازمی‌نماید (و از راهِ حیله‌ای که ظاهراً به چیزی خلافِ آنچه در نظر دارد اشاره می‌کند). این، به ظاهر، روشی است برای تایید این نکته که نقاشی به راستی الگوی خودش است. اما در واقع چنین تاییدی کنایه به فاصله‌ای

درونی دارد، گونه‌ای واگراییدن، گسستی میانِ بوم و چیزی که بوم بناست از آن تقلید کند؛ برخلاف، گستره‌ی میان نقاشی و الگویش نزد مگریت برخوردار از تداوم است، بر خطی ممتد جای دارد، و یکی همواره به دیگری لبریز می‌شود: چه از راهِ لغزیدن از چپ به راست (مثل *La Condition humaine* [وضعیت بشر] که در آن خط دریا، بدونِ گسست، از افق تا بوم گسترده است)، و چه از راهِ وارونه ساختنِ فاصله‌ها (مثل *La Cascade* [آبشار] جایی که الگو، بوم را تسخیر می‌کند و دورتادورش را می‌گیرد، تا جایی که انگار پس‌زمینه‌ی بوم به پیش می‌آید و بوم را به پشت می‌راند.) در مقابلِ این همانندی که با زدودنِ دوگانگی و فاصله، بازنمایی را حاشا می‌کند، همانندیِ دیگری وجود دارد که با گستردنِ دام‌های دوگانه‌سازی، بازنمایی را به تمسخر می‌گیرد و از آن می‌گریزد. در **شبی که *فرو می‌افتد***، شیشه‌ی پنجره آفتاب سرخی را بر خود دارد که با آفتاب آویخته در آسمان همانند است (در تقابل با دکارت و روش او برای درهم‌آمیختنِ دو آفتابِ جلوه‌گری در وحدتِ بازنمایی)؛ این وارونه‌ای است از *La Lunette d'approche* [دوربینِ صحرایی]: گذر ابرها و درخشش دریایی آبی‌رنگ از ورای شفافیت پنجره‌ای دیده می‌شوند؛ اما پنجره به سوی خلائی تیره گشوده می‌شود و نشان می‌دهد که این بازتابی است از هیچ.

در *Les Liaisons dangereuses* [مناسباتِ پرمخاطره] زن برهنه‌ای آیینه‌ای را برابر خود می‌گیرد که کمابیش سرتاسر بدنش را می‌پوشاند: چشمانش نیم‌بسته‌اند، سرش را پایین آورده و به چپ چرخانده است، انگار که نخواهد دیده شود و نخواهد ببیند که دیده شده است. اما آیینه که هم‌سطح با نقاشی و رو در روی بیننده قرار گرفته است، تصویرِ همان زنی را بازمی‌تابد که می‌خواهد خود را پنهان کند: سویه‌ی بازتابنده‌ی آیینه آن قسمتی از بدنِ زن را نشان می‌دهد (از شانه‌ها تا ران‌ها) که سویه‌ی دیگر آیینه سعی در پوشیده داشتنش دارد. کارکردِ آیینه تا حدودی به یک پرده‌ی رادیوسکوپی همانند است. اما همراه با بازی کاملی از تفاوت‌ها. زن از نیم‌رخ دیده می‌شود، کاملاً چرخیده به راست، بدن کمی به پیش

خمیده است، بازو برای نگه‌داشتنِ آیینه‌ی سنگین پیش نیامده است، بلکه به زیر پستان‌هایش خم شده است؛ موی بلندی که می‌باید در پشتِ آیینه به راست آویخته باشد، در تصویرِ بازتابیده در آیینه به سمتِ چپ آویخته است و قابِ آیینه با زاویه‌ی تندی آن را کمابیش قطع می‌کند. تصویر که به وضوح از خودِ زن کوچک‌تر است، حاکی از فاصله‌ای است میان آیینه و شیئی که در آن بازتابیده، فاصله‌ای که حالتِ بدنِ خودِ زن را به ستیز می‌خواند یا از سوی آن به ستیز خوانده می‌شود، همان زنی که آیینه را برای پنهان شدن بر تن خود می‌فشارد. اندکیِ فاصله‌ی پشتِ آیینه را، نزدیکیِ بسیارِ دیواری بزرگ و خاکستری نمایان می‌کند؛ بر این دیوار سایه‌های آیینه و همچنین سر و ران‌های زن آشکارا دیده می‌شوند. اما از این سایه شکلی غایب است، شکل دستِ چپ که آیینه را نگاه داشته است؛ این سایه قاعدتاً می‌بایست در سمتِ راستِ نقاشی دیده می‌شد، اما اینجا از آن خبری نیست. انگار که در سایه کسی آیینه را نگاه نداشته است. در میانِ دیوار و آیینه، پیکرِ پنهان حذف شده است؛ در فضای نحیفِ میان سطح صیقل خورده‌ی آیینه که بازتاب‌ها را اسیرِ خود می‌کند و سطحِ ماتِ دیوار که چیزی جز سایه بر آن نمی‌آویزد، هیچ چیز وجود ندارد. بر روی این سطوح هم‌سانی‌هایی می‌لغزند که هیچ نقطه‌ی ارجاعی قادر به ثبت‌شان نیست: برگردان‌هایی بدون نقطه‌ی عزیمت یا اتکاء.

۶

نقاشی کردن تایید کردن نیست

گسستِ میانِ نشانه‌های زبان‌شناسیک و عناصر تجسمی؛ هم‌ارزیِ هم‌گونی و تایید. این دو اصل به تنشی در نقاشیِ کلاسیک شکل می‌دادند: زیرا اصل دوم سخن را به شکلی از هنر باز می‌بُرد که عنصرِ زبان‌شناسیک با دقت از آن رانده شده بود ــ (تایید تنها در جایی ممکن است که گفتار در آن وجود داشته باشد.) از این رو بود که نقاشی کلاسیک پیوسته حرف می‌زد ــ و بسیار حرف می‌زد ــ در حالی که خود را یکسره بیرون از گستره‌ی زبان شکل می‌داد؛ از این رو بود که در فضای سخن به خاموشی جای گرفته بود؛ از این رو بود که به زیرِ خود گستره‌ی مشترکی را ارائه می‌کرد که می‌توانست پیوندهای میانِ نشانه‌ها و تصویرها را در آن دوباره دراندازد.

مگریت نشانه‌های گفتاری و عناصر تجسمی را در هم می‌بافد، اما بدون استناد به یک برابریِ پیشین. او از زیربنای سخنِ تاییدکننده که هم‌گونی با آسودگی بر آن آرمیده، می‌پرهیزد؛ و درونِ بی‌ثباتیِ حجمی سرگشته و فضایی مسّاحی نشده، هم‌سانی‌هایی پالوده و گزاره‌های گفتاریِ تاییدناکننده‌ای را به بازی وامی‌دارد. روندی که قاعده‌هایش، به نوعی، به دستِ *این یک چپق نیست* ارائه شده‌اند:

۱. به کار گرفتنِ واژه‌نگاشته‌ای که در آن، به گونه‌ای هم‌زمان و مرئی، تصویر، متن، هم‌گونی، تایید، و گستره‌ی مشترکِ همه‌ی این‌ها، یافتنی است.

۲. آنگاه، بازگشودنِ ناگهانی‌اش، طوری که واژه‌نگاشته به یکباره

فروبپاشد و ناپدید شود و تنها غیابش را به مثابه‌ی ردّی از خودش به جای بگذارد.

۳. سخن را واداشتن تا با وزنِ خود فرو افتد و به هیأتِ مرئیِ حروف در آید. حروفی که، در مقام چیزهایی نقاشی شده، وارد مناسبتی نامعلوم و بی‌کران می‌شوند و با خودِ نقاشی به اشتباه گرفته می‌شوند ــ اما بدونِ اینکه هیچ سطحی برایشان در مقامِ گستره‌ای مشترک عمل کند.

۴. از سوی دیگر، واداشتنِ هم‌سانی‌ها به تکثیر از درونِ خود، به زاده شدن از بطنِ بخارهای خود و همواره فراز آمدن به سوی اثیری که در آن به چیزی جز خود اشاره نمی‌کنند.

۵. یقین بردن، در پایانِ این عملیات، که رنگِ باریده‌ها برگشته باشد، که از سیاه به سفید گراییده باشد، که «این یک چپق است»ی که به خاموشی در بازنماییِ تقلیدی نهان شده بود، به «این یک چپق نیستِ» هم‌سانی‌های در گردِش، تبدیل شده باشد.

روزی خواهد رسید که تصویر به خودی خود، همراه با نامی که بر خود دارد، در دست هم‌سانی‌ای که بی‌کران در طولِ رشته‌ای جابه‌جا می‌شود، هویت خود را از کف بدهد. کامبل، کامبل، کامبل، کامبل.[۱]

دو نامه از رنه مگریت

به میشل فوکو
۲۳ مه ۱۹۶۶

آقای عزیز،

امیدوارم این چند نکته، که به مطالعه‌ی کتابِ شما، ***واژه‌ها و چیزها***، مربوط می‌شوند، توجه‌تان را جلب کنند...

واژه‌های هم‌گونی و هم‌سانی به شما اجازه می‌دهند تا با توانایی، حضورِ یکسر بیگانه‌ی جهان و خودِ ما را القاء کنید. با وجود این، این دو واژه از دید من مطلقاً از یکدیگر متمایز نشده‌اند، واژه‌نامه‌ها به هیچ رو پرده از آنچه یکی را از دیگری تمیز می‌دهد، برنمی‌دارند.

برای نمونه، به گمانِ من، نخودسبزها در میان خود مناسبتی هم‌سانانه دارند، هم‌زمان مرئی (رنگ‌شان، شکل‌شان، اندازه‌شان) و نامرئی (طبیعت‌شان، مزه‌شان، وزن‌شان). این در مورد نادرستی و اصالت و غیره نیز صادق است. «چیزها» هم‌گون نیستند؛ یا هم‌سانند، یا نه.

تنها اندیشه هم‌گون است. اندیشه با یکی بودن با آنچه می‌بیند، می‌شنود یا می‌شناسد، هم‌گون می‌شود؛ اندیشه به چیزی تبدیل می‌شود که جهان به آن ارائه می‌کند.

اندیشه، به اندازه‌ی لذت یا درد، یکسره نامرئی است. اما نقاشی مسئله‌ای را به میان می‌کشد: اندیشه‌ای هست که می‌بیند و می‌تواند به گونه‌ای دیداری توصیف شود. *ندیمه‌ها*[1] تصویرِ مرئیِ اندیشه‌ی نامرئیِ

وِلاسکِز است. پس آیا امر نامرئی گهگاه مرئی است؟ به این شرط که اندیشه منحصراً از تصاویر مرئی شکل گرفته باشد.

در این مورد، آشکار است که تصویری نقاشی شده ــ که طبیعتاً لمس‌ناشدنی است ــ چیزی را پنهان نمی‌کند، در حالی که امر ملموسِ مرئی، امر مرئی دیگری را ناگزیر پنهان می‌کند ــ اگر به تجربه‌مان ایمان داشته باشیم.

مدت‌ها است که به سبب نوشته‌هایی سردرگم، تقدمِ غریبی برای «امر نامرئی» قائل بوده‌اند، اما اگر به یاد آوریم که امر مرئی می‌تواند پنهان باشد، ولی امر نامرئی هیچ چیزی را پنهان نمی‌کند، جذابیتِ امر نامرئی به سرعت از میان خواهد رفت: امر نامرئی تنها می‌تواند شناخته شود یا نشود، همین. هیچ دلیلی برای ارزانیِ اهمیتی بیشتر به امر نامرئی، یا برعکس، وجود ندارد.

آنچه «فاقد» اهمیت نیست معمایی است که در واقع به دستِ امر مرئی و امر نامرئی برانگیخته می‌شود، و همانا در *اصل* قادر است تا به دستِ اندیشه‌ای برانگیخته شود که «چیزها» را، در نظامی که معما را برمی‌انگیزد، متحد کند.

اجازه دهید تا توجه‌تان را به تصویرهایی که همراه با این نامه فرستاده‌ام جلب کنم، از نقاشی‌هایی که ، بدون توجه به اهداف اصلی نقاشانشان، کشیده‌ام.

با احترام،
رنه مگریت

۴ ژوئن ۱۹۶۶
آقای عزیز،

چرا در جایی که مانه پیکره‌های رنگ‌باخته دیده بود، من تابوت‌هایی را دیده‌ام؟ پرسش شما درباره‌ی تابلوی من، ***ژرف‌نگاری. بالکنِ مانه*** پاسخ

خود را از پیش در بر دارد: تصویری که تابلوی من ارائه می‌کند نشانگرِ این است که یک بالکن جای خوبی است برای قرار دادنِ تابوت.

«مکانیزمی» که در اینجا به کار گرفته شده می‌تواند موضوع شرحی دانش‌مندانه باشد که از پرداختن به آن ناتوانم. چنین شرحی ارزشمند و حتی کتمان‌ناپذیر خواهد بود، اما همچنان مرموز باقی خواهد ماند.

نقاشی نخست، با عنوانِ ***ژرف‌نگاری***، تابوتی بود که بر سنگی در چشم‌اندازی قرار گرفته بود.

بالکن نسخه‌ی دیگری از آن است؛ پیشتر، نسخه‌های دیگری وجود داشتند: ***ژرف‌نگاری: خانم رکامیه***، ***کارِ داوید*** و ***ژرف‌نگاری: خانم رکامیه***، ***کارِ ژرار***. برای نمونه، می‌توان گفت که نسخه‌ای از زمینه و شخصیت‌های ***تشییع جنازه در اُرنان کارکوربه***، این هزل را تشدید خواهد کرد.

باید اشاره کرد که نقاشی‌هایی که عنوانِ ***ژرف‌نگاری*** را بر خود دارند، کنایه به چیزی متمایز از دو معنای معمولِ واژه دارند. این واژه و واژه‌های دیگر، در زمینه‌ای خاص معنای مشخصی به خود می‌گیرند، اما زمینه ــ همان‌طور که شما بهتر از هر کسِ دیگری در ***واژه‌ها و چیزها*** نشان داده‌اید ــ می‌تواند بگوید که چیزی آشفته نیست، مگر ذهنی که جهانی خیالی را به خیال می‌کشد.

خوشحالم که متوجه هم‌گونی میان روسل و هر آنچه در اندیشه‌ی من ارزشِ اندیشیده شدن دارد، شده‌اید. آنچه او به خیال می‌کشد چیزی خیالی را برنمی‌انگیزد، بلکه برانگیزنده‌ی واقعیت جهانی است که تجربه و خرد با آن به گونه‌ای آشفته رودررو می‌شوند.

امیدوارم که طی نمایشگاهی که در اواخر سال در ایولا، نزدیکِ پاریس، برگزار خواهم کرد، سعادت ملاقات شما را داشته باشم.

با احترام،

رنه مگریت

یادداشت‌ها

اشاره: یادداشت‌ها همه از برگرداننده‌ی فارسی‌اند، مگر آن‌هایی که با علامت ستاره (*) مشخص شده‌اند، که از برگرداننده‌ی انگلیسی‌اند، اغلب با اضافات و توضیحاتی از برگرداننده‌ی فارسی.

یادداشتی درباره‌ی برگردانِ فارسی

۱. نگاه کنید به پیش‌گفتار فوکو در کتاب ***دیرینه‌شناسیِ دانش***:
Michel Foucault. *L'archéologie du savoir,* Paris, 1969.

۲. نقل قول از
Gilles Deleuze and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus,* (tr. Brian Massumi) Minneapolis: Minnesota University Press, 1987, pg. 138.

۳. نگاه کنید به:
Gilles Deleuze. *Foucault.* Paris, 1986.

۴. نگاه کنید به:
بابک احمدی. ***ساختار و تاویل متن***، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۲، ج ۱، ص ۱۹۴-۱۹۳.

۵. متن اصلی:
Michel Foucault. *Ceci n'est pas une pipe,* Paris: fata morgana, 1973.
برگردان انگلیسی:
Michel Foucault. *This is Not a pipe,* (tr. James Harkness), Berkeley: University of California Press, 1983.

پیش‌گفتارِ برگرداننده‌ی انگلیسی

۱. جُرجو دِ کیریکو Giorgio de Chirico (۱۹۷۸-۱۸۸۸). نقاش مکتبِ «متافیزیکی» و

یکی از پیش‌آهنگانِ سوررئالیسم، ایتالیاییِ زاده‌ی یونان.

*۲. کنت دو لوتره‌مون Comte de Lautréamont (۱۸۷۰-۱۸۴۶). نام مستعار ایزدور دوکاس [Isidore Ducasse] که شعرِ به نثرِ بلندش، «ترانه‌های مالدورور» [Les Chants de Maldoror] (۱۸۶۹) الهام‌بخشِ بسیاری از سوررئالیست‌های نام‌آور بود. در سال ۱۹۳۸ مگریت طرحی به نام ***تجاوز*** [Le Viol] را برای مجلدی از این شعر، به ویرایشِ آندره برتون، کشید. ده سال بعد، او هفتاد و هفت تصویر برای چاپ دیگری از این شعر، در بروکسل تهیه کرد.

*۳. نگاه کنید به:

Suzi Gablik. *Magritte,* Greenwich: New York Graphic Society, 1971.

۴. نگاه کنید به:

Michel Foucault. *Folie et déraison: Histoire de la folie à l'âge classique,* Paris: Plon, 1961.

و به:

Michel Foucault. *Naissance de la Clinique: Une archéologie du regard medical,* Paris: PUF, 1963.

۵. رمون روسل Raymond Roussel (۱۹۳۳-۱۸۷۷). نویسنده‌ی فرانسوی که آثارش الهام‌بخشِ بسیاری از نویسندگانِ جنبش‌های سوررئالیسم و «رمانِ نو» بود. آثار او، به گفته‌ی ***دانش‌نامه‌ی لاروس*** به «پژوهشی نظام‌مند از ساخت و کارِ خلقِ اثرِ ادبی» شکل می‌دادند. نگاه کنید به:

Michel Foucault. *Raymond Roussel,* Paris, 1968.

۶. ژرژ باتای Georges Batailles (۱۹۶۲-۱۸۹۷). نویسنده، شاعر، فیلسوف، تاریخ‌نگار و محقق فرانسوی. کارهای او درباره‌ی زبان، مذهب، عشق‌ورزی، و مرگ تاثیر مهمی بر نویسنده‌ها و فیلسوف‌های معاصر اروپایی گذاشته‌اند.

*7. Bernard Noel. *Magritte,* New York: Crown Publications, pg. 79.

۸. دَرهَمِستان، Hétérotopie. در فارسی، واژه‌ی "Utopie" را «آرمان‌شهر» خوانده‌اند (نگاه کنید به: تامس مور. ***آرمانشهر***، ترجمه‌ی داریوش آشوری، انتشارات خوارزمی، ۱۳۶۱)؛ "Utopie" واژه‌ای است برساخته‌ی تامس مورِ انگلیسی و ترکیبی است از واژه‌های یونانی: "ou-" [نه، نا] و "topos" [گستره، جا]، به معنیِ دقیقِ «ناجا»، «لامکان»، یا همان «ناکجاآباد» سهروردی. با گذاشتنِ پیش‌وندِ "Hétéro" [«دیگری»، «چند»] به جای "ou-" معنای واژه می‌شود: «مکانِ چندگانه»، «جای درهم برهم»، «چندگون شهر»، یا به قولِ ما، «درهمستان». یک خط پایین‌تر، فوکو این درهم‌برهمی را از «امر ناسازگار» [l'incongru] تفکیک می‌کند. دو چیز هنگامی ناسازگارند که پیوندشان با یکدیگر نامتناسب و رمزآلود باشد؛ اما در درهمستان وضعیت جور دیگری است: همان‌طور که فوکو می‌گوید، چیزها

در اینجا مطلقاً هیچ پیوندی با یکدیگر ندارند، هیچ گستره یا زیربنایی وجود ندارد که آن‌ها بتوانند بر فرازِ آن با یکدیگر تناسبی هر چند نامتناسب داشته باشند. آن‌ها صرفاً در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند، هر یک در جهانِ یگانه و بی‌همتای خویش (و از این رو، شاید که به کار گرفتنِ پس‌وندِ "topia-" در این واژه تا اندازه‌ای غلط‌انداز باشد.)

۹. امر چند هنجاره، hétéroclite. از یونانی heteroklitos، ترکیبی است از hétéro [«چند»، «دیگری»] و klinen [تصریف]. در دستور زبان به فعل‌های بی‌قاعده گفته می‌شود، اما در معنای گسترده‌تر، صفتی است برای هر چیزِ درهم‌آمیخته، هنجارگسیخته، قطعه‌بندی شده، عجیب و غریب (مثلاً برای رمان ***اولیسیسِ*** جیمز جویس ــ خاصه فصلِ «گاوانِ آفتاب» ــ که آمیزه‌ای است از سبک‌های بسیار متفاوت.)

*10. Michel Foucault. *The Order of Things,* New York: Pantheon, 1970, pg. 48.

۱۱. فردینان دو سوسور Ferdinand de Saussure (۱۹۱۳-۱۸۷۵). زبان‌شناس سویسی و، همراه با کلود لوی استروس و رومان یاکوبسن، پایه‌گذارِ مکتبِ ساختارگرایی در علومِ اجتماعی و انسانی. مهم‌ترین اثر او مجموعه‌ای است از یادداشت‌ها، تدوین شده به دستِ شاگردانش، به نام ***درسِ زبان‌شناسیِ همگانی***:

Ferdinand de Saussure. *Cours de linguistique générale,* Lausanne et Paris: Payot, 1916.

۱۲. واژه‌های «فیل»، «بیل»، «فال»، و «فیر» (= تاسف) طبعاً برگردانِ واژه‌های متنِ اصلی نیستند. در انگلیسی این واژه‌ها، به ترتیب، عبارتند از: "dog"، "bog"، "dig"، "dot".

*13. Michel Foucault. *The Order of Things,* pg. 36-37.

۱۴. نام‌آوا، onomatopée. واژه‌هایی که براساسِ تقلیدِ آوای آنچه نام می‌گذارند ساخته شده‌اند، مثل «خش‌خش» که صدای راه رفتنِ روی برگ‌های خشک را تداعی می‌کند، یا «عرعر» که با صدای موجودِ عرعرکننده هم آواست. اهمیت این دسته واژه‌ها، از دیدگاهِ نشانه‌شناسیک، در این است که برخلافِ واژه‌های دیگر، با مدلول‌هایشان نه مناسبتی دل‌بخواهی و اتفاقی، که پیوندِ آواییِ تنگاتنگی دارند.

۱۵. استفان مالارمه Stéphane Mallarmé (۱۸۹۸-۱۸۴۲). شاعرِ بزرگ فرانسوی و، همراه با پُل ورلن، پیشوای مکتب سمبولیزم در شعر.

۱۶. نوم چامسکی Noam Chomsky (-۱۹۲۸). زبان‌شناس و نظریه‌پردازِ سیاسیِ آمریکایی، و پایه‌گذار مکتبِ دستور گشتاری ـ زایشی [Transformational generative grammar] که مهم‌ترین مکتبِ زبان‌شناسی معاصر به شمار می‌آید.

۱۷. پُل کِله Paul Klee (۱۹۴۰-۱۸۷۹)، نقاشی انتزاعی و نظریه‌پرداز آلمانی. واسیلی کاندینسکی Vassili Kandinsky (۱۹۴۴-۱۸۶۶)، نقاش‌ونظریه‌پردازِ روسی‌تبارِ فرانسوی. هردو ازاعضای گروهی‌از نقاشان‌پیش‌تاز به نامِ سوارکارِ آبی‌فام [Der Blau Reiter] بودند.

*18. Michel Foucault. *The Order of Things,* pg. 9.

۱۹. هم‌گونی، ressemblance؛ هم‌سانی، similitude. برای توضیحی درباره‌ی تفاوت‌های این دو واژه، و درباره‌ی برابرنهاده‌های فارسی‌شان، نگاه کنید به پیش‌گفتارِ برگرداننده‌ی فارسی.

۲۰. وانموده، le simulacre از لاتینِ قرن دوازدهم، simulacrum: تصویر، بت، زاده‌ی خیال، رب‌النوع. وانموده، از مصدرِ وانمودن یا وانمود کردن: تظاهر به وجودِ چیزی که در واقع ناموجود است، و با این کار پنهان ساختنِ وجودِ این ناموجودی. به گفته‌ی ژیل دلوز، فیلسوف معاصر فرانسوی و همراهِ فوکو، وانموده صرفاً رونوشتی فرودست و نامطلوب از یک الگو نیست، بلکه «رونوشتی» است یکسر فاقدِ الگو. برای بحثی پیرامونِ مفهومِ وانموده در فلسفه‌ی کهن، نگاه کنید به:
افلاتون. «سوفیست»، ***در دورهٔ آثار افلاتون*** (ترجمهٔ محمد حسن لطفی)، تهران: انتشارات خوارزمی، ۱۳۶۶، ج ۳، ص ۱۵۰۱. (لطفی "simulacrum" را به «نقش فریبنده» ترجمه کرده است.)
و برای یکی از مهمترین متون معاصر درباره‌ی وانموده، نگاه کنید به:
ژیل دلوز. «افلاتون و وانموده» در ***سرگشتگی نشانه‌ها: نمونه‌هایی از نقد پسامدرن*** (ویرایش مانی حقیقی)، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۴. ص ۸۴-۶۴.

۲۱. افسوس که این امید برگرداننده‌ی انگلیسی واهی بوده است. هنگام مقایسه‌ی برگردان فارسی کتاب (که نخست از روی برگردان انگلیسی انجام گرفته است) با اصل فرانسوی‌اش، ما به چیزی در حدود بیست ـ بیست و پنج مورد بدفهمی و بدخوانی و بی‌سلیقه‌گی در برگردان انگلیسی برخوردیم (بعضی‌هایشان بسیار عجیب و فاحش) و طبعاً همه‌ی این‌ها را راست گرداندیم، تا رای همسنجندگانِ برگردانِ ما با متن اصلی چه باشد.

۲۲. ما در برگردانِ فارسی این قاعده را کنار گذاشتیم و فارسی‌شده‌ی واژه‌ها و عناوینِ نقاشی‌های مگریت را داخلِ [کروشه] در کنار اصلِ فرانسوی و در لابه‌لای خودِ متن آوردیم، تا کارِ خواننده را آسان‌تر کرده باشیم.

۲۳. نقل قول از:
Michel Foucault. "Nietzsche, Marx, Freud", *Cahiers de Royaumont*, Paris, 1964, no. 6.

۱. دوچپق

*۱. درسِ نام‌گذاریِ چیزها، Leçon de choses. درسی که در طی آن، شاگردانِ نونهال نامِ تصاویری را که آموزگار روی تخته‌سیاه کشیده، به زیرِ آن‌ها می‌نویسند. همچنین، اشاره‌ای است به عنوان تابلویی از مگریت (۱۹۴۷)؛ به عنوانِ فیلمی درباره‌ی مگریت، ساخته‌ی

لوک دو هُیش؛ و همچنین به عنوان مقاله‌ای به قلم مگریت.
*۲. سپیده‌دمِ قرینه‌ها، Aube à l'Antipode. عنوانِ کتابی است با طراحی‌های مگریت. واژه‌ی aube را، که در اینجا به «سپیده‌دم» برگردانده شده، می‌توان به «معلق بودن» یا «شناور بودن» نیز برگرداند.

۲. واژه‌نگاشته‌ی گسلیده

*۱. نامِ چپق، Le nom d'une pipe. جناسی است برگردان‌ناپذیر. Le nom d'une pipe در واقع، اصطلاحی است چون «ای بابا» یا «اَکّه هِی» در فارسی. منظور فوکو این است که این عبارت چنان در گفتارِ هرروزه جا خوش کرده که آن را بدونِ توجه به معنای حقیقی‌اش به کار می‌بریم [«زبان‌مان در جای ما به خوبی می‌دانَدش.»]
۲. واژه‌نگاشته، Calligramme. طرح یا نقشی است که از آرایشِ خاصِ حروف شکل گرفته باشد، مثلِ مرغِ بسم‌الله. همچنین، به شعری می‌گویند که واژه‌هایش به شکلِ چیزی که می‌گوید، درآمده باشند. مثل بعضی اشعارِ گیوم آپولینر (نگاه کنید به نمونه‌ای از شعر آپولینر در پایان کتاب) و، به گونه‌ای دیگر، بعضی اشعارِ ای. ای. کامینگز، شاعر نوآور آمریکایی. پیش از این، م.ع. سپانلو Calligram را به «خط‌نگاری» ترجمه کرده است (نگاه کنید به: پاسکال پیا، *گیوم آپولینر در آینهٔ آثارش*، تهران، ۱۳۷۲)؛ با الهام از این پیش‌نهاده‌ی سپانلو، ما «واژه‌نگاشته» را برابرِ Calligram و «واژه‌نگاری» را برابر Calligraphy (یعنی کنشِ ساختنِ Calligram) آورده‌ایم.
۳. خط تصویری، ideogram. واحدِ نوشتاری در زبانی که، به جای الفبا، از نمادهای تجسمی استفاده می‌کند، مثل خط هیروگلیف، یا خط چینی. در چنین زبانی، دال‌ها اغلب تصویرهای نگاشته شده‌ای از مدلول‌هایشان هستند: دو خط موازی یعنی «رودخانه»؛ تصویری از یک چشم یعنی «بینایی»، مثلاً.
۴. همانگویی، tautologie. گزاره‌ای است که مصداقش را تکرار کند، یا چیزی را دو یا چند بار بگوید، مثل گفته‌ی مشهورِ گرترود استاین: «یک گلِ سرخ، یک گلِ سرخ است، یک گلِ سرخ است.» در شکل منطقی‌اش: $A \equiv A$ که یعنی "A" (حال "A" هر گزاره‌ای که می‌خواهد باشد)، هم‌ارز است با "A" (یعنی با خودش).
۵. نویسه، légend. از لاتین قرون وسطایی *legenda* «چیزی که بنا است خوانده شود.» نهادن واژه‌ی «نویسه» برابر légend گزینشی است نامطلوب (چون نارسا) اما بی‌چاره. این واژه در فرانسه و انگلیسی دستکم سه معنا دارد: ۱) شرح حال، افسانه، حکایت یا اسطوره (مثل شرح حال قدیسان یا افسانه‌ی آرتورشاه)؛ ۲) نوشته‌ای که بر سکه یا مدالی ضرب خورده باشد (مثل نام دولتی که سکه را ضرب زده، یا رخدادی که مدال به مناسبت

آن اهدا شده است)؛ ۳) نوشته‌ای که تصویری را همراهی کند و آن را شرح دهد یا معنایش را آشکار کند (مثل عنوان یک نقاشی که به زیر آن نوشته باشند، یا نمایه‌ای در گوشه‌ی نقشه‌ای ــ نقشه‌ی راه‌های یک شهر، مثلاً ــ که رمزهای رنگیِ نقشه را ارائه کند: خط قرمز به نشانه‌ی راه‌های اصلی و خط آبی به نشانه‌ی راه‌های خاکی.) فوکو، در متنِ ما، اغلب هر سه معنای این واژه را در آنِ واحد به کار برده است.

۶. مکانِ مشترک، le lieu commun. جناسی است برگردان‌ناپذیر. "le lieu commun" هم به گستره‌ی مشترک میان زبان و نقاشی (یا میانِ بازنماییِ کلامی و تصویری) اشاره می‌کند، و هم به معنای چیزی است هر روزه، معمولی، یا سبک‌مایه. «اثرِ هنریِ پیشِ پا افتاده»، از سوی دیگر، به جناسی شکل داده که در متن اصلی وجود ندارد: اثر هنری (نقاشی) هم پیش ـ پا ـ افتاده (هر روزه و معمولی) است و هم پیشِ پا افتاده (پخش بر زمین شده)؛ فوکو تنها مفهومِ نخستِ این عبارت را در نظر دارد: "œuvre banale".

۳. کله، کاندینسکی، مگریت

۱. نام‌آوا، onomatopée. نگاه کنید به پیش‌گفتارِ برگرداننده‌ی انگلیسی، یادداشتِ شماره‌ی ۱۴.

۲. تصاویر تکه‌کاری [کُلاژ]، collages. تصاویری که از کنار هم گذاشتنِ تکه‌های مختلفِ مصالح گوناگون ساخته شده باشند.

*۳. اشاره‌ی فوکو به نقاشی مگریت است، با عنوان Philosophie dans le boudoir [*فلسفه در اتاق خواب*] و نقاشی‌های دیگر شبیه آن. نگاه کنید به تصویر پایان کتاب.

۴. کارِ زیرزمینیِ واژه‌ها

۱. کپه خاکی سست بنیان، une taupinière au point de s'effondrer. بازی با لغت: واژه‌ی "taupiniére" را هم به دالانی می‌گویند که موش صحرایی در زمین حفر می‌کند و هم به کپه خاکی که در طیِ این حفاری کنار دالان جمع می‌شود. فوکو «هرم ژرف‌نگاری» [Pyramide de la perspective] را به این کپه خاک تشبیه می‌کند، اما صفت «سست بنیان» را به دالانِ حفر شده (که هر آن ممکن است فرو بریزد) نسبت می‌دهد.

۲. گسیختن، dédoubler. این واژه‌ی مبهم هم به معنای از هم گسیختن یا پاره کردن است و هم به معنای یگانه ساختن از راهِ تا کردنِ یک چیز به روی خودش.

*۳. سیمای مردی بسیار جدی... از خنده «درهم می‌شکند»، Le visage... vole en "éclats"... اصطلاحی است در زبان فرانسوی: «فلان کسک آنقدر خندید که صورتش

شکست»؛ اشاره‌ی فوکو به طرحی است به قلم مگریت از سیمای درهم‌شکسته‌ی یک مرد؛ در سمتِ چپِ طرح، روی سنگی نوشته‌اند: «مردی که از خنده درهم می‌شکند»، "homme éclatant avec rire".

*۴. شبی که فرو می‌افتد، Le soir qui tombe. در فارسی می‌گوییم «شب ***می‌شود***» یا «شب ***فرا می‌رسد***»، در فرانسوی می‌گویند «شب ***فرو می‌افتد***». مگریت معنای لفظیِ این فرو افتادن را نقاشی کرده است.

*۵. اصطلاح آشنا را تا سر حد پوچی مطنطن می‌کند. منظور از «اصطلاح آشنا» همان «فروافتادنِ» شب است.

۶. [یادداشتِ میشل فوکو] همه‌ی نقل‌قول‌هایم را از کتاب *Magritte*، نوشته‌ی P. Waldberg برگرفته‌ام. این‌متن‌ها رشته طرح‌هایی را در مجله‌ی *Révolution surréaliste*، شماره‌ی ۱۲، همراهی می‌کنند.

۷. همان شخصیتِ مشهور. منظور مرد پالتوپوش و کلاه به سری است که در بسیاری از نقاشی‌های مگریت، و اغلب از پشت سر، ظاهر می‌شود.

۸. چیستانِ تصویری، rébus. رشته‌ای از تصاویر چیزهایی که ترکیبِ آوای نام‌هاشان به ضرب‌المثل یا اصطلاحی آشنا شکل می‌دهد. مثلاً «تختِ سینه‌ت کاهگل ماله» را می‌توان برگرداند به تصاویری از: یک تخت‌خواب + یک سینه + یک پرِ کاه +کمی خاکِ گِل‌آلود + یک ماله‌ی بنّایی، و به جای سرنخ چیستان گفت : «آره.»

*۹. LE و LA. حروف معرفه در زبان فرانسوی، مثل "the" در انگلیسی.

۱۰. Sirène به دو معنا است: ۱) «سیرنها: در اساطیر یونان، سه پری دریا، که معمولاً با سرِ زن و بدن پرنده مجسم می‌شوند. به روایتی دختران آخلوئوس بودند، و در جزیره‌ای که صخره‌های خطرناک آنرا احاطه کرده بود میزیستند، و با آواز دلفریب خود کشتیبانان را بجانب جزیره میکشیدند، و در آنجا کشتیهایشان میشکست...» (نقل از ***دایرةالمعارف فارسی***، مصاحب). ۲) سوت یا آژیر خطر. زنگوله‌ای که انگشت در این نقاشی به آن اشاره می‌کند، مضمونی است که در بسیای از آثار مگریت تکرار می‌شود، و به این دلیل است که فوکو در پایانِ این پارانوشت به آن صفتِ «همه‌جا حاضر» می‌دهد.

۵. هفت مُهر تایید

۱. هم‌گونی، ressemblance؛ هم‌سانی، similitude؛ تایید، affirmation. برای بحثی پیرامون این سه واژه‌ی کلیدی، نگاه کنید به پیشگفتارهای برگرداننده‌های فارسی و انگلیسی.

۲. شبیه‌سازی، trompe-l'oeil. تصویری که بسیار واقعی بنماید، مثل پرده‌هایی که برای پس‌آرایی صحنه‌های نمایش می‌کشند. به معنای لفظیِ: «فریبنده‌ی چشم.»

۳. وانموده، le simulacre. نگاه کنید به پیش‌گفتار برگرداننده‌ی انگلیسی، یادداشت ۲۰.
*۴. انتقال، Decalcomanie. این عنوان بازیِ پیچیده‌ای میانِ واژه‌ها را در بر می‌گیرد. Decalcomanie یعنی انتقال [به انگلیسی transference]، مثلاً در مباحث روانشناسی، انتقال از دوره‌ی ذهانی به دوره‌ی مقعدی. از سوی دیگر، decalcomanie تکنیکی در فن نقاشی است (که آندره برتون اشاره‌های بسیاری به آن کرده است): تا کردنِ بوم یا کاغذ خیس از رنگ به روی خودش، جوری که طرحِ یک سوی کاغذ، وارونه، به سوی دیگر کاغذ منتقل شود. سرانجام، decalcomanie به روان‌نژندیِ بیمارانِ چندهویتی نیز گفته می‌شود.
۵. [یادداشتِ میشل فوکو] خواننده باید نگاهی بیاندازد به René Magritte، نوشته‌ی René Passeron، خاصه فصلِ آخر.
۶. چیز فی‌نفسه، Chose en soi (به آلمانی، Ding an sich یا Ding an sich selbst). اشاره‌ای است به سویه‌ی ایده‌آلیستِ فلسفه‌ی ایمانوئل کانت که در آن چیز فی‌نفسه (یعنی شیء، آن‌طور که در «جهانِ» فراسوی شناخت حسیِ ما قرار گرفته)، از پدیده‌ی شیء (یعنی شیء، آن طور که از راهِ حواس پنج‌گانه و مقوله‌های ذهنی بر ما ظاهر می‌شود) تفکیک شده است.
۷. زنی که به «بطری می‌گراید»، la femme qui "prend de la bouteille" (به انگلیسی: a woman who "takes to the bottle"). بار دیگر، فوکو معنای لفظی عبارت را با معنای استعاری آن به بازی می‌گیرد: "prend de la bouteille" در فرانسوی استعاره‌ای است برای «پیر شدن». برگرداننده‌ی انگلیسی به اصطلاحی دیگر متوسل شده است: to take to the bottle در مقام استعاره، یعنی «می زدن» یا «الکلی شدن». اما نیمه‌ی دومِ عبارت حتی پیچیده‌تر است: "...la bouteille qui se féminise en se faisant "corps nu" ... یعنی، همانطور که ما در اینجا گفته‌ایم: «بطری که با تبدیل شدن به «طرحی برهنه»، خود را زنانه می‌سازد.» اما عبارت "corps nu" [«طرح برهنه»] به هنگامِ خوانده شدن هم‌آوا است با "cornu" به معنی «شاخ‌دار» که درفرهنگ اروپاییِ کنایه‌ای است به‌مردی‌که زنش‌به او خیانت کرده باشد. (مثلاً در *اتللوی* شکسپیر، پس‌از این‌که‌اتللو‌اتهامِ دروغ‌بی‌وفاییِ زنش، دزدمونا، را باور می‌کند، در پاسخ به یاگو که گفته: «تقدیر را چو مردی تحمل کن!» می‌گوید: «مرد شاخ‌دار هیولایی است و حیوانی.» *اتللو*، صحنه‌ی‌چهارم، پرده‌ی‌اول، خط شصت‌ودوم.)

۶. نقاشی‌کردن تا بیدکردن نیست

*۱. اشاره‌ی فوکو نه به اثری از مگریت، که به آندی وارهول Andy Warhol، هنرمند آمریکاییِ مکتب پاپ آرت است. کامبل [Campbell] نامِ شرکت تولیدکننده‌ی فراورده‌های غذاییِ‌ای است که سوپ‌های قوطی شده‌ی معروفی را تولید می‌کند. قوطیِ سوپ کامبل

الگوی رشته‌ی مشهوری از نقاشی‌های وارهول است؛ گرچه، از دیدِ فوکو، کثرتِ این نقاشی‌ها، و هم‌سانی موبه‌مویشان به یکدیگر، «الگوییتِ» این قوطی‌ها را از آن‌ها می‌زداید و نقاشی‌ها را تبدیل به «وانموده»هایی از یکدیگر می‌کند. نگاه کنید به مقاله‌ی مهمِ فوکو درباره‌ی فلسفه‌ی ژیل دلوز و اهمیت مفهومِ وانموده در کارهای دلوز و وارهول:
Michel Foucault. "Theatrum Philosophicum", in *Language, Counter-Memory, Practice*, New York: Cornell University Press, 1977.

دو نامه از مگریت

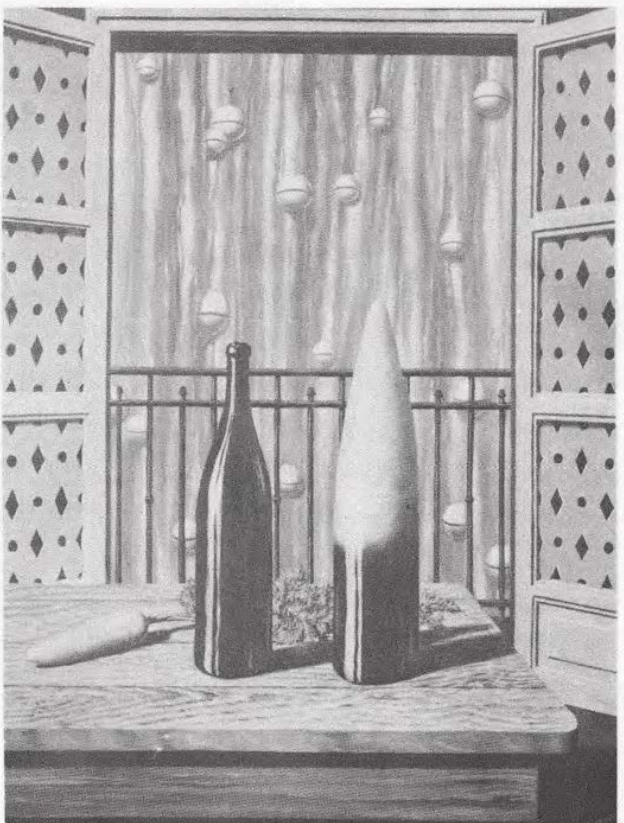
۱. «ندیمه‌ها»، Las Meninas (۱۶۵۶). اثر دیه‌گو ولاسکز (۱۶۶۰-۱۵۹۹)، طرح روی نخستین صفحه‌ی کتابِ ***واژه‌ها و چیزهای*** فوکو است، و موضوعِ فصلِ نخستِ آن کتاب.

واژه‌نامه

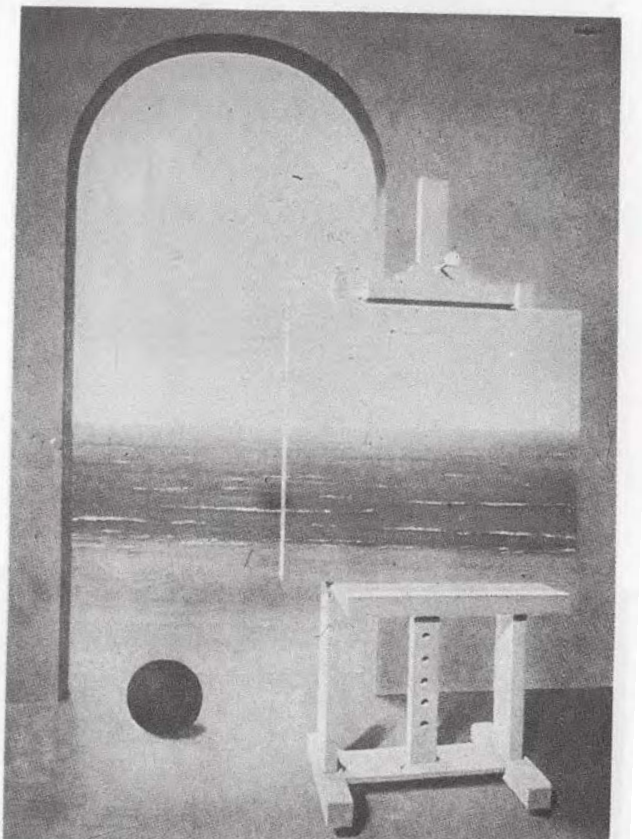
انگلیسی	فرانسوی	فارسی
linguistic reference	référence linguistique	ارجاع زبانی
heteroclite	hétéroclite	امر چندهنجاره
plastic representation	représentation plastique	بازنمایی تجسمی
exteriority	extériorité	بیرونگی
hierarchy	hiérarchie	پایگان
figure	figure	پیکره
affirmation	affirmation	تایید
allegory	allégorie	تمثیل
substitution	substitution	جایگزینی
pipe	pipe	چپق
ideogram	idéogramme	خط تصویری
heterotopia	hétérotopie	دَرهَمِستان
signification	signification	دلالت کردن
redundancy	redondance	زیادگیِ مکرر
silhouette	silhouette	سایه‌نما
discourse	discours	سخن
rigour	rigueur	فرسختی
rhetoric	rhétorique	فن سخن‌وری
logos	logos	کلام

statement	énoncé	گزاره
unraveled	défait	گسلیده
referent	référent	مصداق
ironic	ironique	مطایبه‌گون
paradoxical	paradoxale	ناسازه‌گون
onomatopoeia	onomatopée	نام‌آوا
scriptures	scripteurs	نگاشتارهای آسمانی
legend	légende	نویسه
reversible	réversible	وارون‌شونده
calligram	calligramme	واژه‌نگاشته
simulacrum	simulacre	وانموده
tautology	tautologie	همانگویی
transubstantiations	assimilations substantielles	همانندسازی‌های گوهرین
similitude	similitude	هم‌سانی
juxtaposition	juxtaposition	هم‌کناری
resemblance	ressemblance	هم‌گونی

تصویرها

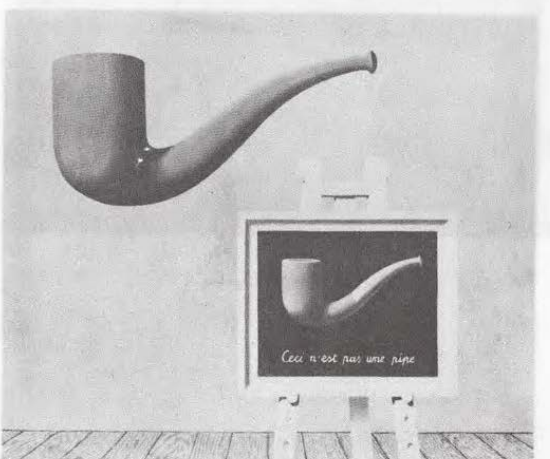


۱. **توضیح** (۱۹۵۲)

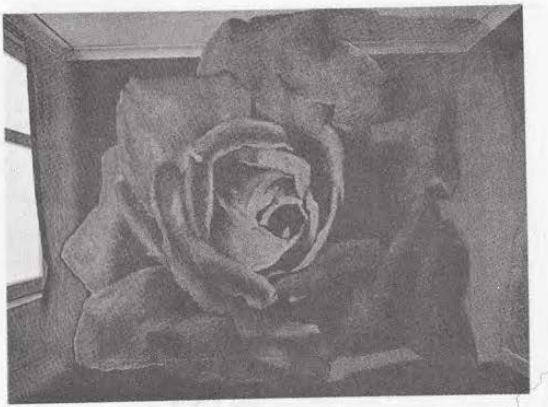


۲. وضعیت بشر (۱۹۳۵)

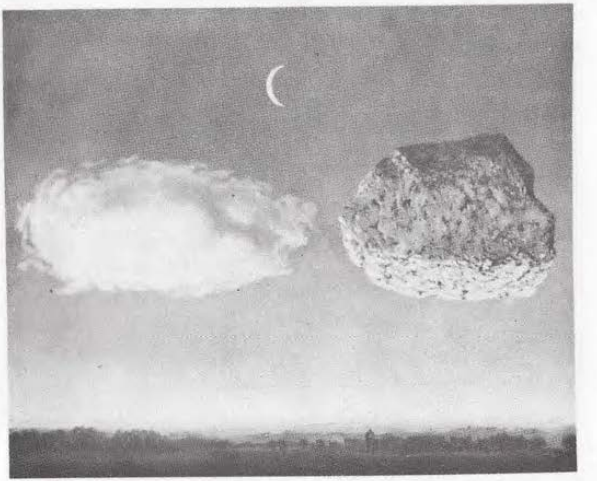
۳. **این یک چپق نیست** (۱۹۲۶)



۴. **دو راز** (۱۹۶۶)



۵. *قبر کشتی‌گیران* (۱۹۶۰)



۶. *نبرد آرگون* (۱۹۵۹)

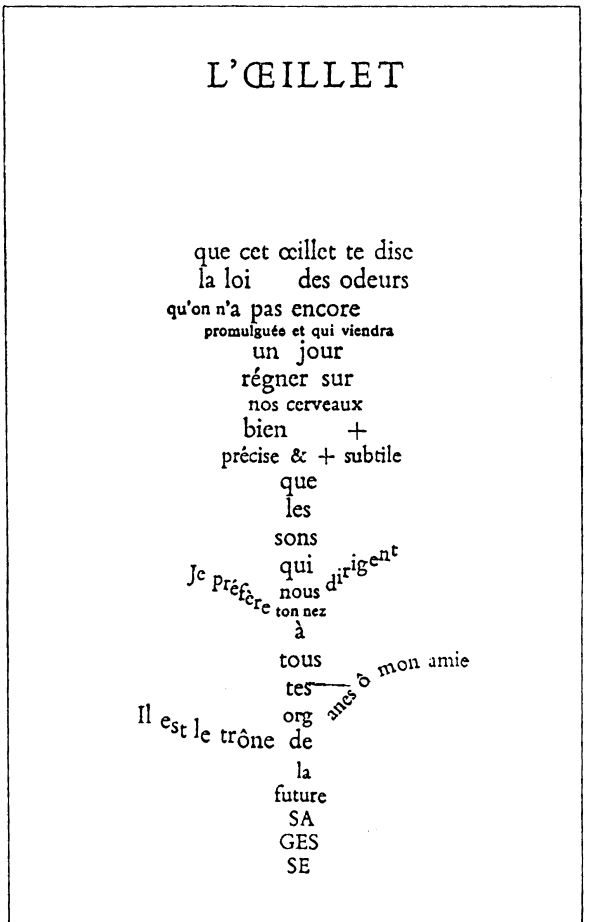
FUMÉES

Et tandis que la guerre
Ensanglante la terre
Je hausse les odeurs
Près des couleurs-saveurs

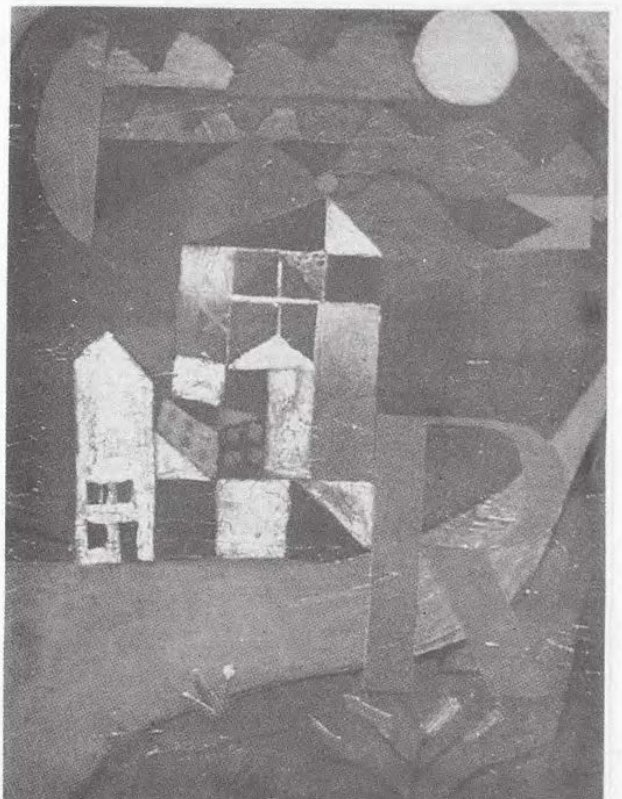
Et je fu
m
e
du
ta
bac
de
Zo NE

Des fleurs à ras du sol regardent par bouffées
Les boucles des odeurs par tes mains décoiffées
Mais je connais aussi les grottes parfumées
Où gravite l'azur unique des fumées
Où plus doux que la nuit et plus pur que le jour
Tu t'étends comme un dieu fatigué par l'amour
Tu fascines les flammes
Elles rampent à tes pieds
Ces nonchalantes femmes
Tes feuilles de papier

۷. دود، از گیوم آپولینر

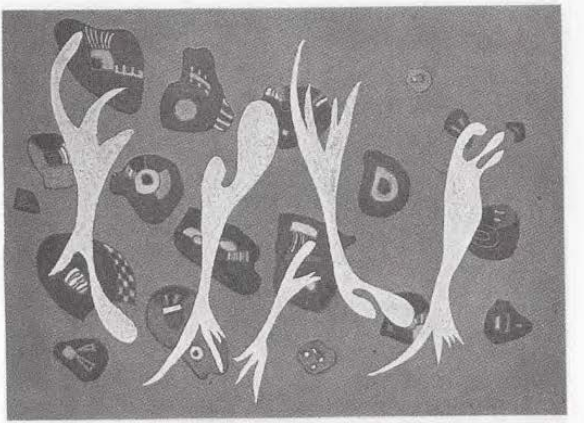


۸. میخک، از گیوم آپولینر



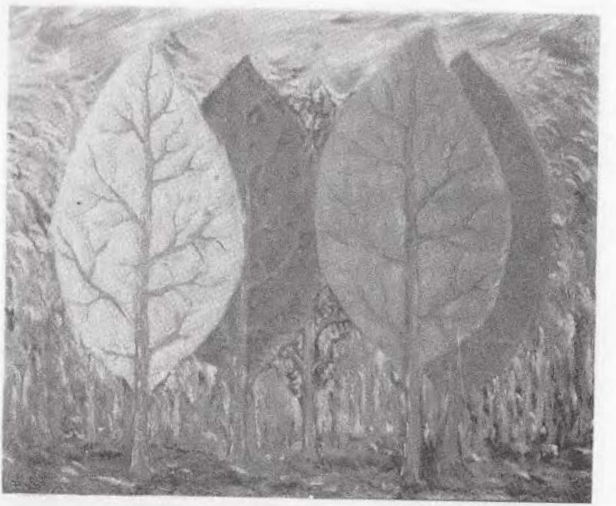
۹. پل کله، ویلا R (۱۹۱۹)

۱۰. پل کله، انسان وحشی (۱۹۲۲)

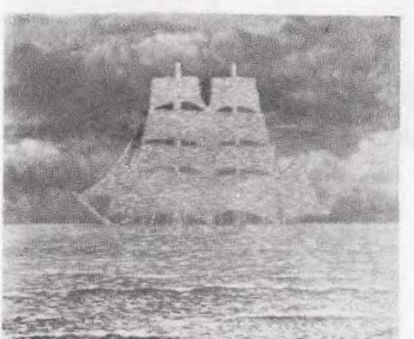


۱۱. واسیلی کاندینسکی، ***موازنه‌ی سفید*** (۱۹۴۴)

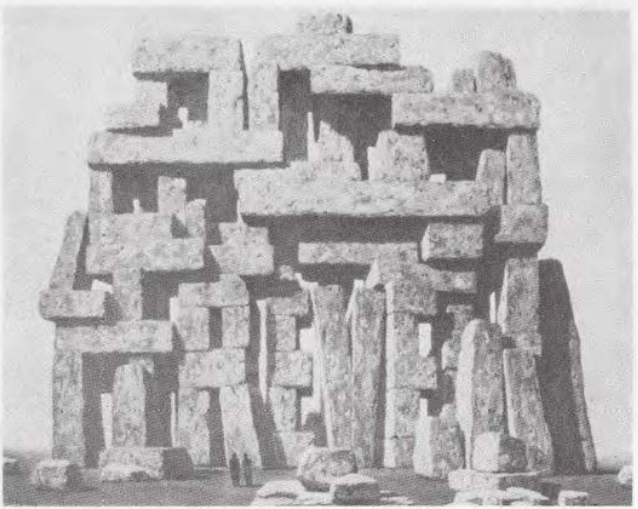
۱۲. واسیلی کاندینسکی، ***بدیهه: کانون سبز*** (۱۹۳۵)



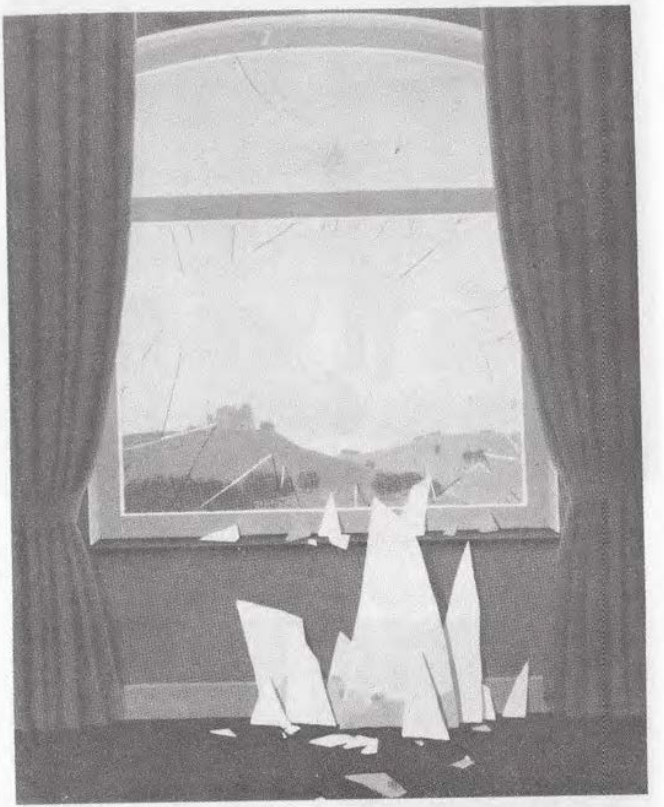
۱۳. **حریق** (۱۹۴۳)



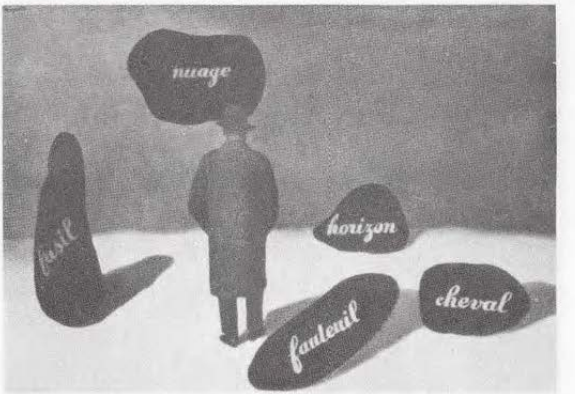
۱۴. ***اغواگر*** (۱۹۵۰)



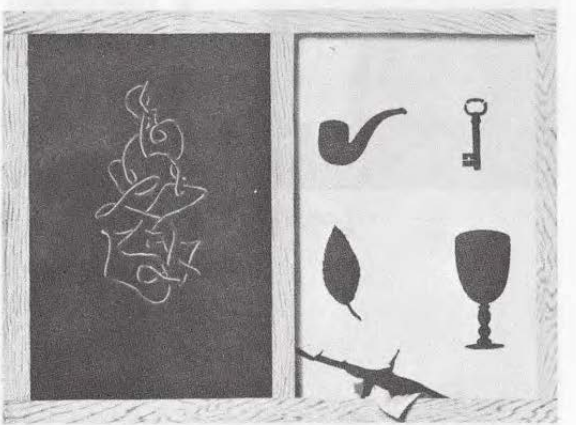
۱۵. **هنر گفتگو** (۱۹۵۰)



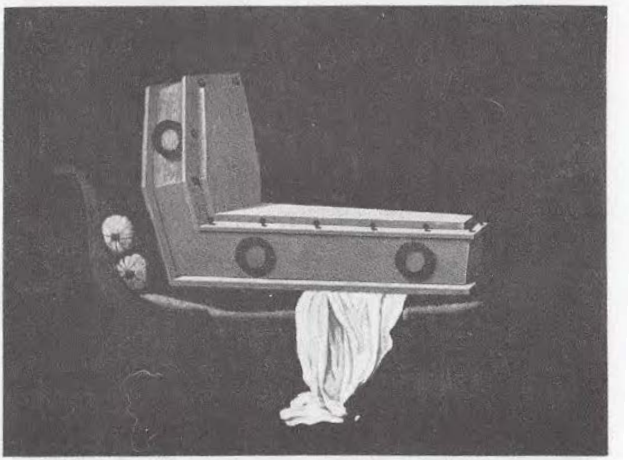
۱۶. **شبی که فرو می‌افتد** (۱۹۳۴)



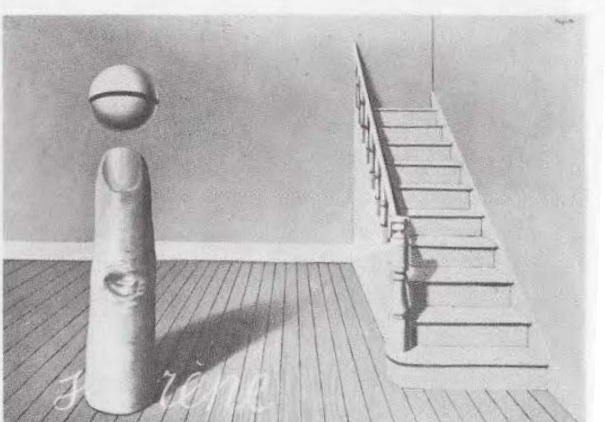
۱۷. *شخصیتی که سوی افق قدم می‌زند* (۹-۱۹۲۸)



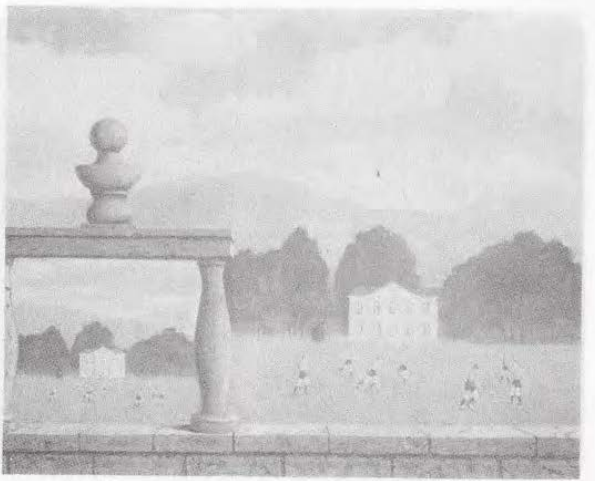
۱۸. *الفبای مکاشفات* (۱۹۳۵)



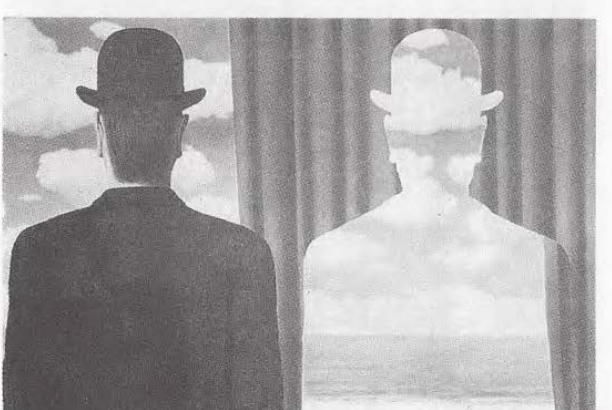
۱۹. **ژرف‌نگاری: خانم رکامیه** (۱۹۵۸)



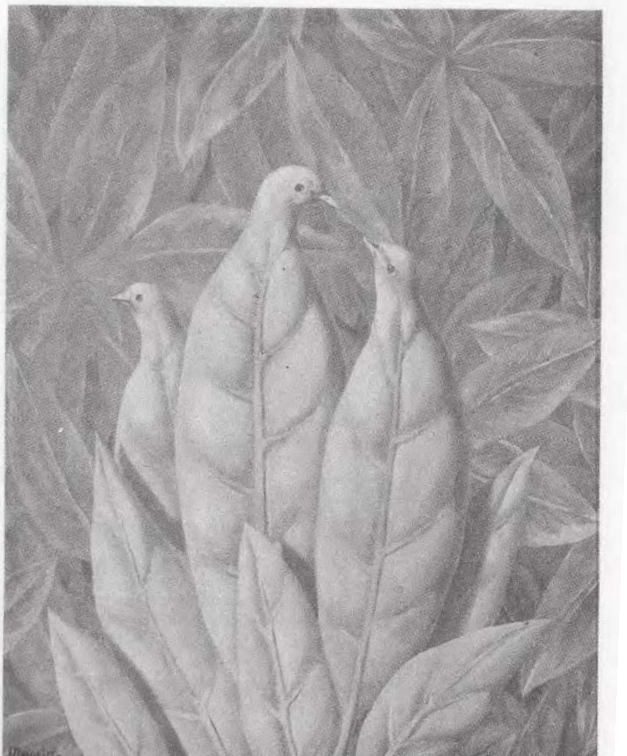
۲۰. **کاربرد گفتار** (۱۹۳۲)



۲۱. ***بازنمایی*** (۱۹۶۲)

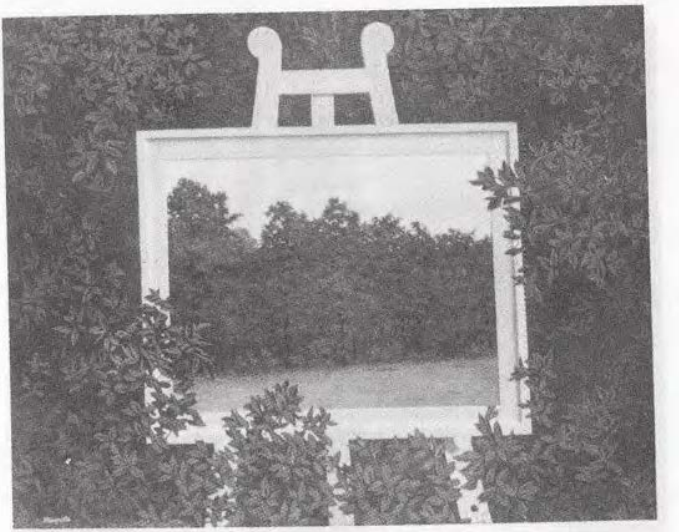


۲۲. ***انتقال*** (۱۹۶۶)

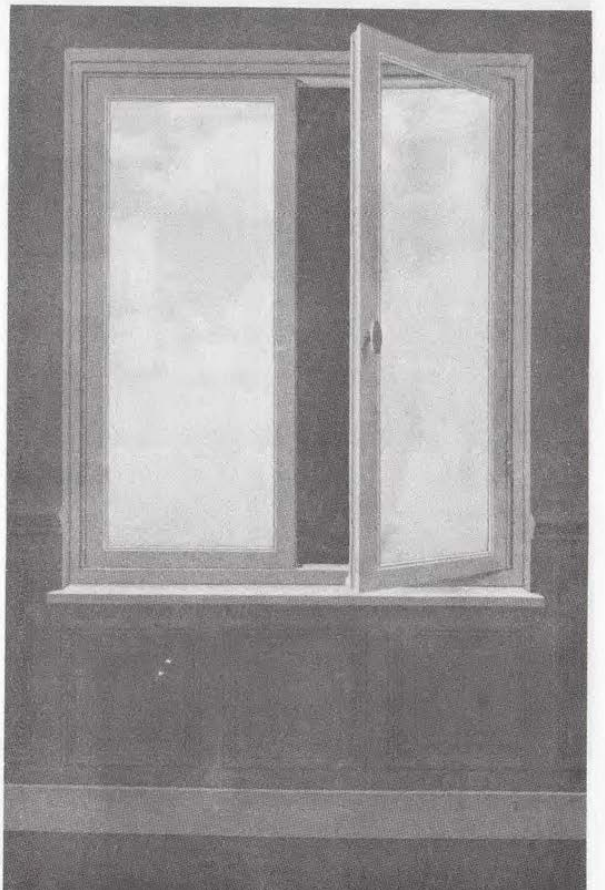


۲۳. *الطاف طبیعی* (۱۹۶۲)

۲۴. **وضعیت بشر** (۱۹۳۳)



۲۵. *آبشار* (۱۹۶۱)



۲۶. **دوربین صحرایی** (۱۹۶۳)

یعنی چه که پای تصویر ساده‌ای از یک چپق، نقاش بنویسد: «این یک چپق نیست»؟ رنه مگریت، نقاش برجسته و نامی سوررآلیست با این کار نقطه‌ی آغازی فراهم کرد برای تحلیلی چندسونگر به وسیله‌ی میشل فوکو، فیلسوف و تاریخشناس پرآوازه‌ی معاصر، که دربارهٔ قدرت و اقتدار و محرومیت و طرد، موشکافیها و نکته‌یابیهای دقیق دارد، و اینجا به کاوش در ابهامها و چندمعناییها و چند پهلوییهای زبان، و نقد تصویری رنه مگریت از اینها، می‌پردازد. نوشته‌ی غنی و گیرای فوکو گذشته از روشنایی که بر آثار نقاشی پرنفوذ و مقبول میافکند، اندیشه‌ی خودِ فیلسوف ناسازه‌پرداز فرانسوی را نیز بهتر می‌شناساند.

از این مترجم با نشرمرکز

✓ **این یک چپق نیست** میشل فوکو

سرگشتگی نشانه‌ها بودریار، لیوتار، بارت، فوکو، گتاری، دریدا

ISBN: 964-305-183-8

۱۲۵۰ تومان