نشر لگا

سرشناسه: فوکو، میشل، ۱۹۸٤ـ ۱۹۲٦. Foucault, Michel. عنوان و پدیدآور: ادوار مانه و شیئیت نقاشی/ نوشتهٔ میشل فوکو، ترجمهٔ صالح نجفی؛ دبیر مجموعه؛ علی حسن‌زاده. شابک: ۳ـ ۷۷ـ ۷٦٦۸ـ ٦۲۲ـ ۹۷۸. وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا. مشخصات ناشر: تهران، نشر لِگا، ۱٤۰۳. یادداشت: کتاب حاضر از متن انگلیسی با عنوان "Manet and the object of painting" به فارسی برگردان شده است. موضوع: هنر فرانسه -- فلسفه. موضوع: مانه -- ادوار -- نقد و تفسیر. شناسهٔ افزوده: نجفی، صالح، ۱۳٥٦ـ مترجم. رده‌بندی کنگره: ۲م/ND553. رده‌بندی دیویی: ۷٥۹/٤. شمارهٔ کتاب‌شناسی ملی: ۹۸٤۲۰٥۳

نشر لگا

ادوار مانه و شیئیت نقاشی

نوشتهٔ میشل فوکو

ترجمهٔ صالح نجفی

از مجموعهٔ «دِرَنگ‌ها»

ادوار مانه و شیئیت نقاشی

نویسنده . میشل فوکو | مترجم . صالح نجفی

دبیر مجموعه . علی حسن‌زاده

ویراستار . مائده نوری

چاپ نخست . زمستان ۱۴۰۳ . ۶۰۰ نسخه . تهران . خیابان انقلاب . چهارراه کالج. ساختمان ۴۰۰ . طبقهٔ ۲. واحد ۵ . نشر لِگا

تلفن تماس . ۹۹ ۶۵ ۹۶ ۶۶ (۰۲۱)

«کلیهٔ حقوق چاپ و نشر برای نشر لِگا محفوظ است.»

وبسایت و فروشگاه آنلاین لِگا: www.legapress.ir

اینستاگرام لِگا: lega.press

فهرست مطالب

یادداشت مترجم ۷

میشل فوکو: مانه و تولیدِ بیننده / نیکلا بوریو ۹

یادداشت مَتیو بار / مترجم انگلیسی کتاب ۲۵

ادوار مانه و شیئیت نقاشی/ میشل فوکو ۲۷

۱. فضای بوم نقاشی ۳۷

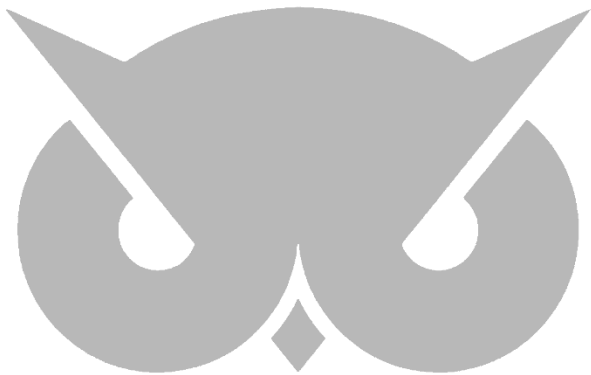
۲. نورپردازی ۶۱

۳. مکانِ بیننده ۷۹

«ضمیمهٔ نخست»: فوکو و پروژهٔ مانه-خوانی/ سوزان وِردِرِبر ۸۷

«ضمیمهٔ دوم»: تفسیر (نادرست) میشل فوکو از *تندیمه‌ها*، یا بازنمایی در مقام ساختار همان‌گویانهٔ نشانه / زدرافکا گوگِلِتا ۱۰۵

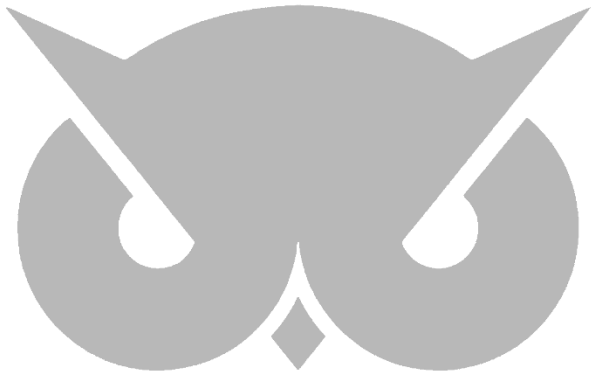
نمایه ۱۳۹



یادداشت مترجم

این کتاب کوچک و پرمغز را به پیشنهاد دوست و معلم عزیزم مازیار اسلامی به فارسی برگرداندم. مشغله‌های کاری به سرانجام‌رسیدن ترجمه را به تعویق انداخت. ترجمه‌ای دیگر از سخنرانی‌های فوکو دربارهٔ مانه به فارسی درآمد و کتاب بسیار مهم فوکو الفاظ و اشیا: باستان‌شناسی علوم انسانی نیز به قلم پرتوان فاطمه ولیانی به بازار نشر رسید. درسگفتار فوکو دربارهٔ مانه را می‌توان چون ضمیمه‌ای بر فصل‌هایی از آن شاهکار خواند. من به ترجمهٔ کتاب دو ضمیمه افزودم که به گمانم به فهم بهتر آرای فوکو دربارهٔ مانه و نقاشی و مسئلهٔ بازنمایی و بازخوانی انتقادی آن‌ها کمک می‌کند. فرید دبیرمقدم ترجمهٔ سخنرانی را مقابله و ویرایش کرد. و بعد دوست فرهیخته، خانم مائده نوری، کل کار و ضمیمه‌ها را بازخواند و ویراست. امیدمان این است که خواندن این کتاب کوچک هم به بهتر دیدن کارهای انقلابی مانه یاری رساند و هم به آشنایی با وجوهی از تفکر میشل فوکو.

صالح نجفی



میشل فوکو: مانه و تولیدِ بیننده

نیکلا بوریو

میشـل فوکو در سـال ۱۹۷۱ در تونس جلسـه‌ای دربارهٔ نقاشـی‌های مانه برگذار کرده بود که کُرسـی اسـتادی کُلژ دو فرانس در پاریس به او اعطا شد، یعنی بالاترین مرتبه در سلسله‌مراتب دانشگاه‌های فرانسه. سه ماه بعد، فوکو به‌همراه ژان‌ماری دومِناک[1] و پیِر ویدال ـ ناکه گروه .G.I.P[2] را بنیاد گذاشـت که وظیفهٔ خود را اطلاع‌رسـانی دربارهٔ اوضـاع زندان‌های فرانسـه تعریف کرد. طُرفه آنکه، این ارتقای مقام در دانشـگاه سـرآغاز مبارزه‌جویانه‌ترین دورهٔ زندگی فیلسـوف فرانسـوی شـد و او را با فعال دیروز میدان نظریه، ژان‌پل سـارتر، و مائوئیسـت‌های روزنامهٔ لاکوز دو

۱. ژان ماری دومناک(۹۷ ۹ـ۲۲ ۹)، نویسـنده و روشـنفکر فرانسـوی، متفکر کاتولیکی چپ‌گرا بود. ـ م

۲. پیِر ویدال ـ ناکه(۰۶ ۰۲ ۳)، مورخ فرانسـوی، در سـال۹ ۹۶ در مدرسـهٔ مطالعات عالی علوم اجتماعی فرانسه مشغول به تدریس شد. ـ م

3. Groupe d'lnformation sur les Prisons

پُپُل [=«آرمان مردم»] در یک خط قرار داد. وانگهی، این بازگشت کوتاه‌مدت به تونس اسباب آرامش خاطر فوکو نشد. به‌واقع در تونس بود که فوکو برای نخستین بار با فعالیت و مبارزهٔ سیاسی مواجه شد. فوکو در سپتامبر ۱۹۶۶ وارد تونس شده بود تا در دانشگاه فلسفه تدریس کند و همان‌جا بود که ناگهان در کانون سلسله‌ای از راهپیمایی‌های اعتراضی علیه رژیم خودکامه و اقتدارگرای حبیب بورقیبه [که از سال ۱۹۵۶، سالی که تونس به استقلال رسید، تا سال ۱۹۸۷ رئیس جمهور آن کشور بود] قرار گرفت. و هرچند بنابه جبر اوضاع به هنگام رخدادهای مهٔ ۶۸ بیرون از فرانسه بود، طی سه سال اقامت و کار در تونس بود که جهان مبارزان انقلابی را کشف کرد، جهانی که جایگاهی بس مهم در سال‌های بعدی زندگی‌اش یافت. در همان حال، فیلسوفِ جلای‌وطن‌کرده عمیق‌تر از پیش به مطالعهٔ هنر پرداخت، خاصه زمانی که مشغول آماده‌کردن مطلب برای دوره‌ای درسی راجع‌به تحول و تطور نقاشی از رنسانس تا ادوار مانه شد. این پروژه[1] یکی از دل‌مشغولی‌های تکرارشونده و پایدار او شد: اندکی پس‌از عزیمتش از پاریس، فوکو با ناشری پاریسی قراردادی امضا کرده بود برای تألیف کتابی که عنوانش را سیاه و سطح (Le Noir et l surface) گذاشته بود ـ کتابی که هیچ‌وقت ننوشت. سال‌های سال بعد، اندکی

۱. فوکو در سپتامبر ۱۹۶۶ تصمیم گرفت در دانشگاه تونس، پایتخت کشور تونس، تدریس روان‌شناسی کند. انگیزهٔ اصلی‌اش این بود که معشوقش دَنیِل دوفِر (جامعه‌شناس فرانسوی) برای گذران خدمت سربازی به آن کشور فرستاده شده بود. فوکو به دهکدهٔ ساحلی سیدی بوسعید رفت و مهمان همکارش در دانشگاه ژِرار دُلدال و همسرش شد. اندکی پس‌از ورودش گفت، تاریخ تونس را متبرک کرده: ملتی که سزاوار حیات ابدی است چراکه محل زندگی هانیبال و آگوستین بوده. ـ م

پیش‌از مرگ، متنی نهایی دربارهٔ این موضوع نوشت و آن را با نام مستعار ژولیان لوپیتال در روزنامهٔ لو موند به چاپ رساند.

در این میان، فعالیت اصلی فیلسوف ما می‌بایست نگارش کتاب باستان‌شناسی معرفت باشد، فوکو[۲] در آن کتاب کار خود را از نو در مقام یک «تبارشناس» تعریف کرد و کوشید رابطه‌ای راهبردی با گروهی از مورخان فرانسوی برقرار کند و تصمیم گرفت پیوندهای خود را با جریان ساختارگرایی قطع کند، مکتبی که تا آن زمان دیگِ درهم‌جوش افکارش را شکل داده بود و در آن مقطع احساس می‌کرد دست‌وپایش را بسته است و به آن به چشم مرجعی خجالت‌آور می‌نگریست. از زمان انتشار این کتاب در ۱۹۶۹، که یک نوع روش‌شناسی عمومی شکل داد، می‌توان از قسمی «نقطهٔ عطف تبارشناختی» در کار فوکو سخن گفت:

۱. ژولیان لوپیتال یا «سن ژولیان اُسپیتالیِر» عنوان داستان کوتاهی از فلوبر است که در کتاب سه حکایت منتشر کرد. این کتاب را میرجلال‌الدین کزازی با عنوان سه داستان به فارسی ترجمه کرده است، افسانهٔ ژولیَن، تیمارگر پاک: داستان پسری که وقتی به دنیا می‌آید پیش‌بینی می‌کنند قدیس خواهد شد... . ـ م

۲. در فارسی عنوان این کتاب را به دیرینه‌شناسی دانش هم برگردانده‌اند. «باستان‌شناسی» در عنوان کتاب مشهور میشل فوکو اشاره دارد به روش کار او در دورهٔ اول فعالیت نظری‌اش، دوره‌ای که محصول آن در چهار کتاب جنون و تمدن، تولد درمانگاه، نظم اشیا و باستان‌شناسی، معرفت یا دیرینه‌شناسی دانش خلاصه شده است. در این دوره، او بیشتر به‌دنبال چگونگی و زمان تولد سوژه‌هاست و تازه در دورهٔ دوم فعالیت فکری خود یعنی از ۷۰ به بعد است که کارهای تبارشناسانهٔ فوکو شروع می‌شود. مسئلهٔ اساسی فوکو در مرحلهٔ دوم، چگونگی مسلط شدن بر سوژه‌هایی است که تولدشان در مرحلهٔ باستان‌شناسی بررسی شده است. کتاب‌های انضباط و تنبیه (در فارسی مراقبت و تنبیه ترجمه شده است) و تاریخ امر جنسی او نیز در واقع محصول همین دورهٔ دوم فکری هستند. ـ م

به‌زعم فوکو، «تبارشناس در حقیقت مرض‌شناسی است که به معاینهٔ مناسبات میان قدرت و معرفت و جسم انسان‌ها در جامعهٔ مدرن می‌پردازد». مشهود[1] است که فوکو، برخلاف رویهٔ مورخان سنتی، نه دل‌مشغول نهادهایی چون بیمارستان، زندان و غیره بود نه دل‌مشغول ایدئولوژی‌هایی چون قواعد حاکم بر تمایلات جنسی، قانون و غیره. فکر و ذکر فوکو مناسبات مشخص میان معرفت و قدرت بود، مناسباتی که در هر دورهٔ تاریخ نه‌تنها این نهادها بلکه گزاره‌های زبان را پدید می‌آورند: مفهوم «گفتار» (دیسکورس) همین است، مفهومی که پس‌از انتشار باستان‌شناسی معرفت جایگزین دو مفهوم «اپیستمه» و «ساختار» در تفکر وی گردید، دو مفهومی که پای‌بست نظری‌شان در کارهای اولیهٔ فوکو شکل گرفته بود.

فوکو همان زمان که درگیر تألیف تاریخ جنون بود هم در برابر میل شدید به نوشتن کتابی دربارهٔ روان‌پزشکی مقاومت کرده بود. به گفتهٔ او، روان‌پزشکی دربارهٔ جنون سخن می‌گوید اما جنون سخن نمی‌گوید، جنون حدود خود را دقیقاً ازطریق «غیاب مجموعه آثار»، ازطریق سکوت نمایانش، ترسیم می‌کند. فوکو نوشت، «قصدم نه نوشتن تاریخ این زبان بلکه باستان‌شناسی سکوت بود». بنابراین دغدغهٔ فوکو نه‌چندان اشیا یا اعیان خاص اجتماعی بلکه اتفاق‌هایی بود که بین

1. In Hubert Dreyfus & Paul Rabinow, *Michel Foucault: un parcours philosophique,* Paris 1984, p.157.

2. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris 1972, p:ll. Published in English as Michel Foucault. *History of Madness,* trans. Jonathan Murphy and Jean Khalfa, Abingdon 2006.

تاریخ جنون را انتشارات هرمس با ترجمهٔ خانم فاطمه ولیانی منتشر کرده است. ـ م.

میشل فوکو

۱

آن‌ها و برای آن‌ها می‌افتد ـ چراکه قدرت «شیء نیست، رابطه است.»
جدا از میل به هم‌پیمانی با افرادی که جامعه اهمیتی به ایشان نمی‌دهد و گروه‌هایی که به‌شکل‌های گوناگون سرکوب شده‌اند، این شور الگوسازی ـ یعنی میل مبرم به انجام عملیات‌های فلسفی که دقیقاً فضایی را نمایان می‌سازند که در حدفاصل گروه‌های اجتماعی و گروه‌های برساختهٔ گفتارها وجود دارد ـ است که بی‌تردید نمایانگر ملموس‌ترین قدر مشترک فوکو و فیلسوفان بزرگ فرانسوی این نسل است: ژیل دُلوز جهان را از نو براساس جریان‌ها و شکاف‌های بین سازوکارها تعریف کرد؛ ژان‌فرانسوا لیوتار جهان را در قالب نظامی از پیوندها و از «تفاوت‌ها» [= دیفرانسیل‌ها] میان مجاری گوناگون انرژی توصیف کرد؛ و ژاک دریدا به کندوکاو در فاصله یا وقفهٔ میان شفاهی و کتبی، نشانه و ردّ[پا]، کمر بست: همواره فضای میان چیزها و نه خودِ چیزها ازآن‌حیث که اشیایی منفردند، رخداد و نه بناهای یادبود. برای این نسل، تفکر قبل‌از هرچیز خالق نوعی هندسه است ـ دِین ایشان به جریان ساختارگرایی چنین سرشتی دارد. دُلوز روش کار فوکو را این‌گونه خلاصه می‌کند: «نه موضع‌گرفتن [یا استقراریافتن]، بلکه پی‌گرفتن خط‌ها و ازهم‌بازکردن آن‌ها»؛ به عبارت دیگر، مطالعهٔ پدیدارهای تاریخی، مطالعهٔ هرچیزی به‌غیر از حال‌حاضر، و در نهایت استخراج رؤیت‌پذیری‌ها و پاره‌گفتارها. این فیلسوفان به تأسی از نیچه، یکی

1. Foucault cited by François Dosse. *Histoire du structuralisme,* vol.2, Paris 1992, p. 15. Published in English as François Dosse, *History of Structuralism: The Sign Sets. 1967-Present,* trans. Deborah Glassman, Minneapolis 1998.
2. Gilles Deleuze, *Pourparlers,* Paris 1990, p. 119.

دیگر از منابع مهم الهامشان، فرضی را به‌عنوان اصل موضوع (postulate) پذیرفتند که نه از منشأ و نه از امری متقدم، بلکه از فلات‌هایی ناهمگن که کار تفسیر را به عهده می‌گرفتند نشئت گرفته است. تفکر فوکو بدین‌سان همچون فعالیتی تبارشناختی عرض‌اندام می‌کند و لایه‌ها و قشرهای کثیر گفتار بشری را می‌کاود، گفتاری که در متنوع‌ترین فضاها و شیء‌ها پخش می‌شود و هیچ‌گاه نباید به جست‌وجوی «عمق» آن برآمد.

از این لحاظ می‌توان گفت فوکو فراتر از شیفتگی به هنر (او اغلب تکرار می‌کرد هنر یگانه موضوع تحقیقی است که او از نوشتن درباره‌اش لذت واقعی می‌برد)، با این موضوع به همان شیوه برخورد کرد که با هر موضوع دیگری که ممکن بود درگیرش شود: به شیوهٔ خطی که از عرض حرکت می‌کند و موضوع را قطع می‌کند (transversal)، آغازگر تأمل‌های او همیشه جایگاه و کارکرد یک رخداد هنری درون یک گروه‌بندی تاریخی است. چنین است شالودهٔ علاقهٔ پرشور او به مانه و نیز علاقهٔ شدید او به کارهای رنه ماگریت و پاول کلی که فوکو متن‌های مفصل در نقد و تحلیل کارهایشان نوشت، بگذریم از توصیف معرکهٔ تابلوی لاس منیناس (ندیمه‌ها) اثر دیگو بلاسکس (حدود ۱۶۵۶) که سرآغاز کتاب مهم فوکو است، کتاب الفاظ و اشیا ـ اثری که[۱]، چنان‌که خواهیم دید با کارهای مانه ناهمخوان نیست.

علاقهٔ پایدار فوکو به نقاش ناهار در چمنزار (۱۸۶۳) اول از همه ناشی از آن بود که مانه نشان داده بود یکی از بنیادگذاران حیث گفتاری

۱. نشر ماهی این کتاب را با ترجمهٔ خانم فاطمه ولیانی منتشر کرده است. ـ م

است و «میدانی گفتاری» پدید آورده بود، درست به همان شیوه که در کارهای داروین، بوفُن ، مارکس[1] یا فروید می‌توان دید. سخنرانی پرآوازهٔ فوکو دربارهٔ «مرگ مؤلف» که در ۱۹۶۹ ایراد کرد در عین حال از تمایزی ریشه‌ای بین نام خاص و چیزی بهره می‌گیرد که فوکو با تعبیر «اصل کارکردیِ مؤلف» از آن یاد می‌کند[2]، نظامی که گفتارهایی را قالب می‌زند و با این کار قواعدی را میان آن گفتارها در جامعه‌ای مفروض، در فضای معرفت، پخش می‌کند. بدین‌قرار، میشل فوکو با مانه به‌گونه‌ای برخورد نکرد که انگار فردی است که باید زندگی‌اش را در قالب مجموعه‌ای از حکایت‌های کوتاه و خواندنی مطالعه کرد ـ فوکو تا آنجا پیش رفت که از آغاز تا انجام سلسله‌درس‌هایش یک‌بار هم از نام کوچک مانه، یعنی ادوار، یاد نکرد: فوکو، به‌جای این کار، از قرار معلوم نوعی شدت (intensity) را وصف می‌کرد، چیزی نظیر میدانی الکتریکی، رخدادی به نام مانه که در زبان تصویرهای نقاشی روی می‌دهد. فوکو به شنوندگان سخنرانی‌هایش یادآور می‌شد که متخصص تاریخ هنر نیست. «چه اهمیتی دارد چه‌کسی سخن می‌گوید؟» (عبارتی است که فرمول ساموئل بکت در متن‌هایی برای هیچ را وارد عمل می‌کند). از منظری عام‌تر می‌توان گفت، فوکو بیش از

۱. ژرژ لوئی لوکلر کنت دو بوفُن، از اصحاب دائرةالمعارف فرانسهٔ قرن هجدهم. ـ م

۲. author function یا مؤلف به‌منزلهٔ کارکرد یا تابعی از گفتار: فوکو در سخنرانی مشهورش این سؤال را طرح می‌کند که آیا یک متن نیازی به یک مؤلف دارد. فوکو می‌گوید نظام قضایی نقشی محوری در ظهور سیمای مؤلف داشت، چون وقتی جمله‌ها یا اظهارهایی خلاف قانون ادا می‌شد، نیاز بود کسی به‌عنوان مؤلف درکار باشد تا مسئول آن جمله‌ها تلقی شود و بابت آن‌ها توبیخ شود. ـ م

آنچه تصویر می‌گوید به آنچه تصویر تولید می‌کند علاقه دارد ـ به رفتاری که تصـویر می‌آفریند و به آنچه تصـویر به معرض دید درمی‌آورد، اما، به‌زحمت می‌توان آن را در میان چرخ‌دنده‌های ماشـین اجتماعی‌ای دید که تصویر مورد نظر پیکره‌ها و فضاها و گفته‌هایی را درون آن پخش می‌کند. بازنمایی؟ بازنمایی جزء لازم و لاینفک فرایندهای تفکیک جامعه اسـت، فرایندهای طرد، جذب و نظارت. فوکو با تمام توان می‌کوشد راهبردهای نامرئی و پوشیده‌ای را که بر نقاش حد می‌گذارند به قالب بیان ریزد و چیزی را مرئی گرداند که نقاشـی نشـان می‌دهد، اما، به همان اندازه می‌کوشـد چیزی را قابل رؤیت سـازد که نقاشـی پنهان می‌کند.

فوکو در مانه خود را مواجه با یکی از تمثال‌های این گسـسـت تاریخی می‌بیند، تمثالی که نقطهٔ شروع تمام این آثار را شکل می‌دهد: فوکو در مورد تاریخ جنون، حبس کیفری یا قواعد حاکم بر تمایلات جنسی، ابتدا به شناسایی نقاط عطف میدان معرفت می‌پردازد؛ فوکو با دقتی بالینی، که سـرشـت‌نمای کارهای اوسـت، لحظه هایی را شناسایی می‌کند که گفتار در آن‌ها به «قبل» و «بعد» تقسیم می‌شود. کدام رخداد است که نقاشی مدرن را آغاز می‌کند؟ نام این رخداد ازنظر فوکو واضـح اسـت: مانه. چرا؟ زیرا او گفتاری را از اعتبار می‌اندازد که نقاشی مغرب‌زمین بر پایهٔ آن استوار است، معرفتی که او ناگهان از آن پرده برمی‌دارد، آن هم «درسـت در درون آنچه در تابلوی نقاشـی بازنمایی می‌شـود، این خواص، این کیفیت‌ها یا این محدودیت‌های مادی بوم که نقاشـی و سـنت تصـویرسـازی [در غرب] تا آن زمان وظیفهٔ خود

می‌دانست به‌طریقی از رویارویی با آن‌ها طفره رود یا روی آن‌ها سرپوش بگذارد.» اگر هدف فوکو روشن‌ساختن وجوه پیش‌بینی‌نشده درون نهادها و روال‌های مرسوم جامعه است، هدف مانه عبارت است از ابداع مجدد نقاشی با شروع از وجه مادی آن، وجهی که تمهیدی ایدئولوژیکی ـ که از کواتروچنتو (Quattrocento)[1] به کار گرفته شده ـ به‌دقت رویش سرپوش گذاشته است، تمهیدی استوار بر پرسپکتیو تک‌چشمی و توهم منظرهٔ نقش‌نما (Veduta). فضای بوم، نورپردازی، موقعیت یا مکان استقرار بیننده: مانه با این سه اهرمْ نقاشی کلاسیک را از لولاهایش خارج می‌کند.

این گسست ممکن نبود رخ دهد مگر آنکه تغییری ریشه‌ای و هم‌ارز آن در قراردادی به وقوع می‌پیوست که تصویر نقاشی‌شده را به واقعیت الهام‌بخش آن تصویر متصل می‌سازد. در کار مانه جایگاه مرجع تصویرهای نقاشی است که از اعتبار می‌افتد و این همان اتفاقی است که در همان عصر در رمان‌های گوستاو فلوبر می‌افتد، یکی دیگر از چهره‌های همواره جذاب برای فوکو. فوکو تصریح می‌کند، «فلوبر با کتابخانه همان نسبتی را دارد که مانه با موزه. این دو در مفاهمه‌ای ذاتی با چیزی می‌نویسند و نقاشی می‌کنند که ایشان را به نقاشی‌کردن و به نوشتن وامی‌دارد ـ یا درست‌تر بگوییم در مفاهمه با آنچه در نقاشی‌کردن و در نوشتن اساساً گشوده می‌ماند. هنر ایشان خود را در

۱. کواتروچنتو یا چهارصد به رویدادهای هنری و فرهنگی سدهٔ پانزده میلادی ایتالیا گفته می‌شود که نامش برگرفته از عدد چهارصد یا ۱۴۰۰ میلادی است. سبک کواتروچنتو توانست سبک‌های هنری اواخر قرون وسطی و اوایل رنسانس را تحت‌تأثیر قرار دهد. ـ م

آنجا بنا می‌کند، آنجا که آرشیو شکل می‌گیرد.»[1] به عبارت دیگر، نقاشی مانه به نقاشی ارجاع می‌دهد و از هیچ‌چیز تقلید نمی‌کند مگر خودش. اشاره به مضمون آرشیو، مفهومی که نقشی اساسی و تعیین‌کننده در روش کار فوکو دارد، در اینجا به‌سان خال یا زخمی عمل می‌کند که به یاری‌اش می‌توان کسی را شناسایی کرد: این «زمزمهٔ» بی‌منتها ـ و تقریباً بورخسی ـ که به‌یاری‌اش می‌توان آن نقاش را شناسایی کرد، به همان اندازه، زمزمه‌ای است که خود فوکو به وجود می‌آورد، و شیوهٔ فوکو در وصف مجموعهٔ آثار مانه که «خود را به درون فضای [تابلوهای] موجود می‌گستراند» یادآور سوژه‌ای است که نوشته‌های خودش را تقویم می‌کند: فضای گفتار. ازاین‌حیث، فوکو خود را به‌وضوح در کنار استفان مالارمه جای می‌دهد، هم او که معتقد بود جهان ساخته شد تا به یک کتاب منتهی شود؛ و در کنار پل والری که معتقد بود تاریخ ادبیات را می‌شد بدون ذکر حتی یک نام خاص نوشت؛ یا حتی در کنار آندره مالرو که تزهایش دربارهٔ «موزهٔ تخیلی» تأثیری بس عمیق در حیات فکری زمانهٔ خودش به جا گذاشت، هم او که از خودآیین‌بودن و متعالی‌بودن تاریخ هنر دم می‌زد.

به اعتقاد فوکو نخستین جسارت مانه این بود که بینندهٔ نقاشی را بدل به شاهدی عینی کرد: مانه به بیننده نشان داد آدم‌های درون نقاشی‌ها نگاه خود را به‌سوی یک نقطهٔ کور، بیرون از بوم، برمی‌گردانند. فوکو با تحلیل تابلوی بلندآوازهٔ بالکن (۹-۱۸۶۸)، بر این نکته انگشت

1. Michel Foucault, *Sans titré postface to Flaubert in Dits et écrits*, vol 1 2001. p.321.

می‌گذارد که سه آدم تابلو به چیزی نگاه می‌کنند که بیننده نمی‌تواند ببیند. «ما، ما هیچ نمی‌بینیم...». فوکو به‌هنگام بحث دربارهٔ باری در فولی- برژه (۲-۱۸۸۱) استدلال خود را اصلاح می‌کند و بسط می‌دهد: تصویر درون آینه تصویر وفاداری نیست؛ بین آنچه درون آینه بازنمایی شده و آنچه می‌بایست در آنجا نشان داده شود تحریفی رخ داده است. نقاش درآن‌واحد در اینجا و در آنجاست، زاویه‌دید او درآن‌واحد روبه‌پایین دارد و روبه‌بالا می‌رود؛ و اما ما، نه می‌توانیم مکانِ ایستادن خود را بیابیم و نه مکانِ ایستادن نقاش را تعیین کنیم. در تابلوی باری در فولی- برژه، بیننده جایگاه معینی ندارد ـ نگاه آدم در هیچ‌کجای واقعیت نمی‌تواند این ترتیبِ قرارگیری آدم‌ها و تصویر درون آینه‌شان را ادراک کند، هرچند ترتیبی که می‌بینیم در نگاه اول باورکردنی می‌نماید، ترتیبی که زن پیشخدمتی را پشت پیش‌خوان باری روبه‌روی مشتری‌اش تصویر کرده است. در کارهای مانه، نقاشی با بی‌رحمی از اینکه فضایی تجویزی باشد دست می‌کشد، فضایی که جایگاه مؤلف [=پدیدآورنده] و جایگاه بیننده را تابع تصویری عام می‌سازد و منزلت هر دو ایشان را ثابت می‌گرداند. نقاشی در کارهای مانه فضایی می‌شود که بیننده باید خود جایگاه خویش را در نسبت با آن مشخص کند، فضایی که به یاد بیننده می‌اندازد که در برابر شیئی تخت و مسطح و عاری از عمق قرار دارد، فضایی که نمی‌گذارد بینندهٔ نقاشی متحرک‌بودن خویش و بی‌رغبت‌بودن وجودیِ خود را از یاد ببرد، شیئی مسطح که نور بر تمام سطح آن می‌تابد ـ به‌ویژه نوری که تابلوی اُلمپیا (۱۹۶۳) را روشن کرده است. بدین‌قرار، آنچه جایگاه نقاشی مانه را

تضـمین می‌کند تولد قطعی فردی اسـت که از پناه یقین‌هایش دربارهٔ مکان اسـتقرار خود در جهان تبعید شـده و با خشـونت به درون عالَمی پرتاب شـده که در آن آینه، سطح تابلو و واقعیت جسـمانی ازاین‌پس از هم جدا می‌شـوند و سـه واقعیت متمایز را شـکل می‌دهند. مانه بدین‌سان مبدع «پانتیور- ابژه» یا «تابلو- ابژه» (شیء نقاشیایی یا نقاشی ـ شـیء) اسـت، یعنی تابلوی نقاشـی در مقام مادیت محض، سـطح رنگی سـاده و بسـیطی که سـرآخر به نوری وضـوح می‌بخشـد که غیرواقعی‌بودنش بیننده را وامی‌دارد تا در مقام سـوژه یا فاعلی خودآیین مسـتقر گردد، فاعلی که به یاری هیچ وسـیله‌ای نمی‌تواند خود را درون اثری که روبه‌روی خود می‌بیند شـناسـایی کند یا خود را درون آن بازتاباند. مانه، به یاری این تمهید، تمثال بینندهٔ مدرن را ابداع می‌کند، بیننده‌ای که تابلو- ابژه‌ای جایگاهش را به پرسش می‌گیرد، تابلو- ابژه‌ای که او را از حضـور خویش و از جایگـاهش درون نظـامی بس وسـیع‌تر آگـاه می‌سـازد. مسـیری که مانه می‌آغازد به ضـابطهٔ مشـهور مارسـل دُشـان ختم خواهد شد: «بینندگان‌اند که تابلوهای نقاشی را می‌سازند».