فوکو با چشمان مگریت

آرش اقبال*

تـاریخ دریـــافت مقاله: ۱۳۹۱/۰۱/۲۰
تـاریخ پذیـرش مقاله: ۱۳۹۱/۰۴/۰۶

چکیده

مبحث مربوط به بازنمایی در نقاشی، که دنیای تصویر و واقعیت بیرونی را به یکدیگر پیوند می‌زند و تصویر را فرو دست و یا راوی ابژه بیرونی معرفی می‌کند؛ با آغاز هنر مدرن به چالش گرفته شد. در واقع، ذهن هنرمند و فردیت او سلطهٔ خود را بر روایت و وفاداری به محیط بیرونی اعلام کرد و دنیای تصویر استقلالی خودبسنده را به دست آورد. در این اپیستمهٔ جدید، سبک‌ها و تکنیک‌های متفاوتی بر ذهنیت آفرینندهٔ هنرمند تأکید کردند و نقش انسان را در برساختن واقعیت به اثبات رساندند. گویی هنر مدرن و اندیشهٔ حاکم بر آن بر سوژهٔ مدرن و نقش تعیین‌کننده آن در شناخت جهان صحه گذاشت.

در بین سردمداران هنر در تاریخ مدرن، مگریت از راه و روشی دیگر به ابژه بیرونی و پیوند آن با تصویر تاخت. او به جای آنکه بر نقش تعیین‌کننده سوژهٔ آفریننده تأکید کند ـ همانند کوبیسم، اکسپرسیونیسم انتزاعی و حتی دیگر نقاشان سوررئالیست ـ خودبسندگی تصویر را با تأکید بر ذات فی‌نفسه خود تصویر به اثبات رساند. او واقعیت را در برابر واقعیت قرار می‌دهد و در نهایت آنچه گسست این شباهت را اعلام می‌کند، زبان است. شباهت‌ها یکدیگر را بازنمایی نمی‌کنند، بلکه در جهانی از تکرارها آنچه می‌میرد، رابطهٔ کلاسیک بین اصل و بازنمایی است. چنان که فوکو در مورد نقاشی‌های مگریت می‌گوید: «جابه‌جایی و رد و بدل شدن عناصر همسان اما نه بازسازی یک همگونی.»

تفاوتی که فوکو میان همگونی و همسانی مطرح می‌کند مرکز ثقل مباحث این مقاله را تشکیل می‌دهد. او بازنمایی و همگونی را در مورد نگرش کلاسیک مطرح می‌کند و در مقابل آن همسانی و تکرار را قرار می‌دهد و چنین می‌گوید: «همگونی خادم بازنمایی است اما همسانی خادم تکرار است.» فوکو نقد خود بر آثار مگریت را بر اثبات این نکته استوار می‌سازد که در آثار او تصویر روایتگر، معنا می‌بازد و در این بین زبان نیز روایت‌کننده تصویر نیست. عوالم خود بسنده ـ زبان و تصویر ـ که هیچ یک نه تنها به دنیای بیرون ارجاع نمی‌یابند و نقش راوی را نمی‌پذیرند بلکه همنشینی آنها در تصویر نیز به گفته فوکو «از طریق خلاء» انجام می‌گیرد.

مگریت در مسیر فکری خود نهایتاً آثاری را خلق می‌کند که دیگر در آنها با ابژه‌ای مواجه نیستیم. نقاشی او تبدیل به پنجره‌ای می‌شود که رو به عالمی تهی باز می‌شود؛ عالمی بی‌هویت و فاقد هر گونه اصل و الگویی که تنها راوی خودش است. چنان که فوکو می‌گوید نقاشی‌های او به آثاری برای گریز از هویت تبدیل می‌شوند.

کلید واژه‌ها: همسانی، همگونی، بازنمایی

* دانشجوی دکترای فلسفه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات arasheghbal@gmail.com

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-15]

مقدمه

«همسانی، وانموده را در مقام مناسبتی نامعین و وارون‌شونده میان یک رونوشت و رونوشتی دیگر به گردش درمی‌آورد». این جمله را فوکو در تحلیل آثار مگریت گفت. تحلیل‌هایی که حول مباحث «بازنمایی» و «همسانی» هستند و فوکو تفاوت این دو را در نقاشی‌های مگریت توضیح می‌دهد. او در کتاب *نظم اشیاء*، مبحث مربوط به بازنمایی را در تابلوی «لاس منیناس» اثر ولاسکوئز توضیح داده است. و خاطرنشان می‌کند که با گسست از اپیستمه کلاسیک و ورود به قرن بیستم واژه‌ها دیگر به شیء بیرونی اشاره ندارند و مصداقی برای آنها در جهان ابژه‌ها نیست. این وضعیت فکری ـ فرهنگی مربوط به قرن بیستم است که دیگر کلمات تابع تصاویر نیستند و تفسیرهای گوناگونی را رقم می‌زنند.

تحلیل‌های فلسفی فوکو در مورد چند تابلوی مگریت، هسته اصلی این مقاله را تشکیل می‌دهد. نکته‌ای که فوکو بدان اذعان دارد تبحر مگریت در ایجاد رابطه‌ای دیالکتیکی با سنت نقاشی است که همواره متن تابع تصویر است. اما، مگریت با به‌کارگیری تکنیک واقع‌نمایی سنتی و از طریق نفی موضوع اثر توسط متن، دیالکتیک وابستگی/گریز را می‌آغازد و در این میان، مخاطب دیگر نگرنده‌ای صرف نیست که متن و تصویر را در ارتباطی تنگاتنگ با یکدیگر و با محیط خارج از اثر قیاس کند، بلکه خود مخاطب نیز در ورطه دیالکتیک بیننده/خواننده گرفتار می‌آید و در عرصه همسانی‌ها توان تشخیص اصل از کپی را از دست می‌دهد. چنان که فوکو می‌گوید: «همسانی وانموده را در مقام مناسبتی نامعین و وارون‌شونده میان یک رونوشت و رونوشتی دیگر به گردش در می‌آورد.»

فوکو و تحلیل آثار مگریت

فوکو در مورد نقاشی‌های مگریت و عدم ارجاع آنها به شیء‌ای بیرونی می‌گوید: «وانموده صرفاً رونوشتی فرودست از یک الگو نیست، بلکه رونوشتی است یکسر فاقد الگو.» (فوکو، ۱۳۸۸: ۷). او خاطرنشان می‌سازد که هدف اصلی اقتدار، گرفتار ساختن انسان‌ها در بند پایگان‌های اجتماعی از پیش تعیین‌شده است. رهایی از این بند مستلزم این است که بگوییم نام‌ناپذیر هستیم. بنابراین، تنها عرصه‌ای باقی می‌ماند که تهی در جریان است و هیچ هویتی برای آن نمی‌توان قائل شد و اقتدارها از بین می‌روند. نقاشی‌های مگریت از هویت گریزان هستند و این نام‌گریزی، آنها را به تابلوهایی نام‌ناپذیر و اقتدارگریز تبدیل می‌کند.

مگریت، تحت تأثیر دی کیریکو، که در زمینه نقاشی پیشوای سوررئالیست‌های فیگوراتیو به حساب می‌آید، نقاشی‌های سوررئالیستی خود را آغاز کرد و خود را به عنوان نقاش ـ فیلسوف معرفی نمود. او، با کتاب واژه‌ها و چیزها اثر میشل فوکو آشنا بود و تحت تأثیر فوکو و زبان‌شناسی دوسوسور، مناسبت میان واژه‌ها و چیزها مضمون بسیاری از آثار اوست. چنان که درتابلوی «این یک پیپ نیست»[1] این مناسبت را به شیوه‌ای بارز به تصویر می‌کشد. در این مورد ـ مناسبت میان واژه‌ها و چیزها ـ فوکو میان امر چندهنجاره و امر ناسازگار تفاوت قائل می‌شود و چنین بیان می‌کند: «گونه دیگری بی‌نظمی وجود دارد که از بی‌نظمی امر ناسازگار، یعنی از پیوند دادن چیزهای نامتناسب، بدتر است. منظورم بی‌نظمی‌ای است که... در ساحت بی‌قانون امر چندهنجاره می‌درخشند.» (همان: ۱). فوکو دو چیز را ناسازگار می‌داند که پیوند بسیار نامتناسبی با یکدیگر داشته باشند. اما، در امر چندهنجاره یا درهمستان، وضعیت به گونه‌ای است که چیزها هیچ پیوندی، حتی به گونه‌ای نامتناسب، با یکدیگر ندارند. «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 و نحو زبان را پیشاپیش پریشان می‌کنند.» (همان: ۱۵)

فوکو و مگریت هر دو به سنجش زبان می‌پردازند. فوکو از دیدگاهی تاریخی ـ شناخت‌شناسیک و مگریت از دیدگاهی تصویری. لیکن هر دو تحت تأثیر زبان‌شناسی فردینان دوسوسور هستند که بر اتفاقی، قراردادی، و

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-15]

تاریخی بودن پیوند میان دال و مدلول تأکید داشت و براساس زبان‌شناسی او، واژه ـ ها به خود چیزها اشاره نمی‌کنند. به عنوان مثال، واژهٔ «میز» هرگز با میز در دنیای بیرون پیوندی ندارد. بلکه به این دلیل حاوی دلالتی مفهومی است که بر طبق قرارداد، تصویری متفاوت از صندلی، خانه و... را تداعی می‌بخشد و از آنجایی که با دیگر واژه‌ها در دستور زبان متفاوت است و از همنشینی حروفی متفاوت با دیگر کلمات شکل گرفته است دارای دلالتی نحوی است.

در مورد تابلوی «این یک پیپ نیست» ـ مربوط به سال ۱۹۲۶م ـ (تصویر شمارهٔ ۵) در ابتدا باید به تبارشناسی واژه‌ها و چیزها از دیدگاه فوکو اشاره کرد. فوکو اعتقاد دارد که در عهد قدیم، زبان و واقعیت با یکدیگر پیوندی عرفانی داشتند. چنان که در کتاب مقدس چنین آمده است: «و در آغاز کلمه بود». تا پایان قرن شانزدهم میلادی، کلمات را همانند واقعیت دنیای بیرون می‌پنداشتند. حتی در دوران رنسانس، کلمه را به منزله نمایه نهایی امر واقعی می‌پنداشتند و برای آن برتری بیشتری قائل بودند. بنابراین، رابطه میان واژه‌ها و چیزها، رابطه سادهٔ دال و مدلول نبود، بلکه ذات واژه‌ها و اشیاء در یکدیگر گره خورده بود. نقاشی‌های مگریت بر این اعتقاد سنتی می‌تازد. بنابراین، او با انکار ماهیت تصویر، از طریق جملهٔ «این یک پیپ نیست» در برابر دیدگاه سنتی، موضع می‌گیرد و استقلال واژه‌ها از واقعیت بیرونی را اعلام می‌کند.

نکته دیگر آنکه، هدف مگریت این است که بگوید تصاویرش از روی الگویی کپی‌برداری نشده‌اند و به تعبیر فوکو، «همگون» چیز دیگری نیست. در مورد فلسفه امر «همگون»، فوکو بر آن است که؛ هنگامی که می‌گوییم چیزی همگون چیز دیگر است، به این امر اشاره داریم که آن دومی از روی یک اصل نخستین کپی‌برداری شده است. در واقع، طفیلی آن اولی است و هستی خود را وام‌دار آن است. به تعبیری، در امر همگون همواره چیزی از چیز دیگری تقلید می‌کند. فوکو می‌گوید: مکتب‌های فکری غرب توان تفکیک واژه‌ها از چیزها را نداشتند و حتی ورود پرسپکتیو به نقاشی، به آن دلیل بود که تصاویر را با الگوهایشان یکی کنند. یعنی، علاوه بر اینکه اعتقاد داشتند، واژه‌ها خود چیزها هستند، در مورد تصاویر نیز گمان می‌کردند که یک تصویر با الگوی خود یکی است، از این رو می‌گفتند: «این تصویر نقاشی‌شده، همان چیز است.» (همان: ۱۹). اما امر «همسان» دارای هیچ گونه الگوی اولیه‌ای نیست. و از روی هیچ اصلی تقلید نشده است. در امور «همسان»، چیزها شبیه به یکدیگر هستند و اما هیچ کدام را نمی‌توان به عنوان اصل دیگری، در نظر گرفت. در این صورت، نقاشی به رشته‌ای از تکرارها تبدیل می‌شود. فوکو درمورد امر همسان می‌گوید: «همسانی، وانموده را در مقام مناسبتی نامعین و وارون‌شونده میان یک رونوشت ورونوشتی دیگر به گردش درمی‌آورد.» (همان: ۲۶). بنابراین، در امر همسان، با رونوشت‌هایی فاقد الگو مواجه هستیم. در نتیجه، می‌توان گفت مسئله بازنمایی مربوط به امر همگون می‌باشد و تکرار با امر همسان هم‌بسته است. در این زمینه، می‌توان به نقاشی «شرح» (تابلوی شمارهٔ ۶) اشاره کرد که در آن مگریت امر همگون و امر همسان را در تقابل با یکدیگر قرار داده است. در سمت چپ تابلو با بازنمایی یک هویج و یک بطری شراب مواجهیم. اما، در قسمت سمت راست، با هویجی مواجهیم که به یک بطری شراب تبدیل می‌شود یا بالعکس. مسئله این است که این شیء به هیچ هویج یا بطری شرابی شبیه نیست و در واقع تقلید هیچ هویج یا شرابی در دنیای بیرون و هویج یا بطری درون نقاشی نیست. این شیء همسان خودش است و هیچ چیزی را نه بازتولید می‌کند و نه بازنمایی. حتی، هیچ نامی نمی‌توان بر آن گذاشت. یا به تعبیری نام‌ناپذیر است.

همین وضعیت را در تابلوی «وضعیت بشری» (نقاشی شمارهٔ ۷) می‌بینیم. در این اثر، موضوع بوم نقاشی با طبیعت کنار آن همسان شده است. یعنی بوم نقاشی آن طبیعت را تقلید نمی‌کند، بلکه در اینجا با تکرار یک امر همسان مواجهیم که مدام در حال تکرار است. فوکو در این مورد می‌گوید: «همگونی خادم بازنمایی است، اما

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-15]

همسانی خادم تکرار است.» (همان: ۴۹). در این تصویر با هیچ اصلی مواجه نیستیم. هر کدام از این همسان‌ها به خود متکی هستند و هستی مستقل خودشان را دارند، «جابه‌جایی و رد و بدل شدن عناصر همسان، اما نه بازسازی یک همگونی.» (همان: ۵۰). این قبیل آثار مگریت بدون بازنمایی و ارتباط با پدیده‌ای خارج از خود، در خویشتن معنا می‌یابند.

این مسئله ـ همسانی ـ را می‌توان به تابلوی «این یک پیپ نیست» تعمیم داد. در این اثر، با تأکیدی که مگریت بر استقلال تصویر و کلام دارد، این نتیجه حاصل می‌شود که تصویر «پیپ»، هیچ پیپی در دنیای بیرون از نقاشی را بازنمایی نمی‌کند. این پیپ، همسان خود است؛ تکراری بدون اصل و بر خود متکی، بدون اشاره به چیزی در واقعیت بیرونی. همچنین، فوکو، در نقد خود سعی می‌کند که واژه «پیپ» را با تغییر شکلی به شکل یک پیپ شبیه کند. فوکو، با این کار می‌خواهد بگوید تلاش برای هرگونه ارتباط بین واژه و تصویر و یا واژه و دنیای بیرونی بی فایده است. واژهٔ «پیپ» نیز هستی مستقل خود را دارد و به تصویر پیپ و یا پیپ در دنیای بیرون اشاره ندارد. به تعبیری، واژهٔ «پیپ» نیز همسان خودش است و به اصلی دیگر اشاره نمی‌کند.

در مورد این تابلو ـ «این یک پیپ نیست» ـ هیچ چیز آسان‌تر از تشخیص یک پیپ نیست. اما، تناقض میان متن و تصویر مخاطب را در ابهام فرومی‌برد. بنابراین، هدف این نقاشی بازنمایی یک پیپ نبوده است و آنچه «گمراهمان می‌کند، ناگزیری پیوند زدن متن است به نقاشی... تا بگوییم این ادعا درست است یا نادرست و یا متناقض.» (همان: ۳۱). فوکو اشاره می‌کند که واژه‌نگاری در سنت هزارساله‌اش، متن و شکل را به هم نزدیک کرده بود و متن همان چیزی را می‌گفت که نقاشی بازنمایی می‌کرد. به این ترتیب، متن‌ها در زیر تصاویر، همان‌گویانه بودند. در این تابلو، متن، «ادعای محو کردن کهن‌ترین تقابل‌های تمدن الفبایی را دارد؛ نشان دادن و نام نهادن، تقلید کردن و دلالت کردن، نگاه کردن و خواندن.» (همان: ۲۹). بنابراین، مگریت پیوندهای سنتی میان متن و تصویر را گسسته می‌سازد. یا به تعبیر فوکو، تصویر را «وامی‌پاشد». فوکو اشاره می‌کند که نقاشی مگریت، در مقایسه با کارکرد سنتی نقاشی، دو بار «ناسازه» گشته است. «از یک طرف دست به کار نامیدن چیزی می‌شود که آشکارا نیازی به نامیده شدن ندارد. و دوم اینکه در لحظه برملا ساختن نام، این کار را با کتمان این حقیقت انجام می‌دهد که شیء همان چیزی است که هست.» (همان: ۳۲). در گذشته، قرار نبود که متن چیزی را به مخاطب بگوید؛ «فاعلی که بیننده است و نه خواننده». در این نقاشی، و اکثر آثار مگریت، مخاطب نه تنها به عنوان یک بیننده، بلکه به عنوان یک خواننده نیز مطرح می‌شود. در واقع، کارکرد جدیدی برای مخاطب در نظر گرفته شده است و مگریت دیالکتیک بیننده/خواننده را می‌آغازد.

در نقاشی «این یک پیپ نیست»، متن و تصویر هر یک استقلال خود را اعلام می‌دارند. فوکو از زبان تصویر پیپ می‌گوید: «اینکه من یک پیپ هستم را آن قدر خوب می‌بینید که مسخره خواهد بود اگر خطوطم را به شکل نوشته‌ای بیآرایم که می‌گوید: این یک پیپ است. واژه‌ها بی‌شک نمی‌توانند مرا آنگونه ترسیم کنند که خود، خود را بازمی‌نمایم.» (همان: ۳۵). او از زبان متن نیز می‌گوید: «مرا در مقام آنچه آشکارا هستم بگیرید، حروفی که در کنار یکدیگر چیده شده‌اند. من این مجموعه واژگانی که می‌خوانیدشان، یک پیپ نیستم». در اینجا متن استقلالش را از هر آنچه نام می‌نهد اعلام می‌دارد. و می‌توان گفت دو فضای کاملاً متفاوت ـ متن و تصویر ـ در فضایی یگانه ـ خود تابلو ـ وجود دارند. دو فضایی که در عین آنکه به یکدیگر وابسته هستند و هر یک خود را به دیگری ارجاع می‌دهند ـ بر طبق نگرش بازنمایی ـ اما از استقلال و ثبات محکمی برخوردار هستند. چنان که گویی هیچ رابطه‌ای بین این دو جهان برقرار نیست. دو عالمی که زمانی هم‌بسته و عناصر جدایی‌ناپذیر یکدیگر بودند؛ اینک هر یک هویت جداگانه خود را اعلام می‌دارد.

با این حال، وابستگی ظریف و نا مطمئنی میان این

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-15]

دو فضای مستقل وجود دارد. این ارتباط از طریق واژهٔ «این» صورت می‌گیرد. این واژه را می‌توان به سه گونه تحلیل کرد: نخست، «این (نقاشی‌ای که می‌بینید) یک پیپ (واژه‌ای که از صداهایی تلفظ شدنی ساخته شده است) نیست»؛ دوم، «این (متنی که در زیر تصویر وجود دارد) یک پیپ (آن تصویر بالای متن) نیست»؛ سوم: «این (کل تابلوی نقاشی) یک پیپ (پیپ در دنیای بیرون) نیست.» (همان: ۳۶)

در نسخه مربوط به سال ۱۹۶۶م، تابلوی روی سه‌پایه بر این نکته تأکید دارد که اثر یک هنرمند است بر روی تخته سیاهی در کلاس درس که به‌زودی فردی آن را پاک خواهد کرد. گویی اشتباهی صورت گرفته که باید اصلاح گردد. در مورد این تابلو می‌توان حدس‌های مختلفی زد؛ یا یک پیپ داریم با دو تصویر از آن، یا دو پیپ داریم با دو تصویر مجزا از آن، یا دو تصویر که یکی بازنمای یک پیپ است و دیگری نه، و یا دو تصویر که هیچ کدامشان نه بازنمایی یک پیپ هستند و نه خود پیپ، یا اینکه یکی از دو پیپ بازنمای تصویر دیگری است، یا اینکه این جمله به نقاشی روی تخته اشاره دارد و باید این گونه خواند: «در جستجوی پیپ راستین به آن بالا نگاه نکنید. آن تنها رؤیایش است. این طرحی که در تابلو قرار گرفته است... باید در مقام حقیقتی آشکار پذیرفته شود.» (همان: ۳۴)

آن پیپ بالایی در فضایی خالی معلق است، در فراسوی نقاشی و سه‌پایه جا گرفته است و «عظیم‌تر از آنچه به نظر می‌رسد». فوکو اشاره می‌کند که پیپ پایینی از ثبات برخوردار است و پیپ بالایی در فضا شناور است. هر لحظه امکان دارد که سه‌پایه سقوط کند. سقوطی که بوم، نقاشی، و متن را در بر می‌گیرد.» (همان: ۲۵). این نقاشی به شیوه مشخص‌تری می‌خواهد بگوید که جملهٔ «این یک پیپ نیست»، یک پیپ نیست. واژهٔ «این»، نقاشی روی بوم و حتی آن پیپ بالایی، یک «پیپ ـ پیپ» در دنیای واقعی ـ نیستند. فوکو فضای این نقاشی را به صحنه‌ای تشبیه می‌کند که آموزگاری در کلاس درس، پس از آنکه تحلیل‌های خود را در مورد اینکه متن و تصویر، فضای مستقل خودشان را دارند و هیچ یک، یک پیپ نیستند، ارائه می‌کند؛ ناگهان در کلاس درس همهمه‌ای می‌پیچد و با دیدن فضای بالای تخته‌سیاه، دانش‌آموزان می‌گویند: این یک پیپ است. اما معلم می‌گوید: «این پیپ خود چیزی جز یک نقاشی نیست.» (همان: ۳۷). واژه‌ها و تصاویر دنیای خاص خود را دارند و هیچ گونه ارتباطی بین آنها برقرار نیست. «سه‌پایه را که بر چنین پایه‌های نوک تیز و نا استواری استوار است، چاره‌ای نیست جز لغزیدن، قاب را چاره‌ای نیست جز وارفتن، نقاشی را چاره‌ای نیست جز سرنگون شدن و واژه‌ها را چاره‌ای نیست جز پریشان شدن». فوکو در مورد این تابلو نیز از زبان پیپ می‌گوید: «آنچه اینجا می‌بینید، خطوطی که شکل می‌دهم یا مرا شکل می‌دهند، بر خلاف آنچه شما بی‌شک تصور می‌کنید؛ یک پیپ نیست. بلکه ترکیبی است از مناسبتی از همسانی عمودی با آن پیپ دیگری که آنجا می‌بینید. حال نمی‌دانم واقعی است یا نه؟ راستین است یا دروغین؟.... من یک همسانی ساده و تک‌افتاده.» (همان:۵۲). و پیپ بالایی نیز می‌گوید: «این چیزی که در برابر چشمانتان معلق است؛ در فراسوی فضا و بدون بنیادی ثابت، این بخار که نه بر بوم قرار می‌گیرد و نه بر صفحه، به راستی چگونه می‌تواند یک پیپ باشد. گمراه نشوید من همسانی‌ای بیش نیستم. فوکو از زبان متن نیز می‌گوید: «این حروفی که به من شکل می‌دهند و شما انتظارشان را دارید، این حروفی که بر پیپ نام می‌گذارند و آن قدر از آنچه که نامش می‌گذارند دورند، چگونه در لحظه‌ای که آغاز به خواندنش می‌کنید؛ جرئت می‌کنند بگویند که یک پیپ هستند؟ این نوشتاری است که تنها با خودش همگون است و هرگز نمی‌تواند جایگزین چیزی شود که تعریفش می‌کند.» (همان: ۵۳)

در مورد این نقاشی باید به این نکته اذعان داشت که علاوه بر همه تحلیل‌هایی که در مورد نسخه اول نقاشی وجود دارد؛ در مورد این نقاشی نیز صادق است؛ مطلب دیگر این است که آن پیپ بالایی نیز خود همسانی‌ای بیش نیست و نمی‌توان گفت که برای نقاشی روی سه

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-15]

پایه به عنوان یک الگو به حساب می‌آید. همه آنها صرفاً همسانی‌هایی بدون الگو هستند. و تبحر مگریت در این نکته نهفته است که او با پایبندی به اصول واقع‌نمایی سنتی، همه این مطالب را در آثارش می‌گنجاند. همان دیالکتیک وابستگی / گریز که او هنرمندانه، هم از تکنیک‌های تصویری سنتی استفاده می‌کند و هم اینکه در مقابل آنها موضع می‌گیرد و سنت را به چالش می‌کشد.

فوکو در ادامه تحلیل‌هایش بر آثار مگریت، اشاره می‌کند که تا پیش از دوران مدرن، همگونی یک تابلو با شیء به گزاره‌ای منجر می‌شد که این مطلب را ادا می‌کرد: «آنچه می‌بینید، آن است». به اعتقاد فوکو این رابطه نخستین‌بار توسط کاندینسکی شکسته شد. آن زمان که کاندینسکی بر خلاف سنت پیشین، رنگ‌ها را بداهه‌وار بر بوم پخش می‌کرد و برای آنها ارزش یک شیء قائل بود. (تصویر شمارهٔ ۹)

اما مگریت به شیوه‌ای دیگر بر این رابطه ـ همگونی و بازنمایی ـ می‌تازد. شیوهٔ نخست آن را در نقاشی «دو راز» دیدیم که در آن تصویر پیپ بر روی تخته‌سیاه، نه تنها با پیپ در دنیای بیرون همسان است، بلکه با پیپ دیگری که خود چیزی جز یک همسانی نیست، نیز همسان است. مگریت شیوه همسانی خود را به شیوه‌ای دیگر نیز نشان می‌دهد. به این ترتیب که او جزئی از یک شیء را با خود آن شیء همسان می‌کند (تصاویر شمارهٔ ۱۰ و۱۱). در تصویر شمارهٔ ۱۰ با نام «حریق»، هویت یک برگ با درخت در هم آمیخته شده است. برگ به درخت و درخت به برگ تبدیل شده است. در واقع برگ همسان درخت گشته است. این درخت، بازنمای هیچ درخت دیگری نیست و همچنین بازنمای هیچ برگی نیز نیست. این درخت همسان خودش است در حیطه‌ای از تکرارها. در نقاشی شمارهٔ ۱۱، هویت چکمه و پای یک مرد در هم ادغام می‌شوند و چکمه‌ای که اگر به تنهایی کشیده می‌شد؛ می‌توانست «همگون» چکمه‌ای دیگر باشد؛ با ادغام ماهیتش در پای مرد تبدیل به امر همسان می‌گردد. در این شیوه مگریت دو شیء متفاوت را که با یکدیگر در ارتباطی مستقیم هستند ـ چکمه و پا ـ به اموری همسان بدل می‌کند. این شیوه، این تفاوت را با نقاشی شمارهٔ ۱۰ دارد که در نقاشی «حریق» جزئی از خود شیء ـ برگ ـ به ماهیت اصلی شیء ـ درخت ـ بدل می‌شد. همین شیوه را می‌توان در تابلوی شمارهٔ ۱۲ نیز مشاهده کرد. در اینجا نیز با ادغام هویت‌ها مواجهیم؛ در این تابلو، جغد و برگ به همسانی یکدیگر بدل می‌شوند. فوکو می‌گوید: «همسانی نه تنها قادر به در هم آمیختن هویت‌هاست، بلکه قادر به نابود ساختن آنها نیز هست.» (همان: ۵۴). در نقاشی شمارهٔ ۱۱، دو ماهیت کاملاً متفاوت ـ چکمه و پا ـ به همسانی یکدیگر می‌رسند. در شیوه‌ای دیگر، مگریت از طریق جدایی بین یک تصویر و نامی که بر آن می‌گذارد، شیوهٔ سنتی بازنمایی را به پرسش می‌گیرد (نقاشی شمارهٔ ۱۳). فقدان مناسبت میان نقاشی و عنوان آن در بسیاری از آثار مگریت مشاهده می‌شود. بنابراین، مخاطب نمی‌تواند در آن واحد بیننده و خواننده باشد. مگریت می‌خواهد توجه مخاطب را به کنش نامگذاری معطوف کند. فوکو در این مورد می‌گوید: «در این فضای ترک‌خورده و سرگشته، پیوندهای غریبی شکل می‌گیرند. نفوذهایی، تجاوزهایی شتاب‌زده و فروپاشنده. بهمن‌هایی از تصاویر در لابه‌لای واژه‌ها، آذرخش‌هایی کلامی که بر تصاویر می‌درخشند و آنها را فرومی‌ریزند.» (همان: ۵۴). همچنین فوکو خاطرنشان می‌کند که ابتدا «کله» بود که رابطه‌ای بین متن و تصویر برقرار کرد و این دو را چنان به‌کار برد که تفکیک‌ناپذیر باشند. حال آنکه مگریت به شیوه‌ای دیگر بین متن و تصویر ارتباطی تنگاتنگ و در عین حال گسسته ایجاد می‌کند. نکته مهم آن است که مگریت در ظاهر امر به سنت پیشین ـ روایتگری متن در مورد تصویر ـ پایبند است. در حالی که به بیان فوکو «مگریت این فضا را با واژه‌ها حفاری می‌کند». «مناسبت زبان با نقاشی مناسبتی بی‌کران است. مسئله این نیست که واژه‌ها ناقص و یا در رویارویی با جهان مرئی به نحوی چاره‌ناپذیر ناتوان‌اند. هیچ یک را نمی‌توان به دیگری فروکاست. بازگفتن آنچه می‌بینیم بیهوده است. آنچه می‌بینیم هرگز در گفته‌هایمان سکنی ندارد و بیهوده

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-15]

است که می‌کوشیم تا از راه تصاویر و استعاره‌ها و تشبیه‌ها، آنچه می‌گوییم را نشان دهیم. مکانی که گفته‌ها در آن به شکوه می‌رسند؛ در عناصر متوالی نحو جا دارند و نام خاص در این زمینه ترفندی بیش نیست. به ما انگشتی می‌دهد برای اشاره کردن، یا به عبارتی برای گذری پنهانی از فضایی که در آن حرف می‌زنیم به فضایی که در آن نگاه می‌کنیم. به بیان دیگر، برای تا زدن یکی بر سطح دیگری، انگار که هم‌ارز یکدیگر باشند.» (همان: ۱۹)

مگریت شیوه دیگری نیز برای به چالش کشیدن سنت همگونی و بازنمایی اتخاذ می‌کند. در تابلوی شمارهٔ ۱۴، نقاش در حال مشاهده یک تخم مرغ است. طبیعتاً بر طبق سنت نقاشی، باید در نهایت تصویر تخم مرغ را بر بوم نقاشی ببینیم، اما با نهایت تعجب پرنده‌ای بجای تخم مرغ نقش بسته است. در این تابلو، هم تخم مرغ به شیوه‌ای کاملاً واقع‌نمایانه به تصویر کشیده شده است و هم پرنده. اما، روش خاص مگریت در گسست از سنت را با زیر پا گذاردن این قانون کلاسیک توسط وی می‌بینیم که او آنچه را می‌بیند و مدل نقاشی اوست، بر صفحه تابلو نقش نمی‌زند، بلکه ماهیتی کاملاً متفاوت را در برابر چشم مخاطب می‌گذارد. این شیوه خاص مگریت در گسست از سنت و برانگیختن تعجب مخاطب است. این روش را می‌توان دیالکتیک وابستگی/گریز نامید. این روش در کلیه آثار فلسفی و مهم مگریت به کار گرفته می‌شود. چه آن زمان که استقلال متن از تصویر و واقعیت بیرونی را اعلام می‌کند و چه زمانی که به شیوه‌های مختلف بر مسئله همسانی تأکید دارد.

در تابلوی شمارهٔ ۱۵، به نام «هنر گفتگو»، مگریت در پی آن است که مناسبت جدیدی بین واژه‌ها و اشیاء دراندازد. در میان این سنگ‌های غول‌آسا حروفی شکل گرفته‌اند که از بین آنها می‌توان واژه REVE به معنای رویا، TREVE به معنای صلح و یا CREVE، به معنای مرگ را بازشناخت. گویی در فراسوی صحبت‌های فرار دو مرد که در پایین ایستاده اند؛ اشیاء زبان خاص خودشان را به تصویر می‌کشند و در گفتگویی به واژه‌های خاص خود شکل می‌دهند. واژه‌هایی که هیچ کس را توان زدودنش نیست. فوکو می‌گوید که تابلوی «این یک پیپ نیست»، «رخنه سخن به درون شکل چیزها و قدرت مبهم نفی کردن و گسیختن است، ولی «هنر گفتگو»، جذبه خودمختار چیزهایی است که در برابر بی‌تفاوتی انسان‌ها، به واژه‌هایی از آن خود شکل می‌دهند و در پرگویی‌های هرروزه، جایی برای خود می‌گشایند.» (همان: ۴۳). نکته‌ای دیگر که می‌توان در مورد این تابلو بدان اشاره کرد این است که در سنت پیشین، عناوین پس از پایان یافتن تابلو، در حکم گزارشی بازنمایانه، تصویر را تأیید می‌کردند. اما، در این نقاشی، واژه‌ها تصویر را تسخیر می‌کنند و از حاشیه وارد فضای اصلی می‌شوند و به موضوع نقاشی بدل می‌شوند. فوکو اشاره می‌کند که هدف مگریت آن است که «خصوصیات زبان اشیائی را معرفی کند که در زندگی هرروزه نادیده گرفته می‌شوند». در عین حال، مگریت به درهم تنیدگی واژه‌ها و تصاویر نیز اشاره می‌کند و می‌گوید: «در یک نقاشی، واژه‌ها گوهر تصاویرند. تصاویر و واژه‌ها به گونه‌ای متفاوت در نقاشی دیده می‌شوند.» (همان: ۴۴)

مگریت پا را از این نیز فراتر می‌گذارد و به دنبال خلق دنیایی است که در آن واژه‌ها جای اشیاء را بگیرند. در تابلوی شمارهٔ ۱۶، به نام «شخصیتی که سوی افق قدم می‌زند»، لکه‌های بی شکلی را مشاهده می‌کنیم که در فواصلی نسبت به یکدیگر قرار گرفته اند. در سمت چپ تابلو، لکه‌ای به حالت ایستاده قرار دارد که «تفنگ» نامیده شده است. در سمت راست، سه لکه را مشاهده می‌کنیم که به نام‌های «اسب»، «صندلی راحتی» و «افق» نامگذاری شده اند. در بالای سر مرد نیز لکه‌ای با نام «ابر» قرار دارد. فوکو می‌گوید در اینجا به هیچ وجه مسئله درهم بافتن نشانه‌ها و پیکرها ـ کاری که کله انجام داد ـ مطرح نیست. بلکه واژه‌ها با عناصر تصویری دیگر هیچ پیوندی ندارند. «آنها صرفاً نگاشته‌هایی هستند بر لکه‌هایی». اما، نکته مهم آن است که جای گرفتن این لکه‌ها با آرایش سنتی نقاشی همخوانی دارد. در این نقاشی، بر طبق اصول سنتی، افق در پس‌زمینه

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-15]

جای دارد. ابر در بالا و تفنگ به حالت ایستاده در سمت چپ تابلو قرار دارد. در این تابلو، این لکه‌ها، فضایی خالی را که ناشی از غیاب اشیاء باشد، اشغال نمی‌کنند. این لکه‌ها دارای حجم و سایه هستند و فاقد هر گونه هویتی. شکل‌ها آن چنان مبهم هستند که اگر نامی برای آنها وجود نداشت؛ نام‌ناپذیر باقی می‌ماندند. نکته‌ای دیگر در مورد این نقاشی، «امکان نامرئی» نقاشی دیگری است که در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد. و بیننده می‌تواند اسب، صندلی، تفنگ، افق و ابر را مجسم کند. فوکو در مورد این نقاشی می‌گوید: «هر شیء در این نقاشی، حجمی است متشکل و رنگ‌آمیخته... مگریت شیء را حذف کرد و نام آن را مستقیماً بر حجمش گذاشت.» (همان: ۴۵). می‌توان نتیجه گرفت که مگریت همانند کانت، دست به انقلاب کپرنیکی زد. همان گونه که کانت بر خلاف سنت پیش از خود ـ که اعتقاد داشتند ذهن خود را با واقعیت بیرونی تطبیق می‌دهد ـ بیان داشت که اشیاء بیرونی، ساخته و پرداخته ذهن است و به تعبیری، انسان اشیاء را آن چنان که ذهن برمی‌سازد درک می‌کند، نه آن چنان که هستند. مگریت، با این تابلو، نام و حجم را حفظ کرد و به این ترتیب به گونه‌ای عمل کرد که «شیء در ذهن مخاطب ساخته شود». فوکو می‌گوید: «محور ذاتی شیء را دیگر چیزی بازنمی‌نمایاند جز دو نقطه در فاصله‌ای از یکدیگر؛ توده‌ای که بر زمین سایه می‌افکند و نامی که نام می‌گذارد.» (همان: ۴۵)

مگریت به دنبال آن است که نقش واژه‌ها را تغییر دهد و آنها را از یک راوی صرف خارج کند. در تابلوی شمارهٔ ۱۶، فقط با حجم‌هایی مواجهیم که هیچ ماهیتی ندارند. این دنیای جدید بی‌مفهوم، توسط واژه‌ها جان می‌گیرد، به گونه‌ای که هر حجم بر اساس واژه‌ای هویت و کارکردی جدید به دست می‌آورد. واژه‌ها در این تابلو نقش اهداءکنندگان هویت را ایفا می‌کنند. نکته جالب آنکه مگریت در این تابلو باز هم با نبوغی شگفت‌انگیز، وابستگی خود را به سنت، به شیوه‌ای کاملاً ابتکاری، حفظ کرده است. هر یک از حجم‌های موجود در تابلو در مکان سنتی خود جای گرفته‌اند. چنان که وقتی این تصویر در ذهن مخاطب بازسازی می‌شود، یک نقاشی رئالیستی را تداعی می‌بخشد، لیکن، دیالکتیک خلاقانه مگریت، فرم را به گونه‌ای سازمان می‌دهد که در عین حال که فضای نقاشی، هیچ شباهتی به سنت پیشین ندارد، در عین حال، رندانه آن اصول را حفظ کرده و از آن می‌گسلد. در تابلوهای پیشین، مگریت فرم سنتی را حفظ می‌کرد و به بیان فوکو «با واژه‌ها به حفاری فضای سنتی می‌پرداخت» اما، در این تابلو، مگریت، گردشی از فرم به اصول را آغاز می‌کند. به بیان دیگر او اصول سنتی را حفظ می‌کند اما گسست خود را از فرم سنتی نشان می‌دهد. و این بار، روش دیالکتیکی خود را به صورت وابستگی به اصول سنتی و گریز از فرم به نمایش می‌گذارد.

در این باره، فوکو می‌گوید: «کله برای به کار گرفتن نشانه‌های تجسمی‌اش، فضایی نوین می‌بافت. مگریت، تداوم حکومت فضای سالخوردهٔ پیشین را جایز می‌شمارد، اما تنها بر سطح؛ زیرا این فضا دیگر چیزی نیست جز سنگی صاف و ساییده. واژه‌هایی و شکل‌هایی بر سیمایش، بر زیرش هیچ، سنگ قبری!» (همان: ۴۶)

مگریت، به دنبال فضایی می‌گردد که در آن هیچ ابژه‌ای نباشد. تنها واژه‌هایی باقی بماند و دیگر هیچ! دنیایی که تنها از واژه‌ها شکل گرفته باشد بدون هیچ مصداقی. در تصویر شمارهٔ ۱۷، به نام «مادام رکامیه»، و تصویر شمارهٔ ۱۸ به نام «بالکن»، او به جای ابژهٔ بیرونی ـ که باید مصداق «مادام رکامیه» باشد ـ و یا در یک بالکن ـ که باید انسان‌هایی حضور داشته باشند ـ تابوت‌هایی را جایگزین می‌کند. مگریت در تابلوی «این یک پیپ نیست»، بر استقلال دنیای واژگان از تصویر تأکید کرد؛ اما، با این حال، خلائی همواره بین گذاره و تصویر برقرار بود؛ فوکو بر آن است که مگریت می‌خواهد «آن خلاء را به تصویر بکشد»، موضوع مادام رکامیه باشد یا هرچیز دیگری، در هر دو تصویر، مرگ موضوع وجود دارد. تابوت نماد مرگ است. ابژه مرده، باید از صحنه زندگی خارج شود. در این تابلو، تنها واژه «مادام رکامیه» وجود دارد. اما، به جای ابژه، نماد مرگش حضور دارد یا به تعبیری، در دنیای مگریت دیگر ابژه‌ای نیست؛ او دنیایی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-15]

را نقش می‌زند که در آن موضوعی نیست. مگریت مرگ را به تصویر می‌کشد. صحنه‌ای تهی. این تابوت صرفاً برای «مادام رکامیه» نیست، بلکه برای همه ابژه‌هاست. نقاشی‌های مگریت با مرگ پیوند یافته‌اند. آنها هیچ را به تصویر می‌کشند و در عرصه‌ای که تنها مکانی هست، بدون هیچ موضوعی، واژه‌ها به سخن می‌آیند و برای موضوع تبدیل به مرثیه‌ای می‌شوند. مرثیه وداع!

درتابلوی شمارهٔ ۱۹، به نام «دوربین صحرایی»، درخشش دریا و گذر ابرها را از پشت پنجره می‌بینیم. اما، وقتی که می‌خواهیم با اصل موضوع مواجه شویم، چیزی جز هیچ نمیابیم! پنجره به سوی صحنه‌ای پوچ و سرشار از تهی باز شده است! اینجا دیگر حتی تابوتی هم نیست. نه ردپایی از موضوع و نه اثری از جنازه‌اش! وجود منظره در پشت شیشه، حاکی از آن است که برای مگریت، موضوع را تنها می‌توان تصور کرد. اما، در جهان نقاشی‌های او، تهی حکمفرماست. پنجره که نماد ورود به جهان مگریت است، رو به سویی باز شده که در آن هیچ ابژه‌ای نیست. دیگر حتی مرگ نیز موضوع تصویر نیست! جهانی تهی! حتی تهی از موضوع مرگ! به بیان فوکو «نقاشی‌های او بازتابی است از هیچ»

تابلوی دیگر مگریت (تصویر شمارهٔ ۲۰)، «انتقال» نام دارد. پرده‌ای سرخ‌رنگ به شکل مرد بریده شده است و در سمت دیگر، خود مرد ایستاده است. در این مورد، فوکو چند سؤال را مطرح می‌کند: ۱. آیا مرد که بیرون آمده، با جابه‌جا شدنش، چیزی را آشکار کرده که هنگامی که پرده سوراخ نبوده ، محو بوده است؟ ۲. آیا نقاش است که به کمک بیننده آمده و آن بخشی را که مرد از مخاطب پنهان می‌دارد، برای ما آشکار کرده است؟ ۳. یا آنکه در لحظه‌ای که مرد به چشم‌انداز روبه‌رویش می‌نگرد آن تکه از چشم‌انداز به کناری دیگر انتقال یافته است؟ فوکو بیان می‌کند که چشم‌انداز از سمت چپ بریده شده و به سمت راست ـ جایگاه پیشین مرد ـ انتقال یافته است. این مطلب را می‌توان از آنجا فهمید که آن تکه از پردهٔ سرخ که به شانه‌های چشم‌انداز انسان‌نما، آویخته شده است؛ با آن تکه‌ای از پرده که مرد پوشانیده است، مطابقت دارد. فوکو می‌گوید: «جابه‌جایی و رد و بدل شدن عناصر همسان، اما نه بازسازی یک همگونی.» (همان: ۵۰). فوکو، با توجه به این تابلو، یکی دیگر از ویژگی‌های همسانی را ذکر می‌کند و چنین می‌گوید: «همگونی، آنچه به خوبی دیدنی است؛ باز می‌شناسد. همسانی چیزی را آشکار می‌کند که اشیاء قابل شناسایی می‌پوشانند.» (همان: ۵۱). مگریت در مورد تابلوی خود می‌گوید: «چیزی که سمت راست است، در چپ است. چیزی که سمت چپ است، در راست است. آنچه اینجا پوشیده است، آنجا دیده می‌شود. آنچه بریده شده، برجسته است. سطح به ژرفنا فرو می‌رود.» (همان: ۳۹)

نتیجه‌گیری

مگریت بر پیشینه پیوند محکم میان واژه‌ها و اشیاء می‌تازد، چنان که فوکو نقاشی او را به عنوان نمونه تفکر مربوط به قرن بیستم می‌انگارد که بر طبق آن واژه‌ها دیگر به اشیاء ارجاع نمی‌یابند. با این حال، سنت بازنمایی در جای جای نقاشی مگریت به چشم می‌خورد، لیکن او با استفاده از زبان، نبردی دیالکتیکی با این سنت ـ بازنمایی ـ می‌آغازد. نبردی که در نهایت به فروپاشی ارتباط بین واژه‌ها و اشیاء منجر می‌شود. همان گونه که فوکو در کتاب *واژه‌ها و چیزها* اشاره می‌کند، در قرن بیستم، واژه‌ها استقلال خود را به دست می‌آورند و از ابزاری صرفاً روایتگر و وابسته به دنیای ابژه‌ها، دنیای خویش را برمی‌سازند. چنان که در دوره‌ای از نقاشی‌های مگریت، واژه‌ها جسمیت می‌یابند و خود را بدون آنکه بازگوکنندهٔ چیز دیگری باشند، به عنوان یک شیء مطرح می‌کنند. در واقع، در نقاشی‌های مگریت، با مرگ ابژه‌های بیرونی و تولد واژه‌های شیئیت‌یافته مواجه هستیم که نشان از فروپاشی یک تفکر سنتی و ظهور تفکری نو دارد. در آثار او، نه تنها بر استقلال واژه‌ها، بلکه بر ذات فی‌نفسه تصویر نیز تأکید می‌شود؛ تصویری که دیگر «همان ابژه» نیست بلکه با توجه به

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-15]

آنکه به تعبیر فوکو «همگون» ابژه بیرونی نیست، تصویر نیز شیئیت خود را بدون وابستگی اعلام می‌دارد و امر همسان خود می‌شود. دنیایی از تکرارها، بدون بازگشت به هرگونه مرجعی، استقلال خویش را تثبیت می‌کنند تا آغاز اپیستمه‌ای جدید را اعلام دارند.

در دیالکتیک وابستگی/گریز و بیننده/خواننده، مخاطب، متن و تصویر دوباره تعریف می‌شوند و پیوندهای جدیدی را برمی‌سازند. او، با استفاده از تکنیک‌های بازنمایانگرانه کلاسیک برای برساختن آنچه همسان خود است، دیالکتیکی را می‌آغازد که جهان سنتی و مدرن را پیش روی هم می‌نهد و در این چالش، عالم تکرار و همسانی‌های مگریت جلوه‌گر می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. از نقاشی «پیپ»، چندین اثر وجود دارد. نسخهٔ اولیه آن مربوط به ۱۹۲۶م و نسخهٔ دوم آن در سال ۱۹۳۵م کشیده شده است که متن زیرینش به انگلیسی نوشته شده است.در نسخه‌ای دیگر مربوط به سال ۶۶۹۱م که با عنوان «دو راز» شناخته می‌شود(تصویر شمارهٔ ۸)، تابلوی نخستین «پیپ» ـ نسخهٔ سال ۱۹۲۶م ـ بر روی سه‌پایه نقاشی قرار گرفته است و بر فراز آن پیپی شبیه به نقاشی بر روی سه‌پایه و بسیار بزرگ‌تر کشیده شده است.

کتابنامه

بکولا، ساندرو. (۱۳۸۷)، *هنر مدرنیسم*. ترجمه رویین پاکباز، چ ۷، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

سیدحسینی، رضا. (۱۳۸۶)، *مکتب‌های ادبی*، تهران: نشر نی.

فوکو، میشل. (۱۳۸۸)، *این یک پیپ نیست*، ترجمهٔ مانی حقیقی، چاپ هفتم، تهران: نشر مرکز.

ـــــــــــ . (۱۳۸۹)، *نظم اشیاء*، ترجمهٔ یحیی امامی، تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

گات، بریس و مک آیور لویس، دومینیک. (۱۳۸۶)، *دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی*، گروه مترجمان، چ ۳، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

Smith-Paul and Wilde-Carolyn. (2002), *A Companian to Art Theory*, Blackwell.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-15]

۱

۲

۳

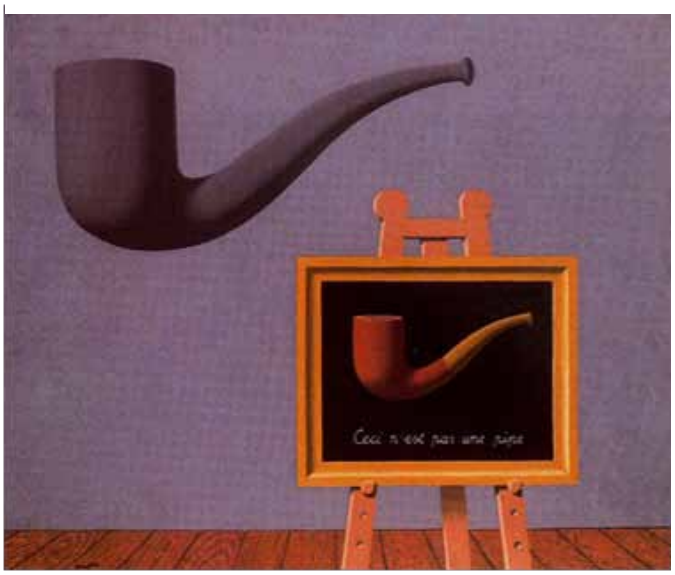
۴

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-15]

۵

۷

۶



۸

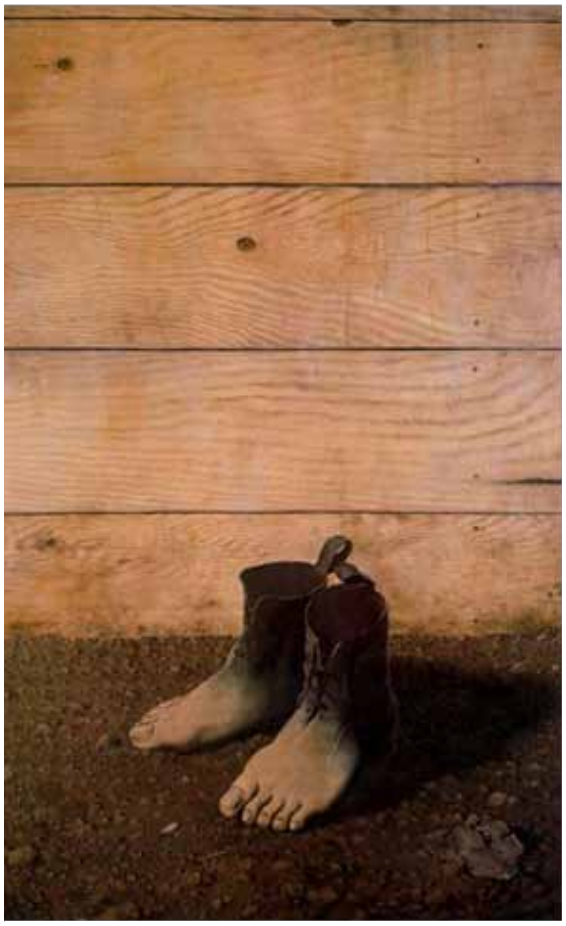
[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-15]

۹

۱۰

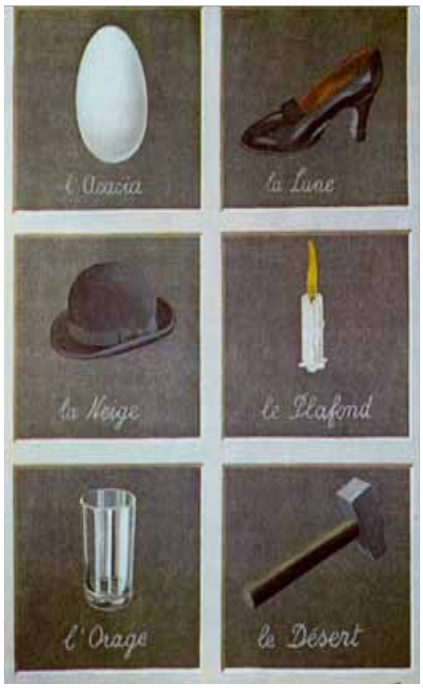
۱۱

۱۲



[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-15]

۱۳

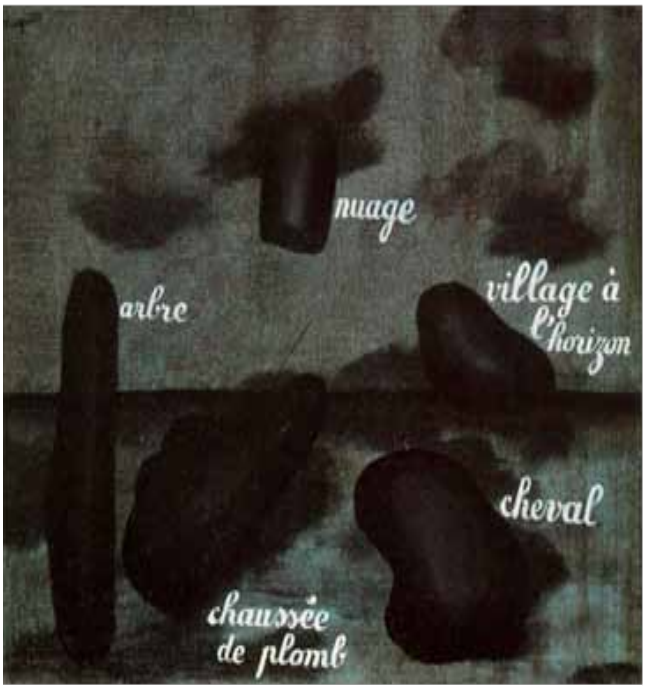


۱۴

۱۵

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-15]

۱۶



۱۷

۱۸

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-15]

۱۹

۲۰

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-15]