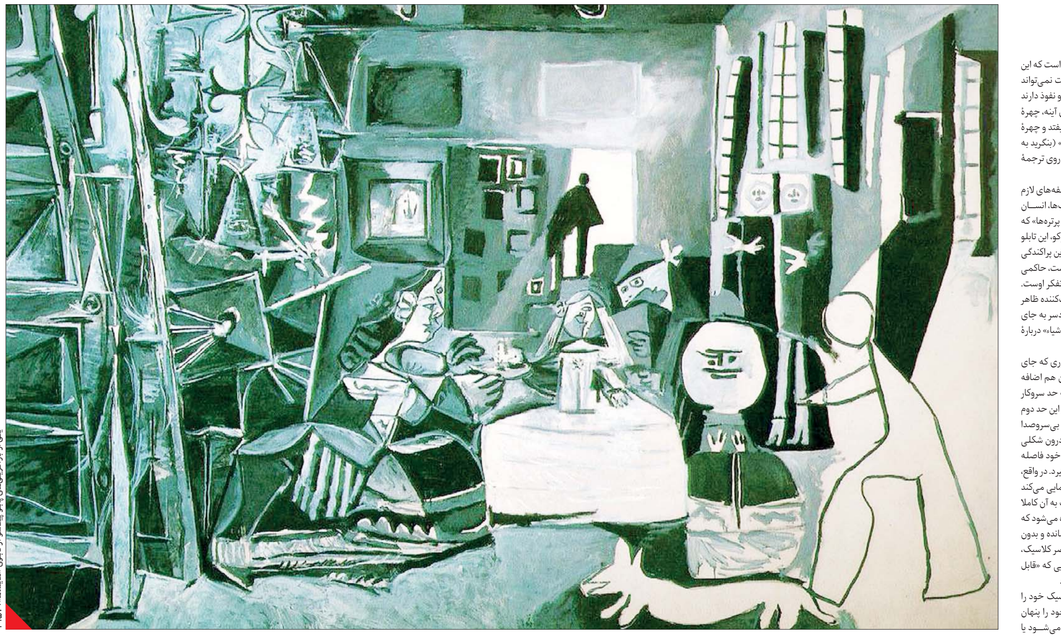
بررسی

آیا واقعا دوركیم محافظه‌کار بود؟

امیل دوركیم به همراه كارل مارکس و ماكس وبر یكی از مهمترین بنیان‌گذاران جامعه‌شناسی و از نظر روش و دقت علمی و تاثیر در جریان اصلی جامعه‌شناسی و به‌وجودآوردن سنت خاص خود، شاید مهمترین آنها باشد. دوركیم با وجود نزدیكی‌های فكری و عملی‌اش كه با جنبش سوسیالیستی و رادیكال فرانسه داشت؛ اما هیچ‌گاه خود را علنا سوسیالیست معرفی نكرد. البته او به‌عنوان یك جامعه‌شناس علاقه‌ای به مارکسیسم انقلابی نداشت و معتقد بود انقلاب‌ها تغییرات بسیار اندكی به وجود می‌آورند. او می‌گفت دگرگونی عمیق همواره نتیجه تكامل اجتماعی درازمدت است. از سوی دیگر او آشكارا به سوسیالیسم اصلاح‌گرا متمایل بود و آن را با آرمان‌های بازسازی ترقی‌خواهانه اجتماعی خود سازگار می‌پنداشت. با كدشت زمان خصوصیات رادیكال و سوسیالیستی دوركیم از طریق آثارش بیش‌ازپیش به چشم می‌خورد و برخی از محققان به بازخوانی اندیشه‌های او در این راستا اقدام كرده‌اند. به‌تازگی كتاب «كمونیسم، سوسیالیسم و مارکسیسم» كه مجموعه نوشته‌هایی برگزیده از دوركیم درباره این مكاتب فكری و جنبش‌های سیاسی است، به همراه مقدمه‌ای از كنت اسمیت، به قلم علیرضا اسكندری‌نژاد و به همت انتشارات خرد سرخ ترجمه و منتشر شده است. این كتاب در پی پاسخ به این پرسش است كه: «آیا واقعا دوركیم محافظه‌كار - و به تعبیر قیصرستقیمی - لیبرال است؟». مترجم كه گردآورنده مقالات در بیشكفتار توضیح می‌دهد كه از اواخر دهه ۷۰ و اوایل دهه ۸۰ میلادی مجموعه‌ای از نظریه‌پردازان بازخوانی دوركیم را از نقطه‌نظرات متفاوتی، مانند رادیكالیسم و سوسیالیسم، پی گرفتند. با توجه به ترجمه و انتشار كتاب‌ها و درسگفتارهای دوركیم به زبان انگلیسی، بسیاری از جامعه‌شناسان مقالات و كتب متعددی درباره رابطه دوركیم با سنت سوسیالیسم فرانسوی نوشته و ادعا كردهاند كه دوركیم، برخلاف تفسیرها و نوشته‌های پیشین، نه‌تنها محافظه‌كار و لیبرال نیست؛ بلكه گرایشی رادیكال و سوسیالیستی داشت. او هدف كتاب حاضر را برهم‌زدن انگاره «دوركیم محافظه‌كار» می‌داند. قسمت نخست این مجموعه، با عنوان دوركیم و سوسیالیسم، از یكی از فصل‌های كتاب كنت اسمیت با عنوان «امیل دوركیم و وجدان جمعی جامعه» برگزیده شده است. اسمیت در این متن كوتاه، دوگانه دوركیم محافظه‌كار و دوركیم رادیكال را به همراه نظرات مدافعان و مخالفان هریك شرح می‌دهد. از بین متونی كه درباره دوركیم و سوسیالیسم نوشته شده است، متن اسمیت یكی از روشنگرانه‌ترین متون است و مقدمه مناسبی است برای ورود به متن دوركیم. اسمیت در این متن به موضوع «وجدان جمعی جامعه» می‌پردازد كه بینش و نگاه دوركیم را نسبت به سوسیالیسم مشخص می‌كند. برای بسیاری از افرادی كه در فرانسه انتهای قرن نوزدهم می‌زیستند، از جمله برای شمار بسیار زیادی از دانشجویان خود دوركیم، این‌گونه به نظر می‌رسید كه سوسیالیسم، ایدئولوژی فوق‌العاده‌ای برای تحقق اخلاقیات جدید - وجدان جمعی جامعه جدید - است كه دوركیم برای جامعه در حال صنعتی‌شدن مانند فرانسه ابتدای قرن بیستم به دنبال آن می‌گشت. دوركیم در كتابش درباره سوسیالیسم - یكی دیگر از مجموعه درسگفتارهای او كه توسط نشاگردانش جمع‌آوری و پس از مرگش در سال ۱۹۲۸ منتشر شد- خاطرنشان می‌كند كه ایدئولوژی خاص سوسیالیسم، كه از اواخر قرن نوزدهم شكل گرفت، مدل از زمان توسعه صنعتی سرمایه‌دارانه ظهور كرده است و سپس از این بحث می‌كند كه مطالعه سوسیالیسم در این زمینه امری ضروری است. دوركیم با تاكید بر این منابع گوناگونی كاملا آشنا بود؛ از سن‌سیمون تا شفله و لاكل مارکس. او در تمام طول حیاتش نسبت به پیوستن به سوسیالیسم (به معنای واقعی كلمه) به خاطر برخی از مشخصه‌های مسلم این جنبش بی‌تفاوت بود. مشخصه‌هایی نظیر مخالفت خشونت‌آمیز با حكومت طبقاتی آن. اینكه كمابیش مخلص كارگران مرد است - و نهایتا آهنگ سكی‌اش. دوركیم عملیا مخالف خشونت بود و بنابراین با ملی بود. او تعبیر را صرفا برای كلیت جامعه می‌كرد نه برای یكی از اجزای آن- حتی اگر دومی شامل شمار و نیروی زیادی باشد. او انقلاب‌های سیاسی و تحول پارلمانی را به‌مثابه امری‌ذاتی سطحی، برهنه و دراماتیك در نظر می‌گرفت و به آنها می‌گوید: «ازاین‌رو همواره در برابر فریبكاری‌ها و تحریك‌های خوش‌بینانه و بی‌ثمر سیاسی به‌ویژه در بین‌المللی مقاومت می‌كرد. اسمیت برای بازخوانی و بررسی دیدگاه دوركیم نسبت به سوسیالیسم تاثیر از آن را به‌خوانش‌های دوگانه‌ای از دوركیم، از مارسل موس است. مطابق با نظر موس دوركیم نسبت به آرمان‌های سوسیالیستی جمعیه‌ای داشت؛ اما به خاطر خصلت طبقاتی‌اش با آن مخالف بود. موس می‌گوید دوركیم این مخالفت را با لیبرالیسم و فردگرایی بورژوایی نیز داشت. دوركیم نقش فعالی در ماجرای دریفوس داشت؛ جرگه‌ای كه مسئله آزادی فردی را تهدید می‌كرد؛ اما او در دفاع از آزادی فراتر از این نرفت. اگر سوسیالیسم تغییر را به نفع جامعه بسیاره یك كل- برای تمام طبقات جامعه حتی طبقه متوسط در دل كار هم- می‌خواست، دوركیم از آن حمایت می‌كرد؛ اما از این نظر كه سوسیالیسم چنین چیزی نمی‌خواست- به خاطر تعصب به طرفداری از طبقه متوسط- دوركیم از آن حمایت نكرد. اسمیت در این متن كوتاه، دوگانه دوركیم را در دو فصل ابتدایی كتاب «سوسیالیسم و سن‌سیمون» دوركیم ارائه شده است. او در فصل «تعریف سوسیالیسم» و «سوسیالیسم و كمونیسم» دوركیم در این متون سوسیالیسم را فراتر از هر تعریف، نقشه‌ای می‌داند برای بازسازی جامعه، برنامه‌ای برای جات جمعی كه تاكنون وجود نداشته یا آن‌گونه كه انتظار می‌رفته، وجود نداشته. برنامه‌ای كه به انسان‌ها آن‌گونه كه شایسته ایشان بود، بینشود می‌شود. به نظر دوركیم سوسیالیسم یك ایدئال است و بیشتر از انسان‌ها بیشتر از آنچه هست و آنچه بود، با آنچه باید باشد. سوسیالیسم دارد؛ اما بدون شك. سوسیالیسم ذیل ایوپایی‌ترین اشكالش بار جمعیت واقعیت‌ها را خوار نمی‌شمرد و به صورت فزاینده‌ای تحت تاثیر قضایای علمی محض بوده است. او درباره رابطه سوسیالیسم و علوم اجتماعی می‌گوید: «این قضیه كه سوسیالیسم بیشتر از آنكه از طریق ترقدی اعمال می‌شود كه معرف سبك سكی‌لاسكر است؛ او در عمق بیشتر به انسان‌ها اندیشه را بیدار كرد. فیلسوف علمی را برانگیخت. موجب انجام پژوهش شد و مسائلی را مطرح كرد: ازاین‌رو تاریخ سوسیالیسم به آبحای بسیاری به تاریخ جامعه‌شناسی پیوند خورده است» (ص ۳۹). قسمت چهارم مجموعه نیز ترجمه‌ای است از مقاله «مارکسیسم و جامعه‌شناسی: ادراك مارایتوالیستی از تاریخ» كه در اصل مرور و نقد كتاب آنتونیو لابریولا تحت عنوان «مقالاتی درباره ادراك مارایتوالیستی تاریخ» است. نقد دوركیم بر اثر لابریولا یكی از معدود آثار موجود به زبان انگلیسی است كه می‌تواند تنوع و كیفیت مواجهه دوركیم با مارکسیسم را مشخص كند.

كمونیسم، سوسیالیسم و مارکسیسم
امیل دوركیم
ترجمه: علیرضا اسكندری‌نژاد
ناشر: خرد سرخ
قیمت: ۲۶۰۰۰۰ تومان



عكس از: براگ‌ریچمان، پاولو، پیكسو/ از تابلوی «نده‌مه‌ها» ۱۹۵۲

تفسیر (نادرست) میشل فوكو از «نده‌مه‌ها»، یا بازنمایی در مقام ساختار هانگوئیانهٔ نشانه

از باستان‌شناسی نقاشی به باستان‌شناسی معرفت و بالعكس

زدرافكا گولكنا | ترجمه: صالح نجفی

«لاس مینینا» (به معنای ندیمه‌ها)، شاهكاری كه دیگو ولاسكز (یا با تلفظی نزدیك‌تر به اصل اسپانیایی، دیگو بلاثكز) در ۱۶۵۶ خلق كرد، مایهٔ الهام تفسیرهای مدرن گوناگونی بوده است. از بارتفریس‌های رادیكال پیكاسو و آن تا نوشتهٔ سرشار از ظرافت و موشكافی میشل فوكو درباره‌اش.[1] قصد داریم قرائتی واسازانه از این تفاسیر ارائه كنیم. الزی كه همیشه مثل معما بوده است. كارمان را از تفسیر فوكو آغاز می‌كنیم كه در فصل اول كتاب «الفاظ و اشیاء» آمده است. فوكو تاكید می‌كند كه «ندیمه‌ها» نمونه‌ای از بازنمایی كلاسیك است و از این حیث شبیه تفكر نقاش است. تفكری كه به وجهی استعاری از طریق نامرئی‌بودن تصویر نقاش «واقعی» در آینه‌ای كه در تابلو می‌بینیم به بیننده منتقل می‌شود. این تلاقی و اتحاد جایگاه نقاش با جایگاه شاه و ملكه ساختار ریشه‌دوانیدهٔ یك متن یا نقاشی را به حساب نمی‌آورد. نقاشی یا متنی كه حضور نویسندهٔ واقعی یا نقاش واقعی را طرد می‌كند، مؤلف انضمامی را از خود بیرون می‌گذارد. می‌كوشیم نشان دهیم «ندیمه‌ها» سرمنشق یا نمونه‌ای عالی است كه از بازنمایی محض بلكه از بازنمایی یا ساختاری كه به خودش ارجاع می‌دهد، یعنی بازنمایی به لحاظ نسبتی كه با دیالكتیك ساختاری نشانه دارد - نسبتی كه در تأثیر و تأثر میان غیاب و حضور نشان داده می‌شود. میان غیاب مدل (شاه و ملكه) و حضور (مادی) تصویر یا دال. بازنمایی محض كلاسیك كه فوكو اصل قرار می‌دهد و وجودش را بدیهی فرض می‌كند بر اساس حقیقتی خارق اجماع («یاراذكس» نیا شده است؛ از سویی چیزی است كه مدل واقع در بیرون را «مازمی‌تابانه» و از سوی دیگر چیزی است كه چون ساختار خودایینی همانگونه‌اند وجود دارد. این مقاله می‌كوشد با تكیه بر نظریه‌های (پدیدار)شناختی چارلز سندرس پرس و ادموند هوسرل و لودویگ ویتگنشتاین (درنافته با واژگان زاك دریدا) بر قسمی از بازنمایی تأكید بگذارد كه فقط به مثابهٔ ساختار همانگونه‌اش دخومرجع وجود دارد.

فوكو ضمن فصل اول كتاب «الفاظ و اشیاء» را با آن‌گونه كه در ترجمهٔ انگلیسی آمده «نظم اشیاء» به تفسیر تابلو «ندیمه‌های» ولاسكز اختصاص داده است.[2] فوكو در بند پایانی فصل اول كتابش می‌نویسد این تابلو «شاید[3] مثالی باشد از آنچه او «بازنمایی كلاسیك» می‌خواند. (در ترجمهٔ خانم ولیانی («الفاظ و اشیاء: باستان‌شناسی علوم انسانی»، نشر ماهی)، «تابلو ولاسكز شاید بازنمایی بازنمایی كلاسیك و تعریف فضایی باشد كه بازنمایی باب آن را می‌گشاید.» پس از آن فوكو در فصل‌های بعدی كتاب دربارهٔ اپیستمهٔ فاقبل كلاسیك قرن شانزدهم -یعنی عصر رنسانس -بحث می‌كند بی‌آنكه اشاره‌ای به تابلو ولاسكز كند. هنگامی كه دربارهٔ اپیستمهٔ كلاسیك هم بحث می‌كند بادی از تابلوی «ندیمه‌ها» نمی‌كند. فقط در اواخر كتاب است كه فوكو بار دیگر از این نقاشی یاد می‌كند و عجیا كه. این بار، برای آنكه نشان دهد شاهكار ولاسكز چگونه زمینهٔ را مهیای بحث «تحلیلات تناهی» (بنگرید به صص ۳۹۹-۴۰۰ در ترجمهٔ فارسی) می‌سازد كه ویژگی بارز عصر مدرن است (و این است علت استفادهٔ فوكو از قید تردیدآمیز «شاید» كه در بالا گفتیم). در نهایت متوجه می‌شویم «باستان‌شناسی» كتاب از جهاتی تلاشی است برای گسترش یا كاوش استلزام‌های استعاری نقاشی ولاسكز: كتاب فوكو، به تعبیری، فحوای نقاشی ولاسكز را به‌طورگلی و دقیق می‌نویسد؛ شاید هم عكس این درست باشد: تابلوی ولاسكز كتاب فوكو را «نقاشی می‌كند». اجرا كه ویژگی بارز عصر مدرن است (و این است علت استفادهٔ فوكو از قید تردیدآمیز «شاید» كه در بالا گفتیم). در نهایت متوجه می‌شویم «باستان‌شناسی» كتاب از جهاتی تلاشی است برای گسترش یا كاوش استلزام‌های استعاری نقاشی ولاسكز: كتاب فوكو، به تعبیری، فحوای نقاشی ولاسكز را به‌طورگلی و دقیق می‌نویسد؛ شاید هم عكس این درست باشد: تابلوی ولاسكز كتاب فوكو را «نقاشی می‌كند». اجرا كه تابلوی كه جلو ما است از آن حرف می‌زنیم. این سه كارگرد «مُشاهد» (یعنی نگاه مدل (شاه و ملكه)، نگاه نمایشگر و نگاه نقاشی كه در تابلو بازنمایی شده است) در نقاشی بیرون از تصویر به هم می‌رسند؛ یعنی نقطه‌ای كه در قیاس با آنچه بازنمایی می‌شود كیفیت مثالی دارد اینا به ترجمهٔ خانم ولیانی: «دَهنی» است) اما در عین حال حال كلاسا واقعی است زیرا در ضمن همان نقطهٔ شروعی است كه این بازنمایی را ممكن می‌سازد. این نقطه درون خود واقعیت نمی‌تواند نامرئی نباشد... فضایی كه در آن شاه و همسرش سلطه و نفوذ دارند به همان اندازه به هنرمند و نمایشگر تعلق دارد: در عمق آینه، چهرهٔ ناشناس رهگذری كه ممكن بود چشمش به این صحنه بیفتد و چهرهٔ ولاسكز نیز می‌شد كه ظاهر شود - شاید كه ظاهر می‌شد» (بنگرید به ترجمهٔ فارسی، صص. ۱۹-۶۲ - ترجمه‌ای كه خوانندهٔ از روی ترجمهٔ انگلیسی است با اندكی تفاوت با ترجمهٔ فارسی).

بـا وجود مرئی‌بودن كامل همهٔ ابزارهـای مادی و مؤلفه‌های لازم بازنمایـی، «نگاه، تختره‌نگ و قلمومو، یوم ... تابلوها، بازتاب‌ها، انسـان واقعـی» و «با وجود همـهٔ آینه‌ها، بازتاب‌ها، تقلیدهـا و پرتره‌ها» كه به‌صورت «نمایشی تماشایی» عرضه شده‌اند، به اعتقاد فوكو، این تابلو در نهایـت نامرئی‌بودن عمیق نقاش واقعی را كه به كل این بازندگی نظم می‌بخشد پنهان می‌كند. نقاش سرچشمهٔ بازنمایی است. حاكمی واقعی كه «ندیمه‌ها» تجسم یا بیان بی‌واسطه و محض تفكر اوست. بازنمایـی، تاكزیم به صورت نمایشـی مصاعف و مضاعف‌كننده ظاهر می‌شـود كه در آن آنچه بازنمایی می‌شود راحت و بی‌دردسر به جای بازنمایی می‌نشیند. فوكو در جای دیگری از كتاب «الفاظ و اشیاء» دربارهٔ بازنمایی محض می‌نویسد:

«تصـور دلالـت-دهنده دوباره می‌شـود، زیرا بر تصـویری كه جای تصویری دیگـر را می‌گیرد تصور قدرت بازنمایی‌كننـدهٔ ذهن اسم اضافه می‌شـود. به نظر می‌رسد به این ترتیب با سـه جزء یا سه سـروكار داریم: تصورِ دلالت -سـونده، تصور دلالت-كننده، و درون این حد دوم تصور نقش‌آن در مقام بازنمایی. اما در اینجا به بازگشتی بی‌سرومـد! به نظامی تلاتی (یا سه تائی) بلكه با جابه‌جایی ناگزیری درون شكلی دوحدی مواجهیم كه نسـبت به خود عقب می‌رود (یا از خود فاصله می‌گیرد) و به‌طورگامل درون عنصر دلالت‌كننده جای می‌گیرد. در واقع، عنصر دلالت‌كننده محتوا و كاركرد و تعینی جز آنچه بازنمایی می‌كند نـدارد: به طـور كامل مطابق با آن نظم می‌باید و نسـبت به آن كاملا شفاف است. ولی این محتوا فقط در بازنمایی‌ای نشان داده می‌شود كه خود را در مقام بازنمایی برنهد و مدلول بدون هیچ بسـماندهٔ و بدون هیچ ابهامی درون بازنمایی نشـانه جای می‌گیرد ... از عصر كلاسیك، نشـانه همان «بازنمایی-كنندگی» بازنمایی اسـت تا جایی كه «قابل بازنمایی» باشد» (قیاس كنید با ترجمه، فارسی، ص. ۱۲۱).

حاصل همهٔ این حرف‌ها این است كه بازنمایی كلاسیك خود را به صورت فرایندی اجراعی برمی‌نهد كه اجراعی‌بودن خود را پنهان می‌كند؛ كاركـرد دلالت‌كنندگی بازنمایی مفروض گرفته می‌شـود و امری خنثی نموده می‌شـود و بدین‌سان بیرون‌بودگی مادی بازنمایی بازنمایی می‌ماند و فقـط تصوری كـه بازنمایی ظاهرا بـدان اجراع می‌دهـد حضوری كلام و تابناك محض‌ را می‌باید. بدون هیچ بسـماندی. در قسـم بازنمایی، به اعتقاد فوكو، خصلت همانگوئیانه دارد زیرا به روی خـودش بازمی‌گردد و خود را در فضایـی تورفته و دلبخواه محصور می‌كند. با این‌همه، ما معتقدیم، همین ماهیت همانگوئیانه است كه بازنمایی را فرایندی می‌سـازد كه خصلـت اجراعی ندارد و مبتنی بر شباخت نیست و بدین ترتیب هر ادعایی را دربارهٔ شفاف‌بودن فرضیِ آن زیر سؤال می‌برد.[4]

این تصور كه بازنمایی خاسـتگاهی بیرونـی را بازمی‌تابانـد - خواه این خاسـتگاه یك شـیء را مرجعی در واقعیت متعالی (یعنی بیرون از مرزهای بازنمایی) باشد خواه یك مفهوم، یعنی مدلول تفكر مفرنـد - تصوری است كه در پایان قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم به‌طرزگامل بی‌زیر سـؤال رفت. در آثاری كه جنبش پدیدارشناسی (درباقه با جریان نشانه‌شناسی) پدید آورد، در كار نظریه‌پردازان دوران‌سازی چون چارلز سـندرس پرس و ادموند هوسـرل و لودویگ ویتگنشتاین (كه آرایشان بعیـدا در كار دریدا نقش افكنـد). در واقع، بازنمایی در كار لیتـان در چارچوب اجراع فهم می‌شـود. متنها به وجهی سـاختی، ایشـان نشان دادنـد كـه بازنمایی را باید دیرپوسـت با عمـد اجراع به اجـراع خود به «خودراجاعی» كرد. كـار بازنمایی اساسا به خاسـتگاه اجراع نمی‌دهد و حضـوری ضروری یا جلوه‌ای از آن را عیان نمی‌سـازد؛ بلكه، بازنمایی در واقع خاسـتگاهی و ساختاب‌گاه اسـت كه مستلزم شـكاف میان خود و مرجع در مقام بیرونی است. محض‌بودن بازنمایی محض به تبیینی بسـنده به تبیینی به‌كلیه به قسمی ساختگرایی اتكا دارد كه ریشه در مفهوم بازنمایی دارد كه ریشه در منفیت دارد. بازنمایی محض نسبتی با خلوی خاسـتگاهی محض دیرین خودش است. بر این اسـاس باید گفت بازنمایی همچنین اصطلاحی قابل بهره‌برداری است و بحران بازنمایی كه فوكو دربارهٔ مابعد عـدم كلاسـیك نسـبت می‌دهد باید از نو به‌مثابهٔ بحران تصوری دیرینه‌تر‌دیرینه‌تر‌دیرینه‌تر شود كه تبلیغ محض تلقی می‌شد.

این نكتـه را كه تفكر خود همیشـه از پیش نوعی بازنمایی یا نشانه است در تلقی پیرس از سه واجد وجود آگاهی می‌یابیـم: «اولیت»، «ثانیت» و «ثالثیت».[5] «اولیـت» مقوله‌ای فرض اسـت ناظـر به یك پدیـده، امكان وجود شـیء بینـی كه مع‌الوصف، از طریـق قطعیت‌یافتن به صورت یك امر واقع به مقولهٔ دیگر آگاهانهٔ «ثانیت» می‌رسد.[6] به عقیدهٔ پیرس، شیئی كه در واقعیت فرض می‌شـود، شیئی كه در نهایت به مثابه نشـانه دروآگاهی جای می‌گیرد.[7] می‌توان این حرف را به قاموس دریدا ترجمه كرد: شیء بیرونـی به مثابهٔ یك «ردِ» یا ظاهر می‌شـود و این قضیه در مجرد اول زیر پای هر تصور متافیزیكی را از حضور یك «خاسـتگاه مطلق» كه به فوكو بار دیگر از این نقاشی یاد می‌كند و عجیا كه. این بار، برای آنكه نشـان دهد شاهكار ولاسـكز چگونه زمینهٔ را مهیای بحث «تحلیلات تناهـی» (بنگرید به صص ۳۹۹-۴۰۰ در ترجمهٔ فارسـی) می‌سـازد كه ویژگی بارز عصر مدرن است (و این است علت استفادهٔ فوكو از قید تردیدآمیز «شـاید» كه در بالا گفتیم). در نهایت متوجه می‌شـویم «باستان‌شناسـی» كتاب از جهاتی تلاشی اسـت برای گسترش یا كاوش استلزام‌های استعاری نقاشی ولاسكز: كتاب فوكو، به تعبیری، فحوای نقاشـی ولاسكز را به‌طورگامل و دقیق می‌نویسد؛ شاید هم عكس این درست باشد: تابلوی ولاسـكز كتاب فوكو را «نقاشـی می‌كند». اجرا كه تابلوی كه جلو ما اسـت از آن حرف می‌زنیم. این سه كارگرد «مُشاهد» (یعنی نگاه مدل (شاه و ملكه)، نگاه نمایشـگر و نگاه نقاشـی كه در تابلو بازنمایی شـده اسـت) در نقاشـی بـیرون از تصویر به هم می‌رسند؛ یعنی نقطه‌ای كه در قیاس با آنچه بازنمایی می‌شـود كیفیت مثالی دارد اینا به ترجمهٔ خانم ولیانی: «دَهنی» اسـت) اما در عین حال كه خودش با همان شیء بیرونی دارد ... «آنتیریتان» یا «امر ثالث» نمی‌تواند زنجانهٔ تنوع صرف با شـیء باشد. چنین رابطه‌ای از برقرار كردن نشـانه‌ها بلكه بلكه بلكه ثالث»، یك چیزی كه تاثیر این حضور را به طور چشـمگیری تقویت می‌كند این اسـت كه گسـترهٔ فضای جلو سطح تابلو منطبق بر آن بخشـی از اتاق آنجا قابلیـت نقاشی بلند خواه یك تابلو یا تابلوی كاراج‌های اسكوریال) از حد كه در نقاشی نشان داده نشده است.»[8]

بیان معتقد اسـت حدف ولاسكز از بكارسیتن این تدبیر خلاق اسـت كه «بر شـكاف میان خود و واقعیت پلی بزند» و نشـان دهد كه شـاه و ملكهٔ واقعی جلوی این تابلو ایسـتاده‌اند.[9] اما تزی كه مبتنی بر حضور فوكو مدل مقابل نشـانه‌ای است بی‌اندازه مناقشه‌آمیز است زیرا آنچه باید اشـارهٔ منتـی می‌شـود به وحدت ساختار نقاشی تعلق دارد. نگاهی كه از درون نقاشـی ساطع می‌شود فقط حضور تصوری و غیرواقعـی مدل را تقویم نمی‌كند؛ خط‌هایی كه از چشـمان متمركز نقاش حاضر در قاب نشـئت می‌گیرند، از چشمان كنجكاو شاهدخت اسپانیایی، از آنكه احترام‌آمیز ندیمهٔ تعظیم‌كـرده، و نیز خطی كه از آینه آغاز می‌شـود - همهٔ این خط‌های برآمده از درون تابلو اسـتعاره‌اند تخیلـه‌ـد جلوی آنلیـهٔ تصویرشـده در تابلو همدیگـر را قطع می‌كننـد. گالی، بود «لـه پایین» تابلو «پایین‌تر بود»[10] و «كانی خلق می‌كرد كه با این فیض، اجازه جـرح و همدیـد حال» به‌ستایش پایان بخشد بوهیم. نوعی نامكان است، غیابی كه یاعث می‌شود همه آن خط‌ها در چهتـی همانگوئیانه بشـكند و فقط به سطح مبادی خودپیدای اثر اشـاره كنند. ازنجـه فارسـی: «آنچه در آینه منعكس می‌شود همان چیزی است كه همهٔ شخصیت‌های تابلو یا تابلو نشانه می‌شوند به پیش روی خود به آن خیره شده‌اند؛ بنابراین چیزی است كه اگر بیرو جلوی می‌آمد یا پایین‌تر می‌رسید و شخصیت‌هایی را كه مدل نقاش‌اند در مرمی‌گرفت می‌توانستیم آن را ببینیم» (ص. ۵۳)].

فوكو تصدیق می‌كند كه فضای خیالبنی كه شاه و ملكه در آن قرار دارند نوعی غیاب است ولی آن را به منزلهٔ نامكان سـكن نمی‌كیرد. نقطـه خیالبنی كه زمانـی به مدل‌ی تعلق نداشت تبدیـل به بینندهٔ انضمامی تابلو اختصاص می‌یابد:

«در همین مكان مشخص اما خنثی، مشاهدكننده و مشاهده‌شونده كه دیرگ تبادلی بی‌وقفه می‌شـوند، هیچ نگاهی ثابت نیسـت؛ یا بهتر بگویم تا حدی ثابت بكوییم در آن شـبار خنثایی كه بقاه یا واقعیت قائم‌اش بر وجه حضـرمی‌كنـد. فاعـل و مفعول مشـاهده: تماشـاگر و مشـاهده‌شـده در قاب می‌بینیم و از آن بهـره‌ـبرد. شـاخت مهجزه بازتاب خود را در آنچه مفروض اسـت خود ساخت مادارنیا و ملتزمیـس رگایش و نگاه ولاسـكز نقاشی كـه خـودش را در این تابلو می‌بینیم (این شیوهٔ ارجاعی از شـخصیت‌های مدل و نمایشی در ساختار تصویر به قرائت سنتی نقاشـی تعلق دارد كه در حال حاضر موضوع بحث ما اسـت)، حضور خصوص تابلو پادشاه و ملكه به طلب اعتكار و طاقات نقاش (یعنی نقاش تابلوی «ندیمه‌ها» حاضر) بطه است. بنابراین این قضیه را چنین تبیین می‌كند:

«این فرایند در «ندیمه‌ها» كه قسمت زیـر بـه هدفی ویژه به كار می‌ـرود - نقـاش می‌خواهد حضور خصمنی پادشـاه و ملكه را تا حد امكان واقعی سـازد... اكنون كانون توجه آدم‌های حاضر در تابلو را بر روی دوز روح همایونی متمركز می‌كند. سـبب حضور شاه و همسر را به وجهی غیرمسـتقیم از طریق بازتاب‌ان درون آینه عیان می‌سـازد - سراجام ولاسكز به امكان تقوت حضور خصمنی شاه و ملكه از طریق فرافكندن فضایی خالی در جلوی پیو متوسل می‌شـود. فضایی كه از قرار معلوم موجودی‌اش در آن جای دارند كه از آدم‌های حاضر در تابلو نقاشـی جسـمانی‌تر‌ند. ولاسكز با انتخاب ابعاد بزرگ برای تابلوی خود توانسـت آدم‌ها و معماری را با اندازهٔ واقعی بازنمایاند و بدین‌سان واجد یك تابلو شود كه ابعاد آن حضور را از روی تجربهٔ انگلیسی و ترجمهٔ انتشار اول الفاظ و اشیاء به همراه بازترن، ترجمهٔ جدید ذیل:

«نده‌مه‌ها»، اثر دیگو ولاسكز، ۱۶۵۶

تابلوی خود توانسـت آدم‌ها و معماری را با اندازهٔ واقعی بازنمایاند و بدین‌سان واجد یك تابلو شود كه ابعاد آن حضور را از روی تجربهٔ همایونی همواركند. گویی كه تاثیر این حضور را به طور چشـمگیری تقویت می‌كند این اسـت كه گسـترهٔ فضای جلو سطح تابلو منطبق بر آن بخشـی از اتاق آنجا قابلیـت نقاشی بلند خواه یك تابلو یا تابلوی كاراج‌های اسكوریال) از حد كه در نقاشی نشان داده نشده است.»[11]

بیان معتقد اسـت حدف ولاسكز از بكارسیتن این تدبیر خلاق اسـت كه «بر شـكاف میان خود و واقعیت پلی بزند» و نشـان دهد كه شـاه و ملكهٔ واقعی جلوی این تابلو ایسـتاده‌اند.[12] اما تزی كه مبتنی بر حضور فوكو مدل مقابل نشـانه‌ای است بی‌اندازه مناقشه‌آمیز است زیرا آنچه باید اشـارهٔ منتـی می‌شـود به وحدت ساختار نقاشی تعلق دارد. نگاهی كه از درون نقاشـی ساطع می‌شود فقط حضور تصوری و غیرواقعـی مدل را تقویم نمی‌كند؛ خط‌هایی كه از چشـمان متمركز نقاش حاضر در قاب نشـئت می‌گیرند، از چشمان كنجكاو شاهدخت اسپانیایی، از آنكه احترام‌آمیز ندیمهٔ تعظیم‌كـرده، و نیز خطی كه از آینه آغاز می‌شـود - همهٔ این خط‌های برآمده از درون تابلو اسـتعاره‌اند تخیلـه‌ـد جلوی آنلیـهٔ تصویرشـده در تابلو همدیگـر را قطع می‌كننـد. گالی، بود «لـه پایین» تابلو «پایین‌تر بود»[13] و «كانی خلق می‌كرد كه با این فیض، اجازه جـرح و همدیـد حال» به‌ستایش پایان بخشد بوهیم. نوعی نامكان است، غیابی كه یاعث می‌شود همه آن خط‌ها در چهتـی همانگوئیانه بشـكند و فقط به سطح مبادی خودپیدای اثر اشـاره كنند. ازنجـه فارسـی: «آنچه در آینه منعكس می‌شود همان چیزی است كه همهٔ شخصیت‌های تابلو یا تابلو نشانه می‌شوند به پیش روی خود به آن خیره شده‌اند؛ بنابراین چیزی است كه اگر بیرو جلوی می‌آمد یا پایین‌تر می‌رسید و شخصیت‌هایی را كه مدل نقاش‌اند در مرمی‌گرفت می‌توانستیم آن را ببینیم» (ص. ۵۳)].

فوكو تصدیق می‌كند كه فضای خیالبنی كه شاه و ملكه در آن قرار دارند نوعی غیاب است ولی آن را به منزلهٔ نامكان سـكن نمی‌كیرد. نقطـه خیالبنی كه زمانـی به مدل‌ی تعلق نداشت تبدیـل به بینندهٔ انضمامی تابلو اختصاص می‌یابد:

«در همین مكان مشخص اما خنثی، مشاهدكننده و مشاهده‌شونده دیرگ تبادلی بی‌وقفه می‌شـوند، هیچ نگاهی ثابت نیسـت؛ یا بهتر بگویم تا حدی ثابت بكوییم در آن شـبار خنثایی كه بقاه یا واقعیت قائم‌اش بر وجه حضـرمی‌كنـد. فاعـل و مفعول مشـاهده: تماشـاگر و مشـاهده‌شـده در قاب می‌بینیم و از آن بهـره‌ـبرد. شـاخت مهجزه بازتاب خود را در آنچه مفروض اسـت خود ساخت مادارنیا و ملتزمیـس رگایش و نگاه ولاسـكز نقاشی كـه خـودش را در این تابلو می‌بینیم (این شیوهٔ ارجاعی از شـخصیت‌های مدل و نمایشی در ساختار تصویر به قرائت سنتی نقاشـی تعلق دارد كه در حال حاضر موضوع بحث ما اسـت)، حضور خصوص تابلو پادشاه و ملكه به طلب اعتكار و طاقات نقاش (یعنی نقاش تابلوی «ندیمه‌ها» حاضر) بطه است.»[14]

بیان این قضیه را چنین تبیین می‌كند:

«این فرایند در «ندیمه‌ها» كه قسمت زیـر بـه هدفی ویژه به كار می‌ـرود - نقـاش می‌خواهد حضور خصمنی پادشـاه و ملكه را تا حد امكان واقعی سـازد... اكنون كانون توجه آدم‌های حاضر در تابلو را بر روی دوز روح همایونی متمركز می‌كند. سـبب حضور شاه و همسر را به وجهی غیرمسـتقیم از طریق بازتاب‌ان درون آینه عیان می‌سـازد - سراجام ولاسكز به امكان تقوت حضور خصمنی شاه و ملكه از طریق فرافكندن فضایی خالی در جلوی پیو متوسل می‌شـود. فضایی كه از قرار معلوم موجودی‌اش در آن جای دارند كه از آدم‌های حاضر در تابلو نقاشـی جسـمانی‌تر‌ند. ولاسكز با انتخاب ابعاد بزرگ برای تابلوی خود توانسـت آدم‌ها و معماری را با اندازهٔ واقعی بازنمایاند و بدین‌سان واجد یك تابلو شود كه ابعاد آن حضور را از روی تجربهٔ همایونی همواركند. گویی كه تاثیر این حضور را به طور چشـمگیری تقویت می‌كند این اسـت كه گسـترهٔ فضای جلو سطح تابلو منطبق بر آن بخشـی از اتاق آنجا قابلیـت نقاشی بلند خواه یك تابلو یا تابلوی كاراج‌های اسكوریال) از حد كه در نقاشی نشان داده نشده است.»[15]

بـا وجود مرئی‌بودن كامل همهٔ ابزارهـای مادی و مؤلفه‌های لازم بازنمایـی، «نگاه، تختره‌نگ و قلمومو، یوم ... تابلوها، بازتاب‌ها، انسـان واقعـی» و «با وجود همـهٔ آینه‌ها، بازتاب‌ها، تقلیدهـا و پرتره‌ها» كه به‌صورت «نمایشی تماشایی» عرضه شده‌اند، به اعتقاد فوكو، این تابلو در نهایـت نامرئی‌بودنِ عمیق نقاش واقعی را كه به كل این بازندگی نظم می‌بخشد پنهان می‌كند. نقاش سرچشمهٔ بازنمایی است. حاكمی واقعی كه «ندیمه‌ها» تجسم یا بیان بی‌واسطه و محض تفكر اوست. بازنمایـی، تاكزیم به صورت نمایشـی مصاعف و مضاعف‌كننده ظاهر می‌شـود كه در آن آنچه بازنمایی می‌شود راحت و بی‌دردسر به جای بازنمایی می‌نشیند. فوكو در جای دیگری از كتاب «