چالش درون و بیرون در آثار نقاشی ایرانی با توجه به خوانشِ دریدا از پارارگونِ کانت*

محمد شکری[**۱]، محمدرضا خان‌زاد[۲]**

[۱] استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال

[۲]دانشجوی دکتری فلسفه هنردانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران، شمال

(تاریخ دریافت مقاله:۹۸/۶/۱۶، تاریخ پذیرش نهایی:۹۸/۹/۱۱)

DOI: 10.29252/rahpooyesoore.4.2.29

چکیده

دریدا در خوانشی از «نقد قوه حکم» کانت، مفهوم پارارگون را در سایهٔ قاب مورد بررسی قرار داده است. کانت با طرح پارارگون مرزهای غیرقابل نفوذی بین درون و بیرونِ اثر هنری ترسیم می‌نماید که به فرمالیسم و یا باور مشهورِ هنر برای هنر منجر شده است. سؤال بنیادین این مقاله نیز دقیقاً براساسِ همین طرحواره صورت گرفته است: با توجه به مفهوم پارارگون، چگونه می‌توان چالش درون و بیرون در آثار نقاشی ایرانی را تحلیل نمود؟ با طرح این سؤال، با هدف مواجهه‌ای دیگرگونه با متن(اثر هنری) و خوانش دیکانستراکشن، آثار از طریق پارارگون و رابطهٔ بینامتنی به ساحت‌هایی غیر از زیبایی‌شناسی- فلسفه، ادبیات، تاریخ، جامعه‌شناسی، اخلاق، فرهنگ و... پیوند می‌یابند. مقاله ضمن مروری کوتاه بر آرای دریدا و تحلیل مفهوم پارارگون و برملاکردن تناقضات پنهان در آرای زیبایی‌شناسی کانت، به روشی کیفی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی به واکاویِ نقاشی ایرانی پرداخته، و مهم‌ترین چالش مطرح شده در پارارگون کانت، یعنی درون و بیرون را در آثار نقاشی ایرانی ردیابی می‌نماید. اینگونه خوانش می‌تواند به مثابه رهنمونی روش‌شناختی، در حوزه‌های متنوع تجسمی بکار آید.

واژگان کلیدی

دریدا، کانت، پارارگون، دیکانستراکشن، نقاشی ایرانی، درون و بیرون

* این مقاله برگرفته از رساله دکتری نویسنده دوم با عنوان بازی دلالت‌ها و انعکاس آن در مرکززدایی معنا نزد دریدا، با نگرش ویژه به هنرهای دیداری می‌باشد.

**نویسنده مسئول، تلفن همراه: ۰۹۱۱۱۱۴۱۴۳۲ ؛ پُست الکترونیک: mkhanzad@gmail.com ؛۰۹۱۲۲۲۴۹۸۳۹، m_shokry@iau-tnb.ac.ir

مقدمه

کتاب «حقیقت در نقاشی»[۱] مجموعه آرای دریدا را در بارهٔ هنرهای دیداری منعکس می‌کنند. عنوان کتاب برگرفته از نقل‌قولی است از پل سزان به امیل برنار: من به تو دِینی دارم و آن حقیقتِ نقاشی است و لذا این دِین را به تو ادا می‌کنم. این کتاب همچون اغلب متون دریدا بیانی قطعه‌گون دارد که در آن به تفصیل به نظریات هگل، کانت و هایدگر می‌پردازد. دو مقاله از چهار مقاله پایانی به نام‌های پارارگون[۲](مدخلی انتقالی بر آرای کانت در باب هنرها) و ادای دِین به حقیقت در پوئنتور[۳](خوانشی بر خوانش هایدگر از کفش‌های کهنهٔونگوگ) بطور خاص به نقاشی مربوط می‌شوند. دریدا در بحث از حقیقت نقاشی و از پی آن حقیقت هنر نکاتی را مطرح و آنها را به چالش می‌کشد که ذهنیت محققان پیش‌تر به آنها عادت کرده و آنها را بدیهی شمرده‌اند. به زعم دریدا پرسش‌هایی دربارهٔ چیستی، معنا و حقیقت هنر، پاسخ‌های خاصی را نیز در چشم‌انداز خویش دارند. به عبارت دیگر پاسخ‌ها در صورت پرسش‌های طرح شده نهفته‌اند. چنین پرسش‌هایی خود به خود مخاطب را با تقابل‌های صُلبی سنتی فلسفه غرب مواجه می‌نمایند. تقابل‌هایی چون معنا/صورت، درون/ بیرون، ظرف/ مظروف، دال/ مدلول و ... تقابل‌های دوگانه‌ای که ریشه درخاک کلام- خردمحوری[۴] دارند و از آن تغذیه می‌کنند. این پرسش‌ها حامل جهان‌بینی خاصی هستند و همراه خود هستی‌شناسی خاصی را نیز مطرح می‌نمایند. برای این منظورنویسنده از واژهٔ ترکیبی هستی- پرسشی[۵] استفاده می‌کند(Derrida, 1973: 22). تمام مقالات کتاب، در کار طرح پرسشی در باره قاب هستند. این مقالات پارارگون وار و درمقام چهار وجه نوعی قاب گفتمانی، قالب تجربه زبانی متباینی به خود می‌گیرند. با وجود این، دریدا با شگرد خاصی همچون کوک‌های کفش(مورد اشاره در مقاله ادای دِین به حقیقت در پوئنتور) آنها را پینه‌دوزی می‌کند و علیرغم سیالیت و چندصدایی[۶]بودن متن، یکپارچگی خود را حفظ می‌نمایند.

دریدا در بحث از احکام زیبایی‌شناختی کانت سه نکته اصلی را مطرح می‌نماید: نخست خودپایندگی ساحت زیبایی‌شناسانه به عنوان فعالیتی ذهنی، درونی(فارغ از قلمرو اجتماعی و جمعی). دوم ارزش و هویت هنر خودپاینده جدا از ارزش مادی و سرانجام دریافت کانت از غایات و کنش‌های هنری و ناتوانی فلسفه روشنگری در حل فاصله میان ذهن و عین یا ذهن و طبیعت، سوژه و ابژه. دریدا این مسائل را در ذیل سه موضوع مورد بحث قرار می‌دهد: یکی پارارگون، دوم محاکات ارزشی[۷] و سوم نمونه متعالی[۸](ضیمران، ۱۳۸۶: ۲۵۶- ۲۵۷).

واژهٔ پارارگون از پیشوند پار(par) به معنای اطراف،کناره، حاشیه، هامش، فرا، پیرا و... و اِرگون(ergon) در معنای کار و اثر تشکیل شده است. معادل‌های واژگانی چون آرایه، زینت، قاب و... در بیان لایه‌های چندمعنایی واژهٔ مذکور برگردان‌های مناسبی نمی‌باشند. به همین دلیل از خودِ واژه در متن استفاده می‌گردد.

کانت با طرح پارارگون و انتزاع آن از ذات اثر هنری بر استقلال حکم زیباشناختی از دیگر ساحات متنی تأکید می‌نماید. از نظر کانت، پارارگون به عنوان یک افزونه از اثر هنری جدا است. و به ذاتِ اثر تعلق ندارد. دریدا با ارائه نمونه آثار دیداری بی‌شماری استقلال احکام زیباشناختی از دیگر حوزه‌های متنی را به چالش می‌کشد نشان می‌دهد که اثر نمی‌تواند از پارارگون جدا باشد. هرمتنی با بیرون از خود رابطهٔ بینامتنی داشته و جدایی دو ساحت درون و بیرون مشکل‌زا می‌باشد. دریدا با بررسی درون و بیرونِ اثر هنری و واکاویِ نسبت پارارگون با اثر هنری بر خلاف کانت معتقد است که هنر و به اصطلاح ناهنر دارای مرزهای لغزانی بوده و جدا کردن پارارگون از اثر هنری به سادگی ممکن نیست و چه بسا برای بیان اثر لازم باشند.

مقالهٔ پیش رو ضمن نظری کوتاه بر آرای دریدا و تحلیل پارارگون از منظر دیکانستراکشن[۹]، چالشِ اصلی برآمده از مقولهٔ پارارگون، یعنی درون و بیرون را در آثار نقاشی ایرانی، واکاوی می‌نماید. مقاله سعی در پاسخ به پرسش های زیر دارد:

۱. خوانش دریدا از پارارگون کانت چگونه است؟

۲. آیا استقلال(انتزاع‌شده از دیگر ساحات متنی) مورد ادعایِ زیباشناختی کانت عملاً ممکن می‌باشد و آیا می‌توانیم درون و بیرون اثر هنری را از یکدیگر منفک نماییم؟

۳. با توجه به مفهوم پارارگون نزد دریدا چگونه می‌توان چالش درون و بیرون در آثار نقاشی ایرانی را تحلیل نمود؟

خوانشی دیگرگونه و غیرمتعارف از آثار هنری و توجه به نقاط کور و مسکوت در نقد آثار، از جمله اهداف این مقاله می‌باشد. این گونه خوانشِ متون افق‌های تازه‌ای را در ساحت تفکر باز نموده و در بازی بی‌پایان رابطهٔ دلالی مرزهای اندیشگی را درمی‌نوردد. چنین رویکردی می‌تواند به صورت رهنمودی روش‌شناختی در بررسی آثار ادبی، هنری وغیره نیز به کار گرفته شود.

پیشینه تحقیق

محمد ضیمران در کتاب ژاک دریدا و متافیزیک حضور در بخش انتهایی کتابش فصلی را(فصل یازدهم) با عنوان رویکرد دریدا به هنر اختصاص داده است. در این فصل در دو قسمت به گونه‌ای

مجمل به خوانشِ دریدا از پارارگون کانت و کفش‌های کهنهٔ ونگوگ در نزد هایدگر توجه می‌نماید. امیرعلی نجومیان درکتاب *نشانه در آستانه* در یکی از جستارها روش‌های نشانه‌شناسی رادرون رویکردِ دیکانستراکشن(به عنوان یکی از مهم‌ترین رویکردهای پساساختارگرا) با تکیه بر متن هنری بررسی کرده‌است. از جمله‌ی این استراتژی‌ها در روش هایش به چالش کشیدن تقابل‌های دوگانه آثار هنری به مثابهٔ متن در قالب پارارگون می‌باشد. فیروزه شیبانی رضوانی در مقاله پژوهشی خود مرزهای تصمیم‌ناپذیر(پارارگون) در نقاشی، نقد واساز بر نمونه‌هایی ازآثار تجسمی معاصر ایران، به واکاوی مفهوم پارارگون در آثار اسپهبد، شیشه‌گران و بابک گلکار می‌پردازد. این آثار جایگاه تصمیم‌ناپذیری را در خوانش دیکانستراکتیو اختیار می‌کنند و از پذیرش معنای یکه و نهایی سر باز می‌زنند. دیگر مقاله از همین نویسنده با عنوان مفهوم حضور و غیاب در رویکرد واسازی، خوانشی از آثار نقاشی آیدین آغداشلو مفاهیم تقابلی «حضور» و «غیاب» را از منظر واسازی تحلیل کرده و با خوانش چند اثر آیدین آغداشلو بر آن تأکید می‌نماید. رویین پاکباز درکتاب نقاشی ایران از دیرباز تاکنون، سیری تاریخی- تحلیلی بر نقاشی ایران از دوران کهن تا دوران معاصر دارد. کتاب دائره‌المعارف هنر از همین نویسنده نیز بخش‌هایی را به تحلیل آثار تجسمی از دوره های مختلف اختصاص داده است. مجید اخگر در کتاب فانی و باقی درآمدی انتقادی بر مطالعهٔ معمول و مسلط نقاشی ایرانی داشته است.

روش تحقیق

روش تحقیق پیش رو، توصیفی-تحلیلی می‌باشد و تبیین وتحلیلِ مفاهیم اساسیِ موجود در متن عمدتاً برمبنای تحلیل دریدا از پارارگون در سایهٔ قاب صورت گرفته است. دیگر منابع مکتوب و نیز مقالات اینترنتی به انجام این تحقیق مدد رسانده‌اند. خوانش دیکانستراکشن، رویکرد حاکم بر متن می‌باشد. گرچه در به‌کارگیری اصطلاحاتی چون روش، رویکرد وغیره در مورد خوانش متونی که به دریدا مربوط می‌باشند، باید کمی با احتیاط عمل نمود.

نگاهی اجمالی به مفاهیم اساسی آرای دریدا

برای ورود به بحث لازم است نگاهی اجمالی به مفاهیم اساسی اندیشه های دریدا در راستای اهداف این نوشتار داشته باشیم.

ژاک دریدا، بی شک یکی از تأثیرگذارترین ناقدان سنت فلسفی است که از آن به متافیزیک غرب تعبیر می‌شود. کارفکری او با بررسی این نکته که کاربرد جدی کلام سنت دیگر امکان پذیرنیست معطوف است به متزلزل ساختن " فلسفه در تمامیت‌اش، نظریه در تمامیت‌اش». دریدا در آثارش با خوانشی دگرگونه تلاش می‌کند تا پایه‌های انسجام و ثبات سوژه‌ی خردورز و خودآگاه را، که به سختی در دستان مارکس، نیچه و فروید لرزان شده بود، یکباره ریشه کن کند. «می‌اندیشم، پس هستم» بسیاری از بار شک ستیز خویش را در زمانه‌ی پسامدرن از کف داده است. می‌اندیشم، اما معنای اندیشه‌ام برایم حاضر نیست، هستم ولی با خودم تفاوت دارم.

خوانش دریدا از متون خوانشی دوسویه است. خوانشی که سایمون کریچلی آن را بستاری[۱۰] می‌خواند. دریدا می‌خواهد با حذف اقتدارِ مرجع، این شکاف میان «تمایلاتی که می‌خواهند برمتن حاکم شوند»(نیت مؤلف) و«منطق متن» (آنچه اجرا می‌کند) را برجسته سازد، به جای اینکه آن را فرو بکاهد. او این کار را با تمرکز بر یکی از مفاهیم متن انجام می‌دهد. مثلاً فارماکون[۱۱]و کورا[۱۲] در افلاطون، مکمل[۱۳] در روسو، پارارگون در کانت، شبح[۱۴] در مارکس. نادیده‌گرفتن این معضل‌ها باعث می‌شود که چیزی همچون حضور ناب، یا پریِ معنا، خود را به منزله‌ی خاستگاهِ متن معرفی کند(پارسا، ۱۳۹۳: ۲۵).

متافیزیک حضور[۱۵] و مرکز معنایی

از نظر دریدا، اساس متافیزیک با این فرض بنیادین نشانه‌شناسی دانسته می‌شود که هر دال، مدلول خود را همراه دارد یا موجب پیدایش آن می‌شود. متافیزیک استوار بر این فرض است که معنا، به هر رو و همواره حاضر است و نشناخته ماندنش ناشی از ناتوانی ما در، یافتن راه درست یانادرست ابزاری است که برگزیده‌ایم. تاریخ فلسفه غربی نیز مفهوم حضور را به مثابه ی بنیاد می‌نگرد و هستی شناسی و شناخت شناسی بر مدار آن شکل گرفته‌اند. مفهوم حضور از حیث هستی‌شناسی با مفاهیمی چون جوهر قائم به ذات، ذات دگرگونی‌ناپذیر- حقیقت مطلق، این همانی، ساختار، مدلول- خرد[۱۶] گره خورده است و همه اینها حقایقی حاضرند. (رشیدیان، ۱۳۹۳: ۶۰۵-۶۰۶). متافیزیک با ایجاد شکافی میان آنچه می‌گوید و آنچه ناگفته می‌گذارد، میان حضور و غیاب، میان آگاهی و ناآگاهی، درون و بیرون خود را دیکانستراکشن می‌نماید. متافیزیک باور دارد که معنا پیش از بیان شدن وجود دارد و حقیقت پیش از تحقق موجود است . اما دریدا ادعا می‌کند که معنا در متن تولید می‌شود و ایده نسبت به تحقق آن پیشینی نیست. از نظر وی باور به ایده و حضور آن صرفاً به قصد ایجاد پایگانی ارزشی میان دو واقعیت ایجاد شده است.

اندیشه غرب، اصطلاحات بی‌شماری پدید آورده است که به مثابهٔاصول مرکزی عمل می‌کنند: هستی، جوهر، ماده، حقیقت، صورت، بدایت، نهایت، غایت، خود آگاهی، انسان، خدا و ... دریدا

اما مدعی امکان اندیشیدن خارج از چهارچوب این اصطلاحات نیست. مثلاً اگر سعی کنیم مفهوم مرکزیت‌دهندهٔ «خودآگاهی» را با توسل به نیروی متقابل و گسلندهٔ «ناخودآگاهی»، خنثی کنیم، با خطر معرفی یک مرکز جدید مواجه خواهیم بود. زیرا چاره‌ای جز ورود به قلمرو آن نظام مفهومی‌ای که خواهان بیرون راندنش هستیم(خودآگاه/ ناخودآگاه) نداریم. تنها راه این است که اجازه ندهیم هیچ یک از دو قطب یک نظام(جسم/روح خوب/بد -جدی/غیرجدی- فرهنگ/طبیعت-سوژه/ابژه و...) به مرکز و ضمانت‌کنندهٔ حضور تبدیل شود(سلدن، ویدوسون،۱۳۹۲: ۱۸۲-۱۸۳).

بنابراین خوانش دیکانستراکشن می‌کوشد منطق تقابلی نشانه‌ها را انکار نماید و نشان دهد که دوسوی تقابل‌ها به یکدیگر وابسته و نیازمندند و همواره اثر یا ردپایی از یک سویه در سویه دیگر یافت می‌شود. گویی گونه‌ای رابطه‌ای نشتی بین این دو وجود دارد و سویه‌های تقابل، درون خود، اثری از دیگر سو دارند(نجومیان، ۱۳۹۴: ۴۹).

دیکانستراکشن

دریدا در «از گراماتولوژی» مفهوم هایدگری تخریب[۱۷] را در جهت پروژه فلسفی خویش تفسیر می‌کند و آن را از یک هدف انتولوژیکی صرف به روشی برای تفسیر و قرائت متن‌های گوناگون تبدیل می‌سازد. همچون خوانشی در حوزه‌های گوناگون فلسفه، ادبیات، معماری، هنر، سیاست، اخلاق، ادبیات وغیره

«دیکانستراکشن چیست؟» اما دریدا از پاسخ‌دادن به این پرسش سرباز می‌زند. در ساختار چنین پرسشی و به تبع آن در هر پاسخی که به آن داده شود، مفاهیم متافیزیکی جوهر، ذات، سوژه، امکان شناخت یقینی مطلق و ... نهفته است. این پرسش ریشه در بنیان‌های متافیزیکی ذات‌گرایانه‌ی غربی دارد. «با طرح پرسش به طور عام» .... چیست؟» دیکانستراکشن و هر مفهوم دیگری را با یک رویکرد هستی‌شناسانه طرح کردیم، و مدعی شدیم که یک مکان بنیادین و منطقه‌ای برای دلالت ... وجود دارد» (Derrida, 1973: 24).

دریدا در نامه‌ی به ایزوتسو، می‌نویسد که دیکانستراکشن شکلی از تحلیل یا نقد نیست چه به طور عام و چه به معنای کانتی آن. از این جهت نه آن یک روش است و حتی نه یک نظریه‌ی تازه در کنار نظریه‌های تفسیر دیگر(Derrida, 1997:185). دیکانستراکشن از انواع نظریه‌های هرمنوتیکی نیز متمایز می‌باشد. او می‌گوید: دیکانستراکشن یک روش یا ابزار نیست که بتوان آن را از بیرون بر چیزی اعمال کرد... دیکانستراکشن «اتفاقی» است که می‌افتد؛ مثلاً دیکانستراکشنی که در درون متون افلاطون در کار است ... که سعی می‌کنم ناهمگونی‌های درون متون او را بیابم، و ببینم که چگونه مثلاً در درون تیمائوس مضمونِ کورا با نظام فکری افلاطون ناسازگار است. بنابراین، کاری که با افلاطون باید انجام داد و نشانه‌ی عشق و احترام به افلاطون است، تحلیل کارآمدی و ناکارآمدی آثار اوست...(دویچر، ۱۳۹۳: ۲۰ -۲۱).

دریدا بر این باور است تمام این ویژگی‌ها نظیر نقد، تفسیر، تأویل، نظریه، ذات... میراث بر سلطه‌ای است که در بطن متافیزیک غربی حضور دارد. نبایستی این سلطه را در قالب اصطلاحی تازه تکرار کرد. بنابراین تمامی گزاره‌هایی نظیر«دیکانستراکشن X است» یا «دیکانستراکشن X نیست» در نهایت ما را از توصیف دقیق دیکانستراکشن دور می‌کنند. چرا که مهم‌ترین هدف دیکانستراکشن محدود کردن دایره‌ی قلمرو هستی‌شناسی و به چالش‌کشیدن گزاره‌های منطوی در آن به شکل«P, S است» می‌باشد. در نهایت چه به وجه ایجابی بگوییم «دیکانستراکشن X است» و یا به وجه سلبی«دیکانستراکشن X نیست»، به گفتمان متافیزیکی ورود پیدا کرده‌ایم و تابع استلزامات آن شده‌ایم. در ساحت نظر، برای دریدا راهی دیگر نمی‌ماند که این وضع مبهم را با جملاتی مبهم توصیف کند که «دیکانستراکشن چه نیست؟ البته همه چیز. دیکانستراکشن چه هست؟ البته هیچ چیز»(Derrida, 1988: 4-5). توصیفی که افلوطین هم برای مفهوم واحد بکار می‌گیرد، که «واحد همه چیز است و در عین حال هیچ‌یک از چیزها نیست.»

دیفرانس[۱۸]، تفاوتی[۱۹] که به تعویق می‌افتد

سوسور با طرح اختیاری و قرار دادی بودن نشانه و انکار نسبت ذاتی و طبیعی دال و مدلول، انقلابی بزرگ در زبان‌شناسی و حتی فلسفه ایجاد نمود. دریدا در مورد دِین خود به سوسور و بهره‌گیری از مفاهیم وی در صورت‌بندی اندیشه‌اش آشکارا سخن گفته است. تنها یک قدم برای تکمیل کاربزرگ سوسور باقی‌مانده است و آن هم این است که دال را از انقیاد مدلول بیرون بیاوریم.

این واژه از یک طرف به differ و وجه اسمی آن Difference، مفهوم کانونی زبان‌شناسی سوسور، یعنی تفاوت و تمایز مربوط می‌شود و از طرف دیگر با فعل defer به معنای «به تعویق‌انداختن» و «در تعلیق‌گذاردن» و وجه اسمی آن، deferment، یعنی به تعویق‌انداختن در پیوند است که می‌توان آن را به معنای عام هم راستا با مفاهیم«اپوخه» و در«پرانتزگذاشتن» در پدیده‌شناسی هوسرل دانست(خبازی کناری، ۱۳۹۴: ۴۰). در واقع Differance، Differenceای است که در عین تفاوت به تعویق می‌افتد. سوسور در عین توجه به تفاوت و تمایز از وجه دیگر Difference یعنی تعویق، تعلیق، تأخیر و طفره‌رفتن غافل مانده است.

در زبان فرانسه موقع تلفظ این دو واژه، هیچ تفاوتی در بیان گفتاری و آوایی آن‌ها نیست، اما در صورت نوشتاری، حرفa به جای حرف e می‌نشیند(حرف a) که دیده می‌شود، اما شنیده

نمی‌شود). دریدا در این جایگزینی از روابط جانشینی سوسور بهره گرفته است و با این کار بر وجه نوشتاری تأکید می‌کند و این‌که نوشتار طفیلی و بازنمایی گفتار نیست. چنان‌چه افلاطون نوشتار را فرزند بدون لوگوس و طفیلی و یتیم می‌خواند.

عدم تعین[۲۰] و تصمیم‌ناپذیری[۲۱]

پیش از هرچیز آنچه خوانش دیکانستراکشن را از رویکرد ساخت گرا متمایز می‌کند همانا عدم قطعیت و تعین معنا است. در فلسفه متافیزیکی غرب همواره معنایی بیرون از چرخه زبان و دال و مدلول فرض گرفته شده است که از افلاطون تا هایدگر می‌توان ردپایش را یافت. دریدا این معنا را مدلول استعلایی[۲۲] می‌خواند. در حالی که از نظر او بیرون از متنی وجود ندارد و خارج از چرخه زبان نمی‌توان اندیشید و فهم کرد. اصطلاح عدم تعین و تصمیم‌ناپذیری دلالت بر این دارند که هیچگاه نمی‌توان برای یک متن معنای یکه و واحدی را متصور شد. دریدا این عدم تعین را در قالب مفاهیم چندی ردیابی کرده است که یکی از آن مفاهیم پارارگون می‌باشد.

خوانش دریدا از پارارگون کانت

کانت در نقد قوهٔ حکم، با استفاده از شاکله معروف چهارگانه‌اش، تجربه زیبایی‌شناسانه را خالی از هرگونه سود و نفع لبی(دقیقه کیفیت)، به دور از هرگونه تعین مفهومی و شناختی، تجربه‌ای عام و همگانی(دقیقه کمیت)، دارای غایت‌مندی بدون غایت(دقیقه نسبت)، و در نتیجه ضروری و بایسته(دقیقه جهت) معرفی می‌نماید. کانت با طرح پارارگون بر استقلال زیبایی‌شناختی هنر از عناصر حاشیه‌ای همچون پارارگون صحه می‌گذارد. کانت در بند چهارده همان کتاب، احکام زیباشناختی را همانند احکام نظری(منطقی) به دو دستهٔ تجربی و محض تقسیم می‌کند. دستهٔ اول مطبوعیت یا نامطبوعیت و دستهٔ دوم زیبایی یک عین یا زیبایی نحوهٔ تصور آن را بیان می‌دارند. دستهٔ اول احکام حسی(احکام زیباشناختی مادی) هستند و فقط دستهٔ دوم(به مثابهٔ احکام صوری) احکام ذوقی حقیقی می‌باشند. از نظر کانت حکم ذوقی تا جایی محض است که هیچ رضایت صرفاً تجربی با مبنای ایجابی آن آمیخته نباشد. اما اگر در حکمی که توسط آن چیزی باید به عنوان زیبا توصیف شود جذابیت یا عاطفه سهمی داشته باشد آن گاه همیشه این آمیختگی روی می‌دهد و حکم زیباشناختی یک حکم ذوقی محض نیست(کانت، ۱۳۹۲: ۱۲۷). کانت در همان بند به مثالِ پارارگون اشاره می‌نماید: یعنی چیزی که به نحو ذاتی به تصور تامهٔ عین به مثابهٔ جزء متشکلهٔ آن تعلق نداشته باشد بلکه فقط به نحو بیرونی به مثابهٔ ضمیمه‌ای برای آن محسوب می‌شود و بر رضایت ذوق اضافه می‌کند، این کار را فقط به کمک صورتش انجام می‌دهد، نظیر قاب تابلوهای نقاشی یا تن‌پوش پیکره‌ها یا ستون‌های اطراف بناهای مجلل. اما اگر آرایه عبارت از صورت زیبا نباشد و اگر مانند قابی طلایی صِرفاً برای سفارش و توصیهٔ تابلو به کمک جذابیت خود به کار رود، در این صورت زیور نامیده می‌شود و به زیبایی اصیل لطمه می‌زند(همان: ۱۳۰-۱۳۱). نقش پارارگون جداکردن عناصر ذاتی اثر هنری از عناصر غیر ذاتی آن است، و این برای کانت اهمیت دارد، زیرا داوری زیباشناختی باید صِرفاً به آن چه ذاتی اثر هنری است معطوف باشد. پارارگون تنها باید نمایش آثار را تقویت نماید و نباید در تعیین معنا و ارزش آثار هنری دخالت نمایند.

ازنظر کانت هر قاب(مانند قاب‌ها در تابلوهای نقاشی) صرفاً یک افزوده بر اثر هنری است و هیچ تأثیری بر وحدت و یا تمامیت زیبایی‌شناسی آن ندارد. بنابراین پارارگون در نزد کانت برای تفکیک و جداسازیِ آن چه درون است و به منظور ترسیم تمایز میان اثر هنری و جایی که آن اثر در آن قرار گرفته، به کار می‌آید. ولی دریدا متذکر می‌شود که این مرزبندیِ مرکز و یکپارچگیِ بازنمود، و یا درون و برونِ آن، ممکن است پیشاپیش قدری غریب به نظر آید. پارارگون کجا آغاز و پایان می‌یابد؟(Derrida, 1987: 57)

دریدا در ریشه‌یابی این واژه یادآور می‌شود که یونانی‌ها آنچه بیرون از حوزهٔ ارگون یا اثر باشد را پارارگون می‌نامند. مواردی چون لوازم جانبی و فرعی، افزوده، مکمل و مازاد و... بنابراین پارارگون نسبت به مسائل اصلی فرع محسوب می‌شود. اما در رویکرد دیکانستراکشن ماجرا کمی متفاوت می‌نماید. اگر پارارگون چونان جانشین و مکمل عمل می‌نماید به طور مداوم به حوزه‌های دیگر تسری پیدا می‌کند(Derrida, 1979: 18).

در رابطه با اِرگون، نا ـ این ـ همانی اِرگون با خودش، یا ناتوانی اِرگون در تعریف خویش به مثابه کل، همچون مکمل از طریق پاراگون آشکار می‌شود. هیچ اِرگونی بدون پارارگون وجود ندارد. اثر سرآغازِ اِرگون است، اما قاب‌بندی پیشاپیش به معنی حضور پارارگون است. بنابراین پارارگون نامتعین و تصمیم‌ناپذیر می‌باشد. معضل[۲۳] در اینجا است که پارارگون به کجای اثر تعلق دارد به ارزش‌های برآمده از درون اثر یا بیرون؟ و یا هردو؟ در واقع حفظ هر دو وضعیت درون و بیرون برای قاب ویژگی‌ای فراهم می‌نمایدکه به گونه‌ای همزمان هم سازنده است و هم مخرب(Collins and mayblin, 1977: 141- 142).

در بررسی دلالت گون مفهوم پارارگون به واژه‌ای توجه می‌کنیم که در متون دریدا و نیز در فرهنگ دیداری- شنیداری به وفور با آن مواجه‌یم: پارازیت[۲۴]. در نزد دریدا دیکانستراکشن همچون

ویروسی به تن متن تزریق می‌شود. دیکانستراکشن زندگی انگلی دارد. همزمان از خون سنت تغذیه می‌نماید اما کاملاً به آن وابسته نیست و سعی در تخریبش دارد. منطق پارازیت به جای یا این/یا آن، منطق مسلط متافیزیک حضور غربی، با هم این/ هم آن و یا نه این/نه آنِ دیکانستراکشن همخوان است. پارازیت هم موجود زنده و مستقل است و هم وابسته به موجود زنده دیگر. بنابراین منطق پارارگون همچون پارازیت در مقابل منطق اثر هنری/ اثر غیرهنری در چهارچوب منطق یا این/یا آنِ متافیزیکی مقاومت می‌نماید و خصلتی تصمیم‌ناپذیر و ناثبات می‌یابد.

دریدا، در مورد استفاده‌ی کانت از اصطلاح پاراگون، متذکر می‌شود که سنت متافیزیک غرب قادر بوده است تنها درباره‌ی آنچه درون و یا بیرون قاب جای دارد بحث کند؛ عملکرد قاب هیچ‌گاه مورد بحث قرار نمی‌گیرد. فرمالیسم فرم‌های درون قاب را، به لحاظ زیبایی‌شناسانه، و با تأکید بر عناصر ساختاری و ویژگی‌های صوری، حسی یا ادراکی محل بحث قرار می‌دهد. فرمالیسم گفتمانی است که سعی دارد معنای آنچه درون قاب رخ داده است را تفسیر نمایدو توجهی به این امر نشان نمی‌دهد که چگونه مجموعه‌ی گسترده‌ای از ساختارهای درونی و بیرونی پیشاپیش به دیده شکل داده‌اند. از سویی، دیگر رویکردهای تحلیلی، همچون گرایش‌های اجتماعی یا مارکسیستیِ تاریخ هنر، آنچه بیرونِ قاب قرار دارد را مورد بحث قرار می‌دهند. این رویکردها به بهترین نحو توضیحی درباره آنچه آنسوی قاب نقاشی قرار دارد فراهم می‌آورند و زمینه‌های اجتماعی و روابط تولیدی مسلط جامعه و فرهنگ سازنده‌ی اثر مورد نظررابه بحث می‌گذارند. در صورتی که تحلیل‌های هنری از یک قاب ساده‌ی معمولی فراتر می‌رود و طی توضیحی که فراهم می‌آورد می‌کوشد درونِ قاب را به بیرون آن گره بزند.

براساس خوانش دریدا مفهوم پارارگون نسبت‌های نظم دهنده گفتمان اصلی کانت در نقد قوه حکم را برهم می‌زند. پارارگون با تجاوز به خودمختاریِ مفروض ابژهٔ زیبایی‌شناختی، به مرکز منتقل می‌شود. پارارگون به جای صرفاً چهارچوب دادن به وحدتِ از پیش مقرر اثر هنری، تبدیل به بخشی ضروری از آن و مخلّ عرصهٔ خودمختاریِ آن می‌گردد. قاب همچون پارارگون در حالی که بریک درون احاطه یافته و از آن محافظت می‌نماید، یک بیرون را ایجاد کرده که اثر می‌بایست با آن ارتباط برقرار نماید. این بیرون بودگی نیز با توجه به غایت‌شناسی نقد سوم باید محدود و مقید باشد. فرایندی که بیرون جدیدی خلق‌می‌کند، یعنی ضرورت تازه‌ای برای قاب‌گرفتگی ایجاد می‌نماید و همین روش به گونه‌ای نامتناهی تکرار می‌گردد(Derrida and Owens, 1979: 39- 40).

کانت با واردکردنِ روش تحلیلیِ خاص خویش از نقدِ عقلِ محض به تحلیل حکم زیبایی‌شناختی، خودمختاریِ موردِ ادعایِ خویش را در مورد اثر هنری نقض کرده است. آن خودمختاری‌ای که اصولاً باید گفتمانِ کانت را در باب زیبایی‌شناسی در نقد سوم تعریف نماید، خودش نیز در چهارچوبی احاطه شده است(چهارچوبِ نقد اول) که به حریم نقد سوم تجاوز می‌نماید. این چنین است که خودمختاری نقد سوم از هم فرو می‌باشد. چهارچوب تحلیلیِ نقدِ عقلِ محض که به طبیعتِ شناخت می‌پردازد و نه به طبیعتِ زیبایی‌شناسی(یا ذائقه)، به جای این که چیزی تلقی شود که تنها یک افزودهٔ ناخواسته به ابژهٔ زیبایی‌شناسی مورد بحث در نقد سوم باشد، به مثابهٔ جزء سازندهٔ ضروری در ساختارِ صوریِ پدیدهٔ زیبایی‌شناسی ظاهر می‌گردد. دریدا می‌گوید که نتیجتاً یک چهارچوب منطقی به یک ساختار نامنطقی تحمیل می‌شود، ساختاری که دیگر در نسبتِ با یک ابژه به مثابهٔ ابژهٔ شناخت نخواهد بود(سجویک، ۱۳۹۴: ۳۲۰-۳۲۱).

دریدا در «*ازگراماتولوژی*» در موردِ روسو نیز نشان داد، آن چه وی صرفاً یک مکمل یا افزوده می‌دانست(یعنی نوشتار)، شرطی برای توانایی وی در سخن گفتن در بابِ زبان تلقی می‌شود. در نزد روسو نوشتار به منزلهٔ فرهنگ، طبیعتِ معصوم و بکرِ گفتار را آلوده می‌سازد. با این همه اما مکملی است ضروری. بدین‌ترتیب دریدا همچون مقالهٔ روسو نشان می‌دهدکه چگونه مفاهیم و عباراتی که قاعدتاً نباید کاری با ابژهٔ مورد بحث داشته باشند، در واقع شرطِ اساسی آن را تشکیل می‌دهند. گفتمان زیبایی‌شناسی کانت با نمایاندن این موضوع مورد دیکانستراکشن قرار می‌گیرد که چگونه شرایط صوریِ عقلانیت، که به تعبیر کانت نباید کوچک‌ترین کاری با امور زیبایی‌شناسی داشته باشند، عملاً عناصر سازندهٔ این امور را تشکیل می‌دهند.

دریدا همزمان با بسط مفهوم قاب و بسط تفکر ما درباره چیستی و کارکرد قاب‌ها، وجوه منشوری قاب‌ها را وسعت می‌بخشد. قاب‌ها همچون حد یا افق عمل می‌کنند. قاب در نقاشی بنا به سنت، اثر را از دیوار جدا می‌کند. حتی درآثاری که از قابی فیزیکی برخوردار نیستند، مانند بسیاری از نقاشی‌های معاصر، باز هم قاب یا حدی میان اثر و دیوار وجود دارد. در برخی آثار نقطه‌پردازانهٔ ژرژ سورا، همچون برج ایفل، هنرمند قاب را نقاشی می‌کند. سورا نقاشی‌اش را در کنار سایر هنرمندان پیشرو انتهای قرن، از جمله سزان، گوگن و ونگوک در قهوه‌خانه‌ای در پای این برج به نمایش گذاشت. برج خود قابی است متشکل از سازه‌ها و اسکلت‌ها و هم سازهای است که زمینه‌ای اجتماعی را که زمانی آثاری در گمنامی در آن به نمایش گذاشته می‌شدند، قاب‌بندی می‌کند. نیز فراوان

آثاری هست که نقاشی به روی قاب کشیده می‌شود و جداکردن مرز اثر و غیر اثر عملا ناممکن می‌نماید(ریچاردز، ۱۳۹۵: ۵۰-۵۱). برای مثال در بعضی از آثار غلامحسین نامی با گسترش فضای کاه‌گلی روی بوم به قاب نقاشی مواجه می‌باشیم. علاوه بر رابطهٔ اثر هنری و قاب، با رابطهٔ قاب با دیوار، دیوار با گالری و تقسیم‌های دیگری نیز روبه‌رو هستیم که با انشعاب‌هایی نامحدود[۲۵] در متن های فرهنگی، سیاسی و اجتماعی گسترش می‌یابند.

خوانش دیکانستراکشن از قاب اما بیش از اینها انعطاف‌پذیر و دارای افق‌های بیکران می‌باشد. نهاد موزه‌ها، گالری‌ها و ... از جمله ساحاتی هستند که در حوزه‌های فرهنگ، دانشگاه و یا بازار آثار هنری را قاب‌بندی می‌کنند. به این همه باید غول رسانه‌ها را افزود که هر دم در حال قاب‌بندی آثار و تماشاگران و عموم مردم هستند. نیز همه ما همواره در حال قاب گرفتن می‌باشیم .

قاب در عین آنکه نوعی پارارگون است، با بحث دریدا در باره زمینه و نیز امضا ارتباط دارد. مسأله‌ای که دریدا در مقاله «امضا، رخداد، زمینه» (در کتاب *حواشی فلسفه*) بدان پرداخته است. امضا همچون نوعی آستانه عمل می کند که نه کاملاً درون اثر است و نه کاملاً بیرون آن. گاه امضا روی یکی از اشیای درون اثر نشان داده می شود. ژاک لویی داوید در تابلوی مرگ مارا(۱۷۹۳) امضای خود را طوری به نمایش می‌گذارد که گویی بر میز تحریر کوچک کنار وان حمام ژان پل مارا کنده شده است. نه تنها نام داوید، بلکه تقدیم‌نامه‌ای به متوفا، با عبارت «تقدیم به مارا» نیز قابل مشاهده است. داوید همین کار را با نام ناپلئون بناپارت می کند و در تابلوی ناپلئون هنگام عبور از آلپ در سن برنار(۱۸۰۱) اسم این ژنرال را که ابتدا کنسول اول بود و بعداً امپراتور شد در کنار اسم هانیبال و شارلمانی بر کوه نقر می‌کند. در تابلوی مانه با عنوان نوشگاهی در فولی برژر(۱۸۸۲)، امضای هنرمند روی یکی از برچسب‌های نشان تجاری آبجوی باس ظاهر می‌شود، یک سه ضلعی که طی سه سده‌ی گذشته تغییری نکرده است. در مواردی دیگر، امضای هنرمند مطابق پرسپکتیو به نمایش درآمده است چنان که گویی همان ساختار دیداری حاکم بر اشیای درون نقاشی بدان سامان داده است، در کار توماس ایکینز نیز امضا مکانی مسأله‌ساز پیدا می‌کند. مسأله در چیزی است که می‌توان با توجه به گفتمان دریدا درباره پارارگون بدان اندیشید. گاه ایکینز امضایش را به صورت شناور در مکانی سه‌بُعدی ترسیم می کند و آن را طوری عرضه می‌نماید که گویی به جهان نقاشی تعلق دارد. در مواردی دیگر، امضایش را کنده‌شده بر شیئی درون نقاشی نقش می‌کند. گاه امضا به روال عادی بر سطح نقاشی ظاهر می‌شود. در سایر موارد، امضا بر پشت نقاشی ظاهر می‌شود. امضا پرسشی بغرنج را مطرح می‌کند. امضا، در مقام پارارگون، تعریف ارگون یا اثر را به چالش می‌کشد. امضا بیرون از اثر است. با این حال نه تنها هویت اثر، بلکه ارزش مادی آن نیز اغلب به امضا وابسته است(ریچاردز، ۱۳۹۵: ۶۴- ۶۵).

در مجموعه آثار ناصر اویسی با عنوان اسب، این عنوان در تابلوهایش موقعیت های پیچیده و پارارگون واری می‌یابد. شیوه ارائه عناوین در راستای ریخت‌شناسی آثار اویسی(تلفیق نقاشی ایرانی و سبک مردمی سقاخانه با ذهنیتی پیشرو)، بدوی و کودکانه می‌باشد. در جایی بالای اسبی که نشسته تصویر شده است، عنوان اسبِ نشسته می‌آید. در اثری دیگر در امتداد دُم خاصی که از اسب مشاهده می‌کنیم، کلمهٔ اسب به گونه‌ای پیچان وارد بدن اسب می‌شود. در تابلویی دیگر در حالی که تصویراسبی به شکل اریب آمده است، عنوان سقوطِ اسب به موازات شیب اسب بر هیجان اثر می‌افزاید.

در عین حال، زمینه نیز در کنش‌های خوانش اثر نقشی حیاتی ایفا می‌کند. در تحلیل زبان، زمان و مکان نوشته شدن متن، چگونگی ایجاد اثر یا کیستی خالق اثر، دیگر خوانش‌های چند وجهی مخاطبان، همگی لایه‌های متنی هزارتویی[۲۸] را تشکیل می‌دهند. در واقع برای زمینه ها هیچ حدی متصور نیست و تا بینهایت قابل گسترش بوده و هیچ‌گاه کامل نمی‌شود و به انتها نمی‌رسد. قاب نه صرفاً متعلق به نقاشی که با نحوهٔ نگاه ما به جهان، شیوه ما در قاب گرفتن و... مرتبط می‌باشد. ما هنگام قاب‌بستن جهان متن، تصمیم می‌گیریم چه چیزی را در تصویر برساخته خویش جای دهیم و چه چیزی را حذف نماییم. با این وصف، به نظر می‌آید قابلیت فرایندی سوبژکتیو باشد. اما خود سوژه نیز پیشاپیش قاب‌بندی شده است. نهادها ما را قابلیت می‌کنند. تجربه ما را قاب‌بندی می‌کند. همه ما با پذیرش فضای میان ساختارهای بیرونی که ما را قاب‌بندی می‌کنند و ساختارهای درونی که روایت ما از جهان را قابلیت می‌کنند در نوسانیم و از ابتدا در قاب بودهایم. بنابراین عملکرد قاب عملکردی همه-جا-حاضر می‌باشد، قابی که از لحظه‌ای به لحظه دیگر بی وقفه جابجا می‌شود تا انسجام سوژه را حفظ کند. در نتیجه هویت بر ساختاری بنا شده است که در خوشبینانه‌ترین وضعیت نیز متزلزل است.

برچسب‌ها نیز نمونه‌هایی از عوامل پارارگون‌وار بدست می‌دهند. برچسب‌ها، که بیرون اثر و قاب اثر قرار دارند، غالبا درباره اثر اطلاعاتی به تماشاگر می‌دهند. آن‌ها در تعیین کیستی هنرمند، چیستی عنوان و مدیوم اثر، و همچنین در تعیین ابعاد اثر، هویت مالک اثر و زمان خلق آن به ما کمک می‌کنند. در هر صورت اطلاعات به دست آمده از برچسب‌ها غالباً بخشی از

تجربه‌ی ما در مورد اثر را قاب‌بندی می‌کند. ما میان برچسب و اثر در رفت‌وآمدیم، و در این رفت‌وآمد، ناب‌بودنِ اسطوره‌ای را به تدریج نفی می‌کنیم. خلاصه آنکه اهمیت برچسب‌ها در قاب‌بندی تجربه‌ی تماشاگر حتی در غیاب برچسب‌ها نیز پابرجا باقی می‌ماند. ما با آمد و شد میان درون و بیرون اثر می‌توانیم به ماهیت لغزان پارارگون، توانایی آن در اقامت در پیرا- مکان(نوعی شبه‌مکان)، پی ببریم.

واکاوی نقاشی ایرانی باتوجه به خوانش دریدا از پارارگونِ کانت

دریدا برای دیکانستراکشن دوگانه هنر و ناهنر از حاشیه[۲۶] آغاز می‌کند. حاشیهٔ داخلی قاب برای هنرمندان تجسمی به ویژه نقاشان مقوله آشنایی است. حاشیه مزاحم دسته‌بندی دوگانه‌ای می‌شود که بسیاری از فلاسفه غربی به‌ویژه کانت به آن پرداخته‌اند. در واقع، این حاشیه خنثی که برای جداسازی میان دو دنیای هنر و غیرهنر مورد استفاده قرار می‌گیرد، و نقش آن جلوگیری از دخالت و ورود دنیای ناهنر به دنیای هنر است، برای دریدا و دیکانستراکشن، درست برعکس عمل می‌نماید. یعنی آن‌چیزی که جداسازی و انسداد را پیش رو داشت، موجب بی‌مرزی و شکستند وگانه‌هایتقابلی دردوسوی مرز می‌گردد. حاشیه در دیدگاه دریدا تقریباً همان نقشی را پیدا می‌کند که نزد ژنت به‌عنوان پیرامتن طرح شده است: «تقریباً محل یک پیشگفتار یا یک هشدار، میان روی جلد است؛ اسامی(مؤلف و ناشر) و عناوین(اثر، مجموعه یا حوزه)، کپی‌رایت، صفحه سفید، و از سوی دیگر نخستین واژهٔ کتاب، نخستین خط لماتا[۲۸]، جایی که اثر باید شروع شود» (Derrida, 1987: 13).

حاشیه در آثار نقاشی ایرانی با توجه به خوانش دریدا، موقعیتی تصمیم‌ناپذیر و نامتعین می‌یابند. در آثار متناوب تاریخ نقاشی ایرانی با این درهم‌تنیدگی نوشتار و تصویر و ورود عناصر تصویری به فضای بیرون از کادر و به اصطلاح حاشیه مواجهیم. حاشیه براستی کجای اثر قرار دارد، بیرون یا درون اثر؟ کجا اثر پایان می‌یابد و نااثر شروع می‌شود؟ تقریباً در تمامی نقاشی ایرانی، ما با این به اصطلاح حاشیه مواجه می‌باشیم که چه‌بسا اثر بدون آنها چیزی کم می‌داشت. حاشیه در این آثار با توجه به نگرش دریدا مرزهای درون و بیرون را درمی‌نوردد و با قرارگرفتن در وضعیت آستانگی، دو ساحت درون و بیرون را(چه در صورت‌های شکلی و چه مضامین فرامتنی) به یکدیگر کوک می‌زند و نوبودن همواره اش، آن را به دوران ما منتقل می‌کند . بحث در این مورد ما را به مقوله‌ای رهنمون می‌شود که دریدا در مقاله‌ای راجع به هنر دیداریِ بازیگر و شاعر منزوی سورئالیست، آنتونن آرتو از آن نام برده است: سابجکتایل[۲۹]. سابجکتایل تکه‌مقوایی بود که در دستگاه‌های چاپ قدیمی بکار می‌رفت. این شی که از لوازم ضروری در فرایند چاپ بود، پس از اتمام کار، دور انداخته می‌شد. بدین‌ترتیب سابجکتایل خصلتی پارارگون‌وار دارد. سابجکتایل که ماده‌ای دورریختنی است، بخشی از اثر نیست، اما اثر بدون آن نیز ممکن نخواهد شد. از نظر جولین ولف ریز، سابجکتایل ماده‌ای است، یا از ماده‌ای پشتیبانی می‌کند که کار هنری همچون نقاشی با حضورِ آن امکان می‌یابد. ولف ریز با ارجاع به مقالهٔ دریدا: راز هنر آنتونن آرتو توضیح می‌دهد که سابجکتایل همان پشتیبانی کار هنری بوسیلهٔ بوم، کاغذ و متن است و یا آنچه بازنمایی متن و تصویر را ممکن می‌سازد(Reynold & Roff, 2004: 85). ماده و زمینه آثار نقاشی ایرانی و بطور خاص، حاشیه و پاسپارتو همچون سابجکتایل از اثر پشتیبانی می‌کنند. اما خصلت پارارگون آن، جایگاهی نامتعینی را برایش رقم می‌زند. نه درون اثرجای دارند و نه بیرون. هم درون است و هم بیرون.

در آثار نقاشی ایرانی در ساحت‌های ذیل با چالش‌های درون و بیرون مواجه می‌باشیم:

- بازتاب روح زمانه و تأثیر دیدگاه‌های نظری-عرفانی بر شکل گیری آثار؛
- ارتباط تنگاتنگ این آثار با متون ادبی؛
- ارتباط بینامتنیِ آثار با آثار پیشین و تأثیرگذاری بر آثار پسین

در تحلیل دریدا از پارارگون و به چالش‌کشیدن درون و بیرون با ساحت بینامتنیت و نیز فرامتنیت مواجهیم. بینامتنیت خودبسنگی متن و خوانش یکه را به پرسش کشیده و مدعی است بی‌یاری دیگر متون(ادبی، آثار هنری و...) نمی‌توان زیست و اثری خلق کرد. بینامتنیت به ما می‌گوید که ایده‌های همواره مطرحِ اصالت، اولویت، یگانگی و هویت، پندارهایی تا چه حد سست و موهوم بوده، چندگانگی، تفاوت و در یک کلام دیگربودگی، شرط ناگزیر زبان و بل که امکانِ انسان است(آلن، ۱۳۸۰ : ۷). کالر توضیح می‌دهد: بینامتنیت صرفاً نامی نیست که بیانگر رابطهٔ یک اثر با متون بخصوص قبلی باشد، بلکه مفهومی است بیانگر مشارکت یک اثر در فضای گفتمانی یک فرهنگ(کالر، ۱۹۸۱: ۱۱۴). در چالش‌های سه‌گانهٔ ذکرشده مشاهده خواهیم نمود که آثار دوران مختلف نقاشی ایرانی، قایم به ذاتِ زیبایی‌شناختی نبوده و همواره از عوامل بیرونی متأثر می‌باشند. یعنی درون و بیرون آثار(به عنوان مهم‌ترین تقابل‌های دوگانه در تحلیل پارارگون) در یکدیگر نفوذ می‌نمایند و به هم سَرَک می‌کشند. چنانچه هرکدام از سویه‌های تقابلی حیات و زیست سویهٔ دیگر را رقم می‌زند.

چالش درون و بیرون در بازتاب روح زمانه و تأثیر دیدگاه‌های نظری- عرفانی بر شکل گیری آثار

چهارچوب اصلی فلسفهٔ جهان اسلامی متأخر، به تقریب از سدهٔ ششم تا سیزدهم، یا همان چیزی که در برابر سنت فلسفهٔ مشایی بدان فلسفه و حکمت اشراقی می‌گویند، از تلفیق چشم‌انداز گرایشی باطنی- نوافلاطونی با صورت‌ها و مصالح دین اسلام- و در مورد برخی از متفکران ایرانی مانند سهروردی، اندیشه‌های پیش از اسلام- و استحاله‌های آتی‌ای که در آن پدید آمد، حاصل شد. کیهان‌شناسی‌ای که به تدریج در این پارادایم فلسفی شکل گرفت نیز بر مبنای استقلال‌یافتن جهانی در میانهٔ سطح محسوسات و معقولات پدید آمد که حوزهٔ عمل تخیل الوهی یا عقل فعُال محسوب می‌شود و با عنوان عالم مثال شناخته می‌شود(اخگر، ۱۳۹۱: ۱۴۳) که با مثلِ افلاطونی تفاوت‌هایی دارد و با یکدیگر هم‌پوشانی ندارند که مجال توضیحش در اینجا نمی‌رود. نقاش ایرانی نیز یا خود صوفی و عارف بود، و یا زمینهٔ فکری‌اش، از طریق الفت با شعر و ادب فارسی، به حکمت کهن ایرانی و عرفان اسلامی پیوسته بود... بدین‌سان در نگارهٔ او نه زمان و مکان معینی مجسم می‌شوند، که نمودی از کمیت‌های فیزیکی بروز می‌کند، و نه قوانین رویت جهان واقعی کاربرد دارند. کوه و درخت و آدم و پرندهٔ او نیز بیشتر صور نوعی(آرکتیپ) هستند تا شکل‌های تقلیدشده از طبیعت(پاکباز، ۱۳۸۵: ۵۹۹). در همین رابطه مشاهده می‌کنیم که موجودیت و هستی نقاشی‌های ایرانی به عواملی بیرون از آثار، همچون دریافت‌های ذهنی و اندیشگی نقاش خارج از اثر و متأثر شدنش از آرای متفکران پیش از اسلام چون نوافلاطونیان و حکمت کهن ایرانی و عرفان اسلامی وابسته می‌باشد. بدین‌ترتیب با توجه به خوانش دریدا از پارارگونِ کانت، آن دیوار محکمِ زیبایی‌شناختی بین درون و بیرونِ آثارکاملاً فرومی ریزد.

چالش درون و بیرون در پیوند آثار نقاشی ایرانی و متون ادبی

نقاشی ایرانی با ادبیات فارسی نیز پیوندی تنگاتنگ دارند و به نوعی درونمایهٔ خویش را عمدتاً از منظومه‌های حماسی و غنایی برمی‌گرفته‌اند. داستان‌هایی که او به تصویر می‌کشید، ریشه در اساطیر و تاریخ کهن داشتند. آن خاطرهٔ قومی، آرمان معنوی و روح فرهنگی زنده‌ای که شعر فردوسی و نظامی و سعدی و حافظ و جامی را غنی می‌ساخت، در تصویر نقاش ایرانی به زبان خط و رنگ بیان می‌شد. در واقع، نقاشی ایرانی با تصویرسازی نسخ خطی پیوندی ناگسستنی دارند و نقاشی‌ها همواره در اندازه‌های کوچک صفحات نسخ خطی قرار می‌گیرند. این نوشته‌ها فراتر از بیانگری‌های معمول، در قالب‌های گوناگون چشم‌نوازی، آزادانه در سرتاسر اثر جاخوش کرده‌اند و ضمن ایجاد فضایی هماهنگ و آهنگین، ترغیب مخاطب را در پیگیری‌های پسامتنی بر می‌انگیزند. گویی مکالمه‌ای بی‌پایان بین اثر و مخاطب در جریان است و با هر بار رودررویی کشفیات افزونی را برای مخاطب پیشکش می‌نماید. در واقع سویه‌های مکالمه، اثر هنری، متن ادبی و مخاطب می‌باشند.

چالش درون و بیرون در ارتباط بینامتنیِ آثار با آثار پیشین و تأثیرگذاری بر آثار پسین

ارتباط بینامتنی آثار نقاشی ایرانی با دیگر آثار از دوره‌های مختلف تاریخی و تأثیر و تأثرات ناشی از یکدیگر از جمله عواملی است که پارارگون وار، درون و بیرون این آثار را به چالش می‌کشند و استقلال زیبایی‌شناختی آثار را مورد تردید قرار می‌دهند. مروری اجمالی بر آثار نقاشی دوره‌های مختلف تاریخی، موضوع بحث را روشن‌تر خواهد نمود.

با فروریختن ارکان حکومت ساسانی به دست اعراب مسلمان، نه تنها فرهنگ کهن ایرانی از میان نرفت، بلکه به نیروی معنوی اسلام، دوران بالندگی نوینی را آغاز کرد. چنین بود که سنت‌های هنری پیشین در ایرانِ اسلامی ادامه یافتند. ایرانِ خاوری- خاستگاه ادبیات فارسیِ دری- سرنوشت نقاشی ایرانی را رقم زد. فردوسی از این خطه برخاست و شاهنامه او که عصارهٔ فرهنگ گذشته را در خود داشت، هم مایه اصلی نقاشی قرون بعد را فراهم نمود و هم عاملی برای بقای سنت‌ها شد(پاکباز، ۱۳۷۹:۴۸).

در آثار تصویری نواحی خاوری ایران که با سلطنت محمود غزنوی و شکوفایی شعر سبک خراسانی و تکوین شاهنامه فردوسی مقارن بود، به الگوی تصویری مغولی برای چهره‌ها برمی‌خوریم. این الگو که در چهره‌نگاریِ بودایی آسیای میانه شکل گرفته بود در قالب تشبیهاتی چون، ماهرو(رخ چون قرص ماه)، چشم بادامی، ابروی کمانی و دهان غنچه در شعر تغزلی ایران رایج گردید (نقل به مضمون، پاکباز، ۱۳۷۹: ۵۳).

تأثیرپذیری‌های نقاشی دوره سلجوقی نیز بر این آلایشِ درون و بیرون صحه می‌گذارد:

- نقاشی‌های سفالینه‌ها و ظروف مینایی که خود تحت تأثیر سنت‌های هنر قدیم ایران، خصوصا سنت مانوی و برخی سنت‌های خاور دور بودند؛

- قراردادهای تصویری ساسانی، آسیای میانه(بودایی- مانوی)، ترکی مغولی و آسیای شرقی

- مکتب‌های کتاب‌نگارگری اعراب که تا حدود زیادی تحت تأثیر سرمشق‌های بیزانسی قرار داشتند(نقل به مضمون: رهنورد، ۱۳۹۲: ۱۱-۱۲).

نقاشی دوره ایلخانی جُنگی است از عناصرهنری مختلف تمدن‌های چینی(در منظره‌پردازی، رنگ‌بندی، شیوه خطی و عناصر اساطیری، نظیر اژدها و ققنوس)، مغولی(در شخصیت‌پردازی و به عبارتی کاربرد جامه‌ها، زره‌ها و چهره‌ها)، بیزانسی(خصوصاً در چین

لباس‌ها و هاله دور سرها) و مکاتب قبل از مغول، نظیر مکتب سلجوقی، شیوه‌های عربی، سنت‌های بین‌النهرینی و آسیای مرکزی. در نقاشی‌های دوره آل اینجو که شیراز آن را نمایندگی می‌کند، با کم‌شدن تأثیرات سبک چینی و مغولی، حضور سنت‌های کهن قبل از اسلام تداوم می‌یابد. تأثیرات مکتب بغداد نیز در این آثار به چشم می‌خورد. کلیله و دمنه و شاهنامه از جمله نسخه‌های مصور این دوره می‌باشند. در نگاره‌های مکتب آل مظفر نیز با تأثیرات اندک عناصر چینی مواجه می‌باشیم.

اسلوب کلی آثار مکتب جلایری، تلفیق مکاتب چینی و ایرانی، پیوند مکاتب بغداد و شیراز و تلفیق مکاتب قدیمی‌تر ایلخانی(شاهنامه دموت) با دستاوردهای جدید می‌باشد که راهی برای گسترش و شکوفایی مکتب تیموری فراهم نموده است. عجایب المخلوقات قزوینی، خمسه نظامی، دیوان خواجوی کرمانی و دیوان سلطان احمد جلایر از جمله نسخه‌های مصور این دوره می‌باشند.

نقاشی دوره تیموریان در قالب مکاتب هرات، شیراز و سمرقند واریاسیونی از سبک‌ها را به نمایش می‌گذارند. در این دوره تأثیر شاهان بر آثار-چه فرم و چه محتوا- در شکل‌های متفاوت قابل ردیابی می‌باشد. گرایش شدید تیمور به هنر خاور دور(به خصوص هنر دوره مینگ) باعث شده بود، بسیاری از آثار این دوره چینی-ایرانی شناخته شوند(پوپ، ۱۳۷۸: ۵۶). در دوره حکمرانی اسکندر سلطان، از آنجا که هنرمندان جلایری بر هنرمندان محلی شیراز ترجیح داده می‌شد، آثار این سبک منعکس‌کننده سبک رایج نقاشی در زمان حکمرانی تیمور نبوده و سبک رایج در تالارهای خاندان سلاطین جلایری در بغداد(اواخر قرن هشتم ه.ق) را بازتاب می‌دهند(رهنورد، ۱۳۹۲: ۵۴). گرایشات ذهنی شاهرخ میرزا به زمینه‌های مذهبی، او را به حمایت از آثاری غیر از شعر و داستانسرایی وامی داشت. در مشهورترین نسخه مصور این دوره(معراج‌نامه) الهام‌گیری‌هایی از نیرومندی نقشمایه‌های آسیای میانه(همراه با ماهیت توهم‌انگیز هنر بودایی) و نیز طراوت و لطافت موجود در کتاب‌های اولیه شیراز دیده می‌شود بطورکلی دیوان‌های این دوره دربردارنده جاه‌طلبی‌های وی به همراه یک جهان‌بینی اسلامی- ایرانی در تقابل با سنت ترکی مغولی تیمور و آسیای میانه است. به عبارت دیگر، هنر دوره شاهرخ ماهیتی شاهانه، لیکن سخت مقرراتی به خود می‌گیرد. نقاشی دوره بایسنقر میرزا در ادامه آثار عهد اسکندر سلطان(جلایریان) به سبک رسمی و قانونمندی دست یافت که نمود بارز آن را در تصاویر شاهنامه مشهور به بایسنقر می‌توان مشاهده کرد. سبکی که در هرات و زیر نظر بایسنقر میرزا شکل گرفت بر تحولات بعدی نقاشی در دربار تیموریان، ترکمانان و صفویان بسیار تأثیر گذاشت. نقاشی‌های دوره حکمرانی سلطان حسین بایقرا علیرغم تغییری بنیادی، از آثار پیشین چندان دور نیستند. وقار و متانتِ آثار این دورهٔ مکتب هرات بازتابی از فضای آرام و متینِ دربار سلطان حسین است. بهترین آثار این دوره را می‌توان در نقاشی‌های بهزاد یافت. آنچه او را از سنت‌های تصویرگری پیشین جدا می‌کرد، همانا توجه به عوامل انسانی، رفتار طبیعی اندام‌ها و حالات افراد بود. تصویرگری نسخه خطی بوستان سعدی و خمسه نظامی از آثار او می‌باشند. توجه همزمان او به مضامین رزمی، حماسی و بزمی، عاشقانه از وسعت نظر او حکایت دارد. تأثیر عمیق بهزاد در شکل‌گیری نقاشی‌های دوره صفوی انکارناشدنی است. مکتب ترکمانان در زمان پیربداق در بغداد نیز، حدفاصلی است میان هرات در دوره بایسنقرمیرزا و محمدجوکی و شیوه متأخر هنرمندان سلطان حسین بایقرا(کن بای،۱۳۹۱: ۶۹).

شیوه نقاشی اوایل صفوی برگرفته از سنت‌هایی نظیر سبک پرمایه و خیال‌پردازانه دربار ترکمانان و سبک آکادمیک و طبیعت‌گرای بهزاد در هرات و سبک متوسط تجاری ترکمانان در شیراز می‌باشد(هنر نگارگری ایران،۱۳۷۶: ۵۰). در نقاشی‌های این دوره پیچیده‌تر شدن ساختار فضای تصویر، نشان از کثرت روابط و تعدد وقایع دارند. ضمن اینکه در نقاشی‌های این دوره شکوه و عظمت عصر و ابهت و جلالی که شاهان در پی‌شان بودند نمایان است شاهنامه طهماسبی مهم‌ترین اثر این دوره می‌باشد که برای دربار شاه طهماسب تهیه گردیده است. تأثیر سبک درباری ترکمانان، یعنی چهره‌ها و پیکره‌ها، صخره‌های خیال‌انگیز با چهره‌های بی‌شمار برآمده از پشت آنها، حیوانات دوست‌داشتنی و زنده و سبزینه‌های غنی، همراه با مختصر تأثیرات بهزاد، در نحوه پرداخت آدم‌ها و تقسیم‌بندی‌های هندسی فضا را می‌توان در نقاشی‌های سلطان محمد از این نسخه شاهنامه مشاهده نمود(رهنورد، ۱۳۹۲: ۱۱۷). در واقع در وحدت سیاسی این عصر از تلفیق سه سنت نقاشی، یعنی سبک خیال‌پردازانه دربار ترکمانان در تبریز، سبک آکادمیک و به اصطلاح طبیعت‌گرای بهزاد در هرات و سبک متوسط تجاری ترکمانان در شیراز، مکتب پرشکوه تبریزِ دوره صفوی شکل می‌گیرد. از اواخر دوره صفوی و نیز در دوره‌های افشار، زند و قاجار به دلیل ارتباط با غرب و اشاعه روزافزون فرهنگ غرب‌مدار، فرنگی‌سازی رواج می‌یابد و تلاش‌هایی در جهت کاربرد همزمانِ پرسپکتیو، سایه‌روشن‌کاری و برجسته‌نمایی پیکره‌ها در فضایی دوبُعدی صورت می‌گیرد. پیکرنگاریِ درباری، این فضاهای تلفیقی را نمایندگی می‌نمایند.

در این بخش با ارایهٔ مصداق‌های تاریخی مشاهده کردیم که در دوران مختلف تاریخی، نقاشی ایرانی از آثار پیشین خود متأثر

بوده و بر آثار پسین تأثیرگذار. تأثیرپذیری‌ها از دیگر فرهنگ‌ها (در شکل‌های مختلفی چون ریخت‌شناسانه؛ فرم صورت و بدن، نوع پوشش، تجهیزات جنگی، نوع کادربندی‌ها و استفاده از سطوح مثبت و منفی، استفاده از عناصر اسطوره‌ای و...)، هجوم بیگانه، تحمیل عادات و سلیقه‌های شاهان با نیت‌ها و در قالب‌های گوناگون(خواه نمایش غرور و ابهت و تبختر شاهانه ناشی از خودشیفتگی روانشناسانه باشد و خواه وسیله‌ای برای کشورگشایی و...) از جمله عرصه‌هایی بودند که با توجه به خوانش دریدا از پارگونِ کانت، زیبایی‌شناسیِ نابِ مورد ادعای کانت در مورد آثار هنری و ایجاد مرزهای محکم و غیرقابل نفوذ میان آنها را با چالش اساسی روبه‌رو کرده و با فروریختن این دیوار، مفاهیم به درون یکدیگر نشت می‌نمایند. طرح این نکته نباید به منزلهٔ یک ایراد و یا نقصان در نقاشی ایرانی فرض شود. چرا که همین تأثیر و تأثرها بود که توانست چنین اوج شکوه‌مندی را در جهان هنر رقم زند.

چالش دیکانستراکشن و دو نظریهٔ کلان مسلط در حوزهٔ مطالعات نقاشی ایرانی

در ساحت نقاشی ایرانی با یک تقسیم‌بندی کلان دوگانه‌ای روبه‌رو هستیم که در حوزه مطالعات اینگونه آثار جنبه هژمونیک دارند. ۱. پژوهش‌های تاریخی- زیبایی‌شناختی و ۲. پژوهش‌های مبتنی برگفتمان قدسی.

مورد نخست کلیه متونی را شامل می‌شود که به قصد شناسایی تاریخ نقاشی ایرانی و توصیف و تشریح ویژگی‌های صوری و زیبایی‌شناختیِ آن به نگارش درآمده‌اند. آنچه این متون را در وسعت حوزه‌های پژوهشی به یکدیگر مربوط می‌نماید، محتوای تاریخی- زیبایی‌شناختی و روش توصیفی-تحلیلی‌شان می‌باشد. دسته دوم متونی را شامل می‌شود که به قصد فراهم نمودن فهمی تفسیری تر به نگارش درآمده‌اند. این گروه از متون را جریان اندیشهٔ سنت‌گرای معاصر نمایندگی می‌نماید که بنابر ماهیت خود، همواره در وجه ایجابی مباحثش به هنر، اسطوره‌شناسی و به طور کلی صورت‌های نمادین توجه داشته است. این جریان، نقاشی ایرانی را به عنوان شاخه‌ای از هنر اسلامی و یا عنوانِ کلی‌ترِ هنر معنوی یا قدسی مورد توجه قرار می‌دهد و به تاریخ و زیبایی‌شناسی نقاشی ایرانی به‌خودی‌خود توجه چندانی مبذول نمی‌دارد محتوای این متون، عرفانی-باطنی است و روش آن تفسیری-رمزگشایانه(اخگر، ۱۳۹۱: ۳۰- ۳۱). اما چنانچه گفته شد، در بررسی آثار نقاشی ایرانی(چونان دیگر ساحات پژوهش)، باید به نقاط کور و مسکوت و لایه‌های پنهان آثار و زمینه‌های متفاوت فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و... توجه داشت. ذکر این مسأله نباید ما را به سوی نوعی ماتریالیسم یا تاریخی نگریِ برهنه سوق دهد. توجه به عوامل بیرونیِ مثلاً جامعه‌شناختی وجود هرگونه مازاد معنایی فرهنگی یا دینی را برای اینگونه آثار، انکار نمی‌کنند، بلکه نسبتی دیالکتیکی بین این عوامل و آن ساحت معنایی برقرار می‌سازند.

خوانش دیکانستراکشن در صدد نفی و طردِ تفاسیر و جایگزینیِ دیگر تفاسیر نیست. چنانچه در واکاوی نقاشی ایرانی نیز مشاهده کردیم، از دریچهٔ هردو نگرهٔ کلانِ پژوهشی جهت تحلیل پارارگون در باب چالشِ درون و بیرون بهره بردیم. دیکانستراکشن بجای منطق یا این/ یا آنِ متافیزیکی، منطقِ نه(فقط) این/نه(فقط) آن و هم این/هم آن را جایگزین می‌نماید. آنجا که سنت تحلیلی زیبایی‌شناسانه، با تمرکز صِرف بر خودِ اثر، فارغ از هرگونه آلایشِ بیرونی به درون توجه دارد و دیگر سنن تحلیلی جامعه شناختی چون مارکسیسم، بی‌توجه به درونِ اثر به زمینه‌های شکل گیری اثر، روابط تولیدی و تعیین کنندگی آن در حیاتِ نوع خاصی از هنر متمرکز می‌شود، خوانش دیکانستراکشن ضمن توجه به تحلیل های ذکرشده سعی دارد درون و بیرون قاب را به یکدیگر گره بزند تا بتوان تحلیلی همه جانبه از آثار ارائه داد .

بدین گونه، آثار نقاشی ایرانی در یک رابطهٔ فرامتنی از مرزهای درون خویش گذر کرده و به ساحات بیرونِ ادب، عرفان، فلسفه، جامعه شناسی و فرهنگ وارد می‌شوند. به بیانی دیگر درون اثر هنری از طریق بیرون ساحت های یادشده تحت تأثیر قرار گرفته و بدان شکل می‌داده‌اند. شکستن کادرها و درواقع، قاب و برگذشتن عناصر تصویری از روی قاب و نفوذ به فضای بیرون اثر، مرزها و محدودیت را از بین برده و خود در زنجیره معنایی گسترده‌تر، بیرون از کادر شرکت می‌نمایند. در آثار نقاشی ایرانی ساختار متشکل از ترازهای متعددی است که از پایین به بالا و اطراف امتداد یافته و غالباً از مرزهای تصویر بیرون رفته‌اند. ترازها به سبب جلوه‌های شکل و رنگ، همزمان دور و نزدیک می‌شوند. فضا هم دوبُعدی است و هم عمق دارد، هم یکپارچه است و هم ناپیوسته(پاکباز، ۱۳۸۳: ۹۳). بدین‌ترتیب سیالیت و شناوربودن عناصر فرم و رنگ امکان تجمیع نگاه به یک نقطه و قطعیت ساختاری‌دادن به معنای واحد را از بین می‌برند.

نتیجه گیری

دریدا با بسط تحلیل پارارگون، در هنرهای دیداری، نشان می‌دهد جداسازی پارارگون از ارگون یا اثر ممکن نیست و از این طریق نسبت میان درون و بیرون دچار چالش می‌گردد. از نظر دریدا طرح پارارگون و ایجاد مرزهای محکم و غیرقابل نفوذ بین دنیای هنر و ناهنر از اپیستمه‌ای سیراب می‌شود که اسیر تقابل‌های دوتایی بوده و از افلاطون و ارسطو تا هوسرل، هگل و هایدگر، در

شکل های مختلف قابل ردیابی می‌باشد.

– از نظر دریدا حتی طرح پارارگون از طرف کانت نوعی پارارگون در حمایت از تحلیل زیباشناختی‌اش می‌باشد. زیرا کانت در عین اینکه هیچ رابطه‌ای میان حکم زیباشناختی(که حکمی حسی است) و عقل قائل نمی‌شود، از همان مقولات نقد عقل محض، یعنی از قابی منطقی برای تعیین حدود اثر هنری از غیرِ آن استفاده می‌نماید. بنابراین طرد این قاب برای تعیین زیباییِ محض ناممکن است؛

– با واکاوی نقاشی ایرانی از طریق پارارگون مشاهده کردیم که برخلاف تفکر متافیزیکی فلسفه غرب، امکان جداسازی درون اثر، همچون یک اثر زیبایی‌شناسانهٔ صِرف، از بیرون نمی‌باشد. اثر از زمینه‌های تاریخی، اجتماعی و فرهنگی خود جدا نبوده و در یک رابطهٔ بینامتنی زیست می‌نمایند و با نشت‌کردن مفاهیم در درون هم، انشعابات نامحدود می‌یابند. اثر از آثار پیش از خود و دیگر ساحت‌های متنی تأثیر می‌پذیرد و تأثیر می‌گذارد. درون اثر همواره از جانب ساحت‌هایی که به نظر بی‌ربط می‌نمایند تهدید می‌شود: ساحت‌هایی چون گفتمان مسلط دوران، آثار ادبی و شعری رایج، گنجینه‌های فرهنگی دوران، خاطرات قومی و صور نوعی(آرکتیپ) و... در ساختار این آثار جداسازی عناصر به اصطلاح درونی از عناصر بیرونی ممکن نیست. از جمله این موارد، حاشیه می‌باشد که موقعیت تصمیم‌ناپذیر و نامتعینی در فضای کلی اثر می‌یابد که نه تنها مرزی ایجاد نمی‌نماید، بل خود باعث وصل‌شدن و بی‌مرزی می‌گردد. ساختار پارارگون وار نقاشی ایرانی(بیرون رفتن عناصر تصویری از روی قاب، وارد شدن به حاشیه و قرب و بُعد ترازها) دوسویه‌های تقابلی نزدیک/ دور، ژرفا/ تخت، پیوسته/ ناپیوسته، واقعیت/ بازنمایی، درون/ بیرون و.... را با یکدیگر آشتی می‌دهند. بدین‌ترتیب الگوهای ثابت و پایدارِ متافیزیکی جای خود را به عدم ثبات و ناپایداری می‌دهند. اگر چه خوانش‌های متعارف و آشنای بسیاری از آثار نقاشی ایرانی وجود دارد، اما خوانش دیکانستراکشن از آنها(نه به مثابه آثاری که در گنجینه‌های تاریخ پنهان می‌باشند، بل به مثابه آثاری زنده و دارای حیات) می‌تواند آن آثار را ازساحت تاریخ و دوران خود گذر کرده و با وارد شدن به حوزه اکنونی زمینه‌های خوانش های دیگرگونه را برای آثار گوناگون تجسمی فراهم نماید.

پی‌نوشت‌ها

1. The truth in painting
2. Parergon
3. Pointure

دریدا در موارد بسیاری از واژگانی استفاده می‌کند که چند پهلویی و ابهام معنایی و چندمعنایی را در خود دارند. پوئنتور اصطلاحی است مربوط به چاپ: یک تیغ آهنی کوچک با یک نقطه که برای ثابت‌کردن صفحه و درج سوراخی که بر روی کاغذ ایجاد می‌کند، نیز اصطلاحی مربوط به کفاشی، که به تعداد کوک‌ها در یک کفش یا دستکش اشاره دارد. انتخاب عامدانهٔ این واژه به جای پینتور(نقاشی) طعنه‌ای است به حقیقت مورد ادعای هایدگر در خوانش نقاشی ونگوک. این واژه همزمان این حس را ایجاد می‌کند که نقاشی مورد نظر تمرینی در هنر نقطه گذاری بوده و حقیقت آن صرفاً در قالب نقاشی نمی‌گنجد بلکه به هنگام قرارگرفتن تصویر در زیر پرس‌های تأویلی، بر پارچهٔ نقاشی نشتری زده، سوراخش کرده و به درونش نفوذ می‌کند. نقطه‌گذاری در اینجا به استعاره اصلی دریدا در مکالمه‌اش، برای این رخنه کردن در متن یا پارچه‌های نقاشی یا بندی نامرئی بدل می‌شود که جهان‌های درونی و بیرونی‌اش را به هم می‌دوزد.

4. Logocenterism

لوگوسنتریسم از جمله مفاهیم اساسی دریدا می‌باشد. از نظر دریدا تمامی جریان فلسفی متافیزیک غرب، برکلام محوری استوار بوده و همواره «لوگوس» را منشاء و محور حقیقت قلمداد کرده و در مقابل به سرکوب «نوشتار» پرداخته است. چرا که در گفتار گوینده و به تبع آن معنا حاضر است و در نوشتار نویسنده غایب و قادر به دفاع از نوشتهٔ خویش نمی‌باشد.

5. Onto-interrogative
6. Contrpoantic
7. Oconomimesis
8. Exempolarity
9. Deconstruction

این واژه در زبان فارسی به ساختارزدایی، ساختارشکنی، شالوده‌شکنی، واسازی و... ترجمه شده است. با توجه به چندپهلویی و ابهام اساسی نهفته در آن(چنانچه دریدا هم می‌گوید یک تخریب صِرف نیست و..)، از خود واژه استفاده نموده‌ام.

10. Clotural
11. Pharmakon

فارماکون در معناهای مختلفی چون: دارو/زهر، نوشدارو/ تریاک و... آمده است. دریدا از ابهام معنایی آن و تن ندادن به معنایی یکّه و نهایی جهت واکاوی رساله فایدروس و ادعای افلاطون مبنی برسلطهٔ گفتار بر نوشتار مدد گرفته است. بنوعی دریدا از طریق مفهوم پارارگون با افلاطون علیه افلاطون عمل نموده است.

12. Khora

این واژه را به لحاظ لفظی در معنای مکان، موقعیت، ناحیه، کشور و به لحاظ استعاری می‌توان به مادر، دایه و پذیرنده ترجمه کرد. افلاطون در رساله تیمائوس، در کنار معرفت‌شناسی و هستی‌شناسی آشنای خویش و انفکاک جهان به جهان محسوسات و جهان معقولات، از نوع سومی از جهان می‌گوید: .... دستخوش فنا و فساد نیست و به هر حادث شونده‌ای جای می‌دهد، به حواس درنمی آید و.... و نمی‌توان آن را درتعریف دقیق و متعیّنی گنجاند. «..... ماهیت این نوع در درجه اول در این است که او پذیرنده وبه یک معنا دایهٔ هرتکوین‌یافتن و شدن است. «کورا مکانی است که به مثابه مادر و دایه‌ای مهربان هرچهار عنصر متباین با هم یعنی آب، آتش، هوا و خاک را تیمار می‌کند(افلاطون، ۱۳۸۰: ۱۷۵۲-۱۷۵۰).

13. Supplement
14. Spectre
15. Metaphysics of presence
16. Logos
17. Destruction/ Abao
18. Difference

دیفرانس در واقع همان دیفرنس سوسور می‌باشد با این تفاوت که دریدا بجای "e"، "a" گذاشته است و این واژه را چنین جعل کرده است. تا بر وجه نوشتاری آن تأکید نماید و نیز جنبه نادیده گرفته‌شدهٔ دیفرنس سوسور: یعنی به تعویق‌افتادن. ترجمه‌هایی چون تفاوط و تمایوز از این واژه صورت گرفته است که چندان مناسب نمی‌باشد.

19. Difference
20. Indeterminacy
21. Undecidability
22. Transcendental Signified
23. Aporia
24. Parasite
25. Risom

ریزوم در لغت به ساقهٔ گیاهانی گفته می‌شود که زیرزمین به گونه‌ای افقی و همچون غده رشد می‌کنند و ریشه و جوانه می‌دهند. این اصطلاح را دلوز و گاتاری در مقدمهٔ *هزار فلات: سرمایه‌داری و شیزوفرنی* برای توصیف شیوهٔ خاصی از تفکر، متفاوت و برتر از فرآیندِ فکریِ حاکم بر فلسفهٔ غرب بکار می‌برند.

26. Spiral
27. Passe-partoo
28. Lemata
29. Subjectile

منابع فارسی

آلن، گراهام(۱۳۹۲)، *بینامتنیت*، ترجمه: پیام یزدانجو، چاپ چهارم، تهران: مرکز.

اخگر، مجید(۱۳۹۱)، *فانی و باقی*، تهران: حرفه هنرمند.

افلاطون(۱۳۸۰)، *دوره آثار افلاطون*، ترجمه: محمد حسن لطفی، تهران: انتشارات خوارزمی.

افلوطین(۱۳۶۶)، *دوره آثار افلوطین*، ترجمه: محمد حسن لطفی، تهران: انتشارات خوارزمی.

پاکباز، رویین(۱۳۸۵)، *دائرةالمعارف هنر*، چاپ پنجم، تهران: فرهنگ معاصر.

پاکباز، رویین(۱۳۷۹)، *نقاشی ایران از دیرباز تاکنون*، تهران: نارستان.

پارسا، مهدی(۱۳۹۳)، *دریدا و فلسفه*، تهران: علمی.

پوپ، آرتور اپهام و دیگران(۱۳۷۸)، *سیر و صور نقاشی ایران*، ترجمه: یعقوب آژند، تهران: مولی.

خبازی کناری، مهدی(۱۳۹۴)، *سیر تکوین ساختارزدایانه مفاهیم دریدا*، تهران: حکایت قلم نوینس.

دریدا، ژاک(۱۳۹۰)، *فروید و صحنه نوشتار*، ترجمه: مهدی پارسا، تهران: روزبهان.

دریدا، ژاک(۱۳۹۵)، *نوشتار و تفاوت*، ترجمه: عبدالکریم رشیدیان، تهران: نی.

دویچر، پنلوپه(۱۳۹۳)، *چگونه دریدا بخوانیم*، ترجمه: مهدی پارسا و سید محمد جواد سیدی، تهران: رخ دادنو.

رشیدیان، عبدالکریم(۱۳۹۳)، *فرهنگ پسامدرن*، تهران: نی.

رهنورد، زهرا(۱۳۹۲)، *تاریخ هنر ایران در دورهٔ اسلامی*، تهران: سمت.

سجویک، پیتر(۱۳۹۲)، *دکارت تا دریدا*، ترجمه: محمدرضا آخوندزاده، تهران: نی.

سلدن، رامان، ویدوسون، پیتر(۱۳۹۲)، *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمه: عباس مخبر، چاپ پنجم، تهران: طرح نو.

ضیمران، محمد(۱۳۸۶)، *ژاک دریدا و متافیزیک حضور*، تهران: هرمس.

کانت، امانوئل(۱۳۹۲)، *نقد قوهٔ حکم*، ترجمه: عبدالکریم رشیدیان، چاپ دهم. تهران: نی.

کن بای، شیلا(۱۳۹۱)، *نقاشی ایرانی*، ترجمه: مهدی حسینی، چاپ پنجم، تهران: دانشگاه هنر.

ملکوم ریچاردز، ک (۱۳۹۵)، *دریدا در قابی دیگر*، ترجمه: فرزاد جابرالانصار، تهران: فرهنگستان هنر.

نجومیان، علی‌محمد(۱۳۹۷)، *نشانه در آستانه*، تهران: فرهنگ نشر نو.

منابع لاتین

Derrida, jaques. (1987). *The Truth in painting. trans*: Geoff Bennington & ian Mcleod, the University of Chicago Press. LTD London.

Derrida, Jaques. (1987). *Letter to a Japanese Friend. In Derrida And Difference. Edits by David Wood & Robert Bernasconi. England*: Northwestern University Press.

Derrida, Jaques and and Owens, Criag, (1979). *Derrida*, by Totem Books

Collins, jeff and and Mayblin, Bill. (1977). *Parergon*, Published by the MIT press

Reynold, Jack & Roff, Jone. (2004). *Under Standing Derrida*, Cromwell press, Tom Bridge, Wiltshire.

Wilden, Antony. (1987). *The Rules Are No Game. Strategy of Communication. London*. Routledge and Kegan.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

The Challenge Inside and Outside in Iranian Painting According to Derrida's Reading of Kant's

Mohammad Shokri*[1], Mohammad Reza Khanzad[2]

[1] Faculty members of Islamic Islamic Azad University Tehran North Branch[1*]
[2] Ph.D Student in Philosophy of art, Islamic Azad University Tehran North Branch[2]

(Received: 7 Sep 2019, Accepted: 2 Dec 2019)

Due to the perception of Kant's "critique of judgment", Derrida examined "Parergon" conception in the shadow of the concept of framing. Kant draws the secure and non-penetration borders between inside and outside of artwork with Parergon's suggestion. Formalism or popular belief "Art for Art" is the result of transcendental reading and away from any conceptual - empirical stain. Kant introduces aesthetic ideas without any benefit and interest (quality's moment), universal experience (quantity's moment), with infinite forma finalis (relation's moment) and consequently crucial (modality's moment) in third judgment using four subsections. In the following, Kant mentions to parergon's example in fourteenth part of the same book: Anything that is not depended on artwork in terms of intrinsic, it takes accounts as an attachment in terms of outside view; for instance painting frames or bodies clothing or jambs around luxurious buildings. With analysing this word, Derrida claims that it is impossible to separate parergon from ergon because the parergon lies on threshold status that it isn't whether inside or outside of artwork. Likewise, this means that it is actually inside and outside of artwork.

Derrida analyses that Kant reject autonomy of his claim about artwork with applying His analytical method from the critique of pure reason to the study of aesthetic judgment. That is, a rational (cognitive) framework is imposed on an irrational (sensory) structure. In Derrida's view, the parargon designing and the separation of firm between the art and Nonart is watered by an epistemic that captures binary oppositions and can be traced in various forms from Plato and Aristotle to Husserl, Hegel and Heidegger. This paper consists of three general sections: The first part provides an overview of the basic concepts of Derrida's ideas (metaphysics of presence, deconstruction, differance, indeterminacy, and indecidability). The second part, while introducing Kant's parergon, deals with Derrida's reading of parergon and its various aspects. Part Three: In Derrida's reading of Kant's paradigm, the challenge inside and outside is explored in Iranian paintings. The fundamental question of the paper is based on the same schema: Given the paradigmatic concept of Derrida, how can one analyse the inside and outside challenges in Iranian paintings? In this section, the indeterminacy and indecidability created by some elements in Iranian painting, such as the frame and the Passe-Partout, are examined through the interplay of the visual factors within each other and passing through the frame. Then the challenges inside and outside these works are analysed in the following areas: 1-Reflecting the spirit of time and the influence of theoretical-mystical views on the formation of works. 2-The intimate connection of these works with literary texts. 3- The intertextual relation of the works with the earlier works and the influence on the later works. Using Qualitative methods and the use of library and online resources and with a deconstruction approach, the paper addresses the most critical challenge posed by Kant's paradigm, inside and outside in Iranian paintings. Such readings can serve as methodological guidance in a variety of visual fields.

Keywords

Derrida, Kant, Parergon, Deconstruction, IranianPainting, Inside&outsid

Corresponding author: Tel: (+98-21)09306688305 ; E-mail: hamedzamani.68@ut.ac.ir