Journal of Interdisciplinary Studies in the Humanities, 16(3), 159-184, Summr 2024

Akhsabi, M., & Mirzaei Fadiheh, S.J. (2024). A comparative study of René Magritte's Painting "The Treachery of Images" with Jacques Derrida's theory of deconstruction. *Interdisciplinary Studies in the Humanities*, 16(3), 159-184. doi: 10.22035/isih.2024.5212.4971

https://doi.org/10.22035/isih.2024.5212.4971 URL: https://www.isih.ir/article_487.html

2008-4641 / © The Authors. This is an open access article under the CC BY 4.0 license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

Research Paper

A comparative study of René Magritte's painting "The Treachery of Images" with Jacques Derrida's theory of deconstruction

Majid Akhshabi[1]*, SeyyedJalal Mirzaei Fadiheh[2]

Received: Mar. 6, 2024; Accepted: Jun. 9, 2024

ABSTRACT

In 1966, Derrida's groundbreaking essay "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences" introduced a paradigm that has since opened countless avenues for researchers. By deconstructing existing structures and reconstructing their components, this approach has ushered in new horizons for the creation of meaning. A comparative analysis within this research reveals that 37 years before Derrida, with his "Derridean Deconstruction," drew philosophical attention to this contentious concept, René Magritte, with his painting "The Treachery of Images," had quietly painted his own "Magrittean Deconstruction Manifesto" on the canvas of modern art. This painting is considered "one of the first horizons of post-structuralism." Although Derrida praised this painting, he never acknowledged the inspiration it provided in shaping and grounding his theory. This foundational, qualitative, library-based research aims to conduct a comparative study of Magritte's "The Treachery of Images" and Derrida's theory of "deconstruction" to unveil the hidden correspondence between the painting and the theory. By introducing and comprehensively explaining the key theoretical components of deconstruction, including logocentrism, binary oppositions, grammatology, différance, parergon, aporia, and dissemination, and by mapping them onto the painting, this article concludes that Derrida seems to have adopted these concepts from the painting as a model to approach, visualize, and interpret his theory. Ultimately, this painting alone is sufficient, explicit, and comprehensive to visualize and manifest the components of deconstruction.

Keywords: "The Treachery of Images" painting, Derrida, Magritte, sign, deconstruction

1. Assistant Professor of Art, Faculty of Art & Media, Payame Noor University, Tehran, Iran.
✉ majidakhshabi@pnu.ac.ir
* Corresponding Author
2. MA in Art Research, Faculty of Art & Media, Payam-e Noor University, Tehran, Iran
✉ fadiheh123@gmail.com

INTRODUCTION

In his controversial 1966 essay, "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences," Derrida introduced a new current in the realm of criticism and redefined the term "deconstruction." On the other hand, the painting "The Treachery of Images" or "This is not a pipe" (Image 1) by the Belgian surrealist painter René Magritte seems to have foreshadowed the unknown and emerging post-structuralist perspective for the audience, even before Derrida. In this painting, Magritte boldly challenges and rebels against the previous rules of semiotics, effectively redefining the sign within his work. From a new and unconventional angle, he compels the rules of signs towards "self-destruction" and "self-construction." In his work, the image of a pipe, which is itself a sign, declares its independence from the word or term "pipe," which is another sign, and thus inaugurates a new chapter in the approach to semiotics.

Image 1. René Magritte, "The Treachery of Images" (This is not a pipe), 1929.
Source: https://www.wikiart.org/

Interdisciplinary Studies in the Humanities

Volume 16
Issue 3
Summer 2024

"Undoubtedly, this work is worthy of consideration in explaining Derrida's deconstructive semiotic approach. In such a way that it might be possible, relying on it, to speak of the invention of 'Magrittean deconstruction' before the invention of 'Derridean deconstruction'. This painting has revealed 'one of the first horizons of post-structuralism'. Although Derrida praised it upon encountering it, he never mentioned the inspiration drawn from the idea of this artwork in shaping and founding his theory. This research, a fundamental theoretical study using a library-based method, aims to introduce and fully explain the most important theoretical components of deconstruction theory, while conducting a comparative study of René Magritte's 'The Treachery of Images' with Jacques Derrida's 'deconstruction' theory in a way that reveals the corresponding relationship between the painting and the aforementioned theory."

METHODOLOGY

This research employs a qualitative methodology, utilizing a library-based approach to gather and compile research materials and theoretical resources from various sources, including articles, books, and interviews with scholars in fields such as structuralism, post-structuralism, deconstruction, the sign, and semiotics, as well as René Magritte's painting 'The Treachery of Images'. Initially, the primary

components of Derrida's deconstruction theory are introduced and explained in a comprehensive and clear manner. During this process, the corresponding, semantic, and conceptual relationships between the elements of the theory and the signs present in the painting are aligned in such a way that, with the necessary interpretations, the reader can practically visualize the theory within the painting. Finally, by interpreting, hermeneutically analyzing, and synthesizing the results, the final conclusions are drawn.

FINDINGS

Prior to the interpretation of corresponding signs between the components of deconstruction and their analogous application to 'The Treachery of Images,' the foundations of deconstruction theory have been extensively explained and introduced in the main body of the article. However, in this summary, we will focus on the interpretation and matching of the signs present in the painting with Derrida's theory:

Logocentrism in 'The Treachery of Images'

René Magritte, in 'The Treachery of Images,' satirizes the logocentrism of Western metaphysics and directs it towards an unexpected challenge. Based on the concept of logocentrism, the viewer of this work cannot tolerate the contradiction between the image and the sentence beneath it and finds it incompatible with logic. The word 'pipe,' as speech, has more value and authority than its written form, and the 'word' itself has a nature as the origin of all phenomena of existence; therefore, it is only the circle of writing that misleads us in judging the word 'pipe,' whose corresponding image we also see in the painting, because writing is a dead substitute that is formed in the absence of spoken language."

Binary Oppositions in 'The Treachery of Images'

Magritte, in this painting, explicitly expresses the binary opposition between 'word/image' in the history of Western metaphysics and rebels against the dominant aspect, namely the word, giving credit to the subordinate aspect, the image. In this way, for years, images have been bound and employed by words until we come to this painting: the image of the pipe is depicted so realistically and boldly on the canvas that it constantly draws our attention away from its word (in the sentence below) and, better yet, heralds the end of the historical law of 'image in the service of describing the word' and proves that the image alone is capable of appearing in the evocation of a mystery based on signs, even if a word tries to chain it. Although in this painting, it seems, on the contrary, that it is the words that are employed by the image and announce their own destruction in the face of it. In this painting, based on a deconstructive reading, the truth and correctness of the sentence below the image of the pipe cannot eliminate the 'visual concept of the pipe'."

Grammatology in 'The Treachery of Images'

To analyse 'The Treachery of Images' from the perspective of Derrida's grammatology or writing, the entire painting must be considered as a 'text'. In 'The Treachery of Images,' the sentence below the image of the pipe elegantly shifts the concept of language from its spoken form to a written, enduring, and transparent form, and by the contradiction it contains, it has further highlighted the importance of writing over speech. If we show a picture of an apple to a child who cannot read or write, he will immediately express the spoken form that belongs to the apple in the language. But according to Derrida, this also shows that the child is aware of a 'primordial writing' or 'logocentrism' and is able to read it; therefore, the image of the apple is a stimulus for reading that 'primordial writing' or 'logocentrism' and the act of speech in the child's mind. It is clear that if Magritte had only painted a pipe on the canvas and stood beside it to tell the viewers verbally: 'This is not a pipe,' he would never have achieved such fame; rather, the spoken mind on the canvas in the form of a written sentence makes the interpreting mind of man think thousands of times more. Our encounter with the image of the pipe is also of the kind of primordial writing that Derrida refers to. Because it evokes the word 'pipe' in its 'spoken' form and is in a clear contradiction with its 'written' form, namely the sentence 'this is not a pipe'. This painting, more than anything, announces the absence of its painter. In fact, this was Magritte's intention: 'I am not present and there is no explanation, and yet everything is eloquent'."

Interdisciplinary Studies in the Humanities

Volume 16
Issue 3
Summer 2024

Difference in 'The Treachery of Images'

Derrida's concept of differance, simply put, is the difference and deferral at the foundation of a proposition called 'meaning'. In 'The treachery of Images', meaning is only manifested in the shadow of difference and deferral. Here, too, the image refers to an object called a pipe, and the word also refers to the same object, so there must be a 'difference and deferral' at work that makes the image and the word try to deny each other to this extent. Now, just as Derrida did by replacing the letter 'e' with the letter 'a' in the word differance to establish a new concept in the world of signs, Magritte also does exactly the same thing in his painting by adding the word 'not' instead of 'is' in the sentence 'this is not a pipe', thus evoking the same difference and deferral intended by Derrida in the meaning resulting from the pipeness of the object in the viewer's perception of his work; in confronting this painting, it is as if a hidden voice constantly whispers in the viewer's mind: 'This is a pipe'... while his eyes, seeing the sentence below the image of the pipe, cannot confirm this inner voice; therefore, it can be said that Magritte has somehow drawn the differance intended by Derrida in advance."

Parergon in 'The Treachery of Images'

Derrida defines a parergon as an element that determines the relationship between the inside and outside of a painting's frame, proving that this frame is a "potentially permeable boundary." Magritte depicts the pipe in a realistic manner, with shading

that suggests the pipe is situated in a specific place. However, this is only true of the pipe itself; the surrounding environment of the pipe is suspended in a fluidity born of weightlessness, placelessness, and timelessness. This same fluidity applies to the accompanying text below the pipe, as it too is presented within the same space. None of us have a clear understanding of the fluidity Magritte envisioned. The Magritte pipe is deliberately placed in this void. This pipe cannot be seen elsewhere in this form, as in our daily lives, an object is only definable within the cycle of its relationship with other objects, not in an abstract and detached environment like 'The Treachery of Images'. Magritte uses this void as a device to purify the message he wants to convey, beautifully and intelligently inviting the bustling, convention-filled world outside the painting into the secluded, mysterious, and mesmerizing world within.

Aporia in 'The Treachery of Images'

In the painting "The Treachery of Images," we encounter a type of doubt, confusion, indecision, dilemma, and paradox. We are placed at a crossroads, lost. These are all concepts that Derrida refers to as the "experience of aporia." Derrida views ethics as a matter related to the experience of aporia, a difficult endeavor towards decision-making.

Here, it might be pertinent to mention one of the most influential literary lines in world literature, which William Shakespeare employed in the play Hamlet: "To be, or not to be, that is the question." This conflict is evident in the nature of the "pipe" in "The Treachery of Images": whether it is a pipe (as the image suggests) or not a pipe (as the text asserts) is the question. Here, the viewer's perception of a fixed concept is challenged by two visual elements: the image and the word, which have always been used interchangeably. This results in an exceptional challenge and the experience of aporia.

Doubt is the most important pillar of the concept of aporia. In "The Treachery of Images," doubt takes a prominent form through what we "see" versus what we "read," making it difficult to distinguish between a true and false statement within the binary opposition of "true and false." Here, the boundary between reality and truth is minimized, and every viewer experiences the aporia that Derrida describes when confronted with René Magritte's "The Treachery of Images."

Pollination in 'The Treachery of Images'

Given the bold transformation of the conventional "reading/viewing" culture in "The Treachery of Images," the inference of any meaning within this work is indicative of a coordinate known as "intertextuality" within the same culture. This meaning arises from the pollination of previous meanings and itself now actively contributes to the succession of creating new meanings through another process of pollination.

In "The Treachery of Images," the search for a fixed meaning is a futile and vain endeavor, while the scope of possibility for the evocation of various meanings is boundless. When confronted with "The Treachery of Images," since each viewer's cultural and sociological preconceptions are involved in interpreting what they see and are influential in their perceptual process, proving any single or pre-defined meaning for the work seems impossible. Therefore, in the cycle of "reading/viewing," the audience is initially directed toward the text itself rather than the author's intended concepts. In fact, the text becomes ineffective when placed under the author's intention, and only the "viewer's reaction" determines, under the influence of the pollination of meaning, what the text refers to.

CONCLUSION

Jacques Derrida's theory of deconstruction has opened up countless opportunities for researchers and thinkers in various fields today. This approach, by deconstructing numerous structures and reconstructing the resulting components, has forged new horizons in the creation of meaning. Through the analysis conducted in this research, it becomes evident that 37 years before Derrida drew the attention of contemporary philosophical circles to the controversial concept of "Derridean deconstruction," René Magritte quietly inscribed his own "Magrittean deconstruction manifesto" on the wall of modern art with his painting "The Treachery of Images." This painting reveals "one of the first horizons of post-structuralism." With the interpretations and analyses presented in this research, it can be inferred that Magritte's painting, from a semiotic perspective, encompasses all the components of Derrida's deconstruction and displays them with remarkable simplicity. This work is so self-sufficient for approaching, visualizing, and interpreting Derrida's theory of deconstruction that it can be said that if Derrida did not consider "The Treachery of Images" as a "model" for the foundation of his theory, he undoubtedly drew "inspiration" from it.

CONFLICT OF INTEREST

The authors have declared no conflict of interest.

Interdisciplinary Studies in the Humanities

Volume 16
Issue 3
Summer 2024

BIBLIOGRAPHY

Adams, L. S. (2022). *Raveš-šenāsi-ye honar* [The methodologies of art] (A. Masoumi, Trans.). Tehran, Iran: Nazr. (Original work published 1996)

Ahmadi, B. (2023). *Modernite va andiše-ye enteqādi* [Modernity and critical thought]. Tehran, Iran: Neshar Markz.

Asghari, M. (2020). *Daramādi bar falsafehā-ye mo'āser-e Qarb* [An introduction to contemporary philosophies]. Tehran, Iran: Institute for Humanities and Cultural Studies.

Cahoone, L. (1981). *Matnhā-yi bargozide az modernism tā post-modernism* [From modernism to post modernism: an anthology] (A. Rashidian, Trans.). Tehran, Iran: Ney. (Original work published 1981)

Glendinning, S. (2011). *Darāmadi bar Derrida* [Derrida: A very short introduction] (M. Parsa, Trans.). Tehran, Iran: Šavand.

Harland, R. (2002). *Superstracturalism: The philosophy of Structralism and Post-Stractrulism* (F.Sojodi, Trans.). Tehran, Iran: Sorehe Mehr. (Original work published 2001)

Lüdemann, S. (2014). *Politics of deconstruction: A new introduction to Jacques Derrida* (P. Khanbani, Trans.). Tehran, Iran: Elmi va Farhangi. (Original work published 2014)

Minor, V. H. (2001). *Tārx-e Tārix-e honar: seyri dar tārix-e takvin-e nazariye-ye honar* [Art history's history] (M. Ghasemian, Trans.). Tehran, Iran: Samt. (Original work published 2001)

Mooney, T., & Mulligan, K. (1991). *Jacques Derrida: idealist or realist?* (M. Parsa, Trans.). Tehran, Iran: Šavand. (Original work published 1991)

Nasri, A. (2021). *Tasvir va kalame: Ruykardhāyi be šamāyel šenasi* [Image and word: Approaches to Iconology]. Tehran, Iran: Češme.

Nojumian, A. (2008). *Nešānešenāsi-ye pasā-sāxtgarā* [Post-constructivist semiotics: a methodology of deconstructing the artistic text]. The 3rd Conference on Art Semiotic, Iranian Academy of Arts.

Palmer, D. (1995). *Structuralism and poststructuralism for beginner* (M. Karimaei, Trans.). Tehran, Iran: Shiraze. (Original work published 2007)

Peters, M., & Burbules, N. C. (2004). *Pasāsāxtārgarāei va xāneš-e goftemānhā* [Poststructuralism and educational research] (R. Barkhordari, Trans.). Tehran, Iran: Gam-e Now. (Original work published 2004)

Richards, K. M. (2008). *Derrida dar qābi digar* [Derrida reframed: a guide for the arts student] (F. Jaberolansar, Trans.). Terhan, Iran: Matn Institute. (Original work published 2008)

Sahba, F. (2013). *Kārkard-e ebhām dar farāyand-e xāneš-e matn* [The function of ambiguity in the text reading process]. Tehran, Iran: Āgah.

Sarup, M. (1993). *Rāhnamāei-ye Moqadamāti bar pasāsāxtārgarāei va pasāmodernism* [An introductory guide to post-stucturalism and post-modernism] (M.R. Tajik, Trans.). Tehran, Iran: Ney. (Oringal work published 1993)

Shaeiri, H.R. (2018). *Nešāne-ma'našenāsi-ye didāri* [Sign - Visual Semantics: Theory and Analysis of Artistic Discourse]. Tehran, Iran: Soxan.

Sim, S. (1992). *Structuralism and post-structuralism, Philosophical aesthetics: An introduction* (B. Moaghegh, Trans.) Tehran, Iran: Matn Institute. (Original work published 1992)

Speidel, K. (2017). René Magritte: From arbitrary signs to elective affinities. Painting against the imaginary bounds of the imagination. In D. Ottinger (ed.), *Magritte. The Treachery of Images*. Prestel, Munich.

Zahedi, H., & Nasri, A. (2020). Lemmata for philosophizing art, in the light of Derrida's theory. *Philosophical Investigations*, 15(24), 141-159. doi: 10.22034/jpiut.2020.38148.2507

Zeymaran, M. (2004). *Darāmadi bar nešāne šenāsi-ye honar* [An Introduction to the semiotics of art]. Tehran, Iran: Nasr-e Ghesse.

Zeymaran, M. (2017). *Jacques Derrida and the metaphysics of presence*. Tehran, Iran: Hermes.

فصلنامه مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی، ۱۶(۳)، ۱۸۴-۱۵۹، پیاپی ۶۳، تابستان ۱۴۰۳
اخشابی، مجید؛ میرزایی فدیهه، سیدجلال (۱۴۰۳). مطالعهٔ تطبیقی تابلوی «خیانت تصاویر» رنه‌مگریت با نظریهٔ «واسازیِ» ژاک دریدا. فصلنامه مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی، ۱۶(۳)، ۱۸۴-۱۵۹. doi: 10.22035/isih.2024.5212.4971
شاپا: ۴۶۴۱-۲۰۰۸ URL: https://www.isih.ir/article_487.html https://doi.org/10.22035/isih.2024.5212.4971
© نویسندگان / دسترسی به متن کامل مقاله براساس قوانین کریتیو کامانز CC BY 4.0 آزاد است. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0)

مقاله پژوهشی

مطالعهٔ تطبیقی تابلوی «خیانت تصاویر» رنه‌مگریت با نظریهٔ «واسازیِ» ژاک دریدا

مجید اخشابی*[۱]، سیدجلال میرزایی فدیهه[۲]

دریافت: ۱۴۰۲/۱۱/۱۰؛ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۳/۸

چکیده

دریدا در سال ۱۹۶۶ با مقالهٔ جنجال‌برانگیز «ساختار، نشانه و بازی در گفتمان علوم‌انسانی» نگرشی را پدید آورد که امروزه فرصت‌های بی‌شماری را فراروی پژوهشگران قرار داده است؛ راهکاری که با تجزیهٔ بسیاری از ساختارها و دوباره برساختنِ اجزای به‌دست‌آمده، افق‌های نوینی را در عرصهٔ آفرینش معنا رقم می‌زند. با واکاوی و تحلیل صورت‌گرفته در این پژوهش، این واقعیت عیان می‌گردد که ۳۷ سال قبل از اینکه دریدا با «نظریهٔ واسازیِ دریدایی» خود، توجه محافل فلسفیِ را به مفهومی مناقشه‌برانگیز معطوف کند، رنه‌مگریت با تابلوی «خیانت تصاویر» بی‌هیچ سروصدایی «بیانیهٔ واسازیِ مگریتیِ» خود را بر دیوارهٔ هنر مدرن نگاشته بود. این تابلو «یکی از اولین اُفق‌های پساساختارگرایی» است. اگرچه دریدا در مواجهه با این تابلو به ستایش آن پرداخته، اما هیچ‌گاه از الهام‌بخشیِ ایدهٔ این اثر هنری در شکل‌دهی و پی‌ریزیِ نظریه‌اش سخنی به میان نیاورده است. هدف از این پژوهش که در زمره تحقیقات بنیادیِ نظری به روش کیفی و کتابخانه‌ای است، مطالعهٔ تطبیقیِ تابلوی «خیانت تصاویرِ» رنه‌مگریت با نظریهٔ «واسازیِ» دریداست، به‌گونه‌ای که پرده از ارتباط مُتناظر و مستور میان تابلو و نظریه واسازی بردارد. در این مقاله ضمن معرفی و تشریح کامل مهم‌ترین مؤلفه‌های نظریهٔ واسازی از جمله لوگوسِنتریسم، تقابل‌های دوتایی، گراماتولوژی، دیفِرانس، پارِرگون، آپوریا و گرده‌افشانی و نیز انطباق یک‌به‌یک آن‌ها با تابلو، چنین استنتاج می‌شود که گویی دریدا همه این مفاهیم را برای رهیافت، تجسّم و تفسیر نظریهٔ خود، همانند یک الگو از این اثر اتخاذ نموده و در نهایت این تابلو به تنهایی برای تجسم و تجلی مؤلفه‌های واسازی مکفی، گویا و بسنده است.

کلیدواژه‌ها: **تابلوی** خیانت تصاویر، دریدا، مگریت، نشانه، واسازی

---

۱. استادیار پژوهش هنر، گروه هنر، دانشکده هنر و رسانه، دانشگاه پیام نور مرکز تهران شرق، تهران، ایران
* نویسنده مسئول
majidakhshabi@pnu.ac.ir
۲. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و رسانه، دانشگاه پیام نور مرکز تهران شرق، تهران، ایران
fadiheh123@gmail.com

۱. مقدمه و بیان مسئله

رابطه بین مقولاتی همچون زبان[1] و نشانه[2] در دیدگاه پساساختارگرا[3] منشأ بسیاری از تحولات در حوزه پدیدارشناسی[4] است. پساساختارگرایان در تقابل با ساختارگرایان، وجود هرگونه مبنای منطقی برای یک نظام فکری (مثلاً انسجام درونی یک نظام) را رد می‌کنند. به نظر آنان هیچ نوع مبنایی که اعتبار یا پایداری یک نظام فکری را تضمین کند وجود ندارد (پیترز و بوربولس[5]، ۱۳۹۶، ۵۷). در این میان، شاید شاخص‌ترین چهره ژاک دریدا[6] و فراگیرترین اندیشه، نظریهٔ واسازی[7] او باشد که در فارسی با تعابیر مختلف دیگری نظیرِ دیکانستراکشن، دیکانستراکسیون، شالوده‌شکنی، پی‌افکنی، بُن‌فکنی، بنیان‌فکنی، بنیادفکنی، ساخت‌گشایی، ساخت‌زدایی و... بیان شده است. دریدا در سال ۱۹۶۶ در مقالهٔ جنجال‌برانگیزش با عنوان «ساختار، نشانه و بازی در گفتمان علوم‌انسانی»[8] جریان نویی را در عرصه نقد پدید آورد و اصطلاح واسازی را بازتعریف نمود. در دیدگاه ساختارگرا که بیشتر منبعث از افکار افرادی چون فردینان دوسوسور[9] و یا چارلز سندرس پیرس[10] است نوع تلقّیِ سنتی و تاریخی از جهان «معنا»[11] مدنظر است. در این رویکرد نام‌گذاری هر شیء در یک نظام زبانی، تنها با کلمه‌ای منحصربه‌فرد و متفاوت از سایر کلمات امکان‌پذیر است، از این‌رو، هر شیء توسط کلمه‌ای خاص رمزگذاری می‌شود. تصویر آن شیء بر روی کاغذ (که نمودی است از بازنمائی عینی آن شیء) نیز به استخدام صورت نوشتاریِ همان کلمه (که نمودی است از بازنمائی ذهنی آن شیء) درآمده و همواره در نظام قراردادهای زبانی به کار گرفته می‌شود. در این میان تابلوی نقاشی «خیانت تصاویر»[12] یا «این یک پیپ نیست»[1] (تصویر ۱) اثر نقاش سوررئالیست

1. Language
2. Sign
3. Poststructuralist
4. Phenomenology
5. Peters & Burbules
6. Jacques Derrida
7. Deconstruction
8. Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences
9. Ferdinand de Saussure
10. Charles Sanders Peirce
11. Meaning
12. The Treachery Of Images

بلژیکی رنه‌مگریت[2]، گویی قبل از دریدا نگرش ناشناخته و نوظهور پساساختارگرایی را به مخاطب نوید داده است. در این تابلو مگریت قواعد نشانه‌شناسی قبلی را جسورانه به چالش کشیده و بر علیه آن طغیان می‌کند و درحقیقت نشانه را در اثر خود بازتعریف می‌کند و از زاویه‌ای جدید و غیرمتعارف، قواعد نشانه را به «خودویرانی» و «خودسازندگی» وامی‌دارد. در اثر او تصویرِ[3] پیپ که خود نشانه است، از کلمه یا واژهٔ پیپ که آن نیز نشانهٔ دیگری است اعلام استقلال نموده، از استخدامش خارج می‌شود و فصلی نو را در رویکرد نشانه‌شناسی[4] بنیان‌گذاری می‌کند.

تصویر ۱. «خیانت تصاویر» (این یک پیپ (چُپُق) نیست) اثر رنه‌مگریت، ۱۹۲۹
مأخذ: https://www.wikiart.org

بدون تردید این اثر در تبیین رویکرد نشانه‌شناختی واسازیِ دریدا قابل‌تأمل است. به‌گونه‌ای که شاید بتوان با تکیه بر آن از ابداع «واسازیِ مگریتی» پیش از ابداع «واسازیِ دریدایی» سخن گفت. این تابلو «یکی از اولین اُفق‌های پساساختارگرایی» را نمایان ساخته است. اگرچه دریدا در مواجهه با آن به ستایشش پرداخته، اما هیچ‌گاه از الهام‌بخشیِ ایدهٔ این اثر هنری در شکل‌دهی و پی‌ریزیِ نظریه‌اش سخنی به میان نیاورده است. هدف از این پژوهش که از گروه تحقیقات بنیادیِ نظری به روش کتابخانه‌ای است، مطالعهٔ تطبیقیِ تابلوی «خیانت تصاویرِ» اثر رنه‌مگریت با نظریهٔ «واسازیِ» ژاک دریداست به‌گونه‌ای که پرده از ارتباط مُتناظر میان تابلو و نظریهٔ ذکر شده برداشته شود.

1. This is not a pipe (Ceci n'est pas une pipe)
2. Rene Magritte
3. image
4. semiotics

۲. پیشینه پژوهش

در باب نظریهٔ واسازی ژاک دریدا پژوهش‌های بسیاری در حوزه‌های مختلف به انجام رسیده است؛ اما به طور مشخّص با محوریت موضوع نشانه‌شناسی و با تمرکز بر تابلوی نقاشی «خیانت تصاویر» رنه‌مگریت، می‌توان به مقالهٔ امیرعلی نجومیان (نجومیان، ۱۳۷۸) با عنوان «نشانه‌شناسیِ پساساخت‌گرا: روش‌شناسی واسازی متن هنری» اشاره کرد. نجومیان هدف مقاله را بررسی روش‌های نشانه‌شناسی در رویکرد واسازی یا دیکانستراکشن (به‌عنوان یکی از مهم‌ترین رویکردهای پساساخت‌گرا) با تکیه به متن هنری عنوان نموده است. او قدم‌های مشخصی را که یک منتقد یا مخاطب در خوانش واساز متن برمی‌دارد، برشمرده و در نتیجه مسیرهایی را که منتقد پساساخت‌گرا باتوجه‌به نشانه‌شناسی دنبال می‌کند مشخص نموده و به این نتیجه رسیده است که تابلوی «خیانت تصاویر» مگریت سعی دارد خواننده را به مبحثی پیچیده‌تر هدایت کند و آن «بازنمایی‌ناپذیری» در هنر است.[۱]

شعیری (۱۳۹۲) نیز در بخشی از کتاب خود با عنوان نشانه/معناشناسی دیداری به بررسی «خیانت تصاویر» از جنبه‌های نشانه‌شناسی پرداخته است و در این مورد از مواجهه با یک هایپرآیکون یا «پسانشانه» خبر می‌دهد.

کلاوس اسپیدل[۲]، استاد دانشگاه هنرهای کاربردی وین[۳] در مقاله‌ای با نام «رنه‌مگریت: از نشانه‌های اختیاری تا پیوستگی‌های انتخابی، نقاشی علیه مرزهای ذهنی خیال»[۴] در سال ۲۰۱۷، به برخی از مهم‌ترین «واژه - نقاشی‌های رنه‌مگریت»[۵] پرداخته و آنها را از زاویه پیوندِ میان نشانه، اسطوره و فلسفه مورد تجزیه‌وتحلیل قرار داده و به بازخوانی رابطه سه‌گانهٔ شیء، کلمه و تصویر پرداخته است.

---

۱. به‌زعم نگارندگان استفاده نجومیان از واژهٔ under erasure یا «خط‌خوردگی (تصحیح و پاک‌کردن)»، اگرچه با مفاهیم مورد نظر دریدا پیوند دارد، لیکن برای تفسیر تابلوی مگریت که هیچ خط‌خوردگی بر روی pipe قابل‌مشاهده نیست، نادقیق است.

2. Klaus Speidel

3. University Of Applied Arts Vienna

4. René Magritte: From arbitrary signs to elective affinities. Painting against the imaginary bounds of the imagination.

5. Word - Paintings Rene Magritte

از مهم‌ترین پژوهشگران بین‌المللی در مورد آرای دریدا نیز می‌توان به ماریکا انوالد[1] (۲۰۰۴) در دانشگاه تامپره فنلاند[2] با پژوهشی با عنوان «واژگونی‌های واسازی؛ واسازی متافیزیکی، موضوع و روش»[3]، جان دی کاپوتو[4] (۱۹۹۷) در دانشگاه فوردهام[5] با پژوهشی با عنوان «ساختارزدایی به طور خلاصه؛ گفت‌وگویی با ژاک دریدا»[6] و ریچارد رورتی[7] (۱۹۷۸) در دانشگاه پرینستون با پژوهشی تحت عنوان «فلسفه به‌عنوان نوعی نوشتار، کنکاشی دربارهٔ دریدا»[8]، اشاره کرد که هر یک در بسط و تشریح نظریهٔ واسازی مؤثر بوده‌اند.

۳. روش پژوهش

در پژوهش حاضر به روش کیفی از طریق مطالعه کتابخانه‌ای منابع مطالعاتی و نظری مختلف مانند مقالات، کتاب‌ها و مصاحبه‌های اندیشمندان در حوزه‌هایی چون ساختارگرایی، پساساختارگرایی، واسازی، نشانه و نشانه‌شناسی و در نهایت، تابلوی خیانت تصاویر، اثر رنه‌مگریت، ادبیات تحقیق گردآوری و تدوین شد. در مرحله اول مؤلفه‌های اصلی نظریه واسازی دریدا به طور کامل، دقیق و واضح معرفی و تشریح شد و در حین این فرایند، ارتباط متناظر، معنایی و مفهومی ارکان نظریه با نشانه‌های موجود در تابلو، ارتباط معنایی و مفهومی تطبیق داده شد. به‌گونه‌ای که با تفاسیر لازم خواننده بتواند نظریه را در تابلو عملاً تجسم نماید. درنهایت با تفسیر، تأویل و جمع‌بندی نهایی نتایج حاصله اتخاذ گردید.

۴. نشانه و واسازی از نظر دریدا

هنر همچون زبان باید از متافیزیکی پالوده شود که سده‌ها بر آن رسوب کرده است و حتی این پالودن هم تنها می‌تواند امری آهسته و گام‌به‌گام باشد؛ چون در این راه جایگزینی برای

1. Marika Enwald
2. University Of Tampere, Finland
3. Displacements of Deconstruction - The Deconstruction of Metaphysics of Presence, Meaning, Subject and Method
4. John D. Caputo
5. University Of Fordham
6. Deconstruction in a nutshell: a conversation with Jacques Derrida
7. Richard Rorty
8. Philosophy as a Kind of Writing: An Essay on Derrida

هنر یا زبان وجود ندارد تا بتـوان بـه تخریـب و بازسـازی آن اندیشـید. در واقـع، ایـن یـک بازگشت به اصل نیست، بلکه تنها یک واسازی است (زاهدی و نصری، ۱۴۰۰).

دریدا با تلقّـیِ زبـان به‌مثابـه امـری مسـتقل از انسـان سـعی می‌کنـد از انسـان‌محوری متافیزیک غربی فاصله بگیرد (مونی و مولیگن[1]، ۱۳۹۷، ۸). دریدا می‌گوید از آن لحظه که معنا وجود پیدا می‌کند چیزی جز نشانه‌ها وجود ندارند و مـا تنهـا در نشـانه‌ها می‌اندیشـیم (پالمر[2]، ۱۳۹۵، ۱۵۵).

جملهٔ مشهوری از دریدا خلاصه و نقل شده است که «در زبـان فقـط تفاوت‌هـا وجـود دارند» (به‌نقل‌از: کهون[3]، ۱۴۰۱، ۲۱۰). تنها توصیف نسبتاً راستین درباره اندیشه دریدا این است که او بین مرزهای رشته‌های گوناگون حرکت می‌کند تا آشفتگی روابط بـین فلسـفه و ادبیات را در عنصری مرکزی به نام زبان آشکار سازد. شاید بتوان کمی با تسامح گفت که او فیلسوف بین‌رشته‌ای و ردپاها است. برای او هیچ‌چیزی از جمله فلسـفه زبـان انسـان و هـر پدیده دیگر ذات و ماهیت ثابتی ندارد (اصغری، ۱۳۹۹، ۳۰۱).

دریدا رویکردش را با رویکرد نشانه‌شناس معروف آمریکایی «چارلز سـندرس پیـرس» مشابه می‌بیند. از نظر پیرس هر نشانه‌ای «بازنمود جانشینِ» چیزی است و چیـزی دیگـر را معیّن می‌نماید تا به اُبژه‌ای (شیئی) که خود بدان تعلق دارد، ربط دهـد. تفسـیر هـر چیـزی خودش نیز نشانه‌ای می‌شود و سپس این نشانه تفسیری خاص را می‌طلبـد کـه ایـن تفسـیر جدید نیز دوباره تبدیل به نشانه‌ای جدید شده و همین‌طور تا بی‌نهایت ادامـه پیـدا می‌کنـد (مونی و مولیگن، ۱۳۹۷، ۵۲).

کتـاب دوره زبان‌شناسـی عمـومی سوسـور[4] مفهـوم جدیـد و امـروزی نشانه‌شناسـی را معرفی، پایه‌ریزی و تثبیت می‌کند. سوسور با مبنا قراردادن آرای خود بر حسب زبانِ نوشتار و گفتار، نشانه را مرکب از دو جُزء می‌داند: دال و مدلول. دال همان واژهٔ ملفوظ (صوت) یا نماد مکتوب (علامت روی یک سطح) است؛ مدلول حامل معنا یا پیام دال است.

1 Mooney, T., & Mulligan, K.
2 Palmer, D.
3 Cahoone, L.
4. Course in General Linguistics

زمانی که زبان به عرصه عمومی وارد می‌شود، متکلّم یا نویسنده کنترل بر آن را از دست می‌دهد، زیرا زبان در این عرصه همیشه برای فهم‌ها یا سوءفهم‌های جدید قابلیت دارد. این امر به این دلیل رخ می‌دهد که قطعیت‌ناپذیریِ بنیادینی در ساحت زبان وجود دارد. واسازیِ دریدا، تمام دلالت‌های این ناپایداریِ الزامی در زبان را آشکار می‌سازد (پالمر، ۱۳۹۵، ۱۵۵). واساختنِ چیزی متضمّن این معناست که عمل متلاشی کردن می‌تواند نخستین گام در رسیدن به فهمی تازه از چیزی باشد (گلندینینگ[1]، ۱۳۹۸، ۲۱). جان کاپوتو، استاد فلسفه می‌گوید: در ساخت‌شکنی هر زمان تلاش کنی تا معنی چیزی پایدار شود و آن را در وضعیت رسالت‌مند خود ثابت کنی، خودِ آن چیز اگر چیزی باشد می‌لغزد و می‌گریزد (صهبا، ۱۳۹۱، ۱۱۵).

شالوده‌شکنی یعنی خواندن متنی چنان از نزدیک که تمایزهای مفهومی - تفاوت‌هایی که متن بر اساس آنها استوار است - سُست شوند و از بین بروند. معلوم شود که این تمایزها، از آغاز نامنسجم و استوار بر ناسازه‌ها بوده‌اند (احمدی، ۱۴۰۱، ۲۸۰).

۵. نشانه‌های وقوع «واسازیِ مگریتی» در تابلوی «خیانت تصاویر»

یک تصویر بارها گویاتر از هزار واژه است. هزاران واژه هم نمی‌تواند آثار نقاشی و معماری و پیکرتراشی را به‌دقت توصیف کند، چون واژه و تصویر سازندهٔ دو گونه زبان متفاوت‌اند که باید به یکدیگر ترجمه شوند. جان راسکین[2] منتقد بزرگ هنری سدهٔ نوزدهم، در توصیف آثار نقاشی با آفرینشِ آنچه که آن را هم‌ارزِ شاعرانهٔ نقاشی خوانده‌اند، به آمیزهٔ یگانه‌ای از زبان و تصویر نزدیک شد. اما حتی خواندن نوشته‌های راسکین هم با همهٔ توصیف‌های خرسندکننده‌اش، نیاز به دیدن آثار وصف‌شده را برطرف نمی‌کند (آدامز[3]، ۱۴۰۱، ۵).

سَبک تصویری مگریت نقش اساسی در تسهیل فرایند تبادل طبیعی بین تصاویر و جهان دارد. این سَبک که بعدها به امضای او تبدیل شد، ثمرهٔ تجربیات او در دههٔ ۱۹۲۰ بود. هدف وی ایجاد یک رفت‌وبرگشت آزاد بین نقاشی و جهان، در چشم و ذهن بیننده بود (اسپیدل، ۲۰۱۷).

---

1 Glendinning, S.
2. John Ruskin
3 Adams, L. S.

در این جا مناسب‌ترین نکته آن است که مگریت دربارهٔ ترجمه و انتقال واژه و تصویر عرضه می‌کند. دبلیو. جی. تی. میچل[1]، نظریه‌پرداز آمریکایی با گزارش سخنی از میشل فوکو فیلسوف فرانسوی، تابلوی «این پیپ نیست» را نمونه‌ای می‌دانست که نشان می‌دهد رابطهٔ زبان با نقاشی رابطه‌ای بی‌نهایت است. دقت فرم‌های مگریت و فاصلهٔ میان پیپ و گزارهٔ نوشتاری، شکاف میان آنها را برجسته‌تر می‌کند (آدامز، ۱۴۰۱، ۱۱).

در اینجا با پیپی مواجه هستیم که جنبهٔ آیکونیکِ[2] آن غیرقابل‌انکار است. چرا که این پیپ قابل‌استناد به اُبژهٔ بیرونی است. پیپی است شبیه به همه پیپ‌هایی که در دنیای بیرون می‌شناسیم. اما ازآنجایی‌که این پیپ در نظام نشانه‌ایِ ترکیبی، با کلام همراه شده است نمی‌تواند مستقل و خارج از بافت گفتمانیِ متکثرِ تصویری -کلامی در نظر گرفته شود. به همین دلیل ما بلافاصله در سطح دیگری از همین گفتمانِ متکثر با نقض پیپ مواجه می‌شویم. در واقع، به این دلیل که این پیپ یک پیپ نیست، ارجاعِ آن به پیپ‌های بیرونی زیر سؤال می‌رود و این پیپ به یک «نه پیپ» تبدیل می‌گردد که حضوری مستقل برای خودش می‌یابد. در حقیقت آنچه که تصویر، ما را با آن مواجه می‌سازد یک «نه پیپِ» منحصر به خود است که ارتباط آن با اُبژهٔ بیرونی قطع می‌گردد. به همین دلیل در این حالت، پیپِ مگریتی به یک هایپرآیکون[3] تبدیل می‌گردد (شعیری، ۱۳۹۲، ۲۲).

پیپِ مگریتی فرصت حرکت استعلایی را می‌یابد. یعنی به پیپی زیباشناختی و منحصربه‌فرد تبدیل می‌شود. به همین دلیل این پیپ یک هایپرآیکون یا «پسانشانه»[4] است (همان، ۲۳). می‌توان گفت تابلوی نقاشی رنه‌مگریت خود گونه‌ای آشنایی‌زدایی محسوب می‌شود. به‌طورکلّی ما آدمیان عادت کرده‌ایم که به‌محض دیدن چیزی آن را با نامی خاص پیوند داده و طبقه‌بندی کنیم و از این رهگذر از ابعاد عمیق آن درگذریم. یکی از کارها و ویژگی‌های اساسی هنر و به‌خصوص هنرِ سوررئال[5] عجیب جلوه‌دادن اشیاء و پدیده‌های آشنا است (ضیمران، ۱۳۸۲، ۶۸).

1. W. J. T. Mitchell
2. Iconic
3. Hypericon
4. Post Sign
5. Surreal Art

مگریت بیشتر از اینکه ما را متقاعد کند، ما را زیر سؤال می‌برد و ترغیب می‌کند فراتر از چیزی برویم که از نظر بصری آشکار به نظر می‌رسد. او به ما می‌گوید که بدیهی و آشکار در اینجا (مانند جاهای دیگر) فقط ظاهری است و صرف‌نظر از آنچه که ادراک و عقل سلیمِ ما به ما می‌گوید، درواقع ارتباط کمی بین شیءِ واقعی و تصویر آن وجود دارد (اسپیدل، ۲۰۱۷).

تصویر چُپُق، ممکن است مفهوم چُپُق را تجسّم بخشد، اما به‌هیچ‌وجه نمی‌تواند مصداق چُپُقِ عینی قرار گیرد (ضیمران، ۱۳۸۲، ۶۸). حقیقت تصویر چیزی است مغایر با حقیقت چُپُق. به همین جهت است که رنه‌مگریت این تابلو را «خیانت تصاویر» نام نهاده است (همان، ۲۵۴).

۶. تأویل نشانه‌های متناظرِ مؤلفه‌های واسازی و انطباق متناظر آنها با «خیانت تصاویر»

۶-۱. لوگوسِنتریسم[1]

در ترجمهٔ این کلمه به فارسی از گزاره‌های گوناگونی چون کلام‌محوری، گفتارمحوری، آوامحوری، عقل‌محوری، انسان‌محوری، عقل‌مداری، خردمداری و... یاد شده است. «لوگوسِنتریسم» اصطلاحی است که توسط فیلسوف آلمانی لودویگ کلاگز[2] در اوایل دهه ۱۹۰۰ ابداع شد.

جاناتان کولر[3] در کتاب نظریهٔ ادبی: معرفی بسیار مختصر[4] می‌گوید: «به طور سنتی، فلسفه غرب واقعیت را از ظاهر، خود اشیاء را از بازنمایی آنها، و اندیشه را از نشانه‌هایی که آن را بیان می‌کنند، متمایز می‌کند. در این دیدگاه، «نشانه‌ها یا بازنمایی‌ها» تنها راه برای دستیابی به واقعیت، حقیقت یا ایده‌ها هستند و باید تا حد امکان شفاف باشند. آن‌ها نباید بر اندیشه یا حقیقتی که آن را نمایندگی می‌کنند تأثیری مخرّب داشته باشند. در این چارچوب، گفتار تجلی یا حضور بی‌واسطهٔ اندیشه به نظر می‌رسد، درحالی‌که نوشتار که

1. Logocentrism
2. Ludwig Klages
3. Jonathan Culler
4. Literary Theory: A Very Short Introduction

در غیاب گوینده عمل می‌کند، به‌عنوان بازنمایی مصنوعی و مشتق شده‌ای از گفتار، نشانه‌ای بالقوه گمراه‌کننده از یک نشانهٔ دیگر تلقی می‌شود».

دریدا در نقد سنت فلسفی غرب مدعی است که این فلسفه بیشتر بر پایهٔ متافیزیکِ حضور استوار است. او این حضور را در باور به «لوگوس» می‌داند و مدعی است که در اعماق اندیشهٔ فلسفی گونه‌ای تأکید بر لوگوس وجود دارد. (ضیمران، ۱۳۹۹، ۱۹۳). واژه لوگوسِنتریسم به معنایی که دریدا در نظر دارد بیشترین بار تراکم حضور را در خود دارد. به نقل از انجیل یوحنا، «در آغاز کلمه بود» و کلمه[1] در مقام خاستگاه کلّیهٔ پدیده‌ها متضمّن حضور کامل سپهر هستی است (همان، ۲۰۳).

در اینجا لفظ «کلمه» برگردانِ واژهٔ یونانی لوگوس است که «عقل» هم معنا می‌دهد. متکلّمان مسیحی با توسّعِ معنای لوگوس، آن را خطاب به مسیح یا «تجسّد خدا» نیز اطلاق کرده‌اند: «خداوند تن را آفرید». ازاین‌رو شاهدیم که دست‌کم در جریان عقلانیِ مغرب‌زمین مفاهیم مهمی همچون آغاز، عقل، خداوند و مسیح بر «کلمه» بار شده است. از سوی دیگر «تصویر» مناسب کسانی بود که سواد خواندن نداشتند. بدین ترتیب، تصاویر نه فقط از بطنِ متون به وجود آمدند که به‌طور مشخص واجد کیفیتی نازل‌تر نیز بودند (ماینر[2]، ۱۳۹۶، ۳۰۸).

آوامحوری، وابسته به حضور معنا یا متافیزیک حضور است. از افلاطون تا علم انسانی جدید همواره کلامِ گفتاری و آوایی نسبت به کلام نوشتاری ممتاز شناخته شده است. همواره فرض شده که در «گفتار»، معنا حاضر و آماده است، یعنی در زمان شنیدن حرف‌ها و نشانه‌های آوایی ما قادریم که معنای واقعی آنها را از راه مبادلهٔ زبان، فکر و واقعیت کشف کنیم (احمدی، ۱۳۷۳، ۲۸۰).

به دلیل فرضیهٔ حضور، به گفتار شأن و منزلتی متقدم بر نوشتار داده شده است. دریدا چنین نگرشی را «آوامحوری» می‌نامد. گفتار از آن باب که به امکانِ حضور نزدیک‌تر و مبیّن بی‌واسطگی است، شأنی برتر می‌یابد. در گفتار، معنا به‌گونه‌ای شفاف ماندگار است.

1. logos
2 Minor, V. H.

به‌ویژه هنگامی که ما از رهگذر استفاده از ندای درونیِ خودآگاهی، با خودمان صحبت می‌کنیم. در لحظهٔ گفتار برآنیم تا معنای آن را درک نماییم و بتوانیم حضور را تسخیر کنیم، چنان‌که گویی معنا یک‌بار و برای همیشه مشخص شده است؛ بنابراین، گفتار بر خلاف نوشتار که واسطه‌ای مأیوس‌کننده است، با لحظهٔ مشخص و مکان حضور مرتبط است و به این دلیل مقدم بر نوشتار است؛ در نزد دریدا، آوامحوری یکی از تأثیرات حضور است. تلاش دریدا برای ازمیان‌بردن تضاد بین گفتار و نوشتار با کشف معنای «متافیزیکِ‌حضور» به‌مثابه یک «کُل» مرتبط است (ساروپ[1]، ۱۳۸۲، ۵۶).

لوگوسِنتریسم در خیانت تصاویر. در مورد این مفهوم باید گفت که رنه‌مگریت در «خیانت تصاویر»، عقل‌محوری در متافیزیک غرب را به ریشخند می‌گیرد و آن را به چالشی غیرمنتظره هدایت می‌کند. بر مبنای مفهوم لوگوسِنتریسم بینندهٔ این اثر، تعارض میان تصویر و جملهٔ زیرِ تصویر را برنمی‌تابد و آن را با منطق سازگار نمی‌یابد. کلمهٔ پیپ در مقام گفتار ارزش و اعتباری بیش از صورت نوشتاری آن داشته و نیز خودِ «کلمه» ماهیّتی در مقام خاستگاهِ کلّیهٔ پدیده‌های هستی دارد؛ لذا این تنها حُقّهٔ نوشتار است که ما را در قضاوت نسبت به کلمهٔ «پیپ» که تصویر مربوط به آن را نیز در نقاشی می‌بینیم، به خطا می‌اندازد چرا که نوشتار وجهِ جایگزین‌شدهٔ مُرده‌ای است که در نبودِ کلام شفاهی شکل می‌گیرد. نگریستن به «خیانت تصاویر» از دریچهٔ واسازی ضمن اکتشافی ماجراجویانه به‌درستی از حقیقتی خبر می‌دهد که افق‌های جدیدی از دنیای نشانه و معنا را در اندیشه و ذهن تأویل‌گر آدمی بیدار می‌کند.

۶-۲. تقابل‌های دوتایی[2]

از نظر دریدا تاریخ متافیزیک غرب در طول سالیان دراز بسیاری از ساختارهای فرهنگی را در تقابل‌های دوتایی دسته‌بندی نموده و رفتار آدمی را بر مبنای آن قابل‌تعریف می‌داند. دریدا سابقهٔ این گرایش را به دوران افلاطون نسبت می‌دهد. این تقابل‌های دوتایی به بسیاری از مؤلفه‌های پدیدارشناسی بسط پیدا کرده و از نظر دریدا بشر نیز به همین منوال

1 Sarup, M.
2. Binary Opposition

عادت کرده است که بدون دلیل همیشه یک قطب را بر قطب دیگر ترجیح دهد: گفتار بر نوشتار، مرد بر زن، حضور بر غیاب، روز بر شب، خیر بر شر، بینایی بر لامسه، روح بر جسم، فرهنگ بر طبیعت، بالا بر پایین، کلمه بر تصویر و بسیاری دیگر ازاین‌دست...

ساختارشکنی بر دوگانه‌انگاری‌ها یا دوقطبی‌های حاکم بر فرهنگ و فلسفه غربی می‌تازد تا نشان دهد که چگونه در این دوگانه‌ها یکی بر آن دیگری سلطه یافته است؛ ازجمله حضور در مقابل غیاب، حقیقت در برابر مجاز، ذهن در برابر عین، روح در برابر جسم، فرهنگ در برابر طبیعت، زن در برابر مرد، گفتار در برابر نوشتار و نظایر آن همواره اندیشه متافیزیکی را به خود مشغول کرده است و در اکثر موارد یکی از این دو مفهوم مستلزم نفی دیگری بوده است؛ اما در مواردی یکی بر دیگری برتری هم دارد؛ مثلاً در جامعه پدرسالار مرد اصل و زن کم‌ارزش محسوب می‌شود (اصغری، ۱۳۹۹، ۳۲۳).

تقابل‌های دوتایی در «خیانت تصاویر». مگریت در این تابلو آشکارا تقابل دوتاییِ «کلمه / تصویر» در تاریخ متافیزیک غرب را بیان و در برابرِ وجهِ غالب آن یعنی کلمه شورشی به راه انداخته و وجهِ مغلوب یعنی تصویر را اعتبار می‌بخشد. بدین ترتیب سالیان سال تصاویر در بند و در استخدام کلمات بوده‌اند تا اینکه به این نقاشی می‌رسیم: تصویر پیپ به‌قدری واقع‌گرایانه و درشت بر روی بوم ترسیم شده که توجه ما را دائماً از کلمهٔ آن (در جملهٔ زیرین) به سمت خود جلب نموده و به عبارت بهتر نقطه پایانی را بر قانون تاریخیِ «تصویر در خدمت توصیفِ کلمه» بشارت می‌دهد و ثابت می‌کند که تصویر خود به‌تنهایی قادر به عرض‌اندام در تداعیِ رمزگانِ مبتنی بر نشانه است، حتی اگر کلمه‌ای سعی در به زنجیر کشیدن آن داشته باشد. هرچند که در این تابلو گویی بالعکس، این کلمات هستند که در استخدام تصویر قرار گرفته و از نابودی خویش در برابر آن خبر می‌دهند. در این تابلو بر مبنای خوانشی واساز صحّت و درستیِ جملهٔ زیر تصویر پیپ، قادر به حذف «مفهوم تصویریِ پیپ»، نیست.

۳-۶. گراماتولوژی[1]

این اصطلاح به‌طورکلی به دستور و یا قواعد زبان اشاره دارد و در ترجمه به فارسی معمولاً «نوشتارشناسی» قلمداد می‌گردد که به مطالعهٔ علمیِ سیستم‌های نوشتاری یا رسمُ‌الخط‌ها

1. Grammatology

اشاره دارد. این کاربرد برای اولین‌بار توسط زبان‌شناسی به نام ایگناس گِلب[1] در کتابی به سال ۱۹۵۲ با عنوان «مطالعهٔ نوشتار» توضیح داده شد.

در سال ۱۹۶۷، ژاک دریدا این اصطلاح را به عاریت گرفت و آن را در کتاب «دربارهٔ گراماتولوژیِ»[2] خود به کاربرد. هدف دریدا نشان‌دادن این بود که نوشتن صرفاً بازتولید گفتار نیست، بلکه نحوهٔ ثبت افکار در نوشتار به‌شدت بر ماهیّت دانش تأثیر می‌گذارد. دریدا از سوسور نقل می‌کند: «زبان و نوشتار دو نظام مشخص از نشانه‌ها هستند؛ دومی تنها به این منظور وجود دارد که نشان‌دهندهٔ اولی باشد». دریدا بالعکس این ایده را ارائه می‌کند که نمادهای نوشتاری درواقع به‌خودی‌خود دال‌های مشروع هستند و نباید به‌عنوان مدلول و یا زیرمجموعه‌ای از گفتار شفاهی در نظر گرفته شوند.

«دربارهٔ گراماتولوژی» از اولین آثار مهم دریداست. موضوع اصلی آن در نگاه اول، برای خوانندهٔ غیر مبتدی، آن‌چنان بااهمیت به نظر نمی‌رسد. این کتاب کشف دریدا در باب یک پیش‌داوری میان زبان‌شناسان، انسان‌شناسان و فیلسوفان بر ضدّ نوشتار در مقابل گفتار بود (پالمر، ۱۳۹۵، ۱۳۹). دریدا بر مادیّت صوت در شکل یک رَدّ یا رخدادی فیزیکی تأکید می‌کند. گفتار و نوشتار به نظامی زبانی وابسته‌اند که ردی فیزیک، اعم از صدا یا نوعی نشانه در آن حیات دارند. مادیّت این نشانه‌ها حتی کوچک‌ترین واحدها، یعنی واج در گفتار و نویسه در نوشتار، گفتار و نوشتار را به نظام‌های بازنمایی‌کننده‌ای تبدیل می‌کند که به ساختارِ واسط‌گونه‌ای متکی‌اند. از نظر دریدا، مادیّت نشانه، هر گونه قالب ارتباطی را به هیئت نوعی بازنمایی در می‌آورد (ریچاردز[3]، ۱۳۹۶، ۲۲).

دیدگاه ارسطو در کتاب «در باب تفسیر»[4]، این است که تفکّرات در ذهن آن چیزهایی هستند که ما با آنها در تماس مستقیم هستیم، و اینکه کلام گفتاری نشانه‌ای از آن ایده‌هاست و کلام نوشتاری صرفاً نشانه‌ای از یک نشانه است. درنتیجه، کلام نوشتاری در بیشترین فاصله از حقیقت بلاواسطه قرار دارد (پالمر، ۱۳۹۵، ۱۴۰).

---

1. Ignace Gelb
2. Of Grammatology
3. Richards
4. De interpretatione

درحالی‌که ارزش‌دهی دوباره به نوشتار از سوی دریدا با تلاش برای آزادسازی فهم ما از آن در نظام ارزش‌گذارانهٔ یونانی - مسیحی یا انتو - تئولوژیک[1] (هستی- خداشناختی) همراه است، او به‌علاوه تأکید دارد که نوشتار، درحقیقت، همواره محکوم به ثانوی بودن نبوده است (گلندینینگ، ۱۳۹۸، ۷۱). دریدا یادآور می‌شود که نوشتار و متن را می‌توان با مفهوم زبانِ مورد استعمالِ ساختارگرایان قیاس نمود. در این صورت و براین‌اساس می‌توان استدلال نمود که اگر نوشتار را به معنای زبان محسوب کنیم در این صورت گفتار تابعی از آن زبان محسوب خواهد گردید (همان، ۵۲).

گفتار و نوشتار هر دو اَشکالی از بازنمایی‌اند که به‌نظام زبانی واسطی که دریدا آن را ecriture می‌نامد، وابسته‌اند. «نوشتار»[2]، ترجمهٔ تحت‌اللّفظی اصطلاح ecriture است، اما ecriture دریدا مُعرّف تصویر فراگیری از نوشتار است (که به آن «نوشتارِگوهری» یا «سَرنوشتار» می‌گویند). تصویری که هر گونه ردِّ فیزیکی ازجمله ضربهٔ قلم‌مو را چیزی می‌داند که می‌توان در چارچوب زبان‌شناسی به آن توجه کرد (ریچاردز، ۱۳۹۶، ۲۴).

دریدا در وهله نخست همین تقلیل ارزش نوشتار در مقابل کلام و آوا را به منزلهٔ «به عقب رانده‌شدن»[3] تحلیل می‌کند (لودمان[4]، ۱۳۹۸، ۳۹). دریدا با تجزیهٔ برخی از متون سنّت غرب متوجّه امور پایداری می‌شود که از واکاوی‌های زبانیِ او حاصل می‌آیند. عنوان کتابِ دربارهٔ گراماتولوژی به‌خودی‌خود بیانگر مسیر واکاوی‌های دریداست (ریچاردز، ۱۳۹۶، ۳۲).

گراماتولوژی در «خیانت تصاویر». اگر بخواهیم «خیانت تصاویر» را از جنبهٔ گراماتولوژی یا نوشتارشناسیِ موردنظر دریدا تجزیه‌وتحلیل کنیم باید علاوه بر جملهٔ «این یک پیپ نیست» که ماهیتی نوشتاری دارد، نقاشیِ پیپ را هم که ماهیتی تصویری دارد، به‌عنوان نوعی نوشته در نظر گرفته و به هر دو مقوله در ارتباط با هم بپردازیم. به عبارت بهتر، تمام تابلوی نقاشی را باید به‌مثابهِ یک «متن» مورد بررسی قرار دهیم. در «خیانت

1. Onto-Theological
2. Writing
3. Pushing Back
4. Lüdemann

تصاویر» جملهٔ زیر تصویرِ پیپ، مفهوم زبان را از صورت گفتاری به شکلی زیبا، ماندگار و شفاف به‌صورت نوشتاری سوق داده و با تناقضی که در خود جای داده است، اهمیت نوشتار را در مقابل گفتار صدچندان نموده است. اگر به کودکی که توانایی خواندن و نوشتن ندارد تصویری از یک سیب را نشان دهیم، او بلافاصله صورت گفتاریِ موجود در زبان را که به سیب متعلق است بیان می‌کند؛ اما از نظر دریدا همین هم نشان می‌دهد که کودک از یک «نوشتار گوهری» یا «سَرنوشتار» آگاه بوده و توانایی خواندن آن را دارد؛ بنابراین تصویرِ سیب، مُحرّکی برای خواندن آن «نوشتار گوهری» یا «سَرنوشتار» و عملِ گفتار در ذهن کودک است. واضح است که اگر مگریت تنها یک پیپ را بر روی بوم می‌کشید و خود در کنار آن می‌ایستاد تا به تماشاگران به‌صورت گفتاری بگوید: این یک پیپ نیست، هرگز چنین شهرتی نمی‌یافت؛ بلکه ذهنیتِ گفتاری روی بوم به‌صورت یک جمله نوشتاری، ذهن تأویل‌گر انسان را هزاران بار بیشتر به تفکّر وامی‌دارد. مواجههٔ ما با تصویر پیپ نیز از جنس نوشتار گوهریِ موردنظر دریدا است. چراکه تداعی‌کنندهٔ واژهٔ پیپ در شکلِ «گفتاری» آن است و در تناقضی آشکار با شکل «نوشتاری» یعنی جملهٔ «این یک پیپ نیست» قرارمی گیرد. این تابلو بیش از هر چیز از غیبتِ نقاشِ خود خبر می‌دهد. البته خواستهٔ مگریت هم همین بوده است: «من حضور ندارم و هیچ توضیحی در کار نیست و اتفاقاً همه چیز گویاست»! مگریت با ترفندی نوشتاری به دنبال این بوده که ما را در دنیای متلاطم نشانه‌ها غوطه‌ور و معلّق به حال خود رها کند، تا خود را در معرض مسئله‌ای ظاهراً حل ناشدنی بیابیم؛ بنابراین «خیانت تصاویر» مثال مصور بارزی است برای اثبات برتری نوشتار بر گفتار در مبانی اندیشه دریدا در مقولهٔ واسازی.

۴-۶. دیفرانس[1]

در ترجمه و املای این کلمه به فارسی، گزاره‌هایی چون تفاوت، تفاوت و تعویق، تفاوط، تفاویق، تمایوز و... از مترجمان و نویسندگان در منابع مختلف ذکر شده است. دریدا این اصطلاح را که در زبان فرانسه «تعویق و تفاوت» معنی می‌دهد، در اواخر دهه ۱۹۶۰ باب کرد. این اصطلاح که املای نادرست کلمهٔ فرانسوی تفاوت است بر دو عنصرِ کلیدی در

1. Differance

اندیشه دریدا تأکید دارد: «تعویق و تفاوت» (به عقب انداختن). تمامی شکل‌های دلالت، یا آنچه ما عموماً معنا می‌نامیم، در معرض تأثیرات تفاوت و تعویق قرار دارند (ریچاردز، ۱۳۹۶، ۲۸).

وقتی difference با حرف a نوشته شود حکایت از آن دارد که فعل فرانسویِ differer نه فقط به معنای «تفاوت داشتن»، بلکه به معنای به «تعویق‌انداختن» یا به آینده موکول‌کردن است و از تصوّرِ پرداخت و تأدیه‌ای به‌تعویق‌افتاده که بعدها انجام خواهد شد، حکایت می‌کند (همان، ۲۶). این واژه برابر است با رادیکال‌سازیِ هدفمند نظریهٔ زبان‌شناسیِ سوسور. منطقِ «تفاوط» بدین معناست که هیچ نظریه‌ای از زبان نمی‌تواند هرگز به‌مثابهِ یک علم نتیجه‌بخش باشد؛ زیرا همیشه باید درون یک‌زبان عمل کند و نشان‌دهندهٔ همان لغزشی باشد که کشف می‌کند (پالمر، ۱۳۹۵، ۱۵۲).

کلمهٔ مکتوب همواره نشان از باواسطه‌بودن، فاصله، کثرت و عدم قطعیت معنا، یا آنچه دریدا «تفاوط» می‌نامد، دارد (کهون، ۱۴۰۱، ۳۹۱).

تمایزِ میان سخن‌گفتن و متنِ نوشتاری ازاین‌حیث مهم است که دریدا اینجا دربارهٔ چیزی صحبت می‌کند که انسان نمی‌تواند بشنود (و فقط می‌تواند آن را بخواند) مثلاً انحراف در صحیح‌نویسیِ کلمه difference با e در زبان فرانسه و differance با a، (این انحراف در شنیدار درک نمی‌شود) نشان‌دهنده این است که یک «نوشتارِ آوامحور» به معنای دقیق کلمه وجود ندارد (لودمان، ۱۳۹۸؛ ۵۵). ازآنجاکه انگارهٔ differance صورت‌های بسیار متفاوتی به خود می‌گیرد، هنرهای دیداری محل مناسبی برای تجربهٔ differance به نظر می‌رسند (ریچاردز، ۱۳۹۶، ۲۸).

دیفِرانس در خیانت تصاویر. مسئلهٔ دریدا در طرح مفهوم دیفِرانس، به عبارت ساده تفاوت و تعویق در بنیان گزاره‌ای به نام «معنا» است. در «خیانت تصاویر» معنا تنها در سایه تفاوت و تعویق نمودار می‌شود. در اینجا نیز تصویر بر شیئی به نام پیپ دلالت دارد و کلمه هم بر همان شیء دلالت دارد، پس حتماً «تفاوت و تعویقی» در کار بوده که تصویر و کلمه تا این حد در انکارِ یکدیگر می‌کوشند. حال همان کاری که دریدا با آوردن حرفِ a به‌جای حرفِ e در کلمه differance کرده است تا مفهوم جدیدی را در دنیای نشانه بنیان‌گذاری کند؛ مگریت

نیز دقیقاً در تابلوی نقاشی خود با آوردن کلمهٔ «نیست» به‌جای «هست» در جملهٔ «این یک پیپ نیست» همان تفاوت و تعویق مدنظر دریدا در معنای حاصله از شیئیّت پیپ را در برداشت مخاطب از اثرش تداعی می‌کند؛ در مواجهه با این تابلو گویی صدایی پنهانی در ذهن بیننده دائماً نجوا می‌کند: «این یک پیپ هست»... حال‌آنکه چشم او با دیدن جملهٔ زیر تصویر پیپ نمی‌تواند این صدای درونی را تأیید کند؛ بنابراین می‌توان گفت که مگریت از قبل، به‌نوعی دیفِرانس موردنظر دریدا را ترسیم کرده است.

۶-۵. پارِرگون

برای پی‌بردن به مفهوم پارِرگون[1]، می‌توان یک کتاب را مثال زد. نام نویسنده، عنوان، جلد، طراحی گرافیکی، صفحه‌آرایی، فهرست، نوع کاغذ و کیفیت چاپ، حتی قیمت روی جلد و... چه نقشی در شکل‌گیری کتاب دارند؟ تمامی این مؤلفه‌ها پیرامون یک هستهٔ مرکزی به نام «متن» شکل‌گرفته‌اند و به‌مثابهِ محیط یک دایره با مرکزی معین در ارتباط‌اند. پارِرگون درواقع همان مرزی است که سعی دارد محیط این دایره را از سایر اشیاء و مفاهیم پیرامون تفکیک کند.

«پاررگون» را بعضی به «پیرامون کار» و یا «پیراکار» ترجمه کرده‌اند؛ اما واژه برای دریدا چیزی بیش از معنای لغوی صرف است. در بیان بی‌مأوایی، پاررگون دریدا آن را «نه کار و نه بیرون از کار» می‌داند، «پاررگون نه در درون جایی دارد و نه در بیرون، نه در ماورا و نه در مادون قرار گرفته است» (زاهدی و نصری، ۱۴۰۰). دریدا به کُمک پارِرگون نشان می‌دهد که تعریف و تحدید بنیان‌های هویت در سنّت غرب، بر تقابل‌های ساختارِ شکننده‌ای از قبیلِ نسبت میان درون و بیرون مُتکی است (ریچاردز، ۱۳۹۶، ۷۶).

پارِرگون اصطلاحی است در «نقد قوّهٔ حُکم»[2] کانت که دریدا در کتاب حقیقت در نقاشی[3] از آن استفاده می‌کند. باید دقت کرد که پارِرگون بخشی از اثر یا همان آرگون[4] نیست. پارِرگون ورای آرگون یا اثر است و درعین‌حال چیزی است همبسته با اثر. کانت سه

1. Parergon
2. Critique of Judgment
3. The Truth in Painting
4. Ergon

مثال ذکر می‌کند که دریدا در مقالهٔ خـود بـه برسـی آنهـا می‌پـردازد: سـتون بناهـا، لبـاس مجسمه‌ها، و قاب نقاشی‌ها. دریدا بیشترین توجه خود را به قاب معطوف می‌کند. او نشـان می‌دهد که قاب، صرفاً مرز نقاشی و دیوار نیست. او مفهوم قاب را بسط می‌دهـد تـا نشـان دهد که زمینهٔ تاریخی، نهادها، تماشاگران، آرمان‌های فرهنگی و سایر پدیده‌های خـارج از اثر، چگونه موفق می‌شوند اثر هنری را قاب‌بندی کنند و به‌این‌ترتیب آشکار می‌کند که قاب چیزی نیست جز «مرزی بالقوّه خِلل‌پذیر» برای اثر (همان، ۲۱۱).

همواره نسبتی هست میان «اثر هنری» یا آرگون و پس‌زمینهٔ آن که «قـاب، چـارچوب و کادر» یا پارِرگون است. در تمثیلِ دریدا فضای درون قاب، آن زمینهٔ راستینی را که به نمایش نمی‌گذارد نفی نمی‌کند، برعکس «وجودِ» آن را پیش می‌کشـد (احمـدی، ۱۳۷۴، ۴۹۴). پارِرگون قابی است که حدود چارچوب هنر را مشخّص می‌سازد. بااین‌حال تأکید دریدا بـر این است که همین قاب و زمینه، هرچند عاملی خـارجی اسـت، امـا بـر اثـر هنـری تـأثیر می‌گذارد. به همین جهت نمی‌توان گفـت درون از بـرون جداسـت. دریـدا می‌گویـد: «بـا تحلیل دقیق پارِرگون روشن می‌شود که مرز مشخّصی را نمی‌توان میان ساحت هنر و سـایر گستره‌ها مفروض داشت». دریدا در اینجا باتکیه‌بر نظریهٔ «عدم تعیّنِ»[1]، یادآور می‌شود کـه بـا بحـث پـارِرگون، خودپاینـدگیِ زیبایی‌شناسـی را می‌تـوان در معـرضِ بُن‌فکنـی قـرارداد (ضیمران، ۱۳۹۹، ۲۶۳).

پارِرگون در «خیانت تصاویر». در «خیانت تصاویر» خلأ حاکم بر پیرامون تصویرِ پیپ و جمله زیر آن، در مقام همان «پارِرگون» موردنظر دریدا عمل نموده و مرزی رازآلود را بین دنیای درون نقاشی و بیرون آن در نظر آورده و بخش بسیار مهمی از اثر را شـکل می‌دهـد. همان‌گونه که دیدیم پارِرگون از نظر دریدا مؤلفه‌ای است که رابطه درون و بیرون قاب نقاشی را تعیین نموده و ثابت می‌کند که این قاب «مرزی بالقوه خلل‌پذیر» است. مگریت نقاشـی پیپ را به شکلی واقع‌گرایانه و با سایه‌هایی حاکی از اینکه پیپ در محل یا مکانی مشخص قرار دارد به تصویر کشیده است؛ اما این مسئله فقـط در مـورد خـودِ پیـپ صـادق اسـت و محیط پیرامون این پیپ در سیالیتی ناشی از بی‌وزنی، بی‌مکانی و بی‌زمانی قرار گرفته است.

1. Indeterminacy

این موضوع در رابطه با جملهٔ زیر پیپ هم صادق است چرا کـه در همـان فضـا خـود را بـه نمایش گذاشته است. هیچ یک از ما درک روشنی از سیالیتی که مگریت در نظر آورده است نداریم. پیپ مگریت عامدانه در این خلأ جانمایی شـده اسـت. ایـن پیـپ در هـیچ جـای دیگری به این شکل قابل‌مشاهده نیست؛ چراکه در زندگی روزمرهٔ ما هر شیء تنها در چرخهٔ ارتباط با اشیاء دیگر است که قابل‌تعریف می‌گردد، نه در یـک محـیط تجریـدی و انتزاعـی به‌مانندِ «خیانت تصاویر». مگریت از این خلأ به‌عنوان دستاویزی برای هرچه ناب‌تر نمودن پیامی که می‌خواهد یادآوری کند سود جُسته است و به زیبایی و هوشمندانه دنیای پُرهیـاهو و مَملو از قراردادهای بیرون تابلو را، به دنیای خلوت، پر رمز و راز و مبهوت‌کننـدهٔ درون آن فرامی‌خواند.

۶-۶. آپوریا

در ترجمهٔ کلمـه آپوریـا[1] بـه فارسـی واژه‌هـایی چـون: تصـمیم‌ناپذیری، بن‌بسـت، شَـک، سردرگمی، سرگشتگی، تنگنا، معضل و... به کار رفته است. برای پی‌بردن به مفهوم این واژه توجه به مثال زیر بسیار رهگشاست: تصور کنید تکه‌چوبی که اندکی انحنا دارد را در دست گرفته، آن را لمس کرده و هم‌زمان به آن نگاه می‌کنیم.

هر آنچه را که از طریق چشم خود می‌بینیم باور می‌کنیم.

حس بینایی به ما این ادراک را می‌دهد که به تکه چوبی خم شده نگاه می‌کنیم.

هر آنچه را که از طریق پوست دست خود لمس می‌کنیم باور می‌کنیم.

لامسه ما به ما این ادراک را می‌دهد که تکه چوبی صاف را در دست داریم.

در مثال فوق هر ادعا از دعاوی چهارگانه به‌خودی‌خود و بـه طـور جداگانـه قابل‌اثبـات است. اما مجموع دعاوی در مورد تکه چوب، با هم ناسازگار و یا غیرممکن به نظر می‌آینـد (و یک پارادوکس را تشکیل می‌دهند). هرچند که مطابق متافیزیک حضور، حس بینایی در مقابل حس لامسه از اعتبار بیشتری برخوردار است؛ اما این مثال به‌خوبی گویای واقعیتـی است به نام «تجربهٔ آپوریا».

1. Aporia

بسیاری از متون غیراخلاقی به همان اندازه که غیراخلاقی هستند اخلاقی نیز محسوب می‌شوند. بر مبنای ضرب‌المثلِ «ادب از که آموختی، از بی‌ادبان»، رُمان «مهمانی باغ»[1] اثر کاترین منسفیلد[2]، در عین ضداخلاقی بودن نکات اخلاقی بسیاری را در خود جای داده. برداشت دریدا از امر «گسست معنایی» رسیدن به‌نوعی «تفاوت معنایی» است که آن را آپوریا می‌نامد که به یونانی معنی شَک[3] یا سردرگمی[4] می‌دهد. (صهبا،۱۳۹۱، ۱۰۵).

آپوریا در اندیشهٔ دریدا برای فهم توجه او به اخلاق و مسئلهٔ تصمیم‌گیری اهمیتی بنیادین دارد. در ساحت هنر، حتی در فرم‌های پایه، از قبیل چگونگی گذاشتن نشانه بر یک صفحه و چیستی آنچه می‌خواهیم به تماشاگر نشان دهیم، مرتباً با تصمیم‌های دشواری مواجه می‌شویم. از نظر دریدا، تصمیمی که بر مبنای اخلاق گرفته شود مستلزم تجربهٔ آپوریا است. در آثار دریدا، تصمیمِ اخلاقی همانی است که موجب حرکت از ندانستن به‌جانب تصمیم‌گیری می‌شود، حتی اگر پیامدهای چنین حرکتی نامعلوم باشد. به‌رغم ایرادِ «نسبی‌گرایی»[5] که غالباً به آثار دریدا وارد می‌شود، او ضرورت و پیچیدگیِ عمیق تصمیم‌گیری را نشان می‌دهد. نوعی پیچیدگی که نه فقط به تصمیم‌های خلاقانه بلکه به تصمیم‌های اخلاقی نیز مربوط می‌شود. درواقع، به نظر دریدا، هر تصمیمی اخلاقی است، و تمامی تصمیم‌های ما ضرورتاً باید به چالش کشیده شوند (ریچاردز، ۱۳۹۶، ۱۹۲).

آپوریا در «خیانت تصاویر». تابلوی «خیانت تصاویر» مصادیق بارزی از درون‌مایهٔ موردنظر دریدا در باب مفهوم آپوریا را در خود نهفته دارد که با خوانشی پساساختارگرا قابل‌کشف و استنباط است. در تابلوی «خیانت تصاویر» با نوعی شَک، سردرگمی، تصمیم‌ناپذیری، تنگنا و معضل مواجه می‌شویم و در برابر یک دوراهیِ، سرگشته قرار خواهیم گرفت. همان‌طور که گفته شد اینها تماماً مفاهیمی هستند که دریدا از آن با عنوان «تجربهٔ آپوریا» نام می‌برد. دریدا اخلاق را مسئله‌ای مرتبط باتجربهٔ آپوریا و کوششی دشوار در جهت تصمیم‌گیری تلقی می‌کند.

1. The Garden Party
2. Katherine Mansfield
3. Doubt
4. Perplexity
5. Relativism

در اینجا شاید اشاره به یکی از تأثیرگذارترین بندهای ادبی در ادبیات جهان که ویلیام شکسپیر آن را در نمایشنامهٔ هملت به کار گرفت نیز خالی از لطف نباشد: «بودن، یا نبودن، مسئله این است». این کشمکش در مورد ماهیت «پیپ» در «خیانت تصاویر» کاملاً مشهود است؛ پیپ بودن (به گواه تصویر) یا پیپ نبودن (به‌حکم کلمه)، مسئله این است. در اینجا چشم مخاطب در ادراک یک مفهوم ثابت از طریق دو مؤلفهٔ دیداری، یعنی تصویر و کلمه که تا پیش‌ازاین همواره به‌جای یکدیگر به کار گرفته می‌شدند، با چالشی استثنائی مواجه شده و تجربهٔ آپوریا را حاصل می‌کنند.

تردید مهم‌ترین رکن در مفهوم آپوریاست. در «خیانت تصاویر» تردید از طریق آنچه که «می‌بینیم» در برابر آنچه که «می‌خوانیم» شکل بارزی به خود گرفته و تمایز گزارهٔ صحیح از غلط را در تقابل دوتاییِ «صحیح و غلط» دشوار می‌سازد. در اینجا مرز میان واقعیت و حقیقت به حداقل ممکن رسیده و هر بیننده‌ای آپوریای موردنظر دریدا را در مواجهه با «خیانت تصاویر» رنه‌مگریت تجربه می‌کند.

۷-۶. گرده‌افشانی

در ترجمهٔ مفهوم گرده‌افشانی[1] دریدا، تعابیری دیگری همچون اَفشانِش، اِشاعه، پراکنش، مَنش انتشار و... هم بکار رفته است. در این راستا توجه به کلمهٔ یونانی pharmakon که هم به معنای زهر است و هم به معنای نوش‌دارو می‌تواند مثال خوبی باشد. وقتی افلاطون در «مکالمهٔ فایدروس»[2] این کلمه را برای نوشتار به کار می‌برد، به نظر می‌رسد می‌خواهد نوشتار را نوعی زهر قلمداد کند. اما دریدا وجه دیگر معنای این کلمه یعنی نوش‌دارو را باز می‌کند و مدعی می‌شود که کلمهٔ pharmakon در زنجیره‌ای از دلالت‌های گوناگون گرفتار است که صرفاً آن مفهوم موردنظر افلاطون نیست. به اعتقاد دریدا زبان یونانی از دل متن افلاطون به طور هم‌زمان و ابهام‌آمیز دو مفهوم کاملاً متفاوت از نوشتار به دست می‌دهد (زهر و نوش‌دارو) (هارل[3]ند، ۱۳۹۵، ۱۸۲).

1. Dissemination
2. Dialogue of Phaedrus
3. Harland

از جمله موارد دیگر ایهام می‌توان به مورد زیر اشاره کرد: یک یادداشت مجزا در میان دست‌نوشته‌های منتشرنشدهٔ نیچه یافت شده که در آن جمله زیر در گیومه نوشته شده «من چترم را فراموش کرده‌ام». از یک‌جهت می‌دانیم که این عبارت دارای معنی است. ولی آیا این جمله یادداشتی شخصی است، یک اشاره است، یا عبارتی است که تصادفی شنیده شده و برای استفادهٔ بعدی در نظر گرفته شده است؟ آیا چتر به‌عنوان یک وسیلهٔ دفاعی و یا ابزاری در جهت مصون‌ماندن از شرایط بد جوّی است؟ می‌توان گفت که نیچه در آستانهٔ ازپاافتادن وسیلهٔ دفاعی و یا عصایش را فراموش کرده و یا اینکه او در یک روز بارانی و طوفانی چترش را فراموش کرده است. عبارت «من چترم را فراموش کرده‌ام» غیر قابل قطعیّت است (ضیمران، ؛ ۱۰۸).

Dissemination نام کتابی از دریدا با همین عنوان است که به بحث در باب گفتار و نوشتار می‌پردازد. از نظر دریدا «اگر سخن چنان که افلاطون می‌گوید موجودی زنده باشد، آنگاه به طور ذاتی در سازوکار تکثیر، تولیدمثل و اَفشانِش و یا گرده‌افشانیِ بذرهای معنایی درگیر است، به‌گونه‌ای که تفاوت معناشناختی، همانند «تفاوت نطفه‌ای» و اَفشانِشِ بی‌پایان بذرها، هرگونه حضور یا تثبیت معنا را ویران می‌کند» (رشیدیان، ۱۳۹۳، ۴۲).

هر متن ما را به فراسوی متن سوق می‌دهد هیچ متنی تمام نیست؛ لذا متن‌ها نه آغاز دارند نه پایان هر متنی آغازی است برای متن دیگر و آن نیز آغازی برای متن بعدی و خود پایانی است برای متن قبلی به همین دلیل دریدا می‌گوید چیزی بیرون از متن وجود ندارد. پس متن ساختار ندارد. متن همیشه پویا و در حال انتقال به متن‌های دیگر است. در این حرکت دینامیکی پویا معانی نیز پویا هستند و معانی ثابت وجود ندارد (اصغری، ۱۳۹۹، ۳۲۰).

در دوران نشانه که هنوز در آن سکونت داریم، آرزوی فلسفیِ «وضوح کامل» باید بر دشواری‌های موجود، به‌ویژه در دستیابی به عدم ابهام کامل در مورد منظورمان، یعنی مدلول غلبه کند. یا می‌توان به تبعیت از دریدا با عبارت بهتری گفت، غلبه بر دشواری‌ها به واسطه فروکاستنِ «پراکنش» (ایده مسیرهای بی‌شمار معناسازی) به چندمعنایی (ایده تعدادِ شماره‌پذیری از معناهای متمایز) (گلندینینگ، ۱۳۹۸، ۸۶).

تعریف هر واژه وابسته به واژهٔ دیگر است که آن نیز خود در قیدِ واژه‌ای دیگر است و به‌تنهایی قابل‌دریافت نیست. همین امر مانع از دستیابی خواننده به درک کامل معانی

مستقل می‌شود. معنا به سبب ماهیّت خاصّش همیشه از هدفی خاص که ممکن است برای آن پیشنهاد شده باشد، می‌لغزد و به سمت‌وسوی دیگر متمایل می‌شود و ما قادر نیستیم جلوی این لغزش و پراکندگیِ معنا را که در هر متنی به‌صورت بالقوّه وجود دارد، بگیریم و این همان پراکندگی و ارتعاشِ معانی است که دریدا «اِشاعه» می‌نامد. بدین جهت است که متن ادبی به شیوهٔ «ابهام» یا «چندمعنایی» لایه‌های پیچیده‌ترِ معنا را در درون خود دارد. یک سلسله از معانی توسط تداعی معانیِ الفاظ مذکور در یک جمله به ذهن متبادر می‌شود (صهبا، ۱۳۹۱، ۱۶۹).

در برداشت دریدا، یک دال به دال دیگر اشاره می‌کند، و آن دالِ دیگر نیز به نوبه خود به دالی دیگر، و این زنجیره تا بی‌نهایت تداوم می‌یابد. دریدا در این باب می‌گوید: معنای معنا... استلزامِ بی‌پایان است، ارجاع بی‌پایان دالی به دال دیگر... نیروی آن نوعی ابهام ناب و بی‌پایان است که لحظه‌ای سکون به معنای مدلول نمی‌دهد، بلکه بی‌وقفه آن را در نظام خود درگیر می‌کند، به ترتیبی که در همه حال باز دلالت می‌کند و باز به تعویق می‌افکند. دریدا این حالتِ زبان را «مَنش انتشار» نامیده است. انتشار، حالت بی‌پایانِ معناست که در غیاب همه مدلول‌ها وجود دارد (هارلند، ۱۳۹۵، ۱۸۸).

شاید بتوان با قیاسی دیگر موضوع را روشن‌تر کرد. زبان (لانگ[1]) به مفهوم سوسوری مثل اختلاف ولتاژِ ثابت بین دو قطب مثبت و منفی است، درحالی‌که زبان در منش انتشار مانند جریان الکتریسیته است که از قطبی به قطب دیگر جاری است، اختلاف ولتاژ را به وجود می‌آورد و از میان می‌برد (همان، ۱۹۱).

گرده‌افشانی در «خیانت تصاویر». ازآنجاکه در «خیانت تصاویر» فرهنگ معمولِ «خوانش/ نگرش» دچار دگردیسی جسورانه‌ای شده، لذا استنباط هر معنایی نیز در این اثر، از مختصّاتی به نام «بینامتنیّت»[2] در درون همان فرهنگ خبر می‌دهد. این معنا از گرده‌افشانیِ معانی قبلی پدیدآمده و خود نیز اکنون به نحو مؤثری در فرایند دیگری از گرده‌افشانی، به تسلسل ایجاد معانی جدید دامن می‌زند.

---

1. Langue
2. Intertextuality

در «خیانت تصاویر» جست‌وجوی معنای ثابت کاری عبث و بیهوده و بالعکس گُسترهٔ امکان تداعی معانی گوناگون امری کران‌ناپذیر است. در مواجهه با «خیانت تصاویر» ازآنجاکه پیش‌فرض‌های فرهنگی و جامعه‌شناختی هر بیننده در تفسیر آنچه که می‌بیند دخیل و در فرایند ادراک او مؤثر است؛ لذا اثبات هرگونه تک‌معنایی و یا معنای از قبل تعریف شده برای اثرِ ناممکن می‌نماید؛ لذا در چرخهٔ «خوانش/ نگرش»، مخاطب ابتدابه‌ساکن به‌جای مفاهیم موردنظرِ مؤلف، به‌سوی خود متن سوق پیدا می‌کند. در واقع متن با قرارگرفتن ذیل نیّت مؤلف بی‌اثر شده و تنها «واکنش مخاطب» است که تحت‌تأثیر گرده‌افشانیِ معنا تعیین می‌کند: متن موردنظر به چه چیزی اشاره دارد.

۷. نتیجه‌گیری

نظریهٔ واسازی ژاک دریدا امروزه فرصت‌های بی‌شماری را فراروی پژوهشگران و اندیشمندان در حوزه‌های مختلف قرار داده است؛ راهکاری که با تجزیهٔ بسیاری از ساختارها و دوباره برساختنِ اجزای به‌دست‌آمده، افق‌های نوینی را در عرصهٔ آفرینش معنا رقم می‌زند. با واکاوی و تحلیل صورت‌گرفته در این پژوهش، این واقعیت عیان می‌گردد که ۳۷ سال قبل از اینکه دریدا با «نظریهٔ واسازیِ دریدایی» خود توجه محافل فلسفیِ معاصر را به مفهومی مناقشه‌برانگیز معطوف کند، رنه‌مگریت با تابلوی «خیانت تصاویر» بی‌هیچ سروصدایی «بیانیهٔ واسازیِ مگریتیِ» خود را بر دیوارهٔ هنر مدرن نگاشته است. این تابلو «یکی از اولین اُفق‌های پساساختارگرایی» را نمایان ساخته است. با تفاسیر و تأویل صورت‌گرفته در پژوهش حاضر می‌توان چنین استنتاج کرد که نقاشیِ رنه‌مگریت، از جنبه نشانه‌شناسی تمامی مؤلفه‌های واسازی دریدا را در خود جای‌داده و به‌سادگیِ هرچه تمام به نمایش گذاشته است. این اثر برای رهیافت، تجسّم و تفسیر نظریهٔ واسازی دریدا آن‌چنان به‌خودی‌خود کافی گویا و بسنده است که می‌توان گفت اگر دریدا «خیانت تصاویر» را برای پی‌ریزی نظریه‌اش همچون «الگو» در نظر نگرفته باشد، بی‌شَک از آن «الهام» گرفته است.

۷. تضاد منافع

هیچ تضاد منافعی از سوی نویسندگان گزارش نشده است.

منابع

احمدی، بابک (۱۴۰۲). مدرنیته و اندیشه انتقادی، تهران: نشر مرکز.

آدامز، لوری اشنایدر(۱۴۰۱). روش‌شناسی هنر (مترجم: علی معصومی). تهران: نشر نظر. (تاریخ اصل اثر۱۹۹۶)

اصغری، محمد (۱۴۰۱). درآمدی بر فلسفه‌های معاصر غرب (از هوسرل تا رورتی). تهران: پژوهشگاه علوم‌انسانی و مطالعات فرهنگی.

پالمر، دونالد، دی. (۱۳۹۵). ساختارگرایی و پساساختارگرایی: قدم اول (مترجم: مهشید کریمایی). تهران: نشر شیرازه. (تاریخ اصل اثر ۲۰۰۷)

پیترز، مایکل؛ و بوربولس، نیکلاس سی. (۱۳۹۶). پساساختارگرایی و خوانش گفتمان‌ها (مترجم: رمضان برخورداری). تهران: نشر گام نو. (تاریخ اصل اثر۲۰۰۴)

ریچاردز، کوین مالکوم (۱۳۹۵). دریدا در قابی دیگر: (راهنمای دانشجویان هنر) (مترجم: فرزاد جابرالانصار). تهران: مؤسسه تالیف ترجمه و نشر آثار هنری «متن». (تاریخ اصل اثر ۲۰۰۸)

زاهدی، حیدر؛ و نصری، امیر (۱۴۰۰). لم‌های فلسفی ساختن هنر از منظر دریدا. پژوهش‌های فلسفی، ۱۵(۲۴)، ۱۵۹-۱۴۱. doi: 10.22034/jpiut.2020.38148.2507

ساروپ، مادان (۱۳۸۲). راهنمایی مقدماتی بر پساساختارگرایی و پسامدرنیسم (مترجم: محمدرضا تاجیک). تهران: نشر نی. (تاریخ اصل اثر۱۹۹۳)

سیم، استوارت (۱۳۹۴). ساختارگرایی و پساساختارگرایی(مترجم: بابک محقق). تهران: مؤسسه تالیف ترجمه و نشر آثار هنری «متن». (تاریخ اصل اثر۱۹۹۲)

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۷). نشانه - معناشناسی دیداری: نظریه و تحلیل گفتمان هنری. تهران: نشر سخن.

صهبا، فروغ (۱۳۹۲). کارکرد ابهام در فرایند خوانش متن. تهران: نشر آگه.

ضیمران، محمد (۱۳۹۶). ژاک دریدا و متافیزیک حضور. تهران: نشر هرمس.

ضیمران، محمد(۱۳۸۳). درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر. تهران: نشر قصه.

کهون، لارنس(۱۳۹۲). متن‌هایی برگزیده از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم (مترجم: عبدالکریم رشیدیان). تهران: نشر نی. (تاریخ اصل اثر ۱۹۸۱)

گلندینینگ، سایمون (۱۳۹۸). درآمدی بر ژاک دریدا (مترجم: مهدی پارسا). تهران: نشر شوند. (تاریخ اصل اثر ۲۰۱۱)

لودمان، زوزانه (۱۳۹۸). درآمدی بر آثار ژاک دریدا (مترجم: پرستو خانبانی). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی. (تاریخ اصل اثر ۲۰۱۴)

ماینر، ورنون هاید (۱۳۹۶). تاریخِ تاریخ هنر: سیری در تاریخ تکوین نظریه هنر (مترجم: مسعود قاسمیان). تهران: انتشارات سمت. (تاریخ اصل اثر ۲۰۰۱)

مونی، تیموتی؛ و مولیگن، کوین(۱۳۹۷). ژاک دریدا ایده‌آلیست یا واقع‌گرا؟ (مترجم: مهدی پارسا). تهران: نشر شوند. (تاریخ اصل اثر ۱۹۹۱)

نجومیان، امیرعلی (۱۳۸۷). نشانه‌شناسی پساساخت‌گرا: روش‌شناسی واسازی متن هنری. مقالات سومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر، فرهنگستان هنر.

نصری، امیر (۱۴۰۰). تصویر و کلمه: رویکردهایی به شمایل‌شناسی. تهران: نشر چشمه.

هارلند، ریچارد (۱۳۹۵). ابرساختگرایی: فلسفه ساختگرایی و پساساختگرایی (فرزان سجودی). تهران: انتشارات سوره مهر. (تاریخ اصل اثر ۲۰۰۲).

Speidel, K. (2017). René Magritte: From arbitrary signs to elective affinities. Painting against the imaginary bounds of the imagination. In D. Ottinger (ed.), *Magritte. The Treachery of Images.* Prestel, Munich.