



Reading Masoud Arabshahi's Paintings from Derrida's Views, Focusing on the Parergone of Derrida

Zeynab Nadri

Hosein Ardalani*

Babak Abbasi

Ph.D. Student of Philosophy of Art, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

Assistant Professor, Department of Philosophy of Art, Hamadan Branch, Islamic Azad University, Hamadan, Iran.

Assistant Professor, Department of Philosophy, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

Abstract

Derrida finds the foundations of criticism of each work within the same work. He disrupts ideas such as truth or identity and instead emphasizes the absence of meaning. An important issue in the field of Derrida's aesthetics is the issue of paragon, which means around the work, which causes the formation of the work of art, and is located somewhere between the inside and outside of the work, despite its placelessness. At first glance, Paragon is formed from interpretation, frame, signature, etc. In this research, by selecting some of Arabshahi's works, we try to address the question of how Derrida's paragon is analyzed in the field of Arabshahi's paintings. One hypothesis is that within Arabshahi's works are symbols and motifs, and outside his works are sources of inspiration and historical and cultural contexts. The present study describes Derrida's Paragon and randomly selects and analyzes Arabshahi's works using a descriptive and analytical method, and it is written based on the data of library sources. Based on the findings of the research, according to Derrida's theory about the paragon, there are many interpretations, opposite or opposed to the purpose of the artist or the ancient works, as well as the preliminary paintings of the artist himself and some elements in the painting as a paragon and the final works are ergon.

Keywords: Derrida, Arabshahi, painting, Parergon.

* Corresponding Author: h.ardalani@yahoo.com

How to Cite: Nadri, Zeynab; Ardalani, Hosein & Abbasi, Babak, (2024). Reading Masoud Arabshahi's Paintings from Derrida's Views, Focusing on the Parergone of Derrida, *Hekmat va Falsafeh*, 20 (79), 7-32.

DIO: 10.22054/wph.2022.690152.2089

1. Introduction

Derrida finds the foundations of criticism of each work within the same work. He disrupts ideas like truth or identity and emphasizes the absence of meaning. An important issue in the field of Derrida's aesthetics is the parergon, which means around the work, and causes the formation of the work of art. It is located somewhere between the inside and outside of the work, despite it has no place. Parergon is formed from interpretation, frame, signature, etc. In this research, we try to answer the question of analyzing the Arabshahi's paintings based on parergon. One hypothesis is that within Arabshahi's works are symbols and motifs. Outside his works are sources of inspiration, and historical and cultural contexts. The present study describes Derrida's Parergon and analyzes Arabshahi's works using a descriptive and analytical method, it is written based on the data from library sources and findings of the research, according to Derrida's theory about the parergon, there are many interpretations, opposite or opposed to the purpose of the artist or the ancient works, as well as the preliminary paintings of the artist himself and some elements in the painting as a parergon and the final works are ergon.

Research Question

How Masoud Arabshahi's works are analyzed considering Derrida's concept of parergon?

2. Literature Review

Khanzad, Mohammadreza and Shokri, Mohammad in the article "Challenge of inside and outside in Iranian paintings according to Derrida's reading of Kant's Parergon (2018)" try to analyze the concept of parergon from the perspective of deconstruction and criticism of works of art. Firoze Shibani Rizvani has analyzed the concepts of presence and absence in Derrida's article "The Concept of Presence and Absence in the Deconstruction Approach (2013)".

3. Methodology

In this article, Arabshahi's painting works and their reading are analyzed with regard to Derrida's concept of parergon. For this purpose, after a brief introduction about Masoud Arabshahi and Derrida, the concept of parergon is described from Derrida's point of view. Finally, some examples of Masoud Arabshahi's paintings have been analyzed based on Derrida's view on the concept of parergon. This article is fundamental from the point of view of the goal and has a descriptive-analytical approach in terms of its nature. The information of this article has been analyzed in a qualitative way using the library method and viewing electronic sources.

4. Results

Among these dualities of presence and absence, writing and speech, etc., in this article, we will examine the impact of only a few of these

topics in the field of aesthetics, in order to pass from this passage to the topic of paragon or the outside of the work of art and also, let's focus on this unstable border in several works of Masoud Arabshahi, which have the ability to examine the concept of parergon in them.

5. Discussion

Derrida's thinking is rooted in structuralism. According to structuralists, each element in the language system can be defined based on its difference from other elements in the whole structure. Therefore, meaning is a structural matter. "What was important in structuralism was the system, not the individual" (Stiver, 1384, p.286) However, Derrida has presented the most effective critiques on structuralism. Derrida refers to the construction of each word and its difference from other words. He says: "The meaning is not fully present in the word itself, and the meaning is postponed." (Stiver, 1384, p. 311)

Derrida's deconstruction uses every work against itself to show how within the work the preparations for the destruction of the same work are prepared. "We should always add some appendices and revise and doubt our opinions, restructure and things like that in the future of our expression." (Derrida, 1987, p.2)

Arabshahi was trying to find a form to express, present and continue his traditional ideas while accompanying the transformations and needs of the contemporary world. (Mourizi-Nejad, 1385, p. 5) He induces a current feeling in his works to the audience. This abstract view of Arabshahi comes from his knowledge and mastery of sensory vocabulary and abstract communication of modern art.

6. Conclusion

Pararagon is in front of the completed work and it prevents the understanding of the audience with the artist's intention to create a work of art. Pararagon is necessary to create the artwork. It is impossible to understand the truth of the painting because it is dependent on paragon and orgon. With each new reading of Arabshahi's works, a new section is added to the range of hidden meanings in his works. The audience does not have a fixed and uniform understanding and interpretation of the work of art. But these interpretations will be based on the artistic text and at the same time beyond it because the artwork has fluid boundaries.

Keywords: Derrida, Arabshahi, painting, Parergon.

خوانش نقاشی‌های مسعود عربشاهی از منظر آراء دریدا با تمرکز بر مفهوم پارارگون

دانشجوی دکتری فلسفه هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

زینب ندری 

استادیار گروه فلسفه هنر، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران.

حسین اردلانی * 

استادیار گروه فلسفه، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

بابک عباسی 

چکیده

دریدا مقدمات نقد هر اثر را درون همان اثر بازمی‌یابد. او ایده‌هایی مانند حقیقت یا هویت را مختل می‌کند و در مقابل بر غیاب معنا تأکید می‌کند. مسئله مهم در حیطه زیباشناسی دریدا، موضوع پارارگون به معنای پیرامون کار است که موجب شکل‌گیری اثر هنری است و علی‌رغم بی‌مکان بودن جایی بین درون و بیرون کار قرار دارد. در نگاه نخست، پارارگون از تفسیر، قاب، امضاء و ... شکل گرفته است. در این پژوهش سعی بر این است که با انتخاب برخی از آثار عربشاهی به این پرسش پردازیم که تحلیل موضوع پارارگون دریدا در حیطه نقاشی‌های عربشاهی به چه شیوه‌ای است؟ یک فرضیه این است که درون آثار عربشاهی نمادها و نقش‌مایه‌ها و بیرون آثارش، منابع الهام و زمینه‌های تاریخی و فرهنگی می‌باشد. پژوهش حاضر به روش توصیفی و تحلیلی، پارارگون دریدا را توصیف و آثار عربشاهی را به صورت تصادفی انتخاب و تحلیل می‌کند و با تکیه بر داده‌های منابع کتابخانه‌ای نگاشته شده است. بر اساس یافته‌های پژوهش، با توجه به نظریه دریدا درباره پارارگون زمینه تفسیرهای متعدد، متضاد یا مخالف با هدف هنرمند و یا آثار باستانی، همچنین نقاشی‌های مقدماتی خود هنرمند و برخی عناصر موجود در تابلو به مثابه پارارگون و آثار نهایی در جایگاه ارگون می‌باشند.

واژه‌های کلیدی: دریدا، عربشاهی، نقاشی، پارارگون.

* نویسنده مسئول: h.ardalani@yahoo.com

مقدمه

مدرنیته با مظاهری چون تخصصی شدن حرفه‌ها، دقت ماشین‌گونه در آثار هنری، توجه به تکنولوژی و تغییر کیفیت زندگی و از سوی دیگر در هم کوبیده شدن روح انسان درون قفس دیوان‌سالاری، از بین رفتن مرزها و سنت‌ها همراه است. درحالی‌که قرن بیستم و با ظهور ساخت‌گشایی دریدا، آثار سیاسی لیوتار و نگاه جدید به تاریخ از سوی فوکو، بر کثرت و چندگانگی، فردیت مفاهیم و بسترهای متضاد در ساختارگرایی سرانجام به جریان جامع‌پست مدرنیسم منجر شد. جریانی که در آن ترکیب عامدانه روش‌های پیشین، سبک‌های هنری عجیب و دور از ذهن، رویکردهای نظری مبهم، چندلایه و درعین حال بی‌ثبات و متنوع رونق گرفتند.

دریدا متعلق به جریان پست‌مدرنیسم و ادغام سبک‌های گوناگون، سبک‌های هنری غیرواقع‌گرایانه و رویکردهای نظری مبهم است که متنوع و بدون ثبات هستند. در ساخت‌گشایی دریدا بر چندگانگی، بسترهای متضاد و مفاهیم ضروری تأکید می‌شود. دریدا معنا را به‌طور کامل در کلمات حاضر نمی‌داند، امری که در لوگوس‌محوری پذیرفته شده است، به عکس او بر غیاب معنا تأکید می‌کند. معنایی که همواره به تعویق می‌افتد. دریدا با مفهوم ساخت‌گشایی سعی دارد که مقدمات تخریب هر اثر، حتی اثر هنری را درون همان اثر بیاورد و آن را علیه خود اثر به کار گیرد. به همین جهت رأی نهایی قابل‌دستیابی نیست، چون همواره امکان شک در آراء بازسازی عقاید وجود دارد.

همچون دیفرانس که در شنیدن واژه گوش خطا می‌کند اما با دیدن واژه متوجه خطایمان می‌شویم، گاهی برخی نقاشی‌ها ما را با ایجاد خطا در قوه بینایی مواجهه می‌کنند و با نوعی ایجاد توهم ارتباط دارند. بدین شکل محدودیت‌های بینایی بر ما آشکار گردد. پارارگون در حوزه زیباشناسی دریدا به معنی پیرامون کار است. همان‌چیز مشخصی که هرگونه تضاد را برهم می‌زند. پارارگون باعث ایجاد اثر هنری می‌شود. جایی میان کار و بیرون آن و درعین حال بی‌مکان است، یعنی آنجا که قاب، تفسیر و امضاء وجود دارند.

تفکر دریدا ریشه در ساختارگرایی دارد، هرچند او را به‌عنوان متفکر پساساختارگرا می‌شناسند. در ساختارگرایی بر زبان به‌عنوان شبکه‌ای از روابط متقابل و نظامی از ارتباطات تأکید می‌شود. گفتار به‌عنوان امر فرعی می‌تواند از قواعد زبان سرپیچی نماید. «آنچه در ساختارگرایی اهمیت داشت نظام بود نه فرد» (استیور، ۱۳۸۴: ۲۸۶) از نظر ساختارگرایان هر

عنصر درون نظام زبان، بر اساس تفاوتش با دیگر عناصر در کل ساختار قابل تعریف است؛ بنابراین معنا امری ساختاری است، یعنی معنای یک کلمه بدون در نظر گرفتن دیگر کلمات هیچ است. با این همه موثرترین نقدها بر ساختارگرایی را دریدا ارائه داده است. دریدا به ساخته شدن هر کلمه و تفاوت آن با سایر کلمات اشاره می‌کند. او می‌گوید: «معنا در خود آن کلمه به طور کامل موجود نیست و معنا به تعویق انداخته شده است.» (استیور، ۱۳۸۴: ۳۱۱)

ساخت گشایی دریدا، از هر اثری علیه خودش استفاده می‌کند تا نشان دهد که چطور درون اثر مقدمات تخریب همان اثر مهیا می‌شود. «همواره باید به افزودن برخی ضمیمه‌ها و تجدید نظر و تردید در آراء خود، بازسازی و اموری از این قبیل در آینده‌نگری بیان خود پردازیم.» (Derrida, 1987: 2) ساخت گشایی یعنی آنچه مستلزم جابه‌جا کردن، بی‌مکان کردن و از هم گسستن باشد. ساخت گشایی نوعی رخداد است و به ما کمک می‌کند تا وجود پیشینی روابط درون و بیرون را در درونش ببینیم. ساخت گشایی با دوری کردن از قدرت و اقتدار «هست» شروع می‌شود، چون هست دارای قدرت تعیین‌کنندگی است. می‌تواند به باز کردن یا برهم زدن نفوذناپذیری ظاهری مفهوم ذات کمک کند. نمی‌توان ساخت گشایی را به نوعی وظیفه ذاتی فروکاست. نوعی به تأخیر افتادن معنا که همیشه با آن سروکار خواهیم داشت و از آن گریزی نیست. نمی‌توان ساخت گشایی را به معنای سالبه در نظر گرفت و قائل به وجهی دیگر برای آن نبود. دیکانستراکشن را می‌توان جدا کردن اجزای یک کل دانست. برای اینکه آنالیز و تحلیل یک دستگاه جای دیگری به کار برود. بی‌نظمی در ساختمان کلمات یک جمله. به نوعی می‌توان آن را تغییر از درون نامید. در اینجا توجه خاصی به ساختارها شده است. «دیکانستراکشن رخدادی است که منتظر تأمل، بررسی و نظام‌مندی... نیست... دیکانستراکشن در هر جایی صورت می‌گیرد و رخ می‌دهد، هر جا که چیزی باشد (و بنابراین محدود به معنا یا متن به معنای فعلی و کتابی کلمه نیست...)» (Derrida, 1985, p3) از این رو ساخت گشایی گشودن سینه واقعیت چیزی برای مهیا کردن ظهور امکانات جدید آن است، به گونه‌ای که الزاماً ربطی با آن چیزی که مورد اتفاق همه قرار گرفته است نداشته باشد.

دریدا کلمات را مستلزم تکرار همیشگی می‌داند که مبدأ بازنیافتنی شان را رها کرده‌اند. در نتیجه میان کلمه و حضور شکاف ایجاد شده است، این یعنی گفتار و نوشتار هر دو دچار

مشکل ابهام و بی‌ثباتی‌اند. به عقیده دریدا، بیان واضح و متمایز درباره هر چیزی بسیار مشکل است.

دریدا در به کار بستن اصطلاحاتی چون ساخت‌گشایی (Deconstruction)، از واژه Différance به جای Différence استفاده می‌کند. در نوشتن این لغت به صورت جدیدش گوش آن را به شیوه درست دریافت می‌کند، اما وقتی آن را در متن می‌خوانیم به نادرستی نگارش آن پی می‌بریم. در اینجا گوش فریب‌خورده است و خطای خود را با کمک گرفتن از ادراک بینایی درمی‌یابد. چنین مواردی در نقاشی هم وجود دارد. «در نقاشی، سنتی وجود دارد که دید فریبی خواننده می‌شود. این نقاشی‌ها به طور خاص با نوعی وهم آفرینی در ارتباط‌اند که به معنای واقعی کلمه «چشم را فریب می‌دهد» (ریچاردز، ۱۳۹۵: ۲۸) این قبیل نقاشی‌ها ما را با لحظاتی مواجه می‌کنند که در آن‌ها بینایی به علت محدودیت‌هایش قوه تمیز خود را از دست می‌دهد. اینجا دیدن دیگر در حکم باور کردن نیست.

همان‌طور که گذشت، تحولاتی در حیطه‌های مختلف نظری، شبکه‌های هنری گوناگون و شکل‌گیری رویکردهای خلاقانه در غرب شکل گرفته بود که در کشورهای متأثر از دنیای غرب در تحولات فرهنگی، اجتماعی و سیاسی و به دلیل مهاجرت و تحصیل نخبگان و هنرمندان گسترش پیدا کرد. در ایران نیز برخی از هنرمندان معاصر همچون مسعود عربشاهی، ایران درودی و دیگران سعی در یافتن ارتباط میان گذشته فرهنگی و مدرنیسم داشتند. آن‌ها تحت تأثیر روح زمانه خود، در تلاش بودند تا به بازآفرینی و بازنمایی شکوه گذشته در آثارشان پردازند. روش کار این هنرمندان بدین صورت است که «از طریق تخیل موفق به کشف الگوهای اساطیری می‌شوند و آن‌ها را در قالب نماد در آفرینش آثار خود به کار می‌گیرند.» (مطلبی، ۱۳۹۵: ۳)

علاقه عربشاهی به نقش‌مایه‌های کهن او را به‌سوی مطالعه اساطیر ایرانی و همین‌طور بین‌النهرین سوق داد و سعی در وارد کردن عناصر هنر باستان در آثار خود را داشت. علاوه بر این به مطالعه آثار سفالی و گچی پرداخت. تأثیر این کاوش‌ها در نقوش و خطوط نقاشی او نمایان است و زیربنای طرز فکر او در اغلب آثارش را جهت می‌دهد. عربشاهی در تلاش بود تا ضمن همراهی با دگرگونی‌ها و نیازهای دنیای معاصر، قالبی برای بیان، عرضه و تداوم اندیشه‌های سنت‌جوی خود بیابد. (موریزی‌نژاد، ۱۳۸۵: ۵) او حس جاری در آثار خود را به مخاطب القاء می‌کند. این نگاه تجربیدی عربشاهی از شناخت و تسلط او بر واژگان

حسی و ارتباط انتزاعی هنر نوین ناشی شده است. عربشاهی علاقه خود را در نمادهای باستانی، دستمایه قرار دادن و گزینش آذین‌ها می‌داند. او با نقوشی از ماندالا، دایره‌ها و چهارگوش‌هایی که به شکلی رمزگونه در پرده می‌نشانند، در پی شناختن امور به نظر ناشناختنی نیست. «بی‌گمان نه به این جهت که ناشناخته را که شاید شناختنی هم نیست بشناسد.» (موریزی‌نژاد، ۱۳۸۵: ۶) بلکه تمامی این تلاش‌ها برای نشان دادن منزلت پیکار با تقدیر است.

عربشاهی مانند برخی از هنرمندان نوگرا، در تلاش بود تا میان گذشته فرهنگی و مدرنیسم ارتباط برقرار کند. او تحت تأثیر روح زمانه خویش به بازآفرینی شکوه گذشته در آثارش پرداخت و با تخیل، الگوهای اساطیری را کسب کرد تا با قالب‌های نمادین، آن‌ها را در ایجاد آثار هنری خویش به کار بندد. او به نقش‌مایه‌های کهن و اساطیر ایرانی علاقه‌مند بود و عناصر هنر باستان را در آثارش به کار می‌گرفت. مطالعه آثار سفالی و گچی نیز تشکیل‌دهنده زیربنای فکری او در جهت دادن به خطوط و نقوش آثار او هستند. عربشاهی هم با دگرگونی‌ها و نیازهای زمان خود همراه بود و هم قالبی برای بیان اندیشه‌های سنت‌جوی خود یافته بود و آن‌ها را با حس جاری در آثارش به مخاطب منتقل می‌کرد. این امر نشان‌دهنده نگاه انتزاعی او در حوزه شناخت و احاطه بر ارتباط انتزاعی هنر نوین است.

دریدا درصدد است دوگانه‌های لوگوس محوری را برهم زند و اعتبار تقابل‌های دوگانه پیشین را متزلزل سازد. از بین این دوگانه‌های حضور و غیاب، نوشتار و گفتار و... در این مقاله تنها تأثیر گوشه‌ای از این مباحث در حوزه زیباشناسی را مورد بررسی قرار می‌دهیم تا از این رهگذر به موضوع پارارگون یا بیرون اثر هنری و نیز خود کار پردازیم و این مرز بی‌ثبات را در چند اثر از مسعود عربشاهی که قابلیت بررسی مفهوم پارارگون در آن‌ها وجود دارد مورد مذاقه قرار دهیم. آثاری که خوانش آن‌ها این گنجایش را دارد تا بر اساس این مفهوم و همچنین درون و بیرون اثر هنری ردیابی و موشکافی شود.

در مورد تحلیل آثار عربشاهی با رویکرد پارارگون، باید گفت که پارارگون نشان‌دهنده امکان تفسیرهای گوناگون و یا حتی متضاد با یکدیگر و گاهی مخالف با هدف هنرمند است. پارارگون می‌تواند منابع الهام عربشاهی و عناصر باستانی باشد و یا در نگاهی دیگر می‌توان آثار ابتدایی خود عربشاهی را به مثابه پارارگون برای دوران پختگی و اوج شکوفایی و نبوغ که نسبت

به مجموعه آثار او ارگون در نظر گرفته شده‌اند، به حساب آورد. حتی می‌توان تفسیر و خوانش‌های مخاطب و یا برخی از عناصر موجود در یک تابلو را پارارگون نامید.

پارارگون

به باور دریدا در حوزه امر زیبا ما با مجموعه سؤالاتی روبه‌رو هستیم که با توجه به بحث هنر، تاریخ هنر و فلسفه هنر رشد و گسترش یافته‌اند؛ اما این بدین معنا نیست که همچون هگل زیباشناسی را تنها به‌عنوان بخشی از نظام فلسفی خود و برای ساختارمند کردن قلمرو فکری و فلسفی‌مان به کاربندیم. بلکه زیبا و مسائل مرتبط با آن در یک دایره‌المعارف بزرگ‌تر جای دارند. ولی این به معنای دسته‌بندی هنر، سلسله‌مراتب دادن به آن و یا درک معنای نهایی آن نیست. دریدا مقدمات نقد هر اثر را درون همان اثر بازمی‌یابد. او ایده‌هایی مانند حقیقت یا هویت را مختل می‌کند و در مقابل بر غیاب معنا تأکید می‌کند.

به‌زعم دریدا نهضت باروک قائل به عدم پیروی از گذشتگان، پارادوکس و ناپایداری جهان است و در آن مضامینی مانند استحاله، حرکت، عدم تقلید از گذشتگان، پیچیدگی فلسفی، مطلق نبودن علم و... آشکارا به چشم می‌خورد. «در اواخر قرن نوزدهم، این اصطلاح برای دلالت بر چیزهای عجیب‌وغریب، افراطی و دارای آرایش بیش‌ازحد به کار رفت.» (حسن‌زاده میرعلی و شامانی، ۱۳۹۱: ۵۳)

پس در نهضت باروک تخیل بیش‌ازپیش خودنمایی می‌کند. تخیل قادر است که طبیعت ثانوی را خلق کند و با موادی که در طبیعت واقعی وجود دارد، این کار را در هنر به انجام می‌رساند. دریدا در کتاب *نوشته‌تار و تفاوت* بیان می‌کند که منشأ نامعلوم شاکله‌سازی‌ها و اتحاد بین صورت و محتوا که باعث ایجاد اثر می‌شود، از نظر کانت تخیل فی‌نفسه هنر است و بین حقیقت و زیبا تفاوتی نیست. «تخیل هنر است اما «هنر پنهان» ای که نمی‌توان آن را برای «کشف شدن به دیدگان عرضه کرد» می‌توان ایده زیباشناختی را یک تصور توضیح‌ناپذیر^۱ تخیل (در بازی آزادانه‌اش) نامید.» (دریدا، ۱۳۹۵: ۱۱۸)

دریدا در کتاب *مواضع* در مورد تعریف دیفرانس می‌گوید: «بن‌مایه difference (تفاوت) که مشخصه‌اش یک a بی‌صدا است، درواقع نه نقش یک «مفهوم» را بازی می‌کند و نه صرفاً نقش یک واژه را.» (دریدا، ۱۳۸۱: ۶۴) دیفرانس نمی‌تواند به‌اندازه یک واژه اساسی

۱. inexpiable

تصور شود و نیز مانع از هر نوع ارتباط با متافیزیک است. و خود را وارد جریان دیگری از مفهوم، واژه‌ها و زنجیره‌های آن‌ها می‌کند و در متنی دیگر جای می‌گیرد. دیفرانس از تقابل غیاب و حضور فراتر می‌رود و با نفی کردن مدلول استعلایی از حضور به تعویق افتاده و حضور در اکنون فراتر می‌رود. دیفرانس موجب می‌شود دلالت شکل بگیرد، به شرط آنکه عناصر حاضر در صحنه به امری غیرخودشان ارجاع دهند و نشان دهند که عنصری پیش از این هم در آن‌ها وجود داشته است و با عنصری تازه ارتباط می‌یابد و به فراموشی سپرده می‌شود. در حیطه بحث زیبایی‌شناسی ممکن است ما با تعویق و به تأخیر افتادن معنای حاضر در اثر هنری سروکار داشته باشیم، چون به منظور نهایی هنرمند دست نمی‌یابیم و چنین درکی از دسترس ما خارج است. به نظر می‌رسد در مواجهه با کار هنری به کارگیری دیفرانس موجب مواجهه با زنجیره‌ای از مفاهیم در اثر می‌شود که می‌توانند در آثار هنری دیگری جاری شوند. علاوه بر این لزومی ندارد که معانی به کار رفته در آثار هنری با یکدیگر یکسان باشند. «از آن‌جا که اثر همیشه اثر مرگ است هنر بدون اثر، رقص یا تئاتر قساوت، هنر خود زندگی خواهد بود. رستگاری بدن و نیز رستگاری هنر.» (دریدا، ۱۳۹۵: ۶۴)

پارارگون از مفاهیم اساسی برای درک دیدگاه دریدا درباره هنر است و این مفهوم در جایی میان خودکار و بیرون کار است. پارارگون به نوعی پیرامون کار است و ثبات ندارد. علاوه بر این می‌تواند همچون یک جانشین و مکمل، یا هر چیزی که حاشیه است، ترجمه شود. از نظر دریدا در عهد باستان پارارگون موضوع اصلی نبود و مواردی چون قوانین آموزش کودکان و تعریف علم پارارگون تلقی نمی‌شد. «در بررسی علل یا شناخت اصول، نباید اجازه داد که پاررگا بر ضروریات مقدم باشد.» (Derrida, 1979: 20) با این وجود از نظر دریدا پارارگون هرگونه تضاد را برهم می‌زند و درعین حال نامتعین است. نه کار و نه بیرون کار است، نه درون و نه بیرون، نه بالا و نه پایین است. «از برهم زدن سامان درونی نقاشی، آثار، تجارت، ارزیابی، ارزش‌های زائد، گمان، قانون و سلسله‌مراستب دست‌برنمی‌دارد.» (Derrida, 1987: 9) پارارگون مرزهای درون و بیرون اثر هنری را محو و تعیین حدود آن دو را پیچیده‌تر می‌کند؛ یعنی پارارگون با مرزهای اثر و تعریف محدوده آن پیوندی ناگسستگی دارد. پارارگون باعث ایجاد کار و اثر هنری است و همچنین برهم زننده هرگونه تضاد است. با عنایت به مفهوم پارارگون، مخاطب درمی‌یابد که چگونه درون و بیرون برجای یکدیگر می‌نشینند، بر یکدیگر اثر می‌گذارند و اثر می‌پذیرند.

پارارگون بی‌مأوا و مکان است. «پار» به معنی حاشیه و اطراف اثر و «ارگون» به معنای بخشی از اثر به‌نوعی فلسفی‌کننده هنر هستند. درواقع، بستر اولیه و نقطه آغاز مواجهه‌ی با اثر هنری متأثر از عوامل درونی و بیرونی زیادی، یا عبارت دیگر تحت تأثیر ارگون و پارارگون‌های بی‌شمار است. ارگون و پارارگون برای هنرمند و مخاطب اثر هنری در نقطه‌ای نامعلوم شکل می‌یابد. فهم دائماً بین متن و مخاطب شکل می‌گیرد و در احاطه پارارگون است، پارارگونی که همواره سیال و متغیر است. پارارگون متضمن رویکرد تفسیر چندگانه از نقاشی و حواشی آن یا شناخت اثر هنری نیست و مسئولیت پاسخ‌گویی به این پرسش را ندارد که اثر هنری متضمن چیست، یا عهده‌دار حدود قانونی نقاشی، فروش و یا گفت‌وگو درباره آن و یا صحت این موارد نیست. پارارگون اثر را به‌طور فی‌نفسه و متمایز از زمینه جلوه‌گر می‌کند. «ارگون نتیجه‌ای از پارارگون است.» (لوسی، ۱۳۹۹: ۸۶)

پارارگون برای هر نظریه‌ای درباره حکم زیبا‌شناختی، مسئله‌ای را ایجاد می‌کند که ابژه خاص آن همیشه خود اثر است. این پیش‌فرض بنیادین وجود دارد که چطور درون را تعیین کنیم، درون قاب و خارج از آن چه چیزی قرار می‌گیرد. به عبارت دیگر، پارارگون، مرز جداکننده درونی از بیرونی است. به بیان دقیق‌تر هیچ نظریه‌ای درباره خود ابژه هنری نمی‌توان ارائه داد. فقط درباره حوزه‌ای که در آن اثر هنری تولید شده است، جایی میان اثر^۱ و خارج از اثر^۲، می‌توان نظریه‌ای را بیان کرد.

بیرون نقاشی نه‌تنها از دیواری که روی آن آویخته شده است، بلکه از کل حوزه‌ی تاریخی، اقتصادی و سیاسی هم فراتر می‌رود. ضروری بودن امضای هنرمند برای اصالت اثر، از متن کلی علایق این حوزه‌ها جدایی‌ناپذیر است و این اجباری خارج از اثر است. «همه‌ی این‌ها به متن کلی تاریخ هستی فهم به‌مثابه حضور تعلق دارد.» (Lucy, 2004: 54) یعنی جدایی زیبایی از نازیبایی وابسته به جدایی خود از دیگری است.

نمی‌توان بدون این فکر که بیرون درون نیست، هویت خود را به‌مثابه یک فرد بنیان‌گذاری کرد و خود را مجموعه‌ای از امیال، ارزش‌ها و واجد شخصیت دانست. دریدا تأکید می‌کند که اگر پارارگون به‌عنوان بخشی از ساختار موضوع هنر به‌شمار نیاید، هیچ گفتمانی نمی‌تواند چیزی در زمینه آثار هنری و مفاهیم مربوط به آن ارائه دهد. ضرورت به حساب

۱. ergon

۲. parergon

آوردن پارارگون، مربوط به حوزه زیباشناسی و دیگر حوزه‌ها است. به همین خاطر کار نامرئی پارارگون ایجاد تمایز بین نظریه و تجربه‌گرایی است. پارارگون از یک طرف یک حد نامرئی بین درونی بودن معنا، یعنی ابژه نظریه است و از طرف دیگر «برای همه تجربه‌گرایی‌های بیرونی است که ناتوان از دیدن یا خواندن هستند.» (لوسی، ۱۳۹۹: ۸۷) پس همه مباحث در مورد هنر و معنای آن و نیز خود معنا توسط نیاز دائمی به جداسازی درون و بیرون سازماندهی می‌گردد.

تحلیل آثار عربشاهی بر اساس پارارگون

برخی اندیشمندان معتقداند که هنر موهبتی مستقل از عامل و انگیزه با خاستگاهی نامعلوم است که بر شخص منتخب فرو می‌آید و هنرمند فقط بازتابی از شرایط زمان خویش نیست. گاهی هنرمند به تحلیل تجارب، روندهای هنری و زیربنای کار خودش متمایل شده و برآفریده‌های خود حاکم می‌شود و علاوه بر این «معیارهای برتر انسانی را می‌آفریند.» (پاکباز، ۱۳۸۵: ۱۱) از این رو هنرمندی فعال و آگاه از استعدادهای خود می‌شود. گاهی هم آشفته و تحت تأثیر پدیده‌های گوناگون و تابعی منفعل از متغیرهای محیط می‌شود.

در زمان عربشاهی یورش اندیشه‌ها، شگردها و سبک‌های مدون غربی، از یک سو و غرب‌زدگی انسان شرقی و گرایش او به رفاه غربی، بر عناصر هنر ایران خط بطلان کشید و روند هنر و فرهنگ ایران را معین کرد. این عوامل، مانع از برخورد انسان ایرانی با هستی و حماسه‌های فعال و اثرگذار شد و هرگونه اثر یا هنرمندی باید در این عالم پریشان بررسی می‌شد.

عربشاهی از همان ابتدا عناصر سنتی را دستمایه فعالیت آفرینش هنری خود قرار داد و با گزینش نمادهای باستانی ایرانی خود را از معاصرانش جدا کرد. او را می‌توان جوینده قالب‌ها و نقوش ایرانی دانست. هرچند ایجاد نیروی محرک برای اندیشه هستی بخشیدن و محتوای این قالب‌ها نزد عربشاهی بر ما واضح نیست، اما روشن است که در علاقه به آن‌ها چنان جدی است که به‌ناچار باید یا به ترکیبی دگرگون‌کننده در هنر جدید منجر شود، یا از آزمون جست‌وجوی نقوش ایرانی منصرف شود.

در آثار عربشاهی بیش از همه نوعی آرامش، انعطاف و جاری بودن خودنمایی می‌کند که از طرح‌ها و رنگ‌ها ناشی می‌شود. البته در دوره‌های دیگر زندگی هنری عربشاهی، ویژگی فریاد و شقاوت به‌وفور وجود دارد. بت‌واره‌های عظیمی که به شکلی خشونت‌بار

بازتاب دهنده فریاد زمانه هستند، در آثار او جلوه گر می‌شوند. هنرمندان عصر جدید از طریق نمادسازی ناخودآگاه، در تلاش‌اند تا به کمک نمادهای بدوی، تبدیل شدن دستاوردهای مادی زندگی امروز را به بت‌ها و بتواره‌ها آشکار کنند.

پارارگون دریدا مرزهای اثر و محدوده آن را تعریف می‌کند و به‌طور گسترده‌تر مرز بین هنر و غیر هنر را شکل می‌دهد. در این پژوهش، آن مفهوم از پارارگون به کاربرده می‌شود که دریدا به تاسی از کانت به بهره‌وری از آن می‌پردازد تا به تحلیل و خوانش برخی از آثار تجسمی مسعود عربشاهی بپردازیم. در نقد عملی چند اثر از عربشاهی که قابلیت بررسی و موشکافی شدن بر اساس مفهوم پارارگون را دارند با توجه به مؤلف و متن مورد کنکاش قرار می‌گیرد. تحلیل این نمونه آثار، کوششی در جهت توضیح جایگاه هنر معاصر ایران است که در جهت تحلیل الگوی زیباشناسی برمی‌آید. دریدا بر آن است که واژه پارارگون از پیشوند par به معنای حاشیه و اطراف، کنار اثر و پسوند ergon به معنای بخشی از اثر ایجاد شده است.

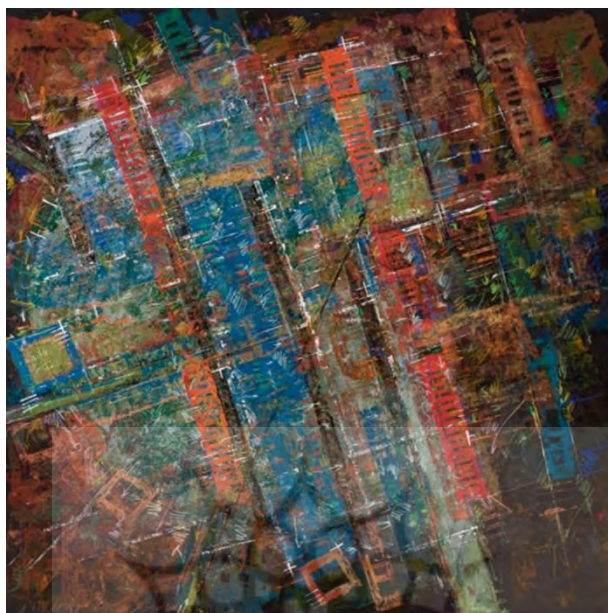
درواقع، بستر اولیه و نقطه آغاز مواجهه‌ی با اثر هنری متأثر از عوامل درونی و بیرونی زیادی، یا عبارت دیگر تحت تأثیر ارگون و پارارگون‌های بی‌شمار است. ارگون و پارارگون برای هنرمند و مخاطب اثر هنری در نقطه‌ای نامعلوم شکل می‌یابد. به همین جهت است که اثر هنری در تمام مدت دوران زندگی هنرمند یا مخاطب اثر، برای یک‌بار و به گونه‌ای منحصر به فرد نمود پیدا کرده است. این تکرارناپذیری نه تنها موجب می‌شود که اثر هنری یگانه باشد، بلکه حتی موجب منحصر به فرد بودن تفسیرهای متفاوت از اثر هنری می‌شود؛ و به این صورت است که هم هنرمند دست به خلق یک رخداد می‌زند که بی‌همتا است و برای همیشه بی‌همتا خواهد ماند و هم مخاطب اثر برای همیشه یک درک و تفسیر ثابت و بدون تحول را ندارد بلکه همواره تفسیرهایش در هر مواجهه دچار دگرگونی خواهد شد و سیال بودن بودنشان حفظ خواهد شد. پس این موضوع که فهم حقیقت یک اثر هنری، نه تنها به ارگون بلکه به پارارگون نیز هم وابسته است، خود نشان‌گر آن است که چطور زنجیره‌ای از ناپایداری‌ها دوچندان باعث تبدیل فهم حقیقت اثر هنری به امری محال شوند. «با توجه به حالت‌های دیگر، حقیقت را می‌توان به‌طور دیگری ارائه کرد یا نشان داد. این کار در نقاشی انجام می‌شود و نه در گفتمان معمول یا شعر و یا ادبیات یا تئاتر.»

(Derrida, 1987: 5)

پارارگون در برابر، در کنار، فراتر و فروتر از ارگونی است که کار کامل شده و اتمام کار است. به نظر می‌رسد در اینجا موضوع مخاطب می‌تواند مطرح شود، یعنی آنجا که دیگر خلق اثر هنری به پایان رسیده است، اما تازه مسیر تفسیر و تعبیرهای گوناگون مخاطب‌های مختلف گشوده می‌شود. این تفاسیر در درون اثر هنری نیستند، بلکه بیرون و پارارگون به حساب می‌آیند. اما پارارگون ضمنی و عارضی نیست؛ به اصل کار متصل است و در عملکرد از بیرون با اثر هنری همکاری می‌کند. این طور به نظر می‌رسد که در تفسیر اثر هنری ما به کلی بدون هیچ پیش زمینه‌ای شروع به فرآیند بازخوانی نمی‌کنیم، بلکه بر اساس متن اثری هنری که قرار است آن را تفسیر کنیم و با توجه به اندوخته‌های پیشین خود به تحلیل و بازخوانی مشغول می‌شویم و در راستای کار هنری به پردازش در زمینه‌ای که خود اثر معرفی کرده است، شروع به تفسیر می‌کنیم.

اثر هنری پیش‌رو (تصویر شماره ۱) یکبار و برای همیشه به گونه‌ای تکرار ناپذیر توسط عربشاهی به نمایش درآمده است و باعث شده تا اثری یگانه شکل بگیرد. مخاطب نیز بر اساس رنگ و نقوشی که در تابلو نمایان شده‌اند تفسیرهایی متفاوت از دیگر نقاشی‌ها ارائه می‌دهد. عربشاهی در این تابلو (تصویر شماره ۱) با رنگ‌های آبی، زرد، نارنجی سبز، سیاه، سفید و ... رخدادی بی‌همتا را رقم زده است که یگانه نیز باقی می‌ماند و این همان پارارگون و درون اثر است؛ اما در مقابل مخاطب از این نقاشی درک و تفسیرهای ثابت و یکسانی ندارد و به دلیل سیال بودن و دگویی تفسیر، در یک مواجهه ممکن است تابلو (تصویر شماره ۱) را همچون نمایی از یک خیابان و ساختمان‌های اطراف آن در نظر بگیرد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



تصویر ۱. مسعود عربشاهی، بدون عنوان، ترکیب مواد روی بوم، ۲۰۰×۱۸۵

سانتی متر، تاریخ اثر: ۱۳۸۵. منبع: <https://galleryinfo.ir>

از طرف دیگر مخاطب ممکن است بر اساس اندوخته‌هایش آن را مثل طرح یک فرش در نظر آورد. در تفسیر دیگر به دلیل وجود خطوط ریز مورب کنار مستطیل، تصویری از یک نگاتیو عکس در ذهن حضور می‌یابد، یا شکل‌هایی که رنگ سبز به خود گرفته‌اند بی‌شبهت به درخت و برگ نیستند. تمام این‌ها بیرون از اثر نقاشی است و پارارگون و زائد به حساب می‌آید که ممکن است هیچ‌یک از آن‌ها مورد نظر هنرمند نباشد یعنی زنجیره‌ای ناپایدار از تفسیرهای گوناگون وجود دارد که مخاطب هر لحظه آن‌ها را خلق کرده و درنگی دیگر آن را باطل می‌داند و این چنین می‌داند که فهمیدن حقیقت اثر هنری برای او امری محال و دست‌نیافتنی است. هیچ‌یک از تفاسیر مخاطب درون اثر هنری نیستند، از این رو که پارارگون خارج از کار است و بیرون محسوب می‌شود. با این حال نشاط در رنگ‌های به کار گرفته شده توسط مسعود عربشاهی در خلق این اثر (تصویر شماره ۱) باعث ایجاد حرکت و جنبش فکر مخاطب می‌گردد و ما را از یک فضای بسته و محدود رهایی می‌بخشد چون سیال بودن از مؤلفه‌های آثار نقاشی این هنرمند است. خطوط هر

نقش هنوز به طور کامل در بسیاری از بخش‌های نقاشی با استقامت خود پابر جای هستند و انجماد رنگ‌ها روی بوم و در کنار یکدیگر، ممکن است نشان‌دهنده استواری فرهنگ منتشر شده اما هم‌جوار باشد.

اگر پارارگون یا مکمل، وضعی شبیه یک مفهوم فلسفی دارد، پس باید یک قراردادی کلی را تعیین کند، ساختار گزاره‌ای که ممکن است دست‌نخورده منتقل شود، یا دائماً تغییر شکل یابد، اصلاح شود، به عرصه‌های دیگر منتقل شود، جایی که ممکن است محتوای جدیدی به آن عرضه شود. ممکن است مخاطب چیزی را از اثر هنری دریافت نکند و یا اینکه فهم او هر بار دچار دگرگونی شود، یا اینکه درک و دریافت مخاطب پیشرفت کند و حتی ممکن است با دیدن یک اثر هنری، حافظه او تصاویر درک و دریافت شده از آثار رؤیت شده در زمان گذشته را که به کلی فراموش کرده بود، موردعنایت قرار دهد. پس حوزه پارارگون بسیار گسترده است، چون هر بار بخش جدیدی بر حیطه آن افزوده می‌شود. بدین منوال در خوانش آثار عربشاهی نیز ممکن است در ابتدا درک و دریافتی از معنای پنهان در پشت نمادهای موجود در آثارش را نداشته باشیم، اما بعد از مدتی مواردی در عناصر به کاربرده را ببینیم و بتوانیم با آن ارتباط برقرار کنیم که پیش از این برای ما قابل رؤیت نبوده است.

در مواجهه با آثار عربشاهی ممکن است مخاطب چیزی را از اثر هنری دریافت نکند، چون مفاهیم به کار گرفته شده در نقاشی‌های انتزاعی او مابه‌ازاء خارجی و واقعی ندارند، بلکه ساخته و پرداخته ذهن هنرمند است. ممکن است دریافت مخاطب از آثار عربشاهی به دلیل آشنایی با شخصیت خود هنرمند و یا با شناخت زمینه‌های موجود در آثار او که با الهام گرفتن از آن‌ها نقاشی را به تصویر کشیده است، پیشرفت کند و بتواند نمادهای حاضر در کار او را با نقوش اساطیری در آثار باستانی تطبیق دهد. گاهی نیز ممکن است با دیدن یکی از آثار عربشاهی به وجوه اشتراک و شباهت‌های آن اثر با دیگر آثار او پی برده شود. برای نمونه در دو اثر زیر (تصویر شماره ۲ و ۳)، خطوطی منحنی در تصویر شماره ۲ وجود دارد که در تصویر شماره ۳ نیز به میزان بسیار کمتری نمود یافته است. این خطوط در تابلوی سمت راست (تصویر شماره ۲) بسیار منظم‌تر هستند و از یک طرف به دایره یا مربع وصل شده‌اند و در تابلوی سمت چپ (تصویر شماره ۳) نیز این خطوط به مربعی وصل هستند که درون آن یک مثلث نقش بسته است، اما در تابلوی سمت راست (تصویر شماره ۲) دو مثلث روبه‌روی هم درون مربع ذکر شده قرار دارند. علاوه بر این دایره، مربع و مثلث در هر

دو تابلو (تصویر شماره ۲ و ۳) به چشم می‌خورد. همچنین مستطیل‌های کوچکی در سرتاسر نقاشی سمت راست (تصویر شماره ۲) وجود دارد که در تابلوی سمت چپ (تصویر شماره ۳) در درون مربع‌ها محصور شده‌اند. اما در نهایت تابلوی سمت چپ (تصویر شماره ۳) دارای زمینه‌ای سیاه است و نقوش کمتر و خلوت‌تری را نسبت به تابلوی سمت راست (تصویر شماره ۲) دارد، ولی تابلوی سمت راست (تصویر شماره ۲) پیچیده‌تر و پر جزئیات‌تر است و رنگ آن به‌طور کلی روشن‌تر از دیگر تابلو (تصویر شماره ۳) است. به این ترتیب در هر دو اثر (تصویر شماره ۲ و ۳) عناصر هندسی ارگون و درونی است که بخش اصلی اثر هنری به حساب می‌آید، اما اینکه مفسر به چه نکاتی توجه کند و چه قسمت‌هایی را مهم‌تر از دیگر قسمت‌ها بداند، پارارگون و بیرون کار است. در تابلوی سمت راست (تصویر شماره ۲) شلوغی بیشتر طرح‌ها ارگون اما در طرح سمت چپ (تصویر شماره ۳) عناصر کمتر ارگون و جزئی از کار است. در نهایت نباید این را از نظر دور داشت که ما نمی‌توانیم در ابتدا معانی پنهان در پس نمادهای به کار گرفته شده در آثار عربشاهی را به کلی و یا درستی دریابیم. هر چند همین نمادهای نامفهوم، ممکن است در خوانش‌های نهایی ما، دارای معنایی درخور و شایسته باشند.



تصویر ۲. مسعود عربشاهی، بدون عنوان، روغن روی آلومینیوم روی بوم، ۳۰۰×۲۰۰ سانتی‌متر، تاریخ اثر: ۱۹۷۸، منبع: <https://galleryinfo.ir>



تصویر ۳. مسعود عربشاهی، بدون عنوان، ترکیب مواد روی کاغذ، ۶۴×۵۰ سانتی متر، تاریخ اثر: ۱۳۶۹، منبع: <https://galleryinfo.ir>

از آنجایی که مثلث ساده ترین شکل است، دیگر اشکال هندسی از آن ساخته می شوند. مثلث نشان دهنده مراتب سه گانه نفس یعنی اماره، لواحه و مطمئه به شمار می رود. علاوه بر این مثلث نشان دهنده سه عالم اعلا، دنیا و دوزخ است. همچنین مثلث مطابق با جنبه های سه گانه نفس، بدن و روح می باشد. در مورد مربع، باید بگوییم که یکی از مهم ترین اشکال هندسی است. از آنجا که مربع شکلی باثبات است و زوایا و اضلاع آن برابر هستند، نشان دهنده سکون و استحکام، کمال و استقرار است که با ثبات ترین جنبه خلقت را به نمایش می گذارد. «مربع به مفاهیم زیر اشاره دارد: رمز عرش الهی و حاملان آن... صور جسمی، طبیعی و عنصری در انسان.» (قراگوزلو و حاتم، ۱۳۹۳: ۴۷) از آنجا که چنین مفاهیمی برای اشکال هندسی نمادین و رازآمیز در نظر گرفته شده اند و منبع الهام عربشاهی نیز آثار باستانی بوده است، شاید او گوشه چشمی به این مفاهیم در به کار گرفتن آن ها

داشته است؛ اما حتی اگر چنین باشد، باز هم دست‌یابی به نیت مؤلف برای ما امری خارج از دسترس، درعین حال ضروری و پارارگون خواهد بود. علاوه بر تحت‌اللفظی‌ترین ترجمه‌هایی که برای پارارگون در لغت‌نامه‌ها آمده است، همچنین لوازم جانبی، خارجی یا ثانویه، مکمل، کنار، باقی‌مانده را نیز ارائه داده شده است. شاید بتوان گفت در آثار عربشاهی عناصری دیده می‌شود که می‌توان آن‌ها را به‌عنوان لوازم جانبی یا پارارگون به حساب آورد، مانند طناب‌ها و یا قلاب‌های فلزی که در آثار او وجود دارد. این عناصر در بین بسیاری از آثار نقاشی دیگر هنرمندان مرسوم و رایج نیست. ولی وقتی با دقت بیشتری به این موضوع نگاه می‌کنیم، آن‌ها مواد و ابزار ثانویه هستند که اکنون دیگر جزء کار شده‌اند و درون اثر را شکل می‌دهند، یا دست‌کم پیدا کردن مرز درونی یا بیرونی بودن آن‌ها بسیار مشکل است، حتی اگر از سطح بوم فاصله نه‌چندانی داشته باشند؛ اما هنرمند آن‌ها را با ظرافت در درون کار جای داده است. ما در اینجا پارارگون تجسمی را موردنظر داریم، پس قصد مؤلف که بیرون از اثر باشد، در این تحلیل از پارارگون نمی‌گنجد که ما از سطح کار بیرون بیایم.



تصویر ۴. مسعود عربشاهی، بدون عنوان، ترکیب مواد روی بوم، ۱۶۰×۱۳۵ سانتی-

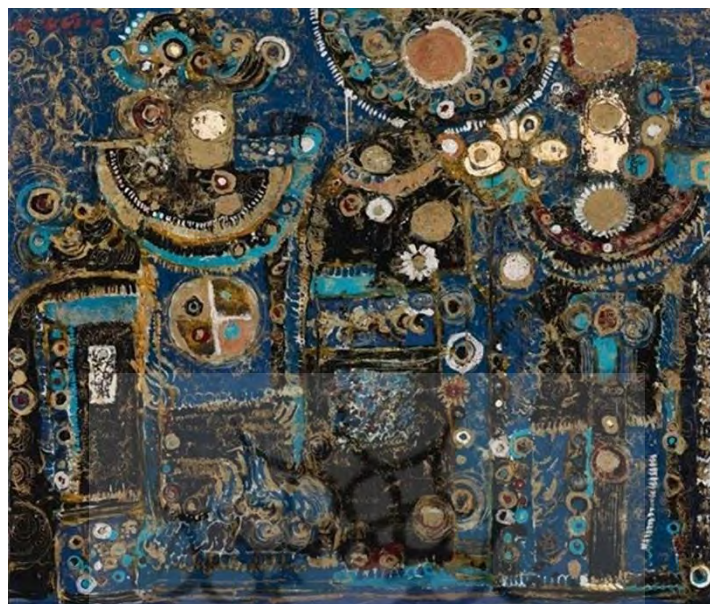
متر، تاریخ اثر: ۱۳۵۶. منبع: <https://galleryinfo.ir>

برای نمونه در این اثر (تصویر شماره ۴) یک حلقه در وسط تابلو قرار دارد که از طریق طناب‌هایی به نقاشی افزوده شده است. سه طناب در بالا که یکی در وسط و بالای حلقه است و دو طناب دیگر به گوشه‌های تابلو (تصویر شماره ۴) وصل شده‌اند. در پایین هم دو طناب بلندتر از دیگر طناب‌های پایین حلقه، به گوشه‌های تابلو (تصویر شماره ۴) وصل شده‌اند و دو طناب دیگر حلقه را به قطعه‌ای مستطیل شکل در پایین تابلو وصل کرده‌اند. دو حلقه کوچک‌تر هم در بالای تابلو (تصویر شماره ۴) به وسیله طناب‌هایی که از بالا تا پایین تابلو کشیده شده‌اند، درون مستطیل سیاه جای گرفته‌اند. در نهایت نه طناب دیگر به‌طور افقی در نیمه پایینی نقاشی (تصویر شماره ۴) وجود دارند. تمام این طناب‌ها، حلقه‌ها و مستطیل‌های حاصل شده از فضای قرار گرفتن طناب‌ها به‌عنوان پارارگون و بیرون برای این اثر به حساب می‌آیند که البته جزئی از کار و جدانشدنی از آن هستند.

اما رنگ‌های طلایی، سیاه، سفید و قهوه‌ای و شکل‌های مستطیل نقاشی شده روی بوم همه ارگون و درون کار در نظر گرفته می‌شوند.

دیدگاه دیگری نیز برای درون و بیرون ارائه شده است، بدین شرح که می‌توان بیرون از کار اصلی را پیش‌گفتار نامید، یعنی پیش‌گفتار پارارگون است؛ اما در اینجا مشکلی وجود دارد و آن هم اینکه «پیش-گفتار باید از پیش آن‌چه را که بعد نوشته می‌شود بگوید و از آنجا که بیرون از کار (اصلی) اثر است، اثر اصلی باید «پیش‌گفتار» (مقدم بر) نوشتن پیش‌گفتار باشد.» (گلندی‌نگ، ۱۳۹۸: ۴۰)

شاید بتوان نگاه دیگری نیز به آثار عربشاهی داشت و از آنجا که نگارنده خود را مخاطب آثار عربشاهی با نظر به آراء دریدا می‌داند و با توجه به اینکه امکان تفسیرهای گوناگون و یا حتی متضاد وجود دارد، ممکن است این‌طور بگوییم که آثار ابتدایی و دوره مقدم و پیشین کارهای هنری عربشاهی را به‌عنوان پیش‌گفتار و بیرون برای مجموعه آثار او در نظر بگیریم و همان‌طور که دریدا می‌گوید امکان قرائت‌های مختلف و برداشت‌های متفاوت وجود دارد و می‌توان گفت بیرون نه‌تنها وضعیت تاریخی و کهن‌الگوهای باستانی باشد، بلکه این نوع نگاه یاد شده نیز قابل تأمل است. علاوه بر این «منطق پیش‌گفتار در تمام طول این مسیر حضور دارد.» (گلندی‌نگ، ۱۳۹۸: ۴۶)



تصویر ۵. مسعود عربشاهی، بدون عنوان، رسانه‌های ترکیبی روم بوم، ۱۳۰×۱۱۰

سانتی‌متر، تاریخ اثر: ۱۳۲۴. منبع: <https://galleryinfo.ir>

اگرچه یک اثر برای اثر قبل از خود به عنوان ارگون و متن اصلی در نظر گرفته می شود اما در نسبت با اثر بعد از خود پارارگون و مقدمه و بیرون است. برای مثال در این نقاشی (تصویر شماره ۵) که سال ۱۳۲۴ در ابعاد ۱۳۰×۱۱۰ سانتی متر خلق شده است، به عنوان پیش گفتار برای آثار بعدی عربشاهی در نظر گرفته می شود. در اینجا (تصویر شماره ۵) هنوز فرم‌های هندسی به وضوح قابل مشاهده هستند. تصاویری از دایره‌های بزرگ و کوچک سفید و طلایی و یا نیم‌دایره‌ها مستطیل‌ها و مربع‌هایی که در اثر (تصویر شماره ۵) وجود دارند که در پایان دوران هنری عربشاهی، همین مقدار از فرم‌ها دیگر محو می شوند و آثار دوران پختگی او انتزاعی تر شده‌اند. به طوری که کمتر از اشکال هندسی نیز استفاده کرده است.

این آثار ابتدایی برای آثار دوران کمال عربشاهی به مثابه پیش گفتار، مقدمه و زمینه در نظر گرفته می شوند و تا از این مرحله که به عنوان پارارگون برای آثار نهایی او هستند، پشت

سر گذاشته نشود آثار واپسین نیز که همچون متن اصلی و ارگون هستند، شکل نخواهند گرفت. پس تمام آثار ابتدایی و متأخر عربشاهی با همدیگر یک کل را تشکیل می‌دهند که نمی‌توانیم هیچ بخشی را فرو گذاریم، بنابراین ما می‌توانیم تمام مجموعه آثار عربشاهی را مانند یک متن در نظر بگیریم که هر بخش کارکرد خاص خود را دارد و هیچ جزئی اضافه و غیرضروری نیست.

به نظر می‌رسد بر اساس این دیدگاه دریدا که در گذشته، یعنی آنچه نزد یونانیان مرسوم بوده است، پارارگون را به عنوان اصل موضوعه در نظر نگرفته‌اند، برای عربشاهی هم موضوعاتی به عنوان سوژه هنری بن‌مایه کار او را شکل می‌دهند که پیش از این مورد غفلت هنرمندان بوده است و از این رو هنر باستانی مورد توجه او قرار گرفته است.

یکی از نقوش پرتکرار در اثر فوق (تصویر شماره ۵) دایره است. دایره نماد جاودانگی است به همین خاطر برای نشان دادن پی‌نهایت از دایره استفاده می‌شود. شناور بودن نماد دایره، گاهی تجلی قداست است. فون فرانتس از پیروان یونگ، دایره را نماد خود می‌داند که بیانگر همه روان یا جنبه‌های مختلف آن، مثل رابطه انسان با طبیعت است. «دایره... گاهی آفرینش کیهانی را تکرار می‌کند.» (بزرگ بیگدلی و همکاران، ۱۳۸۶: ۸۱)

دریدا توضیح می‌دهد که عملکرد پارارگون همه چیزهایی که زمینه و یا متن اثر را می‌سازند، نیست: به عنوان مثال، یک منظره، یک کلیسا، یک گالری یا موزه، یک دیوار، کارهای دیگر. این چیزها ممکن است به آسانی از آنچه خود کار می‌نامیم، تشخیص داده شوند. عناصر پارارگون به طور کلی به سختی جدا از اثر دیده می‌شوند، چون به نظر می‌رسد برای مفصل‌بندی اثر ضروری باشند. شاید فرد احساس کند که کار بدون آن‌ها نمی‌تواند کاملاً انجام شود، یا اینکه تعریف اثر بدون آن‌ها کاملاً روشن نخواهد بود؛ بنابراین گویی یک نوع احتیاج به پارارگون ضروری است. ساختارها و فرم‌های درونی به تنهایی، ناتوان است که متن یا زمینه را دوام بیاورد. پس کاملاً خودش را به عنوان یک اثر کامل منعقد نمی‌کند. «پارارگون این کمبود را در درون اثر جبران می‌کند، اما با این حال، به نحوی، بیرونی کار باقی می‌مانند. و این است که دریدا تصمیم‌گیری در مورد آن را غیرممکن می‌داند.» (2001: 274)

مسئله دریدا این نیست که اثر هنری با همان زبان هنرمند درک شود. چون اصلاً ممکن است شرایط و زمینه درک اثر هنری مطابق با نیت پدیدآورنده آن فراهم نباشد و این همان

چیزی است که پیش از دریدا، گادامر آن را تجربه از خودیگانگی آگاهی زیباشناسانه نامیده است. گادامر در مقاله همگانیت مسئله هرمنوتیک می گوید: «باید بپذیریم جهان سنت هنری،... چیزی است فراتر از موضوع پذیرش یا انکار آزادانه ما.» (گادامر، ۱۳۸۷:

۸۸) و با این وجود نه می توانیم آگاهی زیباشناسانه را انکار کنیم یا از ارزش آن بکاهیم.

بنابراین درحالی که عملکرد پارارگون از نظر کانت برای اطمینان از کمال کار است، برای دریدا آن چیزی است که شروع به ایجاد اختلال در کمال اثر می کند. ما نمی توانیم دقیقاً تعیین کنیم که یک اثر چیست، یا چه چیزی را باید در نظر بگیریم و چه چیزی را در قضاوت خود از یک اثر حذف کنیم، اگر نتوانیم تعیین کنیم که کار کجا تمام می شود و کجا پارارگون شروع می شود و کجا پارارگون تمام می شود و کجا زمینه فرعی شروع می شود. به نظر می رسد همان گونه که دریدا اشاره کرده است نمی توان مرزهایی ثابت و شسته رفته برای پارارگون در نظر گرفت. پس تشخیص اینکه چه چیزی در آثار عربشاهی درون و چه چیزی پیرامون کار است، امری دشوار است و به راحتی قابل تفکیک نیست. این نشان دهنده مرزهای سیال اثر است. و اینکه چطور امور مربوط به پارارگون باعث ایجاد مشکلاتی برای تمام فیلسوفان نه فقط کانت، در حیطه زیباشناسی شده است.

نتیجه گیری

بر اساس تحلیل هایی که در بدنه مقاله شد درواقع پرسش از چگونگی تحلیل آثار عربشاهی بر اساس پارارگون از نظر دریدا، این گونه توضیح داده می شود که عناصری از نقاشی های عربشاهی مانند فلز و طناب به صراحت پارارگون هستند؛ زیرا طبق تعریف دریدا، پارارگون مرز جداکننده درونی از بیرونی و تکمیل کننده اثر است. دیگر ارگون بر پارارگون تقدم ندارد. پارارگون در مقابل کار کامل شده است. پارارگون در این معنا با ویژگی های خاص خود مانند عدم ثبات تبدیل به بخشی از اثر شده است و مانع از یکی دانستن درک مخاطب با نیت هنرمند از خلق اثر هنری است. پارارگون نه امری ثانوی و فرعی، بلکه برای ایجاد اثر ضروری و لازم است و بدون آن ساختارها و فرم اثر ناقص می ماند چون برای مفصل بندی اثر امری لازم است. فهم حقیقت نقاشی به جهت وابسته بودن به پارارگون و ارگون تبدیل به امری محال شده است و هنرمند نمی تواند هستی را به نمایش بگذارد. با توجه به گستردگی حوزه پارارگون، با هر خوانش جدید از آثار عربشاهی، بخش جدیدی بر دامنه

معانی پنهان در آثار او افزوده می‌شود. مخاطب درک و تفسیری ثابت و یکسان از اثر هنری ندارد و تغییر تفسیر در نزد او همواره اتفاق می‌افتد. تفسیرهای گوناگونی که گاهی ممکن است هرگز مقصود هنرمند نباشند. از این رو اثر هنری ساخته و پرداخته ذهن هنرمند است که مخاطب از دریچه نگاه خود بدون ارجاع مشخصی به واقعیت جهان آن را مشاهده می‌کند. با وجود اینکه هنرمند کار خود را به پایان رسانده است، مسیر خلاقیت و زنجیره ناپایدار تفسیر متعدد مخاطب هیچ‌گاه به پایان نخواهد رسید؛ اما این تفسیرها بر اساس متن هنری و در عین حال فراتر از آن خواهد بود چون اثر هنری دارای مرزهایی سیال است.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارد.

ORCID

Zeynab nadri
Hosein Ardalani
Babak Abbaasi

 <https://orcid.org/0009-0002-3457-2616>
 <https://orcid.org/0000-0002-4390-3862>
 <https://orcid.org/0000-0003-1994-5031>

منابع

- استیور، دن. (۱۳۸۴). *فلسفه زبان دینی*. ترجمه ابوالفضل ساجدی. قم: ادیان.
- بزرگ بیگدلی، سعید؛ اکبری گندمانی، هیبت الله و محمدی کله سر، علی رضا. (۱۳۸۶). «نمادهای جاودانگی (تحلیل و بررسی نماد دایره در متون دینی و اساطیری)». *پژوهشنامه زبان و ادب عرفانی (گوهرگویا)* ۱۰، ۷۹-۹۷.
- پاکباز، روین. (۱۳۸۵). *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*. تهران: زوین و سیمین.
- حسن زاده میرعلی، عبدالله؛ شامانی، لیلا. (۱۳۹۱). «بررسی تطبیقی مکتب باروک با سبک هندی، مطالعه موردی: بیدل دهلوی». *فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات تطبیقی* ۱، ۵۱-۶۶.
- دریدا، ژاک. (۱۳۸۱). *مواضع*. ترجمه پیام یزدان جو. تهران: مرکز.
- دریدا، ژاک. (۱۳۹۵). *نوشتار و تفاوت*. ترجمه عبدالکریم رشیدیان. تهران: نی.
- ریچاردز، ک. ملکوم. (۱۳۹۵). *دریدا در قابی دیگر*. ترجمه فرزاد جابر الانصار. تهران: فرهنگستان هنر.

قراگوزلو، بهاره و حاتم، غلامعلی. (۱۳۹۳). «بررسی رمز نقوش هندسی دایره مثلث و مربع در هنر اسلامی». فصلنامه علمی- پژوهشی هنرهای تجسمی نقش مایه. ۲۱. ۴۵-۵۰.

لوسی، نایل. (۱۳۹۹). فرهنگ واژگان دریدا. ویراستار ترجمه: مهدی پارسا. تهران: شوند.

مطلبی، شیوا. (۱۳۹۶). یاد و خاطره در نقاشی‌های معاصر ایران (تحلیل نقاشی‌های منصور قندریز، مسعود عربشاهی، ایران درودی و آیدین آغداشلو)، (پایان‌نامه کارشناسی ارشد نقاشی). دانشکده هنر و معماری، دانشگاه یزد، یزد، تهران.

موریزی‌نژاد، حسن. (۱۳۸۵). «نقاشی: مسعود عربشاهی (هنرمندان معاصر ایران)». مجله تندیس. ۶-۴. ۷۸.

نیچه، فریدریش، هیدگر، مارتین، گادامر، هانس گئورگ و دیگران. (۱۳۸۷). هرمنوتیک مدرن: گزینه جستارها، ترجمه احمدی، بابک، مهاجر، مهران و نبوی، محمد. تهران: نشر مرکز.

References:

- _____, edited by Taylor E. Victor and Winkquist E. Charles. (2001). *Encyclopedia of Postmodern*. Published by Routledge.
- Derrida, Jacques. (1979). "The Parergon". Trans. Craig Owens. Massachusetts and London: The MIT Press. Vol. 9 (summer). pp. 3-41.
- Derrida, Jacques. (1987). *The truth in painting*. Translated by Geoff Bennington and Ian McLeod: The University of Chicago.
- Lucy, Niall. (2004). *A Derrida dictionary*. Blackwell Publishing.
- Derrida, Jacques. (1985). "Letter to a Japanese Friend- Derrida and Différance". Ed. Wood & Bernasconi. Warwick: Parousia Press. p. 1-5

References

- Bozorg Bigdeli, Saeed; Akbari Gandomani, Heybatollah; and Mohammadi Kalasar, Ali-Reza. (2007). "Symbols of Immortality (Analysis of the Circle Symbol in Religious and Mythological Texts)." *Journal of Mystical Language and Literature Research (Gohar Gouya)*, 1, 79-97. [In Persian]
- Derrida, Jacques. (2002). *Positions*. Translated by Payam Yazdanjoo. Tehran: Markaz. [In Persian]
- Derrida, Jacques. (2016). *Writing and Difference*. Translated by Abdolkarim Rashidian. Tehran: Ney. [In Persian]
- Hasan Zadeh Mirali, Abdullah; and Shamani, Leila. (2012). "A Comparative Study of the Baroque School with the Indian Style: Case Study of Bedil Dehlavi." *Quarterly Journal of Comparative Language and Literature Research*, 1, 51-66. [In Persian]
- Lucy, Niall. (2020). *Dictionary of Derrida*. Editor of translation: Mehdi Parsa. Tehran: Shavand. [In Persian]
- Matlabi, Shiva. (2017). *Memory in Contemporary Iranian Painting (Analysis of Paintings by Mansour Ghandriz, Masoud Arabshahi, Iran Dorrudi,*

- and Aydin Aghdashlou). (Master's Thesis in Painting). Faculty of Art and Architecture, Yazd University, Yazd, Tehran. [In Persian]
- Morizinezhad, Hassan. (2006). "Painting: Masoud Arabshahi (Contemporary Iranian Artists)." *Tandis Magazine*, 78, 4–6. [In Persian]
- Nietzsche, Friedrich; Heidegger, Martin; Gadamer, Hans-Georg; and Others. (2008). *Modern Hermeneutics: Selected Essays*. Translated by Babak Ahmadi, Mehran Mohajer, and Mohammad Nabavi. Tehran: Markaz Publishing. [In Persian]
- Pakbaz, Ruin. (2006). *Iranian Painting from Antiquity to the Present*. Tehran: Zarrin and Simin. [In Persian]
- Qaragozlou, Bahareh; and Hatam, Gholamali. (2014). "The Symbolism of Geometric Patterns: Circle, Triangle, and Square in Islamic Art." *Scientific-Research Quarterly on Visual Arts (Naghshmayeh)*, 21, 45–50. [In Persian]
- Richards, C. Malcolm. (2016). *Derrida in Another Frame*. Translated by Farzad Jaberal Ansar. Tehran: Academy of Arts. [In Persian]
- Stiver, Dan. (2005). *The Philosophy of Religious Language*. Translated by Abolfazl Sajedi. Qom: Adyan. [In Persian]



استناد به این مقاله: زینب؛ اردلانی، حسین و عباسی، بابک، خوانش نقاشی‌های مسعود عربشاهی از منظر آراء دریدا با تمرکز بر مفهوم پاراگون، حکمت و فلسفه، ۲۰ (۷۹)، ۷–۳۲.

DIO: 10.22054/wph.2022.690152.2089



Hekmat va Falsafeh is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.