جستارهای فلسفی، شماره بیست و ششم، پاییز و زمستان ۱۳۹۳، ص ۳۷-۶۳

مفهوم حضور و غیاب در رویکرد واسازی: خوانشی از آثار نقاشی آیدین آغداشلو[۱]

فیروزه شیبانی رضوانی[۲]

دانش‌آموخته دکتری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات تهران، رشته فلسفه هنر، تهران، ایران

چکیده

این جستار کوششی است تا از منظر واسازی مفاهیم «حضور» و «غیاب» را تحلیل کرده و با خوانش از چند اثر نقاشی بر آن تأکید نماید. بحث اصلی این مقاله شامل دو بخش است. ابتدا مفاهیم «حضور و غیاب» و «حقیقتِ نقاشی» در رویکرد واساز دریدایی بررسی می‌شود. سپس در بخش دوم چهار اثر از آثار نقاشی آیدین آغداشلو (۱۳۱۹)، نقاش معاصر ایرانی با خوانش واسازی تحلیل خواهد شد. این چهار اثر با عنوان‌های هویت، شرقی، معمای سوم و معمای پنجم در کارنامه هنری آغداشلو مطرح است. مسأله اصلی پژوهش چگونگی خواندن آثار نقاشی در رویکرد واساز، و با تأکید بر مفهوم تقابلی حضور و غیاب است. اهمیت بررسی آثار آیدین آغداشلو به عنوان نمونه‌ای از نقاشان نوگرای ایران، به دلیل فقدان نقد و بررسی در این رویکرد بوده؛ روشی مبتنی بر خوانش واساز که تاکنون کمتر مورد توجه واقع شده است. گسترده شدن معنای اثر به جای دستیابی به یک حقیقت متعین و یا معنای واحد متکی به حضور، مهم‌ترین دست‌آورد خوانش واساز می‌باشد. در نهایت آن‌چه که این رویکرد به عنوان توانش در حوزه نقد نقاشی و به‌طور کلی تحلیل و مطالعه در حوزه هنر مطرح می‌کند، می‌تواند گامی مؤثر در جهت شناخت و بررسی الگوهای زیباشناسی در هنر معاصر ایران به‌کار رود.

واژگان کلیدی: دریدا، واسازی، حضور، غیاب، آیدین آغداشلو.

---

۱. تاریخ وصول: ۱۳۹۲/۱۲/۱۹؛ تاریخ تصویب: ۱۳۹۳/۶/۵.

۲. پست الکترونیک: firoozehsheibani@gmail.com

Archive of SID

www.SID.ir

مقدمه

ژاک دریدا[1] (۱۹۳۰-۲۰۰٤) معتقد است که شناخت تفکر افلاطونی و نظریه‌ی دو جهان او، مهم‌ترین مبنای متافیزیک حضور و تقابل‌های دوتایی را تشکیل می‌دهد. از نظر دریدا این رهیافت متافیزیکی به‌طور عمیق با تاریخ و تفکر غرب درآمیخته و رهایی از آن به سادگی میسر نیست. او با راهبرد واسازی،[2] در پیِ آن است تا با واژگون ساختن این نوع نگرشِ تقابلی از این رویکرد متافیزیکی خلاصی یافته و به حوزه و گستره نامتعین و ناپایدار اندیشه حرکت کند. دریدا معتقد است که یکی از مراحل واسازی و یکی از راه‌های برون رفت از تفکر متافیزیکِ سنتی، واژگون‌سازیِ تقابل‌های دوتایی است. یکی از با اهمیت‌ترین این تقابل‌ها که نقشِ‌محوری در تفکر سنتی غرب دارد، تقابلِ حضور[3] در برابرِ غیاب[4] است. دریدا بحث می‌کند که درکلِ تفکرِ غرب، معنایِ هستی همیشه در گرو حضور بوده و تمام معانی این واژه را در بَردارد. این بحث با تفکر مارتین هایدگر[5] (۱۹۷۶- ۱۸۸۹) فیلسوف آلمانی آغاز شده است. بررسی آرای هایدگر به عنوان پیشینه‌ی رویکرد دریدا به‌ویژه در خصوص مفاهیم تقابلی حضور و غیاب واجد اهمیت است. در واقع نگرش هایدگر درباره‌ی مفهوم هستی و حضور، تفکری بود که هایدگر را به امتناع از متافیزیک کشاند. بیش‌ترین تاثیر هایدگر بر دریدا را می‌توان در گراماتولوژی (۱۹۷۷) مشاهده کرد.

هایدگر در کتاب هستی و زمان درپیِ آن است تا با نوعی تخریب[6] به پرسش از هستی، با در نظر گرفتن تاریخ آن بپردازد. این نوع از تخریب، برای هایدگر معنای سلبی و منفی نداشته، بلکه جنبه‌ای ایجابی دارد. هایدگر در سخنرانی با عنوان «زمان و هستی»

1. Jaques Derrida
2. Deconstruction
3. Presence
4. Absence
5. Martin Heidegger
6. Destruktion

Archive of SID

www.SID.ir

در سال ۱۹۶۲، واژه‌ی(Abbau) را به‌جای(Destruktion) به‌کار برد. او تلاش داشت تا آن‌چه که در اندیشه و آثار هستی‌شناسی سنتی ذکر نشده را با خوانشی مضاعف از متون سنتی ارائه دهد. دریدا با دو تغییرِ عمده مفهوم واسازی را از هایدگر وام می‌گیرد. یکی این‌که، بر خلاف هایدگر به دنبال احیای معنای هستی در یونان باستان پیشاسقراطی که در تاریخ متافیزیک کنار گذاشته شده نبوده و دیگر این‌که، دریدا واسازی را نه یک وظیفه‌ی هستی‌شناسی بلکه فرایندی از خوانش متون می‌داند. دریدا معتقد است که تمام اشکال نوشتاری، وجهی از «بازی»[1] یا بازیِ حضور و غیاب است. بنابراین او در راهبرد واسازی مفهوم غیاب را در مقابل مفهوم حضور مطرح می‌کند.

این تحقیق با بررسی چهار سوال عمده بر بررسی راهبرد دریدا تأکید دارد. اول، مفهوم حضور در اندیشه دریدا چگونه تبیین می‌شود؟ دوم، دریدا مفهوم غیاب را چگونه در مقابل مفهوم حضور به چالش می‌کشد؟ سوم، مسأله تبیین حقیقت در نقاشی است. دریدا در موقعیت چهارم کتاب حقیقتِ نقاشی، به بحث هایدگر در کتاب سرآغاز کار هنری پرداخته و حقیقتِ نقاشی را با ارجاع به نقد مایرشاپیرو به آن تحلیل می‌کند. چهارم، به خوانش چند اثر از آثار نقاشی آیدین آغداشلو (۱۳۱۹) در رویکرد واساز و با تأکید بر مفهوم حضور و غیاب پرداخته می‌شود.

آثار آغداشلو برای اهالی هنر و میان نقاشان معاصر ایران آشناست. علت انتخاب این آثار به عنوان نمونه‌ی شناخته‌شده در نقاشی معاصر ایران، به مثابه یک متن امکان خوانش واساز را پیش‌رو می‌گذاشت و ضرورت طرح آن را برای بنده فراهم می‌کرد. هدف از این پژوهش، معرفی امکاناتی است که خوانشِ واساز برای تحلیل آثار هنری و به خصوص نقاشی معاصر می‌تواند مطرح می‌کند: در خوانش واساز از آثار نقاشی آغداشلو به رویکرد التقاطی، عدم قطعیت و حذف حقیقت درون اثر و نسبی شدن معنای عناصر می‌توان رسید. ضرورت پژوهش در این است که ضمن آشنا شدن با این رویکرد، در نقد

1. Play

Archive of SID

www.SID.ir

عملی امکانِ خوانش واساز از آثار نقاشی معاصر ایران فراهم می‌شود؛ رویکردی که پژوهش‌گران ما تاکنون اهتمامی به آن نداشته و یا کمتر به آن پرداخته‌اند.

مفهوم حضور در اندیشه دریدا

دریدا معتقد است حضور مفهومی است که در سراسر فلسفه غرب وجود دارد و سازمان دهنده‌ی مفاهیم متافیزیکی هستی است، و تمام واژه‌های زمینه‌ای متافیزیک را مطرح می‌کند. دریدا در متون خود مثال‌هایی را برای روشن کردن مفهوم حضور مطرح می‌کند: حضور خودِ تفکر یا هوشیاری، حضور هستیِ ذهن، حضور اشتراکی خود و دیگران و الخ. به اعتقاد او تمام تجربه‌گرایان، ایده‌آلیست‌ها، عقل‌گرایان، واقع‌گرایان، روان‌شناسانِ پدیدارشناس حتی ساختارگراها از آن مبرا نیستند. اما پیش از دریدا، هایدگر نیز با رویکرد انتقادی نسبت به فلاسفه سنت متافیزیک به پرسش از هستی برآمد. به اعتقاد او متفکران سنتیِ متافیزیک مسأله‌ی هستی را فراموش کرده‌اند؛ البته فیلسوفان یونانی پیش از افلاطون و سقراط یعنی آناکسیماندر، هراکلیتوس و پارمنیدس به مسأله‌ی هستی توجه داشتند. اما پس از افلاطون و با طرح نظریه ایده و دوپاره‌گی میان جهان معقول و جهان محسوس، مفهوم متافیزیکی حضور اولویت یافته و درنتیجه هستی به‌فراموشی سپرده شد. بدین ترتیب و به زعم هایدگر، بیگانگی انسان از جهان و تلاش در جهت مسلط شدن بر آن ادامه یافت.

بحث هایدگر مسأله‌ی غفلت از پرسش در خصوص هستی به‌طور کلی است، هایدگر معتقد است که این وظیفه با راهنمایی گرفتن از پرسش هستی، هستی‌شناسی باستانی را ساخت گشایی می‌کند. این ساخت‌گشایی منفی نیست، بلکه به معنای پوشش برداشتن از ویژگی‌های مثبت و فراموش شده آن است. نقادی آن معطوف به امروز است.[۱]

۱. هایدگر، مارتین، هستی و زمان، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران، نشر نی، ۱۳۸۹ش، صص۳۱-۳۳.

Archive of SID

www.SID.ir

دریدا معتقد است که هایدگر به نحوی خاص مفهومِ هستی را به مثابه مدلول استعلایی[1] مطرح کرده است. به اعتقاد هایدگر پرسش از هستی، مدلولی را می‌طلبد که معنای ثابت و از پیش تعیین شده دارد و در این حالت هستی همان مدلول نهایی و یا استعلایی خواهد بود. بنابراین در رویکرد دریدا طرح ساخت‌گشایی هایدگر نیز مانند سایر فلاسفه‌ی غرب متکی بر متافیزیک حضور است.

کریستوفر نوریس[2] در کتاب شالوده شکنی در خصوص تفاوت آن با راهبرد دریدا توضیح می‌دهد که: «طرح هایدگر برای تخریب متافیزیک برخلاف طرح دریدایی معطوف به نشر معناهای متکثر نبوده، می‌خواهد معنا را به سرچشمه‌ی شایسته و با خود یگانه‌اش باز گرداند. این است که هایدگر نزدیک‌ترین متفق راهکاریِ دریدا و در عین حال _با توجه به اختلاف اساسی فوق_ به عنوان مهم‌ترین دشمن امروزی او محسوب می‌شود».[3] او در ادامه می‌گوید: «در واقع تا حدی می‌توان به اشتراکات بسیار آشکاری بین شالوده‌شکنی و طرح‌هایدگری تخریب پیوندها و قیود مفهومیِ مقرر در فلسفه غرب پی برد. در هر دو مورد، مسأله به سروکار پیدا کردن با زبانی که سنت به ارث گذاشته، در عین حفظ شکاکیت شدیدی نسبت به اعتبار یا حقیقت غایی آن، مربوط می‌شود».[4] به زعم دریدا، هایدگر نیز مانند سایر فلاسفه‌ی سنتی حقیقت وجود را امری مستقر در حال حاضر می‌شمارد.

غیاب در مقابل حضور

دریدا سنت فلسفه‌ی غرب را از افلاطون تا هایدگر مستقر در امر حاضر و متافیزیک حضور دیده است. یکی از مهم‌ترین راهبردهای دریدا به چالش کشاندن حضور در تفکر

1. Transcendental signified
2. Christopher Norris

۳. نوریس، کریستوفر، شالوده شکنی، ترجمه پیام یزدانجو، تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۸ش، ص۱۱۵.

٤. همان، ص ۱۱۴.

Archive of SID

www.SID.ir

سنتی غرب است. دریدا با اهمیت بخشیدن به مفهوم غیاب در مفاهیم تقابلی حضور/غیاب برای عبور از متافیزیک حضور تلاش می‌کند. دریدا از طریق گسترش دادن مفاهیمی چون بازی، خیال و استعاره به تبیین مفهوم غیاب می‌پردازد. از نظر دریدا تمام اشکال نوشتاری و تصویر به مثابه متن وجهی از بازی حضور و غیاب است. شاید برای درک بهتر بتوان خودآگاهی و ناخودآگاهی را بتوان به مفاهیم حضور و غیاب نسبت داد، در حقیقت «خودآگاهی با ساحت حضور پیوند دارد و ناخودآگاه با ساحت غیاب در ارتباط است».[۱]

دریدا معتقد بود که بازی می‌تواند مبینِ غیاب هرگونه مدلول استعلایی بوده که گستره‌ای از معناها را مطرح نماید. از نظر دریدا نوشتن نوعی بازی است که، نشانه تخریب و تفکیک هستی‌شناسی و متافیزیکِ حضور است. دریدا در نوشتار و دیگربودگی توضیح می‌دهد که، دستِ‌کم دو تفسیر از ساختار و نشانه و بازی می‌تواند وجود داشته باشد: یکی تفسیری که در پیِ رمزگشایی و تعبیر است، یعنی در رویای گشودن رمزِ حقیقت یا اصل و منشاء امور است تا بتواند از «بازی» نجات یابد. دیگر این که، تفسیری که در پی یافتن اصل و منشاء نیست. یعنی به بازی تن می‌دهد و سعی می‌کند به ورای انسان و انسان‌گرایی برود.[۲] با توجه به رویکرد دوم وقتی با یک اثر، متن، افسانه، داستان و یا یک نقاشی به‌مثابه متن روبه‌رو می‌شویم نمی‌توان امیدوار بود که درون آن چیزی معین و قطعی را کشف کنیم، بلکه فقط می‌توان درون آن بازی کرد. به‌عبارت دیگر دریدا بر اساس این دیدگاه همواره امکان ساختن و فهم معنای دیگر را جایز می‌شمرد.

دریدا در نوشتار و دیگربودگی بحث خود را در خصوص بازی این‌گونه ادامه می‌دهد که مفاهیمی چون خیال[۳] و استعاره،[۱] بازی درون متن را ممکن می‌سازند. دریدا به نقل از

---

۱. ضیمران، محمد، ژاک دریدا و متافیزیک حضور، تهران، انتشارات هرمس، ۱۳۸۶ش، ص ۸٦.

2. Derrida, J., *Writing and Difference*, A.Bass(Trans.), London, Rotledge, 2002, p.309.

3. Imagination

Archive of SID

www.SID.ir

کانت بیان می‌کند که خیال یک عامل قدرتمند برای آفرینش است. در آفرینش زیبایی، عقل در خدمت خیال است اما، خیال در خدمت عقل نیست. زیرا آزادیِ خیال بر این واقعیت تأکید دارد که بدون مفهوم به شاکله‌سازی می‌پردازد.[۲] به‌نظر دریدا برای درک عمل آفریننده، شخص باید خود را به درون آزادی شاعرانه که امری نامرئی است، بازگرداند. به عقیده او خیالِ آفریننده چیزی جز استعاره نیست. هم‌چنین او در کتاب حقیقت نقاشی می‌گوید: «تجربه‌ی زیبایی، بدون آزادی بازی تخیل وجود ندارد».[۳] به این ترتیب در نگاه دریدا مفاهیمی چون خیال و استعاره درون متن، مفهوم متعین حضور را به بازی حضور و غیاب مبدل می‌کنند.

به نظر دریدا فقط از غیبت محض _نه غیبت این چیز یا آن چیز، بلکه غیبت هر چیز که در آن از هر حضوری خبری است_ می‌توان الهام گرفت. یا به‌عبارت دیگر می‌توان اثری را ایجاد کرد. به این ترتیب یک اثر از اصل و منشاء خود پنهان می‌شود. دریدا می‌گوید: «چون این نیستی ابژه محسوب نمی‌شود، به همین دلیل ابژه خاص یک اثر همواره شیوه‌ای است که در آن خود این نیستی به وسیله ناپدید شدن و غیاب تعیین شده‌است. این گذار به تعین اثر، به منزله امر پنهان کننده منشاء خود است. اما این اصل و منشاء فقط در امر مبدل و متغیر[۴] ممکن و قابل تصور است».[۵] در خصوص بحث غیاب در تقابل با حضور، کالینز و میبلین در کتاب دریدا به نمایشگاهی از طراحی و نقاشی اشاره می‌کنند که دریدا در سال ۱۹۹۰ با عنوان خاطراتِ کور[۶] در موزه لوور پاریس برگزار کرد.[۷] در این نمایشگاه دریدا خوانشی از نقاشی بوداتس یا سرچشمه‌ی

1. Metaphor
2. Derrida, J., *Writing and Difference*, p.309.
3. Derrida, J., *The Truth In Painting*, Benington G and McLoad I(Trans.), Chicago Press, 1987, p.102.
4. Disguise
5. Derrida, J., *Writing and Difference*, p.8.
6. Memories d Veugles
7. Collins, Jeff and Mayblin, Bill, *Derrida*: By Totem Books, 1977, p.145.

Archive of SID

www.SID.ir

نقاشی[1] اثر ژوزف بونواسوو[2] ارائه می‌دهد. خوانش از تابلوی بوتادس به‌لحاظ مفهومِ غیاب و مرگ مؤلف حائز اهمیت است. در این نقاشی زنی اهل کورنت، بوداتس را در یونان باستان نشان می‌دهد که از عشقِ خود جدا شده و تصویر او را روی دیوار می‌کشد. او به هنگام نقاشی محبوبِ خود را نمی‌بیند و نسبت به او کور است. به عقیده‌ی دریدا این امر برخاسته از سنتی است که ریشه نقاشی را بیشتر به خاطره نسبت می‌دهد تا به احساس. این روایت ریشه بازنمایی تصویری را به غیبت و نامرئی بودن الگو ربط می‌دهد. از نظر دریدا نقاشی مانند زبان، بدون بازیِ حضور و غیاب ممکن نیست. از این منظر نقاش برای مخاطب چیزی را قابل دیدن می‌کند که خود، نسبت به آن کور است. به این معنی که نقاش در هنگام نقاشی تصویری در ذهن خود نگه داشته و سپس بر روی تابلو ترسیم می‌کند. اما زمانی که موضوع بر روی بوم نقش بست، از حافظه هنرمند بیرون می‌رود. نقاشی با تکیه بر حافظه هنرمند فراموش شده و نقاش نسبت به‌آن نابینا می‌شود.[3] شاید کور بودنِ نقاش استعاره‌ای باشد از این‌که در نقاشی چیزی با عنوان هدف و معنا که در پیِ نشان دادن آن است، وجود ندارد. راهبرد واسازی از متن عبور کرده و به فراتر از نیت مؤلف پیش می‌رود. خوانش دریدا در نقاشی فراتر از نیت مؤلف است. برای دریدا نظرِ مؤلف در خوانش متن جایگاه محوری ندارد. پس به این ترتیب حقیقت و معنایی ورای خودِ متن وجود نخواهد داشت. شاید بی‌حقیقتی اثر می‌تواند تأکیدی بر دیفرانس[4] یا دیگربودگی باشد.[5] بحث دیفرانس را می‌توان به عنوان یکی از راهبردهای واسازی برشمرد. اصطلاحی که دریدا هر دو مفهوم تفاوت و تعویق را در آن گنجانده است.

1. Butades and the Debut of Drawing
2. Joseph-Benoît Suvée
3. Collins, Jeff and Mayblin, Bill, *Derrida*, By Totem Books, p.145.
4. Différance
5. Derrida, J., *The Truth In Painting*, p.369.

Archive of SID

www.SID.ir

از نظر دریدا متن هنری زاییده‌ی دیفرانس است، و متن همیشه به تعویق می‌افتد. دیفرانس، بر خلاف تفاوت[1] که همواره سازنده‌ی تفکر متافیزیک بوده در رویکردِ سنتی سرکوب شده است.[2] دریدا این واژه را برای تضعیف کلام محوری[3] ساخت تا قابلیتی را در زبان نوشتاری نشان دهد. قابلیتی که زبان گفتاری فاقد بازتاباندن آن است. آن‌چه که دریدا ارائه می‌دهد، درمفهومِ نشانه[4] است که عدم تجانس دال‌ها را جست‌وجو می‌کند. او معتقد است، چیزی که اندیشه را ممکن می‌سازد پرسش در خصوص هستی نیست، بلکه تفاوتِ لغو شده‌ای از دیگری است. ساختار نشانه به‌وسیله ردپا[5] یا دیگری تعیین شده که همیشه غایب است. بنابراین می‌توان گفت که به یک حضور ثابت اشاره می‌کند، و ردپای دریدا نشانه‌ی غیابِ یک حضور است. به عبارتی همه چیز نزدِ دریدا، غیابِ یک حضور بود که هرگز نبود و با ردپا نشان‌دار شده بود. ردپا در رویکرد واساز یک روگرفت دروغین از حضور است، که به‌طور متعین مکانی برای آن نمی‌توان شناخت. بنابراین دریدا با رویکرد دیفرانس و ردپا مفهوم حضور را به چالش می‌کشد.

حقیقتِ نقاشی

بحث حقیقت درون اثر هنری و یا حقیقت در نقاشی به‌طور مشخص به کتاب دریدا با همین عنوان[6] ارجاع دارد. فصل چهارم یا موقعیت چهارم این کتاب به‌طور مشخص نقدی بر کتاب سرآغاز کار هنری اثر هایدگر است، و سپس مجادله‌ای که مایر شاپیرو[7] و هایدگر بر سر استرداد کفش‌های ون‌گوک به صاحب حقیقی‌اش داشته‌اند را بررسی

1. Différence
2. Luci, N., *A Derrida Dictionary*, by Blackwell Publishing Ltd, 2004, p.75.
3. Logocentrism
4. Signe
5. Trace
6. The Truth In Painting
7. Meyer Schapiro

Archive of SID

www.SID.ir

می‌کند. دریدا توضیح می‌دهد که هر یک از ایشان به نحوی در جست‌وجوی حقیقتِ درون اثر بوده‌اند. بنابراین دریدا در فصل چهارم این کتاب چگونگی مفهوم حقیقت در اثر هنری را به طور عمده با ارجاع به نظر هایدگر بیان می‌کند.

دریدا در کتاب حقیقت نقاشی، چهار موقعیت را در مورد حقیقت نقاشی توضیح می‌دهد: در موقعیت اول سعی می‌کند با تأکید بر موضوع آرایه‌ها[1] مسایل سنتی این مفهوم را واژگون کند. مواردی چون تعریف هنر و زیبایی، بازنمایی و یا سرچشمه اثر هنری. مباحثی که از ابتدایِ سنت فلسفی توسط متفکرانی چون افلاطون، کانت، هگل مطرح شده و تا دوران معاصر نیز ادامه یافته است. به‌عقیده دریدا طرح چنین مسائلی درجست‌وجوی یک پاسخ متعین، از پیش تعیین شده و مشخص است. در چنین پاسخ‌هایی یک تناقض مفهومی همواره وجود داشته که دریدا در پی واکاوی آن بر آمده است. او معتقد است که تفکر سنتی درخصوص مواجهه با هنر، اثر هنری را ابژه فرض می‌کند. این ابژه امور بیرونیِ متغیر و معنای درونیِ ثابت دارد، و شخص در این اثر به دنبال بازیابی حقیقت است.[2] دریدا در موقعیت دوم کتاب حقیقت نقاشی، تلاش دارد تا نشانه‌ی آوایی را به نشانه‌ی گرافیکی پیوند زند.[3] او معتقد است برای رمزگشایی از یک متنِ نقاشی، یا یک نوشته‌ی ادبی و یا هر اثر هنری به‌مثابه متن، باید سعی کرد با استفاده از نوشته و نام خاص و با کمک آوا، روایت‌ها، ایدئولوژی، بیوگرافی، سیاست و یا هر موضوع در ارتباط با آن به‌رمزگشایی پرداخت. در موقعیت سوم کتاب حقیقت نقاشی، دریدا مسأله نشان[4] را هم‌چون امضاء مورد پرسش و بررسی قرار می‌دهد. این امضاء می‌تواند یک نام خاص و مشهور بوده، و یا از طریق تعبیر ویژه طراح به اثر اضافه شده باشد. دریدا در تعبیر ویژه نشان به‌مثابه امضاء طراح درجست‌وجوی تحویل و یا

1. Parergon
2. Derrida, J., *The Truth In Painting*, pp.9-10.
3. +R- into the bargain+R
4. Trait

Archive of SID

www.SID.ir

فروکاهش آن است. در این‌جا منظور این نیست که در پیِ امضاء یا نشان شخص خاصی باشیم، بلکه فقط نشان و یا امضاء، تکرار مدل یا الگو، تاریخ، حوادث، لباس مناسبت‌هایی چون عزا و ... در نقاشی مورد بررسی قرار می‌گیرد. نشان یا علامت از مواردی است که امکان رمزگشایی را در آثار فراهم می‌کند. برای مثال در تابلوی کفش‌های ون‌گوک، بندهای کفش و تعداد آن‌ها از نظر دریدا نوعی نشان محسوب می‌شود که در رمزگشایی و تفسیر اثر مؤثر خواهد بود. بنابراین نشان مانند واژه‌های یک متن، راهنمای ما در خوانش یک نقاشی است. این مباحث در فصلی به نام قالب‌های تزیینی[1] کتاب حقیقت و نقاشی آمده است.

هایدگر در سرآغاز کار هنری در خصوص نقاشی این‌گونه توضیح می‌دهد که، نقاشی یک کار هنری است که موضوع خود را به نحو مستقیم وصف می‌کند. از نظر هایدگر در تابلوی کفش‌های ون‌گوک، این نقاشی از راه توصیف و توضیح کفش‌های واقعی و قابل دسترس، حقیقتی را ارائه می‌دهد. به‌زعم او این حقیقت فقط از این راه که ما خود را پیشِ نقاشی ون‌گوک قرار دهیم بر ما معلوم می‌شود.[2] از نظر هایدگر نقاشیِ کفش‌ها ما را به جایی می‌برند که عالَم زندگی روستایی در آن تنیده شده است. از نظر او اثر هنری امکان می‌دهد تا گوهر درون خود را آشکار کند، یا به عبارتی حقیقتِ درون خود را نشان دهد. در موقعیت چهارم کتاب حقیقتِ نقاشی چنان‌چه گفته شد، دریدا مشاجره بین مایر شاپیرو و هایدگر را به‌منظور یافتن مالکِ حقیقی کفش‌های ون‌گوک پی‌گیری می‌کند. در نهایت دریدا وارد این مشاجره شده و نظرِ خود را در این خصوص اعلام می‌دارد. این بحث در بخش پایانی کتاب حقیقت نقاشی تحت عنوان «استردادهای حقیقت در نقطه‌گذاری»[3] آمده است. این متن، شکلی از چندگویی برای تعداد نامعینی از آواها را به‌خود می‌گیرد. دریدا ضمن خوانش از نقاشی ون‌گوک در پیِ آن است تا بگوید اگر

1. Cartouches

۲. هایدگر، مارتین، سرآغاز کار هنری، ترجمه پرویز ضیاء شهابی، تهران، انتشارات هرمس، ۱۳۸۲ش، ص۲۰.

3. Restitution of the truth in pointing

Archive of SID

www.SID.ir

استرداد به حقیقتِ نقاشی تعلق دارد، پس این جنگ بر سرِ بازگرداندن کفش‌ها به صاحب حقیقی‌شان از چه‌روی است. در واقع دریدا سعی دارد بگوید که هیچ حقیقت متعین و از پیش تعیین شده‌ای درون نقاشی به‌مثابه متن وجود ندارد، و نیت مؤلف نیز نقشی در خوانش اثر نخواهد داشت.[۱]

«نقاشیِ بدونِ حقیقت»، عنوان بخشی از کتاب سرنوشت هنر نوشته برنشتاین است که به بررسی و تحلیل موقعیت چهارم کتاب حقیقت نقاشی دریدا می‌پردازد. برنشتاین ذیل این عنوان توضیح می‌دهد که شاپیرو در رساله‌ای تحت عنوان «طبیعت بی‌جان به‌مثابه یک موضوع شخصی»[۲] مدعی شد که هایدگر، در خصوص نسبت دادنِ کفش‌های کهنه در نقاشی ون‌گوک به زن روستایی در اشتباه بوده است. به اعتقاد شاپیرو این کفش‌ها از آن یک کشاورز نبوده و متعلق به یک انسان شهرنشین و در واقع همان صاحب اثر یا ون‌گوک است. شاپیرو این مقاله را به یادِ دوست خود کارت گلدنشتاین[۳] به او تقدیم کرد، کسی که برای نخستین بار به کتاب سرآغاز کار هنری توجه کرده بود.[۴] دریدا معتقد است که بحث در خصوص مالکیت کفش‌ها به مسایل سیاسی تسری می‌یابد. در ابتدای بخش نهایی کتاب حقیقت نقاشی دریدا با اشاره به نقل قولی از سزان مبحث حقیقت نقاشی را می‌گشاید. سزان در نامه‌ای به امیل برنار[۵] می‌نویسد: «من دِینی به تو دارم که آن حقیقت نقاشی است و من آن‌را به تو بازمی‌گردانم».[۶] دریدا این جمله سزان را مورد بررسی قرار داده و می‌گوید که مدیون بودن حقیقت در این‌جا، اعتراف کردن به دین و بدهی است، و خود را تحت یک الزام و تعهد قرار می‌دهد. اما این دِین به

1. Derrida, J., *The Truth In Painting*, pp.10-11.
2. The still life as a personal object
3. Kurt Goldenstein
4. Bernstein, J.M., *The Fate of Art, Aesthetic Alienaition from Kant to Derrida and Aderno*, by The Pennsylvania State University Press,1992, p.140.
5. Emil Bernard
6. Derrida, J., *The Truth In Painting*, p.255.

Archive of SID

www.SID.ir

چه کسی است و چگونه باید پرداخت شود؟ حقیقت چگونه با یک بدهی و دِین مشروط و مقید شده است؟ این دِین چیست که باید در «حقیقتِ نقاشی» پرداخت شود؟ و تابلوی کفش‌های ون‌گوک چه کاربردی در استرداد این حقیقت دارد.[۱]

به زعم دریدا، هایدگر و شاپیرو با شتابزدگی بندِ کفش‌ها را به سوژه گره زده‌اند و «هر دو جدایی و انفصال کفش‌ها را غیر قابل تحمل می‌دانند».[۲] بدین ترتیب هر کدام به نحوی، در جست‌وجوی سوژه‌ای بوده‌اند که کفش‌های خالی را پر کرده و آن‌را به «حقیقت نقاشی» گره می‌زند. دریدا در این میان با هیچ‌یک از این دو نفر موافق نیست. از نظر دریدا نسبت دادن کفش‌ها به زن روستایی از جانب هایدگر، رموز و پیچیدگی‌هایی را مطرح می‌کند که فراتر از متن اثر است. اگرچه هایدگر در سرآغاز کار هنری تابلوی کفش‌ها را چنین توصیف می‌کند: «در دهانه تارک درونسوی پوزار خشک شده است خستگی گام‌های کار در سنگینی خشن پوزار، سختی گام‌های کند، در طول شیارهای هماره همانند و تا دوردست گستره کشتگاهی که بر فراز آن باد خزان وزان است...نمناکی و سرشاری خاک بر چرم نشسته است. خلوت کوره راه، به‌گاه فرود شامگاهان، به زیر تخت کفش خزیده است...»[۳] از نظر دریدا این توصیف فاضلانه و کلیشه‌ای چیزی فراتر از متن را بیان می‌کند. چیزی که می‌توان آن را در یک ژانر هنری بیان کرد. حال آن‌که به عقیده‌ی دریدا چیزی فراتر از متن وجود ندارد.

به اعتقاد دریدا، شاپیرو در مقایسه با هایدگر دچار تناقض کمتری است و به‌عبارتی در سطحی بالاتر از هایدگر قرار دارد.[۴] اما در عین‌حال، هر دو ضرورت استرداد کفش‌ها به صاحب‌شان (سوژه) را به نوعی مطرح می‌کنند. استردادی که بنیاد تفکر غربی بر محورآن

1. Bernstein, J.M., *The Fate of Art, Aesthetic Alienaition from Kant to Derrida and Aderno*, p.283.
2. Ibid, p.283.
۳. هایدگر، مارتین، سرآغاز کار هنری، ترجمه پرویز ضیاء شهابی، صص۱۸-۱۹.
4. Derrida, J., *The Truth In Painting*, pp.345-346.

Archive of SID

www.SID.ir

بوده و در واقع نیاز به یک سوژه و بنیاد است. هدف دریدا در بیان فصل استردادها این است که بگوید هر گونه استرداد و بازگرداندن (کفش، حقیقت و سرنوشت) وجود ندارد و به مقصد نخواهد رسید. از نظر دریدا نظریه‌های هایدگر و شاپیرو در خصوص استرداد کفش‌ها به صاحبِ آن درست نیست. راهبرد دریدا در بیان این واقعیت است که همیشه، یک امکان خاص و یا یک احتمال خاص از خطا، شکست باید با همه‌ی کامیابی‌های شناختی و ارتباطی همراه باشد. بنابراین در رویکرد دریدا هیچ حقیقت متعینی برای تفسیر اثر وجود ندارد، چنان‌چه هیچ حضور حاضری از نیت و یا مقصود مؤلف در میان نیست.

دریدا در موقعیت چهارم کتاب حقیقت توضیح می‌دهد که هایدگر متناقض با تفکری که در ساخت‌شکنی برای عبور از متافیزیک در نظر دارد، درگیر سوژه‌گرایی بوده و سوژه را مستقر در امر حاضر می‌شناسد. از نظر دریدا هایدگر در خوانش متن به دنبال نشر معناهای متکثر نبوده و تلاش دارد تا معنا را به سرچشمه‌ی شایسته و با خود یگانه‌اش بازگرداند. در واقع نکته‌ی مورد تأکید دریدا مسأله‌ی تناقض در سوژه محوری هایدگر است. او در تقابل با مفهوم حضور متافیزیک، بحث غیاب را مورد بررسی قرار می‌دهد. به نظر دریدا غیاب، هم در وجه گفتار و هم در وجه نوشتار وجود دارد. به عبارت دیگر در هر دو وجه دلالت، دال نشانه‌ی غیاب مدلول است، و متن همواره بر اساس بازیِ حضور و غیاب شکل می‌گیرد.

خوانش چند نقاشی از آیدین آغداشلو در رویکرد واساز

تا به‌این‌جا راهبرد واسازی در خصوص به چالش کشیدن مفهوم حضور و اهمیت بخشیدن به مفهوم غیاب در متن و هم‌چنین مفهوم حقیقت درون اثر هنری مورد بررسی قرار گرفت. به‌منظور نقد عملی در رویکرد واساز در آثار نقاشی، پنج اثر از مجموعه آثار نقاشی آیدین آغداشلو (۱۳۱۹) انتخاب شده است. آثار آغداشلو به‌عنوان نمونه آثاری

Archive of SID

www.SID.ir

انتخاب شده که در تاریخ هنر معاصر ایران شناخته شده و مطرح هستند. اگرچه در برخی آثار مثال‌هایی وجود دارد که به تشریح راهبرد واسازی کمک می‌کند، اما لزوماً راهبرد واسازی در پیِ یافتن نمونه‌ی قطعی و از پیش تعیین شده برای خواندن نیست. در این جستار، راهبرد واسازی با تکیه بر مفهوم تقابلی حضور و غیاب و سایر مفاهیمی چون تعویق معنا، بازی، ردپا و به عنوان ابزار، در خدمت خوانش متن هنری به‌کار می‌آید. کریم امامی در کتاب آیدین آغداشلو، برگزیده آثار ۱۳۴۰-۱۳۷۲ او را چنین معرفی می‌کند، آیدین آغداشلو متعلق به نسلی بوده که زندگی خود را مطابق پیروی از رسوم قاجاری آغاز کرده، و سپس با توجه به تغییر و تحول ایام، تا امکان کاربری از فن‌آوری نوین را تجربه می‌کند.[۱] این توصیف بدان معناست که نقاش معاصر ایران از نسل آغداشلو، کسی است که دوران سنتی و جدید هنر ایران را با هم تجربه می‌کند. موضوع آثار آغداشلو، مطالعه و بررسی شاهکارهای تصویری مطرح و شناخته شده هستند. آغداشلو در دوره‌های مختلفِ کاری _که شامل مجموعه کارهای پیش از انقلاب ۱۳۵۷ و کارهای پس از انقلاب و دوران جنگ بوده_ برای آثار خود عناوینی نظیر خاطرات انهدام[۲]، معما[۳] و الخ را برگزیده است.

اگر بخواهیم فارغ از عنوان‌ها به آثار نگاه کنیم، با مجموعه آثاری مواجه می‌شویم که به‌طور دقیق ساخت و پرداخت خود را از آثار سنتی غربی عهد رنسانس وام گرفته، و با آثار نگارگری ایرانی تلفیق شده است. تلفیقی از چهره‌نگاری‌های ساندرو بوتیچلی[۴] نقاش مشهور فلورانسی دوران رنسانس و دیگر نقاشان مطرح این دوران، تا سرهای بی‌شکل و صورت‌های بی‌هویت نقاشانی نظیر جورجو دکریکو[۵] که حلقه‌ای رابط میان خیال‌پردازان

۱. امامی، کریم، بابک احمدی و آیدین آغداشلو، آیدین آغداشلو، برگزیده آثار ۱۳۷۲-۱۳۴۰، تهران، نشر هنر ایران، ۱۳۷۲ش، فاقد شماره صفحه.

2. Memories of Destruction
3. Enigma
4. Sandro Botticelli, 1445-1510.
5. Giorgio De Chirico, 1888-1906.

Archive of SID

www.SID.ir

رمانتیک سده نوزدهم وجنبش‌های آمیخته شده قرن بیستم نظیر سورئالیسم و دادائیسم بود، دیده می‌شود. او به گرته‌برداری از آثار هنرمندانی می‌پردازد که به نوعی ظرافت و کمال در کارهایشان مطرح بوده است. ما شاهد مجموعه‌ای از آثار نقاشی هستیم که ملهم از چهره‌های مخدوش شده صورت‌نگاره‌های بوتیچلی و صورت‌های بی‌هویت دکریکو است که در عین حال و در جاهایی ویژگی مجالس و محافل نگارگریِ قاجاری را دارد. در آثار آغداشلو با التقاطی میان هنر مدرن و رجوع به سنت‌های شرقی مواجه هستیم. روش او در این مجموعه آثار بر اساس یک یا چند اثر از دوران قدیم است که، خود را وامدار هنرمندان پیشین می‌سازد و بدین سان ردپای هنر یک دوران بر هنر دوره‌های بعدی برجای می‌ماند. به بیان دیگر آن‌چه در آثار با این ویژگی دیده می‌شود، میراثی است که از گذشتگان به هنرمند رسیده است و کاری که او می‌کند یک سلسله تغییرات در این میراث‌هاست. درجه‌ی هنر و نوآوری هنرمند در میزان این تغییرات مشخص می‌شود. آغداشلو به نوعی از آثار سنتی گرته‌برداری کرده، و به لحاظِ توان اجرایی با آن‌ها پهلو می‌زند. اما در برخی قسمت‌ها، هویت اثر را مخدوش کرده، و به اصل اثر وفادار نمی‌ماند. صورت‌های بریده شده، باندپیچی، چسب خورده که دیگر هویت اثر سنتی را بازتاب نمی‌دهد و به درستی نقوش تغزلی و موتیف‌های شرقی که با آن تلفیق شده، هیچ تعین روشنی به‌آن نمی‌بخشد. اکثر چهره‌ها درکارهایش مخدوش است، به‌نوعی که بیننده را با ابهام در تصویر مواجه می‌کند. در برخوردی دیگر این ابهام به سوی نوعی فرا واقع‌نمایی نقاشان سورئالیست پیش می‌رود.

Archive of SID

www.SID.ir

تصویر ۱. آغداشلو، هویت، در ستایش ساندرو بوتیچلی-۵۷× ۷۵ سانتی‌متر- گواش روی تخته، ۱۳۵٤.[1]

تابلوی هویت (تصویر ۱)، از اثر بوتیچلی با عنوان «مردی که مدال در دست دارد» برگرفته شده است. در کار بوتیچلی مدالی که در دست مرد است، نشان از خانواده سرشناس مدیچی در ایتالیای قرن ۱۵ و ۱٦ میلادی دارد. اما در اثر آغداشلو شاهد هستیم که نقش صورت از جای خود بریده شده و در عوض چهره‌ی مرد به جای تصویر، روی مدالی در دستانش قرار گرفته است. از طرف دیگر جای خالی صورت را منظره پشت سر مرد پُر کرده است. به این ترتیب در این اثر آن هویت آشنا دیگر وجود ندارد و استعاره‌ای از عواملی تازه (چون منظره) جای آن را می‌گیرد. حال باید دید که از نظر دریدا این هویت و حقیقتِ درون اثر چه ارتباطی با توان بازنمایی در اثر می‌تواند داشته باشد.

دریدا در کتاب حقیقت نقاشی و ابتدای پیش‌گفتار[2] در خصوصِ ماهیت حقیقت در نقاشی به چهار نکته اساسی اشاره دارد. اولین نکته «به قدرت و توان بازآفرینی و احیای مستقیم مربوط می‌شود».[3] این مربوط به زمانی است که تصویر با اصل شیء مطابقت

1. http://www.tavoosonline.com/Slideshow/SlideshowFa.aspx?src=104
بازاریابی شده در تاریخ ۹۲/۱/۱۱

2. Pass-Partout

۳. ضیمران، محمد، ژاک دریدا و متافیزیک حضور، ص۲۵۵.

Archive of SID

www.SID.ir

دارد و بدین ترتیب می‌تواند حقیقت را زنده کند. از نظر افلاطون این گرته‌برداری از همان اصلی است که نتیجه‌ی آن سه مرتبه با حقیقت فاصله دارد. دومین نکته، به بازنمایی راستین یک حقیقت و یا تمثال یک پدیده باز می‌گردد. دریدا چهار حالت[1] را در خصوص خصوص بازنمایی مطرح می‌کند.[2] سومین نکته در رابطه با حقیقت از دیدگاه دریدا به ماهیت تصویری آن مربوط می‌شود. به‌این معنا که ماهیت نقاشی همان منشِ تصویری آن است. پس در واقع حقیقت نقاشی با رسانه آن متناسب می‌شود. نکته چهارم در خصوص حقیقت از دیدگاه دریدا، در قلمرو نظام‌های مربوط به نقاشی است. دریدا در این‌جا زبان و نظام‌های نقاشی را گسترده می‌کند و معتقد است که این نظام‌ها از درون یکدیگر بیرون می‌جهند و از این طریق مرزهای خود را مشخص می‌سازند. در این جا بحث مرز، و درون و بیرون با نقدی که دریدا به مفهوم پاررگون یا آرایه‌ها در نقد سوم کانت، ادامه می‌یابد.[3] به عبارت دیگر دریدا بر خلاف کانت مرزهای اثر را به بیرون از چارچوب و مرزهای اثر گسترش می‌داد و مانند کانت اثر هنری را امری خودبسنده نمی‌شناخت.

اکنون بر اساس این چهار موقعیت در اثر آغداشلو می‌توان معناهای متفاوتی را از دریافت کرد. در نقاشی با عنوان هویت شاهد هستیم که در موقعیت اول، قدرت و توان بازآفرینی و احیایِ مستقیم از اصلِ اثر را نشان می‌دهد، اثری که معرف یکی از اعضای شاخص خاندان مدیچی در عهد رنسانس بوده است. در عین حال می‌توان گفت که این اثر بی‌شباهت به بعضی آثار مگریت نیست؛ نوعی برخورد سورئالیستی که به‌جای صورت، منظره یا چیز دیگری را جایگزین می‌کند. نوعی جایگزینی که از واقع‌گرایی دور می‌شود. در موقعیت دوم برای بررسی ماهیت حقیقت، به نظر می‌رسد نقاشی از عهدی

1. Presentation of Representation, Presentation of Presentation, Representation of Representation, Representation of Presentation.
2. Derrida, J., *The Truth In Painting*, p.6.
۳. ضیمران، محمد، ژاک دریدا و متافیزیک حضور، صص ۲۵۵- ۲۵۶.

Archive of SID

www.SID.ir

سخن می‌گوید که در تمامیتِ کمال و شکوهِ خود از میان رفته است، پس بنابراین داشتن هویت واقعی در اثر ضرورتی نداشته و بازنمایی راستین در نوعی بی‌هویتی مطرح می‌شود. موقعیت سوم، امکان نقاشی را به مثابه عرضه‌ی تصویری دو بعدی توضیح می‌دهد. ابزار و وسایل اثرگذار روی سطح دوبعدی، امکانی که شباهت به سایر حوزه‌های دیگر هنر ندارد. موقعیت چهارم، می‌تواند از درون مرزهایی که قلمرو نقاشی می‌سازد بیرون رود. برای مثال این اثر می‌تواند واگویِ داستان یا روایتی باشد که بیرون از نظام نقاشی جای داشته و سؤال‌هایی از این دست را مطرح کند، این‌که اطلاع دقیق از نقاش رنسانسی چه تأثیری در خوانش ما در خصوص این اثر بازسازی شده دارد؟ حذف صورت و جایگزین کردن منظره در آن چه دلالت‌هایی دارد؟ آیا از این اثر و یا متن تصویری برداشت مردم‌شناسانه و جامعه‌شناسانه ممکن است؟ در خوانش واساز برای هر یک از چنین سؤالاتی پاسخی نیز وجود دارد، اما پاسخ به آن متعین و واحد نیست. هر پاسخی به پاسخ دیگر به صورت زنجیره‌ای از دلالت‌ها ارجاع می‌یابد. از آن‌جا که در هر مواجهه حضور و غیاب معنا به نوعی در نوسان است، به این ترتیب در میانِ هیچ‌یک از این چهار موقعیت حقیقتِ حاضری به چشم نمی‌رسد. در تقابل دوگانه حضور و غیاب، حضور امری است که دیگر در امان نیست و مطابق سنت در اولویت قرار ندارد. در این بازی هر معنا و فهمی از اثر، در واقع یکی از فهم‌ها و معناهای بیشماری است که می‌تواند وجود داشته باشد و هیچ یک از معناها در محور مرکز نیستند. آن‌چه که در حاشیه تفکر متافیزیک بوده این‌جا به اندازه خود متن حائز اهمیت می‌شود. در نهایت هر کدام از نشانه‌های این نقاشی در چهار موقعیت بازنمایی، دلالت‌های مختلف و چندگانه پیدا می‌کنند. در نهایت این نقاشی به‌مثابه متن فراتر از دلالت اولیه خود یا بازنمایی واقعیت تاریخی، یا جامعه‌شناسی و ... خواهد رفت و انبوهی از معناهای متکثر را در خود می‌گنجاند.

Archive of SID

www.SID.ir

تصویر ۲. آغداشلو، شرقی(خاطرات انهدام)، موقعیت ششم-۵۲× ۷٤ سانتی‌متر- گواش روی تخته، ۱۳۷۱.[1]

تابلوی شرقی (تصویر۲) از مجموعه کارهایِ «خاطرات انهدام»، یکی دیگر از آثاری است که بر مبنای آثار رنسانسی بازنگاری می‌شود. یک زن آراسته‌ی رنسانسی به دقت و مهارت هر چه تمام‌تر از اثر اصلی گرته‌برداری شده است. در ناحیه‌ی گردن، پوست گردن برداشته شده و به‌جای آن بافت عضلانی و رگ و پی درون بدن به چشم می‌آید. در یک معنا این نقاشی می‌تواند چهره‌نگاری از یک عروسک نمونه برای درسِ تشریح در کلاس‌های پزشکی است. یا در معنایی دیگر می‌تواند توضیحی برای تشریح رگ و پی تاریخی آن باشد. تاریخی که شکوه هنری دوران یونان باستان را احیا کرده و در دوران معاصر چیزی از آن شکوه به‌جا نمانده است. عنوان اثر یا «شرقی» بار معنایی دارد که در رویکرد سنتی می‌تواند مرکز و محوری از نیت مؤلف را توضیح دهد. اما در خوانش واساز هیچ مرکز و محوری وجود ندارد. در بررسی عناصر اثر، عنصری شرقی به چشم نمی‌آید. بنابراین عنوان اثر می‌تواند استعاره‌ای باشد از آن عناصری که در تصویر نیست. بنابراین مناسبت میان عنوان اثر و عناصر درون اثر یک بازی حضور و غیاب جریان دارد. در یک معنا این عنوان می‌تواند دغدغه‌ی هنرمند نوگرای ایران را برای رسیدن به هویت

1. http://www.tavoosonline.com/Slideshow/SlideshowFa.aspx?src=104
بازاریابی شده در تاریخ ۹۲/۱/۱۱.

Archive of SID

www.SID.ir

شرقی توضیح دهد، و در معنای دیگر می‌تواند مطایبه‌ای نسبت به عدم نیاز به چنین هویت‌یابی را در کار هنرمند معاصر بیان کند. به‌عبارتی در فرایند واسازی، تفسیر و توضیح دلالت‌ها متفاوت، ولی هریک به اندازه دیگری قابل پذیرش هستند. هر تفسیری از نقاشی به‌مثابه متن به تعویق می‌افتد. همیشه برای چنین تفسیرهایی وعده نهایی در متن تصویر وجود دارد، که هرگز تحقق نمی‌یابد. واضح است که بر اساس این دیدگاه، هدفِ تفسیر گشودن رمزِ یک معنی یا معانی پنهان دیگر در متن نیست، از نظر دریدا معنای ثابت و قطعی برای کشف کردن وجود ندارد. آن‌چه در این‌جا وجود دارد، یک بازی رو به‌گسترش از معانی است که نمی‌تواند ثابت و قطعی شود. مطابق خوانش دریدا، نمی‌توان بیرون از این متن تصویری به دنبال پاسخ بود. هر آن‌چه هست، پاسخی است که خودِ تصویر از طریق آن خود را نشان می‌دهد.

تصویر ۳. (راست) آغداشلو، معما سوم، ۵۷× ۷۵ سانتی‌متر- گواش و رنگ فلزی روی مقوا، ۱۳۸۸.[1]
تصویر ٤. (چپ) آغداشلو، معما پنجم، ۵۷× ۷۵ سانتی‌متر- روی کاغذ، ۱۳۸۹.[2]

1 http://www.tavoosonline.com/Slideshow/SlideshowFa.aspx?src=104
بازاریابی شده در تاریخ ۹۲/۱/۱۱.

2. http://www.aghdashloo.com
بازاریابی شده در تاریخ ۹۲/۱/۱۱.

Archive of SID

www.SID.ir

در دو تابلوی فوق، یعنی، معمای سوم و معمای پنجم با دو اثر مشابه دیگر از مجوعه کارهای آغداشلو مواجه می‌شویم. عناصر موجود در تابلو شامل نیمتنه‌های رنسانسی با سرها و صورت‌هایی که در لفافی تیره و مخدوش شده پوشانیده شده است. در (تصویر ۳ راست) یعنی معمای سوم، مدالی بر گردن مرد می‌بینیم که شاید کمکی در جهت هویت‌یابی از او باشد. در (تصویر ٤ سمت چپ)، ما یکی از نیم‌تنه‌های زنان رنسانسی را می‌بینیم که آستین لباس او مزین به نقوش سنتی ایرانی نقش گل شاه عباسی و اسلیمی‌هایی است که در پارچه‌ها و قالی‌های ایرانی دیده می‌شود. در یک نگاه اضافه شدن عناصر سنتی و نقوش ایرانی به آستین لباس می‌تواند همان نگاه شرقی باشد که عنوانِ تصویر ۲ بود. استفاده از نقش مایه‌های شرقی بر یک چهره‌ی رنسانی می‌تواند برخورد التقاطی در هنر معاصر را نشان دهد، و یا یک دوگانه‌ی غربی/ شرقی را بسازد. هر یک از مفاهیم این دو گانه در تصویر ایفای نقش دارند. این‌که جایگاه چهره‌نگاری رنسانسی در اثر اولویت دارد یا عناصر شرقی به درستی روشن نیست. شاید اولویت در برداشت مخاطب از اثر باشد.

یک تفسیر دیگر با رویکرد واسازی می‌تواند بحث عنوانِ اثر باشد. در این دو اثر عنوان «معما» شرایطی را برای مخاطب فراهم می‌کند که ناخودآگاه نوشتار را بر تصویر ترجیح دهد. یا به‌عبارتی متن نوشتاری بر متن تصویری اولویت پیدا می‌کند. عنوان موجب می‌شود که مخاطب تصویر را در ذیل آن ببیند. اما خوانش واساز این قابلیت را دارد که فراتر از نظر مؤلف رفته و عنوان و گزاره‌ی تحمیلی از جانب او را زیر سؤال ببرد. برای مثال مفهوم معما می‌تواند توضیحی بر صورت پوشیده یا هویت نامشخص در چهره نگاری‌های فوق باشد. اما در عین حال می‌تواند معمایی برای اهمیت نقش هنر غرب و جایگاه هنر شرق را مطرح کند. به عبارت دیگر در رویکرد واساز روشن نیست که معما به طور قطعی به کدام‌یک از عناصر موجود در اثر اشاره دارد.

Archive of SID

www.SID.ir

در راهبرد واسازی می‌توان گفت وقتی با یک اثر، متن، افسانه، داستان و یا یک نقاشی به مثابه متن روبه‌رو می‌شویم نمی‌توان امیدوار بود که درون آن چیزی معین و قطعی را کشف کنیم، بلکه فقط می‌توان درون آن «بازی» کرد. دریدا بر اساس این دیدگاهِ خود همواره امکان ساختن و فهم معنای دیگر را جایز می‌شمرد. واضح است که بر اساس این دیدگاه، هدف تفسیر گشودن رمز یک معنی یا معانی پنهان دیگر در متن نیست، از نظر دریدا معنای ثابت و قطعی برای کشف کردن وجود ندارد. همان‌طور که گفته شد آن‌چه در این‌جا وجود دارد، یک بازی رو به گسترش از معانی است که نمی‌تواند ثابت و قطعی شود. اما با این عدم تعین معنا و آزادی در تفسیر متون هیچ تغییری هم نمی‌تواند نادرست باشد.

البته دریدا در خوانش خود از آثار، گامی فراتر از حوزه شناخته شده‌ی آثار هنری نهاده و معتقد است که، ما در کشف زیبایی همه‌جا آزادیم، نه این‌که فقط در اشیایی که به نحو قراردادی به منزله‌ی «آثار هنری» پذیرفته‌ایم در پیِ زیبایی باشیم. بدین اعتبار زیبایی در هر اثری اعم از هنری و یا غیر هنری قابل بررسی و توجه خواهد بود. هم‌چنان‌که از نظر دریدا نمی‌توان مرزی میان فلسفه، هنر ادبیات، سیاست والخ، ایجاد کرد. می‌توان گفت روش واسازی دریدا در خوانش از نقاشی به مثابه متن نه تنها در پیِ بیرون راندن حقیقت از درون آن بوده است، بلکه مرزهای درون و برون زیباشناسی به روش سنتی را نیز واژگون می‌کند.

نتیجه

در بخش نظری این تحقیق، به تقابل حضور و غیاب، و مفهوم حقیقت درون اثر در رویکرد واسازی دریدا پرداخته شد. گفتیم، دریدا بر اساس آموزه‌های هایدگر در پیِ تخریب سنت تفکر فلسفی غرب برآمد. از نظر هایدگر تاریخ تفکر غرب با محوریت متافیزیک حضور، از معنای هستی غافل شده و تلاش داشت تا با ساخت‌شکنیِ

Archive of SID

www.SID.ir

متافیزیک به هستی‌شناسی که در تفکر یونان پیش از سقراط کنار گذاشته شده، مراجعه کند. دریدا نیز متعاقب هایدگر، تاریخ متافیزیک غرب را از افلاطون تا دوره حاضر بر پایه‌ی حضور استوار می‌دانست. به عبارتی او در بازخوانی متون هر یک از فلاسفه‌ی غرب، وجهی از حضور را مورد تأکید و واکاوی قرار داشته است: حضورِ واجب، حضورِ خود، حضور معنا در گفت‌وگو، حضورِ عالم متعین. چنان‌چه گفته شد دریدا لوگوس‌مداری را استعاره‌ای برای حقیقت و اصالت در نظر گرفت. از آن‌جا که گفتار پیوندی ناگسستنی با گوینده و حضورِ حاضر آن دارد با به پایان رساندن این حضور معنا نیز فاصله گرفته، و در همان لحظه که نوشتار زاییده می‌شود، به غیبت تبدیل خواهد شد.

آن‌چه در واسازی دریدا روی می‌دهد همان خوانش مضاعف است، یعنی شکلی از خوانش که به طور تکرار شونده برای دیگربودگی یا تفاوت‌ها مطرح می‌شود. اما این دیفرانس یا دیگربودگی دریدا، همان هستی یا حضور فی‌نفسه نیست. بلکه دیفرانسِ دیگری است که درون تکرار شناخته می‌شود. مفهومی که همواره تعویق معنا را با خود دارد. هم‌چنین واسازی دریدا بر اساس فراموشیِ هستی در زمان تکنولوژی (مانند آن چیزی که هایدگر به آن معتقد بوده) ضرورت ندارد. واسازی دریدا بر اساس جست‌وجو در خصوص بیرون‌بودگی، دگربودگی و حاشیه‌هاست، که در عین‌حال قابل تحویل و فروکاهش به فلسفه نخواهد بود. پس دریدا با پایان دادن به حضور، به معنا و حقیقت واحد، در یک اثر پایان داد و به‌جای آن به پیامد و یا نشانه تأکید کرد. در واقع تأکید دریدا بر پیامد به معنای از میان برداشتن مدلولِ استعلایی و متعین است. با این کار قلمرو و یا بازی معانی هیچ محدودیتی نداشته و در واقع دریدا از طریق بازی به مجادله با متافیزیک حضور می‌رود.

از نظر دریدا نقاشی به مثابه متن زمانی امکان فهم پیدا می‌کند که به دور از شرایط تسخیر شدن با حقیقتِ پیرامون آن قرار گیرد. بدین ترتیب دریدا به وجود حقیقتِ در درون نقاشی، آن‌گونه که در اعتقاد متفکران گذشته بوده، باور ندارد. به عقیده دریدا

Archive of SID

www.SID.ir

تفاوت، تعویق و فاصله‌گیری شیوه‌های استعاره هستند و هنگامی که حضورِ حقیقت به کلمه یا لوگوس منتسب می‌شود، استعاره انکارشده، به پس رانده شده و سرکوب می‌شود. استعاره به خاطر توان خویش در یادآوری مدام بی‌ثباتی نشانه و گریز از نشانه، همواره مایه عذاب فلسفه بوده است. بنابراین وقتی اصل و منشاء یک اثر تنها به صورت مبدل و متغیر ممکن باشد، آن‌چه که ما زیبایی می‌نامیم نیز امری چرخشی و متغییر خواهد بود. هم‌چنین بر اساس این دیدگاه هیچ تمایز و تفاوتی بین امر هنری و غیر هنری، میان ارزش و بی‌ارزشی زیباشناختی وجود نخواهد داشت. از نظر دریدا ما در کشف زیبایی همه جا آزادیم، نه این‌که فقط در اشیاء که به نحو قراردادی به منزله‌ی «آثار هنری» پذیرفته‌ایم به دنبال زیبایی باشیم.

برای جمع‌بندی و در این‌جا سه سؤال عمده می‌توان مطرح کرد رویکرد واساز با تکیه بر تقابل حضور و غیاب بر چه نکاتی تأکید دارد؟ آثار آغداشلو در رویکرد واساز چگونه خوانده می‌شوند؟ و دیگر این‌که با توجه به مباحث مطرح شده، نظریه واسازی دریدا چه توانش‌هایی برای تحلیل هنر و مطالعه در حوزه هنر پیشنهاد می‌کند؟

از مباحث فوق در تفسیر نقاشی با رویکرد واساز و با تکیه بر مفاهیم حضور و غیاب سه نکته نتیجه می‌شود: ۱. در نقاشی مدلول متعین غایب است. ۲. در نقاشی هدف و معنای متعینی که نقاش در پی نشان دادن آن باشد وجود ندارد. ۳. حقیقتی ورای نقاشی به مثابه متن نیست.

گفته شد که آثار آغداشلو با توجه به عنوان و موضوع آثارش در پیِ بیانِ انهدام ارزش‌های زمانه‌اش برآمده است. ولی تفسیر اثر متکی بر خوانش واسازی در پیِ رأی و نظر مؤلف نیست. به عقیده‌ی نگارنده آن‌چه با تکیه بر راهبرد واسازی در خوانش آثار برآمده، بر نکاتی تأکید دارد که شاید تاکنون کمتر به آن توجه شده باشد، ۱. رویکرد التقاطی هنرمند نسبت به هنرِ سنتی و هنرِ نو، ویژگی‌ای که این آثار را وارد حوزه‌ی پسامدرن می‌کند. ۲. اگرچه نقاش دربازسازی آثار سنتی، از نشانه‌های آشنا برای ذهن

Archive of SID

www.SID.ir

بیننده استفاده می‌کند اما با توجه به عناصر مخدوش شده درون اثر یک تعلیق دائمی برای ذهن بیننده گشوده می‌شود. ٤. در مجموعه آثار آغداشلو شاهد هستیم که با حذف هویت فردی، حضور و حقیقتِ درون اثر تبدیل به امری نسبی می‌شود، و بالاخره آن‌چه که به‌جا می‌ماند امری نامتعین در خوانش تصویر خواهد بود.

راهبرد دریدا برای تحلیل آثار ادبی و هنری توانش‌هایی را بدین ترتیب مطرح می‌کند، ۱. در رویکرد واساز نظر مؤلف و یا نیت حاضر او در اثر مورد تأکید نیست. یعنی تصویر یک گذرگاه برای مخاطب فراهم کرده تا معنای آن بارها تکرار و بازنویسی شود. ۲. دریدا زبان و نظام‌های نقاشی را گسترده می‌کند و معتقد است که این نظام‌ها از درون یکدیگر، بیرون می‌جهند. بنابراین با تغییر نگرش در مفهوم زیبایی گستره‌ی تازه‌ای را به روی اهل هنر می‌گشاید. ۳. راهبرد دریدا برای تحلیل آثار ادبی و هنری توانش‌هایی را مطرح می‌کند که در تفسیر اثر قلمرو و یا بازی معانی هیچ محدودیتی نداشته و فقط در پی رمزگشایی نیست، و در تمام زمان‌ها و مکان‌ها ادامه خواهد یافت.

منابع

امامی، کریم و احمدی، بابک و آغداشلو، آیدین، آیدین آغداشلو، برگزیده آثار ۱۳۷۲-۱۳٤۰، تهران، نشر هنر ایران، مقدمه فاقد شماره صفحه، ۱۳۷۲ش.

ریخته گران، محمدرضا، هنر از دیدگاه مارتین هایدگر، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۴ش.

ضیمران، محمد، ژاک دریدا و متافیزیک حضور، تهران، انتشارات هرمس، ۱۳۸۶ش.

نوریس، کریستوفر، شالوده شکنی، ترجمه پیام یزدانجو، تهران، نشر مرکز، چاپ دوم، ۱۳۸۸ش.

هایدگر، مارتین، هستی و زمان، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، در فلسفه و بحران غرب، تهران، نشر نی، ۱۳۸۹ش.

هایدگر، مارتین، سرآغاز کار هنری، ترجمه پرویز ضیاء شهابی، تهران، انتشارات هرمس، ۱۳۸۲ش.

Attridge, D., *Jacques Derrida, Act of Literature*, London, Routledge, 1992.

Archive of SID

www.SID.ir

Bernstein, J.M., *The Fate of Art, Aesthetic Alienaition from Kant to Derrida and Aderno*, by The Pennsylvania State University Press, 1992.

Collins, Jeff and Mayblin, Bill., *Derrida*, By Totem Books, 1977.

Derrida, J., *Writing and Difference*, A. Bass(Trans). London, Rotledge, 2002.

----------, *The Truth In Painting*, Benington G and McLoad I(Trans), Chicago Press, 1987.

Luci, N., *A Derrida Dictionary*, by Blackwell Publishing Ltd, 2004.

Inwood, M., *a Heidegger Dictionary*, Massachuset Blackwell, 2000.

http://www.aghdashloo.com

بازاریابی شده در تاریخ ۹۲/۱/۱۱

http://www.tavoosonline.com/Slideshow/SlideshowFa.aspx?src=104

بازاریابی شده در تاریخ ۹۲/۱/۱۱

Archive of SID

www.SID.ir