

---

## مرزهای تصمیم‌ناپذیر (پاررگون) در نقاشی: نقد و اساس بر نمونه‌هایی از آثار تجسمی

معاصر ایران\*

فیروزه شیبانی رضوانی\*\*

---

تاریخ دریافت: ۹۷/۲/۲۲

تاریخ پذیرش: ۹۷/۶/۷

### چکیده

این پژوهش، در جهت شناخت و دستیابی به نظریه خوانش متن (اثر تجسمی) از نقطه نظر اساس است. با توجه به متون دریدا، می‌توان نظریه او را در تحلیل اثر تجسمی به سه بخش عمده خلاصه کرد: زمینه یا ماده اثر، نشانه‌های اثر که به صورت ردپا فرایند دلالت را طی می‌کنند و در نهایت، پاررگون که مرزهای اثر و محدوده آن را تعریف کرده و به صورت گسترده‌تر مرزهای میان هنر و غیر هنر می‌سازد. از نقطه نظر اساس هر یک از سه مفهوم ذکر شده تفسیر اثر را در فرایند معناسازی تصمیم‌ناپذیر می‌کند. این پژوهش، به مفهوم پاررگون که ابتدا در نقد سوم کانت مطرح شده می‌پردازد سپس اساسی دریدا از این مفهوم را برای تحلیل و خوانش آثار تجسمی منتخب به کار می‌برد. به این ترتیب و با توجه به مفهوم پاررگون هنر واجد معناهای تازه می‌شود و امکان گسترش به حوزه‌های دیگر را پیدا می‌کند. در نقد عملی سه اثر از نقاشی‌های علیرضا اسپهبد، یک اثر از اسماعیل شیشه‌گران و یک اثر از بابک گلکار مورد تحلیل قرار می‌گیرند. آثار اسپهبد و شیشه‌گران با محوریت متن و آثار گلکار با محوریت مؤلف مورد واکاوی مفهوم پاررگون قرار می‌گیرند. تحلیل این نمونه آثار، تلاشی در جهت توضیح جایگاه هنر معاصر ایران است که در پی یافتن الگوی زیباشناسی برمی‌آید.

**کلیدواژه‌ها:** اسماعیل شیشه‌گران، بابک گلکار، پاررگون، خوانش اثر تجسمی، دریدا، علیرضا اسپهبد، اساسی

---

\*. این مقاله مستخرج از طرح پژوهشی نویسنده می‌باشد.

## ۱. مقدمه و بیان مسأله

دریدا با توجه به نقد سوم کانت خوانشی از زیباشناسی کانت ارائه می‌دهد. نقد سوم کانت درخصوص فلسفه هنر مدرن، و چگونگی ارزش‌گذاری اثر هنری و یا ارائه حکم هنری بحث می‌کند. تحلیل کانت بر پایه تقابل عقل محض/عقل عملی و تقابلهای دیگر مانند فهم/عقل، سوژه/ابژه و ذهن/طبیعت و درون/بیرون و الخ است. تلاش کانت برای حل این دشواری ساختن پلی بود که می‌توانست این تقابل‌ها را به هم پیوند زده یا در خود حل کند. اگر طرفداران کانت معتقدند که نقد قوه حکم از عهده آن برآمده، اما دریدا با راهبرد واسازی نشان می‌دهد که چگونه طرح زیباشناسی کانت برای حل این دشواری ناموفق بوده است. این جستار در صدد توضیح و تحلیل تناقض مطرح شده در زیباشناسی کانت با تأکید بر واکاوی مفهوم پاررگون<sup>۱</sup> برآمده است.

می‌توان گفت مهمترین تقابلی که دریدا در فلسفه کانت مورد واسازی قرار می‌دهد، مفاهیم درون و بیرون است. این تمایزگذاری میان درون و بیرون نیاز دائمی است که همه گفتمان‌های فلسفی در خصوص هنر معنای هنر و معنا از افلاطون تا هگل، هوسرل و هایدگر را شامل می‌شود. این پیش‌فرض‌های ضروری یک گفتمان بر محدوده‌های بیرون و درون شیء هنری دارد که در این‌جا گفتمان درباره «قاب» مطرح می‌شود. دریدا از تمایز میان درون و بیرون به‌عنوان «ضرورت پایدار» برای عملکرد کار یا اثر هنری بحث می‌کند. این عملکرد همان چیزی است که مفهوم قاب نقش آن را ایفا می‌کند. با توجه به این تعریف شاید بتوان گفت: «که عملکرد قاب در مواجهه ضروری از ساختن تفاوت بین درون و بیرون استعلائی، نه ساخته شده بلکه با ماهیتی طبیعی مواجه است.» (Lucy, 2004:52-3) در ابژه/شیء زیباشناسی کانت، زیبایی باید ارزش و معنای درونی داشته و از هر آنچه بیرونی است متمایز باشد. به عقیده کانت، امور بیرونی مشروط هستند و موارد درونی به آن‌ها تعالی می‌بخشند. کانت معتقد است که شیء باید مرزی داشته تا به‌دقت امور درونی و بیرونی را از هم جدا کند. اما به‌نظر دریدا تقابل میان «درون و بیرون» ناهم‌سازواری‌های متناقض می‌سازد؛ مانند ناپایدار/متعالی

یا پایدار/ناپایدار که از نظر دریدا آپوریا یا معضل مفهومی محسوب می‌شود. (Ibid: 68)

شناخت آثار تجسمی با توجه به مفهوم پاررگون هدف اصلی این پژوهش است. و با توجه به توضیح فوق مقاله حاضر کوششی است تا با روش کیفی/تحلیل متن و با رویکرد واساز به سؤال‌های زیر را پاسخ دهد:

۱. پاررگون به چه معناست؟
۲. دریدا چگونه زیباشناسی کانت و مفهوم پاررگون را واکاوی می‌کند؟
۳. با توجه به مفهوم پاررگون چگونه می‌توان آثار موردی از علیرضا اسپهبد، اسماعیل شیشه‌گران، و بابک گلکار را تحلیل کرد؟

## ۲. پاررگون

کانت در نقد قوه حکم در خصوص پاررگا<sup>۲</sup> چنین توضیح می‌دهد: «چیزی که به نحو ذاتی به تصور تامه عین به مثابه جزء متشکله آن تعلق نداشته بلکه فقط به نحو بیرونی به مثابه ضمیمه‌ای برای آن محسوب می‌شود و بر رضایت ذوق اضافه می‌کند، این کار را فقط به کمک صورتش انجام می‌دهد، نظیر قاب تابلوهای نقاشی یا تن‌پوش‌ها یا ستون‌های اطراف بناهای مجلل. اما اگر آرایه عبارت از صورت زیبا نباشد و اگر مانند قابی صرفاً برای سفارش و توصیه تابلو به کمک جذابیت خود به کار رود در این صورت زیور نامیده می‌شود و به اصل زیبایی لطمه می‌زند.» (کانت، ۱۳۷۷: ۱۳۰-۱۳۱) با توجه به نظر کانت باید دانست پاررگون چه‌گستره مفهومی را با خود حمل می‌کند؟ و در نهایت دریدا با تأکید بر کدام بخش از این مفهوم آن را مورد واکاوی قرار می‌دهد؟

از نقطه نظر کانت این واژه در نقد سوم برای ارجاع به چیزی که هم تزئینی است و هم زیبایی شکل و اثر را افزایش می‌دهد. دریدا در کتاب *حقیقت نقاشی*<sup>۳</sup>، به تحلیل این واژه می‌پردازد و مدعی است که این واژه از پیشوند par به معنای اطراف و حاشیه، کنار اثر و پسوند ergon به معنای بخشی از اثر تشکیل یافته است. (رویل، ۱۳۸۸: ۳۷)

کالینز و میلین در کتاب دریدا توضیح می‌دهند که از نظر کانت، «پاررگا» تمام چیزهایی هستند که به کار

هنری الصاق می‌شوند اما نه بخشی از معنای درونی. مثال‌های او عبارتند از: قاب نقاشی، ستون‌های معماری، پرده‌های روی مجسمه‌ها، که تمام این موارد تزئینات الحاقی محسوب می‌شوند. آن‌ها مرزهای کار هستند اما بخشی از آن نیستند. آن‌ها شبیه کار هستند ولی با آن هویت نمی‌یابند. آن‌ها هویت واقعی کار نیستند. آن‌ها به کار تعلق دارند اما فرعی هستند. پاررگون می‌تواند به‌طور شفاهی قاب یک تصویر باشد، یا سایر الحاقات دیگری که به کار پیوسته می‌شود. بنابراین پاررگون کار را در بر می‌گیرد، آن را محصور می‌کند و همچنین با بیرون ارتباط پیدا می‌کند. پاررگون توجه مخاطب را به کار را جذب می‌کند. پاررگون غیرقابل تصمیم‌گیری است. دشواری این مفهوم در این است که آیا پاررگون به ارزش‌های درون کار هنری تعلق دارد یا به بیرون آن یعنی دنیای مشروط؟ این یا آن و یا هر دو؟ در واقع حفظ هر دو وضعیت درون و بیرون برای قاب ویژگی فراهم می‌کند که به‌طور همزمان هم سازنده و هم مخرب است. (Collins and Mayblin, 1977:141-42)

دریدا در مقاله خود به نام «پاررگون» توضیح این مفهوم را چنین گسترش می‌دهد که، یونانی‌ها آنچه بیرون از حوزه ارگون یا کار باشد را پاررگون می‌نامند. برای مترادف آن مواردی چون لوازم جانبی، خارجی، فرعی، مکمل، جانشین باقی‌مانده و مازاد را مطرح می‌کنند. تفکر سنتی معتقد است که آموزش و پرورش یا تعاریف علمی نمی‌توانند همچون پاررگون عمل کنند. در تحقیق از علل یا اصول، پاررگا اجازه ندارد که بر مسائل ضروری اولویت داشته باشد. به عبارتی گفتمان‌های فلسفی همیشه بر علیه پاررگون هستند. اما در رویکرد و اساس این تمامیت کار حاصل نمی‌شود، بلکه به آنچه در خارج آن اتفاق می‌افتد اتصال و مشارکت دارد. اگر پاررگون مانند جانشین، مکمل و یا پیش‌غذا عمل می‌کند، باید گفت که به‌طور مداوم به حوزه‌های دیگر به صورت اصلاح شده و تغییر شکل یافته تسری پیدا می‌کند. (Derrida, 1979: 18)

دریدا توضیح می‌دهد که، به‌طور کلی پاررگون مفهومی از یک «مشاهده کلی» است. هر بخشی که شامل این مشاهده کلی است پاررگونی برای پاررگون

است. این مسئله که عقل محض نمی‌تواند نیاز اخلاقی خود را فراهم کرده و آن را به حوزه ایمان می‌سپارد، در فلسفه کانت خود پاررگون تلقی می‌شود. پاررگون چیزی اضافی و بیرونی را به حوزه درون الصاق می‌کند. کانت در فلسفه زیباشناسی خویش در پی آن بوده است تا مرزهای این ساحت را مشخص نماید. هر چند پاررگه به اثر هنری تعلق دارد، اما نباید آن را با اثر یکی دانست. بدین معنا که هویت و ماهیت اثر از آنچه در بیرون آن قرار دارد متفاوت است.

دریدا تلاش دارد تا نشان دهد که هیچ محدوده یا مرز مشخصی را نمی‌توان برای هنر و یا اثر هنری شناخت و دریدا این نظر را با تکیه بر تناقضی که کانت در خصوص اقتدار زیباشناختی والایی و در ویژگی و منش بدون مرز یا ناکرانمند آن مطرح می‌کند. دریدا در پی آن است تا ثابت کند اثر هنری را نمی‌توان به‌طور مشخص و قاطع تعیین کرد.

### ۳. واکاوی دریدا از زیباشناسی کانت و مفهوم پاررگون

دریدا در کتاب حقیقت نقاشی که در سال ۱۹۷۸ در پاریس چاپ شد به مسائل و مشکلاتی که در مفهوم پاررگون وجود داشت توجه کرد. او در این کتاب همچنین توجه زیادی به تمایزهای اساسی بین نسبت و روابط «درون و بیرون» به اثر هنری نشان داد. به این معنی که اگر شخصی یک حکم کلی درباره اثر هنری صادر کند باید قادر باشد که محدودیت‌های اثر هنری و آن چه را که فراتر از این محدودیت‌هاست، تعیین کند. مفهوم پاررگون برای کانت، این گونه تمایز را ممکن می‌ساخت. اما دشواری دریدا با این مفهوم این بود که، خود پاررگون به کدام یک (به درون یا بیرون، به اثر هنری یا آنچه اثر هنری نیست) تعلق دارد. کانت می‌گفت که پاررگون به اثر هنری وابسته نیست. در عین حال نمی‌توان گفت که پاررگون نسبت به اثر هنری به کلی بیگانه است. دریدا می‌گفت آنچه به مانند پاررگون عمل می‌کند، شامل همه آن چیزهایی می‌شود که از زمینه و متن هنری جدا بوده است، مانند: یک منظره، یک کلیسا، یک گالری، یک موزه و آثار دیگر. این اشیاء

ممکن است به سادگی از آنچه ما آن را خود اثر هنری می‌نامیم مشخص و ممتاز نباشد. از نظر دریدا پاررگون عناصری هستند که بسیار دشوار بتوان آن‌را از اثر هنری جدا کرد. زیرا بودن اثر نیازمند پاررگون است. چنان‌که گویی بدون آن چیزی را گم کرده است. اثر هنری با ساختارها و شکل‌های تنها که نسبت به آن درونی هستند در متن و بنیان خود نمی‌تواند مشخص باشد. بنابراین اثر به تنهایی نمی‌تواند خود را به منزله امر کامل با هم نگه دارد. پاررگون به دلیل فقدان در درون اثر مشخص است، اما با این وجود به مانند چیزی که نسبت به اثر بیرونی است، باقی می‌ماند. پاررگون چیزی است که از نظر دریدا نمی‌تواند متعین و قطعی باشد. (Encyclopedia of Postmodern, 2001: 274)

دریدا در کتاب *حقیقت نقاشی* در بحث پاررگون در پی این است که نشان دهد چگونه ساحت پژوهش زیباشناختی در فلسفه کانت ظاهر می‌شود. یعنی چگونه زیبایی‌شناسی می‌کوشد خودش را تعریف کند، مرزهای خودش را معین کرده و غایت‌های متمایزی را به خود نسبت دهد. همچنین در مقاله‌ای با عنوان «پاررگون» در خصوص مثال‌های کانت سؤال‌هایی را مطرح می‌کند که از نقطه نظر واسازی اهمیت دارد، مانند: آیا در مواجهه با اثر مرز درون و بیرون را می‌توان تشخیص داد؟ آیا پرده و ستون اطراف یک تندیس بیرون از مرزهای اثر محسوب می‌شوند؟ به‌طور کلی پاررگون از کجا آغاز شده و در کجا به پایان می‌رسد؟ آیا تمام پرده پاررگون محسوب می‌شود؟ این پوشش واقعاً به چه منظوری است و چه کاری انجام می‌دهد؟ چگونه تبدیل به مولفه‌ای برای نقاشی می‌شود؟ اگر هر پاررگونی اضافی یا جانشین است، آیا پرده هم در این‌جا اضافی است؟ دریدا طرح سؤال را در خصوص مثال دیگر کانت یعنی ستون کاخ‌ها ادامه می‌دهد: با کدام معیار نقادانه ستون برای کاخ یک عضو خارجی محسوب می‌شود؟ اگر پاررگون مفهومی است که هیچ چیز را به ماهیت اثر اضافه نمی‌کند و در عین حال جزء بدنه اثر است، کانت چگونه می‌تواند آن را از بدنه‌اش جدا کند؟ (Derrida, Jacques & Owens, 1979: 22-23) دریدا توضیح می‌دهد که ساختار داخلی کار (ارگون) به دلیل یک

فقدان نسبت به پاررگون پیوند دارند. بدون این فقدان یا کمبود ارگون نیازی به پاررگون نخواهد داشت. با این حال از نظر کانت پرده و ستون عنصر بیرونی هستند. «قاب» از موارد مهم دیگری است که کانت از آن به عنوان پاررگون مثال می‌زند. فهم مرز نه تنها در محدوده داخلی، بلکه بین پاررگون و نقاشی، بین پارچه و تندیس انسانی مطابق مثال کانت فراهم می‌شود. قاب مفهوم گسترده‌ای است، که ارگون را از پاررگون جدا می‌کند. قاب اثر نقاشی را از دیواری که نقاشی روی آن آویخته شده، از فضایی که مجسمه یا ستون قرار گرفته و حتی از کل تاریخ و زمینه‌های سیاسی آن جدا می‌کند. این قاب، به وسیله کل سنت هرمنوتیک، نشانه‌شناسی، پدیدارشناسی و فرمالیست محافظت می‌شود. پاررگون هم از ارگون جدا می‌شود و هم از محیط، در واقع به‌عنوان شخصیتی است که در مقابل زمینه قرار می‌گیرد. (Derrida, Jacques & Owens, 1979: 22-23) قاب در ارتباط با کار روی دیوار ناپدید می‌شود و سپس با درجه‌ای نسبت به متن کلی کار، یعنی نسبت به خود اثر هم ناپدید می‌شود. پاررگون همواره محو می‌شود، تا بزرگترین انرژی را گسترده سازد.

در هر صورت قاب مسئله‌ساز است. دریدا می‌گوید: «من نمی‌دانم که چه چیز اساسی و چه چیزی نسبت به کار فرعی محسوب می‌شود. مهم‌تر از همه نمی‌دانم که این چیز اساسی، فرعی، مناسب، یا نامناسب است. همان چیزی که کانت پاررگون می‌نامد و قاب را به عنوان نمونه‌ای از آن مثال می‌زند.» (Ibid: 26) دریدا در خصوص عقلانیتی که به وجود «چیزها در ذات خود» معتقد است می‌گوید: «هر تجلی از زیباشناسی مستلزم حکم از پیش تعیین شده است که ما می‌توانیم آن را میان بیرون و درون تمییز دهیم. حکم زیباشناسی باید زیبایی درونی را در نظر گیرد و نه آنچه در بیرون و حواشی آن است. بنابراین دانستن پیش‌فرض‌های بنیادی ضروری است. این بنیاد در چگونگی درون، قاب را تعریف و فراتر از قاب را حذف می‌کند.» (Ibid) از نظر کانت قاب پاررگون است. ترکیبی از بیرون و درون که مانند نوعی مخلوط تفکیک ناپذیر می‌شود.

این گفتمانی در باب زیبایی‌شناسی است که نهایتاً

به‌وسیله عقل‌محوری، به‌کار گرفته شده است. مهم‌تر از همه این که کانت در بخش درباره تقسیمات هنرهای زیبا سلسله مراتبی از هنرها را سامان می‌دهد و با تکیه بر ارزش زیبایی‌شناختی، آن‌ها را با توجه به سازماندهی گویای بدن انسان تعریف می‌کند. «از نظر دریدا چرخه گفتار که متشکل از دهان و جریان یافتن کلمات از طریق آن روزنه است، یک منطق پاررگونی از سوژه را در کانت سازماندهی می‌کند. درست مانند قاب نقاشی که از یک سو از درون کار و هم از محدوده ذاتی هنر محافظت می‌کند و از سوی دیگر باب ارتباط با بیرون را باز می‌کند.» (Derrida, 1981: 17)

قاب به عنوان یک پاررگون در حالی که بر یک «درون» احاطه یافته و از آن محافظت می‌کند، یک «بیرون» را ایجاد کرده که اثر می‌بایست با آن ارتباط برقرار کند. این بیرون‌بودگی نیز با توجه به غایت‌شناسی نقد سوم باید محدود و مقید باشد. فرایندی که بیرون جدیدی را خلق می‌کند، یعنی ضرورت تازه‌ای برای قاب‌گرفتنی ایجاد می‌کند و همین روش بدون انتها تکرار می‌شود. (Derrida & Owens, 1979: 39-40)

نکته مهم واسازی این است که چگونه فلسفه مسئله خود تعریف‌کنندگی هنر را مطرح کرده؛ چنانکه خودمختاری هنرهای زیبا و معانی زیبایی‌شناختی را به عنوان پاسخی به عدم قطعیت یا تصمیم‌ناپذیری همه پرسش‌های گذشته ایجاد کرده است. بنابراین دریدا با مطرح کردن بحث پاررگون کوشش دارد تا نشان دهد که تقابل مابین درون و بیرون در نقد سوم کانت به صورت مسئله‌ای حل نشده باقی می‌ماند، و پاررگون یک بار دیگر استقلال و خودکفایی هنر را از سایر حوزه‌ها اخلاق، دانش و تاریخ را با چالش جدی روبرو می‌سازد.

#### ۴. خوانش واساز از چند اثر تجسمی با تأکید بر مفهوم پاررگون

گفته شد که بحث دریدا بر روی تمایزی که کانت بین واژه یونانی ارگون و پاررگون قائل است، تأکید دارد. پاررگون می‌تواند چیزی چون یک پیش غذا، مکمل، جانشین، و به‌طور کلی هر آنچه در بیرون و حاشیه قرار دارد، ترجمه شود. در واقع این همان چیزی است که

نباید به موضوع اصلی تبدیل شود. با این حال برای دریدا قاب وضعیتی است که ارگون (درون) را از پاررگون (بیرون) جدا می‌کند. بنابراین قاب محدوده ارگون را معین کرده و این همان چیزی است که ویژگی پاررگون را تعریف می‌کند. اکنون با رویکرد واسازی و تأکید بر مفهوم پاررگون، و بحث تقابل درون و بیرون به بررسی و خوانش از چند اثر می‌پردازیم. اگرچه واسازی به دنبال قاعده و نظام روشمند برای نقد نیست، اما واسازی اتفاقی است که به صورت خود به خود، موجب شکل گرفتن روش می‌شود. چنانکه دریدا معتقد بود که «واسازی یک فعالیت خوانشی است.» (نجومیان، ۱۳۷۸: ۱۹۵)

در این جا سه اثر از علیرضا اسپهبد با عنوان‌های مریم، گمشده، دریچه تاریک و یک پوستر از اسماعیل شیشه‌گران با عنوان جمعه سیاه و دو اثر از بابک گلگار با عنوان قاب بررسی خواهد شد. هر چند تحلیل این چند اثر انتخابی موردی است، ولی واکاوی مفاهیمی چون «پاررگون» و یا «بررسی مفهوم تصمیم‌ناپذیر...»<sup>۷</sup> که نگارنده در مقاله دیگری برای تحلیل آثار استفاده کرده می‌تواند به صورت جامع حاصل از رویکرد واساز برای خوانش آثار تجسمی بکار



تصویر ۱. اثر اسپهبد، علیرضا. با عنوان مریم ۸۰×۱۲۰ سانتی‌متر - رنگ روغن روی بوم، ۱۳۷۲. (آغداشلو، مجابی، ۱۳۷۷: ۸۰)

گرفته شود.

سؤال‌های مورد تأکید در تفسیر این آثار از این قرار است: ۱. نقش پاررگون در این آثار چیست؟ ۲. مفهوم تقابلی درون و بیرون در این آثار از نقطه نظر واساز چه جایگاهی می‌یابد؟ در این آثار مرزهای بیرونی از کجا آغاز می‌شوند؟ ۳. جایگاه تقابلی طرح و رنگ در این آثار از نقطه نظر واساز کدام است؟

در نقاشی با عنوان مریم، با عناصری تصویری مواجه هستیم که شامل؛ یک پیکره زن (همان مریم)، سگ یا گرگ که در مقابل پیکره زن دهانش را گشوده و به هیأت زوزه کشیدن در آمده است. شانه و گردن زن به هیأت پرنده‌ای سفید درآمده و از او محافظت می‌کند. در این اثر میزان استفاده از دو رنگ سفید و خاکستری تیره نسبت به سایر رنگ‌ها برتری دارد. رنگ سفید که رنگ غالب اثر است و رنگ تیره در تضاد با آن قسمت بالای کادر تصویر را به چند بخش تقسیم می‌کند. به لحاظ محتوی فضای نقاشی اسپهبد به شکل نوعی آگاهی از درد و رنج انسان معاصر خبر می‌دهد. مفهوم انسان و سرنوشت تراژیک او با بیانی اکسپرسیو محور اصلی کارهای او است. مفهوم گرایی و طرح مسایل انسانی، امر مشترک فرهنگی در نقاشی معاصر ایران است، در عین حال اسپهبد بر نقش فرم هم توجه ویژه دارد: «به تعبیری او به دنبال یافتن کمپوزسیون‌های ابداعی است.» (مجابی، ۱۳۷۷: ۲۱)

صورت بخشی تصویر به مدد ضربه‌های آزاد قلم‌مو انجام شده که امتزاجی از رنگ تیره و روشن است. نکته مورد تأکید در این تصویر قاب پیرامون اثر است که بیشتر به رنگ قهوه‌ای متعارف یا همان تمایزی که قاب با آن شناخته شده دارد. در دو قسمت، نقاش قاب را با رنگ سفید پوشانده و در واقع به این وسیله رنگ درون کار را به بیرون کار هدایت کرده است. پس در مواجهه با چنین اثری ما با مفهوم قاب که حد فاصل ارگون و پاررگون بوده تأکید داریم.

گفته شد که پاررگا مانند قاب برای نقاشی یا چیزی اضافه بر اصل اثر شناخته می‌شده است. اما در عین حال برای نمایش واضح و مؤثرتر اثر، حضور این قاب یا حاشیه اضافه ضروری است. بنابراین طرح موضوع پاررگون از

طرف کانت این مفهوم را پیچیده‌تر می‌کند. با توجه به نظر کانت پاررگون حکمی بیرون از زیباشناسی دارد، چراکه ابژه مناسب برای ارائه حکم مناسب همیشه باید در درون خودش باشد. لوسی در فرهنگ اصطلاحات دریدا می‌گوید: «قاب در محدوده یا مرزهای جداکننده ذات<sup>۸</sup> از غیر ذات<sup>۹</sup> قرار دارد. در واقع ارگون دقیقاً همان چیزی است که قاب شده است. آن حوزه جایی را میان درون و بیرون می‌گشاید. برای کانت و زیباشناسی عمومی پاررگون همیشه بدنه درونی را از بیرون در وسیع‌ترین مفهوم آن جدا می‌کند.» (Lucy, 2004: 54)

در مواجهه با نقاشی با عنوان «مریم»، این سؤال پیش می‌آید که آیا امتداد بال پرنده به بیرون از تصویر، به بخش درونی کار تعلق دارد و یا به بخش بیرونی؟ آیا در این اثر تعریف قاب مطابق پیش‌فرض‌های آن تعیین ذاتی داشته است؟ پوشش رنگ سفید در پهلو سمت راست کادر و همچنین قسمت بالای کادر، به لحاظ مفهومی و در نگاه اول نشان می‌دهد که یکی از بال‌های پرنده با سینه و دست پیکره (مریم) استحاله یافته و با شکستن قاب از کادر بیرون می‌رود. این شکستن تیرگی و بیرون‌زدگی از کادر می‌تواند مفهوم رهایی را بیان کند. اما از نقطه نظر واساز، این شکستن نوعی گریز از خودبستگی درون اثر و یا آن محدوده‌ای است که ارگون را مشخص می‌سازد. در این‌جا قاب به عنوان محافظ و یا محصور کننده پیش‌فرض‌های اثر عمل نمی‌کند. بلکه خود تبدیل به ابزاری برای «بازی» می‌شود، در جایی که مرزهای درون و بیرون اثر در نوسان است.

در این‌جا هر یک از عناصر متن به صورت نشانه دلالتی چندگانه پیدا می‌کند. برای مثال گرگ به‌عنوان شخصیتی شریر و ارباب‌گر درون کار محصور می‌شود و برخلاف آن شخصیت بی‌دفاع زن، در استحاله‌ای از بال پرنده به بیرون می‌گریزد. بنابراین در خوانش واساز اولویت‌های مفاهیم تقابلی چون تیرگی و روشنی، خیر و شر، قوی و ضعیف در نوسان قرار می‌گیرند. به این ترتیب معناهایی که دیدگاه سنتی برای هر یک از مفاهیم تقابلی قائل بوده، ثابت نمی‌ماند. حضور قاب در معنای پیش‌فرض که همواره نگهدارنده ارگون بوده، در



تصویر ۳. (سمت چپ) اثر اسپهبد، علیرضا. با عنوان دریچه تاریک ۱۴۰ × ۱۵۰ سانتی متر، رنگ روغن روی بوم، ۱۳۷۴. (آغداشلو، مجابی، ۱۳۷۷: ۱۷۷)



تصویر ۲. (سمت راست) اثر اسپهبد، علیرضا. با عنوان گمشده ۱۲۰ × ۱۳۵ سانتی متر، رنگ روغن روی بوم، ۱۳۷۴. (آغداشلو، مجابی، ۱۳۷۷: ۱۸۱)

۶۳

گمشده ما با عواملی مشترک مواجه هستیم مانند، فضاهای تودرتو که به نظر می‌رسد موضوع اصلی کار را مانند حصار در بر گرفته و دیگری ضربه‌های آزادانه قلم‌مو که به مدد رنگ راه را بر هر یک از این فضاهای محصور شده به درون فضای بعدی می‌گشاید. پس اشتراک این دو اثر را می‌توان در بازی آزاد مرزهای درون اثر و عدم تعیین محدوده مشخص برای ابژه از یک طرف و از طرف دیگر عملکرد رنگ را به عنوان عنصر انتقالی به سایر سطوح دانست.

در هر دو اثر «گمشده» و «دریچه تاریک» بر بیننده مشخص نیست که پیکره یا پیکره‌های اصلی، درون چه بخشی از فضای تصویر محصور است، یا به عبارتی پاررگون ابژه اصلی از کجا آغاز می‌شود؟ به عبارتی نقطه آغاز پاررگون در کدام یک از این مرزهای تودرتو قرار دارد؟ در تابلوی دریچه تاریک، آیا آن سطح مربع شکل همان دریچه‌ای است که به بیرون راه دارد؟ و یا بیرون همان جایی است که سطح سفید مقابل آن را در بر گرفته و هنوز در قلمرو درونی تابلو قرار دارد؟ این‌جا خوانش واساز ما را با نوعی «بازی» میان تقابل درون و بیرون مواجه می‌کند. فضاهایی که درون تابلو بوده ولی بیرون از محیط ابژه محسوب می‌شوند.

دریدا با توجه به نظر کانت بر این امر تأکید دارد که ارزش «بازی» ناب و انسانی است، چراکه بازی سازنده تخیل است. رادویک با ارجاع به آرای کانت و دریدا دو

این‌جا شناخته نمی‌شود. معنا در موقعیتی ناسازگار در حال تغییر است. با شکسته شدن قاب، بخش درون و بیرون اثر جایگاه خود را عوض می‌کنند.

در بالا دو اثر از علیرضا اسپهبد با عنوان‌های گمشده (تصویر ۲) و دریچه تاریک (تصویر ۳) را ملاحظه می‌کنیم. از عوامل تصویری تابلوی می‌توان به دخترپچه‌ای که به ستون سمت راست کادر با پارچه بسته و آویخته شده اشاره کرد، و در مقابل آن و سمت چپ کادر هیات زنی را می‌توان دید که چهره‌اش را شال یا حجاب پوشانده، به نوعی که قابل تشخیص و هویت‌یابی نیست. ساختار کار از چند برش عمودی و چند برش مورب از سطوح و لکه‌های رنگ تشکیل شده که چشم را از گوشه سمت چپ کادر به خارج از آن هدایت می‌کند. ترکیب این سطوح عمودی و مورب فضاهایی را می‌سازد که گویی دو یا سه مرتبه محدوده کادر تصویر را در خود تعریف می‌کند. سطوح و مرزهای تودرتو که با حضور یک خط و یا سطح رنگی شکسته شده به درون فضای بعدی راه می‌یابد. در تابلوی «دریچه تاریک» پسر بچه کوچکی با لباس آبی دیده می‌شود که پاهای او بر روی لکه‌ای از رنگ قرار گرفته - لکه رنگی که نقاش آن‌را با ضربه آزاد قلم ساخته - حکم سکویی زیر پای پسر بچه ایفا می‌کند. به جز هیات آشنای پسر بچه، بقیه عوامل تصویر شامل سطوح هندسی، نوارهای عمودی و افقی، ضربه‌ها و لکه‌های آزادانه رنگ است. در این اثر مانند اثر با عنوان

معماری، هنر باغبانی، تا جایی که هنرهای زیبا هستند، طرح عمده است که در آن نه چیزی که در دریافت حسی التذاذ می‌بخشد بلکه چیزی که به واسطه صورتش خوشایند است شرط بنیادی ذوق را تشکیل می‌دهند.» (رادویک، ۱۳۹۱: -) از نظر کانت اگرچه رنگ‌آمیزی به جذابیت طرح کمک می‌کند، اما نمی‌توان گفت که کار را شایسته تماشای و زیبا می‌کند، بلکه این جذابیت تنها به برکت صورت زیبا منزلت می‌یابد. به این ترتیب کانت مسئله رنگ که جزو عناصر و مبادی تجسمی است را به صورت عنصری غیرذاتی و غیردرونی معرفی می‌کند.

ما در آثار اسپهبد شاهد هستیم که رنگ، به عنوان عاملی کار می‌کند که ابتدا تقابل بین سطوح را ایجاد کرده و سپس با بازی آزادانه ضربه‌های قلم مو، به امکانی برای عبور از آن فضاها تبدیل می‌شود. در واقع رنگ با ایجاد تیرگی و روشنی ابتدا مرزهای درون ارگون را می‌سازد، و سپس راهی برای عبور و شکستن از آن مرزها را می‌گشاید. در تابلو با عنوان «گمشده» رنگ قرمز به‌طور غالب عنصر انتقالی فضاها را ایجاد می‌کند. بچه گمشده که به ستون تاریک بسته شده به کمک رنگ به فضاها مجاور منقل می‌شود. در نگاه اول بچه یا ابژه اصلی ثابت، ساکن و بدون تحرک به نظر می‌رسد، اما عنصر رنگ آن را از جای خود به حرکت درآورده و در یک نوسان مفهوم حرکت را به جای سکون القاء می‌کند. همین وضعیت در تابلوی «دریچه تاریک» نیز قابل بررسی است. ابژه یا هیات پسر بچه درون مربع تاریک به کمک یک لکه رنگ روشن مسیری را برای رفتن (به درون) و یا بازگشتن (به بیرون) پیدا می‌کند. پس در خوانش و اساس از این اثر درمی‌یابیم که حکم زیبایی نمی‌تواند تنها به طرح محدود باشد، و بیش از این رنگ «جاذبه‌ای اضافی» محسوب نمی‌شود که بنا به توصیف کانت «نه تنها چیزی به زیبایی طرح اضافه نکرده بلکه ذهن را از آن دور کند.» بلکه در این رویکرد رنگ به عنوان یک عنصر پاررگونال نقشی اساسی در بازنمایی خلاق اثر دارد. رنگ در این‌جا تفاوتی را ایجاد می‌کند که نه از نوع تفاوت متافیزیکی آن، بلکه تفاوت از نوع دیفرانس<sup>۱۰</sup> داشته که معنای نقاشی به مثابه متن را به تعویق می‌اندازد.

نوع تخیل را توضیح می‌دهد: «یکی تخیل بازتولید کننده و دیگری تخیل خلاق. تخیل بازتولیدکننده یک واقع‌گرایی عوامانه است؛ در مقابل تخیل خلاق و تولیدکننده، صرف‌نظر از اینکه خلق می‌کند و در مورد ابژه زیباشناختی حکم می‌کند، ویژگی آن متناقض‌نمایی است. ویژه‌گی که اطاعت آزادانه از قانون را به تخیل مختارانه نسبت می‌دهد.» (رادویک، ۱۳۹۱: -) پس عاملی که بازی را واجد ارزش می‌دارد همان تخیل است. در مواجهه با این دو اثر از اسپهبد معلوم می‌شود که بازی در ساخت سطوح و مرزهای آن بر مبنای تخیل خلاق، فضای تصویری را ساخته که واقع‌گرا نبوده و شباهتی به طبیعت متعارف ندارد. در این‌جا زیبایی با قیاس از طبیعت ولی جدا از آن فضایی تازه و بدیع خلق می‌کند. بنابراین تخیل به شکل بازتولید عمل نکرده و بازنمایی به شکل واقع‌نمایی ظاهر نمی‌شود.

نکته دیگری که خوانش و اساس درخصوص بحث پاررگون مورد توجه قرار می‌دهد، بحث اولویت «طرح» بر «رنگ» است. کانت در تحلیل امر زیبا و در باب احکام ذوقی رابطه صورت اثر هنری و طرح چنین می‌گوید: «در نقاشی، پیکرتراشی و کلیه هنرهای تجسمی، در



تصویر ۴. شیشه‌گران، اسماعیل. پوستر با عنوان جمعه سیاه، ۵۰×۷۰ سانتی‌متر، چاپ سیلک، ۱۳۵۷. (<http://www.rangmaga-> ۱۳۵۷) (zine.com/?type=dynamic&lang=1&id=1988)



در تصویر فوق با عنوان جمعه سیاه با یک اثر تجسمی از نوع پوستر مواجه هستیم. حوزه گرافیک و به ویژه پوستر با تأکید بر موضوع آن فهم می‌شود، و یکی از ویژگی‌های آن تأثیرگذاری سریع و در عین حال ماندگار آن است. از آن‌جا که خوانش و اساس و به‌طور کلی تفکر دوران پست‌مدرن مرز بین هنرها را در هم آمیخته می‌کند، به درستی نمی‌توان مرز قطعی میان ویژگی‌های نقاشی یا پوستر تعیین کرد. اما انتخاب این اثر در این‌جا به دلیل کارکرد تصویر در خارج از مرزهای خودبسنده یا ذاتی اثر است که کانت بر آن تأکید داشت و راهبرد دریدا آن را به چالش کشاند.

در خصوص عوامل پیدایش تصویری و موضوعی این اثر به‌طور اجمالی می‌توان گفت در ایران و در اواخر دوران قاجار با ظهور و پیدایش روزنامه، عرصه گرافیک سیاسی و اجتماعی فراهم آمد. اولین آثار تجسمی که در صفحه‌آرایی این جراید به کار رفت از نوع کاریکاتور یا کارتون بود، و تا سال‌ها چیزی به عنوان پوستر وجود نداشت. جریان پوسترسازی در سال‌های انقلاب اتفاقی است که در عرصه تجسمی ایران به‌صورت خودجوش ظاهر شد و از نمونه‌های قابل توجه این آثار به کارهای برادران شیشه‌گران می‌توان اشاره کرد. «آثار برادران شیشه‌گران در این دوره عرضه می‌شوند، اما زمینه‌های اجتماعی آن را می‌توان در فضای باز سیاسی سال‌های پس از کودتای مرداد ۱۳۳۲ جستجو کرد. در طی دهه‌های ۴۰ و ۵۰ است که نویسندگانی چون جلال

آل‌احمد، رضا براهنی و غلامحسین ساعدی آثاری منتشر می‌کنند که کنایه‌هایی در انتقاد به وضع کشور در آن مستتر است. شاعرانی چون شاملو، کسرابی، گل‌سرخی و ... نیز چنین اشعاری دارند.» (تنهایی، ۱۳۷۸: ۱۲) این تحولات به صورت همزمان در سینما، تئاتر و ادبیات نیز بروز کرد و در این روند، هنر با تحولات اجتماعی همراه و این فضا زمینه‌ساز ساخت پوسترهایی چون «جمعه سیاه» اثر اسماعیل شیشه‌گران بوده است. عوامل تصویری در این پوستر هشت شهید کفن‌پوش را نشان می‌دهد که هشت اسلحه را به صورت خطوط افقی در خود جای داده و در کادر پوستر تکرار می‌شوند. این تکرار بر تضاد رنگ‌های سفید، سیاه و قرمز که ویژگی پوسترهای سیاسی است، تأکید دارد. با تأکید بر مفهوم پاررگون می‌توان پرسید که، آیا میان درون و بیرون این تصویر جدایی وجود دارد؟ آیا عوامل تصویر خارج از فضا و تحولات اجتماعی آن روزگار توان معناسازی یافته است؟ در نهایت آیا کار هنری صرفاً درون مرزهای خودش شناخته می‌شود و یا به عبارتی امری خودپاینده است؟

موضوع پوستر با عنوان جمعه سیاه، واقعه ۱۷ شهریور یعنی جریان تظاهرات انقلابیون در محله‌های جنوبی و میدان ژاله تهران را نشان می‌دهد که منجر به سرکوب خونین تظاهرکنندگان توسط نیروهای نظامی ارتش شاهنشاهی ایران شد. این واقعه در شکل‌دهی به جریان تظاهرات‌های پس از آن نقش موثری داشت. دو



تصویر ۶. (تصویر چپ) عکس پوستر با عنوان جمعه سیاه، در میان جمعیت، ۱۳۵۷. (<http://www.rangmagazine.com/?->)  
(type=dynamic&lang=1&id=1988)



تصویر ۵. (تصویر راست) عکس پوستر با عنوان جمعه سیاه، روی دیوار، ۱۳۵۷.

جهت رسیدن به پیروزی ارزیابی شده، در جای دیگر تعریفی برای شکست ارائه می‌دهد و برعکس. در واقع همهٔ زمینه‌های تاریخی، اقتصادی، سیاسی که در خدمت کار یا اثر بوده در زنجیره معنادهی موثر است، اما هیچ‌یک به عنوان امری قطعی و از پیش تعریف شده به مثابه «حضور» در نقطه نظر و اساس فهمیده نمی‌شود. در این جا مرز معین مرز معین و قطعی میان درون و بیرون اثر هنری آن چنان که سرچشمه در اندیشه متافیزیک داشت مطرح نیست.

هنگامی که تصویر پوستر بر روی دیوار (تصویر ۵) همراه با انواع عبارت‌هایی که شعارهای انقلاب را که با دست و اسپری نوشته شده را مشاهده می‌کنیم، معلوم می‌شود که عبارت عنوان جمعهٔ سیاه تنها عبارتی نیست که در معنابخشی پوستر ایفای نقش می‌کند، بلکه تمام واژه‌ها و عبارت‌های شعاری روی دیوار در زنجیره معنادهی مؤثرند. «هر نشانه‌ای «چه کلامی و چه غیر کلامی» - می‌تواند در سطوح مختلفی، در پیکربندی‌ها و کارکردهایی کخ هرگز نه از جوهر آن نشانه، بلکه از بازی تفاوت‌ها ناشی می‌شود به کار رود.» (دریدا، ۱۳۹۲: ۸۴) در چنین شرایطی تنها واژهٔ سیاه در پوستر «جمعه سیاه»، معنایی کامل ارائه نمی‌دهد و هرگز به‌طور کامل درک نمی‌شود. به عبارتی درک این معنا در هر زمینه‌ای به تعویق می‌افتد یا درنگ می‌کند. هر یک از واژه‌های به کار رفته در این متن تصویری به‌وسیله واژه دیگر و یا عنصر دیگری از تصویر تعریف می‌شود در نتیجه ما هرگز نمی‌توانیم به درک معنایی مستقل از آنچه مولف تصویر منظور داشته دست یابیم.

بنابراین که در بررسی پوستر جمعهٔ سیاه مرز میان درون و بیرون اثر با توجه به انواع زمینه‌ای که می‌تواند در آن قرار گیرد روشن نیست. معنای اصلی در اینجا، تمایزگذاری و آزمون کردن است. یعنی نقد و اساس مفروضاتی را که تکیه‌گاه مکاتب فکری هستند، به آزمون گذاشته تا در مورد حقایق بدیهی‌ای که آن مکاتب بر آن استوارند به بررسی بپردازد. در چنین مواجهه‌ای با اثر، عقلانیت کانتی تبدیل به امری نسبی در خوانش می‌شود. مفهوم «حقیقت»، درون متن و یا نقاشی به مثابه متن امری مفرد و ثابت نیست. بلکه پیوسته در حال تکثیر و

تصویر فوق همان پوستر را در زمینه تحولات انقلاب سال ۵۷ نشان می‌دهد. در تصاویر فوق پوستر شیشه‌گران یکی بر روی دیوار و دیگری بر روی پلاکارد در دست مردم دیده می‌شود. کار شیشه‌گران در این دو تصویر به نحوی شکستن پوستر درون مرزهای خود و کشاندن آن به فضای بیرون به عنوان متن غیر هنری است. اگر پاررگون جایی بیرون از کادر پوستر باشد می‌تواند همزمان هم چارچوب اثر را ساخته و هم آن را نفی کند. در این جا مفهوم زمینه<sup>۱۱</sup> مطرح می‌شود. بحث زمینه و تاریخ‌مند بودن به دیدگاه میشل فوکو در خصوص گفتمان ارجاع دارد. از نظر فوکو شناخت ماهیت یک گفتمان مگر در سایه شناخت عناصر بیرونی، و بستر و شرایط تاریخی آن میسر نمی‌گردد. در این دیدگاه معنا همانقدر که از متن ناشی می‌شود، از بافت یا زمینه اجتماعی و فرهنگی نیز تأثیر می‌پذیرد. اگرچه معنا و پیام یک متن در بین عناصر تصویری و یا نوشتاری متن قرار دارد، اما وقتی اثر هنری به مثابه متن در زمینه‌های جدیدی قرار می‌گیرد، نشانه‌های آن رابطهٔ متفاوتی با هم پیدا می‌کنند. در خصوص تصویر پوستر شیشه‌گران امکان معنادهی در زمینه‌هایی چون موزه، مجموعه خصوصی، دیوار منزل یا بر دیوارهای سطح شهر یکی نیست. از این رو اثر هنری چون پوستر به‌صورت پلاکاردی در دست مردم، خوانش متفاوتی را خواهد داشت، نسبت به زمانی که بر جایگاه دیگری قرار می‌گیرد. این امر در خوانش و اساس به دلیل تأثیر پاررگون و نامعین بودن بخش ذاتی و درونی اثر است. در این حالت پوستر در جایی قرار گرفته که می‌توان آن را به عنوان یک متن، در معرض دید مخاطبان در دوره‌های مختلف تاریخی قرار داده و امکان تحلیل و بررسی و رسیدن به معنای تازه را فراهم آورد. برای مثال مخاطب با چنین سؤال‌هایی مواجه می‌شود: آیا عنوان «جمعه سیاه» درون مرزهای این تصویر قابل فهم است؟ آیا این اثر از دغدغه‌های تحولات انقلاب سخن می‌گوید یا آنچه امروزه به تاریخ پیوسته است؟ این پوستر کدامیک از مفاهیم تقابلی پیروزی و یا شکست را تبیین می‌کند؟ در خوانش و اساس می‌توان پاسخ داد که اگر عوامل بصری این پوستر در زمینهٔ خودش، به عاملی قطعی



تصویر ۸. (تصویر چپ) گلکار، قاب، ۹۲-۱۳۹۱  
(<http://www.thethirdline.com/exhibitions/past/parergon>)



تصویر ۷. (تصویر راست) گلکار، قاب- برج  
آزادی، ۹۲-۱۳۹۱

است. در تصویر ۷ مشاهده می‌کنیم که برش در میان اضلاع قاب، سطح مقطعی از برج آزادی تهران را نشان می‌دهد. برج آزادی نامی است که پس از پیروزی انقلاب اسلامی در سال ۵۷ بر این سازه معماری قرار داده شده است. همچنین این برج به عنوان سمبلی از آزادی، تهران، ایران و به‌عنوان یکی از محبوبترین سازه‌های ملی معاصر ما به شمار می‌رود.

گلکار با توجه به نظر دریدا سعی دارد تا با شکستن قاب و یا مرزهای متعارف در نقاشی از «مرزهای حقیقت» عبور کند. اگر قاب نشانه‌ی معناداری از حد و مرز حقیقت در تاریخ تفکر باشد، پس به این معنی است که «حقیقت مشخصاً محدود و تمام شده و محصور در مرزهای خود است.» (دریدا، ۱۳۹۲: ۱۷) در این اثر قرار گرفتن مفهوم آزادی توأم با مفهوم قاب، بازی معنایی ظریفی را ساخته است. در اینجا هنرمند تأکید دارد که پاررگون نه تنها عنصری بیرونی نیست و می‌تواند به عنوان مکمل عناصر درونی به شمار آید، بلکه خود به‌طور مستقل تمامیت اثر را می‌سازد. و این تمامیت با یک بازی تازه می‌تواند زمینه‌ای برای نمایش مفاهیم دیگر باشد. گلکار در این مجموعه آثار قاب‌ها به شکل سازه‌های حجمی درآورده و و سطح مقطع هر کدام از این آثار با برشی نمایان می‌شود که خود شکل و به دنبال آن واجد معنایی تازه است. بنابراین هنرمند معاصر با درک مفهوم واسازی از همه عناصری که در نگاه

تغییر یا افزودن است. خوانش واساز در تفسیر اثر به بی‌ثباتی معنا و متن حکم می‌کند و می‌گوید، معنا همیشه در موقعیتی ناسازگار و در حال تغییر است. از این‌رو به نظر دریدا متون، واقعا درباره چیزی هستند که به‌نظر نمی‌رسد درباره آن‌ها باشند.

بابک گلکار از هنرمندان دیاسپورا یا مقیم در خارج کشور است. «بسیاری از آثار گلکار به واسطه ویژگی شمایل‌شکنی هوشمندانه و ماهیت پرسشگر فلسفی شان مورد توجه قرار می‌گیرند، و با شوخ طبعی این حقیقت را بر ملا می‌سازند که ثبات معنا تنها توهمی است که او به طور نظام‌مند در هم می‌ریزد و آشکار می‌سازد. به نظر می‌رسد کارهای گلکار با طرح پرسش‌های ناممکن و سرانجام تمکز بر ماهیت حقیقت به درک تازه‌ای از جهان دست می‌یابد.» (کشمیرشکن، ۱۳۹۴: ۳۷۳)

تصاویر ۷ و ۸ آثاری از ایشان با عنوان قاب هستند. بر خلاف آثار اسپهبد و یا شیشه‌گران که تحلیل اثر بر پایه متن صورت گرفت، در اینجا مشاهده می‌کنیم که هنرمند آگاهانه «قاب» را به عنوان موضوع برگزیده و آن را به نمایش درآورده است. او با استفاده از این عنوان خواسته فلسفه دریدا در مورد هنر را به نوعی عینی کند. وی با ارائه آثاری که شبیه یک قطعه از قاب است، رابطه‌ای میان مجسمه‌سازی و معماری را ایجاد کرده

صورت‌های معرفت نظری را مورد تردید قرار دهند. اما دریدا با تکیه بر مفهوم پاررگون هویت خودبسنده هنر را واکاوی کرد.

درک این واکاوی به صورت یک فعالیت خوانشی امکانی را پیش روی ما قرار می‌دهد که بتوانیم با رویکرد اخیر به آثار تجسمی معاصر توجه کرده و همچنین اهمیت و جایگاه هنر معاصر ایران و گسترش آن به سایر حوزه‌های علمی و فرهنگی مورد تحلیل و تعمق قرار دهیم.

### پی‌نوشت‌ها

#### 1. Parergon

لازم به ذکر است ترجمه «پاررگون» به واژه‌هایی چون آرایه، زینت و یا قاب رساننده تمام آن مفهومی نیست که پاررگون حمل می‌کند به این منظور من در این رساله پاررگون را به صورت ترجمه نشده استفاده می‌کنم.

#### 2. parerga

#### 3. La Vérité en peinture

#### 4. hors d'oeuvre

#### 5. parerg

#### 6. Amalgam

۷. مقاله با عنوان «بررسی مفهوم تصمیم ناپذیری از منظر دریدا» از نگارنده در نشریه *کیمیای هنر* ش ۹، زمستان ۱۳۹۲ به چاپ رسیده است.

#### 8. Intrinsic

#### 9. Extrinsic

#### 10. Différance

دریدا در این جا به شیوه کمابیش مبهم با فعل فرانسوی *defferer* بازی می‌کند که هم به معنای «به تعویق انداختن» است و هم به معنای «تفاوت گذاشتن».

#### 11. context

#### 12. diaspora

در فرهنگ‌ها و دایره‌المعارف‌های مختلف توافقی بر سر معنای «دیاسپورا» هست: به مهاجرت یا آوارگی گروهی از مردم گفته می‌شود که دور از خانه و کاشانه اصلی خویش زندگی می‌کنند و در دنیا پراکنده شده‌اند. این واژه ریشه در متون یهودی دارد و به ماجرای خروج یهودیان از بابل اشاره دارد. اما اخیراً معنای این لغت بسط پیدا کرده است و به پراکندگی گروهی از مردم اطلاق می‌شود که دارای ریشه مشترکی هستند و از خانه خود رانده شده یا فرار کرده‌اند.

سنتی بیرونی و خارجی محسوب می‌شد استفاده کرده تا گسترش حوزه هنر را در تمام فکری توضیح دهد.

اینجا قاب مرز و محدودیت نمی‌سازد بلکه خود در زنجیره معنایی شرکت کرده و برش‌های روی قاب‌ها امکان تسری و انتشار مفاهیم را به بیرون پیدا می‌کند. در مواجهه با این آثار ما در می‌یابیم که پاررگون هم به لحاظ مفهومی و هم به لحاظ حقیقی با ایده قاب و بنابراین با خصوصیت هستی‌شناختی زیبایی‌شناسی، مربوط است.

### نتیجه

از نقد و اساس با تأکید بر مفهوم پاررگون این نکته را می‌توان دریافت که جدایی زیباشناسی از غیر از زیباشناسی به جدایی خود از دیگران بستگی دارد. بنابراین وقتی دریدا بحث می‌کند که هیچ نظریه و یا عملی نمی‌تواند از ویژگی پاررگون چشم‌پوشی کند، این اجبار تنها در خصوص گفتمان هنر محدود نمی‌شود. اما ضرورت قاب یک تمایز کلی میان «نظریه‌پردازی» و «عمل‌گرایی» تولید می‌کند. قاب در یک محدوده نامرئی بین قلمرو و معنای درونی ابژه به عنوان نظریه، و وجه بیرونی آن برای عمل‌گرایان قرار دارد. از این رو نیاز دائمی برای جدا کردن درون و بیرون تمام بحث‌های فلسفی در خصوص هنر را سازماندهی می‌کند.

بنابراین هیچ محدوده معینی برای ابژه زیباشناسی وجود ندارد، که به ما بگوید کار از کجا آغاز شده و در کجا به پایان می‌رسد. اگر ما نتوانیم درباره محدودیت‌های ابژه زیباشناسی مطمئن بوده و آن را مانند تجربه زیباشناسی و حکم زیباشناسی طبقه‌بندی کنیم، توانایی پشتیبانی از آن را نخواهیم داشت. این دشواری برای تاریخ هنر و فلسفه نیز مطرح است. اگر پاررگون محدوده بیرون از اثر یا به‌طور کلی محدوده بیرون از حوزه هنر است که حدود چارچوب هنر را مشخص سازد، از نقطه نظر و اساس روشن می‌شود که مرز مشخصی را نمی‌توان میان ساحت هنر و سایر گستره‌ها مفروض داشت. خودپایندگی هنر در رویکرد فرمالیست‌ها و ساختارگرایان همواره امری اساسی بوده و از این جهت طرفداران این رویکرد در پی آن بودند تا همبستگی میان هنر و

<http://www.thethirdline.com/exhibitions/past/parergon>

[13/5/2013]

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

Derrida, Jacques. (1981). "Economies", Diacritics, Vol.11,, Johns Hopkins University Press,.

[www.colorado.edu/envd/courses/envd4114-001/.../Economimesis.pdf](http://www.colorado.edu/envd/courses/envd4114-001/.../Economimesis.pdf)

[13/5/2013]

Derrida, Jacques & Owens, Craig, (1979). "Parergon", Published by the MIT Press, October, Vol. 9.

Derrida, Jacques. The Truth in Painting. Translated by Benington G and McLoad I. Chicago Press, 1987

hors d'oeuvre

<http://www.rangmagazine.com/?type=dynamic&lang=1&id=1988>

[5/5/1392]

Lucy, Niall. (2004). A Derrida Dictionary, by Blackwell Publishing.

<http://www.parsianforum.com/showthread.php/63338->

[/D9%A7%D8%B3%D9%84%D9%A1](http://www.parsianforum.com/showthread.php/63338-%D8%A7%D8%B5%D9%88%D9%84-%D9%A7%D8%B3%D9%84%D9%A1)

[/D9%A7%D8%B3%D9%84%D9%A1](http://www.parsianforum.com/showthread.php/63338-%D8%A7%D8%B5%D9%88%D9%84-%D9%A7%D8%B3%D9%84%D9%A1)

[/D9%A7%D8%B3%D9%84%D9%A1](http://www.parsianforum.com/showthread.php/63338-%D8%A7%D8%B5%D9%88%D9%84-%D9%A7%D8%B3%D9%84%D9%A1)

[/D9%A7%D8%B3%D9%84%D9%A1](http://www.parsianforum.com/showthread.php/63338-%D8%A7%D8%B5%D9%88%D9%84-%D9%A7%D8%B3%D9%84%D9%A1)

page ۴۵

## کتابنامه

آغداشلو، آیدین و مجابی، جواد (۱۳۷۷). برگزیده نقاشی‌ها

۱۳۷۶-۱۳۵۰ علیرضا اسپهبد، ترجمه ایرج کابلی، تهران:

نشر هنر ایران.

تنهایی، آرشی (۱۳۷۸). «افسانه سه برادر، نگاهی به پوسترهای

سیاسی برادران شیشه‌گران»، مجله تندیس، ش ۱۶۸.

دریدا، ژاک (۱۳۹۲). فروید صحنه نوشتار، ترجمه مهدی پارسا،

تهران: نشر روزبهان.

دریدا، ژاک (۱۳۹۲). مواضع، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: نشر

مرکز.

رادویک، دی.ان. «دریدا و کانت»، ترجمه شهاب‌الدین امیرخانی.

رویول، نیکلاس (۱۳۸۸). ژاک دریدا، ترجمه پویا ایمانی، تهران:

مرکز.

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

انتشارات هرمس.

کانت، ایمانوئل (۱۳۷۷). نقد قوه حکم، ترجمه عبدالکریم

رشیدیان، تهران: نشر نی.

کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۴). هنر معاصر ایران، تهران: نشر نظر.

نجومیان، امیرعلی (۱۳۷۸). «نشانه‌شناسی پسا ساختارگرا:

روش‌شناسی و اساسی متن هنری»، مجموعه مقالات سومین

هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر.

\_\_\_\_\_. (2001). Encyclopedia of Postmodern,

Edited By: Victor E. Taylor and Chares E.

Viquist, London: Rotledge .2001.